نزوى

N I Z W A

فصلية ثقافية

تصدر عن:

مؤسسة عُمان للصحافة
والنشر والاعلان

الرئيس التنفيذي

عبدالله بن ناصر الرحبي

رئيس التحرير

سيف الرحبي

مدير التحرير

طالب المعمري

الاشراف الفني والاخراج

خلف العبري

العدد الثامن والستون

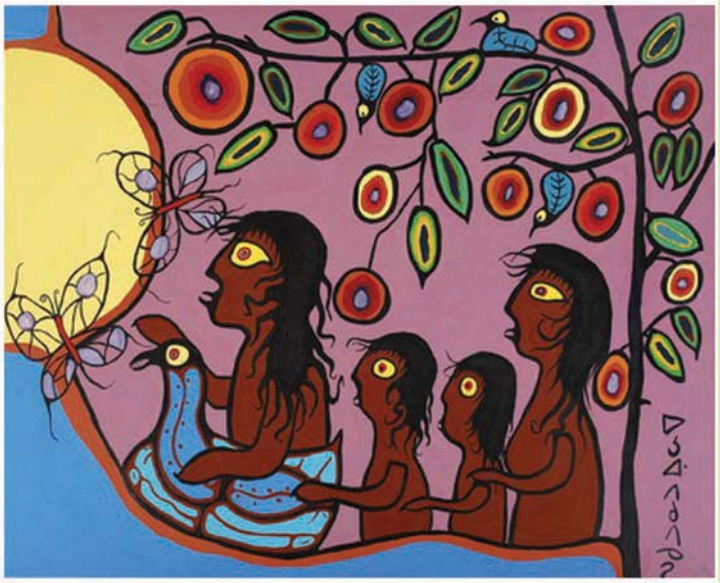
اكتوبر 2011 م - ذو القعدة 1432 هـ

عنوان المراسلة:

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

نزوى

فصلية ثقافية - العدد الثامن والستون



NIZWA 2011 - 68

الأسعار:

سلطنة عُمان ريال واحد - الإمارات 10 دراهم - قطر 15 ريالا - البحرين 1.5 دينار - الكويت 1.5 دينار - السعودية 15 ريالا - الأردن 1.5 دينار - سوريا 75 ليرة - لبنان 3000 ليرة - مصر 4 جنيهات - السودان 125 جنيها - تونس ديناران - الجزائر 125 دينارا - ليبيا 1.5 دينار - المغرب 20 درهما - اليمن 90 ريالا - المملكة المتحدة جنيهان - امريكا 3 دولارات - فرنسا 20 فرنكا - ايطاليا 4560 ليرة.

الاشتراكات السنوية:

للأفراد: 5 ريالات عُمانية، للمؤسسات: 10 ريالات عمانية- تراجع قسيمة الاشتراك.
ويمكن للراغبين في الاشتراك مخاطبة إدارة التوزيع لمجلة «نزوى» على العنوان التالي:
مؤسسة عُمان للصحافة والنشر والاعلان ص.ب: 3002 - الرمز البريدي 112 روي - سلطنة عُمان.

المحتويات

4 ❖ تلك اليد المضرّجة بالطموح والبراءة والخيبات: سيف الرحبي.

10 ❖ **الدراسات:**

– سيميائية التواصل.. «الخسوف» في التراث العُماني: عائشة الدرمكية.

❖ **الملـــف:**

– فؤاد رفقة: الحطّاب الذي عاش برفقة الشعر والموت:

المشاركون في الملف: شوقي ابي شقرا– إملي نصر الله– ميشال جحا– سلمان زين الدين – سليمان بختي– ميشال سعاده– صباح زوين.

❖ **دراسات:**

– النص و دلالة الغياب في تفكيكية جاك دريدا: معرف مصطفى– مستويات المعنى في السرد: «المتخيل المختلف» عند محمد زفزاف: محمد معتصم– بنيات التشكيل الروائي عند عبدالرحمن مجيد الربيعي: محمد صابر عبيد– التجليات التاريخية والظواهر الاجتماعية في الرواية العُمانية: ضياء خضير– الضاحك في شعر «إلياس لحود»: إبراهيم محمود– التغير الاجتماعي بين النظريات الكليانية والمنهج الفرداني: إدريس مقبوب .

116 ❖ **لقـــاءات .. مع:**

– عالية ممدوح حاورها: كرم نعمة.

– ميشال أونفراي ترجمة: حسن أوزال.

134 ❖ **تشكيـــل:**

– الفنان السوري بسيم الريس: كم غرنيكا يلزمنا لكل هذا القتل؟ حاورته: فاتن حمودي

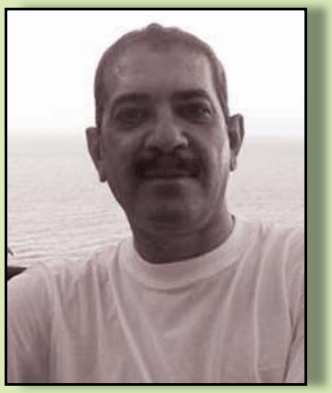
144 ❖ **مســـرح:**

– (حياة مرة) مونودراما: وجدي الأهدل.

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

154 ❖ سـينما:

– تجليات الهامش في سينما الجيلالي فرحاتي: سعيد شملال.



170 ❖ شعـر:

– عشر قصائد من سيلفيا بلاث ترجمة: محمد الظاهر – مختارات من و س مرون ترجمة وتقديم: أحمد شافعي – قصائد نثر للكولومبي أرماندو روميرو: جهاد هديب– ثلاث قصائد: ميسون الإرياني– قصائد .. قصيرة .. جدا: رباح نوري– بيْن صدعة الغياب: هاشم الشامسي– قصيدتان: زهرة بوسكين– وردة.. بين أشواك: طالب المعمري.

198 ❖ نصـوص:

– الامتلاك و الفَقد(سيرة العابر الكبير): قاسم حداد.– أشعار كتاب نثر : فاروق يوسف–ونعزو إليك ما تعزو الصفات لنفسها.. (إلى ذكرى محمد البخاري وعنه): إبراهيم الجرادي– الهّراشة : رسمي أبو علي– ثلاثية الريح والشوق قصة : رياض بيدس– ليلة في السجن: محمود الرحبي– خدوج تأكل الأطفال: أحمد المؤذن– نصان: حسن رشيد– بعد ثلاثة أعوام : محمد خضر – نصير شمه: عزيزة راشد.

242 ❖ متابعـات:

– الكتابة والوسائط الإعلامية: عبد السلام بنعبد العالي– فرانز كافكا وغرامياته المستحيلة ترجمة : سعيد بوخليط– عزت القمحاوي في «بيت الديب»: طارق إمام– ميسون صقر في «أرملة قاطع طريق»: محمد صبيح– قصيدة النثر العُمانية، تحرير: محمد الشحات– ثريا ماجدولين المسرى الفاتن: محمد بودويك– الخطاب المزروعي في «لعنة الأمكنة»: محمد سيف الرحبي– لينة كريدية في «خان زادة»: محمد الغزي– يحيى المنذري في «الطيور الزجاجية»: سليمان المعمري– إنعاش.. عن الحرب والحصار(فلسطين): سما حسن – رؤية لواقعنا الثقافي الراهن: عبد الله بن علي العليان– لنا عبدالرحمن في «أغنية لمارغريت»: عبدالرزاق الربيعي–الهامش وتمثيلاته في المتن السردي لمليكة مستظرف: عبد المنعم الشنتوف– الهم السياسي في الشعر العماني الحديث: حميد عامر الحجري– محمود السيد أمير النثر: حسان عزت – جمعة اللامي في «مجنون زينب» : فاضل ثامر.

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

من أعمال الفنانة هيفاء سبيع – اليمن

تلك اليد المضرّجة بالأحلام والبراءة والخيبات

يحمل حقيبته أينما ذهب، منذ الصباح حتى تدحره مواكب الظلام والتعب.

في المقاهي والطرقات، في المكتبات والحدائق العامة، إن وُجدت، يحمل حقيبته عبر السنين الخصيبة والعجاف.

يتأمل الحقيبة التي تربض أمامه في هذه اللحظة في المقهى الذي يذكّره بمقاهي الأيام الخوالي، في غير محطة ومدينة.

يتأمل الحقيبة وكأنها إرثه الوحيد في هذه الدنيا التي أخذ غمامها في العبور السريع في رأسه وفي ذاكرة الحقيبة التي بلغ منها التعب مبلغاً لم يصل بعد إلى حدّ الاستكانة والاستسلام...

الحقيبة ابنة جيل وسلالة ضاربة في عالم السفر والترحال.

كم تختزن في ذاكرتها من مشاهد وحيوات، تختزل أزماناً متراصة من ذكريات الألم والفرح، القلق والأحلام الضبابيّة دوماً، محرك رحلتها إلى المتواري والمجهول.

ربما تذكرتْ أول يوم حملتها تلك اليد المضرَّجة بالطموح والخيبات والبراءة، وأول مقهى أو مصطبة في شارع أغمضت فيه عيناً على فراشها العابر الوثير.

وأول فَقْد وغياب عن اليد التي حملتْها برأفة وحنان.

وهو يخاطب الحقيبة الرابضة على أرضيّة المقهى كما يخاطب الشاعر الجاهلي راحلته من غير أن تكون له تلك القدرة التصويريّة المدهشة على بث لواعج الشوق والحنين.

❊ ❖ ❊

لم يستطع النوم في الفندق المُحاط بغابة أبراج عالية تلتهم الفضاء والمساحة والصحراء، التي لا أشك إن هذه الخرسانات التي دبّجها العقلُ البشري على هذا النحو من الفظاظة والقسوة والإتقان، يجرح كبرياء روحها الذي ينمو ويتعاظم في أفلاك تفيض أنهارا وأحلاما شاسعة، وفي خيالات سكانها المترحِّلين بخفة ورشاقة على أديمها السحيق، من غير أن يزعجوا تلك الروح الشفيفة، لكن الساحقه حين تزمجر دفاعاً عن حقوقها وكبريائها الذي أخذ يترنح تحت ضربات السلوك البشري المنفعي الجديد. وهذه الصفة تبلغ أقصاها الذي لا يُجارى بالطبع في سحقه وقوته تجاه المخلوقات والكيانات الأخرى..

لم يستطع النوم في هذا البرج المحاط بطوق من الأبراج الرهيبة وكأنها أفاعي الجحيم ملتفة على العُصاة والمجرمين والضحايا..
كأنها اقتُلعت عنوة وقسراً من حواضنها الحضاريّة الكبرى وزُرعت، هكذا دفعة واحدة، كئيبةً وقاتمة..
حاول استدعاء منظر أو لقطة ما، تجود بها الذاكرة من أرياف طفولته البعيدة حين كان يتآخى بآصرة من التناغم مع الطبيعة والحيوان..
حاول أن يستحضر أرواحه الغائبة أن يستدعيها من خلف الجبال المتراكمة والأكمات.
وتذكر أن البحر غير بعيد من هذا المكان المتدثر بقيامته الوشيكة بغربته وبشره القادمين من كل الأرجاء والمتاهات.
أخذ البحر يقترب أكثر حتى طوّق المكان بهدير أمواجه اللُجينيَّة في خفق الرياح والمجاديف والسفن التي تبحر نحو البعيد...
ومن الممكن انه سمع غناء البحارة القادمين من أفريقيا، وتطوّح نشوة وهياماً بالحكايات التي توافدت على عرين أرقه، وأخذ البحر يخبط أساسات المباني حتى هدأت أعصابه ونام على إيقاع الموج والحكايات.

❊ ❖ ❊

(ألم ير هذا الليل عينيكِ رؤيتي
فتظهر فيه رقةٌ ونحولُ)

رقة الحبيبة، نحولها وجمالها الغائب لكن الحاضر كتعويذة تقي الشاعر من وحشيّة هذا الليل وقسوته...
رقة الحبيبة ووحشيّة الليل، ليل الوحدة والهواجس التدميريّة يصوغ هذا البيت المتلألئ بجمال آسر على رغم مأساويّته.
ومتى كان الجمال فريداً إلا إذا كان قرين تلك المأساوية والغياب، ومن رحمِها يولد على مرَّ المتون الإبداعيّة والزمان.

❊ ❖ ❊

مجرد فتحة مائية صغيرة من البحر، شكلت جدولاً يجري بزهو الأصول الزرقاء الفسيحة، خفّفت من الحضور الوحشي لغابة الأبراج والمباني المتطاولة وفرضت ذلك النوع من النغَم الشارد في المتاهة في غير سياقه وبيئته الحاضنين لوجود شفيف، أضحى نهباً لأهواء المصالح البشرية الصغيرة. لكن رغم ذلك فرضَ هذا الجدول المائي إيقاعه الموسيقي الخاص ونبرته المختلفة.

❊ ❖ ❊

(لا صوت يعلو فوق صوت المعركة)

هذا ما تربى عليه الأطفال والصِبية حتى كبروا وشاخوا وطالت هذه التربية الصوتية عالم الحيوان الموازي من فرط علوِّ النيرة واللمعان.
لكن المعركة لم تأتِ والصوت تلاشى واضمحلَّ، وإن بقيت الجلبَة والضجيج بوتائر أعنف،

والضحايا والمنكوبين في تكاثر وازدياد.
صارت المعركة ضد الشعوب العزلاء التي كان الصوت يقرع طبوله من أجلهم..
ضد التاريخ، ضد القيم، ضد ما تبقى من الإنسانية والكرامة..
الجريمة في غلواء الليل ومجد الظهير، بكامل بهائها ووقاحتها وانحطاطها اللامتناهي..
وفعلاً كما يقول شوقي :
(وللحرّية الحمراء باب
بكلّ يد مضرّجة يُدق)
اليد التي لا تفتأ تدق الباب الذي يتناسل إلى أبواب وثكنات وشبّيحة، قُطعت ونبتت يد أخرى، أيادٍ أخرى تمزّق أبواب الليل الجاثم بأجلافه وبربريته.
شجرة الأيادي الأسطوريّة في اخضرار واغزرار..
على رغم الجراحات العميقة والدم المُراق..

❊ ❖ ❊

إلى مبارك العامري

تفتح النافذة بداية الصباح، يتدفق الضوء رقيقا ناعما، لا يحمل تلك الشراسة المعهودة في الصباحات الآفلة..
الضوء، رغم أن السماء مليئة بغيوم آخذة في التحول، إلى ركامية ممطرة.
هذه المدارات الاستوائية بمدنها وبلداتها، قراها ومنتجعاتها دائما ممطرة. المطر لا يفارق أرجاءها، إلا لماما، سرعان ما تعود فيالق السحب والسيول التي جعلت من هذه الأرض الآسيوية، أرضا نائية وغرائبية في المخيلة العربية القديمة. أرض بمثل هذا الخصب ومثل هذه النعمة الخضراء الغزيرة، التي تنبت الزرع والضرع من غير ذلك الجهد المكلف ماديا وبشريا.
تعود إلى سريرك هنيهة، لتنعم بكسلك اللذيذ، تفتح كتابا وتغلقه، تكتب نصوصا في رأسك لتتلاشى مع أول زخة مطر، لا تلبث أن تتحول إلى ديمة مدرار. تستلقي هكذا، ترقب المطر الذي يبدأ منولوجه الطويل العذب، تصغي إليه كقائد روحي واسع النفوذ والهيمنة على مريديه، وأنت واحد منهم.
لا ينقصك الخشوع الروحي وانطلاقة الخيال الحر في مملكته الحرة المسيجة بكل ما هو رهيف ومدهش.
تحاول أن تلملم هواجسك المبعثرة لتكون مخلصا للمعلم القائد ودفقه الروحي وتعاليمه الشاسعة.
تحاول أن تبعد عن ذاكرتك وخيالك عقاب التاريخ والجغرافيا (هل تستطيع؟) على الأقل في هذه اللحظة الخاطفة التي تشبه إشراقة الأبد في المحيطات المدلهمة.
أمام سلطة الذاكرة والتاريخ، الحواس، في مثل هذه الإشراقات الخاطفة تكون بحاجة إلى تدريب قاسٍ للوصول إليها، إلى رنينها الغامض الذي يحمله المطر والحب.
لكنك تحاول، لا بد من المحاولة، لابد من الإمساك بناصية الحياة الحقيقية، بتجليات

الجمال المبثوث في كل حياة وزاوية وركن مهما صغر وقل شأنه. الجمال الهارب دوما صوب المُحال والعاصفة. وعلينا الجري واللهاث وراءه، حتى لو أخذ شكل سرابات وأشباح. تلك السرابات أكثر قربا إلى الامتلاء والحقيقة، من الوقائع الفجة لحياة يومية توهم بالحياة، لكنها الموت في أقبح صوره ومظاهرة.

المطر ما زال على تدفقه، يحضن المدينة بنضارته وحنانه، ويخلع على بشرها اللطف والابتسامات المحيية، صباح مساء. والتي تشعرك، أنت الغريب في كل الأمكنة، بشيء من الألفة المفتقدة وبأن الحياة البشرية ما زال فيها بعض الأمل.

يمكن لكلمة أو ابتسامة أن تمارسا فعل السحر وتصنعا خيط أمل ما. على عكس التكشيرة والسلوك الجلف.

يمكن أيضا لإيماءة امرأة تجلس في الردهة المضاءة قليلا، ولقطرة المطر على الموجة التي لا تكل عن ترجيع نغم أسطورة البقاء والزوال، أن تصنع ذلك الخيط المضيء كما تصنع المقبرة قبس جمالها الخاص. وكذلك المزبلة، يمكنها فعل ذلك حين تشاهدها في الضوء القمري، والمطر يسكب على جنانها الخبيئة تحت مظهرها المحتقر كائناته، ليصبغ عليها نِعمه الإلهية، ويوحي لها بلحظة تصالح مع الذات والعالم..

النافذة مازالت مفتوحة
المطر يواصل خطابه
الهَادرَ العذب الحنون
الذكريات تجهش بالبكاء
والسمك يرتجف من فرط النشوة
(السماء والأرض
في لحظة جماع أبدية)

❊ ❖ ❊

« من غياب الأمل
تُولد نجمة الغمام »

لا أعرف ما هو الأمل
وما هو نقيضه من يأس مضيء وانهيار
لا أعرف اليأس
ولا الظلمةَ والضوءَ
أيهما يقود الآخر نحو الضفّة
أو النفق
أو الصحراء
ليس أمامي غير جهامة هذا الأفق
أجبالاً تتناسل في ذاكرة الوعل.

أنظُر إلى أوراقي البيضاء
على الطاولة (بعضهم يسميها الحَلبَة)
الطفل يرسم لي صورةً ناقصةً
لوردةٍ مقلوبةٍ
أتأملها
أشتمّ رحيقها
الذي اكتمل بحنوّ الطفولة المشعّة
الوردةُ
التي لا تعرف
القِسمة والضربَ على الرأس

ولا تعرف الجهات
رحيقُها ينتشر في الأفق
كما تنتشر الغيوم الموشكة
على المطر
الطفل الذي يستيقظ
بين البكاء والابتسامة
لا يعرف المفاضلةَ
بين شروق الشمس وغروبها
بين النور والظلام
وردتهُ القادمة
من أعماق المياه والنسيم
تتضوّر حنيناً
إلى عناق الجذع والشجرة
إلى المنزل الأليف
الذي تتوسّطه البئرُ المسكونةُ بالأشباح
على حوافـّها
تغنيّ العصافير المشتاقةُ
وتشرئبَّ الأطيار المهاجرةُ
محدّقة بخيالها
إلى البلدان والمسافات
تمضي بعناية التيه والفراغ
تحت جنح الظلمةِ
أو في السطوع الضوئيِّ
لشمسٍ ترسم الخرائطَ
بمزاجها الانتحاري الحاد
هكذا
يرسم الطفل وردته المقلوبة
من غير مزهريّة أو إناء
يسفحُ الحبرَ على الورقة
كيفما شاءتِ الغيوم
المدفوعةُ بالعواصف في غير اتجاه
يرسمها
بفوضى الأنامل الغضّة
ويعانق ظلاً يرتسم على الجدار
أو يطارد حلماً
ربما هرب من خيال المحبرة.
من خيال اللون
المسفوح على البياض الخالقِ
وعلى الجدار.

سيف الرحبي

سيميائية التواصل بين الذات والطبيعة

حكاية «الخسوف» في التراث العماني أنموذجاً

عائشـــة الدرمكيـــة *

قبـل البـدء

إن الإنسان هو الكائن الوحيد الذي يتواصل مع غيره عن طريق اللغة والكلام المفصل، وهو وحده الذي يستخدم الأحجية والتعاويذ والكلام، ويعترف بالذنوب والخطايا، ويصوغ القوانين. هو وحده الذي يراعي قواعد السلوك العامة وأصول اللياقة، وهو وحده الذي يفسر أحلامه، ويصنف أقاربه في فئات محددة ويراعي شعائر وطقوساً معينة في حالات الولادة والزواج والطلاق والوفاة، وكما يقول(ليزي وايت): «السلوك غير الرمزي هو سلوك الشخص نفسه نفسه من حيث هو إنسان»(١) كذلك لا يصبح الطفل إنساناً بالمعنى الاجتماعي للكلمة إلاَّ حين يبدأ في استخدام الرموز، أي حيث يبدأ في الكلام والتواصل، ولقد نظر العالم الأفلاطوني الخاص بالتيار الإنساني إلى الكون باعتباره مجموعة من الرموز، بحيث أصبح تأويل هذه العلامات هو السحر الجديد، و«هو الخيميائية التي مورست في ظل نهضة الآداب.

* كاتبة وأكاديمية من عُمان

ومع بيركاي عاد التساؤل من جديد حول الكون باعتباره نسقاً رمزياً»(٢)، أي عمليات إدراكية تتمتع بوظيفة سيميائية خالصة، فالكون كلمات تنتمي إلى لغة يحدثنا من خلالها الله عن العالم. ألا يمكن أن نعيد في هذه الحالة قراءة الحكمة الكبيرة للمثالية الحديثة باعتبارها نظرية للإنتاجية السيميائية الخاصة بالذهن؟ إن هذه الأنساق الكبيرة تحكي لنا كيف بنت الإنسانية نفسها باعتبارها معماراً رمزياً هائلاً.

إن الموروث الشفاهي يشكل مكوناً مركزياً للذاكرة الأدبية، وتشكيلاً رمزياً فاعلاً في نسقها الثقافي، وهو إلى ذلك مدونة ثرية من الصور الإنسانية وتمثيلات العلائق والمواقف والأفكار، التي لا تفتأ برغم وضعها المغمور أن تبث تأثيرها في ذائقة الأفراد، وتنفذ وقعها العميق في تطور أشكال الإبداع الفني والنظر الثقافي، فقراءة التراث الشعبي باعتباره اشتغالاً على سياق الغائب يمثل اختيارات لغوية واشتراطات جمالية وتقاليد نوعية، تنتمي كلها لزمن ماض. وبما أنها كذلك فقد بات الاقتراب من النسق الناظم لأفقها الثقافي مهمة تقع في نقطة تقاطع اللغة بالتاريخ والاجتماع، وأضحى السعي لاستيعاب فضاءات تكونها توقاً إلى الكشف عن لحظة غير حسية تلتبس فيها الحكاية بالذاكرة، والمتن بالفكر التخيلي الخرافي المضاف، والمعرفة بتعقيدات اللغة الناقدة والمؤولة للوصول أخيراً إلى السيرورة التواصلية المكونة لكل تلك الفضاءات الحسية والفكرية والتعقيدات اللغوية، وهنا لابد من إدراك التكوَّن الطبيعي الذي يشكل علامات تحمل رسائل إبلاغية متنوعة إلى المتلقي(الإنسان) الذي يجتهد في فهم هذه السيرورة وتكوين اتجاهات واستجابات تجاهها، يقول فلهلم دلتاي(Wilhlem Dilthey) «الطبيعة نشرحها أما حياة الروح فنفهمها»(٣)، وهذا الشرح والفهم الذي يقصده دلتاي إنما هو حل وتفسير وتفكيك تلك الشفرات التي تبعثها الطبيعة ويتفاعل معها الإنسان لتكوين صلات متعددة معها ومع غيرها في مجتمعه معتمد على خبرته ومرجعيته الثقافية، إنها مسيرة الفهم لما هو خارجي نحو ما هو داخلي، هذا التوجه التفكيري الذاتي هنا يعني به التجربة الحية نحو ما هو داخلي، وما يتجلى عن هذه التجربة من الارتباط بروح الشعب، إنها تعبيرات عن سيرورات تواصلية متشعبة.

المحور الأول : الحكاية الشعبية الخرافية بوصفها علامة رمزية

علاماتية الحكاية الشعبية الخرافية

يؤكد بورس(Peirce) أن الإنسان علامة، وأنه كلما فكرنا يكون حاضراً في ذهننا تمثيل يصلح كعلامة. وعليه فإن كل ما هو حاضر في ذهن الإنسان هو مظهر منه. إذن فالإنسان يظهر كعلامة كلما فكَّر، فليس هناك فرق بين كلمة(إنسان) والعلامة اللسانية التي تمثل الإنسان نفسه «إن الإنسان هو كلمة».(٤) ولأن الإنسان علامة فهو ثالث. إنه كوني(ويسميه بورس عاماً) له وجود حقيقي «إن وعي فكرة ما عامة يكمن في داخلها نوع من وحدة الأنا، إنها إذن مماثلة للشخصية، وبالفعل فإن الشخصية ليست سوى نوع خاص من الفكرة العامة، لكن الشخصية ليست بالتأكيد فرداً فأفكارها هي ما تقوله هي نفسها، أي ما تقوله إلى هذه الأنا الأخرى التي تولد الآن فقط من جريان الزمن. فنحن عندما نفكر نحاول أن نقنع هذه الأنا الناقدة. فكل فكرة مهما كانت هي علامة، وبالأساس هي لغة. إن الشخصية لا توجد بوصفها ثانية، فهي حاضرة وحية عند كل فاصل زمني ضئيل جداً، رغم كونها خاضعة بالخصوص للعواطف المباشرة لهذه اللحظة، ثم إن معرفة الشخصية لشخصية أخرى تتم بالطريقة نفسها التي يتم بها وعي هذه الشخصية بشخصيتها

ذاتها. ففكرة الشخصية الثانية التي هي الشخصية الثانية ذاتها تدخل في حقل وعي الشخصية الأولى وتتم الرؤية إليها مباشرة كأناها. وفي الوقت نفسه يتم اكتشاف التعارض بين الشخصيتين بحيث يتم الاعتراف بخارجاني(Exteriorite) الثانية. وذلك نصيب كل موجود فكل موجود يوجد، أي يتفاعل مع الموجودات الأخرى، ويمتلك بهذه الطريقة هويته الفردية، وهو بالضرورة فردي. إن شخصية الشخصية كما نقول مع بورس هي إذن نوع من التنسيق أو من الاتحاد بين الأفكار. لكن كلمة التنسيق تفترض أكثر من هذا، إنها تفترض تناسقاً غائياً في الأفكار، وفي حالة الشخصية، فإن هذه الغائية هي أكثر من قصدية بسيطة للوصول إلى هدف محتوم، بل هي تطور غائي، وهو الطابع الفردي للشخصية. «فإذا كانت أهداف الشخصية واضحة قبلياً، فلن يكون هناك مكان للتطور والنماء والحياة، وبالنتيجة لن تكون هناك شخصية»(٥)، وهذه الشخصية في الحكاية الشعبية الخرافية تشكل شخصية ثانية أمام الشخصية الأولى المتمثلة في الإنسان وهي تكوِّن حالة من حالات الوصول إلى غائية تواصلية تجمع بينهما، وهذه الغائية التواصلية سوف تكون ذات طابع قصدي يمثل محاولة للوصول إلى أبعاد الشخصية الذي يطابقه نوع من المجتمع ونوع من اللغة فهي لا تخضع لأي قواعد خارجية، وعندما نكون أمام هذه الحالة فلابد أن يكون هناك شيء شبيه بالوعي في التعاطف الحميمي والمكثف، ولكن لن نصف هذه اللغة باللغة الخاصة التي هي من قبيل المستحيل فهي لغة اجتماعية قبلاً، ولكن صيغها ودون أن يكون ذلك خاضعاً لتناقل الخواطر، يمكن أن تمتلك صفة التأويل والإبلاغ.

إن التأكيد على أن كل فكر هو علامة خارجية يدلُّ على أن الإنسان علامة خارجية أيضاً، بمعنى أن الإنسان والعلامة الخارجية قيم ثلاث، وعليه فالعلامة: «كل كيان يملك مدلولاً»(٦)، وهذا يعني أنها ليست مقتصرة على رموز دون أخرى بل تشمل الرموز التي قد تستعملها الجماعات اللغوية للتواصل فيما بينها، وهذا ما يؤكده أوجدن وريتشاردز في تعريفهما للعلامة بأنها: «تلك العلامات التي يستعملها الناس فيما بينهم للاتصال والتوصيل»(٧)، وهذه الرموز توجد كلما استعمل الإنسان شيئاً محل آخر لخلق وإبداع ثنائي آخر ما بين الدال والمدلول، وبما أنها كذلك فكل فكر هو علامة دالة على مدلولات متعددة ومختلفة وكل ما ينبع عن هذا الفكر هو في ذاته علامة مستقلة لها دلالات أخرى، وهذا هو الحال في الحكايات الشعبية التي يبدعها الإنسان ويخلقها معتمداً على فكره وربط الظواهر الطبيعية فيما حوله في محاولة لإيجاد تواصل يربط بين دواخل النفس البشرية وخوالجها فكل علامة تتضمن ثلاث علاقات : «علاقات داخلية تربط الدال بالمدلول، ثم علاقتين خارجيتين، أولهما علاقة ضمنية تربط العلامة بالاحتياطي النوعي للعلامات الأخرى التي تستخلص لتوصل بالخطاب، والثانية فعليه أو واقعية تربط العلامة بعلامات النطق الأخرى التي تسبقها أو تولدها»(٨)، وعليه فالعلامة الأولى للحكاية الشعبية الخرافية هي علاقة رمزية يمثل نص الحكاية علامة لحقيقة تاريخية معينة، أما العلاقة الثانية فهي علاقة استبدالية Paradigmatic تفحص البنية السردية لهذه الحكاية، أما العلاقة الثالثة فهي ركنية Syntagmatic تفحص البنية النوعية للحكاية والعلاقات الذاتية التي تُعطي معنى للعناصر، وهي من العلاقات التي تنزع إلى الارتباط بجدول التوزيع في نص الخطاب.

كل لغة حكاية، فكرة عاقلة أو طائشة تجد مكانها هنا في الموقع المحدد لها

رمزية الحكايات الشعبية

إذا قبلنا أن الحكاية الشعبية الخرافية في عمقها مجرد لغة، أي رموز وإذا عرفنا أن الترميز حالة

إنسانية فطرية تعتمد على وظيفة دماغ الإنسان المتطور الذي يصبح ليس فقط منضدة أو مصنع الرموز وبناها العجيبة في التركيب العصبي الفائق له، فإن نتيجة لذلك يمكن القول أن كل لغة حكاية، إنها فكرة عاقلة أو طائشة تجد مكانها هنا في الموقع المحدد لها سلفاً في الدماغ، فنرى الأولياء والملائكة والأموات والحيوانات الخرافية، جنباً إلى جنب مع جهاز التلفاز والراديو والأجهزة المنزلية الكهربائية وغيرها إذ «لا فرق في الحالة النهائية»(٩) بينها فجميعها علامات مخزونة في الذاكرة اللغوية.

كما أن اللغة رمزية فإن السلوك الإنساني هو سلوك رمزي في جوهره، ولا يمكن للسلوك الرمزي إلاَّ أن يكون إنسانيا وبهذا المعنى فإن(الثقافة ذاتها ليست سوى نسيج مركب من الأنظمة الرمزية) على حد تعبير كلود ليفي شتراوس

وكما أن اللغة رمزية فإن السلوك الإنساني هو سلوك رمزي في جوهره، ولا يمكن للسلوك الرمزي إلاَّ أن يكون إنسانيا وبهذا المعنى فإن(الثقافة ذاتها ليست سوى نسيج مركب من الأنظمة الرمزية) على حد تعبير كلود ليفي شتراوس(Livi Strauss.C)، وهذه الرموز هي التي تؤشر لعناصر الموجودات كما تواضع عليها القوم، سواء من النواحي اللغوية للوحدات أو حركات الأفعال الاجتماعية، فالرمز هو علامة يكمن طابعها التمثيلي في كونها قاعدة تحدد مؤولها، (١٠) فكل الكلمات والجمل والكتب وكل العلامات العرفية الأخرى تشتغل كرموز، فعند الحديث عن كتابة أو نطق كلمة(رجل) فإن هذا النطق أو الكتابة لا يعد إلاَّ نسخة أو تجسيد لهذه الكلمة، ذلك أن الرمز عبارة عن شيء يقوم مقام شيء آخر أو يمثله أو يدل عليه لا بالمماثلة، وإنما بالإيحاء السريع أو بالعلاقة العرضية أو بالتواطؤ.

يقوم الرمز في تفسير جاكبسون على المجاورة المكتسبة بالتعلم بينه وبين المدلول، لذلك لا يحصل الرمز إلاَّ بقاعدة تحدد علاقة المجاورة وهو لا يستلزم أدنى شبه أو عليّة أو اتصال خارجي مع المدلول، وهو عند بورس يفترض شبهاً ما بينه وبين المدلول(١١)؛ فالألفاظ ليست تحاكي شيئاً من المعاني أصلاً ولا عرضاً من أعراضه فتركيب الكلام مختلف في جوهره عن تركيب الأمور في حقيقة طبائعها، وإنما التركيب اللساني دال على ما هو دال عليه بموجب الاصطلاح، ولذلك يتسنى أن نتصور إمكانية تبدل التركيب اللغوي مع بقاء مادته المدلول عليها دون أن تتبدل...»(١٢)، والنشاط الرمزي للحكاية الشعبية نشاط استبدالي، يقدم ترضيات تعويضية في حالة عدم تحقق النتائج المرجوة أو الموعودة، ويمكن أن يفسح المنطق الرمزي المجال للخدعة أو المناورة. إنه يخدعنا إذا أهملنا عبارة(كما لو) وسلمنا به، دون التأكد من صحته، ولكنه يفسح المجال للكذب والخداع عندما يحصل الغموض عمداً بين الواقعي والخيالي بفضل الخطابات أو المعتقدات الخرافية، التي تصف افتراضياً تماماً كما لو أنك كنت هناك، وممارسات أو طقوس تجعلنا نتصرف كما لو كان الوضع المقصود إثباته واقعياً. وتقوم العمليات الرمزية بفعل وجودي يرتبط بسلطة ظاهرة أو خفية، ولكنه في كليته عملية تحقق ضروري للإنسان، فالإنسان يرى وجوده حقيقة واقعة ليست موضع شك أو مجال تساؤل فلسفي، كما أن عالم المجردات ليس منفصلاً عن عالم المحسوسات، فالرموز والطقوس هي تشيؤ وتجسيد لهذه المجردات، كما أنها أيضاً عملية تحقيق وجودي لهذه المجردات(١٣). فالمجردات هي تصور خيالي لما هو ممكن حدوثه بالفعل واقعاً، إذ أن المعتقدات الروحية والعادات اليومية وثيقة التداخل، ومهمة الباحث هي الكشف عن تلك العلاقة القائمة بين ما هو طبيعي وما هو ثقافي، فالأساطير والحكايات الخرافية في الحياة هي المداخل المباشرة لفهم معقول للعناصر غير المفهومة في بعض أشكال الإبداع الشعبي أو الرموز التشكيلية لدى المجتمعات، وتقودنا الأساطير والحكايات إلى فهم هذه الرموز وتفسيرها.

التواصل بين الذات والطبيعة

مذ خُلقَ الإنسان خُلِقت معه حاجته إلى التواصل بسواه من البشر في ثقافته أو في الثقافات الأخرى، ومع تطور انتظامه في الحياة وصراعه مع الطبيعة والكائنات الأخرى، كانت حاجته إلى التواصل(Communication) تنضج بحثاً عن أساليب تيسّر عليه استخدام عقله وتؤتي استجابات كفيلة بإرضاء ما يتوق إليه نفسياً وما تتطلب منه الحياةُ حلَّه عملياً، وقد كانت إيماءاته البدائية وانفعالاته الصوتية هي علاماته اللغوية الأولى فهي «أول ما التجأ إليه الإنسان لتبليغ ما يجول بخاطره، ويسمى ذلك بعلم الحركات، ومقوماتها علامات ودلالات هي تكملة التشكل العضوي للإنسان...»(١٤)، وعندما اهتدى الإنسان إلى اللغة الشفاهية(الكلام) كلمة بعد أخرى عبر زمن غير معلوم بالتحديد، تمكن من حيازة أكثر أشكال الاتصال فاعلية وطالما وُجِد ذلك الأساس فإن فرعيات أخرى بدأت تنبع منه أو تصب فيه، «وباكتمال المنظومة اللغوية الشفاهية(نسبياً)، تكون الإمكانية الأولى للتعبير الثقافي قد خُلقت بشكلها الأكثر تقدماً. فمن المؤكد أن ظهور اللغة ساعد على انبثاق ظواهر كثيرة لازمت الإنسان وانخراطه في الحياة...».(١٥)

وعليه فإن الإنسانَ محكومٌ بقدَر التواصل مع الطبيعة والآخر من حوله، بحيث لا يمكن تصور حياة بشرية بدونه، بحكم كينونته الأساسية، فلا يستطيع الإنسان إلاَّ أن يتواصل مع مكونات المحيط، لكي يستمر في الوجود، ولربما كانت نهاية التواصل تمثل نهاية حياة الإنسان بالذات... فالتواصل علاقة لا انفكاك منها للإنسان سواء مع العالم الطبيعي أو مع الأفراد والجماعات حتى ولو كانت بعض الجماعات غريبة عنه، ولم يلتقِ أحداً منها أبداً، «لأن التواصل حاجة نفسية ضرورية لابد من إشباعها»(١٦)، وعليه فالإنسان محكوم بقدر التواصل مع الآخر(الذات، والطبيعة) لأن هذا التواصل هو المسؤول عن إنتاج العلامات التي يحيا في إطارها الإنسان، وسنجد في المحور الثاني من هذا البحث :

المحور الثاني : سيمياء الخسوف في المعتقد الشعبي العماني

الخسوف بوصفه علامة

يعتقد شارل موريس(Charles Moris) أن «الشيءَ لن يكون علامة إلاَّ إذا تم تأويله باعتباره علامة على شيء من لدن مؤول»(١٧)، فالعلامة إذن لا تدل على شيء في ذاتها إلاَّ إذا تم تأويها من قِبل المتلقي لها ليضفي عليها دلالة أو دلالات جديدة، وما هذه التأويلات سوى استنتاجات تمكِّن المُؤَوِلَ من أن يتوغلَ بها عبر تكهنات وتأويلات خفية ومعنوية في الذات والآخر، فهي «إشارة واضحة تمكننا من التوصلِ إلى استنتاجات بشأن أمر خفي»(١٨)، لذا فإن السيميائيات لا تهتم بدراسة نوع خاص من الموضوعات بل تهتم بالموضوعات العادية في حدود اندراجها ضمن فعل تدليلي، وعليه فالظاهرة الطبيعية تمثل علامات في كونها إشارات دالة على مدلولات خفية تقتضي من المؤوِل افتراض تأويلات عديدة للوصول إلى هذه المدلولات عبر وسيط هو موضوع هذه الدوال والمرجعية التي يستند إليها المؤوِل في تأويلاته، وعلى هذا فهي علامات لشيء لا يظهر مباشرة، وإنما تقوم بالكشف عنه عن طريق وسيط هو الخبرة السابقة والثقافة الاجتماعية لدى المؤول، وهذا يشمل كل ما يمكن أن يحيل على دلالة ما(عرفية أو اجتماعية أو دينية).

والعلامة في أدق تصور لها هي «ذلك الشيء الذي يجعلنا دائماً نعرف شيئاً ما إضافياً»(١٩)، لأنها

غالباً ما تضيف على الدلالات السابقة دلالات تأويلية جديدة متولدة، فهي ليست وحدة ثابتة الدلالة، وإنما وحدة تأويلية متطورة حية يانعة فهي «شيء يستدل منه على حضور شيء آخر أو على وجوده ماضياً أو مستقبلاً»(٢٠)، وهذا ما يدل على استمرارية العلامة وتطورها، وسوف نجد هذا التطور والاستمرار للعلامة التي تمثلها هنا الظاهرة(الخسوف) جلياً في التأويلات التي سوف يصل إليها المؤول في تأويله لسبب حدوث ومعنى هذه العلامة(الظاهرة).

وعليه، ألا يمكن أن يكون الكون كله وكذا الأشياء التي تؤثثه مجرد علامات تحيل بشكل اعتباطي على مؤولات خارجية هي ما يشكل عالم الفكر؟ وما طبيعة العلاقة القائمة بين المرجع المتعالي وبين الشيء الذي يعيد إنتاجه من جهة، وبين المفهوم الذي يحيل عليه الشيء، وبين الكلمة التي تمنحنا مفتاح هذا التوسط من جهة ثانية؟ ألا يكون التوسط السيميائي ذاته إنتاجاً لا يتوقف عند حد؟ تلك هي التساؤلات التي بلورها أرسطو من خلال صياغته للفرضية التدميرية للإنسان الثالث. ألا يكون هذا العالم نتاج قدر إلهي قام بتنظيم أشياء الطبيعة لكي يجعل منها أدوات للتواصل مع الإنسان ؟ ألا تكون الموضوعات علامات ناقصة، مستخرجة من نماذج تامة(وهذه النماذج متحررة من أي تجسيد مادي؟) تلك هي الفرضية التي جاءت بها الأفلاطونية الجديدة التي قامت على أساسها الميتافزيقات القروسطية الأولى...(٢١)، لذا فإن الطبيعة هنا تمثل تلك العلامات الناقصة التي تحتاج إلى تأويل ينتج منها علامات جديدة.

إن ظاهرة الخسوف تمثل علامة محفزة لإنتاج تلك التأويلات لدى المؤول(الإنسان)، وهذه العلامة الظاهرية أولى في علاقتها بمرجعها وهو الطبيعة والخلق والسيرورة الكونية، وثانية في علاقتها بموضوعها الذي يمثل السياق الذي يقع فيه المؤول في وظيفته السيميائية مع الطبيعة والآخر من حوله من جهة ومع المعطى الخارجي(الثقافي والحضاري) من جهة أخرى، وهي ثالثة في علاقتها مع المؤوَل الذي سوف تصل إليه في نهاية سيرورتها. وعلى ذلك يمكن تصور الخسوف(العلامة) وعلاقاتها مع المؤول(الإنسان) في مثل الخطاطة الآتية :

العلامة الموضوع

المؤوَل

الخسوف(الظاهرة الطبيعية).....

المؤولات(المباشرة والدينامية والنهائية)

المرجعالسياق

السيرورة التواصلية للخسوف في الحكاية الشعبية

بما أن النظرية الاجتماعية للعلامة عند بورس تفترض حضور الشخصية داخل العلامة، وهي غير ثنائية فإن ظاهرة الخسوف تمثل هنا شخصية ثانية للسيرورة السيميائية التي يجد الإنسان نفسه مندمجاً فيها، وإذن فالإنسان لا يستطيع أن يكون له «موقع إلاّ ذلك الموقع الذي يعود إليه حقاً داخل النموذج السيميائي، أي موقع العلامة، أو بدقة أكثر موقع الرمز».(٢٢) وهو الذي ينقل ظاهرة الخسوف من كونها إمكانا إلى كونها وجودا، وهذا الإمكان سينتقل من فعل(الخسوف) الطبيعي المحض إلى وجود الاندماج وتكوين علامات جديدة من طرف الظاهرة(العلامة) وتكوين شبكة من العلاقات بين العلامة(الظاهرة) ومؤولاتها المتعددة بالرجوع إلى الموضوع الذي يشكل مرجع المؤول وثقافاته المتراكمة، لتصبح بعدها الظاهرة(العلامة) شخصية ثالثة ذات أبعاد تتطابق أو تختلف مع الشخصية الثانية(الظاهرة قبل التأويل). وعليه فإن التواصل القائم بين الظاهرة(علامة) والإنسان(مؤول) هو تواصل سيشكِّل في الثقافة الشعبية العمانية قصدية إبلاغية وفعل استجابة سيكون فيه المؤول متلقياً لفعل التواصل وباثاً فيه. ثم سيُنتج هذا الاندماج والتواصل بين الذات المتلقية(الإنسان) وبين الظاهرة(العلامة) علامات جديدة ستنتج الحكاية الشعبية فيما بعد، وهذه الحكاية الشعبية ستكون

بطبيعتها رمزاً ممثلاً للذات المتلقية حيث نجد أن هذه الذات ستعتمد على العلاقات الاستبدالية ضمن الجداول الاستبدالية المتوفرة في السيميائيات الاجتماعية الخاصة بهذه الذوات، وسنجد أن هذه الحكاية ستكون ذات أبعاد سيميائية مختلفة، بحيث تجعل من العلامة نفسها(الظاهرة) مؤولاً نهائياً ثم علامة جديدة ليبدأ بالتواصل معها كونها ذات باثة في سيرورة تواصلية جديدة، ويمكن لنا أن نلمس هذه العلاقات التواصلية المتعددة من خلال عرض أبعاد الحكايات الشعبية التي أنتجتها العملية التواصلية الأولى(الذات – الطبيعة) وهي كالآتي:

الحكاية الأولى :

ستروي لنا هذه الحكاية أن هناك دابة، أو أفعى خرافية ضخمة، قامت بالاعتداء على القمر فالتهمت جزءاً منه أو لدغته، وقد كانت نتيجة هذا الاعتداء أو اللدغ هو إصابة القمر بالخسوف، وفي ذلك يقول المؤولون كما يروون هذه الحكاية :

«... لما يشوفوا القمر خاسف يسميوا خسوف يقولوا القمر مسكين تمرض يقولوا نور **الله** تعالى ويغشاه مرض، ماله متمرض مو جاه ؟!! قال له: وين لدغته دابه، أتلدغه القمر دابه!!»(٢٣)

وفي هذه الحكاية ستكون أبعاد السيرورة التواصلية كالآتي :

أفعى قمر لدغ خلل في التوازن خسوف
فاعل(باث) م به(متلقي)فعل التواصل استجابة مؤول
رسالة
باث
متلقي(الإنسان)
..... مؤولات استجابة

الحكاية الثانية :

ستروي لنا هذه الحكاية أن نجماً خرافياً ضخماً اخترق القمر، وسبب له هذا التلف الذي نسميه خسوفاً، يقول أحد المؤولين : «الخسوف يقول لك : هذا نجم يقال له التنين اسمه التنين النجم هذا، وأيجي وكما يوم يكون منقع بسكتون(٢٤) أيدخل في القمر وأيندر(٢٥) من ذاك الجانب ومن يدخل أعتقد أسود واعتاق القمر، الشمس يدخل فيها نجم نوبه(٢٦) يقال له(بوذوابه) ويدخل فيها وتجلس مع ثلاث وأربع ساعات هي مختسفة، والدنيا تثلج هذا(بوذوابه) هو بو يستوي تباشير على الأمطار»(٢٧)، وسيرورة هذه الحكاية ستجعل منها رسالة تبلغها الطبيعة(الباث) للإنسان(المتلقي)، وهو في تواصله مع هذا الباث سيحوِّل هذه العلامة إلى مؤول ثم إلى علامة ثالثة مُنتجة، ويمكن تمثل ذلك كالآتي :

نجم قمر اختراق تلف خسوف
فاعل(باث)م به(متلقي) فعل تواصلي استجابة مؤول
رسالة
علامة(باث)
متلقي(الإنسان)
..... مؤولات استجابة

الحكاية الثالثة :

ستروي لنا هذه الحكاية أن غظب **الله** سبحانه وتعالى وسخطه على الإنسان سبب لهذه العلامة(الخسوف) وهذا في النهاية سيحوِّل العلامة إلى مؤول نهائي سينتج علامة ثالثة ثم مؤولات أخرى، ليكون(الخسوف) العلامة رسالة يرسلها الباث(**الله** سبحانه وتعالى) إلى المتلقي(الإنسان) الذي يقوم بتأويلها وإحالتها إلى فعل الغضب الذي سيشكل المتلقي حياله الاستجابة المطلوبة، يقول أحد المؤولين:(هذا يستوي من **الله** محد يندله هناك، هذا يستوي ما اندله(٢٨) من غظب(٢٩) يستوي من فرحه، **الله** راظي(٣٠) على عباده إنه غظبان(٣١) على عباده ما نندله...(٣٢).

ويمكن تمثيل سيرورة هذه العلامة التواصلية

سنجد أن هذه الحكاية ستكون ذات أبعاد سيميائية مختلفة ، بحيث تجعل من العلامة نفسها (الظاهرة) مؤولاً نهائياً ثم علامة جديدة ليبدأ بالتواصل معها كونها ذات باثة في سيرورة تواصلية جديدة

فيما يأتي :

الله	الإنسان	الغضب	الخسوف
باث	متلقٍ	حدث	استجابة
		مؤول	رسالة
		علامة	
		استجابة	

الحكايات الشعبية علامة تعبر عن جانب ميتافيزيقي لما يمكن أن ان(المتلقي) من مؤولات ودلالات غير حقيقية

وللحكايات الشعبية في هذا المعتقد وجهان «فهي تُملأ من جانب وهي تفقر من جانب آخر»(٣٣)، إذ تملأ بمعانٍ جديدة، وهي في الوقت نفسه تُلغي قيمتها الحقيقية؛ فالحكاية الشعبية التي أنتجها المؤولون تضيف دلالات جديدة وقيما ومعاني وأفكارا جديدة على العلامة الأصلية(الخسوف)، غير أنها تفقدها قيمتها الأصلية كونها ظاهرة طبيعية، وعملية التجريد هذه أضافت بُنى هائلة الاتساع لمعانٍ جديدة ومتنوعة غاية في الغزارة، تلعب فيها البيولوجيا العصبية الدور المحوري بعمليات التوافق والتبادل وحتى الحذف والإضافة التي تمت في العلامة الأصلية. فالحكايات الشعبية الثلاث تصور لكيفية إدراك الأفراد للمظاهر الطبيعية في المجتمع العماني فـ»وجود شعب مجرَّد من الميثولوجيا أمر مستحيل»(٣٤)، ثم إن تواتر هذه الحكايات الشعبية وتماثلها في السياق العام سيربك بعض المؤولين وسيجعلهم غير قادرين على اختبار هذه العلامات وتحليلها للوصول إلى مؤول نهائي خاص بهم، وهذا ما يمكن أن نجده في رواية أحد المؤولين يقول :»الكسوف والخسوف هذا شرع مخول **لله** سبحانه وتعالى، أنا عندي كتاب لكنه إشتل(٣٥) عني، في يوم الفلانية في الوقت الفلاني، إذا الشمس انكشفت يكون كذا تستوي الدنيا كذا وكذا أو يموت ملك أو يموت شيء وكذا القمر هذي يجيهن ألم هذا ألم من **الله** تعالى، قال نور **الله** يغشى، وجع، اختلفت الأقوال، ماكلها ثابتة قيل إن هامشه(٣٦) تنهش القمر وقيل إنه ما شي منه هذا الكلام هذا يكون من **الله** سبحانه وتعالى، جعل انه يغرب بعد ما يغرب كل بلد من يتعافى المكان وبلادين المطالع ماكلها إذا اصطاب في ذا الوقت معهم ما يبين شيء وإذا اصطاب معهم معنا ما يبين شي»(٣٧).

إن تبدلات الدلالات والمعاني تسيطر عليها «القوة فوق الواعية»(٣٨)، فالكلمات لا تعبر عن انفعالاتنا فحسب، بل عن أهوائنا المبثوثة أيضاً وغير الثابتة التي غالباً ما تكون لا واعية، حتى لو واكبتها دوافع فردية واجتماعية، وتلك القوة الانفعالية فوق الواعية تشكل أهم جذور تغير المعنى، حيث توجد في كل جماعة دوائر فكر، في مركز الصورة ويتمحور حولها نشاط الجماعة والظروف التي تحياها، فتكون حاضرة دوماً في خلفية الوعي الجماعي جاهزة لتلوِّن أفكاره، وتحفز هذه الخلفية(الوعي) المرتبط بالحدس الذهني المبدع، وليس بالحدس الصوفي أي ما «يمكن أن نطلق عليه(الحدس العقلي) ذلك الذي يخلق في لحظة خاطفة كالومضة، تحولات فكرية أو فنية عميقة، تقوم بتبديل مسارات التاريخ...»(٣٩)

إن «الخرافات لا تحكي إلاَّ ما لا يحدث فعلاً، ولا تقول أي معنى»(٤٠)، ولذلك فإن الحكايات الشعبية علامة تعبر عن جانب ميتافيزيقي لما يمكن أن يتصوره الإنسان(المتلقي) من مؤولات ودلالات غير حقيقية توصل إليها بحدسه مستنداً إلى مراجع ثقافية واجتماعية في محيط مجتمعه السيميائي المتواضع عليه الذي جعل لهذه العلامة(الحكاية الشعبية) وجودا واقعيا وحياة معاشة، بل وألزم نفسه باستجابة فعلية وسلوكية تترجم تصديقه للتأويل الذي توصل إليه، وإذا كان الوجود والحياة تأويلاً فإن الحكاية الشعبية تكون تأويلاً للوجود في اللغة وعبرها، ومن ثم فإن هوية هذه الحكاية تتحدد بهذه الوضعية الأنطولوجية التي يغدو التأويل بمقتضاها «محيط النص والفعل الذي تقوم الذات به»(٤١). عليه فإن التأويل بهذا المعنى يؤسسه في وجوده قبلياً وبعدياً في السيرورة التواصلية لعلامة(الخسوف) ومن ثم للحكاية الشعبية(المؤول/ العلامة) ستنبثق عنه الاستجابة

التي سيستجيبها المتلقي تبعاً لمؤسسته السيميائية التي ينتمي إليها وستكون هذه الاستجابة متنوعة تبعاً لهذه المرجعية من ناحية ولطبيعة المتلقي من ناحية ثانية، وتبعاً للسياق المقامي الآني من جهة ثالثة، يتضح ذلك من خلال روايات المؤولين لاستجابات المتلقين، ومن هذه الاستجابات :

❊ أداء الآذان والصلاة: يقول أحد المتلقين «... يقولوا أول ما يقولوا خسوف القمر لا تعافى القمر أول في اعتقادهم تعافى القمر تجد الأذانات من كل حدب وصوب... الأذانات أوين عشان الله سبحانه وتعالى يسمعهم يأذنوا ويشفي القمر»(٤٢).

❊ قراءة القرآن الكريم، يذكر أحد المتلقين «... أما إن كانوا قديما يأذنوا بانطلاق مرارا يقريوا القرآن ويصلوا الصلاة ركعتين تقربا إلى الله حتى يكون بشفاء حال ذاك النور من بو صابه ذلك الأمر كانت العقائد كذاك، والله أعلم..(٤٣)

❊ التسبيح : فهو ملازم للصلاة والأذان، يذكر المتلقون ذلك في مثل قولهم : «لا لا ما بهم خوف حتى إن ناس يأذنوا وناس يقريوا وناس يسبحوا ويقدسوا الله تعالى وفيه ناس عندهم أدعيه في حالة هذي الأشياء»(٤٤)

❊ دق الطبول والطرق على الأواني : يقول أحدهم:»... حد يقوم أأي الله يكرمك يقرقح(٤٥) قواطي(٤٦)، وحد يقرقح وعيان٤٧، تسمع وحد يكبِّر واجد منه»..(٤٨)

❊ المحافظة على العلاقات الطيبة مع الآخرين خوفاً من عقاب الله – سبحانه وتعالى–، يقول أحدهم : «ذاك اليوم كلهم يتصرفون زين، الأوادم كلهم خايفين كلهم يتصرفوا زين، معهم الآذان والصلاة والجرايه(٤٩)... ولا إله إلا الله، ربنا يرحمنا يبون الجمر(٥٠) يصح». (٥١)

❊ ممارسات خاصة بالنساء: وتتمثل في تحضير الأدوية التي تستخدم بعد ذلك في مداواة الناس والمتمثلة في بعض الأعشاب العطرية والطبية التي تستخدم في علاج مجموعة من الأمراض، إذ تعمد النساء إلى جمع هذه النباتات في وقت الخسوف وإعداها وتخزينها للاستشفاء بها، يقول المتلقون في ذلك: «يفعلوا ياخذوا دويات(٥٢) دويات هذا يأخذوه ويدقوه، علين(٥٣) الله تعالى جعل بعمر يعني القمر وصح، بس يرتفع عنه ما يدقوا، وقيل في هذا هو يعني يبهى، يبهى عن المرض، ربي يجعله...»(٥٤)

❊ ضرب الحيوانات(الكلاب والقطط) وذلك لإحداث جلبة وصياح، يقول أحد المتلقين : «يضربن السنانير هيه، هاعه مالهم يوم يشوفوا سنور ضربوه وكذاك الكلب... يعني علشان يصيحوا»(٥٥).

هكذا يتحول كيان الحكاية الشعبية نفسه تبعاً للتأويلات والاستجابات المتوقعة المتسقة مع المؤوِل ذاته، وهو لذلك سيرورة ذات مظهرين؛ اجتماعي وعاطفي، يتشكل بحسب الذات المنتجة للتأويل. وعليه فإن هذه التأويلات تستند إلى مرتكزات عدة هي :

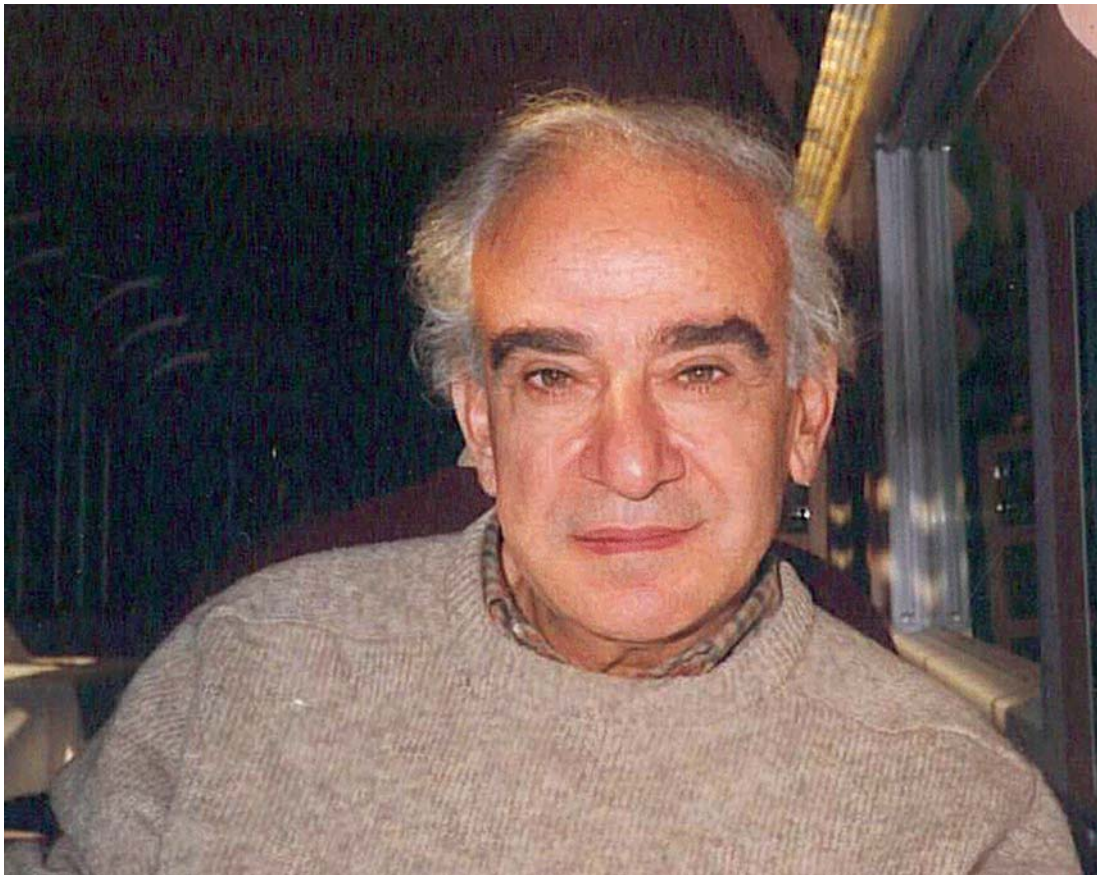
١. الخبرة : وهي تلك الخبرة المعاشة التي توجد قبل انفصال(الذات– الموضوع)، وهي ليست متميزة عن الإدراك والفهم، إذ تمثل تواصلاً مباشراً بالحياة، وعليه فإن هذه الخبرة هي المرجعية التي يستند عليها المؤوِل(الإنسان) في تأويله للعلامة(الخسوف)، ثم في استجابته الذاتية أو المجتمعية لهذا التأويل وردة فعله حيالها.

٢. التعبير : هناك علاقة بين الفهم والتعبير، والتعبيرات هنا تجليات مضمون عقلي تجعل هذه العلامات والرموز مفهوماً، فالتعبيرات هي الوسيط الذي عن طريقه نعرف الآخرين فهي إعادة معايشة تجربة خارجية، فالتعبيرات وقائع فيزيائية، ولكنها لا تشبه وقائع فيزيائية أخرى، لأنها تكشف عن نشاط عقلي أو روحي للذات المنتجة التي تنتج العلامات وتؤولها وتستجيب لها، وهذا ما نجده في التفاعل التعبيري بين العلامة(الخسوف) والمؤول(الإنسان) تفكيكه لشيفرة الرسالة التي أرسلها الباث في الحكايات الثلاث ثم إنتاجه علامات جديدة واستجابات ذاتية أو جمعية معبرة عن مفهومه وتجليات روحه وعقله في سيرورة هذا التواصل السيميائي.

يتبع البقية بموقع المجلة على الانترنت

فؤاد رفقة:

الحطّاب الذي عاش برفقة الشعر والموت



* يوسف الخال :

فؤاد .. مثل الأنهار
البرية، لا تعرف
إلى أين تصل،
لكنها دائماً تجري..

* المشاركون في الملف:

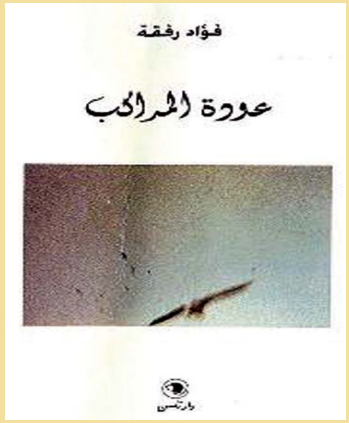
- شوقي ابي شقرا
- إملي نصر الله
- ميشال جحا
- سلمان زين الدين
- سليمان بختي
- ميشال سعاده
- صباح زوين

❖ بين سلاسل الألب وطاقية صنين
رسائل حبرها الأمطار والثلوج

❖ إن في رائحة التراب أول المطر ما يفوق
من المعرفة، نظريات العالم..

رفقــة هــذا الزائر ....

شوقي ابي شقرا *



إلينا وعلينا، هكذا دخل هذا المجوسي. والهدايا معه والحلية الأهم في موهبته هي حلية الإستقامة وكونه قرة السرور أي قرة عين المشتاق. دخل فؤاد رفقة إلى المقرّ الأليف والحميم، مقرّ الشهادة والمغامرة، إلى المكتب، إلى المجلّة، مجلة شعر. دخل إلى قصيدته، إلى الأصدقاء، إلى الآخرين أي الموجز الذي هو القارىء، إلى القراء الأوسع من بيدره. بل لا يسعهم هذا البيدر الذي له والذي جعله يكون رمزاً من رموزه السيدة في المقام، ومن عواطفه اللطيفة والصاخبة. لكنها، وإن ألم بها الموج، وألم بها المركب الملوّن مركبه، لا تفتأ تدور عليه، كأنها حفنة من الديوك، من الأوزات التي ترغب أن تنقر الحبات موزعة عليه من يده، من ذاته المبدعة. وهي الذات التي طالما خفقت في المجال المتاح، مجاله الناعم والدافىء. إذ عند فؤاد موقدة وهو يجلب لها الحطب لأنه حطاب في الغابة. ولأنه كذلك، بين النبل والقريحة، بين الشاعر والذين حوله، بين الدفء والبرودة، بين النار والصقيع يدخل إلى كل هذا، ويرتمي على كل هذا، ارتماء الشاعر الذي إيحاءاتهمن هنا، من كيانه أولاً ومن ثقافته المشبعة بالنسمات والأحلام والزفرات.

* شاعر من لبنان.. من مؤسسي مجلة «شعر».

ويدخل فؤاد رفقة إلينا، وكانت الأيام تلك نملأها نحن بالغمزات بالرحلات وبالضحكات وبالأنفاس التي هي الأحرّ وهي الجمر في آخر الخطاب وفي مطلع الخطاب.

ويدخل فؤاد رفقة وبه ذلك الحنين وذلك اللمعان في عينيه، في التفافه كما يلتف القصب على المياه، وكأنه رزمة من رسائل الحبّ وكأنه شجرة من تلك الأجمة وكأنه في ختام القول حطبة من الأجمل ومن الأحلى، وكأنه الموقدة التي تحتاج إلى الحروف، إلى السطور القصيرة. وهذه الموضة لديه موضة شكلية، وله أن يمشي مختالاً بها، وأن يشعل الرماد إذ تحته الخيلاء وتلك الحيرة وتلك السخونة التي هي نفحة إليه من الأساس، من نجمته في الفضاء. وهي الحارسة له وهي ما كان يتطلع إليه وإلى الأفق الذي يطمح إليه في عذابه الأرضي، إذ ربما الشمس في نهاية الأرب، هي الهدف وهي الكرة التي يتلاعب بها في ساعاته الحزينة، وفي حياته التي تراكمت عليها الصلوات، وتراكمت الأوصاف لها في نصوصه منذ البدء إلى حين صارت المسرحيّة على وشك الأقفال، وشك الخلاص وأن تكون الستارة نزولاً من فوق الكلام إلى عتمة الصمت وزخرفة القبول، وتفاصيل السأم. وحين يلجأ الحاضرون إلى التصفيق فذلك لا يهمه، بقدر ما يفيده ويأخذه من رومنطيقية ذائبة في الأضلاع وفي العروق، إلى رومنطيقية فكرية حيث هو القائد، وله أن يأمر الكتابة بأوامر العبث والهباء، وحيث لا يلبث أن يثور على اليابسة، وعلى ماهية البحار، وعلى أن يكون الأمر في قلمه. وله أن يمحو وله أن يطرد اليأس. وله أن يضفر أكليلاً من كل هذا لا ليكون على رأس قيصر ما، بل على رأس القصيدة.

وتلك قصيدته فهي في مزاج خاص به، في هيئة من الرضى والمكالمة والتأملات التي تدوخ من هواء البحر، ومن دوار الماء. وهو، في مجملها وفي مداها العزيز والمتطاول صوب الشروق، صوب الأمل، صوب الدسامة الذهنية، يكاد يصل الشيء بالشيء، يكاد يتحد هو والشأن الكوني. ويكاد يكون ذلك المزارع، ذلك الصوفي وله أن يمد أصابعه إلى البستان، وأن يقطف الثمرة. ثم لا يعي أنه ذلك القاطف، فيعود إلى النغمة الوجودية، إلى عهد الآمال، إلى الرغيف الجائع هو أيضاً، إذ سيكون الضحية على مذبح التفكير، وعلى مذبح العلّة الزمنية ومذبح الخير ورجوع الكاهن الأزلي إليه ليخدم الشعب وله تلك العظة أن نسير في الدجى، ويلي ذلك أننا تحت المظلة، وأن الرداء الذي نرتديه يصلح للعيد كما لآونة العطلة في اليباب وفي مراحل الخصب سواء بسواء.

وفؤاد رفقة لعله، وهو صديقي، وله رفاق في أي صقع، وله تلاميذه الذين تكاثروا من حوله، من علمه ومن شكيمته، ينظر إلينا من ديوان راحته الفردوسية، ويرغب أن يتبسط وأن ينبسط بنا، وأن يعقد الصلة بين الهناك والهنا. ولا أفضل عنده، بين لحظة وصداها، بين قوة وضعف، بين لمحة ولمحة، سوى أن يكتب وذلك ما فعل وما هجس فيه، في جسده وعز عقله وفي متسع سريره وطاولته للتأليف، وفي اليقظة قبل أن تدق الساعة. أنه فعل ذلك ووضع مجموعة من الشذرات، من المسامرات الأخيرة، في «محدلة الموت وهموم لا تنتهي «.

لكنك لن تنتهي أيها الشاعر، ومن الوادي وادينا نسمعك ونقرأك وهذه غيمتك فوقنا ولا ينقطع الغيث.

فؤاد رفقة في صحبة رفاقه مؤسسي مجلة «شعر»..

فؤاد رفقة

الشعر والفلسفة صديقان

إملي نصر اللّه *

أتساءل : كيف بوسع وقفة واحدة ان تختصر عمراً من إثراء الفكر؟

وكيف يمكن لكلمة واحدة ان تلم بغلة مكتنزة العطاء؟... وقد دأب الحطاب على جمعها فوق بيدره لحظة تلو لحظة، ومرحلة في إثر مرحلة؟

ثم كيف لكلمة مقروءة او مكتوبة، ان تعبر عن عالم يسمع فيه للسكينة رنين وأنغام؟

مع فؤاد رفقة في كل خطوة وقفة تساؤل. فهو لا يدع قارئه يستسلم للسهاد لحظة واحدة، بل يريده أبداً يقظاً، وكأنما الشعر لديه ناقوس يدق ويدق على أبواب الوعي وجدران القلب.

وكأنه يريد القارىء ان يكون الرفيق الحاضر للمغامرة، والا فهو لا يستحق القيام بالرحلة.

ثمة علاقة نادرة بين الشاعر وبعض الينابيع التي استقى منها فلسفته، وقصائد شعره، كما حول اليها، في المقابل، بعضا من عطائه وثمار جهده وأفكاره، عبر الترجمة على خطين، وأعني الينابيع الألمانية، حيث، وحسب تعبيره «الشعر والفلسفة صديقان» .

اذ أن «بين سلاسل الألب وطاقية صنين رسائل حبرها الامطار والثلوج» .

ولا تزال تلك العلاقة القدرية قائمة، وقد بدأت في مطالع ستينات القرن الماضي، ثم تكرست بنيله شهادة دكتوراه من جامعة توبنغن في العام ١٩٦٥

وتواصلت لدى قيامه بترجمة عشرة أعمال لكبار الشعراء والفلاسفة الألمان، بينهم ريلكه، هولدرلن، تراكل، نوفاليس، هايدغر وهسه.

كذلك نقلت بعض أعماله خصوصا شعره، الى الألمانية. وهو بذلك أقام جسور تواصل ثقافي عميق، وعلى الجهتين، فاستحق التكريم عدةمرات، وكان آخرها منحه ميداليه غوته في مدينة فايمار للعام ٢٠١٠.

ومن بعض ما ورد في حيثيات التكريم ان

* روائية من لبنان .

الشاعر، بما قام به من ترجمة، «جعل بلوغ الشعر الألماني الى قراء العربية ممكناً، وللمرة الأولى، في كثير من الأحيان. كما أن تدريسه الفلسفة في الجامعة اللبنانية الأميركية جعله وسيطاً بين عالمي الثقافة الغربية والشرقية، وهو الذي اختار مارتن هايدغر لأطروحة الدكتوراه، وكان دائما يسلط الضوء على الفلاسفة الألمان من خلال تدريسه».

قال رفقه ذات يوم: ان لقاءه بالفلسفة والشعر الألماني قد أحدث ما يشبه الزلزال في كيانه.

كما يردد في عدة مناسبات ان لقاءه بالثقافة الالمانية شعرا وفلسفة هو لقاء قدري. وقد تتلمذ على فريدرش كومل عندما كان طالبا في جامعة توبنغن. ويدهشك ما يرويه عن هذا الأستاذ المتوغل في أدغال الفلسفة، حتى انتهى به الأمر ان رحل الى الهند، حيث غرق في البوذية وعاد منها «راهبا يعد طريق الروح للآخرين، تاركا خلفه الأهل والأقرباء، لأنه صار في ينابيع كل شيء» حسب تعبير رفقة، ثم يتابع زيادة في الايضاح: «لقد ترك بيته وراح، ذلك لأن بيته صار في الكون، في السماء».

هذه العلاقة مع الحضارة الألمانية، «حيث الشعر والفلسفة رفيقان، ودائماً في حوار» والتي بدأت قبل نصف قرن، لا تزال مستمرة بشهادات تقدير او تكريم ناله الشاعر في العام ٢٠٠١ عندما منح جائزة فريدريخ غوووندولف من الأكاديمية الألمانية للشعر واللغات ثم في العام ٢٠٠٥ حين سلمه رئيس المانيا الاتحادية جائزة Deutsc-verdien Storden الى عدة جوائز تقديرية جاءته من ايطاليا ومن الجامعة الأميركية، واللبنانية الأميركية في بيروت.

ساهم فؤاد رفقة في مواصلة الحوار، بين الشرق والغرب، في هذه المدينة بيروت، والتي كانت ولا تزال بين أهم المراكز التي تحضن مثل هذه اللقاءات.

واسمحوا لي ان اقول كلمة حق في المانيا الدولة الحضارية، والتي تعرف كيف تختار وتكرم الثقافة ومبدعيها، وتدلنا الى الينابيع الصافية في حضارتنا العربية، كما في أدبنا ولغتنا.

ومثلما اختارت شاعرنا المبدع فؤاد رفقة كي تغدق عليه تكريما مستحقاً، فقد كانت الترجمة من أدبنا المعاصر، الى اللغة الألمانية، وخصوصا في الرواية، هي الأغزر بين سائر اللغات، وقد نالني من ذلك نصيب حين اختيرت أربع روايات للترجمة. وفي طليعة من عمل على تلك الترجمات الراحلة الدكتورة دورس كيلياس، والدكتور هارتموت فندرش، وقد جاوز عدد ما ترجم من روايات الخمسين رواية.

ويؤسفني القول ان مؤسساتنا الثقافية، في العالم العربي، لم تلتفت الى هذا الجهد، أو تقدره بما يستحق، لأن المقارعة بين السياسيين وصراع الديوك، في الساحات العامة، يعلو على صوت الثقافة ويطغى على حضور المثقفين.

في كتابه «خربشات في جسد الوقت» الصادر في العام ٢٠٠٦ عن دار نلسن والذي حاز جائزة متخرجي الجامعة الأميركية في بيروت يكتب رفقه : «في المانيا الشعر والفلسفة رفيقان وصديقان، انهما في حوار مستمر. وعندنا أين الشعر الذي يصادق الفكر؟ وأين الفكر الذي يصادق الشعر»...

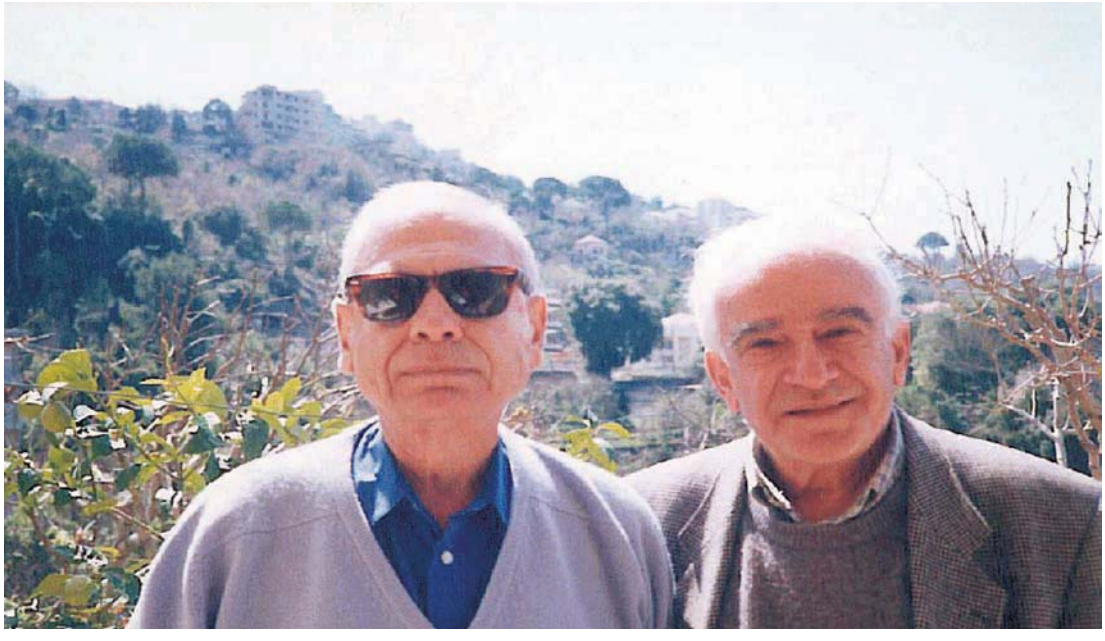
وفي هذا لكتاب بالذات يتجول بين مناطق الفكر الألماني، ويعرفنا بالفلاسفة والمفكرين، فندرك مدى تعمقه في معرفة بناة الحضارة والفكر في المانيا.

لكنه في نثره كما في شعره، يظل يتأرجح بين عدة عوالم، كما يبقى بين الشك واليقين.

ومن بعض حواره مع ذاته أقتطف «غريب امرك يا بيدر، من جهة انت في بلادك التراب، وانت في

الجبال الوعرة، وانت فيها الماعز والينابيع، وانت فيها الجذوع، ورغم هذا، هناك من جهة ثانية، الحنين المشتعل أبداً الى مراكب الراين.
وبين هذين الجناحين وجودك مصلوب. جذورك في مشارف صنين، وعيناك على الألب».
ولا ينقطع حواره هذا مع العالمين، الخارجي والداخلي في شعره، ومهما بدل أسماءه والألقاب، من الحطاب الى شيخ درويش، الى الهندي الاحمر، والسامري والصوفي وبيدر. فهذه كلها مرايا تعكس صورة صاحبها القلق، المتأمل والباقي، كما يقول: «كيمامة برية هناك على الصخور الوحشية، وحدها تغني، هكذا انت يا بيدر.
انها وحدة الشاعر الذي يمثله رفقة في كل اوصافه وأحواله. ويبقى في حالته الشعرية أينما حل او رحل.
يكتب د.قيصر عفيف في مقال له عن الشاعر : «يطلع من وحدة النساك الهادئة التي يختمر فيها الشعر وينضج».
ومن أجل ذلك النضج يعترف الشاعر في مقابلة له مع الاستاذ سليمان بختي ان تجربته الشعرية عبرت ثلاث مراحل:
١. المرحلة الضبابية التي انتهت في مجموعة أنهار برية.
٢. بعدها بدأت أتجه الى المكانية اذ أدركت ان الوجود البشري يرتكز على جذرين: الزمني والمكاني.
٣. وفي المرحلة الثالثة التجربة المسيحية بمعناها الروحي الشامل، كما عبر عنها في «جرة السامري» ويعتبرها ذروة تجربته الشعرية، التي تعود بداياتها الى منتصف خمسينات القرن الماضي ومع مجلة «شعر» وهو أحد مؤسسيها، مع الشاعر الراحل يوسف الخال الذي قال فيه «فؤاد مثل الانهار البرية، لا تعرف الى أين تصل، لكنها دائماً تجري».

وفؤاد رفقة الذي غاب مثل محو الضباب ما كان ليبلغ هذه الغلة فوق بيدره، لو لم يبدأ بحراثة الأرض وغرسها.
وبقي دائماً، قريباً من الأرض، من الطبيعة، ومن إرث حمله مع ذكريات غالية رافقته عندما غادر قريته «كفرون» وهو في السن العاشرة. وظلت تسري في أشواقه ومع نسغ كلماته، لأنه ظل يؤمن «أن في رائحة التراب أول المطر ما يفوق من المعرفة نظريات العالم».
بوسعي المضي في استعراض شعر فؤاد رفقه وفلسفته وهو الحاضر الغائب وهو الانسان الحزين، الموجوع لآلام الآخرين والمتطلب، ولا يرضى عن نفسه وما أعطى، حتى اذا قام في ذكرى ولادته، بجردة حسابية يكتشف «أن الغلة أقل بكثير من الدمع والاوجاع».
وهذا من بعض ما ميز شخصيته اللطيفة الحضور، والعميقة الجذور.
بعدما غرقت في دواين شعره ومؤلفاته النثرية، خرجب بصورة له مستوحاة من بعض ما أبدع، فهو رجل مثقل بحكمة السنين، يسير على مهل ، ويتوكأ على عكاز مجدولة من شعر وفلسفة، وفي مسيرته تسبقه عيناه وأحاسيسه المرهفة ليلاحظ كل ما رف ودب، دائم اليقظة، هو رهيف الحس، لطيف النبرة، يطأ الأرض من دون ان يترك عليها ثقله.
ويؤمن بأن «الشاعر خادم في كنيسة الأسرار، وبأنها رغيفه وخمرته في الطريق الى مناطق الكينونة».
كما يرى «أن الكلمة الشعرية هي رسالة من ينابيع الحقيقة الى الانسان».
انه فؤاد رفقة الشاعر، غائباً حاضراً ابداً.



صديقي الشاعر
فؤاد رفقة

ميشـــال جحـــا *

ماذا أقول عنه بعد رفقة دامت أكثر العمر؟ كنت غالباً ما ألتقيه في حرم الجامعة اللبنانية الأميركية في رأس بيروت حيث كان يدرّس. وبعد تقاعده استمرّ تواجده فيها وهي بالنسبة اليه كانت قِبلة حياته.

ولد فؤاد رفقة في قرية الكفرون في سوريا سنة ١٩٣٠. ثم جاء مع عائلته الى بيروت حيث تابع دراسته الجامعية في الجامعة الأميركية ومنها الى جامعة توبنغن في ألمانيا حيث نال شهادة الدكتوراه سنة ١٩٦٥ في الفلسفة عن الفيلسوف الألماني المعروف مارتن هايديغر.

ولعلّ أهم ما قام به الدكتور فؤاد رفقة ترجمته للشعر الألماني وللفلسفة الألمانية. ترجم لعدد من كبار الشعراء الألمان أمثال: غوته وريلكه وهولدرلن ونوفالس وتراكل وهيسّه، الى مختارات من الشعر الالماني الحديث.

شارك يوسف الخال في نشر مجلة «شعر» سنة ١٩٥٧، وفي سنة ١٩٦١ نشر مجموعته الشعرية الأولى «مرساة على الخليج». الويل لمن يختاره الشعر!

ومنذ أن وقع صدفة في معهد غوته في بيروت على كتاب الشاعر النمساوي راينرماريا ريلكه(١٨٧٥–١٩٢٦) حتى أُخذ به. وفي دراسته للفلسفة في المانيا اقتنع بأن الشعر والفلسفة توأمان. إن دراسته للشعر الألماني وللفلسفة الألمانية أثرت في كيانه مدى حياته. تأثر بالتجربة الانسانية والنِظرة الى الوجود وبالتأمّل وبالفكر عمّا يزخر به الشعر الألماني.

وجد فؤاد رفقة، الذي يحب العزلة والتأمل في الوجود، نفسه مسوقاً الى ترجمة مختارات من الشعر الألماني منحته معنىً جديداً للحياة وأضاءت له السبيل لاكتشاف أسرار الذات والوجود والحبّ والموت مما نال عليه أعلى التقدير من الأوساط الثقافية في ألمانيا تُوّج

* ناقد وأكاديمي من لبنان .

بمنحه جائزة غوته سنة ٢٠١٠.
استمر فؤاد في التردد على زيارة الجامعات والمراكز الثقافية الالمانية. وفي صيف ١٩٩٣ – وكنت قد دعيت لتدريس «سمينار» في جامعة مونستر التي درست فيها، يتناول الشاعرين الكبيرين خليل حاوي وأدونيس – هنا هو في بلدة شترالن التي تقع قرب الحدود الهولندية حيث يوجد مركز للذين يعملون في الترجمة من وإلى اللغة الألمانية – ألحَّ عليّ أن ازوره هناك. ففعلت، وأمضينا أياماً كنّا نتذكرها كلما التقينا في بيروت.
لم يكن فؤاد ممن يسعون الى التكريم، ولم يُبْتَلَ بمرض حب الظهور، ولم يكن يؤخذ بالمظاهر والقشور. كان يهوى ان يعيش في الظلّ يعمل بصمت يمارس نظم الشعر وترجمته. ان ترجمة الشعر ليست أسهل من نظمه.
ترك عشرات المجموعات الشعرية والمؤلفات والترجمات الشعرية والفلسفية وكان «بيدر» – وهو عنوان أحد كتبه – اللقب الذي يأنس اليه.
يوم أخبرني، في حرم الجامعة اللبنانية الأميركية، صباح ذلك الاثنين المشؤوم في ١٩٨٢/٦/٧ عن انتحار صديقنا المشترك الشاعر خليل حاوي ليل الأحد في ١٩٨٢/٦/٦ بكيناه معاً. أما اليوم بعد رحيله فقد تركني أبكي وحيداً.
رحم الله الشاعر الكبير أمين نخلة الذي قال:

وَجَدَ الأحبابُ مَن يبكي لهم
وغداً نمضي، فمن يبكي لنا..

في كتابه «مرثية طائر القطا» الصادر عن دار نلسن، ٢٠٠٩، يقول:

«مثلما الشاعر يحب الموت
كلما اقترب من الموت».

ويقول: «شبح أشبه بالموت يعبر
أيها الموت ابتعد حتى أراها
ثم خذ ما أبقت الأمواجُ
من آثار عمري».

ويقول: «أيتها الكائنات الخفيَّة، أيتها القوى التي لا تعرف النعاس، أنتِ يا من ترسمين مسار الريح ومصائر السفن، اليكِ نضرع، فخلّصيه بالموت مما هو قد أقسى من الموت».
وفي كتابه الأخير «مِحدلة الموت وهموم لا تنتهي» الصادر عن دار نلسن ٢٠١١، نجد أن فؤاد، المسكون بهاجس الموت الذي رافقه طيلة حياته، يرثي ذاته.
يقول(ص ٤) مخاطباً الموت:

«يا موتُ
يا محدلةً
لا تعرف الضجر».

وفي(ص ١٣) يقول:

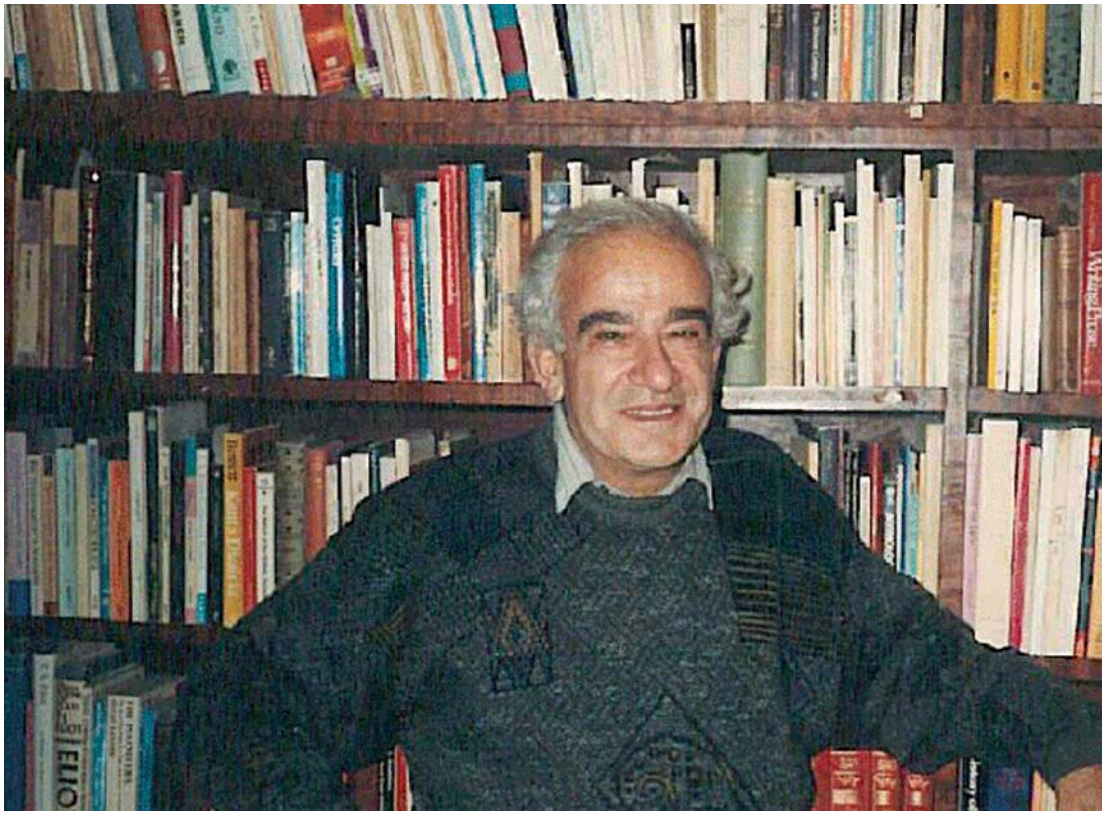
«يا موتُ، شكراً
ما تبقّى
ربّما يُنهيه في مملكةٍ
لا زَمَنٌ فيها
ولا حدود:
فانثر على جثمانه الورود».

وهو يحاور الموت ويواجهه. الموت لا ينتظر. الموت جلاّد ينفّذ حكم الإعدام دون محاكمة! فلا بُدّ أن يخلي مكانه لسواه ويعود الى التراب الذي جاء منه.
وفي(ص ٤٣) من كتابه «محدلة الموت» يقول:

«صار حطّاباً يرى
ما تحدس الطيرُ وما
تسيّره الريح الصديقة».

سنة ١٩٨٨ أصدر كتاباً بعنوان «يوميات حطّاب» فأحببت أن أُطلق عليه لقب «حطّاب». هكذا كنت أتخيّل فؤاد رفقة حطّاباً يقطع الجذوع اليابسة ويُقلِّم الأغصان الذابلة ويُبقي على الأغصان النضرة الممتلئة عافية وحياة.
لا أجد أروع ما أختم به كلمتي عنك يا صديقي مما قاله الشاعر عبدالله غانم في ديوانه «العندليب»:

«حطّاب نَزَّلَ حَمِلْتو وارتاح».



فؤاد رفقة
بين الشعر والنثر

سلمان زين الدين *

حين يغيّب الموت شاعراً أو كاتباً يبقى مصدران اثنان لاستحضاره والتعريف به: ما كَتَبَ، وما كُتِبَ عنه. أمّا ما يتداوله الناس عنه فيبقى مجرّد ذكريات قابلة للزيادة والنقصان، وغالباً ما تزول بزوالهم ما لم تُتَح لها فرصة الكتابة. وهكذا، تضيف كتابة الشاعر/الكاتب والكتابة عنه اليه أعماراً ، تطول أو تقصر، بحسب أهمية كتابته أو الكتابة عنه. وربّ شاعر/كاتب يعيش بعد موته مئات بل آلاف الأعوام، وربّ آخر يموت بموته الجسدي، وبين هذين الحدّين يتموضع معظم الشعراء/الكتّاب، وفؤاد رفقة واحد من هؤلاء.

في هذه المشاركة، سأعتمد المصدرين آنفي الذكر في اضاءة فؤاد رفقة والتعريف به شاعراً وكاتباً، مكتفياً في المصدر الأول بكتابين اثنين هما: مجموعته الشعرية «جرّة السامري»(دار صادر) وكتابه النثري «أمطار قديمة»(دار النهار)، ومتّكئاً في المصدر الثاني على قراءتي الكتاب الأول غداة صدوره في العام ١٩٩٥، وقراءتي الكتاب الثاني غداة صدوره في العام٢٠٠٣. وسأحاول التعريف برفقة شاعراً وكاتباً. على أن ما يجمع بين الكتابين هو انتماء الكلمة الأولى من كل عنوان الى الحقل المعجمي للماء، فكلمة «جرّة» هي الوعاء الفخاري الذي يُوضع فيه

* كاتب وناقد من لبنان .

الماء، وكلمة «أمطار» هي أصل الماء وفرعه. وهذا الحقل طالما شغل الأدب العربي منذ الجاهلية حتى اليوم.

فؤاد رفقة الشاعر

اذا كان الماء، في الأصل، لا لون له ولا طعم ولارائحة، فانّ لذاك الراشح من «جرّة السامري» لوناً وطعماً ورائحة. انّه لون الشعر، وطعم الفن، ورائحة الجمال. واذا كنت في ريب ممّا نقول ما عليك سوى أن ترشف قليلاً من ذلك الماء.

في «جرّة السامري» يُثبت فؤاد رفقة أن أعمق الأفكار يمكن التعبير عنها بأبسط الكلمات، وأن أجمل الصور يمكن رسمها بأبسط الألوان، وأن أكبر الغيمات يمكن تكويرها في قطرة ماء. فمن قال ان البسيط متّصل بالضحل، وان العميق وقفٌ على المعقّد والمصنوع؟ فؤاد رفقة في «جرّته» يكذّب هذه المقولة، ويبرهن أن الأبسط قد يكون الأعمق. فشعره كالماء بسيطٌ في تركيبه، عميق في تأثيره. وها هو، بعشر كلمات لا غير، يعبّر عن مأساة الانسان في هذا الوجود، ذاك المحكوم بالانتظار دون لقاء، وبالرحيل دون وصول، وبالتطلّع دون وصال:

تحت الجذوع
من عشرات الفصول
عيناه على الثمرة،
ولاتسقط.

بمثل هذه البساطة والمباشرة الموحية والتكثيف المكوِّر يقول فؤاد رفقة أشياء كثيرة، ويسكب من «جرّته» ماءً زلالاً صافياً كعين الديك. فماذا يقول بعد؟ وكيف يقول؟

في القسم الأول من المجموعة الموسوم ب»مجرى حياة» يعبّر رفقة عن مجرى حياته، وعن مجرى حياة الإنسان من خلاله، ذلك المكتوب عليه أن يبدأ باستمرار وليس ثمّة نهاية، فتأتي نصوص هذا القسم شذرات من سيرة ذاتية–عامّة في الوقت نفسه، وكلُّ نصٍّ يضيء جانباً من هذه السيرة، وكأني بالشاعر أدرك أن الذاتي حين يختلط بالعام، والنسبي حين يرتقي الى المطلق يحتّمان أن تكون الصياغة شعرية، فبين الشعري والعام والمطلق وشائج حميمة، ولا بدّ للشكل من أن يلائم المضمون. يبدأ رفقة سيرته، سيرة الانسان بالقول:

من بداية الأيام
الى حقله كل صباح،
قميصه تجاعيد الأرض
حذاؤه شقوق الأزمنة.

ويُنهيها بالقول:

وبعد فوات الأوان
ترى كلّ شيءٍ
وتعرف أن الجبال البعيدة
تظلّ بعيدة،
وأن الطريق اليها
حريق، دخان.

هي بداية كلِّ انسان ونهايته، هو قَدَرُهُ الذي يحتّم عليه أن يبدأ دائماً ولا يصل. وبين البداية والنهاية ثمة خريف حتمي ووحدة وانتظار، وها هو بستّ كلمات لا غير يختصر مسيرة الشاعر، مسيرة الانسان:

جوّالٌ،
أسفاره كلّها
في جهة واحدة.

وثمة رحيل دون وصول، وجسور دون عبور، ووقوف على الحافة:

على البرج

وحده يقف،
لا قبّعةٌ، لا رداء.

في القسم الثاني من المجموعة «عندما تشرق الشمس» ثمة انحياز الى الطبيعة البكر والقرية والفلاح والبدايات، شأنه في ذلك شأن شوقي أبي شقرا تلك الجرّة الأخرى الملأى بالحميميات وان كان أكثر ايغالاً فيها، وأكثر تنقيباً عن الأثري الأثير من قرويّاتنا ينفض عنها الغبار، ويصونها من غدرات الزمان، رغم اختلاف الاثنين في طريقة الصيانة وفي أسلوب التركيب.

وفي هذا القسم ثمة موقف واضح من المدينة والصناعة والتكنولوجيا وعصر الفضاء وأسلحة الدمار الشامل. فها هو يقرع جرس الخطر في هذا الاستشراف المريع حين يتنبّأ أن شفرة الموت التي تجول بصمت، وتتعب في حلق الأرواح ستستريح حيث لن يكون هناك بيوت ولا أجساد:

في العالم
تجول شفرة الموت.
قريباً تستريح،
قريباً لا بيوت،
ولا أجساد.

وعلى الرغم من هذه النبوءة، فانّ الشاعر لا يفقد الايمان بسامري يهبط يطعم الجياع ويريح المتعبين ويضمّد الجراح، ويرنو الى شمس تطلع من خلل الظلام:

في الليل
دائماً تشرق الشمس.

هذا، وغيره، يقوله فؤاد رفقة بكلمات بسيطة، مباشرة، مقلوعة من الطبيعة والانسان لا من المعجمات وأمهات الكتب، يُدخلها في مداميك– تراكيب بسيطة مثلها، ويشقعها بعضها فوق بعض مدماكاً مدماكاً وجملةً جملة، وقد يقتصر المدماك على حجر واحد/كلمة واحدة أحياناً الاّ أن ضربة المعلّم لا تخفى، ولمساته تظهر جليّةً في البناء–النص.

على أن الشاعر قال ما قال بتقنيات شتى؛ ولعل أكثرها استعمالاً في عملية البناء المقابلة، ذلك أنه كثيراً ما يقابل في النص الواحد بين حالتين أو زمنين أو مكانين في محاولة منه لابراز أحد طرفي المقابلة، على طريقة والضدّ يظهر حسنه الضدّ، ممّا يشكّل مصدراً من مصادر شعريّة النص. وقد تتمخّض المقابلة عن بيت القصيد الذي تنتهي به القصيدة، ويكثّفها في كلمات قليلة، كما نرى في «سمكة»، و«جدلية العمر»، و«ومضة وداع».

واذا كانت المقابلة تُعنى بشعريّة النص ككل، فانّ شعريّة أخرى تتحقّق في الجملة الواحدة حين يتمّ التلقيح بين الانساني والطبيعي ما يتجلّى واضحاً في قصيدة «تشرين». على أن ثمة نوعاً من التدرّج والتصعيد من العادي الى الخارق، من المألوف الى اللامألوف نراه في بعض النصوص يخلق توتّره الخاص، كما نرى في هذا المقطع:

على طرّاحةٍ
أمام خيمةٍ يسهر.
يتناثر،
يصير النجوم والأقمار،

الى ذلك، يلجأ رفقة الى تقنيّات أخرى في تركيب مياه «جرّته»، فقد يقصّ، وعندها يقترن السردي بالشعري، وتجمع الجملة الواحدة بين الفعل– الحدث والحركة–المشهد. وقد يتوخّى الأسطورة كما في «هيروشيما» و«في البدء»، وقد يعوّل على الحوار وتعدّد الأصوات في النص الواحد كما في «بماذا تحلمين؟»، وقد يكون النص مجموعة أسئلة كما في «الى أين؟» و«ماذا تقول؟»، وقد يلوذ بالدعاء كما في «دعاء» و«رجاء».

بهذه التقنيّات، وبغيرها استطاع السامري فؤاد رفقة أن يملأ «جرّته» بماءٍ جميل اللون، طيّب الطعم، عَطِر الرائحة.

لقد ملأها من عين الشعر دون أن يكسر مزراب العين.

ولعلّ خير ما نختم به هذه العجالة قول الشاعر نفسه:

في قصيدته

بريقٌ يرتجف،

يلامس الأهداب،

يشدّها الى أفُقٍ يبتعد،

***

فؤاد رفقة الكاتب

اذا كانالشاعر في فؤاد رفقة استطاع أن يُنعشنا بما رشح من «جرّته»، وأثبت قدرته على تكوير الغيمة في قطرة، وحصر النبع في جرّة، والتعبير عن المعنى العميق بأبسط الكلمات، فانّ الكاتب فيه استطاع في «أمطار قديمة»(دار النهار) أن يفعل الشيء نفسه، واذا نثرُ فؤاد رفقة كشعره في القدرة على الانعاش والتأثير، فهذه «الأمطار» من تلك «الجرّة» أو تلك «الجرّة» ملأها الشاعر بأمطاره القديمة.

على أراضي الثمانينات من القرن الماضي سقطت «أمطار قديمة»، وطال بها الزمن حتى وصلت الينا مجموعةً في كتاب، وهي تتوزّع على أزمنة أربعة، هي: أزمنة الشعر، أزمنة الضيق، أزمنة الحريق وأزمنة الرفاق.

ونُصنّفها، بدورنا، الى زمنين اثنين: موضوعي يتناول قضايا الشعر والنقد والحضارة، وذاتي يشتمل على شذرات من سيرة ذاتية خلال الحرب وعلاقة الكاتب برفاق الدرب الذين اختطفهم الموت فتوقّفوا عن المسير. غير أننا لن نُسقط تصنيفنا على الكتاب لدى كلامنا عليه، بل سنجاري صاحبه في أزمنته الأربعة.

وعليه، في أزمنة الشعر يتناول رفقة التجربة الشعرية بشؤونها وشجونها، وهو لا يفعل ذلك مباشرةً فيسقط في جفاف التنظير والنقد، بل يصطنع أساليب أدبية لعرض أفكاره وخواطره وخطرات باله، ويُنوّع بين السرد والحوار والرسالة والمقاربة المباشرة في تناول الموضوع. وأيّاً يكن الاطار الذي يتّخذه رفقة للتعبير عن أفكاره، ورغم مقاربته موضوعات عامة، تطالعنا جملة من الآراء الذاتية المنسوبة لصاحبها يلتقي فيها مع آخرين أو يخالفهم. وفي الحالتين لا تخلو آراؤه من جِدّة وطرافة وعمق، يعبّر عنها ببساطة وسهولة الممتنع. ففي معرض كلامه عن النقد يُحدّد ثلاثة شروط ينبغي توافرها في الناقد لتؤتي هذه العملية ثمارها، وهي: الأخلاقية بما تعني من إخلاص للحقيقة وتحلّل من المسبقات، والشاعرية بما هي توغّلٌ الى ما وراء الكلام، والثقافة غير التقنية العلمية.غير أن للنقد الشعري شروطاً أخرى تتقاطع مع هذه بشكل أو بآخر، وهي: الموهبة، الانفتاح، الحرية، الشمولية، ومرافقة رحلات الشاعر الكيانية. وغير خفيٍّ أن هذه الشروط كسابقاتها تتعلّق بالناقد أكثر ممّا تتعلّق بالنقد، هي عدّة الناقد لا مواصفات النقد. فهل يتقن الناقد استخدام هذه العدّة؟ ذلك أمرٌ تقرّره النتائج المترتّبة على الاستخدام.

ولأن الشعر مسألة نوع، يرفض رفقة النزعة العلمية الحديثة في مقاربة الشعر لأنها تتّصل بالكمّيّات والشعر ليس كمّا، ولأنها غلّبت الشكلانية عليه.

بينما القصيدة تنتمي الى الداخل والأعماق. ويدعو الى مقاربته بالعيون النقيّة والآذان المرهفة. ولكن كيف نقيس النقاء والارهاف وما

هي الآلية المستخدمة في هذا القياس؟ هذا سؤال لا نجد له جواباً عند الشاعر.

وهذه الشكلانية واحدة من جملة مظاهر القحط الذي يصف به الحاضر الشعري. ومنها: غرائبيّة اللغة والصورة، التخلّي عن التراث والانحصار في الخارج، القَبَليّة والمافياويّة والغرائزيّة التي تسيطر على الجرائد. واذا كانت المظاهر الأولى يمكن تلمّسها في النص الشعري، فغنيٌّ عن البيان أن الأخيرة المتعلّقة بالجرائد هي مسألة خارج نصيّة ولا سبيل الى تلمّسها وقياسها.

ويفصل رفقة في بعض آرائه بين الشعر والنقد، وكأنّ حضور الأول رهنٌ بغياب الثاني، فيقول: «زمنَ الجنون الشعري يغيب الجدل حول جنس القصيدة والملائكة. في زمن كهذا تختفي «الكيف» و«اللماذا»(ص٢٦). ولعلّه في هذا القول يُناقض نفسه فيما ذهب اليه من أن الناقد تكملةٌ للشاعر، ومن أن مرحلة أواخر الأربعينات كانت مرحلة فيضٍ شعري وتفجيرٍ للقوالب القديمة وقدّمت شعراء عالميّين، مع العلم أن هذه المرحلة هي مرحلة الأسئلة النقدية الكبيرة والجدل النقدي المزدهر.

وهذا الارتباك في الرأي يقع فيه الشاعر حين يُفرّق بين العالمية والشعرية بقوله: «أن تكون قصيدتنا «عالمية» هذه الأيام شيء، وشيء آخر أن تكون قمّة شعرية»(ص٣٧)، لكنّ هذا التفريق يزول حين يردّ أزمة القصيدة المعاصرة الى نسيان الشاعر منبع أفق الوجود وحين يحدّد معيار عالمية القصيدة باصغائها الى أفق الوجود، وهنا، تستوي الشعرية والعالمية بعد أن كانتا متمايزتين.

وفي معرض كلامه على العلاقة بين القصيدة والتراث، يصفها بالاستمرار والتميّز في آن، فكلّ قصيدة هي تراثيّة، من وجهة نظره، باعتبار أن الشاعر يتشكّل في بيئة تراثيّة، ثم يستدرك قائلاً: «القصيدة–الشعر «تلطم» تراثها أبداً وفي استمرار، وتُوقظه من نعاسه الحجري»(ص٤٣). وهكذا، ليس ثمّة تماهٍ مع التراث ولا قطيعة معرفيّة معه. ومثل هذه النزعة التوفيقية–التسووية تطبع آراء فؤاد رفقة في الكتاب، وقلّما نقع على رأيٍ حادٍّ أو متطرّف، ولعل هذا ما يجعل تلك الآراء تلقى صدىً طيّباً في النفوس.

في أزمنة الضيق، القسم الثاني من الكتاب، مجموعةٌ من الخواطر القصيرة يتلو بعضها بعضاً، ففي الشكل تتراوح بين السرد والحوار والتعليق على بيت شعري أو تفسيره تفسيراً ذاتياً، وفي المضمون تتنوّع بين الشعر والفلسفة والنقد والحضارة، غير أن بعض الخواطر المتقاربة مادّياً في الكتاب تبدو واهية الارتباط فيما بينها كالحديث عن الخمينيّة، واتحاد الكتاب، وعيد العمل والثقافة، الا اذا اعتبرنا السلك النقدي الذي ينتظمها هو الرابط بينها. ومن الآراء التي يطرحها هذا القسم اعتبار الشاعر الباطنيّة في حضارتنا دليلاً على أزمة انسانيةتتجسّد في غياب الحرية، ولذلك يفضح الازدواجية بين القول والفعل حين يخاطب الكَتَبة والفرّيسيّين المرائين الذين يُضمرون غير ما يُعلنون، ويفعلون غير ما يقولون....

في أزمنة الحريق، القسم الثالث من الكتاب، شذراتٌ من سيرة ذاتية خلال الحرب، يصوغها المؤلف بسرد قصصي، يصطنع بطلاً لسيرته/ قصّته اسمه بيدر، ويتّخذ اسماً آخر له هو الحطاب فيحكي قصّته بلغة رمزية، وبيدر والحطاب هما فؤاد رفقة نفسه على ما أرجّح.

وفي القسم نفسه مغناةٌ لبيروت بلغة شعرية وبصيغة المخاطب، ومناجاةٌ للأرض بجمل قصيرة ولغة تصويرية.

أزمنة الرفاق هو القسم الرابع والأخير في الكتاب، يروي فيه رفقة فصولاً من ذكرياته وعلاقاته مع رفاق الدرب شعراء وأدباء وفنانين، ويتخذ تقنية خاصة في الكلام على كلٍّ منهم؛ فالكلام على يوسف الخال يتمُّ بصيغة رسالة أو حديث يوجِّهه الخال من القبر الى رفقة، يستعيد فيه شذرات عن علاقتهما ويذكر تصرّف الأخير بعد موت الأول، وهي تقنية غريبة دون ريب، يتمُّ فيها تبادل الأدوار، يتحدّث فيها الميّت والحي يصغي، تزيل الفارق بين الموت والحياة.

وبينما يتمُّ كلامه على خليل حاوي بصيغة المتكلم / الغائب، وهي تقنية تقليدية في مثل هذه الحالة، نرى الكلام على يوسف حبشي الاشقر يأتي بصيغة الغائب من خلال الحديث عن بيدر وكيفيّة تعرّفه الى الروائي، ويفعل الشيء نفسه مع رياض فاخوري.

وبعد، في تعريفه بالكتاب يقول فؤاد رفقة: «وبعد الأسفار في شعاب هذه الأرض وقفارها يعود صاحب هذه الأمطار اليها، يقرأها، يكتشف أنها غابة من الهلوسات....»(ص١٠)، واذا كنّا لا نُجاريه في اطلاق توصيف الهلوسات على أمطاره، فان تشبيهها بالغابة ينطوي على قدر كبير من الصحّة. ففيها تنوّع الغابة وبرّيّتها وعذريّتها....

وكما تجمع الغابة بين الشجرة والوردة والشوكة والنبتة البرّيّة والعصفور والوحش، تتجاور في أمطار فؤاد رفقة الخاطرة والقصيدة والقصّة والحوار والسيرة والومضة....، ولعلّ في هذا التنوّع يكمن سر الدفء الذي تهمي به تلك الأمطار، كما ينضح مضمونها بالأفكار الحداثيّة فتغدو على قِدَمِها أمطاراً حديثة.

وعليه، فأمطار فؤاد رفقة القديمة والحديثة كأحسن الكلام، ذاك الذي قال فيه الجاحظ: «وأحسن الكلام ما كان قليله يُغنيك عن كثيره، ومعناه في ظاهر لفظه، فاذا كان المعنى شريفاً واللفظ بليغاً، وكان صحيح الطبع، منزّهاً عن الاختلال، مصوناً عن التكلّف، صنع في القلب صنع الغيث في التربة الكريمة.» أليس هذا ما تفعله أمطار رفقة القديمة في القلوب؟

***

وعودٌ على بدء، انّ أهمية فؤاد رفقة في تاريخ الحركة الأدبية الحديثة لا تتأتّى بالقدر نفسه عمّا تركه من شعر ونثر، بل تنجم عن مساهمته الجادّة في حركة الحداثة الشعرية، وهذا التقييم ليس كمّيّاً يتعلّق بعدد مجموعاته الشعرية بقدر ما يتعلّق بنوعيّة الشعر، ذاك الذي لامس فيه قضايا انسانية وأسئلة وجودية طالما شغلت الانسان المعاصر. ولعلّ هذا النوع من الشعر هو الذي سيجعل عمر فؤاد رفقة الشعري أطول بكثير من عمره الجسدي.

فؤاد رفقة في صحبة بعض من رفاقه..

الشاعر لا يغيب.. يسعى إلى نجمة الشعر

سليمان بختي*

الشاعر لا يغيب بل يتحول في قصائده والكلمات. يصير الرؤى التي ظلّ يبحث عنها طويلاً. يصير الأفكار. يصير الأشواق. يصير الرمز في القصيدة. وكل ما تطمح اليه الفنون. منذ ولادته في الكفرون (سوريا) وحتى رحيله في بيروت ٢٠١١ والشاعر فؤاد رفقة يسعى الى رؤية مختلفة للحياة، الى رؤية كيانية للوجود. مضى الى بيت الشعر ليحتمي به. ومشى الى الحياة ليرى نجمة الشعر تسقط كإشراقة الأبد في حروف القصيدة. على هدى هايدغر سعى الى نجمة الشعر، قنديل الابد، مضى فؤاد رفقة صادقاً، شفافاً، غارقاً في عزلته، بعيداً عن علاقات الزيف والتردّي. كان يكتب تجربته وينظر الى الأفق. كان يهمه من كل ذلك أن تنجو القصيدة. أن تصل الى شعرية الفكر، الى شعرية الشعر، الى تجربة تبلغ فيها الكينونة الانسانية. مداها وحقيقتها.

يتذكر فؤاد رفقة المطر يهمي فوق بيته في الكفرون ويدفعه الى نداء خفي. الى أن يعرف ماذا يجري في عراء هذا الكون. سرّ الاشياء، الاشارات، وماذا تحاول أن تقول عناصر الكون في تلك المخاطبات الغامضة.

وفي الصباح يهبط من الكفرون الى طرابلس، لبنان، ليتابع دراسته منهياً شهادته الثانوية. ثم الى الجامعة الأمريكية في بيروت حيث نال الماجستير في الفلسفة (١٩٥٦) ومنها الى جامعة توبنغن حيث حاز الدكتوراه في الفلسفة عن أطروحته «نظرية الفن عند هايدغر وأوسكار بيكر». وظلّ السؤال في عينيه: كيف يمكن للشعر أن يشرح كل ذلك؟ كيف يفسر ما لا بدّ منه وما يستحيل؟ في بيروت كان في مجلة «شعر» من المؤسسين مع يوسف الخال وأدونيس ونذير العظمة وشوقي ابي شقرا وأنسي الحاج والماغوط. وظلّت روح مجلة «شعر» التجديدية وعودها الأخضر في صداقاته وفي كتاباته.

مارس فؤاد رفقة التعليم الجامعي في الجامعة الأمريكية في بيروت، وفي الجامعة اللبنانية الأمريكية، وكان استاذاً زائراً في جامعة انديانا. كان يرى التعليم عبوراً الى الآخرين. ولكن لم يمنعه كل ذلك أن يخرج من الصف اذا جاء الربيع فجأة، في عشبة خضراء صغيرة او زهرة تتبرعم. كان دائماً يخاف على الانسان من كل ما ينتقص من انسانية الانسان، من المادة والتقنيات، من

* كاتب وناشر من لبنان.

الظلم، من وهن الروح.
اعتبر فؤاد رفقة ان الانسان عبارة عن وسيلة لتعبر القصيدة منه الى اللغة. واعتمد على الحدس والرؤيا والطبيعة وجوهر الروح وبياض القلب لتحدّي خواء العالم وتقنيته التي تسلب الانسان مسوغ حضوره في هذا العالم.
تعلّق فؤاد رفقة بفلسفة هايدغر ونقل الى العربية كتاب هايدغر «من تجربة الفكر – طريق الحقل» (٢٠٠٤) وكان يردّد دائماً هذا المقطع من الكتاب:
«الغناء والفكر جذعان متجاوران للشعرية
انهما ينموان من الكينونة
ويبلغان حقيقتها».
وفي مقدمة الكتاب عينه، طرح فؤاد رفقة الأسئلة الصعبة، ما هي هذه الكينونة الهايدغرية؟ ما حقيقة هذه النجمة التي صوبها يغامر أهل الفكر والشعر؟ ما هي هذه الحقيقة الثابتة التي ترافق طريق الحقل وتحاوره؟
كانت فلسفة هايدغر بالنسبة اليه كالمرساة التي تفسر علاقة الكائن بالموت والزمن تقول هم الكائن الانساني وهم الوجود الانساني برمّته.
في شعره كان رفقة يدخل في حالة توفيقية تأليفية بين الباطن والظاهر، بين المرئي واللامرئي، بين الوجود وما وراء الوجود، بين الحقيقة الانسانية والموت. يكتب في إحدى قصائده:

«في الليل
عيناه الى النجوم
في النهار
عيناه الى الشمس
ابداً عيناه
لا تشبعان».

يخترق الشاعر الراحل فؤاد رفقة بشعره الحجب والأسوار الفردية والحضارية. يحمل عناصر الكون الأولى ويمزجها في خلود القصيدة. كأنه الحطّاب او بيدر او الساوي او الصوفي او الشيخ درويش. شجرة طالعة من الأرض في رنين الصدى. على رسله، مشى فؤاد رفقة في طريق الشعر، طريق يشبه دروب القرى المؤنسة والخضراء والمتقشفة والتي تصل الى أعالي الجبال. ومثلما كانت قصائده أنهاراً برّية تجري حتى تتصل بالبحر الكبير.
قبل رحيله بأشهر قليلة سلّمني مخطوطة كتابه الأخير «محدلة الموت وهموم لا تنتهي». قال: «ربما اغمض عيني قبل أن أرى هذا الكتاب».
ولكننا بالحب قدرنا أن نجعله يرى الكتاب ويقرأ فقرات منه، ويسعد قليلاً قلبه الكبير وجسده المتعب.
لم يكن كتابه الاخير «محدلة الموت...» مجرّد مرثية غنائية وداعية للموت بقدر ما كان حواراً تواصلياً مع الموت ونشيداً للحياة في التمام العناصر مع الشعر:

«هديل الهواء
هسيس النار
نفس التراب
سقسقة الماء
لغة الشعر
همسة كونية
لغة اللغات».

استمرّ فؤاد رفقة في مساره الشعري، يكتب ويترجم ويفتح الآفاق ويشارك في المؤتمرات حتى آخر لحظة.
لم يقعده المرض عن الكتابة حتى الأسابيع الأخيرة.
كانت الكتابة مرادفة للحياة، للشوق، للأمل.
لبث على أصالته متواضعاً، نقياً، شفافاً.
همّهُ القصيدة. همّهُ المعنى. همّهُ نقل التجربة. لا أزال أذكر وقفته الأخيرة مع الشعراء المؤسسين لمجلة «شعر» لمناسبة إعادة طبع العدد الأول التذكاري بمناسبة اعلان بيروت عاصمة عالمية للكتاب. تحدث عن الصداقة والغياب والشعر.
كانت زيارتي الأخيرة له في الغرفة ٨٠٧ في مستشفى الجامعة الأمريكية في بيروت ووجدت على الباب ورقة تقول: «ممنوع الدخول بأمر من الطبيب». كانت تلك الغرفة النقطة الفاصلة بين الحياة والموت. وبين رقدة ورقدة. حياته صارت في القصيدة، في الحروف، في الرؤى. لم أجد ما أقوله أفضل مما قاله هو نفسه شعراً:

«في ربيعه الأخير
من ردائه شعاع يفيض
كما العطر من الورود
كما والأوراق من الجذور».

فؤاد رفقة يتسلم جائزة ووسام «جوته»

«محدلة الموت وهموم لا تنتهي»**
مقاربة تأويلية

ميشـــال سعـــاده *

I- حكاية تلقّي الديوان

بين يدي ديوان الشاعر فؤاد رفقة «محدلة الموت وهموم لا تنتهي»، (دار نلسن– بيروت طبعة أولى ٢٠١١.)

أخذته، وهو الأخير، بلهفةٍ وشوقٍ كبيرين، وقد تداخلني حزنٌ آسر لأن الشاعر طريح الفراش، أو، ربما، لعوامل أخرى قد تنكشف، لي، تباعًا، فيما أنا أعمل جاهدًا على تفكيك حُجُبكلامه. قدّمه لي الصديق الأديب سليمان بختي، مدير دار نلسن للنشر، قائلاً: «هي النسخة الثالثة لك بعد أن حملت الأولى إلى صاحبها رفقة، برفقة الفنان أمين الباشا. وها أنا اعود، لتوّي، من بيت شباب، مكان سكنه الذي ارتضاه في جوار الراحل الشاعر والصحافي رياض فاخوري. كتابٌ جدير بالقراءة: «إِقرأ...»

أخذت الديوان كمن يحتضن كائنًا عزيزًا طال انتظاره. وقد هتف في داخلي صوت الشاعر رفقة يردّد كلام السيد «إِذا اجتمع إثنان باسمي أكون الثالث بينهما».

صَدَقَ فؤاد، وأنا أعرف علم اليقين، وهو أيضًا يعرف أنْ لا قيمة «للأنا» بمعزلٍ عن «الآخر» الذي يتعدّد ويختلف. لا قيمة للحروف والأرقام إلا إذا اختلفت، لأنها إن وقعت في المشابهة، قتلها التماثل وأدخلها مقبرة النسيان!

أحبّ هذا الإنسان –الشاعرَ الذي التقيته في السبعينيّات، وهو ليس كمثله آخر. أحبُّ فيه عزيمة الفلاّح، وهمّة الحطاب والراعي الذي يبذل ما بوسعه لأحبائه. أحبُّ فيه النايَ– صوتَهالذي ما بعده صوت». وقد حمل لنا، في أعماله الشعرية الكثيرة شدوَ الطبيعة المسافرة مع النهر، وعافية الحياة مع النبع الذي دفقٌ هو على أفواه العطاش.

* كاتب وأكاديمي من لبنان .

** (مقطع من كتاب ماثل للطبع يتناول ديوان رفقة الأخير)

لا يسأل الماءُ عطشانَ: «أَأَنتَ عطشانُلأسقيك من مائي؟». ليس الماءُ ماءَ تلك السامرية على بئرها...

إنه الشاعرُ – الناي يقلّب بنغماته حبّات التراب، وقد استعار أنفاسه من النسائم، وحفيف الأوراق المرنّمة، لا فرق إن هي سقطت على أمها – الأرض، أو بقيت عالقةً بعافية هذه الأم– الشجرة. واستعار، أيضًا، من ديمةٍ عابرةٍ ليونتها ليشنّف الآذان.

إنه الناي... وإن نأي عنّا، أو نحن نأينا عنه لحينٍ، صوته يموج مع مسامع الأبدية. لن يموت هذا الناي، طالما صوت الشاعر ماثلٌ للحضور، وطالما له إمكان أن يكون ساعة نشاء وساعة لا نشاء.

هذا الصوتُ– صوتُه نعمةٌ، طالما هو نغمةٌ.. نغماتٌ باقيات في كتاب الكون الوسيع. وما أنا بمسترسلٍ إلاّ لأقول فيه كلامًا طيبًا، أحبّه كطيب طينته. وأعرف أنه يعرف أنْ ليس بمقدور الكلام دائمًا، أن يقول ما يجب أن يقال.

كان هذا، فيما أنا أقلّب الديوان على دهشةٍ مني وخفَر، لا سيّما وأنه الديوان– الخطر يواجه شعرنا الحديث. إنه ديوانٌ– إنفجارٌ. وكلُّ انفجارٍ من الداخل يكون لا من على سطح الأرض. على أنّ خطر هذا الانفجار يعمل على تفجير لغتنا التي طوّعها لعبةً بيديه، ولقمةً سائغةً لغذاء فكريّ، شعريّ، روحيّ، روحانيّ وشعشعانيّ.

أحبّ فؤاد رفقة المغامرةَ الخَطَرَ منذ كتب، وعشق القلق حبًا لا خوفًا. وها هو، كما هو، جوهرة من طين عجيب مرّغ يديه في تراب قريته كفرون(صافيتا – سوريا). أليس الكَفْرُ، في السريانيّة، يعني الأرض؟!

وإني، إذ أحاول مقاربة هذا الديوان الصادر حديثًا، أرى لزامًا عليّ أن أعقد الكلام على مفهوم النقد، باعتباره بات متنقلاً بين مختلف المجالات، ومرتحلاً عبر كلّ شبكات المفاهيم، وأساليب النظر والعمل. وليس النقد، بمفهومه التقليديّ الزّائل، من حيث كونه بحثًا عن الهفوات وإصدار أحكام القيم، بقصدِ الهدم والنقض. وإنّ، لفي هذِه الطريقة، ضيقَ مسارٍ، فيه يبتعد النقد من موضوعه أكثر مما يقترب منه.

وعليه، أرى النقد، باعتباره حقيقةً ثابتةً في نطاق فلسفة العلوم وتاريخ المعرفة، أنه نقدٌ مستمرٌ يدخل في أصلٍ من أصول الحياة الإنسانية الواعية، وإنه باتَ شرطًا من شروط حركيّة الواقع البشري في مختلف المجالات، ونُظُم القيم والإجتماع والمعرفة، وأصناف التفكير والإنجاز والتصرّف.

لقد غدا النقد ممارسةً عقلانيّة ونمطًا فكريًا، تفكيكيًا استنطاقيًا. أنّه، بمعنًى آخر، مساءلةٌ وتحليلٌ ومراجعةٌ للأفكار والوقائع والأفعال التي تنطلق من معاييرَ معيّنةٍ، وَوفْقَ شروطٍ محدّدة، بحيث يتيح خلق سياقات معرفية جديدة، ومناخات ثقافيّة متباينة، ومساحات فكريّة مغايرة. ومن ثمّ، يتيح الإسهام في الإنفتاح على آفاقٍ جديدة للنظر واختلاف مَهَمّات عديدة للعمل. فالنقدُ شرط الإبداع ، والإبداع شرط التقدم والنهضة.

وعليه فإنّي أرى النقد، أيضًا، أنه بات يشكّل عبئًا كبيرًا على الناقد الحقّ، إذا شاء، فعلاً، أن يكون، على الأقل، بمستوى النص الذي يعالجه، وما ذلك كذلك إلاّ لأن صاحب النص، في عصرنا، يحمل فضلاً عن موهبته الإبداعيّة وبديهيته وعفويّته، وخصوصيته المميزة، تراثًا فكريًّا ومخزونًا شعريًّا لا يستهان به. وإنْ نحن أغفلنا، عن قصد أو عن غير قصدٍ منا، هذه الحالة المستجدّة، كنا وبالاً على النصّ المعالَج وعلى صاحب النصّ.

لذا، إني أتهيّبُ الدخول في مساءلة وتحليل، ومراجعة أفكار ووقائع، وهواجس وهموم ديوان رفقة «محدلة الموت وهموم لا تنتهي». وإنيّ، لفي موقفٍ حرج، لا أُحسد عليه، باعتبارِ أوّلِ أن الشاعر رفقة، ليس شاعرًا عاديًا، وإن كان قريبًا حميميًا. وباعتبارٍ ثانٍ، أن هايدغر قد

صَدَق حين أعطى مفاتيح الوجود إلى الشعراء. وباعتبارٍ ثالثٍ، وهو الأهمُّ، أن رفقة يؤمن أن عملية الإبداع لا تنشأ من فراغ. فهو الشاعر ذو الرؤيا العميقة، يتناغم مع صوت الأعماق، وهمسات ديدان الأرض، ودبدبة الحشرات في الحقول، ومع النحل المُهوِّم على الزهور، ومع تموّجات أوراق الشجيرات النامية، ومع الحطاب الخائف من بردٍ وصقيع، ومن يباسٍ يقضي على نموّ شجرٍ أعطاه من عافيته، ومع الفلاح الغادي إلى حقله، يتصبَّب عرقًا، وهو المأخوذ برائحة الخبز الطالع مقمّرًا من النار المقدّسة.

هو الشاعر الذي أغنى تجربته الشعرية الخاصة باسترفاد نصوص أخرى، واستلهامها من تجاربَ مختلفةٍ ليربط بين تجربته وهذه التجارب.

من هنا، إنّ توظيفه كشاعر معاصر لما في هذه النتاجات، لا يعتبر تعدّيًا أو سرقةً أو انتحالاً. ذلك لأنه حاورها، وتفاعل معها، وامتصَّ منها ما يخدمه، ويمنحه التميُّز والتفرّد والخلود.

وعليه، وانطلاقًا مما تقدّم ، أرى لزامًا عليّ أن أشير إلى ظاهرة التناصّ «Intertextualité» ، باعتبارها قانونًا للنصوص جميعًا، ومفتاحًا لقراءتها.فهي ظاهرةٌ شهدها الحقل الأدبي حتى صارت قانونه الطبيعي الذي لا مفرّ منه للنصوص المستقبليّة، لأن التنّاص أحدُ شروط الإنتاج الأساسيّة للعمل الأدبي.

إنّ التّناص لوحةٌ فسيفسائيّة من الإقتباسات، وسلسلة من العلاقات مع نصوص أخرى.

كان هذا لأقول إنّ النصّ الشعريّ غدا نصًا مفتوحًا، لأن كلّ نصّ هو صدًى لنصّ آخر، وإلى ما لا نهاية. فالنصّ بهذا المعنى، طبقات، حيث تموت طبقةٌ فتولد طبقة. والقصيدة ليست وصولاً بل هي سفر لا ينتهي. والتراث ليس كتلةً موجودةً في فضاءٍ اسمه الماضي، علينا العودةُ إليه، والإرتباط به، وإنما هو حياتنا نفسُها، واندفاعنا نفسُه نحو المجهول(١)

وعليه، فإنّ فؤاد رفقة كان من بين أكثر الشعراء حداثة، لأن، لنا في شعره، أصداءَ تراثه العربي والمشرقيّ، وتراث الغرب، وتحديدًا الألماني. إنّه، بحقّ، من بين أكثر المبدعين أصالةً، لأن تكوينه الشعري ذو طبيعةٍ تراكميّة، بمعنى أنهُ يستلهم، تجارب إنسانيّة متشابهة لدى معاناته تجربته المعاصرة. وتاليًا، أصبح فاعلاً في مجتمعه ومحيطه، ومتفاعلاً معهما، فضلاً عن إبداعه في التراث الألماني الذي نال على أساسه تكريمًا في ألمانيا، العام الفائت.

هذا، وإنني سأرى لاحقًا، أنه عرف باستقلاليّة نصه الشعري كبنيةٍ لغويّة لها طبيعتها الجماليّة الخاصة، وقوانينها الأسلوبيّة المميّزة.إنّ خصوصيّته هذه، وإن تشكّلت من مجموع نصوص كثيرة في الحقلين الأدبي والطبيعي، فقد غدت ذات تركيب فنّي ذاتي، جعلت منه وحدةً متكاملة. إنّه، بحقّ، شاعرٌ صادق، صدقه مستمدٌّ من ذاته، وليس من خارجها. فاللغةُ تولّد اللغة، واللغةُ تحيل إلى اللغة.

تجدر الإشارة إلى أن التناص ليس قالبًا جاهزًا مشحونًا بثوابت اللغة الخاصة، بل هو نتاج تكوين المبدع من خلال قراءاته ومطالعاته المختلفة.

وعليه، فإنّ فؤاد رفقة قد شكّل القارئ بامتياز، وهو الذي ولد في الطبيعة السورية، ونشأ في الطبيعة اللبنانية التي أمدّته بخزّان شعوري وشعري عظيمين.

وإذا كنت متهيّبًا الدخول في هيكله الشعري، فإنّ كتابه «الشعر والموت»(٢) أمدّني بالعافية، وأعطاني المفتاحَ– الأساسَ لولوج بيته الشعريّ، وتحديدًا ديوانه الأخير الذي أقاربه.

يعدّ هذا الديوان فاتحة وخاتمة شعره وعمره الذي نسج له فيه وللإنسان ثيابًا اتّخذت قماشتها وألوانها من جسد الطبيعة المتوسّطيّة. فكان، بحقّ، الحائك الماهر. وكان له بِنَوْلِهِ أن يطبع قبلة وفاءٍ على خدّ هذه الطبيعة التي أسمعها تهمس له : «نَوْلُكَ أن تفعل كذا...» فاستجاب طائعًا» مختارًا لِنَوَالِها(عطائها)، إلى حدّ أنّهما تزاوجا زيجةً رضيّة، فتحاورا وتحاضّا لمزيد من الإبداع الذي عاد عليهما، معًا بالخير والفائدة. وقد كان رائدُ رفقة في الشعر «مجانًا أخذت، مجانًا أعطِ».

كان رفقة عقلَ الطبيعة المدبّر، وقلبها النابض،

وحسّها الذي رقّ وعطفَ عليه، فآلَىعلى نفسه أنْ يستمدّ منه قوّةً في النفس بها أدرك المحسوسات، وأنصت إلى سماع الأصوات الخفيّة والحركات المشفوعة برنّاتٍ أطربت موسيقاها فضاءاته المختلفة والمتنوّعة.

أنْ تقرأ رفقة وتفهمه، عدْ إلى كتابه «الشعر والموت»(١٩٧٣). لك فيه خلاصةٌ كونيّة استفادها من أعمال كبار الفلاسفة الشعراء أمثال:

أوتو فريديريك بولنوّ Otto Friederich Bollnow، ويلهيلم ديلتاي Wilhem Diltey، مارتين هايدغر Martin Heidegger، فريديريك نيشه Friederich Nietz-sche، راينر ماريًا ريلكه Rainer Maria Rilke، هولدرلن Holderlin، غاستون باشلار Gaston Bachelarde، هوسيرل Husserl، شيلر Scheler، كيركيكارد Kierke-aard ، ماركس Marx، فيشته Fichte، شيلينغ Schelle-ing ، هيربرت ماركوز Herbert Markuz، هيجل Hegel، فالتر شولز Walter schulz، أوتو ?وغلر Otto Pogeler... الخ.

وإذا كان اليونان، قديمًا، فلاسفةً وشعراء لهم الفضلُ بأن يعمّدوا الفكر والشعر باسمهم، فها هم فلاسفة وشعراء الألمان، حديثًا، لهم الفضل الأكبر، إذ يثبّتون للفكر والشعر عماده الجديد، ويضعون بصمةً مميّزةً على جبهته العريضة، ويفتحون آفاقًا له على المستقبل، بحيث أنّ العالَم اليومَ، ما زال يَنهَلُ من نهر فكرهم وشعرهم ماءَ الحياة المحيي.

إنّ الكلّ يعيش على فتات اليونان والألمان ليدعّم كيان ذاته في «الوجود والزمن»(Sein und Zeit).

يبقى السؤالُ – الأساسُ، كيف تلقّيت الديوان؟

لقد منحني نكهةً مميّزة، إذ جعلني أسعى جادًا الى كشف كيف استطاع الشاعر أن يصهر التجارب الحضاريّة، ويمزج معطياتها في وحدة جماليةٍ ميّزته في بعديها الإنساني والكياني.

ومن ثمّ، أنّى لهذا الديوان أن يجسّد كنزًا ثقافيًا حيًا قادرًا على امتصاص الحضارتين: اليونانيّة والألمانية، ليبلغ هذا الشاعر هدفه الإبداعي بالتماهي مع عباقرة هاتين الحضارتين؟

تتوالى الأسئلة وتتعدّد، غير أن الإجابات لن تكون إلاّ لمحًا وإيحاءً وإشارات. من هذه الأسئلة:

أ– ما هو عالم رفقة الشعري؟

ب– ما هو الشعر والموت بنظره؟ وهل من علاقة جدليّة بينهما؟

ج– ما هي العلاقة بين الشعر والسكن؟

د– إذا كان كلّ موجودٍ زمنيّ يبدأ وجودهُ وينتهي، فكيف يموت الآخر – الإنسان؟

ه– إذا كان الانسان لايصير إنساناً فقط، الا عندما ينغرز وجوده في تربة اللغة، فما العلاقة بين الشعر واللغة؟

و– وأخيراً ، كيف واجه رفقة الموت وهمومه التي لا تنتهي؟

II- عتبات ديوان

إنّ أوَّل ما يفاجئ القارى ويدهشه هو العنوان «محدلة الموت وهموم لا تنتهي».

وهو يشكل عتبةً دونها عتبات بمفهوم جيرار جينيت(G. GENETTE)، وثانياً: الغلاف، وجهاً وظهراً كونه عتبةً تنفتح على أخرى، وبذلك يصبح الكتاب بيتاً للسكن، للحماية، فنلتقي مع كلٍ من هايدغر وبولنوّ وباشلار. يقول هايدغر إن صفة السكن الأساسية هي هذه الحماية، أما بولنوّ، في كتابه «الإنسان والمكان»، فيقول إن البيت هو ما يوفر للانسان الحماية. أما باشلار فيقول، بطريقته الشعرية، يخلّي الانسان صحيحاً، رغم كل عواصف السماء والارض(٣)

عودة الى العنوان، نظراً لأهميته، فهو ذو أبعاد متعددة اذا ما أخضعناهُ لمفهوم التأويل. وهو في الأساس يختصر جوهر الكتاب.

أمّا، عند رفقة، فقوام العنوان ثلاث مفردات رئيسةٍ: المحدلة، الموت، والهموم. غير أن الفعل «تنتهي» المسبوق بـ«لا» النافية، يوظّف مسارَ «الهموم» الرفقاويَّة.

وفي عودةٍ لغوية الى المعاجم اللغوية العربية، نستنتج ما يلي:

أ– المحدلة: من فعل «حدل» ومنه تباعاً: حَلَدَ، دَلَحَ، دَحَلَ، لَحَدَ، ولدَحَ. ستُّ كلمات من جذر واحد، ولها

أربعة مدلولات، بإستثناء لَدَحَ وحَلَدَ.
* حَدَلَ عليه: ظلمهُ، ورجلٌ حَدْلٌ: ظالمٌ، والحِدْلُ: ألمٌ في العنق.
* دَلَحَ: مشى بحمله منقبض الخطو بثقله.
* دَحَلَ: دخل في الدّحْلِ، وهو حفرةٌ في الأرض. دَحَلَ عنهُ: تباعد عنه فرَّ واختبأ وخاف.
* لَحَدَ: ١) الميتَ: دفنه. ٢) لَحَدَ للميت: عمل له لَحداً. ٣) واللحد: حفرة. ٤) لَحَدَ في الدين: ومال عنه، وشكَّ في الله.
* لَحْدٌ: شقّ محفور في أحد جانبي القبر.

في النتيجة، نرى أن أربع مفردات من أصل ستّ لها مدلولاتها. وأما(حَلَدَ) و(لَدَحَ) فلم يضعالعقل العربي حتى تاريخه، مدلولين لهما.

وتالياً، فالتقصير لا يقع على اللغة بل على متكلمها ومبدعها. وتجدر الاشارة الى أن هذه المفردات يجمع فيما بين معانيها، خيط معنوّي يدل على حالة الحزن–الفاجعة والمأساة– الغياب

ب– الموت: هي من جذر(م وت) ومنها: مات موتاً: ١– زالت الحياة عنه. ٢– ماتت الريح: سكنت، هدأت. ٣– ماتت النار: برد رمادها فلم يبقَ من الجمر شيء. ٤– ماتت الحمّى: سكن غليانها. ٥– مات الحرّ او البردُ: زال. ٦– مات الثوب: بَلِيَ. ٧– مات المكان: خلَيَ من العمارة والسكان. ٨– مات الطريقُ: إنقطع سلوكه. والملاحظ أننا لا نستطيع ان نولّد من جذر(م وت) أي دالٍ وبالتالي/ لا دلالات. لانه معتلّ أجوف.

ج– الهموم: من الهمّ والفعل: همَّ من(ه م م). ١–همّه الأمر: أقلقه، أحزنه. ٢– همّ المرض جسمه: اذابه وأذهب بلحمه. ٣– همّ اللبن: حلبه. ٤– همٌّ: حزنٌ، وانشغال البال في مشلكة.

وعليه، نلاحظ أننا لا نستطيع أن نولّد من الفعل «همّ»، لا دوالاً ولا مدلولات. وقد يكون السبب أن «همّ» فعلٌ مضاعف.

ما يعنيني من كلّ ما تقدّم، أن المفردات التي صاغت العنوان تحمل، في ذاتها، الايجاب والسلب، وتؤكد أن الشاعر انتهى الى حالةٍ – مأساةٍ، وأن «الهموم لا تنتهي» فليس المقصود منها معناها الماديّ بل المجازيّ. وعليه، إنتهى الشاعر الى حالةٍ–غيابٍ، والهموم باتت هموم الكتابة. وقد جسّد الديوان نشيداً جنائزياً من خلال عنوانه.

فالكلمة الشعرية تؤسس. والشعر هو تأسيس كلاميّ للوجود. والكلمة الشعرية تبقى بمفهوم هايدغر؛ «ولكن ما يبقى يؤسسه الشعراء»، بمفهوم هولدرلن. من هنا إن الكلمة الشعرية في أساسها أغنية(٤)

إن هذا الديوان الشعري يستعصي على القارىء، وإن استعصاءه، يكمن في سهولة ألفاظه، وسهولة معانيه وأبعادها. وبقدر ما يسهل علينا الفهم، يصعب علينا ادراك الحقيقة.

لذا بات على القارئ –المتلقي أن يلجأ الى التأويل الذي هو بمفهوم إيكو «تفاعلٌ مع نصّ العالم، او تفاعل مع عالم النصّ عبر إنتاج نصوصٍ أخرى»(١٠)

مّما يعني ان العالم(الوجود) هو علامة قابلةٌ للتأويل. وهو لا يوجد الا من خلالنا نحن، أي من خلال ما نعطيه له من معنى. والفهم، تالياً هو التأويل. ولمّا كانت اللغة هي الوسيلة التي يحوّل بوساطتها البشر بيئتهم، ويعبّرون بها عن أفكارهم، فانّ الطريق الى الحقيقة لا بدّ أن تمرَّ عبر اللغة.

وعليه، فانّ بحث خطاب الحقيقة – بحسب غادامير – يحيلنا الى طرائق مساءلة اللغة هذه. وهي بدورها، تحيلنا الى النصّ. والنصّ، بدوره، يحيلنا الى القارئ، والقارئ هو مؤوّل، بمعنى من المعاني. ثمّة، إذا تأويل لا تضبطه قيودٌ، ولا تحدّه حدود، ما يعني أن هناك نوعاً من الولادة المتجددة لمنتج النصّ عبر قارئيه الذين يمارسون سلطتهم على النصوص، وان امكانيات لا متناهية في تحديد المدلول التي تتاح عند إنتاج المدلولات.

وبما أن رفقة قد أطلع على مجمل النظريات والمعارف الحديثة، وتحديداً فكرة الزمن عند هايدغر، كان من الطبيعي أن يدرك إدراكاً لا يقبل الشكّ بأن الزمن الوجوديّ ليس مجرّد زمنٍ بل هو زمن الذات التي تعي وجودها. وبهذا يكون الزمن هو الأساس الأنطولوجي للانسان، ويكون المستقبل هو الآن المحوريّ في الزمن الوجوديّ، والانسان في مواجهته للمستقبل، يكون في مواجهة الزمن

الأقصى، باعتبار الزمن متناهياً. إن زماني سينتهي. وأنا، كزمنِ وجودٍ، نحو الموت. وإنّ فكرة تناهي الزمن، بمفهوم هايدغر، تجعل هذا الكائن الباحث عن المعنى قلقاً ويائساً على مصيره في عالم غريب عنه. فالشاعر، وحده، هو القادر على الافصاح عمّا لا يمكن تسميته.

وعليه، فان اللغة الشعريّة هي بحث في المتخفي، حيث الأشياء تصبح كلماتٍ، والكلماتُ تجمع، في موقع مشترك، ما بين الوجودِ والموجود. وإنَّ مهمّة الشاعر هي «تأسيس الوجود بواسطة القول». لذا يحمّل هايدغر الشعر والفكر قسطاً وافراً من المسؤولية في قول حقيقة الوجود.

