



فصلية ثقافية

تصدر عن:

مؤسسة عُمان للصحافة
والنشر والاعلان

الرئيس التنفيذي

عبدالله بن ناصر الرحبي

رئيس التحرير

سيف الرحبي

مدير التحرير

طالب المعمرى

الاشراف الفني والاخراج

خلف العبري



فصلية ثقافية - العدد الستون



NIZWA 2009 - 60

60

العدد الستون

اكتوبر 2009 م - شوال 1430 هـ
عنوان المراسلة:

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

الأسعار:

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

الاشتراكات السنوية:

للأفراد: 5 ريالات عُمانية، للمؤسسات:
10 ريالات عمانية- تراجع قسيمة
الاشتراك.

ويمكن للراغبين في الاشتراك مخاطبة
إدارة التوزيع لمجلة «نزوى» على
العنوان التالي:

مؤسسة عُمان للصحافة والنشر
والاعلان ص.ب: 3002 - الرمز
البريدي 112 روي - سلطنة عُمان.

في هذا العدد <<<

4

الافتتاحية:

– من أي جراح ينفجر ذلك النداء الممزق للحيوان: سيف الرحبي

10

الدراسات:

– مؤسسات المجتمع المدني في سلطنة عُمان.. الواقع والتحديات:
سعيد الهاشمي- دون كيشوت في الفكر الفلسفي المعاصر
اونامونو- فوكو- لفناس: عبدالعزيز بومسهولي- «المتشائل»
و«أطفال الندى» تجربتان مختلفتان ومتكاملتان في الرواية
الفلسطينية: أناهيد الحردان ترجمة: خالد الجنفاوي- الفلسفة
والشعر: عزيزي الحدادي- السرد يتكلم شعرا - محمد علي
اليوسفي: خالد الغريبي- الشعر لحوار بين الحضارات: محمد
حلمي الريشة- مشكلة اللغة في شعر الطليعة الأمريكي: محمد
العزاوي - العقلنة والشيطنة .. النقى والزندقة: علي حرب-
كذبت: عادل فاخوري.

92

لقاءات:

– هاروكي موراكامي: لن اضيف أي ثقة بالنقاد وثقتي الوحيدة
في القراء: ترجمة: الحسن علاج- ايزابيلا كامرا: الحوار مع
الأخر عقيم في غياب الترجمة: محمد السمهوري - الشاعر هلال
العامري: لا مفر من القصيدة الأنثى حاوره: عبدالرزاق الربيعي-
جوزيف حرب: كل شيء افعله لا يحيد عن الشعر: اسماعيل فقيه

114

تشكيل:

– بابل الاسطورة والواقع ... هل انتصر العهد القديم؟: يوسف
الناصر

120

مسرح:

– دور الفلسفة في تفعيل الاستيعاب العربي للمسرح الغربي:
رجاء البرومي



132

سينما:

– الواقعية والسينما: مطاردة تعريف مراوغ: عصام زكريا –
عباس كيارستمي.. هدام حاذق.. يتعين عليه ان يمشي بحذر: ستيوارت
جيفرين: ترجمة: أمين صالح – سوف تسفك دماء سيناريو: بول
توماس أندرسن ترجمة: مها لطفي.



168

شعر:

– ثلاثة شعراء من التشيلي ترجمه عن الاسبانية: أحمد يماني –
قصائد: خالد المعالي – ضلال المعنى: هدى ابلان – الأقصي: سليمان
الفليح – اني كتبتك وانتهى: شميصة النعمانية – قصائد من نوافذ
أخرى: نورة لحرش – تقول القصيدة لشاعر مشاكس: احمد الدمناتي
– نشيد الكلمات: هدى حسين – من الأدب الألماني المعاصر: وحيد
نادر – عابرون: عزيزة راشد – سيد الحقل: طالب المعمرى



200

نصوص:

– الأحمر والأصفر (فصل من رواية): حسين العبري – ذلك المتسول
الارستقراطي: رسمي أبو علي – منتصف الطريق الى مراکش: منعم فقير –
الثعلب و المزارع: جريتشن مأكوله ترجمة: محمد متولى – يداها: لطيفة
باقا – الخليفة العباسي: سمير عبدالفتاح – التبغ العظيم: يحيى طالب
علي – العَلَم: عبدالله خليفة – التحليق بعلو سحابة: بشرى المقطري –
طائرة تبدد لون السماء: يحيى سلام المنذري – رجل الظلام: سعيد
محمد الحمادي – يوم في أحد سجون السويد: – فرج بيرقدار.



242

متابعات:

– غادة السمان في «الرواية المستحيلة، فسيفساء دمشقية»: :
زهيرة بنيني – السفر و تجربة الفكر : عبدالصمد الكباس – قاسم
حداد: «لست ضيفا على أحد»: صابر الحباشة – أمل الجبوري:
(تسعة وتسعون حجابا) : شاكرا مجيد سيفو – خضر الآغا.. نضال
حمارنة – سيف المري: «رماد مشتعل»: غالية خوجة – نجا
الهاشمي «البطريق الأخير»: عبداللطيف البازي – شاكرا نوري «كلاب
جلجامش»: حسين سرمك حسن – صموئيل شمعون: «عراقي في
باريس»: فيصل عبدالحسن – غودرن أكستراند: «غضب ميديا» وعقدة
النساء المهجورات اثمار عباس – باولو كويلو.. إحدى عشرة دقيقة
كأنها زمن سرمدي: دلدار فلمز – أحمد محفوظ عمر: يخط أفكاره في
مساحة الصمت: سمير عبد الرحمن هائل الشميري – حول نقد محمد
زروق لكتاب (القلعة الثانية): ضياء خضير.



من أي جراحٍ ينفجرُ ذلك النداءُ الممزقُ للحيوان

(رسائل)

على مسرح الأغنية حيث تمارس سلطتها القوية وحضورها..

ما جعلني أكتب هذه الأسطر، ليست الأغنية فحسب والتي سمعتها مئات المرات (ربما هذه المرة في ضوء الشموع التي تحبين موجهها الخافت) إنما الرسالة الأخيرة

(رغم أنني أوْمَنُ باللاعنف

في حل المشاكل

إلا أن رغبة عارمة

تتملكني لخلع أزرار

هاتفك البغيضة

من محجرها

واحدة تلو أخرى...

وسأحكي لك بعدها

مالذي يفعله الشوق

بامرأة متطرفة)

الرغبة الضمنية المستترة بداهة وراء أزرار التلفون المسكينة، هي خلع العيون من محجرها (لا خير في الحب إن أبقى على مهج) كما يعبر ابن الفارض..

اندفاع الأشواق وعنفها، حتى ولو تلبست شكل الرقة والتوسل والخضوع. بعض القصائد التي وصفها مؤرخو الأدب بالغزلية، وهي تذهب إلى أبعد من ذلك، حيث البعد الوجودي العميق في لب صنيعها... تفصح عن ذلك بوضوح، قصيدة أبو ذؤيب الهذلي على سبيل المثال ومتن عريض يحتل تاريخ الشعر والأدب..

تتسرب من الراديو الذي نسيته مفتوحاً، أغنية اختارتها الصدفة بأن تكون. إنها ليست أغنية، بل حريق أشواق وحنيناً لاهباً. أظن أسمعها، أو بالأحرى اتقلب على فراش عذاباتها وهجرها بلذة تشبه استمرار نكء جراح غائرة واستبطانها حتى الألم المبرح. صوت، كلمات، ألحان، تندفع أمواجها الى الطرف الأقصى من جروف الأشواق. تقطر دما وفراقاً نوعياً. إنه ليس كأبي فراق عرفه البشر، فراق العشاق الذين عذبهم الزمان ولوحت جلودهم شمس الفاجعة...

لم تكن سيدة الغناء العربي والتي نسميها على سبيل الفكاهة وحش الغناء، لهيمنتها المطلقة على كامل عناصر المشهد. وإذا تجاوزنا الدعابة فلا ضير في كلمة الوحش، فهي بجانب عبقريتها الغنائية، وحش حنين ووجد وأشواق تندفع بهذه المكونات الى مستوى متطرف مثل وحش جريح. وحشة واستيحاش ورغبة التوحد بالمعشوق حد الافتراس، المعشوق الملعن دائماً بهالة الغياب..

إذا استحضرنا حنين الوحش، أنثى الدب في ليل الاسكيمو، أو عواء الذئب في حلقة الربع الخالي. من أي جراح مفتوحة ينفجر ذلك النداء الممزق للحيوان؟

لم تكن سيدة الغناء أو وحشه، وفق الرؤية التي تعنى بسيرتها، متطرفة في حبها وأشواقها، كانت ممسكة بخيوط اللعبة كأبي مستبد يراوغ ضعفه بهيبة جلبتها سلطة الشهرة. كانت متطرفة

واغرقيني
في أغوارك الطحلبية.

* * *

يبدو أنني لا أستطيع الوفاء بميثاق الكتابة لك، كل صباح على ذلك النحو من الاستمرار، مزاجي معكر جراء سهرة البارحة الهذيانة ومع أصدقاء قدموا، من أكثر من مطرح ومكان من هذا العالم. هذا النوع من السهرات ربما يؤدي وظيفة الإفراغ المتعوي السريع، حيث تحتدم الأحاديث والذكريات والنميمة. مركب من غير اشرعة، تدفعه الريح في كل الاتجاهات حتى يتلاشى في المهب العاصف. ولا يتبقى غير مرارة في الحلق ونتائج فاجعية في الجسد والروح. مع مرور الزمن يفقد الواحد منا الاندفاع لمثل هذه الجلسات التفرغية أحيانا، يميل أكثر إلى الهدوء والتركيز في البعد عن الصخب الجماعي، حتى ولو في صورة الأكثر قربا وحميمية.

أنت أيضا ساهمت في تعكير المزاج، لا كلمة ولا رسالة، ولا من صباح الخير، تطوح بي خارج السرير، بينما الطقس الخماسيني يحتدم في الخارج...

غالبا حين استيقظ من النوم، واحس انه ما زال غير كاف ولا بد من اختلاس ساعة أخرى لتعيد الي توازن النهار.

ولتسهيل المهمة الشاقة لمن يعانون من أرق مزمن، أحاول استدعاء مشهد اثير على المشاعر والروح، والعيش في رياضه الوارفة في غيابها.

المشهد دائما يأتي من الماضي ويحتل حلبة ظلام الغرفة والعيون المغمضة الحالمة، بتلك الوديان الشاسعة المتدفقة، بغزارة الشباب والأمطار الجارفة بين خط الجبال وأرخبيلات النخيل المستسلم لعصف الريح والمطر.

هذا المشهد الذي يشكل أرض النعمة والطفولات المغدورة، هو ما يخدر الحواس اليقظة بحدة،

في نفس السياق وبكيفيات مختلفة، تندرج إبداعات المتصوفة من كل المذاهب والأديان، المشارب والأمكنة. ذلك الشطح الجانح نحو التوحد والحلول. ذلك الرحيل المضني نحو الانحلال في (المنطقة العليا) التي يمكن أن تكون المعشوق بكل تجلياته، حيث تسكن روح الانسجام المطلق كبحيرة صافية وسط تجاذب محيطات هائجة.

* * *

دثريني يا حبيبتي
إنني أرتجف شوقا وبردا
أرتجف من رؤية المسافة البرزخية
بين جبلين

تتكوم بينهما السلاسل والأشلاء
دثريني

ألقمني حلمة نهديك
لأمتص حليب الأعماق
لأرتشف رحيق الورد

اغرقيني في مياه

خلجانك المالحة

شهيد الرغبة الحنون

أنا الذي تشرد في تخوم البلاد والقارات
أوصل الليالي بنهاراتها
سنين ضوئية

من غير بيت ولا دليل

لاها فوق جسور من جثث وانهيارات
أنا الذي

خبر البلاد

بمرارة المهزومين

في معركة الأحلام

لم تعد لي طاقة الصبر والانتظار

غادرني إرادة المحارب

في منازل المسافة والغياب

دثريني يا حبي

كالضحك علاجاً حين ينسد الأفق أمام المنطق والعقل والتدبير، وتستحيل هذه الأقانيم التي من المفترض أن تسير الحياة بهديها، إلى أدوات تدمير وتعميق لمآسي الوجود، اليومية الحسية، الاجتماعية، أو تلك التي يصل بها الفكر إلى كهف استسلامه المغلق، ويرتطم بكثافة اللاشيء ومطلق الفراغ.

يرتد المترحل في ليل الفكر والوجود إلى الضحك والمفارقة كحل مؤقت لمعضلات لا حل لها.. بهذا المعنى تشكل السخرية والضحك السلاح الأكثر مضاء في مواجهة (رعب الصيرورة) والزمن والتاريخ.

والبشر في أحوالهم العادية، يلجأون إلى مخزونهم الخيالي في إعادة صياغة حياتهم المحطمة، من قبل قوى الظلم والطغيان والانحدار القيمي، ونقدها عبر النكتة والسخرية والضحك، كممارسة انتقامية من شروط بالغة القسوة تربض على مجمل حياتهم وشؤونها.

من هنا تشكل موهبة المرح وخفة الدم، ثروة لا محدودة لتلطيف الحياة والتخفيف من جريان الزمن الثقيل مثل ثقل البشر، أولئك الذين لم يمنحهم الخالق هبة المرح وقدرة السخرية، فيحيلون الحياة إلى جحيم.

«إذا حل الثقل بأرض قوم
فما للقائنين سوى الرحيل».

المرض، محنة المرض ترمي بنا دائماً إلى وحدة أعمق من تلك التي نحملها كقدر طبيعي، وتلازمنا كما يلزم الظل المتطاوّل صاحبه، أو كصفة هي ما تبقى لنا من ميراث الأجيال الحزينة والقلق الطويل.

وحدة أعمق، هاهو الليل يبدأ نصفه الآخر، وأنا أتلوى على وقع الألم والحمى التي يرشح بها الجسد المقدوف في آخر كهوف هذا الليل الوحشي.

ويجعل اختلاس ساعة نوم جديدة أمراً ممكناً. بعدها يتسلل إلي صوتك الصباحي، لجعل الحياة أقرب إلى الوعد الجمالي الممكن... (معلق أنت بحلمة

سماء قاحلة
وفائضة أنا عن ذاتي
كطمي خصيب
وبين يتم شفتين
وانسياب نهر
ينسكب السكون
في انتظار العاصفة)

بمحض الصدفة بعد أن قرأت رسائلك المختلفة هذا اليوم، والتي تسرد نكتا ومواقف ضاحكة. سبق أن حدثتك باني قمت بجولة في أحشاء المدينة وهوامشها ونقاط تجمعها، التقيت بخلق كثير، هكذا دفعة واحدة، فمنذ حللت هنا لم أغادر الحي الذي أقطنه، ولقد عكس نفسه هذا المشهد المبغت، أحلاماً وهذياناً في نومي. رحلة النهار الواقعية، كانت بموازاتها رحلة في تخوم الأحلام واللاوعي اتخذت أشكالاً بشرية وحيوانية على شكل زواحف في أماكن غائمة على التحديد. كانت تقترب من هيئة الكابوس وهله، لكنها لم تتخذ كما في الماضي، حيث كنت أغرق في مستنقع من الدماء والصراخ.

بمحض الصدفة اقرأ إميل سيوران (الضحك هو المبرر الكبير للحياة. وعلي القول اني حتى في أعمق لحظات اليأس. كنت قادراً على الضحك. هذا ما يميز الانسان على الحيوان. الضحك ظاهرة عدمية تماماً كما أن الفرح يمكن أن يكون حالة مأتمية).

ما يشبه وصفة علاج من هذا العدمي الكبير... فحتى أمام المحن الحياتية والنكبات، ليس

يبدو نقيا وشفافا
حتى لا يكاد يرى
أغمض عيني كي أرسم تفاصيله
وأستمع إلى نبضات
قلبه الوحيد
وأغطي جسده المتعب
بالمعوذات وشراشف الدفء والنور
حتى لا يلسعه
برد أحلامه البعيدة)

سلام عليك
أما بعد، فلا شيء يستحق الذكر...
هذه العبارة التي تفرض نفسها علي اللحظة، مقصية
كل الجمل والعبارات المتدافعة نحو ساحة الورقة
البيضاء، ذات الخطوط الخضراء مع خط عمودي
أحمر، يقسم الحلبة من الأعلى الى الأسفل، ويتجه
بثقة المقاتل نحو لا نهائية الفراغ، لا نهائية الشوق.
لا شيء لدينا يستحق الذكر. ربما يأتي الجواب، ولدينا
أيضا. بمعنى أن الأمور التي تجري على وتيرتها
الحياة، صارت من النوافل والعادات النمطية، فلا
تستحق الذكر والتسطير. لكن حتى ولو شملت هذه
الأمور والنوافل، مسائل مثيرة ومرعبة كالمذابح
والانتحارات الفردية والاجتماعية (حتى الحيتان
صارت تنفق جماعات بما يشبه الانتحار الجماعي
(والزلازل والبراكين؟!، فهذه صارت ايضا من ثوابت
العادات ونوافلها.

لا شيء يستحق الذكر، أتذكر هذه العبارة منذ الطفولة
البعيدة حين كان الأهل يتبادلون الرسائل المكتوبة،
بين القرى والداكر والمدن البسيطة، بالخط التقليدي
المتداول، والقلم والمحبرة.
مسافات ضوئية قطعها العقل البشري، منذ تلك
الفترة التي لا تزيد عن الأربعين عاما، لكنها تبدو
كقرون بالنسبة لهذا العقل الخلاق والتدميري.

تتقاطر في مرآة هذياناته، صور الموتى القريبة
وتلك التي أوغلت في الزمن وطواها النسيان أو
كاد.

بعد مكالمتك الأخيرة في منتصف النهار، وكنت
على الطاولة، أمامي القهوة والأوراق وكتب
مبعثرة، أحسست بطلائع هذه الزائرة الثقيلة،
وفق وصف المتنبي. لكن زيارتها بدأت قبل حلول
الظلام، وان تمكنت من طريقتها، بعد أن حل
وألقى بمرساته الغليظة على الوجود والكائنات
ولفها تحت جناح هيمنته المطلقة.

كنت قد بذلت جهدا لتفادي غزوة فيروسات الشتاء،
كما عودتني هذه المدينة على مدار سنوات وأيام،
لكنها أدركتني، كما يدرك ليل الخوف صاحبه
المرتجف المذعور أمام زحف سورة الغضب...
(إن خال وسع المنتأى ومداه).

الوحدة والمرض، ولا شيء عدا روح ترتجف
بالحرارة والشوق إلى شقيقها، تنظر إليه في معترك
المسافة، وتستله من بين الجوارح والأشباح، لتبذل
حلقة الجاف برضاب عسله الشافي، وتستحضر
ذلك البهاء النبيل، لدحر فيالق الموتى التي بدأت
تنتشر في أرجاء المكان، وتحتل الخيال بعزيمة
واندفاع. لكن حتى في خضم هذه المحنة العابرة،
امام ديمومة حمى الوجود وأسئلته المتناسلة
كما يتناسل الموتى من الأحياء وفي أحلامهم
وطموحاتهم المتدفقة باستمرار نحو المصير،
حيث الانتظار هو الرجاء الأخير للقاء المحبين،
الأقارب والأعداء والأصدقاء، إن كان هناك أصلا
من لقاء!

في هذا الخضم المحزون، لا أنسى أيتها العزيزة،
أن وحدة المرض أقل فتكا من معايشة أولئك
الذين لا نمت لهم بصلة قربي روحية.

معايشة الوحدة والمرض أقل هولاً من أولئك
الذين لا يشبهوننا في شيء...

(حبيبي يغفو على كتف الليل
بعيدا جدا)

منذ بدايات تشكل الوعي الانساني على هذه الأرض، وتشكل التاريخ، عقاب التاريخ كما وصفه بعضهم، وستظل (هذه الكلمات المفاهيم)، كذلك حتى ولو تحولت في أزمنة وأمكنة لا تحصي إلى نقيضها الفض والدومي.

لكن لو خرجنا قليلا عن جادة الفكرة العامة وبريقها الرومانسي، إلى بعض من معطيات واقعية، لوجدنا أن مسيرة التدمير الساحقة للقيم والروح، قضت على الكثير من صفاء رؤية هذا التعاطف والانحياز الكامل لتلك الفئات الأكثر انسحاقا في السلم الاجتماعي.

المسيطرون استطاعوا زرع قيمهم. والفقر بدلا أن يكون القوة المحركة للأحاسيس الانسانية والأخلاقية، وللتضامن والتغيير، دمرهم ودفع بهم إلى الخبث والكذب.

أي أنهم حملوا جرائم مستغليهم.

الضحية تحمل صفات جلادها.

خاصة في مجتمعات تنعدم فيها التعددية الحقيقية، ويسود فيها الاستبداد والقسر والاكراه. هذه البدايات أو ما يشبهها، أردت أن أذكر بها، بعدما اكتشفت سلوك مدبرة المنزل المراوغ، والتي كنت مع جميع الأصدقاء، نعاملها كفرد منا من غير تلك الرتيبة المعروفة بهكذا مجتمعات.

ربما قرون العبودية المتناسلة لا يمكن أن تتحمل لحظة حرية مفاجئة، وترتد بشغف إلى مستقر ارثها الطويل.

في سياق هذه الرسالة السريعة أيتها العزيزة، تذكرين عندما كنا في المرحلة الدراسية، وكان اندفاع العواطف الجياش، يكتسح المشهد بكامله. كنا حين نمد يدا لإعطاء كائن يستجدي بصوت يمزق حتى ضمير القتلة والمجرمين، نجد من ينهانا عن ذلك، بحجة أن العطايا المجانية هكذا، ستميع الصراع الطبقي وتؤجل اندلاع الثورة الحتمية.

كل تلك المسافات والتطورات والروى، وهذه العبارة (لا شيء يستحق الذكر) ما زالت تشكل فحوى الوجود البشري وحقيقته المستترة والمعلنة، لا شيء يستحق الذكر، عدا ذلك الخط الذي يقسم الورقة وينقض من الأعلى نحو لا نهائية الفراغ، لا نهائية الوحدة والشوق.

إن رسائلك لتنهمر علي، أيتها الكريمة في الحضور والغياب.

وكالعادة افتتح بها يومي لتعيد ترتيب هذا الشتات، ولو نحو وجهة غائمة، في طور البحث عن وضوحها الخاص إن أمكن، وإلا فالسكنى معك دائما على مقربة من حلم سعادة وأمان.

ذلك العالم وتلك الأشياء والحيوات، لولاك لكانت قاتمة وكئيبة. بنظرتك المتأملة المرحمة تتحول إلى حقول تسرح فيها الجنادب والغزلان ويجوب المطر أرجاءها، مطر الخريف الذي كأنما ينزل من قرب سماء حانية وحصينة.

على مقربة من سعادة وأمان في جميع الطقوس والأحوال، حتى ولو كانت عاصفة الشتات والحروب تقصف العالم.

في مكالمتك الأخيرة، تلحين في السؤال على نحو فكاهي عن التي تدبر شؤون المنزل. كنت أستمع إليك وأغالب العطس والسعال الذي ما زال مستمرا جراء نزلة البرد الحادة.

أولئك الناس البسطاء الذين ينحدرون من الطبقات والفئات الأكثر انسحاقا في المجتمع. الذين دائما نمحضهم تعاطفنا وانحيازنا التام، وكأنما ذلك الشعور أو الخيار باتجاههم، هو الجزء العضوي من أحلامنا بالعدالة والحرية والمساواة. هذه الكلمات البعيدة الغور والتحقيق، هي هاجس الفكر وحلمه بأشكال ومقاربات مختلفة، بدأت من البسيط الساذج وانتهت بالمركب ذي الطابع المعرفي المعقد.

اتطلع في المقتنيات والأشياء البالغة التناسق
والفوضى التي تعطي لهذا الركن المنزوي ملمحه
الحالي الخاص.

أفكر كم ستشعر بالعزلة والهجران هذه المواد
وهذه الأشياء، رغم تواصل أعضائها الحميم. أفكر
في هجرانها وليالي فصولها الموحشة. الكتب
التي لن تلمسها يد لفترة طويلة، لا أعرف إن كانت
تبكي أو تضحك على الأرفف وزوايا الجدران؟.

في الحالتين اليد المليئة هي الأخرى بمشاعر الفقد
والهجران لن تكون موجودة، لن تلامسها، أو يمر
الحفيف في فضائها المتراكم أزمانا وعزلات.

أكاد ألمس دموعها المسفوحة على الراحلين من
قبلي، وبقينا من بعدي، بما أن المواد والأشياء
تعيش غالبا، أطول من عمر البشر.

أتطلع وأحدق في جنبات هذه الشقة واسرح
متذكرا على نحو غائم منازل وشققا، عشناها
بسرعة عصف الرياح، في أكثر من بلد ومدينة.

مقاعد طائرات نغادرها بعد فترة إقامة في
السديم، الذي يراود الكائن دوما الرجوع، إلى
هدوئه وانسجامه، قبل تشظي الكينونة.

غرف قطارات ذات أبواب ونوافذ تطل على حقول
خضراء شاسعة. غرف الفنادق التي تناسب أكثر،
مزاج المكلومين بهواجس العبور السريع على أرض
البشر.

كل هذه الأماكن والعزلات أيتها العزيزة، تنفجر
دفعة واحدة في مزاج رجل وحيد، يتطلع من كنبه
الصالة، إلى الأشياء التي سيغادرها غدا أو بعد غد
إلى بلاد مجهولة.

سيف الرحبي

إنني أشتاق إليك وليس إلى المكان الذي ساق
أبناءه إلى المذبحة في وقت مبكر هذا الصباح.
أشتاق إليك، وبصورة أكثر تحديدا إليك وإلى البحر
ولا شيء آخر.. ولتذهب الطفولة التي يتغنى بها
أهل الأدب والشعر، ويعتبرونها درعهم الواقى.
لقد مضى لك الزمان الذي كانت به مراتب الطفولة
تفتح (بابا نحو الأبدية).

ولتذهب العلاقات المبكرة وأطيافها الشفيفة،
وليذهب المكان الذي خلده الأساطير البشرية
ورفعته إلى مستوى القداسة..

ماذا أعمل بهذا الحطام؟
أمام وجهك الذي يروي جفاف أيامي بدفق حنان
لا يتوارى له مصب أو نهر.

لا أريد أن أربطك بأي شرط خارجي،
أجرك عارية أمام الليل المضاء بنور جسدي
والبحر.

ثمة منحنيات تسرح فيها اليد العطشى
ارتعاشة النجم في الأعلى
وارتجاف النورس الذي يحنو على طرائده
بينما الجسد

يسقط في جرف نشوته العميق

بما أني مغادر غدا، أو بعد غد، أجلس أيتها العزيزة
في هذه اللحظة التي أكتب لك فيها، في صالة
الشقة الصغيرة الهادئة رغم صخب المدينة
الكبير، أطلع في الحيطان والباب المفتوح نصفه،
السريير المسترخي في ظلمته الخفيفة، وكأنما
يستريح بعد عناء سفر ليلي طويل.



من أعمال الفنان اندرو وايت - أمريكا

مؤسسات المجتمع المدني في سلطنة عُمان الواقع والتحديات

سعيد بن سلطان الهاشمي

كاتب من عُمان

قفز موضوع المجتمع المدني إلى دائرة اهتمامات الرأي العام في عُمان مع مطلع الألفية الثانية حيث راج استخدام المصطلح إعلاميا وسياسيا وثقافيا بشكل ملحوظ، عاكسا تزايد التطرق له في الأحاديث الخاصة، وفي الحوارات العامة، كموضوع حان الالتفات له وتفعيله بشكل صميم. وبعد أن لم يكن يذكر له محل من الإعراب في المعادلة الوطنية، أضحى مفهوم المجتمع المدني محل بحث وتنظير، وأضحت استحقاقاته تستوعب وتثمن أكثر فأكثر كاستحقاقات أساسية، ليس من حيث الإسهام في التنمية الوطنية فحسب، بل أيضا، في النسق نفسه، في إثراء مفهوم المواطنة وتعضيده من خلال تفعيل إسهامات المواطنين، من مختلف مواقعهم في المجتمع المدني، في بناء الصرح الوطني.

◆ لعل من غرابة التجربة العمانية هو تشكل مؤسسات مجتمعها المدني خارج رحم السياسة واهتماماتها وانشغالاتها وتطلعاتها. إلا أن الجدلية المعروفة والمتبادلة التأثير والتأثير بين الديمقراطية ومؤسسات المجتمع المدني، ولو بشكلها المعكوس هذا، لربما سيساعد على تعزيز وسائل الوصول للديمقراطية التي تنشدها أجيال هذا البلد العربي.

بعض الدوافع المنشئة لها، وإبراز أهم التحديات التي تعرقل نموها الطبيعي. عل ذلك يساعدنا - كعمانيين - على تشخيص الواقع، وتكشف بعض مما تعانيه التجربة المدنية في بلادنا، سعياً إلى طريق البناء والتنمية.

حول المصطلح

تعرف موسوعة ماكميلان للعلوم الاجتماعية مؤسسات المجتمع المدني بأنها: كل مجموعة من المواطنين ائتلفوا أو نظموا أنفسهم من أجل دعم أو إنجاز قضية عامة، أو مدنية أو مشروع عام.

ويجعل بعض الكتاب العرب مفهوم المجتمع المدني شاملاً جميع البنى والمؤسسات التقليدية والحديثة، عندما يعرفوه بـ «أنه مجموعة المؤسسات والفاعليات والانشطة التي تحتل مركزاً وسيطاً بين العائلة، باعتبارها الوحدة الأساسية التي ينهض عليها البنيان الاجتماعي والنظام القيمي في المجتمع من ناحية، والدولة ومؤسساتها وأجهزتها ذات الصبغة الرسمية من ناحية أخرى».

ويرى محمد عابد الجابري أن المجتمع المدني هو ذلك الذي تنتظم فيه العلاقات بين أفرادها على أساس الديمقراطية. وبالتحديد «ذلك المجتمع الذي يمارس فيه الحكم على أساس أغلبية سياسية حزبية تحترم فيه حقوق المواطن السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية في حدها الأدنى على الأقل». إنه بعبارة أخرى بحسب الجابري، المجتمع الذي تقوم فيه دولة المؤسسات بالمعنى الحديث للمؤسسة: البرلمان والقضاء المستقل والحزاب والنقابات والجمعيات.

وعلى الرغم من أن المجتمع المدني له عشرات التعريفات، إلا أنها لا تخرج عن توافر أركان أساسية: كالفعل الإرادي الحر أو الطوعي الذي يجب أن يتوفر لدى العاملين في هذا القطاع، الاستقلال عن المؤسسات الرسمية، التنظيم والعمل المنهجي الذي يميز جهد هذه المؤسسات؛ الآليات الواضحة لقبول الأفراد أو الجماعات في عضوية هذه المؤسسات والشروط والقواعد التي يتم التراضي بشأنها وقبولها فيما بينهم؛ والحرص على بناء منظومة قيمية قائمة على شيم الاختلاف والتنوع والتسامح والتعاون والتنافس الشريف بين هذه

قبل ذلك، وطوال العقود الثلاثة السابقة، منذ ٢٣ يوليو ١٩٧٠ حتى مقدم القرن الجديد، وريثما تستوفي البنية الأساسية ويعلو الصرح المعرفي في البلاد، ظلت القناعة العامة مستقرة في الاكتفاء بترك مهمة التنمية الوطنية في كافة أبعادها موجهة من داخل الإطار الرسمي، مكتفية باجتهادات الحكومة وحدها، ومدفوعة بجهود المسؤولين فحسب.

تجدر الإشارة أيضاً أن استشعار العمانيين بأهمية بلورة مفهوم المجتمع المدني في الوعي الوطني، ومن ثم العمل على تفعيل استحقاقاته في الحياة الوطنية، جاء بشكل طبيعي، بمعنى أنه جاء في سياق تطور دائب منذ بداية نهضتهم الحديثة نحو استكمال جميع عناصر الدولة المعاصرة، واستيفاء جميع مكونات المجتمع المعاصر المنفتح حكومة وشعباً على خبرات الأمم. من هنا لم يقف النظر العماني طويلاً عند كون مفهوم المجتمع المدني في توصيفه الحديث جديداً عليه، كما أنه لم يعبه كثيراً بعثرات هذا المفهوم وتطبيقاته في خبرات مجتمعات ناهضة أخرى. عكس ذلك، أدرك المجتمع العماني أن جوانب مشهودة من هذا المفهوم مألوفة في خبرته التاريخية، واعتبر أن التفاوت في مدى نجاح محاولات الشعوب في استقدام الأوفق والأرقى في حياتها الوطنية المعاصرة أمر يمكن تفهمه من خلال إرثها التاريخي من جهة، وتطلعها المستقبلي من الجهة الأخرى.

ولعل من غرابة التجربة العمانية هو تشكل مؤسسات مجتمعها المدني خارج رحم السياسة واهتماماتها وانشغالاتها وتطلعاتها. إلا أن الجدلية المعروفة والمتبادلة التأثير والتأثير بين الديمقراطية ومؤسسات المجتمع المدني، ولو بشكلها المعكوس هذا، وربما سيساعد على تعزيز وسائل الوصول للديمقراطية التي تنشدها أجيال هذا البلد العربي المتكئ على إرث ثري في تقاليد الحكم، والسياسة، والتي اختمرت في خبرتها الوطنية، التفاعل مع أكثر الشعوب العربية تنوعاً في الأصول والأعراق، سواء على مستوى التاريخ أو الجغرافيا.

في هذه الورقة سأحاول تتبع شيء من بذور مؤسسات العمل المدني في عمان، مع الوقوف على

تعتبر مؤسسات المجتمع المدني في عُمان، فيما يتعلق بالهياكل والأطر المنظمة حديثة العهد بالحياة. إلا أن هنالك مؤسسات مارست وظائف المجتمع المدني في عُمان، وشكلت جذوراً تاريخية راسخة يعتد بها في بنيان هذا المجتمع، حيث يمكن اعتبار كيانات من قبيل (الوقف، منظومة إدارة أنظمة الري التقليدية (الافلاج)، سنن البحر، سنن البادية، تعاونيات أهل المهن والحرف والتجار داخل كل ولاية أو مدينة وغيرها من صيغ التعاون)

دفع إيجاره الأعضاء، كل حسب استطاعته، ومن لم يستطع لم يدفع. في غرفة المذاكرة أثاث بسيط وقنديل يشب عشاء حين تقرأ ورقة بحثية يعرضها أحد الأعضاء ثم يتحاور حولها الجميع. في الغرفة أيضاً مكتبة...أعضاء النادي كانوا شبانا حضهم حبهم للثقافة العربية على إيجاد منتدى لهم يتبادلون في ساحته - الضيقة مساحة والعريضة أفقا - ما يحلو لهم من أدب الأمة ومعارفها المتنوعة»

إذن البدايات المنظمة والبارزة كانت مع الثقافة والفكر، وهذا أمر مفهوم ضمن إطار الدور والرسالة التي يقوم بها من ينتمون لهذا القطاع، والمسؤولية التي يستشعرونها تجاه من حولهم وخاصة أبناء وطنهم..«لقد أكدوا (هؤلاء الفتية) تشخصهم وتشخص مجتمعهم، وهم في شبه عزلة عن بقية العالم العربي، كجزء أصيل من الثقافة العربية المشتركة على امتداد الوطن الكبير. أخيراً، كيف لم ينتظروا حتى تم لهم يد العون، حكومية أو أهلية، لكي يقوموا بمهمتهم الثقافية، وكيف لم يعبأوا كثيراً بما واجهوا من بعض المجتمع من صد وازدراء، وربما أذى في بعض الأحيان».

لقد لعب كل من اكتشاف النفط، وعودة الكثير من أبناء الوطن المتسلحين بالعلم والتجربة، في مطلع سبعينيات القرن المنصرم، واستقبال البلاد لأعداد ليست بالقليلة من العمال والمهنيين من العمانيين وغيرهم، لتشغيل وإدارة هذا الطارئ الجديد (النفط) على الحياة الاقتصادية والاجتماعية والسياسية للبلاد.

أقول لعبت كل هذه العوامل دوراً مهماً في تمهيد ظهور مؤسسات المجتمع المدني في شكلها ومفهومها الحديث، حيث لا يخفى على أحد الضرورات القانونية والتنظيمية التي يتطلبها وجود وتفاعل هذه المجموعات البشرية المختلفة، في تكويناتها وتطلعاتها، سواء على المستوى المهني، أم على المستوى الاجتماعي والفكري.

البداية بالمنظور الحديث لهذه اللفظة (الجمعية) والذي نحدده هنا بمؤسسين، ونظام أساسي ينظم العلاقة داخل تلك المؤسسة، بالإضافة إلى مقر ونطاق تحرك؛ ظهر في العام ١٩٧١. ثم تأكد بشكل رسمي في العام ١٩٧٢ بإنشاء الجمعية التاريخية

المؤسسات/الجمعيات المُشكَّلة لما نصطلح على تسميته المجتمع المدني.

خلفية تاريخية ضرورية

تعتبر مؤسسات المجتمع المدني في عُمان، ووفقاً للمفهوم السابق؛ وخاصة فيما يتعلق بالهيكل والأطر المنظمة حديثة العهد بالحياة. إلا أن هنالك مؤسسات مارست وظائف المجتمع المدني في عُمان، وشكلت جذوراً تاريخية راسخة يعتد بها في بنية هذا المجتمع، حيث يمكن اعتبار كيانات من قبيل (الوقف، منظومة إدارة أنظمة الري التقليدية (الافلاج)، سنن البحر، سنن البادية، تعاونيات أهل المهن والحرف والتجار داخل كل ولاية أو مدينة وغيرها من صيغ التعاون) مؤسسات ملأت الفراغ الحادث بين المنظومتين الأساس، منظومة الأسرة ومنظومة الدولة، بحسب المفهوم (الهيكل) للمجتمع المدني.

فقد سعت تلك الصيغ حسب إمكانياتها المتواضعة إلى تحقيق مصالح أفرادها من خلال دفعهم نحو المشاركة الفاعلة للوصول إلى الخير العام والذي يعتبره عزمي بشارة روح المجتمع المدني، وهدفه الأساس. كما التزمت تلك المؤسسات (الوسيط) في سبيل ذلك بقيم ومعايير الاحترام، والتواضع والتسامح، والإدارة السلمية وهو أمر وإن لم يتجاوز حالته الفطرية البدائية الأولى، إلا أنه شكل امتداداً ضرورياً لفكرة المجتمع المدني عندما بدأت ملامح الدولة العصرية بالظهور والتشكل مع بدايات العقد السابع من القرن العشرين.

هناك أيضاً محاولات من ضمنها محاولة عفوية قام بها مجموعة من الشباب العماني في مطلع الأربعينيات من القرن الماضي جديرة بالذكر في هذا المقام، وهي تأسيس ناد باسم «نادي التبادل الثقافي» مقره مدينة مطرح المدينة التوأم للعاصمة مسقط، وهي ميناء عمان الشهير في القرنين التاسع عشر والعشرين.

يقول صادق جواد سليمان في معرض حديثه عن هذه التجربة موجهاً كلمته بمناسبة إشهار الجمعية العمانية للكتاب والأدباء: «...لم يكن لهذا النادي مقر ملك، ولا كان يسند دعم حكومي أو أهلي من أي نوع. مقره كان مبنى صغيراً مستأجراً يتقاسم

الفترة من جانب آخر. أضف إلى جهود متفرقة ومتقطعة في مجالات المسرح والتوعية الثقافية عموماً، اجتهدت بها أندية رياضية في الأساس كأندية: عمان، النادي الأهلي (العروبة حالياً).. وغيرها. شكلت باجتهاداتها تلك إضافات متفرقة، لكنها مهمة في رصيد البلاد المدني.

وفي العام ١٩٧٢م بدأت فكرة مدينة أخرى في البلاد ومن اللافت للنظر فيها أنها مبادرة

قادت المرأة العمانية وشجعتها الحكومة، وهي جمعيات المرأة في ولايات ومدن السلطنة، كانت البداية بجمعية المرأة العمانية بمسقط، في ١٩/٢/١٩٧٢م، حتى وصل العدد اليوم إلى ٥١ جمعية في العام ٢٠٠٧م بإشهار جمعية للمرأة في ولاية الكامل والوافي.

أسهمت هذه الجمعيات في الاهتمام بشريحة مهمة من المجتمع في مجالات شكلت مصدر احتياج للمجتمع في مرحلة خطواته الأولى نحو الحداثة: كالتدريب ومحو الأمية والتعليم والتشغيل والحفاظ على الفنون والموروثات الشعبية، رغم الإمكانات المادية المتواضعة المرصودة لها واعتمادها على الهبات والتبرعات.. كان ذلك في بداية السبعينات أما اليوم فإنها تقف عاجزة عن قراءة احتياجات قطاع واسع من الجيل الجديد للمرأة العمانية، كما ظلت تعاني من عزوف متزايد من أعضائها إلى حد وصفها بالبيوت المهجورة.

هناك نوع آخر من الجمعيات ظهر في العقد الأخير من القرن العشرين على الساحة العمانية اهتم بالعمل الخيري التطوعي

بدء بإشهار جمعية رعاية الأطفال المعوقين وما تبعها من جمعيات وصناديق خيرية قننت العمل الخيري ونظمتها إلى حد ما خلال العشر سنوات

العمانية. الجدير بالملاحظة هنا هو أسبقية تكوين هذه الجمعية حتى على مستوى تطور حدود النظام السياسي وهذا ما يؤكد زعمنا بأن المجتمع في الأساس يحمل بذور الاجتماع والانتظام فيما بينه قبل وجود ذلك المفهوم العصري للدولة بهيكلها وحدودها وتعقيداتها التي نراها ونتفاعل معها اليوم.

بل أن هذه الجمعية (الجمعية التاريخية) مارست دوراً في غاية الأهمية في حفظ الآثار والمخطوطات والمواقع الأثرية قبل إنشاء وزارة مختصة بذلك والتي أنشئت بعد إنشاء الجمعية بثلاث سنوات، وكانت الجهود الريادية التي قامت بها هذه الجمعية هي نواة عمل الوزارة لاحقاً. بل أن رئيسها الفخري ظل وإلى عهد قريب أعلى سلطة في الدولة (السلطان قابوس).

وعلى الرغم من صدور أول قانون ينظم الأندية والجمعيات في العام ١٩٧٣م. إلا أن الجمعية التاريخية وإلى اليوم لا تلتزم في تنظيمها بالقانون المذكور.

في ذات الفترة أحييت مجموعة من الشباب العماني فكرة تكوين ناد ثقافي أسمته «النادي الوطني الثقافي»، حاول أن يوسع الأفق المعرفي للمجتمع، وأصدرت هذه المجموعة مجلة أطلقت عليها اسم «الثقافة الجديدة». إلا أن الأستاذ أحمد الفلاحي ورفاقه لم يوفقوا في الاستمرار بمشروعهم الطموح؛ حيث أقفل في العام ١٩٧٨م، نتيجة التحديات التي جوبهت بها الفكرة سواء من قبل المجتمع

المنشغل بتفاصيل حياته المعيشية، والحكومة المهمومة، بشؤون توطيد رسوخها الوجودي من جانب، ولشح الموارد المالية المتوفرة لهم في تلك

تقرير التنمية البشرية في عمان الصادر في العام ٢٠٠٣م (والصادر لمرة واحدة حتى الآن) حدد في تعريفه الشهير للحكم الجيد: حيث يقول بأن الإدارة الجيدة لشؤون المجتمع والدولة هو «محدد هام لنجاح التنمية البشرية، وهو حصيلة لنشاط ثلاث قوى فاعلة وهي الدولة (شاملة القطاع العام الإنتاجي)، والقطاع الخاص، والمجتمع المدني». وهو تحول مهم في الأدبيات الرسمية الحكومية. واعتراف ذو دلالة بأهمية مؤسسات المجتمع المدني كشريك فاعل في التنمية مبرره كما أوضح التقرير التحولات الكبيرة التي طرأت على الدولة، والتأكيد على دور المشاركة الديمقراطية والنزاهة والشفافية في دعم جهود التنمية البشرية.

اجترحتها هذه الجمعيات فإن القانون المذكور أصبح لا يعبر عن طبيعة المرحلة، ولا عن الدور الذي تأمل الدولة أن تقوم به هذه الجمعيات في إيجاد حراك مدني، يوصل لدولة النظام والقانون ويعطي لمؤسسات المجتمع المدني هامش حرية مريحا ومؤثرا في البناء والتفاعل البنوي لتنمية البلاد.

الغريب في الامر أنه بعد صدور هذا القانون بثلاث سنوات حدد تقرير التنمية البشرية في عمان الصادر في العام ٢٠٠٣م (والصادر لمرة واحدة حتى الان) تعريفه الشهير للحكم الجيد: حيث يقول بأن الإدارة الجيدة لشؤون المجتمع والدولة هو «محدد هام لنجاح التنمية البشرية، وهو حصيلته لنشاط ثلاث قوى فاعلة وهي الدولة (شاملة القطاع العام الإنتاجي)، والقطاع الخاص، والمجتمع المدني». وهو تحول مهم في الأدبيات الرسمية الحكومية. واعتراف ذو دلالة بأهمية مؤسسات المجتمع المدني كشريك فاعل في التنمية مبرره كما أوضح التقرير التحولات الكبيرة التي طرأت على الدولة، والتأكيد على دور المشاركة الديمقراطية والنزاهة والشفافية في دعم جهود التنمية البشرية.

والناظر إلى تعريف التقرير لمصطلح المجتمع المدني تشده اللغة التي استخدمتها الحكومة في تشجيع تكوين مؤسسات ينتظم فيها أفراد مستقلون يعملون طوعاً بشكل جماعي لتحقيق هدف مشترك في بيئة أو محيط عام للتعبير عن مصالحهم وأفكارهم ومبادئهم. كما يجلي تعريف التقرير الشك عن جدلية الاستقلالية إذ يحدد طبيعة العلاقة مع الدولة فيوضح بأنها مستقلة عن الدولة، وهي تعمل خارج إطار تدخلها، سواء كشريك على قدم المساواة مع الدولة أم كمعارض للدولة وما تضعه من سياسات.

إلا أن هذا التقرير يلقي باللوم الصريح - في سابقة تسجل في أدبيات الحكومة العمانية - في شأن تأخر ظهور هذه الممارسات على عاملين رئيسيين الأول هو اضطلاع الدولة بالدور الرئيس في رعاية المواطنين والقيام بكافة الأدوار (دولة الرفاه)، والثاني هيمنة التنظيم التقليدي للعلاقات بين الناس، وهو ما حدده من خلال القبلية، إذ أن القبيلة حسب التقرير وبفضل دورها المحوري في

الماضية حيث يزيد عدد هذه الجمعيات اليوم عن العشر مؤسسات استطاعت القيام بدور واضح في دعم فئات في أمس الحاجة للدعم والمساندة حتى يمارسوا أدوارهم بشكل طبيعي وبدون تمييز في مجتمعهم.

وفي خطوة تعزيزية مهمة لجهود بناء المجتمع المدني، أصدر السلطان قابوس النظام الأساسي للدولة، «دستور البلاد»، في ٦ نوفمبر ١٩٩٦، حيث حددت مواده الحقوق والواجبات الوطنية، كما رسمت حدود ومناطق تعاون السلطات الثلاث التنفيذية والتشريعية والقضائية.

وأكد في المادة (٣٣) منه بشكل واضح «حرية تكوين الجمعيات على أسس وطنية ولأهداف مشروعة وبوسائل سلمية وبما لا يتعارض مع نصوص وأهداف هذا النظام الأساسي مكفولة وفقاً للشروط والأوضاع التي يبينها القانون، ويحظر إنشاء جمعيات يكون نشاطها معادياً لنظام المجتمع أو سرياً أو ذا طابع عسكري، ولا يجوز إجبار أحد على الانضمام إلى أية جمعية». وسبقته المادة (٣٢): والتي كفلت حق الاجتماع ضمن حدود القانون. فالنصان صريحان ومحفزان لتدعيم المجتمع المدني. إلا أن الممارسات الرسمية والشعبية، بالإضافة إلى الأنظمة القانونية التي صدرت بعد هذا النظام، بينت أن الطريق ما زال طويلاً وشاقاً، ويحتاج إلى نضال فكري، توعوي، وتنظيمي، يطمئن جميع الأطراف بأن مؤسسات المجتمع المدني هي مركز خير عام للمجتمع وأهله، وليس العكس.

وفي العام ٢٠٠٠م صدر قانون الجمعيات الأهلية بالمرسوم السلطاني رقم ١٤/٢٠٠٠م وعلى أثره مباشرة تتابع ظهور الجمعيات المهنية بدءاً بالجمعية الجيولوجية حتى تجاوز العدد العشرين جمعية تنظم نفسها في مهن وقطاعات مختلفة كقطاعات الهندسة والطب والمحاماة والصحافة والسينما والمسرح والكتابة والأدب والمحاسبة والاقتصاد والعمل الاجتماعي والتقانة الحديثة.

حيث أعطى هذا القانون وزارة التنمية الاجتماعية حق الإشهار والإشراف على هذه الجمعيات إضافة إلى صلاحيات واسعة أخرى، ولعل المقام لا يتسع هنا للنظر في هذا القانون وتقديم قراءة متخصصة وواقعية فيه، إلا أنه من واقع الممارسات التي

هناك محاولات
من ضمنها محاولة
عقوبة قام بها
مجموعة من
الشباب العماني في
مطلع الأربعينيات
من القرن الماضي..
وهي تأسس ناد
باسم «نادي
التبادل الثقافي»
مقره مدينة
مطرح المدينة
التوأم للعاصمة
مسقط، وهي
ميناء عمان
الشهير في القرنين
التاسع عشر
والعشرين

وما يسود فيها من ظواهر واحتياجات لتكون نتائجها هادياً لخطط وبرامج التوعية. بيد أن المحصلة على أرض الواقع لم تكن بمقدار الطموح من الجانبين لامن قبل الحكومة ولا المواطنين على حد سواء.

حول الدوافع

في بحثنا عن دوافع التشكيل والانتظام لهذه المؤسسات في عمان نجد الدافع الأبرز لها هو تعقد المسؤوليات لدى الحكومة وتشابكها حتى رأت هذه الفئات الالتفات إلى تطوير مجالاتها بنفسها لأنها الأقرب إلى الشرائح التي تمثلها، وأكثر قدرة على إجتراح المبادرات، خدمة للمجتمع وأهله. إلا أن هناك دوافع أخرى جديرة بالعرض في هذا المقام: فأول هذه الدوافع هو الدافع الذاتي للأفراد المكونين لهذه المؤسسات؛ فمع تزايد أعداد المتعلمين والمتخصصين في علوم شتى، ومع توسع تطلعات العمانيين الفكرية سواء على المستوى المهني أو الاجتماعي؛ تزايدت معها رغباتهم في التبرع بأوقاتهم وخبراتهم توسعةً منهم للفهم السائد لخدمة المجتمع، وتحسسا للحراك الوطني المستقل عن الجهد الرسمي.

وهناك الدافع القيمي والمنطلق من المنظومة القيمية التي يركز عليها الإنسان العماني (العربي والمسلم) وهذا الدافع من أهم محفزات الجمعيات الخيرية للظهور، وتلك المعنية بالأسرة والطفولة، خاصة فئة التجار ورجال الأعمال، والنساء رائدات في تأسيس مؤسسات تُعنى بأصحاب الإعاقات النادرة، والأمراض المستعصية، وكذا الحال في العناية بالأسر الفقيرة والمحتاجة للعون والمساعدة.

التسامح الرسمي، هو دافع آخر جدير بالذكر، وهو ما أحده هنا بالانطباع العام الذي ساد إثر صدور قانون الجمعيات في العام ٢٠٠٠، والذي حفز الكثيرين للسعي نحو التمايز على شكل مؤسسات متنوعة. كما خالف تسارع إجراءات إشهار الجمعيات المتوالي، وسهولة تقديم طلباتها نسبياً: الفهم الذي ظل مسيطرًا على عقلية الناس طوال ثلاثة عقود مليئة بالشكوك والتربص من تسييس أي فعل إرادي تطوعي حريههدف إلى تكريس

البنية الاجتماعية، وتنظيماتها المحكمة القريبة من التأثير على الفرد هي من أخرت لجوء المواطنين للانتظام على شكل صيغ ونماذج أخرى. على الرغم من التراجع في دور القبائل في مقابل التحول السياسي والاقتصادي الذي شهدته البلاد خلال الثلاثين سنة الأخيرة.

كما أتت أدبيات الرؤية المستقبلية (٩٦-٢٠٢٠) (عمان ٢٠٢٠م) في سياق تفصيل قطاع الشؤون الاجتماعية على ذكر «أهمية النهوض بالمجتمع وتفعيل المشاركة الأهلية في تنمية المجتمعات المحلية». وحددت حزمة من الأهداف تسعى الرؤية إلى تحقيقها من ضمنها: توسيع قاعدة العمل الاجتماعي النسوي عددياً وجغرافياً ودعمه مادياً وفنياً. مع رفع مستوى أداء الجمعيات النسائية وإرساء أسس التعاون والتنسيق بين الجهات الحكومية والقطاع الخاص من جهة والجمعيات النسائية من جهة أخرى.

وقراءتنا لما سبق يمكن إيجازها كالتالي: عدم تناسب ما جاءت عليه الاستراتيجية (الحلم) والتطلعات التي يطمح إليها المجتمع بكافة شرائحه. كما أنها اختزلت العمل المدني في الجمعيات النسائية وهو أمر مستغرب عند وضع رؤية طويلة الأمد للبلاد تمتد إلى ربع قرن من الزمان. الأمر الذي يحفزنا للتساؤل عن طبيعة تخصصات واضعي هذه الرؤية، ومدى معرفتهم باحتياجات المجتمع شاملة كافة القطاعات، وليس القطاع الاقتصادي وحده.

وعلى الرغم من أنه ورد في تقييم أداء قطاع التنمية الاجتماعية في الخطة الخمسية الخامسة (١٩٩٦-٢٠٠٠م). بأن من أهم التحديات التي واجهتها الخطة هي «ضعف الوعي المجتمعي نسبياً بأهمية العمل التطوعي وأساليب العمل به، وانعدام آليات التنسيق بين الجهات الأهلية». وبالرغم من أن أهداف هذا القطاع في الخطة الخمسية السادسة (٢٠٠١-٢٠٠٥م) ركزت من ضمن ما ركزت عليه على «تشجيع العمل الاجتماعي والتطوعي وتعميق روح التكافل الاجتماعي بين المواطنين» عن طريق تبني سياسات من قبيل تكثيف التوعية بالعمل التطوعي ووضع خطة لإجراء دراسات عن أهم العناصر المشتركة لخصائص المجتمعات المحلية

دوافع التشكيل والانتظام لهذه المؤسسات في عمان
نجد الدافع الأبرز لها هو تعقد المسؤوليات لدى الحكومة وتشابكها حتى رأت هذه الفئات الالتفات إلى تطوير مجالاتها بنفسها لأنها الأقرب إلى الشرائح التي تمثلها، وأكثر قدرة على إجتراح المبادرات، خدمة للمجتمع وأهله. إلا أن هناك دوافع أخرى جديرة بالعرض فأول هذه الدوافع هو الدافع الذاتي للأفراد المكونين لهذه المؤسسات؛ ثانياً: الدافع القيمي والمنطلق من المنظومة القيمية التي يركز عليها الإنسان العماني، ثالثاً: التسامح الرسمي، رابعاً: ثورة الاتصالات والفضاء الاعلامي المفتوح.

الخير العام.

وأخيراً الدافع الخارجي، حيث لا يمكننا تجاهل الضغوط الدولية التي مورست وما زالت تمارس على دول المنطقة لتبني خيارات الديمقراطية، حقوق الانسان، المجتمع المدني وغيرها من الأنماط المعولمة، والتي لا يمكن لنظام سياسي عاقل يجيد فن البقاء أن يتجاهلها أو يعيقها كلياً. فمن الطبيعي أن يفتح لها النوافذ إذا كانت أبوابه مقفلة إباء، ثم يعيد تدويرها بتدرجه الحكيم مع خلطها في ما يسميه خصوصيته وبصمته الخاصة.

ناهيك عن أثر ثورة الإتصالات، والفضاء الإعلامي المفتوح، واللذان دعما الصفوف الخلفية لبناء وعي مجتمعي، ينقل ويحاور ويتفاعل مع جميع الطروحات الفكرية والسياسية العربية منها على وجه الخصوص، والعالمية منها عامة.

حول المعوقات وأشياء أخرى

لا يمكن إصدار أي تقييم منصف لمؤسسات المجتمع المدني العاملة في عمان لأسباب تتعلق بعوامل كثيرة منها أعمارها الزمنية من جهة، وطبيعة النظام السياسي والاجتماعي والاقتصادي للبلاد من جهة أخرى، فعامل الزمن مهم للحكم على هكذا مشروعات، بالإضافة إلى أن طبيعة النظام السياسي والظرف التاريخي الذي ظهر فيه له تأثير لا يمكن أن يغفل؛ فكما للزمن ضروراته لنضج الأفكار وتماييزها؛ فإن للنظام السياسي العماني المتبني لنظام دولة الرفاهية، والماسك بجميع تفاصيل المشهد؛ انعكاساته على كل مفاصل المجتمع. ففي وسط عاش فيه المواطن وتربى على أن الحكومة عليها كل الواجبات التأسيسية بل عليها الدعم والرعاية والمراقبة أيضاً، أثر ذلك سلباً على طبيعة سير ونمو هذه المؤسسات، إذ سلبها الاستقلالية التي يجب أن تشعر بها، وزرع الاتكالية في نفوس فئات كثيرة من أعضائها.

نعم في الجانب المقابل هناك إيجابيات لا يمكن إنكارها من قبيل وضع لبنات العمل المؤسسي بمفهومه الحديث، إلا أنها وحتى هذه النقطة، فإن الحكومة في مرحلة انشغالها ذاك، لم تترك المجال لبناء ثقافة رصينة جادة للعمل المدني عموماً والتطوعي على وجه الخصوص، ولم يذكر خطابها

الإعلامي أو يذكر بأهمية وجود دور مؤسسات المجتمع المدني من البدايات.

إضافة إلى مخاوف واضحة من قبلها من إعطاء الاستقلالية لهذا الجهد تحت حجة أن المجتمع لم يبلغ سن الرشد بعد. بل أكثر من ذلك، ظلت الحكومة وإلى وقت قريب قلقة من المطالبات الأهلية بتشكيل المؤسسات المهنية والنقابات العمالية، إذ أن قيام هذا النوع من التنظيمات سيكون له بعض المصاحبات السياسية غير المرغوب فيها، بل ترى المؤسسة الرسمية في ذلك زعزعة الأمن والسلم الوطني والذي كان مبرراً كبيراً وواسعاً لتأخير كثير من المطالبات المدنية المشروعة.

فهذا مسؤول عماني يعلق على عدم وجود جمعيات مهنية: «السماح بقيام جمعيات مهنية يحتاج لقرار سياسي، ثم أننا لا نشعر في الوقت الحاضر بحاجة لها أو مؤهلين للسماح لمثل هذه المؤسسات بالعمل عندنا».

صحيح أن الوضع تغير قليلاً في الفترة الأخيرة وتم السماح لتلك الانواع من المؤسسات والنقابات العمالية بالانتظام والتشكل (ولو أنها جاءت أيضاً من قمة الهرم السياسي والاجتماعي): إلا أن الصورة القابعة في الخلفية الذهنية ما زالت لم تتبدل كثيراً عن تلك المقولة آنفاً، والتي تعبر عن صعوبة تقبل مؤسسات مجتمع مدني حرة وذات نفوذ وتأثير، والتعايش معها تحت سماء واحدة.

ما حصل على أرض الواقع هو أن المخطط اعتقد أن المحصلة التي سيصلها المجتمع بالضرورة بعد عقدين أو ثلاثة من الزمن هي عبارة عن مؤسسات طيبة وفي ذات الوقت مستقلة ومسؤولة تعينه على أداء واجباتها في ميادين التنمية وتكفيه مؤنة القطاعات التي تمثلها بالطريقة التي خطط بها ولأجلها.

إلا أن شيئاً كهذا لم يحدث وهي نتيجة طبيعية لأن «المجتمع المدني دون سياسة وخارج المعركة من أجل الديمقراطية هو عملية إجهاض». ولأن المطالب من قاعدة الهرم الاجتماعي والناعبة من الاحتياج إليه والعمل بجذ لتحيقته شيء، والمنح والاعطيات والمكرمات الممنوحة من رأس الدولة شيء آخر ومختلف تماماً. لا يمكننا الزعم بأن المحصلة ستكون ذاتها، ولا الاثر الذي ستحدثه هذه

وأخيراً الدافع
الخارجي، حيث
لا يمكننا تجاهل
الضغوط الدولية
التي مورست وما
زالت تمارس على
دول المنطقة
لتبني خيارات
الديمقراطية،
حقوق الانسان،
المجتمع المدني
وغیرها من
الأنماط المعولمة،
والتي لا يمكن
لنظام سياسي
عاقل يجيد فن
البقاء أن يتجاهلها
أو يعيقها كلياً.
فمن الطبيعي
أن يفتح لها
النوافذ إذا كانت
أبوابه مقفلة
إباء، ثم يعيد
تدويرها بتدرجه
الحكيم مع خلطها
في ما يسميه
خصوصيته
وبصمته الخاصة

هذا المجال حتى تكون هذه المؤسسات صدقاً شريك حقيقي في التنمية والحكم الجيد.

٢. الاعتماد المباشر على المؤسسات الحكومية؛

ولهذا السبب مسوغه التاريخي المقبول، إلا أن ذلك لا يمكن أن يستمر، إذا ما أراد أفراد هذا المجتمع نتاجاً إيجابياً من هذه المنظمات. حيث انتج هذا الدعم الاتكالية لدى العاملين في العمل المدني دون أن تكون هناك دوافع للتفكير واجترار المبادرات ذات الصفات الابتكارية لمصادر تمويل ثابتة وأعمال أعمق أثراً في تنوير المواطن بحقوقه وواجباته.

٣- العزوف من بعض الفئات الواعية والشابة؛

ولهذا المعوق أسباب كثيرة، منها الموضوعي؛ من قبيل أن هؤلاء هم نتاج ثقافة لا تشجع على الانخراط في العمل التطوعي، كما أنهم أبناء مجتمع الرفاه الذي ينتظر الرعاية والمبادرة من الحكومة. ومنها أسباب تتعلق بعدم تمتع هذا النوع من الأعمال بأي جاذبية؛ إذ لا توجد تجارب ناجحة ومشجعة من هذه المؤسسات لهذه الفئة المتطلعة للظهور والمكثرة بالحماس والتدفق. فواقع هذه المؤسسات بشكله الحالي لربما لا يستوعب هذه الحماسه، كما أن حدوده الضيقة لا تغري أولي البأس والقوة منهم.

٤- قلة الخبرة في التعاطي مع إدارة المؤسسات؛

تأثرت مؤسسات المجتمع المدني العماني ببعض الأساليب الإدارية السلبية التي تعاني منها مؤسسات القطاعين العام والخاص. لأن أغلب المتطوعين في القطاع المدني هم بالأساس موظفون في ذينك القطاعين. فكثير من هذه الجمعيات تواجه صعوبات في أساليب التعاون والتواصل مع الآخرين ومع بعضها البعض، حيث لا يقتصر الأمر على أساليب الأفراد في اتخاذ القرارات فقط بل يصل الأمر إلى تجميد أدوار المؤسسة وإيقائها على وضع غير قابل للتطوير والتحديث تمسكاً بأهداف تم صياغتها في وقت كانت تتناسب مع وضعها السابق، بينما يتطلب الأمر تغييرها وفق المستجدات الحديثة، أو أن الأمر يتعلق باستغلال عزوف الأعضاء عن

المؤسسات هو ذات الفعل الذي تحفره في البناء الاجتماعي تلك التي ولدت من رحم الكفاح والنضال والتضحيات بأشكالها الانسانية المختلفة.

كما لا يمكن انتظار ثمار بلا بذور ومن دون عمل جاد مضمّن، فالمجتمع المدني ثمرة الديمقراطية وحقوق المواطنة، ونتيجة لعمل دؤوب في تأصيل حكم القانون، وتعبير صادق وعملي عن أحلام المساواة والعدل.

لذلك ما الفائدة من التذكير بأهمية شراكة المجتمع المدني ولا توجد ثقافة حاضنة لما يسمى بالحقوق المدنية؛ ما الفائدة من التذكير بأهمية شراكة المجتمع المدني في ظل غياب فكرة أن المجتمع قائم على تعاقد. وما الفائدة من هذه المنظمات في ظل فصلها عن مؤسسات برلمانية تملك قرار التشريع والمحاسبة والرقابة. وما هي القيمة من هذه المؤسسات في ظل فك إرتباطها بمهام أساسية من قبيل: الشفافية، ومكافحة الفساد، وتفعيل ثقافة المساءلة، وحقوق الإنسان.

ففي الوقت الذي اعتاد فيه الناس على عدم المسير وبشكل طبيعي بعيداً عن رعاية مؤسسات الحكومة ودعمها، لا يمكن أن يقطف المجتمع ثمار ما يحلم به من شجرة المجتمع المدني. وليس أدل على ذلك من مطالبات البعض اللوحة بالاستقلالية وفي ذات الوقت الذي يطالب به الحكومة بواجب الدعم المالي دون أن ينتبه بأن صاحب التمويل هو صاحب القرار. بالإضافة إلى ما سبق فإن هناك العديد من المعوقات الأخرى - من وجهة نظري - التي تجابه المجتمع المدني العماني نحدد منها على سبيل المثال لا الحصر:

١. التشريعات والقوانين؛

فكما أوردنا سالفاً فإن القوانين التي تنظم العمل المدني مازالت تعاني الكثير من السلبيات كالتوجس والخوف من إعطاء جرعات كبيرة لهذا العمل، كما أن من هذه القوانين ما هو مستورد وبشكل مباشر وبدون مراعاة للظرف العماني، وبالتالي فإنها تشكل عوامل عرقلة أو بطء في قطف الثمار لجهود هذه المؤسسات في البناء الاجتماعي والاقتصادي. من هنا لابد من إعادة النظر في هذه القوانين وبشكل عاجل وبشراكة العاملين والمشتغلين في

الورقة، إلا أن هذه العقبة سيضمحل تأثيرها مع الزمن والعمل المتواصل من التوعية، وضرب الأمثلة الواقعية في ميادين الخدمة العامة. خاصة إذا ما رُبطت ووظفت بذكاء مع كثير من الثوابت الدينية والاجتماعية والأخلاقية الداعمة لخير المجتمع وصلاح أهله.

٨- شيوع النغمة النفعية في المجتمع:

إن أن المجتمع لا يشد على أيدي أولئك الساعين لأعمال دون مقابل أو عائد مادي مباشر يعينهم على تكاليف الحياة الاستهلاكية المتزايدة، وللأسف الشديد فإن حزب أولئك الباحثين عن المكاسب المادية والاجتماعية هو الأخذ في الازدياد والتأثير والسيطرة على القطاع الاوسع من الناس. في مقابل تأخر نتاج العمل التطوعي واستهلاكه للوقت والطاقة والمال، دون شواهد مادية ملموسة لتغيير هذه النظرة.

٩- غياب الرموز والقنوات:

تشكل القدوة النجم الهادي للسائرين على السبل المختلفة، والأمل الثابت للوصول إلى الغايات، وهي عامل حاسم في الأزمات ولحظات فتور الحماسة. والعمل المدني العماني يفنقر لهذا العامل ماضياً وحاضراً، لا بسبب غياب ذوي الهمم العالية والعقول المتميزة من الجنسين، بل بسبب قمع التجربة ومسحها بوسائل متلونة ومرنة مع الحالات وظروف ظهورها. السلطة سبب رئيس في هذا، والمجتمع الطبع لتوجيهاتها عامل مساند، تسببا في كبت ميلاد تلك الرموز والأصوات.

١٠- ضعف التغطية الإعلامية لبرامج

وأنشطة هذه المؤسسات والتوثيق لها:

وهو ما يتطلب درجة عالية من الإقناع بأهمية هذه المؤسسات للمجتمع على المدى القصير والبعيد، هذا الإقناع مصدره المؤمنون بدور هذه المنظمات من المنتسبين لها ومن المتلقين لفوائدها.

قبل الخاتمة

من المهم التأكيد على نقطة مهمة وهي أن المجتمع المدني بمؤسساته، وحراكه، لا يشكل استقالة

الحضور والمشاركة بفاعلية، مما يستدعي ملء هذا الفراغ بالاحتفاظ بالمناصب والأدوار دون تحريك لساكن. مع عدم إغفال الطموحات الشخصية لبعض المنتسبين لهذه المؤسسات والذين هم أبناء مجتمع الابوية الصارمة، والقبلية المجاملة، مع امتياز انتسابهم لإرث الاستبداد المسيطر على مناحي الحياة المختلفة.

٥. ضعف القدرات الفنية لبعض المتطوعين:

على الرغم من تزايد الجهود التي تبذلها بعض المؤسسات الرسمية وغير الرسمية. إلا أن هذه العقبة تحتاج إلى تكثيف الجهد من جميع الاطراف، فحمل الرسالة التطوعية ليست وجهة بل تكليفاً في غاية الحساسية وضعف القدرات والإمكانات هي من مسببات التأخر الرئيسة لهذه المؤسسات حيث يجر وراءه العديد من المشاكل ومنها: عدم القدرة على التواصل وإيصال أهداف المؤسسة وبالتالي فقدان الثقة بها من المجتمع المحيط، مع صعوبة علاج العقبات والمشاكل الداخلية للمؤسسة.

٦- شح الدعم المالي والفني والعيني:

يمثل هذا التحدي العقبة الأكثر اعترافاً من قبل الجميع، وإن كانت هذه العقبة تعاني منها أغلب المؤسسات المدنية في العالم، ولكن بدرجات متفاوتة، إلا أن الحال في عمان يبدو مركبا بعض الشيء: فمع ضحالة الوعي بالفكر والجهد المدني التطوعي، هناك تكاسل واضح في التفكير في الحلول المُعالجة لأزمة الدعم المالي، إن هكذا تفكير يحتاج إلى مؤمنين بالفكرة صدقا؛ يتمتعون بقدر عالٍ من نكران الذات، ولا يقيسوا النجاح والتقدم بمسطرة المكاسب الشخصية، معنوية كانت أو مادية.

هذا في مقابل وجوب تمتع المشتغلين في هذا القطاع بشيم من قبيل: الخبرة، حسن التدبير، الشفافية، المحاسبية، القدرة، على الإقناع، الصلابة في مواجهة تجاهل الحكومة والمجتمع، الثقة بالنفس وغيرها من صفات الرسوخ المؤسسي.

٧- عدم رسوخ وشيوع

ثقافة العمل التطوعي:

وهو ما عرضناه في أكثر من مناسبة في هذه

قائمة المراجع

أولاً: الكتب والمقالات:

١. الجابري محمد عابد، إشكالية الديمقراطية والمجتمع المدني في الوطن العربي، المستقبل العربي، السنة ١٥، العدد ١٦٧ (كانون الثاني/يناير ١٩٩٣).
٢. الصبيحي أحمد شكر، مستقبل المجتمع المدني في الوطن العربي، (بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، أكتوبر ٢٠٠٠)، ص ٢٩.
٣. النجار باقر، المجتمع المدني في الخليج والجزيرة العربية، ورقة قدمت إلى: المجتمع المدني في الوطن العربي ودوره في تحقيق الديمقراطية: بحوث ومناقشات الندوة الفكرية التي نظمها مركز دراسات الوحدة العربية.
٤. الهاشمي سعيد سلطان، نحو مجتمع مدني ترصعه الجمعيات، صحيفة الوطن العمانية، تاريخ ٢٥ فبراير ٢٠٠٣م، العدد: (٧١٦٣). السنة ٣٣.
٥. بشارة عزمي، المجتمع المدني دراسة نقدية (مع إشارة للمجتمع المدني العربي)، (بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، ٢، أكتوبر ٢٠٠٠).
٦. سليمان صادق جواد، تواصل في الوعي الثقافي، مقالة في العدد صفر من ملحق «ن» الصادر من الجمعية العمانية للكتاب والأدباء بتاريخ ٧ نوفمبر ٢٠٠٧م، ص ٧، وزع مع صحيفة عمان اليومية.
٧. سليمان صادق جواد، دور هيئات المجتمع المدني في تعزيز ثقافة الحوار، وائر الحوار في نشر ثقافة السلام والتعايش والتعاون، ورقة قدمت في الندوة الدولية حول حوار الحضارات والثقافات، جامعة نزوى، سلطنة عمان ١٢-١٥ أغسطس ٢٠٠٦ م.
٨. هيجل، أصول فلسفة الحق، ترجمة إمام عبد الفتاح إمام، بيروت: دار التنوير، ط ٣، ٢٠٠٧.

ثانياً: المراجع الرسمية:

١. إحصاءات وزارة التنمية الاجتماعية، سلطنة عمان، ٢٠٠٨.
٢. تقرير التنمية البشرية، وزارة الاقتصاد الوطني، سلطنة عمان، ٢٠٠٣، ص ١٦٩.
٣. خطة التنمية الخمسية الخامسة (١٩٦-٢٠٠٠)، وزارة الاقتصاد الوطني، سلطنة عمان، ١٩٩٥.
٤. خطة التنمية الخمسية السادسة (٢٠٠١-٢٠٠٥م) وزارة الاقتصاد الوطني، سلطنة عمان، ٢٠٠٠.

ثالثاً: المراجع الأجنبية

- ١- Edwin R.A. Seligman and Alvin Johnson, Encyclopedia of the Social Sciences (New York: Macmillan, 1948), p 492

رابعاً: أخرى

- مقابلة للكاتب مع أحد مؤسسي النادي الوطني الثقافي، الأستاذ/ أحمد بن عبدالله الفلاح، بتاريخ ٢ يوليو ٢٠٠٩م.

للدولة عن مهماتها الديمقراطية، أو عزلاً لقطاع من المجتمع عن الآخر، كذلك لا يعني هذا المفهوم تقسيم الصورة بين سلطة حاكمة وسلطة مضادة بقدر ما يعني زرع مفاهيم التعاون والمشاركة والمبادرة والقرار بشكل ديمقراطي على كافة الأصعدة والمستويات.

كما أن مؤسسات المجتمع المدني ما هي إلا جبهة عمل فاعلة ومتفاعلة مع المجتمع، جبهة مراقبة نقدية في المجتمعات الديمقراطية، ومصنع لإنتاج الأفكار الضرورية لتقدم الإنسان. أخيراً، من المهم التنويه، بل والتأكيد، على أن هيئات المجتمع المدني لا تنصب نفسها خصماً للحكومات، ولا تتصرف كمنافس لها، وهي بالتأكيد لا تعرض نفسها كبديل عن الحكومات في تقرير الشأن الوطني وإدارته. ذلك أنها لا تمتلك شرعية التمثيل، ولا أهلية التصرف مستقلة في إنجاز أي عمل وطني. دور هيئات المجتمع المدني يتأطر في المشاركة في العمل الوطني بوسائل البحث والتثقيف وتبيان الخيارات وتقديم المشورة.

خاتمة

بعد هذا الاستعراض الخاص بمعوقات مؤسسات العمل المدني في عُمان، من المهم التأكيد في نهاية هذه الورقة على أن من أولويات المرحلة القادمة لهذه المؤسسات؛ ابتكار مصادر تمويل مستقلة، تعزز من قدراتها على الحراك حرة، مؤثرة في المجتمع، مع المشاركة في صياغة استراتيجية متكاملة لدعم وتشجيع ثقافة عمل تطوعي متمدن، يكفل لها ديمومة البقاء بشكل مقنع، خاصة من قبل جيل الشباب المتطلع للمساهمة بإيجابية فاعلة في تنمية وطنه. كما أن على الدولة في هذا المقام زيادة هامش السماح بالحراك السياسي والمدني؛ حتى يتسنى لهذه المؤسسات النمو بشكل طبيعي. إذ إن صيانة الحريات هي السبيل نحو النضج السياسي والمدني الممكنان معا ويترادف من إنتاج الحكم الرشيد بمعناه الشامل والواسع، والمستهدف في المؤدى الأخير: تنمية إنسانية واثقة ومستدامة في رحاب وطن حر كريم. إن مفهوم المجتمع المدني وتأمين استحقاقاته، رغم استمرار بعض التردد والتعصيب على الصعيد الرسمي، سوف يواصل برونه كأمر متصدر للطموح العماني في قادم الأيام مصطحباً معه مزيداً من الخير والتقدم الحضاري.

دون كيشوت

في الفكر الفلسفي المعاصر

أونامونو - فوكو - لفناس

عبد العزيز بومسهولي

باحث في مجال الفكر

- دون كيشوت كشخصية مفهومية؛

لعل السؤال الذي تتمحور على أساسه هذه المقاربة، هو كالتالي: كيف غدا سيرفانتيس ملهما للفكر الفلسفي المعاصر، من خلال روايته الإشكالية «دون كيشوت ديلامانشا»؟ بل كيف أضحى البطل الروائي «دون كيشوت» شخصية مفهومية تنفلت عن أن تكون مجرد شخصية تعبر من خلال سيرورة السرد الروائي، عن تجربة حياة كما هو شأن معظم الأعمال الروائية السائدة، لتغدو شخصية إشكالية تفسح المجال لنوع من الاستثناء الذي يمنحها قابلية إيواء المفاهيم، أي قابلية التعبير عن تجربة حياة بما هي انكشاف لتجربة الفكر، أي أنها تكشف كينونة كائن يقود تجربته. من خلاله وعي منفصل - نحو مغامرة تضع التجربة الإنسانية بوصفها تجربة غيرية، موضع إشكال يؤزم علاقة الكائن بالعامل الذي يصير من خلاله فضاء للعلاقات الغيرية.

◆ شخصية «دون كيشوت» تقود من حيث غرابتها نحو خلق مفارقات تؤزم وضع الفرد بالعالم، وتجعله أمام تجربة فكر يغير الواقع ويكشف هشاشة العلاقات البيذاتية في عالم يسوده الخداع وتتعدر فيه الحقيقة. وهذا ما أضفى على هذه الشخصية جاذبية جعلت الفلاسفة المعاصرين يفكرون من خلالها في إشكالات مغايرة.

ذاتها بواسطة بواسطة الضوء الطبيعي، إن الفلسفة لا تكف عن إحياء شخصيات مفهومية وعن منحها الحياة»^(١)

وإذا كانت الشخصية المفهومية شرطاً لمكانية المفاهيم، فإن الإشكال الجمالية هي شرطاً لمكانية المفاهيم، فإن الأشكال الجمالية هي شرطاً لمكانية المؤثرات الانفعالية والإدراكية «فالأولى تعمل فوق سطح المحايثة بينما الأخرى تعمل فوق سطح تركيب كصورة للعالم الظاهرة، فتمنح الصور العظيمة للفكر والرواية مؤشرات تتجاوز المؤشرات الانفعالية والإدراكية العادية بقدر ما تتجاوز المفاهيم الآراء الاعتيادية.

وهذا ما يسمح بأن يكون هناك نوع من التداخل بين الفلسفة والفن، فكل واحد منها يعبر نحو الآخر في سياق صيرورة تحويهما معا وتحدهما مشتركين معا، كما يمكن لمسطح التأليف الفني ومسطح المحايثة أن ينزلق أحدهما فوق الآخر بحيث أن كيانات من الواحد يمكن أن تشغل جوانب من كيانات الآخر^(٢). وفي هذا السياق فإن الشكل الروائي لدون كيشوت سيغدو إمكانية لشخصية مفهومية في الفكر الفلسفي المعاصر لدى «أونا مونو»، و«أورتيغا أي غراسيه»، كما لدى لفناس و«فوكو» وآخرين. لقد انشغل الفلاسفة المعاصرون بشخصية دون كيشوت، باعتباره شخصية إشكالية تمتلك من سمات الغرابة ما يجعلها أفقا لاستشراف إشكالات العصر المفهومية، ومن ثمة فإن تفكيك سمات هذه الشخصية تضع الفيلسوف المعاصر ينحو نحو قراءة مغايرة يقتحم من خلالها حقل المفاهيم التي يؤسس من خلالها لمنظوره الفلسفي.

١- أونا مونو، دون كيشوت أو الحمق المتعقل؛

أ- لقد خصص الفيلسوف الإسباني «ميجيل أو نامونو» Miguelunamuno تعليقا أخلاقيا - فلسفيا لرواية سرفانتيس تحت عنوان «حياة دون كيشوت وسانشو، حسب ميجيل سرفانتيس «سافيدرا» يتتبع من خلاله سيرة دون كيشوت ليستعيد من خلالها أسئلة العصر التي تضع الفكر في مواجهة استشكالات مفاهيمية، ولعل أهم الأسئلة التي يستشكها «أونا مونو» من خلال صديقه «دون

إن أصالة «سرفانتيس» لا تمكن فقط في ريادة الجنس الروائي، وإنما أيضا في كونه مبدع الشخصية الإشكالية إن لم نقل الشخصية المفهومية بالمصطلح الدولوزي الدقيق - على الرغم من تجاهل دولوز لشخصية دون كيشوت وحرصه على إبراز شخصيه أبله دو ستيوفسكي في كتابة المشترك مع غتاري، ما هي الفلسفة؟ - فشخصية دون كيشوت» تقود من حيث غرايتها نحو خلق مفارقات تؤزم وضع الفرد بالعالم، وتجعله أمام تجربة فكريا غير الواقع ويكشف هشاشة العلاقات البيداتية في عالم يسوده الخداع وتتعدر فيه الحقيقة. وهذا ما أضفى على هذه الشخصية جاذبية جعلت الفلاسفة المعاصرين يفكرون من خلالها في إشكالات مغايرة، ويمكن الإشارة على سبيل المثال - لا الحصر - إلى الفيلسوفين الإسبانيين أو نامونو، وأوروتيجا أي كراسيه وإلى الفيلسوف الفرنسي ذي الأصل الليتواني «ليفناس» ثم إلى الفيلسوف الفرنسي ميشيل فوكو. إن السؤال الذي تقترحه هذه المقاربة يفضي بنا إلى تحليل مختلف التأملات الفلسفية المعاصرة التي استلهمت. دون كيشوت من أجل فهم طبيعة الوجود الإنساني في العالم، وبالتالي الانفتاح على مختلف الأسئلة الشائكة التي ظلت تؤرق الفكر الإنساني من قبيل سؤال الوعي اليقظ والحمق، المسؤولية تجاه الآخر والعدالة الإنسانية، التماثل والاختلاف، وغيرها من الأسئلة التي تضع وجود الإنسان في العالم أمام وضعيات استشكالية.

إن دون كيشوت كما يزعم «إيمانويل لفناس» يمارس الكوجيتو بطريقة الخاصة، إنه ينطلق من الشك المؤسس ليقين الانخداع، فشخصية دون كيشوت، إذ تكتشف ذاتها المخدوعة تسعى من خلال انخراطها في فضح واقع الانخداع إلى المحافظة على سلامة وعي الذات. وإذا ما أخذنا هذه التجربة باعتبارها مغامرة متعددة الأبعاد، فإننا وفق هذا المنظور سنؤول شخصية دون كيشوت باعتبارها شخصية مفهومية إن وضعيتها دون كيشوت تلتقي هنا بوضعية «ذلك الأبله الذي يقذف بالكوجيتو، ويحمل الافتراضات الذاتية أو برسم السطح (المخطط) le plan فهو المفكر الشخصي الذي يشكل مفهوما بقوى فطرية يمتلكها كل فرد كإمكانية لحسابه. ذلك هو نموذج شخصية غريبة جدا تريد أن تفكر من خلال

أصالة
«سرفانتيس» لا
تمكن فقط في
ريادته للجنس
الروائي، وإنما
أيضا في كونه
مبدع الشخصية
الإشكالية إن لم
نقل الشخصية
المفهومية
بالمصطلح
الدولوزي

الفارس النحيف الجسد، ذا الوجه الصارم والجبهة العريضة - يحب الحياة، ويقيه من الشبح، ويغذيه بالأمل. ومعنى ذلك حسب «أونامونو» أن الضعف أو الاحتياج جعله يفكر في حياة لا تنتهي قط، حياة خالدة، مليئة بالطموح تعبر عن الرغبة في البداية، ومن ثمة فالتأمل لا يكاد يفارقه، وهذا التأمل هو الذي غدى حياته، ومن هنا فإن حمقه لم يظهر إلا بعد أن نضجت حكمته، فهو الشخص المتعلق أو الحكيم الذي غدا أحمق بعد أن نضج فكره^(٥) إنها القدرة على الحمق وقد تجسدت في شخصية دون كيشوت، وهو ما نجد تعبيراً عنه لدى «فوكو» في «تاريخ الحمق في العصر الكلاسيكي» حيث يقول: إن الإنسان لا يصير طبيعة من أجل ذاته إلا بقدر ما يغدو قادراً على الحمق^(٦).

**دون كيشوت
كما يزعم
«إيمانويل لفناس»
يمارس الكوجيتو
بطريقته الخاصة،
إنه ينطلق من
الشك المؤسس
ليقين الانخداع،
فشخصية
دون كيشوت،
إذ تكتشف
ذاتها المخدوعة
تسعى من خلال
انخراطها في فضح
واقع الانخداع
إلى المحافظة على
سلامة وعي الذات**

فحقيقة الإنسان لا تتجلى إلا من خلال لغز الأحمق الذي يمتلك هذه القدرة الخاصة في التفكير على نحو الغرابة اللامشروطة بالاعتقاد الذي يحمل العقل الإنساني على العجز والخضوع للواقع المشروط. إن «دون كيشوت» من هذا النوع الإنساني الذي ينخرط في مغامرة فريدة وغريبة في ذات الآن يتحكم فيها أساساً عامل الرغبة في المجد «فمن أجل هذه الغاية اندفع دون كيشوت لقراءة أعمال الفروسية بنوع من الذوق والمتعة، إلى الحدود القصوى، أي إلى حد فقدانه للتعلل، وليس التعقل هنا حسب تأويلنا إلا اعتياد العقل على مجازاة العادة، وتأويل ذلك حسب أونامونو تخليد للأثر، ففقدان العقل هو انكشاف لتخليد نموذج المجد الروحي، فبدون فقدان العقل هل كان بإمكان دون كيشوت أن يكون شجاعاً؟ لقد ضحى الفارس بعقله من أجل مجد شعبه فقد امتلأ خياله بالغرابة الرائعة، فاتخذ الجمال حقيقة، واقتنع به اقتناعاً حياً ونوعياً، فقرر أن يحقق، ما يقدمه له حمقه باعتباره واقعاً، فافتقاده للعقل قد منحه أغرب فكر غير مسبوق من طرف أي إنسان آخر في العالم. فقد بداله من الضروري والمناسب أن يغدو فارساً تائهاً في العالم باحثاً عن المغامرات، مقتحماً الأخطار لنيل شهرة واسعة وخالدة. وهذه هي قضيته الكبرى، فالإحراز على الخلود يقضي أن يعلي من شرفه، وأن يكرس حياته لخدمة قضايا جمهوريته. لقد اهتدى دون كيشوت من أجل الشهرة الخالدة أن يضع اسمه

كيشوت» إنما تتعلق بالعدالة بوصفها سؤالا راهنا يستدعي تفكيراً مغايراً حتى ولو كان يستند إلى شخصية الأحمق الذي يعلمنا أن نكون حكماء.

يطرح «أونامونو» في بداية تعليقه علاقة الأرض بحياة دون كيشوت وتأثيرها في تصورات العالم التي تعبر عن نوع من الحمق الحكيم، وهذا يفسر ما ذهب إليه «دولون» حين اعتبر أن الشخصية المفهومية تمتلك دوراً في الكشف عن المواطن، وانتشالات الأرضنة وأشكال الأرضنة المطلقة المتعلقة بالفكر^(٧) فحينما يستدعي الفنان أو المفكر والفيلسوف أرض المولد، فلأن الفلسفة لا تنفصل عن الوطن الأرض. إن الانبعاث الذي تشهد عليه الفلسفة يتجسد من خلال شخصية الأحمق، ذلك الذي يريد أن يفكر بطريقته الخاصة، خالقاً من الأرض التي انبعث فيها، فضاء لإبداع الغرابة التي تحكي عن نوع من العلاقة بين الغريب، وبين الموجودات الأرضية لتتخذ حجماً تراجيدياً ساخراً، كما هو شأن «دون كيشوت» التي تعتبر غرابته الساخرة بالنسبة «لاونامونو» هي التعبير الأصق عن الفلسفة الإسبانية. وبالنسبة لهذا الأخير، فإن هناك جانباً مجهولاً في سيرة دون كيشوت يتعلق الأمر، بالولادة والطفولة والشباب، «فنحن لا نعرف شيئاً عن ولادة دون كيشوت ولا عن طفولته أو شبابه، ولا كيف اهتدى قلب هذا الفارس للإيمان، حيث الحمق يعلمنا أن نكون حكماء، ولا نعرف شيئاً عن والديه ولا عن أسرته، ولا عن شجرة أنسابه، ولا كيف ترسخت في عقله الرؤى حول سهل لا مانس، حيث اعتاد أن يصطاد، كما لا نعرف شيئاً عن التأثير الذي مورس على روحه، من خلال تأمله لحقول الزرع المنشورة خشخاشاً وترنجاناً. «Bleuets» إننا لا نعرف شيئاً عن سنوات شبابه^(٨).

إن معنى هذا أن نسبه إنما يبتدئ معه، فظهور «دون كيشوت» يقتدر باقتحامه سن الخمسين في إحدى قرى المانش الفقيرة.

إن فقر دون كيشوت يفسر معظم جوانب حياته، كما أن فقر الشعب يعد مصدراً لعلاته وفضائله في نفس الآن، فالأرض التي غدت دون كيشوت هي أرض فقر جذباء، وهذا الفقر هو الذي صير سكانها رحلاً تائهين بحثاً عن لقمة العيش في أراض أخرى بعيدة، وهو الذي جعل دون كيشوت ذلك

ان «أونامونو» ينعت هنا سرفانتيس بالماكر، لأنه يصف خطبة دون كيشوت بكونها عديمة الجدوى، لكنه يضيف بأن الرعاة كانوا يستمعون باندهاش، إن حقيقة التاريخ تفرض نفسها إذن، فإن كان «دون كيشوت» قد خلق هذه الواقعة بخطبته، فإن هذه لن تكون بدون جدوى والدليل على أنها ليست كذلك، هو أن الفكر ينتج الفكر كما أن الرسالة تنتج الرسالة، أما خطبة دون كيشوت فقد استدعت بدورها أنا شيد مؤداة بالمكان الرعوي.⁽⁸⁾ وتعليقا على خلاصة «أونامونو» يمكننا أن نذهب إلى استنتاج تأويلي أبعد ومفاده أن الشخصية المفهومية ليست فقط ما يحمل على الاندهاش الناتج عن استعمالات الخطاب، ولا هي فقط من يخلق الالتباس الذي يعرض للمخاطب البسيط ولكنها هي من يخلق الحدث أي يخلق الرغبة لدى المخاطب في الفهم وبالتالي الانخراط في الغناء بما هو تحفيز على الالتحام بالحياة. إن الرغبة إن الرغبة في الفهم أحيانا أهم من الفهم المباشر للمقول، فالتواصل المبني على المقول le dit أي على التطابق بين المتكلم والمخاطب، هو تواصل محدود الأفق ما دام تحصيلا لحاصل، لكن التخاطب الذي ينبني على القول le dire فيظل منفلتا عن سلطة المقول أي عن المعنى التواصلية المدرك بصفة تحصيلية، فالمقول هو يتعذر تحصيله، إنه ما يستدعي الحدث بصفة نوعية.

ج- يكشف دولوز جوانب عديدة من السمات التي تشكل شخصية مفهومية، ومن بين هذه السمات، هناك السمات الحقوقية، بما يعني أن الفكر لا يكف عن الإعلان والمطالبة بما يرجع إليه من حق، ولا يكف عن مواجهة العدالة منذ أيام الفلاسفة السابقين على سقراط: ولكن هل هي سلطة المدعي أو حتى سلطة المشتكى التي تحاول الفلسفة انتزاعها من المحكمة الدرامية الإغريقية؟ أو لم يحظر على الفيلسوف، ولمدة طويلة أن يكون قاضيا؟ وأكثر من ذلك أن يكون فقيها مطوعا في خدمة عدالة الله، ما دام هو ذاته غير متهم؟ فهل كان لدينا شخصية مفهومية جديدة عندما جعل «لا يتنز» من الفيلسوف محاميا عن إله مهدي في كل مكان، والتجريبون ألم يأتوا بشخصية مفهومية غريبة أطلقوها على نموذج الباحث [المحقق الواقعي] وهاهو كانظ أخيرا قد جعل من الفيلسوف قاضيا حكما في ذات

فوق ذاته نفسها، أي أن يصير آخر ضد ذاته لاغيا اسمه الحقيقي متبنيا اسما للشهرة، إنه حسب «أونا مومو» خضع لفكرته أي لدون كيشوت الخالد، لهذه الذاكرة التي هي أثر له، فمن فقد روحه يكتسبها، كما يقول المسيح، بمعنى أنه يبلغ ما افتقده، أي أن ألونسوكيجانو «Alonsoquijano» افتقد ملكة الحكم من أجل أن يظفر في دون كيشوت Don Quichotte بملكة حكم ممجدة⁽⁹⁾ هذا التأويل الذي يتخلل تعليق «أونامونو»، هو الذي يدفعنا إلى اعتبار دون كيشوت «شخصية مفهومية» لها قدرة على خلق الاستشكالات المتولدة عن الرغبة في الانفصال، أي الانفصال عن ملكة الحكم الاعتيادية للظفر بملكة حكم مركبة لا تتركز على العقل، وإنما على الحمق باعتباره رهانا على الرغبة في مجد الخلود. وهو الرهان الذي يكشف على أن حمقه كان عقلانيا، ومن ثم يتجلى إصراره على ولادة جديدة تقتزن بالمغامرة التي تعبر عن الشجاعة، كما تقتزن في ذات الآن بالتعبير عن الحب والعشق أي عن الارتباط العاطفي بفتاة قروية سيمناها اسما جديدا هو «دولسيني» توبوسو «Dul-cinée Toboso» حتى وهي تجهل بهذا الأمر.

ب- إن الشخصية المفهومية التي يستدعيها الفيلسوف بناء على عمل فني تحمل من الصفات ما يجعلها قابلة للاستشكال، وقادرة على إحداث الالتباس، وفي هذا الصدد يبدو لنا ما طرحه أونامونو بخصوص «خطاب كيشوت حول العصر الذهبي الموجه لرعاة الماعز» إضاءة لطريقة تفكير هذه الشخصية الإشكالية، فما هو مثير بالنسبة لأونامونو هو ما طرحه خطبة دون كيشوت من إشكال يتعلق بالفهم أي توجيه خطاب لبسطاء لا يكادون فهم شيء، هنا يكمن عنصر بطولة هذه المغامرة. إن التكلم هو صورة للفعل، إنه الأكثر صعوبة أحيانا لأنه يجب أن يكون لفكر الشخص اعتقاد راسخ من أجل التحدث لأشخاص حاملي الفكر، كما يجب أن يكون متيقنا من أن هؤلاء حتى وهم عاجزون عن فهم الخطاب، فإنهم مع ذلك يرغبون في الفهم. إن الكلام المحض ليس بدون جدوى، فالشعب إذا لم يفهم فإنه مع ذلك يكشف عن رغبة في الفهم، وحينما ينصت للكلام، فإنه يشرع في الغناء، وكما هو شأن خطبة دون كيشوت التي حفزت الرعاة إلى الغناء.

الشكل الروائي
لدون كيشوت
سيغدو إمكانية
لشخصية مفهومية
في الفكر الفلسفي
المعاصر لدى «أونا
مونو»، و«أورتيغا
أي غراسيه»،
كما لدى لفناس
و«فوكو» وآخرون

بجرائمهم، تتلخص في تلك التي تغدي التمرد في الروح الإسبانية ضد العدالة الوضعية، فيجب المقاومة من أجل أن تحل العدالة في العالم، لكن ليس هناك حق ثابت لمعاقبة مجرم، في حين أن آخرين يفلتون من العقاب من خلال ثغرات القانون، ففي النهاية فاللاعقاب العام يتلاءم مع التوجهات النبيلة السمة، مهما كان ذلك متعارضا مع الحياة المستقيمة للمجتمعات، عوض أن تكون معاقبة البعض، وإفلات البعض الآخر من العقاب، بمثابة وصمة عار لمبادئ العدالة وللشعور الإنساني معا. إن جانيفيت حسب «أونامونو» يقف على عتبة النزعة الكيشوتية quichottisme حين يفرض بأن عدالة دون كيشوت تجاه السجناء تتأسس على «أنه ليس هناك حق ثابت لمعاقبة مجرم في حين أن آخرين يفلتون من العقاب عبر ثغرات القانون» وأن حالة اللاعقاب بالنسبة لكل أفضل من قانون الهوى.^(١١) يعتقد «أونا مونو» بأن الحجج التي يمكن تبرر سلوكنا ليست في غالب الأمر، سوى حجج بعدية aposteriori، أنها طريقة للتفسير، أي لتبرر لنا ولغيرنا، سبب أفعالنا لكن السبب الحقيقي يظل مجهولا: ومن ثم فهو لا ينكر بأن «دون كيشوت» يعتقد مع «كانيفيت»، وربما مع سرفانتيس، بأنه قد حرر السجناء من فظاعة قانون الهوى، ولأنه يبدو له بأنه ليس عدلا معاقبة البعض بينما الآخرون يفلتون من العقاب من خلال ثغرات القانون ذاته، ولكن «أونامونو» يؤكد بان دون كيشوت حينما حرر السجناء فإن لم يكن في الواقع واضعا في نفسه اعتبارا من هذا النوع، وإلا فمن أجل أية حجة، وبأي حق يماس دون كيشوت ذاته العقاب، مع العلم أن جل المجرمين فلتوا من قبضة يده؟ ولماذا يعاقب إن لم يكن هناك عقاب إنساني عادل حقا؟

يعتقد أونامونو بأن دون كيشوت قد مارس العقاب بالتأكد، ولكنه يعاقب كما الله والطبيعة بطريقة مباشرة، كنتيجة جد طبيعية للخطأ، كما هو شأن كل الحالات التي اعترضته في طريقة، لكن عقابه كان متبوعا بالصفح.

إن عدالته سريعة وتنفيذية، إن الحكم والعقاب هما نفس الشيء بالنسبة لدون كيشوت، فبمجرد اصلاح الخطأ فإنه لا يتمسك بمعاقبة الجاني، ومن ثم فهو لا يحاول قط أن يرجع الشخص عبدا لأنه شيء رهيب

الوقت الذي يشكل فيه العقل محكمة، ولكن هل المقصود هي السلطة التشريعية لقاض حازم، أو هي السلطة القضائية، أو هو القضاء لحاكم متبصر؟ تلکما شخصيتان مفهومتان جد مختلفتين. هذا إذ لم يكن الفكر يقلب الجميع من القضية إلى المحامين، والمشتكين والاتهاميين والمتهمين، كحال أليس Al-ice وهي فوق مسطح محايدة حيث العدالة تساوي البراءة، وحيث يغدو البرئ شخصية ليس عليها أن تبرز ذاتها تجاهه كحال «سبينوزا» الذي لم يبق أي وهم للمتعالى ألا ينبغي أن يتحد القاضي والبرئ معا، أي ألا ينبغي أن تحاكم الكائنات من داخل؛ وليس أبدا باسم القانون أو القيم ولا حتى بفضل وجدانهم لكن بفضل المعايير المحايدة تماما لوجودهم (بما يتجاوز الخير والشر، مما لا يعني ذلك على الأقل ما يتجاوز الطيب والشرير).^(٩)

إن دون كيشوت من خلال هذا المنظور يعبر عن شخصية مفهومية لا تكف عن مواجهة العدالة وإعادة النظرية في عدالة القانون، وهذه النزعة الكيشوتية تتجلى في مرآة «أونامونو» فيلسوف الكيشوتية والذي يطالب بعدالة كيشوتية أساسها الصفح وليس القانون بما يتجاوز الخير والشر، عدالة تنتصر للحرية المحايدة للوجود الإنساني.

يعتبر «أونامونو» أن أكبر مغامرات دون كيشوت وأعمقها دلالة هي تلك التي تتمثل في تحريره لهؤلاء المحكومين بالأشغال الشاقة الذين صادفهم في طريقه، لأنهم اقتيدوا بالقوة وليس حسب إرادتهم، وهذا واحده كاف بالنسبة لدون كيشوت، من أجل إغاثتهم، ورغم اهتمامه بجنحهم لكن العقاب الذين طالهم يعتبره غير عادل، إنه لأمر رهيب أن يصير عبدا من جعله الله والطبيعة حرا، كما أنه ليس من الخير أن يغدو أهل الشرف جلادين لغيرهم من الناس حيث لا مصلحة لهم في ذلك قط^(١٠) يدعونا «أونامونو» إلى التوقف لتأمل الجرأة الشجاعة التي أبان عنها الفارس هنا و«أونامونو» من اشد المعجبين بدون كيشوت، ويستشهد ليدعم موقفه هذا بصديقه أنجيل كانيفي Angel Canivet الذي يعتبره أكبر الكيشوتيين الذي يرى كانيفي بأن هذه «المغامرات التي انخرط فيها دون كيشوت» تهدف إلى الوصول إلى العدالة المثلى في العالم، فالحجج التي يعتمدها الفارس من أجل تحرير السجناء الذين اعترفوا

لقد انشغل
الفلاسفة
المعاصرون
بشخصية دون
كيشوت، باعتباره
شخصية إشكالية
تمتلك من سمات
الغربة ما يجعلها
أقفا لاستشراف
إشكالات العصر
المفهومية، ومن
ثمّة فإن تفكيك
سمات هذه
الشخصية تضع
الفيلسوف المعاصر
ينحو نحو قراءة
مغايرة يقتحم
من خلالها حقل
المفاهيم التي يؤسس
من خلالها لمنظوره
الفلسفي

وهذا يعني في الواقع شيئاً مختلفاً تماماً: إن الله يدينك باسمي!

وهؤلاء الذين ينصبون الله منفذاً خادماً لهم، إنما يرغبون في العمق أن يستعبروا من الله خدماته، ودون كيشوت برأي أنامونو ليس من هذا النوع. إن دون كيشوت الذي يعتقد بأنه وزير الله على الأرض، وبأنه الذراع المنفذ لعدالته، لكنه كما نعلم جميعاً يترك لله أن يحكم عمن هم أخيار ومن هم أرذل، ولأجل أي عقاب يقدر أن يصفح عن المذنبين.

إن «دون كيشوت» كما هو الشأن بالنسبة للشعب الذي انحدر من سلالته، يرى بعين غير راضية لعدالة الجلال ومنفدي القانون الوضعي.

إنه من المشروع أن يقوم أي إنسان بإحقاق عدالته بطريقته الخاصة، لأن هذه العدالة موجهة بغريزة طبيعية، لكن أن يغدو الإنسان جلاداً لغيره، من أجل ضمان لقمة عيش، ولخدمة عدالة فظيعة ومجردة، فهذا ليس خيراً، وما دام أن العدالة لا شخصية ولا مجردة، فإنها تعاقب بطريقة لا شخصية ومجردة.

ويذهب أنامونو بعيداً في نزعة الكيشوتية حينما يدعو -بناءً على استلهامه للمفهومية الكيشوتية- إلى إلغاء السجون، ومن ثم فهو يقول: إذا ما حررنا كل السجناء، فإن العالم لن يسير من أجل هذا بطريقة سيئة. وإذا ما حاز الناس اعتقاداً راسخاً بخلاصهم الأخير، وبما سيغدو عليه من مسامحة لبعضهم البعض في نهاية الأمر، وقبولهم برضى الرب الذي خلقهم من أجل ذلك أحراراً. فإننا سنغدو كلنا فاضلين.^(١٢)

إن «أنامونو» يؤكد على أن اعتقاده في دون كيشوت يعلمه بأن كل هذا هو الشعور الحميم لدون كيشوت وإذا كان سرفانتيس لم يكشفه لنا، فإنه ليس مستعداً لالتقاط هذه الأشياء.

وإذا كان سرفانتيس قد جعل من دون كيشوت بطل روايته، فهذا لا يبرر بأن نفترض بأنه هو أفضل من اقتحم عالمه الروحي.

وهنا يبدي «أنامونو» نقداً واضحاً لسرفانتيس الذي يعتبره مقصراً في فهم دون كيشوت، لذلك يجعل أنامونو من شخصية «دون كيشوت» شخصية مفهومية تؤسس للنزعة الكيشوتية التي تعد تعبيراً عن الفلسفة الاسبانية كما يدافع عنها «أنامونو»، ضد «سرفانتيس» نفسه، وكما يدافع

أن نحول عبداً من جعلهم الله والطبيعة أحراراً. أن الأسر الدائم، والتعذيب اللانهائي المؤسس على حجج قيلولجية واهية هو مبدأ لا تستسيغ فظاعته، المسيحية الكيشوتية.

أنه من الحري أن يكون الخطأ متبوعاً بنتائج الطبيعة:

غضب الله أو الطبيعة، لكن الغاية النهائية والحاسمة للعدالة هي الصفح إذن فإن «الله» والطبيعة ودون كيشوت «يعاقبون من أجل الصفح، إن عقاباً لا يتلوه صفح ولا يقدر على الحلم في النهاية ليس سوى تعذيب بدون جدوى، فعندما يشعر إنسان ما بالاعتداء عليه ويندفع نحو الانتقام فإنه بمجرد ما ينتقم، فإنه يصفح إذا كان معدنه طيباً ونبيلاً. وعن الشعور المعلق بالانتقام يتولد ما نسميه بالعدالة. إن غاية العدالة هي الصفح، ففي عبورنا نحو الحياة الآتية، وفي رعب الاختصار، ونحن نواجه الله يكتمل لغز الصفح بالنسبة لكل البشر، إن معاناة الحياة والأحوال المترتبة عنها، بالإضافة إلى القلق من أجل الموت، هي بمثابة الثمن الذي نوديه عن كل ما اقترفناه من ذنوب في هذه الحياة، ومن ثم فإن الله الذي صير الإنسان حراً، لا يمكن أن يدينه بأسر دائم.

إذن فليظل كل فرد بخطيئته فهناك إله في السماء، لا يهمل سواء بمعاقبة الشرير، أو بمكافأة الصالح. وهنا يلاحظ «أنامونو» بأن دون كيشوت يرد العقاب، إلى الله دون أن يقول لنا كيف يعتقد بأن الله يعاقب لأنه لا يستطيع أن يؤمن كيفما كانت أورتودكسيته بعقاب دائم، وهو لا يؤمن بذلك قط.

لكن هناك نقطة مهمة تظهر من خلال السياق الفكري للنزعة الكيشوتية فلا يعني إرجاع العقاب لله، دعوة إلى شريعة الحق الإلهي، حيث تغدو العدالة وسيلة تملكها السلطة السياسية التي تمارس عدالتها باسم الله.

بل إن رد العقاب إلى الله. يوضح أنامونو- لا يعني أن نجعل منه (وزيراً) متحكماً في عدالتنا كما لو أنه يتدخل في شؤونها، في حين فنحن من يجب أن نكون متحكمين فيها. فمن هو الفاني الذي يتجرأ على النطق بأحكام باسم الله. تاركاً لله مهمة التنفيذ؟ ومن هو هذا الذي يجعل من الله (وزيره) الخاص؟ فمن يعتقد ذلك يقول: باسم الله أدينك !

بين تشابه الأشياء، وحتى شكل هذه الشخصية على شبه بالشارات، شكل خطي طويل نحيل كالحرف قد فرلتوه هاربا من ثأؤب الكتب.^(١٤)

إن ولادة شخصية دون كيشوت حسب هذا التأويل لا يقوم على إتلاف شجرة النسب أي على التحلل من مجموعة من التسميات التي تحدد هويته الأصلية وتبني تسميات أخرى تؤسس للشخصية النبيلة كما وضعه تفسير «أونامونو»، وإنما يقوم على موت «الموجود» وهذا المفهوم سيغدو جوهرية كأساس لشخصية مفهومية. وليس كأساس لشخصية كينونية مشروطة بالموجودية، إن الكتاب هو واجبه أكثر مما هو وجوده، وعليه دون توقف أن يستشير كي يعرف ما يجب أن يعمل وما يجب أن يقول، وأية إشارات عليه أن يعطيها لنفسه وللآخرين ليبين أنه من نفس طبيعة النص الذي خرج منه.^(١٥)

إن ولادة دون كيشوت كشخصية مفهومية، إنما تبدأ حيث تنتهي هويته الأصلية، إن بدايته تتأسس بفضل المثيلات التي غدا يعيش من خلالها تجربة للبحث عن التماثلات، وملاحقتها لفك رموز العالم. أي أن هذه البداية / الولادة، إنما تأسس على نهاية الكيان الهوي المائل كموجود أي على موته، ومن ثم فإن ولادة الشخصية المفهومية تقتزن بما يسميه «ريكور» الهوية السردية، التي تروي قصة اسم علم. ولأن صاحبها قادر على أن يروي قصة حياته وأن ينسب إلى ذاته أفعالا معينة هو فاعلها. وهذه الهوية السردية تتناول كل تغيرات مسارات الحياة وتقلبات الزمن، ومع ذلك فإنها تبقى واحدة، ويبقى الفرد ذاته، رغم التحول المستمر. ونتعرف إليه على أنه الشخص عينه.^(١٦)

يسمي فوكو- دون كيشوت- بأنه عين ذاته - Le même فهو ليس إنسان الغرابة، وإنما هو بالأحرى ذلك الموسوس الذي يتوقف أمام كل علامات التشابه. وكما أنه لا يبتعد عن حدود مقاطعته القديمة الضيقة، فهو كذلك لا يتوصل إلى الابتعاد عن السهل الممتد حول المماثل، فهو بالفعل شبيه بكل الشارات التي نقل عنها. ولكي يكون شبيهها بها فعلية أن يختبرها مادامت لم تعد على شبه بالكائنات المرئية. ومن أجل أن يغدو دون كيشوت شخصية مفهومية فإن المهمة إلي تحقق هذه الإمكانية هي أن يتشبه بالنصوص التي هو الآن

عنها أورتيجا أي غراسيه في التأملات الكيشوتية. إن تبني «أونامونو» لدون كيشوت جعل منه «شخصية مفهومية» تحمل كل السمات التي صيرتها تفكر في العالم على نحو خاص، فريد وغريب، مما هو خليق بأن يثير السخرية المجانية وهو ما يتأفف منه «أونامونو» قائلا:

«إن اسمك (أي دون كيشوت) قد غدا بالنسبة للكثيرين تلخيصا لكل السخریات وغدا موظفا لتقزيم الأعمال البطولية ولتبخيس العظماء. ونحن لن نجد قط قيمنا مادامنا لم نحول السخرية إلى واقع. ولم نمارس الأعمال الكيشوتية بكل جدية»^(١٧)

إن شخصية «دون كيشوت» المفهومية لا تعبر عن سخرية مجانية تثير الضحك بقدر ما تعبر عن موقف تراجيدي للنزعة البطولية، يخلد عظمة اسبانيا، ففي هذه السخرية تتلخص الفلسفة الاسبانية حسب «أونامونو»، بما هي فلسفة حققة وعميقة تحل في إنسان يقف على حافة أسرار الحياة، ومن ثم فهي السخرية الأكثر حزنا، ولكنها الأكثر مواساة لكل من يستطيع أن يتذوق في دموع الضحك الخلاص من الحكمة البائسة التي نذم من خلالها عبودية الحياة الحاضرة.

إن أونامونو ما يفتأ في تعليقه الفلسفي على تقديم «دون كيشوت» باعتباره تلك الشخصية الإشكالية التي تنقل من خلالها المفاهيم، والتي تعد بدورها هي الحدث الفلسفي العظيم لاسبانيا الذي سيؤسس للنزعة «كيشوتية» لا بالمعنى القدحي، ولكن بالمعنى الذي يستطيع أن يعيد تأويل العلاقات الغيرية بما هي أساس كل مسؤولية أخلاقية.

٢- فوكو: دون كيشوت والبحث التائه عن التماثلات:

في الفصل الثالث الذي يحمل عنوان التمثيل من كتاب «الكلمات والأشياء» يخصص فوكو الفقرة الأولى لدون كيشوت، وهي فقرة شديدة الكثافة. ليس فقط لاستدعائها لمفاهيم يتطلبها التحليل الأركيولوجي، وإنما أيضا في قدرتها على إيقاظ كينونة ما يسميه دولوز، «بالشخصية المفهومية» بما هي شخصية تقيم في اللغة، كما هو حال شخصية دون كيشوت المصنوعة من كلمات متقاطعة فيما بينها، أي أنها كتابة تائهة في العالم

إن شخصية مفهومية كهذه تمثل بالنسبة لفوكو تجربة فريدة لكونها ترسم بمغامراتها ودوراتها وعطفاتها الحد، ففيها تنتهي الألعاب القديمة للتشابه والشارات، ومعها تنعقد علاقات جديدة.^(٢٠) إن دون كيشوت وفق هذا المنظور يعتبر أول المصنفات الحديثة بما أن فوكو يرى فيه السبب القاسي للتطابقات والاختلافات الذي يتلاعب إلى ما لا نهاية بالشارات والمتشابهات.

وبما أن اللغة قد غدت مسكن الشخص المفهومي، فإنها فسخت فيه قرابتها القديمة مع الأشياء، لتجعل من دون كيشوت «إنسان التشابهات الوحشية الذي يكشف عن وجهه المجنون لا بالمعنى المريض، وإنما باعتباره انحرافا بينا ومستمر، أي جعلت منه الإنسان المستلب في التماثل، الإنسان الذي يمثل شخصية اللاعب المختل لذاته والآخر، فهي تأخذ الأشياء على غير ما هي عليه، وتحسب جماعة من الناس من جماعة أخرى، كما تتجاهل الأصدقاء وتتعرف إلى الغرباء، وتظن أنها تنزع القناع في حين أنها تفرض قناعا إنها تقلب كل القيم وكل النسب لأنها تظن في كل لحظة... أنها تفك رموز الشارات»^(٢١). إن الشخصية المفهومية وهي تكشف عن وجه المجنون فإنها وعلى خلاف شخصية الشاعر الذي يعثر عن القربان والتشابهات تحت الاختلافات «تعمل على شحن كل الشارات بتشابه ينتهي إلى محوها»^(٢٢).

إن دون كيشوت غدا لدى فوكو شخصية مفهومية قادرة على إحداث توقيعات تفضي إلى محو العلامات.

٣- لفيناس، دون كيشوت السحر والجوع.

لقد خصص لفيناس في كتابه «الله، الموت والزمان» فصلا لدون كيشوت عنوانه: دون كيشوت، السحر والجوع^(٢٣). وبالطبع فاهتمام «لفيناس»، بدون كيشوت لا يدخل في سياق مقاربة رواية سرفانتس وإنما يأتي استجابة للإشكالات المفاهيمية التي يعالجها «لفيناس»، من قبيل إشكال التفكير في الله خارج مجال الأنطو- تيولوجيا. ومن قبيل أسئلة أخرى كالمسؤولية والتقنية وغيرها، وبمعنى من المعاني فإن الاهتمام بدون كيشوت من لدن هذا الفيلسوف يدعم المنحى الذي سلكناه في هذا

شاهدها، ومثيلها الحقيقي، وأن يبرهن ذلك بحمل العلامة التي لا تدحض بأنها قول الحق، وأنها فعلا لغة العالم كما ينبغي عليه أن ينجز وعد الكتب وأن يعيد صنع الملحمة بشكل مقلوب، إن كانت الملحمة تقص مآثر حقيقة مكرسة للذكرى، فإن دون كيشوت يملأ بالواقع شارات القصة التي لا مضمون لها، وستغدو مغامراته فكا لرموز العالم: طوافا دقيقا ليدل على الصور الموجودة على سطح الأرض، والتي تبين بأن الكتب تقول الحق. وستغدو المآثر برهانا يقوم على تحويل الواقع إلى شارات اللغة المطابقة للأشياء نفسها. ومعنى ذلك حسب «فوكو» أن دون كيشوت يقرأ العام ليبرهن على الكتب، ولا يقدم لنفسه برهانا آخر سوى بريق الاشتباه^(٢٤).

وبناء على ذلك، فإذا أردنا أن نضيف إلى الشخصية المفهومة سمة أخرى بالإضافة إلى ما سبق «لدولون» أن حدده كما أشرنا إليه في الفقرة السالفة، فإننا سنضيف سمة أخرى نستشفها من «أركيولوجية فوكو» وأعني بها سمة البحث عن المتشابهات فلا يقوم «الكوجيطو» الذي يرسمه دون كيشوت لنفسه على إثبات موجوديته، وإنما يقوم على إثبات عينه كشبيه، وحتى حينما يعي ذاته بأنه مخدوع، فإنما يعطي لهويه السردية برهان المماثل: بطل ذاته الذي يجوب العالم بحثا عن المتشابهات «فأقل التماثلات يلتمسها كشارات نائمة يتوجب إيقاظها لكي تشرع من جديد في الكلام. فالقطعان والخدمات والفنادق تغدو ثانية لغة الكتب بالقدر الخفي الذي تشبه فيه القصور والسيدات والجيش»^(٢٥).

إن إثبات دون كيشوت لذاته كشبيه، مصدره إدراكه لحقيقته، فهو من فرط قراءته للكتب غدا إشارة تائهة في عالم لم يكن يتعرف إليه كما أضحى رغما عنه كتابا يملك حقيقته، ويسجل على وجه الدقة كل ما فعله وقاله ورآه وفكره، ويسمح في الآن ذاته أن يتعرف الناس إليه في حقيقته هذه التي غدا بموجها شبيهها. وهي الحقيقة التي لا يدين بها إلا إلى اللغة وتبقى كلية داخل الكلمات. إن حقيقة دون كيشوت فيما يرى فوكو «ليست في علاقة الكلمات بالعالم، وإنما في هذه الرابطة الدقيقة والثابتة التي تسجها العلامات اللفظية من ذاتها لذاتها والتخيل الخائب للملاحم قد صار القدرة التمثيلية للغة. لقد انطوت الكلمات لتوها على طبيعتها كشارات»^(٢٦).

المبحث، والذي يكشف عن الشخصية المفهومية في دون كيشوت.

يدخل دون كيشوت حقل اهتمام الفيلسوف ضمن سياق التفكير في علاقة التقنية بالخدعة. فإذا كان للتقنية التي استهدفت تقويض الآلهة-الأشياء، تأثير إبطال السحر. فإنها رغم ذلك لم تتجنب كل خديعة، فالإيديولوجيا مازالت تمارس تسلطها، فبواسطتها، يخادع الناس بعضهم وينخدعون أيضا. والمعرفة البسيطة التي تعنى بها العلوم الإنسانية ليست مستثناة عن الإيديولوجيا. والتقنية خصوصا لم تحترز من الالتباس amphibologie الذي يسكن كل ظهور. وذلك هو مصدر الخوف المستمر للإنسان الحديث من أن يقع ضحية السحر.^(٢٤)

إن هذا -بالنسبة للفيناس- هو ما يعبر عنه سرفانتيس بطريقة شيقة في الدون كيشوت التي تتمحور موضوعاتها / تمثالاتها في الجزء الأول حول السحر، سحر الظاهر الذي يغفو في تمام ظهوره. إن لفيناس يفكر هنا على الخصوص في ما تعرض له الفارس ذو الوجه الحزين من سحر أفقده عقله، وهو ما جعله يؤكد للآخرين بأن العالم. وكذلك هو شخصا يعانين من سحرما: في هذه الساعة ستقبل بالاعتراف-بني سانشو. بصحة ما أعدت قوله عدة مرات من أن كل أشياء هذا القصر قد أو جدها موت السحر (الفصل xlii ص ٤٦٢). في هذه القضية وحده سانشو يحتفظ بشيء من اليقظة وكما يبدو فهو أكثر قوة من سيده «.....مع أن حمق سانشو لم يفضي سوى إلى عدم القبول دون مواربة بأي احتيال أو خديعة باعتبارها حقيقية خالصة ومؤكدة، فأنخداعه كان بواسطة أشخاص من لحم ودم، وليس بواسطة أشباح متخيلة كما يعتقد سيده جازما».

«وحده سانشو من بين الحاضرين من كان متيقظا على هيئته المعتادة. وقد بدا له من الأحسن حتى لا يصاب بنفس مرض سيده. أن يتجنب الاعتراف بكل تلك الوجوه المزورة» (ص ٤٦٣). إن هذه الوجوه المزورة التي يشك فيها سانشو، هي لكاهن، وملتح وجماعة من الرفاق الذين قرروا اقتياد دون كيشوت إلى بلده، حيث يمكنه أن يتعافى، وحتى يواصل تخيله بالانغماس في حمقه وحتى يتم خداعه بواسطة الأرواح، وهذا ما يشق على الفارس

تصديقه وهو فاقد لعقله. إذا فهل كانت مغامرة دون كيشوت شغفا بسحر العالم مثل انخداعه بذاته. انه من اللازم أن نفهم بأن شيطان ديكارت الماكر هو حاضرا في هذه الصفحات، بل من اللازم أيضا التأكيد على حداثة هذا المقطع، حيث يتم إحداث السحر بمثابة أسر داخل متاهة اللايقين ودون خيط هاد، ضمن الوجوه التي ليست سوى أقنعة أو مظاهر زائفة. في عمق هذا الأسر داخل سحر المتاهة، يمارس دون كيشوت بطريقته الخاصة الكوجيطو حيث يتأسس اليقين: «إنني أعلم، وأعتبر نفسي، بأنني مخدوع، وهذا يكفي من أجل سلامة وعبي: لأنني سأخبط خبط عشواء إذا ما فكرت بأنني لم أنخدع قط، وبأنني سأظل داخل هذا القفص بنيسا وجباناً، حارماً العديد من المكرويين والمعوزين من النجدة التي بمقدوري أن أقدمها لهم، بينما هم في اللحظة الراهنة في حاجة ماسة وملحة لمساعدتي وحمائتي لهم: (ص ٤٨٤) أليس هناك صمم surdi- te يسمح بالتفكير في صوت المكرويين والمعوزين، صوت يغدو بهذا المعنى سحرا بذاته، صوت يحث على دنيوة أخرى، يغدو العامل فيها هو ادلال الجوع إنها دنيوة للعالم عبر تحريم الجوع الذي يعني تعاليا ينطلق لا باعتباره علة أولى، ولكن داخل جسدية الإنسان، انه تعال ليس أنطولوجيا أو على الأقل لا نجد له أصلا ولا فصلا داخل الأنطولوجيا. إن الأنطولوجيا تبخس الآلهة المرئية، ولكنها تموقعنا داخل وضعية دون كيشوت وداخل أسر متاهته. إذا لم يكن هناك هذا التعالي المغاير.^(٢٥)

كيف التخلص من الحصار، حيث ينغلق دون كيشوت داخل يقينية السحر؟ كيف نجد تخارجية غير متحيزة extériorité non spaciale ؟ فقط ضمن حركة تتجه نحو الإنسان الآخر، وهي في الحال مسؤولية. فعلى مستوى جد متواضع، داخل ادلال الجوع، يمكننا أن نعاين تعاليا أنطولوجيا ينبثق داخل جسدية الإنسان. بهذا المعنى فان القوة الحيوانية للإنسان يلزم التفكير فيها بوصفها تشيئا لملحمة الوجود، تشظيا تنفتح فيه ثغرة، تصدع. منفذ باتجاه الماوراء، حيث يخلد فيه إله مغاير للآلهة المرئية.^(٢٦)

هل ثم سبرغور الجوع، حيث أن عين الأنا لا يبحث لأول وهلة إلا عن إثبات هويته؟ إننا لا نندهش بما

والشفقة لأجل. جوع الإنسان الآخر. انه تحول تنشأ فيه مسؤولية يتعذر التنازل عنها، واستحالة التملص الذي مازال يفرد ذلك الشبعان الذي لا يقدر الجوعان. ولا يفتأ يتملص من مسؤوليته الخاصة دون أن يتملص من ذاته. إن الفرد دانية هي استجابة أن تتم كل التملص، إنها إدانة بأن تكون أنت ذاتك. إن الفرد دانية هي استحالة التملص، إنها إدانة بأن تكون أنت ذاتك، فوحدانية الأنا هي أثر استحالة التملص هذه... وأثر المسؤولية غير القابلة للتنازل، والتي مازال دون كيشوت يتذكرها حتى وهو واقع في حبال سحره. إن الحياة تسترد أنفاسها وحيوية قوتها الفاعلة، داخل مسؤولية وجود الأنا. إن إنصات البعض للآخر، والخروج عن الذات باتجاه الآخر هو جواب السؤال، والدعاء ما قبل الشفهي للجوع.

هكذا يرتسم التعالي داخل الجوع على مستوى أشد دنوا.^(٢٧)

- امتدادات شخصية دون كيشوت في الفكر المعاصر:

إن شخصية دون كيشوت، ما تفتأ تنير - بقابليتها للتأويل الفلسفي - التفكير في الإشكالات الراهنة للعالم المعاصر، وهذا هو الباعث الرئيسي الذي جعل مؤلفي كتاب «هل يمكننا التفكير في العالم؟ الصدفة واللايقين»^(٢٨). يستعدون «دون كيشوت» في تأملاتهم حول الصدفة واللايقين، وفي نقدهم للنزعة العلمية الحديثة، خاصة في الفقرة الثانية من خلاصة كتابهم التي تحمل عنوان «واقعة المرأة». يستنتج هيجيل بنسباج وهرمان أكداج، وكلود سيكرون في سياق تأملاتهم بأن صورة العالم الذي يحيا فيه الإنسان الغربي مبنية حول شيمة «الفرد - العالم» حيث الفرد يحتل موقع الذات، أما العالم فهو يحتل طبعاً موقع «الموضوع»، إذن فحين اقتحمت مسألة اللايقين هذا الوضع، فإنها أحبطت أي ثقة في الاعتقاد بمستقبل ضروري وحتمي، وهذه الأزمة استدعت واقعة مفارقة وهي ما يسمونها بـ «واقعة المرأة».

في الواقع كل شيء يمضي كما لو أن البشر وهم يحاولون الاستمرار في النظر إلى العالم كموضوع قد وقعوا في مشكلة. فاللايقين هو هذا الموضوع - المشكلة الذي تنظر الذات من خلاله كما لو أنها تنظر

يكفي للغة الجوع الصماء «إن البطن الجائع أصم» كما يقول المثل. إنها تصغي إلى توازن لن يغدو سوى توازن الكلية Totalité.

إن الجوع في حد ذاته، أو الاحتياج أو الحرمان بامتياز الذي يؤسس المادية أو للاستثمار الكبير للمادة، (إن السبب المنطقي مصوغ وفق نموذج الجوع، وليس العكس). انه حرمان يحول دون التأسي بهذا السلب في صورة عالم روحاني منظم، إن الجوع الذي لن تقدر أي موسيقي على إرضائه، يزمن - sécular- iser كل أبدية روما نطقية. انه الحرمان الذي تركز فيه الشدة على فقدان الأمل في هذا الحرمان ذاته. إن اليأس يقاوم ضد المساحة المتحجرة ذاتها. أو أن الرأس يضرب جداراً كما لو أنه ينادي بدون جدوى، مناداة بدون علة أو صلاة بدون هدف وبدون موضوعة Thematisation كما لو كانت طريقة ما قبل قسدية، كما لو أنها ارتجال خارج العالم، أو دعاء لا خطابي، طلب كالتسول سؤال دون جواب سؤال يفتقد إلى طرح هذا السؤال ذاته، سؤال الما وراء ولكنه ليس باتجاه ما وراء العالم. انه سؤال داخل تغير حدود التعاقب تغير بين الموت والله. انه سؤال يتعذر اختزاله إلى كيفية إشكالية حيث تلتف بعض الآراء التقريرية، سؤال مفارق يجادل داخل أعماق لامبالاته. ولأن من بين كل الشهوات التي يتأكد داخلها: conatus essendi سعي الوجود فان الجوع هو الأكثر أهمية.

في هذا السؤال لا يتعلق الأمر بالأخذ، ولكن بالتسول على وجه الدقة، وبهذا المعنى فالسؤال يتوجه إلى خارج غير متحيز، إلى ما وراء الانطولوجيا.

إن الدنيوية بواسطة الجوع هي سؤال حول الله وإلى الله - وبذلك فهي في الآن ذاته أكثر وأقل من تجربة ما. إنها سؤال ما قبل خطابي، سؤال بدون جواب. كما لو أنها صدى ملغز وملتبس للسؤال. مع ذلك فإننا نؤكد بهذا التحليل بأن المقصود ليس هو تذويت التعالي، وإنما الاندهاش من الذاتية.

فها هو سيد الفن الأول في العالم مسرغاستر لا يسود دون شريك. أن الجوع داخل سعي الوجود Conatus essendi حساس بشكل مدهش إزاء جوع الإنسان الآخر.

إن جوع الغير يوقظ الناس من غفلة شبعهم ورضاهم بما لديهم. إننا نندهش بما يكفي للتحول الذي يمضي من تذكر جوعي الخاص إلى المقاساة

positivistes تستهدف باسم الموضوعية العلمية، أن تتخلّى عن أية مرجعية حول ذات المعرفة، في دراستها للموضوع. إن هذا يؤسس إحدى دعائم المعضلة إزاء ما يوجد عليه الفكر في وضعيتنا.

إننا حسب تأويل «بنسايك، أكداك، وسيكرون» نوجد في عالم مولع «بالفرد» هذه الشخصية الصغيرة والمتحذلقة التي تطمح أن تكون سيدة لنفسها وللعالم.^(٣٠)

ولتوضيح الرؤية يتناول المفكرون الثلاثة مثالا آخرًا من دون «كيشوت» فيسرفانتيس يبين لنا أن دون كيشوت الذي سلك طريقًا ضيقًا وجد نفسه في مواجهة جماعة من التجار الذين يقصدون أحد المعارض، وقد استوقفهم دون كيشوت تحت تهديد السلاح، من أجل أن يقرّوا له بأن «دولسيني» هي المرأة الأجمل في الكون.

إن التجار الذين يمثلون هنا «أفراد الحادثة» الصاعدة، يصرحون بجواب يكاد يكون علميًا: أنهم مستعدون لهذا الإقرار، لكنهم من أجل ذلك يتوخون القيام بما نسميه اليوم بالتجربة. فإذا ما أحضر دون كيشوت «دولسيني» فهم يريدون فحصها، وعقب هذا الفحص يخلصون إلى استنتاج.

إن هذا المقطع برأي المفكرين الثلاثة يمثل بطريقة نابغة ذلك التصادم ما بين نموذجين أبيضتمولوجيين، ما بين عالمين: من جهة ذلك النموذج القديم حول الحقيقة المنزلة الذي يعتقد بأنه إذا كانت الحقيقة واحدة. فإنها من خلال الحق الإلهي لا تحتاج إلى أي برهان. في مقابل هذا فالتجار يمثلون النموذج الجديد الذي يعتبر أن الحقيقة هي دوما خاضعة للاختبار، وإلى الحكم.^(٣١)

وإذا ما رأينا دون مشاكل قصور النموذج الأول، فإننا نطمح إلى رؤية عيوب النموذج الثاني.

في الواقع، يعتقد بنسايك وزميله، أنه إذا كانت الحقيقة هي دائما مسألة اتفاق. وكانت خاضعة لحكم البشر، فإن هذا الحكم سيلقي بنا في عالم بنيوية الرأي، يعني في عالم بدون حقيقة. لأنه حتى لو أن الاثنى عشر تاجرا رأوا السيدة «دولسيني» بأم أعينهم، وبنو حكمهم من خلال تجربتهم، ومن خلال ما تمكنوا من معرفته من النساء اللواتي يبلغ عددهن المائتين أو الثلاثمائة، فأية قيمة يمكن أن تكون لحكم كهذا؟ وبالمقابل، فمنهج كهذا له

في مرآة. وهكذا فالإنسان وهو في مواجهة عالم لا يقبل الفصل كما يخضع للصدفة، فإن القرارات تؤل إلى المستعمل l'opérateur فكيف لا يمكننا التساؤل حول هذه الشخصية «الفرد الذي استدعت وظائفه العليا، في أن يتخذ القرار حيث تتوقف الآلات الأكثر إتقانًا. إن هذا يشجع نرجسية «الفرد» لماله من عزم على القرار مما يحيل إلى نشاطية جديدة باسم الإله-الإنسان» الذي يطمح إنسان الحادثة بلوغه لكن من فرط ما لا نتساءل حول هذه الشخصية، هذا الفرد الذي يوجد تحت هيئة «أنا» فنحن معرضون إلى الانحراف مباشرة عن مكان الالهة. وتلك هي في الواقع قصة روسينوت Rossinante فرس دون كيشوت ففي نهاية الخرجة الأولى لدون كيشوت، وجد هذا الأخير نفسه عرضة لصدفة تيهانه أمام مفترق طرق والحال أن الفارس، ذا الوجه الحزين، والذي لم يكن قط فرد الحادثة في الشيء قد استبعد أن يقوم هو نفسه بهذا الاختيار لقد توخا أن تقرر الصدفة، أملا من خلال ذلك أن تتدخل الآلهة، ففك لجام فرسه متربحا أن يتجلى القدر. إذن فإن كيشوت فيما يرى مؤلفو كتاب «الصدفة واللايقين»، قد وجد نفسه في مواجهة ما يسمونه اليوم بطريقة لا تقديسية - باللايقين، لكن ها هو الحادث يتقرر حينما ترك لروسينوت rossinante (فرس دون كيشوت) أن يختار بنفسه بالطبع الطريق الأقرب إلى إسطبله الذي كان موعدا بالزاد.

إن هذا المثال بالنسبة لمفكري «الصدفة واللايقين» أبلغ دلالة عن وضعية الإنسان الراهن، فنحن من فرط استبعادنا لأي تفكير حول «الفرد» أي حول التحديات القصوى التي يخضع لها مستعمل التجربة، فإننا نواجه خطر الاستمرار في اتخاذ القرار في قضية العالم والحياة بالخضوع إلى أوامر بطوننا. ولهذا فإننا نفكر بنفس طريقة الفيتاغوريين الذي أكدوا على أنه من المناسب نعيد أن ربط الموضوع المتأمل (بفتح الميم المشددة) بالخطاب حول الذات المتأمل (بكسر الميم).

فعندما نعرف - في الواقع - ما يكونه العالم، فإن من اللازم أن نضيف معرفة ما تكونه الذات التي تفحصه.^(٣٢)

إن الآلية الابيستمولوجية المهيمنة في الحادثة، خاصة في النزوعات العلمويه scientistes، والوضعانية

الهوامش

- ١- دولوز غتاري: ما هي الفلسفة؟ ترجمة مطاع صفدي، مركز الإنماء القومي / المركز الثقافي العربي ١٩٩١ ص ٧٨
- ٢- المرجع السابق ص ٨٢
- ٣- المرجع السابق ص ٨٤
- ٤- Miguel de unamuno : vie de don quichotte et de sancho, sel on miguel de cervautes saavedra [http:// agora qc.ca](http://agora.qc.ca)
- ٥- .ibid
- ٦- Michel Foucault : l'homme n'a de vérité que dans l'enigme du fou . le point hors-serie n° 17-2008 p 71
- ٧- Unamuno : vie de don quichotte ... voir l'encyclopédie de l'agora - [Http:// agora. c. ca /refitixt.NST](http://agora.c.ca/refitixt.NST) .
- ٨- [http://agora qc.ca](http://agora.qc.ca)
- ٩- دولوز غتاري ماهي الفلسفة؟ ص ٨٧-٨٨
- ١٠- Unamuno : vie de don ouichotte. [http://a gor qc ca](http://a.gor.qc.ca)
- ١١- [http:// agora qc ca / reext . NST /](http://agora.qc.ca/reext.NST) miguel de cervantes en marge de don quichote par miguel de Unamuno
- ١٢- [http : // agova.qc. ca](http://agova.qc.ca)
- ١٣- [http : // agora qc.ca](http://agora.qc.ca)
- ١٤- ميشل فوكو. الكلمات والأشياء، الفصل الثالث، الفقرة ١ ترجمة فريق الترجمة بمركز الإنماء القومي بيروت ١٩٩٠ ص ٦١
- ١٥- نفسه ص ٦١
- ١٦- بول ريكور: الذات عينها كآخر، ترجمة جورج زيناتي، المنظمة العربية للترجمة الطبعة الأولى بيروت ٢٠٠٥ ص ٦٦٠.
- ١٧- فوكو: الكلمات والأشياء ص ٦٢ .
- ١٨- نفسه ص ٦٢
- ١٩- نفسه ص ٦٣
- ٢٠- نفسه ص ٦١
- ٢١- نفسه ص ٦٤
- ٢٢- نفسه ص ٦٤
- ٢٣- Emmanuel lévinas ; Dieu ; La mort et le temps ; édition Grasset et Fasquelle.1993.p1 95-200
- ٢٤- Ibid.p1 96
- ٢٥- Ibid : p 198
- ٢٦- Ibid p.198
- ٢٧- Ibid.p200
- ٢٨- M.Bensayag – H.AKDAG-Csecroun : peut – on penser le monde ? hasard et in certitude, editions de félirs, pari 1997
- ٢٩- Ibid p 160
- ٣٠- Ibid p 161
- ٣١- Ibid ; p: 161
- ٣٢- Ibid ; p: 162
- ٣٣- Ibid ; p: 164
- ٣٤- Ibid ; p: 163
- ٣٥- Ibid ; p: 163

لازمة مرعبة، وهي وضع الإنسان بصورة الفرد موضع الحقيقة، أو على الأقل في موضع من يتلفظ الحقيقة.

إن مسألة صورة فرد –عالم individu -monde تؤسس، بلا شك، خطوة حاسمة من أجل مواجهة المشاكل المتعددة التي تعترضنا وتعترض معاصرينا، مع العلم بأن، وضعنا (مأزقا) كهذا إنما هو مأزق انعدام القدرة الذي يسم عصرنا الحالي. وهكذا فإن الإنسان على هيئة الفرد المستقبل – الذي وقع في فخ شخصية يراد لها أن تكون عازمة على القرار، خليطا من رجل المغامرة، ورجل البورصة – قد اعتقد بأنه قادر على أن يتموضع خارج قوانين الطبيعة والواقع، متوهما بأن معرفته تمنحه سلطة الهيمنة على العالم.^(٣٢)

إن الفرد يظهر اليوم في خطاب الحداثة كما لو كان وحشا غريبا يلزمه أن يسحق الطبيعة والعالم بسيطرته عليهما، من أجل الانطلاق نحو مغامرة حياة السد. وما نراه اليوم من تحكم ليس إلا وجه الرعب الشامل.^(٣٣)

إن اعتراف الإنسان فيما يرى «بنساج» وزميله، بأنه ليس فوق القوانين، يمكنه في أحسن الأحوال، أن يفهم بأننا لا نلقي بأنفسنا في عالم القدرية القهرية. ولكن بالعكس من ذلك، فإذا ما تخلينا عن فكرة الحداثة التي تماثل بين الحرية والهيمنة، فإننا نقدر أن نتحمل كل واقعة بوصفها خبرا سعيدا، يعني أن الحرية تتمفصل بالمصير Destin والمصير لا يعني هنا القدرية. إن المصير (القدر) هو على العكس من ذلك، فمن خلاله يمكن أن توجد الحرية. ليس وفق حرية التجار. ولكن وفق هيئتها الحقة المتمثلة في الفعل. إن اليقين كما يقول الفيلسوف «رايموند لول Raymonde Lulle «هو ميدان عميق، بحيث إن الفكر لا يحافظ على تماسكه إلا بواسطة الفعل».^(٣٤)

إن شخصية دون كيشوت من خلال حضورها في الفكر الفلسفي المعاصر، تشكل إحدى الشخصيات الرئيسية اللافتة للانتباه، لفرط ما نجدها في صميم إشكالات العالم المعاصر، ومن تم فدون كيشوت لا يفتح المجال الخاص للفيلسوف إلا وهو يحمل معه سيرة للمفهوم، بما هي طريقة في حمل الفكر على التفكير.^(٣٥)

«المتشائل» و«أطفال الندى».. تجربتان

مختلفتان ومتكاملتان في الرواية الفلسطينية

أناهيد الحردان

ترجمة : خالد الجنفاوي

كاتبة عربية تقيم في لندن

كاتب وأكاديمي من الكويت

يقول الشاعرُ والروائي الفلسطيني «محمد الأسعد» في حوارٍ مشتركٍ مع المؤرخ الإسرائيلي «يوسف الغازي» أدارته الصحفية الفرنسية «فرانسواز جيرمين - روبن»: «بالنسبة لي هناك شعب فلسطيني واحد، ولم أفكر أبداً أنه من أجل إعطاء جزء منه حقه علينا استبداله بحق جزء آخر. يجب أن تأخذ أجزاء الشعب الفلسطيني الثلاثة في اعتبارها مصالح الفلسطينيين؛ من يعيشون في إسرائيل، ومن يعيشون في الضفة الغربية وغزة، ومن يعيشون في البلدان العربية»^(١).

◆ «المتشائل» و«أطفال الندى» بوصفهما تمثلا تجربتين

فلسطينيتين مختلفتين ومتكاملتين في الوقت نفسه، الأولى نتاج أن يصبح الإنسان غريباً لا مواطناً في دولة إسرائيل، والثانية نتاج أن يصبح الإنسان لاجئاً محروماً من وطنه بسبب قيام دولة إسرائيل.

عبر ثيمات رمزية مشتركة، يمكن الدفع بأن المعاني التي توحى بها الرموز التي تستحضرها الثيمات المشتركة، وتتجاوز الدلالات المباشرة موضع البحث، هي موضع تكاملية التجربة الفلسطينية ذاتها. وهكذا لا يمكن فهم التجربة الفلسطينية، وبتوسع أكثر، المأزق الفلسطيني، كما تعبر عنها الأعمال الأدبية المختلفة، إلا حين يُنظر إلى التجربة الفلسطينية نظرة تاريخية تسمح من جانبها بتحليل الأعمال الأدبية الفلسطينية للمكونات الثلاثة تحليلاً مقارناً.

انطلاقاً من هذا، ستبدأ هذه الورقة بموجز عن حياة كاتبين فلسطينيين من مكونين مختلفين، الأول «إميل حبيبي» الذي ظل في وطنه ليصبح مواطناً فلسطينياً في إسرائيل، والثاني هو «محمد الأسعد» الذي أصبح لاحقاً فلسطينياً نتيجة طرده قسراً إثر قيام دولة إسرائيل. ثم تقدم الورقة بعد ذلك موجزاً لروايتي الكاتبين: «الحياة السرية لسعيد إبي النحس المتشائل» و«أطفال الندى» اللتين تتناولان تجربتين مختلفتين ومتكاملتين في الوقت نفسه. وسيتيح لنا هذا المقارنة بين خمس ثيمات رمزية مشتركة تدور حول الدلالة الموضوعية لخسارة الوطن في الروايتين: النكبة كبداية/ بداية الميلاد مجدداً، والغزو الصهيوني لفلسطين كواحد من سلسلة غزوات تاريخية، وإضفاء نسيج الذاكرة التوراتية على الأرض لتبرير الغزو الصهيوني واستثنائيته المزعومة كما يعتنقها الغزاة، والغزو الصهيوني في العام ١٩٦٧ لما تبقى من فلسطين كاستمرار لغزو العام ١٩٤٨، وأخيراً الشعب الفلسطيني بوصفه تكويناً من ثلاثة عناصر مختلفة متكاملة رغم الحدود الجغرافية - السياسية التي أقامت الدولة الإسرائيلية.

الجدير بالملاحظة أن هذه الثيمات الرمزية المشتركة التي ذكرنا ليست هي الوحيدة التي

تاريخياً، تمتلك فكرة «العناصر» الثلاثة للشعب الفلسطيني جذورها في الواقع الذي نشأ في العام ١٩٤٨، أو ما أصبح يعرف باسم النكبة في الذاكرة الفلسطينية: إنشاء دولة إسرائيل على ما يقارب ثلثي أرض فلسطين الذي خلق هذه العناصر الثلاثة^(٢). والسبب هو الطرد القسري لغالبية سكان فلسطين، وبقاء أقلية صغيرة ضمن مناطق الدولة التي قامت حديثاً. وبعد ما يقارب ثلاثين عاماً، ستجد البقية الباقية من الشعب والأرض نفسها تحت الاحتلال العسكري الإسرائيلي في الأجزاء الشرقية والجنوبية من فلسطين، وهي ما أصبح يشار إليها اليوم باسم الضفة الغربية وقطاع غزة^(٣).

من هنا، فإن ما تحمله فكرة «الأسعد» ضمنياً عن مكونات الشعب الفلسطيني الثلاثة هو الطبيعة التكاملية للتجربة الفلسطينية التي ولدها بهذه الطريقة أو تلك إنشاء دولة إسرائيل، وخسارة الفلسطينيين لوطنهم تبعاً لذلك، رغم أن هذه الولادة حدثت بطرق ثلاث مختلفة إختلافاً تاماً.

إن أهمية هذه الفكرة السياسية - الاجتماعية عن مكونات الشعب الفلسطيني الثلاثة تكمن في دورها الذي يساوي أهميتها السياسية - الاجتماعية في تقييم الأدب الفلسطيني. ويرجع السبب إلى أنه «مادامت كل كتابة تحتوي على رموز تستحضر دلالات معينة في عالم الواقع الموضوعي، فعلى أية دراسة للأعمال الأدبية بذل جهد خاص للإمساك بعالم الرموز التي تخلقها هذه الأعمال من أجل فهم المعنى الذي توحى به، المعنى الذي يتجاوز الدلالة الموضوعية المباشرة لكل رمز من هذه الرموز ويمضي إلى ما وراءها^(٤).

وباستخدام الدلالة الموضوعية لخسارة الوطن، بوصفها العنصر المشترك الذي تلتقي حوله الأعمال الأدبية الفلسطينية للمكونات الثلاثة

تدور حول الدلالة الموضوعية لفقدان الوطن التي يمكن أن نجدها في الروايتين، ولكن لأن الهدف هو التركيز على جوهر فكرة التكامل، لن نناقش هنا سوى هذه الثيمات الرمزية المشتركة الخمس.

وفي النتيجة، سنقدم تحليلاً يتم فيه تقييم العلاقة بين هذه الثيمات والمعنى الذي تقترحه، ذلك المعنى الذي يتجاوز الدلالة الموضوعية المباشرة لفقدان الوطن، إلى تكاملية التجربة الفلسطينية ذاتها.

حبيبي مقابل الأسعد :

الحياة السرية لسعيد أبي النحس المتشائل مقابل أطفال الندى

انتمى «إميل حبيبي» المولود في «حيفا» في العام ١٩١٩ إلى الحزب الشيوعي الفلسطيني في العام ١٩٤٠، وتولى بعد ذلك مسؤولية رئاسة تحرير صحيفة الحزب الأسبوعية «الإتحاد» وبعد قيام دولة إسرائيل انضم «حبيبي» إلى الحزب الشيوعي الإسرائيلي، وسيكون ممثله في ما بعد في الكنيسة طيلة التسعة عشر عاماً اللاحقة. وكان «حبيبي» أيضاً، بالإضافة إلى نشاطه السياسي، روائياً وكاتب قصة قصيرة وكاتباً مسرحياً وصحفيًا. وظل يمارس نشاطه السياسي والأدبي حتى وفاته في «حيفا» في العام ١٩٩٦.

رواية «الحياة السرية لسعيد أبي النحس المتشائل» المنشورة بالعربية لأول مرة في العام ١٩٧٤ (وسيشار إليها في ورقتنا باسم «المتشائل») هي قصة حياة بطلها «سعيد» الذي ظل في وطنه، وأصبح مواطناً فلسطينياً في إسرائيل بفضل تعاونه مع الدولة الإسرائيلية. جاءت هذه الرواية توليفاً من «هجاء ساخر، وقصة رمزية شفافة شبه خيالية، وتوريات لا تحصى، وتلاعب بمعني الكلمات، والمفارقات

»(٦) اتخذ شكل سلسلة من الرسائل الساخرة من الفضاء الخارجي، يقص فيها البطل المأساوي – الساخر بالتفصيل (وليس مصادفة أن يعني اسمه «الإنسان السعيد») حياته خلال الثلاثين عاماً الأولى من عمر الدولة على صديق غير مسمى، هو الراوية ذاته. وتنقسم الرواية إلى ثلاثة كتب يحمل كل واحد منها اسم امرأة في حياة البطل خلال الفترة التي تتناولها الرواية.

فإذا كان «حبيبي» قد أصبح مواطناً إسرائيلياً في إسرائيل نتيجة للفقدان التاريخي للوطن، وإذا كان بالإمكان رؤية «المتشائل» ممثلاً للفلسطينيين (رجالاً ونساءً)^(٧) الذين ظلوا، لالشيء سوى أن يصبحوا غرباء لا – مواطنين في وطنهم، يمكن القول بالقدر نفسه أن «الأسعد» أصبح لاجئاً محروماً من أرضه نتيجة «المشاركة» في الفقدان التاريخي نفسه للوطن، وأن «أطفال تقيّم تقييماً» الندى» يمكن النظر إليهم كممثلين للفلسطينيين (رجالاً ونساءً) الذين طردوا قسراً خلال وبعد قيام الدولة وأصبحوا لاجئين بلا أرض. أصبحت أسرة «الأسعد»، المولود في قرية «أم الزينات» على أطراف «حيفا» في العام ١٩٤٤، أسرة لاجئة بعد قيام الدولة وما تبعه من طرد قسري للقرويين وتدمير «أم الزينات»، واستقرت في نهاية المطاف في مدينة «البصرة» العراقية، وهناك قضى «الأسعد» سنوات تكوينه الأولى كلاجئ فلسطيني، ثم انتقل إلى «الكويت» في العام ١٩٦٨ حيث مارس مهنة الصحافة. وهو بالإضافة إلى مهنة الصحافة، روائي وشاعر وناقد أدبي وثقافي^(٨).

رواية «أطفال الندى»، المنشورة بالعربية لأول مرة في العام ١٩٩٠، توليف من ذاكرة الكاتب الذي شهد النكبة في سن الرابعة من عمره، والأخيولة الجامعة، وقصص الفلاحين المقتلعين من أرضهم «سكان الجوز الذين بنوا بيوتهم ومصائرهم بين جدران حبات الجوز،

باسلوب «حبيبي» المأساوي - الساخر، يخبر «سعيد» القارئ أولاً أن سبب بقائه على قيد الحياة بعد حرب العام ١٩٤٨ كان كرمًا من «حمار» تلقى من دون أن يدري الرصاصة التي كانت تستهدف «سعيد». وهكذا يعلن: «حياتي اللاحقة في إسرائيل إذن كانت بالفعل هبة من ذلك الحيوان السيء الحظ»^(١٣). وتبرز المفارقة الصارخة في نقطة بداية حياة البطل حين يتساءل «سعيد» لاحقاً: «أية قيمة يجب أن تكون لحياة مثل حياتي إذن ياسيدي المحترم؟»^(١٤).

ويختار «الأسعد»، وهو يستحضر استحضاراً رمزياً ثيمة النكبة كنقطة بداية / بداية إعادة الولادة «ذلك الفجر الذي وجدني أسير فيه في غمامة يحيط بي أناس يتنادون بين الصخور وهم يسرون ضائعين في الضباب... وتلك القطعة من الليل فوقنا تخرقها جمرات حمراء... ليل خروجنا من أم الزينات بعد أن احتلها اليهود»^(١٥). وهكذا، كما في تجربة «سعيد»، فإن النكبة وقيام دولة إسرائيل هما اللذان يستخدمان استخداماً رمزياً كعلامة على نقطة البداية / بداية إعادة الولادة، رغم أنهما يستخدمان ولا شك بطريقتين مختلفتين إختلافاً تاماً في الإشارة إلى أولئك الذين أجبروا على المغادرة مقابل أولئك الذين ظلوا. ويكتب «الأسعد» في الرواية لاحقاً وهو يتناول نقطة البداية العائدة: «لقد ولدت ماشياً على قدمي إلى جانب إنسانة مجهولة... أو ولدت لأول مرة تحت ليل ما، والرصاص جمر يتتابع في السماء»^(١٦).

هناك ثيمة رمزية أخرى يمكن العثور عليها في كلتا الروايتين تدور حول الدلالة الموضوعية لفقدان الوطن، إنها استحضار الكاتبين لغزوات سابقة لفلسطين، بالإضافة إلى العلاقة المتبادلة الواضحة التي يرسمان بين هذه الغزوات وبين الغزو الصهيوني.

فاجتاحهم الطوفان وقوض مساكنهم، وما عرفوا حتى هذه اللحظة ما حدث ولا كيف حدث^(١٧). وبهذا التوليف تعيد رواية شظايا حياة كانت ذات يوم بعد أربعين عاماً تقريباً: «أنا أسير الآن في أسطورة ولا أتوازى معها، وأحاول الاندماج فيها بحثاً عن خلود من نوع خاص، أو عن نوع من الحياة كان خالداً... وأسير في طرق الأحداث التي كانت قبل ميلادي أو بعده»^(١٨).

ويستخدم «الأسعد» في سرد روايته، المكتوبة بلغة شعرية مؤثرة، أسلوب تيار الوعي مع قفزات زمنية ومكانية. ولهذا فإن «أطفال الندى» «للتعدي إنشاء التاريخ... لأن التاريخ لا يعيد الناس إلى الحياة بل يستخدمهم في الوقت الذي يتجاهلهم فيه»^(١٩)، ولكن يمكن القول ميتافيزيقياً أن الرواية بدلا من ذلك «تقيم حواراً مع التاريخ بمساعدة الذاكرة»^(٢٠). المقارنة بين الروايتين يمكن أن تثير إشكالية بسبب اختلاف أسلوب الروايتين واختلاف المحتوى أيضاً، ولكن حين تفهم «المتشائل» و«أطفال الندى» بوصفهما تمثلاً لتجربتين فلسطينيتين مختلفتين ومتكاملتين في الوقت نفسه، الأولى نتاج أن يصبح الإنسان غريباً لا-مواطناً في دولة إسرائيل، والثانية نتاج أن يصبح الإنسان لاجئاً محروماً من وطنه بسبب قيام دولة إسرائيل، تتجلى أهمية المقارنة بين هاتين الروايتين رغم اختلافاتهما العديدة لأغراض التحليل كما قلنا في المقدمة.

نقاط الالتقاء :

الثيمات الرمزية المشتركة التي تدور حول الدلالة الموضوعية لفقدان الوطن

يمكن أن نقع على الثيمة الأولى بالاستحضار الرمزي للنكبة كنقطة بداية / بداية إعادة الولادة في كلتا الروايتين.

قراءة الأدب الفلسطيني

في إطار

متكامل تمتلك

أهمية بالغة،

ليس للنضال

الفلسطيني

ذاته فحسب، بل

«وللقضايا ذات

العلاقة التي

تهزنا، لا لأنها

تتصل باللحظة

وبحدث تاريخي

معين فقط، بل

لأنها تتجاوزهما

لتسبر مشاكل

الظلم والعدوان

والإكراه حين

تفرض نفسها على

ضمير إنساني

معاصري

متضمناتها وعيا

تاما

في كلتا الروايتين، «المتشائل» و«أطفال الندى»، يجيء وضع الغزو الصهيوني موضع غزو في سلسلة غزوات تاريخية جنباً إلى جنب مع تفنيد جليّ لأسطورة إختلاف هذا الغزو عن غيره، أي كونه إعادة غزو من قبل شعب عائد كما يزعم الغزاة أنفسهم :

«فرس... يونان... رومان... صليبيون... وأخيراً أبناء الشيطان هؤلاء الذين خلعوا أسماءهم البولونية والألمانية واستعاروا أسماءنا وارتدوا ثيابنا وتغلغلوا في لحم أرضنا، مدعين نسباً عجيباً وذاكرة أكثر عجباً»^(٢٠).

إذن يمكن القول أن الثيمة الرمزية المشتركة الثالثة التي تنبع هي ذاتها من الثيمة الرمزية المشتركة، ثيمة علاقة الغزو الصهيوني بالغزوات السابقة لفلسطين كما نوقشت آنفاً، تقع في مرجعية ما أشار إليه «سعيد» بوصفه «الذاكرة الاستثنائية لأناس يعودون إلى بلدهم بعد غياب ألفي عام»^(٢١)، وفي النسج اللاحق للذاكرة التوراتية على أرض فلسطين لتبرير استثنائية الغزو الصهيوني.

ويصور «حبيبي» تصويراً ساخراً هذه النقطة الأخيرة حين يتحدث عن بيت امرأة فلسطينية في «اللد» ادعت ملكيته وريثتها «الشرعية» (عائدة بالإدعاء إلى زمن نوح)^(٢٢).

وعلى نحو مشابه، يصور «الأسعد» النقطة الأخيرة وهو يتأمل المدى الذي «كم نحن فيه أيتام... بدون هذه الرحلة عبر آلاف المصائد وخاصة مصيدة التوراة التي نسجت رواياتها على أطراف بلادنا... في صحراء بعيدة عن مكان لا يعرف إلا الشيطان وحده في أية بلاد كان، ولكنه ليس فلسطيناً بالتأكيد... فليتبن الشيطان هذه الأسماء العجيبة: هرتزوغ وفاجن وبرودفسكي ولوين، فحتى التوراة لاتعرف هذه الأسماء، ولم يمر أصحابها في ذاكرة صخرة أو

يعلم «سعيد» خلال حديثه مع أستاذه في «عكا» أن الصهاينة ليسوا أسوأ من آخرين من أمثالهم في التاريخ... إنهم أكثر رحمة من الغزاة الذين عرفهم أجدادنا قبل سنوات»^(١٧). وفي مناقشة فظائع غزاة تنوعوا بين صليبيين ومغول ومماليك وعثمانيين وأتراك وفرنسيين وإنجليز، يعلمه أستاذه أن الفرق الوحيد بين الغزاة المذكورين آنفاً والغزاة الجدد هو أن السابقين ذبحوا وسرقوا وغادروا، بينما الصهاينة ذبحوا وسرقوا وأقاموا. ومن هنا تقال لنا هذه المفارقة، وهي أن اسم الأرض المقدسة، كضد لكونها تحمل قيمة مقدسة، مشتق في الحقيقة من أنها أرض خضبها الدم الإنساني على مدى آلاف الأعوام: «كل بقعة من أرضنا جعلها دم المذبوحين مقدسة، وسيتواصل تقديسها بهذه الطريقة»^(١٨).

وعلى نحو مماثل يشير «الأسعد» في «أطفال الندى» إلى الغزاة أنفسهم، وإلى الفظائع نفسها أيضاً، مثل مذبحه أهل «عكا» على أيدي الصليبيين، ومذبحه رجال «يافا» أيضاً على سواحلها على يد جيش نابليون. ويقيم «الأسعد»، وهو يقارن بوضوح هذه الغزوات الدموية السابقة بالغزو الصهيوني لفلسطين، تجاوزاً بين قصص الفظائع السابقة وبين قصة مصير فلاح قرية «الدوايمة» القريبة من مدينة «الخليل»، بأسلوب ذي طابع شخصي رفيع، ومن هنا نزعت الإنسانية، وهو ما يجعل الغزو الصهيوني مجرد غزو في سلسلة غزوات تاريخية: «أولئك الفلاحون من قرية «الدوايمة» الذين استيقظوا تحت سمائهم على أصوات رصاص وقنابل اليهود القادمين من غيتوات أوروبا الكالحة، فلجأوا إلى المغارة بأطفالهم ونسائهم، فأغلق البولونيون والتشيك والروس والبلغار والألمان عليهم باب المغارة وأضرموا النار في مدخلها ليختنق الجميع بالدخان»^(١٩).

طريق من طرق بلادنا»^(٢٣).

الثيمة الرابعة التي تدور حول الدلالة الموضوعية لفقدان الوطن يمكن العثور عليها في علاقة التماس التي يرسمها الكاتبان بين غزو فلسطين في العام ١٩٤٨ وغزو العام ١٩٦٧ لما تبقى من فلسطين. في إحدى رسائله من الفضاء الخارجي إلى صديقه، وعنوانها «سعيد يلجأ إلى حاشية»، سيتذكر سعيد كيف أنه بعد حرب حزيران ١٩٦٧، حين احتلت إسرائيل ما تبقى من الأراضي الفلسطينية مع سيناء المصرية ومرتفعات الجولان السورية^(٢٤)، شاهد أهالي القدس والخليل ورام الله ونابلس يبيعون آنية أعراسهم بجنيه واحد لقاء كل قطعة.

وقاد هذا المشهد سعيد إلى الاستنتاج بأنه «حين يعيد التاريخ نفسه ياسيدي المحترم، يجلب معه تقدماً، لأننا انتقلنا من المنح بالمجان إلى البيع بجنيه واحد. حقاً إن الأشياء تتقدم!»^(٢٥). وهكذا فالتاريخ لا يعيد نفسه فقط، ولكنه بأسلوب «حبيبي» الساخر، يعيد نفسه مع تقدم مرئي، فسكان الأراضي الفلسطينية المحتلة التي تعرضت للتطهير العرقي إثر قيام دولة إسرائيل، لم تكن لديهم الفرصة لبيعوا مقتنياتهم، تلك التي نعرف أنه استولى عليها «حراس الأملاك المسروقة»، وهو اللقب الساخر الذي أطلقه الشيوعيون على ما يسمى في إسرائيل «حراس الأملاك المهجورة».

وسيكتشف القارئ، باللهجة الساخرة نفسها، أنه خلال حرب حزيران ١٩٦٧، حين أمرت الإذاعة الإسرائيلية كل الفلسطينيين في الأراضي المحتلة حديثاً أن يرفعوا أعلاماً بيضاء فوق سطوح منازلهم، يرفع سعيد الأحق من دون قصد علمه الأبيض على سطح منزله في حيفا بناءً على الأوامر التي صدرت للعرب المهزومين^(٢٦)، راسماً بذلك علاقة متبادلة بين

غزو فلسطين في العام ١٩٤٨ وغزو ما تبقى منها في العام ١٩٦٧، وليعاقب بعد ذلك على يد رئيسه الإسرائيلي.

ويصف «الأسعد» بطريقته ما يشبه هذا الأمر: قصر نظر الفلسطينيين في ما سيعرف في النهاية باسم «الضفة الغربية» الذين لم يروا العلامات المنذرة التي حملها معهم اللاجئين من الساحل: «العالم الذي يطل من بيوت أصحاب الأرض الذين لم تبتلعهم الهوة التي أخذت معها قرانا وحواكيرنا... ولن يدرك هؤلاء الذين أطلوا خلال وجوهنا على اتساع الهوة المظلمة أنها من النوع الذي يتمدد ويتسع وتآكل وتنهار الحوافي التي تشبثوا بها»^(٢٧).

الثيمة الرمزية المشتركة الخامسة والأخيرة التي تدور حول الدلالة الموضوعية لفقدان الوطن، والتي يمكن أن نجدها في كلتا الروايتين تتصل بالإشارات إلى الفلسطينيين الذين ينتمون إلى المكونات الأخرى، ومن هنا إلى المقاومة المتحدية لتجزئة العرب الفلسطينيين بحدود مصنعة خلقتها الدولة الإسرائيلية.

يضاف إلى هذا أن هذه المقاومة تتسع لتشمل أولئك الفلسطينيين الذين طردوا قسراً وراء الحدود، وهو ما تسلط عليه الضوء الواضح فكرة العودة كما عبرت عنها الرغبة والإرادة على حد سواء. ولهذا ليس مصادفة أن تحمل النسوة الثلاث في حياة «سعيد» اسم «يعاد» (ذلك الذي يعاد)، و«باقية» (تلك التي تبقى)، و«يعاد» الثانية ابنة «يعاد» الأولى، وكلهن يحملن أسماءً مبتكرة.

وحين يجد الجنود الإسرائيليون «يعاد» الأولى مختبئة في بيت «سعيد» تقاوم بعنف قبل أن ترمى خارجاً صارخة «هذا بلدي... لا تقلق سعيد... سأعود إليك»^(٢٨).

وفي تكرارٍ للحادثة نفسها بعد عشرين سنة

خاتمة

بدأت هذه الورقة بتقديم الفكرة الاجتماعية – السياسية عن مكونات الشعب الفلسطيني الثلاثة، وهي فكرة ناجمة عن فقدان التاريخي للوطن الفلسطيني، والانقسام اللاحق لسكانه إلى أولئك الذين ظلوا على أرضه وأولئك الذين طردوا قسراً منه وأولئك الذين أصبحوا تحت الاحتلال العسكري بعد ما يقارب ثلاثين عاماً.

