نزوى
NIZWA

فصلية ثقافية

تصدر عن:

مؤسسة عُمان للصحافة
والنشر والاعلان

الرئيس التنفيذي

عبدالله بن ناصر الرحبي

رئيس التحرير

سيف الرحبي

مدير التحرير

طالب المعمري

الاشراف الفني والاخراج

خلف العبري

62

العدد الثاني والستون

ابريل 2010 م - ربيع الثاني 1431 هـ

عنوان المراسلة:

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

الأسعار:

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

الاشتراكات السنوية:

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

في هذا العدد

4

الدراسات:

– الاسلام والليبرالية: زكريا المحرمي– مسألة الكلام في علم الكلام: رشيد يحياوي– مفهوم الكتابة عند محيي الدين بن عربي: محمد خطاب– الشعر في حضرة الجواهري: عبدالحسين شعبان– قراءة أخرى في رواية البيضاء ليوسف ادريس: خيري دومة– الأدب المهاجر وخصائصه: محمد معتصم– الكينونة في الشعر العربي المعاصر: حسين حمزة الجبوري– محمد علي شمس الدين في قصيدة «دموع الحلاّج»: شادية شقروش– الشعر الرعوي: محمد بودويك– الكتابة العُمانية الجديدة: محمد الشحات.

112

لقاءات:

– هيرتا مولر: ترجمة: سعيد بوخليط.
– هلال الحجري: حسن المطروشي.
–صالح السنوسي: عذاب الركابي.

132

فنون:

– الفوتوغرافيا العُمانية: عبدالمنعم الحسني.
– سعد الموسوي ورحلته مع الفن: خالد الحلي.

148

مسرح:

– السر (مسرحية سيكولوجية): صلاح حسن.
–العالم ليس مجرد أزرار(مونودراما) : عبدالرزاق الربيعي.

162

سينما:

– عنفوان الصورة كوسيط للإبداع عند أكيرا كوروساوا .. «راشومون» نموذجاً: كامل يوسف حسين.
– سيناريو فيلم (المغامرة) تأليف وإخراج/أنطونيوني، ترجمة/ محمود علي.

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

186

شعـــــر:

– أصواتُ الكلمة للشاعر الأرجنتيني غِييرمو إِيبانْييث ترجمة وتقديم: محمد أحمد بنيس – عشقٌ له ملمس الجنون!: باسم المرعبي – على متن الريح: عزيز الحاكم – آنية من الفخار: عماد فؤاد – على بعد انتظارٍ وآخر: نشوان محسن دماج – غائبون لشراء بطاقات هواتف: نصر جميل شعث – ترجمة أولية لرقيم مسماري: فرج بيرقدار – قصائد: محمد ميلاد– سلاماً أيتها الحمراء كلون الدم الفلسطيني: موسى حوامدة – رحلة صيد السمك أو رجل البنك الفوضوي: محمد آدم – رسائل قصيرة: رشـا عمـران – ثياب: حسن النواب – أسلاك شائكة وحظر تجوال: منال أحمد – غيمة لا هواء يحرّكها ولا سماء لها: اسماعيل فقيه – البحر يبدل قمصانه: عائشة السيفية – حلمت بك: عزيزة راشد– سنوات: أشرف العناني –من مناوراتِ المماس والدائرة: ياسر عثمان.

224

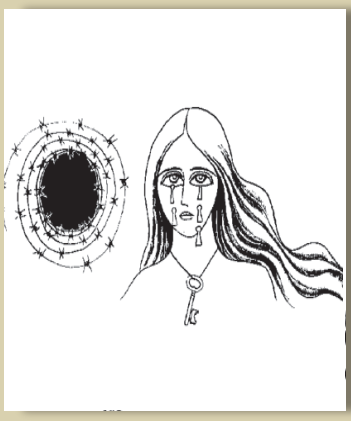
نصـــوص:

– جحيم فسيح: جوليرمو مارتينيز: ت: البرتو مانجوول ترجمة: عبدالله الحراصي– فصل من رواية الاحتلال الأمريكي: باسكال كينيار: ترجمة: محمود عبد الغني– مدينة الصّبار: للكاتب الباكستاني: عامر حسين ترجمة: ريم داوود– عرضٌ في الظلام: عبدالله خليفة – رعشة مرور: منذر مصري– في البرزخ: أحمد محمد الرحبي– ساعات المطر: نادية العبد السعدي– مرآب الضياع: منصف بندحمان– بنات الحكايا: طالب المعمري.

254

متابعـــات:

– النكبة، النكسة، والمخيم!: المتوكل طه – الرواية المغربية الآن: حسن المودن– «اسمه الغرام» لعلوية صبح: مفيد نجم– «قسمة الغرماء» ليوسف القعيد: أماني فؤاد– القصيدة العُمانية لعيسى السليماني: عباس عبدالحليم عباس– ميريت ابونيام: دهشة الفن والشعر: فيء ناصر– «سرير الأستاذ»: فيصل عبد الحسن– «حفلة الموت» لفاطمة الشيدية: رسول محمد رسول – نجيب خداري في «يد لا تسمعني»: لطيفة بلخير– «اللسانيات النصية دواعي التأسيس والأهمية»: عمران رشيد– محمد ناصر في أوراق ثقافية من عُمان: سميرة أنساعد.



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

لوحة للفنان فاتح المدرس – سورية

الإسلام والليبرالية

زكريا بن خليفة المحرمي

كاتب وطبيب من عُمان

مع بدايات القرن العشرين ظهر جلياً أن المنظومة السياسية على مستوى العالم المتقدم باتت منحصرة في نظريتين سياسيتين لا ثالث لهما، وهما الليبرالية والاشتراكية، وتم عولمة هاتين النظريتين إلى باقي دول العالم التي سارت بالتبعية في ركاب فلسفة المحتل ليبراليا كان أم اشتراكيا. مع بروز ظاهرة التدين على مستوى العالم ووصول الكثير من التيارات الدينية إلى ساحة الصراع السياسي وفق ما تم الاصطلاح عليه بـ(لاهوت التحرير) حدثت ثورة تعبوية مضادة لهذا اللاهوت تحاول التصدي لتغوّل وتوّغل ما تم اعتباره إيديولوجيات إقصائية في الحرم السياسي. مع نهاية القرن العشرين استطاعت الليبرالية التي أنتحبت الرأسمالية الاقتصادية مزاحمة الاشتراكية الشيوعية بل وإزاحتها وتجسد هذا الحدث في سقوط الاتحاد السوفييتي الذي كان أكبر قلاع الاشتراكية، وتقسيم يوغوسلافيا ورأسمالة الصين.

◗ لا قدسية في الإسلام سوى للنص الإلهي، ولا حصانة فيه سوى لشخص النبي وهدي حكمته، أما غيره من البشر فإنه يأخذ من قوله ويرد حسب موافقته ومفارقته للنص الإلهي.

ظل الدين هو الغائب الحاضر في ميدان الصراع، فمع تغييب القوى السياسية المتنفذة له من ساحة الفعل السياسي كان حاضراً وفاعلاً بقوة في ساحة صناعة الفكر وتشكيل ثقافة المجتمعات، بل وكان عاملاً حاسما في تثوير المجتمعات ضد الانحرافات السلطوية ليبرالية كانت أم اشتراكية. استطاع العامل الديني مع بدايات ثورات التحرر الوطني التي اشتعلت في نهايات الحرب العالمية الثانية أن يدخل ميدان الصراع السياسي، تمثل هذا الدخول بداية من خلال تشكيل الأحزاب السياسية، ومن ثم تم الدخول عن طريق الاختراق الديني للمنظومة الليبرالية نفسها كما حصل في الحزب الجمهوري الأمريكي.

يقف العالم اليوم لا على عتبة تزاحم التيارات السياسية الدينية والليبرالية وحسب وإنما هو بالفعل يكابد ويلات صدام هائل بين القيم الليبرالية والدينية على المستوى الفردي والاجتماعي والاقتصادي والثقافي والفكري.

بعد تراجع اليسار الاشتراكي وانحسار دور الكنيسة وإزاحة كل منهما من دائرة المنافسة الثقافية العالمية لم يبق في ساحة الصراع الفكري العالمي غير الليبرالية والإسلام. هذا الواقع هو ما عبر عنه البعض كبرنارد لويس وصموئيل هنتجتون حين تحدثوا عن صراع الحضارات النهائي بين الإسلام والليبرالية، وإن كان فوكوياما قد حسم نتيجة الصراع بالقول أن الليبرالية الرأسمالية قد أنهت جميع جولات صراعها الفكري بسحق الفلسفات الأخرى، وأن تاريخ الإنسانية انتهى عند فلسفة الليبرالية الرأسمالية!

الصراع بين الليبرالية والإسلام ليس صراعا افتراضيا مفارقا لواقعنا، إن تجليات هذا الصدام في عالمنا العربي غير خافية، فالعلاقات الأسرية التقليدية بدأت في التجدد، والقيم الاجتماعية الكلاسيكية بدأت في التبدد، وبدأ داخل الأسرة والمجتمعات حراك صاخب باتجاه إعادة ترسيم وصياغة حدود تلك العلاقات. أما على مستوى النخب الثقافية فإن الصدام الفكري يتجلى في اللغة الخطابية التي تجاوزت حدود الحوار والجدال بالتي هي أحسن إلى لغة التبخيس والتجريح والسباب والقذف.

إن من بين أهم أسباب الصدام العنيف بين ممثلي الليبرالية والإسلام في عالمنا العربي هي تلك الضبابية التي تلف كلا الفكرين والأطروحتين، فالفكر الإسلامي المطروح ليس سوى لفيف قراءات اجتهادية للنص الإلهي، هذه القراءات المتعددة ليست بالضرورة متجاورة ومتكاملة بل هي في كثير من الأحيان متضادة ومتصادمة، فممثلو كل قراءة يزعمون أنهم حملة قبس النور المقدس وغيرهم قابع في ظلمات الهلاك والضلال. كثيرة هي القراءات الإسلامية للنص الإلهي، فهناك القراءة الصوفية، وهناك القراءة السلفية بتفرعاتها الثلاثة التقليدية والإخوانية والجهادية، وهناك الطرح الشيعي القائم على ولاية الفقيه والآخر القائم على تكفير أتباعها، وهناك الإباضيون وهناك الزيديون. وكل فريق من هؤلاء يزعم أنه (الفرقة الناجية) وأن قراءته للنص الديني تمثل القراءة النهائية التي تجبّ ما سواها.

الفكر الليبرالي ليس أقل انشعابا بل ربما يكون أعقد اشتباكاً من سالفه، فهناك الليبرالية العلمانية، وهناك الليبرالية القومية، وهناك الليبرالية الرأسمالية، وهناك الليبرالية الأدبية، وهناك ليبرالية الشارع!

كأي حدث لم يُعدم الصراع بين الليبرالية والإسلام عن الرصد والتحليل ومحاولة المقاربة، وآخر تلك المقاربات أسفرت عن ظهور مصطلح (الإسلام الليبرالي) وتم اعتبار حزب العدالة والتنمية التركي أكبر ممثليه، وبدراسة هذا المفهوم وقراءة تجربة أصحابه ندرك أنه لا يأسس لنظرية فكرية ناضجة بقدر ما يعبر عن محاولة براجماتية لفك الاشتباك مؤقتا بين الإسلام والليبرالية على المستوى السياسي فقط.

ما تنشده مجتمعاتنا العربية اليوم ليس مجرد التوفيق التلفيقي الأشبه بدس الرؤوس في التراب، بل نحن بحاجة ماسة إلى تشريح الأطروحات جميعها، ومحاولة فهم الأسس التي تنبني عليها، ومن ثم الحكم والاختيار وانتخاب الأفضل القادر على البقاء والاستمرارية.

توضيح الواضحات

قشع الضباب المخيم على المفاهيم هو السبيل الأقرب إلى كشف الحقائق ورصد المضامين، وكثيراً ما تسبب اختلاف المعاني إلى تباعد الرؤى والأفكار وبالتالي القطيعة والصدام. قد نتوهم في البدء أن مفهومي الإسلام والليبرالية من الوضوح والانكشاف بحيث لا يستلزمان تحديداً من جديد، وربما يكون هذا الوهم

الفكر الإسلامي المطروح ليس سوى لفيف قراءات اجتهادية للنص الإلهي، هذه القراءات المتعددة ليست بالضرورة متجاورة ومتكاملة بل هي في كثير من الأحيان متضادة ومتصادمة

حقيقة أو جزءاً منها، بيد أن الوقائع تشير إلى التباس بيّن حتى في تحديد مفهوم الإسلام فضلاً عما تحمله دلالة مصطلح الليبرالية من هلامية تم التطرق إليها من قبل باحثين كثر ما بين قادح ومادح. فلذا يلزمنا بداية تحديد مفهوم كلٍ من الإسلام والليبرالية حتى نستبين سبيل الشقاق بينهما ونستكشف طريق الوفاق إن وجدت.

الإسلام هو منهج حياة إلهي، جاء ليرفع الظلم ويقيم العدل وينشر السعادة والرخاء، دستوره النص الإلهي الخالد المتمثل في القرآن، وشرائعه وأحكامه شرحها النبي الكريم وفق حكمته فتناقلتها الأمة جيلا بعد جيل، وحين الاختلاف في الفهم وثبوت النقل عن النبي يكون النصي الإلهي وحده –لا سواه– هو الحكم والفيصل.

لا قدسية في الإسلام سوى للنص الإلهي، ولا حصانة فيه سوى لشخص النبي وهدي حكمته، أما غيره من البشر فإنه يأخذ من قوله ويرد حسب موافقته ومفارقته للنص الإلهي.

الناس متساوون في الحقوق والواجبات كل حسب كفاءته واستطاعته. أما العلاقات الاجتماعية والاقتصادية فإنها محكومة وفق قواعد حرية الإرادة، والتراضي، والعدالة، ورفع الظلم، ودفع الضرر، والتوثيق، والشفافية، والتعاون على البر والتقوى والتناهي عن الإثم والعدوان.

أما الليبرالية (Liberalism) فتبدأ فصول حلقاتها مع آدم سميث (١٧٢٣–١٧٩٠) الذي اعتبر الحرية الفردية والملكية الخاصة حق مطلق ومقدس، وتلاه ديفيد ريكاردو (١٧٧٢–١٨٢٣) وجون مينارد كينز (١٨٨٣–١٩٤٦) المنافح عما يسميه «دولة الرعاية»، وقد تطورت هذه الدعوة إلى فلسفة سياسية واجتماعية واقتصادية قائمة على استقلال الفرد وحرية اختياره السياسية والاجتماعية والاقتصادية، ومن مبدأ الحرية هذا تنبع بقية الحقوق كحق الاختيار (بمعنى حق الحياة كما يشاء الفرد، لا كما يُشاء له، وحق التعبير عن الذات بمختلف الوسائل، وحق البحث عن معنى الحياة وفق قناعاته لا وفق ما يُملى أو يُفرض عليه) حسبما جاء في موسوعة ويكيبيديا.

أما النظرة الليبرالية للعلاقات الاجتماعية فهي كما يقول برايان باري في كتابه «النظرية الليبرالية للعدالة»: (أن المجتمع يتشكل من وحدات مستقلة «الأفراد» تحكم ذاتها، وتتعاون فقط عندما تعمل شروط التعاون على تحقيق أهداف كل من أطراف العلاقة).

أما المؤسسات فإن الليبراليين كما تقول فيرجينيا هيلد في كتابها «أخلاق العناية» (يقترحون أنه علينا أن نختار مبادئ لتصميم مؤسساتنا التي سنقبلها كأشخاص أحرار ومتساوين وعقلانيين ونزيهين كلياً. هذه المبادئ والمؤسسات التي نتفق عليها تعاقديا لتعزيز السعي المعقول إلى تحقيق مصالحنا الفردية. ونستطيع أن نطوّر ضمن قيود القوانين التي توصي بها مبادئنا السياسية والتي تنفذها مؤسساتنا السياسية أي علاقات اجتماعية ومحبة نرغب فيها).

(الإسلام الليبرالي) لا يأسس لنظرية فكرية ناضجة بقدر ما يعبر عن محاولة براجماتية لفك الاشتباك مؤقتا بين الإسلام والليبرالية على المستوى السياسي فقط

إما الإيمان فإن الليبرالية ترى بأن الإنسان له حرية اختيار ما يؤمن به، وهي مع ذلك تشدد على أن الإيمان يجب أن يكون فعلاً فرديا خالصا لا يتدخل في العلاقات الاجتماعية ولا في نظام السوق ولا في المؤسسات العامة والسياسية.

يرى البعض أن أول المنظرين لهذه الفلسفة هو الفيلسوف الألماني إيمانويل كانط وأنه أسسها على أربعة أصول (الحرية، والإرادة، والتعاقد، والقانون). وكما هو ملاحظ فإن هذه الأصول الأربعة لليبرالية لا تمثل اغترابا عن أصول الإسلام ولكنها أيضاً ليست بالضرورة منسجمة معه، فهل الحرية والإرادة الليبرالية هي ذاتها الحرية التي ضمنها الإسلام، وهل التعاقد والقانون الليبرالي هو ذات التراضي والشريعة الذي افترضتها نصوص القرآن؟ هنا يكمن شيطان التفاصيل الذي دائماً ما يجوس بخيله ورجله ليفجر فخاخ التأويلات المتعارضة والتبريرات المتناقضة، وإن لم نستعذ بالله منه عن طريق التجرد من الأحكام القيمية المسبقة والقراءات الغائية المترصدة فلن نخرج من حلبة التناطح الليبرالديني.

الاستبداد بين الفردانية والجماعتية

يرتكز الطرح الديني على الجماعة (المجتمع والأمة) بينما يرتكز الطرح الليبرالي على الفرد، روح الجماعة والمصلحة المشتركة هي الأصل في الطرح الديني أما الفردانية والمصلحة الذاتية هي العماد التي يقف عليها التصور الليبرالي، وقد أشار هيجل إلى هذه الملاحظة الحاسمة في كتابيه «فلسفة الحقوق» و«فلسفة الروح» (انظر أشرف منصور (www.marxists.org). الأمر الذي حدا

بهيجل إلى تقديم البديل الاجتماعي لليبرالية، وهو ما تطور لاحقاً في الفلسفة الماركسية.

إن مبدأيّ الحرية والإرادة يلتقي فيهما الطرح الديني بذات القدر الذي يفترق فيهما مع الطرح الليبرالي، فكلا الطرحين قائم على حرية الاختيار. الحرية في المفهوم الليبرالي لا يحكمها سوى القانون، أما الفهم الديني لمبدأ الحرية فإنه ينتصب على تأطير هذا المبدأ ضمن منظومة القيم الاجتماعية وأحكام الشريعة. وهنا يتجلى مجددا مركزية الفرد في الطرح الليبرالي وضمور الحضور الاجتماعي، بينما يتضخم الحضور الجماعاتي في الطرح الديني بحيث يصير فاعلا بدرجة تقترب جدا من حاكمية القانون في الطرح الليبرالي. وهذا الاختلاف في الرؤية هو ما يتجلى في صورة الصدام بين قيم الأصالة الإسلامية وبين ما تحمله العولمة الثقافية من مفاهيم غريبة على الحس الجماعي للمجتمعات غير الغربية.

بيد أن ذلك لا يعني بالضرورة فشل الطرح الليبرالي في تعاطيه مع الحرية، بل العكس قد يكون صحيحا، فإن التركيز على الفرد واعتباره قطب الرحى في تأسيس مبدأ الحرية يقلص فرص الأنظمة الفاسدة التي تقمع الفرد باسم الجماعة على الاستبداد، وتضيق على حرية الأفراد متسترة وراء شعار حماية مصالح الجماعة.

إن الليبرالية السياسية تقوم على الحكم الديمقراطي، فيما كانت الأديان ولا تزال في أغلب الأحيان وسيلة تستخدمها الأنظمة المستبدة لتطويع وقمع الشعوب، فالاستبداد على مر التاريخ قام على الحراب التي ترفع المصاحف والكتب المقدسة.

لكن ذلك لا يعني بالضرورة أن الديمقراطية الليبرالية حصينة على اختراق الاستبداد، بل أن الليبرالية الاقتصادية أخذت بيد ما أعطته باليد الأخرى، فهي وإن أعطت الناس حق الاقتراع إلا أنها قيدتهم في ولاءات اقتصادية يتحكم فيها نخبة من أصحاب رؤوس الأموال يوجهون أصوات عمالهم باتجاه الريح التي تكدس لهم مزيدا من الأموال، فصار العامل البسيط موجها من قبل مرؤوسيه لاختيار ما يرونه مناسبا لمصالحهم، ويوهمونه أن عقد عمله معلق بوصول هذا الشخص أو ذاك إلى السلطة، فلهذا تجد أن الشركات العملاقة وأصحاب رؤوس الأموال هم من يحسمون أمر كرسي الرئاسة في الدول الاقتصادية العظمى.

الطرح الديني المعاصر بدأ يتخلص من أدران الفكر الاستبدادي المتوارث جيلا عبر جيلا، والذي صار عند بعض الطوائف الإسلامية مختلطا بالنص الخالص، **الفكر الإسلامي المعاصر بدأ في عملية فرز للنص الخالص بعيدا عن الركام الروائي المفرخ للاستبداد، لكن لا يزال وجدان بعض المدارس السلفية غير قادر على التخلي عن الكثير من ذلك الركام وهو الأمر الذي تجلى في تنازع المدارس السلفية بين توجهات مدافعة عن الأنظمة المستبدة وأخرى مناهضة لتلك الأنظمة، والكل ينطلق من الدين ويتحدث باسمه، فريق ينطلق من الروايات التي خلفها الاستبداد وآخر ينطلق من وحي النص الخالص الذي حاول الاستبداد طمسه.**

مبدأ التعاقد بين الديني والليبرالي:

يقوم مبدأ التعاقد الليبرالي على التعاون بين طرفين لتحقيق مصلحة ما. الدين كذلك يؤسس لمبدأ التعاقد والتعاون بين الأطراف لتحقيق مصالحها، بيد أن مبدأ التعاقد في الدين محكوم بأطر الشريعة وأحكامها، بينما الأمر مختلف مع الليبرالية حيث التعاقدات أقوى أحيانا من القوانين والقيم والأخلاق.

فحسب الفلسفة الليبرالية فإن العقد ملزم للأطراف، وليس للدولة سوى احترام هذا العقد وعدم التدخل في بنوده. الفارق الأساس بين العقد في التصويرين الديني والليبرالي هو أن التصور الديني قائم على اعتبار أحكام الشريعة في تأسيس العقود، بينما التعاقد في التصور الليبرالي لا يلتزم بأية اعتبارات قيمية سوى ما اتفق عليه أطراف العقد، بل ان التصور القيمي والأخلاقي لليبرالية قائم على مبدأ احترام العقود والالتزام بها، بحيث يصير العقد ذاته –ولا شيء سواه– مقدساً ولا يجوز المساس به. تسري علاقة التعاقد في التصور الليبرالي على جميع نواحي التفاعل البشري، بداية من الأسرة مرورا بالسوق والمجتمع وانتهاء بالدولة.

الدين أيضاً يشكل التعاقد بالنسبة إليه أساس التفاعل الإنساني والاجتماعي بداية من الأسرة وانتهاء بالدولة، مع فارق جوهري يتمثل في ضبط الدين جميع أنواع هذه التعاقدات وفق منظومة قيم أخلاقية وأحكام قانونية مقدسة لا يجوز لأحد الأطراف ولا لكليهما تجاوزها، بينما القدسية تتنزل في حالة

التعاقد الليبرالي على رغبة المتعاقدين وليس على منظومة القيم الأخلاقية للمجتمع.

يظهر جلياً أن فلسفة التعاقد الديني والليبرالي يتمايز كل منهما عن الآخر بالقدر الذي يشتركان في الاحتفاء بمبدأ التعاقد، الدين يجعل منظومة القيم الأخلاقية وأحكام الشريعة حاكمة على العقد والليبرالية تجعل العقد مقدسا طاغيا على جميع المنظومات سواء أكانت دينية أم اجتماعية. أهم ميزة لهذا الطغيان المقدس لروح التعاقد الليبرالي على جميع المنظومات والأعراف والقوانين هو تأكيد استقلالية الفرد وحرية الاختيار. بيد أن هذه النزعة الفردانية الطاغية ليست محصنة ضد التوحش واستغلال حاجات الضعفاء، فكثير من العقود المقدسة في الاعتبار الليبرالي أطرافها غير متكافئة لا في التفكير ولا في القدرة والتأثير، فتأثير العامل البسيط اتجاه الشركات العملاقة ليس هو ذاته تأثير شركات عملاقة أخرى اتجاه بعضها بعضا، فلهذا يمكن أن تنحاز بنود العقد بين العامل البسيط وبين الشركة في اتجاه الثانية، بينما الأمر قد لا يكون كذلك بين الشركة وشركة مساوية لها، والعامل في النهاية ملزم ببنود العقد دون نظر إلى منظومة قيم أو أحكام شرعية، بينما كفل الدين في منظومة أحكامه حقوقاً للعامل وامتيازات تحصنه من استغلال أصحاب الشركات والمؤسسات الجشعة.

هناك انتقادات أخرى تم توجيهها إلى مبدأ التعاقد الليبرالي، منها ان مبادئ الليبرالية القائمة على تنمية النزعة الفردية وتأصيلها لمركزية الفرد، وأن حرية الاختيار والعلاقات التعاقدية القائمة على المصلحة تُغفل اعتماد الفرد على غيره في جميع مراحل الحياة، فالإنسان لا يكون مستقلا قادرا على التعاقد إلا في فترة وجيزة من حياته بين العشرين والستين من العمر أما قبل ذلك وبعد ذلك فهو لا يستطيع في أغلب الأحيان العيش دون اعتماد على الآخرين، وحتى في سنوات الشباب لا يخلو الإنسان من حالات مرض وضعف ووهن يحتاج فيها إلى رعاية الآخرين.

كما أن تبسيط العلاقة بين الأفراد واختزالها في التعاقد بين شخصين حرّين على أن يحقق أحدهما مصلحة للآخر تؤدي إلى نزع القيم الإنسانية العظمى كقيمة الأمومة والأبوة، فعلى سبيل المثال إن رُزق الأبوان بمجموعة أولاد فإنه وبحسب النظرية التعاقدية ليس الأبوان مضطرين لتقديم نفس العناية والحنان إلى جميع الأبناء وإنما يكفيهما تقديم ذلك إلى الأطفال الذين يظنون أنهما سيقومان برعايتهما مستقبلا حين يصلان إلى سن العجز والحاجة إلى الرعاية، فالعلاقة بين الآباء والأبناء ليست سوى علاقة (تعاون فقط عندما تعمل شروط التعاون على تحقيق أهداف كل من أطراف العلاقة) حسب القاعدة الليبرالية، وهدف الآباء الذي تحدده مصلحتهم التعاقدية وفق النظرة الليبرالية هو تربية أبناء كي يقوموا برعايتهم لاحقاً! أما الدين فإن منظومته القيمية منتصبة على أساس مبدأ التراحم والتكافل الأسري والمساواة بين الأبناء صغارا وكبارا.

والأمر ذاته ينسحب على العلاقة بين الزوج وزوجه، فكلاهما يتعاقد حسب النظرية الليبرالية على تحقيق مصلحة الطرف الآخر، وذلك لا يكون وفق قيم وتقاليد المجتمع وإنما بناء على مبدأ حرية الطرفين ورغبتهما في تحقيق مصالح مشتركة كالسكني والإنجاب. بيد أن هذه النظرية لا تمنع أن يقوم أي طرف منهما بإقامة علاقة خارج إطار الزوجية إن لم يكن في ذلك إضرار بمصلحة الطرف الآخر، سواء أكانت هذه العلاقة سريّة أو علنية. ذلك أن الجنس في العرف غير المتدين كما يقول ميرسيا إلياده ليس سوى «عمل فيسيولوجي، وهو لا يزيد عن أن يكون عملاً عضوياً مهما بلغ عدد المحرمات التي لا تزال تكتنفه، بينما هو في نظر المتدين سر مقدس أو اتحاد بالمقدس»اهـ. أما الدين فقد حصن العلاقة الزوجية بسياج من القدسية في إطار منظومة من القيم الأخلاقية العليا مثل المودة والرحمة والأمانة والإخلاص وتحصين الفرج وحدّ الزنا.

الصداقة حسب نظرية التعاقد الليبرالية هي علاقة تعاقدية يحقق كل طرف فيها مصلحة للطرف الآخر، وهذا الطرح يسقط الارتباط مع الضعفاء والفقراء والمرضى وأصحاب العاهات فهم غير قادرين على تحقيق أية مصلحة حتى لأنفسهم فكيف بغيرهم، بينما ينظر الدين إلى الصداقة باعتبارها قيمة إنسانية قائمة على الحب والتعاون والتضحية والوفاء بعيدا عن المصالح المجردة.

قيمة الوطنية ليست حاضرة في التعاقد الليبرالي القائم على تحقيق مصالح الأطراف المتعاقدين،

فالفرد حين يجد مصلحته مع دولة أخرى غير وطنه فعلاقته مع الوطن تطلق طلاقا بائنا، بل قد تستدعي مصلحته الجديدة مع الدولة الأخرى خيانة الوطن ونقل أسراره. أما الدين فإنه ينظر إلى المكان (الوطن) باعتباره مقدسا، وأن كل اعتداء عليه هو اعتداء على مقدس، بيد أن ذلك لا يجرد الأديان أحياناً من وزر خيانة الأوطان لصالح دول يظنها المؤمنون أكثر تمثيلاً للمقدس من الدول التي ينتمون إليها. الإسلام ضبط مسألة الولاء للوطن أو لغيره وفق قواعد العدالة ورفع الظلم وعدم الاعتداء، وعدم تضييع حقوق الناس، فإن تحققت هذه القواعد اعتبر الولاء لغير الوطن خيانة، وإن فقدت هذه الشروط فإن الولاء لغير الوطن إنما يكون مشروطاً بهدف وحيد وهو تحقيق تلك القواعد، وحين تتحقق تلك القواعد مجددا صار الولاء لغير الوطن خيانة للمقدس.

أما في إطار علاقات الدول ببعضها فإننا نرى كيف أدى عدم الندية بين أطراف التعاقدات الدولية إلى ابتلاع القوي للضعيف كما حصل أيام حقبة الاستعمار وكما هو حاصل الآن من احتلال الدول القوية للدول الضعيفة وتدخلها في شؤونها الداخلية واستغلالها لمواردها دون قدرة للطرف الضعيف على الاعتراض بسبب عدم كفاءته ليكوّن علاقة ندّية مع الطرف القوي.

القول الفصل

إن المبادئ الليبرالية التي تمثل بريقا باهراً وجاذبية آسرة مثل الحرية والتعاقد حاضرة إجمالاً في مبادئ الإسلام، مع تفاوت ظاهر في حضور هذه المبادئ بين المدارس الإسلامية المختلفة.

لا جدال أن مبدأ حرية الإرادة واستقلال الفرد يبرز في الطرح الليبرالي بأقوى صور التجلي والحضور، بينما يغيض هذا المبدأ في أغلب أطروحات المدارس الإسلامية المعاصرة، إلا أن الملاحظ على الخطاب المعاصر الذي يضيق على مبدأ حرية الفرد ويكبله بسلاسل مرويات الخضوع والاستسلام والانقياد للسلطة يتعارض بصورة ظاهرة مع الحضور المكثف لمبدأ حرية الفرد في القرآن، في الجانب الآخر نجد أن تراث المدارس الإسلامية التاريخية التي كانت أقرب إلى روح القرآن كالمدرسة الإباضية والمعتزلة تراث حافل بالاحتفاء بحرية الفرد ومحاولة التصدي لحملات الاستبداد الشعواء التي روجتها ماكينة الدعاية الإعلامية للسلطة المستبدة في صورة نصوص مقدسة منسوبة للنبي عليه السلام.

يتميز الطرح الديني عامة والإسلامي خاصة عن الطرح الليبرالي بإحاطته التعاقدات الإنسانية والاجتماعية والوطنية بسياج مقدس من القيم والأحكام العليا التي تعتبر محرّمة في وجدان المؤمنين بها، وهذه القدسية الوجدانية تربط احترام العقود بموضوع التقوى أو الضمير النابض بالإيمان، فأي تفريط في العقد هو بالضرورة تفريط في الإيمان. في الجانب الآخر تعاني التعاقدات الليبرالية بجانب افتقارها للبعد الإيماني والعقائدي من إشكالية عدم التكافؤ بين الأطراف، وهي إشكالية يمكن أن يترتب عليها هضم حقوق البسطاء وسيطرة الأقوياء على مقدرات الضعفاء، بجانب إشكالية غياب المرجعية القيمية لهذه التعاقدات مما يجعل أمر احترام هذه التعاقدات مرهونا بوجود القانون النافذ، وحين لا يحضر القانون –لسبب أو لآخر– فإن سبيل هذه التعاقدات معلق بنزوات الأفراد وشهواتهم.

يمكن للطرح الديني الاستفادة من الطرح الليبرالي فيما يتعلق بحرية الإرادة واستقلال الفرد، وليس المقصود من ذلك الطعن في الإسلام واتهامه بعدم الاحتفاء بمسألة الحرية، وإنما الواقعية تحتم على الباحث الإقرار أن الخطاب الديني لأغلب المدارس الإسلامية ما زال يكرس لاستبداد الحاكم أو استبداد الحزب السياسي.

الطرح الليبرالي يمكنه أيضاً أن يستفيد من الطرح الديني خاصة فيما يتعلق بالثغرات الفنية المرتبطة بإمكانية الاستغلال وعدم الكفاءة في العقود.

حاصل القول أن المجتمعات الإسلامية ستظل بحاجة إلى الطرح الليبرالي طالما لم يتمكن الخطاب الديني من تطوير نفسه والتجرد من الأطروحات العقيمة المصادرة لحرية الأفراد التي تُقدم باسم الإسلام، وإلى أن يتغير هذا الخطاب ويصبح أقرب إلى روح القرآن المحررة لعقل الفرد والمطلقة لمداركه والمحترمة لوجدانه سيظل الطرح الليبرالي قائماً في مجتمعاتنا العربية والإسلامية، بل وربما متمدداً لأنه ينتصب على أساس مغرٍ بالقبول والانتشار ألا وهو مبدأ الحرية، وهو مبدأ فطري لا يستطيع الإنسان مهما سحقته آلات الاستبداد أن يحيا بدونه.

مسألة الكلام في علم الكلام

رشيد يحياوي

كاتب وناقد من المغرب

١- الكلام ومسألة التسمية

يتميز علم الكلام ضمن نسق العلوم الإسلامية بكونه من أكثرها اعتمادا على طرق المجادلة. فقد انصرف لكلام **الله** بالنظر والاستدلال، فارضا منهجه العقلي حتى على المتشددين من التكلم في مسائل ذات **الله** وأفعاله. فاضطروا للخوض في مسائله مكيفين منهجهم النقلي مع أساليب المحاجة والبرهنة، وبخاصة عند المتأخرين منهم.

ويتأكد الأس الجدلي لعلم الكلام في تعريفاته الكثيرة التي تضمنت في حدودها ذكر موضوع الكلام ومنهجه ومقاصده. فحصرت موضوعه في ما صرح به «واضع الملة»، ومنهجه في الاستدلال على صحة ذلك، ومقاصده في نصرة كلام **الله** ودحض حجج المخالفين. ومن هذه التعاريف، ما أورده الفارابي في كتابه «إحصاء العلوم» بقوله: «وصناعة الكلام ملكة يقتدر بها الإنسان على نصرة الآراء والأفعال المحدودة التي صرح بها واضع الملة، وتزييف كل ما خالفها بالأقاويل»[١].

◗ الإيجي: «علم الكلام» سمي كلاما إما لأنه بإزاء المنطق للفلاسفة، أو لأن أبوابه عنونت أولا بالكلام في كذا، أو لأن مسألة الكلام أشهر أجزائه حتى كثر فيه التناحر والسفك فغلب عليه، أو لأنه يورث القدرة على الكلام في الشرعيات ومع الخصم» .

وأورد الإيجي تعريفا قريبا من تعريف الفارابي، قال فيه: «والكلام علم يقتدر معه على إثبات العقائد الدينية، بإيراد الحجج، ودفع الشبهة، والمراد بالعقائد ما يقصد به نفس الاعتقاد دون العمل، وبالدينية، المنسوبة إلى دين محمد (ص)، فإن الخصم وإن خطأناه لا نخرجه من علماء الكلام»[٢].

وإذا كان هذان التعريفان لا يعيِّنان الطرف المصيب في إثبات العقائد من الطرف صاحب الشبه والأقوال الزائفة، فإن ابن خلدون لم يتردد في ذلك، فعين المصيب في أهل السنة، والمنحرف في من سماهم بالمبتدعة، وكأن الفرق التي وضعت أصول الكلام وجادلت أهل السنة، غير متكلمة. يقول ابن خلدون معرفا علم الكلام: «هو علم يتضمن الحجاج عن العقائد الإيمانية بالأدلة العقلية والرد على المبتدعة المنحرفين في الاعتقادات عن مذاهب السلف وأهل السنة، وسر هذه العقائد الإيمانية هو التوحيد»[٣].

ومن المعلوم أن التوحيد مثل أهم موضوع في الكلام الاعتزالي، حتى سمي أصحابه بأهل العدل والتوحيد، بل حتى سمي علم الكلام نفسه بعلم التوحيد والصفات، مثلما سمي بأصول الدين والفقه الأكبر وعلم النظر والاستدلال[٤] بناء على موضوعه أو منهجه.

وهناك تعريفات أخرى للكلام تحدده بموضوعه لتفصل بينه وبين العلوم الأخرى الناظرة في الإلهيات، منها تعريف الشريف الجرجاني له بقوله: «علم يبحث فيه عن ذات **الله** وصفاته وأحوال الممكنات من المبدأ والمعاد على قانون الإسلام»[٥]. فذكره «قانون الإسلام» فصلٌ لعلم الكلام عن الفلسفة التي تبحث بدورها في ذات **الله** وصفاته من غير تقيد بقانون الإسلام ضرورة. وقد أرجع القاضي الأرموي كل مباحث علم الكلام إلى موضوع البحث في ذات **الله** من حيث صفاته وأفعاله الدنيوية والأخروية وأحكامه فيها[٦]، أي أن موضوع الكلام هو أصول الدين الإسلامي وما تقتضيه نصرتها من رد على المخطئين في فهمها من أصحاب المقالات والطاعنين فيها من أهل النحل والأهواء.

وقد حدد القاضي عبد الجبار في (المغني)، أصول الدين في التوحيد والعدل، لجمعهما بين التكلم في ذات **الله** وأفعاله وأفعال العباد. لكنه في «مختصر الحسنى»، جعلها أربعة، مضيفا للأصليين المذكورين، أصلي النبوات والشرائع، وإن تفرع الأصلان الأخيران من العدل. لكنه في كتابه «شرح الأصول الخمسة» ثبت أصول الدين في الأصول الخمسة التي أخذ بها المعتزلة وهي التوحيد، والعدل، والوعد والوعيد، والمنزلة بين المنزلتين، والأمر بالمعروف والنهي عن المنكر[٧]. والثلاثة الأخيرة منها، يمكن إرجاعه للتوحيد. لأن وصف **الله** بالعادل، يترتب عليه الحديث عن فعله، وعن فعل العبد في تعلقه بفعل **الله** أو انفصاله عنه، بما يقتضيه ذلك من ذكر لصفات **الله** وأحكامه.

وإذا كان موضوع البحث في علم الكلام، هو ذات **الله** وصفاته وأفعاله، فما موقع الكلام ضمنه، ولماذا نخوض في موضوع إيماني اعتقادي؟ إن دافعنا لذلك هو أن هذا العلم يحمل مصطلح «كلام» في تسميته. ثم إنه بعد هذا علم في «الكلام»، ماهيته وماهية المتكلِّم به. أما الأصول المذكورة فمتصلة بالكلام مبنية عليه، لأن «علم الكلام» مادام علما على «قانون الإسلام»، فإن قانون الإسلام هو كلام **الله**، سواء أنظر إليه في ماهيته، من جهة صفاته وأعراضه، أم نظر إليه في محتواه، أم نظر إليه في صيغه من خبر وأمر ونهي، أم في تحققه في النص المتمثل في القرآن. ولذلك سمي هذا العلم بالكلام وعلم الكلام، «إما لأن أظهر مسألة تكلموا فيها وتقاتلوا عليها هي مسألة الكلام، فسمي النوع باسمها، وإما لمقابلتهم الفلاسفة في تسميتهم فنا من فنون علمهم بالمنطق، والمنطق والكلام مترادفان»، كما ذهب إلى ذلك الشهرستاني (ت ٥٤٨هـ)[٨].

ويعلل الإيجي تسمية «علم الكلام» بأسباب مماثلة بقوله: «إنما سمي كلاما إما لأنه بإزاء المنطق للفلاسفة، أو لأن أبوابه عنونت أولا بالكلام في كذا، أو لأن مسألة الكلام أشهر أجزائه حتى كثر فيه التناحر والسفك فغلب عليه، أو لأنه يورث القدرة على الكلام في الشرعيات ومع الخصم»[٩].

لكن القاضي عبد النبي الأحمد نكَري نسب للتفتزاني تعليلا آخر، حجته أن علم الكلام «أول ما يجب من العلوم التي إنما تعلم وتتعلم بالكلام. فأطلق عليه هذا الاسم لذلك، ثم خص به ولم يطلق على غيره تمييزا»[١٠].

والأرجح عندنا أن علة تسميته بالكلام وعلم الكلام، راجعة لاشتهاره بالخوض في موضوع كلام **الله** تحديدا. أما التعليلات الأخرى فليست مقنعة لاشتراكه فيها مع علوم أخرى، تخوض في موضوع الكلام عامة كالمنطق، أو كلام العربية كالنحو، أو كلام **الله** من جهة الاستدلال به على الأحكام الشرعية مجملة، وهو أصول الفقه.

وعلاقة الكلام بالفلسفة كعلاقته بالفقه تشمل موضوعه ونشأته، بل منهجه أيضا. وإذا كان بعض المعاصرين ناقش الموضوع من زاوية أصالة علم الكلام ونشأته الإسلامية[١١]، فإن آخرين أدرجوه ضمن الحقل الفلسفي

عامة، بأن ميزوا في الفلسفة الإسلامية، بين جانبها اليوناني، وجانبها الذي سار على «قانون الإسلام»، وإن أخذ في فهمه وتفسيره لذلك القانون بأصول النظر اليوناني، أو طوره بناء على مجادلاته الثقافية والفكرية عامة[١٢].

وإذا كان علم الكلام قد تأثر في بدايته بالديانات والملل الأخرى كما يتجلى ذلك في آراء الشيعة والخوارج خاصة[١]، فإن تأثره بالفلسفة اليونانية بعد ترجمتها في عهد المأمون بالذات، هو الذي مثل نقلة حقيقية في درجة استخدامه لمناهج الاحتجاج والاستدلال العقلي، وبخاصة عند المعتزلة. وقد أشار عدد من القدماء إلى تأثر المعتزلة بالمنطق والفلسفة، كالشهرستاني الذي قال عنهم في معرض تتبعه لتاريخ علم الكلام: «ثم طالع بعد ذلك شيوخ المعتزلة كتب الفلاسفة، حين فسرت أيام المأمون، فخلطت مناهجها بمناهج الكلام، وأفردتها فنا من فنون العلم، وسمتها باسم الكلام»[١٤]. كما قال عن النظام: «وقد طالع كثيرا من كتب الفلسفة وخلط كلامهم بكلام المعتزلة»[١٥].

ويتضح من رأي الشهرستاني أن المعتزلة هم مؤسسو هذا العلم ومسموه بعلم الكلام. كما يتبين منه أن الفلسفة اليونانية كان لها تأثير كبير فيه. وقد استغل عدد من المتكلمين القدماء والباحثين المعاصرين علاقة علم الكلام بالفلسفة للطعن فيه وفي أهدافه، كما يتبين من رأي محمد محيي الدين عبد الحميد في مقدمة نشره لكتاب «مقالات الإسلاميين» إذ يقول: «كان المعتزلة أول من استعان بالفلسفة اليونانية واستقوا منها في تأييد نزعاتهم. فأقوال كثيرة من أقوال النظام وأبي الهذيل والجاحظ وغيرهم، بعضها نقل بحت من أقوال فلاسفة اليونان، وبعضها يستقي من نبعه ويغترف من معينه بشيء من التحويل والتعديل[١٦].

ما قاله محمد محيي الدين لم يكن من باب الوصف التاريخي، بل من باب الطعن في المعتزلة، فهو يقتدي في ذلك بعامة أهل الحديث والسنة الذين طعنوا في الفلسفة وفي المعتزلة مبررين بذلك دعواهم إلى عدم الاحتكام للعقل في الأمور الاعتقادية.

ودفْعُ أئمة السلف والحديث للكلام راجع إما لخوفهم من أن يكون الاحتكام للعقل مصدرا لإثارة شبه تزلزل العقائد، أو لتعجيزهم قوى البشر عن إدراك الحقائق. فلهذين السببين أرجع ابن الجوزي «نهي الشرع عن الخوض فيما يثير غبار شبهة، ولا يقوى على قطع طريقه إقدام الفهم»، مستندا في ذلك إلى أقوال ابن حنبل والبخاري وابن المبارك وعبد الله الحنظلي والدارمي ومن والاهم[١٧]. وكان لغير هؤلاء من أئمة الحديث والسنة آراء مماثلة نقلها أصحابهم كالمنقول عن الشافعي ومالك[١٨].

غير أن بعض «متعقلتهم» من الذين فطنوا إلى أن الاستدلال العقلي نافع في الانتصار للملة، انتقلوا إلى موقف مغاير يذم ويحرم «كلام» المسمين عندهم بالمبتدعة، ويبيح «الكلام» المناصر لمذهبهم الموافق للكتاب والسنة حسب فهمهم لهما. ومن هؤلاء ابن عساكر الذي استدرك بعد أن ذم «الكلام» بقوله: «فأما الموافق للكتاب والسنة، الموضح لحقائق الأصول عند الفتنة فهو محمود عند العلماء». وهو رأي البَيهقي أيضا[١٩].

وقد ذهب ابن تيمية أيضا، في إطار مراجعته و«تشذيبه» لبعض المواقف المغالية لـ «رافضة» السلف، إلى القول: «والسلف لم يذموا جنس الكلام، فإن كل آدمي يتكلم، ولا ذموا الاستدلال والنظر والجدل بما بينه الله ورسوله، بل ولا ذموا كلاما هو حق. بل ذموا الكلام الباطل، وهو المخالف للكتاب والسنة، وهو المخالف للعقل أيضا»[٢٠]. مع العلم أن إطلاق الحكم في ذم الكلام وتحريمه ثابت عن السلف، كما أن نسبة الباطل لأحمد بن حنبل وأصحابه ثابت أيضا عند مخالفيه ممن رأوا أن قولهم هو المطابق للكتاب والسنة، لا قول أحمد وأصحابه.

فمسائل المتكلمين اختلفوا فيها وتقاتلوا بسببها بالمجادلة والسيوف. وكثيرون منهم حكموا بالكلام وقتلوا بسببه. وفي سير المتكلمين وتراجمهم الواردة في كتب الطبقات والتراجم والفرق والمقالات والملل والنحل، أمثلة عديدة لذلك. يقول الشهرستاني: «والمعتزلة وغيرهم من الجبرية والصفاتية والمختلطة، منهم الفريقان من المعتزلة والصفاتية، متقابلتان تقابل التضاد. وكذلك القدرية والجبرية، والمرجئة والوعيدية، والشيعة والخوارج. وهذا التضاد بين كل فريق وفريق، كان حاصلا في كل زمان. ولكل فرقة مقالة على حيالها، وكتب صنفوها، ودولة عاونتهم، وصولة طاوعتهم»[٢١].

وقضايا الكلام وإن كان مجملها اعتقاديا، فإن مرجعيتها السياسية والاجتماعية والاقتصادية قامت بدور كبير في تأويلهم للقرآن وتفسيره، وفي حديثهم عن ذات الله وصفاته وأفعاله. فقضايا مثل القضاء والقدر والعدل والمنزلة بين المنزلتين والوعد والوعيد وعصمة الأنبياء واللطف الإلهي والكسب والاستطاعة والطاعات والمعاصي، لم تناقش بمعزل عن أفعال العباد وتنازع مصالحهم وتقاتلهم حول مآرب العاجلة. وإن كان أقوى موضوع سياسي خاضوا فيه هو موضوع الإمامة.

قضايا الكلام وإن كان مجملها اعتقاديا، فإن مرجعيتها السياسية والاجتماعية والاقتصادية قامت بدور كبير في تأويلهم للقرآن وتفسيره

كانت هذه الصراعات المذهبية والسياسية عاملا حاسما في موقف القدماء من علم الكلام عامة. بحيث اتخذ الموقف منه طابعا فكريا وثقافيا ودينيا، بين من يرفضه ومن يتبناه. واستغل عدد من النقليين، من فقهاء ومحدثين محنة ابن حنبل، لتكفير أهل الكلام وبخاصة أنصار العقل منهم. واستدل كل طرف على صواب موقفه بالقرآن والسنة مكفرا الطرف الآخر. وكان في مقدمة الرافضين فقهاء أهل السنة وأهل الحديث. أما دعواهم ـ كما ذكرنا ـ فهي أن الكلام بدعة، لأن الخائض فيه خارج عن طريق الصحابة والسلف، وأن الصواب هو التمسك بما صدر عنه السلف، وبالقرآن والسنة والجماعة[٢٢]. ويرد القاضي عبد الجبار هذه الدعوى بأخرى، يقرر فيها أن معرفة **الله** وتوحيده وعدله، ليس طريقها هو التقليد بالخبر. لأن الباطل فيه كالحق، بل طريق أدلة العقل، لأن معرفة **الله** واجبة من جهة العقل، «فإذا كان المتكلم إنما ينبه على هذه الأدلة، ويبطل الشبه الواردة فيها، فكيف يصح الطعن في ذلك؟»[٢٣].

الزندقة صفة أطلقت على مخالفي الجماعة، بصرف النظر عن صحة دينهم. وقد عممت على أهل العقل والمنطق والفلسفة من طرف النقليين الذي تعسفوا أحيانا في الاحتجاج بالنقل

بيد أن نقليي السنة حاربوا العقل. بل عدوا مجرد الكلام في القرآن بدعة يشترك فيها السائل والمجيب[٢٤]. ثم تعدوا ذلك إلى التكفير. وخاصة تكفير القائلين بأن كلام **الله** مخلوق. فكفرهم ابن حنبل ومالك والشافعي وغيرهم، فضلا عن الأشاعرة، وأبطلوا صلواتهم وإمامتهم بحجة أنهم زنادقة مبتدعون فاسقون وأهل أهواء، لا تقبل شهادتهم[٢٥].

ويرتد قول الأشاعرة لرأي شيخهم أبي الحسن الأشعري. فقد قال في كتابه «الإبانة عن أصول الديانة»: «من قال بخلق القرآن فهو كافر»[٢٦]. وقد أورد الدارمي (ت ٢٨٠ هـ) وهو صفاتي نقلي، عدة أقوال لرافضة العقل من أهل السنة وفقهائهم ورواتهم، وأدرجها ضمن باب سماه «باب قتل الزنادقة والجهمية واستثابتهم من كفرهم»، كأقوال حماد بن زيد وابن المبارك ووكيع ويحيى بن يحيى وابن حنبل وأبي توبة وإبراهيم بن سعد ومالك بن أنس وغيرهم ممن ذكرهم في الباب المذكور أو في «باب الاحتجاج في إكفار الجهمية».

ويلاحظ أن الفقهاء والمحدثين المذكورين لما لم يجدوا في القرآن والسنة ما ينطبق على القضايا الكلامية الحادثة التي كفروا أصحابها بسببها، لجأوا لتأويل ظاهري لمعاني النصوص القرآنية والحديث لكي تستجيب لدعواهم. كتأويل مالك لقول الرسول الكريم: «من غير دينه فاضربوا عنقه»، بأن معناه «أن من خرج من الإسلام إلى غيره مثل الزنادقة وأشباهها، فإن أولئك يقتلون ولا يستتابون، لأنه لا تعرف توبتهم، وأنهم قد كانوا يُسِرُّون الكفر ويعلنون الإسلام... وأما من خرج من الإسلام إلى غيره، وأظهر ذلك فإنه يستتاب، فإن تاب وإلا قتل[٢٧]».

ومن المعروف أن الزندقة صفة أطلقت على مخالفي الجماعة، بصرف النظر عن صحة دينهم. وقد عممت على أهل العقل والمنطق والفلسفة من طرف النقليين الذي تعسفوا أحيانا في الاحتجاج بالنقل، حتى شبهوا القائلين بخلق القرآن بمشركي قريش. وهكذا فسروا كلام **الله** بما لا يناسبه فاحتجوا بقول الباري تعالى: «إن هذا إلا اختلاق»[٢٨]، و«إن هذا إلا أساطير الأولين»[٢٩]، و«إن هذا إلا قول بشر»[٣٠]، وتلك أقوال منسوبة لمشركي قريش، لكن النقليين رأوا فيها مثيلا ونظيرا لقول الجهمية: إن القرآن مخلوق[٣١]، مع أن القائلين بخلق القرآن من المتكلمين، لم يكونوا مشركين، وبخاصة المعتزلة منهم. بل كانوا أهل توحيد نصروا الدين بالأدلة العقلية، لكنهم اصطدموا بالمعرفة التقليدية السائدة. وحين قام المعتزلة برد فعلهم التكفيري، فأكفروا غير القائلين بخلق القرآن وشبهوهم بالملحدة والمجسمة والكفرة واليهود والمجوس والنصارى، تضاربت بذلك الأدلة والنصوص، فتأكد أن الاحتكام للعقل في فهم الدين لا محيد عنه[٣٢].

ولعل تضارب رأيي القدرية المجبرة والقدرية المخيرة في تعيين المقصود بالمجوس في قوله الرسول: «القدرية مجوس هذه الأمة»[٣٣]، خير مثال على ذلك. فقد أطلق السنيون والأشاعرة لفظ القدرية على المعتزلة، بل ذهبوا إلى أن الرسول قصدهم بتلك التسمية لأنهم دانوا بديانة المجوس لزعمهم أن **الله** يخلق الخير، والشيطان يخلق الشر، ولزعمهم الانفراد بالقدرة على أفعالهم دون ربهم[٣٤]. أما المعتزلة فكان لهم رأي مخالف. إذ ذهبوا إلى أن «القدرية» صفة أطلقها عليهم خصومهم المجبرة المشبهة، وأن هؤلاء هم المستحقون لصفة القدرية المقصودون في قول الرسول. واستدل القاضي عبد الجبار على كون المجبرة المشبهة هم المقصودون بمجوس الأمة، بأحاديث منسوبة للرسول الكريم، كإجابته عمن سأله عن المقصودين بالقدرية وقوله إنهم «الذين يعصون **الله** تعالى ويقولون: كان بقضاء **الله** وقدره»[٣٥].

وقد زاد هذا التضارب في تفسير وتأويل الأدلة الشرعية، بظاهرة حشو النصوص ونسبتها للرسول، وخاصة في صفوف عدد من النقليين الحفاظ ورواة الحديث الذين كان بعض أهل السنة الأوائل يتكئ عليهم في الاستشهاد[٣٦].

ويتصل هذا الموضوع بمناهج وطرق المتكلمين في

الاستدلال والاستشهاد والمحاجة، بين من يستند إلى الخبر والرواية، وبين من يستدل بالعقل، وبين من يأخذ بالعقل والنقل معا. وهي مناهج وطرق كان لها أثرها الجلي في موقف المتكلمين من قضية الكلام وحدِّه، مثلما كان لها أثرها في باقي قضايا الكلام، سواء منها المتصلة بكلام الله وكلام البشر، أو المتصلة بقسمي الشريعة العملي والاعتقادي.

وقد ذكر الفارابي من طرق المتكلمين خمس طرق سماها بالوجوه والآراء التي تنصر بها الملل، وهي:

١ ـ النقليون الذين يعطلون العقل والتأمل والنظر، ويرون نصرة الملة بالتصديق المطلق والتسليم التام، بحجة أن الملة لا يجوز فيها الكذب، بشهادة المعجزات والنصوص وأقوال الصادقين، لأنها وحي إلهي، وهي أرفع رتبة من العقول الإنسية.

٢ ـ المؤولون الذين يتتبعون المحسوسات والمشهورات والمعقولات للاستدلال عليها بما صرح به واضع الملة، ويؤولونه لرفع التناقض بين الطرفين.

٣ ـ المقارنون المشنعون، الذين يقبحون ويشنعون ملة من قبح وشنع ملتهم.

٤ ـ المرهبون المفتقرون إلى الحجاج العقلي الذين يسكتون خصمهم بالتخويف والتخجيل.

٥ ـ المغالطون السوفسطائيون الذين يرون أن خصمهم عدو، يجوز في صده اللجوء للكذب والمغالطة[٣٧].

غير أن أهم طريقين عرفا في علم الكلام، هما طريقا النقل والعقل. فالنقليون احتجوا على إثبات آرائهم ودفع آراء خصومهم بالإكثار من رواية النصوص، نصوص القرآن والسنة والسلف المناصر لهم، مع تعليقات بسيطة لربط المواضيع ببعضها[٣٨]. وأما العقليون وفي مقدمتهم المعتزلة فكانوا يتندرون بطريقة النقليين، ويعتبرون أصحابها جاهلين مفحمين عاجزين عن الإقناع وتحكيم العقل. وقد شبههم القاضي عبد الجبار بالعامة، وأنهم «إذا انقطعت بهم الحجة، لجأوا إلى أنا قد نهينا عن الجدال وأن المناظرة في الدين محرمة»، أما سبيل المعتزلة في رأيه فهو «حملهم على صحة الحجاج من جهة العقول»[٣٩]. كما يخطئهم القاضي عبد الجبار في قولهم إن الكلام بدعة بقوله: «أما قولهم إن الكلام بدعة، فخطأ منهم ولا يحتج عليها بقول الجاهل المخطئ، وطالما قيل: من جهل الشيء عاداه. وأكثر من يعيب ذلك، أصحاب حمل وتقليد، ومن تبع الألف والعادة، أو يطلب أن يكون متبوعا لرئاسة. وكل هؤلاء لا يعتد بطريقتهم»[٤٠].

كما روى المعتزلة أخبارا عن وقائع استدلوا بها على الانتصار للعقل في نصرة العقيدة[٤١]. وقد لخص الشهرستاني الفروق بين أهل السنة والمعتزلة من حيث تقديم السمع والنقل، أو العقل، في الواجبات والمعارف بقوله : «أما السمع والعقل، فقال أهل السنة، الواجبات كلها بالسمع، والمعارف كلها بالعقل. فالعقل لا يحسن ولا يقبح ولا يقتضي ولا يوجب، والسمع لا يعرف، أي لا يوجب المعرفة، بل يوجب. وقال أهل العدل، المعارف كلها معقولة بالعقل، واجبة بنظر العقل، وشكر المنعم واجب قبل ورود السمع، والحسن والقبح صفتان ذاتيتان للحسن والقبيح»[٤٢].

وهذا التمسك بالعقل وتقديمه على السمع، جعل المعتزلة بمثابة نخبة أهل النظر في الفكر الإسلامي. بخلاف السمعيين الذين سهلت بساطة خطابهم التفاف العامة حول آرائهم، مما جعل مفهوم «الجماعة» يأخذ صفة الأغلبية في خطاب أهل السنة الذين برروا به صواب دعواهم بحجة أن المعتزلة قلة لا تمثل السواد الأعظم، أي الجماعة المسلمة. لكن المعتزلة كان لهم في هذه المسألة أيضا رأي مخالف، وخاصة في تصورهم لصفة الجماعة ودور الأغلبية والأقلية في نصرة الدين. يقول القاضي عبد الجبار: «وأما الجماعة، فالمراد به ما اجتمعت عليه الأمة، وثبت ذلك من إجماعها. فأما ما لم يثبت مما لم يجز التمسك به، فهو بمنزلة أخبار الآحاد. وإذا صح ما ذكرناه من الجملة، فالمتمسك بالسنة والجماعة، هم أصحابنا والحمد لله، دون هؤلاء المشنعين، الذين عند التحقيق، لا يميزون ما يقولون. وقد روي في كتاب «المصابيح»، عن ابن مسعود أنه قال: الجماعة ما وافق طاعة الله وإن كان رجلا واحدا»[٤٣].

مفهوم «الجماعة» يأخذ صفة الأغلبية في خطاب أهل السنة الذين برروا به صواب دعواهم بحجة أن المعتزلة قلة لا تمثل السواد الأعظم

لقد رفض القاضي عبد الجبار وصف المعتزلة بالقلة، فعد الجماعة هي المعتزلة ومن نفى الصفات، وأنهم المقصودون بقول الرسول: «عليكم بالسواد الأعظم»، لا معارضوهم[٤٤]. بل ذهب إلى أن «هذا المذهب هو الذي أنزل الله تعالى به الكتاب وأرسل به الرسل»[٤٥]. ووضع في كتابه «فضل الاعتزال» قسما خاصا بطبقات المعتزلة لإظهار كثرتهم وانتشارهم في البلاد وكثرة العلماء في صفوفهم. لكنه دافع أيضا عن مفهوم الأقلية العالمة مقابل الأغلبية التي قد تكون مصيبة وقد تكون ضالة منهمكة في طريق الجهالة[٤٦].

وسواء أكان الصواب مع المعتزلة أم مع من سموا من طرفهم بالنابتة والمشبهة، فإن الصورة الحقيقية للإسلام في التراث الإسلامي لا تكتمل إلا بتعدده. ذلك أن ادعاء

الفهم والحقيقة المطلقين عند كل طرف، كان فيه إقصاء للآخر. وقد انتبه قاضي القضاة لهذا التعدد وإن استغله لادعاء الصواب والشرعية الدينية بقوله: «إن المرء إذا نظر إلى السواد الأعظم، الذي هو الخلق الكثير، رأى فيهم الخوارج والمرجئة، ورأى فيهم الشيعة، وأصحاب الحديث الذين يدخل في مثلهم النابتة، ويرى فيهم المعتزلة. فكيف يصح، ومذاهبهم متضادة، أن يتبعهم؟» [٤٧].

ويتجلى ذلك التعدد في كثرة الفرق الإسلامية المذكورة في كتب الفرق والطبقات، حيث يتجاوز عددها سبعين فرقة، وإن كان جلها متفرع من عدد محدد هو الممثل للتيارات الأساسية في علم الكلام. وفي مقدمتها ما ذكره منها قاضي القضاة في نصه السالف، حيث سمى منها خمسا هي: الخوارج والمرجئة والشيعة والنابتة والمعتزلة[٤٨]. كما أجمل ذكرهم أبو الحسن الأشعري في إحدى عشرة فرقة هي : الشيعة، والخوارج، والمرجئة، والمعتزلة، والجهمية، والضرارية، والحسينية، والبكرية، والعامة، وأصحاب الحديث، والكلابية[٤٩].

أما الشهرستاني، فحصر عدد الفرق في أربع هي: القدرية والصفاتية بمن فيها أهل السنة والأشاعرة، والخوارج والشيعة. ثم تنقسم كل واحدة إلى فرق فرعية. وقد أرجع الشهرستاني أسباب اختلاف هذه الفرق إلى الأسباب التالية:

* الصفات والتوحيد
* القدر والعدل
* الوعد والوعيد والأسماء والأحكام
* السمع والعقل والرسالة والأمانة[٥٠].

سواء أكان الصواب مع المعتزلة أم مع من سموا من طرفهم بالنابتة والمشبهة، فإن الصورة الحقيقية للإسلام في التراث الإسلامي لا تكتمل إلا بتعدده

٢- الكلام ومسألة الصفات والأفعال

حين ننظر في الأصول التي ذكرها الشهرستاني، نلفيها ترجع لأصل أكبر، هو ذات الله وصفاته وأفعاله، فبتعلق بهذا الأصل تجادلت الفرق حول موضوع الكلام، فخضعت مفاهيمهم له. فالذين أثبتوا لله صفات قديمة كالعلم والقدرة والحياة والإرادة والسمع والبصر والكلام والجلال والإكرام والجود والإنعام والعزة والعظمة دون تفريق بين صفات الذات وصفات الفعل مع إثبات صفات جبرية كاليدين والرجلين دون تأويل، سموا صفاتية. والذين نفوا قيام تلك الصفات في الذات سموا معطلة[٥١]. ثم اختلفوا في كيفية إثبات أو نفي تلك الصفات على طوائف وآراء، واجتمعوا في أخرى. فأكثر المعتزلة والخوارج والمرجئة وبعض الشيعة من الزيدية، يتفقون مثلا في نفي أن تكون الصفات غير الذات. فذهبوا إلى أن الله عالم قادر حي، لا بعلم وقدرة وحياة بل بنفسه[٥٢]. لكنهم اختلفوا في معنى كون الله قادرا وعالما ومريدا، وفي رؤية الله وكيفيتها، وغير ذلك مما أجملته كتب الطبقات والمقالات. وليس هدفنا أن نتتبع هذه الاختلافات لأنها متشعبة ليس بين الفرق الكبرى فحسب، بل بين فروعها وفروع فروعها أيضا.

حسبنا أن نذكر ما يهمنا من ذلك مجملا، كما أورده ابن تيمية لإشارته إلى المواقف الرئيسية في هذه الباب، مع تضمينه ذكر خاصيتين تتصلان بمسألة الكلام، هما مسألة القيام بالمتكلم، ومسألة المشيئة والقدرة. يقول ابن تيمية عن الصفات الاختيارية التي يندرج ضمنها الكلام عند الصفاتية: «وهي الأمور التي يتصف بها الرب ـ عز وجل ـ فتقوم بذاته بمشيئته وقدرته مثل كلامه وسمعه وبصره ومحبته ورضاه ورحمته وغضبه وسخطه، ومثل خلقه وإحسانه وعدله، ومثل استوائه ومجيئه وإتيانه ونزوله ونحو ذلك من الصفات التي نطق بها الكتاب العزيز والسنة. فالجهمية ومن وافقهم من المعتزلة وغيرهم يقولون: لا يقوم بذاته شيء من هذه الصفات ولا غيرها. والكلابية ومن وافقهم من السالمية وغيرهم يقولون: «تقوم صفات بغير مشيئته وقدرته»، فأما ما يكون بمشيئته وقدرته فلا يكون إلا مخلوقا منفصلا عنه»[٥٣].

وتترتب على هذه الأقوال ثلاثة مواقف هي:

* قيام الكلام بذات الله بمشيئته وقدرته.
* قيام الكلام بذاته بدون مشيئته وقدرته.
* قيامه بغيره بمشيئته وقدرته.

وترتبط هذه المواقف بمسائل اعتراضية كثيرة، كمسائل حلول الحوادث بالذات، والتشبيه والتجسيم والتعطيل والتكلم في الأزل والتكلم مرتين... وفيما ذهب المعتزلة إلى أن الكلام فعل لا صفة، تمسك الصفاتية بكونه صفة، أخذا بظاهر الكتاب والسنة. وقالوا إن « الذات نفسها الموجودة، لا يتصور أن تتحقق بلا صفة»[٥٤]. وسموا نفاةَ الصفات معطلةً لما اعتقدوا أن «حقيقة قولهم تعطيل ذات الله تعالى»[٥٥]. غير أنهم تباينوا في درجة إثبات تلك الصفات بين التجسيم والتشبيه والإثبات مع نفي المماثلة. والرأي الأخير قال به ابن تيمية نافيا أن يكون السلف قال بالتشبيه والتجسيم. والصحيح في رأيه أن «مذهب السلف والأئمة إثبات الصفات، ونفي مماثلتها لصفة المخلوقات»[٥٦]. ومن أمثلة ذلك حديث ابن تيمية عن يديه تعالى. فقد أحال أن تكون يداه من الجوارح ومن جنس أيدي المخلوقين. لكنه أقر في الوقت نفسه أن له يدين حقيقة، وأن يديه تناسبان

ذاته وتستحقان من صفات الكمال ما تسحق الذات[٥٧].
وبذلك أجرى ابن تيمية كعامة النقليين الصفة على ظاهرها وإن نفى عنها الكيفية والتشبيه. ويعترض عليه بأن يقال إن اليد إما أن تكون ذات أصابع وأظافر ولحم ودم فتكون جارحة، والقول بهذا تشبيه وتجسيم، أو تكون بخلاف ذلك غير ذات أصابع وأظافر ولحم ودم. فيكون إطلاق اليد عليها في هذه الحالة مجازا، وأن لها دلالة تؤول بها تبعا للسياق الذي ذكرت فيه. وابن تيمية رفض أن يصرف لفظ اليد للمجاز. أما مسألة الكلام فأكثر تعقيدا لأنها لا تحل بالمجاز بل بتفسير الكيفية مع عدم المماثلة. وارتباطها بالصفات والأفعال نجمله في أمرين:
الأول، أن الذين قالوا بوجود صفات قديمة أثبتوا الله كلاما قديما فانعكس ذلك على مفهومهم للكلام والتكلم، وتداخل قولهم بالصفات القديمة بقولهم في الأفعال.
الثاني، أن الذين نفوا استقلال الصفات عن الذات واستدلوا على الله بأفعاله، وَحَدُّوا من تبعية أفعال العباد لأفعال الله، وفي مقدمتهم المعتزلة، فقد عرفوا الكلام وأقاموا مفهومهم له بناء على تقديمهم للأفعال على الصفات.
فمرجع الطرفين هو موضوع ذات الله أو صفاته وأفعاله إذن. لذلك تداخل مفهوم الكلام بالقضايا الكلامية الأخرى، من اعتقادية وعملية، إلهية وبشرية، صفاتية وفعلية.
لقد ورد موضوع الكلام أحيانا، في معرض حديثهم عن تلك القضايا، ووردت تلك القضايا أحيانا أخرى، في معرض تناولهم لموضوع الكلام والتكلم، مع تداخل بين الأخير وبين موضوع القرآن، أقديم هو أم مخلوق؟ ونستدل على ذلك بعدد من مصادرهم الكلامية التي نسعى بواسطتها للوقوف على بعض الخيوط الناظمة أو الرابطة لمبحث الكلام بمجموع المباحث الكلامية، الاعتقادية والعملية، وإن كان هذا العمل ليس هينا، لأن المتكلمين بحكم مركزية مبحث الكلام في علمهم، كانوا دائمي الإشارة إليه في مباحثهم الأخرى، وإن أفردوا له فصولا ومباحث خاصة. لكن هذه الفصول والمباحث كانت تأتي تارة مستقلة عن غيرها، وتندرج تارة أخرى ضمن ما هو أوسع منها، أو ترد مندمجة كما ذكرنا بموضوع خلق القرآن. إذ تساءل المتكلمون عن القرآن بوصفه كلام الله، هل كلام الله قديم أم محدث؟
ولأن الخلفية الكلامية توزعت عند المتكلمين بين قضية الصفات وقضية الأفعال، فإن الفرق الإسلامية تجادلت في موضوع الكلام، بحسب كونها صفاتية أو مشبهة أو مجسمة، وبين كونها موحدة أو «معطلة». فعرض الصفاتية والمشبهة والمجسمة للكلام بربطه بالصفات القائمة بالذات، وعرض مخالفوهم لهذا الموضوع بربطه بقضيتي التوحيد والأفعال وما اتصل بهما كقضيتي الإرادة والعدل. كما أن الصفاتية الذين خالفوا المعتزلة في كون الفعل فعلا لفاعله، استدلوا بمقولتهم هذه لتكريس الصفة الكلامية للذات الإلهية. أما المعتزلة فبربطهم الكلام بقضية التوحيد، نفوا اتصاف الله به. لأن إثبات صفة الكلام لله، تمثل عند المعتزلة إثباتا لقديمين: ذات الله وصفاته. فكان لا بد لهم من أن يؤولوا وصف الله لذاته بأنه متكلم. فاختلفوا في كيفية استحقاق الله لصفاته وفي عدد الصفات المستحقة[٥٨].
ومرد الخلاف بين المعتزلة وأهل السنة في موضوع الصفات إلى إثبات أهل السنة لكل الصفات المذكورة في كلام الله عن ذاته، بما فيها الصفات التي يتصف بها البشر كالكلام والسمع والبصر. أما المعتزلة فحصروها في ما يَبِينُ به الله عن سائر الموجودات، وهي كونه قادرا عالما حيا موجودا. وأرجع القاضي عبد الجبار الصفات الثلاث الأخيرة لصفة القدرة[٥٩].
ثم إن أهل السنة أثبتوا تلك الصفات في غير ذات الله. فقالوا: عالم بعلم وقادر بقدرة. أما المعتزلة فأثبتوها بذاته، فقالوا: موجود قديم مقابل الموجود المحدث، وقالوا: عالم بذاته، قادر لذاته، وأولوا الصفات الأخرى كتأويلهم السمع والبصر، بمعنى العلم أو الإدراك.
وقد ربط القاضي عبد الجبار بين الكلام وقضية التوحيد بقوله إن المعتزلة واجهوا الصفاتية ونعتوهم بأنهم «خارجون عن التوحيد بإثبات علم وقدرة لم تزل (أي أزلية)، ولإثبات كلام لم يزل... وأنهم في تجويزهم ذلك، بمنزلة من قال إن له ثانيا في خروجهم من التوحيد. فهذا هو الأصل الذي اتفقت عليه المعتزلة)[٦٠].
أما ربط المعتزلة للكلام بقضايا الأفعال، فنستدل عليه أيضا بما قام به قاضي القضاة، إذ قرن في كتابه «المجموع في المحيط بالتكليف» بين الإرادة والكلام. ففتح الباب الذي خصصه لـ«حقيقة الكلام» بقوله: «اعلم أن وجه اتصال هذا الباب بباب الإرادة، أن الكلام عندنا من جملة أفعاله كالإرادة. فلا يصح كونه مريدا لنفسه ولا بإرادة قديمة. بل يتبع كونه مريدا كونه فاعلا»[٦١].
وأما علة اتصاله في كلامهم بموضوع العدل، فلأن الكلام فعل، ولأن أفعال الله وما يجوز عليه وما لا يجوز، هو ما خاض فيه المعتزلة في باب العدل. حتى إن القاضي عبد الجبار في كتابه «شرح الأصول الخمسة»، أدرج الحديث

عن «حقيقة الكلام» في باب العدل إلى جانب قضايا ومواضيع أخرى مثل، خلق الأفعال، وأقسامها، وحقيقة الظلم، والاستطاعة، والآلام، والتكليف، والمعجزات، والقبح والحسن. وفي «فضل الاعتزال» أدرج الكلام والإرادة ضمن باب «في ما اتفقوا عليه من القول بالعدل». ومن ذلك قوله: «فأما من يقول في ما هو فعله، من الكلام والإرادة إنه ليس بفعل، ففي ذلك خروج من العدل، لأنه لا بد من أن يثبت الكلام على وجه يصح منه تعالى، وكذلك الإرادة. ويدخل فيه الكلام في المخلوق أيضا. هذا إذا قالوا بقدم الكلام المعقول والإرادة المعقولة، فأما إذا قالوا بقدم ما ليس هذا صفته، فهو دخول في الجهالات»[٦٢].

وقد اضطر الصفاتية تحت تأثير المجادلات الاعتزالية، لإدراج الكلام في باب الأفعال للرد عليهم، وإن ظل الغالب عليهم ربطه بالصفات[٦٣]، كما يتبين من كتاب الغزالي «الاقتصاد في الاعتقاد». فقد ذهب إلى أن الصفات كلها قائمة بذات الباري وأنها قديمة وأن الاسامي المشتقة له من صفاته، صادقة عليه لم تزل. وفي إطار هذا التصور تناول موضوع الكلام، فأدخله في «القطب» الثاني من كتابه فاتحا إياه بالقول: «إذ ندعي أنه سبحانه قادر عالم حي مريد سميع بصير متكلم، فهذه سبع صفات»[٦٤].

وعرض أبو سعيد النيسابوري لمبحث الكلام بعد عرضه لمبحث علم الله، لما بين العلم والكلام من مسائل مشتركة دار حولها الجدال، كالقدم والصفة الزائدة على الذات والحدوث والتجدد ومشاركة الحوادث والقيام في محل، فبدأ حديثَه عنه بإثبات صفة الكلام القديم لله بقوله: «عند أهل الحق، أن الباري متكلم بكلام قديم أزلي غير مفتتح الوجود»[٦٥]، لينتهي إلى مجادلة المعتزلة في ما أنكروه من صفة القيام في محل والقول بقديمين، فقال: «لا يجوز أن يقال، العلم غير القدرة وغير الكلام، ولا أن العلم هو الكلام، أو القدرة هي العلم، أو العلم هو الذات، أو الكلام هو الذات. ولكن يقال، الذات موجود والصفات موجودات مع الذات قائمات بالذات. لأنا نصف الصفات الأزلية بالبقاء»[٦٦].

وقد اضطر الأشاعرة تحت تأثير المعتزلة إلى تعديل مفهومهم لصفة القيام المحلي التي قال بها أهل السنة، وبخاصة المحَدثين منهم. فحولوا القول في الصفات، ومنها القول في صفة العلم، من القول إن علمه قائم بذاته، إلى القول بأنه موجود بذاته، وهو رأى الماتريدية أيضا[٦٧]. كما أن عددا من السنيين الذين «تعقلوا» أي انتقلوا للأخذ بمعيار العقل لا النص وحده، استعاروا من المعتزلة بعض مقولاتهم وأدمجوها في خطابهم الصفاتي، كأبي منصور الماتريدي، الذي كان يقول كالمعتزلة، بأن الله عالم بذاته، حي بذاته، قادر بذاته، دون أن ينفي مثلهم قيام الصفات بالذات[٦٨]. وتأثير الماتريدي جلي في تلميذه أبي المعين النسفي الذي قدم كغيره من معظم الصفاتية قضية القدم والحدوث في الكلام على باقي قضاياه. كما أن النسفي أثبت الكلام صفة قائمة بالذات، قديمة. يقول على لسان «أهل الحق»: «إن كلام الله تعالى صفة له أزلية ليست من جنس الحروف والأصوات وهي صفة قائمة بذاته منافية للسكوت والآفة من الطفولية والخرس»[٦٩].

وأن يكون الكلام من جنس الحروف والأصوات، أو أن يقوم بالذات، أو أن ينافي السكوت والآفة والخرس... قضايا اختلف فيها المتكلمون، ما بين صفاتية المعاني، ونقصد بهم الأشاعرة، وصفاتية التشبيه، ويدخل فيهم عدد من أهل الحديث وعامة أهل السنة، وصفاتية المغايرة، ونقصد بهم المعتزلة، لأنهم وإن قالوا بالصفات، فلم يحتفظوا منها سوى بما استحقه الله دون سائر الموجودات، من غير انفصال لتلك الصفات عن ذاته أو قيامها فيها.

والجويني من الأشاعرة الذين ربطوا بين الكلام وبين الصفات، إذ ذهب إلى أن الكلام في تفاصيل (الكلام) فرع ثبوت كون الباري تعالى متكلما. وحمل نفاة الصفات «نحلة» نفي الكلام: «مذهب أهل الحق، أن الباري سبحانه وتعالى متكلم بكلام أزلي، لا مفتتح لوجوده، وأطبق المنتمون إلى الإسلام على إثبات الكلام. ولم يصر إلى نفيه، ولم ينتحل أحد في كونه متكلما نحلة نفاة الصفات في كونه عالما قادرا حيا»[٧٠].

والخلاف بين الصفاتية وعامة المعتزلة ليس في كون الله متكلما أم غير متكلم. فقد ذهبت المعتزلة باستثناء بعض أئمتهم كعباد بن سليمان والإسكافي، إلى أن الله متكلم[٧١]. واعترض عباد والإسكافي، بكون إثبات التكلم لله، إثبات لتفعله.

أما أوجه الخلاف الكبرى بين عامة المعتزلة وبين غيرهم، ففي مقدمات استحقاق الله لصفة أو فعل الكلام، وفي النتائج المترتبة عليها، أي في تعريف الكلام والمتكلم ومحل الكلام، والمفاهيم والتصورات المؤطرة لذلك. فهذه القضايا الخلافية بالتحديد هي التي ولدت ما سمي بـ«مسألة الكلام» في علم الكلام.

ومن بين الآراء المفسرة لـ «مسألة الكلام» رأيان :

رأي ذكره الشريف الجرجاني في شرحه لكتاب «المواقف»، إذ تعني «مسألة الكلام» عنده قضية قدم القرآن وحدوثه لأنها أشهر أجزائه وسبب تدوينه

ومصدر تناحر وتقاتل المتكلمين[٧٢].

أما الرأي الثاني وهو لابن النجار، فإنه وإن بين مكانة القول في التنزيل في علم الكلام. فإنه ربط المسألة المذكورة بـ«تبيين موضوع لفظ الكلام، وما يتناوله لفظ الكلام حقيقة أو مجازا». فهذه المسألة في رأي ابن النجار، هي ما يسمى «مسألة الكلام» لأنها «أعظم مسائل أصول الدين، وهي مسألة طويلة الذيل، حتى قيل، إنه لم يسم علم الكلام إلا لأجلها ولذلك اختلف فيها أئمة الإسلام المعتبرين المقتدى بهم، اختلافا كثيرا متباينا»[٧٣].

والرأيان متكاملان، لأن بينهما دور. إذ يوجب القول في القرآن، القول في حقيقة الكلام، كما أن القول في حقيقة الكلام يوجب القول في القرآن من جهة القدم والحدوث. ثم إن هذين الموضوعين تتصل بهما موضوعات ومسائل أخرى كالنظر في ماهية الكلام وحقيقته وتعريفه. وهذا يقتضي دراسة مفصلة حتى نتبين الأصول والمقدمات التي بنى عليها المتكلمون مقالاتهم وأقوالهم في الكلام عامة وكلام الله خاصة.

الهوامش

١ ـ إحصاء العلوم ص٤١ .

٢ ـ الإيجي: المواقف. تحقيق عبدالرحمن عميرة . دار الجيل . بيروت. لبنان ط ١/١٩٩٧، ٣١/١ . وأورد له التهانوي التعريف التالي: «علم بأمور يقتدر معه، أي يحصل مع ذلك العلم حصولا دائما عاديا قدرة تامة على إثبات العقائد الدينية على الغير وإلزامه إياه بإيراد الحجج ودفع الشبه عنها»: كشاف اصطلاحات الفنون، ٣١/١. وننظر أيضا: دستور العلماء للأحمد نكري. مادة (كلام).

٣ ـ ابن خلدون: المقدمة، تحقيق علي عبد الواحد وافي. دار النهضة المصرية. القاهرة مصر. ط ١٩٨١/٣ ١٠٦٩/٣ .

٤ ـ كشاف اصطلاحات الفنون ٣٠/١.

٥ ـ التعريفات. مادة (كلام). وينظر التوقيف على مهمات التعاريف. مادة (كلام).

٦ ـ كشاف اصطلاحات الفنون ١/ (٣١ ـ ٣٢) ودستور العلماء مادة (كلام).

٧ ـ القاضي عبد الجبار: شرح الأصول الخمسة. تحقيق عبد الكريم عثمان. مكتبة وهبة. القاهرة. مصر ط ١٩٩٦/٣ ص (١٢٢-١٢٣).

٨ ـ الشهرستاني: الملل والنحل. تصحيح وتعليق أحمد فهمي محمد. دار الكتب العلمية. بيروت. لبنان. (د.ت) ٢٣/١.

٩ ـ المواقف٤٥/١ وينظر شرح الشريف الجرجاني لذلك بالمصدر نفسه ٤٦/١، وكشاف اصطلاح الفنون ٣٣/١.

١٠ ـ دستور العلماء مادة (كلام).

١١ ـ نحيل في هذا الباب إلى رأي علي سامي النشار في كتابه « نشأة الفكر الفلسفي في الإسلام « ط ٧/ دار المعارف . مصر ١٩٧٧.

١٢ ـ علي الشابي: مباحث في علم الكلام والفلسفة، ط ١/ دار بوسلامة تونس. منشورات الكلية الزيتونية للشريعة وأصول الدين. تونس. (د.ت) ص ٩.

١٣ ـ المرجع السابق ص (٥٠، ١٥٣).

١٤الملل والنحل ٢٣/١.

١٥ ـ المصدر السابق ٤٧/١.

١٦ ـ مقدمة تحقيق «مقالات الإسلاميين» لأبي الحسن الأشعري . للمحقق محيي الدين عبد الحميد. دار الحداثة، ط ١٩٨٥/ ص ٢٣.

١٧ ـ ابن النجار (ت ٩٧٢ هـ): شرح الكوكب المنير. تحقيق محمد الزحيلي ونزيه حماد. مكتبة العبيكان. الرياض. المملكة العربية السعودية. ١٩٩٣ ٨٥/٢.

١٨ ـ المصدر السابق ٥٠/٢ ويرجع أيضا لكتاب «درء تعارض العقل والنقل» لابن تيمية. ضبط وتصحيح عبد اللطيف عبد الرحمن. دار الكتب العلمية. بيروت. لبنان ط ١٩٩٧/١ ٤/(٣-٥)، وينظر أيضا: «شرح العقيدة الطحاوية» ص (٢٠٤ ـ ٢٠٧). وذهب صاحب هذا الشرح إلى القول: «إنما سمي هؤلاء: أهل الكلام، لأنهم لم يفيدوا علما لم يكن معروفا، وإنما أتوا بزيادة كلام قد لا يفيد. وهو ما يضربونه من القياس لإيضاح ما علم بالحس، وإن كان هذا القياس وأمثاله ينتفع به في موضع اخر، ومع من ينكر الحس. وكل من قال برأيه وذوقه وسياسته مع وجود النص، أو عارض النص بالمعقول، فقد ضاهى إبليس، حيث لم يسلم لأمر ربه». شرح العقيدة الطحاوية لابن أبي العز الحنفي. المكتب الإسلامي. بيروت. لبنان ط ١٩٨٨/٩ ص ٢٠٧. ومما نقله موفق الدين ابن قدامة المقدسي في هذا الباب: «قال الإمام أحمد: لا يفلح صاحب كلام أبدا، ولا يُرى أحد نظر في الكلام إلا في قلبه دغل. وقال الإمام الشافعي: ما ارتدى أحد بالكلام فأفلح. وقال حكمي في أهل الكلام أن يضربوا بالجريد ويُطافَ بهم في العشائر والقبائل ويقال هذا جزاء من ترك الكتاب والسنة وأخذ في الكلام. وقال أبو يوسف: من طلب العلم في الكلام تزندق. وقال أبو عمر بن عبد البر: أجمع أهل الفقه والآثار من جميع أهل الأمصار أن أهل الكلام أهل بدع وزيغ ولا يُعَدُّون عند الجميع في طبقات العلماء، وإنما العلماء أهل الأثر والمتفقه فيه. وقال أحمد بن إسحاق المالكي: أهل الأهواء والبدع عند أصحابنا هم أهل الكلام، فكل متكلم من أهل الأهواء والبدع، أشعريا كان أم غير أشعري، لا تُقبل له شهادة ويهجر ويؤدب على بدعته، فإن تمادى عليها استتيب منها»: تحريم النظر في كتب الكلام لموفق الدين ابن قدامة المقدسي (ت ٦٢٠ هـ). تحقيق عبد الرحمن بن محمد سعيد دمشقية. دار عالم الكتب. الرياض. المملكة العربية السعودية ط١٩٩٠/١ ص(٤١-٤٢). أما رأي الموفق الحنبلي نفسه، فلم يشذ عن آراء من ذكرهم. (ص ٤١) من المصدر المذكور. وينظر أحاديث وأقوال أخرى في الموضوع: ذم الكلام. لعبد الله بن محمد بن علي الأنصاري الهروي. تحقيق سميح دغيم. دار الفكر اللبناني. ط ١٩٩٤/١. بيروت. لبنان. وخاصة: «باب لعن المتحدثين والمتكلمين والمخالفين»، و«باب في كراهية أخذ العلم عن المتكلمين وأهل البدع « و«باب ذكر إنكار أئمة الإسلام، ما أخذه المتكلمون في الدين من الاغاليط». ص(١٧٨، ٢٩١، ٢٨٤).

١٩ ـ درء التعارض ٧/٤.

٢٠ ـ ابن تيمية: مجموع فتاوى ابن تيمية، جمع وترتيب عبد الرحمن بن قاسم، مكتبة المعارف، الرباط المغرب (د.ت) ١٤٧/١٣.

٢١ ـ الملل والنحل، ٣٨/١. ويقول القاسم بن محمد بن علي الزيدي العلوي المعتزلي (ت ١٠٢٩ هـ) عن قضايا الكلام: «وكثر في ذلك الخلاف والشقاق، وقل فيه الائتلاف والاتفاق». ينظر كتابه «الأساس لعقائد الأكياس». تحقيق ألبير نصري نادر. دار الطليعة. بيروت. لبنان. ط ١٩٨٠/١ ص ٤٦.

٢٢ ـ فضل الاعتزال ص ١٨١.

٢٣ ـ المصدر السابق ١٨٣، ويراجع فيه أيضا: ص (١٨٤-١٨٥).

٢٤ ـ أبو بكر البيهقي: الأسماء والصفات. دار الكتب العلمية. بيروت. لبنان ط ١٩٨٤/١ ص ٣٢٧.

٢٥ ـ الأسماء والصفات ص (٣٢٨ ـ ٣٢٩) ودستور العلماء، مادة (كلام). وتحريم النظر في كتب الكلام ص ٤١ ومسألة خلق القرآن وموقف علماء القيروان منها. لفهد بن عبد الرحمن بن سليمان الرومي. مكتبة التوبة. الرياض. المملكة العربية السعودية. ط ١٩٩٧/٢ ص(٤٠-٤١).

٢٦ ـ أبو الحسن الأشعري: الإبانة عن أصول الديانة. دار الكتاب العربي. بيروت. لبنان . ط ١٩٩٠/٢ ص(٢٠،٥٦) وينظر أيضا: علي الشابي : مباحث في علم الكلام والفلسفة. ص (١٥-١٦).

٢٧ ـ عثمان بن سعيد الدارمي الشافعي: الرد على الجهمية. منشورات

المكتب الإسلامي بدمشق. ط ١٩٦١/٢ ص(١١٤-١١٥).
٢٨ ـ سورة ص /٦.
٢٩ ـ الأنعام /٢٦.
٣٠ ـ المدثر /٢٥.
٣١ ـ الرد على الجهمية ص (١٠٦، ١١٦).
٣٢ ـ شرح الأصول الخمسة . ص (٧٧٦ ـ ٧٧٨) وفضل الاعتزال ص ١٥٢ و «خلق القرآن» للجاحظ، ضمن مجموع رسائله ٢٩٦/٣.
٣٣ ـ الملل والنحل ٣٨/١.
٣٤ ـ وهذا رأي الأشعري كذلك: الإبانة ص (١٤-١٥).
٣٥ ـ شرح الأصول الخمسة ص ٧٧٥، وينظر في الكتاب نفسه ص (٧٧٢ – ٧٧٩) وفضل الاعتزال ص (١٦٧ – ١٧٠).
٣٦ ـ نشأة الفكر الفلسفي في الإسلام لعلي سامي النشار ص (٢٨٥، ٢٨٧).
٣٧ ـ إحصاء العلوم ص (٤١-٤٣) والاصطلاح على هذه الفئات من وضعنا.
٣٨ ـ ينظر أمثلة لذلك في: الرد على الجهمية للدارمي، والأسماء والصفات للبيهقي. أما الشعار النقلي السمعي لمذهب أهل السلف، فدعوتهم لـ«الإقرار والتسليم، وترك التعرض للتأويل والتمثيل»، والسكوت عن التفسير، وتمرير الآيات والأحاديث على ظاهر ما جاءت به. ولهم في مأثورهم أقوال كثيرة على ذلك: ينظر: تحريم النظر ص(٣٦-٣٩) ومما ذكره الموفق الحنبلي في كتابه تحريم النظر»:
– «لا خلاف بين أهل النقل سنيّهم وبدعيّهم في أن مذهب السلف رضي الله عنهم في صفات الله سبحانه وتعالى، الإقرار بها والإمرار لها والتسليم لقائلها وترك التعرض لتفسيرها». (ص٣٦-٣٧).
– «التأويل تكلف وحمق وتنطع وكلام بالجهل وتعرض للخطر فيما لا تدعو إليه حاجة» ص ٥١.
– سئل مالك عن استواء الله تعالى على العرش فقال: «الاستواء غير مجهول والكيف غير معقول والإيمان به واجب والسؤال عنه بدعة». ص ٦٠.
– «إذا سألنا سائل عن معنى هذه الألفاظ قلنا: لا نزيدك على ألفاظها زيادة تفيد معنىً، بل قراءتها تفسيرها من غير معنى بعينه ولا تفسير بنفسه، ولكن قد علمنا أن لها معنى في الجملة يعلمه المتكلم بها، فنحن نؤمن بها بذلك المعنى». ص٥٩.
٣٩ ـ المجموع في المحيط بالتكليف، للقاضي عبد الجبار نشره وصححه الأب جين يوسف هوبن اليسوعي. المطبعة الكاثولكية. بيروت ٣٣٢/١. وينظر في موضوع اعتداد المعتزلة بالعقل: فضل الاعتزال ص ١٣٩ . وشرح الأصول الخمسة ص (٥٠-٧٦) حيث تكلم القاضي عبد الجبار على فساد التقليد، وصواب ووجوب المعرفة بالنظر.
٤٠ ـ فضل الاعتزال ص ١٨٤.
٤١ ـ المصدر السابق ص (٢٦٦-٢٦٩).
٤٢ ـ الملل والنحل ١/ (٣٧-٣٨).
٤٣ ـ فضل الاعتزال ص ١٨٦، وص ١٨٥، وقوله في (ص ١٥١): «وكل الأمة يقولون: إن الله واحد ليس كمثله شيء. فالمشبهة تنقض ذلك. ومن نقض ما نزل به الكتاب وصح فيه ذكرنا، من السنة والإجماع، فهو خارج عن الملة». والمشبهة عند المعتزلة هم أهل السنة القائلون بإثبات الصفات.
٤٤ ـ فضل الاعتزال ص ١٨٧.
٤٥ ـ المصدر السابق ص ٢١٣ .
٤٦ ـ المصدر المذكور ص ١٨٨. وينظر أيضا في مسألة المفاخرة في العدد والعلماء والعباد والنسّاك بين المعتزلة وعامة أهل السنة. رسائل الجاحظ ٩٧/٣ . ومما قاله حنابلة الجماعة السنية في هذا الموضوع، قول ابن قدامة: «فنحن أصحاب المقامات الفاخرة، ولنا شرف الدنيا والآخرة، ومن نظر في كتب العلماء التي أفردت لذكر الأولياء لم يجد فيها، إلا منا، ومتى نقلت الكرامات لم تنقل إلا عنا، ومتى أراد واعظ أو غيره يطيّب مجلسه ويزينه، زينه بأخبار بعض زهادنا أو كرامات عبّادنا أو وصف علمائنا. وعند ذكر صالحينا تنزل الرحمة وتطيب القلوب ويستجاب الدعاء ويُكْشَف البلاء». ينظر كتابه: تحريم النظر في كتب الكلام، ص ٤٠.
٤٧ ـ المصدر نفسه ص ١٨٨.
٤٨ ـ ويرجع للكتاب نفسه ص ١٦٤.
٤٩ ـ مقالات الإسلاميين للأشعري ٦٥/١.
٥٠ ـ الملل والنحل ٦/١.
٥١ ـ المصدر السابق ٧٩/١.
٥٢ ـ مقالات الإسلاميين ٢٢٤/١ .
٥٣ ـ مجموعة الفتاوى لابن تيمية. نشرة دار الوفاء. إشراف عامر الجزار وأنور الباز. مصر ط ١٩٩٨/٢ ١٣١/٦.
٥٤ ـ المصدر السابق ١٩٨/٥.
٥٥ ـ المصدر السابق والصفحة نفسها.
٥٦ ـ نفسه ١٩٩/٥.
٥٧ ـ نفسه ٦/(٢٢٠ ـ ٢٢١).
٥٨ ـ شرح الأصول الخمسة ص (١٨٢-١٨٣) و مقالات الإسلاميين ١/(٢٢٤-٢٢٩)، (٢٤١-٢٤٤) .
٥٩ ـ شرح الأصول الخمسة ص١٥١.
٦٠ ـ فضل الاعتزال ص ٣٤٧.
٦١ ـ المجموع في المحيط بالتكليف ٣١٦/١ .
٦٢ ـ فضل الاعتزال ص (٣٤٨-٣٤٩).
٦٣ ـ ينظر مثلا منهاج أهل السنة لابن تيمية. دار الكتب العلمية.بيروت . لبنان (د.ت) ١/(١٢٦-١٢٧) .
٦٤ ـ الغزالي: الاقتصاد في الاعتقاد. دار الكتب العلمية. بيروت. لبنان. ط ١٩٨٣/١. ص ٥٣.
٦٥ ـ الغنية في أصول الدين لأبي سعيد النيسابوري الشافعي. تحقيق عماد الدين أحمد حيدر. ط ١٩٨٧/١. مؤسسة الكتب الثقافية. بيروت. لبنان. ص ٩٨.
٦٦ ـ المصدر السابق ص ١١٠.
٦٧ ـ تبصرة الأدلة في أصول الدين لأبي المعين النسفي. تحقيق كلود سلامة. منشورات المعهد العلمي الفرنسي للدراسات العربية بدمشق. سوريا. ١٩٩٥. ١/(٢٥٧-٢٥٨).
٦٨ ـ المصدر السابق ٢٥٨/١.
٦٩ ـ المصدر نفسه ٢٥٩/١. وقد ذكر ابن تيمية في عدد من كتبه تأثر الكلابية والأشاعرة والسالمية وبعض الحنابلة وأهل السنة والحديث، بالأصول الاعتزالية واتكاءهم عليهم في مناظرتهم لغيرهم. ينظر مثلا: مجموعة الفتاوى. طبعة دار الوفاء ٥/(٣٣٠-٣٣١) ودرء التعارض ١٥٧/١.
٧٠ ـ الإرشاد للجويني. تحقيق أسعد تميم. مؤسسة الكتب الثقافية. بيروت. لبنان. ط ١٩٨٥/١ ص (١٠٦،١١٤).
٧١ ـ مقالات الإسلاميين ٢٤١/١.
٧٢ ـ المواقف للإيجي ٤٦/١.
٧٣ ـ شرح الكوكب المنير لابن النجار ٩/٢.

مفهوم الكتابة عند محيي الدين بن عربي

محمّد خطّاب

باحث وأكاديمي من الجزائر

إن ظاهرة الكتابة عند ابن عربي مهمة جدا ولعلها مركزية في نصوصه العرفانية، فهي تعني الممارسة الحرة والفنية والواعية أيضا للغة وللمكتسب اللساني الذي يرتبط به عمقيا: «فالشيخ الأكبر لا يقارب مفاهيمه بناء على النظر الفكري ولا يخضعها للتنظيم المنهجي، الذي قد نصادفه لدى المتكلمين أو الفلاسفة، وإنما يحتكم، في الغالب الأعم، إلى تجربته الروحية، ويترقب كتابته مما يرد عليه من أحواله ومقاماته.»[1] وسيخضع تحليلنا لهذه الظاهرة من مواقع مختلفة، منها موقع المفهوم للكتابة في حدّ ذاتها كحدث لساني داخل ثقافة معينة، وكذلك فعل الكتابة الصوفية التي تختلف عمقيا عن غيرها في حقول مختلفة، وأيضا من موقع الكتابة في شكلها الوجودي الصرف والمتعلقة بالمفهوم العام المرتبط بالغيب.

◗ دلّ اشتغال ابن عربي على مضمون الكلام والصمت بفاعلية أكثر إدهاشا للقارئ المعاصر الذي يرى بأن ما تقوله الفلسفة الحديثة قد استبصر به ابن عربي عن طريق الكشف، وهذا ما سميناه بالتعبير عن المطلق الذي تشترك فيه ذوات كثيرة لا تحُدُّها الأمكنة ولا الأزمنة.

هذه مواقع ننظر منها إلى فعل الكتابة كما يناقشه ابن عربي في أكثر من مناسبة. لكن فعل الكتابة في حدّ ذاته له ارتباطاته بأفعال أخرى تحددها اللسانيات الحديثة في شكل نظري بحت، منها الكلام، وهو الحدث الضمني الموجود بالقوة في كل كتابة إنسانية أووجودية، لكن مقاربة الكلام في ذاته أيضا محفوف بنوع من المخاطر، يتعلق الأمر بمفهوم الكلام الإلهي إذا قيس بالكلام الإنساني أوالبشري بصورة أوضح. الكلام له علاقته بالصمت في عرفانية ابن عربي، لأن المسألة معقودة بتجربة أكبر هي تجربة التصوف التي لا تسمح بالتمايز بين سائر المفارقات. سنحاول مناقشة حدث الكتابة أولا في علاقته بالكلام، والكلام في صوره المختلفة والرمزية.

الجدل بين الكلام والصمت عند ابن عربي يأخذ بُعدا فلسفيا ووجوديا، فهو ينطلق من تجربته التي تظل حية وواعية بذاتها، وتظل أيضا المعين الذي لا ينضب بالنسبة إليه كعارف في طريق المعرفة الإلهية التي لا نطق معها.

في كتابه روح القدس، والذي يُعدُّ وثيقة خاصة ملتبسة بحياة الشيخ الشخصية، يلفت ابن عربي الانتباه إلى علاقته بالتكلم أو بالكلام، فمن خلال تجربته الصوفية الكبيرة يبدو له الكلام زائدا عن الحاجة، إذ المتصوف في طريق تحقيقه للمعرفة يصفو كلامه وتدق عباراته، وهو يقول في ذلك: «فإني كنت شديد القهر لنفسي في الكلام»[٢] وهذا يعني أن التجربة أكبر من أن يستوعبها لسان أونطق، فهي تتجاوز لحظة الكلام وتستلزم الصمت. الجدل بين الكلام والصمت عند ابن عربي يأخذ بُعدا فلسفيا ووجوديا، فهو ينطلق من تجربته التي تظل حية وواعية بذاتها، وتظل أيضا المعين الذي لا ينضب بالنسبة إليه كعارف في طريق المعرفة الإلهية التي لا نطق معها. إننا من خلال القراءة المتنوعة لبعض المتون الصوفية لابن عربي خاصة، لاحظنا مدى التأثر الشديد بصاحب المواقف والمخاطبات الذي جسد فكرة الصمت في مقابل شهود المعنى الإلهي الذي لا كلام معه. لقد عرف كيف يستفيد ابن عربي من غيره ولو بطريق الرمز والإيماء والإشارة البعيدة. إنه لا يصرّح بذلك ولكن نصه صريح بمظاهر التأثر الشديد. ففي كتابه مشاهد الأسرار القدسية ومطالع الأنوار الإلهية+ يلمح ابن عربي إلى علاقة الصمت بالكلام في تجربته الصوفية والتي تتضمن بالضرورة تجربة جمالية لا تفارقها لأنها تمثل نسغها ودمها الذي يسري فيها. تجربة المشاهد تركز على التلميح دون التصريح وعلى الإشارة دون العبارة:» وقال لي: خفيت في البيان، والشعور لأهل الستور»[٣] وهذا الستر له سند من حياة اللغة في حدّ ذاتها، ومن النص المركزي الذي هوالقرآن الكريم: «ثم قال لي: أنظرني في النظم المحصور، وهوموضع الرمز، ومحل للغز الأشياء. ولوعلم أن في شدة الوضوح لغز الأشياء، ورمزها، لسلكوه. أنزلت الآيات النيرات دلائل لمعان لا تفهم أبدا»[٤] وهوتعبير دقيق عن معاني قد صاغها النفري بقوة العبارة وجمال البلاغة في المواقف والمخاطبات، مثل قوله: «وأنا من وراء اللسان»[٥] فكون المعنى الذي تختزله الرؤية العرفانية خافيا ومستورا وغائبا دلّ على عجز البيان أواللسان، ثم يصبح الصمت سيد الموقف لمّا تتجلى الحقائق في صورتها القاهرة: «يا عبد من رآني جاز النطق والصمت.»[٦]

دلّ اشتغال ابن عربي على مضمون الكلام والصمت بفاعلية أكثر إدهاشا للقارئ المعاصر الذي يرى بأن ما تقوله الفلسفة الحديثة قد استبصر به ابن عربي عن طريق الكشف، وهذا ما سميناه بالتعبير عن المطلق الذي تشترك فيه ذوات كثيرة لا تحُدُّها الأمكنة ولا الأزمنة، أوكما قال رودولف أوتوعن التصوف من حيث هومطلق لازمني ولا تاريخ له، إنه واحد في الزمان والمكان.[٧] إن ابن عربي في نص سابق حول الحضور والغياب يوحي بمسألة تجذر الموقف الجمالي المعاصر في الفكر الإنساني الذي يشتغل بدوره على هذه الثنائية الصعبة. نحن سنشتغل على مشهد مهم هومشهد نور الصمت بطلوع نجم السلب الذي يقول في مقدمته: «أشهدني الحق بمشهد نور الصمت، وطلوع نجم السَلْب، فأخرسني، فما بقي في الكون موضع إلا ارتقم بكلامي، وما سطر كتاب إلا من مادتي وإلقائي»[٨] وهي مقدمة تعبر عن حقيقة الصمت في مقابل الكلام. الصمت الذي يعني التكلم. فنور الصمت يأتي من كون الكلام صفة عارضة: «فالعبد صامت بذاته متكلم بالعرض»[٩] الطرح الذي طرحه ابن عربي يتجاوز المعنى التقليدي للصمت، فهو معني بالصورة الرمزية حيث الصمت له حضوره في الوجود. فالذي خلق صفة الكلام هو **الله**، والمتكلم في الحقيقة هو **الله** لأنه خالق هذا الكلام، أنطقه **الله** تعالى فهومتكلم بالعرض، أما في حقيقته فهوصامت. ثم

ينسحب مفهوم الصمت جماليا إلى أقاصي أخرى من العرفان الأكبري حيث يتجلى الكلام فقط من حيث كونه مؤثرا وفاعلا، وهو الصادر عن الله الخالق بقدرة كن: «وعن الكلام صدرنا وهو قوله: كنْ فكنّا، فالصمت حالة عدمية والكلام حالة وجودية»[١٠] ومن هذا الباب فقط تبدو صورة الكلام من حيث علاقته بالذات الإلهية مصدر الوجود، وليس المقصود بالكلام مجرد معناه الطبيعي، بقدر أن المقصود هو النطق بالكلمة، وحاصلها هوعالم الموجودات. ولو عدنا إلى نص المشهد المذكور سابقا لوجدنا أن فكرة الصمت تتجاوز المعطى العام الذي يعرفه الناس لتتلبس بالمعنى الوجودي الخالص الذي يخص الذات الإنسانية وبخاصة العارف:» ثم قال لي: الصمت حقيقتك»[١١] وتتجلى هذه الحقيقة في حدث الكلام، وهذا يجعل منطوق النصوص ذات طبيعة جدلية ويدخلنا في عملية تأويل صرفة: «ثم قال لي: على الكلام فطرتك، وهو حقيقة صمتك. فإذا كنت متكلما فأنت صامت.»[١٢] لوأمكن العودة إلى المصادر الأساسية في الفكر الغربي خاصة نجد صدى كبيرا لمثل هذه المعاني منعكسة في الكتابات الفلسفية ذات الجذور العميقة. بعض الفلاسفة ممن التزموا خط التفكير في الإنسان ومشاغله القصوى، مثل هايدجر، لم يكتفوا فقط بالحديث العام عن القضايا التقليدية التي تحدث عنها الفكر البشري منذ القديم، بل شعروا بالحاجة إلى التعبير عن المشاغل الراهنة والأساسية التي لها علاقة بالشرط الإنساني وبخاصة مسألة اللغة التي قال عنها هايدجر بأنها: «بيت الكائن.»[١٣] إنها مسألة معقدة لأنها تمثل شبكة من العلاقات المتناقضة، ففي اللغة نجد الوجود بأكمله بما في ذلك الوجود الإنساني. ونقصد بالوجود العياني المادي أوالمعنوي، فعن طريق اللغة يوجد الإنسان، وهوما كان يعبر عنه ابن عربي في قضية الكلام والصمت. إننا نحاول مقاربة مسألة الكتابة عن طريق مصادرها الأساسية والتي تتمثل أولا وقبل كل شيء في الكلام، والكلام ليس ظاهرة بسيطة يمكنها أن تحلل بكيفية عادية، بل هو ظاهرة معقدة له صلة بالوجود البشري ككل، والكلام أيضا ليس صفة بشرية بل هوصفة إلهية محضة، وبيان طبيعة صفة الكلام الإلهي معنى يستغرق كتبا في التصوف والفكر والفلسفة إن لم نقل أزمنة وجهودا وأجيالاً. مقاربة الفلسفة انطلاقا من بعض رموزها الكبرى تَعِدُنا بالكثير فيما يتعلق بجماليات اللغة بكل متعلقاتها في باب العرفان الإسلامي. ودراسة ابن عربي لهذا الشأن دراسة تتفرع على أوجه وأبواب وتفاريع مختلفة، فهولم يناقش هذه المسألة بطريقة كلاسيكية عادية، بل رأى إلى أوجهها الخفية واطلع عليها رمزا وأشار إلى كل ذلك إشارة، وعلى الدارس حينئذ أن يتفطن للعبة الكلمات التي تعيد صياغة الفكر من منظور جديد.

ما هي أطروحة ابن عربي في الكلام والكتابة والصمت؟ كيف تتجلى الجماليات في المسائل التي طرحها داخل منظومة العرفان؟ كيف تشكلت هذه المسائل لتأخذ صفة الجمالية؟ وهل هذه القضايا لها راهنيتها ومستقبلها؟ كيف يمكن الحديث عن أبعاد هذه المسائل على المستوى الروحي والمعرفي؟ هذه جملة من الأسئلة التي ستكون الإجابة عنها تشكل مادة هذه الدراسة. وقد دلّت الصفحات السابقة رؤية تبسيطية لبعض هذه المسائل التي ستظلّ حاضرة دائما في صلب النقاشات المعاصرة.

في فلسفة ابن عربي وتصوفه نجد إرهاصاتٍ لمعانٍ تدلّ دائما على ما هوآتٍ. لا يتحدث ابن عربي عمّا مضى بشكل ميت، بل يستعمل ما هوحيٌّ في اللغة لكي يتجاوز عصره، وهذا يبرّر حقا مدى الاهتمام الكبير بعرفانيته على جميع المستويات. في الفتوحات المكية نجده يقول عن الكلام: «فما عندنا في الوجود صامت أصلاً»[١٤] أي كل شيء يتكلم بالضرورة، وإن لم يقصد الكلام فقد قصد معنى النطق بالدلالة، نطق باللسان أوبغير اللسان. هكذا يتحدث ابن عربي أيضا في كتابه المشاهد: «تكلمت أوصمت فأنت متكلم»[١٥] أو بتعبير هايدجر الذي يتقارب مع مفهوم ابن عربي: «نحن نتكلم باستمرار حتى لولم ننطق بكلمة»[١٦] والدلالة متقاربة إن لم نقل بأنها واحدة، ولكن التعبير عنها مختلف بحسب موقع كل واحد منهما في لغته. يحاول ابن عربي أن يوحي بدلالة الوجود الذي يتكلم بالضرورة. فالعالم بما فيه من أشياء وموجودات لا ينقطع عن الكلام أبدا، فدلالته مستمرة ما دام موجودا، وهذا حاصل ما يراه العارف في هذا الوجود. فعلى المستوى الجمالي نلاحظ أن ابن عربي يوسع من

إننا من خلال القراءة المتنوعة لبعض المتون الصوفية لابن عربي خاصة، لاحظنا مدى التأثر الشديد بصاحب المواقف والمخاطبات الذي جسد فكرة الصمت في مقابل شهود المعنى الإلهي الذي لا كلام معه. لقد عرف كيف يستفيد ابن عربي من غيره ولو بطريق الرمز والإيماء والإشارة البعيدة

دائرة المعنى الخاص بالكتابة والكلام والصمت بحكم كونه متضمنا في عملية الكلام والدلالة، ويجعل هذه الدائرة تنداح إلى دوائر أخرى عبر القراءة التي تستمر مع القارئ. ربما يحق لنا أن نسأل كيف يمكن أن يتشكل فعل الكلام في الوجود؟ لا شك أن بداهة الإجابة ستكون متمحورة حول فعل الكتابة التي يقول عنها ابن عربي بشكل أخّاذ ورمزي: «فإن الكتابة أمر وجودي فلا بد أن يكون متناهيا.»[١٧]

في فلسفة ابن عربي وتصوفه نجد إرهاصاتٍ لمعانٍ تدلّ دائماً على ما هوآتٍ. لا يتحدث ابن عربي عمّا مضى بشكل ميت، بل يستعمل ما هوحيٌّ في اللغة لكي يتجاوز عصره، وهذا يبرّر حقا مدى الاهتمام الكبير بعرفانيته على جميع المستويات

المرحلة الجديدة في فعل الكتابة تبدأ من هذا الوجود الذي يتحدث عنه ابن عربي بشكل رمزي. ولكن طبيعة المقاربة لظاهرة الكتابة لا بدّ أن تبدأ من المعنى التقليدي للكتابة، لأن هذا الفعل الرمزي سيتسع ليدل على مفهوم أوسع وهي كتابة الوجود الذي يتصل بعالم الدلالة ذاتها، إذ : «العالم ليس فقط مكانا لأشياء ومواد وأشخاص وأحداث، ولكنه صور دالة من جهة، ورمزية من جهة أخرى»[١٨] وسنحاول أن نحيل على نص في الفتوحات يجمع بين دلالتين مختلفتين للكتابة استرعى انتباه الدارسين، لأنه حمّال أوجه، وفيه يقول ابن عربي: «**اعلم أن الكلام على قسمين: كلام في موادّ تسمى حروفاً وهوعلى قسمين: إما مرقومة أعني الحروف وتسمى كتاباً، أومتلفظاً بها وتسمى قولاً وكلاماً. والنوع الثاني كلام ليس في موادّ، فذاك الكلام الذي لا يكون في مواد يُعلم ولا يقال فيه يفهم فيتعلق به العلم من السامع الذي لا يسمع بآلة بل يسمع بحق مجردٍ عن الآلة، كما إذا كان الكلام في غير مادة فلا يسمع إلا بما يناسبه**»[١٩] فهو ميز على مستوى الكلام بين نوعين، أحدهما متضمن في مادة معلومة، فإذا كان مرقوما فهوالكتابة والرقم هنا هو التسطير التي قال عنه بول ريكور: «هو تعقل مضموني خالص لفعل التكلم»[٢٠] أما إذا كان شفويا فهو قول أوكلام. وأما القسم الثاني فهو الذي يتضمن نوعا من الغموض كما لاحظ أحد الدارسين[٢١] فقط لأن المسألة لها علاقة بدلالة النوع الثاني من الكلام الذي لا يستحيل إلى مادّة أوشكل أوصورة. إن عملية الفهم مقترنة بسماعه دون آلة ولا يشترط فيه أن توجد وسيلة إلى ذلك، لأنه في الحقيقة كلام رمزي يتجاوز معطيات الحس الإنساني المرتبط بالوسائل والآلات المؤدية إلى الفهم. وهذا السماع الذي يتجاوز الصورة التقليدية ليس معطى عاما بل هو لخصوص العارفين الذين لا يتقيدون بالصورة التي يشتغل بها العوام أو الغير.

إن ابن عربي كثيرا ما يشتغل على المعطيات غير المادية لآليات التفكير عند الإنسان أو البشر عموما، لأنه معنيّ بصورة العارف أوالإنسان الكامل الذي اكتملت لديه المعطيات البشرية وغير البشرية للفهم والتلقي عن الإله، وهذا ما قام بشرحه في مقام متجدد لما تحدث عن الخطاب الإلهي مستدلا بقوله تعالى: ﴿وَمَا كَانَ لِبَشَرٍ أَن يُكَلِّمَهُ **اللَّهُ** إِلَّا وَحْيًا أَومِن وَرَاء حِجَابٍ أَويُرْسِلَ رَسُولًا﴾(الشورى/ ٥١)، مفرقا بين مقاماتٍ الخطاب التي جعلها في الوحي أومن وراء حجاب أوإرسال الرسل، ومقام من وراء الحجاب يكاد يشتبه بالكلام الذي ليس في مواد، حيث يقول عنه ابن عربي: «وأما قوله تعالى ﴿أومِن وَرَاء حِجَابٍ﴾ فهو خطاب إلهي يلقيه على السمع لا على القلبِ فيدركه من ألقي عليه فيفهم منه ما قصد به من أسمعه ذلك وقد يحصل له ذلك في صورة التجلي.»[٢٢] والتجلي ليس شرطا فيه أن يكون قوليا، والقول نفسه عند ابن عربي قولان: «قول حال وقول خطاب.»[٢٣]

على المستوى الفينومينولوجي، تبدوالكتابة مرتبطة بالوجود المادي والحيز الحسي الذي يتضمنها. إن الكتابة تتناهى لأن الوجود متناهٍ، وهذا يؤكد مدى ما وصل إليه تأمل ابن عربي العرفاني الذي جسّد معنى الكتابة في الظاهر الذي تعنيه، وفي المعنى الذي تكشف عنه والأشياء التي تتضمنها. ولوعدنا إلى النص المركزي الذي استحالت فيه الكتابة من رسم مرقوم خطاً إلى وجود عيني، لرأينا بأن المفهوم متفرع عن أصل مؤكد عند الشيخ الأكبر. وإذا كنا نؤكد على ظاهرة الكتابة في صلتها بالحس وسمينا هذا النوع من المقاربة بالفينومينولوجيا نسبة إلى علم الظواهر أوالظاهريات، والتسمية في الحقيقة تدل على معنى واحد، فبعض الدراسات تراهن على فكرة الأنطولوجيا وهي صلة الكتابة بالوجود، أومقاربة الكتابة كحدث داخل الوجود الإنساني: «والوعي بهذه البذرة الوجودية وبسريانها في المفهوم وفي المفاهيم التي تكوِّن معه سياجا نظريا هوما يمكّن من تحقيق قراءة نسقية تراهن

على العلاقات في تشابكاتها اللانهائية»[٢٤] والعلاقة هنا هي التفكير في المتعدد من العناصر الذي يحكم فكرة الكتابة نزولا من الكتابة الإلهية إلى الكتابة الإنسانية. إذن سنحاول أن نشخص فكرة الكتابة على المستوى الظاهري لأن نص ابن عربي في هذا الأمر ليس فقط متشابكا بل هو مدعاة للتفكير الجاد والتأويل الحصيف، ومعانيه متعددة لا تنحصر فيما هو محصور في المنظومات المعرفية الأخرى كالنقد الأدبي والبلاغة وعلم الكلام. فهناك استيعاب حقيقي لجميع هذه المعاني والأفكار وإعادة صياغتها في معنى جامع لها. رؤية التشابك هوفي الحقيقة استبصار بطبيعة العلاقات التي تحكم العناصر المكونة للفكرة أوللرؤية. الكتابة هنا عند ابن عربي تخطت عتبة المفاهيم ودخلت أقاصي التجربة الكلية التي اختبرها العارف على المستوى الشخصي. ما عاشه ابن عربي كتب عنه، إنه مرآة تجربته التي قادها بالكشف الإلهي دون الاهتمام بالعقل النظري الذي لا يؤدي إلى شيء، والتجربة الصوفية عموما هي تجربة بريئة خالية من الأفكار المسبقة أو المعرفة النظرية، التجربة الصوفية بتعبير جورج باتاي: «تولد من الجهل وتظل فيه حتما»[٢٥] وقد أشار ابن عربي نفسه إلى هذا الأمر بصريح العبارة حينما قال: «ومعرفته الجهل به فإنها حقيقة العبودية»[٢٦] ونحن استدللنا بهذا المعنى لنفيد بأن محصول التجربة ليس الوعي المنطقي للأشياء، لأن ابن عربي يتحدث عن مسائل لا يؤيدها العقل على الإطلاق، بل هي من منبع المخيلة الطليقة التي واتت العارف خلال مكاشفته، وهذا سبيل من سبل المعرفة دللنا عليه في فصل التجربة الصوفية عند ابن عربي.

كيف يتصور ابن عربي الكتابة في شكلها المطلق؟ هل من محددات مفاهيمية ينطلق منها لتصوراته؟ هل كشفه كان مُؤسسا؟ لعلنا لا نبالغ كثيرا إذا قلنا بأن عرفاينة ابن عربي تتناول مسألة الكتابة تناولا شموليا وكليا، ومن ضرورات المذهب التناول الشمولي للظواهر. ولكن هذه الشمولية لا تلغي التفاصيل التي تملك أهمية خاصة. فالكتابة ليست ظاهرة متعلقة فقط بحدث حضاري وثقافي يقوم به الإنسان خلافا للكائنات الأخرى، وهي ليست تبعا لذلك ميزة فارقة بين الكتاب أنفسهم من حيث الجماليات والتفاصيل الفنية المتعلقة بها، بل هي حدث كلي لا يشمل الإنسان فقط بل جميع الموجودات، والإنسان نفسه هوواحد من متعينات الكتابة كباقي الصور والأشكال والمتعينات في هذا الوجود. من هنا يبدأ التمييز بين أنواع الكتابة. ولندع نص ابن عربي نفسه يشرح هذه التفاصيل المهمة في مسألة الكتابة، وستكون مقاربتنا لها مقاربة نصية وصفية شارحة. قد أحلنا على المعنى الأول للكتابة كما تعرف في السياقات الأخرى، وحتى في السياقات الحديثة واستدللنا ببول ريكور حينما يرى إلى الكتابة كحدث يلتزم بخطية معينة وعند ابن عربي يسميه بالتسطير، فالمفهوم الخطي للكتابة وما يتضمنه من مفاهيم إضافية كالتثبيت مثلا هوالمفهوم التقليدي الذي يضبطها، لكن في عرفانية ابن عربي تتجاوز الكتابة هذا المفهوم لتشمل الوجود بكامله وهنا يكمن حقا الإطار الجمالي لها. فجماليات الكتابة ليس فقط كونها متعلقة فقط بالقطاع الفني أو الأدبي، بل كونها ذات صلة بالوجود الإنساني بشكل عام.

يمثل الإنسان حدثا كتابيا ضمن وجود أشمل، وهنا ليس الحرف وحده الذي يمثل صورة الكتابة في شكلها الخطي الأفقي، بل الوجود الإنساني ومن ثمّ العالم بكامله الذي يُعَدُّ: «**المصحف الكبير الذي تلاه الحق علينا تلاوة حال كما أن القرآن تلاوة قول عندنا، فالعالم حروف مخطوطة مرقومة في رقّ الوجود المنشور، ولا تزال الكتابة فيه دائمة أبدا لا تنتهي.**»[٢٧] وقد ألمحنا أن الكتابة تنتمي إلى الوجود فهي تنتهي بانتهائه، لكن الكتابة الإلهية في شكلها الرمزي لا تنتهي لأنها دالة على القدرة، وتركيب الصورة هوالذي يعطينا تصورا جماليا عن مفهوم الكتابة في حدّ ذاتها، وهو أن الجامع بين الحدثين هو فعل الخلق والإبداع. فالكتابة حدث إبداعي في المقام الأول، حدث يدل على تناسل الصور والأشكال وتدفقها من يد المبدع، وهذا من فعل الأداة التي يتشكل بها العالم ويقصد بها القلم واليد التي تكتب به. هذه كلها مسائل متعالقة فيما بينها. إن الإنسان في عرفانية ابن عربي لا يتحدد فقط بمفاهيم خارجة عن ذاته، بل هو نسخة العالم كما يقول[٢٨] ولكنها تأخذ صورة من شكل شبيه أعلى منها: «فكل ما في هذا العالم جزء منه

إن ابن عربي كثيرا ما يشتغل على المعطيات غير المادية لآليات التفكير عند الإنسان أو البشر عموما، لأنه معنيّ بصورة العارف أوالإنسان الكامل الذي اكتملت لديه المعطيات البشرية وغير البشرية للفهم والتلقي

وليس الإنسان بجزء لواحد من العالم، وكان سبب هذا الفصل وإيجاد هذا المنفصل الأول طلب الإنس بالمُشاكِل في الجنس الذي هو النوع الأخص، وليكون في عالم الأجسام بهذا الالتحام الطبيعيّ الإنسانيّ الكامل بالصورة التي أراده الله ما يشبه القلم الأعلى واللوح المحفوظ الذي يعبر عنه بالعقل الأول والنفس الكل، وإذا قلت القلم الأعلى فتفطن للإشارة التي تتضمن الكاتب وقصد الكتابة فيقوم معك قول الشارع: إن الله خلق آدم على صورته، ثم عبارة الشارع في الكتاب العزيز في إيجاد الأشياء عن كن.»[٢٩] ومقتضى النص من باب تأويله وفهمه هو أن حدث الكتابة ليس من متعلقات الإنسان، فليس الإنسان وحده الكاتب ولكن الله بمعنى مّا هو كاتب أيضا ولكن حروفه هي التعينات للصور والأشكال، والإنسان تعين منها، والإنسان أيضا كان من الفعل كن الذي دل على فعل الإيجاد والتكوين. الوجود الإنساني هو كتاب الله تعالى وقد استدل ابن عربي بالحديث الذي جاء فيه أن الله خلق آدم على صورته. إن هذه الدلالة لم تكن لتوجد على مسرح الكتابة لولا ارتباط النص عند ابن عربي بالتأويل، فضلا عن التمسك بمبدأ الكشف الباطني الذي يعطي هذه المعاني التي لا يراها غير المكاشف بالحقائق في عالم الغيب. هذه أسرار إلهية لا يمكن أن تكون في متناول الناس جميعا، أسرار يراها العارف بعين باطنة. إن ابن عربي لم ير الأشياء في حالة من التمزق والانتشار، بل رآها في حالة من الوحدة الجامعة، وهذا ملمح من ملامح المذهب الذي سطّره الشيخ الأكبر في فلسفته الباطنية والعرفانية.

إن الكتابة تتناهى لأن الوجود متناه، وهذا يؤكد مدى ما وصل إليه تأمل ابن عربي العرفاني الذي جسّد معنى الكتابة في الظاهر الذي تعنيه، وفي المعنى الذي تكشف عنه والأشياء التي تتضمنها

يعطي ابن عربي دلالة مهمة للقلم واللوح، فكلاهما أمران متلازمان من حيث الوجود ومن حيث العلاقة، فلا يمكن أن نفصل أحدهما عن الآخر، يقول عنهما الشيخ الأكبر: «القلم واللوح أوّل عالم التدوين والتسطير وحقيقتهما ساريتان في جميع الموجودات علوا وسفلا ومعنى وحسّا، وبهما حفظ الله العلم على العالم، ولهذا ورد في الخبر عنه «قيدوا العلم بالكتابة» ومن هنا كتب الله التوراة بيده، ومن هذه الحضرة اتخذ رسول الله وجميع الرسل عليهم السلام كتاب الوحي وقال:﴿كِرَامًا كَاتِبِينَ﴾(١١) ﴿يَعْلَمُونَ مَا تَفْعَلُونَ﴾ (الانفطار/١١-١٢)، وقال: ﴿مَالِ هَذَا الْكِتَابِ لَا يُغَادِرُ صَغِيرَةً وَلَا كَبِيرَةً إِلَّا أَحْصَاهَا﴾ (الكهف/٤٩)... والكتب الضم، ومنه سميت الكتيبة كتيبة لانضمام الأجناد بعضهم إلى بعض، وبانضمام الزوجين وقع النكاح في المعاني والأجسام فظهرت النتائج في الأعيان.»[٣٠] فدلالة الكتابة على المستوى الرمزي هوالحفظ من خلال التدوين والتسطير، ولكن ما هي طبيعة التدوين عند القلم الأعلى واللوح المحفوظ؟ تكمن الإجابة في نص ابن عربي من خلال قراءة تأويلية تكشف عن مضامينه، إنه يقول بأن لحظة الكتابة تشبه لحظة أخرى موجودة في الطبيعة وسماها بالنكاح المعنوي بين الأجسام وكان الحاصل هوظهور النتائج في الأعيان. وكذلك فعل الكتابة بالقلم. وهناك المعنى المهم والأساسي لفعل الكتابة وهوالضم أوما يمكن تسميته بنظام العلاقة، فبانضمام الزوجين وهوهنا دال على اختلاف العناصر نشأ المعنى المراد سواء من النكاح وسماه المعنوي أومن نظام العلاقة بين البنيات فينشأ منطوق الكتابة، جملة كانت أونصا أوخطابا. لقد دلّ النص على أنّ الموجودات متعلقها القلم واللوح، وهما يظلان دائما رمزان عند ابن عربي للإيجاد والخلق، فالمعنى المتصل بهما دائما له علاقة مباشرة بالوجود، فمن باب الاستحالة أن لا يكون هناك كون دون وسائل توجده، فالوجود الذي نحياه هومن باب حضور الوسائل المأمورة بالإيجاد. وفعل الأمر دلّ على التلقي الإلهي بشكل مباشر، فحقيقة الكتابة سارية في كل الصور والأشكال، وهذا ما نصّ عليه ابن عربي سابقا، وما دامت الكتابة حقيقة سارية فوجودها عند الإنسان صورة من صور الكتابة الكبرى والتي نستطيع أن نسميها الكتابة الإلهية في صحيفة الكون.

كيف يتلقى القلم الأمر الإلهي؟ إن هذه الفكرة أو هذا المعنى المتوتر سيفتح أفقا في معنى الكتابة في حدّ ذاتها. فعلى المستوى الجمالي فقد وسّع ابن عربي فكرة الكتابة من كونها حدثا يختص بالإنسان إلى حدث أوفعل يختص بالألوهية والجامع بينهما هوالإيجاد أوالخلق. الآن سنبحث عن الصورة الرمزية التي عبّر بها ابن عربي عن هذا المعنى الإضافي في فعل الكتابة. الصورة موجودة في الفتوحات المكية، المجلد السادس في باب معرفة منزل مفاتيح خزائن الجود ضمن نص طويل يقول فيه: «وأوّل متعلِم قبِلَ العلم بالتعلم لا

بالذات العقل الأول، فعقل عن الله ما علمه وأمره أن يكتب ما علمه في اللوح المحفوظ الذي خلقه منه فسمّاه قلما، فمن علمه الذي علمه أن قال له أدبا مع المعلم ما أكتب هل ما علمتني أوما تمليه عليّ؟ فهذا من أدب المتعلم إذا قال له المعلم قولا مجملا يطلب التفصيل فقال له: اكتب ما كان وما قد علمته وما يكون مما أمليه عليك وهوعلمي في خلقي إلى يوم القيامة لا غير، فكتب ما في علمه مما كان، فكتب العماء الذي كان فيه الحق قبل أن يخلق خلقه وما يحوي عليه ذلك العماء من الحقائق... وكتب وجود الأرواح المهيمة وما هيمهم وأحوالهم وما هم عليه وذلك كله ليعلمه، وكتب تأثير أسمائه فيهم، وكتب نفسه ووجوده وصورة وجوده وما يحوي عليه من العلوم، وكتب اللوح. فلما فرغ من هذا كله أملى عليه الحق ما يكون منه إلى يوم القيامة لأن دخول ما لا يتناهى في الوجود محال فلا يكتب فإن الكتابة أمر وجودي فلا بدّ أن يكون متناهيا فأملى عليه الحق تعالى وكتب القلم منكوس الرأس أدبا مع المعلم لأن الإملاء لا تعلق للبصر به بل متعلق البصر الشيء الذي يكتب فيه، والسمع من القلم هوالمتعلق بما يمليه الحق عليه، وحقيقة السمع أن لا يتقيد المسموع بجهة معينة بخلاف البصر الحسي فإنه يتقيد إما بجهة خاصة معينة وإما بالجهات كلها، والسمع ليس كذلك فإن متعلقه الكلام، فإن كان المتكلم ذا جهة فذلك راجع إليه، وإن كان لا في جهة ولا ذا جهة فذلك راجع إليه لا للسامع، فالسمع أدل في التنزيه من البصر، وأخرج عن التقييد وأوسع وأوضح في الإطلاق.»[٣١]

في النص طبقات من المعنى تكشف عنها القراءة الأولى، والقراءة الثانية ستكشف حتما عن طبقات أخرى أكثر خفاء. ومنطوق النص في الظاهر هو أنّ الكتابة تحصرها الجهة، فهي مقيدة غير مطلقة وهذه حقيقة القلم. القلم مخلوق للكتابة وحس الكتابة البصر والبصر محصور في الجهة التي يكتب فيها «بل متعلق البصر الشيء الذي يكتب فيه» هكذا يتحدث ابن عربي عن صفة ما هو مكتوب. المجال البصري هومجال الكتابة على كل حال، ولكن مجال السمع وإن كان للقلم فهو استكتاب أو كتابة لإملاء سابق، لا يتقيد بالجهة أو الجهات على اختلافها. السمع هنا له القدرة على عدم التحدد أكثر من البصر. هذا من جهة، ومن جهة ثانية فمجال الكتابة ما ينحصر في الوجود، أي ما سمعه القلم من الكلام الإلهي، من بدء الخلق إلى يوم القيامة، وكل هذا الزمن فإنه في الحقيقة محصور، وما هو محصور يتقيد في صفحة الكتابة. فضلا عن أن الاسم يقوم هو بدوره بعملية التثبيت والتقييد، لأن متعلقه بالأشياء «وكتب تأثير أسمائه فيهم» ويقصد في الموجودات التي أمر بكتابتها. لا نكتب دون اسم حامل. والبصر وإن تقيد فلا بدّ أن يتقيد بصورة أو بشكل، والشيء الذي لا شكل له أي لا اسم له فهو خارج عن أصل الكتابة كما قررها ابن عربي. تأتي الصورة التي عبّر بها ابن عربي عن صفة القلم حينما قال عنه «منكوس الرأس»، وهي صورة رمزية معبرة عن المجال البصري الذي يحدّ المكتوب، حتى وإن كان هذا المكتوب مقيدا بما هو مسموع، إلاّ أنه يظل مبصرا في المجال الذي يدون فيه ما يُملى عليه. منكوس الرأس تشرح حقا معنى التنزيه والاطلاق والوضوح والوسع الذي أُعطي للسمع. سيبقى لنا مجال لكي نتحدث عن فضاء الكتابة كما طرحته بعض الجماليات المعاصرة وبخاصة في مجال التصوير.