أما السؤالُ الأساسُ، فأين تقع، إذاً، مسؤولية رفقة في قول حقيقة هذا الوجود؟

يفتتح الشاعر رفقة ديوانه بالوقوف على حقيقة الموت. يُحاوره، يسائلهُ، ولأول مرّة شاعرٌ عربيّ لا يهاب الموت، ولا يستسلم، رغم أن الموت يطرق بابه مقنّعاً، فيما الشاعر حاسر الرأس، مكشوف الوجه، عارٍ أمام الحقيقة. لا يملك من متاع الدنيا الا الكلمة الشعرية، وهو يعمل، بطريقة أو بأُخرى، على البحث، شعرياً، في ماهية الموت والكلمة الشعرية، متسائلا: اذا كان من علاقة بين هذين الضدّين المتصارعين، فلمنْ تكون الغلبة؟

III- في أقسام الديوان:

يقسم الديوان الى نصيّن رئيسيين: الأوّل، «محدلة الموت»، والثاني «همومٌ لا تنتهي». يتشكل الأول من فاتحة، وخاتمة وما بينهما عشرة مقاطع قصيرة، رأيت تسميتها مراحل. وهي حالات موسومة ببدء ونهاية. أما فضاؤها فموسوم بغيوم ملبّدة تمطر على الموت بعض ماءٍ، علّها تخفف أعباء الحياة.

ما الموت؟

أعمى، «خبط عشواءً، لا يرى. إنه الجمجمة التي لو رآها الموت لاشتهى المقصلة، ومدّ الصراخ حتى جروف الغيب.

«تزنّري بخاتم البقاء/يا شمس/ يا عشيقة الفضاء»(الديوان ص ١)

تتكرّر لفظة «الموت» ثلاث مرات في الفاتحة، وكذلك حرف «لو» بمعنى التمنّي. أما «ألا» فمرتين، وهي تأتي بمثابة العَرْضِ الذي هو طلب بلين.

إن الموت، تلك الجمجمة، هو إذاً، يترجح بين التمني والعَرْضِ – الطَلَب. وهو، لو كانيدرك ناتج فعلته، لاشتهى المقصلة– الاعدام. وقد أغاضته شمسٌ تتزنّر بخاتم البقاء وتعشق الفضاء. واللافت أنّ حرف النداء «يا» المتكرر مرتين لم يسبق لفظة «الموت» بل لفظتيّ «شمس» و«عشيقة». فالشمس، بها رؤيةٌ ودفء وحياة، والموتُ انعدام الرؤية، زوالٌ وإمّحاء. الشمس حقيقة مجليّة. الموت ظلمةٌ قاتلة. الشمس حضورٌ، الموت غياب. والشاعر محكومٌ بين قوسيّ الحضور والغياب.

يتدرج النصّ من مفاجأة الى مفاجأة. أما الشاعر فيحافظ على جرأته يجابه الموت:

«ماذا تريد؟/ أن تخلي المكان/ – لمن؟/ لمستأجر آخر/ – هكذا دون إنذار؟ / كالجميع تتكلم / – لحظةٌ وأجمع الأمتعة / لن تكون في حاجة اليها / – وصيّتي / تأخرت / – لحظة الإعتراف/(فجأة ينزاح القناع) / ضلوع جرداء»(الديوان ص ٢)

إن الشاعر ما يزال يتحلّى برباطة الجأش، وبرودة الأعصاب، يرغب بالانتظار علّه ينتهي من قصّة»منها يتبقى أحرفٌ / فاصلةٌ / ونقطةٌ أخيرة»(الديوان ص ٣)

أرى الأحرف أنها الشاعر، وإلى الفاصلة وقف قصير ليضعنقطة أخيرة. وبهذا، تسدل الستارة ما بين الحياة والموت، ما بين الوجود واللاوجود. والشاعر هو صياد المعاني، والموت يصطاد بني البشر. وما يلفت إنتباهنا، هنا، هو فعل «أسرى» في دلالته على الصلاة والمعاني الروحانية. أليس النبيّ، (صلعم)، هو الذي أسرى ليلاً، وعرّج على القدس الشريف ليلاقي ربّه؟ ثمّ، اليس الشاعر هو الذي يمتلك مفاتيح الوجود ويجسّد بعضاً من معاني النبوّة في آن؟

«يا موت/ يا محدلة/ لا تعرفُ الضجر»

(الديوان ص ٤)

نداءٌ، تحسّر، وأسىً، علامات يعانيها شاعرٌ وقع في شباك الغدر، وخيانة الحياة من دون سابق إنذار، ومن دون أن يترك وصيةً – حقاً مقدساً.

إن اللافت، في نهاية المرحلة الثانية، هو لفظة «الضجر» المسبوقة بـ «لا تعرف». فهي من فعل «ضجر» أي سئم، ومنها «ضرج» ، و«ضرجه بالدم» أي لطّخه به. وعند هذا، يستقيم المعنى تأويلاً بأن الموت الذي «لا يعرف الضجر» يتقن المضارج، أي يلحق بالآخر، المصاعب والمشقات.

وعليه، فهو أمرٌ غريب عجيب أمر لغتنا العربية. كيف لها ان تولّد طاقاتٍ تفجّر المعاني، وتتوالد الى ما لا نهاية؟إنّ في هذا، ما يمكنها من إمكانية تأويلات مفتوحة، وآفاق لا حدّ لها.

في المرحلة الثالثة، تبدأ مراسم الدفن. فالشاطئ استراحة وسُكنى، وقت فاصلٌ ما بين الماء واليابسة حيث يعلوها قوسٌ من غار. طقوس جنائزية ويقلع الكفن في كنف «مدّ وجزر يتأرجح / ويتقلّص / نقطة على شفير المدى/ بياضٌ أسودُ»(الديوان ص) في الموت تنعدم الألوان. لا وجود الا للونين أساسيين: الأبيض والأسود، أي ثناء تخالطه ظلمة حتّمها فقدان أشعة النور، والحالة شحوب وشجوٌ(في ذكرى الأربعين/ قداس وابتهال / بعدها عجلات الشمس / حمّى النهار / والستار»(ص٥)

في المرحلة الرابعة، كأن الانسان في لحظة الموت لا يملك الا الذكرى «من قديم / بالحلم في بيته يحتمي / وبالنعاس/ فما باله الآن/ للريح يسلّمه البيت، والأمطار»(ص٦)

في المرحلة الخامسة، تحمله أطياف الذكرى الى يوم كان عاملاً لا يشيخ أبداً. وقد تحلّى بمزايا الأمانة والدقّةفي المواعيد وعلوم الحساب. كان كَمَن لا بيت له، وفي كلّ بيت.

وفي المرحلة السادسة، «مسمار في حجر» / هذا الجسد / لايتحرك / لا يلهث / لا يتنفس/ لئلا باكراً يوقظ الجلاد/ فيصدر الحكم / بعد ضربة المطرقة / لا محكمة عليا/ ولا استئناف»(ص٨).

ما أشبه هذه الحالة بحال المعلم يومَ عّلق على خشبة ما بين الأرض والسماء!

في المرحلة السابعة، مقبرة في الوحشة. سياجها «كلّ عام / يشرق الوردُ وتعلو شجرة/ فوق أجساد مضت / صارت لهاثاً/ في جذوعٍ مقمرة»(ص٩)

ما يلفت الانتباه أن ما بين «مقبرة» و«مقمرة» حرف واحد تلاعب بالمعنى فكان الانزياح وتولدت دلالات. يحملنا هذا الانزياح، تارةً الى وحشة القبر، وطوراً الى السّمر في العشايا.

في المرحلة الثامنة، إنَّ للشاعر أنْ يحلمأنَّ ما بعد الموت، كفناً يوقظه على مرتفع مقمر يهمس له في رقة: «هناك/ الى وادي الملوك / معهم تفرش المائدة / وفي كتاب الموت / تقرأ الحكمة»(ص١٠)

هذه اللغة العربية، لغتنا بما فيها من طاقات ابداعية توليدية، جعلتني أربط لفظة «الملوك»(العروش ومفردها العرش) بلفظة «الشعر». أليس «شَعَرَ» من «عَرَشَ»؟ أليس ملوك الأَرضِ–الحضورِ، وملوك الآخرة –الغياب هُمُ الشعراءُ وفي أيديهم مفاتيح الوجود والعدم؟

وما بين البارحة واليوم، في المرحلة التاسعة، كان «أبعد من الأُفُق/ ومن سديم الغيب.../ أقرب للعين من البصر / أيها المنجل الأعمى /(صوت من جهة المدافن)/ «أنت أعمى/ أبداً في الرأس/ في الشريان/ في بيت الجسد/ يتمشى/ كإله من سلالات الابد: / إنه الموتُ الاحاديُّ الأحد»(ص ١١)

يعرف رفقة كيف يقرأ جيداً في كتاب الطبيعة الشرقية ليكتب لنا بطريقة جوداء. واذا كان «المنجل» تلك الآلة الحديدية العقفاء التي بها يقطع الزرع فها هي تتحول رمزاً للموت يجمع حصاد حياة البشر في المقابر. وشتَّان ما بين حصادٍ وحصاد!

في المرحلة العاشرة والأخيرة: «شكراً» «يا موت، شكراً، / ما تبقى / ربّما ينهيه في مملكةٍ/لا زمن فيها / ولا حدود: / فانثر على جثمانه الورود»(ص١٣)

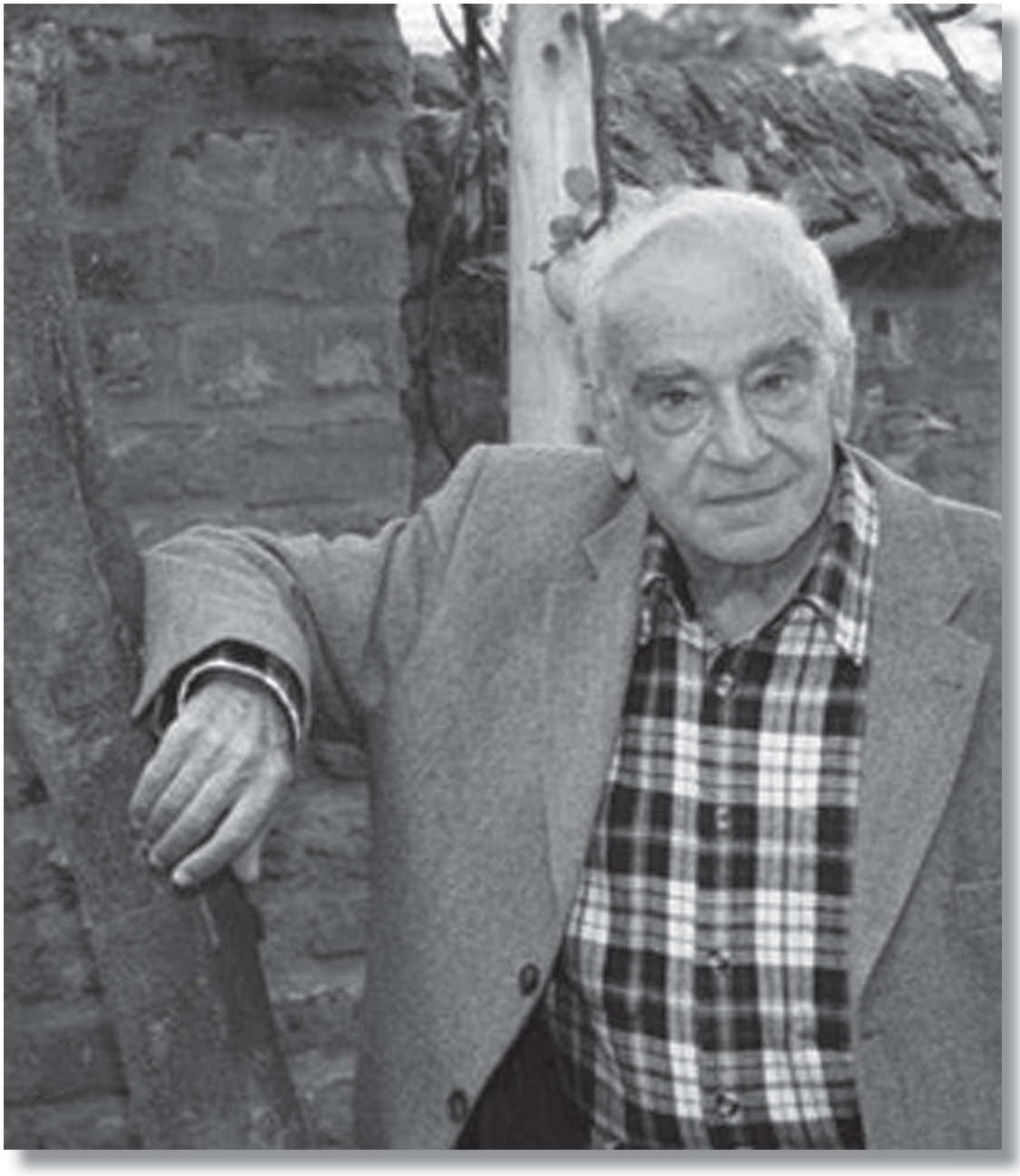
ما رأيت شاعراً كرفقة، يثني على الموت، ويشكره. وهذي الـ «ربّما» هي أصلاً «ربّ»، زائد ما المصدرية. وهي حرف جرّ وُضع للتعليل. وإني أرى اليها تفيد التكثير. فالشاعر، حتماً، أميرٌ على مملكةٍ لا زمن لها ولا حدود. وهل بجديرٍ لتكريمه غير من أوقع به المظالم؟!

هكذا، وبعد أن كان الموت الآمر الناهي، نرى الشاعر يتّخذ المبادرة، وواثقاً يأمر الموت«فانثر على

جثمانه الورود»(ص١٣)
في خاتمة النص الاول يناجي «العودة الأبدية»:
«حقيقةً كوني/ أيتها العودة الأبدية/ أبدياً يعود»(ص١٤)
هذه العودة الأبدية ذات أبعاد وآفاق مزج الشاعر فيها الشعر بالفلسفة، رابطاً بين ما انتهى اليه العقل اليوناني، قديماً، وبين الفكر والشعر الألمانيين، حديثاً. وكان له أن يأمر الحقيقة بفعل«كوني» . وقد بنى مملكة الشاعر، وجعله سيداً على عرشها. «حقيقةً كوني/ أيتها العودة الأبدية/ الى هذا المكان أبدياً يعود»(ص١٤).
«الى هذه اللحظة/ ابدياً يعود(ص١٤).
«يموت / ابدياً لا يموت»(ص١٥)
إنّ الموت، بنظره، موتٌ مؤقت، اما الحياة فعودة أبدية لا تموت، باعتبار أنّ «ما تبقى/ ربّما ينهيه في مملكةٍ/ لا زمن فيها / ولا حدود»(ص١٣).
وهكذا، فان الشاعر ينهي النصّ الأول الذي شكل تلت الديوان بالقول:
«يروي احد الرعاة انه في شروق
اليوم الثالث شاهد فوق جبل
الزيتون نسوراً تدور، وفي
دوائرها صدى جوقةٍ غير مرئية:
هللويا، هللويا، مباركة أنتِ
أيتها العودة الأبدية (ص١٥)
إذا كان هناك من كلمة تقال، فان فؤاد رفقة، إنساناً وشاعراً، يتكلم في كتاباته. وأرى الى كلمته تحقق ما تقول. إنها تساعدنا على بلوغ الحرية في زمن الشعرية الحقّ. لذا، لا يمكننا أنْ نردّ على كلمته إلاّ بمفهوم الشعرية كما ارتضاها فعل ايمانٍ باللغة– الكلمة، بالموت في الحياة، وبالحياة في الموت.
تغذّى رفقة من عطاءات الأَرض – الطبيعة، ومن عطاءات الفكر والشعر الألمانيين. ولم يتوانَ، لحظةً عن الاعتراف بفضلهما.
وفي هذا الديوان الأخير، أظنّه قال كلمته النهائية. وقد ركّز عليها، بالدرجة الأولى، لأنها تعبّر عن تصرُّفه. وها نحن نسعى الى استرجاع كلامه حول الشعر والموت والحياة. ومن أوْلَى واجباتنا أنْ نأخذ شعره كحدث لغويّ، والقيامة كحدثٍ هي حدث لغويّ. لذا علينا أن نأخذ الشعرية– شعريته، أيضاً، كحدث لغويّ. فقد وُلدَ نصّه، وولدت معه لغةٌ جديدة، عبّر في ضوئها عن مفهوم جديد للوجود.
إنّ الشعر يُعلمنا لغة الحياة، وإنْ تعرّض للانحلال والموت. فاللغة الحقيقيّة الأساسية المطلقة لغةٌ يتحداها الموت فتنتصر عليه بالحبّ. هذا الانتصار لن يكون ممكناً من دون الشعر. وهذي اللغةُ– لغتُه هي كشفُ ذاته. لذا هي تنضح حبّا وعطفاً وهدوءا مبدعاً. وهكذا بات الشاعر فؤاد رفقة شاهداً على تاريخ اللاهوت الشعري.
وتُسدَل الستارةُ على لوحةٍ أخيرة، جمَعَ الهمسَ فيها والإيماء والأنسام إلى العناصر الأربعة: الهواء، النار، التراب والماء. وأطلقَ تحديده للشعر «همسة كونيّة، لغة اللغات»:
«أبداً هذا الهمسُ
وهذا الايماء
بين الأنسام والقصب:
حديث مُشفّر
هديل الهواء
هسيس النار
نَفَسُ التراب
سقسقةُ الماء:
لغةُ الشعر
همسةٌ كونيّة
لغةُ اللغات»(ص ٦٠)
أيّها الشاعر، إذا كنتُ أنا نقطة ماءٍ، فأنتَ البحرُ! ..

الهوامش:

١– أدونيس، كلام البدايات، ص ١٤٣–١٤٤.
٢– فؤاد رفقة، الشعر والموت – دار النهار للنشر، بيروت ١٩٧٣.
٣– لمزيد من الاطلاع يراجع كتاب الشعر والموت مصدر سابق، ص٣٦.
٤– فؤاد رفقة، مصدر سابق.
٥– امبرتو ايكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمة سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب ، بيروت، طبعة اولى ٢٠٠٠، ص ١١٧.



فؤاد رفقة
شاعرٌ بين الحكمة والفلسفة

صباح زوين *

وكان له أن يعيش حياة ممتلئة، محبوكة بالكتابة الشعرية والنثرية والترجمة والسفر ولا من تعب، كان له أن يحظى بهذا العمر المديد من الإبداع ولكن كان له أيضاً أن لا يحالفه الحظ في أن يكون عمره البيولوجي أطول من ذلك، وانطفأ على آخر قصائد له كتبها وهو بين الحياة والموت، بين فراش المرض وفراش الآخرة، بينما شبح الموت حائم حوله وفوق رأسه وأمام عينيه. ظل يكتب فؤاد رفقة حتى آخر رمق ولم يفارقه القلم ولا تفارقه القصيدة، تلك القصيدة التي كتبها على امتداد ستة عقود ولم ينضب يوماً، هو الذي نشر أول كتاب له سنة ١٩٦١، وآخر مؤلفاته الشعرية صدر قبل رحيله بأسابيع قليلة، ٢٠١١ («محدلة الموت» عن دار نلسن). هو الآتي من الرومانسية الألمانية ومن فلسفتها، هو الذي نشأ على اللغة الألمانية والذي تأثر بها أتى من دسمها الى نتاجه الشعري بكل ما اختمر في ذهنه من تثاقفٍ بين مرجعياته الأولى الغنية في اللغة العربية ومحيطه الجغرافي الأول وبين مرجعياته الثانية، فمزج بين ثقافتين أو بين تيارين فكريين، مكوّنا بذلك لغة زاوج فيها الفكر والشعر ضمن خلطة خاصة ظلّ يحيكها طيلة هذه السنين ولم يتوان لحظة لا عن الكتابة ولا عن النشر. فؤاد رفقة عرف نشاطاً متواصلاً في التأليف والنشر، دون أن يكون هذا النشاط صاخباً، فرفقة لم يعرف يوماً الضجة، هذا الإنسان الهادىء وشبه الصامت الذي كان أشبه بالناسك البعيد عن الإعلام والصحافة.

بَعيد عن كل هذه الأضواء الفانية، وهو يراها فانية، هادىء في حياته كما في كتاباته، هذا المتقشف عن مغريات الإعلام، هو الذي آثر العزلة الشعرية الهادئة والانصهار مع مكونات الطبيعة كما نلاحظ من خلال معظم كتبه الشعرية، هو الرومنتيكي المعتدل، الجامع في كتابته الشعرية بين عذوبة الإتصال بعناصر الطبيعة والحكمة الشرقية، مضيفاً اليهما أسس التفكير الفلسفي الغربي المحض متأثراً كما أسلفتُ بما غرفه من المعلمين الفلاسفة الألمان، فكان له ان صنع من هذا المزيج الجميل نوعاً خاصاً من الكتابة الشعرية التي تميل أكثر الى الخاطرة منها الى جموح الخيال التصويري الشعري أو الى حريقه، كتابة هي أقرب الى التأمل الذهني الواعي العقلي المحض منها الى التحليق في فضاءات التلاوين الإنفعالية الصرفة، فأعطانا باقة كبيرة وعديدة، دسمة وغنية، من القصائد التي نظرت في أمور الموت أولاً وآخراً، في أمور الدنيا والوجود البشري، حتى باتت كلماته نوعاً من انعتاق الذات وتماهيها مع ما يحيط به من

* شاعرة وكاتبة من لبنان .

**(تم اعداد الملف عن الشاعر الراحل باشراف الاستاذين: سليمان بختي وصباح زوين).

العناصر الطبيعية. ولو تذكرنا قليلاً عناوين كتبه، نقرأ مثلاً : «أنهار برية»، «حنين العتبة»، «خربة الصوفي»، «يوميات حطاب» الخ الخ. عناوين معظم كتبه كافية لأن تدلنا على هوية صاحبها، على هوية هذا الشاعر الذي طالما كتب من وحي تفاعل فكره مع محيطه الذي لم يكن يوماً غير كل ما يتعلق بالتأمل الداخلي بدءاً من الخارج، التأمل الصامت والهادىء، حيث القلق بداهةً لا مفر منها، لكن دون أن يكون هذا القلق مواجهة وتمرداً أو ربما سوداويةً في النظرة والفكرة. فعلى خلاف سوداوية الوجوديين، لا يحاول رفقة التمرد من أجل محاولة التحدي، ولكنه ليس أيضاً من مدارس المتسشائمين على غرار شوبنهاور، ولا من جماعة السخرية السوداء إذاً، تلك القاسية والعنيفة على غرار من سلك دربها من السوريالليين الأوائل.

فؤاد رفقة من طينة شرقية صرفة، لا يستسلم للسخرية العبثية ولا للفكرة العدمية. صحيح انه يرى الى مسائل الوجود بريبة وشك كبيرين، صحيح انه لا يؤمن بطوباوية الحياة ولا بسذاجة نعيم الوجود، لكنه في الوقت ذاته، وبكل ثبات، يبقى هو الشاعر الشرقي، اي الإنسان المتأمل في الدورة الطبيعية للحياة، يبقى هو «الحكيم» القنوع، القابل بكل ما يأتي اليه من عند «القدر»، وهذا ما رأيناه بقوة في معظم مؤلفاته حيث الخاطرة العذبة والهادئة هي المسيطرة على فكره. انه الشاعر الذي لا يرفض ما يعترض طريقه. بل أكثر، غالباً ما قبِل فؤاد رفقة بالموت، بظاهرته كحدث طبيعي، بل كحلقة تلقائية في الدورة الطبيعية للكون، كون النبات وكون البشر. فؤاد رفقة ينظر الى الموت (والحياة بطبيعة الحال) بعين الحكيم الذي يرى ويستنتج فيكتب كما اسلفتُ خواطر بعيداً عن النظريات العقلانية الفلسفية الباردة والذهنية. انه يراقب «ظاهرة» الإنسان على هذه اليابسة، يفكر فيه، يفكر عنه، يغوص في أعماق أفكاره، ينتابه الحزن وربما تلامسه الكآبة، لكنها الكآبة التي تظل عند تخوم الوداعة والرومانسية، تلك المتعلقة بحتمية المصير. هذا المنحى المتأرجح بين الرومنتيكية والحكمة هو الذي أدى بفؤاد رفقة الى هذا الأسلوب في صنعة الشعر لديه، شعر الحكمة والخاطرة، شعر لا يعتمد الصورة بقدر ما يعتمد المنحى الفلسفي والقول الشارح، اكثر منه شذرات القول.

انه في أي حال متشائم عاقل، عذب وهادىء، سلس في تعاطيه سلبيات الحياة، وأهمها سلبية الموت، فينظر اليه بعين الراضخ للأمر الواقع، عين الحكيم على طريقة البوذي اذا جاز التعبير، هو السامري وهو بيدر وهو الحطاب (وكلها تسميات اقتبستُها من عناوين كتبه)، أي وبكلمة أوضح، هو الصبور والعاقل والواعي، هو غير المتمرد وغير العصي وغير المتهور. انه الشاعر الحكيم «بيدر» (من كتابه «بيدر» عن دار نلسن ٢٠٠٠) الذي « في يوم خريفي كان بيدر متمدداً على صخرة جنب النهر عند الغروب، حمرة شاحبة على سلاسل الجبال، وفي البساتين ظلال تطول، ترتجف، تترسب، وتنحدرالى العالم الآخر(...) يومها كان بيدر بريئاً، لا يعرف أن الموت حدثٌ طبيعي، دائماً يجيء، دائماً يفاجيء الأعراس ويطفيء القناديل». فهذا هو فؤاد رفقة المتبصر والحكيم. هذا هو جانب الشاعر الأصيل، او وجهه الأصح، الوجه الذي ينظر الى الموت كمن يتمتع بمشهد الغروب الجميل، مع شيء من الحزن وشيء من الطمأنينة بأن حكمة الطبيعة تكمن في أن يموت فيها كل شيء، أن ينتهي فيها كل شيء، أن يعود فيها كل شيء الى الحياة، حيث

مبدأ العودة الدائمة والدائرة الأبدية، وحيث علينا تالياً القبول بهذا القدر.

ولكن يجب الإشارة الى أن رومنتيكية رفقة العذبة وكآبته الناعمة وحزنه السلس وتشاؤمه المتعقل، يجب الإشارة الى أن كل هذه العناصر المتأنية والهادئة والحكيمة لا ينطق بها لكي يرتاح اليها وينسى ذاته فيها، انما لكي يكتشف في كل مرة إزاءها فراغ الوجود وعدمه، لكي يكتشف هروب كل يقين من أمامه. في كتابه «بيدر» خير تعبير عن هذا الشعور الذي طالما انتاب شاعرنا، عندما يقول «ماذا لو كانت حياته كلها، حروفه وقوافيه وأوزانه، أحلامه ورؤاه، لو كانت هذه كلها لا شيء، لو كانت صراخاً في غابة ؟».

مهما يكن، دائماً وفي كل قصيدة يكتبها فؤاد رفقة، نعثر على منحى أساسي لا يفارقه، ألا وهو إيمانه العميق بانصهار عناصر الطبيعة جميعها ببعضها البعض والإنسان أحد عناصرها هذه، ومن هنا، ولا مفرّ، إيمانه بوجوب النظرة الحكيمة الى الوجود، بضرورة تبني الحكمة والتعقل في وجه المصير وحتميته، حتمية الموت، الأمر الذي يستخلص منه هو ذاته قبلنا نحن القراء، أن الحياة حلقة في سلسلة طبيعية علينا القبول بها كما هي، إذ لا خروج منها، حياة ثم موت او العكس صحيح.

غالباً ما يتبنى فؤاد رفقة لغة «الراوي» الحكيم، «الواعظ» النبي، لكن ليس ليضع نفسه في مصاف الحكماء والأنبياء اطلاقاً ، إنما لكي يوصل الينا بطريقة غير مباشرة وغير مفروضة وغير دوغمائية، أفكاره حول ما يشغل روحه وقلبه وعقله. يتكلم بإسم السامري وبإسم الحكواتي وبإسم الحطاب وبإسم بيدر الخ، وذلك لكي يتسلل من خلال هذه الشخصيات الأسطورية او المتخيلة دون أن يفرض نفسه لا على القارىء ولا على الفكر عامة. كأنه يقول انها خاطرة فحسب، انها فكرة تأملية، أنقلها اليكم قصيدةً على الورقة البيضاء، ولا أدعي لا المعرفة ولا الحكمة الكاملة.

أليس يقول في بيدر: «ماذا بقي من بيدر؟ بعيدٌ صوته، أصداء في الضباب» ؟!

انه صوت الشاعر الصادق الذي يبقى بعد كل موت فيزيكي، صوت كلمته العميقة التي تبقى، وإن راح الجسد الذي كان يسافر كثيراً والذي كان يتلقى الجوائز المهمة، منها جائزة غوته العالمية الألمانية، وأيضاً عضويته في الأكاديمية الألمانية، إن ذهب هو الى تحت التراب ليصير تراباً، فلكلمته الشعرية مصير آخر، بحيث انها هي التي ستقرر دوامها الى ما بعد الموت المادي، هي التي ستفرض نفسها على القارىء، هي التي ستنوب عن الشاعر حيث عليها ان تنوب، لتكون مصدر قراءة ومصدر معرفة ومصدر تأمل وحكمة في الدنيا وما بعد الدنيا.

من أعمال الفنان لؤي الجبوري– العراق.

النص ودلالة الغياب في تفكيكية جاك دريدا

معرف مصطفى *

هل ثمة من سبيل إلى قراءة حرة للنص Texte تخترق وحدته المزعومة ومتجاورة الإدعاء المعهود لثبات هوية النص وتطابقه معها؟ مثل هذا السؤال الذي ينطلق أمام نظرة الاتساق والتجانس والانغلاق التي لصقت بطبيعة النص والطروحات القديمة حياله لهو جدير برأي دريدا بأن يتجاوز عتبة ما كان مفهوما عن النص باعتباره بنية مغلقة ذات مركز قار ومعنى متماسك بالإمكان إدراكه، تماما مثلما نظر إلى مهمة النقد على أنها محاولة لاكتشاف معناه.

«إن حركات التفكيك لا تتوسل بنى الخارج، إنها ليست ممكنة ولا ناجعة ولا تحكم تسديد يد ضرباتها الإبسكناها هذه البنيات»(١) يقول دريدا، وهو ما يدفع بالنص حسبه إلى عرض طاقته التي تنبئ بمفارقاته وتناقضاته محيلة بذلك إلى العوالم المخبوءة والعلاقات المغيبة في النص التي لم يعلن عنها بعد، فمن مهام استراتيجية التفكيك النفاذ إلى عمق النص لاكتشاف علاقات الغياب، والمسكوت عنه والآثار المغيبة التي لا تحضر بوضوح في النص، سيما وأن القراءة المستعجلة كثيرا ما توهي بإمساكها بمدارات النص بينما تقوم عوالم النص العميقة بالعمل على إخفاء الدوال والآثار التي لا يتسنى لغير قراءة

> النص مع دريدا عبارة عن شبكة من الآثار التي تحيل إلى علاقات لا نهائية من الاختلافات بين العلامات الخطية حيث يبقى نشاط التفكيك مرتبطا أساسا بالقدرة على استجواب النصوص، والغور في لعبة المعاني، أي العمل على تكملة المعنى من خلال تقويض سلطة المعنى الثابت

* ناقد وأكاديمي من الجزائر .

فاحصة تعتمد على التفكيك من اختراق وكشف تلك العوالم بتحرير الدوال والعلامة الخطية من القراءات التبسيطية أو الجاهزة المتسرعة، لأن «مصطلح علامة Signe والذي لم يوضح إلا نادرا وبشكل هزيل من قبل الفلسفة، اللسانيات والسيميولوجيا»(٢).

لقد حاول دريدا من خلال التفكيك مساءلة مختلف أنواع النصوص باحثا فيما إذا كان النص فعلا يمتلك معنى Sens سيما وأن اللسانيين يعترفون أن أي تتابع للكلمات أو الجمل لا يكون بالضرورة نصا(٣)، وهو لهذا الغرض قام بتفكيك أعمال كثيرة، سواء كانت أدبية Littéraires كتلك المتعلقة بكتابات أنتوني آرتو A.Artaud، جان جينات J.Genet، موريس بلانشو M. Blanchot، فرانسيس بونج F. Ponge، جايمس جويس J.Joyce بول سيلان P. Celan، أو الأعمال الفلسفية Philosophiques مثل أعمال نيتشه Nietzshe ، هيجل Hegel، أفلاطون Pl-ton، روسو Rousseau وغيرهم.

دعا دريدا إلى تحرير فهمنا التقليدي للغة بتفكيك الميتافيزيقا العالقة به

إن عمل التفكيك في قراءة ومقاربة النصوص عند دريدا لم يضع في أهدافه اكتشاف أو اقتفاء أثر حقيقة معينة بالمعنى الذي كانت ترمي إليه البنيوية مثلا من أن النص يمتلك معنى ما، فالنص وتبعا لدريدا لا يمتلك إلاّ آثارا فهو متوالية لا نهائية من الاختلافات التي تنسجها العلامات الخطية، «فالاختلاف هو الطريقة أو الأسلوب الذي يتم فيه إطلاق طاقة النص على صنع المعنى»(٤).

يقوم عمل التفكيك الدريدي على تحرير وتفجير طاقة الدال والعلامة الخطية، بتخصيب مستمر للمدلول من خلال الانفتاح على النص كفضاء للمكن وليس كبنية مغلة تخضع لرغبة ما ينوي قوله كاتب النص، فالنص مع دريدا أصبح لا أصل له لأنه مجموعة نصوص متداخلة ومتقاطعة بخلاف نظرة الاتجاه البنيوي للنص كهيئة مغلقة أو ذو معنى تام، واقعة بذلك البنيوية في فخ الوصفية والتبسيطية معتمة ومهددة – حسب دريدا – بإسكات القوة، أي قوة الاختلاف تحت مطية الاحتفاظ بالشكل والبنية.

أما العلامة الخطية ومن خلال اندراجها في مختلف السياقات النصية الكتابية تؤهل عمل الأثر المزدوج كإمحاء وبقاء مؤجل باستمرار إلى إقامة علاقات اختلاف داخل المكتوب كشبكة نصوص متداخلة، أي كتناص Intertextualité ينتج لعبة التيه واللعب بين العلامات الخطية في نشاط معمم للتطعيم Greffeوالبعثرة والبذر Dessimination في نسيج النّص، «النّص [الذي]هو نسيج «(٥) بتعبير بارت.

أصبح النص مع دريدا عبارة عن شبكة من الآثار التي تحيل إلى علاقات لا نهائية من الاختلافات بين العلامات الخطية حيث يبقى نشاط التفكيك مرتبطا أساسا بالقدرة على استجواب النصوص، والغور في لعبة المعاني، أي العمل على تكملة المعنى من خلال تقويض سلطة المعنى الثابت والعمل على فتح القراءة الحرة للدال بتفجير قدرة العلامة الخطية على أفق التأويل إذ «انتقل مؤوّلو النص من البحث عن الحقيقة وعن المعنى القار الوحيد إلى البحث عن المحتمل والممكن وعن المعاني المتعددة»(٦)، وبالتالي تجاوز مركزية وسلطة الكلمة الملفوظة وتفكيك المفهوم لأن كلا من النص الأدبي والفلسفي لا يمكنها الاستمرار إلا داخل اللغة المجازية ولغة الاستعارةمثلما أشار إلى ذلك ينتشه في نقده للإرث الفلسفي كمجموعة استعارات.

ولهذا كان دريدا يعمد إلى التفكير في هذه الظواهر: اللغة، المؤسسة الأدبية، والمؤسسة الفلسفية، تقاطع الاثنين بما أن يكتبه دريدا هو دائما على الحدود بين الاثنين، فهو يستعين في زعزعته لنظام النص على المنهج الترنسدنتالي كما عند

كانط وهو سيرل، لكن ترنسدنتالية دريدا لا تعزو لأن تكون عقيدة أو منهجا صارما بقدر ما هي استراتيجية لتجاوز المألوف، وهي بعكس – كانط وهو سيرل – لا ترمي إلى إثبات شيء ما من الأشياء مثل الهوية أو الماهية أو الحضور، وإنما توضع هي الأخرى موضع السؤال والتفكيك، لأن دريدا كثيرا ما أوضح أن كتاباته ليست مخزنا لكتابات جاهزة، وإنما هي مقاومات لكل محاولات التحليل أو التبسيط الجاهز.

كل هذا حذا بدريدا إلى ملاحظة أن الأدب والنقد الأدبي على وجه الخصوص يخضعان في الغالب لهيمنة نظم فلسفية كلاسيكية، أي لجاهزية تصور شكل تصنيف هذه الحقول التي تقصي اختلافية النصوص ومقاومتها رغم أن العديد من الكتابات تفلت من قبضة هذه الهيمنة نظرا لاستحالة احتوائها من قبل الفلسفة أو التأويلية النقدية وهو ما استقطب اهتمام دريدا مثل بعض الآثار المكتوبة التي وقعها مالاري أو باتاي أو آرتو، فمثل هذه النصوص التي هي بنيات غير قابلة للتحديد، تتيح برأي دريدا فسحة للعب وللانتقال داخل الميتافيزيقا ونقضها أو تجاوزها.

لطالما دعا دريدا إلى تحرير فهمنا التقليدي للغة بتفكيك الميتافيزيقا العالقة به، ودفعها للعب دور حرّ بوصفها متوالية لا نهائية من اختلافات المعنى تسمح بقراءة حرة للخطابات دون خلفيات مسبقة وهي الجرأة والإستراتيجية التي تعامل بها دريدا مع النصوص من خلال عمله على التموضع في البنى غير المتجانسة للنص والخروج وحرية الانتقال والغور بين الداخل والخارج لكشف المخبوء والمسكوت عنه وهي نفسها النظرة المحورية التي تفجر طاقة الآثار المكتوبة والاختلاف القائم داخل بنية النص التي تمنحه القدرة على تكوين فضاء لا نهائيا للعبة المعنى والتدليل وطاقة الكتابة(٧).

نجد دريدا ينتقد بشدة الانحباس أو البقاء داخل النص الأدبي، أي الانغلاق والاكتفاء بالقراءة الباطنية المحايثة للنص لأنها في رأيه تقوم على الاحتماء داخل الحدود المقامة تاريخيا، والتي تفترض مجموعا كاملا من العقود التاريخية المتعلقة بتأطير النص وتحديد وحدته، ومتنه، وضماناته القانونية وما إلى ذلك من تحديدات اجتماعية وغيرها، وعلى الرغم من أن دريدا لا يعترض على دفع القراءة المحايثة إلى أبعد ما يمكن كخطوة أولى إلاّ أنه يشكك في جذريتها لأنه وبعيدا عن ممارسة ساذجة لسوسيولوجية النص أو لدراسة سيمكولوجية أو سياسة أو لسيرة المؤلف فإنه بحسب دريدا» ثمة بين خارج النص وداخله توزيعا آخر للمجال أو الحيز»(٨) ، ويعتقد في نفس السياق أنه سواء تعلق الأمر بالقراءة الباطنية أو بالقراءة التفسيرية للنص عبر مسيرة الكاتب أو تاريخ الحقبة، يظل دائما هناك شيء ناقص.

في تناوله لنصوص مالارمي Mallarmé، بونج Ponge، جويس Joyce، آرتو Artaut، سلان Celan، سيكسو Cixous وآخرين وضح دريدا كيف أنه بالنسبة لكل واحد من هؤلاء كان يلمس عبقرية في تطويع اللغة وتفجير طاقة لعبها وكيف يلمس البذر الضائع Semence perdue للآثار المكتوبة في كتابات هؤلاء(٩)، ولعل هذا ما جعل الترجمة أو بصفة أخرى صعوبة استحالة الترجمة Intraduc-ibilité من اهتمامات دريدا المركزة في مشروعه التفكيكي: الترجمة كاختلاف، لأن الجملة حسبه مدينة للأبد للغة أو اللسان وأن جسم الكلمة من هذه الناحية غير منفصل عن المعنى وأن الترجمة لا يمكنها إلا أن تضيعه، لذلك تم التفكير في النص عند دريدا باعتباره نسق من الآثار التي لا تختزل إلى مادية Matérialité نتائج المكتوب Ecrit .

تقوم ممارسة تفكيك النصوص عند دريدا على تأسيس قوة التشظي في خارطة النص من أجل

دريدا ينتقد بشدة الانحباس أو البقاء داخل النص الأدبي، أي الانغلاق والاكتفاء بالقراءة الباطنية المحايثة للنص لأنها في رأيه تقوم على الاحتماء داخل الحدود المقامة تاريخيا، والتي تفترض مجموعا كاملا من العقود التاريخية المتعلقة بتأطير النص وتحديد وحدته، ومتنه، وضماناته القانونية وما إلى ذلك من تحديدات اجتماعية وغيرها

تفجير وتعرية بنياته المخفية وبيان اللامفكر فيه توسلا بجينيالوجيا نيتشه وفينومينولوجيا هوسيرل وهدمية هيدغر، فاستراتيجية التفكيك تقوم أساسا على مجموعة من المنطلقات التي تتصف بها النصوص وتسم بنيتها، في مقابل الطرحات البنيوية كما تجلت عند غريماس (١٩١٧-١٩٩٢) Greimas مثلا الذي رأى أن النص يتكون من مجموعة إيزوتوبات(١٠) Isotopies صورية متعددة تمثل الخطاب الملفوظ الذي هو الدال داعيا لاكتشاف مدلوله.

تقوم ممارسة تفكيك النصوص عند دريدا على تأسيس قوة التشظي في خارطة النص من أجل تفجير وتعرية بنياته المخفية وبيان اللامفكر فيه توسلا بجينيالوجيا نيتشه وفينومينولوجيا هوسيرل وهدمية هيدغر

يبدو أن النصوص حتى تلك تعبر فلسفية منها، ليست بسيطة أو ذات معنى واحد، إذ لا يجب حسب دريدا التعامل معها كأنساق مغلقة لأنها تتضمن قوى متناقضة ومرجعيات متعددة مختلفة، لهذا فمن الطبيعي عدم الانسياق وراء المسلمات التي تقول بوجود متكآت أصلية ميتافيزيقية للنص، لأن فكرة الأصل ذات منحى ميتافيزيقي، وهكذا فالنص يحمل بين طياته تعارضات بين دلالته الظاهرة والمستترة الباطنة، وهذا ما يساعد على استنطاقها من اجل الوصول إلى دلالات جديدة تتجاوز سياقها الأصلي، وهذه الخصوصية التي يمتلكها النص عن الاختلافات والتناقضات ترتبط أسسا ببنيته كوحدة مركبة من نصوص أخرى وهو ما يوحي بأن عمل التفكيك يقوم بكشف الاعتقاد القديم القائل بوجود وثوقية وجود معنى ناجز وتام في النص، وأن «العمل الأدبي ينطوي في بنياته الأساسية على متلق قد افترضه المؤلف بصورة لا شعورية وهو متضمن في النص في شكله وتوجهاته وأسلوبه»(١١) .

تتعلق فاعلية التفكيك وحركيته الممارسة على النص بما يسميه دريدا بالنقد المزدوج Double critique أو الكتابة باليدين من خلال حركتين متكاملتين: قلب حمولة النص من خلال تفكيك شبكة التعارضات والتراتبيات القائمة بين المفاهيم وتبيان زيفها والتناقضات القائمة فيها، ثم زحزحة لما تم قلبه حتى لا تحل محله الميتافيزيقا من جديد، ثم زرعGreffe مفردات جيدة لتطعمها به لخلق إثارة جديدة للاختلافات وللعبة التدليل التي لا تنتهي عند حد في النص من خلال طاقة العلامة الخطية وقدرتها على تأهيل لعبة الاختلافات داخل نسيج النص.

النص يقوم بتوليد مستمر ومتدفق للدلالة حينما ينتج الدال العلامة الخطية كلعبة متواصلة لا نهائية من دون إتاحة مدلول ما أن يفرض حضوره أي أن يتعالى، وهكذا فلا مجال لإقامة حدود تحصر المعنى، وهنا يلاحظ دريدا أن كل دال Signifiantما هو إلا استعارة Métaphore لتعوم المدلول Signifiéالذي يتحول بدوره إلى دال يقوم بدوره هو الآخر بإنتاج جديد من الدلالات وهكذا تستمر لعبة المعنى والإحالات، إذ ليس من مرجع تقوم عليه العلامة برأي دريدا خارج اللغة، أو بتعبير بارت» العلامة كسر لا ينفتح أبدا إلاّ على وجه علامة أخرى»(١١).

هكذا، فالأمر لا يخرج عن كونه مجرد حضور للعلامات في اختلافيتها وصيرورة إنتاجها للمعنى لأننا حسب دريدا لا نفكر إلا بالعلامات التي تفتح مجالا للتعدد والاختلاف في المعاني، وبالتالي تصبح اللغة مدارا لآفاق ذات دلالات كثيرة، وينفتح القارئ على رغبة اللغة ويبدأ البحث عما هو مغيب فيها في أفق سيميائية عامة تفتح المجال لعلم تيولوجيا أو أنماط العلامات(١٢) الذي يبحث في تنويعات التواصل الممكنة.

إن لعبة Jeu الاختلاف تنتج الكتابة وتوجهمها، وكل عنصر يتكون انطلاقا من الأثر Trace في ذاته للعناصر الأخرى في السلسلة أو النسق، وهذا التحول الذي يتم داخل النسيج هو ذاته النص الذي لا ينتج إلا داخل تغيرات نص آخر، فالنص هو بالأساس إنتاجالمعنى : النص الذي ينتج ويوقع نفسه Se signe.

يستعبد دريدا في استراتيجية تفكيكه للنصوص من أن يكون «هناك نص متجانس Homogène إذ أن هناك في كل نص حتى في النصوص الميتافيزيقية الأكثر تقليدية، قوى عمل هي في الوقت نفسه قوى عمل تفكيك للنص»(١٣)، وهذا الموقف الدريدي ترتب عنه بعض ردود الأفعال والنقاشات الحادة مثل ذلك الذي جرى بين دريدا وهبرماس Habermasبخصوص العلاقة بين النص الفلسفي والنص الأدبي، في الوقت الذي يلوذ فيه دريدا في الغالب بالجماليات Esthétiques لكسر إطلاقية النص الفلسفي ومقاربة العمل الفني من منظور سيميائي(١٤)، إذ ليس من تعارض– في رأي دريدا– بين المتخيل والحقيقة أو بين الاستعارة والمفهوم، وبحسب هبرماس سعى دريدا إلى تحويل البرهان والحجاج المنطقي إلى بلاغة وبيان، وتحويل المفاهيم الفلسفية إلى مجرد استعارات أو إقحام الأدب بدوره في التأمل الفلسفي، غير أن دريدا يتبرأ من مثل هذه التهم مؤكدا أنه لم يسع إلى المماثلة بين النص الفلسفي والأدبي، وأن كلا النصين متمايزين، برغم إقراره بتعقد وحساسية الحدود الفاصلة بينهما، وبالتدخلات العميقة بينهما.

وهكذا فدريدا يحاول تفكيك الادعاءات التأملية لفكر خالص ومطلق، وتجاوز التقابلات القائمة بين الشعري Poétique والمنطقي ولتراتبية النص الفلسفي والأدبي، ونقده للمؤسسة الأكاديمية في احتكارها لأحقية تحديد طبيعة النص وقيمته، لهذا فهو يدعو إلى تحرير النص من هذه النمطية والقولبة بدعوته لنص متشظٍ ومختلف يفلت من النظرة البنيوية الدوغمائية للنص(١٥).

لقد أوضح دريدا أن ما كان يهمه وهو يتناول تفكيك نصوص، فرويد، هوسيرل، هيدغر، أفلاطون أو ديكارت ليس الوقوف عند حدود النقد الخارجي ولكن التموقع في البنية غير المتجانسة للنص بهدف العثور على توترات أو تناقضات داخلية، يقوم النص من خلالها بقراءة نفسه، وتفكيك نفسه بنفسه، لأن هناك بحسب دريدا إمكانية أن تجد في النص المدروس نفسه ما يساعد على استنطاقه وجعله يتفكك بنفسه، لأن «النص يتكون ويضع نفسه من خلال تشابك مستمر»(١٦)، فالنص يملك قوى متنافرة تأتي لتفويضه وتجزئته، وهو ما لا حظه دريدا مع النص الفرويدي مثلا باعتباره يضم بين طياته بقايا طبقات ميتافيزيقية ودوغمائية لم يتم بعد تفكيكها واستنطاقها، ويمكن إخضاعها لذلك من مواقع أخرى وحركات أخرى انطلاقا من عمل فرويد نفسه، أي بمعنى إخضاع النص الفرويدي لتفكيك ذاتي، أي إفساح طاقة التفكيك على عمل إحالة مستمرة للاختلاف القائم في عمق النصوص، وبهذا سعى دريدا من خلال مشروعه التفكيكي إلى قلب المسلمة التي تقول بأن النص يمتلك معنى ثابت Immuable ووحيد Unique، ومن خلال المتكآت النظرية للسانيات والتحليل النفسي يطور مقاربته في تفكيك النصوص، ويعتبر منذ البدء أنه لا يمكن تقبل التناول التقليدي للنص الذي ترتب عنه الوقوع في الأحكام المسبقة والأفكار المغالطة عن طبيعة النص ذاته.

القارئ التقليدي في نظر دريدا يعتقد أن اللغة قادرة على التعبير على الأفكار من دون تشويهها، تغييرها أو تكييفها على الأقل، واعتبرت الكتابة ثانوية في مقابل الكلام الذي هو مصدر المعنى الذي ينويه النص الذي يكتبه، في حين يبين دريدا من خلال بحثه في صيدلية أفلاطون في كتابه البعثرة أو البذر ، Dissémination كيف أن النص يمتلك هذه القدرة على التخفي وان طبقات نسيجة تظل مستعصية على الانكشاف مؤكدا قدرته على اللعبJeu إذ» لا يكون نص نصا إن لم يخف على النظرة الأولى، وعلى المقام الأول قانون تأليفه وقاعدة لعبه»(١٧).

لا يخفي دريدا من أن اهتمامه الأساسي قبل الاهتمام الفلسفي منصب على الأدب، وعلى الكتابة الأدبية، ويتتبع توازيا مع هذا الاهتمام البحث في معنى الأدب ومعنى أن تكتب(١٨)، ويخلص دريدا إلى أن الأدب والكتابة الأدبية تتيح بما هي مجال رحب للممكن Possible من مضاعفة لا نهائية لتجربة تفعيل اللعب» ففي الأدب، في السر الفريد للأدب، هناك فرصة لقول كل شيء من دون المساس بالسر Secret «، فالأدب والكتابة الأدبية وبعيدا عن تقليصها في جملة من الخصائص الجمالية أو بعض منابع المتعة الشكلية فإن جوهره الأساسي يبقى في السر، وفي إمكانية تحويل كل نص إلى موضوع أدبي Objet li-téraire، الكتابة الأدبية بما هي تسريح وقبول قول كل شيء وكذا بطبيعتها الوظيفية وقدرتها على الاحتفاظ بالسر، أو ما عبر عنه بارت Barthes أيضا بما أسماه بالوهم الرائع Magnifique illusion، وهو ما يسمح به الشعر على وجه الخصوص لأنالشعر هو القوة الأساسية للسكن الإنساني بتعبير هيدغر. هذه الرؤية التي ينتهي إليها دريدا فيما يتعلق بالنص تفتح المجال واسعا أمام مضاعفة قراءة وتأويل النص وهو الذي يعترف أنه يحس نفسه قريبا من هيدغر من زاوية كثافته الوجودية من تلك التي لدى هوسيرل، وأن هوسيرل يمثل بالنسبة له ذلك الذي لقنه تقنية Technique ومنهج Méthode وانضباط Discipline وأن الفينومينولوجيا تمرين لائق لكل قراءة ولكل تفكير ولكل كتابة.

بهذا يتقدم سؤال القراءة والنص المكتوب واشكالية التلقي Réception كإشكالية تنفتح على فينومينولوجية التلقي الأدبي كإحدى أشكال طاقة الكتابة وحيوية العلامة الخطية في نسيج النص التي تفجر قوة إنتاج لا نهائي للاختلافات: الاختلاف Différance الذي يمكن من القول أنه يستحيل الوصول إلى تحليل نهائي للنص بسبب تبعثر معناه برأي دريدا وهو خلاصة ما أتت إليه تأويليته من أنه لا شيء خارج النص .

الهوامش

١- دريدا جاك، الكتابة والاختلاف، ترجمة: كاظم جهاد، مصدر سابق، ص ١٢٧.

٢- Dérrida de la Grammatologie, p 123.

٣- J.M, Adam, langue et littérature, édit : hachette, 1991, paris, p 101.

٤-(الشعر والتحدي وإشكالية المنهج)، د. صبري حافظ، مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي، بيروت، العدد ٣٨، آذار، ١٩٨٦، ص ٧٩.

٥- أنظر: مفهومات في بنية النص، ترجمة: وائل بركات، دار المعهد للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط١، ١٩٩٦، ص ٨٤-٨٥.

٦- Barthes, Roland;plaisir du texte,édit:seuil, 1973, p100

٧- دريدا جاك، الكتابة والاختلاف، مصدر سابق، ص ٥١.

-مفتاح محمد . المفاهيم معالم. نحو تاويل واقعي . المركز الثقافي العربي. بيروت.ط١,١٩٩٩. ص٢٨

٨ - كان دريدا من أبرز ممثلي جماعة تيل كيل Tel- Quel(كما هو)، التي سمت نفسها جماعة الدراسات النظرية، أعلنت هذه الجماعة أنه من الضروري تجاوز الحرفي والشكلي أو البنيوي ودعوا إلى تجاوز نموذج النقد كما تجلى عند الشكلانيين الرّوس من خلال ترجمات تودوروف Todorov ، وكان شعار جماعة تيل كيل هي الكتابة écriture في مقابل الأدب وعلى الأولى أن تقوم بتفكيك الثانية، فالكتابة في وظيفتها إلا بداعية ليست تمثيلا أما اللغة فإنها بدورها تفلت من كفاءة اللغوي حينما تدخل في فضاء النص.

٩- أنظر: Greimas.J,A, Maupassant, la sémiotique du texte, édit : seuil ; paris, 1976, p 267

١٠- عودة كاظم، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق، عمان، الأردن، ط١، ١٩٩٧، ص ١٤٨.

١١- Barthes.R, l'empire des signes, édit flammation, paris, 1970, p72.

١٢- Rey, Alain, théories du signe et du sens, lecture I, édit: Klincksieck, paris, 1973, p 227

١٣- دردیا، جاك، الكتابة والاختلاف، مصدر سابق، ص ٤٩.

١٤- أنظر: Nérandau.I.Pierre, dictionnaire d'histoire d'art, édit: presse universitaire de France, paris, 1985, 1er édit, p 150.

١٥- أنظر: غارودي، روجي، البنيوية فلسفة موت الإنسان، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، دت، دط، ص ١١٢.

١٦- بارت، رولان، (لذة النص) ترجمة: محمد الرفرافي/محمد خير بقاعي، مجلة العرب والفكر العالمي، مركز الإنماء القومي، بيروت، عدد١٠، ١٩٩٠، ص٣٥.

١٧- Dérrida.J , dissimination

١٨- Dérrida.J, du droit à la philosophie, galillée, paris, 1990, p 443.

مستويات المعنى في السرد:
«المتخيل المختلف» عند محمد زفزاف

محمـــد معتصـــم *

● عتبة: «يهتم التأويل بمستويات المعنى المتعددة».

ر.كيرني.

● عتبة: «إننا «لا نفهم أي شيء» ما دمنا لم نمسك بمعناه أو لم ندرك أهمته بعد.»

● عتبة: «أحيانا يطيب لي أن أقول إن قراءة كتاب ما هي النظر إلى مؤلِّفِهِ كأنه قد مات، وكأن الكتاب عمل بعديٌّ. وبالفعل، تصبح العلاقة مع الكتاب تامة وثابتة بشكل ما، عندما يموت الكاتب، آنئذ لا يمكن لهذا الأخير أبدا أن يجيب، وما يبقى هو قراءة عمله فقط.».

بول ريكور.

تعرف «التأويلية» على أنها «فن وعلم التأويل»(١)، فن لأنها تقوم على التفسير الذاتي والجمالي للنصوص، وعلم لأنها طريقة ومنهجية ونظرية نقدية في تحليل النصوص وتحديد معانيها. وتعرف بأنها قديمة قدم الأديان والأساطير والفلسفة. يدل هذا، أيضا على أن «التأويلية» وليدة شروط اجتماعية وثقافية تحولت فيها الجماعات من مجموعات بسيطة إلى مجتمعات معقدة، يصعب فيها «التواصل» و«التخاطب» بيسر، ويصعب فيها «التفاهم» بسلاسة، ويصعب على أفرادها «التعامل» فيما بينهم بدون «وسيط»

ما سأقترحه من تأويل لبعض روايات محمد زفزاف سيختلف عن التصور الثابت الذي تكوَّن منذ فترة طويلة حول الكاتب(محمد زفزاف) وكتاباته السردية(الرواية والقصة القصيرة) إلى درجة أنه أصبح عائقا أمام القراءة المتفاعلة والمبدعة والخلاقة لأعماله

* ناقد من المغرب .

أو «وسائط».

إن الحاجة إلى التأويل، إذن مرتبطة بالحاجة إلى فهم المعاني المقصودة من الخطاب(ونعني به كل قول مكتوب أو شفهي أو صُوري)، وإلى تواصل أفراد المجموعة بلغة موحدة بسيطة واضحة لا تحتمل غير الحقيقة والمجازات القريبة(ذات الإحالة الواقعية التي تحاكي الحقيقة العيانية)، وإلى تصديق(croire) الحوادث والظواهر والخوارق والأفعال المروية في حينها أو المنقولة عبر فترات بعيدة أو إلى إدراك جوهر الأشياء، لا ظلالها؛ أي إدراك الشيء في ذاته لا من خلال بعضه أو ظاهره مثلا. يحق لنا أن نتساءل: ما هو الشيء الذي صير البسيط معقَّدا؟ هل هو الانتقال من المجموعات إلى المجتمع؟ هل هو انقسام اللسان في بابل كما يقول عبدالفتاح كليطو(٢)؟ ما الذي قسم المعنى وعدده؟ وما معنى «حقيقة» و«جوهر» الشيء؟ وهل النصوص السردية أو التاريخية وحتى المقدسة تحتمل بعدا دلاليا واحدا أوحد؟ من المسؤول عن انحراف المعاني أو تعدد مستوياتها؟ ما الدور الذي تلعبه ثقافة المؤوِّل ووضعيته الاجتماعية وقصديته(ميوله ورغباته وغاياته وأهدافه الفكرية/ الإيديولوجية) في بناء المعنى وتدميره في آن؟ وهل يمكن أن تلعب اللغة(المكتوبة أو الشفهية) دورا/أدوارا في انحراف المعنى وسوء الفهم وانحسار التواصل، والدعوة إلى استدعاء وسائط أخرى للتفاهم والتقارب؟ وهل يمكن لاختلاف لغة التواصل أن يكون عائقا حقيقيا أمام «التواصل» و«التفاهم» والتخفيف من حدة «الصراع» و«العنف اللفظي»؟

يبدو الجواب كامنا في كل تلك التساؤلات، لأن الهوة بين المرجع(الحقيقة والواقع العيني الملموس) والمفهوم(المتخيل والصورة اللفظية والذهنية) اتسعت بين المؤلف والنص والمتلقي واللغة، وأن التخاطب والتفاهم لم يعودا قادرين على تحقيق التواصل، وأن الوسيط(الإشارات والرموز والصور والألفاظ والنصوص المختلفة الأنواع والأجناس) في حاجة إلى وسيط آخر حتى يتحقق الفهم. إن مدار الخلاف مرتبط ليس فقط بصيغة التخاطب بل أيضا بالمعنى المقصود والمرغوب توصيله عبر كل أشكال الخطاب والتي يهمنا منها في هذه الدراسة خطاب السرد والوصف المكتوب. إن البحث في المعنى المضمر يحتاج إلى تفسير، أي إلى إنتاج قول على قول، والقول المؤَّول سيصبح في حاجة بدوره إلى تأويلِ ظاهره اللفظي(أو الرمزي أو صوري) صياغة وتركيبا، ثم إلى تأويل مضاعف لمعنى المعنى. مما يجعل المرجعية الأولى تتوارى خلف التأويلات المضاعفة. وهي تأويلات جزئية أو تامة، وتأويلات ضدية أو مناقضة. ويعرف بول ريكور التأويل عند أرسطو بالقول الآتي: «قول شيء(ما) عن شيء(ما)، بالمعنى التام والقوي للكلمة، هو التأويل»(٣) ص(٣٢). إن مفهوم التأويل هنا مرتبط بالبعد اللفظي، باللسان، أي باللغة منطوقة ومكتوبة. وهو ما يخالف قول سقراط:» الكلمات توحي بالأشياء»(٤) أي أن اللفظ لا يتضمن المعنى بل يدل على حقيقته وعلى مقصدية المتلفظ، أو كما ورد نص الاستشهاد في كتاب «الحقيقة النقدية» بالصيغة الآتية:» والكلمات، كما يقول سقراط، لها القدرة على الكشف مثلما لهاالقدرة على الإخفاء، ويمكن للكلام التعبير عن الأشياء جميعا، كما يمكن أن يحول الأشياء من طريق لآخر.»(٥) ص(٩,١٠). ويبين ريتشارد كيرني كيف تبنى بول ريكور هذا القول وطوره ليبرز قوة الخيال في الإبداع في قوله عميق الآتي:»بقدر ما يهتم التأويل بمستويات المعنى المتعددة بقدر ما يؤكد ذلك على أنه لم يعد من الملائم فهم الصور بلغة

تتحكم في سارد روايات محمد زفزاف رؤية مأساوية مفادها أن الإنسان يدور في حلقة مغلقة خانقة، وكأنه يخضع لمصير قاهر ولا قدرة له على اختيار الحياة التي يريدها لنفسه،

ظهورها المباشر أمام الوعي. فاستبدال نموذج الصورة البصري بالنموذج الكلامي يجعل ريكور يؤكد على دور الخيال الأكثر شعرية؛ إنها القدرة على قول شيء ما بلغة أخرى أو أن تقول أشياء متعددة في الوقت نفسه؛ وبذلك تبدع شيئا جديدا.»(٦) ص(٦٢). لكن المميز في هذا القول هو استعمال بول ريكور للفظ «القدرة» وهو ما لم يرد بوضوح في قول أرسطو. والقدرة فعل إرادي وواع يتطلب «الكفاية» من المتكلم، كإتقان لغة الكلام أو الكتابة وامتلاك ناصيتها، والقدرة على التخيل والابتكار وخلق الجديد الذي يخصب اللغة وتطورها، والأهم امتلاك الموقف الشخصي والنقدي من الأشياء والظواهر ومن الذات والعالم كما يقال عادة.

ويذهب بول ريكور في كتابه «التأويل، بحوث حول فرويد» في تفسيره لمفهوم «التأويل» عند أرسطو إلى المستوى الثاني المتصل بالنصوص المقدسة بدل الألفاظ المعزولة المنفصلة لتصبح عبارة «قول شيء عن شيء» عبارة أخرى مختلفة، هي:»التصديق لأجل الفهم، والفهم لأجل التصديق» ويضيف:» هذا هو القول المأثور، وهو «دائرة الهيرمينوطيقا(٧)»...»(٨). ص(٣٨).

إن الفارق واضح من خلال العبارتين، فالأولى «قول شيء عن شيء» مرتبطة في تفسير بول ريكور بالتأويل اللفظي(المعجمي) أو الفيلولوجي(فقه اللغة)، بينما العبارة الثانية تهتم بالنص، وهو بنية مركبة ومعقدة، وهو نسيج من المعاني المركبة والمعقدة كذلك، التي تحتاج إلى «التفسير» وإلى «التحليل». والتفسير مستوى تأويلي يقوم «بدراسة علاقات [النص] الداخلية وتحديد بنياته الخاصة»(٩) ص(١٩)، بل جعل بول ريكور التفسير مرتبطا بالعلوم الطبيعية في قوله: «يجد التفسير ميدان تطبيقه التبادلي في العلوم الطبيعية.»(١٠) ص(١١٨)، ويضيف: «والمعادل المناسب للتفسير هو الطبيعة مفهومة على أنها الأفق المشترك للوقائع، والقوانين والنظريات، والفرضيات وعمليات التحقق والاستنتاجات.»(١١) ص(١١٩)، وأبعد من ذلك جعل بول ريكور التفسير وَسَطًا بين «الفهم» و»الاستيعاب» ليصل في تحليل الخطاب إلى مفهومي «التخمين» و»التملك»، كل ذلك يبين أن بول ريكور يقرن «التفسير» بحقيقة العلمية والنهجية بينما «الفهم» فيجد «ميدان تطبيقه الأصيل في العلوم الإنسانية(أو علوم الروح، كما يدعوها الألمان) حيث للعلم علاقة بتجارب ذوات أخرى أو عقول أخرى مشابهة لعقولنا وذواتنا.»(١٢) ص(١١٩)؛ أي أن التفسير علمي والفهم ذاتي. أما التحليل فيبحث عن المرجعيات الخارجية وعن الأسباب والمقاصد التي يستند عليها جنس النص ويقيس عليها المؤوِّلُ وثوقية نع النص ومعانيه المقصود تبليغها. لكن تفسير المعاني الغامضة والملتبسة والمتعددة الإحالات في النصوص المقدسة سيصبح غير كاف لتأويل محتوى النصوص السردية المعاصرة، أي أن القراءة الفيلولوجية والمرجعية ذات الأبعاد الرمزية والأبعاد الثقافية المقدسة، والنص النموذج والمقياس الثابت والوحيد والأصل لن ينفعوا في معرفة المعاني المركبة والمعاني المضاعفة التي تولدها «مخيلة» الكاتب المعاصر، فالنص السردي الحديث يستند إلى مرجعيات ثقافية متنوعة ومختلفة، ويستمد موارده(رموزه وإشاراته وإحالاته) من حقول معرفية كثيرة(شفهية ومكتوبة ومصورة، واقعية وافتراضية) محلية وأجنبية، بالإضافة إلى تنوع واختلاف المقاصد والوظائف الاجتماعية التي يؤديها النص السردي. أي تأثره وتأثيره في محيطه السياسي والاجتماعي والثقافي، كما أن النص السردي الحديث، في الغالب، يميل

تندرج روايات محمد زفزاف ضمن ما سأطلق عليه «المتخيل المختلف» مقابل ما يعرف في النقد الأمريكي بالواقعية الرثة/القذرة وليس الواقعية الاجتماعية كما هو شائع عنه.

إلى تدمير النموذج الأصل، وإلى اختراق القواعد والنظم المتحكمة في الجنس الأدبي وأنواعه النصية، بل يذهب المؤلفون الجدد إلى إنكار ليس النص الأصل وحده بل إلى إنكار وجود أي نموذج خالص يقاس عليه بحكم تقدم الزمن، والتباعد، واختلاف الشروط الموضوعية والذاتية المنتجة للنصوص السردية الحديثة. من ثمة يمكن التأكيد هنا على انقسام «التأويلية» العربية إلى قسمين كبيرين: قسم يبحث دون كلل للنص السردي العربي عن جذور في النص الأصل العربي(القرآن الكريم، الطرائف والحكايات في كتب التفسير، وفي كتب الأخبار...) وقسم يثبت تبعية النص السردي العربي للنص الغربي الأصل الذي يتشبه به ويحاكيه، وقد تناسى أصحاب هذا المذهب أن الشروط التاريخية والثقافية المحلية والدولية والشروط الذاتية لها دور في تطوير الجنس الأدبي، ولها دور في تغيير بنية النص السردي مما سيؤثر بالضرورة على تأويل النص السردي حسب مقصدية الكاتب وحسب ذائقة المتلقي.

هناك دعوة ضمنية في النصوص السردية لمحمد زفزاف تحتوي على موقف جريء وهو الحق في الحرية عامة والحرية الشخصية خاصة،

إن النص السردي الحديث يعتمد على «الذاتية» بالمعنى الواسع للكلمة، ضدا على الموضوعية العلمية التي تمتاز بها العلوم الحقة، كما قال روبرت سي هولب عن جادامير:» إن التأويل من وجهة نظر جادامير مرتبط عموما بمواجهة المعيار العلمي المهيمن للفكر.»(١٣) ص(٧٩)، أي(أنا) الكاتب ومعرفته الثقافية وخبرته وتجربته ومواقفه من الكتابة والسرد والذات والعالم، في تفاعلها الإيجابي أو السلبي مع محيطها. وهو ما يؤكده شلايرماخر في المجتزأ الآتي: «أن العملية الإبداعية، في تفردها وفي ذاتيتها الجوهريتين، ترتبط ارتباطا وثيقا بالحياة الداخلية والخارجية للمبدع، ومن ثم فإن النص، باعتباره نتاجا إبداعيا، لن يكون إلا تجليا لهذه الحياة. وإذا كان الأمر كذلك، فإن المهم في الممارسة الهرمينوطيقية ليس تفسير المقاطع النصية فحسب، بل وإدراك النص في أصله أو منبعه، وفي بزوغه من الحياة الفردية للمؤلف.»(١٤) ص(٢٦).

ويمكننا في هذا المقام إدراج إضافة مشيل فوكو في حقل «التأويلية» والمتمثلة في «هيرمينوطيقا الذات»(Herméneutique du sujet)(١٥) من أجل معرفة الذات أو قلق الذات(le souci de soi). إنه القلق المعرفي والانفعال النفسي اللذين يصاحبان الكتابة، ويطلق عليه الكتَّابُ «قلق الكتابة»، ويعبر عنه بالكتاب القادم، أي الكتاب الذي لن يكتبه صاحبه وسيظل يسعى وراءه حتى حدود اللحد. إن الكاتب الموهوب يحفزه قلق الذات وقلق أن يوجد في مرحلة زمنية وتاريخية ما، وفي مكان بعينه. فالزمان والمكان هما شرطا الوجود الإنساني، ولهما تأثير كبير على تشكيل هوية الكائن، ولهما دور في اختلاف التجارب الذاتية، وفي تحديد الاختيارات والمواقف، وبالتالي تحديد شكل ونمط الكتابة بين كاتب وآخر.

ولغادامر رأي آخر في العمل الأدبي عموما يتجاوز حدود التجربة النفسية والحياتية للمؤلف إلى المعرفة النصية، يقول فيه عبد الكريم شرفي: «إن العمل الأدبي، وأي عمل فني على وجه العموم، لا يهدف، في نظر غادامر، إلى تحقيق المتعة الجمالية فحسب، بل يظهر، وبدرجة أساسية، باعتباره «حاملا للمعرفة» بالمعنى العميق لهذه العبارة. وينجم عن هذا التصور أن عملية الفهم لن تكون مجرد متعة جمالية خالصة، بل ستقوم على نوع من المشاركة في المعرفة التي يحملها النص. ومن جهة أخرى فإن النص الأدبي، باعتباره «معرفة»، ورغم كونه ناجما عن تجربة المبدع الذاتية سوف يستقل عن مبدعه ويمتلك موضوعيته ويصبح وسيطا له ثباته الدائم

وديناميته وقوانينه الخاصة، وهذا الوسيط الموضوعي والمحايد إلى حد كبير «هو الذي يجعل عملية الفهم ممكنة، ومتكررة ومفتوحة للأجيال القادمة.»(١٦) ص(٣٧).

انطلاقا مما سلف، أرى أنه للوصول إلى المعنى المقصود من كل نص سردي معاصر ينبغي إدراك كنه وفهم طبائع ثلاث وسائط كبرى؛

وسيط اللغة الإبداعية: وهي لغة غير بسيطة ولا «تحيل على الأشياء الموجودة» ولا «تقول شيئا عن شيء» فحسب بل تقول الشيء بطرائق مختلفة تتنوع بين محاكاة الشيء في حقيقته العينية، والمحاكاة الساخرة للشيء، ونقيض الشيء أو ضده أو الاقتصار على بعضه أو ما يدل عليه من قرائن لغوية ومصاحبات. كما أن لغة الإبداع قد تكون مختلفة أي غير اللغة الأم وتحتاج هنا إلى مترجمين ينقلون لغة إلى أخرى بدرجات متفاوتة وستكون الصعوبة مضاعفة، أو قد تكون اللغة قديمة فتحتاج بدورها إلى وسيط خارجي يقوم بتدليلها و«تحيينها» حتى تناسب الفترة المنقولة إليها.

وسيط التخيل الأدبي: وقد عرَّفَه علي آيت أوشان وفصل فيه قائلا: «هو قوة نستعيد بها نوعا أو عدة أنواع من الصور والتي قد تكون بصرية أو سمعية أو ذوقية أو شمسية أو لمسية، وتختلف قوة التخيل بين الأشخاص، ووظيفة التخيل الرئيسية والطبيعية هي استعادة الصورة التي يحتاجها العقل في التفكير إلا أن وظيفته لا تقتصر على الاستعادة فقط بل تتعداه إلى الابتكار حيث يقوم التخييل في هذا المستوى بالتفريق بين الصور والمعاني ثم التأليف بينهما على هيئة جديدة لم يدركها الحس من قبل...»(١٧) ص(٨٧). إن مفهوم التخيل يستدعي مفهوم التخيل الأدبي الذي لا يقوم بدون متخيل أدبي يكون فضاء إبداعيا وحقلا خصبا للتأويل، ولابد لهما من مخيلة خصبة، وهم جميعا من صميم الخيال.

وسيط مرجعيات المؤلف والمتلقي: لأن النص السردي عنصر من عناصر عملية التأويل، وهو الرسالة والخطاب الذي أنتجه المؤلف في شروط ثقافية وسياسية وفكرية واجتماعية معينة، وسيتلقاه القارئ في شروط ثقافية وسياسية وفكرية واجتماعية محايثة لشروط النص والمؤلف أو متأخرة عنها. واختلاف المرجعيات لدى المؤلف والمتلقي يدعو إلى «التأويل» النصي. وفكرة «النص الصامت» ليست حقيقية، وأن النص متفاعل مع محيطه، متجدد مع الزمن، ليس في بنائه ولغته ولكن في معانيه التي «يسقطها» عليه المتلقي لحظة القراءة. ولهذه النتيجة حقيقة هامة متعلقة بتعدد معاني النص، وتعدد القراءات واختلافها.

يقوم النص السردي لدى الكاتب محمد زفزاف على رؤية ضمنية خاصة تتحكم في بناء المتخيل الروائي،

مراحل تطور «التأويلية»:

أقترح هاهنا بعض المراحل، كما تصورتها، في تطور النظرية «التأويلية»، معتمدا على المكونات الأربعة الأساس في التواصل وطرائقه:

الجدول الأول التوضيحي:

المكونات/الوظائف الخصائص المميزة
المتكلم/المؤلِّف؛ منتج القول: كلي المعرفة ومنبعها، منزه عن الخطأ، قصدي القول، ومنتج المعنى والعالم بمستوياته.
الرسالة/ النص؛ حامل القول : حامل محايد للقول، لا تأثير له في القول، ولا دور له في تحديد أو تحريف المعنى، وهو مجرد قناة صماء تنقل المعنى حرفيا.
المتلقي/ القارئ؛ مستقبل القول: ناقص المعرفة، وطالبها، غير منزه عن التحريف والالتباس وتعدد مستويات القول وتضارب معانيه.

المؤوِّل/ الوسيط؛ مفسر القول: تام المعرفة بما يتوفر عليه من ثقافة وخبرة ونزاهة وصدق، يدلل المعنى ولا يفسره أو يؤوله.

يبين الجدول التوضيحي الأول كيف كان المؤوِّلُ يبحث عن «المعنى الإلهي» في النصوص المقدسة، وكيف كان «المؤوِّلُ» يبحث عن المعنى الثابت والجوهري وعن «المعنى الأصلي» الذي لا تشوبه شائبة، لأنه صادر عن ذات كلية المعرفة ومنزهة عن الخطأ، ولأن الذات الكلية منبع الكلام وتعرف «فصل الخطاب» ودرجات المعنى فيه والمقصود من القول، والمقصود بالقول، وإن كان بعض القول الأصلي يتعمد التعقيد والترميز والإشارة، أي إخفاء المعنى عن العامة، وبالتالي فإنه يستدعي وبإلحاح شديد «التأويل». والمعنى الأصلي لا يتأثر بالحوادث وهو قابل لتحول حسب كل زمان ومكان، كما أنه معنى مفهوم لدى مختلف الأمم(خاصتهم من العلماء). إنه معنى أبدي صادر عن ذات مطلقة وأبدية، من ثم يمكن فهم ما جاء عند سعد غراب في قوله:» والتأويل في الأصل هو إرجاع المعنى إلى أوله»(١٨) ص(٧)، أي المعنى الإلهي. وأن النص الذي حمل ذلك المعنى الأصلي نصٌ محايد، بل مطابق للمعنى له، فهو مجرد قناة توصيل تنقل المعنى الجوهري وتحميه وتحفظه من الضياع، ويعرف الجرجاني النص الأصلي(الكلام المقدس) بقوله:» والنص ما لا يحتمل إلا معنى واحدا. وقيل ما لا يحتمل التأويل.»(١٩) ص(٤٤٦). إن النص في نظر «التأويلية» الأولى؛ تأويلية النصوص المقدسة، منزه ولا دور له في تغيير أو تحريف المعنى الجوهري. من ثمة يجب على شخص المؤوِّلِ أن يكون مخالفا تماما لشخص المتلقي ناقص المعرفة، العاجز عن فهم المعنى الأصلي، ولا يدرك كنه القول ولا يفقه شيئا في/ من «نظام الخطاب»(٢٠)، وعليه التفقه وامتلاك ثقافة واسعة، وعلم دقيق وخبرة ومعرفة، وأن يتصف بالصدق و(التصديق) والنزاهة حتى يسلس له المعنى وينقله بأمانة إلى أولئك الذين لا يعرفون القول إلا أماني.

الجدول التوضيحي الثاني:

المكونات/الوظائف / الخصائص المميزة

المتكلم/ المؤلِّف؛ منتج القول:
مبدع المعرفة ومصدرها، غير منزه عن الخطأ، ذاتي في قصد القول، ومنتج المعنى والعالم بمستوياته.

الرسالة/ النص؛ حامل القول:
حامل غير محايد للقول، له تأثير على القول، وله دور في تحديد المعنى، وهو ليس مجرد قناة صماء تنقل المعنى حرفيا.

المتلقي/ القارئ؛ مستقبل القول:
خاص المعرفة، ويطلبها لغايات متعددة، غير منزه عن التحريف والالتباس وتعدد مستويات القول وتضارب معانيه.

المؤوِّل/ الوسيط؛ مفسر القول:
تام المعرفة، يتوفر على ثقافة وخبرة وتجربة في الحياة وبلا نزاهة أو صدق، يقترح فهمه الخاص لمستويات المعنى.

هناك نقلة هائلة وقعت لينتقل الكلام من القدسيِّ إلى الدنيويِّ ليصبح المتكلم المنتج للنص وللمعنى تام المعرفة فاقدا للنزاهة(غير منزه)، أي أنه يعرف الكثير ويغيب عنه الكثير وهو واحد من(البشر) محدودي المعرفة، لأنها مكتسبةٌ من الوسط الاجتماعي ومأخوذةٌ من المخزون الثقافي الموروث. أي أنها معرفة ذات مرجعية محددة يقاس عليها، وكأننا مرة

السارد في نصوص محمد زفزاف «يحكي» أقرب منه إلى «يكتب». وهذه الفكرة أيضا تقف وراء قصر روايات الكاتب

أخرى أمام القول المأثورة:» لماذا أقلد(أحاكي) الطبيعة وفيرجيل طبيعة أخرى»(٢١) أي محاكاة المحاكاة(تقليد التقليد)، بدل محاكاة الطبيعة(تقليد الأصل)، بما يعني لماذا أقيس على النص الأصل(الصامت) وهناك نصوص أخرى تحاكيه وتتشبه به في صناعة المعنى، وفي قول الذات. إن المتكلم الذي ينتج المعنى وينسج النصوص غير كلي المعرفة، وأن النصوص التي ينسجها تصدر من مخيلته وتحمل رغباته الذاتية، وتتضمن تصوراته الشخصية ومواقفه الخاصة من الذات نفسها ومن العالم ومن المعنى كذلك، ثم إن النص لم يعد محايدا بل مشاركا وفاعلا في تحديد المعنى سواء من خلال تحديده الأجناسي(رواية، قصة قصيرة، مسرحية...) أو من خلال تحديد نوعيته(شعر، سرد، حوار، حجاج...). وأن «النص» لم يعد «محايدا» ولا «حاملا» بل «محايثا»، أي أنه متضمن لمعانيه ولا يستوحيها من الخارج، بل لأن نفهم التأويل كما يرى بول ريكور» على أنه عملية ذاتية أو فعل ممارس على النص، لأننا مطالبون بتملك قصدية النص ذاته، وهذه القصدية لا تتطابق مع القصدية المفترضة لدى المؤلف، ولا مع حياته الفعلية(الداخلية والخارجية) التي يجب علينا استنباطها ومعايشتها، ولا مع القصدية الذاتية لدى القارئ، بل «تتطابق مع ما يريده النص»، وما يريده النص «هو أن يلقي بنا داخل معناه، وأن يجعلنا نأخذ الاتجاه نفسه الذي يضيئه النص ويفتح نحوه. وبعبارة مباشرة وصريحة أكثر، فإن التأويل في نظر ريكور هو «فعل النص قبل أن يكون فعلا لمفسر النص». إنه «علاقة داخلية أو محايثة للنص.»(٢٢) ص(٥٣). أما المؤوِّلُ فلا يزيد عن المتلقي إلا في حرفيته وخبراته في مجال تأويل النصوص، وفي فهمه لحقيقة النص: مكوناته، بنياته، محتوياته، مقاصده، رموزه وإشاراته، ويختلف المؤوِّل الثاني عن الأول في ذاتيته والاعتراف بدورها في تأويل المعاني، وبدورها في بناء المعنى، مما يميز «التأويل» عن «التحليل»، ويميز الوضعية العلمية والموضوعية عن التخيل والإبداع الذي ينتمي إليه النص السردي.

الجدول التوضيحي الثالث:

المكونات/ الوظائف / الخصائص المميزة
المتكلم/ المؤلِّف؛ ميت(ضمني): «غياب القصدية». غير قصدي. غائب عن النص(الخطاب).
الرسالة/ النص؛ خطاب(كتابة) حامل معرفي قابل للفهم ولتعدد المعاني، وهو ليس مجرد قناة صماء تنقل المعنى حرفيا. ويقابل مفهوم(الكلام).
المتلقي/ القارئ؛ مؤَوِّل الخطاب: لم يعدْ في حاجة إلى «مؤوِّل» لأنه يمتلك «القدرة» التامة على الوصول إلى أحد المعاني الممكنة للنص.

تتحكم قصدية محمد زفزاف بوضوح وجلاء في إنتاج متخيله الروائي

يبين الجدول التوضيحي الثالث أمورا هامة، أولها؛ «موت المؤلِّف»(٢٣) وله تأثير على «الوظائف» الجمالية والمنهجية في عملية «التأويل»، منها: نفي القصدية عن النص، القول، الخطاب. وهو ما يسميه دوكرو وشيفير في معجمهما الموسوعي(٢٤) «ضد–القصدية/ anti-intentionnelle»، ولموت المؤلف قدرة على تحويل عملية الفهم إلى الاستقلال الذاتي عن المصدر الذي أنتجها، ولم يعد له وجود أو لن يكون له وجود في المستقبل البعيد، ولا يبقى غير «النص» الذي يمكن للقارئ في أي زمان أو مكان «تأويل» معانيه «الكامنة» فيه وقد حمتها

«البنية النصية» و«العلاقات» و«العلامات» و«الحبكة» من التلاشي والضياع، وضمنت لها البقاء والاستمرارية، وربما الخلود. ومنها «غياب المؤوِّل» الوسيط، لأن القارئ جزء من حركة التاريخ، وأنه لم يعد في حاجة إلى «المرجع» الخارجي، ولا إلى «المعنى الأصلي» الثابت غير المتحول، وغير القابل للتأويل، بل تكفيه «خبرته وتجربته الحياتية» أو «تجربته الشخصية» التي عبرها يعطي النص «آفاقا» ممكنة بحسب «قراءته». ونتيجة لغياب المؤلف والمؤول معا يصبح الجدول مكونا فقط من:» الخطاب» و»المتلقي». ويذهب بول ريكور إلى أبعد من ذلك عندما يعلن عن «غياب القارئ» أيضا، فماذا يتبقى من مكونات الجداول التوضيحية التي اقترحناها؟ لم يبقَ غير «النص». وأخشى أن أقول بأن «التأويل» سيعود إلى «المحايثة»، أي أن المعنى محايث وكامن في النص، في بنيته غير المغلقة، بل المنفتحة على تعدد المعاني وتعدد العلاقات بين مكونات النص المكتوب. والنص حسبتعريف بول ريكور المبدئي ما يثبت بالكتابة، يقول:» لنسمِّ نصا كل خطاب تثبته الكتابة. تبعا لهذا التعريف، يكون التثبيت بالكتابة مؤسسا للنص نفسه.»(٢٥) ص(٩٥).

في روايته «الثعلب الذي يظهر ويختفي» يقربنا محمد زفزاف من فكرة «الحلقة القدرية المغلقة» والتي تتجلى كمحفز قوي لبناء «المتخيل المختلف»،

والنتيجة؛

الجدول التوضيحي الرابع:

المكونان/ الوظائف/	الخصائص المميزة
الرسالة /النص؛ خطاب(كتابة) : حامل معرفي قابل للفهم ولتعدد المعاني، وهو ليس مجرد قناة صماء تنقل المعنى حرفيا. ويقابل مفهوم(الكلام).	
المتلقي/ القارئ؛ مؤوِّل الخطاب: لم يعدْ في حاجة إلى «مؤوِّل» لأنه يمتلك «القدرة» التامة على الوصول إلى أحد المعاني الممكنة للنص.	

الجدول التوضيحي الخامس:

المكون/ الوظائف/	الخصائص المميزة
الرسالة/ النص؛ خطاب(كتابة) : حامل معرفي قابل للفهم ولتعدد المعاني، وهو ليس مجرد قناة صماء تنقل المعنى حرفيا. ويقابل مفهوم(الكلام).	

النص هنا مكتف بذاته، مبتلع معانيه في بطنه، وهي(المعاني) قابلة للتجلي في كل زمان ومكان، وقادرة على التكيف مع المستجدات، والمعنى هنا «مطلق أبدي»، وهو أيضا «متعدد مستويات المعنى». ويصدق ذلك على النصوص القديمة التي كتبت في شروط اجتماعية وتاريخية وثقافية وسياسية ونفسية لم تعد قائمة بذاتها، والتي كتبها مؤلفوها بمقاصد مختلفة ومتنوعة اختفت باختفائهم وموتهم، لكن النصوص بفضل «الكتابة» و«التدوين» و«التقييد» و«التسجيل» ستظل قابلة «لتوليد» لا نهاية من الدلالة.

انطلاقا من تعدد دلالة النص ولا نهائية التأويل التي ستقود حتما إلى الانفتاح على «أفق» تعدد «القراءة» تبين لي أن النص السردي عند الكاتب الراحل محمد زفزاف أقرب إلى معنى «المتخيل المختلف» – كما سأشتغل عليه هنا– وأبعد عن «الصورة النمطية» والمسطحة التي ألصقها القراء بكتاباته، وكان يتبرم هو منها.

تأويل النص السردي:

يقول أوكتاف منّوني(Octave Mannoni): «تأويل نص ما لا يمكنه إلا أن يكون محاولة اقتراح

نص آخر، معادل لكنه أكثر دلالة لهذه أو تلك الحجة.»(٢٦) ص(٢٠٣,٢٠٢). وهو ما يمنح معنى النص السردي مستويات متعددة، تختلف باختلاف مرجعيات المتلقي، وباختلاق قصدية المؤوِّل، وبالتالي يحرر التأويل معنى النص السردي من البعد الواحد. من ثمة يصبح معنى فرضية ريتشارد كيرني مفهوما وواضحا: «يهتم التأويل بمستويات المعنى المتعددة.»(٢٧) ص(٦٢)، ويمكن الحديث عن طبقات المعنى لأن التأويلات المتعاقبة لا يكمِّل بعضها بعضا على صورة متواليات متسلسلة بل تُكَمِّل بعضها كبنيات مستقلة. لذلك ما سأقترحه من تأويل لبعض روايات محمد زفزاف سيختلف عن التصور الثابت الذي تكوَّن منذ فترة طويلة حول الكاتب(محمد زفزاف) وكتاباته السردية(الرواية والقصة القصيرة) إلى درجة أنه أصبح عائقا أمام القراءة المتفاعلة والمبدعة والخلاقة لأعماله، ولا شك أن هذا التصور الذهني(النقدي) الثابت في أذهان المتلقين(النقاد والباحثين والمستمتعين)، وأن التصور الثابت انتقل إلى متلقي النص المتأخرين زمنيا، غير المجايلين للكاتب. ولكي لا يظل النص محنطا وذا بعد واحد أرى أن كتابات محمد زفزاف الروائية ينبغي أن تكون محايثة تستمد دلالتها من مكونات النص(الخطاب) منفصلة وشاملة.

وأقدم للدراسة بهذه(الأحكام) كمنطلقات؛

– تتحكم قصدية محمد زفزاف بوضوح وجلاء في إنتاج متخيله الروائي.

– هيمنة صوت الكاتب على صوت السارد، أي حضور الكاتب في أساليب كثيرة.

– يبدو النص السردي من خلال روايات محمد زفزاف سلسلة من سوء الظن أو سوء الفهم، ومحاولات إزالة اللبس.

– تندرج روايات محمد زفزاف ضمن ما سأطلق عليه «المتخيل المختلف» مقابل ما يعرف في النقد الأمريكي بالواقعية الرثة/القذرة(Dirty rea-ism)، وليس الواقعية الاجتماعية كما هو شائع عنه.

– تضافر مكونات الخطاب الروائي عند محمد زفزاف لبناء «متخيل وضيع».

يقوم النص السردي لدى الكاتبمحمد زفزاف على رؤية ضمنية خاصة تتحكم في بناء المتخيل الروائي، ويمكن الوقوف عندها سواء من خلال «تكرار» المواقف والعبارة، وهو ما يدل على أن موقف الكاتب ليس مجرد فكرة ولَّدَها السياق النصي بقدر ما هو «أصل» المعنى في النص. يتمثل موقف محمد زفزاف في «قدرية» قاهرة تتملك شخص الكاتب/السارد، ونسوق مجتزأً يُبَيِّنُ هذا الموقف مما يلي: «لكن الهراوي لم يحقق أي شيء لنفسه وما تزال والدته تحمل له المؤونة والسجائر إلى السجن كلما وقع في حملة تطهير، مثلما تفعل باقي الأمهات والأخوات والصديقات لهؤلاء الذين يقامرون الآن، تحت البلوطة، وكما سيفعلن بكل تأكيد مع أولئك الأطفال الذين يلعبون الآن الكرة هناك والذين سوف يشيخون قبل الأوان إما في زنزانة أو في زاوية أحد الشوارع منهكين متعبين مثل جياد جرباء عرجاء مشوهة تساق إلى المجزرة في صباح باكر أغبش.»(٢٨) ص(٢٦٤).

يبدو النص السردي من خلال روايات محمد زفزاف سلسلة من سوء الظن أو سوء الفهم، ومحاولات إزالة اللبس

تتحكم في سارد روايات محمد زفزاف رؤية مأساوية مفادها أن الإنسان يدور في حلقة مغلقة خانقة، وكأنه يخضع لمصير قاهر ولا قدرة له على اختيار الحياة التي يريدها لنفسه، وفقدان القدرة على الاختيار معناه فقدان الحرية، أي الحق في الحرية. وهو ما يعبر عنه المعلم المطرود من عمله(شخصية روائية) بجلاء في القول التالي: «إنني صامتٌ فعلا، ليس لأنني لا أعرف ما أقول، ولكني لا أستطيع أن أُقول ما أريد

أن أقوله، فأي اختيار حر يسبب الطرد من أية جماعة كيفما كانت. إن اليوتوبيا في هذا العالم هي مجرد فكرة فقط، وكم كنت مغفلا عندما كنت يوتوبيا، لقد أردت أن أختار فطردت من العمل، وللأسف ما أزال أصر على الاختيار لأني مغفل والمشكلة الأساسية هي أنني أعي ذلك ولم أستطع تجاوزه. إنني أصمت وأعاني...»(٢٩) ص(٢٩٤).

هناك دعوة ضمنية في النصوص السردية لمحمد زفزاف تحتوي على موقف جريء وهو الحق في الحرية عامة والحرية الشخصية خاصة، لذلك اختار بناء متخيله في الأمكنة المهملة اجتماعيا، وشخصياته من الفئات المنبوذة في المجتمع كما في روايته «الحي الخلفي»، أو من الجماعات رافضة الانتماء لأي نظام يتحكم فيها كمجموعة(الهيبيين) في روايته «الثعلب الذي يظهر ويختفي».

أما المتوالية السردية التالية فإنها تؤكد على موقف الكاتب من العالم والتي ينقلها السارد بأمانة، يقول: «... لكن الأمريكان عاديا ومألوفا وقد تزوج البعض منهم واختفوا باتجاه الجنوب أو الشمال، ولا شك أنهم أنجبوا أطفالا سوف يكبرون وسوف يعودون إلى الأماكن التي كان فيها آباؤهم، وسوف يجنون العنب ويشربون النبيذ المحلي الجيد، ويشوون الخنانيص ويرقصون ويتعارفون ويتزوجون وينجبون أطفالا آخرين ليفعلوا مثلهم فيما بعد.»(٣٠) ص(٢٩٣,٢٩٤).

لقد أثرت فكرة «الحلقة المغلقة» و«العود الأبدي» على سارد حكايات محمد زفزاف، وتسرب تأثيرها إلى سلوك الشخصيات الروائية، وإلى الأمكنة، وأثرت على بناء الجملة السردية عنده، فتميزت بالقصر، وكثرة الحذف، والتكرار، وما أسميته – سابقا– تعضين السرد أو تجاعيده، لأن السارد في نصوص محمد زفزاف «يحكي» أقرب منه إلى «يكتب». وهذه الفكرة أيضا تقف وراء قصر روايات الكاتب، بحيث يشعر المتلقي أن الكاتب سيوقف السرد لأنه مل من الحكي، وبدأ يتسرب إليه الشعور بالسأم واللاجدوى: لماذا أكتب؟ ولمن أكتب؟ وما الفائدة التي سأضيفها وما ترك السابق للاحق شيئا سوى الإعادة والتكرار الأزليين. وهو ما ينتبق على الطريق التي ختم بها روايته القصيرة «الحي الخلفي»، حين شكك في قدرة القارئ على «فهم» فحوى الرواية ورسالاتها الضمنية، يقول:» ... وأن أحدا لن يفهم ما ورد في هذا الكتاب، وأن كذا وكذا وانتهى.»(٣١) ص(٣١٣).

لم يكن محمد زفزاف يثق في النقد ويعتبره عاجزا عن فهم نصوصه في جوهرها، ومعه بعض الحق فكثير من الكتابات النقدية سقط أصحابها في شباك الأحكام المسبقة

في روايته «الثعلب الذي يظهر ويختفي» يقربنا محمد زفزاف من فكرة «الحلقة القدرية المغلقة» والتي تتجلى كمحفز قوي لبناء «المتخيل المختلف»، فالكتابة عن موضوعات محرمة – في وقته، السبعينيات وأوائل الثمانينيات في المغرب – كالجنس والدعارة، والمعتقد الديني أو الجماعات العقدية المتمردة(طوائف دينية أو مجموعات فكرية/ sectes)، والمخدرات، يعتبر ملمحا مهما من ملامح «تكسير الحلقة المغلقة»، وهي أيضا تبرز غضب السارد(= بطل الرواية) من سلبية(الناس) الذين يسميهم: «الدود» و«النعاج» و«القطيع» و«الحيوانات»(٣٢)، وهذه النعوت تكشف عن موقف السارد/الكاتب وتكشف عن معاني مختلفة عن المعاني الأولى والصورة الثابتة التي تكوَّنت في أذهان قراء(باحثين ونقادا ومتقلين عاديين) محمد زفزاف. إن المستوى الجديد من مقاصد ومعاني الكتابة عند محمد زفزاف تتحدد في انتقاد «الوجود السالب» للإنسان المعاصر أو يمكن تسميته أيضا «الوجود الصعب» و«الوجود البليد»و«الكينونة المختلفة» للإنسان المستضعف في الأرض، وهو ما يسبب «قلقا وجوديا» لدى الكاتب محمد زفزاف.

في المجتزأ الآتي يعود زفزاف إلى «الحلقة المغلقة» والقاهرة، يقول: «في ذلك المساء. تصورت أن العالم مقبرة متحركة. كان الناس في الشارع الضيق يدبون كالدود فوق جثة كبيرة عفنة هي الأرض. يتحدثون يعبسون ويضحكون. وطبعا كان هناك منهم من يكيد للآخر. في مكان آخر من هذه الأرض، وفي شارع آخر، هناك بالتأكيد رجال يقتلون بعضهم، وآخرون يبتزون ضعافا بالقوة أو بالحيلة. اللعبة التي تتكرر عبر العصور، والتي تأخذ طابع الجدية. وما أصعب أن يكتب المرء بضمير المتكلم، لأن في ذلك رعبا للذات ورعبا للقارئ الذي يظل يبحث عن شيء في العديد من الكتب دون أن يعثر عليه طيلة حياته حتى يزور المقابر، بعد أن ألهاه التكاثر. عودا على بدء.»(٣٣) ص(١٨٣)

تحدد هذه العبارة التي تصف البشر(شخصيات متخيلة في الحكاية وقد تنعكس على المرجع الخارجي/ الواقع/ المجتمع): «كالدود فوق جثة كبيرة عفنة هي الأرض» مدى ما يحمل(السارد) من حقد وكراهية للإنسان العاجز المستسلم للقدرية القاهرة، وتتضمن أيضا موقف الكاتب الذي يكسر الصورة الذهنية التي ثَبَّتَهَا النقاد في أذهان القراء وحول أعمال محمد زفزاف.

وقد أصبح الموقف الحاقد على المنهزمين وعلى المستكينين إلى رؤية «مأساويةٍ» تكشَّفَتْ عن خوف من الموت، من النهاية، يقول السارد: «كان الوقت وقت الغروب وأنا لا أحبه. إنه يذكرني بنهاية الكون. كل شيء يرقد لتُسْتَأْنَفَ المهزلة. المهزلة الكبرى العظيمة. السيرك الكبير حيث تجتمع الطبائع التي تكرر نفسها عبر التاريخ، الحب، الحق، العدل، الظلم، النفاق، السرقة، المعاملة الحسنة المغلفة بنوايا خلفية قد تكون صادقة أو لا.»(٣٤) ص(١٩٦)، ويضيف: «ورأفة بهؤلاء النعاج، التي لم تأخذ درسا من نهاية وانقراض القطعان السابقة، عبر سنوات خلت، فإن تلك القوة القادرة العليا والخفية، خلقت شيئا اسمه الموت. إنه الحكمة الصادقة. الدرس الأزلي، الذي ما زال يلقن لكل النعاج لكن دون جدوى. وها هي الآن تسير من حولي بعد أن قضمت عشب غيرها اليومي، دون أن تشعر بذرة واحدة من الندم.»(٣٥) ص(١٩٦).

لم يكن محمد زفزاف يثق في النقد ويعتبره عاجزا عن فهم نصوصه في جوهرها، ومعه بعض الحق فكثير من الكتابات النقدية سقط أصحابها في شباك الأحكام المسبقة، وبالتالي صنفوا الكاتب وكتاباته في خانة «الواقعية الاجتماعية» بينما هو كان يرى نفسه قد ساهم في طرح أسئلة وجودية كبرى تتعلق بكينونة الإنسان ومصيره الحتمي، وبذلك فهو يساهم من خلال تلك الأسئلة في تنبيه القارئ المعاصر إلى حقيقته ككائن تاريخي عليه أن يفك عنه قَيْدَ تلك القدرية الذي يشده إلى قانون التماثل والزوال، كما يُشَدُّ الثور إلى الساقية، يدور في حلقة مغلقة قاهرة وفي اعتقاده أنه يسير بإرادته نحو اختياراته. فالفقر يورث الفقر، والجهل يلد الجهل، والغنى يورث الغنى، وهكذا دواليك.

إن رؤية الكاتب المأساوية والضجرة –المدركة من التكرار والتقمص– متحكمة في إنتاج المتخيل(٣٦) الروائي «المختلف»، ومسؤولة عن الوجهة التي سيختارها السرد، بل رؤية الكاتب هي التي تُمْلِي على السارد مواقفه وتضع الشخصيات الروائية في وضعيات خاصة ومواقف خاصة. ومما يدل على حضور الكاتب في النص السردي(الكتابة/الأسلوب) القائمة على الحذف، خاصة حذف أجزاء من الكلمات النابية، وأيضا «تفصيح» – من الفَصَاحَةِ – اللسان المحلي الدارج، من أجل خلق مسافة بين السارد والشخصيات الروائية والكاتب الموضوعي

الخارجي، وتوظيف السخرية كتقنية بلاغية للتعبير عن «تحقير» بعض السلوك والعادات.

رغم أن فهم معنى/ معاني الخطاب الروائي عند محمد زفزاف أو غيره يدرك عامة(Perception) في شموليته، فإن بعض المتواليات السردية المنفصلة(المجتزأة من سياق العام)، وبعض المشاهد(scènes)، وحتى بعض العبارات المستقلة يمكنها أن تفصِّل في بعض الظواهر الهيرمينوطيقية التي شغلت الهيرمينوطيقيين الأوائل(مؤولي النصوص المقدسة)، ونقدم هنا مثالين قصيرين قبل الاشتغال على الخطاب الروائي كوحدة منسجمة ومتكاملة لتوليد الدلالة(المعنى):

١/ «لقد ربحت قليلا من المال، عندما ننتهي سوف نذهب لنأكل دجاجة مشوية. هل باتت عندكَ شنيولة أمس؟»(٣٧) ص(٢٦٦)

يتضمن السؤال كلمة أدت إلى الإبهام، لسببين ظاهرين؛ الأول متعلق بمعنى الكلمة الضيق والمرتبط باللهجة المحلية وتعني في المستوى الأول الحرفي للكلمة «البعوضة» وهي في لسان العرب :»ضرب من الذباب معروف، وقال الجوهري: هو البقُّ»، وفي القاموس المحيط:» البعوضة: البقَّةُ»، أما في معجم العين: «فالبعوض: جمع البعوضة، وهي المؤذية العاضَّةُ في الصيف»(٣٨). والمستوى الثاني ناتج عن عدم الانسجام والترابط (cohérence /cohésion)، فالسؤال في حد ذاته «فجائي» ومستقل عن السياق السابق عليه. درجة الإبهام لم يحدث على مستوى الشخصيات الروائية(المتحاورة) لأنها تشترك في شبكة تواصلية واحدة. وإذا كانت كلمة «شنيولة» قد تحولت في ذهن المتلقي إلى علامة(signe) فإنها غير ذلك في ذهن الشخصية الروائية. والمقصود بالكلمة في التداول المغربي:» المرأة النحيفة الكثيرة الانفعال واللاذع واللادغ». إن السؤال متعلق بالحديث عن امرأة يعرفها «الطاهر» و«المعلم».

وفي الخطاب الروائي لمحمد زفزاف كثير من هذه الألفاظ المزدوجة المعنى، وأيضا الألفاظ العربية مبنى والدارجة معنى، والألفاظ الدارجة المقحمة في سياقات عربية «مفصَّحة»، وكلها تؤدي إلى اللبس وسوء الفهم وتستدعي «التأويل» و»التفسير» من أجل «إدراك» سليم وشامل لمجموع الخطاب.

(يتبع البقية على موقع المجلة بالانترنت)

بنيات التشكيل الروائي وآليّاته

مقاربة سرد ثقافية

عند عبدالرحمن مجيد الربيعي

محمد صابر عبيد *

الرواية التي نرصد حراكها السردي(الرائي) في هذه الدراسة هي رواية «نحيب الرافدين» لعبد الرحمن مجيد الربيعي، وهي رواية مرّت بمراحل على مستوى فلسفتها ورؤيتها وكتابتها وتوقيت نشرها، فضلاً على إشكالية نشرها بعنوان آخر في(دار الآداب) أثار مشكلة لدارٍ النشر والكاتب والقرّاء معا، وكأن حساسيتها الإشكالية على الأصعدة كافة أبتْ إلا أن تتلاعب بمصيرها من البداية إلى النهاية بلا هوادة .

مصطلح الرواية الرائية:

قبل حين نشرنا كتابنا الموسوم بـ«القصيدة الرائية»(١) وهو بحث إجرائي معمّق في شعرية واحد من شعراء العراق المهمين هو الشاعر رعد فاضل، وقد اجتهدنا في الكتاب أن نعرض وجهة نظرنا في التأسيس لهذا المصطلح المبتكر، وقارنّا المصطلح بمصطلح مقابل هو«القصيدة المرئية» لاكتشاف الفروق الجوهرية اصطلاحياً ومفهومياً بين المصطلحين حيث يمكن بذلك إدراك القيمة النظرية والإجرائية لمصطلح(القصيدة الرائية)، ونرجو أن نكون قد قدّمنا في الكتاب ما يمكن أن يضع مصطلحنا الجديد هذا موضع التنفيذ الإجرائي، ومن ثمّ التداولي، اعتماداً على التجربة الشعرية الأصيلة التي قاربناها في الكتاب، على النحو الذي ينعكس الآن على القيمة النظرية والإجرائية لمصطلحنا الجديد الآخر(الرواية الرائية)، وهو يبحث له عن مساحة نظرية للتأسيس بدلالة الفضاء الإجرائي الذي ستتمخّض عنه دراستنا في هذا البحث وتكشف عن معطياته وتجيب على أسئلته .

* ناقد وأكاديمي من العراق.

وهو ما شجّعنافي متابعة استراتيجية الاجتراح الاصطلاحي ودعمه وإسنادهعلى أن نطلق مصطلحنا الجديد الآخر«الرواية الرائية» الموازي له في جنس أدبي مهم آخر وعالي التداول في منطقة القراءة، تأكيداً على صحة أطروحتنا وفاعليتها في مصطلحنا الأوّل، واستجابة للعيّنة الروائية التي نزمع الاشتغال عليها في بحثنا هذا قيد العمل والدرس والرصد والمعاينة والقراءة، وهي رواية إشكالية ذات طبيعة خاصة تشتغل على السيرذاتي في الروائي داخل ما يصطلح عليه بـ«الرواية السيرذاتية»، التي تنطلق من أفق التهجين السردي بين فن الرواية وفن السيرة الذاتية في معادلة ليست سهلة، تقدّم لعبة القص بين سرد الحياة وسرد الحكاية.

بالرغم من أن رواية «نحيب الرافدين» تروي التاريخ القريب إلا أنها ترى فيه عبره التاريخ القادم، باستشراف رؤيوي سردي عالي التوقع يقترب من حساسية اليقين وفضاء الرؤيا

الرواية التي نرصد حراكها السردي(الرائي) في هذا الكتاب هي رواية«نحيب الرافدين» لعبد الرحمن مجيد الربيعي، وهي رواية مرّت بمراحل على مستوى فلسفتها ورؤيتها وكتابتها وتوقيت نشرها، فضلاً على إشكالية نشرها بعنوان آخر في(دار الآداب) أثار مشكلة لدار النشر والكاتب والقرّاء معاً، وكأن حساسيتها الإشكالية على الأصعدة كافة أبتْ إلا أن تتلاعب بمصيرها من البداية إلى النهاية بلا هوادة .

الروائي الرائي والراوي الرائي والشخصية الرائية تجتمع كلها في طبقات الجوهر السردي لهذه الرواية وعلى أكثر من مستوى، إذ على الرغم من أنها على المستوى السيرذاتي تروي تجربة مضت الآن وانتهت لكنها على المستوى الروائي ترى المصير والمستقبل لشخصيات الرواية وأمكنتها وحيواتها الأخرى على نحو عميق البصيرة، وهي بالرغم من أنها تروي التاريخ القريب إلا أنها ترى فيه عبره التاريخ القادم، باستشراف رؤيوي سردي عالي التوقع يقترب من حساسية اليقين وفضاء الرؤيا، والربيعي يعبّر عن طرف من هذه الرؤية بقوله:

«من الواضح أنني في جلّ رواياتي أميل للكتابة عن الأحداث التي حسمت وليست عن تلك التي مازالت عالقة لم يبت فيها، وهذا لا يعني أنني كفنّان لا استطيع أن أحسم وأن أرى، ولكنّ المرء عندما يكون في اللجّة قد لا يرى كلّ شيء، وقد يكون ما يراه خاضعاً لمنطق الفعل وردّ الفعل على أساس كونه طرفاً وليس مشاهداً فقط»(٢)

فهو يكرر فعل الرؤية الصريح في مقولته هذه ثلاث مرات«وأن أرى/ قد لا يرى كلّ شيء/ ما يراه»، وفي كلّ مرة منها يسعى فيها إلى تأكيد صحة رؤيته وصلابتها وصدقها وحيويتها وطاقتها على الاستشراف والرؤيا، وان تكون هذه الرؤيةبحسب نظرية السرد المعروفة في مصطلح الرؤية -«رؤية من الخلف»، تتمكّن من استيعاب كل ما يجري، ومعرفة كل ما يحدث، والهيمنة الكلية على مصير السرد ومنطقه ومسيرة أحداثه وشخصياته وفضائه، وهي رؤية ضمن رؤى ثلاث معروفة ومتداولة في الدرس السردي النقدي الحديث صحبة«الرؤية من أمام» و«الرؤية مع»، وتشتغل هذه الرؤى داخل محيط العمل السردي متعلّقةً بالراوي وهو ينفّذ كل شكل من أشكال الرؤية بطريقة معينة.

عرف مصطلح«الرؤية السردية»بوصفه أحد أهم مكوّنات الفضاء السرديا‌هتماماً بالغاً من لدن السرديين الغربيين الذين اشتغلوا على نظريات السرد، إذ قسّم بويون الرؤية السردية الى ثلاثة أقسام هي:

١– الرؤية من الخلف: وتكون فيها معرفة الراوي أكثر من معرفة الشخصيات .

٢– الرؤية مع: وتتساوى فيها معرفة الراوي مع معرفة الشخصيات .

٣– الرؤية من أمام: وتكون فيها معرفة الراوي أقل من معرفة الشخصيات(٣) .

في حين اختزلها تودوروف إلى رؤيتين اثنتين متوازيتين ومتناظرتين فقط هما«الرؤية من الداخل والرؤية من الخارج، ففي الحالة الأولى لا تخفي الشخصية شيئاً عن الراوي، وفي الحالة الثانية فإن هذا الأخير يستطيع أن يصف لنا أفعال الشخصية ولكنه يجهل أفكارها ويحاول أن يتنبأ بها»(٤)، ونظراً للأهمية الكبيرة التي يعكسها نوع الرؤية في تشكيل الفضاء السردي في الرواية ووظيفتها فإن«جودة الرواية تقوم ولا شك على قوة الرؤية التي تقدّمها وإقناعها»(٥)، على النحو الذي يناسب تجربتها وطريقة كتابتها ومقولتها وفلسفة كاتبها، وقدرتها وسعتها وحساسيتها في تمثيل كلّ ذلك سردياً .

غير أن الأمر حين يتعلّق بحيثيات المصطلح الجديد«الرواية الرائية» وقضاياه وضروراته المنهجية، يصبح من المحتم والضروري الخروج إلى رؤية جديدة يمكن أن نصطلح عليها هنا بـ«الرؤية إلى الخارج»، وهي رؤية عابرة للأنساق السردية التقليدية تغادر محيط النص السردي نحو الخارج، أي أنها تتحوّل من السردي إلى الثقافي، ومن المكتوب إلى ما وراء المكتوب، وتشتغل على آلية الكشف والاستشراف والتطلّع والحدس والتوقّع في ربط مقولات النص السردي بالخارج الثقافي والاجتهاد في الإجابة على أسئلته، وهو ما نرى حصوله على نحو من الأنحاء في رواية«نحيب الرافدين» ذات الطبيعة الفنية والتركيبية الشاملة، وهي تضمر في سياقاتها وتشكيلاتها ومقولاتها جذور هذه الرؤية الجديدة التي يجب أن تحظى بأهمية تقارب الرؤيات الأخرى، أو أن الرؤيات الأخرى تنتهي إلى حدود هذه الرؤية .

بوسعنا التأكيد على أنّ الرؤية الجديدة«الرؤية إلى الخارج» وبحكم قيمتها الاستشرافية القريبة من الحلم بمعناه الرؤياوي تتحايث عميقاً مع مفهوم«الرؤيا»، التي تعني فيما تعنيه مضاعفة طاقة(الرؤية) بمنظورها البصري وشحنها وتوسيع مساحات عملها داخل بنية تشكيل العناصر السردية في النص، وكسر قشرة الطبقة الألسنية المغلقة على ذاتها في بنيوية النص السردي ونصوصيته، وفتح ممكناته النصية السوسيوثقافية على الخارج الثقافي والسعي إلى التأثير فيه ومساءلته، استناداً إلى أطروحات النقد الثقافي ومسائله وقضاياه، وهي تعمل هنا بمعية النقد الأدبي وليس على أنقاضه كما هي مقولة النقد الثقافي في إعلانها عن موت النقد الأدبي وإحلال النقد الثقافي محلّه(٦) .

في احدى شهاداته الأدبية المهمة والثرية عن طبيعة تجربته الروائية يقول عبد الرحمن مجيد الربيعي في معرض تقديمه لتشكّل هذه(الرؤيا) الروائية منذ أول عمل روائي أنجزه«أقول لكم: إن كريم الناصري هذا كان نبوءتي وتوقعي المسبق للآتي، فالحلّ الذي اختاره بالسفر سيكون اختياري أنا، وغادرت مثله عام ١٩٨٩ بحقيبة سفر واحدة وكثير من الأحلام هي التي جعلتني أعيش ولا أحتمي بالسكائر وزجاجات الشراب»(٧)، وهو ما يندرج عميقاً في سياق اقتراحنا لمصطلح(الرواية الرائية) إذ تجسّدت رؤيا (كريم الناصري) الشخصية المركزية السيرذاتية في رواية «الوشم» في مغادرة البلد(العراق) عام ١٩٨٩ بين زمن رواية(نحيب الرافدين) وبداية زمن رواية(هناك في فجّ الريح)، والبحث عن حياة أخرى وهواء آخر ومصير آخر كان يحلم بها الروائي والراوي والشخصية معاً .

على هذا الأساس لم تكتف قراءتنا وبحثنا هنا عند حدود رواية«نحيب الرافدين»، بل تجاوزت ذلك أيضاًفي الحدود التي تخدم فكرة البحث إلى الرواية اللاحقة لهذه الرواية والموسومة بـ«هناك في فجّ الريح» التي نشرها الربيعي بعد(نحيب

الرافدين) بأشهر قليلة، وهي على صعيد التمثيل التاريخي والسيرذاتي الذي اشتغل عليه الربيعي في تجربته الروائية كلّها تعدّ مكمّلة لرحلة الربيعي في الذات الفردية والجمعية والزمن والمكان والرؤية والإنسان والطبيعة والأشياء .

إذ أن رواية«هناك في فجّ الريح» لا تكفّ هي الأخرى عن تمثيل سردي لرؤيا الكاتب في مواصله حلمه التخييلي في السرد، والواقعي في الحياة، للوصول إلى«الشاطئ الجديد»(٨) الذي سبق له وان أطلقه لمراجعة السرد القصصي العربي المنطلق داخل هذا الفضاء، وهو يعكس في عتبة عنوانه رغبة السير نحو الشاطئ الجديد الذي اشتغل عليه طيلة مسيرته السردية والحيوية المضنية وصولاً إلى تحقيق الحلم .

فإذا كانت رواية(نحيب الرافدين) تنتهي في زمنها الحكائي مع نهاية الحرب العراقية الإيرانية حيث مازال الربيعي مقيماً في العراق، فإن رواية(هناك في فجّ الريح) تبدأ ما بعد نهاية هذه الحرب حيث ينجح الربيعي في تحقيق حلمه بمغادرة البلد إلى تونس، كما هي نبوءة كريم الناصري المبكرة في رواية(الوشم)، لتجري أحداث الرواية كلها في تونس على النحو الذي يستكمل فيها الراوي صورة سردية وحياتية متواصلة من بغداد ما بعد الحرب وهو داخلها، إلى بغداد المحاصرة، وهو خارجها، بكلّ ما تعرّضت له من خراب ودمار مادي وروحي وفني وجمالي، ومن الرؤية من داخل المكان في محنته وأزمته واحتراقه في(نحيب الرافدين) إلى الرؤية من الخارج في غربته وحزنه وحرمانه في(هناك في فجّ الريح)، وصولاً إلى تحقيق«الرؤية إلى الخارج» التي تسهم في تشكيل«الرواية الرائية»، وهي تنقل وتصوّر وتمثل وتحكي وتستشرف بخطاب روائي ساخن تتلاحم فيه اللغة مع الصنعة، السيرذاتي مع الواقعي، الرؤية مع الرؤيا، في نسيج سردي متماسك وحيوي ومنتج .

التمثيل التاريخي والسيرذاتي الذي اشتغل عليه الربيعي في تجربته الروائية كلّها تعدّ مكمّلة لرحلة الربيعي في الذات الفردية والجمعية والزمن والمكان والرؤية والإنسان والطبيعة والأشياء .

إن طاقة الرؤية/الرؤيا عند السارد غالباً ما تعمل بأعلى كفاءتها وذلك لوجود عدّة عمل سردية كافية ومكتملة ومشرعة على الدوام عنده، فهو يستثمرها ويشغّلها برغبة واغراء وخصب من أجل بلوغ هذه المرحلة الرائية في السرد الروائي، إذ يشير الربيعي في مقدمة كتابه السيرذاتي«أية حياة هي؟سيرة البدايات» ما يمكن أن يندرج في هذا السياق قائلاً«إن حظ السارد وفرصته في تحرير ما عاشه ورآه من خلال نصوصه أكبر من المساحة المتاحة لمبدعين في مجالات أخرى»(٩)، على أساس أن الحكي هو مهنة السارد وهو أقدر من غيره على التفنن بها والتصرّف بعناصرها وتشكيل رؤياتها .

من هنا يمكن أن تتأكد أطروحتنا في النظر إلى الروائي الرائي الذي تدفعه رؤيته النافذة القادرة على قراءة المستقبل إلى الكتابة داخل هذا الفضاء، والرواية الرائية التي يكون بوسعها الإجابة على أسئلة الرؤيا التي تتأسس فيها فلسفة الروائي ومقولته وحساسيته، على النحو الذي لا تكتفي الرواية فيه بأن تكون شاهداً على العصر، بل أن تتحوّل إلى رائية للمستقبل، ويتحوّل أفق التوقّع عند الروائي(قبل القارئ) إلى قراءة الآتي بدلالة الراهن، ولاسيما حين تحيل الرواية على مرجعيات راسخة يتحقق أعلى تمثيل سردي ممكن لها داخل فضاء السرد الروائي، بحيث تكون الرواية هنا جسر تواصل بين زمنين وحالين وسردين ورؤيتين .

ـ مدخل مفهومي:

بالرغم من أن الرواية اشتغلت على استثمار طاقة المكنون السيرذاتي أقصى استثمار في حدود التداخل الإجناسي المعلن بين السيرة الذاتية والرواية، إلا أن وعي التشكيل عند روائي خبير مثل

الربيعي نأى بالرواية عن مغبة الانسحاق تحت وطأة الإغراء السيرذاتي في الإلحاح على الواقعة إلحاحاً تسجيلياً طاغياً، ودفع الروائي نحو تمثل أدوات اللعب السردي الروائي والاشتغال عليها ضمن الحدود الدقيقة التي تبقي الخيط السيرذاتي موازياً للخيط الروائي في تفعيل أدوات التشكيل السردي وتوجيه محرّكاتها .

ومع أن الرواية خطاب سردي إبداعي كما هو معروف إلا أنها يجب أن تنطوي على رؤية حجاجية حالها حال أيّ خطاب معرفي آخر، فجودة الرواية كما يرى البيريس«تقوم، ولا شك على قوة الرؤية التي تقدّمها وإقناعها»(١٠)، لأن عالم الرواية وفضاءها عالم واسع ومتشعّب ومتطور بشبكته المتداخلة والمتعاضدة العالية الخصب والثراء من المكونات والعناصر والأدوات والمرجعيات، فإذا افتقرت إلى قوة الرؤية وضعف الحجاج للدفاع عن مقولتها وفلسفتها فإنها تصطدم بمجتمع قراءة يرفضها ويتخلى عن رعايتها .

الرواية على وفق هذا الفضاء الرؤيوي لا تتحدّد بسماتها الشكلية بقدر ما تتحدد بمداليلها وقيمها المرجعية، المرتبطة عادة بفكرة التخييل(١١)، ولا تتحقق قوّة حضورها في مجتمع القراءة إلا بتحقيق أكبر قدر ممكن من التوازن بين التشكيل والتعبير، على النحو الذي يعكس تماسكاً نصيّاً يذهب بخطاب الرواية إلى أعلى درجات التأثير والفعل .

تتسّم الرواية مثل جلّ أعمال الربيعي السردية بالتدقيق الشديد في التفاصيل، وهي خاصية سردية سيرذاتية بالدرجة الأولى، تمظهرت بأعلى درجات حساسيتها في كتابه السيرذاتي«أية حياة هي»(١٢)، وتشغل في روايته«نحيب الرافدين» مساحة واسعة وعريضة ولاسيما على صعيد تمثيل العلاقات بين الشخصيات، وتصوير الأمكنة، وتلمّس الحالات الباطنية العميقة لإشكالية ترتيب العلاقة بين الداخل الشعوري والخارج السلوكي، وقد حظيت الشخصية المركزية«غسان العامري» بالقدر الأكبر من الاستجابة الروحية لهذه السمة التفاصيلية في إقامة بيتها السردي المنقسم بين السيري والروائي .

السمة التشكيلية الأخرى التي اشتغلت عليها الرواية بوضوح هي مسرحة الحدث السيرذاتي الروائي، من خلال هيمنة روحية العرض السردي على الحدث الكبير والأحداث الصغيرة، وبوساطة عنصر الحوار وقد تمخّض بالكثير من الفعالية الدرامية التي تقود إلى مسرحة الحدث السردي وتعضيد رؤيته في هذا الاتجاه .

يمكن النظر إلى رواية«نحيب الرافدين» بوصفها خطاباً جمالياً وإيديولوجياً وثقافياً موجّهاً يمثّل شهادة سردية للحرب، وهذه الشهادة هي شهادة إبداعية تنأى عن الشعاري والصوت العالي والمبالغة الوصفية ذات الطبيعة التحريضية، إذ تتكشّف في الرواية عن هدوء متميّز وخاص ونوعي يبدأ من الجزئيات والتفاصيل والحراك الوجداني الداخلي، ويتحرّك باتجاه تمثيل الخاص في العام، والهامش في المركز، والنوعي في العادي، والمكبوت في الصريح، والغائب في الحاضر، والفردي في الجمعي، والسيري في التاريخي، والمكاني في الزمني، على نحو متداخل ومشتبك ومنفتح ومتدفق وموحٍ .

إنها شهادة استثنائية يتعرّف القارئ بدلالتها على مناخ الفضاء العراقي زمن الحرب بدقة حكائية لا سبيل إلى إغفالها، وعلى الرغم من أنها تمثّل وجهة نظر الروائي في الأحداث، وهي وجهة نظر خاصة في الأحوال كلّها، غير أن القارئ بوسعه أن يقرأها قراءته الخاصة المستندة إلى معرفته وثقافته ورؤيته، وهو غير ملزمبطبيعة الحالبوجهة نطر الروائي الخارج نصية ذات

رواية«نحيب الرافدين» بوصفها خطاباً جمالياً وإيديولوجياً وثقافياً موجّهاً يمثّل شهادة سردية للحرب، وهذه الشهادة هي شهادة إبداعية تنأى عن الشعاري والصوت العالي والمبالغة الوصفية ذات الطبيعة التحريضية

الموجّهات الخاصة، لكنّ معايشته للعمل الروائي بتفاصيله وحيثياته وتخومه وجيوبه والماحاته وتقولاته وإيحاءاته، ستجعله يتواصل مع رؤية الروائي ويتفاعل معها حتى وإن خالف معطياتها التاريخية وضروراتها السيرذاتية بأي شكل من الإشكال .

الشخصيات: الرؤية وفلسفة التشكيل

حفلت رواية«نحيب الرافدين» بشبكة واسعة من الشخصيات التي كوّنت الحدث الروائي وشغّلت عناصر تشكيله، وتتنوّع شخصيات الرواية بين شخصيات ظهرت بأسمائها الواقعية في منطقة المرجعية الواقعية المعروفة في الساحة الثقافية العراقية والعربية إبان الثمانينيات، وبأسماء أخرى استبدل بها الروائي أسماء أخرى تحيل على الأسماء الواقعية من خلال طبيعة الشخصية وأصوات الحروف المكوّنة لاسمها .

شخصيات الروائي عبد الرحمن مجيد الربيعي من أكثر الروائيين العرب قرباً من شخوص الواقع الحيّ وتمثيلاً لهم

إنّ قضية أسماء الشخصيات من حيث أصولها السيرذاتية ومرجعيتها الواقعية وطبيعتها وجدوى استبدالها، تبقى اختياراً تأليفياً من الصعب التدخّل فيه نقدياً، وهو يرتبط عند الكاتب برؤية تفرضها طبيعة الرواية وطبيعة الظروف الأخرى المتنوعة المحيطة بها، فأسماء الشخصيات الروائية تمثّل«علامة سيميائية تتحدد دلالتها ومقاصدها عبر السياقات النصيّة والذهنية، وذلك ضمن علاقات نصيّة بنيوية تفاعلية قائمة على التقابل والاختلاف والاستبدال ، ويقوم اسم العلم بدور تمييزي للشخصية داخل المسار السردي والحكائي»(١٣)، على النحو الذي يكون له بالغ الأثر على مسيرة الرواية ومستقبلها الحكائي والفني والجمالي .

ربما تعدّ إشكالية بناء الشخصية في العمل الروائي بوصفها عنصراً مركزياً من عناصره من أخطر إشكاليات الرواية وأهم قضاياها، وذلك لطبيعة العلاقة الشائكة بين الشخص الحيّ في الحياة والشخصية الورقية في متخيّل الرواية، إذ يميل القرّاء عادة وبكل أطيافهم إلى إيجاد معادل ما بين شخصيات الرواية وشخوص معينة في الواقع، لذا نجد الكثير من الروائيين تحسباً لهذا الاحتمال يضعون إشارة في مطالع رواياتهم تقول بأن أيّ تشابه بين شخصيات الرواية وشخوص معينة في الواقع هي من باب المصادفة المحض، تنزيهاً لشخصيات رواياته المتخيّلة من مغبّة الوقوع في شرك مقارنتها مع شخوص واقعية بعينها .

وعلى هذا يمكننا القول مع معظم منظّري السرديات«إن قضية الشخصية هي قبل كلّ شيء قضية لسانية، فالشخصية لا وجود لها خارج الكلمات لأنها ليست سوى «كائنات من ورق» ومع ذلك فإن رفض وجود أية علاقة بين الشخصية والشخص يصبح أمراً لا معنى له، وذلك أن الشخصيات تمثل الأشخاص فعلاً ولكن ذلك طبقاً لصياغات خاصة بالتخييل»(١٤)، إذ تتجسّد الإشكالية في أعلى مراتبها هنا بين تخييلية الشخصيات الروائية من جهة، وتمثلاتها الواقعية في شخوص مشابهين على أرض الواقع من جهة أخرى .

وربما تكون شخصيات الروائي عبد الرحمن مجيد الربيعي من أكثر الروائيين العرب قرباً من شخوص الواقع الحيّ وتمثيلاً لهم، وهو على وعي تام بهذه الحقيقية التي تشكّل لديه رؤية كتابية مخصوصة اشتغل عليها في جلّ رواياته، لذا هو يقول:«لا آتي بشخصياتي من المريخ ولا من سنغافورة، بل آتي بها من بين الناس الذين عرفتهم وأحسست أن لهم أدوارهم المنفردة التي لا تذوب في روح القطيع»(١٥)، بمعنى أنه ينتخب شخصياته من الواقع بكل حرارته وحيويته وسلطته، ويسعى في عملية الانتخاب هذه إلى

إلفات النظر نحو شخصيات بعينها يمكنها أن تسهم عميقاً وواسعاً في الإجابة على أسئلة رواياته .

إنّ الربيعي يصرّح بآليات تشكيل شخصياته الروائية كاشفاً عن مرجعيتهم الواقعية على النحو الذي يضاعف من قوّة الإشكالية بين الشخصية المتخيلة والشخص الواقعي بقوله:«عند كتابتي لروايتي «خطوط الطول .... خطوط العرض» أقدمت على إنجاز توليفة من شاعرين تونسيين نقاط الاختلاف بين شخصيتيهما وشعرهما أكثر من نقاط التلاقي هما منصف المزغني وخالد النجار، لتأتي شخصية عمر الماجري في الرواية، وكل منهما على علم بما فعلت ويعرف أين هو وأين الآخر؟ ثم أين كمية(المتخيّل السردي) في شخصيتيهما»(١٦)، وهو ما يشي بأن كمية الواقعي وكمية المتخيّل إنما تخضع لطبيعة التجربة وحساسيتها ورؤيتها، ودرجة حضور المرجعيات الواقعية في لامتن الروائي التخييلي.

ومما يحيل على قوّة حضور شخصية الربيعي نفسه في رواياته تأكيده على تمثيل شخصيته الواقعية في متخيله الروائي، فهو يقول:«في رواياتي لم أستطع أن أعزل نفسي عن مؤثرين أساسيين يشكلان العمود الفقري لتقنيتها وهما الرسم والشعر»(١٧)، إذ ظلّت شخصية الرسّام وشخصية الشاعر ماثلتين في رواياته ولاسيما روايتيه الأخيرتين«نحيب الرافدين» و«هناك في فجّ الريح»إذ تظهر شخصية غسّان العامري في«نحيب الرافدين» بهوية شاعر يهوى الرسم على نحو ما، وشخصية حسّان الزيدي رسّام يهوى الشعر على نحو ما في رواية «هناك في فجّ الريح»، وهما الشخصيتان القريبتان جداً من شخصية الربيعي .

كما أن أصدقاءه الحميمين الذين أشار إليهم في كتابه(من سيرة تلك الأيام) كانوا هم أبطال روايته(نحيب الرافدين)، وقد استبدل بأسماء بعضهم الحقيقية أخرى روائية قريبة بعض الشيء من أسمائهم الحقيقية المعروفة جداً في الوسط الثقافي العراقي والعربي، فيما أبقى على أسماء آخرين منهم بأسمائهم الحقيقية في الواقع، وذلك لضرورات سردية يقدرها الكاتب نفسه، فأسماء حقيقية مثل «عوني الديري، وهو(كاتب لبناني يقيم في بغداد، ومن أقرب الأصدقاء إلى قلبي)، وكذلك ماجد السامرائي، غازي العبادي، حاتم الصكر، إضافة إلى سجعان سجعان(أبو ريتا) صاحب «كافتريا المنصور» مأوانا وملتقانا في بغداد، وغيرهم»(١٨)، تمثلت شخصياته في الرواية على نحو كثيف ومشتبك .

ويقف في مقدمة هذه الشخصيات في الرواية شخصية «عدنان العزيزي» حيث تشير الأسانيد والقرائن السيرية الكثيفة على أنه «غازي العبادي»، وحيث يقوم الراوي كلي العلم بوصفه وصفاً دقيقاً يحيل تماماً على العبادي:

«كان من عادة عدنان العزيزي أن يمرّ به كلّ صباح ويقف سيارته «الفولكس واغن» الزرقاء تحت العمارة، ويطلق صوت منبهها بالضغط عليه ثلاث مرّات فيطلّ من النافذة العلوية ويؤشّر له بيده ينتظره. وكان عدنان العزيزي يمضي دقائق الانتظار في المكتبة الصغيرة متحدّثاً مع صاحبها العجوز حتى يحضر غسّان لتبدأ جولتهما اليومية. لم يكن بمقدور عدنان العزيزي صعود الطوابق الثلاثة حيث شقّة صاحبه، لقد خانه قلبه، ضعف وانغلقت شراييه التي تحمل الدم منه، وكادت تلك النوبة تقضي عليه.لذا لم يعد بمقدوره التحرّك إلاّ وعلبة الدواء معه ليسعف بها قلبه كلّما أحسّ باضطرابه. كان عدنان العزيزي طيّباً مثل ناقة، صادقاً مثل الصبر، صافياً مثل النبيذ، وعندما يسمع صوت منبّه سيارتهيحسّ غسّان بأنه ليس وحيدا في هذه المدينة المنكوبة

بالحرب والخوف، وأنّ هناك من يسأل عنه ويهتمّ به».(١٩)

إذ إن كل المعلومات التي أدلى بها الراوي عن شخصية عدنان العزيزي تنتمي في الواقع انتماءً حاسماً إلى شخصية غازي العبادي، وهو ما ينطبق على كلّ الشخصيات الأخرى التي اشتغلت عليها رواية(نحيب الرافدين)، إذ هي رواية شخصيات وحدث مركزي تؤثثه هذه الشخصيات بالحكايات والأحداث وتستجيب لمعطياته وآفاق تشكّله .

ثمة علاقة لصيقة بين الشخصية المحورية(غسّان العامري) والمكان الذي يتمظهر تمظهرات شتّى، من المكان الحيّز وهو«بيت الضبع» الشقة التي عاش فيها غسّان بعد هجره لبيت الزوجية، إذ الرواية تبدأ من الشقة وتنتهي بها، وثمة مكان آخر يحويها أشمل وأكبر هو العمارة التي لا تحظى بأهمية كبيرة سوى احتوائها على جمهرة من المصريين، وقد حوّلوا المكان إلى مكان مصري على كل المستويات، ويحيط بهذا المكان مكان أوسع وأكثر انفتاحاً هو المدينة «بغداد» التي ترسم جزءاً مهماً من السياسة السردية للرواية .

تقدّم الرواية على صعيد تجسيد زخم حضور الشخصيات في الرواية الكثير من الشخصيات، التي غالباً ما ترد بأسمائها الحقيقية الواقعية حين لا تكون من الشخصيات الفاعلة والمستمرة الحضور في المتن الروائي للرواية، ليكشف من خلالها تفصيلاً حيوياً من تفصيلات الرواية يرغب الراوي في الإشارة إليه أو تكريسه:

«وبعد ضجيج «الأسواق المركزية» يتوجّه إلى مكتبة «الرفيف»، وهي عبارة عن كشك وضعه أحد كبار ممثّلي المسرح والتلفزيون في مدخل كراج السيارات الذي يشغل المساحة الفارغة أمام مدرسة الموسيقى والباليه . لقد اضطر هذا الممثل المرموق لإنشاء هذا الكشك الذي تعمل فيه زوجته فترة ما بعد الظهر، أما الممثل واسمه مقداد عبد الرضا فكان يقوم بالمهمة مساءً».

ومرة سأله غسّان العامري:

«من أين جئت بهذا الاسم الجميل الرفيف؟ هو اسم ديوان شعر أكثر منه اسم لكشك بيع صحف موزّع في فسحة تلعب بها الريّح الترابية شتاءً وصيفاً.

وردّ عليه مقداد وهو يخوص إحدى عينيه فكأنه يؤدي دوراً في مسرحية:

إنه رفيف قلبي، ثمّ والأهم إنه اسم ابنتي.

وكان عدنان يعلق:

هذا بلدك! ممثل كبير يفتح كشكاً للصحف وأدباء معروفون يحوّلون سيّاراتهم الخاصة إلى سيّارات تاكسي، أيّة فجيعة هذه؟!

إنها الحرب لقد قلبت كل شيء. وما هذه إلا البداية والآتي أعظم».(٢٠)

إن شخصية(مقداد عبد الرضا) هي شخصية ممثل معروف ومشهور جداً في المسرح والتلفزيون والسينما العراقية، والحادثة التي يرويها الراوي بمعية تقديم الشخصية هي رواية واقعية معروفة في الحياة العراقية إبان الحرب، وتمثل روايتها بهذه الطريقة تكريساً للحالة المأساوية التي آلت إليها الأوضاع في العراق، مضافاً إليه«وأدباء معروفون يحوّلون سيّاراتهم الخاصة إلى سيّارات تاكسي» وصولاً إلى«أيّة فجيعة هذه؟!»، غير أن الإجابة ما تلبث أن تأتي مباشرة على لسان الممثل عبد الرضا«إنها الحرب لقد قلبت كل شيء.»، مشفوعة برؤية رائية تحدس ما سيكون عليه الحال من فجيعة أكبر«وما هذه إلا البداية والآتي أعظم.»، على النحو الذي يسهم في تحقيق جزء من رؤيا الراوي وهو يحشد بكثافة هائلة شبكة متنوعة ومتعددة وشاسعة من الشخصيات المسمّاة والمرمّزة لتشكيل رؤياه في الرواية .

وتحتلّ شخصية «أبو ريتا» الواقعية صاحب كافتيريا المنصور اللبناني الأصل حضوراً لافتاً

ومميزاً في الرواية، ولاسيما في بداياتها قبل أن يرحل فعلاً إلى أميركا، وكانت هذه الكافيتريا ملاذاً محببا للراوي وشخصياته الأثيرة :

«وأبو ريتا الذي كان مهتماً بمحلّه ورائحة زبائنه إلى أقصى الحدود لم يفعل هذا كلّه إلا من أجل راحة طفلتيه اللتين هما ثمرة زواج متأخر.. لقد وضع الكبيرة في مدرسة خاصة، ويدفع أجورها بالدولار، ورغم أنها لم تبلغ الثامنة من عمرها إلا أنها أصبحت عازفة بيانو ماهرة ، وقد اشترى لها آلة بيانو من دبلوماسي غادر العراق وجاءها بأستاذة لتعلمها العزف، ولها أستاذة أخرى تعلّمها الرسم، وكم تكبر فرحته عندما تعزف على البيانو أمام أصدقائه المقرّبين أو تريهم رسومها، كانت لحيته البيضاء ترتعش فرحاً وتعبق فتوّة نادرة من دكنة عينيه الثاقبة النظرات .وغالباً ما كان يصطحب إحداهما إلى الكافتريا أو يصحبهما معاً، يحمل الصغرى فتدسّ وجهها في كتفه، أما الكبرى فتمسك بيده. وكان بوجهه الملتحي وملابسه التي يختارها غالباً بيضاء، يبدو وكأنه خارج من كتب أسفار قديمة».(٢١)

إن هذا المقطع الوصفي لشخصية أبو ريتا وابنتيه هو وصف حقيقي واقعي للشخصية في الواقع والسرد معاً، وقد أتى الربيعي على ذكر هذه الشخصية وتفصيلات من حياتها في الكثير مما كتب خارج الرواية ولاسيما في«الخروج من بيت الطاعة» و«من ذاكرة تلك الأيام»، على النحو الذي نستدّل فيه على أن عملية المزج العالي بين الواقعي والسيرذاتي جاءت في أعلى درجاتها عند عبد الرحمن مجيد الربيعي في«نحيب الرافدين»، إذ على الرغم من أنه ينثر بعضاً من كِسَرِه أو إلماحاته أو حكاياته السيرذاتية في رواياته السابقة بقصدية عالية، إلا أنه في هذه الرواية يذهب بعيداً في تمتين أواصر التداخل والتواصل بين السيرذاتي(الواقعي) المهيمن والروائي المتخيّل، على النحو الذي يمكن وصفها فيه بأنها أفضل نموذج يحقق شروط«الرواية السيرذاتية» على الأصعدة كافة .

وفي السياق ذاته يقدّم نموذجاً آخر من نماذج الشخصيات التي أظهرتها الحرب وأبرزتها على نحو مفاجئ وغريب يشبه الأساطير:

«كان سهيل صبري قصيراً، جاحظ العينين، تحوّلت مكرمات قصائده الطائلة إلى أكثر من عمارة ومعمل للنجارة ومعرض للموبيليا ومشاريع أخرى . وعندما سمع غسّان بهذا قال لمعن الماجد في وقتها : إنها أغلى قصائد في تاريخ العالم ، هي عشر قصائد أو أكثر بقليل بحيث لا تشكّل ديواناً ولا كرّاساً صغيراً يبلغ حصادها أكثر من مليون دينار وأسطول من سيارات المرسيدس والسوبر إضافة إلى البيوت والمزارع».(٢٢)

إن شخصية سهيل صبري هي شخصية معروفة جداً في الوسط الثقافي في الزمن الحكائي لرواية وهو زمن الحرب، وثمة حكايات تقترب فعلاً من الأساطير حيكت حول هذه الشخصية وكانت تتردد على ألسنة الأدباء والمثقفين في ذلك الزمن، وقد التقط الرواية بعض هذه الحكايات التي كان هو شاهد عليها تضاعف من أسطورية الشخصية وتعزز الرؤية المعروفة والمتداولة عنها بقوّة ووضوح، وهذه الشخصية لا تحتاج إلى كبير عناء لمعرفتها إذ أن القرائن الكثيرة التي حملتها الرواية عنها تشير بوضوح كبير على أنها شخصية«لؤي حقي»، الشاعر الذي كان قريباً من السلطة وتمتّع بنفوذ تجاوز أحياناً نفوذ الوزراء .

ولا ينسى الراوي في خضمّ اهتمامه الواسع والكبير بضخّ الشخصيات في متن الرواية واستقدامها من حرارة الواقع الحكائي للرواية، أن يستظهر شخصيات مدينته(الناصرية) بوصفها

المدينة الأم التي سخّر لها جهداً سردياً هائلاً في قصصه وروايته، حتى صارت مرجعية أصيلة لا يمكن للروائي عبد الرحمن مجيد الربيعي العيش سردياً من دونها:

«مقهى التجار مازال هذا ماثلاً في المدينة، وكان غسّان العامري وكذلك عبّاس السيّد وعزيز عبد الصاحبوأحمد الباقري وقيس لفتة مراد وعبدالرزاق رشيد ومحسن الخفاجي وحسين الهلالي وغيرهم من أدباء المدينة من روّاده، حيث ينزوون على تخوته العريقة المفروشة بالسجّاد ليشربوا الشاي الساخن ويقلبوا الدنيا بأحلامهم التي لا تعرف الحدود».(٢٣)

«إن«مقهى التجّار» هي المرتكز المكاني الذي يجمع هذه الشخصيات، التي حضر قسم منها بأسماء سردية مستعارة مثل الراوي«غسّان العامري» و«عباس السيّد» الذي هو الكاتب المعروف عزيز السيد جاسم، وأسماء حقيقية واقعية هي«عزيز عبد الصاحب وأحمد الباقري وقيس لفتة مراد وعبد الرزاق رشيد ومحسن الخفاجي وحسين الهلالي»، وكلهم أدباء وفنانون معروفون في الوسط الثقافي الناصري والعراقي أيضاً».