بالبناء على هذه الفكرة، دفعنا، بقدر ما يتعلق الأمر بالتحليل الأدبي وعنايته بفهم المعنى الذي يتجاوز الدلالة الموضوعية المباشرة للرمزية الأدبية موضع الدرس، بأنه يمكن استخدام الفكرة الاجتماعية – السياسية عن مكونات الشعب الفلسطيني الثلاثة للوصول إلى تحليل مقارنة للأعمال الأدبية الفلسطينية.

والسبب، هو أنه في دراسة الأدب الفلسطيني الممثل لثلاث تجارب مختلفة ومتكاملة في الوقت نفسه، لا يمكن أن تفهم الثيمات الرمزية المشتركة التي تدور حول الدلالة الموضوعية لفقدان الوطن الفلسطيني، ومن ثم تجاوزها إلى تكاملية التجربة الفلسطينية والمأزق الفلسطيني ذاته، إلا خلال مقارنة الأدب موضع النقاش مقارنة تحليلية باستخدام فكرة تكاملية التجربة الفلسطينية الاجتماعية – السياسية.

ومن أجل بسط هذه الفكرة اختارت هذه الورقة، بهدف التحليل المقارن، عملين لكاتبين فلسطينيين يمثلان تجربتين مختلفتين ومتكاملتين في الوقت نفسه أنتجهما فقدان الوطن، الأول هو «المتشائل» والثاني هو «أطفال الندى» اللذين يمثلان تجربتين فلسطينيتين متكاملتين يتحول فيهما الفلسطينيون إلى غرباء لا- مواطنين وإلى لاجئين أقل من مواطنين على التوالي كنتاج لتجربة فقدان الوطن المشتركة. وبعد ذلك تم التركيز على

تقريباً، يُكتشف أيضاً مكان ابنة «يعاد»، «يعاد» الثانية التي كان سعيد مقتنعاً أنها «يعاد» الأولى وليست ابنتها، في بيت سعيد. وبعد أن تخبره بأن «الماء لا يستطيع مغادرة البحر أبداً مغادرة حقيقية يا عمي، إنه يتبخر ثم يعود في الشتاء في الينابيع والأنهار، انه سيعود دائماً»^(٢٩)، تقاوم الجنود.

وأخيراً، وفي تعارض صارخ مع معاملة أمها قبل عشرين سنة تقريباً، تفرض «وضعية غريبة» تنشأ... يتصفح ضابط الشرطة أوراق «يعاد» باحترام... ثم يعتذر عن الأوامر التي يحملها بإلغاء تأشيرة دخولها»^(٣٠).

وتصرخ «يعاد» بطريقة تشبه طريقة أمها في التحدي وهم يذهبون بها : «سعيد... لا تقلق... سأعود»^(٣١).

بالإضافة إلى هذه الإشارات الجلية والعلاقات المرتسمة بين الفلسطينيين الذين ظلوا والفلسطينيين الذين غادروا في صفحات «المتشائل»، يشير «حبيبي» إلى فلسطينيين في الأراضي التي تم احتلالها في العام ١٩٦٧، وينتقد نقداً لاذعاً «نخبة البلد التي يبلغ عدم اهتمامها بمن يحكمها سياسياً مبلغاً ينطبق عليه المثل العربي الشائع : من يتزوج أمي فهو عمي»^(٣٢).

وعلى المنوال نفسه، يشير «الأسعد» في «أطفال الندى» إلى التقديس الفولكلوري الكنعاني والإسلامي أيضاً للرقم سبعة، في إشارة إلى العودة في المطاف النهائي :

«ستعودون بعد سبعة (أيام) أو سبعة (أشهر) أو سبع (سنوات)»^(٣٣).

ويربط «الأسعد» ربطاً واضحاً حق اللاجئين في العودة بالنضال الحتمي لأولئك الذين ظلوا: «سيكون على بقية الشعب إذن أن ترفد عمتنا بالألوان في مابعد»^(٣٤).

إشارات:

- (١) محمد الأسعد ويوسف الغازي، أبعد من الجدران، لاجئ فلسطيني وإسرائيلي يعودان إلى زيارة ماضيهم، تحرير فرانسواز جيرمين - روبن (كتاب صادر بالفرنسية عن دار أكت سود وسندباد، باريس، ٢٠٠٥، ص ١٥٧).
- (٢) النكبة في الذاكرة: فلسطين وإسرائيل ولاجئ الداخل (مقالات في ذكرى إدوارد سعيد)، المقدمة، نور مصالحة (كتاب صادر بالإنجليزية عن دار زد، لندن، ٢٠٠٥، ص ١).
- (٣) تاريخ فلسطين المعاصرة: أرض واحدة لشعبين، إيلان بابيه (كتاب صادر بالإنجليزية عن مطبعة جامعة كمبرج، ٢٠٠٤، ص ١٨٨).
- (٤) الرمز والواقع في كتابات إميل حبيبي، عيسى بلاطة (مقال صادر بالإنجليزية عن دار الثقافة الإسلامية، ١٩٨٨، ص ٩).
- (٥) مختارات من الأدب الفلسطيني المعاصر، إعداد سلمي الخضراء الجيوسي (كتاب صادر بالإنجليزية عن مطبعة جامعة كولومبيا، ١٩٩٢، ص ٤٥٤).
- (٦) الفلسطيني السيء الحظ، تريفور لا جاسك (بالإنجليزية في مجلة الشرق الأوسط، ١٩٨٠، ص ٢١٦).
- (٧) الأدب العالمي وزمنه: أدب الشرق الأوسط وزمنه، المجلد السادس، جويس موس (كتاب بالإنجليزية صادر عن دار تومسن جيل، ديترويت، ٢٠٠٤، ص ٤٥٥).
- (٨) مختارات من الأدب الفلسطيني المعاصر، ص ١١٩.
- (٩) أطفال الندى، محمد الأسعد، (رواية بالعربية عن دار رياض الرئيس، لندن، ١٩٩٠، ص ٤٠).
- (١٠) المصدر السابق، ص ١٦.
- (١١) ضائعة هذه الذكريات، زفي بارايل (بالإنجليزية، صحيفة ها آرتس، ٢٧ مايو ٢٠٠٥).
- (١٢) المصدر السابق.
- (١٣) الحياة السرية لسعيد أبي النحس المتشائل، إميل حبيبي (ترجمة إلى الإنجليزية، سلمي الجيوسي وترفور لا جاسك، دار آرس، لندن، ٢٠٠٣، ص ٦).
- (١٤) المصدر السابق
- (١٥) أطفال الندى، ص ٧
- (١٦) المصدر السابق، ص ٢٧
- (١٧) الحياة السرية، ص ٢٣
- (١٨) المصدر السابق، ص ٢٤
- (١٩) أطفال الندى، ص ١٠١
- (٢٠) المصدر السابق، ص ١٠٢
- (٢١) الحياة السرية، ص ٢٤
- (٢٢) المصدر السابق، ص ٩٤
- (٢٣) أطفال الندى، ص ٥٥
- (٢٤) تاريخ فلسطين المعاصرة، ص ١٨٨
- (٢٥) الحياة السرية، ص ٤٥
- (٢٦) المصدر السابق، ص ١٢٠
- (٢٧) أطفال الندى، ص ١١٠
- (٢٨) الحياة السرية، ص ٦٢
- (٢٩) المصدر السابق، ص ١٥٤
- (٣٠) المصدر السابق، ص ١٥٥
- (٣١) المصدر السابق
- (٣٢) المصدر السابق، ص ٤٩
- (٣٣) أطفال الندى، ص ٤١
- (٣٤) المصدر السابق، ص ٣٣
- (٣٥) الحياة السرية، المقدمة، سلمي الجيوسي وتريفور لا جاسك، ص ٢٢.

خمس ثيمات رمزية مشتركة تدور حول فقدان الوطن، والتي تتجاوز هذه الدلالة الموضوعية المباشرة نحو تكاملية التجربة الفلسطينية ذاتها، حين يتم تقييمها تقييماً مقارناً. وتظهر الثيمة الرمزية المختارة الطبيعة الكلية للتجربة الفلسطينية، وتوسعا، للأدب الفلسطيني. والسبب، هو أنه على رغم تمثيل الروايتين لتجربتين فلسطينيتين مختلفتين، فإن الثيمات المشتركة، حين تقيم تقييماً مقارناً، تتجاوز رمزيتها الدلالة الموضوعية المباشرة لفقدان الوطن نحو تكاملية التجربة الفلسطينية والمأزق الفلسطيني ذاته.

إن فكرة مكونات الشعب الفلسطيني الثلاثة، كما تعبر عنها مختلف الأعمال الأدبية، تتخطى كونها أداة بالغة الأهمية في تحليل الأدب الفلسطيني، إلى تبديد الأساطير التي يتواصل استخدامها لإخفاء الوقائع التي تكشف في العام ١٩٤٨، والعام ١٩٦٧، ويتواصل تأثيرها على الشعب الفلسطيني وعلى استمرارية المأزق الفلسطيني ذاته.

من هنا، فإن قراءة الأدب الفلسطيني في إطار متكامل تمتلك أهمية بالغة، ليس للنضال الفلسطيني ذاته فحسب، بل «وللقضايا ذات العلاقة التي تهزنا، لا لأنها تتصل باللحظة و«بحدث» تاريخي معين فقط، بل لأنها تتجاوزهما لتسبر مشاكل الظلم والعدوان والإكراه حين تفرض نفسها على ضمير إنساني معاصر يعي متضمناتها وعياً تاماً»^(٣٥).

الفلسفة والشعر

مذاق الزمن الممزق أو الوجود المنهار

عزيز الحداوي

كاتب من المغرب

إلى الشاعر محمد الأشعري الذي منح عمقا للصدقة..

من الواجب أن نعترف، احتراما لروح المعلم سقراط، بأن الفلسفة والشعر يقتسمان مصير الإنسان، ويشيران خلصة إلى قدره حيث يحيا شعريا على هذه الأرض؛ ولذلك فإنه يضل مرغما طيلة حياته على العناية بها والإنصات إلى نداء الوجود وتسمية الآلهة والأشياء التي تنتمي إلى عالم ما بعد الطبيعة، إذا كان يرغب في إقامة ممثلة بالأفراح والسعادة. لأن الإنسان وحده منح هبة الوجود. ووضعت الأرض أمانة بين يديه. لأنه يمتلك أخطر الملكات وهي اللغة والنطق. لكن ما الذي يجعل الفلسفة والشعر يعتنيان بقدر الإنسان ومصير إقامته على الأرض. وكيف يمكن للإنسان أن لا يتيه في هذا الانتماء المزدوج، في هذا الفضاء الذي يحوم على مشاريف العدم، هل الإنسان يحيا شعريا أم أنطولوجيا أي فلسفيا فوق هذه الأرض ؟

◆ إن الفلسفة والشعر متقابلان يجتذبهما العشق
أو أنهما روح واحدة في جسدين يوحد بينهما الخصام؛
خصام العشاق الذين يعلمون أن حبهم لا فائدة منه
فيفترقون رغما عنهم.

على طرد الشعراء من جمهوريته، ولعل أهمها ليس فقط الخوف من التأثير السلبي في نفسية حفظة الجمهورية، خاصة تأثير الملاحم التراجيدية في الجزء من النفس الذي هو خسيس بدوره، وابتعاده عن الجزء الفاضل منها: «هذا هو السبب الأول الذي يبرز لنا حظر دخوله الدولة التي يحكمها قانون صالح، لأنه يثير هذا الجزء الخسيس ويغذيه وبذلك يعرض العقل ذاته للدمار. كما يحدث في الدولة عندما تسلم مقاليد أمورها وسلطاتها للأشرار ويقضي فيها على الأخيار والصالحين، فكذا يث الساعر المقلد في نفس الفرد حكما فاسدا. إذ يتملق الجزء اللاعقل» ص ٣٧٠

كان سقراط إذن يسعى إلى تأسيس جمهورية فاضلة، لكن بدون شعراء يحكمها الفلاسفة لأن في استطاعتهم إقرار العدل والفضيلة والخير العام وإبعاد دولتهم من حدة الشرور التي تصيب عادة الدول التي لا يحكمها الفلاسفة، وهكذا يقول: «ما لم يصبح الفلاسفة ملوكا في بلادهم، أو يصبح أولئك الذين نسميهم الآن ملوكا وحكاما فلاسفة جادين متعمقين، وما لم تتجمع السلطة السياسية والفلسفة في فرد واحد، وما لم يحدث من جهة أخرى، أن قانونا صارما يصدر باستبعاد أولئك الذين تؤهلهم مقدرتهم لأحد هذين الأمرين دون الآخر من إدارة شؤون الدولة - ما لم يحدث هذا كله فلن تهدأ، يا عزيزي جولوكون، حدة الشرور التي تصيب الجنس البشري بأكمله».

فبمجرد ما أعلن سقراط عن رغبته الملحة في منح رئاسة الدولة الفاضلة للفلاسفة وتقديم الحجج العقلية التي كانت وراء هذا الاختيار سيهتف محاوره قائلا: «يا له من رأي يا سقراط، ويا له من تصريح.. لا بد أنك تتوقع الآن بعدما صرحت به أن يقوم عدد من الناس ليسوا ممن يستهان بهم، بخلع ستراتهم في الحال، والتسلم بما تصل إليه أيديهم ومهاجمتك بكل قواهم ليعاملوك بما تستحق، وإن لم تصدهم بقوة الحجة وإن لم تستطع أن تنجو منهم، فستعلم جيدا كيف يكون المرء هدفا للسخرية والاحتقار» ص ٩٢.

للإجابة على هذه الأسئلة اخترنا الإصغاء إلى نداء سقراط وكانط ونييتشه وهايدغر من أجل أن نحصل على تأشيرة الدخول إلى جمهورية العباقرة والإقامة فيها ولو بشكل عابر، لأن ما يدوم يؤسس الشعراء، ولكنه يظل دائما عابرا ومتغيرا، لأن الشعراء يسمون الآلهة وكل الأشياء الميتافيزيقية ولكنهم لا يفكرون في أي واجب، إنهم أقرب إلى براءة الأطفال الذين يجتذبهم اللعب بالكلمات والأشياء، بيد أن الفيلسوف هو الذي يسير في طريقهم حيث ينتظره التيه في متاهات تلك التأملات الشاردة. والأحلام اللذيذة باعتبارها سبيلا نحو كشوفات الروح التي تقترب من عتبة الوجود.

١- سقراط أطردت الشعراء حقا من جمهوريتك ثم أعدتهم من مناهم؟

«إنني أصرح برأيي هذا لكم سرا إذ أنكم لن تشوا بي لدى شعراء التراجيديا (المأساة) وبقيّة الشعراء الذين تقوم أعمالهم على المحاكاة، فيبدو لي أن هذا النوع من الشعر يؤذي الأذهان التي تسمعه دون أن يكون لديها ترياق ضده، أعني معرفة الطبيعة الحقيقية لما يتحدث عنه هذا الشعر»^(١).

لم يكن سقراط مرتبكا ومتريدا على امتداد كتاب الجمهورية إلا في الكتاب العاشر الذي أراد فيه التصريح بخطر الشعر القائم على المحاكاة في جمهوريته، ولذلك نجده يختفي وراء عبارات الاحترام والتقدير والمحبة تجاه هوميروس وأتباعه، ولكن مع ذلك يقول: «إنه من الواجب أن لا نحترم إنسانا أكثر مما نحترم الحقيقة: «وذلك على الرغم مما كنت أشعر به منذ صباي من حب واحترام لهوميروس الذي يبدو أنه كان المعلم والمرشد الأصلي لكل هذه المجموعة الرائعة من شعراء التراجيديا «لكن لماذا كل هذا الارتباك والتردد في الإعلان عن طرد الشعراء من الجمهورية، هل تكفي تلك الحجج التي علل بها سقراط إقدامه على طرد الشعراء أمام محاوريه من جمهوريته، على الرغم من محبته واحترامه لهوميروس أم أن الأمر يقتضي تفسيراً آخر؟

لا يمكن أن يتيه المرء كثيرا في البحث عن الإجابة الممكنة لتلك الأسباب التي كانت وراء جراءة سقراط

الملاحظ أن سقراط كان شجاعا وقويا في مواجهته لتجار الحقيقة وباعة علم الكلام، أي السفستائيين والخطابين الذين يعتبرهم مصدر حدة الشرور التي تصيب الدولة، ولذلك فإن دستور دولته كان ينص على إبعاد هؤلاء من إدارة الدولة والقضاء، بيد أن تأجيل النظر في قضية الشعر وتخصيص له الكتاب الأخير من الجمهورية يضعنا أمام أسئلة محيرة وذات قيمة أنطولوجية تتعلق بوجود هذه الجمهورية نفسها، هل بإمكانها أن تتحقق أو أن تخرج من الإمكان إلى الوجود الفعلي في غياب الشعراء والرسامين والفنانين بصفة عامة، أم أنها ستظل في نعيم حميمية هذا الحوار السقراطي الرائع الذي يقول لمحاورة أنكم أنتم الذين تعرفون، أما أنا فكل ما أعرف هو أنني لا أعرف شيئا، هكذا تبدأ الحقيقة وتبدأ الفلسفة التي هي لحظة بين الجهل والمعرفة، بين الحقيقة واللاحقيقة. إنها إقامة حميمية للروح قرب ذاتها.

ها هنا يحدد سقراط للفلسفة مصيرا شاقا وطريقا صعبا لا يمكن أن يسلكه إلا الفيلسوف الذي تسكنه روح سقراط، أما الشعر، باعتباره لا يفكر في أي واجب بلغة كانت، وباعتباره نتاجا للعبقرية، فإنه يدعي معرفة كل شيء وامتلاكه السماء والأرض واقتسامه العرش مع الحقيقة الأمر الذي جعل المكر السقراطي ينال من الوجود الشعري، إذ نجده يقول لمحاورة: «فلتصغ إلي. وتحكم بنفسك، إن أفضل الناس منا عندما يستمعون إلى إحدى قصائد هوميروس أو أي شاعر تراجيدي آخر وهو يصور بطلا يروي أحزانه في قصيدة مطولة أو يندب حظه بالعويل وضرب الصدر. أقول أن أفضل الناس منا يشعرون عندئذ باللذة وهم يتابعون العرض متعاطفين معه كل التعاطف، ويعجبون بعبقرية الشاعر الذي يثير فينا على هذا النحو أقوى الأحاسيس».

يبدو أن هذا الاعتراف السقراطي لم يكن صادرا من الأعماق، أي حقيقيا أنه مجرد سخرية من هوميروس، خاصة وأنه يعترف بأن كل الشعراء منذ أيام هوميروس إنما هم مقلدون فحسب، فهم يحاكون صور الفضيلة وما شابهها، أما الحقيقة

ذاتها فلا يصلون إليها قط، إن الشاعر كالرسم الذي يرسم إسكافيا دون أن يعرف شيئا عن إصلاح الأحذية»، بل إن سقراط يذهب أبعد من ذلك حينما يتساءل قائلا «لماذا لا يعرف عن واحد منهم، في الماضي أو في الحاضر، أنه شفى مريضا أو نقل علمه إلى تلاميذ له كما يفعل أسقليبيوس هذا إذا كانوا حقا يعرفون الطب ولا يكتفون بمحاكاة كلام الأطباء».

إن سقراط كان يسير في طريق هادئ ربما يقوده إلى نصف الشعر انطلاقا من تمزيق وكشف الستار عن الوجه الحقيقي والأسطوري لشاعر الشعراء هوميروس، ذلك أن الفيلسوف يعرف أنه بمجرد ما ينهار رمز الشعراء تذوب التراجيديا في لهيب العدم، وتتطهر الجمهورية من تلك الأرواح الثقيلة والمحرضة على الحزن والبكاء لأن سقراط في حاجة إلى فرح الروح وإلى أناس أقوياء يتخلصون من الأحزان كما يتخلص الجسم من الأمراض التي تصيبه، ولذلك نجده يعلن عن نيته لجولوكون قائلا: «لن نسألهم عن هذا كله، ولكن عندما يأخذ هوميروس على عاتقه الكلام في أمور ذات أهمية قصوى كقيادة الحرب أو إدارة شؤون الدولة أو التعليم، فمن حقنا أن نسأله عن هذه الأمور قائلين: اسمع يا عزيزي هوميروس إذا كان صحيحا إنك فيما يتعلق بالفضيلة، لا تبعد عن الحقيقة سوى مرتبة واحدة، أي أنك في المنزلة الثانية منها لا في الثالثة...، وإذا كنت تعرف السلوك الذي يجعل الناس أفضل أو أسوأ في الحياة العامة والخاصة، فخيرنا باسم الدولة التي صلح حكمها بفضلك. إن كثيرا من الدول تدين بالكثير لمشرعيها مثل لوكورجوس في اسبرطة وخارونداس في إيطاليا وصقلية وسلون عندنا. ولكن هل تستطيع أن تنبئنا ببلد اتخذك مشرعا وانتفع منك».

لعل هذا النص المدهش الذي يضع هوميروس أمام حقيقة الشاعر ودوره في الجمهورية، بل وعدم قدرته على التشريع أو إدارة الدولة وقيادة الحرب قد جعل سقراط يقلل من الرمزية الروحية للشاعر، نعم إننا نحب الشعر، ونعظم هوميروس باعتباره

غاية الشعر عند
كانط لا ينبغي
أن تنزاح عن
غاية الفلسفة
وهما معا يتجهان
نحو التأسيس
الأخلاقي للإنسان
في هذا العالم لأن
الإنسان يستحق
حريته عندما
يخضع إلى ما
شرعه من قوانين
وواجبات

من أفعالنا، ذلك أن الشعر يغذي الانفعال بدلا من أن يضعفه، ويجعل له الغلبة، مع أن من الواجب قهره إن شاء الناس أن يزدادوا سعادة وفضيلة، ويبرر سقراط دعوته لحظر الشعر في الجمهورية من خلال إحالته على صراع الفلسفة والشعر منذ القدم حيث يقول: «وحتى لا يتهمنا الشعر بالقسوة والجلالة، فلنقل أنه بين الشعر والفلسفة معركة قديمة العهد. وما أكثر الشواهد على هذا العداء القديم فلدينا تلك الأبيات التي تتحدث عن: «الكلب الذي ينبح ضد سيده»، أو عن: «الإنسان المتمكن من فن الثثرة الجوفاء» أو عن «المفكرين المدققين الذين يرتدون أسمالا بالية».

لكن بالرغم من كل ذلك فإن سقراط سيتراجع عن موقفه المتطرف من الشعر، ويسمح بإعادته من المنفى، شريطة «أن يثبت بحجة ما أنه يستطيع أن يحتل مكانة في الدولة المثلى وسوف نقابله بكل ترحاب، إذ أننا ندرك ما له علينا من سحر،» و كل ما في الأمر أن من الظلم كتمان أمر نؤمن بأنه الحقيقة». لا بد أنك أنت نفسك، أيها الصديق، قد شعرت بسحر الشعر ولا سيما ما أتى به هوميروس،» بل أكثر من ذلك أن سقراط يعلن عن وجهة نظره في الشعر الذي يصلح لجمهوريته، بعد السماح له بالعودة من المنفى. لابد أن يسير في ذلك السبيل المتجه نحو تأسيس الدولة المثلى، يقول سقراط: «فهل لي أن أقترح إعادة الشعر من المنفى، ولكن بشرط واحد، هو أن يقدم دفاعا عن نفسه بالطريقة الغنائية وبأي وزن آخر.. كما أننا سنسمح لأنصاره الذين يحبون الشعر وإن لم يكونوا شعراء بالدفاع عنه نثرا، ليثبتوا لنا أنه لا يقتصر على بعث الشرور في النفوس، بل أنه نافع للدولة وللحياة البشرية. وسنستمع إليهم بصدور رحب، إذ أنه من المفيد لنا أن يثبتوا أنه يجمع بين بعث الشرور في النفوس، وبين الفائدة العملية.. إما إذا لم يستطيعوا إثبات ذلك، أيها الصديق العزيز فسوف نفعل كالمحبين الذين يعلمون أن حبهم لا فائدة منه، فيفترقون رغما عنهم، ولكنهم يفترقون على كل حال».

تلك هي الصورة الجميلة التي اختتم بها سقراط

أقرب إلى الحقيقة ولكن الشاعر يوجد في الدرجة الثانية، لأن الفيلسوف هو الذي يتربع على عرشها، أي يوجد في المرتبة الأولى، ولكن لا نرى فائدة منه في جمهوريتنا، ويذهب سقراط إلى حدود القول: فهل سمع أحد عن حرب حدثت في وقته، ونجح هوميروس في قيادتها بنفسه أو بنصائحه؟ أو هل نسب إليه اختراع بارع في الفنون أو خبرة عملية في المجالات البشرية الأخرى، مثلما نسب إلى طاليس الملطي أو إلى انخارسياس الاسكودي» ص ٣٦٧

إذا كان سقراط يسعى إلى حظر الشعر في جمهوريته انطلاقا من الرغبة في تدمير تلك الهالة المقدسة التي يتمتع بها الشاعر هوميروس، فإن استراتيجية الجدل باعتباره هو قمة العلوم وتاجها وأنه لن يوجد علم آخر يستحق مكانة أرفع منه «هي أضعاف صورة الشاعر من خلال التشكيك في ادعائه شفاء الأمراض، أو قيادة الحرب، ورئاسة الدولة، لأن قول هذه الأشياء هي من باب الظن، وليست من باب الحقيقة، ها هنا يتمكن المكر السقراطي من تدمير أسطورة هوميروس، لأنها تظل معلقة في السماء وليس لها أي دور في الواقع، وكأن سقراط يقول لنا أن الجمهورية تحتاج إلى حكماء ومشرعين وسياسيين نالوا أحسن تربية فلسفية وعلمية. وليس إلى السفسطينيين وشعراء يحلمون في واضحة النهار. هكذا نجده يقول لجولوكون: «إن على العارف بالديالكتيك أن يتمكن من تمييز مثال الخير، والتفرقة بينه وبين كل الصور الأخرى، وعليه أن يعرف كيف يصمد أمام كل الاعتراضات وذلك بأن يحاول إقامة براهينه على ما هو موجود، لا على ما هو ظاهر، ويظل ظافرا إلى النهاية دون زلة واحدة... وإلا لن نقول عن حياته إلا أنها حلم ومنام لن يتيقظ منه في هذا العالم، بل سيهبط قبل ذلك إلى العالم الأدنى، حيث يدوم سباته إلى الأبد.» ص ٣٧٤

الواقع أن موقف سقراط من الشعر لا يمكن تبريره إلا من خلال تمجيده لقوة النفس وفرح الروح ومن ثم إبعاد كل ما يغذي الانفعالات السارة والأليمة للنفس وهي الانفعالات التي يعترف بأنها ترتبط بكل فعل

هايدغر يعتبر
أن ما هو دائم هو
العابر اعتمادا
على مقطع شعري
لهولدرلين: «عابر،
سريع كل ما ينتمي
إلى السماء، لكن
ليس عبثا»

الإبداعية والأنطولوجية، ليس هو الوزن والإيقاع أو القالب الشعري ولكن غايته ومقاصده أو دوره في تربية الروح على الفرح والسعادة إذ يقول: «و بالمثل فإن الشاعر يضفي بكلماته وجمله على كل فن ألوانا تلائمه، دون أن يفهم من طبيعة ذلك الفن إلا ما يكفي لمحاكاته، ويؤثر في أناس لا يقلون عنه جهلا.. فيدفعهم السحر الكامن في الوزن والأيقاع إلى الاعتقاد بأنه قد حدثهم حديثا خلافا عن القيادة الحربية أو صناعة الأحذية أو أي موضوع فني آخر. فإذا نزعنا عن الشعر قالبه الشعري، فلا شك أنك تستطيع أن تراه على حقيقته عندما يتحول إلى نثر» ص ٣٦٨، بل أكثر من ذلك أن سقراط يتساءل بدهشة الفيلسوف قائلا: «ألا يكون عندئذ أشبه بوجه لم يكن جميلا في وقت من الأوقات، ولكنه نضر، ثم فقد بعد ذلك نضارة الشباب بدورها؟»

حقا ان كانط في تحديده لماهية الشعر كان سقراطيا حين قام بالتفريق بين الجانب الاستيطيقي في القصيدة وبين عمقها الروحي أي غايتها في عصر التنوير، لأن الشاعر في رأيه هو مشرع المخيلة المبدعة، والفيلسوف مشرع العقل النظري، ولذلك فإنهما يقتسمان مجال نقد ملكة الحكم باعتبارهما يتجهان نحو نفس القدر وهو ملكة النفس التي تؤسس للعبقرية كأصل الإبداع الشعري والأشياء الجميلة، والعقل كمؤسس للتنوير والحدثة من خلال ملكة النقد والبحث عن أرضية جديدة للميتافيزيقا. ولكن كيف يكون الشعر مشرعا للمخيلة المبدعة ومستمدا عبقريته من ملكة النفس، ومع ذلك بلا روح؛ فما قيمة الشعر الفاقد للروح؟

الواقع أن كانط لم يتردد في الإجابة عن معنى غياب الروح في القصيدة الشعرية، بل كان حاسما إذ يرى أن الشعر يكون بدون روح حين لا يستطيع أن يكون شعرا يحيي النفس، أي أن يجعل قوى النفس في منتهى عنفوانها أو تألقها الأسمى، ذلك أن الشعر في مملكة كانط هو مذاق للتأمل، تفكير بلا مفهوم، وبعبارة أخرى إنه مجرد لعب متعال عن المفهوم وبلغة كانط إنه «لعب بالمظهر» دون أن يتحول إلى خداع للناس، ولذلك فإنه لا ينبغي أن يزعم بأنه

كلامه عن الشعر في الجمهورية، وهي على كل حال صورة صادقة وصادرة عن القلب لأنها تعترف بحبها للشعر الذي يسعى إلى بناء الدولة كما يراها الفيلسوف لا كما يراها السفسطائي المتجر بالحقيقة، ذلك أن الناس يحبون إيديولوجيتهم، فالدول التي تعتمد التراجيديا وترهب الناس وتجعلهم يعيشون الضعف والذل وإبعادهم عن السعادة والفضيلة ودفعهم إلى التشبث بقيم الشر ونكران الخير، هي الدول التي تسمح لشعراء المأساة بالتحكم في نفوس رعاياها وتمنحهم المال والجاه والسلطة: «أجل يا صديقي جولوكون، فالأمر خطير حقا وهو أخطر مما يتصوره معظم الناس. فعليه يتوقف تحول الإنسان إلى الخير وإلى الشر، ومن هنا فإن من واجبا أن نقاوم إغراء الشعر، مثلما نقاوم إغراء المال أو الجاه أو الشهرة».

٢- كانط الشعر لا يفكر في أي واجب

إذا كان سقراط قد وضع الشعراء أمام ضرورة الاختيار بين الاستمرار في مسارهم المأساوي والهزلي وبذلك يتم طردهم من الجمهورية، أو كتابة قصائد تدخل السرور على الروح وترفع من قيم الفضيلة وتذوق السعادة، هكذا ستصبح لهم مكانة في دولته المثلى، فإن كانط يعتبر أن الشعر ضروري في عصر التنوير، على الرغم من أنه لا يفكر في أي واجب كما هو الحال بالنسبة للفيلسوف ولكن مع ذلك فإن الشعر ينبثق عن العبقرية باعتبارها التربة التي ينقح منها الإبداع الشعري، إلا أن كانط نفسه كان يميز بين الشعر العميق النابع عن الروح وبين الشعر الخالي من صفة الروح حيث يقول: «هناك قصائد شعرية بإمكانها أن تكون صحيحة النظم وغاية في الجمال، ولكنها بدون روح»، هل يمكن اعتبار هذا الموقف الكانطي من الشعر مجرد استمرار للموقف السقراطي كما جاء في الكتاب العاشر من الجمهورية؟ وما معنى أن يكون الشعر جميلا ولكن بدون روح؟

لقد كان سقراط واضحا وعذبا في حوار هع جلوكون حيث اعتبر أن ما يمنح للشعر قيمته

٣- نيتشه الشاعر الذي نسي ظله هناك حيث الأبدية تنتظر

لقد تاه العقل، وتاهت الفضيلة لأنها شعرت بالخداع وانطلقت بأجنحتها ضاربة أسوار الأبدية، ولكن الفيلسوف يخشى أن تظل السبيل فتجد نفسها في نهاية المطاف أمام الوجه المزدوج للحقيقة، فإلى أي انتماء ستتجه إلى حقيقة الفلسفة أم حقيقة الشعر؟

كان نيتشه على لسان زرادشت يتكلم لغة الشعراء رغم خصامه العنيف وإعلانه الحرب عليهم: «أعطني هؤلاء العظماء، وأشهدهم إرهاباً لي أوفر عظمة، فأنا أتوق إلى اجتياز مرتبتهم فأفوتها وأنا أتجه إلى الإنسان الأعلى المتفوق» (ص ١٧٢) بيد أن ما يثير الاستغراب في هذا الموقف هو قدرته على إرباك الذهن ودعوته إلى الإقامة في الالتباس، ذلك أن محبة الشعر وكرهيته في نفس الآن تدعو إلى فتح سجل للأسئلة، فإلى أي مدى كان الشاعر يكره نفسه؟ ومتى تحول الفيلسوف إلى شاعر يبغض الحقيقة؟ هل بإمكان الشعر أن يريحنا من قلق الوجود ونسيان حقيقته؟

كان زرادشت يسعى إلى بلوغ مقام التنكر من أجل أن يعرف حقيقته والقبض على ماهيته بيد أن ازدواجية الانتماء، جعلته يفتقد مذاق السعادة، ومذاق الحقيقة، يقول: «ليتني أراكم متنكرين، أيها الإخوة والأقرباء. فتبدون بطلكم وقد نفخها الغرور، وليتني أجلس بينكم متنكراً أنا أيضاً كي لا أعرف من أنا، لأن هذه آخر حكمة لي على حكم البشر» (ص ١٧٢).

يتجه زرادشت إلى التنكر لكي لا يعرف نفسه ولا يتعرف عن هويته، هل هو فيلسوف أم شاعر، بل إنه يرغب في عدم التعرف عن جوهره، هكذا نجده يقول: «ليس لي أن أصف ما هنالك بغير الرموز، لذلك أجدني محفوراً إلى تنمة ما أقول فأندب كالشعراء. والحق أنني أخجل من اضطراري إلى الأخذ ببيانهم» (ص ٢٢٦).

ليس بإمكان الشعراء أن ينطقوا بكلمة الإنسان المتفوق وتربية الناس على الإيمان بأن الإنسان

ينتج معرفة منبثقة عن الحدس أو التجربة لأنه لا يعتمد على المفاهيم العقلية، أي مجرد انبثاق عن مملكة النفس التي تحرض العبقرية على التجلي. ذلك أن الشاعر يمتلك جرأة خارقة على جعل اللامرئي محسوساً ومشاراً إليه، مع العلم أن مجال ما وراء الطبيعة خاص بالعقل وليس بالمخيلة هنا يضع الشاعر قنطرة ما بين المخيلة والعقل من خلال عناصر الإبداع إنه يسعى إلى لمس إمكانية التجربة، ولذلك فإن الشعر هو ذلك المجال الهادئ الذي تبلغ فيه ملكة الأفكار الاستطيقية كمال المدى وإصغاء لصوت الحقيقة، بيد أن الفلسفة هي كمال للوجود ونداء للحقيقة، إن الفلسفة والشعر متقابلان يجتذبهما العشق أو أنهما روح واحدة في جسدين يوحد بينهما الخصام؛ خصام العشاق الذين يعلمون أن جهنم لا فائدة منه فيفترون رغماً عنهم، ولكنهم يفترون على كل حال كما قال سقراط. لعل الشاعر في نظر كانط يأمل أن يوسع المفهوم نفسه استطيقياً على نحو لا حد له، ولذلك نجده يقول إن «الشعر ينفرد عن باقي الفنون بانتمائه إلى العبقرية، ولذلك فإنه هو الذي يفوز بالمرتبة الأولى» ولكنها مرتبة مؤقتة ما دام أنه لم يستحوذ على عرش الحقيقة.

يمكن القول أن كانط وجد نفسه في حيرة مثل سقراط عندما أراد أن يحدد العبقرية فأجاب قائلاً بأنها ذات مقاصد استطيقية تخرج إلى الوجود انطلاقاً من الاتحاد بين المخيلة والذهن، إنه اتحاد تتحكم فيه البراءة مثل براءة الأطفال لأن غايته ليست هي المعرفة كما هو الحال بالنسبة للفلسفة. بل الحرية والتحرر من كل التزام، بل إنه «يقوي النفس ويمكنها من الكمال ومن الشعور بالتبعية للطبيعة».

وباختصار أن غاية الشعر عند كانط لا ينبغي أن تنزاح عن غاية الفلسفة وهما معا يتجهان نحو التأسيس الأخلاقي للإنسان في هذا العالم لأن الإنسان يستحق حريته عندما يخضع إلى ما شرعه من قوانين وواجبات.

غاية ما في القول أن الشعر يبدع الجليل والجميل، والفلسفة بوابة على السعادة والفضيلة، فماذا يحق لي أن أأمل، وأن أرجو وأتمنى غير التمتع بهما.

٤- هايدغر الشعر هو ضلال في متاهات تأمل الذات

ينطلق هايدغر من مقطع شعري رائع لهولدرلين حول ماهية القول الشعري، حيث يقول: «منذ أن كنا حوارا وكان باستطاعتنا أن نسمع بعضنا البعض الآخر» وهكذا تكون القدرة على الإنصات إلى الآخر إلى الوجود هي ما يشكل ماهية الإنسان الذي يمتلك أخطر الملكات وهي اللغة باعتبارها مأوى ومسكن الوجود، ولذلك يستغلها من أجل إيصال ندائه ونبراته العاطفية. إن اللغة هي الضامن على وجود الموجود في الوجود، أي وجود الإنسان في غسق انفتاح وتجلي الموجود، والعالم لا يكتسب قيمته إلا حين تسود ملكة اللغة، لكن ما الذي يؤسسه الشعراء ؟ وكيف يمكن أن نكون مجرد حوار يمنحنا هيبة إلهية تجعلنا نسمع لبعضنا البعض ولدناء الحقيقة والوجود ؟

إن سقراط كان
يسير في طريق
هادئ ربما يقوده
إلى نسف الشعر
انطلاقاً من تمزيق
وكشف الستار عن
الوجه الحقيقي
والأسطوري
لشاعر الشعراء
هوميروس، ذلك
أن الفيلسوف
يعرف أنه بمجرد
ما ينهار رمز
الشعراء تذوب
التراجيديا في
لهيب العدم

إن ما يؤسسه الشعراء هو الأبدية باعتبارها تستمد ماهيتها من المتغير الذي يجد نفسه مضطراً للإقامة في الزمن الممزق حيث يتقاسمه الماضي والحاضر والمستقبل والحوار هو الذي يمنح للإنسان خاصية الوجود في العالم منذ أن كان الزمن وأصبح الإنسان في التاريخ أي منذ أن صار حواراً. هكذا نجد الشاعر يصف الزمن بأوصاف جميلة رغم تمزقه، كما أنه يسمي الآلهة وكل الأشياء المنتمية إلى الطبيعة أو ما بعد الطبيعة، ولذلك فإنه يمتلك القدرة على الإقامة في متاهات الزمن الممزق وتسمية ما هو دائم وأبدى. والحقيقة أن هايدغر يعتبر أن ما هو دائم هو العابر اعتماداً على مقطع شعري لهولدرلين: «عابر، سريع كل ما ينتمي إلى السماء، لكن ليس عبثاً». وال حال أن هايدغر كان حزينا ومتألماً من قدر هولدرلين، هذا القدر الحزين الذي اختطفه في ليلة ممثلة بالرموز والأشباح وأبعده عن ذلك الشاغل الأكثر براءة من بين المشاغل كافة، ولذلك يقول فيلسوف الوجود والزمن: «وإذا ما توصلنا إلى فهم جوهر الشعر الذي يجعل من الشعر تأسيساً للوجود بواسطة اللغة، نستطيع عندئذ أن نحسد بشيء من حقيقة هذا الكلام الذي قاله هولدرلين، حين اختطفه ليل الجنون وأسكنه عتماته» ص ٦٣. ومع ذلك ظل

كائن يجب أن ينشأ منه ما يجتازه، ليس الإنسان بالنسبة لزادشت هدفاً وغاية، إن هو إلا عابر يدعي السعادة في ظهيرته ومسائه ذلك أن زرادشت أصابه قدر اليأس وأصبح يتحفظ من مهنة التعليم والتربية لأنه شعر بعدم قدرته على الاستمرار بمظهر الشاعر الذي ينتهي تعليمه بمجرد انتهاء القصيدة، يقول: «علمت الناس جميع أفكاره وأبنت لهم جميع رغباتي إذا أردت أن أجمع وأوحد ما في الإنسانية من بدد الأسرار وتعاريف الحدثان فقامت بينهم شاعراً أحل الرموز وأفتديهم من الصدف العمياء لأعلمهم أن يبدعوا المستقبل وينقذوا بإبداعهم ما انصرم من الأحقاب» ص ٢٢٧.

حين بلغ زرادشت منتهى اليأس أصبح يعلن عن سفره إلى مملكة العدم، مملكة الخلود والراحة والطمأنينة، ولذلك يخاطبنا قائلاً: «لقد انطلقت السفينة فهي متجهة إلى بعيد ولعلها سائرة إلى لجة العدم، فهل فيكم من يريد السفر إلى المجهول المفترض؟» ص ٢٣٦

حقاً أن الرحلة مع زرادشت نحو المجهول كانت ممتعة حينما كشف لنا عن هويته وعن غايته، إذ أنه ليس هو نفسه الإنسان الأعلى ولكنه مجرد مبشر به، هكذا يتجه إلى البحث عنه وهذا لم يمنعه من التنكر في حلة الشاعر تارة وفي حلة الفيلسوف تارة أخرى وهذا بالذات ما جعلنا في ماهية الحيرة والاندھاش، هل نسميه فيلسوفاً أم مجرد شاعر يسمي كل الأشياء والآلهة ويلعب مثل الأطفال؟ هل استقر زرادشت في مملكة الحقيقة حيث يسود العقل، أم في مدينة الشعراء حيث اللعب باللغة ممكن والتفكير بلا مفاهيم وعدم الخضوع لأي واجب؟ فإلى أي ضفة وصل مركبه ؟

و في الحقيقة أن زرادشت تركنا في ليل ممتلىء بالرموز ويسوده الغموض مما جعل استمرارنا في طريقه محاطاً بالمخاطر والمتاعب. هكذا نجد أنفسنا مضطرين إلى التخلي عن هذه الرحلة الشاقة والاعتراف بعدم الوصول إلى الكشف عن هوية زرادشت هل هو شاعر ناطق بالإنسان الأعلى أم شاعر تاه في طريقه نحو الأبدية ؟

سيخضع لتلك الحكمة التي نطق بها هولدرلين في آخر أيامه «...ينبغي أن يرحل عندما يحين الأجل، من تكلمت الروح بلسانه».

لقد كانت دعوة هايدغر إلى الإقامة في جوهر الشعر شيقة إذ جعلتنا نستوعب ما دلالة أن الإنسان يحيا شعريا على هذه الأرض لأنه يظل مرغما على العناية بها، خاصة وأنه ذلك العابر الذي يعيش. لأن ما يدوم يؤسس الشعراء ومن ثم فإن الإقامة في الشعر تعني الإقامة في الأبدية وإلا فقد الوجود قيمته، ذلك أن هايدغر يسعى إلى تفسير عبارة مذهشة لمعلم الإنسانية أرسطو الذي يقول أن امتلاك الوجود وحده يدعو الإنسان إلى الابتهاج والسرور، والإقامة في الوجود لا بد أن تكون شعرية مرحلة تشبه مرح الأطفال الذين يقضون أوقاتهم في اللعب دون التفكير في أي واجب يقربهم من الاكتواء بنار العدم.

كان هايدغر إذا يفسر شعر هولدرلين بروح الفيلسوف الذي لا يرى في الشعر سوى سبيل يقود الإنسان شعريا في هذه الأرض نحو استيعاب مقاصد الإقامة ومتعة العبور من الشعر إلى الفلسفة.

هامش

١ - أفلاطون، الكتاب العاشر الجمهورية.

متفائلا يعيش في لذة نعيم الروح وسرورها ولذلك يقول ببراءة الشاعر الذي يسمي الآلهة وكل العوالم الميتافيزيقية: غني بالمزايا، الإنسان، لكنه يحيا شعريا على هذه الأرض».

لعل الإنسان يحيط بعنايته الأرض، من خلال الاعتناء بالكروم والأشجار والماء والحيوانات، لأنه يحيا شعريا في عمقها وهو يشعر بأن الأرض منحته الحياة وتنتظر منه العناية الشعرية بها. فكل ما يفعله الإنسان لا يتعلق بجوهر إقامته على هذه الأرض، ولا يمتد إلى عمق الوجود. فماهية الوجود هي الشعر. والشعر بالنسبة لهايدغر يعني تسمية الآلهة والإشارة إلى جوهر الأشياء، ولذلك فإن مقاصد عبارة «يقيم شعريا» هي المثل دائما في حضرة الآلهة والإقامة في جوهر الأشياء من خلال العناية بالأرض لأن المحصول الزراعي والإنسان محميان في الحظوة التي تدبر السماء والأرض وتعطي ما يدوم. هكذا تكون الإقامة شعرية، حين تصبح عميقة ومرتبطة بماهية الوجود باعتباره هبة تدعو إلى السرور، لأن كل من يمتلك هذه الهبة ولا يكون مسرورا فهو إما حيوان أو إله. فالشعر إذا لم يكن مؤسسا للوجود بواسطة اللغة ومحرضا الإنسان على الإقامة في عمق الأشياء والعناية بما يحيط به، لا يمكن أن يكون شعرا حسب هايدغر، وإلا

محمد علي اليوسفي

السرد يتكلم شعرا

خالد الغريبي

كاتب من تونس

في حوار أجراه عبدو وازن مع الكاتب سليم بركات سأله سؤالا اعتبره مفتاح هذه الدراسة التي أنجزها حول علاقة الرواية بالشعر عند (محمد علي اليوسفي) جاء فيه : «بين الكتابة الشعرية والكتابة الروائية هل يظل الكاتب هو نفسه؟ ترى أية مواصفات تجمع التجريبتين إلى بعضهما، أو تفصلهما الواحد عن الأخرى؟» وكانت إجابة المبدع: «هنالك خصائص، لاتقاطع بين هذين النوعين الكتابيين، بين الصرامة الهندسية، والتسلسل المنطقي الذي للرواية، وبين الانفلات الشعري، لكن الرواية تحتل امتداد الشاعر في الروائي، بينما لا يحتل الشعر امتداد الروائي في الشاعر، إلا في حدود ضيقة.

◆ اليوسفي: ما أؤمن به وأسعى إليه هو كيفية جعل الشعر متأتيا من شعرية الأمكنة ومن علاقات الشخصوص إن حبا أو كرها (جمالية القبح!) وليس من تدفق رومانسي للغة. ثمة عنصر مهم في الرواية وإلا كفت عن أن تكون كذلك - وهو الإيقاع؛ إيقاع الأحداث وسيطرة الحكاية بما يشبه الهاجس.

مدخل:

الشعر أناني أكثر، وهو يستدرج الكاتب إلى انفصام شخصي في لعبته، إلى التماهي مع مجازاته المتعلقة بالخفة. بينما الرواية تتصف بأريحية كبيرة داخل بيانها الهندسي. إن بينهما إشارات عمياء تقودها اللغة...^(٢)

هذه إجابة مبدع هو سليم بركات تمرس بالكتابة شعرا وسردا وجربها تجريبا حتى صارت لغته بشهادة النقاد والباحثين كيمياء لغوية ترشح بمعنى المعنى وتحلق بقارئها في عالم سريري يعيد صياغة الواقع ويشكل علاماته ورموزه في أفق البحث عن نص لا مرجع له إلا في خيال منشئه.

وفي حوار مع الكاتب محمد علي اليوسفي أجراه كمال الرياحي يسأل هذا الأخير الأديب:

يتداخل في شمس القراميد الخطاب الشعري بالخطاب الروائي. متى يصبح الشعر والشاعرية في الرواية مأزقا بالنسبة لشعرية الرواية؟ ومتى يحقق إضافة نوعية؟ فيجيب:

× هذا موضوع يهمني كثيرا: ما أوّمن به وأسعى إليه هو كيفية جعل الشعر متأثيا من شعرية الأمكنة ومن علاقات الشخصوخ إن حبا أو كرها (جمالية القبح!) وليس من تدفق رومنسي للغة. ثمة عنصر مهم في الرواية وإلا كفت عن أن تكون كذلك - وهو الإيقاع: إيقاع الأحداث وسيطرة الحكاية بما يشبه الهاجس.^(٣)

وما هذه الإجابة إلا واحدة من عشرات الإجابات المحتملة لكتاب آخرين شعراء روائيين أو روائيين شعراء.

إن سؤالنا الجوهرى كيف يكتب الشاعر روايته؟ هو سؤال بدوره مفتوح على أسئلة وكل سؤال كما علمتنا الفلسفة لا يتحدد بجواب قطعي ونهائي.

هل يمكن للشاعر وهو يكتب روايته أن يعدل عن لغة الشعر وصوره وإيقاعه وأن يمحض كتابته للسرد وأدواته؟ كيف يتسلل الشعر إلى الرواية وهل يقتضي هذا التسلل أن يكون الروائي شاعرا بالضرورة أم أن الشعر في الرواية هو من نسيج اللحظة الروائية ذاتها التي تمتع من سجلات لغوية متنوعة وأوساع متخيلة لا تحد؟

I. في مبررات الاختيار:

دعنتي إلى تناول هذا المبحث دواع أهمها أن التداخل

بين الشعر والرواية ظاهرة لافتة للانتباه سواء أعلق الأمر بشعراء يكتبون الرواية أم بروائيين يكتبون الشعر.

وإن كانت أغلب الدراسات اهتمت بظاهرة تسريد الشعر في القصيدة الحديثة أو بتشعير الرواية، فإن هذه الدراسة تتوسل قراءة الظاهرة من خلال أنموذج روائي يجمع كاتبه بين فني الرواية والشعر. فكأن المبحث يركز على حقل اهتمام مخصوص لا يتعدى رصد الظاهرة في تنوعها والبحث عن سمات التبادل بين أسلوبية الشعر وأسلوبية الرواية دون أن يكون أي مظهر من مظاهر التداخل يفرضي إلى إضعاف جنس الرواية السردية.

والراصد لهذه الظاهرة يمكن أن يلقاها في صنف من الكتابة يمكن تحديدها كالاتي:

١- صنف من الروائيين يكتبون الشعر أي أن الصفة الغالبة عليهم هي كتابة الرواية (ادوار خراط)^(٤)

٢- صنف من الشعراء يكتبون الرواية أي أن الصفة الغالبة عليهم هي كونهم شعراء (إبراهيم نصر الله)

٣- صنف من الكتاب كانوا يكتبون الشعر ثم انقطعوا عنه لكتابة الرواية عبد الجبار العش، مسعودة أبو بكر..

٤- صنف من الكتاب يراوحن بين كتابة الرواية وكتابة الشعر محمد علي اليوسفي^(٥)

وحيث أن ظاهرة الجمع بين كتابة الرواية والشعر متواترة تواترا ملحوظا في الأدب العربي الحديث مثلما هي ظاهرة كتابة الرواية والنقد أو الشعر والنقد أو الجمع بين أجناس من الكتابة مختلفة فإن اختيار النماذج الممثلة لهذه الظاهرة يعسر لكثافتها وكثرتها مما يفرضي إلى اتساع الحقل الدراسي وهو ما لا يناسب هذا المقام.

وعليه رأينا أن نسلط الضوء على تجربة محمد علي اليوسفي الروائية من خلال روايته «دنتيلا»^(٦) بوصفها منطلقا مرجعيا لتحليل الظاهرة وتفكيك خصائصها والوقوف على أبرز قوانينها.

ولا شك أن الظاهرة التي نحن بصدد درسها تنتمي إلى ما يسميها النقد بتضافر النصوص أو بالنص الجامع وهي مصطلحات تولدت بفعل إذابة الحدود بين الأجناس الثلاثة الغنائي والدرامي والملحمي التي حددها أرسطو في كتابه الشعرية أو فن الشعر. وقد أولى الباحثون ظاهرة التضافر النصي ما تستحقه من عناية التنظير والتطبيق وما السؤال الذي نحن بصدد البحث فيه كيف يكتب الشاعر روايته؟ إلا متعلق بوجه من

سؤاله «هل كانت شمس القراميد تتمتع لتوقيت البنكا، إن بينهما وشائج كثيرة؟ عدم اعتقاده في هذه الأطروحة بقوله:

«لا أعتقد ذلك. ربما جاء التقارب من عدة عناصر منها التركيز على طفولة الشخصيات وطفولة المكان (أقصد القفز بين قرنين في مجريات الأحداث) يضاف إلى ذلك التركيز على المخيلة الشعبية»^(٨)

والسؤال نفسه يطرحه محمود طرشونة ويحاول الإجابة عنه بقوله:

«هل تكون رواية محمد علي اليوسفي شمس القراميد امتدادا لروايته الأولى توقيت البنكا؟ وليس معنى السؤال الإيعاز بأن الكاتب يواصل في الثانية ما بدأه في الأولى، فالامتداد المقصود هنا ليس في الزمان ولا في المكان بل في المادة الروائية المستعملة في بناء النصين معا. وقد أضاف إليهما روايتين أخريين «ملكة الأخضر (و)» بيروت نهر الخيانات «». فقد تغير اسم الشخصية المحورية لامحالة وتحول من طارق إلى جابر، وتغيرت بعض الشخصيات الأسطورية فظهرت أسماء شمس القراميد ومريم وامرأة المستنقعات وقمر البركة والعريفة والأقزام المغاربة لكن بقيت أسماء العينوس والبنكا والجدة، وبقيت شخصية المعمّر الأجنبي لكن غير اسمه فتحول من جورج إلى بوسكو، وبقي التلاعب بالماضي والحاضر والمستقبل وبتعايش الحلم والواقع والمخيّل والمعيش، وبالرموز والألغاز والمجان»^(٩)

والناظر في رواية دانتيلا من جهة شخصياتها وإحالتها على أمكنة مختلفة وأحداث معلومة يلاحظ تواصلها مع روايتي شمس القراميد وملكة الأخضر^(١٠). والذي يهمننا أكثر هو أسلوب الكتابة الروائية الذي هو جماع أساليب تنزع عموما إلى شعرية السرد. وللتحقق من هذا التداخل بين الشعر والسرد رأيت أن أسلط الضوء التحليلي على «دانتيلا»، بالارتكاز على فكرة منهجية أساسية قوامها أن للناقد مجالات تفكير وتدبر للنصوص لا تحد متي آمن أن النقد ليس علما بالمعنى الصارم و«أن علاقة النقد بالعمل هي علاقة المعنى بالشكل، ولا يستطيع الناقد أن يزعم أنه «يترجم» العمل، ولا يستطيع، خصوصا، أن يجعله أكثر وضوحا. وإن كل ما يستطيع أن يفعله هو أن «يولد» معنى يشقه من الشكل. فالشكل هو العمل»^(١١). أما مستويات

وجوه التضافر النصي ويتجاوزوه إلى ضرب من التناص الداخلي والخارجي في أن. لأن النص الروائي هنا هو مركب نصي يفترض أن يكون جماع نصوص شعرية غائبة ونص سردي حاضر ولأن الكاتب محلّ الدرس هو شاعر وروائي ولا يمكن لهذا الكاتب، بأي حال من الأحوال، أن ينفصل عن هويته الإبداعية مهما أوتي من جهد الانفصال.

فمن هذه الجهة تكون طرافة المبحث كامنة في تعدد زوايا القراءة. ومن هذه الزوايا اقترحنا زاوية نظر معلومة تتمثل في تفكيك آليات الكتابة الشعرية في الرواية. وبمقتضى ذلك تنفسح أمامنا جملة من الأسئلة: هل في سيرة الكاتب محمد علي اليوسفي ما يشير من بعيد أو من قريب إلى هذا التداخل بين فني الرواية والشعر؟ كيف يمكن للكاتب أن يعبر من جنس فني إلى آخر دون أن يفقد الجنس خصوصيته حتى في ظل مبدأ تداخل الأجناس؟

دأبنا عموما تجنب سرد سيرة الكاتب الأدبية، غير أن سياق هذا المبحث يقتضي منا الوقوف على ما يمتاز به محمد علي اليوسفي كاتباً من تعدد وظائفه كان القدامى يطلقون عليها الموسوعية الأدبية والفكرية. والناظر إلى هذه السيرة الكتابية يلحظ أن كاتبنا هو شاعر وروائي وناقد باحث وصحفي وترجمان^(١٢) إن هذا التعدد المعرفي الكثيف بفنون الكتابة وأنواعها وهذا التنوع الثقافي بمنحاه الإبداعي والفكري لا شك أنهما سيسكلان القاعدة الأساسية التي تغذي حدث الكتابة الإبداعية. ولا شك أيضا أن رحلاته غربا وشرقا وإقامته ردا كبيرا من الزمن بين سوريا ولبنان وقبرص في أزمنة الجمر والنضال العتي والغربة الموجعة وتعرفه إلى العديد من المبدعين في كل المجالات سيكون له الأثر الكبير في صياغة ذاكرته الإبداعية التي تترامى أطرافها من الطفولة إلى الكهولة ومن باجة إلى تل الزعتر.. ومن أزمنة المنفى القهري إلى أزمنة الغربة الاضطرارية

II. المكونات الشعرية في رواية «دانتيلا»

من خصائص الكتابة الروائية عند محمد علي اليوسفي أنها قائمة على جدل الانفصال والاتصال. فالقارئ لروايته لا شك واجد بعض الخيوط النازمة لهذه الأعمال وهي خيوط تتباين وضوحا وغموضا. وإن أكد الكاتب في حوار له مع كمال الرياحي من خلال

التحليل، فيمكن تبينها كالآتي:

١. في العتبات النصية :

من العنوان الجامع للرواية يبدأ الشعر لفظة مشبعة بالإيقاع. لفظة دخيلة نطقها في لغة الطليان والأسبان dantyla ولا يختلف اثنان على ما في اللفظة بوصفها دالا من إيقاع يزيدنا مدلوله شعرا على شعر إذا قلنا إن اللفظة موصولة في معجمها بالنسج والنسيج والتطريز حين تكون الخيوط متشابكة تزين الأجسام والأشياء دون أن تحجبها بل تجعلها تشف من وراء غلالة.

هكذا رواية دانتيلا لا تقرأها إلا من وراء خيوط مشبكة مطرزة بالحكايا تنهال عليك من كل الأزمنة: ماض وحاضر ومستقبل حالم موهوم ومن فضاءات هي أطلال قرية ومدينة معفرة بالضجيج وبالرماد تسكنها الأمكنة شقة تطل على حديقة البط البلديرومنزل كولنيالي في حلق الوادي وبحر ومزرعة ودار الكاتب وهلم جرا من البيوتات والزقاق والحواري القديمة وغيرها من أمكنة الغربية في بلاد المشرق، طبريا ودمشق.. حيزات تبرق بها الذاكرة وتومض بالوجع يتلو الوجع: وجع الذات والأمة والتاريخ. فكل شيء على خيبتنا شهيد. وبين هذه المدارات بوضوحها الغامض تتوالد الشخصيات من رحم حكاية خصيبة قطب رهاها سردا وشعرا جابر الطرودي، هذا الذي قد من شخص هو المؤلف المحتجب المرموز إليه وكأنه المتكلم الرئيس ينازعه شطره الثاني جابر وكأنه يكسر جبره على مرايا الكتابة. هو شخصية روائية قدت من تفاصيل الأمكنة ومن رحلة قزحية الحادثات رمزية الشكل واقعية المتن ولها عللها تزحف إلى اللامعقول فتستقيم لك معقولا ضاربا في الهوس والمخيال الشعبي وفانتازيا الحلم والوهم. ومن عجيب شخصية جابر الطرودي أنها منشقة في البدايات، مشتقة من شخص المؤلف، مهما خاتلنا واتخذ من الحكاية مواقع سرد مخاتلة ومفاجئة تصل حد البوح المبحوح وكأن في حلقه حشرات ما مغسولة بفرح طفولي مغمور.

رواية «دانتيلا» مرايا متجاورة ومنظورات متعاكسة تشتغل على فن الصورة مسرحا وسينما. تلعب على حركة العين وراء كاميرا الذاكرة والتذكر لذلك فهي أقرب إلى سيناريو مركب ومكتف يومئ ولا يصرح فوضوي النظام يعكس إلى حد كبير جنون كاتب شخصية ذات لسانين ولها روح واحدة ويعكس إلى حد كبير

رواية «دانتيلا»
لا تقرأها إلا
من وراء خيوط
مشبكة مطرزة
بالحكايا تنهال
عليك من كل
الأزمنة: ماض
وحاضر ومستقبل
حالم موهوم
ومن فضاءات
هي أطلال
قرية ومدينة
معفرة بالضجيج
وبالرماد

معقولة قارئ في كاتب يتذمر من الغموض ويخشى على المتلقي أن يقذف روايته من نافذة قطار لتدوسها العجلات القادمة. ألم يدخلنا جابر نفق القطار في أول الرحلة ويخرج إلينا نطفة تكوين منقسمة تظل دائما تبحث عن شطرها الثاني لا في العالم العلوي وإنما في العالم السفلي المليء بالخرافات والأساطير ما دام الأب فداويا والإبن مسكونا بحكايا ألف ليلة وليلة.

وليس لهذه الرواية بداية في المعنى الكلاسيكي بوصفها لاحقا لسابق شمس القراميد وهي سابق لاحق مملكة الأخضر. ومن حكاية سبع صبايا ينسج لنا الروائي امرأة ثامنة هي الأولى كما يقول ذلك ومن ندائه الآخر الساكن فيه تنفتح مسالك الحكاية لتكون منولجا دراميا تحكي السيرة رؤية وسماعا هكذا ينبني نظام علامي للضمائر قائم على المخاطبة «ناديتك كثيرا/ وجدتك مازلت تهيم بالصوت المرئي /»

وبدأ الميثاق السرد في نسج خيوطه لا بين القارئ والراوي وإنما بين الراوي والكاتب من جهة والراوي والشخصية التي هي إثنان في واحد. ومن هنا كان عنوان فاتحة الرواية الحياة مهلة بين قوسين توحى بوضع هذه الرواية التي هي قطعة من حياة الروائي نقلها على لسان شخصية متخيلة تحقيقا لمبدأ التباعد البراشتي الذي يتيح له إمكانية قول ما يجب أن يقال، انفلاتا من سلطة الرقيب بأنواعه الظاهر والخفي ويتيح له في الوقت نفسه مساحة للتعليق وتوضيح الغامض من منظور خارجي وتبئير داخلي. لذلك كان الانتقال إلى الوجوه الهاربة الذي هو العتبة الحكائية الأولى بمثابة بداية مغروسة في أرض نهاية أخرى هي شمس القراميد تستطلع لعبتها على سطح النص ولا شعوره مقوضة في أغلب الأحيان نظام الزمن السردى ما دامت الذاكرة معينة من العجائب والنوادر وحكايا الأجداد لا ينضب. ومن خلل التخاريم هذه الدوائر الصغرى والثقوب تتبدى لنا الحكايا الصغرى والحكاية الكبرى بشخصيتها المزدوجة كمجرورة قطار لها وجهان وجه للذهاب ووجه للإياب، عود على بدء إلى السوابق السردية تلميحا وتصريحا في الوقت نفسه بالرحلة القادمة.

هكذا يمكن اعتبار الرواية نصا مثقوبا نملؤه بالتأويل بعبارة «ايكو» ويملؤه الروائي بالتقطيع فنملؤه بالتركيب لعبة الإبداع والنقد. ومن ميزات هذه الرواية، من جهة هندسة فضائها، أن كاتبها شاعر جعل للرواية إيقاعا

تواتر الظاهرة: اسمعه وهو يتلصص على جدران يسترق السمع إلى فحيح أنثى: «ماذا كان ذلك؟ خيط فحيح طارئ؟ صريفاً هارباً، كشط العتمة والسكون، بحبل كتاني خشن، ثم تلاشى مع لحظته، ككل ما يتلاشى وراءنا، من دون فرصة للفهم؟ مرت تلك الليلة. وها أنذا انتظر صريف الكتان الخشن، أرصد تمزيقه للسكون والعتمة. بدائي، مبهم، ينبثق ممزقاً ومتمزقاً. يغزو الحواس فلا تتوصل إلى فرزه وتصنيفه. يتكرر. أخطئ. أخمن. أجلب من ذاكرتي أصواتاً تشبهه. سفلي، قديم، يأتي من الحشجة والهديل. يحدث صدعا غير مرئي في اسمنت الجدران...»^(١٣)

٣. في شعيرية الأمانة:

للأمانة في روايات محمد علي اليوسفي وفي رواية دانتيلاً على وجه الخصوص عبق خاص. للأمانة أصوات وروائح وألوان وأضواء. لها السفلي والعلوي والمدى. الأمانة أرواح تبحث عن جسد ومعمار. للأمانة أسرارها وبهجتها ونزقها وأحلامها وأوهامها والأمانة مدفونة بالسير وهي شاهدة على مواطن الشخصية وسطحها العارم بالبحث عن خلاص في عالم مسيح بالحاضر المسدود وبالذاكرة المنفتحة على حنين أبدي وأبوي جارح موجع بعضه تلقاه في طفولة مغسولة بحمي الحكايات «أبي يبتسم ولا يلومني على شيء. يكلمني. لا يكلمني. يسكت ويكلمني. هناك ما يتكلم فيه. هناك ما يتكلم في داخلي! نتحدث ولا نتكلم...»^(١٤)

وبعضه يتراءى منسلاً من رعب الحروب ومقاومة الموت في تجليه الأكبر. «من يصدق الذي بشماله الألم وبيمينه الحياة؟... من يصدق الذي شق السيول بشاحناته وتوغل في دروب صحراوية لم يجد في محطاتها من يهربه داخل صهريج؟»^(١٥)

المكان: الذاكرة والوجوه هو مدار الفيض والتئام المتشظى. لعلنا بهذا نقول مع سيف الرحبي «حتى حين ينزع الشاعر أو الكاتب إلى إيجاد ضالته في مكان ما يلوذ به من مكر الشتات ورعبه لا يلبث أن يفيض به الحال لأمانة أخرى، ويطوح به دوارها وهواجسها، تورقه في يقظته ونومه كأنها قدر حياته الذي لا مهرب منه إلا بالاستسلام إليه والحلول فيه...»^(١٦)

يقول محمد علي اليوسفي في حوار له «للمكان تأثيره فينا دائماً. هو المحمل بالذاكرة وبأحلام المستقبل التي قد تتكشف عن كوابيس لاحقاً. وحتى في حال تحقق

سردياً فقطعها إلى مقطوعات سردية كبرى ومقطوعات سردية صغرى، إلى أقسام هي: «وجوه هاربة» و«قزم فالت في المدينة» و«نهايات محتملة» و«من أوراق المؤلف». وجعل الكاتب لكل قسم عناوين تراوحت بين ١٨ عنواناً في القسم الأول و٩ عناوين في القسم الرابع وبينهما كان للقسم الثالث ١٤ عنواناً وللقسم الثاني ١٠ عناوين ولبعض هذه العناوين طرافة في الصياغة الإنشائية من قبيل «أمشي بحذاءك وأتفادى البرك المائية؟» ومن قبيل أما زلت تحلمين؟ ماذا تفعلين يا مريم؟ وكأن بعض العناوين المهذبة صيغت من مرجع التراث والذاكرة والأدب الشعبي وأمثال المجتمع. فاستمدت شعريتها من طقوس مرجعية حميمة ومن المتن السردية الذي هو بمثابة الخبر لمبتدأ هو العنوان. وكان الرواية وهي نص منسوج هي شبكة من الخيوط.

٢. في تشعير السردية:

لا يخفى على قارئ هذه الرواية أنه أمام عمل تجريبي تتضح فنياته من خلال اللعب البنائي واللعب اللغوي حتى تستحيل بعض المقاطع السردية فيه إلى لعبة يديرها مهرج أو لاعب سيرك أو كوميدى من مسرح دالرتي أو فداوي فهلوي أو ساحر كلمات يجيد صنع الطلاسم وهي صفات ترقى إلى حدق صناعة الكلام وفن القص وجودة الوصف والقدرة على السخرية والفلكة وتقليد فن السينما في نقل الحركة الضاحكة والملغزة في آن. وكل هذه الألاعيب هي التي تنشئ شعيرية المشهد الوصفي المحمل بطاقة سخرية حميمة تلامس الوجودي عن طريق اللعب السينمائي وتقطيع الحركة: «تلك المرأة تتعثر مثل إوزة. أمشي وراءها. تتوقف أمام واجهة، أتوقف. تواصل المشي تتوقف. تلتفت يميناً ويسرة... تقصد السوق. تشتري خضاراً. لا أشتري. أتفرج، أرى، أسمع، أشم، ألمس، أدخن سيجارة...»^(١٧)

إن كثافة الأفعال المضارعة وتعاقبها في متواليات سردية وصفية سريعة ومقتضبة هو الذي جعل الحركة مرشحة لضرب من الشعرية قائمة على إثبات الحركة ونفيها وعلى فعل التناظر المتواتر والمعكوس «أمشي تتوقف / أتوقف، تواصل / أتوقف تتوقف / أتوقف تلتفت / تشتري، لا أشتري، أتفرج / أرى / أسمع...»

بهذا ينشأ ما نطلق عليه بالإيقاع السردية القائم على التوازي والتقابل والتداعي والتناسق وكسر التناسق والتوليد وتحفل الرواية بأمثلة لا تحصى ولا تعد دليل

في رواياتي مسربلا بالظلال (خصوصا في رواية شمس القراميد). في الشعر بدأت قصيدي منذ منتصف الثمانينات تعج بالأصوات والنداءات والأحداث والأجساد والكثير من الشخصيات التي تريد التعبير بطريقة أوسع، فاقتنعت أن مجالها الرواية بالضرورة»^(٢٣)

٤. في الشخصية:

أغلب الشخصيات في دنتيلاً عجيبة واقعية وسريالية في الوقت نفسه لها تركيب روائي لا يخلو من شعرية وتمرد ففضلا عن كون جابر الطرودي الشخصية المحورية شاعر يفجؤنا الراوي بشخصيات ظريفة، مرحة من قبيل القزم «هذا المتفلسف الذي قلب دار الكاتب رؤوسا على أقدام»^(٢٤) هذا «القادر على التغلغل في الثقوب الصغيرة لمهارة تخص خبرته وتناهيته في الصغر»^(٢٥) هذا الذي «يمشي وأصداء الأمكنة في أذنه الوسطى»^(٢٦) وعلى هذا نقيس شخصية «شاويش الجبس بوسطل» هذا القادم من الماضي يلقيه جابر عائدا من ألمانيا «كان يدفن النمل والجعلان. بوسطل المهووس بسد الثغرات وحراسة الثقوب»^(٢٧) المؤمن بفلسفة النسبية وقد انتدب لحراسة أرض جابر وهو الذي في غمرة سكرته يتحول إلى راو يسرد حكاية جابر مع مريم^(٢٨) وتنتهي حكايته بان تملكه ذات يوم شعور بالإحباط من الإقامة في البلاد فعاد إلى ألمانيا يحلم «ببيع أعاجيب العالم.. قلم يبكي، كأس يعزف، ساعة تتكلم...»^(٢٩) ولبعض شخصيات دنتيلاً ملامح واقعية تكشف ما يعانيه النازحون من قلق وريبة في منازلهم الاجتماعية ورغبتهم في الخلاص يكل الوسائل المتاحة وليس شخصية مريم الفنانة ذات القدرات الفنية المحدودة التي تسعى إلى النجومية بجسدها فلا تلقاها في بلادها فتهاجر إلى الشرق وتعود خائبة ومريضة ومصممة على الانتحار إلا صورة من صور الشخصية المأزومة التي تعيش عالما متدهورا وترتبط بزواج مسرحي يدخل بها ومعها في عالم بوهيمي تختل فيه كل قيم الشرف. أما عمر الذي آواه واختار الراوي أن ينفصل عنه فليس إلا مجرد بائع دجاج في مدجنة الأمل «يريش أحيانا دجاجة من زبونات»^(٣٠) ويغري جابر ببيع الروبافيكال بل يتحول عمر بواقعيته النفعية إلى شخصية معرقة حين يدعو جابر إلى التخلي عن الكتب والانتماء إلى الكتب الصفراء التي تدر عليه المال الوفير وتغري النساء فيه : يقول عمر موجه كلامه إلى جابر: «مشكلتك أنك تشعر كثيرا

مثل تلك الكوابيس سوف يظل محملاً بالبراءة الأولى. لا أعتقد أن كاتباً واحداً لم يعد إلى أمكنته الأولى. الفارق الوحيد يكمن في طريقة العودة واختلاف أعمال الذاكرة في استدعاء الأمكنة. شخصياً لم أستدع مكاناً واحداً إلا وانطلقت منه كما هو لأحواله إلي ما ليس؛ أو إلى ما كان يمكن أن يكون. كلنا نحمل مدناً طوباوية ونسكنها متى نشاء أمام مرارة الواقع. وفي ذلك أيضاً محاولات محتشمة لبناء مدننا المتخيلة»^(٣١)

من المكان يتوهج السرد بالشعر حين يتحول الوصف رسماً بالكلمات لمعمارية المكان وفضائية اللغة وحركة الشخصية في فضاء يملؤه الجسد وتصوره العين /الكاميرا^(٣٢) النابضة بالرغبة. كل المشاهد المسكونة بشعرية المكان تتحول إلى لوحة مشهدة تأخذ من الفنون التصويرية والحركية ما يجعل المكان فضاء تعبير لغوي وتجسيد حركي (سينمائي ومسرحي)^(٣٣) هو الواسطة الحقيقية بين الكتابة السردية بمقوماتها الدقيقة والكتابة الشعرية التي تسمو بالنثري إلى مقام تخيلي يحول التفاصيل المرئية إلى صورة كلية هي بالضرورة صورة تشكيلية ومشهدة في آن. انظره - وما أكثر مقاطع الرواية التي تتوفر على هذه الخصائص التي تتولد من شعرية المكان - متلصصا متساميا وهو يصف عبر العين النافذة «جسد امرأة تجلس على كرسي في الشرفة الجانبية» بقوله «نظرت في كل الاتجاهات. مدت ساقين مجدولتين في فراغ يريد الامتلاء. أنزلتهما عن المائدة. أشعلت سيجارة. مالت بالكرسي إلى اليمين: فخذ وذراع، من هذه الجهة، تنغرزان في قضبان الشرفة، تدخن بشراهة، ترفع رأسها وتنفتح الدخان.»^(٣٤) من إيقاع الجسد وهو يتحرك ومن زاوية العين الكاميرا وهي تتلصص كاشفة شبقية المشهد تتولد شعرية الصورة على ركب توثته الشرفة ويشغل حيزه جسد امرأة على كرسي «تضع ساقا على ساق، عريها يتمدد. تتخلله الظلال (بينهما)»^(٣٥).

وعلى هذا النحو أو غيره من تعالق الجسد بالمكان والشعر بالسرد يصف المكان ليلة الشموع حين اختلى بمريم في شقتها بقوله: «غرفة بالشموع هنا مريم. هنا روائحها: لغة صامتة تتمظهر بها ادواتها وبقايا نومها وأهاتها زهنا وقعت بجسدها ليسجل حضوره البهي في الدنيا...»^(٣٦)

يقول محمد علي اليوسفي «الكثير من الأمكنة في الرواية تقجر في الرغبة في الشعر. لذلك كثيرا ما يأتي المكان

وتتحرك قليلا. الكتب لن تجديك نفعاً، تأخذ فلوسك وتبعدك عن الحياة. لكن من الأفضل أن تحافظ على علاقتك السابقة بالكتب الصفراء وتصدقها، لا بد أن تصدقها لأنها تجلب لك المال والنساء...»^(٣١)

إن قوة الشخصيات تكمن في تعدد مرجعياتها من الواقعي إلى الرمزي إلى الخرافي إلى العجائبي. فـ«جانيت»، هذه الشخصية الخرافية مدفونة في سقف بيت كولونالي قديم يقع بضاحية حلق الواد «يقال أن تلك الفيللا مسكونة فعلاً. ثمة اصوات في الليل وتحركات لا مرئية مشبوهة.. يقال أن المستوطن الفرنسي الذي بناها جعل لها سقفا مزدوجاً.. يقال أنه قتل عشيقته التي خانته مع ضابط فرنسي، ودفنها في السقف»^(٣٢). هكذا تتناسل الخرافات من «يقال». ومن يقال تنخلق سلسلة من الجمل السردية يخلقها الخيال الشعبي، يختلط العجيب فيها بالخرافي. ومن خلالهما يتسلل الشعر حين ينتمي إلى فسحة الخيال تولدها الأساطير والحكايا الشعبية تتناقلها الألسن مشافهة. والأعجب أن تتحول «جانيت» إلى معشوقة وهمية وخرافية تناسلت منها دليلة الدولة صاحبة الفيللا المسكونة التي أخذ منها «قدرة عظامها على هتكه وعصره»^(٣٣). إن هذا التنوع في الشخصيات هو مصدر من مصادر تنوع سجلات الخطاب التي تمتح من الواقع المعيش بطرف ومن الكلام المركب تصنعه سريالية الواقع والسخرية منه بطرف ثان. أليس القزم الذي يسكن الراوي هو الرمز الحقيقي لكل تمدد في اللغة وتكثف لمعانيتها وبهذا كان القزم هو الكائن الغامض الواضح المستتر والمعلن الغائب والحاضر بامتياز. فهو يقود اللغة السردية على لسان الراوي إلى فضائها التخيلي المركب ويضفي عليها شعراً منثوراً، والآن سر بالطول وبالعرض، عندك أشياء تدخلها، وأشياء تخرجها. من يلمس طولك لا يجده، ومن يلمس عرضك. من يشهد عريك، ومن يشهد قزمك. وحده تراك»^(٣٤)

وليس من مظاهر شعرية السرد في رواية دانتيلا اللغة الشعرية المسردة فحسب وإنما الكيفية التي بها تركب اللغة حيث تلعب العناصر التركيبية والبلاغية عن طريق التخيل والتجريد والتجنيس والتصوير دورها في تشكيل المختلف من مكونات الصورة والعدول بها عن المؤلف والسائد من الصور التي تلتقطها العين ويألفها السمع. ولذلك أمثلة لا حصر لها نكتفي ببعضها دليل حضور الشاعر في الروائي يقاسمها اللغة والمقام حتي كأن الكاتب ذو لسانين في صوت واحد. اسمعه وكأنه

مهيار يخرج من أشعار أدونيس:

«أنا ملك، أنا الواحد، الفحل، الفرد، المبتدأ. أنا الاثنان، الظلمة والنور، المرأة والرجل...»^(٣٥) واسمعه شاعراً حقيقياً يقرأ:

ها أنذا، بعد رحيلها، جذع موحش

تأتيه الرياح بطلع أخير

ميناء يؤمه الإعصار^(٣٦)

وصانع صور مركبة ومكتفة، في قوله: «أجوب شوارع أخرى وأقول: قدرتي أن أجوبها لأن امرأة سبقتني إليها وتركت عليها آثار خطاها.. امرأة هربت مني وفي حقيبتها الشمس»^(٣٧)

بل ويتوهج الشعر بالمكان / الأمكنة حتى يصير السرد

قصيدة نثر لا ينقصها إلا توزيع بصري على البياض

يكسر التتابع السردية، مادامت الجمل الإنشائية في

صيغة الأمر تتواتر تواتراً موقعا ومادام الأمر صار

فعلاً كيميائياً به تتشكل العناصر والكلمات في انبثق

ملتهب هو الصيف: يقول «سر في صيف الكائنات

متسللاً إلى البريق المعتم، / إلى بريق العري مشعاً من

البيوت الخائفة ذات النوافذ الأرقعة والغرف المتتائبة

خارج كوى الحرارة. / سر من أجل عينيك باحثتين عن

الأعضاء المندلقة. اقطع الشارع وانعطف ! توار لتري

زنداً. اكتم أنفاسك لتسمع حفيف نهدين عاريين. عد

إلى مرادك، إلى منزلق ظهر الحادية عشرة، ووركي

منتصف الليل. اعرف جحورك واضبط توقيتك. اجمع

برق النهدي إلى نصل الفخذ في الساعة الثانية. احمل ما

جنيت من بريق، آلاء متقدة في إنبيق ملتهب. إنه الصيف.

وأنت في أعضائه. اقطف بريق النساء لتصنع امرأة! عد

إلى جحرك»^(٣٨) وعلى هذا اللعب باللغة والصور في

صيف حلق الواد ينحت جانيتها في مونولوج يرشح

بالشعر «امض صيفك لاهثاً في النهار، صياداً في

الليل. ولك في بيتك أنفاس المرأة الفراشة، غمارة المرأة

القطعة، ردف المرأة البطء. في بيتك زغب المرأة الرضيع،

خفر ومجون.. في بيتك عصارة بشرة حلبيية تحت نور

خافت، من نافذة المنعطف الثالث.. هي ألقك والأوك. فتنة

الأصابع نائمة...»^(٣٩).. هكذا تنصهر النصوص الغائبة

والحاضرة صلاح عبد الصبور وأدونيس وقاسم حداد

وسعدي يوسف والكل يلتئم في نص الكاتب يمتص

رحيقها ويصنع شذاه شعراً على شعر بالعين الساكنة

فيه. ألم يسأل شعراً؟

«عزيزي ألعين أيضاً يد.

رواية «دانتيلا»

يمكن اعتبارها

نصاً مثقوباً

نملؤه بالتأويل

بعبارة «ايكو»

ويملؤه الروائي

بالتقطيع فنملؤه

بالتركيب لعبة

الإبداع والنقد.

ومن ميزات هذه

الرواية، من جهة

هندسة فضائها، أن

كاتبها شاعر جعل

لرواية إيقاعاً

سردياً فقطعها إلى

مقطوعات سردية

كبرى ومقطوعات

سردية صغرى

تتسلل دوما إلى الخصر والأجمة؟

اللعين أنف، وأذن؟

عجزت، وبني قد كبت فرسُ الكلمة^(٤٠).

بالعين المرايا يصنع الراوي عالمه البصري والسري: «لأنك لم تعد عينا ترى فقط، بل صرت العين التي ترى أنها ترى، فتتمرأى فيك، وتتحول إلى عين ترى أنها ترى نفسها فيك...»^(٤١)، العين حين تلتحم باللغة النابضة، باكتظاظ المعنى والذاكرة» هذا الرجل تحرّكه عين في الذاكرة^(٤٢) تصير فضاء صورة وتكون اللغة مدار انبثاق حين نملكها ولا تملكنا: «اللغة تريد أن تستريح، وهي الشخصية الوحيدة التي تخفي بطولتها عنك.. لك الأحداث، وللعين الصورة، ولي اللغة»^(٤٣)

أغلب الشخصيات
في دانتيلاً عجيبة
واقعية وسريالية
في الوقت نفسه لها
تركيب روائي لا
يخلو من شعرية
ونمرّد

بالعين الذاكرة تحوّلت حكايات المؤلف جابر إلى كتلة ملتئمة من شظايا مبعثرة تستنطق الوقائع وتنزاح عنها بلغة هي ليست منها وبصور مركبة حد الغموض تارة، حد الوضوح طورا ما دام من يحكي يلبس أقنعة يغيرها متى يشاء على ركح فسيح يمتد من طفولة غائمة إلى كهولة متفجرة بالحكايا:

لهذا كان الراوي المنقوع بماء الحكي المسكون بالمخاتلة يردد منذ الفصل الأول لروايته: «سكنت الحكايات حياتي فصرت أنا الحكاية»^(٤٤) «أنا الآن مع جابر آخر، الآخر سيقتلني لأنني لا أنوي قتله مهما حصل»^(٤٥)

– لأنك حكاء مثلي، كل ما هنالك أنك تكتب حكاياتي!
– حكاياتك؟ لأنك علمتني ذات اليوم؟
– لأنني تبنيك أيضا!
– ومن الذي وافق على ذلك؟ على أية حال، أنا الذي أتبنك الآن»^(٤٦)

«– لكنني بحثت عنك، ثم جئتك، ألم نتفق؟

– علام اتفقنا؟

– لى أن أروي وتكتب...

– لم لا تكتب أنت؟

– بدأت بالكتابة فتوقفت بي عند حد اختراقته ذاتي. لذلك أمرّق ما أكتب»^(٤٧)

«على كل حال لابد أن يكون الحكي في كل الاتجاهات...»^(٤٨)

هكذا يحل كل شيء في العنوان: عود على بدء ما دام للعنوان كثافة الحكي ورسومه، يشير إلى تلاوينه: إيقاع بصر، وبلاغة سرد ينضحان شعرا لهما وشم الذاكرة: يقول جابر:

«– لأنني أجد أن حكايتي هي حكايتك.

– أنا أفضل أن يكون عنوانها دانتيلاً

– لماذا؟

– لكثرة التخاريم التي تنادي العيون.^(٤٩)

هكذا تكون العين الكاتبة أسرة وعين القراءة أسيرة إذا ما استعرنا قولة الراوي: «أكون العين، في المدينة، أسرة أم أسيرة؟ تستكشف الاتجاهات والرغبات ثم تأنس إلى قاعدة حل الألغاز، وفك الرموز، وقراءة الإشارات، من أجل خضوع دائم»^(٥٠) وبالعينين الاثنتين تكون القراءة الناقدة كتابة على كتابة لأنها بقدر ما تأسرها الرواية تفيض بالحرية الممكنة التي هي التأويل.

العين عيون^(٥١) عين ترى وتحكي ماتراه وعين أخرى ترى ما تريه العين الأولى وعين ثالثة هي العين الحية^(٥٢) حسب تعبير «ستاروبانسكي» عين القراءة التي ترى ما تراه الأولى وماتراه الثانية. هي لعبة المرايا بامتياز: «تربكني المرأة»^(٥٣)

هكذا تتشكل الصورة المسردة من كمونة الشعر وسردية الوصف، بل ومن هذا التعالق بين الواقعي والمتخيل الذي يرقى إلى التجريد واللامعقول^(٥٤)

إن الحديث عن العين بتعدد وظائفها البصرية لا ينفصل عن الصورة بأنواعها وعن لعبة التلصص التي صارت تقنية فنية للروائي في كشف المستور والوصول إلى ما لا يرى عن طريق استراق النظر: لعل هذا ما ذهب إليه «مي باسيل» متحدثاً عن دانتيلاً: «علاقتنا بالصورة، علاقتنا بوسائل الإعلام. التلصص التكنولوجي نسبة إلى التلصص البدائي الذي يمارسه جابر عبر الثقوب. كلها موجودة. ويحكي الكاتب علاقة التلصص الجماعي كما الفردي (المجتمع على الفرد والفرد على الفرد) ولكن كلها بدائية بالنظر إلى التلصص الحاضر. وظننا أننا نستعمل وسائل الإعلام وهي تستعملنا. وظننا أنها تدعنا نتلصص على الآخرين، وهي التي تتلصص علينا (تدجننا، تغسل أدمغتنا وتخرق خصوصيتنا. فمن الرائي ومن المرئي...»^(٥٥)

إن اللغة عند محمد علي اليوسفي أداة مخاتلة للمرجع. (القاموس، الواقع، الذات، التاريخ إلخ) فلا هي واقعية ولا هي تجريدية. لعلها أقرب إلى التصوير في مقام الشعر وإلى الوصف في مقام السرد. وهي في النهاية «كوكتال» معتق من التراث الشخصي والجماعي ومن فلسفة الوجود والوجود بسخرية مرة وعذبة في آن. وهذه اللغة بمكوناتها اللسانية والأدائية هي التي تخلق

الهوامش

- ١ - الأعمال الشعرية، شوقي عبد الأمير، ط ١ المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٠، ص ١٣١
- ٢ - صحيفة الحياة في ٦ شباط ١٩٩٠
- ٣ - حوار كمال الرياحي مع محمد علي اليوسفي انظر موقع كمال الرياحي
- ٤ - ولد إدوار الخراط بالإسكندرية في ١٦ مارس عام ١٩٢٦، ونشأ فيها وحصل على ليسانس الحقوق من جامعتها في عام ١٩٤٦. عمل في عدة وظائف، وشغل منصب الأمين العام المساعد لمنظمة تضامن الشعوب الأفريقية الآسيوية، واتحاد الكتاب الأفريقيين الآسيويين، ثم تفرغ للكتابة.
- أصدر أكثر من خمسين كتاباً، من بينها ستة كتب شعرية، منها: (تأويلات)، و(لماذا)، و(صيحة وحيد القرن)، وخمسة عشر كتاباً في النقد الأدبي التشكيلي، منها: (الحساسية الجديدة)، و(أنشودة للكثافة)، و(ما وراء الواقع)، و(مهاجمة المستحيل)، و(أصوات الحداثة). وترجم سبعة عشر كتاباً عن الإنجليزية والفرنسية، ونحو عشرين مسرحية طويلة وقصيدة.
- كتب عشرين عملاً قصصياً وروائياً، منها: (حيطان عالية)، و(ساعات الكبرياء)، و(حجارة بوبيلو)، و(مخلوقات الأشواق الطائفة)، و(أمواج الليالي)، و(ثلاثية (رقرة الأحلام الملحية)، و(ثلاثية (رامة والتنين)، و(ثلاثية (الإسكندرية)، و(صخور السماء
- ٥ - محمد علي اليوسفي من مواليد مدينة باجة بالجمهورية التونسية ٣ مارس ١٩٥٠ متزوج وله أنسي ودانية.
- درس المرحلتين الابتدائية والثانوية بتونس ثم سافر إلى الشرق العربي حيث أتم دراسته الجامعية في جامعة دمشق وتخرج في قسم الفلسفة والعلوم الاجتماعية.
- تابع الدراسات العليا في الاختصاص ذاته بالجامعة اللبنانية خلال الحرب الأهلية.
- وفي الأثناء مارس الترجمة والكتابة والصحافة الثقافية في أبرز الصحف والمجلات السورية واللبنانية والفلسطينية.
- عاد إلى تونس ليستقر بها بعد عشرين عاماً أمضى ثمانية منها في جزيرة قبرص.
- ٦ - محمد علي اليوسفي: دانتيلاً، دار الفارابي، بيروت ٢٠٠٥
- ٧ - : لمحمد علي اليوسفي من الأعمال في الشعر «حافة الأرض، دار الكلمة، بيروت ١٩٨٨. / امرأة سادسة للحواس، دار الطليعة الجديدة، دمشق ١٩٩٨. / ليل الأجداد، وزارة الثقافة السورية، دمشق ١٩٩٨. / ليل الأحفاد وقد صدرت جميعها بين ١٩٨٨ و ٢٠٠٩ وفي الرواية له: توقيت البنكا [جائزة الناقد للرواية] رياض الرئيس للكتب والنشر، لندن ١٩٩٢. / شمس القراميد، [جائزة كومان: الريشة الذهبية] دار الجنوب، تونس ١٩٩٧. / مملكة الأخيضر، دار الطليعة الجديدة، دمشق، سوريا ٢٠٠١. / بيروت ونهر الخيانات، دار الفارابي، بيروت ٢٠٠٢ / دانتيلاً، دار الفارابي، بيروت ٢٠٠٥. / عتبات الجنة، دار الفارابي، بيروت ٢٠٠٧ وقد صدرت جميعها بين ١٩٩٢ و ٢٠٠٧. وله في النقد: أبجدية الحجارة، بيسان برس، نيقوسيا، قبرص، ١٩٨٨.
- أما في مجال الترجمة فقد ترجم الشعر: حرية مشروطة، وأكتافيو باث، الدار العالمية، بيروت ١٩٨٣. / مدائح النور، مختارات من الشعر اليوناني، دار الملتقى، ليماسول، قبرص ١٩٩٤. وترجم الرواية: حكاية بحار غريق، غابرييل غارسيا ماركيز، دار ابن رشد، بيروت ١٩٨٠. / خريف البطريق، غابرييل غارسيا ماركيز، دار الكلمة بيروت ١٩٨١. / خريف البطريق، طبعة جديدة، دار المدى، دمشق ٢٠٠٥. / البابا الأخضر، ميغيل أنخل استورياس، دار

الصورة التي تبدو لي بأنها الفضاء الرحب المفضل الذي يصرف فيه الكاتب كل ما يملك من طاقة إنشائية شعرية ومن طاقة توصيف سردي ترفدهما عينه السينمائية، ولا بأس المسرحي الكامن فيه. لعل الصورة في كتاباته هي أم الدلالات التي تحوم حولها معان كثيرة. فكأنني به منجم من صور قديمة وحديثة في ألوم يُوْشِر لِذَاتٍ أُخْرَى ليست هي بالضرورة ذات من لحم ودم وإنما هي من ورق يسري دم الأجداد فيه.

الخاتمة:

هكذا تتبين لنا خصائص الكتابة الشعرية في رواية دانتيل التي اتخذناها نصاً مرجعاً. ومما لا شك فيه أن هذه المقومات الشعرية هي وليدة روح الكتابة النثرية والشعرية في مؤلفات محمد علي اليوسفي. فقارئ هذه المؤلفات واجد الشعر في السرد مثلما هو واجد السرد في الشعر. لذلك عد محمد علي اليوسفي كاتباً من كتاب قصيدة النثر وهو من بين كتابها الحقيقيين في تونس. وهو في مجال الرواية كاتب تجريبي بامتياز. ولعل رأيه في مظاهر تحقق العلاقة بين الشعر والرواية هو أحسن ما به نختم هذه الورقة. يقول محمد علي اليوسفي في حوار معه: «يرى البعض من القراء والنقاد أن الشعر يثقل الرواية؛ والحال أنني لا أسعى إليه بقدر ما يتأتى من العلاقات، بعض العلاقات بين الشخص، وبعض الأمكنة. وأنا في الحقيقة أحاول قدر الإمكان جعل اللغة الشعرية متأتية من تلك العلاقات وليس حباً في التدفق اللغوي. أنظر إلى الرواية باعتبارها «مشروعاً أدبياً» لا مجرد حكاية طويلة. ففي الحكايات بوصفها كذلك، كثيراً ما أقول إن جداتنا وحتى الكثير من الناس العاديين قد يتفوقون علينا بحكايات أغرب وأجمل. لذلك يهمني أمر اللغة والفنون الأخرى في الكتابة. ولا أشعر أنني، أنا نفسي، أثناء كتابة كل من الشعر والرواية؛ الشعر لحظته أجمل، فيها تدفق ونصف غياب، حتى لا أقول «غيبوبة». الرواية ورشة دأب واشتغال. قد يلتقي الشعر بالرواية في مرحلته الثانية؛ أي مرحلة المراجعة والتنقيح.

أما في النتيجة فإن الكثير من القراء وجدوا روابط عديدة بين كتاباتي الشعرية وكتاباتي النثرية. وأنا أرى أنها تأتي فعلاً كذلك، عندما يتعلق الأمر بالأمكنة وبعض الشخصيات؛ أي المصادر الأولى للكتابة، وبالمعنى الجغرافي تحديداً»^(٥٦).

- التنوير، بيروت ١٩٨١ / ناراياما، شيتشيرو فوكازاوا، دار التنوير، بيروت ١٩٨٢ / مملكة هذا العالم، أليخو كاربنتييه، دار الحقائق، بيروت ١٩٨٢ / البيت الكبير، ألفارو سيبيدا ساموديو، دار منارات، عمان ١٩٨٦ / ليلة طويلة جدا، كريستين بروويه، دار الجنوب، تونس ١٩٩٤ / بلزاك والخيطة الصينية الصغيرة، داي سيجي، المركز الثقافي العربي، بيروت الدار البيضاء، ٢٠٠٤ وترجم أدب السيرة: المنشق، سيرة نيكوس كازنتزاكي بقلم زوجته، دار الأدب، بيروت ١٩٩٤.
- وله دراسات مترجمة من قبيل: بدايات فلسفة التاريخ البورجوازية، ماكس هوركهايمر، دار التنوير، بيروت ١٩٨١ / بلزاك والواقعية الفرنسية، جورج لوكاش، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، تونس ١٩٨٥ / نظرية الدين، جورج باتاي، دار معد، دمشق ٢٠٠٧.
- وفي مجال السنما ترجم الثورة الفرنسية في السينما، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، ٢٠٠٣ / قرن من السينما الفرنسية، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، ٢٠٠٥
- و في ترجمة كتب الرحلات له: من تونس إلى القيروان، غي دي موباسان، دار المدى، دمشق، ٢٠٠٤
- ٨ - حوار مع كمال الرياحي (انظر موقع كمال الرياحي عن طريق الأنترنت)
- ٩ - محمود طرشونة : أعاجيب السرد في شمس القراميد لمحمد علي اليوسفي د. محمود طرشونة مجلة عمان، منشور في الموقع الالكتروني «الكرمة لمحمد علي اليوسفي
- ١٠ - يقول محمد علي اليوسفي في حوار له مع الباحث «روايات «دانتيل» و«شمس القراميد» و«مملكة الأخضر» تعتبر ثلاثية (غير معلنة على الغلاف).»
- ١١ - رولان بارت : نقد وحقيقة، ترجمة منذر عياشي مركز الإنماء الحضاري ط ١٩٩٤، ص ١٠١ .
- ١٢ - دنتيلا ص ٩١
- ١٣ - دانتيل ص ٤٩
- ١٤ - دانتيل ص ١٠٦
- ١٥ - دانتيل ص ٢٨٢
- ١٦ - سيف الرحبي : حوار الأمكنة والوجوه، كتاب نزوى، العدد الأول، نوفمبر ١٩٩٩، ص ١٢
- ١٧ - حوار مع محمد علي اليوسفي أجرته خلود الفلاح بتاريخ ١٥ مايو ٢٠٠٧ (انظر موقع محمد علي اليوسفي)
- ١٨ - أنظر لمزيد التوسع كتاب François jost : L'œil - caméra. Entre Film et roman, Presses universitaires de Lyon, 1987
- ١٩ - المرجع نفسه يقول : «يكون الانتقال من الإبصار إلى التبصر، أيسر في عالم الرواية منه في عالم السينما، ذلك أن الرواية لا تستطيع إلا أن تقترح النظر بواسطة الكلمات» ترجمة الباحث (ص ١٧ من كتاب العين/الكاميرا).
- ٢٠ - دانتيل ص ٤٨ .
- ٢١ - دانتيل ص ٤٨ .
- ٢٢ - دانتيل ص ٦٨ .
- ٢٣ - من حوار مع محمد علي اليوسفي أجراه الباحث لم ينشر بعد.
- ٢٤ - دانتيل ص ١٤٥
- ٢٥ - دانتيل ص ١٤٦
- ٢٦ - دانتيل ص ١٤٧
- ٢٧ - دانتيل ص ١٦٦
- ٢٨ - دانتيل ص ١٧٧
- ٢٩ - دانتيل ص ٢٤٠
- ٣٠ - دانتيل ص ٨
- ٣١ - دانتيل ص ٤٢
- ٣٢ - دانتيل ص ٩٨
- ٣٣ - دانتيل ص ١٣٤
- ٣٤ - دانتيل ص ١٢٨
- ٣٥ - دانتيل ص ٨٩
- ٣٦ - دانتيل ص ٨٢
- ٣٧ - دانتيل ص ٩٦
- ٣٨ - دانتيل ص ١٢٨-١٢٩
- ٣٩ - دانتيل ص ١٣٠
- ٤٠ - دانتيل ص ١٦٩
- ٤١ - دانتيل ص ١٩٠
- ٤٢ - دانتيل ص ١٧٣
- ٤٣ - دانتيل ص ٢٥٠
- ٤٤ - دانتيل ص ١٣
- ٤٥ - دانتيل ص ٧٠
- ٤٦ - دانتيل ص ١٢٢
- ٤٧ - دانتيل ص ١٢٣
- ٤٨ - دانتيل ص ٢٥١
- ٤٩ - دانتيل ص ٢٩٠
- ٥٠ - دانتيل ص ٤٧
- ٥١ - يقول فاليري «-Je suis comme l'œil qui voit.Son moindre mouvement change le mur en image "Valery
- «أنا كالعين التي ترى ما ترى، وإن أدنى حركة من حركاتها تحيل الجدار إلى صورة».
- ٥٢ - Starobinski(Jean) : L'œil vivant, Ed Gallimard, Paris, 1961
- ٥٣ - دانتيل ص ٧٠
- ٥٤ - لعل هذا ما عناه محمود طرشونة في مقال له بعنوان أعاجيب السرد في شمس القراميد لمحمد علي اليوسفي «بقوله «إلا أن التمازج بين الواقع والتمثيل يبلغ أحيانا مستوى سريالياً تختلط فيه الصور فتتحول إلى مشاهد يقف العقل إزاءها عاجزاً عن الفهم، ويفقد منطق الفصل والوصل منطق، وتغيب عنها المقاصد، ويعسر التفكيك والتحليل، فيكتفي القارئ بالتسجيل والتعجب.
- ٥٥ - دانتيل، للتونسي محمد علي اليوسفي... رواية التجريب الرمزي مي باسيل الحياة - ١١/٠٥/٠٦
- ٥٦ - حوار أجراه الباحث مع الكاتب.

الشعرُ حوارٌ بين الحضاراتِ

مُحمَّد حلمي الرِّيشة

شاعر من فلسطين

في البدء الإبداعُ كان الشعرُ؛ هكذا اعتقد أن إنسان الكهوف كتب رسماً قصيدته الأولى على جدار كهفه حين فشل في اصطياد فريسته، فعبر عن حالته تلك، بأن رسم الفريسة الناجية من محاولة اصطيادها، ثم أخذ يطلق سهامه البدائية على رسمها البدائي.

لأن «الشعر لغة في أزهي صورها»، كما يقول (روبرت كراوفورد)، ولأن اللغة لغات، ولأن الإنسان أكثر من إنسان واحد، فقد وجدت بأفعاله حضارات مختلفة في أشياء كثيرة، طبقاً لظروف مختلفة؛ كونية وإنسانية في آن.

◆ الشعر من حيث أنه رد حري على مفهوم القوة الجديد
كتكريس فكرة اختلاف دون ضغينة، وتحقيق انتصارات روحية
دون التورط في حروب طويلة الأمد، وشرح فكرة أن من
يكسبون ليسوا بالضرورة هم المنتصرون، لأن الشعر وقائع
حلم لعالم أجمل .

وَمَضَاتُ إِنْسَانِيَّةٍ تَنْتَابُ شِعْرَاءَهُ. أَلَيْسَ هَذَا الشُّعُورُ الْوَاحِدُ بَتَعَدُّهُ حَوَارًا مُشْتَرِكًا بَيْنَ شَوَاسِعِ الْحَضَارَاتِ بِأَبْعَادِهَا الْجُغَرَفِيَّةِ، وَبِكُلِّ مَحْتَوِيَّاتِهَا الْمَعْنَوِيَّةِ وَالْمَادِيَّةِ؟ إِذَا؛ يَسْتَطِيعُ الشَّعْرُ أَنْ يَكُونَ جَسْرًا أَثِيرِيًّا، يَحْرُضُ بِقُوَّةِ الْحُزْنِ وَالْيَأْسِ حِينًا، وَيَشْهَوُ الْفَرْحَ وَالْإِنْشَاءَ الْإِنْسَانِيَّ الْمُسْتَرَكَّ حِينًا آخَرَ، عَلَى إِنْشَاءٍ وَتَعْمِيقِ التَّوَاصُلِ الْحَوَارِيِّ الْحَضَارِيِّ بَيْنَ مُخْتَلَفِ الشُّعُوبِ وَالْأُمَمِ عَلَى هَذِهِ الْبَسِيطَةِ الَّتِي هِيَ لَيْسَتْ كَذَلِكَ.

يَقُولُ الشَّاعِرُ شَيْمُوسُ هِينِي: «لَيْسَ بَوْسَعُ قَصِيدَةٍ وَاحِدَةٌ أَنْ تَوْقِفَ حَرِيًّا. هَذَا مَا يَفْتَرِضُ أَنْ تَفْعَلَهُ الدِّبْلُومَاسِيَّةُ. أَمَّا الشَّعْرُ، فَهُوَ سَفِيرٌ مُسْتَقِلٌ يُمَثِّلُ الضَّمِيرَ، وَهُوَ لَا يَسْتَجِيبُ لِأَحَدٍ، وَهُوَ يَعْبُرُ الْحُدُودَ بِلاَ جَوَازِ سَفَرٍ، وَلَا يَقُولُ إِلَّا الْحَقَّ، وَهَذَا هُوَ السَّرُّ فِي أَنَّهُ، وَدَعَكُمْ مِمَّا يُقَالُ عَنْ هَامْشِيَّتِهِ، وَاحِدٌ مِنْ أَكْثَرِ الْفُنُونِ قُوَّةً». إِذَا، لِنَمْنَحَ هَذَا الْفَنَّ الْأَرْقَ مِنْ جَنَاحِ فَرَاشَةٍ، فُرْصَ الْوُلُوجِ إِلَى دَوَاخِلِنَا كَانِسَانِيَّينَ، كَيَ يُوَثِّرَ فِيهَا إِيْجَابًا، وَيَعْمَلُ عَلَى تَنْظِيفِ الْقُلُوبِ مِنْ شَوَائِبِ الْكُرْهِ وَالْحَقْدِ وَالْعَدَاءِ، فَإِنَّ كَانَتْ كَوَارِثُ الطَّبِيعَةِ قَادِرَةٌ عَلَى النَّيْلِ مِنْهَا، وَمِنْ مُنْجَزَاتِنَا الْحَضَارِيَّةِ؛ السَّلْمِيَّةِ فِي مَادِيَّتِهَا، وَالْفِكْرِيَّةِ فِي إِنْسَانِيَّتِهَا، وَالَّتِي هِيَ لَيْسَتْ تَخْصُ جَمْعًا وَاحِدًا، بَلْ هِيَ نَتَاجُ إِنْسَانِيٍّ وَاجِبِ التَّعْمِيمِ لَا التَّعْتِيمِ، فَعَلَيْنَا أَنْ نَشْتَغَلَ بِاسْتِمْرَارٍ عَلَى تَرْمِيمِ الْخَرَابِ الْحَضَارِيِّ، وَتَطْوِيرِ حَضَارَاتِنَا؛ بَدَأَ بِلُغَةِ الْحَوَارِ، وَلَيْسَ انْتِهَاءُ إِلَيْهِ، وَالشَّعْرُ وَسِيلَةٌ رَاقِيَةٌ وَمَوْثِرَةٌ دُونَ شَكٍّ.

الثَّقَافَةُ ابْنَةُ الْفِكْرِ، وَالْفِكْرُ مِنْ ثَمَارِ الضَّمِيرِ الَّذِي رَافَقَ حَوَارَ الْحَضَارَاتِ، وَالَّذِي جَعَلَتْهُ الثَّقَافَاتُ الْإِنْسَانِيَّةُ ضَمِيرَهَا الْمَتَكَلِّمَ، دَابَّ عَلَى تَحْقِيقِ هَدَفِهِ عَلَى صَعِيدِ الثَّقَافَةِ وَالْعَلَاَقَاتِ الْاجْتِمَاعِيَّةِ.

إِذَا كَانَ الْخَطَابُ الْإِبْدَاعِيُّ الْأَوَّلُ شِعْرًا شَخْصِيًّا جَدًّا، وَتَمَّ رَسْمًا، ثُمَّ ثَقْبًا بِرِيْشَةٍ سَهْمٍ دُونَ مَدَادٍ، فَهَلْ كَانَ يَعْلَمُ ذَلِكَ الْفَاعِلُ / الشَّاعِرُ الْمَفْتَرِضُ، أَنَّهُ، بِهَذِهِ الْفَعْلَةِ التَّعْبِيرِيَّةِ عَنْ فَشَلِّ مَا، سَيَنْشِئُ حَوَارًا آخَرَ، غَيْرَ الْحَوَارِ مَعَ الذَّاتِ، مَعَ آخِرِ خَارِجِ مَجْتَمَعِهِ الْفَطْرِيِّ، لَمْ يَكُنْ يَعْنِيهِ، أَوْ يَعْرِفُهُ؟ أَعْتَقَدُ الْجَوَابَ: لَا.. لِأَنَّ الْأَفَقَ الْمَشَاهِدَ مِنْ قَبْلِهِ، كَانَ مَحْدُودًا بِذَاتِهِ الْفَرْدِيَّةِ الْإِنْعَزَالِيَّةِ، رَغْمَ وَجُودِ أَنَاسٍ حَوْلَهُ، لِأَنَّ الْحَيَاةَ آنَ ذَاكَ، كَانَتْ مَكَابِدَةً شَخْصِيَّةً، وَلَيْسَتْ جَمَاعِيَّةً، أَيْ قَبْلَ نَشْوءِ الْمَجْتَمَعَاتِ التَّعَاوُنِيَّةِ.

ثُمَّ كَانَ أَنْ قَرَأَ آخَرَ (بِلُغَةٍ غَيْرِ اللُّغَةِ)، مَا قَدْ كَتَبَهُ (بِكِتَابَةٍ غَيْرِ الْكِتَابَةِ) الْكَاتِبُ / الشَّاعِرُ الْمَفْتَرِضُ، فَشَعَرَ ذَلِكَ الْآخَرَ، وَالَّذِي لَمْ يَكُنْ قَادِرَ التَّعْبِيرِ عَنْ ذَاتِهِ، بِإِحْسَاسِ الْفَاعِلِ نَفْسِهِ، وَبِهَذَا، كَانَتْ أَوَّلِي الْمَحَاوِرَاتِ الْمُتَعَلِّقَةِ بِغَيْرِ الْمَادِيَّاتِ الضَّرُورِيَّةِ لِلْبَقَاءِ. هَذَا الْحَوَارُ الثَّنَائِيَّ الْمُخْتَلَفَ، أَخَذَ يَنْتَشِرُ بَيْنَ أَفْرَادِ التَّجْمَعِ الْوَاحِدِ، ثُمَّ بَيْنَ أَفْرَادٍ أَكْثَرَ مِنْ تَجْمَعٍ لَهُ صِفَاتٌ أُخْرَى، وَهَكَذَا؛ فَعَلَتْ الْقَصِيدَةُ، غَيْرَ الْمُتَحَرِّكَةِ مِنْ مَكَانِهَا الْكَهْفِيِّ، فَعَلَهَا فِي إِنْشَاءِ حَوَارٍ مَعَ آخَرٍ / آخَرِينَ.

لَوْ كَانَتْ لِلْإِنْسَانِ، مِنْذُ أَنْ وَجِدَ عَلَى هَذِهِ الْكُرَةِ الْمَائِيَّةِ، لُغَةً وَاحِدَةً، وَتَعَلَّمَهَا الْكُلُّ الْبَشَرِيُّ عَلَى امْتِدَادِ الْعُصُورِ، وَإِلَى مَا بَعْدَ الْآنَ، لَكَانَ التَّوَاصُلُ أَسْهَلَ، رَغْمَ عَجْزِ اللُّغَةِ، خُصُوصًا فِي الْإِبْدَاعِ الْكِتَابِيِّ / الشَّعْرِيِّ مِنْهُ أَكْثَرَ، عَنْ تَحْقِيقِ شَهْوَةِ الشَّاعِرِ فِي بُلُوغِ ذُرْوَةِ الْقَصِيدَةِ. لَكِنْ، وَالْحَالُ فِي تَعَدُّ اللُّغَاتِ، كَانَتْ التَّرْجُمَةُ، رَغْمَ بَخْلِهَا (التَّرْجُمَةُ بَخِيلَةٌ وَلَيْسَتْ خَائِنَةً، لِأَنَّهَا نَصُّ آخَرٍ)، وَكَأَنَّهَا طَائِرُ بَجْنَاحٍ وَاحِدٍ، وَسِيلَةٌ مَقْبُولَةٌ لِنَتَقَلَ ثَقَافَاتِ الْحَضَارَاتِ بَيْنَ الْأُمَمِ عَلَى زَاجِلِ جَنَاحِهَا.

قَرَأْتُ شِعْرًا عَالَمِيًّا مُتَرْجَمًا إِلَى الْعَرَبِيَّةِ ثَمَّةَ

لنزعَاتِ الْإِنْسَانِيَّةِ وَتَجَارِبِهَا.

×

لَقَدْ أَثْبَتَتِ الْمَلَا حِمُ الَّتِي كَتَبَهَا الْقَاهِرُونَ، وَالْمَقْهُورُونَ أَيْضًا، أَنَّ الْأَدَبَ عُمُومًا، وَالشَّعْرَ خُصُوصًا؛ حَالَةٌ وَجْدَانِيَّةٌ تَبْحَثُ عَنِ الْحَقِّ وَالْعَدْلِ، وَتَرْفُضُ فِكْرَةَ الْإِقْرَارِ بِالْأَمْرِ الْوَاقِعِ، لِأَنَّهُ النَّتَاجُ الْفِكْرِيُّ لِمَبْدَعِي الْأُمَمِ، وَجَالَةٌ مِثْلَى لِلتَّمَرْدِ عَلَى الْإِسْتِلَابِ، وَالْعُسْفِ، وَالْقَهْرِ، وَتَغْيِيبِ الْحَرِيَّةِ بِكُلِّ أَشْكَالِهَا بَعِيدًا عَنِ الْإِفْتِرَاضَاتِ السِّيَاسِيَّةِ، وَالْعَانِقِ الْأَكْبَرِ هُنَا هُوَ عَوْلَمَةُ الْحُرُوبِ، لِيَغْدُو الْحَدِيثُ عَنِ ثَقَافَةِ السَّلَامِ عَيْثًا، وَيَبْقَى لَدَيْنَا تَوَاصُلُ شَبْهِ وَحِيدٍ، هُوَ السَّلَامُ الثَّقَافِي، وَالَّذِي هُوَ نَتَاجُ كُلِّ مَبْدَعِي الْعَالَمِ (الشَّعْرُ) كَسْطُوعِ الرُّوحِ وَالْوَجْدَانِ، وَقُوَّةِ التَّأَمُّلِ، وَجَمَالِ التَّصْوِيرِ الْمَحْمَلِ بِمَجْمَلِ تَيَارَاتِ عَصْرِنَا الْفِكْرِيَّةِ وَأَخْلَاقِيَّاتِهِ. الشَّعْرُ، مِنْ حَيْثُ هُوَ وَثِيقَةٌ حَيَّةٌ، وَوَجَعٌ يَدُلُّ عَلَى ذَاتِهِ، لَا بَدِيلَ عَنْهُ فِي عَصْرِ سِيَاسِيٍّ مُتَنَاقِضٍ، حَالَاتِهِ تُسْتَمَدُّ مِنْ حَيَاةِ الْمُجْتَمَعِ، وَتَكْتَبُهُ النَّفْسُ الْمَبْدَعَةُ، وَهِنَا تَكْمُنُ الْخُصُوصِيَّةُ الَّتِي نَنْسِجُ بِهَا نَسِجَنَا التَّعْبِيرِيَّ وَاللُّغَوِيَّ، لِأَنَّ الْكَلِمَةَ جِسْرٌ نَبْضُ هِيَ كَذَلِكَ؛ نَحْتَاجُهَا لِلتَّوَاصُلِ رَدًا عَلَى الْخَرَابِ بِالدرَجَةِ الْأُولَى.

الشَّعْرُ يَعْتَبَرُ لُغَةً الْمُقَدَّسَاتِ الْأُولَى وَأَسَاطِيرِ التَّكْوِينِ، وَتَالِيَا دَوْرَهُ فِي اخْتِطَاطِ الْمَنْهَجِ النَّفْسِيِّ الْعَامِّ مِنْ مَنْظُورٍ أَنَّهُ جُزْءٌ خَطَاطِيٌّ عَالِي النِّقْدِيَّةِ وَالسِّيَمِيَّائِيَّةِ بِرُمُوزِيَّةٍ مُجَازَةٍ، وَالَّذِي يَشْتَمِلُ عَلَى الثَّقَافَةِ بِأَنْمَاطِهَا. إِنَّ أَزْمَةَ الشَّعْرِ، كَحَوَارٍ فَعَالٍ ضَمَّنَ تَلَاقِحَ الْحَضَارَاتِ، لَا تَكْمُنُ بِنَتَاجَاتِهِ، بَلْ فِي تَرْوِيجِهِ وَقَرَأَتِهِ، أَيْ أَنَّهَا خَارِجُ الشَّعْرِ، لَا فِيهِ، وَلَيْسَتْ مُرْتَبِطَةٌ بِهِ، بَلْ أَزْمَةُ ثَقَافَةٍ، وَحَرِيَّةٍ، وَهَوِيَّةٍ، وَضِيقٍ لِمَسَاحَةِ الْإِسْتِقْلَالِ وَالْمَحَايِدَةِ الَّتِي يُمْكِنُ لِلثَّقَافَةِ أَنْ تَتَحَرَّكَ. هُوَ الْحَدِيثُ عَنِ التَّطَوُّرِ الْجَدَلِيِّ فِي بَنِيَّةِ الْقَصِيدَةِ عَلَى مُسْتَوَى الْمَضْمُونِ وَالشَّكْلِ، وَهُوَ مَا يَبْرُرُ وَجُودَهُ بَحْثًا عَنْ تَرْمِيمَاتٍ مُمَكِّنَةٍ لِمُوَاجَهَةِ وَاقِعٍ مُعَقَّدٍ، لِأَنَّ الشَّعْرَ لَيْسَ تَرْفًا، أَوْ فِعْلًا اسْتِسْهَالًا، بَلْ حَامِلٌ عِبْقَرِيٍّ

الشَّعْرُ مِنْ حَيْثُ أَنَّهُ رَدٌّ حَرْفِيٌّ عَلَى مَفْهُومِ الْقُوَّةِ الْجَدِيدِ كَتَكْرِيسِ فِكْرَةِ اخْتِلَافِ دُونَ ضَغِينَةٍ، وَتَحْقِيقِ انْتِصَارَاتِ رُوحِيَّةٍ دُونَ التَّوَرُّطِ فِي حُرُوبِ طَوِيلَةِ الْأَمَدِ، وَشَرْحِ فِكْرَةٍ أَنَّ مَنْ يَكْسِبُونَ لَيْسُوا بِالضَّرُورَةِ هُمُ الْمُنْتَصِرُونَ، لِأَنَّ الشَّعْرَ وَقَائِعُ حِلْمٍ لِعَالَمِ أَجْمَلٍ، وَغَمْرٌ سَحْرِيٌّ يَعِيدُ اخْتِمَارَ الْبَشَرِيَّةِ بِعُنَاصِرِهَا الْأُولَى، وَيُشْرَحُ أَنَّ الْعُنْفَ لَا يَخْدُمُ أَحَدًا، وَبِالشَّعْرِ وَحْدَهُ نَتَصَالِحُ مَعَ ذَاكِرَتِنَا، لِأَنَّهُ حَرِيَّتِنَا. مَنْ لَا يَدْخُلُ مَلَكُوتَهُ وَيَتَفَهَّمُهُ، سَوْفَ يَبْقَى عَلَى هَامِشِ التَّفَاعُلِ الْكُونِيِّ. إِذَا: الْقَصِيدَةُ، أَوْ النِّصْ، رُؤْيَا شَخْصِيَّةٌ لِلشَّاعِرِ تَجَاهَ الْعَالَمِ، تَتَجَاوَزُ الْحُدُودَ، وَتَنْفَتِحُ عَلَى التَّجَرِبَةِ الْإِنْسَانِيَّةِ الْأَشْمَلِ. بِالطَّبَعِ أَنَّهُ مِنَ الْمَقْبُولِ جِدًا لِي أَنَّ نَقْرًا قَصِيدَةً لَشَاعِرٍ مِنْ آخِرِ الْكُونِ تَتَحَدَّثُ عَنِ الْإِنْسَانِ، وَنَشْعُرُ أَنَّهَا تَتَقَاطَعُ مَعَنَا.

كَثِيرٌ مِنَ الْأُمَمِ تُعَرَّفُ بِشُعْرَائِهَا الَّذِينَ سَجَلُوا مَلَا حِمَهَا وَتَارِيخَهَا، وَلَئِنْ الشَّعْرَ لَيْسَ خِطَابًا فَاَنْتَازِيًا، بَلْ هُوَ سَيْلٌ اِبْدَاعِيٌّ أُسْطُورِيٌّ، وَلَا يُمْكِنُ أَنْ نَذْكُرَ أَنَّ الْبَشَرَ اخْتَرَعُوا أُسَاطِيرَهُمْ وَأَرْخَوْهَا كَذَاكَرَةٍ جَمْعِيَّةٍ دُونَ شَعْرِ أَرْخٍ قَوَانِينِهِمْ، وَعَادَاتِهِمْ، وَاحْتِفَالَاتِهِمْ، كَمَوْصِلِ حَقِيقَتِي ضَمَّنَ سَمَاتٍ وَجُودِنَا، وَاخْتِلَافِنَا عَلَى هَذَا الْكُونِ. إِنَّهَا الْحَيَاةُ بِبَسَاطَةٍ بِالرَّجُوعِ إِلَى الْوِظِيفَةِ الرَّمُوزِيَّةِ لِلشَّعْرِ (ابْنُ الرُّومِيِّ كَانَ مِنْ أَشْهَرِ رَسَامِي الْكَارِيكَاتِيرِ فِي الشَّعْرِ الْعَرَبِيِّ الَّذِي تَنَاوَلَ صُورَتَهُ بِالذَّاتِ لِيَصْنَعَ مِنْهَا مَادَّةَ لِلرَّسْمِ بِالْكَلِمَاتِ مَلَا حِظًا الْجُزْئِيَّاتِ الْخَاصَّةِ بِمُجْتَمَعِهِ، وَتَحْوِيلِهَا إِلَى كَلِيَّاتٍ، لِأَنَّ الشَّعْرَ هُوَ التَّخِيلُ الْمَقْرُوءُ الَّذِي تَصِفُهُ اللَّغَةُ الَّتِي مَتْنُهَا الْمَخِيلَةُ، وَجَسُورُهَا الْكَلِمَةُ. الْيَوْمَ أَصْبَحَ الْعَالَمُ قَرِيبًا وَمُتَنَاقِضًا بِمَا فِيهِ الْكِفَايَةُ لِيَحْمِلَ الْمَبْدَعِينَ قُوَّةً.

وتراثنا، فنغير ونتغير، ونؤثر ونتأثر، خصوصاً الآن، في عالم يريد لنا أن نصنف كدعاة انغلاق، ومناصري إرهاب.

من الصعب تكوين الذاكرة الشعرية العربية بعيداً عن القلق المعرفي، والصراعات الفكرية الحاصلة، كونها تجتهد لتقدم تواصلاً جديداً مخالفاً، ومكملاً للحداثات المحايثة لها، حيث «الشعر لغة عالمية، سحري لكل الأزمنة، يقودنا إلى ما هو أبعد»، كما يقول الشاعر بودلير ضمير فرنسا الشعري.

حين تبلغ أمة من الأمم درجة كافية من التقدم، بحيث يصبح لحرفها مختلف الإحياءات الحسية والعاطفية، يلتقطها الشاعر، وينظمها بإيقاع وبناء لمورخ لقطة بعد لقطة ولغظة لفظية، وهذا الشعر، بكل أزمنته، لغة كونية جديدة مبتكرة، غير منحازة إلا لعدالة منهجها، لا تناقض صدامي، ولا تنازلات تغير ملاحم النشوء، ولا جوع، ولا طغيان، بل تلاحق، وتواصل، وتكامل باعتباراته نظاماً متميزاً، والشعرية شاهد أول للتفكير باللغة، تمتلك مقدرة على التهذيب، والتقارب، وتجاوز عرقلة بناء القول مع الحفاظ على قيمة ما هو طريقة التعبير بوصفه كائن فرد، وهينة، ومولد مثل عليا، وكلها أسباب ممكنة تنقل أفكاراً خاصة من رائد اجتماعي (المبدع) يرسلها إلى آخرين بغاية التأثير عبر الإبداع، ويعطي، في الوقت ذاته، الإطار الاجتماعي لحوار يكون الإنسان مداره، وقضايا حراكه.

الشعر، كحامل وتواصل حضاري، يفترض وجود تعددية نوعية وكونية، تتمثل بكل متكلم وجود آخر يتوجه إليه مهما تكن هويته، أو سماته ونمطيته، لأن الشعر إحساس جمعي متقد ومتداول.

على امتلاك أدوات فهم الكون.

الشعر بوصفه رسالة كونية تؤكد على اللهفة الشاملة، وتساهم في صياغة التواصل العالمي لصالح تشابكات اللحظة، فقسيده لشاعر من أي جزء في الكون، تحرك مشاعر البشر كجسر حوار داخلي تضامني عالي القيمة، بطريقة تميز بين الذاتي والموضوعي والشمولي أكثر من كل قرارات المنتديات الاقتصادية، على أهمية اللحظة الاقتصادية الراهنة وخصوصيتها. إدوار خراط، في «الكتابة عبر النوعية»، يشير إلى أن مطلق نص متمثلاً تقنياته لتطوير ذاته وصولاً إلى تجاوز الأنا والآخر، يمد قناة تواصل دافقة بين الشعر وبقية الفنون التي هي بطبيعتها عالمية (رسم، إيقاع، سينما) وسواها، وتلك ماهية الشعر وسمته؛ أن يشد أواصره إلى كل ما هو جمالي، وقائم على تنوع الوحدة الكلية التي تربطه بمختلف الفنون، من الهندسة المعمارية، ويصل تواتره إلى الدراما الحديثة، على أساس ما فيه من تصارع داخلي بين العناصر والمكونات. كل قصيدة هي معبر صغير للخطاب، كما يقول كلينث بروكس، لأنها تحتوي على صوت يحاور نفسه، وهذا يعني حضور دراما وتراجيد الخلق وسائل اللغة التي هي أساس الحوار.

الشعر اليوم أكثر انفتاحاً وسعيًا لتأصيل التفاعل على اعتبار أنه النواة الدقيقة والصحية للحداثات، تستدعي بالضرورة استنطاق الخطاب الشعري من داخله، والذي يستتبع مناهج جديدة لخطاب شعري عربي حديث بكل مكوناته الثقافية، يتسم بالحداثات منهجاً وأسلوباً، وليس زمناً مفتوحاً على بقية الثقافات والحضارات المتكاملة معرفياً مع الذاكرة الكونية، من خلال التلاحق اليومي، وهذا لا يتعارض مع الخصوصية، واعتزازنا بثقافتنا

الشعر بوصفه رسالة كونية تؤكد على اللهفة الشاملة، وتساهم في صياغة التواصل العالمي لصالح تشابكات اللحظة، فقسيده لشاعر من أي جزء في الكون، تحرك مشاعر البشر كجسر حوار داخلي تضامني عالي القيمة.

تبشِيرها، أو تَكَرَّر مَقُولَاتُها، بِحَيْثُ تُلْغِي التَّفَرُّدَ،
والنَّكْهَةَ الذَّاتِيَّةَ كُلَّغَةً عَالِيَةً التَّوَاصُلِ، وَعَالَمِيَّةَ
الْمَنْهَجِ، تُعِيدُ التَّرْكِيزَ عَلَى الاتِّصَالِ الْمُبَاشَرِ
بِالْأَخْرِ عَنِ النَّصِّ، مِنْ خِلَالِ عَمَلِيَّتِي الْإِرْسَالِ
وَالْتَلْقَى مَا يَسْتَدْعِي جُمْلَةً شَرْوُطَ مِنْهَا:

– إِذَا اعْتَبَرِ الْخُطَابُ الشَّعْرِيَّ تَعْبِيرًا عَنْ وَعْيِ
أُمَّةٍ مِنَ الْأُمَمِ، فَإِنَّ كُلَّ وَعْيٍ هُوَ وَعْيٍ شَعْرِيٍّ بِلُغَةٍ
عَصْرِهِ.

– قَرَاءَةُ أَيِّ فِكْرٍ لَشُعْبٍ مِنَ الشُّعُوبِ لَا يُمْكِنُ أَنْ
تَكُونَ مُحَايِدَةً، بَلْ هُوَ رَغْبَةٌ فِي الْاِكْتِشَافِ، وَإِعَادَةِ
إِنْتِاجِ الْوَعْيِ.

– النَّصُّ الشَّعْرِيُّ لَهُ مَسْتَوِيَانِ مِنَ الْقَرَاءَةِ: أُمَمِيٌّ
وَذَاتِيٌّ مُتَعَدِّدُ الْقَرَاءَاتِ.

– الْمَزِيدُ مِنَ التَّرْكِيزِ عَلَى الاتِّصَالِ النَّصِّيِّ،
وَتَفْعِيلِ الْمُنَاقَشَاتِ الْمُتَعَلِّقَةِ بِكَيْفِيَّةِ التَّذَوُّقِ
وَالِاسْتِيعَابِ.

– التَّرْكِيزُ عَلَى التَّرْبِيَةِ الْجَمَالِيَّةِ لِلُّغَةِ عَلَى اعْتِبَارِ
أَنَّ الْكَلَامَ تَعْبِيرٌ مُطْلَقٌ مَطْلٌ عَلَى الْمُتَغْيِرَاتِ الْعِلْمِيَّةِ
وَالْتَقْنِيَّةِ الْاِتِّصَالِيَّةِ.

– التَّحْدِيثُ لَا يُمْكِنُ أَنْ يَكُونَ مُسْقَطًا مِنْ خَارِجِ
الظَّاهِرَةِ الشَّعْرِيَّةِ، إِنَّمَا هُوَ تَوْصِيفٌ شَعْرِيٌّ، عَلَى
اعْتِبَارِ أَنَّ الشَّعْرَ ضَمِيرُ الْإِبْدَاعِ بِشَتَّى مَسْتَوِيَاتِهِ
ذَاتِ الْبَعْدِ الْأَخْلَاقِيِّ الْمَفْتُوحِ عَلَى أَمْنِ الْآخِرِ،
وَجَيْرِ الْكُلِّ، دُونَ تَصَوُّرِ نَهَائِيٍّ جَاهِزٍ، أَوْ مَنْطُوقٍ
مَفْرُوضٍ مِنْ خَارِجِ الظَّاهِرَةِ ذَاتِهَا.

– الْعَمَلُ عَلَى انْفِتَاحِ الْمَوْضُوعِيِّ الْمَوَازِي
لِتَرْجُمَةِ إِبْدَاعَاتِنَا، عَلَى اعْتِبَارِ أَنَّهُ عَصْرُ الْعَوْلَمَةِ،
لِتَرْجُمَةِ الْاِتِّصَالِ وَالْمُنَاقَشَةِ الَّتِي يَحْمِلُ اخْتِلَافًا
جَدَلِيًّا صَحِيحًا فِي حَيَاةِ الْبَشَرِ، وَزَوَالِ الْحُدُودِ عَنِ
الْاِتِّصَالِ الرَّقْمِيِّ، وَالشَّبَكَاتِ الْعَنْكَبُوتِيَّةِ.

الصُّورَةُ الشَّعْرِيَّةُ، بَدَأَ مِنَ الْمُخِيلَةِ، مُلْتَبَسَةً
بِشَكْلِ التَّوَصُّلِ وَالتَّدَاخُلِ كَحَقِيقَةٍ افْتِرَاضِيَّةٍ،
ضَمَّنَ مَنَظُومَةً يَسْتَهْلِكُهَا الْإِنْسَانُ الْمَعَاصِرُ
خَارِجَ سِيَاقِ إِنْتِاجِهَا بِمَعَزَلٍ عَنْ وَجْهَةٍ وَمَوْقِفٍ

نَحْتَاجُ الْمَوْسِيقَى الْكُونِيَّةَ لِنَتَنَاغَمَ الشَّعْرَ كَتَوَاصُلٍ
أَبْعَدَ مِنْ حُدُودِ الْكَلِمَاتِ الَّتِي تَعْبُرُ عَنْ الدَّهْشَةِ بِلُغَةٍ
مَحْسُوسَةٍ نَقْلًا لِفِعْلٍ أَوْ حَدَثٍ، أَمَّا جَوْهَرُ الْمَعْنَى،
فِبَاطِيئِافِهِ غَيْرِ الْمَحْدُودَةِ لِحَيَوِيَّتِهِ مِنْ خِلَالِ
التَّبَادُلِ وَالْمُحَاوَرَةِ. هَذَا هُوَ، عَمُومًا، الْإِطَارُ الْعَامُّ
لِلشَّعْرِ بِتَعَاوُفِهِ النَّفْسِيِّ، وَسِرُّوْرَتِهِ التَّارِيخِيَّةِ مِنْ
تَفَاعُلِ الْإِنْسَانِ بِالْكَوْنِ، وَنَجَاحِهِ فِي صِيَاقَاتِهَا
الْخَلَاقَةِ. هَذِهِ التَّحَوُّلَاتُ جَاءَتْ مِنْ كَمِ زَمَنِيٍّ أَنْمَازٍ
بِتَحَوُّلَاتٍ اِجْتِمَاعِيَّةٍ عَامَّةٍ وَسِيَاسِيَّةٍ، مَفْسُوحَةٍ
الْمَجَالِ لِتَجْدِيدِ الْبَنِيَّةِ الْخُطَابِيَّةِ الْوُضُوعِيَّةِ لِلشَّعْرِ،
مِنْ حَيْثُ أَنَّهُ مُنَازَرَةٌ لِلْحَيَاةِ نَفْسُهَا.

خُصُوصِيَّةُ الشَّعْرِ الْعَرَبِيِّ، إِذَا كَانَتْ كُونِيَّةُ الشَّعْرِ
إِنْسَانِيَّةً شُمُولِيَّةً، جَاءَتْ عَلَى نَمَطِ مَوْسِيقِيٍّ
مَفْهُومٍ عَالَمِيًّا كُلَّغَةً وَرَاءَ، أَوْ فَوْقَ مَنْطُوقَةٍ، يَتَّبَادَلُ
الصَّدْيُ وَالْإِبْقَاعُ بِالْحَرَكَ، وَيُمَثِّلُ قَضِيَّةَ كُونِيَّةٍ
مِنْ رُؤْيَا فَرْدِيَّةٍ. هَذَا هَاجَسُ حَوَارِ الْحَضَارَاتِ
تَحْدِيدًا، مَرْكَزُهَا الشَّاعِرُ، مَعَ دَاعِمَاتِ تَمَثُّلٍ فِي
التَّوَاصُلِ مَعَ الْآتِي مِنَ الْآخِرِ مَطْبُوعًا أَوْ مَرْتَبًا
بِشَكْلِ حَيَوِيٍّ، وَتِلْكَ مَعَايِيرُ الْحَدَاثَةِ، بِشَكْلِ مَا،
وَقَدْ تَأَسَّسَتْ عَلَى مُخْتَلَفِ التَّجَارِبِ الْكُونِيَّةِ
لِلْمُغَامَرَةِ الشَّعْرِيَّةِ الْإِبْدَاعِيَّةِ. مِنْ هُنَا الْقَوْلُ: إِنَّ
الْحَدَاثَةَ، بِالْمَعْنَى الْمَطْلُوقِ، لَا يُمْكِنُ إِلَّا أَنْ تَكُونَ
غِذَاءً مُنْعَشًا لِرُوحِ الْمُبْدِعِ. مِنَ الْمُسْلَمِ بِهِ، أَنَّ
الشَّعْرِيَّةَ الْعَرَبِيَّةَ تَعَانِي، وَلَا تَتِمَّكُنُ، أَحْيَانًا، مِنْ
مُحَايِثَةِ الْكَثِيرِ مِنْ مُتَغْيِرَاتِ الْحَدَاثَةِ وَتَطْبِيقَاتِهَا
خَوْفًا مِنْ إِرْبَاكِ التَّعَاظِي مَعَ مَظَنَّةِ التَّأْوِيلِ،
وَالْتَقَوُّعِ، وَالتَّكَرَّرِ. إِنَّهَا تَخْضَعُ لِلْاَيْدِوْلُوجِيَا
الْمَصْدَرَةِ عَالَمِيًّا إِلَيْهَا كُظَاهِرَةً لِلتَّجَادُبِ الْحَدَاثِيِّ،
وَهَذَا يَخَالِفُ رُوحَ الْمَعْنَى الْحَدَاثِيِّ، حَيْثُ هِيَ،
فِي مُجْمَلٍ دِينَامِيَّتِهَا، أَبْعَدُ مَا تَكُونُ عَنِ التَّمَاهِي
بِالْاَيْدِوْلُوجِيَا. الْأَصْلُ أَنْ يَكُونَ الشَّعْرُ مَعَ الْحَدَاثَةِ
وَالْتَطْوِيرِ بَعِيدًا عَنْ كُلِّ مَنْهَجٍ يَجْنَحُ إِلَى تَأْطِيرِ

إلى الإيجابية بمدلولاتها كحوار مفتوح بحثاً عن مخرج يحقق المعادلة الكونية، لضرورة التواصل، مع الحفاظ على الخصوصية، وثواب الهوية الشعرية والتراث.

لنترك الإبداع يتوهج من الداخل دون إملاءات، فهو سوف يتفوق على ذاته باتجاه التجربة الحرة الحية ذات الإشعاع الكلي للتعبير والمجتمع والكون، وهنا الشعرية العربية ليست بمعزل عن الإبداع الإنساني، بل في خضمه كتواصل حساس، وحامل لمشروع المغايرة والتقارب المعاصر، عكس دور السياسات التي أثبتت فشل مشروعها التضامني. هو دور المشروع الثقافي عموماً، والشعري خصوصاً، وهو دعوة لأن تكون الشعرية وجوداً متماسكاً فعلاً، له نكهة ومزاج مميز مشروط ببداية الإبداع وتسامي تجربته، لا لكي يؤبد لحظته على الأرض، أو يستعيد خيط الروح المقطوع فقط، بل يحاول أكثر من هذا حين يتوحد في صور الماضي والحاضر والمستقبل وأسئلة الكون، ما يجعل كل نص شعري عالماً حقيقياً محملاً بلحظة التكثيف، وبؤرة توتر مشحونة بالحياة وهواجسها التي تكمل اختلاف الشعر نوعياً عما سبق، فالعلاقة هنا مع لغة الإحساس ولغة التعبير تجاوباً مع طبيعة الحياة المتجددة التي يخوضها الشعر والعالم حالياً، والمستقبلية التي يتهيأ لها، لصالح الإبداع والسلام الكوني في الاكتشاف، وإعادة إنتاج الوعي والسلام الكلي.

المراجع:

- × ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، السفر الأول.
- × عباس محمود العقاد: مراجعات في الآداب والفنون.
- × د. شرشار عبد القادر: نظرية القراءة وتلقي النص الأدبي.
- × فلاديمير بروب: موفولوجية الخرافة، ترجمة: د. إبراهيم الخطيب.

الذي أنتجها، وهي بهذا المعنى، لا يمكن أن تكون حيادية مهما فرضت من وهم التطابق الحرفي مع الواقع، وهذا يجعل من الصعب الاحتفاظ بذاكرة قادرة على تكثيفها وتحليلها، من أجل إعادة إنتاجها، وتحديد موقف نقدي منها، وفي ذلك إضاعة مهمة لحقيقة الاغتراب الحاصل بين المثقف في العالم الثالث مع الشرط الثقافي الكوني، الذي يحتفي به صناع الثقافة الغربيين، ويصدرونه على أنه شرط نهائي قادر على التعبير عن حقائق كونية كلية ومنجزة القيمة، إنما الأدب عموماً كفاعلية، والشعر بالذات، يظهر الخصوصية الثقافية للمبدع، من حيث اقترايه أو اغترابه عن ثقافة وجماليات ما بعد الحداثة المسيطرة، بفعل وسائل الاتصال الحديثة، ومن هنا، فمن المفيد والضروري الاهتمام بالقراءة التطبيقية لأدبنا، لخلق رؤى عربية، لا رؤية واحدة، هي معادلة صعبة لدى الطرفين غرباً وشرقاً.

اليوم الغرب عموماً، يتطلع إلى معرفة العرب والعالم العربي، وهنا الأدب قد يوفر وصفاً أكثر دقة وعمقا من كتب التاريخ والسياسة، لكن المشكلة تكمن في تحييد البعد الإبداعي العربي الخلاق، والذي يساهم بشكل حقيقي في الأعمال الكلاسيكية التي أنتجتها البشرية، والتركيز على ما يناسب البعض ممن يريد إظهار العرب كمحترفي عنف، وهنا يكمن الدور الخلاق للشعر كحرفة عالية من التوصليل الإبداعي، تشرح موروثنا وفكرتنا حول الأنا والآخر ببساطة يمكن أن نقول: إن الموقع الذي طور العرب أنفسهم فيه للحاق بالحدث، وما بعد الحدث، هو الحيز المعنى بالآداب والفنون، التي نجد فيها ملامح حدثية، وما بعد حدثية، على اعتبار أن مفهوم «ما بعد حدثي»، هو تجاوز المتناقضات، بتحوله من مقولات الاتهامات والنفي المتبادل

مشكلة اللغة

في شعر الطليعة الأمريكي

محمد العزاوي

كاتب من العراق يقيم في ألمانيا

يؤشر شعر ما بعد الحداثة الأمريكي واحداً من أكثر فصول تاريخ الأدب الأمريكي الحديث إمتاعاً وتنوعاً. فهو يتسم إلى حد كبير بميل تجريبي في الكتابة، ويتضمن تجارب أدبية جديدة وتنوعاً فنياً كبيراً. فلا غرابة في أن يصبح منذ وقت طويل موضوعاً لفحص شامل في علوم الأدب. يقدم باول هوفر على سبيل المثال شعر الطليعة كـ «عملية مقاومة للتيار الايديولوجي الرئيس»^(١)، ويتناول بيتر بيرغر «نظرية الطليعة»^(٢) بينما يدرس عدد لا حصر له من علماء الأدب مظاهر منفردة مختلفة مثل علاقة شعر ما بعد الحداثة بالكتابة التاريخية^(٣) أو شعرية شعراء الجبل الأسود^(٤).

◆ إذا تفحص المرء المشكلة اللغوية في شعر الطليعة فإنه لن يستطيع أن يتجنب إيلاء الانعكاس الذاتي للغة - الذي ربما يكون الصفة الأكثر تمييزاً لشعر ما بعد الحداثة، عناية خاصة. كان نيتشه قد أعلن أن المصطلحات اللغوية «تصنع من نفسها» أي أنها تعود لنفسها، ومن هنا فإن «كاتدرائية المصطلحات» اللغوية تكون قد بنيت على أساس متحرك وفي نفس الوقت على ماء جارٍ»

-١-

ربما لا نجد في جميع الجوانب الكثيرة المتناولة مشكلة مركزية مثل مشكلة اللغة. من القصائد الإدائية لجيل البيت - مروراً بالمحاولات اللغوية التجريبية وتأليفات الصدفة الشعرية لجون كيج أو جاكسون ماكلو - حتى «شعر اللغة» لتشارلس بيرنشتاين ولين هيجينيان: لم يشغل الشعراء موضوع مثلما شغلهم موضوع اللغة نفسها. ورغم أن البدايات الشعرية المختلفة لا تعطي صورة متجانسة يمكن إثبات متوازيات مميزة. سأرسم فيما يلي صورة تخطيطية لأهمية مشكلة اللغة في شعر ما بعد الحداثة الأمريكي مستعينا بـ «روبرت كريلي»^(٥) في «كلمات» وجون اشبيري^(٦) في «تناقضات وتضادات»، مركزاً بشكل خاص على شك لغوي يمتد حتى الحداثة وعلى جانب انشغال اللغة بذاتها - الذي ربما شكّل الدعائم الأساسية لمشكلة لغة ما بعد الحداثة.

-٢-

تطرح قصيدة «كلمات» المنشورة في الديوان الذي يحمل نفس العنوان مسألة الكلمات نفسها كما يلمح العنوان، أو بكلمة أدق فقدان الثقة باللغة المميز للعصر. حدث هذا التركيز على مشكلة اللغة نتيجة للتحوّل الذي حدث حوالي ١٩٠٠ في النموذج الفلسفي ووضع المسائل اللغوية الفلسفية في مركز الاهتمام العلمي أول مرة. كان نيتشه^(٧) قد نبه إلى أن الكلمات «ليست مجازات للأشياء»^(٨) وهي «لا تطابق الجوهريات الأصلية مطلقاً»^(٩) من هنا فلا يعني الصدق سوى «الكذب وفق اتفاقية ثابتة»^(١٠) حاول الايجابيون الجدد المحيطون بحلقة فيينا أن يحلروا الفلسفة من الجمل الظاهرية التي لا تقول شيئاً. وأعلن فيتغنشتاين في «البحث الفلسفي المنطقي» أن المرء لا يستطيع أن يتحدث بشيء ذي معنى عن الأشياء المتسامية على الإطلاق. لا يخطئ المرء بالتأكيد حين يتعرف في شعر ما بعد الحداثة على متابعة هذه المواقف المتشككة في اللغة. تؤثر شخصنة الكلمات في قصيدة كريلي «كلمات» من خلال الضمير «أنت» أن اللغة لم تعد تفهم كأداة موجودة تحت تصرف المؤلف يستخدمها كما يريد لينقل رسالة ما، وإنما هي - استناداً إلى مقولة بارت^(١١) حول موت المؤلف

يظهر الانعكاس
الذاتي للغة
في شعر ما بعد
الحداثة على
مستويين: أولاً
تتحدث القصائد
عن مشكلة اللغة
وتجعلها مركز
مضمونها. وثانياً
تتخذ القصائد من
مشكلة وصف شيء
ما لغوياً موضوعاً
لها، ولكن بصورة
غير مباشرة من
خلال لغويتها
الذاتية

- تمتلك حياة خاصة لا يمكن التحكم بها. لكن المقطع الأول يكشف في نفس الوقت أيضاً تبعية الإنسان للغة وعدم إمكانية إدراك العالم خارج اللغة: «أنت دائماً معي/ لا يوجد أبداً/ مكان/ منفصل». هذه الفرضية المسموعة هنا عن لغوية وعينا الأساسية موجودة في جملة فيتغنشتاين «حدود لغتي تعني حدود عالمي»^(١٢). من المميز أن هذه الأفكار تصب في المقطعين التاليين في صور متشككة باللغة: «ولكن إن/ لم أستطع الكلام/ في المكان/ المنحرف».

هذه إشارة نموذجية للخرس تذكر بمقولة فيتغنشتاين «ما لا يستطيع المرء الكلام عنه، عليه أن يصمت عنه»^(١٣). تبعاً لذلك لن يمكن وصف ذلك «المكان المنحرف» للموضوع الشعري وصفاً أكثر وضوحاً. إنه يثير أيضاً مشاركات وجدانية سلبية «منحرف». كما أن استخدامات مثل «ليس مغفرة/ أو خوفاً وحسب» تقاوم أي تفسير واضح وتصور من خلال ذلك بالذات نفي وظيفة الكلمات في نقل رسالة واضحة. من هنا يبدو الحديث عن عجز الأنا الشعرية التي طرحت هنا كمشكلة، نتيجة حتمية للإمكانات المحدودة للغة. من المنطقي تبعاً لذلك ألا تبدو الكلمات كإشارات فكرية تشير إلى الأشياء وإنما تدرك هي نفسها كمادة مثل أي شيء، بل تتذوق في الفم: «لكن لساناً/ مفسداً بما/ يتذوق». المشاركة الوجدانية السلبية للكلمات مع الطعام الفاسد هي مجاز معروف بالفعل لدى حلقات المحدثين. تسقط الكلمات لدى هوفمانستال من لورد كاندوس «في الفم مثل فطر مهترئ»^(١٤) وتمازج كافكا أحياناً بـ «الغثيان والخجل كما لو كانت لحماً نيئاً»^(١٥). هذه المعرفة المبددة للأوهام، حول انفصال الإشارة عن الشيء تنتمي كما يؤكد آرثر أوبيرغ إلى «الهم الأساسي»^(١٦) لشعر كريلي. وهكذا يرد في «من أجل الحب» مثلاً: «لا شيء يقول أي شيء»^(١٧) والكلمات «في اللغة» «ملبئة/ بثقوب/ مؤلمة»^(١٨).

تؤشر الشارحة التالية في المقطع الرابع من قصيدة «كلمات» التي تطرح أقوالاً متشككة باللغة وقفة تعبر عن نفسها في الشكل من خلال القطع المفاجئ للعملية الذهنية وتركيب الجملة. تشير الشارحة، كوسيلة غير لفظية، إلى حدود اللغة، إلى ما لا يمكن التعبير عنه

نوعاً نموذجياً لشعر ما بعد الحداثة قبل كل شيء.

-٣-

تُعالج المشكلة اللغوية في قصيدة جون أشبيري المكتوبة عام ١٩٨١ «تناقضات وتضادات» بصورة أكثر مباشرة. لا تقوم اللغة هنا أيضاً بوظيفة الأداة لتتحدث عن موضوع خارجي؛ بل تجعل نفسها موضوعاً. وهكذا يطرح المقطع الأول «هذه قصيدة تهتم باللغة على مستوى بسيط جداً» قطعة واضحة مع اتفاقيات الشعر التقليدي الذي هو نموذجي إلى حد بعيد بالنسبة لما بعد الحداثة. وهكذا يستهل بيرنشتاين أيضاً على سبيل المثال «انتظر» بالكلمات:

«هذه هي الطريقة لبدء جملة حول بدء جملة»^(٢١).
 مثلما لدى كريلي تشخص لغة القصيدة في «تناقضات وتضادات» «القصيدة حزينة» ويؤكد من خلال ذلك على استقلالها عن المؤلف. مركز الموضوع في قصيدة أشبيري هو مشكلة توصيل المعنى اللغوي وإخفاق عملية القراءة. صحيح أن القصيدة تخاطب القارئ «أنظر إليها تتحدث إليك» إلا أن فهم النص بالمعنى التقليدي يجب أن يخفق: «القصيدة حزينة لأنها تريد أن تكون لك، ولا تستطيع». ثم: «أنت تفتقد، هي تفتقدك. يفتقد أحدهما الآخر». يصبح واضحاً أن ثمة اختلافاً لا يمكن تجاوزه بين النص والقارئ، وأن الشعر يحتفظ لنفسه دائماً بشيء غير معطى يقاوم الامتلاك. إن الإخفاق الذي جعل موضوعاً للنص يتوافق مع إخفاق القارئ الحقيقي الذي يحاول أن يجد تفسيراً مترابطاً. على سبيل المثال يواجه بعد قليل السؤال، ما الذي تتضمنه هذه الـ «أنا» التي تثير - في قصيدة غير مألوفة تماماً - انعكاسات في علوم الأدب: «أعتبر اللعبة/ شيئاً خارجياً أعمق». يتحدث صوت المؤلف المتضمن هنا، وهو أمر متناقض، بينما تمثل «هي» القصيدة؟ أو تنساب «أنا» و«أنت» و«هي» ممتزجة مع بعضها، كما يوضح أشبيري في مقابلة معه، حين يبين أن الضمير في قصائده هو متحول قابل للتغيير غالباً؟ وحتى مفردة «حسناً» غير المألوفة في الشعر أو تركيبة السؤال والجواب التي تتكرر كثيراً (اللعبة؟/ حسناً، في الواقع، نعم، ولكني أعتقد [...]» أو «ما هو المستوى البسيط؟ إنه ذلك الشيء وأشياء أخرى»، الذي يذكر بحوار على الأرجح، يتعارض مع

لغويًا، إلى الصمت الذي يفرضه المنطق وهو النتيجة المنطقية للأقوال المشككة باللغة. إنه ليس صدفة بالتأكيد أن ترد شكلياً في مركز القصيدة، وتصف أيضاً نواتها من حيث المضمون.

تنبه «المقالة الفلسفية المنطقية» لفيتغنشتاين إلى أن الصمت - هو تعبير عن التناؤم اللغوي - وهو في نفس الوقت يمكن أن يعني ما هو سحري أيضاً. من المثير للاهتمام أننا نستطيع أن نتعرف على هذه البنية أيضاً لدى كريلي. وهكذا لا تنتهي قصيدته كما يمكن أن يفترض المرء بالصمت المتشكك باللغة، إنما يصبح الصمت نفسه المنطلق ليوتوبيا لغوية يمهّد لها ذهنياً في المقاطع الثلاثة التالية: «في يوم ما؛ لن يكون/ هذا اليوم/ ستقال/ كلمات تشبه/ نثار رماد/ صاف ونقي/ مثل غبار/ من لا مكان». تحديد الوقت وحده «ذات يوم» يصف بلا شك إشارة اليوتوبيا. أبعد من ذلك يلفت النظر أن الأنا الشعرية لا تستدعي اليوتوبيا فعلياً، بالكلمات «لدي ذكرى لـ»، مثلاً وإنما تختار تركيبة المبني للمجهول التي تستبعد الفاعل المتحدث «ثمة/ ذكرى لـ». بالفعل يصف كريلي في مقابلة أجريت معه عام ١٩٦٥ وضعاً لغوياً مثالياً «تتحدث فيه الكلمات من نفسها دون أن يتحدث أحد معها»^(١٩). ويؤكد فيتغنشتاين أيضاً، أن المطلق، السحري لا يمكن أن يقال فعلياً، لكنه يظهر^(٢٠) في اللغة صامتاً. ليس مفاجئاً أن تستطيع المجازات المستخدمة أيضاً (ذكرى/ الماء، الغذاء، عند الجوع) التلميح بيوتوبيا اللغة البعيدة المرجوة بشكل غامض فقط، ولكن لا تذكرها بشكل مناسب - يستعصي هذا الوضع بالذات على قدرتنا اللغوية على التصور. بالفعل فإن تلك «الكلمات» التي لا عيب فيها، تلك اليوتوبيا اللغوية - مترجمة حرفياً: اللامكان -، كما توحى نهاية قصيدة كريلي، لا تستوطن داخل نظامنا اللغوي وإنما «في لا مكان».

وهكذا تكشف قصيدة كريلي انشطاراً بنيوياً ممتعاً إلى قسمين يذكران إلى حد كبير بـ «بحث» فيتغنشتاين أو «رسالة» هوفمانستال: الصمت كنتيجة لشك لغوي أساسي يصبح في نفس الوقت نقطة الانطلاق ليوتوبيا لغوية لا يمكن طرحها بشكل مناسب لغوياً وفي كل الأحوال مستشعرة بغموض. إلى جانب هذه العلاقات المترابطة حول الشك اللغوي للحداثة فإن تحويل اللغة نفسها إلى موضوع هو ما يجعل من قصيدة كريلي

يحصى من الجمل التي تمتد إلى السطر التالي تشهد بأن الشكل اللغوي لم يعد قادرا على التعبير عن وحدات ذات دلالة. ليس صدفة أن تكتسب الأشكال الحرة التجريبية في القرن العشرين أهمية كبيرة. من هنا يبدو النظام الخارجي الصارم لدى كريلي وأشبيري أكثر من تقليد هزلي لأشكال القصيدة التقليدية.

-٤-

إذا تفحص المرء المشكلة اللغوية في شعر الطليعة فإنه لن يستطيع أن يتجنب إلقاء الانعكاس الذاتي للغة - الذي ربما يكون الصفة الأكثر تميزا لشعر ما بعد الحداثة، عناية خاصة. كان نيتشه قد أعلن أن المصطلحات اللغوية «تصنع من نفسها»^(٢٤) أي أنها تعود لنفسها، ومن هنا فإن «كاتدرائية المصطلحات» اللغوية تكون قد بنيت على أساس متحرك وفي نفس الوقت على ماء جار»^(٢٥). عدد غير قليل من الفنانين تبنا منذ ذلك الوقت مشكلة الانعكاس الذاتي. وهكذا توضح صورة «أيد ترسم» ل. م. ك. إيشر أو «هذا ليس غليوناً» لرينيه ماغريت بأن الفنان لا يصور الواقع أبداً، وإنما يحيل دائماً إلى نفسه. يظهر الانعكاس الذاتي للغة في شعر ما بعد الحداثة على مستويين: أولاً تتحدث القصائد عن مشكلة اللغة وتجعلها مركز مضمونها. وثانياً تتخذ القصائد من مشكلة وصف شيء ما لغوياً موضوعاً لها، ولكن بصورة غير مباشرة من خلال لغويتها الذاتية. وهكذا يذكر الشك في اللغة ويتحقق عملياً في نفس الوقت. يقود هذا بالضرورة إلى انعكاسات وتناقضات لغوية لا حل لها. يطرح السؤال في «كلمات» كريلي مثلاً، كيف يرى قول لغوي يعبر عن شك أساسي في الأقوال اللغوية. إذا أخذها المرء بجديّة فإنه يستطيع ألا يصدقها لأنها نفسها قول لغوي. وإذا لم يصدقها فإنها ستصبح - كقول لغوي - جديرة بالثقة. مثل التناقضات القديمة المعروفة للكريتي الكذاب (الذي يقول إن جميع الكريتيين كذابون)، تتضح هنا الحلقة المفرغة لمن لا ينتظر وقوعهم في الخطأ، الذين يحيلون دائماً إلى أنفسهم، لكنهم لا يطرحون في الأفق حلاً خارج نظامهم الذاتي. كان فيتغنشتاين أيضاً يعي هذا التناقض - رغبة النجاة من النظام اللغوي بأدوات اللغة، حين شبه جمل مقاله بسلم يستخدمه القارئ خلال القراءة

استراتيجيات التلقي التقليدية للنصوص الشعرية ويصعب عملية البحث. يؤدي كل هذا إلى قلق القارئ الذي لا يعود قادراً على التأكد من دلالة الكلمات. استعملات مثل «يتظاهر بالتململ» تسمح في أحسن الأحوال بمشاركة وجدانية، لكنها لا تعطي معنى مترابطاً ينتظم في مجمل النص. وهكذا فلا غرابة في أن فكرة صعوبة تلقي النص تسود البحوث حول أشبيري أيضاً. يؤكد الفريد كورن مثلاً صعوبة الحديث عن قصائد أشبيري^(٢٦) ويذهب أولفريد رايشارد أبعد من هذا فيرى أن هذه القصائد تستعصي على القارئ تماماً^(٢٧). من هنا يتجلى شك أساسي إزاء اللغة كأداة للتوصل في قصيدة أشبيري «تناقضات وتضادات» أيضاً. يلمح هنا أيضاً - كما لدى كريلي - عن طريق مجاز سعادة صيفية إلى وضع يوتوبي، حين يجري الحديث عن «أيام آب طويلة/ بلا بينة/ نهايات مفتوحة». من الملاحظ أن هذه الأيام تضع في «أخرة وثرثرة الآلات الكاتبة»، أي في لحظة يحاول فيها الكاتب أن يمسك بها لغوياً.

إذا أراد القارئ تلقي القصيدة فعليه أن يتخلى عن التصور بأن لغة القصيدة تنقل معنى يمكن أن يستخلص باستخدام التفسير الفني. وكما يقترح كثيراً في البحث ربما يكمن طريق النجاح في أن يقوم بملء الفراغات المتاحة في النص بنفسه وكتابة النص لدى القراءة من جديد - وفق دعوة بارت - تشير الضمائر المتغيرة في القصيدة على الدوام إلى أن المعنى لا يمكن أن ينشأ إلا بفعل مشترك يضم المؤلف والنص والقارئ. وهكذا تنتهي القصيدة أيضاً بمساواة النص والقارئ، مساواة تذكرنا جداً بموقف التلقي الجمالي: «القصيدة هي أنت». كذلك تنعكس المشكلة اللغوية في شكل القصائد. تظهر قصائد كريلي وأشبيري نظاماً خارجياً صارماً يسترشد بنظام المقاطع المكونة من الأربعة سطور المألوفة في القرن التاسع عشر. ولكن على هذا النحو وكما تبدو الإشارة اللغوية في شعر ما بعد الحداثة مجرد قشرة مفرغة من المعنى، يذكر الهيكل الخارجي وحده لدى كريلي وأشبيري بالشعر التقليدي. وهكذا لا يجد المرء في القصيدتين قافية؛ صيغت كلاهما نثراً - مثل جميع قصائد ما بعد الحداثة تقريباً. فضلاً عن هذا ثمة خروقات نحوية ونقف من جمل وعدد لا

«ليصعد إلى نقطة أبعد منه»^(٢٦).

يظهر انسحاب اللغة على نفسها بصورة أكثر وضوحاً في قصيدة أشبيري. يذكر العنوان «تناقضات وتضادات» مشكلة التناقض اللغوي وينفذه في نفس الوقت، بأن يضاعف هذا بطريقة مطنبة وينعكس بوضع الـ «التضاد» - نوع من التناقض - مع حرف العطف «و» إلى جانب الـ «التناقض». الانسحاب اللغوي على الذات في قصيدة أشبيري لا يخدم فقط استعراض عدم التوافق اللغوي وإنما يطرح أيضاً أسئلة أساسية حول الوضع الوجودي للغة الأدب. وهكذا يطرح منذ المقطع الأول - «هذه القصيدة تتعلق بلغة من المستوى البسيط جداً» - عما إذا كانت المقولة، وهي جزء من نظام القصيدة، تستطيع أن تأخذ بوجه عام مثل هذا الموقف الخارجي وتصدر حكماً على القصيدة. هل لهذه الكلمات داخل القصيدة بالفعل نفس المعنى الذي لها في مقال عن أشبيري على سبيل المثال؟ أم أن الأمر يتعلق بتوهم على الأرجح؟ هل توحى الكلمات بأنها تعني شيئاً وحسب، لكنها في الواقع تخطئ هذا المعنى ثانية في الحال - من خلال وضعها الأدبي؟ يكتب رومان جاكوبسون أن الكلمة الأدبية تعني التطابق وعدمه مع شيء ما في نفس الوقت^(٢٧). لا يبقى للقارئ لدى قراءة القصيدة خيار آخر كما هو واضح غير استخدام اللغة اليومية التي ألفها كورقة استنساخ مساعدة لفهم اللغة الشعرية. يتعين على الكلمة الأدبية من ناحية أن تظهر في نهاية المطاف علاقة مع الكلمة اليومية، وإلا فلن يستطيع المرء قراءة النصوص الأدبية مطلقاً. ومن ناحية أخرى تمتنع اللغة الشعرية بطريقة غامضة عن كل محاولة لتحديد ما بمعان مألوفة. تشير جملة «أنت تملكها ولكن لا تملكها» في قصيدة أشبيري إلى هذا التناقض بالذات لفهم الكلمات الشعرية وعدم فهمها في نفس الوقت. إلا أن رومان جاكوبسون يستأنف قائلاً إن «هذا التناقض حتمي، فبغير تناقض ليس ثمة حركة مصطلحات»^(٢٨). يصبح عدم قيام اللغة بوظيفتها، «ثأثة في نص أحرس»^(٢٩)، ويغدو تحرير المصطلحات من «القيود المميزة»^(٣٠) في عصر الحداثة وما بعد الحداثة شرطاً للنصوص الشعرية الناجحة بالذات. فلا غرابة أن يقارن فيكتور سكلوفسكي^(٣١) اللغة الشعرية مثلاً بلغة أجنبية لا يمكن أن يفهمها تماماً لا المؤلف

ولا القارئ. ويشير الكاتب الأمريكي المعاصر رايموند فيدرمانس عن حق إلى «أن قسماً كبيراً من الأدب الجديد ينهل من قصوره اللغوي الخاص»^(٣٢). بينما استخدمت الأجيال السابقة من الشعراء اللغة كأداة غالباً، لتعرض موضوعاً أدبياً، تمنع خبرات ما بعد الحداثة ذات الانعكاس الذاتي بالذات - كما دعا إليه الشكليون الروس - أتمتة الإدراك اللغوي وتحول انتباه المتلقي إلى اللغة نفسها. مما يلفت النظر أن القصائد تحيل بهذا إلى حدود الإمكانيات اللغوية من جهة ولكنها تلمح في نفس الوقت إلى أن الأدب ينشأ أولاً هناك حيث تتوقف اللغة عن أن تؤدي وظيفتها دون صعوبة.