ابن عربي يتحدث عن مسائل لا يؤيدها العقل على الإطلاق، بل هي من منبع المخيلة الطليقة التي واتت العارف خلال مكاشفته، وهذا سبيل من سبل المعرفة

لقد تحدثنا عن ابن عربي على أساس أنه يكتب للمستقبل وليس متعلقا بالماضي. لا شيء يستهويه في التقاليد الكتابية السابقة. إنه يكتب وفق الخبرة أو التجربة الصوفية التي يحصل على ثمراتها من خلال الكشف الذي رأينا صورة عنه في فصل سابق. إن ما يدعو إليه ابن عربي أو يعبر عنه ليس عن نظر، بل عن رؤية وبصيرة، فهو محكوم بمجال شعوري معين يستلهم منه معانيه وكأنه خُلق لكي يعبر عن الذين سيأتون من بعده. هذا ما وجدناه في الصور والأشكال التي يعبر عنها في فصل الكتابة. لقد مضى الحديث عن الفرق بين البصر والسمع في الكتابة، وعن الكتابة من حيث هي معنى يرتبط بالوجود الكلّي الذي يعيشه الإنسان. بقي أن نفهم ما الوجه الذي يؤسس فعل الكتابة عند ابن عربي؟ ما المؤديات الجمالية في موضوع الكتابة؟ لا شك أن مضمون الأسئلة ليس المقصود منه فقط البحث عن الكيفيات التي عبّر بها عن معانيه، حيث لا تهمنا هنا في هذا المقام طريقته في التعبير، بل كيف فكر في هذا المعنى؟ ما محصول جهده بل

كشفه العرفاني؟ هذا المقصود حين الإجابة عن السؤال. وليس الجدوى من البحث في الإجابة، بل السؤال الذي يتخلق من خلال النصوص التي نبحث فيها، لأن لحظة السؤال هي لحظة القراءة التي انتهت إلى الحيرة كما يعبر الصوفية في هذا المقام.

لا يزال البحث في الكتابة موصولا بالبحث عن تفاصيل أخرى تمّس الجانب الباطني فيها، وهو جانب يخص حياة ابن عربي وأمنياته ككاتب جامع للتفاصيل، حيث يقول في صورة الجريح الذي يأمل ما لا يستطيع: «فلو أعطانا الله الكتابة الإلهية أبرزنا جميع ما يحويه هذا الكتاب على الاستيفاء في ورقة صغيرة واحدة كما خرج رسول الله(ص) بكتابين في يده بالكتاب الإلهي الذي ليس لمخلوق فيه تعمُّل، وأخبر أن في الكتاب الذي في يمينه أسماء أهل الجنة وأسماء آبائهم وقبائلهم وعشائرهم من أول خلقهم إلى يوم القيامة، والكتاب الآخر مثله في أسماء أهل الشقاء، ولوكان ذلك بالكتاب المعهود ما وسع ورقه المدينة، فمثل ذلك لووقع لنا أظهرناه في اللحظة، وقد رأينا تلك الكتابة وهي كالجنة في عرض الحائط والنار وكصورة السماء في المرآة»[٣٢] والمسألة تشبه أحواض الزهور اليابانية التي تحدث عنها الشاعر الفرنسي بول كلوديل قياسا على مجموعة من الأبيات في صفحة تتضمنها وقال عنها بأنها احتوت على مشهد طبيعي كامل في منمنمة.[٣٣] ألمحنا إلى مثل هذه التقاطعات لنبين مدى راهنية ابن عربي في ميزان النقد المعاصر وصراع الفلسفات الجمالية فيما بينها. إن المعنى على مستوى المنظور والتحيز والتقييد هومن شأن الكتابة الحقيقية، لكن الكتابة الإلهية تتجاوز القدرة البشرية مهما أوتيت من قوة. الكتابة الإلهية لا تنحصر في حيز، ولوكانت، لما كان ذلك دليلا على القدرة أصلاً. إن مثل هذا الطموح الذي يرغب فيه ابن عربي كعارف ليس غريبا عن طبيعته التي تود الوصول إلى لحظة المطلق. فمعنى الكتابة الذي يراود الشيخ الأكبر ليس هوالتعبير فقط بل كفاية الحيز البصري للكلام. إن ما تنطق عنه الرغبة الدفينة هوشيء يشبه ما تحاوله الفلسفات الجمالية المعاصرة في إيمانها في الأشكال التي لا شكل لها، في الصمت خلال الكلام كما عند هايدجر وموريس بلانشو. هذه كلها فلسفات حاولت مقاربة هذا الطموح الأكبري فعبرت عنه بصور رمزية مختلفة. لقد عبر الناقد موريس بلانشو عن معنى الكتاب الآتي الذي اشتغل فيه عن غياب الأدب وأعاد صياغة سؤال الكتابة من منظور الغياب لا الحضور، وكانت فكرته تدور حول تحويل الكتابة إلى صيغة سؤال تعني الكاتب في حدّ ذاته: «كل كاتب يجعل من الكتابة قضيته»[٣٤] وهذا ما جعل بعض الدارسين لابن عربي يرى إلى إمكانية الحوار بين الشيخ الأكبر وبين بعض الدراسات المعاصرة أملا في: «تحيين تصورات ابن عربي وإدماجها في التأمل الجديد، انطلاقا من إعادة بناء هذه التصورات ووصلها بالزمن الثقافي الجديد.»[٣٥] ورأى بأن الإشكالية التي تبني هذه التصورات تتمثل في الذات الكاتبة.(*)

الكتابة حدث إبداعي في المقام الأول، حدث يدل على تناسل الصور والأشكال وتدفقها من يد المبدع، وهذا من فعل الأداة التي يتشكل بها العالم ويقصد بها القلم واليد التي تكتب به. هذه كلها مسائل متعالقة فيما بينها

لا زلنا نأمل في دراسة المزيد من التفاصيل التي تتعلق بالكتابة وتجربة التصوف عند الشيخ الأكبر، وهي تفاصيل ستعرف منعطفا جديدا في رمزية الكتابة وعلاقتها بالحياة والوجود معا. ويمكننا أن نلخص الباقي في معنيين مهمين وهما: المحو والإثبات، والمعنى الثاني يتمحور حول دلالة الكتابة.

أما فيما يتعلق بالمحو والإثبات فقد كان موقف ابن عربي جماليا عرفانيا لا يخرج عنهما أبدا. ومسألة الكتابة ربما هي من المسائل الأكثر صعوبة في جمالياته إذا لم نستثن في ذلك الخيال، لارتباطها بالوجود، فالكتابة كما ذكرنا ليست مفهوما تقليديا يدل على حاجة الكاتب إلى التعبير، بل هي فلسفة خاصة لها جمالياتها التي تجعلها منفردة في سياق عرفانية ابن عربي. فكما أن النص هوناتج عن كتابة القلم فكذلك الوجود ناتج عمّا سطره القلم الأعلى في اللوح المحفوظ، ولكن هل ما سطّره قابل للمحو كما يحدث عند الكاتب؟ هل كتابة المحو تشكل إطارا جماليا كما درسها الغرب من وجهة نظر ميتافيزيقية؟

تتلخص فكرة المحو في موضوع الكتابة في التفرقة الواضحة بين الكتابة الإنسانية والكتابة الإلهية، بين القلم الأعلى والأقلام الأخرى، بين تسطير وتسطير. إن مفهوم الكتابة حتى في الخطاب النقدي المعاصر مسؤولة عن فعل التثبيت سواء للنص أو للحديث أو للخطاب بشكل عام[٣٦] هي: «لا

تضيف شيئا على ظاهرة الكلام سوى التثبيت»[٣٧] فما المعنى الذي تأخذه كلمة تثبيت؟ إن كلمة تثبيت في سياق عرفانية ابن عربي وضمن حديثه عن الكتابة الإلهية التي هي كتابة الوجود، تعني النقش على اللوح المحفوظ ما كان وما سيكون إلى يوم القيامة: «وكتابته نقش ولهذا تثبت فلا تقبل المحو»[٣٨] هذه الكتابة هي صيغة لعلم القلم الذي هوعلم الإجمال والتفصيل: «والتفصيل يظهر بالتسطير وهوعين ذواته»[٣٩] إذن فالتثبيت لا يخرج عن معنيين مهمين هما النقش والتسطير، الأولى تدل على تثبيت ما يجب تثبيته لحفظه والثانية تعني كيفية التثبيت. ونلاحظ بأنها نفس المعاني التي تنطبق على الكتابة البشرية، سوى في تفصيل دقيق ومهم يكاد يكون مركزيا في المفهوم العام للكتابة في أفقها الجمالي، وهذا الفرق يقول عنه ابن عربي: «فلو كانت كتابته مثل الكتابة بالمداد قبلت المحوكما يقبله لوح المحوفي عالم الكون بالقلم المختص به الذي هو بين أصبعي الرحمن»[٤٠] فالوسائل البشرية منتهية وزائلة ولا يمكن التأكد من ثباتها، فهي متحولة غير مستقرة. وأما كون كتابة المحو تكتب بالمداد فلدلالة عدم ثبات المداد على اللوح، فتسطيره غير نقشه، هذا من جهة ومن جهة ثانية، يرى ابن عربي أن المحو مرتبط بحالات التردد الإنسانية، وهو أنْ لا ثبات فيما يتعلق بالطبيعة الإنسانية الحقيقة، ولكن هناك طبيعة خاصة بالقلم الأعلى كما سماه ابن عربي وطبيعة أخرى بسائر الأقلام، وقد شرح ذلك بقوله: «فإنّ الذي كتبه القلم الأعلى لا يتبدّل، وسُمّي اللوح بالمحفوظ من المحو فلا يُمحى ما كُتب فيه، وهذه الأقلام تكتب في ألواح المحووالتثبيت وهوقوله تعالى: ﴿يَمْحُواللَّهُ مَا يَشَاء وَيُثْبِتُ﴾(الرعد/٣٩)، ومن هذه الألواح تتنزل الشرائع والصحف والكتب على الرسل صلوات الله عليهم وسلامه، ولهذا يدخل في الشرائع النسخ.»[٤١]

كيف استطاع ابن عربي أن يعطيَ شرحا للمحو والإثبات؟ ليس شرحا فحسب بل فهما وتأويلا؟ لكي نتتبع التفسير الذي أعطاه من خلال ما كتب بخاصة في الفتوحات المكية، نجد المعنى الغيبي دائما مستترا وراء ذلك، وهذا المعنى الغيبي لا يلغي المعاني الوجودية الأخرى، ومن بين هذه المعاني الغيبية فضلا عن معنى المداد الذي رأيناه سابقا هناك معنى الثابت والمتحول في هذا العالم، وهومعنى دقيق جدا من المعاني الغيبية التي حاول ابن عربي أن يربط بينها وبين فعل الكتابة، ونراه يقول في ذلك: «وذلك أن القلم الكاتب في لوح المحويكتب أمراً مّا وهوزمان الخاطر الذي يخطر للعبد فيه فعل ذلك الأمر ثم تمحى تلك الكتابة يمحوها الله فيزول ذلك الخاطر من ذلك الشخص لأنه ما ثم رقيقة من هذا اللوح تمتد إلى نفس هذا الشخص في عالم الغيب، فإن الرقائق إلى النفوس من هذه الألواح تحدث بحدوث الكتابة وتنقطع بمحوها، فإذا أبصر القلم موضعها من اللوح ممحواً كتب غيرها مما يتعلق بذلك الأمر من الفعل أو الترك»[٤٢] والقارئ المتمعن للنص يجد بأن فعل الكتابة على اللوح داخل ثنائية المحو والإثبات فعل جمالي في المقام الأول لأنه يعبر عن مقصود الكتاب عمّا يكتبون، وليس هناك من كاتب يعاني فعلا تجربة الكتابة إلا وهو يؤمن إيمانا حقيقيا بأنّ ما يكتبه هوعين المحو، وقد قال النفري في إحدى مخاطباته: «يا عبدُ قل لقلبك امْحُ أثر الأسماء فيك باسمي تثبت حكومته ويفنى معناه به»[٤٣] والتعبير عن المحو هو تعبير عن التجدد والاستمرار، وكلما كانت الكتابة تتجه إلى الإيمان بالفعل ونقيضه كانت أقدر على الاستمرار. ليس هناك من معنى الثبات الذي يقتل فعل الإبداع عند الإنسان، وقد أضاف النفري معنى جديدا في مواقفه: «إن كتبت لغيري محوتك من كتابي وإن عبّرت بغير عبارتي أخرجتك من خطابي.»[٤٤]

يعطي ابن عربي دلالة مهمة للقلم واللوح، فكلاهما أمران متلازمان من حيث الوجود ومن حيث العلاقة، فلا يمكن أن نفصل أحدهما عن الآخر

كيف يمكن إحالة هذه المسائل الذهنية أو الغيبية على مسائل علم الجمال الحديث أو المعاصر؟ هل من ترابطات تجمع بين الفضائين: فضاء العرفان وفضاء علم الجمال في هذا المجال؟ نحن نظن بأنّ هناك أكثر من ترابط في الحقيقة، لأن الجماليات المعاصرة تشتغل على ما هو غيبي في الحياة الإنسانية والفنية عموما أكثر من اشتغالها بما هو مادّي ملموس. إن علم الجمال يتعامل أكثر مع المجرد، ويحاول أن يتجاوز الطرح التقليدي الذي يختزل كثيرا من المسائل في تصورات قديمة وبالية. صار التجديد ضرورة قصوى لإيجاد التوازن الحقيقي بين تطور الفكر وتطور الحياة

أيضا. فابن عربي لا يطرح المسائل بصورة تقليدية ويستعيد في البلاغات القديمة ويركن إلى الماضي الأدبي والفني للثقافة العربية، بل هو مزيج من ثقافات متداخلة ومتناقضة ومختلفة فيما بينها، وقد قام المستشرق الإسباني آسين بلاثيوس بدراسة المصادر في كتابه حول ابن عربي وقد خلص إلى نوع من التكوين العجيب الذي شكل ذهنية هذا العرفاني الكبير وقد قال: «إن الإسلام – وروحانياته – قد نشأ في وسط جغرافي – بلاد العرب، سوريا، مصر، فارس – كان في الوقت نفسه قلب الحضارة القديمة، وميدانا لتعايش الأفكار الدينية والفلسفية تباينا»[٤٥] وخلُص فيما بعد إلى ربط هذه الأفكار فيما بينها من خلال الدراسة المقارنة حتى يصل إلى محاولة دراسة محي الدين بن عربي دراسة تليق بفلسفته وقد قال فيه: «وإن شخصية ابن عربي الفكرية والصوفية القوية لتسود كل التاريخ الحديث للروحانيات الإسلامية.»[٤٦]

ابن عربي: إن لحظة الكتابة تشبه لحظة أخرى موجودة في الطبيعة وسماها بالنكاح المعنوي بين الأجسام وكان الحاصل هوظهور النتائج في الأعيان

نحن استدللنا بهذه الفكرة لتقوية اليقين بأن المعنى الجمالي عند ابن عربي مُرَكَبٌ من معانٍ قديمة تمتد في الزمان والمكان، وتستحيل إلى معانٍ متجددة تنفد في ثقافات مختلفة عبر قراءتها وتأويلها. فأمر الكتابة من حيث هي فكرة جمالية يتخطى السياج المعرفي لها ويصل إلى غاية رمزيتها، وهذا هوالطرح الجمالي الذي يتفق والطرح الفلسفي، وقد وضّحه ابن عربي في سياق مختلف تماما دون أن يسمي كما فعل فلاسفة الجمال عبر العصور. ولمّا تستمر فاعلية الأفكار عبر الزمان نرى تأثير ذلك في النقاد الذين سعوا إلى نوع من الموسوعية دون ارتباط قسري بنشاط معين دون غيره. إذا ركزنا فعلا على الإنتاج الجمالي الذي صدر عن ابن عربي كصوفي وعرفاني له قدره ومنزلته، نرى بأنه إنتاج لم يستوعب فقط ما له علاقة بالمجال الديني بل استطاع أن يستوعب المجال الكوني، وهذا ما سمح بوجود قدر كبير من هامش التأويل والقراءة الحرة في نصوص ابن عربي، ويؤكد لنا من خلال طرحنا المتواضع أن هذه النصوص ليست ذات وجهة دينية صرفة بل ذات وجهة ميتافيزيقية.

يصبح موضوع الكتابة موضوعا جماليا لمّا يكون ذا علاقة بالوجود بشكل عام، بما في ذلك الوجود الإنساني، ويدخل في حلقة رمزية تجعله موضوعا لا يقتصر على فعل فيزيائي هو التسطير أو التدوين أو التثبيت كما تقرره طبيعة الأشياء، إنه يتعداه إلى فعل رمزي كما سميناه يحتاج إلى قراءة وتأويل وفهم. إن معظم النصوص الواردة في الكتابة نجدها حقائق تسري في كيانات أخرى مختلفة كما يقول ابن عربي نفسه، ولوجاز لنا أن نستعير من ابن عربي بعض مصطلحاته وبخاصة مصطلح السريان لوجناه صالحا للتعبير عن مقتضى ما نحن بصدده، أوكما قال ابن عربي في نصٍ سَبَقَ الاستدلال به: «القلم واللوح أول عالم التدوين والتسطير وحقيقتهما ساريتان في جميع الموجودات علواً وسفلاً ومعنى وحساً»[٤٧] ففعل الكتابة ليس مقتصرا على سببين أووسيلتين هما القلم واللوح بل تشمل جميع الموجودات في العالمين العلوي والسفلي. وقد قال ابن عربي بحق: «فالموجودات كلها كلمات الله التي لا تنفد، فإنها عن« كن «وكن كلمة الله.»[٤٨] وهنا يمكن أن نتحدث عن المعنى الثاني وهو حول الدلالة التي يتيحها فعل الكتابة.

إن معنى الدلالة قائم أساسا على ما تشكله الكتابة من أهمية عملية في الحياة الصوفية أو العرفانية. وأيضا ما تعنيه في مضمونها العام وما يمكنها أن تدلّ عليه في بُعدِها الخاص. وما دمنا قد انطلقنا من مقدمات معينة في تحديد مفهوم الكتابة بحكم أنها نتاج كلام، فلا بدّ من معرفة دلالة الكلام، لأن المقصودَ من المفهومين واحدٌ، فضلا عن كون الكتابة تمثل الصورة الثانية للكلام من حيث هونتاج تعبير إنساني عن مقاصد وأغراض مختلفة. تكمن الدلالة في الوجود ذاته للكلام أوللكتابة، وقد عبّر عنها ابن عربي بلفظ المعنى أوالحقيقة، حيث لا نجد الكلام أو الكتابة منفصلين عن المعنى، وقال في ذلك ذاكرا العلوم التي تنطوي تحت منزل وزراء المهدي من الباب السادس والستين وثلاثمائة: «وفيه علمُ المعنى الذي جعل الكتابة كلاما وحقيقةُ الكلام معلومةٌ عند العقلاء»[٤٩] وعدم الفصل بين الكلامَ والكتابة أوالبحث عن الفواصل الدقيقة التي تفصل بينهما هومن لوازم البحث الجمالي في التصوف، فالكلام في حقيقته هوالذي يتحول بفعل التثبيت إلى كتابة، ولكنّا نجده هنا حاصل الكتابة، وتفسير ابن عربي يوحي بنوع مخصوص

من المعنى الإلهي الذي وجد صورته في الكتابة الأزلية أي في اللوح المحفوظ ليتكلم بها العارف من خزانة الجود الإلهي، وهنا الموقف له علاقة بما يعطيه الكشف الصوفي للعارف الواصل الذي يطلع على مخزون الغيب مكتوبا ومنقوشا على اللوح ثم يصيب به ذويه من خلال كلامه. صار التحول من شأن أعلى إلى شأن أسفل، وصار للكلام هذه الحظوة والمنزلة على الكتابة، ولكنّ الضابط هو المعنى الجامع الذي يجعل الكتابة تتنزل بفعل الكشف إلى الكلام.

تأتي دلالة الكلام أوالكتابة في حديث ابن عربي ولغته من خلال بحثه في نعوت القرآن الكريم، ودائما في الفتوحات المكية، من الباب الخامس والعشرين وثلاثمائة في معرفة منزل القرآن من الحضرة المحمدية، وفيه يحاول التفرقة بين الكلام والكتابة كوصفين متصلين بالقرآن الكريم، وهي تفرقة العارف الحريص على الدلالة العامة سواء تعلق الأمر بالقرآن في حالة كونه كلاما أو في حالة كونه كتابة، ولا بأس أن نستدل بنصه وهو طويل في لفظه حيث يقول: «فإذا تحققت ما قرّرناه تبينت أن كلام الله هو هذا المتلو المسموع المُتلَفّظ به المسمى قرآناً وتوراة وزبوراً وإنجيلاً، فحروفه تعين مراتب كلمه من حيث مفرداتها، ثم للكلمة من حيث جمعيتها معنى ليس لآحاد حروف الكلمة، فللكلمة أثر في نفس السامع، لهذا سميت في اللسان العربي مشتقة من الكلم وهوالجرح وهو أثر في جسم المكلوم، كذلك للكلمة أَثر في نفس السامع أعطاه ذلك الأثر استعداد السمع لقبول الكلام بوساطة الفهم لا بدّ من ذلك، فإذا انتظمت كلمتان فصاعداً سمي المجموع آية أي علامة على أمر لم يعط ذلك الأمر كل كلمة على انفرادها مثل الحروف مع الكلمة، إذْ قد تقرّر أنّ للمجموع حكماً لا يكون لمفردات ذلك المجموع، فإذا انتظمت الآيات بالغاً ما أراد المتكلم أن يبلغ بها سمي المجموع سورة معناها منزلة ظهرت عن مجموع هذه الآيات لم تكن الآيات تعطي تلك المنزلة على انفراد كل آية منها، وليس القرآن سوى ما ذكرناه من سور وآيات وكلمات وحروف، فهذا قد أعطيتك أمراً كلياً في القرآن والمنازل تختلف فتختلف الآيات فتختلف الكلمات فيختلف نظم الحروف، والقرآن كبير كثير لوذهبنا نبين على التفصيل ما أومأنا إليه لم يف العمر به، فوكلناك إلى نفسك لاستخراج ما فيه من الكنوز، وهذا إذا جعلناه كلاماً، فإن أنزلناه كتاباً فهونظم حروف رقمية لانتظام كلمات لانتظام آيات لانتظام سور كل ذلك عن يمين كاتبة كما كان القول عن نَفَسٍ رحماني فصار الأمر على مقدار واحد وإن اختلفت الأحوال، لأن حال التلفظ ليس حال الكتابة، وصفة اليد ليست صفة النَفَس، فكونه كتاباً كصورة الظاهر والشهادة، كونه كلاماً كصورة الباطن والغيب، فأنت بين كثيف ولطيف، والحروف على كلّ وجهٍ كثيف بالنسبة إلى ما يحمله من الدلالة على المعنى الموضوع له، والمعنى قد يكون لطيفاً وقد يكون كثيفاً، لكن الدلالة لطيفة على كل وجه وهي التي يحملها الحرف وهي روحه والروح ألطف من الصورة.»[٥٠]

إن ما يدعو اليه ابن عربي أو يعبر عنه ليس عن نظر، بل عن رؤية وبصيرة، فهو محكوم بمجال شعوري معين يستلهم منه معانيه وكأنه خُلق لكي يعبر عن الذين سيأتون من بعده

سنحاول أن نستخرج بعض الدلالات من هذا النص الذي تتضح فيه بعض المعالم الجمالية فيما يتعلق بدلالة الكلام والكتابة. على الرغم من كونه نصا استوعب الأفقين الشفوي والكتابي، إلاّ أن الكلام لا يدل على ما هو شفوي بقدر ما يدل على الفعل اللساني. يقع القرآن كخطاب بين صورتين قد حددهما ابن عربي في:

* الكلام/ الكتابة
* صفة النَفَس/ صفة اليد
* الظاهر/ الباطن
* الشهادة/ الغيب
* الكثيف/ اللطيف

هذه مجموع المفارقات التي تشكل مفهوم الخطاب القرآني ولكنها تدرجه ضمن أفق جمالي وفلسفي مختلف عن بقية الآفاق التي أدرج فيها من قبلُ. تكمن الدلالة إذن في توتر هذه المفارقات، وبخاصة لمّا نعلم بأنها كلها متعلقة بالخطاب القرآني ولا تنفصل عنه، إذ لا نستطيع أن نختزل القرآن في مجرد النَفَس، بل هوأيضا من إنتاج اليمين الكاتبة، والدلالة تقع في هذا التلقي المزدوج لمثل هذا الخطاب الذي جمع بين كل أنواع المفارقات اللسانية في فضاء واحد، ليست المسألة مسألة تضاد بقدر ما هي بناء من عناصر مختلفة ومتنوعة تشكل في النهاية عالما واحدا من الدلالات والمعاني. ولا شكّ أن ابن عربي وضع نصب عينيه معنى الروحي

مقابل ما هو صوري أو مادي، وربط مسألة المعنى في الخطاب القرآني بصورتين: اللطافة والكثافة، ولكن تبقى الدلالة من حيث هي، تنتمي إلى عالم اللطافة لأنها روح الحرف، والروح كما قال ألطف من الصورة.

المستشرق الإسباني آسين بلاثيوس: إن شخصية ابن عربي الفكرية والصوفية القوية لتسود كل التاريخ الحديث للروحانيات الإسلامية

هوامش الدراسة:

١ – خالد بلقاسم: الكتابة والتصوف عند ابن عربي، دار توبقال للنشر، المغرب، طبعة أولى، ٢٠٠٠، ص ١٩.
٢ – ابن عربي: روح القدس في مناصحة النفس، تحقيق: د. حامد طاهر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، الطبعة الأولى ٢٠٠٦، ص ٢٨٤.
* هو عبارة عن كتاب يسير فيه ابن عربي سيرة عبد الجبار النفري الذي صاغ مواقفه ومخاطباته بطريقة جديدة غير معهودة في المنظومة البلاغية والأدبية السائدة. عبارة عن أقوال حكمية شديدة التركيز وكلها رمز وإشارة إلى معاني باطنية تلخص موقف العارف في قضايا مختلفة. وقد اتخذ لها مظهر المشهد الذي يخاطب البصر ويتصوره الخيال.
٣ – ابن عربي: مشاهد الأسرار القدسية ومطالع الأنوار الإلهية، تحقيق: سعيد عبد الفتاح، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠٠٥، ص ٦٣.
٤ المصدر نفسه، ص ٦٣.
٥ – عبد الجبار النفري: كتاب المواقف ويليه كتاب المخاطبات، بتحقيق أرثر يوحنا أربري، منشورات دارالكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٧، ص ٩.
٦ – المصدر نفسه، ص ١٦٤.
٧– Rudolf Otto : Mystique d'Orient et mystique d'Occident, trad. Jean Gouillard, Petite Bibliothèque Payot /278, Paris, 1996, p. 13.
٨– ابن عربي: مشهد الأسرار القدسية، ص ٦٦.
٩– ابن عربي: الفتوحات المكية، ضبط وتصحيح: أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الثانية، ٢٠٠٦، ٣/٢٧١. يشير الرقم الأول إلى المجلد و الثاني إلى الصفحة.
١٠– ابن عربي: الفتوحات المكية، ٢/٥٣٦.
١١– ابن عربي: مشهد الأسرار القدسية، ص ٦٦.
١٢– المصدر نفسه، ص ٦٦.
١٣– Martin Heidegger : Lettre sur l'humanisme, trad. Roger Munier, in Questions III et IV, Tel / Gallimard, Paris, 2008, p 67.
١٤– ابن عربي: الفتوحات المكية، ٣/١١٦.
١٥– ابن عربي: مشاهد الأسرار القدسية، ص ٦٧.
١٦ Martin Heidegger : Acheminement vers la parole, trad. Jean Beaufret, Wolfgang Brokmeier, et François Fedier, tel/ Gallimard, Paris, 2006, p. 13.
١٧ – ابن عربي: الفتوحات المكية، ٦/١٥٤.
١٨ – منصف عبد الحق: الكتابة والتجربة الصوفية، نموذج محيي الدين بن عربي، منشورات عكاظ، الرباط، الطبعة الأولى، ١٩٨٨، ص ٦٣. والتشديد من عند المؤلف.
١٩ – ابن عربي: الفتوحات المكية، ٧/٣٧.
٢٠– بول ريكور: نظرية التأويل، الخطاب وفائض المعنى، ترجمة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠٠٣، ص ٥٨.
٢١– منصف عبد الحق: الكتابة والتجربة الصوفية، ص ٢٢.
٢٢– ابن عربي: الفتوحات المكية، ٦/٥٨، ويضيف قائلا: «وأما علم الترجمة عن الله فذلك لكل من كلمه الله في الإلقاء والوحي فيكون المترجم خلافا لصور الحروف اللفظية أوالمرقومة التي يوجدها ويكون روح تلك الصور كلام الله لا غير.» ٦/٥٨.
٢٣– ابن عربي: الفتوحات المكية، ٦/٥٩.
٢٤– خالد بلقاسم: الكتابة والتصوف عند ابن عربي، ص ٢٦.
٢٥– Georges Bataille : L'expérience intérieure, Tel Gallimard, Paris, 2006, p. 15.
٢٦ – ابن عربي: الفتوحات المكية، ١/١٦٧.
٢٧ ا– لمصدر نفسه، ١/١٥٨.
٢٨ – نفسه، ١/٢١٠.
٢٩ – نفسه، ١/٢١٠.
٣٠ – نفسه، ٥/٣٢٨–٣٢٩.
٣١ – نفسه، ٦/١٥٤.
٣٢ – نفسه، ٣/٢٢٢–٢٢٣.
٣٣– Paul Claudel : Réflexions sur la poésie, Nrf / Gallimard, Paris, 1963, p. 119.
٣٤– Maurice Blanchot : Le livre à venir, Folio /Essais, Gallimard, 1995, p. 281.
٣٥– خالد بلقاسم: الكتابة والتصوف عند ابن عربي، ص ١٠٣.
* يجد الباحث تقاطعات بين ابن عربي وموريس بلانشو فيما يتعلق بالذات الكاتبة من منظور فلسفي وجمالي. الذات التي تغيب، والتي تسمع الصوت المطلق كما ألمحنا سابقا. ينظر ص ١٠٦ وما بعدها من المرجع نفسه.
٣٦– بول ريكور: ما هوالنص، ترجمة : عبد الله عازار، مجلة العرب والفكر العالمي، مركز الإنماء القومي، العدد ١٢، خريف ١٩٩٠، ص ٦٦.
٣٧ – المرجع نفسه، ص ٦٦.
٣٨ – ابن عربي: الفتوحات المكية، ٣/٤٢٥.
٣٩ – المصدر نفسه، ٣/٤٢٥.
٤٠ – نفسه، ٣/٤٢٥.
٤١ – نفسه، ٥/٨٩.
٤٢ – نفسه، ٥/٩٠.
٤٣ – النفري: كتاب المواقف، ص ١٩٥.
٤٤ – المصدر نفسه، ص ١٣٦.
٤٥ – أسين بلاثيوس: ابن عربي، حياته ومذهبه، ترجمه عن الإسبانية: عبد الرحمن بدوي، مكتبة الأنجلوالمصرية، القاهرة، ١٩٦٥، ص ١٠٨.
٤٦ – أسين بلاثيوس: ابن عربي، حياته ومذهبه، ص ١٠٩.
٤٧ – ابن عربي: الفتوحات المكية، ٥/٣٢٨.
٤٨ – ابن عربي: فصوص الحكم، الجزء الأول، ص ١٤٢.
٤٩ – ابن عربي: الفتوحات المكية، ٦/٦٦.
٥٠ – المصدر نفسه، ٥/١٤٠.

الشعر في حضرة الجواهـري

عبد الحسين شعبان

أديب وأكاديمي من العراق

توطئة

في حضرة الجواهري، لا يكاد الشعور يفارقك، وكأنك تدخل بجلال وهيبة، مملكة الشعر. فكل شيء في تلك الحضرة ينبض بالشعر: الجواهري بقامته المديدة، وفصاحته، وأصابعه الممدودة، يدهشك حين يستحضر التاريخ، بقصيدته العمودية الموروثة والملونة بأطياف الحداثة، بتحديه وتناقضه، بانفعالاته وردود أفعاله، بمعاركه الأدبية وخصوماته السياسية والشخصية، يظهر الجواهري واضحاً كالحقيقة، لا يعرف الأقنعة وقد امتهن الشعر فناً وذهناً ومزاجاً.

◗ ظل الجواهري عنيداً أمام السؤال، ضعيفاً أمام إغواء الشعر وإغراء القصيدة. معمّراً مثل لبيد العامري، منفياً مثل المتنبي، فقد عاش أكثر من ثلث عمره في الغربة، التي أرخها في سنواته الأولى «ببريد الغربة» و«يا دجلة الخير»، مفكراً مثل المعرّي، حيث رصع قصائده بالحكمة والمعرفة.

لم يستطع الزمن رغم عادياته أن يروّضه أو يطوّعه أو يحتويه، فقد تمكّن سلطان الشعر منه وامتلكه بكل معنى الكلمة، هكذا ظل صعباً بل عصيّاً، غير قابل للتدجين، رافضاً، ومقاتلاً في الكثير من الأحايين في دروب الأدب والفكر والتجديد. سلاحه الشعر في الهجوم والتراجع، وهو درع وقايته من تقلبات الزمن وغدر الأيام وهجومات الأعادي.

برحلته الشعرية الطويلة، اخترق سيرة رجال ومبدعين وتاريخ كفاح، «صاعداً ونازلاً على حد تعبيره». كان شاهداً وحاضراً في ذاكرة الأجيال، فهو جدّ المثقفين العراقيين ومرجعهم ومرجعيتهم.

جاء من النجف ملفّحاً بالعباءة ومعتمراً بالعمامة الصغيرة البيضاء، وبجسم ضئيل، لكنه منتصب مثل نخيل العراق. ومن البيئة النجفية الدواوينية– التلقينية، ذات الموروث والتقاليد العريقة والقاسية، حيث عايش فقهاء النجف، الذين زاملوا وتتلمذوا على يد جمال الدين الأفغاني بدأ التمرد الأول، فانطلق ليحلّق في الأفق الشاسع، مثل نسر رفرف بجناحيه فوق بغداد، وهو يتطلّع نحو دمشق والقاهرة وبيروت، ثم ليستريح في باريس قليلاً، وليبدأ رحلة المنفى والحنين التي قاربت ثلاثة عقود ونيف كانت محطتها الرئيسية براغ الذهبية.

رحيل متقطع لكنه متواصل، ظل مصحوباً بحنينه الى الوطن الذي حمله في قلبه، حتى صارا متلازمين لبعضهما. فقد كان يُبحر في ثنايا الأحداث ولا يعرف المرسى الاّ على شاطئ الشعر. وهو المسافر الذي تفيض منه الألوان، كقوس قزح، في سماء شرقية تتراقص كواكبها بعذوبة ورقّة متميزة، مدوّرة مثل خبز تنور عراقي طازج، ومتدفقة مثل دجلة والفرات وشط العرب.

إن عمر الجواهري هو عمر العراق الحديث، حيث اكتملت بداياته الشعرية مع نشوء وتأسيس الدولة العراقية في العام ١٩٢١. وكان قد نشر قصائده الاولى عشية تأسيسها حيث تدفقت مثل ثورة العشرين.

ظل الجواهري عنيداً أمام السؤال، ضعيفاً أمام إغواء الشعر وإغراء القصيدة. معمّراً مثل لبيد العامري، منفياً مثل المتنبي، فقد عاش أكثر من ثلث عمره في الغربة، التي أرخها في سنواته الأولى «ببريد الغربة» و«يا دجلة الخير»، مفكراً مثل المعرّي، حيث رصع قصائده بالحكمة والمعرفة.

إن عمر الجواهري هو عمر العراق الحديث، حيث اكتملت بداياته الشعرية مع نشوء وتأسيس الدولة العراقية في العام ١٩٢١ وكان قد نشر قصائده الاولى عشية تأسيسها حيث تدفقت مثل ثورة العشرين

الجواهري والحصري

في سفره «المجيد» واجه الجواهري خصومات كثيرة، وأثيرت حوله وجهات نظر متضاربة. والواقع فقد كان شخصية إشكالية، بمعنى تفرّدها الفني والشخصي وتمايزها الابداعي وخصائصها المتنوعة. ولعل أبرز الخصومات التي واجهها هي معركته مع المفكر القومي ساطع الحصري، بسبب موضوع الجنسية، فقد أمر الاخير حينما كان مديراً عاماً في وزارة المعارف بفصله من وظيفة معلم ابتدائي، بعد أن رفض تعيينه بوظيفة مدرس ثانوي، لكن الملك فيصل الأول، سارع لتعيينه أميناً لتشريفات البلاط الملكي، لحفظ التوازن المختل بسبب نهج «العزل» وإشكالية الجنسية العراقية التي أوجدها قانون الجنسية الأول في العام ١٩٢٤، والذي تم سنّه قبل كتابة الدستور العراقي الأول (١٩٢٥) بتشجيع وإشراف من بريطانيا، وواصلت القوانين والتعديلات المختلفة النهج التمييزي ذاته.

وقد أفصح الحصري، أن سبب فصل الجواهري، هو قصيدة كان قد نشرها الشاعر، يتغزل فيها بمصايف ايران الجميلة، قبل تعيينه، مما اعتبر تشكيكاً بالهوية العربية وبالمواطنية العراقية، خصوصاً وأن بعض أبناء الفرات الأوسط ولاسيما في المدن الدينية وجنوب العراق كانوا غير معنيين بالحصول على الجنسية، التي لم يكن لها معنى آنذاك بل أن بعضهم وافق على اكتساب الجنسية الايرانية تهرباً من الجندية وربما للحصول على بعض الامتيازات، لكن انحلال الدولة العثمانية وتأسيس المملكة العراقية، افترض أن يكون جميع سكانها مواطنين بالتأسيس حسب معاهدة لوزان لعام ١٩٢٣، لكن لجوء البريطانيين الى تشريع قانون للجنسية ووضع درجات (أ) و(ب) واشتراط الحصول على شهادة للجنسية، طال بعض الفئات بالتمييز، الأمر الذي انعكس على بنية الدولة العراقية لاحقاً، وهو الأمر الذي دفع الجواهري ثمنه باهظاً منذ وقت مبكر!

أما معاركه الأخرى فهي احتسابه على معسكر اليسار العراقي بحكم دفاعه عن المظلومين والفقراء، رغم أن قصائده كانت قصائد تلبسها الغيد الحسان وأناشيد يتغنى بها الوطنيون لمواجهة الظلم الخارجي والاستبداد الداخلي.

وأخيراً فإن كيد بعض خصومه ومنهم في الوسط الأدبي ذاته، كان أحد أسباب خصوماته، وذلك بسبب اتجاهاته التجديدية في القصيدة العربية الكلاسيكية حسب تعبير

الاستاذ هادي العلوي، رغم أن موقفه ظل متحفظاً إزاء القصيدة الحديثة ومدرسة التجديد الشعري الحديث.

كان الحديث مع الجواهري ذا شجون وله متعة خاصة، خصوصاً عندما يكشف لك عن خباياه بطريقة طفولية لذيذة. فيبدأ بالتدفق مثل ينبوع .

ولادة القصيدة

حين تولد القصيدة يشعر الجواهري أنه يولد من جديد، وقد تكون ولادة عسيرة في كل قصيدة، لدرجة انه بعد الانتهاء منها يشعر وكأنه يكتب الشعر لأول مرة (أي والله كما يقول) ويتعجب الجواهري من ذلك، مثلما هو البطل المسرحي حين يواجه الجمهور. ففي كل مرة يشعر بالرهبة، وعندما تكتمل القصيدة يشعر بالنشوة. وتكتمل قصيدة الجواهري عندما يلحنها ويغنيها. يقول الجواهري: إعتدت على ذلك في النجف منذ البدايات، فحين كانت تداهمني القصيدة، أنزل الى السرداب، أحدو ثم أطرب وأدخل بعدها في ملكوت الشعر، في عالمه السحري وعندها يكتمل البناء متجمّلاً بالشكل أعود الى نفسي وأضحك معها أحياناً.. أحقاً إنني كنت هنا!!

ويضيف الجواهري في حوار مع الكاتب منشور في كتابنا: الجواهري– جدل الشعر والحياة، ١٩٩٧: يخيّل لي وأنا أرقص في باحة القصيدة أن شيئاً من الجنون قد مسّني أو أن نوعاً من الخبل قد اعتراني. إن شيئاً ما يحدث لا أعرف كنهه حين تنتابني الحالة وأدخل مملكة الشعر، أحياناً تراودني حالة هيجان وصراخ حتى تهدأ روحي باكتمال الولادة.

في بغداد كان جارنا السيد محمد نجيب الربيعي رئيس مجلس السيادة العراقي بعد ثورة ١٤ تموز (يوليو) ١٩٥٨، يتعجّب هو وأهله من الذي يجري في بيتنا أحياناً، إذا ما صادف وهبطت عليّ القصيدة. وعندما كانت شياطين الشعر أو ملائكة الفن تنزل عليّ فلا اريد لأحد أن يقطع سلسلة أفكاري والاّ أنفجر... اريد عالمي الخاص، لا أريد لأي كان أن يشاركني فيه، حتى العائلة أدعوها لتذهب الى أي مكان.

وبصدد شاعريته وكيف صقلت يقول الجواهري:

الشاعرية تولد في الأرحام فمذ كنت جنيناً، كنت أسكن في حضرة الشعر. لقد كان البيت الجواهري يحمل صولجان الشعر، حيث يمسك بقيثارته أكثر من رمز، ويكاد الشعر يتملّكه منذ الصغر، ورغم أن العائلة كانت تريده أن يدرس الفقه الاّ أن الشعر تمكّن منه. وكان يحفظ دواوين كبار الشعراء، حيث كان برنامجه اليومي هو « حفظ الشعر» وحفظ ديوان أبو العلاء المعرّي وكان شديد الاعجاب بالبحتري وقرأ البيان والتبيّن وكذلك كتب ابن المقفع وغيرها. ولم يكن عمره يزيد على ١٢ عاماً، كان شعوره مذ كان طفلاً انه يحلّق في فضاءات أخرى ويطير الى عوالم بعيدة!!

اللحظة الشعرية

متى تحل اللحظة الشعرية على الجواهري؟ وهو سؤال لا يمكن أن نتصوره بمعزل عن الشاعر، فربما ان الامر مختلف حسب المكان والزمان. لكن الاستلهام الذاتي مهم جداً، كما يفعل الرسام حين يستخدم الألوان ويطوّع الريشة، أو كما يفعل الروائي حين يصف المكان ويتابع تفاصيل شخصياته وحبكته الدرامية... الأمر كان يلاحقه حتى يكاد يهبط عليه بدون إرادة. فتراه يغني بحرقة وحرارة، وحين تأتيه اشارة غامضة يتفجّر غضباً ويملأ المكان جنونه، وكنت أسأله عن اللحظة الشعرية، فإذا به يجيبني إن الملكوت يناديه فيستجيب وتخرج بمعاناة فائقة.

حين تولد القصيدة يشعر الجواهري أنه يولد من جديد، وقد تكون ولادة عسيرة في كل قصيدة، لدرجة أنه بعد الانتهاء منها يشعر وكأنه يكتب الشعر لأول مرة

وعدت لسؤاله حول اللحظة الشعرية فأجاب: اتريدني أن أقول لك يأتيني الوحي !؟ لا أدري ماذا أسمّيه؟ فقد تفجّرت «دجلة الخير» بملحميتها المعروفة، كلّها في ليلة واحدة في براغ، تصوّر ليلة واحدة تفجّر في داخلي ينبوعا لا يرضى بالتوقف، حتى اكتملت... فماذا تسمي ذلك!؟

الجواهري والتناقض الاجتماعي

عاش الجواهري في صلب المتناقضات الاجتماعية حيث، البيئة النجفية شديدة الصرامة، والتقاليد القاسية.. وقد انعكست عليه وهو يتخطى الحواجز والمحرّمات ولكن بأثمان باهظة أحياناً

وتركت القيود الثقيلة تأثيراتها الكبيرة عليه، لكنه في الوقت نفسه استفاد من الخيال القرآني الذي يفرضه الوسط الديني، وتستطيع أن تلحظ دون عناء كيف أن قصائده مرصعة به باستمرار، بل إنه لا يستطيع الفكاك منه. وبالتأكيد فالتراث القرآني، خصب وجميل ومغر، انه في الوقت ذاته يوحي بخيال متفجر «جنة تجريّ من تحتها الأنهار»!، «الحور الحسان» و«طور السنين وهذا البلد الأمين»، الزيتون والعنب وما تشتهي، كان هذا هو الأفق الذي يصبو اليه الجواهري، حيث وجده مرة واحدة في سفرته العتيدة الى مصايف إيران التي كتب فيها قصيدته الشهيرة، والتي جاءت

بالبلاء عليه، بسبب تفسيرات مغرضة.

يقول الجواهري: حتى إذا ما ذهبت الى إيران للاصطياف لأول مرة في العشرينات كانت الجبال الشاهقة تهزّني، أما البيئة النجفية فكانت وراء قصائدي، فالحرمانات والتزمّت ولّدت لديّ مفهوماً إنسانياً نقيضاً ورغبة في التغيير، وهو ما رافق قصائدي، ولا بدّ هنا من الإشارة الى الفسيفساء الحضارية والثقافية لمدينة النجف، بحكم الاختلاط لأقوام وشعوب وآداب متنوعة.

التأزم كان خاصية الشاعر فما بالك بشاعر مثل الجواهري المبدع والمتميّز، وكان هذا ديدن دعبل الخزاعي وابن الرومي والمعري، والمتنبي والرصافي. يشعر الجواهري أنه في غضب خلاّق، نتيجة التأزم العارم والجارف والمضيء، فهو حتى في الغزل تكاد تتلمس حرارته حين يقول القصيدة، فتراه عاشقاً مولهاً بكل معنى الكلمة.

كان الجواهري ابن المتناقضات والتعارضات على كل المستويات وبالمناسبة فهو يرغب أن يقرأه الناس ويعرفونه بذلك، أي باعتباره وليد التناقض والتعارض، حيث ولد في بيئة متناقضة، ولذلك ترى الصعود والنزول لديه وهي حالة إنسانية

التناقض والتحدي

أعود الى التناقض، فهل هي سمة ملازمة للجواهري؟ فمن قصائد الاقتحام الثورية الى قصائد المديح، أم أن « حب الحياة بحب الموت يغريني» على حد قوله.. كيف يجعل حب الحياة متلازما بحب الموت!؟ هل هو ديالكتيك الطبيعة، كما نسميه أم ماذا؟ ولعل هذا الهارموني الجواهري هو من سمات قصائده بامتياز.

يا نديمي وصبَّ لي قدحاً
ألمسُ الحزن فيه والفرحا

كان الجواهري ابن المتناقضات والتعارضات على كل المستويات وبالمناسبة فهو يرغب أن يقرأه الناس ويعرفونه بذلك، أي باعتباره وليد التناقض والتعارض، حيث ولد في بيئة متناقضة، ولذلك ترى الصعود والنزول لديه وهي حالة انسانية، ولكنه رغم ذلك لم يكتب يوماً بهدف الانتفاع، أو المديح لغرض الحصول على الكسب، ولو فعل ذلك لكان هو غير ما أصبح.

ولعل الجواهري في حوارات مع الكاتب كان قد قال لقد اغتصبت ضميري مرة واحدة في إشارة الى قصيدة «ته يا ربيع» في تتويج الملك فيصل الثاني وعاد وعالج الموضوع بعد أيام بكتابة قصيدة كفارة وندم، انه اعتراف صريح دون وجل أو خوف من أحد، بل تلك إحدى سجاياه، حيث كان شجاعاً في نقد الذات.

كان «الجواهري» يُعرف بالشاعر الناري، الثوري، الاقتحامي، المتوثب، لكنه هو من كتب سبع قصائد بحق الملك فيصل الأول. وفعل ذلك بإرادته ودون رغبة في الحصول على طمع أو جاه أو مال. قام بذلك لأنه كان يعتقد لحظة ذاك بأن موقفه سليم، وشعر أنه يوفي ديناً بعنقه، خصوصاً وانه وقف مع الجواهري، ضد النعرات العصبية والطائفية، التي حاولت النيل منه ومن انتمائه الوطني. ولهذا رداً للجميل، قال ما قال في «الملك الجليل»، كما يسميه انتصاراً للحق بعد حادثة ساطع الحصري الشهيرة، وهذا الشعور ظل يصاحبه لاسيما الاحساس بالجميل وعمل الخير ورد المعروف، واستمر حتى آخر أيام حياته.

وفي الوقت نفسه ضاق ذرعاً بالبلاط الملكي، الذي لم يتسع له وترك النيابة وفرّط بالوزارة، التي كانت الاشارات تأتيه لدخولها كمرحلة لاحقة، فقد قرر الوقوف في صف الناس مرة واحدة والى الأبد. وقرر أن يكون شاعراً لا وزيراً أو حتى رئيساً للوزراء. وكان بعض من لبس العمامة قد وصل الى الوزارة، في حين أنه نزع العمامة بقناعة ورفض عوامل الرخاء والاغراء والسلطة والأبهة والمنافع واختار ان يكون « الجواهري» والجواهري فقط وذلك يكفيه. لقد اختار الشعر وكسب نفسه والعالم، وهكذا سار شلال حياته اللاحقة.

كان الخروج من الدائرة الصعبة (البلاط) يسبب إحراجاً كبيراً لكن بقاءه كان يعني اندثاره أو تدجينه، لاسيما وقد بدأ بالتمرد بقصائد نارية وغزلية. وفي خروجه وجد عوالم فسيحة، ضاجّة بالحياة والحركة والتناقض أيضاً تنتظره!!

عجيبٌ أمرك الرجرا
ج لا جنفاً ولا صددا
تضيقُ بعيشةٍ رغدٍ
وتهوى العيشةَ الرغدا
ولا تقوى مصامدةً
وتعبُدُ.. كلَّ من صَمَدا

أليس عجيباً هذا التناقض. دخل البلاط ثم ضاق به ذرعاً، وسعى للنيابة ودخلها ثم استقال وانضم الى صف الناس بعد معاهدة بورتسموث عام ١٩٤٨ مع بريطانيا ومقتل أخيه جعفر، وتعرض خلال حياته لحملات شتم لاذع، ودناءات وأراجيف، لكن ذلك ظل ديدنه في الحياة، حيث كان متحدياً معتدّاً بنفسه، يطلب الأشياء ويضجر منها ويتركها بعد أن يسعى اليها:

أزِحْ عن صدركَ الزْبَدا
ودعْهُ يبثُّ ما وَجَدا

الى أن يقول :

أأنت تخافُ من أحدٍ
أأنت مصانعٌ أحدا
أتخشى الناسَ، أشجعهمْ
يخافُك، مغضباً حَردا
ولا يعلوكَ خيرُهمُ
ولستَ بخيرهم أبدا

تعرّض الجواهري خلال حياته الى حملتين كبيرتين الأولى ترافقت مع الأيام الاولى لبدء تدفق النفط للتصدير في بئر باباكركر (كركوك) ١٩٢٧ حين كان شاباً، متمرداً، بهدف نزع هويته الوطنية والقومية كما يذهب الى ذلك الكاتب حسن العلوي، والثانية بعد ثورة ١٤ تموز (يوليو) ١٩٥٨، حين اعتبر في مقدمة معسكر اليسار العراقي، لكن التحدي كان ملازماً لأبي فرات ولكنه كان هو الذي يختار خصومه ويحدد المعركة وشروطها.

وشاعر مبدع كالجواهري كان يعيش في صميم الاحداث يتأثر بها ويؤثر فيها، وحتى، وإن لم يكن سياسياً فقد كان مع عامة الناس وما كانوا يتأثرون به، ويتفاعل معهم، ويحاول أن يعبّر عن تأثرهم بطريقته الخاصة. عندما حدثت وثبة كانون الثاني (يناير) ١٩٤٨، ضد معاهدة بورتسموث، ووقعت معركة الجسر الشهيرة، وسقط أخوه جعفر، الذي استشهد كان يجد نفسه بعد سبعة أيام وفي جامع الحيدر خانة (١٤ شباط/فبراير) ينشد:

أتعلم أم أنت لا تعلمُ
بأن جراح الضحايا فمُ
فمٌ ليس كالمدعي قولةً
وليس كآخر يسترحم
يصيحُ على المدقعين الجياع
أريقوا دماءكمُ تُطعموا
ويهتفُ بالنفر المهطعين
أهينوا لئامكم تُكرموا

الفترة التي سبقت ثورة ١٤ تموز (يوليو) كانت حامية، حيث فُرضت الاحكام العرفية وأعدمت بعض القيادات الشيوعية لأول مرة (فهد وصحبه) ١٤ شباط(فبراير) ١٩٤٩ وتم تأسيس الحلف التركي– الباكستاني ومركزه بغداد ١٩٥٥، والذي عُرف باسم « حلف بغداد» بدعم من الغرب. كان التوتر والمواجهة ملازمات لتلك الفترة، وتقلصت بعض الهوامش التي كانت موجودة قياساً للعهود التي تلت ذلك، واصبحت شحيحة لدرجةالاختناق.

وقد أثارت قصيدة هاشم الوتري «ايه عميد الدار» في حزيران (يونيو) ١٩٤٩ ضجة كبرى ولها قصة خاصة، فقد ألقيت بمناسبة انتخاب الدكتور هاشم الوتري (وهو عميد الكلية الطبية العراقية) عضواً للشرف في الجمعية الطبية البريطانية. وكان الجو السياسي محتدماً وجاءته الدعوة للمشاركة، لكنه تظاهر بعدم القبول، ولكنه كما يقول في حوارات مع الكاتب: كنت أرقص وراء التلفون وكنت أقول جاءت «يا هلا بيها»، فقد كنت قد عزمت على المواجهة. ويضيف الجواهري: صعدت الى سطح الدار وكنت مستلقياً على فراشي، لكنني كنت محتدماً وكانت الاشارات الغامضة تأتيني لتزيدني اشتعالاً، فوجدت نفسي منبطحاً أحدو، كما هي عادتي، وعندما وصلت المورد الذي يبدأ بـ» إيه عميد الدار شكوى صاحبطفحت لواعجه فناجى صاحبا» حتى هتفت زوجتي «أم نجاح» (عوافي أبو فرات ..أ»كله) وهي عادة ما تقال لعدم الاكتراث بالنتائج وتعني باللهجة العراقية.. ليكن ما يكن وانت تدخل المعركة وتقبل التحدي، ثم يتسلق الجواهري قمة التحدي:

حشدوا عليّ المغرياتِ مسيلةً
صغراً لعابَ الأرذلين رغائبا
بالكأس يقرعها نديمٌ مالئاً
بالوعد منها الحافتين وقاطبا
وبتلكم الخلواتِ تمسخُ عندها
تُلْعُ الرقابِ من الضباء ثعالبا
وبأنْ أروحَ ضُحىً «وزيرا» مثلَما
أصبحتُ عن أمرِ بليل «نائبا»
ظنا بأن يدي تمدُّ لتشتري
سقط المتاع، وأن أبيعَ مواهبا

أو قصيدته في القاهرة ١٩٥١

خلّـي الدم الغالي يسيلُ
إن المُسيـل هو القتيـلُ
هذا الدم المطلول يختـ
ـتصر الطريق به الطويـلُ

أو قصيدته في مؤتمر المحامين العرب، الذي انعقد في بغداد في العام ذاته، التي أثارت ردود فعل حادة من جانب الحكومة العراقية، حيث أقامت الدعوى على مدير الجريدة المسؤول المحامي عبد الرزاق الشيخلي، كما أقامتها على الجواهري، لكنه تم الإفراج عنهما.

ومنها : سلامٌ على جاعلين الحتو
فَ جسراً إلى الموكب العابرِ
سلامٌ على مثقل بالحديد
ويشمخُ كالقائد الظافرِ
كأنَّ القيودَ على معصَميه
مفاتيحُ مستقبل زاهرِ

أو القصيدة التي ألقاها في دمشقَ بمناسبة الاحتفال التأبيني للشهيد عدنان المالكي عام ١٩٥٦، واضطر بعدها للبقاء في دمشق، لما أثارته من اشكالات والتي يقول فيها:

خلّفتُ غاشية الخنوع ورائي
وأتيتُ أقبسُ جمرةَ الشهداء

الى أن يقول :

أضحية الحلف الهجين بشارة
لكَ في تكشفِ سوءة الهجناءِ
أسطورة «الأحلاف» سوف يمجّها التا
ريخ مثل خرافة «الحلفاء»

لعل العدّة الفكرية والسياسية مثلت عناصر التحدي المستمرة التي كان الجواهري ينزل بها الى الميدان دون حساب للعواقب. صحيح ان لكل قصيدة ظروفها ونشأتها لكنه بطبعه الحاد والمتأزم والمتوتر كان يقود رد الفعل تبعاً لحالته النفسية. فأحياناً يلتقي توتره الشخصي مع التوتر السياسي، فتراه يهلل في داخله، يقول قصيدته وليكن من بعده الطوفان. ورغم الاساءات ومحاولات النيل منه، فهو القائل عن نفسه أو مخاطباً نفسه متحدياً:

تسامي فإنك خير النفوس
إذا قيس كل على ما انطوى
وأحسن ما فيك أن الضمير
يصيح من القلب: إني هنا!

كان الجواهري هو الذي يبدأ المعركة، بل يفرضها على «الآخرين»، ولم يكن سهلاً أن يقبل خصومه أو أعداءه بسهولة إن لم يكونوا من العيار الثقيل، فمن لا يستحق أن يكون خصماً له يهمله حتى وإن حاول النيل منه أو التعرض له. كان اعتداده الجميل بنفسه أقرب الى الغرور المتسامي والمتعالي.. انه يرفض أن ينزل الى ساحة معركة لا يتمتع بها الخصم أو العدو، بالمؤهلات، التي تجعله خصماً أو عدواً له، كان يريد التكافؤ عند المواجهة أيضاً، ألقى الجواهري قصيدته في حفل تكريم الدكتور هاشم الوتري وبحضور كبار مسؤولي الدولة، خاطب الجواهري الجميع وأصابعه تؤشر الى المقاعد الأمامية:

أنا حتفَهم ألج البيوتَ عليهمُ
أغري الوليدَ بشتمهمْ والحاجبا
خسئوا: فلم تزلِ الرجولةُ حُرةً
تأبى لها غير الأماثلِ خاطبا
والأمثلون همُ السوادُ: فديتهمْ
بالأرذلين من الشُراةِ مناصبا
بمملكين الأجنبي نفوسَهُمْ
ومصعدين على الجموع مناكبا

وكانت هذه القصيدة إيذاناً لمعركة كبرىَ، خصوصاً وأنه كان يشعر بأزمة نفسية، فالتقط الأزمة السياسية، لكي يعبّر عن الأزمتين.

وقد سأله الكاتب عن الأزمة النفسية التي كان يعاني منها فأجاب:

كنت قد وصلت الى حافة الفقر الحقيقي، ولم أكن أجد ما يسدّ الرمق مع العائلة، وكنّا نستدين، لنأكل، بسبب الحصار، الذي فرضه الحكام عليّ نظراً لمواقفي، فقررت أن أرفع صوتي، لأقرّعهم وأدعو للإجهاز عليهم والثورة ضدهم. ولا أخفيك سراً إذا قلت لك أن زوجتي «أم نجاح» قالت ربما مسّه شيء من الجنون، وهي تعرف أنني قررت الاقتحام، وكنت قد حضّرت نفسي للاعتقال بعد القاء تلك القصيدة.

ولكنني عندما وصلت بهدف استجوابي استقبلني حاكم التحقيق، وهنا كانت الدهشة، أو المفاجأة، عندما أخبرني أنه معجب بشعري. ليس هذا فحسب، بل إنه يحفظ بعض أشعاري. وهنا فتح أدراج مكتبه، وأطلعني على بعض القصائد المحفوظة في ملف خاص، كان قد تم «كبسها» أي وضع اليد عليها، عند مداهمة بيوت الشيوعيين واليساريين، باعتبارها أحد المستمسكات الجرمية. وأتذكر قصيدة « عالم الغد» التي كانوا يتغنّون بها، كانت ضمن الملف.

ورغم الضجة التي أحدثتها قصيدة هاشم الوتري « إيه عميد الدار»، فقد تم استبقاء الجواهري في التوقيف «فقط» وذلك من باب « الاحتراز» وبكل احترام وأدب. ومع الجواهري يمكن أن نقول: إن وزراء ذلك الزمان وسياسييه، لم يكونوا من النوع الذي يستمرئ كتابة التقارير أو الظهور بمظهر القبح، الذي نصادفه هذه الأيام، حيث أصبح الأمر ظاهرة بشعة، على رغم من أن التعامل معه قد يكون لذر الرماد في العيون بصورة مفتعلة أو ملفقة، لكنها في الوقت نفسه تعرف أنها

تتعامل مع شاعر كبير. فرغم مناصبته العداء للحكام الاّ أنهم كانوا رحومين به باستثناء «الزعيم» عبد الكريم قاسم، الوحيد الذي وضع القيد في يديه كما يقول بمرارة، وذلك بعد المماحكة التي دارت بينه وبين الزعيم عبد الكريم قاسم.

ولكن قبل ذلك، فقد حدث ما يشبه الفجوة أو الفراغ بين الجواهري وبين الشارع سرعان ما تم استعادته وذلك بعد قصيدة « التتويج» أيار ١٩٥٣ التي كانت خارج السياق، وهو ما حاول البعض النفاذ منه، لاسيما بالاساءة للجواهري.

خيار الشعر هو الوحيد!!

وإذا كان الجواهري قد ترك « المناصب» واختار الشعر والكلمة الحرة، فقد كان فيما كل ما قال وما كتب لم يغتصب ضميره، ولم يشعر أنه عكس قناعاته كما عبّر عن ذلك في حوارات مع الكاتب وما أورده في مذكراته لاحقاً. مع أن هذه القناعات تتغير بالطبع، يستثني من ذلك مرة واحدة عوّضها بملحمية شعرية ذاتية، وكأنه يريد اعلان براءته بعد مراجعة قاسية للنفس في الخمسينات، وأعني بها قصيدة التتويج التي لحقها مستدركا في قصيدة كفارة وندم.

ستبقى- ويَفنى نيزكٌ وشهابُ -
عروقٌ أبيّات الدماء غضابُ

وبعد نحو عام كتب :

خبت للشعر أنفاسُ
أم اشتطَّ بك الياسُ

كهذا كان خياره مع الناس، ضد الحاكمين ولم يشأ أن تؤثر تلك الكبوة على مساره المعروف وبجرأة وشجاعة واجه الموقف، في حين كان الكثيرون لا يتوقفون لمراجعة مواقفهم وليسوا معنيين بتقديم نقد ذاتي الى الجمهور.

وإذا كان البعض يلومه أو ينتقده لأنه كان قد كتب قصيدة لهذا الزعيم أو ذلك الملك أو القائد، فإنه كان ينطلق من قناعة ومن رد للجميل بما فيها قصيدته لإبن البكر محمد حيث يقول الجواهري في حوار مع الكاتب:

« الجماعة» ويعني «حزب البعث الحاكم» آنذاك كرّموني في حينها، وعوملت بشكل خاص، وقد كتبت بدافع «الوحدة الوطنية» والتئام الشمل، بل إن ظروف المرحلة والواقع السياسي، كانت تفرض بعض التوجهات. ولم أكن في حينها خارج مزاجي وطموحي. أما حول الشاب «محمد» نجل الرئيس البكر، فقد قتل في حادث سيارة، وقد ربطتني به علاقة خاصة، ولم أقل كلمة واحدة يشمّ منها رائحة التملق وكتبت رثائية له عام ١٩٧٨.

تعجَّلَ بشرَ طلعتكَ الأفولُ
وغالَ شبابَكَ الموعودَ غولُ

ومثل هذا حدث عند كتابة قصيدة الى الملك محمد السادس أو الرئيس حافظ الأسد أو الملك حسين وغيرهم، وذلك تعبيراً عن اعتزازهم به وتقديراً لمواقفهم منه ورداً للجميل الذي أسدوه له.

لقد كانت هجائيات الجواهري نارية، كما هو في حبه أيضاً، ففي قصيدة هاشم الوتري، نرى كيف يضع الخصوم في زاوية، ويوجّه السهام عليهم، وكان أقطاب الحكم قد أخذوا أخذَ الذين كفروا. وقد مضى في إلقاء القصيدة حتى النهاية، أما لو كنا في هذه الأيام كما يقول الجواهري (حوار مع الكاتب ١٩٨٥ في دمشق غير منشور)، فقد يكون من البيتين الأولين، يُنزل الشاعر أو الخطيب وقد يغيب. بعد أن أكمل القصيدة، مزق أوراقها ورماها في الهواء، وغادر، وإذا به في معتقله، في مديرية التحقيقات الجنائية، يفاجأ بوفد من الشباب المتنور ومعه «قصاصات من القصيدة الممزقة، مجموعة من حديقة المسبح الذي شهد الاحتفال». ويقول كريم مروة انه كان قد جمعها وزار الجواهري في معتقله وسلّمه إياها مع ناجي جواد الساعاتي ثم نشر القصيدة في جريدة التلغراف التي تصدر في بيروت بمعاونة حسين مروة وابنه نزار.

إذا كان الجواهري قد ترك « المناصب» واختار الشعر والكلمة الحرة، فقد كان فيما كل ما قال وما كتب لم يغتصب ضميره، ولم يشعر أنه عكس قناعاته

أما قصيدة «كما يستكلب الذيبُ» فبعد أن أغرى فريق من الحاكمين بعض طلاب المجد الكاذب من المأجورين والحاسدين لشتم الجواهري كتب هذه القصيدة، التي يقول فيها:

عدا عليَّ كما يستكلبُ الذيبُ
خلقٌ ببغدادَ أنماطٌ أعاجيب

وبعد هذا المطلع يقول:

تسعون كلباً عوى خلفي وفوقهم
ضوء من القمر المنبوح مسكوبُ
وقبل ألف عوى ألفٌ فما انتقصتْ
«أبا محسّد» بالشتم الأعاريبُ

أو كما يقول في قصيدة يا ابن الثمانينَ:

يا «ابن الثمانين»كم عولجت من غَصص
بالمغريات فلم تشرَق، ولم تمِلِ
كم هزَّ دوحك من «قزم» يطاولهُ
فلم ينلهُ، ولم تقصرْ، ولم يطلِ

وكم سعت «إمّعاتٌ» أن يكون لها
ما ثار حولك من لغوٍ، ومن جدلِ
ثبّتْ جَنانك للبلوى، فقد نُصبتْ
لك الكمَائنُ من غدرٍ، ومن ختَلِ

جنرال وشاعر

كان الجواهري يطمح الى ما تحت السطح، وهو الأعمق والأغزر والأبهى.. يبحث النشوة الروحية التي يريدها من المرأة، ويفتش عن حالة الحب الحقيقي الذي لم يتذوقه الاّ وهو شيخ يدلف نحو الخمسين مع أنيتا، وكانت حالة الحب المفقود تسكن الروح والعقل، وتفتقد الجسد الذي يعطي ملمحاً آخر للنشوة والسعادة والحب

لقد أخذ المنفى قسطه من الجواهري لاسيما بسبب تعكّر العلاقة مع «الزعيم» عبدالكريم قاسم حيث بدأت رحلته الشهيرة التي امتدت الى سبع عجاف على حد تعبيره.

من أكثر القضايا إثارة، هي علاقة شاعر بجنرال قائد ثورة أو انقلاب. فقد تعرّف الجواهري على عبدالكريم قاسم في لندن، وقد رافقه إلى طبيب الأسنان، لمعالجة أسنانه، عندما كان هو في دورة عسكرية، حيث التقاه في السفارة العراقية آنذاك، ومرت الأيام وسمع بنبأ «الثورة» وإذا به يفاجأ بصورة رجل كان قد نسي ملامحه، فإذا به «الزعيم» الذي أطلق عليه «الأوحد» فيما بعد، وركبه الغرور حتى التعسف.

يقول الجواهري في حواراته مع الكاتب : يمكن أن تتعجب إذا قلت لك أن «الزعيم» كان كثير التهيب في علاقته مع الأدباء وكان أول بيت زاره في العراق، بعد الثورة، هو بيتي، وقد تكررت الزيارات.

وعندما بدأت الأمور تسوء وبدأ الزعيم يركب رأسه وينفرد بكل شيء، كتب الجواهري مقالة في الصحيفة التي كان يصدرها «الرأي العام» بعنوان: ماذا يجري في الميمونة؟ والميمونة قرية في جنوب العراق تعرضت لهجوم بوليسي، انتهكت فيه الأعراض، وصادف أن قابل الجواهري الزعيم عبدالكريم قاسم في وزارة الدفاع، باسم الهيئة الإدارية لاتحاد الأدباء، وكان يحضر معه السيد الحبوبي، والدكتور صالح خالص، والفنان يوسف العاني، والدكتور المخزومي والدكتور علي جواد الطاهر، وإذا بالزعيم يخاطب الجواهري «.. أستاذ الجواهري: ماذا يجري في الميمونة؟..» ويقول الجواهري كنت أخشى مثل هذه المواجهة، لأنني كنت أتحاشاها، ولم أحدد المعركة بعد. فأجبت بأدب وقلت له «سيدي الزعيم أنا لا أستطيع أن أدافع عن نفسي كثيراً في هذا الموضوع». أسألك فقط سؤالاً واحداً، هنّ بناتك واظنهن جئن إليك وعرضن ما تعرّضن له.. «بمعنى أنه لم يكتب ذلك عبثاً، وقد أحرج «الزعيم» فهو لا يستطيع أن يقول له نعم ولا يرغب أن يقول لا. ثم أخذ يتهرب من المواجهة.

أما الغلطة الكبرى التي ارتكبها الجواهري كما يقول: هي إنه خاطب الزعيم: «الثورة وبشرطة نوري السعيد؟» فخرج الزعيم عن حلمه لأول مرة، وبدون تفكير منه رد قائلاً: أنت من بقايا نوري السعيد! كان يفترض بالجواهري أن يقول له، أنا فلان، أول من كنت تحاول مصاحبته في لندن، وأول من زرته في البيت، وحينها يكون الزعيم خاسراً والجواهري هو الغالب في هذه المعركة، لكنه كما يقول لم يقل له ذلك، بل قال له هل تأذن لي بالخروج يا سيادة الزعيم؟ وأردف بالقول بما نصّه: «أتحداك وأمام الجالسين.. أتحداك وأشرت له بإصبعي.. نعم أتحداك مرة أخرى..» وأعتقد أنني أرفقتها بيا سيادة الزعيم عبدالكريم، إن كان لديك الوثائق؟!

ولعل هذه الحادثة، كانت هي السبب في مغادرة الجواهري العراق.. إلى المنفى وكما يقول الجواهري: ربَّ ضارة نافعة، مثلما يقولون. رحم الله عبد الكريم قاسم، فلو لم تكن له معنا هذه القصة، فقد كنا قبعنا في العراق، والله العالم ما كان سيحدث لنا في السنوات السوداء. لكنه اضطرنا إلى «التشرد» عن الوطن في خريف ١٩٦١، وربما للتشرد الموعود وهي حسنة وربما كفّارة عن كل ما فعله معنا، قبل التشرد أنا وزوجتي «أم نجاح» وبنتينا خيال وظلال، وكنت بحكم علاقاتي مع اتحادات الأدباء، ونقابات الصحفيين في الدول الاشتراكية، فقد أمّنت مقاعد دراسة لأبنائي في صوفيا وموسكو وباكو وبراغ، جزاهم الله ألف خير، وهكذا كان مصير فرات وفلاح ونجاح وكفاح. رحم الله عبد الكريم قاسم، حين رمانا خلف الحدود وكأننا «بُردٌ إلى الأمصار عجلى تُرزم».

إذا كان قاسم زعيم السلطة السياسية والعسكرية، فالجواهري زعيم السلطة الثقافية والأدبية في العراق، فهو رئيس اتحاد الأدباء ورئيساً لنقابة الصحفيين وشاعر العرب الأكبر كما يكنّى! ولكن كيف لشاعر مثل الجواهري أن يرمى خلف الحدود؟ وقد سألته ماذا كان هناك؟ زمهرير الغربة أم فردوس الحرية؟ وأجاب الجواهري مع حسرة وألم: الإثنان معاً.. وباللهجة العراقية أردف (أي والله) أي بلى والله: كان هناك الفردوس المفقود والموعود معاً. كانت براغ الذهبية مدينة الأبراج والجمال. صحيح أننا دفعنا أثماناً باهظة من كراماتنا المهانة، ومن شماتة الشامتين، وتشفّي المتشفين، ولكننا مع جفاف الغربة، كسبنا حريتنا وحلاوة الحياة!

معشوقات الجواهري

وفي براغ كتب قطعة شعرية أسماها زوربا، وهي مستوحاة من رواية «زوربا». كان ذلك عام ١٩٦٩،

ومما قاله:

وارتمت من شفق دام
على الأرض جِراحٌ..ً
وجراحْ
وتهاوت فوقه..
من مزَقِ الغيم..
صبيّاتٌ ملاحْ

كان الجواهري يطمح الى ما تحت السطح، وهو الأعمق والأغزر والأبهى.. يبحث النشوة الروحية التي يريدها من المرأة، ويفتش عن حالة الحب الحقيقي الذي لم يتذوقه الاّ وهو شيخ يدلف نحو الخمسين مع أنيتا، وكانت حالة الحب المفقود تسكن الروح والعقل، وتفتقد الجسد الذي يعطي ملمحاً آخر للنشوة والسعادة والحب، وإذا كان زوربا يحب الحياة، ويريد الاستمتاع بكل دقيقة فيها. فالجواهري يريد أن يتنفس بملء رئتيّه كل لحظة وليس كل دقيقة. يريدها لحظة جنونية بكل محتوياتها، والمرأة عنده صورة الفرح الذي يتذهب مثل وهج الشمس. كان هكذا يحلم وقد أعطته براغ الكثير وهو القائل فيها:

أطلتِ الشوطَ من عُمُري
أطالَ الله من عُمرك
ولا بُلغتُ بالشرِّ
ولا بالسوء من خبرك

أما قصة نساء الجواهري ومعشوقاته.. أنيتا الباريسية وبارينا البوهيمية وماروشكا التشيكية؟! فهذا شأن له علاقة بتفكير الجواهري.

كانت أنيتا من بنات السين من باريس لها عينان زرقاوان، كزرقة السماء أو البحر، في وجهها شحوب خفيف، وعندما كانت تحتسي كأس الكونياك، كانت خدودها تتورد كما يقول الجواهري، ثم يضيف: استهوتني وأنا جالس في مقهى، فأخبرني أحد الطلاب العرب، بأنها كانت تتابعني، وأنها سمعت عني الكثير، وهي معجبة، وكانت نظرتي تنم عن ارتياح لا يخفيه شيء، لقد أبدت رغبة في التعرف بي، وصاحبتها مدة من الزمن، وكانت هي سبباً في محاولة تعلّمي الفرنسية، وكان ذلك مدخلاً لما سيأتي. وصل حبي معها إلى الجنون، وكانت هذه المرأة غريبة الأطوار وتحمل المتناقضات.. لكنها لا تماثلني في المتناقضات، بل في الاختلاف والتكامل، الذي يصل حد الشذوذ والغرابة.

كانت امرأة كورسيكية (من مقاطعة بين إيطاليا وفرنسا) فيها بعض العادات القديمة، كانت صادقة، وكعادة الأوروبيين في ذلك الزمان، تحاول الإيحاء، فإذا لم تستطع تلبية الموعد أو الطلب، تقول «ربما» وعليك أن تفهم، أنها لا ترغب في الكذب. كنا نتفاهم ببعض الكلمات الفرنسية، إضافة إلى الانكليزية، التي كان إلمامها بها مثل إلمامي وهو ما ساعدنا على الانطلاق، ومحاولة إفهام كل طرف للطرف الآخر، واستمرت العلاقة ثم انقطعت وتواصلت، ورغم أنني كنت من جانبي مستمراً في حبي، إلاّ أنها بدأت تخفت تدريجياً، وعندها عرفت أن النسخة الأصلية ضاعت وبمعنى عليك البحث عن بدل ضائع!

أنيتا تلك خلّدها الجواهري بخمس قصائد في مقدمتها ملحمة أنيتا.

إني وجدت «انيتَ» لاحَ يهزُني
طيفٌ لوجهكِ رائعُ القسمات
ألقُ «الجبين» أكاد أمسحُ سطحَه!
بفمي، وأنشِقُ عطرَه بشذاتي

إلى أن يقول:

حسبي وحسبك شقوةٌ!وعبادةٌ!
أن ليس تَفرغُ منك كأسُ حياتي

وبالمناسبة، فقد نشر شاعرنا الجواهري هذه القصيدة التي كتبت في أواخر عام ١٩٤٨ وأوائل عام ١٩٤٩ بالمقدمة التالية «كان حباً عارماً لا يريد - ولا يقدر لو أراد - أن يقف عند حد، وكان كأنه يتفجر عن «ينبوع» خفي ثجّاج.. وكان سر الخفاء في هذا الينبوع.. رغبات! وآلام! ومطامح!.. ظلت طوال ثلاثين عاماً، هي عصارة العمر الزاحف! يسحق بعضها بعضاً! حتى لو وجد هذا الينبوع المختنق منفذاً بديلاً عنه لما اختلف الأمر بكثير. لقد كان هذا الحب من «الفورة» و«السورة» لدرجة أن صاحبه كان لا يرى في ملامح المرأة التي أحب، إلا ما يراه العازف المتجرد في أنغام قيثارته من أنها طريق للتعبير وشعار للانطلاق.. على هذا الضوء تلتقط الصورة الصادقة لقصيدة .. «أنيتا».

ثم أتبع هذه الملحمة بقصيدة أخرى بعنوان شهرزاد وهو مرقص باريسي مستوحى من الخيال الشرقي وحكايات «ألف ليلة وليلة». ويقول فيها بخصوص أنيتا:

إن وجه الدجى «أنيتا» تجلى
عن صباح من مُقلتيك أطلا

أما المقطوعة الثالثة من قصيدة انيتا «ذكريات» فقد

نظمت بعد فترة القطيعة، ويقول فيها:

لا تمرّي «أنيتُ» طيفاً ببالي
ما لطيفٍ يسمُّ لحمي ومالي؟

وكانت المقطوعة الرابعة بعنوان «فراق». وحملت المقطوعة الخامسة اسم «وداع» وقد كتبتها في باريس في ١٣ شباط (فبراير) ١٩٤٩:

«أنيتُ» نزلنا بوادي السباعْ
بوادٍ يُذيبُ حديدَ الصِّراع
يُعيَّرُ فيه الجبانُ الشُّجاعْ
«أنيتُ» لقد حان يومُ الوداع

وقد سألت الجواهري: أبا فرات، ومن كان بدرجة حب «أنيتا».. هل كانت بارينا أم ماريا «ماروشكا» اسم الدلع والتحبب؟. وبعد أن اعتدل الجواهري في جلسته وبنشوة استذكر تلك الأيام الحلوة على حد تعبيره فقال: كانت بارينا.. تحلّق في عالم خاص، ساحر ومثير، عشقتها فترة تقارب الثلاث سنوات، كانت «بنتاً عجيبة مثل أسطورة. وجه مضيء وجسد أفعواني رغم الأحزان».. أقرب إلى الخيال.. تجعلك تصدّق ما تقرأه في الأساطير. كان إحساسي نحوها، أنني أمام شيء مختلف من النساء، تعارفنا في براغ، وهي بوهيمية، وأقرب إلى الحياة البوهيمية (التي تقول إن غرفة كان يتقاسمها عدة أشخاص يعيشون فيها، يأكلون ويجوعون ويحبون بطريقتهم الخاصة).

والدة بارينا، كانت يابانية وجدّتها على ما أعتقد إنكليزية، من أصل ياباني، ولم أكن أعرف أي شيء عن والدها.. لم تحدثن عنه، ومن خلال الأحاديث المتأخرة، عرفت أنه قضى نحبه، إما منتحراً أو مقتولاً، بظروف غامضة، وصادف أن تعرّفت عليه قبل يومين من انتحاره أو موته.

ويتابع الجواهري بتأمل القول: عند موته، ذهبت لتقديم العزاء إلى بارينا، واكتشفت أن الشقة ممتلئة بالتحف الصينية والساعات الذهبية، وقلت مع نفسي، كيف احتفظ الرجل بما لديه مع علمي بأنه مات معوزاً! وفهمت من بارينا أنه لم يمس هذه الأشياء لأنها من أم بارينا، حفاظاً على ذكراها، لكن بارينا بددت ذلك بسرعة على حياتها البوهيمية، وعلى أصحابها، دون ندم أو أي أسف.

شعرت فيما بعد أن بارينا، تبددت، طارت، تلاشت.. لا أدري إلى أين؟

وهل عوّضت ماريا «ماروشكا» مكان بارينا؟ يقول الجواهري : كان في «ماريا» شيئاً كهربائياً اجتذبتني نحوها، من أول نظرة، كما يقولون. كنا «أسرى» الحب. جاءت مع صاحبتها، التي ربطتني بها علاقة حب عابرة، وفجأة بعد أن دخلت إلى الشقة، أخذتها بالأحضان، حتى ان المسكينة، التي جاءت لتعرّفها بي، وكانت قد تأخرت لدفع أجرة التاكسي، فوجئت بحالة الانسجام التي بيننا. حيث رأت ماروشكا وكأنها حمامة تعود إلى عشها، ويزقزق معها، ذلك الطائر الشريد، الذي ظل يغني حتى عادت معشوقته!

وسألته وماذا فعلت الأولى؟

اكتفت بنظرة حزن وربما سقطت دمعة هادئة، لكنها حارّة، على خدها، لا أدري الآن، كيف أخذت، رغم أن علاقتي مع صديقة ماروشكا كانت بسيطة.. لكنها أصيبت بالدهشة، حين رأت هذا الغرام والانسجام، صحيح أنها لم تكن مثالية، لكنها أخذت على حين غرّة، كما يقال.

عندما تعرفت على ماروشكا، لم تكن تتصور هي ومن معها، أنني اكتشفت الآن النموذج، «الموديل»، الذي كنت أبحث عنه لسنوات طويلة. كانت تتصور نزوة شاعر، أو هكذا تصور البعض. ماروشكا إنسان مختلف، فهي لا تشبه بارينا وليست مثل أنيتا، هي ببساطة امرأة طبيعية، غير متكلفة، حلوة المعشر، وديعة ودافئة، فيها الكثير من مزاج الشباب وحماسته وعنفوانه ومرحه، ومع ذلك لم تكن صريحة دائماً، كانت مراوغة، إنها عالم مختلف، تضحك حين تراوغ وتندم، ثم تمطرك بحب لا مثيل له وتعود وتكرر المراوغة.

وقد كانت قصيدة لمّي لهاتيك لمّا، لفترة ماروشكا، وهي توحي بالفترة الذهبية من حب الشاعر، فقد نظمها في براغ، عام ١٩٧٢، ونشرت في عام ١٩٧٣:

لمـــي لهاتيـــك لمّا
وقرّبـــي الشَّفتيـــن
لمّاً علـــى جمـرتين
بالمـــوت ملمومتين
يا حلوة المشربيـــن
من أين كان.. وأين
من صنعِ كذبٍ ومَيْنِ
سَمُّوهمـــا زهـرتين

ولعل هذه القصائد تذكّر، بقصائد «جربيني» و«النزغة» عندما كان ما يزال الجواهري في البلاط الملكي، خصوصاً وأنها شكلت عاصفة من الانتقادات

والإحراجات للجواهري لدى الملك فيصل الأول، وكانت بحق، جرأة لا مثيل لها وعنصر تحدٍّ لا نظير له؟

وقبل قصيدة «جربيني» كانت قصيدة «الرجعيون» التي كتبها بعد معارضة بعض « علماء الدين» لفتح مدرسة للبنات في النجف، بدعاوى «دينية»، وقد نشرت القصيدة في صحيفة «العراق» ٢٦ آب (أغسطس) ١٩٢٩، والتي يقول في مطلعها:

ستبقى طويلاً هذه الأزماتُ
إذا لم تقصّرْ عمرَها الصدماتُ
إذا لم ينلها مصلحون بواسلٌ
جريئون فيما يدَّعون كفاةُ

وقد أحدثت تلك القصيدة ضجة كبرى، واستدعاه الملك فيصل الأول، الذي سبب له إحراجاً كبيراً. حيث كان بعض رجال الدين مقرّبين من الملك فيصل الأول، وكان الجواهري عنده من الموظفين المقربين أيضاً، وقد شعر الجواهري بالغضب الشديد لمنع تأسيس مدرسة للبنات في النجف، فسرعان ما تفجّر فوجد نفسه في صميم المواجهة مع القوى الرجعية والفعاليات التقليدية، حيث نظم القصيدة في ليلة واحدة وقد نشرتها صحيفة العراق، باسمه الصريح، بينما نشرت «جربيني» باسم مستعار، ولكنه لا يختلف بشيء عن اسمه الصريح، لأن بغداد ومثقفيها صاحوا «هذا الجواهري»، وحتى الملك فيصل الأول، عارف باسمه المستعار.

وقد كان الجواهري يومها يستخدم اسم «ابن سهل الأندلسي» أو «طرفة بن العبد»، أما البقية فكانت باسمه الصريح وربما كان ذلك لسوء الحظ أو لحسن الظن، خصوصاً وانه من العوائل الدينية الأولى في العراق، ومن يصل إلى درجة الإفتاء والاجتهاد، فعليه أن يدرس كتاب «جواهر الكلام» حيث كان الشاعر ينتمي الى كتاب لجده الأقدم محمد حسن الجواهري .

ومن المفارقات أن صاحب جريدة العراق، كان صديقه رزوق غنام، وهو من محبي نوري السعيد والمقربين إليه، لكنه كان جريئاً ونظيفاً، وتعرّض إلى المضايقة بسبب نشر قصائد الجواهري، لقد اشتعل الشعر في رأسي كما يقول الجواهري، ولم أبال بأنني كنت في البلاط. قال لي الملك فيصل الأول بعد أن دخلت عليه كَرُّب (باللهجة الحجازية) أي اقترب: ابني محمد، فقلت له أنا فاهم منذ أن طلبتني. قال: ما هذا؟ قلت والله سيدي هذا الذي حصل. قال الملك، لا تنس ابني محمد (الجواهري) أنني مسؤول، فهل تعلم أنني تلقيت برقيات من النجف تقول لي، كيف يحصل ذلك، وهو عندك (أي الجواهري). هل تعلم أن ذلك غير محتمل، قلت له نعم. وأدركت وعبَّرت عن ذلك بالحرف الواحد، سيدي اسمح لي ألاّ أثقل عليك بعد الآن. فزّ الملك وقال ماذا تقصد؟ قلت له: أن لا أسيء إليك بعد هذا. فقال لي: ارجع مكانك.

لكن الجواهري عاد ونشر بعدها قصيدة جربيني.كيف لنا أن نستعيد تلك الصور وتلك الأزمان بعد كل الذي رأيناه فهل يأنس الإنسان بعد هذه العقود الثقيلة من السنين، وقبل قصيدة جربيني كانت «النزغة» أو ليلة من ليالي الشباب، التي نشرت في صحيفة العراق، هي الأخرى في ١٨ تشرين الأول (اكتوبر) ١٩٢٩. وكانت ثورة على التقاليد، حيث قال فيها:

كم نفوس شريفة حسّاسه
سحقوهنَّ عن طريق الخساسه
وطباع رقيقة قابلتهنَّ
الليالي بغلظةٍ وشراسه

إلى أن يصل إلى ما يلي:

قال لي صاحبي الظريف وفي
الكفِّ ارتعاش وفي اللسان انحباسه
أين غادرتَ «عِمّةً» واحتفاظاً
قلتُ: إني طرحتُها في الكُناسه

وبعد أيام نشر الجواهري قصيدة جربيني في صحيفة العراق ٢٣ تشرين الأول (أكتوبر) ١٩٢٩، وكانت خروجاً على كل ما هو مألوف:

جربيني من قبلِ أن تزدريني
وإذا ما ذممتني فاهجريني
ويقيناً ستندمين على أنك
من قبلُ كنتِ لم تعرفيني

ثم يقول:

أنا ضدُّ الجمهور في العيش
والتفكير طرًّا، وضدُّهُ في الدين
كل ما في الحياة من مُتع العيش
ومَن لذةٍ بها يزدهيني
التقاليدُ والمداجاة في الناس
عدوٌ لكل حُر فطين

ويواصل القول:

«إلطميني» إذا مَجُنتُ فعمداً
أتحرّى المجونَ كي تلطميني
وإذا ما يدي استطالتْ فمن شَعرك
لطفاً بخصلةٍ قيديني

الكثير من آراء الجواهري ببساطة متناهية كانت عميقة وصائبة ومستشرفة للمستقبل، ولكنه في الوقت نفسه مثل جميع المعنيين بالشأن العام، لم تكن كل تقديراته صحيحة أو متكاملة وهو مثل كل المبدعين، البشر، معرّض للوقوع في الخطأ

ما أشدَّ احتياجة الشاعر الحسّاس
يوماً لساعةٍ من جنون

ولم تكن الثورة ضد قصيدة «عريانة» التي نظمها عام ١٩٣٢، أقل من الثورة ضد جربيني. لكن الفرق، هو أنه كان قد غادر البلاط في الثانية بعد أن كان في القصيدة الأولى ما يزال فيه.

يقول في عريانة:

أنتِ تدرين أنني ذو لَبانَة
الهوى يستثير فيّ المَجانة
وقوافي مثل حُسنك لما
تتعرَّين حــرةً عُريـانــة
وإذا الحبُّ ثارَ فيَّ فلا تمـ
ـنعُ أيَّ احتشامــة ثورانهْ

إلى أن يقول:

والثديين كل رمــانة فـر
عاءَ تهزأ بأختها الرُمانـة
عارياً ظهرك الرشيق تحب الـ
ـعين منه اتساقه واتزانـهْ

الجواهري والسياسة

كان الجواهري شديد الالتصاق بالسياسة وربما كان الكثيرون يعتبرونه سياسياً «مسؤولاً»، وأحياناً يحاكمونه على هذا الاساس، لا على إبداعه وعبقريته الشعرية، كما أن الكثيرين لا يأخذون بنظر الاعتبار الظروف والتوازنات السياسية، ويسقطون تقييماتهم على الماضي بعين الحاضر دون حساب للسياق التاريخي، لكن الكثير من آراء الجواهري ببساطة متناهية كانت عميقة وصائبة ومستشرفة للمستقبل، ولكنه في الوقت نفسه مثل جميع المعنيين بالشأن العام، لم تكن كل تقديراته صحيحة أو متكاملة وهو مثل كل المبدعين، البشر، معرّض للوقوع في الخطأ.

وإذا حسبنا ذلك موضوعياً، فإن الجواهري كان أكثرهم جرأة في تدقيق مواقفه واعادة النظر فيها وتقديم نقد ذاتي شجاع، خصوصاً وأنه يعمل في العلن وتحت ضوء الشمس وكل كلمة قالها مدونة ومكتوبة تشهد عليها قصائده لنحو ثمانية عقود من الزمان.

أما بعض السياسيين المحترفين، فإنهم كانوا يستبدلون مواقفهم دون إشارة الى خطأ أو نقد أو حتى مبرر لتغييرها لدرجة أقرب الى النفاق والمراوغة.

لم يعرف الجواهري العمل السري أو الحزبي رغم انه كان عضواً في حزبين هما « حزب الاتحاد الوطني» ١٩٤٦ و«الحزب الجمهوري» ١٩٥٩(برئاسة عبد الفتاح ابراهيم) الاّ أنه لم يكن سياسياً ولم يكترث بالتكتيكات السياسية وكان قريباً من السياسيين ويحسبون له ألف حساب ويختلفون عليه ويسعون لاستمالته أو محاربته واختلفوا حتى في مماته، الاّ انه لم يكن سياسياً بالمعنى المألوف (الاحترافي)، فهو لا يعرف المناورة أو حتى « الدبلوماسية»، كان يقول قصيدته ويمشي، وليكن ما يكن، غير عابئ أحياناً بالتفسير أو بالتأويل.

حييتُ سفحَك عن بعد فحييني
يا دجلة الخير يا أمَّ البساتين
حييتُ سفحك ظمآناً ألوذ به
لوذ الحمائم بين الماء والطين
يا دجلة الخير يا نبعاً أفارقه
على الكراهة بين الحين والحين
إني وردت عيون الماء صافية
نبعاً فنبعاً فما كانت لترويني
يا دجلة الخير قد هانت مطامحنا
حتى لأدنى طماح غير مضمون
لعل يوماً عصوفاً جارفاً عرماً
آتٍ فترضيك عقباه وترضيني..

عندما تكون في حضرة الجواهري ويستحضر الشعر والتناقض والتحدي فأنت تكون في حضرة العراق.

قصة الحب. . وقصة الثورة
قراءة أخرى في رواية «البيضاء» ليوسف إدريس

خـيري دومـة

ناقد وأكاديمي من مصر

«. . كنت أعرف هذا كله، ولكنني هنا أقول الحقيقة، فالحقيقة يصح قولها دائمًا. والحقيقة أننا حين نفكر بيننا وبين أنفسنا لا نفكر فيما يصح وما لا يصح، إننا نفكر فقط فيما نريده، نفكر بكل جرأة بل أحيانًا بكل وقاحة ولا يهمنا شيء...».

(يوسف إدريس: البيضاء، دار روز اليوسف، القاهرة ١٩٨٠. ص ٩).

«. . واعتبرتُ ما حدث جولة، مجرد جولة في تلك المعركة الرهيبة بيني وبين نفسي وبيني وبين سانتي. .». البيضاء، ص ١٥٥.

لأسباب كثيرة، تعد رواية «البيضاء» عملاً «فريداً»، ليس بين روايات يوسف إدريس فحسب، ولكن ربما بين إنتاجه الأدبي كله؛ فهي أولاً – ومن جهة الحجم على الأقل – أطول أعماله على الإطلاق[١]؛ وهي ثانيا عمله الأدبي الوحيد الذي جاء صدوره الأول في كتاب، بعد أكثر من عشر سنوات على كتابته[٢]، وعن دار نشر غير مصرية[٣]؛ وهي ثالثًا تكاد تكون عمله الأدبي الوحيد القائم بكامله – وفي قلب عصر يهتم بالثورة وواقعها الخارجي الموار – على عملية استبطان داخلي مستفيضة. والأهم من هذا كله، أنها كانت عمله الأدبي الذي تلقاه القراء مرة بعد مرة، في إطار هجوم وتخوين من قبل اليسار المصري.

◗ مهما تكن حقيقة ما حدث عند نشر الرواية الأول في جريدة الجمهورية عام ١٩٥٩، ومهما تكن حقيقة موقف يوسف إدريس في ذلك الوقت وبعده، ومهما يكن موقفنا من هجوم اليسار على الرواية وصاحبها، فإن تلقّينا لها الآن، بعد مرور خمسين عامًا على نشرها الأول، وخارج السياق التخويني الذي أحاط بهذا النشر، يمكن أن يسمح بقراءة أخرى.

(١)

وكان وراء هذا الهجوم على الرواية وصاحبها مبرران:
أولهما أن بطلها وراويها المتكلم «يحيى مصطفي طه»، تمامًا كمؤلفها «يوسف إدريس» نفسه، هو طبيب شاب وصحفي وكاتب، انتمى إلى فصيل من ذلك اليسار، ثم في هذه الرواية – وفي صورة أقرب إلى الاعتراف – بدا مرتدًا ينتقد هذا اليسار من الداخل، ويقدم صورًا سلبية لنماذجه المتسلطة المتناقضة.

أما المبرر الثاني، فمؤداه أن يوسف إدريس كتب هذه الرواية– أو على الأقل نشرها – عام ١٩٥٩، أي في الوقت نفسه الذي قررت فيه السلطة الناصرية اعتقال رموز هذا اليسار، فبدا وكأنه قام بتأليف هذه الرواية ونشرها عمدًا في جريدة الجمهورية، التي كانت تتولى التعبير عن التوجه الرسمي للنظام، لا لشيء إلا ليمالئ هذا النظام، ويبرر له ما يقوم به، أو على الأقل ليتفادى الاصطدام به من جديد بعد اعتقاله في ١٩٥٤!!

والحقيقة أن معظم نقاد اليسار المصري حين نشرت الرواية في كتاب عام ١٩٧٠ آثروا الصمت ؛ إما لأنهم عدّوها سقطة فنان كبير ويحسن الصمت عنها، أو لأنها من وجهة نظرهم تعد أضعف رواياته من الناحية الفنية، حيث ترتكز على الاستبطان وحده وتعزل البطل عن محيطه الاجتماعي، وتعاني من مطّ واستطرادات وتناقضات تضعف من بنائها الدرامي.

أما النقاد القلائل الذين كتبوا عنها، فهاجموها سياسيًّا وفنيًّا على السواء، أو هاجموها فنيًّا لكي يصلوا في النهاية إلى هجوم سياسي مُبرَّر؛ فقد عدُّوها في أحسن الأحوال رواية ضعيفة فنيًّا، نتج ضعفها عن محاولة «تبرير كاذب»، كما رأي سامي خشبة[٤]، أو عن «أزمة ضمير» و«علاقة الكاتب الملتبسة بأمه» كما رأي فاروق عبد القادر[٥]، أو عن تحكيم «وجهة نظر أحادية وجماليات انفصام» كما رأت أمينة رشيد[٦]. وكان فاروق عبد القادر أكثر هؤلاء النقاد حدة ودأبًا في الهجوم على الرواية وصاحبها كلما أعيد نشرها، فلم يكتف بالمقالة التي نشرها في أعقاب صدورها لأول مرة عن دار العودة ١٩٧٠، وإنما أضاف إلى ذلك مقالة جديدة في أعقاب صدورها لآخر مرة عن روايات الهلال ١٩٩٠، فضلاً عن التذكير بذلك من جديد في كُتَيِّبه عن يوسف إدريس عام ١٩٩٨.

لقد ظل هذا السياق التخويني الذي نشرت فيه الرواية أول مرة، حاكمًا لطبيعة تلقيها عند كل نشر جديد وقراءة جديدة. وهكذا «ظُلِمَت هذه القصة ظلمًا كبيرًا»، كما سيقول يوسف إدريس في تقديمه لطبعتها الأخيرة، لا لأنها «كانت فعلاً متقدمة على التفكير السائد بين المثقفين اليساريين آنذاك، وبين تفكيرهم عالميًّا ومحليًّا اليوم»، ولا لأن «ثمة أناسًا كانوا منذ زمن بعيد يفكرون أسبق من زمنهم، قبل خروشوف وقبل البريسترويكا، بالضبط من أيام كان ستالين حيًّا ويحكم بضراوة» كما يقول الكاتب في المقدمة نفسها[٧]، ولكن لأنه هو نفسه أسهم بقسط كبير في ظلمها نقديًّا.

ظلم يوسف إدريس روايته، أولاً حين نشرها في جريدة الجمهورية بشكل مرتبك وغير لائق[٨]، وفي توقيت يثير الشبهة حقًّا، وظلمها ثانيًا حين تردد عشر سنوات قبل أن ينشرها في صورة كتاب، وهو ما بدا فعلاً وكأنه يعكس «أزمة ضمير».

لكنه ظلمها الظلم الحقيقي، حين أخذ يركز مرة بعد أخرى، وفي مواضع وسياقات متعددة، على جانب واحد، يعرف كل من قرأ الرواية أنه ليس سوى جانب واحد من جوانب متعددة، وربما كان أقلها أهمية، وهو ذلك الجانب الخاص بما في الرواية من وثائقية، وما فيها من تأريخ شخصي لفترة سياسية محددة.

ان أول ما يلقاه القارئ من الرواية، هو هذه السطور المعدودة التي قدم بها الكاتب لروايته. وهي سطور غريبة؛ لأنها تحاول صرف القارئ عن قصة الحب المشكلة المضطرمة، وعن «يحيى» البطل المعضل الذي تحتل همومه الداخلية كل صفحات الرواية، وعن «شكل» الرواية المختلف أو «التقليدي» كما يقول ـ كل هذا ليلفت نظر القارئ إلى شيء وحيد: أنها «حقيقة»، و«وثيقة» وطنية وتاريخية وشخصية، قبل أن تكون «رواية» أو «قصة».

تقول سطور المقدمة:

«حيرتني هذه القصة.

كتبتها في صيف عام ١٩٥٥

ونشرت بعضها تباعًا في جريدة الجمهورية عام ١٩٦٠.

وأخيرًا قررت نشرها هذا العام، فوإن كان بطلها هو «يحيى»، إلا أنها وثيقة حية لفترة خطيرة من فترات الحياة في بلادنا، فترة لا أعتقد أن أحدًا تناولها.

إن كانت تقليدية الشكل والطريقة، فالشكل مهما كان لا يتعدى دوره كشكل، والحقيقة تبقى حقيقة رغم أية طريقة تروى بها.

وإني لشديد الاعتزاز بهذا الجزء من عمري وعمر بلادي.»[٩].

ولن يفتأ الكاتب بعد ذلك يكرر هذه الإشارة في مقدماته

ظلم يوسف إدريس روايته، أولاً حين نشرها في جريدة الجمهورية بشكل مرتبك وغير لائق، وفي توقيت يثير الشبهة حقًا، وظلمها ثانيًا حين تردد عشر سنوات قبل أن ينشرها في صورة كتاب، وهو ما بدا فعلاً وكأنه يعكس «أزمة ضمير»

وأحاديثه وشهاداته[١٠]، إلى أن أصبحت جزءًا من الكتاب، بل ربما أصبحت أبرز جزء فيه.

ومهما تكن حقيقة ما حدث عند نشر الرواية الأول في جريدة الجمهورية عام ١٩٥٩، ومهما تكن حقيقة موقف يوسف إدريس في ذلك الوقت وبعده، ومهما يكن موقفنا من هجوم اليسار على الرواية وصاحبها، فإن تلقّينا لها الآن، بعد مرور خمسين عامًا على نشرها الأول، وخارج السياق التخويني الذي أحاط بهذا النشر، يمكن أن يسمح بقراءة أخرى، نأمل أن تكشف عن جوانب أصيلة في الرواية، ربما طمسها هذا السياق الملتبس كله.

(٢)

ليست رواية «البيضاء» مجرد وثيقة تاريخية أو سياسية عن فترة محددة من تاريخ مصر، وليست حتى مجرد وثيقة شخصية من حياة مؤلفها، وإنما هي قبل هذا وبعده قصة حب من نوع خاص، يعيشها بطلها الشاب وراويها المتكلم «يحيى»، في صورة جولات متكررة متشابهة، من معركة طويلة رهيبة بينه وبين نفسه، وبينه وبين حبيبته السرابيَّة، السيدة اليونانية البيضاء «سانتي». تلك هي حقيقة الرواية التي تحكم بناءها كله. أما الواقع الخارجي، وأما التاريخ بأماكنه وشخوصه وأحداثه المهمة؛ فموجود هناك في خلفية هذه المعركة الداخلية، إنه وجود يتوارى في الظل، ونادرًا ما يحتل صدارة المشهد الروائي.

تأخذ الرواية من أول سطورها، شكل الاعتراف. وهو اعتراف من نوع غريب، لأن البطل الراوي المتكلم «يحيى» يدلي به لنفسه، ليس في شكل مونولوج، وإنما في شكل «حديث» متدفق إلى النفس وإلى جماعة القراء أو المستمعين المفترضة، على طريقة يوسف إدريس المعتمدة في السرد[١١]. إنه يأخذ مستمعيه أو قراءه لكي يعترفوا معه بالحقيقة، وبعد أن يضمَّهم إلى عالمه، ينطلق في الحديث باسمه وباسمهم، أي بضمير المتكلم (والمخاطب) الجمع الذي نصادفه مع أول جملة في الرواية/ الاعتراف :

«لماذا نكذب على أنفسنا؟

إن لكل منا قصة حب دفينة، وضعها في أغوار نفسه، وكلما مضى عليها الزمن دفعها أكثر وأكثر إلى أعماقه، وكأنما يخاف عليها من الظهور.

وسوف أقول لكم كل شيئا عن قصة حبي. .

ماذا أقول لكم؟» (ص ٧).

تضعنا هذه الجمل الافتتاحية وبشكل مباشر إزاء افتراض غريب، لابد أنه ورد الى ذهن قراء يوسف إدريس، الذين كانوا قد فرغوا للتو من قراءة روايته الشهيرة «قصة حب» عام ١٩٥٦. إننا هنا وباعتراف الراوي الحرفي، أمام «قصة حب» أخرى دفينة، نزلت إلى الأعماق، وغمرتها الأحداث الخارجية، أحداث الثورة والتحرر والمظاهرات والكفاح المسلح. لنقل إنها قصة الحب الحقيقية المخبّأة بكل تناقضاتها ومنحنياتها الإنسانية، في مقابل «قصة حب»[١٢] المنشورة المعلنة، التي تعرضت بالضرورة لتشذيب وتهذيب، خلّصها من الدماء والأدران، وجعلها قصة حب ثورية ناجحة ومتساوقة مع الاتجاه العام.

انتهت الحكاية في الواقع، ومر زمن على حدوثها، ولكن الراوي سيستعيدها أمامنا، على مرأى ومسمع منا. وهو هنا يكشف لنا عن قصة حبه الحقيقية «الدفينة»، سيحكي لنفسه أولاً، لكننا حاضرون معه دائمًا، نتابع فصول قصة الحب، ونعيشها خطوة خطوة، ونتابع قبل ذلك جولات المعركة بين الراوي وبين نفسه المنقسمة، حيث قصة الحب المطمورة في الأعماق، والمحاطة بالمخاوف والتناقضات من كل لون.

السياق التخويني الذي نشرت فيه الرواية أول مرة، حاكمٌ لطبيعة تلقيها عند كل نشر جديد وقراءة جديدة

رواية «البيضاء» إذن ليست فقط قصة حب، وإنما هي أيضًا قصة «نفس». وسوف يستدرجنا الراوي بطريقته في السرد، محاولاً إقناعنا بأنها ليست مجرد قصة نفس محددة، بل هي قصة نفوسنا جميعًا، قصة النفس الإنسانية الواحدة، التي تتراكم طبقاتها، والتي تتعدد – وربما تتناقض – أدوارها.

من هذا التعدد – أو التناقض – في «نفس» يحيى، بين الكفاح الثوري المقدام من ناحية والحب الرومانتيكي المحجم المتردد من ناحية أخرى، بين الأصول الريفية الفقيرة الخشنة وإغواء المدينة الناعمة، بين الأم المخيفة والأب الحنون، بين فظاظة بولاق وزحامها الضاغط ورقة الزمالك وهدوئها المتسامح، بين حب رفاق الثورة وحب الوحدة، بين صورة العامل المثالية في الأدبيات الماركسية وصورته الحقيقية في ورش السكك الحديد، بين القوة والضعف، بين الروح والجسد، بين الداخل والخارج، الباطن والظاهر. . إلخ – من كل هذا وغيره، ومن ضمير يحيى المعذب بين المتناقضات، تتألف رواية «البيضاء»، أو قصة الحب الحقيقية.

في الصفحات الثلاث الأولى، وقبل أن تبدأ أحداث القصة، وفي طريقه للقاء الفتاتين الأجنبيتين، اللتين ستصبح إحداهما حبيبته، كان يحيى – الراوي البطل الشاب – يفكر (مع نفسه بالطبع) في قصة العمل الثوري الخطير من ناحية، وقصة الحب والغرام الرومانتيكي من ناحية أخرى، ثم قصة النفس التي تنطوي على الوجهين معًا :

«ما زلت أذكر ذلك اليوم كأنه اليوم. كنت أرتدي معطفًا رماديًّا اشتريته، أول معطف في حياتي أرتديه، وكنت مسرعًا إذ كان الميعاد قد أزف ومضت بعده دقائق. ومع هذا ورغم نسمات العصر الشتوية والوقت الضيق فقد رحت أسأل نفسي ذلك

السؤال: ترى هل تصلح واحدة منهما أو الاثنتان لأحبهما؟ وهل تقع إحداهما في غرامي؟ وهل يكون لي معها قصة؟ وكنت أسال نفسي تلك الأسئلة مع علمي التام أنها أسئلة لا يصح إلقاؤها أو التفكير فيها. فالعمل الذي كنا نقوم به عمل جاد وخطير وليس فيه أي مكان أو فسحة للحب والغرام. كنا في عنفوان معركة الاستقلال، ومجلتنا تخوض حربًا لا هوادة فيها لإعداد الشعب للمعركة، ولا مجال للعاملين فيها للتفكير في غير العمل والكفاح. كل شيء يجري وكأنها الخطة لجيش محكمة. وكل شيء ينفذ وكأننا في خط النار. والمعركة ضد الاستعمار قائمة في كل مكان، في السودان ومصر وسورية والبلاد العربية، وشمال أفريقيا وقبرص. ولجماعتنا أنصار وأعضاء في كل قطر من هذه الأقطار، والمجلة تصدر في القاهرة، ويتردد صداها في كل عاصمة من عواصم الشرق الأوسط. كنت أعرف هذا كله، ولكنني هنا أقول الحقيقة، فالحقيقة يصح قولها دائمًا. والحقيقة أننا حين نفكر بيننا وبين أنفسنا لا نفكر فيما يصح وما لا يصح، إننا نفكر فقط فيما نريده، نفكر بكل جرأة بل أحيانًا بكل وقاحة ولا يهمنا شيء، إننا فقط حين يأتي دور التنفيذ نبصر العقبات الاجتماعية القائمة، وحينئذ نبدأ نتراجع أو نبدأ نلف وندور حول العقبات كوسيلة للتغلب عليها، بيننا وبين أنفسنا لا نعد العقبات الاجتماعية مقدسات، إننا نعدها عقبات فقط، ولعل هذا هو سر تقديسنا لها أمام الناس. وليس معنى أني كنت أفكر في كل هذا وأنا في طريقي إلى الموعد أني كنت أفاقًا أو وغدًا، لأني كنت أفكر في مطامحي الخاصة، فالواقع أني كنت أفعل هذا بجزء صغير من نفسي، أما أجزاؤها الأخرى الكبرى فكانت مشغولة تمامًا بالمجلة وبالواجبات تجاهها وبالعمل الذي كنت أقوم به في منتهي الجد والنشاط. هذا شيء وذلك شيء آخر مختلف، والإنسان يفعل الشيئين، وربما يفعل الشيئين لأنه إنسان. .» ص ٩.

هكذا بدأ يحيى من إدراك الشقاق داخل نفسه، وقرر ألا يتخلى عن معركة الداخل لصالح معركة الخارج، وكان الحب هو الميدان الأوسع والأغمض لخوض تلك المعركة. وسيتكاثر هذا الشقاق ويتوالد في نفس يحيى على نحو سرطاني كلما مضينا مع قصة (أو معركة) الحب. ومع كل جولة من جولات المعركة، وكل فصل من فصول الرواية، كنا نرى جانبًا جديدًا من جوانب هذا الشقاق: العلاقة مع القرية (الأم خصوصًا)، العلاقة مع العمال، العلاقة مع حي بولاق، العلاقة مع رفاق الثورة (البارودي وشوقي)، العلاقة مع العمل، وفي صدر كل هذا بطبيعة الحال العلاقة مع سانتي.

سيحدثنا الراوي في مواضع كثيرة من الرواية عن استمتاعه مع نفسه بالطابع «السرِّي»[١٣] لهذه العلاقة مع سانتي، وعن فقدان هذه العلاقة لوزنها وقيمتها إذا انتقلت إلى العلن، بل إنه يناقش مع نفسه ومع قرائه أحيانًا، الجانب الأوديبي «المرضي» الصريح من هذه العلاقة.

الأحداث في رواية البيضاء تمضي على نحو بالغ الغرابة حقًّا؛ فنحن لا نكاد نتقدم إلى الأمام من نقطة إلى نقطة، وإنما يأخذ الحدث الرئيسي (قصة الحب بين يحيى وسانتي) شكل دورات أو جولات متكررة متشابهة في الزمان والمكان والشخوص

لم تكن الصيغة المهيمنة على الرواية إذن، هي صيغة التوثيق التاريخي، ولا حتى صيغة حكي التجارب والوقائع الشخصية، من أجل فضح رفاق اليسار، وإنما كانت الصيغة المهيمنة صيغة نفسية، هي أقرب إلى الاعتراف المفتوح الصريح، لا من أجل فضح الآخرين، وإنما من أجل فضح الذات والكشف عن تناقضاتها التي تصل إلى حد المرض. ومع أن هذا الاعتراف الفاضح يتركز على علاقة الراوي بنفسه وبسانتي، إلا أنه يتسع ليشمل تناقضات علاقته بأهله ورفاقه الثوريين والعمال والنساء الأخريات. . إلخ، فضلاً عن تمزقاته وعذابات ضميره وسط هذا كله.

(٣)

الأحداث في رواية البيضاء تمضي على نحو بالغ الغرابة حقًّا؛ فنحن لا نكاد نتقدم إلى الأمام من نقطة إلى نقطة، وإنما يأخذ الحدث الرئيسي (قصة الحب بين يحيى وسانتي) شكل دورات أو جولات متكررة متشابهة في الزمان والمكان والشخوص.

إنه المشهد نفسه يتكرر، تبدأ به أحداث الرواية وإليه تنتهي، في دورة واحدة كبيرة، مكونة من دورات صغيرة مليئة بالتفاصيل، إنه مشهد اللقاء بين يحيى وسانتي في مكان مغلق، اللقاء الأول والثاني في مطعم باريزيانا، ثم اللقاء الثالث متواجهين وقوفًا في قطار في رحلة ذهاب وإياب، ثم – وإلى النهاية – وحدهما في حجرة داخل شقته، في موعد لا يتغير ولا يتوقف، الثالثة والنصف (السبت والثلاثاء والخميس من كل أسبوع) وبسيناريو لا يكاد يتغير.

يبدأ السيناريو بيحيى في لهفة وانتظار حارقين، تأتي سانتي في موعد الدرس المزعوم، يدور حوار ولو بالصمت، يحبها ويحبها وهي قريبة جدًّا، ومستحيلة جدًّا في الوقت نفسه، يعترف بحبه ويمعن في الاعتراف بأشكال متعددة، من دون أن يحصل على اعتراف واحد مع سعيه الذي لا يتوقف، يجرب كل الوسائل لاقتحامها وكسر قشرة المستحيل، ولكن لا أمل.

وحين نصل إلى آخر صفحات هذه الرواية الطويلة، لا نكاد نعرف كم مرة حدث هذا اللقاء، وكم من الزمن قد مر، وكم من الأحداث قد وقع. إنه مشهد واحد ملح يكاد يلغي المشاهد الأخرى على كثرتها، يضعها على الهامش، بينما يحتل هو المتن. ولكننا مع نهاية الأحداث، ندرك أيضًا أن «مأساة» كاملة قد تشكلت ووصلت إلى نهايتها.

وهذه المأساة شكَّلها حديثُ البطل إلى نفسه، وحديثُه إلينا، أكثر مما شكلتها الأحداث التي وقعت في الخارج؛ لأن هذه الأحداث (حتى الحدث الرئيسي: قصة الحب) مرت إلينا من ذاكرته، وعبر عينيه، ومتداخلة مع هذا المشهد المستحيل المتكرر. وكأنما هي حلم، أو أحداث لم تقع، أو قل إنها وقعت فقط في داخل البطل وبينه وبين نفسه.

تسير أحداث البيضاء إذن في خطين متداخلين، أحدهما – وهو الخط الأساسي – نفسي داخلي، يدور حول نفسه، دون أن يتقدم

إلى الأمام، اللهم إلا بمقدار ما تتركه هذه الدورات المتشابهة من التردد والتحليل من آثار على شخصيتي يحيى وسانتي، والآخر – وهو ثانوي – خط خارجي سياسي اجتماعي، يتقدم نسبيًا إلى الأمام، بحيث يترك آثاره الحتمية على كل الشخصيات، بمن فيها بالطبع يحيى وسانتي المعزولان عن حركة الخارج والمستغرقان في قصتهما.

يبدأ الخط الأول بيحيى وسانتي، رجل وامرأة يستكشف كل منهما الآخر، ثم ما يلبثان أن يدخلا في «سرداب مظلم» طويل، لا فعل فيه ليحيى (الطبيب والصحفي الشاب، ذو الأصول القروية، المنتمي إلى واحدة من الحركات اليسارية السرية في القاهرة أواخر الأربعينيات) إلا تحليل الذات، ثم تحليلها من جديد، بلا أمل في الوصول إلى نهاية، وكلما أمعن يحيى في تحليل نفسه وتحليل علاقته بسانتي كبَّله العجز وأقعده عن الفعل. أما سانتي (الشابة اليونانية البيضاء، التي يغرق يحيى في حبها) فلا نكاد نعرف عنها، ولا يكاد يحيى نفسه يعرف عنها، إلا معلومات محدودة: أنها تنتمي إلى أسرة يونانية من حركة يسار عالمية، تساعد الحركات اليسارية عبر العالم، متزوجة من أحد مواطنيها اليونانيين بعد قصة حب.(١٤)

وبرغم هذه المعلومات القليلة، وربما بسببها، تبقى سانتي شخصية غامضة متناقضة غير مفهومة؛ فهي متزوجة من رجل تحبه لكنها تأتي إلى يحيى في شقته مرتين في الأسبوع وبانتظام مدهش ورغم كل العقبات، تقترب معه في كل دورة من دورات اللقاء حتى قرب نقطة الوصول لكنها لا تريد له أن يصل إلى هذه النقطة، تنهره حين يصرح لها بحبه لكنها تبكي حبًّا وشوقًا وندمًا حين يقرأ عليها رسائله الملتهبة. . إلخ.

وكلما مضينا مع هذا الخط، ودخلنا في تفاصيل الحدث وتشعباته المختلفة، كنا نكتشف مع يحيى أنه لا يعيش قصة حب في الحقيقة، وإنما يواجه مرضًا عضالاً لا برء منه. وحين نصل إلى قرب نهاية القصة تتحول سانتي عند يحيى إلى «غيبوبة» و«طاعون أبيض» و«مرض وجنون». ولا تتركنا الرواية إلا بعد أن نرى يحيى «ممسوسًا» على باب سانتي، أو «متصوفًا في عبادتها» وقد تحولت هي إلى إله.

يقول يحيى في حديثه الذي لا ينقطع إلى نفسه وإلينا:

«وبدأت أفيق. .

أو بالأحرى بدأت مرة أخرى أروح في الغيبوبة التي اعترتني منذ عرفتها، غيبوبة علاقتي بها، تلك الغيبوبة التي قطعها لفترة وجيزة خروج البارودي، الغيبوبة التي أصبح فيها مجرد كائن لا يربطه بالحياة إلا تلك الساعات القليلة التي يقضيها يتحدث فيها معها أو يتخيلها حين تغيب، ويحلم بها..»(ص٢٣٠)

«. . وطوال الطريق كنت أصمم وأقسم، وألح على نفسي وأشتمها وألعنها، وأطلب من إرادتي كلها أن تتجمع، ومن كياني كله أن ينتفض، ومن ماضيَّ وذكرياتي وكل شيء يخصني في هذا العالم أن يأتي لنجدتي ويساعدني لأستطيع أن أتخلص من علاقتي بها، أو على الأقل لأقاوم علاقتي بها، أقاومها وكأني أقاوم طاعونًا أبيض غير مرئي يتقمص روحي.» (ص ٢٣٦).

«أيمكن أن توصلني علاقتي بسانتي وحبي لها إلى هذا الدرك؟ إلى هذا السرداب المظلم المتعفن الذي أنسى فيه نفسي وقيمي ولا أعود أحكم على أعز الأشياء وأقدسها إلا من خلال علاقتي بها؟

عذاب ما كنت أحسه، أبشع أنواع العذاب، إذا سألت نفسي ماذا أفعل عذبني السؤال، وإذا أجبت عذبتني الإجابة، وإذا حلمت تعذبت، وإذا شككت أقاسي مر الهوان.

كل قوتي وكل طاقتي وإرادتي وقدراتي كنت أجمعها وأحشدها وأحيا بها المشكلة محاولاً أن أجد المخرج. . وأفظع شيء أن تجمع قواك كلها لتفعل بها لا شيء، كياني كله يزأر، وكل خلية في تعوي وتصرخ، وأعتصر نفسي كلها وأفكر وأخرج من هذا كله بلا شيء، حتى قارب تفكيري في نهاية تلك الأيام القليلة أن يصبح لونًا غريبًا من التفكير، مجرد تفكير متصل طويل لغير ما هدف أو فكرة، تفكير على الفاضي، تحس في لحظات أنه على الفاضي وأنك لا تطحن به فكرة محددة، وإنما تفري به عقلك، ومع هذا لا تستطيع أن توقفه أو تكف عنه.»(ص٢٥٧–٢٥٨)

«ولكن المشكلة أني كنت قد وصلت إلى مرحلة اليأس الكامل، يأسي من أن أشفي منها، نسيت مشاريعي وخططي، نسيت قراري بأن استحوذ عليها وأهجرها، حتى لم أعد أذكر أني صممت ذات يوم على الكف عن التعلق بها. كان حنيني لأراها، مجرد أن أراها قد أصبح أقوى من كل شيء، أقوى من غضبي وضياعي. كان مرضًا. كان جنونًا. كان شيئًا أعتى من المرض ومن الجنون.

وليال طويلة قضيتها على مقعد منتزه أمام منزلها، أصادق حراس الليل وأسليهم على أمل أن أراها وهي هابطة من منزلها غلى عملها في الصباح. وفي أحيان كثيرة لا أراها، وفي أحيان قليلة جدًّا، نادرة، أراها، وأرتجف ارتجافًا حقيقيًّا، أمام أعين أصدقائي من الحراس، لمجرد ظهور شبحها الحبيب في فتحة الباب.

. . انني رغم هذا كله لم أكف عن حبها ولن أكف، وأني قطعًا وبالتأكيد هالك، وقد بدأت أتناول الحبوب المهدئة وأنام بالمنومات واستيقظ بالمنبهات، وعقلي كله أراه رأي العين ينفصل شيئًا فشيئًا عن واقع الحياة، ويتصاعد متصوفًا في عبادتها، وكأنها تجردت هي الأخرى ووصلت إلى معنى الله. (ص ٢٦٠–٢٦١).

أما الخط الثاني، فمع أنه يبدأ مثل الخط الأول مع بداية الرواية، حين نرى يحيى مستغرقًا في عمله الصحفي في إطار حركات اليسار، فإنه سرعان ما يتحول إلى فواصل بين جولات قصة الحب الممتدة. وبينما كان الخط الأول يسير في مشاهد داخلية

متكررة متوالية، مغلقة في غالب الأحيان على يحيى وسانتي، فإن هذا الخط الثاني يسير في مشاهد خارجية متغيرة منفصلة، ومفتوحة في الغالب على فضاءات جديدة، وإن كانت هي الأخرى مشمولة بالصيغة الاعترافية المهيمنة على الخطين جميعًا، صيغة الحديث إلى القراء/المستمعين، بضمير المتكلم المفرد أحيانًا والمتكلم الجمع أحيانًا أخرى.

في أول استراحة بين لقاءين، أو في أول فاصل بين مشاهد هذا العرض الطويل المتكررة، يأتي مشهد القرية والأهل والأم على وجه الخصوص:

«. . واتفقنا على أن يكون الموعد يوم الأحد في الساعة الثالثة أمام سينما ميامي.

وكان بيننا وبين الأحد عدد من الأيام.

وكان ثمة عيد قد أقبل. وكان عليَّ أن أسافر إلى بلدتنا. فشيء مقدس أن يعود أبناء القرى الذين استوطنوا المدن إلى قراهم في الأعياد، إنه الشيء التقليدي الخافت الذي ترعرعوا ونشأوا في كنفه.

والواقع أني بدأت أشتاق للبلدة ولعائلتي، ولآلاف الأشياء التي غادرتها هناك من صغري، ذلك الشوق الذي أعرف أن ساعة واحدة أقضيها في القرية تكفي تمامًا لإطفائه، إذ ما أكاد أهبط من القطار وتطالعني الأشجار التي أعرفها والنخيل الذي كان قبل أن أوجد ولا يزال في مكانه من يوم وجدت، والبيوت الرمادية الداكنة التي أعرف عن قاطنيها كل شيء، ما أكاد أعود مرة أخرى إلى ذلك الهدوء الممدود الذي يرقد ريفنا في قاعه، وما تكاد آذاني تستريح من الطنين الذي لا ينقطع في المدينة وأهبط إلى المكان الذي لا ضجة فيه ولا طنين، بل الهدوء الحافل الكبير، هدوء يغري بالهدوء، ويثبط الهمم، ما أكاد أطالع كل هذا حتى أبدأ أتناقض مع نفسي. .

سافرت إلى البلدة إذن، وطالعني كل ما أعرف سلفًا أنه سوف يطالعني، مع هذا فللقائنا بالقرية فرحة كفرحة رؤيتنا لصورنا ونحن أطفال، ولخطّنا أيام كنا تلامذة في ابتدائي وثانوي. وقوبلت بما تعودت أن أقابل به، جرى أخي الصغير حين رآني قادمًا من المحطة وعانقني والتف حول ساقي، ثم انفلت وانطلق يعلن الخبر لأبي ،أمي وبقية إخوتي. .» ص٤٠

كنت دائمًا أفتقد أمي في مظاهرة الترحيب بي، ودائمًا أذهب وأصالحها، ودائمًا تقبل صلحي على مضض...» ص٤٢.

هكذا يحكي الراوي مرة واحدة ما كان يحدث مئات المرات عند عودته إلى قريته، فتتحول القرية وعالمها والوالدان والإخوة – رغم أنهم لا يُذكرون بعد ذلك إلا مرات نادرة – إلى ركن أساسي من عالمه الثابت، وليس مجرد مشهد عارض يبهت بعد مروره.

والحقيقة أن يوسف إدريس يقدم هذا المشهد كله في صورة قصة مكتملة من قصصه القصيرة التي عرفناها، شيء أقرب إلى قصته «اليد الكبيرة»، حيث رحلة ابن القرية عائدًا إلى قريته التي هجرها، وعلاقته الوجدانية مع مراتع طفولته، ومشاعره الداخلية إزاء كل أشيائها وناسها. . إلخ.

لكن هذه القصة الريفية المستقلة، ليست سوى مشهد من العالم الداخلي الأكبر ليحيى، وهو العالم الذي تحتله سانتي تمامًا؛ إذ سنكتشف في نهاية المشهد أن الأيام التي قضاها الراوي في قريته محسوبة وبطيئة وتمضي على مضض، لا يذكر منها سوى أنها كانت أيام عيد، وأنها كانت قبل يوم الأحد الموعود. هذان اليومان أو الثلاثة ليست سوى فاصل يعود بعده إلى اللقاء الدائم المتكرر مع نفسه ومع سانتي:

«لم تتعد الأيام التي قضيتها في البلدة يومين أو ثلاثة، وطوال تلك الأيام كانت سانتي تحيا معي باستمرار، كنت أنظر إلى أبي الطيب وأخواتي وأمي والفلاحين أبناء البلدة، وأرى التراب والمرض والفاقة والخراب وأقول لنفسي هناك. . في مكان ما من هذه الدنيا جنة صغيرة مخبّأة لي، هناك تلك الفتاة الحلوة ذات الإشعاعات. هناك سانتي»(ص ٤٣).

وهكذا تمضي المشاهد الأخرى المتنوعة لهذا الخط الثاني الخارجي من الأحداث، كل مشهد منها يقدم جانبًا من عالم الراوي/ البطل/ يحيى، فمشهد للسكن في حي بولاق (ص٥٢–٥٣)، ومشهد للعمل وظروفه (ص٥٥–٦٠) وعنتر وعبلة والانتقال إلى شقة الزمالك (ص ٨١–٨٩) واللقاء مع الصديق القديم أحمد سيف النصر(ص ١٤١–١٥٠) وخلاف الراوي مع مجموعة المجلة (١٤٢–١٦٢) والمواجهة مع عمال الورش (١٧٤–١٨٥) وإخراج عدد المجلة برغم الحكومة (٣١٤–٢٢٤) ثم القبض على فتحي سالم وخروج البارودي من السجن. . إلخ.

غير أن الأمر المؤكد أن هذا الخط الثاني الخارجي، تتداخل مشاهده السياسية والاجتماعية في معظم الأحوال مع الخط الأساسي؛ الذي يتركز في مشهد واحد متكرر: قصة الحب المحتدمة بين يحيى وسانتي. كل هذه المشاهد الخارجية، السياسية والاجتماعية والحياتية، كانت مسكونة تمامًا بقصة الحب الغالبة، وبصورة سانتي وطيفها الذي يقفز فجأة في ذهن الراوي، حتى في أحرج لحظات الصراع السياسي والأمني مع السلطة؛ فهذا الصراع الداخلي سيطغى على كل صراع خارجي مهما تكن شدته:

«وحين أصبحنا في الشارع، وأصبح القبض على فتحي سالم خبرًا يأخذ طريقه ليسكن في هدوء الذاكرة، وشوقي بجواري كالعملاق، ومحفظته البنية الغامقة تحت إبطه، دفعت سانتي أثقال ماكنت أفكر فيه وأستعيده وخطرت لي. . وساءلت نفسي إن كنت أحبها حقيقة وأنا أحيا في هذا الجو الملبد المشحون الذي يصبح الحب فيه شيئًا مخلاً يعاب ويستنكر، ساءلت نفسي، ولم أحتج للإجابة، كنت كمن يضيق أحيانًا ويرفع بصره ويتساءل: أين السماء. . والسماء كبيرة ضخمة هائلة ممتدة من أفق لا بداية له ولا نهاية إلى أفق لا

نهاية له ولا بداية. .

نعم كنت وأنا ماش بجوار شوقي أحبها، وأنا أحيا تحت الأرض أراها. . وأراها وأنا أريد أن أراها، وأراها وأنا لا أريد أن أراها. . هي شوقي ومحفظته والمكان الذي كنا ذاهبين إليه والمجلة وفتحي سالم وخوفي وشجاعتي، ولولا أني مدرك ومؤمن أني سأراها اليوم ما كنت قد صحوت من النوم أو ذهبت للورش أو احتملت وجودي على ظهر الدنيا لحظة واحدة، ولجزء على ألف من الثانية. .

وأظل في تلك الدوامة، أرى شوقي بحافظته أو يكلمني فأتذكر عملي الثوري، فإذا ما تذكرته تذكرت قصوري فيه، والقصور يذكرني بسانتي، وتأنيب الضمير الذي يصاحب تصورها يذكرني بتقصيري، وتقصيري يذكرني بها..»(ص٢١٨-٢١٩).

(٤)

«يحيى مصطفي طه» هو بطل رواية «البيضاء»، وراويها، ومحور أحداثها وقضاياها. ولقد أفاض النقاد في بيان العلاقة بين هذا البطل/الراوي وبين مؤلف الرواية يوسف إدريس. يفتتح سامي خشبة مقالته عن الرواية قائلاً: «إلى أي حد يمكننا الفصل بين يوسف إدريس وبين يحيى مصطفي طه، وإلى أي حد يمكننا أن نطابق بينهما؟ لقد كتب يوسف إدريس رواية «البيضاء» بضمير المتكلم، وجعل بطلها يحيى مصطفي طه هو راويها، وجعله طبيبًا مثله يعرف طريقه في شبابه الأول إلى الكفاح الثوري السري، وجعله يجمع بين الطب والصحافة ثم بين الطب والأدب. وإذا كانت حكاية يحيى لقصة حبه قد انتهت قبل أن يتحول نهائيًا عن الكفاح الثوري وعن الطب ويتحول إلى الأدب وحده، فإن يوسف إدريس قد أكمل هذه المسيرة وكتب قصة حب يحيى في أثنائها»[١٥].

أما فاروق عبد القادر، فيتجاوز كل التشابهات السابقة بين يحيى ويوسف إدريس، ليصل إلى نقطة يراها حاسمة في هذا التشابه، يرى فيها شيئًا أقرب إلى التطابق، ويرى فيها «مفاتيح ثمينة» تساعد في فهم رواية البيضاء، وفهم «إبداع يوسف إدريس وحياته جميعًا»، وهي العلاقة مع الأم. يقول:»بعد نشر عدة حلقات منها في جريدة الجمهورية، نشر يوسف إدريس توضيحًا حول خلط البعض بينه وبين بطل البيضاء الذي تروى القصة على لسانه، ونبه هؤلاء إلى أن هناك فرقًا بين المؤلف والشخصية الروائية وأنه شخصيًا يعرف خمسة أطباء يمارسون الكتابة. ولن أقف هنا عند نقاط التشابه «الخارجي» بينهما، فكلاهما طبيب يعمل بالكتابة، عرف هذا العمل السري ومارسه، وكلاهما عمل طبيبًا بين العمال، وكلاهما أقام وفتح عيادة في بولاق. . إلخ، لكن نقطة اللقاء الذي يصل حد التطابق إنما تتمثل في العلاقة بالأم، المؤدية لاضطراب العلاقات التالية بالمرأة وفسادها»[١٦].

ومن الواضح أن الناقدين يستخدمان هذا التشابه، لأنه يخدم قضيتهما وهجومهما على الرواية وصاحبها دفاعًا عن اليسار، بينما لم يستخدمه يوسف الشاروني مثلاً من قريب أو بعيد؛ لأن قضيته كانت هذا البطل الروائي المركب المريض الذي خلقه يوسف إدريس في البيضاء[١٧]. كما أن أحدًا لم يستخدم على هذا النحو، التشابه بين يوسف إدريس وكثير من رواة قصصه القصيرة، مثل «خمس ساعات» و» شيخوخة بدون جنون».