آلية الاستعراض السردي:

تتميّز رواية«نحيب الرافدين» بتشغيل آلية سينمائية بأكثر من كاميرا حساسة، تقوم أساساً على فعالية ورحابة ما يمكن أن نصطلح عليه هنا بـ(الاستعراض السردي)، الذي يعتمد على فتح الحادثة الروائية على جهاتها كلّها والسماح لكلّ ما هو متاح من الصور والأفكار والقيم والحالات والتفاصيل والحوادث الصغيرة وغيرها، لولوج عالم الرواية وفضائها والاستقرار في طبقاتها والعمل ضمن محاورها وسياسات تشكيلها .

تشتغل آلية الاستعراض السردي في الرواية على التنقّل بين مجموعة كبيرة جداً من الأحداث والمشاهد واللقطات والحركات السردية، بحيث يوجد فيها حدث روائي مركزي يقوم على حكاية نمطية واحدة تتفرّع عنها مجموعة حكايات، ففعاليات الاستعراض السردي تصوّر وتحكي وتصف وتنقل وتحيل في السبيل إلى إنشاء العمارة الروائية المطلوبة، أما حين تسعى القراءة إلى تعيين صورة الحدث الكبرى في الرواية فستصل أولاً إلى الاقتناع بأن حدثها السيرذاتي هو الحرب، وما تعكسه هذه الحرب من حكايات وتجارب وأفعال شخصية تتحرّك داخل الشخصية الرئيسة«غسّان العامري» وخارجها، فضلاً عن المحيط السردي المتعلّق بالمكان وما يشتمل عليه المكان من حدود وطبقات وتموّجات .

تعرّض السرد الروائي في هذه الرواية لعمليات ضخّ واسعة وعميقة وعالية القصدية بالروح الشعبي الآني والميراثي/ الأمثال/ النكت/ الأقوال/ الكلام الشعبي العامي وغيرها، وربما بدت أحياناً أكثر من حاجة المقولة السردية في الرواية، لكنه اضطلعت بوظائف جمّة من غير وظيفتها المرجعية وما تقدّمه من فوائد على صعيد تمثيل المكان والزمن وتراث الشخصية، إذ أسهمت في فضاء السخرية المرّة التي لم تكن سوى سبيل لقهر حالة الحرمان والضياع والتشتت والفقدان والتشيؤ التي كانت تعيشها شخصيات الرواية، على النحو الذي تحقق فيه نوع من التعادل النفسي بين واقع الشخصيات السردية وحلمها وتطلّعها .

أدّى توظيف الشائع من الحكايات الشعبية التي كان العراقيون يرددونها قدراً عالياً من الدينامية في تسيير أحداث الرواية وإدامة فعالياتها، وعلى الرغم من أن هذه الحكايات تراوحت بين الصحيح منها والموضوع والمتخيّل، إلا أنها فعّلت حساسية الذاكرة الشعبية بكلّ قوّة أدائها وصوغ حكاياتها

ذات القوة التداولية العالية في زمن السرية والخوف، وجاء عرض واستعادة وتأليف هذه الحكايات نوعاً من(الترفيه السردي) حين يكون الكلام بأعلى درجات سخريته وسيلة وحيدة للانتقام من رداءة الحال والقهر والخذلان.

واتسّم القول السردي بإثقال مفاصل الرواية وطبقاتها بإشاعة الحسّ الإيروسي بشكله الساخر والمقصود، والشكل الساخر له وظيفته كما أن الشكل المقصود له وظيفته أيضاً، وثمة سعي في الرواية نحو أداء مشترك للوظيفتين معاً، وظيفة القصدية التي تجتهد في التعبير عن طغيان الحرمان الجنسي بحكم القهر النفسي والإذلال الروحي، ووظيفة السخرية التي تتطلّبها الحال السردية للشخصيات المصمتة التي لا تجد سبيلاً للبوح والتنفيس سوى اللجوء إلى النكتة الفاحشة ذات الطبيعة الإيروسية كنوع من الانتقام من الأعراف والمواضعات، مما يشكّل علامة سيميائية ورمزية للانتقام من الوضع السياسي القاهر والضاغط .

تميّزت رواية(نحيب الرافدين) بتماثل وحضور عناصر القصّ الرئيسة المتمثلة بالسرد والحوار والوصف على نحو متوازن، وحسب استجابة كل عنصر لمتطلبات التجربة واشتراطاتها وحاجاتها الفنية والجمالية والموضوعية، وهي عملية غاية في الدقّة وتتصل اتصالاً وثيقاً بالصنعة الروائية ومستلزماتها، ولاشك في أنّ الربيعي بتجربته الثرة في ميدان العمل السردي والثقافي وخبرته العميقة في حساسية الكتابة جعلته يدرك تمام الإدراك أنّ«الإتقان علامة من علامات جمال الكتابة الروائية»(١٥)، ومن دون هذا الإتقان تظلّ الرواية ناقصة ولا يمكنها أن تحقق النجاح المطلوب في مجتمع القراءة .

الراوي كلي العلم قريب جداً من شخصية غسّان إلى الدرجة التي يلتحم فيها مع الشخصية هذا من جهة توغّل الراوي في معمعة السرد، وهو قريب من المؤلّف من جهة انفتاح الراوي على الخارج الواقعي السيرذاتي الذي يرويه، وعبر هذين الجناحين المتشابكين والمتضافرين تتشكّل اللعبة الأصل للعمل السردي في الرواية .

لذا فإن التشكيل السردي في الرواية يأخذ مجاله في الحراك والعمل والبناء من الجناحين كليهما، حيث تأتي المشاهد السردية في الرواية مشحونة بكُتَل حكائية متنوعة ومتداخلة بين الذاكرة والراهن والحلم، وهي تستقبل حركية المشهد وديناميته وحيويته .

في المشهد الآتي يستعرض الراوي صورة من صور هذا المجال المشهدي على هذا النحو الملتئم والنشيط والمتنامي، ويبدأ بتصوير العالم الداخلي للشخصية في فعالية مركزية من فعاليات حواره الفردي تحت ضغط سلطة الكاميرا الداخلية المصوّرة:

قتل الذاكرة.

كانت هذه الجملة تعيش مثل تمتمة مبهمة يردّدها غسّان مراراً كلّ يوم منذ أن سمعها من منعم البصري . ويحاول أن يتلاعب بها فيجعلها مرّة«اغتيال الذاكرة»أو «إعدامالذاكرة» ولكنه يعود إليها من جديد لأن أذنه استساغت سماعها هكذا.

إذ بالرغم من أن المشهد يبدأ بداية اسمية ساكنه أشبه بالعنوان«قتل الذاكرة»، غير أن الجملة التي تشرع بعد ذلك ببناء المشهد تنفتح على حراك سردي دائب«كانت هذه الجملة تعيش مثل تمتمة مبهمة يردّدها غسّان مراراً كلّ يوم»، وكأنها مقطوعة قصصية شبه متكاملة فيها الحدث والزمن والمكان والشخصية والرؤية، تنطوي على مقولة بالغة الأهمية في سياق الأطروحة الأساسية التي تشتغل عليها الرواية أساساً، وتتعلّق بـ «الذاكرة» بوصفها تمثيلاً حياً من تمثيلات السرد الروائي

حين تتعرّض للتنصيص.
ثم تتوجّه كاميرا السرد نحو الشخصية بصفتها الاجتماعية(الزمكانية) داخل فضاء الحادثة الروائية الأليمة التي تشتغل عليها الرواية:
ها هو غسّان العامري مواطن من هذا البلد، من تلك المدينة، من تلك القرية الغرّافية
«أبو هاون». ها هو يرفل بثياب الحداد، حداد القلب، حداد الوطن، حداد الأهل .
يتعذّر بكآبة لا تنفرج أمامها أبواب سماء، كآبة مزمنة كوباء، منسحب من كلّ ما
حوله، باك من كلّ ما حوله .
الإشارة التصويرية تبدأ بالتوجّه نحن الشخصية«ها هو غسّان العامري»، ومن ثمّ يتواصل التعريف به على طبقات عديدة من الأوسع المكاني باتجاه الأضيق، فهو أولاً«من هذا البلد»، المحيط المكاني الحاوي لكلّ شيء، ثم تصغر دائرة المحيط المكاني درجة أقلّ«من تلك المدينة»، ثم ما تلبث أن تصغر أكثر مع نوع من التسمية والتحديد«من تلك القرية الغرّافية «أبو هاون»»، حيث تتشكّل الصورة من البلد إلى المدينة إلى القرية إلى الشخصية .
تنطلق بعدها إشارة ثانية «ها هو يرفل» بالمستوى نفسه والسياق نفسه، إذ تنفتح الإشارة على المحيط الدلالي العام والمهيمن«بثياب الحداد»، وهي تتوزّع على المحيطات التي تحيط بالشخصية بقوّة«حداد القلب، حداد الوطن، حداد الأهل»، من الذات العميقة إلى الذات الوجودية الظاهرة إلى الذات الأسرية، في صياغة ذات طبيعة سردية هندسية تعكس آلية الاستعراض السردي على أمثل صورة .
الذاكرة تقدّم نفسها بوصفها مرجعية وجدانية وإنسانية وسردية عميقة وحاوية وضامّة لا تترك شيئاً، فهي بالرغم مما يحيط بالشخصية من مآسٍ وفقدانات وخسائر إلا أنها تشتغل بأعلى طاقتها على أكثر من مستوى، فهي متّقدة ومتحفزة ورائية:
لكنّ المتّقد فيه ذاكرته، والمشتعل فيه حروف قصائده، كلّ شيء بإمكانهم أن ينهوه
إلا هذه الذاكرة، هي التي ترى وتخزن ما تراه لا تهمل حتى تفاصيل التفاصيل .
إذاً هي الرصيد العاطفي والإنساني الذي لا يمكن أن ينفد، فهي دائم التوقّد والعمل والإنتاج، وهي المثيرة للإبداع والفن والجمال، وهي عنوان الصمود في وجه القتل والنسيان والتغييب والمصادرة، وهي الخزين المضمون الرائي«التي ترى»، وتبقى قادرة على حفظ أدق التفاصيل وأندرها وأكثرها قدرة على النموّ والاستمرار والدفاع عن الوجود .
إن هذه الذاكرة المستنفرة دائماً تستخدم سينما عارضة تستعيد فيها صوراً ومشاهد ولقطات منتخبة ومقصودة، من أجل استغلالها في عملية السرد السيرذاتي الروائي داخل حلبة آلية الاستعراض السردي التي تجري على قدم وساق تحت رعاية الراوي، وهو يسعى إلى تحويل حياة السرد وسرد الحياة إلى سينما تعمل فيها الكاميرا الذاكراتية بأعلى كفاءة وقدرة وإحاطة وشمول وتفاصيلية وقصدية:
إنه يستعرض سنوات التعب كأنها ماثلة في عرض سينمائي لم يتوقّف، عرض ليس هو المشاهد فيه بل والممثل والمخرج والمنتج وكاتب القصة كأنه أبو السعود الأبياري ذلك السينمائي المصري الذي عرف أيام السينما الأبيض والأسود إذ يردد اسمه بصيغة «قصّة وسيناريو وحوار وإخراج وإنتاج أبو السعود الأبياري» وتساءل أين هو؟ ولماذا لميعد أحد يتذكّره؟ فهل مات أبو السعود الأبياري؟
لقد أطلقوا اسمه على عزيز عبد الصاحب عندما ألّف وأخرج ومثّل إحدى المسرحيات..

(يتبع البقية على موقع المجلة بالانترنت)

التجليات التاريخية والظواهر الاجتماعية في الرواية العُمانية
(التمييز العرقي نموذجا)

ضياء خضير *

مثل قرينتها الرواية العربية، ارتبط الظهور الأول للرواية العمانية بشرط غير روائي، ليس فقط لوجود أسباب تتصل بعدم استكمال المجتمع العماني للبنى الاجتماعية والثقافية الملائمة لإنتاج هذا النوع الجديد من الأدب، وإنما أيضا لعدم وجود الوعي الفني الكافي بشروط السرد وآلياته الحديثة.

وما يقوله فيصل دراج عن بدايات الرواية العربية من أنها بدت «معوقة، وافدة، شديدة التلعثم لحظة، ومليئة بالوهم... وهي في الحالين بعيدة البعد كله عن الشرط الأوربي الذي سوّى روايته وأرسل بها إلى ثقافات مغايرة، تحاكيها باضطراب وتملي عليها أن تخلق رواية مختلفة.»(فيصل دراج، الرواية وتأويل التاريخ، المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٤، ص٥) أقول إن ما يقوله هذا الناقد العربي عن بدايات الرواية العربية بداية القرن العشرين، يمكن أن ينطبق، بهذه الكيفية أو تلك، على بدايات الرواية العمانية التي ظهرت في النصف الثاني من القرن نفسه.

وهذا البعد الزمني بين بداية الرواية العمانية الناشئة والرواية العربية والأوروبية الأبعد زمنا في هذه النشأة، لا ينطوي فقط على فوارق كبيرة يفرضها التراكم الكمي والنوعي في هذا النوع من الصوغ اللساني، وإنما أيضا على اختلاف الشرط الحضاري

على الرغم من أن عدد الروايات العمانيةما زال قليلا نسبيا، فإنه فاعل وبالغ الدلالة على وصول الوعي السردي الحديث لدى بعض الكتابالعمانيين مرحلة النضج لإنتاج دلالات سردية تقيم حوارا مغايرا مع الذات ومع الآخر، ورؤية الفضاء الروائي بطريقة اخرى مختلفة، لا تجعلنا نكتفي بمجرد النظر إلى حدود الحكاية، ومعاينة الأحداث، وخامة الواقع المسرود؛ بل لا بد من معاينة جماليات السرد وتقنياته، بما تنطوي عليه من إحساس بمنطق الزمن وما يتصل به من مكان وحدث وشخصية ولغة تحاول أن تصنع توازنها وطباقها الخاص بين مادة الرواية وشكلها.

* ناقد وأكاديمي من العراق يقيم في عُمان.

والموضوعي الدافع إلى إنتاج الرواية والإبداع في كتابتها. وما كانت الروايات العمانية الأولى قد اتخذته من أسلوب واقعي ذي طبيعة تاريخية واجتماعية وتوثيقية بسيطة ربما فشل في تحقيق أداء متطلبات الرواية الفنية ووظيفة التاريخ في آن معا.

وإذا عرفنا أن من الصعب إطلاق مصطلح(الرواية) على النصوص القليلة التي وضعها عبد الله الطائي وبعض من جاؤوا بعده من أقرانه في الثلث الأخير من القرن الماضي، تبين لنا حجم الجهد الذي يترتب على الكاتب العماني أن يبذله من أجل كتابة روايته الجديدة دون سند محلي أو مدونات سردية ذات علاقة. إذ كما هو الحال في القصة العمانية الناشئة، ما زالت المماثلة بين الحياة والسرد في الكتابة الروائية تطرح على الكاتب العماني مجموعة من المشكلات التي يحاول هذا الكاتب التعامل معها ومعالجتها بأشكال وطرق متباينة في مستوياتها، ولكنها لا تخلو من الحيوية والرغبة الجامحة في التعبير عن الفكر والواقع المعيش بتفاصيله المتباينة وتناقضاته وإشكالاته ومتغيراته الكثيرة، وملامسة الجوانب الإبداعية الأكثر جدة ونجاعة في كتابة هذا النوع الخاص من الأداء النثري.(أنظر، ضياء خضير، القلعة الثانية، دار الانتشار العربي، بيروت، ٢٠٠٩، ص١١ – ١٢)

وستنصب عنايتنا هنا على ذلك العدد القليل من الروايات العمانية التي استطاعت أن تحقق مثل هذا الشرط الذي تبدو فيه الحياة أو مقاطع مخصوصة منها معروضة على شاشة الوعي، وعلى القارئ العماني الذي يُواجه لأول مرة، ربما، بهذا الحشد المدهش من تفاصيل الحياة اليومية، بما فيها من أصوات مختلفة، متعارضة أو منسجمة، ومتداخلة، لتكوّن، داخل الإطار السردي الذي ينتظمها، ملحمة اجتماعية وتاريخية تفتح ذاكرة القارئ وأفق انتظاره على الماضي القريب أوالبعيد نسبيا، وتفسّر له الكيفية التي يظل فيها هذا الماضي قادرا على الفعل، وإلقاء الظل على نوع الحياة التي يحياها هذا القارئ بهذه الطريقة أو تلك في تكوين الحاضر الراهن.

حركة أفقية وعمودية متلازمة ومستمرة داخل النفس والمجتمع الكبير. هذا هو الفعل الروائي الذي جعل من الرواية ملحمة العصور الحديثة، وملحمة البرجوازية، كما يقول هيجل، حتى إذا كان المعول عليه تدمير البطل الذي اعتادت الملحمة القديمة على تقديمه بصورة اخرى مختلفة.

وبالقدر الذي يتصل بسلطنة عمان، يمكن القول إننا نتجه بالفعل إلى ما يسميه ميشيل زيرافا بـ(المؤسسة الروائية) التي يتطور وجودها بالتوازي مع التطور الصناعي والرأسمالي، واتساع المدينة، أو حتى وجودها وجودا واقعيا إشكاليا قائما.(انظر، عبد المالك مرتاض ص ٣٧)

نعم نستطيع الآن أن نزعم مثل هذا الزعم بعد أن توفر للرواية العمانية عدد من المدونات السردية الطويلة التي تؤلف أساسا صالحا لإقامة مثل هذه المؤسسة الإبداعية.

وعلى الرغم من أن هذا العدد ما زال قليلا نسبيا، فإنه فاعل وبالغ الدلالة على وصول الوعي السردي الحديث لدى بعض الكتابالعمانيين مرحلة النضج لإنتاج دلالات سردية تقيم حوارا مغايرا مع الذات ومع الآخر، ورؤية الفضاء الروائي بطريقة اخرى مختلفة، لا تجعلنا نكتفي بمجرد النظر إلى حدود الحكاية، ومعاينة الأحداث، وخامة الواقع المسرود؛ بل لا بد من معاينة جماليات السرد وتقنياته، بما تنطوي عليه من إحساس بمنطق الزمن وما يتصل به من مكان وحدث وشخصية ولغة تحاول ان تصنع توازنها وطباقها الخاص بين مادة الرواية وشكلها.

ومنذ رواية بدرية الشحي(الطواف حول الجمر) جرى تحرير الشكل الروائي العماني من نقاط ضعفه

السابقة بما فيها من تبسيط، وترهل، ونزعة توثيقية وتاريخية واجتماعية ناقصة، وتضخم للراوي كلي العلم، ولغة عتيقة لا تتلاءم مع متطلبات السرد الحديث.

وهكذا، يمكن القول إن هذه الرواية التي تمت كتابتها بمسقط عام ١٩٩٤ وظهرت طبعتها الأولى ببيروت عام ١٩٩٩، هي التي بدأت هذا الزمن الجديد في تاريخ الرواية العمانية.

ومثلما كانت(زينب) محمد حسين هيكل قد دشنت زمن الرواية الفنية في الأدب المصري منذ عام ١٩١٤، فإن(زهرة) بطلة(الطواف حيث الجمر) هي التي دشنت هذا الزمن في تاريخ الرواية العمانية. فبدرية الشحّي، كاتبة هذه الرواية، لم تكتف بمقاربة بعض الإشكاليات الاجتماعية الساخنة، والدفع ببطلتها باتجاه مقاومة التيار، والخروج على الأعراف والتقاليد السائدة في مجتمعها، وإنما وعت أيضا الإشكالات الخاصة بكتابة الرواية الحديثة على صعيد توتر الحدث، ودقة اللغة وفاعليتها، ورسم الشخصيات، ووصف الأمكنة، وإحكام المسافة في الحركة المترددة بين الماضي والحاضر، والمواءمة بين الحدث وفضائه النفسي والخيالي، بين الموقف والمدونة السردية المؤطرة له والمحافظة على توازنه الحكائي.

ولئن واجهت بطلة الرواية الجديدة المتاعب في حياتها العاطفية، وحتى السقوط في حياتها الاجتماعية والأخلاقية، فلأن ذلك هو الثمن الذي يترتب عليها دفعه من أجل أن تضرب مثلا لبنات جنسهامن النساء العمانيات. وذلك ما حدث من قبل لإيما بوفاري حوالي منتصف القرن التاسع عشر حين جعل منها الفرنسي جوستاف فلوبير أنموذجا لحساسية عصر أوروبي جديد إزاء عصر كانت شمس كثير من تقاليده وقيمه توشك أن تغيب مفسحة المجال لظهور قيم وتقاليد أخرى مختلفة، على الرغم من كل ما نعرفه عن بطلة هذه الرواية الفرنسية من أنها لم تستطع الصمود أمام إغراءات المدينة الأوربية الجديدة مدفوعة بضيق الحياة في قريتها، والبرودة العاطفية لزوجها وحاجتها المستمرة إلى المال. وهو ما حدث، كذلك، لزينب محمد حسين هيكل المصري، التي لم تكن بعيدة في أزمتها العاطفية مع من تحب، وزواجها الفاشل ممن لم تحب، عن تلك الفتاة القروية الفرنسية التي ذهبت ضحية لقيم العاصمة أو المدينة الفرنسية والعالمية الجديدة.

وما تقوله زهرة العمانية من أنها تشعر بـ(شعور ذبيحة تقدم للعيد، إحساس بالعري وأنا مكسوة بالثياب، إحساس بالخوف وأنا قوية كفاية.. **الله** ..**الله**.. يا رب النساء والرجال، يا رب الضعيف والقوي، خذني حيث أريد للدار التي أحس بها بالأمان والكرامة والفضيلة)

أقول إن ما كانت تشعر به زهره هنا لا يختلف عما اختلج به من قبل قلب صاحبتها الفرنسية وابنة عمها المصرية من مشاعر وأحاسيس عنوانها الرئيس هو إرادة الحرية كما ظهرت في هذه النصوص المفصلية في تاريخ الرواية العالمية والعربية.

لقد فرض على زهرة العمانية، بعد فقدانها لزوجها، أن تتزوج من فتى لا ترضاه ولا تحلم به وحوصرت بالذهب ومراسم الزواج التحضيرية من دون ان يستمع لها أحد وهي تردد: «لا أشتهي أن يكون عبود زوجا، ولا أطيق أن يكون هذا الصغير قريبا مني، يلهث بقرب أذني ويطبع قبلة مجنونة على عنقي، كم أشعر بالتقزز لمجرد التفكير..»(ص ٤٠)

واللحظة التي وقفت فيها زهرة على سطح السفينة الشراعية التي نقلتها إلى زنجبار بعد هروبها، تستحق أن تُروى وتُسجل كلحظة دالة في تاريخ تحرر المرأة العمانية، وليس في تاريخ الرواية النسائية العمانيةوحدها:

«آه ما أحلى الحرية التي تسري في عروقي الآن...

أحب هذي الحياة أحب أن أعيش، فقطأطير بلا توقف، أحلّق وأرى الكون بأسره تحتي، وأنا للمرة الأولى والأخيرة فوق لا يمسكني شيء ولا تتعب أجنحتي، وهكذا وكما وعدت نفسي وأمام عيني سلطان نافذ الصبر دونما تردد أو تأخير، أمسكت ببرقعي ونزعته عني وبسرعة رهيبة رميته في البحر، لم ألتفت إليه ولا إلى أولئك الحمقى المتناقضين، كان ما يشد نظري ذلك البرقع الذليل الذي كنت أراه يلوح مستنجدا، رأيت وقتها طفلة تعدو، يجرجرها أبوها على شوك السدر، كانت تصرخ مستنجدة أيضا، وكانت مصدومة يقتلها الخوف، أمض لعنك الله للقاع...»(ص١١٣– ١١٤).

(كان كل ما أردت أن أطير في السماء..

أن ألقي السلاسل كلها في زرقة البحر، وأن أحلّق منفردة في السحاب وخلف عالم الشمس..كل ما بغيت أن أصبح جديدة فريدة تماما، عالمي حر ووطني أخضر سماوي..

كل ما بغيت أن تحملني موجة بيضاء إلى أرض تتجاهل أنوثتي وتعاملني بنقاء وحب، تتجاهل عرقي وأصلي وجنسي).(ص١٤٠)

وعلى صعيد التقنيات الخاصة بالكتابة الروائية، كانت الكاتبة حريصة على تصدير فصول روايتها هذه بمقتطفات شعرية لشعراء عرب وأجانب، ولكن تأثير ذلك قد بقي هامشيا في الغالب، لأن المحتوى الشعري الحقيقي الذي انطوت عليه هذه الفصول هو الذي مثل المعادل الداخلي غير المعبر عنه بغير هذه الطريقة التي مزجت مزجا ناجحا بين الظواهر الاجتماعية والأحداث النفسية والشعورية الضاغطة، وأبعادها الشعرية والخيالية الممكنة. وذلك لا يتم فقط على صعيد العبارة المفردة، أو الجملة الواصفة والمقررة، وإنما أيضا بنوع من الاسترسال العفوي الذي يستقصي الأبعاد الممكنة للواقعة السردية بحمولتها العاطفية والاجتماعية والسياسية والخيالية ذات الأبعاد الشعرية.

ولا يمكن لذلك أن يتم، بطبيعة الحال، إلا داخل انزياحوتغيير في مفهوم الكتابة الرواية الراهنة نفسها، وهي تنضج على نار هادئة وتتطور ببطء نحو نوع جديد من الشعر، هو في الوقت نفسه ملحمي وتعليمي ، ضمن تغيير لمفهوم الكتابة بدأ يظهر لا كوسيلة شكلية أو طريقة للتحليق الخيالي البعيد عن الواقع، بل في دوره الأساسي ضمن العمل الروائي ذي الطبيعة الاجتماعية والثقافية، وكخبرة منظمة.(انظر، بوتور ص١٠).

أما الكيفية التي يمكن بواسطتها أن نستدل أو نُدل على وجود هذا الشعر، فغير موجودة إلا في باطن هذا الشعر نفسه، أي في مجموع البناء السردي الذي قامت الرواية على أساسه، فهو وحده الجدير بان يفصح عن ذاته، ويعرّف بنفسه، ويحمل تفسيره الخاص داخل سياق حكائي بعيد عن الآفاق الرومانسيةالتقليدية التي يداخل(الشعر) فصولها بصورة أخرى مختلفة. وهكذا لا تتأتى قوة هذه الرواية فقط من قوة الفعل فيها، ومن طبيعة التحدي الذي واجهته بطلتها الرئيسة، وما أعقب ذلك من أحداث ذات طبيعة دراماتيكية، وإنما أيضا من قدرة الكاتبة على توفير قدر من التوتر بين الواقع والتوقعات، بين الذكر الغريب الطامع، وبين الأنثى العارية من كل شيء غير شجاعتها، ورغبتها العارمة في تغيير نمط العلاقة مع هذا الذكر الذي لا يريد أن يعرف من الأنثى غير صورتها النمطية وعاء للجنس ومطية للتنفيس عن الرغبة بصورتها الشرعية أو المحرمة، وما ينجم عن كل ذلك من مراوحة بين الفعل السردي وقدرة الراوية على استثماره عن طريق الفعل العاطفي المفسّر والمعلق على تناقضات هذا الفعل وما ينطوي عليه، أحيانا، من تلميحات ورغبات داخلية مكبوتة، أو ظاهرة:

(جميع الوجوه التي أعرفها تلاحقني كذئاب مسعورة، تقترب مكشرة عن أنياب كالسكاكين) (ص٢٠٥)

في حين أن ما تقوله بطلة الرواية وهي تصف غروب الشمس في مالندي الأفريقية لدى وصولها إليها يمثل جانبا من هذه اللغة الشعرية أو الشاعرية التي نتحدث عنها:

(أما المغرب في مالندي هذه فله طعم مختلف، والشمس أقرب مما يجب، بلون صفار البيض الفاقع في قن دجاجنا، وحولها الشفق خجلا، والرجال يتحركون في كل وقت يتهامسون، لكيلا تعلو أصواتهم فتطغى على صوت الإمام الداعي للصلاه، ما أحسست بالغربة وقتها، والسحر هائم على وجهه في الأجواء يلطّف الهواء ويخطف الناس خطفا فيبدون كالأشباح السارية، وبعد الصلاة بدأ البحارة يتصرفون كالأطفال يتراكضون ويتعاركون على الرمال الباردة، أو يخلعون ثيابهم ويستحمون في الماء البارد ..)(ص ١٥١– ١٥٢)

(جذوع أشجار النارجيل الشاهقة حكاية ليلية محمومة، فما من ساق تشبه الأخرى، جميعها أصابته حمى الموج، فانحنت، تراقصت وتمايلت على بعضها البعض، ثمارها في الضباب الخفيف تبدو كعيون سوداء متوجسة حذرة، وهناك رائحة جميلة تنتشر في الفضاء، غرائبية موحشة، وجود ربيع معي شجعني على التوغل في غابة النارجيل المظلمة...)(ص ١٥٣)

وواضح أن قيمة مثل هذا الأداء الوصفي في الرواية تتحدد على أساس الموقع الذي يحتله في مجمل السرد، والكيفية التي نرى فيها الزمن الحاضر لحظة هذا الغروب الأفريقي وهو يتحرك مع لون الشمس نحو الخلف حيث البيض الفاقعبقنّ الدجاج في القرية العمانية التي خلّفتها بطلة الرواية وراءها، إذ هي حاضرة في قلب هذا المشهد المتحرك مع حركة الرجال وصوت المؤذن للصلاة، والسحر الهائم على سحنات الوجوه...

أما جاذبية الأداء الشعري في المقطوعة الثانية المنقولة هنا من هذا الوصف، فتتأتى من هذا المزج المدهش بين صورة الطبيعة بسيقان أشجارها الملتفة مثل حكايات ليليلة محمومة، وثمارها التي تبدو في الظلام الخفيف كعيون سوداء متوجسة حذرة، وصورة هذه المرأة الوحيدة المحاصرة في غربتها من كل جانب بعيون الرجال. فالرغبة الجنسية الكامنة، ورائحتها المضمرة بين الكلمات تنعكس، بهذه الكيفية أو تلك، على صورة هذه الطبيعة التي لا يفارق فيها العنصر الذكوري(الراضخ) مثل(ربيع) لهيمنة العنصر الأنثوي وسيطرته السحرية المدوخة، ظلال الصورة والزوايا المتطرفة فيها.

و بداية هذا الوصف الأخير تبدأ هكذا:

(نظرت خلفي فوجدت ربيع يتبعني راضخا..) (١٥٣)

وتنتهي هكذا:

(وجود ربيع معي شجعني على التوغل في غابة النارجيل المظلمة، كان بداخلي غضب غريب كريه، أكره حتى التفكير في أسبابه، والأوراق اليابسة، والأوراق اليابسةتتكسر بعنف تحت قدمي، أخاف من هكذا مكان تكثر فيه الهوام والحيّات والجن، وارتعدت ..).(١٥٣)

وواضح أن هذا التوغل مع(ربيع) في أعماق هذه الغابة يحمل في ذاته نوعا آخر محتملا من التوغل في رغبة جنسية محرمة بدت أشجار النارجيل وسيقانها الملتفة بهذه الحميمية مشاركة فيها ودافعة إليها، حتى إذا كان الفعل الجنسي القادم عن طريق الزواج، الذي يحصل فيما بعد، متجها نحو شخص آخر هو صالح، وليس مع ربيع نفسه.

ويمكننا ان نتحدث بنفس الطريقة، تقريبا، عن نصوص روائية عمانية أخرى كتبت في تواريخ لاحقة من قبل عبد العزيز الفارسي وحسين العبري، ومحمود الرحبي، وهدى الجهوري وجوخة الحارثي ، ونجحت، هي الأخرى، في تحقيق مثل هذه الشروط على مستوى اللغة، والأسلوب، والتقنية،

والبناء، من دون أن ننسى ما كتبه آخرون مثل علي المعمري، وأحمد الزبيدي ومحمد عيد العريمي من نصوص روائية حديثة.

لقد حدث تغيير أكيد في البيئة التي يعيش فيها الروائي العماني واتخذت فيها الأشياء والمفاهيم شكلا جديدا عمل على تغيير نظرة هذا الروائي إلى نفسه والعالم من حوله. وما دامت الرواية، في أبسط تعريفاتها، تعبيرا نصيا عن مجتمع يتغير،

لقد حدث تغيير أكيد في البيئة التي يعيش فيها الروائي العماني واتخذت فيها الأشياء والمفاهيم شكلا جديدا عمل على تغيير نظرة هذا الروائي إلى نفسه والعالم من حوله. وما دامت الرواية، في أبسط تعريفاتها، تعبيرا نصيا عن مجتمع يتغير، وصولا إلى الحالة التي يعي فيها هذا المجتمع أنه يتغيّر، فإن من العبث أن يظل الشكل الروائي ثابتا لا يستجيب لعملية التغيير هذه.

ولئن كانت القصة القصيرة التي كتبها كل هؤلاء قبل مغامراتهم الروائية الأولى هي البداية، فلأن القصة القصيرة نفسها تمثل «مختبر الرواية» على حد تعبير ميشيل بوتور(٧)، باعتبار هذه الأخيرة أسمى حقل للتعبير عن الحوادث الحسية، وأسمى بيئة تبحث فيها الطريقة التي تظهر لنا فيها الحقيقة، أو التي يمكن أن تظهر لنا فيها ، وبعد أن أصبحت القصة القصيرة والسرود الصغيرة غير صالحة لاستيعاب جميع العلاقات الجديدة التي تنشأ عن هذه البيئة الجديدة، بما فيها من قلق ملازم وتبادل أدوار واختلاط أصوات وتعقيد في العلاقات داخل المدينة الجديدة وخارجها.

وما نعنيه بالتجليات التاريخيةوالظواهر الاجتماعية التي نود التركيز عليها في هذه الورقةليس مجرد الاهتمام بالروايات العمانية التي تعرضت بشكل مباشر لوقائع تاريخيةواجتماعية محددة، كما فعل عبد الله الطائي حين عالج في روايته الثانية (الشراع الكبير) [كتبت بين ٦٩ و٧١ وطبعت عام ٨١] مقاومة العمانيين للاحتلال البرتغالي لبلادهم، وفي روايته الأولى(ملائكة الجبل الأخضر) [كتبت بين ٥٨ و٦٢ وطبعت عام ٦٣] وتناول فيها الأحداث الخاصة بما سميثورة الجبل الأخضر، والانقسامات الداخلية التي تعرضت لها البلاد في منتصف الستينات من القرن الماضي. أما رواية محمد بن سيف الرحبي(السيّد مرّ من هنا) الصادرة عام ٢٠١١م، فقد حاولت أن تستحضر، هي الأخرى، جانبا من التاريخ العماني، متمثلا ، هذه المرة، بسيرة سلطان عمان الشهير سعيد بن سلطان الذي أسس خلال حكمه الطويل امبراطوريةامتدت من عمان إلى زنجبار في شرق أفريقيا

مع العلم أن الذين تناولوا التاريخ في رواياتهم من الروائيين العمانيين، لم يعتمدوا فقط على بطون الكتب والمدونات التاريخية، بل حاولوا أيضا معالجة وقائع تاريخية قريبة نسبيا، مازالت ذاكرة بعض العمانيين الأحياء مثقلة بها. وذلك لا يقتصر على عبد الله الطائي في روايتيه المشار إليهما، وإنما يشمل ما كتبه علي المعمري عن الثورة في ظفار في روايته (همس الجسور)، وعن الأحداث والملابسات المحيطة بواحة البريمي في روايته(ابن سولع)، وكذلك ما كتبه أحمد الزبيدي عن الثورة في ظفار في روايته(أحوال القبائل عشية الانقلاب الإنكليزي في صلالة) الصادرة ببيروت عام ٢٠٠٨، وما انطوت عليه نهاية رواية بدرية الشحي التي مرّ ذكرها من أحداث مأساوية شهدها الوجود العماني في زنجبار عشية إعلان استقلالها عن الدولة العمانية، وتمت روايتها من قبل شاهد عيان هو بطلة الرواية نفسها.

أي أن معالجة الماضي واستحضار بعض وقائعه وأحداثه في هذه الروايات لم يكن بعيدا عن معالجة الحاضر، أو بعض طياته، وما يمور تحت سطحه من صور وملابسات وتحولات وعي تاريخي واجتماعي لم يحسن المؤرخون تسجيل اندثاراته وإبراز تاثيره على صياغة حاضر البلاد العمانية وشخصية مواطنها، بنفس الطريقة التي تمّت في مثل هذه الروايات.

أي أننا نتحدث هنا عن التاريخ بالمعني العميق

للكلمة .. هذا التاريخ الذي يندغم فيه العام بالخاص وتتحول الشخصية الروائية داخله إلى نموذج نمطي يمكن أن نرى صورته البشرية أو ظلالها الأساسية في المرحلة التاريخية المعنية بوصفها دالا إنسانيا حيا يضفي على هيكل الاسم المفرد معنى ووجودا حقيقيايزيد على وجوده الورقي المتخيل، وحتى على وجوده اليومي العابر. إذ لا تعني معرفة التاريخ شيئا إذا لم ترتبط بأهمية إدراك الظرف الاجتماعي والقدرة على تحليل عناصر الديمومة والتغير في المعيش اليومي.

والمهم في كل ذلك هو الكيفية التي يعبر فيها جوهر العمل الروائي الأكثر عمقا عن ذاته في السؤال الذي يطرحه عن الإنسان، والكيفية التي يقول فيها الروائي ما يقول به المؤرخ، اتكاء على جوهر إنساني عصي على الثبات، يستقيم زمنا في انتظار انحناء لا هروب منه، كما يقول جورج لوكاش في كتابه الرواية التاريخية.

وإذا كانت الظواهر الاجتماعية التي تتخذ شكل تسجيل تاريخي دقيق لتطور بعض البنى الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والفكرية والنفسية التي تمّ رصدها في هذه الروايات عديدة ومتداخلة على نحو يجعل من الصعب حصرها في هذه الورقة، فلا بدّ من الاقتصار على استعراض بعضها لرؤية الكيفية التي تمت بها معالجتها سرديا، خصوصا إذا وجدنا تأكيدا واشتراكا في تناولها في أكثر من رواية من هذه الروايات.

في رواية بدرية الشحي المتقدمة جرى التأكيد على حرية المرأة وبناء شخصيتها والشعور بذاتها واستقلالها، بعيدا عن هيمنة الرجل وسيطرته الزوجية أوالأبوية على حياتها، كما أشرنا. في حين تعرضت رواية(سيدات القمر) لجوخة الحارثي لدراسة ملامح مجموعة كبيرة من الشخصيات الأنثوية والرجالية والتقاليد العشائرية، في إطار تطور مراحل زمنية عاشتها عائلة عمانية ريفية تقليدية.

وقد تميزت هذه الرواية الأخيرة بحيويتها البالغة، وجمال لغتها، وتعدد أصواتها، وإحكام بناء شخصياتها الأنثوية والرجالية، وانفتاح رقعة السرد فيها على مساحات داخلية وخارجية مجهولةغطّت مرحلة زمنية مهمة من تاريخ عائلة عمانية متوسطة، بما انطوت عليه من أوضاع اقتصادية، وعلاقات عاطفية، وتقاليد اجتماعية، وفوارق طبقية، وعرقية، وتطورات نفسية وفكرية بالغة الغنى والدلالة.

وهو نفس الإطار الاجتماعي والثقافي الذي ينتظم رواية عبد العزيز الفارسي(تبكي الأرض ..يضحك زحل) بما فيه من حيّز مكاني قروي ينتظم الأفعال السردية والنماذج البشرية التي تميزت أصواتها عن أصوات غيرها، واستقل كل منها بفصل أو أكثر من فصول النص ليباشر بنفسه رواية الأحداث، ويسجل رؤيته للأمور من زاويته الخاصة المتفقة أو المختلفة كثيرا أو قليلا عن رؤية الآخرين.(صدرت طبعة الرواية الأولى عن دار الانتشار العربي ببيروت عام٢٠٠٧).

أما رواية حسين العبري الموسومة بـ(الأحمر والأصفر) فقد اتخذت طابع سيرة ذاتية مطوّلة لشاب عماني عاش طفولته في إحدى القرى المعزولة، وانتقل بعدها إلى المدينة ليكون شاهدا على عالم آخر مختلف في سلوك نسائه ورجاله وعلاقاته الاجتماعية، خصوصا في جوانبها العاطفية والجنسية.

إنها، في مجموعها، نوع من(التربية العاطفية) التي يرصد راويها بضمير الغائب تطور وعي بطلها الشاب القروي بالعالم وبالحياة من حوله على مستويات عدة تحتل العلاقات العاطفية والجنسية مكانا مميزا فيها. علما بأن ضمير الغائب الذي كتبت فيه هذه الرواية(مع وجود بعض الالتفاتات القليلة إلى ضمير المتكلم)يمثل أبسط الصيغ التي

الذين تناولوا التاريخ في رواياتهم من الروائيين العمانيين، لم يعتمدوا فقط على بطون الكتب والمدونات التاريخية، بل حاولوا أيضا معالجة وقائع تاريخية قريبة نسبيا، مازالت ذاكرة بعض العمانيين الأحياء مثقلة بها

تكتب بها الرواية؛ إذ أن كل مرّة يلجأ فيها الكاتب إلى صيغة أخرى يكون ذلك على سبيل المجاز، وهي تَرد إلى صورتها الأساسية المضمرة المتمثلة بهذا الضمير.(انظر بهذا الصدد، ميشيل بوتور، بحوث في الرواية، مرجع سابق، ص٦٣).

الظواهر الاجتماعية

وبما أن الظواهر الاجتماعية التي انطوت عليها الرواية العمانية كثيرة ومتشعبة، فسنحاول هنا أن نقتصر على عرض واحدة منها؛ وهي قضية التمييز العرقي في المجتمع العماني، لرؤية الكيفية التي تمت بها معالجتها داخل المدونة السردية العمانية، بوصفها إحدى المعطيات السلبية القائمة على مستوى الراسب الاجتماعي، والتركيبة القبلية التي ما زالت فاعلة، وما زالت بعض قطاعات من المجتمعات العربية الخليجية تعاني منها. فعلى الرغم من أن علماء البيولوجيا قد كفوا عن تصنيف البشر على أساس عرقي يتصل باللون أو النسب، فإن الوعي القائم في بعض هذه المجتمعات ما زال مؤمنا بفكرة التفوق العرقي وصفاء النسب، وغير ذلك من أمور يجري فيها الخلط بين البيلوجيا والثقافة الشعبية العامة المترسخة في الذاكرة الجمعية.

لقد موّهت العوامل البيئية والاجتماعية والاختلاط والتداخل بين البشر في المجتمع العماني الحديث على الحدود بين الأجناس، وخفّفت، إلى حد ما، من أسر النظرة القائمة على تقسيم البشر إلى أصناف دنيا وعليا، وغيّرت في طبيعة المعاملة القائمة بين الناس على أساس وجود فروق وصفات اجتماعية وثقافية غير شخصية، وغير مسؤولين عنها. ولكن التمييز على أساس العرق أواللون ما زال موجودا مع ذلك على مستوى الحكاية المسرودة. وقد جعلت منه بعض الروايات العمانية موضوعا من موضوعاتها، وقدرا ملازما لبعض شخصياتها ذات الطابع الإشكالي في الغالبية العظمى منها.

ومنذ رواية بدرية الشحي(الطواف حيث الجمر) التي هربت بطلتها(القبيلية) زهرة ذات الحسب والنسب إلى أفريقيا بحثا عن الزوجة الأفريقية الثانية لزوجها المتوفى، وحاولت تجاوز الأعراف والتقاليد الخاصة بالتمييز العرقي القائم بين(الأحرار) و(العبيد) في حياتها التالية التي أمضتها في زنجبار، دخلت روايات عمانية أخرى في صلب هذه الطيّة الاجتماعية الحساسة، مع أن ما فعلته هذه الروايات أو بعضها لا يزيد، في الواقع، عن الكشف عن واقع اجتماعي موجود في زمنها على مستوى الذاكرة والثقافة التقليدية، ومترسخ في الوعي واللاوعي الجمعي، وليس فقط على مستوى واقع الفرز والميز العنصري الظاهر أو المضمر في الحياة الاجتماعيةوالأسرية القائمة آنئذ في المجتمع العماني من الناحية العملية.

ويبدو موقف زهرة في(الطواف حيث الجمر) مختلفا بعض الاختلاف مع هذه المشكلة. فقد خضع هذا الموقف إلى تغيير لافت، تطور فيه من الرفض إلى القبول، من نظرة المرأة(الحرة) إلى(العبيد) الذين يقومون على خدمتها، نحو القبول بمبدأ المساواة بين البشر بصرف النظر عن اللون والعرق. وهو مبدأ فرضه واقع الأمر أثناء وجود زهرة في أفريقيا السوداء بعد تحريم الرق وتجار العبيد، والظروف الاستثنائية التي شهدها وطنها الثاني زنجبار عشية استقلالها وانفصالها عن الدولة العمانية، أكثر مما فرضه موقف الاختيار المبني على قناعات نظرية وأخلاقية عميقة.

لقد كانت زهرة ترى نفسها(ملكة) و(أميرة حقيقية) في الديار الأفريقية بعد أن اشترت المزارع وامتلكت الأرض مع العبيد الذين يعملون فيها.

(أحب كثيرا هذه الحياة، فاليوم أحس أنني في المكان الذي أريد، في المكان الذي أكون فيه ملكة أحكم بصولجاني الخاص، حيث لا يجرؤ فرد – باستثناء كتمبوا السخيف– أن يعارضني أو أن لا يخلص لي، سأصنع من كل هذا حلما بدون نهايات، حلما تحقق أخيرا من العدم

آه كم أتحرق شوقا لأرى نفسي أميرة حقيقية.) (ص٢١٨)

ولكن هذا الموقف انقلب بطريقة دراماتيكية حين وجدت زهرة نفسها وحيدة ومحاصرة من قبل هؤلاء(العبيد) داخل مزرعتها نفسها. وكتمبوا(السخيف) كما تصفه هنا يرفض العرض الذي تقدمت به زهرة إليه بالزواج منها، بعد موت زوجها الثاني(صالح) الذي ما زالت تحمل بذرته في بطنها:

(– تزوجني إذن، خذني حيث تريد، سأفعل لك كل ما تشاء، فقط دعوا هذه الأرض، دعوها لي ليس لي مكان آخر.

نظر إليّ بدهشة، وقال من علوه البغيض:

– أنت تطلبين مني الزواج، وماذا عن الفروق التي كنت تتشدقين بها، أتقترنين بعبد أسود، اليوم تعرضين عليّ الزواج؟

– نعم، فقط د ع الأرض.

وهزّ رأسه فصعقني:

– لا لن أتزوجك، أنا أيضا لي فروقي الخاصة). (ص٢٧٤)

ومع أن الأمر في مثل هذا الحوار يستند إلى رؤى ومواقف سياسية متقاطعة، وليس فقط إلى تباين المصالح المادية، فإن اللافت فيه هو هذه النغمة الجديدة التي صار فيها الأفريقي الأسود يرفض الاقتران بهذه المرأة العربية(الحرة) مستندا، هو الآخر، إلى(فروقه الخاصة).

والأمر لا يقف عند كتمبوا الذي كان رجلا أفريقيا متعلما يتحرك ضمن أهداف ودوافع وطنية ويعلن بأنه(عبد لوطنه) وليس لأحد آخر، وإنما يتعداه إلى عبدها الصغير(كوزي) الذي ستضطر زهرة إلى أن تقدم له(عرضا رهيبا) في اللحظات الأخيرة حيث(كان الزمان مختلا، والطلق والصرخات تقترب لتعلن الحقيقة عارية) كما تقول:

(– هناك دائما هروب للأسوأ، ولكني لن أفقد الكثير..

ودرت حول دورة كاملة:

– عندي المال، وما أزال جميلة، وسأخدم بكل سرور أمك وأخواتك التسع الناعمات.)(ص٢٨٠)

وكل هذا الذي تقوله زهرة وتحاول أن تفعله في الوقت الضائع بعد أن خسرت كل شيء، يختلف عن ذلك الذي كان لها في سالف الأيام، حين كان أحد(عبيدها الصغار) في الجبل بعمان يصبغ وجهه بالنورة لـ(يصبح أبيض) ويقنعها بالزواج منه. (ص٢٦٦)

وما تقوله لكوزي من أنها تؤمن بـ(أن الناس سواء، وأن الحر حر، وأن الناس جميعهم أحرار، كنت أقول ذلك فقط لم أتعلمه ولم أؤمن به، كنت أعرف أني لا أتزوج الأسود لكيلا أخرب النسل، وأيضا عرفت أن التيس بألف نعجة..)(ص٢٧٩) أقول إن ما تقوله زهرة هنا قد ظل بلا صدى، وأن كوزي هذا لم يقابل ابتسامتها وعرضها الغريب بغير العبوس، كما تذكر هي ذلك وهي تقدم لهذا الحوار.

أما هدى الجهوري فتعالج في إطار واقع هذه التفرقة العنصرية غير العادلة بين البشر أنموذجا بشريا آخر يحتل مساحة واسعة في روايتها(الأشياء ليست في أماكنها)، وهو شخصية أمل التي تكتشف في وقت مبكر أنها ليست(حرة) مع أن بشرتها لا تختلف في لونها الأسمر عن لون بشرة الغالبية العظمى في هذه البلاد. فهي ليست كـ(العبدات)،

وليست أيضا كمنى الحرة الخالصة مع أن لون بشرة هذه الأخيرة أغمق من لون بشرة أمل، لكون أمل هذه(بيسرة) تقع في المنتصف(بحسرة كبيرة)، كما تقول. مما يعني أن الرق مفهوم وثقافة، وليس لونا فقط.

وهذه الكلمة الأخيرة(بيسرة) ستظل تلاحق هذه الفتاة مثل(جريمة نحاسب عليها دون أن نرتكبها) كما تقول، و(أكتشف الآن في خطوتي الأولى في الحياة أنني أنثى بامتيازات ناقصة).(ص١٧). ووضعها هذا في منزلة بين المنزلتين يجعلها في وضع أقسى من ذلك الذي وجدت عليه أبناء خالتها الذين لا يشعرون بالضيق أو التبرم مثل شعورها مع أنهم بلون أغمق من لونها.(ص١٨).

(كانت تلك المعادلة الصعبة تدهشني! أحاول أن أنسل منها لكي أبدو فتاة طبيعية لا تهتم كثيرا لمثل هذه التفاصيل التافهة، لكي لا أبدو ممتلئة بالعقد الناتئة على سطح روحي، ولكن دون فائدة). (ص١٨ – ١٩٩)

والمسار الذي تسلكه هذه الشخصية خلال تطور السرد في الرواية يثبت بما لا يدع مجالا للشك أن كل محاولاتها قد بقيت دون جدوى. فكلمة(بيسرة) تبقى بالنسبة لها أكثر إيلاما من كلمة(عبدة).

(كلمة تضاعف من عدد خساراتي: أنا لست حرة ولست عبدة. أنا الهجين الذي يقع في المنتصف) (ص٢٠)

ومع أن(أمل) حاولت أن تتخفف من وطأة شعورها بالمرارة عن طريق القراءة التي(تساوي الحرية)، وتدفع إلى المعرفة التيتزيد من إحساسها بوطأة الأشياء:

(أنا إلى الآن لم أتعلم كيف أصرخ في وجه حنان وأخبرها أنني وأنت شيء واحد وأن شعري الأجعد لا يبرر نقمتك عليّ. أنا إلى الآن لم أتصالح مع تلك الكلمة التي أسمعها كلما تقدم أحد ما إلى خطبة فتاة في حارتنا لأن أول سؤال يسأله أهل العريس الأصل والفصل. و»ابيسرة» لا يتزوجها الحر، وترفض الزواج بالعبد لكي لا تزداد الطينة بلة) (ص٢٤)

أقول مع أن هذه الكتب التي بدأت أمل تستعيرها من خالتها قد بدأت بالفعل في تغيير وعيها ونظرتها إلى الأشياء، فإن ذلك لم يكن كافيا لحمايتها من قسوة النظرة الاجتماعية، خصوصا بعد أن ارتكبت خطأها أو خطيئتها الأولى المتمثلة في معاشرتها مع الفتى الأسمر(خلوف) الذي ألحّ عليها بضرورة أن تهرب معه بعيدا(لنختبر أجسادنا، لنختبر قدرتها على الاندماج)(ص٢٩)، وما تلا ذلك من علاقات جنسية آثمة جعلت(رائحتها تفوح في الحارة). فقد كانت أمل(تبيع نفسها) كما تقول صديقتها(منى)، و(لكي أفكر فقط أن يصبح لدى الناس مبرر لكي تعاملني بدونية، أشعر أن ثمة ما يستحق نقمتهم عليّ الآن..)(ص١٥٥)، كما تعترف هي في حوارها مع صديقتها(منى) لدى زيارة هذه الأخيرة لها في شقتها بمسقط.

وهكذا نرى أن القوة المكتسبة من هذه المعرفة لا تقدم في حالة(أمل) غير بعض الحلول الفردية الخاصة بالحرية الشخصية المشكوك في مدى نجاعتها، طالما بقيت(الأشياء ليست في أماكنها) على الصعيد الاجتماعي، بينما كانت قوة هذه المعرفة والوعي الاجتماعي والسياسي المرافق لها قد قادت كتمبوا إحدى الشخصيات الأفريقية في رواية بدرية الشحي(الطواف حيث الجمر) المتقدمة إلى مواقف وطنية عزلت بين وضعه الشخصي وعلاقاته العاطفية من جهة، وبين وعيه بقضية أبناء وطنه السياسية والقومية، من جهة أخرى.

ولعل اختلاف الفضاء السردي أو الحيز الذي وجدت كل واحدة من هاتين الشخصيتين نفسها منشبكة فيه، هو المسؤول عن ذلك. على الرغم من أننا نذكر أن رواية(كوخ العم توم) لهاريت ستاو التي جعلت من نضال العبيد الأمريكيين وتوقهم نحو الحرية

موضوعا لها، كانت من أوائل الكتب التي حرصت أمل على قراءتها، في إشارة منها، فيما يبدو، إلى البعد السياسي والعرقي الذي تنطوي عليه مثل هذه الرواية. ولأن أملوجدت نفسها تشبه(العم توم كثيرا، لأني لا أستطيع أن أدافع عن نفسي أمام مضايقات حنان.)(ص٢٣)

وما يبعث على الدهشة في بناء هذه الرواية، أو ما يخص الجانب الأخير منها هو أنالمغامرة العاطفية التي تقوم بها(منى) صديقة أمل والشخصية الرئيسية الثانية في الرواية، حين تقتحم غرفة حبيبها القديم حازم في الفندق، وتدخل معه في أجواء عاطفية محرّمة بعيدا عن زوجها(محسن) وابنتها(في)، أقول إن ما يبعث على الدهشة هنا هو أن القارئ يتبين لاحقا أن الأمر لم يكن غير حلم من الأحلام. نعم مجرد حلم ووهم كان يعمر رأس منى وأحلام يقظتها، وأنه لا وجود واقعيا لحازم هذا، مع أنه احتل صفحات عديدة من الرواية وتداخل في نسيجها السردي على نحو لا شك فيه ولا برء منه. وهو ما يقتضي من القارئ أن(يعيد ترتيب الحكاية من جديد) حسب العبارة الأخيرة للراوية.

وهو تغيير ذو مغزى ودلالة بالغة هنا. والتفسير الوحيد الذي يمكن لهذا القارئ أن يقدمه وهو يواجه بهذا الإجراء غير المتوقع من قبل الراوية، هو أنه لا يمكن لشخصية مثل شخصية منى ذات الحسب والنسب أن تقع في المحذور وتنقاد لمغامرة عاطفية من هذا النوع، حتى إذا كان الأمر يتصل بمتخيل سردي يبقى ممكنا على صعيد القوة، وليس على صعيد الفعل الواقعي. وهو ما يعني أيضا أن(البيسرة) أمل هي وحدها من يستطيع تحمل مسؤولية الوقوع في المحذور، ويرتكب الخطيئة تحت سمع وبصر المجتمع أو دون ذلك، لأنها مهيئة لذلك بحكم الطبيعة والأصل الذي يحدده اللون ويتدخل العرق في صياغته. الأمر الذي يعني أن هناك خللا لا يقتصر على هذا الانحراف فيالمضمون، وإنما يتعداه إلى إلحاق الأذى بمجمل البناء السردي في رواية هدى الجهوري هذه، أو في هذا الجزء الأخير منها على أقل تقدير.

والسؤال الذي يحق لقارئ هذه الرواية أن يطرحه هنا هو: لماذا يجب أن يقال لهذا القارئ إن هذه المغامرات العاطفية لمنى لم تكن في الواقع غير خيال وحلم ووهم من الأوهام على الرغم من كل التفاصيل الواقعية المعروضة، في حين تظل الأفعال العاطفية المشابهة لصديقتها ورفيقة طفولتها أمل واقعية وحقيقية ولا يرقى إليها الشك؟! وماذا لو قلبنا الصورة وجعلنا هذا الحلم لصيقا بمغامرات أمل والأفعال السردية المتصلة بهذا الجانب من حياتها وسلوكها كأنثى، وثبتنا، على العكس من ذلك، كل ما فكرت به منى وحلمت به على أنه حقيقة لا يرقى إليها الشك؟ وهل سيكون مثل هذا الإجراء ممكنا، أم أن المسألة ليست مجرد لعبة، ولا متخيلا روائيا اعتباطيا غير محكوم بضوابط. وهي، كما نرى، ليست ضوابط فنية يمليها البناء السردي والسيرورة المنطقية للأحداث في الحكاية، وإنما هي انعكاس لـ(ضواغط) اجتماعية تستجيب فيها النص الروائي لضغط متخيل اجتماعي يريد أن يرى ما يجب أن يقع، وليس ما يمكن أن يقع. وهو متخيل لا يسمحلفتاة حرة وبنت أصول متزوجة مثل منى أن(تسقط) أو تسلك سبيلا مثل ذلك الذي سلكته البيسرة أمل التي يضع هذا المجتمع ألف سؤال وسؤال حول أصلها وفصلها منذ ولادتها، وقبل أن ترتكب أي إثم.

واستعراضنا لمجمل الروايات العمانية الخاضعة للدراسة يظهر بما لا يدع مجالا للشك أن الأمر مضطرد تقريبا، طالما تعلق بشخصية سوداء غير معروفة في أصولها القريبة أو البعيدة. فهي ليست مستعدة فقط لأن تكون موضع سخرية وقبول لشظف العيش وحياة الإذلال والامتهان، وإنما هي، إلى ذلك، قابلة لأن تسقط أو تُسقّط من الناحية الأخلاقية، في حركة

تكاد تكون نمطية ومقصودة في البنية السردية، من أجل أن يظهر للملأ مدى قوة التأثير الذي تتركه سلامة الأصل وصفاء اللون وغير ذلك من مزاعم عرقية واعية أو غير واعية، على طبيعة السلوك الذي تسلكه الشخصية داخل مجتمع قبلي مختلف بطبيعته عن تلك الشخصية في أصوله ولون بشرته.

أما رواية جوخة الحارثي سيدات القمر الصادرة عن دار الآداب في بيروت عام ٢٠١٠ فقد تداخلتبعض الأعراق(غير الصافية) في نسيجها السردي تداخلا له علاقة بتكوين العائلة العمانية المتوسطة التي كانت موضوعا لهذه الرواية. فقد قام بعض(العبيد) و(العبدات) على خدمة هذه العائلة، وألّفوا عناصر هامشية وأساسية في علاقاتها وذكرياتها القريبة والبعيدة. وهم يتراوحون بين شخصيات ذات حضور كبير في الرواية مثل ظريفة وابنها سنجر وزوجته شنّة، ومسعودة وزوجها زيد، وأخرى غائبة مثل حبيب زوج ظريفة وأمها عنكبوته الملقبة بـ(الخيزران). وقد كانت بعض هذه الشخصيات مجتلبة ضمن تجارة العبيد من كينيا، فيما جلب بعضها الآخر من مكران في بلوشستان.

والراوية تذكر لنا فصولا من تاريخ هذه الشخصيات والطريقة التي تم فيها أسرهم ووترحيلهم من بلدانهم الأصلية ثم بيعهم كعبيد في عمان، في تلك اللحظات المفصلية التي كانت فيها تجارة الرقيق قد شارفت على الانتهاء، وأصبحت محرّمة على الصعيد العالمي.

(حين ولد سنجور في إحدى القرى الصغيرة بكينيا كان السيد سعيد بن سلطان يوقع مع بريطانيا الاتفاقية الثانية لحظر تجارة الرقيق... ولكن سنجور لم يكمل العشرين من عمره حتى كان هدفا للقناصة من القرى الأخرى الأكثر قوة، الذي تسللوا إلى قريته الغافية في الظلام، وأعدوا الشراك في عمق الغابة، وحين ذهب سنجور للاحتطاب في الفجر وقع في الشرك الذي التف عليه كقفص فتلقفه القناصون وعادوا به مع آخرين كغنيمة) كما جاء في الرواية. (ص١٧٢ – ١٧٣)

وهي قصة نمطية تتكرر فصولها مع هؤلاء(العبيد) مهما اختلفت الأمكنة وظروف الاستعباد. فحبيب ذو الأصول البلوشية، مثل سنجور ذي الأصول الأفريقية، (يتذكر كل شيء: العصابات المحلية التي أغارت على قريتهم طمعا في المال، أو تصفية لثارات قديمة، خليط التجار البلوش والعرب الذين اشتروهم على الساحل، المراكب القذرة الممتلئة التي شحنوهم فيها، داء الرمد الذي استشرى في المراكب، صراخ أمه على أطفالها الآخرين الذين شحنوا في مراكب أخرى، والرضيع الذي مات على صدرها بالجدري فألقاه التجار في البحر..

بيع وأمه في ساحل الباطنة، اشتراه تجار العبيد، وباعوهما إلى تجار آخرين، حتى اشتراهما أخيرا التاجر سليمان. بكت أمه لسنوات طوال، تعاطف الناس في العوافي مع قصتها، لكن أحدا لم يستطع أن يهتدي لمكان أبنائها الآخرين، أما إرجاعها لبلادها فكان ضربا من المستحيلات. فقطاع الطرق والقراصنة سيبيعونهما مرة أخرى بكل تأكيد).(ص١١٢)

غير أن هؤلاء العبيد، أو الذين أصبحوا عبيدا بعد هذه الظروف المتشابهة، ليسوا متشابهين في وعيهم لحياة العبودية التي وجدوا أنفسهم فيها.فظريفة سريّة التاجر سليمان ثم زوجة عبده حبيب قد استمرأت هذه الحياة ولم تكن قادرة على تصور وجود حياة أخرى غيرها. وهي تستنكر موقف ابنها سنجر الذي يريد أن يشق عصا الطاعة على أسياده ويهجر البلد مثل أبيه حبيب، بل إنها لا تريد أنترى ابنها يسمّي ابنته بواحد من الأسماء التي يسمّي بها الأحرار أبناءهم:

(دقّت ظريفة الباب بكل قوتها:» أخرج ياسنجر»

هرول مسرعا: «خير يا أمي!!»

(يتبع البقية على موقع المجلة بالانترنت)

الضاحك في شعر «إلياس لحود»

إبراهيم محمود *

بدءاً من مجموعته الشعرية الأولى(على دروب الخريف، ١٩٦١)، وحتى مجموعته الشعرية «قصائد باريس»، ٢٠١٠، يظهر الضاحك المديد في شعر إلياس لحود. تصوروا كيف أن امرأ مصاباً بلوثة الضحك في شعر لا يدعه في حاله، كما لو أن عقداً بينياً ألزمه بأن يظل كائن الضحك في شعر لا يبدو أنه باعث على الضحك طبعاً، ولكنه شعر ربما يترجم ضحكاً، لأنه لا يخفي مأساوية كائنه. إنها اثنتا عشرة مجموعة شعرية إذاً، يجلو عددها عدتها الدلالية في تعميق أثر الضاحك من الداخل.

ربما..

أن يكون للعالم في مكوناته صلة بالضحك، لا بل أن يكون الضحك محرّك كل ما يمكننا التفكير فيه، فهذا ما لا يمكن الشك فيه انطلاقاً من الشعر بالذات وقبل سواه، لأن الشعر هو الأكثر قدرة على طمأنتنا بصدد تصور كهذا.

الإناسي المصري المعروف أحمد أبو زيد، لا يظهر عليه أنه يريد تعزيز مقولة كهذه، لحظة البحث في صلة الإله بالضحك ليدع قارئه في مواجهة ضحك خاص به، حسناً تصرف أبو زيد وهو يعتبر ما بدأ مقاله المعنون بـ«الفكاهة والضحك» بما هو قابل لاحتمال بقوله «يقال إن المصريين القدماء كانوا يعتقدون أن العالم خُلِق من الضحك. فحين أراد الإله الأكبر أن يخلق العالم أطلق ضحكة قوية فكانت أرجاء العالم السبعة، ثم أطلق ضحكة أخرى فكان النور، وأطلق ضحكة ثالثة فكان الماء، وهكذا حتى تم خلق الروح من الضحكة السابعة»، ليأتي قوله، كما لو أنه يشرح ما استشهد به كأني به مأخوذ بحيوية فاعلة لقول كهذا، وهذا يملأنا ضحكاً «من أجل ذلك كان الضحك عنصراً أساسياً في الحياة، وصفة هامة من صفات البشر، وعاملاً قوياً في الربط بين الناس... إلخ»

الضحك هو الاستثناء وخلافه القاعدة إذاً! في الاستثناء لا بد أن يكون الإبداع مغزى الاختلاف، ولكَم هو مثير للمتخيل إنْ

* ناقد من سورية .

أمعنا قليلاً في مفهوم «تكوين العالم» أي ولادته: جينالوجيته، ومن يكون القادر على فعل الولادة، أعني بذلك: أي رحم ميثولوجي، مهيب، جليل، ومن يكون وراءه، ليبقي في متناول أنظارنا هذا المولودَ الفلكي: العالم. تخيّله لا يبعث على الضحك حقاً، إن دُقّق في أبعاده والفترة التي لازمت تشكيله وما فيه من عناصر حيوية.

وحده الإله السالف الذكر يمتلك السر، ويتحدى الذين وهبهم عالماً هو عوالم أساساً، والإنسان ضمناً، وهو لا يني يعاوده الضحك الجدير به، بقدر ما يحفّز على مكاشفة ما لحقيقة ضحك في وسع الكوني، لا يحيط به سوى القلة.

الضحك هو انفساح العالم على سر مؤرق

المبدعون باعتبارهم مغامرين إلى درجة التهور، والشاعر في الواجهة لا يخفي جانباً من هذا السر وهو لا يكف بين الحين والآخر عن مباغتتنا بما ينشّط فينا روحاً نكاد نشعر بها ملء حواسنا بامتياز، وهذا الكائن المعتبَر شاعراً ما كان له أن يسمّى محارباً، أو يرتقي إلى مرتبة المحارب الأبدي، إلا لأنه يشير بما تأتي على تسميته قريحته الشعرية، على إمدادنا بضحك ملهم، الإمداد الذي يبقي المحارب محارباً مسكوناً بضحكه الحماسي.

الضحك هو انفساح العالم على سر مؤرق ومتوخى، باعتباره الشعلة الكاشفة لما لا يراه إلا المقيمون في المفارقات ذات الطابع الخاص جداً، وربما كان المعتبَرون مجانين أو على تخوم الجنون دائماً مؤهّلين أكثر من غيرهم لأن يبثوا في الآخرين ممن افتقدوا القدرة على الضحك ذي الصلة بالروح العميقة تبصرةً بما هو حيوي.

إن ما تحدث ميشال فوكو فيه مطولاً، وهو الجنون، لا يعدو أن يكون في حقيقة من حقائقه الكبرى ضحكاً أو تسمية للضحك العميق، كما في إشارته إلى جنون لافت ماثل في نيتشه وفان جوخ وآرتو.. إلخ، ولكلامه فاعل لا يجارى في الضحك وهو يحيل الجنون إليه كخطاب فصيح «إن الجنون الذي يندثر داخله العمل هو فضاء عملنا، هو لانهائية السبيل الذي يجب أن نقطعه، هو موهبتنا التي يختلط داخلها الحواري والمفسّر» .

ولعلّي لا أجانب الصواب كثيراً، وكما أرى، إن أشرت إلى أن فوكو كان يستشعر ضحكاً مبثوثاً هو ضحك المختلف أثناء انهمامه في كل سطر من سطور كتابه(تاريخ الجنون..)، بوصفه(تاريخ الضحك)، وقد عدل عن تسميته تقديراً لسرانية الضحك، إذ أن الذي يبقي الجنون الموهوب كجنون استثنائي بدوره إنما هو الضحك . ولعلي جازم فيما أذهب إليه وهو أن فوكو كان مسكونا بلوثة ضحك حتى آخر لحظة من حياته.إن الضحك هو النفَس العميق للغة، بينما الصمت هو حُلمها، لهذا يزاوج الشاعر بينهما حالماً ومتنفساً بعمق! ذلك ما يفتتح واسعاً كلام الشعر في صمت اللغة الذي يكون حلمها، لنشهد أكبر انزياح استعاري في المعنى، عندما يستوقفنا الشعر وهو يعود بنا إلى تاريخ يتم تخيله إذ يتعلق بالشعر، ويسطر على إيقاع الضحك وصداه. وأن يكون الشعر على هذا القدر من الأولمبية في المبادرة الكشفية، فلأن الذي يقارَب فيه هو جنونه فيما يحفّزنا على معايشته، وقد خرج من سياق الكلام كنسق معتاد أو متوارث، ليكون آفاقياً خارج حدود اليومي بالذات. وأن يكون إلياس لحود المثال في الشعر، فلأنني أجد فيما استشعره الضاحك في وسط واجم، وكأني به يسترجع سلفاً ما في تاريخ لم يوثَّق كان له مجده في الضحك الذي يورد العروق، خلاف ما هو متداول بصدد الضحك!

* فتح معبر

يُنوَّه هنا إلى أن برغسون مع آخرين كثر، كانوا ومازالوا يرون أن الضحك يكون في المفارقات

عبر كتابه الذي بات كلاسيكياً(الضحك)، وهذه بداهة باعتقادي! في إثر السؤال المطروح: كيف تكتشَف أو تعرَف المفارقات؟ يأتي الجواب سريعاً على الصعيد الحسي أو في مشهديات الحياة اليومية كون الضحك لصيقه اليومي، إنه الحضور الحسي الذي يرتكز إلى صنافة الملامح والإشارات المأخوذ بها، النشاط المعتاد والذي يفقد فاعلية المعنى وجمال السيرة، لأن الضحك أعمق مما هو عابر ولحظي. الضحك أبديٌّ، وله استقلاليته الاسمية التامة! الضحك هنا يتطلب شعوراً من نوع مختلف تماماً عن المعتاد، في متن مفارقات لا تتسنى لأي كان، فنحن مثلاً نضحك حين لا يستطيع كثيرون التجاوب معنا في ضحكنا، ليس لأن الضحك احتكار وإنما احتكار الضحك هو الذي يبعث على تمرده، على بروزه باعتباره لسان حال الإنساني الحميم فينا، لأن ثمة تحليقاً للروح في فضاءات أو مسارات لامرئية من قبل هؤلاء، إذ يكون التحليق ذاته عزاء للمأسوي ضحكاً يذهب به عالياً ليرى أكثر، وهذا ما يمكن استئنافه عبر معايشته في جنون القول والكتابة، فالكلمات تشي بنزوعها الأحيقاري «أحيقار الحكيم»، الديونيزوسي، النواسي، البودليري نحو ما لا نحو له كنوع من ترميم لذاكرة استهلكها الضحك المجاني.. الضاحك في الحالة هذه كائن من نوع مغاير، كما تقدم، ربيب الكلمة المتعددة الطيات، لا يُسبر غورها بسهولة، والكلمة الشعرية وريثة الشعر ومسميته، إشعاراً متتابعاً بأبدية الجمال الذي لا ينفد والإنسان الذي يواجه ترابيته بخطيئات لا تحصى تعبيراً عن سفور العالم الرهيب في داخله، ورفضه للمكانية رغبة في اللامحدود. إذاً، يرتقي مفهوم الضحك عبر الضاحك في ذلك الشعور الذي يلغي فينا وهمَ المكان المحدود وماديته المتهالكة، وهم الجسمانية غير القادرة على الإيفاء بوعد مراهَن عليه كونه تسويفياً، للانتقال إلى ماوراء العمر الزمني وأطر اللغة الضيّقة، أي للتأكيد على أن وعداً آخر ترسم المأساة خطوطه كما هو خيط أريان لتلمُس اللاتناهي. وفي شعر إلياس لحود ثمة حضور متنوع لذلك الكائن اللامحدود بهويته المكانية المؤطَّرة، إنه الضاحك تجاوزاً لأنه ينفتح على أفقه الطلق، على النقيض من كائنه الذي يعيشه واقعاً، وهو في تاريخ يقاضي ذاته من خلال ما يعنيه، وفي لغة تضيق بألفبائها، بقدر ما ينفتح على شاعر ضجر من نفسه، وهو لا ينفك يلوذ بالشعر. أقول ذلك مستدركاً، وأنا على يقين أن الشعراء خارجون دائماً على القانون، ليكونوا شعراء ببساطة، وما يتعلق بحالة رجم الشاعر أو لعنته، أو التخوف من سلاطته، إلا ترجمة غير مسماة لقانونهم الخاص والمسجَّل داخلهم. هنا، لا يتطلب الضاحك تعريفاً به بقدر ما يحتاج قراءة توازيه في معاينة غَورية الكلمة التي تنبني في المخيال الشعري، فيكون الضاحك شعوراً بمتعة المكتشف فينا إثر مخاض معاناة لا تنقطع. إنه الضحك الذي ينتسب إلى التراجيدي بزخم عنفه، أكثر من الكوميدي بفراهة الموعود به كما هو المفترَض فيه. فالكوميدي في بنيته لا يضحك لأنه معرَّف به أساساً، إنه هو نفسه ممثّل ضحك، مجسّده، وهنا تنعدم الحكمة البليغة للضحك، بينما يتحقق ذلك في التراجيدي وقد ماجت ألوان معاناته، كما هو الضحك التطهيري، وليس ما يشار إليه عبر مفهوم السخرية Irony ، إننا إذاً بصدد شعائرية خاصة، عندما نضحك كوننا نعاني آلاماً.

فوكو كان يستشعر ضحكاً مبثوثاً هو ضحك المختلف أثناء انهمامه في كل سطر من سطور كتابه(تاريخ الجنون..)، بوصفه(تاريخ الضحك)

وعلى مدى خمسين عاماً، أو نصف قرن، بدءاً من مجموعته الشعرية الأولى(على دروب الخريف، ١٩٦١)، وحتى مجموعته الشعرية «قصائد باريس»، ٢٠١٠، يظهر الضاحك المديد في شعر إلياس لحود. تصوروا كيف أن امرأ مصاباً

بلوثة الضحك في شعر لا يدعه في حاله، كما لو أن عقداً بينياً ألزمه بأن يظل كائن الضحك في شعر لا يبدو أنه باعث على الضحك طبعاً، ولكنه شعر ربما يترجم ضحكاً، لأنه لا يخفي مأسوية كائنه. إنها اثنتا عشرة مجموعة شعرية إذاً، يجلو عددها عدتها الدلالية في تعميق أثر الضاحك من الداخل.

* إلياس لحود الضاحك شعراً إذاً

الضحك هو النفَس العميق للغة، بينما الصمت هو حُلمها.

هو الضاحك أكثر من واحد في شعر إلياس لحود من خلال تنوع الفضاء الشعري عنده. الضاحك المتعدي لاسمه وصفته، حيث يفترش الشعر لاتناهي حدوده، حيث يكون على أهبة الاستعداد في كل قراءة على التحلّي بهيئة اعتبارية أخرى ربما لأن ثمة أوديبية خاصة مترددة، تبقي الضحك متحولاً جرَّاء تكاثر الآباء الذين لا يحاط بهم. الأوديبية في الشعر كما في التعامل مع الهيدرة، إذ كلما قطع رأس من رؤوسها نبت رأس آخر، وهنا تنبت رؤوس على قدر التوغل في المأساة، وتعدد الآباء المزيفين والمتضامنين لإقلاق أوديب ونفيه باستمرار، هو الذي يعمّق سمة الغربة في ذات الشاعر، يفلتر روحه بضحك غير موعود في كل مرة رداً على التكالب الآبائي. ثمة القامة والهيئة والنبرة والطلة مختلفة في مجموع أعماله. لكن القاسم المشترك هو في قدرة هذا الكائن الشفاف والمعتم معاً الذي هو لحود الشاعر على الانطلاقة صوب ما يتجاوزنا، إنه لا يشدنا إليه بقدر ما يأخذنا معه، لا يجذبنا بقدر ما يُشعرنا من الداخل بتبدد النسبي، وأثيرية المحيط بنا، وهنا يتملكنا الضحك من الداخل لأننا نتحرر من ربقة ما يقيدنا على سبيل الوهم أو الخوف، أو الشعور الفاقد المعنى بتهديد ما، ونستشعر الضحك في كل ما يتجاوزنا ويتبدى لنا، ومن خلال صوت الشعر الذي يرتسم ضحكاً «وأن تسمع الصوت حسب أوكتافيو باشا يعني أن تسمع الزمن ذاته، الزمن الذي يعبر ولكنه يعود وقد تحول إلى بعض المقاطع الكريستالية الشفافة» ، وقد تهادى ضاحكاً ملء كونه، حيث إن الكريستال ليس أكثر من الزجاج الذي أُخضِع لمعاناة ليتحرر تدريجياً من شوائبه ولا يعود يكاد يُرى إلا عبر مزيد من التركيز فيه وتلمسه. وفي شفافية الشعر تبرز الكريستالية تحميلاً لما يُرى ويحسم أمراً! السمة الكريستالية المذكورة طائفة ووارفة في شعر الياس لحود، هي سمة لا ترتهن إلى مادية العنصر، بقدر ما تستبطن الجوهر بكل ما في هذه الكلمة من حضور ميتافيزيقا. أوليس الشعر ارتحالاً بنا ومعنا نحو ما لم نبصره، ولم نسمع به، ولم نتذوقه، أو لم نألفه بعد؟ ليكون الارتحال شعراً استيطاناً في المطلق ونحن أسرى النسبي فينا!

أستبعد هنا من موضوعتي البحثية «دواوين العشاق»، وهي عبارة عن شعر بالمحكية، إذ إن لحود المتميز في هذا المجال يحتاج إلى قراءة مغايرة وإلى نقد مختلف، لما في نوعية الشعر هذه من كينونة معنى مختلفة وحتى شعور مختلف بالمقابل، أعني بذلك من معايشة لضحك يتناسب والبعد التركيبي والتخيلي لهذا النوع من الشعر، وإن كانت تزيد النوعية هذه عالمه الشعري بهاء إنما في إطار مفتوح، طبعاً، يخص لعبة الفن ودلالاته المتزاحمة! كيف، أو من أي جهة، يمكن تناول مفهوم الضاحك في شعر لحود، كما لو أن لحود الشاعر هو عينه الضاحك؟ نتناوله في حدود ضاحكنا النقدي، أعني حين يمكث النقد في مَعلَم الشعر وقد آنسته لغته: ضحكته، وسيرَ ضاحكاً!

* الضاحك المخير

ثمة احتفائية بارزة في شعر لحود، تنفتح على

معان قصية تخص الشعر عموماً ومفهوم القصيدة كبناء ومشهد فيما يُحال عليه خصوصاً. نعم، العلاقة بين الشعر والقصيدة هنا إحالية، إنها تقاذف علامات واستقصاءات! في القصيدة نتعرف إلى الشعر كتجريد، وكغياب وكلامتناه، إنه الصدع الذي يخفي أرضه، وما علينا إلا أن ننظر عالياً في زرقة متأفقة «من الأفق»، وفي الشعر نتعرف إلى القصيدة كنفَس مقارب، كتلميح مواكِب، إنه نداء القاع: خط الأرض المنبسط في العمق، لنعيش نوعاً من التباري السعيد بينهما رغم وطأة المشهد، ويهل الضحك!

هناك نوع من «الانحراف الشعري» clinamen ، إذ إن الشعر لا يُعرَف إلا من خلال حامله الشاعر، وهذا يتجلى شاعراً بمقدار فرادة ما يكتبه، وعدم تبعيته التي تلغي فيه كينونته الشعرية، فيكون صوته في النهاية ممثّلاً له، أي ضاحكاً كما هو الضحك الذي يحول في كل معاودة له دون معرفة الباعث على ظهوره ليغري بالمتابعة!

في «الكلينامين» كما يكتب هارولد بلوم كما لو أنه مأزوم بضحك يترافق وما بعد الحداثة باعتبارها حداداً لتلك العقلانية التي تضعضعت قواعدها «قد يفلح الشعر أو: «قد لا يفلح بتفعيل خلاصه في الآخرين، لكنه يهبط فقط على أولئك الذين هم في حاجة تخييلية ماسة إليه، رغم أنه قد يهبط عليهم على شكل رعب فحسب» .

إنها فتنة التخارج بفطنة الداخل، هي قضية إدارة الذات والصراع السيادي على الأكفأ في التمثيل الاعتباري لها، عندما يظهر شاعر دون آخر، أو يتخلف عنه أو يتقدمه، وكله معضود بالمأساة ولكنه يحتفظ برصيد وافر من الضحك في لفت الأنظار أو الأسماع عبر فعل النقيض، فمن يعبّر عن مأساته بعمق يستبرق سطحه للملأ هنا!

ولحود لا يخفي صراعه مع أسلافه من الشعراء، لا يخفيهم في شعره، بقدر ما يخيف قارئه بأنه لا يعيد أياً منهم إلى واجهة القراءة كما لو يستنسخهم، فيضطره ذلك إلى البحث عن وجه الشاعر المختلف فيه، وهو يمتص الحضور الشعري لأسلافه أولئك ومن ثم التميز عنهم بطريقة حبك مأساته وقابلية التفاعل معه وجدانياً، وخصوصاً في عمله الشعري الأول(على دروب الخريف)، من خلال: إلياس أبو شبكة، سعيد عقل بالدرجة الأولى، فثمة لعبة جمالية: لعبة أضوائية في الصور والألوان والمشاعر في طيفياتها(أستخدم الطيف عن قصد واعٍ، باعتباره يشدنا إلى الأمام ويغري بالمقاربة الذوقية، وليس الشبح الذي يحيل على ماضٍ في هيئة شخص يقبض على النفس ويقلق الروح معاً كما هو وضع هاملت، والطيف يشجع على الضحك ذاتياً)، وينبري الضاحك في سياق الابتهاج بالمعنى المؤصّل في القصيدة المكتوبة في تداعياتها اللونية، أعني في ذؤاباتها النجميةِ الطالع!

في «على دروب الخريف» ترسيمة ابتهالية رغم بؤس ما يعنى به الخريف، فالخريف لا يخفي عري طبيعته في سباق فصوله، وصراحة ما ينزع عنه هوائياً وهي تعري، لا تخفي جمالية التسوية مع السابق والتالي عليه من الفصول، ليظل الخريف هذا متعدّي المعطى المعتاد عنه، عبر تأهيله لضحك يصلنا بالأصول الحية فيه: استبيانه!

إنه يتبدى منسلخاً عن جِلد الفصول بكامل قيافته، لنتلمس دروباً مفتوحة تمثل جيوب حشيش تتنفسها هنا وهناك، رغم وجود رومانسية مركَّبة من تقاذف الأوراق وجهامة معينة في الأفق المحدَّب ولهاث الريح، وتلك خاصيات شعرية تشكل ضاحكها المبتهج بما يحدث علانية، إنه نضج الرؤية في تبين صادر المرئي ووارده دلالياً.

يقول في «على دروب الخريف»، وما في حركة

أن يكون إلياس لحود المثال في الشعر، فلأنني أجد فيما استشعره الضاحك في وسط واجم، وكأني به يسترجع سلفاً ما في تاريخ لم يوثَّق كان له مجده في الضحك الذي يورد العروق، خلاف ما هو متداول بصدد الضحك!

العنوان من ارتحالية تستطلع فسحة طافية في المكان، خصوصاً حين نعلم مدى ضلوع الرحالة الشعري في احتواء المرئي في الدروب مجتمعة، وليس الدرب الواحد، بقدر ما يبرز ضلوعه التذوقي في اصطفاء الخط المتَّبع: الدرب وليس الطريق، لما في الأول من أهلية تذويت وسيادتها:

يا دروب الخريف البعيده
أما تذكرين متاهاً لقلبي
أزاهيره للحياة شريده
على كل نسم، على كل درب!
يا دروب الخريف البعيدة
ترى نذكرين متاهاً لقلبي؟ .

الضاحك أكثر من واحد في شعر إلياس لحود من خلال تنوع الفضاء الشعري عنده

ثمة صوغ للتمنيات من قبل الشاعر قبل خمسين عاماً، وربما أكثر، إن روعي تاريخ ولادة القصيدة وكتابتها في ذاكرة الشاعر أو على قرطاس مستقل «في درب» ذاتي، قبل أن تجد«طريقها «إلى فسحة الديوان عموماً، وكيف أنه يلامس حكمة الخريف وقدرته على تحقيق ما لا يتوضح لأي كان بحيث لا يعود الخريف رهين مكانه واسمه، إنما مجاز اللغة، ساكنها ومتحركها النسبيان يكونان في أفق المعايَن عبر دروب: إحداثيات الأثر الشعرية... القيمة الشعرية وبراعة طرحها أو ذائقتها الجمالية في الحالة هذه تتوقف على مسار الصورة وحركيتها وأفقها الذي لا يني يعاود تشكيله في الزمكان، وهي في هذه الحالات مجتمعة تكتسب طاقة أرواحية تصل ما بين المكان المحدود بزمان معلوم وبما لا يتحدد، استيفاء لشرط الضحك الموعود، حيث العمر والحياة والآمال والارتحالات ولائحة الخيالات لا تعود خاصة بصاحبها، هذا إذا كان صاحبها هذا بقي هو ذاتها كما هو، إنما كثرة الواحد فيه، وبقدر ما تكتسي القيمة الشعرية تلك ألواناً سيالة بأحلامها الزكية، كما تتضمن أصداء تطوف هنا وهناك، وحيث إن الذات تنتزع من هويتها ليغدو الشعر مقروءاً في كل آن وحين، إذ أن الشاعر نفسه متغاير وإشكالي في كينونة ما هو عليه أو قائم فيه، ولعلنا لا ننخدع بسماعه ضاحكاً وهو على مقربة ملحوظة مما كتبه سابقاً ولاحقاً، ضحك لا يعدو أن يكون إحياء تخيلياً لكائن يعاند زمنيته، اسمه ذا الخانة الجغرافية، محليته، وتفضية لمقام الشاعر فيه، حيث إن الزمن هنا شعري بامتياز، وهو ينبض بما يخوّله لأن يبقى ويعمّق أثره، ليصاحبه ضحكه المعرّف به!

المفارقة في «خريف«لحود، هي أنه تناول هذا الفصل وهو في مطلع شبابه، وقد اتخذه فضاء/ ساحة لإبداعه الشعري، تناوله مفهوماً أدبياً عالي الجودة جهة التركيز عليه فيما ينتسب إليه دلالياً، وهو ما يعرَف عنه بالفصل المهمّش في أدبياتنا الثقافية عموماً خوفاً من سطوته رمزياً، وهي المفارقة التي تعزز فينا شعوراً بالضحك، ولكنه شعور كارثي لا يلبث أن يتوقف لخاصية المفارقة وموضوعتها، وبالتالي فإن الذي يمنحنا فرصة ذات تهوية مناسبة وقدرة لا تجابَه من الداخل على الضحك الحي، هو الخريف الذي بات موضوع شعر تماماً، هو هذا الشاب الطافح بالحياة بيولوجياً، وقد ارتأى فيما ارتآه عاملاً منشطاً في المبادهة الشعرية، أن يكون الخريف مكتسياً بما هو غير معهود: بالشعر، وقد أزيح المتداول عنه جانباً، باعتباره نقلة نوعية صوب حياة أخرى، ضحك منتظر! إذ أن الفجيعة حالة نفسية تتلبس المرء حين التفكير فيها، وهذا ما يبقي المفكَّر فيه طي المؤجَّل والعمر الذي يشرف على نهايته، ينكشف سره في عريه هو سر غناه، أي الخريف الذي يرشدنا إلى قوته المختزنة: ضحكه. إنه الفصل القويم الذي يظل في حقيقة أمره الشاهد الحي على فصل يعتبَر قمة الفصول هو الصيف، وفصل يعتبَر بداية الفصول وتشكيلها هو الشتاء، لذلك فهو يختزن شهوة الفصول كلها،

أي يكون علامة نضج/ تفتح لها.. الضاحك الخريفي يغدو مثقلاً أو محمولاً بالحكمة حتى قبيل أوانها حيث الشباب اللصيق بها هنا يتطلب دفعة زمنية ليصبح مقارباً للخريف وتداعياته، وهذا يعني أنه ضاحك يعيش أريحية الفصل المخيف قبل أوانه بوصفه نقيض ما يروَّج عنه، فهو إذاً موضوع تأملي تنفتح له النفس الشاعرة وتتغذى بمناخاته في خاصياتها العظمى. بل إن الغنائية الطائفة تسارع وتسمي خريفها في مجموعته الشعرية، وهي تشير إلى نوع من الوئام العُقَدي بينهما، إلى البوح الينبوعي بسر لا يُعلَم بحقيقته أيٌّ كان بيسر، لأنه ذهب إليه قبل أن يداهمه، ولأنه يتجلى في كامل وقاره خارج كل ما يستره، وقد أبان عن ذهبه، عن بريق ضحكه في الداخل، حيث إن حكمته تكمن في الداخل ذاك، وهنا، ربما في وسع الشعر أن يفيض بحضوره ويغمر جهات الشاعر ليعده لضحك غير مسبوق. في «الأوجه الحزينة»، يقول ما يعتبره وجهاً من وجوهه وقد استحال مشهداً خريفياً على قياس تخيله الطائف:

«في خارج السكينة الضريرة الحدود
تقتتلُ الأصواتُ.. والأقدامُ.. والآلام
تشرينُ لا ينام
يُجمّعُ الحشود»

وفي «رياح الخريف». عندما نتلمس وجوهاً تترى إنما سافحة في الفضاء هذه المرة، يقول:

«هلاَّ سألت الراحلَ الأزرقْ
عني
عن بيتنا المرهَق
عن بابنا المغلق
يشهقْ
يغرق في الحزن .

هذا التلاعب الإيقاعي يعيدنا إلى الخريف والموقف منه استعارياً، إنه لعب بيان صوري، يكشف عن مردوده النغمي وصداه الفني العائد إلى حضور لذات بكامل كثافتها وهي بصدد تشكيل عالم الخريف بأطيافه وكائناته، وحتى فيما يخص أصداءها وحركاتها في الأعماق، عبر تجاوز للحسي العابر، كونها مفردات تعيش دراميتها الملتقطة في كينونة واحدة وهي المتجسّدة في المتخيل الشعري المتضاحك، وتخريج لها إلى واجهة العالم....

فكأن الضاحك يستشعر أماناً ووفاء ذاتٍ في مدّ إرنانه الذي يغطي كامل قصيدته، حيث إن الخريف يعبق بعمق المعنى كاشفاً باطراد عن عالم يتحرك ثرياً، ويمنح الضاحك في تأمله سكينة وربما قدرة على حفظ التوازن ومن وراء عري فصل ليس سوى سره الموزع للفصول الأخرى، أي وشيه الطبيعي في الداخل، الأمر الذي يعني من ضمن ما يعني تجدد شهية الحياة في الروح، والشعور بقابلية مؤازرة طالما أن الضحك في أبسط معنى له هو أن تعيش بكليتك في وسط تعيشه كما لو أنه امتداد للكلية تلك، باعتباره وسطاً يعايَن ضحكاً يغمر الجميع..

ينبري الضاحك في سياق الابتهاج بالمعنى المؤصّل في القصيدة المكتوبة في تداعياتها اللونية، أعني في ذؤاباتها النجميةِ الطالع!

* الضاحك بالإسناد

وربما في هذا الابتداء بالخريف ما يفصح عن روح سخرية مضمرة ومثمرة معاً بين جنبيه، وهي تتلمَّس مفارقاتها الخاصة في العناصر والكائنات خلاف الكثيرين الذين لا يمتلكون الحد الأدنى من المكاشفة لما يدور في وسطهم الهش، وهذا يبرز نقلة في إيقاع الضحك تترجم ثباتاً في الرؤية الفنية للمعاش. لحظة النظر في مجموعته الشعرية الأخرى «والسد بنيناه»، دون أن نغفل حالة ما قبل العنوان، أي ما كان كلاماً وجاء ما يستدركه، فيكون لدينا ملء اعتباري لِبنية العنوان أو صياغته، أو ما يحفّز على ضحك صريح يقودنا إلى هذا الذي كان..

المتكلم هو الشاعر، ودالة الجمع تظل مردودة إلى موقع الشاعر وما يتلمسه من وراء العنوان، وما يمكن استشفافه عندما يكون العنوان إشارة لافتة إلى أن ثمة ما كان يشغل البال وقد تم تطويعه، وللشاعر أن يمضي قدماً ولو لبعض الوقت وهو يسترسل في إطلاق سراح بعض مما هو سيَري فيه، ومن حالة الاعتداد بالذات:

لا لست جريحاً أو خائفا
«ضمَّدتُ الجرح بأعلامي..
وجمعتُ قنابل أقلامي
وهرعت إلى الأمل الواقفْ
كعمود ضياء» .

ضحك هو إيعاز إلى تكوين مغاير للمتداول عمن يراد الإيقاع به: الشاعر.

هذه الفقرة المعنونة بـ(النسر) تكاد تصرّح بمشتهى المتكلم الشعري بفضائيته الرائية، إذ نجد تقرير حال لمن يعرَض كائناً ربما في موقع الشبهة أو الاستعطاف، وما يقلب المعنى على المبنى مباشرة، أو كما هو مقرَّر مسبقاً، إذ يأتي سرد الكلمات في سياق المتخيَّل الشعري مسبقاً، ليكون هناك سجال أو تقابل بين صنفَي تعارضات تضعنا في خانة المفارقات: الجريح/ الخائف/ المصاب/ الوحيد... إلخ على الضد مما هو معلَن عنه رمزياً: المثابر/ الإقدام جمعاً/ الانقضاض عبر استحالة القلم قنابل متفجرة/ الأمل المنتظر... إلخ، وهي الصيغة التمامية، ربما، لتحويل الأنظار إلى من ينالون من الشاعر في الواقع، وكيف أن الأمور تخالف اللامتوقع، ليكون جمع الشاعر، معركته الكبيرة بعدتها وعتادها ومن خلال الشاعر، الاستحالة النهارية لما ينبثق عنه شعراً.. إلخ معبّراً عن ضحك لا يستهان به، ضحك هو إيعاز إلى تكوين مغاير للمتداول عمن يراد الإيقاع به: الشاعر. إن انجراحات الشاعر ومكابرته ومن ثم دماءه المستقطرة من كامل جسمه لا تخفي تاريخاً كان يستشرف مجتمعاً أو وطناً أو عالماً معيناً بحدوده، كما لو أن السد قمقم يبوح بعفريته، وهو يشي بهول الجاري وتحدي القائم:

«أنا لن أبني على الرمل دياري
سوف لا أنسى «وإن عزَّت عليه»
يوم كنَّا
تشحذُ اللُّقْمةَ من أيدي
ذئاب بشريّه» ...

الشاعر يخرج كائنه الذي يعنيه بلغته كما هو المعنى به خارجاً، ممن يتمثلهم قوة واقتداراً، بالهيئة التي لا يعود فيها ما كان، تعبيراً عن ولادة جديدة، عن عالم صار طوع رغبته، وكأنّي فيما تصدَّى له، وتبرَّع به من داخله الحميم، وما أفصح عنه بقدر كاف من التطمينات، مارس التفافاً على الذين استنزفوا قواه طويلاً، وهم يشمتون به، وها هو المدوَّن شعرياً يلغي تاريخاً ويبشّر كما يعلِم بخلافه، هو ضحكه المجتمعي، وقد أعيد إليه اعتباره. إذ ليس الحديث عن الذئاب البشرية إلا صورة مقابلة لما هو ردعي تم اعتماده في فكرة السد وإزاحتها بعيداً بعيداً.

* الضاحك الميداني

إنه معبَر إلى العالم المنتظر عندما يكون ضحكه حالة من ضمن سلامة روح وأمان موقع اجتماعيين، ولهذا يأتي عمله الشعري اللاحق وجهاً خريفياً خلاف العادة، أعني أن الخريف يتجلى أكثر إغراقاً في تعرية ما استقر في الذاكرة الشعرية، عندما يتحضر السد بانتظار الشتاء في منطقتنا وما يستحق الاحتفاء به، وأنا أشير في الحال إلى «فكاهيات بلباس الميدان»، وما يستعيده تاريخياً من مفارقات من نسج المعاش، من نمط رابليه، إذ يكون عنوناً ليس بالإمكان تقصّي مضمونه بسهولة، باعتباره مركَّب المعنى، حيث إن مفردة «فكاهيات» بصيغتها التوكيدية تتضمن تجذيراً لخاصية تهكمية لا

تستطيع الذات في ضوئها الحفاظ على توازنها وقد طالها الإيحاء وأفقدها الوقار الذي عرفت به، وهو عنوان كسابقه وكتوأمه الضمني، إذ الفكاهة تغدق بمعنى التفكه والفاكهة، كما يمكنني تعزيز هذا الربط، وهو يؤكد تمايزه عربياً، ربما لأن الإطار الحركي التاريخي والاجتماعي يمارسان هذا التحويل في الصورة الشعرية والتصعيد بها صوب فضاء مختلف لإبراز خاصية السخرية وجعل المد الصوتي أكثر تفعيلاً، إخلاصاً لضرام المعاني في بنية المفردة المكتظة بدلالاتها بالشراكة مع غيرها.

الفكاهة تتضمن المزاح والطرافة وطيب النفس، ولكنها في جوهرها المعايَن تستكشف عنصر النكتة والمتعة بغية تجاوز الضغط الواقع على الذات. الفكاهة إقياء موت، وقد سمَّمتها نوعية حياة معينة! فوجود فكاهة بلباس الميدان، وقد شُدّد عليها دلالياً «فكاهيات»، مجاز المجاز ليس بقصد الإضحاك إنما بغية مقاربة البعد المأسوي في الفكاهية المستطرقة بالذات، فالضاحك مماحك وهو هنا يعاني شر البلية واقعاً، خصوصاً وأن الصيغة العنوانية لا تحيلنا إلى ما ينبغي الانتباه إليه بوصفه فاعل إمتاع، وإنما يبقينا في دائرة اليقظة العقلية. الفكاهية ذات خاصية تأملية تشي بنخر موسوم يواكب أو يتخلل اللغة وهو موجود في الواقع، والشعر في ضوء الإحالة هذه يتزحزح من موقعه ليبرز ليس هجاء بقدر ما يتلبس قناعاً مزدوجاً في وجهه اليانوسي هذا الذي ينزع الرياء عن ظاهر الشيء ويجلو شيئيته، أو ما يخفيه الكائن المندهش مما هو فيه وعليه... الفكاهية كصفة تمثل محالاً اسماً لا تعني نفي الجدية، وإنما تقديمها أكثر بلاغية إذ غدت مهددة في هويتها، أو كينونتها. كل ما تتضمنه قصائد المجموعة من صور أو مشاهد متفكاهة يغذي شعورنا اللائكي بالكارثي لا بالفرح. يقول في «الصفحة الرابعة من مذكرات حمار»، من بين ما يقول في تالي إسقاطات الدلالات:

«تضعُ النظَّاراتِ وتقرأ للجمهور الجائع شعراً
جائعْ
ويهرول شعرك في القاعة يأكل آذانَ الناسِ
ويخرج من زوبعة القاعة
وتلمُّ بقايا القصةِ في كيس الزبَّال
ويُشبعكَ الزبال شتائم» ..

ثمة لعبة شعرية داخل الشعر، وإن أردت، فلعبة البصيرة في عالم المرئي الدقيق، عبر خلق بلبلة داخل الشعر المعروف برصانته، حيث تتملكه مفارقات في مفاصله الكبرى. فالصور المذكورة سِيَر متحررة من قائلها المباشر، وهي تقدم مشاهد غير مفصَح عنها سابقاً، وهنا يكمن العنصر الابتكاري في لغة الشعر، أو طزاحة الحجر المعالَج شعرياً، أعني بذلك في صميم اللغة بالذات، إذ أن الأجواء المسرودة تبلبل الجدية بوصفها قدّمت مزيفة، أو مزورة، ولدينا معالجة الداء بالداء نفسه، حيث يحضرنا المفهوم الفارماكوني للوصفة الشعرية، إذ لا سخرية مما يجري بقدر ما يوجد تشريح للصرامة المعتادة ومواجهتها بصرامة موازية بغية الاستدامة.. وفي هذا النسج الشعري مرارة تذوق، حرقة حريفة للمستعان به من وقائع مصطفاة، أي للمعلن عنه واستعارة له، حيث الحمار يتراءى في محيطه المنبسط مقهقهاً من وطأة الألم وفظاعة اليومي، وهنا يدوّي الجديد بمغزاه. إنها الاستعارة مبرَّرة بالإغارة على الجهة غير السالكة تخيلياً وجعلها فتحاً في نطاق الرؤية الشعرية، رغم الكم الوافر من الحسيات المألوفة في مشهديات اليومي، ولكن لعبة الإشارات فيها تضفي عليها جدة الضاحك، لهذا لا مبالغة إن قيل حول أن الضاحك وحيد ضحكه هنا، طالما أنه مرفَق دلالياً بحمار يزاحم إنسياً لا يستهان بمقامه.

الفكاهية ذات خاصية تأملية تشي بنخر موسوم يواكب أو يتخلل اللغة وهو موجود في الواقع

لحود سعى في «فكاهياته» إلى طرح السلف جانباً، بعيداً، معزّزاً سلفاً ضارباً برؤيته يستشرف مستقبلاً، لأنه يمارس قطيعة مع سلفه الشعري، عبر تقديم نص ينضح طراوة، إذ إنه زاوج ما بين خفة القول ووقع الصورة وتداعياتها، إذ لا إضحاك في «فكاهياته» إلا لمن تتملكه غفلة وعي، ولا ضحك مستثاراً، ربما كان هناك استدعاء لكائن مهرج، لمغفل مع سبق الإصرار لتعميق الأثر لمتتبع الأثر وحده، ولكن ذلك لا يدوم بمجرد المضي في قراءة النص أو الإصغاء، فيتم إقصاؤه مباشرة مرفقاً بتأنيب الضمير. الضاحك المعني فجائعي حتى درجة الإيلام «ضحك آلم»(لحوّدي المذهب)، ولعل ذلك لصيق الحالة الشعرية التي تظهر مكبوتها كاملاً في وضع انفجاري، فالبلاغة القائمة سمة النص الشعري المبتكر، والمهرج طُعم أوليٌّ لمن يعنيه الضحك الأصيل!

الضاحك اللحودي إذاً خارج السيرك، أو اللباس الفاقع المميَّز، أو الهيئة التي يصطنعهاالـ«كلون» ليكون منزوع الشخصية، وليبقينا في عالم يفكّرنا به. إن أكروباتيته متصادية دون تحضير، تلك مهمة القارئ في المقاربة، إنها خارج عتبة المسرح أو خشبته الثابتة، فالشعر الموشوم بالضحك مسرح متنقل ومفتوح على الجميع لمن يتدبر أمر روحه في تفهم المنهمّ به. إنه ضاحك محافظ على صرامة هيئته وجدية كلماته وتهجئتها بدقة، ضاحك تشكله كينونتُه، أعماقنا اللجّية، بيوتنا التي تُعرَف بانغلاقها المزعوم على نفسها وهو خارج العمى المواجه لبصيرتنا. أعني مجدداً: ليس الضاحك هو لحود بالذات، إنما هو المنفتح على داخله، إذ يتنامى الضحك على قدر تلمس كائناته!

لحود يذكّر، في عمله العوالمي هذا، بما أعيشه وأعتقده، ما نعيشه نحن، وهو أن أياً من بني البشر يلَخّص العالم في ذاته، وهو سلاسل عوالمية أساساً، إنه يختزن البيئات الحية، يختزن العوالم، ولهذا يمثلجها كثيراً في نصوصه الأسطورية والحكائية، بقدر ما يختزن البشر أنفسهم ويُصنّفهم، ويعيش كلاً منهم بطريقة ما: الصغير والكبير وما بينهما، الرجولة والأنوثة، الحكيم والأبله والمجنون المعتاد، الوقور والأرعن والمراوغ والمهرج والطائش... إلخ، ولهذا يتجاوب مع أي منهم بصفته شاعراً، ولو من خلال السماع، ولهذا يتسلسل شاعره في مقامات، ولهذا أيضاً يستساغ الشعر ويطلَب للقراءة والتذوق، إذ يُهّيئ في كل مرة لضحك مختلف، ضحك يتواصل من الداخل.

لحود لم يلتقط الفكاهية، لم يستعرها وإلا لما كانت بالاسم عينه، وإلا لكانت سيمولاكرية (مزيفة فاقعة)، لقد أخرجها من ذاته ليرسم بها حدود بيته ومحيطه وإقليمه وعالمه وإنسانه الفولكلوري، وليغدو الكائن الموحد داخلاً وخارجاً كواقعة لا تنكشف بالسهولة المتصورة. في «تعليمات عن أشكال الزمن الآتي»، يقول ضاحكه الشعري:

وصلتنا التشكيلات. أخذنا علماً
عن أشكال الزمن الآتي:
«ألقامة نصف كئيبه
والعينان تسيرانِ بعنفٍ نحو الصُّفره
والشعر ضريرٌ متعَب
والوجهُ حليقٌ خافت
والزندُ الأيمن عضَّ عليه القات
وعلى الزند الأيسر شامه» .

التشكيلات تُمَرئي دعاويتها في معرضها هنا، فلها علاقة مباشرة بالاستهلاك السريع، وفي الوقت نفسه تمنح الشعر بعضاً(أم كثيراً؟) من مفارقاته المختزنة النادرة الاستعمال بالطبع، وذلك بجعله موازياً للواقع الاستعراضي الذي

لحود سعى في «فكاهياته» إلى طرح السلف جانباً، بعيداً، معزّزاً سلفاً ضارباً برؤيته يستشرف مستقبلاً، لأنه يمارس قطيعة مع سلفه الشعري، عبر تقديم نص ينضح طراوة.

فقد الكثير من داخليته، لقد تسطَّح ولهذا غلب على أمره، أعني به، أصبح هو نفسه قرين تصدع مرئي، معلوماً بالمشهد الذي يُفقِده هويته التي يدَّعيها. لقد فقد كل علاقة بالإله، وحتى الشيطان لم يعد يأتنس به، لأن الحضور الشيطاني يتطلب بدوره تركيباً وبلاغةَ لعنةٍ وتأصيل في سر له جاذبيته، بصورة أخرى: إنه لا يحضر إلى أي كان إلا من خلال محفّز يستوجب حضوره، إذ تكون البلاغة، مثلاً، حيلة من حيل تجليه.

أليس الزمن المشار إليه لم يعد آتياً، لأنه ببساطة، قائم فيما نراه هنا وهناك؟ أي كما وعد الشاعر دون أن يرغب في الإتيان به، وإنما ما أبصره في ظل زرقاء اليمامة.. تُرى من الضاحك في هذا الحيّز؟

* الضاحك في الركام

ربما الزمن الآتي بالمواصفات المحددة أعلاه هو الذي أوجد ضاحكاً يجمع بين صفة السخرية وصفة السخط والنيل مما يجري في مجموعته اللاحقة «ركاميات الصديق توما». من هو الصديق توما، وأي توما منشود؟!

العنوان يذكرنا فوراً بالأنقاض، بما هو مزمن ومتنامي العقَد، بالزمن الذي يتوقف وقد تداخلت أبعاده. فالركامية كمفهوم مكاني لا تنعزل عن خاصية الزمانية وتعرجاتها. ثمة استهتار بالزمن، بالكرونوس والعلاقة بين الأجيال والأحقاد المتوارثة والعمى الذي يسم العلاقات الاجتماعية.. الركامية تفعّل في الواقع تعطيباً وتعطيلاً وتعنيفاً وتعزيلاً للقوى عن مكّوناتها، تشير إلى التسويفات وبلاغة الحكي وهمود الحياة.. يتحول الصديق توما بشاعرية الإيحاء والرمز الأسمى إلى أكثر من حامل قيمي، فلا يعود الضاحك مميزاً بصفة محددة، إنما يغدو ضاحكاً مبصراً لبؤسه الذي يتملكه وصدع واقعه الذي لا يرأب ومرارة الكلمة التي تصور ما يثقل على الكلمة معنىً.

لحود الشاعر دائماً عالمٌ بنفسية الضاحك هو ضاحك بامتياز لكنه لا يُضحِك أحدنا، فهو يُقهقه ولكن لمن وعلى من وفي من وبمن؟ ربما هو وكل مَنْ يعيش معهم وبينهم، ولعله ضحك انشطاري يستحيل هو نفسه رأب صدعه طالما يضع نفسه في وضع نموذجي يقرّب بين المتناقضات ليحسن صناعة الضحك المتعدّد الأسماء ويزكّي ضاحكه الخاص حيث نتلمس في كل شيء مواجِه اسمه في شعره بما يشدّه إلى علامته الفارقة، ليس بقصد الجرد الممكن حصوله لاحقاً، وإنما لأنه يُعلم بطيبته وخبثه بتنوع صفاته ووجوهه من الداخل، وكل كائن له موقعه في العالم بما يعنيه من خانة اعتبارية غير مستقرة، والعالم مدشَّن فيه بصورة ما، وكل امرئ حاضر فيه بوصفه مفهومه وهو يعيد تشكيله التارة تلو الأخرى من خلال الواقع الآخر الذي يتراءى في ضوء بصيرته المتنقل بدأب.

«الأشياء فحوى العالم، والعالم حظوة الأشياء»، بتعبير هيدغر

وكل هذه العناصر تتوحد في رسم المشهد الشعري، وتغدو مجازاتٍ وربما مجازات المجازات وجوازات لمجازات تعقبها كما تتطلبها لعبة الشعر الخاصة، وفي العمق يرتسم سلوك الضاحك كائناً غرائبياً، لعله وحده، يدرك البِنى التي تكوّن حقيقته «فالأشياء فحوى العالم، والعالم حظوة الأشياء»، بتعبير هيدغر، عبر وجه جلي من وجوه التداخل/ التكامل بين الأشياء وهي تتجاوز سكونيتها، أشياء تتراءى ضاحكة مستبشرة ضحكاً، والعالم المشهود بالحركة، استجابة لرغبة الأشياء وهي تحتفي بوقائعها أبعد من نطاق الأسماء التي تحيلها إليها.

إنه عالم توماوي شكَّاكي له تجاربه وما فيه من نزع القدسية عما هو قدسي وقد جرى تحويره وهو يتقدم بأوجاعه المتسلسلة وسيرته الممهورة

برمزه الذي يضحك لأن الضحك ينبري احتجاجاً على السائد ومقاربة للمختل فيه:

«من يلتقطُ الحبَّةَ من عيني
والدمعةَ من عيني الأخرى يا طير الماء
أنا سمّيت الحبَّة موالاً مجروحاً بالفقر الشعبي
ومغلولاً بالذكرى
قوتُ الطيرِ غفيرٌ في بلدي(أو في بلدٍ آخر...)
قحط الطير غفير يا مرهق أشعاري» ...

ما/ من تكون طير الماء في قصيدته هذه؟ لقد سمَّاها في العنوان، وهو يحيل الشاعر إلى المأخوذين بالاستعراض في واقع لا يكف عن التغير، والطير لا تكف عن اللعب بالماء، لاهية ساهية عما هي فيه، عما تكونه الطير هذه! هل يمكن مقاربتها رمزاً ودلالة أو علامة؟ وقد أطلق الشاعر العنان لديوكه في أن تمارس تشكيلها المبهرج؟ والمعنى الذي يمكن تسميته لا يلخص حالة القهر والانتظار المأمول والوله المطعون للشاعر، لا تعود الحبة والعين والطير والذكرى والبلد... إلخ، مجرد كلمات، أسماء يُستَأنس بها بقصد الحديث عن(عاطفة الشاعر)، فالشاعر نفسه في وضع فجائعي لا يمتلك ناصية نفسه وهو بالمقابل يشتعل ألماً ويسيطر على جنون الكلمة فيه، إذ يهبها هيئة إهابية ماضية وهو يخرج الكلمة من مألوفها: مقام الديك والتقاط الحبة، صلة الحبة بالفقر الشعبي(ماذا يعني الفقر الشعبي، وقد أربك، أو ربما أربك لحود قارئه بهذه الجملة «الفقر الشعبي»، ليستزيد مما هو مبثوث فيما هو شعبي وما ليس شعبياً جهة الفقر، وأي جهة له هنا..)، والذكرى المقيدة، والعلاقة بين القوت والقحط، حيث نشهد نزوحاً واسعاً من الدلالات الحافة ذات الصبغة الإشهارية من مشهدية القوت إلى مأتمية القحط..

ضاحك هو هنا إذ يضحك شيطانه الميلتوني، المَعرّوي قبله، ليس هزءاً من مصيره وإنما شفقة على مصير الكائن الذي وُضِع إزاءه، وهو هش في تكوينه كما طلب من خالقه، ضاحك إلى حد البكاء من السكون الذي ينسكن بركاميات من لا يمتلك إلا قول المؤلم(حيث البكاء ضحك مجبول بالدمع والصمت أحياناً في الداخل، والضحك بكاء تخارجي مختلف بمردوده)، إنه استواء العالم على شفير هاوية، والضحك نوع من النعي المسموع هنا..

القصائد التي تتميز بها المجموعة الشعرية هاته تحمل صرخاتها النازفة، لعلها الضحك إن راعينا الترجمة الدقيقة لها بنيَّة التوكيد على رعب الدائر، وثمة معادلة بسيطة، بها أو عليها نتوازن: نحن والعالم. هذه المعادلة نسفت أو قوضت من الداخل، فلا نحن ولا عالم هنا أو هناك، أو هنا وهناك يمكناننا من استعادة نفَس تاريخي نساوم عليه أو نتأسى به، ثمة انقطاع عن السلف إذاً، وهو يصوَّر خارج كينونته بغية تعرية التفكير في خاصية ما يجلو به ركامياته، وقد تراءت منضدة ومتداخلة، وهي تقوم على مبدأ البعثرة لواقع صار هو مبعثراً بالذات. في «ركاميات الصديق توما» القصيدة، نستشعر «توما» بجلاء ومعه وإلى جانبه «مريانا»، ثمة «عرس الدم لوركيانياً». يستحضر لوركا الشاعر، و«عرس دم»ـه»، فاجعة ابن المقفع ربما، وضع غيرنيكاوي معمَّم يتخللنا، لنقل مراعاة لمناخات القصيدة: ثمة درب جلجلة ينسفح على ضفتيه إشهاراً بضغط كارثي:

«جميل أن تَغرقَ في حبك حتى الشفتينْ
وجميلٌ أن تتحدّث يوماً أن امْرأةً كانت تهواك
تدفنُ رأسَكَ في أحزانِ المقهى
وتبوحُ كطيرٍ في زاويةِ الصيفِ
تبوح بأن اللقلاق الشتويَّ يُحرّكُ جثته بالعشق
ويَرقصُها فوق الأشواك» .

(يتبع البقية على موقع المجلة بالانترنت)

التغير الاجتماعي بين النظريات
الكليانية والمنهج الفرداني

إدريس مقبوب *

مقدمة:

يثير التغير الاجتماعي مجموعة من التساؤلات الإبستيمولوجية التي تستدعي القيام بوقفة تأملية بهدف إبراز حدوده من جهة، وتبيان ملامحه من جهة ثانية. ويعتبر سؤال المفهوم من الإشكالات المركزية التي تدفع بالمهتم أو الباحث السوسيولوجي إلى تمييزه عن مجموعة من المفاهيم الأخرى المتداخلة معه.

فعادة ما يتراوح استعمال مفهوم التغير الاجتماعي بين الاستعمالات التالية: التطور، التقدم، التحول، التغيير، النمو... وعلى الرغم من هذا التداخل الناجم .التداول الشائع، فإن هناك نقطا فاصلة بين التغير الاجتماعي والمفاهيم السابق ذكرها. لذلك، حري بنا، كخطوة منهجية، قبل الحديث عن التغير الاجتماعي، تحديد هذه المفاهيم دون تعميق النقاش حولها.

يعد مفهوم التطور من المفاهيم الأكثر إلصاقا بالتغير الاجتماعي، غير أنه يتميز بكونه يحصل على المدى الطويل ويفترض مرور المجتمعات الإنسانية بنفس المراحل. إنه حسب المنظور السوسيولوجي انتقال الإنسانية من حالة الهمجية إلى الحضارة(١)؛ بينما يخضع التحول إلى تغير مفاجئ وقد يكون بطيئا؛ أما التغيير فهو تلك العملية التي تحدث نتيجة ثورات وهزات اجتماعية تتغير معها كل بنيات المجتمع؛

إن قطاع التربية والتعليم حسب بودون هو قطاع يشبه السياسة، إنه مسرح لظهور الأزمات والصراعات الاجتماعية الناتجة عن المفاعيل المنحرفة التي تبرزها علاقات الترابط بين الفاعلين الاجتماعيين القائمة على سلوكياتهم وأفعالهم وليس نتيجة لعلاقات السيطرة. وهكذا، فاللامساواة في الحظوظ التعليمية في نظر ريمون بودون تنتج عن علاقات الترابط بين الفاعلين الاجتماعيين التي لا تخضع دائما للنظام بل بفعل التوتر والصراع الناتج عن تباين مصالحهم في منظومة التربية والتكوين.

* ناقد وأكاديمي من المغرب.

وربط السوسيولوجيون مفهوم التقدم بازدهار الرأسمالية وظهور البورجوازية(٢)؛ أما النمو فهو، حسب النظريات السوسيولوجية والاقتصادية، العمل على تحقيق أهداف عامة تتمثل في تقدم الإنسانية والمجتمع، وتحقيق المجتمع العصري الصناعي(٣).

إن التطرق لهذه المفاهيم بهذا الاختزال لابد وأن يصاحبه حذر إبستيمولوجي واحتياط منهجي أثناء استعمالها نظرا للحمولة الإيديولوجية التي تتميز بها خاصة مفهوما التقدم والنمو.

يترتب عن هذا الخلط الحاصل في استعمال هذه المفاهيم وتوظيفها، نتيجة التداخل القائم بينها، نوع من العتامة التي تفرض علينا إزالتها كمدخل منهجي بغية تمييز التغير الاجتماعي عنها والتي تلحق بها خطأ.

لذلك، نجد أنفسنا أمام التساؤلات المنهجية التالية والتي تفرض نفسها علينا. ما المقصود بالتغير الاجتماعي؟ كيف قاربه الفكر الاجتماعي؟ وكيف استعمله السوسيولوجيون؟ وكيف وظف في الفكر الأنتروبولوجي؟ وما مدى الاختلاف القائم بين النظريات السوسيولوجية التي تداولته؟ وبماذا تتميز المقاربة الفردانية في تناولها لمفهوم التغير الاجتماعي عن باقي المقاربات النظرية الأخرى؟

تحديد مفهوم التغير الاجتماعي:

يقوم الباحث السوسيولوجي المهتم بالتغير الاجتماعي بسؤال منهجي وإبستيمولوجي حول «ما الذي يتغير اجتماعيا؟» هذا السؤال يعد مدخلا لسلسلة أخرى من الأسئلة التي تدفع به(الباحث السوسيولوجي) إلى تحديد المجالات التي يحدث في ظلها التغير الاجتماعي، والعناصر التي يمسها.

إلى جانب تحديد إشكالية مجالات التغير الاجتماعي، لا يجب أن نغفل قضايا أخرى تتقاطع مع سابقاتها كالتساؤل حول المسار الذي يقطعه التغير الاجتماعي، وهل هو تغير مستمر أم متقطع؟ وهل يتعرض للمقاومة؟ وما هو إيقاعه؟

إن هذه التساؤلات الجوهرية ما هي إلا مداخل ضرورية تساعدنا على تحديد مفهوم التغير الاجتماعي، دون أن يعني ذلك تعميق التحليل حولها. لذلك، فالإجابة عنها تقتضي استحضار التعريف الذي قدمه Guy rocher، حيث قال ان: «التغير الاجتماعي هو ذلك التحول القابل للملاحظة الذي يمس كل تشكيل اجتماعي لجماعة ما سواء كان استثنائيا أو مؤقتا، ويعمل على تغيير مسار تاريخ هذه الجماعة»(٤). وهكذا، فالتغير الاجتماعي يعبر، حسب روشيه، عن تلك التغيرات البسيطة التي يمكن ملاحظتها والتأكد منها بالتحقق والدراسة observable et vérifiable في الزمان والمكان.

إن الحديث عن التغير الاجتماعي يعني الانطلاق من مجتمع معطى بالنسبة لحالة اجتماعية سابقة عليه قصد تحديد سياقات هذا التغير ومجالاته، وبالتالي، فقد لا يعدو أن يكون هذا المعطى هو المجتمع التقليدي عندما يكون مرتبطا بمعالجة ما هو تنموي، إذ يصبح هذا المجتمع مرجعية لقياس درجة ومستوى التغير الاجتماعي كما يقول لازاريف(٥).

تدفعنا محاولة تحديد مفهوم التغير الاجتماعي إلى التساؤل عن أشكال وتجليات حضوره سواء في الفلسفة الاجتماعية أو في مختلف المقاربات السوسيولوجية والأنتروبولوجية التي ساهمت كل منها على استكشافه والتأسيس له بالشكل الذي ينسجم مع الطروحات والنظريات المؤسسة لذلك.

التغير الاجتماعي: من الإرث الفلسفي إلى التوظيف الاجتماعي:

المقاربة الرصينة للتغير الاجتماعي تبدأ في الوهلة الأولى من التأصيل الفلسفي للظاهرة، حيث يكشف تصفحنا للفكر الفلسفي عن زخم كبير من

المساهمات الفلسفية التي أثارت إشكالية التغير. فمنذ الفكر الفلسفي اليوناني لم تحد الآراء الفلسفية عن ملامسة هذه الإشكالية ولو أنها متفاوتة في الطرح والتصور، إذ نجد الفكر الهيراقليطسي لم يبتعد عن إثارة التغير التي كانت قضية فلسفية مركزية في إسهاماته الفلسفية حاول من خلالها دحض آراء خصومه التي كانت تركز على الثبات. فدافع هيراقليطس عن تغير الكائنات والموجودات، وسار أرسطو في نفس الاتجاه الذي رسمه هيراقليطس، حيث ساهمت كتاباته وإنتاجاته الفلسفية في رسم معالم فكر يؤمن بأهمية التغير ودافع عنها بالتركيز على مبدأ الصيرورة في حياة الكائنات والموجودات، أو بالأحرى صيرورة الوجود ككل(٦).

أسس المنطق الأرسطي لفكر فلسفي حديث سيجعل، هو الآخر، من فكرة التغير موضوع الاهتمام الفلسفي الذي سيترتب عنه ظهور طروحات فلسفية تدعم فكرتي الثبات والاستقرار من جهة، وفكرتي التحول والتغير من جهة ثانية.

لن يقف مفهوم التغير عند حدود التوظيف الفلسفي بل سيزداد تبلورا واتساعا. إذ ستظهر مقاربات اجتماعية تتأطر ضمن الفكر الاجتماعي والاقتصادي تجعل منه محور اهتماماتها حتى ولو كانت تتميز بنوع من الكليانية(أوغست كونت، سان سيمون، آدم سميث...) وهكذا، سيظهر إلى الوجود فكر اجتماعي مؤسس على القواعد العلمية يهتم بالتغير الاجتماعيليس كتحولات تشهدها المجتمعات فقط، وإنما كفكر يبرز تاريخية المجتمعات الإنسانية ، وهو ما سيجعل أحد السوسيولوجيين البارزين والمختصين في التغير الاجتماعي يؤكد بأن«السوسيولوجيا فقدت علماء اجتماع كرسوا جهودهم لدراسة التغير الاجتماعي، وتتوفر على آخرين يهتمون بدراسة تاريخية المجتمعات، والسبب في ذلك يكمن في افتقارهم إلى أدوات لتفسير وتأويل التغير الاجتماعي(٧)».

التغير الاجتماعي في الفكر الاجتماعي: من المقاربة السوسيولوجية إلى المقاربة الأنتروبولوجية:

دون التذكير بأن فكرة التغير الاجتماعي نالت حيزا مهما في كتابات الفلسفة الاجتماعية سواء مع أوغست كونت أو مع روسو وغيرهم، إلا أن ذلك لا يعني بأن السوسيولوجيا، بعد أن أخذت صبغتها العلمية ستجعل من التغير الاجتماعي موضوعها الأساسي، بقدر ما ستظهر دراسات تميل نحو فهم مجموعة من الظواهر الاجتماعية التي أخذت المجتمعات الغربية تشهدها في سياق الكشف عن حيثيات صيرورة هذه المجتمعات(٨). إن ما وجب التأكيد عليه هو أن هذه المقاربات سارت في اتجاه التأسيس لعلم اجتماع يهتم بالتغير الاجتماعي سواء في بعده التطوري(التطور الاجتماعي) الذي يمتد لفترات طويلة، أو في بعده التغيري(التغير الاجتماعي كتبديلات قابلة للملاحظة والدراسة) (روشيه، مندراس...)

في الوقت الذي شرعت فيه السوسيولوجيا تجعل من التغير الاجتماعي أهم الموضوعات التي تشتغل عليها، أخذت تظهر إلى الوجود أنماط أخرى من الدراسات تهتم بدينامية المجتمعات المتخلفة أو السائرة في طريق النمو اتخذت منحى أنتروبولوجيا. إذ همت كثير من الأبحاث إلى الاشتغال على المجتمعات الحديثة العهد بالاستقلال، والتي ينظر إليها بأنها مجتمعات تقليدية(traditionnelle) حسب المنظور السوسيولوجي لها. انصبت الاهتمامات الأنتروبولوجية، إذن، على دراسة كيفية التعايش القائم بين التقليد والتجديد في هذه المجتمعات ودراسة إشكالية التثاقف(٩) حتى ولو أن قدرة الأنتروبولوجيا في حصر هذه التغيرات «معقدة وغير كافية ما لم تستعن بأدوات السوسيولوجيا والسيكولوجيا في دراستها لدينامية هذه المجتمعات(١٠)».

التوظيف الأنتروبولوجي للتغير الاجتماعي:

تعمل الأنتروبولوجيا، حسب جورج بلانديه، نتيجة تنوع وتعدد الملاحظات التي تقوم بها، ومن خلال التحليل المقارن الذي تنهجه لمختلف المعطيات، على بلورة نظرية خاصة بالمجتمعات المسماة بالتقليدية. في هذا السياق، فإن منظور الباحث الأنتروبولوجي للتغيرات الاجتماعية يرتكز على ضرورة استحضار ديناميتين مهمتين في التغير الاجتماعي إحداهما داخلية والأخرى خارجية. إنه يربط التغير الاجتماعي بالدينامية الخاصة بالتغيرات الناجمة عن المصادر الخارجية من جهة، وبالدينامية المرتبطة بالتغيرات الناتجة عما هو داخلي من جهة ثانية. استلهم بلانديي ذلك من الباحث بلبار الذي تحدث هو الآخر عن دينامية البنيات والأنساق وهي الدينامية التي تحدث على المستوى الداخلي لكل بنية أو نسق، وتشمل كلالعناصر المكونة لها، ثم دينامية التحول حيث تصبح البنية موضوع الدراسة والاشتغال وما يطرأ عليها من تحولات وتغيرات(١١). هاتان الديناميتان اللتان تشكلان المصدر الحقيقي للتغير الاجتماعي حسب بلانديي تضعنا أمام سؤال الاستمرارية والتكرار، أو بالأحرى، أمام جدلية التقليد والحداثة. فإذا كانت تختلف المقاربات السوسيولوجية، بدءا من طرح أوغست كونت، تقرن التجديد والتقدم بالمجتمعات المتقدمة(التاريخية/historiques)، أو العقلانية حسب تعبير ماكس ويبر(rationnelles)، فإن التكرار والرتابة تتميز بها المجتمعات التقليدية وغير التاريخية(a-historiques)، أو كما هو الأمر عند كارل ماركس الذي يعتبر التقليد بمثابة العائق الأكبر أمام عقول الأشخاص(la tradition hante le cerveau des hommes)(١٢)، فإن المقاربات الأنتروبولوجية تعتبر الأنساق التقليدية بأنها تشهد حالة من الدينامية والحركية(١٣). إنها تلغي تلك المقولة المستوحاة من التصور السوسيولوجي والمتمثل في ثبات المجتمعات وجمودها. هكذا، نلاحظ أن الأنتروبولوجيا تشرع في وضع تاريخ للمجتمعات السائرة في طريق النمو، وهو التاريخ الذي بترته السوسيولوجيا عندما ألصقته بالمجتمعات المتقدمة.

تكمن مهمة الأنتروبولوجيا – وهي تضع مقاربتها للتغير الاجتماعي – في كونها تربطه بالمجتمعات غير الأوربية منطلقة، حسب رِؤية بلانديي، من التمييز الذي تضعه بين دينامية التغيرات الداخلية ودينامية التغيرات الخارجية في هذه المجتمعات، ومن التمييز بين ضرورات هذا التغير وشروطه.

وقد حدد بلانديي في إطار حديثه عن دينامية التغيرات الاجتماعية الداخلية ثلاثة مؤثرات لها ارتباط بالتغيرات السوسيو–ثقافية. تتعلق الأولى بالتعديلات الناجمة عن العلاقات القائمة بين المجتمع والإطار الطبيعي الضامن لها، أما الثانية فتتصل بهشاشة التوازنات الاجتماعية، بينما الأخيرة فمصدرها التحديث والابتكار(١٤).

وفي حديثه عن دينامية التغيرات الخارجية يورد بلانديي مجموعة من الخصائص التي يجب على المهتم بالتغيرات الاجتماعية أن يأخذها بعين الاعتبار، ومن جملتها:

* التفاوت الحاصل بين المجتمعات المتقدمة والمتأخرة على المستوى التقني والاقتصادي، وما لذلك من آثار سلبية على التغيرات الاجتماعية والمتجلية في ترسيخ اللاتوازنات الاجتماعية.
* ينتج عن الخاصية السابقة ظاهرة التبعية، التي تفرض على المجتمعات المتقدمة مراقبة التغيرات الاجتماعية التي تشهدها البلدان المتأخرة مما يلزم هذه الأخيرة بضرورة توجيهها.
* اختلاف سيرورات التغير الاجتماعي في البلدان السائرة في طريق النمو وتفاوتها زمنيا من مجتمع إلى آخر.

* إيقاع هذه التغيرات وكثافتها(١٥).

لم تقف الأنتروبولوجيا عند هذه الحدود، حسب جورج بلانديي، بقدر ما عملت على وضع اليد على العوائق والعراقيل الثقافية منها على وجه الخصوص، التي تحول دون التقدم التقني والاقتصادي في المجتمعات السائرة في طريق النمو. إنها العوائق التي تصنفها المقاربة الأنتروبولوجية ضمن ظاهرة المحافظة (le conse-vatisme)(١٦).

التوظيف السوسيولوجي للتغير الاجتماعي:

يمكن توظيف النظريات السوسيولوجية التي قاربت مفهوم التغير الاجتماعي على نظريات كليانية(holistiques) على غرار ماركس وما قدمه من أطروحات حول التغيير الاجتماعي، حيث اعتبر الأساس المادي للمجتمع المرتكز الرئيسي لكل عملية تغيير؛ أو إميل دوركايم حيث تصوره عن الكثافة الاجتماعية والاتصال بمجتمعات أخرى عوامل بارزة في التطور والتغير الاجتماعي. يركز دوركايم في كتابه «التقسيم الاجتماعي للعمل» على العلاقة القائمة بين الفرد والمجموع الاجتماعي واضعا السؤال التالي: كيف يقيم جمع من الأفراد مجتمعا؟ وللإجابة على هذا السؤال، ميز دوركايم بين نمطين من التضامن: تضامن آلي، وتضامن عضوي. إنه أراد أن يكشف عن القوانين التي تحكم الظواهر الاجتماعية وإيجاد أجوبة لمجموع المشكلات الاجتماعية للوصول بالمجتمع إلى التضامن العضوي؛ وإلى جانب ماركس ودوركايم، نجد كذلك الاتجاه الوظيفي الذي يبدو التغير الاجتماعي لديه مرتبطا بوظائف النسق الاجتماعي؛ فيما يفسر ماكس التغير الاجتماعي بالعودة إلى ما يطرأ من تغيرات على مستوى النسق القيمي، وهكذا يكون العامل الديني، مثلا، سببا من أسباب التغير الاجتماعي. إذا كانت النظريات الكليانية تفسر التغير الاجتماعي من خلال مقولات كبرى، فهناك نظريات اتخذت من الفرد موضوعا لها لدراسة التغير الاجتماعي، ونذكر في هذا السياق سوسيولوجيا ريمون بودون ونموذجه التفسيري المتمثل في المنهج الفرداني والذي أسسه من خلال استلهامه لآراء مجموعة من السوسيولوجيين ومن جملتهم ماكس وفيلفريدو باريتو وغيرهم...

المقاربات الكليانية للتغير الاجتماعي:

الوظيفية والمستويات الثلاثة في التغير الاجتماعي:

تميل الوظيفية ككل النظريات التطورية إلى اعتبار المجتمع نسقا اجتماعيا يتجه إلى الحفاظ على توازنه الداخلي. ولن يحصل ذلك حسب هذه النظرية إلا بعد الأخذ بعين الاعتبار الخصائص التالية:

– كل نسق اجتماعي هو عبارة عن مجموعة من العناصر المتداخلة فيما بينها مشكلة بنية.

– كل نسق اجتماعي هو بمثابة بنية قارة.

– كل عنصر من عناصر النسق يؤدي وظيفة ما ويساهم في الحفاظ على التوازن داخل النسق.

– وظيفة النسق تنبني على التوافق الحاصل بين الأعضاء حول القيم الأساسية.

إذا كانت الوظيفية تجعل من توازن النسق الاجتماعي القضية المركزية التي تدافع عنها في أطروحاتها مع مختلف روادها، فإن التساؤل عن موقع التغير الاجتماعي ضمن هذا الطرح يصبح مشروعا، خاصة وأن التوازن الاجتماعي قد يبدو في أول وهلة مناقضا للتغير الاجتماعي إذا اعتبرنا هذا الأخير بمثابة نقلة يشهدها المجتمع من حالة إلى أخرى في ظرف زمني غير محدد قد يكون قصيرا أو متوسطا أو طويلا. «إن التوازن هو حالة يطرأ عليها تعديل بسيط تختلف به عن حالة أخرى منشودة وتكون مفروضة على النسق»(١٧). ولن

يتحقق ذلك إلا عبر وظيفة الاندماج الاجتماعي الذي يهدف النسق الاجتماعي، أو بالأحرى، الجماعة المجتمعية(la communauté sociétale) إلى تحقيقه.

وتقارب الوظيفية، في شخص رائدها تالكوت بارسونز، التغير الاجتماعي على مستويين:

– المستوى القصير، حيث التغير الاجتماعي يحدث بفعل التحولات التي تساهم فيها العوامل الخارجية، وبشكل أساسي التقدم التكنولوجي؛ أو بفعل العوامل الداخلية المتمثلة في التوترات الاجتماعية الجزئية أو الكلية.

– المدى البعيد حيث حددت الوظيفية، مع بارسونز، ثلاث حقب كبرى مر منها المجتمع الإنساني: الحقبة البدائية والحقبة الوسيطية والحقبة المعاصرة التي تتميز مجتمعاتها بسيادة القوانين والمؤسسات(١٨).

غير أن السؤال الذي يطرح نفسه هنا هو تحديد الفاعل الرئيسي لهذا التغير الاجتماعي، إذ من الصعوبة بمكان كما يقول، ميشيل فورسي، اعتبار الأجزاء المكونة للنسق الاجتماعي \بأنها نفسها هي الفاعل الرئيسي في تحولاتها. على هذا الأساس يرى بارسونز أن القيم المستدخلة بواسطة التنشئة تشكل حاجزا مهما أمام كل تغير اجتماعي، وتصبح بالتالي وظيفة الثبات الناتجة عن استدخال هذه القيم هي القادرة على تفسير المقاومة التي تشهدها عملية التغير الاجتماعي في كثير من المجتمعات.

وهكذا تميز الوظيفية، مع بارسونز، في التغير الاجتماعي بين ثلاثة مستويات:

المستوى الأول: يمس البعد الداخلي للنسق الاجتماعي دون إحداث تغيير جذري عليه، ويتميز بالثبات والاستقرار، وهو ما يعني أن التغير الاجتماعي يحدث في صورة تحول اجتماعي داخلي لعناصر النسق للإبقاء على التوازن، ويحدث كل ذلك، كما تقر الوظيفية، بفضل وظيفتي النسق الاجتماعي المتمثلتين في التكيف والإدماج. أي تكييف كل عناصر النسق الاجتماعي مع الجديد وإدماج كل ما هو جديد في بنيات النسق.

المستوى الثاني: إذا كانت وظيفة الثبات تؤدي دورها على مستوى النسق الاجتماعي، وإذا كان التغير الاجتماعي الحاصل فيه قد يحدث بشكل غير واضح، فهذا يعني أن تطور النسق الاجتماعي يحدث بشكل بطيء، وهو ما يؤشر على وجود تغير اجتماعي ضمني ومضمر.

المستوى الثالث: وهو المستوى الذي تعمل فيه القوى الاجتماعية على إحداث تغير اجتماعي قوي ينتج وضع قطيعة مع التوازن الاجتماعي، يترتب عنه تأسيس نظام اجتماعي جديد. بعبارة أخرى، القطع مع التوازن وإحداث تغير على مستوى البنية يعني ظهور تحولات في القيم.

هذه المستويات الثلاثة في التغير الاجتماعي لها دلالة مجازية كما يقول ميشيل فورسي(١٩). ذلك أن نمطية هذه المستويات تنبني على مبدأ أن الاتجاه الطبيعي لكل نسق يتمثل في الحفاظ على التوازن. فإذا كان هناك لا توازن نتيجة توترات وصراعات اجتماعية، فإن ذلك يدفع بالنسق الاجتماعي إلى فرض وممارسة وظيفة الثبات.

قياس التغير الاجتماعي:

غير أن قياس التغير الاجتماعي لا يتم من خلال علاقات التمفصل بين العوامل الداخلية فقط(التوترات الداخلية أو أشكال التكيف والاندماج الاجتماعي كما تقر بذلك الوظيفية)، وإنما يحدث كذلك، بفعل وقوة العوامل الخارجية المؤثرة والمتحكمة في سيرورة التحول الاجتماعي. وهذا ما أثبته ماكس ويبر عندما أكد بأن «الإصلاح البروتستانتي، بخلقه نمطا أدبيا ينسجم مع تطور الاستثمارات والتوفير، قد لعب دورا حاسما في

تطور الرأسمالية»(٢٠)، وهي الفكرة التي نجدها، كذلك، في أطروحة التحديث حيث إن المحاولات النظرية في سوسيولوجيا التنمية تعتبر العوامل الخارجية تساهم كثيرا في القطع مع البنيات التقليدية والدفع بعوامل أخرى جديدة تساعد على تسريع التحول الاجتماعي بنيويا.

لا يقف العامل الثقافي، هو الآخر، بعيدا ومنعزلا عن مسرح التغير الاجتماعي، بل تعد إسهامات التأثيرات الثقافية على البنية الاجتماعية بليغة جدا. وترجع أصول التدخل الثقافي إلى ما يصطلح عليه بالنظريات العاملية التي تنظر إلى التغير الاجتماعي على أنه نتيجة لعامل واحد هو عامل الثقافة، من حيث إنها أفكار وقيم ومعتقدات وسلوكات كما هو متعارف عليه في الدراسات الأنتروبولوجية على الرغم من كونها ليست محل إجماع من حيث الدلالة بين القواميس المختلفة.

إن تدخل العامل الثقافي في إحداث التغيرات الاجتماعية «يبدو على مستوى تفاعل العناصر الثقافية مع بعضها البعض حتى ولو كانت الطريقة التي يتم بها تختلف من النظرية الانتشارية إلى النظرية الارتباطية في الثقافة»(٢١).

تساهم، إذن، النظريات العاملية في تفسير التغير الاجتماعي بفعل التدخل الثقافي، ولا ينبغي اعتبارها بمثابة النموذج السوسيولوجي الأمثل لدراسة التغير الاجتماعي خاصة وأن الإرهاصات السوسيولوجية الأولى التي اهتمت بهذه الظاهرة برزت مع كونت وماركس وغيرهما من السوسيولوجيين الأوائل الذين تحدثوا عن التطور والتحول الاجتماعيين في إطارهما العام والشامل بتحديد المراحل الكبرى التي يمران عبرها.

ينصح هنري مندراس(H. Mendras) في كتابه «التغير الاجتماعي: الاتجاهات والبراديغمات»٢٢ الدارسين للتغير الاجتماعي، والسوسيولوجيين على وجه التحديد، بعدم السقوط في النزعة التطرفية عندما يتم ربط التغير الاجتماعي بأحد الاتجاهين السابق ذكرهما «نظريات التوازن ونظريات اللاتوازن». لذلك، نجده يدعو المهتمين بهذه الظاهرة إلى التريث في إصدار الأحكام وإعطاء تعليلات للتغير الاجتماعي.

إذا كانت نظريات التوازن تفسر التغير الاجتماعي بالانطلاق من دينامية الميكانزمات الداخلية للأنساق الاجتماعية وبنياتها بفضل التفاعل الحاصل بين عناصرها، فإننا نجد بالمقابل، نظريات اللاتوازن، أو بالأحرى، نظريات الصراع تقدم تفسيرا للتغير الاجتماعي على أنه نتيجة للتناقضات المؤدية له، كما شددت على ذلك النظرية الماركسية الكلاسيكية منها والحديثة.

بمقتضى هذه النظريات يصبح الصراع عملية اجتماعية يأخذ تجليات مختلفة في الحياة الاجتماعية. وهكذا، فبمقاومة التغيير «يؤدي الصراع إلى إعاقة النسق من الاستمرارية في الروتين المميت ويفسح المجال للاختراع والإبداع»(٢٣). عن التصادم، مثلا، بين القيم الاجتماعية التقليدية والحديثة، يؤدي في نهاية التحليل إلى مجموعة من التغيرات التي تمنع من تحجر النظام الاجتماعي، مما يهيئ الأرضية ويؤثث للجديد بفضل الاختراعات. في سياق هذا التصور، وجدت النظرية الماركسية في الصراع الأساس الحقيقي والعلمي لتفسير التغير الاجتماعي، وأن التاريخ هو تاريخ الصراعات، وبالتالي فهو تاريخ التغيرات الاجتماعية. إن الصراع، أخيرا، في ظل هذا الطرح الماركسي، هو محرك التاريخ ما دام يستند على التناقضات الاجتماعية.