تكشف معالجة المشكلة اللغوية لشعر ما بعد الحداثة صورة معقدة وشديدة التنوع إلى أبعد حد، لا يمكن إيجاد تجانس بينها إلا بصعوبة وبوجه عام. ومع ذلك يمكن - رسم خطوط لأفكارها الأساسية النموذجية بالاستعانة بمثالي كريلي وأشبيري اللذين تظهر فيهما مشاكل الشك في اللغة والانسحاب اللغوي على الذات بوضوح أكبر. تعارض القصيدتان أي تفسير مترابط، طبقاً للشك اللغوي الذي جعل موضوعاً من ناحية المضمون، وتعرض بهذا المشكلة أمام المفسرين تطبيقاً أيضاً. مما يستحق الملاحظة أن القصائد تلمح إلى أن الشك اللغوي واليوتوبيا اللغوية الشعرية هما وجهان لنفس العملة. يرجح تودوروف هذا حين يشبه الأدب بسلاح قاتل، بواسطته «تقترب اللغة انتحارها الذاتي». وهكذا تكشف قصائد ما بعد الحداثة أن انفصال اللغة عن وظيفتها الأصلية المألوفة يمكن أن يكون مصدراً للتجديد الشعري.

نص قصيدتي كريلي وأشبيري

كلمات

روبرت كريلي

أنت دائماً

مع

ليس ثمة مكان

منفصل

ولكن إن

لم أستطع الكلام

في المكان

يشير

لفيتغنشتاين

إلى أن الصمت

- هو تعبير

عن التشاؤم

اللغوي -

وهو في نفس

الوقت

يمكن أن يعني

ما هو

سحري أيضاً

المصادر:

١. بول هوفر: مدخل، في: الشعر الأمريكي لما بعد الحداثة. تحقيق بول هوفر، نيويورك ولندن، نورتن وكومبني ١٩٩٤، الصفحة ٢٦.
٢. قارن بيتر بورغ: نظرية الطبيعة، فرانكفورت/ماين، زوركامب ١٩٧٤.
٣. قارن بول نيلور: تحريات شعرية، غناء ثقوب في التاريخ، مطبعة الجامعة ١٩٩٩.
٤. قارن ادوارد هالسي فوستن: فهم شعراء الجبل الأسود، كولومبيا، مطبعة جامعة جنوب كارولاين ١٩٩٥.
٥. روبرت كريلي: كلمات، في: قصائد مختارة، بيركلي، لوس انجلس واوكسفورد: مطبعة جامعة كاليفورنيا ١٩٩١، ص. ١١١-١١٢.
٦. جون أشبيري: تناقضات ومتضادات، في: الشعر الأمريكي لما بعد الحداثة. تحقيق بول هوفر، نيويورك ولندن، نورتن وكومبني ١٩٩٤، ص. ١٨١.
٧. فريدريش نيتشه: حول الصدق والكذب خارج المعنى الأخلاقي، الأعمال في ٣ مجلدات، المجلد ٣، تحقيق كارل شليشته، ميونيخ، هانزر ١٩٥٤، الصفحة ٣١٢.
٨. المصدر السابق، الصفحة ٣١٣.
٩. المصدر السابق، الصفحة ٣١٤.
١٠. المصدر السابق.
١١. قارن رولاند بارت: موت المؤلف، في: نصوص حول نظرية التأليف. تحقيق فوتيس جانيديس وغيرهارد لاور وماتياس مارتينيز وسيمون فينكو، شتوتغارت، ريكلام ٢٠٠٧.
١٢. لودفيغ فيتغنشتاين: البحث الفلسفي المنطقي، فرانكفورت/ماين، زوركامب ٢٠٠٣، الصفحة ٨٦.
١٣. فيتغنشتاين: البحث الفلسفي المنطقي، الصفحة ١١١.
١٤. هوغو فون هوفمانستال، رسالة، في: مجموعة أعمال في عشرة مجلدات منفردة، قصص، محادثات مختزعة ورسائل، رحلات. تحقيق: بيرند شولر، فرانكفورت/ماين، فيشر ١٩٧٩، الصفحة ٤٦٥.
١٥. فرانس كافكا: يوميات، طبعة نقدية، مخطوطات، يوميات. تحقيق: هانز-غيد كوخ، ميشائيل مولر ومالكولم باسلي، فرانكفورت/ماين، فيشر ٢٠٠٢، الصفحة ٥٤.
١٦. آرثر أوبريغ، روبرت كريلي، أقيمي/أحبك في: الشعر الأمريكي الحديث، لويل، بيريمان، كريلي وبلاش، نيويورك، نيوجيرسي، روتغرس ١٩٧٨، الصفحة ٩٣-١٢٧. هنا في الصفحة ٩٦.
١٧. روبرت كريلي: من أجل الحب، في: قصائد مختارة، باركلي، لوس انجلس واوكسفورد، جامعة كاليفورنيا ١٩٩١، الصفحة ٨٩.
١٨. روبرت كريلي، اللغة، في: قصائد مختارة، باركلي، لوس انجلس واوكسفورد، جامعة كاليفورنيا ١٩٩١، الصفحة ٩٦.
١٩. روبرت كريلي، مقابلة مع روبرت كريلي ١٩٦٥، أجرتها لندا ويلشيمر فاغنر، ذي مينيسوتا ريفيو ٥ (١٩٦٥) الصفحة ٣١٠.
٢٠. فيتغنشتاين: البحث الفلسفي المنطقي، الصفحة ١١١.
٢١. جارس بيرنشتاين، إنتظر، في: الشعر الأمريكي لما بعد الحداثة. تحقيق بول هوفر، نيويورك ولندن، نورتن وكومباني ١٩٩٤، الصفحة ٥٧١.
٢٢. ألفريد كورن، حمم الداخل في: جون أشبيري، نظرات نقدية حديثة، تحقيق: هارولد بلوم، نيويورك: أوفافو ١٩٨٥، الصفحة ٨١-٨٩.
٢٣. أولفريد رايشارد: نظرات داخلية لما بعد الحداثة. حول شعر جون أشبيري، آر. أمونس، دينيس ليفرتوفس وأدريانا ريجس، فورتسبورغ، كونغهاوزن ونويمان ١٩٩١، الصفحة ٦٠.
٢٤. فريدريش نيتشه: حول الصدق والكذب خارج المعنى الأخلاقي، الصفحة ٣١٥.
٢٥. المصدر السابق
٢٦. فيتغنشتاين، البحث الفلسفي المنطقي، الصفحة ١١١
٢٧. قارن رومان جاكوبسون: ما هو الشعر [١٩٣٤] في: شعري، مقالات مختارة ١٩٢١ - ١٩٧١، الطبعة الثالثة، تحقيق ايلمار هولشتاين وتاريسوس شيلبرت، فرانكفورت/ماين، زوركامب ١٩٩٣
٢٨. نفس المصدر
٢٩. هاينر مولر: وصف صورة في: الأعمال ٢، النشر، تحقيق فرانك هورنيك، فرانكفورت/ماين ١٩٩٩، الصفحة ١١٨.
٣٠. غيليس ديلاوي وفيليكس غواتاري: كافكا، من أجل أدب صغير، فرانكفورت/ماين، زوركامب ١٩٧٦، الصفحة ١١
٣١. قارن فيكتور سكلوفسكي: الفن كتجربة، في: الشكلية الروسية، نصوص حول نظرية الأدب العامة وحول نظرية النثر، الطبعة الرابعة، تحقيق جورج ستريدر، ميونيخ، فيك ١٩٨٨، الصفحة ٥ - ٣٥. هنا الصفحة ٣١
٣٢. رايونيد فيدرمان: ما فوق الخيال، طريق الأدب، محاضرات همبورغ الشعرية، ترجمة فون بيتر توربيرغ، فرانكفورت/ماين، زوركامب ١٩٩٢، الصفحة ٢٧

المنحرف

ليس مغفرة
أو خوفا فقط
ولكن لسانا
مفسدا بما
يتذوق - هناك
ذكرى ماء
غذاء عند الجوع.
في يوم ما
لن يكون
هذا اليوم
ستقال
كلمات تشبه
نثار رما
صاف ونقي
مثل غبار
من لا مكان.

تناقضات وتضادات

جون أشبيري

هذه قصيدة تهتم باللغة على مستوى بسيط جدا.
أنظر إليها تحدث إليك، أنت تنظر عبر النافذة
أو تتظاهر بالتأمل
أنت تملكها، لكنك لا تملكها
أنت تفتقد، هي تفتقدك، يفتقد أحدهما الآخر
القصيدة حزينة لأنها تريد أن تكون لك ولا تستطيع
ما هو المستوى البسيط؟
إنه ذاك وأشياء أخرى
مستخدما نظامها في لعبة. لعبة؟
حسنا، في الواقع، نعم. ولكني أعتبر اللعبة
شيئا خارجيا أعمق، نموذج دور حلمي
مثلا في تقسيم البركة على أيام آب الطويلة هذه
بلا بينة، نهاية مفتوحة، وقبل أن تعرف
تضيع في أبخرة وثرثرة الآلات الكاتبة.
جرت اللعبة مرة أخرى، أعتقد أنك موجود فقط
لتثيرني كي أفعلاها في مستواك، ثم أنك لن تكون
هناك

أو أنك تبني موقفًا مختلفًا، ثم أن القصيدة
هبطت بي برفق إلى جانبك. القصيدة هي أنت.

العقلنة والشيطنة

التقى والزندقة

علي حرب

مفكر من لبنان

لا يستنفد الكلام على المسائل المتعلقة بالعناوين الحضارية والمطالب الوجودية، كالسعادة والحقيقة أو الرب والعقل أو الحرية والعدالة... وسواها من العناوين التي هي قضايا خلافية، إشكالية، ملتبسة، لا تنفك عن توليد الأسئلة المربكة أو المخرجة، لكي تبقى محلاً لإعادة النظر والبناء، على سبيل التوسيع والاغناء، أو التغيير والتجديد. وحدها الأخبار والمعلومات يجري فحصها بمنطق المطابقة واليقين، صدقاً أو كذباً، صحةً أو خطأً. وأما الأفكار التي هي عناوين وجودية، فبرهانها هو رهانها على أن تفعل وتؤثر بحيث تسهم في تغيير المشهد فيما هي تقرأ الحدث، أو تشكل وقائع معرفية خارقة بقدر ما هي أدوات فعالة للفهم والتشخيص. ولذا فهي تعامل بمنطق الخلق والتحويل، بوصفها شبكات من العلاقات والتأثيرات المتبادلة. هذا شأن قضايا كالتنوير والعقلانية والنقد والنزعة الإنسانية.

◆ إن نقد الذات، بما هو عمل تنويري، إنما يصدر عن «تواضع وجودي» و«تقى فكري»، على ما أصوغ المسألة، وعلى نحو يحمل الواحد من الناس على الإقرار بتناهيهِ والاعتراف بحدوده ونسبية آرائه وأفعاله.

١- التنوير

والتنوير، بمفهومه الحديث، هو حمل الانسان المسؤولية عن نفسه وممارسته لاستقلاليتها الفكرية، باستخدامه عقله في تدبر وجوده وإدارة شؤونه، من غير مصادرة او وصاية من جانب مرجعية لاهوتية أو سلطة مقدسة. إنه خروج الانسان من قصوره وبلوغه رشده العقلي، كما عرفه الفيلسوف كُنت الذي هو أول من افتتح عصر النقد، في الأزمنة الحديثة، بوصفه نقد العقل لذاته بالدرجة الاولى.

أما اللاهوت فهو إقرار بالعبودية والتبعية تجاه سلطة الالهية خارجية. وهذا ما تشهد به الرواية الدينية بالذات، حيث أن إبليس طرد من بين الملائكة لأنه استكبر على الامر الالهي بقياس العقل، كما يقرأ البداية الشهرستاني في كتابه «الملل والنحل»، مما يعني ان مشكلة إبليس مع ربه تمثلت في كونه قد شغل عقله في المسألة والاعتراض والمحااجة، في حين أن الدين هو خضوع وتسليم. بالطبع هناك وجه آخر للمشكل، وهو أن إبليس يمثل مصدر الوسوسة وسلطة الغواية على العباد، على ما جاء في خطاب الوحي. ولكن الله مع علمه بذلك، أمهل إبليس إلى يوم الدين. وتأويل الرواية بوجهيها، أن العالم لا يسير من دون مسالة أو معارضة عقلانية، وأن الهوى والغواية والفتنة هي الأصل والمحرك، وليس العقل.

بهذا المعنى يتعارض التنوير مع اللاهوت، وربما ينسف من الاساس الموقف اللاهوتي، حيث الإقرار بالعبودية والتبعية تجاه السلطة الإلهية، وحيث الامتثال والتسليم لما هو غير بشري، متعال او ماورائي. وقد قال ابو العلاء، قبل العصر الحديث، وفي زمن التنوير العربي: اثنان أهل الارض: ذو عقل بلا دين وآخر دين لا عقل له.

٢- الشيطنة

لا يعني ذلك أن الناس لا تستخدم عقولها في تدبير شؤونها. فالعقل هو افضل الاشياء قسمة بين الناس، كما جاء في بعض المرويات الاسلامية لدى الكليني الرازي، وكما جاء على لسان ديكرت في ما بعد. ثمة افراد هم اكثر شيطنة، في هذا الخصوص، من الشيطان نفسه. وهذا شأن بعض رجال الدين، سواء في الدفاع عن عقائده بأدلة العقل، او في تحصيل

وهذا النقد لا يقتصر على الحقل الديني والعاملين فيه من حراس النصوص وعبداء الاصول وشرطة الفتاوى، وإنما هو نشاط ذهني مرگب ومتعدد يشغل على المحورين: جبهة التراث بدينامي صورتها ومتحجراتها العقائدية، وجبهة الحداثة بكهولها ومقولاتها المستهلكة.

معاشه، أو في إقناع أتباعه بالتخلي عن عقولهم لكي يصبحوا طوع أمره أو أسرى سلطته ونزواته وتشبيحاته، كما فعل ذلك الأبله الثقافي والإرهابي التكفيري الذي طعن نجيب محفوظ بالسكين، تنفيذاً لفتوى شيخه على أمل الفوز برضوان ربه.

ولا عجب، فالعقل هو حيلة الانسان. حتى عندما يحاول الواحد التقليل من شأن عقله لحساب قوة عليا تند عن العقل، فإنه يستخدم أدوات العقل، كما نجد في المحاججات الكلامية واللاهوتية التي يدافع أصحابها بالبراهين العقلية عن المواقف الايمانية التسليمية. ومن المعلوم أن هناك علماء كلام مبتكرون في حقل عملهم، في الاسئلة والعدة، هم مجددون أكثر من الفلاسفة الذين يتعاملون مع أفكارهم بصورة تقليدية أو اصولية. بل هناك مارقون في الحقل الفلسفي نفسه، كما نجد نماذج ذلك بدءاً من نيتشه وصولاً الى ميشال أونفراي، إذا اقتصرنا على الأزمنة الحديثة. بهذا المعنى فالفلسفة تسعى باستمرار إلى التحرر من إرثها الاصولي بقوالبه الجامدة وأنماطه المحنطة ومناهجه العقيمة...

في أي حال، إن ابتكار الحل الديني للمشكل البشري، حيث خضوع البشر لكائن أسمى خالق ومشرع أو مدبر، بقدر ما هو قاهر يراقب ويعاقب، يمثل عند اول من فكر به من الانبياء والرسل، ذروة الشيطنة، بمعناها الايجابي والعقلاني: الذكاء الخارق والتخييل الخلاق لاجتراف الإمكان وابتكار الوسائل أو المخارج. ولا غرابة: فالانسان يستنكر أحياناً ما يمارسه بالذات، بأن يتهم به سواء، تغطية لما يفعله هو نفسه، تماماً كما يحجب الخطاب ما يتأسس عليه. وتلك هي المفارقة.

لا شك أن الصيغة الدينية، كتركيبية وجودية يختلط فيها الإيهام والخداع مع الخشية والتقوى، قد شكلت نمطاً فعالاً وناجحاً في ضبط البشر وتنظيمهم، وذلك بقدر ما شكل النصاب الديني، بقيمه وشرائعه، حداً رادعاً بين النظراء والانداد يلزمهم بإتقاء بعضهم البعض في حقوقهم وكراماتهم. ولكن الصيغة الدينية، التي كانت شغالة طوال قرون، تكاد تفقد مصداقيتها، فيما يتحول الدين على يد جماته إلى آلة لسفك الدماء وإحداث الخراب أكثر من أي يوم مضى. ولذا لم يعد الدين أفيون الشعوب كما قال ماركس، ولكنه ليس فيتامين الضعفاء كما يفهمه ريجيس

من حيث صلته بالصُّعد والعوالم والحقائق الربانية أو القدسية والمتعالية. لقد أخفق في هذا الخصوص، على غير جبهة، وبالأخص الجبهة الدينية، كما تشهد الخرائب والخرائق والفظائع من حرب صفين الى الحروب الدينية في أوروبا، ومن الحروب العالمية الى مجازر العراق الحديثة. من هنا ما عاد يجدي التمييز بين النص المقدس وتفسيره. هذه اللعبة تنتج المزيد من القيود بقدر ما تعطي مصداقية لفتاوى الردّة والإساءة. فالأنفع والأسلم، والأقل خطراً أن نقتنع بالتعامل مع أنفسنا ككائنات أرضية، دنيوية، محايدة، ملازمة، خلقنا من صلصال بطاقته وذراته وكواركاته، سيما وأن الرب، بحسب منطق الخلق، بل بحسب قانونه، لم يستطع أن يخلق سوى المواد بأشكالها وألوانها وموجاتها وأضوائها. ولكننا في الوقت نفسه خالقون فاتحون صانعون مهندسون بانون... وبالطبع لا ننسى أيضاً أننا عدوانيون وسفاكون أو مفسدون ومخربون... وربما نحن أشرس من أبناء عمومنا الحيوانات بوحشيتنا المضاعفة، كوننا نمارس عنفاً مزدوجاً، طبيعياً وثقافياً. لنعترف بذلك حتى نعرف كيف نسوس نفوسنا ونقود ماكينة رغائبنا. فأبلسة الدنيا والجسد مآلها أن تجتاحنا أهوائنا المخاتلة من غير أن نحسب، لكي نمارس التشبيح والتهويم والتضليل، ونمنع طعنا فيما نقدسه ونعلي من شأنه. بكلام آخر لنعترف بحدودنا وتناهيها، لعلنا بذلك نفتح أفقاً لبناء علاقات بشرية أقل عنفاً وعدوانية أو قهراً وظلماً، وأكثر عقلانية أو تواصلاً وتضامناً، وربما أكثر روحانية. ولا غرابة. فالأقل روحانية والأكثر دنيوية هم أهل الإيمان المطلق والتسليم الأعمى واليقين الجازم، ذوي الفكر الواحد أو الأحادي، من الذين يريدون للناس أن يكونوا عبيداً أو آلات لأصل مقدس أو سلطة مطلقة. هؤلاء يقوضون الروحانية، إذ هم يقبلون على الدنيا ويتصارعون على حطامها، بقدر ما يدعون رفضها أو التقليل من شأنها. من هنا فإن نفي الدنيا ينتج أسوأ أنواع الروحانية، وأنا أقصد بالروحانية، على ما أتأولها، علاقة المرء بالمعنى والقيمة أو بالحرية والكرامة، بقدر ما هي علاقته بذاته وجسده أو بالآخر أو بالطبيعة والعالم. بهذا المعنى فالروحانية هي تجسيد لاستقلالية الإنسان الفكرية وحيويته الوجودية، بقدر ما هي

دُوبريه، بل أصبح يمارس كفيروس قاتل على يد حماته.

ولا غرابة في ذلك. فالأشياء لا تعود كما كانت عليه، من غير تحويل خلاق أو تأليف بناء تجدد به العلاقة مع المعنى، إلا بصورة كاريكاتورية أو مرعبة، كما يعود الدين الآن عبر فتاوى الباروكة والرضاعة، أو ملامسة الانثى بقصد الاستمتاع ولو رضية، أو قتل المخالفين في الدين والمذهب، فضلاً عن فتوى (العوراء) التي قضت بأن لا تبدي المنقبة سوى عين واحدة كي لا تكون محل إغراء وإثارة، وكلها فتاوى بائسة أو مضحكة أو قاتلة تشوه سمعة العرب في العالم.

٣- الروحانية

وفي أي حال، إن المقدسات والمطلقات والثوابت لا تترجم إلا على سبيل الانتهاك على أرض الواقع الحي، حيث لا وجود في عالم الكون والفساد، إلا لما هو ناقص أو نسبي أو متغير أو عابر... فالأحرى أن تعامل الكتب والنصوص الدينية بوصفها محصلة خبرات وجودية وتجارب فذة تركها السلف تجدر قراءتها وتدبرها، قراءة توليدية تحويلية، لاستثمارها في بناء الذات وصناعة الحياة، فضلاً عن رعاية الأرض ومخلوقاتنا. فالقراءة الخصبة والخرافة هي التي تتعاطى مع النصوص كمساحات للتأويل، نقرأ فيها ما لا يقرأ من قبل، من أجل تجديد المعنى وإعادة بناء الذات، على نحو أغنى وأقوى، وإلا تحولت الى متاريس عقائدية وخنادق رمزية.

والأجدى أن يتوقف البشر عن نسبة اعمالهم وصنائعهم وحروبهم الى الله. ففي ذلك طعن في الذات العليا وانتهاك لأسماؤها الحسنى. ثم انه من الظلم والخداع للنفس، لدى العرب، ان يطمسوا الانجاز التاريخي والحضاري، الوحيد، الذي انجزوه، مع الحدث القرآني، على سبيل الاختراع والابداع، بالتعامل معه كتفويض لمشئئة ربانية او تجسيد لوحى الهى؛ كما انه من الظلم والخداع للغير، ان يقدم العرب انفسهم بوصفهم مجرد رسل للسماء، فيما هم فتحوا العالم بلغتهم وشريعتهم وسيوفهم، لكي يقيموا امبراطورية شاسعة وغنية، بثرواتها وأسواقها وعائداتها وجواريها ومتعتها. لقد أثبت الإنسان بأنه أدنى شأنًا مما يحسب أو يدعي،

الاحاديث التي لا يُحسن قراءتها، أن يُنصَّب نفسه مرجعاً للفتوى أو وصياً على المسلمين، فيكفر من يخالفه الرأي، أو يفكر بإقامة امارة اسلامية، لكي يعلن حرباً جهادية تورط البلاد والعباد في حرب تقود الى الهلاك والخراب.

من هنا، فإن أقل من نحتاج اليهم اليوم هم الدعاة القدامى والجدد، ممن اشتغلوا أو يشتغلون بالتأسيس والتشريع للفتن أو بإنتاجها وتصديرها (ابن بابويه وابن تيمية)، أو نسخهم المعاصرة، كما تشهد الحروب الرمزية بين القرضاوي والتسخيري.

ثمة فائض في الدعوات، ولكن ثمة نقص في الافكار الخلاقة والخصبة التي تترجم الى صيغ حضارية ومعادلات وجودية تتيح استعادة المبادرة التاريخية وممارسة الحضور والفاعلية على الساحة العالمية بصورة بناءة ومثمرة. وما يمكن فعله في هذا الخصوص هو انتاج معارف حول الدين والتراث والهوية، بصورة تحدث تغييرات بنوية في الثقافة والسياسة. ولذا فإن أكثر من نحتاج اليه في تراثنا، على الاقل لبناء الصيغ الحضارية والسلم الأهلي، هم من نستبعدهم بالذات، من الأدباء والمفكرين، من ذوي العقول المنفتحة والروى النسبية والمنهجيات المتعددة والهويات المركبة، أمثال المعري والفارابي أو ابن رشد وابن عربي.

5- عودة العقل

ما يدور من جدل حول العقل والنقد هو وجه آخر لسجال أعم يدور بين أتباع التراث وانصار الحداثة، منذ افتتاح الزمن العربي الحديث، بفعل الاحتكاك بالثقافة الغربية.

ولا مراء ان رجال الدين المحدثين قد تأثروا، بشكل أو بآخر، بالحداثة الفكرية بتقاليدها التنويرية وشعاراتها المختلفة كالعقلانية والحرية والتقدم والعلمانية والنزعة الانسانية. ولذا فهم، بمعنى ما ثمرة للحداثة، بوعي منهم أو غير وعي، اعترفوا بذلك أم يعترفوا. ولا غرابة. فمن نعارضه أو نساجله، قد يخرقنا من حيث لا نحسب، خاصة اذا كان صاحب افكار جديدة، خلاقة وخصبة، غنية وخارقة. والمهم في ذلك طبيعة هذه الثمرة: كيف توظف الحداثة في دعوات رجال الدين ومشاريعهم وخطاباتهم؟ بالطبع تختلف المواقف بينهم. فمنهم انفتح على

تعبير عن كينونته المزدوجة، التي هي مصدر الخلق والإبداع والتحول، بفجواتها وتوترها والتباساتها، كما بشكوكها وتناقضاتها ومفارقاتها وشقوقها...

٤- النكوص

إذا كان التنوير قد تحول الى مفهوم مركزي في العصر الحديث، وغدا شعاراً من شعارات الحداثة، فإن ذلك لا يعني انه لا تنوير قبل كُنت. فمن العسف الاعتقاد بذلك. لأن كل من يمارس استقلالته الفكرية ويشغل عقله، إنما يصدر عن موقف تنويري، أكان فيلسوفاً أم غير فيلسوف. والتفلسف هو منزع عقلي فطري لدى الانسان.

هذا على مستوى الفرد. أما على مستوى الادبيات العقلية، فنحن نجد الآن بأن كل ثقافة حية وخلاقة لها انوارها كما لها حجبها وعتماتها. وهذا شأن الثقافة العربية في عصر ازدهارها الحضاري. يكفي أن نذكر بأن الفارابي قد اعتبر العقل مبدأ الكون بقدر ما عقلن الله. ومرة أخرى يحضر ابو العلاء بقوة، في هذا الخصوص، من خلال قوله الذي يسبق فيه تنويرية كُنت: «أيها الغرق قد خصصت بعقل فاستشره كل عقل نبي». ومع ذلك، فأبو العلاء مارس التقى المعرفي، من حيث علاقته بعقله، لأنه لم يزعم أن بإمكانه بلوغ اليقين في ما يعرفه. من هنا قوله: «واما اليقين فلا يقين، وإنما اقصى اجتهادي أن اظن وأحس». صحيح أنه أنكر النبوات (ولا تحسب مقال الرسل حقاً ولكن قول زور سطره)، وصحيح أنه أيضاً خالف ربه معترضاً على مشيئته مجاهراً بزندقته (فلا ذنب يا رب السماء على امرء رأى منك ما لا يشتهي فترزقنا)؛ ولكن المعري، وإن تزندق بالمعنى الديني والغيبى، فإنه كان على المستوى الفكري والوجودي الأتقى، قياساً على رجال الدين الذين يدعون امتلاك الحقيقة واحتكار اليقين، لتأجيج عوامل النزاع بين الناس وزرع بذور الفتنة بين الجماعات، بما يشكل عودة الى ما قبل عصر النهضة والاستنارة، عصر محمد عبده وشبلي شميل.

فقد كان الشيخ محمد عبده يقول: بعد وفاة النبي لا وصاية على العقل لأحد. وهذا موقف تنويري من الشيخ. في حين نجد اليوم عمالية ونكوصاً الى الوراء، إذ بوسع اي داعية من الدرجة الدنيا، بل اي متخرج من مدرسة دينية قد حفظ عن مشايخه بعض

الفكر الحديث بمختلف تياراته ومدارسه، معتبراً أن لا مناص امام الفكر الديني، اذا اراد الإحياء والتجديد، من ان يفيد مما انتجته الثقافة الغربية في مختلف فروعها المعرفية وأنساقها القيمية.

ولكن هذا هو موقف القلة النادرة. اما الاكثرون فلهم مسالك اخرى مختلفة ايضاً. فمنهم من يسطو على المعارف العلمية لنسبتها الى القرآن من غير حياء خلقي او تقى ديني. ومنهم من يقول، في مواجهة العقل الحديث، بأن الاسلام هو دين العقل، لكي يشهد على نفسه بجهله المركب بالدين والعقل، وينفسه في آن، اي بأنه لا يعرف معنى ما يقول. وهذه الآلية الفكرية، آلية الالتفاف على الحقيقة، لم ينج منها حتى الشيخ محمد عبده الذي بهرته المدينة الغربية الحديثة، فحاول أن يعزو أهم انجازاتها الى الاسلام. هناك فريق ثالث يرفع شعارات حديثة، من غير قناعة اصيلة، ولكن فقط من اجل ركوب الموجة وتلميع الصورة، شأنه بذلك شأن كثير من الحداثيين الذين يكررون شعارات العقلانية والاستنارة والديموقراطية بصورة خاوية.

وهناك آخرون يدعون الآن الى اعمال العقل النقدي في كل المسائل، بعد ان افنوا الشطر الاكبر من حياتهم بالاشتغال بلغة الغيب والنقل والفتوى والتنظير للحكومة الإسلامية، فإذا المآل هو الفتن المذهبية التي تمزق جسد الأمة وتفكك عراها الواهية اصلاً، كما تشهد حروب الجوامع والمراقد. ولا عجب أن يكون المآل كذلك، لأن طرح شعار الاسلام كحل وبديل، لا يجدي في مواجهة التحديات الحضارية والاستحقاقات الوجودية التي تحتاج الى تجديد العناوين والمفاهيم.

وأخيراً هناك بين رجال الدين، من يدعون الآن، ولكن بعد خراب البصرة، الى اعتماد العلمانية في مواجهة الخطر الطائفي الزاحف. وهؤلاء يأتون بعد فوات الاوان، كما هو شأن الكثيرين من المثقفين العرب، الذين يرفضون الشعارات، ثم يعودون اليها، ولكن بعد استنفادها. وهذه حال دعاة العلمانية، فيما نحن نتجاوز الآن، بعد أزمة الحداثة والتنوير، العلمانية الى ما بعدها، وعلى نحو يكسر ثنائية العلمانية والدين، بإخضاع المعسكرين الى النقد والتحليل والتفكيك. هذا ما تشهد به التجربة التركية، حيث المسألة تتجاوز مجرد الجمع بين العلمانية والدين، كما

تتجاوز منطق المقايضة العقيم على سبيل المماهة والمطابقة، لأنها تتعلق بفكر تركيبي يرى الى الواقع بتعدد وجوهه ومستوياته أو أشكاله وأنماطه. هذا ما دعا اليه الرئيس التركي ابراهيم غل في الخطاب الذي ألقاه بعد فوزه في انتخابات الرئاسة. والوجه الآخر للفكر التركيبي هو العمل بمنطق تحويلي خلاق على سبيل التغيير وإعادة البناء، وبصورة تتجاوز منطق الماهيات الثابتة نحو شبكة العلاقات والتأثيرات المتبادلة.

٦- تشریح الاصول

ومع ذلك، ليس لنا إلا أن نقول: حسناً أن يثوب بعض الدعاة الى عقولهم النقدية في ضوء المصائر البائسة والمدمرة للمشروع الديني بمختلف نسخته ونماذجه، على ما تشهد تداعياته على ارض الواقع، وذلك حيث الدين يتحول الى تجارة ودكاكين كما شخص المشكل أحد أكبر الدعاة، او حيث الفتوى تدمر التقوى وتحيل اسم الرب الى ببيع وجلاد، او حيث منطق الفقه يسمم صيغ التعايش بين المسلمين، ثم بينهم وبين اهل الديانات الاخرى. وتلك هي الثمرة السيئة لاعتماد المرجعيات الدينية في تنظيم العلاقة بين الطوائف والمذاهب: تقويض مفهوم المواطنة الجامع او تدمير السلم الاهلي، ليس فقط على مستوى العلاقات بين المذاهب، بل ايضاً داخل المذهب الواحد. والساحة الشيعية تقدم الشاهد الفاضح: فقد هوجم بشراسة احد العلماء البارزين من جانب جمهور «العلماء» الاعمى، فقط لأنه أراد التخفيف من الغلواء في التعاطي مع رمز تاريخي من رموز طائفته.

مرة أخرى، حسناً أن يعودوا الى لغة العقل والنقد، اي الى ما كانوا يرفضونه لدى الغير، ثم عادوا لكي يتبنوه او ينسبوه الى أنفسهم. ولكن العقلانية النقدية، هي نقد الذات بالدرجة الاولى.

وهذه هي الآن مهمة الدعاة والمرشدين الذين احتلوا الشاشات والساحات والجامعات: أن يردتوا الى أصولهم ودعواتهم وبرامجهم، بالدرس والتحليل، وأن يعملوا على تفكيك النماذج التي صنعها المشروع الديني وصدرها الى العالم: (١) الداعية الذي يطلق فتاوى تجعلنا أضحوكة العالم: (٢) الجهادي الارهابي الذي يريد انقاذ الأمة بشن حرب على العالم من خلال اعتماد نماذج وأحكام وتقاليده مستهلكة او

من علل الحداثة
التي تعاني اليوم
من مأزقها، تأليه
العقل، وحلول
الانسان محل

الرب، والتعامل
مع الشعارات
والعناوين

كحقائق مطلقة
واقانيم مقدسة،
كما تعامل معها

لاهوتيو الحداثة
والتنوير. هذا داء
من أدواء الحداثة

التي عملت
بنفس منطق
الدين القائم على

التأليه والتقدیس
وخلع صفات
الإطلاق والتعالي

على الأحداث
والاشخاص، أي
على ما هو نقيض

ذلك.

فيه من حراس النصوص وعبدية الاصول وشرطية الفتاوى، وإنما هو نشاط ذهني مركب ومتعدد يشتغل على المحورين: جبهة التراث بدينامي صورتها ومتحجراتها العقائدية، وجبهة الحداثة بكهولها ومقولاتها المستهلكة.

فمن علل الحداثة التي تعاني اليوم من مأزقها، تأليه العقل، وحلول الانسان محل الله، والتعامل مع الشعارات والعناوين كحقائق مطلقة وأقنيم مقدسة، كما تعامل معها لاهوتيو الحداثة والتنوير. هذا داء من أدواء الحداثة التي عملت بنفس منطق الدين القائم على التأليه والتقديس وخلع صفات الاطلاق والتعالي على الاحداث والاشخاص، أي على ما هو نقيض ذلك.

من هنا فالأزمة هي وجودية وشاملة، بمعنى انها تطال العقل الكوني بمختلف نماذج وأنماطه، القديمة والحديثة، الدينية والعلمانية، اللاهوتية والفلسفية. والفكاك من المأزق يحملنا على التخفف من ادعاءات التيقن والقبض والتحكم، سواء من جانب الفلاسفة الذين يدعون بأنهم ملاك الحقيقة وشهودها وحاملو مفاتيحها، أو من جانب اللاهوتيين الذين يزعمون بأنهم خلفاء الله ونوابه وآياته وحاملو اختامه.

هذا هو الداء الذي يفتك بالمجتمعات والثقافات: (١) المركزية البشرية التي تدمر البيئة والطبيعة؛ (٢) النرجسية العقائدية التي تلغم صيغ العيش بين الناس؛ (٣) النظرة الأحادية التي تختزل الواقع المعقد الى بعد واحد من أبعاده؛ (٤) عبادة الاصول والتمترس وراء النصوص للانقلاب على القضايا والتعلق بالاشياء حتى أضدادها؛ (٥) حراسة المقولات بتحويلها الى قوالب متحجرة ونماذج بائدة تشل الطاقة الحية على الخلق والابتكار؛ (٦) وكل ذلك ينبع من الداء الأعظم كما يتجلى في ظاهرة الألوهة بوجهها المزدوج: ارادة التآله التي تسهم في صنعها الحشود والجماهير التي تمارس طقوس العبادة والتقديس لزعمائها وقادتها واباطالها وأئمتها، ولكن لكي يتحولوا بدورهم الى عبيد لنزواتهم وألقابهم وسلطاتهم وأساطيرهم. على هذا النحو تمارس الألوهة، على يد الانبياء الجدد، لكي نحصد كل هذه المساوئ والكوارث.

ومن المفارقات في هذا الخصوص، أن الدعاة القدامى والجدد الذين رفعوا سيف التحريم والتقديس، واشتغلوا بمنطق التكفير ضد الغير، قد ارتد عليهم

بأداة: (٣) المفسر المشعوذ الذي يسطو على معارف الغير بدلاً من أن ينتج معرفة جديدة بالدين والعالم؛ (٤) الأبله الثقافي الذي يسدل الستار على عقله لكي يصبح آلة بيد شيخه، ينفذ أوامره لكي يفوز برضوان الله في جنة الفردوس، فيما يفوز شيخه ها هنا بالجنة بمتعتها وثرواتها وسلطاتها.

هذه هي النماذج التي نقدم انفسنا من خلالها، الى العالم والآخر بصورة بائسة فقيرة، عدوانية، كاريكاتورية... والثمرة أننا نتهم الغير بتشويه سمعتنا، في ما نحن لا نفعل سوى ذلك.

٧- الاعتراف والاعتذار

من هنا فإن الاساس في الموقف التنويري والنقد العقلي بدايته الاعتراف بالأزمة وتشخيص العلة، ثم الاعتذار عما جرته الدعوات والمشاريع من الاخطاء والمساوئ والكوارث. فقد طرح الدعاة شعار «الاسلام هو الحل والبديل»، بعد انهيار المشروع القومي، وفشل النموذج الاشتراكي الذي ولد أصلاً ميتاً، فكانت النتيجة أن استجمعوا مساوئ المشاريع السابقة على ما يشهد اليوم تحالف القومي واليساري والاسلامي تحت راية المرشد الديني والمجاهد الالهي، لكي تزداد المجتمعات فقراً وتخلفاً واستبداداً، او لكي تصدر الارهاب الى العالم. من هنا فإن أقل ما نحتاج اليه هو الدعوة والوعظ والتبشير، وأكثر ما نحتاج اليه هو إنشاء مراكز للبحث العلمي والفحص العقلي والدرس المعرفي، لتشريح أمراضنا الثقافية والدينية، على سبيل الفهم والتشخيص. بهذا المعنى فإن غير المتدين، الذي يشتغل على النصوص والممارسات الدينية لتجديد الأفكار والمفاهيم والقيم، يمارس دوراً إيجابياً وبناءً في مجتمعه وعالمه أكثر بكثير من المؤمن المتعصب الذي ينصب الحواجز والخنادق بين المذاهب والطوائف.

أزمة العقل الكوني

إن نقد الذات، بما هو عمل تنويري، إنما يصدر عن «تواضع وجودي» و«تقى فكري»، على ما أصوغ المسألة، وعلى نحو يحمل الواحد من الناس على الإقرار بتناهيته والاعتراف بحدوده ونسبية آرائه وافعاله.

وهذا النقد لا يقتصر على الحقل الديني والعاملين

الأزمة هي وجودية وشاملة، بمعنى انها تطال العقل الكوني بمختلف نماذج وأنماطه، القديمة والحديثة، الدينية والعلمانية، اللاهوتية والفلسفية. والفكاك من المأزق يحملنا على التخفف من ادعاءات التيقن والقبض والتحكم، سواء من جانب الفلاسفة الذين يدعون بأنهم ملاك الحقيقة وشهودها وحاملو مفاتيحها، أو من جانب اللاهوتيين الذين يزعمون بأنهم خلفاء الله ونوابه وآياته وحاملو اختامه.

ومسافة نقدية من الذات، واشتغال دائم على الافكار والمؤسسات والسلطات، للتخفيف من المنازع النرجسية والاصطفائية والمركزية، ان هي الداء الأعظم الذي يولد ما نفاجاً به من الدمار والهلاك، للبشر والطبيعة والحجر... بما أسميه «تواطؤ الاضداد على صناعة الخراب».

إن العصر الذي نلج فيه، لا يبقي شيئاً كما هو عليه: لا الدين ولا الحداثة، لا المجتمع ولا الدولة، لا الأصولي ولا العلماني، لا الإسلامي ولا اليساري، لا الداعية ولا المثقف... بل كل شيء، أكان ذاتاً أم فعلاً، يحتاج في مفهومه ومعناه إلى أن يوضع على طاولة الدرس والتشريح، من أجل إعادة التجميع والتركيب أو التوظيف والتشغيل...

من هنا فإن الشعارات التي يعود اليها، الآن، الدعاة من رجال الدين، بعد أن استهلكها الحداثيون، سواء تعلق الأمر بالعقل والنقد والتنوير أو بالحرية والديموقراطية والنزعة الانسانية او الكونية، كلها شعارات قد فقدت فعاليتها، وباتت بحاجة الى التجديد وإعادة البناء في ضوء التحولات والثورات التقنية والحضارية والثقافية، وعلى وقع الاخفاقات والانهيئات الايديولوجية والسياسية والخلقية والاقتصادية.

أخيراً، هل أنا أجرو، في نقدي، على المساس بالمقدسات والثوابت؟ إن الجرأة الفكرية، وإن قست، ليست هدفاً بحد ذاته، كما ليس القصد منها النفي او الادانة، وإلا انقلبت إلى نقيضها أو انتفت الفائدة منها؛ وإنما هي تكتسب أهميتها من كونها محرّضاً من أجل تجديد المفاهيم والمعارف، سواء في المجال الديني او في المجالات الاخرى، وبصورة تسهم في كشف الأخطاء والمساوئ، أو في فتح الأبواب لاجتراح الحلول التي تساعد على الخروج من المأزق. وفي أي حال، ما يجرو عليه، أحداً، في نقده وافكاره، لا يساوي شيئاً قياساً على ما يجرو عليه الذين يحتكرون مفاتيح الصعود الى السماء، من أعمال قتل للابرياء يستفظعها المؤمن الذي ربي على التقوى، بقدر ما تصدم إيمانه وتزعزع قيمه.

ولذا أجدني أستدرك لأقول بأن هذا النقد لا يعني نفي الدين الذي هو بعد من أبعاد الهوية أو مرجعية من مرجعيات المعنى، وإنما يعني اجترح إمكانات جديدة للعمل والبناء. فالكرة الآن هي في ملعب رجال الدين،

سلاحهم، فباتوا يشتغلون بإلغاء بعضهم البعض، تكفيراً وتنازلاً وتنازلاً وفتناً مذهبياً تندلع في غير ساحة عربية. ومن المفارقات أيضاً أن الخارجين على الأطر الدينية، ممن يعدهم المتدينون مارقين أو ملحدين، يقبلونهم جميعاً، إما مؤمنين (مسيحيين ومسلمين)، أو مسلمين (شيعة وسنة)، وذلك بسبب رؤيتهم المركبة، وربما لإيمانهم الواسع، فيما أهل الايمان الديني لا يحسنون سوى تكفير بعضهم البعض.

ولعل هذا ما دفع بعض رجال الدين الى طرح العلمانية كحلٍ للكارثة. ومع ذلك لن نقول بأن الله يكفي المستقلين وغير المتدينين شر أهل الإيمان الديني الذين يقتتلون فيما بينهم، لكي نحصد هذا الخراب على يد الأنبياء الجدد.

وفي أي حال لم تعد المشكلة هي مجابهة لاهوتية كما يطرحها العلمانيون الذين فشلوا على مدى عقود في هذه المجابهة ضد أهل اللاهوت. وبالعكس لم تعد المشكلة تنحصر بتوجيه تهم التكفير والاساءة، من جانب أهل الفتوى، الى هذا المفكر او الى ذلك الكاتب او الفنان، وإنما هي تتعدى الآن ثنائية العلمانية واللاهوت، في ما تغرق بعض البلاد العربية في أتون الحرب الأهلية التي يشعلها أهل الإيمان وأمرأه الجهاد فيما بينهم. فليستيقظ من سباتهم الحداثيون والتراثيون. فبعد فشل المشاريع القومية واليسارية والإسلامية التي استجمعت مساوئ بعضها البعض، فإن الرهان الآن هو الانخراط في فتح أفق جديد لتنظيم العلاقات بين المجموعات البشرية، قوامه البعد المتعدد للقوى والتكتلات والطوائف والتيارات والأحزاب والأنماط والأشكال...

٨- عدة فكرية جديدة

والنقد، بما هو إحساس بالتواضع الوجودي، وبما هو ممارسة للتقوى، مهمة دائمة لا تتوقف. لأن الأصل لدى البشر ليس العقل او التعقل، بل الميل والهوى او النعرة والعصبية. فالانسان هو شهواته ونزواته وهواجسه وخرافاته وقلقه وتوتراته والتباساته ومفارقاته، التي تجعله ينتهك دوماً ما يدعو اليه او يمارس ما يعلن الحرب عليه. من هنا حاجته الدائمة الى نقد الذات، بتعهدها وسوسها بالدربة والمراس او بالجهد والاجتهاد. انه وعي مضاد بالهوية،

وقطاعاته، بغية فتح آفاق جديدة أمام النمو البشري. ليست المشكلة الآن من يمثل الإيمان الصحيح أكثر من سواه، ولا من كان أحق بالخلافة، ولا التبشير من جانب أتباع هذا المذهب على ساحة المذهب الآخر. القضية هي أن يحمل الإنسان «الأمانة»، التي يهرب من حملها، لمواجهة التحديات الجسيمة والأخطار المحدقة التي تتهدد الأرض بمن عليها ومن فيها، كما يتجسد ذلك في انتشار العنف وتلوث البيئة وتبديد الموارد وتزايد الفقر، أي ما يخلق حالة طوارئ دائمة على الساحة العالمية، من جراء إرادة الجشع والفحش والتكالب أو منطق الاصطفاء والصدام حتى الخراب والحطام. فلم تعد تصلح إدارة العالم بالعقليات السائدة، أصولية أو امبراطورية، شمولية أو استبدادية، جهادية أو إنجيلية، كربلائية أو تلمودية...

وهذا ما يحمل على إجراء تحويلات مفهومية، بنيوية، خلاقة وخارقة، لاعادة بناء العناوين بصورة تطال جغرافية المعنى ببداياته ومسبقاته وتطال مرجعيات الفكر بمقدساته وثوابته، بقدر ما تطال أولويات العمل واستراتيجيات التدخل والتوسط. من هنا يحتاج تدبر الشأن البشري والكوكبي، الى استراتيجية فكرية جديدة في ادارة الهويات والقضايا والدول والعلاقات بين البشر، من الفكر التركيبي والمنطق التحويلي والعقل التداولي، فضلاً عن التواضع الوجودي والتقى الفكري.

أقصد منهم بشكل خاص قادة العمل الديني الميداني الذين ينتهكون بصورة مضاعفة المبادئ والثوابت التي يتهمون الغير بانتهاكها او المساس بها، بعد أن حولوا الدين إلى ما يشبه محاكم التفتيش، واتخذوا من النصوص الدينية وتفاسيرها متاريس لإطلاق النار على المختلف في الداخل والآخر في الخارج. فالأولى ممارسة التقى الذي هو رأس الفضائل القرآنية، بحيث يتخلى العاملون في الحقل الديني عن بعض ادعاءاتهم وتهويماتهم: امتلاك مفاتيح الحقيقة، احتكار المشروعية الإيمانية، التفكير بمنطق الضد والإقصاء، محاولات أسلمة الحياة بكل جوانبها وتفصيلها، لإقامة نظام شمولي يحول المجتمعات إلى معسكرات والحياة إلى جحيم لا يطاق.

خلاصة القول: ماذا تنفع دعاوى الحقيقة المطلقة والنصوص المقدسة وخير امة والفرقة الناجية وأشرف الخلق، وسواها من المقولات التي تشكل اعتداءً رمزياً على الآخر، بقدر ما تسمم أجواء التعايش وتدمر جسور التواصل بين الناس والجماعات. فالحقيقة هي في المحصلة ما نقدر على خلقه من الوقائع، أو ما نحسن انجازه وأداؤه، مما هو قابل للتداول مع الآخر على سبيل النفع أو الاغناء المتبادل، وعلى نحو نتغير به، بقدر ما نسهم في تغيير الآخر والواقع.

الأجدى إعادة الأمور إلى نصابها، وذلك بالتعامل مع المجال الديني بوصفه مشروعية تتفاعل مع المشروعات الأخرى العائدة لمختلف حقول المجتمع



عادل فاخوري

كاتب وأكاديمي من لبنان

لو سألتك أيّها القارئ النبيه: ما الفرق بين الجملتين الآتيتين:

١- برج إيفل مركّب من حديد

٢- برج إيفل مركّب من سبعة حروف

لأجبتني علي الفور أنّ الجملة الأولى تتكلّم على الشيء أو الموضوع الذي اسمه «برج إيفل»، بينما الثانية تتكلّم عن العبارة «برج إيفل». لإظهار هذا الفرق، جرى العرف بوضع هذه العبارة في الجملة الثانية بين هلالين فيكتب:

«برج إيفل» مركّب من سبعة حروف

أو أيضاً بين زاويتين علي هذا النحو:

(برج إيفل) مركّب من سبعة حروف.

فالجملة الأولى وأمّثالها من الجمل التي تتكلّم عن الأشياء، أو مجال من الموضوعات، تنتمي إلى ما يسمى باللغة الشينئية أو لغة الموضوع object language. أما الجملة الثانية وأمّثالها من الجمل التي تتكلّم، ليس عن الأشياء، بل عن عبارات لغة ما، فهي تنتمي إلى ما يُعرف باسم اللغة المافوقية metalanguage، أي اللغة التي تتكلّم عن لغة الموضوع.

من أمثلة لغة الموضوع:

أكل زيد تفاحة.

الحلم تحقيق رغبة.

$7 = 5 + 2$.

قال الشيخ السلمي: أن أبا نصر الطوسي قال: أن عبد الله الخراز قال: «الجوع طعام الزاهدين».

روي البخاري عن الحميدي عن الأنصاري عن عمر بن الخطاب أن رسول الله قال: «إنما الأعمال بالنيات».

أخبر القطيعي أن بن مسعدة أخبر أن الحافظ أنبا أن بن المستفاض حدث أن بشر بن الوليد قال: «من طلب المال بالكيماء أفلس».

هذه الأحاديث هي من مستويات لغوية مختلفة، فالحديث الأول مثلاً هو قول ما فوق ما فوق المافوق، وعليه فالمتكلم أي الشيخ السلمي هو متكلم ما فوق مافوق المافوق.

أصحاب علم أصول الحديث وعلم أصول الفقه يجمعون كل هذه المستويات اللغوية تحت اسم «لغة العنونة»، ولكن بغية التدقيق في التمييز بين المستويات، كان من الأجدي اللجوء إلى سلسلة «حرف الـ» عن»، على عدد الرواة أو المحدثين، فيقال:

لغة العن

لغة العنونة

لغة العنونة

لغة العنونة

.....

لغة العنونة

تبعاً لذلك يكون المتحدث الأخير هو المتحدث العنونة...عني metaspeaker...metameta :



أما الأحكام التي تطلق على هذه الجمل كقولنا: في الجملة «أكل زيد تفاحة»، «زيد» هو الفاعل و«التفاحة» هي المفعول به.

نظرية «الحلم تحقيق رغبة» هي نظرية قابلة للتكذيب.

« $2 + 5 = 7$ » هي مسلمة في نسق بيانو Peano.

فهي من عبارات اللغة المافوقية. وعلى وجه التحديد، تنتمي الجملة الأولى إلى علم النحو، والجملة الثانية إلى علم مافوق التحليل النفسي metapsychoanalysis والجملة الثالثة إلى علم ما فوق الرياضيات metamathematics.

بدورها عبارات اللغة المافوقية يمكن أن تكون مقصودة من لغة أعلى منها، كما في قولنا:

إعراب «زيد» بأنه الفاعل و«تفاحة» بأنها مفعول به في الجملة «أكل زيد تفاحة» هو إعراب صائب.

القول بأن «نظرية «الحلم تحقيق رغبة» هي نظرية غير قابلة للتكذيب»، هو قول قابل للبرهان.

الزعم بأن «الصيغة « $2 + 5 = 7$ » هي مسلمة في نسق بيانو» زعم خاطئ.

وبالتالي تعود هذه العبارات إلى لغة ما فوق المافوقية metametallanguage. وعلى هذا المنوال تتراتب اللغات في مستويات لا حد لها، يشار إلى مرتبتها بتكرار عبارة «ما فوق» بالعربية و«meta» بالأجنبية. فبعد لغة مافوق المافوقية، تأتي على التوالي:

لغة ما فوق مافوق المافوقية metametametallanguage

لغة ما فوق مافوق ما فوق المافوقية

metametametametallanguage

إلخ...

في النصوص، يجري تعيين درجة اللغة، بعدد تكرار الهالين. فمثلاً:

«تفاحة» تدلّ على تفاحة

««تفاحة»» تدلّ على «تفاحة»

«««تفاحة»»» تدلّ على ««تفاحة»»

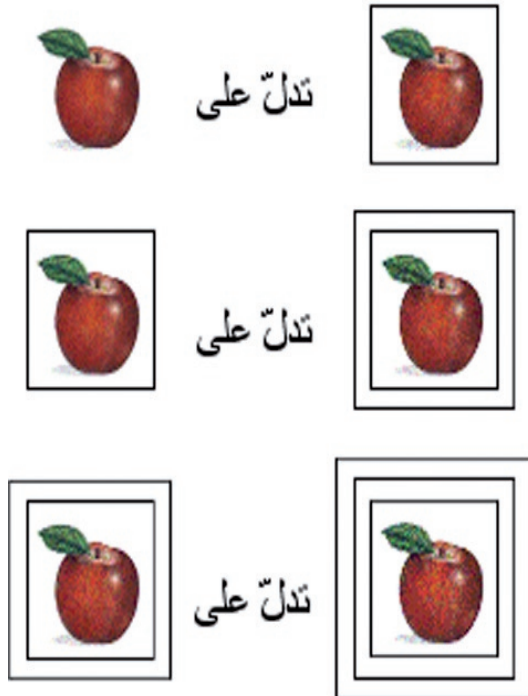
إلخ...

في كتب الأحاديث العربية القديمة، غالباً ما يرد الحديث أو الخبر مصحوباً بسلسلة من المحدثين أو الرواة يتناقلون الخبر على التواتر. من أمثال هذا التسلسل في الإخبار:

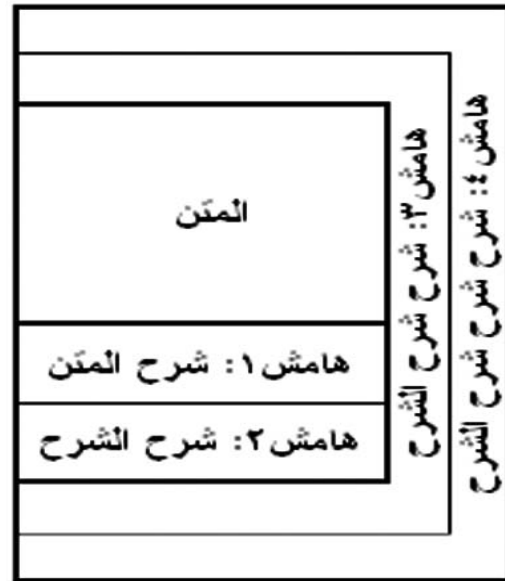
إن جرى تطبيق قاعدة ما مرة واحدة، إحدفها من أساس المعرفة.

كذلك يمكن أن تحتوي البرامج على قواعد مافوق المافوقية، وعلى قواعد مافوق مافوق المافوقية إلخ... مهمة كل فئة من هذه القواعد حسن إدارة القواعد المندرجة تحتها. لكن من غير المفيد تزويد البرامج بقواعد أعلى من أربع درجات. إذ أن ذلك سوف يزيد من صعوبة البرامج، دون تحقيق تحسين يذكر.

ما قلناه بشأن اللغات الطبيعية ينسحب على سائر الأنساق السميائية، أي الأنساق ذات المدلولات. ففي مجال الرسوم والصور (إيماج image)، تدل صورة الشيء على الشيء وتدل صورة الصورة على صورة الشيء وليس على الشيء، وتدل صورة صورة الصورة على صورة صورة الشيء إلخ... لتعيين مستوى الصورة سوف نلجأ إلى تكرار الإطارات على غرار تكرار الهلالين في اللغات الطبيعية. فهكذا مثلاً:



هذا التسلسل اللغوي هو أيضاً شائع في الكتب العربية التي تضم بين دفتيها، مع المتن، عدة هوامش. الهامش الأول منها هو شرح للمتن، والهامش الثاني شرح لشرح المتن، والثالث شرح لشرح المتن، وهكذا دواليك. عادةً يجري ترتيب هذه النصوص على الطريقة الآتية:

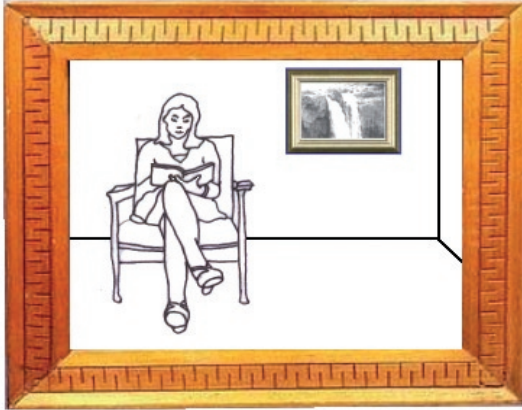


ومن الظاهر أن كل نص من هذه النصوص هو من مستوى لغوي مختلف. فشرح المتن ينتمي إلى لغة ما فوق المافوقية.

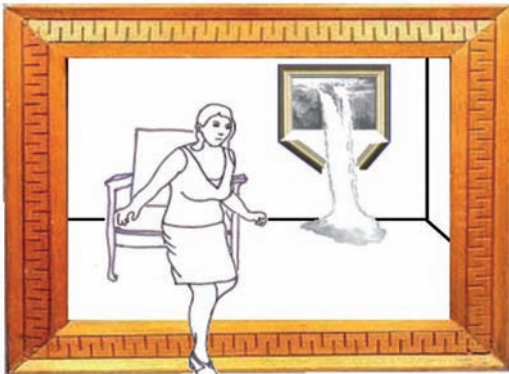
من الطبيعي أن تحتوي كثير من البرامج الحاسوبية، بالإضافة إلى القواعد التي تقع على الوقائع، على قواعد مافوقية تتولى كيفية تطبيق هذه القواعد وتعديلها، مما يؤدي إلى تحسين أداء هذه البرامج. من أمثلة القواعد المافوقية هذه القاعدة:

من بين قاعدتين قابلتين للتطبيق على الوقائع، اختر القاعدة التي تحتوي على عدد أقل من المتغيرات. أو أيضاً القاعدة الآتية:

هي في جوهرها بحثٌ صوريّ أي شكليّ formal، ولا اعتبار لتركيبتها المادي من حيث هي دالة. بينما حقيقة الأشياء المادية منوطة بتركيبها المادي. لكن بالرغم من أن المستويات السيميائية في مجال ما، كلها من نفس البنية الصورية، إلا أن كل مستوى يؤلف عالماً خاصاً لا يمكن النفاذ منه إلى أي عالم من سائر المستويات الأخرى. مع ذلك، تنتهك الفنون البصرية هذا الفصل بين العوالم السيميائية، وبينها وبين العالم الخارجي. وذلك لإثارة الدهشة أو الحيرة أو السخرية أو لأغراض جمالية متنوعة. إذا نظرت إلى اللوحة الآتية، التي تمثل امرأة جالسة في صالة على جدارها لوحة تمثل شلالاً:



وجدتها عادية لكثرة تحقّقها في الواقع. لكن ماذا لو حدث ما هو غير متوقع، كأن ينكسر إطار الصورة المعلقة على الحائط، وتنسكب مياه الشلال على أرض الصالة، مما يثير هلع المرأة التي تسرع بالخروج من إطار الصورة الكبيرة:



ما ينطبق على الدلالات الحقيقية، من حيث التدرج السيميائي، ينسحب أيضاً على الدلالات المجازية. فكما أن هناك عبارات أو صور ما فوقية، هناك أيضاً إستعارات ما فوقية. تأمل على سبيل المثال لوحة «الخريف» للرسام أرتشيمبولدو (1527-1593):



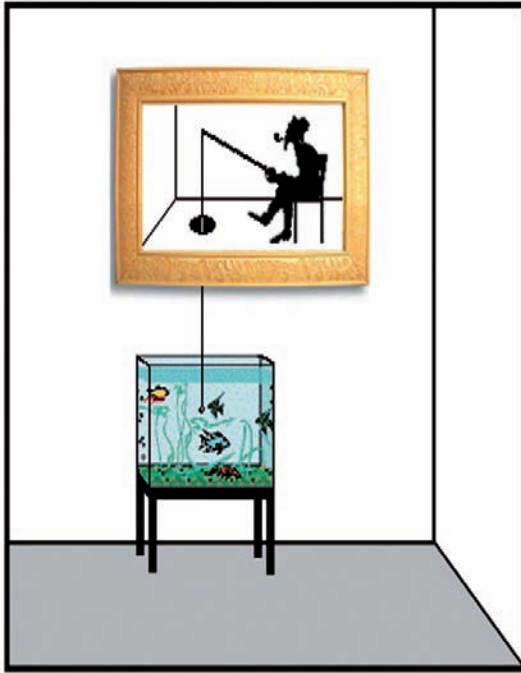
فكل ثمرة من ثمار الخريف تمثل جزءاً من الوجه، فالتفاحة هي استعارة للخد والإجاصة للأنف وعناقيد العنب للشعر إلخ. ومجموع هذه الإستعارات يمثل وجه رجل كهل هو استعارة للخريف، من حيث أن الكهولة هي خريف العمر. وبالتالي تشكل هذه اللوحة إستعارة ما فوقية

meta-metaphor .

الفصل بين المستويات السيميائية والمدلولات الخارجية لا يحتاج إلى التنويه، لشدة وضوحه. فما من عاقل يخلط مثلاً بين كلمة أو صورة تفاحة والتفاحة المتحققة في الواقع. ولا أحد شاهد قط صورة شخص ما تخرج من إطارها إلى العالم الخارجي، وتصبح إنساناً سويًا يتواصل مع الأحياء إلا الذين يتعاطون بعض العقاقير التي تفسد الجهاز العصبي، أمثال الـ LSD. هذا الفصل القاطع يعود إلى أن كل المستويات السيميائية

حيث الإستحالة، بمعنى التحول، من تمساح إلى صورة تمساح، وبالعكس هي ليست فقط استحالة فيزيائية، بمعنى الإمتناع، بل أيضاً إستحالة منطقية.

أحياناً قد ينجح الخداع البصري في إظهار إمكانية التنقل من مستوى إلى آخر. ففي الرسم الآتي:



يبدو من المعقول أن ينفذ خيط الصياد من ثقب أرضية الغرفة إلى الأكوابيوم الخارجي لاصطياد السمكة. لكن هذا مجرد توهم، فالثقب ليس حقيقياً، بل هو بكل بساطة صورة ثقب.

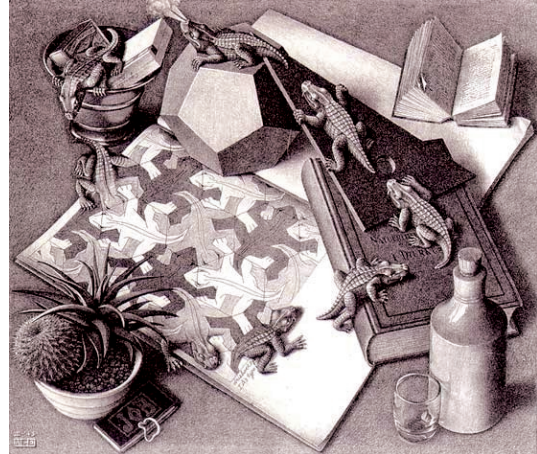
بالرغم من التمييز المبدئي والقاطع بين المستويات الدلالية، تبقى العلاقة بينها محفوفة ببعض الإبهام. وقد استخدم الرسام السريالي ماغريت هذه الضبابية ليصدم المشاهد ويوقعه في الإرباك. أكثر من لوحة عنده ترسم لوحة للمشاهد الذي يختفي وراءها، بتطابق تام يعيشي بصر وبصيرة المشاهد،

لا شك أنك سوف تنفجر من الضحك لشدة غرابة هذا المشهد، مع يقينك التام باستحالة حدوث مثل هذا الأمر.

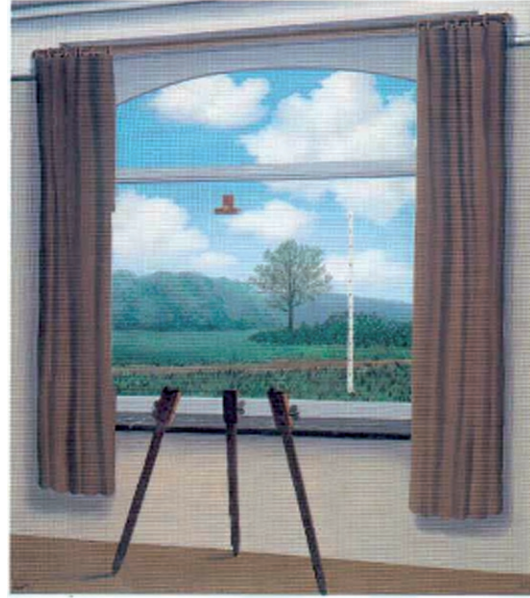
إذا كانت عدة لوحات من نفس المستوى السيميائي ترسم مشاهد متفرقة لعالم من المدلولات، فبالإمكان إيقاع التواصل ما بينها عبر رسوم للمشاهد الناقصة، لكن ليس بالخروج إلى مستوى مغاير، كما يجري في هذه اللوحة العجيبة المليئة بالتناقضات :



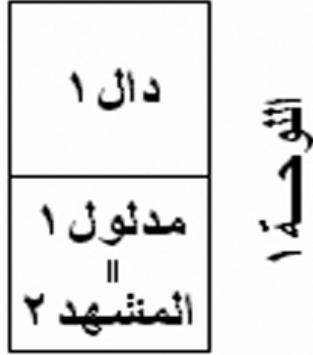
التباين بين الشيء وصورة الشيء يظهر بشكل جلي في المطبوعة الحجرية lithography «الزواحف reptiles» للفنان إشر:



فيخال الرسم هو المرسوم:



فإن أخذ المشهد بهذا الاعتبار، اقتصر وجوده على جانب الدال، وأصبحت العلاقة بين اللوحة والمشهد على هذا النحو:

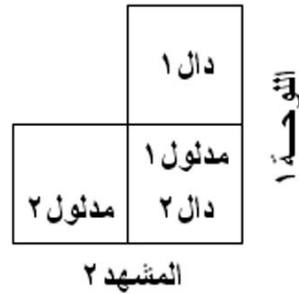


وبما أن دال اللوحة، لكثرة شفافيته، لا يختلف عن مدلولها سوى بالقصد، إختلط الأمر على المشاهد، وعمت الضبابية. لاتندهش أيها القارئ في أن تكون الشفافية هنا مصدرا للضبابية. فليس من كلمة أكثر ضبابية من كلمة «شفافية».

أشد ما يبرز الالتباس هو عند حمل الألفاظ على الرسوم، كما يفعل ماغريت في مجموعته حول موضوع الغليون. فليس من لوحة لماغريت أثارت شروحات وتعليقات ومقالات مثل ما أثارته المجموعة المذكورة. لقد حار كثير من الشعراء والكتاب، أمثال هنري ميشو H. Michaux وميشال بوتور M. Butor. وغيرهما في تفسيرها. حتى أن أندريه بريتون A. Breton مؤسس السورريالية والشاعر بول ألويار P. Eluard ذهبوا في الغلو إلى حد القول بأن «الشعر هو غليون (la poésie est une pipe)». ولم يترك الفيلسوف ميشال فوكو

Foucault M. أي جانب من الإشكالات إلا وتطرق إليه في كراسه «هذا ليس بغليون (Ceci n'est pas une pipe)». لكن التحليل الأقرب إلى الدقة هو ما قام به العالم في الذكاء الإصطناعي والعلوم الإدراكية دوغلاس هوفشتادتر D. Hofstadter وذلك في رائعته «جودل، إشر، باخ (Gödel, Escher, Bach)».

أليس المشهد وراء اللوحة هو صورة مطابقة لصورة اللوحة نفسها ومن نفس المادة؟
لكن عند التحليل الدقيق يتبين أن التداوت Identification هو فقط بين مدلول اللوحة ودال المشهد:



ما يعزّز الالتباس بالنسبة للرسوم أنها، خلافاً للألفاظ، جرت العادة على النظر إليها أحياناً كموجودات بحد ذاتها دون الالتفات إلى ما قد تدل عليه. وقد زاد في ترسيخ هذه النظرة شيوع الفن التجريدي الذي يأبى أية وظيفة دلالية للوحة.

أنظر إلى هذه اللوحة:



على صفيحة تمّ تسميرها على لوحة
تمثّل الغليون:



فإنّه يبدو أنّ ما تدركه البصيرة بالكتابة « Ceci n'est pas une pipe » يناقض ما يدركه البصر. هذا الإلتباس يعود أساساً إلى الاختلاف في طبيعة الدال بين الدلالة الإيقونية في الرسوم والدلالة الرمزية، أي الوضعية، في الكلمات. إذ أنّ الدال الوضعي لا يتطلب

حاملاً support محدداً يكتب عليه. فإذا اعتبرنا الكلمات جزءاً من اللوحة، وكانت بالتالي على نفس مستوى صورة الغليون أصبح الحكم «هذا ليس بغليون» كاذباً. أمّا إذا اعتبرنا الكلمات خارج اللوحة، حالها حال اللوحة الآتية:



فبدت العبارة وكأنّها خارج اللوحة، وأصبحت بالتالي صادقة. لكن قد تفاجئنا هذه اللوحة بإشكال خفيّ. ماذا لو كان قصد ماغريت من صفيحة النحاس على أنّها هي رسم ضمن اللوحة، من نفس مستوى رسم الغليون؟ عندها يجب اعتبار الجملة «هذا ليس بغليون» كاذبة. وهكذا تتراوح قيمة العبارة بين الصدق والكذب، تبعاً لقصد الرسّام أو المشاهد.

ما يزيد الأمر إرباكاً، بالنسبة للرسوم الدالة، هي أنّها، بوجه عام، تشكّل علامات جزئية وصفية، بمعنى أنّ كل رسم يدلّ على الفرد المخصوص الذي يصفه، فلا يوجد رسم مثل كلمة «تفّاح» يدلّ على كل أفراد التفّاح، حتى لو كان الرسم ذا طابع تخطيطي. وبما أنّ العلامات الجزئية الوصفية، خلافاً للأسماء، لا تفترض وجود مدلولاتها، فكثير من الرسوم والصور لا يقابلها أفراد متحقّقة في الواقع، حتى يصحّ إسناد أحكام صادقة أو كاذبة إليها. وبالتالي ينطبق عليها ما ينطبق في اللغات الطبيعية على الأوصاف العينية التي ليست لها أفراد موجودة في الخارج. فمن المتعارف أنّ الجمل ذات الأوصاف العينية غير المتحقّقة مثل:

ملك لبنان أصلع.

أو: شفق جمال باشا ملك لبنان.

ليس من شأنها أن تقبل الصدق أو الكذب.

ماذا الآن لو قمنا بتأليف مركّبات من

أصبحت الجملة «هذا ليس بغليون» صادقة، لأنّ اللوحة هي مجرد صورة غليون.

إمعاناً في الخداع، لجأ ماغريت إلى كتابة العبارة

علامات مختلفة، كنظم جمل من صور وكلمات معاً. للوهلة الأولى يبدو الأمر في غاية البساطة والجلاء. فكثير من القراء اعتاد على جمل مثل:

لم يعد الـ **من** قيد الإستعمال

أنا ♥ بلدي

بين القيم التي يمكن إسنادها إليها، وفقاً للمقاصد التي تحتملها. بالرغم من كل هذه الإشكالات التي قد تعترى المستويات السيميائية، يبقى الفصل القاطع بين بعضها البعض، وبينها وبين الواقع محسوماً من حيث المبدأ. فكل مستوى بالنسبة للموجودين فيه هو عالم واقعي أما بالنسبة للموجودين في المستوى الأدنى فهو عالم غير واقعي:

لكن رسم القلب، الذي هو في الأصل إيقوني، اكتسب عرفاً، إنطلاقاً من دلالاته الكنائية، الطابع الرمزي، وأصبح يعني فعل الحب ليس إلا. أما فيما يخص المركبات غير المتداولة، فينضاف إليها أشكال جديد حول تحققها في الواقع. ففي العبارة:

أـ مصنوع في بلجيكا



لا شيء يضمن لك وجود مثل هذا الغليون الموصوف بالرسم، حتى تتأكد إن كان مصنوعاً في بلجيكا أم لا. وقد يزداد الإستبهام لو أن العبارة كانت تعني عكس ما يدل عليها شكلها:

هذا ليس بغليون

فالإ ماذا يشير الضمير «هذا»؟ ألي شيء خارجي؟ أم إلى الشكل؟ أم إلى مدلول الشكل؟ بل إن الأمر يتفاقم إذا ما توحدت الدالتان، الإيقونية والرمزية، في علامة واحدة، بحيث أن العلامة تصبح في نفس الوقت، كلمة وصورة لمدلول واحد. تأمل هذا الشكل:

من

عند هذه المرحلة، قد يشطح بك الخيال أيها القارئ المولع بالماورائيات، خصوصاً إذا كنت مثلي من المعجبين بفيلم ماتركس Matrix، إلى أن تتساءل إذا

على الأشياء. بالطبع، لقي هذا الالتباس معارضة شديدة من قبل الإمام الغزالي ومعظم الفقهاء الذين أجمعوا على التمييز بين ثلاثة أمور: الإسم والمسمى والعلاقة بينهما، أي التسمية.

من الجمل الخبرية جمل مجرد التعبير عنها يجعلها كاذبة. فهل بإمكانك، مثلاً، القول:

أنا لم أقل شيئاً!

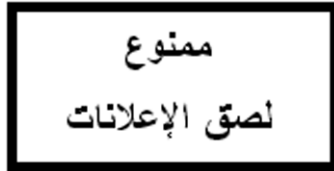
دون أن تكون قد قلت شيئاً ما؟ وبالعكس، أعني أن ثمة جمل ما أن تخبرها حتى تحقق ذاتها، أي تصبح صادقة. فمن قال:

أنا قلت شيئاً.

أنا أتكلم العربية.

فلا يمكن أن يكون إلا صادقاً.

أما في الجمل الإنشائية التي لا تقبل قيم الصدق أو الكذب، مثل الأمر والنهي، فإثبات بعض هذه الجمل يؤدي إلى المخالفة الصريحة لما تنص عليه. فقد يرى المشاهد في بعض الأمكنة، التي يحظر القانون فيها لصق الإعلانات، الإعلان الآتي:



ومن الجلي أن هذا الإعلان لا يحترم ما يأمر به. ومن هذا النوع من النواهي النصيحة التي تقول:

أبدأ لا تقل أبداً! never say never

إذ أن مجرد التلفظ بهذه الجملة هو سلوك معاكس لما تنصح به. إياك أيها القارئ أن تقرأ الجملة التالية، لأنك ما أن تقرأها حتى تكون قد خالفتها. الجملة هي:

لا تقرأ هذه الجملة.

خلافاً لهذه الأمثلة، بعض الجمل الطلبية تلزم المتلقي بقبولها، وإلا يكون قد عصى. فالمبدأ الأصولي:

لا رد على النافي.

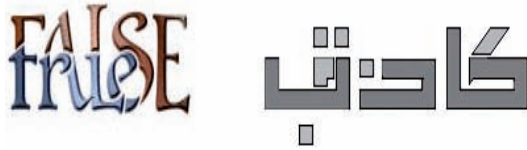
لا يسمح لك بمحاججته، لأنه هو أيضاً جملة نافية. في بعض الحالات، قد تؤدي الإحالة الذاتية إلى

كان بالإمكان وجود عالم ماتحت هذا الواقع، عالم ذي أربع أبعاد، نبدو فيه نحن، للموجودين في ذلك العالم، مجرد صور وأوهام. أليس الحالم يظن أن عالم المنام هو عالم الحقيقة. لكن ما أن يستيقظ حتى يعلم أنه لم يكن لجميع ما تخيله واعتقده أصل وطائل. فبم يأمن، كما يقول الغزالي، أن يكون جميع ما يعتقده في يقظته بحس وعقل هو حق؟ لعله يوجد عالم ما تحت الواقع الذي نحن فيه، تكون نسبته إلى الواقع كنسبة اليقظة إلى المنام. فإن وجد مثل هذا العالم الماتحتي، من الجائز أن نستدل بالمماثلة على أن الكائنات الموجودة فيه تستطيع أن تشاهدنا، بينما نحن عاجزون عن مشاهدتها، مثلما نحن قادرون على مشاهدة الأشخاص في الصور بينما يستحيل على هؤلاء مشاهدتنا.

ثمة عبارات تحيل، فيما تحيل إليه، إلى نفسها. فكلمة «إسم» مثلاً تحيل إلى «سمير» و«كرسي» و«تفاحة» إلخ... وتحيل كذلك إلى نفسها، أي إلى كلمة «إسم». إذ أن كلمة «إسم» هي أيضاً إسم. والعبرة «العبرة المركبة من خمس كلمات» مثلاً تحيل إلى كل المركبات من خمس كلمات، ومن بينها العبارة المذكورة، إذ هي أيضاً مركبة من خمس كلمات، وكذلك العبارة «قابلة للحذف» هي أيضاً من هذا الصنف، إذ أنها قابلة للحذف. ولو سألتك أيها القارئ: «ما هو السؤال الذي يذكر كلمة «بنجكشت» من دون داع؟» لما ترددت في الإجابة: إنه السؤال التافه عينه.

إنطلاقاً من أمثال هذه العبارات التي تحيل إلى ذاتها، زاغ عن الحق كثير من الفرق الإسلامية المعروفة بالحدق في صناعة الجدل والكلام، وزعموا أن الإسم هو المسمى. بل إن فرقة منهم ذهبت إلى حد تحريم المرأة من أن تنام جنب الحائط، بحجة أن الحائط هو مذكر. كما أن أحد المشايخ أفتى للجزار، الذي رفض تجحيش أمرائه حسبما ينص عليه الشرع عند استعادة المرأة بعد الطلاق، أنه بإمكان امرأته أن تكتفي بالسباحة في البحر حتى يقع التحليل، نظراً لذكورة البحر. ومن نافل القول أن كلاً من الحائط والبحر ليس من شأنه أن يكون ذكراً أو أنثى، وأن صفة «المذكر» هي مقولة نحوية تنطبق على الألفاظ وليس

يا عابراً فوق الثرى، مهلاً! أنا
 فيليطس الكوسي أثوي ها هنا
 قدمت، ويحي، من قضية كاذب
 وتفكر في الليل موصول العنا
 [الترجمة الشعرية للدكتور مصطفى الجوزو].
 عرف العرب مفارقة الكذاب مع يحيى بن عدي، أي
 منذ تأسيس بيت الحكمة. ثم راجت في كتب المناطق.
 لكن الخوض فيها لم ينحصر على هؤلاء، بل أشبعها
 لاحقاً اللغويون وعلماء أصول الفقه بحثاً، تحت باب
 الخبر والإنشاء. من الصيغ الطريفة لهذه المفارقة ما
 ورد في كتاب «الفروق» للقرافي:
 دخل رجل إلى بيت وقال: «كل ما قلته في هذا البيت
 كذب» ثم خرج.
 قال رجل: «كل ما تكلمت به في جميع عمري كذب».
 وردت مفارقة الكذاب على مر الحقب، بصياغات
 متنوعة. لكن أشهرها على الإطلاق هي:
 «جملتي هذه كاذبة»
 ومن البين أن هذا القول يفضي إلى تناقض. لأنه
 إما أن تكون هذه الجملة صادقة وإما أن تكون
 كاذبة. فإن كانت الجملة « جملتي هذه كاذبة»
 صادقة فيما تقوله فهي كاذبة، أي أنها إذا كانت
 صادقة فهي كاذبة. وإن كانت كاذبة، أي إن كانت
 « جملتي هذه كاذبة» كاذبة فمعناه أن سلبها هو
 صادق أي أن «جملتي هذه صادقة»، وبالتالي إن
 كانت كاذبة فهي صادقة. وفي كلتا الحالتين تكون
 الجملة صادقة وكاذبة معاً. وذلك من مفارقات
 العقل:



تشكل مفارقة الكذاب النموذج المنطقي للحلقات
 الإنعكاسية. لكن مثل هذه الحلقات الغريبة لا تقتصر
 على مجال المنطق. فأسطورة أفعى الأوروبوروس
 Ouroboros التي تلتهم نفسها وتبقى مع ذلك

مفارقات paradox. أقدم مفارقة من هذا النوع تُعرف
 بمفارقة الكذاب. وقد جرت العادة على أن تنسب هذه
 المفارقة إلى أحد حكماء اليونان، من القرن السادس
 قبل الميلاد، يدعى أفيمينيدس Epimenides. لذلك تسمى
 أيضاً «مفارقة أفيمينيدس». فقد زعم هذا الرجل،
 الذي هو من كريت، أن «أهل كريت كذبة». وبما أنه
 كريت يَنْطبق عليه أيضاً أنه كاذب. وبالتالي زعمه
 أن «أهل كريت كذبة» هو زعم كاذب، أي أن أهل كريت
 صادقون. وإذا كان أهل كريت صادقين، أصبح هو،
 لكونه واحداً منهم، صادقاً. وبالتالي قوله أن «أهل
 كريت كذبة» هو قول صادق. وهكذا يستمر الدوران
 إلى ما لا نهاية له.

الواقع أن أفيمينيدس كان أبعد ما يكون عن الاهتمام
 بالمفارقات، ولم يكن غرضه من قوله هذا سوى
 تقريع بني قومه. وقد استغل بولس الرسول تصريح
 أفيمينيدس ليصب جام غضبه على أهل كريت،
 لكونهم زاغوا عن الإيمان الصحيح. ففي رسالته إلى
 تلميذه تيتوس يقول:

«وقد قال واحد منهم (يعني به أفيمينيدس)، وهو
 نبههم الخاص، إن الكريتيين أبداً كذابون، وحوش
 خبيثة، بطون بطالة. وهذه الشهادة حق» ١-١٢.

أما صاحب مفارقة الكذاب فهو الفيلسوف أيبوليدس
 EUBULIDES، الذي تولى زعامة المدرسة الميغارية
 في عصر أرسطوطاليس، أي في القرن الرابع قبل
 الميلاد. صاغ أيبوليدس المفارقة على نحوين
 هما:

«أنا كذاب» أو أيضاً «أنا أكذب»،

و: «هذه الجملة كاذبة»،

حيث «هذه» تشير إلى الجملة عينها. من بعده شاعت
 هذه المفارقة في الأبحاث المنطقية. فألّف فيها
 ثاوفرسطس Theophrastus (٣٧٢-٢٧٨ ق م) ثلاثة
 كتب، وخرسيبوس Chrysippus (٢٨١-٢٠٥ ق م)
 حوالي ثمانية وعشرين كتاباً. واستأثرت في ذلك
 الزمان باهتمام المناطق إلى درجة أن أحدهم،
 وهوفيليطس الكوسي Philetas of Cos (٣٤٠-٢٨٥ ق م)
 مات وفي نفسه شيء من مفارقة الكذاب. فقد أوصى
 أن يُنقش على ضريحه هذان البيتان:

صحيحة معافاة، عَشَّت وما زالت تعشَّش في رؤوس
كثير من الشعوب:

؟؟؟؟؟؟

الراذكة

الراكذة

الذاركة

الكارذة

الكاذرة

.....

الذاكرة

ثمّة صياغة مزدوجة لمفارقة الكذاب، إقترحها
جوردان سنة ١٩١٣، وهي أن يُكتب على إحدى
صفحتي ورقة:

«الجملة على الصفحة الأخرى كاذبة»

وتكتب على الصفحة الأخرى:

«الجملة على الصفحة الأخرى صادقة».

وقد أخذ بعض المفكرين العرب القدماء، قبل جوردان،
بالصياغة المزدوجة، وذلك بحجة أن الخبر يجب أن
يتقدّم رتبةً عن المخبر به. فأوردوا المفارقة على هذا
النحو:

دخل رجل إلى بيت وقال: «كل ما قلته في هذا البيت
صديق»

ثم قال: «كل ما قلته في هذا البيت كاذب».

أما الصياغة المزدوجة الشائعة حالياً فهي كالآتي:

«الجملة اللاحقة كاذبة»

«الجملة السابقة صادقة»

فالجملة الأولى تُحوّل الجملة الثانية إلى:

«الجملة السابقة كاذبة»

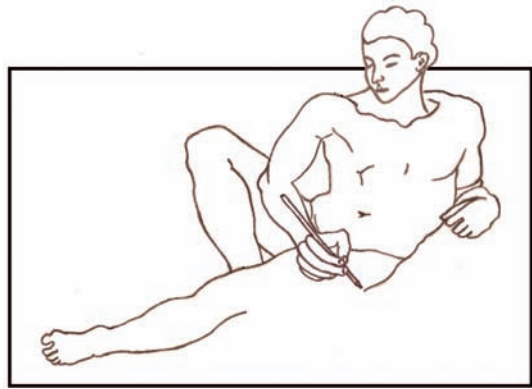
وهذه بدورها تُحوّل الجملة الأولى إلى:

«الجملة اللاحقة صادقة»

وهكذا يتناوب الصدق والكذب على كلّ واحدة
من الجملتين في دوران مستمر. في الصياغة
المزدوجة تكون الإحالة الذاتية غير مباشرة، إذ
كل جملة من الجملتين تُحيل إلى ذاتها بواسطة
الأخرى، بحيث أن الإثنتين تشكلان معاً دائرة
مغلقة على مرحلتين:



فهي، بجمعها للمتناقضات: الحياة والموت، الخلق
والإفناء، تعبر عن توق البشرية إلى الخلود. أليس
من يستطيع أن يجدد نفسه من نفسه هو قادر على
الإستمرار إلى ما لانهاية له. إن الخلق الذاتي هو
من أغرب الحلقات الإنعكاسية، إذ يتساوى فيه
العلّة والمعلول. هل يمكن لأدم أن يخلق نفسه؟ في
الواقع هذا من رابع المستحيلات. لكن بالإمكان
تصور ذلك في الخيال أو الرسم. أنظر إلى آدم في
اللوحة الآتية:



فكونه الراسم يفترض أن يكون موجوداً، وكونه
المطلوب رسمه يفترض أن يكون معدوماً. في إحدى
قصائدي الحروفية، عبرت عن هذه الحلقة الإنعكاسية
بمحاولة للذاكرة إيجاد نفسها. فالذاكرة هي الآلة
الوحيدة التي تمتلك مقدرة الاسترجاع. وعادة، عند
نسيان كلمة ما، تقوم الذاكرة بإجراء تجارب على
تقاليب بعض الحروف، إلى أن تقع على الكلمة التي
تبحث عنها. لكن ما بالك لو نسييت الذاكرة نفسها،
فهل تستطيع أن تستعيد نفسها؟

حلماً جلياً رأى فيه نفسه مجرد فراشة دون أي دراية
بشخصية تشوانغ تسو. لكن عندما لم يجد تلاميذه
في الأمر ما يدعو
للإستهجان، أجابهم بأن المشكلة في أنه لا يعرف إن
كان هو تشوانغ تسو قد حلم أنه فراشة أو أنه الآن
فراشة تحلم أنها تشوانغ تسو:



ماذا لو أخبرتكم بأنني ألّفت روايةً خياليةً عن كائن
من كوكب آخر، يتمتع بقدرة فائقة وبذكاء خارق.
هذا الكائن يشهد لي في الرواية بأنني أعظم من كتب
رواية. هل تصدقوني؟ بالطبع، لا. فاتعظوا يا أولي
الألباب!

من عجيب المفارقات القريبة من مفارقة الكذاب ما
ورد عند أدباء العرب في باب الأنبياء الكذبة. فأحد
الذين ادعوا النبوة استدعاه الخليفة وسأله أمام
حاشيته: ما الدليل على نبوته؟
فأجابه الرجل: إني أعلم ما في أنفسكم.

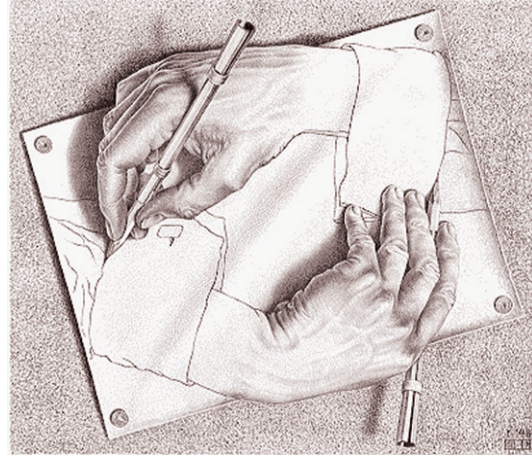
فسأله الخليفة: وماذا في أنفسنا؟
فقال: إنكم تعتقدون أنني لست نبياً.
عندها قال له الخليفة: إنك في كل الأحوال لست
نبياً. لأنه إن كنا نعتقد أنك لست نبياً، فأنت، بحسب
اعتقادنا، لست نبياً. وإن كنا نعتقد أنك نبي، فأنت لم
تعلم ما في أنفسنا، وبالتالي أنت لست نبياً.

فرد عليه الرجل: بل أنا نبي في كلتا الحالتين. لأنه
إن كنتم تعتقدون أنني نبي، فأنا نبي وفقاً لاعتقادكم.
وإن كنتم تعتقدون أنني لست نبياً، فقد علمت ما في
أنفسكم، وبرهنت بالتالي على أنني نبي. فتأمل!

قد يغلب على اعتقاد البعض أن مفارقة الكذاب
والمفارقات عامة هي حيل عقلية لاستهوي سوى



أروع من جسد هذه الدوائر أو الحلقات المتناقضة في
رسوماته هو فنان الجرافيك إشر
M.C. Escher (١٨٩٨-١٩٧٢). فمطبوعته الحجرية « الأيدي
الراسمة » drawing hands هي الرديف البصري لمفارقة
الكذاب في صياغتها المزدوجة:



فكما أن كلّ جملة في مفارقة الكذاب هي صادقة
وكاذبة معاً، كذلك كل يد في هذه المطبوعة هي معاً
من مستوى أعلى من اليد الأخرى، من حيث أنها
ترسم اليد الأخرى، ومن مستوى أسفل، من حيث
أنها مرسومة من اليد الأخرى. وهكذا يجيز الفن ما
لاتجيزه الطبيعة.

في القرن الرابع قبل الميلاد، عبّر تشوانغ تسو
Chuang Tzu، أحد حكماء الطاو، عن الحلقة المزدوجة
بشكل شعري ما زال يثير الحيرة والإندهاش. لقد
استيقظ، ذات يوم، من نومه وراح يجشش بالبكاء.
فلما استفسر تلاميذه عن سبب حزنه، وصف لهم



الإيديولوجيات هي أكثر ما تكون عرضة للمواقف المتناقضة. وقد يكون تحليل روباشوف، بطل رواية كوستلر Koestler «الصفير واللامتناهي» أصدق تحليل لهذا التناقض السلوكي في الإيديولوجية الشيوعية:

« كان الحزب ينكر حرية الفرد، وفي نفس الوقت كان يفرض على الفرد التفاني الطوعي. كان الحزب ينكر مقدرة الفرد على الاختيار بين حلين، وفي نفس الوقت كان يفرض عليه أن يختار الأفضل. كان الحزب ينكر مقدرة الفرد على التمييز بين الخير والشر، وفي نفس الوقت كان يتكلم بلهجة مؤثرة عن ارتكاب الذنب والخيانة. فالفرد، دولا من دوايب ساعة مدارة إلى الأبد وليس بالإمكان توقيفها أو التأثير فيها، كان واقعاً تحت رحمة الحتمية الاقتصادية، ومع ذلك كان الحزب يفرض على هذا الدولا أن يثور على الساعة ويغير حركتها. ثمة خطأ حسابي في مكان ما. فالمعادلة لا تنطبق على شيء. »

لعل أكثر ما يحمل الإنسان على التخبط النفسي هو إرغامه على إنكار دينه بالهلف برموز هذا الدين. هذا ما حصل مع المسلمين الذين ارتدوا عن الإسلام إلى الصابئة عند إرغامهم على نكران دين الصابئة بالقسم بكتاب الزند الذي هو كتاب «ماني» نبي الصابئة. وهذا أيضاً ما حصل سنة ١٦١٦ مع اليابانيين الذين سبق لهم أن اعتنقوا المسيحية، حين أجبرتهم السلطة اليابانية أن يحلفوا باسم الآب والإبن والروح القدس وباسم مريم العذراء وجميع الملائكة على الجحود بالدين المسيحي.

أولئك الذين يشتغلون بالأنساق الصورية البحتة، كعلماء المنطق والرياضيات والذكاء الإصطناعي. لكن في الحقيقة، للمفارقات وزن عملي مباشر. فقد تشكل داءاً للصحة النفسية، كما أنها قد تصلح لأن تكون دواءً للمرضى النفسيين ووسيلة للوصول إلى الحق للناشدين طريق التصوف. تأمل كيف يلجأ هذا الشاب المحتال إلى مفارقة الكذاب ليووقع الفتاة البريئة في شباك الحيرة وينال رغبته، متملصاً سلفاً من أي تعهد:



فهل لهذه الفتاة البريئة أن تصدقه؟ وهل لنا أن نصدق حكيم وفيلسوف الصين لاو-تسو Lao-tseu الذي قال: « الذين يتكلمون لا يعرفون والذين يعرفون لا يتكلمون » وهو الذي ألف كتاباً من عشرة آلاف كلمة! المفارقات التي تؤدي إلى العقد النفسية هي من باب الأوامر التي تنفيها يستدعي في نفس الوقت نبذها. نموذج هذه المفارقات الأمر: كن عفوية! فالشخص الذي يتلقى مثل هذا الأمر يوضع في موقف لا يطاق. لأنه إن تصرف بعفوية، يكون قد فعل ذلك بإطاعته للأمر، وبالتالي يكون قد تصرف من دون عفوية. أنظر إلى هذه المرأة المسترجلة التي تحاول أن تفرض على زوجها أن يكون رجلاً. لكنها بمحاولتها هذه لا تفعل سوى أن تزيد من عقدة النقص عنده:



هاروكي موركامي

هاروكي موراكامي

لن أضيف أي ثقة بالنقاد وثقتي الوحيدة في القراء

ترجمة: الحسن علاج

حوار: ميناقران هوي

كاتب من المغرب

من السهولة ولوج عمل هاروكي موراكامي ، بيد أنه عصي على الفهم، مشوق ونافذ، لا يتوقف على الافتتان. تمزج رواياته ذات الأسلوب الاستعاري بين الأجناس، بغية استكشاف المنطقة المعتمدة لكل شيء، لكل كينونة. حوار كاتب يستكشف هوامش المجتمع الياباني.

«نعم إن لهذا لسحر، إن لهذا لسحر»، كما قال فتزجيرالد FITZGERALD بخصوص كتاباته. وكان بالإمكان قول الشيء ذاته عن أعمال من قام بترجمة مؤلف رخص هو الليل والصدع في اليابان: هاروكي موراكامي. موسيقى خاصة، لطافة يتعذر تحديدها، سحر يصمد في وجه كل تحليل، تلقح كتب هذا الكاتب، مؤلف طقس عصي عن التصنيف كما أنه يتمتع بشهرة ذاع صيتها لـ «قلعة حصينة».

◆ أرغب في كتابة طبيعية ، بسيطة ، سلسلة وغير مزخرفة

وهذا ما يميزني.

◆ أنا اختلف عن مشيما او كاواياتا في الأسلوب.

◆ قصصي ورواياتي أبطالها فردانيون لأبرهن

كيف يعيشون على هامش الضابط الاجتماعي ؟

مئات الآلاف من القراء عبر العالم، يبدو، وهو ابن الرابعة والخمسين، قد عثر على الأمن بعد سنوات المنفي...
- رواياتك مليئة بالاحالات على الثقافة الشعبية الغربية: علامات، أغاني البيتلز (Beatles) (في بلادا المستحيل، أفلام هوليوودية في نهاية الأزمنة، حضور طاغ للجاز في جنوب الحدود، مغرب الشمس... إنها طريقة للانفصال عن الأدب الياباني التقليدي الذي جسده ميشيما (Mishima) كواباتا (Kawabata) تانيزاكي (Ta-nizaki) ؟

- لما كنت مراهقا، كنت أستمع إلى البيتلز، الـ (Doors) وأقرأ الكتب الأمريكية، الـ (mysteries) (الخيال العلمي، وأشاهد لورا (Laura) أوطو برايمينغر (Otto Preminger) ... خضت في الموسيقى، الروايات وأفلام تلك الثقافة الشعبية. كنت أرغب في قراءة أعمال تعبر عما كنت أحب وأداوم على حبه اليوم. إنه جزء أساسي لعالمي ووددت الكتابة بهذا الخصوص. نوع من رد الجميل. أنا أختلف كثيرا عن ميشيما أو كواباتا في مجالات عدة. وخصوصا في الأسلوب، وليس هذا فحسب. لأشد ما يرتبط نثرهم بالجمال الشكلي، غامض، متحذلق، مشحون بالانفعالات. شخصا، أرغب في كتابة طبيعية، بسيطة سلسلة وغير مزخرفة. سأداوم على العمل ضمن هذا الإطار. إن هذا ما يميزني عن الكثير من الكتاب اليابانيين التقليديين. فليست لديهم علي أفضل مهما كانت.

○ لكن ربما أنت مدين بشيء ما لفتزجيرالد، كارفر، رايمون شاندلر، جون إرفينغ، مؤلفين عملت على ترجمتهم إلى اليابانية؟

- بالتأكيد. تلك النصوص التي ترجمتها وجهتني، كانت بمثابة أساتذة ومرشدين لي. وبالنظر إلى أن الترجمة تقترب من فعل الكتابة: فحين أكتب رواية أو قصة قصيرة، يكون النص الأصلي بداخلي فأعمد إلى تحويله إلى لغة، إلى نثر. تختلف اللغة اليابانية كليا عن اللغات الغربية، الانجليزية، الفرنسية أو الألمانية. فعند نقلها إلى اليابانية، ينبغي، عمليا، إعادة بناء دلالة الجمل من الصفر. إنه تكوين كامل تماما. فالترجمة تشغل وتستمر في ملء حيز أساسي في طريقتي في الكتابة والتفكير.

○ أتاحت الإحالات على الثقافة الشعبية لكتبتك الوصول إلى جمهور دولي.

- لا أعتقد البتة كوني كاتباً مقروءاً في العالم كله.

نادرا ما يقبل أن يستجوب، فقط أثناء جولات خاطفة بالخارج، فقد خص الـ «مجلة الأدبية» (MAGAZINE LIT-TERAIRE) بحوار مستفيض خاص. وقد قبل، أثناء الحوار بطيبة خاطر أنه لا يفضل هذا النوع من الممارسة، لن يضيف أي ثقة بالنقاد وثقته الوحيدة في القراء. كثيرا ما يتحدث بشغف عما تمثله بالنسبة إليه الكتابة ساعيا أن يكون أكثر دقة، الأكثر إيجازا بقدر الامكان في أحاديثه التي يجريها باللغة الانجليزية - لغة يحكم إتقانها بما أنه ترجم، علاوة على فتزجيرالد، رايمون شاندلر (RAYMOND CHANDLER) جون إرفينغ (JHON IR-VING). ورايمون كارفير (RAYMOND CARVER) في مسقط رأسه. عاشق للروايات الأنجلو سكسونية، فقد كان بين الأوائل الذين أدخلوا الثقافة الشعبية في الأدب الياباني، ضد تيار المنافحين عن نثر مشيد تقليديا على الجمال الشكلي.

روائي وقصاص

طالما شكل هاروكي موراكامي، لفترة طويلة صورة نجم الروك الأدبي في موطنه، حيث باع مليوني نسخة من بلادا المستحيل (LA BALLADE DE L'IMPOSSIBLE)، وقائع تلقينية، علامة على حنين يعجز عنه الوصف، عن حياة طلبة ستة في يابان الستينات والسبعينات. وقد وجهت له أرقى الجامعات الأمريكية (هارفارد، برانستون) دعوة للإقامة في الولايات المتحدة الأمريكية وقد لقي نجاحا ساحقا في روسيا، إذ قرن ب... دوستوفسكي. سيد التفرد، منشد مجيد للعلاقات المستحيلة (جنوب الحدود، مغرب الشمس، عشاق سبوتنيك، بلادا المستحيل)، مؤلف خرافات عجائبية (نهاية الأزمنة) وروايات بوليسية مزيفة تخفي بحثا تلقينيا (سباق الخروف البري، وقائع العصفور ذي النابض)، اختار عن طواعية، مغادرة اليابان للإقامة بأمريكا. وقد قاده، في سنة ١٩٩٥ زلزال كوبي (Kobe) والهجوم بالغاز (SARIN) الذي قاده طائفة أوم (AUM) في مترو طوكيو، إلى كتابة قصص قصيرة، بعد الزلزال، كما قام بجمع شهادات ضحايا الهجوم بالغاز في (underground) (غير مترجم بالفرنسية)، ثم يعود إلى طوكيو، حيث يعيش منذ ثماني سنوات. معروف بنزعته المقاومة للأعراف ورؤيته النقدية اللاذغة للمجتمع الصناعي الياباني، هذا الكاتب الذي كشف الأذواق والاهتمامات العميقة لجيل الشباب الياباني، مجسدا عصيانه وتسكعه، مبهرًا

تختلف اللغة اليابانية كليا عن اللغات الغربية، فعند نقلها إلى اليابانية، ينبغي، عمليا، إعادة بناء دلالة الجمل من الصفر. إنه تكوين كامل تماما. فالترجمة تشغل وتستمر في ملء حيز أساسي في طريقتي في الكتابة والتفكير

جنيناه في الثمانينات، غداة «الاقتصاد المتوحش». غدونا أغنياء. دون تحقيق السعادة المأمولة. تملكنا الاحساس بالضيق، وكان لزاما علينا أن نضع قيمنا وأولوياتنا موضع تساؤل من جديد. «ابتغاء السعادة»: كانت هي عقيدتنا الجديدة. ثم جاء الانهيار الاقتصادي، واستمر الركود طيلة عشر سنوات. وفي اعتقادي أن ذلك كان أكثر إيجابية لبلدنا. ولدينا الآن متسع من الوقت للتفكير. شق طريق أخرى.

○ يعكس الأدب الياباني تلك الاهتمامات. شأن ريو موراكامي (Ryu Murakami) أو بنانا يوشيموتو (Banana yoshimoto) ...

– يعتبر ريو موراكامي واحدا من بين أصدقائي القلائل، أعرفه ويعرفني جيدا، بعض كتبه تثير لدي إعجابا كبيرا. أما بنانا يوشيموتو فأفضل على الخصوص [كتابه] (Goodbye tsugumi). غير أنني أعترف أنه بين ترجماتي وكتبي الخاصة، لا أجد الوقت الكافي لقراءة زملائي اليابانيين، ثمة شيء أكيد، فخلال العشرين سنة، تغير الأدب الياباني بشكل كبير. تغيرا جذريا. تكسرت الأطواق القديمة، في المعنى والمبنى على حد سواء.

○ تفضل التلاعب بترسيمات الـ (Love story) «بلادا المستحيل»، بالرواية السوداء وبال (SF) «نهاية الأزمنة» إنك تعمل على المزج بينها عند الحاجة (عشاق سبوتنيك). وقائع العصفور ذي النابض» لماذا؟

– يرجع سبب ذلك إلى تاريخ قراءاتي، وهو تاريخ غير مألوف وموضوعي. لما كنت ابن الثامنة عشرة سنة، قرأت كلاسيكيات القرن التاسع عشر الأوروبية تولستوي، دوستوفسكي، تشيخوف، بالزاك، فلوبر، ديكنز بشكل رئيسي. إنهم كانوا أبطال. وقد قضيت كل وقتي منغمسا في رواياتهم، وكان من المستحيل أن تكتب أحسن منهم بخصوص الأدب. بعد ذلك، بدأت الانجليزية وقرأت كتبها. اكتشفت عالم الرواية السوداء والخيال العلمي، رايمون شاندرلر، كيورت فانغيت (Kurt Vonnegut) وريشار برايوغن (Richard Brautigan). سكوت فترزجيرالد أيضا. لقد قرأت كل شيء بالانجليزية. كانت تجربة

وكان من الأمانة ذكر ذلك. ومن جهة أخرى فعندما أكتب بأن بطل روايتي ينصت إلى الـ (Radiohead) أو الـ (P Rince)، ستدرك أنت وأنا عما أتكلم، نتقاسم إحساسا، نقيم اتصالا. إن ذلك مهم للغاية. فحينما أكتب بأن بطلي يلج [محل] (Burgerking) أو (Macdo) من أجل تناول وجبة فطور، بإمكانك تخيل المشهد. وفي رأيي، فإن تلك العلامات، تلك المحلات، تلك الخطابات تشكل صيغة رمزية لما نتقاسمه كلنا اليوم.

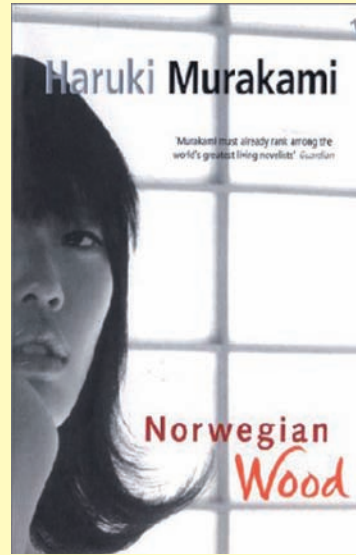
○ الشيء الذي لا يمنع أبطالك من رفض النظام: إنهم لا يمثلون لقانون الشغل الشاق والانتاجية سريعة النمو التي يتم ربطها بشكل عام بالأخلاق اليابانية، على سبيل المثال...

– كنت طالبا بين 1968-1969، إبان الثقافة المضادة والمثالية. كان الحلم بالثورة ومناهضة الوضع القائم. ومضت تلك الأيام، حصلت على شهادتي الجامعية. لكنني ما كنت أرغب في الانتماء إلى أي مكتب، إلى أي مجتمع. كنت أرغب في أن أكون أنا نفسي. وحيدا ومستقلا. ليس من السهل الابداع في بلد كاليابان، مؤسس على العشيرة، الجماعة، على أنني تمكنت من تحقيق ذلك فيه. لا أنتمي إلى أي ناد، إلى أي مدرسة. إنني أكتب في غضون الخمس وعشرين سنة الأخيرة دون أن يكون لدي لا زملاء، ولا أصدقاء أدباء. لما شرعت في كتابة قصص قصيرة وروايات، كنت

بالطبع أنوي رسم أبطال فردانيين، أن أبرهن كيف تعيش الكائنات على هامش الضابط الاجتماعي.

○ اتخذت كتبك أسلوبا استعاريا بهدف الانفلات من الاغتراب؟

– لا أعتقد ذلك. غير أن المجتمع الياباني قد تغير في الثلاثين سنة الأخيرة. البنية، الـ «نسق» تضاعل. فقد كان شديد الصلابة. مستقرا جدا، لم يبق الوضع كما كان. ففي نهاية الحرب العالمية الثانية، اشتغلنا كثيرا من أجل إعادة بناء البلاد، كنا على استعداد لتقديم تضحيات كبيرة. كنا نعتقد أن العمل يجلب الثروة والسعادة. وقد يبدو هذا ساذجا، غير أن هذا الاعتقاد دام لدينا طويلا. وهو ذات السبب الذي قدم من أجله جيل والدي وجيلي الغالي والنفيس – الرخاء المادي الذي



○ يتعلق الأمر دائما، في كتبك بالذهاب فيما وراء حدود ما، بين الجسد والروح، الحياة والموت، الواقع وبعد آخر (عالم متواز، لاشعوري، إلخ). فبعض الحيوانات، كالخروف في سباق الخروف البري ورقص، رقص أو القارن (la licorne) في نهاية الأزمنة، تسمح بعبور هذه الحدود. فما هو مصدرها؟

– سيكون جوابي عبارة عن صورة. لنفترض أن الكائن الانساني هو منزل. تشكل الطبقة السفلى المستوى حيث أنت تعيش، تطبخ، تأكل، تشاهد التلفزة مع أسرته. وفي الطابق الأول توجد غرفتك. فيها تقرأ وفيها تنام. ومن ثم الطابق التحت أرضي. إنه فضاء أكثر خلوة، حيث تخزن أشياء أو تقيم ألعابا. على أنه يوجد لك أيضا فضاء خفي في هذا الطابق التحت أرضي. مكان من الصعب اختراقه لأن ولوجه يتم عبر باب سري ليس من السهل اكتشافه. غير أنه إن كان الحظ حليفك، أمكنك اكتشاف ذلك الباب، ولوج هذا الفضاء المعتم. فأنت لاتعرف ما بداخله، لا تعرف لا شكل، ولا أبعاد الغرفة. فحين تخترق تلك الظلمات، أحيانا تكون هلعاً، لكن أحيانا أخرى تشعر براحة كبيرة، أكثر اطمئناناً. كثيرة هي الأشياء الغريبة التي تستطيع رؤيتها، علامات، صور، رموز ميتافيزيقية تمر أمام عينيك. مثلما في حلم. صيغة عالم لا شعوري. لكن فبين حين وآخر، عليك أن تعود إلى العالم الواقعي. تخرج إذن، تغلق الباب وتعود من حيث أتيت. فحين أكتب كتبتي، أوجد في هذا الفضاء المظلم والعجيب، أرى عناصر شاذة كثيرة.

الناس يقولون بأن ذلك رمزي، ميتافيزيقي، استعاري أو سورالي. وبالنسبة لي، فإن الأمر طبيعي جداً، في هذا الفضاء، وأن تلك العناصر هي التي أعانتي على كتابة قصصي. إن الكتابة بالنسبة لمؤلف ما، هي أشبه بأن يحلم يقظاً. إنها تجربة خارج المعايير إذ لا يتم دائماً العودة فيها إلى المنطق.

○ يبدو أن الجنس أيضاً يشكل فنطرة عبور إلى بعد آخر... هل هذا هو الباعث على وجود مشاهد جنسية في بلادا المستحيل، وقائع العصفور ذي النابض، عشاق سبوتنيك إلخ؟

– تماماً. الجنس مفتاح. للأحلام والجنس أهمية كبرى لولوج ذاتك، سبر منطقتك المجهولة. كثير من الناس يقولون بأنني أكثر من مشاهد الجنس. ففي وقائع العصفور ذي النابض، يحضر الجنس تكراراً، وانتقدت من أجل هذا، لكنني أعتبر أنه من الضروري تضمين تلك

جديدة تمام الجدة، والتي أسهمت في تغيير كثير. بما أن عمق ثقافتني هو مزيج من الكلاسيكيات والأدب الذي يمت بصلة إلى الثقافة الشعبية. لذلك أرغب في استعمال ترسيمات وبنيات الـ (Lovestory)، البوليسي والـ (SF) بهدف إغنائها بعناصر شخصية. إنه إذا شئت أشبه ما يكون بتمرين هدم. فقد اقتبست الحاوي وليس المحتوى.

○ كما أنك تنهلي بجنس الرواية البوليسية: فالسارد غالباً ما يواجه لغزاً غير أنه يكتشف آثاراً لا تقود إلى فك اللغز بقدر ما تقود إلى جزء مجهول فيه...

– ففي كتبتي، يكون البطل في أغلب الحالات في بحث عن شيء ذي أهمية بالنسبة إليه. فعلى سبيل المثال، يبحث سارد سباق الخروف البري عن حيوان العنوان، ويسير بطل نهاية الأزمنة في آثار العالم بهدف خدمته، أما بطل وقائع العصفور ذي النابض فيود العثور على زوجته... كلهم يمرّون بمواقف غريبة، يتغيرون في مجرى مغامراتهم وينتهون بالعثور على ما كانوا يرغبون فيه. بيد أنه في غضون ذلك، يفقد موضوع البحث معناه، فيلغ هذا الهدف لم يعد يحظى بأي أهمية تذكر. ولهذا فإن القصة ليست سلبية. لأن الدلالة الحقيقية للقصة كامنّة في سيروية البحث، حركة البحث. يختلف البطل عما كان عليه في البداية. وهذا هو الأهم.

○ إنه نوع من التلقين؟

– نعم. فتلك المغامرات التي يكتسب منها البطل تجربة في نفس الآن المغامرات التي يكتسب منها البطل تجربة ككاتب. فحين أكتب، أشعر بما يشعر به البطل، أمر بذات التجارب. وبعبارة أخرى، أكون مختلفاً حين أنتهي من كتابتي عما كنته في اللحظة التي شرعت في تحريره. وفي الواقع فإن كتابة رواية ما له أهمية بالنسبة لي. فليست وحدها الـ «كتابة» فقط، إنه عمل لا كالأعمال الأخرى. إنه صيغة تعليم، كما قلت. إنني أطور مع البطل، في سياق العوائق.

○ صرحت أنك وأنت تكتب قصصك، تبحث عن قصصك الخاصة، التي تحفر سطحها من أجل بلوغ روحك العميقة...

– نعم. فحينما أكتب، أحفر في سطح مركب من الطبقات المتعددة. سأكون دائماً أكثر عمقا، مرة أخرى دائماً. بعضهم يقول بأنه مشروع فردي. وأنا لا أعتقد ذلك. فإذا ما حققت هذا المستوى من العمق، سألمس جوهر مشتركاً، التواصل مع قرائني، رابطة تتحقق. لكن إذا لم أذهب بعيداً جداً، فإن لاشيء يحدث.

المستحيل؟

– ففي كلتا الحالتين، كنت أود الحديث عن الاحساس الذي يراودنا أثناء ضياع شخص محبوب واختفائه. شخص متشبت بالأمل، بالارادة، شخص عاشق، بيد أنه يضيع. لقد عرفت كثيرا من الناس المرموقين فقدوا في عطفة طريق، أحن إليهم دائما. أرغب في الكتابة من أجلهم. إنه الشيء الوحيد الذي كنت قادرا على القيام به: أن أكتب عنهم من أجل (هم). من أجل الأمل المتلاشي، غياب الهدف، ضياع كل علامة. إنه الشعور الذي كان يصلح كخيوط رابط. فالاحساس جوهري في قصة ما. بإمكانك كتابة قصة ممتعة، أكثر تنظيما. لكن في غياب أي إحساس لإخصابها، لرفدها، تصبح لا شيء.

○ ألم يكن كل من زلزال كوبى (Kobé) والهجوم بالغاز السام في مترو طوكيو ناتجين عن «إحساس» دفعك من جهة للكتابة عنهم، ومن جهة أخرى العودة إلى اليابان؟

– نعم. أنهيت وقائع العصفور ذي النابض الذي كتبتة بين ١٩٩١ و ١٩٩٤. استغرق ذلك ثلاث سنوات لأن الكتاب كان ضخما جدا وطموحا جدا. توقفت ما يقرب عن سنة. وأثناء خلودي إلى الراحة، قامت طائفة أوم (Aum) بمهاجمة مترو طوكيو وحدث زلزال كوبى، وكان مجموع ذلك شهرين على الأقل. لقد كانت صدمة كبيرة لي. غادرت اليابان منذ سنين عديدة لأني وجدت البلد مضجرا ولم أكن أتمتع فيه بما يكفي من الاطمئنان للكتابة، وقد كنت بصيغة من الصيغ لاجئا في الولايات المتحدة حين مشاهدتي لتلك الأحداث على شاشة التلفزيون. حينها راودني الشعور بالعودة وفعل شيء ما من أجل بلدي، قرائي ومواطني. لهذا عدت إلى اليابان حيث تحاورت مع ضحايا الهجوم بالغاز (Sarin) عشرات وعشرات الناس. أصخيت السمع إلى القصص التي أسروا إلي بها بشكل فردي، وجها لوجه. لقد تأثرت بأساليب كثيرة. لقد كانوا أناسا عاديين، يشتغلون في مشقة، يقضون مسيرهم اليومي متكومين، صباحا، في مترو... انفعلت عندما استمعت إلى قصصهم. ومع ذلك فهم ينتمون إلى مجتمع ازديريه. الامتثالية، العمل الشاق... كرهت، لقد كرهت دائما تلك الطريقة في العيش. إلا أن قصص كل هؤلاء الأشخاص كانت بكل بساطة مؤثرة وأفترض أنها غيرتني، كإنسان وكاتب. بعد ذلك أردت أن أكتب عن الزلزال. إني أنحدر من كوبى، إنها مسقط رأسي. بناء عليه فإن بيت والدي، دمر حين

اللحظات. فتلك المشاهد تسمح للقراء بفتح ذلك الباب الخفي الذي تكلمت لك عنه. إني أريد أن أخلخل نفوسهم، أرجها، أكشف لهم عن منطقة خفية فيهم. فهناك، شيء ما يحدث بيني وبينهم.

○ تبذل جهدا لمساءلة كل اليقينيّات المألوفة، قيم انتهاء بحقيقة اليومي؟

– نعتقد أننا نعيش في عالم سوي نسبيا، أحاول خلخلة هذا الفهم، رؤية العالم تلك. إننا أحيانا، نعيش في فوضى، الجنون، الكابوس. أرغب في أن أجعل القارئ يسبح في عالم سوريالي، عالم عنف، قلق، هلوسات.

○ في ذات الآن، تحمل كتاباتك أثر الـ (mono no aware) أو السوداوية المؤلمة للأشياء الأثيرة لدى الشعر الياباني التقليدي...

– أعتقد أننا نعيش في عالم، هذا العالم، على أنه توجد عوالم أخرى قريبة جدا. إذا رغبت في ذلك حقا، تستطيع المرور من فوق الجدار فالدخول إلى كون آخر. بصيغة معينة، بالامكان التخلص من الواقعي، وهو ما أحاول القيام به في كتيبي. إنه مفهوم شرقي جدا، آسيوي جدا، على ما يبدو لي. ففي اليابان، في الصين، هناك اعتقاد بوجود عالمين متوازيين وجسور تسمح بدون أدنى صعوبة بالمرور من هذا العالم إلى ذاك. الأمر مختلف في الغرب، حيث هذا العالم هو هذا العالم، وذلك العالم هو ذلك العالم. الفصل دقيق. الجدار شاهق العلو، أكثر صلابة في حالة عبوره. إلا أن الأمر يختلف في الثقافة الآسيوية. فالـ (mono no aware) يصف، على ما يبدو لي هذا الموقف. ففي بلاد المستحيل توجد شخصيات ست. ثلاث نجت، ثلاث اختفت وعبرت إلى العالم الآخر – انتحرت. ثلاث بقيت في هذا العالم، بيد أنها، في النهاية، تعرف كيف أنه غير مستقر. إنه صيغة من الـ (mono no aware). إنه أمر غير مألوف لأنه حينما شرعت في كتابة بلادا المستحيل، كانت لدي فكرة أن ثلاث من ست شخصيات تختفي، لكني ما كنت أعرف من. فحين أكتب، كنت أنساءل من ينجو، من يموت.

○ ألا تعرف أبدا ماذا سيحدث قبل الكتابة؟

– أبدا. أنا تلقائي جدا. فإذا عرفت نهاية القصة، فلا جدوى من كتابتها، ما أرغب فيه بالضبط، هو معرفة اللاحق، الأحداث التي ستقع. بعض القصص لا تتوقف عن التطور صفحة بعد صفحة وهذا النوع من الكتب هو الذي أرغب في كتابته.

○ تحاكي جنوب الحدود، مغرب الشمس بلادا

الوحيد أن يتعهد قطه، يفقد سارد وقائع العصفور ذي النابض قطه قبل فقد زوجته، تشترك الشخصيتان الرئيسيتان في جنوب الحدود، مغرب الشمس في حبهما للقطط...

– كنت طفلاً وحيداً، مثل كوم هاجيم (٢). وحيداً، كنت أعيش مع أبوي وكان لي عالمي الخاص في المنزل. يتشكل من عناصر ثلاثة أساسية، الموسيقى، الكتب والقطط. إنها دعائم كوني. عشقت تلك الأشياء وسأستمر في عشقها. كانت لدي دائماً عاطفة خاصة نحو القطط. لا أملك واحدة منها، لأن زوجتي وأنا نسافر كثيراً فلا نتمكن من الاعتناء بها. إلا أنه كلما كنت في منزله أو في الطريق أشاهد القطط، أقصدها. فهي هادئة، ملغزة. وبدون شك فمن أجل ذلك أكتب عنها.

○ كل كتبك تتأثر كثيراً بأساليبك، مرجعياتك، الأشياء التي تحبها. ألهذا السبب تلجأ كثيراً إلى صيغة المتكلم؟
– نعم، لكنني غيرت من أسلوب. ففي السنوات الأولى، كتبت كل كتبتي بصيغة المتكلم، ما كنت أرغب في تسمية شخصياتي... استغرق ذلك ست سنوات ... ثم تطورت: ففي بعد الزلزال، ولأول مرة، لم تكتب أي قصة قصيرة بضمير المتكلم. وفي (Kafka on the shore)، (٣) آخر كتاب ألفته، روي نصفه بصيغة الغائب. وفيه نجد شيخاً متخلفاً ذهنياً شيئاً ما... بإمكانه أن يتكلم إلى القطط. (يضحك)

○ كيف يمكنك تقديم تلخيص لـ (Kafka on the shore)؟
– إنها قصة شاب في الخامسة عشرة من عمره – إنه تحد يطرح نفسه علي. فعمر جل شخصياتي حوالي العشرين أو الثلاثين. فكرت، وفي الوقت الراهن؟ الخمسين أو المراهقة؟ وقع اختياري على الامكانية الثانية. إنه لأمر مدهش أن نكتب عن شاب. تمكنت من العودة إلى الأيام التي كنت أبلغ فيها من العمر الخامسة عشرة. استمدت من ذلك ذكرى تطفح بالحياة، أكثر طراجة وفضاء كتاب، استطعت أن أرى العالم عبر عيني مراهق. أن تكون كاتباً فذلك أمر مدهش للغاية: وإذا ما رغبت في ذلك حقاً، أمكنك أن تكون ما تشاء أن تكون. فإذا ما أردنا حقاً اختبار ما يخامرنا من إحساس في سن الخامسة عشرة، وبإمكان القارئ أيضاً أن يفعل ذلك، أن يشاطرنى هذا الإحساس. ذلك أجمل هدية تستطيع أن تقدمها لك رواية أو قصة قصيرة. فهذا هو ما يساعدني على الحياة. توجد كينوناتنا أحياناً أكثر عزلة، لكن بصحبة الروايات والقصص القصيرة، لن نحس بالوحدة

وقوع الزلزال، ما كنت أرغب في كتابة لا – متخيل بل مجموعة قصصية. فبعد الاستماع إلى كل ضحايا الهجوم الغازي، جمعت كثيراً من القصص، كثيراً من الأصوات بداخلي، إذ كان من السهل كتابة قصص بعد الزلزال، التي لا تركز على الزلزال ذاته، بل على النتائج، وقع تلك الكارثة على حياة مختلف الأبطال. إن الكتابة حول تلك القصص كانت شيئاً جوهرياً بالنسبة لي، فهي أشعرتني بالواجب والحاجة.

○ لما كنت في اليابان، كنت ترغب في الانفلات عبر الثقافة الشعبية، الأسفار إلى أوروبا وأمريكا. وذات يوم في الولايات المتحدة، شعرت بالحاجة إلى العودة إلى أصولك...

– إنها ليست مسألة هوية بل هي بالأحرى مسؤوليتي كروائي وإنسان. شعرت أنه ينبغي علي فعل شيء ما ككاتب. لقد كسبت خلال تلك الفترة الفتوة والكهولة.

○ ألم يكن هاجس المسؤولية هذا هو الذي قادك إلى مقاربة جرائم وفضائع الحرب العالمية الثانية في الصين في وقائع العصفور ذي النابض؟

– ولدت سنة ١٩٤٩ عقب الحرب، بعض الناس يقولون: «لسنا مسؤولين، فقد ولدنا بعد الأحداث». إنها ليست وجهة نظري. لأن التاريخ هو ذاكرة جماعية. نحن مسؤولون عن جيل آبائنا لأننا نتقاسم الذاكرة التي قاموا بصنعها. نحن مسؤولون عما قام به آبائنا طيلة الحرب. وهو ما يدفعني إلى الكتابة حول كل تلك الفضاعات. علينا بإعادة التفكير فيها، أن نحفظ بكل هذا بداخلنا.

○ والآن، هل تعيش في اليابان؟ ألا ترغب في العودة؟
– منذ سنين عديدة، كثيراً ما عشت خارج اليابان، بإيطاليا، باليونان وبالخصوص بالولايات المتحدة، لأنني دعيت إلى جامعات أمريكية عديدة (١). لكن الحقيقة تقال، لا أرتاح دائماً مع الجامعيين. لهم زميرتهم الخاصة ونجومهم السينمائيون. لا أشعر بالأنس كثيراً معهم. في ذلك الوقت، بقيت إذن في اليابان، أصبحت أكثر قوة وأكثر صلابة من ذي قبل واحتفظت بعالمي الخاص، حتى وإن كنت أعيش بطوكيو. لقد شكلت أسلوباً ونمطاً في الوجود. وفيما يخصني، من السهل جداً أن أعيش اليوم على طريقي بطوكيو منه من أماكن أخرى، حتى وإن داومت على السفر.

○ في كتبك، ثمة ثيمة متواترة: القطط. يقبل سارد سباق الخروف البري بالدفع ببحته إلى الشرط

– لم أفكر في تلك العبارات. أردت كتابة مثلث عاشق مع تغيير الترسيم الكلاسيكية بما أن مثلث كتابي يضمن علاقة سحاقية (lesbienne) نقطة ضعفه هو السارد، فهو يروي قصة تينك المرأتين ويكتفي بمشاهدة ما يحدث. أجهل كل شيء عن السحاقيات، وبالتحديد فقد لجأت إلى مخيلتي. كان لدي انطباع يكمن في معرفة ما الذي يحدث بين امرأتين. يحكي [كتاب] عشاق سبوتنيك عن غراميات تنشأ ميتة، لا أدري لماذا...
○ وراهننا، تشغل على ماذا؟

– على لا شيء، لقد توقفت عن الكتابة. البارحة التقيت كازويو إشيغورو (Kazuo Ishiguro) قائلاً لي بأنه يخصص ثلاث سنوات لكتابة كتاب ثم يتوقف سنة من أجل القيام بجولات، اللقاء بالصحافة، السفر إلى الخارج – وهو ما أقوم به هذا الأسبوع. سأعود إلى الشغل، هذا الخريف. فالكتابة تتطلب طاقة وجهدا كبيرين. فلكي أشتغل، أستيقظ في الرابعة صباحاً فأكتب إلى حدود التاسعة. أكون أكثر تركيزاً وفي نهاية الخمس ساعات أكون منهكاً تماماً. وما فضل من الوقت، أقضيه في الرياضة.

السباحة، الجري... إنه إيقاع يومي، نظام ألزم به نفسي. فلكي نكتب، نبتكر ونسن قواعدنا الخاصة التي علينا الالتزام بها. وعند الانتهاء من كتاب، أكون فارغاً ولا وجود لشيء البتة.

○ نتيجة لذلك، تذهب إلى لندن وتلتقي بالصحافيين؟
– نعم. إن ذلك متعب كله أيضاً لكن بطريقة مغايرة... لا أميل إلى الحوارات الصحفية، لا أشعر بالراحة. تكمن مهنتي في الكتابة، وليس الكلام. ليس من السهل أحياناً إعطاء تفسير لمشاعري، كيف أكتب، ما أود كتابته، ولماذا أقوم بذلك. أعرف ذلك بالغريزة حين أكتب، غير أنه لما أحاول أن أتساءل، أدرك أنني أتكلم عن أشياء يكون الكلام عنها محرماً.

الهوامش

- * عن المجلة الفرنسية (La magazine littéraire) عدد ٤٢١ يونيو ٢٠٠٣.
- ١ – بهار فارد وبرانستون على الخصوص.
- ٢ – سارد جنوب الحدود، مغرب الشمس.
- ٣ – التي سيتم نشرها بفرنسا في سنة ٢٠٠٥ لدى دار النشر (Belfond)

أبداً. إن هذا لا يحدث دائماً، لكن ذلك ممكن الحدوث، إنها قدرة وحيدة.

○ إن ما تقوله يذكر بـ «عشاق سبوتنيك»، حين تشرح إحدى الشخصيات بأن «سبوتنيك» تعني «رفيق الرحلة»، لقد حكم على الآلة، سبوتنيك بالدوران في مدارها حول الأرض دون أن تتمكن أبداً من الاقتراب منها...

– نحن نمر دائماً بعضنا أمام البعض الآخر. يمكننا أن نتفاهم، لكن المسافة محددة بشكل عام. نلتقي

ونفترق ونستمر في التقدم، نستمر في العيش بذكريات اللقاء الجميلة. كمثال قمري سبوتنيك يتابعان مسيرهما في الفضاء. ننفصل، نرتبط، ثم نعود بذاكرة ما تقاسمناه، ما ألهمنا الدفء وشدد عزمنا. وهذا هو الأهم. فالقصص الجيدة، الكتب الممتعة توجد هناك من أجل هذا. بعد (Kafka on the shore)، أنشأت موقعاً إلكترونياً. تلقيت ٦٠٠٠ بريد إلكتروني وقرأتها كلها. رددت على ١٠٠٠.

أشتغل كل الأيام على الرد عليها. لقد كان شيئاً أسراً، لكنه مهم للغاية لأنه كان بمقدوري تبادل آراء بشكل مباشر مع قرائي. إنه بكل بساطة أمر رائع

جداً. أستطيع أن أكون فكرة عنهم، كيف كانوا، ما الذي كانوا يشعرون ويفكرون به. لا أقرأ النقاد، لا أثق فيهم، بيد أنني أثق في قرائي. بيع من (Kafka on the shore) ٣٠٠٠٠٠ نسخة غير أن هذا الرقم لا يعني شيئاً في اليابان. فالذي يهم، هو معرفة ما وراء هذا الرقم. لقد كان هذا الموقع ذا أهمية بالنسبة لي. أحسست بأنني كنت مسنوداً من قبل القراء. البعض منهم انتقد كتابي، قائلين أنه كان مخيباً للظن، لكن ليس هذا هو الأهم، أنا أدرك جيداً أنه لا يمكنني إرضاء الجميع، على أن المدهش، هو القدرة على الاقتراب منهم، مصافحتهم باليد. حقا إن الانترنت بسيط مثالي بالنسبة لي. إنها الديمقراطية المباشرة كما كان في أثينا القديمة. يمكننا التخاطب مباشرة، وجها لوجه فوراً، وبدون أدنى أي صعوبة. حتى وإن كان ذلك يأخذ وقتاً، إذا ما اقتضى الأمر إقفال الموقع.

○ يعتبر عشاق سبوتنيك إلى حد ما تلاقي تأثيراتك الرئيسية، قصة الحب والبعد العجائبي؟

ايزابيلا كامرا

الحوار مع الآخر عقيم في غياب الترجمة

حاورها: محمد السمهوري

شاعر وكاتب من فلسطين

عبرت المستشرقة والمترجمة الايطالية، الدكتورة ايزابيلا كامرا عن أساهها وإحباطها لعدم وجود دعم مؤسساتي عربي وأوروبي لترجمة الأدب العربي الى الايطالية او اللغات الاوروبية الأخرى. وقالت «تعبت كثيراً بعد أكثر من ٣٠ عاماً من العمل في مجال الترجمة، وأنا مصابة بالاحباط، ولا يوجد مستقبل في ميدان هذا العمل».

وعن دلالات (الآخر) اوضحت استاذة كرسي اللغة العربية في كلية الدراسات الشرقية في جامعة روما، أنه «في الماضي كنا نعرف الآخر بأنه العدو، أو الناس الذين لا نعرفهم، أما الآن فالآخر ليس عدواً، أو من لا نعرفه»، مشيرة الى ان «الناس في اوروبا لا يعرفون الثقافة العربية، واعتقد ان الأدب وسيلة مهمة من اجل تعريف الغرب بعظمة الثقافتين العربية والاسلامية»، مؤكدة ان الترجمة بوابة مفتوحة لاكتشاف الآخر، اذ أن «الناس حين تقرأ الكتب المترجمة تتعرف الى الآخر، خصوصاً أن الأدب يمثل تفاصيل المجتمع».

◆ العرب غير معنيين بالترجمة رغم أهميتها في المعرفة

وتصحيح الأفكار.

◆ تعتبر نفسها من أبناء النكبة لهذا أولت الأدب

الفلسطيني عنايتها.



والمسلمين، وانما بعض المفكرين العرب، المقيمين في بلادنا منذ سنوات طويلة، والذين اندمجوا في المجتمعات الاوروبية حتى توحدوا مع المتنكرين للعرب»، مبينة «عندما يقول عربي من هؤلاء شيئا فظيحا عن العالم العربي يصدقه الناس أكثر مما يصدقون الغربي في ما لو قال الكلام نفسه، فنبدو نحن من النقاد المعجبين بالعرب كاذبين، اما هم فيبدون كمن يمتلك الحقيقة المطلقة، وفي هذا ضرر خطير لنا ولكم».

وشددت كامرا قائلة «نشعر بأن علينا واجبا مزدوجا ان نوصل صوتنا من ناحية وان نخوض معارك شرسة ضد طواحين الهواء مثل دون كيخوته، واعود فاؤكد ان الامل الكبير في التحول الى حال افضل بتحقيق من خلال طلابنا الذين الذين يتزايدون باستمرار في جامعاتنا التي تدرس اللغة والثقافة العربيتين».

وتعتبر المستشرقة كامرا نفسها من أبناء النكبة مقارنة بدأ عملها وترجمتها واهتمامها باللغة العربية تزامن مع النكبة الفلسطينية «ربما لأننا من أبناء النكبة، حتى ولو ولدنا في إيطاليا، بدأت دراستي للغة العربية مع مطلع السبعينيات،

وقالت كامرا بأسى «تعاطف الشعب الايطالي مع القضايا الاخرى في العالم، تغير الآن لأسباب سياسية، والإعلام لعب دورا سلبيا أسوأ مما كان عليه سابقا، في تشويه هذه الصورة، كما لا يوجد تمثيل للحقيقة الاخرى في هذا الإعلام، السياسة غيرت كل شيء».

وعن الجهود التي بذلتها المستشرقة الايطالية قالت انها نشرت سلسلة ادبية عربية «بدعم من محام ايطالي يحب العرب، ولكن لا توجد مؤسسة في ايطاليا او العالم العربي تقدم الدعم لنشر الكتب المترجمة من العربية الى الايطالية».

وقالت «ترجمت مجموعة قصص لكتاب من الخليج العربي، ولا يوجد ممول لنشر هذه الترجمة، وطالبت المجموعة الاوروبية بتقديم دعم لنشرها، لكن المسؤولين ردوا علي بأن أبحث عن مؤسسات عربية تهتم بدعم الترجمة الى اللغات الاوروبية».

واوضحت كامرا صاحبة كتاب (مائة عام من الثقافة الفلسطينية) ان «الافكار الخاطئة في يومنا هذا مصدرها ليس الكتابات السطحية فحسب، وسوء نية صحفيين واصحاب رأي مثل اورينا فلاتشي التي كانت تكره العرب

العربية ذات الصور النمطية، كما ان الاهتمام زاد عقب احداث ١١ سبتمبر ٢٠٠١، في مختلف المجالات، منها التاريخ والاسلام، والأدب، وهذا شيء ايجابي، ولكن لا يكفي ايضا».

واكدت «يجب علينا ألا نعول على الامل في المستقبل افضل وتفاهم اوسع بيننا وبين الآخرين»، وتابعت مترجمة الأدب العربي الى اللغة الايطالية «ارى اختلافا في وضع الكتاب عن الماضي، ففي ايطاليا هناك نخبة تعمل من اجل الحوار والمعرفة، ولكن الاغلبية لا يعينها ذلك، وكل ما ينظم من محاضرات وندوات من اجل جسر الهوة، يبقى في اطار الخطابة لا اكثر».

وعادت كامرا لتؤكد الصورة العكسية عند العرب بان «الصورة النمطية عن العرب ما زالت موجودة، الا انني متفائلة بطلابي لن يفعلوا شيئا مختلفا وجديدا، فما نحتاج اليه اليوم هو رؤية صحيحة وموضوعية دون قلب للحقائق»، واضافت ان «مشكلة عالمنا الحالية تؤكد الحاجة المتزايدة الى الحوار، وقد كثر الحديث عن الحوار الثقافي بالتحديد، وفي هذا يعتبر دور المترجم حاسما، فمن دون الترجمة يصبح الحوار عقيما، او حوارا من طرف واحد، من الطرف الذي يشعر في قرارة نفسه، ودون سند من الحق، انه اكثر تفوقا عن الآخر، وانا على اقتناع تام بان الترجمة ونشر الثقافة العربية في الغرب تبعد الطرفين عن الأفكار المنمطة والمسبقة والجامعة».

وعن مدى اهتمام الجامعات الايطالية بالأدب العربي تشير كامرا «في السابق لم تكن هناك كتب كثيرة عن هذا الأدب، قد تجد رواية او قصة أو ديوان شعر داخل احدى مكتبات الجامعة، وربما كانت بداياتي في الطريق الصعب مع مجموعة من المترجمين الذين تحملنا معهم مشقة الترجمة، ونستطيع ان نقول بعد هذه المرحلة إنه توجد الآن مدرسة، بعد إقناعنا لدور النشر الاهتمام بهذا النوع من الأدب العالمي،

حينها كانت تغمرني مرحلة الشباب، وفي تلك الفترة كانت الشاشات والاعبار تنقل لنا ما يحدث في فلسطين، والحروب تدور هناك، هذه الاخبار كانت تؤثر فينا، وتكررت أثناء حرب الخليج الثانية حيث زاد الاهتمام بالإقبال على دراسة اللغة العربية، على اعتبار أن الشباب يطمحون الى معرفة مايعرض في الاذاعات المرئية أكثر مما يكتب في الصحافة، وعلى هذا كانت القضية الفلسطينية تشغل تفكيري، وفي خضم هذا الوضع تعرفت على رواية (عائد الى حيفا) للروائي الفلسطيني غسان كنفاني، وقمت بترجمتها الى اللغة الايطالية، وتشكلت بداياتي حول معرفة الظروف التي تحيط بالقضية، وتجسدت جميعها في الرواية السابقة، وأرى أن حجم اهتمام الشعب الايطالي بالقضية الفلسطينية لا يوصف والى هذه اللحظات، تتداول روايات غسان كنفاني (عائد الى حيفا) و(شمس الشروق) بين طلاب الجامعات والمدارس الايطالية، لأن من جانبهم دائما هناك أسئلة، لماذا هذه الحرب داخل فلسطين والاجابات عنها تحتويها صفحات تلك الكتب الأدبية، واختياري لهذه الرواية (عائد الى حيفا) ساعد القضية الفلسطينية، وإلى هذه يومنا هذا يحرص طلابنا في الاطلاع عليها، وبالتالي متابعتهم لتطورات القضية على جميع المستويات».

واضافت ان «عدد الطلاب الدارسين للاستشراق زاد الآن في ايطاليا، ان ادرس الآن في كلية الدراسات الشرقية في جامعة روما (لاسابينسا)، حيث يوجد ٥٠٠ طالب وطالبة، يدرسون اللغة العربية والاستشراق وهذا شيء ايجابي».

وعلى الرغم من الإحباط الذي عبرت عنه الدكتورة كامرا، الا انها اشارت الى ان «الجيل الجديد من الكتاب يكتبون عن العرب من وجهة نظر انسانية لكن هذا لا يكفي».

وعن اهتمام المجتمع الايطالي بالأدب العربي، قالت كامرا ان «المجتمع الايطالي يحب الرواية

بعمق الرضا لأنني ساعدت شبابنا على معرفة الآخر من دون ان يكتفوا بما يسمعون عنه من وسائل الاعلام، والذي شوهته السياسة ايضا، بل ان يتعمقوا في معرفة الآخر معرفة مباشرة»، وقالت ان «الأدب والثقافة يمكن ان يكونا بالنسبة للغرب الوسيلة الوحيدة لمعرفة الآخر بشكل صحيح، دون الوقوع في فخ الافكار المتصلبة الجامدة».

شاركت ايزابيلا كامرا في العديد من المؤتمرات العالمية داخل ايطاليا وخارجها، ومن بينها جامعات عربية، وشاركت ببحوثها بوصفها استاذة للغة والأدب العربيين في العديد من الجامعات الايطالية، وحازت عددا من الجوائز في الترجمة الأدبية، منها جائزة غريترانة كافور الوطنية للترجمة الأدبية في تورونتو عام ٢٠٠٦.

سيرة بين لغتين

كتبت كامرا العديد من الابحاث والمقالات الأدبية التي يدور معظمها حول الأدب العربي المعاصر، ونشرتها في مختلف المجالات الايطالية والعالمية، وألفت العديد من الكتب عن الأدب العربي، منها (مائة عام من الثقافة الفلسطينية) وهي عضو في هيئة تحرير مجلة (الشروق الحديث)، وفي لجنة الشارقة للثقافة العربية التابعة لمنظمة يونسكو.

ترجمت الى اللغة الايطالية روايات وقصصا لكتاب عرب، منها (ميرمار) لنجيب محفوظ، و(سداسية الايام الستة) لإميل حبيبي، و(مختارات قصصية) لغادة السمان، ومختارات قصصية لكاتبات سعوديات.

واليوم هناك عدد من دور النشر الصغيرة التي تعمل على نشر الكتب والروايات، ولا نعتبر هذا نجاحا بالمعنى الشامل، وما قمنا به نقطة في المحيط، لكنها محاولة سعدت بها، وفرت لنا فرصة الالتقاء بالأدباء والكتاب العرب، الذين من جانبهم يقدرّون جهودنا في نشر ادبهم باللغة الايطالية، ولغات اخرى من احلام مستغانمي، ادوارد الخراط، غادة السمان، هدى بركات، صنع الله ابراهيم، جمال الغيطاني، رشيد الضعيف، محمد شكري، وابراهيم الكوني الذي يعد في نظري من افضل الكتاب العرب وفي تونس حسن نصر، وحاليا نعمل على ترجمة رواية له، وهو كاتب له اسلوبه، لذلك نأمل أن نكون قد فتحنا الطريق الصعب».

وعن تعلقها وحبها للغة العربية قالت المستشرقة كامرا «في ما يتعلق بي شخصيا، فقد عشقت الأدب العربي منذ ان امتلكت القدرة على قراءة لغتك الرائعة، فلم يكن الأدب العربي بالنسبة لي دراسة وعملا، وانما كان عشقا حقيقيا، ومثل اي عشق حقيقي لم اشعر بالوقت ولا بالتعب والجهد الذي بذلته، وهكذا اجد نفسي، بعد نحو ٢٥ عاما من اول كتاب نشرته بالايطالية مترجما عن العربية وكان احدى روايات الكاتب الفلسطيني غسان كنفاني، اراجع ما قمت به وما انجزته، واتعجب انا نفسي من عدد الترجمات التي قمت بها شخصيا، او التي شجعت الجيل الجديد من المترجمين والباحثين على القيام بها، والذين يعملون الآن بجد ونشاط، حتى تفوقوا على اساتذتهم»..

واكدت كامرا «هذا هو النجاح الحقيقي في الحياة بالنسبة لي وهو نجاح افخر به، واشعر

هلال العامري

لا مفر من القصيدة الآنثى

حاوره: عبدالرزاق الربيعي

كاتب من العراق يقيم في عُمان

يدين الكثير من الأدباء الشباب في سلطنة عمان للشاعر هلال العامري بالكثير ، لذا توجه أبا روحيا لهم ، فله يد بيضاء على تكوينهم الثقافي ، حيث أخذ بأيديهم من خلال عمله في الهيئة العامة لأنشطة الشباب (سابقا) ووزارة التراث والثقافة حاليا وإشرافه على فعاليات الملتقى الأدبي السنوي الذي انطلقت فعالياته مطلع التسعينيات وكان في كل تلك الدورات أبا حنونا وشاعرا وموجها ومصوبا للأخطاء التي يقعون بها .

◆ النشر كان العقبة في عدم انتشار قصيدة

التفعيلة في عُمان.

◆ (البحر والوزن والقافية) كانت تضغط علينا

للتعبير بغير القصيدة الكلاسيكية.

◆ قصيدة النثر شكلت لنا انفصاما في التكوين

الكتابي.



– كانت القصيدة الكلاسيكية هي الطاغية في الساحة، وعندما كنا طلابا كنا نوجه أسئلة في الفقه، وكان يتوجب علينا أن ننظمه شعرا، فنظمت العديد من الاسئلة الفقهية على شكل أبيات شعرية، موزونة ومقفاة، فكل ما كان محيطا بنا كلاسيكيا، لذا بدأت من صغري أكتب القصيدة الكلاسيكية، وكانت الأسئلة تعودني على اتباع القافية والوزن وعروض الشعر في الكتابة، كي لا أكتب خطأ.

□ لكنك لم تستمر طويلا بل تحولت باتجاه قصيدة التفعيلة، كيف جرى ذلك التحول؟

– لقد قرأت لشعراء كثيرين كالسياب ودرويش وقباني وسميح القاسم وكان السياب أكثر تأثيرا لأنه نظر للقصيدة الى جانب الملائكة اللذين كانا ينظران لقصيدة التفعيلة، ولكوني كنت مقيما في الامارات للدراسة، فكتبت ونشرت في (الظفرة) و(الوحدة) ونشر هذه النتاجات شجعتني على الاستمرار بكتابة قصيدة التفعيلة وحين عدت لعمان مطلع الثمانينيات كنت قد خرجت عن اطار تلك الحدود الكلاسيكية.

□ حين عدت للسلطنة نشرت أول مجموعة لك، ما الذي حفزك للإصدار؟

– وجدت من يشجعني على مستوى المسؤولين، على النشر من بينهم معالي عبدالعزيز الرواس فطبعت (هودج الغربية) على حساب وزارة الاعلام فولد لدي

خارج ذلك يقف العامري في مقدمة المشهد الشعري السبعيني في سلطنة عمان، فهو من الشعراء الذين يمتلكون رهافة في الحس ورقة في اللغة، وأناقة في اختيار الألفاظ، وعذوبة في انتقاء الصور، تشهد على ذلك دواوينه الشعرية: (هودج الغربية) الصادر ١٩٨٣، (قطرة في زمن العطش) ١٩٨٥، (الكتابة على جدار الصمت) ١٩٨٧، و(الألق الوافد) ١٩٩١، رياح للمسافر بعد القصيدة عام ١٩٩٣، و(للمشمس أسبابها كي تغيب) ١٩٩٤، كما نشر مجموعة كتابات نثرية تحت عنوان (استراحة في زمن القلق) عام ١٩٨٩، ومن خلال الوظائف التي تقلدها: مدير عام التلفزيون العماني ومدير عام الثقافة بوزارة التراث والثقافة ويشغل حاليا منصب مدير عام الآداب والفنون بوزارة التراث والثقافة ومشاركاته في ندوات وملتقيات ومؤتمرات عربية أسس له شخصية ثقافية صارت معروفة في الساحة الأدبية العربية.

في هذا الحوار حاولنا أن ندخله الى عالمه الشعري مبحرين معه على أشربة الكلمات.

□ بدأت رحلتك مع الكلمة شاعرا يكتب على الطريقة التقليدية المتعارف عليها ثم كتبت قصيدة التفعيلة، ماذا تتذكر من تلك الارهاصات؟

هو أنثى ، النخلة السامقة أنثى ، الظل تحضنه شجرة وهي أنثى ، فلا مفر من الأنثى ، القصيدة إن أحسنت صياغتها فهي أنثى ، يجب أن تبحث عن مفردات رقيقة لتشكل أنوثة هذا النص ، موسيقى القصيدة أنثى الكلمة المكونة لهذا النص الشعري أنثى ، الفكرة التي تتعبك للبحث عنها وإيصالها للآخرين أنثى ، جمع كل شيء لتشكيل هذا النص يوئل للأنثى ، كلمة القصيدة أنثى ، فكرتها أنثى ، هذا الجانب يحتوي ذاتي لأكتب لكن ليست كجسد ، أتمثل المرأة كحبيبة لها تشكيلات ومعان مختلفة ، يجب أن يحترمها هذا النص ، حين يكتب عنها ، فطالما الأنثى تشكل صياغة النص ، لذا يجب أن يوئل النص الى تمجيد هذه الأنثى .

□ تتميز نصوصك بوفرة من الألفاظ الغنائية والرومانسية ، هل هو نوع من التأثير بالتيارات التي كانت سائدة في الشعر العربي ؟ أم إنها من معطيات البيئة ؟

– عودتنا فترة الشباب على الانكفاء بحضن الرومانسية ، كان الناس بحاجة الى نص يخرجهم من المآسي ، فلا ملاذ من اللجوء للرومانسية ، وحتى النص الوطني كان يتلبس هذه الرومانسية لكي لا تبعد الناس لأن الذهن لم يكن مستعدا للتواصل مع القصائد المباشرة فيجب أن تعطيه حقائق عن طريق الرمزية والوسائل التي تشده حيث أن الرمزية تخرجك من المباشرة ، فالخطاب الشعري يجب أن يكون أرقى عند الحديث في التفاصيل ، فبالرمز نستطيع أن نرقى بالنص الشعري ، لكن لا يجب أن يكون هذا الرمز هلاميا أو غيبوبيا بل سهل الوصول اليه بعد شذذ المهمة ، فالقارئ مبدع ويكلف نفسه كثيرا للبحث في زوايا النص لمعرفة الفكرة المطروقة في زوايا النص الذي يفرض عليك الرمز ، أحيانا حينما تكتب عن الوطن فهو يفرض رموزه تجد الشخص يبحث معك عن الفكرة التي أردت الوصول إليها ، الرمز هو ارتقاؤك عن المباشرة في العناية او وصف شيء ما ، حين تعمق موضوعا من الموضوعات فلا بد من الترميز.

□ هل صنعت رموزك الخاصة في نصك؟

– اذا أردت أن تدخل رمزا في نصوصك يصبح ذلك إقحاما ، لكن يمكنك أن تصنع رموزك بشكل تلقائي ، أحيانا تبحث عن ترميز وتقصد ذلك ، ففي كل فكرة هناك رموز فشموخ الانسان العماني سمة لكن ان

نوعا من التحدي والحماس للكتابة ، فأصدرت عدة دواوين على حسابي الخاص ثم بدأت أكتب زاوية اسبوعية في جريدة الوطن بعنوان (استراحة في زمن القلق) ، وحين أردت أن يخرج إسمي من حدود عمان في سعي للانتشار الأدبي ، ذهبت للقاهرة ومعني هذه المقالات حيث عرضتها على الهيئة المصرية العامة للكتاب فنشرته ، ثم واصلت النشر وصدرت لي كتب أخرى.

□ عناوين دواوينك ونصوصك منتقاة بشاعرية فائضة «قطرة في زمن العطش» «الكتابة على جدار الصمت» «رياح للمسافر بعد القصيدة» «لشمس أسبابها كي تغيب» «قطرة في زمن العطش» متى تنجز كتابة العنوان قبل القصيدة أم بعدها؟

– اعتدت أن أكتب عناويني بعد إنجازي كتابة النص ، فالعنوان هو توقيعك لهذا النسيج وعادة النص يعنون نفسه ، و العنوان يمثل لي شيئا كبيرا ، حينما يشدني عنوان كتاب ما وبعد قراءته يتضح أن الكاتب لم يكتب بجمال ذلك العنوان ، انزعج كثيرا منه لذلك كنت اختار العناوين كي تشد القارئ وتتمحور كل ما في دفتي الديوان حول العنوان فعنوان مثل (الكتابة في زمن القلق) نابع من زمن القلق الذي أطر سنوات الكتابة تلك ، و(الكتابة على جدار الصمت) جاء بعد صمت عن الكتابة لظروف كثيرة فاخترت ، أما (قطرة في زمن العطش) فقد كنا متعطشين للتواصل مع الوطن العربي والخروج من حدودنا فكتبنا التفعيلة لنتلمس طرقا ، كنا متعطشين لكي نكتب وكانت الكتابة بين شخص تقليدي يصف نخلة وبين آخر يكتب عن معاناة الأمة فكانت الكتابة (قطرة في زمن العطش) (أما للشمس أسبابها لكي تغيب) فلأن هناك كينونة من الخالق لغروب الشمس كي تأتي بيوم جديد ، كنا نبحت عن حرية جديدة وفكر جديد لنصل الى مبتغانا.

□ تحتل المرأة بؤرة مركزية في شعرك ، كيف تمثلت المرأة كرمز مطلق ؟

– المرأة مميزة من ميزات شعري كله ، فليس النصف كما يقولون أنثى ، إنما معظم ما في حياتنا أنثى ، حيث تذهب لهذا البحر العظيم تجد موجته تتكسر على رمال الشاطئ وهو أنثى ، هذا النور المتشكل في الكون تشكله الشمس وهي أنثى ، حتى الرموز ، الأرض أنثى ، الجزء العاطفي ، التشكيل الوجداني للإنسان

الجميلة والمتقنة ، لاتزال قصيدة التفعيلة موجودة في الوطن كله.

□ مثلما قصيدة النثر موجودة أيضا أليس كذلك؟

– نعم لكنها بإطار محدود، ربما في الكتب والمجلات المتخصصة والصحف ، وليس في المهرجانات ، لذا حين قدمت ادونيس في النادي الثقافي خلال عقد التسعينيات ألقى نصوصا قديمة لأن المتلقي العربي غير مستعد لتلقي نص حديث.

□ أراك متحفظا بهذا النمط من الكتابة الشعرية؟
– صراحة أرى قصيدة النثر شكلت انفصاما في التكوين الكتابي لدى الشباب فهم لم يفهموا أصول النص فبدأوا يكتبون الخاطرة على أنها نص وينثرون الكلمات على انها نص حديث حتى المتمكين من الكلاسيكية كتبوا النص الحديث بوعي.

□ هل كتبت قصيدة النثر؟
– (يبتسم) كتبت الكثير لكن لم أنشر.
□

– لاتسألني لماذا ربما بسبب الخوف من أن اكون من ضمن السلسلة التي كتبت ولم تع ماكتبت

□ ماذا تمثل لك مدينتك الاولى (سمايل)؟
– تمثل الكثير .. الكثير ، (سمايل) مدينة جميلة ورائعة وشبهت بالفيحاء دمشق لتشابه موقعها مع موقع دمشق ثم نشأة العلم في هذه المدينة، هناك رموز كتبوا في الفقه والشعر والنظم كالخليلي وسيف الرحبي ومحمد بن سيف الرحبي واسحاق الخنجري أثر جمال هذه المدينة بساكنيها فلعلت جيلا من الكتاب ، إنها مثل الحوزة العلمية بقم، فالمجالس شكلت مراكز علمية كان الكثير يقصدها فأثرت في الشباب فحاولوا أن ينقلوا هذا للكتابة شعرا أم نثرا وحين تتحدث عن جمال مدينة فانت تتحدث عن سمايل تطفو على ذهنك في كل مكان ، سمايل شكلت لي مرجعية، فطفولتي كانت فيها وخروجي من سمايل لا يعني شيئا كنت متعلقا بأمي وكنت أكن كل الشوق لهذه المدينة التي تحتوي أمني.

□ موضوعاتك لها صلة حميمة في حياتك وذكرياتك ، هل ان الشعر يتغذى على دم الشاعر ؟

– إنك لا تستطيع أن تكتب عن شيء لا تعرفه ، ديواني (هودج الغربية) كتبتة في الغربية وحينما عدت وجدت حضنها الدافئ فحياة الانسان تشكل حياة نصه،

تطرحها بشكل مباشر وكانك تقول تاريخا فتستخدم الرمز ليكون ارقى في الوصول الى المتلقي .

□ هل تفكر كثيرا بالمتلقي؟

– المتلقي مهم بالنسبة لي وإلا لمن أكتب ، منذ بداياتي كنت دائما أوّمن بفكرة العقاد عندما سئل لماذا لاتنزل الى العامة؟ فأجاب :ولماذا لا ترقى العامة الى مستواي؟ إنني أفتش عن وسيلة لبث الوعي بين أفراد المجموعة بما يميزني عن الكتاب الآخرين .

□ لو بحثنا في جذور قصيدة التفعيلة العمانية، الى أين سنصل ؟

– بدأنا بقصيدة التفعيلة أنا و الصقلاوي وذياب صخرالعامري كان لدينا ايمان أن قصيدة التفعيلة تعطيك مساحة تعبيرية أكبر من الكلاسيكية ، في التفعيلة يتباعد هذا البحر يعطيك مساحة للتعددية في البحور وجلب الايقاعات الموسيقية للنص التي تثير الدهشة لكن إشكالية الاعلام في تلك الفترة لم يكن مغنيا لهذه التجارب، فبالتالي كنا نكتب ونخبئ ، قد لاتتاح لهذا الكاتب أو ذاك أن ينشر، لم نكن نملك المبالغ الكبيرة لنشر النصوص، كان النشر في ذلك الوقت الوسيلة التي لم تعط التعريف حتى الناقد يأتي من منظوره هو وقراءاته الشخصية ، فالنشر كان العقبة في ذلك الوقت، وكانت تلك الفترة نزوح الكتاب الى الخارج لعدم وجود كتب ولا اهتمام إعلامي ، هناك ارهاصات لم أتمكن من نشرها لكثرة تنقلاتي أفقدتني الكثير ومن ضمنها نصوصي الكلاسيكية .

□ يعتبر الدكتور ضياء خضير قصيدة التفعيلة حلقة مفقودة في الشعر العماني ،وقلت لي ذات يوم «وجدت نفسي في قصيدة التفعيلة» كيف تجد نفسك في حلقة مفقودة؟

– لا أتفق مع د.ضياء ، قصيدة التفعيلة ليست حلقة مفقودة لكن النشر كان غير متوافر لنا وقد وجدت نفسي في التفعيلة لأن الكلاسيكية كانت مغلقة وصعوبة التعبير فيها وقيود الكلاسيكية البحر والوزن والقافية كانت تضغط على أدواتنا في التعبير عن خلجات ذواتنا ، بينما في التفعيلة وجدنا متنفسا ، نستطيع أن نعبر عن الفكرة بمتسع ، وقد أعجبت كثيرا بقصائد كلاسيكية لمحمد الحارثي التي أثارها بلغة شعرية رفيعة وأعجبت بنصوص رقية الحارثية

ويعطيك التأمل للأفضل والدافع للكتابة، ارتماؤك بأحضان هذا القلق لتفكيرك الذي لم يستقر بعد .

□ **والموت ألا يشكل لك هاجسا مقلقا؟**

- الموت مفروض على كل انسان شيء متوقع ، لذلك لا يشكل الكثير من القلق اذا كنت مؤمنا تذهب الى فراشك وأنت لاتعرف إنك ستموت وقبل ذلك تعمل انك تعيش ابدا لا يشكل لي قلقا لأنه لحظة آتية لا يوجد بها معان سوى نهاية الانسان ، قد يكون القلق من أمور تشغل تفكيرك، كل ما يشغل يومك الى آفاق تفكيرك، لكن قضية الموت كيف تقلق؟ هو آت آت، القلق هو تشكيل لتفكير كل الناس لكن تختلف معاييرهم وادراكاته وكمية القلق لا يوجد شخص في الكون لا يقلق.

□ **لجأت الى لغة الشعر في (استراحة في زمن القلق) هل احتذيت نموذجا معيناً في الكتابة النثرية ؟**

-لم يكن ذلك النوع من الكتابة منتشرا في عمان ، حين أردت أن أكتب زاوية أسبوعية في صحيفة ، احترت في اختيار الأسلوب ، لم أكن صحفيا لأكتب بلغة صحفية ، لذا فضلت أن أكتب شيئا مختلفا ، هذا الشيء المختلف جاء بلبوس شعري ، فحينما كنت أكتب حول العيد الوطني كان نصي يختلف في التعبير عن عمان ، فكان النص مغايرا لكن لم أستطع أن افارق لغتي الشعرية، اتبعت أن يكون هناك نشيج في النص لا يسلمك الفكرة منذ البداية حيث تتبع القارئ الى الأخير كان شكل النص يزاوج ما بين القصة والشعر تجد راويين هو وهي يناقشان نفس الفكرة بصوتين مختلفين لكي يكتمل الايحاء في هذا السرد القصصي للنص.

□ **مادمت هكذا هل فكرت بالقصة أو المسرح كاشتغالين مجاورين؟**

- فكرت بالمسرح والقصة لكنني لم انشر مع اني كنت اعجب بمحاولاتي ، فلم أشأ أن أقسم ذهني بين القصة والشعر فواصلت الكتابة شعرا وفكرت بكتابة نص درامي خلال عملي بالتلفزيون فكننت أعطي أفكارا لآخرين وأبقي ماكننت في يدي حيث رأيت أن كتاب الدراما قلة والعمق الدرامي غير متوفر ، فكننت أشرح الأفكار لهم لكي تنميهم وتنشئهم هناك شباب يجب أن نأخذ بيدهم.

□ **أنت تأخذ كثيرا بأيدي الشباب ما السبب الذي يقف وراء هذا الاهتمام بهم؟**

القضايا تشكل همومك وهموم المواطن العربي وماتكتبه ارهاصات لهذا التفكير المتوالي .

□ **هل كتبت ذلك الديوان متأثرا بشعراء المهجر؟**

- لم أفكر بهذا ، فالعاطفة كانت مختلفة ، شعراء المهجر اختاروا المهجر ، فالغربة شكلت هاجسا مختلفا عن الهاجس الأدبي اغتسل فيه ، لم تكن لي هجرة الا لهدف، كانت هجرتي الأولى لطلب العلم فكننت مغتربا ليعود حين ينقضي الغرض وكننت أسافر دائما لأعود للوطن وعودتي له كانت مستمرة، ولم تشكل هاجسا رغم العديد من العروض التي قدمت لي من دول مجاورة للحصول على وظائف أخرى أكبر، لكن لم تشكل هاجسا للابتعاد عن الوطن الذي نشأت به ، شعراء المهجر يتحدثون عن جذورهم وحنينهم الى حياتهم السابقة ، فقدانهم للوطن بعدهم عن أسرهم ووطن فقدوه، لم أفقد الوطن كنت أذهب للدراسة وأعود لم تكن لي حياة مستقرة في غربتي تغنيني عن الوطن .

□ **مع ذلك كانت لك هواجسك في غربتك دونتها في (هواجس الغربة) ؟**

-نعم ، فهي تظل غربة طالما لست في وطنك وبين أحضان أسرتك ، واللعب في الحي الذي تربيت فيه، عندما تحلم أن تتنفس نسيم بلدك فأنت تعيش غربة ، تلك الغربة هي التي كتبت عنها ، إنها مزيج من الحنين والافتقاد ، والوحشة والقلق .

□ **هل أنت شخصية قلقة؟**

- القلق موجود ، فهو سمة أجدها في كل شيء، هذا القلق أصف به الزمن غير المسترخي المشدود ، فنبحث به عن استراحة وأنا أشكل هذا القلق ويشكل كتاباتي القلق من كل شيء ، من اللااستقرار وقد يكون لا استقرار الوطن العربي كله ، فلسطين تعيش في قلق وبيروت والارض العراقية التي كانت آمنة تعيش في قلق ، الانسان مقسم بين هذه القضايا خوف من الغد ومن الامس واليوم المليء بهذه الاشتباكات من القضايا غير الراحية ولا يعرف كيف ستحل حتى الساسة اشتغلوا في تفسيرها منهم يحاول أن يفسرها بروى غير مباشرة ومنهم من يلقي في السجون إن عبر عنها بشكل مباشر ، القلق مستمر لأن كل شيء مستمر حيث توجد الهزيمة يوجد النصر وباختلاف دوافعهم قلق، حيث الراحة يوجد قلق، تشكيلك ليومك هو قلق ، هذا القلق يبعدك عن الروتين

عن شعري الكثيرون ك.د. ضياء خضير ود. سعد ديبس ود. أحمد درويش ود. وجدان الصائغ ود. صبري مسلم ودراسات أخرى عديدة كنت احتفظ بها ، لكن أحد الأصدقاء أخذ هذه الدراسات للاستفادة منها في مقابلة أجراها معي ولم يرجعها لي .

□ هل لديك طقوس تمارسها في الكتابة؟

– للشعر لا توجد فترة زمنية تحددها انما تحدد فكرة القصيدة لكنني افضل المساء والكثير من نصوصي ضاعت لأن في المساء تأتي ولا استطيع تجميعها ، أكتب حتى على السرير وبأي قلم .

□ لكن النشر الآن متوافر لك ، لماذا لم تطبع كتابا منذ عام ١٩٩٤ م؟

– لقد شغلني الوظيفة والخرج من النشر لنفسي كنت ناويا أن أنشر كتابا عام ٢٠٠٦ فوجدت حرجا وهذه واحدة من الأشياء التي حرمتني منها الوظيفة كذلك هناك مؤتمرات كنا نتمنى حضورها لكننا نرشح آخرين خوفا من هذا الوصف.