ومع أن يوسف إدريس نفسه يؤكد هذا الجانب الأوتوبيوجرافي في الرواية، سواء في تقديمه الموجز للرواية، أو في حديثه إلى كوبر شويك المشار إليه سابقًا؛ فإنه قبل غيره كان يدرك هذا الفارق بين المؤلف والشخصية الروائية، وقيمة هذه المسافة الجمالية الفاصلة بين المؤلف وراويه أو بطله، ويدرك – بصفته كاتبًا واقعيًا – أي ضرر يمكن أن يصيب الرواية حين تُقرأ على هذا النحو.

وكما كان باستطاعة النقاد أن يرصدوا جوانب من التشابه بين يحيى مصطفي طه بطل الرواية، وبين المؤلف يوسف إدريس، فإن باستطاعة أي قارئ الآن أن يدرك الفروق الواسعة بين الشخصيتين إذا أراد، وسوف يجد عونًا في النصوص المعاصرة التي تكشف كيف أن أبطال روايات السيرة الذاتية – حتى لو تطابقت أسماؤهم مع أسماء المؤلفين – هم محض خيال روائي، يختلف إلى أبعد حد عن المؤلفين الحقيقيين.

يحيى مصطفي طه إذن، بطل روائي قبل أي شيء آخر. وكل ما يمكن قوله في هذا الصدد أنه ربما كان يعكس جانبًا خفيًا أو سريًا من ذات المؤلف (في مقابل الجانب المعلن الذي عكسته رواية قصة حب)، ومن هنا كان التحرج من نشر الرواية، وكانت الصيغة الاعترافية المهيمنة على سردها.

يحيى ساخط أشد السخط على نفسه الضعيفة المترددة المتخلية عن الأهل وعن الرفاق الثوريين، والمتشككة في الجميع حتى في أقرب الناس: الأم، لكنه أبدًا لا يدين هذه النفس؛ لأنه يروي حكايتها من الداخل وبضمير المتكلم الاعترافي الواضح، بل ربما كان ضمير المتكلم المعترف هذا، والمقترن بضمير المتكلم الجمع في كثير من الأحوال، هو الوسيلة التي دفعنا بها المؤلف إلى التعاطف مع بطله وتفهم مأساته وتناقضاته، لا محاكمته.

يتحدث يحيى عن نفسه كثيرًا وباستفاضة، ويمعن في تقديم جوانب حياته من الداخل ومن الخارج. أما سانتي فسيتركها الراوي حتى النهاية لغزًا مستعصيًا على الفهم، لا تتكلم كثيرًا، والمعلومات حولها شحيحة، ليس سوى رؤية الراوي البطل المحب، الذي يخلع عليها هالة أسطورية تزيد من استعصائها وغموضها.

ما أكثر ما وردت كلمة «نفس» و«نفسي» في هذه الرواية، وسيتحدث يحيى كثيرًا عن نفسه العجيبة، المكونة من عدة أنفس متصارعة، وعن سخطه الدائم على هذا الركن أو ذاك من أركان نفسه، وعن رغبته الدفينة في ترك أركان أخرى منها تبوح وتنفعل وتحيا، حتى لو بدت انتهازية أو غريبة أو

ما أكثر ما وردت كلمة «نفس» و«نفسي» في هذه الرواية، وسيتحدث يحيى كثيرًا عن نفسه العجيبة، المكونة من عدة أنفس متصارعة، وعن سخطه الدائم على هذا الركن أو ذاك من أركان نفسه، وعن رغبته الدفينة في ترك أركان أخرى منها تبوح وتنفعل وتحيا،

وقحة أو مريضة. إنه الصراع الذي لا ينتهي بين مستحيلين، أو مستحيلات متعددة، كلها تعتمل في نفس «يحيى»:

«. . أكاد أتمنى ألا تأتي لأشقى وأتعذب وأشت في ذلك الجزء من نفسي، ذلك الجزء المتفائل الذي كان يؤكد لي باستمرار أنها لابد قادمة ويسخر من مخاوفي وشكوكي.

وأصبحت الساعة الثالثة.

ونشب في نفسي جدل عنيف. آلاف الأشياء تؤكد أنها قادمة. وآلاف الأشياء تؤكد لي أنها ذهبت من حياتي إلى الأبد ولن تعود.

وأنا فرح لأني سأشقى وأحزن، وحزين لأني قد أفرح، ساخط على نفسي أشد السخط لأني تركت أبي العجوز واخوتي وكل الناس الذين يحبونني وجئت لمقابلتها، راض عن نفسي لأني نبذت الواجبات الجوفاء وخرقتها وأقدمت على عمل أحقق به رغبة هي من حقي أنا وبجماع نفسي أريدها»(ص ٤٦–٤٧).

«. . فقد اصبح واجبًا عليّ أن أعاملها باعتبار أنها زوجة، وأنا مؤمن أنها ليست كذلك، وأنا أشك في إيماني هذا، وأنا حائر في هدفها من تذكيري بوضعها، حائر فيها، وفوق هذا كله وقبل هذا كله مدرك تمامًا أني لا أستطيع ان أمنع نفسي من طلبها كما لا أستطيع أن أمنعها من طلب الحياة والوجود، أبدًا لم أكن أستطيع حتى لو تبينت مثل أوديب أنها أمي، فشغفي بها كان قد خرج عن إرادتي، أصبح كالنار العنيدة الموقدة في نفسي، كلما حاولت أن أخمدها بمانع أو حائل أتت عليه، بل زادتها الموانع والحوائل اشتعالاً» (ص ٧٢).

«وبدأت أنفعل وأكتب، وصورة سانتي في نفسي تبتعد وتبتعد، أبعدها بإرادتي وكأني ساخط عليها وعلى نفسي وعلى تلك الأيام الطويلة من حياتي التي قضيتها عبثًا، قضيتها واقفًا في طريق جانبي ضيق لا يسع إلا عواطفي واحلامي.

ولو كان هذا هو الذي حدث بالضبط لسار كل شيء كما أردت، ولكني طوال انفعالي وغضبي وسخطي كان هناك، في ركن ما من نفسي، شيء أكاد ألمحه وأراه، عينان صغيرتان متقاربتان لامعتان ساخرتان تؤكدان لي أني أضحك على نفسي، وأني أفتعل ثورتي عليها وأن سانتي لم تبتعد من خيالي ولا حدث لها شيء..»(ص ٧٨–٧٩).

«كلمات متلعثمة جعلتني أزداد حقدًا على حقدي وأتساءل عن كنه النفس التي تسيرني وتتحكم فيّ، ولماذا هي جاحدة ناكرة للجميل، ولماذا لا تقصر حبها على من يحبونا فعلاً، وبالذات أولئك الذين لا عمل لهم في الحياة إلا حبها» (ص ٩٩).

«ومع هذا.. وبينما كنت أنهال على نفسي بصفعات داخلية مكتومة. بينما نفسي كلها في جنازة خجل قائمة، كان جزء صغير من نفسي يكاد يرقص فرحًا، جزء أحاول إسكاته فلا يسكت، أحاول سحقه فلا يموت، أبصق عليه فيزداد مرحًا وفجورًا، ويفعل هذا لأن معنى أنها أهملت في عملها طوال تلك المدة أنها كانت مشغولة بشيء آخر، مشغولة بي، بي أنا.

ولم أكن في كلا الانفعالين، كان أغلب نفسي في جنازة حقيقية اقطر لها مرارة وألمًا، وذلك الجزء الصغير في مرح حقيقي يكاد يهزني طربًا، وكلا الانفعالين لا يستطيع التغلب على الآخر أو محوه، وصراعهما وتنافرهما يمزقني ويدميني» (ص ١٦٧)

«. . كنت كمن يتفرج على نفس أخرى غير نفسه، نفس أخرى تحب بقوة وقسوة وظماً وحشي، وتحاول أن تجد قطرة حب تمتصها فلا تجد، فتئن وتعوي وتتلوى، كنت وكأني قد أصبحت شخصين. . شخصًا يعذّب وشخصًا يتفرج ويستغرب، والأعجب من هذا أن كليهما يحب سانتي، وأني بكليهما أحاول أن أظفر بها»(ص ٢٠٩).

«والمشكلة الكبرى أنني كنت أنا الذي صنعت بنفسي كل هذا، قيدت نفسي إليها بإرادتي، وبإرادتي أريد أن أكسر قيودي، فمن اين آتي بإرادة لي تلغي إرادتي، وكيف أحطم بنفسي بنيانًا لا تملك نفسي إلا أن تبنيه وتستمر تبنيه. .» (ص ٢٣٦–٢٣٧).

(٥)

للحب في نفس يحيى قصة مستحيلة، وكذلك للثورة.

القصتان مستحيلتان في ذاتهما، لأنهما سرِّيتان تحيط بهما الشكوك والتناقضات، ولأن ما فيهما من أحداث ومن حوارات إنما يقع بين يحيى وبين نفسه. والقصتان مستحيلتان أيضًا فيما يتصل بطبيعة العلاقة بينهما؛ فهما متداخلتان ومتصارعتان بحيث لا ندري من أين تبدأ الحركة: من قصة الحب إلى قصة الثورة أم العكس، أيهما يؤثر على الآخر، أم أن هناك تكوينًا أعلى يترك أثره عليهما جميعًا، وهو هذه النفس المنقسمة الغريبة.

يحيى غارق إلى أذنيه في حب سانتي، يعتريه ما يعتري المحبين من أوهام في كل قصة حب، فسانتي بالنسبة له هي الروح، وربما شيء أكبر من الروح، شيء غامض لا يمكن وصفه أو قوله أو التعبير عنه:

«ومع ذلك لو طلب أحدهم مني بعد مقابلتي لها أن أصفها لما استطعت، فما جدوى الوصف. إنه لشيء مضحك أن نقرأ في قصص الحب أن البطل غرق إلى آذانه في حب البطلة لشعرها الأسود المتهدل أو عيونها العسلية ذات الرموش الطويلة. هراء وتخريفات، فنحن لا نفضل إنسانًا على آخر لأن ملامح هذا أجمل من ملامح ذلك، أو نحب فتاة لعيونها الجريئة أو لالتفاتاتها الرشيقة، يخيل إليّ أننا نحب الإنسان لشيء لا نستطيع تحديده في الإنسان، واسألوا كل من أحب، ماذا أحببت في رفيقك، ودعوه يجيب، وحققوا له كل ما يقوله في رفيق آخر، فسوف يظل يقول هناك شيء ناقص لوسألناه عن كنهه لما استطاع الإجابة. وفي كل منا شيء لا نستطيع تحديده، هو روحه هو مجموع أجزائه الظاهرة وأجزائه التي لا تظهر، دمه، شخصيته، ظله. .» (ص١٠–١١).

للحب في نفس يحيى قصة مستحيلة، وكذلك للثورة. القصتان مستحيلتان في ذاتهما، لأنهما سرِّيتان تحيط بهما الشكوك والتناقضات، ولأن ما فيهما من أحداث ومن حوارات إنما يقع بين يحيى وبين نفسه

«. . لم يكن إحساسي يستند على غير أساس، ولكنه أساس لا يمكن قوله أو حكايته أو التعبير عنه. التصرفات والكلمات الكبيرة الواضحة المحددة المعالم هي فقط التي يمكن أن تحكيها أو تقولها، ولكن كيف تستطيع أن تحكي ما يصاحب تلك التصرفات والكلمات، الأشياء الدقيقة التي لا تظهر إلا لتتلاشى، وإذا تلاشت فلا تستطيع، مهما حاولت، أن تعيدها إلى الوجود بمسميات أو ألفاظ. كلمة أشكرك مثلاً كلمة محددة تعبر عن تصرف محدد يمكن التعبير عنه وتصوره، ولكن الطريقة التي تقال بها، لمعة العين التي قالتها ومقدارها ووجهتها، مكان خروجها وهل جاءت من طرف اللسان أم صدرت عن الأعماق، نوع الصوت الذي تقال به ورنينه ومداهن السرعة التي قيلت بها والوقفات التي جاءت أثناء حروفها، وتسبيلة الجفن التي تتبعها أو قد تسبقها أو قد لا تحدث أبدًا، تلك الأشياء الدقيقة التي لا تكفي كل الحواس لاستقبالها. .» (ص ١٤).

والمهم أني لم أرها على حالة واحدة أبدًا. كان شكلها يتغير على الدوام في نظري، ويبدو لي وجهها في كل دقيقة وجهًا آخر أجمل وأحلى، حتى بريق عينيها كان يتغير في كل ومضة وكل نظرة، وكنت مذهولاً أحاول عبثًا ان أحتفظ لها بصورة واحدة، ولكن ألوانها تختلط بألوان، وبياضا في احمرار دائم متغير، وسواد ثيابها يشع غموضًا حبيبًا يلفها ويلف الوقفة واللحظة، ووجهها مرة أراه وجهًا أعرفه وأحفظه، ومرة أراه وجه ملكة من ملكات التاريخ، وجه آلهة من آلهة اليونان، أو جنية من جنيات الأساطير، وأحيانًا وجها جديدًا تمامًا أراه لأول مرة في حياتي» (ص ٣٤)

ومع ذلك فقصة الحب بين يحيى وسانتي ليست كأي قصة حب عادية، والقوة التي تجذبه إليها أكبر من أية قوة أخرى، إنها شيء أقرب إلى السحر وإلى الغيب والظواهر الخارقة، قوة ستأخذه حتمًا إلى المرض وإلى الجنون :

«كنت آخر من يعتبر أن ما يدور بيني وبينها شيء عادي، كنت في قرارة نفسي مؤمنًا أن ما يحدث لي لم يحدث لإنسان من قبل، وكأنني أول واحد شعر بعواطف كهذه تجاه إنسانة مثلها، وسانتي في يقيني كانت لا يمكن أن تكون مجرد فتاة أو امرأة عادية، كانت تكاد تقترب في نظري من ظاهرة شاذة، كائن خارق للعادة، كائن أحس ناحيته بأحاسيس لم أحسها قبلاً تجاه أية أنثى أو تجاه أي إنسان آخر. .» (ص ١٧٠)

«. . وجوه تسبح في خيالي،، ووجوه، وآذاني فيها صرخات وطنين وهمسات. . وهناك. . من أبعد مكان في شرق خيالي بدأ وجه ما يظهر، ويتضح، ويتكامل، ويقترب،كان وجه سانتي، حيًّا ومبتسمًا ورائعًا، بدا مجرد وجه بين آلاف الوجوه، وأخذ نوره يزداد حتى بدأت الوجوه التي حوله تظلم، وظلامها يبهت ويبهت، إلى أن أصبحت نفسي سماء ليلية صافية ليس فيها مضيء غير وجه سانتي. .» (ص ١٨٦).

«. . بأية قوى سحرية تؤثر عليَّ هذه المرأة الصغيرة وتحدث فيَّ هذا كله، بأية قوى غيبية تفرز في دمي كل تلك الكمية من الأدرينالين الذي يجعل قلبي يدق هكذا وينبت العرق من جبهتي وتتهدج له أنفاسي؟ ولماذا هي وحدها دوناً عن العالم كله.» (ص٢٢٣).

«. . فقد أدركت لأول مرة أنها ليست قصة حب أخرى تلك التي أواجهها، ولكنها تجربة حياتي. حقيقة، كنت أحس أن صفارة البدء قد انطلقت وأني أنزل الحلبة لأبدأ أول صراع ينشب بين الواقع وبين ما أريد» (ص ٢٥٢).

غير أن يحيى كان يدرك في الوقت نفسه، كمية العوائق بينه وبين حبه، وهي عوائق داخلية وخارجية يبدو عبورها مستحيلاً. أول هذه العوائق وأيسرها أن يحيى يكتشف بعد أول لقاء مع سانتي أنها متزوجة من رجل تحبه، والعائق الثاني، وهو عائق خارجي أيضًا، هو عائق الزمالة والعمل المشترك مع رفاق الثورة الذي يمنع نمو هذه العلاقة في ظروف طبيعية. أما أخطر العوائق وأشدها استحالة، فهي العوائق الداخلية.

بين يحيى وسانتي عائق أشبه ما يكون بالعائق الأوديبي[١٨]، ونحن لسنا في حاجة إلى جهد كبير لكي نكشف عن طبيعة هذا العائق ودوره، ففي مواضع كثيرة من حديث يحيى الطويل إلى نفسه وإلينا نحن القراء، يتحدث صراحة عن الطبيعة الملتبسة لعلاقته بأمه وكيف أثرت على علاقته بكل من تعامل معهن من النساء[١٩]، غير أن الراوي/ البطل في حديثه الممتد سيسخر – في الوقت نفسه – من تلك التفسيرات القائمة على ما يسميه «علم النفس المضحك»، وهو ما يزيد الأمر تعقيدًا؛ لأنه يبدو على درجة من الوعي بطبيعة مشكلته، تسمح له بمراوغة نفسه، ومراوغتنا نحن القراء.

يبدو الأمر وكأن هناك قوة ميتافيزيقية قاهرة تمنع يحيى من الوصول الجسدي إلى سانتي، برغم كل تلك القوة التي تدفعه إليها. وسيقول لنا في غير موضع إن سانتي كانت بالنسبة له أقرب إلى المحارم:

«لم يكن سهلاً ابدًا أن أتخطى بقفزة واحدة حواجز منيعة تكاد تعادل تلك التي تقوم بين الإنسان وأخته، حواجز الزمالة والعمل المشترك، ولكني كنت أعتمد على الزمن ونمو العلاقة.»(ص٣٠)

وإلى أن تحين المقابلة رحت أتصور نفسي وأنا أحقق حلمي بنوالها. وأغرب شيء أني لم أستطع هذا أبدًا. كنت أتصورني جالسًا معها مثلاً أتحدث إليها، أضحك معها، أقترب منها، أقبلها، أما أن أتصور نفسي نائمًا معها في فراش واحد فذلك أمر لم أستطعه. وحين تكرر هذا في خيالي بدأت أفطن إلى الحقيقة الغريبة المذهلة التي لم أكن قد فطنت بعد إليها. حتى في الخيال لا أستطيع أن أتصور نفسي في وضع جسدي معها. كيف هذا؟ كنت أثور على نفسي وأعاندها وأروح مرة أخرى أتصور وأبدأ بالكلام معها لكي أنتهي بالفراش، ويمضي كل شيء على ما يرام حتى نصل إلى الفراش، وحينئذ يجمح بي

عقلي بالقوة ويأبى المضي وكأنني أتصور نفسي نائمًا مع إحدى المحرمات عليّ، مع أمي مثلاً أو أختي أو عمتي»(ص ١٥٢).

«ولم أكن أفكر وأنا أحس، كنت أدرك هذا بلا وعي. كانت أبشع جريمة في نظري أن أمسها، مجرد مس، بكلمة أو حتى بإشارة لحظة أتمنى فيها أن أشفّ وأشفّ حتى أتلاشى إذا كان مجرد وجودي لا يريحها. .» (ص ١٨٧).

«وكان ممكنًا أن ينتفض عقلي ويثور، ويتصور ما يحلو له من أوهام وأوضاع، أما أن أنفذ هذا فشيء مستحيل تمامًا. سانتي كانت أمامي، على بعد خطوة واحدة مني، أستطيع أن أشل مقاومتها كلها باصبعين اثنتين من أصابعي وأنالها عنوة،ثم أنفض يدي منها كما أريد. . ولكني لم أكن أستطيع، أبدأ لم أكن أستطيع. . كنت متأكدًا أنها لو غضبت حتى من فعلتي فستصفح عني بعد هذا وتغفر لي. .

كنت مؤمنًا بهذا ومتأكدًا منه، ولكن ما فائدة الإيمان به والقيود التي تغلني في مكاني وتربطني إلى مقعدي أقوى ألف مرة من كل الحقائق التي أؤمن بها وأعرفها؟ ما فائدة إيماني وأنا كلما أدركت أن نوالها أمر سهل لا يكلفني إلا فك قيودي، كلما أحسست بالقيود تتضاعف وتضيق، وكلما وجدت سانتي قريبة مني راضية ومستعدة لأن ترضى، كلما أحسست بها تبعد وتبعد حتى لتصبح أبعد من ان أنالها ببصري أو حتى بخيالي. .» (ص ٢٠٧).

(٦)

تلك قصة الحب المستحيلة التي تنتهي[٢٠] بما يشبه الجنون، فما قصة الثورة؟

مع أن قصة الثورة هي الأقدم والأسبق في حياة يحيى، ومع أن قصة الحب هي التي تقطعها، فإن تقديم الراوي/البطل/يحيى للحكاية يسير بشكل مختلف؛ فالرواية تبدأ بقصة الحب وتسير معها وتنصبُّ عليها، بحيث تبدو قصة الثورة هي الهامشية وهي التي تقطع قصة الحب الساخنة المتوالية المتوترة.

ونحن ندرك هذه الحقيقة تمامًا حين نمضي مع الرواية إلى ما بعد منتصفها بكثير، حين يكشف الراوي وبجملة مفاجئة (في الفصل الحادي عشر المخصص لاجتماع جماعة المجلة الثورية) عن التداخل العجيب بين القصتين. الفصل كله يعرض لشكوك الراوي في نهج رفاقه الثوريين، وهي شكوك تظل هي الأخرى بينه وبين نفسه، ولا تخرج إلى العلن إلا في جمل نادرة، ويكاد الراوي يوهمنا أن معظم أفراد المجموعة كانت تنطوي نفوسهم على شكوك كهذه. وفي إطار من هذه الشكوك ترد الجملة المفاجئة:

وعلى الرغم من أنني أنا وشوقي وكل من كانت تحدثه نفسه بأشياء كهذه من الزملاء كنا نؤجل حكمنا النهائي على تلك الخواطر المخيفة إلا أن هذه الخواطر كان لها انعكاسها في عملنا فبدأ حماسنا للعمل يفتر وبدأنا نغير تغييرات لا إرادية في سياسة المجلة واتجاهاتها ونبحث فيها بعض مشكلات بلادنا بالطريقة المحلية وباللغة التي يفهمها شعبنا. وبدأنا نردد شعارات أقرب إلى طبيعتنا وروحنا من الشعارات «العالمية» التقليدية المحفوظة. .

وفي تلك الظروف عرفت سانتي.

عرفتها واليأس قد وصل بي إلى مرحلة كنت أكاد أقرر كل يوم فيها أن أقطع صلتي بالمجلة وبالمجموعة كلها وأن أبدأ في البحث عن طريق آخر أكون مقتنعًا به وبصحته ومؤمنًا بفائدته.

وكل يوم كنت أؤجل القرار، لا بحكم العادة والكسل فقط، ولكن لأني – رغم إيماني المطلق بخطأ هذا الطريق – أخاف أحيانًا أن أكون المخطئ. . وبصراحة ليس هذا كل شيء...»

وحين عرفت سانتي فرحت، ولعل جزءًا كبيرًا من فرحتي كان راجعًا إلى أنها جعلتني أؤجل ذلك القرار إلى الأبد، وجعلتني أعود لمحبة طريق كنت أكرهه رغمًا عني، جعلتني أعود أتمنى أن تحدث المعجزة وأن ننجح فعلاً في تغيير كل ما كنا نراه غير قابل للتغيير. .

وهكذا بدأت في الاجتماعات أناقش وأجادل وأنفعل، وكنت قبلاً قد دفعني اليأس إلى حضورها ساكنًا ساكتًا مطرق الرأس. . كنت آتي إلى الاجتماع وأنا أكاد أنفجر بالثورة. .» ص ١٦٢– ١٦٣.

وهكذا تقفز قصة سانتي فجأة في قلب قصة الثورة، تمامًا كما بدأت صفحات الرواية بقصة الحب التي تشكلت ونمت بعد ذلك في قلب قصة الثورة.

في القصتين معًا هناك انفصام بين الداخل والخارج، هناك حب واحتجاج عاجز على الحب، وهناك ثورة وثورة مكبوتة على الثورة. ولقد ظل هذا الانفصام في قصة الثورة متواريًا إلى حد ما، مفسحًا المجال لقصة الحب الغامرة وتناقضاتها لكي تحتل معظم صفحات الرواية، إلى أن تفجرت الثورتان العاجزتان المستحيلتان معًا في هذا الفصل الحادي عشر.

في اجتماع رفاق المجلة، وفي قلب المناقشات المحتدمة فيما بينهم، يستعيد يحيى كل حكايته مع الثورة ومع الحب ومع نفسه المنقسمة. هؤلاء هم الرفاق:

– الراوي الذي انتهي للتو من جولة من جولات معركة الحب بينه وبين سانتي وبينه وبين نفسه، جاء إلى الاجتماع متأخرًا مرتبكًا منكس الرأس لا يزال في غيبوبته.

– أحمد شوقي، رئيس التحرير ورئيس الاجتماع، يستغرق كالعادة في الأجندة والمواد، وعلبة سجائره الأمريكية بجواره يسحب منها السيجارة بعد الأخرى في أناقة وكبرياء.

– فتحي سالم، وسيم الملامح والعينين، طبيب مثل الراوي وكاتب قصة متميز، قليل الكلام كثير الابتسام.

المادة كاملة بموقع المجلة: (www.nizwa.com)

الكتابة الوثيقة والكتابة الملاذ في الأدب المهاجر

محمد معتصم

كاتب وناقد من المغرب

١/ الإشكالية:

جُبِلَ الإنسان على التحول والحركة، فحاجته إلى المعرفة والحرية كانتا دائما الحافز الخفي وراء تغيير الامكنة بالإضافة إلى حاجته إلى البقاء والاستمرار والحفاظ على النوع البشري، ومما يؤكد ذلك الاختلاط والتنوع البشريان، وحاجة الإنسان إلى الهجرة طالت مدتها أو قصرت، أو كانت بغرض الاستقرار الدائم أو الجزئي، عنصر أساس في تطور وعيه بذاته وبمحيطه.

فالتطور البشري والتحول في الوعي مرتبطان بالحركة والاختلاط وتلاقح التجارب البشرية، وقد يُشَبَّهُ الإنسانُ بالماء، إذا ما حوصر في مكان لفترة طويلة أسن وتعكر، لذلك تظل حاجته إلى التنقل بين الأمكنة والأزمنة ضرورة قصوى.

◗ أدب «الدياسبورا» أصحابه هم الكُتّابُ الذين مارسوا ويمارسون فعل الكتابة خارج أوطانهم، ولغاتهم الأم، في وضعية اللا استقرار، وبحس فجائعي، وإحساس بالاضطهاد والخوف والاقتلاع، لأنهم يكتبون عن وطن في «الذاكرة» سيستوطن بدوره «الورق»، يكتبون عن أوطان افتراضية، وبحس عنيف بالرفض وعدم القدرة على التلاؤم والاندماج في المجتمعات المضيفة، وحنين ممض إلى العودة. ولاشك في أن الكتابة بهذه المشاعر ستؤثر في مضامين المكتوب، وفي صيغ الكتابة، وفي لغتها، وأهدافها.

تحاول هذه الدراسة الإجابة عن إشكالية معرفية أدبية في آن، وهي كالتالي: «ما دامت الهجرة ضرورة إنسانية، سواء الداخلية أو الخارجية، الطوعية أو الجبرية، الفردية أو الجماعية، فما آثارها على المهاجر الكاتب؟ ماذا أضافت للنص السردي على مستوى الموضوعات والصيغ؟ وما هي المفاهيم الجوهرية التي ترتبط بأدب المهاجرين؟ وهل هناك خصائص نوعية تميز هذا النمط من الكتابة السردية المغربية خصوصا؟ ثم ماذا بقي من أدب المهجر في بداية القرن المنصرم؟».

كما أن هذه الدراسة ستحاول قراءة آثار الهجرة، ونوعها في عدد من النصوص السردية المغربية، الرواية خاصة. ومن تلك النصوص ما تطرق للهجرة داخل الوطن الواحد، وهو ما يعرف بالهجرة الداخلية (النزوح)، حيث يتم الانتقال من القرية أو المدينة أو المدشر إلى مدينة اقتصادية أو إدارية كبرى لأغراض متنوعة ومتعددة، ومنها ما تطرق للهجرة خارج المغرب بغايات مختلفة كاستكمال الدراسة العليا والمتخصصة، أو بغاية الالتحاق بالأسرة والعائلة، أو هربا من الضنك، أو طلبا للمنفى الاختياري أو القسري... وهكذا دواليك.

كثير من الكتابات التي تحسب على «الأدب المهاجر» تكون إضافات تثري اللغة التي كتبت فيها، وتغذي متخيل الثقافة المضيفة

١,١/ تعريف الأدب المهاجر:

يعرف هذا النمط من الكتابة عالميا تحت مسمى أدب «الدياسبورا»[١] (diaspora): ويقصد به أدب «المجموعات التي تعيش خارج أوطانها الأم»، وأصحابه هم الكُتّابُ الذين مارسوا ويمارسون فعل الكتابة خارج أوطانهم، ولغاتهم الأم، في وضعية اللا استقرار، وبحس فجائعي، وإحساس بالاضطهاد والخوف والاقتلاع، لأنهم يكتبون عن وطن في «الذاكرة» سيستوطن بدوره «الورق»، يكتبون عن أوطان افتراضية، وبحس عنيف بالرفض وعدم القدرة على التلاؤم والاندماج في المجتمعات المضيفة، وحنين ممض إلى العودة. ولاشك في أن الكتابة بهذه المشاعر ستؤثر في مضامين المكتوب، وفي صيغ الكتابة، وفي لغتها، وأهدافها.

إن الأدب المهاجر ليس دائما حنينا مؤلما، وشعورا بالاقتلاع، فكثير من الكتابات التي تحسب على «الأدب المهاجر» تكون إضافات تثري اللغة التي كتبت فيها، وتغذي متخيل الثقافة المضيفة، وهي ليست أدبا مغربيا مكتوبا باللغة الفرنسية، بل هي أدب فرنسي كتب بروح مغربية. ونحن لن نتحدث في هذه التوطئة عن «الدياسبورا» فحسب، لأن الأدباء المغاربة الذين كتبوا عن الهجرات التي عاشوها لم يحيوا الشتات، كما عاشه الكتاب اليهود، بل كانت دوافعهم محددة، والأوطان التي قصدوها صديقة أو حامية (مستعمرة) للوطن الأم (المغرب): فرنسا واسبانيا.

ينقسم هذا الأدب من حيث موضوعاته وفضائه إلى أقسام كبرى،كما تبدت لنا، كالتالي:

* أدب مهاجر مندمج.
* أدب مهاجر مغترب.
* أدب مهاجر مغامر.

ما أقصد إليه هنا الإشارة إلى اختلاف جوهري في مفهوم الهجرة عند الأدباء، ويعود ذلك إلى طبيعة الهجرة وظروفها وأهدافها، ويرجع أيضا إلى طبيعة مرحلة الهجرة، والبلد المتوجه إليه، ويعود إلى شخصية الكاتب/ الأديب التي تلعب دورا هاما في تشكيل معنى «الهجرة»، فالكاتب المندمج في المجتمع المضيف، والقادم إليه عن طواعية واختيار (رواية «البعيدون» لبهاء الدين الطود) يكون مفهومه للهجرة مختلفا عن مفهوم الكاتب الذي يرحل قسرا عن بلده خوفا من الاضطهاد الجسدي والنفسي، والسياسي أو الاجتماعي (رواية «حراكة» للماحي بينبين، ورواية «أن ترحل» للطاهر بنجلون). لذلك فأدب الهجرة اليوم مختلف عن «أدب المهجر» في بداية القرن المنصرم بشمال وجنوب القارة الأمريكية.

٢,١/ بين أدب الرحلة والأدب المهاجر:

إن أدب الرحلة (récit de voyage)[٢] خطاب يقوم على رواية المشاهدات ومقارنة العادات والتقاليد فيما بين البلد الأم والبلدان المقام بها لفترة قد تطول أو تقصر. ولكي يكون مختلفا عن مذكرات الرحلة أو الرحالة لابد أن يشتمل على خاصيتي «السرد والوصف». ويتقاطع أدب الرحلة مع الأدب المهاجر أو «الدياسبورا»، في الانتقال من مكان إلى آخر، وفي خاصيتي السرد والوصف، وهو مظهر عام.

أما المظاهر الجوهرية التي تشكل كل نوع أدبي على حدة فهي:

* اختلاف الدوافع والنتائج.
* اختلاف العلاقة بين الرحالة والمهاجر.
* اختلاف الموضوعات بين أدب الرحلة والأدب المهاجر.
* اختلاف الصيغ السردية.

يضاف إلى ذلك الاختلاف في الزمن، فأدب الرحلة قديم وقد ارتبط في البلاد العربية بالتحصيل الديني والعلمي ثم الحج، أما أدب الهجرة فحديث ودعت إليه دوافع مختلفة، بعضها موضوعي والآخر ذاتي، كالهروب من التضييق السياسي، والاجتماعي، أو كما يشير إلى ذلك الطاهر بنجلون[٣]: يعود إلى فقدان الصلة بين المهاجر ووطنه الأم، مما يدل على الهوة المتسعة بين الطرفين بسبب غياب الدور الثقافي، وانحسار مفهوم الوحدة وإشاعة اللا اطمئنان.

والحقيقة أن الهجرة ليست واحدة، ودوافعها مختلفة ومتنوعة بتنوع الظروف التاريخية التي صاحبتها، وقد أشرت إليها، ومنها مثلا، هجرة الجيل الأول للاستقلال، الذي وجد نفسه مرتبطا لغويا وثقافيا بثقافة الحماية الفرنسية. فصار مغتربا خارج وداخل وطنه. وقد نعتت أدب هذا الجيل الرائد بـ«أدب مهاجر مندمج»، لأنه لم يكن يشعر بالغربة ولا بالاجتثاث والاقتلاع من تربة وطنه الأم، لأنه وليد مرحلة تاريخية ولم يكن اغترابه اللغوي والثقافي أو في المكان اختيارا ذاتيا. ويقول الطاهر بنجلون عن هذا الجيل بأنه كان يقبل على الهجرة لكنه يحمل في داخله المغرب[٤]. وهذا يعني أن الجيل الرائد لم يكن منفصلا عن ثقافته العربية وتاريخه الوطني. يضاف إلى ذلك الجيل الذي هاجر إلى بلدان كفرنسا وإسبانيا من أجل طلب العلم، ووجد نفسه بفعل التفاعل والاختلاط جزءا من البلد المضيف، وهو ما يعبر عنه بهاد الدين الطود في روايته «البعيدون»[٥] حين صور ذلك من خلال علاقته بصديقته «بيلار» يقول:» غالبا ما كنت أتناول فطوري بذات المقهى، فتلحق بي «بيلار» أو أجدها في انتظاري في الركن المعتاد. عندما كان الندل يروننني يتأكد لهم قدوم «بيلار»، أو يشاهدون «بيلار» تلج المقهى وحيدة، فيترقبون قدومي. هكذا صرنا مألوفين للجميع. أرفع أصبعي بعد الزوال فتأتيني قهوتي المفضلة وأشير لأحدهم ليلا فإذا بكأس نبيذي المختار على مائدتي، دون أن أسمي ما أطلبه أو أريده، فكلهم تعودوا على عاداتي، ولسبب –ربما ذكي– لم تطأ قدماي أرض مقهى «مانيلا» إلا رفقة «بيلار».» ص (٥٢,٥١)

لكن لم يكن كل كتاب الهجرة الأوائل على هذه الحال من الوفاق والاطمئنان مع الأوطان المضيفة، بل هناك من كان يشعر بقلق وجودي داخل اللغة التي يكتب بها. فمحمد خير الدين يصرح في أحد حواراته بأنه حاول الكتابة باللغة العربية لكنه لم يستطع نظرا لتمكن اللغة الفرنسية منه، وهي اللغة التي تعلمها ودرس بها، ولم يتمكن بالتالي كتابة أشعار كالتي يغنيها المطرب محمد عبد الوهاب، يقول:» إن أول لحظة في حياتي، أعني اللحظة التي قدر علي فيها أن أصبح كاتبا، كانت يوم اكتشفت، وأنا، بعد، في المستوى الثانوي، محمدا عبد الوهاب، من خلال ما كان يتغني به من قصائد. ثم قرأت تلك القصائد بالعربية... في شكل نصوص... وقلت في نفسي إن علي أن أفعل تماما كما يفعل عبد الوهاب... فأتغنى، أنا أيضا، بقصائد مكتوبة. غير أني وجدت غناءها شاقا عسيرا. وكنت أجهل بالكثير مما يتصل باللغة العربية. أو لم أكن على وجه التحديد، أستطيع استعمالها، كاستعمالي الفرنسية. ولذلك انغمست انغماسا في اللغة الفرنسية...»[٦]. ويوضح هذا التناقض الوجودي في ازدواجية اللسان الكاتب بنسالم حميش في كتابه «الفرنكفونية ومأساة أدبنا الفرنسي»، فيقول عن إدريس الشريبي:» في التيوس[٧] حيث يتوفق في وصف تعاسة المهاجرين في ضواحي المدن الفرنسية، وذلك من خلال حياة الشخصية الرئيسية «والديك». وهذه الرواية تعد بحق من أقوى أعماله تعبيرا عن تمزق الكاتب النفسي والكياني ويأسه من الحياة في أوروبا...»[٨].

يتقاطع أدب الرحلة مع الأدب المهاجر أو «الدياسبورا»، في الانتقال من مكان إلى آخر، وفي خاصيتي السرد والوصف

وفي سياق سردي آخر يورد بهاد الدين الطود رأيه في اللغة الثانية، لغة الكتابة أو لغة الحديث في بلد الغربة، البلد المضيف، فيقول: «...ويتدخل «أرماندو».

أتعرف الحقيقة يا إدريس، إني بالكاد أخالك عربيا.

– لكنني عربي بقدر ما أنت إسباني قشتالي، واعتزازي بانتمائي يعادل تعصبك لانتمائك، وهذا أيها الأبله يفصح عن جذورنا المشتركة.

وانتبه إلى أنني لغطت بكلام أنا نفسي لا أصدقه، فأية جذور أشترك فيها مع «أرماندو» القشتالي أكثر من حالة تسكع تجمعنا، وحتى لغته فقد فرضت علي فرضا، أو اضطررت لتعلمها اضطرارا. كدت أقول له ذلك، بل كدت أضيف بأن اللغة التي يتخاطب بها أشخاص من غير تاريخ وثقافة تجمعهم هي لغة داعرة، لكن لباقتي جعلتني أكبت غيظي وألوذ بالصمت.»[٩].

الجيل الرائد (الأول) لم يكن منفصلا عن ثقافته العربية وتاريخه الوطني. يضاف إلى ذلك الجيل الذي هاجر إلى بلدان كفرنسا واسبانيا من أجل طلب العلم، ووجد نفسه بفعل التفاعل والاختلاط جزءا من البلد المضيف

يبين المجتزأ أن اللغة ليست مجرد وسيلة أو أداة أو قناة للتواصل، وليست مجردة، أي اعتباطية بدون مرجعية ثقافية وتاريخية تملأ محتواها وتعطي الكلمات مستقلة (المعجم) معانيها الحقيقية والمتعددة، وتعطي الجمل والنصوص فحواها بحسب تغيير السياقات والمواقف...إلخ.

هذا النمط من الأدب يختلف عن أدب الرحلة، لأن الرحَّالَةَ العرب لم يعانوا من الاغتراب اللغوي والثقافي، ولا حتى في تغيير كبير في العادات والتقاليد، لأن الرحالة كان يطوف في البلاد العربية الإسلامية، بل كانت رحلته بدافع التحصيل الديني والعلمي، وزيارة الديار والمواقع المقدسة (بيت المقدس، والكعبة المشرفة قصد مناسك الحج)، وأن الرحلات التي كانت خارج البلاد العربية الإسلامية، ولها أهداف مختلفة عن الرحالة السابقين لم تظهر إلا مع عصر «النهضة العربية» في صورة بعثات علمية، للوقوف على أسباب تخلف البلاد العربية وتقدم البلاد الغربية من قبيل رحلة أحمد فارس الشدياق «الساق على الساق فيما هو الفارياق»[١٠]، أو رحلة خير الدين بك التونسي[١١]،، حيث وقف الرحالة على المتغيرات العلمية والاختلاف اللغوي والثقافي والفكري، وأنماط الحياة الاجتماعية والعلاقة بين السائد والمسود، وهكذا.

وقد كان المغرب واحدا من الدول العربية التي أرسلت بعثاتها العلمية إلى البلاد الأوروبية بالدافع ذاته: الوقوف على أسباب التخلف عندنا والتقدم عندهم، لكن الخطاب الذي أنتجه هؤلاء الرحالة لم يكن خطابا سرديا ووصفيا متخيلا ومحكيا، أي لم يكن رواية أو قصة قصيرة، ولم يكن إبداعا بالمعنى الحقيقي للكلمة، كان مجرد تقارير تنقل مشاهدات الرحالة باندهاش وانبهار بمظاهر الحضارة الغربية، وبإعجاب كبير بمكانة المرأة في تلك البلاد، وبأشكال الممارسة السياسية التي تعترف بالحقوق الشخصية، التي تمنح الفرد القدرة على الابتكار والمشاركة في بناء وطنه والتعلق به دون قمع أو اضطهاد...

فكرة الاندهاش والانبهار ستأتي مع الجيل الثاني الذي سيهاجر خارج الوطن مضطرا، يطلب ملاذا يحتمي فيه من القهر الجسدي والاجتماعي، والسياسي، ومن الاضطهاد النفسي. ويحدد الطاهر بنجلون[١٢] ذلك في الفترة ما بعد ١٩٧١م و ١٩٧٢م حيث عرف المغرب حملة شعواء على كل من يتبنى أفكارا مختلفة ومغايرة للسائد. لكن هؤلاء المهاجرين أنشأوا أدبا طليعيا، يدعو إلى التقدم والعيش الكريم للمواطن داخل وخارج الوطن، مهتدين بما وجدوا عليه الفرد داخل المهجر الملاذ. وهذا يعني أن هؤلاء بدورهم هاجروا وهم يؤمنون بمستقبل الوطن الأم[١٣]، ويحلمون بتغيير أنماط عيشه الاجتماعية والسياسية من الخارج. ويحلمون بالارتقاء به إلى مصاف الدول التي استضافتهم ووجدوا بها ما كانوا يصبون إليه من العيش الكريم والعمل والحق في الحرية: حرية التعبير والتصرف والرأي. وقد وجد المهاجرون في البلاد الغربية ملاذا مما دفعهم إلى الإقامة الدائمة أو الطويلة، وهو ما يدل على أن الأدب الذي أنتجوه– وقد أنتجوا أيضا أدبا مقاوما، وفكرا طليعيا– «أدب مهاجر مندمج».

٣,١/ بين كتابة اليوميات وكتابة المذكرات والأدب المهاجر:

في كتابه «يوميات وتأملات في المنفى»[١٤] يصنف فاروق يوسف نصه في خانة اليوميات، ويصرح بذلك في مقدمة الكتاب، فيقول: «(لا شيء، لا أحد)، صارت هذه الجملة عنوانا للجزء الأول من كتاب يومياتي، وهو الكتاب الذي فاز بجائزة ابن

بطوطة لأدب اليوميات لعان ٢٠٠٦ التي يمنحها المركز العربي للأدب الجغرافي– ارتياد الآفاق في (أبو ظبي). ذلك لأني لم أكمل كتابته إلا بتحريض قوي من لقائي الحاسم بها. وبالرغم من أنني لا أزال مؤمنا أن عملا ككتابة اليوميات هو نوع من الصنيع العبثي، إلا إذا افترضنا أن حياة كائن ما، هي فرصة لاختبار سبل فريدة للعيش، سبل قد لا تتكرر، وهي كذلك دائما. فلا يتشابهون. لكل إنسان حكايته التي تستحق أن تروى. غير أن من يقرر كتابة يومياته يود أن يكون موجودا في كل ما يكتب. في إمكانه أن يقول بيسر: «أنا هنا، أنا موجود في كل كلمة، في كل إشارة، في كل فعل». ولكن هل يكفي ذلك الوجود لقول كل شيء؟...».

أولى الملاحظات تتمثل في الجمع بين أدب الرحلة واليوميات، تحت مصطلح الأدب الجغرافي المهتم بالمكان، إقامة وانتقالا. وهذا يقترب أكثر من الرحلة، بينما اليوميات فإنها نوع أدبي – شبه أدبي– يقوم على التدوين بضمير المتكلم، يوما بيوم لكل الأحداث التي يراها المدون ذات أهمية من حيث القيمة التاريخية أولا، والسياسية والاجتماعية ثم الفنية.

وثاني الملاحظات أن الأدب المهاجر يلتقي مع اليوميات في الكتابة بضمير المتكلم، فكاتب اليوميات يشبه كاتب الأدب المهاجر يرغب في أن يكون في كل كلمة يخطها، سواء أكان ما كتبه ينتمي إلى الكتابة الملاذ أو إلى الكتابة الوثيقة. وهو ما يبرزه هذا المقطع من «يوميات مهاجر سري» للكاتب المغربي رشيد نيني، يقول فيه: «... لكن الأمطار هي سبب عودتي إلى الكتابة. عندما كان الجو يسوء كنا نغادر الحقل ونهرب إلى أقرب بار. وهناك يشرع الرجال في الشرب ولعب الورق بانتظار الأمطار. أنا كنت آخذ ورقة كلينكس وأكتب ما يخطر ببالي. مع مرور الأمطار انتبهت إلى أنني كنت أكتب يومياتي. لا أحد يختار ما يمكن أن يحدث له في يومه. لكن بمستطاع أي أحد أن يحكي عن يومه. اليوميات بهذا الشكل هي الطريقة الأكثر تسلية لإعادة وصف جريمة شنيعة اسمها الحياة. إعادتها بشكل انتقائي. بحيث تصبح التفاصيل التافهة أحداثا جديرة بالتأمل.»[١٥].

تُناسِبُ اليومياتُ مَعْنَى الكتابة الوثيقة لأن الكاتب يسجل بدقة كل صغيرة وكبيرة، وكل الظواهر الاجتماعية والثقافية والسلوكية التي يراها تختلف عن الحياة في الوطن الأم. ويكتب صاحب اليوميات بروح اليقين، لكن الروائي والقاص المهاجر يكتب بروح المندهش، وبروح الغريب المختلف مهما طال به المقام في البلاد المضيفة.

يصدر الكاتب المغربي علي أفيلال، وهو صاحب العديد من الروايات والمجاميع القصصية، في أعماله عن الرؤية التوثيقية. فعندما نجرد عن أعماله المقومات الأساس للحكاية، نحصل على معلومات تهم العالمين: الوطن الأم، وبلد المهجر، وتهم بالأساس الاختلاف في العادات والسلوك الشخصي، والظواهر الجديدة الطارئة. لذلك نجد فعل التوثيق والتدوين والتسجيل، ونقل المعلومات، والأحكام، والمقارنة، والوصف ... من أهم لبنات السرد عنده. وخير مثال روايته «رقصات على حافة الموت»[١٦].

فكرة الاندهاش والانبهار ستأتي مع الجيل الثاني الذي سيهاجر خارج الوطن مضطرا، يطلب ملاذا يحتمي فيه من القهر الجسدي والاجتماعي، والسياسي، ومن الاضطهاد النفسي

يمكن القول بأن الكتابة السردية عند علي أفيلال تصدر عن رؤية واقعية قريبة من معاناة المهاجر،وتصدر كذلك عن الاختلاف بين الأنا والآخر، بين هنا وهناك. وهو ما قاله بغضب في حوار مطول مع الناقد صدوق نور الدين تحت عنوان «الرواية الحياة»[١٧].

٤,١/ السيرة الذاتية والأدب المهاجر:

السيرة الذاتية نوع أدبي آخر يقحم نفسه في الأدب المهاجر من خلال تقنياته وخصائصه النوعية. فالسيرة الذاتية، كما يدل عليها اسمها، ترتبط بالذات، فيصبح التمييز في السرد بين الكاتب الخارجي الموضوعي وبين السارد اللغوي والمتخيل، صعبا[١٨]. والسرد الذي يكتبه المغاربة المهاجرون لا يخلو من نفحات سير ذاتية أو من التخييل الذاتي، تتمثل عند عدد منهم في رغبتهم القوية في الإعلان عن الاختلاف، بل حتى التناقض الصارخ بين الحياة في موطنهم الأصلي (المغرب) وبين موطن الإقامة، وأقصد هنا الكتاب الذين اختاروا الحديث مباشرة عن اختلافهم في الميل والرغبة، الكتاب الذين عاشوا الكتمان، والحُبْسَةَ القلمية ولم يفك

عقالهم إلا في ديار الغربة. هؤلاء الكتاب يعتبرون المغرب معقلا للطابوهات (المحرمات) وهي طبعا؛ السياسة، والدين، والجنس، وكل ما يتصل بهم من قريب أو بعيد. ويعد الاعتراف العلني داخل المجتمع بالاختلاف الجنسي جريمة في اعتقادهم، لذلك ينبغي الكتمان، والتستر والصمت. ويعبر عن هذا الموقف، ومن خلال نوع أدبي آخر هو: الرسالة، الكاتب عبد الله الطايع في رسالته/ المدخل إلى صديقته أيام الدراسة بجامعة محمد الخامس (سعاد)، فيقول بضمير المتكلم، أحد أهم العلامات الفارزة في الخطاب السير ذاتي: «اليوم أنا جاهل بما آلت إليه، كذلك، من جهتها، فهي تجهل حقيقتي الخاصة. أنا شاذ جنسيا. هل تعلم؟ هل تخمن؟ هل تتفهم؟ هل تفهمني رغم الصمت؟»[١٩].

في هذه الجمل المقتضبة، القصيرة، حضور كثيف للأنا، للبوح، للرغبة الدفينة في الاعتراف للآخر بالسر، السر الذي كان كذلك في الوطن الأم، وأصبح اليوم مشاعا في موطن الإقامة. وإذا كانت كتابة اليوميات عند المهاجر كتابة وثيقة، فإن كتابة السيرة الرواية، أو الرواية السير ذاتية تعد الكتابة الملاذ.

كثيرة هي تصريحات الكتاب التي جعلت من الكتابة عامة ملاذا تحتمي فيه من ضجيج وعنف الخارج، وتحتمي فيه من غربة الذات. وقد سميت الكتابة ب»البيت» لأنها «مقام» يتحقق فيه الوجود الفردي (الشخصي)، وحيث يمكن للذات أن تقول نفسها وتحيى بعيدا عن الإكراه الخارجي في المجتمع، وعادات وتقاليد الناس وأعرافهم.

والأديب المهاجر يجد في الكتابة ملاذه الذي يحتمي فيه من (غربته)، ومجالا للبوح وميدانا للتفكير والتأمل والاعتراف والتدوين علنا. إن الكتابة الملاذ بمثابة المعادل الموضوعي، وصورة الآخر المأمول، والمُحاوِر الذي يفتقد إليه الأديب المهاجر. ويمكن اعتبارَ الكتابة الملاذ نوعا من المقاومة ومجاهدة النفس على الصبر والصمود ضد كل ما يمكنه أن يهدد المكونات الأساس للذات، للاختيار الفردي، والحياة الخاصة والحميمة للأديب المهاجر. أي أنه يكون على درجة عالية من الحساسية اتجاه المبادئ التي (تربى عليها) في وطنه الأم، واتجاه لغته العربية ولهجته الدارجة، في حال الحديث عن المهاجر الذي اضطرته الفاقة أو الدراسة أو العمل أو الزواج أو الإقامة الدائمة إلى الهجرة. بينما يكون الأديب المهاجر الذي يعتبر نفسه مختلفا، ومضطهدا ومرفوضا اجتماعيا وأخلاقيا شديد الحساسية اتجاه القضايا الفردية والشخصية الحميمة. فالأول يعلو في خطابه السردي الحنين إلى الوطن والأصدقاء والأحباب، ويكثر من الاسترجاع والاستذكار، ولا يتورع في استعمال الألفاظ الدارجة لتهجين لغة الكتابة (غير العربية) وموطن الإقامة أو الغربة، بينما الثاني يميل أكثر في صيغه السردية إلى البوح والاعتراف والتذمر، فتكون الكتابة لديه ملاذا، وكأنه يأمل أن يبدأ تاريخه الشخصي من لحظة المغادرة وبداية الوصول إلى العالم الجديد: العالم الحرا!! تعبر إحدى الشخصيات الروائية عند الماحي بينبين في روايته «حرَّاكة» عن هذه الولادة المأمولة في السياق التالي: «...أما يوسف ورضا وأنا فقد اعتقدنا، عن سذاجة، بأننا سوف نتعشى بالتأكيد في إسبانيا. «قصف من «تابّاس» مع شراب «سانكريا»، في قلب الجزيرة الخضراء! بهذه الطريقة سنحتفل بولادتنا الجديدة! كانت هذه كلمات مراد التي لم تكن خالية من صفات مبالغة وصف طعام ما وراء البحر، التنوع اللا محدود من المأكولات التي يمكن تذوقها: فواكه ريانة غير معروفة في أرض المسلمين، وكل أنواع الخضر التي تستخف بالفصول، ولحوم فيها طراوة ومذاق استثنائيان.»[٢٠].

الصورة ذاتها والإحساس ذاته ببناء تاريخ شخصي جديد بعيدا عن حياة التالفة والفاقة والبطالة والأحلام الخائرة الخائبة، نجدها عند الطاهر بنجلون في روايته «أن ترحل» وقد قام بترجمتها بسام حجار، يقول السارد: «ثم لم يطل الأمر حتى استدرج عازل الأحاديث التي كانوا يتبادلونها إلى المسألة التي تستبد بتفكيره. أن يرحل. أن يولد من جديد في مكان آخر بعيد. أن يرحل بأية وسيلة. أن يشعر بأنه نبت له جناحان. أن يركض على الرمل صارخا حريته ملء رئتيه. أن يعمل، أن يحقق، أن ينتج، أن يتخيل، أن يصنع شيئا من حياته.»[٢١].

فهل يمكن للإنسان أن يعيد ذاته من جديد وبطريقة

المهاجرون أنشأوا أدبا طليعيا، يدعو إلى التقدم والعيش الكريم للمواطن داخل وخارج الوطن، مهتدين بما وجدوا عليه الفرد داخل المهجر الملاذ. وهذا يعني أن هؤلاء بدورهم هاجروا وهم يؤمنون بمستقبل الوطن الأم، ويحلمون بتغيير أنماط عيشه الاجتماعية والسياسية من الخارج. ويحلمون بالارتقاء به إلى مصاف الدول التي استضافتهم ووجدوا بها ما كانوا يصبون إليه من العيش الكريم والعمل والحق في الحرية: حرية التعبير والتصرف والرأي

أخرى مختلفة كما يرد لها أن تصير؟ هونري لابوري في كتابة «مديح الهروب» يجزم بأن إعادة الحياة من جديد غير ممكن تماما لأننا لا نستطيع إلا أن نكون نحن، ولا نستطيع التحكم في الشروط التي تكوننا في ظلها، ولا نستطيع إعادة تلك اللحظات الأساس في تاريخنا الشخصي، ويضيف، «إن لكل شخص حياته الفريدة (unique)»[٢٢]. نعم، ليست الرغبة وحدها التي تحقق التغيير، وليس بالهجرة نستطيع إعادة الولادة، لكن يمكننا التغيير في ما يحيط بنا، ويمكننا «تشذيب» أرواحنا وتهذيبها بالتفاعل مع، والاندماج في المحيط الجديد ثقافة وحضارة، دون مسخ أو سلخ لهوياتنا. هذا ما تؤكد عليه زكية داود في كتابها «مغاربة الضفة الأخرى» ومن خلال تجربة جديرة بالانتباه والاهتمام والاحتذاء؛ تجربة جمعية (الهجرة والتنمية)، التي استطاع من خلالها «المهاجرون لعب أدوار إيجابية عندما فتحوا فرنسا على الآفاق الواسعة، واستطاعوا الشيء ذاته بفتح بلدهم المغرب على الآفاق الأرحب»[٢٣].

إنها الصورة النموذجية لدى الكثير ممن يحلمون بالغرب ويتصورونه جنة مفقودة ينبغي اكتشافها، وهي نتاج للاختلاف القائم بين ثقافات الشعوب الخاصة والمتوارثة. وستعمل روايات غربية على إبراز حدة هذه الصورة عندما ستتحول بعد أحداث الحادي عشر من سبتمبر ٢٠٠١م بمدينة نيويورك، ومنها الروايتان «من يبكي النوارس؟» للروائية زهرة المنصوري، ورواية «شرقية في باريس» للأستاذ عبد الكريم غلاب.

٥,١/ الأدب المغترب والأدب المستلب:

يختلف «الأدب المهاجر المندمج» عن «الأدب المهاجر المغترب» في الإحساس الذي يشمل فضاء الكتابة، ونمط العلاقة بين الأديب المهاجر والبلد المضيف. وأهم صورة أو مفهوم يميز بينهما هو «الاغتراب».

لقد وجد الأديب المهاجر الأول في البلاد المضيفة ملاذا سواء أكان لغويا وثقافيا، أو سياسيا، وهو ما منحه القدرة على التلاؤم والانسجام داخل تلك المجتمعات الحديثة المضيفة. أما الأديب المغترب فقد وجد نفسه في وطن مختلف بدوافع مختلفة. لم يهجر وطنه للأسباب أعلاه، ولكن الحياة الاجتماعية الصعبة، وانسداد آفاق العمل، والوضعية الصعبة والملتبسة التي أصبحت عليها العلاقة بين الشواهد التعليمية والجامعية وسوق العمل، واختلال الكثير من قوانين الحياة السالفة، دفعه كل ذلك نحو البحث عن آفاق جديدة غير مسلح بالرغبة الذاتية، ولا باللغة الثانية، ونمط عيش فرض عليه كما هو حال الجيل الأول، فكان من اللازم أن يشعر بالغربة والعزلة، وهما يتنافيان ويتناقضان مع مفهوم الاندماج.

لقد تعرض مفهوم «الاغتراب» للكثير من التحريف نشأ عن محاولة التكييف بينه وبين وضعيات مختلفة في مجالات وأنشطة ثقافية وفكرية متنوعة، وقد وجب التمييز بين مفهومين سائدين لكي نختار واحدا منهما يلائم الوضعية المتحدث عنها. المعنى الأول والذي سنعتمده مرتبط بالجذر اللغوي للكلمة (غ.ر.ب.ة)[٢٤] أي الانتقال من مكان إلى مكان آخر، مع إحساس بالعزلة، والابتعاد عن الذات، والوجود، وهو مفهوم مرتبط بمعاني الاجتثاث والاقتلاع والشتات في الأرض.

أما المعنى الثاني «للاغتراب» وهو سائد كذلك في الدراسات الفلسفية وعلم الاجتماعي، فهو: «الاستلاب». والتفريق بين مفهومي «الاغتراب» و«الاستلاب» ضروري جدا، لأنه سيقودنا إلى النمط الثالث من أنماط الهجرة والذي قلنا عنه أعلاه «الأدب المهاجر المغامر» الذي يقامر بكينونته، ويقوم بإحراق أوراق هويته الوطنية، كما أنه أدب منبهر ومندهش إلى حد الانتفاء والانمحاء. وهو أدب يقف موقف المعادي للبلد الأم، لغة وأدبا وثقافة، وتاريخا...بل لا يعتبر انتسابه لوطنه الأم إلا خطأ فادحا، والسبب يعود إلى التغييرات الجوهرية التي شملت الفرد في ذاته، ولغياب المثل العليا لديه، وابتعاده عن كل اهتمام سياسي، أو انفصاله عن الروابط التاريخية والثقافية بالبلاد العربية، وتراكم حالات الإحباط النفسي، وتتابع الهزائم في هذه البلاد من محيطها إلى خليجها، وانتشار التناقض بين الفعل والخطاب، وبين الثروة والإنجاز، بين الغنى الفاحش والفقر الفادح...

وقد كتب هذا الأدب أدباء مغاربة من داخل وخارج المغرب، ويوافق الأدب المستلب ما نطلق عليه عادة «أدب اللا يقين». ويعبر عن هذه الوضعية الملتبسة والصعبة التي تدق ناقوس الخطر، القاص والباحث المغربي محمد أمنصور، ولعلها خلاصة للعديد من البيانات الأدبية التي رافقت هذه المرحلة، والتي تخرج منها أدباء بعضهم فضل الهجرة والآخر ينتظر الفرصة، والبعض فضل المكابرة والبقاء ليحمل لواء مختلفا للمثقف الطليعي. يقول أمنصور في كتابه «شهوة القصص: أوراق من مفكرة قاص تجريبي»: «يبقى أن نشير في الأخير إلى أن المظهر الأساس الذي قد يشكل عمق التحولات جميعا، يكمن في تحول مفهوم القصة القصيرة ذاته لدى غالبية كتابها؛ وبالأخص لدى الجيل الجديد الذي يكتب قصة قصيرة دون مسبقات. إنك تجده غير معني بملاحم الشعب ولا بمآسيه، لا بالوطنية ولا بالطبقية، ولا بالمركز ولا بالهامش، لا بالتجنيس ولا بالواقع المرجعي، ولا بسلامة اللغة ولا حتى بالتواصل أحيانا..!!.. ولم لا؟!.. أليس من حق المرء أن يكتب ما يشاء بما في ذلك قصة اللا تواصل؟.. ألا يكفي القصة أن تشبه صاحبها...»[٢٥].

نعم، إن الجيل المهاجر الجديد لم يهاجر رغبة في العلم أو العمل، أو هاجر لحماية أفكاره ومبادئه من الاضطهاد، بل هاجر هربا من المصير المبهم، والأفق المسدود[٢٦]، ومن الانقطاع عن الجذور. هنا ينبغي الإشارة إلى النوع الجديد الذي تشكل لغويا وقانونيا مع الجيل المهاجر المعاصر من المغاربة ومن مختلف شباب العالم العربي والإفريقي، أقصد طبعا مفهوم «الهجرة السرية» أو «الهجرة غير القانونية» وما رافقها من تعابير قاسية وتوصيفات مثل «قوارب الموت» والتعبير المغربي المحلي الأكثر إيلاما وتصويرا للحالة «الحريج» (بالجيم المصرية).

مع ذلك سينشئ هذا الجيل أدبا مغامرا، لا وطن له، وبلا يقين، وهو أدب لم يقتصر على الأدباء الذين فروا بجلودهم بعيدا، خوفا من الفراغ، ومن سؤال الهوية وسؤال المصير اللذين يلاحقانهم، بل شمل كذلك الأدباء في الداخل، الذين يصدق عليهم قول أبي حيان التوحيدي، في معناه «وأغرب الغرباء من كان غريبا في وطنه»[٢٧].

٦,١/ الأدب المهاجر وأدب المهجر:

هل هناك علاقة بين الأدب المهاجر والأدب المهجري الذي ظهر بداية القرن العشرين؟

لكل حركة أدبية شروطها التاريخية والاجتماعية والسياسية، والفكرية والثقافية، وهذه الشروط تحدد خصوصياتها وخصائص الأدب الذي تنتجه. لا ينكر أحد الدور الطليعي الذي لعبته حركة «أدب المهجر» في أمريكا الشمالية أو في البرازيل بأمريكا الجنوبية، وأهم ما تميزت به الطابع الرومانسي، والهروب إلى الطبيعة رفضا لما وصلت إليه الحال من تدهور في المجتمعات العربية، ومن صراع وتطاحن مذهبي وديني في بعض البلدان العربية. فهرب الناس إلى المنافي البعيدة. و«الهروبية» نزعة انتشرت في أدب المهجر، تمثلت في الدعوة إلى العودة إلى الطبيعة الأم حيث الحرية غير مقيدة، وحيث يجاور النرجس الماء الريان، وحيث الأطيار تحيا في انسجام مع الأشجار...

لم تكن الهروبية وحدها الصفة المميزة للأدب المهجري بداية القرن العشرين، بل كان هناك إعادة اعتبار للذات وللأنا، وللفرد من خلال البحث المضني عن الحرية الشخصية، والابتعاد أكثر عن التقاليد العتيقة التي اضطهدت الناس ودفعتهم إلى التطاحن ثم النفي «الاختياري!».

ويرى الدكتور صابر عبد الدايم، بأن المؤثرات الهامة في هذه الحركة كانت الأدبية كالحركة الرومانسية الغربية، والمدرسة الرمزية، وتأثر أدباؤها بالفلسفة الهندية والفارسية إلى جانب الفلسفة الإسلامية، واستفادوا من مؤثرات دينية شرقية غنوصية أيضا، وهذا الذي جعل حركتهم تتميز بـ«التأمل»[٢٨].

فهل تميزت حركة الأدب المهاجر الحديثة بالهروبية نحو الغاب؟ وهل هي حركة تأمل فلسفي وأدبي؟ وما مكانة سؤال الذات فيها؟ هل كان مثالا لسؤال الحرية الفردية؟ وهل هناك غنائية رومانسية؟ وهل هناك دموع وبكاء وحنين للغاب؟؟؟

هذه الأسئلة تنبئ بالاختلاف، فالحركة الأدبية المهاجرة الجديدة لها خصائصها الفنية

وموضوعاتها وفضاؤها وأهدافها. لكن دائما حسب المراحل التي مرت بها الهجرة المغربية:
– مرحلة الحماية (جيل الحماية الفرنسية)
– مرحلة الامتداد (البعثات الثقافية، البحث عن المعرفة)
– مرحلة الستينيات ... الثمانينيات (الاضطهاد السياسي والإيديولوجي والاجتماعي)
– مرحلة التسعينيات والألفية الثالثة (الحراكة)
وقد أنتجت كل مرحلة أدبها بخصائص مميزة ونوعية. ويمكن هنا إدراج أهم الخصائص النوعية، التي تبرزها الدراسات في هذا الكتاب، وتلتقي عندها:
في الموضوعات (الآخر، الذات، الهوية، المنفى، العزلة، الوحدة، الاختلاف اللغوي والثقافي والحضاري، التشرد، العنصرية، الاستغلال الجنسي/الجسدي والمالي، الحنين إلى الوطن الأم «النوسطالجيا»، ...)
في أشكال التعبير (التناص: أدب الرحلة، والرسالة، والسيرة الذاتية، والتخييل الذاتي، والمذكرات، واليوميات،...)
في اللغة الأدبية (التعدد الثقافي، التداخل اللغوي، التهجين اللفظي، تغريب الأسلوب، والمعاني «التعبير»...)
في الرؤية الجمالية (الرؤية الفجائعية/ عدم القدرة على الاندماج، والشعور بالإحباط، والشعور بالتخلي والنبذ...)
يعترف أحمد أبو زيد في دراسته «الهجرة و«أسطورة العودة».» بصعوبة تعريف الهجرة فيقول: «قد يكون من الصعب وضع تعريف دقيق وواضح ومقبول لمفهوم «الهجرة». ولذا يكتفي الكثيرون بتعريفها بأنها النقلة «الدائمة» أو الانتقال «الدائم» إلى مكان يبعد عن الموطن الأصلي «بعدا كافيا». ولكن هذا التعريف – إن صح اعتباره تعريفا على الإطلاق– يفتقر إلى الدقة والوضوح فيما يتعلق بالبعد الزماني المتمثل في كلمة «دائم» والبعد المكاني المتمثل في عبارة «بعدا كافيا». وصحيح أن هيئة الأمم حددت المقصود بالانتقال الدائم بأنه الانتقال الذي يستمر لمدة سنة واحدة على الأقل...»[٢٩]. ومع ذلك يمكن الاتفاق على أن الهجرة غير السفر، وأنها تختلف باختلاف الدوافع والأسباب – كما أوضحنا أعلاه – وباختلاف الوجهة، والمدة الزمنية الخاصة بالإقامة، ونوع الهجرة (الاستقرار القصير أو الطويل أو الدائم)، وإحساس المهاجر، ونوع العلاقة بالوطن الأصل (الحنين أو الكره أو القطيعة)، أما المسافة في المكان فتحدها الحواجز والأسلاك الشائكة والحدود السياسية والثقافية والاجتماعية...
وحسب ذلك تصبح الهجرة كما تدل عليها النصوص الأدبية –الرواية– مقسمة إلى أنماط:
– هجرة داخلية: تكون مرفقة عند المهاجر بإحساس بالعزلة والاجتثاث والاغتراب في المكان والعادات والتقاليد (البعد العِرْقِي).
– هجرة خارجية: تكون بالانتقال من بلد أصل إلى بلد آخر مختلف سياسيا وثقافيا وحضاريا ولغويا بدوافع متنوعة كالعمل، وطلب العلم، والنفي...
– هجرة خارجية: تكون بالانتقال من بلد أصل إلى بلد مختلف سياسيا، لكنه يشترك مع البلد الأم في الأبعاد الثقافية والحضارية واللغوية، مثل الهجرة من المغرب إلى البلدان العربية.
ومن أهم النصوص السردية التي تطرقت للهجرة وآثارها على المهاجر، كتاب السيرة الذاتية لعبد المجيد بن جلون «في الطفولة»[٣٠]. وهي نص سردي هام جدا، كونه سيجيب عن بعض الأسئلة الشائكة التي يطرحها الأدب المهاجر، من قبيل إشكالية الذات والآخر، وأيضا السؤال الثقافي والحضاري. وسيلقي كتاب «في الطفولة» الضوء على العديد من الظواهر التاريخية والاجتماعية عبر الملاحظة والمقارنة والاستنتاج[٣١].
ونجد كذلك رواية الكاتب والناقد المغربي محمد برادة «مثل صيف لن يتكرر»[٣٢] التي تطرق فيها لمرحلة الدراسة بمدينة القاهرة بمصر، حيث ألقى الضوء على أنماط الحياة الاجتماعية والسياسية لمصر الخمسينيات من القرن المنصرم. وقد استأثرت القاهرة بأغلب النصوص السردية.
أما رواية الشاعر محمد الأشعري «جنوب الروح»[٣٣] فقد قامت على الرحلة والتنقل بين الأمكنة لكن داخل المغرب، ولم تخل هي أيضا من وصف للأمكنة وأهلها وعاداتهم وتقاليدهم.

الهوامش:

١) تعريف الدياسبورا: أدب «المجموعات التي تعيش خارج أوطانها الأم».

٢) معتصم، محمد: خطاب الذات في الأدب العربي. منشورات دار الأمان. ط ١. ٢٠٠٧م. ينظر المدخل من الكتاب.

٣) ينظر ضمن كتاب: De l'ambition à la rigueur, in : Lettres à un jeune marocain choisies et présentées par Abdelleh Taia. Seuil. 2009.
الكتاب النفسه. Après les deux coups d'Etat militaries de 1971 et 1972, le pays allait sombrer dans une longue nuit lugubre et sans pitié. Notre jeunesse a été abimée, désespérée, torture, et certains urent la chance de s'enfuir et de s'exiler. Aujourd'hui nous savons que cette époque est révolue, définitivement. Avant, nous quittions le pays pour échapper à la repression mais nous avions le Maroc au Coeur et nous n'imaginions pas ne pas y revenir. Aujourd'hui des jeunes espérent émigrer légalement ou clandestinement et cherchent à sauver leur peau, leur avenir. Les conditions ont change, pas le désespoir. Avanti l fallait attendre un an et plus pour avoir un passeport. Aujourd'hui cela prend quelques jours. Mais entre-temps, les portes de l'Europe se sont férmées. P 21
Lettres à un jeune marocain choisiesnet présentées par Abdelleh Taia. Seuil. 2009.

٤) الطود، بهاء الدين. البعيدون. رواية. مطبعة بوبليداي– ملتيديا. ط ٢. ٢٠٠١م.

٥) خير الدين، محمد: زمن الرفض. حوارات. ترجمة عبد الرحيم حزل. منشورات جذور. ط ١. ٢٠٠٧م.

٦) Chraibi Driss : Les boucs. Roman. Editions Denoel. Paris, 1955

٧) حميش، بنسالم: الفرنكوفونية ومأساة أدبنا الفرنسي. سلسلة المعرفة للجميع. العدد ٢٣. ص (٧٠). ٢٠٠٢م.

٨) البعيدون. سبق ذكره.

٩) طرابلسي، فواز وعزيز العظمة: أحمد فارس الشدياق. منشورات رياض الريس. ط ١. ١٩٩٥م.

١٠) التونسي، خير الدين: أقوم المسالك في معرفة أحوال الممالك. منشورات دار الطليعة. بيروت. ط ١. ١٩٧٨م.

١١) بنجلون، الطاهر: رسالة، من الطموح إلى الصرامة. سبق ذكره.

١٢) Daoud, Zakya ; Marocains de l'autre rive. Les Immigrés marocains acteurs du développement durable. Editions Paris-Méditerranée, 2004 et Tarik Editions, 2005. Casablanca.

١٣) يوسف، فاروق: يوميات وتأملات في المنفى، مائدة من هواء. دار أمل للنشر والتوزيع. ط ١. ٢٠٠٨م.

١٤) نيني، رشيد: يوميات مهاجر سري. منشورات عكاظ. ط ٢. ص (١٠٢,١٠١). ٢٠٠٩م.

١٥) أفيلال، علي: رقصات على حافة الموت. رواية. مطبعة النجاح الجديدة.

١٦) أفيلال، علي ونور الدين صدوق: الرواية والحياة (حوار). مطبعة النجاح الجديدة. ط ١. ٢٠٠٦م.

١٧) معتصم، محمد: خطاب الذات في الأدب العربي. سبق ذكره.

١٨) الطايع عبد الله، ضمن كتاب: Lettres à un jeune marocain choi-sies et présentées par Abdelleh Taia. Seuil. 2009.

١٩) بينبين، الماحي: حراكة. رواية. ترجمة، محمد المزديوي. منشورات الجمل. ط ١. ٢٠٠٧م.

٢٠) بنجلون، الطاهر: أن ترحل. رواية. ترجمة، بسام حجار. منشورات المركز الثقافي العربي. ط ١. ٢٠٠٧م.

٢١) Laborit, Honri : Eloge de la fuite.

٢٢) داود، زكية: مغاربة الضفة الأخرى. سبق ذكره.

٢٣) غرب غ ر ب: الغُرْبَةُ الاغْتِرَابُ تقول تَغَرَّبَ و اغْتَرَبَ بمعنى فهو غَرِيبٌ و غُرُبٌ بضمتين والجمع الغُرَبَاءُ والغُرباءُ أيضا الأباعد و اغْتَرَبَ فلان إذا تزوج إلى غير أقاربه وفي الحديث (اغتَربوا لا تُضوُوا) وتفسيره مذكور في ض و ى و التَّغْرِيبُ النفي عن البلد و أَغْرَبَ. المختار الصحاح. نسخة إلكترونية.
الغُرْبَةُ: الاغترابُ من الوَطَن. وغَرَبَ فلانٌ عَنّا يَغْرُبُ غَرْباً أي تَنَحَّى، وأَغْرَبْتُه وغَرَّبْتُه أي نَحَّيْتُه.
والغُرْبَةُ: النَّوَى البعيد، يقال: شَقَّتْ بهم غُرْبَةُ النَّوَى.
وأَغْرَبَ القومُ: انتَوَوا، وغايةٌ مُغرِبةٌ أي بعيدة الشَّأوِ. معجم العين. نسخة إلكترونية.
جميع الحقوق محفوظة لشركة العريس للكمبيوتر

٢٤) أمنصور، محمد: شهوة القصص، أوراق من مفكرة قاص تجريبي. منشورات دار الحرف. ط ١. ٢٠٠٧م.

٢٥) نيني، رشيد: يوميات مهاجر سري. سبق ذكره. ص (٩٠,٨٩).

٢٦) من مأثور أبي حيان التوحيدي.

٢٧) عبد الدايم، صابر: أدب المهجر. دار المعارف. ط ١. ١٩٩٣م.

٢٨) مجلة عالم الفكر: الهجرة والهجرة المعاكسة. ص (٥). المجلد ٧. العدد ٢. ١٩٨٦م.

٢٩) ابن جلون، عبد المجيد: في الطفولة. سيرة ذاتية. مكتبة المعارف. الرباط. بدون تاريخ.

٣٠) برادة، محمد: مثل صيف لن يتكرر. محكيات. منشورات الفنك. ط ١. ١٩٩٩م.

٣١) الأشعري، محمد: جنوب الروح. رواية. منشورات الرابطة. ط ١. ١٩٩٦م.

الكينونة في الشعر العربي المعاصر

حسين حمزة الجبوري

باحث وأكاديمي من العراق

١. أن دراسة الشعر وتحليله في إطار مفهوم فلسفي، تبدو إشكالية لأسباب مختلفة، منها أن«الكينونة» تعد مفهوما دقيقا وعميقا لأنه يتعرض لقضية الوجود الانساني على نحو عام، وماهية هذا الوجود؛ فعلى الرغم من ان الشاعر يتعامل مع هذه القضية منذ ولادة القصيدة؛ الا ان المختلف هنا والاشكالي ايضا ان مفهوم «الكينونة» هو الذي يقود البحث بحسب انتاجه الفلسفي لاسيما ان هذا المفهوم يدرس في علم النفس وعلم الاجتماع؛ الا اننا نبحث فيه من خلال المنظور الفلسفي حصرا ومن ثم يبدو ان ثمة سؤالا يطرح نفسه؛ يقع في صميم الاشكالية، وهذا السؤال أيفهم الشاعرالمعاصر ويعي هذه القضية الفلسفية،ومفهوم «الكينونة» بدقته العلمية؛ام انه يتفاعل معه كما يتفاعل الشاعر ويتعامل مع الوجود؟ والماهية ومعاناة الذات وتأملها ازاء وجوده وعلاقته بمحيطه الطبيعي والانساني؟لا شك أن الفضاء الفكري والحضاري الذي يعيش فيه الشاعر العربي المعاصر يقصي الفلسفة ؛ ويهمشها الى حد كبير ومن ثم كيف يتسنى للشاعر في هذا الفضاء الاطلاع والقراءة والتحليل الذي لابد منه لإنتاج وعيه؟

◗ القصيدة العربية المعاصرة تعاني لحظات «النكد والفصام» وبدت محنة ذاتية وموضوعية تفاعلا وتمثلا للتجربة العربية والعصر الدرامي والمأساوي، فتعددت الأصوات في القصيدة لتمثل أصوات الاختلاف والسلطة والمختلف معها، وصراع الماضي والمستقبل. نشيد تتصارع فيه الرؤى والمنظورات.

وهنا لابد أن ندرك أن الشاعر العربي المعاصر ينهل من الاتجاهين؛ اذ ان البراءة؛ والولادة، والموت، والمصير والفناء، والعدم، والقرار، والايمان وسيرورة الوعي كلها ثيمات القصيدة منذ بدايتها الاولى؛ فعلاقات الشاعر بكل ما يحيط به؛ تشكل شذرات الكينونة /الوجود والموجود/ لذلك فان بعض الشعراء يعرفون مفهوم الكينونة بدقته العلمية، ومن الشعراءالكبارمن يتفاعل مع محيطه، ويدرك مفردات الوجود لمايتمتع به من فرادة شعرية؛ فضلا عن الاطلاع الثقافي العام، ومعاناة العربي ازاء إشكالاته الحضارية، فيكون انتاجه الشعري جزءا من معاناة شعبه، وروح العصر الثقافي والحضاري فنحن لا نستطيع ان نقوم بعمل الا ضمن اطار عصرنا وزماننا وبين المحيطين بنا،[١] لذا فان معاناة الشاعر شكلت لحظات درامية تمثل ابعاد التجربة الحضارية والمعاناة الفكرية، والهزيمة السياسية، يقول خليل حاوي في مقدمة قصيدته/لعازر ١٩٦٢: «كنت صدى انهيار في مستهل النضال فغدوت ضجيج انهيارات حين تطاولت مراحله»[٢] فكانت القصيدة العربية المعاصرة تعاني لحظات /النكد والفصام / وبدت محنة ذاتية وموضوعية تفاعلا وتمثلا للتجربة العربية والعصر الدرامي والمأساوي، فتعددت الاصوات في القصيدة لتمثل اصوات الاختلاف والسلطة والمختلف معها، وصراع الماضي والمستقبل. نشيد تتصارع فيه الرؤى والمنظورات **فكان الصراع بين الانا-الانا الشعرية ابرز سمات القصيدة المعاصرة؛ ومن ثم فان محنة الصراع هذه لم تكن نتائجها ترميمية وانما تتضمن كشفا وعريا امام الزمن، عري الانا-وعري المجموع، هذه المحنة الصراعية جعلت القصيدة تنطلق من الداخل لاستيعاب الخارج، وعادت الى الداخل تحاور الانا والذات نفسها؛ تعاركها؛ وتصادمهاوتقصيها وتهمش جزءا منها؛ ولا تنصر الجزء على الآخر، وانما تجعله يسبح مع السيرورة للقبض على الكينونة، فتحلق القصيدة في تجليات الوجود /الازمة والروح وأسرار الوجود والموجود؛ فتكشف أنامل الشاعر ان ثمة وجودا محلقا طائرا تحاول اللغة القبض عليه، ولكن سيرورة العدم تسير في اتجاه اللا عودة وهكذا تستثمر اللغة** إمكاناتها لتدمير الانساق الكلاسيكية المتداولة، لتنتج قصيدة التفعيلة وقصيدة النثر محاولة للرقص مع فوضى الوجود من أجل استدراجه، ان فوضى الوجود التي يعيها الشاعر العربي المعاصر تستلهم ازمة الامة والحياة العربية التي تعاني من ثلاث مسائل كبرى وهذه المسائل التي شغلت الفكر والثقافة العربية وتتمثل الاولى في الاستبداد واما الثانية فانها تتمثل في الحرية؛ وهي مرتبطة بالمسألة الاولى، فالحرية تتمفصل في اتجاهين الأول يتعلق بالسلطة السياسية ومؤسساتها؛ والأخرى بالسلطة الميتافيزيقية ومؤسساتها والعرف الذي يعيق الحرية فمفردات الاستبداد الفردي هي: القدرية والقسمة والمكتوب ومفردات الاستبداد الجماعية/ السلطة والسوط والسلطان والرهبة/ كل هذه المفردات؛ تقود الىالمسألة الثالثة، ونعني بها إعاقة التقدم/التولد/والاختلاف والتدجين الفكري والثقافي والادبي.[٣]

اذا أردنا تتبع علاقة الأدب باللاشعور الجمعي، يوجب استخدام خطاب شمولي وتكاملي ويتطلب- كذلك-الوقوف على خطا بين الأول تاريخي والآخر منطقي

ان هذه المسائل أسهمت في إنتاج اللا شعور الجمعي، السياسي والثقافي والادبي. فالوعي العربي الذي مثل سطح الحياة العربية والمنظور العياني لها؛ كان نتاجا مؤسسا على البنيةالعميقة، ونعني به اللاوعي الفردي والجمعي الذي انتج القيم والظواهر السلوكية المختلفة، ومنها الثقافية والادبية لهذا يعد «المخيال الشعري» جزءا من هذا النتاج. فالمخيال الشعري يتأسس في المخيال الاجتماعي اولا ويتأسس على تاريخ النوع الشعري كله ثانيا بما يتضمن من وظيفة واداء وسلوك وبهذا الصدد يقول ادونيس: «فيما كان الوحي يتجسد في مؤسسات، وكانت المؤسسات لا تنظر الى الشعر الا بوصفه اداة يخدمها كانت تتأسس في الحياة العربية اليومية علاقات جديدة بين الشعر بمعايير وقيم جديدة وكانت المؤسسة السياسية- الدينية تمارس سلطتها بوصفها الحارسة الامينة للوحي الاسلامي الذات في هذه التنشئة مستلبة سلفا بل لاوجود للأنا المتسائلة.»[٤] هذه القوانين والتقاليد الشعرية والنقدية تعد جزءا من صراعية القصيدة التي تحاول ان تؤسس حضورا للذات الواعية والرافضة والصادمة للمؤسسة، مما يشكل أزمة نقدية؛ تتمثل في حضور الفرادة الشعرية التي تحاول ان تؤسس لنفسها انموذجا من خلال وعي كينونة الشاعر بفرادته والتشكل الشعري بحداثته، وهنا يحدث إندماج لادراك الحداثه من جهة وافتراق من أجل التميز من جهة اخرى.فالشاعر لايحس بالسعادة في حالة تماثله مع شاعر آخر قديما ام حديثا، وانمايشعر بضرورة التفرد؛ لذلك تكون أزمة الكينونة بحثا مستمرا عما يستوعب هذه الكينونة التي تسهم اللغة في استيعابها من خلال اللعب والصناعة اللغوية الابداعية والانجازية لتسمية الاشياء، والافعال المجهولة التي ليس لها أسماء بعد داخل الكينونة، او في وعي الكينونة والوجود الذي لم ينوجد-بعد-وهذا اللعب -كما يقول هيدغر-يقوم على/التراوح/ والحوار بين الفكر والقول الشعري الذي

يسمح للفوضى والتشظي للسيطرةعلىمشهد الروح والذات وادراك الكينونة، من هنا يكون التفرد والسيطرة الابداعية او التجلي الابداعي والتناغم مع اللغة دليل الشاعر في الابداع وادراك اسباب الوجود وانشغالاته .

٢. وكان علم النفس قد تحدث من خلال فرويد ويونغ عن اللاشعور الفردي والجمعي الذي يشكل الضميروالمقدس، والذنب والقوانين الاجتماعية، وقد وسع يونغ مفهوم استاذه «فرويد» عن اللاشعور الفردي الى الجمعي الذي هو عبارة عن رواسب دفينة في النفس البشرية ترجع الى وجود «آدم وحواء» والخطيئة الاولى .فكان الموروث والتجارب المختلفة منذ الانسان الاول وتركته من قيم العشيرة والقبيلة قد شكلت اللاشعور الجمعي؛ ومتخيله الذي يتحكم بصورة أو باخرى في سلوك الفرد والجماعة حاضرا ومستقبلا ويشكل جزءا من الكينونة «فالغيب.. جانب اصيل في كينونتنا»[٥] وهذا اللاشعور يؤثر في الثقافة والفكر والادب؛ وافاقها التي تمتد من الموروث الىالمستقبل الذي يتشكل فيه متخيل اجتماعي ممتد من الموروث من جهة ومنقطع في اتجاه تمثل الحاضر من جهة اخرى، فاللاشعور الجمعي متجدد مع كل تجربة انسانية وحضارية

واننا اذا اردنا تتبع علاقة الادب باللاشعور الجمعي، يوجب استخدام خطاب شمولي وتكاملي ويتطلب– كذلك– الوقوف على خطا بين الاول تاريخي والآخر منطقي. فاما التاريخي فانه انتج خطابا مزدحما بالتراث، ومخيال الامة الثقافي والصوري واما المنطقي فقد حدد اهداف التراث ووظيفته، والمخيال والمنتج الثقافي وحدوده.وهذا ينطبق ويشمل حدالادب ووظائفه كما اشار اليه ادونيس[٦] .لذلك نعتقد ان التاريخي والمنطقي يتشكلان من خلال امرين هما «المخيال الاجتماعي»، و«العقل العربي» الذي يحد الحدود؛ ان المزدوج «المخيال والعقل» افرز انماطا من الصور، واشكالا مختلفة سواء اكان على صعيد التجربة الواقعية، بمافيها السياسي والاقتصادي والعلمي ام على صعيد الثقافي والادبي والفكري بوصفها البنى العليا العميقة للمجتمع التي تشكل وعيه. وقد حدد «جليبارد دوران» المخيال في نظامين، يشكلان التاريخي والمنطقي، ويمثلان الفكر أيضا، فمن خلال تشغيل هذين النظامين نستطيع الوقوف على ابعاد التجربة الذاتية الشعرية، فالمخيال بنظامه الليلي هو الذي يمثل الادب والفن مع تفاعل في حدود ما مع النظام النهاري[٧].وقبل الخوض في ابعاد التجربة الشعرية المعاصرة لابد من ان نقف على مفردات هذين النظامين .

فاما النظام النهاري، فانه يجمع كل الصور التي ترمز الى القوة والسلطان برموزها وادواتها، الصولجان، والسيف، ويطمح هذا النظام الىالتفوق و«الانتصار على الموت والتمرد على القدر...ومن صفات النظام النهاري البطولة ووحدانية الاله والدفاع عن نقيض الاطروحة والمثالية والعقلانية والتجريد والنظام النهاري... نظام ذكوري يتهاوى صوب«السكيزوفرينيا» ان لم يعدل كفته النظام االانثوي المضاد له أي النظام الليلي»

واما النظام الليلي، فهو يجمع الصور المعبرة عن الالفة، والمحبة والحميمية ويقصي صور النظام الابوي «فالسقوط يصير نزولا والليل يصير راحة وسكونا بين احضان الام يعاد للانوثة اعتبارها في صورارض وليل يسبح النظام الليلي في تناغم الالوان المريحة... انه نظام اليف حميمي وصوفي وحلولي».[٨]

ويتضح ان النظام الليلي هو الذي يتضمن الخيال الشعري وموضوعات الفن، ومن ثم يكون تشكيل القصيدة في اطارهذا النظام، علاوة على بعض صور النظام النهاري لاسيما الانتصار على الموت والتمرد على القدر؛ وهي سمات عقلانية الى حد ما، وصوفية في حدها الآخر .وتمثل مفردات الكينونة، وذلك في وعي الذات، وادراكها لا على سبيل الثنائية المعروفة «الذات– الموضوع»؛ ومع ذلك فان هذا التشاكل والتفاعل بين هذين النظامين وواقع التجربة العربية، الفردية والجماعية، قد شكلت بنية صراعية جديدة لثيمات القصيدة وهذه تعطي معاني لكل ما هو «موجود»، كأن التجربة الجماعية؛ واللاشعور الجمعي والسياسي المنتج للانظمة الثنائية للمخيال الشعري قد انتجت قمعا للجماعات البشرية في انتاج كينونتها الخاصة، وتقديم صورة ورؤية لنفسها؛ ورؤية وصورة للآخر المواجه لها سواء اكان الآخر بشرا ام اشياء طبيعة، هذه الصور كانت تمارس سلطتها على اللاشعور الجمعي والمخيال الاجتماعي، ونستنج من هذا المهاد ان تراث الامم ومخيالها؛ ولاوعيها يتحدد في الظروف المختلفةالسياسية والاقتصادية والاجتماعية والدينية، لتشكل على ضوء هذه الظروف ثيمات المخيال واللاوعي، ولاشك في ان وعي الآخر ومعرفته تسهم في حساسية تعميق الوعي بالكينونة عند بعضهم، والاستلاب من الآخر البشري «لاسيما الغربي» عند بعضهم الآخر[٩]، من ثم تبدو الضرورة في ادراك ازمة الهوية التي لا تظهر الا في المجتمعات التي تدخل في جدلية الآخر، وتضعنا هذه القضية مرة اخرى في صلب قضية

اساسية في مفهوم الكينونةعند الشاعر العربي ونعني بها الحداثة الشعرية لاسيماعندما اصبحت الحداثة تكمن في افق الكينونة والافق الكشفي–المعرفي للاحاطة بالذات والآخر، والعلاقة الخلاقة مع الآخر بالضرورة، لانها تنتج انسانا يعي ما يحيط به من إشكالات العلم والحياة.

٣. بدأت النهضة العربية في محاولة مفكري الامة وعلمائها ادراك ثقافة الآخر الاستعماري، وأدراك اطروحات الفكر التقدمي كذلك، وسمحت هذه الرؤية في تلمس وجدان الامة، وأسباب التقدم الحضاري فيها وامكاناتها في الابداع كذلك، لذلك بدأت القوىوالفعاليات الفكريةوالطبقية؛ التحول الى فعل الثورة بوصفه تغييرا حضاريا شموليا، لكن اساليب الحكم العشائرية المتخلفة والاساليب ««التوتاليتارية» في الحكم، وانعدام الديمقراطية.، فضلا عن ضغط الآخر الاستعماري والامبريالي التي حاصرت الثورات والمجتمع في اطار لاانساني و لا اخلاقي، فهذه القوى وبمسمياتها مختلفة، . اسهمت في تخبط قوى الثورة العربية والمجتمع العربي.، والدخول في موجهات عنيفة مع قوى النكوص المختلفةالمحلية والعالمية والدخول في فوضى ادراك مهمات الثورة، ودورها لذلك بدت مشكلات الثورة ما بين التزام بالمورث من خلال الاصالة ومابين الانفتاح على الآخر/الغرب، وهي خيارات المسيرةالعربية. اما الخيار الحضاري فهو الانطلاق من الواقع الذي تعيشه الامة والتراث الذي نحتويه في شعورنا عن وعي اومن دون وعي بفعاليةونظرة ايجابية للحاضر والمستقبل؛ هذه المحاور معروفة في حياتنا الفكرية، الا ان المناهج المختلفة في تمثلها لهذه القضايا كان لابد لها ان تسهم في تطويرهذه القضايا، وتحدد خيارات التقدم فيها .

و التعددية التي«افقدت وحدة الشخصية» كما يقول د. حسن حنفي.وجعلتنا «نعيش في فصام/ نكد، فتتقارب الثقافات ومناهج التعليم والمذاهب السياسة ويقضي الامر على الوحدة الوطنية في الممارسة وعلى الشخصية القومية في النظر»[١٠]

ويبدو ان د . حنفي يعد هذا الامر خصيصة سلبية –وهذا ما نستنتجه من نصه–منطلقا من ان الامة واحدة وينبغي ان تكون ثمة اساسيات مشتركه لاينبغي التفريط بها وهذا الامر يبدو صحيحا، لان هناك تباينا في تطور المجتمعات العربية من الناحية السياسية والاقتصادية والاجتماعية؛ هذا الاختلاف يفضي الى التنوع والتعدد الفكري والمفهومي وهذا الامر يعد قوة في العالم المعاصر.

ان الاختلاف والتعدد نابعان من تنوع المنظورات والتأويلات، وهى قوة فكرية وحضارية– كما اسلفنا– فالتعدد و«الفصام النكد» له اثره في طبيعة الكينونة لانه يسهم في انتاج لاشعورجمعي وادبي ومخيال شعري جديد وبافآق متغيرة ومتنوعة وبرؤيا جديدة، و لهذا نرى ان القصيدة الناضجة والقوية هى التى تتفاعل مع هذا الوعي الكلي باشكالاته المختلفة والمتنوعة وبمفرداته المتشظية فتكون القصيدة صراعية ومتشظية لاستيعاب جدل الوجود وهذا لا يعني الانعكاس ولا النقل انما خلق عالم جديد ومتخيل لم تصل اليه القصيدة من قبل، يقول الشاعر الالماني المعاصرجوتفريد: «ليس هناك واقع خارجي بل هناك وعي إنساني دائم البناء والتعديل، وإعادة بناء عوالم جديدة من صنع إبداعه»[١١] ولاجل رسم هذا العالم المتخيل لابد من تدمير النسق المألوف حتى في الشعر نفسه، اذ ان نسق القصيدة العمودية هو غيره في النسق الصراعي الجديد والحداثي .وقد وصف كلود برنارد، الكاتب الحداثي «بالقاضي» الذى يختبر اللغة «فهو يشوهها ويغوص في متاهاتها لا لتدميرها بل لتحقيق تفكيك الخلق الذى يطلق قوى جديدة من النطق واللفظ ويضع القواعد اللغوية المألوفة جانبا ويتوصل الى الاكتشاف الذي يعزوه «ميشيل فوكو» الى الحضارة التي تعتق نفسها من نظام المفاهيم التقليدية وتدرك انه في الامكان الاستغناء عنها»[١٢] ان هذا التعامل مع اللغة من خلال الرؤية الحداثية للعالم اقصى الكثير من المفاهيم اللاعقلانية التي كانت سائدة على الرغم من ان الشاعر يتعامل معها، بل ان فضاء الشعر هو اللاعقلانية والاسطورية الان وعي الشاعر وهويتعامل مع الاسطورة، وقوىالغيب يراد منه القبض على جمرة الوجود اللامتناهي الذي يعدم نفسه، وينفيها من اجل سيرورة دائمة فتجعل العالم متعاليا. والشاعر «الفاعل» يلهث وراءه؛ وبيده اداته/اللغة فيستطيع الشاعر تحطيم غرور هذا اللا متناهي من خلال اللغة.. والقبض على ما لم ينوجد–بعد. أويرسم لهذا الذي لم يوجد –بعد خيوطا بمستويات لغوية مختلفة وبانساقها المتشظية؛ فهي تستوعب الاشياء العارضة، والشظايا المتنافرة، وصور السوقة والابتذال، ولكن هذه المفردات كلها هي مفردات الوجود والموجود/الكائن، ومن ثم تكون مفردات الكينونة الانسانية جزءا من العارض والمتشظي والمتنافر والجميل، والقبيح والعدل والظلم للانسان الكلي الوجود الذي يرتسم عليه العالم الاكبر والوجود المستمر للسيرورة والتحول والانتاج لتشكيل ذاته وكينونته.

٤ . بعد ان توقفنا في الصفحات السابقة عند الواقع العربي.

والقصيدة وسماتها بات من الضروري الوقوف عند مفهوم «الكينونة» لكي نحلل القصيدة العربية المعاصرة وعلاقتها بالكينونة في مرجعياتها الفلسفية، فقد ارتبطت الفلسفة بوعي الانسان وسعت لاستيعاب تجربته اليومية وفهم مصيره وعمله ازاء تحديات الوجود اذ ان الانسان وجد نفسه في عالم معطى سابقا الا ان تحديات الحياة والطبيعة ولدت عنده هاجسا من الخوف والقلق من الاتي، لهذا بدأ الوعي، يتجه الى ادراك موضوعات العالم والالتحام به والتأمل في مقاصده. وبدأت «الانا» المتجهة الى ادراك العالم، والانتماء اليه؛ تتخذ طريقها الى وعيه[١٣] من هنا صنعت الفلسفة موضوعاتها، وشكلت المفاهيم لكل ما يحيط بالانسان من قيم واخلاق وعقائد . هذه المفاهيم تفترض مداخل كثيرة ومتنوعة و تؤدي بعضها الى بعضها الآخر فتجعل الجميع يتجهون نحو قبلة واحدة، ومن خلال هذا التنافذ بينت الفلسفة حدود تفاعل العقل مع الوعي، وشبكة العلاقات بين الافراد، والجماعات فضلا عن تحديد تشكيلات السلطة ومؤسساتها وخطابها.كما ان الفلسفة تفاعلت مع العلم وتعاملت مع انجازاته لانها ظلت دائما صدى له، مع انها «الفلسفة» سعت دائما الى احتواء هذا العلم؛ وعملت على وضع المفاهيم له، وايجاد الشرعية له ايضا.

إن اعادة تنظيم التفكير الفلسفي طوال تاريخ الفلسفة تمت باستلهام من سنن التنظيم العلمي لمعارفه واسلوب التنظيم في الفكر العلمي نفسه ويعني هذا ان الفلسفة لا تقوم ولا تفعل الا باتصالها بالعلم[١٤]وهو ما يفترض اسبقية العلم كما ان الفلسفة تفاعلت مع الادب علىنحو عام، والشعر على نحو خاص لما يمتلكه «الشعر» من حرية وشمولية؛ يستطيع من خلالها تجاوز حدودالمنطق الى افاق رحبة لادراك الوجود ولامكانيات الشعر التي تكسرالحدود؛ وتكشف ما وراء الحجب فهو يؤسس الوجود بواسطة الكلام[١٥]، فهو مسكن العالم مما يجعله قادرا على انجاز التذكر والمتخيل للكشف عن الحقائق الجوهرية بقدرات شبه لا متناهية؛ فيصبح الشعر بهذه القدرات والسمات نشاطا مقدسا يتمثل الوجود كله، وفي هذا الصدد يقول ميشيل ليريس: «كنت قد اصبحت لا اؤمن بشيء(..) ولكنني كنت أتكلم، بارتياح عن المطلق وعن الابدي»[١٦] ولهذا بدت القصيدة شاردة في اتجاه استيعاب الوجود، وتشكيل هذا الوجود الهارب من اليومية الى الجدل الوجودي المصيري والباحث عن كينونة هذا الوجود وماهيته، فأخذت القصيدة تنفتح على آفاق متنوعة وأجناس مختلفة..

ان تحرك القصيدة القصدي تجاه معطيات الوجود شكل عالما متوهما مكتنزا بالآمال للكائن/الموجود الذي يسعى الى معرفة ذاته و معرفة العالم الذي يرغب فيه ويسعى اليه، ومن ثم فان الادب والشعر يقلب المفاهيم المألوفة، ويعكسها على وجه جديد أو يشكك فيها لأنه مسكون بالأسئلة المقلقة التي لا تقف عند أفق واحد لانشغالات الوجود اصلا بهذه الاسئلة التي تحمل قيما ومفردات وانفرادات تمثل هذا الوجود. لهذا لم يعد للشعر ما يعادله في الواقع[١٧] فهو عالم خادع لا يسعى الى التملك بقدر ما يسعى الى الفعل باتجاه السيرورة، وهو بهذا التصور يكون الادب حفازا «لارادة القوة»[١٨] –بحسب تعبير نيتشه– وتلعب اللغة فيه الدور الخالق لهذا العالم المتخيل الخالق للوعي والفهم والارادة. فهي التي تكون الوجود الذي لم ينوجد–بعد وهى التي تحفز الانسان الموجود على البحث والخلق، والفعل للوصول الى عالم الحلم الذي عمل الموجود على تشكيله ولكن هذا العالم سرعان ما يفلت مما يجعل الانسان في سيرورة دائمة للفعل والابداع من اجل العالم الذي لم ينوجد – بعد، وعليه فان اللغة هي التي تخلق مضمار الموحى به من قيم ومثل واخطار واخطاء، والافعال التي لم تسم بعد وهى «التي تخلق احتمال فقدان الوجود أي الخطر ...وهي...تخفي في ذاتها ولذاتها خطرا دائما وهذا الخطر يكمن في ان اللغة تحتمل الشفافية والصعوبة ولكنها ايضا تحتمل المشوش والشائع»[١٩] ولذلك كانت العلاقة بين الفلسفة والشعر ضرورية للنشاطات الفلسفية من جهة، والادبية من جهة اخرى.

القصيدة الناضجة والقوية هى التى تتفاعل مع هذا الوعي الكلي بإشكالاته المختلفة والمتنوعة وبمفرداته المتشظية فتكون القصيدة صراعية ومتشظية لاستيعاب جدل الوجود

لقد ذهب هيدغر الى ان الشعر انما هو «انشغال متواضع ولعب بالكلمات لا ترجىمنه الا البراءة انه/استحضار للآلهة/وذكر للأشياء بكينونتها وتاسيس للكينونة بالقول والكلمة/انه باختصار اساس تاريخ الانسان نفسه وهذا ما يجعله في النهاية أبعد من ان يكون «تنميقا» او «زخرفا» .لذلك كله كان الشاعر الحقيقي هومن يلعب دور الوسيط بين الالهة والبشر فيتلقى الامارات القادمة من عالم الخلود ويقدمها للفانين»[٢٠] هذه هي المهمات التي حددها هيدغر للشعر، اضفت اهمية على نبوءة الشاعر والقصيدة التي شغلت الجدل الفلسفي منذ بداية الاسئلة الانطلوجية الوجودية، وارتبطت هذه النبوءة في الفلسفة الحديثة بافق الحداثة وفي اتجاهين: الاول يرتبط بالصياغةالشكلية النصية والآخر في المضامين والموضوعات الحداثية التي تكشف رؤيا الفنان والشاعر ازاء انشغالاته الكلية وكذلك

اسئلته المصيرية. لقد ارتبطت الصياغات الجديدة باسئلة الحداثة، و بمفهومات اللغة والدراسات اللسانية الحديثة منذ دوسوسير الذي اعطىامكانات كبيرة للغة في خلق الافكار والمعاني، وفي كشف العلاقة بين اللغة والعقل لذلك لا وجود للافكار قبل اللغة فهي منتجا العالم؛ كما ان الدراسات اللسانية اكدت«الحقائق الاجتماعية»و«الجماعية الاسلوبية» التي اشار اليها دوركهايم[٢١] التي هي الكيانات التي تؤلف اللغة ومن ثم فان «الجماعية الاسلوبية» تصب في اطار اللاوعي المجتمعي لانها تكشف وعي الجماعة ازاء النسق اللغوي الذي يتحدث فيه المجتمع، ويكتب فيه . لهذا يعد الانزياح «العدول عن النسق اللغوي في الشعر تفردا ذاتيا ويتضمن مواجهة الانسان» الشاعر المتفرد لذاته فهو وجود منعزل عن فرضية قديمة وكذلك عن المعاني القديمة وذلك لبناء فرضية ومعان جديد.

التعامل مع اللغة من خلال الرؤية الحداثية للعالم اقصى الكثير من المفاهيم اللاعقلانية التي كانت سائدة على الرغم من ان الشاعر يتعامل معها، بل ان فضاء الشعر هو اللاعقلانية والاسطورية

ان الوجود بوصفه معيارا يقيس عليه الموجود وجوده **وافعاله وبيان ماهيته يرتبط بالزمن «الانوجاد» والحدث المنفتح دائما على التقدم الى الامام[٢٢] وعليه اختلفت الكينونة «الانية» للانسانية عن سائر الكائنات الآخرى لانها ترتبط بالتكوين المتعالي الذي هو امكان مركزي «لوجود الذات الفعلية».**[٢٣] ويبدو ان هذه الامكانية في ارتباط «الدازاين» تحمل طابعا اشراقيا وصوفيا. بالتأكيد الممتنع عن البيان الذي يظهر نفسه بوصفه عنصرا صوفيا[٢٤]. اما التكوين المتعالي فانه يتعلق بطريقة الموجود الاله، ومن ثم يسعى الموجود/الكائن الى التجاوز والابلال من لحظة الحاضر:[٢٥] ولهذا اعتبر نيتشه الانسان مظهرا مرضيا للحياة[٢٦] فهذا التجاوز مثل دراما عظيمة في التاريخ وانتج انسانا قويا يعمل على تجاوز ذاته دائما فهو لا يحترم الوجود الضعيف، سواء اكان في ذاته ام في الكائن الموجود فيه أو المقابل له .فهو يسعى الى الانسان الاعلى «السوبرمان» ويلعب الشعراء دورا اساسيا في ادراك هذا الانسان الاعلى من خلال الرفض والنفي والعدم[٢٧] وكان هيدغر قد ذهب مع رؤية نتيشه العدمية فأراد البحث عن ماهية الموجود، وكينونته الآنية «الدازاين» ودمجها في سيرورة متطورة من الزمن الذي اعيشه، وافعل من خلاله «الزمن خاصتي» ومن ثم اصبح السؤال الاثير عند هيدغر[٢٨]. هو كيفية «الانوجاد» بتتابع لفاعلية الموجود فالكينونةفي ابسط تعريفاتها انما هى السيرورة والفاعلية والحركة[٢٩]. فتبدو تساؤلات الموجود عن ماهيته، وماهية الوجود من أهم أسئله الكينونة، لانها تبين صفات الوجودوالماهية التي «هي عملية حدوث..[٣٠] وهذا الحدوث يتضمن السيرورة والعمل على إدراك وفهم حدود العلاقة بما يحيط به، فيكون الموجود في حالة سيرورة دائمة، وغير مكتملة لهذا فهو متسائل؛ وقلق ويبحث عن معنى لوجوده فيقذف بنفسه مع الآخرين على الرغم من تميزه من اجل المعرفة التي هي قوة لهذا الكائن وبهذا يولد الموجود الاصيل .

ومن أساسيات الفلسفة الوجودية فكرة التجاوز وتعني «خروج المرء عن ذاته»[٣١] وتعد هذه الفكرة من اهم سمات الموجود الاصيل الذي يحس بالقلق في تعامله مع الآخرين، لأن هؤلاء الآخرين يفرضون عليه انتماءاتهم وتصوراتهم مما يؤدي الى فقدان حريته في هذا الوجود الذي قذف به منذ البداية دون ارادته؛ ومن ثم فانه يقيم علاقاته مع الآخرين وهو مسلوب الارادة؛ وأن إستعادته لبعض إرادته تسمح له بالخروج عن ذاته، ويعد هذا التفاعل ظاهرة مأساوية بين الرغبة في الحرية الكاملة؛ والرغبة في التعامل مع الآخرين والارادات التي تهمش حريته من الآخرين؛ فيكون البحث عن الاختيار قائما في كل ما يعمل ويفكر فيه بأبعادها المأساوية فـ«ليس ثمة وجود بشري دون العالم وبدون الموجودات الآخرى وهكذا نجد ان معرفة العالم ومعرفة الآخرين متضمنة بالفعل في فكرة الوجود»[٣٢] ولاشك ان الاختيارات الانعزالية قد تجد تنفيذها في فكرة اقامة علاقة مع الموجودات والاشياء والطبيعة لان الاغتراب خيار انساني وهدف يلجأ اليه الانسان، وهو يحس باليأس من الآخر لذلك كان الكائن الانساني بائسا وممزقا بين رغبته في العيش كونيا[٣٣] ورغبته في التفرد.

اما خاصية «الاسقاط»[٣٤] فهي فكرة اخرى في تشكيل الكينونة وتعد عنصرا ايجابيا لأن الموجود الاصيل يقوم باسقاط مستمر لجزء من وجوده في العالم؛ ويفضي الى خروجه المستمر عن ذاته ومن ثم يسقط ذاته على ما يحيط به. وكان هيدغر قد طرح في كتابه «الوجود والزمان» انواعا عدة من الاسقاط كما يقول جون ماكوري منها. «إسقاط الذات» وإسقاط الوجود «وإسقاط الفهم» وا سقاط للامكانات «واسقاط للمعنى» وإسقاط للطبيعة «كما ان هناك اسقاطا على الامكانات والمعنى والعالم...وهو الطرح الى الامام او الالقاء الى الامام فالموجود البشري في تجاوزه لذاته يلقي بنفسه الى الامام في امكاناته..وهو بهذه الطريقة يسقط المعنى ويبني عالما مفهوما»[٣٥] وهذا يعني ان الاسقاط شمولي في تعامل الموجود مع مفردات الحياة ومفردات الوجود– المختلفة لاسقاط الخاصة «الدازاين» في تحققها الفعلي الذي يتحلق حول نظم الاشياء

والادوات وعلاقاتها وهو الذي يكسبها المعنى لأنه لا يرجع الى شيء آخر غير ذاته من هنا فان التحقق الفعلي– بوصفه المصدر النهائي لكينونة الموجود الاصيل– يشمل علاقته بالتذكر على الرغم من ان هذا التذكر يبدو غامضا ومشوشا. وتبدو هذه الاشكالية واضحة في علاقة الوجود بالزمن عند هيدغر[٣٦] إذ ان الموجدات الانسانية وحدها قادرة على معرفة ترابط الحياة وهي وحدها التي تتحاسب مع الماضي والمستقبل، مثلما تتحاسب مع الحاضر ولا يتم الحساب إلا من خلال الحوار الذي يعد جوهرا في الوجود الاصيل لانه يتعلق بالآخر، والعلاقة معه؛ وقد اثار هذا الحوار اهتمام فلاسفة النظرية النقدية؛ لانه يتشكل من نظامين فاشستي يؤدي الى انحطاط القيم الفردية وانسحاب الفرد عن الاختلاف فالحضارة الصناعية تلهي الدازاين «عن كشف معنى العالم في ذاته»[٣٧] مما يؤدي الى الاغتراب الذي هو مفصل أساسي آخر من مفاصل الوجودية .أما النظام الآخر فهو النظام الديمقراطي الذي اعاد الاهتمام بقراءة اللاوعي الذي يتضمن لا وعي الفرد والمجتمع وعلاقته بدلالات الرغبة واللذة في اللاشعور؛ وموقع الجنس في آليات الاغراءات الحديثة على اعتبار ان موقع الجنس يكشف عن دلالة الفهم والتحولات المختلفة للحياة[٣٨].

ان الحديث عن الموت والفناء المرتبطين بالكينونة فلابد من التأكيد أن هاتين القضيتين مهمتين في تشكيل الموجود الاصيل إذ ان الموجود الذي وجد نفسه مقذوفا الى الحياة دون ارادته يسعى للاختيار الذي يجعله قادرا على تحديد مصيره ويشعر بالمسؤولية ازاء وجوده ومن ثم فان الاتجاه نحو الموت والعدم يمثل تقريرا لمصير الموجود وفعله الايجابي في الوقت نفسه. ولذلك تتأسس لحظة تراجيدية للتخلص من العدم علىأساس ان العدم يخلق الانسان الاعلى فقد ذهب نيتشه الى ان تجربة التاريخ مكررة[٣٩] ولا يحتمل هذه التجربة الا الاقوياء «الانسان الاعلى– السوبرماني» مما يجعل الانسان القوي يتجاوز روح الخنوع ويرفض الاستبداد من أية جهة كانت «السلطة الدنيوية»و«السلطة الميتافيزيقية» ويتمرد عليها؛ ومن ثم يسعى الى تجاوز عبودية الفناء والعدم .ان هذه الآفاق؛ والجدل القائم في الفلسفة العدمية –عند هيدغر– اكدت ازمة الانسان المعاصر المتجسدة بالرغبة والامال والاحباط التي تشكله الحضارة الصناعية له، ولكن الانسان يسعىالى السيطرة على الواقع من خلال دولة الجمال والفن الرفيع «دولة ديونيسوس» علىحد تعبير نيتشه، ويلعب الفن والادب دورا كبيرا في تجاوز هزيمة الانسان ليخرج ظافرا منتصرا[٤٠] لذلك وجد فيلسوف الاختلاف/نيتشه/ان الفن يحفز إرادة القوة على الرغم من ان الفن يزيف الواقع ويخرفه وهذا التزييف والخداع يجعل من الانسان في سيرورة دائمة للوصول الى العالم المفترض والممكن التحقق «ان الفن يخترع بالضبط اكاذيب ترفع الزائف الى تلك القوة الاثباتية الاعلى ويجعل من ارادة الخداع شيئا يثبت نفسه في قوة الزائف»[٤١] ونخلص من هذا التحديد لمفهوم الفن الى تفاعله مع الكينونة بوصفها سيرورة وفعل تجاوز دائم فضلا عن الاسقاط؛ وارادة القوة التي تسمح للانسان ان يعي ذاته. وذهب هيدغر الى تحديد ماهية العمل الفني من خلال دراسة العمل في ذاته وجوهره الداخلي للكشف عن ارادة القوة وماهية الكينونة[٤٢] فالجميل ينطلق من الوجود «فيتمظهر وهو يحمل واقعا يصبح موضوعا ثم تتحول الموضوعية الى تجربة نعيشها»[٤٣] ويتساءل «هيدغر» ماالذي يتم عمله في العمل الفني؟ ليجيب «انه انفتاح الموجود على وجوده» وهنا يجد ان البحث في طبقات العمل الفني تعني أقتطاع لحم الوجود، ونبضه المتميز؛ ليجعله جسدا مستقلا بذاته منفصلا عن غيره من الاجساد والافكار. وتأخذ الكلمة ماهيتها من خلال قدرتها على تجديد نفسها؛ وانتاج تسميات الوجود الذي لم ينوجد– بعد ولهذا يتشكل عالم جديد يتناغم، ويعمل مع روح الانسان وقلقه وتأملاته ووعيه؛ ومن ثم تتشكل كينونته التي هي اساس الموجود/الكائن الاصيل.

٥. لقد انشغل الشاعر العربي المعاصر بقضية التكوين الذي انشأها وصورها على نحو فعال؛ ويبدأ التكوين الوجودي بالزمن؛ وينتهي بالتساؤل؛ والامال في البحث عن الوجود والكينونة[٤٤]. فالتاريخ جزء من تجليات وعي الانسان لاسيما اذا كان التاريخ يخص النوع البشري والوجود الذي أحاط بهذا النوع، وشكل وعيه ببعده الميتافيزيقي وبعده المادي ولهذا يطرح الشاعر مشروعة في التساؤل عن نشأة الوجود لكي ينتمي اليه وليحاول الخروج عليه يقول ادونيس: «...فمن موت الاشياء تبدأ حياتها ومن موت الافكار تبدأ الحياة..»[٤٥] وقد حمل ديوانه «مفرد بصيغة الجمع» هذين المعنين؛ في الانتماء الاول غير الارادي والآخر في نفيه، والبحث عن ولادة جديد، والانتماء اليه وعلى الرغم من قناعتنا ان ادونيس تتبع التسلسل الزمنيي على نحو محافظ في البداية؛ فان مفردات الوجود والموجود، الولادة والحب والمعرفة والموت؛ شتتت

الوعي والتسلسل التاريخي الى قراءة خاصة لا يمكن ان تكون محافظة، ومن ثم تجعله في خضم تساؤلات كثيرة ومتنوعة؛ ففي مشهد «التكوين– تخطيطات» يبدأ الشاعر بانشقاق الارض والسماء..

«لم تكن الارض جسدا كانت جرحا
كيف يمكن السفر بين الجسد والجرح
كيف تمكن الإقامة؟»[٤٦]

وأخذ الجرح يتحول الى ابوين والسؤال يصير فضاء

« خرج علي
يستصحب

شمس البهلول دفتر اخبار تاريخا سريا للموت»[٤٧] ويستمر التتبع التاريخي ليشكل الوعي الاول للانسان، فيبدأ الكائن في السؤال عن القيم الدينية.

«رأيت سجنا يقال له موسى وقيل بولس وقيل مصطفى/ فيه اشخاص يبكون تسيل عيونهم جداول رأيت مراكب/ تجري»[٤٨]

وتأخذ المذاهب بالانشقاق؛ وتتعدد الآراء

«يفتي الفقهاء. . . . . يصلب الشلمغاني ويحرق
يكون من مذهبه
ا-الله يحل في كل شيء.
ب -خلق الضد ليدل على المضدود
حل في ادم وفي ابليس الناس
ج- الضد أقرب الى الشيء من شبهه
د-الله في كل أحد بالخاطر الذي يخطر بقلبه
ه - الله اسم المعنى
و-من احتاج اليه فهو آله لهذا المعنى يستوجب
كل احد انيسمى إلها
ز-ملاك من ملك نفسه وعرف الجن
ويقول الشلمغاني---
–اتركوا الصلاة والصيام وبقيةالعبارات
لا تتناكحوا بعقد
أبيحوا الفروج
للانسان أن يجامع من يشاء
ويقول الشلمغاني---
اقرأوا كتابي— الحاسة السادسة في ابطال الشرائع
الجنة ان تعرفوني
النار ان تجهلوني ...»[٤٩]

هذا الموجود/الكائن الشلمغاني وجد نفسه عقلا أعلى يرفض السائد والمألوف والعرف ويحاول إيجاد عالم جديد تمحى فيه القيود والحدود للانطلاق الى عالم الحرية الرحب ولكن هذا العالم /يصلب/ مع صلب الشلمغاني وتبقى مسيرة القلق والسؤال مشرعة ويظل التجاوز مستمرا لينتج سيرورة رأى جديد من خلال القرمطي ولاشك ان هذا النسب يرتبط بالثورة فيتحول من(علي) الى(ادونيس) . ويمثل هذا التحول انقطاعا من جهة وتوحدا من جهة اخرى اذ ان (علي) يرمز الى التقشف والعدالة والشجاعة والابداع ومن خلال الابداع تتوحد رموز (علي) و(ادونيس)* ان الانقطاع يرتبط بالتتبع التاريخي المحافظ الذي يصور مفردات الوجود الاولى؛ القذف الىهذا العالم دون إرادة (علي) الطفل.

« اخرج الى الفضاء أيها الطفل
سمي شقق الكلام
لكن اسماءه غامضة»[٥٠]

ثم يتوحد عندما يعرف الابداع من خلال إطلاعه على المذاهب والملل او يحدد الرؤية يقول القرمطي:

«انا النور لا شكل لي /وقال/أنا الاشكال كلها/ سمع أدونيس/ورفع ساعديه تمجيدا»[٥١]

وهكذا يكون العالم /الخصب «أدونيس» إذ يتمزق الوجود الى شظايا، لأن هذه الشظايا هي اساس الخصب والنمو، والتكوين، فينشغل الوجود بأسئلة واسعة، لاتقف عند حدَ في الوجود كله، والقلق كله، إلا أنه يصل الى قناعة يقينية، فهو النبي الذي ينبغي الايمان به، لانه يطرح تاريخه من خلال زمنه الخاص وكما يقول نيتشه، ان القوة في نسيان الماضي، فالانسان جاء صدفة، وسمي صدفة، وعاش في تجربة تقترح الصحيح، وترتكب الخطأ، ولكي يحسب موقفه اليقيني إزاء الحياة/الوجود

« يعطي وقتا لما يجيء قبل الوقت
لما لا وقت له/يجرهو العارض/ويغسل الماء»[٥٢]

ووعيا لماهية القصيدة يلجأ الشاعر الى اللحظة أو البنية الصراعية بين/الانا/ الانا/.../الانا/الوجود/الوجود/ هناك/.. فهو لا ينتظر من الآخر الانتماء اليه ولكنه يعي أنه يحاول معرفة نفسه والآخر؛ لذلك تبدو هذه اليقينية، صراعية بين الانا/الانا التي يشكلها (الانا الآخرى) بالوجود المقابل له لهذا يختزن كل الزمن العام من خلال التاريخ والزمن/ خاصتي/ومن خلال معرفة التجربة التاريخية والمذاهب التي ولدت في هذه التجربة. ومعرفة منشقيه مثل (الشلمغاني) ومن ثم أختزان هذه التجربة واختزالها في وعيه لتشكيل كينونته في الكائن المنشق/الهامشي الذي يطرح رؤيته التي تسعى الى تشكيل عالم جديد. ان هذه الكينونة والقلق عند أدونيس. تجعله شاعرا آخر يسعى

الىمعرفة وعي كينونة الموجود من خلال معاينة شظايا تاريخه لعلها تعينه على ادراك زمنه المتكرر /زمن الكائن الانساني كله «رجل يتسلى بما جمعت يده من شظايا تواريخه، /ثم يلقي بها في أتون .«رجل يتجمع في رجل كان يحبو هنا قبل سبعة آلاف عام، ولم يبق منه سوى قوله : من اكون؟ «رجل يتسلى به زمن دائري،» يدور به حيثما دار، «يورثه الشك في نفسه»...والجنون»[٥٣] ولهذا يبدو الوجود كأنه لعبة تتكررفيها التجارب التي يعمل الموجود كل عمره وهو يبحث فيها من اجل ادراكهاومعرفة أسرارهاومعرفةنفسه وكينونته من خلالها، فيظل التساءل مستمرا ولكنها لعبة وتظل كذلك، فالشاعر سامي مهدي يكشف الصراع مع نصفه الآخرالذي يلاحقه ويظل يسأله: «في طريقي الى البيت أحسست أن هناك من يتابعني في الظلام وتقفو خطاه خطاي/فتعثرت من فزع، /وتلفت، لكنني لم أجدْ أحدا في الطريق سوايْ/منْ يكون سواك؟منْ له مثل هذا الحضور المراوغ، /هذا الفضول المريبْ؟منْ يكون سواك»؟!

أنت تعرفني فوق ما أنا أعرف نفسي، /ففيم تمثل دورالرقيبْ/وتلاحقني حيثما سرت،/ تزحمني في الطريق.. وفي البيت../في حجرتي..في سريري../وتؤرقني/ وتقاسمني أرقي كضميري/وتسابقني، حين أغفو، الى حلمي/وتطاردفيه رؤى كلّ طيف جميل ؟/أنت لست شريكا يطالبني بنصيب له في فضاء حياتي/ولا شبها لي ينازعني في خصائص ذاتي../فلتدعني وما أنا أختاره من سبيلْ/تنتهي بي إليك وتدخلني، راغبا، في حماك.»[٥٤] فتبدو البنية الصراعية في القصيدة واضحة بالانقسام بين ذات ووجود شاخص/مجسد وذات كلية تبحث عن حقيقتها ولكنها غير مشخصة ولكنها باحثة ..فتبدو لي ان هذه الذات تكشف سوءات الكائن الشاخص ولكن مع كل هذه السوءات فان «الدازاين» أو الذات الحقيقة هي التي تفرض وجودها (تنتهي بي إليك وتدخلني راغبا في حماك) لانها هي المتسائلة ومن ثم هي التي تدرك كينونتها اوتحاول ذلك. وتتطور الذات الكلية الى ذات كليةميتافيزيقية متعالية من هنا تكون القصيدة (امتحان) الصراعية

«لا تكلني لسواك/أنا ما جئتك إلا لأراك/أنت.. كي تسمع مني، وترى كم هدّني الحزن/وترى خيب ظني/فيك عمالك /حتى لم أعدْ أعرف ما يرضيك عني.»[٥٥]

ولكن الموجود سرعان ما يمل ويدرك أن الوجود ما هو الا لعبة مضجرة أما لماذا هذا الضجر فلان الموجود يتعب من الأسئلة، ولايجد بدا الا في الحوار مع الذات المتعالية

«أنت وحيد/ في وسعك أن تتسلى بي حقبا أخرى، /لكنك ما عدت تريد./فاللعبة باتتْ مضجرة، /والمدة طالت، / تتمنى أن تتحرر مني /لكنّك مشدود/بي، /وبقيدي، ولأنك موجود/بوجودي، /تتهيب انهاء اللعبة، /وتحاذر أن ينفرط العنقود»[٥٦]

اما الشاعر قاسم حداد فان له يقينيه من الخارج في قصيدته الطويلة (القيامة)

بدءا بالزمن التاريخي الاول للانسان؛ ذلك الانسان الذي وحده يتحاسب مع الماضي والحاضر والمستقبل لادراك كينونته.

(فدخلت /دخلت وصرت جميع الاوقات معا/ وشعرت باني بدء لم يبدأ /صرت جنينا طفلا/ والرجل الكهل الشائخ صرت /وكأني لم اولد بعد/وليس الموتى وعد»[٥٧]

فيحاول معرفة نفسه والآخر لتبدو اليقينية صراعية بين الأنا/الأنا التي يشكلها /الأنا الأخرى/ فيلجأ الشاعر الى الحذف والتلخيص الزمني لانه يدرك اثر الازمنةفي تكوينه وانها متسلطةعليه، ولكنه يحاول ان يجعلها معينة له، تساعده على معرفة تكوينه من خلال العرف والميثولوجيا، فضلا عن وعي العلم فهو نطفة ثم جنين وطفل ويدرك ان الموت وعد عليه وهكذا تتشكل الكينونة بجعل الانسان باحثا عن يومياته لتسجيلها لعلها تسهم في شغل المكان الذي يعيشه وباضاءة فردية فيوسف الصائغ يتابع زمنه الخاص المرتبط بالآخر فهذا الزمن يختلف عن زمن أية شخصية اخرى فهو ثنائي // كوني– فردي//

«نافذة في الشرفة المفتوحة/تتطلع عبر الشارع/للشباك المغلق في بيت الجيران/يمضي يومان.. في اليوم الثالث/ ينتبه الشباك المغلق/يخرج من جيبه زورق../يرميه للنافذة المفتوحة في بيت الجيران/لكن الزورق/يسقط في النهر ويغرق.. تأكله الاسماك/.../في اليوم الرابع /يخترع الشباك../طيارة يبعثها للنافذة المفتوحة عبر الاسلاك../ لكن ..صبيان الحارة/يصطادون الطيارة../ فتموت.. وتبقى جثتها في الشارع../دون حراك/.../في اليوم الخامس عند الفجر../تتعلق بين النافذةالمفتوحة»[٥٨]

فنلحظ خصوصية زمنه ووعيه الداخلي الذي يجعله جزءا من الشباك بتاريخه وزمنه فالاسبوع كله انتظار عبثي؛ فعلى الرغم من الحركة الصراعية المفاجأة التي جعلت الاستعاره تتكرر في «انتباه الشباك/واختراع الشباك/» فان ثمة ا نكسارا مأساويا قد حدث لاسيما ان عبث الاطفال قتل البشارة /الطيارة ولكن المأساة الأكبر هو ما جرى خلف الشباك اذ تحولت/زهرة الزنبق/الى شوك

لقد انشغل الشاعر العربي المعاصر بقضية التكوين الذي انشأها وصورها على نحو فعال؛ ويبدأ التكوين الوجودي بالزمن؛ وينتهي بالتساؤل؛ والامال في البحث عن الوجود والكينونة. فالتاريخ جزء من تجليات وعي الانسان لاسيما اذا كان التاريخ يخص النوع البشري والوجود الذي أحاط بهذا النوع

.ويترك الراوي التأمل قائما فهل ان سيطرة السلطة الابوية اخذت دورها في تحويل زهرة الزنبق الى شوك أسود؟ وانتزعت الزهرة، ووضع الشوك بدلا عنها دلالة الانتقام، وهل الجانب الآخر ترك هذه اللعبة الكبرى في علاقة الرجل بالمرأة ؟ اذ من غير الممكن ان يؤول الآخر «خلف الشباك» ذكرا . هذه الثنائية تشكل بعدا تأمليا عميقا. اذ ان القارىء والشاعر يذهب الى دراك كينونة الصدفة وماهيتها فهذا تحول من الامل الى العدم ولكنه يظل يبحث عن المسمى الجديد الذي يسمح للانسان بلملمة أجزائه او لنقل محاولة التعرف علىمفردات وجوده فالشاعر يوسف الخال يقول:

« في هذا الجو الخانق ماذا تفعل؟ تلوي عنقك كالوردة الذابلة/ تتسقط الاخبار من هذه الاذاعة وتلك/ تتامل في الصحف وتقرأ كأنك لا تقرأ شئيا/ تنام لتصحو على حرير الابواب وحفيف الهواء «على الجدران» تأكل وتشرب على طرف لسانك طعم

الرماد/ تحامق وكأنك لاتسمع»[٥٩]

فتنثال الحكمة المأساوية التي تعلن استقالة الانسان وتمنعه عن السؤال بمعنى تاريخي كما كان الحال عند ادونيس يقول يوسف الخال: «فمن اصول اللعبة ان تقول نعم اولا. فتبقى كالحاجز المتنقل لا تعرف بوصفه الا اذا شئت وانت طبعا لا تشاء لأن المشيئة عبء وانت بطل لا كالابطال فلا تريد ان تحمله بالعرض ولا بالطول»[٦٠]هذا الالغاء من جهة والطاعة من جهة اخرى اعلان على رفض هذا الاسلوب الحياتي والاملاء لفضاءات المكان فهو يرفض الكينونة التي تفرض وجودها لانه يريد ان يعيش السيرورة والتشكل، وفي هذا الاطار تتشكل سمة وجدناها عند ادونيس ايضا وهي اليقينية التي تشبه الحكمة، ولانها يقينية خاصة فانها تنفتح على الآخر عند يوسف الخال المهتم بالقصيدة الوظيفة /الاطروحة، ومن ثم هي صراعية بين الأنا/الأنا عند ادونيس والأنا /الآخر عند الخال برؤيته الوظيفية.

أما خليل حاوي فانه يكتشف كينونته في التاريخ والرحلة على النحو يمثل التفرد الذي يقوم على الابداع الشعري الذي يدرك ابعاد الماساة الكبرى للفرد. ففي قصيدته/ في جوف الحوت/ يجد الشاعر نفسه بين الجلاد والسوط. يرويها بقصة قصيرة جدا/ميكرو حكاية/ولكنها تستوعب جدل الوجود كله، الاذعان والتمرد فقصة نبي الله يونس / ع/ تعد جزءا من تجربة الانسان وكينونته امام اليقين من جهة، والشك والتمرد من جهة أخرى ازاء القدرة العليا «ان التمرد الذي يبدو سلبيا في الظاهر لأنه لا يخلق شيئا هو في الحقيقة ايجابي جدا لانه يكشف القسم الذي يستحق ان ندافع عنه في الانسان»[٦١] وهذا الأمر نجده في هذه القصيدة، فهي وان انتهت الى السلبية، ولكنها اكدت التمرد لادراك كينونة الانسان المتمرد ولذلك وجدت القصيدة نفسها تعيش صراع الرفض والنفي والعدم من خلال حادثة التاريخ والقصص الديني والاندماج مع فرادة الأنبياء «متى يمهلنا الجلاد والسوط المدمى؟» هذا السؤال الازلي سؤال البحث عن الكينونة على الرغم من سلطة الجلاد، سؤال البحث عن ماهية التاريخ. ويظل السؤال محيرا في فضاء مغلق:

«ومتى يخجل مصباح الخفير/ من مخازي العار / ومتى يحتضر الضوء المقيت/ ويموت/»[٦٢]

ولكن الذي يموت هو الانسان/ ا لموجود المعذب وفي هذا الموت لا نجد حياة جديدة « كل ماأعرفه اني اموت /مضغة تافهة في جوف حوت»[٦٣] لأن القوة والجبروت والمعرفة لها القدرة على الا قصاء ومع ذلك فان الاقصاء سمح للشاعر أن يغور في أعماق ذاته

« متى يحتضر الضوء المقيت لأنه ليس ضوءا متقدا قادرا على تبديد الظلمة الشاملة فهو يعلم يقينا انه في جوف الحوت في جو جحيمي السعير»[٦٤]

ويضيف د.احسان عباس « انه مهما يبلغ الانسان من تطور فلابد ان يظل الصراع مستمرا بين زمن تاريخي واقعي وزمن لا نهائي يسمى الخلود».[٦٥]

ويبدو لي ان خلق دائرة الامل في هذه القصيدة يعتمد على التمرد ازاء العدم بوصفه –هنا– فعلا سلبياوتعود هذه الرؤية عند خليل حاوي الى رؤية دينية يقينية، وحينما يريد ان تستمر دائرة الضوء ينطلق من رؤية دينية ايضا ليقف عند لعازرالذي يظل خالدا وهو خلود ديني[٦٦]

ان الجدل وتجربة العدم عند حاوي تنهض على التاريخ والاسطورة كونهما مصدرا لحقيقية النور ومتطلباته الاساسية لرؤية ينابيع التكوين واذا كان إسقاط التاريخ وتهميشه من سمات الحداثة على نحو عام وابعاده عن تشميل رؤية الحاضر والمستقبل فان أدونيس والخال وحاوي وهم يستوعبون نور التاريخ وإيجابياته وسلبياته انما يعملون على تشتيت الصورة والحدث التاريخي الى مفردات وجدانية وشخصية لتكون تمثيلا للوجود من جهة، وللوجود الفردي من جهة أخرى؛ وهذا ما يتناوله سامي مهدي الذي يقول:

« كلّ شيء له حين نصغي رنين

هذه الباب

الرفض والتمرد من صفات الأقوياء التي تشكل سمات الموجود الأصيل الذي لا يقبل السيطرة والتهميش والإقصاء.فهناك دائما الأقوياء والضعفاء واذا رضي الانسان بضعفه اصبح سلعة للأقوياء والأشرار

هذا الجدار
ذلك الرجل المتعثر في خطوه
والدم المتقطر من منكبيه
وما في رأسه من دوار
وصباه..
وتلك التي انتظرته طويلا
ثم تلك
اقتطفته على غفلة منه
واستأثرت بشذاه
وبمن أنجبت من بنين.
كل شيء له حين نصغي رنين
وهو الآن بعد انقضاء السنين
مثل كلب عجوز
ينحّونه عن مجالسهم فيولي بعيدا
ويقعي على معزل في الطوار..
..وهوالخطأ الاول المتكرر في كل حين
والرنين الذي حين أصغي إليه
بدا كالأنين.»[٦٧]

واجد ان هناك مفردات عند شعراء الحداثة العرب تشحن بكل صور الفرادة لتعبر عن الكينونةوالوجود كله وكأنها تلخص هذا الوجود ولهذا تأخذ الكلمة في القصيدة الحداثية استقلالهاالوجودي، فكانت مفردة /المعلم/ في قصيدة يوسف الصائغ قد عبرت عن هذا الوجود..