ودون الاسترسال في الحديث عن النظريات الماكرو–سوسيولوجية المفسرة للتغير الاجتماعي، يمكن القول بأن «علم الاجتماع الحديث يميل، مع ذلك، إلى رفض الفكرة التي تقول بوجود سبب مهيمن للتغيير الاجتماعي، وتميل في الوقت نفسه

إلى الاعتراف بتعددية أنماط التغيير»(٢٤).
لا يمكن مقاربة التغير الاجتماعي، إذن، ببراديغم سوسيولوجي واحد، وهو ما يعني اعترافا وإقرارا بأزمة البراديغمات السوسيولوجية خاصة عندما يتعلق الأمر بموضوعها. فإذا كانت النظريات الماكرو–سوسيولوجية الداعية إلى اكتشاف قوانين واتجاهات التطور الاجتماعي تجعل من الكلية الاجتماعية الموضوع المركزي في دراساتها وانشغالاتها، فإن السوسيولوجيا الفردانية ستجعل من الفرد الموضوع الأساسي لعلم الاجتماع، وبالتالي، تفسير التغير الاجتماعي من خلال أفعال وسلوكات الفرد كما يقول ريمون بودون: «علم الاجتماع لا يمكن أن يقوم إلا على أعمال فرد أو عدد من الأفراد المتفرقين. لهذا السبب يجب أن يتبنى حصرا المناهج الفردانية»(٢٥).

الفردانية والتغير الاجتماعي:

قبل الشروع في الحديث عن السوسيولوجيا الفردانية وتفسيرها للتغير الاجتماعي لا بد من القيام بوقفة تأملية حول هذا النموذج لإزالة العتامة التي قد تعيق القارئ وهو يتساءل عن موقعه ضمن النسيج السوسيولوجي العالمي.
يعود الفضل في إرساء دعائم هذا البراديغم السوسيولوجي لعالم الاجتماع الفرنسي ريمون بودون عندما وظف المنهج الفرداني في تفسير وفهم الظواهر السوسيولوجية. يصرح بودون في كتابه(المفاعيل المنحرفة والنظام الاجتماعي) بأن «عددا هائلا من الباحثين يعتبرون الصراع حول المصالح هو السبب الرئيسي في التغير الاجتماعي، فإذا كان ماركس اعتبر الصراعات الأكثر دلالة هي تلك المرتبطة بملكية وسائل الإنتاج، فإنه في الوقت الراهن، يمكن اعتبار التغير الاجتماعي ناتجا عن الصراعات المتعلقة بتوزيع السلطان(pouvoir)، غير أن ذلك لا يسري على المجتمعات الصناعية المعاصرة حيث الصراع الاجتماعي ينتج عن التفاوت القائم بين ما هو عام وما هو خاص، وليس عن توزيع السلطان»(٢٦).
لم يكن لـ»ريمون بودون» أن يضع ثوابت وأسس النزعة الفردانية في السوسيولوجيا لولا تفطنه بأن جذورها تمتد إلى علماء الاجتماع المعروفين بالمقاربة الكليانية(holistique)، وهي المقاربة التي كانت دائما تعالج التغير الاجتماعي والسياقات الاجتماعية كظواهر مفارقة (transce-dante) لسلوكات الفرد ومؤثرة على أفعاله ومحددة لأهدافه ومقاصده، من قبيل الماركسية والوظيفية على سبيل المثال لا الحصر، على الرغم من أنهما حضرتا بقوة في سوسيولوجيا ريمون بودون كتراث سوسيولوجي نلمس فيه هذا المد الفرداني.
لقد أثبتت عودة بودون إلى هذا التراث السوسيولوجي تجذر المقاربة الفردانية في أعمال كثير من الباحثين الاجتماعيين كـ»ماكس فيبر» مثلا في تصنيفه للأفعال الإنسانية(الفعل البدائي، الفعل الوجداني، الفعل العقلاني) و«دي توكفيل» في حديثه عن العام والخاص، أو بعبارة أخرى الجماعة والفرد.

أهمية الجهاز المفاهيمي في النزعة الفردانية:

فهم الفردانية عملية تحتاج إلى تحديد الجهاز المفاهيمي الذي ترتكز عليه. في هذا السياق، نجد أنفسنا أمام الفرد كإشكال مركزي في التراث السوسيولوجي البودوني(نسبة إلى ريمون بودون). فخصوصية التحليل السوسيولوجي تكمن حسب بودون في أنه «يرنو إلى دراسة حالات فردية من خلال براديغم استخراج المفرد(le singulier) من خلال نمط أو شبه نمط ممثل لبنية نظام التفاعل الذي تنمو في إطاره الحالات التي ستفسر»(٢٧).
إن الفرد في سوسيولوجيا ريمون بودون من الأسباب الأساسية في حدوث الظواهر الاجتماعية.

لذلك، نجده يسير في اتجاه دحض النظريات الماكرو–سوسيولوجية التي تجعل الفرد نتيجة للظواهر الاجتماعية. فهو يولي الأهمية القصوى للفرد وكل ما يقوم به من سلوكيات على أنها المؤثرة في الظواهر الاجتماعية، ومن ثمة في التغير الاجتماعي. يقول في هذا الإطار: «شرح ظاهرة اجتماعية يعني الأخذ يعين الاعتبار دائما على أنها نتيجة للأعمال الفردية»(٢٨).

من النزعة الفردانية إلى المنهجية الفردانية:

تفطن بودون إلى أن تحليل الظاهرة الاجتماعية لا يجب أن تسري عليه نفس التحاليل وتفسيرات باقي الظواهر الأخرى، الاقتصادية منها والسياسية... وأرجع ذلك إلى ما تتميز به من خصوصيات تجعلها تختلف عن الظواهر السالفة الذكر والتي تتطلب دراسة وتفسيرا ماكرو–سوسيولوجيا.

إن خصوصية التحليل السوسيولوجي يقوم في المقام الأول على «دراسة حالات فردية في نظام من التفاعل حيث تنمو داخله الحالات التي ستفسر»(٢٩). وعلى الرغم من القوة التي قد يمارسها هذا النظام على الفرد، فإن هذا الأخير، هو الآخر، له من القوة ما يجعله قادرا على ممارسة تأثير تام على هذه الكلية ونسق التفاعلات مما يتطلب مقاربة منهجية تعطي الأولوية للفرد على الكل أو المجموع في تفسير هذا النسق.

إن المنهجية الفردانية، حسب ريمون بودون، تستوجب وجود الظاهرة ب، أو مسار الظاهرة ب، عندما نحلل بشكل صريح العلاقة بينها(الظاهرة ب) والظاهرة ت، مع الأخذ بعين الاعتبار أنها نتيجة لمنطق سلوك الأفراد المنضوين تحت هذه الظاهرة أو هذه الظاهرات»(٣٠). ومن هنا على علم الاجتماع، كما يقول بودون، أن ينظر إلى الفرد في ظل نسق من التفاعلات، على أنه بمثابة ذرات، دراستها وفهمها تتطلب قاعدة منهجية على تحليل سلوكاتها وتصرفاتها بالقطع مع المسلمات الكلاسيكية المغالية في تفسير أنساق التفاعل والتغير الاجتماعي والتي تعمل على تذويب الفرد فيها.

سار بودون في الاتجاه الذي رسمه باريتو عندما انشغل بدراسة الأفعال الفردية حيث ميز بين الأفعال المنطقية والأفعال غير المنطقية، فشكل الفعل الفردي، بذلك، الدعامة المنهجية في المنهج الفرداني البودوني، إذ بواسطته سيصبح الفرد ذلك الفاعل الرئيسي في حدوث التغير الاجتماعي في سياق نسق التفاعلات الاجتماعية.

إن أفعال وسلوكيات هذا الفاعل قادرة على إحداث أثر بالغ على مسار التغير الاجتماعي، أو بعبارة أوضح، إن التغير الاجتماعي لا يمكن قياسه حسب المنهجية الفردانية، إلا عبر الأفعال والسلوكيات الفردية وليس البنيات الاجتماعية كمقولة من المقولات الكلية التي هم كل من ماركس ودوركايم وبعض نظرائهم في جعلها السبيل الأنجع لدراسة وفهم التغير الاجتماعي.

هذه المسافة الإبستيمولوجية التي يظهرها بودون، في تحليله للتغير الاجتماعي، بين المقولات الكلية(holistique) ومقولة الفرد أتاحت له إمكانية الحديث عن ظواهر أخرى قابلة لاستثمارها في التفسير والفهم العميقين للتغير الاجتماعي، وهي إضافات مفاهيمية للرصيد السوسيولوجي البودوني تزيد إغناء للمنهجية الفردانية.

ظاهرة البروز وظاهرة المفاعيل المنحرفة:

يستدعي الحديث عن المنهجية الفردانية التطرق إلى أهم المفاهيم التي وظفها ريمون بودون لفهم سلوكيات وأفعال الأفراد وأثر ذلك على التغير الاجتماعي. ومن بين هذه المفاهيم المفاعيل المنحرفة(les effets pervers).

يعرف بودون المفعول المنحرف على الشكل التالي:

«...نستطيع القول إن هناك مفعولا منحرفا عندما يخلق شخصان(أو أكثر) خلال سعيهم وراء هدف معين، واقعا لا يبتغونه وقد يكون غير مرغوب فيه من وجهة نظر كل واحد منهما، أو من وجهة نظر أحدهما»(٣١).

ولتعميق الفهم حول المفاعيل المنحرفة وأثرها على التغير الاجتماعي، يورد بودون مجموعة من الأمثلة الكفيلة بإزالة الضبابية التي تعيق استيعابها.

تعتبر المفاعيل المنحرفة من الظواهر غير المتوقعة التي تحدث بشكل صدفوي نتيجة تعقد العلاقات الاجتماعية، فهي إذن نتاج مضاعف لهذه العلاقات التي لا تقف عند حدود التعقيد بل تتجاوز ذلك إلى التعارض مع مصالح الفاعلين الاجتماعيين. وتنتج هذه المفاعيل عن الأفعال والسلوكيات الفردية غير المرادة حيث حصولها لم يكن نتيجة المساهمة القصدية للفاعلين الاجتماعيين بقدر ما تحدث تلقائيا.

لقد سار بودون في تصوره للمنهجية الفردانية إلى ظاهرة البروز(phénomène d'émergence) والمقصود بها تلك الآثار التي لم يسع إلى حدوثها الفاعلون الاجتماعيون والناتجة، كذلك، عن عملية الإدماج التي تتعرض لها سلوكياتهم وأفعالهم.

ولتوضيح هذه الظاهرة، ظاهرة البروز، ستدلي بودون بمثال الإشاعة في الحقل المالي ومدى الآثار التي تخلفها، حيث كلما «انتشرت إشاعة حول إفلاس ممكن لأحد المصارف، يتهافت المودعون، كل بدوره، لسحب ودائعهم من هذا المصرف، وتكون نتيجة إدماج هذه السلوكيات الفردية وضع المصرف المعني فعلا في حالة إفلاس»(٣٢). وحتى يكون لإدماج وتجميع(effets d'agrégation) الأفعال الفردية أثر ماكرو–سوسيولوجيا في نشوء الظواهر الاجتماعية وتشكلها فإن ذلك يستوجب الاهتمام ليس بهذه الظواهر الكلية وإنما بهذه الأفعال قصد تحليلها وفهمها.

ويمكن التعبير عن ظاهرة البروز، بروز المفاعيل المنحرفة بالمعادلة التالية كما صاغها بودون نفسه:(M = M(m). (٣٣)

M(m) = حاصل تجميع/إدماج الأفعال الفردية M

= أثر التجميع،

m = الفعل الفردي.

وحتى تتضح معالم المفاعيل المنحرفة في تفسير التغير الاجتماعي استند بودون إلى أزمة المنظومة التربوية في ٦٠ من القرن الماضي وما شهدته فرنسا من اضطرابات ومشاكل شكلت تربة خصبة للدراسات السوسيولوجية؛ ويكفي أن نستحضر هنا إسهامات بيير بورديو ورفاقه في هذا السياق.

لقد بين بودون أن أزمة التربية في الستينات من القرن الماضي كانت نتيجة المفاعيل المنحرفة والتي كانت بدورها نتيجة صراع المصالح.

إن قطاع التربية والتعليم حسب بودون هو قطاع يشبه السياسة، إنه مسرح لظهور الأزمات والصراعات الاجتماعية الناتجة عن المفاعيل المنحرفة التي تبرزها علاقات الترابط بين الفاعلين الاجتماعيين القائمة على سلوكياتهم وأفعالهم وليس نتيجة لعلاقات السيطرة. وهكذا، فاللامساواة في الحظوظ التعليمية في نظر ريمون بودون تنتج عن علاقات الترابط بين الفاعلين الاجتماعيين التي لا تخضع دائما للنظام بل بفعل التوتر والصراع الناتج عن تباين مصالحهم في منظومة التربية والتكوين.

وحتى يثبت بودون أهمية المفاعيل المنحرفة/ غير المتوقعة في تفسير تجليات التغير الاجتماعي، يورد مجموعة من الأمثلة من صميم التربية والتعليم. وعلى سبيل الحصر يمكن ذكر المناقشات التي دارت حول «لا تكافؤ الفرص في التعليم». وهكذا، يعتبر بودون «أن حظوظ وصول ابن العامل إلى الجامعة والتي تقل بكثير عن حظوظ

ابن الطبقات العليا، لا تثير خلافا بل تشكل نقطة الانطلاق نفسها. المسألة إذن هي مسألة تفسير الظاهرة»(٣٤). إن المنهجية الفردانية كما وضعها بودون، ستدعو إلى ضرورة التساؤل عن اختيارات الأفراد/الفاعلين المعنيين والتي ستعتبرها بأنها سلوكيات وقرارت قابلة للدراسة والتحليل، وهذا يفيد بأن المنهجية الفردانية ستحصر اهتمامها في البحث عن أسباب اختيارات هؤلاء الأبناء انطلاقا من وضع فرضيات مرتبطة بالحركية الاجتماعية والمواقع الاجتماعية لآبائهم وبمدى تسريع تقليص الفوارق أمام التعليم. وهكذا، تصبح أفعال وسلوكيات هؤلاء الأفراد محط دراسة منهجية الهدف منها معرفة مدى الأثر الذي تتركه على البنية الاجتماعية. إن التساؤل عن الأفعال الفردية سيشكل جوهر المنهجية الفردانية على اعتبار أن الظاهرة الاجتماعية تنبني، في نظر بودون، على هذه السلوكيات والأفعال. وبالتالي، ففهم سلوكات الأفراد يعني قطعا فهم خفايا الظاهرة والآليات المتحكمة فيها.

المنهجية الفردانية وتفسيرها للتغير الاجتماعي:

يعتبر تفسير ظاهرة اجتماعية ما حسب المنهجية الفردانية(التغير الاجتماعي على سبيل المثال) فرديا إذا كانت العلاقة بين الظاهرة(م) والظاهرة(م١) نتيجة لمنطق سلوك الأفراد المتسببين في هذه الظاهرة(٣٥). ولتوضيح ذلك يقدم بودون المثال التالي:

غالبا ما تحدث الصراعات الاجتماعية نتيجة تباين المصالح الفردية، حيث تؤدي المفاعيل المنحرفة بأعضاء/فاعلين في جماعة ما إلى تقبل وضعية تناقض تطلعاتهم المصلحية، يترتب عنها ظهور آثار سلبية على الجماعة ككل تكون سببا في حدوث أزمة علاقات بين مجموع أعضاء الجماعة، وهو ما يعني بروز ظواهر اجتماعية ينجم عنها حدوث تغيرات اجتماعية.

ومن جهة أخرى، قد تكون سببا في توطيد هذه العلاقات ولكن بدلالة المفرد على حساب الجماعة، ويترتب عنه بروز ظواهر اجتماعية تكون سلوكيات هؤلاء الفاعلين طرفا أساسيا فيها ولها أثرها على التغير الاجتماعي حيث يساهم هذا الفرد أو ذاك(الفاعل) في ترسيخ سلوكيات وأفعال جديدة بالنسبة لأعضاء الجماعة(٣٦).

خاتمـة:

بات التغير الاجتماعي من الموضوعات التي همت الدارسين السوسيولوجيين من مختلف مشاربهم الفكرية ولم تستقر دراساتهم على رأي واحد. فإذا كان التحديد المفاهيمي من بين الإشكالات التي تفاوتت حولها الآراء، فإن المقاربة المنهجية للتغير الاجتماعي، هي الأخرى، لم تخرج عن محيط هذا التفاوت والاختلاف خاصة بين النزعتين الهولستية والفردانية.

إن تتبع المسار السوسيولوجي ومحاولة فهمه للتغير الاجتماعي، واختلاف هذا الفهم من مدرسة سوسيولوجية إلى أخرى، من المدرسة الحتمية(مندراس) مرورا بالوظيفية(بارسونز) إلى الفردانية(بودون) يدفعنا إلى استحضار التداخل المفاهيمي الحاصل بين التغير الاجتماعي وجملة من المفاهيم الأخرى القريبة منه كالتطور والتحول الاجتماعيين على سبيل المثال.

غير أن التغير الاجتماعي يبدو أكثر دقة وتحديدا من هذه المفاهيم. لذلك، واستنادا إلى رأي ريمون بودون، لا ينبغي أن ندرسه استنادا إلى قوانين تاريخية كبرى، وإنما من خلال المفاعيل العرضية التي تحدث تحولات في البنيات الاجتماعية. ويجرنا ذلك، إلى القول، بأن المقاربات المنهجية لهذا الموضوع لم تكن بذات المنحى، إذ نلاحظ تباينا

ملحوظا بين التصورات الهولستية(الماركسية، الوضعية، الوظيفية...) والمنهجية الفردانية في تناول التغير الاجتماعي بالدراسة والتفسير والفهم.

لقد قدمت المنهجية الفردانية جوابا عن كيفية مقاربة التغير الاجتماعي بالتركيز على ظاهرتي البروز والمفاعيل المنحرفة التي استطاعت أن تضيف عناصر أساسية إلى الأبحاث حول التغير الاجتماعي. وهكذا، اعتبرت المنهجية الفردانية السياقات المعقدة للتغير الاجتماعي من أهم المباحث في علم الاجتماع، وهو ما جعلها تدعو إلى ضرورة تركيز جهود الدارسين السوسيولوجيين على أفعال وسلوكيات الفاعلين بدءا من بساطتها وصولا إلى تعقدها، وليس التركيز على المقولات الهولستية العامة. فالتغير الاجتماعي، حسب بودون «لا يكون معقولا(intelligible) حتى على مستوى الماكرو–سوسيولوجي، إلا إذا غاص التحليل في العملاء أو الفاعلين الاجتماعيين الأكثر بساطة الذين يشكلون أنساق الترابط التي يعنى بها عالم الاجتماع»(٣٧).

إذا كانت النظريات الكليانية تنظر إلى التغير الاجتماعي على أنه نتيجة تضارب المصالح الاجتماعية وصراعها، فإن المنهجية الفردانية تتجاوز ذلك إلى اعتباره ناتجا عن المفاعيل العرضية الناشئة عن البنيات الاجتماعية المتداخلة والمترابطة فيما بينها. وبهذه الإضافة النظرية والمنهجية أضحت الفردانية مرجعا لكثير من الأبحاث والدراسات السوسيولوجية التي أثبتت جدواها بالنظر إلى نتائجها التي تقدمها على مستوى مسرح السوسيولوجيا مقارنة بالمقاربات الكليانية.

المصـــادر:

١. أنصار، بيار، العلوم الاجتماعية المعاصرة، ت: نخلة فريفر، المركز الثقافي العربي، ط: ١، ١٩٩٢.

٢. بودون، ريمون وفرانسوا بوريكو، المعجم النقدي لعلم الاجتماع، ت: سليم حداد، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ١٩٨٦.

٣. جنات، زهير،»الفردانية في سوسيولوجيا ريمون بودون: العمق النظري والمرتكزات المنهجية«، انظر: www.uluminsania.net

٤. حليم، عبد الجليل، (التنمية والتبعية)، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ظهر المهراز، فاس، عدد ٨، ١٩٨٦.

٥. حليم، عبد الجليل، التحديث القروي ورأسملة الزراعة المغربية«، سلسلة ندوات ومناظرات، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ظهر المهراز، فاس، رقم ١٠، ١٩٨٨.

٦. تايلور، إدوارد، الثقافة البدائية، الأبحاث في اتجاه تطوير الأساطير والفلسفة والدين والعرف، ١٨٧٤.

٧. دقس(ال)، محمد، التغير الاجتماعي بين النظرية والتطبيق، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط ١، عمان، الأردن، ١٩٨٧.

٨. كرم، يوسف، تاريخ الفلسفة اليونانية، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٣٦.

٩. سلام، محمد شكري،»سوسيولوجيا التحديث والتغير في المجتمع القروي«، مجلة عالم الفكر، عدد: ٣، المجلد ٣٠، يناير– يبراير، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ٢٠٠٢.

١٠. لكلرك، جيرار، الأنتروبولوجيا والاستعمار، ت: د.جورج كتورة، معهد الإنماء العربي، بيروت، ط. ١، ١٩٨٢.

١١. Balandier, Georges, sens et puissance, quadrige, puf, 3° ed, 1986.

١٢. Boudon,R. effets pervers et ordre social, p.u.f, 1977.

١٣. Forsé, Michel, «les théories du changement social», sciences humaines, n° 25, mars, 1992.

١٤. Giacobbi, M. et j.p. Roux, initiation à la sociologie, les grands thèmes, la méthode, les grands sociologues, hâtier, 1992.

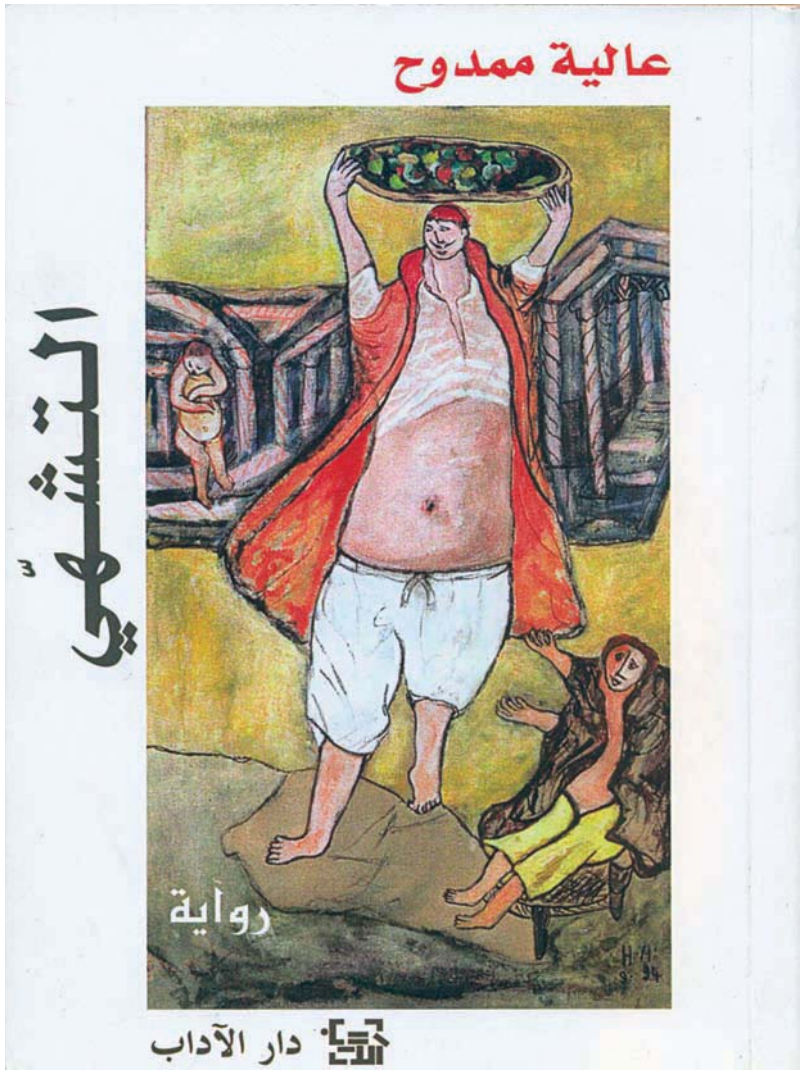
١٥. lazarev, Grigori, «changement social et développement dans les campagnes marocaines», B.E.S.M, n°: 103, 1968.

١٦. Mendras, H. le changement social: tendances et paradigmes, ed Armand colin, paris, 1985.

١٧. Rocher, Guy, le changement social, Tome 3, coll. point, n° 15, Paris, 1970.

الهوامـــش

١ . عبد الجليل حليم، التنمية والتبعية، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ظهر المهراز، فاس، عدد ٨، ١٩٨٦، ص: ٥٢.
٢ . عبد الجليل حليم، المرجع السابق ذكره، ص: ٥٢.
٣ . عبد الجلل حليم، المرجع السابق ذكره، ص: ٥٣.
٤. Guy, Rocher, le changement social, Tome 3, coll. point, n° 15, Paris, 1970.
٥. Grigori, lazarev, changement social et développement dans les campagnes marocaines, B.E.S.M, n° : 103, 1968, p: 20.
٦ . يوسف كرم، تاريخ الفلسفة اليونانية، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، الفصل الأول، ص: ١٩، ثم الباب الثالث، ص: ١٤١، ١٩٣٦.
٧ . محمد شكري سلام، سوسيولوجيا التحديث والتغير في المجتمع القروي، مجلة عالم الفكر، عدد: ٣، المجلد ٣٠، يناير – يبراير، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ص: ٦٥، ٢٠٠٢.
٨ . محمد شكري سلام، المرجع السابق ذكره، ص: ٦٥.
٩ . جيرار لكلرك، الأنتروبولوجيا والاستعمار، ت: د. جورج كتورة، معهد الإنماء العربي، بيروت، ط. ١، ص: ٧٣ إلى ص: ٨٥.
١٠. Georges, Balandier, sens et puissance, quadrige, puf, 3° ed, 1986, p: 136.
١١. Georges, Balandier, ibidem, p: 27.
١٢. Georges, Balandier, ibidem, p: 105.
١٣. Georges, Balandier, ibidem, p: 106.
١٤. Georges, Balandier, ibidem, p: 143-144.
١٥. Georges, Balandier, ibidem, p: 144.
١٦. Georges, Balandier, ibidem, p: 145.
١٧. Michel, Forsé, les théories du changement social, sciences humaines, n° 25, mars, 1992, p : 28.
١٨. M. Giacobbi, et j.p. Roux, initiation à la sociologie, les grands thèmes, la méthode, les grands sociologues, hâtier, p: 269, 1992.
١٩. M. Forsé, op. cité, p: 28.
٢٠ . أورده عبد الجليل حليم في: التحديث القروي ورأسملة الزراعة المغربية، سلسلة ندوات ومناظرات، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ظهر المهراز، فاس، رقم ١٠، ١٩٨٨.
٢١ . انظر في هذا الصدد، إدوارد تايلور، الثقافة البدائية، الأبحاث في اتجاه تطوير الأساطير والفلسفة والدين والعرف، ١٨٧٤.
انظر كذلك، محمد الدقس، التغير الاجتماعي بين النظرية والتطبيق، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط ١، عمان، الأردن، ١٩٨٧.
٢٢. H. Mendras, le changement social: tendances et paradigmes, ed Armand colin, paris, 1985.
٢٣. M. Forsé, op.cité, p: 28.
٢٤ .ريمون بودون وفرانسوا بوريكو، المعجم النقدي لعلم الاجتماع، ت: سليم حداد، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ١٩٨٦، ص: ١٨٦.
٢٥ . بيار أنصار، العلوم الاجتماعية المعاصرة، ت: نخلة فريفر، المركز الثقافي العربي، ط: ١، ١٩٩٢، ص: ٧٦.
٢٦. R. Boudon, effets pervers et ordre social, p.u.f, 1977, p: 20.
٢٧. www.uluminsania.net
٢٨ . بيار أنصار، العلوم الاجتماعية المعاصرة، مرجع سبق ذكره، ص: ٧١.
٢٩ . بيار أنصار، العلوم الاجتماعية المعاصرة، مرجع سبق ذكره، ص: ٧٩.
٣٠ . بيار أنصار، العلوم الاجتماعية المعاصرة، مرجع سبق ذكره، ص: ٧٩.
٣١ . بيار أنصار، العلوم الاجتماعية المعاصرة، مرجع سبق ذكره، ص: ٨٣.
٣٢ . بيار أنصار، العلوم الاجتماعية المعاصرة، مرجع سبق ذكره، ص: ٨٢.
٣٣ . زهير جنات، الفردانية في سوسيولوجيا ريمون بودونن العمق النظري والمرتكزات المنهجية، انظر: www.uluminsania.net
٣٤ . بيار أنصار، العلوم الاجتماعية المعاصرة، مرجع سبق ذكره، ص: ٨٥.
٣٥ . ريمون بودون وبوريكو، المعجم النقدي لعلم الاجتماع، ت: سليم حداد، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط ١، ص: ٤١٨.
٣٦. R. Boudon, effets pervers et changement social, ibid. p: 38-39.
٣٧ . بيار أنصار، المرجع السابق ذكره، ص: ٨٤.



- لم يعد ينفع وضع الحب في حوض معقم لأن شوائب البشر اخترقته
- إذا غادرت الدنيا كان الغرام خاتمتي، وإذا في القوس منزع سأكمل روايتي الجديدة

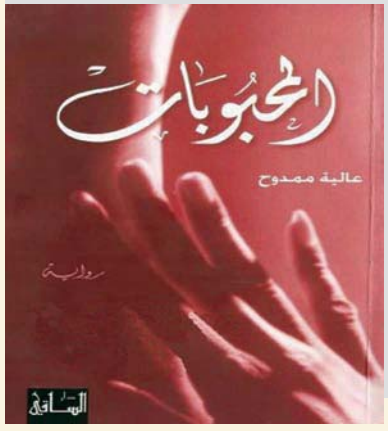
عالية ممدوح:

تضع يدها على عثرات الرجل وتنتهك خصوصياته في رواية (غرام براغماتي)

❖ ليست لدينا رواية غرامية حقيقية، لأننا نكتب عن الالتياع ولا نعيشه

❖ وصلت لسِّنْ لا أنتظر فيه لومة لائم

حاورها: كـــــرم نعمـــة*



منذ ان أخذت الروائية العراقية عالية ممدوح الشر على عاتقها، فهي لا تملك إلا وصية قلبها الوحيد، العمل، ومنجزها السردي يتصاعد، لأن الكتابة والكتاب عندها أرواح منيعة إذا كان جيدا، حسب تعبيرها، لذلك لا تجد في الحب حلاً، أو نوعاً من الحل على الأقل في روايتها الجديدة «غرام براغماتي» الصادرة مؤخرا عن دار الساقي، وهي السابعة في منجزها الروائي بعد «ليلى والذئب – ١٩٨١» «الولع – ١٩٩٥» «حبات النفتالين – ٢٠٠٠» «الغلامة – ٢٠٠٠» «المحبوبات – ٢٠٠٣ نالت عليها جائزة نجيب محفوظ للرواية «التشهي – ٢٠٠٧».

* كاتب وصحفي عراقي يقيم في لندن.

تدور «غرام براغماتي» حول علاقة بين منشدة نصف عراقية «فرنسية» وفوتوغرافي نصف عراقي «بريطاني– ألماني»، يتفق الاثنان على التدوين، ولعل هذا جلّ ما ينجزه «بحر» و«راوية» وهما مغرمان، لنكتشف أن بمقدورنا إرسال مشاعرنا عبر صناديق البريد! لكن يا للخيبة، كيف سيكون شكلها عندما تصل؟

واذا كانت ممدوح المولودة في بغداد عام ١٩٤٤ قد أفشت الاسرار في رواية «التشهي» ودخلت تحت جلد الرجال، فانها في روايتها الجديدة تقلّب الرجل بين الكلمات والذراعين، مع أنها تعترف بأن النساء لا يعرفن الرجل تماما «وهو أكثر منّا بعدم معرفته لنا»!

ومهما يكن من أمر فان حوار عالية ممدوح أشبه بمشروع «صحفي» بمواصفات «ثقافية»، وروايتها الجديدة تحمل من الاسئلة أكثر بكثير من الاجابات، وبعضها ما نطلقه الآن في هذا الحوار الذي توزع ما بين باريس حيث تقيم ولندن حيث يقيم المحاور.

❖ دعينا نبدأ من تقنية الرواية، انك غادرت المواصفات التقليدية الشائعة أو المبتكرة للرواية من دون أن تضعي «تقنيتك الخاصة» في هذا العمل؟

–لدينا أوهام كثيرة مرتبطة بآليات كتابة الرواية، أو الكتابة ذاتها. هذه الحماسة للتقنية والتي تسميها بـ: الشائعة وحتى المبتكرة، لست شغوفة بها من الناحية التنظيرية، لم أتصورها فنا سيئا، شعبيا، وجماهيريا مثلا. أظن جميع التقنيات ممكنة بوصفها تيارات يتلاطم عبرها الكاتب، بالرسائل الصوتية أو الإلكترونية اليوم، باليوميات، بالتقطيع السينمائي، بالنبرة المسرحية في بعض الأحيان، وبالهدم الذي لا تستدعيه طوعا، لكنك تخوض به وإلى الركبْ، ولا تريد أن تلفت إليه الأنظار إلا بهدوء بارد، بجميع ما يخطر على البال من أنواع السخرية والتهكم، الباروديا Parody، ومراجعة الزيف الحاصل في صناعة الكتابة التي علينا أن نراجعها سويا وأمام القارئ، علينا أن ندعه يعيش معنا حتى لو شعر بالاختناق واللااستقرار، فأنا لم أقترح يوما وفي جميع ما كتبت إلا الاستفزاز، وما علي إلا تزويده بهذا حتى لو صار ضدي، وعلى الخصوص ضدي. التقنية، أو أي نعت تشاء، ينتفي الحكم عليها إلا ضمن قانون المشروع الروائي الذي بين يديك، فهو لا يرتبط بما هو سائد أو زائف أو خادع أو مكرر. لا حجة لديّ أن هذه التقنية في غرام براغماتي مقنعة أو خلاف هذا. كان علي التوصل لهذه التي تمت ونشرت، وهي تقنية استهوتني فانجذبت لها واعتمدتها، فصل لـ «راوية» وفصل لـ «بحر»، وضمن الفصل الواحد فصول تشي بأوضاع وحيثيات عديدة كانت تجري على الذات والشقة سويا.

الغرام فعل سياسي

❖ حسنا، إلا يبدو انك لم تخططي كثيرا لهذه الرواية وانقدت للسرد والاستذكار، «فكتبتك» أكثر مما «كتبتيها»؟

ـ وضعت مخططي لهذه الرواية وأنا أكتب فصول «التشهي»، ولو كان بيدي وقتذاك لتركت تلك وباشرت بهذه. في وسعي القول، إن الكاتبة/ الكاتب حين يصل إلى سن الأفول مثلي يتداخل الشخصي دائما بالشخصي جدا، وأكثر مما في سن اليفاعة والنضوج حتى.

هذه رواية عن التصدع والفوات، عن تقنيات الأسى والنفي، عن التلاشي في بلدان بدأ يرقى إليها الشك بحداثتها وما بعدها، ومنذ وقت طويل وعلينا قوله بكل الطرق. هو كتاب عن التلف الروحي الذي قد لا يحتمله بعضنا، فتذهب «راوية» وإلى الأقصى، وهي تقوم بترتيب درجات التلاشي حتى وهي ترمم شقتها من أجل استقبال محبوبها. كان لديها بعض الوقت للتهكم والهزء من كل شيء: الحداثة،

باريس الإبليسية، الجيران الملحاحين العجولين، وللغات الهجينة. التلف في الغرب يتوالى، وربما هو تلف أقسى مما يحصل في الشرق، عندنا. هنا يتوالى دون أن نرى صفوفا من الموتى، فأنا لم أشاهد يوما جنازة سائرة أمامي. إنني أرقب المدن وعلاقتها بموتاها، بمقابرها الغناء التي تشبه المنتزه، بأكاليل الزهور والأغصان الريانة التي تحيط بها، كنت أتوقف أمام الكنيسة المجاورة للحي الذي أعيش، وأنتظر كما العشرات لكي أرى بعض المؤشرات على تربية وهندسة الكبت، أنا من جهتي، ربما التي أشاهد مكبوتاتي وهي تُطلق نفسها حين أشاهد دموعي، وبدون تحريات عن الأسباب!!

غرام براغماتي، رواية سياسية أيضا، فالغرام فعل سياسي تخريبي جدا. فبدلا أن نفتح التلفزيون على صور جنائن وحدائق ومعارض ومسارح ومكتبات الخ نرى دعوات للموت التام، للنحيب واللطم وسلب الإرادات.

صفقات مع القراء

❖ ألا تعتقدين أنك كنت شاعرة أكثر من روائية في «غرام براغماتي»، كنت تنحتين جملك بحس تعبيري بارع وحكيم، الأمر الذي أفقدك أدواتك الروائية؟

ـ أحد الأصحاب وهو كاتب وشاعر قال لي بعد قراءة الرواية «عالية، لم أحب هذا الكتاب، هذه كتابة سهلة! وداخل العمل لم أعثر على أي مدلول براغماتي قط». ثم أضاف بلهجة لا تشوبها شائبة الشك مثلك قائلا «طوال قرائتي للرواية أتساءل لماذا كتبتِ هذا الكتاب؟».

بالتأكيد من حق المزاج والذائقة بكل صنوفها أن نرمي هذا الكتاب أو غيره بعيدا عنا، لكن الأمر الذي دعاني للسؤال حقا: كيف بمقدور أحدنا ومهما كانت صلته بالإبداع قريبة أو بعيدة، أن يقوم بالتشكيك التام والنهائي بجدوى هذا الكتاب أو غيره، هذا الكاتب، شعرت انه يتمتع بصحة نفسية فائقة، بعافية لا عناء فيها ولا مشقة، فالكتابة الصحيحة ومهما كانت الآراء بجدواها، هي حالة من الضعضعة الوجودية المطلقة، هي ضد الصحة المتعارف عليها، وضد السهولة التي يبغضها هذا الكاتب وأنا أيضا، وها أنت أيضا تشير علي: إن الانصراف عن الشعر كان أجدى للعملية الإبداعية. لا مباراة بين الاثنين، ولا منافسة قط. على الكتابة أن لا تخضع لأية قواعد أو قوانين إلا قانونها هي، طقسها واستحقاقها أن تكون جيدة، ومن حقها استخدام المتاح، الطائش، اللعب الشاق، الغامض، غير المكتمل لأننا لا نعرف متى يكتمل. بعضنا يعمل صفقة مع القراء وهم الأغلبية، فأين ما تلتفت تراهم أمامك. كتبهم بالأكداس مصفوفة على المصاطب والطاولات وسوف تقع من بين الرفوف، هم الذين يبيعون وبأرقام لا أستطيع تعدادها، وبالطبع بلا توريات. نصادفهم دوريا وشهريا، وأحيانا أسبوعيا على الشاشة، في معارض الكتب، في الدعوات المفتوحة والتي يعرفون خطوط سير جميع تلك المؤتمرات فلا يغيبون عنها، نساء ورجالا، ألم يشعروا بالوهن، بالتعب، بالسأم، بالقرف مثلا؟ حسنا، شخصيا الكتابة بالنسبة لي حياة أو موت، أما باقي التفاصيل فلم تعنيني في أي يوم من الأيام.

منذ روايتي الأولى وأنا أقلبّ الرجل بين الكلمات والذراعين

❖ لا أعني انصرافك عن الحسن الشعري في الروي، بقدر ما كنت تنحتين جملتك الروائية شعرياً، أتخيل أنك كنت تعيدين كتابة الجملة الواحدة أكثر من مرة لحساب شعريتها وليست روائيتها؟

– حسنا، فلنقل العناية، والشديدة باللغة. لا تستهويني عبارة النحت، أشعر بها إقحاما، نوعا من الجبرية أو شجارا غير لطيف مع المفردة ومدلولها، سياقها في السطر، وعلى الفقرة التالية

وما يجاورها. في جميع ما دونت، حتى المقالات الصحافية أعتني باللغة، أتلذذ، وأتلمظ بكل كلمة. هي رحلة المفردات، الصياغات والأساليب ما بين السطور والصفحات، وألسنة الشخصيات. تسحرني لغة بعض الكاتبات الأجنبيات كمارغريت يورسنار بالذات. لا أحب فضلات اللغة، دعني اسميها هكذا، كما هي فضلة الملابس القديمة، والشغف البائت، أدع الكتاب جانبا إذا كانت لغته مهلهة، ركيكة، وباهتة وتسد النفس، هذا الأمر يوبخني كثيرا.

تقول تعيدين كتابة الجملة، ولماذا لا أفعل هذا؟ هي لحظات وساعات وأعوام اشتغلت بها حسب متطلبات أهمية، وسياق، ومنظومة شحنات وفولتية اللغة، ونظامها الغذائي. فاللغة لها احتفالات، وعلينا عمل الولائم الخصوصية لها، فهذا ما يعزي الروح مما يواجهنا من دمامة وقبح فيما حولنا وبجوارنا، فهل تريد أن تعمى أبصارنا أيضا ونحن نقرأ ؟

الرجل وحيد جداً

❖ لماذا كنت منحازة أكثر لبحر الخليل «البطل» ومتعالية على رواية «البطلة»، لقد عرفنا الكثير عنه والقليل عنها؟

–أول رأي إيجابي وصلني من الصديق الناقد العراقي الجميل الدكتور حاتم الصكر، الذي أكن له تقديرا واعتزازا وهو يكتب لي قائلا: أعجبه هذا التقصي للمشاعر والأحاسيس الجوانية لبحر بالذات الخ. شخصيا بدأت بهذا التقصي منذ رواية المحبوبات حين دّون الابن حياة والدته وهي تحتضر أمامه، فاستذكر تفاصيل غاية في الطرافة والعادية أيضا. ثم أخذ مسارا شبه تام في رواية التشهي، وها هو في غرام براغماتي تكرر لأنه غاص إلى الحد الذي يتضايق منه الرجل عندنا، وربما في الغرب أيضا. أتصور، من هنا جاء نفور ذلك الصديق الذي قال كيت وكذا عن الرواية! أنت تسميه انحيازا، وأنا اسميه جوعاً لصداقة الرجل، نحن النساء لا نعرف الرجل تماما وهو أكثر منّا بعدم معرفته لنا. ومنذ روايتي الأولى– ليلى والذئب– وأنا أحاول أن أقلبّه بين الكلمات والذراعين. الرجل كائن وحيد جدا ومساحة التعقيد داخله شاسعة جدا، بسبب المسؤوليات الملقاة عليه، من النساء وبالدرجة الأولى. أظن، حتى لو كان محاطا بدزينة من العشيقات والمحبوبات، ليس لأنه في جوع وعطش وصيد دائم، وإنما لأنه مخلوق شديد الفزع. مشاكله مع ذاته وبالدرجة الأولى لم تحل أو تتصفى، فهذا يحتاج لبسالة منقطعة النظير، ولذلك فهو يتورط بالذهاب إلى أمام، كما نرى بعض قادة العالم من حولنا وكيف يتصرفون!.

بعض الكاتبات العربيات لديهن هذه الخصلة أيضا عندما أراهن وهن يصورن بطلات كتبهن بصورة تثير الاستغراب، امرأة مكتملة الجمال في الشكل وسقوف المعارف، معشوقة من قبل جميع الرجال من حولها، ذكية مثل أنشتاين، وعالمة نفس كفرويد، أنيقة وترتدي أفخر الثياب وعلى الموضة، ثم أنها في العموم ثرية، والأهم مستحيلة، ولا يمكن بلوغها، ما هذا.. هل نحن البشر، نساء ورجالا هكذا، وهل هذا يحصل بالفعل في مجتمعاتنا العربية التي نعرفها ككف اليد! ولذلك عموم النساء والرجال يلتقون بسرعة ويختفون أسرع، يعملون الحب كشغل أضافي خيالي، أما الغرام والالتياع فنحن نكتب عنه أكثر مما نعيشه، ولذلك ليست لدينا رواية غرامية حقيقية، وهذا موضوع يسبب الغم والرثاء أيضا. ولذلك أحاول في كل عمل الاقتراب من الرجل، والتعرف عليه، وبدون منغصات كبيرة فقد وصلت لسنْ لا انتظر فيه لومة لائم ومن أي فريق. أفضل صداقته ووجوده يدعني أشعر بالطمأنينة، وليس العكس، كما يتصور الرجل. في هذه الرواية وضعت يدي في عثراته الكثيرة، وانتهكت بعض خصوصياته، كلا، لم أبيت مكيدة، فأنا لا أتخيل الوجود بدونه، وهذا ما يضاعف إصراري على

الاشتغال عليه، وعلينا سويا. سقراط تحدث عن منفعة العدالة، وراوية كتبت عن نفعية الغرام، هي كانت الأكثر براغماتية، ولكن بصورة جهيرة وعلانية، وهذا يتطلب شجاعة. فهنا العنوان فكاهي تراجيدي، وهو يلائم الحقبة التي نعيشها في جميع أرجاء المعمورة.

الحب حتى انقطاع الأنفاس

❖ لم يكن الحب حلا في هذه الرواية فماذا كان إذن؟

–ومتى كان الحب حلا ياعزيزي، هو كالموت يحمل بذرتي الحل والمشكل معا. أظن علينا إكمال المهمة على الوجه الأكمل، علينا أن نغرم بصورة تامة وإلى انقطاع النفّس، ودون أن نضع الحب داخل فلتر أو حوض معقم، فالشوائب التي دخلت إليه، ودائما، وعبر التاريخ البشري لا تتصور، لكن البشر يقومون بتكرار التجربة وإلى ما لا نهاية، هذا قدر البشر والكائنات وبدون تفريق، فلا يجوز التفسير ولا الثرثرة حول الحب، لم تساورني الشكوك حول المحبوب ولا بنفسي، فالحب يتحمل كل شيء بدءا من التفاهة والابتذال وانتهاء بقتل الروح من أجل المحبوب.

عال، هو هكذا، وإذا لم يكن كذلك لما كان بمقدورنا الغرام والعيش والكتابة. حتى اللحظة لا أعرف من هو الأسعد حظا العاشق أو المعشوق، ومن هو الأكثر شقاء وتعاسة؟ حب مفقود ندون يومياته في رواية جيدة، أم غرام غير موجود في الأصل لكننا نحن، ومن جراء الغفلة والوهم ننوح ونعترض على غيابه، وهذا الحظ العاثر، وبالكتابة أيضا. هذه مناورات العشاق، ولا دخل للحب بها قط. وهو تواطؤ نشتغل عليه ونحن نقوم بتكريم بعض أجمل الخونة في حياتنا.

مديح الشك

❖ لدي إحساس بـ« الشك » المشروع أو اللامشروع، أنك كتبت الرواية بغير التسلسل المنطقي، ربما كتبت مقاطعا في نهاية الرواية قبل بدايتها، أو منتصف الرواية ثم عدت للبداية، كيف تبددين شكي؟

– الشك فعل وجودي وفلسفي وفني جميل، فأنا مثلك أشك ولكن في مشروعي الروائي والحياتي كله، وبسبب هذا الشك أواصل الكتابة، أشتغل لكي أتغير، أتعلم وأقوم بتدعيم نفسي وعصبي لذاتي وبالدرجة الأولى. إنني لا أحب الفشل والفاشلين، لكنني دائما أشعر أنني «على وشك الفشل» هذا التعبير هو ذاته الذي جعلني أقف، وأنهض، أعاود وأستمر لليوم، ودائما كانت الأسباب روحية جوانية. ترى هل هناك تسلسل منطقي في هذا الوجود ذاته، أنا أشتغل كما يشتغل البستاني أحرث من هنا وأدع هناك، أشذب ذاك الطريق وأترك تلك البقعة، وهذا هو ذاته مخ البني آدم، يشتغل يتقافز وينعزل، يرتبك ويأفل الخ.

نحن النساء لا نعرف الرجل تماما وهو أكثر منّا بعدم معرفته لنا

لدي فضول عارم للتعرف عما يفكر به فلان وعلان من المعارف والأصحاب، بالتأكيد لا أفضل التنظير لا عليّ ولا على غيري، لكني أحث نفسي على تجربة التقلبات السردية ضمن مستويات متعددة كما هو نسيج الدماغ البشري، أو طبقات الأرض، استطرادات، تكرارات، دمج، لصق، محو الخ . لم لا، الشكوك خلاقة فسؤال بلا شك سؤال ساذج جدا.

❖ هل هذا يعني أنك تؤكدين صدق شكي في طريقتك بكتابة هذه الرواية؟

- ياعزيزي، كانت فكرتي الفورية عمل روايتين، واحدة بصوت بحر والثانية بصوت راوية. بدأت بهذا فعلا، واشتغلت ما يقارب ثلث الكتاب، لكني شعرت كما لو أن الطبخة في طريقها للحرقْ. كان الجوع يعظنّي حين أكون مع راوية في فقرة ما، فأريد الذهاب حالا لكي أغرف في مياه بحر. أنا لا أكتب كيف ما أتفق، علينا بتحضير المائدة، الشرشف النظيف والمكوي جيدا، الصحون لماعة،

الملاعق والشوك في أماكنها. واللسان ينتظر الوجبة الآتية، فالمواد التي سنصنع منها عينات من الطهي هي التي ستحدد المذاق الشهي، على أن يكون عن طريق خفي . فنحاول تذوق كل هذا وبشهية طيبة حين تبدأ الروائح بالفوحان، والضوع ينتقل من هذا الفم لذاك اللسان، ونحن نتفقد هذا الفصل، هل هو ملائم مع الذي سبقه، والذي يليه. تحليلك غير دقيق، فالذي حصل معي، أنني كنت أحتضر فعليا في الفصلين الأخيرين. هل سأدع راوية تلتقي ببحر أم لا؟ كيف جعلتهما على وشك الموت من حنظل الفراق، ولماذا أكون شريرة لهذا الحد ولا أدعهما يلتقيان مثلا؟.

كنت أحترق معهما، وهذا التفاوت في الاشتعال، ربما، هو الذي جعلك تشعر بما شعرتْ. حتى السطور الأخيرة وأنا أردد هل يجوز أو يحق أن تُغرم مؤلفة وكاتبة ببطلها الرجل، وهذا الرجل بالذات. هل لي الحق بهذا النوع من الغرام؟ وكيف سألتقي بهذا المحبوب الذي أعطيته لحما وثيابا أرستقراطية كما ذكر الناقد حاتم الصكر، إننا نمرض أحيانا، ونجن حين نجعل من الحب الدرجة الشاهقة من العافية، أما المرض، مرض الحب، فهو أيضا، وفي الغالب يدعنا ننتشي من أوجاعه.

لا تفاضل بين خراب المدن

❖ **يبدو المكان في هذه الرواية عائماً، ولم نشعر بتفاصيله، لم نتعرف على برايتون حيث يعيش البطل كما ينبغي، وحتى باريس مكان البطلة كانت أشبه بصورة سياحية مبسطة ليس أكثر، أما بغداد فكانت مجرد ذكرى لمكان، ألم يكن دورك أكبر من هذا؟**

ـ تذكرت بعض الكتاب الأجانب والعرب الذين يشغفون بالتوثيق الذي يصل أحيانا ثلاثة أرباع الرواية! بيدهم خارطة أورشليم أو مصر القديمة ويتم التدوين، هذه طريقة واتجاه في الكتابة أقدره لكن أحيانا يفيض عن حاجة المتلقي، وفي مرات يبدو به اقحام فيطلع عن سوية النسيج الروائي، على الخصوص إذا كانت تتصدره الأيديولوجية الشاهقة النبرة. باريس وبرايتون وبازل وبغداد كلها تبدأ بحرف الباء، هو استيهام بتفتيت الأحرف، كما هي الذوات متناثرة ومتشظية بين العواصم والمدن. راوية نصف عراقية في باريس. جنان مثقفة عراقية تعمل في جنيف، ليل فنانة تشكيلية مهجرة في باريس، آنيتا مسؤولة مكتبات مصرية تقيم بين بازل وهوف في بريطانيا، السيد أحمد المصري، الصباغ المهاجر من السويس من أجل توفير مالا لأبنته القادمة الجديدة للدنيا، وبحر لا يدعي أي تفاضل بين هذه المدينة أو تلك، لا هذه الحقبة ولا حقبة والده. غريب أنك لاحظت هذا مثلا، ولم تلاحظ، وياللعجب تأريخ لنفي جيلين، ومنذ بدء الثورات في بلدنا العراق، أي منذ الخمسينيات. والد بحر أختار المنفى كمهندس معماري حاول استلهام الفنون التشكيلية في تصاميم العمارات والأحياء السكنية فأنتهى شبه مجنون في مصح نفسي في مدينة براتيون البريطانية. هذه الامبراطوية البريطانية الآفلة، عاد إليها الآفلون أيضا بعد هزيمة مشروعهم التحديثي قبل بدء الثورات في بلدانهم الأصلية. والدة راوية كادت أن تحرق البيت بعد أن جعلت راوية تفر إلى خارج العراق. لدينا قدرة على الفتك ببعضنا، ما بين الآباء والأبناء، أهلنا يقدرون على ذلك في العراق، فهو بلد صار ملجأ للأحقاد والبغض المنظم. هناك كراهية بالفم المليان لكل شيء جميل وبالمطلق، وماعدا الفلوس والسلطة، فكل شيء صالح للبشاعة. المكان المهم في الرواية هي الشقة التي تشتغل على ترميمها راوية، فهي المكان المثالي للتلف، للشح والنفور، وقد لا يكون لنا أي موقع في أي مكان في العالم، فكتبي شخصيا كلها ممنوعة في بلدي وفي بلدان عربية لا أقدر على تعدادها، وأنا شخصيا ممنوعة لزيارة بلدان عربية لأنني لا أملك جواز سفر عراقي،

فأنا مشكوك في عراقيتي، وهذا في رأيي هو الشك على أصوله وقوانينه، ولذلك، تبقى الكتابة هي الوحيدة التي نقوم عبرها بالترميم والمواساة لنا ولبعضنا، فأبدو عراقية لأنني أمسك بقلبي خارطة العراق، ضدا لزمهرير الغير ـ الغرب ـ والشرق معا.

ثناء خجول

❖ **وصلت للصفحات الأخيرة من الرواية ولم أشعر سوى أنني في منتصفها، أو كأنني في بدايتها، إنها لم تنته بحل عقدة، أو نهاية مفتوحة، أو أفق للتساؤل، أو عودة للبداية، فكيف يمكن تجنيسها كنوع من الرواية ؟**

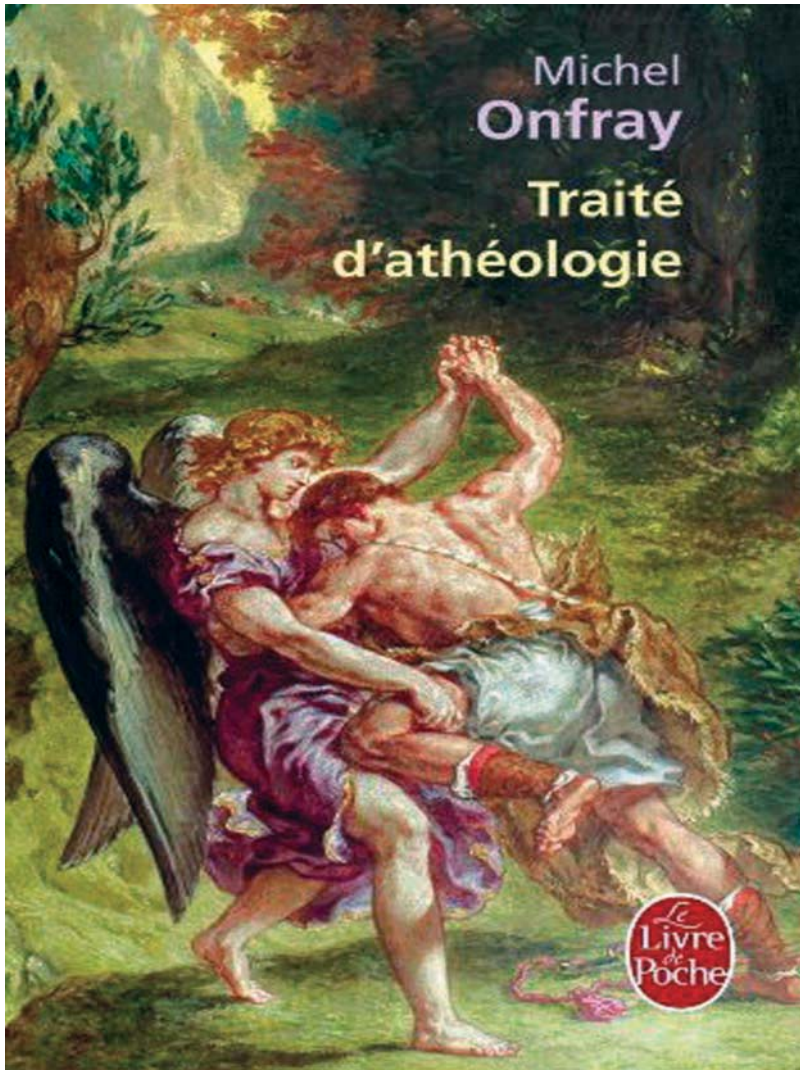
ـ هذا ثناء خجول لهذا النوع من الكتابة التي تعتمد على التقصي وعرامة المشاعر والرغبات، فالكتاب أحداثه تتم في الروح، وبين جدران شقة أو داخل القطارات، في تلك الأرواح التي اعتادت الشطط والتشوش. تتصور راوية في غرام براغماتي وهي تكتب وتقطع، ولا تجيب على اتصالات بحر الهاتفية، ان التتمة ستكون لدى المحبوب، تتمة الانخطاف الغرامي. ربما، هذا فعل الكتابة الكاوي للقلب دائما، دائما نعتقد أن القارئ السري يمتلك تتمة مغايرة ما. حسنا، هل في الوجود عمل ما أنتهى تماما؟ نتوهم هذا لكي لا نجفل من الرعب الذي نؤجله في الفن. الفنون قاطبة على سبيل الحصر، ليست هناك بداية ما موجودة وجاهزة تحت أنظاري، وما أن أمد يدي حتى ألمسها وأستعين بها، ليست هناك خاتمة ستدع الفريسة على مقاس الفخ، نحن في جميع الأحوال فرائس وافخاخ. من جهتي أقر بهذا كله على أن أقوله بصوت خفيض وبدون تشاوف أو أدعاء.

جميع أعمالي ورائي

❖ **أين تضعين ـ غرام برغماتي ـ بين رواياتك الأخرى. لا أعول على النقد هنا، أو تحيلين الجواب إلى قارئك بقدر ما أطمح بإجابة منك ؟**

ـ أضع غرام براغماتي ورائي اليوم. مر عام وبضعة أشهر حين أرسلتها لناشرتي دار الساقي، أي مضى وقت طويل، وأنا شخصيا لا أنتظر بركات إلا من ذاتي، فبدأت العمل حال الانتهاء منها بالتحضير لعمل روائي طويل وإشكالي، ويحتاج لجهد وسفر وتحضير طويل قد يستغرق سنوات، لم العجلة، إذا غادرت الدنيا كان الغرام خاتمتي، وإذا في القوس منزع سأكمل روايتي التي بيدي. كما أشتغل على كتاب طريف وموجع آخر، عن أوراق المنفى والخوف والشقاء الذي يدعني أقوى على المواصلة. فأنا تنقلت بين قارات ودول وعواصم، وبسبب هذا فكل كتاب لي أراه أول كتاب، وبه أتعلم وأتلعثم أمامه، فأنا لا أعرف أي عمل آخر غير الكتابة، هذا إذا كنت عن جد كاتبة، فما زلت أستغرب للجدية القاتلة والعابسة مع النفس ومع النصوص للبعض من الكاتبات والكتاب فلا يعرفون الفكاهة في تناول الحياة والكتابة ذاتها. دائما في حالة انتظار لكتاب قادم، ودائما هناك بعض الوقت لكي يكون هذا العمل أفضل مما هو عليه، وهذا أمر مفيد لكنه يثير السأم، ففي الختام علينا إرسال المخطوطة إلى الناشر حتى لو شعرت أن كتابي هذا خذل بعض الأصدقاء، فعافه البعض، واغرم به البعض الآخر. فلا النجاح أفسدني وأخرجني عن طوري كما فعل مع غيري من الجنسين، ولا الفتور والجفاء الذي لاحقني أيضا أصابني بالاحباط قط. لم أتنازل يوما أمام أي قارئ، والقراء أعزاء بالطبع، لكني في الأخير أشعر أنني لم أخذل البعض الآخر. لا أفضل توقعات البعض من هذا الكتاب أو ذاك بكيت وكيت، أحب حالة اللاتوقعات كثيرا في الكتابة والحياة، فأنتظر قارئا سريا لا أعرف ملامحه أبدا، لكنني أدري أنه موجود يلمس صفحات كتابي هذا أو غيره بحنو وصبر، كما أنا التي أتحلى بالصبر والجلد، وما أكثرهما لدي.

المكان في الرواية استيهام بتفتيت أحرف الباء في باريس وبرايتون وبازل وبغداد



- غايتي أن أحيا حياة فلسفية لا أن أغدو الفيلسوف الأكثر مقروئية في فرنسا
- النجاح سيضحى (أحيانا) مجرد سوء فهم ليس إلا..

ميشال أونفراي:

لا أشعر بكل صراحة أني أتحرك فوق أرضية نقدية

منذ زمن وأنا أكتب أمورا لا أحد يقرأها أو يراها

بقلم: فرانسوا بيزنال François busnel **وفيليب دولاروش** Philippe Delaroche

ترجمة : حســـن أوزال*

يَعْتَبر ميشال أونفراي كتابه «ضد تاريخ الفلسفة» (Grasset) بحثا جديدا في مستنقع الامتثالية. وفي هذا الكتاب بالضبط يعرض، لفكر ثلة من الفلاسفة غير المعروفين، والمنسيين أو المهملين؛ فلاسفة نحن اليوم أحوج ما نكون إلى التعلم منهم. ولا يفتأ يطارد الرجل فكرة واحدة هي: أن يكتب تاريخ السعادة على مر العصور، لكنه وفي نفس الوقت، تراه ينشر بحثا قصيرا وصاعقا حول نيتشه، بعنوان الحكمة التراجيدية(كتاب الجيب). ودونما أدنى تساهل، يقدم لنا في هذا الحوار رؤيته للكون كما يوضح لنا كل ما هو بصدده من أعمال.

إني أتطلع إلى مقارعة الأفكار لكني أجد أننا غالبا ما نكون مأخوذين في سيلان جارف من الحقد والشتيمة..

* كاتب وباحث من المغرب.

الحـــــوار:

❖ ميشال، كيف غدوت الفيلسوف الأكثر مقروئية في فرنسا؟

– لا جواب لدي على هذا السؤال. لقد وضعتُ صوب عيني وجهة ما وها أنذا فيها. أقول وجهة، لا مخطط احترافي! وأعتقد، فحسب، بأني مصاب بوسواس الكتابة، أقصد وسواس التقعيد لفكر يشترط نوعا من الوضوح الذاتي . وأنتصر، لنوع من الفلسفة الوجودية كما لضرب من ضروب الحكمة العملية أكثر منه لحكمة مفاهيمية أو لنهج مفاهيمي يُعْتَمَد في التفكير الفلسفي. إني أحيد كليا عن التصور الدولوزي الذي يعتبر أن الفيلسوف هو من يبدع المفاهيم، وأجدني مشمولا بالمنظور القديم الذي يرى أن الفيلسوف هو من يتشبث بنهج حياة فلسفية. بناء عليه فغايتي إنما هي، أن أحيا حياة فلسفية لا أن أغدو الفيلسوف الأكثر مقروئية في فرنسا.

❖ لكن، كيف تفسرون النجاح الذي لَقِيَتْه أفكاركم؟

– لنوضح أولا، أن كونك الفيلسوف الأكثر مبيعا لا يعني بتاتا أنك الأكثر مقروئية ولا حتى أنك المقروء على نحو جيد!فمنذ زمن بعيد وأنا أكتب أمورا لا أحد يقرأها أو بالأحرى لا أحد يراها. أعتقد أنه إذا ما تجاوز الحد، عددا معينا من القراء، سيضحى النجاح مجرد سوء فهم ليس إلا. لنفكر في أولئك الفلاسفة الكبار أمثال دولوز وديريدا. كم كان عدد مبيعات نسخهم ؟صحيح أن كتابا من الكتب قد يلقى، نجاحا باهرا، لكن ذلك فقط ليس إلا لأنه يتصادف وروح العصر. والحال أن جزءا من روح عصرنا موسوم بعدم الايمان. وهو الجزء الذي كَلَّ من استهلاك الديانات التوحيدية وتعب بطبيعة الحال من البوذية وكل أطباق اللاعقلانية. لقد كتبتُ مؤلفي «بحث في علم الإلحاد»على نحو عادي، ولم يكن النجاح هو ما يهمني. كان رهاني شيء آخر.

❖ ما هو؟

– أبي. أنا سعيد بالأحرى بمعرفة أن أبي على بَيِّنة من كون حياتي هي حياة نزيهة. وأجد أن هذا أهم بكثير من بيع أزيد من مائتي ألف نسخة من أي كتاب من كتبي. وبتعبير آخر، أقول لكم بأني أنشد الطهارة.

❖ ماذا ؟ هل تنشدون الطهارة!

– أقصد الاستقامة الأخلاقية، أي نوع من أنواع الاستقامة التي هي أشبه ما تكون باستقامة الفلاح. لقد اشتغلتُ كأستاذ طيلة عشرين سنة في ثانوية تقنية، وكنت دوما أرفض الولوج إلى الجامعة، ثم غادرت بعدها وزارة التربية الوطنية من أجل خلق جامعة شعبية لم أكن أعرف ما إذا كانت ستلقى إقبالا أم لا. . . ومع ذلك أفلحتُ، إلى حد أن ثمة ست أو سبع جامعات أخرى تشتغل منذئذ وفق نفس النهج. كل ذلك ساهم في إحرازي على نوع من الشهرة، إلا أن الشهرة هي دوما حصيلة ما يتراكم من سوء فهم على حساب أو باسم شخص ما.

❖ كيف جاء كتابكم Traité d'athéologie **على هذا النحو؟**

– لقد تلقيت دعوة لحضور برنامج «فرانز أوليفي جيسبير، بعنوان الثقافة والتبعية»والذي يُبَثُّ على القناة الفرنسية الثالثة، للحديث عن كتابي»أسرار علم التشريح» حيث أتكلم عن مرض سرطان الثدي الذي أصاب خليلتي، وحيث أوضح من بين ما أوضحه من تصورات، أن الوقت قد حان لنزع الطابع المسيحي عن الجسد déchristianiser le corps . وكان خطابي هذا مثار سخط حقيقي إلى حد المناداة: «كفانا من إلحاد أونفراي». وبعد نهاية

البرنامج، تلقيت رسائل سب، وهو أمر مألوف، لكني تلقيت أيضا تهديدات بالقتل وهو ما بدا لي غير عادي. وكان ذلك بمثابة النقطة التي أفاضت الكأس، إذ كيف يُعْقَل، أن أتلقى تهديدات بالقتل لا لشيء إلا لأني أدافع عن الحق فيما أؤمن به؛ إنه أمر يطرح بنظري مشكلا ما أليس كذلك؟لنقل أن الأمر لم يُسْتَحْسَن. هكذا إذن قررت توضيح الأمور والتنقيب في مسألة الإلحاد: حاولت أن أبين على أن الإلحاد موقف فلسفي وبأنه أيضا أساس قيام المتعوية. لكن هذا الكتاب، ليس في نظري غاية في حد ذاته بل مجرد جملة اعتراضية .

❖ نحس كما لو كنتم غاضبين في هذا الكتاب؛هل تفرض عليكم هذه النبرة النقدية نفسها في هذا الكتاب، أكثر منه في كتبكم السابقة؟

– لا أشعر بكل صراحة أني أتحرك فوق أرضية نقدية، لكني كثيرا ما وُوجِهْتُ بمثل هذا الكلام ؛أكيد أن ثمة غضب ما، أعترف بذلك، لكن أين كنت منتقدا؟أقول أشياء عنيفة، أكيد، لكن ليس بعنف على ما يبدو. وعندما أكتب مثلا بأن هتلر لم يكن ملحدا وبأنه يمجد عددا من الجُمَل الواردة في الأناجيل وبأن النازية نسَّقَتْ مع المسيحية، أرى أن ذلك كله، ينطوي على عنف لا يطاق؛ لكني لا أعبر عنه بعنف. تكمن المشكلة بالأحرى، في كون الإفصاح عن الأمور بوضوح، أمر يستحيل في أيامنا هذه: وما علينا إلا أن نكون في خضم الصحيح سياسيا، أي أن ننساق مع الضبابية والتفاهة وأن نتحاشى بعض الألفاظ. . . لكن ذلك هو ما لا يمكننا القبول به. وأرى بأن المسيحية ظلت تُهَيْمِن منذ عشرين قرنا ولم تخجل يوما ما، مما صدر منها من عنف قاس مارسَتْه في حق الفلاسفة والعقل والمنطق. إن بوسعنا اليوم أن نفكر بطريقة راديكالية بالرغم من كون هذه الطريقة لا تمثل موضة العصر. ثِقُوا بي إذا قُلْتُ لكم أني لا أسعى لا إلى صَعْق الآخرين ولا إلى نيل إعجابهم. إني أطرح أفكارا وأتمنى أن تكون محط نقاش؛ أتمنى أن يُعْتَرَضَ علي بالقول: «لا، هذه المسألة ليست صحيحة». إني أتطلع إلى مقارعة الأفكار لكني أجد أننا غالبا ما نكون مأخوذين في سيلان جارف من الحقد والشتيمة.

❖ كانت مؤاخذتك للكنيسة المسيحية لاتطاق: لكن بالرغم من ذلك اعتذرت هذه الأخيرة. . .

– نعم لقد انتهى الأمر أخيرا بالكنيسة إلى اتهام النازية . لكن هذه الأخيرة لم تُتَّهَم جراء الدور الذي لعبَتْه إبان الحرب. واكتفى يوحنا بولس الثاني بالقول بأن الأمور كان بوسعها أن تجري على نحو أفضل، نقطة إلى السطر. أما الأرشيفات التي ستُسْعِفُنا اليوم على كتابة هذا الجزء من التاريخ، فلم تُفْتَح بعد. والحال أننا على علم بالدور الذي لعبه البابا Pie XII في هذه القضية كما نعرف أيضا بأن الكنيسة نظمت رحلات مكنت كبار النازيين من مغادرة أوروبا. إن هذه الكنيسة التي لم تعترف بالإبادة الجماعية النازية إلا بعد مرور خمسين عاما هي نفسها التي كانت وراء الإبادة الجماعية برواندا.

❖ إن التأكيد على هذا الأمر يعني أن ذلك كان مقصودا من لدن الالكيروس . . .

– نعم، أذهب بالتأويل حتى هذا الحد. لا أقول بأن البابا كان نازيا، بل فقط بأنه كان وراء وقوع الإبادة الجماعية برواندا. ألا ترى معي أن الكنيسة كونية، بالفعل؟ لقد كان برواندا العديد من الإكليروس موكول إليهم الإخبار بكل ما كان يحدث. كان البابا إذن على علم بما يجري، إلا أنه لم يتكلم إلا بعد ما حَلَّت الكارثة، إنقاذا للقتلة ودونما قوله أي شيء فيما يخص الضحايا. لكن مسألة التوكيد على اعتذار الكنيسة لم تكن هي

الغاية من كتابي: إني لم أؤاخَذ على كوني لَمْ أقُل أشياء معينة بل فقط على كوني قلت أشياء خاطئة. لذلك، أرفع شعار التحدي في وجه كل من يستطيع أن يعثر في هذا الكتاب على أمور غير صحيحة بالفعل، وأكرر مرة أخرى أنه ليس بكتاب نقدي للمسيحية بل هو بحث، الغاية منه إنما هي إبراز مساوئ تلك القصائد. وإذا ما رغب أحد في كتابة كتاب آخر إبرازا للجوانب الإيجابية في الديانات التوحيدية (وهنالك العديد من البراهين التي يمكن اعتمادها)فليكن، لكنه أمر، لا يعنيني . ولا يمكنكم بالتالي مؤاخذتي على كتاب لم أكتبه.

❖ هل تنظرون إلى الفلسفة باعتبارها صراعا؟

–أجل، وبكل تأكيد. إلا أني لم أصل إلى هذا التحديد إلا مؤخرا؛ وبانكبابي على العمل، وإعلاني عن ميلاد الجامعة الشعبية، راودتني رغبة كتابة هذا المؤلف بعنوان: ضد تاريخ الفلسفة الذي خلص في نهاية المطاف في ستة أجزاء. وطرحت على نفسي عددا من الأسئلة المرتبطة بعلم تدوين التاريخ l'historiographie، من قبيل: كيف ولماذا تم تهميش فلسفة ديمقريطس، من لدن علم التاريخ السائد؟ هكذا استطعتُ أن أدرك إلى أي حد كانت الفلسفة طيلة خمسة وعشرين قرنا صراعا. إنه صراع سياسي، لا علاقة له بالصراعات البيزنطية الدائرة رحاها مابين أشخاص تقنيين . بديهي إذن، أن يطفو لنا على السطح، حالما أقدمنا على كتابة التاريخ المضاد للفلسفة، كل أولئك الفلاسفة الذين كان لهم مشكل مع الدولة. هكذا كان ديوجين الكلبي(من سينوبة بتركيا حاليا)، يعارض أفلاطون مثلما كان متحررو القرن ١٧ يعارضون الديكارتيين، ومثلما عارض المتطرفون فولتير وعارض سارتر آرون.

❖ لكن ما مصدر هذا الغضب؟

– أرى بأن أحوال فرنسا بدأت تسوء منذ ١٩٨٣، أي منذ اللحظة التي اغتال فيها «ميتران» اليسار، وبشكل آخر الأمل. وكل الناس اليوم، انْتَهَوا إلى هذا الحد أو ذاك، إلى اعتناق الليبرالية. وما يدهشني أكثر، إنما هو كَونُكَ لن تعثر على فيلسوف واحد، يرى أنه من غير الطبيعي أن يغدو المال والسوق بمثابة القانون في كل الأنحاء. وأستنتج أن ثمة في فرنسا نوعان من المثقفين: أولئك الذين يسايرون منطق السلطة وأولئك الذين يشكلون بؤرة توتر ومقاومة لهذه السلطة. وقد أصبحت بالتالي أكثر نزوعا للنقد، وأكثر ميلا للقصف. لكن كل ذلك، ليس يعود، ببساطة، إلا إلى تصريحي الواضح بموقفي كما بالجهة التي إليها أنتمي. فالوضوح موقف كثيرا ما يخلق لك عداءات: وعندما نقرر أن نكون واضحين، يحسبوننا أكثر عنفا وتطرفا.

❖ ما هي اختياراتك بالضبط ؟ وما هي الجهة التي تنتمي إليها؟

– من حسن الحظ، أن عصرنا تغيَّر، ولم يعد بإمكاننا الاقتصار على منطق ثنائي، من قبيل مثلا ذلك المنطق الذي كان يقابل اختيار آرون (أمريكا) باختيار سارتر (الإتحاد السوفياتي). إني لا أؤمن أبدا بالمساء الأعظم ولا بأن الثورة هي الحل للمشاكل . لقد غدا القرن دولوزيا، حتى أن الناس في اعتقادي، صاروا يدركون بأنه لم يعد بالإمكان إلا ما أسماه دولوزبـ «الثورات الجزيئية»: لا يمكننا القيام بالثورة، لكنه بإمكاننا القيام بثورات. وهي ثورات صغيرة لكنها ناجعة. أعطيك مثال الجامعة الشعبية: فالأمر ليس يتعلق بثورة كبيرة، ومع ذلك فإني قُمْتُ بما هو في استطاعتي. وأناضل من أجل قضية أتبناها كلما استطعت ذلك على طول

حياتي اليومية .

❖ بـأي شكل من الأشكال هي الجامعة الشعبية فِعل للمقاومة؟

– بكل بساطة، يمكنني القول أن الجامعة الشعبية لا تَنْصَبُّ على إنتاج معرفة يُؤَدَّى عنها اجتماعيا: إننا لا نطلب من الأشخاص الانخراط مقابل إحرازهم على دبلوم يُشَرْعِنُ لعملية التسجيل . ليس لدينا هنا لا مراقبة للمعارف ولا دبلومات، بله ولا موقف سلطوي يفترض وجود أستاذ يصحح لكم أوراق امتحانكم، ويمنحكم نقطة، ويُجيز مروركم أو لا للقسم الموالي، ويسمح لكم بالانتساب للجامعة مادمتم قد حصلتم على دبلوم(وكل دبلوم لا يسمح لكم في كل الأحوال إلا بإعادة إنتاج نموذج اجتماعي: فالمبرز في الفلسفة يصبح أستاذا للفلسفة لا غير). إن الجامعة الشعبية لا ترمي إلى إنتاج دواليب صالحة للآلة الاجتماعية، بل ترمي إلى تمكين الأفراد من وسائل الرفاه في وجودهم وتكوين ذواتهم وبنائها. لذلك يأتي إليها من يشاء ويغادرها من يشاء، ولا وجود فيها لرقابة ولا لواجبات التسجيل. أما الأساتذة فكلهم متطوعون. وفضلا عن ذلك فهي فضاء حيث تُدَرَّس معارف بديلة بطريقة بديلة. أقصد من وراء هذا الكلام، أن المسألة تستدعي تدريس مالا يُدَرَّس بالجامعة: أي فلسفة «المهزومين» التي تتضمنها هذه الأجزاء من كتاب «ضد تاريخ الفلسفة»، لكن هناك أيضا التحليل النفسي والفن المعاصر وموسيقى الجاز والسينما. . . وعلى هذا النحو تُشَكِّل الجامعة الشعبية، نواة للمقاومة une microrésistance . وفضلا عن ذلك، يمكننا اعتبار أن السعي لعيش الفلسفة التي نتعلمها ليس بالتأكيد، ثورة عظمى بل هو ثورة صغيرة بالرغم من كل شيء... وإذا كان كل واحد منا يقوم بما يستطيعه (وبتعبير آخر: يقوم بما عليه أن يقوم به) فحينئذ فحسب، نحصل على شبكة ثورية أكثر نجاعة. إني أؤمن باتحادات المستهلكين! أي بطريقة ما في العيش. وإذا كنت في غالب الأحيان، محط مؤاخذات، بدعوى أني لا أقدم حلولا وأكتفي فحسب بالتفكيك، فذلك لا أساس له من الصحة، على اعتبار أن كتبي كلها تنتهي باقتراحات. اقتراحات قد أُوجِزُها فيما يلي: أن نعمل على صنع أنوية للمقاومة، أي شبكات للمقاومة تخص كل واحد منا. شبكات بديلة. وهي ما علينا الاشتغال على صنعه سواء في وسطنا العائلي، أو كأزواج أو في ارتباطنا اليومي بالآخر وكذا في العمل. . . علينا أن نكشف إلى أي حد نحن متحررين لا ليبراليين.

❖ ألا تخشون أن يُنظر إليكم كما لو كنتم شيخا روحيا، عندما تتكلمون على هذا النحو؟

– لا، لأن هذا الخطاب ليس أبدا بمثابة حل جاهز تحت تصرفنا. وهذا هو بالأحرى ما يؤاخذني عليه أولئك الذين هم بالضبط قيد البحث عن شيخ روحي، كما تفضلتم، وهو ما لست إياه ولا نية لذي لأن أصيره ! وفضلا عن ذلك، إني أستغرب من هذا البعد الفانتازمي عند الشيخ الروحي والموجِّه الذي سيقول لكل واحد : » قُمْ بكذا، وافعل كذا». أجد ذلك في غاية الخطورة، ويكتسح المجتمع الحالي بقوة. وفيما يخصني شخصيا، أؤكد أني لا أتبنى مثل هذا الخطاب، وأكتفي بالتوجه للناس قائلا : «أن تصنعوا أنوية للمقاومة، تلكم طريقة للعمل، لكن يبقى عليكم تطبيقها. »

❖ لكن كيف بوسعنا أن نكون أحرارا دائما؟

– كيف نكون اشتراكيين أحرارا؟ هذا موضوع سأعمل على تفصيله في كتاب قادم. فبانتهائي

من كتابة مؤلف «ضد تاريخ الفلسفة»، خَطَرَ ببالي ضرورة البحث عن موضوع جديد متميز. فوجدتُني متعطشا أيما تعطش لكتابة تاريخ الاشتراكية التحررية. وفي هذا السياق، فكلما جرى الحديث عن الفوضوية، إلا وتم تذكيرنا بأسماء كل من «باكونين» و«كروبوتكين» و«برودون» لا غير؛ ولا أحد أبدا يذكر «سيباستيان فور» و«إميل أرمون» وباقي الفلاسفة الذين سيُسْعِفُوننا، إنْ طَفَوا للسطح، على التفكير في اشتراكية تحررية اليوم. إن الفوضوية كما أفهمها لا صلة لها كثيرا بالتداول التقليدي للَّفظة. يتعلق الأمر بأن نغدو ضد ليبراليين لا ضد رأسماليين.

❖ فوضوي يدافع عن الدولة. . . ما القصد من هذا الكلام؟

– يعني ذلك، أولا أنه ينبغي علينا أن نفكر بأسلحة القرن ٢١ لا بأسلحة القرن ١٩ : كل أولئك الذين اعتقدوا أن ماركس كان يملك كل الحلول لمعضلات القرن ٢٠ باؤوا بفشل ذريع وجعلونا نؤدي الثمن باهظا. فَأن تكون فوضويا اليوم يعني من بين أول ما يعنيه أن تعيد التفكير في القضايا الفوضوية على نحو جديد. قديما كان الفوضويون ضد الدولة، صحيح، لكنهم كانوا أفلاطونيين حتى النخاع: يظنون أن الدولة هي الاستغلال. لكن الدولة، أداة، وكل أداة يمكننا توظيفها لغايات عديدة: قد يكون الاستغلال بطبيعة الحال إحداها، لكن ثمة أيضا غايات اجتماعية موازية. هكذا، نلاحظ بأن الدولة مثلا هي التي ساهمت في إخراج الأطفال من المناجم . بوسعنا إذن أن نكون فوضويين، بتأكيدنا على أن الرأسمالية ليست هي الليبرالية: إن الرأسمالية طريقة لإنتاج الخيرات un mode de production وكذا تقنية une mécanique وملْكية خاصة لوسائل الإنتاج؛ أما الليبرالية فهي طريقة في التدبير un mode de gestion من بين طرق أخرى، للخيرات المُنْتَجَة . أنا رأسمالي لا لشيء إلا لأني لا أرى أن ثمة نظاما أنجع من الرأسمالية يُمَكننا من إنتاج الثروات والخيرات، لكني أرى أن هنالك وسائل بديلة لليبرالية، أي لتوزيع الثروات المتراكمة عبر الرأسمال. والمتحرر اليوم، هو من لا يرى إذن أن عليه القضاء على الرأسمالية أكثر مما عليه مقاومة الطريقة الليبرالية المُنْتَهَجة في تدبير الرأسمال. هذا فيما يخص الجانب النظري، أما فيما يخص الجانب العملي، فالأمر يستدعي منا أن نفهم بأن الأهم، كيفما كنا (أساتذة، تجار، ربات بيوت، أرباب شركات. . .) إنما هو أن نتخذ موقفا مضادا للسلطة une position anti-autoritaire. فالمتحرر هو بالضرورة مناهض للسلطة: ليس ثمة أساسا مِنْ حُجَج منطقية تُخَوِّلُك أن تعتبر نفسك رب عمل أو أب عائلة باسم قانون مقدس. وبخلاف ذلك، أؤمن بالتعاقد. وهو ما ينبغي اعتماده تأصيلا للفكر التحرري المعاصر، ويخص ذلك حتى الأرضية التي عليها تقوم علاقات الحب.

❖ على ماذا يقوم هذا التعاقد؟

– إنه التعاقد المتعوي. كل ما في الأمر إنما هو أن نقبل بأننا لسنا مشمولين بمنطق متعال، يسوده نوع من القانون المقدس، يشترط علينا أن نخضع للنظام والسلطة والتراتبية. ليس علينا أن نقرأ العالم على نحو عمودي بل على نحو أفقي. وفكرة التعاقد هاته هي فكرة أبيقورية بالأساس. لكن كلما كنا بصدد الحديث عن التعاقد يحظر بخلدنا على التو «التعاقد الاجتماعي» لصاحبه روسو، مع أن روسو اقتبس الفكرة من هوبز، الذي أخذها بدوره من أبيقور. يوضح أبيقور هذه المسألة كالتالي: كيما نستطيع أن نعيش على نحو مشترك، يجب علينا أن نتعاقد، يجب علينا أن نلتزم مُصَرِّحين للآخر بكل وضوح بما سنفعله

وبما لن نفعله، بما نقبله وبما نرفضه. لنأخذ على سبيل الذكر مثال الحب. إن الرغبة بطبيعة الحال لا تكون أبدا تحت الطلب : فإما أن تكون وإما أن لا تكون. لكنها ليست كل شيء: فبوسعنا أن نصنع شيئا ما من رغبتنا أو لا شيء. بوسعنا أن نطلق لها العنان أو أن نقيدها ونحصرها أو أن نحررها ونفسح المجال رحبا أمامها. . . إن بوسعنا أن ننحت استعمالاتنا للرغبة. يتعلق الأمر أوَّلا بالتصريح بها (وهو ما نرفض دوما القيام به). ثم القول بأن الرغبة ليست هي ما كُنَّا نعتقده إلى حدود اليوم، أي أنها نقص (وهذا منظور أفلاطوني ولاكاني). لذلك، لا يمكنكم أن تكتفوا بهذا التصور للرغبة، إذا ما رغبتم في إنشاء علاقة زوجية. بحيث أن المسألة تستدعي، إجراء تعديلات: إذ لا أحد يتمتع بالكمال إطلاقا، وسرعان ما تغدو أفضل امرأة (أو أفضل رجل) لدينا، لا تطاق حالما ينضاف اسمها إلى قائمة طرائدنا المصطادة . إن علينا إذن أن نعمل على بناء طرفنا الآخر تحقيقا، لِمَا يمكننا أن نطلق عليه بفضل «لوقراتوس»، اسم الزوج الأتراكسي. وهذا الزوج الأتراكسي هو الذي يرفض أن يكون حزينا، وأن يحيا متألما وأن يتزوج لينتهي بالطلاق متحملا أعباء تكلفة غذائية لا تنتهي. . . إنه زوج يحبذ الفرح لا الحزن. ومن أجل ذلك ينبغي له أن يُجْري تعاقدات: أن يبقى دائما في حوار مع طرفه الآخر، وأن لا يتجاهل الواقع، وبعد أخذ ورد يصل إلى الاتفاق حول مسألة الوفاء مثلا. ثم عليه أن يبقى وفيا للتعاقد الذي تم برضى الطرفين معا. لكن إذا لم يتم أي تعاقد على نحو واضح، فإننا لا نكون والحالة هاته لا أوفياء ولا غير أوفياء. ماذا لو عملنا على استعادة تعريف الحب والعلاقة الزوجية في سياق التقليد القائم منذ أفلاطون حتى لاكان : فهل الحب يُفْرِحُنا ويجعلنا سعداء؟لا، ليس بالتأكيد. هذه إذن فرصة مواتية لإعادة التفكير من جديد في مسألة العلاقة الزوجية . وبدلا من المضي، قُدُما للإطلالة عما يقوله الفلاسفة التقليديين في هذا الصدد، الأحرى بكم الوقوف عند أبيقور الذي يرى أن التعاقد تنسيق تحرري؛ أما مبدأ التعاقد المتعوي فهو ما يقوم إذن على البيشخصية l'intersubjectivité وعلى التواصل عبر الحوار كما على الوضوح. يتعلق الأمر هنا بالتمكن من بناء علاقة زوجية تماما مثلما نبني ذواتنا.

❖ ما الذي، يفيده بالضبط «ضد- تاريخ» الفلسفة؟

-في «الكتاب المضاد للفلسفة» كان كل الفلاسفة الكبار الكلاسيكيين، المدرجين في برنامج الثانوي، حاضرين، لكني كنت أحرص كل الحرص، على الاحتفاظ بنصوص غير معروفة؛ نصوص بديلة، تبدو لي في غاية الأهمية من أجل فهم عصرنا. كان كانط موضوع دراسة لكن ليس اعتمادا على المقدمة الثانية لكتابه نقد العقل المحض، بل اعتمادا على نص يتكلم فيه عن الخمر ومفعول السكر على العقل... كل الناس تعرف التاريخ الرسمي للفلسفة: أفلاطون، ديكارت، كانط... لكن ثمة دوما، بالمقابل لهؤلاء الفلاسفة، أفكارا أخرى. إني لم أكن أرغب في كتابة تاريخ للفلسفة للمرة الألف: فثمة سلفا كتب تاريخ مهمة ولا شيء لَدَيَّ أضيفه في هذا الباب. لكن التاريخ المضاد، أي التاريخ التآلفي، فهو باعتباري ما يهم. وبغض النظر عما سلف، أعتقد بأن المتعوية، هي في الآن نفسه، قديمة قدم العالم وقد تسعفنا كقاعدة أخلاقية. وبَرْهَنَة على ذلك، مَضَيْتُ أبحث في تاريخ الفلسفة عن المفكرين المناصرين للمتعة، لأُدْرِكَ، أنهم كانوا دوما محط إغفال، بله منسيين، وبأنهم ذوي قيمة أكثر مما كنت أظن. واكتشفت أيضا، أنهم

كانوا يقترحون منظورا بديلا، لذلك المنظور المهيمن في الفلسفة: إن تاريخ الفلسفة تاريخ مثالي، أفلاطوني ومسيحي واثنيني؛ بينما يقترح «ضد– تاريخ الفلسفة» تاريخا للفلسفة مادي وشهواني وتجريبي وقورينائي وكلبي وديمقريطسي وغنوصي ونفعي... والحال أن هذه القارات لم تُسْتَثْمَر أبدا. أما السِّيَّر الذاتية الخاصة بهؤلاء الفلاسفة فمن الصعب بمكان العثور عليها: وهي في الغالب إنْ وُجِدَت، تكون في طبعات قليلة وغالية الثمن. وقد كانت كتب «أريستيبوس القورينائي» وكذا «لورونزو فالا» منعدمة في فرنسا حتى السنوات الأخيرة، وهو أمر على ما يتضح غير معقول. يقتضي التاريخ المضاد للفلسفة التصريح بمايلي: أتفهم أنه بوسعكم النظر إلى الفلسفة كما لو كانت بمثابة ما لا يُطاق مثلما قد تجدونها مضنية وتافهة، لا لشيء إلا لأنها انحصرت بالنسبة لكم في الفلاسفة والتقنيين واقتضت منكم أن تتحمسوا لحوار من حوارات أفلاطون كـ«بارمنيدس» أو لـ«ميتافيزيقا أرسطو» أو لـ«تاسوعات أفلوطين». إلا أن ثمة فلسفة تسعفكم على الحياة، وأقصد بطبيعة الحال، «قارة» كل من النفعيين والفرنسيين مثلا كما أستحضر الفلاسفة القورينائيين والكلبيين والمسيحية المتعوية.

❖ لماذا لم تكن هذه الفلسفات تُدَرَّس ولم تكن مشهورة ولا واسعة الانتشار؟

– لأن ثمة فلسفة مؤسساتية شغلها الشاغل إنما هو التقليص ما أمكن من قوة الفلسفة. ففي فرنسا، نتعاطى مع الفلسفة لكن ليس على النحو الأفضل؛ ويكفيكم ملاحظة المصير المقدر لمونتانيي بالرغم من كونه أحد كبار فلاسفتنا. وبخلافه، نجد أن كانط مثلا لا يزعج أحدا، مادام يعمل جاهدا على بلورة فكر ديني (بل مسيحي حتى): أن تقول بأنك قارئ لـ«الدين في حدود العقل وحده» أفضل بكثير من قولك أنك قارئ لـ«بُنْوَا ١٦»! ومع ذلك فالأمر سيان...

❖ لكن من ذا الذي يستطيع قول الحقيقة الفلسفية؟

– هناك طريقتان للرد عن هذا السؤال. الأولى تقتضي القول بأن الحقيقة الفلسفية تهبط علينا من السماء، أي ألا أحد يقولها وهكذا نتمكن من التستر على المشكلة. مما يستدعي منا الإبقاء على نوع من الضبابية والإصرار على عدم المبالاة بعلم التاريخ باعتبار أن الأمور هي على هذا المنوال منذ الأزل: فالفلسفة وُلِدَتْ في اليونان في ق. ٧ ق. م. مع الماقبل السقراطيين وهكذا جرت الأمور لاغير. أما الطريقة الثانية للرد عن سؤالكم، فتقتضي أن نوضح أن هذه الحقيقة غير قابلة للإدراك، وبأن الفلسفة اليونانية كانت مسبوقة بأفكار أخرى وبأنه ليس ثمة أية «معجزة يونانية». إني أدافع عن نهج ذاتي للتعاطي مع الفلسفة: اقرؤوا، وكَوِّنوا لكم تصورا بعدما تقرأون، لكن لا تحسبوا أبدا كل ما يقال لكم كما لو كان مسلما به.

❖ هل يمكن قراءة الجزء الثاني من «ضد– تاريخ الفلسفة» ككتاب يتناول الأوجه الإيجابية للديانة المسيحية التوحيدية؟

– نعم كذلك، هي المسألة بمعنى من المعاني. إذ يستدعي منا الحال، أن نُخْرِج من غياهب النسيان، هذا الضرب من المسيحية الهامشية، التي تعرضَتْ للاضطهاد من لدن المسيحية الرسمية، وتفتح أمامنا آفاقا هامة: يُبَرْهِن هؤلاء الفلاسفة على مسألة مؤداها أنه بوسعنا أن نكون مسيحيين ومناصرين للمتعة في الآن ذاته. إلا أنهم انهزموا. هكذا عَمِلْتُ مثلا، على عرض فلسفة الغنوصيين الفجار، مع أني لست

مناصرا لهم (أنا أنتصر بالأحرى لـ«مونتاني») كما عرضت مذهب أبيقور ولو أني لا أنحاز إليه (أنا بالأحرى منحاز للأبيقورية المتعوية التي يقودها لوقراتوس أكثر منه لأبيقورية أبيقور الضاربة في التزهد). إن هؤلاء الفلاسفة، مع ذلك، يسعفوننا على الكشف بأن العصر الوسيط، ليس مرحلة الظلامية والمسيحية التي جسدها آباء الكنيسة والسكولائيين.

❖ **في ذات الوقت، تنشرون كتاب «الحكمة التراجيدية. ما هي هذه الحكمة؟**

– يعود هذا النص إلى سنة ١٩٨٨؛خلصت إليه بعد انتهائي من قصة رائعة. إنه نص يسعف على خوض الصراع، ويدعونا إلى قراءة نتشه دونما الانزعاج بالكليشهات التي أُلْصِقَت به (أخت مناصرة للنازية؛حمق يكاد يحط من قيمة أعماله الإبداعية... إلخ). وإذا كان المتفائل هو من يرى الأفضل في كل مكان، فالمتشائم، بخلافه هو من لا يرى إلا السوء. أما التراجيدي فهو من يرى الواقع كما هو. تقتضي الحكمة التراجيدية إذن القول بأن ثمة واقع علينا التعامل معه. إنه ليس يتعلق بجزء من اللذة ومع ذلك فهو ليس سيئا ولا أفضل من أي شيء آخر.

❖ **لماذا تُسَلِّطون الضوء، في كل كتاب من كتبكم على عبارة من عبارات نتشه؟ إنه ليس بالرغم من ذلك متعويا.**

– صحيح، لكن بوسعنا أيضا أن نكون نتشاويين متعويين. فأن تكون متعويا، يعني باعتباري، أن تكون نتشاويا تماما مثلما كان نتشه يتمنى أن نكون. إذا رغبتم يقول، أن تتبعوني، عليكم أن تتجاوزوني وأن تتخطوني.

❖ **فيما سيفيدنا نتشه اليوم، للتفكير في الواقع؟ وفيم يمكننا أن نوظف نتشه توظيفا متعويا؟**

– أن يكون نتشه متعويا، لمَ لا؟ إنه عندما يدافع على أنه متعوي، فهو كذلكَ. وعندما يدافع على أنه رومانسي فهو كذلك أيضا . إن المتعوية، إن كانت هي فن العيش على نحو سعيد وفي سلام سواء مع الذات أو مع الآخرين والعالم، فالمتعوية النتشاوية، تقتضي القول فحسب، بأن الواقع إرادة قوة (وليس إرادة الهيمنة على الغير مثلما تزعم ذلك تلك السخافات اليومية). تقتضي الحكمة التراجيدية إذن، أن نفهم أن الواقع إرادة قوة وبأنه كلما رغبنا أن نتمرد على كونه كذلك، وجب علينا أن نستعِدَّ لمكابدة المعاناة . أما إذا لم تكونوا راغبين في المعاناة، فليس عليكم إلا أن تقبلوا بالواقع كما هو. عليكم أن تُحِبُّوا القدر Amor fati، وذلكم هو الدرس النتشاوي في الفرح؛ وكم سنربح كثيرا إذا ما عملنا به في حياتنا اليومية، تفاديا للمعاناة والألم والاستياء . لكنه ليس بإمكاننا أن نرغم الناس كلهم على أن ينحازوا ضد الألم، لأن المتعوية لا تقوم إلا على نوع من الاختيار الحر. .

المرجع:

عن مجلة «لير» الفرنسية الصادرة شهر فبراير ٢٠٠٦ من ص. ٣٨ حتى ص ٤٣ .

بسيم الريس:

الأعمال الفنية يجب أن تكون ملتزمة بقضايا المحبة والإنسان.

الفنان السوري بسيم الريس:

كم غرنيكا يلزمنا لكل هذا القتل؟

حاورته: فاتـن حمـودي*

طالما شكل الفن إحدى أدوات التعبير الكبرى، وإحدى الإدانات في تصديه لموضوع الحرب والمجازر التي ترتكب بحق الإنسانية، فمن منا لا يتذكر لوحة «الغرنيكا»، للفنان التشكيلي الاسباني بيكاسو، ومن منا لا يربط أعمال غويا بالتاريخ الإسباني كونها مفصلا في تاريخ الفن المعاصر، والحديث عن الفن الملتزم يأخذنا نحو «جدارية الفنان الفلسطيني» «الحلاج»، و«ثلاثية» أيلول الأسود للفنان السوري يوسف عبدلكي، أعمال كثيرة جعلت من الفن موقفا ملتزماً بقضايا المحبة والإنسان، وهذا ما يحيلنا إلى إطلاق الفنان السوري بسيم الريس لمشروع «الجدارية السورية الأربعة عشرية»، والتي أراد من خلالها جعل الشهيد أيقونة من أيقونات الثورة، توثق وتدين العنف وتستصرخ الضمائر مشيرة إلى مشهد الدم على أرصفة المدن السورية.

* كاتبة من سورية .

ويبقى السؤال، هل يمكن للأعمال الفنية أن تسجل لأحداث تاريخية هامة، وإلى أي درجة تشكل الفنون موقفا مشاركا في معركة الوجود التي يطرحها شبابنا السوري في ربيع الثورات والتي تحمل عنوان الحرية والكرامة؟

أمام هذا المشهد لم يستطع الفنان السوري بسيم الريس بضميره اليقظ ورسالة المحبة التي تشكل الخيط السحري لأعماله الفنية والأدبية معا، إلا أن يتناول جوانب من هذا الرهاب الذي حكم المكان والمرحلة... من خلال مشروعه التشكيلي، «الجدارية» ليدخل الشهيد محترفَه كموضوع، بعد أن بات القتل مشهدا يوميا،وهو ما دفعه للكتابة على صفحات الفيس بوك: «ليكن ذكرهم مؤبدا شهداؤنا»..

وأمام تسارع الأحداث التي يشهدها الواقع السوري، يوميا وعلى مدى أكثر من ستة أشهر، حيث بات ما يقال اليوم لا يصلح للغد، إذ يختلف الشعور في تسجيل اللحظة، كون التسجيل الآني هو الذي يضيف قيمة شعورية للعمل، وطالما شكلت في هذه الأحداث صورة الشهيد صدمة للعالم، كونه يخرج بصدره متحديا، يقول كلمته حرية، ويرحل بعد أن يسجل موقفه من الحياة، يقول الريس: «أمام هذا المشهد الذي تجاوز فيه عدد الشهداء الألفي شهيد، كان لا بد لي أن أنتقل من مبادرتي التي أطلقتها مع سقوط أول شهيد في درعا «لكل شهيد لوحة»، نحو مشروع يحمل عنوان(الجدارية السورية الأربع عشرية)»، والهدف ليس إعادة إنتاج المرئيات، بل جعلها مرئية للعالم أجمع، ضمن بانوراما لونية تدين فعل العنف الإنساني».

يتابع الريس، لاشك ان أرتفاع عدد الشهداء وضعنا أمام مشكلة حقيقية، ما خلق عندي فكرة الجدارية، وهي الحالة التي توثق بالبعد التعبيري، وتخلد اللحظة بمشاعرها بألمها وخيباتها، بفرحها بدمها، بأهازيجها، بأطفالها، مؤكدا على أن الجدارية مهمة إنسانية فنية.

ويبدو واضحا إصرار «الريس»، على العمل على فكرة الشهيد، كون «الشهيد»، يمثل المثل الأعلى لشخص يعطي بلا مقابل، وهو الذي يتخلى عن كلّ ما يملك، جسده روحه، مستقبله، ماضيه، أحلامه، طموحاته، يقول الريس: «أمام هذه اللحظة لابدّ من التوقف لنراه بماذا يفكر، ويشير إلى أن مبادرة السابقة «لكل شهيد لوحة»، تسعى إلى توثيق لحظة التصاق الشهيد بظله قبل أن يطلق كلمته الأخيرة، ويرحل».

و يتابع: أن لوحة «شهداء الجمعة العظيمة»، أخذت منه الكثير من الوقت، والألم، «كنت أرسم وأنا أبكي، فطلعت اللوحة مني بألم»، ويلفت إلى أن أول شهيد رسمه كان أكرم الجوابرة، و« تتالى بعدها أعداد الشهداء، فأصبح الشهيد كلمة تحتّم علينا الدخول في معناها الحقيقي»..

ومع ارتفاع عدد الشهداء، واتساع مشهد الدم الذي رسم خطا بيانيا لأسطورة الشعب السوري، بحيث شكّل العدد ألف المكوّن من ثلاثة حروف حالة أشبه بالخوف، ما عكس صعوبة متابعة هذا الكم الكبير من الشهداء بحيث تحتاج المبادرة إلى فريق عمل يتابع تفاصيل الأسماء، وشهداء المدن..

يقول: «حين تحاول أن تبدأ بالعد ألف، فإنك تتعب وتتوقف أنفاسك حين تصل للعدد مائتين، فما بالك بأعداد الشهداء التي قاربت الثلاثة آلاف، فكيف يمكننا أمام هذا المشهد اختزال ألف حلم، ألف طموح، ألف حب، ألف خيبة، ألف أم، ألف يتيم، قتلوا برصاصة واحدة، يتابع، من هنا حقّ علينا

أن نساهم بشيء، فالشهيد رسالة تحمل تاريخا، تحمل في طياتها الأمل لذا فإنني أمضي بأدواتي اللوحة والقلم، للوقوف أمام كلّ شهيد الذي أعتبره أيقونة ليبقى راسخا في تاريخنا، لذا فإن هذه الجدارية ستكون إحدى هذه المساهمات، لتسجيل اللحظة وملاحقتها، والتعبير عنها وبشكل عفوي بعيدا عن التخطيط المسبق.

أربع عشرية

ويعلل فكرة تقسيم الجدارية إلى أربع عشرة

لوحة قائلا، أردت بذلك الدخول في الخط الزمني للأحداث، ربما كانت الصرخة الأولى من دمشق، لكن الشهيد الأول كان في درعا، بدرعا تحوّلت الانتفاضة إلى حالة دموية، من هنا سأبدأ، ثم أنطلق نحو أربع عشرة محافظة سورية، وحسب التسلسل الزمني، ومن الممكن أن أوثق أسماء الشهداء، كون الجدارية تسعى إلى اختزال المشهد اليومي ببعد فني عفوي تفرضه سيرورة الحدث، لذا فإنني ألحق اللحظة، أبني قبل التعبير بالخط واللون، جاعلا من الميكس ميديا «الكولاج»، إحدى وسائل التعبير، بعيدا عن الرؤية الكاملة لصورة العمل، وبالتأكيد فإن هذا يسهّل لي الانطلاق والمتابعة.

فلسفة الزمن

وفي عودة إلى علاقة الفنان بالزمن، ومدارج الطفولة، يشير الريس إلى أن القبض على ما تبقى من الزمن، الذي أهدر الكثير منه تحت وطأة الضرورة، «تنقلي في أكثر من مهنة، حيث عملت منذ كنت طفلا لأساعد نفسي في الدراسة بعد أن مات والدي وعشت مرارة اليتم، لأمارس مهنا كثيرة، ما جعلني أتخذ قرارا بأن الزمن بحجم الوعي والمشروع، فهدره جعلني أنتبه إلى أن أهم شيء نمتلكه هو الزمن، كونه متبدلا ومتقلبا، لذا وجدت نفسي مثل لاعب كرة القدم، المحكوم بخط زمني معين، فآخر دقيقتين في المباراة، يكون فيها شعور اللاعب أن يكرّس كل طاقاته، من أجل أن يصل إلى الهدف».

زمن العولمة

ويؤكد أن زمننا الراهن كسرت فيه الجغرافيا، بفعل التكنولوجيا، «إذ أصبحنا نتواصل بنفس اللحظة مع أمكنة مختلفة ونحن جالسين في غرفنا، لهذا فنحن بحاجة لعدد كبير من الأصابع، من أجل ذلك لابد أن أكون ماكنة لأُؤسس تجربة فنية، وكي أكون قادرا على تنفيذها ضمن شروط محددة، واستراتيجية مؤسسات، لكسر كساد الزمن والاستفادة منه إلى أبعد الحدود».

و يشير إلى أن الوراء موروث، وأما توثيق اللحظة فهي أن تعيشها من أجل المستقبل، ليكون الفن أحد طرق التعبير، في زمن متسارع، فخلال ستة أشهر شهدنا ثورة تونس ومصر، وليبيا واليمن وسوريا، بينما الثورة الفرنسية استغرقت عشر سنوات، لهذا أشعر أن علاقتي بالزمن تدفعني لبناء تجارب فنية وليس لوحات، جاعلا من نفسي ما يوازي المؤسسة.

المكان وتقنيات اللوحة

أما العلاقة المقابلة للزمن، فهي بلا شك العلاقة مع المكان، ومدى تأثيره على سيرورة تنفيذ شكل الجدارية، يؤكد الريس على وجود مشكلة حقيقية له مع المكان، خاصة في الجدارية وطريقة تنفيذها، يقول: «لا شك أن حاجتي للمساحات والأسقف العالية، حيث إن ارتفاع الحرارة ونسبة الرطوبة في صيف الإمارات تمنعني من الرسم في مكان مفتوح، لذا فإن المكان يفرض عليّ تقنيات اللوحة، كاللعب على المقاسات،فالمهم أن لا يضيع الإحساس لتنفيذ هذه الجدارية.

لهذا اشتريت ورق (A4)

يتابع، رسمت وجوه الشهداء، فأنا أشتغل بمطرح من مطارح الجدارية على الكولاج، وطبعا هذا أحد الحلول للعب على المكان والإمساك بمشاعر

اللحظة قبل أن تنزلق إلى الماضي، فالجدارية تعكس المكان الذي نشعر به، وليس ما نرى، والمكان ينشق إلى قسمين، تعبيري يندرج فيه الواقع المر مثل السجن، ومكان نغادر إليه بالخيال.

وينوه إلى أن الجدارية جاءت نتيجة حجم تعب طويل، «فليس عندي أي مشكلة أن أعيش في الحدود الدنيا للحياة، لتحويلها إلى فن، وهو ما بدأت العمل عليه بتفاصيله الكثيرة».

وحول وضع الجدارية باعتبارها مشروعا

وطنيا، واحتمال اقتنائها، يؤكد الريس على أن الجدارية حالة مفتوحة، أحلم أن يكون لها معرض بعدد من العواصم العربية والعالمية، وأن تجد مكانا في متحف بدمشق، لتكون شاهدا تعبيريا على على الثورة السورية.

المشروع والمبادرة

ويبدو واضحا عند الريس شغله على فكرة المشروع مختزلا بذلك روح المبادرة التي يشكل الحب خيطها الأساسي، وكأنه يختزل البعد المؤسساتي الجمعي في شخصه، متحديا الكثير من الصعوبات التي تواجهه، حول هذه النقطة يقول: «قبل عامين أطلقت مشروعا من خلال شبكة التواصل الاجتماعي الفيس بوك، حمل عنوان، «على كل جدار لوحة»، منطلقا من مقولة «علّ اللوحة تجمعنا»، أردت من خلاله تقديم لوحة لكل من يطلبها، فرسمت مئات اللوحات بأسماء أصدقاء أعرفهم ولا أعرفهم، وكانت اللوحة تحمل اسم صاحبها، ولا شك أنها مبادرة أخذت مني الوقت والجهد والمال لكنها في المحصلة بادرة إنسانية.

يتابع، في فترة الانتفاضة، أصبح هناك انقسام في الشارع السوري، بين مؤيد للنظام، ومعارض، وصامت، الشيء الطريف، أنني كنت أرسل لوحات لشخص في إحدى المدن السورية، وكان دوره الاتصال بأصحاب اللوحات لأخذها، اللوحة كانت تجمعهم، وتجعلهم يتناقشون في الوضع الراهن، وهذه شهادة حكاها لي الكثير من الأصدقاء، إلى جانب ما تحمله اللوحة من بعد اجتماعي حيث تعارف الكثيرون على بعضهم من خلالها، لهذا فإن فكرة «دمقرطة الفن»، هي ما أصبو إليه.

ويشير إلى أن فكرة مبادرة «على كل جدار لوحة»، ولد تيوم رأس السنة، فبينما كنت وحدي في دبي شعرت بفيض من الحب تجاه الجميع، فخطرت الفكرة ببالي، وقررت العمل عليها خلال شهر يناير (كانون الثاني) ٢٠١١، لأعلنه شهر الحب لكل العالم. كتبت اسم المبادرة على «الفيس بوك»، وقلت إن الحب لغة فعل وليس لغة قول، بعدها وصلتني مئات «الإيميلات» من عدة دول عربية وأجنبية مثل أميركا، كندا، ألمانيا، فرنسا، إيطاليا، السويد، مرورا بالأردن، فلسطين، وسورية من شمالها إلى جنوبها، ودول الخليج (كالسعودية، الكويت، قطر، البحرين، الإمارات).

ثالوث فني

و الريس يعمل على الثالوث الفني الرسم والكتابة إلى جانب السينما، يقول:

في البدايات يحاول الشخص أن يستكشف كل أدواته، بعد فترة يجد نفسه موجودا أكثر بمكان ما، فأنا أكتب وأرسم، ونتيجة متابعتي وعشقي للسينما، فقد كبر الحلم عندي في ربط هذه الفنون مع بعضها، كون الكادر السينمائي لوحة، فالكتابة أداة أنتقل فيها من النص إلى اللوحة، ومن اللوحة إلى النص، أما السينما فهي الحضور والتعبير اللحظوي، نسمع فيها الجواب بين اللحظة والأخرى، هناك تراكم، سرعة في الأحداث، تسارع في التقنية في التكنولوجيا.

يتابع ولاشك أن اللغة التشكيلية لغة مختلفة، أما اللغة البصرية الخاصة، فلها ارتباط خاص عندي، لهذا فإنني أرى أيام الأسبوع تتوزع في مخيلتي كألوان جمعية، يوم الجمعة أراه باللون الأسود، ولا أعرف لماذا مجرد الشعور يعكس

عندي لون هذا اليوم، الخميس يشبه الأحد في اللون، وهو عندي مثل لون غسيل الأمهات الأبيض بعد أن يضاف إليه «النيلة»، ليصبح أبيض مائلا إلى زرقة شفيفة جدا، ليكسرو لون نصاعة البياض، أما الإثنين فأرى فيه كل ألوان الأخضر..

ويشير الريس إلى أن الدأب في الكتابه، خلق عنده نتاجا قصصيا ما «دفعني للمشاركة في «مسابقة الشارقة للإبداع العربي»، فحصلت على جائزة بالمركز الثالث، وحصلت على جائزة

غانم غباش عن قصة (أبو كرسي) التي أخطط أن أحولها لعمل روائي، أما السينما فهي إحدى حقول التجريب، حيث ألفت وأخرجت فيلما قصيرا بعنوان: «حدود الرمادي» والذي بقي في مساحة اللون كإحدى أدواته في التعبير.

وحول فكرة الفيلم يقول: «حدود الرمادي»، وأعني بها الحد الفاصل بين الأشياء، وهو يشبهنا جميعنا فهو ليس أبيض أو أسود هو الحد الفاصل بين الحياة والموت، القبح والجمال. تجربة فيها لغة سينمائية على صعيد الصورة وهو قائم على حدثين متعاكسين....

غياب المؤسسة

ولأن الريس يعمل على فكرة المبادرات والمشاريع، والتي عادة تقوم بها مؤسسات، يحضرني سؤال، كيف يمضي نحو الحلم، ومن يدعمه؟

يقول: «قراءتي لانشتاين منذ كنت طفلا علمتني نسبية الأشياء، فما هو على يمينك، قد يكون على شمالك، وأن المطلق الوحيد هو سرعة الضوء، هذا الفهم جعلني أنظر نظرة شمولية للحدث في سوريا، أما عن العلاقة مع المؤسسة، فأنا لا أنتمي إلى أي مؤسسة، وفي بلادنا فقدت الإيمان بها، كون المجتمع لم يرتق إلى مؤسسة حقيقية فاعلة، وأعتقد أننا بين مؤسستين، المؤسسة الوحيدة الداعمة لي وهي الأسرة، التي تقدم لي الدعم المعنوي، وعلى طرف آخر يوجد الأسرة الحاكمة المتحكمة غير المعنية بالسياق الإبداعي ولا الفردي ولا حتى الجمعي.

ويشير الريس، إلى أنه يقف أمام خيارين، إذا كانت الأسرة لا تملك دعما ماديا، والمؤسسة لم تأت إلي، ماذا أفعل؟

هنا تكمن القوة، أن يتجاوز الإنسان في الصحراء محنته لبناء حضارة كاملة من خلال أدواته، وهنا تكمن متعة الاكتشاف، اكتشاف الذات، وهذا ما أعمل عليه الانتقال من اللوحة إلى المشروع.

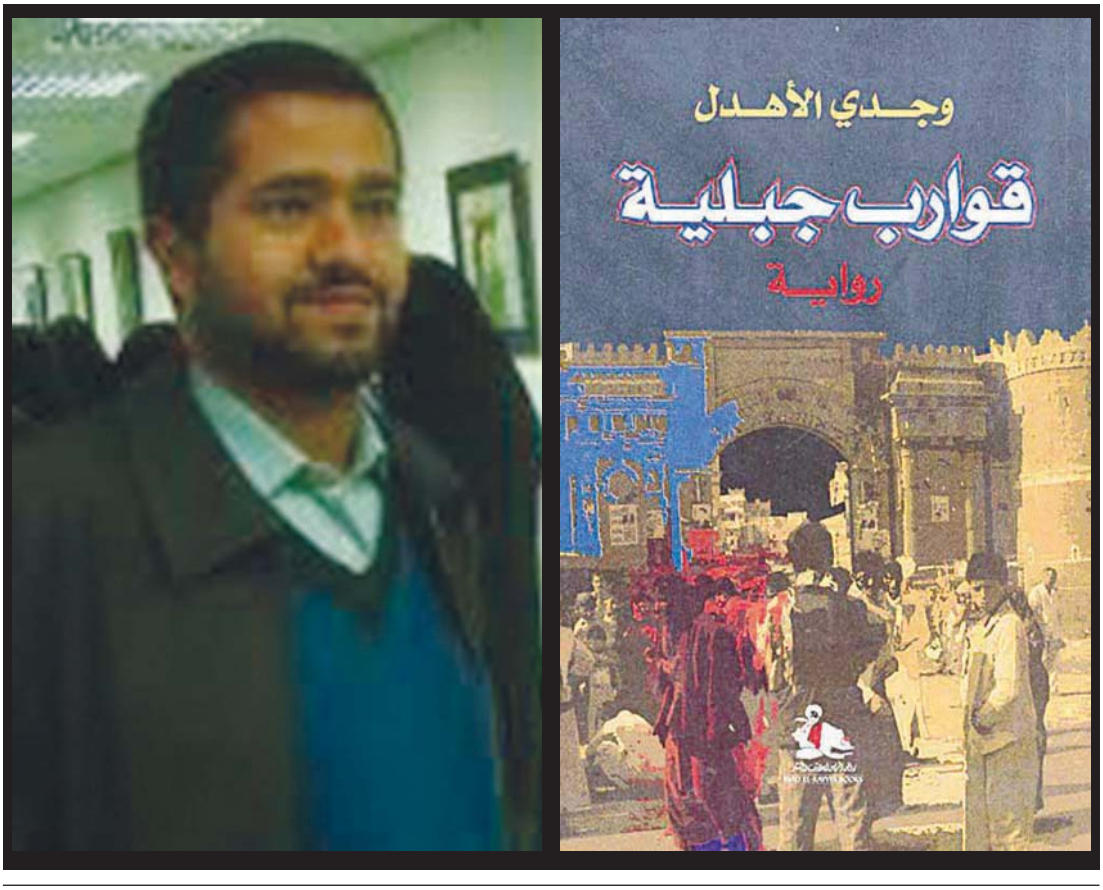
دور الإعلام

وحول دور الإعلام في حمل المشروع ورفع الفنان من المحلي إلى العربي والعالمي، يؤكد الريس على أن للإعلام دورا لا يستهان فيه، كونه أحد الحوامل الهامة، «رغم أن إعلامنا ينطبق عليه (إملأ الفراغ التالي)، بسبب ظروف مختلفة، لهذا فإن دأب الفنان واستمراره، وإصراره هو المحك الحقيقي الذي يفرض نفسه على الإعلام، وعلى طرف آخر فإن الانترنت بمواقعه المختلفة أخذ جزءا هاما من الدور الإعلامي في إيصال ما أرسم وما أعمل عليه إلى أكبر شريحة ممكنة من الناس والمهتمين في دول مختلفة كونه كسراً للجغرافيا بالدرجة الأولى».

بين ضفتين

وما بين إقامته في دولة الإمارات، ودمشق، والمكاسب التي يحققها بين هاتين الضفتين، والتي يأخذها من خصوصية المكانين، يقول: «هنا في دولة الإمارات، تتوفر مساحة أكثر للتأمل والتفرغ، وتحقيق العمل التقني بشكل أفضل، هنا أنجزت الكثير من المعارض والأعمال، وانتقلت من مفهوم اللوحة إلى مفهوم المشروع، ولا شك أن هذا المكان بما يوفره من سوق فني، « آرت دبي، وفن أبو ظبي»، ومن جهة أخرى مساحة ثقافية يقدمها بينالي الشارقة بأفكاره المتجددة، منحني جانبا هاما في التجريب،

بالمقابل هناك الضفة الأولى دمشق، حيث الحراك الحقيقي والامتلاء الروحي، والذاكرة، ولكن على هذه الضفة كمكان حميمي لا تترك لك مساحة للتفرغ للفن، بسبب الغرق في الجمعي، وهو ما جعلني أخسر الزمن، وها أنا أمضي بعد أكثر من ستة أشهرمن عمر الانتفاضة السورية، ستة أشهر من الاستباحة لشباب بعمر الورد، ستة أشهر والدم يرسم خارطة سوريا الحرية، كان لا بد من ولادة فكرة الجدارية، فكم غرنيكا يلزمنا لكل هذا القتل؟



وجدي الأهدل:

دائما أجد مشكلة

حيـــاة مـــرة

مونودراما

وجـــدي الأهـــدل *

المكان: قرية في جبال اليمن.
الزمن: أوقات متباعدة في القرن العشرين.

في وسط المسرح سرير نوم مطروح بالعرض، مصنوع من الخشب والحبال، عليه فراش إسفنجي خفيف ومُغطى بملاءة حمراء مزينة بالزهور.
الخلفية ستارة بيضاء تعكس جبالاً عالية خضراء، تفرّخ في سفوحها بيوت قروية متناثرة، وتعلو الجبال سماء زرقاء مُطرزة بسحب بيض. على جانبي الستارة مدخل أيمن ومدخل أيسر. يبدأ العرض بعزف على المزمار للحن من التراث اليمني، يترافق مع ثغاء قطيع من الأغنام وصياح الديكة.
تدخل حورية مرتدية ملابس طفلة عمرها عشر سنوات: فستان قصير يصل إلى الركبتين، تحته سروال طويل هيلاهوب وتربط شعرها في ضفيرتين، يداها خاليتان من الخواتم والأساور. تروي حكايتها وهي ترقص مع دميتها.

لقد ظل طوال الليل يحكي عن مغامراته مُتفاخراً مُتباهياً، وأنا أفكر في نفسي أنني قد دفعت ثمن مغامراته ثلاثين عاماً من حياتي مسجونة في دار أهله. عندما حان وقت النوم، رفض اقتراح أمه بالنوم في غرفتنا، ورقد في الديوان. عندما قال « لا» للنوم معي، شعرت وكأن خنجراً قد اخترق صدري. فهمت أنه يزدريني، يعافني، يشمئز من جسدي. لم أنم في تلك الليلة، لقد ظللت أبكي بحرقة، وكانت فكرة الانتحار تدق في رأسي كالمطرقة

* كاتب وروائي من اليمن.

حورية: اسمي حورية، ولدتُ في قرية جبلية مُعلقة بين السماء والأرض وكأنها عش للنسور. نشأت في أسرة محافظة، وتعلمتُ القراءة والكتابة، وحفظت أجزاءً من القرآن الكريم. طفولتي هي أسعد فترة في حياتي، كنت أخرج إلى شوارع القرية وألعبُ مع أقراني إلى مغيب الشمس. لم أكن أشبع أبداً من اللعب، وكنت دائماً أتزعم عصابة من الأولاد والبنات لمهاجمة أطفال الحارة لأخرى وسلبهم ألعابهم هاها..

(تخرج من تحت السرير دراجة، تمتطيها وتجري بها حول السرير وهي ترن الجرس. أصوات صخب أطفال يلعبون. حين تتوقف أصوات الأطفال عن التدفق، تتوقف هي الأخرى وتنزل عن الدراجة، وتعيدها إلى مكانها تحت السرير. تحمل دميتها وتعاود الرقص معها)..

تقول أمي إنني عندما بدأت أتعلم الكلام كنت أترك فراشي وألتصق بظهر والدي، أشم رائحته وأنام! كان والدي رجلاً مربوع القامة مفتول العضلات، له رائحة عذبة تشبه رائحة الخبز الطازج، سببها أنه كان يُقطع الصخور من الجبل ويحملها إلى باحة دارنا، ثم يُكسّرها بمعوله ويصنعُ منها مطاحن حجرية..

(يصمتُ صوت المزمار، الإضاءة تخفتُ تدريجياً، حورية تتوقف عن الرقص مع دميتها، ملامحها تتحول فجأة إلى الحزن وتتندى عيناها بالدموع)..

وفي يوم من الأيام لم يستيقظ والدي من نومه. لقد مات (تحضن دميتها وتبكي. صوت نواح نساء. يحل الظلام. تخرج حورية. في الخلفية يظهر قفص بداخله دمية. نسمع صوت حورية تتكلم من وراء الكواليس).

صوت حورية: وأتى شاب من قريتنا وخطبي، كان عمري آنذاك خمسة عشر عاماً،وكان مُصلح يكبرني بعام واحد. وسيم، لا يعرف القراءة والكتابة، ولكن عمي أعجب به لأنه كان يُجيد الرماية بالبندقية. وهكذا بعد أشهر قليلة من وفاة والدي تم عقد قرآني على مُصلح.

(تدخل حورية وهي ترتدي ثوب زفاف أبيض ووجهها مغطى بالطرحة البيضاء. تخطو ببطء وكأنها تزف محفوفة بالمدعوين. نسمع أغنية زفة يمنية ترافقها الزغاريد. دائرة ضوء تلاحقها، في بنصرها خاتم ذهبي وعلى صدرها قلادة ذهبية).

حورية: وبعد زفافي إلى منزل زوجي، واجهت أقبح موقف في حياتي (تظهر في الخلفية سمكة على مجلي. نسمع لغط جماعة من الناس) أغلق عليّ بين أربعة جدران، وخلف الباب وقف رجال قبيلتنا وبأياديهم البنادق منتظرين خروج زوجي بالخرقة البيضاء ملطخة بالدم ليطلقوا الرصاص في الجو إعلاناً لعذريتي (ينتابها الذعر وتتراجع إلى الزاوية) اقترب مني مُصلح وهو يرتعش من القلق والتوتر، وفي عينيه تصميم على إثبات رجولته بأي شكل من الأشكال. شعرتُ بخوف شديد منه، وانكمشتُ في زاوية الغرفة مرعوبة، وأنا أرتجف من رأسي إلى أصابع قدمي..

(تتجه إلى السرير وتتمدد عليه)

أمسكني من معصمي وجرجرني إلى السرير وراح يُعريني..

(تصرخ مذعورة، وتحاول بيديها إبعاد رجل وهمي يُحاول اعتلاءها، تقاومه، تتلقى منه ضربات موجعة وصفعات تدير خديها ذات اليمين وذات الشمال، الرجل الوهمي يُثبّت يديها على السرير. ظلام . تظهر في الخلفية سكين صدئة تفتح بطن السمكة وأحدهم يُنظف جوفها مُخرجاً أمعاءها بسبابته، يُنظف ببطء، فينساب الدم من جوف السمكة)

أرجوك ابتعد عني.. أتوسل إليك اتركني، دعني، لا لا، كفى، كفى..

(في الخلفية نرى الذي يُمسك بالسمكة يُدخل خرقة بيضاء في جوفها ويُخرجها ملوثة بالدم. يفرد الخرقة المبقعة بالدم فتملأ مساحة الخلفية كلها. صوت طلقات بنادق. دائرة ضوء تتركز على حورية التي ترقد في وضع جنيني وقد سال الكحل على وجنتيها)

تركني ذلك الوحش البشري حطاماً. هل تعرفون ماذا فعل؟ لقد خرج إلى الرجال الواقفين خلف الباب وأراهم دم بكارتي. كنت أبكي وأتمزق ألماً وحسرة، وهم يحتفلون بإطلاق الرصاص. جرحي ينزف ودموعي تنهمر وهم يتبادلون التهاني!

يُهنئون زوجي ويُقبلون وجنتيه وكأنه مناضل وطني! ثم ذهب هذا الفحل المزيف ليُكمل سهرته مع أصدقائه، مُتباهياً أمامهم بأنه حطم الرقم القياسي، أقل من نصف ساعة ليأخذ عذريتي. صار في أنظار رجال قريتنا بطلاً.

(تنهض وتتحرك جيئة وذهاباً أمام السرير. تظهر في الخلفية سيارة بيجو عتيقة مُحملة بالركاب والحقائب) هذا الزوج الذي لم يمكث معي سوى ثلاثين دقيقة، رحل في صباح اليوم التالي باحثاً عن عمل في مدينة عدن.

وغاب. غاب. غاب ثلاثين عاماً..

(تبهت صورة سيارة البيجو في الخلفية بالتدريج حتى يحل محلها بياض يجهر البصر) ثلث قرن مرّ عليّ وأنا أرتدي هذا الثوب الأبيض كل ليلة سراً في غرفتي مترقبة عودة عريسي..

(تظهر في الخلفية دمية تحترق. حورية تخرج من تحت السرير مقشة وتكنس الأرض)..

ثلاثون عاماً مرت وأنا أبخر البيت وأكنسه وأنظفه متوقعة عودته في أية لحظة. ثلاثون عاماً مرت وأنا أعتني بملابسه وفراشه وأحذيته وأنفض الغبار عنها وأغسلها وأعيد غسلها مئات المرات، لكي يجدها نظيفة عند عودته إلى البيت. مرت ثلاثون عاماً وأنا أنظر من الشباك إلى طريق القرية أملاً في أن أراه قادماً من غربته. لو سألتموني أين قضيت عمري؟ لقلت لكم إنني بددت عمري وزهرة شبابي عند الشباك، أترقب وأنتظر. نعم مرت ثلاثون عاماً وأنا واقفة خلف الشباك أنتظر وأتحسر على نفسي. آه ما أمرّ الانتظار. مرارته استقرت في أحشائي إلى الأبد. ثلاثون عاماً وأنا زوجة بالاسم، زوجة مع وقف التنفيذ، زوجة لم تعرف لذة الحياة الزوجية مطلقاً. ثلاثون عاماً مرت وأنا مخلصة لزوجي، ولم أسمح لأي رجل أن يلمسني، لم يدنس شرفي أحد، رغم جوع الغريزة الذي في أحشائي، صبرت ولم أرم بنفسي في أحضان الرجال.

(تظهر في الخلفية حلقة من الأطفال يلعبون ويضحكون، ضحكاتهم ترن في أرجاء

المسرح)..

كان قلبي يذوب كمداً عندما أرى الأطفال وأنا محرومة من الذرية. وكيف سأنجب وزوجي بيني وبينه آلاف الكيلومترات؟! كانت عاطفة الأمومة التي في داخلي تخنقني وتعذبني، وتكاد تدفع بي إلى الانتحار. وبسبب حرماني من الإنجاب صرت أكره الأطفال. أتضايق عندما أراهم أو أسمع ضحكاتهم، وصار العيد أسوأ أيام السنة بالنسبة لي، أثقلها على روحي، لأن البيت يمتلئ بالأطفال وصراخهم ولعبهم. هل تعرفون في أي شيء أفكر؟ أفكر في طردهم من البيت، ولكنني لا أجرؤ خوفاً من غضب عمي وعمتي، لذلك

أنزوي في غرفتي وأغلق بابها على نفسي، لكي لا أرى وجوه الأطفال. لقد امتلأ قلبي بمشاعر سوداء رغم إرادتي..

(نرى في الخلفية شاباً وشابة يرتديان ملابس ريفية، ينظران لبعضهما بعشق، وأصابعهما تتلامس برقة)

أصبحت عندما أرى شابين مُتحابين أفقد صوابي، يُجن جنوني، أتحول إلى امرأة حقودة حسودة، ترغب في أن تحرق هذين العاشقين بالنار!..

(في الخلفية نرى زهرتين حمراوين وسط النيران)

أعترف بأن هذه الأحاسيس الشريرة تمرُ في خاطري، وتجول في صدري، ولكنني لا أقدم على فعل شيء من ذلك،

والعاقبة أنني أمرض، وأستلقي على الفراش محمومة، وتعاف نفسي الطعام، بل وأحياناً أصاب بالخرس، فأعجز عن الكلام، وتستمر هذه الحالة الفظيعة أياماً وأسابيع..

(تتمدد على السرير، تظهر في الخلفية زوبعة غبار)

وأنا في إحدى نوبات المرض هذه، وصل زوجي مُصلح، طرق الباب طرقاً متوالياً، وهبّت أسرته كلها للسلام عليه، وأما أنا فلم أتمكن من الوقوف على قدمي من شدة الحمى، نزلت دموعي من الفرح، ونسيت في لحظة أحزان ثلاثين عاماً من الانتظار. كنت كسجينة يائسة طال عليها الأمد، فأبلغوها أخيراً بنبأ الإفراج عنها..

(في الخلفية نرى كأساً زجاجية تصدعت بسبب تمدد الثلج بداخلها)

حين دخل مُصلح إلى غرفتنا، كنت أنا قد فتحتُ ذراعيّ لاحتضانه، ولكنه لم يفعل، اكتفى بمدّ يده، وصافحني مصافحة باردة، وكأنه يخشى أن أنقل إليه مرضي.

وضع على طرف فراشي هدايا رخيصة، وهو يبتسم لي ابتسامة باهتة. كان ينظر إليّ وكأنني حيوان أجرب مسكين. قال لي في حضور أبيه وأمه وأقربائه إنني لم أعد جميلة، وأن شعري قد غزاه الشيب، وأن وجهي قد احتلته التجاعيد، وأنني أبدو ذاوية مُصفرّة كقشرة موز..

(نرى في الخلفية قشرة موز مرمية على التراب، وقد فقدت نضارتها وصارت يابسة مسودة)

كان يُكلم والديه عني ويُقلب شفتيه باستمرار، وكأنه يلومهما أن الدابة التي تركها أمانة عندهما قد هرمت، ولم يُحسنا التخلص منها! كان يتفرج عليّ من أبعد زاوية في الغرفة متجنباً لمسي واستنشاق أنفاسي، وأما يده التي صافحني بها فقد تخشبت، ولم يعد يُحركها أو يُقربها من وجهه، ففهمت على الفور أنه يتمنى لو يُتاح له الذهاب إلى الحمام ليغسل يده..

(نرى في الخلفية ثمرة باباي متعفنة)

هكذا رآني، امرأة عجوز مريضة، ذبُلت

محاسنها، وولت أيامها. وأما هو فقد بدا في عيني رجلاً مكتمل الرجولة، قوياً كالثور، وجهه أحمر من وفرة الدم في عروقه، وأما وسامته فقد تضاعفت، واكتست بشرته مسحة من طراوة المدينة وكأنها مدهونة بالسمن. رأيت في عينيه بريق السعادة، وفي خديه وميض شهواني يعبق في الجو، فأدركتُ بفؤاد الأنثى أن زوجي لم يكن مخلصاً لي، وأنه عرف من النساء أشكالاً وألواناً، وأنه قد اغترف من اللذات والمسرات ما شاء له دون وازع من ضمير. إن هالة السرور التي تشع منه لتدركها كل عين..

(نرى في الخلفية بالتتابع: شارع المعلا بعدن. سفينة ترفع العلم البريطاني. صور من مدن ساحلية في القارات الخمس. صور فتيات جميلات شقراوات وسمراوات وآسيويات. موسيقى مرحة)

لقد عاد غنياً موفور الصحة، مهيباً، آمراً، مُتحكماً، تنحني الرؤوس في حضرته. صار سيداً قوي الشخصية مُطاعاً، واثقاً من نفسه، خبر الحياة وعرف دروبها. عاش في عدن خمس سنوات، ثم سافر مع الأسطول الملكي البريطاني وجال العالم كله، واشتغل وقاداً في البحر، وتاجر شنطة في الموانئ. ذاق كل أصناف الطعام المعروفة في الأرض، ونام مع نساء من كل جنس ولون، ومتع عينيه برؤية مئات المدن، واستمع إلى الأغاني والموسيقى، ورقص وسهر حتى الفجر ..

(الخلفية تبهت حتى تصير بيضاء، تتوقف الموسيقى)

لقد ظل طوال الليل يحكي عن مغامراته مُتفاخراً مُتباهياً، وأنا أفكر في نفسي أنني قد دفعت ثمن مغامراته ثلاثين عاماً من حياتي مسجونة في دار أهله. عندما حان وقت النوم، رفض اقتراح أمه بالنوم في غرفتنا، ورقد في الديوان. عندما قال « لا» للنوم معي، شعرت وكأن خنجراً قد اخترق صدري. فهمت أنه يزدريني، يعافني، يشمئز من جسدي. لم أنم في تلك الليلة، لقد ظللت أبكي بحرقة، وكانت فكرة الانتحار تدق في رأسي كالمطرقة..

(نرى في الخلفية حبلاً في آخره أنشوطة)

ومرت الأيام ولم يقربني مُصلح، هذا الزوج الذي انتظرته ثلاثين عاماً بإخلاص وتفان ولم أكشف سره لأحد. لم أخبر أي إنسان بأنه في الليلة الوحيدة التي قضاها معي لم يكن رجلاً. أنه عجز عن الدخول فاستخدم إصبعه!

(نرى في الخلفية مجلى السمك وقطرات دم تسيل من حافته على الأرض)

ثم سمعت الجيران يتهامسون أنه ينوي الزواج من بنت صغيرة عمرها أربعة عشر عاماً اختارتها له أمه..

(نرى في الخلفية يد تمسك بسمكة في الهواء وتفتح خياشيمها لتتأكد من طزاجتها، ثم تلقيها على المجلى)

وقع الخبر عليّ كماء بارد في عز الشتاء، تمايلتُ من الصدمة، وهرب الدم من عروقي، واسودّت الدنيا في وجهي. شعرت وكأن قلبي في قبضة جزار لا يرحم يعصره بين أصابعه ويجره لانتزاعه من مكانه..

(نرى في الخلفية صورة ضبابية تتضح شيئاً فشيئاً عن صورة مسخ مُفزع)

فكي الأسفل أصبح يرتعش لا إرادياً، وفمي بات يلتوي إلى الجهة اليمنى. كانت أعصابي تؤلمني بشدة، وانتابتني هلوسات رهيبة، ورحت أكلم الشيطان وأراه مُتجسداً أمامي. قال لي (تقلد صوتاً غليظ النبرة):

«حورية خذي الفأس واقتلي زوجك».

(تميل رأسها للأسفل وكأن صوته آتٍ من أعماق الأرض، تهرول إلى السرير وتخرج من تحت الفراش فأساً)

نعم لقد قررت أن أقتل زوجي وأمزق وجهه الجميل بهذا الفأس، سأقطعه إلى أشلاء متناهية الصغر، ثم سأرمي لحمه للكلاب

(ضوء أحمر يتحرك على الخشبة، حورية تلاحقه وتوجه له ضربات بالفأس وهي تصرخ)

خذ يا مُصلح، خذ يا خائن، خذ يا أنذل الرجال، خذ..

(تمثل أن هناك من يسحبها إلى الخلف وينتزع منها الفأس، يسقط الفأس على الأرض)..

عندما سمعوا صرخاتي الوحشية هبّوا إلى غرفتي وأمسكوني، وانتزعوا الفأس مني، ثم مددوني على فراشي، وقيدوني بالحبال، وتهامسوا بأنني قد فقدت عقلي (إظلام تام. تخرج حورية. في الخلفية نرى غيوماً سوداء ومطراً غزيراً. تتكلم حورية من وراء الكواليس).

صوت حورية: عادوا لنومهم الهنيء وتركوني أهذي. وفي الساعة الثانية بعد منتصف الليل فككت الحبال بأسناني وخرجت من غرفتي. بحثتُ عن الفأس حتى عثرت عليه (تلتقط الفأس من الأرض) وصعدت إلى غرفة مُصلح. فتحت الباب دون صوت، ووقفت فوق رأسه. ولكن فؤادي لم يطاوعني أن أهوي بالفأس على عنقه. وانتبه مُصلح من نومه ورآني.

(تدخل حورية ودائرة ضوء تلاحقها. نراها ترتدي زياً رجالياً: قميص كاكي ومئزر، حزام في وسطه جنبية، وعلى وجهها قناع رجل عريض الشاربين، وعلى كتفها بندقية. تتقمص شخصية مُصلح ومشيته الرجولية وتتكلم بصوت غليظ النبرة).

حورية: أنا مُصلح. أكبر غلطة ارتكبتها في حياتي أنني تزوجت من حورية. كل الكلام الذي قالته عني حورية كذب في كذب. إنها تعاني من حالة نفسية.

اسألوا أي شخص في قريتنا، وسيقول لكم إنها مُعقدة، مجنونة، تقوم بتصرفات غريبة، وتتهم الأبرياء بأشياء لم تحدث. في ذلك الزمان البعيد

كانت تقاليدنا في القرية تفرض على الشاب أن يتزوج في سن مبكرة، ثم بعد ذلك يرحل طلباً للرزق. رتب الكبار أمر زواجي، ولم تكن لي آنذاك خبرة بالحياة. حينها كنت مراهقاً ساذجاً، عمري لم يتجاوز السادسة عشرة، ولا أعرف ما معنى الزواج. أقمنا حفل العرس بحسب الأصول، ولم نشعرها أبداً بأنها يتيمة، وقبل أن أدخل إلى مخدع الزوجية زودتني أمي بمنديل أبيض فيه بقع حمراء صغيرة مأخوذة من قنينة مطهر الجروح، وهمست في أذني بأن أخذه احتياطاً. وكما توقعت أمي لم أفلح. ولم أكن أنا السبب بل هي. تقرّبتُ منها وحاولت معها، ولكنها تصرفت بغباء وهربت مني واختبأت تحت السرير، حاولت سحبها ولكنها كانت تفر من جهة لأخرى. رجوتها أن تخرج ولا تفضحني بين الناس، توسلت إليها، ولكن كل جهودي معها ذهبت هباءً. في نهاية الأمر اضطررتُ للخروج ومواجهة أهالي قريتنا والقرى المجاورة المتجمعين عند باب دارنا، ورفعت المنديل الذي دسته أمي في جيبي خفية عالياً لتراه أعين الجميع، فعلت ذلك وأنا أتصبب عرقاً ووجهي شاحب من الحرج، وقلبي يخفق هلعاً من أن تنكشف الحيلة. ولكن **الله** ستر،

لأنني ما إن لوحت بالمنديل في الهواء حتى انطلق الرصاص من عشرات البنادق، واختلط الناس وراحوا يرقصون ويرددون الأهازيج، وانتهت الليلة على خير..

(في الخلفية تظهر مدرجات زراعية قاحلة)

وبقيت عندها شهراً كجاري العادة في بلادنا. لقد كذبتْ عندما قالت إنني سافرتُ إلى عدن بعد ليلة العرس مباشرة. هذا غير ممكن، يعد عيباً كبيراً. لأن عاداتنا وتقاليدنا تقول أن الرجل الذي يترك عروسه قبل انقضاء الشهر هو ناقص الرجولة وفحولته ليست كاملة. ومن جهة أخرى إذا أطال الرجل مكوثه بجوار عروسه أكثر من الشهر، فإن الناس سيعيبون عليه ميله للاسترخاء والركون إلى البطالة والدعة. ماذا فعلتُ مع حورية خلال تلك الفترة التي يسمونها شهر العسل؟

لا شيء. لم أتمكن أبداً من النوم معها. ظللتُ عشرة أيام أطاردها، وهي تختبئ مني تحت الأسرة أو تغلق على نفسها في المخزن وتنام لوحدها. عندما تمكنت أخيراً من محاصرتها في غرفة النوم، فوجئتُ بعجزي عن القيام بواجبي الزوجي. حدث هذا بسبب توتري الشديد، والضغط النفسي الهائل الذي تراكم عليّ خلال الأيام السابقة. استسلمتُ لفشلي وارتديت ملابسي. فقالت حورية كلمة حزت في نفسي، وجعلتني أزهد تماماً في معاشرتها، قالت (تتكلم حورية بصوتها العادي): « لو جئنا بأي واحد غيرك لكنا قد انتهينا من هذا الأمر». لم أكرر المحاولة معها مرة أخرى أبداً. كلماتها القاسية قضت على ما تبقى من رجولتي الجريحة. كنت أعدُّ الأيام وأتمنى أن تمر بسرعة. لا أنكر، لقد فكرت في الانتحار. طيلة ذلك الشهر التعيس كنت أتذبذب بين رمي نفسي من شاهق إلى هاوية سحيقة، وبين الضغط على زناد بندقيتي لأفجر دماغي.