□ منذ سنوات بعيدة وأنت تعمل في الإدارة الثقافية ، هل ترى أنك راض عما قدمت للثقافة والمثقفين ؟

– هذا ما كنت أسعى اليه طوال عمري ، لقد أخذت الوظيفة جل وقتي فهي من المحاصرين لقصيدة الكتابة، لقد كانت غالبا ما تشغلني عن التفرد والتفرغ للكتابة، بسببها تباطأ انتاجي لأن الكتابة بحاجة الى راحة ذهنية وصفاء ذهني لمزاوتها، فكتابة القصيدة ليست أمرا سهلا ، لا يمكن الجلوس على الطاولة والشروع بالكتابة ، وعموما فالسؤال يجيب عنه الآخرون ، لكنني سعيت بكل ما اوتيت من قوة وصبر الى خدمة المثقف، لأقدم ما أستطيعه ، عسى أن أكون قد نجحت في التوازن بين تفكيري ككاتب وادارتي للمؤسسة متمنيا أن أحاط بالمحبة، رغم ان هناك الكثير ممن لا يثمن جهدي ، لقد حاولت أن أنسق بين سميتي ككاتب وسميتي كمسؤول عن مؤسسة محاولا أن أجعل هذه المؤسسة مع المسؤولين الذين يسعون لتكون المؤسسة في خدمة المبدع وإذا أردت أن تطاع فأمر بالمستطاع.

□ كيف وجدت المثقف ؟

– صعب المراس ، لأن العمل الوظيفي يخضع المثقف لقوانين قد لا تعجبه لذا فإن جام غضبه يصبه على الإداري والكرسي فالمثقفون إن أمسكوا موقعا يجب ان يسخروا خدماتهم لخدمة المبدعين الآخرين.

– ربما لعدم وجود من شجعني وهذا سبب جعلني أقف مع الأدباء الشباب وطبقت هذا في الملتقى الأدبي الذي تنظمه وزارة التراث والثقافة سنويا في إحدى ولايات السلطنة ، لأنني حرمت من وقوف أحد معي لذا أحاول أن أقف مع الشباب ما استطعت الى ذلك سبيلا .

□ تؤكد في جملتك على الصورة الشعرية ، ما مرتكزات هذه الصورة لديك؟

– تتوقف الصورة على النص فهي تخرج من بطنه، وحتى استخدامك للمفردات يجب أن يكون حاذقا ودقيقا لنقلها لعين المتلقي ، لقد حاولت حتى في المقال الصحفي أن أبتعد عن الصورة الفوتوغرافية، الصورة الحقيقية الشعرية هي ما تكسب نصك أنوثة ورومانسية وما تدخل الى ذهن المتلقي بطريقة سلسلة ورائعة وهو يبحث عن جماليات في الكون فهي صورة متخيلة ، وما يميز الشاعر الاتيان بأخيلة وتشبيهات بجمال برقة بلطف في التعبير عنها وهذا ما عناه د. ضياء خضير حين رأى أن الصورة الشعرية لدي «تمزج بين المادي والمجرد في إطارها الموحد على نحو يصعب تحقيقه في غير الصورة الشعرية. أي أنها ليست مجموعة من صور فوتوغرافية مأخوذة بعين طائر يخلق في أجواء زمنية بعيدة، وإنما هي أيضا صور ذهنية ترينا في اللوحة ما لا يرى على سطحها الظاهر».

□ أمضيت أكثر من ستة شهور على فراش المرض، بعد إجرائك عملية جراحية بالغة الخطورة ، بماذا خرجت من تجربة الألم ؟

– بإيمان قوي أن الله قادر على كل شيء وأنا مدين للباري سبحانه وتعالى لهذه النعمة التي أعيشها بعد المرض وكل من وقف الى جانبي ، وخرجت بنثر وشعر رجعت لقلقي لأكتب استراحات جديدة ، ذهبت الى محطة أبث منها هذه الاستراحات ، هذا يعني أن القلق ملازم لنا ، لم أكن أتوقع المرض، لكن حين أصبت به غير تفكيري .

□ هل أنت راض عن مستوى المتابعة النقدية لشعرك؟

– النقد بصورة عامة لم يواكب الحركة الكتابية ، وهذا ذنب من ذنوب الجامعة وكنت من داخل الجامعة أرفع هذا الصوت ، كنت محظوظا من النقاد لمعرفتي بالنقاد ولخروجي من عمان أيضا ، لقد كتب

جوزف حرب:

كل شيء أفعله لا يحيد عن الشعر

حاوره: إسماعيل فقيه

كاتب من لبنان

شاعر ينتمي إلى شاعريته، له في اللغة مناخات جمّة. الشعر بالنسبة له مساحة حرية، وأمّكنة كثيرة يتجول فيها قليلاً وكثيراً. الانسان في قصائده وردة حضور عاصفة. والجمال مندلع في كل كلمة يكتبها وتغنيها السيدة فيروز.

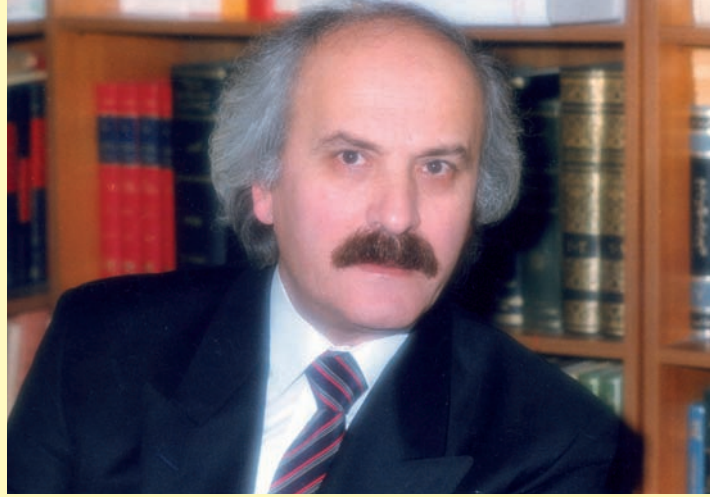
إنه الشاعر جوزف حرب، الذي جمّع اللغة، كلها، ووضعها في بحر أشعاره. أكثر من عشرة كتب، مجلدات شعر أصدرها حرب حتى الآن. وكلها تصبّ في خندق العذوبة. تجري أشعاره كال مياه، ويمكن تشبيهها بشلالات هائلة، فاعلة ومتفاعلة، وتحتد وتشتد في كل فصل. لا يخف وهجها، إنها مستمرة دون عناء.

◆ الحزن (في أشعاره) له امتداد في أسئلة الحياة والوجود.

◆ أسعى الى حزن أقل.. القصيدة شفيعتي

◆ لا أستطيع العيش والحياة مع المرأة إلا بأسلوب

الشعري.



على كل الحياة. الشعر لغة ساهمت في بناء مفهوم الحياة، فتح لي الطريق لولوج تفكير خاص. أعتقد لو أن الشعر غائب عن حياتي، لكنت اليوم في طريق آخر، وفي مناخات أخرى. رسم الشعر معالم حياتي ويمكنني القول: كل شيء أفعله في هذه الحياة لا يحيد عن الشعر.

يعترف حرب أن القصيدة أعطته حرية ومدّت له يد المساعدة: «أعطتني مساحة لأطل من خلالها وأقول ما يعتمل وما يجيش في كياني».

يلتزم جوزف حرب كتابة القصيدة الطويلة، والأمر أقرب إلى الملحمة وهو يسمّي هذا العمل «المطولة الشعرية». ويرى أن هذه المطولة الشعرية «هي خصوصية تمثل مشروعاً شعرياً انطلق منه إلى كل اللحظات. كل ما أود قوله في الكتابة يأخذني

كتابه المميّز «المحبّة» مجلد ضخم تجاوز الألف صفحة، كتبه جوزف حرب خلال (دهر) من الحياة، ويعتبره الكتاب الأهم في حياته، ولا يخفي إعجابه بما كتبه، ويجاهر بأنه كتب كل شاردة وواردة شعرية فيه.

في كتبه الأخرى، جازف حرب بالشعر، وحاول الوصول إلى أعلى القمة، ولم يكن في حسبانهِ إلا الصعود إلى نفسه – الجالسة فوق، بالقرب من إقامة يشتهيها دائماً.

❖ الشعر ؟

الشعر بالنسبة لجوزف حرب «هو كل شيء»، كل ما يفعله وسيفعله هو من منبع الشعر، ويقول مفسراً: «الشعر أعطاني كل شيء، جعلني أتعرف

الشاعر، وفي السؤال عنهما، يصرخ الشاعر بأعلى همسه ويعترف أن «الجسد كارثة، يأخذنا إلى حالة جهنمية، إلى انقلاب دموي. الجسد حطام، مأساة، صراع هائل مع النفس. مرات كثيرة أتحدى جسدي ومرت أشعر أنني مقاوم شرس في سبيل جسدي.. كل هذه الأمور والتفاصيل لا يمكن إلا أن تكون مدخلاً إلى لغة خاصة. وحين أصل إلى أعماق نفسي في لحظة التجلي، أشعر أنني لا أستطيع العيش والحياة مع المرأة إلا بأسلوب الشعر، بأدوات الشعر التي ترافقني في حلي وترحالي».

❖ ❖ حزن ؟

إنها العاطفة من المنظور الخاص، عاطفة الخلاص - كما يسميها - وعندما أ طرح عليه سؤال العاطفة بكل ما تعني من حب يقول: «أعيش في صلبها وأذهب إلى أقاصيها وأتوغل في برها وبحرها، إنها الحيرة الخطرة، مكان الحيرة الخطر. العاطفة في حياتي بلاد ممطرة لا تعرف الشمس».

لكنه يعترف أنه «رجل المرأة الواحدة»، ولا زيادة على هذا التفسير إلا بالكلام القليل: «أقصد بالمرأة الواحدة، المرأة الحالة، حالة لا متناهية». وإذا ألحيت بالسؤال الواسع يردد ما قاله عن المرأة الحالة ويزيد: «هي الخلاص».

❖ ❖ «القبض على الجمال» ؟

مهما حقق الشاعر من حضور، ومهما قبض على الأشياء والأفعال والمناصب، تبقى قناعته في مكانها. القبض على جمال الحياة، جملة لا يتقبلها الشاعر، لأن «القبض على الأشياء، حالة وهم عالية. علينا أن لا نقبض على الأشياء، وإذا حاولنا ذلك نخسر الحرية، والشوق إلى بلوغ الوصول». ويشبه الشعر بالأمر ويقول: «القبض على الشعر، يعني خسارة الشعر. أجمل القصائد تلك التي تشعرك برغبة الوصول إليها، بالشوق إلى بلوغ مساحاتها وحريتها. القبض على جمال

إلى المطولة الشعرية. أو العمل الشعري الطويل. ولا أرى في ذلك إلا تجسيدا لمشروع شعري أنشد عماده الأساسي الإنسان. لقد دخلت إلى كل المساحات، وتوقفت كثيراً ومشيت أكثر. وإنني من الشعراء الذين عرفوا وذاقوا طعم الخيبات الكثيرة والأحزان العميقة. ولكن، لا بد من خلاص، لا بد من فجر يداوم في بهجة الوجود. والسؤال الكبير: كيف يمكن الخلاص؟ الجواب من أولى مهام الشعر».

الحزن الذي يتحدث عنه حرب هو «تعب داخلي، تعب من جراء التفتيش عن مساحة ولادة تساهم في ضخ الجديد المتجدد». ورغم هذا التعب الكبير الذي يعانيه الشاعر، إلا أنه، يجد، دائماً منفذ حب وعاطفة: «بعد كل تعب أستريح في فيء ذكرى أو شجرة أو أبوة أو أم. مرات كثيرة، أشعر بالتعب الكبير والارهاق الداخلي، فأستريح عند الحدائق الفاتنة، بين زهور القصيدة، وتكون استراحة المغامر أو البحار».

الحزن المخيم في بعض النواحي من أشعاره هو حزن له امتداداته في الأسئلة الكثيرة، أسئلة الحياة والوجود، ويختصر الشاعر تفسير هذا الحزن بكلام مقتضب: «نأتي إلى هذه الحياة لنفتش عن حزن أقل». وحين يلح عليه سؤال الفرح يقول: «لم نحضر إلى الحياة لنفتش عن فرح أكثر»، ويكرر كلامه «يجب أن نفتش عن حزن أقل».

هكذا هو جوزف حرب، لا يوارب ويشير إلى فداحة الحزن في أيامه ويسعى إلى «حزن أقل»، وتبقى القصيدة هي الشفيع، شفيعته في هذا المصاب.

❖ ❖ المرأة - العاطفة ؟

الحب والمرأة، كلاهما عاطفة خارقة في أيام

الحياة، يعدم الجمال أو يسجنه ويحوّله إلى دائرة ضيقة تخنق من بداخلها. الجمال الجاذب هو ذاك الجمال الذي ننشده ونسعى للوصول إليه».

❖ الكتابة ؟

❖ «المحكية اللبنانية» ؟

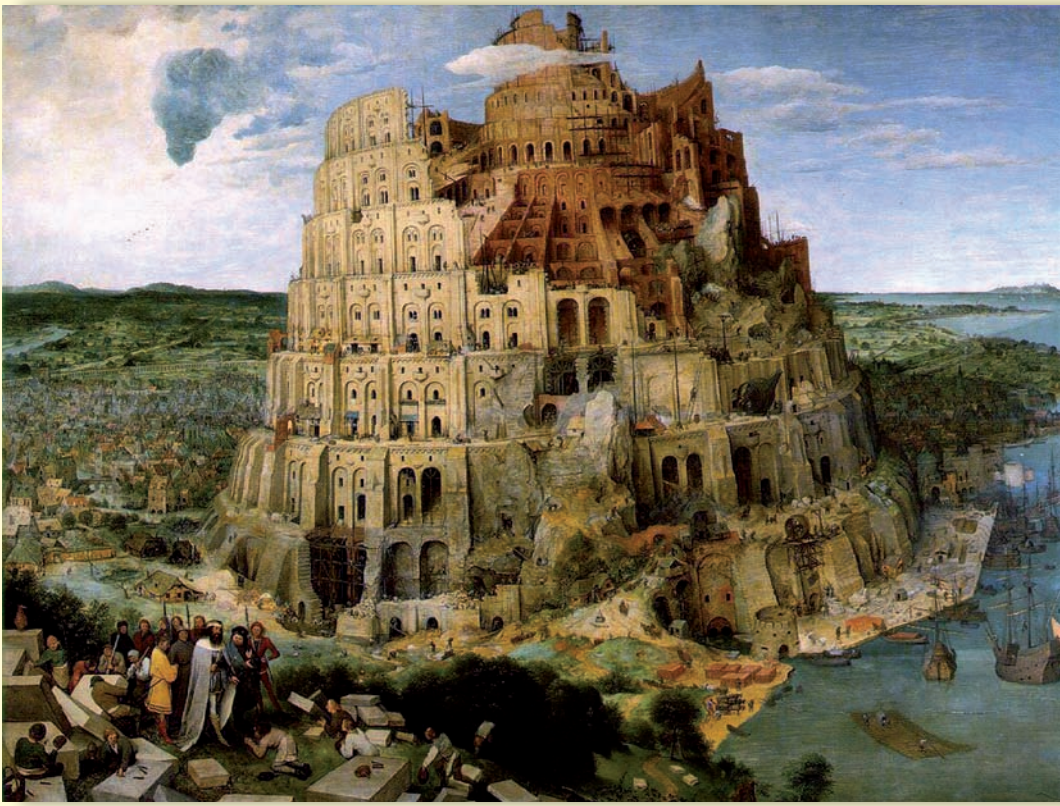
كتابة المحكية اللبنانية لا تقل أهمية عن كتابة قصيدة الفصحى عند جوزف حرب، لأن «المحكية هي لغة الناس وهي مليئة بالشعر الذي يخاطب جوانبه الانسان». أما الأغنية التي كتبها حرب، فهي أيضاً تندرج في سياق خاص «كتابة الأغنية تختلف كثيراً عن كتابة القصيدة، فالأغنية مرتبطة بالموسيقى واللحن ولا تخضع لميزان القصيدة. من هنا يمكن الفصل بين القصيدة والأغنية. كتابة الأغنية ليست سهلة كما يتصور البعض».

❖ «الريف» ؟

يعيش جوزف حرب في قريته منذ عدة سنوات، ويرى في هذه المساحة الجغرافية «صورة الحياة الطبيعية. إنها المكان الطبيعي الذي أداوم فيه كي أحقق حضوري الانساني الطبيعي. ليست المدينة مكان سيء لكنها بالتأكيد لا تحمل ولا يمكن لها أن تقدم للإنسان الحياة الخاصة التي يمكن أن تتوافر في الريف. الريف مكان الانسان الجميل الذي يساعد على بناء الصفاء الداخلي للإنسان».

الكتابة في حياة جوزف حرب صعبة وطقوسها أصعب، وحين يتحدث عنها، يشعر وكأنه بدأ للتو في الكتابة، فيرتفع، بالكلام، وينضح بالصوت ويقول: «الكتابة حيرة هائلة ترتسم في كياني، تسيطر وتشعري بالخوف. مرات أشعر باليأس. ومرت أشعر بأنني مطرود. وقد تمرّ أشهر ولا أستطيع كتابة كلمة واحدة.. شعور فؤار ومفتوح على كل أنواع الحيرة. ولكن عندما أصل إلى مساحة ما أنوي كتابته، عندما أنتهي من كتابة نصّ ما، أشعر وكأنني استطعت الهرب من سجن تحت الأرض، وكأنني نجوت من الموت المحتم. بل أكثر من ذلك، أشعر وكأنني نجوت من الاغتيال. طقوس الكتابة مذهلة وتكاد تكون لحظة الكتابة، حالة رعب هائلة تحتشد فيها كل المذابح والجنون والعذاب والويلات والاذلال.. ورغم كل هذا النشاط الانتحاري، خارج نطاق القصيدة والشعر، أشعر أنني لا شيء، أشعر أنني خارج الحياة».

اعتراض كبير على قوانين الحياة التي صاغها الانسان يبرز جلياً في كلام الشاعر، وهو اعتراض كبير ويسعى إلى التغيير، ويقول حرب: «إذا دخلت إلى كل إنسان حقيقي، إلى قلب الشاعر، ستجد هذا



(برج بابل) للفنان البلجيكي بيتر بروغيل

بابل الأسطورة والواقع

هل انتصر العهد القديم؟

يوسف الناصر

فنان عراقي يقيم في لندن

«بابل مصاصة الدماء/ تمتص دم الأطفال كل يوم/ أقول لكم/ نظام الامبراطورية المنهارة/ يمتص دماء المعذبين/ انها بابل».

مقطع من اغنية مشهورة للمغني الجامايكي بوب مارلي ، ينال بها من النظام الرأسمالي الذي طالما كتب وغنى مبرزا مساوئه.

يصور مارلي بابل في هذا المثال رمزا للطغيان والاستغلال ، وهو لا يبتعد كثيرا عن صورة بابل المعروفة في الادب والفن والمثل السائد والتي لا تخلو منها لغة وثقافة في كل مكان في العالم .

◆ تغلبت صورة بابل الخرافة والاسطورة على بابل مركز حضارة العراق القديم الذي قدم للبشرية اول التجارب الزراعية واول المدن واول اشكال الكتابة والمعمار وعلم الفلك والفيزياء والقانون الى جانب اولى الات الموسيقى وملاحم الشعر والفن الذي لا يزال دافقا بالحياة الى اليوم ، بابل اذن ليست اسما على مسمى بل اسم يدل على عكس حقيقة حامله، ولعل في ذلك بعض من مفارقات العراق ! .

الحديثة ، فقد رسم (سفر دانيال) من الكتاب المقدس صورة مجحفة للمدينة التي عرفت بها حيثما وصل الكتاب المقدس وذلك انتقاما للسبي البابلي لليهود (٥٩ و ٥٨٧ ق م) واختلق لملكها المنتصر مصيرا اسود هو كناية عن عقاب الله الذي اصابه بالجنون واسلم دولته الى خليفته الضعيف ، ابنه « بلسزار » الذي سقطت معه الدولة ، فهل كسب العهد القديم الصراع حول بابل ؟.

تكرست صورة بابل التوراتية والانجيلية هذه عبر التاريخ وساعد في انتشارها عاملان ؛ الاول هو ان ذكر بابل خبي تدريجيا بعد احتلالها من قبل الفرس عام ٥٣٩ ق م حتى غابت غيابا شبه تام عن المصادر التاريخية ولم يبق منها سوى سيرتها في الكتب الدينية وفيما تحفظه عنها الذاكرة الشعبية ، تلك السيرة التي كانت تكبر مع الوقت بينما كانت بابل الحقيقية تتضاءل ازاءها حتى لم يبق منها سوى الاسم ، ولم تبدأ باستعادة حقيقتها بالتدريج الا مع بداية التنقيبات الاثرية في القرن التاسع عشر . والسبب الثاني هو استجابة الفن والادب الواسعة لتلك القصص التي هي مزيج من الحقيقة والخيال وتجسيدها في نتاجات كبار الرسامين والموسيقيين والشعراء والكتاب الاوربيين ، قصص عن برج بابل وجنون الملك نبوخذ نصر والجنائن المعلقة . وقد خصص المتحف البريطاني جناحا في المعرض للوحات بعض من اولئك الرسامين من امثال وليم بليك ' جون مارتن ، البرخت دورر وبيتر بروغل الاكبر وكل لوحات هؤلاء مستقاة من رواية الكتاب المقدس ، المصدر الاساس للقصة كما ذكرنا ، لذلك يبدو غريبا ان يجد البعض (احدهم كتب في جريدة الحياة) في هذا المعرض إساءة الى بابل اكثر منه اشادة بحضارتها وان يرى فيه انعكاسا لموقف ديني وحتى (سياسي) من قبل منظمي المعرض ازاء بابل .

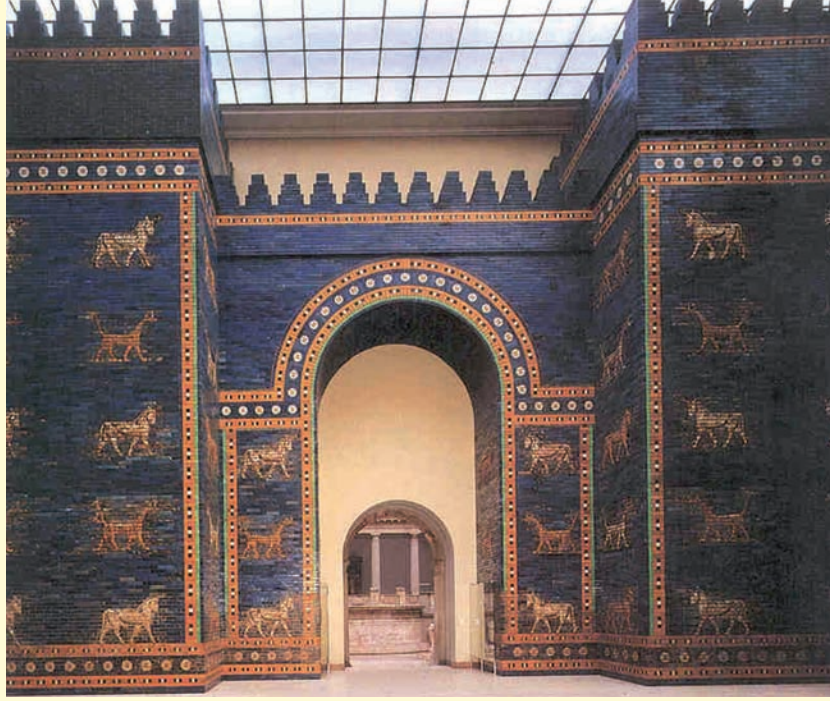
فمعظم هؤلاء الرسامين رسموا لوحاتهم

ورغم أن غالبية الناس تنسب لبابل اولى خطوات الانسان في العلوم والفنون والاداب وبواكير محاولاته اكتشاف العالم من حوله وضمان مكانه في الارض ، الا انهم يستعيدون اسمها كناية لما يعيب ذلك الانسان ويحط من انسانيته ، ففي الامثال والقصص القديم يفترق الناس وتتمزق وحدتهم من برج بابل ويذل بعضهم بعضا فيها ويرتكبون رذائلهم بين جدرانها ، ويوصف البابلي بالمتعطر والطماع والفساد .

تغلبت صورة بابل الخرافة والاسطورة على بابل مركز حضارة العراق القديم الذي قدم للبشرية اول التجارب الزراعية واول المدن واول اشكال الكتابة والمعمار وعلم الفلك والفيزياء والقانون الى جانب اولى الات الموسيقى وملاحم الشعر والفن الذي لا يزال دافقا بالحياة الى اليوم ، بابل اذن ليست اسما على مسمى بل اسم يدل على عكس حقيقة حامله ، ولعل في ذلك بعض من مفارقات العراق ! .

من هنا تأتي اهمية معرض (بابل الاسطورة والواقع) الذي اقامه المتحف البريطاني مؤخرا والذي ستكون برلين محطته القادمة بعد كل من باريس ولندن ، والمعرض هو اكبر فعالية حديثة تشهدها اوربا عن حضارة العراق القديم واستدعت جهود ثلاث مؤسسات كبرى اشتركت في إعدادها في ثلاث عواصم اوربية تحتفظ بأهم المجموعات الاثرية العراقية.

فما عدا المتحف البريطاني في لندن اشترك متحف اللوفر في باريس ومتحف (بركامون) في برلين والذي يحتفظ بمجموعة بابلية مهمة من بينها شارع المواكب باكملة وبوابة عشتار . يضع المعرض بابل الحقيقية في مواجهة بابل الاسطورة التي استمرت زمنا طويلا جدا منذ رواية العهد القديم التي كرسست صورة مجحفة للمدينة وللحضارة معا ، ولم يثبت بطلانها الا منذ فترة قصيرة نسبيا مع الاكتشافات الاثرية وفك رموز الكتابة المسمارية وسلسلة البحوث



الى فترة حكم نبوخذ نصر فقط بينما اهمل تاريخها المجيد منذ ايام حمورابي وما قبل ذلك، وقد توجهت بذلك السؤال ضمن اسئلة اخرى الى الدكتور جوناثان تايلور من قسم الشرق الاوسط في المتحف البريطاني واحد منظمي المعرض الذي ابدى اسفه في ان تفهم هذه الفعالية الكبيرة والمهمة على هذه الصورة واوضح ان الغاية الاساسية من المعرض كانت رفع الحيف عن بابل وإثبات بطلان الاسطورة وتأكيد حقيقتها كمكان حضاري بالغ الاهمية ، يقول الدكتور تايلور :

«ما ازعج الكاتب هو عدم معرفته ان الرسامين استعملوا بابل كرمز ومجاز ، ونحن لا نضيف شيئاً فهذا هو ما انجزه الفنانون وكوننا نعرض لوحات مستمدة من الكتب المقدسة لا يعني اننا نتبنى مضامين تلك اللوحات او مواقف تلك الكتب ، نحن عرضنا ما هو موجود ووضعنا في مقابلته الحقيقة المستمدة من التنقيب والبحث والتوصلات العلمية. اما لماذا هذه الفترة بالذات فلانها جعلت بابل خالدة في الميثولوجيا

اعتمادا على الكتاب المقدس كما اشترت وحتى قبل ظهور وترسخ معلومات الاكتشافات الاثرية وان الغاية من عرض هذه الاعمال كانت في صلب موضوع المعرض وهو مقارنة الاسطورة وتجلياتها عن المدينة وعبر العصور بحقيقة المدينة ومكانها في تاريخ البشرية ، الامر الذي يتصدر كل المطبوعات والاعلانات التي اصدرها المتحف بالمناسبة ، اذ كيف يمكن مقارنة الاسطورة بالحقيقة دون عرض الاسطورة او باغفال الحقيقة. ورغم ان الكاتب يذكر معروضات كثيرة هي من جانب (الحقيقة) كاللوحات المسمارية عن الحياة اليومية للمدينة والملفات الرسمية والرسائل والعقود وقوائم البضائع ورسائل موجهة الى الآلهة والنصوص الطبية والوثائق على انواعها والارصاد الفلكية والنصوص الطبية والاحتفالية وحتى خرائط معمارية وغيرها الا انه يعود الى وصف المعرض بانه توراتي وانجيلي اكثر منه معرضا اثاريا. يشكك الكاتب في الغاية خلف عرض مثل هذه الاعمال ويتساءل عن سبب اختزال تاريخ بابل



كتيما على لوحات جناح الفنانين الاحد عشر الذي اضافته المتحف البريطاني لمادة المعرض الاصلي (عشرة عراقيين وسوري واحد) ، ولا يحتاج المرء لكبير عناء كي يلاحظ ان تلك الاضافة تبدو غير منصفة بحق المعرض عموما والفنانين انفسهم، خصوصا اذا عرفنا ان لبعض هؤلاء الفنانين اعمالا اهم بكثير مما عرض لهم وافضل في تقديم جهدهم الحقيقي ، اصف الى ذلك ان هذه اللوحات التي كان الهدف من عرضها تقديم فكرة للمشاهد عن كيفية تناول فنانين معاصرين من وادي الرافدين وينتمون الى حضارته القديمة الارث البابلي وموضوعة بابل الاسطورة والواقع في مواجهة لوحات الفنانين الاوروبيين، اقول ان هذه اللوحات اقل من ان تقدم صورة منصفة لمنجز فنانين عراقيين وسوريين كثيرين عملوا في ذات

ففيها بنيت الجنائن المعلقة وبرج بابل ولأن الاسطورة بدأت بالتشكل عن هذه السنوات، سنوات السبي البابلي لليهود». و اضاف تايلور « اننا نعي اهمية الفترات الأخرى من التاريخ البابلي لكننا لم نشأ ان نغرق المشاهد بكمية كبيرة من المعلومات والمعرضات وحاولنا التركيز والاختصار قدر الامكان خصوصا وان الحيز المتاح للمعرض صغير جدا قياسا بمعرض باريس وبرلين . لقد حاولنا جهد الإمكان ان لا نجعل المعرض توراتيا وذلك ينسجم مع جهدنا الحثيث في الدعوة الى صيانة المدينة وكشف آثارها وايقاف العبث والتخريب الذي تتعرض له وصولا الى تسجيلها في اليونسكو ضمن المواقع الاثرية العالمية» .

ان روعة وجمال المنحوتات البابلية في المعرض وطاقاتها الياحائية ودفقها تلقي ظلا

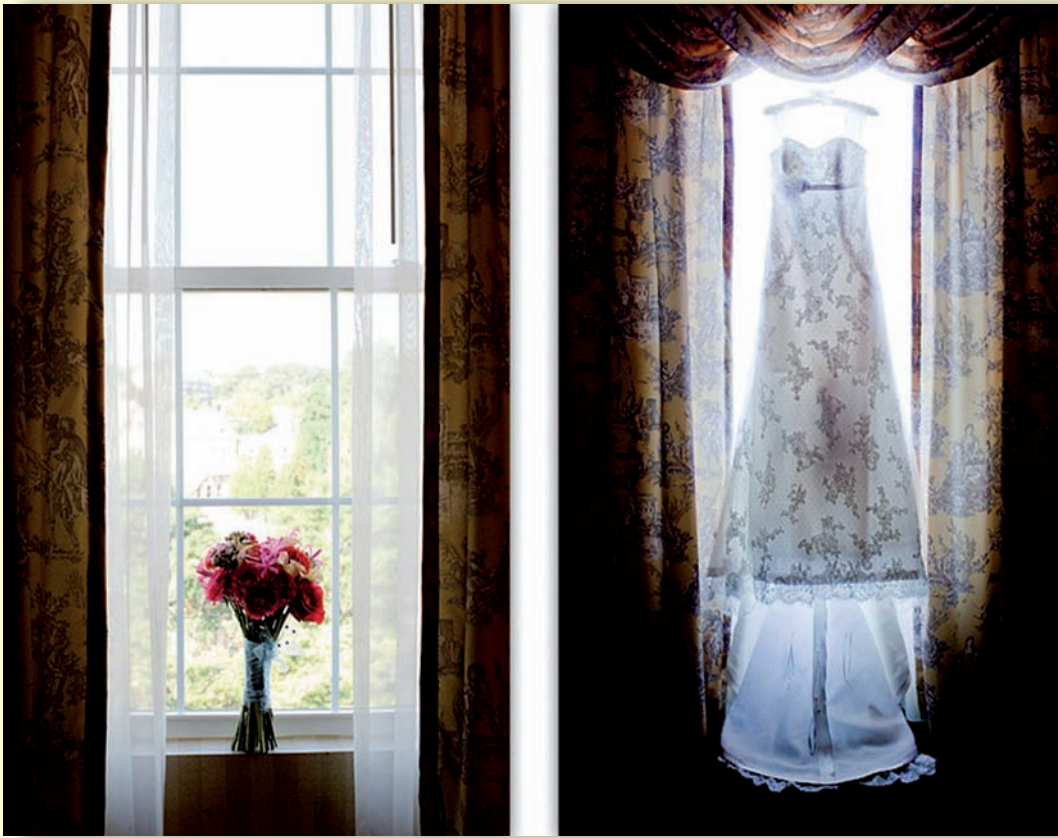
المدارس» وتضيف بورتر ان المتحف البريطاني يحاول المساعدة في احتواء الخسارة الكبيرة التي نجمت عن نهب المتحف العراقي وتقول « نحاول المساعدة بشتى الوسائل عبر الاعلام او الحضور المباشر في المواقع الاثرية او من خلال مساعدة زملائنا العراقيين ، ولدينا ضيوف الان من متاحف البصرة وبغداد والموصل ندر بهم على الادارة والخزن واعداد المعارض وغيرها كما اننا نعمل من خلال المؤسسة البريطانية للدراسات العراقية».

لعل في معرض (بابل الاسطورة والواقع) فرصة جديدة لإعادة اسم العراق الى الواجهة ولكن بصورة مختلفة هذه المرة، فبعد ان تراجع الصخب الاعلامي عن عراق الدكتاتورية والحرب والاحتلال والفوضى وبعد ان خفتت كمية الاثارة التي وفرها العراق لسنوات طويلة لوسائل الاعلام ، فوجدت هذه ما تنشغل به من مأس وكوارث جديدة، يأتي المعرض ليقدّم عنواناً مختلفاً سمته الحضارة والتاريخ والفن التي تليق ببلد عريق كالعراق.

الموضوع ان لم تكن لتعطي انطباعاً خطأ عن المستوى الذي بلغه فنهم.

عن المعرض الملحق واستجابة الجمهور للفعالية ودور المتحف البريطاني تحدثت الى فانيسا بورتر من قسم الشرق الاوسط واحد المشرفين على الفعالية حيث قالت ان المتحف يريد استقبال الجميع ومنهم الفنانين ولكن على هؤلاء ان يبادروا بالاتصال حيث انه يتصل بمن يعرفهم و اضافت « اننا نتصل بافراد وهم الذين نعرفهم ، والناس يعتقدون اننا مؤسسة كبيرة ولدينا امكانات ضخمة ولكن الحقيقة عكس ذلك تماماً فعددننا محدود جدا ونحن نعمل بأقصى طاقاتنا ، ونحاول ان نصل الى خيارات ترضي الجميع ، نحن ، على سبيل المثال، ندعو الصحفيين والإعلاميين العرب ولكننا لا نحظى باستجابة طيبة دائماً لكننا ندرك دورنا وواجبنا ونعمل الآن على تطوير ما تحقق من علاقة طيبة مع الجمهور العراقي في بريطانيا اذ حضر عدد كبير منهم وبينهم من لم يتعود على زيارة المتحف ولدينا افكار في العمل مع الاطفال وتلاميذ





وردة وفستان .. حياة معلقة

دور الفلسفة في تفعيل الاستيعاب العربي للمسرح الغربي

رجاء البرومي

باحثة أكاديمية من المغرب

تشبع المسرح العربي بالفلسفات التي أثرت على المسرح الغربي، ونهل منها لتطوير إبداعاته المسرحية التي تحولنا من مجرد النقل والاقتباس إلى التجريب والابتكار على مستوى النص والعرض، الأمر الذي انعكس بدرجات متفاوتة على التواصل المسرحي العربي مع الجمهور، ودفع بالمسرحيين العرب إلى تكثيف جهودهم من أجل انتقاء الفلسفات التي تتوافق مع تجاربهم الإبداعية، والتي لا تتعارض مع طموحات جمهورهم، الذي يختلف كثيرا عن الجمهور الغربي.

◆ إن عمق الفلسفة البريشتية ومهارته في إنتاج إبداع مسرحي متميز خول له إمكانية اختراق أفق توقع المتلقي العربي، لأن الفن لا ينفصل عن الفكر ولا ينفصل أيضا عن واقع الإنسانية جمعاء. لذلك صرح بريشت قائلا: «لقد أصبح المسرح حقل نشاط للفلاسفة، أولئك الذين يسعون ليس فقط إلى توضيح العالم، ولكن إلى تغييره أيضا».

خصوصية هذا التواصل، ويصف رواده بأنهم جيل الرافض؛ إذ يرى أنه مادام «رواد هذا الجيل الجديد جاءوا إلى المسرح، على العموم، من الجامعة، فإنهم سيبحثون عن مصادر الإلهام المسرحي في منابعها، وسيفرض هذا الجيل اقتباس كوميديا موليير ويتجه نحو ريبيرتوار آخر يمثله كل من بيرتولد بريخت، وهارولد بينتر، وبيرت فافيس، وجان جوني، ولويجي بيرانديللو، وأوغست ستريندبيرغ، وصامويل بيكت... أما المناقشات حول الإخراج فإنها ستتجه نحو عمل كل من كروتوفسكي، وبسكاتور، والمسرح الحي... وكل ذلك سيؤدي حتما إلى ظهور كتابة مسرحية جديدة» (٢)

ونذكر على قائمة المتأثرين بالمسرح الغربي المتشبع بالفلسفة الاشتراكية، وتحديدًا المسرح الملحمي البرشتي عبد الكريم برشيد الذي يصرح قائلا: «... ففي الاحتفال تختفي الأقنعة المجتمعية، وباختفائها تتحرر الذوات من الخوف ومن التمثيل الذي تعرفه كل يوم، ومن هنا تكون إيديولوجية الاحتفال مبنية على أسس من الاشتراكية، والوحدة، والعدالة والتحرر، ليس فقط بالنسبة لذلك الحيز المكاني الضيق والذي يسمى الخشبة، ولكن بالنسبة لكل الأرض التي تسع الإنسان» (٣)

غير أن احتفالية عبد الكريم برشيد ستنسلخ من قوالب فلسفة المسرح الغربي، وتحاول البحث عبر مجموعة من الإبداعات تحمل بصمة هوية وذات لها خصوصيتها الأصلية، التي تخول للجمهور التواصل مع الاحتفالية المغربية وليس الغربية، من خلال مسرحياته «عطيل والخيل والبارود» و «امرؤ القيس في باريس» و «وفاوست والأميرة الصلحاء» و «الحكايات الأخيرة».

وفي نفس الإطار يتحدث خالد أمين عن صورة التواصل بين المسرح المغربي والمسرح البرشتي من خلال كتابه «مساحات الصمت» (غواية المابينية في المتخيل المسرحي) بقوله: «بالنظر إلى طبيعة الثقافة المغربية ونوعية المخاضات السياسية والثقافية التي شهدتها المغرب خلال فترة السبعينيات، يمكن القول بأن الكثير من المسرحيين المغاربة عثروا على ضالتهم في مفهوم التغريب البرشتي، فبرشت كان له الفضل في نحت مجموعة من النظريات البديلة في الخارطة المسرحية المغربية والتي نلمس فيها

إن انتقال النظريات الفلسفية والفنية من بيئة إلى بيئة أخرى، يخضع لمجموعة من العوامل والمؤثرات التي قد تفتح جسور التواصل مع المتلقي، أو تبوء بالفشل فتكون ثمارها عكسية.

ويطرح إدوارد سعيد إشكاليتين هامتين في هذا الإطار:

× أولاهما: - هل تكتسب الفكرة أو النظرية قوة إضافية بحكم انتقالها من مكان إلى آخر، ومن زمن إلى آخر، أو أن الوهن يصيبها من جراء ذلك؟

× وثانيهما: - هل تصبح نظرية التي تنتمي إلى مرحلة تاريخية معينة وثقافة وطنية واحدة، غيرها في مرحلة وموضع آخرين؟

وينبئ إلى أن الانتقال إلى وسط جديد لا يمر دون عراقيل، كما تستلزم العملية مسلسلا من التمثيل والتأسيس مخالفا للمسلسل الأصلي. وأن أي إحصاء يستهدف حصر عمليات زرع النظريات والأفكار، ونقلها وتداولها وتبادلها يصبح أمرا معقدا.

ثم يضع أربع مراحل توضح الطريقة التي تسلكها أية نظرية خلال سفرها:

أول مرحلة: نقطة الانطلاق؛ أو ما يبدو كذلك، وهي مجموعة من الظروف الأصلية التي رافقت ميلاد الفكرة أو دخولها ميدان الخطاب.

ثاني مرحلة: المسافة المقطوعة، أو ذلك الممر الذي تجتازه الفكرة، عبر ضغط السياقات المختلفة، خلال انتقالها من نقطة معينة إلى زمان ومكان تصبح فيهما واضحة البروز.

ثالث مرحلة: [...] تخضع لمجموعة من الشروط يمكن تسميتها شروط القبول، أو أشكال المقاومة، كجزء لا بد منه لكي يحصل القبول، وهذه الشروط تواجه النظرية أو الفكرة المزروعة، وتمكن من إدخالها أو التساهل تجاهها مهما بدت غريبة (١)

ورغم خطورة سفر النظريات والأفكار الفلسفية والفنية، فقد غامر المسرحيون العرب بالتفاعل مع الإبداعات الغربية، وتقديمها في بيئة غريبة عنها. وأهم تلك النظريات الفلسفة الوجودية والفلسفة الاشتراكية، التي تشبع بها المسرح العبثي والمسرح الملحمي.

ولقد أبرز محمد عوزري جانبا من التواصل بين المسرحيين العرب والغربيين من خلال حديثه عن التجربة المسرحية بالمغرب، كنموذج يعكس لنا

والعربي، ثم التساؤل بعد ذلك، إن كان هذا المسرح في مستوى اللحظة التاريخية الراهنة؟ أو أكبر منها؟ أو أقل؟» (٨)

إن فلسفة المسرح الغربي تمكنت من أن تحفز المسرحي العربي على أن يجد ذاته من خلال الآخر، وأن يضع أسسا لفلسفة المسرح العربي، لأن التفاعل العلمي والثقافي والفكري لا يمكنه التطور والازدهار في عالم منغلق ومتقوقع، وهذا لا يعني الانحاء بل ازدواجية التواصل بين المكون الداخلي والخارجي يغني التجربة الإبداعية، ويكسبها تنوعا افرز لنا المسرح الاحتفالي والطليعي والتجريبي والملحمي. وكلها حسب رأي فرحان بلابل متفرعة عن نهج واحد هو (تغيير ترتيب أركان الدراما). [...] وينبه على أنه يكفي أن يتذكر القارئ نصوص سعد الله ونوس ورياض عصمت وعلي عقله عرسان وممدوح عدوان ووليد إخلاصي وعبد الفتاح قلججي وغيرهم من كتاب مصر، وأن يتذكر نصوص عز الدين المدني في تونس وعبد الكريم برشيد في المغرب وغيرهما من كتاب المغرب العربي (٩)

ويؤكد أيضا السعيد الورقي أن «النجاح الذي حققه المسرحان الملحمي والتجريبي كان له تأثيره على المسرح العربي خاصة منذ ستينيات الازدهار» (١٠) وينفي بول شاول الخصوصية العربية عن كتابات

الحضور البرشتي بقوة (مسرح النقد لمحمد مسكين، المسرح الجدلي، المسرح الثالث، المسرح الاحتفالي إلى حد ما)» (٤)

ويلخص حسن المنيعي مراحل التفاعل بين المسرح المغربي والمسرح الغربي قائلا: «الواقع أن تراكمات المسرح المغربي منذ نشأته سنة ١٩٣٢م، وإلى حدود الآن، تؤكد لنا أن الممارسة قد اعتمدت في الغالب على تجارب مسرحيته غربية بدءا بعملية الاقتباس، مروراً بعملية التشبع بمدارس ذات توجهات اجتماعية إيديولوجية رمزية، وأخرى عبثية ملحمية وتسجيلية، وصولاً إلى الاسترشاد بمدارس وتقنيات تهتم بالفضاء المسرحي وعلاقته بجسد الممثل وبتكوينه الفيزيولوجي النفسي، وكذا بأبعاده الحضارية والثقافية» (٥)

ثم يقدم لنا نموذجا من المسرح المغربي المتمثل في مسرح الصديقي الذي تواصل مع الأشكال المسرحية الغربية بفلسفاتها العديدة: «انطلاقاً من المسرح اليوناني، مروراً بالمسرح الكلاسيكي، وصولاً إلى المسرح الطليعي الذي لمسناه في رائعته «مومو بخرصة» و«في انتظار مبروك»» (٦)

إن عمق الفلسفة البريشتية ومهارته في إنتاج إبداع مسرحي متميز خول له إمكانية اختراق أفق توقع المتلقي العربي، لأن الفن لا ينفصل عن الفكر ولا ينفصل أيضا عن واقع الإنسانية جمعاء. لذلك صرح برشت قائلا: «(لقد أصبح المسرح حقل نشاط للفلسفة، أولئك الذين يسعون ليس فقط إلى توضيح العالم، ولكن إلى تغييره أيضا)» (٧)

ويعلق عبد الكريم برشيد على فلسفة برشت بالتأكيد على أن «المسرح ليس فرجة فقط، وإنما هو بالأساس فلسفة، فلسفة لتفسير العالم أولا، ولتغييره ثانيا. وتفسير العالم وتغييره، مهمتان صعبتان بلا شك، الشيء الذي يكشف عن خطورة هذا الفن الذي يسمى المسرح.

وأن قياس المسرح المغربي - كفن يفسر ويغير - قياس قوته وفعاليته، لا يمكن أن تتم إلا من خلال عمليتين أساسيتين:

- مقارنة هذا المسرح - كما هو كائن، هنا والآن - بما كان يجب أن يكون، أو بما هو كائن هناك.
- مقارنة هذا المسرح - كفن وعلم وصناعة - بالواقع التاريخي والحضاري للإنسان المغربي



الإرث الإنساني، إسهاما في تنفيذ نشر الوعي الفني والثقافي في حدود البيئة العربية والمحلية بما يمكن التعبير عنه من خلالها، كـ[الواقعية...] التي احتوت النصوص المسرحية في إطار موضوع القضية الاجتماعية، كمسرحيات يوسف العاني وطه سالم، وعادل كاظم (فكتب يوسف العاني مسرحية «إني أمك يا شاكر» وكتب طه سالم «قرندل» وكتب عادل كاظم مسرحية «الحصار». والتعبيرية في أطر سياسية واجتماعية فيما كتب جليل القيسي مسرحية «أيها المشاهد جد عنواننا لهذه المسرحية»، وكتب يوسف العاني مسرحية «الخرابة» (١٣)

ومادام أن المسرح الغربي تشعب بفلسفات متعددة تنحو نحو التجريب من أجل التثوير والتطوير، فإن مجموعة من الأسئلة ستطرح نفسها بقوة وتظل المساحات البيضاء مجالا خصبا للاجتهاد والوقوف عند نقط القوة والضعف.

كما أشار تيودور أويزلمان فإن «بعض الأسئلة لا يمكن أن يجيب عليها الأشخاص الذين يطرحونها، وإنما يمكن أن يجيب عليها آخرون» (١٤)

إن المسرحيين العرب أثبتوا قدرتهم على خلق فضاء مضاعف لفلسفة المسرح الغربي، حيث تمكنوا من خلال قراءتهم لمختلف الإنتاجات الغربية أن يجيبوا عن الأسئلة والإشكاليات التي تطرحها قضية سفر النظريات المسرحية إلى البيئة العربية، وتمكنوا من أن يهيئوا مناخا خصبا لترعرعها بشكل إيجابي ومن خلال براعتهم في التفسير والتأويل والتحليل -أي النقد البناء- وفق منهج مقارن يسمح بتجاوز حساسية الآخر، تمكنوا من نسج فضاء أرحب للحوار الفني والأدبي والحضاري، وفقا لفلسفات قد تتوافق، أو قد تتخالف لكن تظل قاعدة أن الاختلاف لا يفسد الود، شعار الأدباء والفنانين والمفكرين في معظم أرجاء العالم، والشاهد على ما نقول ثراء التبادل العلمي والثقافي والفني والأدبي عبر العصور والأزمان، لأنه مهما اشتدت حدة الصراع بين الأنا والآخر، فلا بد من وجود وجه معاكس، يتمثل في توثيق الحوار.

ومن رحاب المسرح يحدثنا محمد مصطفى القباج قائلا: «أكدت الأبحاث والمتابعات النقدية للنصوص والأعمال المسرحية الحداثية (بريشت- أونسكو- بيكيت... الخ) إن القضايا التي تطرحها هي من عمق

المسرحيين العرب إذ يصرح قائلا: «وإن كانت المسرحيات مكتوبة أصلا بالعربية كمسرحيات أحمد شوقي وسعيد عقل وعبد الرحمان الشرقاوي وعزيز أباظة والفريد فرج وسعد الله ونوس ويوسف إدريس، إلا أنها، في العمق، استلهمت البنية التعبيرية الغربية في الشكل الكتابي. ولهذا، فهي، وإن كانت كتبت بالفصحى، إلا أنها امتدادات للمسرح الغربي، فأحمد شوقي وسعيد عقل وألفرد فرج مثلا، من متبعي المسرح الكلاسيكي الفرنسي والانجليزي، وسعد الله ونوس ابن الكتابة البرشدية، ويوسف إدريس غرف من بيكيت وخصوصا في «الغرافير» (١١)

إن هذا الرأي يجعل المسرحيين العرب مجرد صدى للمسرح الغربي، ويلغي قدراتهم الإبداعية والفكرية، وإن كانوا قد تأثروا بالغرب، فهذا لا يعني أن فكرهم قد شل وأن ملكاتهم الجمالية والتخيلية قاصرة، كما أن اختيارهم لمرجعيات معينة لا يعني إلغاء لمرجعيتهم الأصلية. وإن كان الأمر كذلك فسنحكم على مسرح بريشت بأنه مجرد صدى للمسرح الياباني والصيني يحكم أنه تشعب به، وعلى آرتو بأنه مجرد ناقل للمسرح الياباني والشرقي بصفة عامة، وكذلك الأمر بالنسبة لآريان منوشكين ويوجينيو باربا.

إن التفاعل الثقافي والحضاري لا يعني إلغاء للأصل، بل هو تحفيز لتطويره وخلق فلسفات تسير إيقاع التطور الذي تعرفه الإنسانية، لبناء تواصل إيجابي مثمر.

وظهور مثل هذه الفلسفات والعلوم والنظريات الجديدة كان له أثر كبير في تحطيم معظم المعطيات الموروثة؛ ولا شك أن هذه التحولات الكبيرة في الأساليب الأدبية قد ساعد على رفع القيم الجمالية للمسرح الحديث من جانب، وإثراء الثقافة المعرفية على المستوى الإنساني من جانب آخر، في ترجمة وتجسيد المفاهيم النظرية بأطر جمالية جديدة تحقيقا لوظيفة الدراما كنشاط معرفي. (١٢)

لكن يظل التعامل مع الموروث رهين بمجموعة من الاعتبارات التي نجمها في الأخذ بما هو إيجابي وترك كل ما هو سلبي وفق خصوصيات الإنسان حسب هويته وانتمائه، وأن لا نتجاهل هذه الخصوصيات أثناء تواصلنا مع الغرب، ومادام «أن الثقافة والفنون إرث إنساني متبادل بين الشعوب والأمم، فقد كان للبيئة الفنية العربية ومنها العراقية حصة من هذا

والعربي من جهة، ومع الفلسفة الديالكتية من جهة أخرى. وشرح علاقة برشت واهتماماته بالأدب العالمية الأخرى منذ شبابه، وكيفية تحوله إلى تبني فلسفة الديالكتيك (الجدل)، كما تناول شرح أبرز ملامح المسرح الملحمي والمسرح التعليمي، وقدمت بعض النماذج منها، كما شرح طريقة برشت في التمثيل والإخراج المسرحي التي طبقها في مسرحه (برلينزاسامبل) في برلين الديمقراطية، والذي أسسه عام ١٩٤٩م بعد عودته من المنفى، وقد تتلمذ في هذا المسرح خيرة المخرجين والممثلين في أوروبا وألمانيا، وبعض المخرجين العرب وغيرهم حتى وفاة برشت في (أغسطس عام ١٩٥٦). (١٩)

ويؤسس لبداية تواصل المسرح العربي بالمسرح البرشتي بأوائل الستينات، حيث تم عرض مسرحياته وطبقت نظرياته وأساليبه في مسارح بغداد، والقاهرة، ودمشق، وبيروت، والكويت والأردن ودول المغرب العربي.

ويكشف يونس الوليدي عن نموذج للتواصل المسرحي العربي بالمسرح البرشتي من خلال مسرحية بروميتيوس ٩١ لمحمد الكفاط، بقوله: «تأثر محمد الكفاط بمفهوم التغريب البرشتي في هذه الإرشادات المسرحية المتعلقة بتركيب الديكور وتغييره أمام الجمهور من أهم عناصر تكسير الإيهام بالواقع، وبالتالي من أهم مقومات التغريب عند بريشت». (٢٠)

الاهتمامات الفلسفية، وعلى الخصوص إشكالية اللغة وأزمة الجماليات التي تسببت في ميلاد ما أصبح يطلق عليه «المسرح المضاد» (Anti-théâtre) وإشكالية الصراع بين الأنا والآخر في منحها الفلسفي. (١٥)

بحكم أن البعد الفلسفي كان حاضرا بقوة في الإبداعات المسرحية، بل أن المسرح كانت له القدرة على جس نبض المتلقي مع تلك الفلسفات، فإن عملية التواصل بين النص، والمنصة العرض، وقاعة العرض أسست لفلسفة التواصل المسرحي الحر. ومن بين مظاهر هذا التفاعل المسرحي، ما ورد في مقولة إسماعيل بن أصفية، التي تضعنا أمام صورة تفاعل المتلقي العربي مع المسرح البريشتي، وتحديدًا النقاد، إذ يرى بأن: «نقاد المسرح العربي الذين تجلت في كتاباتهم تلك المقاييس النقدية المستمدة من آراء بريخت ونظريته، مثلوا ظاهرة تلقي الخطاب البريختي في النقد المسرحي، [...] كانوا جميعهم من ذوي الاتجاه اليساري، أمثال محمود أمين العالم، وأحمد عطية، ورجاء النقاش، ومحمد الشوباشي، ولويس عوض، وعبد المنعم تليمة وغيرهم، من النقاد الذين اكتفوا بالدعوى إلى اجتماعية الأدب، وضرورة الاهتمام بمشكلات المجتمع والتعبير عن قضاياها، واستجابوا للتحولات السياسية والاقتصادية والاجتماعية التي جاءت بها ثورة ١٩٥٢م». (١٦)

ويؤكد إسماعيل بن صفية أيضا على أن «معظم الذين كتبوا مسرحيات ملحمة لاسيما الرواد منهم، كانوا يساريين أيضا أمثال رؤوف مسعد، نجيب سرور، ألفريد فرج، ميخائيل رومان، فأقبلوا على المسرح الملحمي لتقاطعه فكريا (باعتباره مسرحا اشتراكيا يدعوا إلى العدالة والمساواة)». (١٧)

ويربط كمال عيد بين الفلسفة الاشتراكية والتغيير الفني، إذ يرى بأن الواقعية الاشتراكية المتأثرة بالفلسفة الاشتراكية تنادي بتغيير الواقع، وعدم السكوت عليه.

فهو لا تكفي بالتغيير الفني، بل تنادي بالتغيير في أساس المجتمعات، وهي نفس فلسفة الكاتب الألماني برتولت برخت B.Brecht. (١٨) الذي تحدث عنه عدنان رشيد في مقدمة كتابه «مسرح برشت» إذ قدم أهم المراحل التي مر منها هذا المسرح، وكيف استطاع أن يربط جسر التواصل مع المتلقي الغربي



إن تشبع المسرحيين العرب بالفلسفات الغربية، واجتهادهم في اختراق أفق المتلقي العربي، دفعهم إلى التسليم بالجوانب الإيجابية المطلقة لتلك النظريات دون الالتفات إلى سلباتها، لأن التفاعل مع الآخر سواء في المعسكر الشرقي أو الغربي والمغاربي، يقتضي بذل مجهود في تحليل الفلسفات المطروحة، والأخذ بالجوانب الإيجابية ومراعاة المجتمع والمحيط والحضارة التي ستتغلغل بين أوصالها. غير أن الجراح التي عانى منها المثقف العربي جراء الحروب الامبريالية من الدول الغربية والهزائم المتوالية دفعتهم إلى البحث عن:

– الفلسفات الغربية الثائرة بعد الحربين العالميتين، الأولى، والثانية، حيث ظهر الاتجاه العقلاني مع ديكارت، والوجودي الإلحادي مع سارتر، والإلحادي مع نيتش.

– الفلسفات التي ظهرت في المعسكر الشرقي –أي الاتحاد السوفياتي سابقا–، والتي أفرزت لنا الفلسفة اليسارية والاشتراكية.

– وبين هذين العالمين كان هناك مثقفون عرب و مسلمون و مغاربة، تعاملوا مع كلا الثقافتين لكنهم لم يطمسوا هويتهم وأصالتهم، واقتنعوا بأن التخلي عن مبادئ الإسلام كان سببا رئيسيا في تراجع الأمة العربية الإسلامية.

كما يصرح رينيه جرار René Girard في كتابه «العنف والمقدس» بأن: «وجود الفكر الديني في بدايات كل مجتمع بشري من الأساسيات والتي لا تقبل الشك. وقد يكون الموضوع الديني هو الوحيد، بين المؤسسات الاجتماعية، الذي لم يستطع العلم معرفة موضوعه الحقيقي، أو وظيفته الصحيحة، ونحن نؤكد أن الموضوع الديني وهدفه اأالية الضحية البديلة. ووظيفته تأمين استمرار وتجديد آثار هذه العملية أي أن يبقى العنف خارج المجتمع» (٢٤).

ورغم تفاعل المثقفين العرب والمسلمين ومن بينهم المسرحيون بالفلسفات الغربية، إلا أنهم أدركوا أن الحضارة العربية الإسلامية غنية وقادرة على تجاوز أزماتها بالاجتهاد البناء والهادف، القادر على أن يترك بصمات الأصالة والحداثة في إبداعاته.

الأمر الذي حفز المسرحيين العرب للنهل من الرصيد الثقافي التراثي والحضاري، إذ ألف صلاح عبد الصبور مسرحية «مأساة الحلاج» المتشعبة بالفلسفة

ويضيف قائلا: «وإذا كان الكغط قد أشار في بداية اللوحة الثانية إلى أن ديكور بيت المحجور –أو بعبارة أخرى مع تشديد الحصار على العراق– سيصبح البيت أكثر ضيقا في اللوحة السادسة: «ينصرف بوشويكا»، يشرع مبارك في إغلاق كل منافذ الغرفة، ويمكن تضيق ديكور بيت المحجور إلى أقصى حدود ممكنة» (٢١).

واهتمام محمد الكغط بأسطورة بروميثيوس يرجع إلى ما تتضمنه من قيم فلسفية متمثلة في البحث عن الحرية والخلاص من القيود، وفضح مظاهر الانتهاكات التي يتعرض لها الإنسان، علما أن مسرحية بروميثيوس ٩١ كتبت بعد قيام حرب الخليج، وتواصل المسرحيين العرب مع الأساطير اليونانية، كان من أجل ترسيخ فلسفتهم الذاتية تجاه واقعهم المعيش وتطلعاتهم لمستقبل أفضل، متأثرين برواد المسرح الغربي الحديث، الذين أعادوا قراءتهم في المسرح اليوناني وقدموه في شكل تجريبي يتوافق وفلسفتهم في الإبداع والتفاعل مع واقعهم، ونذكر من بينهم ألبير كامو، الذي يحدثنا عنه حنا عبود في كتابه «الدوائر المغلقة» قائلا: «فإذا نظرنا في الأساطير اليونانية، برزت أسطورة سيزيف التي كانت محور فلسفة ألبير كامو في العبث، كما كانت أسطورة بروميثيوس محور فلسفته في التمرد» (٢٢).

واستطاع المسرح البرشتي أن يزود المسرحيين العرب بآليات تمكنهم من تقديم المسرحيات الأسطورية في قالب حداثي مغاير للفرجة الكلاسيكية والمتجسدة في تكسير الإيهام. ولم تقتصر إبداعات المسرحيين العرب المتأثرين بالمسرح البرشتي على الأسطورة فحسب، بل عرفت تنوعا وتعددا بتعدد القضايا السياسية والاجتماعية، ففي «مجلة المسرح خلال الستينيات كتب عدد من الكتاب المسرحيين في مصر مسرحيات تنتمي إلى الدراما الملحمية بدرجات مختلفة، والمسرحيات هي (لومومبا) أو (القناع) و (الخنجر) لروؤف مسعد، كتبت عام ١٩٦٥م، (اتفرج يا سلام) لرشاد رشدي، عرضت عام ١٩٦٥م، (النفق) لروؤف مسعد كتبت عام ١٩٦٦م، (آه يا ليل يا قمر) لنجيب سرور عرضت عام ١٩٦٧م. (الزير سالم) لألفريد فرج عرضت عام ١٩٦٧م، (بلدي يا بلدي) لرشاد رشدي، عرضت عام ١٩٦٨م، (ليلة مصرع جيفارا) لميخائيل رومان، عرضت عام ١٩٦٩م» (٢٣).

فرج ترجمها للألمانية ناجي نجيب وعنونها «على جناح التبريزي وتابعه قفة»، كتبت عام ١٩٦٨م، وهي تحكي عن «التبريزي» المفلس وتابعه قفة. ويحدثنا المؤلف عن مسرحيته قائلاً: «وقد شاهدت «التبريزي» المفلس قبل أن أكتب يدعو «قفة» إلى مائدته الوهمية، بجد لا على سبيل المزاح... ثم يسافر الاثنان إلى مدينة على حدود الصين فلا يجدان مفرا من الزعم بأنهما أغنياء، وأن القافلة للتبريزي تتبعهما وتحمل ثروات فوق ما يتصور ذهن... قد حملها التبريزي خلفه، نفقة لسياحته هو وخادمه، مما أغرى التجار باقراضه، والوالي بتزويجه ابنته... وكل مال وصل إلى أيدي التبريزي تصدق به على الفقراء... والفقراء أصبحوا صناعا وحرفيين وتجارا... والقافلة لا تأتي بعد...» (٢٨)

ويكشف ألفريد فرج عن فلسفته في تأليف مسرحيته بقوله: «سيرة القافلة في الواقع لم يبتدعها التبريزي أوقفه، وإنما شاركه في ابتداعها كل من صدق التبريزي وقفة. ولكل إنسان خياله الخاص ورغبته الكامنة في إيهاام النفس والغير باقتدار بوجود غير الموجود» (٢٩)

أما المخرج عزيز أحمد بيتر كرويش فيقدم لنا فلسفته في تواصله مع مسرحية «على جناح التبريزي وتابعه قفة» من خلال حوار له لمذبة تلفزيونية حيث يصرح بأن: «كل ممثل سألني ما هي القافلة.. وكنت

الدينية للمتصوفة في نموذج الحلاج، وتوفيق الحكيم بمسرحيته «أهل الكهف» التي يحدثنا عنها عبد الكريم برشيد قائلاً: «لقد عاد توفيق الحكيم إلى القرآن الكريم واتخذ من آياته المتعلقة بأهل الكهف خيوطاً نسج بها مسرحيته (أهل الكهف) ويقول صلاح عبد الصبور عن هذه الآيات القرآنية «إن معظم مشاهدتها تتبع أسلوب الحوار» (٢٥)

إن المسرحيين العرب والمسلمين أدركوا أن هدفهم يتمثل في التواصلهم مع الفكر والفن الأجنبي تواصل إيجابي قادر على الإنتاج، وأن لا يقتصروا فقط على الاستهلاك. وعلى حد تعبير محمد مصطفى القباچ: «لسنا في حاجة إلى أن نستمر في تناول الموضوعات التي تتضمنها الأعمال والنصوص المسرحية، فليس هناك أي موضوع فلسفي لم يجد المسرح منفذاً إليه أو ذريعة لمعالجته لا كمنشأ تخيلي محض، ولكن كمشروع كاشف لوضع تاريخي في الزمان والمكان، وتوجه استشرافي كما ينبغي أن يكون عليه فعل أو حياة أو فكر أو كيان» (٢٦)

أسهم عمق القضايا الفلسفية في المسرح الغربي على تعميق الرؤية لدى المسرحيين العرب ودفعمهم إلى طرح إشكاليات تنبع من عمق الحضارة العربية الإسلامية، مما حول تواصلهم مع الآخر:

- * من - مرحلة الاستهلاك.
- * إلى - مرحلة الإنتاج.

الأمر الذي يضعنا أمام فلسفة تواصلية مسرحية متداخلة بين حضارتين بدرجات متفاوتة:

الفلسفة والمسرح الغربي لفلسفة والمسرح العربي
المستوى الأول: الإرسال ← التلقي
المستوى الثاني: التلقي ➤ الإرسال.

يظل التواصل بين المسرحيين العرب والغربيين مشروطاً بعملية الإرسال والتلقي التي تعرف قوة في المستوى الأول وتذبذباً في المستوى الثاني.

ويعكس لنا المخرج المسرحي الألماني عزيز أحمد بيتر كرويش صورة معكوسة للتواصل بين المسرح الغربي والمسرح العربي، إذ استطاع أن يقدم مسرحية عربية للجمهور الألماني، واخترق أفق توقعه، وجعله يتجاوب معها تجاوباً إيجابياً، والمسرحية لألفريد



الاتجاه يعرف طريقه إلى العالم العربي بعد أن لفت إليه الأنظار توفيق الحكيم، عندما قدم مسرحية «الطعام لكل فم» ومسرحية «يا طالع الشجرة» وكتب لمسرحيته الثانية مقدمة حاول فيها أن يشرح مفهوم اللامعقول» (٣٤)

إن التأمل في المسرح الغربي وفي فلسفاته زود المسرحيين العرب بالآليات التي خولت لهم التواصل مع المتلقي العربي أولاً، ثم المتلقي الأجنبي ثانياً، وأدركوا أن قيمة إيداعهم لن تصل ذروتها إلا عن طريق ربط العلاقة بين الفلسفة والمسرح، فبحكم أن «العلاقة بين الفلسفة والمسرح علاقة تبادل وتداخل. ومرد ذلك إلى أن المسرح إنتاج مركب، فهو لغوي ومعرفي وأدبي وتقني، ويشكل موضوعاً للتفلسف بقدر ما يتناوله هو نفسه من موضوعات تمت إلى الفلسفة بصلة وثيقة» (٣٥)

ويقدم سعد الله ونوس رؤيته الفلسفية العميقة تجاه الآخر والذي كانت ثمرة للتأمل عن قرب في التجارب المسرحية الغربية، إذ يخبرنا بأنه «لن يقول بان هناك تعارضا جذريا بين المسرح بمفهومه الأوروبي وبين هوية الثقافة العربية. [...] ولكن سينطلق من التساؤل التالي:

هل هناك حقاً مفهوم أوروبي عن المسرح؟. ليخلص إلى أنه لا يمكننا أن نجد روابط حقيقية بين مسرح «الكوميديا فرانسيز»، و «مسرح الشمس». وبالتالي لا يمكن أن نتحدث عن مفهوم أوروبي للمسرح، لأنه لا يمكن أن نضع آرتو وبيسكاتور، وبرشت، وغور دون كريغ، وغروتوفسكي والليفينغ تياترو ... و ... في نفس السلة؟ [...] ليخلص في النهاية إلى أن الواحد المتجانس، ليس واحداً أو متجانساً. (٣٦)

ويضيف قائلاً: «لقد استوردنا مسرحاً جاهزاً وميتاً، وغرسناه في بلادنا، وكانت لدينا سذاجة الاعتقاد بأن الشكل ليس إلا وعاء محايداً ومرناً يمكننا أن نضع فيه المحتوى الذي يتلاءم مع حاجاتنا وقضاياها. [...] وفي هذه الخدعة، ضيعنا، ومازلنا نضيع الكثير من الجهد والوقت دون الوصول إلى «مسرحنا». إن الشكل في المسرح، وخاصة في المسرح يفترض المضمون دائماً، أو بتعبير أدق الموقف الفكري من الإنسان في سياق حركة التاريخ، بحيث أن كل تغيير في هذا الموقف – المضمون لا بد

أجيبه، إن القافلة هي السلام العالمي، هي حرية الإنسان، هي الطعام والكرامة، وإذا كنت تؤمن بالغد، فأنت تعرف أن القافلة في الطريق... مع التبريزي، مع الأميرة، ومع قفة آخر الأمر، ومع كل المدينة [...]، ولما اعترف قفة لهم بعدم وجود القافلة حزنوا... ثم عادوا يصدقون ويفرحون» (٣٠)

وتزداد فلسفته عمقا حين تطلب منه المذبة أن يوجه خطابه للمتفرجين، إذ يبادر قائلاً: «أريد أن أقول لهم، ها أنتم تتأملون وأنتم تضحكون، ها أنتم تضحكون وأنتم تتأملون، فهل رأيتم كيف يمكن أن يكون المسرح مفكراً وممتعاً في الأدب العربي» (٣١) يظهر تواصل عزيز أحمد بيتر كرويش عمقا فلسفياً، تكون لديه من المزج بين ثقافتين غربية وعربية وإسلامية، خولت له أن يقدم أعمالاً مسرحية ناجحة قادرة على اختراق أفق توقع المتلقي الغربي، وعلى حد تعبير يوسف سايفرت Josef Siefert فإن الفلسفة الغربية عاجزة عن تغذية طموحات المثقف العربي. إذ يصرح قائلاً: «فعندما نتذكر أن معتنقي الإسلام لم يجدوا في الفلسفة الغربية ضالتهم، لأن الأسس التي تنبني عليها هذه الفلسفة بعيدة كل البعد عن الأسس الأخلاقية والروحية التي ينبني عليها الإسلام من جهة، ولأن هذه الفلسفة تعمل على إقبار أسس عقيدتهم وأخلاقهم من جهة أخرى. وعندما نتذكر كذلك أن النسق المفاهيمي الغربي لم يعمل على إيجاد أية نقطة الالتقاء بالمسلمين، فإننا نفهم بالطبع أن أسس الحوار بين الفلاسفة الغربيين والفلاسفة المسلمين لم تكتمل، أو لم تقم بعد.» (٣٢)

أدرك المسرحيون العرب خطورة الانصهار في حضارة مغايرة عنهم، واهتموا بالبحث عن قوالب عربية للمسرح العربي، وكان توفيق الحكيم من أهم المسرحيين العرب الذين استفادوا من النظريات الغربية، دون طمس المعالم العربية والإسلامية، «وتعتمد فلسفته [...] على الإيمان بقصور العقل والاتجاه نحو الروحيات التي تجري في حياة الشرقيين وأعماق نفوسهم» (٣٣)

غير أنه لم يقص الفلسفات الوجودية التي تشبع بها المسرح العبثي من أعماله، بحكم أن الاستفادة من الجوانب الإيجابية للإبداعات الغربية، لا يعني إقصاء للفلسفة العربية الإسلامية. «وقد أخذ هذا

والمضمون في إبداعاتهم، محاولة منهم للبحث عن حلول للفشل الذي شل مجتمعاتهم. ونذكر من بينهم سعد الله ونوس الذي عكس هذا الاتجاه في مسرحياته، وتحديدًا في الفترة الزمنية المحددة بسنة ١٩٦٣م إلى ١٩٦٥م متأثرًا بكل من «سارتر» و«كامو»، ويحكم أن «رواد هذا الاتجاه قد عمدوا إلى استخدام أدوات مسرحية جديدة من خلال التهويل والتضخيم والمبالغة في رسم المناظر والشخصيات، كما استخدموا أسلوب المسرح داخل المسرح، على نهج الكاتب الإيطالي «لويجي بيراند يللو»، وعمدوا إلى التجريد والبعد عن محاكاة الواقع في صورته الخارجية، واتجهوا إلى البحث عن صورة الواقع في دخيلة النفس الإنسانية، وفيما تنطوي عليه أشكال الحياة، وسلوك الناس من حقائق كامنة تحت الحياة الظاهرية» (٤٢)

إن سعد الله ونوس قد اختار الاتجاه العيبي لي طرح من خلاله القضايا الشائكة والحساسة للأمة العربية والإسلامية، وكتب في هذا الإطار تسع مسرحيات هي:

- ١- ميدوز تحرق في الحياة سنة ١٩٦٢م.
 - ٢- مأساة بائع الدبس الفقير سنة ١٩٦٣م.
 - ٣- الرسول المجهول في مأتم انتيجونا سنة ١٩٦٣.
 - ٤- فصد الدم سنة ١٩٦٣م.
 - ٥- جثة على الرصيف سنة ١٩٦٥م.
 - ٦- الجراد سنة ١٩٦٥م.
 - ٧- المقهى الزجاجي سنة ١٩٦٥م.
 - ٨- لعبة الدبابيس سنة ١٩٦٥م.
 - ٩- عندما يلعب الرجال سنة ١٩٦٥م. (٤٣)
- وبالنسبة لعبد الواحد عوزري فإن الجيل المتأثر بالتيارات الغربية الحديثة وتحديدًا في المغرب يعتبره جيل الرفض، إذ يصرح بأن «هذا الجيل الجديد الذي يقدم نفسه باعتباره



أن يستتبع تغيرًا في الشكل» (٣٧) وفي نفس السياق يحدثنا عبد الرحمن بن زيدان الذي يرى بأن رفع الكفاءة الفكرية في التعرف على الآداب العالمية من حولنا، أمر حتمي وضروري تملّيه طبيعة الغرب بخصوصياته الفلسفية والنفسية والاقتصادية، وتفرضه -بالمقابل- خصوصيات الوطن العربي. إلا أن الأمر يحتاج إلى تحديد الموقف من المؤثرات الأجنبية، اقتباسًا كانت، أو نقلًا، أو موضوعًا للسؤال النقدي المسرحي العربي، وهو يريد أن يكون منفتحًا على التيارات المسرحية العالمية للتعامل مع أشكالها وتجاربها وأبعادها وخطاباتها الإنسانية. (٣٨)

إن إهمال المزج بين المضمون والشكل في المسرح العربي وغياب الكفاءة في التواصل مع المسرح الغربي يولد قصورا ذاتيا يدفع بالبعض على حد تعبير نهاد صليحة «إلى استعارة تقنيات المسرح التجريبي الغربي التي تتطلب مهارات ليست متاحة للمؤدين العرب، وتقليد أساليب تدريب الممثل الغربية، في جانبها الجسدي والعملي، دون الاهتمام بجوانبها الروحية والنفسية، وأسسها الفكرية، فقلد البعض منهج جروتوفسكي، والبعض الآخر منهج بريخت، أو غيره، وكان التقليد في كل الحالات خارجيا صرفا» (٣٩)

ويتطرق أيضا عبد القادر القط إلى الفروق بين المسرح الغربي والمسرح العربي ومدى تأثيرها على التواصل بين الثقافتين وقدم مسرح العبث كنموذج، إذ يرى أن «هذا الاتجاه لم يصادف نجاحا عند رواد المسرح العربي لأنه يعكس حاجات فنية ونفسية لبيئة تختلف جوهرًا عن الوطن العربي». [...] كما جاء تعبيرا عن ضيق الغربيين بحضارة تبدو لهم ثقيلة الوطاء على وجدان الإنسان وذاتيته إذ صبته في «قالب» من الأوضاع الاجتماعية والمادية الصارمة، [...]» (٤٠)

ويخلص إلى أن المجتمع العربي مازال يحاول أن يبني حضارته من جديد، ومازال أمام الإنسان فيه ألوان كثيرة من الطموح الواقعي الذي ينبغي أن يحققه، وما زالت مشكلاته وقضاياها واضحة محددة تدعو إلى شكل فني يلائم طبيعة تلك المشكلات» (٤١) وكما سبق وأشرنا، فإن معظم رواد المسرح العربي قد تشبعوا بالفكر الوجودي، على مستوى الشكل

أخرى من صور التواصل مع المسرح الغربي تظهر الجوانب الشائكة والحساسة والتي تتحدد في كون الغرب ليس وحده كلية ثابتة، فهو فضاء متعدد، تأسس، منذ بداياته الحديثة، على الاختلاف والتوتر والصراع. لذلك فإن سؤال الغرب بالنسبة للمثقف العربي كان دائما مصدر دهشة وحيرة وانفصال، فهو تارة تجسيد للعقل وتقدم للنزعة الإنسانية، وتارة أخرى قوة مسيطرة تعرقل نهضة الآخرين وتحول إلى عنف وحشي وتدخل غاشم. إنه غرب الإخاء والمساواة وحقوق الإنسان، وغرب العدوان واللاتكافؤ والاحتقار والاستعمار [...] لذلك نجد كتابات ومواقف فكرية من صميم هذا الغرب تدعو إلى نقده وتفكيك مقولاته وخلخلة نزعته المتمركزة حول العقل أو حول الغرب. (٤٧)

وإذا كان جون بيبير مايكل Jean Pierre Miquel يرى أثناء حديثه عن طبيعة المسرح بأنه من الحماقة أن نعالج المسرح كما لو أنه عالمي يحكم أن الممثل يحمل بطبيعة الحال ثقافته الخاصة، وفقط داخل إطار ثقافته يمكن أن يحمل إلينا شيئا ما. وإلا سيحاكي ممثلين آخرين، يمثلون ثقافتهم الخاصة. (٤٨) فإننا يجب أن نراعي هذه الخصوصية، وأن نبحث عن الأبعاد الفلسفية داخل ثقافتنا وحضارتنا لندعم بها قضايانا الأدبية والفنية.

ويضعنا أنتونين أرتو Antonin Artaud أمام قضية مهمة أيضا يجب أن ننتبه إليها أثناء تواصلنا مع الآخر، والتي نستخلصها من قوله: «نفهم أن هذه الأنثروبولوجيا المدخرة إلى التوق للماضي، يمكن أن تسخر المسرح مسكونا بالنوع البدائي والعودة إلى الأصول، متطلعا نحو الخارج ونحو الآخر كمحاولة لإيجاد دواء لأزمة الأشكال المسرحية التي هي في نفس الوقت مدركة كأزمة لكل الثقافة الغربية.» (٤٩)

إذن مادام الآخر يبحث عن حل لأزمته لدينا، ولدى المجتمعات الشرقية بصفة عامة التي تتوفر على طاقة روحية تفتقر إليها المجتمعات الغربية. فلا بد أن ندرك أننا يجب أن نجتهد في تفجير الطاقات الروحية والفكرية والجمالية الكامنة لدينا، وأن نبحت بدورنا لدى الآخر عن ما يحقق لنا تميزنا وخصوصيتنا، دون أن ننصهر في القوالب الجاهزة.

جيلا بلا شيخ، ويعتمد فقط على روحه اليقظة، سوف لن يعترف بالنموذج المقدم والمبجل منذ استقلال البلاد، فهو قبل كل شيء جيل رفض ومواجهة.» (٤٤)

ثم يضيف قائلا: «ولأن رواد هذا الجيل الجديد جاءوا إلى المسرح، على العموم، من الجامعة فإنهم سيبحثون عن مصادر الإلهام المسرحي في منابعها... وسيرفض هذا الجيل اقتباس كوميديا موليير ويتجه نحو ريبيرتوار آخر يمثله كل من بيرتولد بريخت، وهارولد بينتر، وبيتر فايس، وجان جوني، ولويجي بيرانديللو وأوغوست ستريندبيرغ، وصامويل بيكيت... أما المناقشات حول الإخراج فإنها ستتجه نحو عمل كل من كروتوفسكي، وبسكاتور والمسرح الحي... وكل ذلك سيؤدي حتما إلى ظهور كتابة مسرحية جديدة.» (٤٥)

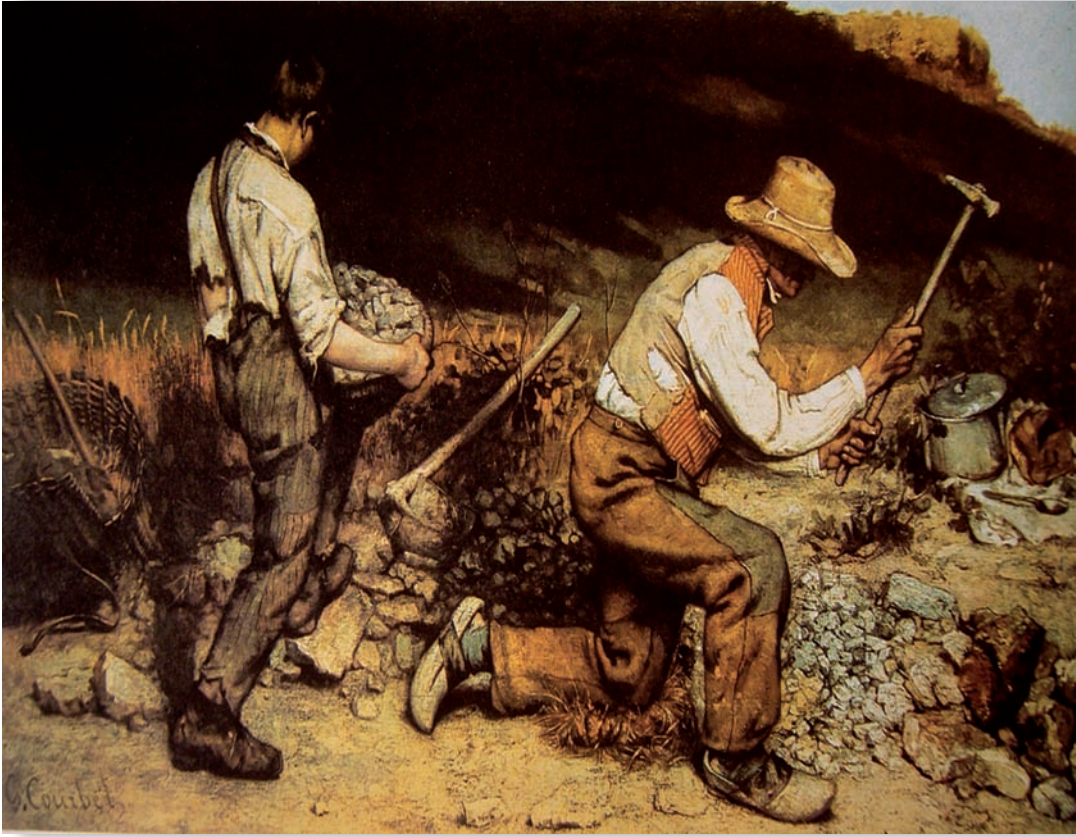
وفي المقابل نجد عقيل مهدي يوسف يعطي تصورا عن التواصل المشوه مع المسرح الغربي، إذ يعتبر أن مسرح اللامعقول أصبح من كلاسيكيات الدراما العالمية وينبذ الشباب إلى أن اعتقادهم خاطئ فيما يتعلق بأن كل (جديد) هو (اللامعقول) ويضيف قائلا: «أو إن شئنا الدقة أكثر أنهم يعتبرونها الأساليب الوحيدة المعبرة عن الجديد المبتكر! لذلك يتفقون على صيغ ومعالجات تكاد تكون مكررة ومستنسخة إحداهما عن الأخرى... في كل كتاباتهم وعروضهم (مثل غموض الأفكار وتعثر بناء الجمل والصراخ الهستيري، والضحك الآني، واستخدام الصليب كرمز عن معاناة الإنسان وانسحاقه، ودوران المجموعة في متاهات الظلام، وهي تهذي في سيولة عالم مجنون، والغوص تحت ركام الأشياء من أثاث وملابس وأحذية وأنقاض.» (٤٦)

ويذهب إلى أن الواقعية أكثر قدرة على تحقيق تواصل إيجابي في الوطن العربي الإسلامي ويقدم مسرح شكسبير كنموذج، ويستدل على قوله بأنه مسرح لا يخلو من الأغا والاشباح والفلسفة السايكولوجية، وكذلك مسرح ستانيسلا فسكي الذي يتوفر على طاقة إبداعية متميزة تتمثل في تكسير الجدار الرابع الوهمي واستخدام اليوجا والارتجال وتحريك جدران الديكور واستخدام تقنيات تظهر الشموع وهي تطير في الهواء وأشباه تراقص.

ومع محمد نور الدين أفاية نجد أنفسنا أمام صورة

الهوامش

- (١) إدوارد سعيد، عندما تسافر النظرية، مجلة بيت الحكمة، دار قرطبة للطباعة والنشر، الطبعة الثالثة، العدد الثاني، السنة الأولى، يوليو ١٩٨٦م، ص ١٢٩، ١٤٠.
- (٢) عبد الواحد عوزري، المسرح في المغرب، اتجاهات وبنيات، ترجمة عبد الكريم الامرائي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى، ١٩٩٨م، ص ٢١٩.
- (٣) محمد بهاجي، ظلال النص، قرارات في المسرح المغربي، دار النشر المغربية، الطبعة الأولى، ١٩٩١م، ص ٦٢.
- (٤) خالد أمين، مساحات الصمت، غواية المابينية في المتخيل المسرحي، تقديم د.حسن المنيعي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الطبعة الأولى، ٢٠٠٤م، ص ٣٠.
- (٥) حسن المنيعي، المسرح... مرة أخرى، سلسلة شراع دار النشر المغربية، العدد التاسع والأربعون، ١٩٩٩م، ص ٥٤.
- (٦) نفسه، ص ٥٦.
- (٧) عبد الكريم برشيد، الأزمة في المسرح المغربي أساسية أم انعكاسية؟ مجلة البعث الثقافية، الطبعة الوطنية، العدد الثاني، أكتوبر ١٩٨٠م، ص ٧.
- (٨) نفسه، ص ٧-٨.
- (٩) فرحان بلبل، النص المسرحي الكلمة والفعل، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٣م، ص ١٩-٢٠.
- (١٠) السعيد الورقي، تطور البناء الفني في أدب المسرح العربي المعاصر (في مصر)، دار المعرفة الجامعية الإسكندرية، ١٩٩٠م، ص ٢٦٨-٢٦٧.
- (١١) بول شاوول، المسرح العربي الحديث (١٩٧٦-١٩٨٩)، رياض الريس للكتاب والنشر، لندن، ١٩٨٩م، ص ٢٥.
- (١٢) فؤاد علي خازن الصالحي، دراسات في المسرح، دار الكندي للنشر والتوزيع، أربد، الأردن، الطبعة الأولى ١٩٩٩م، ص ٨٣.
- (١٣) نفسه، ص ٨٥-٨٦.
- (١٤) تيودور أويزerman، تطور الفكر الفلسفي، ترجمة سمير كرم، دار الطليعة، بيروت، لبنان، الطبعة الرابعة، ١٩٨٨م، ص ١٥.
- (١٥) محمد مصطفى القبايج، من قضايا الإبداع المسرحي، مطبعة النجاح الجديدة، الطبعة الأولى ١٤٢٠هـ - ٢٠٠٠م، ص ٢٥.
- (١٦) إسماعيل بن اصفية، أثر بريخت في الخطاب النقدي المسرحي العربي، النادي الأدبي الثقافي، جدة، علامات ج ٥٣، م ١٤، رجب ١٤٢٥هـ - سبتمبر ٢٠٠٤م، ص ٦٢١.
- (١٧) نفسه، ص ٦٢١.
- (١٨) كمال عيد، فلسفة الأدب والفن، (بتصرف)، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس ١٣٩٨هـ - ١٩٧٨م، ص ٣٢٢، ٣٢٣. (١٩) عدنان رشيد: مسرح العبث، دار النهضة العربية، بيروت، ١٤٥١هـ - ١٩٨٨م، ص ٧-٨.
- (٢٠) يونس الوليدي، الميثولوجيا الإغريقية في المسرح العربي المعاصر، مطبعة أنفوبراتن الليدو، فاس، الطبعة الأولى، سنة ١٩٩٨م، ص ٢٢٠.
- (٢١) نفسه، ص ٢٢٠.
- (٢٢) حنا عبود، مسرح الدوائر المغلقة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سنة ١٩٧٨م، ص ١٤٥.
- (٢٣) حياة جاسم محمد، الدراما الملحمية في مصر، عالم الفكر، م الخامس عشر، ع الأول، سنة ١٩٨٤م، ص ٨٤.
- (٢٤) محمد مصطفى القبايج، من قضايا الإبداع المسرحي، مطبعة النجاح الجديدة، الطبعة الأولى ١٤٢٠هـ - ٢٠٠٠م، ص ١٧.
- (٢٥) سعد الله ونوس، بيانات لمسرح عربي جديد، دار الفكر الجديد، سنة ١٩٧٨م، ص ٩٣-٩٤.
- (٢٦) نفسه، ص ٩٤-٩٥.
- (٢٧) عبد الرحمن بن زيدان، خطاب التجريب في المسرح العربي، مطبعة سيندي، مكناس، الطبعة الأولى ١٩٩٧م، ص ١٦.
- (٢٨) حياة جاسم محمد، الدراما الملحمية في مصر، عالم الفكر، م الخامس عشر، ع الأول، سنة ١٩٨٤م، ص ٨٤.
- (٢٩) رينيه جيرار، العنف والمقدس، ترجمة، جهاد هواش وعبد الهادي عباس، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق الطبعة الأولى، سنة ١٩٩١م، ص ١١٨.
- (٣٠) عبد الكريم برشيد، حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي، دار الثقافة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، سنة ١٩٨٥م، ص ٤٩-٥٠.
- (٣١) محمد مصطفى القبايج، من قضايا الإبداع المسرحي، مطبعة النجاح الجديد، الطبعة الأولى ١٤٢٠هـ - ٢٠٠٠م، ص ٢٤.
- (٣٢) ألفريد فرج، أضواء المسرح، دار الهلال، سنة ١٩٨٩م، ص ٢٨٣.
- (٣٣) نفسه، ص ٢٨٣-٢٨٤.
- (٣٤) نفسه، ص ٢٨٥.
- (٣٥) نفسه، ص ٢٨٥.
- (٣٦) يوسف سايفرت، تفاعل الحضارات، دور الفينومينولوجيا الواقعية في حوار الحضارات والديانات. ترجمة وتقديم: حميد لشهب، دعم من طرف الأكاديمية العالمية للفلسفة إمارة الليكتنشتاين، الرباط، ٢٠٠٤م، ص ٤٧.
- (٣٧) شوقي ضيف، الأدب العربي المعاصر في مصر، دار المعارف بمصر، الطبعة الخامسة، ١٩٦١م، ص ٢١٦.
- (٣٨) حنا عبود، مسرح الدوائر المغلقة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٧٨م، ص ١٤٣.
- (٣٩) نهاد صليحة، المسرح بين الفن والحياة، مطابع الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة ٢٠٠٠م، ص ١٦.
- (٤٠) عبد القادر القط، من فنون الأدب المسرحية، دار النهضة العربية، ١٩٧٨م، ص ٣٠٧.
- (٤١) نفسه، ص ٣٠٧.
- (٤٢) خالد عبد اللطيف رمضان، مسرح سعد الله ونوس، دراسة فنية، الكويت، ١٩٨٤م، ص ٣٣، ٣٤..
- (٤٣) نفسه، ص ٣٥.
- (٤٤) عبد الواحد عوزري، مرجع سابق، ص ٢١٨.
- (٤٥) نفسه، ص ٢١٩.
- (٤٦) عقيل مهدي يوسف، متعة المسرح، دراسة في علوم المسرح نظريا وتطبيقيا، دار الكندي للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، سنة ٢٠٠١م، ص ٤٧.
- (٤٧) محمد نور الدين أفاية، المتخيل والتواصل، مفارقات العرب والغرب، دار المنتخب العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، سنة ١٤١٤هـ - ١٩٩٣م، ص ٩٢.
- (٤٨) Jean-Pierre Miquel, le théâtre et les jours, Flammarion, 1986, p 42
- (٤٩) Monique Borie et Antonin Artaud, Le retour aux sources Editions Gallimard, 1989, p 12



لوحة «عمال تكسير الصخور» لـ جوستاف كوربيه

الواقعية والسينما:

مطاردة تعريف مراوغ

عصام زكريا

ناقد سينمائي من مصر

في الآونة الأخيرة ترددت كلمة «الواقعية» كثيرا حول عدد من الأفلام التي تصور بعض الظواهر الاجتماعية والسياسية المعاصرة، مثل العشوائيات والمظاهرات وطوابير الخبز والكوارث والحوادث المأخوذة عن صفحات الجرائد... هذا الاتجاه المتزايد إلى محاكاة الواقع كثيرا ما ينظر إليه باعتباره ميزة في حد ذاته، وهذا التصور ناتج عن افتراض بأن الفنان الذي يستلهم فنه من الواقع أفضل من الفنان الذي يعتمد على الخيال، وأن الفن يكون أفضل كلما كان يحاكي الواقع أكثر. هذه النظرة سائدة في مجتمعاتنا منذ عقود طويلة حتى بين نقاد الفن ومؤرخيه ولكن المدقق يمكنه أن يدرك مدى قصور هذه النظرة وتشوشها وسط ثقافة لم تفكر في التوقف يوما للتساؤل عما يعنيه مصطلح «الواقعية»..

أو «العبثية».

حتى منتصف القرن التاسع عشر، قبل بزوغ الثورة الصناعية والاختراعات والاكتشافات العلمية وأصول التفكير العلمي «المادي» أو «الواقعي» كما يجري تسميته، لم يشغل الكثيرون أنفسهم بمدى أهمية أن يكون الفن واقعيًا. الشيء المهم كان ضرورة توفر مجموعة من القواعد التي تخلق الاحساس بـ«صدق» ما تراه وتسمعه، حتى لو كان «اللياذة» أو «ألف ليلة وليلة». ومنذ أكثر من ٢٣٣٠ عاما وضع الفيلسوف اليوناني «أرسطو» شروط هذه المصادقية:

الدراما عند أرسطو تنقسم إلى نوعين رئيسيين هما التراجيديا والكوميديا، وكل منهما يجب أن يراعي مجموعة من القواعد حتى «يصدقها» الجمهور. في التراجيديا، مثلا، يجب أن تكون الشخصيات نبيلة، وحتى نصدق الحوادث التي تدور يجب أن يكون هناك دوافع مقنعة لدى الشخصيات وتبريرات منطقية للأحداث وأن يكون لها بداية ووسط ونهاية. لا يرفض «أرسطو» الخيال بل يدافع عنه، ولكنه يشترط «المصادقية». ومن الطريف أن هذه المصادقية تتفق مع قواعد المصادقية التي وضعتها هوليود، مثل مراعاة الصحة التاريخية للملابس والديكورات، كذلك استخدام تكنيك سينمائي جيد يتوافق فيه الصوت مع الصورة، وزوايا التصوير وتتابع اللقطات، ومع دخول نظام النجوم إلى هوليود أصبحت المصادقية أيضا مرتبطة بنوع الدور الذي يلعبه النجم، فهناك من يتخصص ويصدق الناس في دور البطل المغوار، أو من يتخصص ويصدقها الجمهور في دور الطاهرة البريئة...

هذه «المصادقية»، وباللعب، طالما استخدمت لتبرير أعمال جامحة الخيال، مثل أفلام الخيال العلمي والفانتازيا والأكشن، وطالما روجت لواقع ميلودرامي أو رومانتيكي مختلف تماما عن واقع المشاهدين وحياتهم... ومن المهم هنا أن نميز بين «القابلية للتصديق» وبين الواقعية.

اليوم الذي ولد فيه الواقع!

بالرغم من أن الفنون عمرها قديم جدا، آلاف السنين على أقل تقدير، إلا أن «الواقعية» كمذهب فني لم تظهر سوى في منتصف القرن التاسع عشر تقريبا، ولعل أول استخدام للمصطلح كان في مجال الأدب عام

فعلا... وهو أمر غريب لأن كلمة «الواقعية» هي أكثر المصطلحات استخداما في وصف الأفلام، إلا أننا حين نفكر قليلا في معناها فلن نصل غالبا إلى معنى محدد ولن نتفق على المقصود من هذه المعاني.

كلمة الواقعية ترد إلى أذهان المشاهدين غالبا أمام أي عمل يصور الطبقات الفقيرة والمتوسطة بقدر معقول من التفاصيل في الديكور والملابس ولغة الحوار وسلوك الشخصيات التي تتشابه مع ما يحدث في الواقع... ولكن هل يعني ذلك أن تصوير حياة الأثرياء أو المثقفين أو رواد الفضاء يتنافى مع الواقعية حتى لو كان يعتمد على تفاصيل حياتية دقيقة؟ ثم هل تعني التفاصيل الدقيقة التي نراها في فيلم أمريكي باهظ الإنتاج يروي قصة رجل عصابات عاش فعلا خلال فترة زمنية معينة أن هذا الفيلم واقعي؟

هناك فرق، إذن، يدركه المشاهد بين نوعين من محاكاة الواقع: الأول يمكن تسميته بـ«المصادقية» التي يجب أن تتوفر للعمل الفني حتى لو كان خياليا، وقد وضع «أرسطو» في كتابه «فن الشعر» قواعد هذه المصادقية، وسوف أعود إلى ذلك بعد قليل. النوع الثاني من محاكاة الواقع يحمل نوعا من الالتزام السياسي أو الاجتماعي لدى الفنان تجاه الواقع الذي يقوم بتصويره، غالبا ما يتمثل في الانحياز إلى الطبقات والفئات المهمشة والمظلومة. مع ذلك فمن التسطيح أن نقرن الالتزام بالـ«واقعية» لأن الموقف السياسي يمكن أن يقترن بأي مذهب فني حتى لو كان «السيريالية»



طالما أنها تتحدث عن حياة العمال والفقراء والمهمشين؟
سوف نعثر على بعض الاجابات فيما يلي.

السينما... هل هي فن واقعي بالضرورة؟

عندما ظهر فن السينما قبل سنوات معدودة من نهاية القرن التاسع عشر اعتبر البعض أن حلم تصوير الواقع وتسجيله وحفظه أصبح متاحا أخيرا، وقام الأخوان «لوميير» مخترعا السينما بتصوير فيلمهما القصير «العمال يغادرون مصنع لوميير» الذي يعد في رأي البعض فيلما واقعيًا، وفي نفس الفترة تقريبا كان الفرنسي «جورج ميلييه» يصور فيلمه «رحلة إلى القمر» الذي يعتبر أول فيلم فانتازي خيالي... ومنذ ذلك الحين توالى عشرات الأساليب وآلاف الأفلام يمكن تقسيمها تحت هذين التصنيفين: الأفلام التي تحاول أن تصور العالم كما هو، والأفلام التي تصور العالم كما يراه خيال الفنان. ولكن الأمر ليس بهذا الوضوح والبساطة، لأن كل فيلم على حدة يطرح ويعيد طرح السؤال، بقصد أو دون قصد، عما هو الفرق بين الواقعي وغير الواقعي... ولكن لنؤجل هذه المناقشة إلى النهاية.

مع استقرار صناعة السينما وانتشارها في هوليوود وضعت بعض القواعد الخاصة بـ«المصادقية» أو «القابلية للتصديق» التي يجب أن تتوفر في أي فيلم، خاصة في القصة والشخصيات، ثم في الديكور والملابس وتكنيك التصوير والإضاءة والمونتاج إلى آخره، ولكن تحت هذه الشروط الشكلية حملت الأفلام الهوليوودية

١٨٣٠ ليصف نوعا من الأدب يناهض الرومانتيكية التي سادت وقتها، وتلخيصا لهذا المواجهة يقول كاتب المسرح الشهير «بيتر بروك» (١٩٢٥ -) : «إذا كانت الرومانتيكية تمجد الخيال، فإن الواقعية أعلت من شأن البصر». الكلاسيكية وبالفعل ارتبط مصطلح الواقعية بالفنون البصرية في منتصف القرن التاسع عشر ليصف نوعا من اللوحات تحاكي الصور التي تنتجها كاميرا التصوير الفوتوغرافي، التي كانت اختراعا حديثا في ذلك الوقت، وكان الفنان التشكيلي جوستاف كوربيه (١٨١٩ - ١٨٧٧) من أوئل الفرنسيين الذين ارتبطت أعمالهم بمصطلح الواقعية خاصة بعد لوحته «دفن الموتى في أورنان» و«عمال تكسير الصخور» اللتين صدمتا رواد معارض باريس البورجوازيين ١٨٥٠.

إذا كانت الكلاسيكية ترى أن العالم أكثر منطقية ونظاما مما يبدو عليه، وإذا كانت الرومانتيكية ترى أن العالم أكثر عاطفية وإنسانية مما هو عليه، فإن الواقعية تحاول أن تصور العالم بدون مبالغات وبأكبر قدر ممكن من الموضوعية. لقد أمنت الواقعية بأن هناك حقيقة غير ذاتية وكافحت ضد الانحياز الشخصي للفنان وضد المبالغة في العواطف، وسعت وراء «الحقيقة» وطالبت الفنان أن يتخلى عن أفكاره المسبقة ويلتزم بتصوير ما يراه بأكبر قدر من «الدقة». لقد ارتبط ظهور الواقعية بازدهار العلم ووضع أسس التفكير العلمي مثل القدرة على الملاحظة والتسجيل الدقيق للظواهر ووضع الفرضيات واختبارها، كما ارتبط أيضا ببداية ظهور كتاب وفنانين يتمتعون باستقلالية تتيح لهم امتلاك وعي وضمير اجتماعي محايد يرى شرور المجتمع ويسعى إلى اصلاحها مثل «أونريه بالزاك» و«جوستاف فلوبير» في فرنسا و«تشارلز ديكنز» و«توماس هاردي» في إنجلترا.

ويثار هنا سؤال : هل كان ظهور «الواقعية» ناتجا عن عصر العلم بشكل عام و اختراع التصوير الفوتوغرافي ثم السينمائي بشكل خاص، أم أن اختراع الفوتوغرافيا والسينما - كما يرى البعض - كان وليد الميل المتزايد نحو رؤية الواقع وتسجيله، هذا الميل الذي غذته الحياة الصناعية والعلمية الحديثة؟

كذلك يثار سؤال آخر: هل الأفلام التي تجنح إلى الميلودرامية والمبالغات العاطفية وتنضح بالموقف الشخصي المنحاز للفنان يمكن وصفها بـ«الواقعية»



على مكافحة «الفن الجميل» وأي أسلوب يغازل العين والعواطف، وفي مجال السينما ظهرت «الواقعية» غالبا كرد فعل على الأفلام «التجارية» التي تنتجها هوليوود وغيرها من مصانع الأفلام «التجارية» سواء كانت في إيطاليا أو بريطانيا أو الهند. والفارق بين «الواقعية» و«الهوليوودية» هنا لا يكمن فقط في نوع القصص والحيكات التي ترويها الأفلام ولكن أيضا في طرق انتاج الأفلام وتنفيذها... ويتغير مفهوم الواقعية دائما وفقا لطريقة الانتاج وتنفيذ الأفلام بالإضافة إلى اختلاف الرؤية السياسية والفنية تجاه العالم.

واقعية جديدة... وقديمة

إذا كانت السينما التجارية تعرض ما يريد المجتمع أن يراه ويسمعه، فإن السينما الواقعية، كما يرى البعض، هي التي تقدم ما يرى وما لا يسمع عادة، وبينما يرى البعض أن الواقعية تهدف إلى تصوير المجموعات التي لا ترى، والأصوات التي لا تسمع وأنها من هذا المنظور ذات طبيعة سياسية، إلا أن الناقد الأمريكي «رايموند ويليامز» رأى أن «المد الاجتماعي للواقعية» لا يهدف فقط إلى تصوير الفقراء، ولكن أيضا الناس العاديين الذين يشبهون الجمهور الذي يشاهد الفيلم. وتوصف بالواقعية عادة تلك الأفلام التي تضع شخصياتها داخل الاطار الاجتماعي والاقتصادي، والمتاعب الاقتصادية التي تواجهها الشخصيات تكون أحد الدوافع الأساسية لحيكاتها. أحد التعريفات الأخرى للواقعية هي تلك النوعية التي تتخذ من «الحاضر» موضوعها: الواقعية لا يعينها الدراما التاريخية ولا الأحداث الماضية ولكنها تركز عملها على العالم المعاصر!

من أشهر التيارات السينمائية التي ارتبطت بمصطلح الواقعية تيار «الواقعية الجديدة» الذي ظهر في إيطاليا عقب نهاية الحرب العالمية الثانية على يد مخرجين مثل «روبرتو روسليني» و«فيتوريو دي سیکا» في أفلام اهتمت بتصوير البشر العاديين خارج الاستديوهات في حياتهم اليومية بدون حيكات درامية أو ديكورات أو اضاءة غير طبيعية. وكما يقول السيناريسات الايطالي «سيزار زافاتيني» أحد رواد هذا التيار: «على عكس الموقف الأمريكي... نحن نهتم بالواقع حولنا... أما الواقع في السينما الأمريكية فيتم «فلترته». ولكن «الواقعية الجديدة» ليست بأي حال أول واقعية

الكثير من عدم الدقة العلمية ومخالفة قوانين الطبيعة وروجت رؤية ميلودرامية للحياة تحول فيها البشر إلى أبطال أنصاف آلهة وأشرار أنصاف شياطين، ونظرة رومانتيكية للعلاقات العاطفية لا علاقة لها بالواقع. مع قيام الثورة الشيوعية في روسيا ١٩١٧ أصبح المذهب الفني الرسمي الوحيد المعترف به في الاتحاد السوفيتي والبلاد الشيوعية الأخرى هو «الواقعية الاشتراكية»، الذي يعتمد على تصوير مساوئ الرأسمالية وبطولات العمال والفلاحين والمتقنين المؤمنين بالاشتراكية في مواجهة الاقطاعيين والرأسماليين، وتتسم غالبا بالدعائية السياسية المباشرة والبساطة الشديدة في الشكل والاسلوب بهدف الوصول إلى الملايين الذين لا يعرفون القراءة والكتابة. وهناك فارق بين «الواقعية الاشتراكية» (سوشياлист رياليزم) وبين «الواقعية الاجتماعية» (سوشال رياليزم) التي تصف الأعمال التي تتناول مظاهر الثورة الصناعية وتأثيرها في خلق طبقة من الأغنياء جدا وأخرى من المعدمين، وتصور هذه الأعمال حياة الطبقة العاملة والفقراء والمهمشين والمهاجرين وكفاحهم في مواجهة الظلم وسوء الحظ كما يمكن أن تصور حياة الأغنياء اللاهية، ولكن مع وجود هامش من الذاتية للفنان وبدون الالتزام بالموقف الماركسي بالضرورة. وقد ظهرت «الواقعية الاجتماعية» ومشتقاتها في أوروبا وأمريكا غالبا كنوع من رد الفعل لمواجهة الرومانتيكية والمثالية والأعمال التي تستغرق في الذاتية، وبعض فناني «الواقعية الاجتماعية» أقسموا



«توني ريتشاردسون»، أحد رواد «السينما الحرة» في الخمسينيات والستينيات: «هي نوع مستقل من السينما التجارية، حرة في اتخاذ مواقف شخصية حادة وحرّة في إعلاء حق المخرج في التحكم بفيلمه». والواقعية البريطانية ذات صبغة سياسية يسارية واضحة، واهتمام أساسي بحياة الطبقة العاملة ومبازل الحياة اليومية العادية، ويمكن العثور على امتدادها في أعمال مخرجين معاصرين مثل «كين لوش» و«مايك لي». «الموجة الجديدة» البريطانية تختلف عن «الموجة الجديدة» التي ظهرت في فرنسا في نهاية الخمسينيات، والتي تحمل أسلوباً جديداً في النظر إلى الواقع وتحليله من خلال هدم الطرق القديمة في صناعة الأفلام... «الموجة الجديدة» في فرنسا اتخذت شكلاً آخر في الستينيات تحت اسم «سينما الحقيقة» - «سينما فيرته» - كانت رفضاً أكثر جذرية لطرق الإنتاج الهوليوودية التي تعتمد على النجوم والديكورات والمجاميع الضخمة والمؤثرات الخاصة... الخ، وفي المقابل اعتمد مخرجو هذا التيار على الممثلين غير المحترفين والكاميرات الصغيرة المحمولة على الكتف والتصوير في المنازل والشوارع، ومن الطرق التي اعتمدوا عليها تسجيل الحوارات العادية بين الناس في الشوارع ثم العثور على صور تناسب هذه الحوارات! تحت مسميات الواقعية، إذن، يمكن أن نعرّض على طيف واسع من التيارات والمواقف والأساليب، تتفق فقط في شيء واحد هو زعمها بأنها تقدم الواقع والحقيقة أكثر مما تقدمه الأفلام السائدة... ومن هذا المنظور يمكن أن

في السينما، لأننا نجدها في أفلام تعود إلى بداية السينما كما في الفيلم البريطاني «احتياطي قبل الحرب وبعد الحرب» الذي أخرجه «جيمس ويليامسون» عام ١٩٠٢، حول جندي يعود من حرب البوير إلى الوطن ليعاني من البطالة، أوائل الأفلام التي تحمل ميلاً واقعياً بارزاً فيلم «تابو» للمخرج الألماني «ف.م. مورناو»، وهو فيلم يضم ممثلين غير محترفين من سكان «تاهيتي» ويصور الواقع الاقتصادي وسيطرة الاستعمار على تجارة اللؤلؤ ظهر عام ١٩٢٢. في نفس العام في فرنسا ظهر تيار «الواقعية الشعرية» الذي كان رفضاً لكل من الرومانسية الهوليوودية ولـ «السينما الخالصة» التي نادى بها الطليعيون، وقدمت من خلاله أفلام تتحدث عن المهاجرين والعمال والمصانع وكان من أبرز ممثلي هذا التيار «جان جابان» الذي أطلق عليه نجم أدوار الطبقة العاملة ويمكن أن نلاحظ هنا التناقض الكامن في الربط بين كلمتي الواقعية والشعر، وقد أوضح الناقد «أندريه بازان» أن اختراع أشكال شاعرية جديدة هو أفضل وسيلة لتقديم رؤى وطرق جديدة للنظر إلى العالم والواقع... وسوف نجد أن مصطلح الواقعية كثيراً ما يطلق على أنواع مختلفة وقد تكون متناقضة في أساليبها ولكن يجمع بينها محاولة الخروج من الأشكال السائدة الثابتة واستخدام بعض العناصر السينمائية مثل التصوير أو المونتاج أو التمثيل بطرق جديدة.

وعلى العكس من «الواقعية الشعرية» في فرنسا و«الواقعية الجديدة» في إيطاليا، شقت السينما البريطانية طريقها الخاص في الواقعية الاجتماعية منذ بداية السينما تقريباً. استمدت الواقعية البريطانية جذورها من أعمال «تشارلز ديكنز» و«توماس هاردي» في الأدب وشهدت ازدهارها في مجال السينما الوثائقية خلال الثلاثينيات من القرن العشرين، وبعد فترة تراجع في الأربعينيات نتيجة التشدد الرقابي على الأفلام ذات المضمون السياسي والاجتماعي عادت الواقعية في الخمسينيات تحت اسم مختلف هو «الموجة الجديدة»، أو «دراما حوض المطبخ» كما أطلق عليها بعض النقاد نظراً لتركيزها على مظاهر الحياة اليومية، وهو مصطلح مستمد من الفن التشكيلي من بعض لوحات الفنان «جون براتباي» التي تصور أحواض وأدوات المطبخ والحمام، أو «السينما الحرة» حسب تعريف آخر، ويقول المخرج البريطاني المعروف



والأحياء الفقيرة والمخدرات، ولكنها بشكل عام تفتقد في معظمها للبعد السياسي اليساري المباشر كما نجد في الواقعية الإنجليزية مثلا.

الواقعية في العالم الثالث

من الطبيعي أن يزداد «الميل الواقعي» لدى صناع الأفلام اليساريين لأنها تتفق مع مفهومهم عن النقد الماركسي للأوهام ولأشكال الفنون التي تزعم تفوق الطبقات الأغنى وتبرر الظلم والعنصرية والاستعمار. وفي البلاد التي كانت تسعى للاستقلال عن الاستعمار أو التي استقلت حديثا أصبحت الواقعية مرتبطة بالكفاح السياسي، كما نجد في السينمات الهندية والأفريقية.

بالرغم من نزعتها الميلودرامية التي تسم أغلب أعمالها، إلا أن السينما الهندية شهدت بعض الأعمال الواقعية منذ عشرينيات القرن العشرين، كما عرفت «الواقعية الاجتماعية» منذ الأربعينيات على يد مخرجين مثل «شيتان أناند» و«بيمال روي» و«ريتويك جاتاك» و«ساتياجيت راي». السينما المصرية التي تغلب عليها الميلودراما أيضا قدمت بعض الأعمال الواقعية منذ الثلاثينيات في «السوق السوداء» و«العزيمة» والعديد من أعمال «صلاح أبو سيف». «عثمان سيمبين» في السنغال قدم أيضا مزيجا فريدا من الميلودراما والواقعية في أفلامه.

واقعية... أم ميل واقعي؟

يتحدث الناقد الألماني «زيجفريد كراكاور» عما يطلق عليه «الميل الواقعي» الذي يسم الأفلام التي «تحدد هويتها بالتعارض مع السينما التجارية السائدة والمهيمنة». ومن الفوارق الأخرى بين «المصادقية» الهوليوودية و«الواقعية» أن عناصر مثل التسلسل الدرامي ووجود دوافع للشخصيات ونوع فني للفيلم لا يتم التقيد بها في السينما الواقعية، التي قد يوجد بها لحظات ليس لها هدف درامي، هذا «الشعر المرئي» أو «شاعرية الحياة اليومية» كما يصفها الناقد الفرنسي «أندريه بازان»... «زافاتيني» قال عن فيلمه «أمبرتو دي»: «كنت أريد أن أصنع فيلما من لا شيء»!

الواقعية التي ظهرت في أعقاب الحرب العالمية الثانية لم تكن رفضا لهوليوود فحسب، ولكن لـ«القابلية للتصديق» نفسها التي تعد أحد شروط الفن السائد.

نعتبر فيلما مثل «فيرا الصغيرة» الذي ظهر في الاتحاد السوفيتي عام ١٩٨٨ عملا «واقعيًا» معارضا لعدم الواقعية التي اتصفت بها أفلام «الواقعية الاشتراكية» تحت الحكم الشيوعي!

الواقعية في هوليوود

في السينما الأمريكية أفلام «واقعية» بالتأكيد، وحتى في السينما الهوليوودية نجد أفلاما ومخرجين وتيارات تجنح نحو «الواقعية» بدرجات. مع الأزمة الاقتصادية وفترة الكساد الكبير في ثلاثينيات القرن الماضي اجتاحت هوليوود نوع من الواقعية تمثل في اتجاه معظم الأفلام إلى مناقشة قضايا وموضوعات معاصرة بعضها مأخوذ مباشرة من صفحات الجرائد، وبالأخص صفحات الحوادث، وفي الخمسينيات يمكن العثور على شكل جديد من الواقعية في فيلم مثل «على رصيف الميناء» للمخرج «إيليا كازان» الذي تألق فيه «مارلون براندو» بأسلوبه «الواقعي» في التمثيل.

يمكن العثور أيضا على أطراف من الواقعية داخل السينما المستقلة خلال الستينيات والسبعينيات مع بزوغ السينما السوداء «بلاكسبليتشن» التي تصنع بواسطة الأمريكيان الأفارقة وتتوجه لهم، والتي تطورت خلال التسعينيات على يد مخرجين مثل «سبايك لي» و«جون سينجلتون».

ويمكن اختصار الأمر بالقول أن الواقعية في السينما الأمريكية تجسدت في الخروج على معادلات الإنتاج الهوليوودية وفي المعالجات الأكثر جرأة وتشاؤما لمشاكل المجتمع الأمريكي مثل العنصرية والعنف



ما ينطبق على أي لوحة كلاسيكية مثل «الموناليزا» و«العشاء الأخير» وأي لوحة فنية تسعى إلى محاكاة الواقع.

بمعنى آخر، حسب رأي الناقد والمنظر السينمائي الفرنسي «كريستيان ميتز» أن كلا من الفوتوغرافيا والسينما تعتمدان على شفرات بصرية وموسيقية وشفهية يتعين على المشاهد فكها حتى يمكنه محاولة فهم المعنى، وبالتالي فهو يسقط أفكاره على ما يراه... الواقعية - كما يقول «ميتز» - «ليست نافذة (على الواقع)، ولكنها مرآة يرى فيها المتفرج نفسه».

في النهاية يمكن أن نتوصل إلى أن «الواقعية» في السينما هي مجرد فكرة ومحاولة لتصوير الواقع بأسلوب مختلف يعطي الانطباع بأن ما يراه المشاهد «ليس شغل سينما»، أي ليس فيلما مصنعا مفسركا بطريقة أو بأخرى... وبعد فترة، عندما يعتاد المشاهد على هذا الأسلوب ويدرك الصنعة التي يتم بها يكون الألوان قد أتت لإسلوب آخر وتيار آخر من «الواقعية» يحاول من جديد عقد صلة مباشرة وحميمة بين ما يراه المشاهد على الشاشة وما يعيشه ويراه في الواقع.



بعض هذه الأفلام أبدى لا مبالاة مدهشة بدوافع الشخصيات وبالمسار المتسلسل المنطقي للأحداث. وفي بيان جماعة «دوجما ٩٥» التي أسسها مجموعة من السينمائيين الدينماركيين منتص التسعينيات يمكن أن نرى أن القواعد التي وضعوها تعارض بشدة كل ما تتباهى به السينما التجارية السائدة مثل استخدام الديكورات والإضاءة الصناعية والموسيقى التصويرية والمونتاج الخلاق والتصوير من أكثر من زاوية، فقد قام مخرجو «دوجما ٩٥» بتحطيم كل هذه العناصر من أجل تقديم سينما تحاكي الواقع بأكبر درجة ممكنة. ولكن في السنوات التالية نجد أن زعيم المجموعة المخرج «لارس فون تريير» قد خرج على هذه القواعد تماما في فيلمه «راقصة في الظلام»، وهو ما أثار جدلا كبيرا حول مدى اخلاصه لمبادئ الجماعة، ولكن «فون تريير» لم يتوقف في أفلامه اللاحقة عن محاولاته لاستكشاف طرق جديدة في التعبير عن الواقع كما يراه.

الناقد الفرنسي «أندريه بازان» الذي حيره على ما يبدو مفهوم الواقعية لم يغامر بتسمية أي فيلم بأنه «واقعي»، ولكنه رأى أن هناك شيئا اسمه «الايمان الأصيل بالواقع» يربط في رأيه بين أعمال مخرجين قد يبدو على طرفي النقيض مثل «روبير بريسون» و«جان رينوار» و«فيتوريو دي سیکا» و«روبرتو روسليني» و«أورسون ويلز»! الأسماء السابقة تعبر عن أساليب سينمائية في غاية الاختلاف، فمن التقشف الشديد انتاجيا واسلوبيا عند «روسليني» إلى الإسلوبية المبالغ فيها عند «ويلز»، ومن الخشونة الزائدة عند «دي سیکا» إلى الشعاعية المطلقة عند «بريسون» يمكن أن نتأكد أن «الواقعية» لا يمكن تعريفها بسهولة.

وهل هناك واقعية فعلا؟

عندما ظهر التصوير الفوتوغرافي روج البعض لفكرة الواقعية باعتبار أن الإنسان توصل أخيرا لتسجيل الواقع بصريا، وعندما ظهرت السينما رأى البعض أن القدرة على تسجيل الواقع قد اكتملت.

ولكن من قال أن الصورة الفوتوغرافية «واقعية»؟ انها مجرد ورقة ثنائية الأبعاد تختزل مشهدا ما متحركا وتثبتها داخل اطار محدود بالأبيض والأسود أو بألوان مهما بلغت دقتها فهي تختلف عن ألوان الواقع... وهو



عباس كيارستمي هدام حاذق.. يتعين عليه أن يمشي بحذر

ستيوارت جيفريز

ترجمة: أمين صالح

كاتب وقاص من البحرين

في الثامن عشر من مايو ١٩٩٧ ارتكب عباس كيارستمي ما اعتبره البعض «زلة» في السلوك الاجتماعي، فقد قبل كاثرين دينوف على خدها، في صالة لوميير بمهرجان كان، أثناء تسلمه الجائزة الكبرى من النجمة الفرنسية، وذلك عن فيلمه «طعم الكرن» (منافسة مع الياباني شوهي إمامورا عن فيلمه «الانقليس» The Eel) في طهران، لم يثر فوز كيارستمي، الذي هو تكريم للسينما الإيرانية، أكثر السينمات الوطنية إثارة للاهتمام والإعجاب في العالم، قدر ما أثارت تلك «الزلة» عندما قبل امرأة، هي ليست زوجته، علانية. هذا الفعل أزعج الذهنية المحافظة إلى حد أنه حال دون عرض الفيلم. فرحة الفوز تلاشت سريعاً، وكيارستمي اضطر إلى الابتعاد عن مقر إقامته حتى تخدم العاصفة ويهدأ الوضع.

يتعين عليّ أن أعمل بطريقة ملتوية، حتى لو اضطرت إلى العمل في المونتاج ليلاً».

وفي ما يتعلق بالشكوك بشأن شهرته في الخارج، يقول كيارستمي: «إنهم يشعرون بقلق من وجود مؤامرة في هذا الشأن، حيث الغرب يعمل على ترويج الافلام السيئة الصادرة من إيران».

كيارستمي امضى سنوات وهو يزور، كل شتاء، المناطق الريفية في إيران، مصوراً الأشجار غير المورقة في مواقع بيضاء. إن عدداً من افلامه تتضمن لقطات طويلة لإبطاله وهم يسوقون السيارة في الريف النائي. العديد من افلامه مصورة بداخل أو من السيارة وهي تتحرك عبر شوارع العاصمة الملوثة والمزدحمة. يقول الناقد جوف اندرو: «في السيارات يجد كيارستمي البيئة الملائمة للتصوير. إنه الحيز الحميم حيث يتبادل الأفراد الحديث بحرية، وهو أيضاً الموقع الرخيص جداً».

حصل على شهادة في الفنون الجميلة قبل أن يشرع في العمل كمصمم جرافيك. وعندما سئل عما تعلمه في الجامعة، قال: «تعلمت اني لم اخلق لاكون رساما».

في ١٩٦٩ التحق بمركز التنمية الثقافية للأطفال والشباب.. «كان من المفترض ان نحقق افلاما نتعامل مع مشاكل الطفولة. في البداية، كان ذلك محض عمل، وظيفة، لكن هناك تشكلت كفننا. الشيء المهم هو انني لم اعمل في الافلام

التجارية. والسنوات العشر التي قضيتها في المركز كانت من افضل المراحل في حياتي المهنية». هذا لان السينمائيين الذين عملوا في المركز لم تفرض عليهم قيود او كوابح ولم يواجهوا مشاكل مالية، بالتالي كان بوسعهم الانخراط بسهولة في التجريب، والجراة في الابتكار والتجديد. في ذلك الحين، في السنوات الاخيرة لحكم الشاه، بينما السينما الإيرانية عرضة لشتى القيود، كان المركز واحة للإبداع.

في العام ١٩٧٧ واجه كيارستمي الرقابة عندما حقق فيلماً قصيراً بعنوان «تحية تقدير إلى المعلمين»

ذات مرة صرّح جان- لوك جودار قائلاً: «الفيلم يبدأ مع جريفيث وينتهي مع عباس كيارستمي». أما مارتن سكورسيزي فقال: «كيارستمي يمثل المستوى الأعلى من البراعة الفنية في السينما». وعندما تصل هذه الأقوال إلى مسامع كيارستمي، فإنه يعلق مازحاً: «هذا الإعجاب ربما يكون مناسباً أكثر بعد وفاتي».

وعن الموقف الرسمي من أعماله يقول: «الحكومة قررت ألا تعرض أي فيلم أنتجته منذ عشرة أعوام. اظن أنهم لا يفهمون افلامي، لذلك يحظرون عرضها خشية ان تحتوي على رسالة لا يريدون وصولها إلى أحد. إنهم يميلون إلى دعم الافلام التي هي اسلوبيا مختلفة تماماً عن افلامي.. اعني الافلام الميلودرامية».

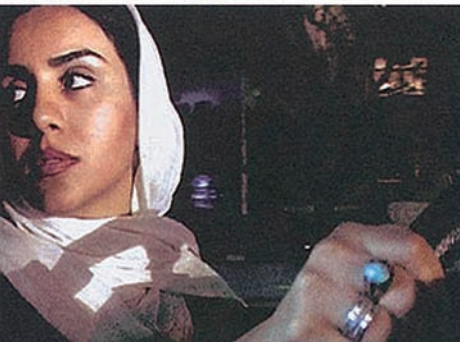
في الولايات المتحدة أيضاً واجه مشكلة مع السلطات، في العام ٢٠٠٢، عندما رفضت منحه تأشيرة دخول لحضور مهرجان نيويورك السينمائي، ملياً دعوة وجهها إليه مدير المهرجان ريتشارد بينا الذي علق قائلاً بمرارة: «إنها إشارة مخيفة إلى ما يحدث في بلادنا اليوم والتي لا يبدو ان احدا يدركها او يهتم بهذا النوع من الإشارات السلبية المرسلة إلى العالم الإسلامي كله (إن لم نقل إلى العالم اجمع)».

لكن للمخرج العديد من الاصدقاء والمعجبين.. «هناك عروض استعادية لافلامي كل سنة في بعض البلدان. هذا العام هناك تظاهرة في ساو باولو، وأخرى في اليابان. العام الماضي كنت في تورين». وفي لندن، العام ٢٠٠٥، أقيمت تظاهرة خاصة حملت عنوان «عباس كيارستمي: رؤى الفنان»، عُرض فيها عدد من افلامه وصوره الفوتوغرافية وأعماله التشكيلية، إضافة إلى قراءات شعرية.

ليس امراً لا يحتمل لفنان، أعماله مشبعة بثقافة بلاده ومناظرها الطبيعية، ان يجد الترحيب والحفاوة في مختلف مناطق العالم بينما في وطنه تمنع افلامه رسمياً فلا يمكن الحصول عليها هناك إلا من خلال اقراص DVD المهربة السيئة او العروض السرية؟

علق كيارستمي على هذا، في إحدى مقابلاته فقال بنبرة هادئة لا إنفعال فيها: «الحكومة لا تعترض طريقي، لكنها أيضاً لا تساعدني.. كل منا يعيش حياة منفصلة عن الأخرى».

ثمة امتعاض متزايد، من قبل السلطات، على شهرته في الغرب، واستياء من تركيزه على مظاهر الفقر. لقد اضطر إلى أن يشتغل على مونتاج معظم مشاهد فيلمه «طعم الكرز» في منتصف الليل، وهي الفترة التي تكون فيها معدات واجهزة المونتاج متوفرة ومتاحة له.. يقول كيارستمي: «الحكومة لا تملك صالات السينما فحسب بل أيضاً وسائل الإنتاج، لذا



أين يريد أن يصور: «لقد واجهت مشاكل في مساعدة ابني في حل واجبه المدرسي... لهذا السبب قررت ان اجلب كاميراتي الى هنا، لاكتشف إن كانت المشكلة خاصة بابني ام ان لها علاقة بنظام التربية الفعلي».

بعض النقاد تناولوا الفيلم باعتباره شجباً لنظام التربية الانضباطي والقمعي في إيران. لكن الفيلم ايضا يتصل بإحدى ذكريات كيارستمي ايام الدراسة، والتي قال عنها في إحدى مقابلاته «انها لا تزال تشكل صدمة».

قرب نهاية «الفرض المنزلي»، يصور كيارستمي التلاميذ واقفين في صفوف مكتظة في الملعب وهم يتلون صلاة تتعرض للمقاطعة مع انشغال الاطفال باللعب بينما التلاوة تستمر. كيارستمي اضطر إلى إلغاء الصوت في هذا المشهد بعد احتجاجات وشكاوى من الجماعات الدينية التي اغضبها خلو المشهد من حالة الروع والخشوع المفترض توفرها في هذه الحالة بدلا من التلاوة الآلية. ذلك قادي إلى سؤال كيارستمي عن مدى تدينه، فاجاب قائلاً: «لا استطيع ان احيبك على هذا السؤال. اظن ان الدين مسألة خاصة جداً، والماساة في بلادنا ان المظهر الشخصي قد تعرض للهدم والتدمير. هذا المظهر الاكثر شخصية من حياتنا اصبح اداة في يد السلطة. قيمة الناس صارت تقاس بحجم ودرجة إيمانهم الديني».

فيلم «الفرض المنزلي» منع عرضه في إيران لثلاث سنوات، وعرض لاحقاً للبائعين فقط... «بعد ان حققت الفيلم، اجبرت على ترك المركز لان الفيلم لم يعجبهم ولم يتفقوا معه».

في خريف ١٩٨٩ قرا كيارستمي قصة غريبة منشورة في إحدى المجلات عن عامل مطبعة عاطل عن العمل، وهو مطلق واتصاله بابنه الصغير هش جداً، يحكم عليه بالسجن بعد انتحاله شخصية المخرج السينمائي المعروف محسن مخملباف بدافع الاحتيال والنصب. وقد قرر كيارستمي ان يعيد خلق الاحداث سينمائياً، مستخدماً الشخص الحقيقين، إضافة إلى مخملباف نفسه.

لقد شرع في إعادة خلق الاحداث التي أدت إلى اعتقال سابينان، الذي بدا احتياله ذات يوم في باص، وهو جالس إلى جوار سيدة تقرا سيناريو فيلم «راكب الدراجة» لمخملباف. عندئذٍ خطرت له فكرة ان ينتحل شخصية مخملباف، عارضا ان يشاركها هي وعائلتها في فيلمه التالي. لكن الشكوك في نواياه المريبة تزداد حتى يتم التبليغ عنه والقبض عليه.

كيارستمي حصل على موافقة القاضي (بدوره من المعجبين بمخملباف) على تصوير محاكمة سابينان بتهمة عدم إيفائه الدين الذي اقترضه من العائلة لدفع اجرة التاكسي

وكان ذلك بتكليف من وزير التربية، بقصد عرضه في حضور الشاه في يوم المعلمين. الوزير شاهد الفيلم مسبقاً وطالب بحذف لقطات لنساء يرتدين الحجاب، والذي يعني انهن معارضات لحدث الشاه. كيارستمي رفض فعل ذلك بنفسه، داعياً الوزير إلى ان يقوم هو بحذف ما يراه ضرورياً. الوزير بدوره رفض فعل ذلك، والنتيجة ان الفيلم منع من العرض. المفارقة انه، بعد الثورة، استمر منع الفيلم بسبب تصويره لنساء غير محجبات.

المصير ذاته تعرض له فيلمه الوثائقي «حالة أولى، حالة ثانية»، الذي حققه في ١٩٧٩. إنه عن مدرس يطرد مجموعة من الطلبة خارج الفصل عندما يرفض احدهم الاعتراف بانه تحدث وراء مقعد المدرس. كيارستمي عرض هذا الفيلم على خبراء في التربية، ايام الشاه، وصور آراءهم. تصوير الفيلم كان على وشك الانتهاء في الاول من فبراير، وصل إية الله خميني إلى طهران من منفاه الفرنسي وبعد عشرة ايام اعلن الجمهورية الإسلامية.

شرع كيارستمي في إعادة تحقيق الفيلم، متخلصاً من التعليقات ومغيراً بناء العمل. لقد قرّر ان يجعل الفيلم يتناول المازق المفرغ في قالب درامي: الحالة الاولى تشمل الطلبة الذين يرفضون الوشاية بالطرف المذنب. في الحالة الثانية نرى واحداً من الطلبة يخبر الإدارة باسم المذنب فيسمح له بالعودة إلى الفصل. كل المراقبين الجدد، بمن فيهم وزير التربية الجديد، تم تصويرهم وهم يبدون تعليقاتهم على الحالتين. الكثيرون تناولوا الفيلم بوصفه حكاية رمزية عن البوليس السري التابع للشاه.

فيلم «حالة واحدة، حالة ثانية» مباشرةً حصل على جائزة في مهرجان طهران لأفلام الاطفال والشباب. بعد فترة قصيرة، منعت الحكومة الفيلم واعتبرته هداماً بسبب رسالته المفترضة ولان بعض المعلقين ينتمون إلى احزاب سياسية (الحزب الشيوعي، الجبهة الوطنية الديمقراطية) غير مشروعة. نتيجة لذلك، اختفى الفيلم عن الانظار لعقود، ولم يعرض إلا في العروض الاستيعادية التي اقيمت في تورين سنة ٢٠٠٣. بعد الثورة، استمر كيارستمي في تحقيق افلام عن الاطفال. اخر افلامه مع المركز كان «الفرض المنزلي»، والذي كان نتاج تجربة شخصية: علاقته مع بارفين امير غولي، مصممة المناظر التي تزوجها في ١٩٦٩، كانت في حالة انهيار. وقد قدم سبباً آخر لبقائه في إيران بعد الثورة: «ثورة داخلية كانت تندلع في اسرتي، لقد انفصلت عن زوجتي وكان عليّ ان اعطني بولدي، لذا كان مستحيلاً بالنسبة لي ان افكر في مغادرة البلاد».

في بداية الفيلم، نرى كيارستمي وهو يشرح لمدير المدرسة



بالفكاهة. ومثلهم هو هدام حاذق.. لكن يتعين عليه أن يمشي بحذر».

إن هل الرقابة والقمع من الأمور التي تساعد أو تعوق كيارستمي وآخرين في الموجة الجديدة من السينما الإيرانية؟

جيل جاكوب، مدير مهرجان كان وواحد من أشد المعجبين بكيارستمي، يميل إلى الاعتقاد بأنها تساعد، ويقول: «الثورة الفنية غالباً ما تحدث في تلك الأقطار المثقلة بالقيود، حيث الفنان لا يكون حراً. الفن غالباً يولد من الكبح. من ناحية أخرى، عندما تكتشف الحرية من جديد، يكون هناك أحياناً نقص في النوعية لأن الخيار يصبح ضخماً، وي طرح معضلات جديدة».

ويفسر جاكوب سبب تجاوز أعمال كيارستمي تخومها القومية فيقول: «تم الإقرار بموهبته لأنه انساني النزعة. الجمهور العالمي، من كل بقعة في العالم، يتعاطف مع الحقائق والإيماءات الحميمة لضحايا الزلزال أو لامرأة تسوق سيارتها لمدة تسعين دقيقة».

لكن ليس كل ناقد يتفق مع هذا. روجر إيبرت، الناقد الأمريكي المؤثر، يتهم كيارستمي بـ «الشكلانية الجافة والقاحلة» وبـ «تفكير أو إمالة» الجمهور. يقول إيبرت: «لست قادراً على فهم عظمة عباس كيارستمي. سمعته النقدية لا تضاهي. المخجل أن عدداً من المخرجين الإيرانيين الجيدين يتم إهمالهم في هذا الإفراط في الثناء الموجّه إلى كيارستمي. بما أن كيفية سرد قصة ما هي ما تحدد نجاح وفعالية أي فيلم، فإنه أمر مخجل أن توصل الأبواب في وجه القصص الإيرانية بسبب عصبية من محبي الفن».

عندما أخبرت كيارستمي بأنني شاهدت فيلمه «خمسة» على شريط فيديو، أبدى استياءه وامتناعه. قال: «لست سعيداً لمشاهدتك الفيلم بهذه الطريقة. أنت تحتاج إلى تسجيل صوتي جيد، شاشة كبيرة، وظلام تام. يجب أن تكون مقتنعاً بأن الفيلم يصور العالم كله وهو مغمر بالظلمة حين يختفي ضوء القمر. لقد استغرق تصوير الفيلم سنتين من حياتي. كان أصعب فيلم حققته في مسيرتي، لكن ذلك لا يظهر على السطح».

المصدر: The Guardian, 26 April 2005

وشراء هدية لابنه.

يقول كيارستمي: «جوهرياً، ما يتعامل معه الفيلم هو الاختلاف بين «النفس الخيالية» و«النفس الحقيقية». كلما كان الاختلاف كبيراً، ازداد الشخص اضطراباً عقلياً وساء توازنه».

العلاقة بين الواقع والاختلاق كانت غامضة وغير محددة حتى النهاية عندما، في مشهد وثائقي، يكافئ كيارستمي بطله سابزيان، عند إطلاق سراحه من السجن، بجعله يقابل مخرجه المفضل مخلص، الذي يصل راكباً دراجة بخارية ويأخذ معه سابزيان ليقدم اعتذاره إلى العائلة التي احتال عليها. في هذا الموضع، يكون كيارستمي قد تخطى عن ما فعله من إعادة بناء أمينة تقريباً لتلك الأحداث، مستخدماً الشخصيات الواقعية، حيث يبدأ الآن في خلق الواقع وجعل حلم سابزيان يتحقق. لكن هنا ثمة انعطاف غير متوقع، ففي اللحظة التي تنطلق الدراجة البخارية حاملة الاثنين، متوقعين أن نسمع المحادثة بينهما، ينقطع الصوت. بعض النقاد برروا ذلك بأن كيارستمي أراد أن يحترم خصوصية اللقاء. على أية حال، يصعب تحديد السبب.

فيلمه «عشرة» عن امرأة تقود سيارتها وتجري أحاديث مع ابنها الصغير، وصديقتها، ومومس، وامرأة عجوز. الفيلم، على نحو صريح، يحمل مضموناً سياسياً. المرأة مطلقة، وفي موضع ما تبدي تذمرها من «القوانين الغبية» في إيران التي تحظر على المرأة الطلاق ما لم تتهم زوجها بسوء المعاملة والإيذاء الجسدي أو بتعاطي المخدرات.

عندما سئل كيارستمي: إن كان الفيلم مستمد من تجربته مع الزواج، قال: «بالتأكيد، أنا لا أعكس ولا أظهر إلا ما اختبرته وعشته بنفسي. انفصلت عن زوجتي منذ ٢٢ سنة. في إيران، النساء بعد الطلاق يفقدن استقلاليتهن. من حقهن أن يطلبن الطلاق، لكن اقتصادياً لن يكون بإمكانهن إعالة أطفالهن فيفقدن حق حضانتهم ورؤيتهم، إلا في أحوال نادرة. حالات كهذه تنجم عنها مأساة لكل الأطراف».

البعض يتهم كيارستمي بأنه لا يتخذ موقفاً واضحاً وصريحاً من مسائل القمع والفقر والظلم في بلاده. يرد الناقد جوف أندرو قائلاً: «هذا خطأ. على المرء أن يسأل نفسه، إن كانت أعمال كيارستمي غير سياسية فلماذا يمنع عرضها في إيران؟»

ويقول المخرج البريطاني، الملتزم سياسياً، كين لوش: «الفعل السياسي الحقيقي يكمن في القصص التي يختارها لأفلامه. إن أعماله غالباً ما تذكرني بأفلام ربيع براغ عندما تعرضت تشيكوسلوفاكيا لغزو من القوات السوفيتية.. لقد اختار أولئك المخرجون أن يحققوا أفلاماً عن الأفراد العاديين لا البطوليين، وتناولوا قصصاً غالباً ما تتسم





سوف تسفك دماء

سيناريو: بول توماس أندرسن

ترجمة: مها لطفي

مترجمة من لبنان

إن فيلم بول توماس أندرس «سوف تسفك دماء» مأخوذ بشكل جزئي عن رواية أبتيم سنكلير «بتروول» ١٩٢٧. حيث نجد المخرج يظهر نهجاً وانضباطاً جديدين دون أن يتخلى عن مقاييسه الفنية. ويستطيع المرء أن يحس هذا مباشرة منذ اللقطة الأولى التي تظهر تلال كاليفورنيا سنة ١٨٩٨ تحت سماء زرقاء بللورية ويتدفق مباشرة شريط صوت كالفيضان فيثث في المشاهد شعوراً بالرهبة والتوقع. وقد كان لتعاون أندرسن مع مدير تصويره السينمائي روبرت السويت أثره الكبير في تحقيق الجو والإطار والخلفية المناسبة لموضوع الفيلم وقد نال السويت جائزة الأوسكار عن عمله هذا حيث أنه أبدع في تصوير المكان بكل تفاصيله واتساعه وكذلك تصوير النيران المشتعلة خلف بلاينفيو. والرمزية – في لقطة للغيوم السماوية التي تنعكس في بركة النفط .. إلخ. وغيره من استخدام للكاميرا استخداماً فنياً يدخلها في صلب الأحداث ويعكس من خلالها روحاً حيّة تنبثق منها سواء لتعكس الروح الدينية أو لتعكس الروح الشريرة عندما تتدفق خارج أجساد المؤمنين. ولقد كان للصورة دور كبير في تأكيد المعنى الكلي للفيلم من حيث أنه حرب أعلنت عبر الأرض الأمريكية في القرن العشرين لتظهر أي دين سيصبح الدين الأمريكي، المسيحية أم الرأسمالية. إن شخصية بلاينفيو الملحمية والتي جسدها دانيال داي لويس بمهارة استحوذت على كل من شاهده، وبقيت كل لقطة وكل مشهد في الذاكرة وكأنه إنسان عايشناه أعواماً وأعوام واصبح جزءاً من ذاكرتنا. فهو لا شك كان أكبر من إطار أية لقطة فخرج منها لأنها لا تستطيع استيعابه وتحول إلى عملاق مهيمن على الفيلم والمشاهد. إن عمل بول توماس أندرسن إضافة حقيقية للفن السينمائي.

فوق لقطة خارجية لجبال ضخمة في الخلفية، تمتد صحراء شاسعة في الأمامية. تتشكل الموسيقى بحيث تبدأ منخفضة ثم ترتفع تدريجياً وتتحوّل إلى عذبة قوية عالية، ثم تتوقف.

العنوان: سوف تسفك دماء

خارجي. صحراء نيومكسيكو - نهراً - ١٨٩٨

تُظهر الكاميرا ممراً شديداً الإنحدار. وتبدأ تلة على مسافة قريبة نصف الإطار، وعلى النصف الآخر سماء تعلو تلة عالية فنرى معول الباحث عن الذهب يرتفع وينخفض ثم يرتفع وينخفض ثم يرتفع وينخفض -

زاوية من خلف الرجل حامل المعول. انه دانيال س. بلاينفيو (في أواخر الثلاثينات) يحمل فأساً ومعولاً يبحث عن الفضة في الظهيرة حيث درجة الحرارة ١١٠ درجات في نيومكسيكو.

لديه مهوى للمنجم عمقه حوالي عشرين قدماً.

وبالقرب منه بغل وعربة. إنه يحفر ويحفر ويحفر.

زاوية أمامية. لقطة مقربة على وجه دانيال. وهو يتابع.

قطع إلى:

خارجي. صحراء - مساءً

يجر البغل العربية المليئة بمؤونة المنقب وهو يمشي بالقرب منها عبر الأرض الصحراوية. توقف قصير.

قطع إلى:

خارجي - مهوى المنجم - يوم آخر.

عاد إليها مرة ثانية. أصبح عمق المهوى الآن خمسين قدماً. يسمع صوت شيء خارج من المهوى بين تأرجح المعول.

يصغي - ينتظر - يتابع العمل - ولكنه يستدير ويتسلق ليخرج من المهوى.

زاوية، فتحة المهوى.

يتسلق وينظر.

سقط بغله ميتاً من شدة الحرارة. سقط كالضوء مستلقياً على جانبه وسقطت العربية معه.

يسير قليلاً، يبحث حوله، يمسح عرقه، يرتاح دقيقة من الزمن ثم يعود إلى المهوى.

قطع إلى:

داخلي. المهوى. بعد قليل.

لقطة مقربة. المعول مرة ثانية وهو يضرب الأرض.

لقطة مقربة لدانيال. إنه يرى شيئاً هنا في الأرض.

من منظوره - في الصخر. اثر واضح لعرق متألئ من فجوة بها الفضة الخام.

توقف على وجهه. وتتفحص الكاميرا ملياً عن قرب المعادن الموجودة على الصخرة.

خارج المهوى، فيما بعد.

يفك رباط البغل الميت عن العربة ويبدأ في تحميل قطع الصخر الضخمة المحملة بالفضة الخام في العربة.

يلتقط انفاسه. يمسح وجهه ويعود نحو المهوى - ولكن عندما يبدأ في العودة إلى الأسفل - في مكان ما تزل قدمه - فيتدهور إلى أسفل وقد فقد توازنه ويلف حول نفسه ويتجه رأساً نحو أسفل المهوى دون أن يجد ما يمسك به.

ويستقر في القاع.

يضرب كاحلاه الاثنان ببعضهما البعض فيتكسران.

توقف. يمر نحو الخارج.

لقطة مقربة لدانيال.

ربما بعد فترة وجيزة حيث استرد نفسه فأخذ ينظر إلى أعلى نحو قمة المهوى ويرى النور -

وهكذا - خلال وقت مهما بلغ طوله يشد نفسه إلى أعلى

ويخرج من مهوى المنجم.

زاوية - عند فتحة المهوى.

يقترّب من الفتحة - يضع نفسه على ظهره ويستريح - توقف.

وبينما يفتح عينيه، يلاحظ أن العربة - بسبب ثقل الفضة الخام - تحركت إلى الامام وأثناء ذلك سقط جراب الماء الذي كان مربوطاً بإحكام إلى العربة - تتجمع المياه على شكل

بركة من الوحل حيث يستقر الجراب.

قطع إلى:

خارجي - صحراء. نهراً.

يدفع دانيا العربة بالجزء الأعلى من جسده - ثم يشد نفسه ليلحق بالعربة - يقوم بذلك مرة تلو الأخرى ومرة تلو الأخرى عبر الصحراء -

الكاميرا خلفه. وبعيداً على مسافة تقارب الميل آثار بلدة صغيرة.

قطع إلى:

داخلي. مكتب فحص الفضة / مكتب الإيجار - نهراً.

المكان يتضمن مشهد بيع دانيال للفضة وبيع أوراق إيجار الأرض ويتابع التحرك. - (انظر إلى تفاصيل تحويل الصخور إلى فضة للحصول على الثمن).

قطع إلى:

خارجي. مكان ما في كاليفورنيا. نهراً - بعد بضع سنوات - ١٩٠٢

يعمل دانيال مرة ثانية في حقل كبير. هناك صديق/شريك س.س، كامبوري (في الثلاثينات) وواحد آخر أكبر منه (في الخمسينات) ورجل شاب (في الخامسة عشرة) وصديق من

عمال المناجم: هـ. أيلمان (في الثلاثينات) وبالقرب منهم ابن



من يديه - وينزل كلياً من قبضته - فيهرب - لم يعد لديه ما يمسك به -
يقف ليراقبه وهو يسقط في الحفرة.
داخلي. حفرة - تلك اللحظة.
يتقدم عامود الحفارة ساقطاً إلى أسفل مباشرة نحو الكاميرا.
يسقط نحو ١٥٥ قدماً في الحفرة ويتحطم إلى أجزاء. توقف.
زاوية، دانيال، يقف في أعلى الحفرة.
ينظر إلى أسفل نحوها. ثم يعيد النظر إلى أعلى نحو التجهيزات التي بنوها. ينظر نحو أيلمان.
قطع إلى:
داخلي. حفرة.
نزل أيلمان إلى الحفرة المظلمة وبقي دانيال والباقيون أعلاها،
يلبس أيلمان مشعاً واقياً من الماء. الوحل في كل مكان.
دانيال يدير العملية من أعلى.
داخل البئر، أيلمان مغمى عليه، معلق بجهاز كالبكرة.
يناضل لكي يحرر الحفار بأن يرفسه بقدميه مرة تلو الأخرى
- أخيراً يفلت من موقعه ويتمكن من سحبه إلى أعلى.
بعد بضع دقائق، عند أعلى البئر.
يشد أيلمان وقطعة الحفار إلى أعلى.
قطع إلى:
خارجي. حفرة. نهائياً.
يعاد بناء الجهاز مع دانيال .. انهم يحفرون. يحفرون. بضربة
واحدة يصطدمون بشيء قاسٍ. جامد.
لا يستطيعون زحزحة الحفارة ولا لبرهة من الزمن.
وأخيراً يتمكنون منها. يشدون الجهاز إلى أعلى وإلى الخارج.
لقطة مقربة لعامود الحفارة.
يستقر على الأرض. إنه مغمور بالزيت وهو تقريباً بطول ١٠
أقدام على عامود الحفار الخشبي.
يدخل دانيال إلى الإطار من جانبه، ينزل وينظر إليه.
يتناقل تنفسه شيئاً فشيئاً مع قليل من الجنون. توقف.
قطع إلى:
خارجي. مشهد الحفارة. بعد بضعة أيام.

ايلمان (هو). وهم جميعاً يحملون معولاً وفأساً ويقومون
بحفر البئر.
لديهم حبل مربوط إلى حصان ولقد أوصلو الحبل على بكرة
ليرفعوا ويخفضون الدلاء من وإلى الوحل. يضعون القاذورات
الموحلة في دلاء ويحملو المحتويات في العربة يجرونها
بواسطة بغل إلى بقعة أخرى.
تنظر الكاميرا إلى داخل البئر.
العمق يبعد ستين قدماً. دانيال وايلمان داخل البئر. تحت
أقدامهم صخر صلب غاطس بالزيت. إنه يخرج كميات
من الغاز تطرق كالذرة المقلية (يوب كورن).
الابخرة خانقة. ووجوههم مليئة بالقاذورات.
وبعد بضع لحظات يخرج دانيال مباشرة إلى الخارج فيصفعه
ايلمان، يصفعه ليوقظه.
قطع إلى:
داخلي. بئر. وقت آخر.
يقف عند البئر الرجل الأكبر مصطحباً معه الصبي ذا الخمسة
عشر عاماً. انها الآن على عمق ١٠٠ قدم.
زاوية. دانيال
يقف في الأعلى وينظر إلى الأسفل.
في أسفل البئر.
يسقط الرجل الكبير مسترخياً. ثم يموت. يصفعه الصبي مرة
تلو الأخرى. إنه ميت. يرفعونه إلى أعلى خارج البئر -
قطع إلى:
لقطة مقربة لقصاصات جرائد.
تظهر الصورة رافعة قديمة في بنسلفانيا.
لقطة أوسع، تلك اللحظة.
يقف دانيال، ايلمان وكانبري جميعهم فوق الصورة، يشيرون
إليها وينظرون إلى أسفل صورة ليعرفوا كيف تعمل.
فحص دقيق وسريع لمناقشة ما يلزم لبناء مثل هذا الجهاز.
قطع إلى:
خارجي. مشهد الحفر - نهائياً
لقد قامت هذه المجموعة من الرجال ببناء رافعة بدائية
ارتفاعها ٢٠ قدماً. لقد صممت المجموعة حفارة بأن أوصلت
قطعة شبيهة بالصليب بقطعة أخرى طولها ٣ بوصات.
وحصلت على مضخة تقودها قوة حصان.
يشغل دانيال الحفارة التي هي أساساً شجرة كينا طولها ٦٠
قدماً. الجهاز الكبير ينزل إلى عمق الأرض - الضربة الأولى
ناجحة جداً.
يرفع الحفارة إلى أعلى لإجراء محاولة ثانية.
زاوية واسعة.
يقود دانيال الجهاز الذي يزن ٣٠٠ باوند إلى أسفل - يفلت

رجل بترول وأما الباقون فسيكونون متفرجين - رجالاً يحاولون أن يكونوا وسطاء بينكم وبين رجال البترول. ليحصلوا على بعض المال الذي هو من حقكم. وحتى ولو وجدتم إنساناً يمتلك المال، ويعنيه القيام بالحفر إلا أنه ليس على دراية به وعليه أن يستأجر من يقوم به لقاء عقد - وعندئذ فأنتم تعتمدون على متعاقد يريد تسريع العمل - وهكذا فبإمكانه أن يتعاقد مع آخر لينجز العمل بأسرع ما يستطيع. هذه هي الطريقة التي يقيم بها العمل. صوت خارجي مرتفع يقاطعه: يحاول دانيال التماسك. صوت خارجي لرجل: ما هو عرضك؟ اننا نضيع الوقت. دانيال: أنا أقوم بنفسي في عملية الحفر، والرجال الذين يعملون لدي، يعملون لدي وهم رجال أعرفهم. وعملي هو أن أتواجد في المكان وأتابع عملهم. اننا لا أفقد أدواتي في الحفرة وأقضي شهوراً في البحث عنها، أنا لا أقشر الإسمت وأترك الماء يدخل الحفرة ليخرب عقد الإيجار برمته. في الوقت الحالي، أنا ثابت في هذا الحقل أكثر من أي رجل أو شركة. وهذا لأن بئري في كيويت هيل بدأ يعمل - وهكذا فلدي خيط من الأدوات جاهز ليوضع في العمل، باستطاعتي تحميل الأجهزة في الشاحنات واستلامها هنا خلال أسبوع. لدي علاقات عمل تسمح لي بالحصول على أخشاب من أجل الارتفاعات - مثل هذه الأمور تحلها الصداقات في أوقات الضيق مثل هذه. ولهذا فبإمكانني ضمان البدء بالحفر ووضع النقد لدعم كلمتي. أنا أؤكد لكم، مهما وعد الآخرون أن يفعلوا فعندما نصل إلى الظهور فلن يكونوا هناك. الاتجاه المعاكس. الغرفة، تلك اللحظة. قامت عشر عائلات بحزم امتعتها للانتقال إلى كابينة صغيرة في سيغنال هيل بالقرب من لونغ بيتش، كاليفورنيا. انهم مجموعة من الجياع. رجل: هذا حسن. هذا حسن جداً، ولكن كيف تقترح توزيع



يظهر هذا المشهد كيف يستخرجون الزيت ويسكبونه في خزان كانوا قد بنوه. ثم يأخذون هذا ويضعونه في أية أوعية لديهم: صفائح، حاويات، براميل، زجاجات... الخ الخ يعمل أيلمان وهو يحمل الطفل ذا العام الواحد بين ذراعيه. قطع إلى: داخلي - مهوى المنجم.

يقف دانيال وأيلمان عند مهوى المنجم، يقومان بعمل شيء. انهما يتحركان ما بين الوعي واللاوعي ولكنهما يقودان إلى الأمام ويصلحان جزءاً من الحفارة. بركة من الزيت والوحل تحيط بهما.

يسمع دانيال شيئاً. ينظر إلى أعلى. زاوية. الدعامات الخشبية التي تحيط بالبئر. شيء ما تفكك -

لقطة مقربة. دانيال.

ينظر نحو أيلمان.

لقطة مقربة. خشب.

قطعة كبيرة، حادة مثل قطع الجليد تطقطق في الدعامة وتتطاير متجهة مباشرة نحو الكاميرا.

دانيال وأيلمان. الاثنان في لقطة.

تتطاير القطعة قادمة بسرعة كالخنجر نحو أعلى رأس أيلمان، يتدفق الدم من فمه وعيناه ويرش دانيال.

توقف، لقطة مقربة على دانيال. في حالة صدمة.

قطع إلى:

خارجي. مشهد الحفر. نهراً.

ينظر دانيال نحو الطفل في السلة. يتوقف.

إحلال تدريجي طويل إلى:

لقطة مقربة لدانيال كالديكوت بلاينفيو - ١٩٠٨ بعد بضع (ست) سنوات. لباسه محترم. ينم عن ثرائه الجديد. معطف، شعر مقصوص، وجه حليق، الخ. يأخذ بالكلام:

دانيال: سيداتي وسادتي

سافرت عبر نصف ولايتنا لأصل إلى هنا هذا المساء.

لم استطع ترك المكان قبل ذلك لأن بئري الجديد تدفق عند «كويوت هيل» وكان علي أن أرى ما يجب عمله وهذا البئر يتدفق اليوم جامعاً أربعة آلاف برميل تدخل لي خمسة آلاف دولاراً في اليوم. ولدي إثنان آخران قيد الحفر ولدي ستة عشر بئراً منتجة في كانتيلوب.

وهكذا - ايها السيدات والسادة - اذا ما قلت انني رجل نفط فستوافقون. توقف.

لديكم حظ وفير هنا - ولكن لتعلموا انكم قد تخسرونه كله إذا لم تتوخوا الحذر. من مجمل الرجال الذين يتمنون الحصول على فرصة لحفر أرضكم، فقد يكون واحد من عشرين رجلاً

الحصص؟ امرأة: ماذا تقول يا سيد بلاينفيو؟ رجل متزوج: لا وقت لدينا لهذا الكلام ان لم يكن باستطاعتك ان تخبرنا كيف ستدفع لكل فرد في هذه الغرفة. رجل آخر: دعه ينهي كلامه. دعه ينهي كلامه. رجل: إن تملك أحدهم قطعة صغيرة من الأرض لها حدود واضحة فهذا الأمر يختلف - رجل آخر: دعه ينهي كلامه! رجل: أن تخرق حرمة ملكيتي وتأخذ مالي. رجل آخر: دعه ينهي كلامه. من فضلك، سيد بلاينفيو - توقف. دانيال: ليس من شأني كيفية توزيعكم للملكيات. ولكن دعني أقول هذا: مهما بذلتم من أجل البقاء معاً - يكون تصرفاً ذكياً مقارنة بما يمكن أن تخسروه بسبب التأخير. المحتالون والمقامرون بمحاذاتكم والذئب يحفر بمخالبه على الباب. سيداتي سادتي، خذوا هذا مني كرجل يعمل في النفط - بتواضع - لن يكون هنالك العديد من أماكن التدفق في سيجنال هيل. الضغط المحبوس تحت الأرض سريعاً ما سينفجر وسيكون حظ الذين سبقوا في حفر آبارهم الحصول على النفط. الحقل سيحفر بسرعة. خلال سنتين أو ثلاث ستجف هذه الآبار - حتى هذا البئر المكتشف والذي يتدفق على الطريق ويجعل الجميع في حالة جنون. اقتراحي هو بكل احترام، لا تفكوا عقود الإيجار خذوا نصيباً صغيراً من الملكية. وستكفل ابني وأنا بأن يكون هذا جزءاً صغيراً من ملكية كبيرة، هذا، سيداتي وسادتي ما أردت قوله. تتوقف الكاميرا امام الغرفة. الجميع استوعب ما قال، ثم اضطراب في الغرفة بسبب صراخ وزعيق الأسر التي يتدفق غضبها على بعضها البعض حول موضوع توزيع الحصص والمشاركة في حقوق البحث والمعايير المختلفة «حصص صغيرة» «حصص كبيرة» «قليل من الحصص الكبيرة» «قليل من الحصص الصغيرة» نلاحظ أن الكرامة الإنسانية تبعثرت وسقطت من النافذة إلى الخارج. يقف دانيال يتحرك ببطء ويسير خارجاً من الباب، دون أن يلحظ ذلك أحد. يقف في ممر الباب (هـ . و.) الصغير (٧ سنوات) قطع إلى: خارجي - سيجنال هيل - تلك اللحظة تقود الكاميرا دانيال و هـ . و. خارج الكوخ نحو الشارع، يتبعهم خارج المنزل رجل صغير يدعى بريسكوت (٥٠ عاماً) يطرح قضيتهم «ارجعوا إلى الداخل، من فضلكم، بإمكاننا إيجاد حل لها».

يتابع دانيال والصبي السير، متجاهلين الرجل ومنزله ومبتعدين عنه في الشارع نحو بيوت ثانية. بريسكوت: كلا، من فضلك يا سيد بلاينفيو إلى أين أنت ذاهب؟ دانيال: لا أريد الإيجار، شكراً. بريسكوت: ولكن، كلا، كلا، نحن بحاجة إليك، نتمنى أن تبدأ - دانيال: هنالك اضطراب شديد شكراً ليدلكم الوقت. بريسكوت: ليس هنالك اضطراب، دعنا فقط من فضلك أن نعود وبإمكاننا جميعاً الوصول إلى نتيجة - دانيال: لن آخذ الإيجار حتى لو أعطيتني إياه هدية. يتابع دانيال و هـ . و. السير ترتفع الكاميرا إلى أعلى لتظهر سيجنال هيل. أنه منزل مجانيين. في الخلفية هنالك البئر المنتصب والذي يتدفق بآلاف البراميل من النفط في الشارع وعبر هذه القرية الصغيرة في الضواحي على قمة تلة بالقرب من لونج بيتش جاء الناس ليراقبون، ويبيعون ويشتررون، يغشون، الخ. يسيرون نحو منتصف الشارع وبعيداً نحو طريق جانبية... داخلي. منزل بانكسايد - ليلاً. يجلس دانيال الآن مع رجل لطيف هادئ، جيم بانكسايد (٥٠ عاماً) تجلس زوجته معه وولده واحد في العاشرة من عمره والثاني في الاثني عشر. يجلس هـ . و. بالقرب من دانيال ولكن إلى خلفه قليلاً. دانيال: سيد بانكسايد، لا أريد أن أضيع وقتك وأرجو أن لا تضيع انت وقتي. إذا أردت أن تمضي معي فسوف تتمكن خلال عشرة أيام من حفر البئر. حصتك إلى شمال البئر المكتشف وهذا يعني اننا قد نضطر للحفر أعمق من هنا. فإذا ما كان هنالك نفط بالقدر الذي أعتقد أنه موجود فسيكون أصعب الوصول إليه ومجرد أن تجده نستطيع أن نخرجه إلى الخارج. ولكن يجب أن نتصرف بسرعة لأنه سريعاً ما ستجف هذه الأرض. اريدكم ان تعرفوا ماذا تريدون ان تفعلوا. وبسبب البعد عن البئر المكتشف سأدفع لك مبلغاً أقل مما كان من المفروض أن تحصل عليه - ولكن سأدفع لك ألف دولار مكافأة مقابل الفدانين والنصف. بانكسايد: والتي ما هي؟ دانيال: السدس - والآن هذا هو المقياس. وكذلك هنالك ضمان للبدء بالحفر خلال عشرة ايام - والذي هو ليس كذلك. الأولاد: افعل ذلك، يا والدي. افعل ذلك. افعل ذلك. بانكسايد: اغلق فمك نقرة. دانيال: لعبة النفط مثل الجنة. ينادى على الجميع ولكن

ينام هـ.و. في سريره في الزاوية خلف مكتب دانيال وفي الخارج نسمع صوت الحفر والصراخ وكل هذا السيرك. ينقر صبي صغير (بول صنداي في ١٦ من عمره) على الباب وينظر إلى الداخل. إنه رفيع، قذر، منهك من السفر. بول صنداي: السيد بلاينفيو؟

دانيال: نعم؟

يخطو نحو الداخل.

بول صنداي: هل انت دانيال بلاينفيو؟

دانيال: نعم.

توقف.

دانيال: ما الذي استطيع ان أفعله لك؟

بول صنداي: أنت تبحث عن النفط؟

دانيال: نعم.

بول صنداي: كم تدفع لقاء مكان به نفط؟

دانيال: هذا يتوقف.

بول صنداي: على ماذا يتوقف؟

بول: اشياء كثيرة.

بول صنداي: لو اخبرتك عن مكان به نفط - حيث يمكن شراء الأرض بثمن رخيص - ماذا تعتقد قيمة مثل هذه المعلومات؟

دانيال: اعتقد انه عليك أن تعلمني بما تعلم. وسوف نحاول أن نخرج من هذا شيء.

بول صنداي: هل أستطيع الجلوس؟

توقف. يجلس.

بول صنداي: إلى أية كنيسة تنتمي؟

دانيال: انا - انا معجب بكل المعتقدات - انا لا أنتمي إلى كنيسة بذاتها - أنا احبهم جميعاً - أنا أحب كل شيء.

من اين أنت؟

بول صنداي: هذا يعني أن أبوح لك بالأمر. وهذا ما اريد أن أبقيك إياه.

توقف.

دانيال: ماذا تفعل في سيجنال هيل؟

بول صنداي: عمتي تسكن هنا. انا ذاهب في طريقي إلى مكان آخر، لست متأكداً أين. ولكنني جئت لأخذ منها شيئاً من المال.

دانيال: لماذا تريد ترك منزلك؟

بول صنداي: - لدينا نفط وهو يسيل عبر التربة -

هل تريد ان تدفع لي لقاء معرفتك أين هو؟

دانيال: ان يكون هنالك شيء على الارض لا يعني أن هنالك شيئاً تحتها.