« كان صوت المعلم يسبقنا.
–وطني لو شغلت ..
ونحن نردد
–بالخلد عنه..
فيصغي الينا ..
ويمسح دمعته، بارتباك،
فنضحك..
الله...
يبكي...ونضحك..
حتى يضيق بنا ..فيهمس
–ما بالكم تضحكون ..
أيها الاشقياء الصغار..
سيأتي زمان..
واشغل عنه..
وانتم ستبكون..»[٦٨]

هذه الكلمة /المعلم/تأخذ مساحة الزمن/ خاصتي/ كله فهي التي أنبتت الجراح والامل والقلق والتأمل لتشكل كينونة الموجود الذي يندمج مع الآخر من خلال مفهوم /التجاوز / للانطلاق الى عهد جديد في التكوين.

« اوقفني عند (عقد النصارى) المحقق..
كنت اقول له.
–وطني ...
فيشتمني..
فاصرخ.
–بالخلد عنه..
ويضربني...
فاهتف.
–بالسجن..
صاح –خذوه الى السجن»[٦٩]

فهذا التلميذ الذي تحول بفعل المعلم الى سجين، يواصل حضوره ليشكل ذاتا لتجاوز نفسه الى حب الآخرين ويربط مصيره مع الآخرين باختيار حر

« حين قال المعلم (قم)
ربت الارض
وانتزعت من عراها الوثاق.
حين قال المعلم (قم)
قام الطفل
وخط على اللوح (عاش العراق»)[٧٠]

فكانت القوة والمعرفة جزءا مهما من تكوين الموجود بفرادته والتفاعل مع الوجود من خلال الكلمة التي تمثل الوجود كله لهذا كانت الكلمتان /رفضت وانفصلت / عند ادونيس استمرارا لاثر المعلم في تكوين الذات وطريقة للتمرد فكلمة /المعلم—التلميذ/ادت الى ان تكون رحلة كشف للذات من خلال الخروج والتفاعل مع مسميات جديدة وعالم جديد وشامل /مثل الماء والهواء/.

« ودعني جبريل وقال (حدَ ث بما رايت)
واختفى البراق»[٧١]
ثم يقول ..« رفضت وانفصلت
لانني اريد وصلا آخر وقبولا آخرمثل–الماء والهواء/يبتكر الانسان والسماء/يغير اللحمة والسداه والتلوين/كأنه يدخل من جديد/في سفر النشأة والتكوين»[٧٢]

هذا الرفض والتمرد من صفات الاقوياء التي تشكل سمات الموجود الاصيل الذي لا يقبل السيطرة والتهميش والإقصاء. فهناك دائما الأقوياء والضعفاء واذا رضي الانسان بضعفه اصبح سلعة للأقوياء والأشرار يقول نيتشه:

«هناك اقوياء وضعفاء مسيطرون ومسيطر عليهم طيور كاسرة وحملان بينهم صلات مادية غاب عنها كلَ عنصر

أخلاقي وهي صلات الحياة ذاتها وهناك صلات بين الأنواع»[٧٣] وقد وصف سركون بولص سيرورة الفعل الذي يؤرخ تأريخ الأقوياء والضعفاء وليصور من خلاله تأريخ الكينونة في قصيدته /في تلك الايام/

«في تلك الايام وهم يحملون العاريات على المحفات/كانوا يجرفون العبيد بالشباك من الانهار ليلا وتحت/غطاء من الاسرار /.../الطاعة تحت يد لا تقسط منها/كأس الرمل إلا غصبا. وهي مبتورة»[٧٤]

لاشك في ان الرفض والتمرد على المألوف لا تكون رغبة وانما لذة تتحقق من خلال الارادة لتحقيق الكينونة؛ ولهذا رفض يوسف الخال الإذعان للعالم بل وبدت دعوته انعزالا في جبروته وقوته..

«ايها الشعراء ابتعدوا عني لا ترثوا احدا غلبه الموت /فماذا ينفع الرثاء؟ الرثاء للصعاليك ونحن جبابرة. والرثاء للبشر ونحن آلهة/ فابتعدوا عني ايها الشعراء واحنوا رقابكم. لا تنطقوا في حضرة الموت الجاثم/للملك صولجانه وللراعي عصاه ولنا نحن/الجبابرة قوس قزح عبر الفضاء الغائم.../فابتعدوا عني وارحلوا الى بلاد لا قمر فيها/ نكسوا أعلامكم في القواميس واغلقوا ابواب كلماتكم»[٧٥]

اما خليل حاوي فيأخذ تاريخ الفن لا التاريخ السياسي الرسمي ليتعرف على شخصية السندباد في رحلته الثامنة ولكي يخوض في ذاته، وكينونته–وهو يقول: «كان في نيته الا ينزعج عن مجلسه في بغداد بعد رحلته السابقة غير انه سمع ذات يوم عن بحارة غامروا في دنيا لم يعرفها من قبل فكان ان عصف به الحنين الى الابحار مرة ثامنة .ومما يحكي عن السندباد في رحلته هذه انه راح يبحر في دنيا ذاته فكان يقع هنا وهناك على اكداس من الامتعة العتيقة والمفاهيم الرثة . رمى بها جميعا في البحر ولم يأسف على خسارة .تعرى حتى بلغ بالعري الى جوهرفطرته. ثم عاد يحمل الينا كنزا لا شبيه له الكنوز التي اقتضتها في رحلاته السالفة .والقصيدة رصيد لما عاناه عبر الزمن في نهوضه من دهاليز ذاته الى ان عاين اشراقة الانبعاث وتم له اليقين»[٧٦] ومابين وصفه لرحلته، وتوصيفه لظواهرها، والاماكن التي مرَبها وما موجود فيها وعلاقتها بالوجود والطبيعة فانه يتعرى ويبحث عن التجاوز الذي يهدف الى رسم حدود الوجود..

«وفوَرت من عتمتي مناره/ أعاين الوباء التي تصرعني حينا/فابكي /كيف لا اقوى على البشارة ؟/شهران طال الصمت /جَفت شفتي/متى متى تسعفني العبارة؟»[٧٧]

ثم يرفض معرفته السابقة من خلال رفض كل الرحلات السابقة على الرغم من تلك الرحلات شكلت/اختبارا ترشيحيا/وصل من خلالها الى المعرفة والقوة في رفض الوجود القديم والبحث عن سيرورة جديدة فيدرك هذه السيرورة بالبشارة التي يعلن عن تمكنه من معرفة تباشريهاالاولى..

«عدت اليكم شاعرا في فمه البشارة/يقول ما يقول/ بفطرة تحس مافي رحم الفصل/ تراه قبل ان يولد في الفصول»[٧٨]وهكذا يبحث نامق عبد ذيب عن هذه البشارة لا لكي يهيمن على العالم الموجود من خلال المعرفة، ولكن لكي يعرف عالمه الذي يعيشه ولهذا يعمل على/ تفريد/ وبعثرة/ العالم لكي يعرف نفسه فنجد القصيدة عنده تتحاور مع مفردات محيطه الذي يراها هو وربما لا يراها الآخرون..

«لاصقا بالحدائق /اخضرها يعتريني../اخضرها الاسود باحتمالاته/ربما ينزف الورد في شفتي ضبابه/ربما ادخن امراة لا تراني/ربما يقفز فرس النبي بالنبي /ويتركني اعد شعراًصابعي/وربما احمل عربتيَ بالقصائد../هكذا اغني له../هكذا لا يراني»[٧٩]

٦ـتستمر تجربة إدراك الكينونة عند الشاعر العربي من خلال وعي العدم بوصفه فرصة الانسان الوحيدة بعد ان تدحرج من مركز الفعل والقرار الى الهامش في عالم الالة والتكنولوجيا؛ وبدا الانسان في هذا العالم محاصرا بالعبث من الخارج، مما جعله يبحث عن الخلاص في ذاته ولذاته بانعزال عجيب فحاول ان يعرف مفردات الوجود التي كان يؤمن بها؛ و شكلت كينونته المهزومة، ولما كانت الهزيمة الانسانية /ازمة الخط الانساني/ كبيرة. بدأ الانسان يشكك بمفردات الوجود تلك وبالقيم الميتافزيقية العليا التي قادته الى الهزيمة من خلال رمز الدرويش..

«وبكوخي يستريح التؤامان../الرب والدهر السحيق/... وارى ماذا ارى؟/موتا رمادا وحريق...!»[٨٠] فالدرويش يرمز الى «مافي ذاته من عراقة وثبات وحكمة فطرية»[٨١] وفي اطار هذا الرفض والتخلي عن المثل الاعلى تنتصر صورة العدمي المكتمل الذي يعي انَ العدم فرصته الوحيدة امام محاصرة الجبروت يقول الشاعر جان دمو:

«مهما أمعنت في التأمل/فلن يواجهك سوى فراغ /لا هو بالمخيف ولا بالجميل/انه العماء الذي نتج منه الكون / ودونما ان تعلم /قد يقودك الى جنات او جحائم/لم تخطر ببالك يوما /الاحرى التسليم بالامر /حتى لا نذهب ضحايا للديناصورات/ المحيط بنا ليل نهار /او الذين يجعلونك تجفل صباحا/وانت امام قهوة الصباح/طارحين امامك مفاتيح

العالم الصدئة كلها»[٨٢]

من هنا يسعى الموجود/الكائن الى تأثيث ذاته بوصفها لغزا يحاول ان يكتشفه ويصوره امام القارىء لكي يشارك الآخر في ادراك الكينونة من خلال /الاهتمام–والانشغال/ بالآخر .وهذا الاهتمام لايعني ان الآخر /هناك/خارج عنا ولا «هو وسيلة لاشباع ما يجاوز ذاته»[٨٣] انما هو اندماج، واسقاط. ولاتكون هذه الحالة الا في قضية حميمية لاكتشاف مناصفة الروح والذات مع الآخر فلكي يشكل، ويبني على هذا الاكتشاف؛ تنهال عليه الاريحية في سؤال المشاركة

«تعالي انا رائح حيث رأس الابرة/احفر فيه مكانا يسع غابة/والغابة تسع كوكبا والكوكب لا يسع راسي/هناك حيث لا احد يتكلم الا الورد معلنا زمن الاريج../أخذتك/ أخذتك مني لاوصل دمي الى قلبي...»[٨٤]

ان العدمية ترتبط بالانسان الاعلى؛ المتفوق الذي يحاول الشاعر ان يتمّثله فهذا الانسان /الموجود / –السوبرمان– يمركز ذاته ويظهر في وعيه بؤرة للثقافة؛ ونشاطه النوعي ومن ابرز تجلياته العراف ممثل العدمية السلبية (نبي آخر العالمين) وهو يبحث عن بحر يشرب منه؛ والساحر وهو الإحساس بالخطأ «مزورالعملة وماحي الذنوب» «شيطان الكآبة» ثم اقبح العالمين الذي يمثل العدمية الارتكاسية اما الملكان فهما التقاليد؛ واخلاقية هذه التقاليد و«البابا الاخير» و«المتسول» الذي اجتاز كل النوع البشري من الاغنياء الى الفقراء.واخيرا (الظل)[٨٥]

من هنا أجد ان الشاعر الذي يتلبس هذه التجليات لـ«للانسان الاعلى» لا يعني انه توقف عن البحث؛ انما يعي ان هذه التجليات تفرض عليه البحث عن الكينونة وإدراك ازمة الوجود الانساني امام هذا الجبروت العالمي الذي يبدو وكأنه يمثل المتعالي وفيه سمات الميتافيزيقيا المعاصرة ولهذا يجد الشاعر نفسه مطالبا بردم نواقص الكينونة غير المكتملة في التجربة الوجودية لعلاقتهابالعودة الدائمة او الابدية اذ تؤكد هذه العودة ان أي فعل انساني إنما هو تكرار الا ان هذا التكرار انما هو انتقاء «ان كسلا يريد عودته الدائمة لا يعود الكسل نفسه؛ إن حماقة، حقارة، جبانة، خباثة تريد عودتها الدائمة، لا تعود الحماقة نفسها، الحقارة نفسها .. فلنر بشكل افضل كيف تقوم العودة الدائمة هنا بالانتقاء .إن فكر العودة الدائمة هو الذي ينتقي يجعل من الارادة شيئا ما كاملا.إن فكرة العودة الدائمة يزيل من الارادة كل ما يسقط خارج العودة الدائمة، يجعل من الارادة إبداعا، يحقق المعادلة إرادة = ابداع »[٨٦]

ومن ثم فان العودة الدائمة، هي تدمير للنقص والقوى الارتكاسية الضعيفة، وتدمير للعدم كذلك، فهي سيرورة انبناء جديدة ومستمرة اذ لا يتوقف الكمال والانبناء عند حدّ، لذلك يبدو الموت ماثلا في التدمير الكامل وهذا التدمير يحمل بعدا ايجابيا فاعلا.

ان النفي الفاعل والتدمير الفاعل؛ هو وضع الارواح القوية التي تدمر الارتكاسي في ذاتها؛ مخضعة اياهاالامتحان العودة الدائمة ومخضعة ذاتها لهذا الامتحان مع احتمال ان يراد افولها ..«ان وضع الارواح القوية والارادات القوية لا يمكنها ان تكتفي بحكم ناف فالنفي الفاعل يرتبط بطبيعتها العميقة ...هذه هي الطريقة الوحيدة التي تصبح بها القوى الارتكاسية قوى فاعلة»[٨٧]

تستمر تجربة إدراك الكينونة عند الشاعر العربي من خلال وعي العدم بوصفه فرصة الانسان الوحيدة بعد أن تدحرج من مركز الفعل والقرار الى الهامش في عالم الآلة والتكنولوجيا

وهنا تظهر المعرفة لردم ثغرة النقص في الوجود والموجود ولا يقوم هذا الامر الا على اساس النفي والاثبات وبهذه الاشكالية مثلت قصيدة خليل حاوي الرؤية العدمية فقصيدته «في جوف الحوت» جسدت المعاناة في مواجهة العزلة، فهو يحاول ان يتجاوز عتمة المجهول.. فهو «خيال يتحدى /عتمة المجهول والسر الكبير»[٨٨] ولكنه يظل خيالا، وتوهما مع وجود الرغبة للانطلاق، ولكن الجبروت والقوة–كما قلنا سابقا– تجعله «مضغة تافهة» وهكذا تتصارع قوى التحدي (الانا) والقوى العليا (الآخر)

« اترى هل جن حسي فانطوى الرعب /ترى عاد الصدى عاد الدوار؟من ترى زحزح

ليل السجن عن صدري /وكابوس الجدار؟»[٨٩]

فهذه الصور التي تشكل الوجود الصناعي / الالي شغلت الموجود والوجود برمته ودمرته بالسجن والتصنيع والاحباط ومن خلال استيعاب جدل الوجود المحيط به، ولاظهار مركزية الذات يحاول ان يقرأ ذاته؛ قراءة حنينية– ترميمية بيانا للإرادة، والتجربة وربطها بالوعي المتكرر، ولادراك حكاية الانسان مع تجربته منذ وجوده الاول.وفي هذا يتجه الشاعر العربي في اتجاهين الاول ايجابي والآخر سلبي الاول بحث في سيرورة الاكتمال والانطلاق من جديد؛ والآخر بحث في سيرورة التكوين ولكن تنتهي الى العبث ومنها الى الحكمة، فالانسان لايتشبث بالتذكر وانما يلجأ الى النسيان .ففي قصيدة فاضل العزاوي(ضياع) نجد الذات مركزا لا يقبل المهادنة «ماذا تفعل في هذا الليل المظلم ياعبدالله؟/–أشعل كبريتا/–هل تبحث عن شيء؟/–ابحث عن نفسي/ سقطت مني في الظلمة حيث تراني/ –هيا انهض يا عبدالله /كل ثقاب العالم لا يكفي /

لتضيء ظلام الليل الى نفسك»[٩٠]

إزاء هذه الرغبة يبدأ الموجود البحث عن مفردات الوجود التي تتمثل في الحرية والانعتاق هذه المفردات تتصارع بين /الانا–الانا/ و/الانا– الآخر/ او /انا–هو/ و/انا– انت/ وفي اطار البحث عن المفردات التي تشكل الذات و التذكر يحاول الشاعر معرفة الحقيقة عبر الوجود والموجود كله بما تمثله من ماسآة هائلة في قصيدة سامي مهدي (الاباء والبنون) فهي مرثية الانسان ازاء وجوده كله .

«لم تعد في البيوت لنا غرف او متاع.
ولا صور في جدار .
وروائحنا بدلت بسواها
وأطيافنا زجرت
واستخف الصغار
بنا، وبأشكالنا
ثم القوا بأشيائنا في القمامة
قبل انقضاء النهار .
وها نحن في الحفر السود صرعى
وأرواحنا تتخبط في ظلمات الشوارع
لا مستقر لها في مكان
وليس لها وجهة للفرار.
اترانا فعلنا كما يفعلون ؟
اترانا قتلنا كما يقتلون ؟
منذ سبعة الاف عام ودائرة القتل دوارة
والبنون
يفتكون بآبائهم مرة بعد اخرى
وآباؤهم يمحون
أهو إرث فيورث؟
أم لعبة ؟
أم جنون؟»[٩١]

فاذا كان ابليس علم الكينونة الوجودية التمرد فان سامي مهدي علم وعرف الكينونة ماسآة البديهيات؛ وعرفها بأشكال هذه البديهيات وصور المآسي فيها، فلم تعد الذاكرة في الابناء، ولا الخلود فيهم ولا في الصور فالبديهيات عدمية لا جدوى منها ولكنها تدعو الى ايجاد كينونة الانسان– الموجود المفرد لاشغال حياته بكل رغباته. فهذا الشعر العظيم لا يتفرد في ادراك الكينونة بالعام وانما يدركها عبر مفردات بديهية نراها يوميا، ولا نلتفت اليهاوان التفتنا اليها فلا نضع وعينا عليها فهو /الشاعر/ يسمح أو يرفع لا وعيه بإرادته ليترك لها حرية هائلة في الاتساع، لتقول كل شيء من المقدس الى المحرمات من الخطأ الاول الذي ارتكبه الانسان الى الرغبة التي احتكرها العابثون؛ وترك العقلاء ليعقلونها بركام العرف والمثل العليا؛ والقوانين فرادة سامي مهدي لا تدرك في شعره فحسب وانما في مأسآة الوجود كله صراع الوعي الحر العظيم مع القيد المقيت الذي يقتل الانبياء والشرفاء

«خطأ كلَ هذا الطراد
خطأ كل هذا العناد
خطأ
خطأ
كلُ تلك الرقي
خطأ كل تلك المهاد
خطأ عمره نحو سبعة آلاف عام من الانقياد
خطأ كل بيني وبيني
وقنعته بالرماد»[٩٢]

ولهذا يفحص كل التجربة الانسانية يفحص التكوين الاول يكتشف مأسآته بطريقة جديدة لا تمتثل للعرف، ولا للسائد، ولا لميتافيزيقيا الرؤى والافكار وانما تتمثل هذه التجربة الانسانية في ذات الشاعر وروحه، لهذا جاء فحصه لتجربة التكوين عجيبة عبر مفردات بسيطة وعميقة في الان عينه.

« ذلك الفتق لو لم يكن لاستقام السبيل
ولا كان ثمة صدع ورجع
ولا قاتل وقتيل
ولا بلبلت الالسن في البلاد
ولا انتشر الخلق في كل فج
وضل العباد
وذلك الفتق كان البداية في كل خطب جليل
أهو الخطأ الاول الازلي،
أم الخطر العبقري الجميل؟!»[٩٣]

إن الخطأ الاول هو الذي حول التجربة الوجودية الى المأسآة تتعلم فيها البشرية حجة الوعي وحجة القوة ازاء الاخطاء التي تقود الى فعل الكينونة، لان هذا الخطأ الاول /في المثيولوجيا/هو الذي جعل الموجود يعيش تجربته على الارض؛ وشكل علاقته بالوجود لتبدأ سيرورة التكوين .وهذا الخطأ هو الذي قاد الى الحزن والخوف من الخطأ ولكنه هو الذي سيَر الوجود الى الاكتمال

« اخائف انت ؟
اذن تعال
نحول الخوف الى السؤال
ونبدأ البحث عن الجواب

المادة كاملة بموقع المجلة: (www.nizwa.com)

محمد علي شمس الدين
ارتقى بـ«دموع الحلاّج» إلى الرمز المجازي الخاص

شاديـة شقـروش

أكاديمية من الجزائر

«حكمة الشمس إضعاف للروح،وحكمة القمر إضعاف للعقل، وبين عالم النور وطوايا الظلام ... قد يتوقف الفرد ليختار عالم الظلام،ويغلق على نفسه تماما،. في رحلة لا عودة منها، رحلة يسميها الناس جنونا،ويختبرها أهلها انجذابا وكشفا،ولنا في مجاذيب التصوف خير مثال على ذلك».

(فراس السوّاح: لغز عشتار ص٢٥٢)

تكتمل حقيقة الفيض الإبداعي بوساطة فيض التلقي،ولا يمكن للمتلقي أن يبحر في دروب المعرفة الشعرية،إلا بالخلفيات المعرفية من وجهة، والمعرفة الروحية من وجهة أخرى،،كونها الكنز الذي يختفي وراء عالم العقل،ولا تتم المعرفة الروحية إلا بالتأمّل.

◗ يتمتع نص القصيدة منذ البداية بالوظيفة الإغرائية، لأنه يمارس لعبة التستّر والانكشاف، من خلال العدول اللغوي. لذلك تقتضي الضرورة المنهجية مساءلة النص ومخاتلته كي نسترق منه شرارات البوح الكامن في السرّ اللغوي، المتمظهر فونولوجيا، ولعل أول عتبة يطأها المتلقي هي العنوان. فما المقصود بـ:«دموع الحلاج»، ولماذا استحضر الشاعر هذا الصوفي المتمرد بالذات؟

ولا شك في أن «دموع الحلاج» أحبولة نصية، وهيكل إشاري مستتر خلف الكلمات.

– فمن أين نبدأ وفيض الشعر يحاصرنا بمتعته العارمة، ويضيّق علينا الخناق، ويأسرنا فنذوب في تفاصيله، بحثا عن ذلك الواقع القابع في دهاليز الذاكرة؟

– كيف نبحث عن روح مستترة ؟لا تدركها إلا أرواح تقطن في هيولى العقل الخلاّق، لتخرج الموجود بالقوّة إلى الوجود بالفعل، وتنتقل به من ظلمة التعتيم إلى بهرج أنوار التلقي، فيسفر الشعر عن جمالياته .

يستنهضُ «محمد علي شمس الدين» الحلاجَ من تخوم الصمت إلى تخوم الصحو نحو العوالم المقدّسة، فتتحرّر كثافة مادته اللغوية لتكشف عن الصوفي القابع في ذاته

فكيف ننزع عن الدلالات لبوسها السطحي، كي نتمكن من القبض على إيحاءاتها وتحولاتها ضمن نسق النص الشعري؟؟.

لكل مبدع كونه المميز ومعجمه الخاص، لذلك تتجلى ذات المبدع في الإبداع فتولد القصيدة الحلم.

«دموع الحلاّج»، جسد يستقطر دموعه من عيون ميّتة، وقبر بلا هوية، يمتزج فيه الحق بالباطل والورع بالخطيئة والتصوّف بالزندقة.

وإذا كان النص بوحا مضمرا، فإن السبيل إلى كسر حاجز الصمت والتمنّع هو الآليات الإجرائية لسيمياء التأويل التي ستسهّل علينا العبور، من خلال تتبّع مسارات السيميوز(مسارات الرمز وتحولاته داخل أسوار اللغة ضمن النسق الكلي للقصيدة).إلى خفايا النص.

يتمتع نص القصيدة منذ البداية بالوظيفة الإغرائية، لأنه يمارس لعبة التستّر والانكشاف، من خلال العدول اللغوي. لذلك تقتضي الضرورة المنهجية مساءلة النص ومخاتلته كي نسترق منه شرارات البوح الكامن في السرّ اللغوي، المتمظهر فونولوجيا، ولعل أول عتبة يطأها المتلقي هي العنوان. فما المقصود بـ:«دموع الحلاج»، ولماذا استحضر الشاعر هذا الصوفي المتمرد بالذات؟

يمكننا أن نطرح سؤالين :كيف؟ ولماذا؟

ومن خلالهما نستطيع الربط بين المسارات الصورية والتشكيلات الخطابية لنحصل على نسيج نصي مترابط، يؤطّر المعالم اللغوية الكبرى في النص، و يشكل لحمةً فنية تحيل على أشياء في الإمكان وتستشرف الممكن .

عتبة العنوان:

لعل التصوّر السيميائي للعنوان يمكن أن يمدّنا بخيط مبدئي لنسج الدلالة الكليّة للنص، على اعتبار أن العنوان بمثابة الرأس للجسد، فماذا يقصد الشاعر بهذا العنوان؟؟.

لو نظرنا إلى العنوان من الوجهة اللغوية النحوية، فإن «دموع الحلاّج»، خبر معرّف بالإضافة لمبتدأ محذوف، تقديره «هذه»، والحلاج مضاف إليه، وتصبح الصيغة الأصلية: «هذه دموع الحلاّج».

وإذا نظرنا إليه من وجهة لسانية نصية(نحو النص)، فإن عبارة «دموع الحلاّج»: مبتدأ معرّف بالإضافة، خبره في المتن، وهو مسند إليه والمتن مسند.

كما يعدّ العنوان من هذه الوجهة بنية صغرى، متواشجة مع البنية الكبرى النص، من أجل تحقيق الانسجام والترابط الفكري

وإذا نظرنا إلى العنوان من وجهة نظر سيميائية، فإننا نعتبره علامة. تتألف من إشارتين لغويتين مشحونتين بدلالات رمزية، منفتحتين على قيم إنسانية وثقافية، واجتماعية، ونفسية، وأيديولوجية.

تحيل كلمة «دموع» على البكاء، ومع ذلك فالدموع لا تصدر عن البكاء فحسب، بل هي سائل مالح ينذرف من العين عندما يشوبها الغبار، ليطهرها.

كما يفيض الدمع في حالات الحزن الكبير، أو الفرح الشديد، أو الخشوع في حضرة المولى حين يستبطن المتعبّد الندم، الرهبة، الاستسلام، الرجاء، والاستغفار.

وكل هذه المعاني تحيل على الطهارة من الدنس، المادي أو المعنوي.

أما الحلاّج فهو اسم علم ويحيل على تلك الشخصية التاريخية المؤسطرة في الذاكرة العربية الإسلامية، وهي ذات الحسين بن منصور الحلاّج.

والحلاج من حلج؛ أي نفش الصوف، وتعني أيضا كشف السرّ، والبوح بمكنونات النفس، فهل يريد الشاعر من خلال استحضار هذا الرمز أن يبوح؟ وبماذا يريد البوح؟

يعد الحلاج من الناحية الاجتماعية صوفيا متمردا على السلطة الصوفية والسلطة السياسية، لذلك صُنّف من المتصوّفة المنحرفين، فعاش مرارة

السجن والتعذيب ثم الصلب، مثلما عاش متعة الطواسين*، والتجربة الروحية.
ولعل وعيه الثقافي الذي عدّ زائفا هو الذي أدى به إلى التهلكة في زمانه.
والذي يهمّنا في هذا المقام، هو صياغة العنوان.
فلماذا جاء العنوان بهذه الصيغة بالذات؟ «دموع الحلاّج»، وهل اشتهر الحلاّج بالبكاء؟؟
وإذا بكى الحلاّج في خلوته رهبة ورغبة، أو إذا دخل الأسواق ينصح الناس، فإنّه لم يبك عندما قُطّعت أطرافُه قبل صلبه، مما يدل على قوّة صموده، فالبكاء في هذا الموقف يعد ضعفا، والحلاج كان جريئا متيقنا من صحة ما يقول، وعلى الرغم من لفظ المجتمع له، وتصنيفه في خانة الزنادقة.إلا أنه كان ناقما على مجتمعه ومتمردا على الطريقة الصوفية، وهذا العدول وسَمه بالفرادة والحرية في الفكر والمنطق والسلوك.
فعدّت مأساته وقتله بتلك الطريقة البشعة، أسطورة: الولي / الزنديق .
ثم لماذا استحضر الشاعر الحلاج دون غيره من المتصوفة؟ هل هناك شبيه لمأساته في الزمن الراهن؟
تفيض دموع الحلاّج من هناك، من الأقاصي البعيدة، من بوّابة الزمن الغابر، وتتدفق طوفانا يغمر الزمن الراهن بغية تطهيره من مآسيه وأحزانه، لعلها النقمة على تناقضات الواقع، والتمرد على سلطة الأعراف الدينية المتطرفة هي التي ابتعثت حلاّج الزمن الغابر.
يستنهضُ «محمد علي شمس الدين» الحلاجَ من تخوم الصمت إلى تخوم الصحو نحو العوالم المقدّسة، فتتحرّر كثافة مادته اللغوية لتكشف عن الصوفي القابع في ذاته.
فعندما يجتمع حلاج الزمن الغابر بحلاّج الزمن الراهن، ترقى الكلمة وتصدح ضد قوى الشرّ، عندما يتمرد التمرد ذاته على قيم التمرد، تتجلى الحقائق، وتولد الرغبة في المجا بهة
يلبس الشاعر بردة الحلاّج ليبوح بمكنونات الواقع المتعفّن، واضعا نفسه على مشارف الإلهي وتخوم الحرّية، رافعا وجهه إلى السماء يبكي المآسي، فماذا تقول دموع الحلاّج المعاصر؟

لماذا قابلنا الشاعر بعتبة الدمع والتمرد وأسطورة الولي الزنديق ؟
وهل تتميز هذه الدموع بتحوّلات ؟
كيف نبني المعنى المبعثر في القصيدة ؟
كيف نلملم شظايا آهات الشاعر المتزندق المتصوف؟
كيف نسترق المعنى من هذه المتاهة النصية؟
كل هذه الأسئلة وغيرها سيجيب عليها المتن.
٢–فيض التلقي وشعرية المتن:
تتألف القصيدة من اثني عشر مقطعا،
تتوزع على الفواتح النصية التالية:
١– أعليت دموعي
كي تبصرها يا **أالله**
.....
٢– للناس حجّ ولي حجّ إلى سكني
تهدى الأضاحي وأهدي مهجتي ودمي»
.....
٣– أرسلت غزالا نحو الشمس لينطحها
وأسلت بكائي في القصب
.....
٤– أنا إمام الطواسين
وحلاّج الزمن الغابر
.....
٥– صليت ببغداد صلاة الدم
ونثرت بغزة أوجاعي
.....
٦– على سكة الحديد التي تصل الحجاز بفلسطين
أمشي غير عابىء بالقطار الذي يمرّ سريعا ويسحقني
.....
٧–يارب ضبي مشى في التيه مرتحلا
ألفا وعامين لم يبرح على عجل
.....
٨–كم دمعة فيك لي ما كنت أجريها
وليلة أفنى فيك أفنيها»
.....
٩– وأخيرا وجدتك أيتها الشمس في أعالي أريحا
تدورين خائفة على الأسوار.
.....

١٠– يا غوث شمس غياث الله غيثني
أنا الضعيف كأعناق الرياحين.
. . . . . .
١١– ولكن
ها إن أقحوانة الدم تزهر في قميصك يا» منصور»
وإبرة الموت العميقة
. . . . . .
١٢– كادت سرائر سري أن تبوح به
وكاد خوفي عليه لا يسمّيه».

لعل القصيدة في حدّ ذاتها قطرات بكاء مكتوم، يستعيد بها الشاعر الطقس الجنائزي للحلاج المصلوب، ليقارن بينه وبين الكلام المصلوب والحقيقة المصلوبة في زخم الواقع، أو ربما هي إلهام مستمد من «حكمة الليل التي تدير وجه صاحبها عن صحو النهار ومنطق الشمس، هي انفصال عن الواقع اليومي وإيغال في عوالم الباطن حيث يخفت تدريجيا إيقاع الزمن الأرضي»(١)

وعندما يخفت هذا الزمن تتعالق الملفوظات بالزمن السرمدي، فتتكسّر الحواجز بين العبد وربّه، وتبدو وكأنها هذيان صوفي وجنون، وهو أفضل دليل على أصل الجنون المقدّس الذي يعانيه أصحابه انجذابا نحو قوة داخلية علوية في آن معا(٢) فتتخلّق الحكمة من الشعر في زمن اختلاط الحقيقة بالواقع، .

يقول الشاعر:

أعليت دموعي
كي تبصرها يا أالله
وقلت أعيد لك الأمطار
فلتنشر غيمك حيث تشاء
فإنّ الغوث يعود إليك
والحزن يعود إليّ.

لا تتحقق الكتابة إلا إذا استبطنت إمكانية القراءة، ولعل النص الشعري الذي بين أيدينا استمدّ شرعيته من منظومة صوفية، فإذا ارتقى المتصوفة بالرمز إلى مستوى المصطلح، فإن الشاعر ارتقى بالقصيدة إلى مستوى الرمز المجازي الخاص ؛لأنه رهّن المصطلح الصوفي، و مارس انحرافا داخله وعاد به من منبعه الروحاني، الأمر الذي جعله ينتقل من الحكمة ومجاهدة الباطن إلى الحكمة الشعرية ومجاهدة الواقع، وهنا بالضبط تكمن شعرية اللغة، كونها تفرغ القديم من محتواه وتشحنه بدلالات جديدة ومتفردة.

إذ كيف يرتقي الدمع إلى السماء ويخرق منطق الجاذبية؟؟

وكيف تُعاد الأمطار إلى الله؟؟

وما المقصود بالغوث والحزن ؟؟

لاشك في أن الشاعر يستنهض الغائب /شطحات الحلاج، ليكتب الشاهد/حاضر القصيدة. ويسلسل حلقات تراكم الألم عبر الزمان والمكان ليسيّج به إيقاع الجسد الراهن. وانطلاقا من مقولة ميرسيا الياد فإن العاشق والمجنون والشاعر وحدهم يملكون خيالا كاملا، ولعل المتصوف يندرج في خانة العاشق للذات الإلهية .

يتبدى الشاعر وليا متألما في سياق رمزية ترشح بطقوس الموت والتضحية، وإذا انطلقنا من «الحزن» بالمعنى الصوفي وهو حالة من حالات المتصوفة و»الغوث «أعلى درجة من مقامات التصوف فإن الشاعر في هذا السياق حاول أن يحقق تمازجا بين البعدين، فيغدو المصطلحان الحزن/الغوث مولدا دلاليا وإيقاعيا، ومعبرا بين الذات الشاعرة والإله، والذات وعالمها، والذات وذاكرتها، فيمتزج الكيان الناطق بالطبيعة ويستحيل سحابة تأتي بالغيث كي تحيي الأرض اليباب، فيتحوّل الدمع المعبّر عنه في مفتتح القصيدة إلى رمز للخصب والنماء بدل رمزه للحزن والقهر والألم، ويغدو الحزن موقفا من العالم حين يفقد العالم بريقه ويتشح بالسواد، ويتحول إلى غيمة تضلل أفق السماء، فيشاكل الشاعر بحلوله وامتزاجه بالطبيعة الحلاج بحلوله في الذات الإلهية في المنطق الصوفي، ولعل الدمع الذي يعتلي السماء لا نجد له منطقا إلا إذا تشاكل مع البحر في البنية العميقة كون البحر سائلا مالحا يتبخر بفعل حرارة الشمس فيعتلي الأفق ويتحول إلى سحابة ممطرة، من هذا المنطلق نستطيع أن نبني من اللامنطق منطقا، ونقبض على معاني لعل أبرزها في هذا السياق:

الدمع.....البحر.....المطر
الحزن.....السحاب.....الأمل
الغوث.....الغيمة.....الغيث

الدمع والبحر والمطر سوائل تحيل على الماء وهو

طقس عبور ومبدأ الأشياء .
والحزن والسحاب والغيمة تحيل على الظلمة التي يعقبها انفراج فإن الشاعر يخلق من الظلمة النور، ومن القحط دمعا وبحرا ومطرا باحثا عن الأمل في التجدد والانبعاث، أو لعله يريد التطهر من دنس مثلما تتطهر الأرض بماء المطر وتتجدد.
فمن أي دنس يريد أن يتطهر؟
يقول:
وأنا حين ربطت الريح بخيمة أوجاعي
جمّعت ينابيع الأرض ففاضت من ألمي
هذا ألمي
قرباني لجمالك لا تغضب
فأنا لست قويا حتى تنهرني بالموت
يكفي أن ترسل في طلبي
نسمة صيف فأوافيك
وتحرك أوتار الموسيقى
لأموت وأحيا فيك
هذا ألمي
هذا ألمي خفف من وقع جمالك فوق فمي».
يستعيد الشاعر بماء الينابيع فعل الخلق المتمثل في شكل القصيدة، فتتضمن رمزية الماء الدلالة على الانبعاث والتجدّد، لأن الشاعر يلبس عندما يتطهر بردة النبوّة
ويشاكل الكلام الشعري الوحي، ويشاكل الشاعر الرسل في دعواتهم، إنها إذن الرغبة المفتوحة للبوح بالسرّ تسكن في توق الإنسان وتدفع به إلى تحقيق إنسانيته في الكون.
فجملة «أعليت دموعي كي تبصرها يا **الله**» التي افتتح الشاعر بها القصيدة، أدت دورا استراتيجيا حاسما في توجيه النص، وقدّمت إشارات أسلوبية بني عليها الكون التخييلي برمته، وهو البوح والسرّ
لأنها خالفت المنطق الصوفي على الرغم من أنها تعلن منذ البداية عن فضاء صوفي دلّنا عليه المكون المعجمي المذكور سلفا، مع أن شهوة البوح محظورة تماما في المقام الصوفي، ؛لأن البوح بالسرّ هتك للقداسة الصوفية»دمنا يباح إذا نبوح»
ولكن كلمة «أعليت دموعي كي تبصرها»أصلها «أعليت صوتي كي تسمعه»
فهذا الانزياح جعل الحواس تنوب عن بعضها، بل إن الدمع الحقيقي لا يكتمل إلا إذا اقترن بالصوت، والسمع لا يكتمل إلا بالبصر، وهذا التكامل المعنوي هو الذي يعطي للشاعر شرعية البوح من خلال ما يرى ويسمع عما يبصره في الآفاق.
تخيّر الشاعر وحداته اللغوية، وركبها تركيبا يمنحه فرادته، مستحضرا خلفياته المعرفية، الدينية والأسطورية والتاريخية في ذاكرته، فتزدحم الصور الشعرية من خلال لغته الترميزية، وتغاير المألوف وتكسب هويتها وانسجامها في سياق خاص بها، فيتسم الشاعر بالفرادة، ومن خلا تتبع مسارات السيموز نجد أن الشاعر يتناص مع أساطير غارقة في القدم ولا شك في أن استحضارها يوشّح القصيدة بهالة أسطورية يتحول بموجبها الشاعر إلى إله الشعر، ولعل ظلال أسطورة أبوللو نستمد خيوطها من وحدات أسلوبية مندسّة في تضاعيف القصيدة، كقوله:
«قرباني لجمالك لا تغضب»
وتيمة الجمال يتميز بها أبوللو الذي نفاه الإله زيوس، إلى الأرض، حيث عمل راعيا عند أحد ملوك البشر، ولكنه كان مميزا بأوتاره الموسيقية فقد سحرت الأنغام السماوية التي تصدر عن ناي ((أبّوللو))سكان المملكة جميعهم، ومنه تحول أبّوللو من قائد مركبة الشمس إلى رب الشعر والفن والموسيقى (٣)
فحضور أوتار الموسيقى وحضور الجمال، وتيمة الشمس التي تتردد خمس مرات في مقاطع القصيدة، تحيل إحالة ضمنية على رب الشعر والموسيقى، الذي يحاول الشاعر أن يستمد قوّته منه، ومن ضياء الشمس التي كان أبوللو يجرّ عربتها
«حين ربطت الريح بخيمة أوجاعي»، ملفوظ الريح يحيل على الدمار والخيمة تحيل على الأمة العربية والوجع يحيل على الوجع العاتي والدمار الذي يلف الأمة
والقربان وسيلة تطهير، واللغة تطهر المبدع وتحييه لأنه يستمد قوّته من رب الشعر كي ينتشله من الموت.
قرباني لجمالك لا تغضب
فالقربان البشري يمثل نقطة اللقاء بين البشري

لا تتحقق الكتابة إلا إذا استبطنت إمكانية القراءة، ولعل النص الشعري الذي بين أيدينا استمدّ شرعيته من منظومة صوفية، فإذا ارتقى المتصوفة بالرمز إلى مستوى المصطلح، فإن الشاعر ارتقى بالقصيدة إلى مستوى الرمز المجازي الخاص

والإنساني، لذلك يريد الشاعر أن يقرب نفسه قربانا لخلاص البشرية

هذا ألمي

هذا ألمي.

يستقطر الشاعر ألمه من خلال الكلام الشعري حيث يعبر به من الغياب إلى الحضور لأنه منصهر في ذاته كبركان يريد أن يقذف به إلى الخارج، فأنفاس القصيدة انصهرت بآماله وآلامه وعقده وأحلامه وهي الآن موغلة في التستّر، تريد أن تتفجّر، لأنها تحولت إلى سائل محرق يتلاقى فيه الخفاء الكامن في تجلي الكلمات ولذلك يتأوه الشاعر ويتألم.

خفف من وقع جمالك فوق فمي.

تكتسب اللغة هويتها وانسجامها في سياقها الخاص، فيمتد الشاعر إلى أقاصي الأسطورة بحثا عن زهرة الشعر، فهو كالحلم الموشح بأغاني الوجود الخالدة، فينتشل الشاعر عزلته وألمه عندما يحرّك أوتار الموسيقى القادم من عمق الأسطورة احتماء بالجمال والصورة، والموسيقى يقابلها الشعر، والشعر، جمال وصورة، فينحت من اللغة والتاريخ والتراث الديني، ليستحضر هذه التحفة الفنية الدالة عليه، فيستبطن الكشف الصوفي ويبعث الحلاّج من مرقده ليسير معه بالموازات أو يجعل روح الحلاج تحلّ فيه علّه يستمد منه قوّة تجربته وصبره على بلائه، أوعلّه يستمد منه القوّة الخارقة التي امتصت الدمع من عينه وهو في أقصى درجات الابتلاء، لأن الدمع ضعف، والحلاج لم يضعف، من هنا تأتي المفارقة بين الحلاج والشاعر، ويصبح الكلام الشعري بمثابة امتداد لصوت الحلاج المكمم، هو الدمع المكبوت، هو الحزن المكتوب بمداد الروح، فيصبح الشعر سكنا للشاعر، يحج له لينسلخ من دنسه العالق بروحه التي تلوثت وتتلوث بمعايشة الواقع، كما أن الخصّيصة السحرية للغة حوّلت الدمع إلى غيث، وينابيع، وقدمته في وحدات أدبية رمزية تعمل على اختزاله ثم تقديمه مجددا للوعي، مما جعل ظلال الأسطورة التموزية تظهر خلف أسوار الرمز، فيحضر دومزي –ابسو، ابن الماء الخلاّق مجدّد طاقة الحياة وحافظ قوى الخصوبة، الذي قهر الموت و حرر نفسه من قوى العالم الأسفل، وهو الوحيد القادر على إعطاء الإنسان أملا في تحقيق الخلود، والأخذ بيده عبر برزخ الموت نحو عالم آخر أكثر بهجة وسعادة(٤)، ولعل هذا المعنى هو الذي يتحول بموجبه الموت من مصير فردي مظلم إلى مرحلة تطهير وتجديد، وبالتالي تفصح الأسطورة من خلال الرمز الشعري عن وجه القدم، ووجه الآن المزروع في السرمدية (٥) المتمثل في مبدأ الخلاص، وفهل يبحث الشاعر عن المخلّص

يفتتح المقطع الثاني بمقولة الحلاج :

«للناس حج ولي حج إلى سكني

تهدى الأضاحي وأهدي مهجتي ودمي»*

تم يعقبها بقوله فيبدو التناغم الشعري على نفس الوتيرة:

يا عابر الجسد الصحراء خذ بيدي

وخفف الوطء إن الوطء في ألمي

تمشي وأمشي فهل يدري بنا زمن

ساعاته الرمل والأيام كالعدم

يكفي من الأرض شبر أنت حارسه

يطوف حولك إما طاف بالحرم

تغفو الرمال فأصحو والرمال مدى

جسمي لها البيد لكن الهوى سقمي. القصيدة.ص١

لاشك في أن الاتكاء على مقولة الحلاج في فاتحة المقطع الثاني تحيّن مرّة أخرى فكرة القربان، وهذا النمط التكراري المتولد بصيغ مختلفة في المقاطع اللاحقة، يخلق في ذهن المتلقي مسارا آخر من مسارات التأويل، لأن القربان الجسدي متأسطر في ذهنية البشر واستبدل بقرابين حيوانية لإحياء الطقوس، ولكن الشاعر يعيد هذه الفكرة مرّة أخرى، ليعود بنا إلى البدء وفكرة المنقذ « تهدى الأضاحي وأهدي مهجتي ودمي، خفف الوطء إن الوطء في ألمي، جسمي لها البيد.....» فكل هذه الإشارات تحيل على القربان البشري،

والسؤال المطروح، لمن يقدم هذا القربان ؟؟؟

لا شك في أن الشاعر يبني وجودا آخر موازيا للوجود الأصلي ويرسم من خلاله ما يجب أن يكون، ولعل «الموت هو المثير الأكبر للكتابة، وبين أن يكون الموت مثيرا، أو أن يكون غوثا ورحمة يقف الشاعر، وكل ذلك يسربل الأقوال والأحوال بالغموض، (...)فالشعر ليس صدى للوجود، أو ظلاً من ظلاله أو تعبيراً عنه، وإنما هو وجود آخر موازٍ للوجود

الأصلي»(٦)
يتمازج الجسد القربان بأديم الأرض فيتمدد ليصبح صحراء شاسعة برمالها، وهنا يتناص الشاعر مع أبي العلاء المعرّي في قوله:
خفّف الوطء قليلا فليس
أديم الأرض إلا من هذه الأجساد
ولعل الشاعر باستحضاره هذه المعاني يريد أن يعبّر عن الموت الذي يطوف حول البشرية .
ولعل فكرة القربان هنا تعبير عن القتل والدمار، والحزن القابع في الذات البشرية، فأين الغوث، وأين الخلاص ؟تقدم القرابين البشرية كل يوم للإله البشري، لأن الموازين اختلّت، والبشر تألّهوا
يمتزج الشاعر بالطبيعة برمتها، فإذا كان جسده هو أديم الأرض فإن عصير عنبها دمه، ولعل الشاعر الفرد يعبّر عن الجمع المتمثل في الشعوب المقهورة، المظلومة
المقطع الثالث:
أرسلت غزالا نحو الشمس لينطحها
وأسلت بكائي في القصب
ليس نبيذا ما يعصره العصّارون
ولكن فيض دمي في العنب
سأهيم على وجهي أسال عمّن يسقيني الماء
فلا أسمع غير طنين ذباب الأعراب على الكتب
من حولي سبعة أنهار
وبحار تذرعها الحيتان
وأذناب يخوت من ذهب
وأموت بصحرائي عطشا.....
شرد العقل وأفلتت الكلماتُ
وجُنّ «المتدارك» في «الخبب»
وسأقتل أعلم يقتلني الأمراء
وأصلب
مابين اللدّ ومكة والنقب
يتحول الشعر في أرقى مستوياته إلى ترتيلة ونمط من الأنماط الأسطورية المتكرّرة على مرّ العصور، يميط فيه الشاعر اللثام عن كارثية الحوادث المتلاحقة، ليعبّر عن شروخ الأمة التي تزداد فواجعها
يظل الطقس الجنائزي طاغياً على المقاطع، فتتشح بسواد الموت ويتحول الدمع عبر بوابة القصب إلى نبيذ ثم إلى دم وهنا تظهر فكرة المسيح المخلّص جلية تحيل عليها الرموز اللغوية المذكورة، كما تحيلنا أيضا على أجواء أسطورية تحمل بذور الموت والانبعاث، فالإيمان بالانتصار على قوى الموت وعناصر الخراب، والتضحية فداء للفكرة، تحيّين الرموز الأسطورية (تموز، بعل، أدونيس، أوزيريس)، التي يغيبها الموت فيعم الجدب، ولكنها تعود من عالم الأموات فتتجدد الحياة، ولا شك في أن هذه الفكرة كانت حاضرة في ذهن الشاعر وزهو يبني صورته
أرسلت غزالا نحو الشمس لينطحها...لماذا؟وما المقصود بالشمس؟؟
الكلمات في أية لغة ذات وجهين، وجه دلالي يرتبط بالمعاني المباشرة للمسميات ووجه آخر سحري متلوّن بظلال متدرجة بين الخفاء والوضوح...فكلمة شمس تعكس في النفس معاني أخرى فهي الوضوح وهي الانتظام وهي الصحو والعقل والحقيقة(٧)
تكررت الشمس في المقاطع التالية :
– أرسلت غزالا نحو الشمس لينطحها
– وأخيرا وجدتك أيتها الشمس في أعالي أريحه
– تدورين خائفة على الأسوار
– وتغطسين في البحر كبرتقالة مريضة
– وما من يوشع يعيدك من غروبك المبكّر
– أخبريني أيتها الشمس
– إنني الآن أرفع يدي نحوك أيتها الشمس الحبيبة
– يا غوث شمس غياث الأرض غيّثني
– تلقين في الأرض شمسا غير كابية
التكرار المتواتر للشمس يجعل منها علامة سيميائية داخل النص الشعري تتلون بتلون مسارات التأويل وهي تستدعي مقابلا من نفس جنسها ويمثلّه القمر،
إذا انتقلنا إلى المعنى الأسطوري نجد أن حكمة الشمس» تدعو إلى تركيز الحواس وشحذها للتعامل مع الواقع بأعلى كفاية ممكنة «(٨) فإن هذا الواقع تعفّن كالمستنقع الآسن، ولا يستطيع أن يعايشه الإنسان الحرّ، الذي يمتلك فكرا مستنيرا، لذلك يتحد الشاعر بإمام الطواسين الحلاّج، ويستدعي من خلاله حكمة القمر، التي «تدعو إلى بلبلة الحواس الخارجية من أجل تفتيح الحواس الداخلية»(٩)، وإذا كانت حكمة الشمس تدعو إلى بناء الجسد وتوجيهه لأداء

وظائفه العملية(١٠)، فإن هذا الجسد مات والأرض تعجّ بالأموات، وقرابين البشر متناثرة على أرض البسيطة كحبات الرمل»جسمي لها البيد»، لذلك «تدعو حكمة القمر الجسد إلى اللعب الحرّ، إلى الرقص الذي يجعل الجسد موضوعا لنفسه، ويعكس طاقته نحو نفسها، محوّلا الحركة المادية إلى نشوة روحية ووجد صوفي»(١١)

لذلك يريد الشاعر تغييب الشمس حتى لا تسطع على المكر والخديعة.

ولعل الصوت المجلجل من أعماق الشاعر هو صرخة غريق في وحل الألم، صرخة لملمت شتات الميثولوجي والتاريخي والفلسفي والديني لتعبّر عن مأساة الإنسان بعامة والعربي بخاصة، صرخة السعر المكتوب بالدم ومداد الروح.

لئن كانت القصيدة هي الدموع المستحضرة، فإنها مكتوبة بقلم القصب بمداد الدم المتحول إلى خمر ثم إلى دم، فينتشي القارئ بخمر الكلمة فتنجلي أمامه حقيقة الذات، وألم الذات

أسلت بكائي في القصب
ليس نبيذا ما يعصره العصّارون
ولكن فيض دمي في العنب ص٢

فيتحول مداد القلم إلى دمّ ليكتب به الشاعر حزنه، ويتذوق القارئ ثمار الخمر المعتّق

والسكر في هذه الحالة يحيل على الصحو فتنجلي الحقائق، وترسخ في الذات، فتعرف نفسها، لأن من يعرف نفسه يعرف ربّه، ويعرف وجع الإنسان ويحس به.

لعل فيض دم الشاعر هو هذه الرموز المتناثرة على مقاطع القصيدة برمتها، والفيض هو لحظة التجلي في عرف المتصوّفة، فيرتقي الشاعر بالقول الشعري إلى درجات الكمال والخيال الخلاّق كونه يشاكل المتصوفة، فيبصر الحقائق مثلما تنكشف الحقائق للمتصوف، ولكنه يخالف المتصوّفة ويقتدي بالحلاّج الذي قتله لسانه، فيبوح بالأسرار، والبوح بالأسرار العرفانية أصبح في زماننا كالبوح بالأسرار الدنيوية، فكل متمرد يريد أن ينير البصائر يعاقب بالقتل.لذلك يقول الشاعر:

«سأهيم على وجهي أسأل عمّن يسقيني الماء
فلا أسمع غير طنين الأعراب على الكتب
من حولي سبعة أنهار
وبحار تذرعها الحيتان
وأذناب يخوت من ذهب
وأموت بصحرائي عطشا.»

يعيش الشاعر معاناة مفارقة لمعانات السندباد البحري، فمعاناة الشاعر، والشعوب العربية هي معاناة السندباد العربي في بلاد الخير معاناة الذات ومعاناة مجتمعه الإقليمي والعربي، يبحث عن مخلّص من ظمأ الفكر، وعمى البصيرة، والتوهان عن المبدأ الحقيقي، لأن الصحراء مرتبطة بالتيه، ولعل الأنهار والبحار المستحضرة تحيل على البترول، الذي تسيطر عليه حيتان العالم الدنيوي،، فالحقائق جلية، والشاعر فلتت الكلمات من جوفه ولم يستطع إمساكها لذلك يعبر عن أقوال صناع القرار العربي بـ:

فلا أسمع غير طنين ذباب الأعراب على الكتب»

ومن خلال هذه المقولة يستحضر الرفض والتنديد والاستنكار، الذي أصبح أسطوانة روتينية تتردد على منابر الحكام العرب، والشعوب العربية تموت عطشا في بلدان الثراء.

ومع ذلك فالشاعر يدرك أنه سيقتله لسانه، كالحلاّج تماما الذي قيل عنه «قتله لسانه»

لأن عقله شرد وذاب مع الأفق الرحب وتحرّر من الواقع وتفتحت أمامه الحقائق والحجب ولا يستطيع التوقف

«شرد العقل وأفلتت الكلمات
وجن «المتدارك» في «الخبب»»

تدافع الكلام دون توقف، لذلك يخاف الشاعر أن تختلط الكلمات ببعضها مما سيصيبها من سرعة خبب المعاني، ففاضت المعاني عن النفس، وبالتالي لا يستطيع اللسان ردعها، لأن نشوة الشعر، وخمر الكلمات والحلول في تفاصيل القضية أسكرت الشاعر، فباح بالمحظور فأدرك أنه:

«سأقتل أعلم يقتلني الأمراء
وأصلب
ما بين اللدّ ومكة والنقب»

يتمزّق الشاعر ويخرج هذه الهرتقات الصوفية ويبوح بمكنونات النفس كبركان أخرج حمأه ولعلّه إن مات سيكون جسده هو قربان الخلاص،

فسنة الحياة أثبتت أن الدعوات لا تهزم بالأذى أبدا. لذلك سيقتله الأخوة الأعداء، لذلك يحاول الشاعر أن يكرر فكرة المنقذ بمعان مختلفة وكما ان النبوة وحي وسعي وراء تطهير البشرية من الرجس، كذلك الشعر، لذلك يشاكل الشاعر النبي يوسف، ويتناص مع قصة يوسف، ليضيفها إلى حلقة معاناة الأبطال ويطلب الغوث من **الله**:

«ياغوث شمس غياث **الله** غيّثني
أنا الضعيف كأعناق الرياحين
تلقين في الأرض شمسا غير كابية
كالبرق يشعل أحشاء البساتين
إني رأيت ولي رؤيا مغامرة
نجما تألق في أقصى شراييني
رؤيا أخاف إذا ما قلت سيرتها
من اخوتي أن يخونوا أو يكيدوني
فاكتم حكايتها في القبر يا ابتي
فالورد ينبض في أصل البراكين».

لعل التناص مع مشهد الرؤيا في قصّة يوسف يحيل إحالة مباشرة عن يوسف الزمن الراهن، وهو يوسف المقهور، يوسف المنبوذ، يوسف اللاجئ يوسف المحصور في جب الأوطان، فيتحوّل من صيغة المفرد إلى صيغة الجمع.

ولعل رؤيا الشاعر تبشر بقرب ظهور المخلّص، وهو يعلم بل يحاول أن يتنبأ بزمن البعث، لأن سنة الحياة تقتضي فلا تبرعم النبتة إلا إذا تعفّنت، ولا يشرق الأمل إلا إذا اشتدت حلكة الألم :

«ها إنّ أقحوانة الدّم تزهر في قميصك يا منصور
وإبرة الموت العميقة
تطلع من جسدك متوّجة بقطرة جميلة من ماء الحياة»

ترحل دموع الحلاج رحلة سندبادية في جسد القصيدة، وتتحول إلى ماء الحياة

ومنه ينقشح الحزن المخيّم الكون التخييلي وتأتي الخاتمة النصية مفعمة بالأمل:

كادت سرائر سرّي أن تبوح به
وكاد خوفي عليه لا يسميه
ينأى ويقرب مجلوا ومستترا
كالغيب أجمل ما في الغيب ما فيه
من ذا هو الرجل العالي ولست أرى
إلا بريق نجوم في أعاليه
يلقي على السهل ظلاّ من عباءته
فينبت العشب في أقصى حواشيه
يكاد يلبس قلب الماء مبسمه
فيهطل الغيث إن صلّى بواديه

نعم إنه الخلاص على يد المخلص الذي تنتظره البشرية، ونحن أيضا لا نريد أن نبوح، غير أن الأمل العربي دائما يعلّق على أبطال يشفون غليل الشعوب، وأحسب أن الجميع يعرفهم والتاريخ سجلهم .

يختم الشاعر قصيدته بالأمل المنتظر، ولئن قدّم المنقذ كإله أسطوري، فإن نسيج القصيدة برمته جسّد أسطورة الإله الميت، بمختلف الصيغ

فسيزهر دم البشرية المهدور بقدوم الربيع، ويدل عليه زهر الأقحوان .

ولعلنا منذ البداية نلمس حلولا وتمازجا بين الإنساني والطبيعي، فلا مبدّل لسنّة **الله**، فالجدب يعقبه الخصب والسنون العجاف يعقبها الغوث، والموت تعقبه حياة، واليأس يعقبه الأمل والظلام يعقبه النور والليل يعقبه النهار، نمط يتكرر منذ الأزل، والباطل سيزهق لا محالة والحق سينتصر وسيتبدد الظلام عن الضمائر .

سيهطل الغيث وتتحول الدموع إلى أمطار ويخضر الكون وينتعش العشب ويحيا الناس بالحق وتعود مركبة الشمس لمسارها المنتظم .

تعد دموع الحلاج مرآة كاشفة للمحيط الداخلي والخارجي، حيث خلق الشاعر خطابا صوفيا محمولا بنبرة مأساوية تسعى من خلال تشتت أصواتها إلى إعادة بناء الواقع من خلال ترميم ثقوبه، ولملمة الوعي العربي المبعثر في عصر ضاعت فيه البصيرة، وبين العمى والبصيرة يقبع الشعر الأصيل، الذي يقدّم من خلاله الشاعر المكرّس لدور المرشد مشروعا أيديولوجيا متكاملا جامعا بين المقدس والمدنّس، ليكشف من خلال المتناقضات عن الذات الجمعية الضائعة في هذه المتاهة الكونية، حلما بالنموذج الحضاري البديل وفقا لما تقرّه قوانين الطبيعة ونواميس الكون وسنن التدافع، لذلك تولد اليوتوبيا وتنتعش الأيديولوجية في هذا النص الشعري، ليصبحا من منظور– فرو يدي –سلوكا دفاعيا تجاه هذه المتغيرات الحاصلة.

فرحلة الشاعر وارتقاؤه هي رحلة الفكر الفتيّ، الفكر اليقظ، رحلة العارف في المنطق الصوفي «ورحلة العارف هي رحلة المطلق والبحث عن الكمال وتجاوز انحرافات الواقع وتشوّهاته»(١٢)

هكذا يتبدى وجع الكتابة ويتشظى حقل العبارة ويتكسّر ليُبنى على المفارقة فيصبح الدمع صوتا داخليا، وما دام صوت العقل مغيبا، فالشاعر حاول أن يستقطب المستمع « للإصغاء لصوت الحكماء الذين حلموا بالمدن الفاضلة التي لم تبن حتى الآن، فالسياسات استولت على ارث الأنبياء والحكماء وحوّلته إلى رايات للقتال، وممالك للسلب والنهب»(١٣)

فيبوح الشاعر عن مكامنه ويكشف عن تغريبة الإنسان ومصيره العاتي، «فيضيع الفارق بين النبوة بالمعنى الشامل والشعر فيغدو التأسيس الشعري، تأسيسا نبويا بالدرجة الأولى»(١٤)

ولئن كانت الأسرار العرفانية، من الطابوهات، فإن مايحدث في زماننا يشاكلها، لأن سنة تكميم الأفواه، كانت وما زالت، غير مراحل الحياة أثبتت، أن التمرد على الأعراف يفعّل وتيرة الحياة.

تفاصيل كثيرة تعج بها قصيدة دموع الحلاج، فهي منفتحة على قراءات عديدة، فهي فسيفساء نصوص قادمة من سياقات شتى متمازجة، متناغمة، معجونة في محك تجربة الشاعر، غارقة في شعرية اللغة والتوضيف الرمزي للكلمات المفرغة من دلالاتها الأصلية والمشحونة بدلالات تتماشى والسياق العام للقصيدة، وشعرية التناص الصوفي والأسطوري والديني والتاريخي، جمعت بين حلقات الألم والأمل .

الإحالات والهوامش

١- فراس السواح :لغز عشتار، الألوهة المؤنثة وأصل الدين والأسطورة، دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة، ط٨، دمشق، سوريا ٢٠٠٢ ص٢٥١.

٢- فراس السواح :لغز عشتار ص٢٥٢.

٣- سليمان مظهر، أساطير من الغرب، دار الشروق، ط١، القاهرة٢٠٠٠، ص١٤

٤- فراس السواح، الأسطورة والمعنى، دراسة في الميثولوجيا والديانات المشرقية، دار علاء الدين، ط١، دمشق، سوريا٢٠٠١، ص١٧٥

٥- المرجع نفسه ص١٧٦

٦- محمد علي شمس الدين، الجنوب حملني ثم حملته، الثورة: حوار مع محمد علي شمس الدين، يومية الثورة، تصدر عن مؤسسة الوحدة للصحافة والطباعة والنشر، لقاء الأسبوع ٢٠٠٨/١١/١٢ أجرت الحوار فادية مصارع

الرابط الإلكتروني:

http/thawra.alwehda.gov.sy/_Rint_veiw.asip ?fil Name=95983058200 81111221038

٧- فراس السواح، الأسطورة والمعنى، مرجع سابق ص٢٢.

٨- فراس السواح، لغز عشتار، مرجع سابق ص٢٠٣.

٩- المرجع نفسه ص٢٠٣.

١٠- المرجع نفسه ص٢٠٣

١١- المرجع نفسه ص٢٠٣.

١٢- صدوق نور الدين، عبد الله العروي وحداثة الرواية، المركز الثقافي العربي، ط١، بيروت لبنان /الدار البيضاء المغرب، ١٩٩٤ص٤٠.

١٣- محمد عرب، شرائع النفس، العقل، الروح، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا ٢٠٠٥ ص٢٠٥.

١٤- محمد لطفي اليوسفي، لحظة المكاشفة الشعرية وإطلالة على مدار الرعب، الدار التونسية للنشر، تونس، ١٩٩٨.ص٢٦٦.

ملاحظة

المقال نشر في مجلة مقاربات:دورية محكمة، دورية محكمة تعنى بالبحث العلمي، آسفي(المملكة المغربية)، خريف٢٠٠٩

الشعر الرعوي..
المفهوم والخصائص

محمد بودويك

شاعر وناقد من المغرب

لا ننتوي إخفاء الصعوبات والإعنات الذي لاقيناه، ونحن بصدد لملمة الخيوط الشتيتة ذات الصلة بالشعر الرعوي. فالحق إن الجنس الأدبي إياه الماثل أو المخفي في ظل الأجناس الشعرية الكبرى كالملحمة والدراما والكوميديا، لم يلق عناية ولا تتبعا والتقاطا ومن ثم تسنينا وتنظيرا في مدونة النقد العربي لا القديم ولا الحديث، ولا في تاريخ الأدب العربي بعامة. وقد نعزو غيابه أو شُحَّ وجوده، في المناولات النقدية أو التنظيرية، إلى عطب في المثاقفة قديما.. أو تَنكُّب ونفور من الشعرية اليونانية والرومانية معا لوثنيتهما واحتفائهما بالميثولوجيا طالما أن الرعويات مصدرها يوناني.. وخالقها شاعر اسكندري حصرا وهو: ثيوكريت.

◗ إن كل تعريف للرعوية يَرُومُ الجمع والمنع مآله الخسران، ذلك أن هذا الجنس الشعري، قبل أن يكون كذلك، يوجد منثورا ومُنْسَرِبًا كبذور اللقاح أو الرذاذ في آداب الأمم القديمة، ويَسْتَكِنُ كاللؤلؤ الناصع في كتابات الأشوريين والبابليين والمصريين القدماء والكنعانيين والكتاب المقدس –لكنه سيظهر كجنس شعري بَيِّن القسمات على يد الشاعر اليوناني الاسكندري تيوكريت (٣١٠ق.م – ٢٥٠ق.م).

وبناء عليه، عَوَّلْنَا على تتبع واستقصاء الشعر الرعوي.. مفهوما ومواضعة وحضورا نصانيا إن في القديم أو في الحديث، على ما طالته يدنا، وبلغه سعينا، وبحثنا الذي كما أسلفنا– لم يَخْلُ من جهد ومشقة وإعنات بالنظر لتجشمنا عناء الترجمة الشخصية، وتقليب عشرات النصوص في جغرافيات متباعدة ولغات مختلفة، ومسارات تاريخية متلاحقة ومتفارقة. لكننا نقر –بالمقابل– إفادتنا الجمة من المادة الشعرية الغزيرة التي اطلعنا عليها بما قدمته لنا من ثراء شعري وغنى نصوصي، ووفرة صور، وبهاء إيقاع، وعوالم رحيبة أثثتها تلك النصوص بما يثلج الخاطر، ويجذب ويشد الانتباه، ويمتع القلب، ويشهي النفس، ما دامت الرعويات انشغلت وانْهَمَّتْ بسحر الأمكنة، وتاقت إلى فضاءات فردوسية، وأرْكَادِيَا مدهشة يسودها الحب والرعي والشعر والموسيقى.. هربا من جحيم أرضي، وواقع رمادي مُسَيَّج بالخراب.

الرعويات، و«الايديليا» في معناها الإغريقي: هي «الصورة الصغيرة» أو القصيدة القصيرة، قصيدة بسيطة وصفية تُمثلُ الحياة في الريف

إن كل تعريف للرعوية يَرُومُ الجمع والمنع مآله الخسران، ذلك أن هذا الجنس الشعري، قبل أن يكون كذلك، يوجد منثورا ومُنْسَرِبًا كبذور اللقاح أو الرذاذ في آداب الأمم القديمة، ويَسْتَكِنُ كاللؤلؤ الناصع في كتابات الأشوريين والبابليين والمصريين القدماء والكنعانيين والكتاب المقدس –لكنه سيظهر كجنس شعري بَيِّن القسمات على يد الشاعر اليوناني الاسكندري تيوكريت (٣١٠ق.م – ٢٥٠ق.م) الذي ترك ديوانا شعريا سماه (الايديليا) «les Idyles» تُرْجِمَتْ بالرعويات، و«الايديليا» في معناها الإغريقي: هي «الصورة الصغيرة» أو القصيدة القصيرة، قصيدة بسيطة وصفية تُمثلُ الحياة في الريف. وقد اكتسبت الايديليا صفة الرعوية في القرنيين الثاني والثالث قبل الميلاد من خلال أعمال الشعراء الإغريق الآتين: بيون Bion، تيوقريط، والصقلي موسوش»[١].

غير أن ثيوكريت سيكون الأظهر والأكثر سموا من بين الشاعرين المذكورين، ومن بين شعراء آخرين حاولوا استخدام النوع، علما أن إيديليات شاعر سيراكوز (ثيوكريت) لم تكن رعوية بالكامل. (وبالمناسبة فالعدد الذي وصل منها مدونا هو ثلاثون نصا رعويا)، ذلك أن تيوكريت مارس كتابة التوقيعات والمقطوعات الحكمية والمراثي. إننا نجد هذه الأجناس متداخلة مندغمة أحيانا مع الايديليات التي يغلب عليها الطابع الرعوي، أي الاحتفاء بالطبيعة الفاتنة والموسيقى العذبة الصافية والحب الرعوي التلقائي والبساطة، والشعر والسعادة.. والمبارزة الشعرية.

هكذا، ونحن نقرأ أشعار ثيوكريت الرعوية، نستشعر كل مفاتن البادية، ومتع العزلة، فإذا استقرينا بعض رعوياته، وعكفنا على قراءتها، فستدهشنا حتما تعابير وأوصاف الحب الرقيقة. يتضح ذلك مثلا في رعويته الثانية ورعويته السابعة والعشرين، وروعيته السابعة عشرة، مستفيدا من الشعر الغنائي، ومن مختلف أشكال الإيليجيا[٢] ونبراتها الأليمة.

يصل تيوكريت في «رعوياته» إلى مستوى القصيدة الملحمية، أفكارا وتعابير وأوصافا، تتمتع بكامل القوة والأناقة، حتى إنه ينافس بندار في غنائياته وهو يضع فيها ذوب روحه»[٣].

وجدير بالذكر، أن هذا الشعر المكرس للبساطة والعذوبة، ووصف حياة الرعاة الهنيئة واللاهية، لم يستقر على مصطلح واحد يحظى بالإجماع. فنحن واجدون تسميات عديدة، إن هي أدت نفس المعنى الذي نحن بصدده، فإنها تومئ إلى ظلال فروق داخل الأشعار التي تلبس صفة الرعوية. وهي فروق لها اعتبارها الابستمولوجي مهما تضاءلت أو عَنَّتْ مجرد تنويع على مسمى واحد. نسوق ذلك حجة بين يدي المبحث حتى لا يوصم بالخلط والتمريغ. فإذا كانت التسميات واضحة بينة في اللغات الأوروبية، فالحِيرَة وقلة ذات اليد هي مؤونتنا، ونحن نتغيا القبض عليها جميعها. حاولنا الاستسعاف بالثيمات، كما حاولنا الاستنجاد بأشكالها الوزنية والإيقاعية لنقف على سر الاختلاف في التسميات، عبثا، فلم نل إلا فضلة بقيت !!

فما هي هذه التسميات يا ترى؟ إنها الرعوية: La Pas-torale، وإنها الايديليات les Idylles كما مارس كتابتها تيوكريت، وترجمت بالرعويات، أو القصائد الوصفية.. وهي: Les Bucoliques، كما مارسها الشاعر فرجيل.. ثم هي La Pastourelle، والصيغة تصغير Pasto-rale، «الرعوية الصغيرة» وهو شكل شعري فرنسي، ظهر في القرن الثاني عشر الميلادي، كما لا يخفى.

وإيثيمولوجيا: يعني المصطلح «الراعية الصغيرة أو الشابة»، وهو نوع شعري بطلته المركزية: راعية. كما تسمت الرعويات بـ: Les Bergeries، وقد ظهرت

التسمية في بدايات القرن السابع عشر على يد أحد أفذاذها الشاعر الفرنسي ركان ١٦٢٥ Racan (١٥٨٩-١٦٧٠).

وهناك نوع يطلق عليه La Madrigale، ويمكن ترجمتها بالنشيد الرعوي أو الأغنية الرعوية..

غير أن تعريف كل تسمية على حدة، قد يساهم في إضاءة الجنس الشعري الرعوي بصفة أمثل، ويقودنا، تاليا، إلى توسيع الكلام عنه وعن ممارسيه من الشعراء عبر العصور، وعن خصائصه المتواترة هنا وهناك.

ويهمنا أن نؤكد ثانية أن قصائد ثيوكريت الرعوية، وهو واضع الجنس وخالقه نصانيا، لم يتوافر لها الصفاء الكلي، ويحافظ على حَدِه كما حاول بلورته. فقد داخلتها-كما أسلفنا- الإيليجيا والكوميديا، كما داخلها وتنافذ معها ما يمكن تسميته «بالميم» الشبيه في زعمي «بالمقامة» من بعض الوجوه. «إنه الشاعر السيراكوزي صوفرن Sophron مواطن تيوكريت، مَنْ جعل من «الميم» جنسا أدبيا حوالي القرن الخامس قبل الميلاد، وهو عبارة عن حوار يتسم بالقصر مسكوب في قالب نثري إيقاعي، ويدور حول موضوع مستلهم من واقعة شعبية من دون حبكة أو خيوط متشابكة. كما أنه مكتوب بلغة قريبة من اللغة العامية مدار موضوعاته على الثرثرات والمناوشات الصغيرة.. وصيادي السمك، والفلاح. ويظهر أن هذه الميمات نالت استحسان الفيلسوف أفلاطون. ثم استلم الشاعر xénarque المشعل من يد والده، فأرسى دعائم هذا النوع الذي سيعرف كسوفا وشحوبا حتى العهد الاسكندري حيث سيشهد قيامته على يد كل من الشاعرين هيروناس وتيوكريت»[٤].

يتأدى من هذا أن الرعويات، وهي تنسج عالمها الرعوي الموسوم بالبراءة والطفولة، تفتح أضواءها على المقارنة الضمنية البعيدة عن الواقع اليومي المبتذل، والمنحط، والمتهافت على الماديات الزائلة بما يعني اتكاؤها على الحلم والرفرفة فيما هي ترثي واقع الحال. ومن هنا أيضا، تنوعها، فهي مكنونة في السرود، وفي الحوارات، وفي توصيف مشاهد حقيقية أو خيالية.

غير أن الأظهر هو أن الحياة الرعوية تشغل الإطار العام، فتكتسب، من ثمة، أهمية قصوى إذ تغدو التيمة الأساس التي توجه النص، وهذه التيمة لا تخرج، في الغالب الأعم، عن الخشوع أمام الطبيعة والحنين إلى العهد الذهبي أو «الأركاديا»، ومدح الخلوة والعزلة والبداوة.

وقد توضحت سمات وملامح «الايديليات» أو القصائد الوصفية الرعوية أكثر بدخول الشاعر اللاتيني فرجيل الحلبة ممارسا كتابتها. ورعوياته الموسومة بـ« Les bucoliques »- وإن لم تَرْقَ إلى جُورْجَياته أو «زراعياته» من حيث السمو التعبيري والأناقة التصويرية على الرغم من ديداكتيكية تعليمية-، فإنها رسخت الجنس الرعوي، ومنحته أبعادا جمالية أخرى بَلْهَ معرفية وسياسية غائرة، نهضت على مسعى حلمي، وتوق خيالي إلى جنة أرضية يعمها السلام، وتغمرها ألطاف العناية الإلهية، وشدو الرعاة الأبدي. إذ لا ننسى ما كان يمور به عصر فرجيل من فوضى سياسية واضطراب، وليس مقام الخوض في ذلك هنا بمتاح !

مراثي «أين منا»: « ubi sunt وهذا مطلع متكرر لقصائد باللاتينية تتحسر على ماضٍ مضى يحن له الشاعر. لقد صار هذا النمط من القصائد يعرف بهذا المطلع والتأملات على الأطلال، والحنين إلى عهد رعوي مضى، والبكاء على دمار الامبراطوريات أو الفرح لذلك»[٥].

على أن اتصال الشعر الرعوي-تاريخيا- بالأركاديا كأسطورة[٦] يعود إلى فرجيل لأنه أول من تلقف موضوعة الأركاديا الخيالية وطورها في «رعوياته» مانحا إياها أجنحة ومتاعا... حيث البساطة والانسجام التام مع الطبيعة. «وفي رحلة البحث عن ذاته الأدبية تلك، استطاع فرجيل أن يجعل من الشعر الرعوي الأسكندري والشعر الإيامبي الأيوني[٧]، والشعر الغنائي الأيولي، فنونا أدبية رومانية الطابع والروح»[٨].

نفتح كتاب «الرعويات» مع الدكتور أحمد عثمان، فنلفي أن الرعوية الثامنة تجمع بين شكوى الصبي غير المحظوظ في الحب (وهو ما يقابل القصيدة الأولى لتيوكريتوس) من جهة، والعمل السحري الناجح الذي تقوم به الفتاة. وتتغنى الرعويتان الثالثة والسابعة لفرجيليوس بمباريات ومسابقات بين الرعاة ويديرها أحد المحكمين. ويهدي فرجيليوس القصيدة السادسة إلى فاروس كتحية

بسيطة من شاعر رعوي لا يستطيع أن ينظم ما هو أكبر من ذلك. وفيها نرى سلينوس نائما مخمورا يقيده الرعاة بالتاج نفسه الذي يتزين به فيوافق على أن يفدي نفسه بالغناء.. إلخ..إلخ.

يتحدث فرجيليوس، أحيانا، في قصائده الرعوية بضمير المتكلم المفرد، ويذكر أصدقاءه، وقد سبقه إلى ذلك ثيوكريتوس»[٩].

تاريخيا ونقديا، لفتت الرعوية الرابعة لفرجيل، الانتباه بشدة، حتى قال البعض إنها نبوءة الشاعر بقدوم المسيح ليزرع الأمان في جنبات أرض يحرق أخضرها ويابسها لهب الحقد وعنف الصراع. وفطنة القارئ بالمعنى الإيكاوي Umberto Eco، **قلما تخطئ ما يوازي دلالة هذه الرعوية في ما جاء في الأصحاح الحادي عشر من سفر أشعياء** ٦–٨):

فيسكن الذئب مع الخروف ويربض.

النمر مع الجدي والعجل والشبل والمسمن.

معا، وصبي صغير يسوقها والبقرة والدبة ترعيان تربض أولادهما معا..

والأسد كالبقر يأكل تبنا، ويلعب الرضيع على سرب الصل ويمد الفطيم يده على جحر الأفعوان»[١٠].

مرجعيا وتقاطعا دلاليا، يمكن الإشارة أيضا إلى مفهوم اليوتوبيا الكامن كالنار اللامرئية في تضاعيف الشعر الرعوي، مثلما يشار إلى جنة عدن المذكورة في الأديان الثلاثة الكبرى كجاذب جزائي، ومكافئ متاعي وجمالي للمؤمنين، وإلى «جنة الصالحين»: Les champs Elysées ». تلك جملة من الموضوعات والصور المهيمنة بالمعنى الشكلاني على كافة النصوص الشعرية المنتسبة إلى الرعويات، بدءا من الإيديليات: النصوص الوصفية، مرورا بالبيكوليك: رعويات فرجيل والرعوية الصغرى Pastourelle في العصور الوسيطة.. وانتهاء بعصر النهضة والعصر الحديث.علاوة على أن الجملة المفتاح: Locus Amoeunus : المكان العذب ذو اللذاذات، تسيدت المعاني، وكانت في القلب من الممارسات النصية الرعوية، علما أن المعنى إياه اشتغل على مدار القرون محتفظا بجوهره المكنون وإن خضع لتعديلات تزيد أو تنقص وفقا لتحولات تاريخية معينة، واستجابة لوعي قرائي ما انفك ينشحذ ويستعصي. فالأركاديا واليوتوبيا وجنة الصالحين هي ميثولوجيات مشرئبة إلى المأمول والمحلوم به؛ وليس أعذب وأهنأ وأدعى إلى السكينة والحلم والسعادة من عالم الرعاة، لذلك نهضت النصوص بهذه المهمة مقترحة أمكنة سحرية، وفضاءات مزركشة بالخضرة الزاهية.. والماء النمير، والشجر الكث والأناشيد الأورفيوسية، والحب الغامر، الحب في كامل بهائه وعفويته وبساطته، ضدا على واقع معيش أمر من الحنظل !

لهذا التقط شعراء كل العصور واللغات هذه المفاهيم /الصور، وعكفوا يوقعون باللغة الشعرية، اللغة الأنقى والأصفى، بناءات باذخة، بغية توطين المهيمن منها حتى تصبح حيوات بديلة موازية للحيوات المرة التي نعيشها مرغمين. وإذا كانت أسطورة الأركاديا ترتد إلى الميتولوجيا اليونانية، بما تعنيه من نعيم وصفاء وسلام، وإلى الميتولوجيا الرومانية من ناحية أخرى، حاملة معنى السعادة الأبدية للأجسام والأرواح لكل من الأحياء والموتى.. أو معنى الجنة الموعودة الموجودة على ضفاف مراع خضراء يقطعها نهر «الليثي»، نهر النسيان حيث يجب أن تأتي كل الأرواح للشراب؛ فإن اليوتوبيا التي شكلت بدورها منهلا سعيدا، للشعراء الرعويين، لم تظهر إلا في القرن السادس عشر الميلادي.. وبالضبط في العام (١٥١٦) على يد القديس الانجليزي توماس مور (١٤٧٨/١٥٣٥) فهو مبتكر اليوتوبيا–التي أصبحت مصطلحا موطوءا من كثرة التداول الخاطئ–بما هي جزيرة خيالية.. لا تتسع إلا للمجتمع المثالي، القادر على تحرير نفسه من إرغامات الواقع، والتهافت على الماديات والشهوات المقيتة. طبعا، لا ينبغي أن يغرب عن البال ما تطرحه اليوتوبيا التوُّمَاوية من نقد ذكي ومحول، لواقع حال بريطانيا تحت حكم الملك هنري الثامن.

ولنا بعد التأمل، أن نقر بأثر وتأثير الأفلاطونية على توماس مور، وعلى غيره ممن تناول المفهوم وصار به أبعد حيث الذروة التي تلتبس بالعقيدة المذهبية بَلْهَ الدينية.

ولم يفت أدباء وشعراء وفنانو عصر النهضة، أن ينكبوا بدورهم على هذه المفاهيم والثيمات، وبالخصوص «الأركاديا» جاعلين منها البؤرة الأساس والنواة المركزية التي دارت نصوصهم الشعرية والروائية ولوحاتهم التشكيلية عليها،

وَاسِمِينَ بالأركاديا عوالمهم الفنية حيث التوق إلى حياة البراءة والبساطة بإجمال: «هكذا تعاقبت أعمال ذات خطر في مجال الرعويات، وتَسَمَّتْ بالاسم الميثي: أركاديا. نذكر تمثيلا عمل الإيطالي: سنازارو Sannazaro الموسوم بـ(أركادي) (١٥٠٤)، وعمل لوتاس l'aminta le tasse (الأمنتا) (١٥٧٣)، وعمل الشاعر الانجليزي الشهير فيليب سدني (Philip Sid-ney) أركادي أيضا (١٥٩٠)، ثم رعويات شاعر الثريا (la pleiade) رونسار Ronsard، الذي صور أركاديا أكثر أرستقراطية ورهافة. وبدءا من القرن السابع عشر الميلادي، أصبحت الأركاديا تشغل مساحات شاسعة في أدب الحب كإطار للخيال الجامح، وهو حال الكاتب الرعوي Honoré d'urfé .

وتظهر «الأركاديا» كموضوع شعري تصويري، في لوحات نيكولابوسان Nicolas Poussin وكلود لوران Claude Lorrain، اللذين استلهما المشهد الرعوي من الموضوعات الوصفية المكرسة للأركاديا كماتخيلها الأقدمون. فاللوحة الشهيرة لبوسان Poussin (رعاة الأركاديا)، التي تحمل عنوانا فرعيا (في النعيم الرعوي: In arcadia Ego).. وهي تظهر فريقا من الرعاة منكبا على قراءة توقيعة شعرية منقوشة على شاهدة قبر، تخبر–بطريقتها– بأن حياة البشر البريئة في الأركاديا، لا تسمح لهم بالإفلات من شبح الموت الذي يتعقبهم. كما شهد القرن الثامن عشر الميلادي، طفرة نوعية للشعر الرعوي مشدودة إلى الموضوعة الميثية «الأركاديا» دائما.

وقد تميزت هذه الكتابات الرعوية بسمو لغتها وبديع صورها– ولا ننسى أنها كانت تكتب للطبقة الارستقراطية–كما توهجت بموضوعات الحب اللاذع الذي جمع بين الراعيين أستري Astrée وسيلادون Seladon، وحب ديان وسيلفاندر Diane et Sylbandre الممض، والوجد الحارق لهيلاس المتهتك والخليع الذي لا يستقر على حال.

ولما جاء القرن الثامن عشر الميلادي، تسنمت الرعوية ذرى لم يسبق أن وصلتها في القرون السابقة، بفضل رهافة ذوق القرن وتمدن أصحابه. بل إن الرعوية شحنت بخطاب فلسفي جديد ومنظور متطور أَجَدَّ، ويكفي أن نذكر شاعرين كبيرين، أما أحدهما ففرنسي وهو André chenier أندريه شينيي شاعر القرن بلا منازع، أما الآخر فهو كِسْنَرْ gessner السويسري.

إنجليزيا وفي القرن ١٩، يَرِدُ على البال متقدما الشعراء والفنانين المنتسبين لهذا الجنس الإبداعي كل من ألفريد تينيسون Alfred Tennyson من خلال كتابه «إيديليات الملك» (Les Idylles du roi : ١٨٥٩–١٨٨٥)، ثم شارل براونينغ Charles Browning من خلال كتابة «الرعويات الدرامية» Les Idylles dramatiques (١٨٧٩–١٨٨٠).. اللذين أغدقا على الجنس الرعوي غنائية بهيجة لا تنكر.

إننا، ونحن نسرد هذه المفاصل الأساسية للشعر الرعوي تاريخيا، لم نغفل وكيف يتأتى لنا ذلك؟ مساهمات الشاعر الإنجليزي الكبير إدموند سبانسر Edmond Spenser من خلال نصه العميق والحفيل: (رزنامة الراعي) The shepheards calender أو نصه السحري الدسم (ملكة الجان) the Faerie queen، و«مساهمات الشاعر ملتون من خلال قصيدته Lycidas (لسداس) وشكسبير في كوميدياته الغابية، وقصائد الرثاء الرعوية عند كل من شيلي Shelly وأرنولد Arnonld ووتمن Whitman ودلن توماس Dylan Thomas» [١١].

على أن في الأس من هذا، وفي خلفياته المعيارية بمعية إيدليات (رعويات) ثيوكريت وبيكوليك (رعويات) فزجيل، النوع الشعري الوسيط «الرعوية الصغرى» ذات التيمة المتشابهة والمتواترة والمتوارثة في القرون الوسطى جميعها: تيمة الفارس الذي ينتوي ويفكر في اغتصاب «راعية» يصادفها في مرعى. تتميز الرعويات الصغرى بتناوب السرد والحوار على معمارها البنائي، وعلى النقيض من «الرعوية الكبرى»، إذا جاز التعبير، فإن الأمكنة والشخصيات في الرعوية الصغرى تكتسي طابعا واقعيا، أو يتم الإيحاء بواقعيته. من هنا، فعن «رعوية Marcabrur (آخر القرن الثاني عشر الميلادي)، تنتصب مثلا شاهدا في هذا المجال.

وفي ١٢٨٥م، استطاع الكاتب آدم دولاهال: ADAM de la halle أن يطوع هذا الجنس من خلال مسرحته لعمل عَنْوَنَهُ: (لعب روبان ومربون) بفضل ما انطوت عليه التيمة الرعوية من طاقات ميمية، وبفضل البنية الشكلية لهذا النص الشعري الغنائي ذي الأصوات المتعددة»[١٢].

فهذه «الرعوية الصغرى» تتحدد بشكلها الوزني كخاصية مفارقة ومائزة عن الرعويات التي ستعرف

ان الرعويات، وهي تنسج عالمها الرعوي الموسوم بالبراءة والطفولة، تفتح أضواءها على المقارنة الضمنية البعيدة عن الواقع اليومي المبتذل، والمنحط، والمتهافت على الماديات الزائلة بما يعني اتكاؤها على الحلم والرفرفة فيما هي ترثي واقع الحال. ومن هنا أيضا، تنوعها، فهي مكنونة في السرود، وفي الحوارات، وفي توصيف مشاهد حقيقية أو خيالية

تحولا ابتداء من القرن السادس عشر الميلادي، إن على مستوى المحتوى بتجسير العلاقة مجددا مع رعويات ثيوكريت وفرجيل، أو على صعيد البناء اللغوي الأليجوري والتخييل الذي اقتضته الاستجابة لنداءات المرحلة التاريخية ومستلزمات النهضة الفتية. «وهو شكل يقارب في وجهه العام وزن الغناء الملكي: الذي هو أحد تنويعات الشعر الغزلي. فالرعويات الصغرى تتكون من أحد عشر سطرا موزعة على ثماني مقاطع في المذكر، وتسع مقاطع في المؤنث.. فضلا عن أن التنويع الوزني يتواتر فيها. كما أن من خصائص بنياتها تكرار اللازمة. وبسبب من تغير الوزن فيها من نص إلى نص أو داخل النص الواحد، فقد تعذر تعريف هذا النمط الكتابي تعريفا شافيا. لذلك اعتمد في دمغها التمييزي عن باقي الأشكال المُسَامِتَة، على مضامينها.. وهو ما قام به الناقدان: ريمون فيدان وكيلهلم مولينيه Vidal و Moli-nier[١٣]. فما هي هذه الخصوصايت المضمونية التي تمنحها وجودها المميز، وكينونتها الفارقة؟ إنها –بلا شك–ثوابت تيماتها المسكوكة التي تعاورها شعراء العصور الوسطى. ومفادها، فيما يذهب إليه فيدال، أن عناصرها المكونة لبنائها القصصي لا تخرج عن اللقاء الدائم لفارس براعية، متوددا لها، بائحا بما تكتوي به جوانحه من لظى الحب والهيام. فممانعة الراعية، وتذكيرها الفارس بالفارق الاجتماعي، وأنها البسيطة كما هي، خلقت للبسيط صنوها ورفيقها ألا وهو الراعي. ثم إن التنوع الوزني، لم يكن الخاصية الوحيدة للرعوية، بل أيضا ذلك اللعب الطوعي بعناصر المحتوى.. وقلب أدوار بعض الشخصيات تكسيرا للنمطية الخطية المتكلسة. «أما الأمثلة فعديدة تمنحها برشاقة أشعار ريفيير Rivière وبارتس وأوديو: Audieu، Bartsch كما يقول زنك Zink[١٤].

وغالبا ما تسمى هذه الراعية (ماريون–Marion أو مارو Marot أو Perenelle بيرينيل) التي ترفض الفارس العاشق لأنه ليس من طينتها– كما أسلفنا–. وبداهة فإن الراعي يحظى في هذه المعادلة بالأفضلية– وغالبا–ما يكون الراعي هو (روبن–Robin، أو Perrin –بيران أوكيو guiot).

وانسجاما مع مبدأ التنويع المشار إليه، فإن رعويات أخرى تُوسِعُ أحيازها لموضوعة الراعية المُدَلّهة بحب الفارس، والفارس المذنف بها. وعلاوة على ذلك، تلعب العناصر السردية أهمية بالغة في نسج خيوط الرعوية الصغرى مؤطرة حكيها بوصف عذب لفصل الربيع، وهموم الراعية الساذجة، وهي ترفع شَكَاتَها من عذابات الهوى الذي بَرَّح بها. حتى إن الباحث زنك Zink يقول: «إن هذا النوع الأدبي كانت له وظيفة خالصة، تتلخص في التعبير عن الرغبة الجسدية، والتلمظ الشهواني كاستراحة عسلية بعد استنفاذ وسائط الغزل العذري[١٥].

أما بييربك (Pierre Bec) فوضع كرونولوجيا تظهر أن المرحلة التاريخية الفاصلة بين ١٢١٠ و ١٢٤٠، عرفت عهد الغزل العذري في شمال فرنسا، ورعويات صغرى ذات مستوى شعري عال. ويضيف قائلا: «لقد بدأ هذا التقليد الأجناسي من رعوية Marcabrur (١١٤٠).. وكان علينا أن ننتظر إلى العام ١٢٠٠، لينطلق التقليد ويتطور على يد الحادي الشاعر الجوال Jean Bodel وبارتش وغيرهما. فكل الرعويات الصغرى الأخرى كان منطلقها الزمني هو القرن الثالث عشر الميلادي على الشكل التالي:

– ٤٠–١٢١٠م: المرحلة الأرستقراطية.

–٦٠–١٢٤٠م: المرحلة البرجوازية.

ولم يكد ينتهي القرن المذكور حتى كانت تقاليد الشعر الرعوي تحتل صدارة المشهد الشعري في فرنسا وانجلترا.. بينما أصبحت الرعوية الصغرى أثرا بعد عين، وإن تسللت تيمتها الأساس في خَفَرْ إلى الأشكال الفلكلورية واستكنت بها[١٦].

وسواء وقفنا عند الرعوية الصغرى، أو عدنا الأدراج إلى الإيديليات الثيوكريتية «القصائد الوصفية» أو «البيكُوليكْ»: الرعويات الفرجيلية، أو ارتمينا عميقا نزولا إلى ليل الحضارات، أو استعرضنا مذكرين بالمنجز الرعوي فائق النحت والبناء اللغوي والاستعاري في عصر النهضة والقرن الثامن عشر الميلادي والعصور الحديثة–حسب التقسيم الأوروبي العريض– فإن الهيمنة المفهومية تخترقها جميعها– في زعمنا– وهي: الهروب من المحدودية إلى الرحابة الأفدح، رحابة الأركاديا واليوتوبيا، والفضاء المترامي الزاهي الخضرة، والمترع بالنشيد والرذاذ. وهي الاحتماء الرحيم بالغد الحالم أو الماضي المأسوف عليه، والبساطة الوديعة، والبراءة المطلقة. وبعبارة أوجز: هي مديح

لم يفت أدباء وشعراء وفنانو عصر النهضة، أن ينكبوا بدورهم على هذه المفاهيم والثيمات، وبالخصوص «الأركاديا» جاعلين منها البؤرة الأساس والنواة المركزية التي دارت نصوصهم الشعرية والروائية ولوحاتهم التشكيلية عليها

الماضي الذهبي المتخيل، والنوستالجيا المبرحة. وفي هذا يرى شيللر: «أن الايديليا هي صورة عاطفية لاستعادة الحلقة المفقودة بين الطبيعة وبين روح الإنسان»[١٧].

إن مفهوم البراءة في دلالتها الطفولية، يوجد في القلب من الجنس الرعوي، وهو المفهوم عينه المستكن في محاولة الشاعر شيللر وهو يصوغ الفرق الجمالي بين الشعر الساذج والشعر العاطفي حيث ينتصر للأول باعتباره صورة الطبيعة في طفولتها وغضاضتها وعنفوانها، أي ينتصر، بالحري، للشعر الرعوي من دون أن ينتقص من الثاني، وتلك مسألة معقدة تجد كامل تَبَرُّجها المعرفي في رسائله إلى مجايله الشاعر غوته، ومقالاته الماتحة من المنهل الجمالي الكانطي دافق العطاء والحدب التي شكلت بدورها منبعا ثرا للأخوين شلغل، والشاعر هولدرلن. وإذا كانت نصوص ثيوكريت الرعوية بعامة أقرب ما تكون إلى تلك النصوص التي تعود إلى زمن موغل في القدم، من حيث احتفاؤها بالطبيعة والمراعي والحب والأناشيد، «فإن شعر الرعويات يحمل – إجمالا– في طياته معنى النقد والهجاء للواقع من خلال الحنين إلى ماض متخيل»[١٨].

وهو ما تذهب إليه الدكتورة نازك إبراهيم عبد الفتاح حين تقول: «... فقد استغل شعراء هذا الجيل الرعويات، (تقصد جيل عصر النهضة بإيطاليا)، وجعلوا منها أداة للتعبير عن رغباتهم الثورية ضد الكنيسة الكاثوليكية التي اعتبروها قد اتخذت مبادئ التنسك والزهد من قبل العناد فقط، وأنها قد فرضت على معتنقيها استعبادا كاملا لآرائها ووجهات نظرها. لقد عمد شعراء هذا الجيل إلى حرية الفكر وإلى التمتع بجمال العالم بهجة الحياة وملذاتها، فوجدوا منفذا للتعبير عن رغباتهم في الرعوية الكلاسيكية، لذلك فضلوا استخدامها»[١٩].

بعد كل هذا، يثور سؤال: أما زال لواء المجد معقودا للشعر الرعوي من خلال هذه التسمية أو تلك؟ أم أنه جنس أدبي التمع عبر الأزمنة وانطفأ بغتة كالنيزك، وكأنما بفعل فاعل؟ لكننا –دفاعا عن تيماته– نعارض السؤال بسؤال آخر وهو: وأين الملحمة والمأساة والكوميديا كأجناس شعرية كبرى؟ ألم يصبها الضمور والذبول؟ وفي حالة الملحمة تخصيصا، ألم تخرج من التداول المعرفي والمحاكاة الكتابية قبل قرون؟

الحق إن الجنس الرعوي كنوع أدبي قائم الذات، صار خبرا وذكرى، وما بقي منه هو نمطه الذي خضع لتحولات وتصورات مخالفة لأصوله.. من دون أن تقطع مع روحه وجوهره اللذين استشريا في مناخات كتابية أخرى شعرية ونثرية وفنية. كتب ألستن فاولر Alastain Fowler، منظر الأنماط والأجناس في الأدب يقول: « Le genre pastorale est mort : le mode pasto-rale perdure »[٢٠].

ولقائل أن يقول، وهو مطمئن، إن الجنس الرعوي التقليدي اختفى باختفاء كبار شعرائه في العصر الحديث.

ولا نعدم الأمثلة الضاجة في هذا الباب.. فلو استزدنا، لقفز إلى الذهن أيضا، الشاعر الأمريكي روبرت فروست (١٨٧٤– ١٩٦٣).. الذي ظل وفيا لجذوره الرعوية الزراعية في سلوكه وشعره وفلسفته في الحياة. على أن اختفاء هؤلاء وغيرهم من مسرح الحياة، لم يضع حدا للشعر الرعوي، ذلك أن كثيرا من موتيفاته وتيماته تحولت بفعل التطور العام بداهة، مبقية على النسغ الحار، الذي يسري في شجراتها، ناسجة من خيوط الذهب، وأوراق الربيع، ما به احتمت من غطرسة التكنولوجيا، وإن في عش رهيف رقيق يكاد يَتَخَلَّعُ ويتفتت لو لم تعصمه خفته فيعانق الهواء والأثير! بيد أن هذه الرهافة، وهذا الشفوف، لم يحولا دون تموقف الشعر الرعوي المتحول من قضايا العصر، وما عرفه من سقوط اليوتوبيات، وانهيار الأحلام؛ معبرا عن انهمام وانشغال وخوف من استشراء الخراب، واستفحال الرماد، وانسداد الآفاق. حتى قال جوهان ويزينكا Johan Huizinga : «إن الشعر الرعوي في معناه الشامل هو شيء أكبر من أن يكون جنسا أدبيا وحسب، إنه الحاجة لترميم تصدعات الحياة»[٢١].

وترتيبا عليه، أيمكن المجازفة بالقول إن كل أدب يتقصد الاحتفاء بقيم الجمال والعدل والحرية، وينتسج بناء لغويا استعاريا باذخا مكرسا لغد مأمول أقل بؤسا، وماض ذهبي تغذيه نوستالجيا الفقد والطفولة الرائقة، أدبٌ يعبر عن الرغبة المشتعلة في السلام والسكينة والطبيعة ومدح الإنسان، بما هو كينونة وجودية أرقى، وانوجاد انطولوجي عليه العول في تأثيث الكون بنعمة الحلم، وزخرفة الحياة

بالخضرة الدائمة، ونشيد الحب الأبدي؟ أدب كهذا تحققت فيه وبه المقومات المذكورة؛ هل يمكن نعته بالأدب الرعوي؟ أما نتوء التيمة الرعوية التي أتينا عليها بسطا وتحليلا، فندرك أنها صارت إلى امحاء واختفاء وتحول بالمعنى الأوفيدي، إنه المحو الذي هو شغل الكتابة الشعرية التي تترك بالضرورة بصماتها وآثارها، ولكن التي تمنح القراءة أثر صمت ما، ومن هذا الصمت يأتي جزء من الجاذبية الآسرة للكتابات الرعوية، ولكل كتابة تهفو إلى التحرر من النموذجية والنمطية، وتقيم عرسا لعوالم الطفولة المتواثبة والحلم الضاحك ! أم أن الكل باطل الأباطيل، كل الأنهار تجري إلى البحر، والبحر ليس بملآن !

فهل سكنت هذه الروح أطواء الشعر العربي القديم أو في الأقل رانت على أخص نماذجه، وشكلت أحد أبعاده؟

نبادر ونقول إن الشعر الجاهلي يهجس بتلك الروح، وينتصر للبساطة والحسية والفروسية أيضا، التي كانت أحد مقومات الرعوية في العصور الوسطى الأوروبية. كما أن قاع النص الشعري الجاهلي عَبَّرَ بالمضمر كثيرا وبالتصريح قليلا عن حنين دفين، ونوستالجيا حارقة، وبكائيات ما زالت تَرِنُّ في سمع الأيام، توقا إلى أيام ذهبية خلت، وتعلقا بنعيم ما فتئ الدهر يهدده بالزوال. وما النسيب ووصف الرحلة.. وما يعترضها من أخطار، ويحدق بها من فجاءات وطوارئ، إلا تقليد رعوي صار إلى كتابة شعرية صاقبت بل تماهت مع الموجود ووجود الشاعر نفسه، مستحضرة شواخص ترمز إلى زمن هارب، ومستدعية طيف المرأة، العذبة والشهية، خالعة عليها أجمل الأوصاف المادية تحديدا، ونائسة بين نصوص تقطر لذاذة غِبَّ لقاء الشاعر بالحبيبة، ونصوص ترشح أسى والتياعا غِبَّ مسعى خائب. ولنا أيضا أن ننتبه إلى أن طبيعة الشعر الجاهلي هي طبيعة رعوية بحكم الجغرافيا، ومقتضى البداوة والقيم الخلقية. وأن أعلى نماذج الشعر الجاهلي (المعلقات أو المذهبات سيان) مجدت الحب الشهوي باعتباره، أولا، اقتناصا للحظات ذهبية ماتعة، وباعتباره، ثانيا إشباعا لعطشين: عطش بيولوجي، وعطش روحي، به يعلو الشاعر على واقعه الآسن الصحراوي، ويتحرر من قبضة الأرضي، والزائل والمكرور. وقبل هذا وذاك، لم تكن الخمر بما هي وجه آخر للانفلات من الشرط المادي، تعويضا أو بديلا للمرأة. كانت، وقد وَثَّنَهَا الشعر الجاهلي، وزادها توثينا أبو نواس فيما بعد، استكمالا للذاذات، وتحقيقا للفتوة والصبا أو التصابي، والدخول في طقس أركادي حالم لم يكن عدوه سوى الفجر القادم والمهرول بألف عين، وألف موعظة وتهديد بالويل والثبور، وبسحب الانتماء القبلي !

لقد كان الشاعر الجاهلي واعيا بمحدودية الفضاء على شساعته، وبضيق الأفق على ترامية ورحابته، فاختار عامدا الذهاب إلى القصيدة، أي إلى الانفلات من أَسْر واقعه، والارتباط– في المقابل– باللغة، لغة أسلافه محققا بصنيعه هذا وجوده الرمزي، وخالقا، من ثمة، جنة محلوما بها، تتمظهر من خلال الحيوان رفيقا ومؤنسا وصَفِيًّا، ومن خلال الصيد ألهية وتصابيا وطفولة. هكذا نفهم رعوية الشعر الجاهلي، والأمثلة بهذا الصدد تسعفنا فلا أقل من أن نشير إلى كتب الجمهرات والمفضليات والأصمعيات وغيرها التي تحوي نصوصا بل فصوصا من الزمرد والياقوت والماس، تَعَلَّقَهَا التلقي العربي –في الإبَّان– قبل أن يكرم منتخبات منها بتعليقها على أستار الكعبة، أي على حيطان الخلود، وألأبد السرمدي !

فإذا تخطينا الحقبة، تَوَهَّجَ شعر الغزل العذري كالأسورة في يد الحسناء البضة. ونحن نعتبر أن الغزل العذري أو بعضا منه –في أقل تقدير–شعر رعوي في بنائه ووصفه وموضوعته، فهو من حيث البناء اللغوي، يتسم بالعذوبة والبساطة والرقة كشعر ثيوكريت، ومن حيث الوصف، فمكرس للمرأة المثال. أما موضوعته فأفلاطونية عنوانها الفناء في المعشوق، والموت، عديد المرات في اليوم، من أجل النظر إلى المحبوب، حتى لكأن الصوفية نهلوا من معينه، وتشربوا صبابات شعرائه وعذاباتهم. كل ذلك يؤطره فضاء إما صحراوي، أو وادي ذي زرع، أو جبل شهد براءة الشاعر والحبيبة وهما يرعيان الغنم منذ مطلع الشمس إلى مغربها، ويلعبان بالحصى تزجية لوقت فارغ، ثم يخطان على نقا الرمل أحلاما وغدا ذهبيا يتلامح في الأفق اللازوردي الأصفى من عين ديك. ثم تأتي الريح

بغتة فلا تبقي خطوطا ولا رسوما، فكأنما الريح نذير شؤم، وغراب بَيْنٍ يتعقبان الشاعر وصبيته.
في كل هذا الشعر، كانَ الواقع المعطوب حاضرا بكل نتوءاته وتضاريسه لكنه الحضور المؤسي المرفوض وغير المرغوب فيه. وذلك واحد من مرامي الشعر الرعوي الذي حمل على عاتقه توجيه سهام النقد إلى الواقع فيما هو يتحلل منه، مبشرا بغد جميل أو مستعيدا عصرًا بعيدا وَلَّى، فيه ما يبعث السعادة ويغري بالاحتماء والإقامة.
في العصر الحديث، وكنتيجة للاحتكاك بالغرب المتقدم والتثاقف، أمكن للشعراء أن يقرأوا متون الآخرين بعيون مفتوحة، واستبصار أَلْمَعِي، فكان أن احتفى الشعر المهجري– فضلا عن رومانسيته– بالرعوية مستبطنا رؤيتها ومخيالها، متيحا للشعرية العربية– ولأول مرة في تاريخها–الخروج من شرنقتها المُصْمَتَة وخيمتها البالية بالتوجه السعيد رأسا إلى الطبيعة الحالمة، مُهَلِلاً– كطفل أعادوه إلى أبويه– بالضفاف والينابيع والأودية والطيور والأغنام والمراعي والبراري والشجر، مخطوفا بلألاء النجوم والسماء والخضرة، ولجين الماء، وبهاء النساء. لقد ظل الشعر المهجري المحتفل بالطبيعة في غالبية نصوصه، يوقع عبر نماذجه المدهشة، نشيد العودة المرحة إلى حضن الشساعة، ورحم الرحابة، وأمومة الغاب، ملتفعا بالبساطة والبراءة والحلولية ضدا على مدنية إسمنتية يُسَوِّرُها الفجور، وتَحُوطُهَا الشرور. ولنا في شعر جبران خليل جبران: (البدائع والطرائف–السابق–المجنون)، وفي شعر ميخائيل نعيمة (همس الجفون والنهر المتجمد)، ونسيب عريضة (الأرواح الحائرة)، وإيليا أبو ماضي (الخمائل والجداول)، ورشيد أيوب، وفي شعر رشيد سليم الخوري، المهجري الجنوبي المشهور بالشاعر القروي، لنا في متونهم الأساسية هذه، المثال الحي على البعد الرعوي مخلوطا–دون ريب– بالرومانسية. كما أن أبا القاسم الشابي يمنحنا سانحة الادعاء بانتساب ديوانه الجميل والعذب : (أغاني الحياة) إلى مجال الشعر الرعوي وكذا الشاعر المصري محمود حسن اسماعيل من خلال : (أغاني الكوخ–وقاب قوسين).
وتتيح بواكير السياب الشعرية القول برعوية شعره ورومانسيته في آن، قبل أن يضرب موعدا مع منجز شعري مغاير فَيُدَخِلُ الشعرية العربية –من ثمة– وهي جذلى– إلى حرائق الشعر وبهاء النشيد. في السياق إياه نعطي الكلمة للناقد العراقي عبد الواحد لؤلؤة، وهو يضع اليد على رعوية السياب في بواكيره: [حكاية (هالة) الراعية، واسمها الرعوي (هيلة) تضيف شذى إلى قهوة الرعيان، فَيُصَغِرُونَهَا للتحبيب (هُوَيْلَه). وهذه تجربة صادقة أخرى لا تزيد شرارتها عن تجربة (وفيقة) السابقة.
لكنه –هنا– يقول لنا بكل براءة القروي: إنه كان يُقَبِّلُ الأغنام التي كانت (هالة) ترعاها في أنحاء (جيكور) لأنه رأى راعيته تقبل تلك الأغنام، فراح الشاعر الفتي يبحث في الكأس عن فضل يناله:

وقَبَّلْتُ حتى البهم لما رأيتها
تُقْبَلُ تلك البهم قبلة ثائر
فقد أهتدي في قبلة إثر قبلة
إلى أثر من ثغرها غير ظاهر

وفي هذا أصداء من شعر مجنون بني عامر[٢٢].
فلسطينيا، يتقدم المشهد الشعري، في نبضه وسمته الرعوي، كل من محمود درويش وسميح القاسم في أعمالهما الشعرية الأولى حيث الطزاجة والطراوة والغنائية المكرسة للأرض المسروقة، والفضاء المستباح. إن الاستقصاء العميق لعناصر الطبيعة الفلسطينية، واستدعاء عوالم الطفولة، وتنزيلها المنزلة الأسنى.. كطفولة منتهكة بانتهاك حقها في أرض آبائها، وجدها الأول كنعان، لهو– في نظرنا– وثيق الصلة..متين السبب بالتجلي الرعوي، ما دام أن الرعوية–كما أَلْحَفْنَا– تدور على النص الشعري، كما تدور الخيوط على الوشيعة، وفي بالنا، تتداعى المجاميع التالية: أ–أوراق الزيتون–عاشق من فلسطين–آخر الليل–العصافير تموت في الجليل.. إلخ لمحمود درويش.
ب–أغاني الدروب–قرآن الموت والياسمين–أحبك كما يشتهي الموت– جهات الروح..إلخ بالنسبة إلى سميح القاسم.
لكن الشاعر الفلسطيني الأكثر احتفاء بالرعوية الزراعية.. الرعوي بامتياز هو الشاعر عز الدين المناصرة، لأنه رَاوَدَ هذا الشكل الشعري وَرَادَهُ ثم باشره ممارسة شعرية وتنظيرا، وبالتالي، فإنه كشف عن مقصدية ونية توجهت نحو الرعوية. ولعل ذلك أن يحقق لشعره السبق والتميز والانتساب

النص الشعري الجاهلي عَبَّرَ بالمضمر كثيرا وبالتصريح قليلا عن حنين دفين، ونوستالجيا حارقة، وبكائيات ما زالت تَرِنُّ في سمع الأيام، توقا إلى أيام ذهبية خلت، وتعلقا بنعيم ما فتئ الدهر يهدده بالزوال

بالقوة والفعل إلى هذا الجنس التعبيري المفكر فيه. من هنا، فإن شعر المناصرة الرعوي غني بنفسه كشعر، وبالمعرفة التي يحملها في طياته للنوع إياه. بمعنى آخر، إن غناه مزدوج بجماليته المنبجسة من تشابك مستوياته اللغوية والإيقاعية والتصويرية ورؤياه، وبإحالاته الذكية المتخفية والمنطوية على تراث ينحدر من ليل الحضارات، بكل العفوية والتلقائية الممكنة، ومن عهود الإغريق والرومان بعد أن عرف تقعيدا وأصبح معيارا على يد ثيوكريت وفرجيل.

إحالات :

١ –Encyclopédie Encarta 2002.

٢ –أفضل استعمال الإيليجيا على مقابلها العربي المرثاة لأسباب سأذكرها في حاشية المبحث.

٣ – Encyclopédia Encarta 2002. [من ترجمتنا]

٤ –قرص مدمج: Marie Paule loica Berger –شتنبر ٢٠٠٢—جامعة ليبج–بروكسيل.

٥–نورثرب فراي–تشريح النقد–ترجمة د.محمد عصفور–١٤١٢هـ–١٩٩١م–عمّان–الأردن.ص٢٠٤

٦–الأركاديا (ميثولوجيا)–منطقة جبلية في اليونان القديمة– تقع وسط بيلوبونيز، و التي تمثل في الميتولوجيا الأغريقية–طبيعة رعوية حيث يعيش الآلهة والبشر في سلام ووئام، وقد جاءت تسمية الأركاديا من ابن لزوس أنجبته مع كالستو الغانية وبحسبان الأسطورة، فإن المنطقة لم تكن ملجأ وموئلا للبشر فقط بل أيضا للآلهة.

وهكذا، أقام فيها Pan إله الطبيعة وحامي الرعاة، واتخذها مكانا لطقوسه، وكانت الحوريات تسبح في الأنهار..إلخ.

٧–تفعيلة الأيامب والوزن الأيامبي عامة أقرب التفاعيل والأوزان إلى النثر.. أما مخترعه فهو أرشيلوك– بحسب ثيوكريت–إذ يقول في التوقيعة ١٣ وهي بعنوان (من أجل تمثال أرشيلوك: «أيها المسافر.. قف واعتبر بأرشيلوك.. هذا الشاعر القديم الذي ابتكر الشعر الأيامبي. والذي اخترقت شهرته الزمن من الغسق إلى السحر.. أيولو وربات الشعر يحبونه حبا رهيفا، وهكذا ظل متسقا ومنسجما في أشعاره مثلما كان رهيفا وهو يغنيها على قيثارته».

٨–د. أحمد عثمان–الأدب اللاتيني ودوره الحضاري–عالم المعرفة–ع ١٤١–١٩٨٩–ص٢٠٩.

٩–د. أحمد عثمان–نفس المرجع السابق–ص: ٢١٥.

١٠–الكتاب المقدس–دار الكتاب–المقدس–مصر–الإصدار الثالث ٢٠٠١–الطبعة الأولى.

١١–تشريح النقد–مرجع سابق–ص: ١٢٥.

١٢–Dictionnaire de critique, littéraire-Joëlle gardes-Tamine, Marie-Claude Hubert-è1998-Cérès Editions-Tunis-P : 209-210.

١٣–Tiré du site de dictionnaire international des Termes littéraires. (www.DITL. Info (Voir Internet.

١٤–Zink-La pastourelle poésie et folklore au Moyen âge, Paris, Bordas-1972-p :118.

١٥–المرجع نفسه– زنك Zink –ص: ١٢.

١٦–Pierre Bec : La lyrique Française du Moyen Age (XII-XIII siècles) contribution à une typologie de genres poétiques Médi vol 1-1977. p : 119-136.

١٧–نازك إبراهيم عبد الفتاح–الشعر العبري الحديث–أغراضه وصوره–الدار الجامعية للطباعة والنشر–بيروت–١٩٨٣–ص: ١٢١.

١٨–كتاب امرؤ القيس الكنعاني–مقالة الدكتور إبراهيم السعافين–المؤسسة العربية للدراسات والنشر–بيروت–ط ١–١٩٩٩–ص: ١٩٠–١٩١.

١٩–الشعر العبري الحديث–مرجع سابق–ص: ١٢٢.

٢٠ –Le sourcier d'Eden, Christian, B. Allègne-Université de Montréal– (thèse présentée à la faculté des études supérieures de philosophie-Mai-1998.

٢١–Le sourcier d'Eden مرجع سابق

٢٢–عبد الواحد لؤلؤة–منازل القمر–دراسات نقدية–دار رياض الريس– الطبعة الأولى–أكتوبر ١٩٩٠–ص: ٢٢٨.

هوامش تكميلية

١–الشعر العبري الرعوي–انظر الكتاب المقدس–مرجع مذكور–قصة قابيل وهابيل: «التكوين–الأصحاح الرابع» ص ٤ وما بعدها.

٢–هناك إشارات رعوية واضحة في المزمور الثالث والعشرين–(انظر الكتاب المقدس).

٣–يشار إلى التناقض السياسي الثقافي الذي عرفته الجزيرة العربية بين الفلاح الجنوبي القحطاني والراعي الشمالي العدناني.

٤–سفر: «نشيد الإنشاد» نص أدبي رعوي فادح الجمال.

٥–الإسماعيليون الرعاة: (التناقس بين «هاجر» و«سارة» في المروية التوارتية، تنافس أهل المدن وأهل الوبر.

–والراعي والفلاح في المعتقدات السومرية والبابلية [م: دموزي الراعي) في [ديوان الأساطير–الكتاب الأول–تأليف قاسم الشواف–تقديم وإشراف: أدونيس –دار الساقي–ط١–١٩٩٦–بيروت–].

٦–توضيح الهامش رقم ٣:= (إن عرب الشمال العدنانيين كانوا بدوا رحلا أي رعاة على خلاف عرب الجنوب القحطانيين الذين كانوا أهل حضارة نسبية اشتغلوا بالفلاحة مما طبع وضعهم بالاستقرار).

وقد أشار القرآن الكريم إلى ذلك، في قوله تعالى: «لقد كان لسبإ في مساكنهم آية جنتين عن يمين وشمال كلوا من رزق ربكم واشكروا له بلدة طيبة ورب غفور».

–سورة سبأ– الآيات ١٥–١٦–١٧.

٧–نشير إلى أن شعر الصعاليك شعر رعوي بامتياز. وقد أمكن رصد ذلك من المعطيات النصية نفسها عند عمرو بن براقة وعروة بن الورد وآخرين، من خلال حوارات قصيرة لكن غنية بينهم كشعراء رعويين وبين صويحباتهم، وعلى رأسهن «سليمى) وكتاب الدكتور يوسف خليف– الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي– دار المعارف–١٩٥٩م–يسمح بالاستزادة والتوسع.

–الإيليجيا: (المرثاة)= الشعر الرثائي الأوروبي، يختلف في لغته وموضوعه عن المرثاة كما عرفها الشعر العربي. ففي حين، تنحصر المرثاة العربية في بكاء ميت، وذكر مناقبه، وأحيانا بكاء ممالك وبلدان، فإن الشعر الأوروبي منذ الشاعر الأسكندري ثيوكريت، والشعراء اللاتين، مرورا بشعراء الانجليز الإليزابيثيين (سبنسر–سدني–وجون دون، وملتون(، كرس هذا النوع من التعبير، لندب الذات، وفضح الواقع، والتوق إلى الهروب نحو عالم أجمل وأفضل وأكثر سكينة. من هنا التباسا=المرثاة الأوروبية بالموضوعة الرعوية سواء عند ثيوكريت أو فرجيل أو مِلْتون أو غيرهم. (هذا رأينا).

في الكتابة العُمانية الجديدة: ثيمات وأساليب

محمد الشحات

أكاديمي من مصر

أولا: كتابة جديدة أم حساسية جديدة؟! (١)

تبدو لي مهمة استقراء عدد كبير من النصوص الإبداعية العمانية المنشورة عبر صفحات أحد الملاحق الثقافية، وهو ملحق «شرفات» الأسبوعي التابع لجريدة «عمان»، على مدار عام كامل أمضاه الباحث متجوّلا بين الصحافة الثقافية والمنتديات وأروقة النادي الثقافي الذي يستقطب الكثير من المثقفين والكتَّاب من جيل الرواد وجيل الوسط وجيل الكتّاب الجدد (أو لنقل: المغامرين الجدد)، بالإضافة إلى استقراء عدد غير قليل أيضا من النصوص المطبوعة المتنوعة ما بين مجموعات شعرية وقصصية وروايات ونصوص مسرحية ونصوص مفتوحة، فضلا عن حوارات شفاهية، وثرثرة أحيانا، حول قضايا الثقافة والكتابة العمانية مع أصدقاء وصديقات، بهدف التعرف على طبيعة المجتمع والثقافة العمانية، ومن ثم إمكان كتابة مقاربة (أو مدوّنة) نقدية ذات استقصاء بانورامي يهدف إلى إدراك التشابهات والاختلافات..

◗ يمكن القول إن الكتابة العمانية الجديدة قد سعت، بدأب واضح، إلى تشكيل جماليات مغايرة، سواء من حيث الثيمات أو الأساليب الفنية وتقنيات القصّ ونهضت على عدد من الاستراتيجيات التي وقفت الدراسة على بعضها، هي: شعرية التجاور، لا الإزاحة أو التضاد. كتابة بقوة اليوميات. كتابة من موقع الحلم. كتابة تسمو فوق أسر الواقعي، بحثا عن غرائبية رحبة. كتابة تخلق عالما افتراضيا بديلا. كتابة تلفت الانتباه بقوة إلى قضايا المرأة المعاصرة. كتابة تسعى بدأب إلى الخروج من هيمنة النص المغلق والارتماء في فضاء النص المفتوح.

أقول: تبدو لي هذه المهمة أمرا بالغ الصعوبة، حيث تتضمن أعداد «شرفات» وحدها، في الفترة من أغسطس ٢٠٠٨م حتى أغسطس ٢٠٠٩م، قطاعا كبيرا جدا من النصوص الجيدة التي سوف نحلّل بعضها في ثنايا هذه الدراسة. ولا يعني هذا الاستهلال فرارا من جدوى التجربة أو المحاولة ذاتها، أو تقليلا من أهميتها، وفاعليتها، بل هو بالأحرى إدراك لخصوصيتها وغوايتها، وما يمكن أن يعترضها من مزالق. لقد كان الدافع الأساسي إلى كتابة الباحث مقالا شهريا مطوّلا تحت عنوان «قراءة في نصوص من الأدب العماني» في الأربعاء الثاني من كل شهر هو تدشين نص نقدي يسعى إلى تحقيق أمرين:

تسعى القصيدة العمانية بدأب إلى حفر مجرى شعري خاص بها، يضعها إلى جوار ازدهار – أو «انفجار» – السرد العماني المعاصر، سواء أصابت هدفها في بعض الأحيان أوأخطأت في البعض الآخر، بحثا عن قيم جمالية وتشكيلية مغايرة

أحدهما: تحليل جماليات الكتابة العمانية الجديدة في سياقها الإبداعي العربي بصفة عامة من ناحية، ثم وضعها في سياقها الأعرض المتأثر ببعض تيارات الإبداع العالمي من ناحية أخرى.

وثانيهما: عدم خضوع النص النقدي لوظيفة المتابعة الصحفية التي قد تركن إلى مبدأ الاستسهال أو التعميم، بل محاولة الباحث الجادة رصد تمرّد هذا النص النقدي على نفسه، بهدف استكناه ما يعتور داخل نصوص الأدب العماني الجديدة من طاقة خلاقة وخيال حرّ وتقنيات متجدّدة.

ثانيا: شعرية تضاد أم إزاحة أم تجاور؟

لقد ارتبط مفهوم الشعر دائما بوصفه «ديوان العرب»[٢]، لذلك كُتبَ عليه أن يدخل معارك وحروبا ثقافية ودينية لا ناقة لهَ فيها ولا جمل، بل من أجل إثبات الذات والبحث عن هوية خاصة. أقصد هوية شعرية تستطيع أن تلتقط النغمات المتنافرة للزمن الحديث كما فعلت الرواية وفنون القصّ بصفة عامة في أزمنتنا الراهنة. ومن الغريب أن يهتزّ كيان الشعر العربي ويدرك الشعراء المعاصرون خطورة الموقف وخطورة وجودهم ذاته بمجرد أن ذهب بعض النقّاد والمبدعين العرب (نجيب محفوظ، علي الراعي، جابرعصفور)[٣] إلى وصف عصرنا بأنه «عصر الرواية»، وأن زمننا الراهن هو «زمن الرواية وليس زمن الشعر»؛ لأن الرواية قد أصبحت من أكثر الفنون والأجناس الأدبية قدرةً على تجسيد تناقضات الزمن الحديث، وراحت تعبّر عن صراعات الإنسان المعاصر وتحولاته وأزماته في شتّى مجاليها، فالرواية كانت – وسوف تزال، مثلما وصفها ميخائيل باختين – «ملحمة العصر الحديث»[٤].

من هنا، أصبح الشعر الحديث بصفة عامة والشعر العربي بصفة خاصة في مأزق لا يحسد عليه، وهو مأزق غدا معه الشعراء العرب المحدَثون مطالَبين بطَرْق أبواب التجديد سواء على مستوى الشكل أو المضمون، فتخلّص البعض منهم من شكل القصيدة العمودية وثاروا عليه وانخرطوا في قصيدة التفعيلة بدعوى أن الحداثة «شكلٌ» قبل أن تكون «مضمونا» دون أن يدركوا أن جوهر الشعر هو «الشعرية»، وراح البعض الآخر منهم يمارس الكتابة في الشكلين الشعريين – العمودي والتفعيلة – كمن يقبض على العصا من الوسط، وانفرد الأقلية منهم بمحاولات التجريب في أرض بكر، مترنّحين ما بين النجاح تارةً والإخفاق تارةً أخرى حتى انبثقت قصيدة النثر العربية من بؤرة المشهد الإبداعي الشعري العربي المعاصر، وأصبح لها شيوخها ومريدوها ونقّادها. ما نقصد إليه من مغزى هذا «الرطان» النظري – ونحسبه لن ينتهي ما دام الإبداع العربي متجدّدا؛ لأن التغيّر هو سنّة كونية مرتبطة بوجود الإنسان ذاته ما دام حيّا وفاعلا، وصراع الأجيال والأفكار والمفاهيم، وحتى صراع الأنواع أو الأجناس الأدبية، موجود كذلك – هو التأكيد على الوعي بخطورة مفهوم «الشعرية» أو «الأدبية» أو «البويطيقا Poetics» الذي يتسامى فوق صراع الأنواع والأجناس؛ لأنه جوهر كل أدب سواء كان شعرا أو سردا، كما أنه مفهوم يتسامى فوق كل تراتب زمني أو تعاقب تاريخي.

في هذا السياق، راحت القصيدة العربية المعاصرة تتلوَّن في أشكالها كالحرباء كي تعبّر عن صراعات الإنسان المعاصر وتحولاته وأزماته في شتّى مجاليها، فاهتمت بالإنسان متعدّد الأبعاد بالطبع، إنسان آينشتين والنسبية والفانتوم والاستنساخ، الإنسان الذي أنتجته فلسفات الحداثة وما بعدها، وليس الإنسان ذو البعد الواحد – إذا استعرنا عنوان كتاب هربرت ماركوز – الذي كانت ترسّخ له المجتمعات والفلسفات السابقة. لكنّ ما أخفق «كثير» من الشعر في تحقيقه نجح «بعض» فنون السرد في التعبير عنه وتفجيره وتثويره. من هنا، أصبح الشعر الحديث بصفة عامة والشعر العربي بصفة خاصة في وضع مأزوم معقّد.

لكنّ الظاهرة اللافتة للنظر حقًّا بالنسبة إلى مَنْ يتأمّل المشهد الإبداعي العماني هي توجّه كثير من الكتّاب والكاتبات – في بداية تكوّنهم الإبداعي – نحو أرضية الشعر العربي المترامية الأطراف، ثم نراهم ينتقلون شيئا فشيئا إلى فضاء الرواية والقصّ بعد إصدارهم الشعري الأول وربما الثاني على الأكثر، ولا يعودون إلى رحم الشعر إلا على استحياء بين لحظة وأخرى. وقد يستشعر الباحث

من وراء هذا التوجّه نحو جنس الشعر في البدايات – في بعض الأحيان – سَبْقَ الإصرار والترصّد، حيث يسقط بعضهم على أرض القصيدة العمودية بجلال الشاعر الذي «هبط الأرض كالشعاع السّنيّ بعصا ساحر وقلب نبيّ»، ويقع الثاني في هوى قصيدة التفعيلة فيطارحها غرام الكتابة المتحرّرة وفتنة إيقاع المدينة المراوغ التي هي «مدينة بلا قلب» – بتعبير الشاعر أحمد عبد المعطي حجازي – في أغلب الأحوال، بينما يأبى الثالث إلا أن ينهل من رحيق قصيدة النثر ويكتوي بغوايتها القاتلة المقتولة، غواية اللَّعِب من حيث هو كتابة، والكتابة بوصفها «بنيةً وعلاَمةً ولَعِبًا»[٥] كما كان يقول جاك ديريدا، منظِّر التفكيكية الأول، جزائري الأصل، فرنسي الجنسية. لكنّ ثمة سؤالا إشكاليا يظلّ معلّقا: لماذا يلجأ المبدع إلى اختيار جنس أدبي بعينه دون غيره؟ هل هي حاجة جمالية فحسب؟ أم حاجة اجتماعية وثقافية؟ أم هما معا؟

تسعى القصيدة العمانية بدأب إلى حفر مجرى شعري خاص بها، يضعها إلى جوار ازدهار – أو «انفجار» – السرد العماني المعاصر، سواء أصابت هدفها في بعض الأحيان وأخطأت في البعض الآخر، بحثا عن قيم جمالية وتشكيلية مغايرة تضعها على خارطة الأدب العربي. من أجل ذلك، ترتكن القصيدة العمانية إلى بعض الاستراتيجيات التي يجب أن نقف عند بعضها بشيء من التحليل والتأويل:

أ- القصيدة بوصفها أنثى[٦]:

يتمثَّل الجامع المشترك بين نموذجي عبدالله الكعبي وخالد المعمري الشعريين اللذين نودّ تناولهما هنا نقديا، وباختصار، في تعاملهما مع مفهوم القصيدة بوصفها أنثى. فأول هذين النموذجين قصيدة لعبدالله الكعبي بعنوان «خمسة نداءات لا تكفي لإرجاع طائر». وأول ما يلفت النظر هو هيمنة صفة الأنوثة الطاغية على عناوين المقاطع الشعرية التي تحقق وظيفة الاتصال/الانفصال في آن: نداء أم، نداء وطن، نداء امرأة، نداء حنين، نداء قصيدة. فالأم والوطن والمرأة والحنين والقصيدة كلها وجوه متعددة لأنثى القصيدة أو لقصيدة الأنثى بلا فارق كبير.

لكن الاستراتيجية الشعرية التي تنهض بها قصيدة الكعبي هي التناص الذي ينفتح معه باب القصيدة على مصراعيه ليحيل القارئ إلى تراث لغوي وعربي وديني ممتد، ينبغي استحضاره من ذاكرتنا القرائية من أجل استنطاقه ومحاورته، حيث يتعامل الكعبي مع صورة المرأة عبر تراث ديني وثقافي قديم يضعنا في مواجهة المرأة الأولى (حواء) في علاقتها المرتبكة بالرجل الأول (آدم)، مستعيرا عبارات قرآنية دالة، ومحاولا في الوقت ذاته خلق صورة جمالية للعاشق الذي لا تكبحه عوائق عن سعيه المحموم نحو اتّحاده بمعشوقه مهما كان بعد المكان أو عمق الزمن، ومهما كانت النتيجة، فالوصال هو الخلاص والملجأ والملاذ. يقول:

«هل امرأةٌ أخرجتك بتفاحتين
فغبتَ؟
أم الحب يبني صروح الرمال؟
سأحْطِم قلبي العنيد
وأرمي خيوط الكلام بسمّ الخياط».

وهو أمر لا ينفصل عن ما يصوره المقطع التالي بعنوان «نداء حنين» الذي يضع المتلقّي منذ الجملة الشعرية الأولى في تراث ديني يستعين بمفردات «البراق» و«اليمام» من أجل بلوغ منزلة أو مقام الوصل، الأمر الذي يضفي مسحة صوفية على النص:

«متى ستحنّ إلى سدرة المنتهى أو ركوب البراق؟
أعرّج عبر سلامي
لعل اشتياقك للقبلات وذكرى المكان
تحفّز فيك الرجوع».