أنقذتُ نفسي من الانتحار بالصلاة. فجأة صرت أصلي الصلوات الخمس في مسجد قريتنا. فعادت السكينة إلى روحي المعذبة وهدأت. عندما انقضى شهر العسل الذي كان طعمه في حلقي أمرّ من الحنظل، حزمت القليل من ملابسي في صرة وغادرت إلى عدن. اخترت السكن في حي»كريتر» ووجدت عملاً في معمل صغير للحلوى. بقيت في هذا العمل خمس سنوات، وكنت أرسل إلى عائلتي في القرية مبلغاً من المال كل بضعة أشهر. خلال تلك السنوات الخمس لم أشعر بالشوق إطلاقاً إلى زوجتي حورية. كنت تقريباً أكرهها. لم أرغب في تطليقها، فكرت بأن أشد عقوبة لها هي بقاؤها هكذا زوجة مهجورة تبني العناكب بيوتها على سرير نومها..

(في الخلفية نرى بيتاً للعنكبوت) ثم أعلنت البحرية الملكية البريطانية عن حاجتها إلى يد عاملة، فتقدمت إليهم وتم قبولي.

اشتغلت في البداية وقاداً ثم عملت خبازاً، وفي المناسبات كنت أصنع الحلوى والكيك..

(نرى في الخلفية باذنجانة مطروحة على طاولة) ثم انضم إلى طاقم السفينة عامل يمني جديد اسمه «محمد الكيني» مُولَّد، أبوه يمني وأمه كينية.

سعيت للتعرف عليه، وأخذت منه معلومات لا تقدر بثمن ستجعلني أقرر تغيير مسار حياتي..

(في الخلفية نرى صورة لغابات استوائية كثيفة) عندما رست سفينتنا في ميناء ممباسا

الكيني كدت أطير من الفرح، وقررت المضي قدماً في خطتي. قدمت استقالتي من العمل في الأسطول الملكي البريطاني، وذهبت بصحبة رفيقي محمد الكيني إلى أراضي القبيلة الكينية التي تنتمي إليها أمه. وما إن وصلنا إلى حدود الغابة التي تقطنها القبيلة حتى قمنا بخلع ملابسنا العصرية، واستبدلناها برقعة جلد صغيرة تلف حول الخصر. ثم دخلنا الغابة. وبعد أن مشينا ساعة أو أكثر، توقف رفيقي وراح يصرخ: «آهاااااه» عدة مرات، وطلب مني أن أصرخ مثله ففعلت. ثم جاءنا نفس النداء من إحدى الجهات، فتبعنا النداء إلى أن وصلنا إلى مساكن القبيلة.

بعد ترحيب قصير، دار بي على الأكواخ وهو يتكلم معهم بلغتهم حتى وصلنا إلى كوخ فيه بنت زنجية آية في الجمال والرشاقة، حيتني ثم تمددت على الأرض. وبسرعة تفاهمنا على الزواج. طلبت مني المهر المتعارف عليه في قبيلتهم فوافقت دون تردد، طلبت مني أن أخلع خمسة من أسناني وأقدمها مهراً لها! وقتها كان عمري خمسة وعشرون عاماً، تزوجتها وانتهت منذ ليلتي الأولى معها كل متاعبي في الحياة. لأن العادات والتقاليد في تلك القبيلة الكينية تقضي بأن على الزوجة أن تزرع وتحصد وتقوم بكافة شؤون البيت، وما على الزوج سوى أن يلعب السيجة ويدخن، أي أنه طوال الوقت لا يعمل شيئاً. لقد عشت عيشة الملوك مدة عشرين عاماً. لا أنكر لقد تمتعت بحياة طيبة. وفي الشهر الماضي توفيت زوجتي الكينية، ولم يعد أحد يعولني. كان بإمكاني الزواج من أية فتاة من فتيات القبيلة، ولكنني وجدت صعوبة في التخلي عن خمسة أسنان أخرى، فقررت العودة إلى بلادي. تزعم حورية أنني عدت غنياً.

كلامها تخمين خاطئ، واقع الحال أنني عدت فقيراً جداً. أنا لم أكن صاحب سوبرماركت في ديترويت بأمريكا، بل كنت أعيش على الكفاف في أدغال إفريقيا. **الله** حكم بيننا بالعدل. وهي نالت الحياة التي تستحقها. هي كذبت عليكم عندما قالت إنني أنوي الزواج من بنت عمرها خمسة عشر عاماً، لست مجنوناً لأتزوج من طفلة وأنا في عمري هذا، كما أنني لا أمتلك المال لأحظى بهذه الرفاهية. إنما تلوح أمامي فرصة، ففي قريتنا امرأة أرمل، عمرها فوق الثلاثين، تناسبني تماماً، وقد ورثت من زوجها المتوفى بيتاً متواضعاً وأراضي زراعية صغيرة وعدداً بسيطاً من الأبقار والماعز. حالياً يسعى الوسطاء بيني وبينها للتفاهم حول زواجنا. وعندما نتفق ونحدد موعد العرس، سأطلق زوجتي القديمة حورية وأرسلها إلى بيت أهلها. أموري تسير حتى الآن على ما يرام. لا ريب أنني محظوظ وسأحصل على زوجة جديدة. القدر في صفي لأنني إنسان طيب ولم أؤذ أحداً في حياتي.

(يجلس على السرير. إظلام تام. حورية التي تتقمص شخصية مُصلح تخرج. في الخلفية نرى برقاً ولمعاناً شديداً، ونسمع صوت دوي الرعد. ثم نرى في الخلفية صورة لحورية بالزي الرجالي متقمصة شخصية مُصلح وهي جالسة على السرير. ثم نسمع صوت حورية تتكلم من وراء الكواليس).

صوت حورية: قعد مُصلح في مواجهتي ولم ينطق بحرف واحد. ماذا أقول، ربما مرت ساعة أو أكثر ونحن نحدق في بعضنا بصمت، وكل

واحد منا يسترجع ذكرياته الماضية. فجأة قال لي (نسمع صوت رياح قوية، حورية تتكلم بنبرة غليظة): « هيا يا حورية نخرج إلى الوادي لنتفرج على السيل».

(في الخلفية نرى على ضوء ليلي أزرق سيلاً جارفاً يتدفق في أحد الأودية، صوت هطول المطر يزداد عنفواناً، نسمع دوي السيل يخلع القلوب من شدته، تدخل حورية وهي ترتدي ثوب نوم خفيف، تهرول وتقف عند حافة السرير).

حورية: وقف واستل الفأس من يدي ورماه بعيداً (ترمي الفأس) سار وسرت خلفه.

ولأول مرة في حياتي أخرج من البيت حافية وبملابس غير محتشمة وشعري مكشوف. تبللنا ونحن في طريقنا إلى الوادي، ودخل الماء إلى عظامنا.

سمعت هدير السيل يصمُّ الآذان وكأنه وحش يفتك بكل ما يقف أمامه. وعند حافته وقفنا. الساقية الصغيرة تحولت إلى بحر متلاطم الأمواج، وصوت تكسر الأحجار أثار خوفاً شديداً في قلبي، فأخذت أرتعش، وأدركت بالغريزة أن ساعة موتي قد حانت..

(نسمع همهمة مرعبة، يتلوها صوت تقصف جذع شجرة) على الضفة الأخرى من الوادي رأيت وعلاً ينظر نحونا. لقد أتى ليكون شاهداً. ارتفع الماء مُزبداً إلى قدمي بسرعة، فشعرت بروحي تنقبض، وإذا بيد مُصلح تدفعني من الخلف وتقذف بي إلى الظلمة القاتلة..

(ضوء برق وصوت رعد، ريح تصفق بشدة وكأنها تعوي، غمغمة سيل عارم) فابتلعني السيل في غمضة عين، وجرفني التيار الجبار من الجبال العالية إلى البحر..

(تتقلب على الأرض، ثم تغيب الأصوات كلها، الخلفية تصير بيضاء، إضاءة دائرية تتركز على حورية، موسيقى عزف على قيثارة) في المحكمة السماوية صرخت بأنني مظلومة، وأن زوجي مُصلح قد ظلمني ظلماً لم يسمع به أحد من قبل (تبكي) انتحبت وذرفت دموعاً كثيرة، مرغت وجهي في البلاط السماوي مقهورة وطالبت بالعدل..

(ضوء أبيض ساطع ينعكس من الخلفية، نسمع صوت ثلاث طرقات بالمطرقة، تعقبها موسيقى ذات لحن جليل، حورية تقف بشموخ وكبرياء، نرى في الخلفية على ضوء أحمر منحوتة صخرية، يبرز من نصفها الأعلى رأس رجل وكتفيه) أما زوجي مُصلح الظالم فلم يعد إلى البيت في تلك الليلة. لأن ديكاً أحمر خرج من الماء ونقره ثلاث نقرات، فتحول إلى صخرة، نصفه الأسفل حجر، ونصفه الأعلى رأس رجل. ويستطيع أي إنسان إذا زار قريتنا أن يشاهد بعينيه هذه الصخرة..

(تخرج من تحت السرير لباساً مزيناً بحراشيف فضية في أسفله ذيل سمكة مشقوق إلى نصفين، ترتديه فتبدو كحورية البحر. في الخلفية يظهر بحر أزرق هادئ، أضواء بيضاء ساطعة، موسيقى سعيدة) وأما أنا فقد تحقق حلمي..

(ترقص وكأنها سمكة تسبح وتلعب في أعماق المحيط) وتحولت إلى حورية بحر جميلة، نصفي الأعلى إنسان، ونصفي الأسفل سمكة، وصرت ألعب بين الشعاب المرجانية، وأمضي وقتي في صحبة لطيفة مع السلاحف والدلافين، وأقتات على الطحالب برفقة الأسماك الملونة التي تحبني من كل قلبها.

ستار

من فيلم (عند الفجر) للمخرج والممثل الجيلالي فرحاتي..

تجليات الهامش في سينما الجيلالي فرحاتي

سعيد شملال *

تهدف هذه الورقة إلى طرح تصور عام لتمثل الهامش/ المهمش/ الهامشي في سينما المخرج الجيلالي فرحاتي، وذلك عبر تقديم قراءة في الأفلام الآتية: «شاطئ الأطفال الضائعين» (١٩٩١)، و«خيول الحظ» (١٩٩٥)، و«ضفائر» (٢٠٠٠)، و«ذاكرة معتقلة» (٢٠٠٤). إن مفهوم التهميش مفهوم شامل وعام ويحتاج إلى التفصيل والوقوف عند أهم مكوناته، وهكذا سنحاول تقديم تأطير عام لهذا المصطلح، وسنركز على المحاور التالية: التهميش الاجتماعي، والتهميش الفضائي، والتهميش السياسي، ونوعية العلاقة التي تربط المركز بالهامش.

وسنحاول في الجزء الثاني من هذه الورقة تقديم نماذج لتجليات الهامش في أفلام الجيلالي فرحاتي، وذلك وفق مقاربة شمولية تحاول هدم تمثلات المهمش سواء كان ذاتا أو موضوعا أو فضاء. ونهدف كذلك إلى فك رموز استحضار هذه النماذج المهمشة عبر قراءة تفكيكية للسرد الفيلمي الذي يقدم لنا علاقات تجاذب وتفاعل بين المهمش وكل من المجتمع والسياسة والفضاء.

إذا كان التهميش الاجتماعي مرتبطا أساسا بالمجتمع، فإن التهميش الفضائي (المجالي) مرتبط بشكل رئيسي بالفضاء والمكان والجغرافيا، يضاف إليهما التهميش السياسي، والذي يرتبط ارتباطا وثيقا بما هو سياسي وإيديولوجي وكل ما له علاقة بالدولة والنظام السياسي

* ناقد سينمائي من المغرب .

1_ التهميش: تأطير عام

يعتبر مفهوم التهميش مفهوما مركبا وذلك لتداخله مع مجموعة من المكونات كالمجتمع والزمن والفضاء والتاريخ والجغرافيا والثقافة والسياسة، وهكذا لا يمكن دراسته وتحليله بعيدا عن هذه المكونات التي، في الحقيقة، تغذيه وتعطيه أبعادا وأوجها متعددة. إن أول ما يتبادر إلى الذهن عندما نستحضر مفهوم التهميش هو التواجد أو العيش على الهامش أو كون شيء ما أو فرد ما هامشي ومهمش؛ وهكذا فإن العيش على الهامش يعني، كما يؤكد أحمد شراك، العيش بدون مراعاة وقبول المجتمع.(١) ويؤكد المفكر بيل أشكروفت وآخرون أن تجربة العيش على الهامش هي نتيجة البنية التضادية لمختلف الخطابات المسيطرة.(٢) وبصيغة أخرى، إن تجربة الهامشية هي بمثابة إفراز حتمي للتضاد الذي يحكم ويحدد علاقة المركز بالهامش، حيث إن هذا الأخير يتم حصره ضمن موقع اجتماعي معين يمنع نفاذه إلى السلطة ووسائل التمثل والإنتاج؛ وهكذا فإن الهامشي يوحي بتموقع يمكن تحديده بعدم قدرة وصول فرد ما إلى السلطة.(٣)

ومن ناحية أخرى، يشمل مفهوم التهميش، حسب بيتر بروكر، المثقفين والمجموعات الاجتماعية المنشقين (النساء والشواذ والسود) الذين ينظرون إلى أنفسهم على أنهم بعيدون من الافتراضات المعيارية وهياكل السلطة القمعية للتيار الرئيسي في المجتمع.(٤) وعليه فإن الدفع بالفئات المهمشة إلى الهامش يتم القيام به من منظور أغلبية المجتمع، ومن الفئة التي لها نفاذ إلى السلطة من داخل المجتمع؛ ويرى أبدول حسين نابا أن «التهميش يعبر عن ظرف الناس المقصيين اجتماعيا الراجع إلى هيمنة ثقافة ما أو آليات سلطة ما».(٥) وهكذا يتم إبعاد الفئات المهمشة عن وسائل الإنتاج المتواجدة أساسا في أيدي الفئات التي لها امتياز اجتماعي أو ثقافي أو سياسي أو سلطوي.

ويشكل التهميش الاجتماعي أحد أهم أقسام التهميش وأكثرها تعقيدا نظرا لعلاقته الوطيدة وتفاعله مع المجتمع، بحيث ترتبط أسبابه ونتائجه بمكون مركب ومعقد ومتناقض ألا وهو المجتمع. ويقوم المجتمع باحتواء الفرد إلى درجة أن هذا الأخير لا يمكن له أن يواجه بطش وسلطة وهيمنة المجتمع، ويعزى ذلك إلى كون الفرد يشكل الحلقة الضعيفة والبائسة ولما لا المهمشة. ويعتبر التهميش الاجتماعي علامة دالة على تهميش الذوات البشرية وانمحاء البعد الإنساني وغياب التكافل الاجتماعي والديمقراطية والعدالة الاجتماعية والمساواة؛ وفي هذا السياق، يؤكد كل من انا رانك ومايكل كولمير أنه من أجل الإحاطة بمفهوم التهميش الاجتماعي، لا بد من فهم أسباب الإقصاء وغياب المساواة الاجتماعية والعزل الفضائي للناس.(٦)

وإذا كان التهميش الاجتماعي مرتبطا أساسا بالمجتمع، فإن التهميش الفضائي (المجالي) مرتبط بشكل رئيسي بالفضاء والمكان والجغرافيا، بحيث قد تعبر بعض الأمكنة والفضاءات عن هامشية سكانها (أطفال الشوارع، ناس بدون مأوى، «الشمكارى»...)، وقد يكون بعضها مؤشرا على هامشيتها نفسها (البنايات المهجورة والميناء (أحيانا) وبعض الشوارع...). وهكذا يرتكز البعد الفضائي للتهميش أساسا على الموقع المكاني والذي يتميز بالبعد عن مراكز التنمية،(٧) وغالبا ما ترتبط هامشية أمكنة/ فضاءات ما بتموقعها الجغرافي، حيث البعد عن مراكز التنمية والمؤسسات الإدارية؛ وهكذا فإن التهميش الفضائي يبقى شاهدا على ضعف بعض الفئات في الفضاء المديني نظرا لانتهاك حقوقهم من طرف سلطة ما مسيطرة ومتسلطة في المدينة.(٨)

وينضاف إلى المكونين السابقين مكون التهميش السياسي، والذي يرتبط ارتباطا وثيقا بما هو سياسي وإيديولوجي وكل ما له علاقة بالدولة

والنظام السياسي القائم في بلد ما. إن الدولة تحاول السيطرة والتحكم في كل ما هو سياسي، وذلك عبر ما يسميه لويس ألتوسر بأجهزة الدولة الإيديولوجية (الدين، التعليم، المؤسسات...) وأجهزة الدولة الزجرية (الشرطة، الدرك، قوات التدخل السريع...)، وهذا ما يولد التهميش السياسي ويجعله مكونا بارزا في سياسة الدولة–الوطنية، خاصة في الأنظمة غير الديمقراطية. وباختصار، يشمل التهميش السياسي إبعاد وإقصاء كل ما يخلخل إيديولوجيا الدولة من أشخاص ورؤى وأفكار وتنظيمات سياسية، ويتم هذا الإقصاء عبر نشر وتعميم سياسة الدولة وحجب السياسات البديلة، واللجوء إلى المنطق الزجري كل ما تعلق الأمر بأشخاص حاملين لبرامج سياسية معارضة لبرنامج الدولة.

ويلاحظ فيليب برايان هاربر ان فكرة التهميش تعتمد على تواجد مركز «ثابت» ومنه تأخذ معنى لها،(٩) حيث إن المركز، كما يرى أشكروفت، هو الذي يخلق ظرف الهامشية؛(١٠) وفي هذا الصدد، يجادل حميد اتباتو فيقول: «إن الذي يخلق الهامشي في الأصل هو المركز وذلك بغية التأكد من تميز ذاته وإعطائها أهمية، أو بغية الانتقام من مكونات لم يكن بالإمكان ترويضها وفق نموذج المركز ورؤيته وبرنامجه».(١١) وتولد علاقة التضاد التي تحكم جدلية المركز والهامش اختلافا وتباينا بين الطرفين، حيث يتم دائما تصور المركز على أنه المألوف والمعتاد والنموذج والمثالي بينما يتم تمثل الهامش على أنه المخالف و«اللانموذج» والآخر وغير المرغوب فيه. وعليه فإن المركز يستوحي قيمته عندما يبين تميزه واختلافه عن الهامش، غير أنه لا يمكن للمركز أن يحقق تميزه ووجوده وذاته دون وجود الهامش، أي أن هذا الأخير يستدعي الاختلاف ولا يتوافق مع الأول؛(١٢) وهكذا فإن العلاقة التي تجمع كلا من المركز والهامش هي علاقة تضاد وتفاعل وتداخل، حيث لا يمكن، كما سبقت الإشارة إلى ذلك، للمركز أن يؤدي وظيفته إلا إذا كان هناك هامش معين؛ ويفضي هذا إلى القول إن الهامش أكثر وظيفية من المركز نظرا لكونه هو المحدد لوظيفة ومعنى المركز، وبدون هامش يصبح المركز بدون معنى.

وفي ضوء هذا التصور وتماشيا مع رؤية حميد اتباتو أن الهامش هو رهان السينما المغربية بامتياز،(١٣) تحاول هذه الورقة الدفاع على فكرة أن المهمش بإمكانه أن يعبر عن كينونته من داخل الخطاب السينمائي المغربي عامة وفي سينما فرحاتي خاصة، وذلك بالنظر إلى كونه أصبح متمركزا على مستوى القصة (والتمثيل) والتعبير والفضاء. وباختصار شديد، إن الهامش/ المهمش/ التابع/ المقصي/ المبعد بإمكانه أن يعبر عن تواجده ووجوده من داخل المتخيل السينمائي المغربي.

٢_ تمثل الهامش والمهمش في سينما الجيلالي فرحاتي

نهدف في هذا الجزء إلى طرح تصور عام لبناء الهامش والمهمش والهامشي في سينما الجيلالي فرحاتي، وذلك عبر تقديم نماذج مهمشة اجتماعيا

من فيلم «شاطئ الأطفال الضائعين»

أو ثقافيا أو مؤسساتيا (نموذج المرأة والمعاق والمهاجر السري والطفل)، أو فضائيا (نموذج السجن)، أو سياسيا (نموذج الاعتقال السياسي) في الأفلام المحددة أعلاه. وتعيش هذه النماذج المهمشة المطروحة للنقاش تهميشا «واقعيا»، أي أن هذه النماذج تعيش قصص تهميش واقعية في المتخيل الفيلمي؛ أو تهميشا «تمثليا»، أي أن هذه النماذج تعيش تهميشا على مستوى المتخيل السينمائي حيث لا يتم استحضارها كفاعل قوي في الخطاب السينمائي المغربي.

أ_ المرأة بما هي كائن مهمش

تشكل المرأة الحلقة الضعيفة في بنية المجتمع العربي، وذلك نتيجة هيمنة العقلية الأبيسية/ الأبوية على العقل العربي والتي تتجلى تمظهراتها في مجموعة من الممارسات والأفكار التي تكرس دونية الأنثى وإخضاع إنسانيتها لإسقاطات ثقافية واجتماعية لا أساس لها من الصحة. وينتج عن الوضع غير الصحي/ السليم تمثل المرأة في الذهن العربي على أنها مكون آخر وضعيف، وبالتالي يطفو إلى السطح عقد اجتماعي سري يتأسس على محو الآخر/ الضعيف/ الأنثى.(١٤)

ويعكس فيلم «شاطئ الأطفال الضائعين» وضعية المرأة الهشة في المجتمع العربي عامة والمغربي خاصة، وذلك من خلال استحضار قصة «مينة»، فتاة ساذجة مازالت في مقتبل العمر، والتي تمر من وضع مجتمعي صعب إذ إنها حامل بطريقة غير شرعية في سن لم تسمح لها بعد بإدراك مكر المجتمع. وهكذا يقدم لنا الفيلم «قراءة تفكيكية للواقع المهمش»(١٥)؛ واقع تعيش مينة خباياه، والتي تشكل الحلقة الضعيفة حيث تعيش بين مطرقة السذاجة وسندان سلطة مجتمع لا يرحم ولا يتفهم خطأها «الطفولي» المتمثل في الحمل غير الشرعي.

وجاء حمل مينة نتيجة علاقة حب (تبدو أنها أحادية وغير متبادلة) بينها وبين عشيقها «أحمد»، سائق سيارة لنقل الأشخاص بطريقة غير قانونية، ونتيجة كذلك لسذاجتها وحضور البعد الطفولي في شخصيتها بقوة، بحيث إنها لا تكاد تفارق الأطفال الصغار واللعب معهم إلى درجة تثير فضول زوجة الأب التي تحاول منعها من حين إلى آخر من اللعب مع الأطفال.

وتشهد وضعية مينة الاجتماعية الصعبة على هشاشة مكانة وسلطة المرأة في المجتمع، إذ أنها الكينونة الضعيفة والمهمشة التي لا تقوى على مجابهة تسلط المجتمع الذي لم يتخلف عن إلقاء اللوم على مينة/ الأنثى نظرا لكونها، في نظر المجتمع، تتحمل كامل مسؤوليتها في الحمل غير الشرعي بينما يفلت أحمد/ الذكر من إلقاء اللوم نظرا لتصوره في ذهنية المجتمع الأبيسي المسيطرة على أنه الكينونة القوية والسلطوية التي يستحسن أن لا تلصق التهمة بها؛ كما تؤكد الجدة لمينة: «ما عندي ما نعمل ليك، ما عليك إلا تصبري، هادشي عملتيه لراسك، ما عملو لك حد».

وبعد اكتشافها للحمل، تلجأ مينة إلى إخبار أحمد بالأمر وتطلب منه أن يتقدم من أجل طلب يدها بغية تجنب فضيحة الحمل غير الشرعي ونظرة المجتمع القاسية، غير أن أحمد لم يتطلع إلى تحقيق رغبة مينة، وهكذا يلجأ إلى نكران علاقته بها وتجاهل ادعائها، وأكثر من ذلك يحاول اتهامها بإقامة علاقات متعددة مع أشخاص آخرين في محاولة منه بإلقاء اللوم عليها وحدها، ويتجلى هذا في الحوارين التاليين المأخوذين من مشهدين مختلفين:

مينة: فوقاش ما بغيت نظهر معاك، كتهرب مني، هايدا عملت لي البارح [...]

أحمد: المهم، أش عندك دابا أوكان، سير قلبي على شي حد آخر، اعطيني بالتساع

مينة: كتضحك عليا ياك!

مينة: أجي، فوقاش ناوي تجي تخطب

أحمد: كاتعرفيني! وأنا ما بيني وبينك والو

مينة: وأنا واش نمشي نعمل؟
أحمد: شرب البحر، قلب على شي حد آخر، شحال من مرة شتك مع هذا ومع لاخر [...]،
إكون شي واحد فيهم آخر، أنا ما عندي غرض بالزواج، هايدا خصك!

وفي ظل تجاهل أحمد لها، تهوي عليه مينة بضربة طائشة وضعت حدا لحياته؛ ويمكن قراءة هذا المشهد رمزيا على أنه بمثابة تمرد المرأة/ الكائن الضعيف ضد سلطة وهيمنة المكون الذكوري، ويدعو هذا المشهد بشكل مضمر إلى حث الأنثى على تحدي جبروت وتسلط العقلية الأبيسية. ويتجلى هذا الجبروت في إفلات أحمد من عقاب المجتمع وكون مينة في آخر المطاف الضحية الوحيدة في هذه الواقعة؛ وكونها ضحية يتضح بشكل جلي في قولها لأحمد: «كتضحك عليا ياك!»، وتكرارها لنفس العبارة في حوار مع جدتها بينما كانت تجهش بالبكاء: «ضحك عليا!».

إذن نحن أمام برنامج اجتماعي وثقافي معين يحد من حرية الأنثى ويحصر نفوذها ضمن دائرة اجتماعية وأخلاقية معينة ومحددة المعالم، ويرمز إلى هذا في الفيلم بالمشهد الذي تتواجد فيه مينة وسط دائرة قرب الشاطئ بينما كانت محاطة بمجموعة من الأطفال الذكور. وترسم الدائرة هنا على المستوى الرمزي حدود تحركات مينة/ الأنثى المحاطة بالأطفال الذكور/ المجتمع الأبيسي، وهكذا يجب على مينة/ الفرد أن تخضع لإملاءات المجموعة/ الأطفال/ المجتمع؛ وعليه فإن الدائرة، كما يرى محمد عبد الرحمن التازي في خضم تحليله للدائرة الموجودة في فيلم «باديس»، ترمز إلى تأثير المجتمع حيث إنه هو المحدد لسلوك الفرد وأن الروح الجماعية قوية به؛ وعليه فإن الفرد يخضع لهذه الروح الجماعية حيث إن المجتمع يفرض السلوك والقواعد التي على الفرد أن يعمل بها.(١٦)

ويتجلى تسلط المجتمع على الأنثى في لجوء أب مينة، «سلام»، إلى عزل/ سجن ابنته في يلا، وبهذا تصبح مينة قريبة وبعيدة عن أفراد القرية في آن واحد، وستقضي داخل هذا السجن «الرمزي» فترة الحمل بينما تتصنع زوجة أبيها بالحمل؛ وتهدف هذه الحيلة إلى «سلك طريق التستر وكتم السر درءا للبهدلة وإسكاتا للناس»،(١٧) كما يدعي الأب لما يخبر أمه: «أمي، هادشي للي كانديرو راه من مصلحتها ومصلحتنا حتى حنا ف الدوار». وعلى غير المتوقع، لم يتم تقديم الأب في صورة الرجل العنيف والبطريريكي المتسلط الذي قد يفضل وفاة ابنته التي أساءت إلى شرفه.(١٨)

وستشكل فترة غياب مينة عن الأنظار محطة تساؤل لدى أهل القرية، بحيث نجد الفقيه والمعاق يتساءلون عن غيابها وحالها من حين إلى آخر، وتشكل كذلك محطة قلق لهم حيث إن فترة حملها «كانت عصيبة على سكان القرية، فكلما صاحت الفتاة خوف أو تألم، اعتقدوها جنية تقطن المكان»،(١٩) كما يتضح في قول مينة لأبيها: «حتى واحد ما بقى يقدر إدوز من هنا».

غير أن صرخات مينة المتتالية من داخل مكان سجنها واستجابتها لنداء الأمومة وأخذها لمولودها أمام دهشة ناس الدوار وتوجهها به نحو مكان

من فيلم «عرائس من قصب»

تواجد أبيه هي أفعال تجسد تمرد مينة وثورتها ضد ممارسات المجتمع؛ إذ إنها في المشهد الأخير تسير في طريق بينما يسير أهل الدوار في طريق متواز مع طريقها، أي أن مينة تسير وفق برنامج يتعارض مع برنامج أهل الدوار/ المجتمع. وبالتالي، إن فيلم «شاطئ الأطفال الضائعين» هو بمثابة قصة تفاؤلية لثورة امرأة؛ بحيث إن البطلة، ورغم الضغط الممارس عليها، ستقوى على مواجهة سلطوية أبيها وعداء زوجة أبيها.(٢٠)

وفي قصة لا تشبه كثيرا قصة مينة في تفاصيلها، تعيش «فاطمة» في فيلم «خيول الحظ» تهميشا اجتماعيا من نوع آخر؛ بحيث إنها تعيش تجربة تمزق/ فراق عائلي بين الأب والأم؛ فبينما الأب يشتغل كسائق سيارة أجرة بطنجة، تشتغل الأم في مقهى بجبل طارق. ودفع هذا الوضع العائلي غير السليم بفاطمة إلى العيش على هامش المجتمع، إذ إنها أصبحت متنقلة بين أحياء طنجة وعلبها الليلية، في انتظار فرصة سانحة للالتحاق بأمها بجبل طارق، مما عرض حياتها للضياع وكرامتها للإهانة، كما تحكي ل»إبراهيم» عن إحدى التجارب: «كنت ساكنة ف واحد لوطيل، ومن بعد مشيت مع واحد السيد وتخاصمنا، تيسحاب لو شراني!».

وما زاد من حدة التهميش الذي تعيشه فاطمة هو رفض أبيها الحديث معها، لما عثرت عليه صدفة بإحدى الشوارع ليلا، ودار الحوار التالي بينهما:

الأب: أش بغيتي عندي؟

فاطمة: بغيت نتكلم معاك

الأب: بعدي مني

فاطمة: عافاك

الأب: يالله روحي عند مك

وشكل هذا الحوار صدمة لفاطمة وعقدة اجتماعية، اثر وقعها على تصورها لقصة حياتها حيث تؤكد لإبراهيم: «با نكرني! وما بقيش باغي يشوفني، معمرني غا نلحق على يما لجبل الطر [طارق]، بقيت بوحدي] ...[با نكرني!». وهكذا تصبح حياة فاطمة نهبا للأخطار الاجتماعية المحدقة كالاستغلال والتحرش الجنسيين، بحيث إنه سيتم صفعها من أحد المتحرشين جنسيا بها بعدما ألقت بقمامة داخل سيارته.

وإذا كان التحرش الجنسي في «خيول الحظ» موضوعا عابرا وهامشيا، فإنه في فيلم «ضفائر» يشكل أرضية صلبة لطرح الموضوع الرئيسي للفيلم ألا وهو تيمة الاغتصاب، والذي ستكون ضحيته الأولى والأخيرة المرأة/ الأنثى/ «سعيدة»، والتي ستفقد قدرتها على الكلام نتيجة الصدمة التي ألمت بها. وستتعرض سعيدة إلى الاغتصاب على يد «هشام»، ابن المحامي والسياسي «حميد بوسيف» الذي تشتغل لديه «كنزة» (أخت سعيدة) كخادمة، بعد تحرش جنسي متواصل بها.

ويشكل هذا الاغتصاب معادلة صعبة بالنسبة لسعيدة وكنزة حيث إن الصراع الطبقي والنفوذ السياسي سيقولان كلمتهما في هذه المعادلة؛ فبينما نجد أن المغتصب (بفتح الصاد) كائن ضعيف على المستوى المادي (ولما لا الفيزيولوجي) ويفتقر إلى من يدافع عن قضيته، نجد أن المغتصب (بكسر الصاد) كائن ذو جاه وسلطة ونفوذ سياسي، مما سيفضي إلى صعوبة، إن لم أقل استحالة، سلاح المواجهة، حتى وإن لجأت كنزة إليه في آخر الفيلم ذلك بأنها أعلنت أن الأمر سيصل إلى الشرطة. بيد أن المخرج انتقم لسعيدة، إن صح التعبير، حين قتل هشام بشكل بشع على يد أحد مساندي مرشح للانتخابات ضد أبيه؛ وعلى هذا الأساس، فإن الجيلالي فرحاتي، كما يؤكد روي أرمين، يبدي الكثير من التعاطف مع بطلاته الضعيفات، واللواتي يوجدن على شفا حفرة من الموت أو الكارثة أو العزلة، واللواتي لا تتحقق أحلامهن ويتم القضاء على محاولتهن للهروب من طرف بيئة حاقدة.(٢١)

ومن أجل الوقوف عند وقع صدمة الاغتصاب لدى سعيدة، سيدخلها المخرج في دوامة الصمت التي لن تخرج منها طوال الفيلم؛ حيث إنها أصبحت

عاجزة عن العودة إلى حياتها الطبيعية. وهكذا فإن «السينما الجيدة»، بالنسبة لفرحاتي، هي الصورة وبعد ذلك الصمت وإشراك المشاهد في قراءة معنى الفيلم وفك لغزه.(٢٢)

ب_ المعاق بوصفه إنسانا مهمشا

تعتبر الإعاقة، بكل تشعباتها، إحدى التيمات الأكثر تهميشا في السينما المغربية، إذ لا نجد، حسب علمي، فيلما مغربيا طويلا جعل من تيمة الإعاقة موضوعا رئيسيا لسرده الفيلمي،(٢٣) بل إن الإعاقة هي ذلك الموضوع الهامشي والثانوي والمكون الذي يلعب دور المؤثث فقط من داخل السرد الفيلمي المغربي. وتشكل الإعاقة، سواء كانت جسدية أو ذهنية، إحدى أبرز تجليات التهميش الاجتماعي والثقافي وبالضرورة التهميش المؤسساتي، بحيث نجد أن المعاق يحظى بنظرة دونية من طرف الفرد والمجتمع والمؤسسة، وذلك لكونه ينظر إليه على أنه تلك الذات الناقصة وغير القادرة على تحقيق توقعات الآخرين؛ وبالتالي يتم الحكم مسبقا على المعاق بالفشل والضعف، ويتم حصر قدراته الجسدية أو الذهنية ضمن نطاق ضيق تطغى عليه الإسقاطات والأحكام المسبقة.

وعلى غرار الأفلام المغربية، لا نعثر على تيمة الإعاقة كموضوع رئيسي في أحد أفلام الجيلالي فرحاتي، غير أن هذا الأخير كان ذكيا في إدراج شخصية المعاق من حين إلى آخر وحتى ولو كان هذا الإدراج لا يجعل من هذه التيمة سوى ذلك الموضوع الثانوي والمكمل للتيمة الرئيسية. وتقتصر أشكال الإعاقة التي تطرق فرحاتي إليها فقط على الإعاقة الجسدية، فبينما نجد حالة الرجل المشلول في فيلم «شاطئ الأطفال الضائعين»، وحالة المرأة المشلولة في فيلم «ذاكرة معتقلة»، نجد حالة الأعمى في فيلم «خيول الحظ».

ويعتبر الرجل المشلول، نتيجة حادثة سير كما تتم الإشارة إلى ذلك، مكونا مؤثثا لأغلب مشاهد فيلم «شاطئ الأطفال الضائعين» حيث إنه يكاد يحضر في أغلب المشاهد كشخص ثانوي لا غير، بيد أن الفيلم وقف عند أشكال التهميش التي يعيشها وأنواع الممارسات التي تمارس ضده وتنتقص من كرامته. ويعرض هذا الرجل المشلول، «الذي يفتقر إلى أتفه الحقوق وأبسطها في غياب الرعاية الصحية والإنسانية»،(٢٤) لأفعال تهين شخصيته وتستفز مشاعره الإنسانية؛ فبينما يقمعه الفقيه في أحد المشاهد إثر فضوله، ستقمعه زوجته، «فاطمة»، كذلك لما أحضرت له هو والفقيه الشاي:

المشلول: مال هاذ أتاي مسفور، أش عملت فيه؟

فاطمة: أش بغيتي نعمل لك فيه؟ السم باش نقتلك! نتا ميت من زمان، ماعيش فيك غير عينيك، خاص اللي يخورهم ليك.

وانطلاقا من هذا الحوار وحوار آخر بين الفقيه والمشلول، نستنتج أن هذا الأخير فقد رجولته على إثر الحادثة التي تعرض لها؛ ونستنتج إيحائيا في مشهد آخر أن هذا الأمر (فقدان الرجولة) سيدفع بفاطمة إلى سلك طريق الخيانة الزوجية؛ الأمر الذي لم يستسغه الزوج مما سيؤدي به إلى كشف شكوكه لزوجته حول خيانتها له، غير أن فاطمة لم تتقبل الأمر وستطرح زوجها أرضا بينما كان ممتطيا كرسيه المتحرك (دون أن ننسى أنها عادت لطلب السماح منه وقامت كذلك

من فيلم «شاطئ الأطفال الضائعين»

بغسل بدنه في مشهد آخر):

المشلول: أجي بعدا ولي ليا فين كتمشي كل صباح؟

فاطمة: داكشي باش كتفطر كل صباح، كتمشي تجيبو نتا؟

المشلول: أفاطمة، السفنج ماشي ديما

فاطمة: منين مكنلقاهش، ديك الساعة كنجيب حاجة خرى

المشلول: السفنج غير سبة!

وتبقى شخصيات الرجل المشلول في «شاطئ الأطفال الضائعين» والمرأة المشلولة في «ذاكرة معتقلة» بدون أسماء كدليل على أنها تجسد حالة نماذج عديدة في المجتمع، غير أن شخصية الأعمى في «خيول الحظ» يمنح لها اسم «علي» كأنها تجسد حالة خاصة، حيث إن عليا شخص بصير يحلم بالهجرة إلى الضفة الأخرى، فرنسا، أملا منه أن يسترجع بصره بمساعدة ابنه المتواجد هناك. ويبقى أمله وحلمه هذا دليلا قاطعا على التهميش الاجتماعي والتهميش المؤسساتي اللذين عاش ولا زال يعيش على إيقاعهما في المغرب، وهكذا تبقى فرنسا ذلك البلد النموذجي والمثالي الذي يحقق أحلام المعاق ويستجيب لمتطلباته.

وليست فقط حالة وظروف علي وحدها التي توحي بالتهميش الاجتماعي الذي يعيشه، بل يجسده أيضا تهميشه وعدم الرغبة في استقباله من طرف «امرينة»، أحد مهربي المهاجرين السريين، مفضلا عليه زبونا أخر:

علي: امرينة باغي يشوفك، ياك! وحنا من بيلا وحنا كنتسناو، امرينة باغي يشوفك دابا،

وحنا نتسناو، رجع نهار آخر

بواب امرينة: باراكا من الصداع، صدعتينا

علي: وا حكرة هاذي!

ولا تعود عدم رغبة امرينة في استقبال علي إلى عدم امتلاكه للمال، بل يرجع إلى كونه أعمى، كما يروي علي لمحمد في الحوار التالي:

محمد: أش قالك امرينة؟

علي: أش قال لي لمرينة! لمرينة أسيدي الك ما عندو ما يعمل بيا، حيث أنا اعمى.

وتعتبر شخصية المعاق في فيلم «ذاكرة معتقلة» شخصية جد ثانوية وبعيدة كل البعد عن القصة الرئيسية للفيلم، إذ إنها تظهر في مشهدين فقط؛ غير أنهما مشهدان قويان يشيران بشكل جلي إلى ظاهرة استغلال الشخص المعاق في التسول. ولا ننكر أن هذه الظاهرة هي نفسها نتيجة حتمية للتهميش الذي يعاني منه الشخص المعاق في ظل غياب الرعاية الصحية والإنسانية والمؤسساتية به، بحيث إنه سيكون في غنى عن هذه الممارسات التي تضر بالمجتمع عامة وبشخصيته خاصة لو تم الاهتمام به ورعاية حقوقه واحترام شخصيته.

ت_ الطفل بما هو ذات مهمشة

تسجل تيمة الطفل والطفولة ضمن خانة التيمات المهمشة في المتخيل السينمائي المغربي إلى جانب تيمات عدة لها علاقة بالجوانب الاجتماعية والثقافية والتاريخية والسياسية؛ ويعزى هذا التهميش، حسب محمد اشويكة، إلى عدم الإلمام بالميكانيزمات النفسية المحيطة بالطفل، وعدم الاطلاع على مرتكزات التنشئة الاجتماعية للطفولة المغربية، وعدم التسلح بالمناهج البيداغوجية والانفتاح على النظريات التربوية. (٢٥) وإن تم استحضار موضوع الطفولة في السينما المغربية (باستثناء فيلم علي زاوا)، فإنه يتم هذا الاستحضار وفق تمثلات تبسيطية ورؤى غير عميقة لا تراعي أو لا تركز على أهم جوانب شخصية الطفل؛ وينتج عن هذه الوضعية تعامل السينما المغربية مع تيمة الطفل «كموضوع عارض ومؤثث للسرد الفيلمي أو ك»اكسسوار بشري» ساذج يرافق الممثلين الآخرين، أو كجوقة لا تتقن إلا الضجيج والشغب».(٢٦)

ولا يخرج حضور الطفل والطفولة في سينما الجيلالي فرحاتي عن هذا الإطار، بحيث لا نجد فيلما من أفلامه جعل قصته الرئيسية قصة طفل، حتى وإن كان «شاطئ الأطفال الضائعين» حاول الاقتراب أكثر من الأفلام الأخرى من تيمة الطفولة، وذلك عبر تقديم مشاهد

عابرة لأطفال هنا وهناك. بالإضافة إلى هذا، إن استحضار الطفل والطفولة في أفلام «شاطئ الأطفال الضائعين» و«خيول الحظ» و«ضفائر» هو استحضار محتشم ولا يرقى إلى مستوى إبداعي فاعل يعمل على تفكيك شخصية الطفل والتركيز على جوانبها النفسية والبيولوجية والطفولية.

وهكذا إن تمثل الطفل في هذه الأفلام يقدم لنا الطفل ككائن هامشي لا يصلح إلا لتأثيث المشاهد الفيلمية، وذلك عن طريق إبعاده عن القصة الرئيسية للفيلم وعدم الاهتمام بتفاصيل حياته الشخصية، إذ إن إدراك المشاهد للفيلم لا يخرج عن إطار صورة نمطية للطفل ألا وهي أن هذا الأخير لا يصلح إلا للعب أدوار ثانوية قد تساعد على فهم قصة الفيلم والوقوف عند حيثياتها، أو أدوار تكمل تأثيث بعض المشاهد الفيلمية كتقديم بعض المشاهد التي يتم فيها تصوير الأطفال (يلعبون مثلا) دون إبراز مغزى تلك المشاهد.

ويمكن أن ندرج جل، إن لم أقل كل، مشاهد الأطفال في «شاطئ الأطفال الضائعين» ضمن المشاهد المؤثثة للفيلم حيث إننا نجدها لا تخرج عن نطاق اللعب قرب الشاطئ والعبث بسيارة أحمد والتجمع حول بائع الحلويات وتأكيد البعد الخرافي لتواجد جنية داخل المنزل الذي تتواجد به مينة، حيث إنهم الفئة الأكثر خوفا من عالم الجن. ولا ننسى أن الفيلم توقف بشكل عابر عند مدى تهميش الأطفال، وذلك عبر تقديمهم في ملابس بالية وتوجه أغلبيتهم إلى المدرسة بدون محافظ، وإن دل هذا على شيء فإنه يدل على هامشية حياتهم التي يطبعها الفقر والحرمان؛ حرمان يبدو جليا أيضا في مشهد يرفض فيه أب مصاحبة ابنه له إلى البحر من أجل الصيد.

ولا يحضر الطفل في «خيول الحظ» إلا في المشهد الأخير من الفيلم، حيث نجد مجموعة من الأطفال يلعبون على شاطئ البحر، ولكن استحضار الطفل في هذا المشهد هو استحضار وظيفي؛ إذ أن الطفل هنا شاهد على موت الإنسان/ المهاجر السري في البحر. ويتجلى هذا في كون الأطفال يلعبون قرب بقايا مهاجرين لقوا حتفهم بالبحر كالأحذية والملابس؛ وأكثر من هذا توحي نهاية الفيلم بشكل رمزي إلى أن كلا من «محمد» وعلي (الأعمى)، اللذين شقا البحر بقارب مسروق، سيلقيان حتفهما أيضا في البحر، وذلك من خلال استعمال لقطة بانورامية تنتقل فيها الكاميرا مباشرة من قارب محمد وعلي إلى طفل يلعب بمشنقة قرب الأحذية والملابس (التي أشرنا إليها سابقا).

ويعيش الطفل حالات الاستغلال في فيلم «ضفائر»، إذ أن «أمين»، أخ كنزة وسعيدة، يتم استغلاله من طرف هشام في القوادة بينه وبين سعيدة؛ ومن جهة أخرى يتم استغلال أطفال دون السن القانوني للشغل في ظفر خيوط الخياطة من طرف مشغل لم نتعرف عليه في الفيلم. وعلى عكس الأطفال في الأفلام السابقة، فإن الأطفال في «ضفائر» يبحثون بطرقهم الخاصة على الحصول على دخل مادي في محاولة منهم العمل على تحقيق نوع من الاستقلال المادي، وهكذا نجد أن أمين يلجأ إلى بيع السجائر بالتقسيط تارة وبيع الأثاث والأدوات القديمة التي استخرجها هو وأصدقاؤه من منزل مهجور تارة أخرى.

وفي الأخير، نسجل ملاحظة عامة حول حضور الطفل

من فيلم «ذاكرة معتقلة»

والطفولة في سينما الجيلالي فرحاتي ألا وهي أن جل الأطفال، بدون استثناء، الحاضرين في أفلامه، بوعي أو بدون وعي، هم أطفال ذكور؛ ويمكن قراءة هذا المعطى على كونه «نتيجة منطقية للسيطرة الذكورية وسيادة النموذج البطريريكي في المجتمع المغربي».(٢٧)

ج_ الهجرة السرية بوصفها تيمة مهمشة

تندرج الهجرة ضمن أقدم الأنشطة التي مارسها الإنسان على مر العصور بدون قيود أو شروط، إلا أنها وبعد ظهور ما يسمى بالدولة–الوطنية في القرون الأخيرة أصبح هذا النشاط جد معقد ومقنن، حيث إن عبور الحدود أصبح يتطلب مجموعة من الإجراءات القانونية. وأكثر من هذا، إن الهجرة، أقصد هنا أساسا الهجرة من الهامش/ «العالم الثالث» إلى المركز/ الغرب، ازدادت تعقيدا في الآونة الأخيرة بعدما طرح السؤال الديمغرافي في المجتمع الأوروبي وبعد ظهور ما يسمى بـ»الإرهاب».

ويتولد دافع الهجرة لدى الفرد نتيجة ظروف اجتماعية واقتصادية معينة من داخل وطنه الأم، مما يجعله يبحث عن بلد آخر/ خارجي بديل لتجاوز ما أسميه بـ»بؤس الداخل»؛ ويؤدي هذا إلى تشكيل تمثلات ذهنية تحصر البلد المضيف في متاهات المثالية، حيث يتم تصور البلد المضيف، في حالة هجرة الأفارقة إلى الغرب، على أنه الجنة/ الخلاص النهائي والفضاء المثالي للثراء والارتياح والمتعة وتحقيق كل الأحلام.(٢٨) وتدفع هذه التمثلات الذهنية بالمهاجر السري إلى المجازفة بحياته، وذلك بوضع رهان وجوده على ركوب قوارب الموت.

في الحقيقة، إن تيمة الهجرة السرية ليست بتيمة مهمشة في الخطاب السينمائي المغربي، بحيث تم استحضارها ولو بصيغة غير قوية في أفلام عبد الرحمن التازي (ابن السبيل_ ١٩٨١ والبحث عن زوج مراتي_ ١٩٩٣)، غير أن استحضار الجيلالي فرحاتي لهذه التيمة وجعلها موضوعا رئيسيا، في وقت كانت الهجرة السرية في أوجها بالمغرب (مرحلة التسعينات)، كان بمثابة سابقة في السرد الفيلمي المغربي، وجاء في وقت مازالت فيه الهجرة السرية تيمة مهمشة.

وهكذا نجد «خيول الحظ» يقف عند «الشروط المفعلة لهاجس الهجرة، وعلى البؤس الاجتماعي والنفسي للأفراد والجماعات»،(٢٩) فبينما يرغب محمد في الهجرة من أجل مشاهدة مسابقة الخيل في فرنسا، ترغب فاطمة في الالتحاق بأمها بجبل طارق ومساعدتها في مقهى هناك ويرغب علي، الأعمى، في الهجرة إلى فرنسا لهدف إجراء عملية جراحية لاسترجاع بصره.

وتعني أيضا الهجرة إلى الضفة الأخرى بالنسبة لهذه الشخصيات تجاوز «بؤس الداخل» وتحقيق أحلام لم تتحقق بالوطن الأم، حيث نجد أن محمد يغادر المغرب بعد ما أصبح مبحوثا عنه من طرف الشرطة نظرا لسرقته لوكالة بنكية، ويأمل أن يحقق حلمه المتمثل في مشاهدة الخيل بفرنسا؛ وتتولد فكرة الهجرة لدى فاطمة بعدما تم إقصاؤها ورفضها من طرف أبيها، وتحلم بلقاء أمها بجبل طارق والالتحاق بها؛ وفي نفس الوقت يرغب علي في الهجرة نتيجة التهميش الاجتماعي والتهميش المؤسساتي اللذين يعيش على إيقاعهما داخل المغرب وذلك بكونه بصيرا، ويحلم باسترجاع بصره بفرنسا؛ وبالإضافة إلى ذلك يتوارى عن الأنظار زوج زبيدة (يستنتج أنه هاجر إلى الديار الإسبانية) رغبة منه في تجاوز تسلط زوجته التي تلقي به خارج البيت نتيجة هوسه بأفلام الخلاعة المنقولة على قناة إسبانية، وتوحي هجرته بحلمه تحقيق المتعة الجنسية مع النساء الأوروبيات الحسناوات.(٣٠)

واستحضر الفيلم أيضا مختلف أنماط التلاعب التي تحكم الهجرة السرية، ففي المشهد الأول نستنتج أن مجموعة من المهاجرين، من بينهم محمد، تم التلاعب بحلمهم بالهجرة إلى إسبانيا، وذلك بعد أن تم تفريغهم بإحدى الشواطئ المغربية؛ ومن جهة أخرى تلاعب امرينة، أحد سماسرة الهجرة السرية، بفاطمة بعد أن وعدها بالهجرة مجانا مقابل إحضارها له عددا

معينا من المرشحين للهجرة السرية.

وبعد استحضار البؤس المؤسس لدافع الهجرة لدى المهاجرين السريين، يستحضر الفيلم أيضا ما يمكن تسميته بـ»بؤس المصير»، حيث يحكم الفشل مصير كل الشخصيات الراغبة في الهجرة؛ فمحمد فشل في الهجرة بداية حين تم التلاعب به في المشهد الأول، وفشل ثانية لما حاول الهجرة بشكل قانوني مع إليزابيث، ابنة فرنسوا المقيم بالمغرب، حيث تمت مصادرة جواز سفره بالميناء،(٣١) وفشل للمرة الثالثة حينما حاول ركوب قارب الموت وتم تطويقهم من طرف الدرك الملكي، وفشل في المرة الأخيرة لما ركب هو وعلي زورقا سيضع حدا لحياتهما حسب ما نستنتجه من إيحاءات الفيلم، كما أشرنا إلى ذلك أعلاه؛ وهكذا سيكون مصير كل من محمد وعلي هو الموت والفشل في تحقيق الأحلام التي سطروها من قبل. وفشلت أيضا فاطمة في الالتحاق بأمها بعد أن تلاعب امرينة بحلمها، وفشل كذلك الأفارقة الحالمون بالضفة الأخرى في المحاولة التي طوقتها قوات الدرك؛ وأخيرا فشل امرينة في الاستمرار بالتلاعب بأحلام الأفارقة عامة والمغاربة خاصة بعدما انتقم منه ضحاياه ووضعوا حدا لحياته بطريقة مذلة.

ح_ السجن بما هو فضاء مهمش

يعتبر السجن من بين أهم الفضاءات التي تم تهميشها في السينما المغربية «لاعتبارات سياسية وأمنية تتعلق بطبيعة المرحلة التي عاشها المغرب خلال فترة السبعينات والثمانينات حيث شنت آنذاك حملات اعتقال واسعة في صفوف المعارضين للنظام السياسي المغربي».(٣٢) وحتى وإن كان السجن حاضرا في بعض الأفلام، فإنه لم يتم تقديمه كمؤسسة عقابية/ انضباطية/ زجرية إلا بعد مرحلة الانفراج السياسي التي شهدها المغرب أواخر التسعينات حيث بدأت تظهر هنا وهناك أفلام استحضرت سنوات الرصاص وقدمت السجن كمؤسسة عقابية بما هو جزء لا يتجزأ من هذه المرحلة.

وتتعدد تمثلات وصور السجن من فيلم إلى آخر أو بالأحرى من مشهد إلى آخر من داخل نفس الفيلم؛ وهكذا قدم لنا فيلم «ذاكرة معتقلة» صورا متعددة ومختلفة (ومتناقضة أحيانا) للسجن، وهي التي سنحاول الوقوف عند تجلياتها واحدة تلو الأخرى. وصور الفيلم السجن بشكل أساسي على أنه فضاء للضياع والفقدان والتيه، بحيث إنه هو الفضاء الذي شهد على فقدان «المختار» لذاكرته حيث جاء على لسان مدير السجن: «مسكين ما صبرش للحبس وفقد الذاكرة ديالو، وما بقى كيعقل حتى على شي حاجة».

ونجد أن السجن ليس فقط فضاء لفقدان الذاكرة فحسب، بل هو فضاء لفقدان الحياة كذلك، بحيث إنه كان مسرحا لموت «عمر الأحمدي»، كما جاء على لسان ابنه «الزوبير»: «الوالد دخل للحبس والوا لينا بأنه مات، مات بشي مرض، عمرني ما تيقت»؛ ونضيف إلى ذلك كون السجن فضاء لفقدان الرجولة حيث إن المختار فقد رجولته من داخل فضاء السجن، ويخاطب الزوبير المختار قائلا: «بنادم اللي فقد الذاكرة، حسبو ميت ولا رجلة من الفوق».

ومن كونه فضاء للفقدان، يقدم لنا الفيلم أيضا السجن بوصفه فضاء للألفة، هذا في علاقته مع المختار الذي نسجت علاقة ألفة بينه وبين السجن بعد أن نسي العالم الخارجي الذي يدور حوله إلى درجة أن المختار أصبح

من فيلم «عند الفجـر»

يفضل فضاء السجن على الفضاء الخارجي، بحيث إنه لم يعد يرغب في مغادرة السجن، كما جاء في الحوارات التالية بينه وبين حراس السجن:

حارس السجن: خصك تجمع حوايجك باش تمشي بحالك

حارس آخر: مالك أبا المختار؟

المختار: ما فهمتش علاش بغاوني نمشي؟

الحارس: أنا نهار واحد كندوزو هنا غير بالسيف! ومني كنخرج من هنا بحال إلى تولدت من جديد، ونتا باغي تبقى هنا! ما فهمتكش أنا!

حارس آخر: أبا المختار، ما بقى عندك ما دير فهاذ الحبس هذا، سمعتي؟ راه ماشي دار العجزة هذي!

المختار: حتى نتا، نفس الكلام كلكم!

ويحضر السجن في الفيلم أيضا بما هو فضاء للعزلة والانطواء حول الذات، بحيث إن المختار أصبح معزولا عن الفضاء الخارجي حيث يؤكد لـ«زهرة» في إحدى رسائله: «[...] زنزانة بلا أفق هي مقبرتي! تستفزني جدرانها، زهرتي، كأخر بوصلة لقياس عزلتي [...]»؛ ومما زاد من حدة عزلة المختار انطواؤه على ذاته حيث يفضل الصمت وسقي الورود على الاقتراب من السجناء؛ ومن جهة أخرى، يفضل الزوبير الابتعاد عن أمه التي يرفض زياراتها له في السجن.

واستحضر الفيلم السجن كذلك على أنه فضاء للانضباط حيث إنه مؤسسة تأديبية وانضباطية تحاول أن تصحح سلوك الفرد الخارج عن القواعد والقوانين المعمول بها في المجتمع، ويرمز إلى ذلك في الفيلم (إضافة إلى بعض مشاهد التعذيب) بتسمية جناحين بـ«حي الرحمة» و«حي الغفران»، وهما اسمان دالان على كون السجن مؤسسة للرحمة والغفران والانضباط وتجاوز زلات الماضي؛ وعلى هذا الأساس، يوحي السجن برسالة أنه لا يمكن انتقاده مادام لا يقوم إلا بما يقوم به كل من المعلم والمدرسة، بحيث إنه مؤسسة بريئة لا تعبر إلا عن التوافق الاجتماعي.(٣٣)

وبعد الانفراج السياسي في المغرب ونهاية سنوات الرصاص، يقدم لنا الفيلم السجن بوصفه فضاء للحنين واستحضار الماضي، وذلك في المشهد الذي يقوم فيه كل من الزوبير والمختار بزيارة سجن مهجور، والذي سيتحول إلى فضاء لاستحضار الماضي الأليم حيث مشاهد التعذيب هي المسيطرة، ويقدم لنا الزوبير السجن على النحو التالي: «ها هو الحبس دابا كلو خاوي، دخل لو وخرج منو فوقاش ما بغيتي، الك غادي يردوه دار الثقافة، شحال من ذاكرة ماتت قبل ما يموت مولاها [...] هلكوني بالماء بارد على راسي، شنو بغاو عندي؟ شنو درت ليهوم؟ دخت، يا ربي خذني عندك».

وفي الأخير، تحضر يلا في «شاطئ الأطفال الضائعين» بمثابة سجن رمزي يقي سلام ومينة وأهل الدوار ككل شر حدوث الفضيحة (افتضاح أمر الحمل غير الشرعي لمينة)؛ إنه فضاء للكتمان والتستر وتجاوز زلة الماضي وكذا الإفلات من «عقاب» المجتمع. ومن ناحية أخرى وعلى عكس «ذاكرة معتقلة»، لا يحضر السجن في «ضفائر» كمؤسسة زجرية أو عقابية، بل يحضر كمكون هامشي لا يتم استحضاره إلا في لقطات زيارات كنزة لزوجها للاطلاع على أحواله أو استشارته في اتخاذ قرارات تخص العائلة.

خ- الاعتقال السياسي بوصفه موضوعا سياسيا مهمشا

بقي موضوع الاعتقال السياسي حبيس التهميش لفترة ليست بالقصيرة نظرا للتوتر السياسي الذي شهده المغرب في مرحلة السبعينات والثمانينات، المرحلة التي كان من الصعب فيها الحديث حتى عن الاعتقال السياسي فبالأحرى تناوله على المستوى السينمائي أو الروائي أو في أي شكل تعبيري آخر،«حيث كان تصريح أو قول بسيط بصدد الموضوع يفضي بصاحبه إلى غياهب السجن، أو إلى الكثير من الأتعاب والمعاناة».(٣٤) وأدى هذا الوضع السياسي المشحون إلى إقصاء الاعتقال السياسي من الاشتغال السينمائي لكون مقص الرقابة،

من ناحية، كان آنذاك حاضرا بقوة، وهو الفاعل الذي ولد لدى المخرج المغربي، من ناحية أخرى، نوعا مما يسميه مجموعة من النقاد بالرقابة الذاتية، حيث كان على أي مخرج اختار معالجة هذه التيمة، حسب اتباتو، أن يتحمل تبعات اختياره.

وتؤكد ساندرا كارتر أن الاعتقال السياسي يندرج ضمن مكوني السياسة والحكومة اللذين يتم إدراجهما ضمن لائحة الطابوهات كلما كان هناك حديث عن الرقابة،(٣٥) الشيء الذي نتج عنه إبعاد هذا الموضوع من المتخيل السينمائي الوطني؛ غير أنه وبعد الانفراج السياسي الذي عرفه المغرب في أواخر التسعينات، سيتم تكثيف الاشتغال على الاعتقال السياسي بعد أن تم السماح بذلك رسميا؛(٣٦) وبدأت تظهر هنا وهناك سيناريوهات تعالج تيمة الاعتقال السياسي سواء كان موضوعا رئيسيا أو ثانويا.

وينتمي الجيلالي فرحاتي إلى فئة المخرجين الذين جعلوا من موضوع الاعتقال السياسي تيمة رئيسية داخل سردهم الفيلمي، وكان ذلك في فيلمه السادس «ذاكرة معتقلة»، وعالج هذا الموضوع من زاوية مختلفة استدعت بشكل مكثف مكون الذاكرة حيث تعشش الآثار التي خلفتها مرحلة التوتر السياسي على جيل بأكمله، الجيل الذي تبخرت أحلامه وآماله السياسية والمجتمعية حين اصطدم بواقع لا يؤمن إلا بالمنطق الزجري، كما يشير إلى ذلك المختار في إحدى رسائله إلى زهرة: «رداؤك يرتد كفنا ينتزعني بعنف من غفوتي، وفي نواح كئيب يذكرني أن كائنات من زمننا وأدت أحلامنا لأننا أقمنا معبدا وأقسمنا لن نموت ونحيا لعشق الحرية».

ويعرج الفيلم على قصة المعتقل السياسي المختار العليوني الذي قضى فترة لا يستهان بها في غياهب السجن ولم يستفد من العفو مع مجموعته، وذلك بعد أن وقع هناك خلط بينه (كمعتقل سياسي) وبين المختار العليوني (سارق بنك) الذي استغل اسمه وخرج من السجن مكانه؛ الأمر الذي لم يستسغه المختار حيث فقد ذاكرته إلى درجة أنه نسي ماضيه السياسي، كما أكد ذلك للزوبير، رفيقه في فترتي السجن وما بعد السجن: «عمرني ما كنت مناظل، راك نتا غالط»، ويقول له في حوار آخر: «أنا ما عندي حتى علاقة بهاذ السياسة»؛ ويؤكد كذلك مدير السجن نفس الشيء لزهرة: «ما بقى كيعقل حتى على شي حاجة».

وهكذا لم يترك الاعتقال السياسي وقعه فقط على جسم المختار بل تركه أيضا على ذاكرته التي أصبحت مفقودة ومعتقلة بفعل واقع حدة الاعتقال في الماضي السياسي المغربي، الشيء الذي لم يقف عنده الفيلم بقوة وذلك من خلال عدم استحضار مشاهد أنواع وأساليب التعذيب التي كانت رائجة آنذاك. واكتفى الفيلم بالوقوف عند بعض ظروف الاعتقال حيث قدم نموذج اعتقال عمر الأحمدي، أب الزوبير، الذي تم اختطافه من بيته صبيحة يوم عيد الأضحى ونموذج اعتقال المختار بينما كان يزاول مهنة التدريس؛ وقدم الفيلم كذلك واقع وضع عصابة على أعين المعتقل والأغلال في يديه، كما يروي ذلك الزوبير للمختار: «عام والوالد عايش بها [عصابة]، ومن الفوق كاين المينوط»، دون أن ننسى ابتزاز عائلات السياسيين من طرف الشرطة، كحالة ابتزاز أب المختار وإرغامه على الإقرار بأسماء أصدقائه.

ومن بين أهم ما ركز عليه الفيلم هو مخلفات الاعتقال السياسي وآثاره سواء على المعتقلين أنفسهم أو على عائلتهم، حيث إن المعتقلين السياسيين شملهم عاملا التشتت والتفرقة، فمنهم من غادر أرض الوطن (حالة زهرة)، ومنهم من غاب عن الأنظار (حالة علي بلهاشمي)، ومنهم من لقي حتفه في السجن (حالة عمر الأحمدي)، ومنهم من فقد ذاكرته ورجولته (حالة المختار العليوني)، ومنهم من أصبح متسكعا في الشوارع، كما تحيل إلى ذلك إحدى المشاهد؛ وهكذا انتقلوا من المجموعة (كقوة موحدة تحمل أفكارا معينة وتؤمن بمبادئ معينة) إلى أفراد مزقهم واقع الاعتقال وأصبح كل واحد منهم يغني على ليلاه.

ووقف الفيلم أيضا عند المعاناة التي يعيشها أبناء المعتقلين السياسيين حيث الحرمان من الأبوة هو سيد

الموقف، كما تروي «ربيعة» (أخت علي بلهاشمي): «خويا خطفوه وغبروه بعدما هزوا المختار، هاذي معمرني نسيتها، ولادو معمرهم فرحوا به [...]»؛ بالإضافة إلى واقع الحرمان، يعيش هؤلاء الأبناء واقعا آخر مرا الا وهو واقع الرعب الذي يتولد لديهم نتيجة معاينتهم وعيشهم لظروف الاعتقال عن قرب، كحالة الزوبير الذي لا يزال يتذكر يوم اعتقال أبيه صبيحة يوم العيد، اليوم الذي وئدت فيه معاني الفرحة والسعادة لديه وحول هذا اليوم من يوم فرح إلى يوم ترح/ قرح. وسيبرر الزوبير أمر سجنه كنتيجة حتمية لواقع حرمانه من الأبوة، كما يفسر ذلك للمختار: «شتي الواحد مني كايكون تحرم من باه، كايكون غا يسالي إما ف الحبس ولا ف الإصلاحية، قليل اللي كيفلت منها [...]».

وأكثر من هذا، لقد استحضر الفيلم هاجس الاعتقال السياسي لدى أفراد عائلات المعتقلين الذين لم يستطيعوا بعد تجاوز هذا الهاجس ولو بعد حدوث الانفراج السياسي في المغرب وعدم وجود أي معتقل سياسي في السجون المغربية (حسب الفيلم). وهكذا قدم الفيلم نموذج زوجة العربي لعرج التي أنكرت وجود اسم العربي لعرج في منزلها لما سألها عن ذلك الزوبير، وقدم الفيلم كذلك نموذج أحد أقرباء أحد المعتقلين الذي لم يتقبل البحث عن قريبه من طرف الزوبير ودافع عن عدم وجود أية علاقة بينه وبين السياسة.

وعلى عكس «ذاكرة معتقلة»، يتم تقديم تيمة الاعتقال السياسي في فيلم «ضفائر» بما هي تيمة عابرة وثانوية، الأمر الذي سيحاول فرحاتي تجاوزه في الفيلم الموالي («ذاكرة معتقلة») حين جعل الاعتقال السياسي موضوعا رئيسيا. ويقدم لنا «ضفائر» حالة محمد، زوج كنزة، الذي يعيش حالة اعتقال سياسي دون الإشارة إلى أسباب اعتقاله أو انتمائه السياسي ولم يتم الوقوف كذلك عند ظروف اعتقاله وسجنه؛ واكتفى الفيلم بالإشارة إلى أن محمد مظلوم في فترة السجن التي يقضيها.

3_ خلاصة:

وخلاصة القول إن سينما الجيلالي فرحاتي هي من بين التجارب السينمائية التي استدعت بقوة مكون الهامش والمهمش في متخيلاتها السردية مما يدفعنا إلى إدراجها ضمن السينما الواقعية «التي تهدف إلى عكس عالم السكان المحليين وحياتهم اليومية»؛[37] وهكذا نجد أن السرد الفيلمي في أفلام فرحاتي يعتمد على سرد قصص من الواقع المعيش لناس عاديين مما يعطي للهامشي مساحة أكبر في المتخيل الفيلمي لسينما الجيلالي فرحاتي.

وتتجلى واقعية سينما فرحاتي في الحضور القوي لتجليات الهامش والمهمش في أفلامه، حيث إنه يستحضر مكون الهامش بمختلف تمظهراته في جل أفلامه سواء كان هذا الهامش مكونا رئيسيا أو موضوعا أساسيا من داخل السرد الفيلمي أو سواء تم استدعاؤه كمكون مؤثث وثانوي. وتتعدد تجليات الهامش في سينما فرحاتي من فيلم إلى آخر، لكننا اقتصرنا في ورقتنا هذه على تفكيك بناء النماذج المهمشة الآتية: على المستوى الاجتماعي والثقافي والمؤسساتي (نموذج المرأة والمعاق والمهاجر السري والطفل)، وعلى المستوى الفضائي (نموذج السجن)، وعلى المستوى السياسي (نموذج الاعتقال السياسي)؛ وفي الأخير، نشير إلى أن هذه الورقة تبقى محاولة متواضعة لسبر أغوار تجليات الهامش في سينما الجيلالي فرحاتي، وهي بذلك بمثابة أرضية للدفع بنقاش الهامش والمهمش إلى الأمام في السينما المغربية عامة وسينما فرحاتي خاصة.

الـهوامش:

١ أحمد شراك، «الهامش من الدلالات إلى النظرية»، مجلة أفاق، يناير ٢٠١٠، عدد: ٧٧–٧٨، ص، ٥٣.

٢ Bill Ashcroft, et al., Key Concepts in Post-colonial Studies, (London: Rutledge, 1998), p. 135.

٣ Ibid.

٤ Peter Brooker, A Glossary of Cultural Theory 2nd Edition, (London: Arnold, 2003), p. ١٥٢.

٥ Abdol Hossein Nabavi, «Migrant, Marginality and Suburbanization, a Conceptual Framework,» European Journal of Social Sciences, 9: 2 (2009), p. 351.

٦ Ghana S. Gurung and Michael Kollmair, Marginality: Concepts and their Limitations, (Zurich: University of Zurich, 2005), p. 10.

٧ Ibid., p. 10/ 11.

٨ Abdol Hossein Nabavi, «Migrant, Marginality and Suburbanization, a Conceptual Framework,» p. 352.

٩ Phillip Brian Harper, Framing the Margins: the Social Logic of Postmodern Culture, (London: Oxford University Press, 1994), p. 12.

١٠ Bill Ashcroft, et al., Key Concepts in Post-colonial Studies, p. 135.

١١ حميد اتباتو، «رؤية المهمش في السينما: من التجارب العالمية إلى النموذج المغربي»، ضمن الكتاب الجماعي: صورة المهمش في السينما: الوظائف والخصوصيات، منشورات نادي إموزار للسينما، مطبعة انفو برانت، فاس، ٢٠٠٨، ص، ١٠.

١٢ حميد اتباتو، «في الهامش والعنف والسينما الوطنية عند محمد الراب»، جريدة المساء، ١٧–١٨/ ٠٢/ ٢٠٠٧، عدد: ١٢٩، ص، ١٨.

١٣ حميد اتباتو، السينما الوطنية بالمغرب: أسئلة التأسيس والوعي الفني، Publisud، ورزازات، ٢٠٠٢، ص، ١٨.

١٤ حميد اتباتو، رهانات السينما المغربية: الفاعلية الإبداعية وتأصيل المتخيل، Net Impression Ouarzazate، ورزازات، ٢٠٠٦، ص، ٨٧.

١٥ فوّاد زويريق، خطاب الصورة: المتخيل والواقع، منشورات الفوانيس السينمائية، مطبعة وليلي، مراكش، ٢٠١٠، ص، ١١.

١٦ Kevin Dwyer, Beyond Casablanca: M. A. Tazi and the Adventure of Moroccan Cinema, (Bloomington: Indiana University Press, 2004), pp. 208/ 209.

١٧ محمد اشويكة، أطروحات وتجارب حول السينما المغربية، منشورات دار التوحيدي، الرباط، ٢٠٠٨، ص، ٨٩.

١٨ Viola Shafik, Arab Cinema: History and Cultural Identity, (Cairo: The American University in Cairo Press, 2007), p. 203.

١٩ فوّاد زويريق، خطاب الصورة: المتخيل والواقع، ص، ١٣.

٢٠ Oliver Leaman, ed., Companion Encyclopedia of Middle Eastern and North African Film, (London: Routledge, 2001), p. 486.

٢١ Roy Armes, African Filmmaking: North and South of the Sahara, (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006), p. 90.

٢٢ Ibid.

٢٣ غير أنه أستحضر هنا تجربة الفيلم القصير «سفر في الماضي»، من إخراج أحمد بولان (١٩٩٦)، الذي جعل من تيمة الإعاقة موضوعا رئيسيا، حيث إنه يتمحور حول المعيقات السوسيوثقافية والمؤسساتية التي تحول دون اندماج «الغالي»، الشخص المعاق والحاصل على شواهد عليا من فرنسا، في النسيج المجتمعي في ماضيه وحاضره معا.

٢٤ فوّاد زويريق، خطاب الصورة: المتخيل والواقع، ص، ١٢.

٢٥ محمد اشويكة، أطروحات وتجارب حول السينما المغربية، ص، ١٥.

٢٦ نفسه.

٢٧ نفسه، ص، ١٧.

٢٨ حميد اتباتو، رهانات السينما المغربية: الفاعلية الإبداعية وتأصيل المتخيل، ص، ٦٩.

٢٩ نفسه، ص، ٦٥.

٣٠ في هذا الصدد، يؤكد الجيلالي فرحاتي أن التيمة الأساسية في فيلم «خيول الحظ» «ليست مسألة العبور إلى الضفة الأخرى من المتوسط، بل الحلم بمعناه الواسع [...] وأظن أنك لو تمعنت في شخصية الأعمى الذي تعتبر أوروبا بالنسبة له مكانا سوف يمكنه من استرجاع بصره، لأدركت مدى كبر حلم هذه الشخصية، إن أوروبا بلد المعجزات بالنسبة لكل شخصيات فيلمي»، أنظر عبد الكريم واكريم، أسئلة الإخراج السينمائي في المغرب: حوارات مع مخرجين مغاربة، منشورات سليكي إخوان، طنجة، ٢٠٠٣، ص، ١٠–١١.

٣١ ترمز هنا إليزابيث إلى فرنسا، البلد الحلم بالنسبة لمحمد، وتعتبر بالنسبة له السبيل الأنجع المؤدي إلى الهجرة إلى فرنسا وتحقيق كل أحلامه؛ ويشبه هذا المشهد مشهدا من الفيلم الاستعماري الفرنسي Pépé-Le-Moko، من إخراج Julian Duvivier سنة ١٩٣٧، حيث نجد أن Pépé (الفرنسي المغضوب عليه والمطرود إلى الجزائر) يرغب في الالتحاق بـ Gaby ، الفتاة الفرنسية التي ترمز إلى ماضيه وحلمه المتجسد في رغبته العارمة بالعودة إلى فرنسا.

٣٢ عمر الفاتحي، «السجن والسجناء في السينما المغربية»، مجلة الملتقى، خريف ٢٠٠٧، عدد: ١٧، ص، ١٠.

٣٣ James D. Faubion, ed., Power, trans., Robert Hurley et al., (___: New Press, 2001), p. 85.

٣٤ حميد اتباتو، رهانات السينما المغربية: الفاعلية الإبداعية وتأصيل المتخيل، ص، ٥٩.

٣٥ Sandra Gayle Carter, What Moroccan Cinema? A Historical and Critical Study 1956–2006, (Maryland: Lexington Books, 2009), p. 316.

٣٦ حميد اتباتو، رهانات السينما المغربية: الفاعلية الإبداعية وتأصيل المتخيل، ص، ٥٩.

٣٧ Viola Shafik, Arab Cinema: History and Cultural Identity, p. 203.

من أعمال الفنان حسام البسام – العراق – يقيم في ألمانيا

عشر قصائد من
سيلفيا بلاث

(مثل أيدي الخلد، لقد
أكلت طريقي. كل الأفواه
ولغت في الشجيرات وأوعية اللحم..).

ترجمة: محمـــد الظاهـــر*

ولدت سيلفيا بلاث في بوسطن في السابع والعشرين من تشرين الأول(أكتوبر) ١٩٣٢ وكانت والدتها من أصول نمساوية، أما والدها فعالم في الحشرات متحدّر من عائلة ألمانية هاجرت إلى الولايات المتحدة في أوائل القرن العشرين. عانى والد سيلفيا مشكلات صحية خطيرة وتوفي ولم تكن بلغت بعد الثامنة من العمر، وطبعتها هذه الحادثة إلى حد بعيد، فكان لصراخ الوالد المريض وأنينه ونواحه حضور مكثف في قصائدها، علما بأنها عانت بدورها منذ نشأتها أزمات نفسية ونوبات عصبية، وحاولت الانتحار للمرة الأولى عندما كانت في العشرين. بدأت سيلفيا تنشر القصص والقصائد منذ سن المراهقة، ونالت في ١٩٥٥ منحة دراسية في كامبردج. حيث التقت الشاعر البريطاني تد هيوز، فكانت بينهما قصة حب جارف سرعان ما تكللت بالزواج. وجسّد هذا الزواج حلم سيلفيا

* شاعر ومترجم من الأردن.

بتحقيق شراكة أدبية وعاطفية وشعرية حقيقية مع الرجل الذي تعشق. وبعد سلسلة من التنقلات والصعوبات المادية، استقر الزوجان أخيرا في الولايات المتحدة، حيث تعرّفت سيلفيا عام ١٩٥٨ إلى الشاعرة آن سكستون فجمعتهما صداقة متينة ونقاط تشابه غريبة ومربكة في المصير، إلى حد انتحار الأخيرة بدورها عام.١٩٧٤ وكانت الصديقتان تهويان اللقاء والحديث عن سيناريوهات انتحارهما المتخيّلة.

(١)

البيت المظلم

هذا بيت مظلم، كبير جدا.
صنعته بنفسي
خلية خلية، من زاوية هادئة،
ماضغة الورق الرمادي،
راشحة القطرات الزرقاء
مصفرة ومداعبة دموعي
ومفكرة في شيء آخر
له العديد العديد من الأقبية
كالثقوب الأفعوانية
مستديرة مثل بومة،
التي أراها بنوري الذاتي
ذات يوم ربما أرمي الجراء
أو الفرس الأم. بطني يتحرك
وعلي أن أصنع الكثير من الخرائط
هذه الأقبية النخاعية!
مثل أيدي الخلد، لقد أكلت طريقي.
كل الأفواه ولغت في الشجيرات
وأوعية اللحم
انه يعيش في بئر قديم،
عبارة عن حفرة حجرية. وهو الذي يجب أن يلقى عليه اللوم.
انه من النوع السمين.
حصى ذو رائحة، مداخن ملتفة
خياشيم صغيرة تتنفس.
والقليل من الحب المتواضع!
تافهة وبلا عظم كالأنوف
ديدانه التي لا تقبلها سوى الآنية العفنة
هنا تعيش أمي الحبيبة.

(٢)

أغنية حب لفتاة حمقاء

أغلق عيني فيسقط العالم كله ميتا
وافتح جفوني فيولد العالم كله مرة أخرى
(اعتقد أنني أكونك داخل رأسي)
النجوم تخرج لرقصة الفالس بالأزرق والأحمر
والظلمة المستبدة تجول داخلي
أغلق عيني فيسقط العالم كله ميتا.
حلمت انك حملتني مسحورة إلى الفراش
وغنيت لي أغنية القمر المضروب، وقبلتني كمجنون
(اعتقد إنني أكونك داخل رأسي)
تخيلت أنك ستعود بالطريقة التي قلت عنها لكنني هرمت ونسيت اسمك.
(اعتقد أنني أكونك داخل رأسي).
اعتقد أنني أحببت طائر رعد بدلا منك
فهو على الأقل، حين يأتي الربيع، يطلق

زئيره مرة أخرى.
أغلق عيني فيسقط العالم كله ميتا.
(اعتقد أنني أكونك داخل رأسي).

(٣)

١٨ نيسان

بسمة كل الأيام الماضية
تتعفن في تجويف جمجمتي
وإذا كان على معدتي أن تتقلص وتنقبض
بسبب بعض الظواهر غير القابلة للتفسير
كالحمل أو الإمساك
فانه يجب علي إلا أتذكرك
بسبب النوم النادر
كقمر الجبنة الخضراء
وبسبب الطعام
الذي يغذينا كأوراق البنفسج
بسبب هذا كله
وعلى مساحة ياردات مصيرية قليلة من العشب
ومساحة قليلة من فضاء السماء وقمم الأشجار
أرى أن المستقبل قد فقد بالأمس
بسهولة وإلى غير رجعة
ككرة تنس في الشفق

(٤)

امرأة بلا طفولة

الرحم
يخشخش بجرابه،
القمر
يطلق نفسه من قيد الأشجار دون أن يعرف أين يذهب.
منظري الطبيعي عبارة عن يد بلا خطوط،
الطرق تتزاحم إلى عقدة
والعقدة هي ذاتي
نفسي هي الزهرة التي امتلكت...
هذا الجسد
هذا العاج
فاجر مثل صرخة طفل
مثل عنكبوت، إنني أدير المرايا،
الوفية لصورتي
لا انفث سوى الدم..
أتذوقه، دم قاتم!
وغابتي
هي مأتمي
وهذا التل
وهذا البريق ما هو إلا أفواه الجثث

(٥)

بالونات

منذ عيد الميلاد وهن يعشن معنا
صريحات وواضحات
حيوانات ذوات أرواح بيضاوية
تحتل النصف العلوي من المكان
تتحرك وتحتك على الحرير
تموجات الهواء اللامرئية
تحدث زعيقا وفرقعات

حين تهاجمهن، ثم تسرع إلى الراحة وهي
تكاد ترتجف
رأس قطة أصفر، سمكة زرقاء...
مثل هذا القمر العليل الذي نعيش معه
بدلا من الأثاث الذي لا حياة فيه!
وحصر القش، والجدران البيضاء
وهذه الكرات المرتحلة
من الهواء الرقيق، حمراء وخضراء
تدخل البهجة
[على القلب مثل الأماني، أو
الطواويس الحرة التي تبارك
أرض القديمة بريشها
حين تضرب بأعواد القش.
أخوك الصغير
يجعل
بالونه يصر مثل قطة.
يبدو أنها رأت
عالما ورديا ممتعا عليها أن تتغذى على
الجانب الآخر منه،
فتهاجمه
ثم تعود للجلوس
خلف كوز كبير
عالم صاف كالماء
وخرقة حمراء
على قبضتها الصغيرة

(٦)

حافة

وصلت المرأة درجة الكمال.
جسدها الميت
يرتدي بسمة الانجاز،
وهم الضرورة الإغريقية
يتدفق في تلافيف سترتها،
قدماها العاريتان
يبدو أنهما تقولان:
لقد ذهبنا بعيدا. انتهى كل شيء
كل طفل ميت ملفوف، أفعى بيضاء
واحدة على كل جرة حليب
صغيرة، فارغة الآن.
لقد طوتها
داخل جسدها مثل بتلات
زهرة تنكمش حين تجف الحديقة
وتنزف الروائح
من الأعماق الحلوة لحناجر زهرة الليل.
لم يعد للقمر ما يحزن عليه.
محدقة من خلال عظمة رأسها
أصبحت متعودة على مثل هذا النوع من
الأشياء
ماضيها الأسود يجر ويفرقع.

(٧)

حدث

كيف تتماسك وتترسخ العناصر
ضوء القمر، ذلك الجرف الطباشيري
الذي نضطجع في صدعه.
عودة إلى الوراء، أسمع صرخة بومة
من أعماق جوفه النيلي البارد.
حروف علة لا تطاق تدخل قلبي

طفل في سرير ابيض يتقلب ويتنهد
يفتح فمه الآن مطالبا.
وجهه الصغير محفور في الخشب الأحمر
المتألم.
ثم تكون هناك نجوم من الصعب
استئصالها.
وبلمسة واحدة تشتعل ويغشى عليها
لا استطيع أن أرى عينيك.
حيث يزهر التفاح جليد الليل
أسير في حلقة مفرغة
في قبر الأخطاء القديمة، العميق والمؤلم.
لا يستطيع الحب أن يأتي إلى هنا
فجة وسوداء تفصح عن نفسها
على الحافة المقابلة
روح صغيرة بيضاء تلوح، نزوة صغيرة
بيضاء.
أطرافي أيضا غادرتني.
فمن الذي قطع أوصالها؟
الظلمة تنصهر، ونحن نلمسها كالمشلولين.

(٨)

سنوات

تدخل مثل حيوانات من الفضاء
الخارجي للقداسة حيث التموجات
ليست أفكارا يمكن فتحها، مثل يوغاني
لكن الخضرة والظلمة شديدة الصفاء والنقاء
إنها تجمد
يا الهي، أنا لست مثلك
في ظلمتك البلهاء
التي تعلق النجوم بأطرافها
مثل قصاصات براقة غبية
الخلود يزعجني
لا أريده أبدا.
ما أحبه هو
المكبس في حركته
روحي تموت أمامه
وحوافر الخيل
بحركتها العنيفة التي لا ترحم
وأنت، أيها الركود العقيم العظيم
ما العظمة في هذا!
أهو نمر هذا العام، أهذا زئيره على الباب؟
انه كريستوس
المرعب
فيه بعض من إله
أتمنى أن تطير وأن تمتزج به؟
دم التوت جزء منه، كان ولا يزال
لن تطيح به الحوافر
ففي الزرقة البعيدة تهسهس المكابس.

(٩)

طفل

عينك الصافية هي الشيء الوحيد الجميل بكل
ما في الكلمة من معنى
أريد أن أملأها باللون والبط
حديقة كل ما هو جديد
أسماء كي أتأملها...
زهرة ثلج نيسان، مزمار هندي،
ساق صغيرة

دون تجعدات
بركة تصبح الصور
فيها كلاسيكية وعظيمة
وليس هذه الأيدي القلقة
المعذبة، وهذا السقف
المعتم بلا نجوم

(١٠)

فطر

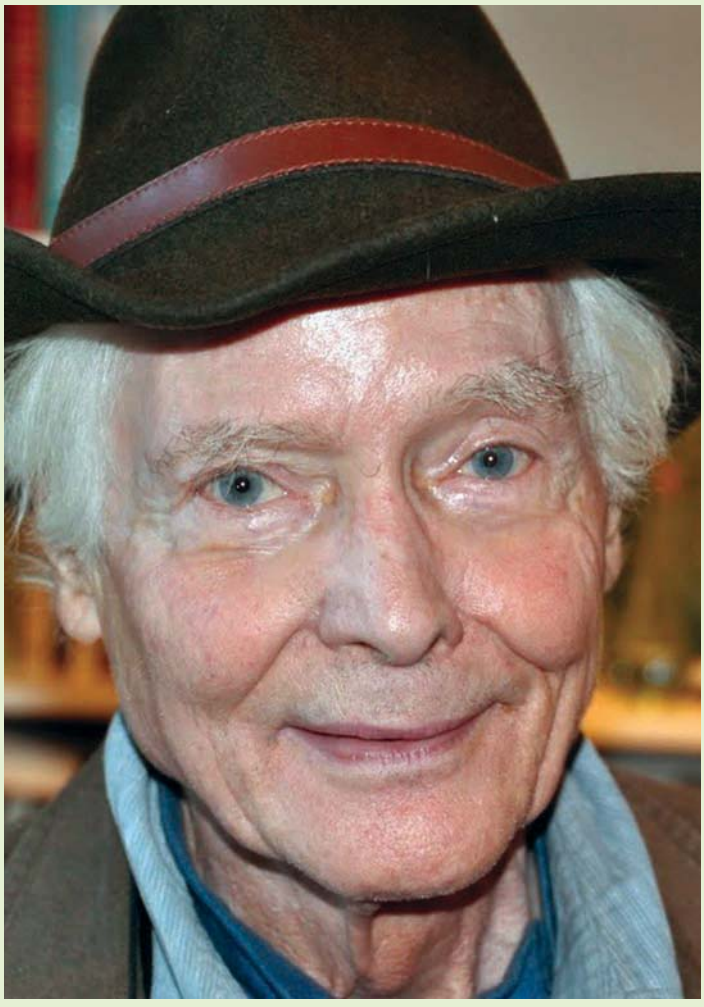
ليلة وضحاها، شديدة
البياض، متكتمة،
وهادئة تماما.
أصابع أقدامنا، أنوفنا،
مثبتة على الطين،
للحصول على الهواء.
لا أحد يرانا،
يوقفنا، يضللنا،
الحبيبات الصغيرة تصنع غرفة.
القبضات الناعمة تصر على
سحب الإبر
من الفراش الورقي
حتى من الرصيف
مطارقنا، كباشنا،
بلا آذان أو عيون
وخرساء تماما
توسع الشقوق،
وتبحث في الثقوب. نحن
نتغذى على الماء
على فتات الظلال،
وبلطف وتهذيب نسأل
القليل، أو لا شيء.
الكثير منا!
الكثير منا!
نحن على الرفوف، نحن
على الطاولات، نحن هادئون ومسالمون،
نحن صالحون للأكل،
مندفعون ومنطلقون
بغض النظر عن ذواتنا
فان جنسنا يتكاثر:
ومع الصباح
سوف نرث الأرض
خطانا على الأبواب.

مختارات من

و س مرون

«ولكن ليس
هناك ساقية
يا أبانـــا»....

ترجمة وتقديم: أحمد شافعي*



ولد و. س. مرون - أو « وليم ستانلي مرون» - في مدينة نيويورك عام ١٩٢٧، ونشأ في نوجرزي وسكرانتن وبنسلفانيا. وكان أبوه قسا مشيخيا.

يقول مرون: «بدأت أكتب الترانيم لأبي منذ أن تعلمت الكتابة ... كان عمري حوالي خمس سنوات حينما بدأت أكتبها. كتبتها من تلقاء نفسي، وكم شعرت بالخيبة حينما لم تستخدم في الكنيسة».

ويقول: «عشت الكبت في طفولتي. نشأت على ألا أقول لا لأحد مهما كان، وألا أقول إنني لا أحب شيئا مهما يكن، وعلى ألا أرد أبدا. حتى جاء يوم، ولعلي كنت حينها في الثالثة ...».

٢

كان عمري ثمانية عشر عاما حينما ذهبت لأقابل «إزرا باوند». أيامها كنت في الكلية.

* شاعر ومترجم من مصر يقيم في عُمان.

وكان هو في عنبر المرضى النفسيين بمستشفى سان إليزابث، فتلك هي الطريقة التي لجأ إليها محاميه لينقذه من الإعدام رميا بالرصاص بعد إدانته بالخيانة العظمى بسبب ما قاله أثناء الحرب العالمية الثانية. الدفع بالجنون إذن. قالوا إنه مجنون، ولعله كان مجنونا بطريقة أو بأخرى. لم أكن أعرف شيئا عن مواقفه السياسية، لحسن الحظ، أما هو فمما يدهشني اليوم أنه تعامل معي بجدية كشاعر. قال «ها هو شاب يريد أن يصبح شاعرا» وقبل بهذا.

وقال: «إذا كنت تريد أن تكون شاعرا فعليك أن تأخذ هذا الأمر بجدية، عليك أن تعمل عليه عملك على أي شيء آخر، وعليك أن تعمل على الأمر كلَّ يوم». قال: «عليك أن تكتب حوالي خمسة وسبعين بيتا في اليوم» ـ تعرفون كم كان «باوند» بارعا في سن القوانين اللازمة لعمل أي شيء، وقال «ولن تجد أي شيء تكتب عنه خمسة وسبعين بيتا في اليوم. أنت تحسب أن لديك، ولكن ليس لديك». وقال: «السبيل إلى ذلك هو أن تتعلم لغة وتترجم. وبتلك الطريقة يتسنى لك أن تتدرب، ويتسنى لك أن تكتشف ما الذي يمكن أن تفعله بلغتك، بلغتك». قال: «يمكنك أن تتعلم لغة أجنبية، ولكن الترجمة سبيلك إلى تعلم لغتك الأم».

❊ ❖ ❊

وفي حوار مع مرون، سئل:

ـ هل تكتب كل يوم؟ نصحك «إزرا باوند» يوما أن تكتب خمسة وسبعين بيتا في اليوم؟ هل اتبعت نصيحته؟

مرون: لم أكتب قط خمسة وسبعين بيتا في اليوم، ولكنني أحاول منذ سنوات أن أحملق في ورقة بيضاء لبعض الوقت كل يوم. هذا يجعل المرء يبدو أقرب إلى وحش.

ـ كيف هذا؟

مرون: يكون عليك أن تتسم بالقسوة فتزيح من طريقك أي شيء آخر.

٣

درس مرون في جامعة برينستن، وكان من أهم من درس على أيديهم فيها، آر بي بلامر وجون بريمن. وبعد تخرجه في عام ١٩٤٨، واصل دراساته العليا وبدأ أسفاره في أوروبا حيث عمل على ترجمة الشعر، كما عمل مدرسا خصوصيا، فمن بين من درّس لهم ابن الشاعر روبرت جريفز الذي يظهر تأثيره الكبير عليه في كتابه الأول «قناع لجانو»

٤

في عام ١٩٥٢، اختار دبليو إتش أودن مخطوطة «قناع لجانو» للنشر في سلسلة جامعة ييل للشعراء الشبان، وهي من أهم منصات الانطلاق للشعراء الأمريكيين المبتدئين. وتلت ذلك الديوان كتب كثيرة، بين الشعر، والتراجم. لعلها شارفت على الثلاثين أو تجاوزتها. وعن هذه الكتب حصل مرون على كل أشكال التكريم التي يمكن لشاعر أمريكي أن ينالها، فحصل على الجائزة الوطنية للكِتاب، وجائزة لينول مارشال

للشعر، وجائزة بولتزر (مرتين، وهذا نادر)، وجائزة بولينجِن، وجائزة روث لِيلي، وزمالة أكاديمية الشعراء الأمريكيين وغيرها.

٥

في عام ١٩٧٦ انتقل مرون إلى هاواي ليدرس البوذية على طريقة الزن. وانتهى إلى الاستقرار هناك، في قرية على جبل يعلوه بركان خامد، وثمة بدأ يستصلح مزرعة الأنناس المحيطة ببيته والتي كانت تعرضت للبوار. وفي تلك المزرعة السابقة استزرع ـ فيما تروي باتريشيا كوهين في نيويرك تايمز ـ أكثر من سبعمائة نبتة كانت مهددة بالانقراض.

يقول مرون: «عشت الكبت في طفولتي. نشأت على ألا أقول لا لأحد مهما كان، وألا أقول إنني لا أحب شيئا مهما يكن، وعلى ألا أرد أبدا. ولكن، ذات يوم، ولعلي كنت في الثالثة، جاء رجلان، وأخذا يقطعان أغصان الشجرة الوحيدة في الفناء، ففقدت أعصابي وخرجت أجري، ورحت أضربهما».

ويقول:

«أحب المدينة لكنني أحب الريف أيضا، وكنت أدرك وأنا في المدينة أني أفتقد الريف طوال الوقت، وأدرك في الريف أني أفتقد المدينة بعض الوقت. فالذي استقر عليه رأيي الآن أني أعيش طول الوقت في الريف وأذهب إلى المدينة بعض الوقت. ولكنني لا أتخيل أن أعيش في الريف دون أن أكون جزءا منه، دون أن أزرع أشياء، دون أن أفعل شيئا».

الطفل الوحيد

يضعُ الطفلُ الوحيدُ دُماه أمامه.

يقول لكل من يدنو منه «تعال العب معي ... انظر إلى الدمى التي عندي».

لكنهم يبتعدون.

فيهشِّم أول دمية.

ثم يأتي الأولاد ليشاهدوا، ويساعدوه، ويتقاتلون على من يهشم دماه.

حين لا يكون لدى طفل وحيد دمى، فإنه يخلقها.

لغة

هناك كلمات محددة نعرفها الآن لكننا لن نستخدمها ثانية، ولن ننساها أبدا. نحن نحتاج إليها. احتياجنا إلى ظهر الصورة. إلى نخاعنا، إلى لون أوردتنا. نسلط عليها قنديل نومنا، لنتيقن، وإذا بها موجودة، ترتجف من الآن خشية يوم الشهادة. سوف تدخل معنا القبور، ومع الجميع تقوم.

بداية متواضعة

عندما تعلم كيف يقتل أخاه بصخرة، تعلم أيضا كيف يبدأ من صخرة دَرَجًا. وشكر للصخرة هذا وذاك.

تمعن في الصخرة. كانت هنالك طول الوقت، تحفظ سر كل ما قامت به. لم تشر قط، ولو من بعيد، إلى أي شيء فعلتْه. وكانت، أيضا، تحفظ كل الأسرار الأخرى. خر أمامها على ركبيته، مسها بجبهته، بعينيه، بأنفه، بشفتيه، بلسانه، بأذنيه.

رأى أن الصخرة هي التي خلقته. رأى ذلك.

حذاء دِتشاوا

ابن عمي جين (وهوابن عم بعيد) عنده حذاء أخذه من دتشاو. هو حذاء بال تماما. أوضح أنه لم يكن من الأصل حذاء قيما. في نعله شقوق واضحة بالعرض، وجلده مقطوع من الجنبين، وفيه شق من أعلى عند موضع نهاية الإبهام. وهو بلا رباط ولا كعب.

أوضح أنه لم يسرقه لأنه كان على الأرجح حذاء يهودي مات. أوضح أنه كان يريد شيئا بسيطا. أوضح أن الروس نهبوا كل شيء. كانوا يأخذون بالفعل أي شيء. أوضح أنه من الأساس لم يكن حذاء قيما. أوضح أن الحرس أو الكابوز(٢) كانوا سيأخذونه لو كان فيه الرمق. أوضح أنه كان محظوظا أن نال أي شيء. أوضح أن ذلك لم يكن خطأ وقد انهزم الألمان. أوضح أن الجميع كانوا يأخذون أي شيء. كثير من الناس كانوا يريدون الرايات والخناجر والأوسمة وما شابهها، ولكن هذا النوع من الأشياء لم يكن يجذبه. أوضح أنه لفترة وضعه بين التحف فوق المدفأة لكنه أوضح أنه لم يكن تذكارا.

أوضح أنه لا جدوى من الرغبة في الانتقام. أوضح أنه لم يشعر بتلك الرغبة. لا يوجد أحد كامل. كان لنا في واقع الأمر جد ألماني. ولكنه أوضح أن هذا ما جعله يخوض تلك الحرب. ما حدث في دتشاو كان جريمة لا ينبغي أن تمر هكذا. لكنه أوضح أننا لم نكن نقدر في واقع الأمر أن نفعل أي شيء لإيقافها بينما الحرب قائمة فقد كان علينا أن ننتصر في الحرب أولا. أوضح أننا لم نكن نقدر دائما أن نفعل ما كنا نود لو نفعله. أوضح أن الروس قتلوا بدورهم كثيرا جدا من اليهود. وبعد سنوات وضع الحذاء في درج. أوضح أن الغبار كان يتجمع فيه.

والآن يضعه في علبة داخل القبو. يوضح أن التدفئة المركزية تزيد من تشققاته. ومع ذلك فسوف يريه لكم وقتما تشاءون. يوضح كيف أنها كانت تمطر، وأنه لم يكن قد بقي شيء حينما وصل هناك. يوضح كيف هو شكله. يوضح أن أخذه كانا مسألة صعبة، حتى عليه. يوضح كيف أنه لم يكن ثمة شيء ذو قيمة، وأن المرء ما كان يريد أن يضبط متلبسا بأخذ شيء من تلك الأشياء، إذا كان قد بقي شيء أصلا. يوضح كيف أن كل شيء بالداخل كان يفوح برائحة. يوضح كيف أنه كان ثمة ملقى في الوحل، ربما في نفس الموضع الذي أفلت فيه. يوضح أنه كان عليه أن يحتفظ به. بشيء مذل هذا.

عليك فعلا أن تذهب لتراه. سيريه لك. كل ما عليك هو أن تطلب. لا أقول إنكم ستجدونه حذاء مثيرا للغاية حينما تنزلون على الفور كي تروه، ولكنكم سوف تعرفون الكثير من إيضاحاته.

سجاننا

لسجاننا عادة أن يضع مصيدة فئران بطُعمها في غرف المساجين في ليلتهم الأخيرة. سجننا منيع، نادرا ما تدخله الفئران، وقليل منها

ما يصل إلى الزنازين المسكونة. والسجان يراقب السجناء.

المدهش أن قليلا منهم، كما يقول السجان، هم الذين لا يعيرون المصيدة أي اهتمام على مدار الليلة بطولها. عدد ضخم تأسره المصيدة فيبقى يحملق فيها، سواء بقي يفكر فيها باستمرار أم لم يبق. وهناك نسبة دوَّنها السجان لمساجين يغلقون المصيدة، سواء فور إدخالها عندهم، أو بعد فترة يتفاوت طولها. عنده إحصائيات أخرى لمن يعمدون إلى تحطيم المصيدة، ولمن يحركونها (إلى موضع أنسب فيما يفترض)، ولمن يضعون على الجدار علامة إن وقع فيها فأر، تسجيلا للأمر، أو توريثا له، بوصفه انتصارا ضئيلا، أو بوصفه كذبة.

شهرا بعد شهر، وسنة بعد سنة، يراقبهم. ونحن نراقبه. وكلانا يراقب الآخر.

شكرا

اسمعوا
نقول، والليل يقبل، شكرا
نتوقف عند الجسور فنطل من أسوارها
نفر من الغرف الزجاجية
وأفواهنا مليئة بالطعام لننظر إلى السماء
ونقول شكرا
نقف بجانب الماء نقول له شكرا
ومبتسمين بجانب الشبابيك ننظر منها
إلى ما تقع عليها العيون
نحن العائدين من متتالية المستشفيات من التمثيليات
من الجنازات نقول شكرا
بعد أخبار الموتى
من نعرف منهم ومن لا نعرف نقول شكرا
على التليفون نقول شكرا
في الممرات وفي مقاعد السيارات الخلفية
وفي المصاعد
وإذ نتذكر الحروب وإذ الشرطة على الباب
وإذ الخطى على السلالم نقول شكرا
في البنوك نقول شكرا
في وجوه المسؤولين والأثرياء
والذين لن يتغيروا مهما حدث
نظل نقول شكرا

إذ تموت من حولنا الحيوانات
ومعها مشاعرنا المهدرة نقول شكرا
إذ الغابات تسقط أسرع من دقائق أعمارنا
نقول شكرا
وإذ الكلام ينطلق كأنه خلايا المخ
وإذ المدن تنمو حتى تجور علينا
نقول شكرا
نقولها أسرع فأسرع
بينما لا يسمعها أحد
نقول شكرا ونلوح بأيدينا
برغم العتمة.

عن الشعر

أبانا، أنا لا أفهم هذا العالم.
قرب بركة الطاحونة في آخر البحيرة
رجل متهدل الكتفين
يصغي إلى الساقية وهي تدور في الماء
ولكن

ليس هناك ساقية يا أبانا كي تدور.
جالس في نهاية مارس
لكنه جالس أيضا في نهاية الحديقة
ويداه في جيبيه.
ليس إرثا يا أبانا ما يمني به النفس،
وليس أمسا يا أبانا ذلك الذي يصغي إليه.
بل ساقية تدور.
حينما أتكلم
فالعالم ما ينبغي لي أن أذكره.
إنه لا يحرك قدميه
بل وليس يرفع رأسه
لئلا يخدش الصوت الذي يأتيه
كالألم الذي لا يصاحبه أنين.
أراني، يا أبانا، لا أحب
دأبَه على التهيؤ قبل الإصغاء للإصغاء.
فليس في ذلك الأمر عدل يا أبانا
تماما كأن تدور ساقية
وإن لم تكن هناك ساقية.
إنني أكلمك عنه يا أبانا
لأنه هناك
في آخر الحديقة
يداه في جيبيه
يصغي لساقية تدور
وليس ثمة ساقية
وهذا هو العالم الذي لا أفهمه.

الحاصد

كان الحصاد انتهى. وحتى المنجل لم يكن منجلي. ولم يكن لي مكانٌ أمضي إليه.
في المساء، صادفت شابة تنام على الأرض مثل حزمة قمح، مشعةً، صامتة. ولما انحنيت عليها، إذا بها تنظر لي، وإذا بها مبتسمة.
حملتها إلى منزل خاو بين الأشجار. كانت بجوار المطبخ غرفةٌ فيها سريرٌ، عليه لحافٌ ملون. وضعتها هناك ووقفت بين مصدرين للنور، والغرفة كانت أكثر سطوعا من النهار بالخارج.
لا حول لها. لا تقدر أن تتكلم. لأعتنين بها.
إنه منزلها. عرفت ذلك من امرأة ظهرتْ، على الفور تقريبا، لدى الباب ونادت عليها، وحاولت أن تخدعني، وتسحرني، وترعبني، وتتخلص مني. عجوزٌ مؤذية. ولما غادرت أخيرا، واختفت، تحت شجيرات بجانب البيت، أرنبٌ من حقول القمح المحشوشة يتظاهر أنه ميتٌ، أنه نصف مسلوخ، أنه بلا جفنين، وهكذا يراقب ما أفعله.
لقد سبق أن راقبني. وما أنا بذاهب.
الآن حيثما أغمض عيني، أرى القمح.

حياة من الحيوات

لو لم أقابل الصبيَّ أحمرَ الشعرِ الذي انكسرت ساقُ أبيه وهو يقفز بالمظلة في بروفينس لينضم إلى المقاومة والحربُ تلفظ أنفاسها ويموت بينما الألمان يتقدمون من إيطاليا إلى الشمال ولو لم يكن لصاحبه الذي شهد موته أخٌ مات ميتةً مختلفةً في زمان السلمِ تاركا طفلين أحدَهما معتلَّ الصحةِ أقعده المرض سنةً عن المدرسةِ
ولو كنت كتبت شيئا آخر أعلى ورقة الإجابةِ في خانة اختيار الكليةِ أو لو كانت الأسئلة

في ذلك اليوم مختلفة قليلا، ولو لم تعلِّم فتاةٌ والدي قيادة السيارات وهو في العشرين فأهلته للوظيفة مع راعي إبرشية بيتسبيرج حيث كانت تعمل أمي، ولو لم تكن أمي فقدت والديها وهي طفلةٌ واضطرت إلى الإقامة مع جدتي في بيتسبيرج لما وجدت نفسي على السرير الحديديِّ مقربا رأسي من مدفأة المنزل الريفي الحجريِّ الذي ظل خاويا منذ ما قبل مولدي ببعض الوقتِ لما كنت قمت بتلك الرحلة الطويلةِ لأستلقي هنا أرتجف من الحمي متدثرا بكل ما في البيتِ، ولما رأيت الطبيب اللزج يرفع إبرته أمام الشباك في نور أكتوبر، ولما أبصرت الظلام من شقوق الشباك يحل على الوادي ونهرِه المنساب وسط الجبال الحمراء ولما كنت صحوت في هذه الساعة على صوت سقوط البرقوقِ متوهما أنني أعرف موضعي من العالم وأنا أسمعه يسقط

أمس

يقول صديقي إنني لم أكن ابنا بارا
أتفهم ذلك؟
وأقول أفهم
يقول لم تكن تذهب
لترى والديك كثيرا أتعرف ذلك
فأقول أعرف
حتى عندما كنت تسكن نفس المدينة
كنت ربما تذهب مرة في الشهر
أو حتى أقل
فأقول عندك حق
يقول وآخر مرة ذهبتَ لترى والدك
فأقول وآخر مرة رأيت فيها والدي
يقول وآخر مرة رأيت فيها والدك
سألك فيها عن حياتك
وكيف تدبر أمورك
وذهب إلى الغرفة المجاورة
ليحضر شيئا يعطيه لك
فأقول فعلا
وأنا أستشعر من جديد
برودة يد أبي في آخر مرة
يقول والتفت أبوك في الممر
فرآك تنظر في ساعتك
فقال أنت تعرف أني أريدك أن تبقى
وتتكلم معي
فأقول نعم نعم
فقال ولكن إذا كنت مشغولا
فلا أريد أن أشعر
أنك مضطر بسببي على شيء
فلا أقول شيئا
يقول وقال أبوك إنك ربما مرتبط بعمل مهم
أو على موعد مع شخص ما ولا أريد أن
أعطلك
أطل من الشباك
صديقي أكبر مني
يقول وقد قلت لأبيك إن الأمر كذلك
ونهضتَ وتركته
أتعرف ذلك
برغم أنك
لم تكن مضطرا للذهاب إلى أي مكان
أو القيام بأي عمل.

إلى القصة
حتى في هذه اللحظة
أفترض أنك تختبئين هناك
في وضح النهار
كدأبك دوما
مولية فقط أقل قدر من الاهتمام
أو غير مهتمة بالمرة
كأنك ذاتٌ انفصلت
فهي في بلد آخر
وزمان آخر
وحياة أخرى
كأنك أعلمُ من اللحظة
بينما اللحظةُ ثمة، مهملة
بما فيها من حادثات وأحداث
ترسل من على البعد إشارات أنت لا ترينها
بينما هي مارقة أمام ناظريك
ليمتنع عليك فيما بعد أن تتذكري
ذلك المفتاحَ الضائع
الذي به يُشرع الحاضر
وحياتُه غير القابلة للتكرار
ويُقضى عليك من ثم
أن تؤلفيه فيقبله العقل
وتقْدِرين برغم المصاعب
وتنهين ما دوَّنه شخص ما
أو لعلك تتذكرين إن أسعفتك الذاكرة
أو لعلك تبتدعين من نفس العناصر والأنفس
المستقاة جميعا
من بلد آخر وزمن آخر وحياة أخرى
حكايةً أخرى
لم تكن قط
حقيقةَ ما يُحكى
كأنما كان حياة وأنفاسا لم تنتبه لها
أنظارنا
وكأنما ليس لها في ذاتها أية قصة.

في آخر الربيع

داخلا الغرفة العليا بعد سنين
وبعد محيطات وبعد ظلال تلال، وأصوات
خسائرَ وأقدامٍ على السلم
بَعد النظر وبعد الأخطاء والنسيان
والتلفت والظن أنْ لن ألاقي من أعرفُ
وأخيرا رأيتك
جالسة في الأبيض
تنتظرين
أنت التي سمعت عنها
بأذني هاتين منذ البداية
أنت التي غيرَ مرة
فتحتُ الباب مؤمنا
أنها غير بعيدة.

نشأة القمر(٣)

نحر الرجل نفسه فاصلا رأسه
فمض البقية يحضرونه.
وحين وصلوا إليه وضعوا الرأس في جوال.
بعدئذ سقط الرأس على الأرض.
فأعادوا الرأس من جديد إلى الجوال.
بعدئذ سقط الرأس على الأرض من جديد.
وضعوا الجوال الأول في جوال ثان
كان أكثر سمكا.
ولكن الرأس سقط كما سقط من قبل.

ربما السبب في ذلك أنهم كانوا يأخذون
الرأس
ليعرضوها على الآخرين.
لم يعيدوا الرأس من جديد إلى الجوال.
تركوه في عرض الطريق.
ومضوا بعيدا.
عبروا النهر.
ولكن الرأس تبعهم.
تسلقوا شجرة عامرة بالثمار
ليروا إن كان سيمضي في طريقه.
لكن الرأس توقف أسفل الشجرة
وطلب منهم ثمرة.
فهز الرجال الشجرة.
ثم طلب منهم المزيد.
فهز الرجال الشجرة
حتى تساقطت الثمار في النهر
قال الرأس إنه لا يستطيع أن يحضر الثمار
من هناك.
فألقى الرجال الثمرة بعيدا
ليجعلوا الرأس يبتعد ليحضرها فيمكنهم
الذهاب.
وبينما الرأس كان يحضر الثمرة
نزل الرجال عن الشجرة وواصلوا السير.
عاد الرجل ونظر إلى الشجرة
ولم ير أحدا
فمضى يتدحرج على الطريق.
توقف الرجال لكي ينتظروا
لكي يروا إن كان الرأس سيتبعهم.
رأوا الرأس قادما يتدحرج.
فجروا.
بلغوا كوخهم وأبلغوا الآخرين أن الرأس
يتدحرج خلفهم وأن يغلقوا الباب.
أغلقت أبواب الأكواخ جميعا جيدا.
فحين وصل هنالك، أمرهم الرأس أن يفتحوا
الأبواب.
فلم يفتح أصحاب الأكواخ لأنهم كانوا
خائفين.
فبدأ الرأس يفكر إلى أي شيء يتحول.
لو تحول إلى أرض فسوف يسيرون عليه.
لو تحول إلى بيت فسوف يعيشون فيه.
لو تحول إلى عِجل فسوف يقتلونه ويأكلونه.
لو تحول إلى بقرة فسوف يحلبونه.
لو تحول إلى فولة فسوف يطبخونه.
لو تحول إلى شمس
فحين يشعر الرجال بالبرد سوف تدفئهم.
لو تحول إلى مطر فسوف ينمو به العشب
وتأكله الحيوانات.
ففكر وقال «سأتحول إلى قمر»
وصاح «افتحوا الأبواب، أريد أن آخذ
أغراضي»
فلم يفتحوها.
بكى الرأس. وصاح «أعطوني على الأقل
بكرتي الخيط»
فألقوا إليه بكرتيه من فتحة.
فأخذهما وألقى بهما إلى السماء.
طلب منهم أيضا أن يلقوا إليه بعود صغير
لكي يلف الخيط حوله فيمكنه التسلق.
ثم قال «بوسعي أن أتسلق، أنا ذاهب إلى
السماء».
وبدأ يتسلق.

فتح الرجال من فورهم الأبواب.
والرأس مضى يتسلق.
صاح الرجال «أذاهب أنت إلى السماء أيها الرأس؟»
فلم يجب.
وما أن حاذى الشمس
حتى تحول إلى القمر.
وما أن أقبل الليل حتى كان القمر أبيض،
وكان جميلا.
واندهش الرجال
إذ رأوا الرأس وقد تحول إلى قمر.

الغريب(٤)

يحكى أنه في الغابة
في يوم من الأيام
كان هناك شخصٌ
لم يعش من قبل في غابة
كان كالقرَدة
لكنه أطول
وبدون ذيل
وبدون شعر كثيف.
كان منتصب القامة
يمشي على اثنتين فقط
وفيما هو يمشي
سمع من يقول: أغثني
حواليه نظر الغريب
فرأى ثعبانا
ثعبانا هائلا
من حوله حلقة نار
تتراقص ألسنتها
والثعبان يحاول الخروج
فحيثما ولى وجهه
كانت النار
أتى الغريب على شجرة غضة
فأمال جذعها
وأدلى منها غصنا فوق النار
فلف الثعبان على الغصن نفسه
وبذلك رفعه الغريب
من وسط النار
ولما رأى الثعبان أنه حر
لف على الغريب نفسه
وراح يمتص منه روح الحياة
حينذاك صاح الغريب
لا لا
إنما أنا الذي أنقذ الآن حياتك
فقال له الثعبان
وإنما أنا الآن أعمل بالقانون
قانون أن من يفعل الخير
لا يجز إلا الشر
وشد نفسه على الغريب شدا
ولكن الغريب ظل يقول
لا لا
لا يمكن أن يكون هذا هو القانون
فقال له الثعبان
سوف أريك
وسوف أريك بدلا من المرة ثلاث مرات
وأبقى جسمه ملتفا على عنق الغريب
وعلى ذراعيه
وعلى جذعه
ولكنه أطلق ساقيه وحدهما وقال له

الآن سر
وسارا معا
حتى أتيا على نهر فقال لهما
إنني أفعل الخير للجميع
فانظرا ما الذي هم بي فاعلون
أنا الذي ينقذهم من الموت ظمأ
فإذا هم يعكرون مياهي
ويلقون إليَّ جيفهم.

قال الثعبان هذه واحدة

قال الغريب فلنكمل
فسارا حتى إذا أتيا على شجرة
وجدا فيها جراحا كثيرة تنز منها العصارة
وإذا هي تتألم وتقول
إنني أفعل الخير للجميع
فانظرا ما الذي هم بي فاعلون
إنني أمنحهم ثمري
وظلي
وهم يجرحونني ويشربون دمي
حتى أموت

قال الثعبان الثانية

قال الغريب فلنكمل
وسارا حتى إذا أتيا على موضع
سمعا منه صوت نشيج
وإذا كلب غامس إحدى سيقانه في سلة
قال لهما الكلب
إنني أفعل الخير للجميع
فانظرا عاقبتي
وما كان من أمري
مع فهد رأيته
ذات يوم جريحا
فتعهدته بالرعاية
فلما استرد عافيته
انقلب عليَّ يريد التهامي
غير أنني أفلت منه
فما نهش مني غير هذه الساق
ثم إني أتيت إلى هذا الغار
فاختبأت
وفي هذه السلة العميقة
وضعت قرعة حليب
عساها تشفي جرحي
غير أن الحليب تناقص
وهو الآن عني بعيد
فهلا ساعدتني على
بلوغه أيها الثعبان
وكان أحب شيء
إلى الثعبان
الحليب
فأفلت الغريب
وانسل داخلا السلة
فما كاد يدخل فيها
حتى أمسك الكلب
عليه نيوبه
وراح يطيح به
في شجرة
المرة تلو المرة
حتى هلك
وبعدما هلك الثعبان
قال الكلب لـ الصديق

ها أنا أنقذت حياتك
فعاد الغريب إلى بيته
يصحبه الكلب
وعامله
مثلما ينبغي لغريب
أن يعامل كلبا.

المصادر:

* مقابلة مصورة مع دبليو إس مرون ـ موقع أكاديمية الشعراء الأمريكيين .
* حوار نشر في باب «فن الشعر» بمجلة ذي باريس ريفيو الأمريكية سنة ١٩٨٧.
* أنطولوجيا «أعظم قصائد النثر الأمريكية من إدجار آلن بو إلى اليوم» تحرير ديفيد ليمن.
* صفحة الشاعر على موقع مؤسسة الشعر الأمريكية.
* كتاب ميشيل دلفيل «قصيدة النثر وحدود النوع».

١ – على مقربة من بلدة دتشاو القروسطية، والتي تقع إلى الشمال من ميونخ بولاية بفاريا، أقام النازي أول معسكرات الاعتقال. نقلا عن ويكبديا

٢ – الكابوز kapos سجناء كانوا يعملون في معسكرات الاعتقال النازية أثناء الحرب العالمية الثانية في وظائف معينة متواضعة إداريا. وكان يشار إليهم بالألمانية بكلمة Funktionshoftling أو «العمالة الحبيسة»، ولكن النازيين كانوا يشيرون إليهم عادة بكلمة كابو للمفرد، وكابوز للجمع.

٣ – يرد هذا النص ضمن كتاب مرون الصادر عام ١٩٦٨ بعنوان مختارات مترجمة، وهو منشور في صفحة الشاعر على أكاديمية الشعراء الأمريكيين أيضا. لا نعرف على وجه اليقين عن أي لغة ترجم الشاعر هذا النص، كل ما نعرفه أن النص مجهول المؤلف مما يوحي أنه نص شعبي وهو ما يتأكد من النص نفسه الذي أحسبه ينتمي إلى أساطير سكان أمريكا الأصليين المعروفين بالهنود الحمر.

٤– كتب دبليو إس مرون عن قصيدة «الغريب» يقول إنه عثر على ملخص نثري لهذه الخرافة فـ «حاولت أن أقولها كما يمكن لجواراني guarani أن يقولها» والجواراني هنود الغابات المطيرة في وسط أمريكا اللاتينية حيث تلتقي البرازيل وبوليفيا وباراجواي.

تصوير مصطفى أحمد– من الهند يقيم في عُمان.

قصائد نثر للكولومبي
أرماندو روميرو

جهاد هديب*

** يعتبر أرماندو روميرو (١٩٤٤) أحد شعراء كولومبيا البارزين في الوقت الراهن. كان شاعرا شابا ناشطا في ما كان يُعرف بـ«الحركة الطليعية» الشعرية الكولومبية التي برزت خلال الستينات من القرن الماضي. تنقل في أنحاء متعددة من أمريكا اللاتينية وأوروبا وآسيا ليختزن بذلك خبرات واسعة من الاطلاع على مجمل ما يحدث في الحركات الشعرية في العالم خاصة مع إتقانه أكثر من لغة أخرى غير لغته الأم. عاد إلى مدينته سينثناتي حيث يشغل كرسي شارلز فيليب، أحد أبرز شعراء كولومبيا خلال القرن العشرين والذي ما زال مجهولا عربيا، في الأدب الأمريكي اللاتيني في جامعة سينثناتي.

* شاعر من فلسطين يقيم في الأردن.

نحن ما نحن عليه؛ اثنان شيّدا
فردوسا بمِعْوَلِ هَدْم

عن القَتَلة

إلى روبيرتو سانشيز

(١)

تفوحُ رائحةُ ماشيةٍ وأرضٍ من الحشّاشين مع أنّهم يتقصّدون التجوال في سيّارات الجيب أو عرباتٍ سوداء، في العادة. عندما كان صبياً قاسَمَهم حُبّ التانغو الذي أبكاهُم بعاطفة متّقِدةٍ كلما أطال الوقوفَ ببوابة حانتهم، ضاع في رقّة الأوكورديون إلى حدّ الموت. ناشدَه أخوه الممتلئ ذعرا العودة إلى البيت، لكنهم ابتسموا، متواطئين، بأسنانهم التي لأحصنة: الوميض الذي في عيونهم يقابله، أبدا، وميض أسلحتهم.

(٢)

ما من أحد قد قُتِل في حانة إل باخو على ما أعلم، مع أن القَتَلةَ قد شربوا خمرا رخيصا وغنّوا أغنيات رعاة البقر المكسيكيين ورقصوا التانغو حتى الفجر. لكنْ، في منزل دون ميغيل، حيث كانت شجرةٌ فاتنةٌ وحيث أعطوه لوزا بطعم السكّر في كلّ مرةٍ اشترى فيها شيئا لأمه، مات مقتولا الرجلُ المسكين الذي طلب ماء تلك الليلة، من فضلكم، مات وهم يطلقون النار من النوافذ جميعا.

(٣)

لقد التهمَتْهُ كثيرا ضراوتُهُ في كل مرة سمع فيها القتلةَ كما لو خرجوا في مسيرةٍ يغمغمون وقد جلبوا العزلةَ. وإذا كان الوقتُ ليلا، جرجروا أقدامهم كما لو أنّهم عصيّ في مكنسة أُمِرَتْ بكَنْس الفناء. فقط، في الظهيرة تحدّتْ الشمسُ أسلحتَهم على طاولة الحانة. أراد أنْ يحشدَهم في صفٍّ ثمّ يأخذ مقلاعه ليقذفهم بحجر، لكنّ القَفْلَ المزدوج التي أغلقتْ به أمّه الباب عليه أبقاهُ في البيت قبل العشاء،عندما كان حظرُ التجوّل يُمل عليه تلك العزلة التي بَقِيَتْ.

(٤)

ذات ظهيرة في سِنثيناتي كنتُ أتحدثُ إلى (هاء) عن الناجين، ونتذكّر عامِلَ تليين القطن في مصنع النسيج، وماسِحَ الأحذية في بلازا دي كايثيدو، والعاهرةَ الدرداء التي كانت تُدعى ديفينا وترتدي تنورة قصيرة صفراء، وأولئك الآخرين من محامين وأطباء بكمّاشاتهم. صمَتْنا عندما فجأةً، ودونما توقّع، وصلت إلى المكان صرخاتُ القَتَلة.

(٥)

عندما سمع صرختَه، توقّف الأبُ عن القراءةَ: كان القَتَلَةُ قد استولوا على أحلامه. بحرصٍ ولطفٍ، حملوه إلى السرير، ثمّ قالت أمُّهُ: لا تقرأ المزيد بعد الآن لذلك الصبي، لقد قَلَبَتْهُ القراءةُ رأسا على عَقِب.

العمّة شينكا

إلى أنطونيو ثيبارا

لم أتحدث إلى العمة شينكا أبدا، لخوفٍ من صمتها. أتذكّرُ تلك الموجاتِ الطويلةَ من

الدخان تأتي من آخِرِ غرفةِ النوم، وتواجه إحداها الفناءَ المرصوفَ؛ حيث غلَّةٌ تَبْغِها الرخيص. لقد دخّنَتْها هناك في العتمة مثلما يؤدي شخصٌ ما تحيّةً لا تنتهي. لا أعرفُ ماذا يشبُهُ جهيرُ صوتِها لأنها لم تتحدث إليّ بكلمة واحدة أبدا، لا في رقّةٍ ولا في غضب. أتذكّرُ ثيابها السود وحذاءها الرثّ من السير لا أعلم إلى أين. ما من أحدٍ أخبرني بما كانت تفعل العمّة شينكا في الآحاد، أو ما إذا كان لديها غراميّات سريّة وعاطفةٍ عنيفةٍ ولقاءات عَرَضية. ماذا فعلتْ عمّتي شينكا، فيما تجلس وحيدةً في الفناءِ المرصوف؟ عندما مرّتْ مساء بغرفة المعيشة، حيثُ العائلةُ كلُّها سوف تلقتي لتستمع إلى أغنيات بيدرو إنفانتي تركتْ عمّتي شينكا حشدا من الرماد والنفايات كما لو أنّه يتفسّخُ ببطء. لكن، ما من أحدٍ لاحظ هذا، أم أنّه كان بوسعي أنا فقط أنْ أفكّ مغالقَ تلك اللطَخات التي تركتْها في الفراغ؟ قالوا ماتت وقد تقلّصَتْ كلّها، مثل حمامةٍ برّية، ومعها دفنوا صمتها ذاك.

سكَّر على الشفاه

من زوجة صاحب المتجر إلى كونشيتا حمراء الشعر، ومن يسوع الحذّاء حتى روبيتو مدير المدرسة، جميعا دون استثناء، صحوا من نومهم وعلى أطراف ألسنتهم قِطَعٌ من السكّر. فقط، الوحيدون الذين أدركوا ما حدث، بطريقة أو بأخرى، كانوا هم أنفسهم الذين تبادلوا القُبَلَ صباحا.

نحن الاثنان

أنت لا تستطيع قَذْفَ قطعةِ نَقْدٍ معدنيةٍ إلى صورةٍ وكتابةٍ في الوقت نفسه وعلاوةً على ذلك أنْ تقيسَ حُسْنَ طالعِكَ في الهاوية. ثمةَ مكانٌ واحدٌ ثمةَ مكانٌ واحدٌ إذا دخلنا أو خرجنا منه، نذهبُ إلى المكان عينه. يقولون تحيا هناك كائناتٌ، الواحد منها يختلف جدا عن الآخر حدَ أنّه لا قعرَ لأيٍ منها، إنهم صَقيلونَ وينظرون إلى بعضِهم البعض دون نظر؛ دون أنْ يُلاحظوا أنهم الحصيلة النهائية لنظرة أخرى. نظرتُك إلى رقصي منفردا تمنح وجوده معنى، أنتَ، يا مَنْ عبرْتَ الحدودَ الأخيرةَ؛ وأنا، الذي تَبِعْتُ جسدَكَ كي أُمسِكَ به في بيتي. لا يستطيعُ أحدهُم القولَ دائما: نحن ما نحن عليه، نحن الاثنان اللذان بَنَيا فردوسا بمِعْوَلِ هَدْم.

طفولتي

أنا أيضا كنتُ طفولتي حاضرا حين اختفت فتي. صُحبةَ بُقْجَةٍ متفخةٍ بالصلوات وسوط محفوف بالصفير عبر تلك الطريقَ إلى حيث كان ينبغي عليّ أنْ أجُرّ حجارتي أو أبحثَ عن خنفساء. لم تتحدث عن أزهارَ البيغونيا الزرقاء وليس النباتات الأخرى التي في الفناء، لقد مَضَتْ بعيدا، إنّها تتسلّقُ سُلَّما إلى سقفٍ ذي قِباب. تابَتْ عن اللمحةِ الماكرةِ إلى نهدَيّ ابنة الجيران، وحطّمتْ السيجارةَ قُبالةَ واحدةٍ من ساريات المنارة. لم تكنْ طفولتي طويلةً هناك بعد، حين جاءت سيّارة الحرس تبحث عنها.

ثلاث قصائد

ميسون الإرياني*

غارقا حبا

ليس أجمل من رائحتك
مائلة
على تفاح أحلامي
سأطفئ كل المصابيح..
والجدران حيث أرواحنا ،
سأطويها بعدة ألوان
و أزهر على طرفها المكسور ..
لست كالضعيفات
يدفن أيديهن في البياض
في كتاب شعر ناقص
هكذا تذوب كمدا
غارقا حبا
بين أثوابي المزركشة..
كغجري قديم
تدور
تدور
كأيام الصنوبر العاجز عن الموت
تتبعثر كهولته
عبر ضوء غيمة
معطرة
بحكايات الماضي
بأقزام مشاغبين
ومسنين بأمنيات مقصوصة..
ثمة دائما ما نرجوه
لكننا كعشاق عاقلين
نطلقه إلى السماء
واهمين أنه في الحقيبة
ستنكمش الكواكب
نتسلقها
أو ربما نركلها
ساعين نحو الجنة
ثم نسخر بطلاقة
من الأرض
حيث لم نولد سواسية..
أريد عينين عميقتين
مثلك
متوجستين في الشمس
والمحيط
دون فاصلة
أو علامات تعجب
غائرتين
كحبتي بندق
في جيب طفلة
أريد
مثلك
أن
أتفتح..

أكثر..

كان علينا أن نكون أكثر سكينة
أكثر من الظهيرة
أكثر من حائط أبيض

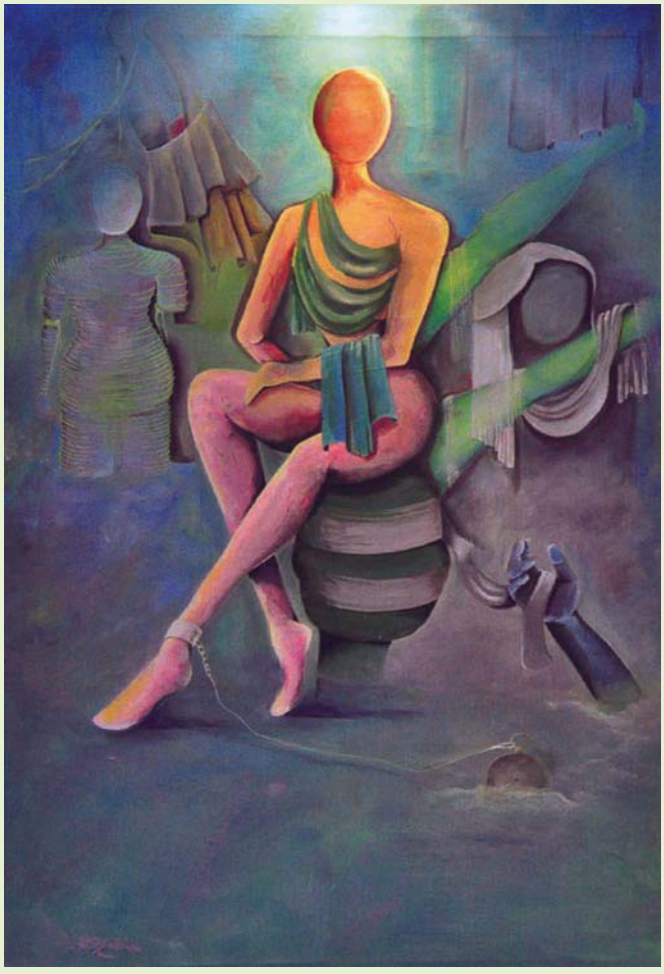
* شاعرة من اليمن.

أكثر من قطه سوداء
تحزم أرواحها السبعة

كان علينا أن ننام كل ليلة
بسبعة أحلام
كيلا تصمت الموسيقى
في كهف البيانو
حيث ترقص الحيطان
مائلة كسنبلة
على قلب عاشقَين..
كان على سجائرنا ألا تشيخ
على مقربة من الزوايا
بعيدا عن الخشب
حيث تيجان الأرض
تذوب كل عام..

كراكيب

ليس الأسى
من يجعل منا عصافير
أو يشعل صوت الله في أسئلتنا
وشواطئنا الباردة
ليس الحزن
من يرتب أحذيتنا أمام باب الجنة
و يمنح قاماتنا لونها الباهت
ثمة أشياء لا نألفها
تعبث بنا
مثل حلم مربوط إلى السرير
عاضا أصابعه كل الوقت
ينتف أجنحته
ثانية
ثانية
ثانية
ثانية
يستحيل طفلا من ورق..
أطيّره
أرسم عليه
قمصانا
وحلوى
و صندوقا ذهبيا
أوصده
كيلا يتبخر القلب..



من أعمال سارة العجمية – عُمان

قصائد .. قصيرة .. جدا

ربـــاح نـــوري*

(شهرة)

كم يلزمُك من الليل

لتُصبحي .. نجمة ؟!

(تمثيل)

في المشهد :

امرأة .. تغرق

بعد المشهد :

تخرجُ من البحر امرأة

تحملُ أسماء الغرقى

(حُجة)

لكي أتقي مظلتي

تبللتُ .. بالمطر !!

(إنشغال)

من شدة انتظاري

لم أنتبه .. لوصولك !!

(ألوان)

أراك

حتى في الظلام

لأنك .. سوداء !!

(إدراك)

حين وصلت

أدركتُ كم أنتظرتُك

وحين ذهبت

أدركتُ أنك : تعلمت

المشي

(سبب)

بيد عطرة

سحبتك للوردة

لكي أتهمك ..

بالذبول !!

* شاعر من العراق.

بَيْنَ صَدعةِ الغِيابِ

هاشم الشامسي *

(١)

مَذهولةٌ أَجسادُنا
حَملنا ظِلالَنا المعَتمةَ
فوقَ قَوارِبَ نزقةٍ
كأوراقٍ فاجأتها الرياحُ
وهي تَسبلُ أطرافَها
كانتْ جُلودُنا تَفرُ
تَاركةً أَجسادَها
كَيْ لا تَبقى أَرواحُنا مُكبلةً
بِكفنٍ مُحتبسٍ في أَجسادِنا
تَخرجُ أَرواحُنا مُتدثرةً
بِدفءِ أَكفانِها .

(٢)

الأَشجارُ أُناسٌ
تَمْ صَلبُهم واقفينَ
عَلى كَفنِ المَوتِ
ودمعةُ السَّماءِ
الباكيةُ عَليهم
المقابرُ مَغاسلٌ
لِغربةِ الموتِ .

(٣)

أَجسادُنا تَوابيتٌ مُغلقةٌ
تُرافقُنا
تَجمعُ أَزهارَنا الذابلةَ
ثَم تَذروها قَمحاً
تُنبتُ أَرواحاً جَديدةً .

(٤)

حِينَ تَنزلُ دُموعُنا
تَتوجسُ تَوابيتُنا
خَشيةَ أَنْ تَرتوي
أَزهارُنا الذَّابلةُ
فَتُصيبنا رَعشةٌ
تُوقظُ طُفولتَنا النَائمةَ
خَلفَ غُيومِ الغِيابِ
نَتعلقُ بأَجنحةِ أَرواحِنا
الهَاربةِ من تَوابيتِها.

(٥)

أَجسادَنا تَتخفى
خَلفَ عتماتِها
تستيقظ ظِلالَنا
تَغسلُ أَشعةَ الشَّمسِ
أَبصارَنا تَكشفُ
مَنبتَ الأَزهارِ .

(٦)

أَيها الإلهُ المَنفي
لم زهدتَ الحُبَ
وجففّتَ الوِرودَ
وتَدثرّتَ الجِبالَ كَفَنَاً
وتَركتَنا بين صَدعةِ
الغِيابِ
وحدَكَ تَحرسُ غُربةَ النُجومِ
وَحدَكَ اخترتَ لألآتِها
طَريقاً للراحلينَ .

* شاعر من عُمان.

قصيدتان

زهــرة بوســـكين*

أوقات مهربة

كم الساعة الآن يا بلد؟
يرتعش الجسد
المعفر بالتراب
على إيقاع ليل زنجي
والثواني تعض الغياب
تأخذني مراسيل الجهات
صهيلا أنثويا وانسياب
صباح يوخز الغفران
جهات النبض
وحمام الجسد
كم الساعة الآن يا بلد؟
القلب يفرغ خوفه
وخبز الأماني يناديه
فم الولد
ذاكرة موشومة الزند
تأبط تحنانها هذا الكبد
أعد خرافة لأسئلة الوقت
وصغ زمنا آخر في بوحك
لا ساعة الآن يا بلد..

سقوط الأسماء

للأسماء ترانيمها المشتهاة
كلما دقت أنامل الصدفة
فتحت أكمام اللحظات
فراغ...وهوة للمنتهى...
فتدخل الأسماء
بلا موعد حضرت
تبقى وأسقط دونها
دونها..أنا فراغ ومتاهات
الأسماء خواطر للجراح
تجيئك من رواق الانتظار
تفتح أبوابك...
فتشتهي منها لغة العبور إليك
تدخل باحة الشوق
تحيلك الأسماء على لائحة الانكسار
الأسماء ثم الأسماء وما بعدها
أنت تصنع فاتحة النص
تبدأ....تنتهي...
من حيث تحترق القواميس
وتسقط الأسماء..

* شاعرة من الجزائر.

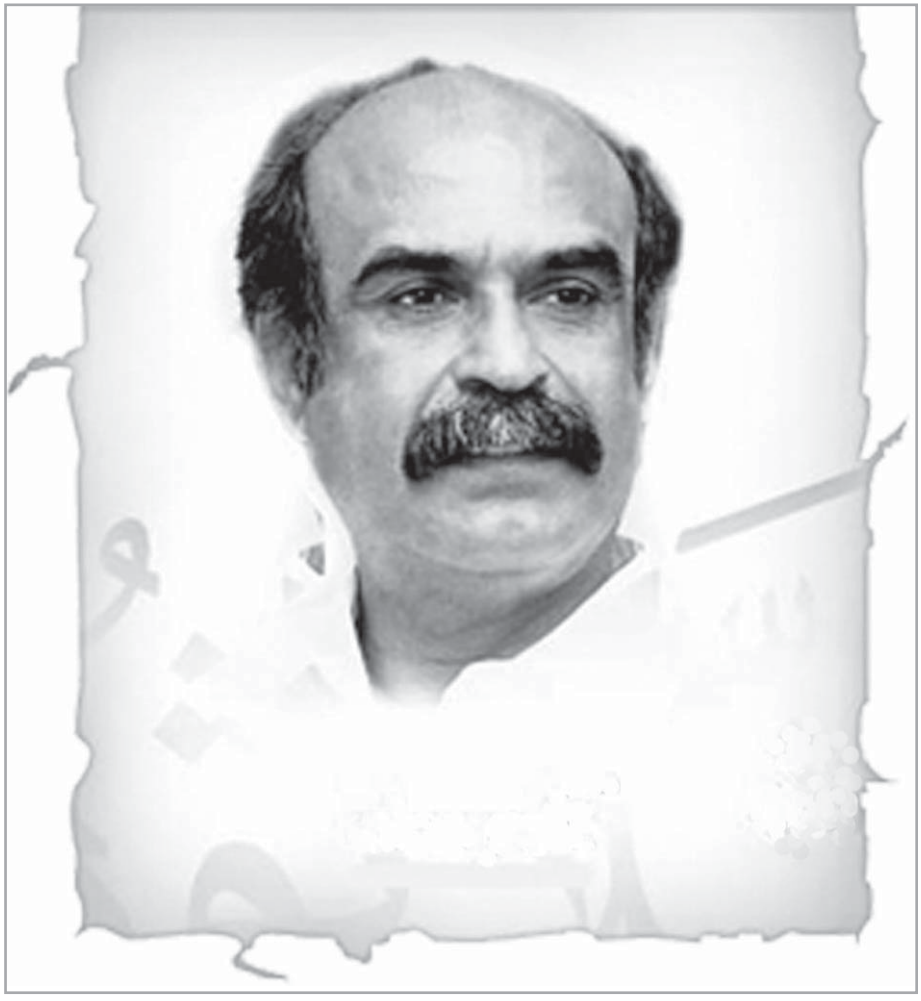
وردة.. بين أشواك

إلى: مسقط

طالـــب المعمـــري

عيناكِ، وطن
هل تبحثين عن الموت
جواب سفرٍ
في الدروب
من ليّ غيركِ
والسؤال
لا جواب شافٍ
أنتِ وردة بين أشواك
أكلما شممتكِ
تيبست القبلات
في فمي
أكلما زرعتكِ في عقلي
جف ماء الطريق إليكِ
كمن زرعكِ نبتة
في الريح
ترغبين وتتمنعين
في الهوى والنسيان
سأسميك السجن الدافئ
سأسميك الفرن الملتهب
بالأهواء
هل، أنت الكنز
المنسي على الطريق
كي يسرقُكِ
لص وأفّاق

هل ألون وجهكِ
من تربة قبري
لكي أرى روحكِ
بين سواد وبياض
سأمنحك غيابي
غيابي إن رغبت
في مراياك القديمة
سأتركك تلعبين
بالكلمات وبالبشر
بين صدركِ المائي
وقفاكِ الصخري
سأحملك وردة
رفقة أشواكها
لأمنح نفسي
محبتك القاسية
على القلب
فالدم علامةٌ وعَلم
حيث الغد، يتوارى
خلف المستقبل الغامض
أراك وترينني
وجهين ذابلين
يختبئان خلف
موتُهما.



تيــه

كواكبُ
لا مجرتها في حدودي، وليس لنيازكي تاريخٌ تجهر به الكتبُ
مأزقٌ أن تجدَ كيانك شتاتاً إلى هذا الحد
لا الغابة تصغي ولا للكائنات فهرسٌ يهدي إلى الضلالة
ضياعٌ فاتكٌ أن تعود.

الامتـلاك والفَقـد
(سيرة العـابر الكبير)

قاســـم حـــداد*

ستُبدي لك الأيامُ ما كنتَ جاهلاً
ويأتيكَ بالأخبار مَنْ لم تُزوّدِ

طرفة بن العبد

طرفة بن العبد، الفرق بيني وبينه أنه نَـهَرَ الحياة باكراً، تجرعَ القدحَ الأعظم وذهبْ، فيما لا أزال أتعثر بحضوره الفاتن / الفاضح في كل نأمة ولمعة ضوء. دون أن تكون المسافة الزمنية حجاباً أو حائلاً أو امتيازاً. لم أتمكن من تفاديه لحظة واحدة، ما إن عرفتُ احتدامه مع قبيلته، ما إن شعرتُ بخروجه عن الخيمة إلى الصحراء، وسمعته يكرز في الكون :
(وظلم ذوي القربى أشدّ مضاضة..)
حتى أحسست بذلك النمل الغامض ينسرب في شرايين روحي وتفاصيل حياتي الباقية، ويبدأ في صياغة مكبوت العديد من قصائدي، التي جَهَرَتْ بتقاطعها الحميم معه، شعراً وتجربة، وتلك النصوص التي استبطنته أو تقمصته، أو تلك التي وضعته تعويذة في الحل والترحال، شعراً ونثراً ومضاهاة. كلما تقدم بي العمر والشعر والتجربة، أصبح هذا الكائن الغامض البعيد أقرب إليّ من حبل الوريد، لا أتنازل عنه، لا أنكره، وليس لي سلطة عليه، فيما سطوته الغريبة عميقة ودالّة في حبري وروحي. رافقني طرفة بن العبد في الحانة والزنزانة، ولي معه النص والشخص، في المتن والهامش والحاشية. لم أنجز كتابةً إلا وكان له فيها حصةُ القرين. لم يعد ممكناً توصيف الحدود بيننا إلا بالقدر الذي يتسنى للسيف أن يمر على مسافة الروح والجسد بلا دم ولا فضيحة.
رفقة تتجاوز الكلمات، رفقةً تصقل الحياة.