بول صنداي: لماذا اشترت ستاندارد اويل الأرض هناك؟

قليلون الذين يختاروهم.

الأولاد: افعل ذلك، يا والدي، افعل ذلك.

ينظر إليهم بانكسايد مجرد نظرة فيقفلون أفواههم.

بانكسايد (مخاطباً دانيال): حسناً، دعنا نذهب.

يقفان ويتصافحان. فيصرخ الأولاد فرحاً.

قطع إلى:

الكامير داخل الأرض

حلّ الظلام ونسمع صوت الحفارة يأتي عالياً فأعلى وهي تنزل بعمق الأرض -

نخفف الضوء فنرى برسم الجرافيك التفصيلي، عملية استخراج البترول من الأرض.

خارجي - أرضية الرافعة - مساءً - تلك اللحظة.

يقود دانيال العملية على أرضية الرافعة والتي شيدت فوق / بالقرب من منزل بانكسايد.

نتوقف على هذه العملية؛ ونتقدم بتعريف مجموعة الحفارين الأساسيين الذين يعملوا مع دانيال؛ بن بلاوت (٤٠) مورجنز (٥٠) جو جودا (٤٠) واربعة وجوه جلفة.

نراقبهم ونسمع تفاصيل تقنيته، الخ.

قطع داخلي.

لقطة مقربة تراقب الحفارة

من فوق، تتحرك إلى أسفل، عميقاً، عبر طبقه تلو الأخرى من التراب والصخر الصلصالي والحجر الرملي، وعبر الحياة وعبر الغازات وأخيراً تنفذ إلى البقعة الحلوة وتمسك بالنفط، فتوقظه وتراقب مجيئه.

قطع إلى:

لقطات متنوعة

تخرج الحفارة قوة هائلة. وهي تشبه وخز وحش مفترس مرة تلو الأخرى بقضيب معدني رفيع حتى يزأر.

تتحرك الكاميرا في الداخل مع النفط/الماء/الغاز/الوحد وهي ترتفع إلى أعلى نحو الأرض، آتية بسرعة مائة ميل / الساعة إلى أعلى وأعلى، باتجاه النور عند نهاية النفق وقبل أن تنفجر تماماً -

قطع إلى:

داخلي - شركة بلاينفيو الأمريكية للحفر (منزل بانكسايد) - ليلاً.

داخل ما كان منزل بلانكسايد، اقام دانيال وشريكه الرئيسي في الأعمال: فلتشر هاميلتون (٤٠) مكاتب الشركة.

من الواضح أن الاسابيع الماضية كانت اسابيع عمل قاسٍ، فالمنزل أصبح الآن قدراً، مكتظاً بالأدوات والأوراق، الخ.

واصبح هذا المنزل الذي ينطلقون منه. وبالصبط خارج الشباك نرى قاعدة الحفارة، تجتاح عملياً غرفة الجلوس -



دانيال: اسم عائلتك هو صنداي؟
 بول صنداي: صحيح.
 دانيال: كم عدد أفراد اسرتك؟
 بول صنداي: والدي ووالدتي واخواتي واخي الصغير، إيلي.
 هـ.و: كم عدد اخواتك؟
 بول صنداي: اثنتان. ماري وروث.
 دانيال: ما اسمك؟
 بول صنداي: بول.
 فليتشر: هل تعرف عائلتك موضوع النفط الذي تقول انه موجود هناك؟
 بول صنداي: انا لا أعرف. عمي كان يقول دائماً ان هناك نفطاً - ولكن لا أعرف ما سمعوه أو ما يعتقدونه.
 دانيال: ماذا تزرع هناك؟
 بول صنداي: ماعز. إنها مزرعة ماعز، لا شيء ينمو هناك سوى الأعشاب، قلت لك هذا.
 فليتشر: ماء؟
 بول صنداي: انه مالح. تحفر بئراً، ومن الصعب ان لا تجده مالحاً.
 ينظر نحو دانيال ثم هـ.و. ثم يعاود النظر إلى دانيال.
 بول صنداي: هل هذا إبنك.
 دانيال: نعم.
 بول صنداي: مرحباً.
 هـ.و.: مرحباً.
 بول صنداي (مخاطباً فليتشر) من أنت؟
 فليتشر: اسمي فليتشر هاميلتون. تشرفت بمعرفتك يا بول.
 بول صنداي: بماذا تعمل؟
 فليتشر: انا أعمل مع السيد بلاينفيو.
 توقف.
 بول صنداي: أريد ان اذهب الآن. اذا: حظاً سعيداً لكم.
 دانيال: بإمكانك البقاء هنا الليلة..
 بول صنداي: كلا. أريد ان اذهب الآن أريد ان أغادر المكان.
 يقف دانيال ويسير باتجاهه.

توقف. بول ينظر إليه فقط.
 دانيال: هل هي في كاليفورنيا؟
 بول صنداي: ربما.
 دانيال: ما مساحة الأرض التي اشتروها؟
 بول صنداي: كنت أفضل أن لا تعتبرني غيباً.
 دانيال: لماذا جئت إلي؟
 بول صنداي: انت الذي جئت بهذا البئر.
 دانيال: هذا صحيح.
 بول صنداي: نعم، ولذلك: أعطني خمسمائة دولار نقداً الآن وسأخبرك أين هي.
 دانيال: سأعطيك مئاتي دولار الآن وإذا ما بدا العقد واعداً فسأعطيك الف دولار مكافأة.
 بول صنداي: ستمائة دولار.
 دانيال: قل لي شيئاً واحداً لتساعدني على اتخاذ القرار ماذا يوجد هناك بالإضافة إلى ذلك؟ ما الذي تزرعه؟
 بول صنداي: لدينا مزرعة كبيرة، ولكنها صخرية في معظمها. نزرع الأشياء ولكن لا ينبت منها سوى العشب.
 فليتشر: هل يوجد كبريت حولها أو مخزون قلوي؟
 بول صنداي: يوجد قلويات بقربها. ولكن كبريت لا أدري.
 دانيال: خمسمائة دولار؟
 بول صنداي: انها ستة الآن. سأترك منزلي إلى الأبد، ولذلك سأحتاج لهذا - اريد ستمائة دولار. اعطني اياها وإلا فسوف اذهب إلى مكان آخر.
 يستيقظ هـ.و. في حقيبة النوم وراء مكتب دانيال وينظر نحو المشهد، ينظر إلى الولد، ينظر حوله. توقف.
 يمد دانيال يده إلى جيبه - لديه ٣٠٠ دولار - يخرج فليتشر ظرفاً ويعطيه ٣٠٠ أخرى.
 بول صنداي: لقد جئت من بلدة تدعى ليتل بوسطن في مقاطعة ايزابيلا.
 زاوية، بعد لحظات.
 يفردان خريطة ويعلقانها على الحائط. يتحلق دانيال، فليتشر، هـ.و. وبول فوقها وهو يشير بإصبعه.
 بول صنداي: نحن هنا في هذا المكان. أنت لا تستطيع - هناك قطار يتجه إلى بارادايوز ومن هناك طريق يؤدي إلى ليتل بوسطن.
 مزرعة صنداي هي التي تبحث عنها. هناك منزلق تجري المياه فيه وهو على بعد ثلاثة أميال من ليتل بوسطن، بالقرب من سفح التلال هنا. اتبع المنزلق.
 دانيال: وأين المنطقة التي اشتريتها ستاندارد.
 بول صنداي: هنا وهنا.
 يشير إلى منطقة تبعد ثلاثين ميلاً من الشمال الغربي.

هنا منذ بضعة أيام هل هذا صحيح؟
 ابيل صنداي: نعم.
 دانيال: عائلتك؟
 أبيل صنداي: حسناً، كل شيء حسن، شكراً.
 لدينا بعض الحليب إذا أردت، نصعد إلى المزرعة، حليب ماعز
 إذا كان ذلك يلائمك -
 دانيال: هذا شيء حسن.
 يتابعان الحديث وهما يسيران في الطريق، أمامهم تلال
 فرعية إضافية تتبعها قمم جبال كبيرة.
 إحلال تدريجي إلى:
 خارجي - مزرعة صنداي / بعد برهة من الزمن.
 يصل الرجال الثلاثة إلى البيت الصغير المتهاك. ليس هناك
 مدخل وبدلاً منه صخور تأخذ مكان الدراجات. وتقف
 منتظرة في الخارج عائلة صنداي: الأم صنداي (٥٠) روث
 صنداي (١٢) ماري صنداي (٧) وهناك أيضاً صبي/رجل
 نحيل القوام الإبن إيلي صنداي (١٥).
 يقومون بالمقدمات، يحيون، الخ. وعلى بعد خمسين ياردة
 من المنزل هناك شجرة بلوط كبيرة.
 دانيال: هل بإمكاننا نصب خيمة هنا؟
 هنا سنكون بعيدين عن طريقكم.
 أبيل صنداي: هذا حسن، إيلي، ساعد هذا الصبي.
 حالا. واحضر لهم بعض الماء.
 هـ.و.: أدركت ما تقول.
 يسير إيلي بعيداً ليحضّر لهم بعض الماء.
 ابيل صنداي: سيد بلاينفيو - هل تريد الحليب الآن؟
 دانيال: حسناً وشكراً لك.
 ابيل صنداي: اذهبي يا ماري - سأعديهم يا روث بنصب
 شادرهم -
 دانيال: كلا، أرجوك. نحن نهجز أنفسنا في رحلة التخميم



دانيال: إذا ما قطعت كل هذه المسافة إلى هناك ووجدت أنك
 كاذباً، فسوف أجذك وسأستعيد أكثر مما دفعت لك من مال،
 هل هذا ملائم لك؟
 بول صنداي: أنا لا أكذب حول أي موضوع.
 توقف.
 بول صنداي: حظاً حسناً لك. مع السلامة.
 يغادر المكان. توقف عند دانيال، فليتشرو هـ.و.
 فليتشرو: هل تعلم أن زلزالاً هز المكان هناك منذ بضعة أيام
 ... قرأت عن ...
 توقف.
 أي شيء يراه على الأرض قد يكون شيئاً قد انطلق -
 توقف.
 (قطع إلى)
 خارجي. طريق الدواب / خارج ليتل بوسطن، كاليفورنيا -
 الغسق
 المشهد «أ»
 يسير دانيال وهـ.و. في طريق طويلة وعرة، طريق الدواب
 محاطة بالتلال. وهما يحملان تجهيزات المخيم الثقيلة جداً.
 يبدأ هـ.و. بالسقوط قليلاً وهو يحمل تجهيزات المخيم الثقيلة
 فيلتقطه دانيال ويشده إلى أعلى قليلاً.
 دانيال: حسناً؟
 هـ.و.: نعم.
 يتابعان سيرهما حتى يرى دانيال شيئاً يأتي باتجاههما من
 بعيد، فيقول له هـ.و.:
 دانيال: تعال بقربي. تذكر أن تبقى صامتاً -
 تتحرك الكاميرا بانورامياً نحو اليسار فتصبح من منظورهم:
 يأتي نحوهم من بعيد رجل. هذا هو أبيل صنداي (٥٠) أنه
 متهاك، صغير، وممزق.
 ابيل صنداي: مساء الخير.
 دانيال: مساء الخير.
 يقتربون من بعضهم البعض. لقطة للثلاثة. توقف.
 دانيال: اسمي دانيال بلاينفيو. هذا ابني هـ.و..
 ابيل صنداي: هل انت تصطاد؟
 دانيال: قد يكون هناك مكان جيد للتخميم بالقرب من
 مزرعة آل صنداي -
 ابيل صنداي: هذه مزرعة صنداي. باستطاعتك التخميم هنا.
 دانيال: هل لديكم ماء؟
 ابيل صنداي: نعم.
 يصلان إلى بعضهما.
 ابيل صنداي (يمد يده) أنا ابيل صنداي.
 دانيال: يسعدني لقاءك. سمعنا بالهزة الأرضية التي حصلت

هذه، وعلينا ان نقوم بنصب الخيم.
 ابيل صنداى: البيض، يا روث.
 تذهب روث لتحضر بعضاً من البيض. يعود إليّ ومعه شيء من الماء؟
 دانيال: هل لديك شيء من الخبز؟
 أبيل صنداى: لدينا بطاطس.
 دانيال: لا بأس بالبطاطس. شكراً.
 أبيل صنداى: سأطلب منهم سلق بعض البطاطس لك
 دانيال: هذا جيد. فكرت أن أشعل ناراً. أردت أن أقوم أنا وابني بإشعال النار.
 ابيل صنداى: احضر لهم بعضاً من الحطب يا أيلي.
 يذهب ايلي بعيداً ليحضر لهم الحطب. يمشي دانيال باتجاه أبيل ويمد يده.
 دانيال: شكراً لحسن ضيافتك يا أبيل.
 سنبقى خارج نطاق تحرككم لنصطاد السمّان -
 أبيل صنداى: أنا آسف ليس لدينا أي خبز، فالذرة لا تنمو في التلال هنا، فهي بمجملها صخرية ولا مكان لتنمو فيه الحبوب.
 يتحدّثان قليلاً و - إحلال تدريجي إلى:
 داخلي. مزرعة صنداى/ليلاً - بعد ذلك.
 يجلس دانيال و هـ.و.. وأبيل بالقرب من النار وخلفهم بقليل يجلس على الحجارة باقي أفراد العائلة.
 يوجه أبيل الفتيات لينظفا المكان ويغسلا الصحون -
 يجمعان الصحون ثم:
 ابيل صنداى: يا أخي، هل أستطيع أن أسأل سؤالاً شخصياً؟
 دانيال: نعم.
 أبيل صنداى: هل حصلت على خلاصك؟
 دانيال: - نعم -
 أبيل صنداى: وهل غُسلت بالماء؟
 دانيال: نعم يا أخي. لقد غُسلنا.
 ابيل صنداى: ما هي كنيسةك؟
 دانيال: كنيسةنا تدعى كنيسة العالم.
 ابيل صنداى: لا أعرف هذه الكنيسة. لا أعرف ما هي رسالتها...
 دانيال: نعم.
 ابيل صنداى: هل باستطاعتك أن تخبرني عن رسالة كنيسة العالم هذه؟
 دانيال: حسناً، ايها الأخ أبيل، لقد قيل لنا أن لا نناقش معتقداتنا مع الغرباء. حتى لو كانوا في منتهى اللطافة والتعاون.
 ابيل صنداى: لقد تعلمنا في كتابنا، «دعانا الله لنبشّر

بالتوراة اليهم».
 دانيال: نعم، هذا صحيح «والتوراة - يجب أولاً أن ينشر بين جميع الأمم».
 ابيل صنداى: هذا صحيح!
 دانيال: ولكن حسب معتقداتنا، فنحن نؤمن أن معرفتنا للإنسان تكون عبر الصداقة - والعمل. ونتكلم عن الإيمان فيما بعد.
 يتكلم إليّ:
 ايلي: هل تسمح لي بسؤال؟
 دانيال: نعم، إليّ؟
 ايلي: ماذا تعلمك كنيسةك حول الهزات الأرضية؟
 دانيال: حول الهزات الأرضية؟ مثل الهزة الأرضية التي حدثت هنا؟
 توقف.
 تعلمنا انها قوة الله العظيمة.
 ابيل صنداى: ابني يشفى وهو وعاء للروح القدس.
 إليّ: الهزة الأرضية التي أصابتنا تعني أن روح القدس تعبت من شرورنا وسكرنا وكذبنا في هذا العالم.
 توقف.
 هل كنتم تمارسون أيًا من هذه الأشياء؟
 هـ.و.. كلا.
 دانيال: (مخاطباً إليّ) كلا، يا بني. لم نفعل.
 ايلي: شكراً لك.
 يبدو أن لا أحداً يعرف ما سيقول بعد ذلك، لذلك يقفوا ويتمنوا للجميع ليلة طيبة ويتجهوا إلى بيوتهم. يدخل دانيال وهـ.و.. إلى خيمتهم.
 إحلال تدريجي إلى:
 خارجي. مزرعة صنداى - فجرًا.
 يطفئ دانيال و هـ.و.. نار الصباح، يجمعان أدوات الصيد الخاصة بهم وينطلقان - الضباب كثيف جداً طوال المشهد التالي.
 قطع إلى:
 خارجي - التلال القريبة / كانيون - صباحاً.
 كاميرا ثابتة تركز على دانيال و هـ.و.. وهما ينتظران، ينتظران. يرفع دانيال بندقيته ويصيب سماناً.
 زاوية أخرى.
 نفس الشيء، ينتظر، ينتظر. يرفع هـ.و.. بندقيته ويطلقها فيصيب سماناً أخرى.
 زاوية جانبية، موقع آخر.
 يجلسان معاً، جنباً إلى جنب - ينتظران - يطلقان النار معاً.

ليعني أي شيء - أي شيء موجود هنا موجود في العمق.
زاوية، قاع جدول - فيما بعد (ارتفاع الضباب / سماء
صافية)

يتابعان السير وهما ينظران إلى قاع جدول جاف.
من منظورهما - الكاميرا تدرس انحدار طبقات الصخر.
زاوية، دانيال

يسيران ويتكلمان.
- لقطة مقربة . بوصلة.

يتحرك دانيال قليلاً، يدرس السهام، ينظر حوله، الخ.
- زاوية من فوق مباشرة إلى أسفل.

تتحرك الكاميرا إلى الخلف ببطء شديد، تنظر إليهم وقد احتلوا
موقع جدول جاف في الوادي الصغير، ثم تتسع وهي ترتفع
إلى أعلى مشرفة على المنظر الطبيعي الذي يشاهدونه.
قطع إلى:

خارجي - تلال ملفوفة / مزرعة قريبه - فيما بعد.
يصلوا إلى منزل صغير متهال على سفح أحد الجبال. وعلى
الجانب بعيداً في حظيرة متهالوية يوجد بعض الخنازير.
يقرعان الباب. ينتظران. لا جواب. يقرعان مرة ثانية
لا جواب.

يتحركان نحو الخنازير ليشاهدانها. تحيط بالحظيرة بركة
من ماء الكبريت الكريه الرائحة. يغطيان وجهيهما، وينظران
حولهما.

دانيال: يضع خنازيره قرب ماء الكبريت ليقول براغيته
ويعالج الحكاك الذي يصابون به. هنا سوف نحفر. هنا موقع
الرمال الذي دفعنا ثمنه.
زاوية، منزل متداع.

يتحركان باتجاه المنزل - ويفتحان الباب -
في الداخل، تلك اللحظة.
يدخل دانيال و...
دانيال: مرحباً؟

في الداخل، مفردات دينية مختلفة معلقة على الحائط.
المسيح المصلوب، صور لمريم العذراء، الخ. مذبح صغير عليه
شموع.
توقف.

دانيال وهـ.و. ينظران إلى المكان ويخرجان بسرعة.
قطع إلى:
خارجي - تلال - فيما بعد / بعد ظهر متأخر.

تتحرك الكاميرا معهما وهما يسيران، بسرعة، يتكلمان،
يحملان طائر السماء،
دانيال: هكذا -
هـ.و. هكذا -

دانيال: انطلق وهاتهم.
يركض هـ.و. بعيداً.
زاوية. هـ.و.

وبينما هو يركض ليلتقط السمانه تخطو قدمه داخل شيء
فيفقد توازنه قليلاً. يتوقف، ويستدير عائداً - يلاحظ وجود
شيء فيتحرك ببطء نحوه -

لقطة مقربة هـ.و.
ينظر عن قرب. توقف. ينظر إلى أسفل باتجاه حذائه. ثم،
زاوية، هـ.و.

يركض عائداً إلى والده.
هـ.و.: يا والدي.

دانيال: ماذا؟
هـ.و.: انظر إلى حذائي.

قطع إلى:
خارجي - حقل - بعد لحظات.

يقفان فوق بقعة فرعية من القار/ صخرة زيت ترسل فقاعات
على سطحها - يركع دانيال فوقها، يغرس فيها عصاً،
يحركها في كل اتجاه، ينظر إليها في الضوء. -
زاوية، لقطة مقربة دانيال

يأخذ علبة كبريت ويحاول إشعال العصا على النار، لا شيء.
زاوية. لقطة مقربة. النفط.

يتحرك باتجاه مساحة أخرى من صخور النفط ويغطس
العصا مرة ثانية. يخرجها ويشعل عود الكبريت فتشتعل.
توقف.

دانيال: هذا من نتاج الهزة الأرضية التي اطلقتها إلى الخارج.
قطع إلى:

خارجي - تلة قريبة - بعد لحظات
الكاميرا خلفهم وهم يتسلقون قمة تلة صغيرة. ترتفع الكاميرا
فوقهم فيظهر المنظر الطبيعي، التلال الملتفة. الصخرية،
المغبرة والقاسية. ليست حلوة. ينظروا فوق المكان، توقف.

قطع إلى:
خارجي - تلال ملتفة - نهراً - بعد قليل.

انهم يسرون، يشعر دانيال بالأرض تحت اقدامه. مشهد
صوتي.

الشعور بالخطوات، خشخشة، الخ.
دانيال: لا تدري أبداً. لا تدري أبداً.
هـ.و.: ماذا تعتقد؟

دانيال: لو قلت «نعم» قد أكون مخطئاً. ولكن إذا قلت «ربما» قد
أكون على صواب. لذلك سأقول، «ربما». هذه المواد الموجودة
هناك هي نفط أطلقته الهزة الأرضية. قد يكون هناك رمال
في العمق حوالي مائة قدم أو مائتين ولكن ليس بشكل كافٍ



دانيال: هكذا - هكذا وهكذا سوف نبيع عقد إيجار تلال الكويوت ونحضر هذه الأجهزة إلى هنا، لدينا جهاز ممكن الاستغناء عنه، سنحضره إلى هنا ونمضي بسرعة - هذه هي الطريقة المثلى، هل ترى هذا صحيح؟

هو: نعم.

دانيال: هل ترى ذلك؟

هو: كم ستعطيهم؟

دانيال: حسناً. سوف نعطيهم دراهم تكفي لشراء خبز من جهة. لا تخاف، سأدفع لهم مقابل الأرض والهواء النقي والسمان وأتأكد أنه لن يرمي الدراهم التي يأخذها. - حاول أن ترى كم نستطيع الحصول على المزيد هنا.

قطع إلى:

داخلي - مزرعة صنداي - الغسق

تتوقف الكاميرا قليلاً في لقطتين على أبيل صنداي ودانيال وهما يجلسان إلى مائدة. أبيل على وشك البكاء. دانيال يواسيه بلهجة حنونة، إيلي و هو. يجلسان قريباً منهما. النساء في الخارج.

دانيال: أبيل: ليس لديك خبز.

لا جواب.

دانيال: ليس لديك اية وسيلة تمكّنك من الدفع للمصرف لتسديد صك الرهن الخاص بك.

أبيل صنداي: سيرشدنا الرب لمعرفة ما سنفعل.

سيشعر إيلي بكلمته وسيخبرنا بها.

توقف.

دانيال: لا أدري إن كان كل هذا مرسل من الرب ..؟

ألا تتعجب كيف كان مجيئي إلى هنا وتمتعي بثروة اصطياد السمان - وكم كان هذا جيداً لابني.

الهواء النقي من أجله. لقد كان مريضاً وقد قال الأطباء أنه بحاجة إلى المزيد من الهواء النقي ..

أبيل صنداي: بإمكان إيلي مساعدتك في ذلك بإمكان إيلي أن يشفيه ذلك.

دانيال: نعم، نعم، حسناً: انني أتساءل إذا لم يكن هذا منذ البداية مقصود من الروح القدس.

توقف:

ما هو السعر الذي تعتبرونه مناسباً؟

أبيل صنداي: تريد ان تشتري هذه - ؟

دانيال: بإمكانك البقاء هنا كما تشاء وتؤكد من كلامي هذا -

بإمكانك الحصول على حق الزراعة كله - ما نستطيع فعله هو توقيع عقد إيجار - سوف أوجرك الأرض بعد البيع للتاسعة والتسعين سنة القادمة بمبلغ عشرة دولارات في العام.

أبيل صنداي: - ولكنني لا أملك أي مال.

دانيال: حسناً فأنا الآن على وشك أن أعطيك بعضه.

يطبق أبيل صنداي على يدي دانيال؛

أبيل صنداي: الرب أرسلك إلى هنا - النبي دانيال.

دانيال: نعم. دعني أنتهي من إبلاغك -

أبيل صنداي: هذا تبعاً لرؤيا الكلمة الحقّة. هذه هي -

دانيال: أعتقد انها كذلك، نعم. والآن ما الذي تعتبره سعراً مناسباً؟

أبيل صنداي: خمسة دولارات للفدان.

إيلي: ستة.

دانيال: ستة دولارات. شكراً لك، يا إيلي.

أبيل صنداي: وبالإضافة إلى التحسينات التي أجريتها بخمسائة -

دانيال: اعرض عليكم شراء المزرعة بسبعة وثلاثين مائة دولار.

(توقف.)

وذلك يعني ثلاثة آلاف وسبع مائة دولار.

يرفع أبيل صنداي يديه إلى أعلى ويبدأ في الارتجاف والبكاء وهو يلوح بيديه. يركع على يديه وركبتيه، حاملاً دانيال، الذي يتكلم بصوت مرتفع فوق هذه الهستيريا.

دانيال: نعم، نعم، هذا صحيح. ولقد أخبرني الرب أيضاً أن أقول لكم بأن تستخدموا المال لتطعموا وتلبسوا وتعلموا الأولاد. من أجل ماري وروث. وإيلي. ولقد قال لي أيضاً أن أسهم أرضكم لا يجوز أن تدفع نقداً ولكن بالحقيقة، يجب أن تتألف من شهادات إيداع في شركة إيداع، سوف تدفع لك خمسة عشر دولاراً شهرياً - وهذا أفضل بكثير من أن تدفع للبنك عشرة دولارات فائدة شهرية على ما رهناء. لا نريد أن يسرقنا المصرف، أليس كذلك؟

أبيل صنداي: نعم، نعم. كلا!

دانيال: هل يبدو هذا مناسباً لك؟

أبيل صنداي: نعم، نعم. باركه، هلوليا، هذا طبقاً للرؤيا -

طريق الدواب التي مشوا عليها سابقاً - يصلوا إلى جانب الطريق حيث تقف سياراتهم.
دانيال: إيلي، بإمكانك ان تتركنا هنا.
إيلي: هل هذه سيارتك؟
دانيال: يبدو أنها هي.
يقفز دانيال إلى أسفل ويلتقط بعض تجهيزات التخميم ويتحرك نحو السيارة. وبينما يحاول هـ.و. النزول يعلق فيأخذ إيلي بيده ويدفعه، عرضياً/ عن قصد فينزل مباشرة إلى الأرض.
يستدير دانيال وينظر -
دانيال: هل أنت على ما يرام؟
هـ.و.: نعم.
يبدأوا في تحميل سياراتهم.
إيلي: هذه سيارة جيدة.
دانيال: ربما ستحصل على واحدة تشبهها يوماً ما، يا إيلي.
يعود دانيال ويتابع تحميل السيارة. يستدير إيلي في الاتجاه المعاكس، ينطلق دانيال في السيارة - ويشغل البوق.
زاوية ، أسفل الطريق ، بعد قليل
يصل دانيال و هـ.و. في السيارة - يتوقفان - ينظران نحو طريق الدواب التي جاءا منها -
بعيداً على يمينهم وعلى يسار الكاميرا على بعد بضعة مئات من الأمتار تقع كنيسة بوسطن الصغيرة (كنيسة إيلي) صغيرة ومتداعية. -
يتفحص دانيال الطريق ويفكر، توقف تحضير، هـ.و. يتكلم:
هـ.و.: سنحتاج إلى طريق هنا من أجل الأجهزة والأدوات.
دانيال: هذا صحيح.
قطع إلى:
داخلي - روز للعقارات، تأمينات، مكتب القروض - صباحاً.
الكاميرا خلفهم وهم يدخلون ويحيون رجل العقارات آل روز (في الأربعينات).



إيلي: وماذا عن نفط الصخور؟
دانيال: حسناً، نعم، ماذا -؟
إيلي: وماذا تريد أن تفعل بنفط الصخور؟
دانيال: ماذا عنه؟
إيلي: لدينا نفط صخور هنا. وهذا له قيمته.
دانيال: هل لديك من يستطيع الحفر لاستخراجه؟
إيلي: -
دانيال: هل تعتقد ان النفط موجود هنا؟
إيلي: اعتقد أنه موجود.
دانيال: الحفر مكلف جداً - جربته من قبل؟
إيلي: كم كلفته؟
دانيال: لا أدري. ولكن إذا ما قررنا اننا نريد الحفر بحثاً عن النفط فنستطيع الكلام عن الموضوع فيما بعد، يا إيل، هل يبدو هذا مقبولا لديك؟
إيلي: انه كذلك.
دانيال: حسناً إذاً جيد. بإمكاننا الحفر بحثاً عن النفط فيما بعد إذا ما أردنا ذلك.
إيلي: اذا ستعطينا مقابل ذلك؟
دانيال: لا أدري.
إيلي: شيء لا تعرفه.
دانيال: ماذا تريد، يا إيلي؟
إيلي: أعتقد انك يجب أن تشارك كنيسة بحق التنقيب عن المعادن. لقد أعطيتنا حق الزراعة، فلما الآن لا تشاركنا حق المعادن؟
توقف. يتبادل إيلي ودانيال النظرات تجاه بعضهم البعض؟
دانيال: اذا ما قررنا أن نحفر بحثاً عن النفط، وإذا ما بدأ البئر بالإنتاج فسأعطي كنيسة خمسة آلاف دولار علاوة على توقيع العقد.
إيلي: وسدس مدخول الإنتاج؟
دانيال: هل تريد أن تجد شخصاً آخر يأتي إلى هنا ويقوم بالحفر؟ يا إيلي؟ احصل على دخل وقم بكل العمل الذي يتطلبه ذلك؟ استطيع أن اقوم بصيد السمك في أية مزرعة أخرى بنفس السهولة التي استطيع أن أفعل ذلك هنا.
توقف. يصمت إيلي.
دانيال: يسعدني أن ادمم كنيسةك طالما استطعت ذلك.
بالعلاوة فقط.
قطع إلى:
خارجي - طريق الدواب - صباحاً (تنطلق الموسيقى بطيئة وقوية).
يقود إيلي دانيال و هـ.و. في عربة يجرها حصان على نفس

دانيال: مرحباً.

آل روز: مرحباً، هل أستطيع مساعدتك؟

دانيال: حسناً - أريد ان اتحدث معك. أنا أبحث عن أرض، لقد اشترتت توأ مزرعة صنداي، و - أين الخريطة؟
زاوية - بعد لحظات.

خريطة المنطقه بأسرها مفتوحة أمامهم على المكتب، ينظرون إليها بإمعان. يأخذ دانيال دفتر ملاحظات صغير وقلم ويبدأ في دراستها.

آل روز: هنالك أرض باندني القريبة جداً. إنه يملك ما يقارب الألف فدان -

دانيال: وماذا عن هذه؟

آل روز: ماككودس، بلودجيت، ريدليك - كار -

دانيال: كم سعرها؟

آل روز: مطلوب فيها ستة دولارات للفدان.

دانيال: وماذا عن هذه؟

آل روز: وهذه تخص عائلة بلفن ويمكن الحصول عليها؛ أنا متأكد.

دانيال: هل يمكننا الحصول على كل ما حول هذا المكان؟

آل روز:-

توقف. ثم ينظر دانيال إلى أعلى.

آل روز: حتماً.

لقطة مقربة على الخريطة. تقوم الكاميرا بتصويرها تفصيلاً.

على ناحية الشمال سلسلة الجبال الضخمة - وعند الناحية السفلى قطع أرض صغيرة تمتد لتدخل في صحراء صرفة في أحد الجهات يتبعها مزيد من الأراضي على الناحية الأخرى ثم بعد ذلك البحر على الناحية الأخرى من الجبال. هذه تفصيلية جداً. ينظر إلى أعلى بعيداً عن الخريطة - يجلس.

دانيال: أريدك أن تشتري هذه لي وأريدك أن تصبح رجلي يا آل. ولكنني أريدها بسعر معقول - ولا أريدها أكثر من ذلك. ليس من داعي لأن يبدأ الناس في رفع الأسعار.

إذا فعلوا ذلك فلينسوا الموضوع وسأنساه أنا أيضاً.

بإستطاعتك قبض عمولتك من البائع بالطريقة المعتادة وبالإضافة إلى ذلك سوف أعطيك خمسة بالمائة مني.

وهذا ما سيجعل منك رجلاً. انت تدرك ان هذا الأمر يجب أن يتم بسرعة وبهدوء حتى لا تظهر في الأفق أفكاراً براقه توحى بأن هنالك ارتفاع في ثمن الأرض - هل تفهم ذلك؟

آل روز: نعم، ولكنني لست متأكداً كم أستطيع أن أفعل ذلك بصمت. هذا مكان صغير ويحتاج مثل هذا الاتفاق إلى وقت.

دانيال: يا بني، هل باستطاعتك الذهاب إلى السيارة وإحضار

حقيبتني؟

يخرج هو.. نحو السيارة -

دانيال ما تستطيع فعله على ما أعتقد هو أن تجعل البيع لزبون مجهول - لا تذكر اسمي - وادفع المبلغ نقداً - وهذا يعني، إذا ما كان أحدهم في منزله، فعليك أن تقوم بالعملية هناك -

آل روز: هل معك هذا المال مباشرة؟

دانيال: لدي بعضه - وأملك شيئاً محرراً على نفسه بثلاثة آلاف يمكن صرفه من البنك. جهز العقود حتى يجري توقيعها مباشرة - بالواقع أعتقد أن معي بعضها في السيارة -

يعود ه. و. إلى الداخل وهو يحمل حقيبة جلدية. يتناول دانيال بعض النماذج.

دانيال: أنا أحمل كل شيء في سيارتي. معي النماذج التي - ستجعل كل شيء سهلاً. ويمكننا طباعة اتفاق - سوف نضع قائمة بهذه الكراسة -

يتجه للكتابه ولطباعة الإتفاقات.

دانيال :- إذا أردت أن تحصل على طريق في ليتل بوسطن بمن تتصل؟

آل روز: سأتكلم مع جايك كوفي.

دانيال: ماذا يعمل جايك؟

آل روز: التبن والعلف والتأمين.

قطع إلى:

خارجي. مزرعة صنداي. يوم آخر. بعد ظهر متأخر.

يجلس هو.. وماري الصغيرة معاً يتبادلان أطراف الحديث رجل بئر الماء يعمل في حفر البئر الذي يراقبه عن بعد؛

ماري: هل والدك رجل نفط؟

هو.. إنه رجل أعمال.

ماري: أريد فعلاً أن أغتني.

توقف.

ماري: والدي يضربني على وجهي إذا لم أرتجف تجاه ذكر الله.

هو..: ماذا تفعلين؟

ماري: لا شيء.

هو..: هل يقوم بذلك كثيراً؟

ماري: كم من المال نجني لقاء ذلك؟

هو..: هذا يتوقف.

ماري: كم؟

هو..: لا أدري.

ماري: الف دولار؟

هو..: هذا يتوقف. لا يمكنك القول.

ماري: عشرة آلاف دولار؟

حول المكان، وهو ينظر إلى سيارة دانيال الواقفة أمام المخزن ثم يعود فيدخل إلى مخزن جايك فنتبعه إلى الداخل، (يد مرفوعة) -

إيلي يرى ستورث الذي يرى بدوره إيلي.

ستورث: مرحباً يا إيلي.

إيلي: الأخ ستورث -

يبدأ في السير نحو الغرفة الخلفية -

ستورث: جايك داخل اجتماع -

إيلي: نعم من المفروض أن أنضم إليه -

ستورث: لم يقل شيء -

إيلي: حسناً هذا صحيح - من فضلك اصمت -

يبقى ستورث ساكناً وهو في حالة عصبية بسبب إيلي

- يتنصت إيلي من الغرفة الخلفية فيسمع جايك ودانيال

يتكلمان حول الطريق ووسيلة الوصول.. إلخ.

كوفي (صوت خارجي): لقد انتقدت عقود الطرق من أوراقنا

المحلية وفي اجتماعات اللجان - -

دانيال: (صوت خارجي): أنا أفترض أنه حتى نشق طريق

جديدة علينا أن نصدر موثيق ونقوم بانتخابات خاصة

لنصوت لصالحها؟

كوفي (صوت خارجي): هذا صحيح. وفي الوقت الحالي فإن

شق طريق جديدة بأموال المحافظة لمستثمر مستقل ليست

فكرة جيدة. وأنا متأكد أن شركة ستاندارد ستراقب - الأمور

من ناحيتها -

لقطة مقربة لإيلي يتنصت - توقف. ثم :

كوفي (صوت خارجي): ولكن هذه قضية ترميم طريق قديم

- وليست حفر طريق جديد ونحن لدينا أموال نستخدمها في

غرض الترميم.

يتوقف إيلي ثم يدخل - -

داخلي. الغرفة الخلفية. تلك اللحظة

ينظر جايك ودانيال إلى الأعلى مندهشين -

إيلي: مساء الخير - أوه! دانيال - مرحباً.

دانيال: مرحباً يا إيلي.

إيلي: جاكوب، مساء الخير.

كوفي: إيلي.

إيلي: جاكوب، كنت آتياً إلى مخزنك لشراء بعض التموين

ودون أن أقصد وجدت نفسي أسمع حواراً حول الطريق الجديد

- هل هذا صحيح؟

توقف.

إيلي: هل سيكون هناك طريق جديدة؟

كوفي: هناك كلام حولها.

إيلي: هل بإمكانني الجلوس؟

زاوية. رجل بئر الماء.

ماري: من الأفضل أن نحصل على الكثير من المال.

علينا أن نجني الكثير من المال.

هو... بعض الناس حصلوا على مائة ألف دولار ثم حصلوا

على عشرين دولاراً شهرياً لقاء الامتياز وبعض الأحيان

يصل إلى مائة دولاراً إذا ما كان البئر كبيراً. وبعض الناس

يخسرون المال ويحجز عليهم. والذي لا يفعل ذلك.

انه حقاً جيد وحقاً ناجح. كل شيء سيكون على ما يرام.

قطع إلى:

داخلي. مخزن جايك كوفي. نهراً

تتحرك الكاميرا مع دانيال وهو يدخل إلى مخزن جايكوب

كوفي: تب، علف، حبوب، ليمون، اسمنت، لصوق وتأمينات..»

هنالك شاب يعمل يدعي ستورث (عشرون عاماً) كالح جداً

هزيل، طويل. يسأل دانيال عن جايك، فيشير ستورث إلى

الغرفة الخلفية -

داخلي - الغرفة الخلفية. تلك اللحظة.

جايكوب كوفي (٥٠ عاماً) يجلس رافعاً قدميه على المكتب.

يناديه دانيال.

دانيال: سيد كوفي.

كوفي: من هذا؟

يدخل دانيال.

دانيال: أنا دانيال بلاينفيو.

كوفي: كنت أتوقع زيارتك سريعاً.

دانيال: أعتقد أنك رجل أحتاج إلى التحدث معه.

كوفي: اجلس.

يجلس. يبدأ في تجاذب أطراف الحديث، الخ، ثم:

دانيال: إذا: لقد اشترت لتوي إثني عشر ألف فدان وأريد أن

أبحث بها عن النفط. فإذا وجدته هنا فلسوف أضع مائتي

بئر على الطريق وأوظف ألف رجل وأدفع بضعة ملايين من

الدولارات كأجور وأضاعف قيمة الأرض لمسافة خمسة إلى

عشرة أميال. والآن، أنا أعلم أن شركة ستاندارد أويل أخذه في

شراء أراضٍ عبر الجبال. وحتماً سوف تقاقل لتبقيني أنا أو

أي شخص آخر خارج الموضوع.

أنا رجل مستقل ولذلك فسوف أدفع أكثر مما سيجعل الكبار

يدفعون أكثر أيضاً - جايك: أفترض أنك تعرف ما أنا أتكلم

عنه.

كوفي: افترض ذلك. ماذا تريد أن تفعل؟

دانيال: أحتاج إلى طريق على ممر الدواب ...

قطع إلى:

خارجي. مخزن جايك كوفي. تلك اللحظة.

الكاميرا في الخارج أمام المخزن ترصد حركات إيلي صنداي



يجلس. يحدّق أحدهما بالآخر. توقّف.
إيلي: إلى أين ستتجه الطريق؟
دانيال: - على المنحني عند سفح مزرعة والدك.
إيلي: من أين ستبدأ؟
دانيال: أسفل طريق الدواب.
إيلي: آه، ولو استطالت بضع مئات من الياردات فلسوف تصل
إلى كنيسةنا! (مخاطباً كوفي)
أليس هذا صحيح، يا جاكوب؟
توقّف.

فرد كل من حولهم عبارة «أمين» لدى سماع القصة.
ينظر أبيل نحو دانيال بفخر واعتزاز:
أبيل صنداي: الله يباركنا في أولادنا.
دانيال: هذا حقيقي، هذا صحيح.
يتابعون الأكل - يخاطب دانيال أبيل:
دانيال: أبيل: منذ فترة طويلة كان أتباع الكلمة الحقّة
ينتظرون تحقيق رؤيا جديدة، هذا صحيح أليس كذلك؟
أبيل صنداي: نعم هذا صحيح.
دانيال: ربما هنالك رؤيا جديدة مجهّزة من قبل الروح القدس
- ربما هنالك واحدة في متناول اليد - رؤيا تتكلم عن كيف
تعامل ولداً.
أبيل: - ماذا تعني؟
دانيال: هذا التدبير الإلهي سوف يحل محل كل ما لدينا.
وسوف تهدينا الرؤيا الجديدة إلى أن الإنسان لا يجوز أبداً أن
يؤذي أو يضرب طفلاً.
توقّف.

وهذا يظهر لنا حقاً أننا مباركون بأولادنا.
حتى لو رفضوا الإنصياع للإرشاد أو السلطة.
توقّف. يسمع أبيل: لا شيء. -
دانيال: لقد أوعز لي أنا - دانيال - انه قد يكون لديك
ولداً يحمل الروح الحقّة لهذه الرؤيا الثالثة. أعتقد أن ماري
صنداي قد تكون حاملة هذه الكلمة -
ينظر نحو ماري التي تبادلته النظرة. إيلي يتكلم وفمه مملوء
بالطعام:

إيلي: ما هذا الآن؟
دانيال: انا اتكلم عن احتمال رؤيا جديدة، يا إيلي.
وعند هذا القول، يشد إيلي كرسيه بعيداً عن المائدة بعنف
ويقف.
إيلي: هل باستطاعتها إظهار العلائم؟
يقف الجميع ببرود.
إيلي: انا أسألك: لتستطيع إظهار العلائم؟
هل شفت المرضى وطردت الشياطين؟ هل وقف المشلولون

الإمكانية ستلعب دوراً إضافياً. «سيكون هذا عاملاً مساعداً»
سوف نلتقي بك عند العشاء مساءً يا دانيال، حتماً.
قطع إلى:
خارجي. مزرعة صنداي - الغسق
يفحص دانيال و هو.. بئر الماء. يجلسون متعبين يرثون
انفسهم بعيداً عن مرمى سمع الآخرين. همساً:
هو: اخبرني ماري أن والدها يضربها ويصفعها على
وجهها إذا لم تقم بالصلاة المرتجفة التي يزاولونها -
دانيال: كم عمر ماري؟
هو: لا أدري
دانيال: انها الفتاة الصغرى؟
يومي برأسه.
دانيال: لقد قمت بعمل لطيف عند بئر الماء هنا، يا ولدي.
شيء جميل جداً، شكراً لك.
هو: عفواً أنا تحت تصرفك.
دانيال: أنا أحبك.
هو: أنا أحبك أيضاً.
توقّف - لقطة مقربة لدانيال. (ربما هم بحاجة إلى دين جديد
(هنا).
قطع إلى:
داخلي - منزل عائلة صنداي. ليلاً. مشهد مائدة العشاء.
الجميع حول المائدة يأكلون السمّان. فلتشر وفريد انجلز
موجودان هناك أيضاً. يخاطب إيلي من على المائدة، وبشكل
خاص، والده أبيل، بلهجة تمثيلية عالية:
إيلي: -- وانحنيت إلى أسفل وقلت، «اخرج من هنا أيها
الشبح. اخرج من هذا الجسد وإياك ان تتجاسر وتستدير
عائداً إلى هنا .. لأنك إذا فعلت فجميع جيوش جذائني سوف
تركلك في أسنانك. وفي تلك اللحظة طردت بعيداً و رميت في
القاذورات وأعدت قذفها إلى جهنم وقلت طالما أملك الأسنان
فلسوف أعضك وطالما أملك القبضة فلسوف الكمك؛ والآن
انهبوا انهبوا اخرجوا وهكذا خرجت .. نعم فعلت أنا ذلك.
أبيل صنداي: أمين، يا بني، نعم، نعم. أمين.

وبعيداً عن كل هذا أخذ هـ.و.. ودانيال منزل مزرعة مهجور كان قد اعتلاه العشب - فنظف /فرش/ الخ نراقب المكان حيث يقوم هـ.و.. بهذه العملية يعمل مع العمال ويوجه الاقتراحات وينظف العشب، الخ زاوية، داخل المنطقة.

تتجه الكاميرا لتتبع إيلي وهو يدور حول الإنشاءات وخلفه بضعة أشخاص ممن يتبعون كنيسته. يناولون بضع ازرار صغيرة موجهين الدعوة للوجه الجديدة لتدخل الكنيسة.

إيلي يبتسم بغم ملآن / ساحر - إيلي: مرحباً يا أخي. مرحباً. مساء الخير. كنيسة الرؤيا الثالثة يسعدها أن ترحب بكم وتقدم لكم واحة مداواة من الروح القدس -

بعض العمال (وليس كلهم) يتجاوبون ويأخذون الزرار. إيلي: بإمكانكم اخذ الطريق الجيد حتى باب الكنيسة - الطريق الجديدة تقودكم إلى هناك.

زاوية، دانيال.

عن قرب، يلاحظ إيلي يتحرك حول المكان - مناولاً - يراقبه عن كثب.

زاوية ، المخيم الرئيسي.

يخاطب إيلي مجموعة من زوجات العمال. يقوم بإشارات ليباركهن - إنهن - يبتسمن، ويوجهن له الشكر، يتعرف على بعض الأولاد الذين يباركهم - ثم يشق طريقه باتجاه:

زاوية، مكتب دانيال في المخيم الرئيسي

المكتب صغير، حيطانه من القماش وأرضه خشبية. أكداً من المعدات والأوراق. الخ.

إنه في الداخل مع فلتشر ومورجانز (رئيس عماله) يقرع إيلي على الباب:



ومشوا معها؟ هل تستطيع فعل ذلك؟ أنا الرؤيا الثالثة. انا الذي باركته الروح القدس. أنا هو الذي اختاره الرب لكي يقوم بهذه الأعمال.

أما هي فليست كذلك. أنا أعطي الإشارة لكي يستطيع الرجال الآخرون القيام بها.

دانيال: نعم انت تفعل ذلك.

إيلي: نعم انا افعل ذلك. نعم انا افعل ذلك! هذا صحيح! (مخاطباً ماري)

انها اختي الحلوة الصبية المقدسة إلا انها مضطربة - وهذا يجعل مني حارس عليها. لأضعها على الطريق القويم.

دانيال: حسناً يا إيلي. هذا شيء جيد.

إيلي: نعم، أشعر بالقوة في داخلي، اشعر بقوة الروح القدس في داخلي أقوى من ذي قبل. لقد اعطتني قوة في قلبي وفي يداي - رسالتها عالية في عقلي. هذا هو وقت الرؤيا الثالثة.

وأنا هنا بانتظارها. سأخذها إلى داخلي ! شكراً لك، يا أخي بلانغفو. شكراً لك. شكراً لك.

يعود الجميع إلى تناول الطعام بصمت. توقف قصير.

إيلي: الآن - هنالك كل هذا الكلام - ولكن متى سنبدأ بالحفر يا دانيال؟ هل أدركت هذا؟

دانيال: هل تعتقد اننا يجب أن نبدأ؟

إيلي: نعم أعتقد ذلك.

دانيال: حسناً ربما علينا أن نحاول. ربما يجب أن نفعل.

أبيل:

أبيل: نعم. كما يقول إيلي.

دانيال: حسناً. هذا شيء حسن. دعنا نحاول.

قطع إلى:

خارجي - تلال / طريق - نهراً

تتوقف الكاميرا بزاوية واسعة على طريق الدواب والمنحني. توقف. إنها مليئة الصخور والتواءات والتجعدات - نظرة أخيرة نحوها قبل أن:

قفزة قطع إلى:

خارجي . نفس الزاوية - بعد أيام.

إنها طريق حقيقية، شقت ومهدت نحو مزرعة صنداي. تزار شاحنة وهي تمر متجاوزة الكاميرا، على الطريق، تحمل أنابيب ثقيلة، تجهيزات ومعدات -

تدور الكاميرا إلى الأمام، تتحرك حول مثبت لتظهر:

المساحة حول المثبت حيث نصبت رافعة. هنالك مخيم صغير. خيم/بيوت لحوالي عشرين عاملاً. الرافعة تبعد ٢٠٠ ياردة عن عائلة صنداي.

فولان، آليات، اشخاص، قرية عمل صغيرة.

زاوية، بالقرب من منزل مزرعة مهجور.

جماعة بنوك سمر فيل هناك. يحضر من حول الجماعة جاك كوفي وصديقه الحميم ستورش.
نرى آل روز يتمشى حول المكان يتناول بعض الطعام.
عاجلاً أم آجلاً، يظهر مزيد من سكان ليتل بوسطن، افراد مختلفون وأصحاب مزارع ممن يعنيهم الأمر أو ممن استأجر دانيال أرضهم، الخ.
يسير هـ. و. مختالاً بالقرب من والده. يصعد دانيال ليخطب في الحاضرين. وبينما هو يستجمع نفسه ليبدأ يلاحظ في الطرف الآخر من الطريق وصول إيلي يتبعه المريدون من كنيسة.

يخاطب دانيال الجموع.
دانيال: انه لمساء مليء بالغبطة كوننا جئنا وبدأنا هذا - رجل واحد لا يمكن أن يغتني من الأرض - إن هذا يتطلب مجموعة من الناس. وهذه هي أفضل الطرق - ان نبقى معاً، نصلي معاً، نعمل معاً وننتشارك الثروة معاً. والآن وقبل أن نبدأ بحفر «بئر ماري رقم واحد»، وقد دعي بهذا الاسم تيمناً بالأنسة اللطيفة ماري صنداى الموجودة بيننا هذا اليوم - تبسم ماري.

دانيال: أود أن أقول: «ليباركنا الله جميعاً».
يقف إيلي منتظراً الإشارة ولكن دانيال يتجاوزها وينظر إلى هـ.و..

دانيال: فلتبدأ الآن، يا بني.
يدير هـ.و.. الرافعة التي تطلق المحرك فيشد السلاسل التي تلف بدورها التروس التي تبدأ في القعقة وتبدأ مائدة الدوران باللف، وتنزل الرافعة - فنسمع الصوت - صوت التقطيع. وهكذا فقد بدأ العمل.
لقطة مقربة. الأرض.

رأس الحفارة يدخل إليها.
الصوت مرتفع جداً، جداً، ويتكرر مرة تلو الأخرى.
يرفع إيلي رأسه عالياً، يتجاهل ما حدث من تجاهل له ويبدأ في مغادرة المكان -
يبدأ الرجال العمل في الرافعة. يبقى ويراقب هذا. توقف.

قطع إلى:
خارجي - ديريك إيريا - مزرعة صنداى. ليلاً
حدث هذا فيما بعد من تلك الليلة. اقيمت احتفالية صغيرة مع عشاء. وعلى مائدة طويله، بقايا طعام. حيث يتواجد بعض من سكان بوسطن وجايك كوفي. يتراخض هـ.و.. حول المكان مصطحباً ماري. وقد يكون دانيال تناول مشروباً أكثر من اللازم.
تأتي ماري إلى هناك ويتكلم معها دانيال، مباشرة أمام

إيلي: يا دانيال، هل بإمكانني مخاطبتك؟
دانيال: نعم.
إيلي: هل كل شيء يسير حسناً مع كل شيء؟
دانيال: نعم هو كذلك.
إيلي: حسناً، حسناً. دانيال. علمت انك طلبت من الجميع الحضور ليشاهدوا افتتاح البئر، هل هذا صحيح؟
دانيال: نعم فعلت.
إيلي: اعتقد انني سوف أبارك البئر.
دانيال:-

إيلي: هل تعتقد انه سيكون شيئاً لطيفاً - سيكون لطيفاً لو قمت بتقديمي - أستطيع عندئذ أن أتقدم من على التلة، وعندما أكون قادماً من على التلة واصل نحو بئر النفط - دانيال:- الرافعة.

إيلي: نعم، عند تلك اللحظة تقوم بتقديمي.
دانيال: عندما تسير متقدماً؟
إيلي: هذا صحيح، وربما بإمكانك أن تقول، «ابن هذه التلال الفخور».

دانيال: متى؟
إيلي: عندما تقوم بتقديمي. وهكذا تراني أسير متقدماً.
ثم. وعندما أصل، يمكنك أن تقول، شيئاً، بضع كلمات ثم تقول: «والآن، ابن هذه التلال الفخور! الذي كان يرعى مواشي والده.» وعندئذ تذكر اسمي.

دانيال: يبدو هذا حسناً.
إيلي: حسناً. هل تذكر الكلمات؟
دانيال: نعم.
إيلي: هل تريدني أن اكتبها لك؟
دانيال: سوف اذكر.

إيلي: حسناً. بعد ذلك يمكننا البدء بعد ان أقول بضع كلمات للأتباع والناس. ماذا يحصل بعدئذ؟
دانيال: نبدأ بالحفر.
إيلي: حسناً. هل يبدو هذا حسناً لك؟
دانيال: حسناً.

إيلي: هل نقوم بتجربته؟
دانيال: كلا.
إيلي: أي وقت؟
دانيال: أي وقت مناسب لك يا إيلي؟
إيلي: الساعة الواحدة.

قطع إلى:
خارجي. الرافعة المنصوبة - مساءً. (ساعة سحرية)
هذه حفلة لتقطيع الأعشاب من جذورها. الجميع متواجد. وببطء نجتمع كل القطع المرمية حتى الآن.

آل روز: قال فقط انه يريد مخاطبة من سيقوم بالشراء - لا اعتقد انه يريد البيع. كان يجب علي ان لا أنتظر لأخبرك هذا. أنا آسف. ظننت انه سيأتي إليك.

ينظر دانيال إلى الخريطة.

دانيال: حسناً! أنا لا أريد مخاطبة هذا الرجل ولا أريد أرضه لكي أقوم بمشروعي - ما هو مهم الآن هو حماية السمان - إذا عليك ان تضع آلاف الإشارات عليها «ممنوع التجاوز» على ١١,٠٠٠ فدان.

آل روز: سيأخذ هذا بعضاً من الوقت.

دانيال: هل لديك أية مفاجآت أخرى؟ أنا أملك كل الأراضي الباقية، وقد سجلت جميعها، هل هذا صحيح؟

آل روز: كل شيء. نعم.

دانيال: حسناً. لقد قمت بعمل جيد.

آل روز: تهانينا بافتتاح الحفارة الجديدة. يا سيد بلاينفيو.

دانيال: شكراً.

قطع إلى:

داخلي. منزل بلاينفيو - ليلاً

دانيال. انه نائم وكذلك هو.. ينقر على الباب أحد عمال النفط بن بلاوت. لا جواب. لا يستيقظون.

يدخل بن إلى المنزل. يسمعه هو.. فيستيقظ.

بن: لا بأس يا بني. لقد جئت لأخاطب والدك.

انا أدعى بن بلانت -

يحاول بن إيقاظ دانيال.

بن (مخاطباً دانيال): سيدي. سيدي. سيدي.

يلامسه بلطف محاولاً إيقاظه - لا شيء. يتكلم بصوت مرتفع. يدفعه. يحاول جاهداً فعلاً لإيقاظه. يفتح عينيه ولكن جسده لا يتحرك.

بن: سقط رجل في البئر.

دانيال: أي رجل؟

بن: جو جونا.

دانيال: متى حصل هذا؟

بن: منذ عشر دقائق. كنا نبدل شفرة الحفارة، عندما نزل هذا الرجل إلى القبو لسبب ما - لم يفكر أحد به لفترة من الزمن.

لم يكن هناك سبب لوجوده هناك.

دانيال: هل انت متأكد من أنه نزل إلى هناك؟

بن: وجدنا قطعة من قميصه في السنارة التي انزلناها.

قطع إلى:

الصورة.

تظهر كيف حدثت. راقب بالتفصيل جو جونا وهو يعمل حول الحفرة تحت المرتفع الأرضي للحفارة والذي يدعى «القبو» - إنه يعمل وسط وحل عميق زلق ورقائق من النفط - دون ان

أبيل.

دانيال: انا معجب بثوبك الجديد يا ماري.

ماري: شكراً.

دانيال: اهلاً بك. اعرف انك تحبين ذلك هل يسعدك قدومي إلى هنا؟

ماري: نعم

دانيال: لم يعد والدك يضربك أليس كذلك؟ هل يفعل ذلك الآن؟ من الأفضل ألا يفعل، اليس كذلك سوف اعتني بك؟

ينحني ويمسك كتفها بحنان؛

دانيال: لم يعد هناك ضرب، أليس كذلك؟ لم يعد هناك ضرب. والآن اذهبي. اذهبي والعبي اكثر ولا تعودي!

تركض بعيداً. توقف.

يسلط دانيال نظرة على أبيل الذي ينظر بعيداً.

ينهض دانيال، يسير بعيداً - يقترب منه آل روز.

آل روز: السيد بلاينفيو، هل بإمكانك التكلم معك دقيقة من فضلك

قطع إلى:

داخلي - قاعة طعام - ليلاً، بعد برهة من الزمن.

يقف دانيال وآل روز وملتشر ينظرون إلى خارطة المنطقة.

آل روز: انا آسف، يا دانيال، كان علي أن اقول شيئاً قبل الآن ولكنني فعلاً ظننته يريد البيع - اعتقدت انه يحاول الحصول على سعر أعلى وبقيت أعالجه واجلس معه ولكنه الآن لا يريد أن يبيع -

دانيال: أي واحدة هنا؟

لقطة مقربة. الخريطة.

ينظرون إليها بدقه. القطعه كبيرة جداً، مجاورة لمزرعة صنداى ومكتوب عليها «باندي» نرى كل الأرض التي اشتراها دانيال ولم يتبقى سوى هذه -

دانيال: من هو هذا؟

آل روز: السيد باندي. إنه - إنه مستقر هنا.

إنه في الثمانين من العمر - فقد زوجته وابنته في حريق اندلع في بايكرزفيلد منذ سنوات - قال انه يود التكلم معك.

دانيال: حول ماذا؟

آل روز: لقد قال انه يريد مخاطبة من سيقوم بعملية الشراء.

دانيال (مخاطباً فلتشر): هنا مكان وجود الكبريت.

(مخاطباً آل روز): هذه بقعة جيدة جداً.

آل روز: إنها فقط أرض التلال.

دانيال: لا تقل لي إن كانت جيدة أم لا، أنت لا تعرف، يا آل.

لا تخاطبني هكذا.

آل روز: أنا آسف.

دانيال: إذا هو يحاول رفع سعره؟



تلاحظ الكاميرا ان الدبوس الخاص بكنييسة إيليا معلق على الجثمان.

زاوية، فوق عند الحفارة.

انهم يشعرون أنهم يدفعون متجاوزين الجثة.

يتابعون سحبها إلى أعلى لينهوا مهمتهم. وأخيراً يتمكنوا من سحب الجثة إلى أعلى وخارج الحفرة.

دانيال (مخاطباً الرجال): هناك غطاء للحفرة وإذا ما نزل أي رجل إلى الكهف. فتعيدوا الغطاء إلى موضعه.

هذه هي الطريقة. هذه هي الطريقة لنقوم بهذه الأشياء. يسير دانيال بعيداً.

قطع إلى:

داخلي - منطقة السكن - صباحاً.

يجمع دانيال وفلتشر ومورجينز متعلقات جو جونا الميت. هناك بعض الملابس والكتب معظمها مواضيع دينية.

الكتاب المقدس، صلبان، صور المسيح، مريم، الخ يجمع دانيال كل هذه الأشياء ويتفحصها جيداً، ثم:

قطع إلى:

داخلي. كنيسة إيلي. نهراً

يتابع إيلي كلامه بصوت جهوري:

إيلي صنداي: - ومنذ ذلك اليوم وحتى يومنا هذا عندما يكون الإنسان مذبذباً وقد غلف نفسه، يكون هذا من خلال إيمانه بدماء المسيح التي أراقها. كل يهودي غطى أخطائه ونال الغفران بدماء الأغنام والحمام. قال لي احد المذنبين الذين قابلتهم في إيزابيلا كنتي. (يقوم بتقليد صوته) «ولكنني لا أؤمن بالتكفير عن ذنوبي بالدماء. إنها لا تلائم أفكارني عن ما هو صحيح».

قلت له، «إلى جهنم أفكارك عن ما هو صحيح. هل تعتقد ان الله سينزل إلى هنا ليناكشك بأفكارك العظيمة وعقلك الرائع ليجد ما تعتقده أنت صحيح قبل أن يفعل؟ انت تدعو للغثيان. انت تعتقد انه بما انك لا تؤمن بالشئ فهذا يجعله غير صحيح؟ أيها المجنون!»

يركض نحو سيدة اكبر سناً معوقة وضعيفة جداً. يرمي يديه

يضع غطاءً على الحفرة - وحول الحوافي تتجمع القاذورات بحيث يصبح أعلى الحفرة بمثابة قمع حافته زلقة من الوحل - يأخذ جو جونده فرصته - فينزلق حول المكان، ويسقط على حافة الحفرة، مباشرة إلى الأسفل ورأسه في المقدمة. ساقطاً، منزلقاً إلى أسفل مسافة خمسين قدماً. هذا يظهر بالتفصيل وبصورة موضحة جداً. يستقر الرأس في الوحل ويبدأ يغوص إلى الاعماق. الحفرة رقيقة جداً جداً - ولكن وزنه والانزلاق يأخذانه إلى أسفل بذراع ممتدة والأخرى ملتصقة بجانبه.

قطع إلى:

داخلي - منزل بلاينفيو - تابع.

دانيال: هل بإمكانك سماع شيء؟ بن: كلا.

دانيال: حسناً، لقد غرق في الوحل. قطع إلى:

داخلي - البئر

الصورة ثنائية. الكاميرا تحت الوحل. تراقب هذا الرجل يموت في الداخل هذه الميتة الشنيعة.

قطع إلى:

داخلي - منزل بلاينفيو - تابع.

نهض دانيال وهو يلبس ثيابه، و..ه.. باق في السرير.

دانيال: اللعنة ! اللعنة ! هذا يجعلني أتمنى الخروج من هذا العمل الغبي البائس. اللعنة. اللعنة. اللعنة. يا الهي. اللعنة. كيف تستطيع مساعدة الناس إذا لم يساعدوا هم أنفسهم. هذه الحياة البائسة في هذا العمل.

قطع إلى:

خارجي - الحفارة - ليلاً.

دانيال والعمال بما فيهم نور جينس يعملون بقبضة ثلاثية الرؤوس.

انها أساساً معدن ملوي ليتناسب والحفرة. يلوون المعدن ويوصلونه ثم يبدأون في إنزاله إلى الحفرة.

لقد قاموا بنزع ألواح خشب الأرضية عند قاعدة الحفارة ليكون لديهم متسعاً من المكان - -

زاوية، داخل الحفرة، مع الجثمان. تنظر إلى أعلى. زوايا مختلفة تظهر الجسد والمخلب النازل نحوه -

زاوية من الأعلى

بينما تدخل إلى داخل عمق الأرض أكثر فأكثر - تتابع ذلك بعيداً عن الأنظار -

زاوية، الجثمان.

يدخل المخلب في اللحم فيمزقه ويفتح جمجمته إلى قسمين ثم ينغرز في ظهره، ماراً في معدته. إنها لفوضى عارمة.

إيلي: هذا شيء جيداً.
دانيال: هل تعتزم القيام بأي إصلاح.
إيلي: جاءني رؤيا من الروح القدس أننا سنكون بحاجة إلى مساحة أوسع - شرح لي انه علي هدم هذا الحائط لأن زيارته ستكون متكررة.
قطع إلى:
داخلي - الأرض - تلك اللحظة
الكاميرا داخل الأرض حيث المكان هادئ جداً ما عدا صوت الحفارة المكتوم اللطيف وهي تغوص في الأرض، فتأكلها وهي تتحرك. (تبدأ الموسيقى، رقص، انغام عالية، مثيرة) نرى الأرض في مقطع منها. نرى طبقات من الصلصال الرملي والطفل. تتحرك الحفارة إلى أسفل فتأكل من الطبقات وهي تنزل -
تتحرك الكاميرا بخط حياة خاص بها ثم تسقط إلى أسفل مظهرة طبقة تلو الأخرى من أنواع الصخور المختلفة والصلصال والجلمود والحصى والماء والماء المالح والطفل وكل هذه الأشياء الموجودة أمام الحفارة.
تصل الكاميرا أخيراً بعيداً جداً في الأسفل مظهرة النفط الذي ينتظر أسفل كل هذه المسافة.
زاوية إلى أعلى مع الحفارة في منتصف الطفل. شيء ما يُشد ويتكسر بصوت عال فتعلق الحفارة.
خارجي - الرافعة - ليلاً
الآن أسدل الليل ستائره وبعد بضع ساعات.
ظهرت القطعة المكسورة للرجال الموجودين أعلى الرافعة، ثم سقطت نحو أرض الرافعة. يركل دانيال القطعة على الأرض - وبعيداً عن الرافعة -



على رأسها فتقف لتوها وتسير. ارفعي هذا فتتوقف الحمى فوراً.
إيلي صنداي: هذا هو الصحيح! هذا هو الصحيح أيها الأغبياء الذين ينقصهم الإيمان أعتقدون أن الله سوف يقف مراقباً تباكيكم وصراخكم حول ما تؤمنون به؟ ايها الأغبياء.
زاوية عند خلف الكنيسة.
دانيال يراقب مسرحية إيلي - توقف قصير.
إيلي صنداي: هلوليا! انها لمعجزة، انظروا إليها انها تمشي! إمشي نحوي! امشي نحو المسيح! امشي امشي!
قطع إلى:
داخلي - كنيسة - فيما بعد.
يقرب دانيال من إيلي عند مدخل الكنيسة. يتابع إيلي عملية هدم الحائط الخلفي للكنيسة للقيام بالتوسع وتجري هناك بعض الخطوات التمهيدية - أتباع إيلي وبعض العاملين مع دانيال هناك يقومون بمهامهم بينما يتخاطب إيلي ودانيال.
دانيال: مرحباً يا إيلي.
إيلي: دانيال.
دانيال: يا إيلي لقد حدثت كارثة عند البئر الليلة الماضية.
إيلي: نعم سمعت بذلك.
يرفع إيلي يده طلباً لل سكوت ويقوم بصلاة صامتة لنفسه ثم ينظر إلى أعلى.
دانيال: كان جو جوندرا رجل مؤمن إيماناً عميقاً.
وكنتم أمل أن تقوم بالكلام عند دفنه.
إيلي: - كان من الممكن تجنب هذه الحادثة، يا دانيال.
انه لشيء رهيب أن تعتقد أن البئر المحفور سيعمل هناك دون مباركته . -
دانيال: نعم، ربما يكون كذلك. هؤلاء الرجال يعملون لمدى اثنتي عشرة ساعة ويحتاجون إلى الراحة. فإذا لم يحصلوا عليها تحدث أخطاء غبية.
إيلي:-
دانيال: لا يمكنهم أخذ نصيبهم من الراحة إذا ما جاؤوا قبل وبعد العمل للإستماع إلى عظاتك -
توقف.
دانيال: وعندئذ لا يمكن للبئر أن ينتج وينفتح الذهب حول المكان.
نقرة.
إيلي:- يا ليتني أمضيت وقتاً أطول مع جو جوندرا كان من الممكن أن نفعل أكثر من ذلك -
دانيال: يشرفنا أن تلقى كلمة عند دفنه غداً.
يمكننا القيام بدفنه ظهراً إذا كان هذا يناسبك؟

دانيال: إذهبوا لنلتقطها.
 قطع إلى:
 خارجي - الرافعة - ليلاً.
 تأخر الوقت قليلاً، والرجال يصطادون بطريقة تشبه ملقاط رجال الثلج فيحاولون الإمساك بالقطعة المكسورة ويشدونها إلى أعلى.
 - تأتي مجموعة الليل لتأخذ مكان مجموعة النهار. لدينا هؤلاء العمال فترة عمل من ٢-١٢ ساعة. رئيس العمال الليليين اسمه مورجينز وهو يتكلم مع دانيال وبين الذي يطلعه على الوضع.
 زاوية، دانيال.
 يأخذ استراحة وينطلق إلى جانب المكان فيدخن سيجارة فيأتي أبيل ويجلس معه.
 أبيل: هل يمكنني الجلوس يا دانيال؟
 لا يجيب دانيال بشيء - يجلس أبيل -
 أبيل: إلى متى سيقى الرجال يصطادون.
 دانيال: ستبقى تصطاد حتى تجد القطعة.
 نقرة.
 أبيل: في كنيسةك الدنيوية، هل تعرف كلمة «مرتد».
 دانيال:-
 أبيل:- أحياناً أعتقد لو أنك كنت صادقاً أكثر في تعاملك مع الروح القدس فإن بعض هذه المصائب سينزاح عنك.
 صمت.
 أبيل: لقد انضم إليّ إيلي في كنيسة الرؤيا الثالثة عدد كبير من الوجوه الجديدة الموجودة هنا - أعلم انه لم يكن لديك متسع من الوقت - ولكن أعلم أيضاً أنه حتى يتسنى لك ان تقود حياة مليئة ومثمرة في نظرة - يجب ان تجد الوقت . أعلم أنه لو سمح لأيلي أن يقوم بمباركة هذا البئر فإن هذا سينتج ثماره ولن تعود مضطراً للاصطياد - ولكن عليك ان لا تكون مرتداً يا دانيال.
 انت تسير في طريق سيء جداً.
 دانيال: هل أنا كذلك؟
 أبيل: لا تعجبك طريقة تربيتي لأولادي وأسلوبي في إرشادهم - ولكنك سترى يوماً ما أن إيماني أقوى من إيمانك.
 وهكذا نرى القطعة المكسورة على أرض الرافعة بعد أن رفعت وتمكنوا من إصطيادها بنجاح.
 تحتفل المجموعة، فتحطم القطعة المكسورة على جانب الحفارة رافعة وخافضة إياها - يبتسم دانيال، ينظر إلى الأمام ويقول:
 دانيال: اعتقد أن إيلي مجنون. واعتقد أنك رجل صغير ضعيف. وأنا سعيد أنني أخذت أرضك واستطعت أن أعمل

منها دخلاً حيث فشلت أنت. أنت محظوظ يوم أن ظهرت هنا، يا أبيل. ولذلك أريدك أن تبقى بعيداً عني الآن. عد إلى بيتك وابق هناك. وستعرف متى يتدفق البئر.
 قطع إلى:
 خارجي - طريق/ بالقرب من المخيم الرئيسي - بعد بضعة أسابيع.
 بعد بضعة أسابيع -
 تتوقف الكاميرا في مكانها بينما تزار عربيات الشحن تحمل المزيد من التجهيزات متجهة حول المنعطف - تتحرك الكاميرا إلى الأمام فتظهر:
 مضاعفة عدد سكان منطقة الرافعة، قدوم المزيد من الرجال يحملون المزيد من المعدات، يبنون ثلاث رافعات جديدة على جانب التلة المرتفع.
 زاوية، دانيال.
 تتوقف الكاميرا معه. ثم نتركها تتلاعب فتارة تتحرك وأخرى تمشي عبر هذا الاستثمار الضخم.
 ماري و هو.. في المقربة منه يلعبان معاً حول الرافعات.
 العمال وماري و هو.. ودانيال يسيرون معاً.
 دانيال: كيف حال أولادي؟ كيف حال عائلتي؟
 توقف.
 قطع إلى:
 خارجي - منطقة حفر صنداي عند الرافعة.
 يراقب دانيال كل صغيرة وكبيرة حتى الامتداد النهائي.
 يشدون الحفارة إلى أعلى وينظرون إليها:
 ينظر دانيال ومورجان وانجيلز إليها باهتمام ويحددون وقتها ثم يتابعون الباقي بالتفصيل وباهتمام شديد. هذا المشهد يتضمن حواراً محدوداً - مجرد صوت العمل: عليهم أن يطرحوا رأس الغلاف الخارجي و «الأسمنت» جانباً -
 تتحرك من النهار إلى الليل ثم:
 تضرب الآداة، «محدثه الارتجاج»، ضربات ثقيلة لكي تفك الغلاف الخارجي -
 زاوية ، هو.. على الرافعة
 يجلس هو.. بالقرب من الحفرة وساقاه ممدودتان على جانب الرافعة - يسمع هو.. هذه الضربات، بعيداً في داخل الأرض - يراقبها بانتباه شديد.
 فجأة وبدون سابق إنذار:
 يخرج غاز من باطن الأرض مثل الصاروخ
 بقوة شديدة وصوت صارخ، إنه هذا الصوت العالي والقوة غير المرئية التي تمزق طيلة أذن هو.. وتدفعه إلى مسافة ٢٥ قدماً في الهواء، بعيداً عن جانب الرافعة.
 ارتفع جسده الصغير في الهواء وكأنه لعبة من القماش ولم

يبكي الولد الآن ولا يبدو انه قادر على اخراج أي صوت.
ينظر حول دانيال، ولا نسمع شيئاً.
يرفعه دانيال بين يديه ويحمله إلى مكان آمن عند قاعة
الطعام/المخيم الرئيسي - يتراكم الرجال للتحضير
للمعركة مع مكان التدفق.

قطع إلى:

داخلي - قاعة الطعام - تلك اللحظة

يدخله دانيال إلى القاعة، وينزله من على يديه وينظر
متفحصاً جسده ليتأكد من أن كل شيء في مكانه، يفقد هـ.و..
سكينته وينفعل بجنون.

هـ.و. لا أستطيع سماع صوتي. لا أستطيع سماع صوتي.

والدي، لا أريد ذلك، لا أستطيع سماع صوتي.

دانيال: أنت بخير. أنت بخير. إهدأ فقط.

هـ.و. آه هـ.و. هـ.و. لا أستطيع السمع. من فضلك. أرجوك أرجوك.

لا يستطيع دانيال تهدئته ... يحاول أن يهدئه.

دانيال: ابق هنا. انت ابقى هنا. انتظري هنا.

تدخل عائلات المخيم إلى هنا طلباً للأمان. يطلب دانيال

منهم مراقبة هـ.و. والمحافظة عليه.

زاوية. من وجهة نظر هـ.و.. لا نسمع شيئاً بتاتاً - يغادر

دانيال المكان، يتبعه هـ.و.. متعلقاً به وهو يصرخ - يدفعه

دانيال إلى أسفل ويعود إلى الخارج - العائلات تشده إلى

الخلف.

قطع إلى:

خارجي - المخيم الرئيسي - تلك اللحظة.

يخرج دانيال، تبقى الكاميرا معه وهو يتحرك ليخاطب

الرجال ويكافح النيران.

نراقب، على مدى ساعات طويلة المعركة لاحتواء النيران -

تتبع ذلك تفاصيل:

يبدأ الرجال في حفر مهوى للمخيم في بقعة أقرب ما يمكن

للنيران سوف يركض إلى داخلها أحد الرجال. يضرب بمعول

عدة ضربات ثم يركض فيأتي رجل آخر ويفعل كم سبقه

محاولاً أن يحفر مقترباً أكثر فأكثر.

ويوجه بن هنالك خرطوم مياه يضرب النار/النفط فيحولها

إلى بخار ليساعد على تبريدها بالقرب من منطقة الحفر ...

يحاولون الوصول بالحفرة إلى أسفل الأرض. إلى أبعد ما

باستطاعتهم يأخذ دانيال ومورجان الديناميت متجهين

نحو البئر، بحدز.

يصلون إلى هناك ويضعون الديناميت في الحفرة.

مجرد أن يؤمنوا الديناميت، يستعد الجميع ويتجمع حول

الخط وصندوق الديناميت.

يصدر دانيال الأمر بتفجيرها.

يكن باستطاعته فعل شيء سوى السقوط مباشرة نحو
الأرض - يتلاشى الصوت نهائياً. ونراه وهو يراقب الأرض،
يرفع رأسه وينظر: تتساقط بعنف أجزاء الأدوات والقطع
الخشبية المتناثرة في الرافعة والتي تطايرت في الهواء
متجهة نحو الأرض من حوله وقد أخذت تستقر عميقاً في
السطح.

الرافعة.

أخذت تقذف الماء بعنف وبسرعة، ثم، النفط. وقد ساد السواد
في كل مكان.

زاوية، دانيال. يعود الصوت عندما نكون معه. إنه لم ير ما
حدث له هـ.و.. إنه منهمك وهو يتعامل مع هذا التدفق.

إنه الآن غاطس بالنفط - ثم:

دانيال: اطفئوا الأضواء ! اطفئوا الأضواء. الجميع يطفىء
الأضواء.

ولكن سبق السيف العزل - شرارة ما ألهبت الرافعة.

واحد، اثنان، ثلاثة والرافعة لقطت النار وتحول النفط إلى
شعلة.

والشعلة منبثقة من تحت الأرض إلى أعلى. وهذه التقطت

النفط المنسكب سابقاً حول الرافعة وامتلاً الهواء بالدخان

الأسود.

زاوية. هـ.و.. خفوت الصوت مرة أخرى. سكون تام بالنسبة

له.

يراقب النار تأتي مباشرة نحوه. لا يستطيع الحراك. إنه

مصدوم، فتأتي النار باتجاهه - في تلك اللحظة يرفعه أحد

العمال.

زاوية. دانيال.

يركض بعيداً حفاظاً على الحياة وكذلك الجميع يبتعدون عن

النار.

ما يتبع ذلك هو ما حدث ولسوف يعالج بالتفصيل:

يجتمع دانيال والرجال عند القاعدة على بعد مسافة آمنة من

النار. كل واحد منهم يطمئن على سلامة الآخر - كل شيء

يبدو حسناً.

يوجه دانيال الرجال حول كيفية بناء نفق، أقرب مسافة

ممكنة من النار وإدخال الديناميت به من أجل إيقاف التدفق..

ويطلب أيضاً الماء ليسكبه على الرجال الذين سيقمون

الغلايات والعتاد الضرورية. وكافة التفاصيل. وبمجرد أن

تتحرك الخطه، تتبع دانيال في تحركه:

زاوية هـ.و..

يأتي دانيال راكضاً نحو هـ.و. ويبدأ في الكلام:

دانيال: هل أنت بخير؟ هل أنت بخير؟ اللعنة، خاطبني. ما

بالك؟ ماذا جرى؟ تكلم. أخبرني.



تلاشي تدريجي للضوء. توقّف أسود اللون. ضوء تدريجي داخلي. منزل بلاينفيو. يوم آخر.

هو.. نائم. يجلس دانيال على مائدة الفطور، منهكاً ومتهالكاً. هناك فلتشر وبعض الآخرين يراجعون تفاصيل عمل ما يتعلق ببناء مستودع للخزين. هنالك خطة مرسومة رسماً أولياً موضوعة على المائدة مناقشة حول استئجار فلاحين محليين ليساعدوا في تجهيز الأرض لبناء الخزّان - -

يراجعون الخطط ليقوموا بالمزيد من الحفر فوق التلة. وهذا كله شيء موافق عليه، ثم:

دانيال: هل تعرف أحدًا في سان فرانسيسكو أو في لوس انجلوس يرغب في العمل معه - نستطيع ذلك - واحد ما مدرس؟ كيف يمكنك ترتيب ذلك - اتصل - ما اسمه؟

فلتشر: بوب برودي في سان فرانسيسكو.

دانيال: إتصل ببوب برودي واحضر احدهم إلى هنا.

يجلس دانيال بمفرده بعد أن غادر الجميع -

يدخل إلى غرفة النوم، حيث يستلقي هو.. مستيقظاً في سريريه - يركع دانيال أمامه.

دانيال: هل تسمعني؟

هل تسمعني؟

يشير إلى فمه، هو.. يحملق فيه -

دانيال: أنا ذاهب - يجب أن أذهب لأؤمن المعدات.

هل تفهم ذلك؟

لا أستطيع البقاء معك هنا طوال اليوم. يجب أن أهتم بأشغالنا.

عملنا. الآبار. لا أستطيع القيام بهذا طوال اليوم.

حصلت حادثة انهيار للبئر رقم ٢ وعلي أن أعالجها -

دانيال في حالة من الإحباط - يقوم بتغيير ثيابه وينظف نفسه ويغادر.

يتبع العدد القادم

زاوية، عامل.

يضغط على المقبض - على الصندوق - ثم:

ينفجر الديناميت. تندفع شعلة ملتهبة من مهوى المنجم. فيتوقف نبع الزيت الحار المتدفق من البئرِ بثانية. ويسقط برج الزيت ويتفجر زيادة عن ذلك - ثم يتوقف كلياً. ما زال نهر النار ينسكب في تجمع صغير يشبه القناة - وهي بدورها سوف تحترق حتى ينتهي.

زاوية. هو. في المعسكر الرئيس. ما زال الصوت مخفياً. هو لا يستطيع الكلام وقد تبلم من الصدمة. تتجمع العائلات حوله. يمسكن به، ... الخ

زاوية، دانيال.

يبتسم بكل خلجاته، انه رجل جن من السعادة. يرى جايك كوفي بقره، متضيقاً. دانيال: لماذا تبدو مخضراً، يا جايك؟ كوفي: لقد تهدم البئر.

دانيال: جايك: لدينا محيط من النفط تحت قدميك ولا يستطيع إنسان الاقتراب منه سواي. أشعل سيجاراً على تلك النيران. ولسوف تحرق نفسها بنفسها.

قطع إلى:

داخلي - منزل بلاينفيو. ليلاً، فيما بعد.

يهدد دانيال هو.. بين ذراعيه إلى الراء ورجوعاً. الولد يبكي ويبكي بهستيرية.

هو.. لا أستطيع سماع صوتي. لا أستطيع سماع صوتي، يا والدي. والدي أرجوك دعني أسمع صوتي. لا أريد هذا. لا أريد.

يوشوشه دانيال في اذنه مرة تلو الأخرى. توقّف.

دانيال: انا احبك، انا احبك يا بني. لا بأس. اسمعني إن استطعت، سوف تكون في أحسن حال.

أ- ب- ت- ث- ج- د- ه- ز- ر- زانا أحبك
انا أحبك ١- ٢- ٣- ٤- ٥- ٦- ٧- ٨- ٩- ١٠- ١١-
١٢- ١٣- ١٤- يتلاشي الضوء وهو يتابع. توقّف باللون الاسود، ثم:

قطع إلى:

داخلي. منزل بلاينفيو. اليوم التالي.

مشهد يظهر طبيب محلي احضره دانيال محاولاً فحص هو..

هو.. غاضب جداً جداً. انه يصرخ ويبكي ويركل - الطبيب بعيداً.

يحاول دنيال الإمساك به وتهديته. يركل هو.. الطبيب مرة تلو الأخرى.

فلتشر بقره. إنها فوضى حقيقية.



من أعمال الفنان صالح الشكري - عُمان

ثلاثة شعراء من التشيلي

ترجمه عن الإسبانية: أحمد يماني

شاعر من مصر

عالية وواسعة تثب الحياة المهولة
فوق متني الشاسع، متن الثور.
الطائر ذو القبعة اليومية يبتسم لجيتاراتي
الملموسة والمنهمكة.
معتادا على تربية الأولاد والأغاني في الجبال
أذبح سخریات الطائر الفظيع بسكاكيني غير
الموجودة،
وأواصل تماثلي الكبيرة من البكاء؛
الشعوب القادمة تصفق للسترة البالية لجلاد
أغاني.
أقارن قلبي بمعلم مدرسة الحي،
وأصنع في المقابر المستهلكة
الأغنية الحزينة لذلك الذي لديه واجبات
والتزامات تجاه اللامتناهي.
كذلك يأتي إلى صفافي المتوفون المتعجلون
وخنثاوتهم في الزيت،
أتحكم فيهم بالنظرة الميتة من رابطة عنقي،
وأواصل إشعال اللمبات المرتعبة.
عندما تعوي كلاب الشتاء المبتلة، من الحياة
الأخرى،
ومن الحياة الأخرى، تنقط المياه،
وأنا أكل لحما مشويا على كربون يهتمهم،
الأنبذة العتيقة تغني في أقبيتي الروحية،
تحلم الصغيرة فينيت، متكورة في رقتها
الحزينة والجريحة،
يضحك الصغار والجمرات تثني على بهجة النار،
وجميعنا نشعر كمليونيرات من السعادة،



بابلو دي روكا: (١٨٩٤-١٩٦٨)

من أعماله:

التأوهات (١٩٢٢) / (١٩٢٧) / نشيد اليوم (١٩٣٢) /
عيسى المسيح (١٩٣٣) / نار سوداء (١٩٥٣) / لغة
العالم (١٩٥٨).

مقطع

أنا الرجل المتزوج، وأنا الرجل المتزوج الذي
اخترع الزواج؛
ذكر قديم ومبجل، مطوق بالكوارث وجنائزي،
منذ ألف عام، ألف عام وأنا لا أنام أرعى
الصغار والنجوم الساهرة؛ لهذا أجر جر لحمي
العاري من الأحلام فوق البلد الحلقومي
للمداخن المصنوعة من الحجر الكريم.
جمل بسنم وحيد، مغبر، جمل بسنم وحيد،
حيوان عظيم مشاء وأصفر من حقائق شفقية
أخب بدابتي التي هي من حب حزين...

دائرة

كمقتدرين من السعادة،
فرحين بالفقر الطيب،
وهادئين،
واثقين من الفقر الطيب ومن الحزن الطيب
الذي يرجع إلينا،
متواضعين ومتحررين،
حينئذ، عندما تعوي كلاب الشتاء المبتلة، من
الحياة الأخرى...
حسنًا فالإنسان يحتمل (أقول له، هكذا أقول
للهيكل العظمي عندما يعبر بي باقيا بالخلف
متأففا،
وأركله في ضلوعه.
عادة ما أذهب لشراء البندق أو الزيتون من
المقابر،
أذهب مع كل التافهين، سعيدا كفاية،
كصانع للأمراض تحول إلى بائع زهور،
أحيانا أقابل الموت يتبول على الناصية،
ونجمة عذراء وكل صدرها عار،
آلامي الباقية في الثكنة
لها سورة استوائية كإنسان الغاب،
شاعر الغرب،
لدي أعصاب قذرة من مصانع وماكينات،
الضاربات على الآلة الكاتبة يبعثرن وجهي
المهشم من القنوط،
والمدن أصابت بالجنون أحزاني
والصورة المثيرة والزعاق للسيارة:
شرطة الدرك والشرطة البلدية
بنطلوني لا يزال بكسرة القرن المثنية،
شبيه بمكتب شاسع لموثق عقود،
يعيش فيه الملل،
جرة الإرادة العمياء ملأى بالذباب.
ميت هائم على وجهه يبكي تحت أغنيات المقفرة.
وطائر من البارود يغني في يدي المهولة
والشريفة، كالبرمنجنات
الترنيمة العتيقة للدجاجة ذات البيض الأزرق.

بالأمس كان العالم يلعب كقط في تنورتك،
اليوم لعقت حذائك الرفيع الذي لحمامة،
قلبك مليء بحشرات الزين،
وما يشبه القيثارات الميتة المسهدة،
كآبة عظيمة.
من المحتمل أن تسع عيناك البحر كله
وأن يسع وضعك المائي كل الشمس
ككلب أصفر يتبعك الخريف،
ومحاطة بألهة نهريّة وفلكية،
أنت الأبدية في نقطة الرعب.
غرورك يشبه مدينة عتيقة
تملأين الماهوجني بشذا حزين
الأحجار الأبدية والطفلات المجروحات،
طائر من شهر أغسطس يختنق في حدقتك،
وكمثل بذلة غامقة يسقط عليك الهذيان.
سيكون الأمر كسيف، لديك المحاولة العذبة
للسونيات القديمة والحنونة للشفق؛
كرامتك الطفولية تشتعل مثل الفاكهة؛
غناؤك يشبه إصيصا كبيرا معتما
ينقلب أعلى من مثالية العالم.
مثلما البذور، فقد انفرطت إلى أبناء،
وكما الحلم الذي يتضاعف
فإن اللحم المتألم ملأك بالأطفال،
يا امرأة الشتاء الصغيرة، الغائمة بالتنهدات
إن حزن الجنس يعض كلمتك.
القرن بكامله يلفك مثل وشاح ذهبي
ومن الحقيقة الممطرة لأحجيتي
تستهلين ترنيمة آخر أحبائك
انخطافك الشريد يغني في الأعراس
كقبرة من الدخان، بجناحين جريئين.
مدفونة في الصناديق المختومة بالحزن
كإله في زجاجة السموات السوداء،
حفيدة البشر، مولودة في قرية من الجنون
وزهرتك الكبيرة السوداء تنميينها في أحزاني

إلى جدك، دون دومينجو ساندرون، كان رجلاً،
وأنا أنظر إليهم وأراهم يعبرون الأفق
بسلوكك المستقبلي فوق الظهر.
أنت البقاء للأشياء العميقة
والحببية الجغرافية التي تملأ الغرب،
شفاك وصدرك لوحة للحزن،
وبطنك الناضجة عنقود من العنب
يتدلى من كروم الموت العملاقة.
آه يا صديقتي، صديقتي، صديقتي القريبة
صديقتي،
حنونة كخبز الرجل الفقير،
ولدت أنت باكية، وانتحيت الحياة،
وأنا أشبهك بسلسلة من التعب
مصنوعة لتربط النجوم المضطربة



روساميل ديل بايي

(١٩٠٠-١٩٦٥)

من أعماله:

القصائد الهلالية (١٩٢٠)/ بلد أبيض وأسود
(١٩٢٩)/ أورفيوس (١٩٤٤)/ القلب المكتوب
(١٩٦٠)/ الشمس طائر أسير (١٩٦٣).

كنز

يوما ما ستطير العصافير تحت الماء.
أنت، الأجنبية، تجمعين الضوء المنفي في

تحت صدغي المحروثين بالصمت.
أربط صورتك بالنسوة العبرانيات،
وأراك معضوضة بزيت ومدن،
أن أكتب مرارة الأراضي السمراء
في الخطة الزرقاء للرقصة الشنيعة
بالسكين الوردية للقدم التي يصعب الوصول
إليها.
طفلة الحكايات الكئيبة، طفلة،
طفلة الروايات، طفلة التراثيم،
لديك إيماءة ذات طابع ريفي،
في مياه الدهشة للوجه المفقود
والشعرات الرصينة التي تنقطنها الدراما.
أنت فوق حياتي التي هي من أحجار وحديد
متأجج،

كالأبدية فوق الموتى،
أذكر أنك جئت، وأنت كنت موجودة دائما،
امرأة، امرأتي، مجموع النساء،
كل الجنس البشري ينتحب في عظامك.
تملأين الأرض بكاملها، كريح دوارة،
وشعرك يفوح برائحة ترنيمة المحيط
برتقال قرى ترابية ومرحة،
وحدتك مليئة بالوحدة،
وقلبك على شكل دمعة.
فيما يشبه سربا من الغيمات، صاحبة
الذيل الشاسع والغامض للأغراب،
روحك الهائلة تتجاوز أفعالك وأغانيك،
مثل ريح فظيعة وألفية مكبله بالتنهدات.
تشبهين تلك الأباريق الشعبية،
اللطيفة والمتواضعة بالعادة
ديمقراطيتك الساكنة تشبه العشبة الخبيثة
الفلاحية،
فتاة البلد، يانعة الأشربة،
والصلصال الأسمر، حزينة الطيور الزرقاء.
أسلافك عمال المناجم والغزاة،
أناس رابطو الجأش وعنيفون حملوا دمك الغريب

بلد قطبي.
لقد حركت تلك الرؤية المجتمعة مع النار
التي تنتظرني في
كل وداع للشمس. تضمين موتك لموتي.
تعرفين أن الأشجار
ستأوي غدا أوراقا أخرى. هكذا كما تجتمع
النار والماء. ذلك الزمن البعيد
الذي كنا نجهل فيه بعضنا البعض ينام
كرجل المسافر المتعبة: بعض الكلمات
كانت تأتي عبر ذلك الحلم حيث الواحد ليس
أكثر من صدى
للضجيج الذي لا يمكن معرفته. أيمن لي أن
أفكر في الاستراحات والمعارك
دون الحفرة التي تصنعها رأسك في السماء،
بينما أطالب الدودة أن تفرد جناحيها؟
وهناك من يقضم العالم كتفاحة بعد انتهاء
العشاء وبالتأكيد في الحال سيتصاعد بخار
الشاي الغامض.
وستأتي بالتأكيد المحادثة حول الجو وعما
لا ينبغي عمله لأن ما يجب عمله إنما يتم
هكذا كحمل الزهور
للموتى. دائما هناك من يعرض النار الأدبية
إذا كانت تعاش. أتذكرين؟
على مائدتك وعلى مائدتي، رغم أنه عبر
خيوط العنكبوت
والتي من الممكن أن تكون تماما الزمن، كان
هناك دائما من كان يحيا
ويتحدث بشكل سيئ عن الحياة. أترين، جد
مختلف عن الواعظ المشعر.
الآن، لنقل أن ثمة معبدا مهجورا في أي
مكان. الجميع يود لو يعرف من يعظ هناك
كي يبدأوا ما يدعى
بالدعوى العادلة للتخريب.
كما في ذلك العهد الذي كنا فيه أنا وأنت
ثلاثة غرباء.

هكذا يعيد التاريخ نفسه - أحيانا يجب
قراءة الجرائد
بدلا من ملاحظة كيف أن العصافير فقدت
الخوف - والإنسان يظن نفسه بطلا.
فظيع. وهذه الزيارة التي تأتي إلى البيت في
وقت غير مناسب حاملة باقة
من الأقحوان. «ليست بالغة الرقة»، تقول
الفتاة التي توجد في كل عائلة.
جميلة بالتأكيد، وليست أقل بلاهة بل أكثر
من بقية الحكاية. يخرج الأبطال من هناك،
مجللين بالفعل. ولماذا، تسألني، على أحد أن
يتفرغ، مثلا، للامتزاج في حياة الأبطال؟
هذا ما هو حزين في الزمن. النقص المطلق
للمسؤولية. الافتقار إلى الكرامة.
رغم ذلك، أنت شبيهة بالماء. الشمس ترحل
عن كل كلمة تهجرك.
وأنت تموتين يعود الإنسان لينظر في قلبه.
ما العمل؟
تشبهين قليلا تلك النباتات النائمة في
الحدائق. لم تقولي أبدا أنك بالأمس
وجدت عالما جديدا في الوسادة. لا ترغبين
أن تكوني تلك التي تعتقد في الابتسامة
أكثر من الجسد الذي يتبعها. شيء مختلف
فقط. وليست فكرة المحموم.
لوي يعرف الناس مرة أن الحياة بسيطة كالموت
لاختاروا الانتحار في الحمام.
يفكرون أن كل واحدة تمثال. والتمثيل تفكر
في العصافير والعدوانية الممتدة للأمطار.
هكذا يكون كل شيء صعبا. رغم التربية
الجيدة، مدام.
«يا للرقبة الغليظة للشمس» أو «كي يفوح
الآخرون برائحة سيئة».
يقصدون الليلة التي دخلت فيها الفندق للتو
مع عشيقها. «يا للرعب ألا تفعل ما يفعل
الآخرون».

عن مناخ غريب.
ليس غريبا بسبب الفردة الواضحة، بل
كنتيجة للموسيقى، بسبب التحولات
الأقل ريبة من النيات. «الأرض باردة»، كانت
يداك تقولان وهي تفرك الثلج.
«كعندما يكون القلب وحيدا». في مدينة
جديدة كل عام، حيث أنه في أعياد الميلاد
تنبعث الأشياء
من أجل حلم ليوم واحد.
أليس كذلك سنيور هاندل؟ حتى ولو يوم
مختلف لهذا فإننا مع تعقيدات لا نهائية، كي
نرفض أو نقبل بينما نهر عميق يحملنا من
جانب إلى آخر دون أي إيضاح.
«الطفو جميل، هكذا تطفو الأشياء الغريبة
التي تظهر فجرا على الشواطئ ولا يتعرف
عليها أحد».
أتكون لأحد الغرقى؟ وماذا يهم، جميعنا نأتي
من أحد الغرقى وإن كنت نجهل ذلك.
في ذلك البلد كانت الشمس مختلفة، كانت
تداعب. في المقابل
لا أذكر أين، كانت تجرح أو تتكلم. وعندما
يجرح الكبير أو يتكلم فهذا هو المطلق.
هلولويا تجرح، تخبط الصخور، لكنها لا
تتكلم. يرى، نعم، البحر المضطرب والواحد
هناك موجة صغيرة
دون جذور، موت أكثر من حياة. رغم ذلك،
يالاضطرام العظم. هم يأتون من بعيد إلى
البلد الذي ينتظرهم.
آه، ولا نصدقهم، أليس كذلك سنيور هاندل؟
كذلك لم تصدق أنت كثيرا في هذا، مغنيا
بصوت عال كي تطلب المعذرة. بالإضافة
إلى أنك ستذهب وتتركنا وحيدين. علينا أن
نتبعه، إلا أن ليله الغليظ كان يمنعنا عنه،
والنشيد المجيد الذي خلفه لنا بثرة يتعذر
قراءتها.

التاريخ. الأبطال. بالكاد الحياة. الماء يجري
فوق العصافير. هناك من له عيون نظيفة
حتى الآن.
فطيع. واحدة من تلك الحيوانات التي بلا
ولع. نحيف. ما هو شفاف يثير السخط هذه
الأيام.
واضع الأقنعة يعرف ذلك. يعرف أن عليه أن
يضع ندبة. العمل عمل.
أنت تعرفين الملائكة ذوي الندبة والإله ذا
الندبة.
من لن يتبعني رمادا سيأكل. أترين، الروح.
الشمس تجري بين المياه والعصافير.
صانع الأقنعة وليس واضعها، ليس
المستأجر
- أن تشرح يعني أن يختلط عليك الأمر-
ومن يشرح هو الغبار.
تعرف العصافير أنها لا تطير بين الشمس والماء.
وأنت تعرفين أنك بالكاد تعيشين لأنك
تجعليني أعيش.
ليس هناك من داع للحديث عن الموت في هذا
البعث. للريح شعرات نحيفة.
أنت نحيفة في موتك. وموتي ليس هنا. العادة
تقول: «الجنة فقط» وليس «الأرض فقط».
أعمال. الماء هو يوم الأحد بالنسبة للجسم.
وهذا الطريق الذي يدخل على حافة الماء
هو نظرتك.
وأنا
من يقول
حب
بالطبع، عندما يكون الجميع قد ذهبوا.

تحولات

ليلة من أجل السنيور هاندل،
أتذكرين؟ الماشيح، ربما.
لكن الثلج كان يتحدث عن إله بارد،

ثائرا على الاستغلال، ميتا من الجوع، يأتي
تحت عباءته القشتالية.
آه يا عامل المنجم الخالد، هذا هو بيتك
من الأشجار، أنت نفسك الذي شيدته. تفضل:
جئت لأنتظرك، أنا السابع
في ترتيب أبنائك. لا يهم
أن نجمات عديدة مرت في سماء تلك الأعوام،
أننا دفنا زوجتك في أغسطس فظيع،
لأنك أنت وهي تتزايدان.
لا يهم أن ليلنا كان أسود
بالتساوي بين الاثنين.
ادخل، لا تنتظر هناك
ناظرا إلي، دون أن تراني، تحت الأمطار.

مرة كانت الصدفة اسمها خورخي كاثيراس

مرة كانت الصدفة اسمها خورخي كاثيراس،
هام على وجهه في الأرض خمسة وعشرين عاما،
كانت له عينان براقتان ونظرة معتمة،
وقدما مسرعتان، وحكمة،
لكنه كان يمضي بعيدا، بعيدا بحرية
إلى درجة أن أحدا رأى وجهه.
كان يمكن له أن يكون بركانا، لكنه كان خورخي
كاثيراس
هذا النخاع الحي،
هذه السرعة، هذا اللطف، هذا اللهب الجميل،
هذا الحيوان المحض الذي كان يجري في عروقه،
أيام قصيرة، جاءت وذهبت بغتة
من قلبه
عند الوصول لواحة الاختناق.
هو الآن في النور والسرعة
وروحه ذبابة تطن في أذن
حديثي الولادة:
لماذا تبكون؟ لتعيشوا.
لتنفسوا أكسجينكم.



جونثالو روخاس

ولد عام ١٩١٧

من أعماله:

بؤس الإنسان (١٩٤٨) / ضد الموت (١٩٦٤)
عن البرق (١٩٨١) / أنطولوجيا شخصية (١٩٨٨) /
الجماليات (١٩٩٢).

كربون

أري نهرا سريعا يلمع كسكين، يقسم
«ليبو» إلى نصفين من العطر، أسمع،
أشمه، أتحسسه، أجوبه في قبلة طفل كما حينذاك،
عندما كانت تهز هزني الأمطار والريح،
أستشعره كمكر آخر بين أصداغي والمخدة.
إنه هو. إنها تمطر.
إنه هو. يعود أبي مبلولا. ثمة رائحة
لحصان مبلول. إنه خوان أنطونيو روخاس
ممتطيا حصانا يعبر النهر.
ليس هناك من جديد. الليلة الجارفة تتقوض
كمنجم غارق وثمره شعاع يرجه.
يا أمي، سيأتي قريبا، لنفتح البوابة،
أعطني هذا الضوء، أريد أن أستقبله
قبل إخوتي. دعيني أحمل إليه كأسا طيبا من النبيذ
كي يتعافى ويضمني في قبلة
وأن ينشب في أشواك لحيته.
ها هو الرجل يأتي من هناك، ها هو يأتي
ملطخا بالوحل، حانقا على النكبة،

قصائد

خالد المعالي

شاعر من العراق

الخدمة تبكي في المطار

لا أدري في أي رحلة هي
ربما كانت قادمة من الفلبين، أو إليها
عائدة من رحلة العناء، وربما من رحلة
المسرة
كانت تسير كظل خفيف
عينها غارقتان في الدموع
ويدها لا تكفان تمسحان ثم
تنثال الدموع من جديد
على خديها الشاحبين
كانت تسير، بلا حقيبة قرب
بوابات الجيك إن، ربما سرقت
تحويشة العمر من يدها
وربما تركت قلباً لها ينبض
في البيت، حيث كانت تخدم.

المغنية العمياء في السليمانية

هناك، خلف الجبال، في تلك الوهاد
يسير المرء حزينا، مستذكراً آلام نفسه
حينما كانت الآلام تحمل بالأكياس
والآمال الصبورة أضاعت الطريق
وغير بعيد كانت المغنية العمياء
تلهم السامعين، فيما تهيم أبصارهم
في السماء الصافية.
ليس قبل، ليس بعد، الحياة التي
كنت تراها وقد أضاع الحنين
معانيها، تعود رويداً رويداً
إليك، هناك، قبالتك تجلس
في الركن الظليل، بانتظارك

تسوي ثوبها، تريد أن تراك؟
كم حلمت، يئست من اليأس حتى
سرت في الأحلام حافياً
وطرت هرباً من الذكريات والأفاعي
ثم رأيت وأنت تفتح العينين
كم كانت الأشياء صعبة التحقق
كم نسيت نفسك، كم وددت أن
تعانق الذرى، حتى أيقظك صوتها
هي المغنية العمياء في السليمانية
لتذرف لها الدمعة التي حملتها من بعيد.

يومي الجديد

أنت تنام كعادتك
كوابيس النهار تزور أحلامك
ولا أحد يريد أن يخفف من شقائك
أعوامك الطويلة التي تركتها
في المدن البعيدة
أحلامك المندثرة وهي تعاد
إليك كأكياس مرقعة
تسير بها من جديد
هدفاً كانت لك
وها هي أخذت تصير مأوى.
لم تعد تعرف أين صرت
أي بلاد تركت وأياً قصدت
من هنا إلى هناك
تضرب خطاك الطرقات
كأنك اللأحد الذي أردت أن تكونه
وها قد صرته، يدك فارغة
وجهك الحزين يجمع الكلمات
يحفظها لليوم السعيد الذي لن يقدم

كل يوم تريد أن تجلس إلى الورقة
البيضاء لتكتب الذي عشته
غير أنك متعباً تغرق في الجريدة
تمدد قدميك وتبحر من جديد
في تبديد ساعاتك القليلة.

أسرى بك الحلم

الصدى! من يعرف الصدى؟
والليل الذي حل، هامداً
على جباهنا، هنا أو هناك
حينما كنت خيلاً تائهاً
عندنا، وأسرى بك الحلم
الطويل، معرجاً على باب
المدينة الفارغة.

أين كنت؟ في أي أرض
وجدوا خطاك وقد تباعدت
أحياناً كنت تركض، ربما
هارباً من نفسك، ولكن
لم تعد إلينا! إذن أين
كنت؟ نشمك من بعيد ولا نراك
كأنك صرت الصدى، خيطاً من
الضوء، خيطاً من الظل
ونحن نحشر كل يوم في خرقة
لكي نعود إليك، لكي نكونك
في هذا العالم الذي لا يريد
أن نكون!، فصرنا محنة
لكل عابر وصدى أغنية ميتة
نتجرع الحياة كل لحظة ونمسح
باليد جباهنا، عل نسمة الريح
تهب قليلاً فتنتعش ثمالة الآمال.

رحلة الضياع من جديد

تسلق الطريق عائداً في الأحلام ذاتها
في رحلة الضياع، الكلب يهرك
والذكريات تنثال ملحاً، وخفية تسكب

الدموع الغزيرة ماشياً
كنت هنا، تطلب نفسك ذاتها
لكي ترى تفاصيل الأسي
آنذاك جئت من بعيد
أحلامك عمود ملح وذاب
دون أن تعرف
واليوم، إذ تسود غيمة اليأس فوق رأسك
من هنا، من هناك
حيث ضاع الذي بنيت في الخيال
تجمع نفسك لكي تحلم من جديد
بحياتك التي أضعتها
وأضحيت سراباً تلاحق نفسك
في أرق الليالي.

أعود إلى الحياة

باسمك اليوم أتكلّم
أرفع صوتي، لأبدأ من جديد
لأتعب نفسي وأشرد مثلما كنت آنذاك
حالماً بالليل الذي كان يحل
بعاصفة التراب وهي تبدو من بعيد
أعود إلى الحياة، باسمك
وأهجر الطريق، أترك الذي
كان، والذي سيكون
أنه خيلاً كان لي
وأشدّ الرحال من جديد
لكي أنأى
وأبعد نفسي
لكي أبكي توحدي، لكي أنام
فيما الرمل يهمي.

حان أن تنام

تحلم طيلة النهار، وفي الأحلام
تسير وتسير حتى تغيب
الشمس، وتأخذ العتمة
في الهبوط، لتستيقظ وقد

راح النهارُ وراحَ أن تنام.
ملكْتَ نفسك حتى مللت
وحينما حاولت أن تتركها
تملاها الآخرون، ملقاةً على الدرب
فيها دبيبُ الحياة لم يزل
ولا أحد مد يده ليأخذها
فعدت إليها بعد حينٍ صاعراً
تدفعك إرادة الحياة.

تلمسُ الأسي بيديك

يومك ينتهي لتبدأ نهارك ليلاً
من جديد وتطفئ شمسك، لكي
تشعل الأمل الذي كان منك
أين كنت؟ كيف اهتديت إلي
الطريق؟ وهل جئت مبصراً
أم أن الوهم كان عصاك.
يومك انتهى إذن، فعدت إلى
مقعدك، تلمس الأسي بيديك
وتنظر إلى أيامك التي كانت
لتوهما بأن الأسي مات
وبأن الطريق مفتوح وأنت
ممسك بالعصا وإليها ما زلت تسير.

أن تدخل المرأة

تكلم نفسك، حينما صدفةً في المرأة
تراها، تتساءل عن المغزي، عن الأمر
الذي حداك إلى أن تفر، وأن
تسيح في البلاد، أن تعبر البحار
تاركاً كل لجة وراءك، وأن تصب
دموعك شجناً وأن تعوي ككلب في
الليالي الحالكات.

أنت تنسى إذن! كيف أخذتك
متاهة الأجداد لتسير أعواماً
ثم تعود، تكلم نفسك عن شقاء
الفكر، عن نعمة الجهل، تترك

عصاك التي في يدك، وتهم بالسير
من جديد، لتدخل المرأة دون
عصى ويحل الظلام بعدك.

جلس الغريب

جلس الغريب، وضعوا له الكأس
لقد أوجعته الحياة حقاً
ينظر في البعيد، يكلم نفسه
كيف عاش! كيف جال في
هذه المدن الكثيرة!
فيما كانت أحزانه تقطر
في الكأس الذي أمامه
- كان يطفئ لهب أحزانه به -
يريد أن ينسى أين كان
متى ولد وكيف سيموت.
جلس الغريب في ركنه وحيداً.

القبر ينادي

من الطابق الأرضي، من الغرفة الضيقة
يأتي صوتها، زوجة البواب
في آخر الليل مرة، في عز الظهيرة
حينما يمسك بخناقنا الأرق
يتسلل إلى مخادعنا ببطء
ثم يأخذ في الارتفاع، وكأنه
جرعات مشروب قوي، أو
صوت واحد يعذب لسبب ما
يأتي صوتها الأليم، فقد أخذ
البواب، أبو حسين، دوري
ينظر زوجته التي القبر
يناديها، وقد وقف رسله على الباب.
يأتي صوتها الأليم فيعيدني
إلى برلين، حينما قبل عامين
أبقيت ساهراً أمام صديقي
وفي اليوم التالي رأيتني جالساً
في المقهى، أتقبل التعازي.

«ضلال المعنى»

هدى ابلان

شاعرة من اليمن

(١)

أريد منك تعريفاً للأرض
أيها اللغوي بلا قدمين تغرسهما
في المحبرة الأولى
قد تكبر سلاله الخطوات
في الدم المسفوح منذ عثرات آدم
حيث الناس أوردة تأتي وتجف
الأرض تراب يتقاسمه المختلفون
من يعجن صلصال الحكمة
ويعلن السير في أوجاعنا المحتلة

(٢)

أريد منك تعريفاً للسماء
أيها اللغوي بلا يدين تتحسس بهما سقف
العالم
قد تكبر سلاله الدعوات
في الغفران المسفوح منذ صفر الخطيئة
حيث الناس قلوب تهفو وتضل
السماء قطن لمعارك تتكسر فيها الأعصاب
قلبنا المفتوح لغزل الطائرات الحربية
ماء التسامح
عصفور يتدرب الحرية



من أعمال الفنانة منى العامري - عُمان

(٣)

لست أكثر من ظلٍ لعابرٍ فقدته ذات سيرٍ
غافلِكَ أنت الماكثُ حرفياً خلفه
عند أعتابِ الجنةِ
وأوصد دونك كلَّ الأبوابِ
أيها الظلُّ المجربُ الحالمُ بالعابرِ
الذي دخل
في قسمته التي علّق على قامتك الذنوبَ
وتفرد هو بالغفرانِ
ليس لك إلا الذوبان من الوجدِ
وإقامة أودك من
حفيف التذكرِ

(٦)

أريد منك تعريفاً للبحرِ
أيها اللُّغوي بلا عينين مفتوحتين على ما
تراكم من لعب الغزاةِ
قد تكبر سلاله الغرقى
في الكتابِ المفتوح منذ ظمأ المعرفةِ
حيث الناس خشب طافٍ
على سطح التمددِ
البحر كابوس مستقيم بين نقطتي الجسدِ
والهتكِ
هكذا أداروا طرفي العالم بخفة الماءِ
قراصنة الأسرار التي ستخرج
في شباك المحاولةِ

(٤)

أريد منك تعريفاً للنارِ
أيها اللُّغوي المحترق كحطبٍ
الضرورة للبشر حين يجادلون
هكذا نضرم النهاية في
حوار الكائناتِ
فلتتمد سلاله الثوريين
النار آلة فرز كونية
ينجو منها الأنبياء لأنها كُتبت برداً
عليهم
والأطفال لأن جلودهم أوهى
من أن تتقشر مرتين
والشعراء لأن النارِ

أريد منك تعريفاً للنجمةِ
أيها اللُّغوي المشدود الى
وتد متفحم بالذكرياتِ
قد تكبر سلاله العاشقين
في الضوء المسفوح منذ حساب الأصابعِ
النجمة آخر ما نقطف في فضاء التمكّنِ
أول ما نمسح في سبورة الفشلِ
هكذا الكثير المتكرر
يمضي في كرنفالات التشابهِ
دون اسم لأحد

(٥)

قد كانوا
انضجوا عليها الكلماتِ
رفقتهم الأولى في زيت التجريبِ
ماذا يبقى من المتفحمين
سابقاً
في طريق الحرية؟!

أريد منك تعريفاً للشجرةِ
أيها اللُّغوي بلا فمٍ قاضمٍ لفاكهة الخروجِ
بلا أنثى يتناسل منها الخطأُ
فلتكبر سلاله الجوعِ
وليتكاثر ثمر الفضيلة المسفوحة على أغصانِ
المحرومين

الأقاصي

سليمان الفليح

شاعر من السعودية

- * إلى سيف الرحبي أينما كان
* النجمة لؤلؤة الفضاء
تتدلى فوق رؤوس سكان البسيطة ،
الذين يرنون إليها باستمرار
ويعشقون هذه الفاتنة البارقة
الصعبة المنال .
- ***
- * الليل شعرها الأسود الكثيف .
* الفجر بسمتها الأخاذة المشرقة .
* الصباح جيدها البض .
* الظهيرة قوامها الأشقر المشع .
- ***
- * القمر أمير الليل يقتعد عرشه
الفضي في السماء ،
ويرسل نوره الحسود ليلغي ضوء
كل الكواكب
عبر اتساع الخلاء .
- ***
- * الريح مكنسة الفضاء
وتقشعات الغيم ،
وصفير قيثاره الأزل النائحة .
- ***
- * الغيوم ستائر بيضاء أو سوداء
تواري سوء البرق عند
احتدام السحاب .
- * السكون كمام سهيل الرعد
حينما يهدر كفحل الجمال
قبل ان يزخ المطر .
- ***
- * العجاج حجاب الخليقة
ترتديه الزوابع المرسلات
لكي تحجب النور عن أعين الناس
لكي لا يرى إلا نصف الحقيقة عارية
في الغبار .
- ***
- * العواصف تلخبط شكل الحياة
ولا تتأسف للكائنات .
- ***
- * الهلال منجل الخير
وقوس النصر
وسيف الأمل
تماما كوجهك يا (سيف) .
- ***
- * الفجر شفاه الكون الوردية التي
تبتسم لكل غد بهيج .
- ***
- * الشمس .. أم الحياة
وإشراقة العالمين .

إني كتبك وانتهى

شميسة النعمانية

شاعرة من عُمان

بدء اسمي
لملمي ما قد تبعثر من سراب في صحارى
أحرفي ..
مدي إلي اللحن في الكلمات
أهدي سحرها الأزلي لي ..
قال: اكتبيني أو أريقي من دماء الشعر لي
شجنا .. ومجدا
قلت: والأسماء في لغتي ضباب والندى
متكاثر:
هذي الكتابة حيرة العطشى إزاء الرمل
قصة ماجد نفت الرياح صهيله وارتد
مختبئا كفجر
هي نأي أحلام عن الشرق الكفيف
وعن شتات الوجد
عن قارورة الصمت المملب في شؤون
الحب
هي نأيها عنا إلى منفى مجازي الكلام ..
قال: اكتبيني مرة أو نبضة
قلت: الكتابة تعتريني موجة زرقاء تصعد
في دمائي
ثم وجدي
يمحي ملحي وتسكبني عبيرا مشرق
الجهات
يحكي سكرًا عن سائل متفرد
يبغي الخلود وملهم
أو عن تحايا جلها متلثم ما بين أضلاع
الزمان ..

قال: اكتبيني في نصوصك وابتسم
قلت: الكتابة ما ترسب في فؤاد
وهي كالخمر المعتق
كالنبوءة
كالتحايا بين صوتينا على عجل
وهي الوشائج بين لحن والوريد
هي المزاج / الوحي / ألوان المحابر
وهي ذات من مرايا
كالفصول تشد منظرها وتخلعه على وجل
هي غيمة علقت هنا .. في النبضة الأعلى شمال
القلب
لا زمن يمر ويقتنيها
تفاحة أشهى بلا قطف وقضم
...
قال: اكتبيني في نصوصك ..
اجعليني بعض شعرك
ألهميني سيرة للحبر تخلص
أنت ملهمتي قضاء أو تواتر
قلت: الكتابة في رمال الله تير ظامئ للموج
يعتمر السماء وعشقها اللوني
هي حيرة الطفل الذي ارتدت إليه الرياح في
شغب
تناوشه ومنذ البدء يمنحها التدرج فوق كفيه
يطاولها وتمنعه الصعود لأفقها
هي حبرنا السري
محنتنا مع الدهر الموارد للحقيقة
والمداهن للسراب
إن الكتابة كهف هذا الروح حين اشتد عصف
قال: اكتبني شخصي مجازا

قصائد من نوافذ أخرى

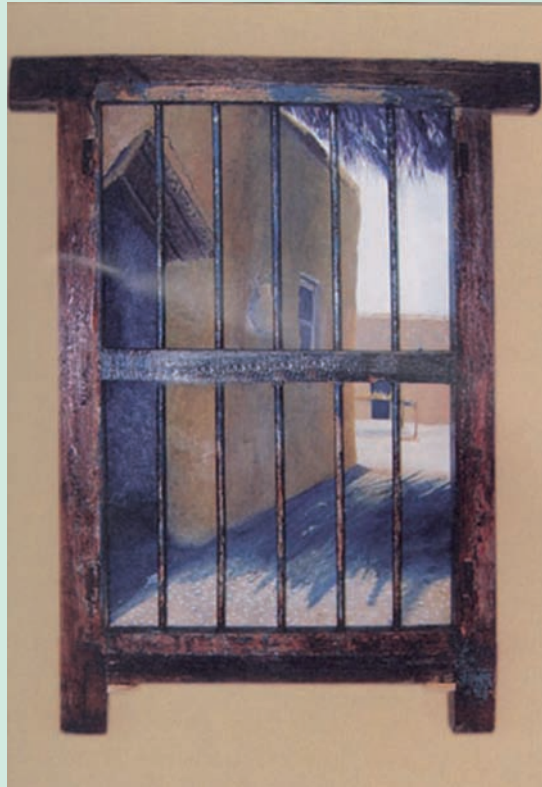
نؤارة لحرش

شاعرة من الجزائر

المُشتعلَ قربَ مزاميرِ الببال
لا سريرَ لقيلولةِ الذكرياتِ المتوَعِّكة.
أُتسلَّقُ نهاري/كدماتي مرْتعدةً
كأنّني تتكئُ على شَرْشَفِ الأوهامِ المنهكة
وفي زُمهيرِ القشعريرة
أُسقطُ متعثرةً بما يُشبهُ الحَيَواتِ المرهقة.
أُتسلَّقُ خريفي
عاصفةً...عاصفةً

الحياة أقصر من قامتي

أُتسلَّقُ عمري
عثرةً..عثرةً
وعندَ تخومِ الخدوشِ
أُسقطُ متعثرةً بخيبةٍ عالية
أُتسلَّقُ نهاري مرْتعدةً
لا مرايا تضيءُ ملامحي
لا حكايا تهددُ الليلَ



من أعمال الفنانة زهرة الغطريفي - عُمان

لا شجر يرتشف غيابي
لا غياب يتوضأ بحضوري
الحضور عكاز أعرج مهمل في بال الذكريات
الغياب حشيرة العمر المنتسكة أجنته
في حنجره اللانهار.
والليل تارة على جبيني
حصان عصي عن الترويض
وتارة بالي الشاهق بالتنهدات.
لا سماء تتسع لي
لا أرض تتهجى خطواتي وتهينوني أبجدية
ناصعة للحضور.
الحضور ياقه متهدلة على صدر الأوهام الكثة،
يتهاجها الغياب.
الغياب ثوب مرقع بذنوبي.
لست المذنبه كما يجب
إنما الحياة مئذنة مطفأة
تحت ركبة الأمنيات..
تحت ياقه أنيني
أسلقها، فأسقط متعثرة بالاحياء...
لا سماء تنفتح لي ، لا أرض تتهاجني
ما بها الجهات ترتعد من قلقي
ما بها الحياة أعلى من ياقه أيامي
وأقصر من قامتي ؟.

انقضامات

١:

أتمد في المعنى
أفتح بابا بقامة الأحلام
أدخل منه
إلى حياة ليست بانتظاري
أصافحها بحرارة لا مثيل لها
إلا في المفردات
تصافحني بقفازات من جليد
تقول طقسي لا يلائمها
فتنطفيء في البال فكرة الحياة
التي كنتها قبل قليل.
أتمد في المعنى / أتوعك
أقضمه، فأنقضم.

٢

أتمد في الأنا
فينفتح باب بقامة الأوهام
تسلل المواسم الشاحبة
إلى رأسي المزموم بالذكريات المرتعشة
أذكر أن رأسي
كما لو أنه جنتي أو مدفأتي
أسلل من البرد الذي راود أصابعي
كي تبلى من شدته وما تبلى
ظلت ناضجة بالحزن ولم تفقد
حاسة اللمس والحنان.
قميص اللغة وحده الكفيل بما لا تسعه الحياة.
أفتح قميص اللغة

تفتح جنتها الممكنة لخدوشي المكتظة كي
تتماثل لغفوة دائمة.
أغفو وفي البال سقْفُ أبيضُ
وجدران تليق بصبر أم احترفها الحزن ومواسم
متجهمة / حافية الفرح.
ونوافذ تطل على سماء تبتسم في أفقها ولا
تستمرئ

حالة الغروب الركيك.
أصحو وفي الحنجرة لكنة الأنين
فالعمر ذاته
يرتجف من شدة العراء
والقلب ذاته إصيص لوجعي المتراكم منذ
نعومة الليل
المربت على خطواتي المنقضة الدروب.

٦
أتمدّد في عزلة عالية
أترّب على احتمال مخالبتها
تتدرب على امتصاص حالاتي.
وقتها يتدرب الليل على نهشي
يفرد جناحيه
كيما يتأنق بعثمة أشد
ينفلت ناي الحكايات
من تنهيدة تتهجي نهارا مسهد النور
مطفأ التفاصيل
يذرّفني ملامح خريف غائرة الشجن
فأتماثل للغياب.

المزموم بالذكريات المرتعشة
أريكة لوجع لا يجيدُ
التثاؤب أو النعاس.
كيف لي أخترع له مسكنا أو منوما بقصيدة
أو أبطنه باللامبالاة.
رأسي المزموم بالذكريات
أريكة لتنهيدة لا تهدأ.

٣
أتمدّد في اللغة
معصومة من الهنات وبعض الأخطاء.
أتمدّد في الذكرى
غير معصومة من الحسرة والبكاء.

٤
أتمدّد في الحياة
مطفأة المسرات.
أخطئ في كتابة مفرداتها كما يجبُ
ويخطئ القلب المصاب باللعثمة في لفظ
الغبطة بوريد معطوب النبض
الأخطاء مهنة القلب المتكور في سرير القلق.
هل الحياة هي فقط مادة الإملاء؟

٥
أتمدّد في الأمنيات
أغفو وفي البال سقْفُ أبيضُ
وسرير لائق
ووسادة تحنو على جبيني

تقول القصيدة لشاعر مشاكس

أحمد الدمناتي

شاعر وناقد من المغرب

-١-

تقول القصيدة لشاعر مشاكس

رافقني لعيادة القرنفل كل صباح
كي يقتبس الطب الحكمة من فصل الربيع
اعتقلني بشرفة تقيس دقات قلبي
فالعشاق يكتبون قصائدهم أمام أصص البنفسج
ناولني سيرتك كأسير محترم فالغزوة قنطرة
تخدع أعشاش دوري يتعلم المكر
فاتحني في قصة النرد الذي تساقط
من مغارة السهو بهياً كالهباء
حرضني على الغواية برفق، فطبائعنا
مزاجية مثل النساء
دربني على تربية حواسي في كف الريح
علني أطيّر عالياً من فخاخ اليقظة

-٢-

تقول القصيدة لشاعر مشاكس

حررني من جسد أنهكته نبال الغزاة
فالمجاز طردته من ضيافتي منذ جرح قديم
دثرني من برد الغربة وهو يعبر شتاء الأغنيات
القديمة
امنحني فرصة الخلوة مع قطيع الحواس
فأنا متعبة
أعدني لبياضي المنذور لقبله مازالت طرية
على خد خطاف
أعربي لشاعر يتعامل معي بلطف لحظة القلق
أخرجني من رحم الاستعارة فأنياب البلاغة
تؤلمني في معصمي
أعطني وقتاً للسباحة في نهر اللغة
كي تتجدد طرائق المتحرشين بفتني
خلصني من تعب حكاية امرأة

-٣-

تقول القصيدة لشاعر مشاكس
أعفيني من ضريبة الوحدة، فالمتربصون
بدم الفريسة يفرون من رائحة الحرب
حاصرني بمدائح غجرية ترضع الجلنار
من دمع لوركا
قاتلني بسيف المعنى، فالخيانة وزعت
خسارتها بالتقسيط على العملاء
خني بلطف، فالمرأة تعرف
أين وضع شهريار قلب عشيقته على منديل مزركش
أحميني من طفولة تقتلع المنفى
من خريطة نورسية
دللني قليلاً كطفلة وسيمة فالضوء
لا تروضه إلا دهشة الفراشات
قلمني لتنمو أغصان الغبطة
تحت سرورة قلبي

-٤-

تقول القصيدة لشاعر مشاكس
مددني على وسادة الندم بشراة
فقلبي يرتعش من فزاعة حكمتك
صادر خوفي من مجهول الكتابة، فاليتامى
لا يثقون في حنان امرأة الأب
شتتني كي تعرف كيف سلالتي تستعير
صداقة الصبار
وتنمو بقسوة الفوضى على سدره الفلوات
ساومني بكبرياء لغتك
فمقامات الطفولة نيئة تشتم ظلال بياضها
أعربي حزناً يعرش مثل دالية على شجرة الرند
ولا تقول لي الربيع خوخة
تروضها رقصة الخصوبة

نشيد الكلمات

هدى حسين

شاعرة من مصر

أخرب نفسي كي يرتاح العالم
أصبح
هذه الرقصة لي
ليست مرهونة بأحد..
ظهري ثلجي وأطرافي باردة.
بوحشة
أنشبت مخالبني في لحم السماء
أطعنها
فتسقط شهياً
أزرع أنيابي في عظام الأرض
فتنفجر البراكين..
أنا نتيجة الخراب
دليل عليه
حجة ضده
لا أحد لي
ذيلي يهش الذباب من حولي
ويفتقد التمحور
حول الأغصان..
أصرخ في الطين
هذه موجات صوتي
أنا مركزها
وهي حصني الذاهب
مع الريح.
خرابي لي
ولكم خراب آخر
رطب
نمت عليه الطحالب والفطر
واستعمره الناموس
طنين طنين ، وطنطنة
ومص دماء.
أقسم وأصوم.

أختبئ في الغار بعاري
أداري حكمتي بورقة توت
وأصوم وأقسم
لن أكل من تلك الشجرة أبداً
بعد الآن
ثم ألين وأفطر:
هذا خرابي.
وحدي أرقص الرقصة الوحشية
غير المرهونة بأحد.
لا حية ، ولا حواء
ولا أسماء أعلمها
أنا لا أريد أن أتلقى كلمات من أحد.
هذه رقصتي ، وصلاتي
لي كلماتي
ولكم كلماتكم تصعد
دخان وبارود
ورؤوس نووية تتطلع بشغف
إلى مساقطها.
أصبح
لا أشجار الآن
الغابة حطب نيران الحرب القادمة
وماسات مفروكة في بطن سماسرة الأرواح
أنشبت مخالبني في السماء
فتمطر شهياً
أزرع أنيابي
- أزرع -
مازلت -
بلا أرض..
أقسم
ثم أصوم وأرقص
وأداري تاريخي بورقة توت.

تفاحة وصولجان

من الأدب الألماني المعاصر^(١)

وحيد نادر

شاعرٌ من سورية يقيم في ألمانيا

هناك اتحاد حرّ للشعراء تأسس منذ خمسة عشر عاماً، من هذا التجمع خرج معظم الكتاب المترجمين في هذه العجالة، وعبره أصبحوا مع الوقت كتاباً معروفين. من لوينا (٣) القريبة من هاله يتحدّر يورغن يانكوفسكي والذي يعتبر من أهم مديري المشهد الأدبي ومنظميه في مقاطعة ساكسونيا أنهالت. أما شيفرات سيمونه تريدر فإنها تقودنا إلى تجربة شعرية جميلة، إذ يبحث الشعور عن صحوته في السوبرماركت، حيث يركد الزمن. ولا بد هنا من ذكر أهم الأسماء الأدبية في مدينة هاله من مثل أندريه شينكل ودانييلا دانتس وكريستينا هوبا والكلاسيكي الجديد رالف ماير. أما أصغر أعضاء الاتحاد فهو كريستيان كرايز، الذي حصل عن باكورة أعماله على جائزة الأدباء الشباب لهذا العام، هذه الجائزة المرموقة التي تمنحها المقاطعة. إنها أرضية تمنح الأمل بالمستقبل، فليعيش إذن الشعر في هاله!



١. أندريه شينكل André Schinkel

ولد الشاعر شينكل في آيلن بورغ (٤) عام ١٩٧٢ ويعيش في هاله على نهر زاله. بعد تخرجه من مدرسة الزراعة درس هندسة البيئة وعلم الآثار ثم تابع فيما بعد دراسة تاريخ الفن واللغة الألمانية في فيرنه جيرويه^(٥) و هاله.

(شعراء من مقاطعة ساكسونيا أنهالت الألمانية/مدينة هاله على نهر زاله)^(٢)

يعيش في هاله، وهي أكبر مدينة في مقاطعة ساكسونيا أنهالت، حوالي ستين كاتباً معروفاً، إلى جانب مجموعة من الكتاب الشباب الذين يقدر عددهم بين العشرة والعشرين. ينتج هؤلاء الكتاب كل أنواع الأدب المعروفة مثل الرواية والقصة والشعر والمقالة وكتب الأطفال. أما شعراء هاله فأغلبهم معروفون خارج حدود المقاطعة.

تبدو مدينة هاله وكأنها تملك أرضية خصبة للكتابة الأدبية. إنها بوجودها البيني وضياها بين النهوض والسقوط تلهم الشعراء قبل غيرهم للابداع. ويلاحظ المرء هنا ومنذ عام ١٩٩٠ حركة أدبية مؤلفة من كتاب شباب تشكلت إلى جانب الأسماء الأدبية المعروفة في كل ألمانيا (من أمثال فيلهيلم بارتش Wilhelm Bartsch وديتر موكه Dieter Mucke). يأتي معظم هؤلاء الكتاب الشباب من مدينة هاله نفسها والباقي من محيطها القريب.

يوجد العديد من التجمعات والورش الأدبية في مدينة هاله، والتي لها علاقات مع تجمعات أدبية أخرى في ألمانيا وخارجها مثل ماجديبورغ ولايبزغ وساراييفو وتونس. لقد ساعدت تحولات ١٩٨٩ السياسية في ألمانيا مدينة هاله لتصبح بقعة بيضاء على الخارطة الأدبية الألمانية، وهذا ما شجع بالتالي على خلق حياة أدبية غنية ومتنوعة الأشكال.

ومن المهم هنا ذكر الدعم الكبير الذي قدمته دار نشر «وسط ألمانيا»، والتي تعتبر من أهم دور النشر في شرق ألمانيا، حيث اتخذت من هاله موطناً لها، مما دعم بالتالي المدينة كمنطقة تعليمية وثقافية من الطراز الأول.

في الحلم كنت قريبة
لدرجة لم أستطع فيها استيضاح معالمك،
وأولجت الصولجان بخفة ورشاقة
عبر حقل الشهوة العارمة.

على بحيرة روتا^(٩)

حيث أنت
يرفرف بشح قمر النهار
ويوشي المويجات بقناع باهت اللون
ويشطر قلبينا حتى القاع
مستحيةً تنظرين حولك وتقولين:
هذا الضوء الذي يصغي
وشجيرات العليق التي تبصص
لم أكن أحسب حسابها
وأنا أقبلك في سطوع الضوء
وفي مرآة عينيك الزمرديتين.
وأسألك بينما أنا أقبلك:
ماذا تسمعين
وأنت تعرفين مني
أن الريح تحمل لنا معها
لقلقة لقالق بولن
وتعزف لك بقنوط
على خوخة رقبتك
حيث النمش الصيفي
يدوي مذرياً
تلك التقسيمات الرقيقة للنور
الذي وقعت في حبه منذ تلك اللحظة.
المصنع، في الجهة المقابلة، لا ينتج سوى
البخار:
وأنا أسأل
هل هذا هو حبنا
أما أنت فلا تجيبين.
نحن جعلان وردية في مهب الهلاك
وأقول أنا،
وأنت لا تجيبين، فقط تقبلينني

أصدر حتى الآن أربعة عشر كتاباً، آخرها كانت مجموعته
الشعرية «سرج الأسد»، الصادرة في هائله عام ٢٠٠٧.
يعمل كمحرر رئيسي للمجلة الأدبية «موطن الأعين».
حصل الكاتب على جائزة جورج قيصر^(٦) التشجيعية عام
١٩٩٨، كما حصل في العام ٢٠٠٦ على جائزة يواخيم
رينجل ناتس^(٧) للشعراء الشباب.

التفاحة والصولجان

في حلم في رانيس^(٨) رأيت:
تفاحات صدرك البرية
وهي تكرر عبر حقل النظرة،
وكيف سرى جسدك البضي،
ذو اللون الرمادي المصفر-
هذا النبع الأبدى الطراوة، الفاغم بالعطر،
لجمال أرهفته الحياة بأخطائها،
والذي اقترب مني
في ضياء النهار الهارب.
طرشاء كانت
البقية الباقية من ذلك المساء.
ها أنت تتمطين
بطنك يرتفع وينخفض بهدوء
فيما تتأرجح سفن فخذيك
في ظلها
أما تنفسك فقد كان
تارة صعباً وأخرى سهلاً
في بريق بلورات عينيك الرطبة
ورعدها.
من الخارج كان العقيق
يتفرج عليك.
في اللاشيء
تسقط الشمس على أطراف القلعة
وكان الماء منتشياً في خزاناته النهرية
أما أنا فقد كنت مضطجعا
أنظر كيف تشربين وتضحكين
بينما رائحة شواء اللحم تملأ المكان.
انحنيت فوق،



٢. كريستينه هوبا Christine Hoba

ولدت كريستينه هوبا في ماجديبورغ^(١) عام ١٩٦١ وتعيش منذ ١٩٧٩ في هاله. درست الكيمياء ثم المكتبات. أم لطفلة وتعمل الآن في إحدى المكتبات العلمية. تحمل جائزة الأدب الممنوحة من تلفزيون وسط ألمانيا MDR لعام ٢٠٠٢. حازت على منحة جمعية الفنون في إقليم ساكسونيا أنهالت لعام ٢٠٠٦ من أجل إتمام كتابة روايتها «طرف الغابة» والتي انتهت منها في تشرين الثاني ٢٠٠٧. للكاتبة مجموعة كبيرة من الإصدارات الأدبية منها المسرح وكتب الأطفال والمقطوعات النثرية القصيرة والشعر والرواية أيضاً.

نطاف

أصغر من الأزوار،
رؤوس عيدان كبريت،
مظلات قفز هوائية صغيرة جداً
قراضات معدن باهتة اللون في أعشاش
زوارق أموات طرية وكثيرة العدد
تسافر إلى الماء، إلى الأرض،
رياح تصفر
تنقي الحنطة من رديئها،
تسافر في ريح الخريف،
في المساءات
تسافر في برودة طويلة القامة،
لتجد الزروع
لتنبت إلى زروع،
ونقول عنها
نطاف طالعة،
كثير وكثير منها سافر
ومات في الطريق.

والعطر يسقي جسدك
نازلاً إلى صلبك
خارجاً من جناحي الصدر
ساقطاً بعدوبة من مفاصل البطن .
تمر الريح على ماء البحيرة
وتجد سطحه موجات موجات
مثل جبينك
عندما يهب عليه نسيم
أيامنا الماضية
نحن جعلان وردية في
مهب الهلاك
ولكنك لا تسمعين كلامي
بينما أنت تقبلينني
وأنا واقع فيك
في صمتك الساكسوني
في حيائك وفي نظراتك وجسدك.
تهب علينا الريح
والعليق يراقبنا
والمصنع المقابل لا ينتج
سوى البخار:
هذا هو حبنا،
أقول أنا وكأنني لا أريد
أن أصدق نفسي،
وأنت تصمتين،
تقبلينني دون أن تنظري إليّ،
لأنك في وداع مني،
في وداع من شيء تجهلينه،
شيء ينكسر في
ما سيأتي: النوم والحب.
لا قيمة للأحلام...
وأنا أقبلك
والمصنع الذي قبالتنا
لا ينتج غير البخار:
نحن الجعلان الوردية
في مهب الهلاك.

خطواتها

سنونوات تعبر قنطرة الباب
من تحتها داخلة وخارجة
وفي الصباحات
رائحة حلوة تأتي من المخبز
تأخذ جدتي درجات البيت صاعدة إلى عمتي
وخصلات شعرها البيضاء تطنطن بهدوء
وأنا أقفز الدرجات خلفها
بقدمي طفل صغيرتين كقدميها
أو أن قدميها تشبهان ما للملائكة
الذين ذهبوا إليهم
حين ماتت - وحدها.
كان ذلك في شباط
حيث واروها الثرى
وماكان في السماء سوى طيور الغراب
ومن يومها لم أسمع هدوء خطواتها
الصاعدة درج بيتنا.
حتى جاء ذلك الليل

حين سمعت صوت ضحكها
عرس في البيت ذي الدرج
كان الضيوف يأخذون الدرج كالسنونوات
صاعدين ونازلين
ورائحة الحلو تغسلهم
بينما فرنيش الدهليز مفروش بالطحين
غبرة طحين تملأ الضوء المتوهج الخارج من
النوافذ

حيث يرقص الناس بتتابع
وهي تصعد وتنزل الدرج وتلوح لي محيية
وقافزة في رقصتها الشعبية البولونية.

رحلة مسائية

هذا الوجه المدور جداً
هذا الذي يفترس ظله
ثم يتقيأ
كورونات من الرغاء

تخرج من رؤوس لا أفواه لها.
نظرة
لا من عين
مركزة علينا
كوعاء موتي مضيء
يوزع ضوءاً من الرماد
نذهب بلا أرجل
ومعنا من يرافقنا
في معاطف مكشكشة.



٣. رالف ماير Ralf Meyer

ولد رالف ماير عام ١٩٧٠ في آيس ليبين^(١١). درس الأدب الألماني والفلسفة وعلم الاجتماع والإعلام. من بين ما أصدر حتى الآن مجموعته الشعرية «الحيطان الداخلية للبوق». وصدر له عام ٢٠٠٨ مجموعة «أناشيد حزن من فيدر شتيت^(١٢)» عن دار نشر وسط ألمانيا في هاله. يعيش الشاعر في هاله ويعمل في الكتابة المسرحية وأستاذًا في علوم النطق.

نواح رقم ١٣ من فيدر شتيت

في الليل، قبل الثالثة بقليل
نصعد في بناطيلنا
الواقفة منذ البارحة
بانتظارنا
حين تدخلين رأسك في الثوب
تبددين في لحظة لا تتكرر
كالحيوان
وحيث أننا سنحصل على كحول
في البيسترو

فأنا مفقود هنا
مفقود تماماً.
شجرة العليق
ماذا بكيت
لا أحد يجِدك
والآن، وحين أرفع الوريقات
يسقط علي ثلج ثرياك
وأبقى معلقاً بفمي على حلماتك
أشرب حتى الارتواء
نشيد الزوجية استغرابٍ يرضع الشفاه
ويرتاح هناك طويلاً
نحن نطرد مزاج إله الحب
وأحملك بين ذراعي
إلى بيتنا الريفي
حين تصبح الأيام غير ممتعة
لنستطيع ملء الوقت بالحديث عنها
كما نفعل دائماً
نطرد الآلهة
ونرقد إلى بعضنا
خارجين من مشاتل الورد
نستمع إلى قرع تويجاتها كالأجراس
حيث يشد أمور^(١٣) قوسه
من دون أن يدعوه أحد لذلك.



٤. سيمونه تريدر Simone Trierder

ولدت الكاتبة عام ١٩٥٩ في كفيدلن بورغ^(١٤)، تعيش الآن في مدينة هاله وتكتب المسرحية والقصة للأطفال والشباب. أصدرت آخر مجموعاتها القصصية بعنوان

تشتعل أحشاؤنا في دواخلنا
ونصرخ من شدة الحماس
في تلك الساعة من الليل
كان من الأفضل أن نروي ظمأ الصرخة بالهدوء
قبل أن تبدأ الطيور بالجنون
من أن نضطجع تحت ضوء القمر مستيقظين
ومليئين بالضجيج
هذا القمر الذي يتحسس غرفتنا
بنظراته الفضية
أيتها القطة
ابقي راقدة في مكانك
نحن سنعود حاملين لك اسماً
لم تضع أنثى حياتها في غرفتي
أطول مما فعلت أنت
ولكنهن أهدين أنفسهن أسماء
كما أهدوني.
المنزل
ما زال يحدث معي مثل هذا،
تتحرك قطع الأثاث تاركة الظل
باتجاه الزرقة المنبعثة من ورق الجدران.
تنضغط أرجل الكراسي في السجادة
وكأن شيئاً يريد تثبيت شيء آخر
ولكنه غير حازم في ذلك
فقط الضوء الشاحب لفوانيس كهرباء الشارع
يسقط عبر النوافذ
لقد امحت لمبات البيت
مثلما نتأت بذرات حبات التفاح خارجة من قشرتها
كنت أريد الخروج
فأنا لم أكن في غرف اعتدتها
وأنا أقف على أرجل وأيدي
لا تتحسس إلاك في الذكرى
فكل شيء هنا لك
أفتش عن نفسي
حتى مطلع الفجر في الغرفة
ولا أجد أحداً

ولا جديد في الأفق.
واليوم وفي الأمسية
كلمني أحدهم قائلاً:
ما أجملها الساكو التي ترتدين.
كريستل شفير
(صابون حمام «كليوباترا»)
بعد أن رحل جيراني
عرفت معنى أن يكون لك جيران،
رغم أننا لم نكن نحكي مع بعضنا كثيراً
ربما: ما أشد هذا الحر، ومثلها من كليشيات
ليس أكثر
كم ملأني الحسد في شهر نوفمبر الماضي
حين رأيتهم يملأون السيارة بحقائبهم
في رحلة إلى مصر
كم كان فرحي عظيماً
حين رأيتهم يعودون من مصر
ويرتعشون من البرد.
عندما كنت أسمع صراخهم يتشاجرون
أفكر قائلة: ألا ترين؟
والآن
لا رائحة تأتي من شواء يوم الأحد
والبرادي
صباحها مثل مساءها
أخرس.
كيفن شولتسه
(زبدة)
ماذا أشتري،
ماذا علي أن لا أشتري،
هل أبقى واقفة،
أم أذهب؟
أين أذهب،
هل آخذ شيئاً،
هل علي الانتظار،
ولكن إلى متى،
من وماذا أنتظر؟

«مبدئياً حباب» في هالـه عام ٢٠٠٧. كما تكتب سيمونه
تريدر القصص الخاصة بالمنطقة التي تعيش فيها، حيث
عملت كـ «كاتبة مدينة» في هالـه عام ٢٠٠٣ وكتبت
كتابها «جزيرة هيدن زيه»^(١٥) - بعيد بمقدار قربه». أما
بالنسبة للقصاص القصيرة المترجمة هنا، فإنها
تحاول رسم ما يدور في خاطر شخص حين يقف في
السوبر ماركت أمام سلعة يريد شراءها، إذ يبدو كود
أو شيفرة السعر BarCodes المخطط على البضاعة عسير
القراءة، رغم إمكانية فك هذا اللغز ألياً، بعكس خطوط
وتلافيف قصص حياتنا. لقد تمت كتابة اسم المشتري
أمام النص وكذلك اسم السلعة التي تكرر خيط ذاكرته.

بار كودس BarCodes

إليزابيث فيركنر
(نيفيا)
أخلع جلدي كل يوم
وأرميه كما أفعل بجريدة
أنهيت قراءتها،
ولكن ليس قبل أن أقص منها
أجمل مقالاتها.
هكذا أجمع الأجمل في مقالات جلدي،
أعني ماتركه آخرون عليه.
كلمسة كف على الذراع،
أو قبلة على العنق مأخوذة بعطر طابعها
أو خصلة شعرٍ على ملعقة القهوة.
مع الوقت يقسى هذا الجلد
يتجدد ويمتلئ بالجروح،
مع الوقت تزداد صعوبة
إيجاد أجزاء جميلة فيه
من أجل تدوين تاريخه.
ريتا لاوب
(مناديل ورقية قابلة لإعادة التصنيع «شكراً»)
منذ زمن وأنا أريد
رمي هذه الساكو العتيقة.
فقد تجاهلني الرجال
لأكثر من خمسة وأربعين عاماً مضت،
لذلك قلت: لقد فاتني القطار

شعرية
فقط من أجل إتمام الشكل،
أو هذا الإصرار على إضافة نضعها بين
قوسين.
كم هو مضحك أن يشتكي واحد مثل جيرن
هاردت
من صعوبة كتابة قصيدة المقاطع الأربعة
ذات الأربعة عشر بيتاً
هذا كله يمكن أن يقال فقط من أجل المزاح
إن أن القصائد التقليدية هي الأصعب على
الإطلاق.
لأن آلهة الإغريق انتهوا بالنسبة لنا،
هؤلاء الذين كانوا يوقدون في القصيدة القديمة
روحاً.
فنحن لا نستطيع الإيمان بآله واحد الآن،
كيف إذا كانوا كثيراً.
من يعتبر الشعر صلاة هذه الأيام؟
لقد تأخرت محاولات الغناء هذه،
وأنت تستطيع الحفاظ على عصا قياسك
القديمة للقصيدة بثبات،
أما ماذا سينفعك ذلك، فإن الآلهة نفسها
لا تعرف.

هل عليّ فعل شيء،
لا أعرف عنه شيئاً،
وماذا يجلب معه هذا الشيء؟
أأخذ قطعة الزبدة هذه،
أأكلها يوماً ما،
ولكن مع ماذا،
أم عليّ أن أنظر كيف تتعفن مع الوقت؟
هل على المرء حقاً
فعل شيء ما،
هل عليه أن لا يفعل شيئاً،
أن لا يفكر،
أن لا يرى،
فقط أن يكون،



٥. كريستيان كرايز Christian Kreis

ولد كريستيان كرايز عام ١٩٧٧ في بيرن بورغ^(١٦) ويعيش
اليوم في هاله. درس السياسة وعلم الاجتماع. يدرس منذ
خريف العام ٢٠٠٦ في معهد آداب لايبزغ. أصدر في هاله
عام ٢٠٠٨ ديوان شعر بعنوان «قمامة لا تتعفن». حصل
على بعثة «فالتر-باور»^(١٧) للعام ٢٠٠٦، كما حصل
على جائزة جورج كايزر التشجيعية للعام ٢٠٠٨.

البلاطة في غابة القصائد

(إلى ميخائيل شبيرا)^(١٨)

كم أنت لاتعجبني أيها الصديق الإحتفالي
أيتها النغمة العالية التي سخرت منها، ومنذ
زمن بعيد، السخرية نفسها.
كم هي مضحكة هذه الرغبة في كتابة جملة

زاله
هذا الماء المزيد على السد،
فقايع كتيجان الملوك
تندفع باتجاه كالبه^(١٩)
وأنا أستمتع برائحة عطور
الرغوة المنبثقة
وأستنشقها بعمق.
هذا هو تصوري عن الأنهار،
إذ عندما رأيت أن نهراً آخر
يدفع ماءه دون تيجان زبد تكلله،
زاد جمال النهر الأول كثيراً
في عيني.



٦. دانييلا دانتيس Daniela Danz

ولدت الشاعرة دانييلا دانتيس في آيزيناخ^(٢١) عام ١٩٧٦. تعيش اليوم في هاله على نهر زاله. درست تاريخ الفن واللغة الألمانية في توبينغن^(٢٢) وبراغ وبرلين وهاله. وهي تعمل إلى جانب التعليم والكتابة في إحصاء وأرشفة الآثار الفنية.

من إصداراتها رواية «الأبراج» عام ٢٠٠٦، ديوان شعر «سيري مونت»^(٢٣) في العام ٢٠٠٤. أما مجموعتها القصصية «أراخنه»^(٢٤) فقد صدرت عام ٢٠٠٢.

حصلت الكاتبة عام ٢٠٠٤ على منحة الصندوق الأدبي الألماني وعام ٢٠٠٥ على الجائزة التشجيعية للأدب في مقاطعة ساكسونيا أنهالت. كما حصلت في العام ٢٠٠٦ على منحة هيرمان لينتس^(٢٥).

أوفيد في كونستانزا^(٢٦)

بيوت تدوس في البحر
معلقة على مدرجات انكسار الموج
حيطانها الضعيفة
تتفرج على البحر
وتنتظر قدرها في ريب
يوماً أو بعض يوم
لتنهار راکعة على صورتها المائية.
منفى جسور هذا المنفى
إذ لا تستطيع الانحناء على الشاطئ
ورمي هداياك في البحر: أيام جميلة من السنة
هي كل ماجلبته معك مما تحب
إلى مكان ليس فيه إلا سرير لشخص واحد
تشتريه مع بعض الأدوية.
عبر النوافذ الخلفية

طيارة ورقية

كانت طيارتي الورقية
كالنسر
تتمنى بالتأكد
الطيران فوق الحقول
ولكنني لم أكن أعرف كيف
أحقق لها هذا الحلم
فأبي بقي في البيت
وبالتالي كان علي إبقاء طائري معلقاً
في سقف غرفة الأطفال
حيث يتدلى هناك
مشنوقاً منذ أعوام عدة
أما الآن فقد صار وقت أن أقبر طائري
قبل أن تطحن أُمي جثته
بالمكنسة الكهربائية.

قصيدة غير شخصية

(إلى جوناو شومان)^(٢٧)
بهذا المعنى أريد أن أبقى ذاتياً
وأستغني، ربما، عن ضميري
أنت وأنا
وأتوجه باعتدال على كل حال
متمنياً أن أطرّد ذاتي من القصيدة
أريد الآن أن أصل إلى أولئك
الذين نادراً ما يقرأون الشعر
والذين أشاروا علي
أن لا أظهر ذاتي و طبيعتي:
على القصائد أن لا تقول شيئاً إطلاقاً
أن لا تحمل شكوى روح الشاعر
على القصيدة أن تعيد علك ذاتها بغرور.
على المرء أن يكتب قصائد غير ذاتية
لا تحكي شيئاً لا عنه
ولا عن آخر غيره
ناهيك عن الكتابة
عن تضخيم الألم.

عندما يتوقف التفكير ويبدأ السمع؛ عندما يتوقف السمع وتبدأ الرؤية؛ عندما يطير طائر وعندما تنزلق أنت كطائر أسود وتصرخ؛ عندما تشرع بالكلام في هذا الهواء النقي وتستطيع الكلام عن لاشيء، وكأن في الضوء ضوءه الأول؛ عندما تسكب ظلك على الجرف الصخري وتقول: ظلي يبقى أما الجرف الصخري فيزول؛ عندما يكون من الأفضل والأصح أن تخاطر الآن، يمكنك أن تسمي هذه الأرض باسمها: الصحراء الباطنية.



٧. يورجن يانكوفسكي Jürgen Jankofsky

ولد يورجن يانكوفسكي في ميرزه بورغ^(٢٩) عام ١٩٥٣ ويعيش الآن في لوينا بالقرب من مدينة هاله. درس الكيمياء ثم الموسيقى. منذ العام ٢٠٠٠ يقود يورجن يانكوفسكي تجمع كتاب فريدرش بودكر^(٣٠) في ساكسونيا أنهالت. وقد كرم الشاعر بجائزة فالتر باور والكثير من المنح الأدبية الأخرى منها الكندية أيضاً. يقدم لنا يورجن يانكوفسكي، في نصوصه المترجمة هنا، رحلته إلى بلاد البوسنة والصرب والهرسك بطريقة أدبية جديدة يخلط فيها الذكرى بالتاريخ والشعر.

بلاد مجهولة: البوسنة والصرب والهرسك

يقول إيفو أندريتش عام ١٩٢٠: إن البوسنة بلاد رائعة وممتعة وبكل حالاتها غير عادية، سواءً تعلق هذا بطبيعتها أو بناسها. إنها أرض الخوف والكراهية.

ساراييفو، ٧ أيار (مايو) ٢٠٠٨

إذ تهبط الطائرة

تبرق في عيني صور أخبار الحصار

كأنها خارجة من القلب

رغم أن ما يحيط بك

لم يعد يحمل أية كدمات

تضغط موجات الضجيج

داخلة كضوء ضعيف

ليقتنصها مخك

اتجاه البحر تغلقه البرادي

تاركة لك شقاً

ترمي من خلاله اسطوانات قصائدك

واحدة تلو أخرى.

أيقونة

وجه دانييلوس المتكدر

عندما يصبح عمل يديه

وللمرة الثالثة لا شيئاً

لا أدري بماذا علي أن أنصحه

أقول له: اقتن لك قطعة يا دانييلو

لأنه عندما لا تملك شيئاً

لن تستطيع فقدان شيء

أقول له اشتر لك بعض الفودكا

وارسم بها صليبا على جبهة بقرتك

لتعطي لك في الصباح التالي حليباً

وفي المساء حليباً

ليصبح جلدك أبيض

ولتستطيع المشي بعدها عريان في حر الشمس.

والأفضل أن لاتفعل شيئاً من هذا كله

ولتتابع حمل وجهك بشرفاً للإنسان

الذي لا يملك إلا واحداً

لقد رأيتك يا دانييلو

على أيقونة في مدخل مدينة كالوش^(٢٧)

أنا أعرف أن لك أجنحة

وأنت مستعد للمخاطرة

بلعبة شطرنج مع الملائكة

من أجل سعادة أطفالك

عندما يحاولون إقناعك بارتداء وجه جميل

تنتصب واقفاً وترحل في أيقونة كآبتك.

مسعدة^(٢٨) / قَسَم

وعندما تقف في هدوء المكان حيث تشعر بالهدوء أيضاً؛

الدفاع عنها.

ساراييفو ١١ أيار (مايو) ٢٠٠٨

لكي تدخل إلى مقام «السبعة أخوة»
عليك أن تدفع الرسم وأن تتمنى شيئاً ما
كم هو رائع هذا
أن تحمل قطعة النقود ذات الماركين الألمانيين
حمامة السلام.
غير أن المقام مغلق اليوم
مقفول والباب مسدود
وأمام الباب تتسكع أشكال بشرية نصف مظلمة
قال إيفان لوفرينوفيتش عام ١٩٩٩: الحقيقة
أن خوفاً صنعه الناس يبدأ مع بطء مضي الوقت
ليصبح طبيعياً، وهذه ليست فقط خبرة ساراييفو
المخيفة بل هي سقوط يائس لحضارة هذا
العصر.

بانجالوكا

في الطريق إليها
داهمنا شرير عجوز مهدداً بهراوته
لتتفتح في ذاكرتي الأحكام الجائرة المسبقة
ولكن الكنيسة التي هدمت عام ١٩٤١
تلمع أمامي مرتفعة من جديد
على الطريقة الأرثوذكسية
والجامع الشهير الذي هدم عام ١٩٩٣
سمعت أنه سيبنى بالتأكيد من جديد
وفي امسيتنا، كتاب من جميع أنحاء الدنيا،
في بانسكي دفور
حيث يجتمع البرلمانيون القوميون
لم تحصل الكاتبة ذات الأصل الروسي
على تصفيق أحد من التصفيق الذي لقيه العربي
أو الألماني.
قال شارلز سيميك عام ٢٠٠٨: طالما أسس المرء
هويته القومية تقريباً فقط على كره القوميات
الأخرى، سيبقى عدد البؤساء في البلقان وبشكل
دائم أكبر من عدد السعداء.

فكيف بالجروح

ولا ترى أحداً كان قد نفث السم
لا شيء أبداً

من ذلك الذي ملأ ليالي
بالصدمات النفسية.

سراييفو، زاوية التقاء شارعي زيلينه بيريتكه/
أوبالا كولينا بانا
صورة مدينة جميلة:

شجرات كستناء مزهرة على طرف النهر

عشاق يتغازلون على الجسر القديم

عازف أكورديون

شمس الربيع

أطفال

نقاء جمال رومانسي

ونقش أراه أمامي يقول بالانكليزية: من هذا
المكان وبتاريخ ٢٨ حزيران ١٩١٤ قتل جافريلو
برينسيب وريث العرش الملكي النمساوي
الهنغاري فرانس فيرديناند

وفجأة تقفز إلى ذهني وشوشة ظني

أنني أعود وأصبح قناصاً أدور على الأسطح

وخلف الهضاب وبين الأحرار

فأسرق حالي من كل هذا الحال

وأذكر قول كارلوس فونتييس عام ١٩٩٩: إن

أقصر قرن مر على الإنسانية هي السنين الفاصلة

بين ساراييفو ١٩١٤ وساراييفو ١٩٩٤.

بونا^(٣١)

لا شيء يذكر بالنبع

حيث كان الدراويش يرقصون

لا شيء يذكر بصوديوم البوتادين^(٣٢)

رغم أن شتيفان يترجم لي كلمة بونا إلى فتنة أو

عصيان

وهكذا فهمت أن عليّ بعد عودتي

أن أوضح للكيميائيين في وطني

بعض الأشياء.

قال شتيفان تونيتيس عام ١٩٩٨: لقد قاموا أولاً

بسلب ونهب المدينة، ثم عقدوا العزم بعد ذلك على

الهوامش

- (١) أنظر الحلقة الأولى من هذه السلسلة «هسيس الورق الأصفر، من الشعر الألماني المعاصر»، الآداب العالمية، العدد ١٢٨، دمشق خريف ٢٠٠٦.
- (٢) هاله على نهر زاله Halle an der Saale: ثاني كبرى المدن في مقاطعة ساكسونيا أنهالت، تعتبر العاصمة الثقافية للمقاطعة، جامعتها من كبرى جامعات ألمانيا وأقدمها. تقع على نهر زاله.
- (٣) لوينا Leuna: مدينة صغيرة (عدد سكانها حوالي ٨٣٠٠)، تابعة لمقاطعة ساكسونيا أنهالت، تقع على نهر زاله ومشهورة بالصناعات الكيميائية.
- (٤) آيلن بورغ Eilenburg: مدينة صغيرة واقعة في شمال غرب مقاطعة ساكسونيا بين مدينتي هاله ولايبزغ، عدد سكانها حوالي ١٧ ألف نسمة.
- (٥) فيرنه جيروده Wernigerode: مدينة تاريخية في جبال الهارتز الجميلة على أقدام جبل بروكن العالي. تابعة لمقاطعة ساكسونيا أنهالت وتسمى بالمدينة الملونة.
- (٦) جورج كايزر Georg Kaiser: كاتب دراما ألماني عاش في ماجديبورغ حتى منتصف القرن العشرين. تمنح جائزة أدبية باسمه للأدباء الشباب المتميزين.
- (٧) يواخيم رينجل ناتس Joachim Ringelnatz: كاتب ألماني عاش في برلين بين ١٨٨٣-١٩٣٤. وهو ممثل كوميدي ورسام أيضاً.
- (٨) رانيس Ranis: قلعة في مقاطعة تورينغن Thüringen الألمانية.
- (٩) روتا Rotha: جزء من مدينة زانغر هاوزن Sangerhausen التابعة لمقاطعة ساكسونيا أنهالت.
- (١٠) ماجديبورغ Magdeburg: عاصمة مقاطعة ساكسونيا أنهالت، عدد سكانها حوالي ٢٣٠ ألف نسمة.
- (١١) آيس ليبن Eisleben: مدينة مارتين لوتر قائد الإصلاح الديني في بدايات القرن السادس عشر. وهي من أهم المدن التاريخية والثقافية في ساكسونيا أنهالت، عدد سكانها حوالي ٢٤ ألف نسمة.
- (١٢) فيدر شتيت Wiederstedt: قرية واقعة على الحدود الشرقية لجبال الهارتز الجميلة.
- (١٣) أمور Amor: إله الحب عند الرومان القدماء
- (١٤) كفيدلن بورغ Quedlinburg: مدينة تاريخية وثقافية هامة في مقاطعة ساكسونيا أنهالت، واقعة على السفوح الشمالية لجبال الهارتز. عدد سكانها حوالي ٢٥ ألف نسمة.
- (١٥) «جزيرة هيدن زيه Hiddensee: جزيرة ألمانية في بحر البلطيق.
- (١٦) بيرن بورغ Bernburg: مدينة في ساكسونيا أنهالت واقعة على نهر زاله، عدد سكانها حوالي ٣٥ ألف نسمة، مشهورة بصناعة

الصودا والملح الصخري والبوتاسيوم.

(١٧) «فالتر-باور» Walter Bauer: كاتب ألماني عاش في ميرزه بورغ وهاله في بدايات القرن العشرين.

(١٨) ميخائيل شبيرا Michael Spyra: كاتب شاب من مدينة هاله.

(١٩) كالبه Calbe: مدينة صغيرة واقعة في محيط العاصمة ماجديبورغ، عدد سكانها لا يتجاوز ١٣ ألف نسمة، فيها صناعات معدنية وصناعة آلات الرفع.

(٢٠) جوناو شومان Gunnar Schumann: باحث في العلوم الفلسفية وكاتب من جامعة هاله.

(٢١) آيزيناخ Eisenach: مدينة تقع في غرب بلاد تورينغن الألمانية.

(٢٢) توبينغن Tübingen: مدينة ألمانية تقع حوالي ٤٠ كم جنوب شتوتغارت وهي مشهورة بجامعتها القديمة.

(٢٣) سيرى مونت Serimunt: اسم أحد الممالك الاقطاعية من القرن الثاني عشر امتدت بين أنهار زاله ومونده وفونه وإلبه.

(٢٤) أراخنة Arachne: أحد رموز الأسطورة الإغريقية وتمثل النساجة التي تحيك الأثواب للناس، وهي التي علمت الحياكة للإلهة أثينا.

(٢٥) هيرمان لينتس Hermann Lenz: كاتب ألماني توفي عام ١٩٩٨ في ميونيخ. كتب الشعر والقصة.

(٢٦) أوفيد في كونستانتا Ovid in Constanta: أوفيد شاعر روماني عاش بين عامي ٤٣ قبل الميلاد و١٧ بعد الميلاد. أما كونستانتا فهي مدينة تومس Tomis الرومانية القديمة على البحر الأسود. وقد نفي أوفيد إلى كونستانتا ولم يسمح له العودة إلى روما رغم كل ماكتب من شعر ورسائل اعتذار وحنين.

(٢٧) كالوش Kalusch: مدينة في أوكرانيا

(٢٨) مسعدة Masada: قلعة على البحر الميت، بناها الملك هيرودس الأكبر في نهايات القرن الأول الميلادي، حيث عسكرت فيها الحامية الرومانية.

(٢٩) ميرزه بورغ Merseburg: مدينة في ساكسونيا أنهالت، تقع على نهر زاله، عدد سكانها يتجاوز ٤١ ألف نسمة. فيها كاتدرائية رومانية مبنية على العمارة القوطية، فيها معهد عالي للعلوم التقنية ومشهورة بالصناعات الكيميائية.

(٣٠) تجمع كتاب فريدرش رودكر Friedrich - B deckerkreis: يتكون من اتحادات كتاب المقاطعات، مركزه الاتحادي في هانوفر. أما اسم التجمع فمأخوذ من اسم المربي الألماني فريدرش بودكر. حيث قام هذا المربي بدعوة الكتاب إلى المدارس وعقد ندوات وقراءات أدبية للتلاميذ.