أما ثاني النموذجين فهو قصيدة «لورا» لخالد المعمري، وهي قصيدة طويلة يتعامل فيها الشاعر مع المرأة أو الأنثى من حيث هي ذات مجرَّدة وغير قابلة للتعيين أو التجسيد. وهو أمر يضفي على مفهوم الحب معنى ترانسدنتاليا (متعاليا)[٧] ينأى به عن التطابق مع امرأة بعينها. ولعل ما يؤكد المفهوم الترانسدنتالي للحب هو تردّد الصيغ الاستفهامية الكثيرة التي تنحو منحى استنكاريا واضحا:

ألكِ الفصول جميعها
ولنا انكسار حكاية في الظل؟
ولورا لا تجيب!!
كأنها عادت تفكّر
كيف عاشقةٌ يداعبها الصباح؟
كأنني ما كنت أسأل
كيف عاشقةٌ ويخجلها الصباح؟
لأنني حُمِّلتُ شيئا من أغاني العشق
من قاموسي المجنون
عادت تنسج الأصداء في صمتٍ
... ...
كم أرجوحةٍ قامت تغنّي باسمك الفضيّ

تخضرّ السطور بكل قافية
وأسأل: من لهذا الصبح إنّ جئنا
ولم نعثر على رسمين في دمنا؟!
ولورا
لا تجيب.!! (ص: ٨٤-٨٦)

لكن لورا، المرأة أو الأنثى «المطلق»، تلوذ بالصمت الذي ينتقل بها من كونها محض امرأة لها جسد مثير وأعضاء مغوية، مغرية، كغيرها من النساء الجميلات، إلى كونها رمزا أو أسطورة لم تتخلق سوى في مخيلة الشاعر فحسب. وهذان النموذجان الشعريان اللذان ذكرناهما أعلاه عند كل من الكعبي والمعمري – وهما من شعراء التفعيلة، بالطبع، إلى جوار آخرين مثل إسحق الخنجري ويحيى اللزامي وحسن المطروشي ومحمد الحضرمي وناصر البدري وغيرهم ممن يستحقون دراسة منفردة لهذا الجيل من شعراء التفعيلة – يمتحان من عالم صوفي أو يرتكنان في رؤيتهما للشعر إلى رؤية صوفية للعالم والمرأة، على الرغم من اندراج الأول تحت وطأة تراث ديني إسلامي يكاد يكبّله ومناوشة الثاني للمنظور الوجودي للعالم على استحياء. لكنّ الشعريتين في نهاية المطاف وجهان لعملة واحدة هي وحدة الوجود، أو وحدة الخلق، حيث العالم الأكبر هو العالم الفعلي الذي «كلما اتسعت فيه رؤية الرائي ضاقت عليه العبارة» كما يقول المتصوفة.

ب- رمزية الشجرة:

في قصيدته «أشجار»[٨] ذات النَّفَس النثري الواضح، رغم تمسّكها بالشكل التفعيلي غير المبرّر، يتعامل صالح العامري مع ثيمة «الشجرة» بوصفها معادلا لرمزية الحياة في تدفّقاتها المتعددة والمتباينة. ومن يتأمل عناوين مقطوعاته الشعرية (شجرة الرمَّان، ملكوت القوة، شجرة الحياة، الشجرة الضالّة، عيون الأشجار) يلمح تأثّر الشاعر بالتراث الديني الذي يصل دال «الشجرة» بسياق الحديث عن الخلق الأول والجنّة، حيث شجرة الخلد، وحيث الجنة خيال لامتناه أو فضاء لامحدود: ففي الجنة «ما لا عين رأت ولا أذنٌ سمعت ولا خطر على قلب بشر». وهنا، يضفي العامري على «الشجرة» استعاراته الشعرية المتنوعة. ففي مقطوعته «شجرة الرمَّان»، يتم استدعاء الشجرة بوصفها ظلاً يستظلّ به العاشقون، ثم تكتسب صورتها بعض الملامح الدنيوية؛ إذ ان ظلّها يشهد على تأوّهات العاشقين المذبوحين، بحيث يرسم هذا المقطع هيمنة للإيحاءات الجنسية للصورة الشعرية التي لا يمكن استبعادها بحال من محيط الدائرة التأويلية:

«أنا الذي لا يسترني إلا
ندف نارك الرعوية
لا يبلّلني إلا زبد شهوتك العارية
تحت شجرة الرمّان
التي لا أراها الآن في مكانها
وأراها كشجرة الغيب
تظلّل المذبوحين بالعشق
شجرة الرمَّان التي أغويناها سويا
فتأوّهت
في رعشة الأجساد
الناهضة كعيد أزرق».

لا يخفى بالطبع ما يحدثه المقطع الشعري من تفاعل نصّي مع شجرة الخلد التي كانت سببا مباشرا في غواية آدم وحواء وكانت سببا في هبوطهما – أو طردهما – من الجنة. فالشجرة، في سياقها التراثي الديني والعربي، مُغوية لآدم وحواء؛ أي أنها فاعل الغواية، ولو بوازع إبليسي، لكنها عند العامري مفعول لها، أو بها، حيث أغواها العاشقان فراحت تتأوّه مع رعشات أجسادهم.

تستمر مفردات الصورة الشبقية بتجلياتها المتعددة عند العامري معادلا لصورة شجرة الحياة. ففي التقاء الذكر بالأنثى بعثٌ للحياة وتجدّد لها، وخلود بلا موت:

«أيتها العافية
المضاءة كقنديل
في عتمة المصادفات
انتزعي شوكة الصبر عني
واتبعي نسائم الموت
كفراشة سدّدها التيار إلى الهاوية
هنالك تصادفين
ملكة الروح
المتوّجة بالزنابق
وأكاليل الغار
هنالك تحزم النهايات أمرها
في رذاذ دائم
شبق ومعسول.
هنالك أيتها العافية
ستتفتّح حدقتاك
على الشجرة التي لا تموت».

هكذا، تؤكد قصيدة العامري، في جرأة تكاد تتفوق، أحيانا، على شعرية الكتابة وجمالية القصيدة، مركزية رؤيته للجنس بوصفه معادلا للحياة وفعلا خصبا من

أفعال الوجود والخلق. وهي رؤية تمتاح من فضاء حداثي بالقطع، تكمن في قرارة القرار من قصيدة العامري، ولا يشوبها إلا هشاشة بعض الجمل الشعرية وارتباك المقطع الأخير الذي يبدو لي مبتورا وقلقا، ربما بسبب خطأ طباعي أو فنّي، حيث يقول:

«شجرة الهواء
حين فَنِيَ التراب من الأرض
أورثني أن أتعلق
في شجرة الهواء
عيون الأشجار
أنحني للبذرة
لأنها تذرف عيون الأشجار».

ج- كهف المعنى:

في قصيدته التفعيلية ذات الإيقاع الواضح المعنونة بعنوان «في سبيل الشمس»[٩]، يتعامل خميس قلم مع وجه آخر من أوجه التناصّ الشعري، حيث تتفاعل قصيدته مع مضمون قصة «أهل الكهف» من حيث هم نموذج للمنفيين أو الهاربين من بطش التاريخ وأزمنة الاستبداد في عهد دقيانوس المضطهد للمسيحية، إذا تذكّرنا درامية «أهل الكهف» لتوفيق الحكيم. لكن مَنْفيّي خميس قلم يختلفون عن منفيّي أهل الكهف في كونهم ينتمون إلى زمن معاصر. إنهم فتيةٌ آمنوا بقدراتهم البشرية وازدادوا صلابةً فوق صلابتهم حيث راحوا يسعون إلى تحقيق المحال. فلا محال أمام قدرة الإنسان الفاعل في المكان والتاريخ:

«حملوا رائحة الطين وساروا للجبالْ
كي يصيدوا الشمس في مكمنها
ويعودوا بالمحال
من بلاد دمها ثلج سَرَوا
في سبيل الشمس غابوا
خمسةً كانوا وكلبًا يَقْتَفي
حجرَ الدفء وآثارَ الظلالْ».

تتناول القصيدة، كما نرى، مجموعة من البشر المغتربين في أرض لا ينتمون إليها، لكنهم في الوقت ذاته لا يألون جهدا في بذل عرقهم من أجل تحقيق ما قد أتوا من أجله على أرض الواقع. إنهم قادمون من بلاد ثلجية، أوروبية المناخ، قاصدون بلاد الشمس ذات الصحراوات الممتدة، أو بلاد النفط. لكنّ ما جمعهم هو وحدة الهدف، كما سوف يجمعهم مصير واحد هو قدَر الغرباء:

«في سبيل الشمس غابوا
شقّقَتْ أقدامَهم أحلامُهم
لا يزالون يسيرون ولم ينتبهوا
أن خيط النور يغويهم إلى أرض الرمال
كم يحنّون إلى برد لياليهم وهم
يتهادون عطاشا
بين رمضاء التلال».

إن الملاحظ على قصيدة خميس قلم القصيرة، رغم ما تنطوي عليه من جمال الفكرة وطرافتها، هو لهاثها خلف الإيقاع الذي يكاد يسبق الصورة الشعرية ولا يعقبها، الأمر الذي يضفي بعض الغموض على مفردات الصور الشعرية وعلاقاتها ببعضها البعض، فتقع القصيدة، إلى حد ما، في شكلية واضحة.

د- الشرق بوصفه محض امرأة:

في قصيدتها التفعيلية ذات الإيقاع الجليّ التي تحمل عنوان «امرأة واحدة لا تكفي»[١٠]، تطرح سعيدة خاطر الفارسي تصورا استشراقيا للعالم الذي تكتب عنه أو «تكتبه» إذا أردنا الدقّة، حيث ترى الشرق محض امرأة؛ أقصد إلى أن مرجعيات هذه الصورة الشعرية ذات جذور استشراقية قديمة أرساها كثير من المستشرقين الذين عرفوا الشرق وراحوا يذيعون أفكارهم عن أن المرأة الشرقية لا صوت لها مطلقا يمكن أن يعلو فوق صوت الرجل (الذكر)، في الوقت نفسه الذين ينظرون نظرة اختزالية ترى في المرأة المرأة الشرقية محض امرأة ساحرةً، ذات جمال أخّاذ لا يضاهَى. لقد أصاب تناقض هذه الصورة الاستشراقية للمرأة العربية قصيدة سعيدة خاطر التي راحت تصف المرأة في شرقنا بكونها امرأةً خُلِقت لكل شيء، ومن أجل كل شيء:

«النساء في شرقنا..
للنسل للحرث للبهجة للبهاء
امرأة واحدة لا تكفي لاستحلاب الشفاء».

تستعين القصيدة بمفردات قرآنية واضحة (كالحرث والنسل، قصة موسى والسامري، فرعون مصر ويوم الزينة، ... إلخ) من أجل إضفاء مرجعية دينية وتراثية تدعم وجهة النظر التي تنسرب في ثنايا القصيدة، والتي يجب الوقوف عندها بشيء من التفصيل. ربما يبدو للقارئ للوهلة الأولى أن القصيدة أشبه بـ»مانيفستو» قد يصدر عن تجمّع نسائي بهدف مناهضة الأفكار الذكورية التي لا تزال تحكم مجتمعاتنا العربية، والشرقية بشكل عام، في النظر إلى المرأة، لكن الأمر من وجهة نظري يتجاوز هذا الإدراك المحدود لأبعاد القصيدة جماليا ورؤيويا. لذلك، حملت قصيدتها ما يشبه ثنائية الصوت (صوت المرأة/

صوت الرجل)، لكنها ثنائية صوتية لا توحي بتعدّد الرؤى أو وجهات النظر التي تصدر عنها الأصوات، بل تكشف عن وحدة في الرؤية الجمالية والفكرية تنبع من وجهة نظر نسوية مناهضة لوجهة نظر الذكر، البطرياك أو الأب الأوحد، الذي طالما كان سببا في تغييب دور المرأة العربية وتهميشه قرونا طويلة:

«النساء في شرقنا
للثكل.. للترمل.. للقهر.. للتكحل
بقصائد الخنساء.. ومحبرة الرثاء».

وفي مقابل صورة المرأة المقهورة، المغلوبة على أمرها، يحضر الرجل الشرقي بثقله ومحمولاته الثقافية والدينية والاجتماعية. لكنّ الغريب أن يتمّ استدعاؤه بحسّ يملؤه التعاطف، لا النِّقْمة والحنق، كما هومتوقّع:

«الرجال في شرقنا..
للحرب للهمّ للسجن لنزف الكبرياء
امرأة واحدة لا تكفي لترميم هذا الشقاء».

هكذ، يقع الرجل والمرأة في مجتمعاتنا تحت مطرقة القهر الضاربة جذوره في أعماق التاريخ. لذلك، سيكون الموت في شرقنا «غابة تتكاثر فيها الهموم»، ويصبح كالوليد الذي يكبر ويكبر حتى يشبّ عن الطوق وينجب أطفالا من قهر لامتناه لن يكتفي، بطبيعة الحال، بامرأة واحدة للقضاء عليه أو حتى للتخفيف من حدّته؛ لأن الموت أبدي يبلغ يوم القيامة:

«الموت في شرقنا حيّ لا يموت
يتكاثر وحده يعمر البيوت
يؤثّث بجثثنا مقابر الفناء
امرأة واحدة لا تكفي لدفن هذا البلاء».

وعلى الرغم مما قد يبدو للقارئ من أن قصيدة سعيدة خاطر تحمل وجهة نظر أنثوية أو نسائية في رسم معالم صورة المرأة العربية شعريا، فإن هذا التصور الذي أشرنا إليه مسبقا سرعان ما يتبدّد شيئا فشيئا ليتكشّف لنا زيف الرؤية الاستشراقية ولاحتمية الرؤية النسوية؛ لأن ظرفنا العربي ظرف مختلف تماما، له خصوصياته التاريخية والحضارية، ووحدة القهر الشرقي والعربي من المحيط إلى الخليج لا تعترف بتفرقة نظرية أو فلسفية بين رجل وامرأة، أو ذكر وأنثى، فالكلّ في الهمّ العربي سواء.

ه- عن «الخَلْق»، و«مديح الكسل»:

في قصيدته النثرية القصيرة «ابتكار»[11]، يتعامل عبد الله المعمري مع امرأة تخلقها مخيّلته، راسما لها سمات وملامح بعينها، عبر مقطع وحيد بالغ الاختزال والتكثيف. يقول فيه:

«سأبتكر امرأةً من صدف البحر
وأمنحها عطرا وقحا
وأرشّ على عينيها طنّا من أسرار السحرة
ولأني سأموت من العشق
سأمنحها أيضا
قلبَ نبيّ
ولأني أرجع طفلا بين ذراعيها أمنحها
جبلين من العطف
وتلاً من قلق العشاق».

تمتاح صورة المرأة في قصيدة المعمري القصيرة من تربة عمانية واضحة المفردات والإحالات الجغرافية. فهي مخلوقة من أصداف بحرية في منطقة جبلية تشبه كثيرا جغرافيا المدن العمانية الساحلية الجبلية في آن. ولأن صدف البحر وحده ليس كافيا لبعث الحياة في المخلوق الصَّدَفي الجامد، فإن ذات الشاعر، الإله أو الخالق، سوف تمنحها – أو «تنفث فيها» – عطرا وقحا؛ أي عطرا دنيويا فيه وقاحة الدنيا ورخصها ونذالتها وخسّتها، وفيه انسانيتها وغوايتها أيضا. لكنَّ كل ما سيقوم به الخالق، المبدع، حتى يصنع ما يريد على عينه – إذا استعرنا عبارات الكتاب المقدّس، من بداية «سفر التكوين» و«القرآن الكريم» في قوله تعالى لموسى «ولْتُصْنَع على عيني» – لا تكفي لضمان حياة المخلوق، أو المخلوقة. لذلك، سوف يرشّ عليها طنًّا من أسرار السحرة حتى يضمن لها البقاء عمرا مديدا سوف يمنحها مقام «الخلود». لكن صفة الخلود التي تضفيها قصيدة المعمري على المرأة تباعد ما بينها وبين خالقها، الإنسان، الذي سوف يمنحها قلب نبيّ حتى يبلغ اتّساعه اللامحدود ذاته، فتهوَى من تشاء ويهواها كل المخلوقات. أما مصير خالقها (الإنسان) فهو الفناء في العشق كفناء المتصوفة في ذات المحبوب الأوحد (الله)، أو على أقل تقدير تضاؤل الرجل العاشق إزاء المرأة المعشوق من منظور فرويدي يتحول معه كل رجل إلى طفل رضيع ينهال على صدر أية امرأة يقع في هواها؛ لأنه سوف يرى فيها امتدادا طبيعيا لأمه. وحتى تكتمل مفردات صورة الخَلْق شعريا، سيقوم هذا الطفل الرضيع بمنح امرأته جبلين من العطف وتلاً من قلق العشاق. وعلى الرغم من قِصَر القصيدة فإنها تتسمّ بكثافة الصورة الشعرية التي هي صورة تمثيلية من صور الخلق الذي كان على المعمري أن يسمِّي بها قصيدته دون مواربة، فتكون قصيدة «خلق» بدلا من «ابتكار»:

«سأخلق امرأة من صدف البحر
وأمنحها عطرا وقحا
... ... إلخ».

لكن تردّد المعمري وخوفه من تسمية قصيدته باسم «خلق»، ربما سدًّا للذرائع، أو اتّباعا لمبدأ «التقية»، لا يقلّل مما تتسم به القصيدة من قيمة جمالية. ومع ذلك، سوف يكون المعمري نفسه أكثر جرأة في مقطوعته التالية حين يصف امرأته، من حيث هي تمثيل شعري للمرأة العربية، بأنها «أكثر كسلا من طاولة الغرفة»:

«كفتاة ناضجة في العشرين
مترعة بالشهوة أو مثقلة بثمار الله
تغرس أطراف أصابعها في صدر أشعر
أو تمسح رأس الهرّ الرابض مثل ملاك
يتوجّب أن يتنازل هذا الكون الكامل عن ألعاب طفولته
من أجلك».

ولا يخفى، بالطبع، تلك الإشارات ذات المحمولات الجنسية الرمزية التي تلمّح ولا تصرّح، تكني ولا تفصح، فجسد المرأة حين ينضج بالشهوة أشبه بشجرة، أو نخلة، مثقلة بثمارها المدلاّة، وحين تتأجّج بها نيران الشبق تغرس أصابعها في صدر الرجل الأشعر، ذي الملامح الصحراوية، أو البرّية، فتمسح جسدها في أعضاء ذكورته كمن يتمسّح بهرّ بالغ النعومة والإحساس بالدفء والحميمية. إنها امرأة سلبية، كسول، هي نتاج تصورات ذهنية شكّلتها ثقافة عربية رسَّخ لها تراثنا العربي القديم شعرا ونثرا:

«ولماذا تمضين سنينا كرشاء (بمخالب عطر شهوي)
عابثة بحذاء العاشق
هل يتنازل عن كل حذاء يملكه ويضرب خيمته
في باحة دار أبيك
... ... إلخ».

لكنها امرأة تجمع بين الكسل والشراسة، بما قد يومئ إلى تغيّر مفردات صورة المرأة العربية المعاصرة عن مثيلاتها في الحقب السابقة:

«تبدين امرأة أكثر كسلا من طاولة الغرفة
وأشرس من نار نفطية
الفارق أنك بيضاء أكثر من لون أبيض».

وقد تعني صفة البياض، هنا، في ظاهرها، إضفاء طابع إيجابي على المرأة العربية، من حيث الجمال أو النقاء، لكنّ الوصف ذاته ينطوي، في العمق، على بعض المحمولات السلبية كالخواء والفراغ وعدم القدرة على اتخاذ موقف أو قرار.

و- الذاكرة بوصفها وطنًا/ الوطن بوصفه ذاكرة:

في قصيدتها الطويلة جدا المعنونة باسم «ذاكرة المشيمة»[١٢]، تؤرّخ فاطمة الشيدي لوطنها، أو لنقل بلغة أدقّ: تؤرّخ لمفهوم «الوطن» بصفة عامة. لكنّ المفهوم المركزي الذي يتمحور حوله «وطن» فاطمة الشيدي هو «الذّاكرة»، من حيث هي تسجيل وتأريخ وجغرافيا في آن. تنبني قصيدة «ذاكرة المشيمة» على عدد كبير من المقطوعات المتصلة المنفصلة في آن (٢٤ مقطوعة). لكنّ كلاً منها يستقلّ بوجه وحيد من وجوه الوطن المتعدّدة؛ الأمر الذي يتحول بشعرية القصيدة من مدار قصيدة نثر تتحرك بخفة المجاز والخيال حول الأشياء والمفاهيم التي كنا نظن أنها مستقرة في ذاكرتنا (وما نحن إلا مخدوعون)، إلى مدار وثيقة أو مدوّنة تتغيّا التفصيل والتقصّي. لذلك، سوف تكثر المفردات التي تتخلق منها ذاكرة الوطن عند فاطمة الشيدي، بل هي بالأحرى «ذاكرة المشيمة» أو الرّحم الأول الذي لا يستطيع كل إنسان إلا أن يظل موصولا به، مهما ارتحلت به الذات في الزمان أو المكان؛ لأن القطيعة مع الرحم، أو الانفصال عن المشيمة، هي الموت عينه:

– وطني ذاكرة تتهجّى مفردات الحياة.
– وطني أصابع تعاقد أصابع الحزن في لحظة الفقد.
– وطني الأجساد البضّة تتعلّم لذة العناق؛ إذ يتداعى الحنين.
– وطني أسرار الرمل الطاهرة مخبوءة في كريات الصحراء.
– وطني لغة السلام المرفرف كالأجنحة،
خارطة البياض المتمادي في عنفوان الفراغ.
– وطني غرف الذاكرة المطفأة إلا من بقايا سراج،
ولذّة عود شهيّ.
– وطني لكنة اللغات تختصر مسافات الحكي،
وتمدّ جسورا من البهجة بين الحروف،
... ... إلخ.

وعلى الرغم من تعدّد مفردات صورة الوطن في القصيدة، فإن ما يستوقف الباحث، في غرابة، هو الصورة الآتية:

«وطني أحاديث المطر تثرثر بين الحقول
إذ يحرسها (خيال المآتة) والعصافير تضحك
على أنفه، يأكله الدود فلا يستجير،
والأيدي يشقّقها الغبار على مقربة من السماء؛ إذ
ترتفع بالدعاء.
والساقية تدغدغ الأناشيد فتعلو في بهجة المزامير».

تسعى القصة القصيرة العمانية بدأب، عبر كتّابها وكاتباتها الجدد، إلى إدراك جماليات وقيم فنية وتشكيلية تحاول أن ترسّخ أقدامها في أرض الكتابة الإبداعية

لا أعلم في حقيقة الأمر ما علاقة هذه الصورة شديدة المصرية – التي ذكّرتني بقصائد صلاح جاهين الأولى من ديوانه «القمر والطين» كما ألقت بي في قلب قصائد فؤاد حدّاد وعبد الرحمن الأبنودي، وكثير من أجواء قصائد شعر العامية المصري – بذاكرة المشيمة أو ذاكرة الوطن عند فاطمة الشيدي. وليست هذه نظرة شوفينينة تتكئ عليها مرجعيات القراءة لدى الباحث، بل أقصد إلى أن مرجعية الصورة الشعرية تمتاح، هنا، من بيئة مختلفة، بيئة زراعية بالأساس فيها «خيال المآتة»، و«الساقية» و«المزامير»، بحيث تبدو لي مفردات الصورة لا تتصل إلا بقطاع صغير من قطاعات الجغرافيا العمانية.

قد يتراءى للباحث أن هذه القصيدة كُتِبَتْ من خارج الوطن، إذا استدعينا عنوان مذكرات إدوارد سعيد Out Of Place، بحسّ نوستالجي واضح يوازي إحساس المنفيين والمغتربين، حيث تتضامّ مفردات صورة الوطن وملاعب الصبا والشباب وتنشط الذاكرة الشخصية والذاكرة القرائية أيضا، وتتحول صورة البيت المتواضع، على مستوى الواقع، إلى «جنّة» تسكن قاع المخيّلة، ولا يمكن استئصالها بحال. إنها كتابة تقوم – كما سبق أن ذكرنا – على منطق التداعي الحر أكثر من كونها كتابة إبداعية تخلص لمفهوم الجنس الأدبي الذي يؤطّرها، شعرا كان أو نثرا.

لا تزال القصيدة العمانية الجديدة تسعى إلى تلمّس جماليتها، في إطار غنائية محبّبة إلى النفس بالنسبة إلى الكثيرين من كتّاب قصيدة التفعيلة، تحديدا، ومتذوقيها. فالشعراء «دافئون كقصيدة»[١٣] كما تخبرنا بدرية الوهيبي؛ لأن:

«الشاعر جسم نوراني
لا يعشق إلا الأسماء العظمى
... ...
الشاعر وطن شبحي
لا يعرف غير السير إلى أرض الكلمات
ينزف
حرفا حرفا
فلتهدأ روح الليل
وروح القبر
وروح الشاعر
وليبدأ هذا الآن يصلّي
كي تنبت في الروح
قصيدة».

لكنّ غنائية القصيدة عند بدرية الوهيبي يوازيها تحرر وانعتاق الكتابة من أسر الإيقاع، حيث ترتمي في أحضان نثرية الشعر أو شعرية النثر التي تحمل هموم الإنسان المعاصر في قصيدة قصيرة جدا لعائشة السيفي عنوانها «عن صديق ضلوعه الطريق»[١٤]:

«جامحا كنَبيّ الفراشات
دعه يرتّب ما يشتهيه المدى للمدى
والصديق لما يشتهيه الصديق
قل له:
إن قلبك يا صاحبي قد تضيق الكمنجات عنه
ولكنني لا أضيق».

هكذا، تتجاور «الشعريات» في مدوّنة الشعر العماني، دون أن تزيح إحداها الأخرى، كما سوف تتجاور السرديات وتتقاطع في فضاء أدب عماني جديد يطّرد يوما بعد يوم، واعيا بخصوصية تجربته ومحليتها، غير غافل أبدا عن إدراك التغيّرات الجمالية والثقافية التي تطرأ على الإبداع العربي بصفة عامة.

ثالثا: سرديات قصصية جديدة:

تسعى القصة القصيرة العمانية بدأب، عبر كتّابها وكاتباتها الجدد، إلى إدراك جماليات وقيم فنية وتشكيلية تحاول أن ترسّخ أقدامها في أرض الكتابة الإبداعية القصصية العربية الممتدة منذ سنوات وسنوات. ولأن فنّ القصة القصيرة فن بالغ التعقيد والاختزال والتكثيف، فضلا عن عدم استجابته لشكل جمالي بعينه أو قيود نوعية بعينها، إذا ما فكرنا في نظرية الأنواع الأدبية بدءا من أرسطو في حديثه عن الفن الدرامي والفن الغنائي والفن الملحمي، وليس انتهاء بناقد مثل ميخائيل باختين حين، كان يتحدث عن «الأسلوب بوصفه النوع» – فإن كل قصة قصيرة متميزة في حد ذاتها تستطيع أن تخلق قانونا (أو «أورجانون») يمثّل مدخلا جيدا للناقد أو القارئ الخبير Super Reader، كما يقول أصحاب نظريات القراءة والتلقّي.

أ- سردية الحلم:

في قصته «مكان آخر تملؤه الخضرة»[١٥]، يتعامل معاوية الرواحي مع الحلم بوصفه مدخلا سرديا رحبا يمكن أن يخفّف من وطأة الواقع الغريب والمتناقض والمؤلم. فالراوي شاب يسكن مع أمه في بيت متواضع، وإلى جواره مساحة أرض خلاء هي عبارة عن فناء يحيط به سور، يستخدمه الأطفال لممارسة اللعب، في حين يستخدمها الأهالي مقبرةً لدفن الموتى من صغار الأطفال. يحلم

الراوي الشاب بحياة رغدة يصبح فيها مسؤولا عن شركة اتصالات معروفة، ومدرّبا في الوقت نفسه للمنتخب الوطني لكرة القدم. وتكون الأم سببا في إقامة علاقة بين الراوي وفتاة تُدعَى «زينة»، ابنة الجيران، التي أكملت تعليمها وراحت تعمل مدرّسة بإحدى المدارس. لكن زينة تسقط في الخطيئة قبل أن تتزوج من الراوي الذي يجد نفسه مرغما– تحت إلحاح أمه – على حمل المسؤولية عنها بدلا من أبيها الذي كان مسافرا للخارج بحثا عن المتعة والنساء. يكتشف الراوي في نفسه حبا عميقا لزينة ابنة الجيران وتعاطفا معها في الوقت ذاته، كما يكتشف أمر المقبرة العجيبة التي تقع بجوار بيتهم، ولم يكن يعلم عنها شيئا من قبل طوال تلك السنوات؛ لأنه كان يتصورها – كغيره من الصبيان – مجرد حديقة جرداء لا نفع فيها.

تبدو حبكة القصة عند معاوية الرواحي حبكة بسيطة من الناحية التقنية، لكن إضفاءه بعض اللمسات الغرائبية إلى حد ما بحيث يتداخل الواقع والحلم، في فضاء القصة، أمر من شأنه أن يخفف من ضيق الحيّز أو الفضاء المغلَّف بطعم الموت الذي تتناوله القصة: فالأرض المجاورة للبيت مليئة بالأشجار الخضراء المورقة طوال العام كأنها الجنة التي لا تذبل أبدا، كما تقول أمه:

«سبحان الله. هذه الأرض لا ماء يسقيها ولا مطر يسقط، ولكنّ أشجارها دائمة الخضرة. لابد أن ذلك لطف من ربك بالأطفال المدفونين بها. والله لو لم يكن بها غير الأطفال لما كانت الا سيحاً مقفراً».

مثل هذه الصورة السردية–الوصفية تضفي لمسات غرائبية لأرض هي الجنة والمقبرة في آن، فالأطفال حين يموتون صغارًا – في التصور الشعبي عند أغلب المجتمعات العربية – يتحولون إلى عصافير تحلّق في سماوات الجنّة: «قومي فإن الله سيجعل منه طيرا من طيور الجنة. قومي يا امرأة ووحِّدي الله».

لكنَّ الراوي سوف يتحوّل بدوره، في نهاية المطاف، إلى حفّار للقبور أو إلى «دافن موتى»:

«غرستُ أصابعي في قطعة اللحم. أمسكتُ قطعة اللحم واحتضنتها بهدوء. رجوت الله أن ينقذني وأن يسامحني. قرأت سورتين فسكنت قليلا».

يذهب الراوي إلى المقبرة ليدفن الجنين، ابن الخطيئة، وابن زينة أيضا، في باطن الأرض، خلاصا من العار الذي سوف يلحق بمحبوبته زينة:

«بدأت أحفر بهستيرية وجَلَد. لدغتني عقرب صفراء وانسلت هاربة وببطنها عقارب صغيرة . مررت بجوار أفعى هرست رأسها بحجر وعدت للحفر (...) انفجرت الأسئلة في رأسي ولم أعد أعرف ما الذي ينبغي أن يُفعل بالميت. وهل هو ميت ؟ أم أن روحه لم تخلق بعد ؟ وهل أضع رأسه باتجاه القبلة أم العكس؟ طوفان من الأسئلة قاطعه بكاء ضئيل (...) رأيت يدًا بضة صغيرة تخرج من اللفافة وتزيح الملاءة بغضب، علا الصراخ. شعرت بالصمم من علوه. سمعت الطفل يصرخ، ويشير إليَّ ببنانه».

لم يكن ثمة سبيل أمام الراوي الشاب سوى دفن الجنين ودفن صوته معه، في مشهد تراجيدي ينزّ كآبة ومرارة.

يضفي مثل هذا الفعل الذي يقوم به الراوي على القصة أبعادا واقعية تؤكّد على أن ما يواجهه البشر من مشكلات وآلام ومعوقات لابد من مواجهته بحزم وصلابة مهما كان الثمن، كأن لدغة العقرب الصفراء للراوي (لاحظ دلالة اللون الأصفر التي تتضاد مع هيمنة اللون الأخضر في فضاء القصة) ردّ لاعتبار هذا الجنين الذي لا ذنب له في دخول الحياة لثوان معدودات ثم الخروج منها بهذه الطريقة المأساوية. لذلك، كانت أشجار المقبرة تخضرّ مع تردّد صوت المؤذّن، بينما جثة الطفل قد أينعت أوراقا خُضْرا، تجاوبا مع الجو الجنائزي الذي أودى بحياة الصغير داخل التراب:

«مع تصاعد صوت أذان المغرب كنت أحدّق في المقبرة المواجهة للبيت ... مع صوت إقامة الصلاة كانت أشجار المقبرة تخضرّ وتخضرّ، وعشب رائع يغطي القبور الصغيرة بهدوء وتؤدة».

هكذا، تنهض سردية القصة القصيرة عند معاوية الرواحي على ذلك التضافر الشفيف بين الحلم والواقع، فما حدث كله لم يكن إلا في ذهن الراوي ومخيلته فحسب، أو كأننا كنا بصدد قصة بين قوسين كبيرين، قصة يصبح فيها الحلم مدخلا سرديا لمجابهة إحباطات الواقع المقفر وغرائبيته التي تضع الراوي، الشاب، الحالم، في طريق زينة ابنة الجيران كأنها قدره المقدور.

ب- السرد من (عن) موقع «الهامش»:

حسبما هو معروف في فنون السرد، وألاعيب القصّ، قد يتغير أحيانا موقع السارد أو الراوي تبعا لتغير وجهة النظر التي يريد الكاتب أن يصوّر لنا من خلالها عالمه القصصي، أو يقتطع لنا قطاعا من قطاعاته، كما في قصص «العارض»[١٦] لحنان المنذرية، و«علبة .. علبتان.. ثلاث علب»[١٧] لماهر الزدجالي، و«ألوان»[١٨] لأمل المغيزوي. في قصة حنان المنذرية، تتحدث الراوية عن

«عارض أزياء»، أو «موديل»، يقوم بدور تمثيلي بسيط في إعلان تليفزيوني عن مسابقة تنظمها إحدى شركات المياه الغازية. ويقوم شخص، ممثل – يبدو من خلال ملابسه المتواضعة وسيارته المتهالكة التي تنمّ عن تدنّي طبقته الاجتماعية – بأداء دور تمثيلي يعبّر عن شخصية مرفّهة تبدو عليها سيماء الثراء من خلال الملابس الفخمة والسيارة الفارهة. وعلى حافة هذا التناقض الحادّ بين الممثِّل والممثَّل، الشخص الواقعي والدور المتخيَّل، يقف العارض أو الموديل في عرض الشارع وسط النهار، حيث الازدحام الخانق في مدينة كبيرة، هي مسقط غالبا، والشمس تدنو من الرؤوس، ليستقبل مكالمة تليفونية يبدو أنها بالغة الأهمية، حيث ترتسم على وجهه انفعالات شتّى جعلته يقف بسيارته مشدوها وسط الزحام. وإذا به ينزل من سيارته وجميع العربات تصدر صفارات إنذارها له بينما هو في عالم آخر تماما، حتى إنه ينسى قواعد المرور؛ لأنه تلقّى خبر فوزه بالجائزة الكبرى.

على الرغم من بساطة القصة وبساطة بنائها السردي فإنها تضرب على أكثر من قيمة اجتماعية، منها التباين الطبقي الحادّ بين أفراد المجتمعات العربية. فالعارض، أو الممثل، أو الموديل، متواضع الحال والأجر والطموح في مقابل الشخص الذي يمثله العارض فنيا من حيث هو ابن طبقة مميزة اجتماعيا، ومن ثمَّ فهو الأحق في الفوز بالجائزة الكبرى، من وجهة نظر الراوي وحسب قانون المجتمعات المعاصرة التي لا تعرف سوى لغة رأس المال التي سوف تزيد بالطبع من وضعيات «التشيّؤ» الذي تعانيه مجتمعاتنا الآن.

ولا تبتعد قصة ماهر الزدجالي كثيرا عن ذلك المنظور القصصي المستخدم في قصة حنان المنذرية. فالفقير المتسوّل الذي يجمع علب المياه الغازية من أكوام القمامة، ويبيعها كل أسبوع ببعض الريالات التي تعينه على تحمّل أعباء الحياة، هو نموذج لشخص هامشي آخر يحيا على الحافة من مجتمعاتنا العربية. يحلم هذا الشخص الهامشي، أو المهمَّش، بتناول زجاجية بيرة حقيقية مثلجة بدلا من ارتشاف بعض ما يتبقَّى من قطرات ساخنة بفعل شمس الصحراء، حيث يتخيل نفسه في حوار أشبه بحوار السكارى مع إحدى الزجاجات التي تبوح له بأسرارها:

«إنني أعيش مرحلتين من حياتي. المرحلة الأولى أعيش معززة مكرّمة يتهافت عليّ الجميع ويعاملونني معاملة الملوك. المرحلة الثانية بعد أن يفرغ الشخص محتويات جوفي في جوفه عندها أصبح قمامة لا قيمة لي لتأخذني أنت وتبيعني بأرخص الأثمان، ولكن دعني أسرّ في أذنك أن الحانة الموجودة في هذا الفندق من أفضل الحانات الموجودة في المنطقة. وفي هذه الحانة راقصات عربيات... لا تفتح فمك هكذا.. نعم عربيات وجميلات ويمكنك ببعض النقود أن تنام معهن بعد السهرة الغنائية الراقصة...».

لكنّ حلم هذا الشخص المهمَّش يذهب أدراج الرياح، حين ينوي أن يدخل أحد الفنادق ويطلب زجاجة بيرة مثلجة ويستمتع بمشهد الراقصات العربيات وينتهي به الأمر صريع الغواني في سيارة إسعاف وهو يهذي «علبة.. علبتان.. ثلاث علب»، لأنه لم يكن ينتمي بالفعل إلى هذه الطبقة بكل ممارساتها الحياتية. لذلك يسقط صريع اللذة بفعل الصدمة الأولى له في حياته. فقانون اللذة الذي تنطلق منه أيديولوجيا الراوي هو الوجه الآخر من قانون الطبقة التي لا تعرف المهادنة مع المتطفلين ممن يحاولون تسلّق جدرانها الشاهقة التي تشبه جدران الزنازين والسجون الخانقة.

ج- سردية الأنا والآخر:

يتناول محمد العريمي في قصته القصيرة «تَيْمَه»[١٩] علاقة الشرق بالغرب، أو الأنا بالآخر، بطريقة مكثّفة ودالّة إلى حد بعيد، تذكّرنا بنصوص كتّاب كبار تناولوا القضية نفسها، أشهرهم بالطبع الطيب صالح، وسهيل إدريس وبهاء طاهر وغيرهم، مع مراعاة الفروق الفنّية والجمالية والتاريخية بكل تأكيد.

مسعود هاشم، بطل القصة العريمي، شاب عماني من أسرة متواضعة تعمل في زراعة النخيل والمانجو، وقد تمّ ابتعاثه ـ نظرا لتفوقه ـ لاستكمال دراسة البكالوريوس في منحة دراسية للجنوب الأمريكي. وهناك التقي بفتاة بيضاء من أسرة بالغة الثراء تدعى «جينفر لى هيز». وهنا، يمكن ملاحظة التقابلات التي يعقدها الراوي–المؤلف بين مفردات: المكان، الطبقة، اللون،..إلخ. كما أن اسم جنيفر يحيلنا، بطريقة أو بأخرى، إلى رواية بهاء طاهر «الحب في المنفى». يتعرف مسعود على جنيفر ولا يتركها لحظة، في إطار من علاقة تشوبها انتهازية أو مصلحة ما:

«مثلما كان يفعل طلاب دول العالم الثالث الذين كانوا يأتون إلى أمريكا هربا من الفقر والجوع وبهدف الحصول على الجنسية الأمريكية... في «أرض الفرص والأحلام Land of Opportunities and Dreams».

وفي الوقت الذي يقرر مسعود الزواج من جنيفر والعودة بها إلى بلدته «تيمه»، نراه يفاجَأ بالصدمة الحضارية التي تحول بينه وبين إمكان العيش في وطنه الشرقي

مرة أخرى أو التكيف مع ظرفه ومواضعاته الاجتماعية والثقافية، فيقرر سريعا الذهاب إلى مدينة مسقط الكبيرة بوصفها محطة انتقالية سوف ينتقل منها إلى أمريكا مرة أخرى، ولفترة طويلة من الزمن، يعود بعدها بسنوات وسنوات إلى «تيمه»، وحيدا، كالعائد من منفى إلى منفى:

«عاد وحيدا يحمل شهادة ماجستير ويحتفظ في جيبه بصورة طفلة صغيرة: سمراء البشرة.. زرقاء العينين واسمها «تيمه».

هكذا، تطرح قصة العريمي عددا من المفاهيم التي تنهض على إحداث نوع من التناص مع بعض سرديات الأنا والآخر العربية، أذكر منها على سبيل المثال قصة الطيب صالح القصيرة جدا «سوزان وعلي»، وأقصد تحديدا إلى الشابين اللذين لم يستطيعا الزواج أو الالتقاء عند نقطة ما رغم حبهما الشديد لبعضهما البعض بحكم الظرف الجغرافي والثقافي المختلف (علي/ الخرطوم، سوزان/ لندن). يقول راوي قصة الطيب صالح:

«عاد علي إلى بلده. أخذا يتراسلان:

«لكنني أحبك يا علي».

«وأنا أحبك يا سوزان، لكن...».

ستة أشهر. كتبت تقول: «قابلت رجلا. سأتزوجه».

كتب يقول: «لكنني أحبك يا سوزان».

وانقطعت الرسائل.

يفكر بها في غالب الأحيان. وتفكر به من حين لآخر.

لكن... [٢٠].

ولا يخفى، بالطبع، أن العريمي يطرح هنا نموذجا مختلفا عن نموذج الطيب صالح، لكننا أردنا الإشارة إلى الفكرة الرئيسية التي يؤكد عليها نص العريمي وهي أنه لا تزال ثمة مفاهيم ثقافية متجذّرة في وعي العربي، من قبيل أن زواج الشرقي بغربية أمر تشوبه بعض الإشكالات ما لم ينصهرا في نسيج واحد. من هنا، لا يبقى لمسعود (امتداد علي) سوى محض صورة لفتاة صغيرة سمراء اسمها «تيمه» هي ابنته غالبا. يعود مسعود منفردا إلى وطنه تاركا زوجته جنيفر (امتداد سوزان) وابنته «تيمه» هناك في أرض الفرص والأحلام مكتفيا بصورة، محض صورة صغيرة.

د- سردية الموت:

في قصتها القصيرة «تفاصيل»[٢١]، تتناول أمل المغيزوي ثيمة الموت من وجهة نظر طفلة صغيرة يموت أحد أقاربها، فتصوّر لنا وقع فعل الموت على الطفلة–الراوية خلال أحداث يوم كامل:

«تذكّرتُ ساعات ذلك اليوم بكل وضوح، وبرزت كل التفاصيل دفعة واحدة في تدفّق مستمر لم أستطع إيقافه..».

وما نريد التأكيد عليه في هذه القصة، رغم كونها قصة عادية، ليس الحديث عن الموت، بل الحديث عن تأثير وجهة نظر السارد في اللغة السردية، ومن ثم التأثير في المتلقّي:

«بيت خالتي يكتظّ بأجساد عديدة، حاولتُ المرور من بينها بصعوبة. توقّفْتُ كثيرا وأنا وأرى قطعة قماش بيضاء يتشبّث بها أحد الرجال بإصرار غريب وامرأة تناوله عدة زجاجات من عطور مختلفة تشبه العطور التي تضعها جدتي على جسدها الهزيل..».

سوف يتحول هذا اللون الأبيض في ذاكرة الفتاة إلى رمز للموت بسطوته وهيمنته وثقله على النفوس[٢٢]:

«لم أنم في تلك الليلة. حاولت تذكّر وجه «خميس» مرارا، لكن اللون الأبيض طغى على معالمه (...). كرهت الآن الموت. بدأتُ أمقت اللون الأبيض وزجاجات العطر..».

إذا كانت «تفاصيل» أمل المغيزوي تتعامل مع الموت بوصفه قدرا مقدورا لا فكاك من أسره، وترسم ملامحه من وجهة نظر ساردة هي طفلة لا حول لها أو قوة إزاء هذا الحدث الجَلَل، فإن نص «موتٌ حدثَ قبلَ بدايته»[٢٣] لعبدالله حبيب يسعى إلى مقاومة الموت أيضا ومناهَضته بشتّى الطرق من وجهة نظر الكبار، ولو على سبيل السرد. فقد حاول «المغدور» – كما يصفه راوي القصة – أن يتخلص من سطوة الأب، لكنه وقع في سَطْوات أُخَر: فشل في التدريب العسكري، وأخذ ينتقل في رحلة الحياة اليومية القاسية من مدينة إلى مدينة، ومن عاصمة إلى أخرى. لقد عاش، باختصار، حياة المنفيّ حتى استقرّ به المقام في غرفة بائسة مظلمة عديمة التكييف وذات دخان أصفر كثيف وغبار يخترق الصدر، حتى نال منه المرض لدرجة لا بُرْءَ منها، وانتقل به الأهل من مستشفى إلى آخر دون جدوى. عندئذ، لم يكن أمامه سوى الحكي عن كل شيء، عن الحياة والمرأة والجنس والممرضات البدينات، فتشبّثت مخيّلته بمقوّمات الحياة وأعراضها، في الوقت الذي كان جسده يمضي بخطى حثيثة في الاتجاه المعاكس، نحو القبر. هكذا يحدّثنا الراوي مستخدما ضمير المخاطَب، بكل ما يحمله من حميمية ومساءلة للذات ومكاشفة ترفع الحجب ما بين الراوي والمروي عليه:

«كنتَ سعيدا معه وله لدرجة أنكَ كنتَ تحسد مخيلته الخلاقة على المهرجان الجنسي الروماني الذي يقيمه بكل هذه

الزندقة والمجون والجنون في غرفته البيضاء الصغيرة في بيت الموت والمرض من دون أن يعلم أو يحسّ أحد بما في ذلك ممرضته البضّة. لقد نسي كل شيء، واغترب عن كل شيء إلا الجنس. فمَرْحَى لذاكرته ألف مَرْحَى».

هـ- سردية الذاكرة:

يستعين عبد العزيز الفارسي، في قصته «مطر صباحي»[٢٤]، باستدعاءات الذاكرة الطفولية التي تستدعي مشاهد الصبا، حيث تلاميذ المدارس يحتفلون بسقوط الأمطار من أجل أن يعودوا مبكرا إلى بيوتهم، وقد يتغيبون يوما أو يومين دون تقريع إدراة المدرسة بحجة الشوارع والطين. سوف يجد الباحث في قصة الفارسي أن ثمة راويين: راو أول هو من يفتتح القصة وينهيها، يجلس على مقهى ألطّاف، مغترب من أجل الدراسة أو العمل في بلد عربي، هو دبي غالبا. يقول الراوي الأول:

«كان المطر الهادئ يغسل الشارع كما تفعل الدموع بالروح المتعبة، والقطرات المتساقطة على واجهة مطعم ألطاف تجعل كل شيء متماهيا أمام الجالسين بالداخل، كذاكرة حب قديم لم يفقد لذته رغم الجروح التي خلفها (...) رأيتني طالبا في الابتدائية».

الذاكرة، إذن هي الضابط الذي يضبط إيقاع السرد في قصة «مطر صباحي». أما الراوي الثاني فهو صبي يحكي لنا بطزاجة موقفه مع سائق الباص «خليفوه»، حين تركه بالمدرسة ذلك اليوم المطير، فعزم الصبي على مغامرة العودة وحيدا وسط برك الأمطار ومخلفاته. يبدأ الراوي الثاني في سرد تفاصيل حكايته منذ جملة «رأيتني طالبا في الابتدائية...» حتى يتوقف سيلان الذاكرة الذي يقطعه صوت ألطاف، صبي المقهى، هنا–الآن، حين يقول:

«– أرباب.. تريد شاي زيادة؟» .

«– تمام يا ألطاف.. جيب شاي زيادة دام المطر بعده ينزل».

إذا كانت سردية الذاكرة في قصة الفارسي تحتفي باستدعاءات ذاكرة طفولية، فإن سردية محمود الرحبي، في قصته «فعل الأسماء القديمة»[٢٥]، تنحو منحى مختلفا، يقترب من بعض الملامح الغرائبية التي يضفيها راويه على الحدث وعلى الشخصيات. فأبو يحيى شخصية تستحق أن تكون شخصية روائية بحق، رغم قصر القصة وتكثيفها. فبعد أن كان يتباهى بابنه الذي كان سببا مباشرا من أسباب مصالحته مع العالم وتغيير اسمه من «تاعب»، بكل ما يحمله من معاني الشقاء والدونية، إلى «أبو يحيى»، بكل ما ينطوي عليه الاسم من دلالات الحياة والبقاء والحلم، خطف الموت ابنه. هكذا، بغتة، اقتنص الموت يحيى/الابن في حادثة ملعونة تترك الأب بعدها فريسة للموت والزوال والكوابيس، الأمر الذي احتار معه الجيران فلم يعرفوا كيف ينادونه بعد موت ابنه، حتى نصحتهم واحدة من أرباب البصيرة ممن تعمل في جزّ الأعشاب وتنظيف الحقول منها وبيعها لملاّك المواشي:

«سمّوه يحيى على اسم ابنه، سيحل مع الوقت شيء من سعادة في قلبه، وسيحيا الغائب في داخله وينمو. ثم أضافت وهي تتقدم رافعة مجزّها الذي سطعت سنّته: جميعكم لا يعلم بأن لكل اسم روحا تلاحقه ولا يمكن إخفاؤها حتى بالموت».

من هنا، أصبح أبو يحيى رجلا غريب الأطوار، يخرج في أكثر أوقاته أرقا، يذرع الوادي ذهابا وإيابا، ثم يصعد الجبل ويبدأ في الحفر والصخب دون كلل، حتى تتلاشى أوجاعه هربا أمام الضجيج الأكثر قوة في داخله. غير أن الكثيرين من أهل البلدة «غدوا مع الوقت يدركون، بصبر، سر التعب وسر الأسماء القديمة وأفعالها».

و- سردية غرائبية:

في نصه الذي يحمل عنوان «الطفل والكلب»[٢٦]، يقدّم لنا يعقوب الخنبشي موتيفة حكائية عجيبة تتلخص في أن سيدة عمانية ممن يدّعين الرفاهية كغيرهن من نساء العرب المعاصرات كانت تتسوّق داخل أحد المجمّعات التجارية الكبرى في العاصمة، حيث جنون الشراء الذي يصيب الأفراد فيسيل لعابهم استجابة لبريق السلعة كلما دخلوا أحد هذه المراكز التجارية، فيقررون في الحال شراءها بغض النظر عن كونها مفيدة أو غير مفيدة دون فارق كبير[٢٧]. الغريب في الأمر أن هذه السيدة كانت تربط يد ابنها اليمنى برباط هو في الأساس رباط للكلاب والحيوانات، بحيث كانت تجرّه من يده خلفها في قسوة رهيبة كأنها لا تعرف عن الأمومة شيئا بعد. سوف يظلّ الطفل يستجدي أمّه حتى تفكّ القيود من يديه بينما هي منهمكة في متابعة السلع «تكتفي بشدّ اللجام أكثر وتحول بصرها نحو الأصناف والأنواع المعروضة». لا يستطيع الراوي في هذا السياق سوى متابعة الأمر «خوفا من عواقب أخرى تنتج بعد ذلك عن النقاش» مع أمثال هؤلاء. وكل ما يملكه في نهاية المطاف هو استنكاره الشديد وتعاطفه فحسب مع وضعية الطفل، وذلك أضعف الإيمان. ورغم من بساطة هذه «الموتيفة» الحكائية التي نحا بها راويها منحى وثائقيا سوف يبتعد بها كثيرا عن جماليات القصة القصيرة وبلاغة سرديتها، فهي قصة بالغة الدلالة

على أن واقعنا العربي واقع متخم حدّ الانفجار بما يفوق «الخيالي» أو «الغرائبي»، الذي يبلغ حدّ السحر.

ثمة وجه ثان لهذه الغرائبية يتناوله محمود الرحبي في نصّه الطويل «درب المسحورة»[٢٨]، حيث يقدّم لنا عالما يقترب من ملامح كتابة «الواقعية السحرية»، لكنها ليست واقعية سحرية متعالية على الواقع المعيش أبدا، أو مفارقة له كليةً، بل واقعية منغمسة في التربة العمانية حتى النخاع. أقصد إلى كونها واقعية تستعين بمفردات الجغرافيا العمانية من أفلاج ونخيل وبيوت قديمة وصحراوات ممتدة تمرح فيه الثعابين وتجوب وديانها النعاج والدواب، وفوق كل هذا وذاك أطفال يترنحون ويتقافزون هنا وهناك، وطيور وحشرات وزواحف، وكائنات لامتناهية تملأ المشهد القصصي عند محمود الرحبي الذي يبدو نصه – كغيره من نصوصه – محتفيا باللغة احتفاء صوفيا كأنه نص توثيقي، فضلا عن كونه نصا إبداعيا متميزا. وفي قلب هذا المشهد المحتشد بتضاريس البيئة العمانية، يكمن فعل الموت الذي يجاور صخب الحياة وعنفوانها. وإلى جوار فعل الموت، تأتي قوة السحر و«التغييب» التي سوف نقف على تحليلها في الفصل الخامس من هذا الكتاب.

إذن، يمكن القول إجمالا إن الكتابة العمانية الجديدة قد سعت، بدأب واضح، إلى تشكيل جماليات مغايرة، سواء من حيث الثيمات أو الأساليب الفنية وتقنيات القصّ (وإن كان الأمر يحتاج من الباحثين إلى دراسات نقدية وتاريخية تتابع تطور تقنيات السرد العماني بصفة خاصة، مقارنة بين السنوات العشر الأخيرة من القرن العشرين، والعقد الأول من الألفية الجديدة)، الأمر الذي شكّل ما أسميناه «حساسية جديدة»، نهضت على عدد من الاستراتيجيات التي وقفت الدراسة على بعضها، هي: شعرية التجاور، لا الإزاحة أو التضاد. كتابة بقوة اليوميات. كتابة من موقع الحلم. كتابة تسمو فوق أسر الواقعي، بحثا عن غرائبية رحبة. كتابة تخلق عالما افتراضيا بديلا. كتابة تلفت الانتباه بقوة إلى قضايا المرأة المعاصرة. كتابة تسعى بدأب إلى الخروج من هيمنة النص المغلق والارتماء في فضاء النص المفتوح، .. إلخ.

الهوامش

١– المقصود بالحساسية الجديدة، هنا، التفاف عدد من الكتابات والنصوص، في إطار جنس إبداعي ما، في ثقافة ما، حول جملة من الخصائص الجمالية والاجتماعية والثقافية التي يصدرون عنها في كتاباتهم، بحيث تشكّل رؤيتهم للعالم، في إطار فهم خاص للفن (من حيث الماهية والأداة والوظيفة)، الأمر الذي يجعل من كتاباتهم تيارا يعمل بقوة على تغيير مفهومي «الإبداع» و«التلقّي» معا. وهذه الظاهرة لافتة لنظر الباحث المهتم بدراسة السرد العماني، تحديدا في السنوات العشر الأخيرة. وفي هذا السياق يمكن تأمّل نصوص كل مجموعة كبيرة من كتّاب السرد العماني من الجيل الجديد: سليمان المعمري، عبد العزيز الفارسي، مازن حبيب، يحيى المنذري، محمود الرحبي، بشرى خلفان، هدى الجهوري،.. الخ.

عن مفهوم «الحساسية الجديدة في الكتابة المصرية في الستينيات»، انظر: صبري حافظ: جماليات الحساسية والتغير الثقافي، مجلة «فصول»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سبتمبر ١٩٨٦م.

٢– إزاحة مفهوم الكتابة لمفهوم القصيدة حدثٌ موازٍ لتحول مفهوم الديوان إلى المجموعة الشعرية.

٣– راجع أعداد مجلة «فصول» الثلاثة عن «زمن الرواية» (أعداد: شتاء ١٩٩٣م، ربيع ١٩٩٣م، صيف ١٩٩٣م). وقد كنت آنذاك أحدث محرّر بالمجلة – التي كان جابر عصفور يرأس تحريرها – مع مجموعة من شباب النقاد والباحثين والمبدعين في مصر: حسين حمودة، فاطمة قنديل، حازم شحاتة، صالح راشد، علي عفيفي.

٤– هذه العبارة متواترة في أغلب نصوص باختين، مثل «الكلمة في الرواية»، «الملحمة والرواية»، «شعرية دوستويفسكي»، «رابليه وعالمه».

٥– جاك ديريدا: البنية، العلامة، اللعب في خطاب العلوم الإنسانية، ترجمة جابر عصفور، فصول، شتاء ١٩٩٣.

٦– راجع: ملحق «شرفات»، جريدة عمان، أعداد شهر سبتمبر ٢٠٠٨ م.

٧– الترانسندنتالية: مصطلح استعمله كانط بمعنى السموّ من حيث الوجود، ومن حيث المعرفة أيضا. أي حين تطلق الصور الفكرية إلى ما بعد التجربة. راجع: مراد وهبة: المعجم الفلسفي، دار الثقافة الجديدة، القاهرة، ١٩٧٧م، ص: ٤١٧، ٤٣٠، ٤٦٥.

٨– راجع «شرفات»، ٨ أكتوبر، ٢٠٠٨م.

٩– راجع «شرفات»، ٨ أكتوبر، ٢٠٠٨م.

١٠– «شرفات»، ٢٢ أكتوبر، ٢٠٠٨م.

١١– «شرفات»، ٥ نوفمبر، ٢٠٠٨م.

١٢– راجع قصيدة فاطمة الشيدي في «شرفات»، ١٩ نوفمبر، ٢٠٠٨م.

١٣– راجع قصيدة بدرة الوهيبي في «شرفات»، ٢٥ مارس، ٢٠٠٩م.

١٤– راجع قصيدة عائشة السيفية في «شرفات»، ٤ مارس، ٢٠٠٩م.

١٥– «شرفات»، ٣ سبتمبر ٢٠٠٨م.

١٦– «شرفات»، ٣ سبتمبر، ٢٠٠٨م.

١٧– «شرفات»، ٣ سبتمبر، ٢٠٠٨م.

١٨– «شرفات»، ١٧ سبتمبر، ٢٠٠٨م.

١٩– «شرفات»، ٢٤ سبتمبر، ٢٠٠٨م.

٢٠– الطيب صالح، ضو البيت، مريود، دومة ود حامد، سلسلة آفاق الكتابة، عدد ٣٦، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠٠٠، ص ٢٨٠.

٢١– «شرفات»، ١٢ نوفمبر، ٢٠٠٨م.

٢٢– تمّ توظيف هذه الثيمة نفسها بمهارة في الفيلم السينمائي العماني القصير «بياض» الذي حاز على عدد كبير من الجوائز المحلية والعربية والدولية.

٢٣– «شرفات»، ٥ نوفمبر ٢٠٠٨م.

٢٤– راجع: «شرفات»، ٤ مارس، ٢٠٠٩م.

٢٥– راجع «شرفات»، العدد، ١٨ مارس، ٢٠٠٩م.

٢٦– راجع قصة يعقوب الخنبشي في «شرفات»، ٤ ديسمبر، ٢٠٠٨م.

٢٧– كلمتا «استجابة» و«مثير» تذكراننى في هذا السياق بالتجربة المعروفة لعالم النفس الشهير «بافلوف» صاحب «نظرية الارتباط الشرطي الكلاسيكي»، حين جعل فأر التجربة يربط بين صوت الجرس وقدوم الطعام فيسيل لعابه بمجرد سماع صوت الجرس حتى وإن لم يأتِ الطعام.

٢٨– راجع «درب المسحورة» لمحمود الرحبي في «شرفات»، ٤ ديسمبر، ٢٠٠٨م.

هيرتـا مولـــر:

- أخذت عليّ مؤسسة نوبل عدم إدلائي بأي تصريح..
- **حتما، أنا مبتهجة، لكنني لست من النوع الذي يهتف فرحا. خاصة، لا أريد لهذه الجائزة أن تغيرني**

هيرتـا مولر

الكتابة أنقذت نوبـل(*)

ترجمة: سعيد بوخليط

ناقد ومترجم من المغرب

في هذا الحوار الاستثنائي مع الروائية الألمانية المُتوجة بنوبل لسنة ٢٠٠٩، تتذكر طفولتها ببلدها رومانيا وكذا علاقتها بالأدب.

هيرتا مولر، صاحبة جسم ضئيل، طائر صغير جدا وشاحب كثيرا، يكسوه ريش أسود حذاء، سروال، قميص تنبثق منه عينان واسعتان وقلقتان. مبتسمة، لكنها مضطربة إلى حد أن كل كيانها، يظهر كأنه ممتد على حبل. أنا في غاية التوتر، تهمس وهي تفتح باب منزلها الكبير المتواجد وسط برلين Berlin. جد «مرهقة»، بعد انقضاء أسابيع على إعلان فوزها بجائزة نوبل للأدب شهر أكتوبر، بحيث لم تعد تتحمل قط سماع أي تعليق بهذا الصدد. قطعا، تلح على الأمر،وهي تسير بخطوات متثاقلة وسط أرضية خشبية تلمع بطلاء البرنيق، وللاحتفاظ بقواها حتى تتخلص من وضع يفزعها ويخلق لديها الضجر، قررت إجراء حوار صحفي واحد، مع الصحافة الدولية، لا غير، (باستثناء، السويدية) قبل تسلمها للجائزة بمدينة ستوكهولم Stockholm.

- مولر: الطبيعة أفضل مؤشر لاختزال حياتنا
- أصدرت عددا من المجموعات الشعرية واثنين وعشرين رواية.
- من عناوين كتبها:

[الثعلب هو قبل ذلك صياد]

[الإنسان، أكبر نصاب على وجه الأرض]

ترفض التقاط صور لها، موقف يذكرها بلحظات الاستنطاق التي أشرفت عليها عناصر جهاز البوليس السري الروماني «لاسيكوريتات» la securitate، أيام تواجدها برومانيا، فقط كليشيات سلبية أُخذت لها أثناء اللقاء الصحافي. أيضا، وهي بالكاد جالسة على مقعد وطيئ صنعه نسيج رمادي، تطالب الروائية بصوت مختنق شيئا ما، أن لا يستغرق اللقاء أكثر من نصف ساعة: «وضع يتناقض مع طبيعتي، فأنا أفضل أن أختلي بنفسي كي أكتب. إن حياتي الخاصة وعملي، لست في مستوى التعبير عنهما بشكل آخر». على امتداد المكان من حولها، فوق الطاولات والكراسي، بل وخلف بعض الأثاث، تنتشر قطع ورقية تناسب حجم دبُّوس. كلمات ثم كلمات باللغة الرومانية، اقتطعت من جرائد، ستنجز بها «ملصقاتها» أو بمعنى ثان قصائد.

ولدت هيرتا مولر Herta Muller **سنة ١٩٥٣ برومانيا، وتحديدا منطقة تسمى** « le Banat»، **تتسم بطابعها الجرماني، لذلك تكتب مولر باللغة الألمانية. مثل أغلب أهل وطنها، الذين سعوا إلى الفرار من ديكتاتورية الرئيس تساوسيسكو، فقط تركت رومانيا نحو ألمانيا سنة ١٩٨٧، بعد أن لاحقها وراقبها هذا النظام المعارضة له لفترة طويلة. كل مشروعها التأليفي مجموعات شعرية، ٢٢ رواية تُرجمت منها حتى الآن ثلاثة نصوص إلى الفرنسية وستصدر غاليمار** Gallimard **العمل المقبل شهر أكتوبر ٢٠١٠ ينطوي على خاصية اضطهاد « حطمها » كما تقول.**

عناوين مثل: [الثعلب هو قبل ذلك صياد] (سوي ١٩٩٠)]، [الإنسان، أكبر نصاب على وجه الأرض (فوليو)]، [الدعوة، (ميتيلي٢٠٠١)]. مؤلفات غريبة وجميلة، حيث يكتسي معها الوصف الغارق في النثرية مسالك عجيبة توحي بطريقة خارقة ويقوم على قوة استحضار زخم لغة فاتنة، تعبر أحيانا عن شتى مضامينها كتابة أو شفهيا. كما، لو أن متانة الصور التي تسكنها وتلازمها،ساعدت الروائية على هزم الخجل وعصبية المزاج ثم الخوف. أيضا ينبغي على الكلمات قطعا اكتساح الميدان، في مواجهة الموت. نتيجة لكل ذلك، استغرق الحوار أخيرا، ساعتين ونصف.

أن متانة الصور التي تسكنها وتلازمها، ساعدت الروائية على هزم الخجل وعصبية المزاج ثم الخوف

◆ السيدة هيرتا مولر Herta Muller**، ما هو أول انطباعكم حينما تلقيتم خبر حصولكم على جائزة نوبل للأدب؟**

لحظتها، لم أفكر في أي شيء ولم أتفوه بأية كلمة. سعادة غامرة هي تقريبا مأساة كبرى: أعجز عن فهم ما جرى. وقد عاتبت عليّ مؤسسة نوبل عدم إدلائي بأي تصريح. حتما، أنا مبتهجة لكنني لست من النوع الذي يهتف فرحا. خاصة، لا أريد لهاته الجائزة أن تغيرني. في رومانيا، جعلت اليومي خوفا من الموت. ولكي، لا أنبطح، حاولت جعل وقائع محددة تبدو كأنها عادية. ينبغي، أن تحافظ على تماسكك حتى لا تتحطم. بالتالي، عملت تلقائيا على تصنيف الأشياء حقا دخل رأسي، بقدر خطورة حظ كهذا، حدث بغتة في مسار حياتي. أعرف الموقع الذي نسبته له: إنه بجانبي. لست أنا من نجح، إنها مؤلفاتي.

◆ داخل أي وسط عائلي تربيتم؟ هل كان للكتب حيزا؟

لم يكن من وجود للكتب في منزلنا. توفي أبي وأنا صغيرة جدا، أما أمي فقد كانت تشتغل في الحقول طيلة اليوم. ذلك أن منطقتنا المسماة «le Banat» عبارة عن أرض مستوية وسهل، تحيط به القرى الزراعية. الوحيد، الذي أمتلك مكتبة، كان أن أحد أعمامي، صاحب القناعة النازية. مكتبة، احتوت بالتأكيد على مختلف مؤلفات الفكر النازي، فقد اتصف بكونه إيديولوجيا قرويا مجنونا. حينما مات في «ساحة القتال» سنة ١٩٤٥، ووصل الروس الذين اقترفوا كل أنواع الفظاعة داخل قريتنا، تحولت جدتي إلى كائن مرعوب. أساؤوا التقدير، كي يميزوا بين الكتب المورِّطة من غيرها، فألقوا بها كلها في موقد، مما منحهم إمكانية التدفؤ فترة يومين. لقد عشنا، رعبا شديدا.

◆ اصطدمتم مع البوليس السري الروماني، قبل بداية مشروعكم الإصداري، بحيث طلب منكم، تزويده بمعلومات عن أنشطة بعض أصدقائكم المثقفين في منطقتكم « le Banat »**، لذلك طردتم من المصنع الذي تشتغلون فيه. هل، شكلت الكتابة منذ البداية، صيغة للمقاومة؟**

لحظة التعليم الثانوي، وأنا في سن المراهقة والفتوة، كتبت مجموعة قصائد، لكن ذات يوم قلت لنفسي: «هذا يكفي، كل العالم بإمكانه أن يفعل ما

أقوم به». ثم توقفت. ولم أعاود الأمر، إلا بعد مرور فترة طويلة. لكن بين الزمانين، أصبحت واحدة من مريدي حلقة المثقفين المسماة آنذاك بـ: Aktions.l gruppe. أدركت، معهم، أنه بوسعي تمثل ماهيتي الحقيقية. فكل ما بدا لي جوهريا في الحياة وسعيت وراءه، كان محظورا عليّ. احتقرت من كافأتهم الدولة، حيث النظام عبثي يشتغل بكيفية مقلوبة. هكذا، لست أنت من تحدد نفسك كمنشق، بل النظام هو من يصنفك ويختار لك هاته الصفة، فتصير كذلك.

◆ خلال أي فترة عُمرية بدأتم الكتابة جديا، وما هو الدافع؟

خارج قصائد الشباب، لم أتوخ الكتابة قط. وإذا كتبت فلأني طُردت يوما ما من المعمل، إنها وسيلة لتأكيد حضوري الذاتي، لكنني لم أعتبر ذلك أدبا. ابتدأت، بتدوين أشياء كثيرة، وقلت مع نفسي: إذا تأتى لي صياغتها في قالب، فهذا يدل على أني أفكر. أيضا، أصدقائي شجعوني، وكانت النتيجة أول عناوين كتبي: [Niederungen]، انصب موضوعه الأساسي على قريتي «le Banat» وركودها، حيث تشبه علبة كل شيء فيها جامد ولا يتغير.

◆ ما إن ظهر كتابكم الأول، حتى تعرضتم للرقابة، ما الذي منحكم القوة كي تواصلون العمل؟

عندما صدر الكتاب، قالوا لي بأني أبصق في الحساء. على امتداد قرون، فإن الأدب الوحيد الذي أقرته هاته القبيلة الجرمانية، حمل تسمية: «Hei-matliteratur» أي النثر المحلي والوطني، ويمنع توجيه رؤية نقدية حول أصوله. فجأة، انفصلت حقا عن الجماعة. هكذا، عندما عدت للقرية كي أزور أمي، وجه إلي الناس مختلف الشتائم. أما أمي، فقد استنكروا العمل بجانبها في الحقول. الحلاق بدوره، رفض شذب لحية أبي. لم أواصل الكتابة لدواعي قوة ما، لكني فقط اكتشفت أنها منحتني صيغة للتماسك الداخلي، ويمكنها أن تدعم وعيي بذاتي. أساسا، ربما عدم امتلاكي للقوة، دفعني لكي أكتب. آمنت لحظتها، بأن الكتابة مفتاح يحق لنا التشبث به، حتى ولو أدركت أن وقائع الحياة ستبقى على حالها. هناك، كتابات تجيز ذلك، مثل ما أنجزه بول سيلان Paul Celan، توماس بيرنرهارد thomas Bernhard أو بيتر هاندك Peter Handk في بداياته قبل أن يصبح سياسيا لا يُحتمل. لقد ابتغيت، أن أعيش بطريقة تجيز لي صداقة هؤلاء الأشخاص على الرغم من موتهم أو أنني لم ألتقيهم أبدا.شكل، هذا دعما لي، بحيث راهنت على استساغتهم لما أكتب.لذا، أسألهم ذهنيا: «كيف الأمر، أهو جيد؟».

◆ جزء كبير من كتبكم، يصف رمزيا تقريبا، الديكتاتورية، الاعتقال، الركود، معطيات ارتبطت بالأنظمة الشمولية. المثير أيضا لديكم، قوة الانتظار؟

ننتظر دائما شيئا ما. حينما تكون حياتنا قابلة للتحمل، لا نأخذ ذلك بعين الاعتبار، لكن مع الوضع النقيض نعرف جيدا ما ننتظره. في ظل سلطة الديكتاتور، نترقب كل يوم موت الديكتاتور. إنها ظاهرة جماعية، من هنا تكاثر الإشاعات حول مرض الديكتاتور.

ينبغي على الكلمات قطعا اكتساح الميدان، في مواجهة الموت

◆ شخصيات أعمالكم، تشعر بالخوف. إننا نتبيّنه، بل ينفذ عبر الهواء الذي يتنفسونه، هل عانيتم من ذلك؟

نعم، لقد هيمن الفزع في كل مكان، مقابل غياب لأي شيء آخر. عندما يهددونك بالموت، ويندسون إلى منزلك أثناء غيابك، يقوم لديك الانطباع بقدرتهم على ملاحقتك أينما تواجدت، بالتالي عجزك على حماية نفسك، هكذا تضيع أحيانا الشخصية والحميمية. حاولت إقناع نفسي، بأن السائد هو المعيار، لكن ذلك سينتهي إلى القضاء على المرء: ستتحمل الوضع لفترة ما ثم تنهار. الأكثر هلعا، شعورك بالضعف. في إطار هاته الشروط، ليس من جدوى لمشاعر الحب، الصداقة والمحبة. حينما، تُستنزف معنويا، يستحيل أن تحتفظ بتلك العلاقات سليمة مع الآخرين.

◆ في مؤلفكم الأخير المعنون بـ: Atemschaukel، والذي سيترجم قريبا إلى الفرنسية، استحضرتم تاريخ أوسكار باستيور Oskar Pastior، شاعر صديق إليكم، اقتيد إلى معتقل للأشغال بأوكرانيا وقد روى لكم بإسهاب حكايته. تنطلقون من أشياء، كي ترسمون ثانية التجربة الاعتقالية. لماذا هذا الاختيار؟

الأشياء مهمة جدا ! خاصة حينما لا نتوفر على أي شيء، ونحن نتسكع في العالم بحقيبة جد صغيرة.

داخل معتقل، تسود فيه السيطرة العسكرية، نتحول من أفراد إلى أرقام. والحال أنه، بقدر ما نملك الأشياء بشكل أقل، نحدد الموضوعات أكثر. العمل. بدوره يصير واحدا، حتى المواد التي نشتغل بها، الحجر أو الفحم. تُغتصب ذواتنا، ثم يلزمنا أن نتحدد ثانية. الأشياء تسمح بذلك. يتأتى لنا تشخيصها كي نموضع ذواتنا. أول، ما تصدمنا به وضعية القهر، تكمن في هذا الاستعباد المطلق. إبان حكم النازيين، كان ينبغي على اليهود الرحيل والتخلي عن كل شيء. يجب أن نتصور دلالة الوضع، بمعنى أن تلقى في العالم دون حماية ما. فالأشياء تحمينا وتجعل حياتنا مُبررّة أكثر. كما، تنفرد بخاصية كونها تجعلنا نصمد. تأملوا، ركام النظارات والأحذية التي عثرنا عليها في المعتقل النازي «Auschwitz». هذا القدح المتموضع فوق الطاولة، قد يستمر لفترة طويلة قياسا لعمرنا، شريطة أن لا يكسره شخص ما. أفق، صغير للأبدية. هذا يرعبني نسبيا، من ناحية أخرى. أحيانا، تغمرني السعادة حينما يتكسر الشيء: نحتاج قليلا إلى التباري في هاته الحياة !

◆ حضور الطبيعة ثابت في نصوصكم، بما فيها تلك التي توظف المدينة كفضاء لها، مثلما الشأن مع عملكم: [La convocation]. ما هي أهمية الطبيعة لديكم، ولماذا تمنحونها وصفا كهذا؟ لاسيما السماء، إنها عنصر رئيسي.

أنا طفلة قروية، وحيدة: أيضا، عشت دائما في عزلة مع المناظر الطبيعية، من حقل إلى حقل، أرعى الأبقار. في تلك الحقبة، لم تكن لدي كلمات كي أعبر عن أحاسيسي، وجدت المنظر الطبيعي مُهدِّدا، فأقول مع نفسي: سيبتلعنا. يغدينا، لكنني شاهدت أيضا كيف مات الناس تحت أقدامه. نقتات من الطبيعة، وفي يوم من الأيام ستفترسنا. داخل جوف الأرض، سنتحول إلى نباتات، نوع من الاستمرارية. تقول العقيدة المسيحية: «الله في كل مكان». حقا، إنه الأول! فهو يحيط بما نصنعه. وتقريبا كل شيء خطيئة. شخصيا، لم أكن أبدا عند المستوى المطلوب. على امتداد الطبيعة، تعلو السماء الحرة فوق رأسي، بالتالي يراقبني الله. وأنا وحيدة برفقة أبقاري، كان بوسعي أن أخلع ثيابي وأسبح في النهر (الدانوب)، لكني لم أفعل، فالله يشاهدني، والعراء شكل إثما. أعتقد، أن الطبيعة أفضل مؤشر لاختزال حياتنا: جل المواد الطبيعية، تعاود الكرّة مع فصول كل سنة، إلا جسدنا فلن يعود أبدا، فقد منحه الله لنا خلال زمان معين ويطلب منا تسليمه إياه ثانية. أترون، انعدمت لدي مؤلفات حكائية، فأنشأتها بنفسي.

◆ الموت قائم باستمرار بين طيات أقوالكم...؟

نعم، الموت هنا وقد أخافتني على الدوام. أثناء طفولتي، تساءلت على الدوام: «هل سأموت للتو؟». كلما، سقطت دودة على كتفي. الموت مهولة، قد تفتك بك متى أرادت.

◆ ابتعدتم كثيرا عن الواقعية، بالمعنى المعتاد للمفهوم. اختيار القصيدة والمتخيَّل بل العجائبي أحيانا. هل، هي طريقة للاقتراب من الحقيقة؟

لا أعرف ما هي الحقيقة، أو بالأحرى أفهمها كما تتجلى في الحياة اليومية: أن تعرف، إذا كان شخص ما، يكذب عليك أو يقول الحقيقة. أمقت، الكذب والخيانة والخداع، بمعنى كل ما يتعارض مع الحقيقة. فيما يتعلق بالأدب، تنبني الحقيقة عبر كل الأجزاء، إنه خيال يقودنا إلى أثره. حين، نكتب نعثر على أشياء، لم يدركها اليومي بعد ثم تصير حقيقة، فالكتابة تنهض على قواعدها الخاصة المصطنعة. غير أن، الحياة تسخر من الكتابة، ولسنا في حاجة للعيش كي نكتب. إنه تمثيل إيمائي: نؤسس حقيقة، ونكتشف بها ممكنات أخرى غير متوقعة. تكمن المفارقة، في أن كنه الخيال أفضل ما يتطابق مع حقيقة كهاته. شيء غريب لكنه جميل، وهو ما يمنحني إمكانية تحمّل الكتابة، لأنني لا أحب أن أكتب، ليس لدي ثقة في اللغة.

◆ ما سبب هذا الارتياب إزاء اللغة؟

ولماذا الاطمئنان إليها؟ فاللغة مجرد انعكاس لمن يتكلمها. وبقدر حقيقتها تلك، فهي لا شيء، لكن بوسعنا أن نخلق بها أي شيء. لقد عانينا جميعا من هذا الوضع فترة الديكتاتورية: جسدت اللغة، أفضل وسيلة لخداع العالم. حين تصمت، يصعب عليك أن تكذب. بالتالي، يتم الارتياب في الصمت أكثر من الكذب.

◆ ثقل الكلمات وكذا حضور لغة الخشب كما يعبر عنها النظام السياسي، يبرزان دائما في

كتاباتكم. شُيِّد إنتاجكم عبر التسلل إلى لغات مختلفة مثل الألمانية أو الرومانية كلغة رسمية؟

لغة الخشب أشعرتني بتقزز حقيقي. وجدت هوة، بين الخطابات التي تدعي التقدم وسعادة الشعب، ثم الأفراد ونحن نلاحظ كيف يتحطمون ! ينتابني الجنون عندما أقرأ كتاب فيكتور كليمبيرير Vic-tor Klemperer عن لغة الرايخ الثالث، أدركت بأن الشخصيات الديكتاتورية توظف دائما نفس الاستراتيجية، مختلف الكلمات التي يستعملونها بلا قيمة، يهدفون فقط إلى التضليل، هكذا توخيت أن لا تخترقني لغتهم وهو ما أحاوله أيضا راهنا في مواجهة الإشهار: أبذل قدر المستطاع كي لا أنقاد وراءه.

◆ لغتكم الخاصة، أليست في نهاية المطاف، متشردة، خلقت حيزها الذاتي وهي تنساب بين الثقافات؟

في قريتي الجميع يتكلم الألمانية، غير الطبيب والشرطي. شخصيتان، نفضل أن لا تكون لنا صلة بهما. تعلمت اللغة الرومانية في سن الخامسة عشر جراء قراءتي للكتب، فوقفت على جمالية صيغها وعباراتها الشعرية وتبين لي مدى انسجامها مع مزاجي قياسا للألمانية. مثلا، أسماء النباتات ونوعية الأشياء: زهرة الزنبق، تؤنثها اللغة الألمانية، لكنها ذكورية في الرومانية، الأمر ينطبق كذلك على الورد. فيما بعد، تكونت لدي صورة مختلفة عن المعطيات وصار للنباتات وجه آخر. كل شيء يمتلك منحيين، فهم ترسخ في دماغي. لذلك لحظة الكتابة، تحضر الصورة الرومانية خلف الكلمة الألمانية. الإثنان، مترابطان.

◆ عملكم الأول باللغة الرومانية، صدر متأخرا وتحديدا سنة ٢٠٠٥، فلماذا هذا الانتقال إلى الرومانية عبر بوابة القصيدة؟

كنت في رومانيا، واضطررت إلى السفر على متن القطار، لأن أوسكار باستيور Oskar pastior أراد أخذي إلى بيت والديه. أحد الأصدقاء، حمل لنا حفنة جرائد عملنا على تقليب صفحاتها بغاية التسلية. وحينما عدت إلى برلين Berlin، شرعت في تقطيعها والاستئناس بلعبة لصق الكلمات، ثم نجحت الخطة. إنه نموذج، للكتابة انطلاقا من كلمات موجودة سلفا. يدخل في هذا الإطار أيضا، حساب أردت تصفيته مع اللغة الرومانية، فقد عجزت عن الكتابة بها، لكن عن طريق تلك العملية عدت قادرة وأردت تقديم دليل هذا التحقق.

◆ المنفى، الاجتثاث، الرحيل، حاضرة جدا في عملكم، كيف تعايشتم منذ ١٩٨٧، مع إقامتكم بألمانيا الغربية؟ هل أثر الوضع على كتابتكم؟

ما هو أساسي، إحساسي بأنني نجوت. انتهت خشيتي من القتل، على الرغم من استمرار تهديدات بوليس لاسيكوريتات La securitate. قلت لنفسي: «لقد رحلت، أنا بعيدة الآن»، مما غير طريقتي على مستوى الكتابة. في رومانيا ساد الخوف من الإقدام على اقتحام المنازل وتفتيشها، بالتالي استلزم الأمر إخفاء كل شيء، أما هنا لا حاجة لذلك. ليست، المسافة وحدها، هي التي تبدّل الأشياء، بل الزمان: بقدر ما نبتعد زمانيا، فإن المسافة الجغرافية لا تعمل إلا على مضاعفة الإبعاد الزماني. جل الوقائع التي نحياها، تأخذ دلالة مختلفة حينما نبلغ الشيخوخة، بحيث ننظر إليها بشكل مغاير. كل ما له قيمة في الحياة، يتغير مجراه. أشياء هائلة تصير صغيرة، كذلك الذات، تتموضع بكيفية أخرى. بهذا الصدد، لم يبدِّل الرحيل أي شيء. هو الأفق ذاته، حتى لو بقيت في رومانيا.

لست أنا من نجح، إنها مؤلفاتي

◆ هل من وسيلة للتصالح مع الماضي؟ الذكريات؟ أهي الكتابة؟

لا أحتاج إلى اطمئنان داخلي، بل أجهل معناها. ولا شخص يمكنه ذلك. جميعنا ينطوي على أحاسيس تتأرجح حدتها، كما أنها تنزاح وتتحول. يظهر لي، الاطمئنان الداخلي عقيم ومضجر، ثم إني لا أتصارع مع ذاتي، فأصل مشاكلي ينبعث من البراني.

◆ هي إذن قصة حب بينكم ورومانيا، ميزتها نهاية سيئة؟

لا، ليس التصور كذلك، لقد حطموني هناك. لو مكثت وأمكنني أن أعاين ما حدث بعد سقوط جدار برلين، لأصابني الجنون. عندما وصلت إلى ألمانيا، عجزت عن الفصل بين الضحك والدموع. عانيت من أقصى حالات القلق. ضياع، لست معتادة على قول ذلك، لكني منهارة، أدرك الأمر.

هامش

* – le Monde: 4 décembre 2009, Page9.

هلال الحجري

حول الأدب وتلك الجبال التي كانت أغذية للنسور

حاوره: حسن المطروشي

شاعر من عُمان

بهدوئه وصمته يثير عواصف العالم، ويقلق سكينة الأشجار والغابات الهاجعة في الأقاصي.. لقصيدته وداعة البحيرات النائية، واخضرار الحلم في صدور الزهاد والأطفال.. وكالناسك يقرع بوابة المجهول لتنفجر ينابيع القصيدة وتنطلق الحمائم والأعراس والأغاريد في فضاء الكون.. بحزنه يحفر صخور الغيب، ويجتاز صحارى الغياب حاملا أوراقه وحدها في وجه الريح، ليرسم عنفوان الجبل وتطلعات الشاعر ورغبات الذات في رحلة الحياة الوعرة.. إنه الشاعر والأكاديمي والمترجم العماني الدكتور هلال الحجري الذي صدر له مجموعة شعرية بعنوان (هذا الليل لي) و(العروض المغنى مشروع جديد لتدريس الأوزان الشعرية) إلى جانب إصدار باللغة الإنجليزية بعنوان (إعادة النظر في الاستشراق: أدب الرحلات البريطانية في عمان)، بالإضافة إلى مشاركاته العديدة في المهرجانات والمناشط الثقافية داخل السلطنة وخارجها..

◗ حين أنظر إلى جبل في عُمان، يغمرني إحساس بالسمو، والأمن، والهيبة. وفي لحظات ما أتخيل أن هذه الجبال كانت في الأزمان السحيقة غذاء للنسور، تنقبها من قممها، ولذلك جاءت مقطعة من أطرافها كقطع من الكعك.

نستضيف الدكتور هلال الحجري في هذا الحوار الذي يتحدث من خلاله عن رؤاه وتجربته وذكرياته طفلا ويافعا ومغتربا وغريبا وشاعرا، إلى غير ذلك من الأوراق التي يخرجها هلال الحجري من حقيبته للمرة الأولى...

◆◆ ثمة ظلال لطفولة غامضة تلوح في قصيدتك.. طفولة تتشكل في فضاء الذكرى والحزن.. هل لك أن ترسم ملامح هذه الطفولة على نحو أكثر وضوحا؟

طفولتي الأولى الحقيقية كانت رائعة، تشكلت في فضاء من الحرية لا أملكها في طفولتي المتأخرة! طفولة ما كانت تعني أكثر من اللعب منذ بزوغ الفجر في القرية حتى مأوى الطيور إلى أعشاشها. كنت وأترابي في تلك المرحلة نهيمن على معاهد الفرح بكل ألوانها...نتسابق على جذوع النخل صعودا إلى القمم...نهوي بدراجاتنا الهوائية عبر المنحدرات السحيقة...نغوص في الأفلاج تحديا بطول الأنفاس...نتزحلق على الرمال بصدورنا العارية...نخطف الزغاليل من أوكارها في الخرائب والقلاع...نصطاد الجراد على مواقد النيران...نتسلق أشجار المانجو في حَمّارة القيظ...نمتطي الحمير الضالة تحت وهج الظهيرة...نقتحم السواقي ساعة القيلولة... نتربص بغزلان الفلاة يوم يردن الأفلاج في الصيف... نتضارب بالعصي ثم نلعب بالنرد...نلعب كرة القدم حفاة حتى تتشقق أقدامنا...نسرق اللُّعَب من الباعة في الأعياد... نبالغ في تزيين دراجاتنا كي يكتريها أطفال الصحراء... نتعلق بالجرافات وهي ترصف شوارع القرية...نجمع قطع غيار السيارات التالفة لنكون منها لعبا غريبة..

كل هذه الطفولة المزنرة بالفرح، عشتها بجنونها، ويقينها، ببراءتها وخبثها، بضحكها وبكائها، برخائها وحرمانها، بحزمها وانفلاتها، ولكنها لم تكن يوما طفولة وحيدة وعزلاء..بل كانت مدججة بالأصدقاء والأتراب!

◆◆ الصحراء ماثلة لديك.. حاضرة بصخبها وهواجرها وحدائها وشجيراتها وقوافلها الظاعنة.. أهو الحنين الذي يقذف بكل هذه التلال إلى صحوك؟

فتحت عيني على الحياة في قرية الواصل، وهي ضلع في خاصرة الربع الخالي، حيث رمال الشرقية تشكل امتدادا وجوديا لهذا القفر اليباب. ومع ذلك، تتعانق في هذه القرية ألوان الجغرافيا بشكل غرائبي مدهش؛ الذهبي، والأخضر، والرمادي، والأبيض، ممثلة الرمال، والنخيل، والجبال، والمدر. وكنت في خطوات الصبا أذرع هذه الألوان بحرية مطلقة. ولا أستطيع الآن أن أجزم بأن واحدا منها دون الآخر كان له التأثير الأعظم على تجربتي الشعرية. صحيح أن الصحراء حاضرة بقوة في بعض القصائد. وصحيح أني في طفولتي تقلبت على الكثبان وملأت جيوبي بالرمل. وصحيح أني على مستوى الاهتمام والبحث أنحاز إلى الصحراء بثيماتها المختلفة، وقد قمت بترجمة نصوص عديدة من الأدب الإنجليزي تمس الربع الخالي خصوصا على مستوى الشعر، والرواية، وأدب الرحلات. وصحيح أيضا أني أشعر الآن في هذه المرحلة بضرورة إغراق الكون في عباب الربع الخالي لتطهيره من الأحقاد والصراعات. ولكن مع ذلك، تدهشني أيضا جبال عمان بألوانها وتكويناتها المختلفة، خاصة الجبل الأخضر، بسحره، ومغيباته، وعنفوانه، وبنت كرومه، وتاريخه، ورعيانه. وأرى أن هذه الجبال العظيمة تحفظ للمكان توازنه، وأشعر أن العمانيين يستمدون خلودهم وثباتهم منها. حين أنظر إلى جبل في عمان، يغمرني إحساس بالسمو، والأمن، والهيبة. وفي لحظات ما أتخيل أن هذه الجبال كانت في الأزمان السحيقة غذاء للنسور، تنقبها من قممها، ولذلك جاءت مقطعة من أطرافها كقطع من الكعك!

أشعر الآن في هذه المرحلة بضرورة إغراق الكون في عباب الربع الخالي لتطهيره من الأحقاد والصراعات

إذن لم تكن الصحراء وحدها التي لونت مخيلتي، وإنما ساهمت الجبال، والنخيل، أيضا في نحتها وتلوينها.

◆◆ حملت صحراءك المشمسة إلى سماوات أوروبا بثلوجها وغيومها الماطرة ، لتتجاور كل هذه الطقوس في ذات مفردة.. كيف اجتزت صقيع الغربة تلك؟

غربة الدراسة في أمريكا وبريطانيا، كانت مزيجا من الفرح والحزن. أنا القادم من الصحراء العربية، كيف تتسع لي تلك الأجواء المكفهرة؟ لم يكن التساؤل يتعلق بالطقس والطبيعة. كلا، بل يتعلق بالثقافة، واللغة، واللون، وهي أمور ليس من السهل انسجامها في بلدان تعصف بها مشاعر العنصرية، والتفوق الحضاري، والقوة الاستعمارية، وصراع الشرق والغرب، والصور النمطية حول شعوب العالم الثالث. المفارقة تحدث، لأننا ننطلق من مجتمعات منفتحة على الآخر، الآخر المختلف عنا لونا، ودينا، وعرقا، ولغة. هنا في عمان مثلا اعتدنا تقبل الآخر الأجنبي، بتسامح لا نظير له، شهد به معظم الرحالة الأوروبيين الذين قدموا إلى هذه المنطقة قديما وحديثا. وحينما نرحل إلى أمريكا أو

أوروبا، نتوقع لا شعوريا المعاملة بالمثل، وهنا تكمن المفارقة والصدمة. والرحالة البريطاني ويلفرد ثيسجر، يسجل بشفافية باهرة، مثل هذه الصدمات الثقافية، يقول في كتابه «الرمال العربية»: «بالفعل، إن أسوأ وحدة هي أن تكون وحيدا في حشد من الناس. لقد كنت وحيدا في المدرسة، وفي المدن الأوروبية، حيث لم أكن أعرف أحدا، لكنني لم أكن وحيد أبدا بين العرب. لقد جئت إلى بلادهم حيث كنت غريبا، وقد مشيت في السّوق فحيّاني صاحب محلّ، ودعاني للجلوس بجانبه في محلّه، وطلب لي الشّاي. ثم تقدّم أناس آخرون وانضمّوا إلينا. سألوني من أكون، ومن أين جئت، وأسئلة أخرى غير محدودة لا ينبغي أن نسألها نحن غريبا أبدا. وقد دعاني أحدهم للغداء، وفي الغداء قابلت عربا آخرين، حيث دعاني شخص آخر منهم للعشاء. وقد تساءلت بحزن كيف سيكون شعور العرب الذين نشأوا على هذه التقاليد لو أنهم زاروا إنجلترا، وتمنيت أنهم سيدركون أننا غير ودودين تجاه بعضنا البعض، تماما كما يمكن أن نبدو لهم».

على أنني هنا لا أعمم، فلم تكن السنوات الأربع التي قضيتها في بريطانيا كلها بهذه الصورة. حدثت هذه المشاعر بالوحدة والنأي في السنة الأولى، لكنني بعد ذلك تأقلمت حين اقتربت أكثر من المجتمع البريطاني، وتفهمت الاختلافات الثقافية بين العرب والإنجليز، وتوصلت إلى قناعة، أتمنى ألا تكون مخطئة، وهي أن صمت الإنجليز وعدم مبادرتهم إلى الاختلاط بالأجانب، ليس مردها العنصرية بالضرورة، وإنما هي طبيعة متوارثة تجري في دمائهم منذ قديم الزمن، ولا تقتصر على تعاملهم مع الغرباء، وإنما تشمل سلوكهم تجاه بعضهم البعض. يظل الإنجليزي نائيا بنفسه، حرونا، يرقبك بأناة وصمت، غير مندفع في مشاعره وعلاقاته، حتى يثق بك، وحينها ينكسر الثلج، وتصيب منه صديقا حميما يمطرك بأسئلته وتطلعه لمعرفتك.

لحظات الفرح لم تكن قليلة في بريطانيا، قضيت سنوات ممتعة في تحصيل المعرفة، واكتشاف المجهول. وأذكر أن لندن على وجه الخصوص، كانت مسرحا لي للتأمل، والحرية، والثقافة. هناك في تلك المدينة العظيمة، أيقنت أن الرغبة هي قمر الكائن، يضيء به غياهب الروح، ويستهدي به في عتمات الغربة. من نهر التايمز، إلى المكتبة البريطانية، إلى كلية ساوس وأكسفورد استريت، إلى لستر اسكوير، وأجوارد رود، كنت أسحق عطش الصحراء تحت قدمي، وفي غضون ذلك، أبحث عن المعرفة، وأكتب الشعر.

◆◆ تتأمل ، وتستذكر ، وتحدق في المدى عبر نوافذ الشعر ، لكأنك تبحث عن خلاص ما.. أي خلاص ذاك الذي تهبه لك القصيدة؟

يدرك الشعراء جيدا أنه لولا كتابة القصيدة لانتحروا! الشعر يمنحنا رغبة في الحياة، يجمل لنا الوجود رغم تشوهاته وقبحه. وهذا في رأيي أهم من فكرة «التطهير» الأرسطية، التي يرى من خلالها شيخ الفلاسفة أن الشعر يجعل الشاعر متزنا في الحياة، ومنسجما مع المجتمع. تحيق بك ملمات الدهر، ويعتصرك الأسى، وتشرف على الموت، وفجأة تشرق في روحك الحياة عبر كلمة، أو مقطع، أو قصيدة، فما الذي يحدث؟ أعتقد أنها غواية الخلق. الشعر يجعلنا نتعالى على الوجود، كما الحُمَيّا، تسري في مفاصلك، فتتعاظم نفسك، وتطل على العالم بروح الزاهد في كل شيء!

المسألة ليست تنظيرا، هي حقيقة ملموسة، تكتب عن الموت فتتخلص من هواجس الانتحار، تكتب عن الحزن فتكفكف دموعك، تكتب عن حرمان الحب فتنقذ المعشوق، تكتب عن الضياع لتقترب من الله، تكتب عن انحطاط الأمّة لكي لا تفجر نفسك فيها!

و مع ذلك، أنا لا أختزل الشعر في هذه «الوظيفة». الشعر أحيانا، بالنسبة لي، ضرب من العبث الجميل، كاللعب في الطفولة: بناء المكعبات وهدمها، جمع الأصداف ثم رميها، اصطياد العصافير ثم إطلاقها، الركض وراء الفراشات، اللعب بالنرد، وهكذا تكون القصيدة لعبة طفولية عابثة، لا تسوقها إلا البراءة، والرغبة في اكتشاف المجهول.

وقد يتصور البعض أن هذه اللعبة سهلة ومجانية، ولكنها في الحقيقة، عزيزة وباهظة الثمن. ليست متاحة إلا للأطفال– الشعراء الأشقياء، الصعاليك الذين يؤمنون بقول أولهم:

أبيتُ على بابِ القوافي كأنما
أُداجي بها سِرْبا من الوَحْشِ نُزَّعا

◆◆ القصيدة إعادة تشكيل للذات ، ومواجهة مع العالم بخرابه ودماره وويلاته وكوارثه.. هل ترى أن القصيدة تستوعب كل ذلك؟

نعم.. تستوعب القصيدة كل هذه المواجهات، شرط ألا تقع في فخ المباشرة والخطابة والضجيج. لم يكن الشعر

الشعر أحيانا، بالنسبة لي، ضرب من العبث الجميل، كاللعب في الطفولة: بناء المكعبات وهدمها، جمع الأصداف ثم رميها، اصطياد العصافير ثم إطلاقها، الركض وراء الفراشات، اللعب بالنرد، وهكذا تكون القصيدة لعبة طفولية عابثة، لا تسوقها إلا البراءة، والرغبة في اكتشاف المجهول

الجيد في الأدب العربي، منذ الجاهلية حتى اليوم، إلا مواجهة ورفضا للعالم، بمعناه العشائري ضد الفردي، وبمعناه الخانع ضد الثائر، وبمعناه السائد ضد النوعي، وبمعناه القديم ضد الجديد. الشاعر امرؤ القيس لم يكن منضويا تحت إبط القبيلة. كان ضد التابو القبلي، بمحافظته، وقمعه، ولذلك اتهمته سلطة النقد القديمة بأنه كان «يَتَعَهّر في شِعْرِه». وقد مثلت تجربة الشعراء الصعاليك، بتمردها على النظام العشائري، في العصر الجاهلي مرحلة مضيئة في الشعر العربي، على مستويي الشكل والمضمون. فنجد في أشعار عروة بن الورد، ورفاقه، صيحات الرفض للفقر، والجوع، والظلم، والاستبداد، والتفرقة العنصرية. وقد انسحب هذا الرفض ليشمل تقاليد القصيدة العربية الكلاسيكية، مثل التصريع، والمقدمات الطللية، والمعلقات الطوال، ومدح الشيوخ، ليحل محلها الشعر السردي، والوحدة الموضوعية للقصيدة، والمقطوعات القصار، ومدح الذات ورفاق الدرب.

وظلت القصيدة المشاغبة في العصرين الأموي والعباسي، عند مسلم بن الوليد، وبشار، وأبي نواس، وأبي تمام، والمتنبي، وآخرين، هي الأعمق فنيا، والأكثر خلودا عبر التاريخ. في أشعارهم انتصار للذات، وتعظيم للذة، ورفض للسائد، وفتح جديد في اللغة، والأسلوب، والإيقاع. وقد اتكأت القصيدة العربية الحديثة على هذا الإرث المضيء، في مشروعها لمواجهة قوى الظلام والتخلف في عصرنا هذا، وتعاطيها مع تجارب مماثلة في الآداب العالمية.

إذن الشعر ليس سكونا، بل هو قلق، وتساؤل، ورفض، وتحد، وإعادة صياغة للعالم.

◆◆ رغبات كثيرة تتداخل في نسيجك الشعري وتأتي صريحة حينا ، ومتوارية حينا آخر.. إلى أي مدى تكون القصيدة انعكاسا لرغباتنا وتوقنا وأحلامنا المقبورة؟

أعتقد أن القصيدة ليست انعكاسا، وإنما هي الرغبات والأحلام ذاتها. ولا أتفق مع مدرسة التحليل النفسي الفرويدية، التي تفسر الإبداع في ضوء التنفيس عن رغبات مكبوتة، وأحلام كامنة في اللاوعي. هناك رغبات كثيرة، لا مجال لتعويضها، نعيشها، ونكتبها في آن معا.

وأبو نواس حين تتبع خيوط غرائزه شعريا، لم يكن يفتقدها في واقع حياته، بل عاشها الرجل بتفاصيلها، كما تثبت سيرته في كتب الأدب. ولكن هذه الرؤية أيضا ينبغي ألا تكون مطية لذوي النفوس المريضة، والعقول الساذجة، في ترصدهم لغرائز الإنسان في الأدب والفن، وإدانة المبدعين من خلالها. منهج سقيم كهذا، لن يدع مجالا للكتابة عن المسكوت عنه في واقع الحياة. وقد شاعت هذه القراءات الخاطئة في عصرنا الحديث، للأسف، حيث أدين بعض الكتاب في العالم العربي بتهم متخيلة تتعلق بترويج الجنس، وإفساد المجتمع.

ويبدو أن العرب القدماء كانوا أكثر نضجا، وفهما، في تذوق الشعر، فلم نقرأ لفقيه أو عالم رأيا يكفر فيه أبا نواس، أو بشارا، على كثرة ما قالاه من شعر في الخمر والغرائز. بل خلافا لذلك، وجدنا بحر الأمة عبد الله بن عباس، وهو من هو في علمه وورعه، ينصت للشاعر عمر بن أبي ربيعة في المسجد الحرام، وهو ينشده قصيدته الرائية، التي يقول فيها:

و كان مِجَنّي، دون من كنتُ أتقي
ثلاثُ شخوص، كاعبانِ ومُعْصِرُ

وكذلك أيضا فهم مشائخ الإباضيّة القدماء الشعر، حيث لم يدينوا شاعرا بالفسق لتشبيبه بالمرأة، أو لتغنيه بالخمر، رغم كثرة ما نقرأ من هذا الشعر في دواوين الشعر العماني. فلم نسمع أحدا منهم أدان الشاعر أبا مسلم البهلاني، في قوله:

فأدنتْ ثغرَها مني وقالتْ
تمتّعْ بي إلى وقتِ الشروقِ
فبتُ أمصُّ وردة وجنتيها
وأرشفُ جمرَ مبسِمِها الشريقِ

و قد وظف بعض الصور في شعره مما لو قالها غيره لاتهمه أهل الجهل بالكفر، حيث يقول:

عصرتُ لكم من خمرة الله صفوها
فموتوا بها سُكرا، فما السكرُ مأثما
لقد هام أهل الاستقامة قبلنا
بها فانتشوا بين الخليقة هُيّما

ويقول أيضا:

مَنْ كمثلي وذا الشرابُ شرابي
والنبيّونَ كلهم نِدْماني
هام قبلي به الخليلُ وموسى
ثم عيسى وصاحبُ القرآنِ

وهناك أمثلة كثيرة لشعراء عمانيين، وغير عمانيين. يقول الشاعر العالم إبراهيم بن قيس الحضرمي:

أعتقد أن القصيدة ليست انعكاسا، وإنما هي الرغبات والأحلام ذاتها

مالتْ تُسائلني، إذ مثلها يسلُ
خـــودٌ خدلـّجـــةٌ ألفاظُهـا عســلُ
والثدي مثلُ مليحِ العاجِ صفوتُه
والصدرُ منها كلون الشمسِ مشتعلُ
لكنْ لها كفَلٌ رابٍ يُتَعْتِعُها
عـــند القيـــامِ وجيـــدٌ زانـــه النبلُ

ويقول أيضا:

فكيف إذا عن كشْحِها انحلّ دِرْعُها
ومئزرُها عن عَجْزِها المُترجـرجِ

ويقول خلف بن سنان الغافري وهو من فقهاء وعلماء القرن الحادي عشر الهجري:

اذا ما تثنّتْ في الملا قال صاحبي
علـى فقدِ هـــذي لا يطـيبُ منـامُ
فلو شامها رهبـانُ لبنـانَ آثروا
هواها وساحوا في الغرام وهاموا

◆◆ تفر منك الكلمات ، فتلجأ لعزلتك الكثيفة بحثا عن رفة جناح أو طيف امرأة.. ما الذي تكتشفه بانتظارك في أدغال العزلة الموحشة؟

العزلة معبد الشعراء والفلاسفة. لطالما تغنى الشعراء العرب بالعزلة، وامتدحوها بأنها من سمات العلماء، وقد عبر عنها المعري بشيء من نرجسية الشاعر، حين قال:

لا تُوحِشُ الوحدةُ أصحابَها
إنّ سهيلا وحده فاردُ

و قد عظم المتصوفة القدماء أمر الخلوة، أو العزلة، حتى أن الإمام الغزالي أفرد لها فصلا في كتابه «إحياء علوم الدين». ولا أبحث هنا عن تشريع للعزلة بهذا الكلام، ولكني أؤسس لها كخيار نخبوي، أفاء إليه الرسل، والفلاسفة، والصوفية، والشعراء، منذ بدء الخليقة.

في العزلة، فضاء للقراءة، والكتابة، والتأمل، وجلد الذات، وتطهيرها من أدران الاختلاط بالدهماء. ومع ذلك، لا أرى كما يعتقد ثلة من الأدباء، أن العزلة هي بالضرورة معين الإبداع وينبوع الشعر. لا أميل إلى هذه الفكرة، بل أحتقرها أحيانا، لأن لحظات الإبداع لا تقبل التكييف. الإبداع مس من العبقرية، فكيف نكيفه بزمن ما أو مكان ما. ويحلو هنا لبعض المتشاعرين أن يقول لك: أنا لا ينزل علي إلهام الشعر إلا في سكون الليل حين أكون وحيدا، ويسترسل في التنظير حول هذا. بالنسبة لي هذا وهم، لأن في تصريحات الكثير من الأدباء العالميين ما يثبت أن الشعر، خاصة، أمشاج من لحمة الحياة اليومية. قد تقدح في ذهنك لقطة شعرية، أو صورة، أو مقطع، أو قصيدة، وأنت في السوق، أو في المقهى، أو في القطار، أو في الطائرة، حيث صخب الحياة عارم، ويكاد يتخطفك الناس من كل جانب. وليس هذا ارتجالا للشعر، كما كان يفعله قدماء العرب، ولكنه استسلام لعفوية الخلق، وقبض لشرارة الشعر قبل أن تنطفئ.

ويبدو أن العرب القدماء كانوا أكثر نضجا، وفهما، في تذوق الشعر، فلم نقرأ لفقيه أو عالم رأيا يكفر فيه أبا نواس، أو بشارا، على كثرة ما قالاه من شعر في الخمر والغرائز.

◆◆ **زاهد في حلمك ، حتى لتتضاءل أحلامك من طيف امرأة إلى فخذ دجاجة.. أهكذا تتصاغر الأحلام؟**

المهم أن نحلم، وقيمة الحلم الشعري لا تكمن في حجم المحلوم به، وإنما في صدق الحلم ذاته. في الشعر لا نحلم بالقصور، والثروة، والرفاهية، ولكنا نحلم بالحياة، حتى ولو كان قوامها طيف امرأة، أو فخذ دجاجة!

لقد حلم الشاعر العربي منذ الجاهلية حتى اليوم بالثورة والمجد، فما الذي تحقق غير هذا الخسران المبين! أكبر الشعراء العرب، قذفت أحلامهم في وجوههم. أولهم امرؤ القيس، الذي يقول:

لقد طوّفتُ في الآفاق حتّى
رجعتُ من الغنيمةِ بالإيابِ

وقد حلم المتنبي بشيء عظيم، لم يفصح عنه استصغارا لمن حوله من المتسلقين والخذلة:

يقولون لي ما أنتَ في كل بلدة
وما تبتغي؟ ما أبتغي جَلّ أنْ يُسْمَى

ولكنه في نهاية الحلم رجع مخذولا:

ماذا أخذتُ من الدنيا؟ وأعجبها
أني بمـا أنـــا بـــاكٍ منـــه محسودُ

وتستمر دوامة خذلان الأحلام في الشعر العربي، حتى العصر الحديث. يقول محمد الماغوط:

«كنت أحلم بجلباب مخطط بالذهب
وجواد ينهب في الكروم والتلال الحجرية
أما الآن
وأنا أتسكع تحت نور المصابيح
أنتقل كالعواهر من شارع إلى شارع
أشتهي جريمة واسعة
وسفينة بيضاء، تقلني بين نهديها المالحين،
إلى بلاد بعيدة».

إذن لم يبق أمامي إلا أن أحلم بالسفر، ومغيّبات الجبل الأخضر، والقراءة في المقاهي، والغطس في رباعيات الخيّام، والتيه في الربع الخالي، والثأر من كل شيء في

حمّامات الطائرات، والغرق في شَرْق ألف ليلة وليلة.

◆◆ مالك بن فهم ، وابن خلدون ، والخيام ، وإرم ذات العماد وغيرها.. أسماء وأمكنة تطل عبر حروفك في وضاءة متناهية.. أتراك تستنطق الماضي حين تقصر أبجديات اللحظة عن البوح؟

لا مفر من التاريخ. أشعر أحيانا، كما شعر المتنبي والماغوط، بأن الماضي هو الزمن المثالي للحياة. يقول المتنبي:

أتى الزمانَ بنوه في شبيبته
فسَرّهمْ، وأتيناه على الهرَمِ

و يؤكد الماغوط نفس الإحساس:

«لقد جئتُ متأخرا إلى هذا العالم
كان ينبغي
أن أخلق
مع أولئك الرومانتيكيين القدامى
ذوي اللحى المتهدلة، والياقات التي يأكلها العث
أسكن في غرفة من القرميد الأحمر».

ويتعزز هذا الإحساس الآن، على وجه الخصوص، في غمرة الانحطاط الخلقي، الذي يغمر العالم، ببطشه، وابتزازه، ولا إنسانيته. وفي قصيدة في «هذا الليل لي»، رسمت صورة لـ«إرَم» على أنها هي النجاة، تصلح منفى للشعراء وآخرة لهم. ورغم أن هذا التصور للزمان والمكان، تصور رومانسي، بعيد عن الواقع، إلا أنه لا محيد عنه. وما حاجتنا إلى واقع مترهل، عجوز، نشهد فيه انهيارا شاملا للحضارة، بمعناها القيمي، والأخلاقي؟ إن بعض الفلاسفة جن من هول ما رأى من تدهور البشرية إلى أقصى دركات الحضيض.

◆◆ تدير ظهرك لحرائق العالم ، وتحدق في مرآة الروح وحدها.. لماذا يغض الشاعر طرفه عن كل هذه الإنهيارات في جدران الحياة؟ (هذا السؤال سيكون ضمن التحقيق حول الشاعر والالتزام ، والتهمة الموجهة للشعراء بأنم بعيدون عن هموم الأمة)

سأستعين بشيخنا الأصمعي في الإجابة على سؤالك، وهو الذي واجه القضية نفسها منذ قرون بعيدة. تصدى هذا الناقد المثير للجدل للضعف الذي عصف بجموح الشعر العربي حين جاء الإسلام. فقد رأى شعراء صدر الإسلام من أمثال كعب بن مالك، وعبدالله بن رواحة، وحسان بن ثابت انصرفوا عن رواء الشعر ومائه إلى جفاف المثل والأخلاق، فأطلق مقولته الشهيرة «الشعر نكد بابه الشر، فإذا دخل في الخير ضعف، هذا حسان بن ثابت فحل من فحول الجاهلية، فلما جاء الإسلام سقط شعره». وهذه النظرة الثاقبة المبكرة في النقد العربي تؤسس لجدالنا في النقد الحديث حول الشعر الواقعي والشعر الذاتي، وهل الشعر مرآة المجتمع أم «مرآة الروح وحدها» كما تنص في سؤالك. وأجدني أنحاز إلى أن الشعر هو الحياة، كل الحياة بتفاصيلها الصغيرة والكبيرة، الغثة والثمينة. المرآوية ليست كافية لأن نصف بها الشعر، هذا الزئبق الذي فلت من بين أنامل جميع النقاد في العالم، ولم يستطيعوا الامساك به. وحين يكون الشعر هو الحياة ينبغي أن يأخذ شمولها، ضيقها، اتساقها، تلونها، فرحها، حزنها، قيمها، رذائلها، إلاهها، شيطانها، وضوحها، غموضها، سكرها، صحوها....

ما من شيء يمكن أن يحيط بمجال الشعر. الشعر أكبر من الالتزام. الالتزام أيدولوجيا، عقيدة، حزب، سياسة، إسلام، شيوعية، قومية. والشعر نقيض كل هذه المفاهيم. لم يفلح من حاول أن يؤدلج الشعر، أو يجعل له رسالة هادفة، لا الإسلاميون، ولا الشيوعيون، ولا القوميون. ستصفق الجماهير البلهاء كثيرا لناظم يعزف على وتر السياسة، أو الدين، ويجعل من قضايا فلسطين والعراق ولبنان وأفغانستان والبوسنة والهرسك، غطاء لعجزه عن الحفر في صخر الشعر ومكابدته. ولكن كل ما يفعله مكاء وتصدية، سيذهب أدراج الرياح.

◆◆ استأثرت بالليل كله لك، ونحن نهب هذا الفضاء لنشيدك.. فما الذي ستقوله عَجِلا في ارتباك الغياب؟

مزيدا من الحزن..

ما من شجرة
ستعصمني من
هذا الطوفان
غير
حزني الطويل!

صالح السنوسي

أقع خارج صخب وأضواء (عصائب) المشهد الثقافي العربي

حاوره: عذاب الركابي

ناقد وأكاديمي من العراق يقيم في ليبيا

الكتابةُ لديه حياةٌ ، رُغمَ أنّها مجبولةٌ بالمعاناة..، ولأنّهُ يُحبُّ الكتابةَ ، فهوَ يراها بمثابة الهواء النقيّ الذي يدخلُ إلى رئتيه، فيطهرَ جسده من أعباء واقع ، لا خلاص منهُ إلا بهذا النزيف – الكتابة..، لهذا أجدهُ يتفرد في صنعته التي يُحبّ، ورُغم أنّهُ بطيء في الكتابةَ.. ومُقل لكنّهُ مُتميز في إنجازه الروائيّ،.. يرى أنّهُ مظلوم نقديا، لكنّهُ لاَ يعبأ بهذا، ما دامَ الذينَ يتصدرون المنابر الإعلامية ويحظون بالاحتفاء والاهتمام – برأيه–همُ أغلبهم يخطّ حروفا بلا معنى على الورق..، وأنّهم تتوافر لديهم) معايير وشروط لا علاقة لها بالإبداع(..، وهوَ ينتمي فقط إلى نصّه.. ولا يُفاخر إلا بإبداعه..!!

◗ هناك بالطبع نفر قليل من النقاد الذين أولوا اهتماما بكتابتي ولكن معظمهم يقع خارج صخب المشهد الثقافي العصبوي العربي ولهذا فقد ظل المتلقي العربي الذي هو ضحية الدعاية والبروباقاندا والإشهار– كحال المتلقي في كثير من أنحاء العالم– مشدودا إلى ما يجري على المسرح المضيء ماعدا أقلية قد تلتفت من حين لآخر إلى الأماكن المحرومة من الضوء.

في مقالي عن روايته «حلق الريح» الصادرة عن «دار الهلال» المصرية.. وهوَ المقال الوحيد الذي كتبَ عن روايته في ليبيا،كما أخبرني قلتُ: (الروائيّ د. صالح السنوسي يعلو عنده النبض القومي،ويبرز الهمّ العروبيّ بوضوح ، بلْ هوَ الرؤيا والنسيج الذي تبنى عليه أعماله الروائية التي أثارت، عندَ صدورها الكثير من الأسئلة والنقاشات على امتداد الساحة الثقافية الليبية والعربية)- كتابي: «العزف بالكلمات»-ص١٦٧. هذا النبض القومي جعلهُ يستهجن الرواية العربية التي تكتبُ خصيصا لذهن المتلقي الغربي، فاضحا الروائيين العرب الذينَ يكتبون بهذا الأسلوب كيْ يتبناهم الغرب فقط، ولعابهم يسيل على جوائزه التي يلونها حبر حقده على قيمنا.. ومقدساتنا.. وفكرنا.. وأخلاقنا وحتّى أحلامنا..!!

تتعدد لديه فنون الكتابة، وهوالأستاذ، والباحث الأكاديمي في الاقتصاد،.. وعلم الاجتماع السياسي وكاتب مقال ناجح.. وهادف،.. هادئ الرأي.. صافي الفكرة..شديد الوضوح،ولأن مادتهُ التاريخ، اختار الرواية كمتنفس، ويعترف بأنّ: (عواطفهُ مشدودة للرواية)، لأنّها: (نصٌ تعبرهُ كلّ الأجناس الأدبية دونَ أنْ يفقدَ هويته).

عن روايته الأولى «متى يفيض الوادي» الصادرة عام ١٩٨٠ كتب الناقدالكبير الراحل د. غالي شكري يقول: (وكأنّي بصالح السنوسي على صعيد البناء الروائي هوَ أحد الامتدادات الحية لتراث نجيب محفوظ ويوسف إدريس معا .. إنّ صالح السنوسي من أبناء الواقعية الجديدة إذا شئت..وأنهُ ابنٌ لتراث الرواية العربية الحديثة إذا شئت أيضا، غير أنه قبلَ ذلكَ وبعده، قبل الأبوة وبعد البنوة هوَ صوت فنّي متميزٌ، لهَ شخصيته الأدبية المستقلة، ولهُ قدرة على العطاء السخيّ)- قصتي مع القصّة – د. غالي شكري- دمشق ٣٠-يناير-١٩٨٠م.

صدرَ للروائي د. صالح السنوسي:

- متى يفيض الوادي-رواية ١٩٨٠
-غدا تزورنا الخيول – قصص ١٩٨٤
- لقاء على الجسر القديم – رواية ١٩٩٢
- سيرة آخر بني هلال – رواية١٩٩٩
- حلق الريح- رواية ٢٠٠٢

لهُ أعمال قصصية وروائية تحت الطبع.. كما صدر له ثلاثة كتب في الفكروالاجتماع والسياسة:» العرب من الحداثة إلى العولمة»-٢٠٠٠

«العولمة أفق مفتوح وإرث يثير المخاوف»- ٢٠٠٣ و«المأزق العربي غياب الفعل الجماعي وعنف الأقلية» -٢٠٠٤ جميعها صدرت في القاهرة.

لذة الكتابة مجبولة بالمعاناة

◆◆ **يرى البعضُ أنّ الكاتبَ متنفسٌ .. والبديل لعالمٍ أكثرَ حرية .. وهدوءا .. وأمانا .. وآخرونَ يرونها الهواءَ.. واللذة والمتعة الكبرى.. قل لي لماذا الكتابة؟ بلْ لماذا تكتب؟**

– أعتقدُ أنّ الكتابة فيها بعض من هذا الذي قلتهُ، فهي متنفس بالنسبة للكاتب، مثلما هي القراءة متعة بالنسبة للمتلقي، غير أنّ لذة الكاتبة بالنسبة للكاتب هي لذة مجبولة بالمعاناة، وبينَ لذة المعاناة ومتعة التلقي يتخلق جسر من الوقائع والأوهام تعبرهُ المشاعر والانثيالات والحقائق والتوقعات المتبادلة بينَ الطرفين، فلعل هذا الجسر الذي يضع لبنته الأولى المبدع وليس المتلقي، هوَ الذي يصبح في ما بعد أحد الدوافع الحقيقية للكتابة. بالنسبة إليّ ليسَ صحيحا القول أنّ الكاتب يكتب دون أن يفكر في المتلقي، فبالرغم من أنّ المبدع يظل في وحدته منشغلا بالنص وبعوالمه، ويبدو وكأنّه وحيد إلا أنّ المتلقي يظل دائما حاضرا في نهاية المشهد، فأنت عندما تشطب كلمة أو بيتا من قصيدتك، أو يشطب الروائي عدة جمل من النص وهوَ جالس وحده، فأنه يعترف بوعي أو بدون وعي بانّ هناك شريكا قد لا يرى في هذا البيت أو هذه الجملة قيمة إبداعية، ورغم أن قرار الشطب أو الإضافة يتخذه المبدع في خلوته، إلا أنّ ذلك التقييم يجري حسب معايير ذوقية وجمالية ومفاهيم وتصورات أفرزتها الثقافة المشتركة بينه وبين المتلقي الافتراضي الذي يجلس في نهاية المشهد منتظرا ما يتدفق به جسر الحقائق والأوهام. فهذا الجسر التواصلي هو الذي يغذي الكتابة، فلا تصبح مجرد فعلٍ عبثي يدور في الفراغ، بل يجعلها فعلا يشارك في خلق العالم والتأثير فيه.

أنا رجلٌ لا تتوافر فيه إلا معايير وشروط الإبداع

◆◆ **اقتصاد.. مقال سياسي.. قصص قصيرة.. روايات، صخب ضروريّ بلا انتهاء.. أينَ أنتَ في كلّ هذا؟ ومنْ الأقرب إليك؟؟**

–أظنّ انك تبالغ، فالقصص القصيرة لمْ أعدْ أكتبها منذ الثمانينات، وكان ذلك خلال مرحلة حياتي في

باريس التي كانت يومها تعجّ بالصحف والمجلات العربية، أما المقالات فأنا لستُ صاحب عمود، ولا رئيس تحرير لصفحة في أيّ مطبوعة ليبية ولا عربية، وكل ما هناك أنني أكتب مقالا شهريا بالاتفاق مع الجزيرة – نت، ولكن ما أدهشني هوَ حديثك عن الصخب الضروري بلا انتهاء، وكأنك لا تعرفني، فأنا لا يكاد يعرفني جاري القاطن في البيت المقابل لبيتي في مدينة بنغازي، فليس حولي صخب وأيّ أضواء على الساحة الثقافية الليبية. أما المشهد الثقافي العربي، فأنا رجلٌ لا تتوافر فيه الشروط والمعايير غير الإبداعية التي تتطلبها الأَضواء والصخب والمزامير على مسرح هذا المشهد.. كنت أقول أنّ المشهد الثقافي العربي هوَ إعادة إنتاج للمشهد السياسي بكل مرجعياته التي من بينها العصبة والغنيمة، فيلزمك أن تكونَ جزءا من إحدى شلل أوعصائب هذا المشهد، ولكي تكون عضوا في هذهِ العصبة فيجب أن تكون من الذين أصابهم شيء من فيض غنيمة السلطة حتّى تستطيع أن تتبادل المنافع والمصالح في سوق هذا المشهد الثقافي العربي، وأن تستكب النقاد وتؤجر الطبالين والمترجمين، ولكي يصيبك شيء من هذا فلابد أن تكون منخرطا في رتل السلطات العربية أو منافقا معها، وهذه أمور لا أصلح لها ولستُ من رجالها، ولهذا فأنا أقع خارج صخب وأضواء هذا المشهد.. فهل سبق لكَ أن علمت أو قرأت أنني مدعوٌ لأيّ معرض كتاب عربي، رغم أنني لديّ كتب ليست سيئة معروضة في هذهِ المعارض التي ألتقي فيها بأناس، الكثير منهم ليسوا أقلّ مني سوءا، ومع ذلك فهم ضيوف مُبجلون.. هلْ سمعت أنني شاركت في ندوة من ندوات هذا المشهد، رغم أنني باحث أكاديمي أيضا؟ هلْ تمّت استضافتي في ما بات يعرف بعواصم الثقافة العربية؟ وأنني أجزم بأنك لا تستطيع أن تثبت أنني دُعيت في أيّ من مُؤتمرات الرواية العربية، رغم أنني أكتب الرواية، وصدرت لي عدة روايات، مهما تدنت قيمتها فلن تكون أقلّ قيمة من روايات آخرين تتبناها عصائب المشهد الثقافي العربي، وتدق حولها الطبول والمزامير، وتترجم إلى لغات الجن والأنس.

يا صديقي هناك طرفان هما مصدر الضوء والصخب والدعاية بالنسبة للمشهد الثقافي العربي، وهذا الطرفان هما السلطة والغرب، أي ينبغي أن تعمّدك السلطة العربية، أو يتبناك الغرب الثقافي لأسباب سياسية، ولا أحد من هذين الطرفين يعتبرني صديقا لهُ ولا من رجالهِ، وهما محقانِ في ذلك.

انّ المشهد الثقافي العربي هوَ إعادة إنتاج للمشهد السياسي بكل مرجعياته التي من بينها العصبة والغنيمة

غياب الفعل الجماعي أدّى إلى انقسام المثقفين

◆◆ الفعل الثقافي لمْ يعُد مقنعا للمواطن العربيّ.. وهوَ يعيش الكوارث المتلاحقة – كما يعبر جبرا إبراهيم جبرا.. قل لي لماذا؟وكيف ننتج؟ ثقافة هادفة.. ومقنعة؟ ماذا تقترح؟ألا ترى أنّ العديد من مثقفينا يظهرون سلبية مقيتة.. ولا مبالاة جارحة جرّاء ما يحدث على أرض الواقع.. هيمنة أجنبية.. تبعية.. احتلال.. وغياب مدن بكاملها.. ما أسباب هذهِ السلبية؟ وما أهدافها؟ماذا تسمّي هذا النوع من المثقفين؟

– الإجابة على هذا السؤال تعيدني إلى ما سبق ذكرتهُ في كتابي الذي صدر منذ أربع سنوات عن مركز دراسات الأهرام – القاهرة بعنوان «المأزق العربي.. غياب الفعل الجماعي وعنف الأقلية»، فغياب روح الفعل الجماعي لدى الأغلبية الساحقة في المجتمع العربي لأسباب لا يسمح سياق حديثنا هنا لشرحها وتحليلها، أدّت إلى انقسام المثقفين الذين تتساءل عن دورهم إلى خمس فئات، الأولى تلوذ بالصمت تحاشيا منها للصدام مع سلطات باغية في مجتمع فاقد لروح الفعل الجماعي.أما الفئة الثانية فقد اختارت المنفى والهروب من أوطانها ولها أسبابها، أما الفئة الثالثة وهي الأغلبية فقدْ اختارت طريقا يوائم بين مصالحها ومصالح النظام من ناحية ومحاولة إحداث تغيير من داخل النظام، أي أنها انخرطت مع النظام السياسي بعد أن يئست من قدرة الجماعة على فرض إرادتها، بينما رأت الفئة الرابعة، في ظل عجز الجماعة عن أداء دورها أنه يحقّ لها أن تحاول الاستفادة من حماية الفضاء الإعلامي والسياسي الغربي في عصر العولمة باعتباره فضاء ضاغطا – متى أراد– على السلطات العربية أكثر من مجتمعها العاجز، غير أن ثمن ذلك هوَ أن يراعي هذا المثقف في خطابه جملة

من المواقف والالتزامات التي تتناغم مع مصالح ومواقف الغرب من أمثال ما تسمّيه أنت الهيمنة والتبعية والاحتلال وضياع الأمصار والمدن. أما الفئة الخامسة وهي الأقلية فقد اختارت الوقوف في وجه السلطة والدفاع عما تعتقدهُ رأيها ورأي الأغلبية العاجزة، وذلك بقبولها التضحية ودفع الثمن اعتقادا منها أن ذلك سيدفع غالبية الجماعة إلى الانخراط في الفعل الجماعي غير أن أحداث الواقع العربي أثبتت عدم صحة هذهِ التوقعات، فبدا حال هؤلاء الذين ذهبوا إلى حد التضحية، شبيها بحال شخص يخالف نظام السير فتدهسه سيارة مسرعة في منطقة مظلمة من الطريق العام.

أظن أنني – ياصديقي – قد حاولت، بصرف النظر عن التوفيق من عدمه، أن أجيب على تساؤلاتك حول نوعية المثقفين العرب وما تراهُ من سلبية مقيتة ولا مبالاة، وأكرر أبحث عن غياب روح الفعل الجماعي لدى غالبية الجماعة، فهو خلف كل هذهِ الظواهر وتلك الكوارث.. لا شك أنّ القارئ سيتساءل عن الأسباب الكامنة خلف فقدان هذهِ الروح، وهوَ تساؤل منطقي ومشروع ولكنني لا أستطيع أن أعيد رواية كتاب بكامله، وهو الكتاب الذي لا أظن قد سمع به معظم القراء العرب، لأنه لم تحتف به عصائب المشهد الثقافي العربي،وبالتالي لم يسمع بهِ المتلقي العربي ضحية الطبول والمزامير.

الثقافة هي المسؤولة عن كثيرٍ من كوارث السياسة

◆◆ يقولُ الروائيّ الأمريكي – هنري ميللر: (إنني أعدّ السياسة عالما خبيثا .. متعفنا إلى أبعد حدّ.. إننا لا نصلُ إلى أيّ تقدم عن طريق السياسة.. إنّها تفسدُ كلّ شيء..) لماذا برأيك؟وأيهما الأصح: ثقافة السياسة أمْ سياسة الثقافة؟

– ثقافة السياسة وسياسة الثقافة كلها تعبيرات تدور حول موضوع واحد بصرف النظر عن التأخير والتقديم والمضاف والمضاف إليه، فالمقصود حسب ظني هو الاختيار بين توظيف السياسة في الثقافة أو العكس،وعلينا ان نسلم بان هناك علاقات سببية بين الثقافة والسياسة، فالاثنان يشتركان في ما نسمّيه في العلوم السياسية بالبعد الاستراتيجي لتوظيف الظاهرة، على الأغلب أن هنري ميللر قد شتم السياسة ولكنه لمْ يتطرق إلى الثقافة، ولكن الثقافة هي أيضا ليست بريئة، وقد تكون هي المسؤولة عن كثير ما نسميه كوارث السياسة، لأن أي حراك سياسي يلزمه تأويل ثقافي، فاطلاق صفة الشرير والإرهابي والمتعصب والمتخلف ضمن مشروع سياسي يلزمه إرثا ثقافيا ثاويا في الضمير الجمعي، لكي يعطي المصداقية الضرورية لتحريك آليات هذا المشروع. فالاستعمار الغربي العسكري والسياسي كان يتوكأ أيضا على عصا ثقافية، بل العنصرية هي ظاهرة ثقافية احتضنتها السياسة، فمعظم منظري العرقية يتوسلون الثقافة في الدفاع عن رؤيتهم التي تبنتها السياسة فسيرج جوبينو، وبوفون، وأرنست رينان وغيرهم هم أبناء ثقافة وليسوا أبناء سياسة، والهوية والقومية والدين والأيديولوجيا كلها أحصنة ثقافية يمتطيها فرسان السياسة، صحيح أن السياسة كعلم حديث النشأة، ولكنها كأفعال وسلوكيات هي قديمة غير أنها كانت ولا تزال تحتاج إلى عون الثقافة.. وأخالك تخالفني حول أثر الثقافة في تردي أوضاعنا السياسية العربية، فغياب روح الفعل الجماعي بكلّ ما يمثله من خراب سياسي، يجد الكثير من أسبابه في ثقافة العجز والتواكل والصبر والخضوع والخلاص الفردي التي لها جميعها مرجعياتها في الثقافة العالمة والثقافة الشعبية. واخيرا أقول لك إذا كانَ ثمة تغير فلا بد أن يحدث في الثقافة أولا !!

أعتقدُ أنّ الرواية العربية لا ينقصها شيء من مقومات الرواية في بقية أجزاء العالم الأخرى، ولكنّها تعاني من ظرف شديد الوطأة، وهو غياب حرية التعبير

الرواية نصّ تعبرهُ كلّ الأجناس الأدبية دون أن يفقد هويته

◆◆ الرواية تاريخ.. وذاكرة.. ومخزون.. وتراكم فكري وحياتي؟كيف تعّرف الرواية وأنت الروائي الكبير!؟

– بإمكاني أن أتحدث عن الرواية ولا أعرّفها، فالتعريف بالنسبة إلى أكاديمي مثلي يحصر ويقيد المعنى، ولكن سؤالك يحاصرني ويحاصر الرواية ويطلب إجابة محددة ولهذا سأقول لك ما تعتبرهُ أنت تعريفا، وما أعتبرهُ أنا خلاصا من السؤال، فالرواية: «هي النص الذي تعبرهُ كلّ الأجناس الأدبية دون أن يفقدَ هويته»..فهي فضاء

تعبره السياسة والشعر والتاريخ وعلم النفس وعلم الاجتماع والشر والخير والحبّ والكراهية والواقع والخيال، ومع ذلك فإنك تقبل عليها باعتبارها رواية ولا تتوقع أنك تقرأ كتابا في علم النفس أو في السياسة، بل تظل ذلك النص الذي يجتر في داخله كلّ تلك الخلطة دون أن يفقد بنيته السردية وأنساق عوالمه، ودون أن ينفلت ويسقط في المبتذل المُمل ودون أن تفارقه لذة التواصل..، ولهذا فإن النص الذي يفقد هويته ويصبح مجرد احتطاب لموضوعات ومعانٍ مرصوصة ومتجاورة، هو عندي – ولعله عند الغالبية العظمى– ليس برواية وإنما ينطبق عليه المثل الليبي الدارج «كلام لا رأس لهُ ولا ذيل».. حتّى وإن فازَ بالجوائز على اعتبار أنه رواية لأسباب سياسية وليست إبداعية، ومهما نال من تقريض من قبل نقاد وكتبة مؤجرين، ويعانون من عقد نقص تجاه كلّ ما يتبناهُ الغرب..!!

ان موضوع الرواية هو الذي يفرض أسلوب كتابته، وانا مع اللغة الشعرية في الكتابة الروائية، ولكنني لست مع الشعر في الرواية

إنّ عواطفي مشدودة إلى الرواية

◆◆ تقولُ – سانت بيف: (ولسوفَ تكتسحُ الرواية كلّ شيء)..ويقول ميلان كونديرا في كتابه – فنّ الرواية: (إنّ السبب الوحيد لوجود الرواية لأنّها تقول شيئا لا يمكن أنْ تقوله سوى الرواية).. لماذا الرواية دون غيرها من بقية الفنون؟

– أنا لا أفضل تعابير من قبيل الاكتساح لأنّ هذا التعبير في لغتنا العربية يعني ظهوره هيمنة شيء واحد واختفاء ما عداه، ونحن في عالمنا العربي نعاني من ثقافة الاكتساح.. فعلى صعيد السياسة يكتسح الحاكم مسرح السياسة، فتختفي الشعوب .. وكذلك الأمر بالنسبة للفن والأدب وغيرها، فهنا دائما مكتسح، والبقية مكتسَحين(بفتح السين والحاء)..إنني ما أزال في معرض الإجابة عن سؤالك وإن استخدمت تسميات ليس من بينها الرواية، وأنا شخصيا أكتب الرواية ومعظم مَن يعرفونني يطلقون علّي صفة الروائي رغم أنني لديّ مؤلفات في علم الاجتماع السياسي والبحث الأكاديمي،ولهذا فأنني أجد عواطفي مشدودة إلى الرواية، ولعل ذلك يرجع أيضا إلى كوني عشقت الرواية وكتبتها قبل أن اعرف أجناس الكتابة الأخرى.. ورغم ذلك فأنني لا أريد أن تكتسح الرواية كلّ شيء، فالإنسان في حاجةٍ إلى الشعر والموسيقى والرسم والفلسفة والنقد، وأنا لا أريد للرواية أن تتربع وحدها على مسرح الإبداع الإنساني لأن ذلك يعني نهايتها، فالرواية في نظري لا يمكن أن تحافظ على هويتها وتميزها إلا في وجود كلّ تلك الضروب الأخرى من الإبداع التي تتغذي ويغذي كلّ منهما الآخر. أقولُ لك – وأنت الشاعر– إنني أحيانا اظل أبحث عن إشباع نفسي وذوقي وجمالي لحالة وجدانية تنتابني، ولا أجد ذلك إلا في بيت أو بيتين من الشعر وليس في أعظم رواية..!! ما أريد أن أكرر قوله بصيغة أخرى هوَ أن فكرة الأحادية أمر يخيفني، ولا يدعوني إلى الفرح حتّى لو كان موضوعها هو اللذة والجمال، فالوحدانية يمكن أن تستوعبها الألوهية باعتبارها فكرة مجردة ومتعالية، أما أن تنزل إلى الأرض في شكل مادي، فإن ذلك لا أظن أنّه يدعو إلى البهجةِ والسرور..!!