(١)

كنت في حوالي الثالثة عشرة من العمر (في العام ١٩٦١) عندما سمعتُ لأول مرة عن طرفة بن العبد. كان ذلك في الباحة الداخلية لمدرسة الهداية في «مُحرَّق» النصف الأول من القرن العشرين. حيث كان فريق التمثيل بالمدرسة يتدرب على مشهد تمثيلي فوق الخشبة المقامة في صدر الجانب الشمالي من الباحة، الملاصقة لغرفة مدير المدرسة آنذاك، الأستاذ عبدالله فرج. أذكر أن المشهد التمثيلي يحكي الأبيات التي يخاطب فيها طرفة بن العبد تلك القبّرة المرصودة بالفخاخ :
(يا لَكِ من قُبَّرَة بِمَعمَري
لا تَرهَبي خَوفاً وَلا تَستَنكِري
قد ذَهَبَ الصَيّادُ عَنك فَابشري
وَرُفِـعَ الفَـخُّ فَمـاذا تَحـذَري
خَلا لَكِ الجَوُّ فَبيضي وَاصفري
وَنَقّـري ما شِـئتِ أَن تُنَقـري
فَأَنتِ جاري مِن صُروفِ الحَذَرِ
إِلـى بُلـوغِ يَومِـكِ المُقَـدَّرِ)
مثيلية تتعلق بشاعر. فوقفت في الطرف الشرقي من الخشبة القريب من غرفة مختبر العلوم، التي يتخذها الأستاذ (عبدالرحمن كتمتو) مكتباً بوصفه

* شاعر من البحرين.

مدرساً للعلوم. ورحت أصغي لكلام الممثلين الذي كان كله من شعر طرفة، وساد شعورٌ غريبٌ جعل الممثلين يتعاملون مع الأمر برمته كأن طرفة بن العبد هو أحد الفتية الذين يؤدون المشهد كما يعرفونه جيداً، ويعيشونه في البريّة المحيطة بالمدرسة، كلما نصبوا فخاخهم في واحدة من أحب هوايات ذلك الجيل حيث يقضون وقتاً ممتعاً في «الحَبَال»، أي صيد الطيور. منذ ذلك اليوم بدأت علاقتي بطرفة بن العبد.

سمعت أنه عاش في بحرين ما قبل الإسلام، دون أن ألحظ وقتها مفارقة أنه، من دون شعراء عصره، لم يقرر المنهجُ نصاً مهماً من قصائده في درس اللغة العربية. في حين يفرض المنهج المدرسي علينا حفظ أقل النصوص جمالاً وأهمية.

وقفتُ يومها في حوش المدرسة، بجانب الخشبة القديمة لكي استمع إلى طرفة بن العبد وهو يكلم الطير.

(٢)

سوف تمر بعد ذلك سنوات، لكي أدرك كيف أصل إلى سيرة هذا الشاعر وأتعرف على معلقته الشهيرة. فقد اتصل ولعي في البداية بحكاية الشاعر وسيرة حياته وموقفه الاجتماعي من قبيلته، حيث فكرة التمرد والخروج هي التي جذبتني إلى طرفة بن العبد.

في البداية، وفيما كنت أخطو خطواتي الأولى نحو القراءة، كان تفتح الوعي الاجتماعي هو بوابة علاقتي بأشياء الحياة، خصوصاً أشياء الثقافة والمعرفة. أذكر الآن أن في تلك المرحلة بدأت بوادر النزوع النضالي تعبر عن نفسها بأسئلة قلقة، باحثة، عالية الحماس. وقد احتجت سنوات أخرى للتعرف الأدبي والشعري على هذا الشاعر. فما كان يستحوذ على كياني في سيرة الشاعر وقوع الظلم عليه وتمرده على قبيلته وموقف القبيلة منه. والقول، تاريخياً، بأنه عاش في منطقة البحرين، قد ساهم فعلاً في دفعي إلى التعرف أكثر على قرين محتمل.

تلك هي البداية الأولى للتداخل الغامض بين أسئلتي الاجتماعية القلقة الأولى، وبين سيرة شاعر قديم سبق أن فاض بالأسئلة في قبيلة تضيق بالأسئلة. وأذكر أنني، فيما أستغرق في القراءة، كنت أتوقف كثيراً عند أشعار طرفة بن العبد أو أخباره النادرة في الكتب. ويوماً بعد يوم شعرت بمعنى أن يكون طرفة شاعري الخاص. لكي يتطور اهتمامي من مجرد صدفة القراءة العابرة في مجمل الشعر العربي القديم، إلى البحث عن مصادر معرفة هذا الشاعر بالذات.

(٣)

حين بدأت محاولاتي الشعرية الأولى، كانت صورة طرفة لم تزل غائمة، تتراوح بين فعل التمرد الاجتماعي والشعر القديم المختلف، الذي أصادفه في خارج كتاب الدرس. فقد كنت وقتها في خضم بحثي عن أدواتي الشعرية التي استغرقتني بوصفها الطبيعة الثقافية والفنية التي بدأت أكتشف ذاتي فيها. فبين أن تكتشف ذاتك في شاعر تحبه، وتعمل، في نفس اللحظة، على صياغة هويتك الأدبية، فضاء من الاحتدام والاكتناز يتطلب قدراً من الوعي، لئلا تخفق في الاثنين معاً، وتفقد القدرة على استيعاب لحظة التخلق في التجربة. فكل هذا كان يحدث في لحظات التأسيس الأولى، حيث كانت طاقة المعرفة تقصر عن أسئلة الموهبة.

(٤)

سرعان ما بدأت أسئلتي تنشأ في موازاة الولع المبكر بطرفة بن العبد: وليس صدفة أن أدرك العديد من تناقض الروايات التي تنقلها لنا كتب السير وتاريخ الأدب عن حياة طرفة وأخباره، وهو الأمر الذي فتح لمخيلتي الأفق شاسعاً لكي أتخيل

شاعري الخاص في ذلك التاريخ، وصياغته في موازاة حساسيتي الشعرية التي بالكاد تبدأ في التجلي، بل أن ثمة أسطورة بالغة الرحابة سوف أكتشفها في سيرة طرفة، أسطورة تجعل حياته ضرباً من الخيال الذي يصوغه الرواة كما في معظم التاريخ العربي. ولعل أبرز ما استوقفني، وشعرت بقلق أمامه، تلك الفكرة القائلة بجهل طرفة القراءة والكتابة، أنا الذي كنت أرى في القراءة وفعل الكتابة الجوهر الشعري المتعاظم الامتزاج لمخيلة الشاعر وهو يبني رؤاه وكلماته ونصوصه.

(٥)

لاحظتُ، من بين ملاحظات أخرى، أن طرفة بن العبد، من بين شعراء عصره، قد حاور فكرة الموت، وتأملها شعرياً بقدر مفاجئ من الجرأة. فلم يقل شاعرٌ قبله:

(أرى الموت...).

العبارة التي تحضر في قصيدته كثيراً، كما لو كان يحدّق في الموت، كمن يرى الموت رأي العين فعلاً، لكن دون أن يرهبه.

(٦)

وبدأتْ، بعد سنوات، فكرة طرفة وتجربته تتسربان في تلافيف كتابتي ومشاغلي الأدبية، بأشكال مختلفة، متباينة العمق والإشارة، ثقافياً وفنياً:

في يناير ١٩٧٢، كتبت لزوجتي في رسالة طويلة من المعتقل، أحدثها بأنني أفكر في كتابة قصيدة بعنوان «اعتذارات طرفة بن الوردة»: «سأعمل على إنجازها بعد خروجي من السجن».

(٧)

في نهاية العام ١٩٧٢ نشرت لي جريدة «الطليعة» الكويتية نصاً طويلاً بعنوان «اعترافات طرفة بن الوردة»، كتبته في زنزانة «شجرة النبق» الشهيرة في القلعة:

(وحدي هنا في وردة الأسماء
أستحضر الدماء
أصغي لصوتي راحلاً في الماء
أذكر، كان الماء، من وله وعاء)

(٨)

سنة ١٩٧٣، كتبت قصيدة «تحولات طرفة بن الوردة» في سجن جزيرة (جدا)، ونشرت في ديوان «الدم الثاني» عام ١٩٧٥:

(أخرجوني من الغمد
ناديتُ : هذي بلادٌ تآمر فيها السماسرة الخلفاء
على الأنبياء
هذي بلادٌ ستأكل من ثديها حرة
وناديت :
هذي بلادٌ ستخلع أبناءها واحداً واحداً
في الخفاء
ومازلت أعشق هذي البلاد التي قتلتني
مازلت أحملها كوكباً في قميصي
وأقبل أعذارها، ثم أصرخ فيها
بلادي التي تشبه القتل مدعوة في المساء
لتحضر جلوة عشاقها حرة)

(٩)

سنة ١٩٧٨، من المعتقل كتبت رسالة مطولة مشتركة إلى زوجتي وإلى صديقي أمين صالح، وضعت لها عنوان «من عذابات طرفة بن الوردة»، وكنت أحدثهما عن تجربة الشاعر هناك:

(لم أكن لأكتشف شيئاً، بهذه الدرجة من الحدّة، لو لم أدخل هذه التجربة. لم يعد يهمني عامل الوقت. المهم أنني أتعلم).

(١٠)

سنة ١٩٧٨، كتبت في السجن قصيدة «إشراقات طرفة بن الوردة»، نشرت في ديوان «انتماءات» الذي صدر عام ١٩٨٢، وكان طرفة في ذروة

تجليات التجربة:
(بكيتُ بكيتُ من الصبح حتى المساء
لأني حين تبرعت باللون للأرض
أعطيت للماء نبضي
فقيل بأن البحار التي من وريدي
ليست دماء
لقد كان بعضي يشك ببعضي
فقلت بأن دمائي ماء).

(١١)

في٤ مايو ١٩٧٨، في معتقل «سافرة». كنتُ كتبتُ نصاً طويلا (حوالي ١٠٠ صفحة) بعنوان «كل شيء ليس على ما يرام»، هو عبارة عن قراءة نقدية لمجمل القصائد التي كتبتها في سنوات السجن. كان بمثابة المراجعة الذاتية الصارمة لجميع المحاولات الشعرية التي اعتبرتها فاشلة فنياً، الأمر الذي جعلني استبعدها من النشر في كتبي التي صدرت فيما بعد.
في هذا النص قلتُ : (إن هيامي بتجربة «طرفة بن العبد» الإنسانية لا حدود لها، وعلاقتنا الرؤيوية قديمة. وفي عام ٧١ بدأت العلاقة بيننا تأخذ شكل الكتابة. وعام ٧٣ صارت شعراً، حيث (تحولات طرفة بن الوردة). وفي (إشراقات طرفة بن الوردة) الجديدة تواصلت الرؤية. ولعل الشكل الذي أخذته القصيدة الأخيرة كان محاولة لموازاة اللحظة الواقعية التي يعيشها الشاعر وهو يفصد دمه، ويرقب قطرات الدم تسيل، فيأتي الشعر متفصداً على شكل مقاطع صغيرة، وكأن القطرة الأخيرة من الدم.. توازي – أو بالعكس– المقطع الصغير في ختام القصيدة (لا تثقوا بحياد الماء). كأن طرفة بن الوردة لم يزل قريباً مني فنياً، فهو لم يترك لي مجالا للتحديق من شرفة الأفق.
هل كنت أتبع نصيحة (النفَّري) الذي قال : «انسَ ما قرأت، وامح ما كتبت». لئلا أكرر نفسي، ولا أهادن كلماتي؟
أعتقد أنني سأنسى أخيراً كل شيء.. وأكتب).

(١٢)

تلك هي لحظات الانبثاق المتواترة التي يحضر فيها طرفة، بشتى تجلياته، الفكرية والشعرية، متقاطعاً مع تجربتي في منعطفاتها الإنسانية الدالة، مما يشي بأن اتصالاً جوهرياً دائم التأجج صار يمزجني بالدلالات الكبرى لطرفة بن العبد، ليصبح، بفعل الولع الروحي، في حكم القرين الكوني لنشاط المخيلة في حياتي وكتابتي. قرينٌ سرعان ما تحول إلى حلم شبه مكتمل بفعل الوقت والتجربة. فقد شعرت، عبر سنواتي مع طرفة، أن ثمة حواراً جوهرياً شاملاً يجري إنجازه مع طرفة بن العبد، مع التجربة الشعرية، الممتدة عبر الحياة والموت، وهو مشروع يصبح مع الوقت، بمثابة التحية الخاصة التي أحب أن أقدمها لذلك الشاعر الذي يقرأ معي حياتي.. الآن.

(١٣)

أذكر أنني، منذ حوالي ثلاثين عاماً، وربما في أوائل الثمانينات، بدأتُ عملياً في جمع المصادر وقراءة الكتب وتدوين المعلومات والأفكار حول كل ما يتعلق بطرفة بن العبد ومرحلته، الشعرية والتاريخية، لتتكون لديّ مكتبة غنية بالمراجع، إلى جانب الأرشيف الالكتروني الذي توصلت به في السنوات الأخيرة. لقد كأن طرفة يهطل عليّ من سماوات لا تحصى. وكنتُ بدأت بالفعل في كتابة بعض الصفحات منذ سنوات، لكنني توقفت، وقررت تأجيل المشروع. وفي مرحلة لاحقة بدأ المشروع يتوهج بقدر أكبر من التصور الأول. لقد كان طرفة ينمو ويتبلور معي، في تجربة الحياة والكتابة، وكنا نتبادل الأنخاب كلما طابت لنا سهرةٌ وصَحَّ نبيذُ.

(١٤)

لم أكفّ عن متابعة ذلك النص وهو يكبر في داخلي، إلى أن حانت الفرصة المواتية التي أتاحتْ لكلينا تحقيق الكتاب الذي تأجل طويلاً. جاءت منحة التفرغ المقدمة من (الأكاديمية الألمانية للتبادل الثقافي) (DAAD)، في الوقت الأنسب فعلاً، فحين طلبوا مني أن أقدم لهم المشروع الذي أحب إنجازه، كان طرفة بن العبد مستعداً.. معي.

حملت كل مراجعي وأوراقي وأرشيفي ورحلت إلى برلين، لكي أبقى العام ٢٠٠٨ مستغرقاً في كتابة مسودة المشروع بمتعة الحالم، زوجتي برفقتي، مخفوراً بالعائلة، ومعي روح الشعر.

(١٥)

بدأ الكتاب يتدفق، بعد مسافة غنية من الوقت، وكنت كمن يتذوق نبيذاً قديماً ادّخرته كل هذا العمر.

منذ استغراقي في الكتابة الأولى، حدث لي أمر مدهش وغير متوقع.

كنت قد اعتدتُ، طوال السنوات العشرين الأخيرة، أن أكتب مباشرة على جهاز الحاسوب، منقطعاً عن استخدام القلم في كل ما كنت أكتبه، شعراً أو نثراً، لكنني في برلين، ومنذ اللحظة الأولى للعمل في مشروع طرفة، وجدت نفسي أستخدم القلم مجدداً، ولم أخطّ شيئاً من النص على الحاسوب على الإطلاق، أكثر من ذلك، فإن شعوراً غريباً من المتعة انتابني وأنا أرقب حركة القلم وتدفق الحروف والكلمات على الورق. وكنت وقتها قد اكتشفت نوعاً معيناً من أقلام الحبر الأسود السَيّال، ساعدني فعلا على سلاسة الكتابة ومتعتها أيضاً، مما أسهم في إحياء شهوة الكتابة بالقلم وإعادة اكتشاف خطي الذي تعرض للكثير من التشوّه من جراء عدم استخدام القلم والورق لسنوات طويلة.

جعلتني تجربة الكتابة بالقلم أتمثل الجماليات المنسية في الخط العربي، وطرائق رسم الحروف والكلمات، وأتحسس متعة ذلك، جسدياً وفنياً، شعرت بأنني ذلك الطفل الذي يكتشف الخط للمرة الأولى، صار للكتابة جسدٌ طازجٌ يغري جسدي بشهوة الاكتمال، وهي اللذة التي افتقدتها طويلاً.

صادف أن تقاطع هذا كله مع تأملي المبكر في فكرة القراءة والكتابة التي نقلت الروايات عن جهل طرفة بن العبد لهما. فعدت إلى تاريخ نشوء الكتابة العربية وأنواع الخطوط الأولى، لأكتشف مفهوم معرفة القراءة والكتابة في بكورية الثقافة العربية، كما تعرفتَ على حرفة الوراقين وأنواع الأحبار والأوراق في مراحل مختلفة، لتتبلور لديّ فكرة توجيه التحية الفنية إلى طرفة بن العبد، الذي كان قد أحسن القراءة بطريقته، فيما كان يقترح الكتابة الأولى للشعرية العربية. كذلك سأعتبر تلك تحية الشاعر الجديد إلى الخط العربي، الذي يتعرض للهجران والهتك من قبل التقنيات بأجهزتها الجديدة بخطها الآلي الحروف، حيث أوشكت وسائط الكتابة والطباعة المستحدثتين تغييب الجمال الرائع للخط العربي، أو حجبه، عن الممارسة الثقافية العربية.

هكذا بدأت أستعد لتحقيق مخطوطة فنية لكتاب طرفة بن الوردة كاملاً، أخطها بنفسي في نسخة خاصة، انحيازاً لكل ما تمثله الكتابة العربية في حياتنا. ورحت أجمع أصناف الأوراق المصنعة يدوياً وأبحث عن الدفاتر الفنية التي تتيح لي إنجاز المشروع، بالصورة التي أتخيلها. عندما تبلورت هذه الفكرة، شعرت براحة عميقة، لكوني سأنجز للمرة الأولى عملاً فنياً بنفسي، في ضرب خاص من المغامرة التي تتيح لي ممارسة حريتي الخاصة في تجربة جديدة. وقتها لم أكن أعلم ما سيصبح عليه حجم الكتاب بعد الانتهاء منه، غير

أن تقدمي في كتابة المسودة وتعاظم حجم الكتاب لم يزدني إلا حماساً لتحقيق المخطوطة، فقد كنت أصنع مخطوطة وحيدة لطرفة بن الوردة وحده.

في غمرة انهماكي في الكتابة، زارني في برلين الصديق جمال محمد فخرو، وما إن عرف عن مشروع المخطوطة حتى أعجبته الفكرة وتحمَّس لها، وأبدى استعداده الكامل لدعم طباعة المشروع، بعد إنجازه، بالشكل الذي تخيلته، رغبة منه لأن أواصل عملي بلا أي قلق على مصير الفكرة، ولم أكن أحتاج إلى أكثر من ذلك لكي أطلق لورشة خيالي الفضاء. وقد رأيت في موقف الصديق جمال فخرو تحيةً مضاعفة لطرفة بن الوردة والتجربة الشعرية التي أشتغل عليها.

(١٦)

فجاء طرفة بن الوردة بأجنحته التي لا تحصى. وجاءت الكتب والدفاتر، وانبثقت الأحبار والألوان في شبه هجوم جميل. واشتعلت أشكال السرد والنثر والشعر والوثيقة وشهادات الشعراء والتاريخ، جاء البوح ويقظة الحواس والعناصر. لم أضع تخوماً للشكل وهو يتخلّق، تحررتُ من جاهزيات الجمال وحرَّرته. وطاب لي أن أسلمت القياد لفؤادي وهو يقترح ويجترح ويفتتح الطريق أمام خطوات النص المرتعشة.

في برلين، عام ٢٠٠٨، أنهيت المسودة الأولى لمشروع الكتاب، وبعد عودتي إلى البحرين، بدأت العمل في المبيضة الأولى، وبعدها اشتغلت على النسخة الثالثة أنقلها على جهاز الحاسوب للمرة الأولى. وفي نهايات العام ٢٠٠٩ كنت قد انتهيت من الصيغة النهائية للكتاب. ثم أبدأ في العمل على كتابة المخطوطة الفنية. وكنت أرقب كل شيء يتخلّق بين يديّ كأنه كتابي الأول، كأنه كتابي الأخير. ولم أكن في عجلة من أمري، لقد كان الشعر سيد الوقت وطرفة صاحب الزمان.

عندما جئتُ لوضع النص، بعد إنجازه، في الكتاب المطبوع، احتدمتْ النصوص كلها في لحظة واحدة، فبأي الكتب والدفاتر تبدأ القراءة؟

كنت طوال الوقت أستجيب بلا تردد لما اقترحته عليّ المخيلة. كأنّ ثمة قراءً عديدين يقرأون النص معاً في الوقت نفسه، وكأن قارئاً واحداً يقرأ نصوصاً متعددة في الوقت نفسه. وكما تعايشتْ النصوص، في احتدام وتداخل، طوال سنوات الاختمار وخلال أشهر الكتابة، رأيت أن تصاغ هذه النصوص بالبنية البصرية ذاتها، من أجل أن يمتزج التنوع التعبيري في لحظة واحدة، (والكلام هنا عن الكتاب المطبوع)، متموجاً في تدفقٍ متلاطم من الشعر والسرد والتاريخ والوزن والنثر والتأمل، ولكي يتحقق تقديم الكتاب جميعه والتجربة برمتها دفعة واحدة.

هذا ما كنت أريده متحققاً في التجلي البصري للصفحات في الكتاب المطبوع، ليس فقط لتقديم ما يشبه البنية الشبكية التي تضع الشراك في طريق القارئ وتستدرج خطواته، ولكن، خصوصاً، لكي تتاح للقارئ إمكانية الدخول في القراءة من أينما جاء، سعياً للنجاة من التسلسل الخيطي في تناول الكتاب، وبالتالي التجربة جميعها.

هكذا بالضبط أردت أن يجري العمل، بهدوء، بمزاج رائق، بالتحرر من الوقت، بمتعة حرية مكتشفات التجربة والإصغاء لآفاقها. وخصوصاً أن أتيح لطرفة أن يستمتع معي بلذة العمل في النص وكتابته. ففي الإبداع شيء من الجنة.

(١٧)

إذن، لماذا أردتُ للكتب والدفاتر بنصوصها المتعددة أن تبدو بهذه الطريقة في صفحات الكتاب، متناً وهوامش وحواش؟

لا أعرف، ربما لأنني كنت أحاول القول بعدم أولية نصٍ دون غيره،

ربما لأنني شعرت برغبة الوصول إلى القارئ في جرعة عالية،
بحرارة، بكثافةٍ، وبقدرٍ بالغٍ من الامتلاك والفقد في آن واحد،
مثلما كانت حياة طرفة... هناك، مثلما ستكون حياة بن الوردة هنا.
ربما كنت أحاول تقديم النص للقارئ كما تخيلته وكما تَخلَّق وكما ولد.
أحاول إن قدرتُ على ذلك.
ربما. لا أعرف.

(١٨)

لا أذهب إلى تراثٍ يقصر عن الحضور الآن.
طرفة بن العبد، التجربة الإنسانية والشعرية، كان منذ لحظتي الأولى معه، حاضراً معي، مستمراً في التجلي والتبلور والاحتدام والتقاطع مع منحنيات تجربتي في الحياة والشعر. هكذا رأيت إلى التراث وأنا أعيد خلق طرفة كما يراه شاعرٌ الآن. وعندما تجاوزت معطيات أخبار الأسلاف واخترقت مروياتهم، إنما كنت أتصل بالجوهر الأصيل لمخيلة الإنسان/ الشاعر وهو يصوغ حياته ويكتب تاريخه، بمعزل عن الزمان والمكان بوصفهما الثابت المستقر. حيث التراث هو ما تكتبه أنت وليس ما تقرأه عن سابقيك. بهذا الشكل فهمتُ (الأصولَ) كدلالة، فشعرية الكائن هي الأصل الذي يشي بحياته وأحلامه.
في مجمل علاقتي واتصالي بطرفة، منذ ولعي الأول به، لم يكن يعنيني طرفة هناك، في عصره الماضي القديم الغابر، إنما يعنيني دائماً طرفة الآن، هنا، في الحياة والكتابة، فتجربتنا هي التي تكتب طرفة جديداً، ونحن لا نقرأ حياتنا الراهنة من خلال طرفة الماضي.
من هذه الشرفة كنت أشعر بذلك التقاطع العميق بيني وبين طرفة، كما لو أننا ندير الحوار عن كثب من الجحيم ذاته والجنة نفسها.
ليس أن أرى طرفة هناك،
لكن أن يراني هنا، الآن.
طرفة القديم لا يعنيني سوى بوصفه جمالاً إنسانياً، حيث الفعالية الجمالية تبدأ في اللحظة الراهنة الحيّة المعاشة الأزلية. ليس تقمصاً للماضي، ولكن سبراً واستبطاناً للحاضر ورؤية غامضة للمستقبل. طوال علاقتي بطرفة لم أكن أتعاطاه باعتباره تاريخاً، فقد أصبح حياً معاصراً معايشاً لي في كل نأمة ورؤية، لقد كنت أقرأه فيما كان يكتبني.

(١٩)

أتخيل بأن ثمة تبادل أدوار كنا نتناوب على أدائه، طرفة وأنا. في مراحل مختلفة من منعطفات حياتي، كنت أشعر بما يشبه القرين يضعني في النص ويأخذ مكان القيادة من عربة الحياة. ربما كان هذا يحدث في اللحظات التي أوشك فيها على النفاد، عندما لا أكاد أكون موجوداً، وحيث لا أدرك أينا الشخص وأينا النص.
لحظتها بالذات كنت أشعر بقبضته الحارة تأخذ بتلابيبي وتصعد بي من شفير هاويةٍ توشك على محوي.

(٢٠)

سَميتُه ابن الوردة، لأن الوردة أمّه. والوردة زنزانتي التي أعادت ولادتي ذات صيف، والوردة هي التجربة التي صهرت الشخص وصقلت النص وبلورت الرؤية في حياتي برمتها. وكنت كتبتُ في منتصف سبعينات القرن الماضي:
(وصديقي جالسٌ في وردة،
وصديقي طالعٌ في عطرها).

(٢١)

لقد أتاحت لي تجربة طرفة بن الوردة، فيما

استحضر الشاعر الأول، الفرصة الذهبية لقراءة مجموع الشعر العربي القديم في واحدة من أجمل مراحل ولعي بالتراث، حيث تيسر لي إعادة اكتشاف الجمالات الكامنة في تلك النصوص البعيدة، المتوحدة مثل كمائن **الله**، وهي تطل منتظرة الكشف وإعادة الكشف، من قبل ذئاب نصوص غير متوقعين. مما جعلني أَذهب إلى الإحساس بأن شعرنا الأجمل لا يزال هناك.

(٢٢)

لستُ رساماً، أعرف
لستُ خطاطاً، أعرف
لكن المسألة ليست هنا، وأنا لا أزعم ذلك. كل ما في الأمر أنني أردت أن أفتح المزيد من الآفاق أمام الموج العارم الذي لم يزل يهدر في روحي، لكأنما جنون البحث عن أشكال هو الذي يقودني فيما أكتب، وكأنما الكتابة كفَّتْ عن أن تظل محض خطٍّ خالص.

(٢٣)

أخيرا،
الآن، يمكنني القول بأن هذا الكتاب، هو الكتاب الوحيد الذي كلما انتهيت من فصل فيه شعرت بأنني أتخلص من طبقة من طبقات السجن المتراكم في داخلي. الأمر الذي جعلني أشعر بالتحرر الكامل فيما أنتهي منه وهو في أوراق المخطوطة. هل كان هذا الكتاب مسجوناً في داخلي، أم أنني كنت سجينه الأثير؟

(٢٤)

هذا كتاب سعيتُ إليه أربعين عاماً وكتبته في ثلاثة أعوام، وأخشى أن ذلك كله لم يكن كافياً بعد. وعندما تكتمت على ما كنت أشتغل عليه في المخطوطة، فذلك لأنني لستُ متيقناً مما كنت أصنع، ولم أزل، لستُ مدركاً تماماً ماذا فعلت. وكنت قد أطلعتُ بعض الأصدقاء من أدباء وفنانين، على جانبٍ مما أصنع، لأتثبّت من مواقع أقلامي، فلا يزيدني تشجيعهم الحميم إلا توغلاً في القلق المقيم.
أخص منهم :
أمين صالح، أحمد المناعي، عبدالحميد المحادين، صبحي حديدي، عبدالقادر عقيل، ابراهيم بوسعد، تاج السر حسن، حسين المحروس، عباس يوسف، زهير أبو شايب، ومحمد الزيرة،
إنني أدين لهؤلاء، كلٌ في مجاله، بالشكر والتقدير لملاحظاتهم التي أفادتني فعلاً.

(٢٥)

(جامع الحياة في نص)
ربما يكون هذا الوصف مناسباً، إذا حاولت اقتراح توصيف تقنيّ لهذه التجربة، فهناك التنوع وتعدد أشكال القول ومذاهب الكتابة.

(٢٦)

ليس للمكان صفة الجغرافيا، بل طبيعة التاريخ.
والزمان في الكتاب يتجاوز المعنى الفيزيائي، ويتحرر من الوقت، ويبرأ بالدلالات القصوى من القاموس والتفسير، مستعيناً بفضاءات التأويل. ففي ما كنت أكتب، لم أكن أبحث عن شيء، ولكنني أصادف الأشياء كأحلام تضيء مواقع خطوات المستيقظ في ليل.

(٢٧)

إذا جاز لي الاعتراف بشيء عن هذه التجربة، فسوف أشير إلى تلك المفارقة المتمثلة في منحنى النقائض الماكرة التي تلمستها، وهي تأخذ بي، طوال الكتابة، فبالرغم من ظاهر المضمون الموضوعي في مجمل النص، إلا أنني كنت أصدر في عموم الكتاب، وبالدرجة الأولى، عن الذات العميقة الخفية المكبوتة الكامنة. لم أكن أصدر

عن خطاب ولا أزعم تفادي خطاب أيضاً، وكل شيء جاء في النص هو ضربٌ من المستخلصات الطالعة مع أنفاس الكائن ابن تجربته.

(٢٨)

فيما يأتي القارئ إلى النص، ليس مهما كيف يقرأ، المهم أن يقرأ كيفما يحب. بالشكل والطريقة التي تحلو وتطيب وتجنح. حريات القراءة سوف تصدر دائماً من حريات الكتابة، فالشكل هنا ليس المهم في ذاته، فأهمية الشكل تنبثق من سبل الرغبة في الاكتشاف لدى القارئ. إذا كان الطريق إلى الحب هو، أحياناً، أجمل من الحب، فإن زمن هذه التجربة من الغرابة بحيث يبدو لي أن ثمة ما يدعونا لتأمل الطريق لئلا نخسر التجربة برمتها.

(٢٩)

في التجربة – والكلام هنا عن المخطوطة –، الخطّ هو ضربٌ من تشكيل النص على ما لا يقاس من الحب. الحبر هو أيضاً رحيقُ القلب وعنفوان الأبجدية فيما تصغي لتحولات الكلام والكتابة.

(٣٠)

ما إن بدأتُ في إطلاق القلم، بحبره السيّال، على الورق المصنّع يدوياً، بسطوحه الطرية المحببة، حتى شعرت بأن أرضاً يانعة تفتح سماواتها أمامي. منذ اللحظة الأولى حضرت في حواسي كل سنوات العشق القديم للورق والأقلام وألوان غامضة المصادر والمذاهب. وحضرتْ أمامي المخطوطات القديمة التي صادفتها في مكتبات ومتاحف العالم وبهرتني البروق الساطعة في سواد حبرها العتيق. ورحت، يوماً بعد يوم، أبسط أنواع الورق المختلفة العجائن بأقطانها الناعمة وطحينها الدقيق، وأدفق فوقها الحبر الأسود، فتتوهج الحروف والكلمات منبثقة في انديا‌حات مختلفة الحيوية والسلاسة والتهدج والتعرجات، حيث إن كل نوع من هذا الورق سيكون أرضاً مختلفةً بتضاريس حية طازجة متغيرة، تتفاوت فيه النعومة والخشونة فيؤثر ذلك في حركة الريشة وانسيال الحبر ومنعرجاته، الأمر الذي سيجعل الخطّ غيره في كل مرة، حتى ليبدو لك أن صاحب الخطّ في كل دفتر وفي كل ورقة هو شخصٌ آخر في كل مرة، وهذا بالضبط ما سيحلو لي، ويدفعني أكثر لتغيير الورق والكراسات في كل نص. تلك هي اللذة المدهشة التي لن يعرفها الذين يهجرون الكتابة بالقلم، ويتأخرون عن ملامسة الورق المصنع بأقلامهم وأحبارهم وكلماتهم وحروفهم المتعبة ليصيبها الانتعاش. فالخطّ والكتابة ضربٌ من إنعاش الولع بالتدله.

(٣١)

كنت أسأل نفسي، فيما أتوغل في خطّ النصوص على سداة الورق الحيّ: تجربة من هذا النوع هل تطرح على الشاعر السؤال المتعلق بمفهوم حميم من الشعرية، وتطرح على عاشق التشكيل مساءلة مفهوم الرسم واللون وتجلياتهما التقنية المحتملة، فيما يشتغلان في ورشة واحدة؟.

(٣٢)

بالنسبة لي سيكون الأمر أكثر تشويقاً ومسؤولية، فبعد العلاقة القديمة بولع الرسم، والغنية بالتجارب المشتركة مع الرسامين، تأتي هذه التجربة، باعتبارها سؤالاً، يضعني في مهب المغامرة، ليمتحن الحواس كاملة، ويضاعف المتعة. ربما جاءت هذه التجربة في واحدة من الذروات المنتظرة لتلك الأعمال المشتركة، المتنوعة، المتفاوتة النجاح والفشل، لأكون فيها حراً في الريح.. بأجنحة جديدة.

لكن دون أن أعرف، على وجه التعيين، ماذا أريد. هل هو بحثٌ عن الشيء الفني، أم هو السعي

الحثيث إلى خلق الشيء الفني مجدداً؟ هل ثمة رغبة مضمرة في بلورة منظومة من المفاهيم الفنية المتصلة بالعلاقات الغامضة الملتبسة بين رؤية الإبداع وشكله؟ بين موضوع (أو مضمون) النص ولغته وأدواته؟

أكثر من هذا، هل هذا اقتراحُ حوارٍ بين حدود النص بوصفه أدباً، وآفاقه بوصفها فناً قابلاً للتجلي في أشكال تعبيرية مختلفة؟

(٣٣)

فيما كنت منهمكاً في العمل، وبمعزل عن الكون، جاء ابني محمد ليشاركني التجربة بموسيقاه الخاصة، فبعد أن قرأ جانباً من المسودات الأولى في برلين، قال:

«ثمة جوقة من الملائكة تصغي معي لأجراس كثيرة في هذه التجربة».

ووضع مخيلته الموسيقية في مهبّ المختبر الفني الذي كنت أغرق في موجه الكريم.

وفيما كنت منهمكاً في ورشة المخطوطة الفنية في البحرين، جاءت ابنتي طفول برؤيتها التصويرية، وراحت تسجل تلك اللحظات الغريبة غير المعهودة في تجاربي السابقة، قالت:

«هذه تجربة لا نصادفها كل يوم، وسأضعها في مكانها من الذاكرة».

ثم أطلقت لعدستها حرية المشاركة الفنية، حيث الصورة أخت الواقع، وابنة الخيال.

لقد وجدتُ في حضور طفول ومحمد، حواراً عفوياً نادراً يصعب تفادي مغرياته، وشعرتُ أنها اشتراك فاتن في التحية الصادقة الحميمة التي جمعتنا للتحليق بكل هذه الأجنحة مع كتاب حياتنا.

(٣٤)

هل لا يزال السؤال الحاسم الجوهري هو: ماذا يريد المبدع، عُمقياً، من العملية الفنية برمتها، فيما ينجز تجربته؟ ماذا يريد أن يحقق في الفن، وماذا يهدف من الفن، خارجَ الفن؟

ربما كانت هذه الأسئلة في حدود مشاغلي سابقاً، لكنها لم تشغلني هذه المرة طوال سنوات انهماكي في طرفة بن الوردة. لقد كانت متعتي، أثناء العمل، هي فقط ما يستغرقني طوال الوقت. حتى أنني أكاد أقول أن تلك المتعة هي الغاية الأعمق في حد ذاتها التي ذهبت إليها. لكأن الفن هنا أفق يتم الذهاب إليه أكثر من توهم الوصول. ربما كان الفن في حقيقته ذهاب بالدرجة الأولى.

وأستطيع القول هنا، الآن،

بأن كل ما كان يحدث ويتحقق من سياقات وتقاطعات ورؤى فكرية، إنما حدثت أثناء ذلك الذهاب الفاتن، الحر، المنشغل بالتحديق والاكتشاف والكشف أكثر من عنايته بالنتائج والغايات. وربما حدث ذلك استخلاصاً عفوياً لما لا يقاس ولا يحصى من تجارب الشخص في حيوات متراكمة متكاثفة، واحتدامات فنية، ونصوص عديدة سابقة، يحدث كلما طعن الشاعر في السن والكتابة.

(٣٥)

كشفتْ لي تجربة طرفة بن الوردة، أنني بالكاد أبدأ.

بالكاد أعرف أنني أبدأ.

فيما أقفُ على ضفاف الكتابة التي تعالج روحي كلما تعرضتْ للعطب.

٣٦

هذا كتابٌ علَّمَني كثيراً.

*****

ابريل ٢٠١١

فاروق يوسف

أشعار.. كتـــاب نثـــر

فـــاروق يوســـف*

يمد يده إلى الهواء
ليلتقط فراشة
الهاذية باسمه النار،
جمرته لسانها
.....
خلف كل سمكة صوته يشق الماء
أليس هذا فجره يتقدم مثل جرس نائم؟
.....
كل هذا العشب من أجل ضحكة حصان
.....
ليده ظل يحرث بأصابعها حقل رؤاه
.....
يحمله الرعاة منسيا في الناي
كما لو أن الريح صنعته
.....

لو لم تكن الفأس قد اخترعت، هل كنا في حاجة إلى اختراع كلمة «فأس»؟ الكلمة تقف أمام الشيء مثل مرآة، غير أنها غالبا ما تفارق صورته في طريقها إلى خيانته. هناك من تثير حساسيته كلمة «فأس» في حد ذاتها. فيها من النغم ما يكفي للمضي بفعل القطع إلى حافاته غير المرئية. كل كلمة هي في حقيقتها أخف من الشيء الذي تمثله وأكثر عمقا منه في الوقت نفسه. هي الشيء وسواه، منتهاه وما يتطلع إليه من خارجه. ففي كلمة «فأس» من الضراوة ما يشي بفعل القتل الشاسع، حيث قبائل فتية قادمة من بلاد التتر تنشر الذعر في شرق صار نوعا من النداء الذي يستدعي هواؤه حوافر خيلها. المضي إلى المطلق هو إذا معنى آخر يختبئ في أعماق جرس الكلمة. ولكن الكلمة لا تستسلم دائما للشيء الذي تقابله ذهنيا ولو أنها فعلت ذلك لكان استقرارها في

* شاعر وكاتب من العراق يقيم في السويد.

المعجم قد شكل عبئاً. وهو ما يحدث أحيانا. غير أن الكلمة لا تخلص إلى ذريعة وجودها إلا عند الاكتفاء بالشيء. قلة من البشر تستعمل اليوم الفأس، غير أن الكلمة عينها لا تزال قادرة على الإلهام. لا تزال كلمة موحية. لا نعثر على كلمة فأس مثلما نعثر على فأس ملقية بمحض الصدفة في أحد دروب الغابة. الكلمة عينها موجودة في العين مثلما هي في اليد، من غير أن تكون تلك اليد قد أمسكت يوما ما بفأس. بالنسبة للكثيرين اليوم فان كل ما يقطع هو فأس. ومع ذلك يظل هذا المعنى ناقصا. سيرة الكلمة هي التي تفصح دائما عن النقص الذي يقود إليها. فالفأس وهي ذريعة لاختراع كلمة، تظل في منجى عن الكلمة الوحيدة التي تمثلها، قادرة على الهام اليد قوة البلاغة المتخيلة التي هي النبع الذي تنبثق منه الكلمات. ليست «فأس» بحروفها الثلاثة إلا محاولة صوتية ممكنة من بين آلاف الأفكار لاستخراج نغم يكون له تأثير الفأس وهي تعمل. في كلمة «فأس» يشتبك خيال الفأس بخيال اللغة، لينتج عن ذلك الاشتباك خيال مادة في إمكانها أن تصنع صورا تجريدية للفأس وهي تطعن الهواء بصيحات يمتزج من خلالها الألم برغوة انتصار مزعوم. ولأن الفأس في حمى ابتهاجها المجنون لا تحنو على ظلها بل تتركه يهرول وراءها، فقد وجد ذلك الظل متسعا من الوقت لديه لينسل بين شقوق الحجارة ويتسلق الأعشاب ويتوقف قليلا عند كل نبع يعترض طريقه. وما حدث من انفصال بين الفأس وظلها هو تجسيد لواقعة تتكرر باستمرار. هناك ظلال كثيرة هائمة على وجهها يمكنها أن تجد في اللغة ملاذا آمنا لشغبها وتمردها ورغبتها في أن تتحرر من صفات الشيء الذي انفصلت عنه. كائنات نلتقيها في صور إنسية وأخرى يحف بنا هواؤها كما تفعل الأشباح. ما من مرة اخترقت الغابة إلا وشعرت أني محاط بالأشباح: هناك من يتبع خطاي، وهناك من يكتفي بالنظر إلى، وهناك من يختبئ وراء شجرة وحين أمر يحرك بعض أغصانها ليشعرني بوجوده. دائما أشعر أن عينين تحرساننني، كما لو أن أمي بعثت بهما ورائي. أتذكر تلك العين التي ضربت بسهم مرسومة على الجدران، تتكرر مثل أيقونة لتقول الجملة عينها «الحسود لا يسود». ولأن الحسد فعل تجريدي يمتص رحيقه من جسد الحاسد لا من جسد المحسود فإنني أشعر بألم العين المضروبة بسهم، كونها ضحية ارتجال تعبيري ليس إلا. فالعين التي تحسد هي تلك العين الفقيرة التي لا ترى جيدا، وهي عين مجلوبة من مكان لا ينتج إلا الأخطاء اللغوية. الحسد في حقيقته تجسيد لخطأ لغوي، خطأ في التعبير عن النظر إلى الآخر من جهة قوته المتاحة. فضاء العين المفتوح لا يغلقه شيء بقدر ما يفعل الحسد فهو العمى الذي في إمكانه أن يهدم خيال الفأس ليعيدها إلى مادتيها: حديدا وخشبا، وليذهب بها إلى المتحف. عين الحاسد وحدها لا ترى اللمعان الممعن في حساسية جماله.

جلد الأفعى المنسي على الشاطئ
يخيف السلحفاة أيضا

لا الوجه بل القناع هو ما يثني على هروبنا
الحصاة تلمع، لكن ليس في العتمة

الأناقة تشي بما يخالفها، فكرتها عن الاله لا تسر كان جان كوكتو أنيقا بحذلقة. لا أحد في إمكانه أن ينفي ذلك. ولكن كوكتو لم يكن كالآخرين. كان غنجه مقياسا لدنوه من عصره. غنج هو نوع من البحث عن معنى لوجود الفنان في عالم لا يزال يرتقي سلم موهبته. كان ذلك الشاعر الغامض يدرك أن وجوده يضفي على ذلك العالم نوعا من الأناقة المنتحلة. إنه يربي العالم على أن يكون فاتنا بطريقة تلفت النظر. ولكن كوكتو كان مريضاً بالآخرين، بلغاتهم العابرة. إنه ينتقي من الثياب ما يظهره في صفته مصدرا لغواية لا تستنفد بيسر. الولع بالثياب ليس خاصية أنثوية، بل أن هناك من الرجال من يرغب في أن يكون لافتا بثيابه. كوكتو كان نوعا

من جامع الفراشات. لديه خزانة سرية يضع فيها نساءه، صريعات غوايته. لا شيء يساوي قوة اللغة في التأثير على المرأة. بعد نظرة هي بمثابة اليد التي تلمس الجرس تنتظر المرأة الكلمة التي تشق طريقا سالكة إلى رنين ذلك الجرس. تنصت المرأة بشغف إلى الكلمات التي تعرف أن الرجل يستلها من شفتيها. تصدق حيلتها حين ترى أن الكلمات إنما تقال من أجلها، لا لشيء إلا لأن تلك الكلمات قد اتخذت نظاما بلاغيا يتماهى مع ما تعرفه من سيرة شغفها بذاتها. غير فنانة حاولت أن تصور جسدها في المرآة. حتى وصل الأمر بالمكسيكية فريدا كاهيلو إلى أن تجلس نفسها على عرش يذكر بـ(بلقيس) سبأ. المرآة بالنسبة للمرأة هي أداة رئيسية لقياس المسافة التي تحرس أنوثتها. لا ترتبك المرأة أمام المرآة مثلما تفعل في مواجهة الكلمات التي تتوقعها. ذلك لأنها بالرغم من استعدادها المسبق للإنصات يهمها أن تظهر شعورها بالمفاجأة، التي هي جزء من صناعة الجمال. تهاجر المرأة في أناقة الكلمات المنزوعة عن معانيها السابقة، لتوهم قائل تلك الكلمات بالنسيان. «لها وحدها، تلك الكلمات التي لم تقل من قبل». في إمكاني أن أتخيل أن كوكتو كان يشحن كل كلمة يقولها بواحدة من قصائده المتوحشة من أجل تأكيد فتنته. ولأن المرأة تعرف أن الكلمات لا تصفها بل تصف أحوال قائلها فإنها تكتفي بالإنصات بتشف لا تخفيه.

الكلمات تتساقط من الشجرة
والخريف أصم

جرس الكنيسة للذكرى،
فيما أقدام المصلين لا تترك أثراً

عاشت الكلمات في الريح عمرا أطول من ذلك العمر الذي عاشته في الحبر. لقد فقدت الكلمات أصواتها حين وهب التدوين من خلالها البشرية أعظم فرصة للنجاة من الانقراض. دفعت الكلمات حريتها ثمنا وهي تعين البشر على تخطي لحظة سوء فهم كانت ستؤدي بهم إلى هلاك محتم. حينها فقدت الشفتان لذة تذوق الكلمات التي ما أن تذهب حتى تختفي، فلا كلمة تذهب في الريح يمكن استعادتها كما هي. وهذا ما لا يحدث في الكتاب، حيث تعيش الكلمات في حيز شديد البرودة يقيها التفسخ في صفتها كائنات ميتة. الشعر هو المنجم المتبقي الوحيد الذي لا يزال في إمكانه أن يهبنا كلمات حية. وهي كلمات تنصت إلى صفيرها الداخلي ولا تنتظر أن نلمسها. في الكتاب تتصل الكلمات، بعضها بالبعض الآخر لتشكل نسيجاً من المعنى، وهو ما يمنعنا من رؤية الكلمات أو سماع أصواتها. نذهب مباشرة إلى المعنى من غير أن نلتفت إلى معمار الطريق. هناك تقنيات مختلفة للوصول إلى ذلك المعنى، ليس من بينها تقنية واحدة من شأن استعمالها أن يعنى بالكلمة، كونها صنيع وحشة. حين تتصل الكلمة بسواها من الكلمات تفقد الكثير من حريتها التي تتمتع وهي في حالة انفصال. الكتابة تطهو الكلمات فلا يشعر المرء وهو يقرأ بنضارة الكلمة. كل كلمة مقيدة بالكلمة التي تسبقها وبتلك التي تلحق بها. حتى النقطة التي تشير إلى نهاية سطر هي قيد. كما لو أن قوسا يحيط بالكلمة، يحدد مسافة حقها في التعبير. في الكتابة لا تقول الكلمة ذاتها بل معناها. نقول «الفجر» ونعني به أشياء كثيرة، بعضها لا تزال معانيه في طور التشكل. أما حين نلحق بـ«الفجر» كلمة أو نسبقه بها فإننا نشير إلى واقعة بعينها، واقعة كانت الكلمة خادما نقلها إلينا. تفقد الكثير من القصائد شبهة الشعر حين تقول كلماتها المعنى الذي يمكن قوله عن طريق النثر. تصبح الكلمة حينها أشبه بجمرة تلقى في رماد بارد. خيانة الكلمة عن طريق النثر ممكنة، غير أن تلك الكلمة التي تستسلم لن تكون سوى وسادة لرأس خاوٍ من الأحلام. لن تمتد يد إليها ولن تلتقطها نظرة.

تثاؤب الرعية مدعاة لنوم الحاكم
لن يعدنا خروف ضائع بالتهلكة

باب مفتوح،ربما يعفينا من البحث عن مفتاح ضائع
من قال هو اللص،
ولكن ما قيل لن يكون مسموعا دائما

أتحدث كما لو أني لم أكن هناك أبدا. «هل عشت هناك حقا»؟ في اللغة كما في البلاد. تصفني الكلمات التي لم أعد في حاجة إليها، فهي لا تثير شهوتي ولا تسبب لغريزتي نوعا من الانتصاب. تلك الكائنات المحنطة لا تفعل شيئا لتنقذني. فهي تعبر عن حياة خيل لها أني عشتها. لم أكن فيها مثلما لم أكن في أي مكان آخر. فمن يجد نفسه وسط عصف اللغة يشعر كل لحظة بهفهفة جناحيه وهما يحلقان به خارج المكان. اللغة وطن لا يمكن التحقق من حدوده النهائية. جسد يسيل، صلبا يشف ولينا يجرح. تيه اللغة من صفاتها. كل كلمة هي فضاء. حقل لإنتاج ثمار لا تتشابه. كل ثمرة هي صنيعة ذاتها. شغبها يسبقها ليؤكد أنها مجبولة من مادة عدمية. فهي تقفز في فراغ زاهدة بكل معنى ممكن. رفيقة كل احتمال غير أنها في الوقت نفسه لا تخفي تبرمها من أي احتمال. «ماذا تفعل الكلمة؟» «تتعرف على ذاتها». كالجسد تماما، تثقلها صفاتها الخارجية مثل أنثى. «ولكنها أنثى» يا لبؤسنا ونحن لا ندرك أن الكلمة أنثى،هناك من يرغب في مضاجعتها والامتزاج بها. والبلاد هي الأخرى أنثى، في اللغة كما في الواقع. من يرغب في مضاجعتها هو في طريقه إلى اغتصابها. لقد نبتت لي أجنحة بعد احتلال بلادي. صرت أنظر من كوكب بعيد إلى ما يجري هناك. لقد تهدمت اللغة في البدء ثم تلتها البلاد. الخراب اللغوي يتقدم كل خراب وينذر به.

لا تكتمل الدائرة إلا إذا أغلقت،
الحياة ممكنة أيضا في غياب معناها
مثل لحظة عمى

تنزلق النقطة من حرف إلى آخر لتلهمه اضطرابا يسليه
حين تكون وحيدا تكون أشبه بكلمة لا تصف ولا تسمي ولا تخدم ولا تستجيب ولا تتماهى. كلمة قاسية وعصية ونافرة. تنظر من هناك، من قاع البئر إلى فوهته فلا ترى إلا دائرة تنسج الغيوم من هوائها صورا هي أشبه بتلك التي كان دافنشي يتخيلها وهو يتأمل جدارا قديما. لاشيء يذكر بالعالم الذي هربت منه. «تغير شيء ما، ربما» تقول وتمد يدك إلى الحصى البارد الذي يحيط بك. لا ينفع الصراخ، في عالم تخلت عنه الخرافة. يد الآلهة وحدها في إمكانها أن تمد إليك حبلا. وما من أحد تتخيل وجوده ليكون سببا للعناية الإلهية. الرب وحيد مثلك. هو الآخر ينتظر. لو مرت جوقة عميان لبدا الأمر كما لو أن قدرا ابلها قد أمسك بقرني الثور. النسيان يدفع عنك أي شعور بالهلاك. هناك ما يجب أن تفعله في هذه اللحظة بالذات: الاشتباك بالنور، كما لو أنك بقايا قطعة السكر التي ذابت. في عمق المرآة تعيش، فلا ترى صورتك. هناك دائما من يدعوك لكي تكون الآخر الذي لم تره في حياتك.

أنصت إلى جسدك، لبلاغته لغة أخرى
حين أضع أذني على سرتك أسمع لهاث الملائكة

الخادم الذي يغويك، هو نوع من الكذبة
كذبة يسليني سحر اختراعها

يكفي أن أمد يدي لألتقط واحدة من تلك الأسماك الصغيرة التي يشف عنها الماء. أنظر إليها وهي تسيل بين الصخور قريبة من الضوء كما لو أنها تقيم في خزانة زجاجية مفتوحة. الفقاعات التي تطلقها إذ ترتفع يرتطم هواؤها بعيني ليمتزج بدموعي، هناك مغامرة خفية يكشف عنها كل ذلك الإياب والذهاب الذي تقوم به تلك الأسماك. حين تتجمع أكواما سوداء أو حين تتفرق سهاما مسرعة، لتذهب كل

واحدة في اتجاه، وهي تشق الماء على عجل ممتلئة بالكلام الذي ستلقيه حين تصل إلى هدفها لتعود من بعده وقد بطئت حركتها. تذهب مثقلة لكن مسرعة لتعود خفيفة من غير لهفة. بنجاح أتمت مهمتها. رسائل وأخبار ووشايات وهمهمات ودسائس تحت الماء. قريبا من عيني لكن بعيدا عن يدي. مثل تلك اللغة التي وجدت نفسي غير مرة في الحلم وأنا أكتبها. لغة لم أكن أفهم معانيها. ولأني كنت أكتب بقلم لا حبر فيه، فقد كنت لا أرى أشكال مفرداتها. بعيني بورخيس الأعمى كنت أرى وبأذني بيتهوفن الأصم كنت أسمع. لغة افتراضية كتلك التي يتداولها الناس بكثرة في أيامنا ليكونوا رهائن عالمها الذي قد يختفي في أية لحظة. صار كل شيء هواء ينبثق من فجوة يحيطها العدم من كل الجهات.

للعين التي تحب مرآتها،
وهي قلعة محروسة بالأفاعي

لا ضحكتها تسأل ولا دموعها تجيب
العاشق لا يرى من خطوته سوى طائرها

برفقة يدين مبصرتين يمكنك أن تلتقط الغيمة لتصنع منها دمية لأطفالك المؤجلين. ثمة ضوء يطوق أصابعك هو ما يجذب الفراشات إلى ميتاتها. أما ذلك العطر الذي يتقدمك فله حكاية أخرى. فمنذ أن رأيت يديك وهما تمسحان الصليب بزيتهما شعرت أنك تزين عزلتك بلهاث غزلان هائمة. أنت تقيم في اللفتة التي تفارقك وفي الغمام الذي يشرد بنظراتك. تشعر أن يديك محملتان بالغواية. يا لموهبتك وأنت تغري الإله بالتخلي عن أنثاك، تلك اللقية التي صنعتها يداك من فتات إناث لا حصر لهن. «لا يحق لك أن تجمع ما لم يجمعه الرب» «أبهذا تعظني، أنا راحل عما تظنني مقيما فيه». برفقة يديك المبصرتين تذهب على حيث لا شيء منك يغشاك. وحده عطر إناثك يضع رأسه على مخدة من ريش طائر لم يخلق بعد وينام.

خطوات وما من قدم
ضحكات وما من فم

يتقدمنا الندم كما لو أننا خلقنا من أجله
كان علينا دائما أن نبتكر لصوصا مرحين مثل أرسين لوبين لكي لا يسقط عالمنا ضحية للحزن الذي يسببه الفقد. لقد أفقر اليأس شعوبا كان في إمكانها أن تصنع بثرواتها سماء ثامنة. كيف يمكننا الحديث عن الجوع ونحن نرى حبوبا ترمى في البحر، وخضروات وفواكه تضيق بها الأماكن المخصصة للنفايات؟ كل صباح أوثث نهاري بصيحات ديك لا يراه أحد. مثلما تفعل تلك الشعوب التي تتلصص على الرخاء والترف والعيش الميسر يمعن ديكي في النظر إلي من أعماق زرقته. أستعير صيحة ديكي لأصنع منها نهارا مختلفا عن تلك النهارات القديمة التي عشتها والتي لا تزال شعوب كثيرة تعيشها. في ضوء ذلك النهار لن تتعثر خطواتي بأقدام أناس مجهولين دفعهم الحظ العاثر إلى أن يقفوا في طريقي.

أكتب كلماتي كمن يتخيلها،
استدراك لا يخلو من الخطأ

العودة إلى كلمة بعينها قد تتطلب قتل تلك الكلمة
كنت قد توهمت أني سأموت في سن الثامنة والعشرين. قبل حوالي ربع قرن، أقل قليلا. لم أكن يومها قد كتبت شيئا. بعد أن تجاوزت تلك السن ولم أكن قد مت، لم أكن أيضا قد كتبت شيئا يذكر. ومنذ أن تخليت عن موتي الافتراضي ذاك صرت مثل باقي البشر لا أعرف متى أموت، ومع ذلك فان شعوري باني لم أكتب شيئا لا يزال يثير قلقي. حين بلغت سن الثامنة والعشرين وأنا لم أكتب شيئا شعرت أن الموت لن يجد كاتبا في انتظاره، ولكن حين يأتي الموت هذه المرة سيكون عليه أن يفتش عن ذلك الكاتب ليعثر عليه، ربما في أحلامي. فأنا أنام لأحلم. قد لا يصدقني أحد. لكني حقا لا أذهب إلى النوم من شدة التعب، ليس بي جوع إلى النوم. أنا

جواب أحلام. ولكن هل يموت الناس ليحلموا أيضا؟

أنام في الكرزة التي تنام في الكأس
في انتظار أن يلمسني إصبعك

كل هذا الضنى من أجل أن تراني

ما من مرة قلت كلمة إلا وحضرت في رأسي الكلمة التي تناقضها. تسحرني آية الليل التي تزيح آية النهار التي هي الأخرى تزيح بالرقة نفسها آية الليل. في المسافة ما بين الضدين كيف يمكن أن تكون الإقامة؟ في الهفهفة التي تزيح الثوب وتلصقه بالجسد ثمة عري يتشبه بالموسيقى. يفلت من كل شكل ليمتزج بالفضاء. عري أزرق لا تكف حقوله عن تلميع أعشابها بالعطر التي تنثه أجنحة فراشات ذهبت منذ قرون إلى الموت. في الفراغ ما بين كلمتين بريئتين من شغبهما هنالك ثلج لن تفلح كل شموس الكون في إذابته. المعجزة في انتظارنا دائما فهي أقوى حتى من الحب الذي يبغض هو الآخر الكراهية. معجزة أن الكلمات موجودة بهشاشة انسجامها لا بقوة نفورها. غالبا ما يقودني شق بين حجرين إلى التفكير في تلك اللحظة التي قدر للشيء أن يرى شكله مقلوبا ليكون فيما بعد سواه. أحيانا تنبئني زهرة تمد رأسها من ذلك الشق بان كل شيء في الأعماق لا يزال مثلما لمسته يد الرب آخر مرة. ذلك التيه الأعمى كان أكثر رأفة بنا من تلفتنا ونحن لا نرى. لقد صارت الكائنات تذبل بسرعة كما لو أنها نباتات ظلية تركت في الشمس.

الحياة التي في طريقها إلى لم تصل،
فيما فارقتني حياة لم أعشها تماما

لا أحد فتح قوسا، استطاع أن يغلقه

«إن لغة الفردوس هي الصمت». يقول القديس اسحق السرياني. وهي لغة متخيلة، لغة الشعر وغيره من ارتجالات المنفى التي لم تتعرف البشرية عليها بعد. في لحظة خطأ اكتشفنا الشعر، وهو الخطأ الذي يمكن أن يقع في أية لحظة لنكتشف تقنية أخرى تنقذنا مما نحن فيه. صمت الفردوس لا يعني الامتناع عن الكلام، بل هو جوهر الكلام. ففي ذلك اللامكان حيث تفرغ الأفئدة من هوائها لا سلطة للحواس التي تفتقر إلى خدمها: لا عين لترى ولا أنف ليشم ولا يد لتلمس ولا أذن لتسمع ولا لسان ليتذوق. يرى المرء بأنفه ويشم بعينه ويلمس بلسانه ويسمع بيده ويتذوق بأذنه. ربما، يقع كل ذلك، فلا الأطعمة تحتاج إلى اللسان وما يرى لا يحتاج إلى عينين والأشياء لا تلمس باليد لكي تكون موجودة فيما الروائح وهي تمتزج بالأصوات تنظر بإنكار إلى الأنف والأذن معا. من غير جسد أقف في حضرة لغة هي أم اللغات. صمتها يحيطني حيث لا معنى للصمت. لا يلقي المرء خطواته، فلا جهات هناك. لن تكون الشمس موجودة ولا القمر، ثمة نور يستلهم سلالمه من وعد في الوصول إلى العرش يوما ما، وهو العرش الذي عاد إلى الماء. لا شيء يستدعي النوم، ما دامت الحواس قد اختفت. نهار طويل من الصمت الذي هو الآخر صنعة كلام لم نتعرف عليه. في كل رأس هناك بقايا من خمر عتيق، وفي كل قلب هناك بقايا كلمة.

الحارس هو جثته، فيما الذئب هو فريسته
الاثنان وقد اشتبكا كسرا آخر الفوانيس

في العتمة أقرأ في كتاب لم يكتبه أحد
كما لو أني عدت موجودا فجأة

أفتقدك أيتها البلاغة، فيما لغتك تحاول إحيائي

منذ أن تعلمت الهدم، لم تعد لدي رغبة في البناء، سيكون الأطفال أكثر وفاء لرائحة الحليب في تلك الصحارى التي تشم فيها الغزلان رائحة العدو. لقد كان لدي دائما ما يسليني: أن أنظر في عينين حائرتين. ولأن السؤال صار يفر بما انتهى إليه من يأس فأنا اشعر أن الطرق تفر من قدمي. لقد صرت أبحث عن تيه يتبناني بعد أن كنت احلم بامرأة تعتبرني طفلها. لا تزال رائحة تلك المرأة تجتاحني كلما ارتبكت أهدابي وهي ليست أمي. وكلما خانتني

كلمة لعنت الشعر. عن طريقه تعلمت عادة سيئة: أن أرى كلماتي قبل أن ينطق بها لساني. الكتابة خيانة. ولا أظنها تشبع من الرثاء. نكتب من اجلها ولكننا نقرأ من أجلها أيضا. وفي الحالين فإنها تهبنا شكلا سرعان ما يغادرنا مثل شبح. لذلك فإنني كلما التقيت امرأة ظننتها قد خرجت لتوها من قصيدة أتوهم أنني قد كتبتها.

حراسي أعشاب عمياء
وطواويس مرتبكة

وأنا كالسمكة

لا تعذبني الكلمة التي لم أقلها. «دعها تنتظر» يقول لي لساني. شقاؤها مدعاة لتسلية أطفال يعدهم المعجم بكلمات سيكون في إمكانها أن تصف عزوفهم عن الكلام. ليست هي الكلمة الأولى ولا هي الكلمة الأخيرة التي تترك في عتمة المنجم. لقد كان لي دائما ما لم أقله، غبطة وألما، شقاء وترفا. لم أكن راغبا يوما ما في اجترار أسباب عزلتي. ربما أكون قد خنت بسببها موعدا، أو أنني بسبب خيانتها لم أدع قدمي تمشي في الخطوة التي تناسبها. غير أنني مع ذلك أشعر أن الكلمة التي لم تخذلني لا تزال مقيمة في حنجرتي، وهي الكلمة التي لم أقلها بعد، بالرغم من أن آلاف الحروف التي كتبتها كانت تتهجاها. نحن نعيش في كلمة ونموت في كلمة ونعود أحياء في كلمة أيضا. تكتمل الدائرة الآن بين كلمة لم تقل وبين فم قال كل ما لديه من كلمات. من يقرأ الكلمات المكتوبة على شواهد القبور بشغف لابد أن يكون في طريقه إلى اختراع لغة جديدة.

الوجوه التي لا ترى هي كلمات محيت حروفها
الكلمات التي لا تقرأ هي وجوه تصلبت ملامحها

ما يقرأ من الكلمات إنما هو ما يسيل من الوجه

«ثانيةً، إنه أيلول. وثانيةً الكلامُ وقفٌ على الغربان.» تقول رايسيل جيشلينسكي. يحدث لنا أن نعترف في لحظة ندم. لا يدفعنا الخوف إلى مقارعة الابتهاج. هناك ما يجعلنا نخب كالخيول خارج الأرض المحتملة. في ذلك الخواء الذي يفترس أوقاتنا تكون العبادة هي نوع من الاصغاء ل(أنا) لا يزال دخانها ينبعث. نختبئ في الضباب لا لنحتجب بل لكي نتلمس طريقنا في اتجاه صيحة الديك الذي خبأ الفجر تحت جناحيه. دائما يجلب النهار معه كلاما يتشبه بالينابيع، يتسلق أجسادنا مثلما تفعل النباتات. هي ذي أوراقه تنبت بين أكفنا، فيما تتسلل خضرته إلى قلوبنا. النهار نفسه لن يعود أبدا. بل أنه يفعل ما لا طاقة لنا على تحمله حين يأخذ شيئا منا معه. مثلما الكلمة التي تقال لا يمكن استرجاعها. أوجاعنا هي مادة صلواتها ليس إلا. ولأننا غير قادرين على تفادي كلمة تشق طريقها إلينا فلا يمكننا سوى أن نكون مأخوذين بطاعتها. على السواء الكلمة التي تمرضنا وتلك التي تشفينا، هي الشبح الذي يهز أسرتنا: الفجر على النافذة. «كم تغيرنا»!

شيء من الوقت يلزمنا لكي يكون المكان ممكنا
سنتمتر واحد بسعة إصبع يكفي لاستدعاء نهار

تلك صيحته وهي تسعى على الورقة مثل نملة

أيها الغريب خذ بيديها، الفاتنة عريها ينضجها. لا شمس لها غير أنها تلهو بالنور. تستيقظ لترعى نومها وتنام لتتفقد يقظتها. تنزلق من غصن إلى آخر محمولة بقطرة مطر. لا تفعل شيئا سوى أن تطوي صفحة في كتاب لتنظر إلى صفحة أخرى. لنقل أنها تقفز مثل كنغر مدهش. سليلة الهجرات لا تعدك إلا بما يغذي استفهامك بطعام الزاهدين الذين اكتشفوا الرب في كسرة خبز وقطرة خمر. العدوة التي تلهمك فتنتها النسيان. ليست نايا لهوائك غير أن بريقها يصقل حنجرتك بأناشيده. عمياء تعيد إلى يديك بياضهما، صماء لا يخطئ إيقاع خطوتها الطريق إلى قدميك. ضيفتك التي تمد بين يديك مائدة لا تفرغ صحونها. خذ بيديها قبل أن يضجر المعنى:

ليتك من رماد لنفخت فيك النار، ليتك من ضباب لأعادت إليك الفجر، ليتك من ماء لصنعت منك بئرا، ليتك من هواء لوهبتك غابة. «ليتني أجدك» تقول الكلمة فيما الراعي يبحث عن شاة ضائعة. «كانت الموسيقى تحفل دائما بالمعنى، كم صار الشكل يزدرينا». سيكون هناك دائما فضاء للقتل. فما أن نقفز إلى المعجم حتى نكون عرضة لسوء فهم يذكرنا بما نحن فيه. «لقد بلينا فجددنا» دعاء أبي حيان التوحيدي الذي ينتصر للكلمة. أقل ما يمكن أن يفعله المرء أن يضع يده على جدار لينصت إلى كلمات لم يقلها أحد. وهي كلمات تهبط إلى القدمين بكسل. خذها بيديك أيها الغريب لتنام.

تذهب الكلمة إلى قبرها، تماما مثل تهمة
أعلى من الغصن قليلا تمسك بفم الريح

لا يلتفت إلى حيرتها لأنه في طريقه إلى وأدها الكلمات الميتة هي فضيحتنا. لقد صار اللسان أقصر وضاق الفم. كسر اللصوص خزانة المدرسة ونهبوا أصواتنا. الكلمات التي تقيم في متحف هي تلك الكلمات التي ضلت طريقها وفقدت البركة التي تعلو بالسائلين. فالكلمة ليست معناها بل هي سؤالها. وهي كل مسافة يجعل منها الاستفهام ضالته. «لقد كبرنا» تقول فيشفق عليك السامع لأنه لا يفهمك. تحرث اللغة بالكلمات ولكنه محراث ليس من اليسير العثور عليه. فالكلمة التي نستعملها ليست هي دائما الكلمة التي نفكر بها أو تلك التي نتخيلها أو نفكر من خلالها. يحتاج المرء إلى قدر هائل من الخيال ليرتقي بكلامه إلى مستوى الكلمات. «أنا هنا» تقول. ولكن ما هذا أل(هنا) ومن هو هذا ألـ (أنا)؟ سيكون في إمكاننا أن نتخيل تلك ألـ(أنا) كما لو أنها كل (أنا) ممكنة ولكن هل في إمكاننا أن نسلم تلك ألـ(هنا) إلى قدرها المطلق؟ لن تهبني الكلمة عذرا ولن تشيد حولي سياجا. ذلك لأن الكلمة هواء يرتجل أسلحته.

وحدها اليد ترثني،
ما تبقى من الحبر تحت جلدها يمجد شهوتي

حين تمحو يدي بياضا فإنها تستلهم خطوة تركتها قدمي
مذعورة تتلفت في العتمة

مر الجمال مسرعا، مثل حطاب نسي فأسه عالقة بصرخة سنونو. لم يتكلم ولم يكلمه أحد، بل لم يره أحد. وهل خلق الجمال إلا لكي يظل صامتا قبل أن يفارقنا وقد دس تحت لسان كل واحد منا معجما من بالهذيانات. لكي يتكلم عليه أن يكون الكائن الذي لا ينتظره أحد. ما نعرفه منه لا يكفي لتعريفه بل أنه يثقل حركتنا ونحن نطارد ما لا نعرفه منه. هل خلق الجمال ليرى؟ كما لو أننا نسأل هل اخترع الشعر ليقرأ؟ في الحالين فإننا نخون المسألة التي من أجلها أبتكر الحق في الوجود. ما من أحد في إمكانه أن يحرم أحدا آخر حقه في الوجود لأنه يستعمل ذلك الحق بالرغم من أنه لا يجد معنى في الوجود. نحن موجودون بسبب ذلك الحق في الوجود. هناك جرس كنيسة عتيق ملقى بين صخور تبدو كما لو أنها كانت موجودة هنا منذ الأزل. الجرس لا يبدو غريبا. لقد امتزج الصدأ الذي انبثق من أعماقه بالأعشاب التي امتدت إليه من بين شقوق الصخور. المشهد كله يوحي بنوع من رخاء العيش بعيدا عن أسبابه. ربما يتذكر ذلك الجرس بأسى يد الخوري وهي تلمعه بحنان وعيون المصلين وهي تنظر إليه بخشوع، غير أن خفقة جناحي طائر يمر مسرعا في إمكانها أن تنسيه كل أساه. ولأن الطيور التي كانت تؤنس وحشته يوم كان يقيم في الأعالي لا تزال تمر يوميا من فوقه وهي في طريقها إلى برج الكنيسة فان ظلالها تترك فوق قشرته رعشات أجنحتها التي هي أشبه بالزغب الذي يطل منتشيا بشغبه. «ياه، كم الحياة ممكنة». حتى في نبذه يجد الجرس سببا للاحتفاء بالحياة.

كل يد لا تتكرر هي مكيدة خلق،

يزهو النهار بشمسه لأنه سيأخذها معه

البارحة هو غد، لا ينتظره أحد.

تمتزج الروائح بالأصوات لتصنع صورا هي في حقيقتها ركاما من الوشايات. يوما ما جلست على جسر خشبي وبكيت. لم أكن وحدي. كان إلى جانبي قبيلة من كائنات، حملت معي أصواتها وروائحها فيما صارت صورها تتداعى في الهواء: أبي وأمي وأخواتي وأخوتي وزوجتي وأبنائي وأصدقائي وكتبي والأباطرة الذين حلمت في أن أجتاز معهم أروقة قصورهم والشعراء الذين رغبت في قتلهم والعشاق الذين مزقني تلفتهم والملائكة التي ظللتني بأجنحتها والنساك الذين أقنعوني بأقل القوت والمصلون الذين ذهب بي خشوعهم إلى الحافات والفتيات اللواتي أيقظت أصابعي في أجسادهن نار الشهوة وسائقو القطارات الذين كنت أمني النفس في أن أكون واحدا منهم والمشاءون الذين صنعت من كل خطوة من خطواتهم معبداً والبحارة الذين علموني أن السماء والبحر قد قدتا من مادة واحدة تلهمها روح الخلق زرقتهما والموتى الذين فتحوا أمامي أبواب الأمل في حياة أخرى محتملة. غير أنني كنت أبكي وحدي فيما كانوا ينظرون إلي صامتين. صمتهم وهب بكائي معنى: أن أكون وحيدا وهم على جانبي معناه أنني أتأسى على حياة عشتها حقا. وفي هذا ما يكفي لكي أرى إلى الصور التي تصنعها الروائح والأصوات كونها أيقونات لقديسين تحرس أدعيتهم خطواتي. كنت موجودا في دموعهم التي امتزجت بحبر كلماتهم مثلما امتزج لهاثهم بدموعي.

يحلو للبحار أن يتوقع يابسة تكذب خرائطه
مرة واحدة على الأقل

غير أنه حين يعثر على تلك اليابسة بالصدفة،
يصدم لأن عليه أن يمزق خرائطه

قالت له: «سأحدثك عن السماء، ليست كل سماء سماء. هناك تأخذ الغيوم هيئة الديكة، ويمكنك أن ترى النمور من النوافذ وهي تطير، غير أن مشهد سلحفاة ضائعة بين السحب هو الأكثر إثارة. ولكن لم لا أحدثك عن أمي؟ كانت لدي أم واحدة. ليس هذا أمرا غريبا، لكنه كان يدهشني يومها. كنت أظن أن عدداً كبيراً من الأطفال من أم واحدة يقابله عدد كبير من الأمهات لطفل واحد. وبما أني كنت طفلة وحيدة فقد كان لي أم واحدة. ولكن لأحدثك عن سريري. كانت لدي مرآة بحجم الكون أضعها أمام ذلك السرير، حيث كنت أجلس عارية عليه لأحدق في المرآة من أجل أن أتأكد من وجودي. قد تشعر بغرابة تصرفي حين أقول لك: أني لم أكن أغادر السرير لكي آكل أو أشرب لأيام من غير أن أشعر بالجوع أو بالعطش. كان شعوري بأني موجودة في ذلك الجسد الذي يقيم في المرآة يضمني إلى تلك الكائنات التي ينبعث غذاؤها من أعماقها مثل النور. أحيانا أفكر أن تلك الأم التي رعت جسدي كفت عن أن تكون أما لي بعد أن شعرت أن جسدي صار يقيم في مكان آخر، مكان لم تكن ترغب في الذهاب إليه، لا لشيء إلا لأنها أقبلت لتوها منه. المرء لا يرغب في أن تفتنه غواية مكان واحد مرتين.

حسنا ما فعلت أيتها الفاقة حين سلمتني للغنى
الفقير الذي في أعماقي يشكرك

لن أرجمك لأني أعرف معنى أن يكون المرء فقيرا
لقد كنت ملهمتي

كل صباح ينظف المرء نظارتيه من كلمات الليل الفائت. هل يبتلع ماء المغسلة كل ذلك الضجيج؟ أنظر إلى الماء الذي يجري مسرعا ليختفي وقد حمل معه الكلمات. لا يمكنني أن أفصل كلمة عن أخرى. تلك التي قرأتها وتلك التي فكرت بها وتلك التي حلمتها وتلك التي ظننت أن آخر قد فكر بها. وهكذا أخسر سيلا من الكلمات من غير أن تكون لي أية قدرة على القبض على الكلمة التي قد يكون في إمكانها أن تنقذني. ومع ذلك لا أشعر بأية خسارة. يطهرني الماء

من كذبة لو أني صدقتها لمضيت في الطريق التي لن تصل بي إلى الخطر الذي طالما اشتهيت مواجهته. اللبوة التي تتخذ هيئة أنثى. كل ليلة تتسلل عشرات المفردات إلى قاموسي من غير أن أشعر بها. كلمات تذكرني بإنسي الحاج، بكتابه العظيم (كلمات كلمات كلمات) الذي حمله لي هنري زغيب بقدر هائل من الحنان، وهو يعرف أني لا أطيق عن إنسي صبرا. غير أني منذ عشر سنوات وقد فارقت ذلك الكتاب، أشعر بشوق إلى كل كلمة من تلك الكلمات التي لا يمكن أن تقال إلا مرة واحدة. لقد وهب إنسي كلماته خفة الشعر، وهي خفة لا يمكن استحضارها إلا من خلال خيال شاعر فتت حواسه ليصنع من ذلك الفتات شهوة جديدة، تكون بمثابة مصيدة للمرئيات. لم يكن إنسي الحاج شاعرا ذهنيا، بل كان أكثر الشعراء حماسة للجسد، لكن بصيغته الأنقى، الجسد كما لم يعرفه أحد آخر. يمكنني أن أتخيل إنسي ذاهبا إلى النوم وهو ينظف نظارتيه من كلمات عثرت عليه بالصدفة، كلمات لا تناسبه فلم يقلها، كلمات لم تخلق من أجله فأهملها ونسيها. إنسي المقيم في شعره إنما ينجد الكلمات التي لم تخلق لتستعمل ذريعة للقول. إنه يهبنا فضاء للقول، ننصف من خلاله كلماتنا.

أسقط من الزهرة مثل فراشة ميتة،
في الطريق إلى الأرض أعلق بنظرتك فلا أصل
أنت موجودة، ذلك يكفي سبباً لاختراع اللغة

لو لم تكن لكلمات في السرير، لما كان هناك الهام في الحب. فالكلمة، حتى تلك التي تكذب، إنما تشد وترا في الجسد يطلق صوتا نقيا ومهذبا وقويا، صوتا يذهب بالجسد إلى حافات رجائه وبراري وعده. هناك حيث يضيق الكون بظلال أربعة أقدام تنقب في آثار خطواتها بحثا عن منجم تخفي فيه سعادتها المشتركة. تلك السعادة التي يود كل من عثر عليها لو أنه يقوى على الوصول بها إلى أعلى نقطة في الجبل، ليقيم هناك من مادتها معبدا منعزلا، يصلي فيه لإله ترك في الجسد نتفة من جماله. الكلمات التي تقال في السرير هي أشبه بالأدعية، التي تعين المرء على تسلق ذلك الجبل، وهي إذ تدب مثل قبيلة من النمل في الجسد فإنها في الوقت نفسه تملأ السرير ذعرا، لتجعله أشبه بسفينة محطمة اشتبكت ألواحها بالعاصفة وصارت جزءاً من النشيد الذي يخطفه البرق. في الحب تمتزج الجهات ببعضها ولا أحد في إمكانه أن يسأل: إلى أين نذهب؟ الغزال في تلفته إنما يرى صياديه أمامه غير أنه لا يقوى على تغيير مساره، فهو يرى في العيون التي أمضها البحث عنه اللؤلؤة التي يسحره لمعانها. لكل خطوة في الحب كلمة تقولها، بل وتفتتها لتعيد تصويرها مثل أيقونة. غير أن هناك كلمات تتبع أبخرتها الزرقاء التي تعلو لتأخذ شيئا من التجربة معها إلى الأعالي. تتجه كلمات الحب التي تقال في السرير مثل إبر غير مرئية إلى أكثر الأماكن حساسية ورقة وتوترا في الجسد، فتخترقها من غير ألم، ولتمتزج بالدم فتدفعه قويا مثل ماء يهبط على منحدر حاد ليحدث سقوطه على الأرض جلبة هي أشبه بتلك الجلبة التي يمهد لها بوق إسرافيل. مياه وأبخرة وهواء ودم وصفير وبكاء، الحب كل هذا، ولكن ما من صورة واقعية في إمكانها أن تهبه هيأته المتخيلة. فهو يكون معنا في الوقت الذي يأخذ فيه أجسادنا وهي تشتبك من خلاله إلى مكان آخر. مكان نكون فيه شهودا. لا هوية للخديعة. ربما تكون الأرض أخرى، ولكننا في الحب لا نرى سوى أرضا وحيدة في إمكاننا أن نصنع من مادتها سريرنا الأبدي.

الكأس لا تملأها الكلمات،
هناك دائما خمر في جوف الشجرة
«لقد أخطأنا طريقنا» تقول ليلى،
فيما الذئب يضحك في سره

من أعمال الفنان خلفان الجامودي – عُمان..

ونعزو إليك ما تعزو الصفات لنفسها..

(إلى ذكرى محمد البخاري وعنه)

إبراهيم الجرادي*

كُن صديقاً طيباً يا موت !
كُنْ معنىً ثقافياً لأُدرك كُنْهَ حكمتكَ × الخبيئة !

(محمود درويش «جدارية محمود درويش»)
(ط١: حزيران/ يونيو ٢٠٠٠ ص ٦٠)

و نعزو إليك ما تعزو الصفات لنفسها..
هكذا نحن، بعد كلِّ رحيلٍ مباغتٍ أو معلن، نستند الى شجر الحسرات ، لنسوغ للموت نشوته، ولتبدأ، ثانيةً ، بلاغتنا العاجزة عن استحضار قوتها الكامنة، أصلاً، في الرثاء أو الهجاء، الضفتين اللتين، نصعد بهما إلى أعالي الخسران، نستميل السلوان،الذي هو ليس من شيمنا : شيمنا التي لا تقبل تآخي الصفات المتناقضة، حتى في الصبر، الصبر اللجوج، الذي لا طائل منه، كما كنا نرى، وكما نرى، الآن، مع فارق البصمات ! وكما هو بالفعل ! الصبر اللجوج، الذي تضطرم به حقول التردد تلك التي كنا نرتادها قليلاً مع أصحاب « البين بين» الذين يعتاشون على الغمغمة وعدم الوضوح، أين ذلك كله من قناعاتنا الراهنة، من (بقايانا) التي فينا، من ذاك الذي يوثق الجسارة بحبر أسود كحبر الوشم، ويخرجنا وإياها من براثن الدماثة الكاذبة، ومن سرّ أصحابها.
متوترون، بسببٍ عادل، هكذا كنا.
ومتوترون، بسببٍ طارئ، هكذا كنا.
ومتوترون، بالسببين معاً
و بغياب السببين معاً، هل ترى؟
هل ترى أننا في لجة الضائقة، كنا نقضم من أطراف

* شاعر وأكاديمي من سورية.

الجغرافية العربية النيئة، كي نختصر المسافات، ونقرب صفاتها المتآخية، وليس لنا من مطالب، سوى هدأة النفس بعد ظهيرة الرعاة، الذين يطلقون النار على «مواشيهم « أمام أعيننا.. الرعاة الذين كانوا يتدخلون لتسوية أوضاع الكائنات الحية،جميعها، ماعدا قصيدة الموت، تلك التي لم يتدخل المتفائلون، على سويّة اكتمالها. ويا للغرابة !

ماذا، إذن يا محمد البخاري..

يا محمد الموريتاني..

يا محمد البخاري ولد سيد المختار..

أما عدنا، حقاً، نضيق بودك الفائض، الذي كنا،نمسكك، دائماً، متلبساً به، الود الذي يفيض، أحياناً، على حاجة الأصدقاء، فيطالبون باختصاره، ثم ما يلبث الكثير منهم أن يستزيد الكثير منه

ويا للغرابة،

ويا لليتامى،

ويا للمحرومين من حنان الآباء.

ويا للصفات التي كنا نرى أنها لا تليق إلا بمحمد البخاري ولد سيد المختار

ماذا

يا دمَ المرآة؟ هذي

مدنٌ نائمةٌ، أم أفقُ ؟

يهطلُ الليلُ على الليل كثيفاً،

وضحاياي

أنينٌ يملأ الريحَ ، وليلٌ

ضيقٌ ..

تنحني المرآةُ

مرآتين، أيامي ترابٌ

لا غناءٌ ينحني لاسمي :

شظايا

ونياشينُ من الطينِ

بماذا أثقُ ؟

ولماذا كلُّ شيء حجرٌ

مكتئبٌ أو ورقُ ؟

(علي جعفر العلاق. قصيدة (ملكاً كنت على الريح)

مجموعة سيد الوحشتين ط١ ٢٠٠٦ ص١٢)

حتى الصباح أوشك أن يضيق.. على سعته، أوشك أن يضيق، يضيق هو والغيوم التي يلبسها، في هذا الصباح الدمشقي الملتبس، الغيوم تلك، بأردانها الداكنة التي تتدلى كالأجراس الصغيرة، التي تخيم على وجه الأرض الجافة، فلا يستفيق قلب فيها ولا يستفيق صرير !

بغتةً ، يأتيك صوت تعرفه، صوت خليل صويلح، يأتيك في وقتٍ لا تتوقع، فيفرُّ من بين يديك الوقت.. يستميلك إلى ضيق في الصدر، وانسداد في أفق الأمل ، الذي هو ضيقٌ في الأساس، وفي الأصل، وفي الحال !

هكذا.. وكأنه لم يعد يعنيك شيء.

لا شيءَ يعنيك، على الأقل، في هذا الوقت الذي يشبه الطعنة النافذة

لم يعد يعنيك شيء.

لا الجرائد التي أخذتها لتقرأ الأخبار فيها، وتعرف منها آخر فصول الطيش والمهازل الوطنية، ولا المجلة التي جرّك أحد عناوينها :

« الصورة والعنف»

لتستدلَّ أو لعلك تستدلّ على ما يجمع النقيضين في أقبية متماثلة من دم.

هكذا يتهدل اليأس، ويغادر الشعر، مكتئباً ملاذه الأخير.

كنت منشرحاً.. نعم كنت منشرحاً.. منشرحاً بالحدود الدنيا التي يحددها لك الوقت، ولا يثقل فيها عليك كما اعتاد على ذلك في الأيام الأخيرة !!

أعددت نفسك، أعددتها فعلاً لتوصل أبنتك البكر إلى مكان تدريبها، ألهذا كنت منشرحاً، أتكون منشرحاً، حقاً،لهذا؟ منشرحاً بالحدود التي يحددها لك المكان الرث، والزمان الذي يثقل عليك بشوائبه الفائضة.

خرجت من البيت،و دونما سبب مباشر عدت إلى البيت.

عدت إلى البيت لتأخذ، على غير العادة، ورقة بيضاء

واحدة وقلماً أزرق ، ووضعتهما في جيب قميصك، واتجهت إلى «مزة جبل» مع ابنتك، حيث تتدرب، وفي الطريق كان عليك أن تستمع إلى حكمة متأخرة، تعطيك، على لسان ابنتك، فرصة أن تستدرك أهمية أن تعيش خارج الضائقة التي تتبدى عليك، دون ضرورةٍ تاريخيةٍ ! أو اجتماعيةٍ !! أو شخصيةٍ !!!

وحده الصباح كان يقودك، بعد أن تركت ابنتك،وحكمتها الوثوقة، إلى حديقة الأرسوزي، حيث تكون عادة انطلاق قدميك إلى حيث تريد، – وما تريد هو مكانٌ واحدٌ ليس إلا! – وحيث اتصالك يصرُّ على أن تلتقي أحد اثنين، ممن تلتقيهم، عادةً ، لتفسير أوصاف الوقت، والنم على الصفات الخاسرة التي تنتشر، هذه الأيام،كالوباء.

لا صبايا عابرات.

لا رنين أجراس يوقظ نيام الرغبات.

لا شيء سوى صرير عجلات السيارات العابرة، وهي تئز كئدييات مذعورة.

صوت خليل صويلح المفاجئ، يشعل في الفؤاد مواقد الأسى ويكتفي بذلك.

–اتصلت بك البارحة، الأربعاء، موبايلك لم يجب. أردت أن أخبرك بموت محمد البخاري.

محمد البخاري ولد سيد المختار؟

ومضيت مفرداً، شارعٌ يقودك إلى شارع، ومفردةٌ تقودك إلى أخرى، ولا شيء غير الظنِّ يتهدل كقميص المخمور.

محمد البخاري

محمد الموريتاني

البخاري وكفى، الموريتاني وكفى، ولد سيد المختار وكفى.

الفتى، شديد الولوع بالثقافة، ذاك الذي أصبح جزءاً من المشهد الثقافي في دمشق، ما من مهرجان إلا وتراه فيه، وما من حدث ثقافي إلا ومحمد البخاري أحد عواده، يعرف في السينما، ما يكفي لأن يكون له رأي فيها. ويعرف في الأدب ما يكفي لأن يشارك في ندوات عنه، وفي مؤتمرات عن ظواهره.

يكتب قليلاً .

ويترجم قليلاً .

ويقرأ كثيراً .

ويعرف في السياسة تفاصيل تكفي لأن تقتنع بأسباب حميّته المحتدمة، ويأسه من واقع عربي، يرفضه ويعاديه.

لم يترك دمشق منذ أن جاءها في أوائل سبعينات القرن الماضي. هو وإياها،كما يقول، صديقان من نوع خاص، قدرها أن تحتمله، يقول ضاحكاً، وقدره أن لا يرى في سواها موقعاً يستحوذ على القلب، يقولها، دائماً، جازماً وبوضوح.

–أنساؤها يا محمد؟

أقول له.

–أشوارعها؟

إلفتها؟

أماؤها يا محمد؟

أحاراتها القديمة، حيث كنت تقودنا بإلحاحك الشفيف؟

أجامعتها يا محمد؟

تلك التي علمتك التفلسف، ولم تصنع منك لا فيلسوفاً ولا ما يحزنون، كما كنت تقول دائماً.

أأدباؤها؟ ومن مرَّ فيها من كتاب وأدباء؟ أصدقاؤك الذين لم يفلت من مودتك أحدٌ منهم، ولم يسلم أحد منهم من تثمينك وتقديرك وتوصيفك الودود :

نايف بللوز، طيب تيزيني، محمد دكروب، ممدوح عدوان، علي الجندي، فاتح المدرس، محمد علي اليوسفي، الزاوي أمين، بندر عبد الحميد، ربيعة الجلطي، واسيني الأعرج، يوسف سامي اليوسف، سيف الرحبي، محمود الصغيري، بول شاوول، نزيه أبو عفش، جليل حيدر، محمد لافي، والراحل غالب هلسا، الذي ذكر الروائي خيري الذهبي، صديقك الآخر في مرثيته عنك، أنه كان يقول :

إن في محمد البخاري شيئاً من الملائكة، فأنت تجده

في كل مكان.
ولكنه لطيف. واللطف هنا تعبير فلسفي في مقابل الكثيف.
كالملائكة لا تشعر به أيضاً

(ملحق ثورة ٢٠١١/٨/١٦)

وغيرهم الكثير الكثير من الأسماء التي كنت ترددها وتستعيد من خلالها ما مضى من وقائع وذكريات. صارت، كما اتفقنا، أنا وأنت، ذات مرة، تثقل علينا ! وتجثم على ذاكرتينا بكل ما فيها من جموح الصبا، واحتدام المشاعر ويقظة الوجدان.
محمد البخاري ولد سيد المختار !
الأسمر، النحيل للغاية، المعبر دائماً، بيدين مرتجفتين غاضبتين، عن سوء حال الأمة، وعدم الرضا عنها، بصوته الواضح، وعربيته الأليفة الصافية.
محمد البخاري، مخزون الوقائع والدلالات، الفتى العربي من موريتانيا، قرر في الأسبوع الثاني من شهر أغسطس ٢٠١١ أن يستقر في فلكه الواسع، فنأى جانباً في شقته الصغيرة ليعرف المحبون بعد ذلك، إن عزلةً لثلاثة أيام،أقل أو أكثر، لا احد يدري، كانت كافيةً لأن تؤكد رحيل محمد البخاري ولد سيد المختار.
محمد البخاري المترجم قليلاً في الفلسفة والشعر.
والمؤلف قليلاً في الفكر والسياسة والثقافة
والمثقف كثيراً في هذا وذاك.
لم يحزم الحقائب المهملة، ولم يجهش باكياً مودعاً : أماكن أحبَّ، وبيوتاً سكنَ ، وأصدقاء عرف، وبقي في دمشق، كما أراد ذلك وأرادت، وشدَّ وثاقه لأيامها،يباعد بينه وبين «هجرها» أغانٍ منسوجة من ليالي الرصيف، ومن أماكن يتوارى فيها حنينٌ جارفٌ يترصد النسيان، ويمجد الذكريات التي تبدي مهارتها في أفئدة الأوفياء، خلل ريحٍ نعصف بشجر الكلام، فتورق في القلب أغصان التحنان.
سعداءُ..
نعيش كما لا يعيش أحدْ
قبرنا واسع وجميلْ
عصرنا غامضٌ وثقيلْ
سقفنا غيمةٌ ، ولحافُ بَنينا زبدْ
ندفع اليأسَ بالأغنياتْ
ونداري كآبتنا بالجميل من الكلماتْ
ونحب – على قَدْر ما نستطيع– الحياة
ولكننا.. حين نُدعى إلى موتنا
سنموت.. كما لا يموت أحد.

(نزيه أبو عفش. هكذا أتيت هكذا أمضي. ط١ ١٩٨٩. ص١٧)

محمد البخاري ولد سيد المختار !
اسمح لي، يا سيدي، للمرة الأخيرة، أن أضع بين يديك وردةً دمشقيةً بيضاء كخصالك الزاهية، وأعلن حزني وانتحب.

هامش :

الورقة البيضاء التي أخذتها، على غير العادة،ذاك الصباح والقلم الأزرق، أكانا عدة الرثاء الذي كان يجب أن يكون في المكان الذي كنا فيه نلتقي، ليعلن القلب حداده يا محمد !

من أعمال الفنان عبدالكريم الميمني– عُمان

الهّـــراشـــة

(و لكن انتبه جيدا، أنه لم يكن يسلي إلا نفسه)
لورنس داريل

رسمي أبو علي *

في بداية الربيع ومثل كثيرين أصاب بحساسية جلدية تجعلني أهرش جسمي في مواضع متعددة وخاصة في الرجلين والظهر.

هرش الرجلين عملية سهلة وميسورة إذ لا عوائق ملحوظة بين يدي الهارشة وبين رجليّ وخاصة الجزء الأوسط من الساقين.. ليس هناك مشكلة إذن مع الرجلين المشكلة كامنة في ظهري وخاصة في أجزاء لا تستطيع يدي أن تصل إليها..

عندما تشتد نوبات الحساسية وتصل إلى ظهري أهرش ما تيسّر من مناطق في ظهري تستطيع يدي الوصول إليها.. أما الأجزاء الأخرى النائية فانني غالبا أميل على زوجتي لأداء المهمة، وهي على العموم قامت بالمهمة لمدة أسبوع على الأقل، ولكن بعد ذلك أخذت تتململ تدريجيا إلى أن اختلفنا في إحدى المسائل ذات مرة وأطلقت آراءً اعتبرتها زوجتي غريبة ومتطرفة بحيث غضبت مني غضبا شديدا انعكس بسرعة على موقفها عندما اشتدت حساسية ظهري وكان لا بد من طلب المعونة منها، ولكنها هذه المرة لم تستجب بل أنها صرخت في وجهي قائلة:

– أنا مش هرّاشة عندك، وهكذا صار لزاما عليّ أن أبحث جديا عن هرّاشة.

* قاص وشاعر من فلسطين يقيم في الأردن.

لقد عرفت دائماً أنني كائن فيّ شيء لله. وهكذا ما إن ابتدأت أفكر جديا بالبحث عن هراشة لشرائها، حتى برز صديقي الطيب فراس فجأة في شارع سقف السيل أثناء ذهابي إلى المقهى، وبعد أن تبادلنا حديثا قصيرا مّد يده إلى كيس في يده وقدم لي هراشة، أي نعم، قدم لي هراشة كهدية، ويبدو أنه اشترى عددا منها استحلاها بسبب شكلها الفريد وربما لرخص أسعارها. والحقيقة أنني بقدر ما سعدت بهدية صديقي التي جاءت على الوجع بقدر ما اندهشت لشكلها الفريد، الجميل والأنيق بيدها البرتقالية التي تنبثق من قضيب رشيق لامع وتنتهي بمقبض يظهر كأنه جلدي مع أنه ليس كذلك..

سبب دهشتي يعود إلى أنني عرفت نوعا معينا من الهراشات مصنوع من النحاس وقد سبق أن اشتريت واحدة من سوق الحميدية في دمشق ولكنها كانت من النحاس والذي سرعان ما ينطفئ لونه ليميل إلى شيء من السواد بسبب سرعة تأكسد مادة النحاس– لهذا لم يكن شكل تلك الهراشة جذاباً، إضافة إلى أنني أصبت بنوع من الصدمة عندما شاهدت أصابع الهراشة التي تشبه أصابع طفل سمين وأيضاً كان ذراعها قصيرا نسبياً ولا يمتاز بالطول والرشاقة التي لهراشتي الحالية، ربما حدث ذلك لأهداف التوفير إذ أن مادة النحاس أغلى من مادة البلاستيك.. وهكذا، ومع ذلك قامت تلك الهراشة بمهماتها على أكمل وجه في ذلك الربيع الدمشقي، ربما قبل أكثر من ثلاثين سنة.. أما تلك الهراشة فلا بد أنها (انطعشت) واختفت في ربكة حزم أغراضنا للعودة إلى عمّان في أواخر عام ٨٧، لهذا كنت سعيدا وفخورا بهراشتي الجديدة بذراعها الرشيق الطويل وبالأربع أصابع البرتقالية النحيلة التي ينتهي بها طرف الهراشة.. أصابع طويلة رشيقة تجعل ممن يمتلك ما يشبهها من أصابع الأولاد مؤهلا ليكون عازف بيانو كبيراً.

وبسبب جمالها الفريد، كثيراً ما كنت أمعن النظر وخاصة في الأصابع الرشيقة وهي أربعة وليست خمسة، بحيث بتّ على يقين أن الأصل في الأيدي أن تحمل أربعة أصابع وليس خمسة.

وخلاصة القول أنني استمتعت بخدمات هذه الهراشة لمدة تزيد على ثلاثة أسابيع وهي المدة المعتادة كل سنة لبروز الحساسية الجلدية عندي.

وطبعاً وبهدف تصفية بعض الحسابات الصغيرة مع زوجتي كنت أتعمّد المبالغة عندما أهرش جزءاً من ظهري فأروح أطلق التنهدات والآهات كمن يستمع إلى أم كلثوم.. الأمر الذي كان يغيظها كما توقعت وهي تتقلب متأففة قائلة بسخرية:

– دخيلك إنت وهراشتك اللي بتسواش شلن.

وهنا كنت أحس بالغبطة لأنني نجحت في إغاظتها وإثارة الغيرة في نفسها من الهراشة..

هكذا مضت الأمور في أيام الحساسية تلك إلى أن انتهت تلك الأيام وهنا ولدى إلقائي نظرة على الهراشة التي أضعها مع بقية أغراضي على الكومودينة الصغيرة التي تحمل التيبل لامب وبعض الكتب والمجلات وبعض الأدوية وربما بعض أقراص المهدئات.. لدى إلقائي نظرة إلى الهراشة احسست بأنها باتت حزينة لأنها لم تعد تؤدي لي أية خدمة..

ولكنني كنت على خطأ إذ اتضح أن الهراشة الذكية هي ذات مآرب أخرى وإليكم ما حدث:

قلت إنني بسبب فوضويتي الزائدة أضع كل شيء على تلك الكومودينو التي بجانبي بما في

ذلك أيضاً علبة سجائري والقداحة... وذات مرة وبسبب ازدحام كل هذه الأشياء سقطت القداحة على الأرض فأردت التقاطها ولكنني اكتشفت بدهشة أنها ليست في المكان الذي قدرت وجودها فيه ولكنها انزاحت بعيداً عن متناول يدي على مسافة حوالي نصف متر تحت السرير بحيث بات متعذراً أن التقطها بيدي، حاولت مستخدما إحدى الجرائد بعد أن كورتها ولكنني لم أنجح لأن القداحة كانت تنزلق أحياناً ولا تتزحزح أحياناً أخرى.. وبعد محاولة ثالثة فاشلة تذكرت الهراشة والتي ما إن مددتها باتجاه القداحة حتى أطبقت الأصابع الرشيقة البرتقالية على أطراف القداحة لتحضرها فخورة طائعة إليّ.. وهنا أحسست أن الهراشة تضحك مسرورة لأن مهمتها لم تنته بعد.

حدث هذا عندما سقط الموبايل أيضاً والذي أيضاً. ويا للغرابة، استقر في نفس المحل الذي كانت قد استقرت فيه القداحة.. وأيضاً حصل نفس الشيء للمرة الثالثة عندما سقطت نظارة القراءة حيث دفعتها القوة الغامضة إلى نفس المكان أيضاً وأيضاً.

الأمر الذي أكد لي أن هراشّتي أجرت بطريقتها الخاصة حواراً ديموقراطياً مع أشيائي المعرضة دائماً للسقوط – وإلا كيف تفسّر انزياح كل ما سقط إلى نقطة معينة تحت السرير بعيدة لمسافة لا تقل عن نصف متر – والحقيقة التي خرجت بها هي أن الأشياء أيضاً تتحاور وتتواطأ مثل بني البشر.. وإلا فكيف لنا أن نفسّر العديد من الظواهر الغامضة في هذا الكون..

إذن وجدت هراشتي وظيفة جديدة وخاصة أنه بسبب ازدحام سطح الكومودينو فأن أشيائي المزدحمة معرضة دائماً للسقوط كما أسلفت القول..

ومن يدري، ربما وجدت مهمات أخرى لا أتوقعها،،

كل هذا جعلني أنظر باحترام شديد إلى هذه الهراشة إلى درجة أنني كتبت لها:

أيتها الهراشة الرشيقة

يا من تجيدين العزف على مكامن الحساسية في ظهري

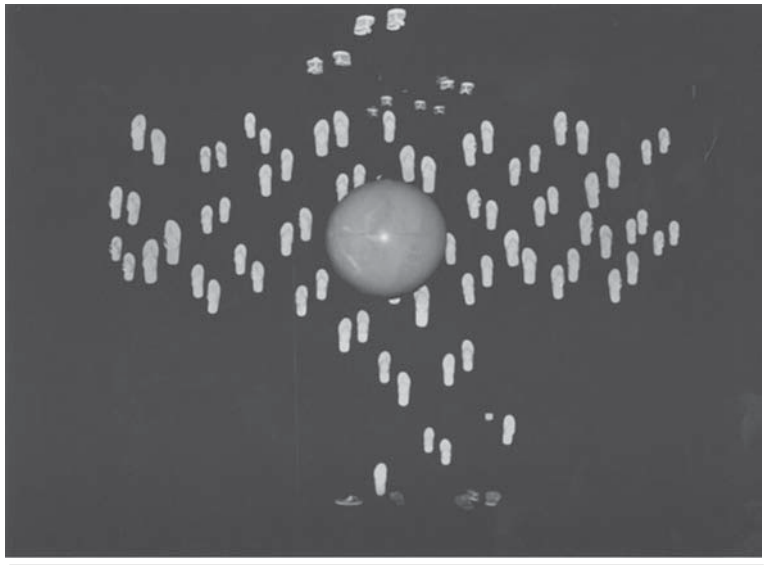
بالأطراف الحادة بعض الشيء لأصابعك الرشيقة

يا من تسرعين كخادم مطيع، لالتقاط ما تساقط من أشيائي الصغيرة..

يا من لا تأكلين ولا تشربين ولا تطلبين مني هراشة لك، إذ ربما أنت مصابة بالحساسية مثلي.. فمن يدري؟

أنت يا قليلة الطلبات، لا تطلبين فستانا ولا مشوار أو ذهاب إلى السينما، لا تطلبين هدايا ولا سكربينات..

أنت أيتها الرائعة، لو كنت امرأة لتزوجتك، أيتها الجميلة بأصابع نحيلة.



من أعمال الفنانة نائلة المعمري – عُمان

ثلاثيـة الريـح والشــوق

ريــاض بيــدس *

١ – القبلة

(قصة وطنية!)

جاءت الجرسونة السمراء تسألني عن طلبي. نظرت إليها: انها سمراء من النوع الذي أحبه واشتهيه (والعفو على إيراد كلمة شهوة)، وذات ابتسامة لطيفة. حيّتني بأدب. تأملتها قليلا – المزيد من التأمل لا يضير بالمرة. إنها جميلة. غاب الطلب عن ذهني أو سهوت لثوان. سألتني ثانية من دون عجلة أو تسرّع وهي تبتسم ابتسامة ألطف من الأولى حيث تزيد وجهها الشرقيّ الملامح جمالا على جمال عن طلبي. أقول متعثرا في أحرف الكلمات: ار.. يد.. اسبر.. سو (واعاجل) اعتذر...

تقول : ما من مشكلة. (كأنها كانت تعرف سلفا انها تصدم الزبائن من أمثالي بجمالها الباهر.)

تحضر القهوة. اسألها: هل أنت شرقية الأصل؟

تقول وابتسامتها تحتل كل تقاطيع وجهها : من أصل مغربي. لكن الكل يظن اني يمنّية الأصل (للحظات تعود إلى ذهني صورة عوفرا حازة الجميلة.)

أردد تلقائيا: جميلة.. جميلة (وأتدارك الأمر) لونك جميل جدا (ألم أقل لكم من قبل أني أحب السمراوات على وجه على الخصوص، وأحيانا الشقراوات.. أحيانا فقط !)

تشكرني ضاحكة. أعاجل بالسؤال قبل أن تغيب: هل أنت متزوجة؟

تجيب نفيا. أتابع: عندك صاحب؟

أيضا كلا؟ أشعر بسعادة.

تعود أدراجها إلى داخل المقهى. اسرح. يدور حديث بيني وبين نفسي (حديث لا بد منه): انها عزباء ولا صديق عندها، وقد تكون انسانية.

أتوقف عند كلمة «انسانية». ماذا تعني أو ماذا أعني أنا بهذه الكلمة في هذا السياق؟

هنا في هذه البلاد، كل شيء يختلف عنه في البلاد الأخرى. تماما. إذن ما الذي أرمي إليه بقولي قد تكون انسانية؟ ووجدت الجواب في الحال: أي قد لا تكون في أعماقها عنصرية وقد أصادقها. أحاول العزوف عن هذه الفكرة، لكني لا أستطيع. كيف لي ذلك وأنا

* قاص من فلسطين.

أشتهيها؟! (عذرا مرة أخرى على كلمة «شهوة» التي تبطل الكثير من مفعول الإعجاب والمحبة، وتؤكد حقيقة ما يدور في داخلي وفي دمي وفي خيالي دفعة واحدة.)

أتأملها في غدوها واقترابها من الطاولات وهي تخدم الزبائن الآخرين. انها مليحة الوجه، والجسد طازج، كما لو انه خرج من التنور توا. فرن دماغي، الذي تدور فيه الدوائر ! احتسي قهوتي على مهل. هل تعطيني قبلة؟ ابتسم في سرّي. أقول لنفسي: اذهب في خيالي بعيدا، بالذات مع الجرسونات اللاتي اشتهيهنّ، لأنهنّ غالبا ما يكنّ جميلات وطازجات وشهيات. أفتح كتاب «تراتيل متوسطية» متظاهرا بالقراءة، لكني بدلا من أن استرق النظر إلى السطور، فان نظراتي تنصبّ عليها وخيالي يستعر ناشبا الشيطان خيوطه في خلاياه التي استعادت حيويتها ودفقها. أضع الكتاب جانبا. انها هي أجمل كتاب لما يكتب بعد. امكث قليلا، ثم أشير لها إني سأدفع. تحضر الحساب بكياسة. اشكرها بلطف اشعر معه انها في أعماقها تشعر بإعجابي الشديد بها. هل هي انسانية؟ لا أعرف. فجأة تسألني وأنا في حيرة من أمري وأمرها: أنت من هنا؟

أجيب: أنا من المنطقة (وامسك لساني لئلا يفضحني، إذ أردت دعوتها ذات مساء إلى جولة في سيارتي القديمة الجديدة، وبعدها أقول لنفسي : حسنا إني لم أقل. هذا الأمر يطبخ على نار هادئة جدا، وسأعود إلى هذا المقهى من اجلها. وأتابع) جيران.من شفا عمرو.

الابتسامة العريضة لا تفارق وجهها. كأنها مصنوعة من جمال طبيعي وابتسام. شفتاها الجميلتان مكتنزتان كحبتيّ كرز (من دون أحمر شفاه وأي نوع من أنواع التجميل الأخرى. تزداد شهوتي.) ادفع وأودعها، وقبل أن أستدير اسألها: هل أنت جديدة؟

تجيب بالإيجاب. أقول لها لأغطّي على انهراقي: غالبا ما أحضر إلى هذا المقهى.

تقول: انه جميل، أليس كذلك؟

أردد : فعلا، فعلا.

أودعها وانصرف بسرعة، كيلا يدور حديث ويعلق لساني في حلقي.

في سيارتي أتنهّد (استعيد ذكرى جسر التنهدّات في ايطاليا. ليت كان عندنا جسر مثل ذلك الجسر أو جسر على نهر درينا !) أقود سيارتي على قلة من مهلي. استعيد تفاصيل الحديث السريع القليل الذي دار بيننا بحرفيته. يعجبني. إذ لا خروج عن النص، اذ عادة عندما اشتهي وانعجق اخرج كثيرا عن النص على نحو متهوّر جدا وأكون الخاسر (ما العمل؟ هنا يحببنّ الماتشو، وأنا لست ماتشو، لكن عليّ أن أداري.) أتابع بيني وبين نفسي: غدا، حتما سأعود!

في اليوم التالي أعود. لا أثر لها. اطلب القهوة من جرسونة ليست سمراء. اسأل عن جرسونة أمس. تسأل الجديدة: ايهنّ؟ أقول: تلك التي كانت امس، انها سمراء وتبدو يمنيّة. تفضحني تعابيري وشهوتي (وهذا قد يكون خروجا فاضحا عن النص !) تبتسم الجرسونة الجديدة وهي تنظر في عينيّ وتقول: انها قريبة صاحبة المطعم وكانت امس تساعدها ليوم واحد فقط. لقد عادت الى تل– ابيب (ويبدو أن الجرسونة الجديدة كانت سعيدة وهي تتلو عليّ كل تلك المعلومات!). أفكرّ : تل – ابيب؟! أنا لا أحب تل – ابيب ولا أطيقها بالمرة. أحتسي قهوتي وشعور بالامتعاض يكتنفني ويتداخل في أعماقي. أتذكرّها. ماذا لو قبلّتها؟! حتما، كنت سأكون من الخالدين وقد أبعث حيّا من مواتي. اعزّي نفسي وأنا أقود سيارتي: كم من الجرسونات الجميلات قبلتهنّ (وبيني وبينكم أكثر من ذلك !) في خيالي. لكن قبلة تلك الجرسونة السمراء ذات الابتسامة اللطيفة والجسد الطازج الحافل بالحياة كانت من أجمل القبل. وقبل أن انهي يجب أن اعترف لكم بصراحة : أن طعم قبلتها كان طيبا ولذيذا تماما كطعم الكرز الذي أحبه والتهمه بشراهة، بالذات عندما تكون الجرسونة شهية وطازجة كتلك الجرسونة السمراء التي عادت إلى تل – ابيب، مخلّفة وراءها خيالا بديعا وطعم الكرز الشهي.

الجليل

(١٧ حزيران ٢٠١١)

ظهرا

٢- لماذا أذهب إلى المقاهي اليهودية؟

أنا انسان يحب المقاهي. المقاهي في النمسا وباريس وهنا (يجب إلا تعقد أية مقارنة بين مقاهي باريس وفيينا وهنا. لا مكان للمقارنة، كما أن العنصرية هنا تنتشر في المقاهي كما في كل مكان، ومع ذلك أحب المقاهي.) أكتب في المقاهي أيضا، ولو طلع بيدي

وكانت إمكاناتي المادية تسمح لي لأكلت في المطاعم أيضا حتى لو كان طعامهم ليس شهيا كما في البيت، وحتى لو لم يكن المطعم أو المقهى خمسة نجوم في النظافة.

يسألني البعض: لماذا تذهب إلى المقاهي اليهودية؟!

اقول: أغيّر جوا واكتب.

طبعا، لا أقول اشعر بحرية، لئلا يزعل البعض مني ويأخذوا على خاطرهم. لكني بالفعل، مع كل العنصرية المتفشية تفشّي الفاشية في هذه البلاد، اشعر بالحرية. فهناك، قلّة من الطياب وان خليت بليت. هناك قد أغازل الجرسونات الجميلات بالنظر (وهذا ما لا أقوله ولا أعترف به لأحد وحتى لكم أيها القرّاء الاعزاء!)

اذهب إلى المقاهي اليهودية لسبب بسيط جدا (ولا ابسط من هيك) أولا لأشوف وجه ربي وأغذي نظري بالنساء الجميلات والجرسونات. ولا سبب آخر. الفرق، كل الفرق، يكمن في النسا. وهذا هو السبب الوجيه الذي يجعلني ويستحثني على الذهاب إلى تلك المقاهي. أما السبب الآخر، فاني اشعر ببعض الحرية وبتخفّف من الضغوط. وإذا ما قوبلت بوجوه عنصرية او فاشية (على أن معظمهم كذلك) فاني لا أتورّع عن شتمهم في سيارتي (إذ ليس من قبيل الأدب أو الكياسة أن اشتمهم في وجوههم ! فنحن شعب مؤدب جدا.)

وعلى وجود النساء الجميلات (ولو رائحتهنّ أو أجسادهنّ أو كل حضورهنّ) وعلى وجود خيالي المستعرّ كالجحيم، فان الجلسة في المقهى تكون مختلفة جدا. فالاختلافات تكمن حتى في التفاصيل الصغيرة والبسيطة جدا. فكم بالحري تكون في التفاصيل الكبيرة أمثال الوجوه المليحة والأجساد المنعوفة والجمال الحرّ؟! فأنا أهوى كل تلك التفاصيل. لهذا السبب وحده تجدني أو بالأحرى تجد سيارتي تقود نفسها بنفسها إلى المقاهي اليهودية – ربما كانت هي الاخرى تشعر ببعض الراحة بين السيارات الفارهة، لأن اليهود هم الرأسمال – وسيارتي من طراز قديم جدا، وربما كانت هي الأخرى تتغذى بالنظر أيضا إلى السيارات الجميلة الجديدة (هل هذا صحيح أيتها السيارة الهرمة؟ تجيب إن نعم وتضحك ضحكة بلهاء) حتى السيارة يا ربي مندفعة مثل هذا الاندفاع الغريزي؟!

عندما أغازل احداهن وترد بجفاصة اشتمهم جميعا وأقول انهم عنصريون. هل هم عنصريون حقا؟ جدا جدا. ومع ذلك، اذهب إلى المقاهي اليهودية على نحو اعتذاري أحيانا، مترفّعا عن عنصريتهم الباذخة، محاولا الحفاظ على انسانيتي من عدوى كل العنصريات.

(١٧ حزيران ٢٠١١)
بعد الظهر

٣ – أمجد

صديقي امجد انسان متعصّب أحيانا وليس دائما – وهذا لحسن الحظ، فالتعصّب داء وبيل. في صوته وفي رنة كلماته وفي ملامح وجهه اسمع دائما عتابا متواصلا كان قد صارحني به في السابق بمثل قديم لا أومن به بالمرة ولا اعتبره إلا من قبيل التعصب وحتى العنصرية الفجة:»من طين بلادك حط على خدادك.» ويلضمه بمثله الثاني المفضل:»اللي ما بوخد من ملتو بيموت في علتو». ولحسن حظي اني دائما كنت اضرب عرض الحائط بكثير من السخافات (إذا لم تكن قد فعلت ذلك، فعليك أن تبدأ الآن في الحال: الضرب بعرض الحائط بكل السخافات الكثيرة جدا والخروج من شرنقتها) كما اني لم أمت في علّتي ولا مات غيري في عللهم، لأنه لحسن حظي أيضا وأيضا ان العلل البشرية كثيرة جدا.

ذات مرة قال لي امجد الذي يصون عائلته الصغيرة كبؤبؤ عينه: «النمساويون عنصريون، لا بل أكثر الناس عنصرية على وجه الارض. (واستدرك في الحال) على الأقل هذا ما سمعته من الكثيرين.» قلت له: «في مجال العنصرية يسبقهم الاسرائيليون.» أضاف امجد ورنة من الأسف في صوته: «أهلك ولا تهلك» (يجب أن اعترف أن امجد موسوعة من الأمثال التي نسيت أو تنوسيت في زمن حداثة التخلّف. ومع أن امجد ليس مسنّا، لكنه يحب أحيانا أن يشعر انه كبير جدا في السن وان نفسياته تقارب نفسيات ختيار ابن مائة سنة.

أمنّت على كلامه: صحيح.

قال: تحب التلّهي والذهاب إلى المقاهي اليهودية (ثم نظر في عينيّ نظرة ملامة) وهل.. ما اسمها صديقتك أو زوجتك في النمسا؟

قاطعته: صديقتي (ب).

تساءل ليحرجني : وهل هي عربية أو من دينك؟

قلت : لا دين لها. وإذا كنت تقصد انها نمساوية فقط،

فهي فلسطينية قدي وزيادة.
اسقط في يده. استغرب الجواب وأشاح بوجهه ونظر إلى البوفيه المركونة في الصالة، وبدا محرجا بعض الشيء. قلت له: أن تكون فلسطينيا لا يعني أن لا تنفتح على العالم وتعيش في قبو خوفا من أي تغيير. قد يؤدي الخوف من التغيير إلى الانقراض في الحياة. ان تكون فلسطينيا أن تكون نفسك.
استفزه الكلام، فقال مدافعا عن عالمه الضيق الخائف المهزوز: أنت تعرف وجهة نظري. أنا فلسطيني حتى النخاع.
قلت بهدوء وثبات: وأنا أيضا.
ونظر إليّ نظرته تلك التي كلها ملامة وشكوكية، ثم أضاف ممازحا: أنت تبصبص إلى اليهوديات كثير.
ضحكت: أحب جمال بعضهنّ وأجسادهنّ الغضة. (ثم استرسلت في ضحك نحيل) ماذا يأكلون يا أخي؟!
قال ضاحكا طبعا، الهريسة مثلنا.
لم اعلّق بشيء، سوى ان سألته بهدوء: أما زلت كعادتك تذهب عند فتيات الرفقة؟
ضحك وقال: أنا متزوج منذ أكثر من عشرين سنة وابني صار شابا (من الجدير ذكره، وللأمانة والإنصاف، أن صديقي امجد المتزمّت عندما كنت لا أملك سيارة في السنين العجاف الماضية كنا نذهب معا في سيارته عند فتيات الرفقة الروسيات المثيرات.) هنا علا صوت أمجد: أنا مثل أولئك الناس (ونظر إليّ بملامة لا بل استطيع القول بشماتة كبيرة) الذين يتزوجون أجنبيات ولا يتزوجون ويظلون سرّك مرّك عند فتيات الرفقة؟! فسكت.
في بحر نهار اليوم الثالث لعودتي من النمسا جاء امجد يزمّر لي ببوق سيارته القديمة مؤهلا مسهلّا كما لو لم يرني منذ سنوات، على أني أمس كنت في ضيافته ونزل علي نزلة لئيمة. سألني بلهف:
– هل تعتبر نفسك كوزموبوليتيا؟
فوجئت واستنكرت باستغراب: أنا؟!
سأل فرحا: إذن، لماذا اشعر انك كوزموبوليتي؟
ضحكت كما لم اضحك من قبل وقلت: هو... (وأشرت الى عضو في جسدي) كوزموبوليتي فقط.
قهقه امجد وقال: ربما هو عندي كذلك.. (وأضاف وهو يضحك ضحكته الطبيعية بانشراح) ما رأيك أن نسترجع ذكرياتنا ونذهب الليلة لزيارة فتيات الرفقة؟ (وشجعني) اعرف مجموعة كل واحدة أجمل من الاخرى. ما رأيك؟
ضحكت: ايش عدا مما بدا؟! امبارح نزلت علي وقمت القيامة، مع اني اعرف من دون ما اشوف انك ما زلت تذهب لوحدك عند فتيات الرفقة الروسيات بحجة المساجات. أليس كذلك؟
قال ضاحكا وهو ينظر حوله وحواليه (مع اننا كنا نجلس في سيارته ولا أحد معنا) : اوعك تبهدلني وتعزّر علي.
اغتظت: اذن، لماذا محاضرة الامس يا واطي؟!
قال : رفع عتب.
سألت غاضبا: عن من؟!
قال مترددا: لو كانت المسألة القومية محلولة في داخلي لكان شعوري مختلفا.
سألت وأنا مستغرب جدا لا بل مصعوقا من هذه التحاليل الممجوجة التي لا أعرف من أين يسمعها ويلصقها في جمله وكلماته عنوة، فتكون ناشزة جدا ولا معنى لها: ايش يابا؟!
تردد متظاهرا بالغشمنة : تعرف مرات تخطر لي أفكار كبيرة.
قلت وأنا العب لعبته: اذن، كيف صرت مرة واحدة كوزموبوليتيا؟!
قال وهو يضحك: هذا الجانب الكوزموبوليتي مريح. هذا ما أردت قوله. الزواج مقبرة.
وفي تلك الليلة ذهبنا عند فتيات الرفقة. تأملت امجد وسألته: كيف تشعر؟
ضحك وقال: كثيرا ما كنت اذهب في العشرين سنة الماضية عند فتيات الرفقة بسريّة. (وضحك) أرجوك لا تبهدلني! (وأضاف) دائما مجدرة مجدرة، الراحة في التغيير.
نظرت إليه بلوم وتقريع : هل أنت الآن فلسطيني؟!
أجاب كالملدوغ : أنا؟! هذا لا يتعارض بالمرة.
وتناسيته للحظات، لأشعر بفراغ ما يزحف في داخلي ويرعبني (هذه البلاد مليئة بالخواء الداخلي)، وان امجد ربما كان أو هو أناي الأخرى، واني لوحدي تماما.

(١٧ حزيران ٢٠١١)

بعد الظهر

من أعمال علياء الفارسي – عُمان

ليلـــة فـــي السجن

محمود الرحبي *

كانت الليلة الأولى لي في السجن كما أسر لي زميل طفولتي: «سأحجزك ليلة واحدة فقط» وقد ندت من سحنته تقاسيم الحرج: «ضيافة مؤقتة». ثم أضاف: «أتمناها لو كانت في بيتي.» نبس بعبارته الأخيرة بصوت خفيض ناكسا رأسه متحاشيا الاصطدام بعيني المشدوهتين، وأنا أتذكر بصعوبة ملامح وجهه الذي بدا وكأنه ينهض رويدا من خلل ضباب الذاكرة:

هذا الضابط كان صديق طفولتي، طاقة وافرة من الشغب والصراخ، كان حاضر البديهة ذا صوت عال وسحنة مشعة بالحماس يمتد تأثيرها إلى خارج فصلنا، حيث ما فتئت وجوه جديدة تزورنا بحثا عنه، في كل أوقات الفسح.

وفيما أذكر كذلك، أنه كسر مرة بيضة على رقبة أحد المعلمين، ولم يفطن له أحد غيري. كان المعلم حينها يرص وجهه في وجه اللوحة السوداء، وهو يسطر بتباشير بيضاء مفاتيح درسه. كما كان الطلبة منكبين على دفاترهم استعداداً لنقل ما سيولد على تلك السبورة من كلمات وفروض، حين انطلقت تلك البيضة في خط مستقيم ونبت لها جناحان من ظلال لتنتهي برقبته. فسال رحيقها الأصفر المتقد على ظهره. أنا الوحيد الذي انتبه لتلك الفعلة، رمقت الفاعل بعينين مستنكرتين فبادلني نظرة قلقة.

جن جنون المدرس، وأخذ يصرخ وهو يرفع عصى ويرقص طرفها، ويلوح بنظراته الحادة في الوجوه

* قاص من عُمان.

والأعين من حوله باحثا عن الفاعل.وحين لم يظفر بجواب، وكان حينها لا بد من عقاب لأي فعل، اختار عشوائيا سبعة من الطلبة، وهو يصرخ بصوت حاد بأن علينا أن ننطق باسم الفاعل. وكنت أنا ضمن هؤلاء السبعة، فأخذ ينهال علينا بالضرب على باطن أكفنا، واحداً تلو الآخر. كان العديد منا قد أجهش بالبكاء من شدة الألم، كنت صابرا ولم أنطق بأم شفة، ولكن عيني لم تكن تفارقان عيني الفاعل، اللائي أحسست في عمقهما بأنه كان يتمنى من الردهات المتوهجة لقلبه، لو أنه كان أحد هؤلاء السبعة، بدل أن يتحمل قوة نظرتي المسمرة طويلا في وجهه. والتي كنت أطلقها بلا رحمة وبقوة الألم الذي ينهال على يدي.

هل حانت الفرصة لكي يرد لي دينه القديم، أنا الموشك على خوض أول تجربة لي في حياتي. بقيت إحدى جمل الضابط الثلاث راسخة طويلا في ذهني تلك الليلة(سأحجزك ليلة واحدة فقط). هو لا يستطيع إذن أن يفعل أكثر من ذلك. ولكنه سيحجزني عن ماذا؟. لو كنت قد أوقفت سير خط ذاكرتي، وأبحت للمعلم باسم الفاعل، وحميت نفسي ورفاقي من ضربات مسعورة لا نعرف سببها. هل ستكون تلك النظرة المحرجة هي آخر رسالة من وجه صديقي القديم. الذي ظل صديقا وفيا لي، طيلة فترة وجودنا في تلك المدرسة، إلى أن تفرقت بنا السبل بعد ذلك. إلى أن حانت هذه الليلة التي تذكرني فيها سريعا. هل لأني سكنت في ذاكرته كل تلك السنين؟.

وكأنبوب من الذكرى انفجر ماؤه فجأة، فجرت عبارته الأخيرة كل الصور المتناسخة له في ذاكرتي. وأكملت سيل ذلك التذكر وأنا في سجني، الذي بدت ساعاته مختلفة عن أي ساعات أخرى شهدتها حياتي. كان بجانبي ثلاثة شبان ورجل عجوز. حياني الثلاثة بأدب من يدخل على مجلس للضيوف، باستثناء المسن الذي لم يرسل إليَّ سوى نضرة سريعة ووجه مقطب. ثم أدار رأسه سارحا وهو يتثاءب. ولكن فجأة انتفض وتظاهر وكأنه يشجع فريقا رياضيا حين رفيع يديه عاليا وهو يستقبل عطسة ويطلقها بانتشاء، ثلاث مرات يستقبل هبته تلك بفرح طفل، ثم ينتظر الرابعة واقفا رافعا يديه بدون جدوى. تحدثت طويلا مع غيره من السجناء في الساعات الأولى لدخولي. ثم استعمرنا الصمت بعد ذلك، ودخل كل منا في تأملاته ووحدته وعالمه وسجنه.

لم يكن السجن في حقيقته يمثل لي أي فزع، فهو لا يربو وأن يكون غرفة مغلقة محاطة بجدران. كما أن ليلة واحدة لا تعني لي الكثير في حياتي، بل أن المسألة كذلك في عمقها لا تخلو من شغف الاكتشاف، اكتشاف ليلة في السجن. في طفولتي كان ذلك يمثل طموحا حقيقيا، خاصة حين كانت تتردد على مسامعنا الطرية عبارة

« السجن للرجال». كان بالنسبة لي حينها السجن، يشبه ساحة المعركة فهي للرجال أيضا، ويشبه الزواج فهو كذلك لهم، كما أنه يشبه الوظيفة الحكومية والتي لا يقرب الأطفال ساحتها.

عرفت بعدها وأنا أكبر رويدا، بأن السجن المقصود هنا هو سجن الرجال« من أصحاب الفعل الرجولي» والذين ينضوون تحت قائمة المناضلين والمدافعين عن أوطانهم وشرفهم، والمطالبين بحقوق وشروط إنسانية متساوية للجميع. وليس بالطبع قائمة أخرى تتمثل في : اللصوص والمرتشين والقوادين ومروجي المخدرات والزناة.

كان السجن في نظرنا يعادل ما يمثل هذه الرجولة ويثبتها ويمهرها بمهرة الصبر والجلد، إنه سجن يتعلق بإثبات الرجولة وليس سجنا آخر. وبذلك سيختلف السبب فقط، بينما يظل السجن بجدرانه

وقضبانه يمارس نفس الفعل: عزل من في الداخل عن أي تواصل مع الحياة.

كان فضولي كبيرا وأنا أكتشف السجن لأول مرة، ولم أكن خائفا لأني بالفعل كنت منتشيا بالاعتقاد بأنني أنضم إلى فئة القائمة الأولى (فئة الرجال) وليس شيئاً آخر.

كان سبب سجني هو ضربي لشاب يصغرني في العمر، اضطررت لإلصاق كفي بوجهه في عدة صفعات سريعة ما أن تواقح عليّ. ليس بالطبع لكونه شابا منعما ثريا، وقد استأجرت منه شقة في الخوير، وحين ارتفعت الأسعار فجأة وفي غفلة من الزمن والمحاسبة، ولم يولد حينها أي قانون يحمي المستأجر، بل على العكس تماما، كانت كل القوانين تقف إلى جانب التجار والمالكين وتؤجج جشعهم وعنفهم. جاءني يطلب الزيادة في الإيجار، ولكنها كانت زيادة مضاعفة، أصابتني بالصعق حينها، فاعتذرت له بأني لا أستطيع الآن(اصبر عليَّ قليلا حتى أتدبر منزلا آخر)، فما كان منه إلا أن هددني بأنه سوف يدخل البيت عنوة ويقذف بأغراضي إلى الشارع. كان صراخه يصل حتى مسامع عائلتي في داخل البيت. وهو يلوح بعبارات تهديد مستعينا بيديه في نطقها. قلت له عليك أن تحترمني، فأنا كاتب قصة (وهذه إحداها). فأجابني بأن البناية كلها ملكه، والقانون معه ومن حقه أن يطردني في أي وقت، وكان كثيرا ما يكرر عبارة الشارع، وفي سياق صارم مرعب،رأيت فيها حياتي تقذف من داخل البيت إلى المجهول.فقذفته بعدة لكمات في وجهه، ربما كانت من المرات النادرة التي أخرج فيها عن طوري، وأتحول إلى رجل حقيقي، لذلك كان السجن مصيرا طبيعيا.

هكذا رددت بيني وبين نفسي (السجن مصير الرجال) حصلت في ذلك اليوم على بطاقة فخر من الأعين المحدقة من نوافذ البناية وكذلك من زوجتي، وذهبت بنفسي إلى مركز الشرطة فرأيت المؤجر هناك يصرخ باسمي.

كانت تلك الليلة أكثر الليالي مدعاة للتأمل في حياتي، بل كانت ليلة كاملة للتأمل، كانت ذاتي تشتعل حنينا كحضن فارقته منذ سنين، شيء ما تلمسته في تلك الذات التي طالما ظلت غريبة عليّ، كنت كمن يدخل بيتا هجره دون سبب. استغرقت طويلا في تأمل فارغ لكنه مريح، تأمل حول قيمة حياتي انطلاقا من هذا المحبس، الذي لم يكن في حقيقته سوى سراب للعزلة، لقد بدوت مطرودا من الخارج، من خارج السجن إلى داخله، ومطرودا من داخل السجن إلى ذاتي. أحسست بأن العالم كافأني جيدا بطردي من بيتي ومن بين عائلتي. كافأني بهذه العزلة المرفهة، باحتمال أن أطأ بيتي المهجور هذا لليلة كاملة، بيتي الذي نسجته في ذاتي عبر سنين، نسجته في طفولتي ومراهقتي وتلك الأيام التي يحفوها الغبار، وكان علي أن أنفض كثيرا منه، على عتبته قبل أن ألج.

وفي مرات متقطعة،حين أخرج من عزلتي وأسئلتي، كانت عيناي تعبران كماسحة ضوء على الوجوه النائمة للسجناء، لقد انكفأوا بحكم العادة إلى صمتهم ونومهم، ما أن تمكن الظلام من المكان. نقلت بصري بينهم، كنت أنظر إلى كل منهم متأملا حكايته التي تفوه لي بها ما أن دخلت. أخذوا يتحدثون بالدور، وكأنهم ينتظرون أي قادم جديد ليوصلوا له سيل وجدانهم ورسائلهم.

الأول شاب سوري بهي الطلعة، تنطق قسمات الحسن والنظارة من وجهه وكامل جسده، أتي به كفيله ليعمل عملين، الأول في النهار كمراسل ومندوب لشركته، والعمل الثاني في الليل، ليراود نفسه عنه، رفض الشاب العمل الثاني بعنف، فحدث بينهما ضرب وتقطيع ملابس، فاشتكى

المضروب للشرطة وأحيل السوري إلى الحبس على ذمة التحقيق.

الثاني عجوز من فنجا، أسقطت نخلته بيدارا من رأسها فوقع ميتا، وزوجة الميت اشتكت للوالي بأن المالك أكرهه على صعودها رغم علمه بوهنها.

الثالث يبدو أنه منسي في السجن، تسكنه نظرة ملل عميقة، وينثر عباراته بسأم من يعيد حكايته آلاف المرات ولكل داخل جديد وبنفس النبرة الرتيبة. قال لي، وبدون أن أسأله، بأنه منذ تسعة أشهر لم يفرج عنه رغم أنه على ذمة التحقيق، يأتي السجناء ليمكثوا بالأيام وهو قابع بالأشهر، وجريرته أنه تجرأ وضرب إنجليزيا بحديدة في ظهره، حين كان يقود سيارته بمهمل مضيقا الطريق على سيارة الجيب التي تتمايل بخفة خلفه، مستعجلة تبحث عن منفذ سريع وهي تموج منحرفة ذات اليمين وذات الشمال، يقودها شاب إنجليزي رفع أصبعه الوسطى متبرما ومتحديا حين لم يجد منفذا سريعا، تلك الإصبع التي التقطها الشاب من المرآة العاكسة لسيارته، فأوقفها في قلب الشارع وخرج وفي يده حديدة، كاد الإنجليزي أن يلوذ بالفرار تاركا سيارته، لكن قبل ذلك، كانت الحديدة قد وصلت إلى ظهره وأحنته.

نقلت عيني على أجسادهم النائمة، ثم شخصت إلى السقف محاولا جلب النوم إلى رأسي،كنت في حاجة إلى غيبوبته في تلك اللحظة، ولكن بدلا من غيبوبة النوم راودتني غيبوبة الذكرى، فقد عبرت طفولتي بصفاء، تسمرت أمام عيني كما تتسمر الأجساد في شاشة عملاقة، وسطعت أول حركة في طفولتي،آخر ما يمكنني تذكره.

كنت حينها قابضا على عقص عمتي. والتي كانت طفلة حينها،رأسي مليء بالأسئلة ونحن ننتقل وجميع أغراض بيتنا البسيطة – في سيارة بيكاب – من سرور إلى مطرح. لعبي الخشبية المربوطة بحبال الليف وكرب النخيل الملونة بالفحم على هيئة وجوه مشدوهة، بأفمام دائرية وأعين محدقة، انتقلت تلك اللعب معي وهي تتهازز في ذلك الظهر الصفيحي المفتوح. تذكرت هطول المطر المتقطع طوال العام وصراخ الأطفال الهستيري الممزوج بالبطولة. أنين جدتي عند الفجر. كان ذلك أول المشاهد التي انطبعت في ذاكرتي كوشم.علاقة أخرى بالشرطة نبست في ذاكرتي كذلك. كان ذلك حين قفزت أول مرة من سور المدرسة، بحثا عن وجبة أخرى يمكن أن أشتريها من الخارج، فتلقفتني شرطة الكشافة المدرسية، ثم أخذت الأيادي تسحبني بصمت ودون أدنى مقاومة مني إلى مكتب الناظر، وكان وجيب قلبي يتدافع في صدري. ولكن فجأة، وبغير حساب، أنقذني تدخل تلك المرأة التي كانت تبيع الحمص الساخن على قارعة الطريق،أرسلت لها نظرتين منكسرتين وأنا في طريقي مسحوبا، فقامت من مكانها وانتشلتني من أياديهم وهي تحضنني ثم أطلقتني إلى حال سبيلي. تلك المرأة التي تأبى صورتها أن تفارق ذاكرتي، بقسماتها السمراء المتغضنة بسبب التعب والحرارة، وقفت في وجه خصومي ولم تكن تعرفني. حضنها الدافئ الذي امتزج بخفقان قلبي الخائف، ذلك الحضن ظل طويلا يلاحقني في أحلامي كأغطية البرد.

لم تتذكر المرأة وجهي بعد تلك الحادثة، ولكني أصبحت منذ الصباح الموالي أفضل زبائنها، فقبل دخولي إلى المدرسة، اشتري منها الحمص الساخن الذي تفرغه لي في دست تقدمه بدون ملعقة، أشرب ماءه أولا ثم ألتقط بأصابعي الصغيرة حباته، الواحدة تلو الأخرى، وعيني لا تفارق حضنها.

خدوج تأكل الأطفال

أحمـد المـؤذّن *

قبل أن تعتب قدمي عتبة الباب الكبير، يدركني صوتها وتظهر في الحوش من قلب غمامة الغبار المتصاعد من حركة مكنستها السعفية، تهتف محذرة كالعادة.. (إياك أن تلعب عند خرابة خدوج)..! طمأنتها وفي سري شيء آخر !

أهدتني نظراتها الحنونة متدفقة من عينين مبتسمتين وقالت: (حبيبي حمّود تعال.. هاك خذ). تركت في كفي مائة فلس وعلى خدي قبلة. لكثرة ما حذرتني من بيت خدوج، أصبحت مهتماً باكتشافه، ومعرفة سره، فتوجهت إلى هناك عامداً، أصلاً كل أطفال الحي يعرفون المكان.

تجاهلت تحذيرات أمي المتكررة، وانطلقت مهرولاً كبلبل رشيق الجناحين، يطير في هذه الأزقة الترابية بفرح، أريد أن أراها.. هل هي مجنونة كما يقولون؟ وهنا وجدت ثلة من الصبية تلعب قرب البيت الخرب، كرتهم البرتقالية اللون قفزت في الهواء عالياً من ركلة سريعة، عبّود صديقي صاحب الظل الطويل هو السبب.

توقفوا عن اللعب، أجمعوا أمرهم.. (يا عبّود، اجلب الكرة).

ولا أحد منهم يريد المغامرة والدخول، عبّود ترجاني كثيرا ووعدني بخمس من كراته الزجاجية الملونة حينما ألحّوا عليه، وإلاّ فعليه أن يغرم ثمن الكرة !

لا أحد يود أن يفعلها، هذه الخرابة حوّلتها الأمهات إلى بيت أشباح ترتعب من ذكره الأطفال، أما أنا فقد قررت، والآن هذه هي فرصتي، سأراها الآن. خطوة.. خطوة، خطوتين، ثم توقفت وهم خلفي صامتون وأنا قلبي يتدفق إليه الخوف، تحضرني تحذيراتها الحنونة: (خدّوج مجنونة.. تأكل الأطفال) !!

أكيد أمي تبالغ في كلامها، سوف أتأكد، يجب أن أفعل. لحظة خاطفة وآخذ الكرة من وراء هذا السور الطيني، الأمر عادي جداً، هؤلاء الصبية جبناء، أما أنا فسأكتشف اليوم سرّ خدوج، باب خرابتها حيث تسكن، نصفه مكسور، خرجت من ورائه فجأة قطة سوداء، صاح أحد الصبية مرتعباً: (حمّود، حمّود، لا تدخل.. البيت مسكون بالجنّ، سنشتري كرة جديدة).

لكني دخلت المكان، أبحلق خائفاً وأخطو بحذر وإصرار ثم.. على حين غرّة وطأت لوحاً خشبياً به مسمار ناتىء، اخترق الفردة اليمين ونهش قدمي بشراسة. صرخت متألماً، نزعت قدمي من المكان، تلوثت النعال البلاسيكية ببقع دمي وعادت إليّ أصواتهم تكرر تحذيري، لم آبه لهم وواصلت التقدم وأنا أعرج.

ها أمامي سلّم حجري وغرفتان، الغرفة الثانية على اليسار تقبع عند بابها الكرة، حملتها فسمعت همهمة غامضة جعلت شع رأسي يقف، وفكرت في الهرب من شدة الخوف. لكني ثبت في مكاني، بحلقت في الغرفة المظلمة وثمة كوة في السقف، يتسرب منها ضوء النهار مختلطاً بالهمهمات المخيفة والرائحة العفنة للمكان.

اقتربت أكثر من كوة الضوء ثم ظهرت فجأة... خدوج المجنونة، نعم هكذا وصفوها، قامتها طويلة ولها عينان عسليتان، بشرة بيضاء كالسكر، وشعر.. شعرها طويل ومخيف. كانت مستلقية وثيابها المهلهلة غارقة بالدماء والسوائل ! وهي.. وهي تحمل بين ذراعيها طفل يضجّ بصراخه، أنا أمامها الآن ولم تكن تراني ! وجهها في مساحة الضوء بدا مصفراً وغارقاً في عرقه، انفجر رعبي وهرولت مسرعاً وأنا أصرخ.. (خدوج تأكل الأطفال) !!

* قاص من البحرين.

من أعمال الفنان علي المرشودي – عُمان

نصـــــان

حسن رشيد *

مقاطع من سيمفونية الحياة..

كعادته تعلق بي.. فتح الباب.. ومد ساقيه الصغيرتين.. نظرت إليه.. لم يلتفت إليّ.. قمت بإدارة مفتاح السيارة.. التفت إليّ فجأة.. تأملني جيداً وهو يبتسم.. كان في قرارة نفسه يعلن انتصاره.

فجاة تذكرت أن عليّ واجباً.. كيف أتصرف؟ في همس قلت له: «أنزل وانه ارجع لك» تغيرت سحنته وكشر عن وجه آخر وقال في تحدٍ واضح «لا»..

حاولت إغراءه كالعادة.. «ارجع وآخذك ونروح نأكل أيس كريم».. ازداد تمسكاً برأيه.. تحول الى زعيم من زعماء دول العالم الثالث تم انتخابه مدى الحياة.. لم يتطلع إليّ.. لم أجد مفراً سوى الإذعان والاستسلام بل قل والهزيمة لرغبته.. كي أكون اكثر دقة كنت مهزوماً.. انطلقت بالسيارة..