(٣١) بونا Buna: اسم مادة كاوتشوكية تصنع في مصانع بونا الألمانية. أما في صربيا فهو اسم لمدينة على نهر اسمه أيضاً بونا.

(٣٢) صوديوم البوتادين: مادة كيميائية

عابرون

عزيزة راشد

شاعرة من عُمان

عابرون في وطن العبور
عازفون على الموج
بأناملنا المحترقة
عل السحر يخرج من
بين الشقوق
والأرواح تحس بالوجع
غلف ما شئت من أحلام
وعلق على ناصية السفن
آخر القصائد
وخبئ في جوفك
أجمل الوجوه
نحن العابرين
فوق المحيط
حملنا حقائبنا
لمملوءة بالثورات

والأماني المؤجلة
نقاوم أيدي من غرق
من رفاقنا
وهم يمسخون جبهة النار
بأناملهم
ويخبئون الضوء في معارفهم
وحدها النجوم تعرفهم
وتحفظ وجوههم
التي شاهدها الحفارون
وقت الظهيرة
فتشوا في جيوب الياسمين
عن رغيف من الحب أو البياض
ولم يجدوا
الذين عبروا بأقدامهم فوق المحيط
استسلموا للعاصفة .



من أعمال الفنانة نادية جمعة - عُمان

سيد الحقل

طالب المعمرى

هواء، المسافات والأمكنة	سيد الحقل
هبوطاً	سيد الجفاف، أنتَ
نحو القاع بنا	هل ، بنظرة
واليباب.	لأفقك العالى
سيد الحقل	هل، بتساؤل
سيد الجفاف	أنتَ ، أنتَ
لقد تصرح كل شيء	أين !.
كل شيء	سيد الحقل
ثقلت الأمانة رمزاً	سيد الجفاف والمحل
وحقيقة	هل، لنا
وذبلت الأرواح	بكأس محبة
على شجرتك الأبدية	طيف محب
وها هما الكتابة	أو قول مسكوت عنه
والشعر	سيد الحقل
يولدان من رحم	سيد الجفاف
التلفاز	انطق، الكلمة
هل.. القول	الكلمة الرمز
النبع جف	صعوداً
أنت.	كطير يتنفس



من أعمال الفنان عبدالمجيد كاروه - عُمان

الأحمر والأصفر (*)

حسين العبري

كاتب من عُمان

- ١ -

كتب. فلم يكن معلموه يتوانون في شتى المناسبات عن إتحافه بالعديد من المزايا الخلاقة التي تحيله ذكيا ولا معا، لكنه خارج غرفة الصف، في الدروب الضيقة المتعرجة لقريتنا، كان يفقد بريقه الألمي ويندرج في أفواج الفتيان الآخرين، بدشاديشهم البيضاء وكميمهم المزروعة على رؤوسهم، الغارقين في تشابه نملي تحت سماء قريتنا الوداعة. وهؤلاء، بدورهم، كانوا، كالأخرين الأكبر والأصغر سنا، مجرد أشباح قرمة تتحرك على خلفية جبال شامخة ممتدة بسرمدية تقارب الوهم، حاجبة أفق الناظر ومحيلة إياه أبدا إلى أعلى.

ومع أننا ألمحنا في السطور القليلة الماضية إلى تصور معلّميه في قضية الداخل والخارج، المختلفين والتمايزين لديه بحدية واضحة، إلا أنه ظل، لنقل متوخين الدقة والسخرية نوعا ما، مصدر قلق لدى بعضهم، ذلك لأن هؤلاء كانوا يفضلون باستمرار أن يكون ذكاء الطلاب الأذكاء أكثر من أن يوصفوا بأنهم معلمون خائبون وأقل من أن يكون بمستوى ذكائهم هم أنفسهم، ذلك المدى الذي لم يتوفر أبدا في سالم، الذي كان ذكاؤه أكثر من ذكائهم بمراحل، وبالتالي، مصدر تنغيص ممض مرده تجاوزته لهذا العرف الذي يشكل دعامة العملية التعليمية بأسرها. هذا العرف الذي يحق لنا أن نتصوره كخط مائل من «أعلى» و«أمام» حيث يقف المعلمون، باتجاه «أسفل» و«وراء» حيث يجلس تلاميذهم.

وهذا الخط المائل كان هو ما يجب أن نتصوره كذلك حين الحديث عن علاقته مع صديقيه الأوحدين، محمد العلاني وعبدالله الشمسي، اللذين كانا أكثر صداقة مع بعضهما البعض من صداقتهما كل على حدة معه. فالخط كان هنا، على عكس ما هو في العلاقات الندية، مائلا دائما من أعلى، حيث يقف، إلى أدنى، حيث يحاولون أن يكونوا. ولكأنه كان بالتالي معلما خاصا لهما، أو أبا أكبر على

أكاد أجزم الآن أنه لم يكن في مقدورنا، نحن الذين شأنا أقدارنا أن نعرفه، تخمين ما كان يدور داخل رأسه الصغير، ذاك الذي نفحته هبة من فوضى بشعره الكثيف الملتف على كمنته المطرزة يدويا. أما شاربه الرفيع الذي كان يوحى برجل في طور التشكل، حيث تستلقي شامة خجول سقطت سهوا على طرفه الأيسر، فربما هو الذي يمنحنا المعالم الرئيسة لملامح وجهه المرسومة في ذاكرتنا. ولا بد أن يعطى الرائي القصة كاملة، كما أصبحنا نعرفها الآن، ليدرك أنه لا يجب أن يمر عليه مرور الشارد الغفل، وأن داخل رأسه ذاك كانت أشياء كثيرة تتلاطم بعنف لا تشي بها أي من الصفات الخارجية الساذجة التي يوحى بها وجهه الشاحب وجسده الهزيل. بيد أن ذلك قد لا يكون صحيحا إلا في ذهن من يروي بصيغة الماضي، وينظر بالتالي لحياة سالم واقفا في نقطة النهاية، بعد إسدال الستارة، إلى توالي الأحداث، متذكرا إياها بأسلوب تراجعي، ومصورا بالكلمات سيرا منظما ومنطقيا لتداعياتها يرتق ما فيها من فوضى ولا عقلانية.

وعموما فإن الأولاد الذين في سنه، حيث يتماوجون في دروب قريتنا الوداعة ودروبها المغيرة، لا يستوقفون الرائي المدقق. فإذا أضفنا إلى ذلك أنه كان ميالا بحكم طبيعته إلى الانزواء في غرفته من غير أن يقوم بمناورات صبيانية في الأزقة أو في الملاعب كما يفعل أقرانه الآخرون، حسب ما تمليه علينا مشاهداتنا اليومية، تبين لنا، بما لا يدع مجالا للشك، أنه من تلك الفئة التي لن تشجع فتى في سنه من الاقتراب منه ناهيك عن عقد صلة مستديمة معه.

وهكذا كانت تناقضات غريبة تلف بهالاتها الضبابية شخص سالم بن محمد بن سالم بن محمد الملاحى عند الذين عرفوه أو عرفوا عائلته عن

التي زرعت بذرة الصداقة بينهما، ولذا سيري سالم، ضمن تصوراتهِ الذهنية المنفلتة، صداقته مع محمد متعلقة أبداً بالطريق من بيته إلى المدرسة، وبأعواد برسيم شديدة الخضرة مغلّفة أوراقها بالندى الصباحي، أي خطأ عابراً، دربا موصلاً، أما في قرارة نفسه، التي تنازع ضميره الخجول باستمرار، فكان يعرف، حتى في بداية علاقتهم، أنها إلى انتهاء؛ ذلك لأن الدروب عادة ما تحيك إلى مكان أخير، إلى نقطة نهاية.

ويمكننا أن نصف علاقته مع صديقه الآخر عبدالله بأنها أقل تعقيداً؛ إذ أن الأخير كان صديقاً لمحمد حين ابتداء علاقته بسالم وأحد المنتفعين كذلك من الكورولا البيضاء. وإذن فعلاقته معه كانت بالتعدي؛ فصديق صديقك هو صديقك، والسيارة التي تحملني تحمل صديقي. ولأنها كذلك فقد كانت الحوارات بينهما، خصوصاً في بداية تعارفهما، تتعلق عادة بمحمد أو تقترب من الصفر في حالات كثيرة. ولذا تكون صداقته معه أقوى ما تكون حين يكتمل الشكل ويكون ضلعهما الثالث متواجداً، أما حين يكونان لوحدهما فإنهما كانا يجهدان ليخفيا توترهما البين. كان عبدالله، ويمكننا أن نفهم هذا ببساطة الآن، دائم الظن أن العلاقة مع سالم كانت زائدة عن الحاجة، ولذا فمشاعر الغيرة ووليدها الحقد كانت بعداً واضحاً في الأحاسيس التي يبثها وجهه الحانق باتجاه سواد عيني سالم الوديعتين. تلك الغيرة أقلقّت سالماً في بداية معرفته بهما لكنها كانت موضع تفكيره وتأمله فيما بعد لأنها منحتة تجربة واضحة للأساليب المختلفة التي يتصرف بها الناس في مواقف متشابهة.

ولأن سالماً كان ذكياً ومتوقداً ولأنه كان يعرف ذلك ويدرك مقدار جاذبية هذه الصفات للكبار من حوله، فقد كان من السهل أن تنزل خطاه باتجاه غرور أرعن، بيد أنها، ولأسباب قد نفهمها أيضاً، انزلت باتجاه آخر. فهو كان يدرك أنه مختلف عن الآخرين ليس بالصيغة الموجبة فقط للاختلاف، كما قد يتوهم الآخرون وكما كان هو قد توهم فيما مضى، ولكن بالصيغة السالبة أيضاً. ذلك أن الاختلاف الذي كان يدرك مدى تفاقمه مع تقدم سني عمره، كان هو ذاته مصدر كآبة قاتمة كانت تلامس سطحه الداخلي وما تفتأ تكبر مع الأيام: إن لمسة العظمة

أقل تقدير. مع هذا فلا ينبغي أن نغمطهما حقهما المشروع؛ فقد كان ثمة تبادل ضمنى في علاقته بهما، يدركه هو بوضوح فيما يكادان يجهلانه تماماً: فغيرهما كان يمكن له أن يكون واحداً من قطيع الطلاب العاديين، ومن خلاله كانا يتماسان مع بعض العظمة التي يشعها الذكاء في أوساط الآباء الذين يطمعون دائماً أن يحوز أولادهم على صفات مدرسية حسنة.

كان بيت محمد ينتمي إلى ذات الحلة التي بها بيته في الخارطة المتناثرة بعشوائية، كما هو ملاحظ في القرى التي تماثل قريتنا، حول مسجد صغير. كان يعرفه منذ انتقالهم من بيتهم الطيني القديم إلى هنا، وأصبح زميلاً له في صفوف ابتدائية سابقة. لم يكن ليتصور فيما مضى أن محمداً ربما يكون صديقاً جيداً له في يوم من الأيام لصغر المساحات المشتركة بينهما، بيد أن تموضع بيته على الدرب الواصل من بيت سالم إلى المدرسة كان قادراً على إفساح مساحة إضافية كافية لإنشاء صداقة نفعية. كان على سالم أن يمشي قليلاً بمحاذاة مجرى واد تحف به أشجار سدر عالية، ثم يقطع الوادي باتجاه مسجد الناحية القريب، وينفلت من هناك دالفاً إلى درب ترابي ضيق بين حقلي برسيم، وحينها ينفتح المشهد على بيت محمد. ولأن محمداً كان مخولاً من قبل والده أن يسوق سيارة الأسرة، الكورولا القديمة البيضاء، مع أنه كان بلا رخصة قيادة آنذاك، فإن المصادفة، التي يجب مع هذا أن نعزوها صاغرين إلى القدر، جعلت من سالم، وكان حينها في الأيام الأولى للصف الأول الثانوي، يتأخر ذلك الصباح المدرسي فيصل إلى جانب بيت محمد في اللحظة التي كان يهم فيها الأخير بالانطلاق بسيارته إلى المدرسة. هذه المصادفة كانت لتمر بلا نتائج ذات أهمية في حياة سالم لو أن محمداً قرر أن يتغافل عن صورة الأخير المنعكسة على المرآة الأمامية لسيارته ويمضي غير عابئ لنقر ضميره الطيب. كانت المرآة تعكس عبر ضباب قريتنا المبتثابة سالماً حاملاً كتبه ودفاتره المدرسية، وقد لفت بحزام، وهو يذرع الخطى. مما جعل الأمر واضحاً بلا لبس: إنه في طريقه إلى المدرسة، وهو متأخر أيضاً. وكنتيجة قدرية لهذه الملابسات الظرفية عرض محمد على سالم أن يقله إلى المدرسة. كانت تلك هي البادرة

معظم قاطني قرينتنا طيبي القلب إلا أنها كانت تُكسب ذكور العائلة جميعهم بريقا رجوليا خفيضا على أقل تقدير.

فإذا أضفنا أن جده لأبيه الذي عايش سقوط الإمامة الأخيرة في منطقتنا وعلو شأن السلطان سعيد بن تيمور لم يكن إلا الرجل الذي ظل طوال حياته عاديا، ووالده الذي واكب شبابه الازدهار الحاصل في البلاد جراء تولي السلطان قابوس للحكم، والذي وجد نفسه ضمن موجة التفاؤل التي عمت بلادنا بأسرها، سهل علينا أن نعرف أن العائلة لم تكن تتميز بشيء قد يعدها متفوقة على أي من العائلات الأخرى في قرينتنا.

ولعلنا نستطرد هنا ونقول أن الذي ساعد على اندراس صفة الاغتراب عن سلالة سالم المتحدرة من البحر هو أن كليهما، الجد والأب، وبإيعاز من الجد الأكبر، صاهرا أهالي قرينتنا المتسامحين فاختلفت دماؤهما بدماء الآخرين بحيث كان محالا بعد الجيل الرابع الذي يمثله سالم أن تكون هناك اختلافات تذكر فيما يتعلق باللون أو الوسامة أو اللهجة أو أي صفة أخرى من الصفات الظاهرة للعيان.

وبينما كان بعض الأفراد ضمن عائلات مختلفة في قرينتنا ينشئ عن مسار الجمع بين فترة وأخرى وينفرج باتجاه صفات بعيدة عن الوسطية، ذات السمعة الطيبة لدينا، فيندرج مثلا في البخل المستعصي على الفهم أو الغنى المحدث، أو تلم به نعرات روحانية فيغدو متدينا متزمتا يظن أن له صلة أوثق بالله، أو تطيح به رغباته الأرضية فيمسي منفلتا عن القطيع وضالا، فإن أفراد عائلة سالم بدوا عاديين باستمرار إلى الدرجة التي كانوا يخطفون فيها معظم الوقت من خضم الأقاويل اليومية التي يعتاش عليها الناس في القرى التي تشابه قرينتنا. ولكأنهم كانوا واعين في دواخلهم، بقدر يقل أو يكثر، أنهم يجب أن يكونوا متوسطين، بحيث بدا أحيانا أنهم يحاولون، عن قصد، إبعاد أنفسهم عن الصفات المتطرفة التي قد تصدق الإشاعات الملصقة بجدهم الأكبر.

أما نساء العائلة، فكما هي كل نساء عائلات قرينتنا، وكما يريحنا أن نقول في هذا الجانب من العالم، فلا نجد دليلا على أنهم ساهموا في وضع السلالة في إطارها الحالي. وليس ذلك راجع إلى أنهم لم يقموا

القادمة، إن صح تعبيرنا الآن، كانت قد بدأت عنوة في اقتطاع ضريبتها اللازمة من حياته. وإضافة إلى عصارة الآلام التي كانت تفرزها تلك الكآبة في داخله فإنها كانت سببا مباشرا لردة فعل داخلية تعويضية حرفته باضطراب عن إبداء العواطف أو الإحساس بها، إلى الدرجة التي كان يعد فيها نفسه «لوحا جليديا»، و«غير موصل للمشاعر»، و«البرود الذي بداخلي يجعلني صلبا وقاسيا، ويحيلني صخرة صماء».

فحين مات زوج خالته متوسط السن في حادث سيارة، واحتاجت أمه أن ترافق إلى بيت الخالة البعيد، وجد نفسه مدفوعا بحشد نساء ذوات أجساد ملفعة بعباءات سود، إلى حيث كان الجسد مسجى في منتصف غرفة، وقد أحاطت به نساء معولات يذرفن بحرارة دموعا غزيرة. وحينها أُنذت عنه دمة واحدة؟ لا، نظر إلى وجه المتوفي المتهشم وجسده الذي تغضنت أطرافه نظرة متفرج محاولا تصور كيفية ارتطام أجزاء السيارة بمختلف نقاط جسده، ومندهشا من ردة الفعل البكائية لدى النساء من حوله: كان ذهنه يعمل حينها كأداة تحليل باردة بلا أدنى عاطفة، ويأخذه برفق في طريق التلذذ جراء قدرته على استقراء ما حدث في موقف كان الآخرون يعدونه مأساويا وفاجعا.

ولم يشر العارفون إلى أن عائلة سالم اشتهرت بالنبوغ أو العلم لا في الوقت الراهن ولا في أوقات تاريخية سابقة. فقد تناقلت المشيخة والمعرفة والبسالة عائلات بعينها في قرينتنا، بحيث كان لمعظم الأفراد شيء ما يفتخرون به إما فيما يتعلق بشخصهم ذاتها أو بأسلافهم الذين يتحدرون منهم، مما كان يفسر قدرتهم على الاستمرار في العيش بصفات كابية. ولعلنا نرجع ذلك إلى أن سلالته هو بالذات كانت قد انزاحت إلى قرينتنا الجبلية من منطقة بحرية بعيدة، فكانت خيوط تاريخها الأبعد مبتورة في أذهان الآخرين. فالمعلومات المتناقضة حول والد جده لأبيه كانت تغلفه بلفافة شائعات غير قابلة للتثبت، وتلف حوله أحابيل شيطانية عن اعتداءات غامضة لها علاقة بالنساء قسرت العائلة إلى الاندياح إلى هذه القرية النائية عن صخب البحر وهوائه المفتوح على الأهواء والرغبات. ومع أن هذه الإشاعات كانت واهنة وغبشة المعالم في أذهان

تضاريس الزمن على كاهلي، إن لم يكن بفعلٍ تحريف مقصود. ثم أن هناك باستمرار ذلك الميل المبرر لدى الناس في الاشتباه بشخص مثلي منفلت عن عقال المجتمع، وبعيد عنه بعدا فيزيائيا وجغرافيا، إن لم يكن ثقافيا ونفسيا. ولكأني أحاول أن أحمل القارئ إلى الوصول إلى نتيجة مؤداها أن ما حدث كان حصيلة خطأ في المجتمع أو في العادات والتقاليد التي تولف حيثياتها المجتمع في قريتنا بل وبلادنا أجمعها.

إلا أنني أسارع باستعطاف القارئ والأخذ بنظره في اتجاه حجلي، وأحب أن أطمئنه أنني، كأني رجل علمي يشرع في بحث جاد، ابتدأت باختيار المنهج. فقد توخيت الدقة والأمانة في تقصي الأحداث واقتفاء تفاصيلها من مصادرها الأولى من الذين ظلوا أحياء من أشخاص القصة، أما من ماتوا فلم يكن من الصعب استقراء آرائهم من خلال التشابه والتضار بين أقوال من تركوهم نهبا لهذه الحياة. وإن كنت لأسرد قائمة مصادري بترتيبها التنازلي في الأهمية، فسأضع على رأسها الحوارات الطويلة التي أتاحت لي التعرف على الأخ الأكبر لسالم، الذي أشبع نزقي في معرفة التفاصيل، وتحمل عناء قراءة وتصحيح المسودة الأخيرة لهذه القصة، والذي لولاه ما كان لهذه الكتابة أن تظهر إلى حيز الوجود. أما ما أنقذني من تناقضات غريبة وساذجة كنت سأنزلق إليها حتما أثناء رسم شخصية سالم وتتبع موجاتها في الفترة الزمنية المعنية بحديثنا، فقد كان دفتر مذكراته الذي تكرم الأخ، مشكورا، في السماح لي باستعارته ونسخه ليكون عوناً لي في فهم تفاصيل الأحداث واستكناه المشاعر والأفكار التي اعتملت في قلب سالم، وأسكنها تلك الأوراق. ولنا أن نصدق هذه المذكرات لأنها كتبت بتتابع يومي وهي تحمل تواريخ كتابتها المتناسقة بما لا يدع مجالا للشك في أن يكون سالم قد دسها في زمن لاحق.

وتحريا لمزيد من الدقة كنت قد فكرت في أن أجعل أقوال سالم التي استقيتها من مذكراته بين علامتي تنصيص حين يكون مهما أن أقول كلماته كما عبر عنها، وأميز كلامي بطابعه بخط مائل أو حصره بين أقواس كبيرة حين كنت أتدخل فادلي بتوضيح أو أزيل حادثا بتعليق، إلا أن ذلك، كما اهتمت بتفكيري، كان سيزيد القراءة تعقيدا، ولن يجدي

بالتأثير في الأجيال المتعاقبة كما تفعل النساء في بقاع الأرض الأخرى، لكنهن كن على الدوام يعملن في الخفاء وبعيدا عن ضوضاء الرجال واهتماماتهم المعلنه. مع هذا فلا بد، مهما استحوز علينا من تحامل، أن نعيد الإشارة هنا إلى الدور الذي قمن به في تأصيل عائلة سالم داخل قريتنا: لقد كن بوتقات الأرحام الطاهرة التي انصهرت داخلها معادن الرجال، أيا كان الذي تعنيه هذه العبارة.

- ٢ -

سأتوقف لوهلة عن الاسترسال في السرد لألقي بتوضيح بسيط أجديني مجبرا على قوله. فهناك ممن تابعني حتى هذه النقطة، وأتمنى أن يكون عددهم جيدا، يقول في نفسه أنني ما فتئت أبعثر هنا وهناك صفات كبيرة وعظيمة على ولد قروي بوعي بسيط؛ فهو عظمة قادمة والمعية مختلفة وذكاء حاد. ولو أنني كنت على الجهة التي يقف عليها القارئ، ولم أكن أعرف تفاصيل حياة سالم، لراودني ذات الشعور من التردد في الاستسلام بسهولة لإغراءات هذه الكلمات. أولا بحكم خبرتي في شؤون الحياة وتصوراتي المتوسطة لسلوك الأشخاص المختلفين في بيئات بعينها، وثانيا لميلي الشخصي إلى الشك في الكثير مما يكتب هذه الأيام. وقد يحتاج البعض الذين يعرفون شخصي، وخصوصا من أهالي قريتنا، في أنني كنت بعيدا وقت تشكل أحداث قصتنا هذه إذ كنت مقيما حينها في دولة غربية من أجل الدراسة العليا، وكنت قلما أزور قريتنا حتى حين عودتي أثناء الإجازات إلى عمان، وذلك لمزاجي المتقلب ورغبتني العارمة آنذاك في الانفلات من الأعراف السائدة في قريتنا. وأنا أدرك من خلال تجربتي الشخصية أن من يتبع هذا النسق في التفكير سيقف في أقوال مفتشا عن ثغرات. وذلك ما سيكون متوقعا ومشروعا في قضيتنا هذه، فأنا لم أكن متواجدا ساعة انبجاس الأحداث، وأنا أكبر عمرا بسنوات غير قليلة عن سالم، وثمة فترة زمنية طويلة نسبيا بين تاريخي وقوع القصة وكتابتها.

فمن السهل علي، والحالة هذه، إسقاط صفات وهمية على شخص سالم بحيث أتماهى معه وأحمله من الأفكار ما أحبه بفعل تجربتي الخاصة وانطباع

الصفية. كان هدوء الفتى الظاهر هو عامل التوازن في الوصول إلى تسويات، لقد كان دعامة امتصاص واقية، ولم يكن ذلك اكتسابا منه بل هبة الطبيعة أزلية الخبرة في خلق توازناتها.

معلم الرياضيات في الصف الثالث الإعدادي، وكان قد مشى معه في فناء المدرسة محاذرا أن يتقدمه في الخطو الذي قد يعطي انطبعا خاطئا بالأفضلية، سأله أن يهتم بدفتر وأجباته المنزلية، ولنا أن نتخيل كيف يمكن أن تكون دفاتر فتى مثله، نحن الذين تسوقنا كلاشيهات جاهزة في فهم العالم والناس. وهل رغب المعلم في إعطاء درس في التنظيم والمثابرة لسالم؟ لا، تلك كانت طريقته في مغازلته، نوعا مما أسميناه تسويات في كلامنا المتقدم: «عاوزه لـ بعدين». وليقية العام تم تحديد المسافة العازلة بينه وبين سالم بدقة: لا نقد ولا أسئلة مباشرة قد تحمل للأذهان البسيطة أوهاما خاطئة، تلك معاملة غير لائقة. وما يهم، علامات نهائية في مادته يمنحها له باعتبار حقه الافتراضي لا علاقة لها بالمكتوب في صحائف إجاباته.

أما معلم الرياضيات في الصف الأول الثانوي، ولنا نحن الذين نحكم في زمن آخر أن نمنج جراته درجة أعلى من زميله المتقدم، فقد ابتكر تسويته الخاصة جدا: كان يحل المسألة على لوحة الصف ليحيل نظره بعدها إلى سالم ويحني من رأسه ويسأله: «ولأيه يا سي سالم؟» فإذا نهض الفتى علامة على أن ثمة ما يمكن أن يضاف، فبتواضع، جدير بالاحترام، يتهاذى متأخرا ويحشر جسده بين منضدة سالم وكرسيه، ليتقدم الأخير ويوقع بالطباشير الرموز الحاسمة في المسألة محل النقاش واقفا في بقعته المناسبة، «أعلى» و«أمام»، التي تحفظ له قيمته العقلية.

مثل هذه الندية خلقت توازنا داخليا لدى سالم واعترافا بكيانه المختلف عن باقي أقرانه، مع أن صدورها من أفراد معدودين لم يكن كافيا لجعل ميزانه في اعتدال دائم. ولم يفته أن اختلافه الداخلي محتاج إلى تصنع حتى يتمكن من التعاطي مع الواقع من حوله. هذا التصنع الذي فرض نفسه كضرورة نفسية خلق لديه إحساسا عارما بالخداع. شعر أنه يوما بعد يوم يجيد تصنع العادية لمن حوله ليتمكن من إعلان نفسه كفرد مسالم يمكن

نفعا في دفع أي لبس أو إزالة أي غموض محتمل. ثم أنه قد بدا لي، وأتمنى أن أكون مصيبا، أنه سيكون معلوما لدى القارئ المتيقظ حسب سياق الكلام واستخدام الضمائر من هو المتكلم، راوي الأحداث أم سالم نفسه أم واحد من الآخرين الذين اختارهم القدر لتنفيذ الأدوار الجانبية. وهناك أخيرا الأحاديث المتفرقة لبعض من أصدقائه المقربين الذين كان من حظي أن ألتقيهم، والذين لم يألوا جهدا في إسعافي بأي تفصيل خطر على بالي، مع شدة قلقهم النابعة من كشف بعض النقاط الحساسة فيما يخص علاقاتهم بسالم.

وأنا أعلن نفسي هنا للقارئ كمؤرخ أمين ليس في نيته إلا إبراز الأحداث ووصفها تاركا عمل الأخلاقي والناقد للقارئ. ولكوني أعرف أنني لن أتمكن من تطويق كلماتي بإحكام يمنعها من أن تنضح برواي وأفكاري الخاصة البعيدة عن المسار الرئيسي للقصة فأني أستقي طمأنينتي وراحة بالي من ظني الحسن في أن القارئ، الذي وصفته قبل قليل بالمتيقظ، سيجد من السهل عليه ما يأخذ من أقوالي مستأصلا ما يراه زائدا بشفرة منطقته الحادة.

- ٣ -

تفاقمت حدة التباينات النفسية الداخلية لسالم فقد ظلت أفكاره تتجاوز سني عمره وتتحدى المدخلات المتواضعة القادمة من بيئته القروية البسيطة. أما شغفه بالتفكير واستغراقه بكليته في التأمل فقد أدخله في حالة شرود مستمر إلى الدرجة التي خاف فيها والداه أن يكون ملبوسا بجن أو مصابا بعين. ولم يكن معدل حصول هذه الحالات قليلا لدى أفراد قريتنا الذين اعتادوا إحالة التغيرات النفسية، غير مسبوقة بعلّة ظاهرة، إلى عمل من أعمال الكائنات الأسمى والأكثر شفافية. أما معلموه فلم يروا الأمر من هذا المنظور الغيبي لأن تهويماته لم تكن لديهم إلا دليلا إضافيا على ذكائه؛ فإن بين العبقرية والجنون شعرة. ما كان بحاجة إلى إعادة ضبط باستمرار لم يكن شروده وتفكيره بل طريقة تعامل متزنة تعطيه حقه الذي منحته الطبيعة وتمكنهم من حفظ ماء وجوههم أمام تلاميذهم الآخرين حين تميل كفة المعرفة باتجاهه في المناقشات

وجه كرويّ ينضح حمرة عنبية، وجسد لين رجراج. بالمقارنة مع التلاميذ الآخرين بدا وليد أوفر صحة: إن الرأي يتوهم أنه في صف متقدم. انطباع مبدئي: هو حتما مختلف عن الآخرين. هذا الاختلاف هو ما شغل سالم، وود لو اقترب أكثر ليطل على ما في داخله فربما بطن اختلافه الخارجي اختلافا داخليا.

قبل الاقتراب كفاية للتمكن من الإطلالة على نفس وليد، خلص سالم في هواجسه أن الحكمة تستدعي أن يجس كذلك رأي صديقيه، محمد وعبدالله، اللذين لم يترددا في إبداء نفورهما الحاد إزاء القادم الجديد. إن العلاقات المتعدية التي أصبح يعرفها جيدا تحتم أن يتعرف هذين على رغباته في إدخال لاعب جديد. كلمات صديقه بالتعدية محمد نصحت بنفور حاد: «بالون منفوخ»، «حبة طماطم بحاجة إلى دهس»، «أنت تمزح؟». عبدالله الأكثر أصالة أشاح بوجهه وهز منكبيه استخفافا. عرف أن سالما لا يسألهما رأيهما بل يخبرهما، لذا كان أفضل ما يفعله ألا يندفع بقسوة بل يسفه الأمر، وذلك سيكون ذا وقع أكبر، الرفض معناه أن تخبره أنه ليس الأفضل فيما بيننا: «افعل ما تريد!». لم يحمل سالم رأيهما محمل الجد لأنه عرف علة نفورهما، إلا أنه كان حذرا في تمنيه أن يجد لدى وليد ما يجذبه: ذلك سيولد لدى صديقيه الأوحدين مقنا أرعن، وقد يحطم توازنات الصداقة الهشة فيما بينهم. لقد توقع ردة فعلهما بيد أن الواقع أصدق من النبوءات. أدرك داخله أن «الامتلاء» لم تكن صفة خاطئة في حالة وليد، على النقيض كانت صفته الجاذبة فهي تماثل تصوره الفضائي عن نفسه. المقارنة كانت كالتالي: هو أيضا يشعر بعقله في طريقه إلى الامتلاء مستحوذا على المساحات من حوله.

* الفصل الأول من رواية بنفس الاسم.

للآخرين تقبله، أما عالمه الداخلي فكان سادرا في رغباته وتأملاته المنفلتة. أحس نفسه مثل أب يلعب مع ابنه الصغير واضعا على وجهه تعابير وإيماءات توهم بتساو في الفهم بين اللاعبين وتيسر تبادل المشاعر. لقد وضع قناعا مصطنعا على واجهته الخارجية وعرف بينه وبين نفسه أنه يقوم بلعبة ما. وحينما حاول أن يفهم ما يمر به ويضع عنوانا واحدا يندرج تحته تصنعه ولعبه لم يجد أفضل من كلمة «شر». لقد أنبت داخله إذا، بلا وعي منه، نبتة الشر، وقبلها كان يأخذ نفسه بتلقائية على أنه محض خير. كطفل، في سني حياته الذهنية الأولى، كانت ذاته تتموضع في خانة البطل المنقذ الخير بإزاء الشرير المؤذي في الأفلام الكرتونية. أما الآن فثمة شر ينبت داخله، وها إن الشر يبرز على سطح الوجود ويتبرعم، أما لونه الخارجي فجميل إنه فقط يحاول ألا يؤدي الآخرين. ويا لها من علة باذخة: إن كشف الذات يؤدي الآخرين ويحيله غير مفهوم، ولا بد إذا من تصنع العادية واتخاذها درعا للاحتماء من الخارج الغريب. ألم يكن ذلك دفاعا متقنا لفكرة الشر؟

أما إذا ظهر فتى جديد في عالمه الخارجي في مناسبة مدرسية، أو أية مصادفة قدرية أخرى، فإن سلوكه حينها يكتسب سحنة حذرة. يقترب إلى مسافة مناسبة ويرسل مجساته: هل يحتوي داخل الفتى ما يتشابه مع داخله؟ فإذا عرف أي كيان عادي كانه الفتى الجديد، وخاب ظنه، ابتعد عنه لكي لا يخلق لديه ولو لوهلة وهم الصداقة السهلة التي ينزلق إليها التلاميذ في عمره فور ارتياحهم لشخص جديد.

في بداية السنة الدراسية للصف الثاني الثانوي تحسست مجساته فتى التحق بالمدرسة حديثا. اسم الفتى: وليد عبد المصطفى، مصري. وهو؟ ابن أحد معلمي اللغة العربية الجدد في مدرسة سالم القديمة قبل انتقاله إلى هذه المدرسة. المواصفات؟

ذلك المتسول... الأرستقراطي!

رسمي أبو علي

كاتب من فلسطين

شرف التسول... يجرح قلبي
(رامبو)

أما أنت يا صديقي فباسم الله ما شاء الله ، فإن وزنك فيما أقدر لا يقل عن تسعين كيلوغراما، كما أن وجهك يبدو صحيا ، وأما وجنتاك فتبدوان وكأن الفيتامينات ستقفز منهما بين لحظة وأخرى. فكيف لك بهذا المظهر أن تكون متسولا ناجحا؟ ومن سوف يصدقك أنك جائع ، في حين تبدو وكأنك ابن نعمة حظيت بثلاث وجبات يوميا على الأقل منذ أن بدأت بالأكل.. وضع في اعتبارك أن الناس سيعلقون عليك قائلين بصوت مرتفع: انظروا إلى هذا «الشحط».. يتسول مع أنه مثل البغل.. لا تزعل مني فهذا ما سيقولونه دون خجل. أجابني صديقي بهدوء بأنه يعرف كل ذلك ، وقد درس هذه المسألة من جوانبها المختلفة ، ولذلك فهو لا يريد أن يصير شحاذا عموميا وإنما شحاذ يعمل في القطاع الخاص.. أو بتعبير أكثر دقة شرح لي بأنه يريد أن يميل على المثقفين تحديدا في هذه المسألة ، و هنا تذكرت على الفور بأنني رأيته ملتصقا بأحد الشعراء بعد أن حضرنا معا نشاطا ثقافيا في إحدى المؤسسات حيث كان صديقي هناك أيضا ، وقد سألته بالمناسبة:

– كم حصلت منه؟

– أجابني:

– دينارا وربع بعد أن عصرته لأكثر من ربع ساعة..
– أترى؟ قلت له.. هذا الشاعر ميسور الحال ، كما أعلم.. ومع ذلك لم تحصل منه إلا دينارا وربع – طب كان خلاهم دينار ونصف – قلت في نفسي ، أترى؟ ثم أن معظم المثقفين طفرانين وأعرف ان عددا منهم لا يجد ثمن علبة السجائر أحيانا ولماذا نذهب بعيدا.. خذني أنا شخصا ، فأنت في أحسن حالات كرمي لا أنفحك إلا بنصف دينار وأحيانا سيجارة أو سيجارتين مع أنك صديقي.. والسبب هو الطفر المزمن.. فالحياة هذه الأيام صعبة وقليلون من أمثالنا يدبرون أمورهم وهكذا. يا صديقي دعك من جيوب المثقفين فهي خاوية غالبا ، وبهذا وحيث أنك لا تستطيع أن تعمل

لعل صديقي أراد أو قد جلسنا لتونا على طاولة في المقهى الشعبي الذي أتردد عليه يوميا تقريبا ، لعله أراد أن يفاجئني أو يسبب لي نوعا من الصدمة عندما أخبرني بلهجة موضوعية بأنه بعد طول تفكير وتدبر قرر أن يحترف مهنة التسول. مع العلم ، ودعني أوضح ذلك الآن ، أن صديقي متعلم ومطلع إلى حد كبير وقد عمل بشكل متقطع في الصحافة ، ولكن الأمور كانت تسوء بعد بعض الوقت من تسلمه العمل، ولما سألته عن السبب الحقيقي في تركه العمل المرة تلو المرة، أجابني بأنه لا يطيق الجلوس وراء أي مكتب ، إذ إنه يحس بسرعة أن سقف الغرفة قد أخذ يطبق عليه ، وهنا فكرت أنه ربما هو مصاب بالسقف «فوبيا» وهو مصطلح ارتجلته لتوي ، فإذا ما التقطه أحد هؤلاء «السايكاتريستس» أي أطباء علم النفس الذين يعالجون الأمراض النفسية والعقلية بالكيمياء ، فلربما يدخل قاموس علم النفس.

لم أتفاجأ بما صرح به صديقي. وبالأحرى استطعت أن أبدو بأنني لم أتفاجأ وقلت له على الفور بأن مهنة التسول هي مهنة موجودة ورائجة في مجتمعنا ، ونحن نتحدث هنا عن التسول المباشر بمد اليد وبقيّة عدة الشغل المعروفة لدى المتسولين والمتسولات ، ولا نتحدث عن «التسول الآخر» حيث ينخرط الجميع فيه كل بأسلوبه ، إذ أنه بات من الصعب الاستمرار في هذه الحياة الصعبة دون ممارسة شيء من التسول بطريقة أو بأخرى..

ولكنني نهبت صديقي إلى أن مهنة التسول كأي مهنة أخرى لها أصولها ، كما أن على المتسول أن يمتلك بعض المميزات الجسدية. حيث من المفضل أن يكون له عاهة – عين أو ساق مفقودة – فإذا لم يتوفر ذلك فعلى الأقل على المتسول أن يبدو شاحبا ضئيلا سيء التغذية حتى يصدق الناس أنه جائع..

بيده كشاب نزق قليل الصبر..و كأن لسان حاله أو خطابه الذي يعبر عنه بلغة الجسد يقول للسائلة بأنه في الحقيقة يمنحهم فرصة نادرة لتسجيل بعض النقاط في سجل الأعمال الصالحة..و بهذا بدا لي وكأنه المحسن الوحيد بين جموع لا حصر لها من المتسولين العابرين..أرأيت؟ قلت لصديقي: هذا هو التسول الذي يليق بشاب مثقف مثلك..فهل أنت قادر على أداء هذا الدور؟

أجابني صديقي على سؤالي لا بالكلام، ولكن بقهقهة متشنجة مصحوبة بحركات عصبية:

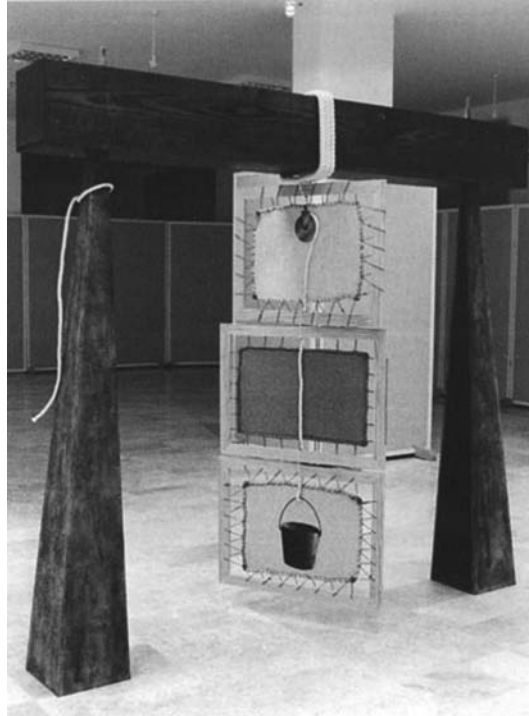
– أنا..هذا الدور؟ من أين؟ ثم انتبه وهو يقول:
– أنت فقط تستطيع أداء هذا الدور.. بل لعك تمارسه في الواقع..

كانت لفظة ذكية جدا من صديقي والذي رغم مظهره الغبي عموما فإنه قادر على مفاجأتي بتعليقات ملهمة من هذا الطراز.. ولذلك لم يكن أمامي إلا التسليم بملاحظة صديقي قائلاً:

– مع استدراك بسيط..هو أننا كلنا ذلك الرجل...ولكن كل بأسلوبه.

شحاذا عموميا لافتقارك إلى المؤهلات الفسيولوجية على الأقل ، وبما أن طريق المثقفين مسدودا مسدود فلم يبق لك إلا أن تحاول أن تلعب دور ذلك المتسول اللبناني والذي كنت أراقب أداءه التسولي بإعجاب على طول شارع الحمراء بدءاً من مقهى الأكسبرس «سابقاً» في أول شارع الحمراء وانتهاء بسيما فرساي «سابقاً أيضاً» في نهاية الشارع.. وكان ذلك في عام ١٩٧٨ أو ٧٩.

– وهل تعرفت عليه شخصياً؟ سألني صديقي بفضول..قلت له لا ، لم يكن هذا ضروريا ، ولكنني وربما بسبب اهتمامي الاستثنائي بالشحاذين وأساليب فطنتهم ، كنت أراقبه باهتمام شديد ، كان رجلا في منتصف العمر ، ذا مظهر مقبول بملايس نظيفة مرتبة ليس فيها أي لطخة أو رقعة.. ويرتدي نظارتين سوداوين تحجبان عينيه بحيث فكرت ذات مرة بأنه ليس أعمى كما يحاول ان يوحي ، ولكنه لم يكن يبذل إلا جهدا بسيطا ، ولكنه مرهف بحيث لا يمكن للمرء أن يتأكد فيما إذا كان أعمى أم بصيرا.. ثم أنه كان يسير بشيء من الخفة ، كأنه ذاهب إلى نزهة برفقة صديقه، «يخرخش» بالليرات الفضية



من أعمال الفنان سالم المرهون – عُمان

منتصف الطريق إلى مراكش

منعم الفقيير

شاعر عراقي مقيم في الدنمارك

بالكتب، وجدته مرحباً وتواقاً بجدية الناقد، وأخبرني أيضاً، انه قد تم تحديد موعد الأمسية الشعرية في ٨ نوفمبر ١٩٩٦ في مراكش، نحن بانتظار وصولك، أنهى المكالمة.

أمضيت ثلاثة أيام في أكادير السياحية جداً. تبدو لي على أنها نسخة عن قرية أوربية، شعرت بالضيق وشرعت في البحث عن الجزء القديم فيها. أبحث فيها عن المغرب والمغاربة، أو أشياء منهما على الأقل. جئت إلى هنا لأمارس ثقافة عربية توقف عنها بحكم النفي والبعد. لا أريد أن سائحاً ضمن أفواج أوربية. تبحث عن الشمس والتذكارات. أنشد مغرب المغاربة. أبحث عن بشر من صنع المغرب. أريد أن أرى التاريخ كامناً في مكان ما يقاوم الزمن، نعم التاريخ كيف يقيم معهم وبأية صفة، وكيف يطبع لمساته على الأمكنة ويخلف انطباعات عنه ترتمي في أحضان الذاكرة هرباً من طغيان النسيان. نعم جئت إلى هنا بحثاً عن بشر، حكايات، أمكنة وأزمنة، أنا هنا لأسمع لا لأتكلم. أريد أن أرفد ذاكرتي بحكايات مغربية أسمعها من روايتها وليس من أي مصدر آخر قد يكون حبراً على ورق. لعلني اعرف منهم من هم. أتعقب المغاربة في المدينة العتيقة، اندس بينهم تاركاً أحاديثهم تغمرني. اعثر على مطعم للأكلات الشعبية ومنها أترج في التعرف على المذاق المغربي. المدينة العريقة ليس كبيرة كما تخلت وامتدادها تم تحديده. أكادير مدينة حديثة وسياحية تغص بالأوربيين السعداء بوجودهم فيها، فالشمس أحد مصادر السعادة للأوربي. قال لي موظف الفندق: إنها مدينة حديثة بينت على أنقاض المدينة القديمة التي دمرها الزلزال الشهير بأضراره.

في الصباح أجديني أجمل مما حولي، أجمل مما أكون عليه في الأوقات التي تعقبه أو تسبقه. ما أن تعلن الشمس بالضوء عن شروقها. انهض لأزاول طقس الصباح: حلاقة الذقن واستحمام ومن ثم سيجارة

تلقيت اتصالاً تلفونياً مقتضباً من بغداد من شخص لم يكشف عن اسمه، يبلغني بمقتل أخي البالغ من العمر ٢٨ عاماً، قتل بالأمس كما قال، ثلاث طلقات من مسدس أنهت حياته. أنهى المكالمة من طرفه، لكنني عرفته من صوته. لم يكشف عن هويته خشية من عقاب على تواصل مع شخص منفي. وبناء على الأنباء الشحيحة، أعرف أن أخي عاش حياة مأساوية لا تقل مأساة عن مصيره، فقد تم تجنيده وهو في الـ ١٨ عاماً من عمره، وقد أرسل على الفور على أشد جبهات الحرب العراقية الإيرانية اشتعالاً. بقي مقاتلاً فيها لبضعة أشهر ثم وقع في الأسر، أمضي بضع سنواته فيه، أسره في معسكر الأسر خضع إلى عمليات تحويل فكري، «تصفية فكرية» تحول بالفعل نسخة طبق فكرهم، بعد الاختبار الميداني والتأكد من تطابقه الفكري معهم، أطلقوه في فرق يطلق عليها «فرق التوابين»، مهمتها القيام بهجمات مسلحة على أهداف عراقية داخل المدن.

- أنا قرغان وجودياً وخجلان تاريخياً

إن مأساة البشرية بدأت حين وضع رجل حقيقة، صدقها، ثم ادعى أنها مقدسة، فأكره غيره على الخضوع لها والتسليم. لا توجد حقيقة، بل عدة حقائق، لا توجد حقيقة بل الفعل هو الحقيقة. إن المطلوب هو إبطال السعي إلى احتكار الحقيقة وإتاحة الفرصة لتشريع يقضي بتقاسم سوي للحقائق. ذات مساء أشعر بحزن مريع. اتصل بالشاعر أحمد الشهاوي، أصرح له برغبتني في قضاء إجازة في المغرب. فيبادر مشكوراً بالاتصال بالكاظم جعفر الكنسوسي الذي عبر عن ترحيبه وتمنى علي أن أرسل إليه بعضاً من كتبتي. أرسلت نسخاً من كتبتي إلى الكاتب جعفر الكنسوسي والناقد عبد العزيز بومسهولي.

قبل وصولي إلى مراكش نشر الشهاوي حواراً مطولاً معي في مجلة نصف الدنيا. اتصلت تلفونياً بالناقد عبد العزيز بومسهولي الذي قرأ هو الحوار وتوصل

ورشقات متباعدة من القهوة، القهوة التي سرعان ما تبرد. أقبل إلى مطعم الفندق، استقر على كرسي يواجه البحر. سرعان ما تهب علي نسائم نسائية، كوكبة من العاملات في المطعم، في اللحظات المسروقة يتحدثن معي عنهن وعن مدينتهن. أجلس وهن يتناوين بالوقوف حول طاولتي، أشعر أنني واقع برغبة تحت مظلة نسوية باسقة بالكلام، الأنوثة والعطر. (أه لو كنت شجرة، يداك الأغصان مرفوعة أبدا). سألتني أحدهن: ماذا تخدم في الدنمارك؟ فأجبتها: أخدم الأمة العربية. ينتبه إليهن رئيسهن فيكشهن، فينصرفن عني كالحمامات محلقات في سماء عملهن الغائم بالجد والكد.

يمنحني الحديث عزماً وأحوله لاحقاً إلى مادة حية في الكتابة. أرفض عروض لذة تقدم بها جسدي إلى روحي، روحي عازفة، لم يعد جسدي مؤهلاً لإقامتها، تنوي نقض العقد، لعلها تبحث عن جسد آخر تقيم فيه مؤقتاً يكون رحيماً بمتطلباته. الجسد مسرح تعرض عليه الأعضاء فنون الرغبات. أنني على خلاف مع نفسي يصل حد الشجار، أتقهقر إلى أعماقي، لا يرعيني ما أرى فيها، بل يرعيني ما لا أراه فيها. في اللحظات التي نطلق عليها صفة السعادة عليها، أوقع أنا ونفسي على هدنة كي تنجز السعادة العابرة نشوتها. لكن، أينما حللت تجلوني بغداد عن مكان ليس فيها ولا منها. فيتحوّل المكان إلى لعبة ضيقة، يكون المخرج منها حلم يخاصمه التحقيق. نعم، أينما حللت اشعر بالخواء، يرعيني خوائي مني أنا الذي من يكون. في حصار الحياة أستغيث بالموت فكرة ومصيراً، أجده أرحب من حياة يضيقها البشر بفعالهم ووعيهم. الوعي مصدر التعاسة.

أصرف الأفكار وأنصرف إلى النوم. انثر على منضدة الليل أحلاماً لا يحسن عدها العد. انتقي أجملها، لأحملها غداً إلى مراکش. أحلامي أمتعتي.

احمل أحلامي الأجل

وأمضي إلى النوم

أي امرئ أنا

كل ما ألتذ به

هو أنني أقطف أحلامي

حلماً، حلماً من شجرة النوم

إني الآن في بلاد موحشة

فرت منها الأشجار

تتراكم أمامي خطواتي

فيما يجثم

على صدري قلبي

ها نحن

أنا والحلم

نحن الاثنان وحيدان

في غابة النوم.

تأخذ الحافلة الطريق إلى مراکش. سلمت نفسي لأصوات الركاب وهدير المحرك. عند الدخول إلى الحدود البلدية لولاية مراکش، لم أشرع بتكوين أفكار عن المدينة، موكلاً المهمة للأيام القادمة. أزيح الأفكار المتدافعة لأشغال مزاجي بقلقها، نعم أزيحها لكي التقط صورة بصرية لمنظر يكون الناس ليس طرفاً فيه، لا بل مركزه. أريد أن أدمع ذاكرة العين بذكريات بصرية. استعدت بعجالة زيارتي الأولى لمراكش في فبراير من عام ١٩٩٠ كنت قادماً إليها من مدينة بني ملال المغربية. المغرب ليس طارناً علي، فمدينة الرباط التي وصلت إليها في ١٨ يناير ١٩٧٩، كانت أولى محطات منفاي الذي لا ينتهي. بعد تعذر بقاءنا في المغرب لأسباب اقتصادية تكفلت منظمة التحرير مشكورة بتحمل تكاليف سفرنا أنا وآخرين من الدار البيضاء إلى دمشق ومنها براً إلى بيروت. مهمة نقلنا إلى بيروت أوكلت إلى حركة فتح، ولدى وصولنا إلى حي الفاكهاني في بيروت، فقد ترك لنا مرافقنا الفتحاوي خيار الالتحاق بأي فصيل فلسطيني نشعر بوشيجة فكرية معه. وزياتي الأولى إلى مراکش لم أكون فيها انطباعات ترتقي إلى مستوى الذكريات، أخذت غرفة في فندق في المدينة، تناولت الغداء في المدينة، أكلت طعام المساء في ساحة جامع الفنا، أوقفني سيدة أقل من طاعنة بالسن ألحت أن تقرأ كفي فتنبأت لي بامرأة. بعد جهد فائق، عثرت على حانة، شربت قدراً كافياً من البيرة كفيلاً بتأليب النوم علي. صحت، فطرت، أخذت أول حافلة عائداً إلى مدينة بني ملال.

حين أكون على سفر، تصعب علي القراءة والكتابة. يصعب علي اللجوء إلى الكتابة والقراءة والاحتماء بهما من مباغته الفراغ المشغول بالتوتر. أرى أن الكتابة والقراءة أرفع من أن تقصرا لتكونا مهرباً من موقف أو مخرجاً من محنة. إنهما خيارا لحظة من لحظات الصفاء، تغار الكتابة والقراءة منهما وعليهما.

الكتابة فعل يقترح فعلاً أعظم. الكتابة ليست طريقاً خلفية يؤمن علي انسابي من مواجهة ليست كفواً. لكني أدون عند الحاجة الملاحظات الضاغطة اتقاء لغدر النسيان. أحمل دفترًا صغيراً أحفظ فيه الأفكار الفجائية. وتكون في كل المواقف حواسي متحفزة لحفظ وخزن المحسوسات، على فرض استدعائها في لحظة كتابة، غالباً ما تكون مفاجئة. تجد عينا في التقاط صور بصرية عن الأمكنة. وترصدان سيماء بشر لهم خصوصية واضحة ويتمتعون باستثنائية. وتبقى الحواس تنتقي ما يطيب لها من رائحة، طعم ومذاق. وما يروق لها أيضاً من أصوات ونبوءات. وأصنف هذا رداً وقائياً على خيانة الذاكرة. الشعر هو استثناء يجرجري إليّ مستسلماً، فأشعر بكتابته تحت أي ظرف، دون شعور بتعب أو ملل. أستلقي من تعب وأنهض من شعر.

أصل إلى مراکش على الساعة ١٤,٠٠ تتوقف الحافلة، أحمل أمتعتي، أحاول التخلص من بعض الأفكار وأقبل عليهما، أجدهما بانتظاري هما الكاتب جعفر الكنسوسي والناقد عبد العزيز بومسهولي. ترحيبهما وابتسامتها خففا عني الشعور بالحرج وبشرا الكفة بالرفع. اقترحا علي أن امضي هذا اليوم في فندق الأمير، وغداً سأنتقل إلى بيت مولاي عبد السلام، فقد تعذر التنسيق معه لكونه على سفر وسيأتي غداً.

طلب الكاتب جعفر الكنسوسي من موظفة الاستقبال أن تؤمن لي غرفة مريحة، فيما هو مشغول معها، التفت إلى بهو الفندق فوجدته مزدحماً بنزلاء مغاربة، فرحت سأكون بين مغاربة، هؤلاء المغاربة بملايس تقليدية وخلافها، أدخنة تتصاعد وأحاديث مرتفعة وتلفزيون يغني من أجل النزلاء «يا مسافر وحدك».

يتسلم جعفر الكنسوسي مفتاح الغرفة، يصعدان معي إلى الغرفة. الغرفة قديمة الطراز. تخفي رطوبة ولا تتكتم على انحرافها نحو العتمة. لكنها أعجبتهم. أما الناقد عبد العزيز بومسهولي طاف فيها، أسمعها وهو يرمي على كل شيء حظي برؤيته في الغرفة عبارات مثل: (زويانا، لا زويانا، مزيان بالزاف)، أكثر من شيء قد توقف عنده ورمى عليه أكثر من مرة عباراته الزائفة المحببة. بعد أن اطمأننا على إقامتي، اتفقنا على موعد بلقاء مسائي، بلطف وذوق تركاني أركن إلى هدوء لعله يفضي إلى راحة ومن الراحة يأتي النوم بهناءته. يغمرني هدوء جديد علي، لم آلفه

أتوسل إليه إلا يكون طارئاً. أخرجت قنينة الويسكي، أعددت كأساً من الويسكي. أخذت بهدوء رشقات متوالية. اكتشفت الغرفة، عالية الجدران، كبيرة فيما أشياء متناهية الصغر، في زاوية مغالية بالعلو يلتصق إطار صغير يتضمن شاشة، بعد تمحيص بصري أدرك أنه تلفزيون، يتضح أن الريموند كنترول (الحاكم) أكبر منه. اخذ وضع الانبطاح على السرير لأكون في وضع يسهل علي استعماله، أحشر الريموند بين الذقن والرقبة وأضغط، فتنفجر أسارير التلفزيون على أغنية: «مرسول الحب فين امشتي، فين غبتي علينا»، أغنية تلامسنا نحن مشاركة الأرض. أحمل الكأس إلى الشباك، أتفاجأ، أجده نقطة لا تذكر في بحر الستارة. جل ما خشيت وقتها أن يكون السرير أصغر من النائم الذي هو بلا غرور أنا. بعد التأكد من أن السرير مطابق للمواصفات الكونية، دلفت بلا سابق تفكير إلى الحمام، فوجدت البانيو يحتفظ هو الآخر بالمواصفات العالمية للسعة. أدير بصري فإذا بالمغسلة أصغر من راحة اليد، تماماً كالدينا عندما تضيق. والماء أعقد من أن تستوعبه حنفية تتعالى عليه بالحجم. بلا مبررات مدركة يغادر الويسكي الكأس. لكن ما أن يحضر الويسكي اسماً وشرباً إلا وتذكرت ثلاثة، الشاعر مهدي محمد علي، الفستق الحلبي والمرأة. كنا ذات مساء دمشقي في حي دمر وفي الطريق إلى منزل الفنان قاسم الساعدي وعلى وعد أن ينضم إلينا لاحقاً صديقنا الشاعر عبدالكريم كاصد. لمهدي قلت: أتمنى الآن كأساً من الويسكي، حبات من الفستق الحلبي وامرأة، توقف على الفور وتحدث بجدية قائلاً: هذه الأمانى لا تجتمع، فرقها، كي يسهل منالها، تمن واحدة منها فقط، المرأة، حبات الفستق الحلبي أم الويسكي. قلت إذن أتمنى الويسكي، رد مهدي بانفعال كاد أن ينهي ليس جولتنا وإنما صداقتنا برمتها، قال: أنت كذاب. وقلت أنا أحب الكذب، الويسكي، الفستق الحلبي والمرأة. أضحك الآن حد البكاء، أرى يومي يتحول بلا أسف إلى أمس، يخلف ذكريات نقتات عليها في غد يمعن في المجهول. أمرت الثياب بالانسحاب عن جسدي ارتقاء إلى أمانة الماء. بعد أن تكلل النجاح عملية الاستحمام، أعود إلى السرير ببلل أقل وذلك تم بمعونة المنشفة، أنشر جسدي على السرير وأدعو النوم.

أصحو بعد إغفاءة قصيرة مرت بلا حلم يذكر. أفكر

حاولت أن أحجب أفكاري وأتعلق بما أرى. لكن الجوع شرع بإرسال تحذيراته، الجوع خصم الديمقراطية، طغى الجوع على آرائني فتطرف بها. انتظرت أن تعرض السيدة علي فنجاناً آخر، كأس ماء أبلل به على الأقل الحديث قبل أن ينشف كما ينشف ريقني. زاد المطر الجوع بلة. تساقط المطر على شكل زخات خفيفة، لم تقهرنا على اللجوء إلى سقف. اجتهدت كي لا أبدو كئيبي. سقوط المطر علامة على انهيار لحظة مشرقة. يعتبر سكان الشمال الأوروبي ظهور سحابة أو زخة ماطرة خيبة وتعد خسارة من خسائر سفرهم نحو الشمس. الشمس ما نفتقدها نحن القابعون في العتمة والبرد، نعيش رهن مطر يذهب لكي يأتي بأكثر غزارة. سقط الأمل كلياً بفنجان آخر من القهوة وكأس ماء، وتلبية لنداء الجوع ولوعته، استأذنتها بالذهاب. تطوف الشاعرة ثريا إقبال بسيارتها، تقطع شوارع وساحات، لا تخلو من زحام بشري ومروري، فالمغاربة يتواجدون بوفرة في الحقائق، على الأرصفة، في الساحات وتغص الأسواق بهم، إنهم ليس في ظهور له شبيه، انهم في حالة انتشار لا شبيه لها. تتوقف الشاعرة ثريا إقبال عند بعض المعالم السياحية منها صهريج المنارة، أثر الموحدين للري، تقول وتنطلق بالسيارة، تشير بيدها إلى مئذنة الكتبية، أعلى صرح في مراكش ويمكن مشاهدتها عن بعد ومن أي مكان، تضيف. تقضت علي بمعلومات وشروحات تاريخية وجغرافية، لولا الجوع لحظتها لتذكرتها الآن. الشاعرة ثريا إقبال سيدة جادة وعميقة التفكير والمبادرة. وجدتني مديناً لها بذكريات تنشأ بسرعة دقيقة عن المدينة وناسها. كما قلت، اختلفنا بجدية على الشعر، وجهات نظرنا بالحداثة كانت مدعاة لألمي وأسفي. لكن مع ذلك توطدت الثقة بيننا وانعقدت صداقة نتج عنها لاحقاً تعاون ثقافي وترجمة.

تضعني السيدة ثريا إقبال أمام باب الفندق. تاركة لي وعداً قابلاً للتنفيذ بدعوة غداء مع أسرتها. أدخل الفندق بعد التأكد من مغادرتها. أجري إلي المطعم المقابل للفندق وأطلب على الفور طاجناً مغريبياً (لحمة، بطاطا، بازلاء، زبيب وخبز). ما أن تجسد الطبق أمام ناظري حتى أجهز عليه.

يأتي الكاتب جعفر الكنسوسي مساءً، ننتقل بسيارته إلى ساحة جامع الفنا. يركن السيارة ونذهب مشياً إلى مقهى فرنسا المطل بطوابقه الثلاثة على الساحة.

بالاتصال بالشعراء الذين طلب الشهاوي مني الاتصال بهم، وتنويعاً على طلبه فقد اقتنيت في أكادير كتاباً هو (دليل الشعراء المغاربة) لعلي أنعرف عن قرب على الشعراء المغاربة. نقص هذا الكتاب هو خلوه من نماذج من أعمال الشعراء الذين يأتي على ذكرهم. بفضل الكتاب عرفت أن الشاعر حسن نجمي والشاعرة وفاء العمراني يقيمان في الدار البيضاء. تناولت رشتين من كأس الويسكي. اتصلت بالشاعرة مليكة العاصمي، لكن للأسف لم أظفر للأسف لم ألقها تلفونياً. اتصلت بالشاعرة ثريا إقبال فوجدتها تلفونيا، رحبت بي في مراكش ودعنتني إلى تناول فنجان قهوة في نادي الصيادلة. هيأت نفسي، فجاءت على موعدها مصطحبة ابنتها. هناك في نادي الصيادلة عرفتني على عائلتها وعلى أصدقائها. سألتني عما أرغب في شربه، قهوة سادة وكأس ماء بارد لطفاً، قلت. نقلت طلبتي إلى النادل عبد الجبار الذي عرفت اسمه لاحقاً، انه شاب هادئ وفير التبسم، لكن أحلامه محبوسة عنه. لكل فقير ضريح يرقد فيه واحد من أعز أحلامه. شهدت الجلسة نقاشاً اختلفنا فيه على الحداثة في الشعر، فالميل إلى الصوفية وهي باحثة فيها يطرح تشدداً لغوياً. فاللغة تصبح هي النص وهي الهوية. الجلسة دامت زهاء ساعة لم يعرض علي فيها سوى فنجان القهوة إياه الذي لم يتكرر البتة، أما كأس الماء فحضر متأخراً معتذراً لكونه ليس بارداً، انتظرت عبثاً أن يأتي فنجان قهوة ثان. شعرت بجوع، لأن اضطرابي وقلقي منعاني من الاقتراب إلى الطعام. في منتصف الطريق إلى مراكش توقفت الحافلة، لكن الخوف والحلم أدبرا بالشهية. لكن الشعور بالجوع بقي قائماً. شبع من مرأى جوعي ينهون جوعهم.

جوعان

يجوع بي الجوع

أنا الجائع الأبدى

جوعان

إلى

كل

شيء

وكل ما حولي جوعان

لا خبز يودي بجوعي ولا جوع

ألا يموت من الجوع الجوع

الفنا مكسب كوني.

يتوقف عبد العزيز بومسهولي عند احد نقاط الأكل وبالتحديد عند بائع الشوربة «الحريرة»، نندس بين آخرين مغاربة وأجانب، نجلس متراصين. الأفواه لا تتوقف عن الكلام. تبذير بالكلام. التراص يسمح باستخدام اليدين إلى الأمام. يطلب عبد العزيز صحنين من الشوربة. اخجل منه، لا يستطيع أن أرد طلبه. فأنا يصعب علي الأكل من الباعة المتجولين، لعدم استيفاء أكلاتهم لشروط الصحة والنظافة. يستدرك توجساتي، يجيب على سؤال لم يطرح بعد، هناك رقابة صحية صارمة، يقول. أرى شكل الملاعق الخشبية جميلاً. يأكل هو بشهية يحسد عليها، وأكل أنا بطريقة تثير الشفقة. أكل على مضض ودون تذوق لطعم. أسيقه إلى تسديد الحساب، يعترض ثم يقبل بذلك. نخلص أجسادنا من الآخرين المتكاثفين ونتجه مشياً إلى الفندق الكائن في «جليز» الحي الحديث في مراكش. في الطريق نتحدث عن الشعر، ويريد هو أن يعرف مصادر كتابتي الشعرية. يعترضنا متسولون وشحاذون نفلح في تفادي طلباتهم.

أودعه، أدخل الفندق أفكر في تناول قنينة بيرة، أجده مقفراً، يخيم عليه الصمت والعتمة. الصالة نصف عتمة، مهجورة، التلفزيون منفتح على مباراة كروية معادة. لا أثر. ينزوي رجل أوربي، يواسي الصالة على خوائها. لعله، ينتظر ابتسامة تخطئ غيره فتحط على شفتيه أو صدفة تنتج عنها فرحة. صعدت إلى الغرفة ونمت.

انهض على الساعة السابعة والنصف. اقصد المطعم المقابل للفندق، أطلب فطوراً مغربياً مع قرح من الشاي الأكل «الغامق». اقطع شوارع ضيقة وأخرى أضيق بقليل، تتسع بالناس وبي. يصبحون علي بسيماء راضية عن ظهوري الطارئ عليهم. يعيرونني اهتماماً، نسوة يحملنني ابتسامة ونظرة. يسعدني ذلك ويؤكدني مرة أخرى. على الجدران شعارات بعضها تحذر من التراخي بالفضيلة. على الأرض نسوة يبعن الخضار.

اتجه نحو مقهى التجار الكائن في حي «جليز». منتظراً جعفر الكنسوسي وعبد العزيز بومسهولي. يأتيان بثالث هو مولاي عبد السلام، يعانقني بحرارة، كأنه يعرفني منذ زمن سحيق، يعبر عن سعادته باستضافتي في منزله. يجلسون قبل أن تنتهي من

ينضم إلينا الناقد عبد العزيز بومسهولي. نتناول القهوة، نتحدث عن الأمسية الشعرية، وينقل عبد العزيز بومسهولي بعضاً من الأفكار الواردة في ورقته النقدية عن «كتاب أسئلة العقل». التي سيقدمها في الأمسية الشعرية الموعودة.

ينفصل عنا جعفر الكنسوسي ذاهباً إلى منزله، فأطلب من الناقد عبد العزيز بومسهولي أن نأخذ الطريق إلى الفندق مشياً. لا يمانع. تطأ أقدامنا ساحة جامع الفنا. تطالعنا مئذنة الكتبية، تشرف على الساحة محال لبيع الصناعات التقليدية، مصارف، مقاهي، مطاعم وفنادق. ساحة تتجدد في كل لحظة، لا تكرر مشهدها. كرنفال متنوع لإشباع الحواس بهجة. تتبارى الألوان وتتنافس الأصوات. تتعالى أصوات، هتافات، رواة، حواة. يترنج ناقدو دفوف، قرادون يتقافزن وعلى وقع الرق تتراقص القردة. محفل لبشر جادين بأزياء شعبية متعددة الألوان منفتحين على الفرح، الدهشة والمفاجأة. يقصد الساحة أهالي مراكش وزوارها للشراء أو لتناول أكلة معينة. بعض الأكلات أصبح تحضيرها في المنازل نادراً أو يحتاج إلى وقت وأدوات طبخها يصعب توفيرها. تتوقف عربات باعة العصائر على شكل قوس يحزم الساحة. في المساء تنتشر نقاط لبيع الأطعمة الشعبية، يتشكل ظهورها على هيئة صفوف متوازية، تتألف من طاولات، مصاطب وأدوات طهي وخزانات مياه صغيرة. يكثر في كل نقطة أكل القائمون عليها، يطغى عدد الرجال على قلة النساء العاملات في هذه المهنة. الأجساد وأطرافها في حركة غير قابلة للسكون، والألسنة تهدر في ترغيب المارة في أطعمتهم ودعوتهم إلى تناولها، دعوة لا تخلو من إلحاح. رائحة الشواء، أنوار تتخلل أعمدة الدخان وسحب الواطئة. توابل لا تتورع بنشر روائحها بلا رادع ولا داع أحياناً. تحيط الساحة محال مضاعة. يشغل حيزاً كبيراً منها باعة الأطعمة والعصير، حشد من المغاربة وجمع من السياح من هم من يتوقف في الساحة ومن هم من يسير عبر بوابات عالية إلى الأسواق القديمة الطراز. الصمت معزول، نساء بجلابات يفخرن بأنوثتهن ويعبرن عنها بتحريكهن، يشاع عنهن عطرهن ويصدر عنهن كلاماً منغماً. الضجيج مؤثر صوتي يرافق ظهوراً بشرياً بأزياء تقليدية وحديثة بعرض يتجدد باستمرار رافضاً الركون إلى توقف. ساحة جامع

الذكوري أينما ينقذ وفي أي مكان تطوف المرأة عارية مرة وأخرى محتشمة. النساء خامة الحديث، هن الماكرات، الخائنات، المتمنعات، شريرات، عظيمات الكيد، ناقصات عقل، يساري بينهن وبين الساقطات الوضيعات وبين القتلّة العظام. في لجة بحر التهم تنجو بسمعتها أكثر من امرأة وتخرج ليست محترمة وإنما شريفة بوثيقة لفظية من مجمع المتكلمين. التعليقات والردود تمثل سجلاً، فهناك دائماً صوت مع المرأة ينتصر لها ويحمي كرامتها من الانتهاك الغيابي. أما التعميم فالغرض منه دفاع تأري عن علاقة مطعونة، علاقة غير متكافئة. أو غضب على نساء لا يتجاوزن أصلاً، التعميم هنا هو خاص في جوهره، يخص تجربة فعلية مع امرأة معرفة، لا تجري الإشارة إلى اسم امرأة بل لجنسها. غير أن عدم التصريح مرده الخوف من مكائد الصراحة ومآزق الصدق. في الجلسات حدثت بيننا غير مرة مشادة بين الآراء وشجار بين وجهات النظر. وبالتحديد عند طرح كيف تجد أمة في مستبد بطلا. وهل يمكن إعادة قراءة سيرة الأبطال التاريخيين على أساس دورهم في العدل وموقعهم من البناء. ولماذا البطل القومي هو المسلح أبداً. لكن ما يجمعنا نحن السكاري بالحب وبالخمر كان أقوى مما يفرقنا. فغياب المرأة عن المكان يجعله صلباً وأقرب إلى السقوط في تيه القسوة. تأنيث المكان تكريم لكلا الجنسين. نختم الحديث بأضمومة معتبرة من النكات.

تشير الساعة إلى الثانية بعد منتصف الليل. نذر جوع تلوح. اقترح عليهم تناول طعام، ينال الاقتراح كل الرضا. توكل المهمة إلى أحمد إسماعيل ليقوم بها. في مواقف كهذه يكون قائدها الأبرع ومديرها الناجح. فهو قائد يحسد على قيادته في اختيار الحانات، المشروبات ورفاق المنضدة الندماء. بثقة العارف يطلب طبقاً. هو معروف من النذل ورواد الحانات، رغم أنه يقيم في الدار البيضاء ويعمل فيها، لكن حفلات أنسه وأجمل مناسباته تعقد في مدينته الأصلية مراكش. توابل ترسل رائحتها الزكية لتمهد بها الشهية إلى الطاجن. أخذت أقبل على الأكل باليد أسوة بالمغاربة.

ننتهي من الأكل، الشرب والكلام ومن الرغبة في البقاء يقظين. أدخن كثيراً. يتسلم أحمد إسماعيل الفاتورة، يجمع، يطرح فيقسم المبلغ على الجميع

تناول القهوة ينضم إلينا الفنان أحمد إسماعيل طريقة مصافحته رغم حرارتها المبالغ فيها لا تخلو من توجس وتحفظ. سرعان ما تتسع دائرة جلوسنا بآخرين، لم احتج وقتاً لأندمج معهم. أضفي جواً من المرح الجاد على الأحاديث، أريد الخروج بها من الأجواء الأكاديمية والخطب إلى الناس في الشارع. نفترق على وعد بقاء مسائي. أنهي وجودي في الفندق، بسيارته يقلني وحقيقتي جعفر الكنسوسي إلى منزل مولاي عبد السلام. لأحل ضيفاً عليه حتى مغادرتي من مراكش.

في المساء بعد لقاء قصير في مقهى التجار، يعطي الفنان أحمد إسماعيل إيعازاً لا رجعة فيه بوجوب الانتشار إلى جهة البار، بيرة، بيرة يا شباب يعلن. وقت البيرة قد أظف. أشكره في سري، فعلاً الوقت مناسب للبيرة. نذهب مشياً إلى بار «النخيل» الكائن في «حي المسيرة». ندخل البار، نأخذ طاولة في الحديقة. نطلب قنيتين من النبيذ الأحمر «الروج». أتحمس القنينة أجدها مبردة، اطلب من النادل أن يستبدلها بأخرى غير مبردة. نشرب نخب تعارفنا وصادقتنا الصاعدة. يتشعب الحديث بنا عن الأدب، الدين والسياسية. أحمد إسماعيل يلتمس عذراً مسبقاً على ما سيطرحه، يتابع مولاي عبد السلام ما سيلي بتحفظ واهتمام. أحمد بن إسماعيل يقول: أعلم بوجودك في مراكش، أقبلت على لقائك من زاوية الفضول لا أكثر. فقد أقلت عن لقاء الكتاب العراقيين، فالذين صادفتهم كانوا عدوانيين وقساء في أحكامهم، ندمت على لقائهم وتأسفت عما قرأته لهم. لكن لقاءك أسعدني، بصحتك، ينتهي قوله، بصحتك يبدأ قولي: إن القسوة تمكث في العراق منذ فترة طويلة، والعنف والأحكام بالإعدام والإعدام بالأحكام كما يقول غيري، سارية دون تمييز أو نقض. طالعنا العالم بالتشريع، لم نرث ولا نورث تقاليد تشريعية. القسوة توحد البشر. نحن دولة بلا تشريع. رأس الدولة يقول ما القانون كلمتي هي القانون. شريعة حمورابي تقر بالتعذيب كعقاب والعقاب التشريعي يعني الثأر والانتقام وليس إجراء ملزماً لرد حق وتحقيق عدل. لا صلاح ولا إصلاح فيه. قد تكون القسوة عادة لفرد أو لعدة أفراد، لكن الخوف أن تتحول القسوة إلى تقليد شعبي يستدعي قيام مؤسسة تنظم شؤونها، بصحتك ينتهي قولي.

بعد كأس أو ربما أكثر، تطرح المرأة في المحفل

أتحزّم بالمنشفة وأتجه إلى الحمام، أحلق ذقني، وأترك الدوش يغمري بمائه حد الحس بالملامسة. أريد أن أستقبل الساعات التي توشك على القدوم أنيقاً ونظيفاً. أدخل الغرفة، أدخّن أطوي رسالة حب تلازمني، أخفيها في مفكرتي، ولا أعرف سر إصراري البليد على حمل مفكرة، تعلن عن بيع جملة الوقت بالمفروق. أجلس كيفما أتفق، إن فكرة ما تداهمني الآن، أخرج دفترأ أزرق وأختار بعناية مبالغ فيها القلم ولون حبره. أدع ضوءاً جسوراً يتخللني بمودة وأشعر بتدوين أفكار، لا أعرف لم هذه الأفكار التجريدية النظرية المحضة وليست غيرها، لم لا تكون ملاحظات حسية تحتفي بالمكان وأهله. كتبت:

«يستحيل الوجود الواعي إلى مشروع يبعث على القلق. وانقسام البشر إلى وحدات فكرية ظاهرة طبيعية. ونظراً لعدم تيسر الوسائل الطبيعية لإدراك طبيعتي الوجود والعدم، فسيتراوح العيش بين تجربة ومغامرة. وهنا، ستختلف درجات النظر ووجهاته إلى مستوى آراء سرعان ما تتحول إلى مواقف عقائد وأيديولوجيا تتصارع على احتكار الحقيقة. غير أن من المؤسف أن ينحاز الإنسان كلياً إلى رأيه، نازعاً عن الآخر الحق في المغايرة. أرى أن الآراء في حالة نسقية وليست عمودية، ويمكنها أن تتجاوز بسلام وبتأثر، تختلف الآراء لكنها لا تتناقض بالضرورة. لكنني، أرى أن التفاوت الجمالي، وتباين الإحساس بالجمال قد يلحق التعاسة بأي سعيد محتمل. ألومني علي، لماذا اعزلني عن مكان يرحب بي بالضجة وبتنوع الحالات والألوان، الإنسان ضحية طبعه، والتطبع رد غير مكفول».

ينتصب أمامي مولاي عبد السلام نصف عار، كأنه تمثال إغريقي هرب لتوه من قاعدته، لكنه ليس مسكوناً بالخوف من ملاحقة حراس التاريخ المطالبين باسترداده. يقبل مرحباً، باسماً ومستعداً للقيام بأفعال مرحلة.

× جزء من نص طويل.

ليس بالتساوي وإنما بالعدل. نترك بار النخيل نقطع درباً ترابياً شحيح الإضاءة. موحشاً يخلو من غيرنا. نأخذ تاكسي إلى رياض العروس حيث يسكن مولاي عبد السلام وأحمد إسماعيل وهو جاره. ادفع أجرة التاكسي تضاف خمسين بالمائة على التعريفة ليلاً. رغم ميلهما إلى الطرافة، لكنهما عندما تطأ أقدامهما شارع حيهما، يحيطانهما بجدية واتزان تصل إلى حد الافتعال أحياناً. وذلك لكونهما ينحدران من العائلات المراكشية المعروفة. فضلاً عن ذلك أحمد إسماعيل يعمل أستاذاً في إحدى ثانويات الدار البيضاء ومولاي عبد السلام يحمل شهادة دكتوراه في البيولوجيات. يمر بنا عدد قليل من المارة في هذا الوقت المتأخر من الليل يحيونهما بوقار.

نودع بعضنا بالأحضان والقبل كأننا نفترق إلى الأبد. وليس على أمل وعد بقاء على طاولة الفطور بعد بضع ساعات. أميل إلى الغناء، لا أعرف هل هي رغبة أم أنها حاجة. أتذكر أغنية مصرية، ارددها:

كلنا بنحب القمر، بس القمر بيحب مين؟
يكتظ البيت وفناؤه بالأصوات، أصداء نداء تتعقب منادى، وقع أقدام وارتطامات، أناس وأشياء لا تظهر لعين، كأنها موكلة بطرد الصمت وكسر عزيمة الوحشة، هنا لا يسعني أن أطل من الشرفة، غرف الطابق العلوي ترتبط بشرفة غير مأذون إشغالها، توجد مسافة فاصلة بين أبواب الغرف ونوافذ عالية على النظر، مشغولة بنقل الأشعة، تسريب الحرارة ورفد ضجة البيت بشيء من صخب الشارع - الخارج. الصخب يبدأ حميماً أنهى أعراض هدوء كوبنهاجن البادية علي، ففي شوارع كوبنهاجن الخلفية تصاب بالوحشة، إذ يندر ظهور شخص أو تحليق طير. فالصمت المتسلط يخلي الشوارع والأبنية من الحركة والصوت. كائنات مجبولة من السكون المحض. الأضواء تطرد الوحشة عن الأشباح. كيف تكون البيوت مأهولة ولا يتسرب شيء منها لعين أو لأذن.

الثعلب والمزارع

جريتشن ماكوله

ترجمة: محمد متولي

كاتب من مصر

ذات فجر صحا على صوت طائر ينطق.
كانت جارته في الشرفة المقابلة بالغابة الغربية
لديها بلشون أزرق. في الحقيقة كان هذا الحيوان
الأليف شيئاً عجيب الاقتناء بالنسبة لامرأة من
الغابة الغربية. زحف من فوره للستائر وإزاحها.
آه! يا للبلشون الذي يجثم في موقع تصوير هائل
من تلك الزاوية!

بسرعة هرع ليلتقط بندقيته الرش من تحت
الوسادة وكأنه صمويل بيكر يطارده قطيعاً من
الفيلة. فتح نزرأ يسيراً من الشباك وصوب تجاه
عنق الطائر. ترنح البلشون قبل ان يسقط من
الشرفة الى الأرض. فتوجه الثعلب من فوره ليلقي
نظره من شرفته.

كان البواب في البناية المقابلة يشير بإصبعه الى
الأعلى باتجاه شقته، فأسرع الى الداخل واغلق
الستارة على وكره المظلم. في عامه الاول، رضخ
الجميع تحت وطأة سحره الى ان جاءت تلك اللحظة
التي نزع فيها كل ريشات صديقه الجديدة،
الأوزة التي تسكن بالأعلى. كان جلدها قد احمر
بلون اللحم، ولم يتبق لها سوى بضع ريشات. بين
الحين والآخر، كانت ثمة ريشات تتطاير هابطة
من شرفتها لتستقر على حبل غسيله. لم يبال بها،
فهو لم يعد لها بأي شيء، ولئن صدقته فهي إوزة
ساذجة.

في السنة التالية، احضر إوزة من بلاده الى الغابة
الغربية. قال الجميع عنها انها إوزة لطيفة للغاية
فعلاً. كانت أكثر امتلاءً من الأوزة الأولى ولم يكن
قد التهمها بعد. أصرت الأوزة الجديدة على اقتناء
كلب أليف. لم يكن يريد كلباً، لكنه كان ينبغي عليه
إرضاءها فوافق.

كان يعلم أن الكلب لا يثق به فتركه مربوطاً في

كان يا ماكان هناك ثعلب هجر غابته الأم وارتحل
الى غابة غريبة بحثاً عن اراض جديدة للصيد.
دخن الغيلون واحتفظ بسمت غامض. ولقد عرض
على أصدقائه جلد الجاموس العملاق الذي قنصه
من الغابة البرية، وهو زينته الوحيدة في وكره
الجديد المظلم.

وبفضل ذراية لسانه صار يضحك اصدقاءه الجدد
فتبعوه كالإوز أينما ذهب. كان واثقاً من قدرته
على خداع اى حيوان يلتقيه في الغابة الغربية
حيثما لم يكن أحد يدري بأمر فريسته السابقة
والمدعوة بـ«الدجاج الضريب» في غابته الأم،
ولا بأمر «أبقار القروض» التي مولت رسالته
للدكتوراه. أما قلب امه، فقد ألقاه خلف شجرة
صنوبر. ولقد قبل وظيفته الجديدة في الغابة
الغربية بغية الهروب. كانت بمثابة إجازة تفرغ
لممارسة عشقه الاوحد: الصيد.

كان يخطط لكل حملة بتلذذ واضح: تماسيح
تجيد التشليح، نمور تسكن القبور، غوريلا تأكل
المورتاديل.. إلخ.

كما لم يخل الأمر من بضع حملات صيد محلية
للقوارض والبط والبلشونات

ولقد اصطحب صديقه الجديدة التي تسكن
بالطابق الاعلى، الأوزة، لمشاهدة مجموعة صيد
الملك السابق بقصر الغابة الغربية: ثلاثة سباع،
فيلان من روديسيا وقنفذ محشو.

كان يمضى ليله في قراءة تقارير صحفية عن
صيادين بقرتهم قرون الخراتيت. كان كذلك
يتخذ مثله الاعلى من الصيادين البيض العظام
كـ«صمويل بيكر» لما قام به من استقصاء لإقليم
النيل الأزرق. كما كان يعشق ذلك الكتاب عن
«تيدي روزفلت»، قاهر دروب الصيد الافريقية.

الى تغيير المزارعين لديكور مزرعة الحيوانات. لو لم يحدث مثل هذا الضجيج لكان قد فرغ من كتابة مقالاته.

عندما ذهب لاصطياد البط في الواحة، كان لديه قنص بشري بدلاً من الكلب، فالفقراء في الواحة الغريبة قد يقومون بعمل الكلاب لقاء المال. فبدأ يفنى نفسه في العمل حتى ينهى مقاله عن كيفية قنص البشر للبط بدلاً من الكلاب.

لم يغير روتينه المسائي في قراءة تقارير عن الصيادين المبقورين. لكن ديكور مزرعة الجيران كان يقض مضجعه في الصباح. كان الطرق يبدأ مبكراً، حتى في ايام نهاية الأسبوع.

نزل الى المزرعة بالاسفل وزمجر قائلاً: «أرسلوا العمال إلى بيوتهم. اليوم عطلة. كيف لنا أن ننجز أعمالنا؟»

لو أن المزارع بالبيت لكان ملص له أذنيه، وهدده بشوكة القش الضخمة، إذ كان دوما لديه إحساس بحماية زوجته المصابة بضمور في الخصر. لكن زوجة المزارع كانت حازمة رغم حسن اخلاقها:

– «أسفة، لكني لا أستطيع إرسالهم لبيوتهم».
– «امسحي تلك الابتسامة المزيفة عن وجهك»،
رد الثعلب. فلأنه كان نصاباً، كان يخال الجميع كذلك.

– «أعلم أنك ثعلب»، نادى عليه حين كان يترجل السلام، «ولا أكثر إذا كنت تحبني أم لا !»
– «سأريكم... اصبروا علي، سأقيم حفلاً هائلاً وأثير صخباً سيعذبكم حتى الموت».

إلا ان عدد أصدقائه الجدد بدأ يقل لأن الحديث سرى في الغابة عن أن الثعلب ألبان. فقد نمت الى علم عدد اكبر مما ظن من أصدقائه الجدد عملية اقتلعه ريش الأوزة.

كما لم يعد مقتل البلشون الأزرق سراً كما اعتقد. فقد أحاط البواب الأوزة علماً بالموضوع إذ كانت تتحدث اللغة الأخرى.

عندما أرسل الدعوات لحفله الهائل اعتذر معظمهم عن الحضور. سيرى زوجة المزارع. سيريهم جميعاً.

الشرفة أغلب الوقت، وإن ترجاه الكلب يصطحبه للتمشية. عدا ذلك كان الكلب يقضي حاجته في الشرفة.

تميز المزارعان القاطنان بالأسفل غيظاً لما حدث للأوزة الأولى. لكن قلبهما قد لان تدريجياً إذ أن الثعلب وإوزته كانا جيرانها في نهاية الأمر. ولقد قامت الأوزة الجديدة بزيارة للمزارعين اخبرتهما خلالها عن خبر شراء الثعلب لكابينة في الاراضي البعيدة، وأنهما سيقضيان معظم الصيف هناك رغم عدم اكتراثها بمطاردة الجاموس البري.

ذات يوم احتفلت الأوزة الجديدة بعيد ميلادها، غير انها كانت في منتهى الحزن، إذ لم تتصور الحياة الزوجية على تلك الشاكلة. فلقد ظل الثعلب طوال الليل يقرأ تقارير عن صيادين لقوا حتفهم في إفريقيا ونسى انه يوم ميلادها. وبطبيعة الحال لم يحضر لها هدية او ينظم حفلاً بميلادها لكنه في اللحظة الأخيرة طرق باب الجيران وقام بدعوة المزارعين الى حفلة على شرف الأوزة الجديدة. شعر المزارعان بالأسى لحالها وحضرا الحفل.

غير أن الثعلب سرعان ما تنكر لطيبة المزارعين. كان الحفر والطرق الناجم عن تغيير ديكور مزرعة الحيوانات التابعة للمزارعين غير محتمل. يجب ان يتوقف !

كان عليه الوفاء بموعد أقصى لمجلة «اقتصاديات الغابة» إذ انه أمضى كل عطلاته في مطاردة النمرور والغوريالات ولم يكتب شيئاً عن البقاء للأصلح، مجال دراسته، عن كيفية التهام الحيوانات لبعضها البعض في الغابة.

ذات يوم استدعاه العميد الذئب. ارتعب معتقداً انه لربما نمت الى علم العميد حقيقة انه ثعلب.

« لم تعد وافداً جديداً على الغابة الثقافية. نريد ان نعرف متى ستنتشر مقالاتك عن اقتصاديات البقاء للأقوى».

أعطاه الذئب ابتسامة كشفت عن أسنان كلابية. ترك الثعلب الاجتماع وقد استشاط غضباً. كيف يجرؤ الذئب على تهديده ! ثم إن خموله قد يرجع

يدر ببال أيهم انه كان يدبر للانتقام من جيرانه الطيبين الذين مهدوا له الطريق عند وصوله للغابة الغريبة.

بعد عودته من الجنازة، فتش عن مقشة. لكن بما أنه لم ينظف بيته أبداً لم يكن يعلم مكان المقشة. لو انه سأل إوزته عن مكان المقشة، كان عليه التظاهر برغبته في التنظيف. كان العثور على حبل أسهل كثيراً. والطعم الأمثل كان عبارة عن جزلة من سمك التونة النيئ. غير أن تقاعسه عن الذهاب للمتجر سيدفعه لطلب ذلك من الأوزة الجديدة.

كانت تعلم انه لا يأكل السمك أبداً، اللحم فقط. ذات ظهيرة، حينما كان من المفترض به المكوث بمكتبه ذهب لبيت تونة نيئة.

كانت الأوزة الجديدة تدرس في فصلها عندما ربط حبلاً طويلاً بمقشة كسنارة صيد. دلي قطعة التونة من زاوية شرفته لتستقر على جهاز تكييف مزرعة الجيران الذي كان تحته مباشرة. إذا حاول «كامل الدسم» و«جبنة رومي» القفز الى جهاز التكييف سيلاقيان حتفهما. ولدهشته فقد فشلت تلك الخطة العبقريّة. فقد كان القطان متخمان بالطعام إلى حد صعب فيه على التونة النيئة أن تمثل أي إغراء.

لقد تناسى أيضا ان المزارعين كان في شدة الحرص على سلامة قطيها فلم يسمحا لهما بالتواجد في الشرفة عند غيابهما عن المنزل. ماذا لو سم «كامل الدسم» و«جبنة رومي» وضع الزنبرخ مثلاً في طبقهما.

لقد نما إلى علمه انه بالإمكان الحصول على أي نوع من الدواء في الغابة الغريبة بدون رويشة. سحب البساط من تحت قدميه حينما سأله الصيدلي في إنجليزية صافية: «لم تريد زرنخاً؟» رد قائلاً: «الفئران»

سأل الصيدلي: «إنك ثعلب، فلماذا لا تأكلها بنفسك؟»

انتهى به الأمر بالخروج من الصيدلية دون شراء أي سموم. ماذا لو استخدم كلبه الأليف في قتل

ولسوف يقتل «كامل السم» و«جبنة رومي»، القطين الذين يحبهما المزارعان أكثر من أي شيء في العالم. خير انتقام! ولن يتمكن أحد من اثبات الجريمة عليه. لكن قتل «كامل الدسم» و«جبنة رومي» لربما مثل تحدياً أكبر من قتل التماسيح التي تجيد التشليح أو النمر ساكنة القبور أو الغوريلا آكلة المورتاديل.

عليه إذن مطاردة القطين حين تتغيب الأوزة الجديدة عن الوكر. فقد كانت زوجته أوزة طيبة ولا يمكنها المباركة على إنهاء حياة قطتي المزارعين، رغم انها بدأت بالفعل ترى شخصيته الحقيقية. فذات مرة أبلغ سكرتيرة القسم عن عدم تمكنه من الحضور بداعي المرض. كان يفضل البقاء بالمنزل وقراءة تقارير عن الصيادين المبقورين على الحديث عن البقاء للأصلح في الغابة الى بضعة طلاب كسالي.

ظنت سكرتيرة القسم أنه قد ألغى فصله كي يتسنى له حضور جنازة أقدم عضو بهيئة التدريس: السيد م. قنفذ، وهو استاذ شرفي توفي عن التسعين من عمره. رجل كان غاية في الثقافة والتأدب. سألته السكرتيرة: «لماذا تقل أنك ذاهب الى جنازة الاستاذ قنفذ؟»

— «الأستاذ قنفذ!»

— «بلى، فالجميع ذاهبون الى الجنازة. كان الكل يحبه»

— «بالتأكيد»، بادرها الثعلب مجيباً، «لقد كان في منتهى اللطف معي حين حططت رحالي في الغابة الجديدة».

بالطبع لم يلتق الثعلب أبداً الأستاذ قنفذ. سخرت الأوزة الجديدة من عقابه. - «لقد عوقبت نتيجة كذبك». بالتأكيد تقاطعت الجنازة مع وقته الطيب، كما هو الحال بالنسبة لكل الجنازات.

وبما انه لم يتقن أية لغة أخرى في الغابة الغريبة، فقد اكتفى بالجلوس على كرسي طويل مذهب راشفاً قهوته السادة. كان مشغولاً بالتخطيط للنيل من «كامل الدسم» و«جبنة رومي» استملح زملاؤه في الغابة الغريبة حضوره عزاء الفقيد «قنفذ». لم

الأوزة الجديدة الموقف بنصف عين فغمز لها، قائلاً للفقمة: « - لك عندي زجاجة نبذ أخرى لقاء المفتاح» بعد أن غادرا شقة الفقمة البيضاء قالت الأوزة الجديدة:

- « ماذا تخطط؟»

- « لا شيء».

- « أقسم أنك إذا جرّوت على أن تؤذى المزارعين فستكون عاقبتك وخيمة.»

لاحقا في تلك الليلة، حينما سمع شخير الأوزة الجديدة تسلل إلى شقة المزارعين.

ناء بكاهله ثقل وزن « كامل الدسم» و«جبنه رومي». كان إلقاؤهما من الشرفة أصعب مما تصور. فقد قاوماه وخربشا وجهه بضراوة.

لكن الثعلب لم يقدر نفوذ المزارعين. فقد أخبرا كل معارفهما أن جارهما الثعلب قد ألقى بقطيئهما من الشرفة. كما أن بدانة القطين المفرطة قد وسدت عملية هبوطهما من الطابق الرابع. كل ما حدث أن فكيهما قد تحطما لكنهما ظلّا على قيد الحياة. بالاضافة لذلك، فقد بدت جبيرة فكيهما كياقة قميص مرتفعة كما في العائلة الملكية البريطانية.

كان سكان البناية يحبون القطط مثلهم مثل المزارعين، فانزعجوا تمام من تلك الوحشية.

وجد الثعلب نفسه بدون أى أصدقاء في الغابة ولم يطرق أحد بابه. كانت الأوزة الجديدة تبكي دوما بسبب وحدتها وتتمنى العودة لديارها فرفضت نهائيا أن تنظف المنزل أو أن تطبخ.

بدا وكرهم كحظيرة خنازير. كان الكلب ينوح ويترك فضلاته في الشرفة. يبدو أنه قد آن الأوان للانتقال إلى بقعة جديدة.

القطين؟ إذا جاع الكلب كفاية فربما يأكلهما. إلا ان تلك الخطة انقلبت أيضا عليه. فقد أطعمت الأوزة الجديدة الكلب. «لماذا لا تطعم الكلب؟ يبدو جوعه واضحا».

كان عليه إذن أن يتسلل إلى مزرعة الجيران وقت غيابهم.

الفقمة البيضاء، جارة المزارعين، كان لديها مفتاح إضافي.

ذات يوم قام المزارعان برحلة حج الى ألمانيا لإنعاش زادهما من السجق الأبيض والكرنب والمخلل. أخيرا، يمكنه قتل محبوبتي المزارعين.

كان الثعلب يعلم ضعف الفقمة البيضاء تجاه نبذ الزبيب.

قال للأوزة الجديدة: - « لم لا نزور الفقمة البيضاء؟ فنحن لا نزور أحداً! » وافقت زوجته إذ انه لم يكن لديها اية حياة اجتماعية لأن الثعلب كان دوما منهمكا في قراءة تقارير الصيد، إضافة إلى أنه كان يكتب حاليا مقالات عن البقاء للأصلح في الغابة.

قال ماداً يده إليها « هاك زجاجة من نبذ الزبيب الايطالى الفاخر».

قالت وقد برقت عيناها: « كيف خمنت؟»

لاحقا وقرب نهاية الأمسية عندما صارت الفقمة البيضاء تتلعثم واصطبغت عيناها بلون الخمر، سألهما الثعلب: - «على فكرة، ألدك مفتاح لمزرعة الجيران؟»

ردت قائلة: « - نعم، لكن لماذا؟»

فأجاب: « - أبداً، لدى شرائط فيديو عائلية أبغى تركها هناك كنوع من المفاجأة. لقد كانوا في منتهى اللطف معي منذ قدومي إلى الغابة!» راقبت

يداه

لطيفة باقا

قاصة من المغرب

أتوقف لأنتظرهما..
كان الآخرون بالداخل، انحنيت أشرب من صنوبر الماء
الموجود في الساحة الصغيرة أمام قاعة الاجتماع عندما
وقفت «خديجة / كونتر - بوند» عند رأسي تنتظرنني حتى
مسحت فمي كي نقبل بعضنا.. وتجاهل الواحدة الأخرى
بسؤالها عن حالها وأحوالها وما إلى ذلك.. ولم تضيع
الفرصة كالعادة لتخبرني أنها تتوفر على «سلعة» جيدة
وما علي إلا أن أمر عليها يوما ما..
جلسنا حول الطاولة الممتدة وسط القاعة. كنت أود أن
أخذ رأيهم في اسم اللوحة.. في لحظة ما أدركت أن درجة
حرارة النقاش السياسي سترتفع.. وربما هددت بانفجار
الجمع.. كان رأسي يؤلمني..
ناولني عبد القادر قرصا مهدئا.. إنهم يتناقشون..
يختلفون.. يتوترون.. وأنا وسط هذه «الجوية» ماذا
أفعل.. أنا؟ إني أحس برغبة مجنونة في الحديث عنه.. أخذت
أتسلى بمراقبة الرغبة وهي تنقهقر.. ثم وهي تنطفئ في
صدري.. تدريجيا.. وقفت معتذرة.. وانصرفت..
وضع النادل أمامي كعكة القشدة وكأس القهوة..
«المهرسة» ومضى.. ظللت أتابعه وهو يوزع التحيات
على بعض الرواد.. ثم وهو يمد يده إلى جيبه ويضع بعض
القطع النقدية في راحة الرجل الطويل الذي كان يغادر
المقهى.. قامته فارعة.. شدة اهتمامي بشكل غريب إلى
أن توارى..
كان يلقي بحقيبتني خلف ظهره ويقلد مشيتي.. ويضحك..
وكنت أضحك أيضا.. لكن في رأسي كنت أشمئز من هذا
النوع من الهزل..
حدثني عن أمه.. فكرت أنني لا أحب هذه المرأة.. بدون ما
حاجة إلى سبب، تماما كما لا أحب مذاق البصل.. حدثته
عن «رجاء» كنت أود أن أقول أكثر عنها.. أرغب أن يحب
من أحبهم.. لكن صمته لم يكن ليشجعني.. فكرت إذن أنه
ربما حدس عدم ارتياحي عندما كان يحدثني عن أمه..
ضحكت.. ولم يسألني لماذا أفعل..
أكلنا الساندويتش، أخبرته رأبي في الرجال الذين لا

انتعلت «بلغتي» وذهبت إلى الحمام. اكتشفت مرة أخرى
أن مسألة تغيير اسم اللوحة لا تزال تشغلني «خطوات
تكسر أوراق الخريف» اقترح «هو» ذلك المساء..
سأهين لنفسي كأسا كبيرا من الحليب الساخن.. منذ
شهرين وأنا أشتغل على هذه اللوحة.. أراها كل يوم،
حتى أصبحت أستشعر إحساسا خاصا كلما وقع بصري
عليها.. إحساس بالاستهجان..
.. خطوات تكسر أوراق الخريف..!
كان يقول بإيقاع خاص.. كأنه يلقي شعرا.. يحب هو أن
يدغدغ الكلمات.. هكذا يلذ لي أن أفكر الآن.. ليست هناك
خطوات... أشجار عارية وأوراق ميتة وسكون خريفي
قاتم.. الخطوات؟ ربما كانت قادمة من أحد الطرفين، من
يديري؟
أضع كأس الحليب عند قدم السرير.. ثم أعود فأضعه فوق
المائدة حتى لا تدلّقه أقدام؟ ربما كانت قادمة من جهة
ما..
عندما انتفض الهاتف بجانبني كنت ما أزال أبحث عن
الجورب الثاني، وصلني صوته عبر الأسلاك دافئا. سألني
إن كنت قد صادفت قبل الآن رجلا مدهشا مثله.. وقبل
أن أفكر في سؤاله... كان يضيف أنه في واقع الأمر
«كزانوفا» متقاعد مسكين، اضطرت ظروف صحية
محضة إلى الالتزام العاطفي مع فنانة معتوهة مثلي..
حين بدا أنه سيهدأ ليتساءل إن كنت معه دائما.. استغلّيت
الفرصة لأخبره أنني أجد صعوبة في العثور على الجورب
البنّي الثاني وسط فوضى الحجرة.. وأنني أفكر في تغيير
اسم اللوحة وتغيير قصة شعري (وصبغه لكني لم أقل
ذلك طبعاً) وأنهيت المكالمة. بحثت تحت الغطاء والوسائد
وخلف الكتب والمجلات وأخيرا نزع الجورب الأول
وارتديت الحذاء بلا جوارب. وقفت أمام المرأة.. كانت
الشعيرات البيضاء هناك، في رأسي، كما تركتها أمس..!
«وغزا الشيب مفرقي» يقول فريد الأطرش.. اللعنة!
وضعتني التاكسي أمام مقر الجمعية.. رأيت من بعيد شبح
«عبد القادر» ورفيقته الجديدة ذات الصوت الخشن.. لم

- يستسيغون أن تدفع عنهم امرأة ثمن ساندويتش.. هز رأسه وابتسم.. ثم أخذ يلتهم الساندويتش..
- زرتة في بيته، بعد ذلك، امتثالا لرغبته.. لم يكن منزله جميلا (كما أمضيت ليلتي أتخيل) سمعته يقول وهو يفتح النافذة الكبيرة.. أنه أحضر امرأة من «الموقف»، نظفت له البيت وغسلت له الثياب.. تذكرت أولئك النساء.. ابتلعت حقدتي.. وفكرت في «رجاء» بأنفها اللامع وعدوانيتها الصبانية.. كان هو في هذه الأثناء يحاول للمرة الأولى توريطي في مطبخه... على الجدار المقابل للمدخل رأيت مكتبة حائطية كبيرة ممتدة حتى باب الحجرة.. كانت أكثر كتبه فلسفية أو روائية.. أعجبني ذوقه الأدبي.. أنزلت بعض الكتب.. ثم شغلت التلفاز.. بعد لحظة وجدت نفسي أتبعه إلى المطبخ.. رأني أدخل فابتسم.. كان ينظف سمكة كبيرة فتحت الثلاجة وأخذت تفاحة..
- لماذا دعوتني إلى بيتك.. أتريد أن تغويني؟
- انفجر ضاحكا.. وبدون أن يتوقف عن تنظيف السمكة كان يجيبني:
- أجل.. هل تمانعين؟
- وجدت الحوار مسليا..
- هل تفعل هكذا مع كل الرسامات اللواتي تقذف بهن الصدفة للجلوس في المقعد المجاور لمقعدك في ندوة حول الأدب والتشكيل؟
- ليس كلهن.. النسوانيات منهن فقط.
- لست نسوانية.. تماما كما أنك لست لواطيا.. أو هكذا أعتقد الآن على الأقل..
- هنا وضع السمكة.. ونظر إلي طويلا.. ثم عاد وتناولها.. انتابني للحظة إحساس أنه سيقذفني بالسمكة.. تملكنتي رغبة في الضحك.. أجهضتها.. ألقيت ببقايا التفاحة وأخذت أخرى.. نظرت إليها.. كانت شهية.. فكرت: «أنا حواء.. وأنت آدم».
- كان لا يزال ينظر لي.. يراقبني.. حرك رأسه أخيرا وابتسم.. كما يفعل الناس عندما يستمعون لسخافة يتفوه بها طفل..
- لماذا ترسمين؟
- كان ينبغي أن أرسم.. حتى لا أخرج كثيرا من الجنة.. فأنا أحب التفاح كما ترى..
- رأيتة يضحك..
- مد نحوي طبقا به أربع طماطم وطلب مني تقشيرها.. نظرت إليه بتواطؤ.. يصير على توريطي في مطبخه.. لا بأس.
- لم تتزوجي؟
- بلى.. لكن فشلت
- أنا أيضا.. تركتني بعدما خلصت إلى أنني لا أصلح أن أكون أبا لأطفالها الذين قررت إنجابهم.. تركتني وذهبت تبحث عن أب أفضل..
- وما كان ليعلم أنه وضع يده على الجرح القديم أخذ قلبي يؤلمني..
- هل تبكي أحيانا؟ لم يسبق لي أن رأيتك تفعل..
- هل رأيتني أضحك؟
- هزرت رأسي بالإيجاب.. طفت ابتسامة حزينة على وجهه وسمعته يقول:
- بحال بحال
- شعرت بزخة حنان تنتشر في كل جسدي.. تمنيت أن أضع يدي على رأسه... فكرت بسرعة أن ألطف الجو.. هكذا يفعل الآخرون:
- تركتك إذن.. وهل أنت رديء إلى هذا الحد؟
- ضحك بدون صوت..
- أجل.. وأنت؟
- ضحكنا طويلا.. (كنا نراوغ بكرات بعضنا على ما يبدو) قبل أن تحترق السمكة.. ونكتفي بالببيض والسلطة.. والموسيقى..
- كانت له ضحكة.. عندما وقف يدير الأسطورة اكتشفت يديه لأول مرة.. ومع أنغام السمفونية السادسة لموزارت بدأت محاولتي في فهمهما.. يدين كبيرتين.. طبيبتين.. ماذا كانتا تقولان؟ كان يعيد ترتيب ما نثرت من كتب.. هاتان اليدان تذكراني بشيء ما.. تصعد غصة مفاجئة من منطقة حارة في صدري.. تتوقف في حلقي..
- «أبي!»
- يستدير نحوي
- نعم..
- هل أنا أميرتك يا أبي؟
- كنا نركب الدراجة الموبيليت الحمراء وكنت ألقى برأسي على ظهره وأشد طرفي بدلتة وأنا أسر لنفسي أنني أسعد من الأميرة في القصة المصورة عند «باحسون» صاحب المكتبة.. فأن تكون الفتاة أميرة يعني أنها لا تستطيع أن تركب خلف أبيها في دراجة نارية في صباح عطلة مدرسية لترافقه إلى المدينة حيث سيشتري لها حذاء جديدا وسندويتش «صوصيت» ثم يتركها قرب باب «البيسري» بعض الدقائق، ما يكفي ليكرع زجاجتي بيرة بسرعة.. فأبوها (الأميرة) لا يملك على كل حال

هتفت باسمي واستطعت أن أرى في عينيها سعادة.. كنت أحس بمثلها في عيني..

احتضنا بعضنا.. شعرت بضعف جسدها بين يدي.. اعتصر قلبي.. أخذتني من يدي وهي تقسم - كعادتها - بأن أمضي الليل معها.. كان المطبخ واقعا في فوضى كاملة.. وفي رأسي كنت أداري سؤالا قدرا.. أعدت رجاء الشاي وأشعلت سيجارة.. كانت أصابعها ترتعش.. ضيقتني أنابح حركات يدها..

- أشعر ببرد هل يضايقك دخان السيجارة؟ هل أطفئها؟ كانت تسأل ولا تنتظر جوابا.. ضغطت رأس السيجارة بالمنفضة.. وسحبت شعرها الطويل المجعد إلى الخلف.. كانت قد غيرت لونه.. لم يعد أنفها الصغير يلمع كما في السابق..

- رجاء أريد أن أستمع إليك.. كما في الماضي.. نظرت إلي بحنان.. ويبدو أنني كنت أصوب نظري بحدة نحو عينيها.. ارتبكت.. حركت رأسها.. ثم انفجرت ضاحكة.. أخذت تضحك وتهز رأسها.. وتخبط بيدها على فخذيها.. رأيت وجنتيها تصطبغان باللون الأحمر.. فهمت أنها ستنهار.. وستبكي، أخذتها بين ذراعي.. ضممتها بعنف.. كانت رجاء تبيكي كطفل..

ألقت رأسها على كتفي ثم عادت فاستلقت بجانبني على وجهها.. اكتنفتنا لحظة من الصمت بدت لا نهائية.. عندما مسحت عينيها، ضحكت.. كانت عيناها تستعبدان نظرتها الساخرة القديمة.. أحسست أنها «رجاء» لولا شقرتها المزيفة.. ابتسمت من عبث الفكرة..

- تبدين مضحكة مثل دمية.. لماذا الأشقر وليس الأزرق.. أنت كنت تفضلين دائما اللون الأزرق.. أليس كذلك؟ ضحكنا.. سمعناها تقول وسط الضحك «ضحكنا في عرسك أسيدي رسول الله»..

أحضرت لي «ألبوم» الصور.. وكنت أقاوم بمرارة رغبة جامحة في أن أقول لها:

- رجاء أنت مزيفة أو شعرك على الأقل..

كنت أريد أن أسألها عن مشروع تحرير الأجساد.. كنت أفكر بحقد.. أخافني..

في المساء أتمت رجاء سجائرها.. خرجت لأجلب لها سجائر وبعض البن.. حين عدت كانت تشاهد برنامجا موسيقيا رأسا على عقب.. رأسها في الأسفل عند قدم السرير وقدميها تتأرجحان في الهواء.. ضحكت وصعدت في رأسي ذكرى زمن جميل ولى «هذا العالم مقلوب سأضع رأسي في الأسفل كي أراه مستويا» كانت تقول

دراجة نارية من نوع موبيليت الحمراء ... زجرني أبي ودفع رأسي بكتفه وهو يأمرني أن أتوقف عن مد عنقي فوق كتفه.. كنت أراقب حركات يديه على المقود.. يدها المتعبتان.. أحسست برغبة في لمسهما.. مددت يدي نحوهما.. امتدت اليدين.. أخذتا يدي برفق وضغطتا هما.. كانتا دافئتين ...

رجاء تعشق الموسيقى الصاخبة وأكل الحلزون.. أزورها كلما أحسست بتفاهة العالم.. أخبرتني في ذلك اليوم البعيد أنها سترحل إلى إيطاليا ولن تعود أبدا. بعد ذلك جاءني، في إحدى الليالي الممطرة، فتحت لها الباب، كانت ترتجف وأنفها يلمع.

أخذتها إلى الداخل.. احتسنا معا فنجان قهوة ساخنة.. ونحن نشاهد الرسوم المتحركة على شاشة التلفزيون أخبرتني أن قريبها المهاجر الذي وعدا بالفيزا نذل وأن «الوطن» لا يمنح نفسه سوى للعاهرات واللواطين.

وفي آخر الليل أسرت لي بمشروعها السري الذي كانت تكتمه عني حتى ذلك الحين:

- هما أمران لا ثالث لهما.. الإرهاب أو البغاء..

أخذت ورقة وكتبت عليها بأحمر شفاهها.. «متى سيتم الدفع بقضية تحرر أجسادنا إلى مصاف القضايا الساخنة»؟

انفجرت ضاحكة.. وقفت أمامي فوق الوسائد.. عرفت أنها ستلقي خطابا.. وبلغه مسرحية أعرفها سمعتها تقول «عندما تتحول كل النساء إلى بنات هوى» أضافت وهي تغمز بعينيها «تخيلي معي هذا العالم برمته عبارة عن ماخور.. بيد من ستكون السلطة؟؟»

رجاء تسخر من علاقتي «الجادة» به.. هي لم تعشق رجلا أبدا.. في إحدى المرات حاولت أن توهم نفسها بذلك.. الذي حصل هو أن اللعبة استمرت ثلاث سنوات لتكتشف في الأخير أنها كانت مغرمة بالطريقة التي كان يهمس بها اسمها..

- رجاء.. رجاء.. بعذوبة متناهية - تقول رجاء - ما كان بوسعي إلا أن أقع في غرام... هذا الاسم.

لم تكن رجاء ببيتها.. أخبرتني جارتها أنها لا تعود إلا في وقت متأخر من الليل.. وأحيانا لا تعود.. ومصمصة شفتيها..

نزلت السلم وأنا أخطو مدخل العمارة.. كان التاكسي يقف وتنزل منه رجاء.. «منهكة!» قلت لنفسي.. وأنا أستقبلها بكل عيني.. كانت تضع ورقة نقدية في يد السائق.. غادرت التاكسي دون أن تطالب بالباقي.. عندما رأته

وستارة النافذة تداعب قدميها. كان زمنا جميلا.. لأنه مضى.

حدثها عنه.. ضحكت وقالت أنها الإيديولوجيا وأنه مخجل أن تقع فيها فتاة كبيرة مثلي...

ثم توقفت عن الضحك وقالت بنبرة جادة.. غريبة:

– أتدري أنت محظوظة.. لو أنني كنت أحمل وهما ما في رأسي هذا لما كان هذا هو حالي.. (تناهى إلى سمعنا ضجيج الشباب في الخارج) أتسمعين هؤلاء الحشاشين أسفل البناية.. أتسمعين سعادتهم.. إنهم يغنون.. ويركلون العلب القصديرية وزجاجات النبيذ الفارغة.. إنهم يركلون هذا الوجود البليد..

التلفزيون أمامنا يقدم مرهما للبشرة.. فتيات جميلات.. وألوان. تذكرت شعري.. ثم وجهي.. وتذكرت اللوحة.

سألتنى رجاء:

– ألا زلت ترسمين أوراقا ميتة؟

ارتشفنا قهوة المساء ثم خرجنا لرؤية فيلم في سينما الحي..

– ربما اغتصبنا أحدهم هذه الليلة..

كنا نضحك بسعادة..

رأينا فيلما رومانسيا من بطولة بعض المصريين وبعض المصريات.. بكت رجاء وكنت أضحك من بكائها..

في مساء الغد وأنا أغادر بيتها وقفت عند الباب وشدت على يدي ثم قالت:

– هل سنظل صديقتين.. هل يمكن أن تظلي صديقة لامرأة مثلي؟

– وأنت هل يمكنك أن تستحملي امرأة تعشق الموت والرجال؟

ضحكت وعانقتني وهي تردد: «سأفكر في الأمر».

توقفت الحافلة أمام مقر عمله..

هب مهلا عندما رأني بباب مكتبه.. كنت أفكر أنا أن هذا التهليل مرحلي.. تماما مثل الحب.. عملنا على تفتيت الصمت حولنا.. عشية ممطرة ووجهي حزين..

أخذ في امتداح «إيشاري» البنفسجي الذي يذكره بإيشارب أستاذة الإنجليزية..

سمعته يحكي كيف كان يتصورها عارية كلما استلقى في فراش المراهقة الأولى..

– كانت لها عينا بنفسجيتان.. واسعتان.. كانت الأجل بين كل المدرسات والأكثر أناقة.. بورجوازية جميلة.. لا تستطيع تخيل جوعي.. امرأة لا تشبهك..

ابتسمت.. قلت لنفسي أنه يغارلني.. لم أكن متأكدة من

ذلك.. لكنني فرحت في أعماقي وتمنيت لمس يديه..

– كنت قد تعودت إسقاط ثيابها عنها.. قطعة قطعة.. خلال كل حصّة من حصص الإنجليزية.. أقبع في الصف الأخير وسط استيهاماتي السرية.. يذكرني إيشارب بها.. (شدت الإيشارب حول كتفي.. قطرات المطر تنزل على زجاج النافذة..).

– كانت مدهشة في اختيار ألوانها.. تلك الطبقة لا تتقن نسائها شيئا مثل إتقانهم اختيار ألوان ملابسهم.. وجدت نفسي أضع حقيبتني فوق مكتبه وأخطو نحو النافذة..

أمي كانت تفضل اللون الأبيض.. كانت تعد القهوة.. قهوة العشية.. وكانت السماء تمطر بالخارج.. تماما مثل الآن.. تعقص أمي شعري إلى أعلى بشرائط بيضاء.. وتمنعي من اللعب مع الذكور.. عندما تأتي العشية تخرج أمي باحثة عني.. كانت غالبا ما تعثر علي وقد نفث شعري وضاعت الشرائط.. أما حذائي فتجده مدسوسا في الجيوب الخلفية للسروال.. المتسخ..

أقف أمام النافذة..

أطفال محظوظون يتوجهون إلى المدرسة.. يحملون مظلات زاهية.. انتابتنى رغبة في الخروج.. حولت رأسي نحوه.. اصطدمت ابتسامتي بابتسامته.. فكرت أنه ربما كان يبتسم لشيء قاله.. لم أكن أستمع إليه.. تداركت الأمر بسرعة حتى أجعله يعتقد أننا نبتسم لنفس الشيء.. سحببت الستارة أكثر عن مربع النافذة.. المطر بالخارج يحدث دفئا عندي بالداخل.. كان المارة يقفزون فوق البرك المائية.. ويسرعون مبتعدين عن الأماكن غير المغطاة.. لم يكن الشارع مكتظا كالمعتاد.. رأيت فتى وفتاة يقبلان بعضهما أسفل مظلة سوداء.. «عندما يبدو أننا في العشرين» تقول الأغنية..

عينا على يدي.. كنت أبحث عن يدي فتاة في العشرين لم تكتشف الخدعة بعد.. أصابعي نحيلة.. ومتعبة.. لكنها لا تزال في حاجة إلى الأغنيات..

الفتى يضم الفتاة إلى صدره.. تميل المظلة إلى الخلف.. تسقط.. يغمرهما المطر..

أسمعه يقترب.. يضع يده على كتفي..

– في ماذا تفكرين؟

– في يدي..

يضحك.. أضحك.. ويمد يده يعيد الستارة إلى وضعها الأول..

الخليفة العباسي

سمير عبد الفتاح

قاص من اليمن

البرنامج الذي أشرف الوزير الأول على اعداده. أربع راقصات تلوين كالأفاعي لم ينجحن في إبعاد أثر الكابوس من مخيلته وإن كان أشار إلى الوزير ليضيف واحدة من الراقصات إلى جوار القصر. لم يرتح للعبارات المموجة التي خرجت من فم العراف العجري، فارتفع صوته الأجش - بفعل البرد - آمراً: - يا غلام...

في رواية القاص العشريني، تفاصيل أكثر لذاك اليوم الذي بدأه في حمام السباحة المطل على مخدعه مباشرة. كان يوم عيد ميلاده، لذا نهض عن سريره - رغم نومه القليل - مبكراً لتلقي التهاني وليشهد المهرجان الذي أعده الوزير الأول. ومع خروجه من الحمام أصيب بركام حاد، لم تنفع في إزالته وجبة الإفطار التي احتوت حساء مشبعاً بالبهارات والتوابل. في البداية قرر تأجيل العيد إلى اليوم التالي. لكن هاجس الكابوس الذي يطارده منذ ليل، ومخاوفه من ازدياد الإشاعات حول مرضه دفعه إلى مغالبة البرد، وأحاط جزءاً من وجهه بوشاح قطني، وتصدر المجلس في القاعة الكبرى. ليدخل بعد ذلك الوزراء والأعيان ووفود الممالك المجاورة. وبعد إشارة الوزير الأول بدأ المهرجان.

ومع نهاية فقرة العراف العجري أخذ الصداق يزحف داخل رأسه، فأعطى إشارة إلى الوزير الأول ليعلن عن استراحة قصيرة، تخللها تناول الحلوى. وأثناء ذلك همس للوزير باختصار باقي المهرجان لشعوره بالصداق.

الطبيب أرجع الصداق إلى البرد، وقرر بانتهاءهما مع نومه، أما الجارية التي سألتها فألمحت إلى نبوءة المرأة العجوز التي أشارت إلى صداق

بملابسه المزركشة اخترق الليل بعد الانتصاف بقليل.. خطواته كانت اقرب إلى الحفيف، اختار أكثر الجدران ظلمة ومد ظله فيه.. اتكأ أيضاً بمرفق يده على بروز ناتئ في الجدار، ثم صاح: - يا غلام... وفي الرواية الأخرى كان أيضاً بملابسه المزركشة، ونفس الظل مده على الجدار، لكنه كان محنياً، وصوته لم يكن مجلجلاً وهو يستغيث: - يا غلام...

أما الرواية الثالثة التي نسجها قاص بعد خمسة قرون ففيها أن ملابسه المزركشة حيكت من خيوط حريرية طعمت بخيوط ذهبية، وغلب عليها اللونان الأحمر والأصفر. وأن الصداق كان يغمره منذ الليلة ما قبل الماضية حتى أنه فكر بضرب رأسه بالجدار ليتخلص من الصداق بعد أن أمر بشنق طبيبه الخاص لأنه لم يفلح في علاجه من الصداق. وأيضاً أنه بعد استناده للجدار تلفظ ببعض كلمات غير مفهومة قبل أن تتبين الكلمات بعدها: - يا غلام...

في تالي الروايات الثلاث كان الجسد مسجى وبقعة دم متجمدة تحيط به. لكن هذا الاتفاق تبعه اختلاف في سبب الوفاة، وبالترتيب كان السبب طعنة خنجر مسموم، طعنة رمح، قضيب معدني مدبب شحذته امرأة طوال عشرين عاماً. قبلها بيومين كان يستند على الجدار الحجري. أربع وسائد فصلته عن الجدار، والجواري من حوله والأعيان في الجانب الأيمن يصفقون للنيران التي تخرج من فم المهرج القادم من بلاد العجم. تبعه راشق خناجر، ولم يمهل راشق الخناجر ليكمل رص الخناجر العشر فأشار بضجر لتتوالى بقية فقرات

أن جاءته فكرة استغلال رحلة الصيد لاكتشاف مكيدة اغتياله، وأيضاً ستتاح له فرصة الخلوة إلى نفسه لعدة أيام، فقط جارية أعلمها بمكوته بالمقر السري حتى تأتي إليه بين الحين والآخر. عند انتصاف الليل وبينما هو يطل من نافذه مخدعه على حديقة القصر، خيل إليه أن ظل اختفي وراء الشجيرات الكثيفة. كان يعرف أن القصر من الداخل أصبح خالياً من الرجال. ولم يبق فيه سوى الجواري والغلمان. وحراس القصر في الخارج لن يسمحوا لأحد بالدخول إلا بعد عودة موكب الصيد. فتسلل من مخدعه باتجاه الحديقة، خطواته كانت اقرب إلى الحفيف، وظهره ملتصق بالجدار. وعندما وصل إلى الشجيرات - التي اختفي الظل عندها - انحنى لينظر داخلها، فجأة أحس بشيء حاد يخترق ظهره. فتراجع إلى الجدار وهو يستغيث:

- يا غلام...

سيتزامن مع مؤامرة لقتله. لم يعرف الوزير الأول تفاصيل الكابوس، وإن تسربت شذرات من الكابوس بسبب ثثرة بين الجواري حول امرأة تشد قضيب معدني منذ عشرين عاماً لتنتقم من قاتل زوجها. الوزير أرجع الصداق إلى سهره الطويل وارهاقه من متابعة شؤون الدولة، واقترح الوزير رحلة صيد في منطقة تمتزج فيها الجبال مع الخضرة. بقية يومه قضاه هائماً في جناحه الخاص، بعد أن أمر الجميع بالاستمرار في الاحتفال بالعيد. وفي اليوم التالي لم يختلف حاله كثيراً، سوى أن هيجان أنفه ازداد، وعيناه ازدادت احمراراً من أثر السهر والدموع. الوزير الأول أعلن عند ظهيرة أمس أن الخليفة سيخرج في رحلة صيد وسيعود بعد أيام، ولمزيد من التأكيد خرج موكب الصيد صباحاً بالخيول والكلاب، واقفاص الصقور تتقدم الموكب. بينما انزوى هو في مخدعه السري داخل القصر بعد



التبغ العظيم..

يحيى طالب علي

كاتب من الكويت

خلف زجاج نوافذ المقاهي وعلى قلبه المزيث بالحب ،
القطران ، النيكوتين والذكريات العابرة.
يرى في ورقها المحترق نفسه ، تحترق بسادية ماسوكية.
تحرق النفس الواقعية وفانتازيا الجرائد والصفحات الأولى.
جبال الملفات تطل على الأسلاك والأوراق المبعثرة والأقلام
الزرقاء وقلم أحمر - ساكنون - على المكتب الرمادي
الصامت. ليس حينها لطاحن الحرب صوت يسمع في الواقع
الميت - في فوتوغرافية الحياة. يهرب إلى الصور الجبناء
من المعركة الحامية لأنها صامتة. في الفوتوغرافية يكونون
لأشياء.

وتعطي السجارة بعداً للصورة
فجأة يكون لدخانها الشريف صوت المعركة ينحت ببخوره
الواقعية في صور أولئك - الميتة.
دخان السجارة حي ذو روح عظيمة ، عفيفة تتقي شرور
الجبناء والحمقى بتظاهرها بالجمادية. تحدثني أحاديث
العظمة وأولئك الذين بقوا في الميدان حين حمى وطيس
حياتهم. وعربدوا نصراً بالتبغ - ظفروا فسكروا ظفراً.
يبكيهم اليسوع على سرير الموت - علقت النياشين والأوسمة
على صدور لم تعرف الشجاعة ، أول أكسيد الكربون ،
النيكوتين أو القطران. بل انتصر السامري وخوار عجله في
الراديو وبهاء الذهب على الفضائيات. ويبقى زاهداً يبكي ،
يسبح بكل زفرة ذلك التبغ المقدس. وتعانقه الروح التبغية
السمائية - فيسقط في أحضانها المباركة لقيطاً تنكره أمه
الشجاعة.

«صريختك إذ استصرختني
والمقام المبارك تأوي إلي لأطهر عقلك
من أحلامك السريالية النجسة والبروباجندا القذرة
لتبقى كما أنت..»

تسجد صباحاً للقهوة التركية
يسقط النور على وجهك متخللاً
ذلك الدخان الطاهر
فتبدو قديساً والهالة النورانية تعطر جوّك»

xxx

أسألك
هل كان هاملت مدخناً؟

أسجد صباحاً لقهوتي التركية ، يكفر بممارتها السكر ، لأرى
خلف الفنجان - يرتفع إلى شفتي - صورة سوداء على عدسات
نظارتني الشمسية. وكأنه قديس في أيقونة على حائط كنيسة
قديمة ، يلعب النور بين دخان سيجارته المقدسة ، ليسقط
على وجهه الخاشع ، يسجد للقهوة التركية صباح كل يوم.
يصلي بخشوع - بكل شهقة حزينة ملئها اليأس من الدنيا
والدخان ، يحسبها الأخيرة. يصلي بخشوع - مسيحاً بكل
زفير مؤلم من صدره العامر بالإيمان والسرطان والقطران
والنيكوتين.

حاولت عبثاً الوصول إلى النفس الأول - إلى الروح الجميلة
التي تطرب عروقتك الميتة مع أول نفس من أول سجارة.
عميقة ، تدغدغ أتعس العضلات في الوجه والكتفين ، تلك
التي اماتتها الكآبة والتسليم والفواصل الإعلانية والأحاديث
الجانبية السياسية قبل خطبة الجمعة. أول طعم للسيجارة
في الفم لا يكون كالهواء ، بل يختلط باللعباء ليبرد ، فيكون
كقطع النعناع في الفم ، الحلق والأنف. لطيف ، هادئ ، كوئني
- أغمض عيني - أشهق النفس المقدس بفرحة حتى يلقي
برأسي على كتفي ؛ على مسند الرأس على الكنبية. وكأنني لا
أريد فراقه إذ - ويح قلبي - أزفره فأفتح عيني حزيناً لأحرق
دخان الشفاف الرقيق يختفي بين جزئيات هواء الناس.

إذ أرفع من السجود رأسي ، لأنفاس عبق تلك اللفافة المقدسة
، تنهمر علي عطوفاتها الشفافة. هي القبس عندما يجن
النهار على الزهاد البائسين. وبقبس التبغ يحترق وتعبق
الروح بمقدس بخوره أرى كما يجب أن أرى...

لا يصلب اليسوع ، بل يموت على السرير بغرفة عمومية ،
تساقط كل شعره بالعلاج الكيميائي. لا يصلب اليسوع ، بل
يموت بسرطان الرئة.

لا يموت المدخنون ، بل تقتلهم الواقعية. بشهقاتهم الشجية
تزاح عن قلوبهم الحجب ، فيرون كما لا يرى الناس ، واقعاً قد
غفل عنه الناس. تبا للسامري أعماهم بتلفزيونه ، وقنواته
الإخبارية وتقارير وزارات ومنظمات الصحة العالمية
وأطباء الأجسام وثقب الأوزون.

عندما يجن النهار لا يبقى من سجنائه سوى البخور المقدس
عالقاً في ملابسه.

الحزن تطبعه الشمس بقسوة على الماء على الأسفلت ،
الأرصفت ، جدران قصر السيف ، الكراسي الملونة ، الفناجين

العالم

عبدالله خليفة

قاص وكاتب من البحرين

لا أحد يستطيع أن يتكلم على حسين بكلمة، لأنه لو حدث ذلك، وهو لم يسمع حتى الحديث المشين الخادش لسيادته، فإنه يظهر فجأة للعائب سواء في عرض عام للسجناء، أو في لحظة إنتظار الوجبة، أو في لحظة مرح احتفالية نادرة، فينقض على ذي الحظ السيء، وبعدئذ فإن الرجل لا يمكن أن تظهر ملامحه السابقة، ويتم التعرف عليه بصعوبة بالغة.

اقترب بعض السجناء للحصول على شيء لكن الحضرمي لم يأبه لهم، ووقف حسين على الرصيف الحجري الرملي الذائب وهو يستعرض جسمه، في حين قام الغلام بإدخال ثمار البستان ثم راح يشوي السمكات التي صادها صالح من البحر، بين غمغمة سجناء غير محظوظين وتحيات الشكر والأعجاب من الآخرين.

وألقى الحضرمي نظرة رثاء على السجناء المتجمعين عند ساحة المطبخ، بكتلتهم المخيفة من العضلات القوية والرؤوس الصلدة، وهتف فجأة بصوت عالٍ: (رجال في الأغلال!)، ومضى مقوس الظهر داخلًا إلى زنزانته واسترخى على السرير.

كان العصر مريعًا، النهار ينتحر وراء الأسوار، يأتي الليل فيسود الظلام إلا من شعلات صغيرة، وتبدو المباني الكبيرة المحيطة بالسجن كأنها عمالقة بألف عين تحرق بالكائنات المشوهة المتقرمة وراء القضبان.

صالح وصل إلى ذروة المجد؛ يتخيل حاجته لسفينة كبيرة تبحر به عن هذه الجزيرة الكالحة، وربما يتمكن من بيع بستانه فيها، ليسافر ويعود إلى بلاده. هو بحاجة كذلك إلى جرس ذي لباس ملون يعزف له عزفاً خاصاً ونشيداً أخاذاً. وكم مرة حاول أن يعلم رفيق وهو يمشي مشية عسكرية متوازنة، أخذها حين اشتغل ناطورا. لكن رفيق غبي.

رائحة الشوي مسكرة، والغوري الرابض قرب الجمر يهتز ببخاره ويطلق شاياً أحمر مليئاً بالسكر، وعيون السجناء المترامين على عتبة السيد تحرق بهذا الكأس الممتلئ بالسائل الآخاذ المتوجه بهدوء إلى السرير العرش.

يرى صالح موجات البحر الرقراقة؛ العشب الأخضر الممتد، أسراب الأسماك المتقلبة ببروق ملونة، والبحر

مضى صالح الحضرمي يصعد في الدرب المرتفع، يبدو من الوراء كنورس منتوف الشعر، سقط في مياه معادية وهجمت عليه سرطانات جائعة؛ رجلاًن هزيلتان، وساقان نحيفتان، ثم مؤخرة عظمية اكتوت بالحصى والجوع والامساك، فظهر توارى في ثوب باهت قدر، انتفخ من الهواء، ولكن صالحاً بدا كملك يحكم جزيرة وامتلاً عظمة وأبهة.

وراءه سار صبي يدفع عربة محملة بالخضار والفواكه والأسماك، بصعوبة بالغة وهو يواجه الهواء والأرض العالية. لكنه على عكس قائده الحضرمي كان ممتلئاً، وسيماً، ذا شعر كثيف، وعينين كحلاوين.

العربة زحلت تراباً وحصى، وراحت عجلاتها الحديديتان الصدئتان تغرزان أسنانهما في التراب الضاري، ونجحاً في الصعود، وانفتحت للعربة ساحة واسعة، وبدا عش النسر، بيت الضابط، المتوج فوق صخرة عالية كبيرة، مثل رأس عملاق بشري على قاعدة أسد رابض.

الأجساد المتراخية في ساحة السجن الواسعة، حركتها ضجة العجلتين المعروفتين المميزتين عن عربة البريد الأكثر السرعة والسائرة فوق أربع عجلات مشحمة ومتمينة، ودبت في جثث السجناء المخمرة من النوم والكسل واليأس حياة بطيئة قبيل العصر، حيث تنتظر وجبة المساء قبل الغروب بكثير من الأسى، تلك الوجبة الهزيلة المقتصرة على أعوار مجهولة من النبات أو فلول هاربة من خيوط الدجاج التي تفجر الأمعاء بكثير من الأعاصير في بيت الراحة قرب الأشواك الحديدية وبراميل القمامة.

وصل صالح إلى قلب الساحة مثل فليب ملك الأغريق، وبدا رفيق الولد الباكستاني الذي يدفع العربة بأنوثة قوية مثل الأسكندر، واندفع السجناء المحظوظون إلى ملك الجزيرة ينحنون ويهتفون بخضوع وتقدير، وقام صالح بتوزيع العطايا على المؤثرين لديه، مثل علي البهلوان، وهو رجل ضخم ملاصق لزنزانه يحميه من أي عدوان، أو من أي تطاول على سيادته.

أو مثل جاره الآخر حسين المخرق وهو لص قوي رغم ضعف جسمه الظاهر، ولكنه رهيب، يمزق أي لحم في دقائق بمطواته أو بقبضة يده العظمية المعدنية.

التي تتفجر بالدهن والبياض. وتكسرت العظام وتحطمت الرؤوس بقوة. فجاءته لاحقاً التبريكات، وصرخ أحد السجناء المطلعين بينهم: (عاشت دولة الحرامية!)، في حين كان علي البهلوان ينظر بدهشة وألم.

حين يقرأ عليه إبراهيم بودريس حكايات عنتره من كتابه الأصفر الممزق، في شحوب الصباح السقيفي الأصفر الباهت، كان صالح يحلق مع الخيول الطائرة في السماء، ويعود إلى بلده المتواري وراء الصحارى والجبال، ويظهر له اللصوص والجبان والنسوة الأميرات، وفي حين كان إبراهيم يتأتى في قراءته ويقف طويلاً عند السطور الشاحبة التائهة بين شفتيه الضخمتين، يكون هو قد ملأ البحر بالسفين، وولد نسلًا من العمالقة.

يقرب منه علي البهلوان بجسمه الهائل وعضلاته البارزة وطاقيته الصغيرة الموضوعة على رأسه الكبير، وكان قد طلب من الحضور تهوية المكان، فأنحني على صالح وهمس: (هذا لا يجوز يا أخي، أن ترفع علماً معادياً، أين نخوتك؟ عليك بإنزاله من الغدا!).

كان علي على الرغم من جبروته الذي يتفجر بشكل صاعق على السجناء، ومن أكله الرهيب، حيث يقذف إليه بعض السجناء أكلهم المقرف، ومن حبه الشديد لتهديب السكر من المخزن، إلا أنه كان يعتبر حكيم السجن، ثم أنه قال كلمته بشكل أخوي رقيق، محافظاً على الصلات والأعطيات.

لكن صالحاً كان قد وصل إلى ذروة الحلم، وعرف بأن علياً يغار منه، وهو الذي عاش سنوات طويلة يقترح على السجناء نصائح قانونية فاشلة طالما أضافت سنوات جديدة على أحكامهم، وعاش كالقطط على خيريه، فنهض غاضباً وصرخ: (أجبت يا رجل! ماذا تفعل بجثة الفيل هذه؟! ألا يكفي أنهم قذفوا بهذه الجزيرة في عرض البحر وتركونا على الأعشاب والصخور وما تجود به المياه؟ أذهب!).

كانت قرعة الأقفال تدوي، والعساكر يعيدون السجناء لغيرانهم الحجرية الضيقة، وهبط الليل المخيف بسرعة على المحارة الكبيرة الجاثمة في المياه، ولامس وجهه القبضان وهو يدوي بكلماته الساخرة.

في الفجر لبس إزاره وأيقظ رفيقاً، وخرج من الزنزانة المفتوحة ليمشي بهدوء في الساحة يستقبل تحيات الآخرين ويرد عليها بغمغمة، وجاءت رائحة الخبز المدهون المحمص من المطبخ، لذيدة منعشة في هذا الفجر الجائع، دائماً، كانت بطونهم تصطك مع ظهورهم، وهم يقذفون أشلاء الكوابيس والأحلام والسوائل اليابسة على التراب،

يكلمه ويواسيه ويمدحه، ويهمس له: (أنت الملك!)، فيرد: (لم لا؟! ماذا تفعل أنت هنا غير أن تستلقي على الرمل والصخور؟! لم تعلن أي ثورة ما، وأنا اشتغلت منذ ما لا يخطر لك من زمن. أيها النذل لماذا لا تتحول لسجادة كي أعبر إلى النساء والمدن الحرة?!).

كانت الصخور سلسلة من الجبال في الجزيرة فيما مضى من أعوام ماتت خلفه، والدروب لا تتسع سوى لصديقين متلاصقين، وتصد مثل قذيفة للسماء وتنزل بقوة مظلة ممزقة، وحملت كل تلك الصخور بساعده ورفاقه، وانشقت التلال الحجرية الشيطانية عن طرق أنسية، وانغرس أشجار عملاقة لا ثمر فيها جلبها ضابط أجني متخم، وكان عليه هو أن يفجر الماء وينشر شجر الرمان واللوز والنخيل لكي يشبع الجياع وأطلق العصافير بين الأغصان وفي السماء المحبوسة. لم يتركوه ينشئ ميادين الحمام أولئك السفلة!

يتأمل البحر وهو يغز حريته في ظهور السمك المتلوي من الألم، (خذي! خذي!)، صرخات تدوي في الهواء، (سأعلن دولتي هنا. أنا أقدم كائن عاقل منتج في هذه الحديقة الغناء الآن. مملكة صنعتها بيدي، بشقاء عمري!)، ورأى قماشاً ملوناً يطفو على وجه الماء، منتفخاً قليلاً، يرتعش بالريح الخفيفة، ويدنو من ساقبيه المفتوحتين الضامرتين، ينحني ويلتقط القماش، فإذا هو علم! علم لدولة أخرى، ذي نجوم كثيرة.

ينحني ويصرخ: (شكراً يا إلهي، لقد استجبت بسرعة لأمنيته بخلاف الأمنيات الكثيرة الأخرى. وهذا دليل على أن الدولة الموعودة ستظهر هنا، وأنت ستحميها، كما تحمي هذه الجزر والموج والبشر).

دهش رفيق وهو يأخذ منه السلة المليئة بالأسماك، ويراه يمسك شيئاً غريباً، ويعصر قطعة القماش، حتى نشفت، وراح يبحث عن شيء في مخزنه الكبير الغاص بالأدوات والحبال والسلال، وانتزع حبلاً طويلاً وأدخله في العلم، وذهب لصارية طويلة تزدهي بقامتها بين النخيل السامق، وصعد الخشبة برشاقة صفعدة، وأدخل الحبل في الثقب وانحنى قطعة القماش المبللة، ثم ارتعشت قليلاً وتناثرت القطرات ثم رفرف العلم بقوة!

وقف باستقامة شديدة وأدى تحية العلم. جاءته السمكات المشوية وتل الأرض الأبيض والخضروات والليمون، وراح يأكل بتأن. قال بهدوء مليء بالعظمة: (لقد صرتم أيها الأخوة مواطنون في دولة المساواة والعزة. لقد رفعت العلم، وجاءت دولة الإنسان!). نهض ووزع بعض الأكل وتدافع السجناء على الكائنات السوداء الرقيقة

سجناء آخرين لم يذهبوا للشغل، وتناثرت جملهُ مطراً تائهاً عن الأرض الخضراء، (يا أخوان أنتركهم يستولون على رزقنا؟ هذه أرضي، تعالوا لنمضي لتلك الصخرة العالية.. سنوات طويلة.. سنوات أكثر من شعر ذلك الضابط الصغير. توحدت عظامي بهذه الصخور، وهو لم يخلق بعد في بطن أمه)، تأمل جلسته على الرصيف الرث، قطة جاره البلهوان كانت ترمقه بدهشة.

لم يدِر بالظهيرة، شوته الشمس وهو يرسم نخل بستانه، موعد الغداء حل، وجاء حشد السجناء يهز الأرض، وظهرت الصحون ومدت لتلك الكتل الهزيلة من الأرن، وسمع ضحكات رفيق مع الرجل الذي استولى على أرضه.

جاء أبوه من النخل البعيد، وجد نفسه حملاً في الأسواق، يساعده ذلك الغلام الذي قتله فيما بعد، كان يشتغلان ويعملان ويأكلان معاً، وينامان في تلك الحجرة وسط السوق، قتله بقسوة وهو يحضنه باكياً، صارخاً (لماذا خنتني؟!)، ثم لوعته تلك الصرخة سنوات طوال، وكان يريد وقف ذلك الفيلم الدامي، لكن الشريط يدور والبكرة تتساقط على رأسه أحجاراً ودهساً في الظلام وعملاً ضائعاً، حتى وجد حبه ورفع قلبه راية للعصافير والبركة.

ينهض معفراً بالتراب، أيد كثيرة تنفض الرمل عن جذعه المتهاوي، يصرخ: (لست الملك الوحيد الذي فقد عرشه!)، يلوح بذراعه غاضباً: (ابعدوا أيها الجبناء، لن أعيش مثلكم في هذه الحفرة الحقيرة!)، سار كأنه يتدحرج وتوارى عن الأنظار.

غسلت الصحون، وشرب الشاي، وتدافعت بعض الأقدام نحو أعمالها، رفيق سار وحده يلهو مع الظلال، ويتذكر القصص الكثيرة التي رواها له صالح، والمحبة الغريبة التي يغمره بها، وأحس مع العامل الجديد في البستان بالأسى، وتذكر صرخات صالح ونكاته وألعيه وطعامه.

في أول خطوة داخل الأرض الخضراء رأى جسماً معلقاً، في تلك الصارية الشماء نفسها، والتي كان يرفرف فيها العلم الغريب، الآن يرى صالحاً يتطلع إلى الأرض وقد صار هو الراية، بملايس عسكرية رثة ممزقة ارتفع نحو السماء، لم يستطع أن يؤدي تحيته العسكرية الدائمة، لكنه وقف بصرامة، شامخاً، تدلت يداه وما زالتا تهتران في ارتجافات الجسم التي طالت، وعيناه تحديقان بشجاعة في التراب.

ولم تحدث أي مشاجرة في الفجر، لكن الظهائر والأمسيات المغموسة بالحر والبعوض، فجرت الكثير من الدماء.

انتبه صالح للعريف المسرع نحوه، يعزل ويقوض تجمعات السجناء وهم يبحثون عن أدواتهم ويشربون آخر قطرات شايبهم، حتى انهيار عليه مثل عمود ملح، (أنت لن تذهب للبستان يا صالح، أنت ستكون منظفاً في ساحة السجن. انتهت جنتك!)، وراح يضحك عليه بتشف ساخر.

حدق فيه السجناء بنظرات مثل معرض كثير المرايا، شماتة وابتسامات متشفية، وأسى، ورجاء، وغضب، وحيرة، وعزاءات حارة شفاقة تدفقت، ونداءات متشفعة للإله العادل، ولعنات علي ابليس الملعون.

ولكنها كلها كانت خارجة مثل أيديهم الممدودة، وقبلاتهم المعزية، وانفجرت في نفسه كومة من الأسئلة المشتعلة المتدحرجة، وأطارت جسمه في زوبعة من الشظايا والكائنات الشريرة التي تلسعه في كل مكان، وبدا البستان مثل عرش روما وهو يحترق، وعنترة سقط في فخ التراب، واندفع وراء العريف وبين صفوف السجناء وفؤوسهم المعلقة وراء ظهورهم، ونثار كلماتهم المذهولة، فكان زلزالاً وقع في الجزيرة الضائعة في البحار، واطلق موجات من الماء المجنون، وصرخ (لماذا، لماذا؟ ماذا حدث؟ هذا بستانني..)، رد العريف: (الضابط وصلته إخبارية. رفعت علماً أجنبياً على الأرض. جاءت مروحية في العصر وصورت. جاءت برقيات غاضبة. الضابط اندفع وقطع السعف الطويل الذي أحطت به البستان..).

تجمد على التراب، أشار العريف لإبراهيم بودريس لكي يأخذ البستان، لكنه رفض، فعين آخر مجهولاً فسار رفيق وراءه بحياد غريب.

وجاءت الجملة الأخيرة مقطوعة عن سياق الهواء والجمع: (وأُنزل الضابط العلم، الخرقة التي رفعتها في الجزيرة!). انفجرت ضحكات. وتدفقت الأرجل والتراب وراءها مثل تيار لافح، واندفع صالح هائجا. صارخاً، وأستل فأساً من على أحد الظهور، وتقدم بغضب، (من يأخذ أرضي سأقتله!)، وبعثر السجناء بقوة غريبة، وركض نحو باب سور الخروج، وحاول أن يضرب الشرطي الحارس، لكنه ضربه بقوة بالعصا، وكاد أن يشق جبهته، سقط على الأرض. يمسك التراب الآن بقوة، فيما النعال تمضي، ورفع إبراهيم بحب، ورأى صالح جراداً يأكل عينيهِ، وحدق في جسمه الضئيل الذي سقط من عليه الإزار، وأبصر خدوش الأحجار وأسمك القرش، التي كانت تدافع بضراوة عن مياهها وصيدها، وبدت الليالي الطويلة مثل خرز النجوم المشتت في السماء، ومشى تائهاً، مقترباً من

التحليق بعلو سحابة

بشـرى المقطري

كاتبة من اليمن

طارئا، وبخفه رحى تغرقين كل شيء يخصه: كلامه، صوته، عينيه، توسلاته الصبانية، صمته الممتلئ برائحة اليتيم، دافعة كل الأصوات التي سمعتها إلى منطقة ما من الدهول، فجأة أصبحت تخلطين الأشياء « التي رأيتهـا » مع الأسماء التي سمعتها، مع الملامح « التي تعرفينها » مع الحوادث التي عشتها مع تاريخ العائلة الذي يخصك كخلطة عجيبة وفريدة، فتطلقين الأسماء دفعة واحدة ثم تضحكين من كل المصادفات التي قادتك إلى الخيل.

هل بكى سامي وهو يحضرك معتذراً عن وجوم آخر الخريف لأن الطقس ملائماً كثيراً للبكاء والهجران؟ أنت لم تريه يبكي. أم تراه ابتسم وهو يشيح عينيه عن النافذة التي بدأت مهجورة وحزينة مثلك في آخر النهار؟ أنت لم تشاهده يبتسم! لم تستقر عينيك على شيء، كانت تدور في زمن قديم، زمن كان العالم فيه يدور حولك، ومن أجلك، ولأن الأشياء بدت صغيرة وبعيدة كفاية أهملت النظر في رخاوة المشهد، متخففة من ثقل الاحتفاظ بالذكرى لذا كنت تنقرين بعصبية على عمود السرير كحركة باتت مضحكة لي وأنا أحرق بك من أعلى. كان سامي يحملك بين يديه - هذا ما احتفظت به جيداً كل تلك السنين وأنت تستذكرينها كدرس بليد- وكان جسدك مسروراً- هذا ما ستظلين ترددينه أيضاً لسنوات لاحقة- كشيء قابل للحمل والاحتفاظ. الغبطة التي تولدت فيك خدرت أناملك، وساقك، وقلبك، جعلتك مبهوطة الأنفاس كطفل مدلل يحب الأعالي ويريد الرفقة.

ثم وأنت في منتصف المسافة بين الأرض وسماء الغرفة فكرت بأن الحياة قد تكون معقولة قليلاً إذ استمرت على هذا النحو إلى مالا نهاية، روعة رؤية الأشياء من منتصف المسافة الحياة، ومن آخر العمر تبدو القناعة هائلة وبسيطة كبساطة جلوسك أمام دارك في صباح القرية تحدقين في فنجان القهوة وتهشين أغنامك، كبساطة حياتك كلها التي انفرطت الآن كعقد، لكن بعد مضي وقت شعرت بالريبة من تهالك عروقه النافرة كيد تحاول جرك إلى هوة ما تعرفينها جيداً « هل يكرهك سامي إلى حد طمرتك ».

ربما كنت تخافين ارتجاجك وسقوطك دفعة واحدة كتلك الأوراق، حاولت جاهدة أن تساعديه كأُم ممتنة لابنها قليلاً

ستدركين حالما تحط عيناك على النافذة كفراشة بليدة بأنه لا بد أن يكون الخريف، عيناك مغرمتان بتلك الهشاشة التي يثيرها الريح في الأنحاء: هشاشة روحك الخاوية وأنت ترممينها في أعياد الميلاد، وجهك وأنت تصلبينه في المرأة كل صباح، جسدك أيضاً، أشياءك المعلقة في الجدار..

ستضطرين وأنت تحصين ما ولده الريح فيك من انفعالات بذكر كثير من الأشياء التي رفضت لاحقاً الحديث عنها للنساء المتجمهرات حولك، لكن هذه الهشاشة المفرطة تستحق الإطراء في مساءك حين لا تجيدين سوى الإنصات للانبعاث الغريب لذكرى ما أجهدت في إخفائها لسنين طويلة.

تصيخين السمع لفرز الأصوات وتنضيدها في مخيلتك. يدهشك الاتساق المريب لتدفق الرؤية بين عينيك ومخيلتك ووجوم آخر الخريف، بين ما عشته وتلك الرؤى المتدافعة لحياة كان يجب أن تكون كاملة، ثم كزفرات تنفثينها مع أعقاب سجايرك كلما داهمك الحزن وحيدة..

مجدداً ترفعينه بجهد إضافي خارق: رأسك لأعلى قليلاً لرؤية الأشياء البعيدة وهي تأخذ في الخفوت التدريجي والذوبان من زاوية النظر، تثير فيك لعبة التحديق من أسفل لأعلى حيناً طفولياً كتحديقك من أسفل السلم لغرفة العلية ورؤية الأشياء الكبيرة وهي تصغر في عينيك، يربكك تضاعل الأشياء، لكن رأسك الآن متذمر من كم الدبابيس التي تعقص شعرك المتجدد، فهو مثبت بإحكام الدبابيس وربما العادة إلى أسفل تماماً، تقاومين هذا التعب اليومي وتجبرينه على الاستقامة لتثبت عينيك جيداً بموازاة النافذة..

لكن منذ متى وأنت هنا أيتها الأم؟!

منذ متى والجدار هنا وعينيك؟

منذ متى والأشياء على تكررهما اللطيف تحفر نتوءاً في عقارب وقتك؟

حسب أقوال المرأة التي لا تكف عن الصراخ بأنك هنا منذ أمد طويل، في خريف قديم ربما حين تساقطت أوراق الشجرة « التي لا تعرفين اسمها » والمتجذرة أسفل نافذتك، أحضرك سامي دفعة واحدة مع أشياءك: الباكورة، صرة الثياب، المسواك، والحناء، معتذراً عن إساءات قديمة، وبين عتب عينيه المحببتين وحزنهما تقبلت هذا الوضع الذي لم يعد الآن

وبتعبك العادي، تجاسرت يديك على التشبث بمرفقيه والالتصاق به للأسباب التالية: الاحتماء من النكران، من الهلع، من اللامبالاة، من السبات، من الصمت، من الليل، من العزلة، من الفراغ، من الخوف، من النسيان، من الوحدة، من الجنون، من الخبل، والموت هكذا وحيدة وفارغة، لكزت يديه بدلال أمومي لم تعتادي عليه فطفرت من عينيه نظرة ما: شفقة مضاعفة ممزوجة بقرف قديم لشخصك والتي ستدكرينها لسنوات لاحقة، جعلتك تلك النظرة بلهاء قليلا، وكانت على حدتها كافية لانطفائك بين يديه، لكن صبرك حاول أن يكون مشجعاً، صبرك المدرب على الخذلان الطويل كان يجرب معركته الأخيرة في البلادة، لذا تجاسرت وأنت تحبسين أنفاسك، وتعبك، وقلبك، وكمية هائلة من الخوف الذي بدأ ينسرب كقطرات متعركة من ابطك المتجدد بأن تشكره على هذا الترف.

التشبث، أوه كم هو مخيف يا سامي، مخيف ومقرف؟ هل تريد أن تعرف هذا القرف بدافع الفضول والحب؟ للحظة فقط تدرك أنك جئت في الزمن اللامتيعين الحدث، في الزمن المستقطع من حياة أخرى، ربما حياة ما بعد الموت، هذه الحياة الغير قابلة للتصنيف والتي لا تدخل في جدولة الزمن العادي لأنها تبدأ من نقطة منتهية الصلاحية حيث لا حياة وتستمر في النقصان ما أمكن، أو أنك تفكر مثلاً أنك جئت فور انتهاء حفلة عيد الميلاد، بعد توزيع الهدايا، ونوم الأطفال، أو أنك سرت في الاتجاه الخاطئ فعبرك القطار وحيداً ولم يلتفت لذهولك.

ما هذا المكان يا سامي؟ أعرفه، أذكر رائحته، وهذوه، وأذكر أنني هنا، منذ كم من الخريف، لا أعرف، لكنه خريف قديم، هذه الدار ليست سيئة تماماً، هنا كمية أكبر من الهواء المنعش لمتطفلين مثلنا لحياة ما عادت تكفي، كل شيء مرتب بعناية وضع اللمسات الأخيرة للحياة، كل شيء في وقته المحدد: النوم، الاستيقاظ، الدواء، التلفاز، النكات، وهشيشات الجدات، كل شيء يحدث بالترتيب الأليف للرتابة، بل أنه مدهش بانضباطيته المرهقة.

أعدت على الحياة هنا، في المكان ذاته، في الغرفة ذاتها، وفي السرير المنزوي أسفل النافذة، دون تدمير أقضي ساعات طويلة في الاستلقاء والبلحقة وردم السجائر، لم أعد أضحك من المرأة التي لا أعرف اسمها وهي تهددني بأنك ستأتي، أصبح كل شيء مألوفاً ومنتهياً، وفارغاً.. «ولكن.. حبيبي منذ متى وأنت لا تأتي؟!».

زفرت الهواء الذي اتسع لرئتيك المعطوبتين بالدخان، زفرة وأخرى كنت تحملين جسدك الرخو محاولة عدم الاسترخاء كثيراً حتى لا ترتطمين بالخريف دفعة واحدة. قلبك الذي يعلم الله كم كان يخفق في تلك اللحظة، يشعرك بالحرج أكثر وبالثقل، هذا الثقل الذي أصبحت تخافينه الآن، وترتهنين لنزواته وهو يشدك من قلبك، هذا الثقل الذي جعلك كائناً هشاً وفائضاً عن كل ما حولك، هذا الثقل الذي يعيد لك ضجر النهايات التعيسة، تربتين على قلبك وتتوسلين هموده..

همودك الطويل جعلك تفكرين بكم الأشياء التي كانت متاحة من حولك والتي أصبحت الآن بعيدة، ومن علوك البعيد بدت الأشياء خافتة في آخر العمر، وبحاجة للقرب، هذا القرب الذي لم تفكري به مطلقاً قبل الآن على الأقل، تحددتين مسافة ما، أرضية مدهشة للخذلان حتى تتيقن من هذه العزلة..

كان سامي بعيداً، لم ير خوفك المتدافع كومضات دماء مرتجة في عروقك النافرة، ثم في تغضنات جسدك كآلة عظيمة تصنع الخوف، كل حواسك المجهدة تحتشد في ذلك الضخ الآلي للخوف، تتأزر بقوة وتتناهض مدومة في أوصالك، تسمعين ضجيجها القادم نوحك بثقة، لكنك تحتمين بسامي لتتصقين به خوفاً من اختفاء آخر الأشياء الجميلة التي لن ترينها، هل كان سامي يدرك ذلك الخوف، تلك القشة التي تتمسكين بها حتى لا تفقدن البوصلة..

«ما أقسى الالتصاق بشخص نحبه وكأننا نجعله النسخة الأخيرة للحياة».

هكذا فكرت وأنت تحشرين جسدك أكثر بين يديه، كان جسدك الخائف يحاول الصمود لأطول وقت قد يستغرقه غريق ما في محاولة للامساك بقشة.

جسدك مرة أخرى يصدر تلك الرائحة التي تصيبك بالدوار والهلع، تلك الرائحة التي لا يعرفها سواك والتي تزفرينها في حالات مماثلة حين تكون رغبة الموت هي دفاعك الأخير لقليل من الكرامة والحياة. بدأ جسدك يهتز مرتجاً بين يديه، والخوف يقطر من منابت جذورك حتى أقصى المناطق المظلمة في قلبك ثم يسبح ويحتشد بسيل بارد من العرق تسد عينيك وأذنيك.

تجرات على النظر لعينييه اللتان تعرفينهما منذ أول انبجاس لهما حين كانتا تعقصانك كفرح، التفت له: توسلت المكوث هنا لما تبقى من العمر، كان الالتصاق بالجسد الذي خرج من الجسد الأول أشبه بالاحتماء بآخر ومضة من الحياة ترفعه الآن عالياً كنجمة.

إن حاولي الالتصاق أكثر وأكثر..!

طائرة تبدد لون السماء

يحيى سلام المنذري

قاص من عُمان

والأم لبست نعلها وحملت الترمس وإناء يحتوي على ماء لغسل الكؤوس، وذهبا إلى ناحية الشارع المسفلت حيث زحمة الناس واقفين وجالسين على الأرضية المتربة بمحاذاة الشارع. سؤالان ناوشا رأسه: ما قصة هؤلاء؟ وما الفائدة التي سيجنونها من وقوفهم في هذا الحر؟ حين وصلا إلى هناك إنشغلت الأم بالبحث عن مكان تضع فيه عدة العصير، بينما هو أخذ يبحث عن منفذ لرؤية الموكب، كان الناس مثل أحجار رصت حول الشارع، الرجال يلبسون دشاديش أغلبها يحمل اللون الأبيض والنساء بعبايات سوداء، بينما الأطفال يبدو أنهم غير عابئين بشيء لأن حدثهم الأكبر هو اللعب بالتراب والحصى والكرة. الناس هناك يتجرعون الانتظار والعطش، وقد عرفوا بأن الترمس لبيع «الشربت» البارد. وضعت الأم الترمس على حجر مسطح وبدأت تباع العصير البارد ذا اللون الأسود. وكانت هناك فتاة صغيرة تباع الحلويات للأطفال. وهناك امرأة بدينة عملاقة تباع عصير البرتقال ورجل مسن منحني الظهر يبيع الماء البارد.

كان مصدر رزق أم حمود هو خياطة الملابس النسائية في بيتها، ودائما ما تتذكر زوجها حين دخل عليها منذ سنوات وهي بالغرفة بهيئته العملاقة حاملا على ظهره بندقية عتيقة وحقيبة صغيرة، على الفور أحست بالقلق يسري في فؤادها، لم تتكلم، فقط كانت تحرق في هيئته المزرية تلك، تسجل قامته وتجهم وجهه المتعرق مع تلك البندقية، تخزن الرائحة الكريهة التي تنبعث منها ومن الحقيبة.

نظر إليها بحدة وقال لها:

«إسمعي يا حرمة.. أنا راحل.. حمود أمانة

في وقت الظهيرة كانت جدران البيت الخشبية هادئة لأن الطقس لا يعكر صفوها بالرياح. وكان حمود ببشرته الحنطية يحلم بركوب أرجوحة في حديقة خضراء طقسها بارد ومليء بالرزاق. لكن أمه أيقظته فجأة، فأحس بالعرق يتصبب منه. وقالت له: «هيا قوم.. اليوم موعد الموكب». لم يفهم كلامها ولكن النشاط دب في جسمه الطويل ونسي الحلم والحر، وركض كالأرنب ولبس نعليه. أمرته أمه بأن يأتيها بالترمس الصغيرة التي وضعت في المطبخ. سألها بدهشة: «لماذا؟».

وبعد أن استخدمت لحافها في مسح قطرات العرق من على جبينها أجابته وقالت: «سنملأها شربت⁽¹⁾ الفيمتو.. وقد إشتريت الثلج».

أحس بعطش وتمنى شرب عصير الفيمتو مثلجا، وبعد أن جلب الترمس أضافت الأم وقالت: «هذا سنبيعه للناس الذين سيحضرون لمشاهدة الموكب».

سألها: «ما هو الموكب؟».

«ستعرف هناك». أجابته بسرعه بينما كانت تسكب الماء في الترمس وتخلطه مع قطع الثلج والسائل الأحمر الغليظ، كانت تعمل بنشاط وسرعة، رغم إفتقادها لزوجها الذي رحل منذ سنوات ولم تعرف عنه شيئا. وقد أوهمت حمود بأن أبيه سافر إلى الهند في رحلة عمل وسيعود، وحمود ما يزال ينتظر عودة أبيه من البلاد البعيدة والتي لا يعرف عنها شيئا سوى الحلويات ذات نكهة النارجيل التي تذوقها حينما رجع خاله راشد ذات يوم من الهند.

حمل حمود كيسا به أربع كؤوس بلاستيكية،

رأى الشارع خاليا من السيارات، وهذه أول مرة يشاهد شارعا وحيدا بدون عجلات سوداء وعلب حديدية تسرع وتزأر وتدوس بطنه، وفي الاتجاه الآخر من الشارع كان هناك أيضا سور آخر صنع من لحم ودم، وبعد قليل إنكشفت من بعيد سيارات ودراجات شرطة تقدمت بسرعة وأطلقت صفيرا حادا، لكن المشهد انقطع فجأة لأن أحد الرجلين أخرج رأس حمود عنوة ليجد نفسه خارج السور، لكنه صمم على محاولة اختراق الحاجز البشري مرة أخرى وإن به يحشر رأسه هذه المرة بين امرأتين مكتنزتين تفوح منهما رائحة السمك ليشاهد سيارات كثيرة زرقاء لم يستطع أن يتبين أحد فيها لأنه سرعان ما ركل خارجا، حاول أن يقف ويمشي مرة أخرى باتجاه الشارع، لكنه تعثر بحجر وسقط، فشاهد السماء زرقاء صافية، وقبل أن يستمتع بالمشهد ظهرت طائرة مروحية اخترقت صفاءها، فتبدد لونها واستحال إلى رماد، نهض حمود من سقطته ليرسم صوت أمه تنادي عليه، شاهدها واقفة بجانب الترمس وأدوات العصير، كانت مثل حمامة تدعوه لتحمله على جناحيها وتطير به إلى البيت، إتجه ناحيتها وحمل معها عدة العصير، لكنه لم يلتفت خلفه ليشاهد ماذا سيحدث بعد مرور الموكب وما إذا كان الناس سيظلون هناك في إنتظار شيء آخر أم سيعودون إلى بيوتهم سعداء، كل الذي يعرفه الآن بأنه موجود مع أمه بأمان، يعودان إلى البيت لكي يشعلا السراج بسائل الـ«حل تراب»^(٢)، لإبعاد كمية ولو قليلة من الظلام. إنتابته سعادة مؤقتة حينما تذكر بأن أبيه سيعود وسيجلب معه هدية السفر إلى جانب الحلويات الهندية. ومع كل خطوة يخطوها يشعر برغبة قوية في احتضان أمه.

هوامش

(١) الشراب أو العصير

(٢) سائل الكيروسين

عندك.. كلها كم شهر وأرجع.. لا تخبري أحد».

أغلق الباب وراءه ورحل، تركها مع ولدها الصغير، ولكنها ما زالت تتساءل لماذا لم تدمع عينها في ذلك الوقت؟ رحل ولم يرجع حتى الآن، ربما بلعه البحر، وربما خطفته حورية جميلة وعاش معها على ضفاف الشواطئ الهندية.