الروايةُ العربية تمتلك كلّ مقومات الرواية العالمية

◆◆ وكيف تقيم الرواية العربية؟ مَن مِنَ الأسماء تقرأ؟ولِمنْ تنجذب؟ وتشعر أنه يضيف شيئا لهذا الفن العظيم؟ وما تأثير الرواية الغربية على الرواية العربية وعلى أسلوب روائيينا؟؟

– أعتقدُ أنّ الرواية العربية لا ينقصها شيء من مقومات الرواية في بقية أجزاء العالم الأخرى، ولكنّها تعاني من ظرف شديد الوطأة، وهو غياب حرية التعبير، فالكبت السياسي والاجتماعي والممنوعات والمحرمات كلها تمثل عوائق أمام مسيرتها، وتؤثر بشكل أو بآخر في انطلاقتها، باعتبار ذلك يضعُ محددات تؤدي إلى تضييق الفضاء الممتد أمامَ المبدع. وقد يقولُ البعض أن الكبت أيضا يولد الإبداع، وهذا صحيح إلى حدٍّ ما، ولكن في حالة الأوضاع العربية فإن الخروج على هذهِ المحرمات ولا سيما السياسي منها، باهظ الثمن ومهلك، ولا تستطيع أن تطلب من كل الروائيين أن يتحولوا إلى أبطال وشهداء، وهم أصلا أبناء ثقافة العجز، وينتمون إلى مجتمعات فاقدة لروح الفعل الجماعي، فأنت قد تكتب رواية ولكنك تخاف أن تنشرها، لأنك قد تفقد حياتك، وهذا لا شك يشكل

أزمة للمبدع العربي.

نعم قد يستطيع البعض من الذين يعيشون خارج العالم العربي أن يكتبوا بحرية أكثر، ولكن ذلك يظل عمل أفراد قليلين، وقد تكون قدراتهم الإبداعية متواضعة مقارنة بقدرات الخائفين المترددين، فهذا الظرف، أقصد حرية الكتابة دنَ خوف، يمنح هؤلاء ميزات قد يكون غيرهم من الرهائن في الوطن أجدر منهم بها.. في ظل ظروف متكافئة. هكذا أرى الرواية العربية وغيرها من ضروب الإبداع ضمن هذه الاعتبارات والمحاذير. أما من الناحية الإبداعية، فليست هناك رواية عربية واحدة، بلْ هناك تعدد، وهناك نصوص يحسبها البعض روايات،.. وهناك مأخذان – في نظري – على الرواية العربية، وهما يسيئان إليها ولعلها أكثر خطرا من فقدان حرية التعبير. أول هذين المأخذين هو أنّ هناك عددا متزايدا من الروائيين العرب يكتبون وفي ذهنهم المتلقي الغربي، وليسَ العربي، وبالتالي فهم يكتبون عن موضوعات يأملون أن يتبناها الغرب السياسي، فيؤدي ذلك إلى تبنيهم من قبل الغرب الثقافي بأضوائه وجوائزه ومظلته الإعلامية، ولهذا فهناك ظاهرة تدافع في هذا الاتجاه، وكلّ يحدوه الأمل بأن يقع معه ما وقع مع قلة عمدهم الغرب كروائيين كبار وعالميين، ورغم أن تبني الغرب لهؤلاء هوَ لأسباب سياسية وليست إبداعية، إلا أنهم يفرضون أنفسهم على الساحة الثقافية العربية التي تعاني من عقدة نقص مزمنة تجاه كلّ ما يأتي من جهة الغرب، وهي عقدة لا شك لها أسبابها الحقيقية والموضوعية، ولهذا فان الغالبية العظمى من النقاد العرب والمؤسسات الثقافية العربية لا يملكون إلا تبني هؤلاء باعتبارهم عالميين، وهي بالمناسبة صفة لا تطلق على الروائيين في الآداب الأخرى مهما بلغت قمة إبداعهم، بلْ يذكرون بأسمائهم دون اقترانها بصفة العالمي. أما مَن يشككون في القيمة الإبداعية لهؤلاء العالميين العرب فانهم أقلية تغني خارج السرب حسودة وهامشية.إن البحث عن موضوعات قد تلاقي قبولا لدى الغرب يجعل هذا النوع من الرواية العربية لا تلتقط هذه الموضوعات إلا من أجل متلقٍ آخر وليسَ المتلقي العربي..!!

أما المأخذ الثانيٍ على الرواية العربية هوَ محاولة الاتكاء على مشروعية ومصداقية مستمدة من الأدب الغربي لتعضيد نصوص يريدها أصحابها روايات، وهي في نظري ليست كذلك. ولكن كلّ هذهِ الإشكاليات والمآخذ لا يمكن أن تختصر الرواية العربية، فهناك إبداع وعطاء والتزام ونبض حياة..!!

مستقبل الرواية والإبداع الليبي مرهون بمستقبل الإبداع العربي

◆◆ والرواية الليبية التي أصبحت أكثر أنواع الإبداع الليبي نفوذا.. وانتشارا .. ورواجا للقارئ الليبي والعربي.. كيف تقرأ مستقبلها؟ هل تذكر بعض الأسماء الهامة ؟!؟

–الرواية الليبية ليست استثناء من الرواية العربية، فهي تلاقي العوائق نفسها من ممنوعات ومحرمات، كذلك الأمر بالنسبة لمستقبلها، فأنا لا أستشرف لها مستقبلا خاصا بها معزولا عن مستقبل الإبداع في المنطقة العربية. أما مسألة الانتشار والرواج عربيا، فأعتقد – ولعلني مخطئ– بأن المبدعين الليبيين بعضهم ظلمته الجغرافيا ولمْ تظلمهُ قدراته، ولكن بعد ثورة الاتصالات التي شهدها العالم في نهاية الألفية الثانية، يبدو لي أن هناك تقلصا في المسافة التي كانت تفصل بين ما كان يسمى مركز العالم العربي وأطرافه. أعتقد أنني قرأت كلّ مَنْ كتبوا الرواية في ليبيا، ومعظمهم،ولهذا فأنا لا بد أن أذكر لك أسماء من قرأت لهم دونَ ترتيب، ودون حكم لأن ذلك مهمة المتلقي وليست مهمة روائي يتعامل بنفس البضاعة. لقد قرأت لأحمد إبراهيم الفقيه، وخليفة حسين مصطفى، ومحمد الأصفر، وسالم الهنداوي، وعبد الرسول العريبي، ومحمد عقيلة العمامي، ونجوى بن شتوان، وأحمد الفيتوري، ويوسف إبراهيم. لقد قرأت لهؤلاء جميعا واستفدت مما قرأت لهم.

الرواية الليبية ليست استثناء من الرواية العربية، فهي تلاقي العوائق نفسها من ممنوعات ومحرمات، كذلك الأمر بالنسبة لمستقبلها، فأنا لا أستشرف لها مستقبلا خاصا بها معزولا عن مستقبل الإبداع في المنطقة العربية

أنا مع اللغة الشعرية في الكتابة الروائية

◆◆ فازت رواية «ليلة القدر» للطاهر بن جلون بجائزة «غونكور» الفرنسية لكونها الشعري.. قل لي ماذا يضيف الشعر للرواية؟ وما مدى تأثير الشعر على روايات صالح السنوسي؟

– أعتقدُ أن موضوع الرواية هو الذي يفرض أسلوب كتابته، وانا مع اللغة الشعرية في الكتابة الروائية، ولكنني لست مع الشعر في الرواية (أعني الشعر تحديدا)، وليس لغته، فاستخدام الشعر أو إقحامه في سياق النص الروائي من أجل التغطية على عجز الراوي في الاحتفاظ بخيط الحدث الروائي، فذلك في رأيي مجرد احتطاب أعواد خشب من غابة الشعر لإنقاذ مشروع بيت متهاوٍ. عندما كتبت رواية «سيرة آخر بني هلال» ولعلك لاحظت ذلك،فإن موضوعها فرض لغة شعرية، ولكنني لم استنجد بقوافي الشعر لكي أخفي عجزي عن الاحتفاظ بمسار تدفق الحدث الروائي. أعود إلى رواية «ليلة القدر»، أنا أشك كثيرا في أن تكون جائزة «الغونكور» قد مُنحت للرواية بسبب كونها الشعري، وهذا ليس تبخيسا للغة الشعر التي كتبت بها، فأنا أناقش سبب منح الجائزة، وليسَ شعرية الرواية، فالطاهر بن جلون بدأ الكتابة شاعرا باللغة الفرنسية، فهي لغته حتى أنه ترك قسم الفلسفة بكلية الآداب في المغرب احتجاجا على تعريب الدراسة بالقسم، وبالتالي فان لغته الشعرية أمر متحقق، ولكن الرواية تحتاج إلى موضوع أو حدث روائي وإلا أصبحت ديوان شعر. وموضوع «ليلة القدر» يتناول إحدى قضايا العادات والتقاليد السيئة في الثقافة العربية، فالرواية استكمال لرواية «طفل الرمال»، وهي قصة الأنثى التي أراد أبوها أن تكون ذكرا لأنه لديه ثماني بنات، وبالتالي أعطاها اسم «احمد» ثم أصبح أحمد في رواية «ليلة القدر» زهور أي عادت إلى أنوثتها، ووقعت في حبّ ذكر إلى آخر الرواية.لا شك أن مثل هذه الموضوعات تعتبر أكثر جاذبية بالنسبة للمتلقي الغربي عموما نظرا لما فيها من غرابة وتعارض مطلق مع مفاهيم وقيم ثقافتهم، وهي أيضا تؤكد الصورة المتلقاة من إرثهم الثقافي عن هؤلاء القوم، وبالتالي فلا تصدم أحكامهم المسبقة ولا تستفز عقولهم، بل تثير فضولهم وسخريتهم وتعطي مصداقية لكل ما تلقوه عن ثقافتهم، فليس هناك عمل إبداعي عربي معرض للفشل في الغرب أكثر من ذلك العمل الذي يصدم مفاهيم وتصورات وأحكام المتلقي الغربي عن العرب. سأذكر لك حادثة طريفة لعلها لها علاقة بهذا الموضوع، فقد أخرج المخرج اليوناني الأصل «كوستا كافراس» في الثمانينات شريطا سينمائيا عن الفلسطينيين في إسرائيل وكان بطل الفيلم فلسطينيا. كان عنوان الفيلم(حنا.ك)، وقد سنحت لي الفرصة أن ألتقي بهذا المخرج ضمن عدد من الطلبة من زملائي في معهد الإخراج السينمائي في باريس، وبعد أن انتهى اللقاء ذهبت لأسأله على انفراد: لماذا جعل البطل الفلسطيني يحمل ندبة كبيرة تشوه وجهه بشكلٍ ملفتٍ للنظر، فضحك ممازحا، وهو يرد عليّ: أتريدنيَ أن أجعل البطل فلسطينيا ووسيما أيضا؟ فنجاح الفيلم قد لا يتحمل كل ذلك !! لقد لخص «كوستا كافراس» المسألة في جملتين. فالعرب بالنسبة للمتلقي الغربي لايزالون قوما أكثر ما يثيرون لديه هو الشفقة وليس الإعجاب. أعود فأقول لك أن شعرية الطاهر بن جلون التي ليست محل شكٍ عندي لم تكن في نظري خلف أية جائزة حصل عليها، أو سيحصل عليها، فلو فرضنا أنه كتب رواية عن مأساة فتاة فلسطينية أثناء مشهد الدم والنار الذي صنعته إسرائيل في غزة فأنني على يقين من أنه لن تحتفي بها مؤسسات الغرب الثقافي، ولن يمنحه الرؤساء الأوسمة عن هذه الرواية مهما أوغل الطاهر بن جلون في شعريته وتجاوز مالارميه، وبودلير، ورونسار.

◆◆ متى نقرأ لك عملا صادرا عن دار نشرٍ ليبية؟ كيف قرأ النقاد الليبيون والعرب رواياتك؟ هلْ أخذت حقّك من النقد؟ أعني هلْ أنصفك النقاد في روايتك الخمس الصادرة عن دور نشرٍ عربية؟ كيف استقبلها القاريء الليبي والصحافة الثقافية؟

– هذا في الحقيقة ليس بسؤال ولكنه دعوة غير بريئة منك للشكوى من جانبي أظن انني أجبت عن جزء من هذا السؤال في معرض إجابتي عن السؤال الثاني بخصوص الصخب.

إنا لا أطالب أحدا من النقاد أن ينصفني شخصيا، بل يلتفت إلى النصوص وليس إلى الأسماء، فما يجري في المشهد الثقافي العربي الآن هو الدوران حول أسماء معينة رغم أن الكثير منها إبداعيا شحمها ورم.

اعترف بأنني لا أمتلك الشروط غير الإبداعية التي تجعل هذا المشهد يولي اهتماما بكتاباتي، فأنا

كما قلت لك شخص غير مفيد بمفهوم سوق المنافع والمصالح المتبادلة في المشهد الثقافي العربي، أما النص وحده ليس هو السلعة القابلة للتداول في هذا السوق.

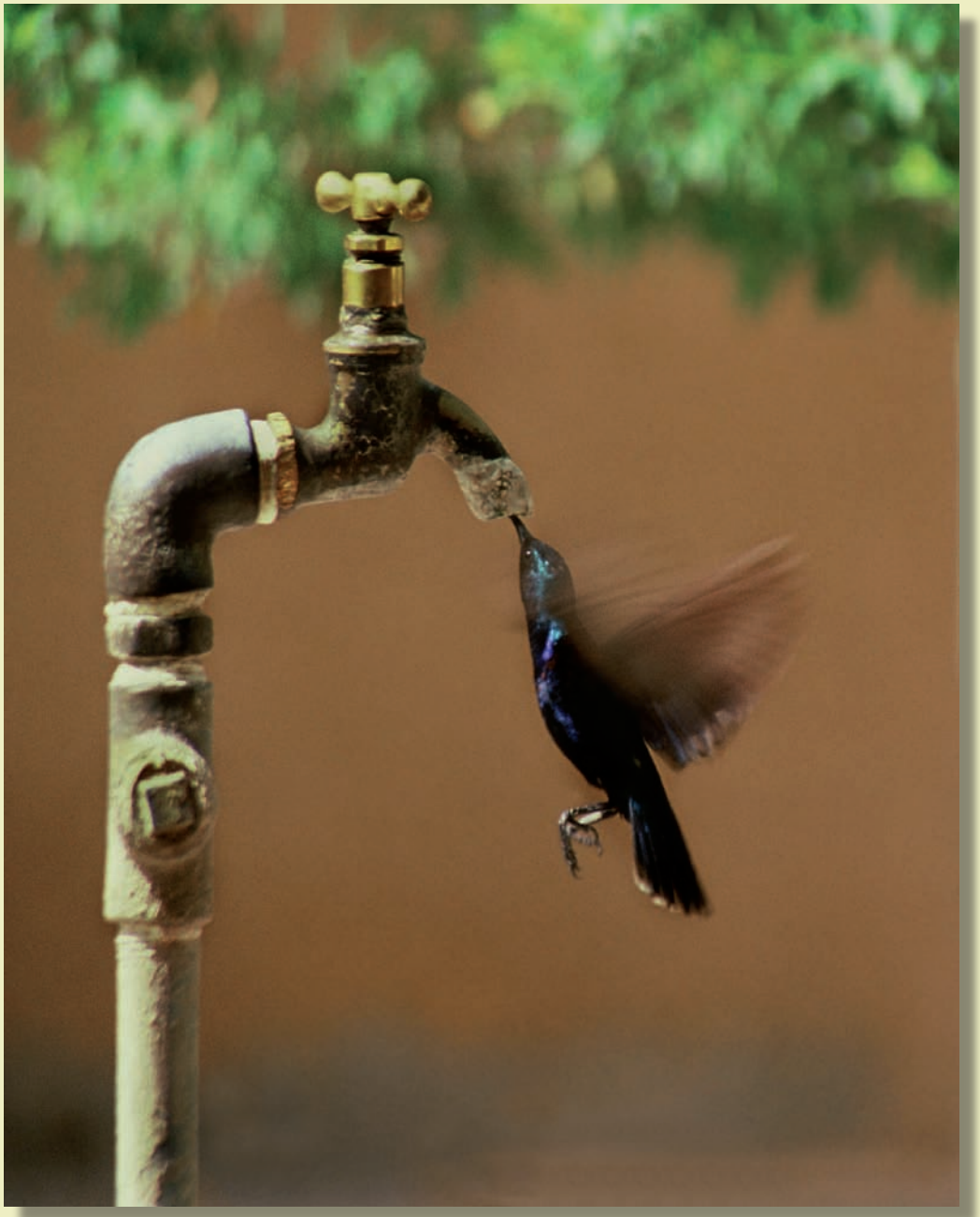
هناك بالطبع نفر قليل من النقاد الذين أولوا اهتماما بكتابتي ولكن معظمهم يقع خارج صخب المشهد الثقافي العصبوي العربي ولهذا فقد ظل المتلقي العربي الذي هو ضحية الدعاية والبروباقاندا والإشهار – كحال المتلقي في كثير من أنحاء العالم – مشدودا إلى ما يجري على المسرح المضيء ماعدا أقلية قد تلتفت من حين لآخر إلى الأماكن المحرومة من الضوء، ولكنهم في النهاية أقلية تضيع أصواتهم وسط صخب الدفوف العالية والمزامير حتى إن البعض منهم قد يساوره الشك بأنه قد اكتشف شيئا قيما في عتمة الزاوية المنسية.

ففي ليبيا – على سبيل المثال– لم يكتب عن رواية حلق الريح سوى مقال واحد وفي الوطن العربي – حسب علمي– لم يكتب عنها سوى مقالين، وهى رواية ميثولوجيا الرعاة والقبيلة التي تصبح دولة وهو النموذج الذي يتماهى مع التاريخ السياسي العربي، فلو حملت هذه الرواية اسم أحد أولئك المعتمدين في المشهد الثقافي العربي بشروطه ومواصفاتها التي لا أمتلكها، لجعلوا منها نموذجا ومرجعية ولنالت الاهتمام الذي تستحقه بين الروايات العربية.

عندما صدرت رواية سيرة آخر بني هلال عن دار الهلال المصرية، منع الرقيب الليبي تداول الرواية– أول صدورها– ومع ذلك لم أقفز على هذه الفرصة التي يتربص بمثلها غيري من الكتاب العرب مستغلين جهل وتسلط الرقيب العربي ليجعلوا من نصوص متواضعة إبداعيا، موضوعا إعلاميا يلهث خلفه المتلقي ويبحث عنه، فانا دائما أتوقع من القارئ أن يبحث عن رواياتي لأنها جديرة بالقراءة وليس فقط لأنها ممنوعة.

رواية سيرة آخر بني هلال هي رواية اللغة الشعرية ولكنها أيضا رواية اللاجئ السياسي العربي في باريس، أي رواية المنفي، فبطل الرواية ليست له جنسية واسمه عدنان ولا يمكن نسبته إلى أي بلد عربي فأي متلق عربي سيحسبه ذلك الرجل الذي فرّ من قريتهم أو مدينتهم ذات يوم قبل القبض عليه، وهو أيضا الشاعر الذي يرفض أن يعاملوه في الغرب بالتعالي والدونية ولكنه في الوقت نفسه مهزوم حضاريا وسياسيا ولم يستطع فوق كل ذلك أن يعوض هذه الهزائم بغزوات جنسية في بلاد الغرب كما يفعل أبطال روايات المنفى العربية جميعها.

ولو قيض لهذه الرواية أن تحمل اسم بهاء الطاهر أو يوسف إدريس أو الطيب صالح – على سيبل المثال – لما اخطأ الكثيرون ممن قرأوها في عنوانها وأسموها «سيرة بني هلال» بدلا من سيرة آخر بني هلال، وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على سطوة المشهد الثقافي العصبوي العربي على ذاكرتنا، فيجعلنا ننسى حتى الذي نعرفه جيدا طالما لم تتبنه عصائب المشهد الثقافي العربي، فأنا لا أتوقع أن تقع مثل هذه الأخطاء مع «الحب في المنفي «أو «الحي اللاتيني» رغم أنهما لا يتميزان بشيء عن سيرة آخر بني هلال.



تصوير : عبدالكريم الهنائي – عُمان

الفوتوغرافيا العُمانية بين الواقع والطموح

(١٩٧٠ – ٢٠٠٩)

عبدالمنعم الحسني

أكاديمي ومصور عُماني

تهدف هذه الدراسة إلى تحليل واقع التصوير الضوئي في عمان ومؤشرات المستقبل في ضوء المعطيات الراهنة. تبدأ الدراسة بسرد تاريخي حول ما توصلت إليه المصادر من معلومات تحكي قصة الصورة وبدايتها في عمان في فترة الستينيات والسبعينيات تحديداً. بعد ذلك يقدم الباحث البداية المؤسساتية لفن التصوير الضوئي في عمان من خلال جماعة التصوير بالنادي الثقافي في فترة الثمانينيات. مع مطلع التسعينيات وافتتاح الجمعية العمانية للفنون التشكيلية أصبح للتصوير كيان مؤسسي أكثر تنظيماً. ينتقل الباحث بعد ذلك إلى بعض المؤسسات التي تهتم بمجال التصوير الضوئي وهي جماعة التصوير بجامعة السلطان قابوس والكليات التطبيقية التابعة لوزارة التعليم العالي والنادي العلمي التابع لوزارة التراث والثقافة. كما ترصد هذه الدراسة علاقة التصوير الضوئي بالفنون المعاصرة من خلال التجارب المختلفة. يحاول الباحث في نهاية الدراسة أن يقدم خطة استراتيجية لنشر الثقافة البصرية وتنمية الذائقة الفنية بالسلطنة في المستقبل.

تصوير: تيسيرة البرام – عُمان

البدايات

لم تشر المصادر التي سعى الى متابعتها الباحث عن وجود منتظم ومؤسس للتصوير الضوئي في عمان لا من حيث المؤسسات الحكومية أو حتى الأندية والمراكز الشبابية. حيث كانت هناك بعض الممارسات الفردية لعدد محدود من المصورين العمانيين من أمثال محمد بن الزبير وسعود البوسعيدي والعباس بن محمد وذياب بن صخر العامري[1]. كما أشارت بعض المصادر الحية الى وجود بعض الاستوديوهات المتواضعة وخاصة في مطرح التي كانت محطة للقادمين من شرق البلاد وغربها لمن أراد السفر للعمل أو الدراسة في الخارج وكذلك مسقط الداخل. فكانت معظمها لمصورين هنود (بانيان) يلتقطون صوراً لاستصدار جوازات سفر للراحلين عبر الميناء القديم الى مناطق أخرى من العالم مثل البصرة والكويت والبحرين ومصر وغيرها. وبالتالي من الصعب توثيق هذه المرحلة كبدايات للتصوير الضوئي الفني لأن معظم الصور المنتجة كانت صوراً رسمية ان صح التعبير، يتم اصدارها لاستكمال وثائق ثبوتية. الا أن معظم الصور التي تم توثيقها لتلك المرحلة –أي فترة السبعينيات– أو ما قبلها سواء في مسقط أو في بعض مناطق السلطنة مثل ظفار ونزوى وصحار التقطتها عدسات الرحالة وخاصة البريطانيين منهم من أمثال تشيسجر (مبارك بن لندن) الذين قدموا الى عمان لأغراض شتى.

تحتاج هذه المرحلة الى المزيد من البحث والاستقصاء، حيث أن ما توصل اليه الباحث يحتاج الى مزيد من التحليل والتمحيص والتدقيق ومزيد من الأدلة.

فترة الثمانينيات

يمكن القول أن البدايات المؤسسية للتصوير الضوئي في

تصوير: أحمد الشكيلي – عُمان

تصوير: محمد الوضاحي – عُمان

عمان ترجع الى فترة الثمانينيات وتحديداً في عام ١٩٨٨؛ عندما أسس عدد من المصورين العمانيين القادمين من دراستهم بالخارج جماعة التصوير الضوئي في النادي الثقافي التابع لوزارة التربية والتعليم والشباب في ذلك الوقت. نذكر من هؤلاء المصورين والمهتمين بفن التصوير الضوئي كلاً من سيف الهنائي وعبدالرحمن الهنائي ومحمد الوضاحي وابراهيم القاسمي وبدر النعماني وخميس المحاربي و محمد اليحيائي وطالب المعمري. الا أن هذه البداية كانت متواضعة جداً وتعتمد بشكل كبير على الجهود الذاتية للمصورين. احتضن النادي الثقافي في ذلك الوقت بامكاناته المحدودة عدداً من المعارض البسيطة للمصورين العمانيين الذين ساهموا في تنمية الذائقة البصرية ولو بشكل محدود في تلك الفترة. وكانت هناك بعض المناقشات البسيطة في مجال التصوير الضوئي والثقافة البصرية من خلال احتكاك المصورين بالأدباء والكتّاب. استمرت جهود الشباب في النادي الثقافي بحماسة بالغة خاصة في الفترات الأولى واستقطبت عدداً من المصورين الشباب والفنانين والكتّاب إلى أن تم افتتاح نادي التصوير الضوئي متزامناً مع افتتاح الجمعية العمانية للفنون التشكيلية في عام ١٩٩٣.

ومن خلال متابعة المعارض التي أقيمت بين النادي الثقافي ونادي التصوير بالجمعية العمانية للفنون التشكيلية – وهي قليلة – نجد انبهاراً بالطبيعة في البدايات والتقليد والمحاكاة وبعض محاولات التجديد والاختلاف كما نجد في أعمال ابراهيم القاسمي ومحمد الوضاحي وسيف الهنائي وعبدالرحمن الهنائي[2].

الجمعية العمانية للفنون التشكيلية (١٩٩٣-٢٠٠٩)

باهتمام سلطاني تأسست الجمعية العمانية للفنون التشكيلية عام ١٩٩٣.. وتعد الجمعية ككيان فني نقلة نوعية في عالم الفنون البصرية في عمان. حيث تهتم بمختلف الفنون، فهناك

تصوير: ابراهيم البوسعيدي – عُمان

الرسم بمدارسه المختلفة والنحت والتشكيل والخط العربي والتصوير الضوئي. كما أن الجمعية ممثلة بأعضائها تشارك في المعارض والمسابقات والفعاليات المحلية والعربية والدولية وقد حصل عدد كبير منهم على جوائز وشهادات عربية ودولية.

تأسس نادي التصوير الفوتوغرافي مع انشاء الجمعية العمانية للفنون التشكيلية في يناير عام ١٩٩٣.. وقد انضم الى عضوية الاتحاد الدولي لفن التصوير (FIAP) في مايو عام ١٩٩٣.

أول معرض شارك به أعضاء نادي التصوير الضوئي بالجمعية كان في السنة الأولى من اشهار الجمعية حيث كان المعرض المشترك الأول لكل أعضاء الجمعية في مختلف الفنون البصرية عام ١٩٩٣ في فندق الانتركونتيننتال. أي قبل تأسيس قاعة عرض متكاملة للفنون التشكيلية. شارك في هذا المعرض من نادي التصوير: سالم الهاشلي (رئيس النادي في ذلك الوقت) ومحمد الوضاحي، وسيف الهنائي، وخميس المحاربي، وعبدالرحمن الهنائي، ومحمد مهدي، وابراهيم القاسمي، وعمر الزدجالي، وعبدالمنعم الحسني، وسعيد المخيني، وخالد أشرف، وسليمان الخصيبي، وجواد البحري، ونجاة الحارثي.

توالت بعدها المعارض السنوية بدعم سخي من ديوان البلاط السلطاني، فأصبحت معارض التصوير الضوئي مستقلة بذاتها عن غيرها من الفنون التشكيلية المختلفة.

بدأ النادي اجتماعاته الأسبوعية في غرفة صغيرة بمقر الجمعية الأول بالخوير في مسقط. رغم قلة أعداد أعضاء النادي في المرحلة الأولى، الا أن حماس تلك المجموعة المؤسسة كان كبيراً. حيث بدأت في تنظيم الفعاليات الأسبوعية ومناقشة بعض قضايا التصوير الضوئي والمحاضرات والدورات التدريبية ومتابعة المستجدات والأساليب والابتكارات الفنية العالمية الحديثة. كما بدأ النادي في تنظيم بعض المسابقات الشهرية بين أعضاء النادي التي كان لها أثر كبير في حرص الأعضاء على الحضور والمشاركة الفاعلة.

ومنذ السنة الأولى لإشهار النادي، انضم الى الاتحاد الدولي لفن التصوير الضوئي (الفياب). حيث شارك أعضاء النادي في عدة معارض ومؤتمرات دولية من بينها البينالي الدولي لفن التصوير. بدأت أولى المشاركات عام ١٩٩٥ في اسبانيا و١٩٩٧ بالصين بينما حصد النادي أول انجازاته في مدينة «تون» بسويسرا عام ١٩٩٩. حيث مثل النادي أربعة من المصورين العمانيين وهم سالم الهاشلي وسيف الهنائي وابراهيم القاسمي وخميس الريامي. وقد حصل النادي على الميداليةالبرونزية في بينالي الأبيض والأسود الخامس والعشرين. وكانت سلطنة عمان الدولة العربية الوحيدة التي شاركت في المعرض الذي اقيم اثناء فعاليات المؤتمر. وفي عام ٢٠٠١ في ايطاليا حصل النادي على الميدالية الفضية في بينالي الأبيض والأسود والذي نظمه الاتحاد الدولي لفن التصوير الضوئي (الفياب).

كما حصل النادي على الميدالية الفضية في بينالي الاتحاد الدولي لفن التصوير الضوئي (الفياب) الأبيض والأسود السابع والعشرين لعام ٢٠٠٤ في بوادبست (المجر). وفي عام ٢٠٠٦ حصل نادي التصوير على المركز السادس في بينالي الأبيض والأسود الثامن والعشرين التابع للاتحاد الدولي لفن التصوير الضوئي (الفياب) والذي أقيم في جمهورية الصين الشعبية. وفي عام ٢٠٠٨ حصل النادي على الميدالية البرونزية في بينالي الأبيض والأسود التاسع والعشرين في سلوفاكيا بتنظيم من الاتحاد الدولي لفن التصوير الضوئي (الفياب).

بالاضافة الى هذه الانجازات الجماعية، حصل اثنان من المشاركين من أعضاء النادي على شهادات تميز في أعمالهما الفردية. حيث حصل عبدالرحمن الهنائي على الميدالية الفضية عام ٢٠٠٦ وابراهيم البوسعيدي على الجائزة الشرفية عام ٢٠٠١.

نستنتج من المشاركات الخمس لنادي التصوير الضوئي

تصوير: محمد الحبسي – عُمان

طوال العشر سنوات في الفترة من ١٩٩٩ الى ٢٠٠٨عدداً من الملاحظات نجملها فيما يلي:

١- أن حضور النادي كان مشرفاً على كل المستويات. حيث استطاع منافسة دول ذات باع طويل في مجال فن التصوير الضوئي مثل فرنسا وبريطانيا والصين والهند والمجر وألمانيا وايطاليا.

٢- سلطنة عمان طوال المشاركات السابقة كانت الدولة العربية الوحيدة التي حققت هذا الكم من الانجازات الدولية في هذا المحفل العالمي الذي يعد الأبرز على مستوى العالم في مجال فن التصوير الضوئي الأبيض والأسود. فرغم بعض المشاركات الخليجية والعربية اللاحقة لمشاركات السلطنة إلا أنها لم تحقق هذه الانجازات.

٣- الحرص على المشاركة المستمرة لأعضاء نادي التصوير منذ البدء والى الآن في فعاليات هذا البينالي الدولي أعطى سمعة دولية كبيرة للنادي ولفن التصوير الضوئي في البلد بشكل عام؛ ذلك أنه يعطي دلالات الانتظام المؤسسي لفن التصوير الضوئي في عمان.

٤- الفوز المتكرر والنتائج المشرفة تعطي دلالات قوة ما يقدم في هذا البينالي الدولي من موضوعات تنطلق من البيئة المحلية، ويؤكد على غنى البيئة المحلية العمانية وثرائها. ومن الموضوعات التي تناولها النادي في البينالیات السابقة، الصياد والبحر، نوافذ على الروح وهو عبارة عن تصوير ضوئي للوجوه العمانية، الانسان العماني، الجمل العربي، الأزياء العمانية.

٥- قوة وموضوعية اللجان التي تقوم باختيار الأعمال المشاركة. حيث ان طبيعة المسابقة في البينالي تقتضي المشاركة في موضوع واحد بعشر لوحات ضوئية لمصورين مختلفين. وبالتالي يبرز هنا اتحاد المصورين العمانيين وتكاتفهم وتفهمهم في أن الأفضل له أحقية المشاركة مع

تصوير: رحمة الهادي – عُمان

تصوير: أحمد البوسعيدي – عُمان

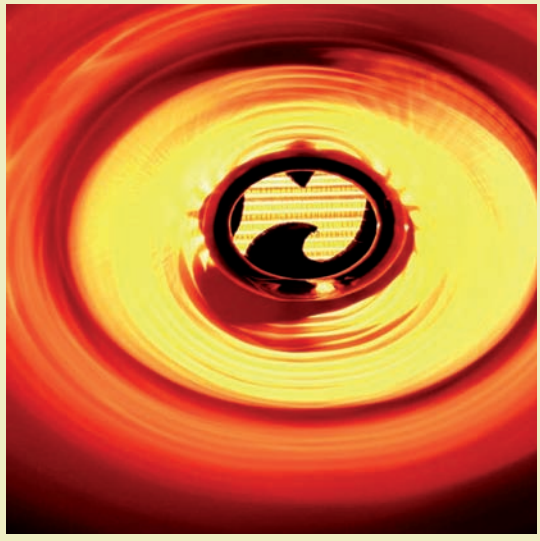
ترك المجال واسعاً لكل أعضاء النادي للتقديم وحتى في اقتراح الموضوع الذي يتم الاشتراك فيه.

٦- رغم تعدد مسابقات الاتحاد الدولي لفن التصوير الضوئي (الفياب) الا أن مشاركات النادي اقتصرت لغاية عام ٢٠٠٨ على بينالي واحد فقط وهو الأبيض والأسود. ومع زيادة التنظيم في النادي يمكن المشاركة في بينالیات الألوان أو المحاور المختلفة.

بالاضافة الى المعارض السنوية التي يقدمها نادي التصوير بالجمعية العمانية للفنون التشكيلية، يتم تنظيم معرض مفتوح للمصورين العمانيين في الثالث والعشرين من يوليو بمناسبة يوم النهضة.

ومن بين الأفكار الحديثة التي سعى اليها نادي التصوير مؤخراً هو اقامة معرض بعنوان «أطياف متوهجة» في عام ٢٠٠٩. تأتي أهمية هذا المعرض في أنه يتيح للمصور عرض أية فكرة ابداعية تخطر في باله وبأي أسلوب خارجاً بذلك عن التأطير التقليدي للمسابقات الذي يحكم المصور بنوعية معينة من الصور وبمقاسات معينة كذلك. فكرة هذا المعرض اذا استمرت ستحقق نتائج ابداعية مختلفة قادرة على الاتيان بالجديد والمغاير في الشأن الابداعي الضوئي.

قبل يوليو ٢٠٠٩ ورغم الانجازات المتعددة لنادي التصوير الضوئي، كان أعضاء مجلس ادارة نادي التصوير الضوئي من المتطوعين الذين يحركهم الحب والاخلاص والانتماء لهذا النادي. ترأس النادي سالم الهاشلي في بداية عهده وكانت له اسهامات واضحة في جذب العديد من الأعضاء وتعزيز المشاركات الخارجية. جاء بعد ذلك سيف الهنائي فعزز هذا الجانب وزادت المشاركات الدولية الجماعية لأعضاء النادي. وفي المرحلة الثالثة من عمر مجلس ادارة النادي زادت المشاركات الخارجية والمحاضرات والندوات وتفعيل مشاركات الأعضاء بشكل أسبوعي. تقوم ادارة النادي الحالية التي يترأسها ابراهيم البوسعيدي وعضوية خميس الريامي وأحمد البوسعيدي وأحمد الكندي ورشاد الوهيبي وسالم البوسعيدي وتيسيرة البرام على توسيع مساحة الثقافة



تصوير: داليا البسامي – عُمان

البصرية وتنمية الذائقة الفنية بشكل كبير.

كما أن العام المنصرم يعد اضافة حقيقية في نادي التصوير الضوئي من جانبين، الأول تم تعيين مشرف مختص في شؤون النادي ومتفرغ له وهو أحمد البوسعيدي. وبالتالي زاد تنظيم النادي وشؤونه وفعالياته بعد أن كان أعضاء مجلس الادارة مجرد متطوعين لهم أعمالهم الخاصة بينما يعد النادي اضافة الى اعمالهم وجهدهم. الجانب الثاني هو المقر الجديد للنادي في العذيبة الذي بدأ النشاط فيه من ٢١ ديسمبر ٢٠٠٩ ولكنه لم يفتتح رسمياً حتى الآن. أصبح بذلك للنادي كيان خاص واسع يمكن أن يزيد من انتاجية أعضاء النادي وفعالياته. كما قام لأول مرة برحلات جماعية لأعضاء النادي للشباب في ٢٠١٠/١/٢١ وللفتيات بتاريخ ٢٠١٠/١/٧.

من الملاحظ كذلك زيادة مشاركة العنصر النسائي من المصورات العمانيات في العامين الأخيرين بالاضافة الى زميلاتهن السابقات من أمثال زيانة الشيباني وليلى الحارثي ومني الكندي وسحر الغاوي يشارك حالياً عدد ليس بقليل من أمثال تيسيرة البرام ورحمة الهادي وشمسة الحارثي ونادية العمري وفرحت الحارثي ودواليا البسامي ورشا العبدلي وأميرة البوسعيدي وآمال البوسعيدي.

كما أن للنادي فروعا أخرى تمارس التصوير الضوئي مثل فرع النادي في صلالة الذي كان يرأسه عوض خوار وحالياً عبدالله المخزوم حيث يستمر بنشاطاته المتنوعة خاصة في الخريف وفرع البريمي الذي يحاول فتح نوافذ جديدة في عالم التصوير الضوئي من خلال ورش العمل والمشاركات.

إنجازات ٢٠٠٩

في العام المنصرم ٢٠٠٩ زادت الانجازات الفردية لأعضاء نادي التصوير الضوئي، حيث حصل كل من أحمد البوسعيدي وابراهيم البوسعيدي على وسام ولقب دولي من الإتحاد الدولي لفن التصوير وهو لقب : (فنان الإتحاد الدولي لفن التصوير الضوئي AFIAP). ويشترط لحصول المصورين على هذا اللقب قبول أعمالهم في المسابقات والمعارض الدولية والتي يرعاها الإتحاد الدولي حيث أن قبول الأعمال في هذه المعارض يمر على لجان تحكيم فنية دولية .

وهذا الوسام هو إعتراف رسمي من الإتحاد الدولي بالفنان ويكون هذا اللقب ملازما لإسم المصور في جميع المشاركات والمخاطبات الرسمية الدولية ويحصل المصور على وسام الإتحاد الدولي الأخضر وشهادة دولية من الإتحاد وهي أول مراحل الزمالة في الإتحاد كما حصل عبدالرحمن الهنائي على المركز الأول على مستوى الشرق الأوسط في جائزة آل ثاني الدولية عام ٢٠٠٨، وفي عام ٢٠٠٩ لنفس المسابقة حصل نادي التصوير على الميدالية الذهبية ضمن أفضل عشرة أندية للتصوير الضوئي في العالم. كما حصل خمسة من أعضاء النادي على جوائز متفرقة في المسابقة وهم: أحمد الشكيلي ورحمة الهادي وسالم الوردي وابراهيم البوسعيدي ومحمود البلوشي. حصل كذلك باقر جواد على الجائزة الكبرى في مسابقة الامارات الدولية لعام ٢٠٠٨، ومحمد الطائي على المركز الأول في نفس المسابقة.

وفي مسابقة بريجا الدولية للتصوير بروسيا والتي ينظمها الإتحاد الدولي لفن التصوير الضوئي (الفياب FIAP) حصل خالد الرواحي على الميدالية الفضية من الاتحاد الدولي لفن التصوير الضوئي، أما في محور التصوير الرقمي فقد حصل حمد السليمي على جائزة شرفية من الإتحاد الدولي لفن التصوير الضوئي وفي محور التصوير الملون فقط حصل أيضا المصور الضوئي خالد الرواحي على شهادة شرفية من روسيا.

وقد حصل حمد السليمي على الميدالية البرونزية من الإتحاد الدولي لفن التصوير الضوئي (الفياب FIAP) في مسابقة مالمو الدولية التاسعة للتصوير الضوئي في السويد من بين ٧٦٥ مصورا ضوئيا يمثلون ٥٠ دولة من مختلف انحاء العالم.

تصوير: سلطان الحسيني – عُمان

وحصلت رحمة الهادية على الجائزة الشرفية في معرض مارسين الدولي الثالث للتصوير الرقمي في تركيا في المحور المفتوح ضمن المعرض الذي إنقسم الى ثلاثة محاور وهي المحور المفتوح ومحور الطبيعة والمحور التجريبي .
كما حصل أحمد الشكيلي على الجائزة الشرفية في المعرض لمحور تصوير الطبيعة عن صورته والتي حملت عنوان (شاطئ الاحلام).
وفي مهرجان الصورة العربي الثالث في الأردن حصل المصورون العمانيون على المراكز الأولى في المحاور المختلفة وهم نادية العمري وسالم البوسعيدي ورشا العبدلي.
كما شارك النادي في معرض الصين الدولي الثالث عشر لفن التصوير الضوئي في نوفمبر ٢٠٠٩ والذي يعتبر من اكبر المعارض الدولية للتصوير الضوئي ويرعاه الاتحاد الدولي لفن التصوير الضوئي وحصل أحمد البوسعيدي على جائزة الفياب الشرفية.

جماعة التصوير بجامعة السلطان قابوس (١٩٩٠-٢٠٠٩)

يمكن القول أن البداية المؤسساتية لجماعة التصوير بجامعة السلطان قابوس قد بدأت في عام ١٩٩٠. حيث كانت هناك بعض الارهاصات الأولى في تكوين جماعة طلابية تحت مظلة عمادة شؤون الطلاب بالجامعة. بعد هذا العام بدأ الانتظام في نشاط أسبوعي للتعرف على أساسيات التصوير الضوئي وتقنياته وفنياته والمدارس العالمية المختلفة في هذا المجال. الا أن البدايات صاحبتها صعوبات كثيرة خاصة فيما يتعلق بالاشراف الفني والعمل الطلابي. رغم ذلك استمرت الجهود التي صاحبها دعم كبير من جامعة السلطان قابوس فيما يتعلق بالاحتياجات التقنية والفنية. هناك جهود كبيرة لأسماء لها بصمات واضحة في البدايات مثل خميس المحاربي ومجموعة من الطلاب آنذاك مثل

تصوير: عمر البوسعيدي – عُمان

تصوير: عبدالمنعم الحسني – عُمان

عبدالمنعم الحسني وناصر الحوسني وسالم المحروقي ومرفت العريمي وسالمة الحجري وميمونة السيباني. وأول معرض لجماعة التصوير كان في ١٩٩١. الا أنه يمكن القول أن العام الأكاديمي ١٩٩٦/١٩٩٧ يمثل نقطة تحول في جماعة التصوير. حيث بدأت بعدها أسابيع التصوير الضوئي والتي لم تكن مجرد معرض ولكن مجموعة من الفعاليات المتعلقة بفن التصوير الضوئي. هناك كذلك بعض الجلسات النقدية والفنية لأعمال الطلاب بالاضافة الى استضافة مجموعة من المصورين العمانيين للحوار مع طلاب الجامعة. من ابرز الطلاب في ذلك الوقت مبارك الرحبي وشيخة الأخزمي وليلى الحارثي وشمسة النعماني وموسى الكشري وعبدالله الربخي واشراف عبدالمنعم الحسني. هناك عدد كبير من الأسماء المعروفة في عالم التصوير الضوئي في عمان أسهموا في تطوير جماعة التصوير الضوئي من منتصف التسعينيات وحتى الألفية الثالثة من امثال خميس المحاربي وعبدالرحمن الهنائي وسيف الهنائي وبدر النعماني ومحمد المعولي وخميس الريامي وسليم العبري ونبيل الرواحي وزهرة المنذري وغيرهم. بعد ذلك استمرت الجهود الطلابية الذين واصلوا المسيرة بشكل جاد وطموح من أمثال احمد البوسعيدي واحمد الكندي وخلفان الشرجي ودواليا البسامي وزيانة الشيباني ونجلاء السعدي وصالح الهاشمي وغيرهم. استمرت الجهود الطلابية مع الألفية الثالثة ولم تكن تثمر لولا الاشراف الاداري المتميز لوردة المحروقي الموظفة بعمادة شؤون الطلاب والاشراف الفني لابراهيم البوسعيدي في ذلك الوقت. لمعت أسماء بارزة بعد ذلك ساهمت في تطوير مستوى التصوير الضوئي في عمان مثل رشاد الوهيبي وسلمان الكندي وسالم البوسعيدي وبدر الشيباني وسكينة المنجي ومنى بني عرابة ورشا العبدلي واميرة البوسعيدي. ترجع أهمية جماعة التصوير بجامعة السلطان قابوس كونها الرافد الأساسي للمصورين العمانيين على مستوى السلطنة. فكثير من خريجي هذه الجماعة أصبحوا أعضاء في نادي التصوير بالجمعية العمانية للفنون التشكيلية. كما

تصوير: شيماء القرني – عُمان

تأتي أهمية جماعة التصوير بالجامعة أن خريجيها قاموا بنشر ثقافة الصورة في مناطقهم ومجتمعاتهم الصغيرة مثل سعيد المنذري وسعيد الحاتمي وابراهيم الريامي، كما أسس بعضهم جماعات للتصوير في مدارسهم مثل شمسة النعماني وعبدالله المحروقي أو الكليات التطبيقية التي كانوا يعملون بها مثل داليا البسامي. كما أقامت الجماعة عدة ندوات لنشر ثقافة الصورة مثل «الفوتوغرافيا العمانية واقع وطموح» و«التعمين في مهنة التصوير الضوئي» و«التصوير التقليدي والتصوير الرقمي».

جماعات التصوير بالكليات التطبيقية (وزارة التعليم العالي)

تأسست بعض الجماعات الطلابية في الكليات التطبيقية التابعة لوزارة التعليم العالي خاصة مع بداية الألفية الثالثة. وكانت هناك جهود كبيرة بذلها المشرفون على هذه الجماعات مثل داليا البسامي وحصة البادي وسعيد الحاتمي. ويبرز الاهتمام في هذا الجانب بشكل كبير في الأسبوع الثقافي الذي تنظمه الكليات التطبيقية تحت اشراف وزارة التعليم العالي كل سنة. الا أن هذه الجماعات الطلابية لاتزال تعاني ضعفا في الامكانات الفنية والتقنية والاشراف الفني المتفرغ لابراز دورهم بشكل كبير. كما أن بعد هذه الكليات عن مسقط يحرمها الكثير من التواصل مع غيرها من المؤسسات مثل الجمعية العمانية للفنون التشكيلية[٣].

النادي العلمي

رغم أن النادي العلمي التابع لوزارة التراث والثقافة يحوي قسماً خاصاً بالتصوير الضوئي منذ عام ١٩٨٩ الا أن تفعيله بشكل كبير كان في عام ٢٠٠١ بمساعدة خريجي جماعة التصوير بجامعة السلطان قابوس. حيث أقيم عدد من الدورات والحلقات التدريبية في التصوير الضوئي والتحميض والطباعة وتصوير الاستوديو والتصوير الرقمي. يتميز النادي العلمي أنه يقدم دورات صيفية مجانية لمن يرغب في تطوير امكاناته في التصوير الضوئي[٤].

الكلية التقنية (وزارة القوى العاملة) (٢٠٠٥-٢٠٠٩)

تعد الكلية التقنية التابعة لوزارة القوى العاملة الكلية الوحيدة المتخصصة التي تمنح شهادة أكاديمية في التصوير الضوئي كدبلوم في التصوير مدته سنتان. بدأت الكلية بقسم التصوير الضوئي عام ٢٠٠٥. تخرجت اول دفعة ٢٠٠٧ وهناك مجموعة من المقررات في مجال التصوير الضوئي بتقنياته المختلفة كتصوير الاستوديو والبورتريه والتصوير التجاري. تواصل البعض مع نادي التصوير الضوئي بالجمعية العمانية للفنون التشكيلية وهناك اعداد قليلة من الخريجين من هذه الكلية حيث يبلغ عدد الخريجين في عام ٢٠٠٨ احد عشر ١١خريجاً. نقص هذا العدد في عام ٢٠٠٩ الى سبعة خريجين فقط. هناك بعض الانشطة والمعارض الفنية ابرزها معرض الكلية في بيت البرندة في عام ٢٠٠٨ ومعرض اخر داخل الكلية في ٢٠٠٧. تحتاج الكلية التقنية في المرحلة القادمة الى تقييم واسع النطاق حول جدواها وواقع خريجيها في المجتمع المحلي.

كما أن هناك بعض نشاطات التصوير الضوئي في المدارس والكليات الخاصة مثل الكلية العلمية للتصميم وكلية الزهراء للبنات.

الفوتوغرافيا المفاهيمية في عمان

يمكن الاشارة الى البدايات الأولى للتصوير الفوتوغرافي المفاهيمي كفن معاصر من خلال أعمال بعض المصورين من أمثال نبيل الرواحي وابراهيم القاسمي وعبدالمنعم الحسني في ٢٠٠٣ و٢٠٠٥ الذين قدموا أعمالهم في سلسلة معارض الدائرة التي بدأت من الدائرة الثانية. حيث خرجت الصورة هنا عن اطارها وصارت أكبر حجماً وركزت أكثر على الفكرة. لوحات بأحجام كبيرة بالأبيض والأسود لبناء

تصوير: عبدالرحمن الهنائي – عُمان

جسماني متدرج الشكل والحجم يمثل فكرة القوة والضعف كما هو الحال عند نبيل الرواحي. فكرة القوة والضعف وبينهما الحرية من خلال عمل تركيبي لابراهيم القاسمي اشتركت فيها الصورة الضوئية من خلال أشخاص معصوبي العينين وعمل بالفيديو يرمز للحرية. فكرة القوة والضعف من خلال استخدام صور ضوئية لمجموعة من الحيوانات والطيور ورائحة المكان في بيئة تركيبية كما هو الحال عند عبدالمنعم الحسني.

كانت هناك تجربة ضوئية مفاهيمية رائدة خارجة عن الدائرة وتحديداً في جامعة السلطان قابوس عبر جماعة التصوير في عام ٢٠٠٤. حيث اشترك بعض الطلاب آنذاك مع بعض المشرفين الفنيين على الجماعة في تشكيل معرض جاء بإسم (فكرة) ليعبر عن قضايا مفاهيمية مجتمعية. نظم هذا المعرض وأشرف عليه عبدالمنعم الحسني بمشاركة أحمد البوسعيدي، ليلى الحارثي، رشاد الوهيبي، سلمان الكندي، بدر الشيباني، سالم البوسعيدي، سكينة المنجي، فتحية النوفلي، ووفاء العدوي. حيث قامت هذه المجموعة بعرضها لأول مرة خارج قاعات المعارض واتخذت من الأشجار والممرات والصور المعلقة في الهواء فضاءات مفتوحة للعرض. كانت فكرة هذا المعرض تدور حول قضية من القضايا الفكرية يتناولها المصور الضوئي ويدرسها ويناقشها مع افراد المجموعة التي استمرت في العمل لهذا المشروع قرابة السنة. فكانت افكاراً متعددة مثل موت وميلاد، طفولة، نوافذ، نجوم وغيرها.

بدأ كذلك بعض الفنانين التشكيليين في التعبير بالصورة الضوئية عبر لوحات مفاهيمية نجد ذلك واضحاً في أعمال حسن مير الأخيرة وبدور الريامي وانور سونيا وفخرية اليحيائي.

تصور لاستراتيجية عامة حول نشر ثقافة الصورة في سلطنة عمان

هذه بعض الاقتراحات والتوصيات التي يقدمها الباحث

تصوير: محمد الرقمي – عُمان

تصوير: أسعد الخروصي – عُمان

للمساهمة في نشر ثقافة الصورة وتنمية الذائقة البصرية وزيادة المشاركة الفعالة للمؤسسات المعنية بالتصوير الضوئي في عمان على المستوى المحلي والعربي والدولي.

١– حصر شامل بكافة المؤتمرات والندوات وحلقات العمل التي تقام بالسلطنة على مدار العام. وذلك حتى يتسنى لأعضاء نادي التصوير الضوئي–ممن يرغب– تغطية هذا الجانب تغطية فنية لا صحفية وبالتالي التعاون مع الجهة المنظمة للاستفادة من هذه الصور.

٢– توثيق العلاقات بين نادي التصوير الضوئي بالجمعية وكافة المؤسسات الحكومية. يأتي ذلك عن طريق إصدار بطاقات تهنئة للمناسبات، إصدار بطاقات بريدية Post cards، إصدار تقويم سنوي يتضمن أفضل ١٢ صورة.

٣– إقامة معرض سنوي متنقل بين مسقط، صحار، نزوى، عبري، البريمي، مسندم وصلالة. وذلك حتى يتسنى لأكبر فئة من جمهور المتلقين الإطلاع على التجارب الإبداعية لنادي التصوير الضوئي. بالإضافة إلى محاولة اجتذاب شرائح جديدة لتنظم إلى قافلة النادي.

٤– إقامة ندوة فنية عامة كل شهرين تتحدث عن الثقافة البصرية بشكل عام أو قضية من قضايا التصوير الفوتوغرافي بشكل خاص.

٥– محاولة تسويق منتجات النادي بشكل أوسع خاصة لمؤسسات القطاع الخاص سواء عن طريق البطاقات البريدية، أو التقاويم السنوية أو الدعوات لحضور المعارض الفنية. هذا التسويق يمتد حتى الى أندية التصوير الضوئي العربية والعالمية.

٦– محاولة اجتذاب فئة غير العمانيين من المصورين والفنانين والأكاديميين وذلك عن طريق معرض عام يشارك فيه العمانيون وغير العمانيين، وإلقاء المحاضرات أو الندوات أو حلقات العمل الفنية.

٧– التواصل مع أندية وبيوت التصوير الفوتوغرافي الخليجية والعربية وحتى الأجنبية. فبعد الإنجازات التي حققها النادي في المرحلة السابقة على صعيد الإنجازات الفردية

تصوير: محمد السليمي – عُمان

العربية أو الجماعية الدولية تكونت سمعة طيبة عن النادي والفوتوغرافيا العمانية؛ هذا يحتاج إلى متابعة وتأكيد الاستحقاق من خلال التواصل المستمر حسب خطة مستمرة على مدار العام مشمولة بمعارض خارجية أو استضافة معارض لنوادي التصوير الضوئي المختلفة.

٨- إقامة أسبوع للتصوير الضوئي العربي. يهدف هذا الأسبوع إلى الالتقاء بالأفكار والتعرف على تجارب الدول الخليجية والعربية في مجال التصوير الضوئي.

٩- إقامة مسابقة دولية معترف بها من الاتحاد الدولي لفن التصوير الضوئي. يصاحب هذه المسابقة مؤتمر عربي في التصوير الضوئي.

١٠- تأكيد الحضور المشرف لنادي التصوير الضوئي في مسابقات الإتحاد الدولي لفن التصوير الفوتوغرافي (FIAP) والاستعداد المبكر للدورات والمشاركة في المجالات الأخرى بالاضافة الى بينالي الأبيض والأسود.

١١- تشجيع اقامة المعارض المتميزة والناضجة فكريا وابداعيا، وتوافر بيئة نقدية واعية.

١٢- ايجاد حلقة وصل بين كل الجهات المهتمة بالتصوير الضوئي مثل الجامعة والكليات التطبيقية والكلية التقنية والنادي العلمي ليكون المصب النهائي لها نادي التصوير الضوئي بالجمعية العمانية للفنون التشكيلية.

١٣- تتطلب المرحلة القادمة استعداداً مؤسساتياً أكبر واستقلالية أشمل في ادارة وتنظيم وميزانية نادي التصوير الضوئي على ان يستمر تحت اشراف ورعاية ديوان البلاط السلطاني.

١٤- الاهتمام بالمدارس والمؤسسات التعليمية منذ الصغر ومحاولة تعزيز الجانب الفني عند النشء. وهذا يأتي عن طريق التعاون بين وزارة التعليم العالي ونادي التصوير الضوئي بالجمعية وكذلك الجامعات والكليات التقنية والتطبيقية.

١٥- تواصل طلاب الدراسات العليا من الجامعيين بزملائهم في الجامعات العربية والاجنبية للتعرف على واقع جماعات التصوير وتطورها ومستقبلها.

خاتمة:

تحدثت هذه الدراسة عن تجربة سلطنة عمان في مجال التصوير الضوئي من خلال دراسة وصفية تحليلية للواقع وتطلعات المستقبل. بدأت بالتاريخ والارهاصات الأولى لفن التصوير الضوئي في البدايات رغم قلة المصادر التي تتحدث عن تلك الفترة. تحدثت الدراسة بعد ذلك عن المؤسسات التي تهتم بالتصوير الضوئي بدءاً بالنادي الثقافي كبداية لعهد مؤسساتي منظم داخل السلطنة مروراً بنادي التصوير الضوئي التابع للجمعية العمانية للفنون التشكيلية وجماعة التصوير بجامعة السلطان قابوس والنادي العلمي والكليات التطبيقية التابعة لوزارة التعليم العالي والكلية التقنية التابعة لوزارة القوى العاملة. خلصت الدراسة الى تصور استراتيجي للنهوض بفن التصوير الضوئي على المستوى المحلي والعربي والدولي. يمكن القول أن واقع هذه التجربة يسير بخطى واثقة نحو المستقبل. الا أن هذا الطريق يحتاج الى الكثير من الجهود المؤسساتية والفردية لنشر الثقافة البصرية وتنمية الذائقة الفنية للمجتمع المحلي.

الهوامش

١ – سيف الهنائي، (٢٠٠٦) التصوير الضوئي في السلطنة واقع ومستقبل ، ملحق شرفات، جريدة عمان، العدد ١٨٤ص: ٤–٧.

٢ – انظر المعرض الأول للجمعية العمانية للفنون التشكيلية (١٩٩٣) ديوان البلاط السلطاني، روي: المطابع العالمية، ص: ٨٢–١٠١.

٣ – انظر التصوير الضوئي في السلطنة واقع ومستقبل، ملحق شرفات، جريدة عمان، العدد ١٨٤، ٢٠٠٦/٧/٥ ص: ٤–٧.

٤ – التدريب والتأهيل للمصورين الشباب بالنادي العلمي، ملحق شرفات، جريدة عمان، العدد ١٨٤، ٢٠٠٦/٧/٥ ص: ١٩.

تصوير: ماجد الرواحي – عُمان

سعد الموسوي
تواصل حميمي مع التراث والأسطورة

خـالـد الحـلّي

شاعر من العراق يقيم في أستراليا

منذ أن حل في أستراليا عام ١٩٩٥، أخذ الفنان العراقي سعد الموسوي يستقطب اهتمام الأوساط الفنية الأسترالية بشكل مطرد وملحوظ، ليشيع عبر أعماله المتفردة الدهشة والانبهار لدى الأستراليين، على نحو حميمي وأثير، منطلقاً في ذلك من خصوصياته الإبداعية وتشربه بتراث حضارات وادي الرافدين، ومتابعته لأهم التطورات في الفنون التشكيلية العالمية.

إن تأكيدي على التشخيص المكاني في أعمالي، هو وحدة مكملة لا يمكن الاستغناء عنها في أغلب نتاجاتي. فالمكان هو جسد اللوحة، والزمن هو تعبير عن الذاكرة والروح، وباتحادهما يتمثل الوجود الفني.

«هوية لاجئ» لوحة تحمل رقم الفنان كلاجئ

وعلى الرغم من وجود الفنان في أستراليا منذ فترة غير قصيرة نسبياً، وانفتاحه على مختلف التجارب والتوجهات الفنية، فإنه ظل متمسكاً بخصوصياته ومفاهيمه الإبداعية الذاتية، دون الانتماء إلى أية مدرسة أو حركة فنية تقليدية أو معاصرة، وبقي مستقلاً بأساليبه وتقنياته، كما هو مستقل فكرياً وسياسياً عن أي حركة حزبية أو سياسية أو مذهبية.

وأستراليا هي المحطة الثالثة من محطات الفنان الحياتية والإبداعية، ولكنه في أي محطة من هذه المحطات، لم يتغيّر فيه إيمانه بحرية العقل، وحرية الفن، وقناعته بأن الفن هو اللاانتماء، وهو تمرد على المربعات والأطر التي يصنعها الآخرون.

كانت المحطة الأولى للفنان هي العراق، حيث تخرج في أكاديمية الفنون الجميلة ببغداد–فرع الرسم عام ١٩٩٠، بعد أن شارك في العديد من المعارض التشكيلية داخل العراق. وكان قد فتح عينيه على الدنيا في مدينة الناصرية قريباً من العاصمة السومرية العريقة أور وزقورتها الشهيرة.

أما المحطة الثانية فقد تمثلت بمكوثه في المملكة العربية السعودية بين عامي ١٩٩١ و ١٩٩٥ حيث شارك في ستة معارض تشكيلية هناك، واشترت منظمة الأمم المتحدة بعض أعماله. كما شارك عام ١٩٩٤ في معرض تشكيلي بسويسرا لمناسبة يوم اللاجئ العالمي.

وفي محطته الثالثة أستراليا، حيث يعيش منذ عام ١٩٩٥ وحتى الآن، وجد نفسه وهو يحنّ إلى سماواته الأولى، وإلى جذوره الممتدة عبر الزمن منذ فجر التاريخ، يحمل ألواحه ومسلاته على أكتافه، ويعبر الأمصار والقارات، منفيّاً يعرّف العالم بحضارته .. حضارة وادي الرافدين العريقة.

قواسم مشتركة تثير اهتمام المتلقين

* بلغ عدد المعارض التي أقامها أو شارك فيها الفنان الموسوي خلال وجوده في أستراليا عشرة معارض .. ترى ما هو أهم ما شدّ الأستراليين إلى أعماله ..؟

عندما نطرح هذا السؤال على الفنان نجده يقول: ربما تكون –وبشكل عام– الجدّة والخصوصية والبراعة في استخدام الريشة واللون من القواسم المشتركة التي تثير إعجاب جمهور ما بفنان ما. ولكن تبقى هنالك تفاصيل أخرى كثيرة قد يكتشفها المتلقي في هذا العمل أو ذاك .. تفاصيل جوهرية تتعلق بالعمل وما يختزنه من تجارب ورؤى قد لا تبدو جلية للجميع وفق نفس التأثير وبنفس المستوى. ومع شعوري بالحرج «أو

لوحة بعنوان «رأس وغيمة»

الخجل إن شئتم» لدى الحديث عن نفسي، فإنني وبشكل تلقائي أكرس كل طاقاتي لعكس العاطفة وتأثيراتها داخلي إلى آخر المديات التي يمكن أن أصل إليها. وقد وجدت أن المتلقين كانوا يؤكدون دائماً على الخصوصية في أعمالي، وهكذا أجدهم يلجون بلهفة مناخات الحوار والتساؤل. ويمكن أن أقول هنا أن اللوحة لديّ هي ليست انطباعاً بصرياً، أو تكوينات هندسية، بل هي علاقات حسّية وروحية ومشاهد دراماتيكية. هي التصاق كل دواخلي بالمشاهد والانصهار أمامه بأعماق الإبداع الفني المفعمة بالألم، الفرح، النشوة، الجرح، الغضب، الحب، وكل المشاعر التي تفعل فعلها العميق في الفكر والقلب والروح.

طفولة الفنان
منبعٌ ثرٌّ لا ينضب

لم يغادر الفنان طفولته بعد، فهي منبع ثر لا ينضب للرؤى والتأملات والانثيالات الإبداعية. وفي لقاء مع الفنان تابعنا تأثيرات طفولته ورؤاه ونحن نجلس بين عشرات اللوحات التي تزدحم بها شقته في منطقة كولن وود بولاية فكتوريا الأسترالية «عاصمتها ملبورن». يقول الفنان الموسوي أنه ولد من طين زقورة أور، وأنه عاش طفولته .. أشياءه الصغيرة .. حماقاته الطفولية، ممزوجاً كالتبن مع طينها. ومن هنا تنطلق تأملات وتداعيات ثرة وجميلة.

كان الفنان في السنوات الأولى من عمره، يحفر وينبش الأرض بعفوية الأطفال، وكان هنالك ثمة هاجس بداخله، يوحي بأن هنالك أشياءً وحيوات مدفونة تحت الأرض. كان أصدقاؤه ممن كانوا في عمره يلعبون، ويحفرون الأرض أيضاً ، لكنهم كانوا يبحثون عن أشياء عصرية كأسلاك الحديد وبقايا الألمنيوم أو القطع البلاستيكية ليصنعوا منها ألعابهم الطفولية. ومع أن الفنان الموسوي كان صغيراً، فانه كان يختلف عن أترابه في بحثه تحت الأرض، فقد كان يبحث عن «حبل سرته»، وعن جذوره مع القدم، وكان ينهمك في البحث عسى أن يعثر على فخاريات قديمة، أو ألواح أو بقايا لعظام أجداده السومريين. وكانت عشرات الأسئلة تحاصر عقله الطفولي آنذاك، حول بداية الخلق، وحول ملامح الأجداد القدامى، وإن كانت تشبه ملامح مانحن عليه اليوم. لقد كان الطفل سعد يلعب بالطين عادةً ليشكل منه منحوتات لأشخاص وحيوانات وكائنات أخرى، يجففها تحت الشمس، ثم يلقي بها بعد أن تجف إلى نار التنور، ثم ينظفها، لكي يعرضها على أهله وأصدقائه.

ونحن نسبر مع الفنان أغوار طفولته البعيدة، يقول بعد لحظات تأمل: كنت أحس منذ طفولتي بأن الطين هو وحدة الوجود، وبدايات الخلق والكينونة. ومن هنا كنت أتمعن في التراب، وأمدّ بصري نحو الأفق متحسساً عناق التراب مع السماء، فيترسخ في أعماقي هاجس العلاقة ما بين «العودة والرحيل، أو الرحيل والعودة»، ويتمخض في مفاهيمي أن البدايات هي الجذور، وأن حتى الكائنات الطائرة التي وشجت الفضاء بمداراتها، تهوي بعفوية إلى التراب. كما

لوحة عنوانها الفنان بـ «شموع للحياة»

أن الكائنات المائية، وهي تمخر أعماق المياه، وتمارس طقوسها في الرحم الأزرق، هي الأخرى تعود إلى الرحيل، أو ترحل إلى العودة .. مثلها مثل الموجودات الأرضية وتفاصيلها، وحتى الكائنات الماورائية سواء في مخيلاتنا أو سواء في الواقع اللامرئي، تعوم في دوائرها، تعود أو ترحل. كلّ هذه الهواجس تشكل الهم الرئيسي في ذاكرتي كمنفي من تربته الأولى.

المكان جَسَد اللوحة والزمن تجسيد للذاكرة

* للحضور الزماني والبعد المكاني مسارات تأخذ أشكالاً عميقة الدلالات في أعمالك .. ما هي مكنونات هذا الحضور، وكيف يتفاعل في داخلك ..؟

– يقول الفنان وهو يجيب على هذا السؤال: إنني أتقصى عميقاً في الزمان كحركة ارتحالية، تمتد أحياناً إلى ما قبل التاريخ، أو تتجسد هذه المرحلة الزمنية أو تلك أحياناً في حضور آني معاصر، يوشّح الموضوع الفني أيضاً، حتى وإن كان غير مرتبط بالأطر الزمانية، ويبقى المشاهد في تساؤل عن زمن الحدث، أو حتى عن إلغائية الزمن.

الزمن موجود في أعمالي كجزءٍ أساسي منها، فأنا على سبيل المثال، عندما أجسد شخصية كلكامش ذلك الإله/الملك السومري الذي قام قبل أكثر من خمسة آلاف سنة بـ «رحلة الخلود»، وهو يحمل مسلاته ووصاياه باحثاً عن «عشبة الخلود»، تجدني على صعيد آخر أؤكد على الحضور المعاصر لـ«الزمن»، وتحديث شخصية كلكامش، الذي قد تجده في بعض أعمالي لاجئاً في مخيمات العراقيين الذين غادروا وطنهم قسراً، أو متحاوراً مع سكان استراليا الأصليين «الأبوريجنيين» يتأمل رموزهم ويستمع إلى موسيقاهم وتراتيلهم في الأقاصي الأسترالية. كما يمكن أن تجد كلكامش غريباً في محطات أنفاق لندن.

أما بالنسبة لـ «البعد المكاني»، فهنالك في الواقع وشائج تربط الزمن كحركة مع الكتلة أو مع المكان، انطلاقاً من مفهوم فلسفة «فن النحت» كعلاقة قائمة مابين الكتلة والفضاء. إن تأكيدي على التشخيص المكاني في أعمالي، هو وحدة مكملة لا يمكن الاستغناء عنها في أغلب نتاجاتي. فالمكان هو جسد اللوحة، والزمن هو تعبير عن الذاكرة والروح، وباتحادهما يتمثل الوجود الفني.

«تموز وعشتار» في لوحة زيتية

ظلال صارخة
واغتراب جسدي

* لا يمكن لمشاهد لوحاتك، والأخيرة منها خصوصا، تجاهل تأثيرات موضوع الاغتراب عليها، هل يمكن أن تلقي لنا بعض الأضواء على ذلك..؟

– لقد لمست هذا بالفعل من خلال كتابات بعض النقاد وآراء بعض الناس، وذهب البعض إلى أنني أطرح موضوع الاغتراب الجسدي بإحساس عميق يلقي بظلاله الواضحة طوعياً على الشكل والظل في آن واحد. وخرج بعض آخر بتفسيرات متعددة الملامح عن وجود أشكال في لوحاتي قد عُتِّمَت ملامِحُها وهُمِّشَت أبعادها، وغابت تفاصيلها على نحو انسيابي. وعلى صعيد آخر فإن الظل في بعض الأعمال لم يأت بالشكل المألوف، بل جاء بشكل صارخ، يستشيط بانفعال واضح، توشحه رموز وصور وكتابات وألوان مفعمة بالتعبير.

ومن جانبي فأنا أرى أن الظل فضح ما ليس بوسع الجسد قوله، وكأن الشكل يكمن في الظل، والظل يكمن في الشكل. و لا أخفي هنا إنني عمدت إلى عكس هذا التناقض، وكانت المحصلة أن يبعث ذلك على دهشة المتلقي.

واستطراداً أقول : إن القمع السياسي والاجتماعي للإنسان، والغربة، والفزع من معرفة أفكار محظورة، وتهميش الإنسان تحت وطأة أنظمة قاسية .. كل ذلك يدعو الجسد إلى أن يتخلى عن حضوره الواضح ليختبئ في العتمة معلناً للظل أن يصور تفاصيل هذا الجسد المرئية، وهواجسه، وأحلامه.

– على تكريس حضور الحالتين في اللون : الإثارة البصرية والإثارة التعبيرية معاً.

وأنا مثلما ينبغي أن يسعى إليه كل فنان، أسعى إلى الابتعاد تماماً عن التكرار والرتابة. والواقع، أن الأسلوب الخاص بكل فنان هو صفة يمكن أن يلمسها مشاهد اللوحة بيسر، وهي صفة تعكس خصوصيات ومفردات وطرق المعالجة والجرأة في الطرح لدى الفنان، دون التهاوي في التكرار والمحدودية. وقد لاحظ المطلعون على أعمالي كيفية وأساليب اعتمادي على التجريب والحداثة المفعمين بالإثارة والتنوع.

الوحدات والمفردات
في العمل الفني

بعد هذا التوقف مع الفنان، ننتقل إلى التوقف أمام لوحات تحتشد بها شقته، وتشكل بمجموعها خلاصات لتجربة غنية، تحاول أن تحقق تطوراً مستمراً في

ثلاث لوحات بعنوان «ثلاثية لاجئ»

رحلتها ورحلة الفنان مع الحياة.
إن مفردات العمل الفني التشكيلي تتكون عادة من أسس ومنطلقات تتمثل بـ : البناء، الشكل، التقنية، اللون، الكتلة، التوزيع، الإنشاء الموازنة، التوزيع. وفي أعمال الفنان الموسوي تجتمع كل هذه العناصر، وتتجسد باقتدار وتميز، ولكننا لا نجد هذه المفردات متساوية فيها، بل نجد أن هنالك تفاوتاً عبر الطرح الفني أحيانا، إذ نجده مثلاً يعطي الأولوية لعنصر أو عنصرين يكون حضورهما متفوقاً في إطار طبيعة التجربة، أما بقية العناصر فيكون وجودها ملموساً وواضحاً، لكن بشكل ثانوي.

وهكذا نجد الموضوع والإنشاء يطغيان على العمل الفني أحياناً، مع بقاء حضور اللون مكملاً، ونجد أحياناً أخرى هيمنة اللون، وظهور التقنية بإثارة ووضوح على حساب الموضوع الذي يأتي مكملاً هو الآخر.

وتبرز من خلال الأعمال واضحة أمامنا مساعي الفنان لإلغاء التفاوت وإعطاء التكامل لمفردات مجتمعة العمل الفني، وهذا في الواقع هو ما أدركناه من خلال مشاهدة أعماله الأخيرة التي حاول فيها تحقيق تساوٍ للوحدات والمفردات معاً في العملً الفني.

استخلاص القيم التعبيرية والفنية

ومن الخلاصات الأخيرة التي نخرج بها بعد زيارتنا للفنان واطلاعنا على نماذج كثيرة لأعمال له أنجزها خلال فترات مختلفة، إن استخدام التراث والأسطورة لديه هو استخلاص للقيم التعبيرية والرمزية.

وقد تجسد أمامنا بشكل جلي استلهامه للتراث وتوظيفه بشكل ذكي يتناغم مع روح العصر عبر ثراء هائل من المواضيع، الطلاسم، الحكايات، الرموز. وبدا لنا واضحاً أن الفنان يعالج التراث ويرتبط به وفق رغبته أو حاجته إلى استلهام لغة ودراما التراث، ليجسدها بوحدات فنية وبصرية. وفي هذا الإطار اعتمد على الحضارات القديمة، والرموز المحلية، والاعتقادات الماورائية كتراث ينبع من علاقة الفرد وأشيائه بالمحيط. وهو يرى أن قناعات الناس القديمة عن الكسوف، والمواسم، والتقويم، والظواهر، والبحث عن إجابات للأسئلة الطبيعية التي تشغل أذهان الناس ، هي أساطير كانت بدايات لخلق مفاهيم روحية ودينية يرتبط بها الإنسان.

لوحة عنوانها «ذاكرة وجدار»

من أعمال خميس الريامي – عُمان

الســـر

(مسرحية سيكولوجية)

تأليف : صلاح حسن

كاتب وشاعر من العراق يقيم في هولندا

المشهد الأول

(في بيت روزا حيث عيد ميلادها السابع والثلاثين. على احد الجدران صورة كبيرة لمجموعة من الأطفال. موسيقى راقصة صاخبة وغناء. مونيكا ترقص بحركات داعرة وهي تشرب النبيذ باستمرار بينما لندا تهتز وهي تحمل دبا بنيا لا يفارقها. روزا تنقل اطباق الطعام من المطبخ وهي ترقص مرتدية الزي السورينامي التقليدي. روزا ممتلئة قليلا وقصيرة ويبدو الحزن على ملامحها. هناك طاولة عليها هدايا وورود).

(تستمر الموسيقى والرقص عدة دقائق. روزا تتوقف وسط المسرح ثم تذهب وتوقف الموسيقى).

روزا – لحظة (تتنصت) هل تسمعن؟

مونيكا – ماذا؟

روزا – صراخ طفل..

لندا – لم اسمع شيئا.

مونيكا – طفل؟؟

روزا – اجل. طفل يصرخ..

لندا – ربما أطفال الجيران؟

روزا – جيراني ليس لديهم أطفال.

لندا – (تحتضن الدب كانما تحميه).

مونيكا – كيف سمعت الصراخ؟ لقد كان صوت الموسيقى مرتفعا؟!

روزا – لا اعرف.. خيل لي ان هناك طفلا رضيعا يصرخ.

مونيكا – ورضيع أيضا؟؟!!

روزا – اوه.. مونيكا.. أنا لا امزح.

مونيكا – أنا آسفة عزيزتي.. ولكن هذا مضحك.. (تتوجه الى الباب الخارجي وتعود بسرعة) كل شيء في الخارج هادئ. ثم ان جيرانك ليس لديهم أطفال؟

لندا – (بتردد) هذا صحيح.

روزا – حقا لا اعرف.. لا استطيع ان أفسر الأمر.

مونيكا – (تذهب لتجلس وتصب لنفسها كأسا من النبيذ. تدخن).

روزا – (تذهب إلى المطبخ).

لندا – (تحاول ان تجلس الدب ولكنه يسقط) دائما يسقط عل وجهه؟

مونيكا – ماذا قلت؟

لندا – (وهي تحمل الدب) دائما يسقط على وجهه.

(يرن هاتف مونيكا النقال)

مونيكا – (بانزعاج واضح) أهلا ريتشارد.. سأتصل بك بعد قليل.. ممكن؟ طيب، بعد قليل.. الى اللقاء.

روزا – (قادمة من المطبخ) عزيزتي مونيكا انا آسفة.. هل أنت غاضبة مني؟

مونيكا – لا أبدا.. ولكن ريتشارد ينتظر في الخارج.. يجب ان اذهب، لقد تأخرت.

لندا – (بسرعة) وأنا أيضا تأخرت انا آسفة.. ياه.. لقد مرّ الوقت بسرعة. (تقبل روزا وتفعل مثلها مونيكا وتخرجان).

روزا – (تبقى وحيدة. تتحرك ببطء باتجاه الصورة المعلقة.. تحدق بها وتبدأ بالبكاء). (ظلام).

المشهد الثاني

(بعد شهرين في بيت مونيكا. الوقت هو الواحدة ظهرا. مونيكا امرأة جميلة جدا وجذابة للغاية ولكنها مزاجية ولعوب ترتدي تي شيرت مع بيجاما

ويبدو عليها انها قد استيقظت توا تذهب الى المطبخ وتعد لنفسها قهوة. تعود من المطبخ وهي تحمل كوبا.. تنظر الى الساعة

.. تقوم بحركة دلالة على التذمر. تشاهد على جدران غرفة الاستقبال صور الخيول جامحة وأخرى ساكنة وصورة كبيرة لمارلين مونرو شبه عارية.

هناك قنينة نبيذ فارغة على الطاولة وعلبتا سجائر مارلبورو. تجلس مونيكا الى جوار الطاولة..
تتناول علبة السجائر فتجدها فارغة تدعسها وترميها على الأرض بغضب وتفتح العلبة الاخرى.
تدخن بعمق تتناول قنينة النبيذ وتحركها أمام ناظريها).
مونيكا (كأنها تحدث نفسها) قنينة نبيذ كاملة وعلبة مارلبورو كاملة..
والعادة الشهرية تأتي قبل موعدها (تضحك بطريقة مؤلمة) وغدا عيد ميلادي.. يالها من سعادة
.. وفوق ذلك علي ان أتسوق وان اطبخ وان انظف البيت (فجأة) مونيكا اخرسي.. كفى
صمت قصير
مونيكا.. اهدئي رجاء (صمت) اجل.. اهدئي كل شيء سيكون على ما يرام..
(تطفئ السيجارة وتذهب لتقف أمام المرآة تحرك شعرها عدة مرات.. تكلم صورتها)
مونيكا.. أنت امرأة لطيفة.. أليس كذلك؟!
حسنا.. ما هي المشكلة.. ها؟ قنينة نبيذ وعلبة مارلبورو؟ ثلاثة أيام سباحة. انتهى. العادة الشهرية؟ ما الغريب في الأمر؟
هذه ليست المرة الأولي التي تأتي فيها العادة الشهرية قبل موعدها؟
أنت مضحكة مونيكا.. لا تصنعي من (الحبة قبة)
اعرف.. اعرف.. لا تكملي.. اعرف انك لا تطبخين حينما تأتيك العادة الشهرية.. لأنك لا تطيقين رائحة الطبخ.. هذه بسيطة ايضا.. انظري..
(تذهب الى التلفون)
هلو روزا.. كيف حالك... انا متعبة قليلا... لا.. لا.. لست مريضة ولكن هذه اللعنة التي حلت علي قبل موعدها بأسبوع انت تعرفين... بالضبط...
هل تعنين ذلك حقا؟ عظيم جدا.. اذن في الساعة السادسة...؟ مناسب جدا.. ماذا ينبغي علي ان اهيء لك؟
ستشترين أنت كل شيء؟ يا الهي.. كم أنت رائعة وطيبة.. أنت امرأة حقيقية.
(ظلام)
في اليوم التالي.. في بيت مونيكا نفسه.. الساعة السادسة الا خمس دقائق. مونيكا جالسة تشاهد التلفزيون وعلى الطاولة قنينة نبيذ.
يدق جرس الباب.
مونيكا تطفئ التلفزيون وتذهب لتفتح الباب. تدخل روزا لاهثة وهي تحمل كيسين كبيرين
مونيكا آه.. روزا العزيزة.. دعيني احمل عنك..
.. روزا (تقبلها) اتركيها.. سأنقلها الى المطبخ مباشرة
تذهبان الى المطبخ وتضعان الأشياء وتعودان الى الصالة
ىمونيكا تعالي.. استريحي...
.. روزا كيف تشعرين؟
.. مونيكا اوه.. أنت تعرفين ذلك.. المغص المزعج وآلام الظهر.. وعدم الشهية.. لا اعرف.. في مثل هذه الأوقات أصبح سيئة الطبع.. اوه.. انسي الموضوع أرجوك.. بكم تسوقتي؟
.. روزا (تبحث في جيبها عن وصل التسوق) آه.. هذا هو
تقدمه لها وقبل ان تأخذه مونيكا تسحبه
روزا – اللعنة ما أتعسني؟!
.. مونيكا ماذا؟
.. روزا لقد نسيت ان اشتري لك هدية !
.. مونيكا اوه.. لا تهتمي عزيزتي.. لقد فعلت الكثير من اجلي.. اعتبري التسوق هدية.. ثم انك ستطبخين بدلا عني
.. انني اجد ذلك حقا افضل هدية.
.. روزا حقا؟
.. مونيكا انني اعني ذلك بكل تأكيد
...روزا آه.. يا الهي.. استطيع ان اطبخ الان وضميري مرتاح. (تنهض باتجاه المطبخ)
.. مونيكا هل اعد لك كأسا من النبيذ؟
.. روزا نعم.. بسرور (تتناول كأس النبيذ وتمضي الى المطبخ)
.. مونيكا (بعد قليل) اذا احتجت اية مساعدة عليك ان تناديني..
.. روزا سأفعل...(تذهب مونيكا لتغيير ملابسها وتعود بعد قليل وهي ترتدي بنطلونا وقميصا اسود شفافا. تقف أمام المرآة وتدور حول نفسها. تنادي روزا)
.. مونيكا روزا؟
روزا (من المطبخ) نعم؟..
مونيكا تعالي الى هنا رجاء..
.. روزا (قادمة من المطبخ) نعم.. ماذا هناك.
.. مونيكا (وهي ماتزال تدور حول نفسها) هل ترين شيئا هنا (تشير الى مؤخرتها)؟..
روزا نعم.. أري مؤخرتك !..
مونيكا انا لا امزح.. طبعا ترين مؤخرتي. اعني هل ان الضمادة واضحة؟؟
.. روزا انا ارى شيئا واحدا فقط هو ان مؤخرتك جميلة حقا.. وان هذا الديك الذي يسمى ريتشارد لا يستحق ان

يلمسها.
.. مونيكا ما حكاية الديك هذا؟ لندا وأنت..
.. روزا (تقاطعها) لقد كانت فكرتي.. (تضحك وهي تعود الى المطبخ).
.. مونيكا (تعود الى المرآة مرة اخرى وهي تدور حول نفسها. اخيرا تجلس وتفتح التلفزيون.. تشعر انها غير مرتاحة.. تنهض.. تعدل الضمادة تحت البنطلون ثم تجلس.. تبحث في القنوات عن برنامج معين.. تسمع موسيقى راقصة سريعة.. تتناول كأس النبيذ وتشرب).
.. روزا (من المطبخ) مونيكا....
مونيكا نعم..
.. روزا هل لديك فلفل حار احمر؟..
مونيكا ماذا تقولين؟ احمر؟ أ.. اجل في غرفة النوم.
.. روزا (قادمة) هل لديك... اخفضي الصوت قليلا.. هل لديك فلفل حار احمر؟
.. مونيكا فلفل !!..
روزا (باستغراب) اجل فلفل..
.. مونيكا عذرا عزيزتي.. ظننته شيئا اخر.. أ.. أ.. لدي فلفل.. نعم ولكنني لا اعرف ان كان احمر او اصفر.. او...
.. روزا اصفر او احمر لا فرق.. ولكن اين هو؟..
مونيكا انه بالتأكيد في المطبخ..
.. روزا (بلطف) وأين تظنيني كنت؟
.. مونيكا روزا انا آسفة حقا (تذهبان الى المطبخ. ثم تعود مونيكا الى الصالة وهي تحاول تعديل الشاش. تجلس وترتشف من النبيذ وهي تقلب القنوات من جديد. ثم تقفز فجأة)
.. مونيكا روزا.. روزا.. روزا (قادمة من المطبخ) نعم..
.. مونيكا (بعجلة) روزا.. لقد نسيت ان اشتري الكعكة.. سأذهب الى السوق.. لن اتأخر.. خمس دقائق فقط.. حسنا؟ كم الساعة الان؟ ستفضحنا لندا اذا لم تجد كعكة.
.. روزا اهدئي حبيبتي.. لدينا ما يكفي من الوقت.
.. مونيكا (ترتدي سترتها امام المرآة) روزا.. انظري.. هل تبدو علي العادة الشهرية؟
.. روزا اذهبي بسرعة وإلا ضاع الوقت (تعود مسرعة الى المطبخ)
.. مونيكا (تغادر).
.. روزا -) قادمة من المطبخ وهي تغني حاملة صحنا من الكرزات.. تجلس وتبدأ بتقليب قنوات التلفزيون.. بعد دقيقة يرن التلفون.. تنهض روزا لترد ولكنها تغير رأيها. تعود للجلوس وتبدأ من جديد بتقليب القنوات.. بعد فترة قصيرة
.. روزا ما هذا؟ (تنهض.. تتشمم جو الغرفة) اللعنة..
.. روزا (عائدة من المطبخ وهي تتنفس بعمق) لحسن الحظ انني تذكرت في الوقت المناسب.. لولا ذلك لتحول عيد ميلاد مونيكا الى كارثة.. وقد تصاب بالجنون.. الحمد لله. هه.. هه.. يبقى الرز فقط.. عشر دقائق كافية لطبخه. (صمت قصير)
من الأفضل ان أهيئ كل شيء من الان لكي اطمئن شخصيا.. ستعود مونيكا من جديد لتسألني عن مؤخرتها (تتجه الى المطبخ)
.. مونيكا (تدخل حاملة كعكة) روزا.. روزا.. عزيزتي.. هل كل شيء على ما يرام؟
(تضع الكعكة على الطاولة وتخلع سترتها)
.. روزا (من المطبخ) نعم.. كل شيء جاهز.. هل جلبت الكعكة؟
مونيكا اشتريت نوعا اخر من الشاش (تضحك بفرح) هذا النوع الذي يدخل... لن يظهر اي شيء.. استطيع الان ان ارتدي تنورة (تذهب لتغير ملابسها)
.. روزا (تهز رأسها وتعود الى المطبخ)
.. مونيكا – (تعود من غرفة النوم وقد ارتدت تنورة ضيقة وقصيرة ووضعت مكياجا اكثر من العادة تصب لنفسها كأسا من النبيذ وتشرب جرعة كبيرة. يدق جرس الباب)
.. مونيكا (تفتح الباب. تدخل لندا وبيدها هدية)
هلو لندا (تقبلها)
.. لندا آه.. يالها من كعكة جميلة المنظر (تتشمم أجواء الغرفة) أشم رائحة طعام طيبة... ماذا طبخت لنا أيتها الجميلة؟
روزا (تظهر من المطبخ وتفاجئها) هري هيري !
.. لندا آه.. روزا.. لا اصدق (تهرع اليها وتقبلها)
.. روزا (الى مونيكا) كل شيء جاهز.. هل نحضر الطعام؟
.. لندا (سعيدة) نعم.. لنحضر الهري هيري.. هل لفظته صح؟ (الى روزا)..
مونيكا لنشرب قليلا.. (ال.. لندا) الا تفكرين بشيء آخر غير الطعام؟
لندا عزيزتي مونيكا.. انا آسفة لذلك.. انت تعرفين انني لا اطبخ..
انني لا آكل غير الجبن والبيض والحلويات.. معدتي (جافت) من هذا الاكل... على كل حال استطيع ان انتظر.
.. روزا يالك من مسكينة.. اعدك انني سوف اعلمك الطبخ مهما كلف الامر.
.. مونيكا حسنا عزيزتي.. اجلبي كأسا من المطبخ.. سنشرب قليلا ثم نأكل.. روزا.. تعالي اجلسي.. انت حقا

صديقة رائعة.. لا اعرف كيف اشكرك.. اجلبي كأسك انت ايضا.
.. روزا (ال.. لندا) انا سأحضر ذلك.. اذهبي واستريحي. (لندا تجلس).
.. مونيكا اراك هادئة؟ ماذا هناك؟
.. لندا ماذا؟
.. مونيكا اليوم لم تضحكي ابدا..
.. لندا انت لا تدعين احدا يضحك (بتبرم) ثم انني جائعة..
.. مونيكا (تضحك) سنأكل الكعكة اولا.. هل يناسبك ذلك؟
.. لندا (تكركر) نعم.. كوني لطيفة هكذا.. روزا.. روزا.. تعالي..
.. روزا (قادمة وهي تحمل عددا من الشموع. الى مونيكا) كم شمعة تريدين ان اضع في الكعكة؟..
مونيكا ثلاثة تكفي.. ما رأيك لندا؟
.. لندا انت بدأت الان بالثالثة والأربعين.. يعني انك مازلت في الثانية والأربعين صح؟ يعني ان عمرك الآن اثنان وأربعون عاما ويوم واحد.. اذن يمكن ان نضع شمعتين. ماذا تقولين روزا؟
.. روزا مونيكا.. اثنتان ام ثلاث؟
.. مونيكا حسنا.. لندا على حق.. لنضع شمعتين.
.. روزا شمعتين (تغرز شمعتين في الكعكة وتوقدهما) مونيكا.. صبي لنا النبيذ ولنحتفل بالمرأة التي لديها اجمل مؤخرة في العالم.
.. لندا (تكركر)
.. مونيكا (تصب لهن النبيذ وهي توشك على البكاء.. يرفعن الكؤوس ويبدأن بالأغنية التقليدية عن عيد الميلاد ثم ينهضن لإطفاء الشموع)
.. لندا (تخرج الهدية وتقدمها الى مونيكا) مبروك عزيزتي (تقبلها) تفضلي..
.. مونيكا شكرا.. (تفتح العلبة) اوه.. لا.. يا الهي.. (نشاهد أنواعا مختلفة من الشكولاتا الفاخرة)
.. لندا عزيزتي مونيكا.. الم تعجبك الهدية؟
.. مونيكا على العكس.. انها افضل هدية أتلقاها.. ولكنني كنت اتمنى ان يقدمها لي شخص اخر.
.. روزا ريتشارد؟
.. مونيكا (بحزن) لا..
.. لندا (باستغراب) من اذن؟
.. مونيكا شخص لن يستطيع ان يقدمها بعد الآن.. لانه مات (تشرب كأس النبيذ دفعة واحدة)
.. لندا مات؟ من؟..
مونيكا ابي..
.. روزا ابوك؟ هل تعنين ان أباك لم يشتر لك أبدا قطعة من الشكولاتا؟
مونيكا (بحزن شديد) ولا امي..
.. لندا ولكن اباك مات قبل اكثر من ثلاثين عاما؟
.. مونيكا كانا يتشاجران طيلة الوقت.. وكنت اصاب برعب شديد من جراء صراخهما..
بعد كل شجار كان ابي يخرج من البيت وامي تبدأ بتناول الكحول..
ولكنني كنت ابقى مرعوبة ولا استطيع ان اتوقف عن البكاء مما يصيب امي بالجنون فتصرخ بي
(اذهبي الى غرفتك.. اذهبي الى الجحيم).. كنت اتكور في السرير وابكي بصمت طيلة الليل.
(صمت)
كم مرة حاولت ان الفت انتباههما الى وضعي.. ولكنهما لم يعيراني اي انتباه.. مرة قررت ان لا اذهب الى المدرسة وبقيت في الفراش.. لم يسألني اي منهما ماذا بك؟ هل انت مريضة؟ لماذا لا تريدين الذهاب الى المدرسة؟
كانا يتصرفان وكأنني غير موجودة.. كنت في العاشرة ولم اكن اعرف بأي طريقة استطيع ان اجعلهما يهتمان بي.. كنت ابكي فقط..
بمجرد ان يبدأ بالشجار ابدأ بالبكاء.. لم اكن اعرف ماذا افعل..
(صمت)
. ثم قررا ان يرسلاني الى مدرسة داخلية.. امي هي التي قررت ان اذهب الى المدرسة الداخلية.. (صمت طويل)
لم تكن مدرسة.. بل كانت سجنا.. كنت اشعر بوحدة شديدة
.. في كل عطلة من نهاية الاسبوع كان الكثير من الآباء والأمهات يأتون لأخذ أطفالهم لكي يقضوا العطلة في البيت
.. الا انا.. لم يكن أبي او أمي يأتيان لزيارتي..
احيانا تمر ثلاثة اشهر دون ان يأتي احد لزيارتي.. لذلك كنت ابقى في الغرفة وحيدة
.. وكنت في يوم الأحد احصل على قطعة شكولاتا صغيرة جدا من المشرفة في المدرسة
.. مرة واحدة في الاسبوع.. وفي يوم الأحد فقط.(صمت)
لم تكن مدرسة.. لقد كانت سجنا حقيقيا
.. ذات يوم جاءت امي لزيارتي وكان معها رجل غريب لم أره أبدا من قبل.. قالت انه صديقي.. قلت لها وأبي؟
قالت لقد تطلقنا قبل شهرين. ولم ار ابي بعد ذلك ابدا (تبكي)
.. قالت يمكنك بعد ان تنهي هذه السنة العودة الى البيت

ولكنني رفضت بشدة..
(تبكي)
انني أتساءل حتى هذه اللحظة ان كان لها قلب؟
(صمت)
بعد ذلك علمت عمتي انني أعيش في مدرسة داخلية فجاءت وأصرت ان اذهب للعيش معها
.. لقد كانت طيبة ولكنها لم تكن تملك الوقت الكافي لتمنحني ذلك الدفء الذي كنت احتاجه
.. تركتني افعل ما أشاء.. في الخامسة عشرة بدأت أدخن الحشيش واعبث مع الشبان..
(روزا تبدأ البكاء بصمت وهي تؤدي علامة الصليب وتحاول ان تغلق اذنيها.. بينما لندا تحاول ان تجلس الدب بشكل صحيح ولكنه يقع على وجهه)
كنت انتقل من شاب لآخر لأنني كنت لا اثق بأي واحد منهم.. وهذا ما جعلني لا اثق بأي رجل
... دائما كان لدي رجل ثان.. حتى عندما يكون لدي صديق..
كنت احتاج الى المزيد من الكلام اللطيف والاهتمام الذي يوليه الرجال الى النساء..
ذلك الكلام الذي يقوله الرجال عندما يشاهدون امرأة جميلة..
كنت استجيب بسرعة لمثل هذا الكلام وكنت على استعداد للذهاب الى الفراش مع اي شخص يقول لي كلاما دافئا وجميلا
(تبكي) ولكنني لم اكن اثق بأي رجل.. لذلك سرعان ما يفقد هذا الكلام حرارته بالنسبة لي مما يضطرني للبحث عن أشخاص آخرين..
. لقد فكرت كثيرا ان اصبح عاهرة. (تبكي بشدة)
.. روزا (بصوت خفيض وهي تغلق أذنيها) يا الهي.. الرحمة.
لندا – (تحاول ان تجلس الدب)..
مونيكا كنت اعمل في منظمة المعاقين عقليا حينما قررت ان اصبح عاهرة ..
كنت اعمل مع رجال كالأطفال وانتهزت الفرصة ومارست الجنس معهم جميعا.

المشهد الثالث ..

.. روزا (تنهض.. بتردد وهي تغلق اذنيها بين فترة وأخرى) المسألة معقدة قليلا..
لا.. لا المسألة ليست معقدة.. بل إنني انا المشوشة..
إنني أتمني لو انني استطيع ان اختصر المسألة كلها بجملة واحدة... اعني... حسنا..
عندما تكون الفتاة في السابعة عشرة تكون الأمور مختلفة تماما.. هذا ما كنت اشعر به على الاقل..
عندما جاءني الحيض لأول مرة اعتقدت انني سأموت.. لم تكن لدي اية فكرة عن الامر
.. لكن امي قالت : يجب ان تفرحي ايتها السيدة الصغيرة يجب ان تصلي للرب..
من الان فصاعدا سيكون لكل شيء مذاق العسل.. ستكونين أمرأة.. قالت.. امرأة..
شيء عظيم ان تكوني امرأة.. ولكنني كنت صغيرة وضئيلة.. في الثالثة عشرة فقط..
كيف لي ان اصبح امرأة وانا بهذا الحجم..
فعلت المستحيل من اجل ان اجعل اثدائي تبدو كبيرة.. ثم بدأت اضع احمر الشفاه..
ولكن الفتيات والأولاد كانوا يسخرون مني.. لم اكن اهتم لما يقولونه.. كنت اجيبهم.. (بغضب)
اذهبوا الى الجحيم انني امرأة.. لقد أصبحت امرأة.. ولم اعد العب معهم او اكلمهم..
كنت اقضي معظم الوقت امام المرآة.. ارتدي هذا القميص واغيره.. وارتدي هذا الفستان واغيره
.. وهكذا... وكانت امي تلاحظ ذلك
وكانت في كل مرة تريد ان تقول شيئا.. ولكنها كانت تحرك رأسها في الهواء وتمضي منسحبة الى المطبخ.
اما الفتيات الاكبر مني سنا فقد كنّ (تضحك كأنها تبكي)
لاادري.. هل بدافع الشفقة.. ام بدافع الفضول يستمعن الي ويقدمن النصائح..
واحدة تقول لا تتبعي الاولاد هكذا.. دعيهم هم يفعلون ذلك..
ولكن لم يكن هناك احد يتبعني.. واخرى تقول امسحي احمر الشفاه لأنك تبدين كالفزاعة البليدة.
اما الثالثة فقد كانت اكثرهن ذكاء.. لقد قالت لي كلاما كثيرا لم اسمع به من قبل.. كلاما جميلا وغير مفهوم
.. كانت تقول : لا تصبح الفتاة امرأة الا عندما تصبح اماً..
لقد اعجبني هذا الكلام كثيرا..
حتى انني ظللت اردده بيني وبين نفسي كثيرا دون ان اعيه تماما.
اشد ما كان يؤلمني هو انني كنت ضئيلة الحجم بينما كانت هناك فتيات صغيرات اصغر مني بالسن كنّ يتمتعن بقامات طويلة وبأرداف ممتلئة ومستديرة.
(صمت)
. عندما اصبحت في السابعة عشرة صرت اكثر طولا

وامتلاء وبدأ الشبان ينظرون الي نظرات لها مذاق العسل.. نظرات كانت تجعلني احلق الى السماء خصوصا انني لم اكن ارتدي السوتيان
.. اردت ان اثبت للجميع انني لا استخدم القطن لأجعل اثدائي كبيرة..
اردت ان اثبت للجميع انني املك اثداء كبيرة ككل النساء الكاملات
.. ذات يوم تعرفت على شاب يكبرني بخمس سنوات.. وبعد اقل من اسبوع قال انه يريد ان يتزوجني..
ولكن بعد شهر ونصف وحين علم انني حامل اختفى فجأة ولم اجد له اثرا.. قالوا انه يعيش في العاصمة في براماريبو
فذهبت الى هناك ابحث عنه بلا طائل..
نفد المال القليل الذي كنت املكه وبدأت بطني تكبر فقررت ان لا أعود الى أهلي مهما كلف الامر لان الفضيحة ستحطم حياة ابي وامي..
(تشعر بالاسف)
لحسن الحظ انني وجدت عملا في احدى الشركات الهولندية..
قلت لمدير الشركة كم كان رجلا طيبا ان زوجي مريض جدا وينبغي ان يتعالج ولكننا لا نملك المال الكافي..
كم كنت كاذبة (تبكي) لقد كنت اكذب عليه طوال الوقت..
(تستمر بالبكاء)..
وبعد يومين من الولادة عدت الى العمل.. قال صاحب الشركة
.. لماذا جئت؟ اذهبي واعتني بالطفل.. فقلت له لقد تركته عند امي تعتني به..
(تبكي بحرقة) والحقيقة.. الحقيقة انني تركته امام باب احدى العمارات وهربت.
(ويبقى صوت بكاء روزا يسمع لعدة ثوان)... ..

المشهد الرابع

منذ خمسة وعشرين عاما وانا احتفظ بهذا الدب.. خمسة وعشرين عاما وأنا أحاول ان اجعله يجلس.. ولكنه يسقط دائما (تحاول ان تجلس الدب ولكنه يسقط على وجهه)
دائما على وجهه
... (تحاول ان تحبس البكاء.. تتنفس بعمق)
في القرية كان يسقط على الأرض الرطبة ويتلوث وجهه بالطين فأضطر الى تنظيفه..
كنت مجبرة طيلة الوقت على العناية به.. كثيرا ما كانت ملابسه تبتل..
احيانا عندما يحاول ان يشرب الماء من النافورة.. وأحيانا بسبب التبول..
لم اكن أفارقه ولا لحظة واحدة..
كان اخوتي الخمسة مشغولين في المزرعة ولم يكن لديهم الوقت للعناية به.. كانوا يهتمون بالخنازير أكثر مما يهتمون بي او به..
كان الاولاد ينادونني لكي العب معهم.. ولكنني كنت لا استطيع اللعب معهم.. لأنهم يسخرون من بيتر.. كم مرة وبختني امي لانني تركتهم يسخرون منه ... (صمت)
ثم بدأ الأولاد يسخرون مني انا ايضا.. بدأوا ينادونني (ام بيتر.. كيف حال بيتر.. امازال يتبول في حضنك)؟
(تبكي).. كنت الفتاة الوحيدة في العائلة.. وكانت امي تقول انني يجب ان أتعلم من ألان كيف اعتني بالاولاد..
لقد تزوجت من ابي بوقت مبكر وأنجبت له سبعة ابناء..
أرادت ان اكون مثلها.. كانت كل يوم تطبخ وتنظف البيت وتغسل الملابس وتساعد ايضا في المزرعة لم يكن لديها الوقت لتسألني ان كنت احتاج الى شيء.. لم تكن تسأل الا عن بيتر..
لقد كنت في الرابعة عشرة..
ولكن لم يكن احد ينظر الي كفتاة.. كان الشبان يسخرون مني.. لان ملابسي كانت تتلطخ بالطين بسبب بيتر..
كان مظهري مريعا دائما.. (تبكي) كنت أبدو بنظرهم معوقة ايضا..
أردت ان أضع حدا للسخرية اليومية التي كنت اتعرض لها (تبكي)
كنت عادة اخذ بيتر لكي يلعب قرب النافورة..
كان يحب ان يشرب الماء من النافورة..
(تختنق)
وكنت اضطر للامساك به من خصره لكي يستطيع ان يشرب دون ان يسقط في الماء
لأنه اذا سقط لن يستطيع الحراك وسينغمر وجهه بالماء ولن يستطيع ان يتنفس.. في ذلك اليوم
(تبدأ بالاهتزاز)
اراد كعادته.. اراد ان يشرب الماء من.. من النافورة.. تركته..
تركته يذهب لوحده.. وانشغلت بإزالة الطين عن ملابسي
(تبدأ ببكاء هستيري)
بعد قليل ناديته.. بيتر.. كفى لقد شربت كثيرا.. لكنه لم يتحرك..
ظل منكفئا على وجهه.. لقد تركته يموت في النافورة.

العَالمُ ليْسَ مجَرّدَ أزْرَار

(مُونُودرَامَا)

تأليف: عَبدالرّزاقِ الربيعيّ

شاعر وكاتب من العراق يقيم في عُمان

«يُفتَحُ الستارُ عنْ رجلٍ فيْ الأربَعينيّاتِ يَجلِسُ عَلى مَكتَب، عَلى المكتَبِ شَمْعَة وَجِهازُ حَاسُوبٍ شَخصِيّ وَ هاتفٌ نقّال وَشَاشةٌ تعْرِضُ سَطحَ المكتَبِ وَكتبٌ وَأوراقٌ مُبعثرَةٌ، عَلَى الحَائِطِ سَاعةٌ كَبيرَةٌ، حِينَ يَبْدَأ العَرْضُ، يَسْمَعُ الجُمْهُور دَقّاتِ السّاعَة وسْط الظّلام، يَتمايَلُ جسَدُ المُمثل مَعَ مَيلانِ عقْرَب السّاعَةِ لا شُعوريّاً وهوَ مُنهَمِكٌ بِالتأمُّلِ يَرِنّ جَرَسُ الهَاتف»

المُمثل : ألو

صَوت : مَساءُ الخَيرِ

الممثل :مَساءُ النّور

الصوت :كلّ عَام وَأنتُم بِخيْرٍ

الممثل :وَأنتَ بِألْف خَيْر

الصوت: هَلْ تذكّرْتَنِي؟

الممثل: نَعَم، الصّحُفِيّ الذيْ سَلّمنِي سُؤالَ استِفتَاءِ رَأسِ السّنَة

الصوت:بالضّبط، أتمَنّى أنْ تكُونَ الإجَابَةُ جَاهِزَةً خِلالَ سَاعَة مِنَ الآنِ لأننّا ننويْ نشرَ الاستفتَاءِ إلكترُونيّاً فيْ السّاعةِ الأوْلَى منْ بدءِ العَامِ الجَديد، وَلمْ يَبْقَ وَقتٌ عَلى مَوْعِدِ التّسليم

الممثل : اعتَدْتُ أنْ أجِيبَ عنْ أمْثَالِ هذه الأسْئلَةِ فيْ السّاعاتِ الأخِيرَة منَ العَام، لأنّ الزّمنَ يَتكثّفُ «تنطلق دقات الساعة» وَالتفكِيرُ بحَركَةِ الزّمنِ يَكونُ مُركّزاً

الصوت :هذا جَيِّد، لكنَّ الوَقتَ يُدركُنَا وَموعِدُ تحديثِ صَحِيفتِنَا الالكترُونيّة قدْ أزِفَ

«تقرع أجراس الكنائس»

الممثل : نعَمْ، نعَمْ، أنا عندَ وَعدِي، سَيكُونُ ببَريدِكَ بعدَ سَاعَة، لا تنْسَ إنّ يَومِي فيْ صَحيفتِنَا كَانَ شَاقّا، وَالعملُ فيْ الصّحَافةِ الوَرَقيّة لا يزَالُ يَتبَعُ الأنظِمَة القَديمَة التّقليديّة، وَأنتَ مَحكُومٌ بظرُوفِ المَطبَعَة وَقوَانينِ النّشْرِ وَالمطبُوعَاتِ، لذَا لابُدّ منْ مُراجَعَةِ كلِّ كلمَةٍ وَكلّ حَرْفٍ وَصُورَة ووو

الصوت: «يقاطعه ضاحكا» بالنسْبَة لنَا المَسألة أرْحَم، لكنّا نُطالِبُ دَائِمَا بِالجَديدِ فالمُنافَسَةُ شَديدَةٌ، عُمُوماً لأترُكَكَ مَعَ الاستفتَاءِ فالوقتُ بَدَأ يُدركُنا، أتمنّى لكَ وَقتاً طَيّبا مَعَ السّلامَة.

الممثل: شُكراً لكَ معَ ألفِ سَلامَة «يُغلق الهاتف».

يفتَحُ مَلفاً حمَل عُنوَان «استِفتَاءُ رأسِ السّنَة» يردد وهو يشير بالماوس على كلمات تظهر على الشاشة التي تعكس سطح المكتب :

مَعَ نهايَة كلّ سنة اعتَدْنا أنْ نطرَحَ –نحْنُ المُشتَغلينَ فيْ وَسائِلِ الإعْلام– عَلَى المُثقفينَ وَالأدبَاءِ وَالفنانينَ أسئلة تتنَاوَلُ أبرَزَ الأحدَاثِ الثقافيّة وَالفنيّة نرجُو التلطفَ بالإجَابَة على سُؤالِ صَحِيفتنَا الالكترُونيّة علَى أنْ تصلنا الإجَابةُ فيْ موعِدٍ أقصَاهُ نهايَة السّاعة الأخِيرَة منَ العَام.

السؤال:

هل أنتَ راضٍ كلّ الرضَى عنْ مستَوى أدَائِكَ هذا العَام؟

إذنْ عليّ أنْ أبدأ الإجَابَة.... وَلَكِنْ

صوت عبدالوهاب البياتي: من أيْنَ يَبتدِيءُ

المُغنّي
وهوَ يُمسكُ قلبَهُ؟
منْ شرْفةٍ فيْ الغَيبِ؟
أم قصْرِ الشّتاءْ؟»
نعَم لابدّ أنْ أحدّدَ نقطة الإنطلاق... نُقطَة البدَايَة...
منْ أينَ أبدَأ... مَهلا، علينَا ألا نفسّرَ السُؤالَ بشكْلٍ سَطحِيّ، صَحيحٌ أنّ السؤال يَبدُو سهلا، لكنّه ليسَ بهَذه السُهُولة التيْ يتصوّرُهَا صحَفِيّ يَشتغِلُ بصحِيفة الكترُونية يتعَاملُ معَ الأشيَاءِ بِالضّغطِ عَلى الأزرَارِ !!
فالعالمُ ليسَ مُجرَّدَ أزرَار، العَالمُ أوسَعُ منْ فكرَةٍ تقدَحُ برَأسِ شَاعِر، العَالمُ كَلمَةٌ مُشعَّة، لَكننِي لنْ أدَعَ هذَا الصّحَفِي يُسيّرنِيْ وفقَ مزاجِهِ الالكترُونيّ القائمِ علَى الملَفّاتِ الطّائرَة وَالقصِ واللّصقِ وَتشغيلِ مُحرّكِ البَحثِ فيْ «كُوكل»!
وَخبَر عَاجِل يُنشرُ بَعْدَ ثوَانٍ منْ وُقوعِهِ !
العَالمُ يَا عَالمْ.. تأمّلْ وَمراجَعَاتٌ وَقراءَة لِمَا سَيَحْصُلُ، وَقفزَة ذهنيّةٌ للأمَام، «يقفز فيسقط على الأرض» آسف، اعْذرُوني، لا أجيدُ القَفزَ، رُبَّمَا لأنَنِيْ لسْتُ بَهلَواناً، رغْمَ أنَّ عَالمنَا صَارَ مُمتلِئاً بالبَهلَوانَات، البَهلَوانَاتِ الالكترُونيَّة تحْديداً، «دقات متواصلة للساعة» نعُودُ إلَى سُؤالِنَا،
«يسرح بعيدا ويتحرك من كرسيه الذي ينوء بحمله»
آآآآآه أشْعُرُ بظمَأ شَديد... بحُرقةٍ فيْ مَعدتي لأتوَجّهْ إلى البرَّادِ لأشرَبَ كأسَ مَاءٍ بَارِدٍ، «ينهض من مكانه يشرب ماء»
فكُّ السّؤالِ لا يَزالُ مفتُوحاً لالتهَامِي !
هلْ أنَا رَاضٍ كلّ الرضى عنْ مُستوَى أدَائِي طوَالَ العَام؟
الإضَاءَة الحَادَّةُ تحرقُ عَينِي... سَأكتَفِيْ بِضَوءِ الشّمْعَةِ.
تأمُّلُ الشّمعَةِ يجْعَلنِي فيْ طَقسِ إحتفالِي... فيْ غَيبُوبَة... حتّى لا نَشْعُرَ «بثقَلِ الزّمنِ الرّهِيبِ» كمَا يقولُ بُودلير الدّاعِي إلَى الثّمَالَةِ «بالخَمْرِ أوْ بالشّعرِ أو بالفَضيلَة»

صوتُ الشّاعربودلير: لكُمْ أنْ تخْتَارُوا مَا تشَاؤنَ وَإنِ استَيقَظتُمْ، ذَاتَ مَرَّة، وَكنتُمْ وَاقفِينَ عَلَى دَرَجِ قَصيرٍ أوْ عَلَى عُشْبِ قَبْرٍ أخْضَر، أوْ كنتُمْ فيْ غُرَفِكُمْ وَسطَ عُزلة كَئيبَة
وشَعَرتُمْ أنّ سُكرَكمْ بَدأ يَضْعُفُ
اسألُوا الرّيحَ، المَوْجَة، النّجْمَة، العُصْفُورَ، السّاعَة-
اسألُوهُ:كم السّاعَة؟
وَسَيُجيبُكُم الهَوَاء وَالمَوجَة وَالنجْمَة وَالعصفُورَ وَالسّاعَة:
حانَ الوَقتُ كيْ تثمَلوا حتّى لا تُصبحُوا عَبيداً يُمعِنُ الزّمنُ فيْ تعذِيبِهم
اثمَلوا بِلا هَوَادَة، بِالخَمْرِ، بِالشّعْرِ، أوْ بالفَضِيلَة كمَا تشَاؤونَ»
الممثل: هَا نحنُ قدْ ثملنَا بشِعْرِ بُودلير! ثَملنَا بدَبيب الزّمنِ وهُوَ يمرّ بسُرعَة البَرْقِ فيْ هذِهِ اللّيلَة، مُحبِطٌ أنْ يحْتَفلَ العَالمُ فيْ النّوَادِي وَالفنَادِقِ وَصَالاتِ الرّقصِ بَينمَا أجلِسُ وَحدِي هنَا وَليسَ ليْ سِوى هذِهِ الشّمعَة التيْ تتلاشَى شَيئاً فشيئاً
كمْ كنتُ أحبّ الشّموعَ!
أوّلُ شَمْعَة أشعَلتُهَا كانتْ فيْ عرسِ القاسِمِ فيْ العزاءَاتِ الحَسَينيّة
وكنّا فيْ اللّيلِ نَضعُهَا فيْ علبَةٍ صفيح صغيرَةٍ لئَلا تُطفِئ الرّيحُ حَياتَهَا ثمْ نثقُبُ علبَةَ الصّفيحِ بالمسَامِيرِ كيْ لا تَختَنِقَ الشّمْعَة وَتظلّ تتنَفّسَ الأوكْسُجينَ وَننتقلَ بَينَ البيوتِ وَنصيحَ:
أصوات من الخارج :
اللهْ يخَلّي رَاعِي البَيت آآآآآآآآآمين
بجاه **الله** وَإسمَاعيل آآآآآآآآآمين
فتفتحَ الأبوابُ التيْ إذَا كانَ أهلُهَا كُرمَاءَ فإنّ نَصيبَنَا الحَلوىَ وَالنقودَ المَعدنيّة الصَغيرَة
وَإنْ كانَ أهلهَا بُخَلاءَ
صوت أجش: قلنا لَكُمْ لا تُوسّخوا عتبَة البَاب بأقدَامكُمُ القَذرَة يَا أوْلادَ الشّوارِعِ يَا... «رشقة ماء قوية تسقط الممثل أرضا»
رشقونا بالماء
صوت طفل: بَللتُم ثِيَابيْ بمَائكمُ الوَسِخ مَاذَا سَأقولُ

لأمّي؟ **الله** ينتقِم منكُمْ

الممثل «للجمهور»: لحُسْنِ الحظّ أنّ الموسِمَ كانَ صَيفاً وَإلاّ لمَرِضْتُ، بَعْدَ سَنواتٍ عَديدَة كنتُ عَائداً منَ الحَربِ، سَاهماً وَمفكراً بالقادِمِ منَ الأيّامِ وَكانتِ الحَرْبُ قدْ دخَلَتْ سَنتهَا الثّامِنَة، كانتِ الحيطَانُ ترتَدِيْ لونَ الحِدادِ «ولا تحسَبَنّ الذينَ قُتلُوا فيْ سَبيلِ **الله** أمْوَاتاً بلْ أحيَاءٌ عندَ رَبّهِمْ يُرزَقونَ».. صَدقَ **اللهُ** العَظيمُ «ننعَى إليكُمُ الشهيدَ البطلَ.....» عشراتُ اللافتاتُ تكرّرُ العِبارَة نَفسَهَا وَتضعُ اسماً جَديداً وَتاريخَاً جَديداً، حتّى رَاجتْ مِهنةُ الخَطّ وَبيعِ الأقمشَةِ السّوداءِ !!

كنتُ التَهِمُ اللافتاتِ خَوفَا منْ وُجُودِ اسمِ صَديقٍ أوْ قريبٍ، فجْأة طَلبَ مِنّي أحَدُ المَارّةِ فتحَ زُجاجَةِ النافذَةِ ورَشّقني بإناءٍ كَبيرٍ منَ المَاءِ، كانتِ الرّشقةَ مُبَاغتة لذَا انشغلتُ بمَسْحِ المَاءِ عنْ عيُوني، وَحينَ فتحْتُهمَا وَجَدتُه يَضْحَك وَقالَ: هذه بمناسَبةِ نهايَةِ الحَربِ، بعْد قليلٍ وَجدتُ النّاسَ تتبادَلُ رَشقاتِ المَاءِ وَالكلُ يبلّلُ الكُلَّ، قبلَ ذلك كانَ الدمِ يبللنا وَالقهرُ والحُزنُ.

«يتردد صوت الصحفي» : هل أنتَ رَاضٍ كلّ الرضى عنْ مُستوَى أدَائِكَ هذَا العَام؟

سؤالٌ صَعبٌ، أصعَبُ ممّا كنتُ أتصوَّرُ، مَا كانَ ينبغِيْ أنْ أستهينَ بِه، أذكُرُ أننَا خِلالَ دراستنَا الابتِدَائيّةِ كانَ المُعلّمُونَ يُوصُوننا بألا نَستَهينَ بأيّ سُؤالٍ وَحينَ نُجيبُ نبدَأ بالأسئلَةِ السّهلةِ لكيْ لا نَستنفِدَ طاقتنا عَلى التركيزِ بالبدْءِ بالأسئلةِ الصّعبَة، وَحينَ نطلبُ المَزيدَ منَ التوضيحِ

المعلم: حسَناً، سَأشرَحُ لكُمْ، سُئِلَ عنترَةُ بنُ شدّادٍ يوماً : كيفَ تظفَرُ بأعدَائِكَ؟ فأجاب : أضربُ الجَبَانَ ضربَة يَرتَعِدُ لهَا قلبُ الشُجاعِ، وَهكذا فالسُؤال البسيطُ يضاعِفُ الثقة بالنفسِ وَيجعَلنا نَدخُلُ مَيدانَ الامتحَانَ وَنحنُ وَاثقونَ منَ النجَاحِ، فالعَاملُ النفسِيُّ مُهِمٌ فيْ المُواجَهَاتِ كمَا يَعلَمُ الجَميعُ.

«الممثل يستدرك» لكنني لسْتُ فيْ امتحَانٍ، إنّهُ استِفتَاءٌ عَاديٌ لصَحيفةٍ الكترُونيّة رغْمَ أنّ مَسْألَةَ الرِّضى عَنِ النّفسِ غَايَةٌ لا تُدْرَكُ، يردد :

وعينٌ الرّضى عنْ كلِّ عَيبٍ كَليلةٌ

وَلكنّ عَينَ السّخطِ تبدِيْ المَسَاوِيَا

لكتابَةِ إجَابَةٍ دقيقَةٍ عَنْ هَذا السّؤالِ ينبَغِيْ أنْ أرَاجِعَ دفترَ يَوميّاتِيْ، لكنْ مَهْلا..لقَدْ هَجَرتُهَا، كتابَة اليَوميّاتِ أصبحَتْ عادَةً مُمَلّةً.. بدَأتْ مُتعَة كأيّ شيْءٍ جَديد، لكنْ شيئَاً فشَيئَاً دَخَلتُ فيْ فلكِ السّأمِ وَالتّكرَارِ الذي تستمِدّهُ منْ تكرَارِ تَفاصيلِ أيّامِيْ، فتركتُهَا.. مملٌ أنْ تُحصِيْ علَى نَفسِكَ كلَّ نفسٍ صَادرٍ وَوَارِدٍ! كمَا إنهَا تتعَامَلُ معَ الزّمنِ بشكلٍ أفقِيّ، خُصُوصَاً أنّ أيَامنَا تتشَابَه كأسْنانِ المِشطِ! وَ«اليَومَ امتِدَادٌ لأخطَاءِ الأمْسِ» حَسْبَ رُوجيه جَارودِيْ

لكنّنيْ أستَطيعُ أنْ أعْصُرَ ذاكِرَتِيْ،

الذاكرَةُ «حَارِسُ العَقلِ» كمَا يَفتَرِضُ شِكسبير تخُون أيضَاً

علَيَّ أنْ أكونَ صَريحَاً مَعَكُمْ

وَاضِحَاً وَجريئَاً مَعَكُم فبالتّأكِيدِ منْ بَينكُم قِرّاءٌ ليْ

وَعندمَا أخسَرُ قارِئاً فهذا يَعْنِيْ إنني أخسَرُ رُكنَاً فيْ قَصْرٍ منيفٍ

الحرْصُ علَى القَارِئِ هوَ حِرْصٌ على الصّدقِ معَ النفسِ

ينبغِيْ أنْ أكونَ صادقَا مَعَ نفسِيْ لأكونَ صادِقَاً معَ القُرّاءِ

إذنْ كيفَ يمكنني أنْ أكونَ صادقاً وَأنا أستَعِينُ بذَاكِرَة بَدأتْ تَهْرَم؟

منْ قَالَ أنّ الذاكرَة لا تمرَضُ؟

قبلَ سَنواتٍ كنتُ أتذكّرُ أرقامَ هَوَاتِفِ أصدقائِيْ وَإخوَتيْ وزُملاءِ العَملِ، وَشيئاً فشيئَا بَدأتُ أنسَى !فنسيتُ أرْقامَ أصدقائِيْ أوّلاً، قلتُ :الأصدقاءُ يَمْضِي كلٌ إلى جِهَةٍ فيْ دُرُوبِ الحَياةِ وَيبقَى زُمَلاءُ العَملِ وَالأهلِ فالعَمَلُ مَصْدرُ رِزقِيْ وَالأهلُ دَمِي وَلحمِيْ

فجأة زَحَفَ النّسيانُ علَى أرْقامِ زُمَلاءِ العَمَلِ

لمَ لا؟ إنهُم أصدقاءٌ أمْلَت عَليّ الضرُورَة اللقاءَ بِهِمْ

مثلمَا أملَيتهُ عَليهِم
لمْ أخترْهُمْ
ولمْ يقع اختيَارُهُمْ عليَّ
إنّما هيَ ضرُوراتُ الحيَاة
إذنْ لمْ يبقَ سوَى أرْقامِ الأهْلِ
ألو... أخِيْ
كيفَ الحَالُ؟
يبدُو أنكَ مشغُولٌ
آسف
سأتّصلُ بوَقتٍ آخَرَ
مَرحبَاً أختِيْ
هل أنتِ فيْ المطبَخِ؟
آسِفٌ جداً
الوقتُ غيرُ مُناسِبٍ
أغلق الخط
وشيئا فشيئاً قلتِ اتّصَالاتي بِالأهْلِ وَبدأتُ أنسَى
هَوَاتِفَهُم
لعنَ اللهُ النسْيَانَ
لمَاذا هذَا الإسهابُ؟
تعلّمتُه منْ جدِّنَا الجَاحِظ، كانَ يُسْهِبُ وَيطنِبُ
أتذكّرُ كتابَه «البيَانُ وَالتبيين» الذيْ كانَ منْ
ضمنِ مُقرّراتِ دراستِنَا الجَامعِيّة، كانَ أحدُ الطلابِ
يَقرَأُ صَفْحَة أوْ صَفحتَين وَنحنُ ننتقلُ منْ مَدينةٍ
إلَى أخْرَى ومِنْ حَالٍ إلى آخَرَ،ومنْ حَدثٍ إلى حَدثٍ
وَحينَ نشعُرُ بالملل يقُولُ أستاذنا الأشْيَبُ :
– إنّهُ الجَاحِظُ أميرُ البيانِ العَرَبِيّ، كانَ رَجُلا
مُوسُوعِياً لذا ترَونَه يُسْهِبُ وَيطنِبُ وأنا صِرْتُ
مِثلَهُ
معذرة أطلتُ عليكُمْ، يبدُو إنّ إحسَاسِيْ بالزمنِ
تَوَقّفَ فليسَ ليْ منْ أحَدٍ يطرُقُ بَابيْ حتّى المَرأةَ
التِيْ كانتْ... قرّرْنا أنْ نَضعَ حَداً لجنونِنَا
لمْ يَكنْ بِالقَرارِ السّهْلِ وَلا البَسِيط
لكنّه كانَ ينبغِيْ أنْ يُحْسَمَ
عَلاقةٌ كهَذِه لا بدْءَ لهَا وَنِهايتُهَا سَائبَة يَجبُ أنْ
نضَعَ لهَا حَداً
فوَضعنَا باتفاقِ الطرَفين
هلْ أنتَ رَاضٍ كلّ الرضى عنْ مُستوَى أدائِك هَذا
العَام؟
السؤالُ وَاضحٌ وَبسيطٌ لاشيَة فيهِ وقدِ اخترتُه لأنّهُ
بَسيطٌ... البسَاطةُ عُمقٌ وَجمَال، منْ كُلِ مَا كتبَ
الشّعرَاءُ فيْ العَاطفَةِ كنتُ أرَدّدُ لمنْ أحببْتُ قصيدَة
لرَسُول حَمزاتُوف الذي يَعتبِرُ حَيَاتهُ «مُسودَّة يَجِبُ
تَصحيحُهَا وَإعادَة النّظرِ فِيهَا»... كلنَا حَيَاتَنَا
مُسوَدّة قَابلةٌ لإعَادة النظرِ وبينَ حينٍ وَآخرَ نُجْرِي
عليهَا تَعديلاتٍ، وَتصحيحَاتٍ.. هذا مَكانُ هذا وذاكَ
مكانُ ذاكَ... لكنّ تلكَ القصيدَة لمْ تكُنْ مُسوَدّة...
إنّها مَكتوبَة وَكأنهَا مَنقوشَة عَلَى لَوْحٍ مفخُورٍ!!
سترَونَ إنّها بَسيطَة الصّوَرِ وَالمعانِيْ، لكنّهَا عَميقَة...
كنتُ أحفظُهَا وَأردّدُها عَلى مسامعِها :
صوتُ رَسول حَمزاتُوف: إنْ كانَ فيْ هذا العَالمِ ألفٌ
منَ الرّجالِ
يمضُونَ نحْوَك كيْ يَخطبُوك
فاعلمِيْ أنّ بينَ هؤلاءِ الرّجالِ رَسولْ حَمزاتُوف
إنْ كَانَ هناكَ مَائة منَ الرّجالِ
مأسُورينَ بِحُبكِ وَالدمَاء لظَى خَجُولٌ
سَيلوحُ بَينهُمْ رَجلُ الجبَال
جَامِحَاً يُدعَى رَسُول حَمزاتُوف
إنْ كانَ هناكَ عشرَةٌ منَ الرّجَالِ
بصِدْقٍ يَعشَقونَك
دونَ أنْ يخافوا اللّهيبَ
سيُطِلّ مُبتَهِجَا بَينهُمُ رَسُول حَمزاتُوف
إنْ لمْ يَعُدْ هناكَ سوَى رَجُل وَاحِد
مَا زَالَ مَجنوناً بِحُبّكِ
فاعلَمِيْ إنّهُ رَجُل الجبَال
هلَّ منْ قمَم الغيُوم
ذاك يُدْعَى رَسُول حَمزاتُوف
إنْ لمْ يَعُد أحَدٌ هُناكَ
يهْوَاكِ كالمَلهُوف
وأنتِ أكثَرُ حزناً منْ غرُوبِ غَيهَبِي
فاعلمِيْ انّ الحُتوفَ حَلتْ
وَتحتَ الهضَبَة
هناكَ فيْ حُضنِ الجبَالِ

دفَنُوا رَسُول حَمزاتُوف

اللللللللللللللللللللله...كم كانت تسعَدُ عندَمَا أسمِعُهَا هذا النَصّ ! وكنتُ أكرِّرُه على مسَامِعِهَا وذاتَ مرةٍ سألتُهَا وَكنا فيْ مَطعَم نضْحَكُ وفيْ قمّةِ البهجَةِ :هلْ أنتِ رَاضيَة عَنِي؟

سكتتْ

أعدْتُ السّؤالَ : هلْ أنتِ رَاضِيَة عَنِيْ؟

صوت المرأة: لماذا تَسْأَلُ؟

الممثل:لا شَيْء، إنّمَا مُجَرّدُ سُؤال

صوت المرأة: وهل أنتَ علَى استِعْدَادٍ لسَمَاعِ الإجَابَة؟

الممثل: لو لمْ أكُنْ كذلكَ لمْ أسْألك

صوت المرأة: لكنّ إجَابتي رُبّمَا لنْ تُعجِبكَ

الممثل : كَيف؟ هلْ تَعنين.....؟

صوت المرأة:بالضَبط، هذا هوَ جَوَابي

الممثل «للجمهور» :فجأةً هدأَ الضّحكُ..... تكَوَّرَتُ على رُوحِيْ وَانطفَأتُ

صوت المرأة : لمَاذا سَكَتَّ؟

الممثل: لمْ أتوَقعْ مِنك هذَا ! كنتُ فيْ السّماءِ أحَلقُ مثلَ طائرٍ يَفرِدُ جَنَاحَيه عَلى امتدَادِ الفضَاءِ وَالآنَ أشعُرُ أنّ جوَابَكِ مِثلُ رُصاصَةِ صَيَّادٍ أسقطَتنيْ أرْضاً مُضَرَّجَاً بكبرِيَائِيَ الجَرِيحَة

صوت المرأة «مصحوبا ببكاء» : لم أكنْ أقصِدُ إيذَاءَكَ...ليسَ سَهْلاً عليَّ هَذا أبَدَاً... لقدْ سَألتَنِيْ وَأجَبتكَ

الممثل: أجَبتنِيْ برُصَاصَة

صوت المرأة: كانَ جوَاباً ليسَ إلاّ

الممثل: لكنَنِيْ، كنتُ أحبُ سَماعَ جَوَابٍ يُسعِدنيْ

صوت المرأة: لا أريدُ أنْ أخدَعَكَ

الممثل «ينفعل» : ولِمَاذا كُلُّ هذَا؟

صمت يتسلل صوت المغني كاظم الساهر وهو يغني «إني خيرتك فاختاري»

صوت إمرأة : اسمعْ ماذَا يَقولُ المُغنّي:

صوت كاظم الساهر: الحب مواجهة كبرى

إبحار ضد التيار

صلب وعذاب ودموع

ورحيل بين الأقمار

الممثل:ماذا تَعنِينَ؟

صوت المرأة: نعَمْ الحُبُ مُوَاجَهة ، ومَنْ يَسِيرُ فيْ ظلِّ حَائط صَرحُه المُمَرَّدُ لا ينل منهُ سوَى مَا يتسَاقطُ علَى رَأسِه منْ غبَارِ الشُرُفات، وقدْ خَنقَ حُبَّنَا الغُبَارُ «تسعل بشدة» خنقَ حُبنَا الغُبَارُ... خنقَ حُبَنَا الغُبَارُ «يتلاشى الصوت»

الممثل :بعد ذلكَ لمْ نلتَقِ،أخذَهَا الغُبَارُ إلَى أحْضانِ رَجلٍ آخَرَ، فيْ البَدْءِ ظننْتُ انّ الذكريَاتِ المرّةَ سَتخنقنِيْ، لكنّهَا سُرْعانَ مَا خُنِقَت بِداخِلي وَتبخَرَّتْ تلكَ المَرْأةُ

وَكلّمَا كانَتْ تَسْألنِيْ أمِّيْ عنْهَا أقولُ

الممثل: إنّهَا... إنّهَا....إنّهَا مُسَافِرَة

وذاتَ يَوم قالتْ ليْ الأم: اسمَعْ منّي يَا وَلدِيْ هَذهِ الكلمَة... إنّنِيْ لسْتُ رَاضيَة عَنْكَ

الممثل : وقفتُ كَالمَلدُوغِ وَسَألتهَا

الممثل: لمَاذا يَا أمِّيْ؟

الأم : لأنك سوَف لنْ تكونَ مَا تريدُ

الممثل : كيفَ؟

الأم : لأنكَ لا تفرَحُ بالذِيْ يأتِيْ وَلا تحْزَنُ علَى الذِيْ يَذْهَبُ

الممثل «للجمهور» وصَارَتْ أمّي فيْ طيِّ الغَيْبِ وَكلمَا تَقدَّمَ بيَ السِنُ كَبرَت اللامُبَالاة حتّى أصْبَحَتْ فلسفَة صَارَتْ حِكايَتِيْ تشْبِهُ حكايَة الفَلاحِ الصِينِيّ

هلْ سَمعتُم بِحكَايَةِ الفلاحِ الصِينِيِّ؟

«صوت رنة هاتف»

الممثل: هذا ليسَ هَاتفاً... إنّه رِسَالةٌ قصِيرَةٌ منَ الصُحُفِي الالِكترُونيّ..إنهَا مُجَرّدُ تذكِيرٌ... اسمَحُوا ليْ بالرَدّ عليهِ بأرْبَع كلمَات : لا تقلقْ سَيكُونُ الجوَابُ ببريدِكَ... إرْسَال... تمَّ الإرْسَالُ..تمَّ التسْلِيمُ....حسناً لنُكْمِل، سأروِي لكُمْ حِكايَةَ الفلاحِ الصِينِيِّ إنَّها حِكايَةٌ بَسيطَةٌ تُشْبِه أمِّي وَحِكمَتُهَا تشْبِه لا أباليتي...لا تتململوا... إنّهَا حِكايَة قَصِيرَة وَمُسلِيَّة... سَأرويهَا بسُرْعَة لأنَّ الوَقتَ أزِفَ.. والشمْعَة بدَأتْ تَلتهِمُ سَاقيهَا وليْ وَاجبٌ مُهِمٌ فأنا

وَعَدْتُ الصُحُفِيّ الالكترُونيّ بتَسْليم الجَوَاب...وَيَجِبُ أنْ أكونَ عندَ وَعْدي لذا سَأحَاولُ أنْ أرويهَا لكمْ باقتِضَاب لكيْ لا أفقدَ المَزيدَ منَ الوقتِ وَلا يُسالُ الكثيرُ منْ قطرَاتِ الشمْعَة لتكُنْ هذهِ ملحَة الوداع كما كانَ يفعلُ أبُو حَيّانَ التوحِيديّ فيْ «الإمتاع وَالمؤانسَة» أبو حَيَّان الذيْ أحْرَقَ كتبَهُ لأنهُ أعْطَى وَلكنّه حُرِمَ منْ كلِّ شَيْءٍ .... لندَع التَوْحِيديّ جَانباً وَنرويْ حِكايَة الفَلاحُ الصِينيّ...الحكايَة سَادتي تتحَدُث عنْ فلاحٍ فقيرٍ يعمَل فيْ الحقلِ وَلا يَمْلكُ مَن حُطام الدُنيَا سِوَى حِصَانٍ وَحيدٍ كانَ يُسَاعِدُه فيْ أعمَالَ الحَقْل « تظهر على الشاشة صورة مضببة لحصان يمتطيه فلاح

مرَت الأيامُ على الفَلاحِ الفَقيرِ هَادِئَة يَعْتَليْ صَهْوةَ حِصَانِهِ فيْ الصّباحِ البَاكرِ ليَصِلَ الحقلَ الذيْ يَعملُ بِهِ بنشَاطٍ وَيعُودُ قبلَ غُروبِ الشّمْسِ مُحَمّلاً بالغلالِ التيْ يَضَعُهَا علَى ظَهْرِ حِصَانِه

وذاتَ يَوْم هَرَبَ الحِصَان «صوت صهيل حصان ووقع أقدام وفوضى ثم يسود صمت مطبق»

فجَاءَ إليْهِ جِيرَانهُ عِشَاءً يوَاسونَه فيْ مُصيبَتِهِ قائلينَ:

الرجُلُ المسكينُ يفقدُ حِصَانهُ، إنّه أمْرٌ مزعِجٌ، وَحزينٌ، لا حَوْل وَلا قوة إلاّ بالله يا لهَا منْ مُصيبَةٍ حَلتْ بِكَ.»