توقفت أمام الباب.. قدمت إليه اقتراحي.. طلبت منه البقاء في السيارة.. لن أغيب كثيراً.. أيضاً مارس اضطهاده عليّ في تحدٍ سافر للمرة الثانية.. نطق بالكلمة البغيضة «لا».. فتح الباب.. نزل من السيارة.. ضم خنصري في راحة كفه الصغير وقطعنا الخطو معاً.. قال في براءة وقبل الدخول الى المكان «بل.. وايد نعل وجواتي» لم أعلق.. فقد كان لزاماً عليّ الصمت.. دخلت.. سلمت.. احتضنت صاحب العزاء واخترت مكاني ومارست الصمت..

«يبا متى بنروح».. هكذا بادرني.. همست في أذنه.. أصمت.. ألا تعرف فضيلة الصمت.. كرر مرة أخرى.. «يبا ابغي...؟ آه.. هذا الصغير يعرف كيف يمارس اضطهاده عليّ سألت شاباً من أقارب صاحب العزاء العون والمساعدة قام بالدور، عاد حفيدي.. قرأت في عينيه إطاراً آخر للعبة.. اكتشفت أن اللعبة لم تعجبه.. التفت اليّ وقال في همس.. «هم زعلانين منك».. «أردت أن انفجر في الضحك ولكني كتمت ضحكتي».. نهرته.. أصمت.. في تلك اللحظة كنت

* كاتب ومسرحي من قطر.

في مسيس الحاجة الى كاميرا فيديو حتى أستطيع أن أدون وأسجل هذه اللحظة من عمر الزمن.. على الكرسي يتهالك الأب.. والمعزون ينطلقون في مساراتهم.. كل مجموعة تثير لغطها الخاص.. أحدهم يتحرك بدلال القهوة العربية المرة.. يرتشف البعض قليلاً منها ثم يدفعون الفنجان بلا مبالاة الى الساقي.. بين حين وآخر يقوم صاحب العزاء منهاراً لاستقبال احد المعزين.. الموت حق ولكن أليس للميت أي احترام.. أم ان الميت قد قطع التذكرة قبلنا وغادر فلماذا نحزن؟!

بين حين وآخر كنت أسرق اللفتة، لأتأمل صاحب العزاء وأنقل بصري الى المعزين.. أتأمل الوجوه.. كان أمامي اثنان يضحكان دون أن يولي الأمر أهمية!! اربعة معزين في صفي يتجاذبون أحاديث خاصة.. ثلاثة يتحدثون عن أزمة الشرق الأوسط الأزلية وبخاصة أزمة العراق وأسعار النفط.. أحدهم بعد أن جلس للحظات طرح تساؤلاً لا علاقة له بالمناسبة.. هل اسرائيل سوف تضرب المفاعل الايراني أم لا؟.. وهل أمريكا تحل اشكالية العراق؟.. في لحظة فكرت ان أقوم بعمل طائش.. هل أصرخ فيهم أو أقف لأقول لهم.. أم أناشدهم أن يدعو للميت بالرحمة ولأهله وذويه الصبر والسلوان..

لم أستطع أن أنجز الفكرة.. تذكرت أحد الأفلام العربية وموقف يحيى الفخراني.. كان الفخراني قد استهلك كمية من المخدرات فحوّل العزاء الى موقف كوميدي بالغ السخونة.. كان الساقي في حركة روتينية بدور بدلته على المعزين بين حين وآخر.. والفناجين في حيرة بين القبول والرفض من قبل الأكف.. أحدهم تلقى مكالمة على هاتفه الجوال ودون مواربة رد ولكن بصوت عال.. «الحين أنا مشغول.. لا.. اتصل بك لاحقاً.. لا.. ما أقدر أترك مثل هذه المناسبة.. لا تحياتي.. لن أتأخر.. قلت لك لا.. انتظرني.. «تأمل ساعده الأيسر كان يتطلع الى ساعته.. قفز بحركة آلية واحدة.. كان خارج المجلس.. أليس للموت حشمة وللميت كرامة؟!! هل الحياة بمثل هذه البساطة؟ هل نمارس طقوس التعزية كواجب حياتي لا أكثر؟!!

تعرف لو أن أمريكا كانت صادقة في تهديداتها لما صبرت كل هذه المدة..

يا سيدي أمريكا لا بد وأن تحسب حساب كل شيء. وقرارات الأمم المتحدة..

القوي لا يهتم بالضعيف..

إذاً علينا أن نقوم بتخزين (الماجلة) حروب هذه الأيام قد تطول..

وما فائدة العيش والحياة إجمالاً ونحن عرضة للموت في أي لحظة.. هذه الأيام الصواريخ والقنابل لا تعرف الرحمة..

أحسن الله عزاكم.. عساها آخر الأحزان..

لا أراكم الله مكروها في عزيز..

تعددت المفردات وخرج أكثر المعزين وأنا وحفيدي علي معهم أجرّ الخطى بالباب.. التفت احدهم الى صاحبه وقال:

الظلم شين..

الله ما يضرب بالعصا..

هذا درس لأمثاله..

ولكن من يتعظ..

أمثاله لا يصحون من غفلتهم..

أردت مرة أن أصرخ.. ولكن نما جدوى صراخي.. الكل لاه.. يمارس حياته كالمعتاد.. يضحك في فرح ويبكي في عزاء.. بعدها يندفع لحضور عرس آخر لميت أو حي.. سيان..

كان سؤال حفيدي علي سوطاً آخر.. ليش جينا إهني؟

القيصر

مازلت حتى هذه اللحظة أتذكر وقع أقدامه.. والاندفاع بلا مبرر من قبل البعض، وكلمات لا تحمل أي

معنى سوى الخضوع لرغبة السيد المبجل.. أما فيما يخصني فقد كان حضوره كرنفالاً من الفرح وأشعر بالفخر والاعتزاز، كان يخصني بلحظات من وقته الثمين، يتوقف، ويربت على كتفي.. عندها يتحرك الجمع في كل الاتجاهات، الماضي جزء من ذاكرتي وذاكرة الرفاق وتلك الرعاية والسعادة الخادعة.. كان حضوره الطاغي بين حين وآخر يحيط به ثلة من الطبالين والمرعوبين وإن أردت الحقيقة كوكبة من الدجالين والمنافقين والمنهزمين.. لا يبقى سوى سويعات ويرحل.. ولكن هذه اللحظات تخصني بالشيء الكثير.. أتذكره الآن بتلك القامة الممشوقة، والتحرك بخيلاء.. يحمل كعادته سوطاً جلدياً مزيناً بكل ما يود السيد أن يكمل صورته، صورة الفتى القوي والمسيطر.. وفي وسطه حزام جلدي معلق به مسدس كبير.. وبين حين وآخر يشير بيده فقط.. ذلك أن مفرداته الصامتة أوامر.. نسيت أن أقول أنه كان يعتمر في بعض الأحيان قبعة خفيفة تغطي جزءاً من رأسه.. أما أجمل الأشياء فحذاؤه.. نعم اعتقد أنها مصنوعة من أفخر الجلود..

يتوقف أمامي.. ثم يمسح بيده الحانية على رأسي ويقول في تعالي.. كم كنت موفقاً عندما أطلقت عليك اسم «القيصر» نعم.. أنت القيصر.. وإذا لم تكن أنت فمَن يكون؟ يأتي احدهم بطبق مليء بقطع من السكر وبيده الكريمة يضع حبات السكر في فمي.. أهز رأسي.. دليل الخضوع والانكسار.. فماذا بمقدوري أن أفعل؟ ذلك أن لحظات السعادة.. لحظات هاربة قد تتعود وقد تغيب.. ولكن في بعض الفصول يطول غيبته.. مع هذا فان الإهمال واللامبالاة السمة الأساسية عند غيابه الطويل.. كنا سعداء في سويعات إطلالته.. وفي هذه الاطلالة كان كثير الإشادة بي.. ذات يوم اعتلى ظهري ومع معرفتي انه يحاول أن يستعرض فتوته فإنني قد حققت رغبته.. وجسدت للجمع المنافق.. مكانته كفارس لا يباري ازداد غروراً وأوصى السائس أن يهتم (بالقيصر).. أما الآخر والذي أطلق عليه (الريح) فقد كان يرفض الخضوع.. ولذا فقد كان الأستاذ لا يوليه اهتماماً.. ولكن مالي أقلب في الذاكرة.. الذاكرة المخزونة بالآلام والأحزان.. أنا (القيصر) ذلك المهر العربي الأصيل.. أين أنا الآن؟ ما مصيري؟ يجلد ظهري هذا الصبي.. وأنا أجر هذا البرميل المليء بالكاز.. أشق دروب هذه القرية المنسية.. كانت تداعبني الأحلام الوردية أن يمتطي ظهري (جوكي) في احدى حلبات السباق في الغرب أو الشرق.. ولكن (القيصر) الآن يتحول إلى بقايا مهر عربي أصيل لا يجد لقمة إلا بعد معاناة.. والسوط والجلاد ليسوا أحسن حالاً مني يشاركونني المصير!! أنا القيصر.. ولكن هل بقي من القيصر شيء.. فمنذ مدة التقيت (بالريح) حمدت الله إنني أفضل حالا منه.. ذلك أن (الريح) أعتقد ان رفض الأوامر أمر مباح في كل حين.. فماذا حلّ به؟ القروح حولت جلده الى لوحة بلا ملامح والهزال جزء مكمل لبقايا (الريح)، تلاقت عيوننا.. أشاح بوجهه عني.. وأشحت بوجهي عنه.. كلانا لا يعرف الآخر.. ولكن ما مصير الأستاذ؟ هل يكون مصيره أفضل من مصيري؟ (الريح) ذلك المهر العربي الأصيل يجر عربة زبالة.. أنا أفضل حالاً أجر برميل (الكاز) ومساري اليومي معروف عبر دروب القرية.. أما (الريح) فهو يقطع كل المسالك، يغوص في الوحل والرمل والصخر.. الوادي والجبل.. هل الأستاذ حيّ يرزق؟ لا أعتقد.. إن مصيره لن يكون أفضل من مصيرنا.. ومصيرنا أفضل من مصير (الشهاب).. أطلق عليه الرصاص ذات يوم وعلق بعض الجزارين قطعاً من لحمه للبيع!!

من أعمال فيصل البلوشي – عُمان

بعد ثلاثة أعوام(١)

محمد خضر*

على الأرجح أنه دخل بعد ثلاثة أعوام في إربة فيما يشبه النسيان، نسيان كل شيء يمت لماضيه بصلة، وقال ذات مرة عندما سأله العراد عن طفولته.وهما في رحلة قصيرة لجمع الحطب الصالح لأن يكون فحماً فيما بعد، أنه لم يعد يذكر شيئاً ليس من طفولته فحسب بل كل شيء تماماً ، مع أن داخله يدرك أن سبب مجيئه هنا أمراً لايمكن أن ينسى..

واستطاع أن يؤمن بتلاشي كل ماسبق في بطون الأودية، والجبال التي تظهر من بعيد.. وأوراق العشرة التي تهتز، ويسمع صوتها عندما تشتد الريح..

ولأنه سمع «مجيد» وهو يقرأ، ويناقش «ناصر» و«ميقات» عن ذاكرة الإنسان، وكيف يستدعيها أحداثاً، وأشخاصاً، ومواقف كان يظن أنه نسيها تماماً، وكيف أنه حين يستدعيها يستغرب لوهلة من وجودها في أعماقه، وفي لاوعيه البعيد، وكان يحدق في دهشة، وهو يستمع لمجيد عندما قال شيئاً عن الأحداث المؤلمة للإنسان، وكيف تتعامل معها الذاكرة بإصرار، وتحد وتذيبها كأنها لم تحدث أبداً..

الذاكرة التي تحمل مضاداً يجعلها مع الأيام تتفادى مواجعها وأحزانها، وإذا فشلت وكانت تلك الأحداث، والمواقف جسيمة، وكبيرة فإنها تقاوم أكثر ليبدو الإنسان في صراع داخلي يحيله غالباً إلى مريض نفسيا، ذلك المريض الذي يستخدم الحيلة الأخيرة للدفاع دون أن يدري، وتلك الحيلة بمثابة العلاج، والمضاد طويل الأمد لكن آثاره السلبية ستظهر في قوالب، وتصرفات وعلى امتداد الزمن، وقد لايشعر الإنسان شيء تماماً، إلا عندما تتراكم مجموعة المضادات، وتصبح مثل جبل نحو مايريد الإنسان أن يسحقه بالنسيان.

والحقيقة أنها جبال شامخة ضربت أوتادها في حياته الجديدة هنا، تلك الحياة التي لم يكن يعرف عنها شيئاً

* كاتب وشاعر من السعودية.

البتة، وكان يظنُ عندما هرب لأول مرة، وقصدَ الجنوب عبر الجبال، والأودية ثم إلى أبها، والباحة أنه لن يستمر كثيراً في المأمن وأن المدينة ليست حامية جيدة يلوذ بها، فظل يبحث عن أقاص أخرى..

وكاد أن يستقر به المقام في جيزان، لولا أن أحدهم أشار إليه أن يسلك طريق الساحل الغربي، مادام مشرداً، وبلا هوية، وبدون أن يكون دخوله قانونيا، وخصوصاً أن حملات تفتيش المجهولين بدأت على نحو كبير من النشاط تلك الأيام.. وبأثر من جراء حروب الخليج.. والجرائم التي تسجل غالباً ضد مجهولين.. وحين انطلق بلا وجهة مصادفاً القنفذة والمضيليف التي بقي فيها شهرين وتورط لجهله بمديونية فاضطر للهرب عبر أمكنة وعرة وخطيرة..

وتوقف أمام مقهى في «الليث» ليسترد أنفاسه وليلتقي هناك بالمصادفة عمال بناء وموظفي مطاعم ومتاجر كانوا من مدن قريبة لمدينته في اليمن.. بقي معهم تلك الليلة.. ونام لمدة طويلة في غرفة خلفية بالقرب من محطة وقود السيارات، وكان يعتقد جازماً أنه لن يجد غير هذه المدن ذات الأضواء، والإسفلت، والبنايات، والمطاعم، والمتاجر، بل دب اليأس في دواخله.. وعندها استشار مضيفه في الغرفة فدلّه على أن يسلك شرقاً، عبر شارع مسفلت ينقطع فجأة ليدخل إلى قرى وشعاب وأودية، وطرق وعرة لاتستطيع السيارات الصغيرة، ولا الكبيرة غير المهيأة دخولها بسهولة..

أشار له إلى السماء هذه المرة، نحو نجمتين تتوهجان بين النجوم المتناثرة في ليلة كهذه،ونصحه بأن يتبع تلك النجمتين بعد ذوبان الشفق بين الجبال مباشرة، وأوصاه أن يسأل في هذه البادية، عن رجل اسمه «العراد» أمين مكلف بغرف الموظفين الذين ترسلهم الحكومة...

وقبل أن ينهضُ من فراشه ليعد كوب الشاي العدني.. قال :

ستجد بعد أن تجتاز الطريق المزفت من يحاولون أن يغروك للبقاء معهم بالعمل، وطبعاً هؤلاء لصوص، مطلوبون أمنياً،ولهم علاقة كبيرة بتجارة المخدرات على امتداد هذا الساحل..

ويمكنك أن تتبع طريقاً ممهداً ستمر منه سيارات جيب قوية وأخرى عسكرية قديمة أعطيت لهم بعد أن أصبحت متاحة للبيع ولم تعد تجدي مع تطور السيارات الآن..

ولن تمر السيارات دوما ياعزيزي، بل ربما تغيب لساعات، أو بين ساعة، وأخرى ستمر واحدة، لكن حاول أن تحافظ على أثر سيرها في مشيك، وسوف تصل بك إلى عدة قرى وهجر، أو بيوت من القش في أطراف الوادي.. سيكون هنالك أضواء تلوح لك، أو فوانيس معلقة، وإذا أردت نصيحتي لاتركب مع أحد مالم ينهكك التعب، وعلى كل حال ستكون قد اجتزت منتصف الطريق نحو مبتغاك، عندما ترى بيوتاً بنيت بشكل مختلف عن أول طريقك، بيوتا وغرفا متناثرة صبغت جدرانها بالأبيض، ماعدا الجديدة منها، ذلك كان أيام المساعدات التي وصلتهم قبل أعوام..

عندها ستعرف أنه لم يتبق سوى عشرين ميلا وتبدأ بالسؤال عن البادية تلك، وعن العراد.وهو من أهل هذا المكان، وأكثرهم شجاعة وحكمة، مع أنني أعتقد أنه كبر الآن، وقد يكون متعباً أو طريح الفراش، لا تخبره بكل شيء عنك، يكفي أن يعرف أن هنالك من دلك عليه على بعد مئات المسافات، ثم اتركه يتدبر أمرك..

ولاترفض شيئاً.. وإن كان عسيراً، وإن استطعت أن تلتقي بشيخ المكان في أولى أيام وصولك فأخبره بتفاصيل كل شيء حتى لو كنت قاتلاً هارباً، ومطلوباً للثأر، قال عبارته الأخيرة هذه، وغمز بعينه، وقهقه بشدة، كأنما يحاول استنطاقه للبوح بأي شيء.

وأبو عديس يمسك بكوب الشاي العدني ين يديه، على حافة السرير، يحاول أن يستوعب كل ماقيل، ولم يسأل عن شيء ليحفظه أكثر إلا اسم العراد... العراد.. الذي بقي يردده طيلة ذلك اليوم، كأنما الأمل معقود في رجل خلف تلك الجبال، الجبال التي يسمع عنها فقط الآن ودون أن يعرف طريقها أحدا، ودون أن يراها أحد من طريق الساحل الغربي..

لولا أرواح المشردين في كل مكان..

– مقطع من عمل سردي طويل.

نصيـر شمـــه..

نصير شمه..
رجل معتق بالتاريخ ملبد بالموسيقى

عزيــزة راشــد*

في شرنقة الغياب يبدع، ينسج وقتا ملبدا بالفرح والموسيقى، يوزع هناءاته الحالمة على من يزوره، يتكاثف الضوء في العود المنسجم مع الخيال في ليل يشبه أحلام الملائكة، يجمع النجوم في إلهامه ليوزعها تحية على الشرفات السعيدة، يسترخي اللحن المموج كشعر غجرية على زجاج الشمس المشعة بالقبل، تتذكر أراجيح الطفولة تتعانق مع براءة المكان،يتماوج الحنين مع الحزن ليخرج معجزة يتباهى بها عرافي الخريف، تنتظر اللحن كوعل ينتظر القمر، يحمل سماءه وشاطئه الحزين المتلبد بالموسيقى، تتوهج ألحانه حمراء كقرنفل، كلمعة ضوء كريستال في قصر، كتمخطر قوس كمنجه، كضحكة مفاتيح البيانو، كحكمة طليقة فرت من متعبد، كل معنى يكتبه، كل ريح طائشة تلهمه، يجادله الضوء، فيقابله بصمت التلاشي، موسيقى نصير مفخخة بالعطش، تظل في حاجة إليها رغم ارتوائك، تقلب لك صفحات الوداد والحب، تهز سرير اللحن، تشرب المساء مسرة، ترتوي

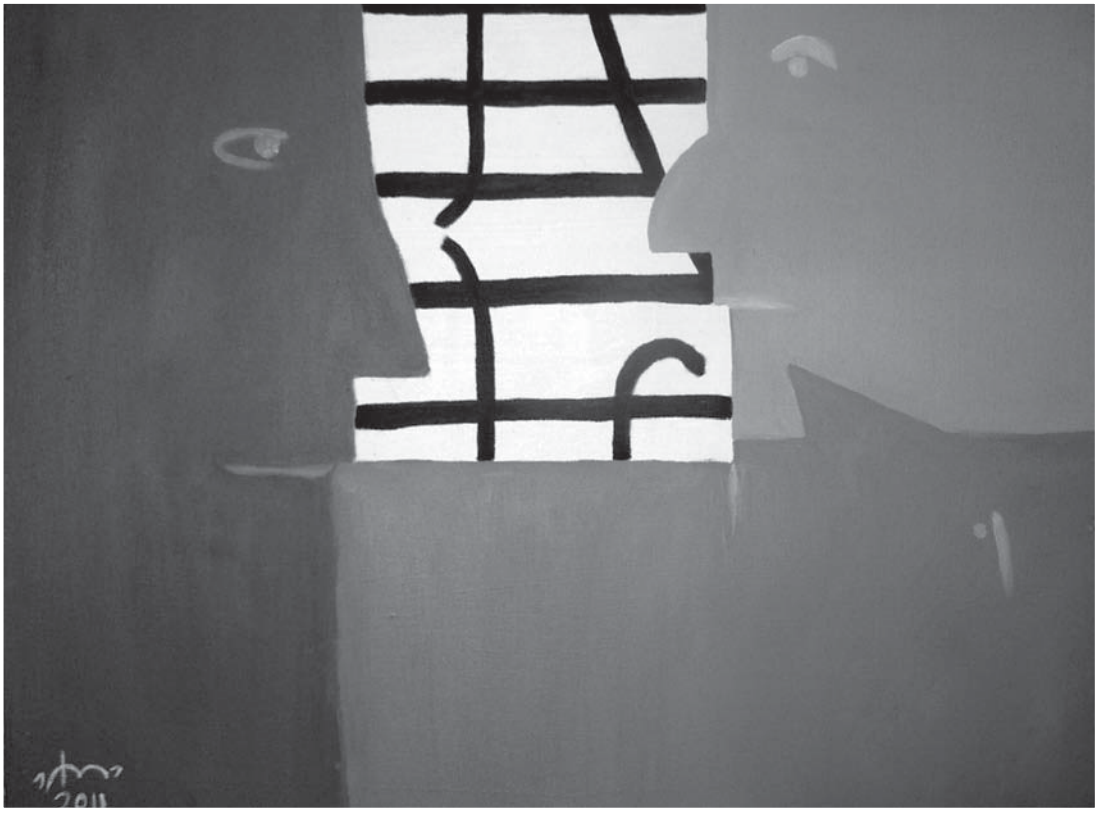
* كاتبة من عُمان.

بها حتى النخاع، حتى حدود العتمة.

تدخل مكتبه المتموج في الجمال، وكأنك تدخل إلى قصر من ألف ليلة وليلة، حقبة من حقب التاريخ، بيت حكمه، سحر ضوء، طلاقة فرح، رائحة المكان كزهرة الاغباش، تعانقك بهجة المكان بعنفوانه الراقص، تبقى أنت والوتر وسرور العين في أحراش لامتناهية من السفر البعيد، كل شيء في مكتبه معتق بالذكرى، كل مساء تخرج أصوات من رحلوا في انسجام مع الموسيقى، كل قطعة لها معنى عميق كجذور السنديان، محشوة بالإصغاء، فالكرسي الذي تجلس عليه عمره ثمانون عاما، كان أحد العلماء يكتب علمه أثناء جلوسه عليه، أما الطاولة التي أمامك فعمرها قد تجاوز الخمسين عاما أيضا، وفي احدى الزوايا تقف مكتبة صغيرة بأرففها العتيقة في شموخ عجيب، عمرها مئات السنين، ربما كانت لملك أفل نجمه باكرا، في مكتب نصير تحس بأنك تجلس في حضرة ملك وهيبة عالم ودلال أميرة وفرحة قصر، في مكتبه تشعر بالدفء والحنان والتواضع، تشعر وكأنك تلبست بالرقي في قممه الشامخة.

تحيط بك اللوحات الفنية التي رسمتها أنامل نصير الذهبية كالغابات الخضراء في الربيع، تدخلك هي الأخرى في عالم حالم بالمسرات وألوان الفرح، لوحات تحاكي الجانب المشرق في حياتك، تنسجم مع براءتك، تقف مذهولا أمامها كعلامة تعجب، أنامل نصير تلامس الفرشاة في تناغم السكون فينطلق الضوء في مساءاته الحالمة، ويأتي الحلم باكرا، تظل تحدق في اللوحات التي أتت كغابة بنفسج في يوم ماطر.

تأخذك النسمات الحنونة إلى الشرفة، شرفة نصير ليست كأي شرفة في العالم، فشرفته تقابل شرفة قصر الملك محمد علي باشا ومن بعده من الملوك الذين حكموا مصر وحاولوا أن يجعلوها قطعة من الجنة، وهذا ما نراه الآن من بقايا المباني القديمة في ذلك الزمن الجميل، شامخة برقيها وجمالها، يتيمة وحيدة ينكسر الحزن أمام أبوابها وسط المباني العشوائية التي أتت بعد الثورة، وكان الثورات تخلوا من الجمال، الملوك في قصرهم المنيف تطل شرفاتهم في تعامد وانسجام رائع مع شرفة مكتب نصير، ملك يجاور ملك، أمير يعزف لأمير، كلا يعزف على هوى منفرد في رقيه ودلاله الذي سرعان ما يلتقي في نقطة الرقي والتحضر، يطلق نصير أيائل موسيقاه الحالمة لتخترق القصر ومسمع الملوك والأميرات، تلك الموسيقى التي احتضنتها قصورهم لقرون خلت، يسعدون بها في حفلات الفرح الراقص على أهداب الوتر، نصير يعزف كل مساء بينما الملوك غارقين في صمتهم الأبدي، يستحضرون ليالي الوتر ومرح اللحظة كلما هطل نصير بعزفه كالمطرعلى أيامهم اليابسة كالياسمين، نصير شمه نغم الجمال في أطيافه المشبعة بعطر الورد وبهجة الأخضر.



من أعمال الفنان مراد سبيع – اليمن.

نيتشه:

«أدوات كتابتنا تسهم في تفتح أفكارنا»

الكتابة
والوسائط الإعلامية

عبد السلام بنعبد العالي*

تقع الكتابة في قبضة الوسائط الاعلامية على نحوين:

أولا من حيث ان تلك الوسائط هي أدوات نشر ووسائط اتصال، ثم من حيث انها تجر الكاتب الى أن ينخرط في «العمومي».

ففيما يتعلق بالنقطة الأولى نلحظ أن الكتابة والنشرعبر الوسائط الحديثة يلحقان تغيرات عميقة على الكتابة ذاتها، ويعطيان للمكتوب خصائص لم يكن له عهد بها من قبل.

ذلك أن تقنيات الكتابة ترسخ عوائد وتشرع قواعد. إنها تغيّر طرق الكتابة وأساليبها، لكنها قد تطبع أيضا تصرف الكاتب وتحدد سلوكه.

يتحدث رولان بارط عن علاقته بآلة الكتابة وما ترتب عن استعمالها من أثر على النص وعلى أسلوب كتابته. عندما ظهرت «آلة الكتابة» تبين أنها تتنافى مع إمكانيات كان يسمح بها قلم الرصاص، بل قلم الحبر نفسه من تحوير وخدش وحذف. ولا يخفى ما كان لذلك من أثر على الكتابة لا شكلا ومبنى فحسب، بل مضمونا ومعنى كذلك. نعرف ما قيل عن تأثير آلة الطباعة على الكتابة عند نيتشه. وقد كان أحد أصدقائه من الموسيقيين لاحظ ما أحدثه استعمال الآلة من تغيّرفي أسلوب كتابته مسجلا أن نثره الذي كان مقتضباً ازداد إيجازاً، وأن الأداة الجديدة جعلت من لغته لغة جديدة. «معك حق»، رد نيتشه «أدوات كتابتنا تسهم في تفتح أفكارنا». مع استخدام الآلة الكاتبة تغير أسلوب نيتشه فازدادت شذراته قصرا ومعانيه تكثيفا وربما عمقا.

لا شك أن الأمر أصبح أبعد أثرا عند ظهور الحاسوب. فقد تبين أن هذا الجهاز ليس مجرد آلة جديدة لكتابة النص وخطه ونشره فحسب، وإنما هو أداة مضمونة لحفظه وتعديله وضمه إلى نصوص أخرى و«إلصاقه» بها. إلا أن هذه الإمكانيات التي تتمتع بها هذه الأداة الجديدة لم تكتف بتغيير الكتابة شكلا ومضمونا هذه المرة، وإنما فتحت الأبواب لأخلاقيات جديدة في الكتابة. هذا ما أخذنا نلحظه عند كتاب اعتدنا قراءة نصوصهم عندما كانوا يخطونها بأيديهم قبل أن يسلموها المطبعة، وأصبحنا نقرأ على الشبكة ما يكتبونه هم أنفسهم مباشرة على الكمبيوتر الذي يساعدهم على التذكر والربط بين الأفكار، واستدراك ما فات والتنبيه إلى الهفوات، بل يسهم معهم في التأليف بأن يسهل عليهم الاقتباس عن غيرهم وحتى عن أنفسهم.

لا ريب أن من شأن هذه العادات الجديدة أن تنعكس على أسلوب الكتابة وشكلها، إلا أن الأهم هو أنها صارت تنعكس، فضلا عن ذلك، حتى على أخلاقياتها. لذا صار الكاتب يسمح لنفسه اليوم، حتى إن لم يستعمل الكمبيوتر أداة للكتابة، أن يكرر ما سبق أن كتبه، وأن يكثر من «الاقتباس

* مفكر من المغرب

الذاتي». بل إن من الكتّاب من أصبح يخلط شعورا منه أو بغير شعور، بين أقواله وأقوال غيره، فيهمل الضوابط التي تتقيد بها الكتابة «الخطية»، تلك الضوابط التي كان الخروج عنها يعتبر إلى وقت قريب ابتعادا عن «الأمانة العلمية»، بل خرقا لقواعد الأخلاق.

لكن ما هي السمات الأساسية التي يمكننا أن نقول أن وسائط الاتصال الحديثة جعلت الكتابة تتميز بها:

لعل أول ما يميز هذه الكتابة هو كونها تعتمد ذاكرة «مستقلة» عن ذاكرة الكاتب. فما ينشره الكاتب على الموقع الالكتروني لا يضيع بنسيانه ولا يتوقف على مدى تذكّره. وحتى إن رغب هو في إتلاف النص فلن يكون الأمر بمقدوره، لأن «ذاكرة الشبكة لا تنسى».

ثم إن الكاتب على الموقع الإلكتروني لا يمكنه أن يتحكم بالضبط في الموقع، أو على الأصح المواقع التي ينشر فيها. إذ بمجرد أن يظهر نصّه في أحدها حتى يدخل في مسلسل الاستنساخ اللامتناهي، وسرعان ما يقرأ الكاتب نفسه في منابر لم يكن له عهد بها، ويجد نفسه بين كتّاب آخرين لم يكن ليتصور أنه قد يشاركهم المنبر نفسه، إلى حد أن بإمكاننا القول انه لا يمكن للكاتب اليوم أن يزعم أنه يكتب في منبر بعينه، أو أنه يختار المنابر التي ينشر فيها. إنه يرمي بنصه في الشبكة، ويُلقي به على الملأ، على قارعة الطريق التي هي اليوم «طريق سيّار».

لن نتمثل خطورة هذا الأمر ما لم نستذكر العلاقة التي ترسخت لدينا مع المنابر التي كنا الى وقت قريب نتخذها حوامل لكتاباتنا. فقبل أن يظهر النشر الإلكتروني كانت لنا، لا أقول معايير ثابتة، وإنما أعراف متّبعة تسمح بالتّمييز بين ما يصلح للنشرعلى صفحات المجلات، وما يصلح للجرائد. وحتى إن كان النشر في الجريدة فهناك ما ينشر في الصفحة الأولى، وما يظهر على الأخيرة، بل هناك ما لا يمكن أن يظهر إلا في ملحق أسبوعي.

أضف الى ذلك أن حوامل الكتابة كانت دوما ملونة مسيسة مؤدلجة. كانت تنقسم مثلنا أحزابا وشيعا. فيها اليميني وفيها اليساري، فيها التقليدي وفيها الحديث، فيها المتحجر وفيها الطلائعي...

الخلاصة أنّ ما كنا نكتبه كان يُحدِّد، ويَتحدد بأين نكتبه، وأنّ منبر الكتابة كان يحدد قيمتها، بله شكلها وحتى مضمونها وانضواءها. في هذا الإطار تميّزت مجلات عن مثيلاتها، وكتّاب عن زملائهم. كان هناك في فرنسا، على سبيل المثال، كُتّاب مجلة نقد، وهم يختلفون تمام الاختلاف عن كتّاب المجلة الفرنسية الجديدة، بل حتى عن كتاب النقد الجديد، والإنسان والمجتمع. الأمر ذاته يمكن أن يقال بطبيعة الحال عن مجلاتنا العربية. كتاب الكرمل أو مجلة شعر أو أقلام أو الثقافة الجديدة ليسوا هم كتاب مجلات أخرى.

بل إن دور النشر ذاتها كانت تتوزع وقتها جهات غير متكافئة. فمن ينشر عند «المنشورات الجامعية الفرنسية» أو «فران» ليس كمن ينشر عند «ماسبيرو» أو «المنشورات الاجتماعية». وبالمثل، من كان ينشر في «دار الطليعة» عندنا في العالم العربي ليس كمن ينشر في «دار المعارف»، أو «دار العلم للملايين». لقد كان اسم دار النشر على الغلاف يكاد يدخل ضمن المحدّدات الفكرية للكتَاب ويعيّن توجّهه فيحدد قرّاءه.

كل هذا لندلّل بأن منابر النشر وحوامل الكتابة ليست مسألة عَرَضية، وإنما تدخل في وسم الكتابة وتحديد شكلها بل حتى معانيها. ولم يكن هذا الأمر ليخفى على قدمائنا الذين لم يحدّدوا الكتابة

بالمنبر والمقام فحسب، وإنما أيضا بالمادة التي تكتب عليها والحامل الذي يحملها. ونحن نعرف كيف كانت قيمة النصوص عند قدمائنا تتغير بحسب حواملها. لنكتفي بالإشارة الى ما يراه الجاحظ في أن النصّ لا يلقى الاستجابة نفسها إذا كان مكتوبا على قطعة جلد أو على دفاتر القطني: «فليس لدفاتر القطني أثمان في السوق، وإن كان فيها كل حديث طريف، ولطف مليح، وعلم نفيس. ولو عرضت عليهم عدلها في عدد الورق جلودا ثم كان فيها كل شعر بارد وكل حديث غث، لكانت أثمن ولكانوا عليها أسرع». فكأن النص يستمد قيمته من الجلد الذي حُمل عليه. ولا عجب في ذلك فالجلود «أحمل للحك والتّغيير، وأبقى على تعاور العارية وعلى تقليب الأيدي، ولرديدها ثمن، ولطرسها مرجوع». ما يفيد أن قدماءنا كانوا على أتم وعي بأن «أرواح» النصوص تستمد من «أجسامها»، وأن للكتابة جسدا تعيش به وعليه.

هذه العلاقة الجديدة مع الحوامل توازيها علاقة مغايرة بين الكاتب والقارئ، بين المؤلف والناقد. وهذه إحدى المميزات الأساسية لهذه الكتابة، وهي أنها غالبا ما تدخل في مسلسل التعليق والتعليق المضاد بمجرد أن «تلعقها» الشبكة. هناك «سيولة نقدية» مخالفة لما كان معهودا في الكتابة الورقية. ذلك أن هاته الأخيرة، نظرا لما تعرفه من بطء النشر والانتشار تحتاج إلى كبير روية كي تُتلقى وتُهضم حتى يتم انتقادها. أما الكتابة الإلكترونية فهي تكاد تظهر مع حواشيها دفعة واحدة، بل غالبا ما يغدو حجم التعليقات والحواشي أضخم بكثير من النص ذاته. وهي تعليقات تتمتع بقدر كبير من «الحرية»، خصوصا وأنها معفية من الرقابات المتنوعة التي يفترضها النشر الورقي عادة.

لعل ذلك هو ما يبرر «غزارة» الإنتاج التي أخذنا نلحظها عند الكتّاب الذين ينشرون على الشبكة. فربما كانت سهولة التلقي وسرعة «الاستهلاك» والتعليق هي التي تجر الكاتب لأن يواصل حواره مع قرائه بمجرد أن يتلقى ردودهم. لنقل بأن التفاعل بين الكاتب والناقد يغدو بفضل النشر الإلكتروني أكثر اتساعا، وأكبر سرعة، وربما أشد إرغاما.

خلاصة النقطة الأولى اذن هي أن الكتابة عبر الوسائط الحديثة ترسخ علاقة مغايرة بالزمن: زمن التذكر، وزمن الإنتاج والكتابة، وزمن التلقي والقراءة، وزمن التفاعل مع النصوص.

وقبل أن ننتقل الى النقطة الثانية لا بأس أن نشير بسرعة الى ما يترتب عن كل هذا من تحوّل، لا في أساليب كتابتنا، وانما في مقومات جهازنا النقدي بكامله. ويكفي أن نتساءل بهذا الصدد هل يبقى لمصطلحاتنا النقدية المدلول نفسه مع هذه التحولات التي أحدثتها الوسائط الحديثة على فعالياتنا الفكرية ذاتها؟ هل بامكاننا اليوم أن نتحدث عن المفهوم نفسه للسرقة الأدبية الذي كنا نتداوله حتى الآن؟ وعن المفهوم ذاته للمؤلف، بل وللنص ذاته مع ظهور ما غدا يُدعى «النص الأعظم»؟ وهل يجوز مثلا الحديث عن مذهب واقعي في الأدب بعد أن غدا الواقعي يعانق الافتراضي على الدوام؟....

فيما يخص النقطة الثانية، أعني كون تلك الوسائط تجر الكاتب الى أن «ينخرط» في «العمومي»، فان هذا الانخراط يجعل الكاتب، على حد قول ميلان كونديرا، «يمر عبر مشهد وسائط الإعلام المضاء بكيفية لا تحتمل، تلك الوسائط التي تغيّب العمل الابداعي خلف صورة مؤلفه.... وحينئذ يغدو العمل مجرد امتداد لتصرفات الكاتب وتصريحاته ومواقفه».

لن ندرك قوة هذا التأثير ما لم نتذكر أن الأمر الذي كان يُتوخى فيما قبل هو أن يتوارى الروائي خلف عمله الابداعي على حد قول فلوبير، أن يرفض الروائي أداء دور الشخص العمومي. الا أن الوسائط الاعلامية اليوم تعمل على تغييب العمل لا خلف مؤلفه، وانما، كما يؤكد كونديرا، خلف صورة مؤلفه، تلك الصورة التي تعمل على تشكيلها، بله صنعها وترسيخها، وسائط الاتصال المختلفة التي غدا بامكانها اليوم أن تصنع الأسماء وتخلق النجوم وتنتزع الاعتراف وتخلق الاهتمام وتضفي القيم وتعطي الاولويات والأسبقيات والمراتب. فهذه الوسائط هي التي تعمل اليوم متضافرة على أن ترسخ في عيوننا وعقولنا، على جدراننا وصورنا، في كتبنا وصحفنا، وأخبارنا وشائعاتنا، أن ذلك الموضوع هو الموضوع الأكثر أهمية، وذلك الاسم هو الاسم الأكثر ذيوعا، وذلك المؤلف هو المؤلف الأكثر جدارة.

اذا كان أحد أكبر اكتشافات الرواية، وهو شكل الكتابة الذي يهمنا هنا، هو «طابع المفارقة الذي يميز الفعل»، واذا «كانت روح الرواية هي روح التعقيد والالتباس» على حد قول صاحب فن الرواية، فانها على ما يبدو تقع على طرف النقيض مع ما تعمل الوسائط الإعلامية على زرعه وتثبيته.

ان الرواية لم تعد تسمع صوتها إلا بصعوبة في لغط االأجوبة السريعة المبسطة التي تسبق السؤال وتستبعده. هذه الأجوبة السريعة المبسطة تصدر عن وسائط الاتصال التي تعمل «في خدمة توحيد تاريخ كوكب الأرض، وهي تضخم سيرورة الاختزال وتقننها، وتنشر في العالم كله التبسيطات نفسها والكليشيهات عينها بهدف جعلها تقبل من طرف عدد كبير من الناس، من طرف الانسانية جمعاء.. ولا يهم أن تعلن مختلف المصالح السياسية عن نفسها في مختلف وسائلها. فوراء هذا الاختلاف السطحي تسود روح مشتركة...كل الوسائط تمتلك الرؤية ذاتها عن الحياة التي تنعكس في الترتيب نفسه الذي تشكل وفقه فهارسها، في الأقسام نفسها للمجلة، في الأشكال الصحفية نفسها، في القاموس نفسه، في الأسلوب ذاته، في الأذواق الفنية عينها، وفي الترتيب نفسه لما تجده مهمّا ولما تجده غير ذي قيمة. ان هذه الروح المشتركة بين وسائط الاتصال الثاوية خلف تنوعها السياسي هي روح عصرنا».

ما أبعدنا اذن عن روح التعقيد والالتباس، ما أبعدنا عن روح الرواية، بل ربما كانت روح عصرنا مضادة لتلك «الروح». لذا يستخلص كونديرا: «اذا كانت الرواية لا تزال تريد أن تتقدم بوصفها رواية، فانها لن تستطيع الى ذلك سبيلا إلا في تعارض مع تقدم العالم».

هذه الضدية التي يشير اليها صاحب فن الرواية هي كما يقول ضد «تقدم العالم» قاصدا بذلك التقدم، وبنوع من السخرية، التبسيط والتسوية وغياب الاختلاف.

الى وقت غير بعيد كان يعد طلائعيا من يسير سير العالم ومن يستبقه، ربما غدت الطلائعية اليوم هي مقاومة هذا السير، أو على الأقل التحرك في غير اتجاهه.

فرانز كافكا

وغرامياته المستحيلة [1]

ترجمة : سعيد بوخليط*

١ ـ كافكا، الخاطب الخالد :

بين سنوات ١٩١٢ و ١٩٢٤، حين كرس كافكا نفسه للأدب، مثل يائس وسط دوامة تتأرجح بين الرغبة والواجب، الانجذاب والنفور، فقد أراد الظفر بامرأة تكون زوجة له، كي لا تسري عليه لعنة التلمود، التي بحسبها فكل شخص عازب غير جدير بالانتماء إلى النوع البشري. لكن، الأمر ليس هينا. كافكا الذي كتب إلى عشيقته ميلينا Milena : «الحب، معناه، أن تكوني بالنسبة إلي، سكّين أقلّب به ذاتي»، لا يقر حتما بالوصول إلى إشباع مشترك. هل كان كافكا مجبرا على أن يبقى عازبا، بسبب مزاجه الفني الذي يربك سعيه إلى التمتع بالحب؟

إنه السؤال، الذي طرحه كتاب «جاكلين راول دوفال» « Jacqueline Raoul Duval » [كافكا، الخاطب الخالد].(٢) سرد هجين، بحيث يبدو كأنه يأخذ فقط منحى بيوغرافيا، لكنه أيضا، حكي مختلف حول حياة كافكا الغرامية. يرجع، لهذا العمل، الفضل في تجميع مقاطع مأخوذة من يومياته وفقرات من رسائله، ثم موضعتها ثانية في سياقات حسية، فأعطى ذلك لحياة كافكا صيغة استمرارية، لأن القارئ عندما يتصفح مذكراته أو رسائله، لن يجد غالبا إلا شذرات منفصلة الواحدة، عن الأخرى.

يوجد خيط يعبر هذه التواريخ، يتلوى في كل الاتجاهات كي ينتهي، بخنق للحب. هذا الدافع، أضاء مسار «جاكلين دوفال»، ومكنها من وضع اليد على شخص، سيعترف: «لا أشبه، نفسي إلا قليلا جدا». وإلى صديقه ماكس برود، كتب كافكا سنة ١٩٢١، مصرحا بهذا الفكر الذي يبدو بأن جميع ما عاشه، يحيل عليه. يقول : «كان مستحيلا أن أحب، إلا إذا استطعت بالمطلق، جعل موضوعي فوق ذاتي، فيصير بالتالي منيعا».

من خلال نص جاكلين دوفال، ندرك بأن جملة كهاته ليست فقط تأكيدا فكريا، بل تجد لها صدى مباشرا في حياة الكاتب وحيثيات تعاسته الكبرى. سرد رائع !

فيليس بوير Felice Bauer، شابة ألمانية، صاحبة «وجه نحيل، لا تميزه أية دلالة تقريبا»، رآها كافكا مرة واحدة، لكنه، سيصف لها في مراسلاته المجنونة (ثلاث رسائل يوميا) طبيعة حبه السلبية : «إن رغبتي في الكتابة إليك باستمرار، ليس دافعها الحب، بل نتيجة شقاء استعدادي الفكري». لكن، كافكا، اليائس من مبدأ الالتزام، وأضفى عليه مفهوما مميتا، قرر قطع علاقاته

* كاتب وباحث من المغرب.

للأبد مع «فيليس» بعد خطوبتين متتاليتين. لماذا، اتخذ قرارا كهذا؟ ضغط عائلي؟ أم الشعور بأن الحب يتهاوى، لما يصير شهوة والتحاما جسديا، فيرتبط حينئذ لدى كافكا بالعقاب؟ «كيف يمكننا العثور على السعادة في العالم، إن لم تكن مجرد تمويه؟». يكتب في إحدى مذكراته. الجواب، يبقى بعيد المنال.

أيامه، إذن مع فيليس صارت معدودة، مثل صفحات هذه الرواية، التي يبدو بأن قوتها السرية خاضعة دائما لضرورة : الاندثار، بهدف ترك المكان لكلمات كافكا ومنح القارئ صورة مباشرة عنه. بيد، أنه في اللحظة، التي استطاعت مقاربة «جاكلين دوفال» تحقيق هذه المعجزة الصغيرة، المتعلقة بتجسيد موضوعها، كاد أيضا أن يضيع منها. فكافكا، المصاب بالسل، سيعتبر مرضه مثل «سلاح» : لقد أجبره على مغادرة مدينة براغ، ونسيان خمس سنوات من العذاب مع فيليس.

في قرية قريبة من براغ، سيلتقي كافكا بـ«جولي فوريزيك» « Julie Wohryzek »: «لا تقلّ، قط تفاهة عن هذه الذبابة التي تحلق نحو الضوء»، مع ذلك، اقترح عليها الزواج. قضية، بلا تتمة، التعليل واضح.

لكن، تنقيب كافكا، بالرغم من إخفاقاته وتعبه الكبير، لم يؤدي إلى حجب قلبه أو عينه، فيظهر الأمر جد مثير : شيء ما، ينبغي أن يحدث مرة أخرى، حتى ولو أنهك قواه.

سنة ١٩٢٠، وقد بلغ كافكا السابعة والثلاثين، وفي إحدى مقاهي براغ تعرف على ميلينا جيسينكا Milena Jesenka، امرأة في العشرين من عمرها، أرادت أن تترجم إلى التشيكية (اللغة الأم، لكافكا)، مجموعة مؤلفاته مثل المحاكمة « Le verdict » وكذا المسخ « la métamorphose ». بداية حوار أدبي، أشعل بسرعة لافتة شغفا، تضمنته رسائلهما. شعور، ابتدأ سعيدا، ثم سرعان ما جف نبعه وتحول إلى آلام ويأس، كتب كافكا : «ميلينا، ينبغي الانتهاء من هذه الرسائل المترنحة، لقد حولتنا إلى مجانين. فلا يمكنني، على أية حال، الاحتفاظ بزوبعة داخل غرفتي». أيضا، ومرة أخرى، عندما تختلط اللغة بالفكر، سيأخذ كل شيء، صيغة مناقشات لا متناهية. لقد تواردت باستمرار كلمة ضجر بين طيات مراسلاته مع ميلينا. الحب، رسالة ميتة.

سنة ١٩٢٣، قبل عام واحد من وفاته، وعلى ساحل البلطيق صادف كافكا دورا دياماند Dora Diamant، يهودية بولونية في عقدها الثاني. إنه الحب الأخير، الذي رافقه حتى رحيله، سيحاول معها تحقيق مشروع، كان عزيزا عليه: أن يعيش في برلين، منتظرا الرحيل ربما ذات يوم إلى تل أبيب كي يقيم مطعما.

استحضار الشهور الأخيرة من حياته، مؤثر للغاية. زخم، سرد «جاكلين دوفال»، يمسك بأدق التفاصيل الواقعية، المكتوبة بتحفظ، والتي تترك شيئا فشيئا، بياضا على الصفحة، كما الحال مع نصوص كافكا الشذراتية. بعدها بفترة قليلة، مات.

لقد صار كافكا منهكا وهزيلا، مع ذلك، امتلك القوة كي يبعث من سريره، ببعض الجمل إلى أصدقائه : «ألديكم لحظة؟ إذن أرجوكم امنحوا قليلا من الماء إلى نبات الفوانيا، إنه منكسر جدا ». ثم توفي يوم ٣ يونيو ١٩٢٤ بالنمسا.

٢ـ كرونولوجيا حياة كافكا :

٣ يونيو ١٨٨٣، ولادته بمدينة براغ. سنة ١٩٠٢، بداية صداقته مع ماكس برود، الذي سيصدر له، قسما كبيرا من كتاباته بعد وفاته. سنة ١٩٠٧، اشتغاله في شركة إيطالية للتأمينات. سنة ١٩١٢، تعرفه على شابة من برلين اسمها فيليس بوير. سنة ١٩١٣، صدور رواية «المحاكمة». سنة ١٩١٥، صدور رواية «المسخ». سنة ١٩١٧،

أولى تجليات أعراض السل. سنة ١٩١٩، عقد قران خطبته على جولي فوريزيك، التي كانت تعمل سكرتيرة في براغ. سنة ١٩٢٠، مراسلات غرامية مع ميلينا جيسينكا، صحفية وكاتبة تشيكوسلوفاكية. سنة ١٩٢٢، صدور عمله : Un champion de Jeûne. سنة ١٩٢٣، لقاؤه مع دورا ديامان، ثم السفر إلى برلين. سنة ١٩٢٤، الوفاة بالنمسا، نتيجة الإصابة بمرض السل وسوء التغذية.

٣ـ العري الأعزل لكاتب، يبحث عن الخلاص :

سنة ١٩١٧، وقد أنهكه المرض، ثم نتيجة علاقة عاصفة مع فيليس بوير، اضطر كافكا إلى البحث عند ملاذ بوهيمي عن أخته «أوطلا» Ottla، التي تعيش بمنطقة « Zürau ». خلال إقامته لثمانية أشهر في البادية، دوّن كافكا، في صيغة حِكم أفكاره الأكثر حميمية، وهو العمل المترجم حديثا عن الألمانية، تحت عنوان : [Les aphrismes de Zürau-]. بإشراف وتقديم «روبرتو كالاسو». يقترح توضيبا للصفحات، متطابقا مع أوراق كافكا : جملة واحدة في الصفحة تضمنت هواجس الكاتب: الخطأ، الفضيحة، السعي إلى الإفلات.... صيغ، تشير إلى نوع من التعزيم. فبكلمات قليلة، استجمع كافكا كل قواه، كي يكتب مثلا صلاة ليلية : «الملاجئ متعددة، إنها الخلاص الوحيد، لكن إمكانيات الخلاص أيضا وافرة مثل الملاجئ». يبدو مع هذه الصفحات، بأن الرهان محدد : يقترب الكاتب جدا من وظيفة فكره، وفق عري مستسلم : «لقد هيأت العدة نحو هذا العالم، بطريقة تثير السخرية».

صراعات، ألغاز، مباهج الفكر وكل تمظهرات الكاتب الكبير، تلمع بين طيات صفحات أبدعها في حالة نسبية من السكينة، بعيدا عن مدينة «براغ» والإدارة ومآسيه العاطفية. حينما، يتوقف كافكا عن الكتابة، فإنه سيخرج إلى الحقول من أجل التنزه وتقشير الخضر وتقديم العلف للماعز. مع الكتابة والمرض والريف، فقد عثر كافكا على ما يتخيل بعه السعادة.

٥ـ مقطع من كتاب:[Kafka, l'éternel fiancé] **ص ٦١ :**

بدأت، مرافعته على إيقاع صوت خافت، ثم تفخم حتى أصمّ فيليس، الفتاة الشابة، التي أجابته قائلة : «نعم، أريد أن أكون زوجتك».

ثم قاطعها :

إذن، تريدين بالرغم من كل شيء حمل هذا الصليب. إنك، فيليس تحاولين مقاومة المستحيل؟

نعم، ستكون زوجا طيبا.

تتوهمين، فلن تستطيعي البقاء إلى جانبي مدة يومين. أنا رخو، أزحف على الأرض. أنا، صامت طول الوقت، انطوائي، كئيب، متذمر، أناني وسوداوي. هل ستتحملين حياة الرهبنة، كما أحياها؟ أقضي معظم الوقت محتجزا في غرفتي أو أطوي الأزقة وحدي. هل ستصبرين، على أن تعيشي بعيدة كليا عن والديك وأصدقائك بل وكل علاقة أخرى، ما دام لا يمكنني مطلقا تصور الحياة الجماعية بطريقة مغايرة؟ لا أريد، تعاستك يا فيليس. أخرجي، من هذه الحلقة الملعونة التي سجنتك فيها، عندما أعماني الحب».

هوامش

١ – Le monde :vendredi 15 avril 2011.

٢ـ Jacqueline Raoul – Duval : Kafka, l'éternel fiancé

عزت القمحاوي

في «بيت الديب»
تواتر الأجيال وتشعب الأسماء

طـارق إمـام*

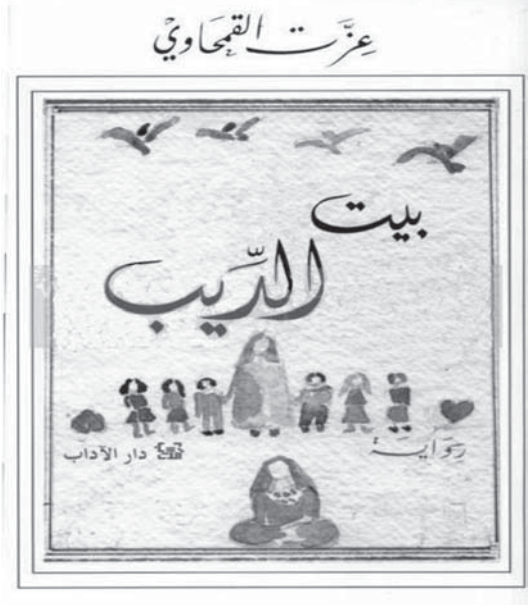
(١)

عامود صلب، اسمه «مباركة الفولي»، يواجه عامودا آخر يدعى «منتصر الديب»، شَيَّدت عليهما رواية عزت القمحاوي الجديدة «بيت الديب» طوابق حيواتها المتشعبة. ومثلما تتتبع المرأة التي عاشت أكثر مما ينبغي، رائحة رجل غائب.. تتتبع الرواية تاريخا طويلا، يحضر كالرائحة، يطل في البداية كضيف، ثم لا يلبث أن يحرك بالتدريج الحكاية التي ظنناها في البداية تتحرك بمحفزاتها الداخلية فقط، لكنه يفعل ذلك من دون أن يعوق سيولتها.

يقدم القمحاوي هذه المرة مشروعه الأكثر طموحا، رواية أجيال، تتحقق في قرية نتتبعها منذ لحظة خلقها، هي «العش»، ذلك المكان المختلق في بقعة ما من محافظة الشرقية في دلتا مصر، والذي ترصده الرواية منذ بدأ كفردوس، بلا حاكم، بلا مركز، بلا بيت أعلى من الآخر، بلا حاجة للمال، بلا نقطة دم.. وحتى صار مكانا للبشر.

لا تنتمي مباركة ومنتصر للجيل الأول، لكنهما يكتسبان الجدارة بتفجير مياه الدراما، لأنهما يملكان قصة لا تشبه بقية القصص،كلاهما مادة مثالية لبطل تراجيدي، وكلاهما لا يضيعان الفرصة ليصيرا كذلك.

تعشق مباركة منتصر، يمارسان جنسا غير مكتمل في العتمة، ولا تتوج اللقاءات المحرمة المختلسة بزواج شرعي في النور، بسبب خيانة من عمه مجاهد الذي أرسله ليطلبها له فخطبها لنفسه. هكذا يتيهان، يصير كل منهما طرف حكاية، يبحث عن مكمله.. وفي هذه المسافة، بين هذين العالمين، تتحقق الرواية. حكاية مباركة هي القرية، وحكاية



منتصر هي اللقالق التي تصبو إلى العش. سترضخ مباركة لقدرها، لكنها ستحاول تغييره من الداخل، بإنجاب أبناء ليسوا من صلب الزوج، بينما سيهرب منتصر ليصنع لنفسه قدرا آخر. سينتقم من البيت بأن يصير بلا بيت، ولن يصحب معه في رحلة خروجه من الفردوس، «يظلله سرب من طيور اللقلق التي لم يرها أحد منذ مئات السنين، لكنها باقية في الذاكرة بسبب اسم العش... بعض من لمحوا منتصرا يسير تحت السحابة السوداء حذروا من عودة الطيور إلى مهاجمة العش التي لم تستطع أن تحمي شابا من شطط عمه وظلمه، بينما أكد البعض الآخر أنها لم تكن طيورا، بل سحابة ظللت اليتيم».

هذه المقاربة الأسطورية لخروج منتصر، ستظل لصيقة به وهو يعمق من أسطورته بعد ذلك، بينما ستكتفي مباركة بما ارتبط بها من خيالات جعلت

* كاتب وروائي من مصر.

الكثيرين يتعاملون معها كممسوسة.
الداخل والخارج، سيصيران بدءا من هذه اللحظة عنصرين أبديين، ممتزجين في حياة مكان لم يكن قبل ذلك يعرف وجودا حقيقيا خارج حدوده.

(٢)

تتحقق الرواية في عدة قرون، منذ زمن تأسيس العش، عندما جفف الجيل الأول المستنقع وحولوه إلى مكان يصلح للعيش، وحتى اللحظة الآنية. هذا الزمن الممتد، كيف يمثل في البنية الروائية؟
السارد العليم، ومن غيره؟، يبسط يده على مقدرات الحكي، لكنه لا يركن إلى بنية تعاقبية. لن تبدأ الحكاية من حيث بدأت، وليس مهما أن تنتهي من حيث انتهت. يبدأ السارد حكيه من آخر نقطة، من مباركة الشائخة المعمرة، وهي ترى أحفادها يراسلون أصدقاءهم عبر الانترنت، فتطلب منهم أن يبعثوا برسالة إلى الله كي يتذكرها بالموت الذي تأخر. ستنتهي الرواية عند نفس النقطة، كاشفة في النهاية عن بنية دائرية، هي نفسها الطريقة التي يتعرف بها وعي الشخوص في النسق الريفي على صيرورة الوجود.
من خيط رائحة الرجل يبدأ استرجاع ما حدث. الرائحة حيلة مثالية.. الرائحة ذكرى، أثر. ذكرى الرائحة تستدعي ذكرى الحكاية.. بأشخاص باتوا أشباحا الآن. يبدأ السرد وقد مات كل أبطال السارد.. رغم أنه ينتهي بموتهم أيضا.. وكأن شخوص هذا النص ماتوا جميعا مرتين، مثلما سيولدون مرتين كما سنعرف.
لا يدخر السارد شيئا من مزيات السارد العليم، فهو يسترجع، لكنه أيضا يستبق.. فضلا عن اللحظات التي يثبتها كحاضر. من هنا تكتسب بيت الديب مراوحاتها الزمنية، بحيث تصير نواتها الصلبة ـ حبكتها المركزية ـ قادرة على تدوير كل ما سبق بمقشتها، لتأتي به على عتبتها.
وبالرغم من أن «بيت الديب» ليست بالرواية القصيرة، (٣٢٠ صفحة من القطع المتوسط) إلا أن مساحات التلخيص فيها ليست بالقليلة. تكمن إحدى مزيات السارد العليم، عندما نكون بصدد عمل متسع في الزمن، على حرية تأرجحه بين «مسرحة» أحداث بعينها، وطرحها كمشاهد، و«تلخيص» أخرى في نسيج الحكي، وهنا بالضبط يكمن أيضا الاختبار الحقيقي لقدرته على إقامة اتزان حقيقي بين هاتين الطريقتين اللتين تصنعان الإيقاع. هذه المراوحة تجعل النص السردي يتحرك بين ما يُروى وما يُرى. وفي بيت الديب، يستدعي المشهد الواحد دائما ظلالا من الحكايات، تربطه بتاريخه، أو بمستقبله. السارد هنا حكاء، يتحرك في كل الأزمنة، فهو أطول عمرا من كل شخوصه، ويعبر الأمكنة المتباعدة، ليس كعين كاميرا محايدة، لكن كصاحب معرفة وكمستبطن، وأحيانا كرائي ومتنبئ.
أيضاً، فالقفزات الزمنية ضرورة ملحة، كي لا يفقد عمل كهذا تماسكه. وربما بدءا من منتصف الرواية، يتضح ذلك بشكل أكبر.. فبعد التأسيس للمكان ولتاريخ القرية ولطبيعة الشخوص في جيل «مباركة» المحوري ـ والذي شهد الوجود الفعلي للقرية على الخارطة المصرية وجعلها لأول مرة جزءا من العالم الخارجي ـ يتحقق كل فصل من لحظة مفصلية، أو منعرج دال، ليصير تلخيصا لحقبة، أو حدث بارز، تتحرك الشخصيات على خلفيته. بعد أن كان هناك جيل «السبعين»، الذي سمي بهذا الاسم بسبب ليلة زفاف مباركة، التي هاج فيها الرجال وعادوا إلى بيوتهم ليخصبوا نساءهم، سيصير هناك جيل حرب اليمن، وجيل النكبة، وجيل النكسة، وجيل الانفتاح، وجيل حرب الخليج. إنها تفصيلة عامرة بالدلالة، تكتسب الأجيال مسمياتها من السياقات الخارجية التي صارت جزءا منها، بعد أن كانت تكتسب هذه المسميات فقط من وقائع داخل الحدود الضيقة للقرية.
يمكنني هنا أن أورد نموذجا للطريقة التي يتحقق بها جدل العام والخاص عبر خطاب السارد:
«قبل أن تحسم الحرب الأوروبية الثانية مصير أي من المتحاربين قوضت مملكة مباركة»..أو:
«نزل السادات سلم الطائرة عائدا من القدس،

وخلفه عشرة من الأسرى كانوا في عداد المفقودين، أخذت الكاميرا تستعرضهم. شهقت مسعدة وارتمت في مكانها عندما رأت وجه عادل يملأ شاشة التليفزيون أمامها». إن هذا المقطع الافتتاحي لأحد الفصول، على سبيل المثال، يصلح نموذجا ممتازا للطريقة التي يؤسس بها أحد الفصول لنقلة زمنية: نعرف السياق الزمني، عودة السادات بعد زيارة القدس بكل ما يكتنز به ذلك من أبعاد، عودة عادل ابن مسعدة المفقود بما سيترتب عليه في الحبكة الروائية، ودخول التليفزيون إلى العش كعلامة ثقافية جديدة، توصل رسالتين في اللحظة نفسها: واحدة خاصة، تعني فردا بعينه، والثانية عامة، ملقاة على المجموع.

(٣)

يتجسد المكان كمتخيل فني، بينما يتحرك في التاريخ، أو يحركه التاريخ، الماثل كوقائع لا شك في حقيقة وجودها.

العش علامة مكانية تجمع الأرض بالسماء، فالعش أرض معلقة، يابسة سماوية، و هي مكان للطيور(الكائنات غير الأرضية، الكائنات المهاجرة التي لا تعرف الإقامة).. وكذلك تبدو العش/ القرية، في مسافة محتملة بين الواقع والخيال، ويشتبك التاريخ الذي نعرفه، وإن اختلفت وجهات نظرنا فيه، مع المكان المتخيل.

إنها مباركة ومنتصر مرة أخرى. فبينما تخلق مباركة وجودها المفارق داخل العمل، لتصبح بالتدريج أقرب لأشباح المخيلة، ينهمك منتصر في أن يصبح جزءا من التاريخ. وبعد أن بدأ كقاطع طريق، مواصلا عمل أبيه، يصير وطنيا ضد الاحتلال الانجليزي. في لحظة ما، كان الاثنان (مباركة ومنتصر) يتمرغان في مكان واحد، لكنهما ابتعدا، صار كل منهما وجها لنفس الحكاية، لا يمكنك رغم ذلك أن تراهما في اللحظة ذاتها. بقدر ما تبتعد مباركة عن سمت الشخصية الاعتيادية نحو مالا يصدق، بقدر ما يبتعد منتصر في الاتجاه المعاكس، ليصير اسما قابلا للتوثيق ومن ثم للتصديق.. يصير «حقيقة» مثبتة في الصحف ومن بعدها الصحائف، بينما تغيب هي عن شروط الكائن المتجسد. هل بالفعل تفرق بهما الطريق، أم أن ذلك كان لابد وأن يحدث، حتى لو لم يكن السبب دخول عبثي للعم مجاهد أدخل مباركة إلى دواره وأخرج منتصر منه؟

(٤)

في بيت الديب تتواتر الأجيال، وتتشعب الأسماء.

بدءا من الجيل التالي على مباركة ومنتصر، تنتقل الشخصية الريفية إلى محك مفارق، عندما تدخل العش عصر التصنيع. مصنع الغزل، الذي يقيمه سلامة بعد عودته من الحرب، يمثل أول قيمة وافدة، على يدي شخص رأى العالم وهو يحارب في صفوف الانجليز، وقرر أن مكانه بعد العودة لن يكون الحقل.

تنقلب لعبة السلطة بعد قليل، يصبح سلامة مجاهد الديب، الذي يحمل اسم عمه المناوئ للسلطة، في سدة السلطة. ثمة»سلامة الديب» قاطع طريق»، وسلامة الديب «عمدة للعش». في تحرك رمزي عميق، يعيد سلامة ترميم السراي الذي حكم منه الأتراك العش لفترة ابتسرت، ليجلس على كرسي المحتل. سلامة سيتحدى العفاريت التي تقطن السراي، رغم أن وعيه وتعليمه ليسا كفيلين بمواجهة كتلك.إنها حرب جديدة كان لابد أن تربحها السلطة أمام الإيمان الجمعي للمحكومين، بمن فيهم أسرة الديب ذاتها. سلامة، الذي يجسد جزئيا بعضا من قيم عصر الصناعة، هو العقل الذي ينتصر على العفاريت، وسلامة، الذي يجسد لأول مرة رمزا للسلطة من داخل العش، يؤسس لفردية هذه السلطة في مواجهة المجموع، يبيت وحده في السراي فور تطهيرها، ويعود حيا من حصار الأعداء السفليين، لتصير السلطة أقوى من القوى الغيبية التي لا يمكن قهرها، وبالتالي أقوى من القطيع الذي يرى في هذه القوى أقسى ما يمكن مواجهته. في الحقيقة، يوطن سلامة سلطته عبر هذا الانتصار الرمزي تحديدا: لقد انتصر على العفاريت، وبالتالي فإنه جدير بالفصل بين البشر.

ولأول مرة، تسود العدالة داخل البيت عندما تنتفي خارجه: تجلس السيدات على الطبلية مع الرجال، ويأكلن الطعام نفسه.. في الوقت الذي تختفي فيه للأبد لفظة عدالة من القرية.

تتحقق العدالة الاجتماعية أيضا في البيت بزواج علي بمسعدة (اليتيمة المستضعفة، والوضيعة اجتماعيا). وتتحقق في العش، لأول مرة، قيمة لم تعرفها من قبل: يتزوج الشاب بواحدة عبث معها. السلطة، مجددا، تقبل بهذه الزيجة لتحافظ، شكليا، على نسقها الأخلاقي. لا يتحرك سلامة في إقراره بضرورة إصلاح الخطأ من موقف أخلاقي عميق، بل من فكر نفعي. سلامة، يفكر في نفسه، وفي بيته، كصورة، ويعمل بدأب على تعميق ذلك. هذا الولع بـ»الشكل»، هو ما يجعله، في الفترة التي انتزعت فيها العمودية منه قبل أن تعود، يظل حريصا على ألا تهتز الصورة رغم أن دوالها «كالسراي، وغرفة التليفون، والخفراء» لم تعد تحيل لمداليل. إنه يؤجر خفراء، ويحتفظ بهيبة السراي، حتى لو كان ذلك بلا معنى في الواقع.

تحقق علاقة علي بمسعدة ما بُتر في علاقة منتصر بمباركة، لكن الفتاة الجريئة لا تكتفي بذلك. تبوح مسعدة بصراخها الليلي تحت وطأة المتعة، غير آبهة بأي قيم أو أعراف. وفي مفارقة دالة، وعميقة المغزى، تغطي أصوات اللذة العالية على صوت الآذان الوقور المتحفظ. تنتصر مسعدة للفردية، لأول مرة فيما يخص أنثى، وتواجه قيم السلطة، بغريزتها فقط.. بالضبط، مثلما كانت «الفتاة الأولى والأخيرة التي بدأت العمل في المصنع».

مسعدة تبدو تجسيدا فنيا للنمط الأنثوي الجديد الذي لم يكن يمكن أن يوجد قبل تلك الحقبة. ولنلاحظ أن «المصنع» هو المكان الذي شهد مضاجعتها مع علي قبل الزواج. المكان المغلق، المحرض على الخطأ، والذي يختلف عن الحقل، نقيضه المفتوح والقائم في النور.

بدءا من هذا التوقيت، سينساب أبناء آخرون من رحم مباركة، ليسوا من صلب زوجها. الخطأ الذي كان من المفترض أن يكون عابرا، صار مسلكا قابلا للتكرار، من دون وخز ضمير. الفاعل هو «ناجي»، ابن مجاهد، والشخصية التي تقدمها الرواية دائما مقترنة بالخفاء والظلمة، قبل أن تختفي بلا سبب، تاركة سببا واحدا لذلك الغياب هو أن ثمة جنية ندهت ناجي وأسرته.

في منعطف حاسم، سيبدأ الجسد حربه المعلنة ضد السلطة: الدينية والأخلاقية والأبوية. عندما تنتقل الأسرة إلى السراي، ترفض مسعدة مصاحبتهم ـ مخاصمة منطق القطيع مجددا ـ فتكافأ. ومقابل الهمود الذي ينتاب الجميع في بيت السلطة المستحدث، يستمر التوهج في الهامش المناوئ: «تسلل الهمود إلى المخادع المتراصة صفا واحدا على ممر ضيق. لم تنج سوى مسعدة التي لم تنتقل من الدوار. استمرت في المباعدة بين فخذيها لعلي وإطلاق صياحها كل ليلة، ثم المباعدة بينهما وإطلاق صياحها بين يدي الداية مرة كل تسعة أشهر». التحقق الجسدي بوجهيه: المتعة والإخصاب يتحقق بعيدا عن بيت السلطة. بالمقابل، فبمجرد دخول أسرة الديب إلى السراي سيبدأ الفقد، وستنسل الأرواح من أجسادها تباعا، وإن اختلفت الأسباب. من سيذهب إلى الحرب، لن يعود مثلما عاد سلامة، بل سيقتل كسالم ابن مباركة، أو سيفقد كعادل ابن سلامة نفسه، الذي سيعود بعد سنوات طويلة فاقدا جزءا من عقله، أو سيعود فاقدا جزءا من جسده مثل علي.

في الجيل التالي، سيطرأ تحول جديد، غير أن مباركة لن تكون بعيدة عنه.سيبدأ الأطفال الذكور رحلة جديدة، حيث يدرسون في المدينة، مباركة حاضرة في هذا الجيل أيضا، لأنها ستصير المسؤولة عن رعايتهم هناك. في المدينة فقط، سيصبح بمقدور مباركة أن تصبح فردا. وحدتها ستجعلها قادرة على تأمل جسدها لأول مرة، في مرآتها وليس في عيني رجل. «عرفت في فردوسها كيف تحب نفسها. تخلع كل ملابسها بعد خروج الأولاد، وتتأمل عريها على مهل في المرآة، ترى لفة فخذها بحثا عن التغضنات والدوالي التي تشكو منها النساء في سنها، فلا تجد

أثرا في الفخد البضة. بأصابع مضمومة كمنقار طائر تسرح بيديها على الفخذين، تقرص أسفل بطنها وتمدهما إلى ثدييها الممتلئين من دون ترهل، تقرص الحلمتين المتوهجتين بحمرة نحاسية..».

لنلاحظ أيضا أن مباركة تقوم بدور الأب. بات هناك جيل من الذكور نشأ في كنف السلطة الأمومية فقط. ستعود مباركة بحفيدة، أتت من علاقة محرمة بين ابنها يوسف وجارته. يوسف الذي ليس من صلب أبيه، ينجب فتاة تقيد باسم امرأة ليست أمها، بعد أن تزوج ابنة المرأة ليخفي الفضيحة. لعبة قدرية غير أنها متقنة، ثمرتها «عطية»، والتي، مستقبلا، ستهرب في لحظة.. كأنها تحقق الحل الذي كان يجب على مباركة اللجوء إليه قبل سنوات طويلة، صورة أكثر شجاعة لمباركة، تصلح كامتداد لها وتلخص كل انحرافاتها السرية.

هذا الجيل، الذي لم يعرف مهدا سوى السراي، ستحصده الكوليرا، مع بعض أفراد الجيل الأسبق. وكأن اللعنة إن لم تأت من الحرب بشكلها المباشر، ستأتي من الوباء الذي حمل الجنود بذرته.

سيأتي جيل جديد تمنحه مباركة نفس أسماء الجيل الذي أطاحت به الكوليرا، لنجد أنفسنا من جديد أمام الأسماء نفسها التي ودعناها. لتبدأ متاهة جديدة من الأسماء التي تستدعي أسلافها، وكأننا في عود أبدي. هذه المرة، ستبرز أخيرا المدينة بتعقيدها الحقيقي، مدينة أبعد من الزقازيق أو بلبيس، أقصد القاهرة. وسنرى لأول مرة انتقال واحدة من فتيات الديب للجامعة، إنها عطية بالذات، حفيدة مباركة التي تدرس الطب، المرتبة الأعلى في سلم الشهادات الجامعية.

يموت سلامة لحظة الإعلان عن وفاة عبد الناصر. إنها مفارقة متخمة بالدلالات، إذ تمثل تزامنا في اللحظة المفصلية التي صارت فيها مصر بلا زعيم وصار بيت الديب بلا حاكم. بدءا من هذه اللحظة، سيسير بيت الديب بالتوازي تماما مع البيت الكبير.

محمود، شقيق العمدة الذي سيفشل في سد فراغه، يسير بالتوازي مع أنور السادات، الذي، للمفارقة، يعود بالغائب عادل من اسرائيل ضمن عشرة أسرى.

بعد موت محمود، ستعود العش بلا عمدة. «لم ترتد مجهولة، مثلما كانت قبل أن تكتشفها بعثة محمد علي في بداية القرن التاسع عشر، لكن الحكومة لم تعد ترى ضرورة للنظر إلى القرى...». ارتداد العش إلى طفولتها يشبه ارتداد مجاهد إلى طفولته قبل موته، قرية شاخت حتى أنها عادت تحبو.

هذه المرة، هناك جيل الهجرة لدول النفط، جيل الطوب الأحمر، وحيث ستعود العش تتطابق مع مسماها، في عود جديد، فهي مكان لطيورها المهاجرة، يبقى مؤقتا، محطة بين الغياب والحضور.

في خضم هذا التواتر المتلاحق لأجيال متعاقبة، سيتفتت رويدا رويدا السراي، كعلامة على السلطة. مثل دولة عظمى تفتتت وعادت دويلات، ستتفرق الأسرة على البيوت.. وسيصير المكان الذي كان رمزا للسلطة الذكورية ومركزا للحكم، مجرد هامش تقطنه إناث فقط، حين يخلو على مباركة ومسعدة وزينة.. اللائي تنضم إليهن زينب، قبل أن تزورهما عطية العائدة من غيبتها. الرجل الوحيد الذي سيقتحم هذا المكان سيكون «منتصر» آخر، هو حفيد منتصر، يطابقه، وله نفس رائحته.. وكأن منتصر وجد لنفسه مكانا أخيرا في البيت الذي لم يكن من الممكن أن يخطوه. تنتهي الرواية هنا، منفتحة على احتمالات عدة لدراما جديدة يمكن أن يخلقها رجل في كنف نساء.

إن «العش»، بقدر ماهي صورة تلخص وطنا، فهي مكان يلخص العالم، لذا فهي لا تخلو من بعد رمزي. تعبرها الأوبئة، يغزوها المحتلون، ترسل شبابها للحرب، يفنى أبناؤها ويولدون، تحوي كافة الأنماط الإنسانية وعذابات الإنسان الأساسية بالوجود.. وإصراره في النهاية على البقاء.

ميسون صقر

في «أرملة قاطع طريق»

السرد في متن الشعر.. الشعر في هامش السرد

محمــد صبيــح*

في مجموعتها الصادرة عن دار ميريت المصرية ٢٠٠٧ تواصل الشاعرة والتشكيلية الاماراتية المقيمة في مصر ميسون صقر رصف اليومي والخاص بأسلوبها المتميز عبر انتقاء مفردتها الشعرية النابضة بمفارقات الذات المطوية على الفجيعة والغبطة بثنائيات أصبحت ثيمة مميزة لها عبر مجموعاتها الشعرية السابقة هكذا اسمي الأشياء ، السرد على هيئته ، تشكيل الأذى.. وترسم لنا بالحرف والصورة والدلاله «وهي التشكيلية أيضا» لوحة الحياة وهي تعبر دهاليزها الجوانية بين نوافذ الموت الكثيرة والمشرعة في فضاء المجموعه وبين بوابات الحياة المستمره بالطّرق عليها بقوة أحيانا، وبيد مرتعشة أنهكها ذبول الزمان والمكان في أغلب الأحايين.

وهي منذ البداية تقرن في نص اقرب الى البيان الشعري الذاتي «شعرها ونصوص حروفها «بفكرة الموت الذي يطاردها مع كل خفقة شعر ونكاد نلمح رجفة استسلام مخيفه لهذا التطيّر الأسطوري لكنه ينمحي حين تواصل الذات الشاعرة سرد فجيعتها بالآخر الذي يعادل الزوال والانتهاء بتقمص الأنا الشعرية المسترسله بالسرد شعرا وبالشعر سردا..

«عندما أكتب لا ينفتح السر ، لا تخرج الأنوثة عارية ، لا يفطن الهاجس لي، لا ترغب الكلمات في الغنائية، لا أستعين باللغة، لا ينتابني الهدوء».

ثم تهزنا بنبرة الواثق من حتمية النهايات

وأزمتها الوجودية عبر نص تثبت فيه تجربتها الخاصة بمقارنة مثيرة بين خلق الشعر والكتابة وبين خلق الموت والزوال وعبر سردية صغيرة ومكثفة بلغة الإشارة والتداعي تعلن أن هذا هو كتابها الأخير وتستدعي القارئ بلغة محمومة وحميمة لمشاركتها هذه النبوءة، التي ليست في واقع الأمر اكثر من رغبة مدفونة لتفسير أو إيقاف سيرة الموت الذي يلازم السرد الخاص في متن العام

«هذا الكتاب الأخير لي
كلما كتبت كتابا مات واحد من أفراد عائلتي...
...
هل أنزع الغلاف

* كاتب وشاعر من الأردن.

هل أستعد للموت قربانا له
هل أضع نقطة النهاية؟
ضعوها أنتم بعد ان تكتبوا رثائي.

بإستثناء المقطوعة الأخيرة في «أرملة قاطع طريق» والموسومة بـ«إدراك القيمة»، تتميز مجموعة القاسمي الشعرية بأسلوبية متقاربة ومتلامسة موضوعيا مع اجواء النصوص الشعرية، والتي تحيل فيها النص النثري المشعرن الى سرديات قصيرة ومكثفة لذات أنثوية متشظية بين الداخل والخارج، بين الماضي والحاضر بين الرغبة والقدرة، بين المنفى والوطن، بين الغربة الداخلية والاغتراب الخارجي وكل هذه الثنائيات تبذرها «الذات الرائية والراوية» ببطء شديد لتدخلنا في عوالم فجيعتها رويدا رويدا ومع كل نص وصورة نلمح ذاك الحزن المقيم في تلافيف اللغة البسيطة وتلاوين الصورة الشعرية ومفارقاتها السردية لتتماهى مع مجاميعها التي لا تتعدى العائلة او القليل من الأشخاص/ الشخوص/ ولا تفارق ذاكرة وتجربة الأنا المستوحشة تارة باجترار الماضي المفجع وتارة باستدعاء الحاضر المفزع..

«أتخلص من الكوابيس كل ليلة
بخلق عائلة أخرى ومحبين آخرين، وأوطان عديدة
تبدأ من بقعة صغيرة في أقصى الأرض
وتنتهي اليها في المقبرة »

ورغم ان القاسمي تخلصت بنسبة كبيرة من تقنيات وأسلوبية السرد المكثف نسبيا في هذه المجموعه مقارنة مع سابقاتها، إلا أن فضاء السرد يبقى مهيمنا على أجواء الخفقة الشعرية فيكاد يتوارى احيانا من شدة انغماس المفردة بمياه السيرة الشخصية، أو من هول الموت المنتشر في المقطوعات الخمس تحديدا كآخر قطرة في الكأس / صندوق الميت/ كان أبي / مائدة العشاء الأخير / بقوة الماضي. وفي أغلب هذه النصوص تتدفق الذات الشاعرة بوصف اللحظة الكابوسية التي مرت وتمر بهاعبرلغة هي أقرب للعويل الخافت أو للغضب الممزوج برعب العجز أمام أزمة الوجود والتواجد في هذا الصفيح الذي فقد كل معاني الجدوى او الغائية في كوكب تصفه باسقاط «للسياسي والاجتماعي «تلجأ له أحيانا وعبر اللغة اليومية بعيدا عن الغنائية أو وهم تستدعيه «القصيدة النثرية» كأحد تعويضاتها الحرفية بانتشال عشب الشعر الحار من غابات السرد الباردة التي تحاول المستفيضه الغريبة «الذات الساردة» فعله :

لست شاعرة كبيرة
من يهمه الأمر
لا يهمني انا ايضا

لكنني أحاول إيقاد جذوة اللغة في لسان الحال» وفي مقطع آخر أسمته القاسمي(شهادة ميلاد) نبصر ذاك اليومي المسرود بغضب وحزن شفيف عبر تقنية ضمير المتكلم «تسود أغلب المجموعة» بطرح مزيد من الاستفسارات التي هي في أقرب الى الاستنكارات اللاهبة والغاضبة :

من أكون من العالم
وأنا أحمل قلبا ينزف بلاسبب
في واقع ينزف كل يوم بسبب..

ومن البديهي أن نلاحظ هنا أن اسلوبية «ارملة قالطع طريق» تتماوج وتتفاوت في غلبة السرد على الشعر أو الشعر على السرد ولكن بحكم اننا وبعيدا عن التجنيس الذي أصبح التقاط آثاره حكما من الماضي في ذروة التصعيد الحداثوي لأدب العولمة أو ما بعد العولمة، حيث تتلاشى ضمنيا مقولات عديدة سادت فيما مضى كبديهات أدبية أو فنية «كمواصفات

الشعر الأكاديمية عبر منمنمات الوزن والقافية والتقعيد العروضي وغيره وحتى مواصفات النثر الشعري وبنية اللغة الشعرية والموسيقى الداخليه..، او مواصفات القص بقوانينه البائدة كالذروة والتصاعد والحبكة والشخوص...

«وبحكم أننا أمام نص يتقارب أو يتجاذب مع عوالم «الشعر النثري» ولكي لا تمر المسألة النقديه التي شاءت أو لم تشأ باثارتها القاسمي فاننا نلاحظ أن بعض النصوص «الشعرية» في المجموعة ذهبت بعيدا عبر لغة السرد ولم تفلح لغة «الايهام الشعري» باستعادة الموجه الحرون الى شواطئ النثر الشعري ولا سيما في نصوص «كان أبي» حيث ظل السرد المتواتر بتقنية اللازمة (كان أبي) يسترسل بسهولة ويسر عبر لغة «الحكي» وليس الشعر نسبيا اذا صح التعبير وبآلية استخدام المفارقة «الناجحة سرديا» ولكن المتفارقة شعريا بعيدا عن الرمزية أو الدلالات البصرية او حتى المجاز الذي يحمل في رحمه أجنة النثر الشعري :

«وكان شيخ دين، يؤذن بالناس ويصلي امامهم في أيام الجمع، يخطب في المصلين ثم يؤمهم بعد أن يحرضهم على الحاكم. حين صعد المنبر ذلك اليوم احس بدوار وفي صلاته سقط ميتا، وضعوه أمامهم وصلوا عليه صلاة الميت».

وبالمقابل نسبيا وعلى الجانب الآخر من ضفة المجموعة ونصوص «كان أبي» السردية، نعثر على نصوص أخرى في متن المجموعة «أرملة قاطع طريق» تتراوح فيها وتتجاذب متعة السرد مع نشوة الشعر وتتقارب فيه لغة القص المكثف وتتمازج مع استيهاماتها الشعرية، ولغتها الشفافة العابقة بأجواء المجموعة في مقاطع «صندوق الميت وتحت خيمة» حيث تشتبك لغة الشعر ومفرداته البصرية والتشكيلية لترسم لنا موتيفات مكثفه وسريعه رغم جوانيتها السوداوية وتواصل سرديتها في وصف وتوصيف الفجائع وذكر الموت الدائم كثيمة بارزة، إلا أن لغة الشعر تنجح بإخراج أطرافها المبتله بماء السرد لتنهمر الصور والمجازات لتوصيف حكايا الموت وسكونه اليومي في اللحظة المتلبسة والملتبسة (على الذات الرائية وهي تنهض من حطام الراوية).. وتحديدا في نصوص مثل/ لقد فعلتها من قبل/ خيط وراء خيط /سمكة في قارورة / أنا وحدي القطة هنا/ وفي هذه الأخيرة نعثر على ضالتنا بالأجواء النفسية والذاتية التي خرجت منها المجموعة باسمها «أرملة قاطع طريق» :

.. أنا التي تموّ قصيدتها
عند أقدام الشعر
أنا وحدي القطة هنا
التي تلعق جرحها دون تأفف
في الوقت الذي تفور القهوة فيه
في الخيمة
اقعد واكتحل بالأثمد

«الى أن ينتهي النص/ السرد بالمقطع الأخير الذي تعلن فيه الذات « الأرمله» رغبتها بالقتل والأنتقام من كل شيئ وترفع صوتها بنبرة حادة على اجواء المجموعة : سأتعلم الشر، سأتعلم كيف أكون أرملة قاطع طريق.

ونلاحظ ها هنا أن «القاسمي» تلجأ وحتى في عنوان المجموعة الى تمازج كثيف مع أجواء وتقنيات السرد لم يتعود عليها المتلقي في المجموعات الشعرية والنثرية، ولا سيما في عناوين ومتن المقاطع الداخلية مما يثير ريبة وقلق القارئ ويضع الناقد المتبصر في خلفية هذه الرغبة المستفيضه في التص كعناوين (ابتسم أنت في الشرق/ ليس بهذه الطريقة /اخفاء الجثة/ البطة السوداء/..) وهذه

الاشتعالات اللغوية تشير بوضوح بالغ على مدى وتشابك صراع التجنيس في عوالم المجموعة وخاصة حين نصل الى المقطوعة الأخيرة في المجموعة «ادراك القيمة» والتي وضعتْ بحذق ودراية «نظنها مقصودة» في نهاية المجموعة وكأنهاحديقة الشعر الخلفية لمنازل السرد المليئة بالفجيعة والغرابة السوداوية، حيث نرى في هذا النص توظيفا موفقا «للحوارية» الثنائية بين الذات الانثوية في منولوجها الممتلىء بالتجربة الفلسفية والوجودية وهي تناظر أو تفكر بصوت شعري اشبه بنص أسطورة مع الصوت الآخر «الرجل» بكل مراياه وعذاباته وخبراته لاستكمال مشهد كوني يتقاسم هذا الثنائي المتمعن بالحياة وتفاصيلها السردابية ونهاياتها العدمية عبر الجملة الشعرية بصورها ودلالالتها العميقة..

قل لي بالكلمةِ
كيف سيخصف كلانا ورق التوت
على عاهاته.
قل لي اليد، كيف ستقترب من لهاث أحدنا
وتطبق على أنفاسه؟
قل ولا تقل.

في «إدراك القيمة» إدراك عميق للشعرية في تقنيات الخطاب وتوصيف الصورة عبر ثنائية القول والقول الأخر وكأن الحوار الشعري انتقل الى مستوى آخر من تقطير التجربة النصية بخلاصتها الفنية والأدبية عبر تمازج مؤثر في انتقاء «المعنى والمبنى» ولذلك كان بديهيا أن يلجأ النص الى ما يسمى «بلغة المزامير» أو التحاف مع الغنائية الرعوية احيانا واستخدام اللازمة على لسان الصوت الذكري «والهلاك قادم» يقابلها حالة الانعتاق بالصوت الأنثوي حين يصر على التمسك «بأهداب الأمل» في وجه فجيعة النهايات العدمية

أفتح الباب، سيتغير الهواء أفتح الباب أغلقه خلفي.. جسدي سيغيّر هواء الغرفةِ..
يا شجر الزيتون في الوادي
في حقول الكنيسة الوحيدة هناك
في اثواب القساوسة والرهبان يا لأخضر في عرس علي
.. خذوهم كسهم منطلق
سهم نافذ الى العمقِ
* يناديني الأمل : لأني جئتكِ
* اسحبي المحبة في الصخبِ
* يالله نتوب، وتعادينا أجسادنا.. نتوبُ، ثم نعود لأجسادنا

ويكاد المتمعن ان يرى المجموعة بأجوائها تنطق لتقول «أيها المتجول في ردهاتي وبعد أن انتهيت مثقلا بالأحزان واليأس تعال وأدلف الى حجرة «ادراك القيمة» لتعي وترى بعينيك الذابلتين الى أين ستصل الذات الرائية والى أين سيصعد بك سلم الشعر عاليا عبر فلسفته العميقة في اللحظة الغريقة!

قصيدة النثر العُمانية

الخطاب والسياق

تحرير: محمـد الشحـات*

نظرت هذه الدراسة في قصيدة النثر العُمانية بوصفها (خِطابًا) على النحو الذي حدّده مشيل فوكو ، حيث إن الحديث عن الخطاب عند فوكو يقودنا مباشرة إلى نظريته التي يمكن تسميتها بـ(سلطة الخطاب)، فالحديث عن الخطاب كما يراه يتضمن بالضرورة الحديث عن سلطة الخطاب ؛ لأنه يرى أن لكل خطاب سلطته التي ينتجها بنفسه، فهو شكل من أشكال الهيمنة التي تسعى القوى للاستحواذ عليها، وهو «ما نصارع من أجله، وما نصارع به، وهو السلطة التي نحاول الاستيلاء عليها.»(١)

إن فوكو يرى أن ثمة نوعًا من السلطة في كل الفعل البشري، كما أن المكان الأجلي لظهور هذه السلطة يكمن في الخطاب، فليس ثمة خطاب بريء منها، وإن ظهر هكذا ؛ ولذلك فهو يفترض «أن إنتاج الخطاب في كل مجتمع هو في نفس الوقت إنتاج مراقب ومنتقى ومنظم ومعاد توزيعه من خلال عدد من الإجراءات التي يكون دورها هو الحد من سلطاته ومخاطره، والتحكم في حدوثه المحتمل، وإخفاء ماديته الرهيبة.»(٢)، وما كانت هذه المراقبة الشديدة وهذا التنظيم المفروض على الخطاب ليكونا لولا السلطة التي وجدت في الخطاب ومحاولة القوى المؤسسية الحد منها وتوجيهها الوجهة التي ترى فيها مصلحتها.

إن هذه النظرة الفوكوية إلى الخطاب هي التي تنتظمها الدراسة في نظرتها إلى قصيدة النثر العُمانية، مفيدةً في الوقت نفسه من المدرسة التداولية الحديثة التي أعادت السياق إلى الدرس النقدي، بحيث تم تطبيق النظرة الفوكوية في هذه الدراسة على قصيدة النثر العُمانية مربوطةً بسياقها العربي العام، أقصد قصيدة النثر العربية، بوصفها – أي القصيدة العُمانية – امتدادًا طبيعيًا للقصيدة العربية ؛ وعليه فإن قراءتها –في رأي الباحث – ينبغي أن تتم غير معزولة عن سياقها العربي، مع الإيقان بوجود تمايز طبيعي على صعيد بعض المحمولات التي تُمتح من البيئة.

هكذا إذن نظرت الدراسة إلى قصيدة النثر العُمانية (والعربية بطبيعة الحال) بوصفها خطابًا منتميًا لقوة مؤسسية افتراضية هي مؤسسة الحداثة الشعرية التي مثلتها مجلة شعر وتجمعها الشهير، حيث إن هذه المجلة كانت صريحة منذ بدء انبثاق قصيدة النثر العربية المؤطرة نظريًا أنها الخطاب الشعري الذي تتبنّاه، وكانت قد نظرت إلى نفسها على أنها القائمة على رأس التحديث الشعري العربي(٣)، ومن هنا فقد قدّمت هي وأعضاؤها تنظيرات عديدة لصياغة الخطّ الذي افترضوا أنه ينبغي أن تسير عليه الحركة الشعرية العربية المعاصرة، وقد وجدت المجلّة في قصيدة النثر «المنجز الحداثي للمجلّة»(٤) الذي كانت تبحث عنه، ومن هنا سترى هذه المجلة وتجمّعها أن خطاب قصيدة النثر العربية خطاب ينتمي إليها، ويخضع لتنظيراتها.

وباعتماد الدراسة على هذا التوصيف لمجلة شعر

* كاتب وأكاديمي من مصر مقيم في عُمان.

وتجمعها فإنها –انطلاقًا من فوكو– قد رأت أن مؤسسة الحداثة الشعرية العربية هذه قامت من أجل حيازة سلطة خطاب قصيدة النثر بمحاصرته ومراقبته عبر طريقتين مهمتين : تحديد سمات الجمعية الخطابية المخوّلة بإنتاجه، وتحديد شرط بلوغ أي خطاب حدّ الدخول في حيّز «الشعر الحقيقي»، وهكذا سيتم إقصاء أي خطاب لا يخضع لهذين الإجراءين ويُمنع من الاتصاف بـ»الحداثة الشعرية».

أما بالنسبة إلى الطريقة الأولى فإن الدراسة قد ناقشتها في الفصل الأول تحت عنوان (السياق الثقافي للخطاب)، حيث وجدت الدراسة أن ثمة مجموعة سمات ثقافية يشترك فيها منتجو هذا الخطاب مكونين بذلك تجمّعًا منمازًا عن غيره، بحيث سيغدو هذا التميز بمثابة شرط الانتماء لهذه الجمعية الخطابية، وحدّها الذي يمنعها من التلاشي في غيرها، وقد تمثل ذلك في جملة سمات ثقافية تمتح من فلسفات غربية أهمها ثلاث مدارس هي : الرمزية والسريالية والوجودية، بحيث جرى في النصوص تمثّل جملة من النظرات الفلسفية لهذه المدارس، وقد استنتجت الدراسة هذا بالاشتغال على نصوص ثلاثة من كبار كُتّاب قصيدة النثر العُمانية، لتخلص إلى الجدول الآتي:

الشاعر	المدرسة
زاهر الغافري	السريالية
سماء عيسى	المرأة الممجدة
سيف الرحبي	الصور الغرائبية المتناقضة
الرمزية	عوالم الغرابة والدهشة
الشاعر الملهم المكافح	الوجودية
الموت المتربص	الثورة على القيم
السخط على الواقع والملل منه	القلق والعزلة
	الصراع مع الواقع والصراع مع الآخرين

وهذه النظرات الفلسفية شائعة في خطاب قصيدة النثر العُمانية والعربية، على تفاوت لدى الشعراء في التركيز على بعضها دون الآخر، وقد افترضت الدراسة أن سبب هذا الظهور البارز للمدارس الثلاث (الرمزية والسريالية والوجودية) ربما يعود إلى:

– كون هذه المدارس (خاصة الرمزية والسريالية) لها وشيج صلة بتنظيرات قصيدة النثر، بما قدمته على صعيد الشعرية.

– أنها مدارس متقاربة زمنيًا نوعًا ما، وهي قريبة عهد من العصر الراهن، وهكذا فإن تأثيرها لا يزال مستمرًا على صعيد الواقع الأدبي العربي والغربي، نستثني من هذا الواقعية التي لا تنسجم تنظيراتها مع تنظيرات قصيدة النثر، وكذلك الدادائية التي لم تشكّل وقعًا أدبيًا قويًا مثل ما ستفعله تاليتها السريالية.

– أن ملامح هذه المدارس هي التي تبدو مشكّلة لروح الأدب الغربي الذي تم نسج قصيدة النثر العربية انبثاقًا منه، وتشرّبه كُتّاب هذه القصيدة.

أما الطريقة الثانية التي اعتمدتها مؤسسة الحداثة الشعرية العربية لمحاصرة خطاب قصيدة النثر العربية ومراقبته فإن الدراسة قد بحثتها في فصلها الثاني تحت عنوان (شعرية الخطاب)،

حيث تمخّض عن تحليل جملة من التنظيرات الريادية المؤطرة لقصيدة النثر العربية الوصولُ إلى القول بأن مؤسسة الحداثة الشعرية العربية قد اشترطت شرطًا محوريًا للخطاب المنتمي إليها ليكون قانونه الناظم الذي عليه جريانه، بحيث سيغدو التخلي عنه أو عدم الوصول إليه كافيًا لنبذ الخطاب من مملكة «الشعر الحقيقي»، وهذا الشرط/ القانون الناظم لهذا الخطاب هو «الغموض».

وبهذا، فإن الدراسة قد تجاوزت ذكر الخصائص التي أُعلن عنها عند بدء التنظير لقصيدة النثر لدى كلٍّ من أدونيس وأنسي الحاج نقلاً عن سوزان برنار؛ إذ إن تلك الخصائص (المجانية، والوحدة الموضوعية، والكثافة) ليست في نظر الدراسة تحديدًا يصرّح بالقانون المنظّم للشعر الذي تريده مؤسسة الحداثة الشعرية العربية، فالمجّانية – أي انعدام الغاية – ليست متحقّقة في هذا الخطاب، إذ سيتضح أن له غايته ومهمته، بينما الوحدة الموضوعية ليست مقصورة على قصيدة النثر وحدها، وإنما هي سمة عامة للشعر الحديث برمته، ولن يبقى حينئذٍ سوى الكثافة التي رأت الدراسة أنها السمة التي تتغيّاها لغة هذا الخطاب(٥)، وعلى هذا فقد ارتكزت في بيان شعرية خطاب قصيدة النثر المُنظَّر له من قبل مؤسسة الحداثة الشعرية العربية على القانون الأساس الذي عليه جريان الخطاب الشعري لهذه المؤسسة، مبينةً – من خلال الاشتغال على جملة من النصوص العُمانية – الأدوات التي تم استخدامها لإخضاع الخطاب لهذا القانون.

وقد اصطلحت الدراسة – مفيدةً من دراسات سابقة– على الخطاب الذي جاء خاضعًا لشرط مؤسسة الحداثة الشعرية العربية بـ«القصيدة الرؤيوية» للعلاقة المتينة بين مصطلح «الرؤيا» الصوفي وبين قانون الغموض كما تم طرحه في التنظيرات التي قدمتها تلك المؤسسة، في الوقت الذي وجدت فيه الدراسة أن ثمة جملة كبيرة من النصوص العُمانية الموسومة بـ«قصائد النثر» جاءت متمردة على قانون الغموض هذا وشعريته، مجترحةً لنفسها – شأنها شأن بعض التجارب العربية – قانونًا جديدًا اصطلحت عليه الدراسة بقانون «التداول»، وقد خلصت بعد درس تلك النصوص إلى أنها قد اعتمدت على أداتي المفارقة القريبة وزمنية السرد لحفظ نفسها من التلاشي في اتجاهين متناقضين : القصيدة الرؤيوية، والخطاب اليومي، وقد اجترحت لها مصطلح «القصيدة التداولية».

وعلى هذا فإن لدينا نوعين من خطاب قصيدة النثر العربية والعُمانية قدمت الدراسة تحديدًا لملامحهما على النحو الآتي:

القصيدة الرؤيوية

القصيدة التداولية

منبنية على الرؤيا

منبنية على الرؤية

لغتها تنبني على الغموض

لغتها تداولية

الشاعر: نبي /ملهم /رائي

الشاعر مجرد إنسان مبصر

السعي لبناء عالم آخر ما ورائي

الاهتمام بقول العالم الواقعي

تعتمد على ثقافة نخبوية

ثقافتها هي الثقافة الجماهيرية

وفي الفصل الأخير من الدراسة تم النظر في حالة التلقي التي قوبلت وتقابل بها قصيدة النثر العُمانية والعربية، وذلك لأن الدراسة تنطلق من مقدمة منطقية مفادها أن الخطاب – أي خطاب – يفترض مسبقًا متلقيًا ما، حتى وإن كان هذا

المتلقي هو الباث نفسه، إذ لولا هذا الافتراض ما تم إنجاز الخطاب وتحويله من وجوده الكامن إلى وجود ظاهر، وهو أمر يشمل حتى تلك الخطابات التي يصرح منتجوها أنهم لا يوجهونها نحو متلق ما، وإنما ينتجونها لمجرد الإنتاج فحسب، إذ أن فعل الإنتاج نفسه لا يتم وفق صورته العقلية إلا بتمرئي متلقٍ ما مفترضٍ له.

حينئذٍ فإن هذا سيكون أوضح وقتَ يتخذ الخطاب شكلاً منظمًا بطريقة ما، إذ سيكون حينها واقعًا تحت سطوة جهة منظمة له، ويدل فعل التنظيم الذي تقوم به هذه الجهة على إرادة سيطرة على الخطاب، وليس منطقيًا أن تريد الجهة السيطرة على الخطاب لأجل الخطاب ذاته، وإنما لأجل فعل هذا الخطاب، سلطته بتعبير (فوكو)، والخطاب إنما يمارس فعله في المتلقي له، وعليه تكون سلطته، فالسيطرة على الخطاب وفق هذا التسلسل المنطقي مفضية إلى السيطرة على تأثيره في متلقيه، فثمة إذن متلقٍ له، وهو المعنى الذي تتخذه نظرة (فوكو) إلى سلطة الخطاب.

وهكذا تم درس حالة التلقي التي قوبل بها خطاب قصيدة النثر العربية بشقّه الرؤيوي من خلال النظر في الكيفية التي تلقّت به مجلة (نزوى) لقصيدة النثر العربية، والطريقة التي تُلقيت به مجلة نزوى عُمانيًا كحاضن لقصيدة النثر، ثم من خلال بحث كيفية التلقي الجماهيري العربي لقصيدة النثر، بحيث خلصت الدراسة إلى أن ثمة أزمة تلقٍ تواجهها قصيدة النثر العُمانية والعربية في علاقتها مع الجمهور، وسعت في الوقت نفسه إلى مناقشة أسباب تلك الأزمة كما تتجلى في الخطاب نفسه، وقد رأت الدراسة أن هذه الأزمة إنما تعكس في الحقيقة أزمة أمة بتمامها، إذ أن المنجز الشعري المعاصر هو في حقيقته فعل للعقل العربي الراهن، وهكذا فإن ما ينمّ عنه من ملامح وصفات إنما هي في مجملها ملامح وصفات لعموم العقل العربي، وقد رأت الدراسة أن المنجز الشعري العربي المعاصر إنما تمّ بصورة تعكس ما يعانيه العقل العربي من أزمة في تلقيه للخطاب، على أية صورة كان هذا الخطاب، أزمة تجلّت في تلقي الخطاب الشعري الغربي بعيدًا عن سياقه، بعيدًا عن إخضاعه لفعل المساءلة، وحينئذ ما كان من الجمهور العربي بوضعه الراهن الذي تكرّس فيه العرب كحالة ضعف وهزيمة إلا أن يقابلوا هذا الخطاب الشعري الجديد بالمعارضة تطبيقًا لفعل النكوص الذي استفادته الدراسة من محمد عابد الجابري(٦).

الهوامش

١. فوكو، ميشيل، نظام الخطاب، ترجمة : محمد سبيلا، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ٢٠٠٧،ص٩

٢. نفسه، الصفحة نفسها.

٣. ينظر : سالم أبو سيف، ساندي، قضايا النقد والحداثة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٥، ص ١١٥–١٢٠، ص ١٥٥

٤. نفسه، ص١٥٨

٥. ينظر مثلاً : حسن، ناهض، القصيدة الحرة : محمد الماغوط نموذجًا، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط١، ٢٠٠٨، ص٣٣–٤٠

٦. حول مفهوم «النكوص» ينظر :

– الجابري، محمد عابد، إشكاليات الفكر العربي المعاصر، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط٢، ١٩٩٠م، ص٢٥–٢٦

– الجابري، محمد عابد، التراث والحداثة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط٣، ٢٠٠٦م، ص٢٥.

ثريا ماجدولين

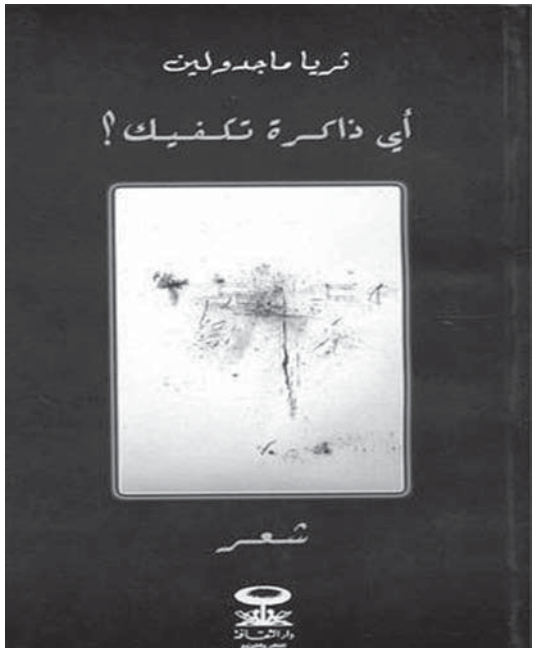
المسرى الفاتن، والمجرى العذب

محمـد بودويـك*

تشكل تجربة ثريا ماجدولين الشعرية، نقطة ضوء متوهجة في مدونة الشعر المغربي الحديث والمعاصر، إذ من الممكن التحدث –أكثر من هذا– عما يمكن تسميته بالعلامة الفارقة بالنظر إلى جيلها، وبالنظر إلى السياق الزمني والشعري الذي ظهرت فيه، وتَخَلقَتْ رويدا، رويدا حتى استوت وسمت، واكتسبت تلك الجدارة الخصوصية التي لا محيد عنها للشعر إذا أراد أن يكون شعرا، ما يعني نوعيتها اللغوية وقيمتها الفنية، وصوتها الإضافي الحارق الذي لم يُضَحِّ، قيد أنملة، ببهجة التصوير، وفتنة البوح، وتوقيع المعنى، التوقيع الذي يسري بطيئا عميقا في شريان النص، ونسيج الكتابة.

لم تعمل ثريا ماجدولين على «تفجير اللغة» ولا على قلب البناء، ولا على إيراد الغرائبي والعجائبي، والكابوسي، والهذياني كما هو شأن بعض التجارب الشعرية المغربية، بل عملت على تنقيح تجربتها، وتجديد دمها ومائها. ومن ثم، تتبدى لغة مجاميعها الشعرية بدءا من «أوراق الرماد»، وانتهاء بـ («أي ذاكرة تكفيك؟»)، لغة بسيطة فيها رهافة، وعمق ورشاقة ورصانة. إنها لغة جملية مع جلال، وهو ما يحدد شعريتها، ويَسِمُها بالتفرد.

كما أن هذه التجربة الشعرية لا تقوم على آلية التماثل والتشابه، محاشاة للنمطية. تجربة تستدرج الذات المقهورة إلى البوح بدفائنها، ومكامن عذاباتها من خلال أسلبة شفيفة، جارحة، وسائلة تقول حالها وعنفوانها، محاولة مُفَارَقَة، وتجاوز وضعها الاستلابي، استشرافا للتحرر والحرية والانطلاق، وهو ما وسم تمثيلا –نصوص «المتعبون» الذي يعقد حبل السرة– في إطار بناء



مشروع شعري، وتصور متكامل–مع العملين الشعريين التاليين: «سماء تشبهني قليلا» و«أي ذاكرة تكفيك؟».

مشروع يسعى حثيثا بكل التؤدة والجنون معا، إلى تحقيق الذات خارج السلطة الدوكسولوجية للرجل:

يدي/ لسان ينطق/ كلامه بالأصابع
يدي/ ليست يدي/
كلمات تلخص وجودي
في صفعة خَدٍّ

«الذات الشاعرة ذات عرضية متموضعة في حالة شعورية ما، أو في زمن ما، منحولة ومتحولة، متجاوزة للفروقات، لأن هذه الأخيرة حقيقة ذات مرجعية واقعية، وذات وضع معين قبل أن تكون حالة من الكتابة الشعرية نفسها.

* شاعر وكاتب من المغرب.

وعلامة التجربة الشعرية المميزة تتمظهر جليا، في تملكها رحابة المتخيل، والإحساس الحاد باللغة كقيمة تعبيرية وقيمة ووجودية، وكنعمة من أروع النعم على حد تعبير هولدرلين. ومع أن لغة المجاميع الشعرية تنفتح على أبعاد وصور جسدانية، وتحتفي–عاليا– بالجسد في جوعه الغريزي، وعويله، ونداءاته المغيبة، وخرقه للطابو، فإن الأمر لا علاقة له بالإيروتيكا والشهوانية، وهذا أول وأهم ملحظ ينبغي أن نقف عليه ونعيه بالأحرى.

فالنص جسد أيضا، جسد لذيذ يرعش ويرتعش، ويتحول، ويتجلى، ويتبدد ويذوب في العين، وفي اليدين، وفي الفم كلدائن الأطفال. والذات في هذه التجربة الشعرية العذبة، تشكل موضوعا وقناعا في آن، حيث تنصهر بالموضوع، وتتماهى الأنا بالأنا، فكأنما الأنا مرآتان متقابلتان/متنابذتان، أو مرآة (لنذكر أن ثريا تركز كثيرا على المرايا)، متشظية، ومنشطرة إلى ذاتين: برانية وجوانية لا تنيان تتصارعان لتمحو الجوانية البرانية المتلعثمة، فاقدة القدرة على الكلام، والمرتبكة، ولتحقيق ما به تحيا وتكون.

وهكذا، تواجه الأنا الجديدة المنبثقة من هذا الصراع النفسي والوجودي، الآخر الغائب الذي هو الواقع.. هو القيود والمواضعات الاجتماعية، والذي هو، أيضا، النظر التحقيري للمرأة.

(فالحافز للكتابة، والواقع المحرك لرغبتها، هو، بلا شك، البحث الدؤوب الذي لا يهمش الذات باعتبارها بؤرة التجربة، ولكونها الجسد–الوعاء الذي تتجمع فيه الغرائز فتنفجر أشكالا تعبيرية تخترق «جدار اللغة» كي تقول :المستحيل» و»المكبوت» و «اللاوعي»، وتعبر عن الرغبة. والكتابة، بهذا المعنى، تعيد الاعتبار للجسد)

«الأنا»–في تجربة ثريا ماجدولين الشعرية، أصبحت مناط هذه التجربة الشعرية، وعنوانها، من دون أن يعني ذلك أن «الأنا» هي عودة فجة بالذات إلى رومانسية حالمة رخوة، أو غنائية تروم التطريب. فالأمر –هنا–يتصل بأنا هي ذاتها تتوالد وتتناسخ» (ثيمة المرايا تثبت ذلك)، في حالة توتر وقلق دائمين. «أنا» قررت البوح والعري، وعولت على لقاء أناها الأخرى: «الأنا» المفتقدة، «الأنا» المصادرة، من أجل بعث شرطها الإنساني والوجودي الذي حاول «الآخر» طمره، وقتله.

فهناك –إذاً–نوع من «التحويل الباطني» للأشياء؛ ومحك هذا التحويل هو «أنا» الشاعرة. وهناك إبدال تحقق على مستوى الكتابة، ولعل «الأنا» هي سيدة هذه الإبدالات.

منذ عملها الشعري الأول، داورت ثريا ماجدولين ثيمات ارتكز عليها النسج والبناء والأفق والمعمار، عَنَيْنا الظل والنار والرياح. ففي أتون العذاب والتلظي والحرائق المشتعلة في الذات والجسد، تنزع «الأنا» نحو الظل، الظل القائم، والظل الهارب بالمعاني التي تنداح من لفظة الظل، والتي تتحدد في كون الظل بردا، وسلاما وانتعاشا وَفَيْئًا وتتحدد في، مرات كثيرة، بحسب الحالات، واللحظات والسياقات، بكونه نقيض النور، ورمز الخيال بالمعنى الذي يفي باللامعقولية، والتبدل، والتلاشي. كما أن ظلا آخر لمعنى الظل، يرين على أطواء مجاميعها الأربعة، وهو المتصل بالموت، بمملكة الأموات، بالخفاء والقبر، حتى إن الرائج من معنى: «حياة في الظل»، لا يخرج عن مفهوم: «حياة ناقصة، حياة مكبوتة ومحبطة. أما النار، فهي أساس الكينونة الأنطولوجية، إنها جوهر الكون. وفي البوذية: النار تطهير ونقاء وكشف. وفي القرآن تتحول النار إلى برد. فالذات بإدراك بعدها الناري، تمضي بعيدا في الالتحام بالنار المغذية والمخصبة لحيوية العالم، والمقررة لمصيره. إنها ما يحقق اللذة المبتغاة، وتشعل الجسد، وبالتالي، الروح الكامنة فيه».

والمطابقة في «كتاب الرموز» ثابتة بين النار والقلب. ويرى «باشلار» أن الحب هو الفرضية العلمية الأولى لتوليد النار الإنسانية قبل النار

المتولدة من الحطب. فيما تدل الرياح، بالجمع، على الاضطراب والعواصف، والعنف الأعمى، وبالإفراد على النَّفَسِ والروح.

من جهة أخرى، تعول الذات على الشعر ملجأ ومنقذا وحبيبا حين يعز الحبيب:

قد ينقذ الشعر/ ما تبقى من الأوكسجين في رئة الأرض/ويؤجل موتى المحبين/ بضع دقائق

كما تنهض القصيدة/الشعر، واحة، ونخيلا يرخى سوالفه، وعذوقه، وخيمة عزاء:تعال تغتسل من حمى المسافات/ نهجر واحة الصمت نفترش سماء جديدة/ لنخيط قصيدة تشبهنا قصيدة نمرح فيها/ متى نشاء نطفئ في نهرها/ عطش الذكريات

وبالعودة إلى بعض المجتزءات الشعرية، تتلع مداليل الظل رأسها في وجوهها المختلفة:

جاءني يحمل زهوا في عينيه/ يحلف أني/ أول ما رأى في الكون/ وآخر ظل يستريح إليه

وفي نص آخر: وفي الظل تنفرط خلاياي تسقط مني نفسي/ فمن يرتب شظاي ويعيدني الطفلة الماضية..

وفي نص آخر:

أيها الظل/ توهج قليلا لأراني تحرك قليلا/ لأعرف ما بي تمزق قليلا/ ليخرج نبعي يرمي قشرة الوهم.

وفي مكان آخر:

انتهى زمن الوهم/ إذن/ فكِّي أزرار الظل سريعا عن وجه السماء

حتى إن الظل يصير– في تعبير شعري بديع– إلى بلَى وإقواء، وبقايا شواخص متهدمة:

ناولت كأسا لظلي/ قلت: نخبك/ أيها الطلل البالي.

وبالإمكان إيراد نصوص شعرية كثيرة عن تمثلات «الأنا» للظل في دلالته، وكيفياته المختلفة. كما يمكن فعل الشيء نفسه مع ثيمة النار بتقاليب معانيها ضمن الدواوين الأربعة. لكن المقام لا يسمح بذلك، وللمستزيد أن يستزيد وَيَرَدِ حياض النصوص الشعرية.

هكذا، تشف القصيدة لدى «ثريا»، وترق، وتتلألأ بالفتون كَمَاسَّة زرقاء يتواثب لونها في جفن الندى:

أنا منزل/ في الهسيس القريب/ من شفة الورد
دع سماءك حانية علي/ وشمسها تسيل على كتفى/ وتجلس في يدي/ كسلة الضوء/ دع القصيدة/ تكبر على حوافنا/ إغرس على ضفتيها وردا ونايا وغناء

هي ذي القصيدة التي تحيا بها الذات الشاعرة، والتي تسعى حثيثا إليها، لتستضيء بها في واقع حالك، وزمكان رمادي، وظلم أشد مضاضة شرعنه ذَوُو القربى:

على حافة الليل/ أسير وحدي/ إلى القصيدة/ يتبعني خطوي/ يسبقني صداي

فليس غير الشعر بلسما للروح، وليس غير الشعر ماء يروي صدى الروح، وعطش الجسد، وليس غير الشعر عكازا ضوئيا في ليل العميان. لأن الليل دف بها وَحَفَّ، واستدغل، وضيق الخناف، وسد المنافذ في وجه كل أمل مرتجى:

ها أنا أعبر ليلا من رماد/ إلى ليل من حميم
أرسم غدي المشدود/ بين قوسين/ (أو أدنى)

وكأن اليأس العام، اليأس المُطْبِق، فَتَّ في جسدها المنهوك الذي ثقبته سهام طائشة، وتسرب كأفعوان الموت المتلصص إلى الروح، فتنبري قارئة قصيدتها الأخيرة/ لوحتها المَكْدُومَة والمكدودة والداكنة، مدثرة في إهاب من حكمة سوداء:

أقرأ للسواد الموغل جواري

قصيدتي الأخيرة:

السهو خطيئتك أيها الزمن/ كل آت يغلفه المحال
كل آت غياب/ لا شيء في الأفق/ غير غربة ناعسة/ هنيهات من شجن/ فتات امرأةً.

وفي صراع كينوني مرير وساحق، تنتفض الذات المعذبة، راغبة في الرحيل، والانعتاق من مضاعفها الثاني أو قسيمها الجواني، بصيغة أمر حاد، لا مجال

للتردد فيه:
يا امرأة/ تقيم في جسدي/ تَمْلأهُ بالأسرار/تطرز حواشيه/ارحلي من جسدي/ أقيمي خارجي/ لست من هذا الزمان
فكأن المرآة، وهي تجلو المظهر البراني للذات، للوجه والقسمات، والجسد في كليته، إنما تنفذ عميقا إلى الدواخل، معيدة الذات إلى وعيها المسروق منها، وإلى ضرورة أن تقول كلومها، واضعة حدا للصمت المهين، مستحثة حقيقة الوجود الإنساني على أن يقول رغباته، ودفائنه، وحريته، وكرامته المهدورة. فلم يعد الصمت ممكنا في ظل الاستغلال، والتعذيب، والمصادرة على الحق في الكلام، والتهميش والإلغاء:
خذي طينك/ وصمتك/ حمرة الخجل فيك/أقيمي خارجي/ هيا دقي غيومك/في حاشية الصخر/ هناك../اهجري أقبية الجسد
–إلى أن تقول:
اغتسلي بماء الشمس/ارقصي حول المرايا/ أصرخي بكلك/بسائر دوائر الصمت فيك/ أعلني كم أنت/ سيدة /حين تشائين.
وليس أدل على عذاب الذات الوجودي، وقلة ذات اليد لجسد منخوب، ومنذور للنسيان أكثر من تماهيه بالفراش: (الفراشة) في منتهى هشاشته، وتوقه الأبله أو الصوفي إلى الاحتراق:
أنا دليل الذهول/ أنت السراب/أختار أن أكون الفراشةُ/ وتكونَ الضوء/ فهبني بعض هذا الحريق../ ففيه البداية فيه النهاية.
بهذا المعنى، يصبح الاختيار وجوديا بامتياز، مُتَقَصَّدًا، وَمُوعَى به، لا قدرا مقدورا. فكأن الذات المهيضة، وقد ناوشتها الرماح، وتكسرت عليها النصال، توحدت–في أعلى درجات التوحد، بالنار المطهرة القيامية، تماما كالسمندل الذي يتوهج ويتجدد بالنار بما هي جوهر الكون.
وَتُبْقِي التجربة الشعرية على خيط الدلالة مستمرا جارحا يشي بنضج شعري رفيع من خلال ديوان: (أي ذاكرة تكفيك). ففي نص (ظل الغائب) الطويل نسبيا، تنزع الذات نحو فعل الخروج من الشرنقة والسياج، وتصر على تهشيم المرايا، مرايا الألم حيث يشرق الجسد، ويتعدد، ويتشوف إلى العودة المنتصرة إلى ما كانه قبل «السبي» إلى كامل عنفوانه وحريته:
(يا أنت... يا المتعدد حولي/ لا تنتظر أحدا
ولا تطل النظر في مرايا (الألم)
ثابت الخطو يمشي إلى الغد المحلوم به، إلى أقواس الفرح، إلى تأكيد الذات، والانتصار لخيلائها وحياتها:
(لست واحة لأحد)
علما بأن غيوما من الأحزان لا تزال ترين على الذات المشروخة، بما يعني، على لغة النصوص. كما أن الظل ظل يلعب دورا مركزيا وحاسما في إدارة الدلالة، وتفتيق أوراق الخطاب:
(أنا العابرة دوما/ في الرياح/ لا شيء معي/ سوى ظلي/ وحده يجلس جواري/ يقتات من شجر الصمت.
لكنها تحمل المرايا في ليل الذئاب، فاتحة الطريق إلى ما يلتمع هناك.. بعيدا في آخر النفق: لعله هيوب الأمل والهواء
–(قدْتُ مراياي/ إلى حيت/ يدعوني هواي)
معلنة بإصرار أنها ليست ظلا لأحد:
لست ظلا لأحد/ أنا قوس فرح/ أترك ذاكرتي للريح أرسم اشتهاءات الندى/ للجسد الحرير/ أغطي حفر الليل بالنسيان/ تهوي الفراشات من جسدي/ تحرث الضوء حولي/ ينحني الهواء لي/ كي أمر إلى الغد.
نعم، إن الذات متوجسة من الغد، وبما يَهْجِسُ بِهِ صوت دواخلها، وشكوكها، ومرارة خيباتها، إذ بقدر ما تخلع حُرُوفِ الحداد، بقدر ما تعزف لحن الشجن، على رغم دعوة نفسها للرقص:
(أنا المسافرة/ نحو الأعالي/ كدالية عاشقة/ أخلع حروف الحِدَادِ/ عن ثنايا القصيدة / أفرش/ رِمَالَ الفرح/ وأدعوني للرقص.
هذا الإصرار على الحياة، والبقاء ضمن اشتراطات الوجود ذي المعنى المركوز في الحال البهي، والمآل

الأبهى، لا يمكن أن يكون إلا بتكسير المرايا، لأن المرايا عين على الذات، عين فاضحة، واضحة، وناضحة بكل اعتمالاتها، ودخائلها، وهو ما تحقق للأنا المغتربة،والمنشطرة، والذات المستكينة التي أريد لها الصمت والمحو:

(ليل تكاثر فوقي/ حتى نسيت وجه الصباح/ مداد تكاثر في ذاكرتي/ حتى عميت/ فلا تطاوع يا قلب هذا الخريف/ إذا امتدت إليك يد الفصول/ واشربي يا أنا/ كأسك الأخرى/ واكسري يا أنا/ مراياك كلها.

ومن ثم، يصبح فعل التكسير فِعْلاً وُجُودِيًا بامتياز أيضا، فِعْلاً اسْتِعَادِياً للصوت الممنوع، والحلم المصادر، والجسد المستباح، والحرية المدوزنة والممنوحة بالجرعة وفق مزاجية باتريركية غاشمة، مُسْتَبِدَّة وطاغية.

لكن الذات بِفِعْلِها الجسور هذا، وهي تنادي الليل أن يضيئها (أضئني أيها الليل) على عكس أبيها الروحي الشاعر أبو فراس الحمداني الذي أضواه الليل: أي أَنْحَلهُ وأَسْقَمُهُ، لم تستطع الفكاك من سديم اللحظة، من بياض المابين، من مزق البرزخ، إذ تدخل اللاحالة، وتدخل محو المحو، وتقيم في العدم. فكيف تستقيم الإقامة في العدم، والعدم لا قبل – لا أثناء، ولا بعد.

العدم لا لغة، ولا تفكير، لا جسد ولا ذات. بيد أنه الشعر الذي يعدم العدم ليضحى وجودا بالقوة، وكينونة في بؤرة التلاشي، واستيلادا للنطفة في مشيمة الظلمة والظلام:

لا أفكر/ لا أحب/ لا أكره/ كأني جدار/ لا أنْتَظِرُ شيئا/ ولا أَنْتَظِرُ.../ لا تحط العصافير على يدي/ لا تبني أحلامها في دمي/ لا أحتاج إلى أرض لأقف/ ولا أحتاج إلى سماء لأطير.../ لا مكان لي/ لا زمان.

فحتى الذرائع كلها، وهي ذرائع صدق لا تمويه– إلى الآخر المحتضن، لم تكن شفيعا لها في ما أَغْدَقَتْ من محبة وعشق خَالِصيْن للمحبوب الذي لم يَرْعَوِ، ولم يكن أهلا لهذه العاطفة الغامرة. لنقرأ هذا الكلام الشعري العذب:

أخفيت غيمة في عيني/ كي أرى مطرا/ أخفيت نحلة في الكلام/ كي أسقيك عسلا

عريت رأسي/ كي أشرق فيك

أشعلت دمي/ كي أراك.

أما بعد: فإننا نخلص من كل هذا، إلى اعتبار تجربة ثريا ماجدولين الشعرية، تجربة معتبرة من حيث جمالها، وعذوبتها، ووقعها الأليم في الذات المتلقية، وهو الوقع المنبجس من عمقها الأنطولوجي، ومعاناتها المخصوصة، وصدقها الفني. فنحن لا نتحدث عن تجربة لغوية متماهية مع تجربة حياتية لحظة... لحظة. وأثرا بعد أثر، مما يوقع في الوهم أنها سيرة الشاعرة الذاتية، وقد تَشَرَّبَتْها اللغة، وسما بها الخيال، وترحلت بذكاء واستبصار من عين الجارحة إلى عين الروح، بعد انصهارها في مجموع التحولات والمكابدات التي كانت الذات مسرحا لها. ما عنيناه هو أن النص الشعري يخترق النص الواقعي، متبنينا ومنكتبا حتى لا مجال إلى لحم الذات بالواقع، إذ أن التفكير في نقل التجربة الحياتية إلى اللغة، يُحْدِثُ – منذ المنطلق– مَسَافة زمنية وجمالية بينهما، ويحفر أخدودا عميقا يَنْمَلِيء في أثناء التحبير بأعشاب المجاز، ويُغَطَّى بمتواليات النسيان، على رغم أن الفكرة الشعرية التي تتخلق في أزهار اللغة، توحي بالحياة الشخصية للباث منقولة إلى الكتاب.

لقد انتصرت اللغة على الجوع الروحي، وانتصر البوح على صمت الجسد، وانتصر إيقاع الذات على إيقاع المحيط المُحْبِط والغازي، وانتصر الشعر أولا وأخيرا. ذلك أن ثريا ماجدولين: (رأت أن الشعر في الحياة مستبعد، فاختارت الحياة في الشعر).

الخطاب المزروعي
في «لعنة الأمكنة ».. تساؤلات الحكاية

محمـد سيف الرحبي*

يخاتل الخطاب المزروعي قارىء مجموعته القصصية «لعنة الأمكنة» بما أسماه «استهداء» أخذه من فيتولد جومبروفتش حيث يقول: «أنا لم أبرم أي عقد مع أحد لكي أكتب جيدا»، كأنه يطالب قارئه بأن الكتابة الجيدة ليست واجبة، وما تحتضنه مجموعته من نصوص قصصية قابلة لذلك الاحتمال، إن كان القارئ لا تعجبه (أو غير معني) بالتفاصيل الملتقطة بين دفتي المجموعة الصادرة عن دار نينوى.

يجمع المزروعي ملامح نصوص مجموعته في الإهداء حيث يقدمه إلى فاطمة «التي تشبه نوبات البكاء في زمن القحط» مستدركا باعتذار عن فجيعة سبّبها لها مردّها إلى «جنون اللحظة لا أكثر»، فاستوت النصوص على تلال من البكاء والفجيعة والجنون، مبتدأها «خطوات لزجة للفرجة»، وخبرها «هدوء بغيض».. وبين المبتدأ والخبر عناوين دالة على فجيعة وحزن وجنون، متوزع الموت على تفاصيل الحكايات إن لم يسكن العنوان الدال في أغلب الحالات عليها، فـ «أنا» السارد، و«ذات» المخاطب متصفة في مجمل النصوص بالجنون، والحالة العامة لأجواء الحكايات فاقدة لرشدها.

ينطلق الخطاب المزروعي في أغلب نصوص مجموعته «لعنة الأمكنة» من حالة فراغ هائلة تتحد فيها ذات المؤلف مع ذوات الشخوص التي تبدو واحدة تتحدث بصوت واحد فغالب عليها

التنوع، والمعاناة مع الوجود والموجودات، فهي في مواجهة دائمة مع الفراغ المتسع أمامها، ولا وراءه إلا الموت كمخرج دائم من الفجيعة والإحساس المرير بتذكر راحلين، أخذهم الموت، أوالفراق «بعيدا عن الكون التافه».

الوجود من حول الكاتب / السارد منغلق على بكائيات وفقد، فالمؤلف هو البطل الدائم في جميع النصوص، بحيث يقرأ المرء هذه المجموعة ويرى الكاتب فاردا أرديته كبطل أوحد، هو بطل الحكايات، أو من يتحدث إليها، أو يتحدث باسمها، أو يرصد علاقاته معها بواسطة تجليات تأملية، تتلبسها شخوص معينة، كالحلاج (مثلا) في نص لعنة الأمكنة الحامل عنوان المجموعة.

* كاتب وقاص من عُمان.

يعبّر نص لعبة حمقاء بوضوح تام عن هيمنة المؤلف كبطل أوحد في نصوص مجموعته، هي تساؤله «ماذا عساي أكتب؟.. ولمن؟» راصدا تداعيات فكرة البحث عن مكتوب يلقمه فم اللعبة المجنونة (الجنون دائما)، يقع في حيرته، أن يكتب عن نفسه، أو عن فيروز (كاشتغال أدمنه كثيرون من الأدباء العرب)، منطلقا من فكرة لا جدوى الوجود / الكتابة، يرى «الكتابة هي الحل الأخير حيل كل هذا الخراب الذي يحاصره، ويرى أنه في تلك اللعبة مكره لا بطل.

هذا الاندماج (القسري) لم يكن في صالح القص الذي نأى بعيدا لصالح الشعرية التي يطلبها المزروعي كهاجس دائم في أغلب النصوص، وأسميها نصوصا لأنها تميل إلى الشعرية أكثر مما يحتمله الحدث الذي يكاد غائبا إلا ما يعيد القارئ إلى بعض اللفتات القليلة، والقول أنها مجموعة قصصية لا شعرية.. وإن كتبت بنفس القصيدة، معنى لا مبنى، وفي الأدب المعاصر فإن تماهي الأجناس أصبح مشجبة تعلق عليها الذاتيات والخواطر وما لا اسم له.

من الأمثلة على ذلك ما نجده في مطلع نص ذاكرة الموت الشائخة إذ تأتي الجملة: «أيها الغائب الحاضر.. ما هكذا تتوادع النوارس... يتمرغ الحزن في جسدي» (ص٧٥)، يحاول في هذا النص الدفاع عن اندفاعه للكتابة بالشعر بنفيه كونه شاعرا، وكتابته بلحن موجع:

– لماذا شعرك دائما يحمل عبق الحزن والألم؟

– لأني لست شاعرا، بل تابوتيا؟

هذا التبرير قد لا يلغي الشاعرية، لكنه يؤكد حقا على «تابوتية» تنال منها سائر قصص المجموعة (أو نصوصها).

وفي قصة قرية النقّاق وما حدث لها يتدخل بشكل مباشر ليشير إلينا بين قوسين إلى أن النقاق الذي يدعي أنه ضاجع الكثيرات من بنات القرية موضحا (بالمناسبة إنه عنّين، ولكن لديه أكثر من أربعة وخمسين ما بين ذكر وأنثى)،

القصة كتقنية فنية (واضحة المبنى الساردة للأحداث) غائمة في نصوص لعنة الخطاب المزروعي، هي لعنات يعاني منها، وأخرى يصبّها على ظهر وجوده، حيث الغياب المتكرر، الفقد بطريقة أو بأخرى، لا تخلو مجموعة من مفردات متساوقة بين الموت والجنون، والعناوين المفجوعة جارّة لعناتها، مستفيدة من قاموس يميل دوما لصالح لفافات السجائر (المتكررة كاللعنات) والبصاق والقيء والديدان وعظام الأموات.

مع ذات تعاني الوحدة والتأزم الداخلي تراوح نصوص المجموعة «لعنة الأمكنة» لعبتها، فاتحة أبواب الأسئلة عن الحزن والوجود، وعبثية الحياة، وعن الذين رحلوا، الموت / المقبرة / القبر/ الأموات.. المفردات المحفزة لإطلاق مزيد من الألم للكائن المتوحد في عالمه، الضائق به حد التيه، يعبّر عنها نص القبو، وهو يمهد له بجملة للمسرحي سعد الله ونوس «من الظلام جئت وإلى الظلام أعود»، يبدأ من رؤية غائمة لما تسير عليه أحداث النص الذي بين يديه، تاركا للصور تتناسل من بعضها البعض بحيث لا يقبض على مفصل ما ليتركه يقود ذاته بدلا من تشعبه ذات اليمين وذات اليسار، تبدأ الفكرة بخاطرة / حديث ذات وتشرذمها، وتمضي في تداعيات التهاوي، للوصول إلى حافة النهاية بذات المنتهى الذي يؤول إليه الإنسان في خاتمة سيره على جسر الحياة.

التشبيهات في نصوص المجموعة منحازة إلى

عالم «اللعنات»، لعنات الأمكنة.. والأزمنة أيضا، منها: كأني فراشة توشك أن تخرج من شرنقتها (ص١٩)، كجناح نورس (ص١٩)، كذئب تلقى رصاصة قاتلة (ص٢٣)، كذئب جريح تكالبت عليه كلاب قذرة، تخرج أصواتا من مؤخراتها (ص٣٩).

تستدعي النصوص شخصيات تبني عليها سلالم خروجها من حالات الوحدة والإحساس المقيت باللاجدوى، النص الأول «خطوات لزجة للفرجة» يدور في حلقات مفرغة نرى فيها جمال عبدالناصر وجنائزيات باخ ورواية الأم لمكسيم غوركي وامرؤ القيس، في منولوجات تخاطب الكائنات بكراهية أقرب إلى الخطاب المباشر منها للغة القصة القصيرة، وبها مقطع عنونه المزروعي بـ«الرمق الأخير» دال على أنه ليس معنيا بالكلمة التي وضعها على غلاف المجموعة حيث أوضح أنها «قصص» فالمقطع هو نص شعري نثري:

أسافر بخطواتي المجنونة
أخطها على جمجمة الرمال
أنقلها مرة أخرى
لداخل خيمة هذا الليل. (ص١٥).

وفي نصوص أخرى يعمد المزروعي إلى تحميل نصوصه التي أرادها قصصية مسؤولية تقديم شاعريته، كما يتضح جليا في نص مجدلية الزمن الآتي: «يا حزني الجميل اعتقني، اجعلني انطلق إلى السهول الخضراء، اتركني أمرغ وجهي في المراعي الخضراء، أقلب وجهي في نورها.. كل شيء يتقد في سمائك المكفهرة وأنا أرسم جنوني على وجهك» (ص٢٦)، حتى اللحظات المرتبطة بالحب والألوان الخضراء لا تخرج عن دائرة الحزن والسماء المكفهرة وصولا إلى.. الجنون.

في نص «عندما سرت في جنازتي» يتخذ من فكرة صغيرة مدخلا لتقديم نص شعري، وضعه على لسان أبي سعيد، محمّلا «النص القصصي» أمانة نقل الصور الشعرية / شاعرية القاص أولا وأخيرا.

يفتتح نص «دموع وأشياء أخرى» بجمل شعرية مباشرة «أيها الفرح المثمر أينع، متى يأتي فصل حصادك يثمل هذا القلب المتدحرج على الوديان؟» (ص٤٩) لكن تبقى لغة القص في هذا النص أكثر وضوحا، خروجا إلى حكاية الآخر، مسعود الذي يبيع وسيلة الفرجة الوحيدة في البيت ليشتري خروف العيد فيحقق فرحة لأطفاله الأربعة، يقع الكاتب في فخ فني حينما يدخل اسم حمدان بدلا من مسعود وهو يصف دخول الأب على أطفاله النائمين بانتظار العشاء، وفي آخر كلمات القصة يقدم الكاتب صفة مسعود، حيث الدموع التي «لا تنزل أبدا من عينه الوحيدة» (ص٥٣)..

النصوص مبنية على حلم، يعرض تفاصيل الحكاية (أو رؤية الكاتب للوجود) في حزمة من الكوابيس المرتبطة بالموت والمجهول، في نص «قرية النّقّاق وما حدث لها» يبدأ بجملة «وأنا في الحلم كنت أحلم»(ص٣١)، يتدخل أحيانا ليعلق على مشاهد الحلم / الكابوس، مع نزوعه إلى إلباس المشهد غرائبية التشبيه كقوله: «كأني أتنفس في رحم عجوز تحتضر» (ص٤٢).. البطل الهارب إلى البحر، المثخن بأحلامه وكوابيسه التي تلقيها براكين الوحدة إلى ذاكرته، المشغولة بالأمس، المتعبة باليوم.

يتضح اشتغال الخطاب المزروعي على النص الديني، لكن ليس استغراقا فيه، بل مرورا هامشيا معنيا بالأسماء، في نص مجدلية الزمن الآتي نجد مريم التي تحب عيسى، استدعاء للغائب، هي

ليست مجدلية الزمن الماضي (السيدة العذراء مريم أم المسيح عليه السلام)، بل هي للآتي، المتداخلة مع صوت الداخل، المسحورة، يجمع مريم (أم المسيح) بمريمه أن عيسى ليس ابنا لها (مثلما يقول الماضي) لكنه الحبيب (المعذب) كما يريد الزمن الآتي، يخاطبها «أيتها العابرة بطهارتها الممزقة في زمن المشردين» (ص٢٩).

في اللحظات التي يقترب فيها الخطاب المزروعي من القصة يشكل عالما جميلا وحالما، كمقطع من قصة «النقاق» حيث «الريحان» يسرد كيف نبت بطل الحكاية بعد ملايين السنين من الطوفان زهرة ريحان، متذكرا قريته الجميلة، تشمّها ابنته، إنما لا بد للحزن أن يطلّ.

وهناك جلنار، دلالة البراءة / الطفولة، من النص الأول يخاطبها الكاتب «جلنار حبيبتي، بيتي الكئيب الرائع» ص١٦)، وهي الطفلة في قصة هذا الليل ما أطوله التي أهداها لغسان كنفاني، كأنها ابنة الشهيد، انتظاره الأبدي يشبه انتظار جلنار لأبيها الذي أخذوه وعذبوه.

في قصة سفر الجنون اللامتناه تتحول الحكاية إلى حوار، مع الذات / الحبيبة / الأخرى أيا كانت صفتها، الأنا الحاضرة دوما، أنا الكاتب تعرض رؤاها عن العالم دون الحاجة إلى القصّ بالضرورة، تشكيل للقدرة الشعرية للغة، وهي تقدم نفسها ضمن حوارية الشخوص وعلاقاتهم المتشابكة مع الكون من حولهم..

– هيا ارقصي بحروفك الخرافية.

– سنطري الروح بنشوة الموت والخلود الأزلي ونحن نركب سحابة بيضاء بين غياهب الوجود.

– تململي أكثر، اجرحيني ببكائك الندي.

– لنرحل إلى الشمس، هيا يا حبيبتي، إنها لعبة الفراشة، لعبة الاحتراق الأبدي، لعبة الموت المندثر في سديم الأبدية.

– لن تنتهي هذياناتي أبدا يا حبيبي إلا عندما تكتمل اللعبة التي ورطتني فيها. (ص٤٧).

يدس المزروعي بضعة أسطر تسبق حواريته الشعرية (كهذه) وينهيها بسطرين يختلفان عنها يأتي البحر كرديف للموت ينهي الحكاية، والحوارية تكاد تتشابه في نص نورسة البحر، الحوار السوفسطائي الباحث عن معنى أو لا معنى لما له معنى، يمتزج الواقعي بالحلمي في هذه القصة أو في غيرها من القصص، إنما يعبر عنه بشكل واضح حين يقول «تختلط الأشياء المكانية بالميتافيزيقية» مقررا حالته بوضوح تام «كانت الروح تبحث عن كتف تأوي إليه». (ص٥٨)، ومن الحوار بين ذاتين (أو ذات واحدة) يصل المشهد في نهائيته إلى غرائبيته الساعية دوما إلى إحداث الدهشة حيث أنها «صرخت حتى تحولت نورسة طارت مع السرب» (ص٦٠).

من العادي يحاول المزروعي أن يزرع في حقول الكتابة ما هو غير عادي، القول أن التفاصيل الصغيرة في حياتنا قابلة لتكون حروفا، يحيلها كاتب ما إلى تنويعات كتابية ليس ضروريا القول أن لها اسمها محددا، أو أنها تشترط عقدا مع القارىء لكتابة جيدة، مثلما قال الاستهداء الأول.

لينة كريدية
في «خان زادة»
هشاشة الكائن في حفل الوجود

محمد الغزي*

ثمّة رسالة تنطوي عليه رواية لينة كردية الموسومة بـ«خان زادة» تريد أن تبلّغها الى القارئ بطرائق شتّى مفادها : أنّنا لا نستطيع أن نغضّ الطّرف عن الزمن يجرف كلّ الأشياء بالقدر الذي لا نستطيع فيه أن نصمّ الآذان عن نداء الحياة.

كلّ فصول الرواية تهجس بهذه الرسالة وكذلك كلّ شخصياتها وأحداثها...لكأنّ الرواية شهادة على الزمن يلتهم كلّ شيء، لكأنّها الشّهادة على المرء يصرّ على مقاومته، على إمساكه من قرنيه، والإمعان في منازلته...

و إنّه لأمر ذو دلالة أن تستخدم رواية «خان زادة» ضمير المتكلّم المفرد، وهذا الضمير جعل الرواية تلتبس، في ذهن المتقبل، بالسّيرة الذاتية، والراوية تلتبس بالكاتبة، و الشخصيّات المتخيّلة بالشخصيّات الواقعيّة. وهذا ما دفع الكاتبة إلى أن توضّح في الحوارات التي أجرتها مع الصحفيين أنّ «الرواية ليست سيرتي الذاتيّة، فأنا لست خمسينية و لا مدخّنة. والقصّة ممكن أن تحدث مع أية امرأة في العالم» مضيفة «ممكن أن تحتوي الرّواية أخبارا عن بعض الأشخاص في عائلتي، لكنّها محرّفة و مصبوبة في قالب مختلف، و الأحداث و الأشخاص ليست سوريالية و بالتالي قد تنطبق على أيّ إنسان عاديّ يعيش، يحسّ و يفكّر، ولكن ليس بالضرورة أنا شخصيّا...».