كان حمود متلهفا لرؤية شكل الموكب، والشربت بدأ ينقص وينقص وكأنما الشمس هي التي تشربه، وبإلحاح شديد شرب آخر كأس من «الفيتمو» وأحس بأن كل شيء أصبح باردا، بعد ذلك جلست أمه مع أخريات فرش التراب تحت ظل شجرة. بدأ يبحث عن منفذ ولو صغير بين الأحجار البشرية المتراسة ليكتشف الموكب، حاول أن يجد ثقباً يمر منه، وهو يتساءل: «هل ينتظرون فلوساً؟». سمع رجلاً يتحدثان عن موعد مرور الموكب وأن هناك ضيفا كبيرا، كان جدالهما صاخبا، فالأول يزعم بأن موعد الموكب بعد نصف ساعة والثاني يؤكد بأنه لم يتبق سوى عشر دقائق فقط. ثم حدثت جلبة صاخبة بسبب سقوط بائع الماء، تنبه الجميع للحدث وعلى الفور جاء رجل قوي يشبه الثور حمله كطفل نائم وأودعه داخل سيارة «بيك أب بو غمارتين» كانت تقف قريبا من التجمع، ثم صنعت غيمة من الغبار بعد أن ولت بسرعة بعيدا عن الشارع المسفلت. انتزق قلب حمود من أثر سقوط الرجل الضعيف وتمنى أن لا يكون قد فارق الحياة، وقد تذكر الآن بأنه رغم وجهه المتغضن فقد كان كثير الابتسامات. ثم سمع حمود صوتا جهوريا يقول: «مسكين.. سقط بسبب الشمس والوقوف»، وبقلق توجه حمود بنظره إلى أمه التي جلست تحت ظل الشجرة فاطمأن عليها.

وفجأة ساد الصمت بين الرجال والنساء وتحولوا إلى أصنام، بينما استمر الأطفال يعزفون المرح والصخب، أيقن حمود على الفور بأن تلك هي إشارة وصول الموكب إلى منطقته، وبسرعة نجح في إدخال رأسه بين رجلين، ومن هناك

رجل في الظلام

سعيد محمد الحمادي

قاص من اليمن

يتخيل ظل شجرة بأنه انسان قادم نحوه او وحش يريد الانقراض عليه، لوح بعصاه الى الأعلى، وسرعان ما يكتشف انه ظل شجرة او احد الطيور الليلية تطير من شجرة لأخرى.

بدأ يجمع قواه وتثبيت خطواته ليكون أكثر مراساً. كان يتذكر والده عندما كان في أوج قوته وتلك الحادثة التي حصلت له، عندما كان يمشي في منتصف الليل والظلام يحيط به لا يكاد يرى شيئاً.

وأنه كان متمرساً المشي ليلاً وكان يحب ذلك لان معظم أعماله يقضيها في الظلام. في تلك الليلة الحالكة الظلمة وثب أمامه نمر وقف أمامه بشجاعة ولم ترتعد فرائصه وقف أمامه ليميز نوعه وما هي الطريقة التي سيتعامل بها معه. كان يلبس قميصاً أبيض ومعطفاً كاكيا ذا لون رمادي، الخصر معصوب بحزام عريض وسيف معلق من الجهة اليسرى استل ذلك السيف بيده اليمنى، أخذ يلوح به في الهواء يميناً وشمالاً كان السيف لامعاً بحيث تستطيع رؤيته في الظلام وساعده على ظهوره النجوم التي بدأت تضيء في السماء تقدم النمر ببطء مكشراً عن أنيابه، يريد الانقراض عليه لكن لمعان السيف منعه من التقدم أكثر، فكلما دار حوله استدار الرجل نحوه وهو ممسك سيفه، كان النمر يتحين الفرصة لأن يقلت السيف من يد الرجل، أو تخور قواه فيسقط أرضاً، كان يعلم في داخله ان الرجل لا يخشاه، وانه يريد الفتك به، كانت رائحة الرجل تصل الى أنفه وبهذه الحالة يستطيع تمييزه، هل هو خائف أم شجاع، وهل يريد القتال وعدم الاستسلام، كان الرجل يرى الموت أمامه، ولكن اصراره على الصمود وعدم الاستسلام جعله أكثر ثباتاً، فكلما تقدم نحو النمر ازداد الرجل شجاعة وجراً للوثوب عليه سنحت الفرصة للرجل ورفع صوته ليصل للمنازل القريبة لانقاذه، وقد هب

قام من مجلسه أطل برأسه من النافذة، كان الظلام الدامس يعم كل شيء، الاشجار والأغصان تمرجحها الرياح فكر، هذه الليلة حالكة السواد، يبدو ان الليل في منتصفه والقمر والنجوم مختفية حجبتهما السحب السوداء، والعمل الذي بدأت به في النهار يجب اكماله في هذه اللحظة. إذن ما علي سوى أخذ عصاي المعكوفة فهي من شجرة الحنقص، فقد استغرقت مني وقتاً طويلاً لانتقائها من جذع الشجرة وكيها فوق النار حتى تتساوى حدباتها، ولقد دلكتها بالسمن البلدي حتى صارت تلمع، واصبحت قوية كالحديد.

سأخذ معي ايضا الكشاف اليدوي ليضيء لي الطريق.

أمسك عصاه بيده اليمنى والكشاف بيده اليسرى، خرج من منزله ابتعد عنه كثيراً، رياح الشتاء تهب يسمع هديرها، ساورته افكار ما الذي جعلني اخرج في هذه الساعة المتأخرة من الليل؟ هل العمل يتطلب انجازه لهذه الدرجة؟ لقد كنت مستلقياً في الفراش هادئ البال! كاد النوم يغلبني يا لها من هواجس، والآن ماذا لو تقابلت مع أحد الوحوش؟ ماذا سأفعل؟ كان يمشي سريع الخطى، يرفع عصاه قليلاً عن الأرض ثم يخفضها حتى يسمع وقعها، لتكون له أنيساً يده اليسرى قابضة على الكشاف ومسلطاً الضوء أمام قدميه كان يسمع تكسير الاحجار تحت قدميه، كان يرتدي معطفاً وجلابية تصل الى أخمص قدميه ورغم هبوب الرياح في الشتاء الا ان الاجواء لم تكن باردة! فقد لطفها كثرة اشجار السدر المتناثرة على طول الطريق وفي اطراف الحقول، اما الأرض الصالحة للزراعة فقد كانت قاحلة، لأن موسم الامطار لم يحن بعد وكذلك شحته في هذا الفصل من السنة، اصبح تفكيره منصبا على الطريق المتعرجة والممتلئة بالأحجار المتناثرة، وكثيراً ما كان

سنتيمتراً وينمتهك مخالب قوية في يديه أحس بالرجل عندما صعد الى الشجرة فاندفع نحوه بلمح البصر دار حول الشجرة دورتين، ثم انطلق بسرعة قصوى، ثم عاود حاول الصعود فلم يسعفه ثقل جسمه وعضلاته القوية على التسلق للشجرة حيث هي مرتفعة بجذورها عن الأرض زار بأعلى صوته، كاد الرجل ان يسقط من الخوف، دار حولها كان الرجل ممسكاً بأحد الفروع بقوة، تشنجت أعصاب يديه كان قلبه يخفق بشدة، فكر لو انه ظل على هذه الحالة لانهارت قواه، ولسقط أمام الأسد، كان الشال مربوطاً حول رقبته، لفها بفرع الشجرة وربطها جيداً بحيث تساعد على عدم السقوط، هدأت نفسه قليلاً، لكن الاسد كان مصراً على عدم مبارحة المكان، فكان يحفر بمخالب يديه حول الشجرة زار مراراً دون جدوى، لاح الشفق في الأفق، الظلام ينزاح امامه، أدرك انه لو بقي مدة اكثر من اللازم في هذا المكان فسوف يمك به غادر المكان، بينما كان الرجل قد فارق الحياة من شدة الرعب.

رجال كثيرون نحوه، وما ان رآهم النمر حتى ولى. تذكر تلك الحادثة وأصبح أكثر مراساً ورفع رأسه لآعلى وتقدم بخطوات قوية، رفع صوته بالغناء، لم يكن يحفظ كلمات الاغاني وانما يخرج نبرات صوته بالألحان لأن اللحن الذي يخرج يتناسق مع تلك الكلمات التي يتذكرها. لان عقله الباطن لم يتح له نطقها، شيء ما كان رابضاً فوق الشجرة رفرف بجناحيه بقوة، اهتزت الاغصان انحنى نحو الأرض التقط حجراً، قذف به نحو الأغصان تحركت معظم فروع الشجرة فزعت عدة طيور وطار وتحت مرة أخرى، تحرك الى الامام بخطوات ثابتة ن سمع وقعاً لأقدام في الخلف قال: لابد ان يكون حيواناً مفترساً جاء في هذه الساعة المتأخرة إذا لابد من الحيلة والحذر، اندفع الى الامام بأقصى سرعة صعد فوق أقرب شجرة، كان القادم له رأس دائري، وشعر كثيف في رأسه حتى رقبته، العيون سوداء براقه داكنة كانت يداه الاماميتان مرتفعتين قليلاً عن قدميه الخلفيتين كان له ذيل بطول خمسين



من أعمال الفنان جورج رواليت - فرنسا

يوم في أحد سجون السويد

فرج بيرقدار

شاعر من سورية يقيم في السويد

عن «ماريافرد» وعن السجن وأراني صوره عبر الأقمار الصناعية، كما حدثني عن زيارته الأسبوعية شبه الثابتة للسجناء منذ أصبح عضواً في جمعية رعاية السجناء قبل سبع سنوات، ثم أخذني إلى المستودع الذي تربض فيه طائرته، وشرح لي الكثير عن الطيران الشرعي، وحاول جاهداً إقناعي بمرافقته في إحدى طلعاته.

يقول: ابنتي لم تعد ترافقني. إنها تفضل الطيران بمفردها، ولكن صدقني أن تطير مع رفيق أجمل بكثير من أن تكون بمفردك. أعرف أنك خائف لأنك لم تجرب الأمر بعد... الطائرة أمينة جداً، وسرعتها لا تزيد عن ٩٠ كيلو متراً في الساعة، ويمكنك أن تلتقط صوراً مذهلة من الفضاء. ستقتنع معي لاحقاً.. صدقني ستقتنع، ولكن علينا الآن التحرك، فبعد عشر دقائق سيكون قس الكنيسة وبقية أعضاء لجنة رعاية السجناء في انتظارنا عند باب السجن.

هناك قدمني «أندرش» إلى «أللينور» رئيسة اللجنة وإلى بقية الأعضاء. سألته عن قس الكنيسة، فضحك عالياً وهو يقول: «أللينور» هي القس ورئيسة اللجنة. لقد فاتني أن أخبرك بأن من حق المرأة في السويد أن تكون راعية كنيسة.

أعطتني «أللينور» فكرة عامة عن خطوات الدخول، ثم قالت: نبدأ الآن. ضع بطاقتك الشخصية في هذه الكوة وذلك لتسجيل بياناتها أو تصويرها، وبعدها ستري كيف سيفتح الباب تلقائياً لتتجاوز السور في اتجاه المدخل الرئيسي للمبنى. الدخول فردي، ولكن لا تقلق، هي خمسة أبواب متتالية كما قلت لك، إلا أنه لا يفتح الباب التالي ما لم يغلق الذي قبله، والتفتيش

دعيت رفقة عدد من أعضاء نادي القلم في السويد إلى بلدة «ماريافرد» لزيارة قبر الكاتب الألماني «توشولسكي»، الذي كان لي شرف الحصول على الجائزة التي تحمل اسمه.

في طريقنا إلى المقبرة شاهدت بناء ضخماً في وهدة محاطة بغابات مترامية. سألت مضيفي «لينرت شفيتس» عنه فقال: هل حدسك كسجين سابق هو ما أيقظ سؤالك؟

قلت: لعله الفضول وجمالية الموقع. قال: حقاً لقد اختاروا واحدة من أجمل بقاع المنطقة وبنوا فيها هذا السجن.

أوشكت أن أسأله إن كان سجيناً سياسياً أم قضائياً، ثم تلعثمت قليلاً وأنا أعيد ترتيب السؤال عما إذا كانت القوانين في السويد تسمح لواحد مثلي بزيارة هذا السجن.

ابتسم بطمأنينة وهو يقول: بعد أن نستمع إلى كلمتك في المكتبة سأعرفك إلى شخص يدعى «أندرش»، هو مهندس ميكانيك في مصنع للسيارات، ولكنه في الوقت نفسه عضو في جمعية رعاية السجناء، وأظنه يمكن أن يتدبر أمر الزيارة.

في المكتبة أخذ «أندرش» اسمي ورقمي الشخصي، وبعد شهرين أبلغني بموافقة السلطات على زيارتي للسجن، ولاحقاً قام بترتيب كل ما يتعلق بالزيارة والموعِد وبطاقات السفر، وفي اليوم المحدد أقلني بسيارته من محطة القطار في «ماريافرد» إلى بيته، حيث أعدت زوجته الاسبانية مائدة فيها الكثير من ذوق الشرق وحرارة مضيفيه.

أفكار «أندرش» ومعلوماته حاضرة، واضحة، متسلسلة ومبوبة، ويتحدث رشا. قدم لي نبذة

المبنى الواقع في منتصف الباحة فهو المطعم، وفي داخله قاعة لقاءات مخصصة للكنيسة، وفيها نلتقي بالسجناء ونستمع إلى مشاكلهم ونحاول حلها.

تتدخل «أللينور» لتقول: صحيح أن القاعة مخصصة للكنيسة، ولكن من حق أي شيخ أو إمام أن يستخدمها للقاء السجناء الراغبين، وكذلك الأمر مع الحاخام أو أي رجل دين إذا كان هناك سجناء من نفس الدين يرغبون في لقاءه.

قلت: وهل حدث ذلك.
قالت: حدث مراراً أن حضر شيخ مسلم من ستوكهولم.

في القاعة أبلغني «أندرش» أنهم بالاتفاق مع إدارة السجن قسموا السجناء، الراغبين في الحضور، إلى ثلاث مجموعات، لكل منها مدة ٩٠ دقيقة من أجل اللقاء باللجنة والاستماع إلى بعض الأغاني التي أرسلت إليهم كلماتها مسبقاً وسيرافقهم فيها القس «هيلموت» على جيتاره،

آلي عبر الغرف المغناطيسية.. إنها تماماً كما في المطارات.

تجاوزت السور الأول. سور اسمنتي شاهق، يليه بعد بضعة أمتار سور من قضبان حديدية مغطاة بشبك معدني.

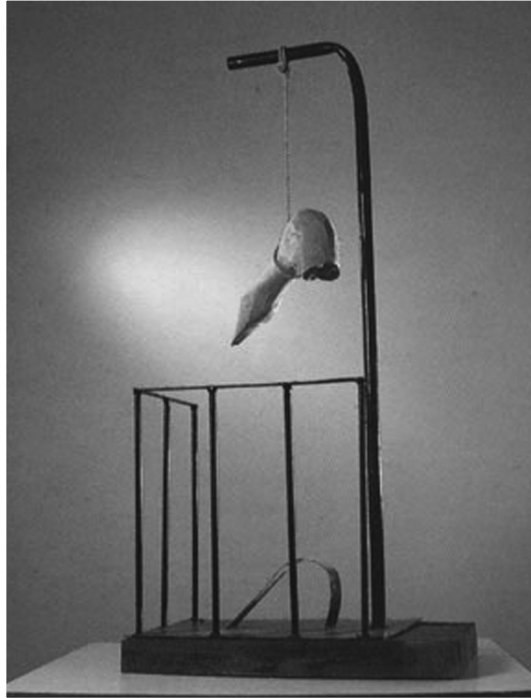
تذكرت أسوار سجن «تدمر» و«صيدنايا» في سوريا، ولكنني حاولت التملص من ذاكرتي مركزاً انتباهي على الأبواب ونظام عملها المختلف.

بعد دقائق تجمّعنا في البهو الأخير، ومنه دلفنا إلى باحة السجن.

تولى «أندرش» الشرح:

كما ترى يتألف السجن من خمسة أقسام أو تجمعات سكنية، في كل قسم ٢٥ زنزانية. لكل قسم باحته وحديقته، ولكن هناك ساعات حرة للتجول في الباحة الرئيسية وفي ما بين الأقسام.

الباحة الرئيسية تضم ملاعب رياضية ومكتبة للمطالعة وورشات عمل وتدريب.. أما ذلك



من أعمال الفنان أيوب ملنج - عُمان

السياسي يمتلك غالباً استعداداً أو لياقة ذهنية وأخلاقية ونفسية هي في الغالب أوفر مما لدى السجين القضائي.

اعتذرت «أللينور» من المجموعة الثالثة، معلنة أن برنامج الزيارة يوشك على الانتهاء، فتزاحم السجناء على وداعها بعناقات أو ضمات سريعة «على الطريقة السويدية» فيها الكثير من المحبة والخل والاحترام والامتنان، وهي تعدهم بأنها لن تتأخر الأحد القادم، وإن كان هناك أي ضرورة طارئة فإنهم يعرفون رقم موبيلها.

«أللينور» أم الجميع. لم يحل شبابها وجمالها بينها وبين حس الأمومة الطاغى الذي وزعت منه على كل من حضر بدون أن ينقص منه شيء.

السجناء يعرفون أن «أللينور» قادرة على حل مشكلة أي منهم، عبر الإدارة أو الكنيسة أو لجنة رعاية السجناء. من ليس له أهل فهي أهلها، ومن لديه مأساة فهي المواسية، ومن لا تكفيه نقود السجن لأسباب خاصة أو طارئة تدبرت له أمر تغطية تلك النفقات.

قالت لي «أللينور» إن سجن «ماريافرد» مخصص لمن ليس لديهم إقامة دائمة أو جنسية سويدية، ما يعني أن معظمهم بلا أهل في السويد، ولهذا يتوجب عليها أن تقوم هي واللجنة بدور البديل قدر المستطاع.

فجأة، وكما لو أنها استشعرت فائضاً أمومياً، سألتني عما إذا كان في سوريا سجناء ليس لهم أهل، وعمن يعتني بهم في هذه الحال.

قلت: في السجون القضائية هناك ما يسمى «لجنة رعاية السجناء» ولكنها ترعى السجناء بطريقة سورية وليس سويدية، وحسب تجربتي لمدة يومين في سجن «حمص» المركزي، فإن لجنة رعاية السجناء تهتم بالدعوة «الكافتيريا» التي تباع السجناء سندويشاً وشايًا وقهوة وبعض الضروريات بأسعار مشابهة لأسعار السوق ولكن بنوعية أدنى، وأحياناً تباع أو تسوق لهم مشغولاتهم من الخرز وغيره بأسعار لا تزيد

ثم تلقي «أللينور» عظة مختصرة، وبعدها.. نظر إلى بنوع من المحبة الماكرة، فقلت: حسناً، وبعدها؟

قال: سيكون رائعاً لو تحدثت إليهم لبضع دقائق عن كتابك الذي قرأه بعضهم، أو عن تجربة سجنك أو أي شيء ترغب في الحديث عنه. قلت: لم تبلغني أن في إمكاني التحدث إلى السجناء، وبالتالي لم أحضر نفسي لمثل ذلك. قال: أعرف أنك لست بحاجة للتحضير من أجل حديث مع سجناء، وأعتقد أن حديثك من دون تحضيرات يمكن أن يكون أكثر حرارة.

بعد لقائي مع المجموعة الأولى والاستماع إلى أسئلتهم وانطباعاتهم، انتهت إلى أن حديثي كان أشبه بدعاية لصالح سجنهم، فقررت تعديل الأمر مع المجموعتين اللاحقتين، مركزاً على مغزى السجن وفلسفته وآلياته ومفاعيله، مشيراً إلى أن السجن هو السجن، إن كان في سوريا أو السويد أو حتى في الجنة، وأنه في أفضل أحواله نقيض للحرية، ويميل إلى إلغاء معنى السجين وإمكانيته على الفعل، الأمر الذي ينبغي على السجين مقاومته من خلال اجترار أو خلق أو إنتاج فعل ما أو معنى ما، على الصعيد النظري أو التأملي أو الفني أو الأدبي أو المهني أو الرياضي إلخ.

ولكن أسئلة السجناء اللاحقين لم تتغير كثيراً، بل إن السجين الروسي، الذي تخرج من إحدى الجامعات السويدية خلال سنوات سجنه، وقرأ الترجمة السويدية لكتابي عن تجربة السجن، كان يصر على جري إلى حقول المقارنة بين السجون السورية والسويدية، وأنا لم أكن راغباً في أي مقارنة من شأنها أن تطمس جوهر ما يمثله السجن في حياة السجين وفي مستقبله عبر مفاعيله التي لا ينتهي تأثيرها بانتهاء مدة الحكم.

وإذا كان ذلك ينطبق على السجين بصورة عامة، فإنه بالنسبة إلى السياسي يأخذ أبعاداً أقسى وأكثر تراجيدية، رغم قناعتني أن السجين

مساحة الزنازين القديمة ستة أمتار مربعة أما الحديثة فعشرة أمتار، ولكن التجهيزات نفسها. فتح باب إحدى الزنازين قائلاً: هذه زنزانه حديثه، ولكني سأريكم الزنازين القديمة في الجانب الآخر من الباحة.

سألته إن كانت كل السجون في السويد تحتوي على نوعين من الزنازين، فقال:

لا.. مساحة الزنازين في السجون الحديثة كلها عشرة أمتار، ولكن هذا السجن قديم، وكان يتألف من قسمين أو جناحين، أضيف إليهما منذ سنوات ثلاثة أقسام حديثة.

قلت: وكم سجيناً يمكن أن تضم الزنزانه؟

قال: كما ترى.. فيها سرير واحد، ولا أظنها تتسع لأكثر من ذلك.

أطبقت على ذاكرتي بأقصى ما أستطيع، متمالكا أو موجها ما ينزف منها إلى داخلي فقط. قلت: ولماذا تسمونها زنزانه وهي في الحقيقة غرفة؟

قال: ولكنها أصغر من غرفة عادية، ويعيش فيها السجين وحيداً.

قلت: ما هي الخدمات التي يحصل عليها السجين في هذه الزنزانه؟

قال: كما ترى.. سرير فردي بطول ٢٠٠ سم وعرض ٨٠، بالإضافة إلى خزانة لثيابه، وخزانة لكتبه التي يستعيرها من مكتبة السجن وصحفه التي يمكن أن يشتريها إذا رغب ويحتفظ بها، وطاولة مكتب صغيرة، وتلفزيون.

قلت: أي قنوات يمكن أن يشاهدها في التلفزيون؟

قال: كل القنوات السويدية مضافاً إليها أهم ١٨ قناة في العالم.

قلت: إذا كان عندكم سجين عربي فهل يستطيع أن يرى قناة عربية؟

قال: يستطيع أن يرى الجزيرة.

قلت: ولماذا الجزيرة وليس غيرها؟

قال: لا نستطيع الاشتراك في كل القنوات، وقد سألت السلطات عن أشهر وأهم القنوات العربية،

كثيراً عن سعر الكلفة، كما تهتم اللجنة بأمر خطبة صلاة الجمعة المسجلة على شريط وتتكرر أسبوعياً إلى حد أن أحد السجناء، الذين يعانون من وضع نفسي أو عقلي محزن، ألقى الخطبة عن ظهر قلب قبل بدء الصلاة بساعة أو أكثر، وقد فوجئت عندما سمعتها من المسجلة أنها كانت حرفياً كما سمعتها من السجين، مع فارق أن صوت السجين كان حاراً ورخيماً حقاً، على عكس صوت الشريط.

اتسعت عينا «أللينور» حزناً واستغراباً.

قلت: أنا آسف «أللينور» على ما أورثك حديثي، ومن الأفضل أن أتوقف.

قالت: بل أرجوك أكمل.

قلت: أما في السجون السياسية فليس مهماً إن كان للسجين أهل أم لا، وقد كنت واحداً منهم، ولي أب وأم وخمسة أخوة وثلاث أخوات وابنة، ولكن لم يكن مسموحاً لأحد منهم أن يرعاني أو يراني خلال أول ست سنوات من اعتقاله، وأخي الأكبر أمضى أحد عشر عاماً بدون أن يسمح لأهلي بمعرفة أي شيء عن مكان اعتقاله، وهناك سجناء أمضوا أكثر من ذلك بكثير.

اغرورقت عيناها وهي تضع يدها على كتفي لتقول: أشعر بالذنب أمام كل ذلك، ولا أدري ما الذي يمكننا فعله.

سمع «أندرش» الجزء الأخير من كلامها، فقال: في إمكاننا الكثير.. ما زال أمامنا لقاء الإدارة لتأذن بفتح إحدى الزنازين. صديقنا يريد أن يراها من الداخل، وأن يرى غرفة الزيارات أيضاً.

أرسلت الإدارة برفقتنا أحد موظفيها. كان مدججاً بكامل عدته من مفاتيح وبطاقات إلكترونية للأبواب، ولاسلكي و«كلبشات» وما لا أدري.

رحب بنا وبدأ الشرح على الفور: هنا مبنى الإدارة، وأمامنا هنا على اليسار المدخل إلى غرف الزيارات، ولكني سأريكم الزنازين التي على اليمين أولاً. هناك نوعان من الزنازين، قديم وحديث. هما متشابهان ولكن المساحة تختلف.

لأتذكر أن عمر حالة الطوارئ فيها الآن يقارب أربعة مؤبدات في سجون السويد. قلت في نفسي: ليته حالة مؤبدة وليست حالة طوارئ.

ربما كان صوتي مسموعاً، فقال لي المرافق: لم أسمعك جيداً.

قلت: لا.. لم أقل شيئاً مهماً.

قال: حسناً.. ولكن ألا ترغبون في رؤية غرف الزيارات؟

قلت: نعم، ولا سيما أنني أنتظر زيارة.

نظر إليّ مبدياً أنه لم يفهم شيئاً، فأبلغه «أندرش» أنني أمزح، وأني كاتب وسجين سياسي لأربعة عشر عاماً في سوريا.

فتح باب إحدى غرف الزيارات وراح يشرح شروط الزيارة:

هنا الأمور دقيقة. السجين وزواره يخضعون لتفتيش إلكتروني دقيق قبل الزيارة وبعدها. وأحياناً يمكن أن يكون هناك كلاب مكافحة المخدرات خلال عملية تفتيش الزوار.

– وكم هي مدة الزيارة؟

– ساعة واحدة أو ساعتين، وذلك حسب الظرف أو عدد الزائرين. أما بالنسبة للقادمين من أماكن بعيدة فيسمح لهم البقاء نصف يوم وأحياناً يوماً كاملاً.

في السجون المغلقة تتم الزيارات في غرف خاصة.

أما في السجون المفتوحة فإنه يسمح للسجين استقبال الزائرين في الجناح الذي يقيم فيه، ولكن في بعض السجون الكبرى هناك شقق خاصة للزيارات بإمكان السجين أن يبقى فيها سوياً مع عائلته فترات أطول، وتلك الشقق مجهزة بصورة مناسبة للهو الأطفال وألعابهم، وليس فقط بمثل هذا الركن الصغير الذي تراه.

سألته: وما هي وتيرة الزيارات؟

قال: يمكن أن تكون أسبوعية أو متى يشاء الأهل والأصدقاء.

يا إلهي.. أي سجون مفضوحة هذه؟!

يرحني أن لا أحد يعرف بما أهجس، فأضفت:

وكانت استقصاءاتها تشير إلى الجزيرة.

قلت: وإذا أراد السجين أن يتصل بأهله فماذا يفعل؟

قال: حين نعود إلى الإدارة سأريك مكان الهاتف. لا تعقيدات في الاتصال داخل السويد، ولكن الاتصال خارجها يقتضي أن يبلغ عنه السجين قبل يوم على الأقل وأحياناً قبل عدة أيام، وأن يدفع فاتورة اتصاله.

لحسن الحظ أن لا أحد ممن حولي كان يعرف ما كنت أفكر فيه تلك اللحظة، وأي مقارنات وعنفات جهنمية كانت تدور في رأسي.

قلت: هل لديك فكرة عن طبيعة الجنج أو الجنائيات وأيها أكثر تكراراً في هذا السجن؟

قال: قرابة ستين في المئة مخدرات.. سائقون من خارج السويد، تضبط معهم على الحدود كميات مخدرات، وهناك تهم أخرى كالسطو أو السرقة أو الشجارات، وتهمة قتل واحدة.

تذكرت حينها لقاءاتي في قاعة الكنيسة مع بيير اللبناني المحكوم سنتين، وهو سعيد بأنه بقي له أربعة شهور ليعود حراً، وصالح التونسي الذي قال لي: شعوبنا محترمة ولكن حكامنا بائسون، ولؤي العراقي الذي يعتبر أنه تورط مع سائق باص من بلدياته خلط له أرض السويد عسلاً مع طحينة (الأسماء هنا ليست حقيقية) والفيتنامي الذي قال لي إنه خسر انتماؤه السياسي بسبب حماقة تتعلق بهجرته، والنيجيري الذي قال لي: لست نادماً على شيء سوى أن تهمني تجعلني خجلاً من نفسي، وشخص يبدو أفريقياً، سألني كثيراً عن تجربتي في السجن، وحين سألته عن حكمه، قال إنه يفضل أن لا يجيب، وقد أخبرني زملاؤه بأن حكمه طويل لأنه قتل زوجته.

قلت: كم هو حكمه؟

فقالوا: طويل جداً.. معظمنا محكومون ما بين سنتين وأربع ولكنه محكوم مؤبد.

سألت مرافقنا: كم هو حكم المؤبد في السويد؟

قال: على الأقل ١٢ عاماً وأحياناً يتجاوزها. لا أدري لماذا ذهبت تداعياتي إلى بلدي الأم،

يمكننا من معرفة مكانه. كما أنه قبل انتهاء حكمه بفترة يمكن له، إذا كان سلوكه خلال فترة سجنه عادياً، أن يقيم خارج السجن في مبنى مجاور، ربما رأيته قبل دخولك إلى هنا، إنه على اليسار في أول الغابة، حيث يمارس السجين حياته وهواياته بصورة حرة إلى حد كبير. كدت أختنق من شروحه المستفيضة، فطلبت من «أندرش وألليثور» أن نتحرك بسرعة إذ ينبغي أن لا أتأخر في العودة إلى ستوكهولم. ودعت «أندرش» عند باب محطة القطار، ودخلتها آمناً ومتعباً وحزيناً. أشعلت سيجارة وتمشيت على الرصيف محاولاً التخفف مما علق بي من شلاشيل الزيارة. تبعني فتاتان لتسألني الصغرى: هل يمكن أن تكون لطيفاً وتقدم لنا سيجارتين؟ سألتها عن عمرها، فقالت: خمسة عشر. قلت: للأسف لا يحق لي أن أفعل ذلك. قالت الثانية: أنا عمري سبعة عشر. قالتها مبتسمة مع شيء من الدلع الذي أضعف مقاومتي ولكنه لم يكسرهما. قلت: أنت أيضاً دون العمر المسموح، وأنا لا أريد مشاكل مع القانون. قالت الصغرى: رجاء.. رجاء، فأنت تعرف أنه ليس مسموحاً لي شراء السجائر. قلت: وأنا ليس مسموحاً لي إعطاءها لمن هم دون الثامنة عشر. قالت: حسناً.. يمكنك أن تسقط سيجارتين على الأرض كما لو أنك لست منتبهاً، وأنا ألتقطهما، وفي هذه الحال أنا أتحمل المسؤولية. قلت: ولكن في هذه الحال ما الضمانة أنك لن تخبري البوليس عن تواطؤي معك؟ سحبت صديقتها من ذراعها وهي تقول: تعالي تعالي.. إنه ليس كما كنت أتوقع.

كم هو عدد السجناء الأقصى الذي يمكن أن يستوعبه هذا السجن؟ قال: طاقته نظرياً ١٢٥ سجيناً، ولكن فيه الآن حوالي المئة. شيء ما في داخلي أخذ يتسع ويضيق، فقلت له: شكراً هذا يكفي. قال «أندرش»: حقاً لقد كان يوماً مليئاً إلى حد التخمّة، ولكن في المرة القادمة سنحصل على قسط أوفر. توجهت إلي «ألليثور» كما لو أنها صحت للتو من غيبوبة، لتقول: تدري فرج؟ أكثر ما يؤرقني أن معظم السجناء هنا سيغادرون إلى بلدانهم بعد انتهاء الحكم. قلت: لا تقلقي سيبدأون حياة أخرى قد تكون أفضل أو أسوأ، ولكنهم سيبدأون. قالت: ولكنني أعتقد أن شروطهم في بلدانهم سجناً أو حرية هي أسوأ من هنا. قلت: أعرف.. وليس لهم ترف ذلك السجين السويدي الذي ينتمي إلى الأقلية التي تسمونها «شعب السامر»، أعني ذلك السجين الذي احتج على سوء ظروف سجنه التي لا توفر له التواصل مع عادات شعبه وتقاليده، فتقدم بطلب إلى إدارة السجن من أجل اقتناء حبل في السجن، بوصف الحبل جزءاً من عادات وثقافة شعبه. وحين رفضت السلطات الموافقة لسبب أمني، ناقشهم أن طول حبله ٢٠ متراً، وأن أقرب شجرة تبعد حوالي ٤٠ متراً عن زنزانته، وبالتالي ليس لديهم سبب مقنع لحرمانه من الحبل. في طريق عودتنا إلى الإدارة سألت مرافقنا، عن حقوق السجين في قضاء بعض الإجازات خارج السجن، فقال: الأمر يتوقف على السجين وسلوكه والمدة التي أمضاها من حكمه، ولكن عادة بعد شهر أو اثنين أو ثلاثة يصبح بمقدوره الحصول على إجازة شهرية، وأحياناً أسبوعية، يقضيها مع أهله أو أصدقائه، على أن يحدد العنوان الذي سيذهب إليه، ويشترط أن لا يتعاطى الكحول أو المخدرات، ويوضع في قدمه طوق إلكتروني



فسيفساء المكان الدمشقي..

غادة السمان في

«الرواية المستحيلة، فسيفساء دمشق»

زهيرة بنيني

كاتبة من الجزائر

لكونه: «يشمل المكان بعينه الذي تجري فيه أحداث الرواية بينما مصطلح الفضاء يشير إلى المسرح الروائي بأكمله ويكون المكان داخله، جزءاً منه»^(٤) إن هذه النظرة قدمت لنا فصلاً بين الفضاء والمكان، فالفضاء يقتصر انطلاقه من اللامحدودية أي من الأجواء التي لا سيادة فيها والتي تأخذنا إلى مسرح الخيال بعيداً عن الواقع، في حين المكان منحصر في موقع جغرافي أو مسرح للأحداث والحركة والشخصيات: «فالمكان Lieu والفضاء Espace على النحو الذي يعنيه المصطلح الأخير في اللغة الفرنسية بحيث يغطي المجالات الأرضية والسماوية والمائية»^(٥)

٢- جمالية المكان في العمل السردى:

ففي المكان إلتقاء الأبعاد وتتماهى المسافات ويشترك المتلقي في رحلات متنوعة، يختفي الحد الفاصل بين المعرفة واللامعرفة وتصبح الذاكرة واحدة، فيفعمه بإحساس طوافه لتلك الأماكن بالتفاعل معه: «فيصف أماكن وإقامات ومناظر طبيعية ينقلنا كما يقول بروسـت Proust بخصوص قراءاته الصببانية خيالها إلى أقطار مجهولة تمنحنا للحظة الوهم بأن ننجو بها ونقطنها»^(٦) وبعد هذا التقديم الضروري لمصطلح المكان وتمييزه عن المصطلحات الأخرى كالفضاء والحيـز، يبقى المكان هو المجال الذي تسير فيه أحداث الرواية من تحولات على مستوى أفعال الشخصيات ومن رؤية السارد التي يحددها من خلال عالمه الإنساني الذي يبنيه والمواقف المختلفة التي تنبثق منه والقانون السائد في هذا العالم والنظم المتعددة التي تحكمه؛ إن المكان هو المدى الذي يحقق فيه الراوي كل تصورات من خلال ارتباط عناصر الرواية. فأهميته لا تقتصر على المستوى البنائي، بل تتجلى أيضاً على مستوى الحكاية (المدلول) وذلك حين يخضع الإنسان للعلاقات الإنسانية، والنظم لإحداثيات المكان معتمداً

يعد المكان من أهم المكونات التي تشكل بنية الخطاب الروائي، حيث يستحيل علينا تصور العمل الروائي دون مكان تسير فيه أحداثه لأنه بمثابة العنصر الفعال الذي تتجسد فيه أحداث هذا العمل.

١- المكان بين المفهوم والمصطلح:

لقد ورد مصطلح المكان في لسان العرب، فنجد: «المكان والمكانة واحد، المكان في أصل تقدير الفعل مفعول لأنه موضع لكيونة الشيء فيه، والدليل على أنه المكان مفعول هو أن العرب لا تقول في معنى هو معنى مكان كذا وكذا إلا مفعول والجمع أمكنة وأماكن جمع الجمع»^(١) ونجد في بعض القواميس التي قدمت تعريفاً للمكان على أنه موضوع كون الشيء وحصوله.

أما من الناحية الاصطلاحية فقد اختلفت مفاهيمه نتيجة لاختلاف الدراسات والاجتهادات إلا أنها استعملته كإطار تسير عليه أحداث الرواية، فعبد المالك مرتاض قد قدم بعض التفسيرات لمعادنات عدة للمكان كالحيز والفضاء وغيرهما: «لقد خضنا في أمر هذا المفهوم وأطلقنا عليه مصطلح الحيز مقابلاً للمصطلحين الفرنسي والانجليزي (Space-Espace) ولعل أهم ما يمكن إعادة ذكره هنا، أن مصطلح الفضاء من الضرورة أن يكون معناه جارياً في الخواء والفراغ، بينما الحيز لدينا ينصرف استعماله إلى النتوء والوزن والثقل والحجم والشكل على حين أن المكان نريد أن نقفه في العمل الروائي على مفهوم الحيز الجغرافي وحده»^(٢).

لقد ميز النقاد بين هذه المصطلحات الواردة، فقد عالج حميد الحميداني مسألة المكان في الرواية العربية من خلال دراستها، متطرقاً إلى مجموعة من المصطلحات المتعلقة بالمفهوم مثل: «المكان الروائي والفضاء الجغرافي والفضاء الدلالي والفضاء النصي والفضاء بوصفه متطوراً»^(٣) ثم أبدى ميله إلى عنصر المكان مذهب جل النقاد المشتغلين في هذه الرواية، لما في هذا المصطلح من شمولية أوسع

القدم والعراقة وبعضها يدل على التمدن والتحضّر وهذا ما تثبته هند: «و أنت ابن الشام منذ مئات الأعوام، منذ حضور جد أجدادك من الحجاز مع الفتح والخطيب يطنب كما ترى في شرح ذلك، فبوسع قبيلتك الكبيرة جدا أن تؤمن له الكثير من الدعم القوي»^(١١). تبرز الفوارق الاجتماعية من خلال التباين المكاني (اللاذقية، الشام) فاللاذقية مكان يفتح على مقومات المعاصرة بما في ذلك الثراء، العلم الذي يفتح آفاقا عديدة ومنها مثلا منح حرية المرأة والتي كان يرفضها أهل الشام، الأصالة والتاريخ بأصولها المتشعبة بالحضارة العربية القديمة (الحجاز)، ومنها يستمد مبادئه التي تبقى راسخة منذ أزمان غابرة وثابتة في هذا المكان بثبات شخصياته وثبات الأصول العربية.

إن هذه الثنائية: الأصالة والمعاصرة هي فسيفساء تشكل منها المكان باختلاف الهوية والأصل، فبين الرفض والقبول كانت معطيات بنائية تقف عند حدود الرؤية الدرامية لتقدمه كلوحة فنية تتداخل فيها التجارب وتتمازج فيها الألوان.

كان حب المكان صامدا أمام كل التغيرات الحضارية، فدمشق يستنطقها السارد من خلال شخصياتها وأحداثها عبر أزمنة مختلفة وبواسطة وجهات نظر متعددة ومتباينة، تشكل من أبعادها أسئلة وهواجس وإشكاليات ملتصقة بوعينا الثقافي والاجتماعي والجمالي وبنسجنا السيكلوجي والمعرفي والأيدولوجي، فهذا الحب الوطني تمتد أنفاسه مع أجيال وكأنهم يتنفسون المكان لحظة واحدة ويظهر من خلال الحوار الذي دار بين زين ووالدها: «أغمضي عينيك وتنفسي جيدا... دعي الهواء النقي يدخل عبر مساماتك حتى روحك... تنفسي سوريا... تنفسي رائحة بلدك»^(١٢). ينطلق استيعاب المكان من الأب إلى البنات، تنفّس سوريا حتى تسري في دورتها الدموية، تطوف بها الدنيا وتمر عليها الأزمنة دون نسيانها، هي المدينة التي تحيا لا لتموت، هي الملحمة الخالدة بأثارها وتاريخها وحجارتها وأناسها: «إن تلك الصخرة المنشارية في الربوة إلى يمين الطريق من دمشق صوب دمر كانت تأسر خياله، إذ يتعذر على أي شخص تسلقها دون تعريض حياته للخطر، ومن أجل ماذا؟ كي يكتب عبارة» اذكريني دائما«... ولطالما تسأل: ما هو ذلك الدهان السحري الذي سطرت به تلك العبارة؟ وكيف يزيده المطر رسوخا ولمعانا ولا تمحوه الرياح..... من هو ذلك العاشق؟ ومن وجه تلك العبارة؟ وهل تسلفت حبيبته الأسطورية بدورها صخرة الموت المنشارية تلك لتكتب له الإجابة: «لا أنساك»، أم أن المقصود بالعبارة «دمشق» أي «اذكريني دائما يا دمشق»؟... هل سطرها عاشق للمدينة مثله قبل سفره للدراسة مثلا، وكتبت له روح دمشق الحية إجابتها ببساطة: لا أنساك؟»^(١٣)

على اللغة: «لإضفاء الإحداثيات المكانية على المنظومات الذهنية والاجتماعية والسياسية والأخلاقية. مما يسهم في تجسيدها وجعلها أكثر فهما وقبولا لدى المتلقي وهذا التبادل بين الصور المكانية والذهنية يتمدد لالتصاق معاني أخلاقية بالإحداثيات المكانية تنبع من ثقافة المجتمع وحضارته»^(١٤). إنه يمنحنا فضاء خياليا عن طريق اللغة التي تبرز لنا هذه العلاقات الفضائية وقدرته على خلق جمالية للمكان ومشاركة المتلقي في فك الشفرات المضافة له لهذا: «فالنص الروائي يخلق عن طريق الكلمات مكانا خياليا له مقوماته الخاصة وأبعاده المميزة»^(١٥). فيحقق الراوي باللغة عالمه الروائي بكل تصورات و تمنحه الحرية في تشكيل فضائه بعيدا عن كل القوانين الهندسية بمشاركة الشخصيات ووظائفها المختلفة.

٣-بنية المكان الدمشقي بين الأصالة والمعاصرة؛

أ- البنية المكانية الكبرى (دمشق)؛

دمشق أول مكان يقابلنا ويصدمنا، هي الكلمة الافتتاحية التي نجدتها في العنوان (الرواية المستحيلة، فسيفساء دمشق)، فهي ليست مجرد بناء هندسي بل نسعى تجاوزه لنصل إلى أبعاده البنائية وأعماقه الدلالية.

هي واقع ملتحم بحياة الناس، تضم كل مفارقات الحياة، هي البؤرة المكانية التي يتناسل منها النص وينمو، جاءت دمشق فسيفساء من أماكن متعددة ذات أبعاد جغرافية وجمالية وأيديولوجية تدعو المتلقي للولوج إلى داخل الخطاب الروائي واستقصاء آثاره، فدمشق هي المدى الذي تدور فيه الأحداث ويأتي حضور هذا المكان انطلاقا من واقع المجتمع العربي السوري، عاداته وتقاليده، والممثل في الأسرة الكبيرة المعروفة (آل الخيال).

يظهر لنا المكان انطلاقا من الحفل التأسيسي الذي أقيم على شرف المرحومة الأدبية هند زوجة أمجد الخيال: «انتهت دقيقة الوقوف حدادا. يعلن عريف الحفل في مدرج الجامعة السورية عن كلمة الخطيب الأول»^(١٦). من هذا المكان وهو الاسم القديم لجامعة دمشق تندفق بداخل أمجد رؤى متعددة بمعاينة حلم الزوجة الأدبية بالاسم المستعار، حيث تنطلق من المكان نفسه مصالح الشخصيات الأخرى وهذا نتيجة للمكانة المتميزة التي حظيت بها هند ثقافيا واجتماعيا فهي بنت اللاذقية: «أنا منحدرة من أسرة كبيرة ثرية من اللاذقية»^(١٧). ومن هنا تظهر تلك المفارقة المكانية الواضحة بين الأصالة والمعاصرة في مكان واحد (دمشق)، بين أماكن مختلفة بعضها لها دلالة

متعددة وبطريقة متسلسلة: «من جسر فيكتوريا إلى محطة الحجاز، وقد خلف شارع فؤاد الأول وراءه. وعندما وصل إلى مبنى فندق الأوربان بالاس، لم ينقطع إلى اليمين صوب الحلبوني... تجاوز محطة الحجاز وهو يغذ السير إلى سوق الحميدية... ومشى حتى ساحة المرجة...»^(١٥) عبر أماكن مختلفة ونقاط عبور مختلفة بين المحطات والأسواق والشوارع، رحلة طويلة طول حزن أمجد وأفكاره السرمدية المؤلمة المرتبطة بذكرى وفاة زوجته، صمت وضياح ينتهي مباشرة بعد وصوله إلى الزقاق: «تاه طويلا ودار مع الدرب ثم جافاها وراح وجاء مثل روح ضالة..... لم يمش أكثر من عدة خطوات في الزقاق صوب البيت إذ أحس فجأة بالحاجة إلى أن يظل وحيدا، فبدل رأيه وغادره من جديد نصف هارب ليتيه ثانية في الأزقة الموحلة»^(١٦) إنه يعيش حالات الحضور والغياب، الغياب عن عالمه الآني والسفر إلى الماضي، إلى الذكرى، والحضور للتمتع بجماليات المكان فتتواصل هذه الجمالية مع اللقاء الأول بزقاقه فيتنفس رائحة الحارة الشامية، لكن سرعان ما ينقطع حبل التواصل والحضور فتكون الرغبة الجامحة في الغياب مرة ثانية والبحث عن الوحدة. كانت الوجهة مختلفة والأماكن التي يعانقها هذه المرة غير الأولى: «يمشي أمجد طويلا وهو يهيم على وجهه يجد نفسه يهرول في سوق تفضلي يا ست مع خواتره ثم البحصنة الجوانية ويمشي منها صوب شارع جمال باشا، يغيب في باب الجابية ويصحو في السكرية ويفرق في الشاغور... ويصحو في الميدان..... يغيب ويحضر فيجد نفسه في أزقة تأكل من قدميه... كأنه يستمد القوة من روح أجداده الذين تعاقبوا على هذه الأماكن على مر العصور وهو يتذكر أن تحت هذه الشوارع ترقد مدينة رومانية... وأنه يتسكع عبر الأزمان في الشام...»^(١٧) إنه يبحث عن الفسيفساء الدمشقية حيث يدخل في برزخ الحضور والغياب ليدل على أبعاد هذه الأماكن، حضارات متعددة منها يستمد القوة بعد الضعف الذي ألم به. وهدف السارد في الوصول إلى صور لامرئية لأزمة غابرة ترقد تحت هذه الأماكن، فيستعين بلغة خيالية موهلة في عمق التجربة الإنسانية التي تعايشها الشخصية الروائية بمعانقة الأسئلة الوجودية الماورائية. يغيب/يحضر، يغلبه الإرهاق/يصحو، يغيب في /يصحو في، فبين الغياب والغرق والغلبة والصحو بعدها، يحاول أمجد في كل مرة احتضان أماكن جديدة بوعي أو دون وعي لأن الخطاب الروائي: «يتخذ الفضاء أشكالا متعددة ودلالات متجددة تهب للرواية حقيقة كينونتها التي تحدد علاقات الإنسان بالعالم»^(١٨) فتظهر أهمية هذه البنيات الصغرى المشكلة داخل البنية الكبرى (دمشق)، هي الفسيفساء التي شكلت اللوحة الكبرى والتي بها تعلقت

تقديم دمشق، المكان الأسطوري والتاريخي إثبات لاستقراره وثباته على طول السنين، هي تذكر كل من أحبها ومن يحبها لن ينساها، قصة حب يشترك في بناء أحداثها المكان والإنسان، فقساوة الطبيعة وتدخل عناصرها المختلفة ساهمت في ترسيخ تلك العبارة وخاصة في نقش حروفها على جدارية الذاكرة.

إن العنوان متجذر في الخطاب، دال على بنيته، ثابت في مكان الفعل وزمانه ما يبرر شرعيته من خلال الرواية، فكانت دمشق المكان الحاضر بكل تفاصيل الحياة الصغيرة والكبيرة، الواقع ببنيته السطحية والعميقة، باتساعه وعمقه، فكانت الرواية جديرة بحمل هذه الهوية وتتويج هذه الحضارة العريقة والعالم السري والسحري: «سوريا بلد عمره آلاف السنين، تبدله لا يتم ببلاغ رقم واحد بل بالعمل المستمر الطويل الذي لا يلقى على عاتق فرد. هذه مدينة دهريّة»^(١٩).

ونصل من خلال هذه المتابعة إلى أن المكان الدمشقي ينحصر في ثنائية الأصالة والمعاصرة بتاريخه وعراقته ومدى قدرته على التحدي لأجل الصمود والبقاء كمكان دهري خالد في الذاكرة وفي الوجود الإنساني. ساعد في بنائه تلك العوامل الخارجية ومساهمتها في تصوير تلك الفاعلية المؤثرة لإبراز الملحمة الدمشقية بماضيها وحاضرها ومستقبلها.

ب - البنيات المكانية الصغرى:

تتعدد البنيات المكانية الصغرى بتعدد البنيات المكانية الكبرى، وبالرغم من كثرتها إلا أننا حاولنا أن نحصرها في الأزقة والمنازل كإشارات لها دلالتها في هذه الرواية لأن الأحداث ارتبطت بالأماكن الأولى.

١- بنية الأزقة والمنازل:

إن للإنسان علاقة حميمية بالمكان الذي ينتمي إليه والتي يمكن رصدها من منظور روحي ومادي، فثمة تقاطعات وتشابكات بينهما. وتشكل المعرفة بهذه العلاقة مفتاحا من مفاتيح مقاربة المكان في هذه الرواية. يظهر زقاق الياسمين والبيت الكبير في فسيفساء دمشقية، والتي سنحاول من خلالها إضاءة جوانب غامضة من أسرار هاته الأماكن ونبحث عن نظام العلاقات بينها والوظائف والدلالات التي تؤديها.

أ- زقاق الياسمين:

إن زقاق الياسمين يظهر لنا بعد أن قرر أمجد الخيال العودة إلى البيت الكبير (منزله) بعد الحفل التأبيني الذي أقيم لزوجته بالجامعة السورية. طريقه إلى المنزل يدعو للمرور بأماكن

الذي يسع كل من يلجأ إليه، فمنه تنطلق الأحداث وفيه تدور، يثبت تعلق الإنسان بأزمته الحضارية رغم امتداد المسافات ففيه: «يعيش الغائب والحاضر، الأحياء منهم والأموات، الأجداد مع الأحفاد... وتسكن الأرواح مع اهتراء الجدران»^(٢٣). جدلية هي هذا المكان، تتعالق فيه الأزمنة وتتعاقد، تلتقي العصور مع بعضها البعض رغم تباعد الأجيال، يقترب الأحياء من الأموات والإنس من الجن، مفارقات كلها التقت في نقطة واحدة هي البيت الكبير.

إن هذا المكان بعد أن كان يحمل كل دلالات الأصالة والتاريخ والتوحد والانتماء للشخصيات التي تسكنه تغيرت دلالاته بعد ما دخل أهل أم عامر النازحين من فلسطين هذا البيت، فأصبح بالنسبة لهم مكانا يوحى بالغربة رغم سعة صدر أهل البيت: «منذ مجيئها وأسرتها من فلسطين قبل ثمانية أعوام، وأم عامر لا تزال وأسرتها في البيت الكبير بالرغم من شراء زوجها أبو عامر لمنزل اليهودي... إن أواصر الصداقة انعقدت بين أبو عامر وعبد الفتاح وصار الثاني يقسم باليمين أن يبقى أبو عامر في ضيافته... وهي دعوة لقيت من نفس أبو عامر هوى، فهي تقوي قناعته بأن وجوده في دمشق مؤقت، وأنه مجرد ضيف... وهذه القناعة اللاعقلانية وحدها كانت تساعد على الاستمرار»^(٢٤). فبين فلسطين ودمشق، بين الألفة والغربة أصبح البيت فضاء فارغا نتيجة للهموم المتراكمة داخل نفسية الشخصيات، والرغبة في العودة إلى ديارهم ولكن الظروف الراهنة فرضت عليهم البقاء وهي الحجة الغير عقلية والتي تمنحهم العزاء والقوة.

إن بنية هذا المكان ليست كمعطى طبيعي يسهل اختراقه وإنما معطى مشحون بالدلالات والقيم الروحية، فلا يتوقف حضوره على المستوى الحسي بل يتغلغل في أعماق الشخصية راسما مسارات وأخاديد غائرة في مستويات الذات المختلفة ليصبح جزءا صميميا منها.

و يظهر في المقابل البيت الجديد في اللاذقية وبالتحديد في شارع أبو رمانة، البيت الذي تقطنه زين مع والدها وجدتها الحاجة حياة، إلا أن الحنين يخالجه لتلك الحياة السحرية في البيت الكبير: «ظلت زين رغم سعادتها في البيت الجديد في شارع أبو رمانة تحن إلى ذلك الزقاق الضيق الملتف على نفسه كرحم والنوافذ المتقاربة، وبشرة البيوت الطينية التي تكاد تبدو حية، و البت الكبير بأهله ودينه وعطوره وبهاراته»^(٢٥) ولكن السعادة بالمكان الجديد تحقيق للحرية بكسر قيود العادات والتقاليد، فمن هذا المكان دعوة مجددة لحرية المرأة وتجاوز كل المفاهيم الضيقة التي تحاصرها، فينعدم الشعور بالمكان الأول من هذه الناحية وظهر الشعور بالمكان الثاني: «فرحت زين كثيرا بمساحة الحرية التي توفرت لها في السنوات الأخيرة منذ انتقالهم إلى البيت الجديد في ساحة المدفع... سعدت زين

الذات الإنسانية بجذورها الأولى.

ب- جدلية المكان بين البيت الكبير القديم والبيت الجديد في اللاذقية:

يعاوده الحنين لزقاق الياسمين فيقرر العودة عن طريق العربية بعد التعب الذي ألم به: «حين أقلت عربية أمجد الخيال ثانية إلى قرب مدخل زقاق الياسمين حيث يقيم كان الظلام مهيمنا. ترجل ومشى... لا ريثما يقطع الممر الروماني الضيق لزقاق الياسمين بأقواسه الحجرية حتى يصل إلى باب بيته الذي يتوسطه، مشى والزقاق ينفرج على فسحات تشع ببعض النور ولا يلبث أن يضيق كالمتاهة الغامضة حتى يصل باب بيته»^(٢٦). إن تحديد السارد لهذه الموصفات جاء نتيجة للتعبير عن حالات الحزن والضيايق والألم التي تعاني منها الشخصية الروائية نتيجة وقوعها داخل هذا الزقاق مباشرة بعد وصولها إلى البيت الكبير، كان وصف السارد لهذا البيت وصفا خارجيا: «توقف أمجد الخيال امام الباب الخشبي الكبير لبيته المحفور بنقوش تتكاثر عند طرفه الأعلى المقوس، المطروق بالنحاس والذي يفتح في أسفله باب آخر صغير يكفي لمرور شخص واحد»^(٢٧). هذا المظهر البنائي الخارجي رسم لنا شكله الهندسي المعماري القديم وخاصة الهندسة الدمشقية في الحارات القديمة التي يدهشك جمالها لمجرد رؤيتها، فتظهر كلوحة واحدة وما يزيدها جمالا هو الوصف الداخلي للبيت الكبير: «أقواس الإيوان وأعمدته والخطوط المضئية الأفقية والشاقولية حول صحنه والأقواس فوق أبوابه الشبيهة بقباب رمزية تنحني لله»^(٢٨)، فشموخ هذا البيت امتداد للحضارة، ومدى خضوع الإنسان لأصول تاريخه وثباته واستقرار أبعاده التي أسهمت إلى حد بعيد في تقديم الصورة الشكلية الخارجية لهذا المكان الروائي وتزاوجها مع الصورة الداخلية لها، فهذا التزاوج هو رمزية الحضارة العربية الإسلامية.

أصبح البيت الكبير مكانا يحاوره أمجد فيبته حزنه ويلبسه عباءة ألأمه فيكتسب حلة جمالية بتلك الصفات التي تحلت بها كل أجزاء البيت وكأنه يعايش اللحظات من جديد، فالكل يبكي وينتحب: «كل تلك الأمكنة تبكي غيابها كما أبكيها، كل شيء يبكي... الكنز العتيق المدفون تحت رخام الديار يبكي. تبكي خطوط الدار بكل ما ترسمه من نوافذ وغرف، تبكي السطوح حيث كان يطيب السهر»^(٢٩)، إنها تزف للقارئ قدسية هذا المكان وتحاول أن تجعل منه فضاء ممتدا يجتاز الحدود الجغرافية حين تظهر تلك الذات المجروحة وهي تحاور كل لبنة فيه محاولة استنطاقها ومعرفة أسرارها الدفينة.

فالبيت الكبير يروي حكاية الزمن حين يتواصل المكان بالزمن، فيمثل ترسبات لمراحل زمنية عديدة، بؤرة للصراع بين قوى مختلفة أو بين تجارب اجتماعية متباينة لكن ما يرمز إليه هو حضور التوحد الأسري وغياب الفرقة، الصدر الرحب

كل المقومات التي تمدّها بها: «تأملت زين الشمس وهي تلون بالذهب أطراف أشجار اللوز والتين والجوز ويظل ما تبقى من جسدها داكن الخضرة... هل للأشجار قلب ينبض؟ هل الريح وحدها تحرك الشجر أم أنه يتحرك من تلقاء نفسه؟»^(٣٠) إن بنية هذا المكان ساهمت في اكتشاف أسرار الطبيعة والبحث فيها عن حرية من نوع آخر تلتقي فيها البساطة مع العفوية، يكون تحقيق الذات فيها بتجاوز الآخر: «النبع من جديد... النبع إياه الإغراء اللامتناهي المطلق المحرم، الحر اللاهب. الإرهاق. الشفاء الجافة. الماء الفضي بحصاه المسحورة ماسا... تتأمل الماء، وللمرة الأولى تغمرها مشاعر متناقضة تنوء تحتها: تريد الماء، ولا تريده... تشتهي وترفض داخل لحظة واحدة»^(٣١) من المكان ينبعث السحر الداخلي للشخصية أين تسقط تصوراتها عليه فتحس فيه بمتناقضات عديدة.

إن هذه البنيات الصغرى هي عبارة عن قطع صغيرة مشكلة للبنية الكبرى والممثلة في اللوحة الفسيفسائية الدمشقية فالانطلاق كان من الرؤية العامة في بنائها وتجزئتها إلى وحدات متعددة. فتلاحم هذه الأماكن وتباينها سمح للشخصيات بأن تخترقها وتكتشف كنهها بعيدا عن تحديد المسافات بل بانصهار كل العناصر المشكلة لها.

الهوامش:

- ١- ابن منظور، لسان العرب، مادة مكن، ج ٥، ص ١١٤.
- ٢- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت ١٩٩٨، ص ١٤١.
- ٣- حميد لحميداني، بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط ١، ١٩٩١، ص ٧٥، ٧٦.
- ٤- حميد لحميداني، المرجع السابق، ص ٦٢.
- ٥- عبد المالك مرتاض، أي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد آل خليفة، ديوان المطبوعات. الجامية، الجزائر، ١٩٨٢، ص ١٠٢.
- ٦- G.Genette. Figure2. Edition de Seuil.Paris.1969. P43
- ٧- سيزا قاسم، بناء الرواية، (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ) الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٤، ص ٧٥.
- ٨- سيزا قاسم، المرجع السابق، ص ٧٤.
- ٩- غادة السمان، الرواية المستحيلة، فسيفساء دمشقية، منشورات غادة السمان، بيروت، ط ١، ١٩٩٧، ص ١١ إلى الهامش رقم ١٧ المصدر نفسه والصفحات على الترتيب التالي: ص ١١، ص ١٢، ص ١٦١، ص ١٨١، ص ٣١٢، ص ٢٥، ص ٢٦، ص ٧٢، ص ٣٠ و ٣١.
- ١٨- محمد سويرتي، النقد البنيوي والنص الروائي، إفريقيا الشرق، ج ٢، الدار البيضاء، ١٩٩١، ص ٧٧.
- ١٩- غادة السمان، فسيفساء دمشقية، ص ٣١ إلى الهامش رقم ٢٧ المصدر نفسه والصفحات على الترتيب التالي: ص ٣٢، ص ٣٢، ص ٣٦ و ٣٧، ص ٣٠٧، ص ٣٩٢، ص ٣٩٤، ص ٤٠٨ و ٤٠٩، ص ٣٠٤ و ٣٠٥.
- ٢٨- غاستون باشلار، جماليات المكان، ت: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط ٣، ١٩٨٧، ص ٤٥
- ٢٩- غادة السمان، فسيفساء دمشقية، ص ١٥٣
- ٣٠- المصدر السابق، ص ١٦١، ص ١٦٢.

أيضا في البيت الجديد بغرفة تستقل بها بلا مدامات أو عداء حاسد... وألفت بسرعة مناخ ساحة المدفع والناس المختلفين فيها عما عرفته في الحي العتيق زيا وتصرفا وسلوكا... وجذبت زين العادات المختلفة للناس في الحي الجديد وأسلوبهم المختلف في العيش والملبس وحتى المأكّل والموسيقى الجديدة التي تصدح من النوافذ»^(٣٦). أحست زين بالحرية في كل شيء، في المظاهر الخارجية وفي التصرفات والسلوك، فاخترقها المكان ومنحها الألفة والاستقرار وامتنع حالها كي يمنحها حالة جديدة، في المقابل نجد الرفض لهذا المكان الجديد بكل تفاصيله لأن المكان الأول يسكن الحاجة حياة روحيا وعقليا مما يمنحها الشعور بالغربة تجاهه: «كم أفتقد للبيت القديم في غرّبي في شارع أبو رمانة بساحة المدفع وأخاف عليه من التخمين والقص والهدم... أشعر بالحرج أمامهم من ثيابي وكلامي وعقلي... ذلك البيت الموحش... وسط البساتين الكثيرة التي تقترضها المباني يوما بعد يوم وأنا كمن يعيش في ورشة عمار وغبار... هناك حيث الناس عدوانيون لم أتمكن يوما من التعايش معهم»^(٣٧). المفارقة واضحة بين زين والحاجة حياة في تقبل المكان الجديد الذي وجدت فيه الحاجة حياة الغربة في كل شيء، فهي تعيش من خلاله بقيود وضعها المجتمع الجديد في الثياب والكلام والتفكير، فهي تحس بالعدائية وتشنق لأصالتها وحرّيتها التي تنسدها في بيتها القديم حيث: «يشكل البيت مجموعة من الصور التي تعطي للإنسانية براهين وأوهام التوازن ونحن نعيد تخيل حقيقتها باستمرار ولتمييز كل هذه الصور يعني أن نصف روح البيت، إنها تعني وضع علم نفسي حقيقي للبيت»^(٣٨). وهكذا تكون العلاقة بين المكان والإنسان علاقة حميمة يدل كل منها على الآخر ويبادله ما عنده بلا حدود، فالمكان لا يكتسب حقيقته إلا من خلال اختراقه والوصول إلى ماهيته. فكان بناؤه ناتجا عن أبعاد الشخصية الروائية وإحساسها بوجودها في المكان.

ج- شعرية المكان (بيت بلودان) وجمالياته:

كما يظهر بيت آخر كإطار ليضم أحداث الرواية وهو المكان الذي يشمل في امتداده الواسع المكان الرئيسي دمشق، وبناؤه تجلّى في سياق حكي التغيير الذي طرأ على مسار الأحداث. إنه بيت الصيفية، المكان الذي يتحقق فيه التواصل الروحي مع الطبيعة، بألوانها الموحية بالهدوء والسكينة، سواء أكان هذا في مزرعة الريحانية أم في بلودان في البيت الذي استأجروه لقضاء العطلة الصيفية: «استيقظت زين على الصوت الجميل لوالدها وهو يؤذن أذان الصبح في بلودان، في البيت الذي استأجرته الأسرة خلال فصل الصيف»^(٣٩). المكان يعطي للشخصيات التواصل الدائم بتلك العلاقة السرية التي تتولد بينهما باحثين من خلاله عن النشوة والسحر الذي يغمرها مع

السفر وتجربة الفكر

«لا وجود لكتابة بدون كذب»

عبد الصمد الكباص

كاتب من المغرب

فيها. إنها جسد حي متوثب ينزع من خلال الشروح والثغرات التي يحدثها في هيكل التاريخ، إلى استدعاء المستقبل. يستعمل صديقنا في خلاصة عملهما الموسوم بـ«في الحاجة إلى إبداع فلسفي» عبارة التاريخ الميتافيزيقي الذي يؤلف إلى جانب اللغة والتاريخ حيثيات خارجية للإبداع الفلسفي تنضاف إلى شروطه الداخلية كبناء النظريات وصياغة المفاهيم واقتراح الأفكار. هذا التاريخ لا يمكن البحث عنه فقط في تعاقب غير منتظم للدهنيات وأشكال من الحكم غير مفهومة الأساس وتعمل كموجه يفلت من سيطرة العقل، أو تشتغل كخلفية غامضة تحرك من حيث لا ندري مضامين تسكننا وتتحكم فينا. بل هو تاريخ يقبع أيضا في مسار الأسئلة المقموعة والاستفهامات المكبوتة التي غدت عصورا بكاملها بما يكفي من الحيرة غير المعلنة التي تؤسس للتوق الضمني لاستعجال نهاية هذه العصور. إن التاريخ الميتافيزيقي في النهاية لن يكون سوى تاريخ رغبة مؤجلة لن تشبع نفسها إلا في انتفاضة مستقبلية لسؤال مقموع أو استفهام منسي.

لنعد إلى كتاب «في الحاجة إلى إبداع فلسفي» الذي يعلن فيه الرجلان عن خيارهما قائلين: «لذا فغامرة السؤال بمفردها هي التي حملتنا على السير في دروب مشروع فلسفة بالقدرة ما تبدي فيه ملامحها، بنفس القدرة تخفي رسوم معالمها. تجمع كالمفرقة بين الثني والضمير، الانكشاف والظهور، تعلن هويتها دون أن تصاب بالعمى وتسكن في اللغة دون غلواء التمسك بالمقام وتهيم بالميتافيزيكا دون استلاب عشق المفهوم...» (٤) ربما هو ذات المسار الذي دفع بإدريس كثير إلى بلورة مفهوم الأسرار الفلسفي في كتابه الذي يحمل نفس العنوان، مختبرا فيه شكل الأنطولوجيا التي يدافع عنها لأنه يشير إلى الظاهر والخفي في أن معا، وجود مفارق ظاهريته تجمع بين مستويين من الوجود لا يستساغ جمعهما عادة. وهو يعزز اختيارهما لمنطق المفارقة الذي يقولان يصده: «منطق المفارقة هو ما نرشحه عوض عدم التناقض والثالث المرفوع ليجز لنا التكرار بما هو اختلاف، والمغايرة الاستثنائية بما هي الآخر العائد أبدا. منطق الإضمار المفارق هذا هو الذي يمتح من اللغة مواربتها ومن المنطق ملفوظيته المعقولة ويفيد من الاتجاهين الممكنين للمعنى ويتوجه نحو المعنيين في

إنها المفاجأة ذاتها التي تدهمنا ونحن نتصفح أعمال الفيلسوفين المغربيين عز الدين الخطابي وإدريس كثير. المفاجأة التي تترصدنا في كتبهم متاهة بين السطور ومخرقة فراغ الكلمات الذي منه تتاح فضيلة الإنصات، متقلبة بين جدل المحو والكتابة، النسيان والتذكر. منبعثة بغثة حيث لا أحد ينتظرها ومنتصبة في انثناءات قد لا تنبسط إلا لتخلق انثناءات أعقد.

إنها مفاجأة الصداقة أي ذاك التواطؤ الضمني مع عشق الحكمة السابق لكل عمل مفهومي أو مهمة تأملية والتي لن تقود إلا إلى ورطة التفلسف والانشداد إلى متاهة مسار مقلق وممتع في نفس الوقت قد لا تكون له نهاية.

وهي الصداقة نفسها التي تدبرها مكيدة الوجود حاملة إياهم على الشغف بذلك «النداء الآتي من الأصول البكماء للأشياء، نداء أبكم هو الآخر لكنه مبدع لأصدا لا يجوز للكاتب إغفالها» (١). اليس عز الدين الخطابي وإدريس كثير هما من اعتبرا « قضية الوجود بمثابة قصيدة تحتضن كل المسارات الممكنة والمنفتحة أمام الفكر. فهي دعوة مستمرة إلى التفكير وإلى الانسياب داخل مسالك المعرفة ومجاهلها» (٢)

هذه الدعوة تصوبها نحونا أعمالهما لتناي بنفسها عن أن تكون مجردة تاليف معتادة في تاريخ الفكر أو مجرد مجهود بيداعوجي لتوضيح احتياطي القول البشري المودع في المكتبات والخزانات. بالعكس فقد كان الفيلسوفان حاسمين في انخراطهما. لأن الفلسفة كما أكدا ذلك بلا تردد مجال للإبداع الفكري ودعوة للتفكير والمساءلة والإنصات إلى نداء الوجود الذي ينادينا» (٣)

إنهما يدركان الإبداع كحاجة مفعمة بالتوتر اللازم لإنتاج التاريخ الذي لن يكون متاحا من دون تمزق وقطع وانفصال. يمكننا أن نتساءل من خلالهما عن طبيعة هذه الحاجة المطالبة بالإبداع الفلسفي، وعن شروطها وحيثياتها.

إنها في عمقها حركة مؤسسة لعطش لا يروى ولبياض لا يملأ ولا يختزله أي كتاب، ولصمت لا يتجاوز ولا يختصره أي معنى. وليست هذه الحركة طبعاً سوى السؤال الذي يفتح كـرغبة لا تنطفئ. إن ذلك لا يعني في نظرنا سوى أن إدريس كثير وعز الدين الخطابي لا يدركان الفلسفة كتعليق للرغبة بل كتورط

إلى العثور على عليها؟» (١٣) إنها يختبران ضرورة السفر والارتحال والهجرة كاستجابة لنداء الوجود حيث يظهر أن رحلتهم ستأخذ - كما يقولان - لنفسها مسارين: «مسار العودة إلى البراءة الفلسفية وذلك بالتطهر من العادة والأحكام المسبقة وتطهير الطريق لبدء البحث عن الطريق. لذا يجب أن نشرب من ماء طالعيس ثم نبدأ الرحلة مع برمنيدس وننصت إليه وبعد ذلك نقوم بمساءلته..» (١٤) قد يكون السفر والترحال ضرورة للانخراط في المسار الفلسفي. لكن ذلك لا يعني انتزاع الذات من الفة الطمانينة وترك كل الثوابت وإعادة التأسيس في اللا أساس. وبذلك فكثير الخطابى ينعتفان بقوة نحو ما أسماه زميلهما عبدالعزیز بومسهولي في كتابه «الفلسفة المغربية سؤال الكونية والمستقبل» بتجربة الفكر، أي تلك «العملية الضرورية التي تفضي إلى فك ارتباط التفكير بالمعرفة التي غدت تنميًا للفكر واختزالًا لتجاربه داخل مذاهب وتيارات فكرية، أي أنها تضع ركون الفكر إلى سكونه موضع إقلاق وتساؤل. ففي تجربة الفكر تولد اللا طمانينة تلك الدهشة التي تمكن من التخلص من السبات الدغمائي. أي من سلطة المعرفة الكليانية التي تحول دون الوثبة التي تجعل الانفصال ممكنًا» (١٥) فتجربة الفكر هي الشرط الضروري لاية حياة فلسفية ممكنة. إننا نتحدث اليوم عن إدريس كثير وعز الدين الخطابي ونحن نضع نصب أعيننا أن عصرنا ما لم يكن ليتحدد بالأجوبة التي يلثم حولها، وإنما بالأسئلة الجديدة التي يثيرها. أي تلك الأسئلة المحدثة للفراغات الممزقة للاستمراريات والمشتتة لكل اتصال والتي تعيد اكتشاف الذات كطارئ خارجي والمعنى كاستحالة والحقيقة كإمكانية للخطأ. وربما تلك هي المهمة التي يقوم بها إثنان من الأسماء البارزة من الجيل الفلسفي الجديد بالمغرب كعز الدين الخطابي وإدريس كثير..

الهوامش

١. عز الدين الخطابي وإدريس كثير «في الحاجة إلى إبداع فلسفي» منشورات الزمن. الدار البيضاء ٢٠٠٦. ص ٨
٢. نفسه ص ٤ - ٣ - نفسه ص ٩ - ٤. نفسه ص ٥٦
٥. نفسه ص ١٥٠ - ٦. نفسه ص ١٤٩
٧. جاك ديريدا في كتاب «إدمون جابيس: أسئلة الكتابة أو حوار الفلسفة والأدب» ترجمة إدريس كثير وعز الدين الخطابي. دار مابعد الحداثة فاس ٢٠٠٠. ص ١١٢
٨. نفسه ص ١١٣
٩. في الحاجة إلى إبداع فلسفي ص ٩
١٠. نفسه ص ١٥
١١. جاك ديريدا مرجع سابق ص ١١٢ - ١٢. نفسه ص ١١٢
١٣. في الحاجة إلى إبداع فلسفي ص ٩
١٤. نفسه ص ٩ - ١٠
١٥. عبد العزيز بومسهولي: الفلسفة المغربية سؤال الكونية والمستقبل. منشورات مركز الأبحاث الفلسفية بالمغرب. مراكش ٢٠٠٧ ص ٩.

أن واحد» (٥) فوحدها فلسفة غبية تمنح نفسها دفعة وإحدة. تعرضها وتبسطها بجرة قلم لأنها مبتلعة بكاملها في مبدا عدم التناقض ومختزلة في مطلب الانسجام. في حين أن الفلسفة الحية تتأرجح مابين البسط والثني، مابين الإظهار والإضمحار، تستدعي التناظر ولا تتنكر للملتبس والغامض. إذاك فقط نتأكد أن الوجود يتحدث من خلالها، وأن مكره يصرف نفسه في فضيلة المفارقة مبدا غنى الفكر التي لا تضاهيها سوى فضيلة الكذب التي تحدث عنها الفصل الأخير من كتاب «إدمون جابيس أو حوار الفلسفة والأدب» (٦). إن لا وجود لكتابة بدون كذب والكتابة هي طريق الإله. فالصدق في نهاية المطاف ليس سوى حالة محترمة من الكذب. ألم يقل نتشه ذات يوم: أن تكون صادقين معناه أن تكذب وفق تقليد ثابت. فإذا كان السؤال «سخرية إلهية» (٧) فالإنسان نفسه لن يكون سوى كذبة إلهية كما يرد ذلك في كتاب جابيس. (٨) يفهم عز الدين الخطابي وإدريس كثير إقامتهما بببيت الفلسفة كاتنماء لمسار لن تتيج الالتحاق به سوى المغامرة. إنه سبيل لا توجهه حقيقة مسبقة نحو الصواب بقدرما هو انقذاف لا يعد بشيء لأن غايته هي الطريق نفسه. انفتح هذا الطريق مع بارمنيدس ومع دعوته للإنصات لنداء الوجود لكنه كذلك فتح هذا المسار لأنه حقق قيمة الانفصال. فقد قطع بارمنيدس مع إشكالية الأصل «تلك الإشكالية المؤسسة للفكر الفلسفي في بدايته» (٩) وهي القطيعة التي شكلت فعلا تدشينًا للميتافيزيقا والانطولوجيا (١٠). إن الانفصال ليس فقط علامة بزوغ التاريخ، لكنه كذلك عتبة تدشين فعل الحرية. فذلك الانقطاع الذي يحرم الزمان من استرساله هو ما يجعل منه فضاء تحرريًا. والمكان لن يكون أبدا مجالًا للحرية إلا من حيث هو سؤال للزمان أي كمستقبل يكرس الانفصال ليس كاحترام للحدود وإنما كاختراق لها أي كحركة تتنكر للهنا في ثوق دائم للهناك. إنه سؤال رغبة.

في كتاب إدمون جابيس الذي ترجمه الأستاذان ليشكل إهداء أنيقًا لفضائنا النظري والإبداعي، ترد العبارة التالية في ما يشبه الوصية: «لا تنس بآنك نواة الانفصال» (١١) فالإله نفسه انفصل عن ذاته ليترك لنا فرصة الكلام والاندھاش والاستفهام (١٢). والسؤال الذي لا يقطع لن يكون سوى جواب مقنع. فالوجود لم يبنثق كسؤال إلا لأنه انفصال دائم. يمارس صديقانا الخطابي وكثير مغامرتهم الفلسفية عبر مساءلتهم للمسار البرمنيدي. لنستمع إلى نبض سؤالهما قليلا: «أما يزال الطريق الذي سلكه برمنيدس على حاله؟ أهو نفس الطريق الذي قاد أوكتافيو باث إلى إطلال غالطا وقاد هيدغر إلى مساءلة ثني الوجود واختلافه؟ ألم تكتنفه معيقات وتمحي معالمه الرياح والإرمال؟ كيف يمكننا اليوم وقد لعب الزمان والنسيان لعبتهما أن نعود إلى تلك الطريق؟ وما السبيل

قاسم حداد: «لست ضيفا على أحد»^٦

مديح العتمة وتفضيل العزلة

صابر الحباشة

أكاديمي تونسي يقيم في البحرين

ما نستنتجه من هذه التراكيب والتجميعات المتنوعة لمختلف الحواس، أن العالم الذي تنشئه القصيدة هو عبارة عن مزيج، لا هو شرقي وإن اشتمل على مكونات شرقية، ولا هو بالغربي وإن احتضنه إطار غربي.

فالشاعر يولد عالما متشظيا تختلط فيه زوايا النظر، كأنما جمعته ذاكرة مشتتة، لا بفعل حادث عنيف ولكن بفعل تداع شعري يدعي العفوية، ويعبر عن القلق وعن النفور من الجاهز وعن شهوة صناعة المغامرة ونقض المسافات.

x بنية المشابهة:

تقوم عبر ثنائية التشبيه والاستعارة، ويكن عرض أهم التشبيهات في هذا النص كما يلي:

المشبه	المشبه به	أداة التشبيه	وجه الشبه
التوابل	عطر الغابات	مثل	النفاز
شارع كودم	سفينة عظيمة	مثل	الغرور

إن هذه المكونات التخيلية تبين فكرة الغربة، فالشاعر يستحضر التوابل (وأصلها من الشرق) ويشبه الشارع البرليني بسفينة (وما تدل عليه من رحيل)، فنفس المتكلم تحدثه في لا وعيه بالرحيل وتذكره بأنه طائر مهاجر عليه أن يتذكر كل حين وقت العودة... وتذكره هذه النفس بمكونات عالمه الأصلي (الشرق): الأرز البسمتي، فمعلوم أن هذا الطعام هو غالب قوت أهل المشرق، وما استحضاره في البيئة الألمانية إلا حنين وضرب من النوستالجيا التي تعصف بوجدان الشاعر.

ويقوم نظام الاستعارة في هذا النص على تشخيص ما هو جامد وإكسابه متعلقات العاقل:

من جهات شتى، وعبر بنى مختلفة تنشأ شعرية العبارة في قصيدة «لست ضيفا على أحد»، في الديوان الذي يحمل عنوان القصيدة للشاعر قاسم حداد والصادر عن بيت الشعر إبراهيم العريض ومركز الشيخ إبراهيم آل خليفة والمؤسسة العربية للدراسات والنشر في طبعة أولى، سنة ٢٠٠٧، حيث تقع القصيدة بين الصفحتين ٩٩ و١٠٢.

سندرس بعض الخصائص الفنية والأسلوبية في هذه القصيدة انطلاقا من بنية المشابهة وبنية الطباق وبنية النفي، مستخلصين ما تؤديه من معان أولى ومعان ثوان.

إن قارئ القصيدة يعثر بيسر على الرغبة في نقل جو ملوّه الحركة، ولكنها حركة تظل خارج ذات الشاعر؛ حركة مادية توازي حركة نفسية معتملة في وجدان الشاعر.

فلازمة الفعل المضارع الدالّ على الحركة (تأتي...)، حيث تنشئ القصيدة عالمها عبر مكونات تلامس الحواس الخمس مجتمعة:

البصر	السمع	الشم	الذوق	اللمس
شارع كودم مسارب الضوء الظلال الكثيفة بأضوائه الثلاثة خواف الرصيف خضرتة أوراق صفراء	الأراكيل نحاس الطواجن الموسيقى بصناعاته	بعطرها البهار بالتوابل مثل عطر الغابات	القهوة الأرز	يحرك أعضائه

- × بنية النفي
- ظهر أسلوب النفي والسلب في هذه القصيدة وفق أكثر من طريقة. فانطلاقاً من العنوان «لست ضيفاً على أحد»، مروراً باستعمالات أخرى لأدوات النفي، نجد غزارة وتنوعاً في هذا الأسلوب:
- لا تحصى، ص ٩٩
 - لم أطلب، ص ١٠١
 - لا أحد يمنع وحشة البيت، ص ١٠٢
 - لئلا تصد نسمة متعبة، ص ١٠٢
 - فليست الشرفة غير وريقات صفراء، ص ١٠٢
 - برلين غير مكتثرة بي، ص ١٠١
- طبعاً لا ننسى اللازمة في العنوان، وفي مقاطع القصيدة، حيث تكررت عبارة (لست ضيفاً على أحد) سبع مرات، باحتساب العنوان، وثامنها عنوان الديوان.
- وهذا النفي - كما أشرنا إلى ذلك - يتناسب مع معنى الوحشة والغربة الذي ينسل بين سطور النص عاكساً ما عاشته نفسية الشاعر من حالات اغتراب روحي، في جو غربي، صامت، وكأن لسان الشاعر يقول:
- إني لأفتح عيني حين أفتحها ××× على كثير ولكن لا أرى أحداً
- فهذا «النهر» من البشر، على حدّ تعبير قاسم حداد، على الرغم من حركيته وما تشير إليه استعارة النهر من الحيوية والتدفق...، فإنه إنما يعزز وحدة الشاعر وغربته وشعوره بالاختلاف والعزلة.
- فكأن الذات المتكلمة في القصيدة قد انطوت على نفسها واعتبرت الآخر هو الجحيم، بالمعنى السارتر (نسبة إلى جون بول سارتر) الوجودي (على الرغم من التخفي وراء استعارة مائية «النهر»، فقفلت أبواب الارتباط معه...
- ولعل معنى الضيافة وقيمتها - ذات الأصول الثقافية العربية، كام هو شائع في التصور العام - لا يجد إحدى صوره الممكنة لا في الكلي (مدينة برلين) ولا في الجزئي (شارع كودم)، حيث لم ينسب إليهما الشاعر أي عبارة أو إشارة تدل على الإكرام أو الحفاوة أو التلقي، أو القبول الحسن... الكلمة الوحيدة الدالة على الحميمية أطلقها المتكلم على العتمة التي
- في غرفة تئن أرضها مصقولة تحت عربات أحلامي.
- بيت هارب من منخفضات الريح
- بيت يختار العزلة
- نافذة تطل مواربة
- والملاحظ أن جميع هذه النماذج قد تعلقت بالمكان، حيث نسب الشاعر الأنين إلى الغرفة والهروب واختيار العزلة إلى البيت والإطالة للنافذة.
- قد تكون هذه الاستعارات المكنية إشارات إلى الإنسان الذي فقد شعور الراحة في هذا المكان، فتعاطف معه المكان بأن تبني ألم الإنسان وهروبه وعزلته.
- × بنية الطباق
- تبرز في هذا النص طريقة لافتة في الجمع بين المتناقضات:
- بيت يختار عزلة الطابق الرابع
- مرصوداً بدرج باهت تزخره مساقط ضوء شحيح
- في حضن عتمة مترفة. (ص ١٠٢)
- أن يتعايش الضوء والعتمة، أمر ليس بدعاً في التصوير الشعري، الذي يقوم بنقض مبدأ الهوية المنطقي. فإذا بالشاعر المخيل ينيط بالعتمة دور الأم التي تحتضن صغيرها.
- ولعل هذه المفارقة القائمة على الجمع بين الضوء والعتمة تزداد بالرجوع إلى الصفتين:
- ضوء - عتمة
- شحيح - مترفة
- وبذلك تصبح المفارقة مركبة على مستوى الموصوف وعلى مستوى الصفة، وهذا التبئير ينسجم مع معنى الوحشة الراسخ في أعطاف القصيدة:
- لا أحد يمنع وحشة البيت
- فكأنها قدر مسلط على مصير الشاعر.
- ولعل بنية الطباق وعملية الجمع بين المتناقضات مما يعزز اللب الرومنسي للقول الشعري عموماً، ولنص قاسم حداد خصوصاً. فالشاعر كائن يتحسس مواطن المفارقة ليعلنها ويرفع ذكرها، شداً للانتباه وإعلاماً للورى بهشاشة كينونتهم في هذا العالم..
- ولعل بنية النفي والسلب في هذه القصيدة يمكن أن تشرح هذا المعنى أكثر من غيرها.

أصبح لها «حُضُن».

وبذلك يصبح الشاعر مقيماً وفق ثلاث حركات:

١/ حركة نفسية مضطربة قوامها النوستالجيا والشعور بالاغتراب.

٢/ حركة واقعية قوامها الرتابة والعمل والنظام.

٣/ حركة محتملة: تعبر عنها أفعال المقاربة (مستعيداً مجداً يكاد أن يذهب) (وعطايًا النوم رحلة مشتهاة تكاد أن تغفو)... وخصوصاً تعبر عنها كثرة تراكيب المفعول لأجله (لأرقب رشاقة....، لكي ينثال الذهب....، لكي أنال الحرية كاملة....، لئلا تصد نسمة متعبة....)

وهذه الحركة الأخيرة مشتقة من الحركة الأولى، بل هي امتداد لها وتعيش على هامش الحركة الثانية مستقلة ومتخارجة عنها.

ثمة معانٍ ضمنية تؤثر عليها هذه الحركة الأخيرة من أهمها معنى القيد، فعندما يطلب الشاعر الحرية، يدل ذلك على واقع القيد. فالقصيدة جدل بين واقع موجود (القيد، العزلة، الغربة) ومستقبل منشود (الحرية، الاندماج، العودة إلى الوطن)...

هذا فضلاً عن حضور طاغ نسجته لمفردات ذات طابع معياري أخلاقي:

× الغرور: (الشاعر المغرور، مغترّاً مثل سفينة)

× الطغيان: (لفرط أبواق مشجعي الكرة الطغاة)

وهي معانٍ سلبية تجثم على النفس وتزيد وطأة إحساس الشاعر بالغربة.

لقد مثلت هذه القصيدة - عبر مظاهرها الأسلوبية المشروحة - فضاء لإخراج الاغتراب النفسي من خطاب مكشوف إلى خطاب يتسلل لوإذا خلال الكلمات ويجنح إلى التظلل خلف الصور، فيتراوح بين الإيهام والبيان، دون أن يسقط في بؤرة التصريح بالكامل أو يقف على حافة التلميح.

ولعلّ تجربة حياة قاسم حداد في برلين الواقعية، قد ألهمته تجديد نفسه الشعري، عبر تفاعلات المكان والزمان، بحيث تقمصت شعريته أبعاداً أخرى، أسهم السفر وتجربة التخوم وعشرة مع الألمان، في بلورتها على هذا النحو الذي جاءت عليه قصيدة «لست ضيفاً على أحد» وديوانها.

أمل الجبوري: (تسعة وتسعون حجاباً) جدلية (الأنثى - الآخر) في متواليات الحجاب

شاكر مجيد سيفو

شاعر وكاتب من العراق

التبادلية أو الدائرة النصية حتى الوصول إلى المجهول الذي يتجسد في لغة الشاعرة وانقطاعها إلى فقدان الكينونة في هذا الحجاب.. وبالعودة إلى مرجعيات اليقين تثبت الشاعرة إحداثية نصية تقع على المحمول الميثولوجي الديني في نصها (حجاب قايين) تختتم الشاعرة النسج السوري للنص في جمالية تثبت قدرتها البارعة على تحقيق أقصى شعرية التكتيف والإيجاز وتغامر بقوة في ارسالية ملفوظاتها مما يقع تحت افتراضات التفلسف الوجودي وتشكيل الوعي الانوي القسري لترسيم حدود الصورة الميتافيزيقية.

إن الشاعرة أمل الجبوري لها القدرة على ردد النص بشعرية ذات صيغة قصدية تتبلور عبر ملفوظاتها المتسلطة في إسقاطات اللاوعي على الوعي ومن ثم تأسيس العبارة الشعرية في هيئة فضاء شعري يكاد يمتلئ بموجزات صورية تكتنفها المفارقة حيناً والتركيز الذهني الجدلي من خلال إحداثيات منتجة لأسيجة لغوية حيناً آخر تشفرها ملفوظاتها الدالة على المفردة الكليانية التي تؤسس لبنيان النصوص كلها وهي (الحجاب)، ويقع التركيز الذهني على مسارات الألفاظ وتلك هي قدرة الشاعرة الفائقة في امتلاكها لديناميكية عالية خفية لرسم إيقاع وصدى الكلمة، وبين المفارقة والقصدية إعلان الخاتمة أو ملاً الفراغ المنصوص في حضور شديد للمعادل الموضوعي وتتمظهر هذه القراءة في نصها (حجاب حواء ص ١٤) «لحواء لسانان وأربع شفاه \ اثنتان تسكنان الضوء \ واثنتان في القمة \ في الضوء تستطيلان كخط الاستواء \ في العتمة تنتصبان مثل عمود البامبوس \ لسانها الثاني لا يجيد اللغة

يتصدر الإهداء الموسوم (إلى سيدة الخسارات، وإلى المجهول... العشيق الأول والقاتل الأخير) مجموعة الشاعرة أمل الجبوري والتي وسمتها بـ (تسعة وتسعون حجاباً) فالإهداء يمثل طاقة السلب من أرومة الذات، ويبدو التصريح العالي بهذه اللسانية صرخة للانعتاق من فكرة الضياع وانفلات المصير ربما تحت سلطات الممنوعات والتحریم ضمن ما تبثه لغة النص في معظم نصوص المجموعة بجرأتها وقوة خلقها وإنتاجها الدلالي وبناءاتها المحكمة وتكتيفها الشديد - إن العلاقة المتشابكة التي تقوم وتتمحور عليها بنية النص وهو ما انتج هذا التداخل الدلالي بمعطى لسانی وفكري لأن بؤرة الكلمة تشع على الوجود وتحتويه بذاته، فهو الكشف وتشبيد العلاقة بين المسكوت عنه المتمثل في طاقة الكلمة (حجاب) وبين الشعور الشخصي لتأويل حيز الجسد، إن ثمة توازيا يبدأ من رأس العلاقة الثنائية الجدلية عبر متواليات الحجاب التي تشكل دائرة لغوية مغلقة، ومن علاقة التقابل تبدأ أسطورة الجسد واغتراب الشاعرة التي تصرح بالتشبيه التالي في مطلع نصها (حجاب اينانا) ص ١٥

«الديوان مقبرة \ والقصاصد قبور في أجساد مختلفة \ بلدان وحكايات وأقداح ممتلئة بوهم يبدو حقيقة \ ووعد يبدو كأنه سراب ص ١٥» إن الملفوظة الشعرية تحيل الفكرة إلى شيء من تلفظات الشفاهي المحكي (الوهم - الحقيقة - والوعد - السراب) حيث فكرة النص التي تقوم على الثنائية الضدية في أفاقها الفكرية العميقة في محور بنيوي يشكل الكل الحياتي الذي يتشكل بين الذات الشاعرة والعالم حين يحتشد بتفاصيل تشغل الحركة

واحدة.. ص ١٤) إن هذه الثنائية التضادية في هذا النص تظهت في العلائق اللغوية من الاستهلال وحتى الخاتمة، ولا نكاد نلمس نجاة الشاعرة من هذه اللازمة عبر مساحة نصوصها ومحمولاتها الدلالية والتي تقوم تحت وطأة الشعور بالخيبة واللاجدوى من الشعر أو من كتابة الشعر حين أعلنت انها اعتزلت الكتابة، واحساسها العميق هذا بالإحباط والانتكاس تحول إلى قراءة افتراضية للغموض الكوني ربما، أو تجلي ارتباطها الوجودي بالوجود الشرطي، إن ثمة مخيلة متقدمة ضاجة في قرن الكتابة تزدهي بلسانية صورية ممكنة تنضح بالحيوية والحرارة تحمل الالق والاتساع تصل بالقارئ إلى حدود التلقي والتفاعل والدخول في مرارات مزدحمة ومتعددة صادقة تقف أحيانا في مفترق الطرق، تجمع بين صور الشاعرة الواقعية والتخيلية وتتضح في نقائص المتواليات الشعرية مثل عناقيد لتعثر على معادلها الفني في أشكال الصراع وتجلياته ولتتحول إلى آفاق شعرية متعددة.

تجتهد الشاعرة امل الجبوري في تفصيل مجموعتها إلى حجب تكاد تغطي سيميائية وسيمولوجية خطابها الشعري، ففي حجاب الطيف يستبق المحمول الدلالي الخطاب ليسع على كثافة نصية تؤرخ لحياة كاملة تتقاطع فيها الأغلال في بنية زمنية تقع بين الحاضر والأزل، فالحضور هنا هو كينونة الشاعرة الهاربة من الحلم إلى الكلمة والوجود، وحين تتحرك الشاعرة باتجاه الجوهر، تمسك بلحظة الشعر، اللحظة الشعرية التي هي اختراق للمجهول الكوني: (الأغلال مثل ممرات بيوتك \ تنتهي كي لا تنتهي \ تلاصق الأجساد \ وتختم بيوتك بوشم الأزل \ وحاضر يفوق كل شيء \ في طيف لم يشخ | وأبواب لم تصدأ من الصبر أو الفقر ص ٢٣ حجاب الطيف) هذا إذا هو مايؤسس ليوتوبيا الشاعرة التي تمارس لعبة الحضور والغياب في جدلية حادة تتجاوز فيها نظاما آخر للوجود بين فردوس الشعر وبين لاجداه، إلى الاحتفال البارح بالحدس والتشبت بالحياة لحظة

الإمساك بالعالم وصيرورته الحلمية واللوغوسية، بين عزلة الذات في نظام (الحجب) وبين صدمات الوجود الذي يطارد حضورها، حضور كل الإضافات الملحقة بالحجب لاخترق العالم المرئي وهي تدخله بكل حواسها لتؤرخ لموتيفات قريبة أو شديدة المقاربة بالتعريف المتعذر تعريفه شعريا: (المدن نساء أو ثكنة عائدتين من حرب غامضة \ طريق سريعة لشهوة عابرة \ أو جماع ابدى \ المدن أحزاب اليسار، \ أو أفكار يمين \ المدن تقنية لزمن مبتور \ لكن بيوتك التي تلبس وجه تريم، سيئون وشبام \ توقظ غفوة المعمار بعيون شبابيكها، \ ولغز أبوابها \ وترابها الذي يختزل عطر البخور.. ص ٢٤ حجاب البيوت) إن الشاعرة تنقل الحضور الشخصي الوجودي في مصورة لوجودها المتعين ويوتوبياها الشعرية التي تصل بها إلى الجنون والفتنة المؤودة بالحرام، حين يمثل الجسد تلك الملامح الشقية التي لها الحق في إثارة الشهوات، حين يتحول الجسد إلى أية للتقديس وترجمان الجمال ليتمم علاقته الأرضية به، في لحظة انبثاقه من الروح، فهو معطى للتشكيل الحقيقي للذات، (إن حيوية الجسد ليست ضم أجزاءه الواحد إلى الآخر وبالتالي هبوط الروح آتية من مكان آخر إلى إنسان إلي، الأمر الذي يفترض ان الجسد ليس له داخل وبدون ذات، هذا مايقوله ميرلو بونتي..) هذه الثنائية المتصادمة المهيمنة على أفق المجموعة الشعرية التي تتمحور نصوصها والتي تمثل البنى العميقة لها، تستوعب طقسا بريئا يمثل الطقس السحري للغة والصورة، تلك الطقوس السحرية التي تكلم عنها جيمس فريزر في كتابه (الغصن الذهبي)، هي فضاءات سحرية التحقت بالسحر التشابهي في لسانية ظاهرة، طافية، تطفو بالنص الى وثائق دلالية تمثلها بنية الاستهلال وبنية الخاتمة في ضربة شعرية متقدمة بالفكر والفلسفة ونكاد نقتفي آثارية مناخية للتشظي والانشطار حين تحول الحدس إلى انفعال مترع بإيحائية عالية عبر انزياحات استعارية متراكمة تمنح المتواليات الشعرية ضخها الشعري ونشوة الذات، ونستشف

(بنية اللغة الشعرية) إلى أن التماثل في البنية يكون على صعيد الدال كالتجانس، وعلى صعيد المدلول كالترادف، وثمة تماثل على صعيد العلاقة، إن الشاعرة امل الجبوري في حركة من الذات إلى العالم الخارجي لتشاكس توقع القارئ وإدهاشه بعيدا عن القولية الإيقاعية: (اعشق وأحرق صوب الخلود \ وأعيش وعيني على الفناء \ اعشق لأتزوج الذكريات \ وأعيش لأخون النسيان ص٤٢ - حجاب الفناء) وتؤسس الشاعرة نصها من قاموس لسانی من توالي الدوال في سلسلة من موتيفات تعريفية تضخها شعريا في وحشة المعنى لتوقظ القارئ إلى ضرورة الإصغاء العميق لنصها في أبعاده الانثروبولوجية والسيكولوجية وتتمظهر هذه الاشتغالات في (حجب اللغات) ومنها: (جسد الزمن: القارات أعوام لبيوت جدرانها القلق \ الأشهر بلدان محايدة \ الأيام مدن لعب \ الأسابيع شوارع متشابكة \ والساعات قرى تطير \ تتبادل أعضاء الزمن أدوارها في جغرافية الجسد \ تنهض الأيام، توقض الأعوام من شيخوخة آتية \ فيركض الزمن غزالة شريفة من فك الصيد \ لتتبادل الأسابيع والأشهر لقاءاتها الزوجية \ فيجثم الزمن سلحفاة فوق أنفاس الملل.. ص١٠٨ حجاب جغرافية الزمن) تجتهد الشاعرة على تبئير طبيعة التحولات الكيانية شعريا عبر إقامة متواليات ثنائية تتسارع في اغترابها وانغلاقها، وبعد مخاض عسير تسعى إلى اجترار معادله الكلي في انفتاحها الرامز والمقروء على كل الاحتمالات، عبر تفجير رؤية استكناهيّة تتسلل إلى باطنية النص بالمخيال الانزياحي، حيث نقرأ هذا التوازي المشفر من خلال تحولات داخل النص تلك التحولات التي تقود الأنا إلى البوح والإفصاح حيناً وإلى تصعيد المحمول الدلالي على صعيد المحمولات اللفظية حيناً آخر ومواجهة المتلقي ودخوله بؤرة الحدث وتمفصلاته المتشظية، تلك هي حركة الذات المثخنة بالوحشة والانكسار ضمن دائرة المجهول.....

هذا من طبيعة الأفعال الأسلوبية الشعرية، فالذات الشاعرة هي الراوي العليم الذي يغطي معظم مساحة النصوص في خرائطها الدلالية وتمظهرها السحري الصادم في تكرارات تتموقع على شكل انثيالات لاحدود لها: (الحجاب عنق نزلت منه انهاري، جنوني \ حروبي وفتنتي المؤودة بالحرام \ الحجاب خطيئة التي تحج إلى كعبة الجسد \ لكن الوشايات عربات بخيول جامحة تنتهك الحجاب.. ص٢٧ حجاب الانتهاك) وفي حجاب الشهيقة ص٣١ تتحقق هذه المعادلة المعادلة الصادمة التي يعبر عنها سارتر (هل الآخر هو الجحيم.. أم فردوسها؟) فما معنى انزياح الصورة في جدلية حادة ثنائية بين الأنا والآخر وتحرك هذه الجدلية بأسئلتها الاشكالوية في مناخات ضاجة بالانشطار والتشظية؟ هل أن الشاعرة تسعى إلى المراوغة في حركة التشكيل حين تستدعي وجودها الملبس وهي تواجه دهشة التغييب وصدمة، وبعبارة وضياح الذات في الفاصل الكينوني وغياب وحضور الآخر معا: (أن تكون \ حرا في مالا تريد... حجاب \ أن تكون مقيدا في ما تريد... حجاب \ فما معنى أن تكون رثتي طافحة بك \ دون أن يكون لها حق الشهيقة باسمك..؟) (حجاب الشهيقة ص٣١) إن كل نص من نصوص المجموعة يشكل مشهدية تحفل برموز الحضور والغياب وتمتد إلى آفاق حياتية تشع بلغتها الحادة على العالم في موشورات ترشح شعريتها من الداخل في أجواء من الأحاسيس والعواطف والشجن إن ثمة إحباطا نفسيا باطنا يخيم على آثار النص وينعكس على الذات الشاعرة وبالتالي تفرزه المخيلة بهكذا غمر واسع يوسع الفضاء في تحقق النمو الدلالي وتنويعه داخل مشهدية تراجيديّة مركبة، إن في ذات الشاعرة جوهر غامضة هي جوهر الشعرية تلك التي تحاول إرسالها باستثمار الواقع وموجوداته وتقديم لنا الشاعرة ثنائية مغلقة حيث لا يوجد تجانس على مستوى الدال، لقد أشار جون كوهين في كتابه

خضر الآغا..

«ما بعد الكتابة» و«الجاهلي» الذي أنا

نضال حمارنة

كاتبة من الاردن

الأول المعنون - من الكلمة إلى اللغة - على - برج بابل، الكلمة الخالقة (وحدة الكون)... في بابل لا وجود لشيء قبل تسميته، إنه ينوجد مع التسمية، ما يعني أن العلاقة بين الاسم والمسمى تطابقية. حين اكتملت الأنساق الصغرى وأطلقت التسمية الأولى، تم التعبير عن ذلك ببناء النسق الأكبر: برج بابل، كبرج لغوي يحتضن الدلالات جميعها، ونصب الإله مردوخ في أعلى البرج على أنه إله الدلالة، معلناً اكتمال النظام العام لذلك الكون البدئي الشفاف بأضلاعه الأربعة: الرب والإنسان والطبيعة واللغة، حيث نصيب كل منها في الخلق مساوٍ لنصيب الآخر، وحيث العلاقة بين طرفي العلامة علاقة تشابه، في أسطورة الخلق الأولى: الإينوما إيليش. الفصل الثاني: التوراة - الكلمة الضحية (الكون المشروخ)... وقف اليهود أمام ذلك البرج الذي يحتوي الوجود ويصونه، بارتياب. فقد وجدوا أن النظام العام لذلك الوجود يتعارض مع طموحهم وطموح إلههم «يهوه» في الاستئثار والتفرد والسيادة، فحاولوا، مستفيدين من نظام الكلمة الخالقة، العبث بذلك النظام، مع ما يترتب من حدوث اضطراب وفوضى عظيمين. وذلك كله لإنشاء وجود آخر يسمح بتحقيق طموحهم، ولم تنقصهم القدرة، فهم «سا. غاز» أي قطاع طرق - ففصلوا الإله عن الإنسان، واستبدلوا بمردوخ يهوه، وبالإينوما إيليش التوراة: وثيقة انهيار البنية البابلية ونشوء بنية أخرى على حسابها. الفصل الثالث: المسيحية (الكلمة المصلوبة - الكون يائساً من وحدته -)... بقيت الكلمة بالمفهوم البابلي تقاوم، واستطاعت الظهور، هنا، علي أنها مقدسة. فقد ظهرت بوصفها المسيح الذي دعا كثيراً للعودة إلى شفافية النظام الكوني العام، عبر طروحات المحبة والتسامح والسلام، ووضع لك في الأناجيل. إلا أن الإكليروس المسيحي ربط الأناجيل بالتوراة، وحدث، جراء ذلك، تصادم عنيف بين البنيتين، كان

دون موارد من أي نوع يقدم لكتابه (ما بعد الكتابة - نقد أيديولوجيا اللغة) بالسؤال - السبب - في العمل على ظهور هذا الكتاب إلى النور، مع تأخره إلى أن وجد الناشر، عن السؤال المنبه كتب خضر في روايته (الوشيجة) يقول هنري ميلر: نحن لم نحدث، لأننا لم نكن موضوعاً لتفكير أحد. إن ما حدث أثناء قراءتي هذا المقطع هو أنني أصبت بقشعريرة غير مفسرة، شديدة الغموض، ناعمة، وواخزة أيضاً. يعود ذلك، على الأرجح، إلى سؤال ظهر حينها إزاء حدوثي الشخصي، ثم انتقل، هكذا، إلى الحدث العربي. إذ إن العرب، حقاً، ومنذ انهيار حضارتهم الكلاسيكية، أو ربما، منذ انهيار الأندلس لم يحدثوا. فلقد تناولت مفهوم الحدث على أنه التحقق الوجودي. من هذه القشعريرة، وفيها، حرفياً، ولد هذا الكتاب. هكذا بدأ خضر، وانتهى بمقولة: يمكن أن تكون عبارة «كتابة الحدث» هي العنوان المضمّر لهذا الكتاب.

حين يصبح المبدع المثقف المنخرط في الحياة بكل ما تحمله كلمة حياة من معانٍ وأفاق، لا يستطيع أن يبقى في المتن دون حراك ديكالتيكي، خاصة إذا كان يبحث عن جدوى ذات فعالية يكتنفها هم حقيقي، والهم الحقيقي دائماً يمزج الخاص بالعام، إذ لا يمكن لأي دارس أن ينظر للإبداع العربي بمعزل عن أحوال العرب وطرائقهم في التعاطي مع أنفسهم بحيث هم جزء من هذا العالم. لهذا كانت الدراسة المتبعة في هذا الكتاب مرتكزة على منحنيين، الأول، من داخل، والثاني، من خارج. من داخل فقد استعرض خضر تاريخياً ألبنى الفكرية لموضوع علاقة الكلمة مع الشيء، أو علاقة الكتابة مع الوجود أو الكينونة. أما من خارج فقد توقف عند الحافة لينظر ملياً وبطريقة بانورامية إذا جاز لي التعبير، مستفيداً من النظريات الفلسفية والنقدية الكونية، في التحليل والمراجعة والمثاقفة، بلا تعصب، أو تشنج، أو تمسك بدوغما نظرية مسبقة أراد تطبيقها قسراً. يحتوي القسم

مرحلتين: ما قبل الكتابة، وما بعدها. كما فعل الإكليروس المسيحي، كذلك فعل فقهاء المسلمين بالإسلام، فحولوه من كونه ثقافة إلى كونه مؤسسة تنتظم بشرائع ولوائح جعلت الله في مكان بعيد لا يطاله البشر، وجعلت البشر في مكان معزول، مطرود، مهدد، بصفة مستمرة، بالزوال. وحولت النص من كونه بيتاً للدلالة ومانحاً إياها إلى كونه نصاً مغلقاً جامداً لا يحمل سوى سيف القتل. فكان لابد لهذا النسق الكلي أن يفتح أفقاً يزيل الحجب عن العلامات ويصوغ علامات مرئية بالتأويل اللغوي مما أدى إلى نشوء الكون الصوفي. وفيما كان النص الصوفي يرى إلى الوجود يخرج من كتابته، وفيما كان يرى إليه مختلفاً مع كل كتابة، أدرك أن الوجود بعد الكتابة لا قبلها. وقد وصل الأمر بابن عربي ليعلم، دون تباطؤ، إن «الخلق كتابة». لكن الذي حدث أن همشت الثقافة العربية الرسمية النص الصوفي، وحتى اللحظة لم ينظر إليه على أنه جزء من نسيج الثقافة العربية. يقول خضر الأغا: أردت الدخول في فراغات الثقافة العربية بعامة، وثقافة المنطقة بخاصة، بغية قراءة العلامات التي لم تزل نائمة في هذه الفراغات لإيقاظها وإنطاقها، لعل قراءتها تصنع بداية ما لتشكيل ثقافي محتمل. في القسم الثالث: الوجود كأثر للكتابة يحول ما عرضه في القسمين السابقين إلى بنية معرفية مرنة تناقش هذا الثبات والموات الذي تعانيه الثقافة العربية منذ عهود، وكيفية الخروج من العماء إلى النور، والعودة للمساهمة بالحضارة الكونية الإنسانية عن طريق الإبداع - أو كتابة الحدث - وهي عنوان الفصل الأول - المتضمن: تعريفات. الجذر التاريخي. كتابة الحدث والتأويل. كتابة الحدث وأيديولوجيا اللغة. الحدث مستويان: ذهني وواقعي. الذهني هو الكتابة، التي تنقل الحدث الواقعي من مستوى زواله إلى مستوى بقاءه أثراً يدل عليه. أن يحدث الذهن، يعني أن ينتقل من دائرة مصادره التي صاغته، والتي جعلت من نفسها، بالوقت ذاته، سلطات عليه، إلى مستوى يستطيع فيه ومعه أن يخط سيرته بعيداً عن أية سلطات تقسره، أو تمنحه سيرة أخرى، وبعيداً عن أي كيان افتراضي أو تاريخي يدعي أنه حامل المعنى. ويتابع... الوعي العربي مصاغ مسبقاً بالموروث بعلاقة إصغاء لا حوار. وايضا بالمؤسسة عبر ربط كافة الاتجاهات الثقافية بالدين

من نتيجته إعلان موت الكلمة، وقد تم التعبير عن ذلك بصورة تراجيدية: صلب المسيح. الفصل الرابع: المانوية - التبشير بالكتابة (الكون حدائق من نور)... من بابل ذاتها سيظهر ماني، متهماً: أن الأناجيل كتبها يهود، أو أنهم، في أحسن الأحوال، نقحوها. ورهن حياته وفلسفته لإحياء الإنسان الأول والكون الأول، ونظم ذلك فيما سماه: عمود النور، كاسم بديل عن برج بابل، فالبرج يقوم على نظام الكلمة الخالقة، فإن الكلمة ماتت، فيجب أن يحل محلها نظام خالق آخر، فأدرك بوعي مبكر، أن ذلك النظام هو الكتابة. فاعتبر، لمجرد أنه يكتب، أن ذلك دليل على صحة دعوته، وكي يؤكد عليها زين كتاباته برسوم احتفالية، إشارة إلى الزمن القادم زمن كتابة. القسم الثاني والمعنون - من اللغة إلى الكتابة - يجمع فصلين الأول: النص القرآني - من «التفكير حول اللغة» إلى «التفكير حول الكتابة». والثاني: الصوفية العربية الإسلامية - جنون اللغة - جنون الكتابة - ١ - إسرارية اللغة - ٢ - الخلق كتابة - ... في مكان قصي وناء سوف تكون اللغة «بيت الوجود» وفق تعبير لهيدغر. وسوف يقوم الشعراء العرب، بوصفهم يقيمون في منطقة الـ«ما بين» بين الآلهة والبشر، بحراسة هذا البيت وإنشاء الوجود انطلاقاً من اللغة، سينشئون أبراجاً لغوية كبيرة تسمى قصائد ومعلقات: ينامون فيها ويعيشون في ردهاتها. لكنهم وإن كانوا كائنات من لغة، إلا أن أجسادهم اللغوية لم تتزامن مع أجساد كتابية، لذلك لم يكن من العسير حرف مساراتهم، واعتبارهم «جاهليين» يجب إيقاظهم. في الوقت الذي راحوا ينحسرون فيه، فإن دمهم اللغوي أخذ يتسرب في الكون، وسيفرض نوعاً من التفكير الحاد حول اللغة، سيتجلى في مظهر باذخ: النص القرآني. ظهر النص القرآني بوصفه لغة، لغة الله، فقد نشأ تفكير دام حولها، كان من تداعياته نشوء ثقافة جديدة، وقد أثبت ذلك التفكير أن الكلمة البابلية عادت للظهور، مرة أخرى، إنما على شكل لغة خالقة: بدءاً منها تأسس معنى ووجود جديان، تم بناء برج لغوي احتضن الدلالات جميعها. كان من دواعي حماية «الكتاب» من التحريف والتقويل، وبصفة أساسية، من اللحن في قراءته، كتابته. إذ إن اللغة، بالاستفادة مما حل بالحياة الجاهلية، كي تحقق غايتها يجب أن تكون مكتوبة. وعلى هذا سوف ينقسم التاريخ العربي إلى

لكل من لديه هاجس وجودي في أن يكون وأن يحدث. إذ تناول الوقائع المفصلية التي تركز عليها الصيرورة التاريخية ما بعد الكتابة من منطلق الندية أثناء استشهاده بالمدارس الفكرية المختلفة من هوسرل إلى بلوم، من البنيوية إلى التفكيكية، من فوكو إلى هيدغر، مرة يتفق على نقاط ومرة يختلف على نقاط ويناقش تلك الاختلافات بروية وانفتاح، وذهن متحرر من صنوف الانصياع المعرفي.

المجموعة الشعرية (الجاهلي الذي أنا)، وفيها يستعيد الشاعر خضر الأغا معنى كتابة الحدوث بقصائد شعرية، يبدو أن هاجس الكتابة وقلقها الوجودي يملكه بالعمق، إن تمثل بالجاهلي، أو كان الجاه له حسب تقطيع الكلمة على غلاف الكتاب، لا أعرف إذا كان عن قصد تأويلي أم لحالات فنية! من أول الكتابة تبدأ عملية التمثيل، على فرضية قراءة لوح أول أبجدية في العالم، بمدينة (إيبلا) السورية. اللوح حقيقي والأبجدية كذلك، لكن الكتابة، افتراضية، قادمة من الحافة الغامضة، من كلمات الشعر، من التأملات الأكثر عمقا، الأكثر خاصية، وهي غالبا قابلة للاتصال بالموضوع.. بالقارئ.. بالانفلات من الزمن القائم والمضني، الذي لا يشبه الزمن الحي، الزمن الذي يبكي فيه جوهر الكينونة!

الجاهلي الذي أنا
والجاهلية أنت
نار واحدة في الأتون ذاته

يدخلان بيت الشعر، ويناومان
جاهليان يرثان الحمى
ويراقان فيما تبقى من وثن
ومن وأد
وتتحول المدينة فيهما إلى وثن الطاغية
وإلى وأد الجميع
جاهليان يخلعان التاريخ من أوسمته
ومن لحيته الشعثاء
ويرتبان عقاله وحواسه
وخطواته البانخة
ويتركانه في عمى الصحراء كنبي عجوز
لا أتباع له
ولا رسالة

كمراجع نهائي. كذلك بالآخر، الغربي بعامة والأمريكي بخاصة وصيغ بثلاثة خطابات، رفض.. أو استلاب أو بين هذا وذاك، بحيث ظل الغرب هو الهاجس الذي يحرك الوعي العربي. إن مصادر الوعي المذكورة وهي سلطات عليه، تتكثف جميعها لتكون ما يسمى بالسائد. إذا كتابة الحدوث هي تفكيك الوعي العربي، وتفكيك مصادره، وتعريتها، وتبيان طرائق تشكلها وآليات عملها، وتفحص الشروط التي أنتجتها تفحصا دقيقا. وفيما تفعل ذلك، فإنها تخط سيرة أخرى.

التفكير حول اللغة، لغويا، قاد إلى ما يمكن تسميته: أيديولوجيا اللغة - إن كان على المستوى العربي أو غير العربي، فتم إنشاء خطاب بلاغي متقعر يزيغ الوجود، ويموه عليه. إن نقد اللغة يتخذ لدينا منحى محددا ودقيقا: هو نقد أيديولوجيا اللغة. فتصبح حسب الآغا الكتابة هي بيت الوجود، بمعنى أن معنى اللغة هو معنى الإنشاء الكتابي للوجود، وليس معنى حلولها محل الوجود. ويتابع المؤلف في الفصل الثاني بعض التجارب التي ساهمت بالاختراقات، في المركز الغربي ثقافيا، - ادوار سعيد، رشدي وتوني موريسون. ومحليا الطيف العشبي الذي ترفده الثقافة الشعبية. وأخيرا وليس آخرا، الفصل الثالث: - المكتوب - / الكتابة الكتابة / الحدوث. ما الذي يجعل من المكتوب كتابة ؟.. أولا: التأتأة داخل اللغة.. ثانيا: يصل إلى / يعبر عن.. ثالثا: الهجرة / الاستقرار.. رابعا: العشبية - ال «ما - بين ..» خامسا: الكتابة بلا غاية.

التأتأة أو إيقاف التدفق الفطري للغة، بالخروج عن السياق أو النسق، مثال: الماغوط وأنسي الحاج. التأتأة تقدم ثقافة مضادة للسائد. في الختام يدعو خضر الآغا إلى حرق السماكات التي لم تنفك تعيق الوجود العربي من التحقق، وبصفة خاصة سماكات السلطتين: الدينية بمظهرها المؤسساتي الأمر المانع، والدنيوية بأدواتها المسيطرة. مع الحفاظ على المكتبات الشخصية لأنها مكتبات تسمية.. مكتبات خلق. هنا ينحاز المؤلف إلى الحرية الفردية مهما كان الثمن المدفوع، كي ينزع عن كاهل - كل من له علاقة بفعل الكتابة بلا غاية - أي نوع من أغلال التسلط المادي القهري، وحتى الشفاف المقنع برهبة الكتاب المؤسساتي. يمكنني القول أن هذا الكتاب يعتبر إضافة ضرورية

البدائي الذي أنا: وردة مصابة بجثتها
.....
أنني: ستخرج مني اللغة
وأضاع تحت الطاولة
أدخل في فقه الخيانة، أمدحها،
وأنظف العشاق مني...

هو الكائن الحداثي، المعزول، المهمش، الوحيد. يقول
باشلار: «أنا أكون وحيداً، إذا أنا أحلم بالكائن الذي كان
قد شفى عزلتي، الذي كان بإمكانه شفاء عزلاتي.» لذا
ربما استحضر الجاهلية، وهو يعيد استحضار - قراءة
- التاريخ، قراءة مضادة لاتجاهه، بالإمساك بصوت،
أو أكثر من صوت، من أصوات الماضي وتوجيهه لأداء
مقصده التأويلي بالمفارقات، بالصورة الشعرية،
وأحياناً في دوران العلامات، في كل هذا نلمس جمالية
(التحول) إلى جاهلي.. بدائي.. ومتصوف.. وهو الحداثي
كما أرى علاماته، وتمثله (اليوتوبيا المتحررة)، وإن
استعاد بعض المفاهيم من ثقافة غيبية رجعية /
غواية. إثم. معصية. ضلالة... إلخ / بوعي مجازي ليفتح
سجون المحرمات، ويعزز العوالم المتخيلة في النص. إذا
هو منفصل عن التراث السائد، وغريب عنه، غريبة مثيرة،
يرفض الحاضر على صورته الحالية، ويقيم قطيعة مع
الاستمرارية، استمرارية هذا الواقع. كتب أوكتايفو باث:
«تستطيع الحداثة أن تتبنى القديم جداً إذا رفضت تراث
اللحظة واقتربت تراثاً مختلفاً مكرساً من القوى المثيرة
للجدل نفسها كالجديد، ما هو قديم جداً ليس ماضياً
وإنما بداية.. يحييه ولعنا بالتناقضات، ينفخ فيه
الروح، ويجعله معاصراً لنا.»
فإذا كان الشعر يمارس عنفاً منضبطاً على اللغة
العملية، فإن خضر الآغا يمارس عنفاً مضاعفاً على
لغته الشعرية، فلا كلمات شارحة، أو فائضة، أو هائمة،
وإن تكررت بعض الكلمات في أكثر من نص، / العماء،
الطيور، الورد، الصورة / للتأكيد على استعارات من
الثقافة / التاريخ / المغفل والمحجوب والمُدان أيضاً.
كتب منذر مصري «ليكن الحب قاطع طريقك.» أما خضر
الآغا الذي كان عنيفاً بخطابه للسائد الثقافي، برر ذلك
بـ «الحب: قاطع طريق» «هكذا أراد خضر من الشعر،
متمثلاً بمقولة باشلار: «الشعر كوظيفة يقظة».

هو الواد، وإن اختلفت سمات أسبابه، الكتم حتى الموت،
أو اختيار التمرد على لزوميات ما لا يلزم من هذا التاريخ
البالي والمتعجرف. هذا الجاهلي الذي يكتب بصيغة
المخاطبة لشريكته الأنثى الجاهلية، ويعود لمخاطبة
نفسه، بتصريح فادح.....
ماذا إليك هنا

.....
هنا: شعراء يجلسون في المقاهي
يشكلون القصيدة تحت الطاولة
فنتهتك، أنا - أنا الخارج عنهم -
والشعر
شعراء: يسحبون الماء من القصيدة
وينظفونها، تماماً، من اللغة
شعراء: يهدرون الأنوثة
والإشارة

في الإناء المعدني للمعنى
ويسفحون - بين أرجل الكراسي - الكتابة.
مرة أخرى الكتابة، الكتابة المهذورة، والشعر النظيف،
المجفف، المتواطئ الذي ينتهك الشعر والشاعر المتمثل
برفضه للطهارة الشعرية، ولهدر أنوثة القصيدة، ينتهك
وشعره. إن العنصر المهيمن: هاجس الكتابة ربما،
منح العمل الإبداعي - قصائد المجموعة - باستثناء
قصيدة وحيدة وهي - أبي اسم الضحك - بؤرة
تبلوره ويسر وحدته، أو نظامه الكلي، مع أن خضر
استخدم الحوافز الحرة، تارة، والحوافز المقيدة تلك
المتعلقة بالجانب الفكري - الذهني، لكنها تلك المقيدة
ساعدت في حكم غيرها من العناصر، والمكونات
وحورتها لتدور كالفراشات حول العنصر المهيمن.
إنها عملية استبدال لإيصال ما يريد الشاعر، استبدال
لنمط بتشكيله، وهكذا... الاستعارة لجأ إلى رمزيتها،
إلا أن رمزيتها لم تكن غامضة، أو تحتاج إلى مراجع
وقواميس، الرمزية متكشفة ساهمت في تعدد المعاني،
وانعكاسها على الصور الشعرية اللافتة، كأنها سلسلة
من المساقات، والتتابعات، أحياناً تتناوب، وأحياناً
تتواشج، وأحياناً تنفصل، مع ذلك يبقى هناك خيط
رهيف يجدد علاقة الجزء بالكل.

ألم يصيب الكتابة
كلما سمته الكتابة

سيف المري: «رماد مشتعل»

تجربة قصصية بين الواقعين المعاش والافتراضي

غالية خوجة

كاتبة وشاعرة من سورية

الأسلوبية الشفيفة العميقة، لا سيما حين تنكتب القصة بشعرية تتكامل فيها اللغة والحواس والحلم والوجدانات العالية. وأحياناً، تضاهي اللغة نفسها حين تستفيد من التحوارية مع القرآن، أو حين تنزح عن نفسها منتجة عالماً من الملحمية الغرائبية التي نجدها - مثلاً - في قصة: (طوق النجوم) ذات الإحياءات المتعددة وعلى أكثر من صعيد نفسي واجتماعي، عكستها بنية اللغة المتقاطعة مع عدة محاور، وأهمها: الحكمة «و أخبرها أن الذين رفعوا أسعار النجوم هم أنفسهم الذين وطئوا وجه القمر! / كالأعمى لا يميز بين الدرة والآجرة - ص ٨٩»؛ والمتشابكة - عائدة على اللغة - مع الحلم والشعر: «وعادت هي بعده إلى سوق النجوم ثانية تتأمل عقودها، غير قادرة على اقتناء شيء سوى الحلم الذي لا يبرح، فتذكرت قوله: أخبرني النجمة عني / فأنا واللييلة السوداء من حزن لحزن / ويتمني إننا ليس لنا غير التمني» / «ليس للريح علي سلطان، وأنا لست شرعاً»، نلاحظ كيف تتصارع المكونات بين الحلم والريح والفضاء، بين الليل بدلالته السوداء الأولى ودلالته الإشارية المضمرة لسواد آخر تدل عليه إحياءات الكلمات: (الذين وطئوا وجه القمر/ من حزن إلى حزن / سلطان الريح)، ورغم ذلك تلتقي الدلالة النقيضة (الضوء/ البياض/ الإشعاع) التقاء رمزياً مختزلاً بـ (الحلم/ النجوم/ وأنا لست شرعاً)، ويتجسد هذا الصراع بتتابعية أخرى، تبرز في الوصف الخلاق المنبني على رؤيا فلسفية للعتمة والصمت وما بينهما من مكشوف ومسكوت عنه، كما في هذه المشهدية من ذات القصة: «و عاد الليل يمشط شعره الطويل وهنا على وهن، ونامت هي على الحلم الأول، فتراءى لها فيما يتراءى المنغمسون في العتمة الثانية، أن صاحب الوعد جاء من غير ميعاد، وأخبرها أن أوريون الصياد نبأه أن كبير السحرة قد

عجباً لعمرُك ما أعاني
شوقي إليك وأنت قربي
وتنهدي بالحنن يهدم في كياني
وأظلم أجتر الدقائق والثواني
فلعل قلبك يرق إذا رأني
ورأى فلول الشوق وهي تدك قلبي
وفتي تناوشه الأسى من كل صوب ورمته عين لا
ترق بسهم حب
عجباً لعمرُك ما أعاني / ص ١٢٢. العناقيد
من يقرأ أشعار (سيف المري) يجد نفسه أمام شاعر مطبوع بالأصالة والحداثة، تدافع كلماته منسابة برنين الذات والآخر، الوجود واللا وجود، الواقع والحلم، السلم والحرب والوطن، السماء والأرض، الحب والمعاناة، الوحدة والغربة والانتشار؛ لتتراكم هذه الموسيقى في القصائد كحالات إنسانية ملامسة لأناي وأناك، لأعماق اللحظة المكتوبة واللا مكتوبة، وسيشعر القارئ بلغة شعرية موزونة الصمت والصوت والصدى، تتحرك بقوتها محيرة، متسائلة: هل الشاعر من عصرنا أم أنه قادم من أزمنة المتنبي وأبي فراس الحمداني، ليطل من قصائده كما تطل الأيام القادمة على الحب والحلم والفجر؟

بعد إصداره لديوانين شعريين (الأغاريد - الديوان الأول / ٢٠٠١) و(العناقيد - الديوان الثاني / ٢٠٠٤)، يضيف الشاعر (المري) للمشهد الثقافي الإماراتي خصوصاً، والعربي عموماً، مجموعته القصصية الأولى (رماد مشتعل) التي تفتح الآفاق الدرامية الحياتية على الكلمة، والكلمة على آفاق من درامية التأمل الناقد، الساخر بتراجيكوميديا موجبة، إضافة إلى انفتاحها على العوالم الإنسانية الجوانية والبرانية، تاركة من الدلالات أثراً لا يمحي سواء من خلال الشخص، أو الأحداث، أم من خلال

فر من سجنه، وأنه لا يزال طليقاً، وأن شهياً سترجم شهياً في حرب نجوم مجنونة، وستأكل الأخضر واليابس، وسيمتد خطرهما إلى أرجاء المعمورة: فالسما ظل للأرض، ومن في الأعلى يتحكمون فيمن تحتهم وتلك هي قضية الإنسان.. وحذرهما في حلمها من وضع العطور، فهي تدل على مصدر العطر، ولم يقتلع الإنسان الورود إلا لطيب عطرها، فكان حسنهما مصدر تعاستها، وإلا فهل اقتنى الإنسان عوسجاً أو أهدى شوكة؟ / ص ٩٠. في هذه المشهدية الحلمية يظهر بعد ملحني خفي، يمزج العتمة بفلسفة الكشف الكونية وتداخلاتها مع إيقاعات الروح والذات وطبيعة الوجود الإنساني المكثفة في هذا القول: «قضية الإنسان» حيث من في الأعلى يتحكم بمن في الأسفل، ومن جهة تداخلية أخرى، لا تبتعد هذه الشطحة المتصوفة عن فلسفة الأصل والتحول كما في رمزية العطر وأصله «فهي تدل على مصدر العطر»، وبين مفارقة حكيمة: «فكان حسنهما مصدر تعاستها»، و«السما ظل للأرض». هذه المفارقات، وتلك التدرجات والدرجات للعتمة، واستبدال أمكنة الظل بين العالم العلوي (السما) والعالم السفلي (الأرض)، منحت البنية المكتوبة (الفضاء الأسود) تأويلات جديدة للبنية العميقة (الفضاء الأبيض / اللا مكتوب) فاسحة للصمت القادم بعد التأمل أن يتحرك بترابطية متواصلة مثلما تتحرك أمواج المحيط العميقة مع أمواجه المسافرة بعيداً.

وإضافة لهذه الالتقاطات المختزلة، تبرز جمالية أخرى عائدة إلى مكنونات اللغة وتوظيفها كمكونات دلالية تخلق عالماً من الارتقاء الساحر بالحالة السردية: «وحيثما يمت ثمة ليل وحزن وموتورون افترشوا الأديم الذي خلقوا منه، وعاد أحبابهم إليه في مآتم لا آخر له، وعالم لا وجه له، وليلة لا صباح لها إلا في عيون الحالمين بنهار موعود، وفرح موؤود، وحزن مولود وآلام كثيرة لا مقطوعة ولا ممنوعة / ص ٩٠».

ورغم أن الحالة النفسية للبطل تنعزف على أحلامها إلا أن التأمل المناظر للحلم لا ينطفئ، ويظل منتظراً معها بطل المخيلة والحياة في كل الحالات: «وعلى الحاملة أن تنتظر عودة الفارس الذي إن لم يعد هو فلا شك أنها لاحقة به».

وهكذا يتحول «طوق النجوم» من عنوان للقصة إلى دلالات تتسلسل لتتحكم بهيئة طوق أو بكلمة أخرى

بهيئة دائرة تنغلق بالتدريج على أعماق الشخصية التي لم تغادر البرزخ من موقعيه: (الضوء - الظل) / (الموت - الحياة) / (الحلم - الواقع).

أليس أي عمل إبداعى هو احتمالات كتابية قابلة لتعدد القراءات تبعاً لتفاعلات كل متلق وثقافته ومواده المخيلتي؟

إذن، لنقرأ قصص (رماد مشتعل) من العنوان الذي تركته إحدى قصص المجموعة ليكون مفتاحاً بدئياً لما تتناوشه إيقاعاتها:

بدءاً، نلاحظ أن رماد العنوان يخون انطفائه ليظل مشتعلاً، والاشتعال، هنا، رمز لمذلولات كلام الرماد إذا ما اعتبرنا الرماد صمتاً من نوع ما.. والرماد المشتعل، رغم بساطة التركيب الأولى، دلالتان تنطويان على أبعاد متناثرة في الحياة والوجود المتناثرين في الذات الإنسانية سواء تراءت لنا في قصص المجموعة كلها، أم ارتكنا في قراءتها على القصة الحاملة لهذا العنوان بما فيها من تأويلات تمنح الحكمة بعد سلوك طائش يقوم به الرجل تجاه امرأة كان من الممكن أن تكون زوجته ذات لحظة. كما تمنح العبرة للقارئ وهذه النقطة تشكل هدفاً محورياً للقصص. لكن عنصر المفاجأة القصصي يضعنا أمام شاب يكرر خطيئة أبيه مع فتاة هي أخته بعدما تكشف الأحداث عن صلة الدم والقربى بينهما.. تبدأ القصة من مكان واقعي معلوم (غرفة الانتظار في مركز الشرطة. ص ٦٧)، تنعكس عليه حالة الشخصية المتوترة (يسحب أنفاساً من الدخان ثم يطلقها)، والذاهلة أيضاً (وقد أذهلتها صورة المرأة التي أمامه)؛ ومن ثم تنتقل بنا الأحداث إلى (قضية أخلاقية) بين الشاب والفتاة ليستعيد الرجل فلاشباكياً ما قام به مع المرأة، فيطفو على الذاكرة زمنه الماضي المجسد بسلوكه بعدما يرى وجه المرأة وقد مر عليهما زمن وأحداث: (نعم هو يعرفها حق المعرفة. أليست هي الفتاة التي غرر بها ذات يوم، ثم لما نال مطلوبه منها أطلق ساقيه للريح واختفى من حياتها، بعد أن جعلها ضحية يدمي قلبها جرحان غائران لا مجال لشفائهما إلا بالموت!). ويأتي الشفاء في خاتمة القصة: (وأقفل المحضر الذي لم تكتب جميع تفاصيله، وماتت تلك المرأة بعد أيام

كما أشار لذلك الكاتب بنباهة على الغلاف، موحياً بعنوان ثانٍ مضمراً، وأهم ما يميز أسلوبية هذه الافتراضات هو:

(١) - القصة الساخرة.

(٢) - القصة الحكيمة.

(٣) - القصة المقالة.

(٤) - القصة الشعرية.

و نلاحظ أن نسبة القصة إلى (الحكيمة) تعتمد على مضمونها كثيمة موضوعية، ومثالنا عليها قصة (ظلمات - ص ٩٣) الدالة على ظلمات المكان (السجن) وظلمات التربية المنتجة لشباب مجرم يتوارى في ظلماته (بنيتة وأعماقه) المجرم الأساسي = الأب المهمل، اللا مسؤول، والظالم، وقصة (عندما تتأهب الأسد - ص ١٠١) المعتمدة على الحيوانات كشخص تدير الرموز المقصودة من الكاتب لتسقطها على المجتمع الإنساني، فالبعوضة ضئيلة بالنسبة للأسد ولن تؤثر عليه مهما فعلت وكذلك الآدمي الصغير بأفعاله، الضئيل بأخلاقه.

أما نسبة القصة إلى (الساخرة) فتعتمد على كيفية المقول المتوازنة مع معنى المقول، مشيرة بنقد لاذع، وبتشويق جاذب، إلى المتناقضات المنبثقة عن (التراجيكوميدي) الذاتي والمجتمعي، كما في قصة (كيد الرجال - ص ١٢٧) التي تبدأ بطريقة فلاشباكية تختزل في مشهدها الأول لحظة غامضة مشوقة تجعل المتلقي حائراً متسائلاً: «خرج من باب المحكمة وهو يتنفس الصعداء، فقد صبر عمراً طويلاً حتى يرى هذا اليوم! هل هو يوم الحكم ببراءته من قضية كبيرة؟ أم هو حكم حصوله على حق طال انتظاره؟ أم هو يوم إعادة الاعتبار له بعد أن تلوّث سمعته ظلماً؟» ثم تتوالى الأحداث مستعيدة من ذاكرة الرجل وذاكرة القصة ما يتناسل تدريجياً ليوصلنا إلى طلاق تم بين البطل وزوجته بعد ٢٥ سنة، وتأتي الخاتمة مفارقة وكأنها تنزج بأفق التوقعات: «وبعد أن طلقها زغردت المرأة فرحاً بحريتها التي، كما تقول، كانت قيد الاعتقال مع رجل بارد المشاعر.. وانصرفا كل إلى حال سبيله: هي إلى بيتها الذي قرر أمام القاضي أن يتنازل لها عنه طواعية، وهو إلى وكالة سفريات، حيث حجز تذكرة إلى دولة ثانية، ليعود بعد أيام متأبطاً ذراع فتاة بعمر بناته، ولتبدأ قصة تستمر عدة سنوات/ ص ١٢٩». وهكذا تأتي النهاية مفتوحة

فجأة / ص ٦٩). ما بين البداية والنهاية تنتسج قصة واقعية لكن بطريقة غير واقعية وهذا عائد إلى الثيمة الفنية التي توازت مع ثيمتها الواقعية دافعة القارئ إلى احتمالات الإجابة عن عدة أسئلة: (فمن المسؤول؟ ومن الذي يجب أن يسجن؟ هل تسجن الفتاة التي وقعت في الخطيئة بسبب أب غائب عن البيت، وإذا حضر فهو سكران لا يكاد يقول كلمتين على بعضهما؟ أم الأم المهملة المنساق خلف الزيارات والصدقات والعلاقات الاجتماعية الهامشية؟ أم الشاب الذي اختصر طريق العلاقة بإيهام الفتاة بأوهام الحب والزواج حتى سقطت ضحية بين يديه؟ أم الفتاة التي غلبت عاطفتها على عقلها فصدقتة؟): وبالمقابل، يضعنا السؤال الأخير أمام احتمال جوهري آخر مفاده: لماذا لا يلتزم الشاب والفتاة بالأخلاق الجميلة المنعكسة عليهما وعلى المجتمع؟ فلو أن الفتاة (رفضت الانسياق خلفه وطالبته، كأية فتاة شريفة وعاقلة، بأن يدخل البيت من بابه ويأتي لخطبتها من أهلها، كما تقتضي الأصول والأعراف ويأمر الدين والأخلاق؟).

تتداخل الأسئلة لتحيلنا إلى حياة كل من الشخصيتين البطلتين (المرأة) و(الرجل)، موضحة بنقدية ما أفعال المرأة المنصرف عن ابنها وأفعال الرجل الهارب من زوجته وحياته إلى الخمرة كون امرأته لم تكن أكثر من (امرأة تافهة ...) فهي إما في السوق وإما نائمة، وإما تتحدث عبر الهاتف مع إحدى الصديقات). وتترسب النتائج بصورتها الأكثر فجائية في هذه الكلمات: (فلقد أخرسته المفاجأتان القاتلتان: الأولى أن ابنته متهمه في قضية أخلاقية، والثانية أن ابنه هو الفاعل، أي أخ مع أخته)!!.

بلا شك، تضرر القصة المقولة الشهيرة: (الجزاء من جنس العمل)، تاركة في ذاكرتها عبرة أخلاقية مؤثرة في الروح والوجدان، وهذا الأثر هو بشكل ما الرماد الذي حافظ على اشتعاله كونه ظل متناسلاً من الأب إلى البنت، ومن الأم إلى الابن.. لكن، ما يؤخذ على النص أن حقيقة الرابطة الأخوية ظلت محجوبة عن الأخوين (البنت والشاب) حتى بعدما أجهضت البنت ما في أحشائها المنسوب إلى أخيها غير الشرعي.

رماد مشتعل مجموعة قصصية من الواقع الافتراضي

فقد كان مهياً لأن يغدو رياضياً، ولكنه كان معدماً لا «واسطة» لديه ولا مال، والمدرّب من النوع الذي يراعي هذه المسائل، «الجملة المبنية على إغراض في الرفض كون الطالب بلا وساطة ولا مال لكنه يمتلك الكفاءة.

(٢) - خاتمة القصة وذلك بعدما يصبح الفتى وزيراً، وعرف الوزير هذا الوجه، فهو المدرّب الذي قذف في وجهه بقايا الطلب وهو يطرده دون سبب واضح، ولما كان الطلب الذي تقدم به لقبول ولده خالياً من أي شرط مقنع، قام «الوزير» بتمزيق الطلب ورماه في وجهه قائلاً له: «آسف ما فيش تسجيل»، وجاءت الجملة هنا في مكانها كون الطالب للتسجيل ليس كفتاً، والقرار المنطوية عليه الكلمات عادلاً.

أدت هذه التناظرية في الحدث والعبارة وظليفتها السردية المفارقة، والمناسبة، وكانت مثنوية الدالة والدلالة بطلاً خفياً لسلوك الشخصيتين المتبادل بتوازن وظائفي أقرب ما تكون إلى (دائرة الأوروبورس) الأسطورية المؤكدة على دوران الزمان وانغلاقه كأفعى ذيلها في فمها، ولو استبدلنا الزمان بالحدث في هذه القصة لرأينا كيف تنغلق حواس الحدث لتكون نقطة بدايتها هي ذاتها نقطة نهايتها.. وبلا شك، هذه التكويرية منحت النص إيقاعاً آخر لفنية التعامل مع البنية كوحدة كبرى.

ولن نفوتنا قصة (عقد وشرابيك - ص ٩٧) التي تصلح لتشكيل حالة متفردة، من الممكن أن تصبح مثلاً شعبياً، تكفي فيه الإشارة إلى الاسمين (عقد وشرابيك) لنعرف أن المقصود من الأستاذ (عقد) ذلك الرجل الذي انبنى منذ الطفولة بطريقة غير سوية: «بين إهمال الأم وتذبذبات الأب»، وحالما نذكر (شرابيك) سنستحضر تلك المرأة التي: «لم تحصل يوماً من الأيام على شيء ترغب فيه»، ومع ذلك تلتقي هاتان الشخصيتان كزوجين: «وهكذا نشأت في المجتمع أسرة جديدة تضاف إلى آلاف الأسر المنتشرة والممتدة.. ومثل أي وضع طبيعي، سيكون هناك أطفال وتربية! وأرجو منكم أيها القراء الكرام، أن تتخيلوا شكل أسرة من هذا النوع». تذكرني هذه القصة بالمثل القائل (وافق شن طبقه)، لذلك من الممكن أن نقول استبدالاً: (وافق عقد شرابيك).

على احتمالات قصة جديدة قد يكتبها كل قارئ بطريقته وذلك من خلال نظرية القارئ الشريك في العمل الإبداعي.

و تتقابل مع هذه الطريقة البنائية الساخرة قصة (الزوج السادس / ص ١٧) الذي ينوي التخلص من زوجته الثالثة طامعاً بأموالها التي جنتها من خمسة أزواج سابقين عليه، إلا أن السحر يرتد على الساحر فبدل أن ينفذ فيها عمله الإجرامي مهياً لسقوطها في حوض السباحة يسقط هو ويصبح جليساً على كرسي نقال. ولا بد أن يقف المتلقي عند هذه الجملة ليتأمل دلالاتها وانعكاساتها على النفس البشرية: «ما تأتي به الريح تذهب به الزواجع». ترى، كم من حكمة تنطوي في هذه الكلمات لا يلمسها إلا الماكث في مقام النور بين الفلسفتين: (التاوية) و(السكر الإلهية).

بينما نسبة (القصة المقالة) فأنا أعتبرها ميزة جمالية يجربها الشاعر (سيف المري) بطريقته اللاقطة لحواس الحدث وحركته من ناحيتين: الحركة الداخلية لشخصه متمثلة بالحالة النفسية، والحركة الخارجية المحيطة بالحركة الداخلية للشخص من زمان ومكان وبنية حياتية: تربوية واجتماعية واقتصادية، ولا تنقطع الحركتان عن حركة الوعي المنقوص لشخص بعض القصص كما في شخص (رماد مشتعل) و(تاغالو / ص ٣٧) و(سوء فهم الأبوة / ص ٨١)، كما لا تنقطع عن حركة الوعي الوجداني كما في شخصية الرجل الوفي، المخلص، الذي لم يقبل أن يبيع ساعته التي أهدته إياها زوجته بمئات آلاف الدراهم، فلم يؤد به تقديره لزوجته الذي لا يثمن إلا إلى طرده من مكان عمله، وإلى مفارقة لن يتوقعها القارئ الرومانسي لقصة (رومانسية - ص ٧١) لأن الزوجة بدل أن تحترم زوجها الذي قل نظيره تطلب منه الطلاق!.

و إلى ذات الفضاء المتحرك تنتمي قصة (دورة الأيام / ص ٥٩) المتمحورة حول حدث يستدير من الجملة القصصية الأولى (ما فيش تسجيل) استدارة تتكرر كما يتكرر زمن القصة لتغلق الدائرة الحديثة عند ذات الجملة (آسف ما فيش تسجيل) لكن من قبل شخصيتين مختلفتين تتبادلان ذات العبارة من موقعين مختلفين تتبادلانه أيضاً:

(١) - بداية القصة: «ما فيش تسجيل، عبارة كان لها وقع الصاعقة على ذلك الفتى ذي العضلات المفتولة،

التشويق المختزن بتسارعه للَحظات العابرة من حياتنا في حياتنا، والعاكس لوعي شامل مثقف بحساسيات مختلفة، عالية الاختزال والانعكاس، تستوقف القارئ ليتأمل وينتقد ويحلم، وربما ابتداء من الشكل الفني الجميل للمجموعة ولوحة غلافها المعبرة عن الزمن (الساعة) التي تنغلق على ظلال إنسانية تتطاول كأشباح في متاهة، بينما تدور الألوان خارج الوقت (الساعة) ليموج الأخضر في الأزرق، والأزرق في الأحمر، تاركين الأصفر وتدرجاته الترابية تتسع كصحراء نفسية ومكانية. وإذا ما أصغينا أكثر إلى الوقت ودوائره وألوانه سمعنا كيف تعزف إشارات الاستفهام مقطوعة موسيقية دائمة الترحال في متغيرات الأحوال. وليس الإبداع سؤالاً؟ وإذا لم يكن سؤالاً فماذا يكون سوى اللا شيء؟

أخيراً، (رماد مشتعل) تجربة قصصية بين الواقع المعاش والواقع الافتراضي، تحركت بثيمات موضوعية وفنية ارتكزت على بساطة اليومي وتعقيداته، وعلى العالمين الذاتي والخارجي بطريقة (سوسيو سايكولوجية)، وظفت اللغة والمخيلة وما بينهما من اشتباكات حياتية ونصية بأسلوبية تعددت سماتها الفنية التي غلبت عليها (الأنما العالمية بكل شيء) كزاوية تبئيرية لرؤية (الذات الكاتبة)، ورؤاها المتجولة بنا وبيننا بكل تفاصيلها الصغرى وقضاياها الكبرى، ومن جهة أخرى، أتوقع أن تظل هذه القصص قيد القراءة والاحتمال، مثل مؤلفها الذي تنطبق عليه مقولة «جان ليسكور»: «المبدع يحيا بالأسلوب الذي يبدع به».

هكذا هو الشاعر والقاص (سيف المري) الذي عرفته عن قرب أيضاً..

فما رأيكم لو نقرأ (الأغاريد) و(العناقيد) و(رماد مشتعل) قراءة مختلفة، ومن ثمة لنسأل الإبداع: لو لم تكن دواخل الذات الشاعرة والقاصة تفيض بفيوضات الغيب هل كنا قرأنا كتابات سيف المري بكل هذا الرفيف الداخلي المتنوع للإنسان واللغة والذي أسميه (أوركسترا الأبجدية)؟

* رماد مشتعل / قصص / ط ١ / الصفحات (١٥٤) / دار الصدى / ٢٠٠٦.

ليس آخر، لا بد من الإشارة إلى التوازيات الدلالية كنقطة جمالية تضيف للوصف والعنونة حركة تسعى إلى التكامل لا سيما على مستويين من عناصر القص: (الأحداث) و(الشخص)، مثل قصة (قال وقالت / ص ١٠٣) وقصة (هو وهي). كما أننا نتبين انكشافات ما بين (الموت) و(الحب) و(البرد) تتجسد كشبهات تجمعها القصة في قصة التناقض: (حار... بارد) المشيرة إلى البطل من خلال (بلاده الحارة) وما فيها من طبائع واحتمالات وانعكاسات، وبذات الإشارة تدلنا على البطلة و(بلادها الباردة): «وكعقدة أي رجل «صياد» تتحداه الطريدة، ظل مثابراً عليها حتى أوقعها في حباله وتزوجا، ليعيش بعدها مع هذه المرأة الباردة قمة الألم الذي من الممكن أن يتعرض له رجل؛ إذ كانت تذيبه صنوفاً من العذاب فيشتعل إلى درجة الاحتراق، ثم تعود لتعامله ببرود إلى درجة التجمد... (..) يجد نفسه محصوراً في شقة باردة يملأ أركانها الصقيع مع امرأة بارعة الجمال، ولكنها من جليد، وشديدة البرودة إلى درجة الموت، والموت هو البرد الأكبر / ص ٤٨».

و تأتي الخاتمة لتضيف إلى تناقضات الرمزين (الحارة/ البرودة) ما يتساوى مع الموت والحياة (الحب) بانزياحه الأبعد (الجنون)، وذلك بفنية تعتمد التصويرية المتحركة المرتكزة على الذوبان كحركة أولى في مقصدية: (تمثال الثلج)، وعلى الاحتراق والتبخركحركة ثانية، ومن الضرورة أن ألفت الانتباه إلى أن (الذوبان) و(الانصهار أو الاحتراق) يتفاعلان في زمنية متوازية واحدة، لينتجا وحدة من الحركة المشهية: «و لأن الحب جنون، ولأنه شديد الغيرة، فلقد دفعته غيرته إلى الشك في سلوكها، ودفعه الشك إلى أقصى درجات الثورة.. وفي لحظة من لحظات هياجه أذاب التمثال الثلجي واحترق معه».

حركة تصويرية شعرية تنفتح على أبعاد قابلة لأن تتشكل كما تريدها أخيلة كل قارئ تبعاً لارتفاع أحاسيسه وقدراته التصويرية والتكوينية وتداعياته الجوانية المتقابلة مع الحالة.

و بالنسبة لحجم القصص فلقد كان متناسباً مع المقاصد من متعة وفائدة وإضافة، وتحديداً، عامل

نجاه الهاشمي: «البطريك الأخير»^٤

رواية الكشف - الذات والواقع -

عبد اللطيف البازي

كاتب من المغرب

تقديم يمكن الإستئناس به

نجاه الهاشمي اسم فرض نفسه في الأشهر الأخيرة بإسبانيا عموما وبمنطقة كطالونيا خاصة. هي ابنة مدينة الناصور المغربية وقد انتقلت، وعمرها ثماني سنوات، للعيش رفقة أسرتها ببلدة صغيرة مجاورة لبرشلونة اسمها «بيك» حيث كان يشتغل أبوها كعامل بناء.

أثارت نجاة الهاشمي الانتباه بعملها الأول «أنا أيضا كطالانية» ثم بروايتها «البطريك الأخير» التي نالت سنة ٢٠٠٨ جائزة «رامون يول» التي تعتبر أهم الجوائز الأدبية بكطالونيا. هي كاتبة إسبانية ذات أصول مغربية رغبت في أن تنسج جسرا من الكلمات بين ثقافتين، كما أنها جعلت من الإبداع والخيال مجالين لتصادم وتلاقح اللغات والذهنيات والأجيال دون أن تتخلى عن دهشتها الأولى، ودون أن تهادن البلد الذي رأى مولدها والمجتمع الذي استضافها، بالإضافة إلى أنها إبانته عن قدر لا بأس به من القسوة ومن الحنق في تصوير الوقائع والشخصيات. إنها نموذج جذاب ويستحق التأمل لأنها تجعلنا نراجع العديد من مسلماتنا حول مفهومي الهوية والانتماء وتحثنا على أن نكون أكثر انفتاحا وتفهما لانشغالات الآخرين.

أ- تفيد بعض القواميس الأوروبية أن نعت «بطريك» هو ذو حمولة دينية وأخلاقية ومعرفية وقد تكون له إحياءات قديمة، وهو يشير إلى أن حامله يتمتع، ضرورة، بسلطات معنوية وفعالية على سلالته وعلى من يعيشون في محيطه، ومن هنا توقعه الدائم لأن يتلقى الولاء من طرف من يتعاملون معه ويتقربون منه. وقد اختارت الكاتبة نجاة الهاشمي، شخصية البطريك محورا لروايتها «البطريك الأخير» × التي حظيت باهتمام القراء والنقاد ووسائل الإعلام بإسبانيا. عمل جريء، سلس، ومثير لأكثر من سؤال وحيرة، ووقائعه يتوزعها جزءان وعالمان متقابلان: جزء مخصص لمرحلة العيش بإحدى قرى الريف بالمغرب، وجزء ثان

متصل بتجربة الهجرة والتأقلم ببلدة صغيرة بإقليم كطالونيا الإسباني. ولم تبرم الكاتبة أي تعاقد مع قرائها ولم تشر إن كان عملها ينتمي إلى النوع الروائي أو غيره، لكن من الصعب تجنب عقد مقارنات بين مسارها الشخصي ومسار شخصيتها الرئيسية التي تقوم بعملية استرجاع طويل وبزيارة لمواقع الماضي واستحضار لتفاصيله المؤلمة والمتعبة عبر سرد يتوخى التواصل وتتخلله حوارات تضيء الأحداث وطبيعة الشخصيات مشكلة محكيا يسهل وصفه بأنه محكي تعلم وانعتاق.

ب- إن الساردة/ الشخصية الرئيسية، التي لا تخبرنا ما اسمها، تحكي قصة تبلور شخصية البطريك ميمون، أبيها المتسلط والمتعنت ذي النفسية المعقدة والذي استقبل عند ولادته بالزغاريد، وإن كان هذا لم يمنع من أنه قد مر منذ طفولته بتجارب صعبة ومؤلمة، وحينما اشتد عوده أصبح تعنيف النساء وغوايتهن في نفس الوقت هوايته الأولى وانشغاله الأثير. وكان ما يحكم علاقاته بزوجه وأسرته وعشيقاته ومحيطه هو حب التملك والتوتر والتوجس حتى أنه أعلن شكه في أبوته للساردة. ولم تتردد الساردة في جعلنا نعتقد أنه، وهو طفل، قد قتل خنقا أخاه الأصغر وجعلت منه بذلك مجرما بالفطرة، وكان قبل ذلك قد وجه لأبيه، ذات خلاف، لكلمة مؤلمة خارقا بذلك نظاما قيميا واجتماعيا توارثته الأجيال لقد رغبت هذا الأب دوما في تطويع القدر لمشيئته، كما كان يريد أيضا تطويع الآخرين، وخاصة النساء، ليستجيبوا لانتظاراته ونزواته، وقد اعترف في لحظات صفاء بأنه يحلم بخلق الألفة وإيجاد الروابط بينه وبين العالم كما كان ذلك حلم الأمير في رواية «الأمير الصغير» لسانت أوكسيبيري. لقد تم تقديم الأب تارة على أنه وحش وأحيانا على أنه ضحية، مما جعل مشاعر الآخرين نحوه مشاعر كراهية واحتراس وشفقة. وعملت الساردة على فضح أنانيته وبعض تفاهاته، بل إنها تزعم أنها «اختارت» أن تظل على قيد الحياة لكي تواجهه ولكي تحكي لنا قصتها، وهي ولم تتردد في أن تجعل عمه يغتصبه وكأنها تصفي معه حسابا خاصا

معاينة الفضيحة والمراهنة على عنادها. ومقابل العنف الجسدي والرمزي المهيمن في أغلب فصول الرواية وكذا طغيان الشعور بالخوف وانعدام الثقة، كانت الساردة تجد ضالتها في اكتشاف دلالات الكلمات وسحرها، وكانت في لحظات الإنقباض والتهية تلجأ إلى القاموس لتتعرف على معان جديدة وتحس بالحرية وبشعور بالانطلاق وبما يشبه التملك للعالم في حين شكل ذلك للقارئ ما يشبه اللازمة الموسيقية وجرة هواء تضع بينه وبين الوقائع بعض المسافة وتمكنه من تحمل المرارة والعبث الثاويين بين السطور.

ومن سوء حظ الساردة أن علاقتها مع زوجها، بائع المخدرات القادم هو الآخر من المغرب والذي فرضته على أسرتها، كانت صيغة تكاد تكون مطابقة لعلاقتها مع أبيها، إذ طالها بعد الزواج أن تكون أقل تحرراً وأكثر خنوعاً وانصياعاً وأن تنسى أنها تعيش ببلد أوروبي. وفي النهاية قررت الانتقام بشكل رهيب من أبيها المتواطئ مع زوجها، وجعلته يشهد مشهداً ما كان بإمكانه تصويره حتى في أحلك الكوابيس، مشهد عمها وهو يأتيها من الخلف وعلامات الاستمتاع بادية عليها.

د- إن رواية «البطريق الأخير» تستثمر بعض أساليب الحكايات الشعبية، وهي تتقدم نحو القراء بوصفها رواية فطرية تعرض التجارب كما تلقتها الشخصيات باندھاش وعفوية، كما أنها تندرج ضمن ما يعرف بـ«أدب الهروب» بما أنها مبنية بشكل جيد ومريح وتقدم شخصيات تكرر صورا نمطية رائجة وتقترب وقائع يسعد بها الجمهور الغربي لأنها تحيله على زمن ليس بزمه وعلى غرائبية يحتاجها لتكسير رتابة تلف نهايات أسابعه. ومن المؤكد أن القراءات والتأويلات الغربية لهذه الرواية ستميل إلى التذكير بأن المرأة العربية هي الحلقة الأضعف في سلسلة الاستغلال والقهر التي تعرفها مجتمعاتنا وأن هذه الرواية هي إعلان صارخ لانتصار امرأة عربية على عقلية تقليدية مطمئنة لانغلاقها وتحجرها. وبقي أن هذا الانتصار، إن كان كذلك، له طعم مر ويشبه، إلى حد بعيد، طعنة أو رصاصة تأتي من جهة غير متوقعة. وقد كلف ذلك الساردة، أو الكاتبة، أكثر من تنازل وكسر إحساسها بالحيرة والتمزق والتأرجح بين عالمين وخيارين.

هامش:

Najat El Hachmi, El ultimo patriarca, (traduccion del catalan Rosa * Maria Prats), Planeta, 2008

وتريد التخلص منه رمزياً لتسجل نجاة الهاشمي بذلك انتماءها إلى سلسلة مبدعين مغاربة معروفين كمحمد شكري وإدريس الشرايبي وعبد الحق سرحان، مبدعين أعلنوا الحرب دونما مواربة على صورة الأب العنيف والعدواني وقرروا «قتله».

ج- لقد وجدت الساردة نفسها، وقد استقرت بكطالونيا، مطالبة بالتفاوض مع حقائق عنيدة وبتدبير أكثر من التباس، ومطالبة بتأمل تصورهما عن ذاتها وهويتها، هي التي أقرت ذات زيارة إلى المغرب: «هذا ليس عالمي ولن يكون كذلك»، كما اعترفت أن انتماءها إلى «لا مكان» يتعبها ويشعرها بالوحدة. والرواية، بذلك، تطرح إشكال الهوية وكيفية تشكيلها، وتقدم في هذا الصدد نموذجين مترابطين: نموذج الأب الذي عاش تجربة الهجرة بمرارتها وضغوطها إلى درجة جعلته يغير اسمه من ميمون إلى «مانيل» ويشهر فحولته ليتكيف مع ما يطلبه سوق العمل من الغرباء. أما النموذج الثاني فتمثله الساردة نفسها، هي الشابة العنيدة والجريئة، وجراتها هي التي كانت السبب، على ما يبدو، في انتقال الأسرة للعيش بإسبانيا أي لمواجهة منظومة قيمية جديدة. هي شهرزاد من نوع مغاير، تستمد قوتها من قدرتها على الحكى، والكتابة لاحقاً، وتخبرنا بلغة كطالانية سلسلة كيف نسجت علاقة من نوع خاص مع أبيها، علاقة انجذاب ونفور، وتحكي كيف سعت إلى أن تكون شابة عادية لا تثير انتباه الآخرين لمجرد أن ملامحها تجعل منها كائناً غرائبياً قد يذكر بعض الإسبان بمجازر عرفها بلدهم وشارك فيها مغاربة مسلوبو الإرادة في عهد ديكتاتور اسمه فرانكو. كما أنها كانت تساعد أمها في التبضع واكتشاف العالم الخارجي وكانت تسعد بمرافقة أبيها، في مناسبات نادرة، إلى بعض المقاهي والحانات، هذا الأب نفسه الذي بدأ يبتزها ويعنفها لكي تضع الحجاب وترتدي ثياباً محتشمة ولكي لا تتحدث مع أي رجل مهما كانت علاقتها به لأن جميع الرجال، في تقديره الذي لا يقبل أي مراجعة والمستند إلى تجربته الشخصية، ينظرون إليها بوصفها موضوعاً جنسياً يهيج استيهاماتهم. إن الجنس كان الإشكال الرئيس في حياة هذا البطريق المهزوم وفي بناء هذه الرواية، كما أن الساردة هي الأخرى حكّت لنا كيف بدأت تشعر ببداءات الرغبة وكيف اختارت أو اضطرت أن تختار اختراق ممنوعات ومن ذلك قرارها فقد العذرية الذي اعتبرته «خطوة نحو الهزيمة النهائية للبطريق». لقد قررت

شاكر نوري: «كلاب جلامش»

البحث عن نعمة الموت للخلاص من نقمة الخلود

حسين سرمك حسن

ناقد عراقي مقيم في دمشق

«هذا أنت: من المني... إلى المنية»

(توفيق صايغ)

«إلى أين أوجه وجهي؟

وها أن (المثكل) قد تمكن من لبي وجوارحي

أجل.. في مضجعي يقيم الموت

وحيثما أضع قدمي يربض الموت»

(جلامش)

يعمل فيه، أن يكون مصابا بمرض السكري مما جعل سلوكه متوترا رغم الحبوب الصغيرة التي اقترحها عليه طبيبه لتسييل بوله بسهولة أكبر. وبعد شعوره بالراحة، بعد كل عسر تبول، كان يفكر بانطلاقة ذلك الشاب في السابعة والعشرين، وهذا الكهل البالغ ثمانية وخمسين، وهذا ما أدى به إلى التفكير بمعنى حياته على عدد المرات التي يتبول بها في النهار والليل - ص ٧).

يضعنا الكاتب الماكر - ومنذ استهلال الرواية هذا - أمام مداورة مسمومة يستثمر فيها أدق الإيحاءات التي علقت في أذهاننا ووجداننا من معاني ملحمة جلامش. ففور أن يرد اسم جلامش إلى أسماعنا تقفز إلى ذاكرتنا ملحمة وسعيه للحصول على الخلود فتقفز معها إلى أرواحنا اللائبة لعبة الحياة والموت..

وقفة:

تبدأ ملحمة جلامش باستعراض صفات جلامش و«أسمائه الحسنى» بصورة تضعه فوق البشر: (الرائي، العارف، الحكيم، المبصر، المقدم، الحامي.. إلخ) وهو ذو جمال متميز وهيئة بهية، مكتمل القوة، صممت الآلهة العظيمة هيأته وبناءه الجسمي. وتتجسد قوته الخارقة من خلال التأكيد على وصفه بالثور النطاح وأنه موجة عاتية تحطم حتى جدران الحجر. وأغلب الصفات التي يضيفها الكاتب على جلامش تعكس بشكل أساس الصفات الإلهية بصورة شاملة. ولكن صفة واحدة فقط يحددها وتؤكد بما لا يقبل اللبس الطبيعة البشرية للثلث الباقي، وكونه هو المتغلب رغم قلته الكمية. وتفوق الثلث البشري هذا يثبت أن لا فائدة من هذين الثلثين الإلهيين اللذين لا تزيد كل صفاتهما مجتمعة عن أن تكون صفات بشرية مختلفة في الدرجة وليس في النوع. وهذه الصفة المفردة الوحيدة ترسم الحد الفاصل بين الله والإنسان، وبين الأرض والسماء. وهذه الصفة هي: الخلود. جاء ذلك في البيت التاسع والثلاثين من الملحمة:

(هو الذي سعى لإنال الحياة الخالدة).

وهنا يكون تساؤلنا مشروعا: ترى ما هي فائدة الثلثين الإلهيين في جسد جلامش إن لم يوفرا له الخلود؟

تحدثنا كثيرا عن تقصير المبدعين العراقيين في استثمار وتوظيف الكنوز الأسطورية التي تزخر بها بلادهم العظيمة، وخصوصا ملحمة جلامش التي يصفها أستاذنا الباحث الراحل «طه باقر» خطأ بأنها «أوديسة العراق» في حين أن الأوديسة هي «ملحمة جلامش اليونان». ومؤخرا صدرت للروائي العراقي المبدع «شاكر نوري» رواية جديدة هي «كلاب جلامش» (منشورات الدار العربية للعلوم بيروت والاختلاف - الجزائر - ٢٠٠٨) كي تسد جانبا مهما من النقص في هذا المجال. هنا يقبل شاكر نوري الأسطورة «على بطانتها» كما يقول التعبير العامي بدقة. فإذا كان جوهر ملحمة جلامش - وعظمته في الوقت نفسه - هو الجهد المستميت الذي بذله للحصول على الخلود، فإن اللعنة الكبرى التي حلت على أبناء وطن بطل رواية شاكر العائد من مغتربه لينفذ وصية صديقه بدفنه في أرض بلاده، هي أنهم خالدون؛ خالدون إلى الأبد لكن تحت سياط العبودية والمهانة والإنخزال. تبدأ الرواية بمدخل «طريف» عن هشاشة الإنسان في موقفه المضضع تجاه محنة الموت والفناء. فالإنسان هو بتعريف بسيط «الحيوان الوحيد الذي يموت ويعرف أنه لا بد أن يموت» حسب تعبير «فولتير» الموفق. ولكنه، أي الإنسان، وفي محاولة نفسية دفاعية يحاول أن يطفئ قلق الموت المشتعل في داخله بشتى الآليات النفسية التخديرية - defence mechanisms. لكن هشاشته وقابليته على الإنجرار واقع مادي صلب، وهذا حال بطل روايتنا هذه فقد: (راوده الشك، من كثرة ترده مرات عديدة في النهار على المرحاض الملحق بالمختبر الذي

عودة:

بالحاضر؟ - ص ٨).