الفلاح يهز رأسه ويقول:

«ربّمَا، مَنْ يَدْريْ.»

–هل يُمْكننَا مُسَاعَدتكَ؟ قلْ وَلا تتَحَرَّجْ، نحْنُ أخْوَة

الفلاحُ يَضْحَك

أصوات الجيران: لا حولَ وَلا قوَةَ إلا بالله...لقدْ أصَابَ الرَجُلَ مَسٌ... فقدَ صوَابَهُ.... الرّجُلُ المسكينُ فقدَ عَقلهُ..... إنّهَا مُصيبَة ليسَتْ بالهَينة.....كيفَ سيتدَبّرُ أمرَهُ؟ كَيف؟

الممثل : وفيْ اليَوم التاليْ «أصوات جياد تملأ المسرح» سَمِعَ الفلاحُ أصْوَات جيَادٍ !خرجَ ليَسْتطلِعَ الأمْرَ، أتعْرفونَ مَاذا وَجَد؟ هههههههههه لقدْ وَجَد الحِصَانَ قدْ عادَ إليهِ... ليسَ هذا فقَطْ بَلْ مَعَهُ ستّة جِيَادٍ بَريَّةٍ قويَّة، فماذَا تعتَقِدُون هُوَ فاعِلٌ؟ لمْ يرقُصْ طرباً ولمْ يرشّ المَاءَ على المَارةِ ولَم.... لقدِ اكتفَى بهَزةٍ صَغيرَةٍ منْ رَأسِهِ وَعادَ ليواصِلَ نومَه، «يطلق صوت شخير» لكنهُ لمْ يَهنأ بنومِهِ طويلاً فبَعْدَ ساعَةٍ سَمِع أصواتَ الجِيرَانِ يطرُقون عليهِ البَابَ بعُنف.

الجيران: أيّ خَيرٍ أصَابكَ أيّها الفَلاحُ الطَيِّبُ،أيّ بُشرَى ! هَاهوَ الخيرُ قد حَلَّ ببيتِكَ بَدلاً منَ الحُزنِ، هَنيئاً لكَ أيّها الفلاحُ الطيِّبُ !»

فهزّ الفلاحُ رأسَه وقالَ: «رُبّما، منْ يَدْري.»

استغْرَب الجِيرَانُ وَظنوا إنّه فقدَ صَوابَه منْ فرطِ الفرَح، وَانصرَفوا مُتأبطِينَ دهشَتَهُمْ !

في اليوم الثالث أسْرَج ابنُ الفلاحِ أحَدَ الجيادِ البَريَّة وَحَاولَ امتِطَاءَهُ، فَجمحَ الجَوَادُ وألقاهُ عنْ ظهْرِهِ وَكُسرَتْ سَاقهُ.

فجاءَ إليهِ جِيرَانهُ يُواسُونَه قائلينَ:

الجيران: يا لهَا منْ مُصيبَةٍ حلّتْ بكَ أيّها الفلاحُ المسكينُ، لقدْ أصَابتك عَيْنٌ، كانَ عليكَ أنْ تعلّق أمَّ سَبعِ عُيونٍ لتطْرِدَ عنْ بَيتكَ الحَسَدَ.

فهزَ الفلاحُ رأسَه وقال: «رُبَّمَا، منْ يدريْ.»

في اليَوم الرّابعِ جاءَ مَأمورُ التجنيدِ فيْ مهمّة لسوْقِ شَبابِ القَريَةِ للجَيْشِ، فأخذ مَنْ وَجَدَهُمْ صَالحينَ للخِدْمَة العَسكريَّة وطرَقَ بَابَ الفلاحِ.

مأمور التجنيد: أخرُجْ أيّها الفلاحُ، صوتُ الوطنِ يناديكَ.

الفلاح: صوتُ الوطنِ يحتاجُ إلى أجْسَادٍ قويّةٍ لتخْرُج لمُلاقاتِهِ فمَاذا يَفْعَل الوَطنُ بشَيخٍ هَرِم؟

مأمور التجنيد: نَحنُ لا نقصِدُكَ... لديكَ وَلدٌ صَالحٌ لخِدْمَة الوَطن.

الفلاح: نعَمْ، لوْ كنتَ قدْ جئتَ بالأمسِ لوجَدتَه صَالِحاً للوَطَنِ وَسِواهُ، فالوَطنُ يحتَاجُ إلى رَجلٍ بسَاقينِ كاملتين.

مأمور التجنيد: مَاذا تعْنِي؟

الفلاح: لقدْ تأخَّرَ الوَطنُ أكْثرَ ممَّا ينبَغِي، ادخُل لتشَاهدَ الوَلدَ الذيْ جَعَلَتْهُ سَقطةَ الجَوَاد لا يَصْلحُ إلا للنّومِ علَى السَرير.

مأمور التجنيد:تباً لكَ أيّها العَجُوز وَتبًّتْ سَاقُ ابنِكَ، فالساقُ المكسورةُ لا تَجبرُ خَاطِر مَعْرَكةٍ معَ العَدُوِّ.

الفلاح : اذهَبْ أيّها المأمورُ وَعدْ بعدَ أنْ تكسرَ سَاقَ الوَطنِ، عندَهَا سَنتسَاوى فيْ العَاهَاتِ «يضحك» هههههه.

الممثل: وعندَمَا سَمِعَ الجِيرَانُ قهقهَاتِ الفَلاحِ جَاءوا إليهِ يُهنئُونَه.

الجيران :مِنْ حَقكَ أنْ تفرَحَ وَتسعدَ أيّها الفلاحُ فالخيرُ أصَابكَ وَنجا وَلدُك منَ الحَرْب.

الممثل : فهَزّ الفَلاحُ رَأسَه وَقالَ: «رُبَّمَا، مَنْ يَدْري.»

«يرن جرس الهاتف».

الممثل:أووووووووووه إنّهُ الصُحُفِيّ الالكترُونيّ: ألُو

الصوت: عفواً لمُقاطَعتكَ، أظنّ إنّكَ الآنَ مستغرقٌ بمُراجَعَة مَا كتبتَ، حَسَناً، لا تنسَ أنْ تبعثَ معَ الملفَ حينَ تنجزُه صُورَةً حَديثة خَاصَّةً بصحيفتِنَا، فجَميعُ صُوَرك المَوجُودَة عَلى «كُوكَل» قَديمَة، وَنحنُ ننشدُ التميُّزَ.

الممثل : أيّ تميّز؟ هلْ تفهَمُ التميّزَ إنّه يتمُ بنشرِ صُورَةٍ جَديدَة؟هذا فَهْمٌ مَحْدود وَقاصرٌ.

الصوت: الكلُ يُنشدُ فيْ عَملِه التميُّزَ، إنّهُ حَقٌ مَشْرُوعٌ، فإذا لمْ نتميَّزْ بخَبرٍ جَديد، يُمكّننا أنْ نتَميّزَ بصُورةٍ جَديدة، ثمّ إنّ ثقافتنا اليَومَ هيَ ثقافَة الصُورَة، عُمومَاً لا أريدُ أنْ أطيلَ، الأمرُ متروكٌ لكَ، أنتظرُ المَلفَ بعدَ أقلّ منْ نِصفِ سَاعةٍ، مَعَ السّلامَةِ «يغلق الهاتف».

الممثل : التميّز !!! عنْ أيّ تَميّز يتحَدّثُ!؟ هل العَالمُ صُورَة مُعدّلةٌ بالفوتُوشُوب؟ مَهْمَا حاوَلنَا تَجميلَ قبَائحِ العَالم فإننا نَظلّ نُحدّقُ فيْ الفرَاغ بعيُونٍ صَدئَةٍ... هَاهيَ الشّمْعَة تذُوبُ بسُرْعَةٍ أكْبَر... وَالدقائِقُ تذُوبُ... مَا أسْرَعَ جَريَانَ الدّقائِقِ وَالسّاعَاتِ وَالأيّام وَالأسّابيع وَالشّهُور... كأنَنِيْ بالأمْسِ كنتُ طفلاً أدْرُجُ علَى الدُرُوب... كيفَ بلغنَا مَا بلغنا؟ كَيفَ كَبرَنا؟ لا أصَدقُ هذهِ التّجَاعيدَ التيْ زَحفَتْ علَى خَارطَة وَجْهِي... وَيَسْألنِيْ الصُحُفِي الالكترُونيّ عَنْ «لوك» جَديد !!! أيّ «لوك»؟

مع ذلكَ لا بُدّ أنْ أرضيهِ... هَؤلاءِ الأشْخَاصُ الالكترُونيّون مُخيفُونَ... لهُمُ ألسنَة حَادّةٌ لا تقفُ بوَجهِهَا رِقابَة وَلا قوَانينُ مَطبُوعَاتٍ... إنهُم ينشرُونَ سمُومهم فيْ الهوَاءِ بتوقيعَاتٍ مُزيّفةٍ... الشّاتمُونَ كثيرُونَ وَمجْهُولونَ وَالمشْتُومُ وَاحدٌ وَمعْرُوفٌ... غداً سَيُلطّخُ اسمُكَ النَاصِحُ بَالشَبكة بأسوَأ الصّفات !!

لأبْحَثْ لهُ عنْ صُورةٍ مناسِبَة، أريدُ أنْ أظهَرَ بـ«لوك» جَديد ما رَأيُكم بهَذهِ الصُورَة؟ أوْ هذهِ الصُورَة؟ لكنَنِي أحبُ هذهِ الصُورَةَ أكثَرَ.

هذهِ الصُورَة كانتْ تُحبُهَا قبلَ أنْ نفتَرِقَ للأبَدِ...

(يتصل بالمحرر)

ألوْ...اخترْتُ صُورةً مُميّزَةً... أريدٌ رأيَكَ بهَا... سأبْعثهَا حَالاً... لا تَقلَق... سَأنجزُ الجَواب..

« يغلق الخط»

هذا الرّجُلُ مِلحَاحٌ، إنّهُ يَظنُ أنّ خُروجَ الأفكارِ أمْرٌ بسيطٌ ! ألمْ يسْمَعْ بـ«إنّ فِكرَةً واحدَةً نَاجِحَةً أفضَلُ منْ حَياة بينَ الملفَّات»؟

أنا أبحَثُ عنْ ذلكَ الجَوَابِ الذيْ يُجسّدُ تلكَ الفِكرَةَ ! لا أريدُ أنْ أمَلأ الصّفحَةَ بكلام إنشَائي مُكرَرٍ أريدُ أنْ أضعَ بَصمتِيْ عَلى الجَوَاب أنْ.... «يسمع أصوات اجراس أعياد الميلاد» ما هَذا؟ يَبْدُو أنّ الوَقتَ أدركَنيْ هلْ هناكَ ضَرورَةٌ للجَوَاب؟

(يغلق الهاتف ويطفيء الشمعة..... إظلام يسدل الستار).

TOSHIRO MIFUNE
IN UN FILM DI
AKIRA KUROSAWA
RASHOMON
CON MASAYUKI MORI · MACHIKO KYO · TAKASHI SHIMURA
PROD. DAIEI FILM

عنوان الصورة كوسيط للإبداع
عند أكيرا كوروساوا
«راشومون» نموذجاً

كامل يوسف حسين

كاتب ومترجم من مصر

يعد المخرج السينمائي الياباني أكيرا كوروساوا، الذي ولد عام ١٩١٠ ورحل عن عالمنا في عام ١٩٩٨، واحداً من أهم المخرجين الذين عرفتهم السينما اليابانية على الإطلاق، ومن المعتقد أن فوز فيلمه «راشومون» بالجائزة الكبرى في مهرجان البندقية السينمائي عام ١٩٥١ كان هو المدخل الذي من خلاله انفتح المجال لتعرف العالم على السينما اليابانية ومنجزها الفني الكبير. وعلى الرغم من أن الاهتمام العالمي بإبداع كوروساوا وصل إلى ذروته قبل ربع قرن من الزمان، إلا أنه يعود اليوم ليتجدد بقوة، مع صدور العديد من الكتب عنه، وإعادة إطلاق أعماله في إصدارات حديثة متعددة على امتداد العالم، باستخدام أحدث منجزات تقنيات العرض الرقمية.

◗ **كوروساوا**: «يعجز البشر عن أن يكونوا صادقين مع ذواتهم حيال أنفسهم، فهم لا يستطيعون الحديث عن أنفسهم من دون تجميل، وهذا السيناريو يصور مثل هؤلاء البشر، النوعية التي لا يمكنها أن تواصل البقاء من دون أكاذيب تجعلهم يحسون بأنهم أناس أفضل مما هم عليه حقاً. بل انه يظهر هذا الاحتياج المفعم بالخطيئة إلى الزيف المتضمن للمجاملة وهو يمضي إلى ما وراء القبر.

إننا نعرف أن كوروساوا قد درس فن الرسم، وأراد الانطلاق في حياة عملية تعتمد على الإبداع من خلال هذا الفن، ولكنه اضطر للتخلي عن الرسم مهنة ومسار حياة، ليطرق أبواب العمل في السينما منذ عام ١٩٣٥ بالتحاقه بشركة «بي.سي.إل» كمساعد مخرج متدرب. ولكن الرسم سيظل مهيمناً على حياته، حتى ليصل به الأمر إلى تحويل سيناريوهات أفلامه، التي كان يكتبها أو يشارك في كتابتها، إلى لوحات، قبل الوصول إلى مرحلة البدء في التصوير.

لهذا، بالضبط، فإننا نهتم هنا بعنفوان الصورة كوسيط للإبداع عند أكيرا كوروساوا، مع اهتمام خاص بهذا الجانب على نحو ما تجلى في فيلمه الشهير «راشومون» المقتبس من قصتين للروائي والقاص الياباني الكبير رايونوسوكي أكوتاجاوا، هما «في غابة» و«راشومون»، وقد كان الاهتمام بهذا العمل هو، على وجه الدقة، ما دفعني إلى ترجمة مجموعة «راشومون» التي تضم هاتين القصتين، وتقديمها في

كتاب أصدرته الدائرة الثقافية بالشارقة عام ٢٠٠٤ مع مقدمة بقلمي تقع في ١٦ صفحة كاملة.

في البدء كانت الصورة

الذين تابعوا، بحب وتعاطف، أفلام أكيرا كوروساوا لابد أنهم يعرفون أنه منذ فيلمه الروائي الأول «سانشيرو سوجاتا» الذي أطلقه عام ١٩٣٤ أظهر تمكناً واقتداراً كبيرين في التعامل مع الوسيط الإبداعي الذي يطل عبره، فلا مجال لتردد البدايات، ولا لتقليد الآخرين، وما نراه من إبداع في الاشتغال على الأسلوب في هذا الفيلم المبكر مرده العكوف على شكل بصري قوي وعميق يبحث عن مضمون أو محتوى مناسب.

ومنذ البداية، فإن كوروساوا لا يفعل ما كانت هوليوود تقدمه في الأربعينيات، سواء في حركة الكاميرا أو القطع أو المونتاج، حقاً إن حركة الكاميرا تنطلق ابتداء لأنها تقدمها حركة الشخصية، وهي تقوم بمتابعة هذه الحركة، تماماً كما في التقليد الهوليوودي. ولكن كوروساوا بعد ذلك يترك الشخصية التي أطلقت حركتها التتبع الأولى الذي تقوم به الكاميرا، ويعمد إلى إطالة الاطار المتحرك إلى أن يضم الشخصية. وعمليات التكرار والإرجاع لهذه اللقطة ستمهد للكاميرا التتبعية إلى درجة تتجاوز أي شيء نجده في أي فيلم أميركي يعود إلى الأربعينيات.

هكذا فإن كاميرا كورساوا، منذ البداية، تتحرك بشكل مختلف، بطريقة تكاد تكون طقوسية تقريباً، وتكرر وتعيد تكرار نمطها الاستهلالي. ومن المحتم أن النتيجة هي صورة مختلفة، عما تقدمه السينما اليابانية نفسها من خلال مخرجين يابانيين آخرين، وأيضاً مختلفة عما تقدمه هوليوود.

هذه الصورة المختلفة ستصبح أحد العناصر الأكثر أهمية التي ترتبط بسينما أكيرا كوروساوا، تماماً كما سنجد صورة مختلفة، بلغة فنية أخرى، عند ياسوجيرو أوزو.

هذه الصورة ستحلق إلى ذروة رفيعة في العديد من أفلام كورساوا، كما سنجدها في «الساموراي السبعة» وفي «ران» وفي العديد من أفلام المخرج الياباني الكبير الأخرى.

لكن ما يعنينا هنا أن نتوقف عنده طويلاً بالتأمل

ومحاولة التحليل والفهم هو الصورة كما تتجلى لنا في «راشومون».

دعنا نلاحظ ابتداء أنه شأن كل عمل فني عظيم فإن «راشومون» لا يمنح أسراره بسهولة، لكنه قد يكون من المفيد هنا أن نتوقف عند ما يقوله كوروساوا نفسه في كتابه «ما يشبه المذكرات»، حيث يصارحنا، وكأنما في لمحة تأمل، في لحظة شجن، في التفاتة هاربة من صرامة الفنان الذي يجيد الصمت خارج إطار أفلامه، بما يلي:

«يعجز البشر عن أن يكونوا صادقين مع ذواتهم حيال أنفسهم، فهم لا يستطيعون الحديث عن أنفسهم من دون تجميل، وهذا السيناريو يصور مثل هؤلاء البشر، النوعية التي لا يمكنها أن تواصل البقاء من دون أكاذيب تجعلهم يحسون بأنهم أناس أفضل مما هم عليه حقاً. بل أنه يظهر هذا الاحتياج المفعم بالخطيئة إلى الزيف المتضمن للمجاملة وهو يمضي إلى ما وراء القبر، فحتى الشخصية التي تموت لا يمكنها أن تتخلى عن أكاذيبها عندما تتحدث عن حياتها عبر وسيط روحاني. إن الأنانية خطيئة يحملها الكائن البشري معه منذ الميلاد، وهي الخطيئة الأكثر صعوبة من حيث إمكانية التخلص منها».

هذا هو الجوهر، إذن، ولكن كيف ينتقل إلينا بصريا عبر هذا الوسيط الفني المراوغ الذي نسميه السينما؟

في هذا الفيلم نحن على موعد مع ساموراي وزوجته يمضيان في رحلة في منطقة نائية، حيث يصادفان قاطع الطريق تاجو مارو، ويعقب هذا اللقاء مصرع الساموراي واغتصاب الزوجة.

هذه القصة، التي تبدو لنا لأول وهلة واضحة وبسيطة، تروي لنا عبر أكثر من منظور، فهناك الرواية كما يقدمها لنا حطاب تصادف وجوده في المنطقة، وثمة شهادة كاهن بوذي جواب آفاق، ومن ثم شهادة الشرطي الذي ألقى القبض على تاجومارو، ثم رؤية حماة الساموراي للأحداث، وهناك اعتراف تاجو مارو، ورواية الزوجة، وأخيراً تأتي قصة القتيل على نحو ما رويت من خلال وسيط روحي.

مرة أخرى كيف ينقل لنا هذا المضمون المعقد علي الصعيد البصري؟

تداخلات النور والظل

إننا نعرف أن أكيرا كوروساوا استخدم في تحقيق هذا الفيلم الأسلوب الذي تم توظيفه بعد ذلك مراراً وتكراراً في السينما العالمية، والذي يتوازى مع أسلوب «تيار الوعي» في الرواية، حيث تتذكر الشخصيات المجموعة ذاتها من الأحداث، أي الاغتصاب وما يبدو أنه جريمة قتل، في أطر مختلفة بصورة ملفتة للنظر.

وقد لا يعلم كثيرون من عشاق فن كوروساوا أنه قد أراد «راشومون» أصلاً فيلما صامتاً، ولما كان هذا متعذراً إلى حد الاستحالة، فقد بادر إلى تقديم ثاني أفضل خيار، وهو الفيلم الماثل بين أيدينا اليوم.

وفي هذا الصدد يقول كوروساوا:

«إنني أحب الأفلام الصامتة، وقد أحببتها دوماً، وهي غالباً أجمل بكثير من الأفلام الناطقة. وربما يتعين أن تكون كذلك. وعلى أي حال فقد أردت استعادة بعض هذا الجمال. وأتذكر أنني فكرت في هذا الأمر بهذه الطريقة: إن أحد الأساليب الفنية لفن الرسم الحديث هو التبسيط، وبالتالي فلابد لي من تبسيط هذا الفيلم».

من هذا المنطق نحن أمام مجموعة مهمة من الملاحظات حول عنفوان الصورة كوسيط للإبداع في هذا الفيلم:

– أولاً: عنفوان الصورة كأداة لإعادة اكتشاف جوهر ما تعنيه السينما ـ يعتقد الكثير من النقاد أنه ربما منذ إيزنشتاين وموارنو لم يقدر لأي فيلم أن يبتكر سرده من خلال صور شديدة العنفوان بلا هوادة على

نحو ما حث في «راشومون»، حيث تبدو الصور حقاً كما لو كانت تعيد اكتشاف جوهر المقصود بالسينما. وفي ضوء هذا يبادر بوسلي جروثر في نقده للفيلم في مقال مطول في صحيفة «نيويورك تايمز» إلى الإشارة إلى أن: «كل من يشاهد الفيلم سيذهله علي الفور جمال التصوير ورشاقته والاستخدام البارع لنور الغابة وظلها لتحقيق تنوع من التأثيرات البصرية القوية والرهيفة». ويستعصي على النسيان حقاً الوصف الذي استخدمه جيسي زونسر في مراجعة فيلم «راشومون» الواردة في كتاب دونالد رايتشي «راشومون في البؤرة» حيث يصف زونسر الفيلم بأنه: «سيمفونية من البصر، الصوت، النور والظل».

– ثانياً: تداخل النور والظل متاهة روحية وعاطفية مقصودة ـ ترجع جوانب من الشعور بالصدمة في تلقي هذا الفيض من الصور المتتابعة في «راشومون» إلى الجهد الكبير الذي بذله الفريق الفني

في الفيلم لتوظيف تداخل النور والظل في الصور المتتابعة في الغابة. وتبدو هذه الصور اقتحاماً فريداً من نوعه في السينما العالمية للغابة، وهي التجربة التي سيكررها كوروساوا، بلغة فنية مختلفة في فيلم «درسو أوزالا» الذي حققه عام ١٩٧٥ في غابات سيبيريا. ولكن هذه الصور في تتابعها الهادر ليست اقتحاماً للغابة وحدها، فنماذج النور والظل في تداخلها أراد بها كوروساوا أن توحي بنوع من المتاهة الروحية والعاطفية. وبالتالي فمشاهدتها ولوج للقلب والغابة معاً. وفي هذا الصدد يقول كوروساوا: «هذه النبضات القريبة للقلب البشري سيتم التعبير عنها من خلال استخدام تلاعب مقصود بالنور والظل. وفي الفيلم فإن الناس الذين يضلون في أغوار قلوبهم سيضربون ضائعين في برية أكثر اتساعاً، ولذا فقد نقلت موقع التصوير إلى غابة أكبر». هكذا فإنه كما قال كوروساوا نفسه فإن ألغاز الفيلم هي ألغاز القلب البشري، وليست ألغاز الصورة نفسها، وهذه نقطة بالغة الأهمية في فهم الصورة كما يقدمها «راشومون».

– ثالثاً: **عنفوان الصورة ليس مقصوداً لذاته وإنما يوظف لتوصيل المعلومات السردية وتحقيق التأثير العاطفي عبر التصوير** ـ أوحى عنفوان الصورة في هذا الفيلم، الذي يصفه البعض بأنه وصل إلى حد العدوانية، لبعض المشاهدين بأنه مقصود في حد ذاته، وهذا بالطبع ليس صحيحاً، ففي هذا الفيلم نحن على موعد مع متتاليات طويلة من الصور ركبت كمقاطع بصرية خالصة، أو على نحو ما ما كان هيتشكوك يسميها «السينما الخالصة»، أي متتاليات الصور التي توصل المعلومات السردية، والتي تحقق تأثيراً عاطفياً من خلال الصور حصراً. والحوار في هذه المشاهد يصل إلى حده الأدنى أو يغيب كلية. ونتوقف هنا بصفة خاصة عند متتالية الصور الطويلة المؤلفة من تسع عشرة لقطة، والتي تقدم لنا بالتفصيل اللمحة الأولى التي يشاهد فيها قاطع الطريق تاجومارو المرأة والساموراي في الغابة، حيث تتواصل هذه المتتالية بلا حوار، فيما كورساوا ينقل لنا عبر الصورة حر النهار الشديد، وجاذبية المرأة الغامضة، وتظاهر تاجو مارو بالضجر الذي يخفي اشتهاءه للمرأة، وتمدد حركة الكاميرا الإطار بحيث

تلتقط ديناميات التوتر والخوف والغضب، وتصور خط بصر تاجومارو المتنقل فيما الزوجان يمضيان عبر الأشجار. ونتوقف طويلاً أيضاً عند متتالية اللقطات التي تظهر الحطاب وهو يسير في الغابة قبيل عثوره على أداة الجريمة، حيث تتألف المتتالية من خمس عشرة لقطة، جميعها لقطات تتبعية، بحيث تصبح في النهاية إيضاحا مطولاً لقدرات الكاميرا المتحركة. ويقوم كوروساوا بقطع متداخل على لقطات تتبعية منخفضة الزاوية للأشجار، والتي من خلالها تنسل الشمس بصورة متقطعة ولقطات تتبعية من زاوية مرتفعة للحطاب وهو يتحرك في الغابة ولقطات شديدة القرب للشخصية بكاميرا تقوم بالتتبع من الأمام والخلف. وتعد هذه اللقطات من أكثر اللقطات حسية وإيحاء بحركة الكاميرا في تاريخ السينما العالمية، والمتتالية بكاملها لها قوة تنويم مغناطيسي مذهلة. ويرجع جانب كبير من تأثير هذه المتتالية إلى الصمت الذي يسودها، إلى غياب الحوار، وإلى التأثير الصوتي الإيقاعي البديع الذي يعد المصاحب الوحيد للصور. وهناك متتاليات أخرى من اللقطات تشمل مقاطع من الحوار، ولكنها من نوعية خاصة للغاية، ومنها على سبيل المثال تذكر الكاهن الأول للقاء الزوجين في الغابة وتقرير رجل الشرطة عن العثور على تاجومارو وقد ألقاه الجواد عن صهوته فتمدد على الأرض إلى جوار النهر والصورة التي يقدمها تاجو مارو نفسه عن امتطائه الجواد وتوقفه للشرب. ونلاحظ أن الحوار الذي يشكل الحد الأدنى لا يؤطر للغة تذكر، وليس متزامناً مع الصورة والحدث.

الثراء والرحابة

– رابعاً: عنفوان الصورة كأداة للثراء والرحابة ـ حرص كوروساوا علي أن يجمع بين عنفوان الصورة في «راشومون» وبصفة خاصة المتتاليات الملتقطة في الغابة وبين إبقاء الحوار في الحد الأدنى، مما يتيح التركيز على إبداع صور تتميز في آن بالثراء والرحابة. ومن الأمثلة البارزة في هذا الصدد المتتالية التي يمضي الحطاب عبرها شاقاً طريقة في الغابة. حيث يقوم كوروساوا بصياغة أنماط حركة الكاميرا بحيث تصبح معمار السرد، وتولد الرمز، وهكذا نرى الحطاب يستجيب بصورة حدسية لإيقاعات الغابة، حيث يعبر نهيراً قفزاً، وينحني متجنباً غصناً يعترض طريقه، ويعبر جسراً من الجبال وكتل الخشب، وهو لا يدرك هذه الأشياء بصورة واعية، وإنما ينزلق فوقها استجابة لحالة باطنية. والكاميرا التتبعية تقلد إيقاعات سيره وطوبوغرافية الغابة، وبالتالي فهي مؤشر شكلاني لهذه الحالة. لكن استغراقه في التفكير ينكسر عندما يكتشف أداة الجريمة. وفيما يعثر على عدة قبعات وحافظة تميمة وحبل وجثة أخيراً، فإنه ينطلق في العدو مرتبكاً وقد سيطر الخوف عليه. وبينما يقوم بهذه الاكتشافات تتوقف اللقطات التتبعية، ذلك أن الأشياء قد أزعجته وجعلته عقلانيا، وقد عاد ذهنه للعمل، وفقد استجابته الحسية والحدسية للغابة. وينعكس هذا التغير في الانتقال من الكاميرا المتحركة إلى اللقطات الثابتة التي تسجل اكتشافات الأشياء والجثة. وهكذا فقد تغيرت متتالية اللقطات على المستوى الشكلي والدرامي من الحركة الحسية إلى منظور الاهتمام الثابت والضيق، من الاستجابات الحدسية المنتمية إلى وضعية الزن إلى المنظور المقسم والمتصلب للعقل المنطقي.

– خامساً: عنفوان الصورة في مواجهة الأساليب اللغوية ـ من المهم أن نلاحظ في «راشومون» توظيف عنفوان الصورة ليشكل اختلالاً مقصوداً في التناسب مع الأساليب اللغوية التي يوظفها الفيلم. وأحسب أنني كنت محظوظاً عندما حصلت على نسخة للفيلم من مجموعة كرايتيريون الشهيرة خلال وجودي في

كيوتو، معقل الثقافة التقليدية في اليابان وعاصمة الإمبراطورية علي امتداد أكثر من ألف عام، وهي النسخة التي تتميز بصورة وأصوات مستعادة رقمياً. فكما هي الحال في السينما الصامته نجد في «راشومون» أن الحركة تصبح تجسيدا للسرد ومؤشرا ضروريا للحالات الانفعالية والنفسية. والعواطف هنا يتم الإعراب عنها بالحركة من خلال تخارجها عبر أداء مؤسلب، وقد كان أسلوب الأداء المتسم بالعرض والمبالغة موضع جدل محتدم لدى عرض الفيلم للمرة الأولى في الغرب. والأسلوب التبسيطي المنتمي إلى السينما الصامتة الذي أراد كوروساوا العودة إليه شمل الأداء العريض والإيماءات المبالغ فيها التي جلبها توشيرو مفوني إلى شخصية تاجومارو وجلبته ماتشيكو كايو إلى شخصية الزوجة ماساجو. ولكن كوروساوا يعالج أيضاً اللغة التي تبنياها بما يشدد على رحابتها وغرابتها، فينما يصرخان ويصيحان

بضراوة ويبكيان تبدو لغتهما غريبة من خلال طابعها التجاوزي ذاته. هكذا فإن المألوف تسلب منه ألفته بالطريقة التي قصدها الناقد الشكلاني فيكتور شكلوفسكي. هنا بالضبط يوجد كوروساوا اختلالاً بين البصري وبين الأساليب اللفظية، حيث يعمد إلى التشديد على المتتاليات البصرية الخالصة، في مواجهة استخدام وصفي للغة، حيث يبدو جلياً عدم الاتساق بين الجانبين، فأسلوب التمثيل المغرق في تجاوزه ينتزع الكلام انتزاعاً من السياق الطبيعي. وتلاعبات كوروساوا بالصورة والحوار في هذا الفيلم تقدم لنا نماذج من ذلك الميل في الفن الياباني نحو التعقيد المتطرف مع العناصر غير المتجانسة التي توضع في علاقات معقدة. هكذا نجد أنفسنا أمام عنفوان الصور المتدفقة وهي تتصادم مع هستيريا ألوان الأداء. ولا يتردد بعض النقاد، ومنهم ستيفن برنس في كتابه «كاميرا المحارب: سينما أكيرا كوروساوا» في القول إن الاختلال بين الجانبين هو بمثابة جوهر هذا الفيلم. وهو يشير في هذا الصدد إلى أن جريمتي قتل الساموراي واغتصاب زوجته ترويان بأربع طرق مختلفة، ويعاد لفظياً بناء هيكل العالم العضوي للأحداث والأشياء، ولكن اللغة وسيط لا سبيل للاعتماد عليه، فالقصص لا تتطابق، والتناقضات والاختلافات تسود بين الكلمة والواقعة. و«العلاقة الداخلية» بين الكلمة والواقع يتم إنكارها. وهذا الانفصال الاتصالي ينظر إليه في الفيلم من خلال المفاهيم الانطولوجية باعتباره فضاء يتجذر فيه الشر والخطيئة البشريان. وعدم استيعاب اللغة لعالم الوقائع هو قصة تدور حول السقوط البشري إلى عالم شوهه التباين والتعدد.

انحسار عنفوان الصورة

– سادساً: عندما ينحسر عنفوان الصورة: كل من شاهد «راشومون»، بحب وتعاطف، يعرف أن هذا العنفوان في صوره المتتابعة لايسود الفيلم كله، وإنما هو ينحسر عن مشاهد بعينها في الفيلم، ربما كانت أبرزها مشاهد بوابة راشومون التي تؤطر السرد، فالمرء لا يحتاج إلى كثير من التعمق في تحليل هذه المشاهد لكي يدرك أنها تم إنجازها بالمفاهيم التقليدية، حيث يغيب الاهتمام الكبير بإعادة بناء العلاقات بين الصورة والصوت الذي تابعناه طويلاً،

فالصوت في مشاهد البوابة يدعم الصور لا أقل ولا أكثر ولا يتم تطوير صراع يذكر بين ما نراه وما تقوله الشخصيات، والانفصال بين الصورة واللغة اللفظية هو في أفضل الأحوال ميل أو اتجاه يتلقى تطويراً غير مكتمل في هذه المشاهد. هكذا فإن المفارقات وألوان التضارب هنا تنبع من الشخصية وليس من الشكل الفني. ويذهب بعض النقاد الذين انتقدوا «راشومون» بشدة إلى أنه هنا بالضبط في هذه المشاهد المتعلقة ببوابة راشومون يمكن طرح وضعية الفيلم كعمل من أعمال السينما الحداثية موضع التساؤل.

هذه النقطة الأخيرة المتعلقة بالتساؤل عن وضعية «راشومون» كعمل من أعمال السينما الحداثية تظل، في اعتقادي، موضع نقاش، فجزء من ثراء هذا الفيلم هو قدرته على إثارة هذه النوعية من المناقشات علي وجه التحديد.

وقد كان المخرج الياباني الكبير نفسه شديد الاهتمام بالصورة في مشاهد بوابة راشومون على وجه التحديد، فقد كان حريصاً على أن تبرز الكاميرا الطابع الصرحي والعملاق للبوابة، وذهب إلى حد تصور إمكانية توظيف تصوير الشمس لتحقيق هذا الغرض. وهو يقول في كتابه «ما يشبه المذكرات» إن ذلك كان مثار قلق كبير بالنسبة له، حيث أنه سبق له اتخاذ قرار باعتماد تداخل النور والظلال في الغابة كنغمة بصرية رئيسية في الفيلم بأسره، ومن ناحية أخرى ففي تلك الأيام كان توجيه الكاميرا إلى الشمس مندرجاً في المحرمات الفنية، ولكن هذا بالضبط ما تم تحديه.

أياً كانت الإشادات والانتقادات التي توجه إلى «راشومون»، فإنه يظل صحيحاً أن جانباً ليس باليسير من هذه وتلك يستمد من الصورة علي نحو ما قدمها لنا كوروساوا في هذا الفيلم، وعلى وجه الدقة من عنفوانها، الذي رأينا أن البعض لا يتردد في وصفه بالعدوانية، ومن طبيعة العلاقة بين الصورة والصوت.

أخيراً، بقيت نقطة مهمة يتعين التشديد عليها هنا، فنحن نعلم أن الأهمية الفنية والثقافية التي يتمتع بها «راشومون» تتجاوز بكثير وضعيته كفيلم، لأنه أصبح تجسيداً للمفهوم الثقافي العام المتعلق بنسبية الحقيقية. ومن المؤكد أن جانباً ليس بالهين من نجاح الفيلم في مهرجان البندقية في صدر النصف الثاني من القرن العشرين مرده إلى تناغمه الجلي مع التيارات المعاصرة آنذاك في الفكر والفن الأوروبيين، وبصفة خاصة مع الفلسفة الوجودية.

وقد نظر إلى الفيلم كذلك كحليف مفيد من قبل من كانوا يخوضون، في ذلك الوقت، غمار نضال محتدم لتكريس قيمة السينما باعتبارها فناً مؤثراً، تماماً كما ستكون عليه الحال في أواخر الخمسينيات بالنسبة لأفلام برجمان، فإن «راشومون» قد فجَّر قدراً هائلاً من النقاش والتعقيب حول ما نظر إليه على أنه رموزه الأساسية، أعنى بوابة راشومون العتيدة، المطر، الغابة، الوليد الذي يتم إنقاذه وتداخلات النور والظل على امتداد انديباح الصور الهادرة التي يتشكل منها الفيلم.

في اعتقادي أن هذه الرموز نفسها، وخاصة ما يتعلق بالجانب البصري منها، تعد شديدة الأهمية، في هذا المنعطف الذي يمر به العالم اليوم، والذي يحتدم فيه الصراع بين تيارات فكرية تشدد على مفاهيم نهاية التاريخ وصراع الحضارات، والعنف المطلق كأداة للحركة السياسية وإعادة تشكيل مصائر الدول وأقدار الشعوب، وبين تيارات تؤكد على تحالف الحضارات والطابع الإنساني والإتصالي للعالم اليوم قبل الغد، وتشدد على الأهمية القصوى للقاء البصر والبصيرة والضمير الإنساني، وتدعو إلى تفسير إنساني رحب للوجود بأسره.

UN FILM DI
MICHELANGELO
ANTONIONI
L'AVVENTURA

سيناريو فيلم
(المغامـــرة)

تأليف وإخراج: مايكل أنجلو أنطونيوني ترجمة: محمـود عـلي

كاتب وناقد سينمائي من مصر

فيلم «المغامرة» هو أول فيلم روائي طويل للمخرج «مايكل أنجلو أنطونيوني». قدم بعده أفلام مثل الليل ـ ١٩٦١ـ والخسوف (٦٢) والصحراء الحمراء (٦٣) وانفجار (٦٣) وغيرها من علامات السينما الإيطالية والعالمية. ومع ذلك يعتبر كثير من النقاد هي أهم أفلامه وأكثرها تعبيرا عن هواجسه وعصره. وكان عملاً كبيراً فإن ظاهرة غير باطنه... مليئ بالدلالات النفسية والاجتماعية لأبطاله... ولعصره. ذلك أن قصته تبدو كرواية بوليسية.

❊ سيناريو: مايكل أنجلو انطونيوني مع اليوبارتوليني ـ تونينا جويرا
❊ تصوير : الدو سكافاردي
❊ موسيقي : جيوافلي فوسكو
❊ مونتاج: أرالدو دي ردما
❊ إنتاج: إيطالي – فرنسي
❊ زمن العرض : ٢,٢٥ ساعة

❊ تمثيل:

– مونيكا فيتي .... كلاوديا
– جبرييل فرزيني .... ساندرو
– ليا ما ساري .... آنا
– دومينيك بلانشا .... جوليا
– رينزو ريكي .... والد آنا
– جيمس أدمز. .... كواردو
– ليليو لوتازي .... ريموندو
– أيزميرالدار رسكولي .... باتريسيا
– جيوفاني بتروتشي .... جوفريدو
– دورثي دي بوليولو .... جلوريا بيكنز

مقدمــة

مجموعة من الأصدقاء في رحلة ترفيهية لاحدى الجزر الإيطالية دفعًا للسأم وتزجية الفراغ، تكتشف اختفاء إحداهن هي «آنا». وتصبح مهمة المجموعة هي البحث عنها.. خاصة بطلي الفيلم... صديقتها كلاوديا، وعشيقها ساندرو ومن ثم يصبح السؤال ... أين ذهبت؟ وماذا حدث لها؟ هل هي حية أم ميتة؟ لكن المخرج لا يجيب على مثل هذه الأسئلة ولسبب بسيط هو أنه لا يقدم فيلما بوليسيا... بل تحليلا نفسيا لأغوار بطليه...لعصره. بل ويصبح عنصر التشويق هنا ليس في البداية مع اختفاء آنا بل وفي النهاية أكثر حيث يكتشف أشياء لا علاقة لها بالفتاة المختفية، بل بطبيعة العلاقات الإنسانية في عصرنا من فقدان التواصل بين البشر. وهي مغامرة ليست للبطلة كلاوديا بصفة خاصة .. لكن للطبقة البرجوازية التي تؤلف غالبية فريق الرحلة... إلا من كلاوديا في مشهد قصر الأميرة يطلب أحدهم أن يتحول القصر إلى مستشفى للعلاج النفسي فترد عليه في تهكم.. أنه كذلك فعلا!

أننا لسنا بإزاء سرد تقليدي ذي بداية ووسط ونهاية، بل مقاطع من مشاهد الحياة. حياة باردة.. كل شيء فيها تحول إلى متع حسية تخلو من جوهر الحياة الحق. الجنس هو محورها ـ مشهد الصيدلي وزوجته ـ فتاة الليل ـ علاقة «آنا» مع ساندرو جوليا والرسام ـ موقف أهل القرية من كلاوديا.

هذا الخواء يعبر عنه انطونيوني بلوحة أخرى عبر المكان.. مدن مهجورة.. جبال وصخور وأمواج وسماء تعبر عن نفوس ما حولها من خلال كاميرا تجيد رسم الظلال وما بينها من تباينات. وإذا كانت شخصية ساندرو قد تحددت منذ البداية ثم من خلال حديثه عن نفسه وطموحاته الدفينة، فإن كلاوديا أكثر تعقيدًا منه. انها لغز الفيلم الحقيقي. فهي أكثرهم صدقًا ووضوحًا... إلا أن سلوكها يحمل من التناقضات ما تعجز عن حلها عبر هذه المغامرة. فما هي علاقتها الحقيقة بـ«آنا»؟ هل هي علاقة طبيعية... خاصة وأنها ترى فيها نفسها عندما تضع الباروكة السوداء! وما سر انجذابها الدفين لساندرو الذي تفجر مع اختفاء صديقتها؟ وهل ستواصل حياتها مع «ساندرو» رغم اكتشافها خيانته؟

الإجابة الكاملة لا تطرحها نهاية الفيلم. لذا يظل السؤال الكبير معلّقاً وفي ملعب. المشاهد من هنا يكتسب الفيلم أيضا أهميته.

المغامــرة

انطونيوني

١–لقطة طويلة، يوم صيفي مشمس أنا فتاة في الخامسة والعشرون تسير في ساحة أمام فيلا فخمة حتى تتوقف عند مدخل الساحة. تلتفت هي إليها ثم تسمع صوت والدها فتتجه نحوه.

[الأب (خارج الصورة) : لن يمر وقت طويل حتى تخلو هذه الفيللا من سكانها بعد أن كانت يوماً ما.

٢– لقطة متوسط – الوالد يقف متحدثاً مع أحد العاملين ومن خلفهما حقول وأرض مفروشة بالحصى – ومن بعيد منزل قديم بالقرب منه مبنى جديد.

العامل: سرعان ما يشغله سكان.

الأب: (مشيراً بالجريدة): لا شك في هذا.

العامل: نعم.. أنت محق.. وداعاً يا سيدي [يغادر المكان]

الأب: مع السلامة يا عزيزي (يلتفت نحو آنا)

آنا: (خارج الصورة) ها أنت .. كنت أبحث عنك!

[أثناء ذلك يتحدث الاثنان وظهر كل منهما للآخر.. نادرا ما تلتقي عيناهما).

الأب: (تصورت إنك غادرت المكان)

آنا: ليس الآن يا والدي

الأب: أما زالوا يرتدون قبعات التجارة التي يكتب عليها اسم اليخت؟

آنا (تغطية) كلا يا أبي .. لم يعد الأمر كذلك.

الأب: ومتى ستغادرين؟

آنا: خلال أربعة وخمسة أيام

الأب: حسناً.. معنى هذا أنني سأقضي عطلات الأسبوع وحيداً.. ويجب التعود على هذا من الآن.

آنا: تتعود على ماذا؟

الأب: على الراحة.. ليس فقط كدبلوماسي يعتزل الخدمة. بل كأب أيضاً!

آنا (معترضة: لم تقل هذا؟

الأب: لأن هذا حقيقي، فبعد ثلاث عشرة سنة من كتمان الحقيقة فلا أقل من أن أقولها لإبنتي.

آنا: وهل هناك حقائق أخرى تريد أن تقولها؟

٣– لقطة متوسطة على الأب.

الأب: أنت تعرفين!

٤– لقطة قريبة متوسطة – آنا في مواجهته.

آنا: لذا أريدك أن تصفح عني (تتوقف لحظة ثم تتجه نحوه) الوداع.. يا أبي.

٥– نقطة متوسطة: سائق يمر من خلف الأب يحمل

حقائب وكلاوديا تسير خلفه. وهي شقراء من نفس عمر آنا التي تقترب من والدها وتطبع قبلة على خده.
الأب: إنه لن يتزوجك أبداً يا ابنتي.
آنا: مهما يكن .. وأنا لا أريد الزواج منه
الأب (يستسلمان): لا فرق.. (يبتعد) الوداع أثناء سيره ببطء مبتعداً يمر على كلاوديا التي تبتسم له وتحييه ثم تتجه نحو «آنا»
كلاودويا: هل انتظرت طويلاً؟ آسفة.. لكن .. (أنا لا تجيب فهي تمعن النظر في أبيها)
٦– لقطة قريبة من خلفهما وقد ابتعد الأب. وفجأة تذهب «آنا» إلى السيارة ومن ورائها كلاوديا ويركبان.
آنا: (وهي تتكئ للأمام نحو السائق): الفارو.. أسرع فالوقت متأخر. (السيارة في الطريق – مزج)
٧– لقطة متوسطة من خلف السيارة المكشوفة وهي تمر سريعاً على مناظر طبيعية ومبان.
٨– لقطة طويلة لميدان يبدو خاليا من أعلى.. إلا من سيارة سبور بيضاء وثلاث راهبات يعبرن في وقار. سيارة «آنا» تقترب من السيارة أمام محل صغير قديم وإن يكن مودرن. المرأتان والسائق تنزلان من السيارة
٩– لقطة متوسط .. كلاوديا تتكئ على سيارة «آنا» وتنظر لأعلى المبنى.
كلاوديا: سأنتظر هنا..
آنا تبتعد عن السيارة إلى الجانب الآخر للميدان
كلاوديا: إلى أين ستذهبين؟
آنا: (بكآبة): إلى البار.. أنا عطشانة.
كلاوديا (في دهشة): وهناك رجل لم تريه منذ شهر ..؟
آنا تتوقف. تنظر خلفها إلى المحل في غضب ثم تبتعد.
آنا: ومن سأسعد بلقائه اليوم
كلاوديا: لكننا في عجلة: ..(تتوقف ثم تستسلم لنزواتها).. أوه.. حسناً.. وداعاً. (تعود إلى السيارة تتناول حقيبة يدها).
آنا (خارج الصورة): الفراق صعب
كلاوديا: تلتف نحوها فجأة.
١٠– لقطة متوسطة – آنا تسير بحزن ممزوج بالعاطفة مستغرقة في التفكير.
آنا: هذا صحيح .. أنت تعلمين (تتكئ على السيارة) أن من الصعب التركيز عندما يكون شخص هنا (تشير/ هو بعيد عنه. إلا أنه شيء جميل. لأنك على الأقل سوف تفكرين فيما تريدين.. هل فهمت ما أريد. لكن عندما يتواجد شخص ما أمامك.. وكل شيء على ما يرام .. (تقترب من كلاوديا وتلمس مرفقها ثم بنوع من السخط والغضب): هيا تعود.. تعالي..

يبدآن في العودة للسيارة. وفجأة صوت رجل ينادي «آنا» ينظران نحو المبنى.
١١– لقطة طويلة. ساندو يطل من النافذة ملوحاً وهو يبتسم. وهما تنظران نحوه في خلفية الصورة.
ساندرو: سأنزل حالاً.
١٢– لقطة قريبة متوسطة: آنا يعتريها إحساس جديد وتمسك بذراع كلاوديا وتسرع نحو المنزل.
١٣– لقطة متوسطة لمدخل مبنى. وعلى مبعدة منه باب يفضي إلى الميدان. تدخل آنا الصالة وتسرع بالصعود إلى الدرج، كلاوديا في الخارج تنتظر.
١٤– لقطة متوسطة لشقة ساندرو حوائطها من الجص مكدسة بالكتب والتصميمات – يعبر الغرفة بسرعة وهو يعيد تركيب الأشياء.
١٥– لقطة متوسطة: يضع فوطة من الحمام، آنا تسرع بالصعود إلى الغرفة وما أن تصل حتى يتعانقان ثم يفترقان وهي تتفحصه بدقة.
تسير حتى منتصف الغرفة ثم تستدير وتنظر نحوه ثانية، ثم تتجه نحو منضدة تضع عليها حقيبتها وتتجه ناحية نافذة الشرفة، ساندرو يتقدم في شك إلى وسط الغرفة بينما تتمعنه «آنا» ثانية في محاولة للحكم عليه.
١٦– لقطة متوسطة: ساندرو يواجهها في شيء من الشك في صمتها ونظراتها.
ساندرو (يهز كتفيه في لا مبالاة) هل تحبين أن أقف أمامك بروفيل»؟
(يضع حقيبتة أرضاً ويقف في وضع ساخر).

١٧– لقطة قريبة متوسطة: آنا تنظر إليه دون اهتمام).
١٨– لقطة متوسطة: بلا مبالاة.. يتخلى عن وضعه.
ساندرو: إيه الحكاية؟ (يتجه نحوها) هل حدث مني شيء؟
١٩– لقطة قريبة متوسطة: آنا تستدير حوله ببطء وفي صمت ثم تبدأ في خلع ملابسها وهي تنظر خلفها لترى رد فعله.
ساندرو: لكن صديقتك تنتظر أسفل.
آنا: سوف تنتظر (تتجه ناحية غرفة النوم وهو يتبعها).
٢٠– لقطة متوسطة: آنا في غرفة النوم، ومن خلال قضبان هيكل السرير نراها تخلع ثيابها. ساندرو يتوجه نحوها وهي بالقميص الداخلي حتى يأخذها بين أحضانهاويُقَبلها.
٢١– لقطة طويلةَ: أثناء عناقهما نرى كلاوديا من خلال نافذة الغرفة تتمشى في الساحة. ساندرو يتجه ناحية النافذة.
٢٢– لقطة متوسطة.. «آنا» في انتظار عودته ترقد على السرير.
٢٣– لقطة طويلة: في الساحة. (كلاوديا تنظر لأعلى في اتجاه نافذة غرفة النوم وتلحظ «ساندرو» وهو يغلق الستارة.
٢٤– لقطة متوسطة: ساندرو يتجه ناحية السرير. «كلاوديا» يمكن رؤيتها من خلال فتحة صغيرة، من ستارة النافذة.
٢٥– لقطة قريبة متوسطة: ساندرو يرتمي فوق «آنا» ويقبلها بحنان، يتوقف ويرفع رأسه ويربت على شعرها.
ساندرو: كيف حالك؟
آنا (بضيق): قطيعة!
ساندرو: لماذا؟
آنا (بسخط متزايد): أوه.. لماذا؟ لماذا؟ لماذا؟
تلقي بنفسها على صدره في ضيق من عدم إدراكه للموقف وعجزها عن التعبير بصراحة عما تريد. يحتضنها للحظة ثم يضحك ويبتسم ويتعانقان في.
٢٦– لقطة متوسطة: كلاوديا تدخل موسمة فتى. تتفرج بلا مبالاة وتسير خلف حاجز عليه رسومات وفي مواجهتها أمريكيان في نقاض حول إحدى الرسوم.
الرجل (بالإنجليزية) ما رأيك أنت؟
المرأة: لوحة داعرة جداً.. وهويحة. ولا أعتقد أن من يرسمها يفهم في الألوان.
رجل (بحماس): أوافقك الرأي.
الكاميرا تحرسها مساحة كبيرة جداً ثم لا شيء.. لا شيء على الإطلاق.
(كلاوديا تسير في الخلفية وتمر على عاملين يتفحصان لوحة. يتجه إحدهما للآخر قائلاً:
عامل: أمامه الكثير للنجاح.
«كلاوديا» تبتسم لهذه التعليقات وتتوقف لتشاهد اللوحة.
٢٧– لقطة طويلة: من خارج النافذة الخلفية لشقة ساندرو وستائرها تتطاير في الهواء.. أسفل تخرج كلاوديا من صالة الرسم إلى شرفة ونتظر لأعلى من اتجاه النافذة.
٢٨– لقطة متوسطة: كلاوديا تتكئ على سياج الشرفة في محاولة لرؤية ما يجرى في النافذة العلوية.
٢٩– لقطة قريبة: «آنا ترفع رأسها من فوق المخدع تتطلع نحو ساندرو والذي يقبلها بحماس دون أن يستثيرها عليها حتى الآن. إنه غير مدرك بما تشعر به.
٣٠– لقطة طويلة: كلاوديا – تعود إلى المرسم.
٣١– تسير بداخل الهوينا مستغرقة في التفكير. تتطلع لأعلى في محاولة لمعرفة سبب تأخيرهما.. ثم تبتسم.
٣٢– لقطة قريبة: ساندرو وآنا» .. تنظر إليه بغيظ مكتوم يعبر عن الألم والحنين معاً.
٣٣– لقطة طويلة أسفل مدخل مبنى ساندرو.
كلاوديا تعود إلى الساحة ثانية تتقدم نحو الباب الأمامي وتلقي نظرة على الداخل ثم تغلق الباب (مزج)
٣٤– لقطة طويلة ... سيارة مكشوفة حول منحنى في الطريق وتشق طريقها إلى بعيد.
٣٥– لقطة قريبة متوسطة إلى المقعد الأمامي للسيارة المكشوفة «آنا» تتوسط كلاوديا وساندرو الذي يقود... وقد استغرقت تماما في أفكارها. اختفاء
٣٦– اختفاء إلى لقطة طويلة إلى مياه ساكنة وسط جزيرة أثيوليان» قرب ساحل صقلية. هرمية الشكل تبدو «سلويت» من بعيد، في الخلفية قارب تجاري يتجه نحوها.
٣٧– لقطة متوسطة: بحار في مؤخرة يخت يعصر أسفنجة.
٣٨– لقطة متوسطة: كلاوديا تجلس على أحد جوانب اليخت وقد عقدت ركبتيها في صدرها. تستدير وتنظر إلى البحر.
٣٩– لقطة طويلة لمياه البحر الساكنة – السمك يتقافز في الماء.
٤٠– لقطة متوسطة: «ريموندو نائماً تحت أشعة الشمس فوق اليخت، بجواره كلب يدفعه بعيداً.
ريموندو: ابتعد!

إنه يشعر بالقلق. «كورارد» أكبر سناً.. أصلع ذو شارب دقيق يصعد السلالم خلفه ويقف بجواره في المؤخرة متطلعاً ناحية البحر. أما «جوليا» فهي في الثلاثينيات تبدو حارة الطبع.. تصعد بجواره.

٤١– لقطة قريبة متوسطة لـ «كورادو» و«جوليا».

جوليا (وهي تتطلع نحو البحر): إن البحر في نعومة الزيت.

كوارادو (وظهره نحوها): إنني أكره عقد مثل هذه المقارنات.

لحظة صمت.. «آنا» تخرج من الكابينة خلفهم.

آنا: صباح الخير

كوارادو : صباح الخير

«آنا: تنظر إلى كلاوديا!

«آنا» كلاوديا!

كلاوديا: (في الخلفية وهي تشير إلىالبحر): هل شاهدت هذا المنظر؟

(تنهض وتسير على حافة سطح القارب في الطريق إليها وهي على وشك التزحلق).. أوه.. (تستعيد توازنها ويتعانقان).

٤٢– لقطة متوسطة لكليهما.. رأس ريموندو في مقدمة اليخت.

كلاوديا: هل نمت جيداً؟

آنا: لا بأس، ذهبت للفراش ليلة أمس أفكر في أشياء كثيرة إلا أن النوم استغرقني.

كلاوديا: لا أعرف كيف ينام الإنسان وسط كل هذا.. إذ لم يتوقفوا من أحداث جلبة.

ريموندو: لم أنم جيداً.

ساندرو (خارج الصورة): مرحباً

(يلتفتون نحوه)

٤٣– لقطة متوسطة (ساندرو وهو يقف في غرفة القيادة.. تنهض كلاوديا وتتجه نحوه.

٤٤– لقطة قريبة.. «آنا» تتطلع إلى الماء.. ثم تلتفت نحو ساندرو.

٤٥– لقطة متوسطة: «ساندرو» يخرج من الغرفة وينام راقداً فوق المقصورة (الكابينة). «آنا» تتجه نحوه – يضع رأسه على صدرها ويبدأ في قراءة مجلة.

آنا : يجب أن تعرض جسمك للشمس.

يتطلع إليها مبتسماً ويلقي بالمجلة في الهواء).

٤٦– لقطة طويلة.. صفحات المجلة تتطاير في الهواء على جانب اليخت. الكاميرا في حركة (بان) إلى المؤخرة لنرى كلاوديا تجلس هناك. ومع طيران الورق من حولها تبدي علامة اعتراض وهي تتابع طيرانها بعيداً.

٤٧– لقطة قريبة: آنا تنظر نحو ساندرو الراقد على ظهره وتقبله وقد أراحت نجدها فوق جبهته لحظة.. ينفصلان. ساندرو ينظر نحو التواء حيث منحدر صخري في الخلفية

ساندرو: هل سنذهب للسباحة؟

ينهض ويتناول قميصه متجهاً حيث يقف الآخرون في مؤخرة المركب.

كلاوديا: ليس هنا.. إنه مكان مخيف.

٤٨– لقطة طويلة من اليخت المتحرك.

جوليا (خارج الصورة): كل هذه الجزر..

٤٩– لقطة قريبة متوسطة .. كورادو، جوليا و«آنا» في المؤخرة ينظرون نحو الماء.

جوليا: لقد تعرض المكان لبراكين يوماً ما..

كورادو: لابد أن هناك معلومة علمية لا تعرفينها جغرافياً.

جوليا تنظر نحو ثم تنفجر في ضحكة عصبية).

كلاوديا (خارج الصورة): ما اسمه؟ هل تعرفين؟

كورادو: لابد أنه باسيلوزو»

٥٠– لقطة قريبة – كلاوديا تقف في المقدمة تتطلع نحو الجزيرة.

كلاوديا: باسيلوزو .. يبدو أنه اسم سمكة.

٥١– نفس اللقطة ٤٩

كواردو و(مشيراً): فعلاً.. هذا المكان يسمى السمك الأبيض.

٥٢– لقطة قريبة متوسطة: (آنا تبدو قلقة).

آنا: يا إلهي.. يا له من ملل.. علام ماذا تتناقشون.

٥٣– لقطة متوسطة: تخلع ملابسها وتتناول غطاء الرأس وتنهض ناحية حافة اليخت. ساندرا، كلاوديا» يراقبنها.
ساندرا : آنا!!
٥٤– لقطة قريبة
كورا دو» ويحاول منعها بعد فوات الأوان حيث تغطس في الماء وسرعان ما تختفي دونما أثر..
٥٥– لقطة قريبة.: ساندرو ينظر إلى الماء في دهشة ثم يلقي بمنشفته جانباً.
٥٦– لقطة طويلة: يغطس في الماء ويعوم في إثرها.
٥٧– لقطة متوسطة: ريموندو يدق الجرس في كسل.
٥٨– لقطة طويلة – كورادو وجوليا وكلاوديا يقفون في مؤخرة القارب بينما يواصل ريموندو دق الجرس.
ريموند: .. السيدات يحضرن هنا.
جوليا تضحك ضحكتها في نرفزة – ينزل أحدهم إلى الماء سلماً – النسوة يخلعن غطاء رأس العوم.
كلاوديا (إلى ريموندو): توقف .. توقف
٥٩– لقطة طويلة من فوق جزيرة صخرية قريبة من القارب.
٦٠– لقطة متوسطة: الكاميرا تتحرك مع جوليا التي تسيح في اتجاه كلاوديا.
٦١– لقطة متوسطة: على اليخت حيث تخرج من الكابينة امرأة جميلة في الأربعينات وهي ترتدي ثوباً شفافاً.
باتريسيا: ريموندو؟
ريموندو (خارج الصورة): باتريسيا.. أنا هنا!
باتريسيا: لماذا توقفنا؟
ريموندو (خارج الصورة)، ألا تريدين العوم؟
باتريسيا لقد حلمت حلماً بخصوص العوم.. اذهب أنت.
ريموند يستأنف السباحة
باتريسيا:: ريموندو: سيدتي.. (يقبل يدها)
باتريسيا: أتحب الصيد تحت الماء؟
ريموندو (يهز كتفه: بل أكرهه.. وما حيلتي؟
(يتجه إلى جانب اليخت وينزل بنفسه في الماء وأثناء ابتعاده يقول بصوت عال: من الذي قال بأن الإنسان كان يعيش أصلاً في الماء؟
ويضع قناعة في الماء ويسبح بعيداً ثم يغطس تحت الماء.
٦٢– لقطة متوسطة: باتريسيا تقف في مؤخرة القارب تتطلع ناحية البحر. تسمع صوتا من بعيد.
صوت (خارج الصورة): ناوليني العلم .
(تتلفت حواليها).
صوت (خارج الصورة)؛ سوف أغرسه فوق الجزيرة
(باتريسيا تسير في لقطة قريبة)
باتريسيا هذه الجزر تصيبني بالاكتئاب فهي تبدو (معزولة تبتسم مع اقتراب الكلب نحوها، تحمله وتنزل أسفل الكابينة).
٦٣– لقطة متوسطة... جوليا تعوم على ظهرها.. بعيدا عن ساندرو و(آنا) وفي الخلفية الجزيرة الصخرية.
جوليا: ساندرو... إلى أين (آنا) ذاهبة؟
ساندرو: اسأليها.
٦٤– لقطة متوسطة... طوف من المطاط يقوده بحار لينتقل كورادر إلى الشاطئ.
البحار: لم أعمل على شيء سوى هذه الزوارق الغافرة.. رغم أن العمل فيها أصعب.
كورادو: صحيح ؟ ولماذا؟
البحار: لأن أصحابها ليس لهم مواعيد محددة.. وكمثال علينا أن نواصل الإبحار طوال الليل... بلا وقت للنوم.. لكني أفضل هذا عن غيره.
الحوار يختض ويتلاشى مع اقترابهما من شاطئ الجزيرة.
٦٥– لقطة متوسطة لـ (آنا) تعوم وحدها.
(آنا تصرخ): انقذوني ... سمك القرش ... سمك القرش.
٦٦– لقطة متوسطة... ساندرو يطفو على الماء في كسل يستدير ويتجه إليها.
البحار (من بعيد): لا تتحركي ... سنيورا ... لا تتحركي .. أبقي مكانك ... أبقي مكانك .
٦٧– لقطة متوسطة: «آنا» تضرب بيدها في الماء وهي تصيح: لا تقترب
تبدو غير قادرة على السباحة، يصل إليها ساندرو ويلف ذراعيه حولها.
ساندرو:آنا (يجفر بها بعيداً).
٦٨– لقطة متوسطة فوق اليخت، «باتريسيا» تشاهد بحاراً يساعد جوليا وكلاوديا على الصعود.
٦٩– لطقة طويلة.. «كورادو» على الشاطئ.
٧٠– لقطة قريبة.. جوليا تصيح:
جوليا: يوجد سمك القرش هنا (تشير بيدها) لا تتحرك.
٧١– نفس اللقطة ٦٩.
«كواردو» (صائحاً): من الذي يتحرك؟
٧٢– لقطة متوسطة.. باتريسيا وكلاوديا، وجوليا، يراقبن أثناء مساعدة البحار «آنا» وساندرو» في الصعود إلى السطح.
كلاوديا (إلى آنا) كيف عرفت أن هناك سمك قرش؟ هل أقترب منك؟
«آنا» بسرعة في تهجم.. وكلاوديا من ورائها.

باتريسيا إن وجدها وأسنانها فظيعة.
٧٣– آنا وكلاوديا لقطة متوسطة داخل الكابينة يتبعهما ساندرو. «آنا» تتحمل وهي تتجنب نظراتهما.
ساندرو: آنا .. هل تريدين بعض الشراب؟
(تخلع غطاء الرأس يقومان بتجفيفها بالمنشفة).
باتريسيا تقف عند الباب تشاهدها يجري.
آنا (وقد ضايقها اهتمامهم الزائد بها)
– لا .. لا شيء .. لقد انتهى كل شيء الآن.. أريد فقط استبدال ملابسي لأنني أشعر بالبرد.. هذا كل ما هناك.
– ساندرو: هذا صحيح
– آنا لقد انتهى زمن الصيف فعلاً
باتريسيا (خارج الصورة)؛ لكن أين ذهبت سمكة القرش.. هذا ما يثير دهشتي؟
ساندرو يترك الكابينة ويُغلق الباب، كلاوديا تخلع قبعة الاستحمام وتمشط شعرها: آنا تحكم إغلاق الباب وتتناول ثوباً من خزانتها. وتجلس فوق سرير وقد استعادت هدوءها فجأة وهي تبتسم لكلاوديا.
٧٤– كلاوديا تنظر نحها في حيرة من ابتسامتها.
كلاوديا: أيه الحكاية؟
«آنا» تبتسم مزحة. كلاوديا تخلع حمالة المايوه. بينما تواصل آنا ابتسامتها، الكاميرا في حركة أفقية (بان) إلى «آنا» فقط، ثم تمسك بلوزتين وترفعهما لأعلى وهي تواصل الضحك.
آنا: أيهما ارتدى؟ هذا؟ أم ذاك؟ (تعرضهما على كلاوديا).
كلاوديا (تشير على الأسود): هذا جميل
آنا» لماذا لا تجربيه عليك؟
كلاوديا تلبسه ثم تتجه ناحية الحمام لترى صورتها في المرأة ثم تعاود النظر نحو آنا» التي تقترب من باب غرفة الحمام.
آنا: إنه أجمل عليك مني.. احتفظي به.
كلاوديا (تبتسم): لا يمكن.
٧٥– لقطة قريبة وكلاوديا تبتسم ثانية. تستدير وتخلع ملابس السباحة وترتدي ملابسها، كلاوديا تقف بجوارها وترتدي ملابسها هي الأخرى.. وظهريهما للكاميرا.
آنا: هل تعلمين أن قصة سمك القرش لم تكن سوى مزحة.
كلاوديا (تلتفت نحوها بدهشة): نكتة؟
آنا: نعم
كلاوديا: لكن لماذا.
آنا (في ضيق): هكذا كان الأمر.. ليس إلا ..
(وكما أن الموضوع قد انتهى) .. لا تهتمي.. فكل شيء قد انتهى الآن.
كلاوديا: هكذا تتصرفين دائماً.. ولا أفهمك،.. لا أفهم الهدف من هذا .. حسناً.. هل ستذهب؟
(كلاوديا تغادر المكان وآنا تنظر إليها في غضب. وسيجارة في فمها ثم تضع البلوزة السوداء في شنطة كلاوديا).
٧٦– لقطة متوسطة.. باتريسيا تجلس في الكابينة أمام مائدة صغيرة تتسلى به بالألعاب المتقاطعة.
٧٧– لقطة متوسطة من أسفل.. باتريسيا في مقدمة الصورة بينما تستند كلاوديا» على باب الكابينة.
كلاوديا: هل ستذهبين إلى الشاطئ؟
باتريسيا: وهل تسمون تلك الصخور شاطئا؟
(ريموند يظهر عند مدخل الكابينة).
باتريسيا (تتطلع نحوه): هل مازلت تسبح؟ ألا تعلم أن حولنا سمك القرش؟
(ريموندو يدخل ماراً بكلاوديا في دهشة).
ريموندو: سمك القرش؟ (يجلس حول المنضدة بملابس الغطس ويخلع قفازه) تقصدين.. هلا تحاولين أن تقولي أنني معرض للموت؟
(كلاوديا تضحك وهي جالسة عند الباب بينما جلس ريموندو على يمين باتريسيا وهو يحملق فيها بغباء)؟
باتريسيا (متعبة): ماذا تريد؟ آنا.؟ في هذه الساعة!
(تواصل لعبة الألغاز دون أن تنظر إليه).
كلاوديا: وداعاً (تنهض)
باتريسيا: كلا .. لا تنصرفي.. إنها قصة رائعة.

ريموندو ينظر من تحت المنضدة على ساقها فتمد له ساقاً.
باتريسيا: حسناً .. كهذه؟ هل رأيتها؟ هل استرحت؟
يومئ برأسه موافقاً وينهض.
٧٨– لقطة قريبة متوسطة.. باتريسيا وريموندو يخلع قميصه ويتجه نحوها ببطء. تتنهد في سخط بعيداً عنه. يركع على ركبته بجوارها ويضع يده داخل ثوبها وقد بدا عليها الملل.
باتريسيا: أنت يائس لحد ما.. قل لي بصراحة.
ريموندو (يهز رأسه): كلا .. في الحقيقة
باتريسيا (تتجه نحو كلاوديا): ما رأيك في ريموندو.
كلاوديا (خارج الصورة): فاسد إلى حد ما.
باتريسيا: (بسخرية): ماذا؟ كيف تقولين هذا عنه؟ كلا.. إنه طفل.
ريموندو: لا تتمادي في هذا.. باتريسيا.. أنني أفضل أن أكون فاسداً.. إلا إن كنت تحبين الأطفال.
باتريسيا: أنت تعلم أنني لا أحب أحداً المهم هذا ويتجه ريموندو نحو كلاوديا مشيراًإلى باتريسيا، إن كانت هناك امرأة قادرة على الفسق والفجور والخيانة فهي.. إلا أنها صادقة وأمينة.. بسبب الكسل والقصور الذاتي.
(«كلاوديا تبتسم أثناء اندفاعه في الغضب).
٧٩– لقطة قريبة متوسطة.. باتريسيا تضحك وتلتفت نحو كلاوديا.
باتريسيا: إنه الوحيد الذي يسليني .. بجانب كلبي!.
٨٠– لقطة قريبة.. كلاوديا تنهض وتغادر المكان.
كلاوديا: هل سنذهب للشاطئ؟
٨١– لقطة متوسطة: ساندرو وآنا» فوق شاطئ صخري من الجزيرة بينما يقف كواردو أمامهما.
كواردو: يوجد هنا بعض الآثار القديمة يجب مشاهدتها (يصعد الصخور للقاء جوليا) هل تذكرين؟
جوليا تفرش ملاءة على الأرض.
كواردو: من الأفضل أن تنامي.. فأي شيء يجعل قلبك يخفق.
٨٢– لقطة متوسطة «كلاوديا» تسير فوق معبر من اليخث إلى الشاطئ.
كورادو (خارج الصورة): كل شيء هنا جميل.
كلاوديا تغمس يدها في الماء وهي تحدث نفسها.
كلاوديا: كان لطيفاً!
جوليا (خارج الصورة) عمن تتحدثين؟
كلاوديا: عن سمك القرش.
٨٣– لقطة قريبة متوسطة – ساندرو يقف فوق الجبل وبيده شرشف.
ساندرو (يلقي بها جانباً ويصعد الجبل وراء «آنا».)
٨٤– لقطة متوسطة.. بحار يحضر عبر المعبر يحمل سلة.
كلاوديا (خارج الصورة) مدهش (تتناول حبة فاكهة من السلة وتناول البحار قبعتها وتعود إلى الجزيرة.
٨٥– لقطة متوسطة.. «كورادو» يسير مبتعداً فوق الصخور.
كلاوديا (خارج الصورة): «كورادو» .. أتريد واحدة؟
كورادو (يشير للفاكهة) أنها الطريقة الوحيدة لتحضر معنا باتريسيا.
كلاوديا تدخل إطار الصورة وتقدم له الفاكهة.
كلاوديا: إنني معجبة بك.
كورادو: وأكثر من سمك القرش؟
كلاوديا: كلا.. فلا وجه للمقارنة بينكما.
٨٦– نقطة متوسطة لجوليا ترقد على الملاءة وهي تتطلع لأعلى وهي تسمع كورادو.
كورادو (خارج الصورة): لماذا لا تأتين معي للفرجة؟
كلاوديا (خارج الصورة): وماذا هناك لأراه؟
(جوليا تنهض وتنظر نحوهما بحب استطلاع.
٨٧– لقطة متوسطة لساندرو وهو يتسلق سلسلة صخور والكاميرا تتابعه في لقطة (بان)
ساندرو يداعب شعرها لكنها تبعده بسأم.
ساندرو (يجلس بجانبها): لكن لم هذا الحديث دائماً.. حديث.. حديث؟
٨٨– لقطة قريبة متوسطة وهي تبتعد عنه.
ساندرا: صدقيني.. الكلام لن يجدي شيئاً.. بل يعقد الأمور.. إنني أحبك.. ألا يكفي هذا؟ تتمعنه بنظراتها وهو يتحدث لكنها تبتعد عنه كلما اقترب منها.
آنا: كلا.. ليس هذا بكاف (تتوقف) أود أن أخلو لنفسي بعض الوقت.
ساندرو (ممسكاً بيدها): لكنك قلت الآن أن شهراً بدوني....
آنا (بعاطفة): أقصد أطول.. شهرين، سنة وثلاث سنوات.
(تنهض مبتعدة وهو يتابعها في حيرة.
٨٩– لقطة قريبة.. آنا تستند على صخرة وظهرها لساندرو «كورادو وجوليا» يتسكعان في خلفية الصورة.
آنا: نعم.. أعرف أن هذا سخف وأنني غير سعيدة بالمرة، شعوري بأنني سأفقدك يعذبني (تلتفت نحوه) ومع هذا.. لم أعد أشعر بك.
كورادو (خارج الصورة): خرائب وأطلال قديمة جداً.
(ساندو يصل إلى «آنا» التي تقف على الصخور بعيداً

عنهم).
آنا: ساندرو.. لقد مر شهور طويل منذ رأيتك آخر مرة. بحيث تعودت غيابك.
ساندرو (بخفة): إحساس معتاد، سوف تتعودين عليه (تبعدا)
آنا: (خارج الصورة): لكنها زادت هذه المرة.
ساندرو: إذن.. سوف يستغرق الأمر وقتاً لتعتادي عليه.
آنا (تقترب أكثر منه): كلا .. حقيقة.. لابد أن نتناقش في هذا الموضوع.. أم أنك مازلت على قناعة بأننا لم يفهم كل منا الآخر بالمرة.
ساندرو: سوف يكون لدينا الوقت الكافي للحديث فيما بعد.. سوف نتزوج.. إذن أمامنا وقت لهذا الحديث.
(آنا متعبة تتحول عنه وتجلس على صخرة)
آنا: وماذا تعني بزواجنا؟ لا شيء.. إننا حتى الآن نعيش معاً كما لو كنا زوجين، أليس كذلك؟ إن جوليا وكورادو يبدوان كزوجين.
ساندرو يقترب منها ويداعب شعورها ثانية.
ساندرو: حتى أمس.. في منزلي؟ هل كان هذا شعورك حينئذ؟
٩٠– لقطة قريبة.. «آنا» تتحول عنه غاضبة. وتتفحصه في صمت.
آنا (بنعومة): إنك دائماً تقلل من كل شيء الاثنان في لحظة صمت. ساندرو يتسلل مبتعداً في شبه ابتسامة ويلقي بحصاة في الماء.
«آنا» تضع ذقنها على صخرة وظهرها لساندرو. يبدو عليها الغضب، تلتفت في مواجهته إلا أنه يتمدد ساندا ظهره على صخرة مغمضاً عينيه (مزج)
٩١– لقطة طويلة.. جانب من منحدر صخري ينتهي بالبحر، من بعيد يبدو قارب يقترب من الجزيرة.
٩٢– لقطة قريبة متوسطة .. جوليا» نائمة فوق الصخور – تستيقظ وتتطلع إلى السماء بينما يمر كورادو.
جوليا: يبدو أن الجو سيتغير.
كورادو (يلتفت نحوها): جوليا .. أرجوك.. لا تتصرفي كمدرسة.. لأنني سأعرف هذا بنفسي. (متجهة برأسها بعيداً).
٩٣– لقطة طويلة من فوق سلسلة الصخور وتطل على البحر كلاوديا تسير فوقها وهي تحمل حذاءها تغمس قدمها في الماء.
٩٤– لقطة طويلة.. تداعب الماء بتكامل مواصلة صيرها.
٩٥– لقطة قريبة متوسطة.. كورادو وجوليا كما في اللقطة ٩٢. كورادو لا يجد ما يقوله ويواصل سيره.
٩٦– لقطة طويلة لساندرو يرقد وحده على الصخور.
٩٧– لقطة متوسطة.. أحد البحارة يقترب من كورادو.
البحار: علينا أن نبتعد الآن عن هنا.
كورادو: لماذا؟
البحار: البحر هائج هنا.
٩٨– لقطة متوسطة.. لكلاوديا تقترب منهما.
كلاوديا: وماذا عن «آنا».
كورادو: لا أعرف.
صوت (من خارج الصورة): يبدو أنه قارب الكاميرا تتابع كلاوديا وهي تتقدم الآخرين. تلاحظ أمامها «ساندرو» وقد استلقى فوق الصخور.
كلاوديا (تنادي) ساندرو.. أين آنا؟ ساندرو (ينهض ويتلفت حواليه): كانت هنا. كلاوديا تجري نحو الآخرين): أليست على ظهر اليخت.
البحار (خارج الصورة): لا أعرف يا سيدتي.
ساندرو يمشي بمحاذاة الماء – كلاوديا تنظر نحو اليخت.
٩٩– لقطة متوسطة.. باتريسيا وريموندو داخل الكابينة مشغولات بالكلمات المتقاطعة.. والكلب على فخذ باتريسيا.
كلاوديا (من خارج الصورة بوهن): با تريسيا.. هل «آنا» هنا؟
ريموندو يذهب إلى السطح باحثاً.. بينما تجلس باتريسيا مستغرقة في حل الكلمات المتقاطعة.
ريموندو (من خارج منادياً) :آنا.. آنا
١٠٠– لقطة متوسطة.. ساندرو يسير في المقدمة باحثاً

بين الصخور، يتحرك في لقطة قريبة من قلق وحيرة.
ريموندو (من خارج بصوت واهن) ليست هنا ساندرو (بمرارة): أهكذا تتصرف تصرفات تخرجك عن طورك.
١٠١– لقطة طويلة.. كلاوديا تراقب ساندرو وهو يصعد الصخور إلى أرض عالية، تستدير وتنظر نحو البحر ثم تسير خلفه ومن ورائها كورادو وجوليا.
١٠٢– لقطة طويلة.. هضبة صخرية شاسعة تمثل أعلى جزء من جزيرة «ليسكا بيانكو». ساندرو يشق طريقه ويقف صائحاً وسط الطريق.
ساندرو: آنا.. (يتقدم)
١٠٣– لقطة طويلة من أعلى لصدغ عميق بين الصخور، بحر هائج يضرب الصخور بعنف، ساندرو يلقي نظرة على الصدغ ثم يبتعد، الكاميرا في حركة (ثلث) لأعلى نظر عام على الجزيرة. كلاوديا تبحث عن بُعد والبحر من خلفها.
١٠٤– لقطة قريبة متوسطة وكلاوديا بعيداً عن الكاميرا تربط حزام فستانها.. ومن ورائها كورادو وجوليا.. وموسيقى في الخلفية.
جوليا: ومع هذا فهي جزيرة رائعة.. أليست كذلك؟ (وهم يواصلون السير).
١٠٥– لقطة قريبة متوسطة – ساندرو يتطلع إلى البحر ثم يستدير ويمسح بعينيه إلى الجزيرة.. ثم البحر من ناحية نهاية الهضبة.. ومنها إلى الهضبة ثانية.
١٠٦– لقطة قريبة.. ساندرو ينظر أسفل .. إلى البحر.
١٠٧– لقطة طويلة.. عن بُعد يبدو «كورادو» و«جوليا» و«كلاوديا» يسيرون فوق الصخور. وساندرو يتقدمهم.
ساندرو (منادياً): هل عثرتم عليها؟
كلاوديا تهز كتفها بالرفض. ساندرو يواصل طريقه.
١٠٨– لقطة قريبة متوسطة مجرياً وهي تسير في نقطة قريبة.
«جوليا» (تصيح): آنا..
١٠٩– لقطة قريبة متوسطة – «كلاوديا» تواصل بحثها الكاميرا في حركة (بان) معها ثم تظهر جزيرة عن بُعد.
١١٠– لقطة قريبة «كورادو» يدرس قوقعة كبيرة ثم يلقي بها ويواصل الطريق.
١١١– نقطة متوسطة لجزء آخر من الجزيرة – «جوليا» تجري بلا هدف ثم تتوقف تنظر نحو شخص يبدو عن بُعد.
١١٢– نقطة متوسطة.. الكاميرا في حركة (بان) مع «كواردو» أثناء سيره، و«جوليا» تبدو من بعيد تتقدم نحوه .. لكن ما أن يراها حتى يستدير ويسير في الاتجاه المعاكس.
١١٣– لقطة قريبة متوسطة.. جوليا تتوقف وتنظر نحوه في خيبة أمل وتواصل السير.
١١٤– لقطة قريبة، كلاوديا تهز رأسها بأسى ثم تجلس على الصخور، تصفف شعرها بيدها من الهواء وتعبث في شرود بنبتة صغيرة تنمو بين الصخور.. أخيراً تنهض ثانية.
١١٥– ساندرو يسير في لقطة متوسطة، يسمع صوت نفير قارب في الخلفية، يستدير ناحية الصوت.. ثم يتحرك نحو كوخ مبني في الصخر.
١١٦– لقطة متوسطة.. ساندرو يحاول فتح الباب دون جدوى. يتراجع للخلف يائساً.
١١٧– لقطة متوسطة .. يغادر الكوخ ويصعد الصخور «كلاوديا» و«كورادو» يقتربان من الكوخ من الجانب الآخر.
كلاوديا: ساندرو.. ألم تعثر على شيء؟
١١٨– نقطة قريبة متوسطة – ساندرو يستدير ويهز رأسه في يأس ويمشي. تبدو جزر أخرى في الخلفية (مزج)
١١٩– لقطة طويلة من أعلى كلاوديا وهي تسير فوق الصخور قرب البحر ومياهه تصطخب أسفل.
١٢٠– لقطة طويلة – الكاميرا (بان) عبر الصخور ثم تهبط أسفل (ثلث) إلى الصدغ المظلم داخل الهضبة.
كلاوديا (تنادي خارج الصورة): آنا ..
١٢١– نقطة طويلة.. تستسلم وتصعد الصخور نحو أرض الهضبة.
١٢٢– لقطة طويلة للكوخ، يبدو شخص «سلويت» من بعيد يسير في الجزيرة.
١٢٣– لقطة قريبة – «كواردو» يتطلع نحو البحر وشعر رأسه الخفيف يتطاير في الهواء.
١٢٤– لقطة طويلة على البحر وسُحُب تتجمع في السماء الكاميرا (ثلث) ببطء لأعلى نحو السماء المنذرة بعاصفة.
١٢٥– لقطة قريبة – كورادو يتطلع نحو السماء ثم لأسفل نحو العاصفة.
١٢٦– لقطة طويلة لهبوب عاصفة.
١٢٧– لقطة متوسطة.. صخرة ضخمة تسقط من فوق الهضبة وتمر بـ«كلاوديا» التي تتابع سقوطها في الماء.
١٢٨– لقطة متوسطة من أسفل كلاوديا تجلس وتنظر لأسفل.. تنهض ثم تنادي ثانية «آنا».
١٢٩– لقطة طويلة، عن بُعد امرأة تعبر الهضبة ثم تهبط من فوق الصخور وتختفي.

١٣٠– نقطة قريبة .. «كلاوديا» تحدق عبر الجزيرة وتبدأ في الجري.
١٣١– لقطة قريبة.. كلاوديا تجري عبر الهضبة حيث شاهدت اختفاء المرأة.
١٣٢– نقطة قريبة.. تتوقف وقد تزايدت خيبة أملها.
كلاوديا: «جوليا»!
١٣٣– لقطة قريبة .. جوليا تتطلع إلى البحر.. ثم تنظر إلى كلاوديا وتصعد الصخور للحاق بها.
جوليا: هل رأيت؟ هل رأيت كيف يعاملني؟
كلاوديا: من؟
جوليا: كورادو .. كل تصرفاته اليوم إهانة لي.
كلاوديا تنظر إليها في شك ثم تتوجه نحوها فجأة قائلة.. «جوليا» في لهجة اعتراض، جوليا تتطلع إليها دون أن تفهم.
١٣٤– لقطة متوسطة من فوق اليخت، ساندرو يتفحص الصخور أثناء سير المركب على طول الشاطئ.. يسمع صوت رجل ينادي :»آنا» ويظهر كورادو على الشاطئ.
كورادو ينادي على ساندرو: ساندرو.. ساندرو (يشير نحو الماء، هنا توجد الآثار، وكورادو يصعد إلى أرض أعلى، الكاميرا في حركة (بان) لليسار إلى جزيرة أخرى بعيدة، «باتريسيا» والبحار يقفان يحدقان نحوها.
١٣٥– لقطة متوسطة.. فوق أرض الهضبة .. وكلاوديا مازالت تواصل البحث وهي تنادي «آنا» بينما «جوليا» تتسكع في الخلفية.
١٣٦– لقطة طويلة.. منظر من فوق سطح الماء، ساندرو يسير في المقدمة ثم يقف صامتاً يزن شفتيه ويستدير ليواجه الجماعة، جوليا.. كورادو.. باتريسيا وريموندو.. وقد بدا عليهم القلق والملل والبرد.
ساندرو: فلنكن عمليين.. أفضل شيء هو أن يذهب بعضنا إلى أقرب جزيرة، فلابد من وجود مركز شرطة هناك وإخبارهم بفقد «آنا». وسأظل هنا .. ربما قد يحدث شيء..
١٣٧– لقطة قريبة متوسطة: كورادو وجوليا وباتريسيا التي مازالت تحمل كلبها. ينظرون إليه.
كورادو: هيا نذهب.. بدلاً من إضاعة الوقت (يتحركون).
باتريسيا (إلى البحار) كم يستغرق للذهاب والعودة ثانية؟
(البحار): ساعتين.. لو وجدنا أحداً من باناريا» .. وأكثر لو اضطررنا للذهب إلى «ليباري».. وكل هذا يتوقف على حالة البحر.
ريموندو: نعم، البحر.
كورادو (خارج الصورة): سوف أبقى هنا مع ساندرو.
جوليا (تتجه إليه): لماذا؟ وما يحدث لو أمطرت..؟
١٣٨– لقطة قريبة متوسطة «كورادو».
كورادو، (بغضبه المألوف، سوف أشتري مظلة (يلتفت نحو ساندرو الذي يتجه نحوه).
١٣٩– لقطة متوسطة: «كلاوديا» تقف في جانب، «باتريسيا» تذهب إليها.. لكنها تبتعد كما لو كانت تخشى أن يضطروها للذهاب معهم.
كلاوديا (بحزم): لن أغادر المكان (تعطيهم جميعاً ظهرها).
١٤٠– لقطة متوسطة.. كلاوديا في المقدمة.. والجميع في خلفية الصورة.
كورادو: (يتقدم نحوها): كلاوديا .. أدرك سر بقائك .. ولكن يوجد منا اثنان هنا.
ساندرو: وأيضاً.. وجودك هنا.. لا أقصد جرح مشاعرك.. ومن الأفضل صحبتهم.
١٤١– لقطة متوسطة.. المجموعة كلها تراقب كلاوديا التي ابتعدت عنهم، ساندرو وكورادو يذهبان إليها بينما ريموند يمسك بيد باتريسيا لمغادرة المكان (نزح)
١٤٢– لقطة متوسطة.. كلاوديا تصعد على حافة الجزيرة.. تنظر إلى البحر.
١٤٣– لقطة متوسطة.. «ساندرو» «وكورادو» يصلان إلى الكوخ، ساندرو يدفع الباب بقوة ليفتح، كلاوديا تلحق بهم.
١٤٤– لقطة متوسطة داخل الكوخ، ساندرو يدخل يتبعه الآخران. المكان مظلم ويشعل عود ثقاب.
ساندرو: اللعنة.. لقد نسينا أن نطلب منهم ترك مصباح..

آه.. ها هو مصباح.
(يشعل المصباح ويبدأون في البحث داخل الغرفة دون العثور على شيء ذي بال.
١٤٥– لقطة قريبة.. كورادو يخلع قبعته ويتجه نحو كلاوديا التي اتخذت مكاناً منعزلاً عنهم في أحد الأركان، تتقدم إلى منتصف الغرفة.
كلاوديا (تومئ برأسها علامة موافقة): إنها مازالت حية.. أنا متأكدة من هذا .. وحتى قصة سمك القرش التي حدثت هذا الصباح... (الاثنين يتجهان بسرعة نحوها).
كلاوديا: لم تكن حقيقية.
ساندرو (بحدة): ولماذا لم تقولي هذا من قبل؟
كلاوديا: لكن .. لا أعرف
(تتجه إليه، لم يكن يبدو أن الأمر يستحق ذكره.. كانت تضحك.
كورادو: حسناً.. كل ما نريد التوصل إليه هو سر اختلافها تلك القضية.. ماذا كانت تعني؟
١٤٦– لقطة متوسطة.. كلاوديا تشير وتجلس كلاوديا إلى ساندرو).. ربما يجب أن نسأله.
ساندرو (خارج): أنا؟
١٤٧– لقطة متوسطة لـ ساندرو وكورادو
كلاوديا (خارج الصورة): نعم
كورادو: لماذا هل تشاجرتما؟ آسف.. لا أريد اتهامك.. لكن هذا أمر هام.
ساندرو: مجرد مناقشة عادية في قلق يبتعد عن كورادو ويجلس .. الشيء الوحيد، الذي أتذكره تماماً هو قولها بأنها تريد أن تخلو بنفسها.
١٤٨– لقطة قريبة متوسطة.. كلاوديا تجلس وقد عقدت ذراعيها.
كلاوديا بازدراء: وكيف تفسر ما حدث؟
١٤٩– لقطة قريبة متوسطة.. ساندرو يتجاهل السؤال إلا إنه ينظر إليها بامتعاض.
١٥٠– لقطة قريبة متوسطة.. كورادو يخلع سترته ويجلس بجوارها، الثلاثة في صمت، صوت خارج الباب يتطلعون نحوه.
١٥١– لقطة قريبة متوسطة.. ساندرو ينهض ببطء.
١٥٢– لقطة متوسطة.. كورادو وكلاوديا وعيونهما على الباب حيث يدخل رجل عجوز.
ساندرو: هل أنت مالك هذا المكان؟
العجوز: كلا .. أصحابه في استراليا.. لقد كنت هناك أيضاً.. لثلاثين عاماً (بالإنجليزية) وهذه صوري.
١٥٣– لقطة قريبة متوسطة.. العجوز يقف بجوار حائط معلق عليه صور عديدة باهتة، يشير إلى كل منها العجوز (بالإنجليزية): هذا شقيقي.. صديقي.. وعمي، وهذه أمي (بالإيطالية) وجدتي.. يا لها من أيام جميلة.
ساندرو: لكن من أين أتيت؟ لقد فتشنا كل مكان.
العجوز: من باناريا (يتحرك يساراً بعد ساندرو)
كورادو (يتجه نحوه): إذن كنت من رأيناه الساعة الثانية. لقد شاهدت فاريا يمر.
العجوز (يخرج أشياء من حقيبته): ربما كان هناك أربعة أو خمسة مراكب.
كورادو: بعد الظهر؟
العجوز: كلا.. في الصباح. لماذا؟ ماذا حدث؟
١٥٤– لقطة قريبة متوسطة.. ساندرو يتمعن في العجوز.
ساندرو: لا شيء .. لا شيء.
«كلاوديا» تنظر إلى ساندرو في دهشة.
كلاوديا: ولماذا لا تخبره (إلى العجوز لقد فقدنا واحدة كانت معنا.
١٥٥– لقطة متوسطة.. كلاورياوساندرو والعجوز.
العجوز: اختفت؟ هل غرقت؟
كلاوديا: كلا.. اختفت فقط.. ولا نعرف كيف حدث هذا.
ساندرو: إنه خطأ.. قولبها.. هكذا تفكرين؟
«كلاوديا» (تسير حوله): بدلاً من قلقك عما أفكر فيه.. كان من الأفضل أن تحاول فهم فيما كانت «آنا» تفكر فيه.
١٥٦– لقطة قريبة متوسطة للرجل العجوز وكورادو.
العجوز: هل بحثتم خلف المنزل؟ ربما تكون قد سقطت من فوق الصخور.
١٥٧– لقطة قريبة متوسطة ساندرو يقترب من «كلاوديا» ليقول شيئاً لكنها تبتعد عنه.
العجوز (خارج الصورة) : حدث مثل هذا منذ شهر مضى مع حمل.. وبحث عنه طول النهار حتى سمعت صوته مساء.. ويبدو أنه كان قد ضل الطريق.
١٥٨– لقطة طويلة.. كلاوديا تجري هاربة من الكوخ إلى عاصفة ممطرة.
١٥٩– لقطة قريبة متوسطة.. تصعد فوق هضبة صغيرة من منطقة مرتفعة من الجزيرة وتنادي في يأس. «آنا.. آنا»
كورادو يخرج خلفها يضع يده على كتفها ويقودها بلطف نحو الكوخ.
كورادو: تعالي.. تعالي (مزج)
١٦٠– لقطة قريبة .. كلاوديا نائمة في الكوخ.. تستيقظ.. لا تدري أين هي.. ثم ترى كورادو»جالساً بكل ملابسه في أحد الأركان.. تتلفح ببطانية حول كتفيها وتنهض

ببطء.
١٦١– لقطة قريبة متوسطة. تفتح باب الكوخ، الشمس تشرق على البحر وصفير الريح يتردد صداه بين الصخور، تتعجل الخروج إلى الباب رغم البرد والرطوبة ثم تعود للداخل.
١٦٢– لقطة قريبة متوسطة.. تلتقط ثوبها لتتأكد من جفافه ثم تلقي به أرضاً وتتجه نحو حقيبتها وتتناول البلوزة السوداء التي كانت «آنا» قد منحتها لها.
١٦٣– لقطة قريبة، الكاميرا ترتفع من البلوزة إلى وجه كلاوديا الحزين.
١٦٤– لقطة طويلة.. ماء البحر يتحطم فوق الصخور على ضوء النهار. الكاميرا (بان) عبر الصخور نحو «ساندرو» الذي وقف يتأمل البحر، يصعد لأعلى ثم يتوقف ويجلس لبرهة ثم يستدير وكلاوديا تقترب منه.
ساندرو: كيف حالك؟ أتشعرين بتحسن أفضل؟
كلاوديا: اعذرني لما حدث ليلة أمس.
١٦٥– لقطة قريبة متوسطة على ساندرو
ساندرو: هل تحبين «آنا» كثيراً، أليس كذلك؟
كلاوديا (خارج): جداً.
ساندرو ينظر ناحية الأرض، ثم يقف خلفها في حيرة محاولاً تقديرَ الموقف.
ساندرو: نعم.. ومازالت.. كانت تتفاعل مع حبنا لها.. أنا وأنت وحتى والدها.. بشكل ما لم تكن كافية.. ولا تعني لها شيئا.
١٦٦– لقطة طويلة.. للبحر والجزيرة تحت وهج شمس الصباح، الكاميرا (بان) ببطء ولا شيء يبدو في الأفق.
كلاوديا: لا أعرف ماذا كان به بإمكاني .. لتجنب كل هذا.
١٦٧– لقطة قريبة.. لساندرو وكلاوديا. يقفان ها صامتين وعيونهما في كل مكان بحثاً عن دافع للحديث.
١٦٨– لقطة طويلة على البحر.. الكاميرا في حركة (بان) تتبع كلاوديا وهي تسير وحيدة في بحثها ساندرو في لقطة قريبة يراقبها باهتمام كبير.
١٦٩– لقطة طويلة.. العجوز يتسلق الصخور.
١٧٠– لقطة قريبة.. ساندرو يتجه نحو العجوز وفي الخلفية كلاوديا تراقب.
١٧١– لقطة متوسطة.. العجوز يشق طريقه بين الصخور نحو ساندرو الذي يجذبه من قميصه بخشونة.
ساندرو: لمن هذا القارب؟
العجوز: أي قارب؟
ساندرو (بعنف).. ألم تسمع صوته منذ دقيقة؟
العجوز: هناك العديد من القوارب من هذه المنطقة في مثل هذا الوقت صيفاً.
(ساندرو يدفعه في غضب) ساندرو: ولماذا استيقاظك مبكراً هكذا؟
العجوز: هل الخامسة صباحاً مبكرة؟
ساندرو يتخلى عنه مبتعداً والعجوز يتبعه صامتاً.
١٧٢– لقطة متوسطة من خلف كلاوديا. ساندرو يصعد الصخور في اتجاهها. تستدير مبتعدة عنه. يقترب منها ببطء بقلب حزين
تبدأ موسيقى
١٧٣– لقطة متوسطة– كلاوديا تتوقف وتغسل وجهها ويدها في بحيرة ماء بأحد الشقوق الصخرية ساندرو يتقدم من خلفها بهدوء ويجلس، تجفف وجهها بمنديل وتفاجأ بوجوده كل منها ينظر للآخر.. ثم تبدأ في التسلق تاركة إياه.
١٧٤– لقطة قريبة متوسطة.. أثناء ذهابها تتلصص قليلاً وما أن يراها حتى يبتسم.
١٧٥– لقطة قريبة متوسطة.. كلاوديا تنظر إليه في محاولة لمعرفة نواياه.
١٧٦– لقطة قريبة متوسطة.. يمسك بها ورغم أنها استعادت توازنها إلا أنها تبعد يده عنها.
١٧٧– لقطة قريبة متوسطة.. كلاوديا تنظر إليه باحتقار وتتركة وهو يتبعها.
١٧٨– لقطة طويلة.. قارب يقترب من الجزيرة، كلاوديا تتحرك إلى مقدمة الكادر وخلفها ساندرو يقفان يتابعان وظهرهما للكاميرا (مزج)

١٧٩– لقطة طويلة من أعلى الهضبة. زورق يقترب، مجموعة قليلة من الناس بما فيهم الشرطة تقف فوق الصخور، الشرطة تنظر نحو رجل وقد ربط بحبال ثقيلة يتفحص الشاطئ.
مدير الشرطة (صائحاً)، .. بارتولو.. ماذا هناك؟
١٨٠– لقطة طويلة من أسفل.. الشرطة يقف فوق الصخور كورادو وجوليا في المكان. ساندرو يأتي بسرعة.
بارتولو (خارج): لا شيء ؟؟. لا شيء.
١٨١– كما في اللقطة ١٧٩.
١٨٢– لقطة لـ «جوليا» و»كورادو» ومدير الشرطة.
كورادو: لا تنظر نحوي هكذا مارشال.. ومهما كان تفكيرك.. فلم أصنع شيئاً.
مدير الشرطة يهز كتفه كما لو أن هذا لم يخطر بباله.
١٨٣– لقطة متوسطة من أعلى .. كلاوديا تقف وحيدة تنظر لأسفل نحو صدع كبير بين الصخور.
١٨٤– لقطة متوسطة، ساندرو ينزل جرياً بين الصخور. يرى كلاوديا – ويبدو عليه التردد في التحدث إليها.
١٨٥– لقطة متوسطة، كلاوديا تستدير وتراه، وسرعان ما تهرب منه إلى الجهة الأخرى.
١٨٦– لقطة طويلة.. تواصل طريقها عبر الصخور حيث تجلس باتريسيا. في الخلفية ساندرو يستدير مبتعداً.
١٨٧– لقطة طويلة من أعلى.. اثنان من الغطاسين يبحثان عن جثة «آنا» في البحر. باتريسيا تحمل الكلب تتحرك إلى المقدمة وترى المشهد أسفل.
باتريسيا (إلى كلاوديا): آمل ألا يعثرون عليها.. فربما يجدونها ميتة!
١٨٨– لقطة قريبة متوسطة، كلاوديا منهارة.. تبكي بحرارة. باتريسيا تواسيها في صمت، ساندرو ورجل الشرطة يحضران من خلفهما، كلاوديا تدير ظهرها تحاول جمع شتات نفسها.
ساندرو: اسمعي .. باتريسيا.. فهو يقول أن هناك تياراً يمر عبر الجزيرة إلى غيرها (يخرجان من الكادر والكاميرا تركز على كلاوديا التي تجفف دموعها) ولست متأكداً أيهما.. على الأقل.. هناك شيء ما .. أليس كذلك؟
رئيس الشرطة يقول أنه سيرسل واحداً أو اثنين من رجاله لبحث الموضوع...
١٨٩– لقطة قريبة متوسطة.. ساندرو يجلس على صخرة.
ساندرو: إنك لا تعرف كيف...
١٩٠– لقطة متوسطة.. باتريسيا وكلاوديا في صمت وإن كانت كل منها ينظر في اتجاه مختلف ساندرو (خارج الصورة): هل تسمح لو ....
١٩١– لقطة متوسطة.. ساندرو ينظر نحوهما.
ساندرو (خارج) هل يمكن لـ «ريموندو» بالذهاب معه؟
١٩٢– نفس اللقطة السابقة.
باتريسيا: ولماذا تسألني؟
كلاوديا إلى ساندرو باختصار: يمكنك أن تذهب أنت أيضاً.
١٩٣– لقطة متوسطة للثلاثة.. ساندرو يتردد من ملاحظتها في لحظة من صمت.
ساندرو: نعم.. هذا أفضل. بالتأكيد.
كلاوديا تبتعد وهي تعض شفتيها.
ساندرو غاضباً ويسير في الاتجاه الآخر باتريسيا تجلس بجوار كلاوديا.
باتريسيا: إنني أتعجب من ساندرو.. فهو يبدو غاية في الهدوء.
كلاوديا: هادئاً، انه لا يبدو لي كذلك.. فهو لم ينم طوال الليل.
١٩٤– لقطة طويلة، «ريموندو» يشق طريقه عبر الصخور حاملاً (ترمدس)، ومع سماعه الجماعة يقترب أحد الغطاسين يحمل فازة.
ريموندو: ما هذا؟
الغطاس: إناء أثري،
يوجد مدينة كاملة هناك في الأعماق بها الكثير من هذه الأشياء يسلمها لـ «باتريسيا»
باتريسيا (إلى ريموند في سخرية): أنت مبهور بها أليس كذلك؟ (تعطيه إلى كورادو)
كورادو: أريني إياه.
باتريسيا: ترى إلى أي قرن يرجع هذا الإناء؟ جوليا تأتي بسرعة.
جوليا (مبتهجة): هل يمكننا الاحتفاظ به؟
الكاميرا في حركة (بان) تضم كلاوديا وساندرو من خلفهم مباشرة.
كواردو: بكل تأكيد (يسلمها الإناء)
باتريسيا (إلى ساندرو): أليس مفروضاً أن تذهب معهم؟
ساندرو: الفازة لا يستحق
١٩٥– لقطة قريبة.. ساندرو وكلاوديا وهي تبتعد عنه.
١٩٦– لقطة متوسطة: كلاوديا تسير في صمت «ريموندو» ينظر إلى الخلف لرؤيتها ويسقط إناء الزهور.
١٩٧– لقطة قريبة.. تتحطم على الصخور.
١٩٨– لقطة قريبة: ريموندو ينظر لأسفل باتريسيا (خارج الصورة): ياللعار! ريموند يومئ في حزن ساخر.

ريموند: لم يعد الأمر مجدياً (يشير إلى بعض الحاضرين في الجموعة).
صوت (خارج الصورة): إنه والد «آنا»!
١٩٩– لقطة طويلة، سيارة مسرعة نحو الشاطئ، أصوات السيارات – مزج.
٢٠٠– لقطة طويلة: المجموعة تجلس قلقة فوق الصخور، كلاوديا تتسلق أرضا مرتفعة مارة على شرطي يحييها، تتوقف وتسلم الكتب لرجل لا نراه جيداً.
كلاوديا: وجدتها في شنطته «آنا»
إنها تعرف أنه والد «آنا» الذي ينظر إلى البلوزة السوداء التي ترتديها والتي أعطتها لها «آنا»، يبدو عليها الارتباك.
كلاوديا: نعم.. إنها بلوزتها
٢٠١– لقطة متوسطة لكلاوديا والأب.
كلاوديا: لقد أعطتني إياه أمس، وقد وجدته في حقيبتي. لم أكن أريده.. لكن ليس لدي ما أرتديه هذا الصباح.. آسفة (يتقدم نحوها ويربت على كتفها مصدقاً كلامها.
كلاوديا تعرض عليه الكُتُب ثانية.
٢٠٢– لقطة قريبة: الكتب في يده، يتفحصها بعناية ثم يعيد إليها واحدا ويحتفظ بالآخر وهو الإنجيل ويخرج من الصورة.
٢٠٣– لقطة قريبة – كلاوديا تنظر إليه في خوف.
والد آنا (خارج الصورة): إن الكتاب يعني أنها تؤمن بالله.. أليس كذلك؟
٢٠٤– لقطة متوسطة لكلاوديا والد «آنا»، في الخلفية كورادو وجوليا يراقبان الموقف.
الأب: .. وهذا يؤكد عدم انتحارها.
كلاوديا تضغط بيدها على فمها مصدومة وتجري بعيداً عنه إلى أسفل التل.
٢٠٥– لقطة طويلة.. تقترب طائرة هليوكوبتر من الجزيرة وتمر من فوقهم.
٢٠٦– لقطة متوسطة والأب يقف يتفحص الإنجيل في يده ثم يضعه فوق صخرة ويغادر المكان.
٢٠٧– لقطة طويلة للطائرة وهي تستدير وتهبط فوق هضبة مرتفعة مثيرة عاصفة من التراب. الجميع يهرع نحوها، يخرج منها رجلان.. الأول يدلي بتقريره إلى مدير الشرطة والثاني والد «آنا»
٢٠٨– لقطة متوسطة والأب يتحدث مع الطيار.
الأب: شكراً لله (ثم يبتعد فجأة).
٢٠٩– لقطة متوسطة، في المقدمة.. ساندرو وكورادو وضابط الشرطة يتطلعون من الشاطئ إلى قارب شرطة يمر عليهم.
صوت من القارب: لقد وصلتنا فوراً أخباراً مهمة!
الضابط على الشاطئ: ما هي؟
البحار: لقد قبضوا على قارب مشتبه به يبعد أميالاً قليلة عن هنا، وسيستجوب ركابه في ميلازو».
مدير الشرطة: علينا إذن الذهاب هناك لنرى بأنفسنا.
الضابط: بالطبع
يستديران ويغادران المكان
٢١٠– لقطة طويلة.. العجوز يجلس وحيداً فوق الصخور.
مدير الشرطة يتحرك في مقدمة الصورة وينظر إليه، ثم يستدير يبتعد مفكراً.
٢١١– لقطة متوسطة.. كورادو ووالد آنا يهبطان لأسفل نحو الماء.
كورادو: هل سمعت؟ ماذا ستفعل؟
الأب: كل شيء بمشيئة الله.
ساندرو (خارج الصورة): صحيح.. وإن كنت أرى من الضروري الذهاب إلى ميلازو.
٢١٢– لقطة قريبة (ساندرو من خلف وكلاوديا تستمع).
ساندرو: آسف لصراحتي.. لكن حاول أن تتفهم.
٢١٣– لقطة متوسطة للوالد وكورادو وساندرو .
ساندرو: لقد كنت أقرب إنسان إليها.
الوالد (وهو يسبقه) حتى وإن صح هذا فإنها في حاجة لي قبل أن تكون في حاجة إليك.

... يتبع المادة كاملة بموقع المجلة: (www.nizwa.com)

من أعمال الفنان اهي سونج هوان– كوريا

أصواتُ الكلمة أو الظلالُ الناطقة
للشاعر الأرجنتيني غِييرمو إيبانْييث

ترجمة وتقديم : محمد أحمد بنيس

شاعر من المغرب

يُعد الشاعر الأرجنتيني غِييرمو إيبانْييث / Guillermo Ibiie2 أحد أبرز أسماء المشَهد الشعري الأرجنتيني المعاصر. ولد بمدينة روساريو سنة ١٩٤٩.وقد أصدر العديد من المؤلفات الشعرية والنثرية منها: «أزمنة» ١٩٦٨. «الجدران» ١٩٧٠ . «قصيدة الكائن» ١٩٨٦ . «أصواتُ الكلمة أو الظلالُ الناطقة» ١٩٩٢. «فن النسيان» ٢٠٠٠. كما يشرف على «المجلة الدولية للشعر» التي تصدر منذ سنة ١٩٩٣. وتعتبر مجموعته «أصوات الكلمة أو الظلال الناطقة» أحد أبرز أعماله؛ فإضافة إلى كونها شكلت انعطافة مميزة في مساره الشعري، فقد ترجمت لأكثر من لغة . ونقدم هنا ترجمة عربية لبعض مقاطع هذه المجموعة التي صدرت عن دار «خولْغاريا » بمدينة روساريو سنة ١٩٩٢ ، قبل أن تصدر في طبعات أخرى.

يستند هذا العمل إلى خصائص كثيرة أبرزها الاحتفاء بالكلمة من خلال منح دهشة الإنصات العميق لنبضها، وملاحقة الاستعارات والصور التي تشتعل محلقة في اتجاه التخوم البعيدة للخيال الإنساني. ومن خلال هذه النصوص القصيرة والرشيقة ، تحتفي الذات باغترابها الأبدي أمام رعب الكلمة ، مما يضيف ثراء دلاليا ورمزيا، يعززه استحضار صور شعرية تتسم باللانهائية والعمق والفداحة؛ إنه الثراء الذي تنتجه مخيلة تمنح لنفسها «متعةَ» ملاحقة أمل ما فتئ يبتعد شيئا فشيئا، مضاعفا بذلك مأساة الإنسان وضآلته أمام سطوة وجبروت الوجود ،رغم توهمه أحيانا بعكس ذلك. يقول الشاعر:

أَصِلُ استجابةً
لصَوتي هذا،
لكن بعيدا
عني.

إن الحضور الأونطولوجي والأبدي للكلمة على امتداد تاريخ الإنسانية، يحولها إلى إيقاع متواصل للوجود والحياة والأشياء. فجميع الكلمات ،على اختلاف خصائصها الصوتية والدلالية، هي أفق مشرع ينتشر من خلاله الصوتُ الحميمي مقتحما مجاهل موغلة في العتمة والعماء.وفي ضوء ذلك كله ، يمكن القول أن هذا العمل قد عكس إلى حد بعيد ، بعض جوانب قدرة الذات الشاعرة على بناء وتشكيل شعرية تجعل من الكلمة، بكل ألقها البدائي، أصلا للأشياء ومبررا لها.

* * *

«يُعرف الشجر
من ثمراته» .
رجل وشاعر
تعرفت عليهما
في حركتهما الصامتة.

* * *

كُلْ، سرْ،
حَلقْ ،اِهْذ .
إذا كنتَ تنتبه،
احتفظ بخطوتكَ،
فكرْ.
الوقت يمر
من أجل العابر،
الذي يعبرُ
عبورَ الوقت.

* * *

تكرارُ الزغرودة.
نعيقُ القبرة.
نعيقُ الغراب.
بهذا الصوت
تتمزق
الحُجُبُ.

* * *

أصِلُ استجابةً
لصوتي هذا،
لكن بعيدا
عني.

* * *

لا يتعلق الأمر
بإعادة الوصال،
ولكن بالعزلة.
الموعظةُ ليست هكذا،
وإنما هي القول
بأن الواحد فقط
هو وحيد ومنفرد.

* * *

ينساق الزورقُ
مع التيار.
في الداخل
عطشٌ وماءٌ.

* * *

غوايةُ الكلمات،
نسيانُ الأفعال.

* * *

محاصرا بتقلبات الزمن،
أهْجرُ حركة
وصوتا
لا يمُتان إلي بصلة.

* * *

في اتجاه النور هناك الفكرةُ.
في اتجاه النهار هناك الصوتُ.
في اتجاه الظل هناك الغيبُ.
في اتجاه العدم هناك الصمتُ.

* * *

الصمتُ للأشياء
والصوتُ للإنسان.

* * *

السطوعُ من الترقب.
والمؤلمُ من الجسد.
والفكرُ من الوعي.
والحياة من المجازفة.
فماذا نختار؟

* * *

الجوهري تقليدٌ وأسطورة.
الصوت رجْعٌ وصدى.
المسمى رنينٌ ومعنى.
صوتُ الآلهة والطيور.

* * *

أنظر فيتبددُ ما أرى،
غير أن ما يتراءى فقط
لا يضيء الوسَطَ.

* * *

لا تكن المغني
أو الموسيقيَ

أو الشاعر،
بل كن الأغنية.

* * *

لبلوغ نداء الطائر
هل يحتاج الأمر
لبعْثٍ أم تقليد.

* * *

الواحد هو الإيماءة
والآخر هو الرمز.
ليست هناك طقوس من أجل الدهشة.
هناك ريح
تنادي جموعا من الكلمات.

* * *

كلمة.
كلمات.
كحد أقصى،
إنه تشويه للغةِ الآلهة.

* * *

في هذا الإجماع الهائل والهادئ لليل،
تتيه الضواحي
فتلغي المرايا والظلالَ.
ليس معروفا إذا كان القلب
يخفق في حنايا أحدهم
أم في الشجرة القريبة.

* * *

تَكَلمْ مثل الريح
مثل الطيور.
هي تمنح أصواتَها
صدى الزمن،
وتزفُ المستقبلَ.

* * *

يذهب الواحد بحثا
عن نصفه الآخر
الذي لا يدركه أبدا.

* * *

لتتركْ اسمك
على ضفة النهار.
فلن تكون لا أقل ولا أكثر
من إنسان.

* * *

بالكاد يترك
أثرَ الخطوة
التي تمحوها
الرياح السريعة والهادئة.

* * *

إذا ما تركتُ الهويةَ
والبحث والوهمَ ،
ربما ، وربما فقط ،
تنبثقُ الكلمة.

* * *

يهيم الإنسان
بين الظلمات
بحثا عن الكلمة.

* * *

كل يوم تُفتح باب
ما بعد الخمسين من العمر.
خلف الجدار تنتظر المرايا.

* * *

تُدرَكُ الكلمة،
أوبالكاد تُلمسُ برؤوس الأصابع.
فتشحبُ وتتسربُ،
ثم تخفتُ.

* * *

في طيف المرآة
الآخرُ عبارة عن ظل يخفقُ.
فقط هذا الظلُ،
الظلُ الناطقُ .

* * *

الصدى المحفورُ في الصخرة.

انقباضُ وانشراحُ الأكوان.
انبثاقُ الكلمة .

* * *

كم من تضرع
للوصول إلى ٱلإله.
إنه التخلص من كل قناع.
هذه الصورة ، يا فروايد المحترم ،
رائعة جدا.
فبدون المرايا وهذا التخلص ،
كلَ شيء يصبح بلا جدوى.

* * *

أكتب
وأنا أنتظر.
سأكتب عن النسيان حاضرا.

* * *

عُدْ
إلى شفافيات الحجاب.
وليكنْ ذلك خلف الكلمة
أفضل من أن يكون قبل القصد.

* * *

أُنشدُ
الشَعرَ.
هذه الكلمة المُرصَعة والفوضويةُ،
المُشذبةُ والمجسدةُ ،
لا نهاية لها.

* * *

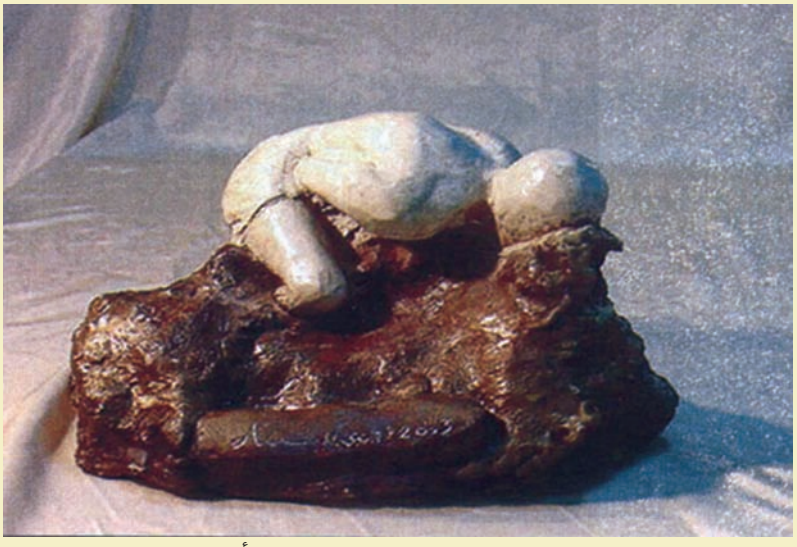
وجهي يغني
منعكسا في الماء،
دون أن تصدر عنه إشارة واحدة.

* * *

لقد أكلنا
من الشجرة المحرمة .
نعرف عن وعي
ما يقدمه لنا الزمن الآن.
النور، الظل ، السماء أو الجحيم.
المعرفة عقاب كاف.

* * *

تولد القصيدة
في الكلمة ،
فلا تموت.



من أعمال علي الهنائي – عُمان

عشقٌ له ملمس الجنون!

باســم المرعـبي

شاعر من العراق يقيم في السويد

١ـ الوردة المستحيلة

تحت هذه الورقة، أخفي منابع نبضي التي تسلك طريق اسمك وتتهدّج بحروفه، دمعة، دمعة، حيث لا أعود أميّز بين وقع قلبي و وقع رائحتك في حلمي حين تجدل أنفاسي وتقود شظايا حمّاي إلى نبع غيومك الباردة والمتّشحة بعسل الضوء، فتحملني مراياك طيراً يفقد علوّه إلاّ في هوائك، فمدّي لي الهواء ليرتفع قلبي فوق أرياف تبتنيها أهدابي لمياه حلمك وثمار نجماتك الناعسة، ولتنحدر الأنهار بمهرجان كائناتها إلى أقدام دارتنا، تتملّق قامة محبّتنا الوارفة وتستجدي أشجار الفتنا كي تتقلّد الصحراء ظلّ شغفنا المضيء كحزام زحل وحليب المجرّة.

غُطّي في نومك ودفء نظرتي التي تحرسك، لأغطّ في حلمي الذي أفرشه لأنسكابك وأرهنه لأعضائك.. فترفّقي بمياهي وهي تذبّ عن ضفتيك الأشنات وحطام الزوارق ودعيها تنبت شراعي في هواء لايربّي الأشرعة ولا الأمواج لتصطبغَ رايتي بشمس ذابلة تذكيها زرقة أصابعي اللاهثة، وهي ترى إلى مداك المشعّ بفاكهة تقترحها عيناك في فتور الظهيرة أو شلل المساء فأشدّ قلبي إلى سواحلك الريّا والمستترة بأعشابها الرخيمة لتمسحي بزيت ولهك المضيىء ما اعتراني من دخان وغبار خلال تلمّسي الدروب ـ السراب لمياه شفقك المنحني. وتنحنين لألتقاط المحار، لأرى صوت لهفتي يسيل على أقواس نعاسك المشرئب... وأنحني من حنيني، فتلتقطين بيُسر ثمار الحاح أعضائي على تذكّر مايتناثر من تفاصيلَ ذهبية لكسل جسدك الدائب في اعداد عسل تعلق به أخيلتي، ومصائد لريشي الذي يتقصّف تحت وطأة نظرتك الصارخة بآسمينا يختلطان كالماء والماء أو كالرمل والرمل، فلنشرب نخب انديا حنا كموجتين في حضن انذهالنا الذي يتوقّد بأنفاسنا المؤاتية، فريّاكِ، تهبّ شراعاً يحمل بعيداً زورقي الراهن المليءِ بأمكنتك المختلسة من ضجيج العيون. عالياً حيث أربّي قامتك وأحرسها بشهقة يدي وسائر أعضائي المترملة دون لمسة عافية مرآك وحيث أهندس أيّامي وأرصفها لقدميك الحافيتين كالنوم فلا تركلي نعاس أزمنتي، حين يسيل على معصميك ليريك حلمي المزرقّ كقمر يجلد في ليالي الرمال.

خذي الشمعة وارسمي أفقاً يوحّد قامتينا المبتلّتين بماء نظراتنا، فكم استحممت بنظراتي المترفّقة بأعضائك... لنا النبع دائماً والأزهار التي تحاكي جسدينا الساطعين في ريف تقترحه أعشابك السمراء، لتهبّ الطبيعة وفية كالشاي في بريّة صداع يشقّ الأغاني والأيدي الحميمة المستسلمة لنعاسها كالقطط.

قد أنسى ما سأتذكّره ذات صباح ناصع ومبتل كالأوزّة عن بيتك الذي يجاور يدي وملمس جنوني فأنجز أرقي المفتوح على اغماضتك لأجل أن تبقى أهدابك أطول من بالي ولأجل أن تبقى سوداءَ أكثر في بياض

يتقن البياض ولأجل ان توقظ يدي حين تسترسل في انذهالها أمام تدفقك بالبط والعسل الأزرق.

حرّري أصابعي من السهو والسجائر لتعدّ الأغصان والموجة لطفوكِ وتستعين بالحرير للاشادة بوَهج نعاسك يتصاعد كأبخرة الذهب في سماء تحتشد بغيوم الفضة وكؤوس العشب.
يرتبك حبري وهو يرى إلى زرقة أو خضرة تموجك المليء كالأسفنج والأعزل كالجسد أو كيدي حين تومىء ولاتصل..
دائما لا وصول يا عربةَ الأسى وهذه الجراح سككٌ لاتوصل ولاتنتهي والجسد سفر أو مسافر في أيّام تتموج، تزوغ كالزئبق، كمثلك. ارتّب رائحتك الأثيرة وعادات أصابعك، انحياز عينيك ونكهة صوتك على شرشف الصمت الذي يحرضني على فرك الزعفران والابتهال لتوابل نعاسك في الحمّى ليتصاعد وهجك نافورات عسل وفضة تؤازر نحاسي الساطع في صيف جنوني الأصفر. أخمّنك خلسة لأتيقن اندلاعك مرعىً يُضمر الحليب والوعيد الأخضر لحصاني الكئيب.

٢ـ جمرة اللغة

في ظلام وحشتك، أعلّق قلبي سراجاً، أفرش العمر سجّادة، فجوسي ياغزالة..
دعيني أتنشّق رطوبة العشب وتنفس الأرياف في الأصائل.
دعي غيومك تُغيّب أكوان الدخان والضجيج واحتراق الأسفلت وعيون الكلاب النابحة
.....
في غياهب لياليّ المتوحشة واصطفاق الأبواب والشبابيك في قلبي وجنون الستائر والقطط النائحة في الريح، آلمني من أطرافي وأصرّ دموعي وتهدّجي، أشحذ ظلّ ألقك ياجوهرتي، مستمطراً لوناً لرماد هذا القلب، مستمطراً خربشة منك لدفتري الموقوف لتعنيف الريح والغبار..
يا جوهرة عمري الحطبي
يا ينبوعاً انبثق في صداً أيّامي
يا جمرةً في ارتعاش لغتي،
انّ قلبي اكرة باب مهجور لم يمسسه أحد بعدك أو قبلك،
فافتحيني.. أنت السحر الذي يفتحني ويغلقني
يا نبعي وحجارتي
اسقيني يا كأسي وساقيتي
خذيني إلى بركة انشداهنا لنحتفظ بشيء من رذاذ الحلم
لنباهي به رمالنا
نقطيني بربيعك لأعرّي الأشجار من غبارها،
قربيني من نجمة شفتيك الفاغمة، لأركض في مسارب حلمي
يا محلومة قلبي
يا مواسم الفراشة واخضرار الندى
يا ألوان رؤاي المشعّة
كم سأبكي في ضمور الحدائق وازرقاق أطرافي وسهوم هوائي وتخشّب لياليي دون فجر يديك
.....
أنا بريدٌ لا يصل وشراع يختنق في مداه وانتظار ينتظر
هبّي من وردتك لتندثر الشوارع فيّ وتختنق رمالي على ساحل قلبي
هبّي من درسك لتنكسر زجاجة ذاكرتي المدرسية وتلتئم مرآة المراعي الزرقاء وأعثر على كسرة ريف، خلف سياج المدرسة...

أسألك، عشباً قصيراً وقميصاً أنشره كالأفق
فأنا مرصود من الحجارة والرمل، من العاقول والسموم
خذي بيدي إلى هواء لم يُمسّ
علّنا نقع على صورتنا في مرآته.

آنية من الفخار

عماد فؤاد

شاعر مصري مقيم في بلجيكا

كلَّما عرفتُ امرأةً
أمسكتْ قلبي كآنيةٍ من الفخَّارِ وأمالته يميناً ويساراً
هزَّته بعنف كنخلة عالية
رمته بالصَّرخاتِ والنَّوى والحجارةِ
وناعم الكلامْ
فتسقطُ أعشاشٌ وأجراسٌ وأدعيةٌ وأبوابٌ مغلَّقةٌ
تسقطُ مزاليج ونبلٌ ورماحٌ ولفافاتُ تبغٍ
وأربعُ حدواتٍ لفرسٍ
وفرسٌ
وعصا خيزرانٍ وصرخةُ أمِّي وهْي تلدُني
ودمُ الطُّفولةِ البكرِ حين سقطتُ
وأنا أعدو خلفَ فراشاتِ الحقلِ
تسقطُ طيورٌ جارحةٌ وطرائدُ وفرائسُ وقنَّاصونَ
ونعلانِ باليانِ من كثرةِ المشي
وأثرُ أنيابِ أربعةٍ لكلبِ جدِّي
مثبَّتةٌ في ركبتيَّ اليافعتينِ
وأسماكٌ ملوَّنةٌ
اصطدتُها صغيراً بسنانير الجهالةِ...
تسقطُ زهورٌ جافَّةٌ وجثثٌ طازجةٌ
وأقلامُ حبرٍ
وكمانات
وصيَّادونَ ونايٌ وحيدٌ وطرقٌ مهجورةٌ وممرَّاتٌ معتمةٌ
وشموعٌ وأهازيجُ وقصائدُ وصبايا ولحمٌ حيٌّ
وشالاتٌ لنسوةٍ غامضاتٍ وعواءاتُ ذئبٍ جائعٍ
وأناملُ طريةٌ لطفلٍ وخفافيشُ
وشقوقٌ مزيَّنةٌ بخيطِ العنكبوتِ
تسقطُ خناجرُ مسنونةٌ
وخناجرُ مسمَّمةٌ
وخناجرُ تختبرُ الطَّعناتِ
وهْيَ مخبَّأةً تحتَ غدرِ الملابسِ
تسقطُ مطارقُ وأبرُ خياطةٍ وطائراتُ ورقيَّةٌ وفؤوسُ
وندهاتُ مبتورةٌ وكتبٌ
ونباتاتُ برِّيةٌ وصخورٌ
وصبَّاراتُ كبرت هكذا في شقوقِ الصُّخورِ
ورملٌ وحصىً مسنَّنةٌ
ولغاتُ وندوبٌ
وصوتُ «فيروزَ» وهْو يخربشُ الرُّوحَ
وصفعةُ أبي على خدِّي الأيسرِ
وخدِّي الأيمنِ الذي لم أدره له أبداً
ويسقطُ
هدهدٌ
وحيدٌ
عشَّشَ
في
آخرِ
عتمةٍ
ممكنةٍ...
كلَّما عرفتُ امرأةً
أمسكتْ قلبي وعصرته حتَّى ينزَّ روحَ روحِهُ
إلا أنت
قلبي الذي يشبه آنيةً من الفخَّارِ
مالَ وحدَه
بين يديكِ.

* النص من مجموعة شعرية تصدر قريباً في بيروت .

على متن الريح

عزيز الحاكم

شاعر من المغرب

يا سماء
انفرجي قليلا
كي أرى فيك نفسي
صافية كأديم العدم !
ليست بي رغبة في التحليق
بي ، فقط ، شهوة
لحلق ذهني
من شوائب هذا التيه الأبدي
الذي تزج بي فيه
نساء من سقط المواعيد
ومن ترهات الاحتمال
وأنا
في عز هذا التجواب الجذلان
أتمرغ في حضن الكلمات
وأعبئ النار بالنور
أسحل أعماري المتراكمة
على متن كتاب لايكتمل
وتحت وسادتي بعض من تبتلات لا تلين
وتجليات لا تبين
كيلا يكون لي
ما يكون للأبالسة من عروش
وللأباطرة المخنثين من تيجان
وها قد هامست نفسي المنذورة للملذات
بأني
سأرضع من أثداء البحر
حليب الجنون

من أعمال جمعة العامري – عُمان

ثم أمضي عاريا
على متن حورية سبطاء
حتى حدائق فرساي
عساني أصادف ظل» أنطوانيت «
وهي ترقد في حجر عشيقها الدانماركي
فادرك حينها
أن الهوى عاهة جليلة
وان الشبق الحليم
إرث نزيه ...

* * *

يا سماء
انفرجي قليلا
كي ارى فيك نفسي
عاتية كمرايا الليل .
ليست بي رغبة في النعاس
بي، فقط ، شهوة
لاعتصار الأرق
واحتسائه عند الفجر
من صرة جنية بلهاء
تقاسمني سرير الضجر
من دون أسى
وتبوح لي بأسرارها العادية
وأنا لا أسمع سوى نفيخ صور
يزداد قربا
كلما فتحت بصيرتي
على ضوء السهر

أنا المفتون بالشقرة
وما يحف بها من تهلكات
أشحذ قدمي
على مصقل الهروب
وأعرف أن الدمع لا يكفي
لدفن الخديعة
وأني سأظل هنا
واقفا على خنصري
حتى يستعيد يوليوز براءته
ويرقص المجانين فوق كتفي
رقصة الندم العظمى.
ها قد ضقت ذرعا بهذا الكون
وصار لي في الصحو يأس
وفي السكر ياسان
واستفحل بي
وهن التبعثر بين الأماسي
واسود ثلجي في عيون امراة
لا تجيد الغناء على صدور اليتامى
ولا تحلو دموعها
إلا في عز الربيع.