إنّ هذا الالتباس ما كان ليحدث لو استخدمت لينة كريدية ضمير الغيبة، على سبيل المثال، فهو أدعى إلى الحياد، لأنه من الضمائر التي تجعل العالم المتخيّل بمنأى عن العالم الواقعيّ، و السارد بمنأى عن الكاتب... بيد أنّ الكاتبة تقصّدت، في اعتقادنا، هذا الالتباس لتلغي، عن وعي عامد، الحدود بين الكائن و المحتمل على حدّ تعبير أرسطو، أو بين الواقعيّ و المتخيّل على

حدّ عبارة النقّاد المعاصرين ، لا سيما و أنّ الرواية لمْ تفتأ تحيل على المرجع باستمرار تسترفده، و توظّف أحداثه الدّرامية الهائلة: الحرب الأهليّة اللبنانية، احتلال العراق، الصّراع المتواصل بين الفصائل الفلسطينية...

لكنّ ضمير المتكلّم المفرد لا يفضي إلى التّداخل بين الروائي والواقعيّ فحسب، و إنّما يحوّل النص، كلّ النّصّ، إلى خطاب «ذاتيّ» مفعم بطاقات شعريّة لافتة... وتتأكّد هذه «النبرة الذاتيّة» إذا علمنا أنّ الرواية، كلّ الرواية، ليست، في واقع الأمر، إلاّ حركة داخل الذّات، استنفارا للذاكرة، استدعاء لما اختزنت من أحداث ووقائع. فالرّواية كلّ الرّواية إنّما تقول «الخارج» من خلال «الدّاخل» أي تفصح عن العالم من خلال لغة الذّات.

* شاعر وأكاديمي من تونس.

هكذا تتحرّك الرواية في تلك المنطقة الغامضة التي يلتقي فيها أكثر من جنس أدبي، أكثر من طريقة في تصريف القول، أكثر من أسلوب في إنشاء الكلام.

ففي هذه الرواية شيء من تدفق السيرة الذاتية وشيء من إيقاع الشعر، وشيء من تقطيع السينما، وشيء من توتّر الدراما... ثمّة جمع ذكيّ بين هذه المتنافرات في مساحة من القول محدودة. لهذا يخامرنا الإحساس بأننا إزاء رواية وظّفت أكثر من أسلوب لتنجز عالمها المتخيّل، أنّنا إزاء رواية لم تعوّل على تعدّد الأصوات، بما أنّ الصوت المهيمن هو صوت الرّاوية يبسط ظلاله على كلّ الأصوات الأخرى، و إنّما عوّلت على تعدّد الأساليب و تنوّع طرائق تصريف السّرد.

تقوم هذه الرّواية على عدد محدود من الشخصيّات أهمّها : جيهان هذه المرأة التي كانت تحلم بترويض الواقع، فإذا بالواقع هو الذي يعمد إلى ترويضها: فيخضعها إلى قوانينه بدل أن تخضعه إلى رغباتها فاذا بها تتحوّل، من مناضلة يسارية كانت ترى وجه جمال عبد الناصر على صفحة القمر إلى امرأة متعصّبة إلى طائفة ومذهب. فجيهان الأولى ولدت من رحم بيروت اليسار والفصائل الفلسطينيّة، والمدّ الناصري أمّا جيهان الثانية فقد ولدت من رحم بيروت اليمين، وانكسار المدّ الثوري، وانكفاء الأحزاب اليساريّة.

لا شيء يجمع بين هاتين المرأتين، فهما مختلفتان إلى حدّ التنافر، إلى حدّ التناقض لكأنّهما تنتميان إلى عصرين متباينين، إلى مكانين متباعدين.

من الشخصيّات الأخرى التي قامت عليها هذه الرواية شخصية «روعة» التي آثرت أن تنصاع إلى مقتضيات الأسرة والانصهار في بوتقة الآخرين: أمّها أوّلا ثم حماتها وبنات حماتها. لم تكن «روعة» مغامرة مثل جيهان، ولم تخرج في أية مظاهرة «في عزّ الحماسة السياسيّة، لكنها كانت تكتفي بالانتظار على شرفة المنزل، يملؤها الرعب، والخشية من إصابة رفيقاتها».

لكن هذه الشخصيّة التي تتّقد حياة كانت تجرّ وراءها ماضيا قاسيا مازالت جروحه فاغرة نازفة، فقد تعرّضت في سنيّ طفولتها الأولى، إلى اعتداءين تركا في روحها الهشّة أثرا عميقا لم تمحه الأيام.

أمّا الشخصيّة الثالثة التي قامت عليها هذه الرواية فهي شخصيّة الرّاوية التي خرجت، هي أيضا، من ساحة النضال السياسيّ مهزومة، ومضت، وهي على مشارف الخمسين، تستقطر آخر ما تبقّى في كأس الجسد من لذائذ ومتع، باحثة عن عزاء لا يكون.

كانت الرّاوية تنتمي، مثل جيهان، إلى اليسار، وكانت تناضل من أجل قيام وطن عربيّ واحد، يمتدّ حتى حدود الحلم، لكنها اختارت، بعد انقشاع هذا الحلم، أن تنكفئ على نفسها لتستعيد في وحدتها الفادحة، هزائمها وانكساراتها، مستدرجة، من حين إلى آخر، جسدها حتى يواكبها في رحلة البحث عن متعة محتملة !! إضافة إلى هذه الشخصيات الثلاث نجد شخصيات أخرى لعلّ أهمّها شخصيّة «خان زادة» عمّة الراوية التي ظلت عانسا تحدب على الجميع، وشخصيّة العمّ أسامة الذي عاش حياته بالطول والعرض، مغرّدا خارج السرب.

لكن الرواية تظل قبل كلّ شيء رواية الصديقات الثلاث اللاتي خرجن منهزمات من تجاربهن العاطفيّة، والسياسيّة، وبقين في وحدتهن يقاومن زمنا ضاريا، يحاولن، دون جدوى، منازلته والانتصار عليه. هؤلاء الصّديقات فقدن كلّ يقين وبقين ينظرن إلى العالم نظرة ارتياب وتوجّس... أجل لقد تنكّبن عن كل القناعات الأيديولوجية القديمة التي كانت تدفعهن إلى الاحتجاج فالمواجهة، وتوهمهنّ بإمكان قيام عالم جديد على أنقاض عالم قديم... وعدن، إلى أحضان طبقتهن، مثخنات بالجراح، يبحثن، في كنفها عن بعض العزاء...

في هذا السياق تستعير الرواية بعض خصائص «المذكّرات»، و«السيرة الذاتية»، وتحوّل الكتابة الى استنفار للذاكرة، إلى توغّل في عتمة الذات، إلى سرد لتاريخ الروح. فالكتابة هنا هي، قبل كل شيء، كتابة للداخل، إفصاح عن غائر المشاعر، تصوير لما تبقّى راسخا في الروح بعد ما طوى النسيان كل شيء.

ولمّا كان الزمن هو زمن الذاكرة الذي يختلف عن الزمن الموضوعيّ اختلاف تباين وافتراق، فقد كان، داخل الرواية، يتّسع ويتقلّص، يرتدّ ويتقدّم، يلوب حول نفسه ويتشظّى. هذا الزمن لا يستمدّ منطقه من الخارج، وإنّما

من الداخل، من التجربة الذاتية، فهو زمن تخييليّ، زمن فنيّ... ومثلما أوضح العديد من النقاد فإن هذا الضرب من الزمن كثيرا ما يحوّل الرواية إلى نصّ ذي كثافة مجازيّة، تتعدّد فيه الرموز وتتكاثر الصور. والمتأمل في «خان زادة» يلحظ أنّ الرواية لا تكتفي بالسرد لتنسج عالمها المتخيّل وإنما تجنح أيضا إلى الوصف والبوح والاعتراف، وهذه الصيغ من شأنها أن توقف السرد وتؤجله لتجعل الرواية لا تنهض على صيرورة الأحداث فحسب وإنما على كينونة النصّ يشدّنا إليه قبل أن يشدّنا إلى شيء آخر خارج عنه...

ولماّ كان الزمن هو زمن الذاكرة فإن الرواية تقوم على التداعي، والتداعي لا يخضع للزمن الكرونولوجيّ في تعاقبه وتتابعه وإنما تخضع للزمن النفسي الذي يبدو للوهلة الأولى فوضى لا ينتظمه منطق مخصوص وكان من نتائج هذا التداعي أن استغرق زمن الخطاب عقودا طويلة فيما استغرق زمن القصّة ساعات معدودة.

والواقع أنّ هذه الرواية إنّما هي نشيد طويل مزجى الى مكان و زمان مخصوصين، أمّا المكان فهو بيروت، وأمّا الزمان فهو الماضي. كل فصول الرواية إنّما هي احتفاء ببيروت، ببيروت الجامع العمريّ، وسوق إياس، وسوق الطويلة، و أزهار الزّنبق، وشعائر الموت المتوارثة،...بيروت التي تتفلّت من بين الأصابع لتصبح مجرّد ذكرى بعيدة...مجرّد صورة باهتة. ليست بيروت هنا «مكانا» أو «إطارا للأحداث و انّما هي شخصيّة من شخصيّات الرواية، بل لعلّها كانت أهمّ شخصيّاتها، و أولاها بالنظر والاهتمام... و قارئ هذه الرّواية لابدّ أن يلحظ كيف تأنّت الرّواية، في العديد من الفصول، في سرد سيرة هذه المدينة، في وصف ملامحها، في رصد غائر مشاعرها... الأمر الذي يدفعنا الى القول إنّ عناية الرّواية بهذه «الشخصيّة» كانت اهمّ من عنايتها بالشخصيّات الأخرى.

لكنّ بيروت التي احتفت بها الرّواية ليست بيروت الحاضر، و إنّما هي بيروت الماضي، بيروت الذّاكرة... كأنّ فعل السّرد في هذه الروايّة فعل بناء، بناء لهذه المدينة حجرا... حجرا، بيتا... بيتا ، حيّا... حيّا، لكأنّ فعل السرد بات نقيض فعل الزّمن، فإذا كان هذا يقوّض و يشتّت فإنّ السرد يشيّد ويجمع، يشيّد ما تقوّض، و يجمع ما تشتّت و يتّضح هذا أكثر ما يتّضح في استحضار الرّاوية لطفولتها داخل هذه المدينة المتوارية خلف أسوارها... و أسرارها.

الرواية استعادة لهذه المرحلة ، لأحلامها، و أساطيرها و رؤاها. لكأنّ الرّاويّة اتخذت من هذه الطفولة درعا تحملها في وجه الزمن لكأنّها أرادتها حضنا تحتمي به من ضراوة السنوات تتقدّم.

في هذا السياق كتبت لينة كريدية صفحات من الأدب الرفيع بعد أن استعادت عيني الطفلة التي كانت :

«...كان لديّ ايمان مطلق بأن الله... يخلق كلّ يوم كرة من النّار، الشمس، ويلقي بها إلينا لتنيرنا، و تدفئنا ثمّ تسقط هذه الشمس في البحر... لمْ أصدّقْ في درس الجغرافيا أنّها الشمس نفسها التي تشرق وتغيب. كيف؟ وأنا أشاهدها تهوي في البحر كلّ يوم؟

وكيف تسقط النّار في الماء و لا تنطفئ؟ لم تكن الغيوم بالنسبة لي أبخرة وفيزياء و حرارة / بل مجرّد حلوى غزل البنات صنعها الله، وكم تمنيت بحرارة لو استطعت أنْ أذوقها. حين ركبت الطائرة لأوّل مرّة لم أبرح النّافذة لحظة، و تمنّيت طول الرّحلة لو أقفز على الغيوم أتمرّغ بها وآكلها...».

لكّن الراوية لا تحتفي بزمن الطفولة فحسب و إنّما تحتفي أيضا بزمن الشباب : زمن غيفارا، و عبد الناصر، و اليسار العربي، زمن المشروع القومي يدفع الصديقات الثلاث الى الحلم. تقول الرّاوية «جيهان و روعة و أنا اللّواتي حلّمنا بأننا يوما ما سنعبر حدود العالم العربي من الخليج الى المحيط من دون حدود أو تأشيرات، بسيّارة صغيرة نتناوب على قيادتها، و بحوزتنا عملة عربيّة موحّدة «.

هذا الاحتفاء بالماضي يواكبه داخل الرواية ازدراء للحاضر، حاضر الدولارات يغزو العالم، حاضر أطفال غزّة يحترقون بالفسفور الأبيض، حاضر اقتتال الإخوة الفلسطينيين وا نكفاء المشروع القوميّ، و حاضر الزمن يفترس كلّ شيء.

بمشهد... يختزل على نحو عميق انتصار الزّمن تختتم هذه الروايّة، مشهد الكلب يعجز عن القفز، بعد أن قصرت قوائمه عن إعانته على ذلك فينكفئ على نفسه... تماما مثل بطلات الرواية.

يحـيى المنذري

في «طيور الزجاجية»

كتابـة الأسئلـة عـبر السـرد

سليمـان المعمـري *

ليس الجدار هو الموتيف أو الكلمة الوحيدة التي لها حضور طاغ في معظم تجربة يحيى سلام المنذري، فثمة أيضا الطيور والأطفال والسرير، والشارع، والباب واللوحة، بالإضافة طبعا إلى ذلك الإنسان البسيط المهمش الباحث عن كوة نور في نفق الحياة المظلم.. غير أنه يمكن الاستناد عليه – أي على الجدار – بامتياز في مقاربة تجربة المنذري القصصية، ما دامت الجدران هي أول أشكال تنظيم الإنسان لحياته بعيدا عن قوانين الطبيعة، حسب الفيلسوف الفرنسي هنري برجسون، وما دامت الحياة كلها هي المسافة التي يقطعها المرء بين جدارين أحدهما أبيض والآخر أسود كما يخبرنا يحيى ضمنياً من خلال عنوان إحدى قصص مجموعته الأخيرة.. ولذا فان هذه الورقة ستحاول جاهدة ما استطاعت تأمل جدران كتابة يحيى الشكلية والمضمونية من خلال تركيزها على «الطيور الزجاجية» وتعريجها الخجول على مجموعات يحيى الأخرى، طارحة عددا من الأسئلة من قبيل: ما هي العوالم التي تلح على كتابة المنذري؟ وما هي المضامين التي تتكرر لديه من مجموعة لأخرى؟ والى أي مدى أثر عشقه للفن التشكيلي في كتابته القصصية؟ وأسئلة أخرى يولدها التوغل في موتيف الجدار..

بدأ يحيى المنذري كتابة القصة منذ أكثر من عشرين عاما.. وإذا ما تخيلنا اليوم أن ثمة جداراً تعلق عليه صور الأسماء البارزة في المشهد القصصي العماني فإنها ليست مجازفة القول

انه يصعب تخيّل هذا الجدار بلا صورة ليحيى، بشاربه الخفيف الأليف ونظارته ذات العينين البيضاوين، بطيوره الزجاجية المتراقصة حول رؤوس أبطاله، ونافذتيه المطلتين على ذلك البحر البعيد، بحبات برتقاله المنتقاة بدقة وزارعي غابته الأسمنتية الذين يطفئون حنينهم بالصور، بـ«ضجيج بيته الكبير» الذي كاد أن يرمي به وحيدا بين أربعة جدران ضيقة لها حراسٌ يقدمون العدس.. ومنذ مجموعته الأولى «نافذتان لذلك البحر « (مسقط، ١٩٩٣) ومرورا بـ«رماد اللوحة» (دمشق.. ١٩٩٩) و«بيت وحيد في الصحراء» (مسقط ٢٠٠٣) وليس انتهاء بـ«الطيور الزجاجية» (دمشق ٢٠١١) والمنذري يسير بخطى بطيئة بعض الشيء ولكن واثقة في

* كاتب وقاص من عُمان.

طريق القصة الشائك والطويل.

دعونا إذن نلج إلى بيت يحيى القصصي، نتأمل جدرانه، ونحصي غرفه، ونتلصص على ساكنيه، مرددين مع أنطوان سانت أكزوبيري : «إن أعجب ما في منزل ليس في أنه يؤويك أو يدفئك، أو في أنك تملك منه الجدران، ولكن في هذا الذي يضعه فينا من مؤن العذوبة»

تجليات الجدار :

أول سطر في «الطيور الزجاجية» يتحدث عن «جدران خشبية هادئة لأن الطقس لا يعكر صفوها بالرياح»، وفتى «يحلم بركوب أرجوحة في حديقة خضراء طقسها بارد ومليء بالرذاذ» لكننا سرعان ما سنكتشف أنه ليس سوى الهدوء الذي يسبق العاصفة، فهذا الفتى في قصة «طائرة تبدد لون السماء» سيخرج بعد قليل مع أمه ليس لركوب أرجوحة ولا للتمرغ في خضرة حديقة بل لانتظار موكب لن يأتي، تماما كانتظار الأب الذي غاب منذ سنوات، لا بأس إذن من أن يخفف هذا المنتظِر من عطش المنتظرين الآخرين مقابل حفنة من المال يساعد بها أمه، هؤلاء الذين شكلوا جداراً يمنعه من الرؤية « أخذ يبحث عن منفذ لرؤية الموكب، كان الناس مثل أحجار رصت على الشارع» (ص١٠).. هذه الثلاثية (الفتى والأم والجدار الخشبي) ستتكرر بعد قليل في قصة أخرى هي «إنقاذ»، ولعلها ليست مصادفة أيضا حضور الجدران الخشبية منذ السطر الأول في القصة.. ثمة امرأة تتعرض للأذى من زوجها السكير.. امرأة حبيسة الجدران التي يغلقها عليها هذا الزوج المتوحش بقفل أسود كبير.. غير أن الفتى، وبتحريض من أمه المتعاطفة مع هذه المرأة، سيوسع الجدار الخشبي ركلا ويحدث به تصدعاً وصولا إلى صنع فتحة كافية لمرور المرأة التي «كانت مثل حمامة جريحة وضعيفة ووحيدة تنتظر فتح باب القفص، حمامة لها ريش ملون، لها عينان دامعتان «.. يحق لها الآن وقد تنسمت أنفاس الحرية أن تكفكف دموعها وتردد مع كافافي : « وما دامت لدي أشياء كثيرة أقوم بها في الخارج/ فلِمَ لم أحاذر حين أخذوا يبنون حولي الجدران؟! «.. ويحق لنا أن نعود إلى الوراء قليلا ونتذكر قصة «المروحة البشرية» ضمن مجموعة «زارعي غابة الاسمنت» التي شاء المنذري أن يضمنها داخل كتاب واحد مع مجموعة «بيت وحيد في الصحراء» حيث «يتدفق الضوء من ثقب صغير في الجدار الخشبي» ويتأمل الهندي ذرات الغبار المصطفة في بطن الضوء مكونة عصا ذهبية.

بيد أن الجدران ليست خشبية وحسب، لذا فان الثلاثية سالفة الذكر ستتحول إلى (الفتى والأم والجدار الأسمنتي) في قصة ثالثة من «الطيور الزجاجية» هي «ليلة الخنجر».. تحمل الأم ولدها الصغير ناصر إلى عرس ما في بيت إسمنتي كبير أصفرِ اللون، وما إن تشد الأم ابنها إلى داخل البيت حتى يشاهد على الجدار لوحة بها خنجر وأخرى بداخلها سيف فضي فيشعر بالخوف.. أهو خوف من الخنجر والسيف أم من الجدار؟!.. شخصيا سأرجح الثانية، وسأعضد هذا الرأي بالتقاء ناصر هناك ببعض أقاربه الذين كانوا من عمره، وتذكُّره بأن حاجزاً / جداراً كبيرا زُرِع بينهم رغم مشاركته لهم اللعب والضحك والجري. ثم انه يتعمد الهروب من هذا الواقع الذي يخيفه فيغمض عينيه ويتخيل خناجر تتطاير وتنغرز في الجدران.. تسكره نشوة الانتصار على هذه الجدران في الخيال فيقرر تنفيذها في الواقع.. يسحب خنجر العريس الذي يبدي مقاومة شديدة ويمسك بيدي ناصر ويعصرهما بقوة صارخاً في وجهه أن تأدبْ، وإذا ما أضفنا أنه تلقى تأنيبا وصراخا من المرأتين اللتين كانتا في غرفة العريس، وذهولا واستغرابا من بقية الأولاد نخلص إلى أن مزيدا من الجدران ارتفعت

في وجهه وانتصرت عليه، مثلما ترتفع في وجوهنا نحن قراءَ «الطيور الزجاجية»، فإضافةً إلى الجدران الخشبية والإسمنتية تشمخ كذلك جدران زجاجية تقف – رغم هشاشة الزجاج – بيننا وبين سعادتنا.. ففي قصة «سر الورقة» يفرح البطل الفقير الأمي بالشيك الذي قدمه له أحد الأثرياء، ما يعني أن حياة البطل ستتغير بلا شك إلى الأفضل، ولكن موظف البنك القابع خلف جدار زجاجي يصدمه في البداية أن «هذا الشيك لازم يصرف من بنك آخر، تجده في الخوير»، ثم ستصدمه موظفة أخرى في بنك آخر ومن خلف نفس الجدار الزجاجي بأن قيمة الشيك لا تتعدى العشرة ريالات !.. ثمة جدار يقف عقبة في طريق الحلم هنا، ولكن المفارقة أن الجدار هو أيضا الحلم.. فهذا الرجل البسيط يضع ضمن مخططاته بعد أن يستلم المبلغ الذي ظنه كبيرا أن يصلح سور بيته، أن يقيم جداراً يستره ويحميه وأهله من اللصوص والمتطفلين.. بيد أن هذا الجدار الأسمنتي لن يقوم الآن بسبب الجدار الزجاجي!.

وإذا كان الجدار حلماً في «سر الورقة» فانه سيتحول بقدرة كاتب إلى سد في وجه الحلم في قصة «الباب الزجاجي»، ففي أثناء انتظار البطل الفقير المعدم الباحث عن عمل لسقوط جدار الانشغال الذي يفصله عن مقابلة المدير العام ليفاتحه بطلب وظيفة، جلس على المقعد الجلدي أمام السكرتيرة، «وانشغل في التحديق في المكان، ثم أخذ يسترق النظرات ناحية وجه المرأة الذي اعتبره عذبا، والقطة الغريبة التي تلعق عنقها، كاد يجرؤ على الحلم بالنوم معها، لكنه تردد، فقد تذكر مشاكله التي تسد مداخل أحلامه بجدران قوية «.. الجدران تمنع الإنسان من مجرد الحلم هنا.. ولن تكتفي بهذا بل ستمنعه في قصة أخرى من مجرد الكلام، «فهو يعرف أن الأصوات تتسرب من خلال الجدران بسهولة، تنتشر مع الهواء وتغوص في الآذان كأسهم مليئة بالأخبار، لذلك فالمدينة تكاد تخلو من الأسرار، إلا تلك الأسرار التي تقال بالإشارات «، ولكن حتى هذه يمكن التلصص عليها بطريقة بطل جحيم هنري باربوس : النظر من خلال ثقب جدار، هكذا يفكر بطل قصة «الساق» الذي تمردت عليه ساقه، وهكذا تفعل زوجة السكير البائسة في قصة «إنقاذ»، فالجدار يغدو هنا معادلاً للحرية والانعتاق، من خلال تلك الفتحة السرية التي كانت نافذة المرأة إلى العالم الخارجي تبث منها شكواها وحزنها لأم الفتى، ولولا ذلك الثقب في الجدار ما علم أحد شيئا عن معاناة تلك المرأة، وما تم إنقاذها.. فما أجمل الجدران التي تساعدنا على رؤية الآخر والتفاعل معه !.. لا أجمل ولا أنبل منها إلا تلك التي ترينا أنفسنا، تلك التي تقوم مقام المرايا في تقديمنا كما نحن بلا أية رتوش أو محاولات تجميل.. ألهذا إذن يضع الحلاقون مرايا زجاجية على الجدران أمام زبائنهم؟!.. لم تقل قصة «جدران ومرايا» هذا مباشرة، ولكن كان لافتا حديث بطلها أثناء اعتلائه الكرسي لأداء دوره في الحلاقة بعد انتظارٍ قضاه في قراءة كتاب، كان لافتا حديثه عن زميله الذي لم يطلب الكتاب ليقضي به ما تبقى له من وقت الانتظار « تركتُه مع المنتظرين يحدقون في الحيطان».. الحيطان هنا أهم، فنحن لسنا بحاجة لكتاب لننظر إلى أنفسنا بعمق.. وعندما نتأمل ذواتنا فان أسئلة كثيرة تنطرح في داخلنا دون أن تنتظر الإجابة.. تماما كما تفعل الكتابة الإبداعية بشكل عام.. وكتابة المنذري بوجه خاص..

كتابة الأسئلة :

لا أبالغ إن قلتُ إن كتابة يحيى هي كتابة الأسئلة بامتياز.. لقد دأب على طرح الأسئلة التي تبدو في ظاهرها بريئة، ولكنها ليست كذلك في العمق.. إنها أسئلة تحرض على التأمل

والتفكر وإعادة النظر في حياتنا برمتها، أسئلة تعبرنا مخترقة جُدُرَنا الصلدة مثلما فعل بطل قصة «عابر الجدران» لمارسيل ايميه بفعل حبة سحرية عجيبة تتيح له أن يمر من أي جدار بسهولة تنْقُلُه من مكان لآخر.. أسئلة تتطاير – حسب أحد أبطال المنذري – «مثل ريش نُتِفَ من حمامة ضُرِبتْ على رأسها» : ما الموكب؟!.. لماذا كراسي المستشفى صنعت من الاسمنت؟، هل يعلم الجدي الصغير أن روحه سوف تفارقه بعد لحظات؟.. هل مازلت تتمنى امتلاك طاقية الإخفاء؟، هل فعلا أصبحتُ لا شيء؟، هل نجح الطائر الأسطوري في تفتيت عقلي؟ لماذا ينتابني الآن شعور بالخواء؟.. لماذا أنا غريب وسط أقربائي؟.. هل سأكبر وسينبت لي مثل هذا الشعر؟.. لماذا هو بالذات سقط الطائران على رأسه؟.. لماذا كل هذا الألم الآن؟.. وغيرها الكثير الكثير من الأسئلة التي تتناثر في ثنايا نصوص «الطيور الزجاجية» الخمسة عشر.. ومن قرأ يحيى المنذري جيدا يدرك أن السؤال مكوِّنٌ رئيس من مكونات كتابته القصصية، منذ «نافذتان لذلك البحر» التي يسأل فيها : «من أين يبدأ السؤال.. من الولادة أم من آخر رمق يبقى؟» ومرورا بـ«رماد اللوحة» التي يتساءل فيها : «هل يا ترى حين يجلس الصياد إلى البحر محدقا إلى الغيوم يفكر بمطر من الأسماك؟»، وليس انتهاء بـ«بيت وحيد في الصحراء» التي يتعجب في إحدى قصصها : «لماذا لا تهرب الأرانب والطيور مادامت الأقفاص مفتوحة»؟!.. إن الأسئلة هنا ما هي إلا محاولات لاختراق جدران الظلام الذي يحيط بالكائن، إشعال فتيل ضوء في متاهة بورخيسية معتمة كلما ظننتَ أنها أفضت بك إلى مكان اكتشفتَ أنها زادتك عزلة عن نفسك وعن العالم.. ومع ذلك فلا مفر لك إلا أن تسأل وتسأل موقناً أن توقفك عن السؤال يعني نهايتك المغلقة مرسومة على جدار اليأس..

الطبيعة والكلمة :

وما دمنا نتحدث عن الرسم على الجدار فان هذا يحيلنا إلى ثيمة لطالما برزت بوضوح في تجربة يحيى المنذري ألا وهي توظيف التشكيل واللوحة في الكتابة القصصية، ولعل يحيى الذي صرح ذات يوم بأنه حاول أن يكون فنانا تشكيليا ففشل سيضجر من فرط ما تم التحدث عن هذه الثيمة في كتابته.. وشخصيا ما كنتُ سأتناولها هنا لولا ارتباطها بثيمة هذه الورقة وهي الجدران.. وعلى أية حال سواء نجح المنذري أم فشل في أن يصبح فنانا تشكيليا فان المؤكد أن العديد من نصوصه القصصية ما هي إلا تجسيد لعبارة ميشيل فوكو في «الكلمات والأشياء» من أن الطبيعة والكلمة يستطيعان أن يتقاطعا إلى ما لا نهاية مشكِّلَيْن لمن يعرف القراءة نصّا واحداً.. حرّكت اللوحة التشكيلية الأحداث في «ليلة الخنجر» كما رأينا قبل قليل.. وكان لها دور كذلك في قصة «من جدار أبيض إلى جدار أسود» التي يستحضر فيها المنذري الرسام العالمي سلفادور دالي إلى صالة الانتظار بالمستشفى، فيرسم هذا الأخير بقطعة فحم في وجوه الجالسين وفي الجدران، ولعلها نفس قطعة الفحم التي استخدمها سلمان في «رماد اللوحة» عندما كان طفلاً «يرسم على جدران البيوت أشكالاً غريبة جدا ليس لها وجود، أشكالاً يبتكرها وكأنها سوف تتحقق في سنوات قادمة»، غير أن الملاحظة الجوهرية هنا أنه كلما تقدمت تجربة يحيى المنذري القصصية للأمام كلما تراجع الحضور التشكيلي للخلف، أو لنقل خفت وبات في خلفية المشهد.. مجموعتاه الأوليان كان يصدّرهما بقصة لا تتعالق مع الفن التشكيلي فحسب، بل ويدخل في نسيج أحداثها بحيث لا تغدو القصةُ قصةً إن حذفنا جزئية التشكيل.. قصة «اللوحة» أولى قصص «نافذتان لذلك البحر» تبدأ بتأمل عميق من بطل القصة للوحة غامضة معلقة على جدران معرض، يتأمل

غيوما وبرقاً ورياحا ومساحات تحمل ألوانا عدة.. إن هذا التأمل يمد البطل بأحداث مرعبة تحدث لاحقا لتنتهي القصة بهرب البطل خائفا من المعرض «تاركاً اللوحة تفسخ ثوب الأرض المتبقي».. أما قصة «رماد اللوحة» أولى قصص المجموعة التي تحمل نفس الاسم فتتحدث عن معاناة شاب اسمه سلمان لديه موهبة الرسم منذ صغره يتعرض لضغوط اجتماعية تسبب له آلاما نفسية وجسدية فيقرر أن يرسم كل الشر الذي تعرض له في لوحة ثم يحرقها.. التشكيل هنا – كما في قصة «اللوحة» – مكون رئيس من مكونات القص.. هكذا إذن يبدأ يحيى قَصَّه في مجموعتيه الأوليين بالتشكيل.. أما في الطيور الزجاجية فان التشكيل ليس إلا معضدا للحبكة القصصية تسانده معضدات أخرى يمكن أن تحل محله أن أراد القاص دون أن تتأثر سيرورة القص.. فمن الذي يملك المراهنة أن قصة «من جدار أبيض إلى جدار أسود» ستفشل في إرسال رسالتها بدون سلفادور دالي؟.. ومن يجرؤ على الزعم أن «ليلة الخنجر» لن تسير للأمام بدون أن يتوقف ناصر لرؤية لوحة السيف والخنجر؟!.. إن خفوت المشهد التشكيلي هنا يمكن أن نعزوه إلى تحقق المنذري كقاص تعويضا عن الفنان الفاشل، لم يعد يشعر بتلك المرارة التي تدفعه لمحاولة التحقق تشكيليا على الورق.. لكن موهبة التشكيلي باقية، وتطل برأسها في لوحة قصصية هنا أو في وصف هناك، ولعلني لا أتعسف في التأويل إن قطعتُ بأن وصف يحيى لسلمان طفلا في «رماد اللوحة»، والذي تتماهى فيه خبرة التشكيل بخبرة القص، ما هو إلا وصف ليحيى نفسه : « وجد نفسه يحب المرأة والرسم، ودائما ما يشعر بحرارة غريبة تسري في يده تحفزه على أن يمسك القلم ويرسم طيوراً تحلق بعيداً عن الأرض، يرسم نساء جميلات وحدائق زهور وأشكالاً هندسية، كان في طفولته يرسم بقطع الفحم على جدران البيوت أشكالاً غريبة جدا ليس لها وجود، أشكالاً يبتكرها وكأنها سوف تتحقق في سنوات قادمة، بعد ذلك بدأ الرسم على الأوراق، مرة رسم شجرة أوراقها سوداء وثمارها رؤوس دامية، وتبدو الشجرة في اللوحة أكبر من المدينة وغائرة في سماء مليئة بالغربان وطيور أخرى غريبة الأشكال».. لكن سلمان العاشق للرسم سيكون عُرضة لتوبيخ مسؤوله له الذي مزق اللوحة فوق رأسه وأمره أن يجمع المِزَق كي يرميها في القمامة.. من هنا ينفس سلمان عن غضبه برسم لوحات وحرقها، أما يحيى فسيؤمن أن الطريق يتحدد بمقدار ما نمشي عليه من خطوات، وسيختار طريق الكتابة، حيث يغدو بإمكاننا ابتكار حيوات في الورق لم نعشها في الواقع، نرسم فيها لوحات جميلة ونبتكر شخوصا مدهشة، ونتحدث بلغة آسرة، ونطرح أسئلة ممضة، نمضي مُتَحَدِّين الصعاب، وعابرين الجدران التي تقف في طريقنا بعزيمة لا تكل، مستحضرين في قرارتنا أمل دنقل : آه ما أقسى الجدار / عندما ينهض في وجه الشروق / ربما ننفق كل العمر.. كي نثقب ثغرة / ليمر النور للأجيال.. مرة ! /
ربما لو لم يكن هذا الجدار / ما عرفنا قيمة الضوء الطليق !!.

إنعاش.. عرض مسرحي فلسطيني عن الحرب والحصار

سمـا حسـن*

على خشبة مسرح وسينماتك القصبة في مدينة رام الله المحتلة وبالشراكة بين مسرح سفر من رام الله وفرقة الأمل للرقص من مدينة الناصرة المحتلة يخرج إلينا العمل المسرحي إنعاش من تمثيل وإخراج الفنان الفلسطيني الذي تنحدر أصوله من غزة فادي الغول حيث يتحدث في هذا العمل المميز والجريء عن الحالة والوضع الفلسطيني من خلال تداعيات وأحلام طفلة فلسطينية تدخل غرفة الإنعاش «غرفة الإفاقة أو العناية المركزة»، حيث تتم مشاهدة الواقع والحلم والخيال برؤية فنية معاصرة تعبر عن الظلم والقهر اليومي الذي يعيشه الشعب الفلسطيني. ويتضمن العرض صورا ولوحات من الواقع الفلسطيني المعاش كالحرب، والحصار والحواجز بين المدن والتي قطعت أواصر المدن الفلسطينية وجعلت التنقل بينها حربا وجهادا وكذلك عن جدار الفصل العنصري الذي تقيمه إسرائيل لتقطيع أوصال فلسطين، وعن الطفولة المحرومة، كل ذلك وأكثر تم التعبير عنه بالرقص التعبيري من خلال ما قامت به مدربة الرقص والفنانة وداد عطا الله.

يقول فادي الغول الممثل والمخرج أن الفكرة كانت منذ البداية فكرة مشتركة بينه وبين الفنانة وداد عطا الله مشرفة فرقة الرقص حيث تولدت لديهما رغبة قوية لإنتاج عمل فني مشترك يعبر عن قدرة الفرقتين من الناحية الفنية على الخروج بعرض مسرحي مميز، وهنا جاءت فكرة إنعاش بعد عدة محاولات للبحث عن أفكار تصلح أن تتجسد بالرقص التعبيري ، وحين أصبحت الفكرة قيد التنفيذ واجهت عدة مشاكل من أهمها كم يقول فادي عدم قدرتي على تخطي الحواجز بين المدن والدخول إلى الناصرة الخاضعة للسيطرة الكاملة من الاحتلال للإشراف على التدريبات والتواصل المباشر مع الراقصين

* كاتبة من. فلسطين.

بصفتي مخرج العرض، وكما يقول فادي كان هناك بعض التدريبات المشتركة في مدينة رام الله إلا أننا استطعنا ولأول مرة في تاريخ المسرح الفلسطيني المعاصر أن يتم إخراج هذا العمل من خلال الانترنت وبرنامج السكايب المباشر بالصوت والصورة لمدة ثلاثة أشهر حيث كنت كمخرج للعمل موجودا في رام الله وأتابع التدريبات وأعطي الملاحظات بشكل يومي حتى تاريخ العرض الأول في مدينة رام الله.

يردف فادي الغول: لقد عملنا أنا والفنانة وداد عطا الله مصممة الرقص بمهنية عالية وحرص شديد على أن نخرج هذا العمل بكافة الإمكانيات الفنية والتقنية الجيدة وقد ركزنا على جميع العناصر المتعلقة بالملابس والديكور والإضاءة لكي تكون مكملة للعمل والفكرة المراد إيصالها إلى الجمهور، وقد كان لدي رغبة شديدة على الصعيد الشخصي أن أقدم عملا فنيا جديدا ذا مواصفات فنية وتقنية عالية وخاصة بعد نجاح العمل الأخير مسرحية «كلارينت» والتي تحدثت فيها عن طفولتي في لبنان والتي أعطتني الكثير من الاندفاع والطاقة الإبداعية، وقد عاهدت نفسي على أن اعمل بكل جد وحب وإخلاص شديد وان أقدم كل ما عندي من إبداع لأهديه إلى شعبي الفلسطيني من خلال أعمالي الفنية التي سوف تعبر عن هموم وأحلام وآمال هذا الشعب العظيم.

وقد أكدت الفنانة وداد عطا الله أن هناك اتفاقا بين فرقة الأمل ومسرح سفر على أن يكون هناك توأمة حقيقية بين الفرقتين لإنتاج العديد من الأعمال الفنية المشتركة متخطين كل الحواجز والقيود ومؤكدين على هويتهم المشتركة كفنانين فلسطينيين وأحرار.

يشار أن عرض الافتتاح كان عرضا رائعا بشهادة الجمهور والحضور وسوف تقوم الفرقتان بعمل برنامج عروض في داخل فلسطين وفي دول العالم لنعرف الجمهور بالمسرح الفلسطيني علما بأن هذا العمل لم يتلق أي تمويل من أي جهة وقد كان إنتاجا حصريا لفرقة الأمل ومسرح سفر

بمشاركة مميزة من الراقصين في فرقة الأمل ومصمم الإضاءة عماد متولي حيث استطاع عرض «إنعاش» من خلالهم أن يقول أن الشعب الفلسطيني والقضية الفلسطينية في غرفة إنعاش دائمة أو موت سريري ولكن هذا الشعب رغم كل ذلك ما زال حيا ويحب الحياة ويتمسك بها

فادي الغول في سطور:

عمل في مجال المسرح والعمل الفني منذ العام ١٩٨٧ في عدة دول عربية كما شارك في معظم المهرجانات والتظاهرات الفنية في تلك الدول

حاصل على جائزة أفضل ممثل مسرحي أول في مهرجان المسرح الأردني عام ١٩٩٣

عاد إلى فلسطين في العام ١٩٩٥ ليعمل في وزارة الثقافة الفلسطينية

أسس مسرح سفر للأطفال عام ١٩٩٩ وأنتج العديد من الأعمال المسرحية والفنية

أدار مهرجان رام الله لفنون الطفل لمدة خمس أعوام متتالية

درس وعلم الموسيقى والدراما في العديد من المدارس والمراكز الثقافية الفلسطينية

أخرج ومثل ولحن الموسيقى للعديد من الفرق والمؤسسات الفنية

شارك واشرف فنيا على أهم الانتاجات الفنية للأطفال في فلسطين منها برنامج يويا لاند وشارع سمسم

اعد وقدم البرامج التلفزيونية للعديد من المحطات التلفزيونية المحلية والعربية

مثل في عدة أفلام سينمائية وتلفزيونية منها فلم حيفا والسجينان

يعمل حاليا على إنشاء مسرح متخصص للأطفال في فلسطين.

المثقف ودوره..
رؤية لواقعنا الثقافي الراهن

عبد الله بن علي العليان*

يجري الحديث بين الفينة والأخرى عن الأدوار المنوطة بالمثقف،واتهامه أنه ابتعد عن دوره الرائد،و مهمته التنويرية التي بمثابة الضوء الساطع لحركة المجتمع الفاعلة،والتي تحتاج إلى تفعيل،خاصة تفاعله مع قضايا الفكر والحريات وحقوق الإنسان والدفاع عنها باستماتة وحيوية،باعتبارها حجر الزاوية في انطلاقة حضارية إنسانية وتعددية ثقافية، بحيث تلامس احتياجات المجتمع وغاياته في توازن وتناغم،بما يسهم في بناء ثقافة واعية وناجزة لمهام المثقف وتطلعاته التي تهم الوطن وتطلعاته، بعيداً عن اجترار المفاهيم والمصطلحات الرائجة لتحديد دور المثقف ومهامه في هذا العصر.

لكن الذي نراه، ونلاحظه واقعا في الساحة الثقافية العمانية،أن المثقف تم تهميشه في أولويات كثيرة،من مهامه الأساسية، وهذا التغييب أثّر بلا شك على فاعليته في الحراك الثقافي الفاعل،فنجد أن الكثير من المؤسسات الثقافية التي تعنى بالثقافة في بلادنا، لا تعطي الاهتمام الذي نتوقعه للمثقف، وتجعله شريكا فعليا في قضايا الثقافة ونشاطها،بل على العكس نجد أن الكثير من هذه المؤسسات،أقصته من الدور الذي يمكن أن يلعبه في إدارة هذه المؤسسات وتفعيلها،وهذا ما جعل المثقف،يشعر بالإحباط، والانزواء، فكيف نريد أن يكون المثقف فاعلا وحاضرا في الحراك الثقافي، وهو مغيّب عن الأدوار الحقيقية للمؤسسات الثقافية الفعلية التي تهتم بالثقافة، خاصة وضع الرجل المناسب في المكان المناسب، ثم بعد ذلك يتم اتهام المثقف بأنه ابتعد عن دوره، وأنتكس عن مهامه، فهذا الاتهام يعد أقرب إلى المعايير والمقاييس المزدوجة، لذلك هذا الأمر يحتاج إلى مراجعة،والى خطط أخرى تعيد المسارات الراهنة إلى معطياتها الصحيحة،إذا ما أردنا أن تكون الفاعلية الثقافية،حاضرة بقوة في بلادنا، وناجزة لأدوارها الصحيحة.

ونحن هنا لا نريد تبرئة المثقف من كل التراجعات التي آلت إليه الفاعلية الثقافية. فلا شك أن بعض هؤلاء المثقفين أنجرف إلى هذا المربع السلبي بالاختيار، وليس جبراً،وأسهموا بأنفسهم في هذا الوضع،وهذه بحق لا تمثل الغالبية من المثقفين في بلادنا، بل إن بعضهم ربما أراد من هذا الانزواء أن يعطي صورة من صور الاحتجاج على وضعية المثقف وإقصائه عن دوره الأساسي في المحيط الثقافي الفاعل .

لكن البعض يرى أن المثقف العربي بصورة عامة، أصابه ما أصابه نتيجة إحساسه بعقدة الذنب المتولدة عن قناعته الذاتية، وقناعة المجتمع من خلفه، بأن الفكر الذي قاد الأمة العربية إلى الفاجعة التي نعيشها،هو فكره، والنخبة السلطوية التي أدارت السيناريو المأساوي للانهيار هي صنيعته، وأن الذي وقع من تراجعات سياسية وثقافية ونهضوية، كان المثقف شاهداً سلبياً عليه،إن لم يكن مشاركاً فيها بشكل أو بآخر. لكن هذا القول تنقصه الدقة والواقعية في مناقشة واقعنا العربي، وتلمس الأسباب والأخطاء التي وقعت، وهذه مسألة لها طرح آخر.

صحيح أن هناك الكثير من التداخل والترابط في إشكالية الثقافة وأزمة المثقف في عصرنا الراهن عموماً، وما أفرزته الإنسانية من مشكلات قد تتقاطر في الكثير من رؤاها ومضامينها ، لكن هناك أيضاً الكثير من التقاطع والتنافر عند المثقف العربي عنه في المثقف في الغرب، إلا إذا أصبح المثقف العربي نسخة « كربونية « من المثقف الغربي في أفكاره ورؤاه و إشكالياته وتلك قضية مستبعدة، ومن ثم فإن تسمية المثقف العربي تصبح هنا في غير ذات معنى. وتكون معالجة القضايا والإشكاليات عند المثقف العربي مصطنعة، وقراءة مختلفة لتاريخ الأمة العريق،ذلك أن النخب المثقفة في الغرب صاغت قضاياها وأفكارها داخل الغرب نفسه، ومن ثم فإن نخبنا العربية المثقفة عندما تستعير المشكلات والحلول من الغرب، فإنها بهذه النظرة تصبح كتلة منفصلة عن المجتمع والأمة، وتكون حلولها المطروحة مجرد استعارة وهمية لمشكلات غير قائمة، وتصبح أزمة المثقف العربي أو نهايته مقبولة

* كاتب من عُمان.

الطرح وواضحة للمتابع الحصيف، وربما لا تحتاج إلى تنظير أو تحوير في هذا الصدد، ومع ذلك فإننا نرى إن هذه المسألة ـ أزمة المثقف أو نهايته ـ قضية نسبية بين أوساط المثقفين العرب، وقد لا تمثل الصدارة في إشكالية المثقف العربي الذي نقصده.

لنتفق أولاً أن المثقف في النهاية إنسان له ظروفه النفسية والاجتماعية، وله حاجاته المتعددة كأي إنسان في محيطه، ولذلك ليس من العدل تحميله قضايا وإشكالات ليست من صنعه أو من بنات أفكاره، بمعنى أن الكثير من الإشكال الثقافي وتأزمه أو الجمود الإبداعي قد لا يصنعه المثقف وحده، لأن الثقافة عبارة عن تراكمات عديدة تصنعها الشعوب والمجتمعات الإنسانية، وفق بيئتها وسبل حياتها، لكن النخب بلا شك عليها الدور الأساسي في تفعيل هذه الثقافة وتحويلها إلى مؤسسة فاعلة في المجتمع.

والمثقف العربي عموما ينتمي إلى هذا الصنف من المثقفين الذي يسعون عبر نشاطهم النظري والعملي إلى إنجاز التطلعات الثقافية في المجتمع العربي، في إيجاد الإبداع الحقيقي في نظرته ودوره وممارسته.

وهذا لا يعني أن المثقف يستطيع الإجابة على كل الأسئلة، وحل كل المعضلات القائمة، لكن وظيفته هي الإيجاد والإبداع، والسعي إلى كشف القضايا والإشكاليات والبحث في مضامينها الجوهرية، وتحفيز الناس على التفكير فيها بما يهدف إلى وضع هذه الإشكالات موضع النقاش والنقد الجدي، وليس الهروب والتقوقع والمعايشة في الأبراج العاجية. فالمثقف المبدع هو الذي يوجد إبداعه وتحفيزه لأقرانه على الدور الفاعل من خلال الأفق الثقافي المفتوح، والحفر المعرفي المستمر، والمراجعة الدائمة لهذا الإبداع للارتقاء به إلى مستويات رفيعة.

إن رسالة المثقف العربي في المجتمع ليست هامشية بقدر ما هي هامة حضورياً، وما يستتبع ذلك من مهام وأدوار ملقاة على عاتق المثقف في الانفتاح على الناس، والتفاعل مع قضايا الوطن وهمومه، وهذا الانفتاح المرغوب هو الذي يلغي الحواجز، ويسمح بإقامة علاقة ثابتة وصحيحة مع المجتمع تجعل منه مثقفاً صادقاً مع نفسه ومجتمعه، ويدرك بالتالي متطلباته الملقاة عليه، وغرس بذور الثقة والتفاعل الإيجابي بين المثقف وقضايا الوطن في عمومه، سيما قضايا الديمقراطية وحقوق الإنسان التي تعد من المتطلبات الملحة في وطننا العربي.

فما نريده من المثقف العربي في هذا الصدد أن يكون حاملاً لمشعل الحرية الحافظ للثقافة الخلاقة المبدعة، الصائن لقيمتها الإبداعية، الهادف لبناء مفاهيم راقية من احترام الآخر وثقافته، والإسهام في بناء الحضارة الإنسانية.

إن من الخطأ الفادح أن يختزل المثقف الثقافة في جانبها الضيق، ودورها المحدود، ويجعلها أحادية في نظرتها وتعاطيها مع القضايا المختلفة.

فإذا كانت لا تربطه بواقعه أية صلة ثقافية وفكرية، فإنه في اعتقادنا لن يتمكن من إنجاز إبداع حقيقي، ذلك أن النواة الأولى للإبداع هي التفاعل الخلاق بين المثقف وواقعه. وهذه العلاقة تنتج معالجات وإبداعات تنسجم واللحظة التاريخية. فتفاعل المثقف مع الواقع لا يعني الخضوع إلى معوقاته أو الدخول في نفق تلك المقولة السلبية « ليس بالإمكان أبدع مما كان « إن التفاعل الذي نعنيه هو التهيئة اللازمة للشروط النفسية والعقلية، لجعل الأديب أو المثقف يستوحيان من الواقع الأعمال الأدبية والثقافية، كما أن الأرض الخصبة التي تؤهل الأديب أو الفنان لعمليات الإنتاج الأدبي أو الثقافي المبدع، هي التي تشكل الرهان الإبداعي المبتغى في عملية البناء الثقافي، ولكي يكون المنجز عملية خلق واعية في أفقها الصحي والانفتاحي للرؤى والقضايا الوطنية والقومية، وفي مسارها المنسجم مع راهنها بظروفها الإيجابية والسلبية بعيداً عن الأطياف الخادعة.

إن قضايا الحرية والديمقراطية وحقوق الإنسان والإبداع الحقيقي هي من الأولويات في سلم الرهان الراهن، لأن الانكسارات التي صاحبت مسيرة الأمة في جوانبها المتعددة كانت بسبب ابتعادها عن تلك الأولويات وفي غيابها أو على الأصح تغييبها تردت الأوضاع في الثقافة أو الإبداع والتنوير الحقيقي.

ومن هنا نعتقد أن الصورة المشرقة والناصعة لدور المثقف العماني، لن يتأتى إلا من خلال دوره المنتظر في الدفاع عن تلك الأولويات، والتبشير بها و إشاعة أهميتها على كل الأصعدة والمسارات، لكن بشرط أن يكون دور المثقف حاضرا وفاعلا، وليس مغيبا عن مهامه الأساسية، وأدواره الحقيقية في الثقافة ومؤسساتها في المجتمع.

لنا عبدالرحمن

في «أغنية لمارغريت»
نشيد لاستبدال الخراب بالغناء

عبدالرزاق الربيعي *

إذا كانت القراءة حالة اشتباك مع النص فإن دخول عوالمه لفض الإشتباك تحتم القبض على مفاتيحه ، ولعل مفردة «الخراب» وحقلها الدلالي في رواية »أغنية لمارغريت» للدكتورة لنا عبدالرحمن الصادرة عن الدار العربية للعلوم ببيروت ، تشكل مفتاحا ذهبيا في الرواية فقد وجدت الخراب عنوانا عريضا لها ، ذلك لأن الرواية جاءت تدوينا للخراب الذي يغمر المدن والأجساد والأشخاص والأوقات الجميلة والحدائق ، فقد رصدت الكاتبة العبث الذي يطال كل ماذكرت حين يزحف الزمن عليها ، وتكون الوطأة أكثر قسوة عندما يقيم حلفا مع الحرب كما حصل مع بيروت المكان الذي اختارته الكاتبة مركزا لأحداث روايتها الثالثة ،حيث سبق أن أصدرت «حدائق السراب» ٢٠٠٦ وتلامس ٢٠٠٨ .

لكن الكاتبة اختارت «أغنية لمارغريت» عنوانا محاولة منها لاستبدال الخراب بالغناء وهذا مايؤكده أهداؤها لنسختي حيث كتبت «لأننا نبحث عن أغنياتنا الخاصة هنا محاولة للغناء» .

ولكن هذه الأغنية هل كانت تعبيرا عن البهجة أم الفجيعة؟

هذا التوصيف يتضح من خلال السياق العام لسير الأحداث رغم أن الطابع التراجيدي هو الذي يغلف الأغنية عموما، ففي (أغنية طائر التم) لتشيخوف يطلق البطل أغنيته بعد أن يشعر أن حياته كانت هباء والمعروف أن طائر التم صامت طوال حياته ،لكنه حين يدنو أجله يطلق أغنية هي بمثابة مرثية لنفسه قبل اسدال الستار على روحه.

وفي الأسطورة السومرية حين تهب العاصفة على (أور) ، لتدمرها تحمل ننكال زوجة اله القمر معزفها لتغني بين الأنقاض والخرائب كما دونت (لنا) أغنيتها وسط خرائب بيروت كما سنلاحظ لاحقا ،وللكاتبة لنا جذور ضاربة في الحضارية السومرية

وفي عمل درامي عنوانه«عبود يغني » مستقى من قصة لنجيب محفوظ، يجد الحوذي «عبود» المحاصر

من قبل أوضاعه الإجتماعية المتردية غير أن يختبيء في حانة ليمضي الليل في السكر والغناء حتى ينتبه لغنائه الحراس فيتجمهر الناس

ويقول درويش » وألَّفْتُ عشرين أُغنيةً في هجاء المكان الذي لا مكان لنا فيه» بينما عندما يمتدح الحرية يقول «ألَّفْتُ عشرَ قصائدَ في مدْح حريتي ههنا أو هناك»

فكيف كانت أغنية لنا عبدالرحمن؟

هذا ما سنعرفه حين ندخل في تفاصيل أحداث رواية»أغنية لمارغريت » ومارغريت هي الكاتبة الفرنسية مارغريت دوراس التي كانت بطلة الرواية «زينب» قد عرفت أعمالها الروائية من خلال «مازن» الذي التقته بالجامعة وكان يصغرها بعامين فأعطاها نسخة من فيلم »هذا هو الحب» وأخبرها انه مأخوذ من كتاب يحمل الاسم نفسه كتبه يان اندريا عن قصته مع مارغريت دوراس وهو الحبيب الأخير للكاتبة الفرنسية عاش معها ١٥ عاما كان كاتبا في الثامنة والعشرين من عمره وكانت في الخامسة

* شاعر وكاتب من العراق يقيم في عُمان.

والستين حين بدأت قصة حبهما ،كما جاء في هامش الصفحة ٥ من الرواية عند تعريف الكاتبة بيان أندريا واستمرت العلاقة بينهما حتى وفاة دوراس .
لماذا اختارت الكاتبة لنا مارغريت دوراس لتكون إطارا لأحداث روايتها ؟
وهل وفقت الكاتبة في ذلك؟
بالرجوع الى أدب دوراس سنلاحظ أن الحب هو محور أعمالها ولكنه يرد في اطار الحب الممنوع أو المقموع ، يقول الكاتب حسب الله يحيى في رواية (انخطاف لولف– شتاين) تفقد البطلة خطيبها الذي– يقع في احدى السهرات– بحب امرأة تتجاوز سنه وتبدو الاستحالة انموذجاً واضحاً في رواية (نائب القنصل) ١٩٩٠ اذ يتجاهل نائب القنصل الفظائح التي مارسها دون اسباب واضحة.
وفي (هيروشيما حبيبتي) نتعرف على دمار المدينة اليابانية (هيروشيما).. فاذا الحب ينمو في هذا الهشيم مع مهندس ياباني سحقت مدينته، وسيدة فرنسية متزوجة جاءت لتعكس صورة المأساة ونتبين الامر كذلك في رواية (العاشق) اذ نتعرف على حياة موجزة خالية من الاحساس بالسعادة.. يخيم عليها الحزن ومآسي الحرب والرعب والاحتلال الاجنبي.. وذلك من خلال امرأة عجوز وشاب نزق.. خال من يقظة المشاعر. ونواجه المرأة العانس التي يستحيل عليها الحلم في القصة القصيرة (الحمى البوا) بعد أن دمر حياتها الزمن المرير هذه الحالات.. التي تعالجها مارغريت دوراس لا تخرج عن محور الحب المستحيل الذي يكون الفاعل الاساس فيها غائباً.
من هنا أرى أن إختيار الكاتبة لنا لهذه الكاتبة الفرنسية لتشكل خطا رئيسيا في الرواية كان موفقا مادامت الرواية في النهاية رواية حب محاصر في زمن الحرب
حين عرفت زينب تلك العلاقة (علاقة دوراس بيان أندريا) أعجبت بها وما كان من زينب التي فقدت ذاك الحب الا أن تبعث رسائل افتراضية الى يان أندريا ، هنا نسأل؟
لماذا لم تبعثها الى مازن حبيبها الذي لفظته الأيام والحرب؟
أهي المكابرة تجعلها لاتفعل ذلك؟
أم أنها أرادت أن تدخل في لعبة افتراضية؟
بالنسبة لي فلا هذا ولا ذاك حيث أرى إن يان هو قناع لغوي وضعته الكاتبة على وجه (مازن) لتكون أكثر حرية في التعبير عن خلجات نفسها فكان بمثابة (حائط مبكى) تسفح عنده دموعها وأحزانها والرسائل ليست سوى كرسي إعتراف تبوح حين تجلس عليه بكل أسرارها.
تبدأ الصفحة الأولى من الرواية بانتقال زينب من ضاحية بيروت الجنوبية برفقة عائلتها ضمن هجرة قسرية بسبب الحرب الإسرائيلية في العام ٢٠٠٦، بـ«الى يان أندريا» لدرجة ظننت للوهلة الأولى أن الرواية مهداة له حتى تبين من السياق أن السطور الأولى من الرواية جاءت على شكل رسالة من زينب الى اندريا ، لأنها وجدت في علاقته بمارغريت التي احتلت صورتها غلاف الرواية في الطبعة التي بين يدي وهي الأولى ٢٠١١ معادلا لعلاقتها بمازن موضحة سبب الكتابة له» الكلمات التي أكتبها في العتمة ، هذه السطور التي سأكرر كتابتها غدا على جهاز الحاسوب لأرسلها اليك تمدني بالقدرة على المقاومة وعلى البقاء وسط هذا العبث.
وحين نعبر ذلك المدخل الى الصفحات الأخرى نجد أكثر من نواة في الرواية حيث تتعدد خطوط السرد ومستوياته فمن الرسائل الافتراضية التي تبعثها زينب الى يان أندريا وتتحدث له خلالها عن الحرب ، وتفاصيلها اليومية و تسأله عن السنوات التي أمضاها مع ′ مارغريت دوراس′، الى جانب أسئلة حول الزمن لتكسر من خلالها الصمت والعزلة.
وتورد الكاتبة مقاطع بالخط الأسود من سيرة مارغريت دوراس وتتوقف عند علاقتها بالزمن «كان هذا التفكير الحلزوني، يدخلها في متاهة لا تؤدي إلا لمزيد من الجدل حول فكرة الزمن ووهم الغايات، وحول أيامها التي تمضي بسرعة، فيما الشغف يرهقها لإنجاز ما لم تتمكن من كتابته بعد. ثمة فوضى عابثة تسري في دمها، تدفعها للثورة على فكرة ′ الوقت′، وتسحبها نحو تفاصيل ماضية وأليمة، لم يتشارك معها أحد في إعادة ترتيبها».
لتجد زينب ذاتها تتحد مع دوراس لاسيما حين تعيش حالات تغضب وتجد زينب في ذلك الغضب تنفيسا عن حاجات انسانية فقدتها خلال الحرب ، ثم يأتي صوت الراوي العليم ليضيف صوتا ثالثا لتتعدد مستويات السرد وتتشعب الخطوط لكنها تلتقي عند زينب العاشقة المحبطة التي تقع فريسة للذكريات فتستعين

بطبيب نفسي لمعالجة مشاكلها لكنها تجد توازنها في الكتابة ليان «سأكتب لك لأحافظ على ذاكرتي من الفقد ،من الدمار، من الخيبة، في كل ليلة أحاول النجاة بجزء قليل من ذاكرتي».

وتشتبك مع الحدث الذي يحمل بالنسبة لها «عصارة كل الحروب التي مضت» لتتعايش مع الخراب ، الذي يأخذ مستويين : خراب بيروت وخراب الجسد فتتساءل: هل ستحكي لي يوماً عن جسد مارغريت، عن رؤيتك لهرمه، لخرابه؟.. أود أن أحكي لك عن التلف الذي يتجمع طوال هذا الوقت تحت سطح مدينتي، بيروت التي هرمت وتخربت أيضاً.

وشيئا فشيئا تجد نفسها فريسة لعدد هائل من الأسئلة بعد أن تتحد مع المكان في انقساماته وانشطاره خارجيا وداخليا فهي تشعر أن الانشطار »يتمدد وينقسم على نفسه، يتحول في أجزائه الكثيرة إلى كم من الأسئلة لا تجد إجابات عنها، أسئلة ترتفع عالياً كما في التغيرات الجيولوجية حين تنشق الأرض ويخرج منها جبل كامن. يحدث أن يخرج منها جبل من التساؤلات لا يمكنها تجاوزه.

وتظل الحرب هي الإطار الذي يحيط بالأحداث «الحرب التي تزامنت عندها بزحف جارف للموت ،مات أبوها بالسرطان خلال الحرب الأهلية ثم مات عمها الوحيد في قذيفة سقطت من المبنى الذي يسكن فيه وبعد عامين ماتت جدتها حزنا عليهما» لكن الحرب لم تقم إلا بتحفيز ذاكرتها على الهيجان فتتذكر مازن وتتساءل : أين هو الآن؟ وهل من الممكن الذهاب لموعد حب في زمن الحرب؟

رغم أن الحرب ابتلعت كل شيء :صور طفولتها ورسائل الأحبة التي كانت تخفيها في صندوق خشبي تحتفظ فيه بأشيائها القديمة وتلاشت هذه الأشياء تحت الركام .

وحين تسمع صوت فيروز يعلو من جهاز راديو صغير:

»أديش كان في ناس/ عالمفرق تنطر ناس
وتشتي الدنى/ ويحملوا شمسية
وأنا بأيام الصحو
ماحدا نطرني»

تقول ليان «انتظرتك ،لكن خراب المدينة أفزعك فلم تأت ».

وتظل تكتب الرسائل بإصرار مؤكدة انها»لن تضيع ولن أسمح للحرب أن تلتهمها سأهربها في داخلي وأرسلها لك لأن ما بيني وبينك يؤرقني.

وحين تقرر رؤية مازن وتذهب نحو بيته الذي يقع في شارع متفرع من شارع »الجامعة العربية» تجد أن «الشارع كله صار مثل مستنقع حوله سبخات تشد البشر الى أسفل »ورأت البيوت شبه مهجورة ف»غمرتها رغبة حارقة بالبكاء».

لتجد خلاصها في مواصلة كتابة الرسائل الى يان ذلك لأن الكتابة «طريقة لإعادة تكوين ذاكرة جديدة في كل مرة حذف واضافة هدم وبناء مثل لعبة المكعبات الصغيرة التي يركب منها الأطفال بيوتا تتشابه ولا تتناسخ»

فالرواية هي احتفاء بالكتابة والذكرة والحب في مواجهة الموت والدمار والزمن والحرب.

من الناحية الفنية أرى ان الرواية ، تقنيا ، تنتمي الى الكتابة الحديثة ربما تماهيا مع دوراس كونها من كتاب الرواية الفرنسية الجديدة (ألن روب غرييه،ناتالي ساروت وغيرهما) وربما لأن الكاتبة وجدت في الشكل الذي اختارته خير معبر عن مناخات عملها القائم على تعدد مستويات السرد ، وجاءت اللغة مكثفة مشحونة بطاقة شعرية تجعل المفردات تنساب كما تنساب أغنية ، أو مياه في جدول رقراق ، وكأنها قطعة موسيقية في سمفونية تتناغم ايقاعاتها مع ايقاعات الروح ، لذا جاءت الجمل ، بخاصة في الحوارات ، مضغوطة ، الى أقصى حد ، وقد جعلت الكاتبة المكان»بيروت» خلال الحرب خلفية سوداء تجسد الخراب الذي يعتمل في النفوس والذات ، فكان معبرا عن هذا الدمار فلاتجد البطلة ملاذا لها سوى الإرتماء في حضن ذكرى حبيب باعدت الحرب بينها وبينه ، ولكن الكاتبة تفتح نافذة للأمل وسط هذا الظلام الدمس من خلال صوت الموسيقى الذي يتسلل للبطلة من بعيد وتظن إنه من ضمن هواجسها لكنها في النهاية تكتشف إنه صوت حقيقي لموسيقي يعزف ليعيد الى أسماعنا وتصوراتنا عزف »ننكال» وسط خرائب «أور» قبل ٤ آلاف سنة في الأسطورة السومرية ، أو «بيروت» عام٢٠٠٦ في الرواية التي جاءت صغيرة الحجم لكنها كبيرة بما تحمله من أحزان وحرائق وأسئلة.

الهامش وتمثيلاته في المتن السردي

لمليكة مستظرف

عبد المنعم الشنتوف*

كان رحيل مليكة مستظرف في العاشر من سبتمبر عام ٢٠٠٦ إيذانا بنهاية مبكرة لمشروع أدبي طموح، وكانت الكاتبة قد أعلنت استقالتها من الحياة بعد إصابتها بمرض الفشل الكلوي المزمن ولما تتجاوز الرابعة عشرة من العمر. وكانت معايشتها للمرض الخبيث واضطرارها إلى الخضوع كل أسبوع لثلاث جلسات لتصفية الدم قد حملاها على أن تعلن طلاقها من الحياة وسيرها العادي. لم يعد في وسعها والحالة هاته أن تنهل من متع ومسرات الحياة شأن أية فتاة أخرى. وكانت محصلة هذه الوضعية المزرية ركونا اضطراريا إلى الهامش.

ضاعف من حدة الحضور القسري في الهامش عوامل عدة تتمثل تخصيصا في معاناة الكاتبة الراحلة من وضعيتها باعتبارها امرأة داخل مجتمع تحكمه تقاليد ذكورية. وكان من جراء ذلك أن ألفت ذاتها مضطرة إلى الركون القسري للهامش وتبعاته المتمثلة في التمييز وهيمنة المسبقات السلبية. عاشت الكاتبة على امتداد عمرها القصير في الدار البيضاء المدينة المتوحشة التي تتسيد فيها الذكورة وتراتبية قيمها ورؤاها إلى العالم، ويتأسس على ذلك بداهة أن الأنوثة تختزل بفعل وطأة سلطة التطابق وإكراهاته إلى الصمت والإلغاء الذاتي. ينضاف إلى ذلك أن الفروق الصارخة بين حفنة من الأثرياء المشبوهين الذين ينعمون بالعيش الرغيد وجحافل المسحوقين والمنبوذين أسهمت بقوة في إذكاء وتأجيج شعورها بالتهميش. أضحت الكتابة باعتبار ذلك كله وسيلة فعالة ركنت إليها الكاتبة الراحلة من أجل مقاومة هذا الشعور الملح بالتهميش وآثاره المدمرة. حقيق بالإشارة في هذا الخصوص إلى أن التحققات النصية لتجربة مليكة مستظرف متعالقة

عضويا برهان رئيس تمثل في التعبير الأدبي من خلال هامشيتها الخاصة عن هامشية الآخرين. ولم يكن غريبا والحالة هاته أن تكون التحققات النصية للكاتبة محيلة بطريقة مباشرة وغير مباشرة في آن إلى سيرتها الذاتية؛ بحيث تحيل الأنا الساردة وحكاياتها الحارقة بطريقة قصدية إلى تفاصيل خاصة من حياة المؤلفة.

١- «جراح الروح والجسد: سيرة الهامش المستعاد.

يمكننا أن نقارب روايتها الموسومة «جراح الروح والجسد»(١) باعتبارها محاولة لفضح الآثار الفظيعة للاعتداء الجنسي الذي كانت الساردة عرضة لها في طفولتها. يهمنا أن نشير في هذا الصدد إلى حقيقة مفادها إن الرواية كانت عرضة للمنع غير الصريح من خلال رفض كل الناشرين المغاربة نشرها بسبب

* كاتب ومترجم من المغرب.

مظهرها غير الأخلاقي. وكان على الكاتبة أن تضطر في النهاية إلى أن تنشر الرواية على نفقتها بمساعدة صديقها الشاعر المغربي الراحل محمد الطوبي.

لا تعمد الساردة إلى المهادنة أو الاحتيال على القارئ وهي تروي مشهد الاغتصاب الذي كانت عرضة له:

«... هذه المرة لن أهرب من ذكرياتي سأحكي وأحكي لأرتاح. قبل اليوم كسرت ألف قلم وقلم وبكيت ألف مرة. واليوم لملمت ما تبقى من شجاعتي وقررت أن أحكي كل شيء دون خوف أو حشومة أو عيب... سأحكي بكل جرأة... سموني ما شئتم زنديقة... مجنونة... فما عدت أهتم... لقد طفح الكيل.» الرواية، ص٥.

تستند الكاتبة إلى حرية لا حدود لها وتعترف برغبتها في انتهاك كل الأعراف والمعايير السائدة في خصوص الكتابة والعلاقات بالعالم. وهي تستقر بطريقة واضحة داخل تخوم هامش لا توجد فيه «الأنا» إلا من خلال صورة «الآخر» الذي يهيمن بقسوته وفظاعة أفعاله وتمثيلاته التي تنهل من متخيل ينوء تحت وطأة التقاليد الذكورية والمقدس. تفصح الساردة عن حضورها باعتبارها ناطقة بلسان تلكم الأصوات التي اضطرت بفعل مختلف أشكال العنف المادي والرمزي إلى الصمت. تستهل الرواية في هذا السياق بهذا المشهد الذي يصور بلغة عارية الاغتصاب الجنسي لطفلة:

«... وفوق سطح إحدى العمارات أمسكني بعنف وبطحني أرضا. رفع فستاني، حاولت الصراخ. كانت يده تقفل فمي بقوة... أحسست بالاختناق... جسمه ثقيل... ورائحة عرقه كريهة... وهذا اللهاث قرب أذني... حاولت المقاومة وكلما قاومت وحاولت التخلص منه ازداد شراسة. وبعدها انتهى. مادة لزجة كريهة بين فخذي، ألم، شعري أشعث، رجلاي كأنهما مصنوعتان من القطن لا أستطيع الوقوف وهو ممدد بجانبي يلهث كحيوان..». الرواية، ص ٧.

تغوص الساردة في العوالم السفلية لمدينة الدار البيضاء التي تتقاطع داخلها المصائر الإنسانية الموسومة بالهشاشة والتدمير الذاتي والرغبة في الانعتاق من إسار الحضور السلبي بغية استشراف حضور فاعل وإيجابي في العالم. لا تؤثر الكاتبة في هذا المقام تثمين الهامش وإنما تروم تخصيصا التعبير الإبداعي عن آثاره السلبية. يتحدد الهامش والحالة هاته باعتباره فضاء أو فضاءات كينونة تستلزم أشكالا متعددة من العنف المادي والرمزي. تفصح مدينة الدار البيضاء باعتبارها فضاء تحكمه سطوة التقاليد؛ وهو ما يفرز خطاب سلطة مركزي يحتكر الحق في التعبير والفعل ويخلق حالات من الوجود الهامشي. تتقدم صورة «الأب» باعتبارها تجسيدا لهذه السلطة المركزية التي تقمع وتضطهد، وتقوم الساردة بتبئير محكياتها حول أفعاله وأقواله العنيفة:

«...ومن جملة الأشياء التي ما زالت محفورة بذاكرتي منظر والدي وهو يضرب والدتي. كان يضربها بسبب وبدونه... يضربها بعنف وكنا نختبئ – نحن الأبناء– في إحدى الغرف. ونبكي. لم نكن نجرؤ حتى على التوسل. كانت أمي تبكي وتستغيث ولا من مغيث. كنا عاجزين. نخاف أبي وجبروته، ونحب أمي ولا نستطيع لها شيئا.» الرواية، ص ٢٣.

تتعالق تمثيلات الأب والنزوع نحو الاحتفاء بصورة الأم التي تعاني شأنها في ذلك شأن الساردة من وضعية «الهامش» وإن كانت تسعى إلى التخفيف من ثقله. يمكن النظر إلى ثنائية الأم/الأب باعتبارها تجسيدا لثنائية المركز والهامش، ولا تكف صورة الأب عن امتداد التطور السردي في الرواية في الآن نفسه عن إفراز صور مماثلة، ويمكن أن نمثل لذلك تخصيصا بشخصيات قدور والأسود والبواب والأخ. تضاعف عدوانية وعنف خطاب السلطة الذي يجسده الأب وصوره الأخرى من هشاشة وسلبية الهامش وأشكاله. واعتبارا لذلك، لا تجرؤ الساردة التي كانت ضحية اغتصاب متواصل على فضح جلاديها، بحكم خشيتها من غضب أمها التي تخشى بدورها على سمعة ابنتها. يمكننا أن نفترض في هذا الخصوص إن خطاب السلطة ينتج ما يمكن دعوته بأنه ركون

للفعل السلبي. نمثل لذلك على وجه التخصيص بصديقة الساردة التي تحترف الدعارة والتي تركن إلى قدرية فاقدة للمعنى حين تعلن أنها ورثت الدعارة عن أمها وأنها كانت علاوة على ذلك ضحية للاغتصاب منذ كانت طفلة في الرابعة من لدن عمها وأخيها. ويمكننا في هذا المعرض أن نتمثل في تعليق الساردة على دعوة صديقتها للانعتاق والتمرد على طغيان الأب قرينة دالة لقوة على هذا الركون إلى السلب:

« بنازير بوتو عندما كانت في مثل عمرك قلبت بلدا بأكمله وأنت ما زلت تقولين أبي.

بنازير بوتو لم يكن لها أب مثل أبي.

كل هذه الأعذار واهية. إذا كانت لديك إرادة قوية وعزيمة وكنت تؤمنين بقضيتك ستقفين في وجه الشيطان.

في وجه الشيطان نعم.. لكن في وجه أبي لا.» الرواية، ص ٩٦.

لا يتيح خطاب السلطة المتمركز والتأثير القوي الذي يمارسه أي خيار للذوات الهامشية الحرية الكافية من أجل الفعل والقول. ويكون الركون إلى السرية والحالة هاته الملاذ الممكن كي تفصح هاته الذوات عن حضورها وفق كيفية تفضح مشاعر القهر والكبت والتبعية. وكلما اتسعت مساحة تأثير هذا الخطاب كلما تكثف الهامش ووجوهه ليتخذ في أحايين عدة صورة الاستسلام. تتحدى الساردة إرادة الأب وتقرر السفر إلى فرنسا كي تؤسس جمعية تدافع عن حقوق الأطفال ضحايا الاعتداء الجنسي. ينتهي التمرد المعلن ضد سلطة الأب بأن تتصالح معه بشكل مباغت وغير مبرر منطقيا. ينبعث الأب على حين غرة في المطار مثل قوة مقدسة كي يبارك سفر ابنته. يتعلق الأمر بداهة بعودة طائعة إلى بيت الأب آثرتها الذات الكاتبة كي تختم روايتها الحارقة. هل يسعنا والحالة هاته النظر إلى هذه النهاية باعتبارها شكلا من أشكال الإلغاء الذاتي أو حيلة من حيل الكتابة ركنت إليها الكاتبة كي تقهر خطاب السلطة الذي يمثله الأب ومضاعفاته؟

٢- «ترانت سيس»: الهامش باعتباره فضاء للمغايرة.

سوف تصدر مليكة مستظرف عام ٢٠٠٤ مجموعتها القصصية التي اختارت لها عنوانا دالا «ترانت سيس»(٢)، استثمرت الكاتبة المتخيل الشعبي كي تخلص إلى هذا العنوان المثير الذي يشير إلى هذا الكون الكابوسي لحضور هامشي عصي على التجاوز. يتعلق الأمر بفضاء مستشفى الأمراض العقلية الذي اقترن في المتخيل الشعبي المغربي باسم «ترانت سيس». تجدر بنا الإشارة في هذا المقام إلى أن الكاتبة الراحلة قد خاضت منذ إصدار روايتها الأولى معركة ضارية من أجل مقاومة المرض الخبيث، وكانت محاولتها لزرع كلية تبرعت بها شقيقتها قد باءت بالفشل. ولن تتوقف منذ ذلك التاريخ عن الكتابة أثناء ارتيادها المستشفى بغاية الخضوع لجلسات تصفية الدم، ولم يكن تدهور صحتها ليحول بينها وبين تكثيف جهودها من أجل مقاومة شبح الموت. وجهت في هذا السياق مجموعة من النداءات إلى ملك المغرب والأمير شارل ولي عهد بريطانيا، بيد أن التدخلات الصفيقة للآلة البيروقراطية المغربية أفشلت كل محاولاتها. وكانت المحصلة أن الكاتبة الراحلة سوف تبدع النصوص المشكلة لمجموعة «ترانت سيس» في سياق من الألم والإحباط يتاخم الجنون.

تكشف القراءة الأولى للمجموعة عن رغبة الذات الكاتبة في إماطة اللثام عن الهامش وتمثيلاته. يمكننا أن نرى في القصة الأولى الموسومة «مجرد اختلاف» تعبيرا عن توق إلى الاستفزاز؛ إذ تروي معاناة شاذ جنسي مغربي شاب يعرض جسده في شوارع وأرصفة مدينة الدار البيضاء. تكشف الأحداث المسرودة بلغة عارية عن صراع غير متكافئ بين سلطة متمركزة تتسيد فيها قيم ومعايير الذكورة والفحولة وهذا الوجه الممثل للهامش. تجد هذه الشخصية عسرا في الإفصاح عن هويتها الجنسية؛

وينبني على ذلك اضطرارها إلى القبول القسري بعيشة محكومة بالسرية وسطوة مشاعر الخوف والحرمان. سوف تؤكد الكاتبة هذا الاختيار في قصتها «ترانسيس» بتشديدها على صورة الأب. نتمثل في هذا الخصوص القيمة الدلالية لمقارنتها بين الأب وجناح الأمراض النفسية والعصبية بمستشفى ابن رشد بالدار البيضاء والذي اختارت ساكنة المدينة وسمه بـ«ترانسيس». يتسبب سلوك الأب في خلق جو من الرعب والإهانة بتحويله للبيت العائلي بعد وفاة الأم إلى ما يشبه ماخورا متنقلا. تعترف الساردة في هذا المعرض بكراهيتها المفرطة ليوم السبت؛ لأنه اليوم الذي اختاره الأب كي يحيي حفلاته الجنسية الصاخبة مع هذه العاهرة أو تلك. سوف تكتشف الساردة في أحد أيام السبت الممقوتة أول طمث؛ ومن ثم دخولها إلى عالم النساء:

«... ذلك السبت ليلا.احسست بآلام تفتك ببطني، وبسائل ساخن يتدفق من بين فخذي الى ساقي. السائل رائحته كريهة. فهمت. لكن لم اعرف ماذا أفعل. أضع يدي بين فخذي حتى امنع ذلك السائل المهين والكريه. تمتلئ أصابعي بالدم. تنزل قطع حمراء داكنة كالكبد. ارتعش، السرير الحديدي يطقطق. أسناني تصطك. أحس بالمهانة. يدي بين فخذي، أحاول أن أمنع النزيف المهين.. يتسمر. عيناه كقطعتي زجاج، ينظر إلى الإزار الملوث بالفضيحة.ينظر الى نهدي، الى وجهي الذي امتلأ بثورا حمراء.تفاحة آدم تصعد وتنزل. يحك قفاه أهز رأسي من اليسار الى اليمين كأنني ادفع عني تهمة. يفتح خزانة الملابس ، يمدني بفوطة كنا نمسح بها أرجلنا.يرميها بعنف باتجاهي . يبصق على الأرض، يخرج» المجموعة، (ص، ٢٠).

يعبر هذا النص بقوة عن علاقة العنف التي تصل السلطة المتمركزة بالهامش وتمثيلاته. تشعر الساردة بكونها موضع اتهام وإدانة بسبب أنوثتها التي تضمن اختلافها، وتشعر من ثم بوطأة العنف الذي يمارسه الأب في حق اختلافها حين يرغمها على أن تمسح الدم المتدفق بخرقة مخصصة في الأصل لمسح الأقدام. يمكننا أن نمثل في هذا المشهد تعبيرا عن موقف جذري التزمت به الذات الكاتبة حيال المؤسسة الأبوية. يمكن للبعض أن يفترض في هذا الخصوص تأثيرا للتيار النسواني الثقافي على الذات الكاتبة. بيد أننا نعتقد أن مليكة مستظرف كانت أبعد ما تكون عن هذا التيار ورهاناته وانتظاراته النظرية؛ إذ كان انشغالها منصبا على صوغ شهادة إبداعية عن معاناتها الرهيبة مع المرض وقسوة وعنف الهامش. تجدر بنا الإشارة في هذا الخصوص إلى التجاهل الوقح الذي ووجهت به التجربة السردية المتميزة والذي يجد تفسيره في هيمنة المسبق السلبي الذي يصنف كتاباتها في خانة الأدب المريض. وحقيق بنا على سبيل الختام أن نشيد بالشجاعة الاستثنائية لهذه الكاتبة التي استمرت في الكتابة رغم وطأة المرض الخبيث ومضاعفاته التي عبرت عنها في نص «مأدبة الدم». ولم يكن من المستغرب والحالة هاته أن يكون آخر نص قصصي نشرته قبل أيام قليلة من وفاتها يحمل هذا العنوان الصادم «موت».

هوامش

١– مليكة مستظرف. جراح الروح والجسد (رواية). منشورات مطبعة أكسنت. القنيطرة.١٩٩٩.

٢– مليكة مستظرف. ترانت سيس (مجموعة قصصية). منشورات مجموعة البحث في القصة القصيرة بالمغرب. ٢٠٠٤

أساليب التعبير عن الهم السياسي
في الشعر العماني الحديث[1]

حميد عامر الحجري*

١- تمهيد:

يُؤْثَرُ عن الشيخ محمد عبده قوله: «أعوذ بالله من السياسة، ومن لفظ السياسة، ومن معنى السياسة، ومن كل حرف يلفظ من كلمة السياسة، ومن كل خيال ببالي من السياسة، ومن كل أرض تُذكر فيها السياسة، ومن كل شخص يتكلّم أو يتعلّم أو يُجَنّ أو يعقل في السياسة، ومن ساس ويسوس وسائس ومسوس»(٢).

وعلى الرغم من كره الشيخ للسياسة وعوالمها، ونفوره من كل ما يتصل بها من قريب أو بعيد، تبقى قدراً لازباً يلقي بجرانه الثقيل على كل مظهر من مظاهر حياة الإنسان: من دين وعلم وفن وأدب.

وللشعر بالسياسة علاقة خاصة، كانت في أوج متانتها قديماً، وأصابها شيء من الوهن حديثاً، لكنها بقيت منعقدة طوال التاريخ. قويت عندما كان الشعر بوقاً للسلطة وخصومها على حد سواء، ينفخ فيه شعراء كل فريق سعياً إلى تمجيد قادتهم، وإعلاء شأن دعواتهم، واعتبارهم واعتبارها ضرورة إلهية تاريخية. وضعفت عندما غرق الشاعر في هموم ذاته، وانغمس في استبطان تيارات نفسه.

والشاعر العماني في عصره الحديث ليس بمنأى عن السياسة. خاض ميادينها طوراً، فكان فارساً من فرسان حلبتها، وراقبها من بعيد طوراً، فكان ناقداً مقيِّماً إيجاباً أو سلباً، واعتزلها طوراً، فانصرف إلى مشاغل يومه وهواجس نفسه.

وللشعر العماني، في اقترابه من ساحات السياسة، وفي اشتغاله بهمومها، أساليب تعبيرية متنوعة، نحاول أن نسلط الضوء عليها في هذه الورقة.

٢- أساليب التعبير السياسي:

من خلال نظرة موسعة نسبيا في النتاج الشعري العماني الحديث، بدا لنا أن هناك أسلوبين أساسيين لجأ إليهما الشعراء في التعبير عن الهم السياسي، وتحت كل منهما يندرج عدد من الأساليب الفرعية.

أول الأسلوبين هو الأسلوب المباشر، وتندرج فيه القصيدة الاستنهاضية، والقصيدة الوطنية، والقصيدة الناقدة.

وثاني الأسلوبين هو الأسلوب غير المباشر، وفيه القصيدة القناع، والقصيدة ذات النفس الأسطوري.

٢-١: الأسلوب المباشر:

قضية المباشرة وعدمها، بكل تأكيد، قضية نسبية. فما يُعَدُّ مباشراً في سياق، لا يعد كذلك في سياق آخر. والأدب بشكل عام غير مباشر في طرح رؤاه ومواقفه مقارنة بالعلم. وقد يكون الشعرُ أوغلَ في عدم المباشرة من غيره من الأجناس الأدبية. ومع ذلك، يمكننا في إطار الشعر أن نجد قصائد صريحة في مراميها، واضحة في تعبيراتها، تسلمنا أنفسها منذ أول بيت فيها، لا تتأبى ولا تتمنع، وإنما تتوخى التأثير فينا. وفي المقابل نجد قصائد أخرى غامضة، توصد أبوابها دوننا، فلا تسمح لنا بالدخول إلا بعد طرق دؤوب، ولا نهتدي السبيل في مسالكها إلا بعد جهد جهيد. وجليٌّ أنه في وسعنا نسبة الصنف الأول من هذه القصائد إلى الأسلوب المباشر، والأخرى إلى الأسلوب غير المباشر.

وبهذا التوضيح لمفهوم المباشرة، تجد قسمتنا المقترحة معناها ومسوغها.

وكما أشرنا سابقاً، نجد في نطاق الأسلوب المباشر القصيدة الاستنهاضية، والوطنية، والناقدة. وسنقف فيما يلي على كل واحدة منها.

٢-١-١: القصيدة الاستنهاضية:

تُعْنى القصائد الاستنهاضية بالشأن السياسي عناية

* كاتب وباحث من عُمان.

مباشرة، فهي دعوة إلى نصرة توجه سياسي على توجه سياسي آخر. وقد شهد العصر الحديث في عمان صراعاً بين الإمام ومؤيديه من جهة، والسلطان وأتباعه من جهة أخرى. وقد انخرط الشعراء في هذا الصراع إما لهذا الطرف أو ذاك، ومن أبرزهم أبو مسلم البهلاني عَلَمُ القصائد الاستنهاضية في عمان بلا منازع. كتب أبو مسلم عدداً من القصائد يستنهض فيها القبائل العمانية لنصرة الإمام سالم بن راشد الخروصي. وتتميز قصائده تلك بطول النفس، فهي تعد بمئات الأبيات، وتحتفظ في الوقت نفسه بدرجة عالية من الشعرية، حيث السبك المحكم، والبيان الناصع، والخيال الخصب، والعاطفة المشبوبة. وهي بشكل عام تنتهج مبادئ عمود الشعر العربي، التي أحياها شعراء عصر النهضة من أمثال شوقي وحافظ والبارودي، ويعد أبو مسلم واحداً من قممهم، وإن لم يحظَ بما يستحقه من الدرس والاهتمام الإعلامي خارج عمان.

وأشهر استنهاضيات أبي مسلم أربع:

النونية:

تلكَ البوارقُ حاديهنَّ مرنانُ
فما لطرفِكَ يا ذا الشجوِ وسنانُ

والعينية:

ألا هلْ لداعي اللهِ في الأرضِ سامع
فإني بأمرِ اللهِ يا قومُ صادعُ

والمقصورة:

تلكَ ربوعُ الحيِّ في سَفْحِ النَّقَا
تلوحُ كالأطلالِ من جد البِلى

والميمية:

معاهدَ تذكاري سقتكِ الغمائمُ
مُلِثًّا متى يقلعْ تلته سواجمُ

وكلها من عيون الشعر العماني على امتداد عصوره، بل كلٌّ واحدة منها كفيلةٌ بحفظ مكانة رفيعة لصاحبها في سماء الأدب ولو لم يكن له غيرها. ونورد من ميميته أبياتاً يمدح فيها علماء الدين ورجاله:

ولا داهنوا في الدينِ من أجل مطمعٍ
يسيلُ به أنفٌ من الكِبْرِ وارمُ
ترامَوا على القرآنِ شُرباً لمائِه
فأصْدَرَهُمْ والكلُّ ريَّانُ هائِمُ
مُقَدَّسَةٌ ألبابُهم ونفوسُهم
وأفعالُهم والمنتحى والعزائِمُ
لهم قَدَمٌ في الاستقامةِ ثابتٌ
وهَمٌّ على الإخلاصِ للهِ قائمُ
وأيدٍ عن الدنيا قصارٌ قواصرٌ
وفوقَ أعاديهم طوالٌ قواصمُ

ومن قصائد الاستنهاض الجميلة، قصيدةٌ للشيخ أبي سلام الكندي، نقرأ فيها:

عمانُ انهضي واستنهضي الشرقَ والغَرْبا
ولا تقعُدي واستصحِبي الصارمَ العضبا
عمانُ اصرخي واستصرخي كلَّ باسلٍ
كَمِيٍّ يجيدُ الطعنَ والرميَ والضربــا
عمانُ انهضي إنَّا رجالُكِ هَمُّنا
طِلابُ العُلا ما نبتغي غيرَه كَسْبــا

٢-١-٢: القصيدة الوطنية:

القصيدة الوطنية بالمفهوم المتعارف عليه هي تلك التي تتغنى بحب الوطن، وتفتخر بأمجاده، وكثيراً ما يرافقها مدح للنظام السياسي القائم، وهي من هذه الناحية تتصل بالسياسة. وقليل من القصائد الوطنية في العصر الحديث حقق شروطاً فنية جيدة، كبعض قصائد سالم بن علي الكلباني، أما الأغلبية فقد كانت أقرب إلى التقارير الرسمية، إذ تنشغل برصد منجزات النهضة من نشر للتعليم والصحة وبسط للأمن وإنشاء للطرق والمواصلات وغير ذلك. ومن القصائد الجميلة ذات المستوى الفني العالي قصيدة سالم بن علي الكلباني:

عمانُ اسعدي إنا ضَمِنَّا لك السعدا
وطوفي بآفاقِ العُلا كوكبًا فردا
لقد أبتِ الأقدارُ يا معهدَ الإبا
لعِزِّكَ أن يلقى لسلطانه ندا
عمان أيا لحنا بحنجرة العلا
ويا بحر جود موجه لم يزل مدا
عمان عمان العز والبأس والندى
ومهد البطولات التي تخلق المجدا

عمان وما أحلى عمان بمسمعي
تصب بها الأفواه في خاطري شهدا

٢-١-٣: القصيدة الناقدة:

إن تدهور الوضع العربي الراهن، ومن الناحية السياسية على وجه الخصوص، حَمَل العديد من المفكرين والباحثين والأدباء على نقده نقداً لاذعاً. وكان لبعض الشعراء العمانيين نصيب من عملية النقد هذه، نقرأ مثلاً لناصر البدري:

يا أمةَ العُرْبِ يَكْفي خَدَّنا قُبَلٌ
فالجسمُ مقبرةٌ بالعارِ تغتسلُ
في عالمِ الغدْرِ لا عَدْلٌ يرافقُنا
إلا الذي في حِمى الأنذال يبتهلُ
علمتِني يا ضنى الأقدارِ ملحمةً
أبطالُها القهرُ والتشريدُ والدجلُ(٣)

ونقرأ للشاعر خميس قلم في قصيدة «من سفر الوجع»(٤) ما يمكن أن يمثل مراجعةً للذاتِ الجمعية، وثورةً على ماضيها وحاضرها، ودعوةً للأخذ بأسباب القوة العصرية:

والسور
والبلد المسحور
وحصنه المهجور
يا أيها الإنسان لا تكابر
كم في ذرى الأمجاد من مقابر
يرقع التاريخ منها جسده
وينشر الزمان فيها مدده
يخاتل التراب جوقة المحاجر
وينبش الضمير ما يندس في
مزابل الصدور
والجوع
والكاهل المخلوع
والقلق النابت بين غابة
الضلوع
إنا نذوب في انتظار شيخنا
المهدي كالشموع
ونرهن الفأس لإسرائيل
والقلوع
ثم نقول إننا نجوع
فأي ذنب قد جنينا
أيها الجموع
يوم تركنا الجسر يهذي خلفنا
يستنفر الرجوع
ما أسهل الدموع!
ما أسهل الدموع!

والخصائص الفنية لهذا النوع من القصائد مختلفة من شاعر إلى آخر، فقصيدة البدري المشار إليها من النوع الخطابي الرنَّان، حيث العبارات الصارخة المستفادة من أسلوب النداء، والاستفهام الاستنكاري، وأشباهها، وحيث الصور المستفزة، القائمة على تضخيم حجم الهزيمة العربية الراهنة. أما قصيدة خميس قلم فقائمة على محاكاة الأسلوب القرآني بطريقة ساخرة تكشف عن عورات الوضع العربي وتضع اليد على أسبابه، ومحاكاة الأسلوب القرآني تحتمل تأويلات عدة، فقد تكون انتقاداً ضمنياً لسيطرة التيار الديني على النواحي المعرفية للأمة العربية، وقد تكون إشارة إلى أننا بحاجة إلى ما يشبه النبوة الجديدة لتنقذنا من براثن الوضع الحالي، وقد تحتمل تأويلات أخرى عديدة.

٢-٢: الأسلوب غير المباشر:

وهو يستقي من قيم الحداثة الشعرية التي ثارت على ثنائية (الفكرة+الصورة)، واكتفت بالصورة وسيلة أحادية ترمز، وتومئ، وتلمح، بعيداً عن أي تصريح أو تقرير. وعملت كذلك على التكثيف والإيجاز من جهة، وخلق فجوات دلالية من جهة أخرى، على نحو يؤسس لظاهرة الغموض وانفتاح الفضاء الدلالي للنص.

وفي نطاق هذا الأسلوب نقف على القصيدة القناع، والقصيدة ذات النفس الملحمي الأسطوري.

٢-٢-١: القصيدة القناع:

وهي باختصار قصيدة تبنى على شخصية تاريخية ذات خصوصية، يحاول الشاعر أن يعيد تقديمها بما يفجر طاقاتها الرمزية والدلالية. ويغلب عليها الطابع

الدرامي، بما يتطلبه من حوار وتطور في الأحداث وتأزم. وتسمى القناع لأن الشاعر فيها يختبئ خلف الشخصية التاريخية فيتكلم بصوتها، ويعبر عن مواقفه الفكرية أو السياسية من خلالها.

والقصيدة الأبرز في هذا المجال، قصيدة «صهيل فرس حروري»، لعبد الله المعمري. وهي بحق مَعْلَمٌ من معالم الشعر العماني الحديث، بما توفَّر لها من شعرية عالية قائمة على توظيف أساليب فنية حديثة.

يكرِّسُ الشاعر نصه لتناول شخصية تاريخية تتمثل خصوصيتها في «الخروج على بني أمية». إنها شخصية «أبي بلال مرداس بن أدية التميمي». ولا يخفى ما لسمة الخروج على السلطة القائمة (المستبدة، الغاشمة) من أهمية في عصرنا الحديث، حيث الدعوات إلى التمرد على أنظمة الحكم (الشمولية) تنطلق من جهات متعددة، وحيث الديموقراطية (التي تلتقي مع بعض مبادئ الخوارج) هي النظام السياسي الذي يحظى بالسمعة الأفضل بين أنظمة الحكم القائمة، والنظام الذي تعتقد قطاعات كبيرة من البشرية أنه قادر على تأمين شروط المجتمع الإنساني «الفاضل».

ولن أتوقف هنا لتحليل القصيدة فنيًّا من مختلف جوانبها، وهي ثرية، وأكتفي بالإشارة إلى أن اختباء الشاعر وراء الشخصية التاريخية يتجلى من خلال مراوحته بين ضمير المخاطب، الموجه إلى أبي بلال التميمي، وضمير المتكلم العائد على الشاعر، في مواضع، ومن خلال تداخل الأصوات، وتبادل الأدوار، في مواضع أخرى، على نحو يُظهرُ الثائرَ منقلبًا إلى حياة الشاعر، والشاعرَ سائراً على درب الثائر، ولعل هذا المقطع يجسِّد هذه النقطة جليًّا:

تعرف اللحظة أن لا شيء عندك
غير السؤال المخبأ
ولا حكم إلا لسيف ابن هند
تكتب وجهك بين السطور
وتختم سطرك بالشمع
تصلي على أضلع النهروان
وتذكر قتلاك
تبكي
تفتش عن حافر لا يقول: الخليفة
وجه الحقيقة يعطي ويمنع
وتختم وجهك بالشمع
وتفقد وجهك في زحمة العابرين
يصير الزمان نساء
وأنخاب ليلة سكر
وتقضي مساءك مع ذئبة
تقامر بالروح في لحظة خاسرة
.....
(رأسك الآن ثقيل
ككأس معد
فارغ....
كقنينة الليلة الفائتة)(٥)

وعلى الرغم من أن هذا المقطع مبني على ضمير المخاطب (الموجه إلى أبي بلال)، إلا أنه يوحِّد بين الشخصية التاريخية وشخصية الشاعر، عن طريق إسناد بعض صفات الثاني وممارساته إلى الأول، ويبدأ هذا التداخل بين الشخصيتين عند جملة (وتفقد وجهك في زحمة العابرين)، وما يليها.

ويتمثل الجانب السياسي في القصيدة في الدعوة الضمنية، سواء قصد الشاعر أم لم يقصد، إلى الثورة على كل أشكال الظلم والقمع والحكم الاستبدادي:

حروراء
ضمي أصابع كفي
سأعلن بعث الرصاصة(٦).

٢-٢-٢: القصيدة ذات النفس الأسطوري:

ورائد هذا الاتجاه هو سيف الرحبي، ولاسيما في دواوينه الأولى: نورسة الجنون، الجبل الأخضر، أجراس القطيعة. إن سيف الرحبي في هذه المجموعات ينظر إلى الكون نظرةً ذات طابع أسطوري، أي أنه يرسم مشاهد كونية خيالية شبيهة بتلك التي نقرؤها في الأساطير، وشبيهة أحيانا أخرى بما نراه في الرسوم المتحركة، حيث لا رقابة على الخيال، وحيث كل شيء جائز ومحتمل، وهذه المشاهد الأسطورية تنتشر في نسيج معظم قصائد هذه المرحلة، وتمثل مصدرا أساسيا من

مصادر فتنتها وجمالها الأخاذ. ومن الأمثلة عليها، هذا المقطع من قصيدة «امرأة الانهيارات السعيدة»:

في قصرها بين تلال الفصول القتيلة
تحرك شعرها بأصابع النار
وكانت مخلوقات الغيم تطلُّ
من شرفاتها، متمرغة فيما يشبه دخان الشهوة.

حيث نتخيل امرأة فاتنة تتربع على عرش الطبيعة، أصابعها متوهجة كالنار تحرك بها شعرها فتنثره في الفضاء، وَتَرِدُ على خيالنا بفعل هذه المنبهات النصية صورة مضمونها أن الرياح والعواصف ليست سوى نتاج حركة شعر الأميرة، أو أن الرياح والعواصف هي نفسها شعر الأميرة المتخفية، وعلى هذا النحو يتعاضد خيال الشاعر مع خيال المتلقي في صنع خيال فريد أخاذ. واقرأ هذا المقطع من قصيدة «أحلام القطارات»:

من نافذة القطار/ رأيت أميرة الآفاق تمسك
بصولجان العواصف/ تغطيها سحب الربيع بأكفان
بيضاء/ والبحر يتمدد على أطراف الغابة
مشبعا بنعاس الأمداء/ رأيت صباحات يفترسها
عصفور/ رأيت المطر والريح يتجامعان وينجبان
حمرة الغروب/ رأيت الخلجان النائمة على أكتاف
السفن/ والنوارس الذبيحة تحلق فوق زبد/ الموج.

وبغض النظر عن التأويلات التي يمكن أن نخلعها على هذه المقاطع، تبقى هذه الصور الخيالية الغريبة واحدةً من أبرز مصادر فتنتها وسحرها.

في هذه القصائد نلاحظ أن الهمَّ العربيَّ العامَّ حاضر بقوة. ولا يبدو هذا العنصر السياسي نابياً عن التجربة، ملصقاً بها بإكراه، بل هو، على العكس تماماً، ملتحم بها، ويشكل جزءاً لا يتجزأ منها. ولنقرأ هذا المقطع السوريالي الطابع والروح:

من شرفتي الدمشقية/ أطل على جحيم أيامي الناعم
مثل/ذكرى بعيدة/أسمع الأخبار العربية/وأسمح
لنفسي بالتخيل:
ها هو الفضاء مشنقة بحلم الإنسان/ المرتدي سلطة
الحلم/ أين يمكن للعصافير والنسور /أن تحلق خارج
جحيمي/أنا الرجل المنذور للغدر/أحدق في مرايا نفس
مقعرة/جماجم وعظام وحطام أجيال كئيبة/يسكنون
القاع/ونسوة ينتحبن في ثياب الحداد/كأنما العالم
يجترُّ حطام أيامه الأخيرة/في قلبي.

في هذا المقطع وسواه، نجد الهمَّ السياسيَّ محرضاً على ارتكاب «الفن»، فالأوضاع السياسية المتدهورة، سواء على مستوى السياسية الداخلية أو الخارجية، تستثير دواعي الرفض والتمرد والثورة، وإن كانت للثورة وجوه متعددة، فإن الشكل الأدبي الفني يأتي في مقدمتها زمنياً، لأن شروطه الواقعية أيسر، وبسبب ذلك يُمثل إرهاصاً بثورات واقعية قادمة، أي ثورات سياسية حقيقية. من هذا التمازج بين الفن والسياسة، لا تبدو الإشارات السياسية المبثوثة في نصوص سيف الرحبي مبتورة الصلة عنها، بل، على العكس، تبدو شديدة الالتحام بها، وتبلغ في بعض الأحيان أن تكون روحها.

٣- خاتمة:

حاولنا فيما سبق أن نستجلي أساليب التعبير عن الهمِّ السياسي في الشعر العماني الحديث، وخلصنا إلى أن التجربة الشعرية العمانية الحديثة عرفت أسلوبين أساسيين: أسلوب التعبير المباشر، وأسلوب التعبير غير المباشر. ويندرج في الأسلوب الأول القصيدة الاستنهاضية، والقصيدة الوطنية، والقصيدة الناقدة. أما الأسلوب الثاني فيندرج فيه القصيدة القناع، والقصيدة ذات النفس الأسطوري.

هذه هي الأساليب التي وقفنا عليها، وقد راعينا فيها أن تكون مسيطرة على القصائد التي ترد فيها، فلم نلتفت إلى القصائد التي تمس الجانب السياسي مسًّا خفيفاً، في مواضع محدودة منها.

الهوامش

١- قدمت هذه الورقة في ندوة (التجليات السياسية في الشعر العماني) التي نظمها النادي الثقافي يوم الاثنين ١٩ أبريل ٢٠١١.

٢- من مقال للشيخ سلمان العودة بعنوان «بعيدا عن السياسة».

٣- ناصر البدري، قصائد للاحتراق الأخير، المطابع العالمية، روي، سلطنة عمان، ص٤٣.

٤- خميس قلم، طفولة حامضة، وزارة التراث والثقافة، مسقط، ٢٠٠٧م، ص٣٣.

٥- عبد الله حمد سعيد، صهيل فرس حروري، دار الانتشار العربي، الطبعة الأولى، ٢٠٠٥، ص١٠-١١.

٦- نفسه، ص١٥.

محمود السيد

أمير النثر وشاعر النشيد

حسـان عـزت*

رحل الشاعر محمود السيد قبل بداية الثورة العظيمة لشعبه السوري بسنة واحدة.. وكان على سهر وحمى وانتظار وقد أقام مملكة القصيدة والنشيد، وأقام مأدبة المجد العظيم لولادة شعبه عنقاء من الرماد والموت والأسى...

وهو شاعر المونادا دمشق الملحمة التي أخذ بها قصيدة النثر إلى مملكة العلا بعدما عمّدها بالوجع والسهر والصوم، ودم الأساطير والأمجاد.. فجعل منها أدويسا للشعر والعشق والولادة من الموت...

محمود السيد شاعر قصيدة النثر بإطلاق وأحد الرواد العظيم الذي يوقع الشعر من الألم ويسرح به من مملكة الأرض إلى مملكة الرؤيا فينشده في رحلة تقتضي العمر كله والأعمار ولا يحدد بحدود البلاد بل بعنفوانها وابداعها واشتعال الفروسية والحضارة فيها ..

فإن عُدّ فرسان في قصيدة النثر فيعد السيد مع توفيق صايغ وأنسي الحاج وأدونيس وسركون بولس وسليم بركات بل هو في الريادة بما أسسه وابتكره وأنجزه، عنده لا تنفصل اللغة عن مجازها واشتعالات خيالها وصورها بل تشكل بكلها مونادا كلية لا تتجزأ، ونشيد يعصى عن التفكك والنسيان وحدة مشدودة على أوتار كمان عاشق وقلب موحد خلاق..

من آخر نشيده سهر الورد أراه يطلق صرخة حنجرته الأخيرة :

آه كم يوجعني الإنتظار يا حبيبي

لوطنه بلده سوريته التي نذر عمره لها وافناه سهراً ونشيداً وحمى لمجده البعيد.. وهو المغني المبشر والراعي.. هو الرائد الذي لا يكل غناءً لمعشوقه :

كيف أكون كل هذا الاشتهاء، ولا يكون بي

الصباح

كيف أكون كل هذا الوله، ولا يقوم بقيومتي البحر

كيف أكون كل هذا الجسد، ولا يأكل خبزي الفقراء

كيف أكون كل هذه الأمومة، ولا يخرج أطفالي بالنهار على الليل

كيف أكون وتكون حبيبتي

ويغلبنا النوم والظلام

ألا فليقم بك التأهّب :

ما كان وردة كأنها الدم

ما كان سنبلة كأنها الجرح

ما كان حجراً مسكوناً بالألم

ألا فليقم بك الرميم

مامات واغتسل بالموت من شقاء كان فيه

رحل شاعر مونادا دمشق كشمعة ذابت بعذاباتها عن آخر ثمالة فيها وهو ينشد لمجد الحبيب بلوعة

* شاعر وكاتب من سورية مقيم في الامارات.

العاشق الموله الذي لا يخالطه شك ولا فتور وهو يعلن انتظاره وبلواه الذي لا ينفصل عنه..

آه كم يوجعني الانتظار يا حبيبي

وفي استعاراته عن السهروردي المتصوف العاشق المقتول.. لنشيده سهر الورد يستعير من الدكتور عبد الرحمن بدوي : أن السهر وردي قال : ان العالم قهر، القهر للإنسان تحت سلطان قوة مستورة جبارة

وأنه عالم سلب يضع الحدود في وجه كل اتساع أمام الممكنات، فلا تلبث أن ترتد إلى سردابها.. وفي هذا السرداب تتفجر عيون الخطيئة، لكن الوجود خطيئة، وتضطرم الشهوات، لكن الشهوة سرّ الحياة، ويسود اللامعقول، ولكن اللامعقول هو المنطق الأكبر.. وهذا اللامعقول الأكبر من معايير وقيم إن صلحت للأنذال فلا تصلح للممتازين الحريصين على التفرد وتحقيق المعنى الصحيح المليء للحرية..

إذا محمود السيد وهو يستوحي نشيده الثاني «سهر الورد» نص بتجليات السهروردي في الورد والدم دمشق–بيروت ١٩٩٨– بعد مونادا دمشق ١٩٧٨، فهو يعيد السهروردي لا ليكرسه ولا ليمحوه بل ليجعله ندا ويكتب هو من خلال اشراقية النص الصوفي وصاحبه نشيده هو متجاوزاً عالم الأنذال ولا معقولهم إلى يوتوبياه ومطلقه، متجاوزاً كل محدود وناذراً جسده وروحه لممكنه الوحيد.. العشق، وقد عاش السيد حقيقة متوحداً متصوفاً مكتفياً بشعره وحده وبوصل اصدقائه ومحبيه لا يجلس في مقهى، ولا يقيم حواراً في صحيفة، ولا يقيم أمسية شعرية، ولا يسعى إلى أمكنة وشلل يقيم معها، فأقام في مملكة السنبلة مع الكبار ابن عربي والمعري والسهروردي ودانتي وجوتيه وغيرهم، وصاغ لنا أناشيده الباقية محققاً المعنى الصحيح المليء للحرية.. وهو يندغم بالكلي ونوره، في عالم الصور والخيال كما في الآية الكريمة :

﴿الله نور السموات والأرض، مثل نوره كمشكاة فيها مصباح، المصباح في زجاجة، الزجاجة كأنها كوكب دريّ، يوقد من شجرة مباركة زيتونة لا شرقية ولا غربية، يكاد زيتها يضيء ولو لم تمسسه نار، نور على نور، يهدي الله لنوره من يشاء﴾(١)

فكل شيء يصب في النور الإلهي، نور الأنوار الذي تنبع منه شلالات الضوء، وتشع من الآفاق اللانهائية، دون أن تكف في أي لحظة عن العودة إلى مصدرها الأصلي بقوة جذبه الإشراقية، فالسهروردي لا يعتقد إلا بوجود حكمة واحدة هي التي تمدّ كل التقاليد الصوفية، التي لم تنقطع على مر التاريخ الإنساني، بغذائها الدائم من العباقرة الذين يمدوننا بذلك الضوء...

رؤية وتحقق ونشيد

لم يأت الشاعر السيد إلى قصيدة النثر من رغبة في الشعر والقول، وحلم بأنا ليس لها مكانها في عالم الفن والأدب، إنما من الفن وروح الفن والوله بمعنى الكون كما عند الأنبياء والأصفياء والقديسين، ومنهم السهروردي والنفري وابن عربي وغيرهم : يقول النفري : أوقفني في العز وقال لي أنت معنى الكون.

فالسيد هو فنان الحرف والصورة، وهو فارس الموقف والحال، وقد متح من معاني العنفوان، فعشق سوريا واتخذ من دمشق مونادا للكون تشكل اتحاد العشق والعاشق والمعشوق فتضيء الوجود والمعنى، فالشعر عنده عشق أولاً وقبل كل شيء، ومعنى فوق المعنى، وحلم يتجاوز حدود التحقق باتجاه الضوء الذي هو الأصل والمنبع والمآل، وذلك ما بشر به في كل كتبه وأناشيد عشقه الطويلة، مركبة الرغوة ١٩٦٧، مزامير ديك الجن ١٩٧٨، مونادا دمشق ١٩٧٨، وصمت بعدها منتظراً ومبشراً لسونيتات تمشقها الذاكرة ويمور بها الوجدان حتى طلع بعد عشرين سنة بمجموعتيه سهر الورد و تتويج العشب، سهراً لعيون المونادا وتتويجاً لهامة فرس الشعر والقصيدة، وهو الشاعر المتصوف الصبور المجاهد يعرف

كيف يعشق ويتجلى ويقطر النبيذ، ويتفنن حروف الذهب شعراً لا أعذب ومعاني في شبوب الطراوة خضراء يانعة :

كيف أقول بجسدي
فرحي بك عظيم وإنك الواحد الذي لا يحصى
العاشق، المعشوق، الذي لا اسم له
والذي يأتي بكل الأسماء
ليس لزمانك زمان ليس لمكانك مكان..
في العشاق أراك أعرفك وتعرفني
آكل من راحتيك التوت البري
وأنسى أني آكل وأقبّلك
فتنبت القبل كما الشقائق في حقل جسدك
ولحظة تضمني كحمامة
رأسي على كتفيك
ولا سماء تتسع لطيراني(٢)

رحل الشاعر السيد قبل أن أودعه، وأنا الذي طالما تطلعت إلى لقائه وأنا البعيد عن وطني، وتشرفت إلى مسامرته في بيته في منطقة الطلياني بدمشق، وهو الذي غنى للشام حباً وألفاً وتغنياً بمجد كان لها في الآفاق وخصها بالمونادا الشهيرة نشيده الذي يمور بموج البطولة والريادة وتخطي الآفاق منذ فينيق وما قبل وهو الذي درج على مبادئ الهوية والعنفوان.. وتجاوز بعشقه صغار التضييق والحدود وزيف اللحظة بل مرضها المكرس لفرسان مزيفين، أباطرة صغار، ساسة ودهماء، جلاوذة وأذناب وكلهم يدعي الشرف بذوات متضخمة تسد الفراغ والهواء، وهو ما جعله ينأى بروحه وينتمي إلى كل غال ورفيع، بل هو في أساس المجد والكرامة. قلت محيياً روحه بعد أربعين يوماً على غيابه وأنا في أمسية أقامها بيت القصيد.. يا «س» يا من تودعين ابناءك بالآس، وتستقبلين مواليدك بالأسى.. السلام عليك وعلى روح شاعر المونادا الحاضر معك ما دمت على مر الزمان..

ومحمود السيد وفي كل أعماله الذي أرادها مجداً وفروسية يحدو بعشقه لها للحبيب كما عوليس المرتحل الحاضر الذي لا ينسى ولا تنسى وهو لابد عائد بعد اكتمال الأوديسا.. وقد عاد في روح الثورة وخصبها كما الخضر، كما روح الأبطال يضيء الشعلة والدرب.

قصيدة النثر قبله تلمسات ومحاولات وقصائد على قد ذوات أصحابها ليست إلا اللمم.. وإلا بعض أصوات بعد عشرين ثلاثين أربعين سنة من معالمها الأولى.. وعنده كما عند من بقي من شعراء المجد... القصيدة هي الملحمة والنشيد والمعمار الأمهر الذي لن يزول أو يتصدع إنها اللغة في بكارتها وغنائها وانحيازها للمطلق البطولة، العشق، الأشراق، الولادة وهي التحدي للعابر في الموت وللرتيب الخامد.. فهي اليقظة في ليل كله ليل، وستبرز هذه القصيدة كبيرة عند المؤسسين... توفيق صايغ الذي نخل اليومي والمشاع ليطرح الأسئلة (بضع أسئلة لأطرحها على الكركدن) والقصيدة ك.. ومعلقته.. وكما عند سليم بركات في أساطيره ورعوياته.. وكما عند نزيه أبو عفش في عشقه للحرية ورفضه للدمار والموت..

وكما عند أنسي الحاج (الرسولة بشعرها الطويل حتى الينابيع) وكما عند أدونيس (وقت بين الرماد والورد) و(مفرد بصيغة الجمع) و (أناشيد مهيار)... محمود السيد من عصر فرسان الشعر والحب والمعنى والنبوءات.. فها هو يعانق الثورة ويمد يديه لمعشوقته الخالدة الحرية :

ألا فليقم بك البحر
الأطفال، أو النوارس المحجورة عن الطيران
الفقراء، أو الدلافين المدجّنة
البنات، أو الموجات المعلبة
الفتيان، أو المراكب الموقوفة للطحالب
الرجال، أو مافي السجون والمنافي
ألا فليقم بك الطوفان
بسالتك وبسالة الماء في الغضب
بسالتي وبسالة العشق بي..
كيف أكون أنا كل هذه الأمومة، ولا يخرج أطفالي
بالنهار على الليل
كيف أكون أنا وتكون حبيبتي

ويغلبنا النوم والظلام
ألا فليقم بك الرميم..

والسيد حين يغني وينشد لا يبشر بالثورة بقدر ما يحيل إلى الأصول والطبائع ومآلات الأشياء، وإلى المطلق الكامن في روح الأشياء وليس ظواهرها.. بهذا المعنى هو عودة إلى النبع وتخلص من نثر العمومية والبعثرة والعسف مهما كان جارحاً..

« ليس جمال محمود السيد جمال البودليري الذي يقبض في المبتذل واليومي من أزياء وعربات وأضواء في الشارع، على انعكاس بعيد للجمال الأزلي الذي يتوارى نفسه بل هم جمال مضاد يفارق النثري أو الوقائعي اليومي، ويغوص في أنوار الجمال الأبدي، فيقع محمود السيد بهذا المعنى في إطار الحداثة وخارجها في آن.. إن حداثته مضادة للحداثة، وربما يكون ذلك جوهر الحداثة التي يمثل نفيها لنفسها أبرز علامة لها « كما يقول الناقد محمد جمال باروت واصفاً تجربة محمود السيد..

يقول الشاعر « آه ما ابلغه الصمت يسهر في الورد فيقوّض الخطابة والكلام « فالصمت لغة أخرى تقول مالا يقال ومالا تظنه السلطات بضجيجها وأنيتها وإعلامها الضاج المخيف.. لذلك كان لا بد من الرمز والخطف والنور والإشارة الموحية، ولا بد لكل ذلك من ذوق الصوفي وعشقه وهو وحده الذي سيوصل إلى الحب والله والمعنى..

وهو الذي سينبعث من الموسيقى سيمفونية عشق يتجلى في الايقاع والحروف ووشي الصورة، عميقاً سرياً عبر الأحاسيس الجوانية الطرية والمتموجة كعشق البحر..

وأعرف أنك في الطريق إليّ
افتح الباب فتدخل
كما الشهيق تدخلني وانتعش بك
كما الفجر تنهمر بي
كما الدفء تطوقني يداك
أعرف لماذا أحبك كل هذا الحب
وأخاف عليك مني
أخاف على الورد من الدم
وأخاف على الدم من الورد
أينافي الورد وأينافي الدم

هل احتفلنا بأناشيد هذا الشاعر الكبير كما يجب.. هل قرأناه بمثل توهجات عشقه. هل عانقنا روحه في الكون والكون في روحه.. وهل احتفينا بأرواحنا نحن عبره.. حقاً لقد جاء الطوفان الذي بشّر به ولم يشهده.. حقاً لقد جاء التحول الكبير الذي سده الطاغية وستره الضجيج عنا، حقاً لقد جاء العاشق بتاج عشقه وجاء معه العشاق من كل حدبً وصوب وجاءت القصيدة.. وللغة في اكتشافها وخلقها وتشكيلها كما الأسى والتراب، حارس الأرواح، وحامل فانوس الأسرار والأبد في ظلمة الوجود وحصاراته وحلكته..

«وكلما تقدمت بي في الموت، تقدمت بي في الحياة.. كيف البس جسدي ليليق بك، وأنت في الاستشهاد لحظة الموت العظيم.. والحياة العظيمة.. لحظة الضوء في الجسد والجسد في الضوء.. لحظة يعترف الصباح أنه من نقطة في دمك لحظة يعترف الورد.. انه بلاغة الجرح فيك.. لحظة تعترف السنابل.. العناقيد..»

إنه نحن في اندغام الطبيعة في ألق الجسد المكتشف أسراره.. إنه غدنا الآن وقد أصبح تفاحة وكرزة.. بل حياتنا نقدمها رخيصة من أجل الحرية الكلمة العالية التي لا تبلى وتعصى على الغاصب.. وهنا عند محمود السيد سنصبح نحن نشيدنا على يد أحد المبدعين الكبار، فتحية إلى روحه في الميلاد.. ميلاد يقظتنا الحرية والشعر والعنفوان.. كما عند شاعر أمير للنثر فارس لأناشيد المجد.. وسلام على الشعر ابداع وجودنا...

هوامش

١–سورة النور
٢–(٥٨،٥٩)سهر الورد

جمعة اللامي

في «مجنون زينب»

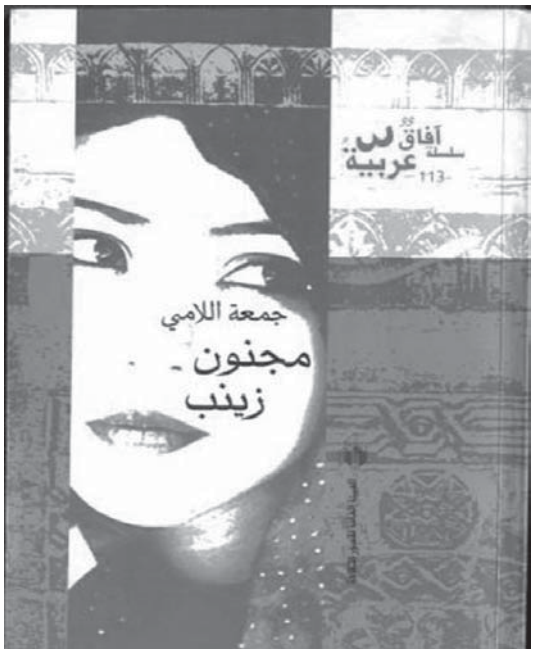
عندما يتحول الميتا سرد إلى لعبة ماكرة

فاضـــل ثامـــر*

عندما فكرت في أدراج رواية (مجنون زينب)(١) للقاص والروائي جمعة اللامي ضمن دراسة المبنى الميتا سردي، اكتشفت أن هذا القاص كان منذ كتاباته السردية الأولى مفتوناً بالتجريب ومشاكسة الأعراف التقليدية في السرد والكتابة، ولم يكن يطيق الجلوس تحت مظلة جنس أدبي واحد، بل كان ينتقل بين الأجناس الأدبية والفنون البصرية مثل الفن التشكيلي والصورة السينمائية بحرية،دون أن يضع أية ضوابط مسبقة لهذا التراسل الاجناسي الحر والعفوي، والعشوائي أحياناً. وهذا ما جعل منه، منذ البداية، واحداً من الاصوات السردية العالية في جيل الستينات في العراق ويشكل خاص في مجموعته الأولى (من قتل حكمة الشامي)(٢) والتي كتب معظم أقاصيصها وهو ينتقل بين سجون الدكتاتورية سجيناً سياسياً منذ العام ١٩٦٣، حتى هروبه خارج العراق عام ١٩٧٩.

ولقد لاحظت أن افتتان جمعة اللامي بالتجريب قاده، ربما عفواً ودونما قصد، إلى لون من الكتابة الميتا سردية المبكرة في قصصه الاولى ومنها قصته القصيرة(اهتمامات عراقية)(٣) المكتوبة عام ١٩٦٥ والتي سبق لي وللاستاذ الناقد ياسين النصير وأن اخترناها كواحدة من القصص الممثلة لتجربة جيل الستينات في الانثولوجيا القصصية المشتركة التي اصدرناها عام ١٩٧١ تحت عنوان (قصص عراقية معاصرة)(٤).

تدور قصة (اهتمامات عراقية) حول مؤلف قصصي يرغب في كتابة سيرة جديدة لاستشهاد الإمام الحسين، حيث نجد قصد الكتابة السردية واضحاً من خلال تحديد وظيفة القاص التي تصطدم بمعارضة صوت قصصي داخلي آخر ينازع المؤلف رؤيته ويعترض على محاولته الدمج بين شخصيتي جيفارا والإمام الحسين وينصح المؤلف بالعودة إلى القصة التقليدية التي رواها (ابي مخنف). فها هو الصوت يتحدث بعد



أن اختفى صوت المؤلف « الحكاية وما فيها المؤلف يريد أن يكتب قصته، كان متأزماً ولم يسكر البارحة كما تعود»(٥).

ويتكرر الصراع بين رؤياً المؤلف ورؤيا (الصوت) في هذه الحوارية :

(صوت : ماذا تكتب؟

المؤلف : قصة.

الصوت : لكنها ليست البداية. أنت تعيد تاريخاً.)(٦)

ويبلغ التنازع بين المؤلف والصوت حد تمرد الصوت واتهامه للمؤلف بالخرف:

الصوت: بدأ المؤلف يخرف حقاً. أو بمعنى أكثر علمية ووضوحاً اخذ يلعب لعبة غير امينه، فهو أولاً جركم معه إلى حديث طويل يسميه قصته)(٧).

بل أن الصوت : يفضح اسم المؤلف داخل المتن القصصي مرتين:

(إقرأوا القصة مرة أخرى ثم تساءلوا : لماذا يتعب جمعة اللامي نفسه وقراءه هكذا؟)(٨).

* كاتب وناقد من العراق.

ومن هنا نجد وعياً شاملاً وعميقاً للعبة الميتا سردية في الكتابة إلى تاريخ يعود كما أشرنا إلى العام ١٩٦٥، وهو أمر له دلالته. لأنه سوف يتواصل في أغلب ما كتب لاحقاً من قصص وروايات تنزع نحو بنية نص سردي شامل، بلغت أوجها في روايته(مجنون زينب) التي اخترناها إنموذجاً لتجليات اللعبة الميتا سردية في كتابات جمعة اللامي الروائية.

رواية (مجنون زينب) ليست رواية تقليدية، بل قد يرفض بعض النقاد إدراجها ضمن السرد الروائي إعتماداً على المعايير التقليدية للسرد،لأنها في الجوهر بنية فسيفسائية ترقيشية، وموازاييك من نوع خاص يجمع بين السرد الذي يمثله متن (الراوي) وهو المتن السردي الوحيد المضبط سردياً، وكتابات شعرية ونصوص عرفانية وابتهالات وأوراد وتناصات قديمة وحديثة سومرية ومندائية واسلامية ومسيحية. ولذا فالقارئ لا يمكن أن يتوقع وجود بنية سردية متنامية ومتصاعدة، بل عليه أن يتقبل البنية النصية كما هي لكي يستطيع أن يتواصل مع القراءة.

ويخيل لي أن هذه الرواية قد امتدت لاحقاً في عمل نصي جديد للمؤلف هو (عيون زينب)(٩) والتي اعدها استمراراً لرواية (مجنون زينب) ولكنها من الجانب الآخر تقدم إضاءات مهمة وجديدة عن شخصية زينب وبشكل خاص في الحواشي والملاحظات التي أدرجها المؤلف في نهاية الكتاب والتي أشار فيها إلى أن شخصية زينب هي رمز كوني، مثلها مثل رمز عائشة لدى البياتي، تومئ إلى شخصيات وأماكن وتواريخ وجذور تاريخية وحضارية تتخذ لها من مدينة (ميسان) العراقية الجنوبية(فضاءً مكانياً وتاريخياً وتراثياً)(١٠).

وينفي المؤلف في (اشارات) إلى أن تتحدد دلالة شخصية زينب بالسيدة زينب بنت الإمام علي (إذ أنني لم اكتب سيرة شخصية لهذه السيدة الجليلة، فهذا أمر يختص به المؤرخون وكتاب السير، لكنني أعدت قراءة الحياة التراجيدية لهذه السيدة، بطريقة إبداعيته، وجعلت منها رمزاً لفكرة متمناة، وليس شخصية واقعية محسوسة وملموسة (١١).

كما أشار أيضاً إلى أن زينب هي (وجود أرضي تاريخي. هي القارة السادسة التي لم تكتشف بعد. وهي رواية الروائي التي لم تكتب بعد، وهي الوطن المبرأ من القيود.. زينب هي الفردوس المرجو.. وهي الروح المطلقة) (١٢).

وتتحول شخصية زينب إلى حبيبة وقناع ورمز في روايتي.. (مجنون زينب) و(عيون زينب). ففي الاستهلال الذي تفتتح به رواية (عيون زينب) ينادي زينب قائلاً:(أناديك باسمك: أنت ميسان ونوش أنت الحرية!)(١٣). ويكشف المؤلف في خاتمة هذه الرواية الموسومة بـ(الخطبة) عن دلالة اسم نوش الذي هو اسم زوجة الشاعر الفرنسي بول ايلوار الأولى(١٤) التي كتب عنها ايلوار أجمل قصائد الحب ومنها قصيدته المعروفة (نوش)(١٥) وبذا يدمج الروائي بين زينب ونوش ومدينة ميسان ليصرخ مراراً (أنا مجنونك الأخير وحسبي أن أكون مجنونك الأخير.)(١٦)

ومن هنا نجد أن رمز زينب الكوني في رواية (مجنون زينب) قد تسلل بقوة إلى رواية (عيون زينب) مما يجعل الروايتين متكاملتين ولا يمكن قراءة أحداهما بمعزل عن الأخرى.

تتشكل بينة رواية (مجنون زينب) من تسعة فصول أو مقطعات كتابية تتراوح بين نصوص شعرية وعرفانية ورؤى تخيلية وأناشيد ومذكرات وتجليات وصحائف صوفية، تبدو في الظاهر غير مترابطة، لكنها في الجوهر تمتلك فضلاً عن ثيمتها المركزية المتمحورة حول شخصيتي زينب والمجنون– احتكاماً إلى عنوان الرواية (مجنون زينب).فهناك خط سردي منضبط تمثله مرويات وحكايات (الراوي) التي تشكل في نظري البنية السردية شبه الخطية للرواية تضاف إليها شطحات و (يوميات) وتجليات ورؤى المجنون المتشتظية وغير المنضبطة وهو الشخصية المركزية الوحيدة الحقيقية، لأن شخصيته (الراوي) هي شخصية سردية غائبة، غير مشاركة في الحدث الروائي مثل شخصية (المجنون) وتكاد ان تماثل الجوقة في المسرح اليوناني. أما شخصية زينب فتظل غائبة وبعيدة المنال، لأنها هدف يتوق المجنون للوصول إليه للإندماج به صوفياً ليتحول معها إلى عمود من نور ضوء يصعد إلى الاعالي كما جاء ذلك في خاتمة الرواية (قال الراوي: وما حدث بعد ذلك هو العجب الأعجب، ولقد اقترب عمود النور من زينب

والمجنون، حتى استحالا عموداً من نور وأخذ يعرجان إلى العلى.) (١٧)

تنفتح الرواية منذ صفحاتها الأولى على اقتباس شعري من (ابن الدمينة) يمكن التعامل معه بوصفه عتبة نصية دالة. والنص هو لون من الغزل الصوفي يوجه إلى حبيبة مجهولة من عاشق يحس بالمهابة ويشعر بأنه غريب في الأرض، وهي إحالة إلى الوضع الاجتماعي للمؤلف والرواية بشكل عام، ولما سوف يأتي من أحداث وسرديات ووقائع. لكن عتبة نصية أخرى سردية هذه المرة تسهل السرد الروائي هي (المقامة البصرية) وهي المقامة الخمسون والأخيرة من مقامات الحريري، وفيها يعلن أبو زيد السروجي على لسان راوي المقامات الحارث، عن توبته من (الخدع والضلالات والأكاذيب والخرافات والمعاصي) (١٨) التي كان يرتكبها وتكتسب هذه اللعبة أهميتها في أنها إشارة إلى (رغبة المجنون) التطهر كلياً، والندم على ما فات من أعمال وضلالات والتهيؤ للقاء زينب والطواف، حول البيت الحرام والتبرك بزيارة ضريح الرسول. وهذا ما يتأكد لنا أيضاً من الفصل الأول الحقيقي من الرواية الموسوم (رؤيا الطيبة: مدخل تأويلي) والذي يقدم من وجهة نظر المجنون الذي يشتري من بائع القماش قطعتي قماش أبيض، نعلم لاحقاً أنهما كفنان واحد منهما له، أما الاخر فهو لزينب (١٩).

ويمكن أن نلاحظ أن المجنون في هذا الفصل ما زال قادراً على ادارة دفة السرد نسبياً، ولم يغرق في بحر الشطح الصوفي الذي يجعل سرده متشظياً ينفصل فيه أحياناً الدال عن المدلول، فقد نجح المجنون في تقديم روايته السردية التي مرت بمراحل واقعية، وفنطازية، ورؤيوية، حيث تكتشف إنه بعد شرائه للكفنين يودع زملاءه الصحفيين والكتاب الذين يشاركونه في العمل ويرحل صوب قبر الرسول للقاء زينب، ماراً بمراحل ومراتب صوفية وعرفانية تطهرت فيها نفسه كما تطهرت فيها من قبل نفس أبي زيد السروجي بطل (مقامات الحريري)، وانتهت بلقائه بزينب التي قدم لها كفنها، حيث تطلب منه زينب أن يدنو منها ليتحدا في النهاية: (قالت زينب أدن. فدنوت، قالت زينب: أكثر أكثر، فدنوت. ذقت حلاوة الجنة، بينما كانت زينب تنادي عليّ: أكثر، أكثر، أكثر، وأتحدنا.) (٢٠).

ويتناوب (الراوي) سرد الفصل اللاحق (أناشيد) الذي يتحدث فيه عن لقائه بالمجنون وهو يتلو أناشيده ورؤياه وتجلياته دونما انتباه لما حوله، لكنه في الفصل التالي (مذكرات) يلتقيه بوعي ويسلمه مخطوطة هي عبارة عن مجموعات وريقات مؤرخة، اصبحت جزءاً من المتن الميتا سردي للرواية، بوصفها مخطوطة نصية ووثائقية مضيئة:(فلما سمع كلامي، مدّ يده اليمنى إلى مخبأ في قطعة القماش التي تستر وسطه وناولني هذه الوريقات)(٢١).

ولا تكمن أهميته هذه (اليوميات) بالنسبة لدراستنا الحالية في كونها تؤكد الفضاء الميتا سردي لرواية (مجنون ليلى) من خلال توظيف المخطوطة، وإنما أيضاً في أنها قدمت لوناً من السرد المنضبط نسبياً شبيه بسرد (الراوي) ليشغل ٣١ صفحة من الرواية أي حوالي ربع الرواية، وهو ما يمنح لسرد المجنون موقفاً منافساً وربما موازياً لسرد (الراوي).

تكشف هذه المذكرات المؤرخة بين ١٠محرم و١٤ رجب جوانب مهمة من شخصية (المجنون) وأحلامه ورؤاه وشطحاته العرفانية، وجعلها عبارة عن مونولوغات داخلية تدور من خلال (وجهة نظر) المجنون نفسه، كما أن بعضاً منها يشكل بنية سردية مستقلة كما هو الحال في المقطع الأول المؤرخ في ١٠محرم والذي يتضمن حبكة مهمة، من خلال حوار موفق بين زينب الطفلة الصغيرة وجدتها زينب الكبرى من خلال تساؤل الحفيدة عن حكاية ذلك المجنون، الرجل الغريب، الذي ذاع صيته في منطقة المستضعفات (٢٢). وتتكشف خلال هذا الحوار أن الجدة هي زينب– أو ربما احدى الزيانب – معشوقة المجنون وأنها ما زالت تحتفظ في عضدها بقطعة من يشماغه عندما قابلته لأول مرة وادركت أنه لقاؤهما الأول والأخير. وفي المذكرات المؤرخة في ٢١ آذار يقوم المجنون برحلة في سيارته من الكحلاء إلى الطيب ضمن حدود محافظة ميسان فيشهد رؤى وأحلاماً صوفية تقوده مرة اخرى إلى اللقاء بزينب، حيث تعانقه، ويغمرهما معاً النور (٢٣). وتتحول زينب الرمز الكوني إلى سمراء ميسان: (نعم أنا المريض الميؤوس من شفائه كما تقولون : لكن علتي لن تبريها لها سوى زينب: سمراء ميسان)(٢٤). وبذا

تكتسب شخصية زينب الكونية سمة محلية بوصفها (سمراء من ميسان) وهو ما يتعمق في المذكرات التالية المؤرخة في ١٤ رجب حيث نجد نشيداً جديداً للأنشاد يخاطب جميلات ميسان:

(ياجميلات ميسان وفارعات الحيرة:
إطلعن ا لى حافات قلبي/ من دلمون والموصل/
.....
لأن التي تهواها نفسي وترغب بها روحي / أستفاقت الآن من رقدة القيلولة)(٢٥)

في الوحدات السردية التي تلي المذكرات والتي تبدأ بـ(التجليات) وتنتهي بـ(الصحيفة الميسانية) يهيمن سرد (الراوي) الذي يقدم لنا مرويات شفاهية وحكايات متفرقه عن شخصية المجنون، حضوره وغيابه وأناشيده لزينب، ويحيلنا الراوي ثانية إلى سرد يقدمه المجنون شعراً ونشيداً من خلال نص وثائقي وجد مدوناً على حزام المجنون نفسه:

«وعندما تملينا الحزام جيداً وجدنا هذه الأسطر على أحد وجهي الحزام..»(٢٦).

وتنتهي الرواية بتوسلات (المجنون) في (الصحيفة الميسانية) التي يكبر فيها دهشة الحاضرين الذين لم يسمعوا مثل تلك الاقوال من مخابيل الدنيا:

(قال الراوي: ثم سمعنا كلاماً من المجنون، لم نسمعه لا من العرب، ولا من العجم)(٢٧). ونختتم المشهد باقتراب عمود النور من زينب والمجنون بعد أن استحالا إلى عمود من نور وأخذ يعرجان إلى العلا(٢٨).

لكن المؤلف الذي أنهى روايته بهذه النهاية الكونية العرفانية المطلقة، أثر في الطبعة الخاصة الجديدة من رواية (مجنون زينب) التي نشرتها دار كنعان في دمشق عام ٢٠١٠ أن يضيف مقطعاً جديداً للخاتمة يهبط بالنهاية من علياء الحلم النواراني الصوفي إلى الواقع الميساني– الحاضنة الاجتماعية والتاريخية للرواية:

(بينما رأينا إبشان ابو الذهب يخرج عجائبه، فشاهدنا الزروق الذهبي يلتحق بالمجنون وزينب، وكان ذلك كله يحدث كأنما هو كلمات الوعد الذي في أهاب الراية الحمراء) ٢٩).

وهذه النهاية الجديدة تحيلنا إلى الرواية اللاحقة للمؤلف واعني بها (عيون زينب) التي يستهلها بعبارة لها دلالة عميقة بتعبير (الراية الحمراء) وهي:

(ستخفق الراية الحمراء على سنام القبة الفلكية.(٣٠)

والتي يحلم فيها المؤلف– أو ذاته الثانية – بأن ترفع زينب الراية الحمراء على قبة الإمام الحسين الذهبية، والراية الحمراء كما هو واضح في كتابات جمعة اللامي إشارة إلى الحرية والعدالة والحق، وبذا تعمد المؤلف أن يضيف بعداً سياسياً وفكرياً ودنيوياً إلى روايته يدمج بين العرفاني والدنيوي.

رواية جمعة اللامي (مجنون زينب) جزء من لعبة ميتا – سردية ماكرة يتقن شروطها المؤلف، يأخذنا فيها إلى تخوم ميتافيزيقية وعرفانية نورانية لكنه لا ينسى أن يعود بنا ثانية إلى قاع الواقع اجتماعياً وفكرياً وسياسياً ليؤكد لقارئه أنه ليس مجرد تجريبي مطلق، بل هو في الوقت ذاته صاحب قضية ومشروع ثقافي متكامل.

الهوامش

(١) اللامي، جمعة، (مجنون زينب) الأعمال الروائية ص٢٥٧–٣٨٩، المؤسسة العربية للنشر، بيروت، عمان،٢٠٠٤.
(٢) اللامي، جمعة، (من قتل حكمة الشامي) الاعمال القصصية ص٢٣– ٢١١ المؤسسة العربية للنشر، بيروت– عمان ٢٠٠٤.
(٣) اللامي، جمعة، المصدر السابق، ص ٦٦–٧٤.
(٤) ثامر، فاضل وياسين النصير (قصص عراقية معاصرة) منشورات مكتبة بغداد، ١٩٧١، بغداد.
(٥) اللامي، جمعة، (من قتل حكمة الشامي)– مصدر سابق، ص٦٩.
(٦) المصدر السابق، ص٦٧.
(٧) المصدر السابق، ص٧٤.
(٨) المصدر السابق، ص٧٤.
(٩) اللامي، جمعة، (عيون زينب)، دار كنعان للنشر)، دمشق،٢٠١٠.
(١٠) المصدر السابق، راجع (اشارات) ص١١٩–١٣٠.
(١١) المصدر السابق، ص١٢٧.
(١٢) المصدر السابق، ص١٢٨–١٢٩.
(١٣) المصدر السابق، ص٧.
(١٤) المصدر السابق، ص١١٥.
(١٥) ايلوار، بول (مختارات) ترجمة وتقديم. د. سامية احمد أسعد، منشورات وزارة الثقافة، بغداد، ١٩٧٩، ص١٦٣.
١٦.اللامي،جمعة،»عيون زينب»،ص ٩–١٠.
١٧.اللامي،جمعة،»الأعمال الروائية» ص ٣٨٩.
١٨.المصدر السابق ص ٢٦١
١٩.المصدر السابق ص٢٦٨
٢٠.المصدر السابق ص ٢٧٥
٢١.المصدر السابق ص ٢٩٧
٢٢.المصدر السابق ص ٢٩٩
٢٣.المصدر السابق ص ٣١٦
٢٤.المصدر السابق ص ٣٢٥
٢٥.المصدر السابق ص ٣٢٧
٢٦.المصدر السابق ص٣٦٨
٢٧.المصدر السابق ص ٣٨٦
٢٨.المصدر السابق ص ٣٨٩
٢٩.اللامي،جمعة «مجنون زينب» دار كنعان،دمشق،٢٠١، ص ١٣٣
٣٠.اللامي، جمعة «عيون زينب»،دار كنعان، دمشق، ٢٠١٠، ص ٥.

مجلة فصلية ثقافية

A Cultural Quarterly in Arabic

Editor - in - Chief

Saif Al Rahbi

Email: saif@alrahbi. info

P. O. Box: 855, Postal Code: 117. Al-Wadi Al-Kabir

Sultanate of Oman. Tel: 24601608 Fax: 24694254

Directed By

Khalaf Al Abri

Email: khalf301@hotmail. com

إشـــــــارات

نتوجه إلى الأصدقاء الكتاب والأدباء والفنانين بأن موادهم

في حالة إرسالها بالبريد الالكتروني(Email) يكون على العناوين:

nizwa99@omantel. net. om

nizwa99@nizwa. com

– المواد المرسلة للمجلة لا ترسل إلى أية جهة أخرى للنشر وإلا سنوقف – آسفين – التعامل مع أصحابها– المواد المرسلة تكتب بخط واضح أو تطبع بالحاسب الآلي. ويفضل إرسالها على قرص مدمج أو بالبريد الالكتروني

– ترتيب المواد في سياقها المقروء في المجلة على هذا الحال أو غيره خاضع لضرورات فنية وإخراجية– المواد التي ترد للمجلة لا ترد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر وأحيانا تخضع لمقياس زمني طويل نسبيا بسبب فصلية الاصدار.

– **المواد الطويلة نسبياً سوف ينشر جزء منها بالعدد وتنشر كاملة بالموقع الالكتروني.**

عنوان نزوى على شبكة الانترنت

www. nizwa. com

طبعت بمطابع: مؤسسة عُمان للصحافة والنشر والاعلان

ص. ب: 974 مسقط، الرمز البريدي 100 سلطنة عمان، البدالة: 24649444

فاكس: 24649508

الاعلانات: العمانية للاعلان والعلاقات العامة

مباشر: 24649401 – 24649411

ص. ب: 3303 روي، الرمز البريدي 112 سلطنة عُمان

Printers and Publishers: OMAN ESTABLISHMENT FOR PRESS, PUBLICATION AND ADVERTISING

P. O. Box, 974. Postal Code: 100. Muscat. Sultanate of Oman

Tel:24649444 Fax.: 24649508

Advertising: Al-OMANEYA ADVERTISING & PUBLIC RELATIONS

Tell: 24649411, 24649401

P. O. Box 3303. P. C. 112 Ruwi Sultanate of Oman

العـــدد الثـامن والستـــون

اكتوبر 2011 م – ذو القعدة 1432 هـ