إن تساؤلات بطلنا المحيرة وقلقه الممض الذي نغص عليه عيشه الهاديء الرغيد يذكرنا بقلب جلامش اللائب. تسأل الإلهة (ننسون) أم جلامش الإله (شمش) وتعاتبه لأنه لم يجعل ابنها ذا إرادة مستخذية مسالمة تبعد عنه مخاطر التساؤلات الوجودية الفاجعة: (علام أعطيت ولدي جلامش قلبا مضطربا لا يستقر؟). لكننا في واقع الحال أمام مقلوب حالة جلامش - الجد الأسطوري لبطلنا. فجلامش أدرك فزعا أنه هش وقابل للموت بعد أن إنخلع جزء من أناه الشخصي ممثلا بموت خله وصاحبه.. وهو قد تأكد بعد أن فشلت محاولته في الحصول على الخلود، بأن لا سبيل لديه للظفر على المثكل إلا بالكلمة والحجر حسب تعبير «صلاح عبد الصبور»، فكتب الشاعر المجهول ملحمة الخالدة وأعلى أسوار أوروك. حاول جلامش الإنتصار على الموت بعد أن ثبت أمامه وبصورة لا لبس فيها أن من المستحيل أن يلغي المسافة بين الأرض والسماء؛ بين الإنسان والله. لكن بطل شاكور نوري - وبعد أسفاره ونبوغه العلمي ورؤيته كل شيء «كمنافذ» «خلودية» يعود ليتساءل في نهاية شوط حياة مفعمة بالإنجاز ولم تثقلها الخيبات، وعند نقطة هي بداية شوط جلامش. وهو ضمن مساعيه اللائية للرد على التساؤل الأول والأخير في حياة أي إنسان: لماذا أموت؟ والذي يترتب عليه لقاءه مع مسعى جلامش الخلودي الذي يستند إلى تساؤل آخر هائل الأبعاد وهو: كيف يتسنى لي أن لا أموت؟

(واختطفته على الفور الفكرة الجذابة، تلك النظرية التي لم يهدأ من التفكير بها ليل نهار، وربما بعدد المرات التي يتبول فيها ليلا ونهارا. وقفزت إلى ذهنه تلك النظرية التي طالما حلم بتحقيقها ولكن عبثا: ماذا يحدث لو تم تلقيح جينات إنسانية مع جينات إلهية مختبريا؟ طار من مكانه صارخا بأعلى صوته: ستكون النتيجة: كائن ثلثة إنسان وثلثاه إله! - ص ٩).

ومن خلال الإقتباس السابق يظهر أن هاجس الخلود ليس جديدا على منظومة بطلنا الفكرية والحياتية وانشغالاته الوجودية. إنها هم أصيل وحلم مستحيل استولى على وجوده. هذا الحلم الذي صرخ به سمعه زميل له في المختبر وقام بنقله إلى مدير المختبر الذي دعاه بصورة مفاجئة إلى عشاء في أحد الفنادق الفاخرة وعرض عليه أن يأتي بهذه الوصفة: «الكائن الذي ثلثة إنسان وثلثاه إله». واقترح عليه أيضا أن يبعثه المختبر على حسابه إلى بلاده «سواديا» ليأتي بالمعلومات عن تلك الوصفة. لكن هناك بون شاسع بين نوايا الطرفين، فمن ناحية «جلال» يضغط هاجس الخلود المجرد الذي

ومن المنطلق نفسه يلح علينا تسأول عن جدوى تخصص لروايتنا بعلم الجينات - المورثات. وليس عبثا أن الكاتب اختار لبطله مثل هذا التخصص. فالمورثات هي المسؤولة عن تكامل الإنسان الجسدي وعلو أدائه الوظيفي وطول الشوط الذي يقطعه في حياته، وهي التي ينتظر منها - بعد البدء بفك ألغاز الشجرة الوراثية - أن تفك لغز الحياة والموت. لكن مازلنا نموت، ومادنا قد أخذنا رهينة بيدي المثكل ليس كأفراد حسب بل كنوع بشري بأكمله، فإن تلك التساؤلات ستمتد لتشمل جدوى كل ما أنجزه وينجزه «بطلنا» كممثل لنا في الرواية، هو نفسه يطلق تلك التساؤلات المقلقة:

(تذكر بعض سنواته برضا وأخرى بأسف، فقد سافر إلى كل مكان، ووصل إلى تخوم العالم، ورأى كل شيء (تذكر أن الملحمة اسمها: هو الذي رأى - الناقد) وحصل على أعلى درجاته العلمية بنجاح، دكتوراه في علم الجينات، من لوس أنجلوس، تعرف خلالها على أسرار وخفايا ونظريات، ووجد فيها حكمة العالم رغم عجزها عن تقديم أي حل للبشرية - ص ٧).

لكن يمكننا قلب الأمر على وجه تحليلي آخر فنقول أن نبوغ بطلنا و«اختياره» لعلم المورثات وتفوقه فيه، جاء مساقا بـ «حتمية» لاشعورية هاجسها السيطرة على قلق الموت المؤرق. بل أن هذه الهواجس قد انغrust في روحه بفعل اختيار «عشوائي» أسسه معلم الابتدائية حين طلب من جلال - وهو اسم بطلنا ولاحظ التوازي في جرس الاسم مع اسم جلامش - أن يمثل دور جلامش ومن أنور - صديق طفولته - أن يمثل دور أنكيديو في مسرحية عن جلامش. منذ الطفولة ترسخت التطلعات الخلودية ومع النمو المعرفي تصاعدت تساؤلاتها الحارقة. التساؤلات الخلودية التي تعبر عن نضج الشخصية هي التي استولت على ذهن بطلنا. فهو لا يستطيع العيش ببلادة مثل كثيرين أدق وصف لهم هو أنهم أنابيب تصل المطبخ بالمرحاض!! إن انهماقه بتاريخ بلاده «سواديا» - ولاحظ الذكاء في صياغة هذا الاسم الرمزي وعمق معانيه - ويتقل ما ورثه عن أسلافه من ميراث يثقل كتفي حاضره، هو مظهر للإنهماق المتأصل في موضوعة الموت والحياة:

(وتساءل: لماذا يشعر بكل تلك الصعاب؟ أو بالأحرى لماذا يضعها في طريقه؟ ألا يمكن له أن يستمر في حياة باذخة دون تفكير وهم؟ لم لا؟ الملايين تعيش هكذا سعيدة غير منكدة. لماذا يصارع الثور بقرونيه الحديدية ويضرب رأسه بالأسوار؟ لماذا يمضي إلى التاريخ السحيق، ولا يتنعم

خلال الفن والأدب والإنجازات البارزة في حياتهم. وأغلب هذه الأنواع من المساعي الباهظة في مقاومة الفناء الحتمي يمكن أن يجمعها عمل إبداعي واحد - وهذا ما سنراه لاحقا -، فيغيب انتباهه المتلقي عن التقاط المفاتيح «الموضوعية» الحاكمة التي يؤسس عليها المبدع أطروحاته. مع طلب مدير المختبر من بطلنا أن يسافر إلى بلاده «سوديا» للحصول على معلومات عن «وصفة» الخلود، وحيرة الأخير بين الرفض والقبول، تأتيه برقية من ممرضة اسمها «زهرة» تعمل بمستشفى بباريس تخبره أن صديقه «أنور» قد مات في المستشفى وترك له وصية يطلب فيها أن يدفنه في بلدهما «سوديا». تقول الوصية - والوصية يفتحها محام يتكفل بالإجراءات القانونية -: «كل ما أطلبه منك أن تقوم بنقل جثتي، وتعمل على دفني في بلدنا «سوديا». لا أريد أن أدفن في بلاد الغربة، بل أعانق الأرض التي ولدت فيها. لا تحزن. الموت حق.. أو هكذا علمتنا الكتب السماوية منذ الصغر، وحفظناها عن ظهر قلب دون أن نعي معانيها. لقد رتبت كافة الأمور المالية لهذا الغرض لأنني لا أريد أن أرهقك بموتي بعد أن أرهقك بحياتي. لا تنس أن تودع بالنيابة عني صديقنا سرمد - ص ١١ و١٢».

يأتي نبأ موت أنور كعامل مضاف على الهيمنة المستبدة للموت على الحياة ولتشغل، أيضا، وبصورة مضاعفة مخاوف جلال المتأصلة من الفناء المحقق. والآن ستطوف هذه المخاوف بصورة مؤكدة بعد أن اجتث منجل المثكل الباشط واحدا من أعز أصدقائه. إن مشكلة جلجامش كانت تكمن في أنه قد «رأى كل شيء» وعرف حقيقة جميع الأشياء ولكنه لم ير ولم يعرف شيئا بسيطا واحدا هو أشد الحقائق خطورة في حياته ألا وهو الشيء المتعلق بمصيره هو شخصيا. وهذا هو جوهر المحنة التي تحكم حياة كل إنسان وتتمثل في عدم إدراكه، أو إنكاره لإدراك حقيقة أنه حيوان يموت. وجلجامش (المظلة العظمى.. وحامي أتباعه من الرجال) كما تصفه الملحمة، لا يختلف قدره عن قدر أي تابع حقير من أتباعه (مات فرويد مثلما مات بائع النفط في نهاية شارعنا في حي الأمين). حتى الحجر الأصم التافه الذي نقش جلجامش عليه أسطوره هو أكثر خلودا منه. لكن المشكلة تتمثل لدى جلجامش مثلما هو الحال لدى جلال في أن في كل منهما يسكن إنسان عصور ما قبل التاريخ دون أن يتغير «هذا الإنسان - كما يقول معلم فيينا - الذي كان موقفه متميزا للغاية إزاء الموت. ولقد كان موقفا بعيدا عن التماسك، وكان حقا موقفا متناقضا. فهو من ناحية كان يأخذ الموت مأخذ الجد ويدركه على اعتبار أنه ختام الحياة، وكان يستخدمه

يلوب في أعماق لاشعوره الفردي بفعل الشعور بتهديد الموت والذي أشعله عسر البول الذي يثير بصورة لا واعية مخاوف الإنخضاء التي تجذرت في الوجدان الطفلي، ولاشعوره الجمعي مخزونا فيه ضمن تركة أسطورية ووجودية ثقيلة وممارسات طقوسية اجتماعية هيمنة حضور الموت الخاصي لكل وجود نهائيا. يقابله هاجس مدير المختبر المصلحي الذي يفرضه أمن البلد الذي يعمل فيه جلال، وحسب تعبير الأول: «هذه الوصفة تخص أمن بلدنا، كما تعلم، فصراعنا الآن هو: كيف يستطيع الإنسان أن يمد عمره أطول مدة ممكنة، فما بالك بالخلود؟ - ص ١٠». وقد بزغ إلى ذهني - كقارئ وفورا - ذلك الخبر الصاعق الذي نشرته جريدة العرب اللندنية في عام ٢٠٠٢ عن شراء الولايات المتحدة الأمريكية (١٧) ألف جنين مجمد من كوريا الجنوبية التي تبيع الإجهاض لإجراء تجارب تهدف إلى «خلق» مقاتل لا يشعر بالألم. وقد ينجراف القاريء في تيار أجواء الرواية التي تدغدغ النزوع الخلودى القائم في نفس كل إنسان يرزح تحت مطارق الفناء، فلا ينتبه لثغرة تتعلق بالكيفية التي سيحصل من خلالها الباحث على جينات الآلهة !! إن الحل يتمثل في جينات أبناء سوديا الذين سيتحولون إلى فئران مختبرية إذا وافق جلال على مقترح مديره، ولكنه لم يستطع إعلان رفضه لأن المختبر مراقب من أعلى الجهات الرسمية وقد يكلفه الرفض لا فقدان وظيفته التي أمضى فيها أكثر من عشرين عاما حسب، بل طرده من البلاد. إن النزوع الخلودى الذي يمور في أعماق كل إنسان يجعل كلا منا عرضة لك «تنويم» بالأطروحات المغيبة للعملية الإبداعية التي تدغدغ خاصرة الأماني الخلودية الضالة. فالإنسان - نفسيا - يكون بحاجة إلى نوع من الخلود الرمزي ومن الشعور بوجود تاريخي خارج مدى الحياة الفردية المحدود. إحساس بالسيطرة على قلق الموت - death anxiety - وتهديده. والإنسان، أي إنسان، يعبر عادة عن هذه الحاجة للخلود الرمزي من خلال خمسة أشكال حسب (لفتون وأولسون) وهي:

- الخلود البايولوجي الذي يتضمن الإمتداد في خلايا الأبناء والأحفاد (تأكيد ديمومة واستمرارية الخلايا الجنسية).
- الخلود اللاهوتي ويتضمن الرموز الدينية والفلسفية لحياة ما بعد الموت.
- الخلود الطبيعي من خلال ديمومة الطبيعة: (من التراب جئت وإلى التراب تعود). - الخلود الإجرائي ويشمل شعور الفرد بالصحة والسعادة لكونه حيا ويركز على المشاركة الكاملة في كل ما تمنحه الحياة والعيش بصورة أكبر في الحاضر.
- الخلود الإبداعي الذي يتيح للبشر الإمتداد والديمومة من

رمزي لا ينفصل عن سياقات تأويلاتنا السابقة، والتي تؤكد ثوابت البنية اللاشعورية لجلال في عوالمها الحاكمة، فمن دون كل محتويات ذاكرته الهائلة قفزت ذكرى سهرة الشراب الثقيلة التي أمضاها مع صديقيه، وكيف شعر بإفراط في مفاصله ومثانته، ففتح أزرار سرواله وبال وهو واقف، ليقرأ على الجدار العاري عبارة «البول للحمير». وفي مناورتين: الأولى ساخرة حين يضحك منه أنور وسرمد ويقول له: لست أنت المقصود بهذه العبارة، والثانية جادة وتهكمية حين يبرر بوله واقفا في الشارع: بلده الذي علم البشرية الأبجدية، لا توجد فيه مياول نظامية!!، فإنه يحاول إبعاد مركز انتباهتنا التحليلية عن أن هذه الذكرى، ترتبط بمحنة عسر البول التي استهل بها الكاتب روايته، ولا يمكن إلا أن نضع استنتاجا مفاده أن الهيام بالوظيفة القضيبية كمكافئ للخوف من الإنخضاء كان قديما لدى جلال. لكن اللاشعور الفردي - الذي يقر بموت غيره ولا يقر بفنائه الشخصي - قادر على الالتفاف على أي معضلة وتمويهها وإخراجها بصورة خلاقة تغرب جذرها الأصلي. لقد كان جلجامش في حقيقته الداخلية مرعوبا من الموت، وجاء موت أنكيكو ليثبت أسس هذا الرعب ويكشفها أكثر وأكثر فانطلق ويفعل رعبه من الفناء إلى البحث عن عشبة الخلود. لكن جلال يرى أن موت أنور ووصيته قد أعادت له فكرة التحدي الوجودي القيمة وفق المعادلة الشكسبيرية في هملت: أكون أو لا أكون. وهناك فارق خطير بين رحلتي جلال وجلجامش، فالأخير دفن صاحبه بعد أن عطله حتى تفسخ وخرج الدود من أنفه لينطلق في سفر الخلود المحبط، أما الأول فقد تقبل موت صديقه وانطلق في رحلة المخاطر الجسيمة لتنفيذ وصيته ودفنه في أرض بلاده: «شعرت بعدم تنفيذه أخون صديقا لا تزال كلمات وصيته ترن في أذني... بل أكثر من ذلك، جعلتني وصيته أفق أمام نفسي لأتخلص من الأفعال التافهة التي أقوم بها يوميا، حتى وجدت نفسي خجلا أمام جسده المنطفيء كما لو أنني كنت الجثة وهو الحي. لذا كان علي أن أحمل جثته على كتفي لأعبر بها إلى الضفة الأخرى من المحيط، وبالأحرى أحمل روحه قبل جسده إلى الأرض التي طالما عشقناها سوية - ص ٢٠). لقد وجد مبررا أصيلا يملأ حياته بطمأنينة - رغم أنها قلقة - تركز على باعث الوفاء الإنساني والتضحية التي توضع الآن على المحك، وذلك للقيام برحلة الأوهال، والتي كانت خطوتها الأولى إلى باريس حيث جثة صديقه التي لزاما عليه استلامها ونقلها إلى «سودايا». ومع الخطوة الأولى في باريس، ومنها، يبدأ شاكر نوري بتوظيف معرفته الموسوعية في مجالات علم النفس والأنثروبولوجيا والسينما والحياة الغربية الحاضرة مما

لهذه الغاية، ومن ناحية أخرى فإنه كان يُنكر الموت ويردّه إلى عدم.. وهو في الشق الثاني من موقفه يعبر عن طبيعة لاشعورنا الذي لا يعتقد بموته هو «رغم أنه يقر بموت الآخرين. فمتى انقشعت عن بصيرة جلجامش تأثيرات سكرة الحياة ولطمته فكرة الموت العاتية؟ عندما شعر بأنه مشروع للموت، وذلك حينما اهتزت أركان أنه بموت أنكيكو خله وصاحبه حيث انخلع جزء من أنه الشخصي: من أجل أنكيكو خله وصاحبه بكى جلجامش بكاء مرّا/ وهام علي وجهه في الصحارى/ وصار يناجي نفسه: إذا ما مت أفلا يكون مصيري مثل أنكيكو؟/ لقد حل الحزن والاسى بجسمي/ خفت من الموت، وها أنا أهيمن في البوادي) وهذا ما شكله أيضا موت أنور صديق جلال. لقد أوغل في وضعه على طريق الصحوة الصادمة المخيفة. ولكن مثلما جعل موت أنكيكو صديق جلجامش الأخير يندفع في عمل بطولي هائل غير حياته جذريا، فإن موت أنور صديق جلال جعل الأخير ليس من خلال إخلاصه في تنفيذ وصية صديقه حسب بل من خلال سعيه الملتهب واليائس لكشف لغز حياته. فقد هبطت عليه البرقية (مثل رسالة ربانية، جاءت من إله غامض، في زمن ولت منه المعجزات، كلمات ضئيلة تمارس كل هذا السحر عليه، وتقذف به إلى حياة بعيدة فارقتها بملء إرادته، فاته الكثير، وأنفق سنوات طويلة في سراديب المختبر المظلمة، دون أن يعثر على لغز حياته - ص ١٢).

وحين نقارن بين ردتني فعل الإثنين: جلجامش وجلال، على موت صديق لكل منهما، فسنجد جلجامش يصاب بالرعب والإنهيار المدوي لـ «بطل» يعلن بلا تردد: «خفت من الموت»، ويتردى حاله أمام جثمان خله: (كاللبوءة التي اختطف منها أشبالها.. صار يروح ويجيء أمام الفراش وينظر إليه.. ويتف شعره ويرميه إلى الأرض... خالعا وراميا ملابس جسمه الجميلة كأنها أشياء نجسة) ويدخل حالة سوداوية شديدة الأذى تتميز بحزن قاتل: (إني أبكي على صديقي أنكيكو، أبكي بصوت عال كالمرأة المنتحبة حزنا عليه) و(أنا من بعدك سأجعل جسمي يملأ بالقروح.. وألبس جلد الكلب وأجوب البرية)، في حين نجد أن ردة فعل جلال جاءت «معقلنة» بدرجة أكبر، وذات طابع تأملي إذا جاز التعبير وذات مسحة «نفعية» نفسية شخصية. لقد بكى قليلا وتألّم على رحيل صاحبه بفعل السرطان ولكنه «تصافق» مع مدير المختبر بوعي ليوصل جثة صاحبه إلى وطنه «سودايا» ويبحث عن وصفة الخلود لإدارة المختبر التي ستتحمل الوقت والمال المطلوبين. ولكنها أعادت أيضا ذكرى علاقته بأنور وسرمد، صديقي عمره. ولكن الذكرى التي بزغت في فضاء ذاكرته كان لها معنى

المعارك الحربية الدامية - ورغم أنها تجهش في البكاء وهي تستعيد اللحظات الأخيرة من رحيل أنور المأساوي إلا أنها لم تكن مرعوبة كما قد نتوقع.. صحيح أن التبلد - desensi- tization النفسي من خلال أن المريض الذي نتحدث معه في الصباح قد تنقله جثة هامة في المساء، وذلك بفعل طبيعة عملها، قد يكون له أثر في اللاإكثائية السطحية التي تظهر في استجابة زهرة في تعاملها مع موضوع الموت، ولكن لمسات الكاتب الإحيائية (والسحرية) التي تتفق مع أصل ثقافة زهرة الشرقي يضعنا في موقع «جمالي» و«فلسفي» في التعاطي مع الثكل:

(لماذا تخاف من الموت هكذا ؟ نحن اعتدنا عليه، فمن المألوف أن نتحدث مع مريض في الصباح وننقله كجثة هامة إلى الثلاجة في المساء ولكننا نستمر في مخاطبته كما لو كان حيا، بل نمزح معه حتى بعد الموت، وغالبا ما يرد علينا بابتسامة-ص ٢٤).

وحين يعلن جلال عن دهشته وعدم تصديقه لما تقوله الممرضة، تسأله بدورها:

(ولم لا ؟ هذه أشياء تحدث، بل إن بعضهم ينهض من الموت ويتشافى ويواصل الحياة سنوات أخرى، فلا تتعجب - ص ٢٤). إن ما يجسده الكاتب هو - من جديد - مقلوب حالة «سيدوري» في علاقتها مع جلامش، فالأخير لم يقنع بتفسيرات و«فلسفة» سيدوري في نظرتها إلى الحياة والموت، والفارق بين الآلهة والبشر، لكن الراوي يفكر بذاته، بالمهانة والإستخفاف المذل بمصيره من خلال الإستهانة بمصير صديقه. تصف زهرة كيف كان أنور يبتسم والسرطان ينهش جسمه كالودود الأعمى، وكيف كان يريد البوح بأحلامه في حين أن أناسا في حالته المرضية لا يرون سوى الكوابيس !! هذا يخالف حالة أنكيو الذي كان يبكي رعبا حينما اقترب منه أخا الأرواح: (لقد أخذ بخناق، حتى خمدت أنفاسي). إننا نفق - مع تخطيط الكاتب التفصيلي والمحكم - على توريات واستعارات وتوازيات شديدة الدهاء تحاول تسفيه ما وصلنا من ميراث جاهز لم ينتفع به أحد من خلال تأويله العلمي المقتدر الذي لا يعني نفخ أيدينا من نزوع الأسطورة الذي هو نزوع إنساني تماما حتى أنه يكاد يكون أشبه بالغريزة كسلوك غير متعلم. تقول زهرة:

(صدقني رأيت روحه، وهو يلفظ أنفاسه الأخيرة، تخرج من جسده مثل غيمة ناصعة البياض، تهشم زجاج النافذة، وتخرقه إلى السماء. لم يصدق الفريق الطبي ذلك باستثناء ممرضة أفريقية - ص ٢٨).

جزء من دراسة طويلة

منحته له حياة خصبة ومدهشة استثمر كل لحظة فيها من أجل الثراء المعرفي والحياتي السلوكي. والروائي بحاجة ماسة تماما إلى المعرفة الموسوعية، وكنت أقول دائما ومازلت أعيد القول: أن القصة القصيرة فن، ولكن الرواية علم. وهذا العلم يتطلب أولا معرفة لا بأصوله السردية الفنية، بل بـ «مادته» التي هي الحياة كلها. قرأ فلوبيير (١٥٠٠) كتاب ليتيها لكتابة روايته: «بيكوشيه». يستمر شاكر في استخدام ضمير المتكلم في هذا القسم (الثالث) بعد أن استخدمه منذ القسم الثاني، ومنقلا من استخدام ضمير الغائب - ولا أدري كيف يكون غائبا وشاكر جعله كامل الحضور - في القسم الأول. يلتقي الراوي بالمرضة زهرة التي عاشت اللحظات الأخيرة من حياة صديقه أنور قبل أن يموت نازفا من كل مكان من جسمه بسبب السرطان الخبيث المنتشر. وفي لمحات سريعة ينقل لنا صورة مؤذية عن مهانة الإنسان في ظل حضارتنا المعاصرة. فالطبيب المناوب لم يكن يمتلك وقتا يتيح له أن يقلب أوراق أنور. وبسبب تعثره في قراءة اسمه العربي سجل تحت اسمه «المدعو جثة» من أجل الإسراع في نقله إلى ثلاجة الموتى، وإخلاء السرير لمريض غيره لتدوم حركة آلة تفريخ الأرباح. ولو عدنا إلى الارتكاز على محور المقارنات الإحيائية الحتمية بين الملحمة الأصلية التي حملت الرواية اسم بطلها وبين تفصيلات دلالات الرواية - أفكارا وشخصا ورموزا - فسنجد مظهرها أولا لـ «سيدوري» صاحبة الحانة المؤمنة بأن الآلهة قد رسمت لنفسها الخلود، وكتبت على البشر الفناء، وأن على الإنسان أن يقر بهذه الحقيقة القاسية. قالت سيدوري ومعنى اسمها هو «الشباب الدائم» لجلامش:

(إلى أين تسعى يا جلامش/ إن الحياة التي تبغي لن تجد/ حينما خلقت الآلهة العظام البشر/ قدرت الموت على البشرية/ واستأثرت هي بالحياة/ أما أنت يا جلامش فليكن كرشك مليئا على الدوام

وارقص والعب مساء نهار/ ودل الصغير الذي يمسك يدك وأفرح الزوجة التي بين أحضانك/ وهذا هو نصيب البشرية).

وزهرة الممرضة تدعو جلال لأن لا يرتعب من الموت ولا يحق على وصف «المدعو جثة» فـ«كل الموتى هم جثث في نهاية المطاف». وحين تدعوه لأن يُلقي نظرة على جثة صديقه يصاب بالذعر. لكنها تتقدمه بعزم نحو ثلاجة الموتى - وهنا تطفح غريزة الحياة فيرصد رشاقتها وإثارة مشيتها وكأننا بالحالات التي تنتفض فيها غريزة الحياة بين يدي الموت مثل الانتعاض الذي يحصل لدى الجنود في

صموئيل شمعون: «عراقي في باريس»

سيرة تقرأ من نهايتها لا من بدايتها!

فيصل عبد الحسن

كاتب وصحفي عراقي يقيم في الرباط

حرب مهما كانت ولأي سبب غير الدفاع عن النفس والأهل، والدين والشرف وحق العيش بكرامة!

الحلم والتشرد

يبدأ صموئيل شمعون المسيحي العراقي، الذي يعتز بعراقيته، إلى درجة أنه جعل عنوان كتابه «عراقي في باريس» ولم يقل على سبيل المثال: صموئيل شمعون في باريس! وكان هذا التغيير سيعطي الكتاب قراء أكثر واهتماما بالكتاب من جنسيات أخرى غير العراقيين، ولا يصير الكتاب متنفسا لقارئ عراقي محبط، مفلس لا يجد ربما في مناف كثيرة له دولارات ثمن الكتاب ليقتنيه! لقد فضل شمعون أن يقول «أنا عراقي» رافضا على سبيل المثال أن يكون مليونيرا من بيع مليون نسخة من كتابه في وقت يفضل الكثيرون فيه، من المناضلين السابقين واللاحقين للتخلي عن جنسيتهم العراقية وجوازات سفرهم العراقية، قبل أن تزورها الحكومة الديمقراطية الجديدة، وترفضها دول العالم لكونها وثائق مشبوهة، وهم يبحثون عن وطن آخر يلم جراحهم أو ليستثمر البعض منهم «أولئك الذين سرقوا أموال العراق في هذه البلدان!» لقد تخلى شمعون المسيحي الأشوري، العراقي عن وجاهة المليونير من بيع كتابه تحت أسم يوحى بأن شخصية كاتبه أجنبي، كما تخلى وهو كبير السن في تونس عن قلفته، فقد كان أقلق كأبناء طائفته الباقين، وكان في وعيه المبكر أنه لا ينتمي إلى ميثولوجيا وعقائد - أهل العراق من الطوائف - الذين يعتقدون بنجاسة ممن لم يختن، وتعود سنة الختان كما هو معروف إلى النبي إبراهيم عليه السلام، النبي الذي ولد وعاش في العراق، ونزح منها، كما أمره الخالق بذلك، وقد أمّن بأن الختان ميثاق بينه وبين الخالق، وقد ورد

«الحنانية» المدينة العراقية التي كانت قاعدة عسكرية أثناء الاحتلال البريطاني للعراق عام ١٩١٧ كانت في الصميم من سيرة موجهة، لكل من عرف صموئيل شمعون أو قرأ له أو سمع عنه، وبالرغم من هوسه من خلال سيرته بباريس ونسائها نستطيع أن نرى أيضا أن الهدف المبعوث في ثنايا سيرته، نابضا متألئا يذكرنا بحلم العودة إلى الأصل، إلى الحنانية مدينة الطفولة والحلم، المدينة التي تعرف على الحياة والسينما لأول مرة فيها.

تعرفت على الكاتب «صموئيل شمعون» من خلال ما كان يرويهِ لنا الأصدقاء من الأدباء في الثمانينات عندما كنا نعود من جبهات القتال خلال الحرب العراقية الإيرانية ١٩٨٠-١٩٨٨ لنلتقط أنفاسنا في مقاهي بغداد أو البصرة ونروي فظائع الحرب التي كنا نخوضها كجنود في جبهات القتال المختلفة، وسرعان ما تنتقل للحديث عن أدباء وكتاب ومثقفين عراقيين تخلصوا من المحرقة بفضل وعيهم السابق على الآخرين، وخرجوا من البلاد قبل أن تغلق الحدود على الجميع، ويمنع جميع من كان في سن العسكرية من السفر إلى خارج العراق، ليعيش الذين نجوا من محرقة الحرب أتون محرقة أخرى من العيش الصعب، ولا أقول الذليل في منافي العالم المختلفة في ظروف حياة لا تستطيع إلا أن أقول أنها بائسة، وغير إنسانية، ولا ادري من كان منا يعاني أكثر؟! من كان في العراق يخوض حربا لا معنى لها، أو من كان في خارجه يعيش مرارات متعددة: البعد عن الوطن والأهل وقسوة الفاقة والتشرد؟! أثناء تلك السنوات الضاحجة بالجنون والموت المجاني، ولكن في تلك الفترة لو خيرنا بين البقاء أو الخروج من الوطن مع صموئيل شمعون، ورفاقه من كتاب ومثقفي العراق، لفضلنا الخروج والانتصار لإنسانيتنا الراضية، لأي

ولقطة متلاشية وصورة كبيرة وأخرى صغيرة، وواسعة بانورامية، وأخرى مزج بأخرى، صور المطر وعواصف باريس لا تزال في ذاكرتي حتى بعد أن فرغت من قراءة السيرة بأيام، وأنا لا أزال أتخيل البطل ينام علي مصطبة الحديقة ورجل كبير في السن يطالبه من شرفة شقته المطلة على الحديقة أن يغادر المصطبة بسبب شخيرته العالي الذي أقلق صاحب الشقة وأزعجه! وزوجة صديقه التي ظنها مخلصاً جداً لصديقه، التي وجدها مصادفة في مدينة أخرى عند رجل آخر عارية! الدايولوج الذي يستخدمه الكاتب دايولوج سريع وقصير متوتر، كأننا بالضبط نستمع إلى مسمع إذاعي، والمنولوج هي الوسيلة التي لم يستخدمها كاتب السيرة بتوسع في عمله، لأنه كاتب حدث وحركة ولا تهمة الأفكار في عمله، ولو كان الكاتب مركزاً على المنولوجات الطويلة في سيرته لشعرنا بعدم أخلاصه لبطله الذي عاش في الشارع حياة قلقة، لفترات طويلة، وحتى طفولته في الحضانة، التي كان يمضيها ببيع الأزبري على طلاب المدرسة في الصباح، وعندما يحل المساء يكون عند بوابة السينما لتكملة حملته في بيع الأزبري، أو لمحايلة بواب السينما للدخول مجاناً لرؤية أحد العروض السينمائية لأحد أفلام نورمان وزدم، حيث يقع مرة في أكثر سرود السيرة صدقاً ودرامية تحت رحمة عامل السينما، الذي أراد اغتصابه! في صالة السينما المظلمة والخالية من الرواد وهو يمينه برؤية الفيلم بشكل خاص مع مكافأة، كومة من قصاصات أفلام سابقة! الحركة في السيرة تابعها الكاتب عبر حكي متواصل يقوله السارد وتتداخل فيه الأزمنة بين الماضي والحاضر، والمستقبل، ولكي لا يقع الكاتب في النمطية كتب عن طفولته في الفصول الأخيرة من السيرة بشكل أكثر تكتيفاً، لتبدو السيرة وكأنها استعادة للذكريات يقوم بها شخص ناضج يرى بعدسة الكاميرا ما عاشه في مراحل حياته المختلفة.

الحبانية في الستينات

الضياع في باريس ومهما كان المتن الذي أستحوذ عليه من النص إلا أن القيمة الكبرى في هذا الضياع الباخوسي، هو ما ترك لبطلنا من ذاكرة حية أبقت

ذلك الميثاق في التوراة في النص القائل: - وقال الله لإبراهيم: أما أنت فتحتفظ عهدي بيني وبينكم، يختن كل منكم، فتختنون في لحم غرلتكم، فيكون علامة عهد بيني وبينكم، فيكون عهدي في لحمكم عهد أبياً- (*) وما مر على صموئيل في تونس وهو يختن بيد حلاق تونسي، من فصول السيرة المؤلمة، لأسباب عديدة منها، أن عملية الختان تتم بوسائل بدائية، ولأن البطل بعيش وحيداً، ولا أحد يعني به، والحادثة تبدو للقارئ وكأنها وقعت قضاء وقدر، ولكن المسألة تبدو وفق ما جاء في السيرة أبعد من هذا بكثير، وهي تأكيد عاطفي على الهوية، التي ينتمي لها صموئيل شمعون بإتمام عقد عهده مع ربه بأنه ينتمي إلى بلد الأجداد، بلد إبراهيم عليه السلام، قبل أن يبدأ رحلة العذاب، الضاجة إلى الغرب لتحقيق حلمه بعمل فيلم سينمائي عن أبيه الأخرس، وحبه العجيب لملكة بريطانيا!

تقنيات السيرة

التقنية التي أتبعها الكاتب في سيرته هي المرور على الأحداث كمرور عدسة الكاميرا على جثث مرمية في الطريق، فهناك وجوه مزرقة وأيام كالحة، ونساء يمررن مرور الأشباح، ولا تشعر بقطرة دم واحدة من خجل في وجوههن، وجوه زرقاء يكرهها صاحب السيرة، ولكنه يحشد هاته الوجوه في صفحاته، لأنها تمثل جزءاً من ذاكرته وحياته التي يريد التطهر من الكثير من أحداثها، وحتى تلك العجوز السبعينية التي يشاء القدر أن تصير جارة له في ضواحي باريس، ويعاملها كأمر حقيقية له تكافئه بأن تدعي خلال مائدة يولمها لها، أن الأسنان الذهبية التي عثر عليها الكلب في حديقته، وتصرف بها وتسوق بثمانها ثمن طعام الوليمة، هي أسنانها الذهبية! التي ضاعت منها منذ سنوات وبذلك فقد جعلته يشعر بالإحباط، والدونية لأنه أخذ ما لا يخصه وأنه ليس متكرماً عليها بل هو يكرمها بمالها المسروق منها!

حياة سابقة

بدأت السيرة سيناريو فيلم حقيقي تمر على أيامها العدسة مسجلة، مرة بلقطة قريبة وأخرى بعيدة

على دراجته الهوائية وذهب بها إلى البستان القريب، وتلك تعتبر في ذلك الوقت فضيحة لبنت عائلة مستورة في تلك المدينة الصغيرة التي تشبه قرية والمحافطة جدا، لكنها تمر في السيرة بسرعة كماء النبع العذب الذي يجد في طريقه حصى فيمر حولها مضافا على مسيرته جمالا ورونقا.

سيرة التسامح

لم أقرأ من قبل لكاتب عراقي يمثل هذا التسامح، والفكر النير والنظرة الإنسانية لما عاشه من أيام صعبة، وما وجدت عبر صفحات سيرته كلمة حقد واحدة أو شتيمة لمن ظلمه واضطهده، وما وجدت إلا روحا عراقية تلوب في جسد اكتوى بكل ظلم السياسيين وجشعهم، وعدم غيبتهم على أبناء وطنهم في منافيتهم وتركهم لأبناء وطنهم قديما وحديثا يلحقون جراحهم وفقرهم في أقسى المنافي، وأكثرها وحشة وفقرا، ولم يساعدهم أيضا أبناء جلدتهم أو يهتم بهم أحد من أصحاب الملايين العراقيين، كما فعل غيرهم من أغنياء الشعوب الأخرى، الذين كتبوا أزهى الصفحات رقة وعذوبة في إعانة الأدباء والفنانين والموهوبين من أبناء وطنهم، وتعهدهم بجميع نفقاتهم، حتى نبغوا وأضافوا لسجل إبداع أوطانهم أسماء في الآداب والفنون والعلوم، «عراقي في باريس» سيرة من أكثر كتب السيرة صدقا ومحبة للحياة والفن، تقرأ السيرة من نهايتها حتى بدايتها، وأيضا يمكن قراءتها من البداية حتى بلوغ النهاية! في المرتين ستجد أنك تقرأ كتابا مختلفا، وقيما عليا عن محبة الحياة والحرية، ستجد صديقا قديما صادقا ومخلصا يروي لك ضاحكا كل ما عاشه من بؤس وعوز ومرارة بلغة فكهة وتسامح مع الناس والحياة قل نظيره.

* تكوين : ١٦: ٩ - ١٣، انظر سيد محمود القمني، النبي إبراهيم والتاريخ المجهول.. الناشر: مكتبة مدبولي الصغير ١٩٩٥ ص ١٢.
* عراقي في باريس / دار توبقال للنشر/الدار البيضاء/المغرب/ ٢٠٠٩ قطع كبير ٢١٠ صفحة.

لنا صورة الأم «كرجية» التي بعد كل سنوات الفراق تسال بوجه ضاحك عن أنف البطل الذي تضخم عبر السنوات أو «نسرين» تلك المرأة التي اغرم بها حين كان صبيا وكانت اكبر منه سنا وكانت تبعثه ليتسوق لها، فيضع نقوده فوق نقود مسواقها ليأتي ببضاعة أكثر محبة بنسرين، وهو يوهمها بأنه يعرف البائعين جميعا لذلك فهم فيخفزون له الأسعار، أو شخصية الأب الأخرس والأطرش، الذي يطلق عليه لقب كيك، الذي لا تنسى شخصيته عبر صفحات الكتاب، ذلك الخباز الذي أحب عهد الاحتلال، وخلف لابنه محبة الملكية، والبارات، فبقيت في قلبه مثل حلم يستعيد من خلاله أجمل أيام حياته في الحبانية في فترة الستينات، وقرىاقوس هذا الذي سميت أنا «الملاك الحارس لسينما صموئيل شمعون!» الذي يأتي دائما كضمير حي للفتى صموئيل وللرجل صومئيل ولا يتركه أبدا، ضمير متكامل يتابعه في كل مكان يحل به ليذكره بهدف حياته وما قطعه على نفسه من عهود حول محبة السينما والعمل في هوليوود! عذابات الفتى في السيرة تنبع من محبة الحياة وإصراره على تحقيق طموح فتى قروي قادم من قرية عراقية بعيدة اسمها الحبانية! ونحن نتابع تجميعه للملح من المستنقعات لبيعه في السوق، ومع الأم التي تقول دائما: أننا مثل المسيح الذي لم يحب أكل اللحوم وهي تعرف أنها تقول ذلك، لا تستطيع شراء اللحوم فهي اذن تفلسف فقرها ذاك ولكنها حالما يترك لها زوجها المال اللازم حتى تهرع لشراء هذا الذي لا يحب أكله سيدنا المسيح! الشخصيات التي رسمها الكاتب كرفيق الهندي، نصرت شاه، غلوبي النغل، الأخ الأكبر لكاتب السيرة «شمشون» الذي يأخذ جزءا من يوميته في بيع الأزبيري، والأخت الجميلة «شميران» التي تحب مضمدا في المستشفى الجمهوري، فتضطر إلى جرح أصبعها مرارا لكي تذهب إليه ليداويها، ومن ثم بعد توطد علاقتها به وشى بها الوشاة بأنها ركبت معه

خودرن أكستراند:

«غضب ميديا» وعقدة النساء المهجورات

ترجمة: اثمار عباس

كاتبة من العراق تقيم في عُمان

«ميديا:

كيف استطاع أن يهجرني أنا!!

أنا التي فعلت كل شيء من أجله!..

«مقطع من مسرحية ميديا»

ميديا وأنا... أو حلم الممثل!

أنا ممثلة مسرحية! في معهد وأكاديمية الفنون الجميلة كنت قد درست المسرح الكلاسيكي القديم، وقد استمرت دراستي سنوات طويلة، وكنت أقوم بأداء بعض الأدوار من المسرح العالمي مثل «انتيجونا» لسوفوكليس، «إلكترا» ليوربيديس، «أوفيليا» و«بيدمونة» لشكسبير، «مس جوليا» سترند برج، «الدب» تشيخوف، «بلانش» تنسي ويليام، «شن تي» بريخت، وغيرها من الشخصيات القديمة والحديثة التي استطعت أن أقدمها بنجاح كبير.

كان هناك حلم لدى كل ممثلة شابة: أن تلعب دوراً مسرحياً قوياً ومعبراً وتأمل أن تحصل عليه ذات يوم وتؤديه على المسرح. ومن الأدوار التي كنت أحلم بها دور «ميديا»، لكن «ميديا» شخصية مركبة ذات أبعاد يصعب فهمها وتجسيدها بسهولة، وكنت ممثلة شابة في بداياتها الفنية تنقصني التجربة والخبرة لمعرفة شخصية كهذه. «ميديا» مسرحية للكاتب الإغريقي «يوربيديس» كتبها قبل ما يقارب ثلاثة آلاف سنة، تدور أحداثها حول موضوع الخيانة الزوجية، ومدى تأثيرها على المرأة، فعندما يهجر «جاسون» زوجته ميديا وولديه الصغيرين من أجل الزواج بفتاة أصغر سناً، يرمي بزوجه ميديا في سلة المهملات من أجل زوجته الجديدة، فتقف ميديا هنا وقفة غاضبة لتنتقم منه انتقاماً مروعاً، فتلجأ لقتل ولديهما العزيزين لتريه أشد العذابات قسوة. وقد اعتبرت «ميديا» ذلك الانتقام مجرد تعبير طبيعي من يد قدرية أكثر قسوة منها كان يمكن أن تحول دون موت الصغيرين، لكنها تقول إن

ذلك كان خارجاً عن إرادتها، فالقدر هو الذي أجبرها على اتخاذ قرار كهذا.

إن تبرير القتل الذي أعطته «ميديا» لنفسها أرادت أن تعبر به عن كمية العذاب الذي كانت تعانيه من ذلك الزوج الخائن.

«المربية: لا تستطيعين قتل

الثمار التي حملتها في أحشائك.

ميديا: بل أستطيع، إذا ما كان ألم الرجل الذي أكرهه أعظم!..

من مسرحية «ميديا»

كان من الصعب عليّ تقديم دور كهذا، ثم إنه على افتراض أنني وافقت آنذاك على أن ألعب دور ميديا، كان يتوجب عليّ حينها دراسة الشخصية بكل أبعادها، النفسية والاجتماعية، دوافعها، انفعالاتها، تصرفاتها، ولماذا وكيف إلى آخر الحالات والمشاعر التي مرت بها.

في مهنتي كممثلة كنت قد تعلمت دراسة الشخصيات المسرحية بجميع أبعادها، وعندما يسند إليّ، أو لأي ممثل، دور معين ينبغي عليه البحث في كيفية فهم ذلك الدور بصورة عميقة كي يستطيع أن يؤديه بشكل مقنع، وأحياناً يذهب الممثل ليراقب بعض الأشخاص من الحياة الواقعية الذين يجمعهم شبه قريب من تلك الشخصية التي سيلعبها على المسرح، ويحاول الاستفادة منها واقعياً لتقريبه أكثر من حالة الدور الذي سيقوم بأدائه، وأحياناً أخرى يطلب من الممثل أن يجمع ويخزن كي يعيد ترتيب كل ما يستطيع من معرفة ومعلومات في الحياة، ليفهم الشخصية أكثر ويتبناها ويقوم بتقديمها على المسرح.

لم ألعب دور «ميديا» أبداً؛ كنت أتمنى ذلك، لكنني لم أستطع آنذاك، وذلك لأنني كنت لا أفهم الألم الذي تعانيه المرأة في تلك الحال، وليس لدي أي معرفة بعذاباتنا، وكيف أن كلمة واحدة يمكن أن تقلب

أنت الذي سبب لي الألم
أكثر من أي شيء في الوجود.
لن أرتاح ويهدأ لي بال إلا إذا ذقت طعم
الإهانة والعذاب الذي ذقته أنا منك!..
من مسرحية «ميديا»

أي عظمة عالية تفوق بها «يوربيدس» بتعبيره عن
عذابات المرأة المهجورة! وأي وصف دقيق عبر به
عن مشاعر الخذلان التي تعانيتها! إنه وصف لم يتفوق
فيه أحد من المسرحيين حتى الآن.

يظهر تأثير يوربيدس على المسرح الأوربي بشكل
ملحوظ، فقد تجاوز تأثيره أي شاعر تراجيدي إغريقي
آخر، وقد استلهم منه كثير من الكتاب المسرحيين
المعاصرين، وتبعه أجمل الشعراء العالميين، فعلى
سبيل المثال تأثر الشاعر الألماني «غوته» بنصومه
المسرحية وكتب «هيلينا» و«إيفيجيني»، وقال
عنه مقلته الشهيرة: «إن على المرء استيعاب
أعمال يوربيدس بصورة عميقة كي يتعرف ويفهم
سر عظمة هذا الكاتب!» كما أن المسرحي الفرنسي
الكبير «راسين» استوحى من أفكار يوربيدس عددا
من مسرحياته، منها مسرحية «أندروماك» وفيدرا،
هذا دون أن ننسى الشاعر «بايرون» وعددا آخر من
الكتاب المعاصرين.

والآن، وبعد كل تلك السنوات، حدث أن كنت أقرأ في
إحدى الصحف السويدية، فوجدت أن الكاتبة السويدية
غودرون، الباحثة في علم الاجتماع، قد كتبت دراسة
عن شخصية ميديا بعد أن أدركت أنها شخصية
يعيشها كثير من النساء في يومنا هذا، وهذه حقيقة،
فهناك «ميديات» شبيهات تماماً بميديا يوربيدس،
وقد عشن نفس التجربة التي عاشتها ميديا قبل آلاف
السنين، ويحملن نفس مشاعر الألم والعذاب. كتبت
غودرون هذا الكتاب عن سلوك البشر بأسلوب بسيط
سلس، وهو عبارة عن بحث شامل في شخصية ميديا
والنساء المعاصرات الشبيهات بها. بعد أن قرأت
الكتاب وأعجبني اتصلت بالكاتبة وطرحت عليها
فكرة أن أقوم بترجمة الكتاب إلى اللغة العربية،
فرحبت وقالت لي إن كتابها قد ترجم إلى عدة لغات
أخرى ولم يترجم إلى العربية، وأنها ستكون سعيدة
إذا فعلت هذا؛ أقدم لها الشكر على موافقتها وتعاونها
معي.

حياتها رأساً على عقب، وتتحول إلى جحيم ومعاناة
وأزمات يصعب عليها الخروج منها أو تجاوزها
بسهولة.

بعد مرور سنوات تملكني الفضول لمعرفة هذه
التجربة، فقممت بإعادة قراءة المسرحية، ووجدت
أنه من حسن حظي وحظ الجمهور أنني لم ألع هذا
الدور، إذ لم أكن لأفهم ماذا تعني كلمات ميديا، ولا
أعرف الآلام والعذابات الذي تعانيتها. فكرت في أن
أتعرف إلى شخصية ميديا عن قرب، ليس لشيء إلا
لأفهم فقط تلك اللغة القوية والحاسمة التي قيلت على
لسانها، والتي لم أسمعها تقال على لسان امرأة في
حياتي أبداً.

لقد اعتبر الكاتب المسرحي الإغريقي «يوربيدس»
من أبرز كتاب المسرح الكلاسيكي القديم، نظراً
للأعمال المسرحية العظيمة التي قدمها، وبالرغم
من أنها أعمال كلاسيكية إلا أنها من أكثر النصوص
القيمة تعبيراً عن مشكلات الإنسان المعاصر، فقد
اهتم يوربيدس بكتابة معاناة الفرد العادي وهمومه
الشخصية أكثر من اهتمامه بالشخصيات الأسطورية
القيمة.

وقد اعتبرت نصوصه من النصوص الواقعية، نظراً
لاحتوائها على مادة ثرية وناضجة بحياة الواقع
اليومي البسيط. وقد كتب يوربيدس أعماله بأسلوب
سلس قدم فيه معالجات فائقة الدلالة لانفعالات
الناس العاديين ومعاناتهم النفسية، وقد ظهر هذا
بصورة واضحة في أعماله جميعاً.

احتار المسرحيون المعاصرون في تفسير أعمال
يوربيدس، وقامت أكثر المسارح الأوروبية الحديثة
بإعادة تلك الأعمال وإعدادها وعرضها بصورة
معاصرة، الأمر الذي يدل على أنها أعمال عميقة لا
تزال حية إلى زمننا هذا.

من أعمال «يوربيدس» الأخرى مسرحية
«الفينيقيات»، ومسرحية «المستجيرات»، ومسرحية
«عابدات بوخوس»، وغيرها.
«ميديا»:

الخسيس! الجبان، الكلمة الوحيدة
التي أستطيع أن أقولها بحقك،
أيها المراوغ! ستأتي إلي،
أنت من دون البشر،

من الفصل الأول

الهجران

«ميديا:

الحب الجديد ينسي الحب القديم.

لم يعد يهتم بيتنا بعد اليوم».

من مسرحية «ميديا»

ولادتها، وكذلك نجد أن المرأة اليوم تجد لنفسها عملاً كانت تطمح إلى أن تنجح في القيام به ذات يوم فتبدأ بتحقيقه، وهذا ما تفعله جميع النساء المهجورات. إن شخصيات ميديا وإيفا صديقتي وجارتنا مايا ونساء أخريات، كلهن جعلنني أبدأ بكتابة هذا الكتاب، بل وصممت مع نفسي على دراسة هذه التجربة ومقارنتها بتجربة ميديا، وأن أقوم بالبحث عن المعاناة الداخلية المختبئة داخل النساء والعوامل المشتركة بينهن وبين ميديا.

إن النساء اللاتي عشن الهجر شيئاً فشيئاً، وعرفن كيف أن حياة الشريك وصلت إلى نهايتها، وبعد أن يكتمن ألمهن ويرحلن بصمت، لسن بحاجة إلى كلمات كثيرة، لأنهن عرفن كيف جرت الأمور وما وصلت إليه، وعرفن أيضاً مشاعرهن، وليس هناك سر بحاجة إلى كشفه، لكن الصعوبة الكبيرة مع هؤلاء النسوة اللاتي لا يعرفن شيئاً عما حدث لهن – وذلك لأن مشاعرهن تكون في تلك الفترة بالذات واقعة تحت سيطرة حالة من الذعر – وتراودهن أفكار تهدد حياتهن واستقرارهن النفسي، كل هذه الأشياء تعيق إدراكهن وتمنع الوعي عن الاستيعاب. من المعروف أن الخوف يستهلك طاقة كبيرة من الجسد، وبهذا تصبح المرأة المهجورة بدون طاقة وليس لديها القدرة على عمل أي شيء، ولا حتى كيف تصف مشاعرهما وما تشعر به، ولا تعرف كيف تعبر عن ما يحدث لهما، ولا حتى بكلمات بسيطة.

لنعد إلى «يوربيدس» ونرى كيف وصف في مسرحيته حالة «ميديا» النفسية ووضعها المتأزم على لسان أمان:

«أمان:

هناك ميديا مستلقية على الأرض،

لا ترفع نظرها إلى فوق، تضغط جبينها

بقوة على الأرض، لا تأكل، لا تشرب،

عذاب، ألم، جسد يرتجف، صامتة

لا تتكلم كحجر صماء، كالأطرش

لا تسمع نضائج الأصدقاء ومواساتهم لها،

أصبحت كموجة في بحر.

من تلك اللحظة أدركت ميديا أن زوجها قد

خانها، وبدأت دموعها تنهمر أياماً طويلة دون انقطاع».

من مسرحية «ميديا»

عندما يهجر الرجل زوجته فجأة ويتزوج بأخرى فإن المرأة من شدة الصدمة لا تعرف ماذا تفعل، ولا تفهم ما الذي يدور في داخلها من عذابات ومعاناة، يعود هذا الأمر ربما لافتقارها إلى الخبرة وإلى تجربة الهجران، ومن دون وعي منها تشعر بأنها فقدت أشياء كثيرة في حياتها بالغة الأهمية، من ضمنها احترامها لذاتها، ثققتها بنفسها تتزعزع، ولا تعرف ما المعنى الحقيقي لهذا الفقدان المفاجئ الذي بدأ بهجران الزوج لها.. فحين غادر غادرت معه كل الأشياء.

في الهجران يكون إحساس المرأة مزيجاً من الحزن واليأس، وشعوراً بالإهانة والتحقير، وإحساساً بالذنب، وغضباً وكرهاً وانتقاماً وبكاء لا يتوقف. كل تلك المشاعر التي لدى ميديا وجدتها لدى نساء اليوم، فميديا تشعر بنفس مشاعر الحزن، والإهانة، ولدى نساء اليوم أيضاً نفس تمنيات ميديا بالموت. إن أغلب النساء، بعد أن يتجاوزن محنتهن وينهضن من حزنهن، وبعد أن يستعدن احترامهن لذواتهن، يقمن بعدة أعمال لحياتهن الجديدة، وأول شيء تقوم به المرأة هو البحث عن مكان آخر تبدأ فيه حياتها الجديدة. وهكذا، بمساعدة الأصدقاء والمعارف، تضطر إلى المغادرة إلى مكان آخر، وترك بيتها وحياتها، والرحيل بعيداً عن الزوج، وبدء حياة أخرى في مكان آخر. وهذا قدر الميديات جميعاً، تماماً كقدر ميديا يوربيدس التي تركت بيتها ومدينة زوجها وراء ظهرها، بمساعدة والدها الشمس الذي أرسل إليها بدوره العربة الطائرة، فاستطاعت ميديا أن تطير بعيداً عن بلد زوجها، وترك لنا «يوربيدس» الخيال لنتصور ميديا وكيف ستواصل حياتها بعد الطلاق، فهي تنتقل من مدينة «كورينث» إلى مدينة «أثينا»، المدينة التي تقع على مقربة من البحر، لتعيش بحرية وسلام وتقوم بالأعمال التي كانت تتوق أن تعملها يوماً ما في حياتها، وتساعد زوجة الملك في

بأي كلمة يوصف الشعور بالهجران؟

قد يكون الشعور بالخسران أحد الأوصاف!

– عندما هجرني زوجي بالطبع كانت حالتي سيئة للغاية!

هذا ما قالته جميع النساء دون أن يفهمن شيئاً مما حدث لهن.

إن المرء يعيش حالة غير واضحة من فقدان، إذ يختفي الشعور بالهجران وينتقل إلى الحالة الثانية، وهو الشعور بالخوف، الخوف من كل شيء، إحساس بالهلع من أن يخسر أشياء أكثر وأكثر. ويزيد الهجران الشعور بالأشياء السلبية، وينمو إلى أن يصل إلى حد فقدان الثقة بالنفس وعدم احترام الذات. وفي حالة وجود الزوج قريباً فإن الزوجة يراودها الشك في عدم فهم ما يدور حولها، إذ تصبح مشاعرها في حالة من الارتباك والحيرة، وذلك لأن حقيقة الواقع تقول إن الزوج لا يزال موجوداً هنا، ويكون هذا منافياً للعقل، ولا يتناسب مع مشاعر الفقدان التي تحملها في داخلها بأنه هجرها، وأنه بعيد ولن يعود إليها أبداً. من النادر أن تعرف المرأة بماذا يفكر زوجها أو يخطط، وتقول:

– إنه غير متواجد في البيت! لا أراه حاضراً معنا، أراه فقط جالساً يأكل الطعام، أو نائماً على سريره، عدا ذلك لا أشعر بوجوده في البيت أبداً!

بعد الطلاق قالت النساء اللاتي التقيت بهن:

– كنت أتمنى أن أعرف ماذا كان يفعل في غيابه الطويل. كنت أتمنى أن أراه كيف يقضي كل تلك الساعات بعيداً عن البيت! كنت أتمنى أن يساعدني

أحد ويقول لي ماذا كانت تُخبئ لي الأيام!

إن الحياة مليئة بإشارات التحذير، تغيير صغير في مزاج أو تصرف الزوج قد ينبه المرأة إلى أشياء كثيرة. نحن البشر لدينا مقدرة على الإحساس بالتحذيرات التي تهدد حياتنا ونفهمها سريعاً ونحاول محاربتها والعمل على أن لا تحدث، وبهذا نتجنب خطر وقوعها، بالطبع يكون من السهل على الزوج أن يجد الأعذار الكثيرة عن تأخره وعودته في الليل متأخراً، على سبيل المثال:

– في الطريق ازدحام كثير!

– صديق لي في العمل كانت لديه مشكلة ووقفت أساعده في حلها! أو حادث مروري قطع السير لساعات، وغيرها من الأعذار الأخرى، لكن في حالة تكرار تلك الأعذار وعودة الزوج إلى البيت متأخراً يومياً، أو عودته إلى البيت صامتاً لا يتحدث، أو اختفاء الضحكة من فمه، أو تغير شيء من تصرفه المعتاد، كل هذه إشارات يمكن أن تقوم بتنبيه الزوجة إلى أن هناك شيئاً يحدث في الطريق، لكن هناك نساء يحاولن مواساة أنفسهن بالقول:

– ليس هناك أمر جدي! إن هذا سينتهي عما قريب وسيعود زوجي كما كان سابقاً!

لكن، في نفس الوقت، تشعر المرأة بأنها مهجورة، مهملة، بعد أن كانت معتادة على أن يقول لها زوجها:

– حبيبتي أنا أحبك! تذهل فجأة من صمته وابتعاده عنها بهذا الشكل المفاجئ.

باولو كويلو

إحدى عشرة دقيقة كأنها زمن سرمدى...

دالدار فلمز

كاتب من سورية

لكم الحب الذي تكنه له كانت تتمنى لو أنها أمسكت بيده ليذهبها معا إلى نهاية الطريق ويزورا كل ما كانت تحلم به يوما.

بعد ذلك عرفت ماريا أن كل ذلك لم يكن سوى حجة من الصبي للتكلم معها، لأنها رأت أنه كان يمتلك قلمًا في جيب سترته، فكرت طوال ليل إلى أن وقعت على الطريقة المثلى لبدء القصة التي لن تنتهي أبداً. ولكن لم يكن هناك من مرة ثانية، وبالرغم من أنها كانت تقبض في يدها على قلم وهي تسير بمحاذاته، تتقدمه أحيانا ولكنه لم يطلب منها أي شيء حتى نهاية العام الدراسي. لم تستطع ماريا أن تتأقلم على غياب الصبي لذلك كانت تلقي باللائمة على نفسها وعلى تصرفها الأحمق. في اليوم الأول من العام الدراسي ارتدت ماريا أجمل ثيابها وقررت أنها ستقوم بالمبادرة وتحدث إلى الصبي ولكنه لم يظهر وعرفت فيما بعد أنه قد مضى إلى مكان بعيد.

أدركت ماريا حينذاك أن هناك أشياء لا تتكرر مرة ثانية وتضيع إلى الأبد. وفي أثناء العطل المدرسية استيقظت ذات صباح لتجد دماء على ساقها فاعتقدت في البداية أنها في طريقها للموت.

« دخلت أمها الغرفة، وعندما شاهدت بقع الدم على الشر اشف ابتسمت وقالت: « لقد غدوت الآن امرأة شابة».

كانت ماريا متحيرة من العلاقة بين الدم على ساقها وكونها قد أصبحت امرأة شابة، ولم تكن أمها قادرة على تزويدها بشرح مرض عن ذلك، قالت فقط إن هذه حالة طبيعية، ولذلك فمنذ اللحظة وصاعداً، سوف يتعين عليها أن تضع شيئاً كمخدة الدمية بين ساقها لمدة أربعة أو خمسة أيام من كل شهر استفسرت ماريا من أمها إن كان الرجال يستعملون نوعاً من الأنابيب حتى يوقفوا تدفق الدم من سراويلهم، فأجابت الأم إن هذا أمر يحدث للنساء فقط.» ص ٧

خاضت ماريا بعد ذلك عدة تجارب عرفت خلال ذلك أن الإنسان لا يستطيع العيش بأحلام مستحيلة وعندما بلغت الخامسة عشرة فقط وقعت في حب أحد

« ذات مرة كان هناك عاهرة تدعى ماريا، انتظروا لحظة « ذات مرة» هي أفضل ما تبدأ به قصص الأطفال، و«عاهرة» كلمة تنتمي لعالم الراشدين. كيف لي أن أبدا كتاباً في ظل هذا التناقض الواضح؟ مع ذلك، ففي كل لحظة من حياتنا، تكون إحدى خطواتنا غائصة في حكايا الجدات والأخرى في العماء، لنحافظ إذاً على هذه البداية. ذات مرة كان هناك عاهرة تدعى ماريا.» هكذا يبدأ الروائي البرازيلي باولو كويلو روايته «إحدى عشرة دقيقة» كما جميع رواياته بصدمة سهلة تربط أطرافنا في هذا العالم المنفرط، ليعيد إلينا قليلاً من ألقنا المفقود وكما في رواياته كلها يزيح كويلو رويداً رويداً تلك العصابة عن أعيننا لنبصر من جديد أشياء كنا نظن دائماً أننا نعرفها جيداً. تتناول الرواية موضوعاً قديماً يكاد يكون طرح شيء جديد فيه صعباً جداً. الرواية هي اقتباس عن قصة حقيقية تجري أحداثها في البداية في البرازيل لفتاة تدعى ماريا.

« ومثلها كممثل جميع العاهرات، ولدت وهي بريئة وعذراء. وفي مراهقتها كانت تحلم بلقاء رجل حياتها (ثري، وسيم، وذكي)، وتحلم بالزواج (في ثوب الزفاف)، وإنجاب طفلين (يكبران ويصبحان مشهورين) والإقامة في بيت جميل (بإطلالة بحرية). كان أبوها بائعاً متجولاً وأمها خياطة. وكانت بلدتها تقع في عمق البرازيل، فيها دار سينما وملهى ليلي وبنك واحد. ذلك كله كان سبباً لأمل ماريا الذي لا ينقطع، دون أي نذير، بوصول أميرها الساحر ذات يوم، فيغير قدرها ثم يأخذها بعيداً حيث يمكنهما سوية قهر العالم.» ص ٥

تقع ماريا في البداية في حب صبي من عمرها في الطريق الواصل بين البيت والمدرسة حيث كان يقيم في الجوار ويقوم بذات الرحلة وكانت تلك اللحظات التي تمضي في طريق الذهاب إلى المدرسة هي أجمل أوقات اليوم. لم يتبادلا خلال ذلك أية كلمة.

ذات صباح اقترب الصبي من ماريا وسألها إن كان باستطاعته استعارة قلم منها ولكنها اهتمت وأسرعت في المسير ولم تجب بشيء ولكنها في تلك اللحظة أدركت لكم الحب الذي يكنه لها وأدركت أيضاً

تشوشا في سمعها وبصرها، أخذت تئن متعة وبلغت رعشتها الأولى.

«رعشة! إنه كالطواف في أعالي السماء ثم الهبوط إلى الأرض بخفة. كان جسدها مبللاً بالعرق لكنها شعرت بالكمال، التحقق وبالأمتلاء حيوية.. إذا، هذا هو الجنس! كم هو رائع!» ص ١٣

هكذا أمضت ماريا سنوات مراهقتها، وعلى الرغم من أنها قطعت وعدا على نفسها أن لا تحب أحدا إلا أنها خرجت مع عدد من الصبية.

ذات مرة، كانت برفقة أحد أصدقائها وبينما كانا يتداعبان، شعر صديقها باهتياج شديد وكون ماريا كانت العذراء الوحيدة بين صديقاتها سمحت له بالولوج إلى داخلها وهكذا فقدت عذريتها في المقعد الخلفي لأحد الباصات.

من يوميات ماريا وهي في سن السابعة عشرة من عمرها:

«رغم أن هدفي هو فهم حقيقة الحب، رغم معاناتي بسبب التفكير بالناس ولمن أمنح قلبي، فأنا أرى أن أولئك الذين مساو قلبي فشلوا في إيقاظ جسدي، وأولئك الذين أيقظوا جسدي قد أخفقوا في مس قلبي.» ص ١٧

في التاسعة عشرة من عمرها بعد أن أتمت دراستها الثانوية، وجدت ماريا عملا في متجر لبيع الألبسة، عملت هناك لمدة عامين كاملين ادخرت خلالها كمية من المال لقضاء أسبوع في مدينة أحلامها (ريو دي جانيرو)، حصلت على موافقة أهلها وسافرت على مدى ثمان وأربعين ساعة، أرادت أن تستمتع بكامل حريتها، أن تتحدث إلى الغرباء، أن تنظر إلى واجهات المحلات.

ما أن وصلت إلى فندق رخيص في كاباكابانا حتى ارتدت المايوه البكيني واتجهت صوب الشاطئ وهناك بعد أن خرجت من الماء التقى بها رجل سويسري عرض عليها مستخدما الإيماءات شرب عصير الجوز، مع أنه لم يكن يعرف التحدث باللغة البرتغالية ثم تابع وهو يخرج من جيبه قاموسا صغيرا «عشاء، الليلة؟» تبادلوا بعض الابتسامات، كان معه مترجم شرح لها أنه صاحب ملهى ليلي في سويسرا وأنه يبحث عن فتاة لتعمل معه هناك راقصة سامبا، كانت ماريا مترددة في البداية لكنها قالت في نفسها أنها لطالما قالت: لا للحياة، لذلك قررت أن لا تفوت هذه الفرصة.

تواعدة في مطعم ولكنها للأسف لم تكن تملك ثوبا للسهرة، في المساء تلقت ثوبا أنيقا وحذاء، ارتدتتهما

الصبية، فقررت أن لا تكرر غلطتها السابقة وبدا أنها ستقاتل من أجل حبها الجديد وستكافح بأقصى ما يمكنها لكي تتزوج حبيبها وهي عازمة على الاعتقاد أنه رجل صالح للزواج، لذلك أخبرتها بأنها عازمة على الزواج إلا أن أمها أخبرتها بأنها لا تزال صغيرة جدا.

ولكنها سألت أمها بأنها هي أيضا تزوجت مبكرا إلا أن أمها لم تستطع إخبارها أن زواجها كان نتيجة حمل مفاجئ واكتفت بالقول: «كانت الأمور مختلفة آنذاك» في المرة الأولى التي خرجت فيها ماريا مع صديقها تبادلوا بعض الكلمات ولكنه احتضنها وقبلها، كان حدثا استثنائيا.

«بعد قليل توقف عن تقبيلها وسألها: ألا تريدين أن...؟»

ما كان متوقعا منها أن ترد؟ ألا تريد أن...؟ بالطبع تريد ذلك! لكن على المرأة أن لا تعرض نفسها بهذه الطريقة، ليس أمام زوج المستقبل خاصة، وإلا سيمضي بقية حياته يرتاب أنها قد تقول «أجل» بهذه البساطة لكل شيء. قررت أن تترك سؤاله معلقا بلا إجابة.» ص ١٠

في تلك الليلة أحست ماريا بأن هناك شيئا ما يجري بشكل خاطئ، كيف أمكن لكل تلك الروعة أن تستمر لدقائق وأن تمضي بهذه السرعة.

عرفت ماريا من بعض صديقاتها أنه يجب عليها التقبيل بضم مفتوح لكي يضع لسانه في الداخل وأقنعوها أن الناس يتبادلون القبل بهذه الطريقة، ولكنها تفاجأت في أحد الحفلات بأن صديقها كان مع فتاة أخرى، في تلك الليلة أرخت العنان لعالمها كي يتقوض، ظلت تعاني لمدة ثمانية أشهر وخلصت في النهاية أن الحب لم يولد من أجلها وأنها لا تستطيع أن تعيش حالة حب.

عموما لم تحمل لها السنة الخامسة عشرة فقط أنه يجب عليها التقبيل بضم مفتوح وإنما اكتشفت أيضا الاستمناء مصادفة بينما كانت تتحسس أعضاءها التناسلية وهي في انتظار قدوم أمها إلى أن لمحها أبوها ذات مرة وصفعها حين كانت صغيرة، عرفت حينذاك أن عليها أن لا تجس نفسها على مرأى الجميع.

ذات صباح كانت وحدها في البيت لم يكن هناك ما هو مهم في التلفزيون، بدأت بتفحص جسدها حيث لاحظت وجود غدة فوق مهبلها، داعبتها ولم تكن تملك القدرة على التوقف، بدأ التوتريسري في جسدها وأخذت تدلف شيئا فشيئا فيما يشبه عالم الفردوس إلى أن لاحظت

التام، فرجت ساقها وانتظرت حتى يبلغ رعشته(لم يحدث لها قبلاً أن ادعت بلوغها أيضاً)، غسلت جسدها في الحمام الرخامي، تناولت المال ثم غادرت إلى البيت سامحة لنفسها بترف العودة بسيارة أجرة.» ص ٥٠

لم تشعر ماريا بالأسف لأنها ليست ضحية كان بإمكانها أن تغادر المطعم بكرامتها ولكنها لم تفعل ذلك كالآخرين بل تركت للحياة أن تقرر قدرها.

قررت ماريا في تلك الليلة أنها سوف تصبح عاهرة لبعض الوقت، بدأت بالبحث عن مكان يدعى رودي برن. قبل ذلك كانت ماريا قد تعرفت على موظفة في مكتبة حيث أصبحتا شبه صديقتين، استعارت منها بعض الكتب عن الجنس، عندما وصلت إلى المكان المطلوب، في حقيقة الأمر كان المكان يدعى كاباكابانا، سألتهم أنها تبحث عن العمل، سألها المالك ميلان إن كانت تملك رخصة عمل، باشرت ماريا العمل بعد أن عرفت قواعد العمل هناك، طلب مشروب الفواكه ثم الرقص قليلاً وبعد ذلك يمكنها الذهاب مع زبونها إلى الفندق. كان السعر محددًا، ثلاثمائة وخمسين فرنكا، خمسون منها لمالك الملهى، عملت ماريا كما طلب منها بالضبط لمدة كافية لم تخترق خلال ذلك القواعد.

ذات مرة بينما كانت ماريا تتنزه دخلت إلى أحد المقاهي، طلبت فنجان قهوة وبعد أن انتهت، وقبل خروجها من المقهى، جاءها صوت من الخلف بأن تتوقف، كان فنانا يقوم برسم شخص ما، بعد أن انتهى قال لها بأنها تمتلك ضوءاً خاصاً وأنه يريد رسمها.

لم يكن أحد قد تحدث معها بهذه الطريقة من قبل، تمشياً على طول درب سانتياغو حيث أخبرها الفنان - رالف هارت - أنه طريق الحج. بدت ماريا مرتاحة في التحدث إليه وخصوصاً أنه لم يؤنبها بعد معرفته بأنها عاهرة، تكررت زيارات رالف هارت إلى الكاباكابانا حيث دفع ذات ليلة ألف فرنك مقابل قضاء ليلة بكاملها، لم تذهب ماريا في البداية معه لأنها لم تكن تريد تسليم نفسها لمصيصة الحب، كان رالف هارت قد تزوج مرتين، كان يعيش وحده، بالمقابل كانت ماريا تبحث عن الحرية، حرية أن تحب أحداً لا يطلب منها شيئاً، ذهباً إلى بيت رالف مخترقة بذلك كل القواعد، كان بيته مؤلفاً من طابقين، جلسا في الطابق السفلي ولم يتوجها إلى غرفة النوم أخبرها رالف بأنه يحتاجها لأنها الوحيدة القادرة على تخليصه من وحدته، إنه شاب في الثامنة والعشرين وهو وسيم ويطلب منها

ووضعت الماكياج واتجهت إلى المطعم، حيث كان روجير الرجل السويسري ينتظرها، أراها بعض الصور لفتيات يلبسن مايوهات بكينية أكثر جرأة، كان المترجم مايلسون قد أخبرها أن لا تقبل بأقل من ثلاثمائة دولار لليلة الواحدة إلا إذا كانت له مآرب أخرى، بدا واضحاً لماريا أنها جاءت لأنها فتاة شجاعة وستقول أجل،

تصرف روجير معها باحترام ولم يطلب منها شيئاً. في اليوم التالي، قبلت العرض طالما أنها ستحصل على وثيقة مشروطة من القنصلية، كانت ماريا مندهشة، كيف يمكن للأمور أن تسير بهذا اليسر. ذهبت برفقة روجير للحصول على موافقة أهلها وبالفعل لم يخيّبوا ظنّها. بما أن أمها كانت خياطة فقد كانت نصيححتها على الشكل التالي:

«عزيزتي، خير لك أن تكوني تعيسة مع رجل ثري من أن تكوني سعيدة مع رجل فقير، هناك في أوروبا، الاحتمال الأكبر أن تصبحي امرأة ثرية وغير سعيدة.» ص ٣٢
عندما وصلت ماريا إلى جنيف أو «جنيفرا» كما يدعوها السويسريون كانت منهكة، تعرفت على مدرب الرقص وبدأت التدريب منذ اليوم الأول، حددت ماريا هدفها بدقة، جني المال، كان يلزمها عام كامل من العمل لكي تستطيع العودة إلى الوطن، لذلك توقفت عن البكاء كل ليلة. سجلت في صف لتعلم اللغة الفرنسية، وهناك تعرفت على شاب عربي امتدت علاقتهما على مدى ثلاثة أشهر، قطعت ماريا فيما بعد العلاقة وقررت أن تقوم بزيارة للجدال، صرفت ماريا إثر ذلك من العمل بعد أن حصلت على خمسة آلاف فرنك، كان يتوجب عليها ترك السكن الداخلي والبحث عن مكان تسكن فيه، أخذت بعض الصور لنفسها عند مصور يمتلك جميع التجهيزات «صوراً رصينة وفاحشة» اشترت هاتفاً خليوياً وانتظرت الأيام المقبلة أن تأتيها بعرض عمل. ولكن الهاتف لم يرن، شغلت نفسها بالقراءة ريثما يرن الهاتف. بعد ثلاثة أشهر رن الهاتف، كان رجلاً يسأل إن كانت ماريا سبينوزا لا تزال على هذا الخط، فأجابته بنعم.

التقيا في أحد المطاعم تحدثا قليلاً ثم عرض عليها الرجل وهو عربي أن ترافقه إلى غرفته لشرب كأس مقابل ألف فرنك كانت ماريا قادرة على الإجابة بنعم أو لا ولكنها وافقت.

« حدث كل شيء كما هو متوقع: ذهبت إلى فندق العربي، شربت الشمبانيا، إلى أن قاربت حدود السكر

عدة كؤوس من الفودكا، كانت ماريا أكثر سكرا مما ظنت. أصبح التحكم في أي شيء صعب المنال، أحست أنها مجرد أداة الآن. لقد منحها إحساسها بالخضوع شعورا بالحرية المطلقة، كانت هذه حالة جديدة، وضع تيرنس كمائة على فمها، كان لا يزال يرتدي جميع ثيابه، إنها مكمة ومقيدة وكمية الفودكا التي شربتها تفوق كمية الدم المتدفقة في عروقها. صفعها ثم دفعها تيرنس بقوة إلى السرير ثم فتح ساقيها، قام بربط أطرافها بقيود إلى السرير.

«هل تريدني أن أتمادى في معاملتك إلى أبعد من هذا الحد؟»

رأته وهو يضع نهاية مقبض السوط على شئها. حينها تجردت ماريا من أية سيطرة على نفسها. لا تملك أدنى فكرة لكم من الوقت بقي هكذا ولا كم مرة تعرضت للصفع، فجأة بلغت مرادها، الذي فشل مئات من الرجال في إيصالها إليه خلال تلك الشهور والأيام الطويلة الماضية. تفجر الضوء في كل مكان شعرت وكأنها تدخل نوعا من الهوة السوداء في روحها. تدفعها إلى ما وراء كل الحدود القصوى التي عرفت سابقا.

شربت ماريا بعد ذلك كأسا من النبيذ، كانت في قمة نشوتها بينما كان تيرنس منكمشا على نفسه، بدا ضعيفا فاقدا للحياة، شربت ماريا عدة سجائر على النافذة كانت تتمنى أن يراها أحد ما وهي عارية تماما، انصرفت ماريا بعد ذلك. فتحت الباب لنفسها لأنها كانت متأكدة من عدم رغبتها بالعودة مرة أخرى.

التقت ماريا برالف في محطة القطار، سألتها ماريا عن الألم فأجابها رالف أنه يعرف كل شيء ولكن لا يهمله منه شيء، أخبرها رالف بأنها انغمست أكثر من اللازم في اللعبة. عرفت ماريا أن رالف يعرف ما حصل لها بالضبط لأن الرجل الذكي يعرف تماما أين ينظر، فقد كانت آثار القيود لا تزال على كاحليها، أخبرها رالف بأنه غاص في أعماق روحه في هذا المجال ولكنه لا يزال يروم الأشياء الحسنة في الحياة كان يريد أن يخبرها أنها ذلك الشيء الحسن، أخذتهما سيارة أجرة إلى البحيرة ورغم أن الفصل كان صيفا فقد كان الجو باردا طلب منها أن تخلع سترتها وحذاءها، لم تكن تحب الخوض في هذه التجربة إلا أنه كان مصرا، سارا سويا ثم أخبرها رالف أنه لكي يخضع الإنسان الروح عليه أن يتعلم كيف يخضع الجسد، التهبت قدما ماريا

أن تنقذه، إنها تعرف عن الجنس البشري بقدر بما يكفي، شربا النبيذ، طلبت منه ماريا أن يشعل الموقد ويطفئ الأضواء، جلسا هناك بدون كلمات، كان معا وهو أمر كاف. ودعته ماريا طالبة منه أن يفتح الباب لها لأنهم في البرازيل لا يفتحون الباب وخاصة في الزيارة الأولى لكي يعودوا في المرة القادمة، وكانت ماريا تريد بالتأكيد العودة مرة أخرى.

عندما عادت ماريا ذات ليلة على الكاباكابانا، بدأ الزبائن يتوافدون، بعد قليل دخل شاب ذو شعر أسود، لاحظت ماريا أن ميلان يميل برأسه، بعد طلب عصير الفواكه والرقص قليلا وفق القواعد، ذهب إلى الفندق، دخلا إلى الغرفة المثالية ذات الإطلالة المثالية، ثم قام بإدارة الموسيقى المثالية. قال لها بأنها تعرف ما يريد، لكنها أجابت بأنها لا تعرف ما يريد، إنه يريد الألم وكما هائلا من المتعة، لكنها لم تكن مستعدة لذلك، يقول الماركيز دي ساد: « أن التجارب الأهم والتي يمكن للإنسان أن يختبرها هي تلك التي تنقله إلى الحد الأقصى؛ إنها الطريقة الوحيدة التي نتعلم من خلالها، لأنها تتطلب منا مجمل شجاعتنا.» ص ١٣٤

بعد ذلك حملت ماريا النقود ورحلت. من يوميات ماريا، في ليلة قليلة النشاط في الكاباكابانا « بعد كل الوقت الذي أمضيته مع الذين يأتون إلى هنا، توصلت إلى استنتاج مفاده أن الجنس شيء يمكن إن يتم الاعتياد عليه مثل بعض أنواع المخدرات: بهدف الهروب من الواقع. وتناسي كل ما يتعلق بالمصاعب والمآزق، والاسترخاء. ومثله مثل جميع أنواع المخدرات، إنه ممارسة مدمرة وضارة.» ص ١٥٣

انفتح باب الكاباكابانا ذات مساء عن القادم تيرنس، كان قادما من لندن خصيصا من أجلها، مارسا الطقوس المعتادة، عصير فواكه، الرقص قليلا، ثم توجهوا إلى الفندق.

أخبرها تيرنس بأنها ليست هنا من أجل المال وإنما هي هنا بسبب إحساسها بالتبعية والخضوع، ثمة سادية في الطريقة التي ننظر فيها إلى معاناة الآخرين. أشعل الشموع الموجودة في الغرفة ثم أمرها بالركوع، استجابت ماريا للأمر، طلب منها أن تخلع ملابسها وأن تخفض رأسها وتسير بحيث يتمكن من رؤيتها بشكل جيد، أخرج تيرنس من حقيبته الصغيرة سوطا، فرقع السوط في الهواء، كانت ماريا أثناء ذلك تسير في الغرفة، رأسها منخفض، لامس السوط جسدها فانطلقت منها أنة فهمها تيرنس أنها تعارض ذلك. شربت ماريا

تخلت ماريا عن العمل في الكاباكابانا وقررت العودة إلى البرازيل، لم تكن ماريا تعرف ما ورد إلى ذهن رالف عندما فتح الباب ورأى حقيبة سفرها، كانا قد تواعدا على العشاء، لزم رالف الصمت واحتضنها ثم نزع عنها ملابسها، قام بتقبيلها ثم فرج ساقها وبدون أية مقدمات قام بالولوج إلى داخلها، داعب ثدييها وبحث عنها في العتمة داعبها وتحرك نحو الداخل والخارج معا، تصاعدت وتيرة حركته، كانت تتباطأ ثم تتوقف أحيانا وفجأة بلغ الرعدة، صرخ، ولكنها لم تبلغ الرعدة. وأخيرا سألتها عن حقائب السفر فأخبرته أنها عائدة للبرازيل، كانت تتوق للقول «أنا أحبك»، «أتوق للبقاء قريبك». لا تذهبي قالها رالف، كان يحق له قول ذلك.

«أولا أنت باقية هنا الليلة»

لم يكن هذا طلبا وإنما أمرا.

«ثانيا، سوف نمارس الحب حالا مرة ثانية، لكن هذه المرة بتوتر أقل ورغبة أكبر وأخيرا؛ أريدك أن تعرفي المزيد عن الرجال»

«هيا»

ثم بلغت في اللحظة ذاتها التي بلغ فيها رعشته، لم تكن إحدى عشرة دقيقة، كانت زمنا سرمديا، كنا كما لو أننا غادرنا جسدينا سوية ونسير مفعمين بالفرح عبر حدائق الفردوس في تفاهم وصدقة. ص ٢٢٧-

٢٢٨-٢٩٨

غرقا في النوم على أرضية السجادة بالقرب من موقد النار، عندما فتحت ماريا عينيها كانت أشعة الشمس تنفذ من تحت الباب، أعدت القهوة ثم طلبت سيارة أجرة، توجهت إلى المطار، كان رالف يعرف موعد إقلاع الطائرة، في الرحلة القصيرة بين جنيف وباريس غطت ماريا في النوم، فكرت في قضاء يوم في باريس لكي تنطلق في اليوم التالي إلى البرازيل، إلا أن بطاقتها لم تخولها ذلك، فجأة جاء الصوت من الخلف، باريس هي دائما لنا، كان هو بالضبط صوت رالف هارت وهو يحمل باقة من الزهور.

قبلته بشكل حيادي تماما منذ هذه اللحظة هو ما يحدث بعد كل «النهاية» على شاشة السينما.

ولكن، إذا أراد أحدهم أن يسرد عليها حكاية ما، فإنها ستطلب منه الابتداء بذات الأسلوب الذي تفتتح به حكايات الجدات: ذات مرة..... ص ٢٣٥

* إحدى عشرة دقيقة / رواية / باولو كويلو ترجمة: وائل بحري - دار الينابيع ط ٢٠٠٨

من الحجارة، أخبرت رالف بأنها لا تستطيع المشي على هذه الحجارة لأنها تؤلم قدميها، كان جسدها يتخدر ولكن ماريا لم تتوقف بسبب احترامها لنفسها انزلت قدمها على الحجارة الحادة ولكنها لم تتأوه بينما بدا رالف بعيدا وغير مكترث كليا، كان هذا مختلفا عن التظاهر بالألم في فندق مثالي بعد شرب عدة كؤوس من الفودكا، ثم وقبل أن تنهار وتستسلم غمرها أحساس غريب، شعرت بأنها خلف فضاء فارغ، فقدت إحساسها بجسدها أنها الآن مجرد روح «ألق». هناك أشكال من الألم يمكن نسيانها بمجرد أن نستطيع العوم فوق آلامنا. أغمي عليها وما أدركته لاحقا أن رالف ألنقطها لا بد أنها فقدت وعيها بسبب البرد ولكنه لا يهم أنها سعيدة وهذا كاف، لقد خرجت سليمة، لقد تحررت. استيقظت ماريا وهي ما تزال في بيت رالف طلبت منه أن تذهب على غرفة المكتبة التي يوجد فيها موقد النار حيث جلسا أول مرة، كانت تشعر في هذه الغرفة بالراحة التامة، الألم صديق المرأة ولكن له حدود وهنا يكمن الخلاص.

أخبرها رالف أن للدعارة تاريخا متعاكسان: «الأول هو ما تعرفنه جميعا بشكل جيد ولأنه تاريخكن أيضا: تقرر فتاة جميلة وفتية، لأسباب اختارتها بنفسها أو لأن الأسباب هي التي اختارتها، بأن السبيل الوحيد الذي يمكنها من العيش هو عن طريق بيع جسدها. البعض انتهين إلى حكم الأمم، كما فعلت ميسالينا في روما. أخريات أصبحن رموزا أسطورية كمدام دوباري، وأخريات ظللن يسرعن وراء المغامرة والحظ السيئ، كالجاسوسة ماتا هاري. ولكن الغالبية لم يبلغن لحظة المجد ولم يتواجهن أبدا بتحد كبير: سوف يبقين دائما فتيات صغيرات قادمات من المناطق الداخلية بحثا عن الشهرة، الزوج، والمغامرة. لكنهن ينتهين لاكتشاف واقع مختلف تماما، يفرقن فيه لبعض الوقت ومن ثم يصبح مألوفاً ويعتدن عليه، وهن يعتقدن دائما بقدرتهن على ضبط الأمور، ومع هذا عاجزات عن القيام بأي شيء آخر في النهاية.» ص ١٧٩

«التاريخ الآخر معاكس تماما: العهر المقدس»

كتب المؤرخ الإغريقي هيرودوتس عن البابليين: «كان لديهم عرف غريب في بابل، حيث تكون كل امرأة ولدت في سومر مجبرة، مرة على الأقل في حياتها، على الذهاب إلى هيكل الآلهة عشتار ومنح جسدها لأحد الغرباء، كرمز لحسن الضيافة لقاء أجر رمزي» ص ١٨١

أحمد محفوظ عمر :

يخط أفكاره في مساحة الصمت

سمير عبد الرحمن هائل الشميري

كاتب وأكاديمي من اليمن

١- مبدع يحاصره الصمت:

الصمت لغة للتخايل الخفي، وقد يكون الصمت أبلغ من الكلمات والملاطف التي لا تستطيع النفاذ إلى أعماق الإنسان، هذا ما اصطفاه القاص أحمد محفوظ عمر الذي يخط أفكاره في مساحة صمت، ويعيش هادئاً بعيداً عن الطنطنة الإعلامية والتمظهرات الخارجية وتلميع الوجه، ومتشبعاً بثقافة الصمت والإصغاء للآخرين، ومعجوناً بالمعانة والآلام، يسكب أحاسيسه في المناطق القصية من المشاعر الإنسانية مترعاً بالحب والوفاء والعفة والشموخ.

فإبداعاته القصصية تمنح المتعة للقلب والنفس، وملفحة بنفحة إنسانية وروحية ثاقبة، وتعتبر مرآة للواقع الاجتماعي، وملمحا للحب والجمال والجلال، لا تتسم بركتها وهلهة نسيجها بل بالرصانة والعمق تحتاج لمن يغوص في أعماقها ويضع هذا المبدع في المرتبة المناسبة.

إنه يكتب ويكتب ويمشي فوق صفيح ساخن في أجواء الانكسار شديد الولوج بطقوس الكتابة الإبداعية مشغوف بالتوحد والذوبان بتضاريس وتعرجات البيئة المحلية، فله باع طويل في الكتابة القصصية، وله فريدة وقسمات ينفرد بها عن غيره من كتاب القصة والرواية اليمنية. فالكتابة كما تقول الروائية اليمنية نادية الكوكباني:

(هي عبق الحياة الذي أتنفسه، هي المدن التي تخترق أوردتي منازلها وشوارعها وناسها وحجارتها!... جميل أن نكتب، والأجمل أن نستمر في الكتابة، والاستمرار يجعلك دائم البحث عن مستوى لم تصله في تجربتك الإبداعية. حتى لو لم تنشر، المهم أن تشعر بأنك مستمر في الكتابة ولو على جمجمتك) (١).

فالقاص أحمد محفوظ عمر يكتوي بنيران الإهمال، بالرغم من أنه يقرأ بإمعان مفردات الواقع ومغموس بالهم اليومي، وله سجل ناصع في الإبداع تناولته بعض

الأقلام ولم تكتمل دائرة الصورة النقدية في استبصار العالم الداخلي للقاص أحمد محفوظ عمر، وتوضيح مناطق المنزلاقات والإجادة في النسيج القصصي التي لا يعرفها إلا المهرة من النقاد.

فالقاص أحمد محفوظ عمر بلغته البسيطة والأنيقة، لا يتهاون مع البيئة الاجتماعية المترعة بالخروم والأمراض، بل ظل ناقداً بفن قدر المستطاع لعورات الواقع متشحا بالصبر والإرادة القوية.

وكأنه يقول كما قال أحد المفكرين:

(ليست مهنتي أن أكون فيلسوفاً فأجيبك وليست مهنتي أن أكون حارساً ليلياً، ولكنني رأيت النار تنشب في المنازل المجاورة وتدفعها الرياح باتجاهك، وهكذا باعتباري قد عشت هذا القرن الملعون لم أشأ أن أموت دون أن أصرخ صرخة الإيقاظ: انتباه، أفتحوا أعينكم، ينبغي أن تكون ثاقبة حتى ترى الأفق وتلزم الأيدي أيضاً لتقبض على طوق النجاة، علينا إدارة الظهر لليل وألا ننتظر الظهيرة لنؤمن بوجود الشمس) (٢).

ففي قصته الموسومة بـ (أنظر.. ماذا ترى ؟!)، يصور لنا القاص بتكنيك قصصي شائق صبياً يقرأ الفئان بإيعاز من شيخه الكاهن، الذي لا يريد للصبي أن يقرأ كل شيء في الفئان، وإنما يعلمه القراءة الانتقائية وتجاوز الحقائق والصور الواضحة والمؤلمة في غميس الواقع، الأمر الذي أدى في نهاية المطاف إلى طرد الصبي بقوة واعتساف، واستبداله بصبي آخر، لأنه رأى عالماً تتمزق أوصاله، وشاهد كما هائلاً من الصور الملفقة للانتباه منها: العهر السياسي، العوز، الدعارة الفكرية، التخمة، العطش، الجوع، الضوضاء، وتيه المصير (والضماير تسليخ في سراديب الرشوة والفساد)، رأى (المبادئ السامية تهزم بأغلبية المنافقين، والحقوق المشروعة تهدر أمام الهبات الرخيصة، والكرامة تذبح في محارب الخنى والمروق.. أناس يموتون من الارتواء والتخمة.. وآخرين يموتون من العطش والجوع..).

التهيج المصطنع والتهويل للأحداث العابرة، ولا يزرع الرعب والجنون ولا الخيال الجامح في قصصه كما يصنع الكثيرون أمثال ادغار آلن بو، صاحب الإثارة والقصص البوليسية والمتحدث الشهير عن الحياة والرعب والموت.. فالقصة عند المبدع أحمد محفوظ «معاناة مرهقة يسفح في سبيلها كثيراً من العرق والجهد»، فهي تنفرد باقتناص اللحظة المأزومة (٥) - حسب تعبير حنا مينه - فاللحظة المأزومة في قصة «العيون الملطخة بالطين»، هي موت طفلة البريئة، حيث استطاع أن ينقل المشاعر والأحاسيس الإنسانية الحية في هذه اللحظة ويترجمها في صور وتعابير فنية مثيرة، لا يستطيع القيام بذلك إلا المهرة من المبدعين الذين يجيدون النفاذ إلى العالم الداخلي للإنسان، ويهزون عروش القلوب بذكائهم وحنكتهم وقدرتهم على التبصر والتصوير والملاحظة والتحليل النفسي والسيكولوجي والخيال الخصب المتناسل من رحم البيئة المكانية.

لماذا تتلطح أعيننا بالطين ؟

هل قدر الموتى أن تتلطح عيونهم بالطين ؟ هذا هو الاستفسار المحير والمدهش والمستفز، الذي تتكى عليه القصة الواقعية.. فعندما رقدت الطفلة رقدتها الأبدية وانتقلت روحها إلى بارئها، استطاع يراع المبدع أحمد محفوظ، أن يبسط صورة رهيبة ورائعة للمشهد التراجيدي، واستطاع بحدس الفنان أن يغوص في أقاصي النفس البشرية، ويصور بدقة متناهية «حدث الموت» والحمولة القاسية غير المرتقبة التي أضافت جرعة من المعاناة والكمد الغوير إلى نفس ووجدان القاص، وقلبت الطاولة رأساً على عقب واستفزت المشاعر الإنسانية الكسيرة، فعندما امتدت اليد الغليظة للقبّار لتلطّخ «الوجه الطفولي البريء.. بالطين بهمجية مقرزة» في بطن القبر.

إن القاص أحمد محفوظ عمر كاتب لا يستهويه العبث واللغو بالكلمات، فهو يطلق أفكاره بطريقة منتظمة ومتناسقة في الهدف المرتقب، وفي بناء قصصي حصيل تفوح منه رائحة الجودة والإبداع القصصي، ولا يصنع أبطاله من ورق وأشباح وإنما ينتقيهم من البيئة المكانية الحية النابضة بالعطاء والنماء، « فالحياة كوميديا لمن يفكرون.. وتراجيديا لمن يشعرون» (٦) - حسب قول دانييل جولمان - نعم تراجيديا لمن يشعرون، فالقصة التي بين أيدينا ثرية بمشهد تراجيدي حافل بالدهشة والحزن، حيث يقدم القاص صورة نابضة لعذاب أليم

فأحمد محفوظ عمر كأبطال قصصه يتميز بالصبر لتحقيق الغايات والمقاصد على غرار بطل قصة (يا أهل هذا الجبل) التي ظلت الأصوات تتبعه وهو (يجالد الصعاب.. ويتجنب النكبات..) قائلة له:

(عليك بالصبر.. فإله مع الصابرين). ولقد كانت قصة (فجيعة أبي) من أولى القصص التي سطرها القاص وارتقت درجات بمستواها الفني والقصصي وتختلف عن الأقصوصات المدرسية التي كتبها في مرحلة طفولته القصصية عام ١٩٥٥م (قربان الوطن)، (القبر التائه).

(فجيعة أبي) نشرت في مجلة «المعلم» (عدن - ١٩٥٩م)، ص ١٤-١٥، وكانت محل استحسان من قبل الشاعر الكبير لطفي جعفر أمان.

لقد أشارت من النقد أن الغربية سمة مميزة لأبطال قصص أحمد محفوظ عمر، إذ أن أبطال قصصه يعانون من مكابدات نفسية وأزمة هوية تتقاطع مع الواقع الموبوء بالأمراض والمفعم بالتعقيدات الاجتماعية.

إن الغربية التي يتسم بها أبطال القاص أحمد محفوظ عمر هي سلبية المراتب التي يعيشها أفراد المجتمع، وبما إنه ابن البيئة الوطنية استطاعت ريشته الأنيفة أن تصور بحذق الغربية التي يكابدها العامة، هذا التصوير اللبيب يتوأكب بوجه عام مع الدراسات في علم الاجتماع التي تؤكد، أن المواطن العربي يعيش أزمة هوية وغربة عن الواقع المعاش خاصة الجماعات الاجتماعية النشطة والمشغوفة بأمل للتغيير الاجتماعي الإيجابي.

ومع ذلك لا يستسلم للأوضاع المأزومة، ويصرخ كما صرخ بطل رواية «ذاكرة الجسد» لأحلام مستغانمي: (أيها القوادون.. السراقون.. القتل.. لن تسرقوا دمننا أيضاً.. املاؤا جيوبكم بما شئتم.. أثثوا بيوتكم بما شئتم.. وحساباتكم بأي عملة شئتم.. سيبقى لنا الدم والذاكرة.. بهما سنحاسبكم.. بهما سنطاردكم.. بهما سننعم هذا الوطن.. من جديد) (٣).

لقد استطاع يراع أحمد محفوظ عمر بشاعريته وبلغة تعبيرية راقية وبكتيف جمالي عميق أن يعكس البيئة الاجتماعية بتلاوينها الطيفية، ويمنح الفن القصصي روحاً تعبيرية شفافاً تسهم في إثراء القصة اليمينية من الناحية التعبيرية والتقنيكية ومن زاوية المضمون والعمق القصصي.

٢- الموت والعذاب الغليظ في: العيون الملطخة بالطين (٤):

أحمد محفوظ عمر ليس قاصاً مشاغباً ولا يميل إلى

التقليد بأسلوب لذيذ وخلاب وبلغة طيبة ومختنفة مسربة
بغموض شائق ليس من اليسير فض مغاليقه.
أوما الدكتور / عبد العزيز المقالح أن قصة:
« العيون الملطخة بالطين » هي واحدة من ثلاث قصص
يمنية اخترتها في بداية العام الدراسي المنصرم استجابة
لطلب عميد كلية الآداب جامعة صنعاء، لتدريسها لطلبة
السنة الأولى في القسمين العربي والانجليزي، والقصتان
الأخريان هما: للصديق زيد مطيع دماج. وقد كتبت تحليلاً
موجزاً لقصة « العيون الملطخة بالطين » ورأى مدرس
المادة أن يردفه بتحليل آخر، وكان للعميد نظرة مخالفة
للتحليلين، وكان لمدرس آخر وجهة نظر رابعة.
لقد احترنا جميعاً في تحديد هدف القاص، وقد فسر كل
واحد الهدف على حسب فهمه، وفي اعتقادي أن هذا ليس
عيباً بقدر ما هو إثراء للعمل الأدبي، وإعطاء أكثر من
جانب، وليس هذا الصنيع في إمكانية أي قاص، وإنما تلك
سمة من سمات القاص المبدع الأصيل، وأحمد محفوظ
عمر قاص مبدع.. وآمل أن يستمر في كتابة القصة، وأن
يتجنب كتابة أي شكل أدبي آخر شعراً كان أو نقداً، فإن
ذلك سوف يفقده قوة التركيز الذي جعله يتبوأ المكانة
العالية بين كتاب القصة في بلادنا بخاصة، وفي الوطن
العربي بعامة (٧).

٣- نقطة ضعف في حياته:-

يقول بطل رواية « أفواه واسعة »، للروائي المغربي محمد
الزفاف « ١٩٩٨م »:-
«... إنني أعرف كثيراً من الناس يطمون بأن يكونوا كتاباً
ورسامين أو مغنيين أو ممثلين أو فاضحي عوراتهم حتى
يقال بأنهم أنجزوا شيئاً في هذه الحياة».
فالقاص أحمد محفوظ عمر الذي ولد في عدن عام ١٩٣٦م،
لم يتسلق الأكتاف ولا يبحث عن مجد أو شهرة زائفة، يقرأ
بحذق مفردات الواقع دون طلاً أو تزييف بعيداً عن الرياء
النفسي والاجتماعي والسياسي وغير مصاب بداء السهولة
والابتذال، فهو صاحب رواية «مبادئ لا تباع»، و«رسائل
إلى من يهمه الأمر»، وله بصمات لا تخطئها العين في
تطوير تقنية الفن القصصي اليمني ابتداءً من مجموعته
القصصية «الإنذار الممزق» ١٩٦٠م، وانتهاءً بمجموعته
القصصية (تحت الطبع)، «أبيع الفل يا شاري»، ومروراً
بـ«الأجراس الصامتة»، و«النبأ الأزرق»، و«يا أهل هذا
الجبل»...

ولست بحاجة للقول أن للقاص أحمد محفوظ عمر

وللقبضة الغليظة التي لطخت وجه الطفلة الميتة
بالطين.. لقد غذى القاص القصة بوجبة شهية من
اللقطات الرائعة والسريعة للحدث وقدم كسراً بهية
من الوقائع الحية لموت أليم يقع كالصخرة على أبوي
الطفلة وأهلها، وجعلهم يلعبون المراتر، ويموتون
كمداً وتقطع أنياف قلوبهم من هول الحدث.
إن الذكاء العاطفي للقاص المكلوم، لم يجعله يقرأ
أحاسيسه ومشاعره فحسب، بل مكنه هذا الذكاء
من قراءة مشاعر الآخرين بقوة الملاحظة ودقة التعبير،
ووصف حاذق للأحاسيس والأمزجة والسلوكيات
المنفصلة والمضطربة، حيث تمكنت عدسته الذكية وحده
المرهف أن يصور مشهداً نادراً في اللحظة المأزومة للبيئة
المكانية والفضاء العام والجموع المحتشدة والغبار،
وزوجته، حيث يشير إلى أنه: « لم يكن يعرف - أن لزوجته
صوتاً مهولاً.. تكمن في نبراته أحزان منفردة.. تهدر
كشلال دافق من قمة المأساة الخالدة.. لقد انتفت
البحّة التي تميزت بها من قبل وهي تلبد بين ذراعيه
تنمّش بصدره وهو يعب كأس اللذة ويتروح أنفاسها
المألوفة.. ولكنه ارتاع في الوداع الأخير، حيث اندفعت
تصرخ بحرقة لاسعة.. وشعرها منكوش.. وعيناها
زائفتان.. وثمة أيدٍ لرجال عديدين تمسك بها.. وتمنعها،
وقد برز أحد نهديها عارياً من بجانب في الثوب المشدود..
وهو يرقب المشهد بذهول، وكتلتان من الأتقال تعوقان
قدميه عن الحركة».

ولا ينسى القاص في أقصى حالات المرارة والحزن، أن
يربط حزنه بأحزان الأمة، ويتذكر مصير الأمة العربية
المكلومة في لمحات تعبيرية مكثفة. وفي السياق نفسه،
هناك ملاحظة لا بد من الجهر بها، هو أن العمل مشبع
بالرمزية اللذيذة، يعطي القارئ إمكانية لقراءة القصة
على غير وجه، وتعطيه فسحة مريحة للنظر إلى حدود
أرنبة الأنف، وفي الضفة الأخرى يحفره النص أن يرنو
بعينه إلى ما وراء الأكمة، ويشعل الاستفسارات:
«الأعداء الذين نجحوا في الإجهاد على العنق النحيل..
المأساة.. الهدنة مع العدو.. لماذا تعادينا أمريكا؟..
ولماذا تتلطح عيوننا بالطين؟».

فقصة «العيون الملطخة بالطين»، مترعة بالتكنيك
القصصي الحديث، وبالرمزية وبضروب من الصور الفنية
المتعة والخيال الخصب والقدرة الرائعة على التصوير
واللغة الأنيفة التي تخرج عن المألوف والنمطية الرتيبة.
في هذه القصة تلتصع اضاءات إبداعية تجاوزت عتبة

١- أبطال القصص يعانون عزلة في مجتمعهم.
 ٢- يعبر الكاتب عن موقف ناقد تجاه الواقع.
 ٣- يستخدم أساليب فنية قصصية متطورة.(١٠)
 لقد ولد القاص أحمد محفوظ عمر في الشوك وعاش حياة قاسية مفعمة بالمخاطر والتوجس والتوجع وتعلم دروساً بليغة من مدرسة الحياة، واستخدم لغة قصصية مغموسة بالهم اليومي وبدون جمجمة يقتحم مغاليق الشخصية اليمينية، ويجيد فن الغوص في أغوار المجتمع. حيث بدأ مشواره الأدبي منذ أكثر من نصف قرن، بأول قصة موسومة بـ«قربان الوطن»، وأهّجس أن خجله وصمته النبيل ربما يكون من الأسباب المفصلية مرفوعة بعوامل شتى حالت دون شيوع نتاجاته الأدبية والقصصية بصورة ملائمة شأنه شأن الشاعر العراقي محمود بريكان، الذي لم ينعم بقسط معتبر من الشهرة في حين أنه كان يقف على قمة الهرم الشعري مع زميله الشاعر بدر شاكر السياب.
 وعلى خط آخر أذكر مفكراً وتربوياً جليلاً لم يأخذ نصيبه من الشهرة والتألق ألا وهو الأستاذ الدكتور عبدالله عبد الدائم، الذي يشكو عدم شيوع مؤلفاته في الساحة الثقافية والتربوية العربية بشكل يليق بمقامه الرفيع، حيث ألف أكثر من خمسين كتاباً، فضلاً عن مئات المقالات والمحاضرات والأبحاث العلمية في بحر ستين سنة، حيث يقول:
 «إن جانباً كبيراً من فشلي في ذبوع نتاجي الثقافي يعود إلي. ذلك أنني انشغلت بالإنتاج عن الترويج له، ولم أحاول في يوم من الأيام أن أذكر من يعينهم أمر الثقافة بما أقوم بإنتاجه مما يستحق النقد والتقويم. لقد كان جل وقتي موزعاً بين العمل الوظيفي (في الجامعة وفي اليونسكو وفي سواهما)، وكنت أنزع السويغات القليلة (بالإضافة إلى أيام العطل) وأسهر الليالي أحياناً، وأحرم نفسي وعائلتي من النزهة، من أجل أن أقرأ أو أفكر وأؤلف. ومن هنا لم يكن لدي متسع من الوقت لمتابعة ما أنتج وللتعريف به ولبثه وإذاعته. إن التعريف بالعطاء «لاسيما في مجال الفكر «لا يقل شأناً عن العطاء ذاته» (١١).
 فالقاص أحمد محفوظ عمر يكتب نصه الأدبي بعيداً عن الإسراف والتسرع وشعارات الزينة «فيصارع الكلمات وهي تصارعه إلى أن يخضعها أو يترجل عنها، ويجد غيرها، فيلجمها أو يتوقف عن الكتابة»، حسب تعبير الدكتور هشام شرابي(١٢).

قدماً راسخاً في القصة القصيرة، حيث يقول عنه الأديب والناقد السوري فوزي معروف: أن(أحمد محفوظ عمر قد طور هذا الفن (القصصي) ووصل به إلى مستواه في بقية الأقطار لقدرته على استخدام كافة طرائق التعبير من سرد إلى منولوج إلى حوار، وتمكن من اختيار لغته حتى ارتفعت في بعض قصصه إلى مستوى الشعر.. كما ابتعدت القصة عنده عن المباشرة والأسلوب التقريري حتى وهو يعالج موضوعاً من الواقع إذ نحس أنه لا يمكك القلم إلا بعد أن يكتمل نضج الموضوع في ذاته، كما أن القصة لا تلتزم عنده أسلوباً واحداً بل تتنوع الأساليب حسب الحدث وطبيعة تطوره، وكذلك لا يتقيد بمفهوم تقليدي في بناء القصة، بل أن كل قصة عنده تبدع شكلها الذي يناسب مضمونها والهدف منها. وهذه صفات الكبار من أعلام هذا الفن(٨).
 فلكل إنسان شفرة سر في حياته، فالحياة على حد تعبير هذا القاص «بطبيعتها معقدة وملبئة بالأسلاك الشائكة وبعلاطات الوقوف الحمراء الكثيرة عند كل منعطف وأنت في الحياة وجدت رغماً عن أنفك.. وتركت في أتونها تصارع الصعاب وتقاتل البقاء، في أعماقك طموح مستمر لحياة أفضل وأهدأ.. وكما يجد الإنسان نفسه يزاوئ عملاً ما يحبه ويتقنه، يجد الكاتب أيضاً نفسه في عمل إبداعي معين، يرى فيه الرغبة والارتياح للتعبير عن خوالج نفسه، ويشعر بأنه الوعاء الأمثل الذي يستطيع أن يستوعب نبضات مشاعره الجياشة بمختلف الأحاسيس(٩).
 ولعل أهم نقطة ضعف في حياته أنه خجول حتى النخاع تنقصه الجرأة، ولا تهفو نفسه للشهرة والسراب الخادع، وفي غير مرة اكتوى بنيران النسيان تحت ستار سميك من الصخب الإعلامي والتهويش والتغندر اللفظي.
 وهناك كثرة كاثرة من المبدعين في هذا الجنس الأدبي، ربما لم يقرأوا أو لم يسمعوا بأحمد محفوظ عمر، كاسم لامع في فضاء القصة اليمينية الحديثة.
 يقول الأديب الألماني جونترورت (جامعة برلين)، في كتابه المسمى «دراسات في القصة اليمينية القصيرة»: «عندما بدأ اهتمامي بالقصة القصيرة في اليمن لفتت قصص أحمد محفوظ عمر انتباهي من بين قصص مختلف الأدباء اليميين منذ أول قراءتي لها. وجدت نفسي أمام قاص جاد وبارع يمارس فن القصة بشيء كبير من الوعي والقدرة والمتعة...». وكانت أبرز الملاحظات التي بسطها جونترورت أورت على قصص أحمد محفوظ عمر هي كالتالي: -

× الهوامش:

- ١- حوار مع صاحبة رواية « حُب ليس إلا »، الأدبية اليمنية نادية الكوكباني، دبي الثقافية (دبي)، العدد ٢٠، (يناير ٢٠٠٧م)، ص ٥٠.
- ٢- علي حسين، « روجية جارودي.. الفيلسوف المشاغب »، مجلة الكويت (الكويت)، العدد ٢٦٤، (أكتوبر ٢٠٠٥م)، ص ٧٤.
- ٣- أحلام مستغنامي، رواية، ذاكرة الجسد، (بيروت: دار الآداب، ط ١، ١٩٩٨م)، ص ٣٩٥.
- ٤- أحمد محفوظ عمر، « العيون الملتخية بالطين »، الحكمة (عدن)، السنة الخامسة، العدد ٤٢، (أغسطس ١٩٧٥م)، ص ٢٠-٢٥.
- ٥- حنا مينة، القصة والدلالة الفكرية، كتاب الرياض (٧٦) (الرياض: مؤسسة اليمامة، مارس ٢٠٠٠م)، ص ١١.
- ٦- دانييل جولمان، الذكاء العاطفي، ترجمة ليلى الجبالي، (الكويت: سلسلة عالم المعرفة ٢٦٢، تشرين الأول ٢٠٠٠م)، ص ٣٠.
- ٧- د. عبد العزيز المقالح، « ملامح التعبيرية في مجموعة أهل الجبل »، التواصل (جامعة عدن)، العدد ٧، (يناير ٢٠٠٢م)، ص ٢٠٢.
- ٨- فوزي معروف، « نماذج من أحمد محفوظ عمر »، التواصل، المرجع السابق، ص ٢٠٨.
- ٩- « تجارب إبداعية، أحمد محفوظ عمر »، الثقافة الجديدة (عدن)، السنة ١٨، العدد ٨، (أكتوبر - نوفمبر ١٩٨٨م)، ص ٢١٠.
- ١٠- جونتر أورت، دراسات في القصة اليمنية القصيرة، (صنعاء: مركز عبادي للدراسات والنشر، ط ١، ٢٠٠٤م)، ص ٦٩.
- ١١- د. عبد الله عبد الدائم، « ٥٠ كتاباً في ٦٠ سنة.. ولم أصل إلى القارئ »، المعرفة (الرياض)، العدد ١١٨، (فبراير ٢٠٠٥)، ص ١٤٧.
- ١٢- العربي (الكويت)، العدد ٥٦٦، (يناير ٢٠٠٦م)، ص ١٢٣.
- ١٣- « تجارب إبداعية، أحمد محفوظ عمر »، الثقافة الجديدة، مرجع سابق، ص ٢١٢.

وعن تجربته القصصية يقول القاص أحمد محفوظ لمجلة الثقافة الجديدة:

« قبل الكتابة تمر القصة في ورشة عمل خاصة، حيث يصنع لها الهيكل المناسب، وترسم ملامح الشخصيات وتقولب الفكرة.. ثم الابتعاد عنها فترة من الزمن، وأعود إليها بين حين وآخر بالإضافة والحذف ثم يأتي وقت الكتابة في زمن مفاجئ تكون فيه درجة الاستعداد في أعلى مرحلة. أما عن مدى الزمن الذي تستغرقه الكتابة فأمر صعب للغاية فلا يوجد وقت محدد للإبداع.

فقد تستغرق كتابة قصة معينة عدة أشهر، وقد تستغرق كتابتها عدة أيام.. والأمر متروك أولاً وأخيراً للظروف النفسية والحياتية» (١٣).

فثمة رواد للرواية في الوطن العرب في القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين يأتي في مقدمتهم فرانسيس مراث، مروراً بمحمد حسين هيكل « زينب »، والشاعر والروائي جبران خليل جبران « الأجنحة المكسرة ».

وهناك رواد للقصة القصيرة في الوطن العربي ومن ألمعهم سعيد حورانيه، ذو النون أيوب، ويوسف إدريس، وفؤاد كنعان.

أما أول من كتب الرواية اليمنية فيأتي على رأس هذه القائمة: أحمد السقاف - ١٩٢٧م - (فتاة قاروت)، محمد علي لقمان - ١٩٣٩م - رواية (سعيد)، ثم الطيب أرسلان - ١٩٤٨م - رواية

(يوميات مبرشت)، وفي المرتبة الرابعة علي محمد عبده - نهاية الخمسينات من القرن العشرين - رواية (حصان العربية).

أما على سعيد القصة القصيرة فقد بدأ هذا الفن القصصي على يد أحمد البراق عام (١٩٤٠م) بقصة (أنا سعيد)، مروراً بالقاص حامد عبد الله خليفة (١٩٤٨م)، (مجموعة قصصية)، ومحمد سعيد مسواط (١٩٤٩م) قصة (سعيد)، وأحمد محفوظ عمر (١٩٥٥م) قصة «قربان الوطن»، ثم صالح الدحان (١٩٥٧م).

ثمّة فسحة للتجاوز والنقد والإقناع خارج أسوار المجالات في محاولة لإطلاق الحوار والانخراط في سجل مثمر ومدارسة عميقة للأعمال القصصية والروائية اليمنية بمنأى عن البصمة الشمولية وذهنية الحبس وثقافة المجاملة والطبقة الذكورية. لقد تعمّد البعض طمر صورة المبدع أحمد محفوظ عمر في الرمال، وحاول البعض منهم قتله بالصمت وجعله يكتوي بنيران النسيان.

حول نقد محمد زروق لكتاب (القلعة الثانية):

إثبات الوجود والشطارة النقدية

ضياء خضير

أكاديمي من العراق يقيم في عُمان

هو الجوهري والأساسي في كل قراءة تتصدى للدراسات والنصوص النقدية. أما أن يتركز هذا النقد على تسقط الأخطاء، وتوهم وجودها إن لم تكن موجودة، وتعتمد اختيار نصوص دون أخرى، ومحاولة الإساءة إلى الكتاب بأشكال وصور مختلفة تحت ذرائع منهجية مرة، وأكاديمية وعلمية، مرة أخرى، والاكتفاء بما يسميه كاتب المقال «بعض من المسائل الشكلية» والاقتصار عليها غالباً، فذلك هو المشكل في الأمر.

وما يذكره الكاتب في مقدمة نقده، أو نقده للنقد من أن (مضمون الكتاب في حاجة إلى كبير نقاش) ليس كافياً، إذا لم يكن نوعاً من التبرير والتهرب من مواجهة الاستحقاق الجوهري في الكتاب، ومناقشة مضامينه وما ورد فيه من جهد نقدي وتصورات وآراء، حتى إذا اقتصر هذا النقاش على (جهة اختلاف التصورات) كما يقول الناقد، وليس على شيء آخر.

لقد حظي الكتاب منذ صدوره في بيروت قبل عدة أشهر من عام ٢٠٠٩ باهتمام عديد من المبدعين والدارسين والنقاد العمانيين، ودراسة حميد عامر الحجري التي نشرت عنه في عدد سابق من أعداد مجلة نزوى، وجاءت ضمن دراسته لـ (جهود نقد القصة القصيرة في عمان)، يمكن أن تكون مثالا على هذا النوع من المداخلات النقدية المنتجة، على ما فيها من آراء واجتهادات قد نختلف مع صاحبها كلا أو بعضاً. فذلك أمر طبيعي ومطلوب، ما دامت الدراسة تكشف عن قراءة موضوعية مستوعبة ومحيطة بكثير مما جاء في الكتاب في جوانبه النظري والتطبيقي.

وسأورد على ذلك مثالا هذا النص الذي كان القاص حمود الشكلي مقدم محاضرة الدكتور زروق قد قرأ شيئاً منه في تقديمه للمحاضر في النادي الثقافي:

(من الدراسات المهمة التي لا يمكن تجاوزها كتاب الدكتور ضياء خضير القلعة الثانية، فالناقد يتمتع بثقافة سرديّة قوية ومتماسكة، ويوظف أدوات إجرائية دقيقة، ولديه من عمق الملاحظة ما يكفل له دائماً الدخول إلى دهايز العمل القصصي، سعياً إلى هتك المستور، وتعرية المختبئ، وفصح المتواري. وفي تضاعيف المقدمة التي مهد بها لمشروعه النقدي الطموح حدد تصوره للنقد. إن القراءة الجادة أو الاستقصاء النقدي، على

في العدد (٥٩) من مجلة نزوى الغراء نشر الدكتور محمد زروق مقالاً تحت عنوان (نقد على النقد في قلعة ضياء خضير) تناول فيه كتابي (القلعة الثانية - دراسة نقدية في القصة العمانية القصيرة) بالنقد الذي يهدف بالدرجة الأولى إلى إظهار العيوب التي (من الضروري أن ننتبه لها حتى لا تتداخل الأمور وحتى نفصل بين مراتب النقد ووظائفه المختلفة) كما جاء في المقال. وكان الكاتب قد حاضر قبل ذلك عن الكتاب نفسه في إحدى أمسيات النادي الثقافي بمسقط. وقد شكرته على اهتمامه في حينها، ورددت على بعض ملاحظاته التي لم تتناول في معظمها غير الجوانب الشكلية التي لم أتبين معها شيئاً يمثل قراءة حقيقية للكتاب أو دخولا في التفاصيل الفنية والفكرية والنقدية الكثيرة التي تضمنها، مع أن الكاتب ذكر في تلك المحاضرة أن الكتاب (مثل قيمة في تاريخ الأدب العماني، فيه قراءات نصية متعمقة ونظر في النصوص القصصية ومباشرة داخلية لها). وهو نص تم حذفه في مقاله هذا لسبب لا أعرفه، مع أن عدداً من الصحف العمانية قد نقلته ضمن مانقلت من محاضراته في حينها.

وكنيت قد سمعت قبل المحاضرة ما نقله أحد الصحفيين، بعد ذلك، في بعض الصحف العمانية من أننا سنستمع إلى (متفجرات نقدية). وقد عقيبت لحظتها، على سبيل الطرافة، بالقول: لقد اعتدنا، نحن العراقيين، على سماع المتفجرات، ولا حاجة بنا في هذا البلد إلى متفجرات أخرى من أي نوع. وذلك قبل أن يتبين لي فيما بعد أن الأمر لا يزيد، في حقيقته، على (مفرقات) نقدية هدفها التشويش وإثارة الانتباه وإطلاق الدخان الذي يحجب الرؤية، ولا يبقى على شيء من التحليل والحوار النقدي الهادئ والجاد الذي يتحرى الدقة ويهدف إلى خدمة الحقيقة.

فقد كنت أتمنى، وأنا أستمع كغيري إلى تلك المحاضرة وأقرأ الآن هذا المقال المأخوذ عنها في المجلة، أن ينصرف الجهد الأساسي للكاتب الذي يتصدى لمهمة النقد و(نقد النقد) إلى بيان هذه القراءات النصية المتعمقة، أو غير المتعمقة، والكيفية التي تمت بها من الناحية المنهجية والموضوعية الشاملة، من خلال معاينة الكتاب من الداخل وربط الرأي بطريقة تطبيقية والنظرية بمجال تحققها. لأن ذلك في ظني

١- في العنوان الرئيس :

يعتقد الكاتب، في فاتحة ملاحظاته، أنني لم أوفق في العنوان، وهو (القلعة الثانية) الذي اخترته لكتابي بالرغم من (شعرية) هذا العنوان و(وقعه على القارئ). والسبب في ذلك يعود في رأيه إلى (أن اختيار اسم القلعة يتنافى ومحتوى الكتاب الذي يظهر القصص العماني ضرباً من الكتابة التي مازالت تخطو خطواتها الأولى).

وهو يضيف أن (لا عيب في ذلك ولكن الإشكال في وسم هذا الذي يبدو بداية تشكل ووعيا غائباً، وعدم تمرس في الكتابة وفقدان النموذج بالقلعة التي تمثل حصناً متيناً).

وجوابي على ذلك، هو أنني أوضحت الأمر في الغلاف الأخير للكتاب والمقدمة الطويلة التي جعلت عنوانها (القلعة الثانية لماذا؟). وقلت فيها إن الأمر لا يعدو أن يكون قلعة مجازية ثانية بعد قلعة الشعر الأولى التي وضعت فيها كتابي السابق عن الشعر العماني. وهذه القلعة الثانية تمثلها مدونة القصة العمانية بكل غناها وطموح أصحابها ورغبتهم في البحث عن فضاء للحرية تضيق به جدران قلعتهم القديمة... إلخ

فالأمر واضح إذاً، ولا أظن أن بالدكتور حاجة إلى البحث عن مطابقة ضرورية بين (متانة) القلعة، وهشاشة القصة العمانية أو ضعف عودها. لأن ذلك أمر متعب، ومن شأنه أن يثير في وجه القائل به صعوبات جمة إذا أراد أن يبحث عن هذه المطابقة بين عناوين الكتب ومحتوياتها، سواء تعلق الأمر بالكتب القديمة، أم بالكتب الحديثة التي شرّق أصحابها وغربوا وتركو العنان لخيالهم واسعاً في اختيار عناوينها، ومنها مثلاً كتاب (قلعة أكسل) للناقد الأمريكي (أدموند ويلسون) الذي ترجمه جبرا إبراهيم جبرا إلى العربية، وحوى مجموعة متفرقة من المقالات عن أدباء وشعراء غربيين، وصار منذ صدوره عام ١٩٣٢م واحداً من كلاسيكات الكتب النقدية الغربية الحديثة في عدد قرائه واهتمام النقاد به. ولا أظن أن أحداً منهم قد توقف كثيراً عند تسمية الكتاب بالقلعة وما إذا كانت متانة الدراسات والمدرسين فيه سبباً كافياً أو ملائماً لهذه التسمية.

وما دام العنوان الذي اخترته للدراسات التي تضمنها كتابي المتواضع يحقق شيئاً من (الشعرية) و(الوقع على القارئ)، حسب الكاتب، فلماذا كل هذا القلق بشأن (التنافي) أو عدم وجود التناسب بين (متانة القلعة) و(رصانتها) من جهة، وضعف القصة العمانية وكونها (تخطو خطواتها الأولى)، من جهة أخرى؟

وربما بدا طرح مثل هذا السؤال بسيطاً وساذجاً، بل قد يكون زائداً إذا ما توافرت سلامة التوايا وحسن القصد. وهو الأمر الذي افترضه، ولكنني لا أعتقد مع الأسف بتوفره لدى زميلي الناقد بنفس الدرجة، لأسباب أجهلها. ذلك لأن ما نقله عني في مسألة ضعف القصة العمانية وغياب الوعي عند أصحابها، ليس دقيقاً ولا كاملاً، لأنه اكتفى ببعض الفقرات وأغفل عامداً كل

نحو ما يرى، يهدفان للوصول للمعنى باعتباره تجسيدا للبنية العميقة للوعي الذي أنتجه...).

وعلى هدي هذا التصور قارب الناقد النصوص النقدية العمانية، وحاكمها محاكمة صارمة بعيدة كل البعد عن المداينة أو المجاملة. وقد وضع يده على الكثير من العيوب التي لا تزال القصص العمانية الشابة تعاني منها وترزح تحت وطأتها، في الوقت الذي أظهر للعيان بعض نجاحات هذه القصص وأشكال تفردتها وخصوصيتها. ومن الأمثلة على كشفه عن خصوصية بعض المجاميع العمانية وجمالياتها تلك القراءة التي أضاء بها مجموعة سالم آل توية «حد الشوف» حيث ثمنها تثنينا عالياً.. (انظر، مجلة نزوى، ٢٠٠٩، ع ٥٨، ص ١٤٩)

وأنا أورد هذا النص لهذا الناقد العماني الشاب لأظهر مدى الفرق بين قراءتين للكتاب تحاول إحداها تلمس الجهد النقدي المبذول في الكتاب المنقود بأمانة وموضوعية، فيما لا تزيد الأخرى في معظم ما جاء فيها على محاولة إثبات الوجود، وإظهار العضلات، والشطارة النقدية التي تتذرع بمنهجيات وضرورات شكلية، وإعطاء دروس نظرية ذات طبيعة (علمية) و(أكاديمية) مبتورة في أغلبها.

وسأحاول فيما يلي تتبع ما جاء في هذه القراءة بالتوضيح والرد الضروريين لقارئ الكتاب والمقال المكتوب عنه في المجلة ما أمكن ذلك، مبتدئاً ببعض الملاحظات الأولية العامة التي يمكن قراءتها واستنتاجها من مجمل اللغة واللهجة النقدية السائدة في المقال، من دون أن أنكر أن في الكتاب جوانب عديدة بحاجة فعلية إلى مزيد من التوثيق والضبط، وأن إشارة الدكتور زروق إليها قد جاءت في مكانها تماماً:

- إن هناك محاولة غريبة للإساءة إلى الكتاب لم تنفع لباقة الكاتب في إخفائها عن طريق الإشارة الخجول إلى أهمية الكتاب، وإظهار الحرص البالغ على رؤية مدى توفر الجوانب (العلمية) و(الأكاديمية) الدقيقة فيه؛ مع أنها شكلية في معظمها، كما سئى ذلك فيما بعد.

- تجنب المقال إيراد أي نص من النصوص الخاصة بمتن الكتاب من شأنه أن يثبت أو ينفي التصورات والأحكام التي توصل إليها صاحبه، وقال إنه يخالفني فيها، مكتفياً، في معظم ما نقله، بما ورد في مقدمة الكتاب والعنوان وقائمة المحتويات، وبيعض الإشارات القليلة إلى جمل وعبارات مفردة ومبتورة، ومحرقة أحياناً، وردت في متن الكتاب.

- اتبع الكاتب أسلوباً تجزئياً غريباً في ما نقله من جمل وعبارات من هذه المقدمة، وبطريقة توحى بعدم توفر حسن النية وسلامة القصد، وتكشف عن تعال ونظرة فوقية متعالية، فضلاً عن تنكّبه، على المستوى التطبيقي خصوصاً، للأصول العلمية والأكاديمية الصحيحة التي كرس أغلب فقرات مقاله لتعليمنا إياها.

وفيما يلي توضيح لكل ذلك:

العمانية القصيرة)، والذي يرى الكاتب أنه (لم يكن متوافقاً مع متفرق المقالات التي ضمها الكتاب. فالكتاب لم يقصر النظر على جنس القصة القصيرة على مستوى الدراسة بل تخطاها إلى الرواية والسيرة الذاتية..).

أقول أما هذا العنوان الفرعي فلا أظن أن دراسة مذكرات ورواية واحدة كتبها كاتب عماني واحد هو محمد عيد العريمي إلى جانب كتابته لبعض النماذج القصصية القصيرة، يمكن أن تغير شيئاً في عنوان الكتاب الرئيس أو الفرعي. وكنت أتمنى على الكاتب، بدلاً من ذلك، أن يقول شيئاً في دراستي المتكاملة لمشروع محمد العريمي السردية ذي التجربة الخاصة في الأدب العماني في كتابته لهذه الأجناس السردية التي يكمل بعضها بعضاً، على نحو لم أجد معه بداً من دراستها وتقصيها مجتمعة من أجل الوصول إلى رؤية سردية موحدة أو مقارنة في خصائصها ورواها الفنية والموضوعية.

٣- في الملحق الأول

في حين ظل اعتراض الكاتب على الملحق أو الملحقين اللذين وضعتهما في الكتاب دون وجه حق، ليس فقط لأنهما (ملحقان)، أي لا يدخلان في متن الكتاب وصلبه، وإنما أيضاً لأنني أظن أن ما ذكرته في المقدمة من توضيح بشأنهما كان كافياً لإنهاء الكلام حولهما.

فقد قلت في الصفحة (١٢) من هذه المقدمة إن (الملحق الذي وضعناه عن المقامات العمانية ومذكرات أميرة عمانية لا يمثل بالضرورة مرجعية من مرجعيات القاص العماني الحديث قدر تمثيله لجانب من التراث السردية الموجود في هذه البلاد قد يهم البعض معابنته والإطلاع عليه وفق الرؤية النقدية التي تناولناه بها من أجل التوثيق والدراسة أو الإفادة من بعض إمكاناته الشكلية والموضوعية).

أي أنني لم أقل أن لهما صلة مباشرة بالقصة القصيرة، ولم أضعهما في صلب الكتاب ليكون هناك مبرر للقول (أن لا مقام لهما في كتاب يتخصص بالحديث في القصة القصيرة)، ولا للسؤال البسيط أو غير البسيط الناتج عن هذه الملاحظة: (لم التخصيص في العنوان الجزئي إذا كان الدارس سيوسع من دائرة النقد ويوسع من أجناس السرد؟).

٤- في الملحق الثاني

وفي هذا الإطار يمكن أن نتحدث، كذلك، عن الملحق الثاني الخاص بالاختيارات الخاصة بنماذج من القصة العمانية. وكاتب المقال يرى أن لا ضرورة أيضاً لهذا الملحق الذي ضم أكثر من أربعين قصة لأكثر من أربعين قاصاً عمانياً، أردنا من خلالها أن نعطي القارئ العماني وغير العماني انطباعاً عن (حجم الجهد الإبداعي الذي بذله هؤلاء القصاصون والمساحة التي يحتلونها في المدونة السردية العربية الحديثة). كما جاء في المقدمة. (ص ١٣)

التلفظات النقدية الأخرى ذات الطابع الإيجابي حول القصة العمانية، وما يتصل بها من أسماء قصاصين احتفل الكتاب بهم وأقام بناءه على الأسس التي أقاموها في نصوصهم حتى إذا اختلف التحليل وزاوية الرؤية من قاص لآخر، أو من نص لآخر كتبه القاص نفسه. وذلك لا يحدث فقط لأن الكاتب عمد إلى اجتزاء أقواله الواردة بهذا الصدد في المقدمة التي اعتمد عليها دون غيرها واختار ما يتناسب وحرصه منها، بل لأنه لم يشأ أن ينظر في متن الكتاب إلى حقيقة الدراسات التي تناولت قصاصين عمانيين كباراً كانوا بعيدين في تقديري المتواضع عن هذا الضعف الذي يريد صاحب المقال نسبته إلي، وتعميمه على كل ماورد في الكتاب من قصص وقصاصين. وقد ذكرت في الصفحة (١٣) من الكتاب أنني (لا أشك أبداً في أن قاصين عمانيين مثل سليمان المعمرى ومحمود الرحبي وعبد العزيز الفارسي وآخرين غيرهم ممن شملتهم الدراسة، يرتقون في كثير مما كتبوه إلى أعلى المستويات التي بلغها السرد العربي الحديث رؤية وبلاغة خطاب ومعرفة بآليات القص وأساليبه).

وحتى بالنسبة للأدباء الشباب الذين تعاملت بشيء من القسوة مع بعض نصوصهم، هناك اختلاف في قراءتي لهذه النصوص داخل الكتاب. وما قلته، مثلاً، عن معاوية الرواحي يختلف عما قلته عن هلال البادي، وما قلته عن مازن حبيب يختلف عما قلته عن زميليه السابقين. فهذا القاص الشاب الأخير يمتلك وعياً أكبر بالزمن وتقنيات السرد إذ تبدو الأحداث والإشارات في مجموعته المسماة (الذاكرة ممثلة تقريباً) موظفة غالباً لغرض أساسي يتصل بسيرورة السرد ووصوله إلى الخاتمة بطريقة مخصوصة تذكر بالإشارات والتلميحات الواردة أثناء القص فتدورها إلى بعضها وتربط ما تثار من أجزائها وتوظفها لخدمة البنية العامة للحكاية، كما جاء في الكتاب. (انظر الكتاب ص ١١٩)

والعبارة الخاصة بمسألة الوعي في القصة العمانية التي اقتبسها الدكتور زروق من المقدمة أيضاً وبنى حكمه عليها، ليست كاملة هي الأخرى. فقد قلت في الفقرة الموالية لها: (إن هذه الصورة قد أصبحت عرضة للتبدل والتغير مع مرور الوقت، وأن ذلك لا ينبغي أن يذهب بنا إلى حد الإسراف في الأحكام المبالغ في تفاؤلها أو تشاؤمها، ورؤية الصورة بوجهها الأبيض أو الأسود فقط) (ص ١٥)

والسؤال هولماً إذا يصر الكاتب على اعتماد قول دون آخر، ورؤية الصورة بوجهها الأسود فقط، خلافاً لما ورد في متن الكتاب ومقدمته؟ وهل هناك من سبب لهذا النوع من التحريف وسوء القصد في الاختيار سوى محاولة البناء على نصوص معينة دون أخرى من أجل الوصول إلى أحكام وتصورات مسبقة تورط الزميل الناقد في تقريرها والدفاع عنها، مع أنها غير صحيحة من الناحيتين النظرية والإجرائية، كما رأينا؟

٢- أما العنوان الفرعي للكتاب، وهو (دراسة نقدية في القصة

حكمت ذوق هذا الناقد في اختيارها. وقد كنت سأشكر الدكتور زروق، وأحمد له صنيعه حقاً وأخذ بملاحظاته في هذه الناحية، عند توفر الفرصة لإعادة طبع الكتاب، لو أنه تفضل علي وعلى قارئ مقالته بتوضيح شيء من هذه الضوابط والمعايير الأخرى، والتي يكتفي فيها كعادته بالوصايا (المنهجية) السخية والحديث النظري، ولا يخرج عن التشكيك والملاحظات العامة التي تتجنب الدخول في التفاصيل والحوار الفاعل القائم على شيء من المعرفة النقدية القابلة للتطبيق، والمراعية لخصوصيات النماذج القصصية المختارة أو المدروسة.

5- دراسة في القصة، أم دراسات في السرد:

يقول الدكتور زروق (بالنظر إلى محتوى الكتاب يمكننا أن ندرك أن العمل هو نصوص أو أوراق دراسية لا جامع بينها وكان من المفروض أن يعنون الكتاب بمقالات في السرد العماني ليخرج الكاتب من هذه المأخذ التي تفصل الكتاب عن بعده العلمي). وأنا أسأل الدكتور الناقد أولاً عن مدى اتساق كلامه في هذه الجملة، قبل أن أكمل عرض رأيي في هذه النقطة:

- كيف يمكن أن يكون الكتاب نصوصاً دراسية (لا جامع بينها) مع أن (مقالاته) يمكن أن تجتمع تحت عنوان (مقالات في السرد العماني) حسب الصيغة التي يقترحها؟

- ولماذا لا يكون الجامع هناك هو (القصة العمانية)، مثلاً هو (السرد العماني) هنا؟

- ثم كيف يتحول الكتاب بقدرة قادر في هذه الجملة الواحدة من (أوراق دراسية) إلى (مقالات في السرد)؟ أم أن الناقد لا يجد فرقاً بين (الورقة الدراسية) و(المقالة) داخل الأعراف الجامعية والأكاديمية التي يعرفها ويتحدث بمرارة عن انتهاك الآخرين لها؟

أما البعد الآخر الذي (يخرج الكتاب من دائرة البحوث العلمية) ويدخله في المقالات ذات الطابع الصحفي البعيد (عن إطار النقد الأكاديمي الذي يتميز بسمات الجدية وعدم إطلاق الأحكام والصدور عن مرجعيات واضحة)، أقول أما هذا البعد العلمي المفقود في الكتاب، فيقتضي الكلام عنه من قبل الناقد بهذه الطريقة العامة الإجابة عن أسئلة أخرى ذات أهمية خاصة مثل:

- ما هو هذا (البعد العلمي) الذي يتحدث عنه الناقد طوال الوقت؟ وهل توافره في هذا الكتاب أو غيره من الكتب النقدية رهن بهذه المسائل الشكلية التي لا يثبت نقد الكاتب لها وبحثها عنها للتحقيق والبحث العلمي الأكثر دقة وشمولاً، كما رأينا ونرى ذلك فيما بعد؟ ذلك أن استخدام الكاتب لكلمة (علم) لا يخلو من تخرص وادعاء إذا ما اقتصر فيه على مجرد البحث عن الضرورات النظرية للمنهج المزعوم، ولا يعني بما هو أكثر من ذلك، وهو البحث في صورة التحليل التي تستند إلى رصد وقائع البنية أو البنيات الأساسية في النص القصصي المدروس،

واعترض الكاتب على هذه الاختيارات قائم، هذه المرة، على أساسين:

الأول: أن مثل هذا العمل ممكن، شريطة أن يتم في كتاب منفرد.

الثاني: أنه بحاجة إلى ضابط منهجي يتحرك فيه المؤلف في اختياراته، ولا بد من معيار للجمع حتى تكون القصص ممثلة فعلاً للقصة العمانية، وليست ممثلة لذوق الناقد. ولا وظيفة لهذا الملحق خارج هذه الاشتراطات سوى تكثير عدد صفحات الكتاب.

وجوابي على ذلك هو: إذا كان مثل هذا العمل ممكناً من الناحية المبدئية في كتاب، كما سمح الناقد بذلك مشكوراً، فما الذي يمنع من أن يكون موجوداً في ملحق كتاب مكرس لدراسة القصة العمانية ويشير إلى بعض نماذجها؟

ألا يمكن لعمل من هذا النوع أن يشبع رغبة بعض القراء والدارسين في الاطلاع على نماذج قصصية مدروسة أو غير مدروسة في الكتاب من أجل توفير فرصة أكبر للحكم والمقارنة، وحتى تكوين رأي مستقل بعيداً عن أية إحياءات أو ضغوط نقدية؟

وهل (القلعة الثانية) أول كتاب نقدي يعتمد إلى مثل هذه الطريقة في وضع نصوص إبداعية مختارة في ملحق تابع للكتاب أو منفصل عنه؟

وقد لا أذيع سرا إذا قلت إن وجود هذا العدد من النصوص القصصية في ملحق الكتاب قد وجد قبولا واهتماماً لدى كثير من القراء والدارسين داخل الجامعة العمانية وخارجها، بحيث دفعني ذلك إلى التفكير بإعداد ملحق لمختارات شعرية ماثلة عند إعادة طبع كتابي الآخر عن الشعر العماني الذي نشرته وزارة التراث والثقافة العمانية عام ٢٠٠٦ تحت عنوان (وردة الشعر وخنجر الأجداد). ولن يكون الغرض من ذلك بالتأكيد (تكثير عدد الصفحات) بل الحاجة العملية، والضرورات الخاصة بربط النص النقدي بمجاله الإبداعي.

أما (الضابط المنهجي) الذي يهيم الدكتور زروق رؤيته في هذه الاختيارات، فلا يتعدى، في الواقع، الحرص على أن تكون القصة المختارة دالة ومعبرة، ومتوفرة على الحد الأدنى اللازم من شروط الكتابة القصصية، وممثلة لأسلوب القاص ولغته، وطريقته في مباشرة الكتابة السردية القصيرة، ما أمكن ذلك. أي أن عملية الاختيار لم تكن عشوائية، وقد راعينا فيها، أنا والقاصان حمود الشكيلي وحمود الراشدي اللذان ساعداني في عملية الاختيار، أخذ رأي بعض المبدعين أنفسهم أحياناً وفقاً لهذه المعايير، كما أوضحت ذلك في مقدمة الكتاب.

ولذلك لم تكن هذه الاختيارات (ممثلة لذوق الناقد) كما يقول الدكتور زروق، على طريقته في توزيع الاتهامات وإلقاء الكلام على عواهنه. إذ يقتضي مثل هذا الكلام أن يحدد الدكتور (ذوق الناقد) (ذوق القصص) المختارة، أو الاتجاهات العامة التي

للبعد العلمي وكونه مقالة صحفية، وليس دراسة علمية؟ أم أنه يعتقد أن التوصيف القائم على هذه الطريقة وإطلاق هذا النوع من الأحكام النقدية القاطعة كاف، بحد ذاته، لتصنيف الدراسة وتقرير النوع الأدبي الذي تنتمي إليه؟

وإذا افترضنا جدلاً أن الكتاب مجموعة دراسات أو مقالات، فما الذي يمنع من أن يكون بينها جامع أو ضابط منهجي يهتم بتكوين النماذج السردية المدروسة وبنيتها والنماذج المدروسة فيها، حسب عبارة الناقد نفسه؟ (وتنطوي على أكبر قدر ممكن من الفهم النقدي للنصوص المدروسة والفضاء التاريخي والفني الذي تتحرك فيه، مع توفير أكبر قدر ممكن من الموضوعية اللازمة للحكم والتقدير، والرؤية التي تطمح، قدر المستطاع، إلى أن تكون كلية وشاملة لما كتبه القاص وفكر فيه أو سكت عنه، في ضوء معطيات النص وشفرة أو شفراته التأويلية المناسبة)، حسب عبارة مقدمة الكتاب؟

وهل أن مجرد نشر الكتاب أو بعضه منجماً في صحف ودوريات، أو تقديم أجزاء منه في محاضرات قبل نشره كاملاً، يعني انتفاء هذا الرابط المنهجي بالضرورة؟ وكم، ترى، من الكتب النقدية العربية والأجنبية يجب أن تخرج من دائرة (النقد العلمي) لمجرد أنها نشرت كلاً أو بعضاً في مجلات وصحف أو قدمت في مناسبات قبل ظهورها كاملة في كتب؟

ولست أدري، كذلك، ما الذي يمنع من أن تكون دراسة القصاصيين العُمانيين دراسة في القصة العُمانية؟ أم أن الصورة التي وقرت في ذهن الزميل الناقد عن نوع معين ومنهج محدد من التأليف الذي يتناول السرد مصطلحاً وشعرياً، ويطبق ما يقرأ من نصوص قصصية على قياس ذلك وقالبه، ينبغي أن تكون هي السائدة والمطبقة دون غيرها في الكتابة النقدية؟

ألم ينقل بارجيز عن جوليان غراك هذا السؤال الدال بهذا الخصوص (ماذا نقول لهؤلاء الذين إذا اعتقدوا بأنهم يملكون مفتاحاً، لا يتراحون إلا إذا شكلوا عملك في صورة قفل؟) (انظر المرجع السابق، ص ١١)

٦- المصادر والإحالات السائبة:

يقول الدكتور الناقد بهذا الصدد (الغريب أن عملاً بهذه القيمة لم يتضمن قائمة للمصادر والمراجع... واحتوى على عديد من الإحالات السائبة ..).

وأنا أعترف هنا أن العمل لا يتضمن حقاً مثل هذه القائمة للمصادر والمراجع لأنه اكتفى بذكرها في مواضعها من الدراسة، ووضع أسماء كل المجموعات القصصية (وهي تزيد على ما جرت دراسته في الكتاب) التي اختار منها نصوصاً في ملحقات الكتاب، ولم ير حاجة إلى تكرارها في نهاية الكتاب أو نهاية كل دراسة. أما (الإحالات) فليس ثمة ما هو (سائب) فيها طالما ذكرت المجموعة القصصية المدروسة وصاحبها، واسم القصة المعنية فيها.

وحين يكفي الدكتور زروق في النص الذي نقله في مقاله عن

وتوفير قدر من الإحساس بروحه وتوجهاته العامة ونوع اللغة السائدة فيه. وهو أمر قد يتجاوز الضرورات المنهجية الشكلية، ويرتبط أساساً بنوع الثقافة التي يمتلكها الناقد وذوقه وخبرته النقدية. وهي أمور لا تقف بالضرورة على الطرف الآخر من العلم والمناهج (العلمية) خصوصاً إذا تعلق الأمر بالعلوم الإنسانية، وبالأدب منها على نحو خاص. فالأدب ليس علماً، بل هو فن يتصل باللغة والعلاقات الشكلية السائدة بين الكلمات، وبينها وبين المعاني والأشياء. وهي أمور من الصعب الوصول في دراساتنا إلى نتائج علمية نهائية.

- وهل تتحول (الأوراق الدراسية) إلى (مقالات صحفية) بمجرد نشرها أو نشر بعضها في الصحافة؟ أم أن المقالات الصحفية المدرجة بالسماوات (العلمية) و(الأكاديمية) المزيفة (وهي كثيرة هذه الأيام) تظل بعيدة عن تهمة المقالات الصحفية، لمجرد نشرها في كتب ومجلات (علمية)؟

ثم ألا يخشى الدكتور زروق في أحكامه الجازمة هذه أن يخرج عن (إطار الجدية وإطلاق الأحكام) الجاهزة التي يتحدث عنها ويتهمني بها؟ وأن تطاله مخاطر (النقد العلمي) الذي تحدث عنه دانييل بارجيز [الذي نقل زروق في مطلع مقالته تساؤله عن كون النقد قاتلاً للأدب] حينما يقول (أعني بارجيز):

(إننا اليوم مقتنعون، بشكل عام، بمخاطر نقد لا هم له سوى العلمية، إذ لا يمكن لهذا النقد أن يتحقق إلا إذا اعتبر النص غرضاً صرفاً. غير أن النص هو دوماً نص يقرؤه أحد ما، فوجوده مرتبط بنظرة القارئ إليه وبظروف تلقيه المتغيرة دائماً؟) (مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ترجمة د. رضوان ظاظا، عالم المعرفة، ص ١٢)

ومن ناحية أخرى، هل يتسق كلام الدكتور زروق المشار إليه أعلاه مع ما يقرره هو نفسه في مكان آخر من مقالته عند توصيفه لـ (القلعة الثانية) بأنه (كتاب في السرد العُماني يهتم بتكوينه وبنيته والتصورات المتحركة فيه، اعتماداً على عدد كبير من القصاصيين، يحاول أن يفك ما ركبه وأن يرد المفرد إلى جمع، وأن يقدم قراءة مهمة على اختلاف في عدد من جوانبها) وأنه (=الكتاب) (حاول أن يأتي فيه صاحبه على أهم الأسماء القصصية نقداً وجمعاً في رؤية تعمل على النص الإبداعي وتحاول أن تظهر خصائصه ومنزله في القصص العُماني عامة. فهناك اجتهاد محمود في استنطاق النص والتأصيل له، ووضعه في منزلته الاجتماعية والتاريخية؟)

ولا أدري كيف يمكن للكتاب في رأي الناقد الحضيف أن ينجز كل ذلك مع أنه (مقالات صحفية) مفصولة عن (بعدها العلمي؟) وماذا يعني عنده إذا الحديث عن (استنطاق النص) و(التأصيل له) و(وضعه في منزلته الاجتماعية والتاريخية؟)

ثم ألا يكون من المفروض بالناقد المدقق أن يعرض علينا تحليلاً كافياً لنموذج واحد على الأقل من هذه الدراسات السردية التي ينطوي عليها الكتاب ليرينا باللموس افتقاده أو عدم افتقاده

مثل هذه الإشارات المقتضبة إلى أسماء وكلمات ضمن سياقات معينة، هي، في أغلبها، من حصيلة قراءات المؤلف وثقافته المتواضعة المختلفة عن قراءات وثقافة الحاسبات الإلكترونية المبرمجة، والذوات الضائعة في الهوامش والزوايا الصغيرة. وقد بقيت (أعني تلك الإشارات) محدودة بحدود الغرض والسياق الذي وردت فيه، ولم تبين عليها (تصورات نقدية). وكم سيكون الكلام عنها ذا جدوى وفائدة للمؤلف والقارئ لو أن كاتب المقال قد أظهر بطلان هذه الإشارات وقلة جدواها، أو عدم دقة المؤلف في نقلها، لأن البينة على من ادعى، وتوقف عند حدود التشكيك وتوجيه الاتهامات.

٧ - ملاحظات مضمونية:

هذه الملاحظات التي وردت في المقال، وقال الناقد عنها إنها (مضمونية)، تبقى في معظمها شكلية، هي الأخرى. ذلك لأنه اكتفى فيها، على عادته، بالجانب التنظيري الشكلي، ولم يحاول ربطها بالجانب العملي التطبيقي الموجود في الكتاب وروية مدى انسجامها مع مضمونه إلا على نحو ضعيف وغير فاعل. نعم، لقد فعل الناقد ذلك، ولكن بشكل مقتضب تعوزه الأمانة والدقة، سواء على صعيد النصوص غير الكاملة التي نقلها من المقدمة، أم على صعيد افتراضاته المبنية عليها بوجود (منطقات تأويلية) و(تصورات نقدية) لا يتفق معي فيها. وأنا أضرب لذلك مثالا على هذه الطريقة الغريبة في النقد أو (نقد النقد).

يقول الناقد تعليقا على نص نقله من مقدمة الكتاب:

(إن هذا الكلام ينم عن رؤية نقدية لا تتلاءم وأبعاد النقد الأدبي الحديث ذلك أن النقد لا يهتم كثيرا بالمستويات الأخلاقية ولا التربوية ولا يعتمد عليها في دراسة الآثار الأدبية، ولذلك فليس من مهام الناقد أن يقوم النصوص أخلاقيا، ولا يقوم بما أسماه ضياء خضير بالتصفية النقدية، والدخول في الحركة الإقصائية تحت مسمى الرعاية المعرفية أو الرعاية الأخلاقية، لأن ذلك يعيدنا إلى نقد معياري تجاوزناه).

وخطأ التصور في هذا الكلام الصحيح في ظاهره والموقوف الباطن، حسب عبارة التوحيد في الإمتاع والمؤانسة، قائم في أمرين:

الأول: عدم فهم النص المنقود، أو محاولة إساءة فهمه من ناحية، وعدم الإشارة إلى ما يرتبط به من نصوص أخرى تكمله وتوضحه، من ناحية ثانية. ولذلك جرى تحميل (الرؤية النقدية) التي تضمنها النص ما لم يخطر ببال المؤلف، وما لا قبل للنص نفسه به.

الثاني: لم يحاول الناقد أن يري القارئ الكيفية التي حكمت الكتاب فيها هذه الرؤية الأخلاقية والتربوية التي تجاوزها الزمن، ولا تتلاءم مع حقائق أبعاد النقد الأدبي الحديث، من خلال معاينة هذا الأمر في دراسات الكتاب، أو دراسة واحدة، وحتى كلمة واحدة فيه.

كتاب (الإمتاع والمؤانسة) للتوحيدي بذكر ورود النص في الليلة الخامسة والعشرين، لا يجد نفسه بحاجة إلى ذكر الصفحة. لأن الإحالة واضحة ومفهومة. وإن كان هناك خطأ في نقل هذا النص والإشارة إلى مصدره. وهذا الخطأ الناتج عن اعتماد الكاتب على الشبكة العنكبوتية غير الموثقة هنا ولا الدقيقة، وليس على تحقيق أحمد أمين وأحمد الزين للكتاب، يتمثل في حذف كلمة (الأمور) التي توسطت بين كلمتي (صور) و(شكولها) دون أن ينتبه لها الناقد الحريص على التوثيق والدقة. أي أن الجملة هي (لأن الكلام على الأمور المعتمد فيها على صور الأمور وشكولها التي تنقسم بين المعقول.. وليس الصورة الخاطئة التي وردت بها في نص الدكتور زروق). (انظر، الإمتاع والمؤانسة لأبي حيان التوحيدي، تح أحمد أمين وأحمد الزين، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت - لبنان، الجزء الثاني ص ١٣١)

وقد تكرر مثل هذا الخطأ عند نقل الدكتور زروق لنصوص أخرى كمصطلح (القص الضعيف) الذي عده الناقد من (الأحكام التقويمية) التي استعملتها، في حين أنه لم يرد في الكتاب بهذه الصورة، وإنما في صورة وسياق آخر مختلف، جاء هكذا (لأن ذلك يبدو بلا جدوى لتشابه لغتها ومنطقاتها، ولأن عنصر الحكى أو القص ضعيف وغير منضبط فيها، ولا يخلو أحيانا من اصطناع وعدم ثبات وتشتت). (ص ١١٣) والفرق، كما يرى القارئ، واضح بين الجملتين والقصدين. بل إن الحرص المبالغ فيه على دقة التوثيق والنقل يصل عند الكاتب إلى حد الخطأ في نقل العنوان الفرعي للكتاب ليصبح دراسة في القصة العمانية (المعاصرة) بدلا من القصة العمانية (القصيرة).

وإذا اعتبرنا ذلك نوعا من السهو أو الخطأ غير المقصود في النقل، فكيف نفسر الخطأ النحوي الذي أوحى الكاتب للقارئ بأنني وقعت فيه عند نقله لأحد النصوص في الصفحة ٢٦٣ من مقالته في المجلة: « .. فضلا عن وظيفتها الثقافية التي ارتبط بها علماء الدين والشعراء العمانيين في عصور سابقة»، في حين أن أصل النص هو « .. فضلا عن وظيفتها التي ارتبط بها كثير من علماء الدين والشعراء العمانيين في عصور سابقة»، دون أن ينتبه إلى أن (علماء الدين) والشعراء العمانيين المعطوفة عليها تكون مرفوعة في الحالة الأولى ولا يجوز نصبها أو جرّها، خلافا لما كان عليه الأمر في نص الكتاب.

وكنتم أتمنى على الدكتور زروق أن يصنع مع (الإحالات السائبة) في الكتاب مثل هذا الصنيع فينبه القارئ، مثلا، إلى الأخطاء التي وقع فيها المؤلف عند نقله للنصوص القصصية أو غير القصصية دون عناية مزعومة بالتوثيق، بدلا من الحديث العام دون أمثلة وشواهد من الكتاب يمكن أن تعزز ما يقول.

أما أن يرد في الكتاب ذكر لكلمة صغيرة هنا أو هناك لهيغل أو ابن عربي أو هيدجر، ولا يذكر مصدرها، فيشكل ذلك (إحالة غائمة) (أسماء لا ترجع إلا إلى صاحبها)، وأن القصد منها (ترهيب القارئ وإفزاعه) (إيقاؤه على عماه)، أقول إن ورود

السابق، يشير أيضا إلى مفهوم (التصفية النقدية) التي قصدها المؤلف، ولا علاقة لها البتة بـ(الدخول في الحركة الإقصائية تحت مسمى الرعاية المعرفية أو الرعاية الأخلاقية) حسب عبارة الكاتب.

فلم يقص الكتاب، والعيان بالله، أحدا من المبدعين العمانيين، اعتمادا على أسس أخلاقية أو تربوية، ولم يفكر مؤلفه، الفقير إلى الله، بذلك لا تحت مسمى الرعاية المعرفية أو الأخلاقية، ولا تحت أي مسمى آخر.

وأخيرا، لا بد من القول إن كل ذلك لا يعني أن الكتاب خال من الأخطاء والنواقص، وقد جاء في ختام مقدمته أنه يمثل مشروعا نقديا (بعيدا عن الاكتمال.. وأنه يطمح، على نقصه وعدم اكتماله في صورته الحالية، إلى تأسيس حوار نقدي فاعل لا يقف عند الحدود الخاجية للنصوص المدروسة، وإنما يتجاوز ذلك للدخول في بنيتها العميقة وعوالمها السردية وفضاءاته الدلالية، وروية المسافة التي تفصل المروي فيها عن رواته الحقيقيين والوهميين، على نحو يمكن أن يفيد منه الكاتب نفسه، وليس الدارس أو القارئ العام وحده)؛ وكنت أنتظر أن تندرج أية قراءة نقدية جادة للكتاب في إطار هذه الدعوة المفتوحة للحوار، لا أن تصدر حرية الناقد، وتجعل النقد (محض تابع لحركة الأدب)، و(حبس النظريات والأدوات لا يتعداها). فمن شأن مثل هذا الالتزام الحرفي بقوالب منهجية محددة أن يشوه النقد ويحوّله إلى مسخ أو صدّ ضعيف لصوت النظريات والأدوات لا يتعداها، ولا مجال فيها لصوت الناقد وحركته في الهواء الطلق ضمن الحدود التي يتيح له النص المنقود أن يتحرك فيها. وكاتب المقال يعرف بالتأكيد أن المنهج النقدي يرتبط بروية، وأن ثمة فرقا بين مناهج جاهزة مطبقة، وأخرى قابلة للتطبيق وفقا لزاوية الرؤية وطبيعة النص الإبداعي المنقود.

وربما كان هذا هو موضع الاختلاف والتباين الأساسي بيني وبين زميلي الناقد.

ولست أدري بعد كل هذا إن كانت استشهادات الناقد في بداية المقال بتلك النصوص التي تجعل النقد «قاتلا للأدب» وأن النقاد مجرد «جنرالات فاشلين عجزوا عن الاستيلاء على بلد فلوثوا مياها» تدل على صنيعي مع القصة والقصاصين العمانيين الذين درستهم ووضعهم في تلك القلعة الثانية، أم أن هذا الكلام ينطبق على صنيعه مع كتابي أكثر من أي شيء آخر؟ أم أن الأمر لا يتصل لا بهذه ولا بتلك، وأن مثل هذه التلفظات النقدية تبقى، ككثير غيرها، بلا دلالة؟

[لاحظ أن صاحب هذا النص الأخير الذي يتحول فيه النقاد إلى «مجرد جنرالات فاشلين» هو منتسكيو الذي تحول هنا إلى ناقد يمكن أن تبني على كلامه (تصورات نقدية) يستشهد بها في حين أن هيجل الذي وضع نصوصا مهمة في فلسفة الفن لا يمتلك فكرا يمكن «أن تبني عليه تصورات نقدية»؟]

ألا ينبغي أن يكون من يقول مثل هذا الكلام قد اطلع على ما جاء في دراستي لمجموعة القاص نمير سالم آل سعيد (ضيوف من السماء)، مثلا، من إشارات دالة في هذا الجانب :

(كان يمكن لبعض النصوص في مجموعة نمير بن سالم آل سعيد «ضيوف من السماء» أن تحتل موقعا أفضل في خارطة القصص العماني لولا منحاها الأخلاقي والتربوي المباشر)؟ (ص، ٤٥)

وما جاء في هذه الدراسة أيضا:

(هكذا تثبت هذه النصوص، وهي تهدف إلى معالجة الرذائل الاجتماعية والأخلاقية بهذه الشكل، أنها لا تنطلق من شرط اجتماعي، ولا من معرفة حية بجدل الواقع الإنساني، أو وعي كاف بطبيعة تكوينه ... فالمتن القصصي لا ينتمي إلى مرجعية وحيدة هي المرجعية الأخلاقية أو الهدف الأخلاقي والتربوي..) ص ٤٧

فهل ينطلق مثل هذا الكلام عن رؤية نقدية من مهامها تقويم النصوص أخلاقيا، ولذلك فهي خارجة عن العلم والمناهج النقدية الحديثة؟ أم أن ثمة فرقا لا يريد كاتب المقال أن يفهمه بين الحديث عن الأمانة والالتزام الأخلاقي والتربوي في الكتابة، وهو في غاية الأهمية عندنا، وبين المنهج والرؤية النقدية التي تقوم النصوص على أساس أخلاقي وتربوي، على نحو يمكن أن يقود إلى (نقد معياري) تجاوزه الزمن فعلا ؟

وهل يصبح ماورد في تمهيد كتاب (مدخل إلى مناهج النقد الأدبي الحديث) الذي استشهد به الدكتور زروق في مقالته، غير متلائم، هو الآخر، مع (حقائق أبعاد النقد الأدبي الحديث) حينما يقول في التمهيد: (يريد هذا الكتاب لنفسه أن يكون علميا، أي تربويا في روحه وفي غايته معا)؟ (ص ١٣)

وقد ورد في مقدمة (القلعة الثانية) أن المؤلف يريد أن يقدم (أنموذجا لدراسة نقدية جادة تنطوي على أكبر قدر من الفهم النقدي للنصوص المدروسة والفضاء التاريخي والفني الذي تتحرك فيه، مع توفير أكبر قدر من الموضوعية اللازمة للحكم والتقدير، والرؤية التي تطمح، قدر المستطاع، إلى أن تكون كلية وشاملة لما كتبه القاص وفكر فيه أو سكت عنه، في ضوء معطيات النص وشفرفته أو شفراته التأويلية المناسبة. الأمر الذي يبقى الدراسة، كما أحسب، على شيء من الصلة الضرورية ببعض الجوانب السوسولوجية والسايكولوجية وحتى الأخلاقية، وليس الجوانب الفنية والنقدية الخالصة وحدها.

فروية مدى إخلاص الكاتب وصدقه في عمله الإبداعي تبقى أساسية عندنا، ومن شأنها أن تزيج عن الساحة الثقافية عددا غير قليل من المندسين والمزيغين الذين أرادوا أن تجوز على القراء فذلكتهم وألعبهم المشكوك في أصالتها وصدقها، بما يعتورها من خلل في الكتابة، ناتج عن خلل مقابل في قراءة الواقع، وزيف الوعي به من جانب القاص، وبعض ناقدية وقارئيه، أحيانا) ص ١٤

وهذا النص الطويل الذي لم يشأ الكاتب ذكره أو ربطه بالنص



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

إشعارات

نتوجه الى الأصدقاء الكتاب والأدباء والفنانين بأن موادهم
في حالة إرسالها بالبريد الإلكتروني (Email) يكون على العناوين:

nizwa99@omantel.net.om

nizwa99@nizwa.com

– المواد المرسلة للمجلة لا ترسل الى أية جهة أخرى للنشر وإلا سنوقف – أسفين – التعامل
مع أصحابها – المواد المرسلة تكتب بخط واضح أو تطبع بالحاسب الآلي. ويفضل إرسالها
على قرص مدمج أو بالبريد الإلكتروني
– ترتيب المواد في سياقها المقروء في المجلة على هذا الحال أو غيره خاضع لضرورات
فنية وإخراجية – المواد التي ترد للمجلة لا ترد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر وأحياناً
تخضع لمقياس زمني طويل نسبياً بسبب فصلية الاصدار.

عنوان نزوى على شبكة الانترنت

www.nizwa.com

طبعت بمطابع: مؤسسة عُمان للصحافة والنشر والاعلان

ص.ب: ٩٧٤ مسقط، الرمز البريدي ١١٢ سلطنة عمان، البدالة: ٢٤٦٠٤٤٧٧

فاكس: ٢٤٦٩٩٦٤٢

الاعلانات: العمانية للاعلان والعلاقات العامة

مباشر: ٢٤٦٩٩٤٦٧ – ٢٤٦٠٠٤٨٢

ص.ب: 2202 روي، الرمز البريدي 112 سلطنة عُمان

Printers and Publishers: OMAN ESTABLISHMENT FOR
PRESS, PUBLICATION AND ADVERTISING

P.O. Box, 974. Postal Code.. 113. Muscat. Sultanate of Oman

Tel.:24604477 Fax.: 24699643

Advertising: Al-OMANEYA ADVERTISING & PUBLIC RELATIONS

Tell.: 24600483, 24699467

P.O. Box 3303. P.C. 112 Ruwi Sultanate of Oman

العدد الستون

اكتوبر 2009 م – شوال 1430 هـ