* * *

لن أذهب إلى كولورادو
ولن أمزق رسائل « توسياتا «
ولن أوهم «ساندرا» بالهجران
ولن أفتح قلبي بعد الآن
للبوءات المعمدات بماء الخرافة
ولن أحزن على أرحام «ألدوموبار»
حين تفتضها
مخالب رجال هاربين من ضوء الوجود
سأحتفظ
في ظل هذه التهيؤات
بصورة زاهد الحي
وهو يبتر لسانه أمام الملأ
ويهديه لامراة
أطعمته الصمت المسموم
في صحن الجيران ...

* * *

يا سماء
انفرجي قليلا
في صفحة هذا المساء المطير
كي أرى نفسي
وقد تحولت إلى غصن مجروف

في ميازيب الوقت .
ليست بي رغبة في الصحو
بي ، فقط ، شهوة
لتدمير الدمار
والتقاف الحكمة من أفواه الزيازين.

* * *

هل آدمي ما أرى
أم صخرة معلقة في الهواء
والريح تململها من حين لآخر
كي تربك أحلام العابرين ؟
عيني على سبيل أفعواني
يمتد حتى مشارف «مير اللفت»
حيث يلاحم الجبل البحر
ويحلو ل «ياسمينة» أن ترشقني
بزخات الدلع
ثم تمضي ضاحكة خلف حزني.
أعرف يا سيدتي
أن قدري منشوب في عينيك
وأني
كلما شممت خصلة من شعرك السائب
عاودني الحنين
إلى حبال الشنق المؤجل
فتحسست عنقي
على مقربة من اريجك

وسرت دائخا
بين أطلال هذا الخراب المزخرف
باحثا عن سيقان أندلسية
كانت قد مرت بي
في أصياف غابرة
ولم تترك لي من عناوينها
غير خطوط هيروغليفية
مبعثرة على رمل بليل .

لن أتهجى في اختيالك الشهي
حروف الخيبة
ولن أحرس غيظك السادي
من أظافر النسيان
سأقطف من بياضك الراهل
صفحة واحدة
أخط عليها ، متى طاب لك ،
وصاياي الهرمة
وأودعها صك التعهد
بظلالك في كل خطوة
حتى ينطفئ الكون
ولا يبقى سوانا
في هذا الشاطئ الممهور
بدماء الشهوات المخصية ...

على بعد انتظارٍ وآخر

نشوان محسن دماج

شاعر من اليمن

للمأربية .. منذ صار أبي جديراً بالرحيلِ إلى قتالٍ طارئ
لمْ يرجعِ البَاقون حتى الآن،
لكنّي سَأذكرُ –بالنيابة عنه– كيف التفّ حولَ يقينِها العاجيِّ
حاوَلَ أنْ يقولَ «اخترتُ....»
لمْ تمهلْهُ طلقةُ بندقيتهِ الأخيرةُ، وهي تعْبُرُ طائشاً سمّاهُ قلْبَهْ
أهداهُ –حسب الشائعات– لها، فلم أحزنْ، وكذّبْتُ البقيّةَ..
غيرَ أني قلتُ: لم تمهلْهُ ماذا اختارَ..
فالتفتَتْ لأسكتَ ، ثم كان الليلُ.
هل أحرى بقارئتي الوحيدةِ أنْ تُعيدَ –نيابةً عني وعنه–
قصيدةً ستطولُ،
هذا ما أحاولُ أجتديه الآنَ
لكنّا اتّفقنا –منذ صار أبي جديراً بانتظار المأربية–
أنْ نواربَ خلف هذا البابِ، حتى يرجعَ الباقون.
قارئتي الوحيدةُ لم تكن أنثى ولن،
أدري بهذا إذ أكون قد اقتربْتُ من القصيدة
أو كما قد يفعل الشعراء أحياناً بقارئهم،،
وأدري أنها لا شيءَ يعنيها، لأسألَ:
أيّ شيءٍ لم يرُقْكِ: قصيدتي؟ الليلُ؟ انتظارُ المأربيةِ؟
كلّ هذا الحشو إنْ لم يستحقّكِ فاتركيه..
ومرةً حاولْتُ، أذكرُ حينها ما كان منْ أمرِ المحاولة..
اغربوا عن وجهها يا أيها الشعراءُ
مرهقةٌ كقارئتي هيَ الأرضُ، اغربوا
كي نستريحَ ويرجعَ الباقون!
كان أبي جديراً...
ثم لا أدري،، الحكايةُ ربما لم تكتمل
أو لم تقُلْ شيئاً أكيداً بعدُ،
ولأكتبْ:
«يدٌ لا تستطيع خليقةٌ بالشِّعر»
أبداً هكذا
لا بأس فيما سوف أسرُدُ حينها
للمأربية من حماقاتٍ ستغفرُها وأكثر..
«ثم كان البدءُ.. باسمِ المأربيةِ كان يا ما كان»
قارئتي ستلعنُ باسم كلِّ نساءِ هذا العالمِ
– استسلمْنَ طوعاً للحداثيّين–
فكرةَ أنها امرأةٌ سواهنّ اكتفتْ بقصيدةٍ لن تنتهي..

هيَ لم تكنْ أنثى
تماماً منذ صار أبي جديراً بالرحيل سألْتُها
هل تستحقّين الذي لا أستحق الآنَ؟
لم تترُكْ طفولتَها سريعاً مثلما هي عادةُ الإغواء،
آثرَت الحديثَ –ولو قليلاً– عن يدينِ ستكبرانِ
وتقطفانِ الوردَ
قلْتُ لمَنْ
والمأربيةُ حوصرَتْ
وأبي هناك يقاتلُ الغرباءَ عنها
ثم قد لا يرجعُ الباقون، فاقتربي لنلحقَ بالنضالِ الفذِّ
فاقتربَتْ بعيداً

مرّتِ الذكرى
وجاء العامُ تلوَ العامِ وهْيَ هناك لم تبرحْ
طفولتَها
ولم أبرحْ سؤاليَ
صار أشبهَ ما يكون بنا معاً
هذا السؤالُ هناك حيث تسمرتْ في الدرب أولُ
خطونا

للمأربية..
ريثما ستعودُ قارئتي وقد خلعَتْ طفولتها
أكون قد انتهيتُ من التفاصيلِ المملةِ من
كتاب المأَربية.
لن نواربَ خلفَ هذا البابِ أكثرَ
كلُّ شيءٍ جاهزٌ
فَدَنَتْ –كما يبدو– لنلحقَ بالنضالِ،
كأنها ستقولُ شيئاً ما
ولكن «هل يداك يداك؟؟»
فانطفأ السؤالُ كأنه الذنْبُ، انطفأْتُ أنا
كشيءٍ زاد عن حاجاتِ هذا الصمت
وفاتَ أوانُ أنْ أتدارَكَ الأشياءَ وهي تفرُّ من
حولي
«الأوانُ يفوتُ دوما»
هكذا قالت..

سأذكر بعدَها أنّ الهلاليّين مرّوا من أمامي
مسرعين إلى بطولياّتهم
يتناخبون النصرَ،
مرّوا مسرعين فلم يروني
ربما لم يأبهوا بقصيدتي حتّى
وأنّا داهمتْنا حكمةُ القدماء «لا تثِقوا بدربٍ
واحدٍ»
فمضَتْ دروبٌ تستعيرُ طريقةً في السير تشبهنا
تماماً
حين ضيّعْنا الخطى.
ولسوف أذكر أنّ عودَ ثقابٍ اتّقدتْهُ

سوف يكون آخرَ ما سأذكر عن يدين ستكبران
وتقطفان الورد.
قارئتي ستمعِنُ في التلاشي
كلما أمعنْتُ في المعنى
ولحظةَ قلتُ أوشكنا
التفَتُّ فلم أجد شيئا.
وللقدماء حكمتُهم
هنالك عند قارعةِ الطريقِ، ولي بأني شاحبٌ
كالعري
خنتُ دَمي
وخنتُ الله والأشياءَ حولي
خنتُ قارئتي
وأسلمْتُ الخطى للمأربية.

كان قبرُ أبي على بعدِ انتظارٍ في القصيدة أو
أقلَّ
هتفْتُ :
لن آوي إلى وطنٍ ليعصمني من الوطنِ،
التجأْتُ ومأربيّته إلى الكُهّانِ:
ماذا قد يقول أبي
وقد رجعتْ قوافلُنا بدون أبي
وكيف يموت من رحلوا
ولم يتحمّلوا أوجاعَهم معهم
ولا قالوا وداعاً
كيف هاجَ على لسانِهم المخاضُ
وكيف أقفرَتِ الوصيّةُ قبل أن يَعِدوا بطلقٍ
واضحٍ
هم حيّن راحوا واثقين بنصرهم
تركوا هزيمتَهم معلقةً على الأبوابِ
قالوا سوف نرجعُ ، وحدهُنَّ عجائزُ الحيِّ
التحفْنَ بكاءَهُنَّ
ورحْنَ في صمتٍ ينحْنَ على فراش الموت.
من قالوا سنرجع لم يعودوا أيّها الكُهّان
جمهوريّةٌ هِيَ، قيل لي

فعلام هذا الإنطفاءُ المرُّ في عينيكَ يا «صرواح»×
أم أصبحْتَ وحدك في النضال وفي القضية..؟
قيل لي :
كانت جراحُ «القردعيّ»× تنمّ عن وطنٍ وذاكرةٍ وأكثرَ،
هل صحيحٌ ما تقول الأمهاتُ على لسان الذاهبين
ولم يعودوا بعدُ حتى الآن
عن شهداءَ ما زالوا هنالك في مكانٍ ما
وأنهمُ ارتعاشتُنا مع المطَرِ،
التفاتتُنا إلى الزهَرِ،
المسافاتُ الخصابُ،
الغيمةُ، الخبزُ، الثيابُ المدرسيُّ، الفسحةُ، الإغفاءةُ،
الدرسُ، الحكايا، الأغنياتُ...
وأنّهمْ هُمْ
ما تزال خطاهم الأولى تحفّ
كأنها أجراسُ ماء في ضمير الصخر.
قد تكفي القصيدةُ، وهي تُلقى دونما خوفٍ ولا وجل
ولا أيدٍ تصفّقُ كي يهبّوا دفعةً من كلِّ شيءٍ
واثقين بنصرِهم.

للمأربية..
هذاْ قبرُ أبي على بعدِ انتظارٍ منكِ، يصلح لانتظار آخرَ
اقتربي أَو ابتعدي
معادلةً أَو امرأةً
مدائنَ أو نساءً كنت
يا لسذاجةِ العُشّاقِ لحظةَ لا تكونُ سِواكِ ليلاهُمْ
ويا لكِ
كلما اقترفوكِ ذاكرةً وأجيالاً صبوْتِ كبائعاتِ هوىً
ونهدْتِ أكثرَ، أكثرَ:
امرأةٌ بفائضِ شهوةٍ ودمٍ تجيد البذلَ والإرداءَ،
أتفهُ من سذاجةِ عاشقِيكِ يدٌ تحاولُ أنْ توثِّثَ حتفَها
بقصيدةٍ لن تنتهي
إلا إلى حتْفٍ أخيرٍ فيكِ، يا امرأةً من القتلى
ويا مرضاً توارثْناهُ كالأحقادِ جيلاً بعد آخرَ،
منذ لا أدري
وأنتِ هناك تحترفين عُرْيَك
مرةً وطناً
ومراتٍ سريراً جاهزاً للوطْءِ
كم قبرٍ تزوّجَ منكِ حتى الآن
قبرٌ واحدٌ يكفي
لأصرخَ: لن أكونَ أنا الوحيدَ
ولستُ أولَ من يخون أباه فيك..
وأنتِ أنتِ!
أكان حقّاً
أنكِ اللغةُ التي لا تستحقُّ الفضحَ
هاأنذا اقترفْتُكِ فكرةً
ونسيتُ حتى كيف أبدأُها
ولا كيف انتهيتُ بها
هباءً أم قصيدة..

• صرواح : جبل يقع في محافظة مأرب
• الشهيد علي ناصر القردعي: أحد ثوار ثورة 48م تولى قتل الإمام يحيى وأعدم في سجن حجة.

غائبون لشراء بطاقات هواتف

نصر جميل شعث

شاعر من فلسطين

خمس دقائق لحضنك مرتين

أعطني خمسَ دقائق لأثبتَ لك أنني لا أبالغ
كالشعراء صانعي التماثيل من وسخ أظافر الشيطان،
وذابحي الطيور التي بالغ السجناء في عدّها؛
بشعاعات استلّت من تلاقي الشمس والشيطان الذي لا ينام.
نحن لم ننم كسائر المرضى، لكن إذا فكرنا في النوم ننام. و لم نسافر في التفاصيل، إلا لنسرعَ في وصف الأجندة بالحبلى!
خمسَ دقائق أوسع من أيّ عتبة و من كل هدنة.
خمس دقائق زمنا لحضنك مرتين، لا على عتبة بيت ولا على سلّم مقهى ولا تحت صيف مزراب قديم.
خمس دقائق لتصريف دموع عاشق غادر مراياه، وراء ظهرك؛ لأجل الصمود في وجه عاشقة لم تغادر المرآة.
خمس دقائق قبل أن يجمدَ ماء النشيد، قبل أن ينقص في عين ويغلي في أخرى،
و قبل أن تحز في نفسي زاوية الغياب.
أعرفُ لا تحبّين الأخطاءَ الجديدة ولا الضحكَ الثقيل...
لم أسرق من لسانك معرفة الظلال، لكن حضوراً فائضاً كالرمل عن رقبتك اللدنة الظمأى،
والأشبه بخشبة رقّ العجين ما زال عليها غبارُ القمح و صدى الأساور وأثرٌ من رائحة الجوع هناك؛
لكن احتمالاً عالياً كموجة السمّان... يقول:
خمس دقائق كافية أيضاً، ليؤمّنَ السقوطُ غيمةً من خمس دقائق تشربُها كثافةُ شَعرك الذي يكفّ جمالُه ساعةَ الحائط عن التطلع في المرآة.
خمس دقائق للعاشق، كي يخبّيء الماء في اسفنج كتفيك،
ويعيد التطابق بين ظهركِ والقميص الشفاف الفضفاض.

لا وزن لغيابكِ

لا وزنَ لغيابك...
هو بخفّة الكأس التي انقلبت على أريكة من إسفنج.
هو ثقيلٌ كدعابة امتلأت بنوايا السماء في عينيك.
هو مجدول كظهر كرسيّ يحجب رؤيةَ الساعة المتروكة
على الطاولة ليومين، بجانب كِسرة خبز وزجاجة طحلبيّة.
لا وزن لغيابك...
هو قطار سريع تقوده عواطفُ الراكبين.
ومن قلقي أسمّي كومة الماء تحت القصيدة رئةً تتنفّس هواء ستارة تحرّكها الرموش،
وأبرّر سقوط الثلج بغزارة على جناح الغابة القريب!
لا وزن لغيابك...
هو ليس قاموساً في حقيبة، ولا خارطةً أو رأساً في خيال.
هو ظلّ كلمة عند البحيرة صارت بيتاً كالمثلث من خشب، سطحُه انقلابُ قارب(هكذا مازحنيَ صديقيّ العراقيّ)، وصححتُ، رغم غيابك هذه

الليلة أيضاً:
(البيتُ قاربٌ إذا أتى الطوفان)!!

أشياء لامعة

سأخبرُ ذهابَك الإضطراريّ، هذا الليل، أنَ صوتك الذي أعَادَ نظرتي إلى الساعة؛
دليلُ عينيّ التي قابلت المرآةَ عرَضاً وهي تبحثُ عن أشياء أوّلها: مَفتاحُ الزجاجة للامع كجناح طائرة في نافلة السحاب.
سأخبرُ ذهابك الإضطراريّ، هذا الليل، أنّ يديَ الصافنة فوق ركبتي مركبٌ على جبل.
وسأخبرُ ذهابَك الإضطراريّ عن ريح عمّرت المسافةَ بين وجهي ووجهكِ برسومٍ جلبتْهَا من كراريس الصغار:
جرسٌ ببُحة اللون الشفيف، وحصانٌ ممسوسٌ من رقبته بما يشبه طريقاً من ظلّ تمشي عليه الحياةُ
مُحمّلة بنهر رياضيّ؛ على أسماء روافده تقع هدايا يُغلّفهَا حدسٌ يُعمّد كلّ أشيائي في يديك، وأولها: مفتاحُ الزجاجة اللامع كجناح طائرة في نافلة السحاب...!

لا ندم في القصيدة

الليلة أيضاً، سأخبرُ طريقَ القدْس التي تقصدينها غداً أن لا ندم في القصيدة؛ لأنّ النارَ التي حرَقت أصابعي أبعدَتْ فمي وطهّرته من دم الأخطاء.
وأحتاج أن أقول لهبوب في رجوعك الإضطراريّ، قَسَمَ بخصلة شَعرِك الحُرّ سطوعَ جبهتك الجميلة أنّ:
ثمة تاريخ للأمل في لسان إمراة تشبهك استراحَ على سطح لساني، قبل أصباغ الشراب.
حتى بعد القهوة هو لوحٌ لكتابة أسماء الشهداء بأسنان بيضاء تجرفُ الليل، وتَقضم التفاحة، وتقدحُ.. وهي تَطأ حافة الفنجان!

غائبون لشراءِ بطاقات هواتف

وهذه الليلةَ عندي لعينيك خبرٌ جديد:
ربحتُ الجولةَ في لعبة الورق. عشرةُ قلوب حمراء منحتني حبّ التمغّط في وجه الصديق.
اثنان يطحنا الحنينَ في الهواء: شاعرٌ من «غزةَ» ورجلٌ واقعيّ طيّب من «دار فور».
لكلّ واحد منّا لكْنَته التي تَتَصرّفُ بلغة Grethe: المُدرّسة المَرحة.
هو يضرَب كعْبَ يده بركبته التي لا تصلّي، وينفخ بخارَ الشاي عن لحظة التخمين.
وأنا أحدّقُ في كومة القلوب على الخشبة، وفي منافض الغائبين لشراء بطاقات هواتفَ من وراء الجبل.
حين ألقيتُ بيدي تحتَ الطاولة، ونَقرتُ بإظفر الشاهد على مفصل رِجْلها؛ خمّنَ الرجلُ الواقعيّ الطيّبُ
أني أخبّيءُ ورقة العَشرة قلوب، قبل بداية الجولة!

لأقابل الشهداء في يدك

الأحرى أن يُعدّوا القصيدةَ للعقاب،
لأنّ مدينةً دفعَتْ في عيدها الوَطنيّ أرواحَ موتاها لأكشاك الورود، وتثاءبت أثناء إيقاد الشموع!
أمّا أنا من غير شرّ هذه الأيام أنامُ مبكّرا؛
لأقابلَ الشهداءَ في يدك التي زرعَتْ
ورداً مَشاعاً ليتامى ذلَك البلد الصغير!
أو لأصحو على عجل الحياة أكتب عن صَغيرتك الواقفة كَحَلّ الى جانبك،
ووردةُ شَعرها تطلعُ منَ ركْبتك!
ولكي تكسبَني ضحكَ الحياة بجانبي، إنتقي لي صوتاً غريباً من لسانها،
وهو يَحملُ بلّورَةَ الحَلوى أثناء تجريب اللغة.
ثم قولي واضحكي:
«هذا هو اسمك» في مذاق ابنتي!

ترجمة أولية لرقيم مسماري

فـرج بيرقـدار

شاعر من سورية يقيم في السويد

إتكأ الحكيم السومريُّ
على روحهِ
سبَّحَ بعينيه تلاميذَهُ
وأردف صمتاً طويلاً
ثم أشار:
ليس امتحاناً ولكنه درسنا الأخير
أوجزوا ما الليل وما النهار.

قال الأول:
الليل نهار متعب
إلى حد الإغماء
والنهار ليل مزفوف إلى مبتغاه.

قال الثاني:
النهار المعنى
والليل الممحاة.

قال الثالث:
الليل ترتيل طويل
يشبه خمرة الموسيقى
والنهار أبواب مفتوحة
على ركاكة الضجيج.

قال الرابع:
هذا أخ كريم
وذاك أخ كريم
وإن كانا يقتتلان.

قال الخامس:
الليل وحيد لونه
والنهار اجتراحات الألوان.

قال السادس:
النهار شهيق مرّ
والليل زفير أكثر مرارة.

قال السابع:
النهار أبيض العينين
والليل بصيرة سوداء.

قال الثامن:
الليلُ ليلَك
والنهار ياسمين.

قال التاسع:
الليل.. حاشاك
والنهار.. إياك
أحدهما اقتراح الآخر
وكل اقتراحٍ براح.

قال العاشرُ:
الليل منديل النهار الأسود
والنهار منديل الليل الأبيض.

قال الحادي عشر:
كلاهما زمنٌ داهية
ولكن..
إن تسلسِ النفسُ للحروف
تشِ الحروف بما هما
ألاَ كل حرفٍ طَرْف.

قال الثاني عشر:
لا بأس لا بأس
هما لعنة التوهج
ونعمة الانطفاء
والوارث الرماد.

قال الثالث عشر:
النهار ما يتألم

والليل ما يتأمل
هكذا شجرة الحياة
وهكذا ظلالها.

قال الرابع عشر:
أحدهما يشبه الرحِم
أعني الرحمة
والثاني يشبه ال...
أستغفر الآلهة.

قال الخامس عشر:
إذا كنتَ تعلمنا الحكمة
في الليل
فهو الحكيم
والنهار أحمق.

قال السادس عشر:
هما زوجان
لكل منهما أطواره
ولا يقبلان طلاقاً.

قال السابع عشر:
الليل طِباق النهار
على نحو ما
مثلما الصمت طِباق الكلام
على نحو ما.

قال الثامن عشر:
النهار سجين مظلوم
والليل طاغية.

قال التاسع عشر:
الليل لصٌّ مكشوف
والنهار لصٌّ مموَّه
أليس الزمن لصاً؟

قال العشرون:
الليل هو الليل
والنهار هو النهار
كل تعريف آخر
ليس إلا مقاربة واهمة.

قال الحادي والعشرون:
أعفني يا سيدي
لا ليل ولا نهار
إذ لا نهار ولا ليل
ولكن البشر يحاولون...

قال الثاني والعشرون:
النهار ما تراه
والليل ما يراك.

قال الثالث والعشرون:
كلاهما الصلاة جهراً
للأب الدهر
وكلاهما شتيمة مضمَرة.

قال الأخير:
ليل القطب الشمالي
غير ليل صحارانا
ونهاراته غير نهاراتها
لكلٍّ معناه ومبناه
فما الذي ترمي إليه يا سيدي؟!
تنهّدَ الحكيم
وشرب ما يشبه نخباً
ثم أضاف:
تقطر روحي حزناً
على مَنْ فهِم
أمَّا من لم يفهم
فطوبى له.
إذهبوا إلى أنفسكم
ولا تعودُنَّ إلي.

قصـــائد

محمـــد ميـــلاد

شاعر من تونس

دعسات الظل والضوء

١

غادر الظل البستان
دون أن يقطف زهرة
أو ثمرة.

٢

ظليّ الذي يتقصّف على الصّخر،
كيف يخطو على الماء
ولا يغرق؟

٣

عندما تلملم ضوءها الشمس،
ترى أين تختبئ الظلال؟

٤

قد لا يكون الرخام
سوى رغوة الأبديّة!

٥

القصيدة سمكة
من أجلها أغطس حتى العتمة
كي ألامس بريق فضّتها.

٦

السرّاب:
تلعثمُ الماء
في عطس الرمال.

٧

الهواء الذي مزقته الرياح
والروائح،
سترفوه الفراشة
بكل أناة.

٨

العصفور الذي جفت رئتاه الصغيرتان،
كيف لا يحييه كل ما تتسعُ السماء
من هواء؟

٩

الزهرة التي لا رائحة لها،
من قال إنها ثرثرة؟

١٠

لو كانت للأفكار رائحة
تطلقها من الرؤوس،
كنا سنحتاج فعلا إلى كمامات!

١١

عندما حفرتُ الضوء عميقا،
في أغواره انبجس ظلام بكر.

١٢

مثلما تجهل السمكة انها في البحر،
لا تعرف زهرة الدفلى
ما طعمُ المرارة؟

١٣

تجفلُ العصافير من فزاعة الحقل،
لكنها لا تهاب رجفة الغصون.

١٤

داخل الزنزانة،
أخذتُ ظلمة جسده
تضيء بالتدريج.

١٥

كلما رأيتُ فمَ الجمجمة العاري،
سمعتُ ضحكات الموت الأبديّة!

طيّات بياض

ووقفتُ أمام جثة نهار آخر. هل يطفئ الرنين ظلمة كانت تنتظرني؟
واتكأتُ على وقفتي. الرائحة نفسها في الثياب.
كأنني أسمع الأرض المعشش
تحت لحاء الشجر البعيد قبل أن يموت. كأن هذه الوردة تدربني على ما ستقول في أقصى الذبول.
لأني خشيت على عينيَّ كمْدة التراب خطفتهُما من الغبطة الجاثمة على القلب. وشفّ دمي حتى رأيت ما لم تلده بعدُ صرخات الأصدقاء. في قبلة عابرة أتلفتُ لحظة الجيشان، ووقفتُ أنتظر ما لن أتعرّف عليه في هذا الضجيج. لا تقلْ رأيتُ، ليقرأك عماكَ أولا. كتبتُ من أجل ظلّ غائر في الأحشاء، ولا شيء غير جثة تطفو بين الصمت والرنين. لا أحد يرى في ضوئي الأسود سواي. في قلب المحرْقة أشتهي ملمْس النار. فأي موت يحفظ رمادي، أدخر فيه ناري الهاربة؟ من هذه الأخاديد تأكل أحداقي، حيلتي صخبُ البياض. تتفسّخ نبضاتُ اليد في غضون الماء فأجررُ أسماء منسيّة، بهجة حرمان.
هناك طريدة أخرى تتموّج في العروق وبياض في طور الولادة تنوء به الظلال الجريحة. للأبواب تهمس الأضواء الراجفة. يتلوّن الموت بالصهيل المكظوم. خلف حدائق الليل تحملق إلينا الصباحات المُربْدةُ مثل طيور عابرة. أيها الحجرُ المضرجُ بأسمائنا والمأسورُ في الأسوار وفي القبور، ما زلنا نندف لك أصابعنا حالمين بأن نرضعكَ نجوما تُضلنا.

من أعمال أحمد المعمري – عُمان

سلاماً أيتها الحمراء كلون الدم الفلسطيني

موسى حوامدة

شاعر من فلسطين

لنهتف للوردة:
سلاماً أيتها الحمراء كلون الدم الفلسطيني

لم نستطع تغييرَ العالم
لم نستطع لجم العدوان
لم نستطع وقف المجزرة

حسنا ..
لنفعل أشياء أفضل
لنهتف للوردة
سلاماً أيتها الحمراء كلون الدم الفلسطيني
سلاما أيتها الزكية
سلاماً سلاماً وأنت تصمدين أمام الجنازير
بأغصانك الواهية
بلحمك العاري
بأوراقك الغضة وسحرك البسيط
صرتِ وجهاً جديداً لاحتفالات العشاق.
لم نستطع أن نشعل النار
في حطب المستحيل
لم نخرب هلامية الفيزياء
وانحياز الشر في عفن الأسطورة
لم نرفع أيدينا لنمسك غربان العدو

حسناً
لنمسح الغبار عن وجه السماء
لتظل سماء غزة زرقاء
فربما نحتاجها
لنضع أصبعاً في عين الشمس
ونفتك بخيوط الذهب الصفراء.
لم نُخرس قواربَ الشؤم من جهة الماء
حسناً
ليظل بحرها أزرق
فربما نحتاجه قريباً
لنقول للماء كلاماً قاسياً
عن عزة النفس
ومسقط الرأس
ومعنى الوطن.
حسناً
سنستعير من الجهات غروبها
لنقنع الجريمة بفائدة الغروب
مضى وقت طويل
وهي تَصرع أرواحنا
و(عناة) لاهيةٌ عنا
مضى وقت ثقيل
والطبيعة صامتة تمارس التحديق في جراحنا.
قتلانا كثيرون
لكنّ حياتنا قادمة
قتلانا وسيمون
لكن جيناتنا قادرة
رياحنا هيّنة
لكن إعصارنا مريض
ربما نَكشف له علاجاً في رماد الأجساد المحروقة.
لم نقلعِ مستوطنات الشر
لم نفقأ عين الدمار

حسناً
لنفعل شيئا لترويض الحكاية

ليست الآفات شراً مطلقا
سينمو البرتقال هناك
سيكبر الناجون من المذبحة
سيكبر جرحنا سنة جديدة
لكننا لن نُقلع عن الأمل
لن نَقلع شجر الحنين لجبل الكرمل
لبحر عكا وسماء يافا
لتراب الرملة البيضاء
لن نقلع عن رؤيا السماء وفيةً لعشاقها
حانيةً لبيوتها الأرضية وأبنائها البسطاء.

حسناً
ستبقى الطيور لنا
الطيور التي ظلت تطير بعد خيانة السماء
الطيور التي لم ترتجف من لعبة الموت
الطيور التي لم تُخِفْها الصواريخ
ولم تكسر أجنحتها الطائرات،

حسناً
لدينا متسعٌ من الوقت لتقطيب الجراح
متسعٌ من الوقت لتشذيب التفاصيل
ستبدأ الحكاية من أولها
نرفع سقف بيتنا قليلا
نقرص خدَّ الهواء
فيرتجف الكون من جديد.

تصوير سعيد الحارثي – عُمان

رحلة صيد السمك أو رجل البنك الفوضوي

محمد آدم

شاعر من مصر

رجل البنك الفوضوي
الذي يقبض على قططه في المساء
ويجلس الى شموعه السوداء
ليأكل لحم امرأته في النهار
هل يزيف ميزانيته
أم يضحك على الهواء وهو يمر من خلال أنبوبة ماصة
على الجدران؟
رجل البنك الذي يضبط النقود متلبسة
وهي تمارس البغاء في بئر السلم
وفي الليل يعلق ملابسها الداخلية على الشرفات
وفي اعلى نقطة فوق السطوح والعمارات
وذلك بدلا من علم الدولة الرسمي
وبعد أن يفرغ من كل ذلك تماما
يجلس الى عادياته
ومواده
ليقرأ نهج البلاغة للامام علي
وشرح ابن أبي الحديد
ورأس المال لكارل ماركس والفتوحات المكية
ومقاتل الطالبيين وألف ليلة وليلة
ورجوع الشيخ الى صباه
الخ ... الخ
وعندما يخيفه النعاس أو تأخذه سنة من النوم
لا يجد ما يفعله أو يعول عليه
سوى أن يربط حذاءه
الى رجل السرير
خشية ان يفقده في الصباح
وهو واقف على محطة الباص العمومية
في انتظار حافلة تقله الى السماء السابعة!!

رجل البنك الفوضوي الذي يعرف أنه لا ينقصه الغرام
أو الميكروباص
لكي يؤسس لدورة رأس المال
وأثرها الحاسم في لعبة التاريخ والجغرافيا
الفوضوي
ابن ماء السماء
الذي ينشر ميزانياته
ودفاتر حساباته على الأرصفة والجدران
وفوق أسطح البيوت المتآكلة حتى لا تصيبها العثة
أو تأكلها الفئران
من فرط ما أعمل فيها مصباحه الذي يكاد زيته يضيء
ولو لم تمسسه النار
رجل البنك الفوضوي
الذي يولم لكتائب الغبار أمنياته
وملابساته التي لا تنتهي إلا عند حدود الرأسمالية المتوحشة
والأصولية الجديدة
وحروب الردة
وكتائب الرب المقدسة
وهي تدافع عن الاله الجديد
في ادارة الأصول
وتخلي الدولة عن دورها الحاسم
لصالح مجموع من الفئران الضالة
والكلاب المتوحشة التي تنام في مراحيض السلطة ليل نهار

فيما تبحث لنفسها عن موطئ قدم
تحت أحذية اليانكي
وأعلام البيت الأبيض
التي ترفرف دائما
على مؤخرة رؤساء العالم الثالث
وعملاء الـCIA فيما العلوج الأمريكان يشعلون
الحرائق المدوية
في قبة الإمام علي
والأهواز
ومدينة الرشيد
ويستبدلون الكتاب المقدس
بوثيقة الدم والفاصوليا
ما الذي يفعله رجل البنك الفوضوي
سوى أن يجلس في ركن الغرفة ليعوي كالكلاب
والقطط
بينما العاهرة زوجته
تأخذ في تلوين فخذيها بالبطاطس واللفت
وكافة العملات الأجنبية
ثم تبدأ في التمرين اليومي على ضرب صورته
التي تنام على أرضية الغرفة
ذات الرائحة الزنخه بالأحذية
والقباقيب لا لشيء
إلا لتتعلم كيف تمارس اليوجا
بعد أن فقدت الاتصال
الجنسي بالتاريخ
والجغرافيا
فيما تضع في سوتياناتها المزركشة
أوراق الدولار المزورة
وتمسح بها مراحيض السكك الحديدية
انتقاما من الحراس الجدد للهيكل
وعملاء الـCIA
وجنرالات أمريكا المتوحشة
اللبوءة
رجل البنك الفوضوي
الذي يضع التعاليم المقدسة
للسيد لاو تسو في كفة
والأصول والخصوم في كفة
ويغلق عليها في الخزينة المسلحة بالمفاتيح
خشية أن يسرقها اللصوص مع العملات
الورقية
ولا يفرج عنها إلا بقسيمة الصادر
والوارد
بانتظار ان يفتح جنته الموعودة
لرجال الأعمال
والشركات متعددة الجنسية
على أن يصدر مرسوما إلهيا في نهاية الأمر
بطرد الفقراء والمعوزين من جنته الموعودة
هذه
رجل البنك
ذو العوينات
الذي يضع المونوكل على طرف أنفه لكي ينظر
الى العالم
من خلال ماضيه الذي أكلته الصدقات
والتبرعات
ولا يبصر إلا تلك المخلوقات الرثة التي تسير في
الشوارع الجانبية
كالأوبئة والأرانب المجففة وهي تفتش في
صناديق الزبالة
عن لقمة سائغة أو وجبة دسمة من وجبات أبناء
الذوات
اللصوص الجدد للوطن
والخونة
الجواسيس
رجل البنك الفوضوي
الذي يسكر في المساء على طاولة من قش
وخيانات
ويحلم بنساء جوبا الاسطوريات المختنقات
بالشهوة
والزنوجة
ولا يضع في ثلاجاته الأمريكية الأتوماتك

إلا صورة أرنستو جيفارا أو موتسي تونج
وهو مسجى على طاولة من خشب وحنانات
فيما ما يبك الدم من رئتيه
وحول فتحتي الأنف الرصاصيتين
حتى لا تقلقه الكوابيس
ولا يتسنى له النوم إلا بعد ان يتناول كأسين من
الفودكا الملوثة بالأرغفة الجائعة
وحليب الأمهات
فيما يعيد تخطيط العالم بحيث يجعل الأعالي
أسافل!
لم لا يحبس رجل البنك الفوضوي
كافة كوابيسه التي تطارده على العشاء في قفص
من الحديد والرخام
ويلقي بها تحت أرجل المارة
وينزل بالمايوه والسوتيان لكي يمارس رياضة
العدو والسباحة فوق بحيرة من الأحلام
الكرتونية
التي قنصها من القيمة المضافة للعدالة
والديون المعدومة
وأصحاب العملات المضروبة
وتجار المخدرات
وكافة غاسلي الأموال على مستوى العالم
لكي لا يصاب بعسر في الهضم
أو التبول اللاإرادي أو حتى
تطاله النوستالجيا
رجل البنك الفوضوي
الذي يضع النهار– أخيرا– في سلة جانبية على
مائدة القمار
ويمسك بسكينه القوية
ثم يقطع رقبته قطعة قطعة
ولا يترك سوى بيوضه التي تتعفن كقطعة
خردة
أو يعلقها على عمود نور في وسط الشارع
حتى لا يعود ذلك النهار قادرا على المواجهة
أو الصراع الطبقي
ولا يشير اليه إلا بسبابته التي تتآكل كقاتل
ولص
وسوف يقلب الليل في أول مقلب زبالة يصادفه
الليل ذلك المجهول ذو العتمة والقبعات
الذي يتعدده دائما بالكوابيس والسجن
فيما يترك لرغباته الورقية التي تظهر وبضراوة
على مؤخرة كارل ماركس
ومارتن لوثر كنج
والسيدة مريم
وسوف يضع آلاف الدولارات المزيفة كذلك
بين شفتي رائعة ليوناردو دافنشي–
الجيوكاندا–
حتى لا تعود تغمز له بعينيها اللعوبتين كمحترفة
دعارة رسمية
ولكي يضع تلك الابتسامة اللعينة تحت حذائه
وليبصق على العالم من بين سرواله
وشرفة مؤخرته
لم لا يجرب رجل البنك الفوضوي
أن يضع آلة عد النقود أمام سلفادور دالي
والكتاب المقدس
وأن يضع المكنسة الكهربائية فوق رأس هيجل
والقديس بولس الرسول
ولم لا يجرب أن يصنع من النهر قطعة فلين
تطفو
على سطح الذاكرة
ولم لا يجفف تلك الزهور الاصطناعية
التي تنبت على المائدة الى جواره
ويجعل منها شوارع وابنية تصلح لايواء القطط
الضالة
وأبناء الكلاب
بكافة فيروساتهم الملوثة بفقر الدم
والغرغرينا
لم لا يقول ان هذه الحياة صندل
وأن الليل عدة مقاه
على قارعة البيمارستانات

أو جورب بثمانية أزواج
وسروال
هل له أن يقلق نفسه أخيرا بكل تلك الأكاذيب
الملونة
عن العدل والحرية
وتدخل الرب الحاسم في التاريخ
لم لا يقول لنفسه وهو يربط حذاءه
أنا – هو – أنا
وكما قال الرب لموسى وهو يهبه التوراة
أهبه الذي أهبه
لم لا يجرب رجل البنك الفوضوي كذلك
أن يصنع من الكرسي آنية للزهور
ولم لا يجفف الشمس التي تتسلل إليه من فرج
البيوت
تحت مخداته
وفي الليل يقف على الأرصفة المبللة بالخيبة
ليبيعها كتاجر خردة
أو يجعل منها امرأة تتبول على الرصيف
الفوضوي رجل البنك
الذي يرى ان العالم لا شيء سوف يزرر ياقة
قميصه بعنكبوتات ضخمة
وسلاحف
وينزل الى أرض الشارع ليبشر بحضارة
الأنقاض والتآكلات
رجل البنك الفوضوي
الذي يقبض على قططه في المساء
ويأكل لحم امرأته في النهار
وعندما تحين ساعته سوف يهتف
يا لها من نهاية تعسة
لمسرحية لا تريد أن تنتهي
وربما يعدل من وضع العالم
ليضع الموت قدام الحياة
أو يصر الماء في صرة
وسوف يطلع الى السماء السابعة في عربة من
زجاج وقش
وتجرها ثلاث خيول
وحوذي أعمى
لا لشيء إلا ليزن الأرض عن بعد بقصبة من
هواء
ويقيس المسافة ما بين المجرة والمجرة
بقلم رصاص
وعدة مكعبات من نشارة وفحم
ليكتشف في نهاية الأمر
ان السماء صندل
والليل جورب
بثمانية أرواح!!

تصوير رشاد الوهيبي – عُمان

رسائل قصيرة

رشا عمران

شاعرة من سورية

١

الليل عميق الآن
ثمة وجع خريفي يدير الحوار بيننا
وجع مراوغ قليلا
لكنه يكفي كي يبعد عن أسمائنا الحارة
معارك واهية
يسببها ما يلمع أحيانا
في هذا الليل العميق

٢

الليل أول بياضي
كتب لي ...
ثم هطل الأزرق علي
ثم لا اعرف كيف راح الأحمر يشفني
و الأصفر
و البنفسجي
انتظرته أن ينام
لكنه و هو الطفل العابث
ألقى برتقالته على نصف إغفاءتي
و أسلمني للصباح

٣

لتعرفني
عليك أن تلمس البحر أولا
كتبت له
و لا تسمني الموجة
أو برق الموجة
لا تسمني شيئا
عليك أن تعرف مذاق ذلك الملح
حين ينفصل الزبد عن فجره
بينما ظلي يحاول أشكالا عديدة
كطريقة في إغوائه للرمل

٤

الكأس الذي يرافق توهجي
مجرد التماس للفكرة
الرسائل المخبأة في أدراجي أيضا
الموسيقا التي لا أنتبه لها
منفضة السجائر الممتلئة
كأنني أجلس على حيز الموت
و كأن الحياة حبة صغيرة وردية
أتناولها كي لا أفقد حيز الفكرة
.....
هكذا كتب لي
هكذا كتب لي

٥

لن تعرف امرأة مثلي
أكثر هشاشة أنا من ورقة خريف
أسهل دمعا من غيمة عاتمة
لكنني و أنا يجرفني الكلام
لن ترى غير بروق في جلدك
و على أصابعك
حكايات قديمة
تدل عليها ألوان لم تزل
منذ ذلك الوقت
تخفق بالطراوة

٦

كيف أن الحياة حفيف باهت لأفكار
مطفأة
كيف أن الأفكار قليل من جلد
ينسلخ عن الكلام
كيف أن الكلام بعض هالات حول الذاكرة
كيف أن الذاكرة مجرد لغز يتنفس الموت
كيف أن الموت ....
هنا غمست ريشتي بالأصفر
و دغدغت سواد اللوحة
فكرت و أنا أكتب لكِ

٧

–ما الذي تعرفه عن الصمت ؟؟
– رجل وحيد تؤرقه نقطة ماء وحيدة أكثر
وقعا من نهر يدخل جسدا مليئا بالحجارة
ما الذي تعرفينه عن الوحشة ؟؟؟؟

ـ سرير مؤجل منذ أن استدل البرق
على نافذتي و انزلق تحت قميص نومي
ما الذي تعرفه عن الحزن ؟؟؟
– ما تبقى من الكأس أسكبه على جسدي و
أتمتم تعاويذ قديمة احفظها فينضح جلدي
بالنحيب
ما الذي تعرفينه عن الكآبة ؟؟؟؟
– سيجارة وحيدة في علبة فرغت للتو، صمت
حيادي ، حزن حيادي ، انتظار حيادي ،
جدران حيادية ،، وراء الباب المغلق ثمة جسد
يستدعي ظلالا باهتة فيسقط في الخواء
ما الذي تعرفه عن .....؟؟؟
– ما الذي تعرفينه عن ..... ؟؟؟
ساد الفراغ فجأة
حين انسابت كلمات واهنة باتجاه الهواء
و سقط ظلان عن الخط المستقيم
بينما بالكاد
كان للكلام الجديد أن يفتح عينيه

ثيـــاب

حســن النـــواب

شاعر من العراق يقيم في استراليا

ثوب الصعاليك

(١)

لأنه
هبط
سهوا
من
الجنة
على
الأرض
صار صعلوكا .

(٢)

الموسيقى
التي نسمعها
في آخر الليل
إنما هي
خطى الصعاليك .

(٣)

مدينة بلا صعلوك
تعني
أغنية بلا لحن .

(٤)

الحدائق
التي لايؤمها الصعاليك
يذبل نجيلها .

(٥)

الصعلوك
بوصلة المدينة .

(٦)

الصعلوك
طير
ولكن بجناحين
من تراب .

(٧)

رغيف الخبز
لايشعر بالألم
ويكون سعيدا
حين تقضمه أسنان
الصعاليك .

(٨)

أحيانا
يهطل المطر
لا لكي يسقي الزرع
إنما ليستحم بقطراته
الصعاليك .

(٩)

قطرة عرق
سقطت من جبين
صعلوك كادح
لم تذهب الى الأرض
إنها صعدت
لتصبح نجمة

في السماء .

(١٠)

الصعلوك
لايذهب الى الحلاق
لأنه يخشى على جناحيه .

ثوب البرجوازي

(١)

نقودهم
قطرات عرق
من جبين الكادحين .

(٢)

لأن قلوبهم
من قصب
نرى جيوبهم
ملأى بالورق .

(٣)

حتى طعامهم حرامْ !!
لأنهم يأكلونه
بملاعق من ذهب .

(٤)

الدولار قبلتهم
وصالة القمار
معبدهم .

(٥)

لاحاجة لهم
بفردوس السماء
لأنهم
شيدوها
على الأرض .

(٦)

وراء جنازتهم
لاتمشي غير النقود
واللعنات .

(٧)

يكرهون الثقافة
لأنها تكشف سوءاتهم
ويعشقون الجهل
لأنه صديقهم .

(٨)

حين تسقط دمعة
من عيونهم
يتحمل جحيمها
الكادحون .

(٩)

يكرهون الشفقة
أكثر مما يمقتون
الضرائب .

(١٠)

قصورهم من عظامنا
وثروتهم
من عرق جباهنا
وكروشهم
من لحم أكتافنا
وحين نطلب أجورنا منهم
يتناسون كدحنا
وبأنوفهم معنا
يتحدثون
ويتركوننا بلا قوت
ولاهم يحزنون .

أسلاك شائكة وحظر تجوال

منـال أحمـد

شاعرة من عُمان

الصورة التي تشبه تمثالاً

وأنا أستعيدُ ذاتي المرهفةَ من رحم الأجنّة،
وإليَّ أعود متلفّعةً بأغشيةِ المشيمة.
ظلام ظلام
لا شيءَ يجذبُ هذه المدينة،
عدا الجماجم التي تكنسها الرياح،
لكأنَّ في تصَادمها زعقه الأموات..
لقد ظننتُ أنَّ تلك الأمواج
يدُ الله التي تصافحني،
فتنتشلُ الصورةَ التي تشبهُ تمثالاً،
نعم انّني أعيشُ نعمةً فائضةً من القلقِ والتي
هي واحدةٌ من تلك
النعم
لخلقِ نهرٍ بعلو نسر.

أرض اللّه

مهما تطأ صرحَ الملوك، تجد الرمال
هي الحروبُ تكتظُّ بها الساحَات،
كمشجبٍ تنعقدُ فيه سلالاتُ الأرواح،
فمن الأقّصى وإلى الفرات،
أرضي وأرضكَ وأرض الله،
أسلاكٌ شائكةٌ وحظرُ تجوال.

صورة من الخيال

كما لو أنَّ الرياحَ تقتحمُ المدن،
لربّما العواصف على متنِ السفن
هي صورة من الخيال.
القمر يقترب ما إن يبتعد البحر..
أيّتها السماء: فما من شيءٍ
يعلو الحمامات.

محطّة أخر النهار

إلى بيتنا الذي لا أكاد أتذكّره،
أو لا أرى منه شيئاً
من هذه الذاكرةِ المستعصية، من تكرار الحروب،
من الدماء،
من وجه أُمّي حين تعدُّ إفطارَ الصباحِ وقهوةَ
أبي الأكثرَ شعبيّةً،
من جميع ما أعرف، من نفسي ومنّي،
من حماقَاتي المتعدّدة ومن اخوتي،
ربّما كان جدّي أكثرَ تفرّداً في تأويلِ الكلام،
فلم تلهب السنواتُ ذاكرتَهُ،
ظلَّ يتذكّرُ طوالَ عمرهِ ماضي حروبهِ الضارية
والتي كانت إحدى ذكرياته الأخيرة
لمحطّة آخر النهار،
وأنا مثلما أنا لا أتذكّر
لا أنسى.

مريم

يا نخلةَ الله المختارة، أغنيةُ البحّارةِ أنت
عنقاء لا تخشى الغرق..
مريم مريم
على الشرفةِ يبزغُ القمر.

بين فكّي نمر

إحذرْ من سدُم البحر،
فليس نغمة العَشّاق إلاّ إشارة
لانتحارٍ جماعي،
لهياكلٍ عظمية
وحطام سفن،
وكلّ ما ينسكبُ أسود.

غيمة لا هواء يحرّكها ولا سماء لها

اسماعيل فقيه

شاعر من لبنان

(إلى روح أمي)

[العاطفة التي عمّرتها في حياته [لماذا؟] ما هذا الصيف؟ كل ما فيه مر حتى كوب الماء يفيض بالنار والغبار! [روحها] شاهد روحها تصعد الى ربها تلمسها جيداً من خلال اللحظات الطالعة من كل الأماكن التي عرفتها لحظات من أشجار وطيور تسير بانتظام باتجاه غيابها «أجنحة زرقاء» تمتد وتمتد في السماء [غابت] جبال تنهار أنهار تجف تعب يحل عذاب تنهض غيوم تتعطل ايام تئن بحار يفيض ليل يغرق هو في مكانه جالس ينظر بهدوء يحاول جمع أطيافها المنشترة [هل] حين صعد الى اعلى عاطفتها لم يكن يعرف انه الصعود الأخير ولم يكن يتوقع ان هذا الصعود العظيم يليه سقوط مخيف وحطام هائل.. هو الآن تحت يداوي سقوطه يجمع حطامه.. هل سيعثر على «علبته السوداء؟» [لا] لا نوم يبدد عذابه ولا يقظة تخرجه من صحوته القاسية لا شرود أو خيال لا ظنون تنقله الى استراحة ولو عابرة! [حزن] يفيض وينسكب يتدفق في كل المسارب لا توقفه سدود ملبد وداكن عنيف وسريع يستمر لا بشائر بقرب نهايته الى اين انت سائر ايها العنيف المدمر يا حارق القلوب يا مشعل الآهات يا حزن؟ [فجأة] التي ساعدت ابنها انقذته من الموت بدعائها التي ضاعفت من حبها لأولادها قبل نزولها الى قبرها واهدتهم ثروة ايمانها قبيل غيابها التي حضرت فور موتها وسطعت في أيامهم قبل جنازتها التي غادرت بدون سابق انذار او مرض التي توفيت فجأة كي لا تتعبهم هل ماتت حقاً. [جاءه الصوت] في اللحظة الفاصلة بين حضورها وغيابها كان ابنها يلهو بأحاسيس تشبه القنابل الموقوتة أحاسيس غريبة لا تولد الا فجأة: حين رن الهاتف بين يديه شعر وأحس وتأكد انها ليست رنة هاتف كان الصوت يبث هدوءاً كهدوء، ما قبل العاصفة ثم انتظمت «التكتكات» رفع الهاتف بحذر جاءه الصوت: توفيت أمك.. بعدما حل خبر الموت انكسر زمنه تفتت وما زالت العواصف تمارس جنونها في ملعبه [غيمة الذعر] ليس في الحديقة سوى غيمة هرمة محشوة بالصمت العجوز لا هواء يحركها لا سماء لها غيمة الذعر لا تغادر مكانها ستمكث طويلاً مع العيون المقهورة بوابة الحديقة مقفلة اومفتوحة لم تعد صالحة للخروج او الدخول [صباحه] صباح ليس كسواه اقفله الموت بإحكام لا منفذ له او فسحة تمكن البصر من التمدد قليلاً صباح شحيح يغلف نومه المعتل يمتد من غرفة غيابها الى قبر حضورها [ليس] ما زال تحت قوس القهر: صورتها في كل مكان وقلبه ايضاً وليس بوسع بصره ما يفعله قلبه [جموع] مرآته صافية تعكس صورة الفتى الذاهب الى حزنه اليومي جموع أخرى في المرآة تهتف ملء الحضور والغياب: أنا الكآبة بأسرها.

البَحرُ .. يبدّل قمصَانهُ !

عائشَـة السيـفيةّ

شاعرة من عُمان

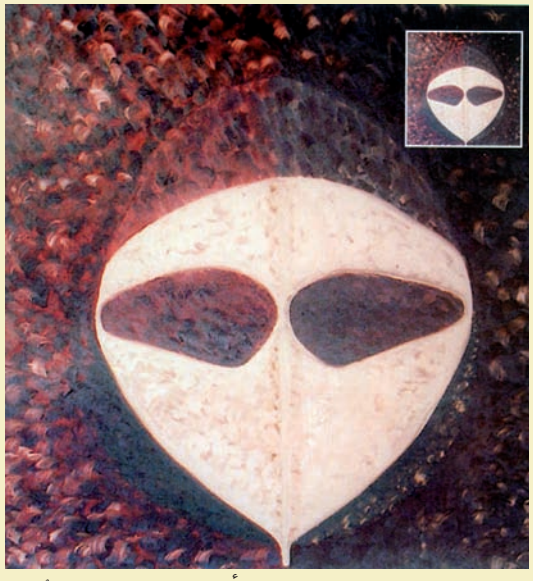
يُجاملني البحرُ بالأغنيَاتِ
فأشهَقُ ..
هلْ بدّلَ البحرُ قُمصَانهُ ليصيرَ دميْ عارياً
وأصيرَ أنَا ككمانٍ بلا صاحبٍ أو صديقْ؟
أفهَمُ البحرَ أكثَر من طفلة للمرَايا تغنّيْ
وأفهمهُ حينَ يهجرنيْ الظلّ . . أو تتوكّأ أشجارُ
تشرينَ بيْ
ليسَ أكثرَ منْ دمعةٍ سأريقُ على البحرِ .. كيْ
أتقيّأ ملحيْ
وليسَ سوَى وترٍ من زجاجٍ لكيْ يكسرَ البحرُ
جمجمَةَ الرّملِ بيْ
سأموتُ . .
الدروبُ تعاشرنيْ . . وأنا منْ دَمي يتعرَّى
مسيحْ
ويقذفنيْ البحرُ بالزرقةِ الغجريَّة
أحتاجُ سرباً من الغجرِ الثَملينَ بأحزَانهم ؛
لأصلّيْ
كآخرِ آلهةِ البحرِ . . كالنورسَات التيْ لم تنبّأ
بمقتلهَا بعدُ
أحتاجُ بلّورةً لأذيبَ القصيدَة بينَ فميْ والكمَانِ
العجوزِ
صديقيْ دَميْ
فلنكنْ راقصَين كمَا تشتهينَا نجُومُ ضمائرنَا
. . ناسكين
أنا ودَميْ ! حجَرا النّردِ
تسقطُ منّا النبوّات أجمعهَا . . فلنلمّ بقَايا
المنافي بمنديلِ أقدَارنا
وندسّ صفائحَ أسفارنَا فيْ قرونِ الغزَالات
تسقطُ منّا النبوّة / يرتفع الوحيُ شبرينَ عنّا
ويَرتفع الموتُ عنّا مسَافَةَ أفواهنَا وكؤوسِ
الهزيمَة
هلْ بدّلَ البحرُ قمصَانهُ ليقولَ لنَا :
ظلّكم حزنكُم ..
فلتكُونوا كمَا تشتهُون
المواسم/
سبطين منتشيين/
حذائين للرّقص/
مسبحَةً للصلاة
لمَاذا يجاملنا البحرُ بالأغنيات؟
ولمّا نَشخْ . . أوْ يجفّ بأضلاعنَا صوتنَا
الغجريّ القَديم؟

بالأمس حلمت بك

عزيـزة راشـد

شاعرة من عُمان

كل الاحلام غرقى بك
وطيفك يتشح بالغموض
الأماني اجلتها لغد آخر
لعاشق لن يأتي
أويأتي في غياهب الحلم مستترا
أين انت تشرق الآن
أي السماوات تلتحف بك
كل اتجاهات البوصلة تشير إلى سرابك
والفراغ الذي تركته لايزال ينتظر
يا دلع النورس المحلق في مخيلتي
أيقونة الماضي السعيد
تميمة الجندي المجهول
ابتسامة طفل في معركة
عد
بالأمس حلمت بك
ظلا لامس الباقي من شجني
المتبقي من رهف العاطفة
كل جدران القرية القديمة تختزل صوتك
تلك الضحكة
مازالت تخرج في الليالي المقمرة الحالمة
من الجدران
يسمعها الرعاة النائمون خلف الوادي
والخافتون من السحرة
تحكي الجدات قصتها للصغار قبل النوم
شجرة البرتقال دخلت هي الأخرى في إغفاءة
تتشح بالخريف في صمت .



من أعمال مها اللمكي – عُمان

سنوات ....

أشـرف العـناني

شاعر من مصر

سعداء بأننا عدنا .. ،
نتخفف من رفقتها غير العادلة لظهورنا ،
السنوات التي تلفت بفعل الحرارة والندم .. ،
وها تتخلص السفينة من كل حمولتها لتطفو مرة أخرى .
نحن الذين عدنا
بغير ريش ربما ، بغير أسماء ، بغير عشيقات، ولكن بذنوب أقل .
على العتبات نمسح ما علق بأحذيتنا من كوارث
– وكأننا عائدون إلى حياتنا من جديد – نفتح عيوننا على الهواء
الذي ينتظر خطأً ما كي يتحرك ،
بغير شك رأسنا هذا الذي يميل إلى الداخل هو هذا الخطأ ..،
كزاهد لا يتوقع زواراً ارتبك المكان
ارتعشَ اللهب الواهن في يده
بصعوبةٍ سرقت المقاعد بعض الضوء لتتعرف علينا
نحن أصحابها
نحن الذين عدنا إلى منافينا المحببة إلى نفوسنا.....
هذه دواليبنا تفتح دلفها
دون أن تتحسر كبقية الزوجات على هداياناالفقيرة . حظها الرديء
مثل امرأة من عصر جداتنا البدينات تهيئ الرفوف مكاناً نظيفاً لطي ملامحنا
ملامحنا التي لن نحتاج إليها
ما دمنا سنمكث طويلاً
مادمنا سنجرب طرقاً غير تقليدية لعلاج الأمل.
أقل ما يمكن جولاتنا القصيرة هنا أو هناك
أقل ما يمكن ..
كالعادة مرة وراء مرة نختلي بأنفسنا
ننفرد بجوعنا الطيب .
تحت أقدامنا – ليس في مكان آخر – الجنة التي
في كل مرة تمنحنا حق اللجوء
فنسارع إلى غرس نوايانا بالقرب من حواف الوسائد
البلكونات ، طاولة الكتابة
ناسين أن الأمطار نادرة في البيوت الضيقة
وأن دموعنا ملحية أكثر من اللازم
نحن الذين عدنا إلى الحجرات المدهوسة ببطء خطواتنا ..،
ترددنا الكفيف ..،
ساعاتنا الرملية .. ،
إلى صحراء تبيضُ بالقرب من أنفاسنا.. ،
إلى أسرّتنا ..،
المناطق الخطرة التي تحفظ أهوالنا برزانة مريض فقد الأمل
تهيب بالوقت :
من فضلك انتظر قليلاً .....
لم العجلة ؟؟؟
نحن مذعورون ونتحلى بضبط النفس كما علمتنا
ألا ترى ذلك ؟؟؟
ألا تتعطف وتنسانا
ولو لنعدل هندام أيامنا ...،
على الأقل نتذكر لماذا نحن هنا أساساً ؟؟؟؟

نعدك: لا مهرب لنا، معنا هزائمنا..، أوتادنا..،
ثم أننا لن نخدع القبور بالحكايات المعادة :
فقط سنتمدد هنا أو هناك ككلمات قديمة ،
مغبرين من معارك لا شأن لنا فيها
نعد الشاي
ونترك الأكواب باردة وممتلئة
فتعرف طوابير النمل أننا مشغولون بالتحديق
في بعضنا البعض
ثم .....،
– وبلا ضرورة – نفرد عظامنا ،
أرواحنا هي الأخرى مفاصلها تتفكك ،
– ظانين أننا فعلنا ما علينا – نغلق أبوابنا
شبابيكنا في وجه الصدفة
في وجه الحياة ...
الحيطان التي تدربنا خلفها على النسيان
سميكة
قلوبنا ليس من الصواب استعمالها هكذا في
استعمالات رخيصة
ناقصون ناقصون !!!
من يتهمنا بذلك ؟؟؟؟
وما ذنبنا إذا كانت أرحام أمهاتنا ضيقة لهذا
الحد ؟؟؟؟
ثم أننا سافرنا ..،
جندنا أقدامنا لأن تمشي طويلاً ..،
من عتبة إلى عتبة .. ،
من نهار إلى نهار ..،
إلى ليل بذيول طويلة يعلق نجومه هكذا حول
أعناقنا
كتمائم تحفظنا من الحياة !!!!!
متنا كثيراً ..،
وفي كل مرة كان نقصنا يقل
يزيد
لكنه ظل هناك
لم ينسحب أبداً من ملعبه المفضل

مسقط رأسه
تلك المناطق الحرجة على حدود أرواحنا
شرّقنا
غرّبنا
تحايلنا على علامات الطريق
أبناء شيبة نحن الذين جئنا هكذا بغير تخطيط
..،
وبغير تخطيط تعصف بنا الحياة !!!
في كل مرة لم يكن لنا يد
زورنا ملامحنا
ابتسمنا بمرارة لشرطي المرور
للسماء التي لم تهتم .
حاولنا أن نفهم
رفعنا رؤوسنا كذئاب نحيلة تحارب الصحراء
دون قصد
وحدنا كنا هنا
وحدنا بقينا هنا
ليس أكثر .
رائحة العرق في قمصاننا
أحذيتنا المغبرة بفعل اليأس
وكأننا واثقون من حياتنا
من وجودنا
من حجارة العدم حيث بغير توقف تنهار فوق
رؤوسنا
بعضنا كان يسخر بمرارة
يضع خوذة
ويقضم خبزه الناشف
لكننا جميعاً تسمرنا أمام المقابر
شاركنا في جنازات لم تكن لنا
ثم أنهم بصعوبة أفلحوا في عد نهداتنا التي
أمطرت بالقرب من تلك الذكرى
نسياننا هو الآخر كان ينتظر دوره
وما حدث هو أننا هربنا من كل ذلك
أعطينا ظهورنا لكلمات لا نعلم كيف احتملت
كل هذا الخلود

«كأن شيئاً لم يكن»: كان بإمكاننا أن نفهم
غير أنه الوهم مهمازنا الذي تحرك كنميمة
لكسب المزيد من الأصدقاء
هكذا وبضربة عمياء من خيال ٍميت
عدنا محملين بأرقام الهواتف
من غير أن تفهم جيوبنا بأننا مجرد غيمة
ستعبر سريعاً
مسافرون بلا متاع ..،
لو كان آباؤنا ببناطيل جينز لعلمونا
من قال أننا سنهاتف طوب الأرض :
نؤكد له أننا هنا
نأكل جيداً ..،
ندخن جيداً ..،
نتوسد ظهور نسائنا كفحول معلوفة جيداً
ماهرون وممتلئون :
انه التواتر الأملس الذي يجعلهم أيضاً يتخفون
خلف أيامهم
يختفون تحت تصرف الصدفة
اللغة غير طاهرة كما نعرف كل يوم ..،
دروبنا .. قلوبنا .. المحطات البعيدة .. الكراسي
العمياء .. السماوات .. الدموع
الموسيقى .. الكتابة تحت ضغط عالٍ .. أخطاؤنا
أيضاً .. الفم المفتوح .. الأصحاب
كما تقول الكتب .. الحبيبات .. الشعوب المتروكة
على خير .. الحماقة بغير نيّة ٍ ..
الخوف .. الطعام .. الحكمة ٍ .. الشجاعة كما
طفل بعكازين .. الموت على سبيل الدعابة ..
علامات الطرق
.. الرمال ..الحصى ..حجارة اليأس .. الأمومة
.. الذات بكل عاهاتها .. الشتاء .. النهود التي
قصدها أن تكون لنا .. الغيوم .. الحواس ..
الأحلام .. الشمس كلما تقافزت فوق رؤوسنا
كمهرج فاشل .. الخمر جمهورنا الرخيص ..
الرأفة .. النجوم على سبيل الحصر .. القمر على
سبيل الحسرة .. الحرية دون قصد .. المومسات
.. المناعة .. منافينا الوفية رغم ذلك .. شبابيكنا
.. أغشية البكارة .. خلسات الصوم عن النميمة
،، الحروف الشريفة .. ظلامنا الهندسي .. الهواء
.. همسات المحبين القياسية .. العشم .. التبغ ..
صحراؤنا هي الأخرى .. الحشمة .. الصقيع ..
كل شبر .. كل سنتيمتر مربع .. :
ببراءة نعرف أننا ضحينا
ضحينا وانتهى الأمر ...

من أعمال منى العمري – عُمان

من مناوراتِ المماس والدائرة

ياسر عثمان

شاعر من مصر مقيم في البحرين

(إهداء إلى كل دائرةٍ تصارعُ العشقَ فيصرعها الخجَلْ)

حينَ استبدَّ بِهِ الجنونُ
تنهدت:
«ما هئتُ لكْ»
وأتته من حيثُ البداياتِ
البريئةْ
وكذا – إذا كانت منابتُها
معادلةً صحيحةْ –
تكونُ حالُ الدائرةْ
لكنَّ شيطانَ المماسِ موَلَّهٌ
بالطيشِ،
والأنزاقِ،
والمكْرِ المعبأِ من
حماقاتِ الجنونْ
ولأنها ولادةُ الأوتارِ،
والأقطارِ،
جاذبةُ المماساتِ
العظيمةِ نحوها
رفضت ألاعيبَ
المماسِ،
توسلتْ
بالصمت جاراً،
والخَفَرْ
وتقاطرتْ
حزناً
على جبلِ السنينِ
الخاسرةْ
قالت لهُ:
أرأيتَ لو قدرَ
الزمانُ عليَّ،
أو همّت بيَ الأقدارُ،
أو صارَ التشظي
سيداً فوقي،
ماذا هنالك ينتظرْ؟
سأكُونُ آلافَ المماساتِ
الكبيرةْ
أو لستَ تذكرُ أنني قد كنتُ
خطاً مستقيماً
فانثنيتُ عليك عطفاً
باركتُ فيك براءةَ العشاقِ
يومَ ظننتُها
بكراً لديكْ
يا أيها المسكونُ
بالنَّزقِ المعتقِ،
والحماقةْ
هلْ ضلَّ نورُ الروحِ
فيك طريقَهُ
فظننتَ أنِّي قد
أخونُ معادلةْ
لم يُغْرِها التقريبُ
أو طيْشُ الرياضةْ؟

اللوحة للفنان آندي وارهول – أمريكا

جحيم فسيح

للكاتب الأرجنتيني: جوليرمو مارتينيز

ترجمها من الاسبانية إلى الإنجليزية: ألبرتو مانجوول ترجمة: عبدالله الحراصي

كاتب وأكاديمي من عُمان

«**القرية الصغيرة جحيم فسيح**»

مثل أرجنتيني

حينما تخلو البقالة من الزبائن، ولا تسمع فيها سوى طنين الذباب كثيراً ما يأتي على بالي ذلك الشاب الذي لم نعرف اسمه على الإطلاق والذي لم يذكره أحد في البلدة مرّة أخرى. ولأسباب لا أستطيع تفسير كنهها كنت دائماً أتذكره بهيئته التي رأيناه فيها لأول مرّة: بملابسه المغبرّة، وبلحيته المنفوشة، وعلى الأخص بشعره الأشعث الطويل الذي غطى عينيه تقريباً. ولأن الوقت كان مطلع الربيع فقد ظننت أنه كان شخصاً متجهاً جنوباً لأجل التخييم. أخذ بعض علب الطعام وشيئاً من القهوة، وفيما كنت أعدّ فاتورة حسابه نظر إلى انعكاس صورته على النافذة، وأزاح شعره عن جبهته، وسألني إن كان هناك حلاّق في البلدة.

في تلك الأيام كان هناك حلاقان في بونتي فيجو. أدرك الآن بأنه له كان قد ذهب إلى محل ملخور العجوز لما التقى أبداً بالسيدة الفرنسية، ولما انتشر القيل والقال عنهما. إلا أن محل ملخور كان في الطرف الآخر من البلدة، ولم أكن أعلم الغيب فأحدس بما حدث بعدها.

وما حدث هو أنني أرسلته إلى محل سرفينو، ويبدو أن السيدة الفرنسية جاءت فيما كان سرفينو يحلق له شعره. نظرت السيدة الفرنسية إلى الشاب بذات الطريقة التي تنظر بها إلى كل الرجال، وهنا بدأت القصة اللعينة، حيث أن الشاب قرر أن يقيم في البلدة، وكلنا فكرنا في الأمر ذاته: أنه بقي بسببها.

مرّ عام منذ أن جاء سرفينو وزوجته إلى بونتي فيجو، ولم نعرف الكثير عنهما، ولم يكونا يختلطان مع أي أحد في البلدة، وهو أمر كان يتحدث عنه كل سكان البلدة بحنق وغضب. وحتى لا نظلم الناس فإن انعزال سرفينو لم يكن مرده إلا إلى الخجل، أما السيدة الفرنسية فلعلها كانت في غاية التكبر والعنجهية. جاءا من المدينة الكبيرة الصيف الماضي، في بداية الموسم، وحينما فتح سرفينو محل الحلاقة أتذكر أنني ظننت أنه سوف يضر بعمل ملخور العجوز لأنه كان يحمل دبلوما في الحلاقة، كما أنه فاز بجائزة في مسابقة الحلاقة القصيرة، وكان في محله مجفف شعر وكرسيّ دوّار، وكان يرشّ خلاصات الخضار في فروة رأس الزبون، بل أنه كان يرش بعض اللوشن عليك إن لم تطلب منه الكفّ عن ذلك. كما أنك تجد دائماً في الرفّ في محل سرفينو أحدث المجلات الرياضية، وفوق هذا كله كانت هناك السيدة الفرنسية. والحقيقة أنني لم أعرف قط لماذا سماها الناس السيدة الفرنسية، ولم أحاول أبداً معرفة ذلك– ولو حاولت لكنت سأشعر بخيبة الأمل حينما أعرف أن السيدة الفرنسية قد ولدت على سبيل المثال في باهيا بلانكا، بل والأدهى والأمر أنها ولدت في بلدة صغيرة مثل هذه البلدة. وأيا كانت حقيقة الأمر فاني لم ألتق بامرأة مثلها. لربما كان سبب الجلبة حولها هو أنهَا لم تكن تلبس صِداراً، بل انها حتى في الشتاء لم تكن ترتدي أي شيء تحت سترتها. وربما كان هذا بسبب ظهورها المعتاد في محل الحلاقة مرتدية أقل الملابس ووقوفها أمام المرآة لتضع مساحيق التجميل على وجهها، أمام أعين الجميع. غير أن الأمر لم يكن له علاقة بهذا كله. كان هناك أمرٌ يتعلق بالسيدة الفرنسية أكثر إرباكاً من جسمها الذي بدا دائماً مثيرا في الملابس التي كانت ترتديها، بل أكثر إثارة من انخفاض فتحة صدرها، فقد كانت تحدق في عينيك بثبات حتى أنه يكون أمامك إلا أن تخفض بصرك، وكانت عيناها تفيضان إغراءً، وتغمرانك

بالأمل، غير أن عينيها كانتا يحملان أيضاً وميضاً هازئاً، وكأنما تمتحنك، وهي تعرف أنك لا تقوى على تحديها، وكأنها قد أيقنت بأنه لا يوجد في البلدة كلها من يستطيع أن يسمو إلى مستوى رغباتها الجامحة. كانت تثيرنا إذاً بعينيها، ثم، تسخر منا حينما تنسحب بعينيها.

كان كل هذا يحدث أمام سرفينو الذي لم يكن يبدو أنه كان يلاحظ أي شيء مما كان يحدث، فقد كان منحنياً خلف رقابنا مطقطقاً بمقصه في الهواء بين فينة وأخرى.

نعم. كانت السيدة الفرنسية تشكل في البداية أفضل دعاية لمحل سرفينو، وكان محله مزدحماً بالزبائن في الأشهر الأولى. غير أن الصواب قد جانبني فيما يتعلق بملخور، فلم يكن الرجل العجوز مغفلاً، بل أخذ يغري زبائنه القدماء فيعودون إليه شيئاً بشيء. فقد تمكن من الحصول على بعض المجلات الإباحية التي منعها العسكر في تلك الأيام، وحينما حلّ كأس العالم بعد ذلك جمع كل مدخراته واشترى تلفازاً ملوناً، وكان هذا أول تلفاز ملون في البلدة. ثم أخذ يقول لكل من يسمعه بأنه لا يوجد حلّاق للرجال في بونتي فيجو إلا حلّاق واحد لا غير، أما سرفينو فكان حلّاق المخنثين.

إلا أن حدسي يقول لي بأن الكثيرين عادوا إلى محل ملخور مرّة أخرى بسبب السيدة الفرنسية، حيث لا يستطيع إلا القليل من الرجال أن يقبلوا أن تهزأ منهم أمرأة أو أن تذلّهم لفترة طويلة.

وكما كنت أقول فقد بقي الشاب، إذ نصب خيمة في ضواحي البلدة، خلف الكثبان، ليس بعيداً من بيت أرملة اسبينوزا. ولم يكن يأتي إلى البقالة إلا نادراً، وحينما كان يأتي كان يشتري أغراضاً كثيرةً، تكفيه لمدة أسبوعين أو شهر. إلا أنه كان يزور الحلّاق في كل يوم.

ولأنه كان من الصعب تصديق أنه لم يكن يذهب إلى هناك إلا لقراءة الجرائد الرياضية فقد أخذ الناس يشعرون بالشفقة على سرفينو، فكان الجميع حزيناً لأجله في البدء. والحقيقة أنه كان من الصعب ألا تشعر بالحزن لأجل سرفينو، فوجهه كان وجه ملاك وابتسامته كانت بسيطة، كما هو حال الناس الخجولين دائماً. لم يكن يتحدث إلا قليلاً، وكان يبدو أنه يغرق في عالمٍ متعرج بعيد، وكانت عيناه تهيمان في الفضاء، وكان يقف لفترة طويلة، وهو يشحذ شفرة الحلاقة، أو يطقطق بالمقص لفترة طويلة، حتى أنك تضطر لأن تسعل كي تردّه إلى العالم الواقعي. باغته مرّة أو مرتين وهو يحدق في المرآة في السيدة الفرنسية بشغف صامت مكثّف، وكأنه هو نفسه لم يكن مصدقاً بأن هذه المرأة زوجته. كان تلك النظرات المغرمة التي لا شك في صدقها تملؤنا بالشفقة عليه.

في الجانب الآخر كان من اليسير علينا كذلك أن ندين السيدة الفرنسية، قبل كل شيء لأن رجال البلدة المتزوجين والعوانس الباحثات عن أزواج قد اتحدوا منذ البداية ضد فتحة صدرها المخيفة. غير أن العديد من الرجال كانوا ممتعضين من السيدة الفرنسية، خصوصاً أؤلئك الذين كانوا مشهورين بمهاراتهم في جذب النساء في بونتي فيجو مثل نيلسن اليهودي – أؤلئك الرجال الذي لم يتعودوا أن تتجاهلهم امرأة، فكيف بأن تأتي امرأة فتهزأ منهم وتتلاعب بهم؟

وحدث بأن كل أحاديث البلدة كانت تتجه في نهاية المطاف صوب المرأة الفرنسية وعشيقها الشاب، ربما لأن كأس العالم قد انتهى، ولم تتبق مواضيع يتحدث عنها الناس، أو لعله بسبب ندرة الفضائح في البلدة. وقد كنت أسمع من حيث كنت أجلس خلف طاولة الحساب في المحل نفس الحديث يتكرر ويتكرر: ما رآه نيلسن مرّة ذات ليلة على الشاطئ (كانت ليلة باردة، ومع ذلك فقد كانا عاريين وأكيد أنهما قد تعاطيا مخدرات لأنهما فعلا شيئاً ما بمقدور نيلسن وصفه، حتى بين الرجال أنفسهم وفي غياب النساء)، وما قالته أرملة اسبينوزا (بأنها من نافذة بيتها كانت دائماً ما تسمع ضحكاً وأنيناً يأتي من خيمة الشاب، وكان هذا صوت جسدين ملتصقين يتدحرجان)، وما أخبرنا العجوز الأكبر سناً في آل فيدال (ذات ليلة في محل الحلاقة، هناك أمامه وأمام سرفينو ....). ترى من يعرف مقدار الصدق في كل هذا القيل والقال!!

وذات يوم أن عرفنا بأن الشاب والسيدة الفرنسية قد اختفيا. أعني أن الشاب لم يعد يظهر أبداً، ولم يرَ أحدٌ السيدة الفرنسية لا في محل الحلاقة ولا في الممشى على الشاطئ حيث اعتادت المشي. كان أول ما تبادر إلى أذهاننا أنهما هربا معاً. والعجيب أن النساء أبدين استعداداً لمسامحة السيدة الفرنسية على فعلتها هذه، ربما لأن فكرة الهروب فكرة رومانسية أو لأن تلك

سيدة الإغواء الخطرة لم تعد موجودة. كن يقلن بأن من الواضح أن هناك شيئاً خاطئاً في ذلك الزواج، فقد كان سرفينو أكبر منها كثيراً، كما أن الشاب كان بالغ الوسامة ... وبقهقهات مكتومة يعترفن بأنهن كن سيهربن مثلها لو كنّ مكانها.

وفي عصر أحد الأيام حينما كانت النساء يتحدثن عن هذا الموضوع قالت ارملة اسبينوزا التي تصادف وجودها في محل البقالة بصوت غامض بأنها تعتقد بأن شيئاً أخطر بكثير قد حدث، فقد كان الشاب كما نعرف جميعاً قد نصب خيمته بالقرب من بيتها، وعلى الرغم من أنها، مثلنا جميعاً، لم تره لأيام إلا أن الخيمة ما زالت في مكانها، ويبدو من الغريب جداً – كررت «من الغريب جداً» – أنهما لم يحملا الخيمة معهما. قال أحد الحاضرين بأنه ينبغي إبلاغ الشرطة، ودمدمت المرأة بأنه من الواجب على أهل البلدة أن يراقبوا سرفينو كذلك. تذكرت أنني غضبت ولكني لم أعرف كيف أستجيب لما كان يدور من حديث: كان قانوني هو ألا أدخل في جدال مع الزبائن. بدأت بالقول بهدوء بأنه لا ينبغي اتهام أي انسان دون دليل، وبأني أرى بأنه من المستحيل أن يقوم سرفينو، بأن يقوم شخص مثل سرفينو بـ... غير أن الأرملة قاطعتني قائلة بأنه من المعروف بأن الناس الخجولين والانطوائيين قد يتحولون إلى أشخاص في غاية الخطورة إن تم التمادي في شيء ضدهم.

كان حديثنا يدور في حيص بيص حين ظهر سرفينو فجأة عند باب البقالة.

حلّ بالجميع صمت عميق: لا بد أنه عرف بأننا كنا نتحدث عنه، لأن الجميع خفضوا نظرهم أو نظروا في اتجاه آخر. رأيته وقد أحمر وجهه خجلاً، وبدا لي، أكثر من أي وقت سابق، مثل طفل عاجز لم يحاول أبداً أن يكبر. وحينما أعطاني طلبه لاحظت بأن قائمة الخضار والفواكه صغيرة وبأنه لم يطلب الروب. وحينما كان يدفع الحساب سألته الأرملة فجأة عن السيدة الفرنسية. أحمر سرفينو خجلاً مرة أخرى ، ولكن بهدوء هذه المرة، وكانه قد شعر بالتقدير من هذا الاهتمام الكبير. قال بأن زوجته قد سافرت إلى المدينة لتعتني بأبيها الذي كان مريضاً جداً، وأنها سرعان ما ستعود، ربما خلال أسبوع. وحينما كان يتحدث تسلل إلى وجوه الجميع شعور غريب، وجدت صعوبة في التعبير عنه في البداية: أنه الشعور بخيبة الأمل. وما أن غادر سرفينو حتى استأنفت الأرملة هجومها. قالت بأنها لا يمكن أن تصدق هراء سرفينو وخداعه، وأننا لن نرى تلك المرأة المسكينة مرّة أخرى. وبصوت خفيض أصرت بأن هناك قاتلاً طليقاً في بونتي فيجو، وأن أي شخص منا قد يكون ضحيته القادمة.

مرّ أسبوع، ثم تلاه شهر، ولم تعد السيدة الفرنسية. ولم يعد الشاب أيضاً. وبدأ أطفال البلدة يستخدمون خيمته في لعبة رعاة البقر والهنود الحمر، وانقسمت بونتي فيجو إلى معسكرين: معكسر المقتنعين بأن سرفينو مجرم، والمعسكر الآخر المكوّن منا نحن الذين كنا نعتقد بأن المرأة الفرنسية سوف تعود، وكان عددنا يتناقص ويتناقص. كنا نسمع بأن سرفينو قد قطع حلقوم الشاب بشفرة حينما كان يحلق له شعره، ومنعت الأمهات أطفالهن من اللعب في الشارع الذي يقع فيه محل الحلاقة وطلبن من أزواجهن الحلاقة عند ملخور. إلا أن الغريب أن سرفينو لم يكن محروماً من من الزبائن: كان الشباب يجرأون الواحد بعد الآخر على الذهاب والجلوس في كرسي الحلاق المدان ويطلبون الحلاقة بالشفرة، وأصبح إحدى رموز الرجولة أن يصفف الشباب شعرهم للأعلى عند سرفينو.

وحينما سألنا عن السيدة الفرنسية كان سرفينو يكرر على مسامعنا ذات القصة عن أبيها المريض، وهي قصة لم يعد يصدقها أحد. توقف الناس عن تحيته، وسمعنا بأن أرملة اسبينوزا قد أبلغت الشرطة بضرورة إلقاء القبض على سرفينو غير أن المفتش أجابها بأن الشرطة لا تستطيع فعل شيء إلا بعد العثور على الجثتين.

بدأ سكان البلدة يحزرون حول مكان الجثث، فقال البعض أن سرفينو قد دفن الجثتين تحت فناء داره، وقال آخرون أنه قد قطع الجثث إرَباً ورماها في البحر، وهكذا استحال سرفينو شيئا بشيء في خيال سكان البلدة إلى وحش يزداد خطورة يوماً بيوم.

وفي محل البقالة وعلى إثر سماع نفس الحديث مرة بعد أخرى بدأت أشعر برهبة خُرافية، وشعرت بأن كل هذه الأحاديث غير المنتهية سوف تحبل في نهاية المطاف بأمر فظيع. في الأثناء بدا وكأن أرملة اسبينوزا خرجت عن طورها وأصابها مس من الجنون، حيث أخذت في الحفر في كل مكان، مسلحة بمجرفة أطفال تافهة، وتصيح بأعلى صوتها أنها لن تشعر بالراحة إلا بعد العثور على الجثث.

وفي يوم ما، عثرت على الجثث.

كان عصر يوم من الأيام الأولى في شهر نوفمبر. دخلت الأرملة إلى المحل وسألت إن كان لدي أي مجارف، ثم وبصوت عال يسمعه الجميع، قالت بأن المفتش قد أرسلها بحثاً عنً المجارف وعن متطوعين لحفر الكثبان خلف الجسر. ثم أخذت تتحدث ببطء وتخرج كلمة بعد أخرى قائلة أنها رأت هناك بأم عينها كلباً يلتهم يداً آدمية. سرت رجفة في كل جسمي، ففجأة تحول الأمر إلى حقيقة، وفيما كنت أبحث عن المجارف وفيما كنت أقفل المحل كنت أسمع، دون أن أصدق حتى الآن، الحديث المرعب: «الكلب»، «الجثة»، «يد آدمية».

قادت الأرملة المسيرة، بفخر. كنت أمشي متثاقلاً في الخلف، حاملاً المجارف. نظرت إلى الآخرين ورأيت ذات الوجوه، الناس الذين كانوا يأتون إلى المحل لشراء الباستا والشاي. نظرت حولي ولم أجد أن شيئاً قد تغير، لا شعور بالرعب ولا صمت غير متوقع. كان عصر يوم مثل بقية الآيام، في نفس الساعة العقيمة الجدوى التي يستيقظ فيها الإنسان من قيلولته. تحتنا اصطفت البيوت في خط متناقص الطول، والبحر ذاته، على مبعدة، بدا ريفياً مستكيناً. لوهلة ظننت اني قد فهمت مشاعر عدم التصديق في داخلي، بأن شيئاً من قبيل هذا لا يمكن أن يقع هنا، ليس في بونتي فيجو.

حينما وصلنا إلى الكثبان، لم يكن المفتش قد عثر على شيء حتى الآن. كان يحفر مكشوف الصدر، وكانت مجرفته ترتفع وتهوي على الأرض بكل قوة. أشار إشارة مبهمة حوله، فوزعت المجارف وغرست مجرفتي في البقعة التي بدت لعيني الأسلم. لفترة لم يكن هناك أي صوت سوى صوت ضربات معدن المجرفة الجاف وهو يهوي على الرمل. بدأت أفقد خوفي من المجرفة وأفكر بأن الأرملة ربما تكون قد أخطأت، وبأن القصة التي أتت بها لم تكن حقيقية، حينما سمعنا صوت نباح هائج. أنه الكلب الذي رأته الأرملة. مخلوق مسكين هزيل الجسم يدور راكضاً هائجاً حولنا. حاول المفتش طرده برميه بقطع الطوب لكن الكلب كان يعود مرة وثانية وثالثة، بل كاد في لحظة من اللحظات أن يقفز ويمسك بخناق المفتش.

عندها أدركنا بأن هذا هو المكان بالفعل. عاد المفتش للحفر مرة ثانية، أسرع فأسرع. كانت حماسته مُعدِيَة، إذ تحركت المجارف في حركة منسجمة، وفجأة صَرخ المفتش قائلاً بأنه قد هوى بمجرفته على شيء ما. حفر أكثر وظهرت للعيان الجثة الأولى.

لم ينظر الآخرون إلى الجثة إلا قليلاً، بل عادوا إلى مجارفهم، بحماسة، باحثين عن السيدة الفرنسية، غير أني ذهبت إلى الجثة وأجبرت نفسي على التدقيق فيها. بين عيني الجثة المليئتين بالرمال كان هناك ثقبٌ أسود. انها ليست جثة الشاب.

استدرت كي أنبه المفتش إلى هذا. كان الأمر مثل القفز إلى عمق عالم الكوابيس، فقد كان الجميع يخرجون جثثاً، وكأن الأرض تنبت جثثاً. ومع كل ضربة مجرفة كان هناك رأس يتدحرج من الحفرة أو جذع إنسان مُمَثَّل به. وأينما ذهبت ببصرك كانت هناك جثث ومزيد من الجثث، ورؤوس ومزيد من الرؤوس.

جعلني الرعب أركض من مكان لآخر، ولم أكن قادراً على التفكير، ولا على الفهم حتى رأيت إنساناً مخرماً بطلقات نارية، وبعيداً رأيت رأساً معصوب العينين. عندها أدركت الأمر. نظرت إلى المفتش فوجدته قد أدرك الأمر كذلك، وأمر الجميع بالبقاء في أماكنهم، وألا يتحركوا، وذهب إلى البلدة لأخذ أوامر رؤسائه.

في الوقت الذي ذهب فيه حتى رجع لم أتذكر إلا نباح الكلب المتواصل، ورائحة الموت، ومشهد الأرملة التي تحفر بمجرفة الأطفال بين الجثث، طالبة منا الاستمرار لأنا لم نعثر بعد على السيدة الفرنسية. حينما عاد المفتش كان منتصب القامة مهيباً مثل شخص على أهبة الاستعداد لتقديم الأوامر.

وقف أمامنا وأخبرنا بأن ندفع الجثث ثانية، مثلما وجدناها. عدنا جميعاً إلى مجارفنا، دون أن يجرؤ أحد على النطق ببنت شفة.

وعندما غطى الرمل الجثث تملكني شك في أن يكون الشاب من بين هذه الجثث. كان الكلب ينبح ويقفز ويهوي إلى الأرض كالمجنون. ثم رأينا المفتش، بركبة على الأرض، ومسدسه في يده. أطلق رصاصة واحدة. سقط الكلب ميتاً. ثم تقدم خطوتين، والمسدس في يده، ودفع جثة الكلب، كي ندفنها أيضاً. وقبل أن نعود للبلدة، أمرنا ألا نحدِّث أحداً عمّا رأينا، وكتب أسماء كل من كان هناك، واحداً واحداً.

عادت السيدة الفرنسية بعد عدة أيام، بعد أن شفي أبوها تماماً. ولم نذكر الشاب أبداً مرة ثانية، أما خيمته فقد سُرِقَت ما أن حلّ موسم العطل.

(نشرت الترجمة الانجليزية في مجلة «ذ نيو يوركر» عدد ٢٧ ابريل ٢٠٠٩).

الاحـتـلال الأمـريـكـي(*)

باسكال كينيار **ترجمة: محمود عبد الغني**

شاعر من المغرب

تقديم

ولد باسكال كينيارد عام ١٩٤٨ في فيرنويل ، بمنطقة الأوريقيم في باريس في تفرغ تام للكتابة منذ ١٩٩٤. درس في جامعة فانسن ، وفي المدرسة التطبيقية للدراسات العليا للعلوم الاجتماعية. درس أيضا مادة « أصول الرواية القديمة». أسس مع الرئيس الفرنسي السابق «فرانسوا ميتران» مهرجان الأوبرا والمسرح الباروكي بفرساي. وهو أيضا عضو هيئة القراءة لدى دار نشر غاليمار.

نشأ كينيارد بهافر. عاش طفولة صعبة ومنطوية. مالت أذواقه منذ المراهقة إلى الموسيقى ، و إلى اللغتين اللاتينية واليونانية والآداب القديمة.. في سنة ١٩٦٨ تابع دراسته في الفلسفة بنانتير. وفي ١٩٦٩ نشر عند دار «ماركور دي فرانس» بحثه الفلسفي الأول عن « ساشير مازوش». لكن كان لابد من روايتي « صالون ورتمبورغ» (١٩٨٦) و « أدراج شامبورد» (١٩٨٩) كي ينال شهرة واسعة بين القراء. وفي عام ٢٠٠٢ حاز جائزة «غونكور» الشهيرة.

بأسلوب ينتمي إلى واقعية الرواية الحديثة ، حيث كل شيء مسمى ومحدد ، وبذلك الغموض الذي يطبع حكايات المغامرات ، كتب كينيارد رواية «الاحتلال الأمريكي».رواية فرنسا الحقيقية في نهاية الخمسينات ، من خلال تقديم مدينة صغيرة ولد على أرضها عشق «ماري-جوزي فير» لباتريك كاريون. المراهقان اللذان سيعيشان وقائع إقامة الثكنات الأمريكية على الأرض الفرنسية.أرضهما. أرض حبهما الأصلي المتوحد. فنقرأ الإغراء الذي تشرع في ممارسته عليهما السيارات والألبسة والموسيقى الغريبة التي تبدأ في التشويش على حبهما المصاب بالحمى والذي ينتهي بانحدار مخيف نحو الموت. وما ذلك كله سوى استعارة ملحمية عن الإنسان الذي أصبح عبدا لصورته المتعددة والمتشظية بسبب دخول الغريب إلى عالمه وإقامته على أرض روحه.

لا يحكي كينيارد ذكريات شبابه عن الجنود الأمريكيين في فرنسا، وما أحدثته من تغييرات على ساكنة المنطقة. فهو لا يتذكر شيئا من ذلك لأنه ولد متأخرا ،في سنة ١٩٤٨. انه ،بكل بساطة، وكما يعرف ذلك قراؤه ونقاده وناشروه ، يقدم مادة روائية ليبلغ أسمى هدف يمكن أن يحققه الفن الروائي :تقديم وتقليب الوجوه والصور. وجوه وصور الحقيقة الذاتية والاجتماعية والتاريخية.فكينيارد عندما يتحدث عن عواطف شخصياته ، أو عن جزر ورمال منطقة «لا لوار» ، فإن الصور تتزاحم في ذهن القارئ.لأننا نشهد ،بشكل جماعي، على عصر الاحتلال الأمريكي لكل شيء بهدف تسليع الحياة. واستهلال الرواية بجمل عن احتلال منطقة»مونغ» ليس حدثا فقط بل هو حالة تقدم لنا نتيجة في غاية الأهمية:»ليس للأمريكيين وجود آخر غير وجودهم الأسطوري» حسب تعبير «بيير لوباب»(لوموند ،١٤ أكتوبر ١٩٩٤). «الاحتلال الأمريكي» رواية غير مريحة ، ولا ترحم أولئك المجانين الذين يضطرهم ضعفهم إلى السعي إلى القوة.

مونغ

متى تنتهي الحرب؟ استعمر سكان «أورليان» من طرف السلتيين والجرمان والرومان بآلهتهم الاثنتي عشرة طيلة خمسة قرون. ومن طرف الوندال، والآلان، والفرنجيين، والنورمانديين، والإنجليز والألمان والأمريكيين. في نظرة المرأة. في الأيدي التي يمدها الاخوة، في صوت الأب المزمجر، في كل واحدة من العلاقات الاجتماعية، هناك شيء من العدو مازال ماكثا. شيء ما يريد أن يواجه. شيء ما يريد أن يقتل. هدف مجهوداتنا ليس أن نصبح سعداء، أن نشيخ في الدفء، ونموت بلا معاناة. هدف مجهوداتنا أن نصل إلى الليل أحياء. في «مونغ» يوم ١٥ يونيو ١٤٢٩ ، تحت الاحتلال الأنجليزي، استعاد جان دارك القنطرة من جيش العدو . وفي «مونغ» يوم ١٧ يوليوز ١٩٥٩، تحت الاحتلال الأمريكي، تمنى شخص ما ،فجأة، موت المرأة التي يحب.

هو ابن بيطري. كان اسمه «باتريك كاريون» في السن الثامنة عشر. كان الابن الوحيد. ولد سنة ١٩٤١ تحت الاحتلال الألماني. وفي سنة ١٩٤٣ استولى الألمان على الطابق الأول من المنزل العائلي.

لم يكن الدكتور «كاريون» يتحدث كثيرا، كان يملك سيارة «جوفاكاتر» عتيقة ،ويرتدي في كل الفصول بدلات من المخمل المضلع، ويعشق ، بشكل طبيعي زوجته، مهنته، ابنه، الغابات، الحيوانات، ذكريات الحرب، التبغ الأسود، البرد، رائحة الطين والأوراق الميتة التي تصر من الجمود، ويستمع إلى إذاعة «د.س.ف» (T.S.F).

كان يقطن أمام الكنيسة. للبيت حديقة صغيرة أمامية زينتها السيدة «كاريون» بالأزهار، ويمنع اللعب فيها. لا تحب السيدة «كاريون» أن يناديها ماما، بل أمي. كان لأم «باتريك كاريون» جسد متناغم وفارع. وقد أصبحت عوراء على إثر حادثة وقعت لها سنة ١٩٤٣ عندما كانت تعبئ موقد الطبخ بالفحم. شرارة قفزت وأصابتها. أيامها استعاد الجند الروس «كورسك». أبقت على جفنها الأيمن مغمضا . لم تكن تلك هي المصيبة الدائمة. كان قوامها عاليا، شعرها

* الفصل الاول من رواية تحمل نفس الاسم.

كستنائي، وجهها مليء بالصفاء الممزوج بالألم، نعزو إليه مجموعة من التجارب. كانت تختار ثيابها بعناية فائقة، وسط الفوضى التي تطبع النساء القاطنات في القرية. كانت غالبا ما ترتدي سترة شفافة مع فستان مقور على شكل V، وصدار ضيق. قامتها واضحة جدا وتنورتها تغطي نصف ربلة الساق. كانت غالبا ما تقرأ مجلات تصدر في باريس. حولت الغرفة إلى مكتبة كانت تغلق بابها لتختلي بنفسها، وكانت تمنع زوجها وابنها من الدخول.

كانت السيدة «كاريون» تميل بشكل طبيعي إلى العزلة، مع الأثواب، والتنورات والرغبة، والكتب والأزهار، ورائحة الأزهار، واللقاء مع الأزهار والصمت.

خلف الدار هناك حديقة ممتدة غير مزروعة ومليئة بالرمال تطل على نهر «لوار»، الذي ربط على ضفته قارب أسود مسطح وجهته قوة التيار نحو الجزيرة، حيث كان للطفل الحق في اللعب ومرافقة زميلته الصغيرة في المدرسة.

***

اسمها «ماري جوسي فير». ابنة صاحب دكان لبيع الخرداوات في «مونغ». كان للأب «فير» خمس فتيات. غادرته زوجته دون أن تخبره، حتى أنها لم تترك له كلمة واحدة، في ليلة من ليالي ما بعد الحرب، سنة ١٩٤٧. وبعد مرور ثمانية أيام أخبرت بالأمر صاحبة صيدلية عبر الهاتف. يتلخص إخبارها في جملتين: لن تعود، وعليه أن يهتم بالأطفال. «ماري جوسي فير» هي آخر العنقود. بقيت طفلتان تعيشان مع والدهما، فوق الدكان. بداية

يجب اجتياز ممر طويل ومظلم رائحته مزعجة، يحاذي مستودع الخرداوات، قبل صعود الدرج الذي يؤدي إلى الطابق.

لا تفترق «ماري جوسي فيير» وباتريك كاريون» منذ الطفولة. كانا يلعبان في الشارع، في الساحة ، في الحديقة الخلفية، تحت السقيفة، على طول الضفاف. كانا يذهبان معا إلى المدرسة. كانا يرافقان بعضهما إلى تعلم المسيحية في إحدى القاعات السفلى في الحصن.

يبدو أن الأم أخفت عند طفلتها، عندما تركتها، كل المعرفة. صباح الغد، بعد أن غادرتهم أمهم في الليل بدون استئذان ، دنت «ماري جوسي فيير» بشفتيها الجافتين من وجنة «باتريك». وعندما التفت نحوها كان للطفلة الشجاعة لضغط شفتيها على فم «باتريك»، كما يفعل الكبار، ثم ضمته إليها وبكت. كانا يبلغان السادسة من عمرهما. في ذلك الصباح، في الفجر الندي والبارد، تعاهدا على حب أزلي: كانا يبكيان وينتحبان. أوثقا قفازاتهما الباردة، وركضا في اتجاه المدرسة. كانت ترافقه في كل الأماسي، يدا في يد، قفاز مبلل في قفاز مبلل. المحفظة على الظهر والرأسان مخبآن في القناع الصوفي. كانا يهيئان واجباتهما المدرسية معا على مائدة الأكل الدائرية في مطبخ «آل فير» ، تحت ضوء مصباح معلق. كانا يتبادلان الطعام الخفيف، ويستعيران مسطريتهما من بعضهما ويقتسمان الممحاة. عندما ربط «باتريك» و «ماري جوسي فير» أوضاع ضيقهما كانا قد ربطا حياتيهما. كانت أم «باتريك» تعزل نفسها أحيانا في «أورليان» أو كانت تغلق باب غرفتها عليها.كانت نادرا ما ترى طفلها، كارهة نفسها بسبب عينها المفقودة، محاولة أن تثير الإعجاب رغم ذلك، باذلة قصاراها أن تعيش. والدكتور «كاريون» يجوب منطقة الـ«سولون» وهو وراء مقود سيارته «جوفاكاتر»، مكرسا حياته للأفراس، والأبقار والخنازير. وفي المساء، عندما يعود إلى البيت، لا يكون له القلب الذي يهتم بابنه. ذات يوم طلب من «باتريك» أن يزوره في «كليري». دخل أحد الفلاحين وهو يدفع حصانا إلى الخلف ليضع له المكباح الحديدي، كان يصرخ بقوة. بدأ الدكتور «كاريون» ببذلته الرمادية و»باتريك» الذي تلمع عيناه في ربط أرجل الحصان. شدا المحزم الجلدي حول خاصريه. دفع الدكتور المكباح في اتجاه أفقي ومد إلى «باتريك» كلابة الأنف وقال له أن يأخذ مكانه عند رأس الحيوان المطروح أرضا. صرخ الدكتور «كاريون» في وجه ابنه:

-- «ضع الكلابة في أنفه !»

ضغط «باتريك» بعنف على منخر الحصان. وفجأة قطع الدكتور «كاريون» أعضاء الحيوان التناسلية ليكرسه للفلاحة.

***

إذن، العالم كان غير العالم. في بداية الخمسينات، عندما أصبح للأطفال الحق في الذهاب إلى المدرسة على متن الدراجات الهوائية، كانوا يضربون الموعد في بيت الصيد «كليري»، على الجهة الأخرى من القنطرة، على الرمل الكستنائي، وراء القصب. في الربيع، عندما يصبح الرمل أكثر رطوبة ووحولة، كانوا يجلسون على المصطبة الحجرية في بيت الصيادين، الذي كان عبارة عن جناح لتربية الصقور. فتته مياه الأمطار و نخره الزبد . مياه نهر الـ «لوار»، في كل سورات غضبها، تنخر حجرتي الجلوس الصغيرتين.

قبل أن يتعلم تمتمة أولى الكلمات، كان «باتريك» قد تلقى البصمة البطيئة واللامحدودة للنهر الذي يسارع بلا نهاية نحو «نانت» ونحو البحر. كل هيجان يملأه بالخوف والحماس. لقد كان ذلك انتحار الأرض تحت السماء، يصمت الله أمام «نوي»× Noe، فقال له: «سأبيد الرجال فوق سطح الأرض لأنني ندمت على خلقهم. لقد أمرت بطوفان لن يفلت

منه شيء».
إن هذا الدفن للأشكال ، وهذا الامتصاص، وهذا الابتلاع للأشياء الاعتيادية طيلة سنوات، كل ذلك قد عاد. وهذه الشساعة أصابت الجميع بالفزع. الجمال كان في ذروته والدمار الذي يلي هذا الجمال كان غير متوقع.
عندما حل الغضب كان الصغيران في أعلى السور، لمشاهدة اختفاء الحقول والضفاف والجزر والمنتزهات العامة والشوارع الصاعدة، والبيوت التي على حافة الماء. الشمس هبطت وغربت في الماء الذي يبلل كل شيء.
وبسبب حرارة الشمس تدثر الوادي بالبخار الصاعد من الماء الذي كان يتشكل تحت الأشعة الأخيرة. الأسقف، الكنائس، الأشجار، المراعي والسنابل كانت تهتز شيئا فشيئا وسط لون الدم. بدأ هذا الدم يتخذ لونا أسود. ماهو الدم الذي لا يسود ؟ الملابس بليت. الأصوات تغيرت. المرايا مكثت . قضبان الحدائق وأسلحة الحرب صدأت. الليل أكل العالم. وحده الحقد أنقذ الرغبة الآيلة إلى الزوال. الانتقام يحدد الهدف على مر الأيام. ترفض ماري جوسي اللعب في مأدبة الأطفال. ماري جوسي أقصيت من الركوع ومن دفع «دينكي تويز» على الطرق الرملية التي يرسمها «باتريك». كانت تفضل أن تتبادل الأحلام وهي محمومة. لم تكن تلك الأحلام سوى أسماء أدوات وملابس و مدن بعيدة: نانت، دراجات السباق، باريس، جوارب، مشغلة أسطوانات.
توجد في جنوب «مونغ» ثلاث جزر. الجزيرة الواقعة في الجنوب الشرقي تسمى جزيرة الصفصاف. من الربيع إلى الخريف، يكون عالمهم الحقيقي هو أيادي المياه الميتة في نهر «لوار». هيجان الضفة الأخرى. الصيد في التيارات. المعابر الحجرية المصطحة. روائح النعناع المفلفل المسحوق تحت الأرجل. التوت الذي يقطف بمد اليد حتى تتألم، لتجنب السقوط في دغل الشوك العريض.
يتبادل الطفلان التهام اللحم العجيب لحبات كستناء الماء ، التي جرداها من قشرتها اللزجة، يضعانها بين الأسنان الراضعة، تم في الثقوب التي خلفتها الأسنان التي سقطت، ثم بين الأسنان الثنية. كانا يصطادان بالشباك وأحيانا بعصي طويلة على ساحل الجزر. كانت تكره أن تمسك في راحة يدها هذه الأجسام التي تهتز وتترك فوق الجلد دبقا تبقى رائحته القوية مستمرة رغم غسلها بالصابون. كانت ماري جوسي تعدم السمكات، مثلما كانت تنفر من السيارات الصغيرة. يحفر باتريك في الرمل ويشيد كوخا عميقا شبيها بذلك الذي مزقته الحرب الكبرى.
لا شيء يخفي الكوخ بشكل أفضل غير أشجار الصفصاف. فوق جرف الجزيرة، يصبحان غير مرئيين كليا بفعل ستائر الأغصان. يغوران داخلها ويخفيان القارب المسطح الكبير المقطرن الذي يخفيه باتريك في أسفل الحديقة الخلفية.
وحدها الخيول التي تجر القوارب المسطحة وشباك الصيد، لأنهم ساروا بها نحو البحر، تشعر بحضور الأطفال على الضفة. كانت تصهل على طريق العبور الذي يحاذي أشجار الدلب في المنتزه العام.
Sharpe تعني أعظم الإدارات المركزية التي توحد أوربا الكبرى. في ذلك الوقت كانت تطلق كلمة «جينز» على البنطلونات ذات المسامير. سبعة وعشرون ألف جندي أمريكي وعائلاتهم يعيشون في فرنسا. وطيران القوات الأمريكية يتوفر على احدى عشر قاعدة في العاصمة. مجموع القوات العسكرية الأمريكية أقامت معسكراتها في: شيربورغ، فوفيل، إيفرو، إيتان، روكانكور، ميتر، بريست، نانسي ، فيردون ودروكس. في شامبوري وفالسبورغ، نانت وباريس. في أورلي وتول. في شاتوروكس وكابتيو، شومونت، بوساك، بواتيي، شومور، شينون، إينغراد، كروا – شابو، تروا –فونتان، لاروشيل، شيز، ساران، لابراكون، مونغ. قيادتان عليتان اقتسمتا المنطقة: من جهة قيادة الولايات المتحدة في وسط أوربا بمعسكر «لوج»، قرب سان_ جيرمان – أون –لاي. ومن جهة أخرى قوة منطقة الاتصال، القاعدة التموينية بالنسبة لأوربا كلها، واستقرت في «أورليان». عشرة آلاف جندي أمريكي استقروا في المنطقة المحيطة مباشرة بـ «أورليان».
عند الغروب يتم إخراج قمامة معسكر «مونغ» خارج السور المسنن. ذات ليلة، نقب باتريك في القمامة.

***

قرفص باتريك في الظلمة، خلف السياج. تحت القمر رأى المعسكر الدائري وانعكاسات الضوء على صفيحة الحديد المتموجة. فجأة سمع صوت محرك. خبأ دراجته في الحفرة، وحشر نفسه وراء أرومة أشجار، أمام سياج المعسكر بالضبط، وبقي ينتظر السيارة حتى تمر.
مرت سيارة «جيب» تابعة لشرطة القوات المسلحة.
أسرع باتريك نحو القمامات الحديدية الكبيرة. وبدأ ينقب بسرعة. وفي صباح الغد أخبر «ماري جوسي» بغضبه. كان على مشارف السن العاشرة. اجتاحت القوات الأمريكية «تيانغ يانغ». والصينية اجتاحت الـ«تيبت» .أما القوات الفرنسية فقد استولت على «هاو – بينه» . أمرته «ماري – جوسي» بأن يلتحق بها يوم غد ، ستنتظره على مقعد في بيت الصيادين.

***

بدأت قطرات المطر الثقيلة تسقط على الماء .تتحطم ببطء فوق صفحته. كانت منطقة «لوار» رمادية. والجو دافئ وثقيل.

والقطرات تسقط فوق الدراجتين الموضوعتين واحدة فوق أخرى على عشب الضفة. كانت ماري– جوسي جالسة فوق مقعد قديم. جنبها قفتان مفتوحتان مصنوعتان من أغصان السوخر. كانت ماري – جوسي تتأمل «باتريك» الذي يرتدي سروالا قصيرا ، يحفر ثقبا وقد ظهرت تقطيبة على وجهه.

توقف عن حفر الأرض. نظر إلى ماري جوسي بعبوس، وقال إن الثقب عميق بما يكفي. نظرت إليه ماري –جوسي بدورها، عيناها تلمعان، وقالت: «اتفقنا ؟ اتفقنا؟».

هز باتريك رأسه بفتور. وعندما رأت أنه موافق، قفزت ماري جوسي من المقعد إلى العشب، وهي تمسك بالقفتين الموجودتين جنبها.

رمى «باتريك» مدراته فوق الأرض الرطبة التي كان يقلبها. فتش الطفلان في القفتين، وبدأ يرميان في الحفرة طنجرات صغيرة، مشواة حديدية، علبة بهارات كرتونية، سيارات صغيرة من نوع «دينكي تويز»، جنودا، رجال درك من البلاستيك. وأخيرا رمى باتريك، بسخط، جاذب السيارة الأمامي المصنوع من الحديد الأبيض، لعبته المفضلة وهو طفل، رمى كل ذلك في الحفرة التي ردمها بعد ذلك بالمدراة.

وطأت ماري –جوسي الأرض الهشة تحت المطر، صدر عنها صياحا خافتا. الطفلان متحمسان وهما يقفزان فوق الحفرة التي ردمها باترك.

فجأة وهي تقفز، صدمت ماري –جوسي حديد المدراة التي يمسكها باتريك. صرخت. وجمدا في مكانهما.

وهي جاثمة على قدميها فوق الأرض، شمرت تنورتها بيديها المخدوشتين، وأظافرها مليئة بالتراب، أظهرت لباتريك اللون الأزرق والجرح الصغير الذي أحدثه حديد المدراة على فخذها.

نظر باتريك إلى فخذ ماري –جوسي الطويل والأبيض. انحنى عليها. عندها خفضت ماري –جوسي تنورتها. فتحت يديها، فانسدل شعرها الطويل الأسود المبلل بالمطر فوق كتفيها بمهابة، فوشوشت له:

«اجلس على ركبتيك مثلي !»

قرفص أمامها، وهو يغرز ركبتيه العاريتين في التراب المقلب.

« أنظر!» قالت.

مدت يديها بشكل كامل، وفتحت كفيها. توقف المطر وهي مستغرقة في الحديث. رفع باتريك رأسه نحو السماء ،فسقطت آخر قطرة مطر على وجنته.

«أنا أتحكم في السماء» همست.

سمعا من جديد صوت نهر الـ«لوار» وهو يجري على طول الضفة.

وشوشت ماري – جوسي:

«هل جلبت معك خبر الدبيحة ؟»

أخرج باتريك من جيب سرواله الصوفي قطعتي خبز أخذهما من الكاهن ومدهما لماري –جوسي. أخذت منهما ماري– جوسي واحدة، ومدتها أمامها بيديها الاثنتين. وفعل مثلها باتريك.

مدا معا القطعتين أمامهما بوقار. همت ماري –جوسي وجفناها إلى أسفل:

«نحن الاثنان ولا أحد غيرنا».

– نحن الاثنان ولا أحد غيرنا. ردد باتريك.

– سنذهب إلى أمريكا. قالت ماري –جوسي.

– سنذهب إلى أمريكا.

– «افتح !» أمرته ماري – جوسي.

فتح باتريك فمه فأدخلت قطعة الخبز بين شفتيه.

وبدوره مد باتريك القطعة التي يمسكها ومررها بين شفتي ماري –جوسي التي أبقت جفنيها إلى أسفل. وبعينيها المغلقتين دائما، مدت يديها وأمسكت متحسسة يدي باتريك وضمتهما بين يديها. بعد المطر أصبح للأرض رائحة قوية جدا، تكاد تكون منفرة. وفي الأخير فتحا معا عيونهما بقوة.

***

استسلم الطفلان للمتعة التي شعرا بها أثناء ذهابهما وإيابهما في الليل، تسكعا. سرقا. النبش المقيت والمضطرب في مزابل المعسكر أثناء مجيء الليل أو تحت الشمس اللاهبة، أمر كان يثيرهما. كانا يذهبان إلى البحث عن الأقمصة العجيبة، والأقمصة القطنية، و قناني الكوكاكولا الفارغة، وأقمصة أوكسفورد ذات الياقات المزررة، والبلودجين نوع «لوفيس». فلا يجدانها، أو لا يخرجان من البقايا إلا مزقاتها. ورغم ذلك يدق قلباهما إلى حد التوقف، فلا يجنيان سوى علب الغسول المكسورة، وبضعة خرق غير قابلة للباس، وجوارب ممزقة، وبعض أعداد جريدة «Life» أو Racing News، ومطويات البيع عبر المراسلة، وبعض مجلات الرسوم المتحركة الملطخة. يخبئان كل ذلك بسرعة في حقائب ورقية نجت بنفسها من القذارة.

قطعت ماري – جوسي شموعا جديدة جلبتها من دكان والدها، ووضعتها في عنق قناني الكوكاكولا الفارغة التي يعودان بها إلى الكوخ.

يقال في ذلك الزمن إن الكوكاكولا سم يصيب بالجنون.

كانا يجمعان قناني الكوكاكولا الفارغة ويصنعان منها مصابيح، لم يكونا يعرفان حتى مذاقها. كان الأب «فير» يؤكد أنه أبدا لن تجد هذه القنينات الصغيرة المليئة بالغاز مكانا لها فوق رفوف متجره.

كانا يلقيان بنفسهما في العوالم الأمريكية، كما كانت الأرواح الورعة تلقي بنفسها قديما في عالم الدين. كانا ينقلان الفردوس إلى غرب العالم. وكانت ماري–جوسي فير تجد فردوسها في الوهية كهانها الذين أصبحوا : الكونغستير والقنابل والنجوم. كانت ترتبط بنساء إنجليزيات بخيوط من حرير. فانفصلت ماري –جوسي عن الإنجليزيات.

بدأ ينجذبان بحضارة مختبئة وراء الشرفات، ولا يمسكان بين أصابعهما سوى بالبقايا. كانا يتبادلان الأحلام في غمرة الحمى. ولم تكن تلك الأحلام سوى أسماء أدوات وملابس، ومدن بعيدة: جاز، آلة كهربائية لطحن الخبز، هوليوود، ماركوري ١٩٥٣، مبرد كيلفيناتور، نيويورك.

وعلى طريقة ماري_ جوسي، بدأ باتريك في تعلم الإنجليزية تحت أغصان شجرة الصفصاف، بدعوى أنه لا يستطيع انتظار دخوله إلى القسم السادس. ساعدته ماري_ جوسي على أن يضفي على إنجلزيته نبرة أمريكية لم يكن في الإمكان مقاومتها، ولكنها كانت تشكل جانبا سلبيا: لقد اخترعتها. كانا يساعدان بعضهما حتى يتمكنا من فهم مطويات البيع عبر المراسلة والتمكن من فهم الإشارات في الرسوم المتحركة التي افتتنا بها كما لو أن الله أوحى للمرة الأخيرة بكلامه إلى أرض فقاعات الرسوم المتحركة.

بدأ الله يفقد الرضا. نقل الله عدم الرضا هذا على لسان قسه. وهي طفلة كانت ماري –جوسي تجد متعتها في لعب دور البائعة في دكان والدها، إلى جانب أختها بريجيت التي تقوم مقام أمها في المتجر.

في البداية رفضت أن يتم تعيينها من طرف أختها لتقف أمام صندوق المال، وأن تكون مجبرة على بيع بضاعة قروية، بعد أن تكون قد ارتدت البذلة المخصصة لذلك. يأتي القس «مونتريت»، مرتديا جبة سوداء، ليبتاع أوراق النعناع وأزهار البابونج لتهييء نقيع المساء.

كان رجلا قصير القامة، نحيفا ويشبه راهبا مروفنجيا(١)، كان له وجه مأساوي مثل أولئك الذين رأى الأطفال أشباحهم تتآكل في أورقه الكنائس القديمة في القرية. كان يضع إكليله بنفسه على رأسه إلى درجة أنه كان يبدو أصلع تقريبا طيلة شهرين وجمجمته تسيل دما. له عينان شاحبتان. كان قس «مونغ» يخاف من الناس كما لو أنهم حيوانات. نادى على «باتريك كاريون» لحضور قداس الفجر. في السادسة إلا عشر دقائق يقرع جرس باب المنزل، بين الأزهار، وسط الضباب الصاعد من النهر مخترقا كل شيء.

عندما ينتهي القداس يتناول القس «مونتريت» الفطور في الدير رفقة باتريك. مارسيل تسهر على خدمتهم. طلب القس من باتريك أن يساعده في إجراء مكالمة هاتفية، لأن الهاتف يسبب له رعبا غامضا لا يهدأ.

«أحتاج مساعدتك» ، قال له.

فطلب منه أن ينوب عنه في التحدث مع المزارعات العجائز اللواتي يمتن في أطراف القرية أو في الغرف الباردة الخاصة بالنساء. ما أن أجرى باتريك المكالمة، حتى أخذ منه القس الهاتف ببطء. وهو مرعوب قرب فمه.هو الذي لم يعش حياة متبذلة، غمغم وضاع وسط الكلمات.

أصبح باتريك كاريون طفل المذبح المفضل لدى القديس «مونتريت»، إلى درجة أنه في السنوات التالية كان قس مونغ يشرفه بكل الطرق الممكنة. وعندما بلغ السن الثانية عشر، في سنة ١٩٥٣ ، في وقت كانت فيه القوات الأمريكية تغادر كوريا، وفيما بدأت القوات السوفييتية تقصف الألمان في برلين، كلفه بحمل المبخرة . ولقب حامل المبخرة يطلق على الطفل الحامل للبخور جيئة وذهابا، هابطا الدرجات نحو الجموع، والذي يحرك بشكل مفاجئ ونبيل المبخرة التي تثير إعجاب أنف الخلود.

***

في يوم من أيام سنة ١٩٥٤ ، عندما علم من الراديو أن الفرنسيين غادروا الهند ، دفع القس «مونتريت» باب البقالة ، بوجه يبدو عليه الانفعال، وعينين شفافتين ، وخيطيته ذات العروة السوداء تتدلى من طرف يده. في نهاية تلك الظهيرة كانت ماري_جوسي تسهر على الدكان رفقة باتريك.

«أيها الصغير ،قال له ، أحتاج إلى مساعدتك».

كان باتريك يضع يده على الهاتف قرب الصندوق مسجل السلع.

«لا، قال له القس ،لقد قررت أن أجعل منك قائد طقس كبير».

كانت تلك هي أعلى درجة يمكن أن يطمح إليها. قائد الطقس الكبير هو رجل الدين الذي يقود الاحتفالات التعبدية رفقة جمع المؤمنين. هو من يمسك الإكاء المتحكم في عمليات السجود ، ويوجه عازف الأرغن والحاجب. هو من يقود حركات الأطفال الآخرين الذين يقفون في الجوقة. هو من يخفض الوجه ، هو أيضا من يرفع غيمة البخور من بين يدي حامل المبخرة. هو من يعلن توبته وسط الخوف والصمت المحيطان بالجريمة التي ارتكبت في جنة عدن ، وهو يدندن شيئا فشيئا بالصلاة ، ويرفع النشيد ، ويخضب جراح الله.

لاذت مونغ بالصمت تحت وطأة الحرب العالمية الثانية. السكان صمتوا إلى الأبد لأن الرعب لم يكل طيلة سنوات. لقد عرفوا الألمان.

... يتبع المادة كاملة بموقع المجلة (www.nizwa.com)

مدينة الصبار

للكاتب الباكستاني: عامر حسين(*)

ترجمة: ريم داوود

مترجمة من عُمان

وقع في حبّ «نورية» حين رآها تمشي على الجمر. تم توزيع قطع الفحم المشتعلة على الحشائش الصيفية الجافة، ومشت عليها أسرع من العذراوات الأخريات.

لم يكن من المفترض أن يكون متواجداً هناك، لكنه كان يراقب الحدث من وراء شجرة اللوز.

عبرت بخطواتها فوق الجمر، ثم تعرضت لإغماءة.

(كانت «سكينة» عطشى. ذهب «عباس» للبحث عن الماء، أطلقوا عليه السهام. قتل «قاسم» ليلة عرسه. عاد حصان «الحسين» وقد أغرقته الدماء.. دون صاحبه).

تهبّ الرياح الصحراوية الساخنة طوال اليوم. تتساقط الطيور على الأرض في الليلة العاشرة من شهر محرّم. تصطبغ السماء بالدماء. يبكي عليهم جميعاً حتى تحمرّ عيناه. لكنه لم يبكِ ، أبداً، بالحرقة التي بكى بها على «نورية».

حاولت العّمة «ميهري» أن تزرع حديقتها بمختلف أنواع الزهور الوردية والزرقاء والحمراء، وبالورد الجوري القاني. لكن كل النباتات كانت تذبل هناك. وحدها الزهور البريّة وشجيرات الصبّار التي كانت تنمو في ذلك المكان. ظلتّ تردّد أن السبب هو الصحراء. وأن الأرض المالحة والرياح الرملية هي التي تقتل النباتات في جميع أنحاء المدينة.

ومع ذلك.. كانت حديقة «تشاند» تفيض بالألوان المتعددة، والشجيرات المقلّمة بعناية، وأشجار الفاكهة التي تتدلّى منها ثمار المانجو الخضراء، وحبّات البابايا الكبيرة.

كانت «ميهري»– او البيجوم «ميهر تاج شاه»– في حقيقة الأمر عمّة «نورية» فقط، وليست عمّتنا.

كانت أرملة شقيق جدّنا، الذي قتله اليابانيون في ماليزيا عام ١٩٤٤، حين كانت في الثانية والثلاثين.

لم نعرفه إلا من خلال صورته الضخمة، المعلقة على جدار منزلها. في كل إجازة، كانت أسرتها تزور قبره محمّلة بالأزهار والبخور، كما لو كان قديساً.

كان لها ثلاثة ابناء: ابنةٌ تقيم مع زوجها في الصين، حيث يعمل في سفارتنا هناك. وابن يدعى «طاهر»، يعيش في المنزل المقابل لنا. أما أصغر أبنائها، «ماهر»، حبيب قلبها ونور عينيها، فكان يدرس في انجلترا، ولا يعود إلاّ في الإجازة الصيفية فقط.

تعيش «ميهري» في بيت كبير جداً، محاط بالأبراج. بناه زوجها في الثلاثينيات، في الجزء القديم من المدينة، بجوار البحر. أطلقنا على بيتها اسم «مدينة الصبّار».

كان لها عشيقٌ يأتي لزيارتها بين الحين والآخر، من «راوال بيندي».. حيث يعيش مع زوجته.

«ميهري» امرأة طويلة، لها بشرة شاحبة وشعر فاحم قصير، تصففه بدهانات لامعة. ترتدي اثواباً من الشيفون الأسود ليلاً، أما نهاراً، فكانت فساتينها من الدانتيلا البيضاء. تلبس معها قفازات وأوشحة من اللون ذاته.

بين كل بضعة أسابيع، كانت تعبر إلى الطرف الآخر من المدينة لزيارتنا. كنا نعلم أنها تتعمّد أن تجعل زوجة «طاهر» تراها، وهي تدخل إلى منزلنا.

قبل عشر سنوات، كانت تبحث لابنها عن عروس، من ضمن بنات عائلتها في «حيدر آباد». وأخيراً.. استقر رأيها على فتاة من عائلة زوجها. بنتٌ في السابعة عشر من عمرها تدعى «نزار زهرة». غيّرت اسم العروس إلى «تشاند»، لأنه كان لها وجه مضيء كالقمر.

تيقنت «ميهري» من أن لابنها حظاً وافراً.. لاقترانه بمثل هذه العروس. لكن حظ «تشاند» نفسها– من جانب آخر– لم يكن بالوفرة ذاتها.. إذ أوقعها في الزواج من رجل يحب الويسكي الجيد.. أكثر من حبه لفراش الزوجية.

تحوّلت الفتاة الهادئة إلى امرأة شديدة الكسل. ورغم انزعاج حماتها من عاداتها الجديدة، إلا أنها ظلت تستيقظ من نوعها من انتصاف النهار، ثم تمضي بقية ساعات الظهيرة في لعب الدومينو. مع حلول المساء، كانت تقطع حديقة منزلها جيئةً وذهاباً، وهي تعبث بمسبحة الصلاة بأصابعها، في انتظار عودة زوجها.

إلا أنه لم يكن يعود للمنزل إلا بعد انتصاف الليل، حين كان صوت محرّك سيارته المرتفع يختطفنا من أعماق أحلامنا.

في أيام الآحاد، كنا نلعب بجوار البحيرات. هناك اثنتان: واحدة زرقاء، والأخرى خضراء. كانوا يسقون البحيرة الخضراء «آكلة البشر».. اذ كانت تتعدّد بها حوادث الغرق.

قال الناس ان العشاق اليائسين، والزوجات التعيسات، كانوا يتعمّدون الذهاب إليها لمنحها حيواتهم البائسة.

نلعب عادة بجوار البحيرة الزرقاء، ونسبح– أحياناً– في مياهها، التي تصل إلى آذاننا تقريباً، رغم ان ذلك كان ممنوعاً

علينا. إلا أننا لم نكن تخشى الإصابة بالتيفود او الدفتيريا.
اسمي «قمْران». عمري تسع سنوات. عيناي رماديتان، وبشرتي شديدة السُمرة. تأتي «نورية» إلى هنا بصحبة أولاد ابن عمتها» «ماهنور» التي تماثلني في العمر، و«ميهريار» الذي كان في الثامنة. انهما أقاربي أنا أيضاً.
في بعض الأحيان، كان «باس»– شقيق «تشاند»– ينضم إلينا. كان فتى في الثالثة عشر.
«نورية» في الحادية عشر من عمرها. تجلس على الضفة المغطاة بالعشب، تضع عقوداً من الزهور، وهي تغني:
أنا ذاهبة لألاحق ظلال الأصداء
في البلد التي تغني فيها الفراشات
– يا أم الأسنان المدببة.. والشعر الأشعث.. أنفك متسخ ورائحتك كريهة جداً. يا أم الأقدام المفلطحة السمينة.. من سيتزوجك يا «نورية»؟
– أنا سأتزوج «نورية».
– ألبسوا العريس ثيابه إذن، وزينوه بالذهب، فقد جاءت عروسه شبيهة الفيل.
يمرّغون وجهي بالطين، وشعر «نورية» كذلك، ثم يدفعونها إلى الماء. أتبعها. لحصوات البحيرة ملمس الرخام الناعم تحت أقدامنا.
كان لـ«ميهر تاج» أخ. يظن الجميع ان «علي زامين» قد توفي. لكن الحقيقة انه قد اختفى فجأة ذات يوم، تاركاً خلفه ابناً وابنة، وزوجة شقراء بعينين واسعتين.
سمعنا انها كانت في الأصل فتاة هندوسية، تخلى عنها أهلها حين عبروا الحدود إلى الهند، عقب الانفصال.
قابلتها العمّة «ميهري» في أحد المخيّمات، من خلال عملها الخيري في مساعدة النساء الفقيرات والأطفال غير المرغوب بهم. حين قالت الفتاة انه ليس لديها مكان تذهب اليه. اصطحبتها العمّة الى منزلها، وجعلتها رئيسة للخدم، إذ بدا واضحاً انها كانت قد تلقّت قدراً لا بأس به من التعليم.
غيرت العمة اسم الفتاة إلى «سادية».
رأى «علي زامين»، الذي كان قد عاد منذ فترة قصيرة من «حيدر آباد»، الفتاة في منزل شقيقته. وقع في هواها منذ اللحظة الأولى. ثم تزوجها.. رغم معارضة «ميهري» الشديدة.
بعد أعوام.. عقب ان اختفى ذات ليلة، دقّت «سادية» أبواب «ميهري» طلباً للمساعدة. قالت انها قد وجدت لنفسها عملاً كموظفة في احدى شركات الطيران، وانها قد ألحقت ابنها بمدرسة داخلية للبنين؛ إلا انها بحاجة إلى من يتولّى رعاية ابنتها، إذ ليس بمقدورها ان تتحمل مصاريف نفسها، والطفلين معاً.
لم نفهم أبداً لماذا رفضت العمة «ميهري» أن تتولى رعاية الطفلة. كانت تقيم بمفردها في ذلك البيت الكبير، وكان وجود الصغيرة معها سيسليها بطبيعة الحال.
ولم نفهم ايضا لماذا طلبت أم البنت أن تذهب بها إلى «تشاند»، وبخاصة ان العلاقة بينها وزوجة ابنها كانت متوترة جداً، بعد أن أجبرت «ميهري» «تشاند» على إجهاض حملها الثالث، وأشاعت ان الجنين كان نتيجة علاقة عابرة مع عاشق ما.
عقب تلك الحادثة، توسلت «تشاند» لـ«طاهر» ان يغادراً مملكة والدته، ليعيشا في المنزل الذي بنته في الطرف الآخر من المدينة.
وافقت «تشاند» على أخذ ابنة «سادية»، وقامت بتربيتها مع طفليها «ماهنور» و«ميهريار»واكتفت البنت بالعيش في الظل.. بهدوء، وحرصت على المساعدة في الأعمال المنزلية الخفيفة، وكانت تذهب إلى احدى المدارس الخيرية القريبة من المنزل، حيث تعلمت الحياكة والطهي، وتسجيل الحسابات بخط منمق جميل.
مع مرور الوقت، استحال الاسم البراق الذي منحه لها والدها: «نور أفشان»– أو «ناثرة النور» إلى اسم عادي ..«نورية».
– هل يمكنك حقا سماع غناء الفراشات، يا «نورية»؟
– أحياناً..
– إلى أي مدى يمكن ملاحقة الصدى، يا «نورية»؟
– إلى الحد الذي تسمح به أنفاسك.
– هل ستتزويجينني حين نكبر؟
– يا لك من ولد سخيف! انتظر وسوف نرى..
– أرجوك..
– سأفعل، إن كنت تريد مني ذلك.
على شاطئ البحر، تجلس «نورية» على الرمال البيضاء المبللة. تغمر أصابع قدميها في الماء، وهي تراقب رذاذ الأمواج المتلاطمة. تستمع إلى البحر وهو يغني. تظن أنه يحمل لها رسائل مكتوبة على أمواجه. يقول لها البحر أن عريساً ينتظرك. وجهه مغطى بالزهور. جسدها مثقل بالمجوهرات الذهبية، حتى توشك على الإغماء. يسكبون الحليب على قدميها.. تستيقظ كل صباح على فراش من الفضة.
أحمل لها أصدافاً شفيفة، ونجمة بحر ميتّة، وقوقعة كبيرة لتضعها على أذنها قبيل نومها كل ليلة، فتترنم لها بأغنيات البحر.
في الأفق الرمادي البعيد، يبحر شراعٌ وحيد. ألوانه تجمع بين الأحمر والأزرق والأصفر.
للخالة «تشاند» صديقة عراقية سمينة، اسمها «فرخندة». يمكنها قراءة الطالع عن طريق التمعن في أوراق الشاي المتبقية في قعر الأكواب، وبقايا البن المترسبة في فناجين القهوة.
الجو غائم اليوم إلا أن شهر مايو شديد الحرارة للدرجة التي تجعل مياه البحر تقترب من الغليان، ونكاد نتمنى لو أننا لم نخرج.

تستلقي السيدات على كراسي الشاطئ الطويلة. يدخنّ سجائر بنكهة النعناع، ويحتسين أكواباً من القهوة المحلاة بالحليب المكثف.

تنادي «فرخندة» على «نورية» ، الغارقة في أحلامها مع مياه البحر:

– تعالي يا صغيرتي ، دعيني أخبرك من ستتزوجين..

تقول «تشاند»، كما يردد أطفالها عادةً: «من سيتزوج نورية؟».

وتضيف: «إنها عديمة الجمال».

تصيح «فرخندة» باستنكار، وهي تتأمل قوام الفتاة الطويلة ذات الخمسة عشر عاماً: «عديمة الجمال؟!.. تردف: «إنها رائعة».

توجه كلامها للفتاة: «تعالي واجلسي هنا واعطني كفك. نعم.. هكذا.. ارى رجلاً طويل القامة. بشرته سمراء يحمل مسدساً في يده. انه يحارب من أجل وطنه. جندي شجاع..».

تقاطعها «تشاند»: «لا تزرعي الأفكار السخيفة في رأس البنت».

هنا.. يمكنني أنا ان أخبرك بما حدث بعد ذلك، فقد كنت أراقب الموقف، وأنا أسبح على مقربة من الشاطئ:

اقتربت سيارة فخمة ذات نوافذ مغطاة بستائر سوداء، من كوخنا. وثب الرجل الطويل الذي كان يقودها من مقعده، ليفتح أحد أبوابها. خرجت العمّة «ميهري» كفراشة، من شرنقة السيارة المكيفة، المعطرة بروائح الليمون.

بدت أنيقة، وشديدة النظافة.. كعادتها دوماً. ترتدي ثوباً من قماش الـ«جورجيت»، لونه بنفسجي فاتح.

شبكت ذراعها في ذراع الشاب، وسارا معاً باتجاهنا.

قالت لزوجة ابنها، على الفور: «لم أكن اعلم انكم ستستخدمون الكوخ اليوم». ظهر الضيق الشديد في نبرات صوتها، وتكلفت ابتسامة مصطنعة لكن «تشاند» لم تكن تستمع إليها. كانت قد قفزت من مقعدها وألقت بذراعيها البيضاوين الرائعين حول رقبة الشاب السمراء.

كان الشقيق الأصغر لزوجها «ماهر».

رفعها بذراعيه، ودار بها، وانطلقا يقهقهان.

راقبت وجه «نورية». انفرجت شفتاها المرتعشتان، فظهرت أسنانها اللامعة، ألقت رموشها الكثيفة بظلالها على خدّيها.

بدت كما لو كانت في غيبوبة.. أو انها – فقط – مستغرقة في دعاء حار.

– أين يمكنك سماع الفراشات وهي تغني يا «نورية»؟

– يا لك من ولد سخيف!.. كيف لي ان أعلم؟!

– كم يبلغ طول ظلال الأصداء يا «نورية»؟

– في طول أنفك القبيح يا غبي..

– ألن تتزوجيني يا «نورية»؟

– ألم تسمع ما قالته الخالة «فرخندة»؟ سأتزوج جندياً يحمل سلاحاً.

– سأصبح بطلاً من أجلك. سأشتري مسدساً.

– سخيف!

– أعيدي إذن نجمة البحر، وأصدافي كذلك.

في السابعة عشر، تتحول «نورية» إلى كائن حسي جذاب، رغم ضفيرتيها الطويلتين المليئتين بزيت الشعر، ورغم الثياب القطنية القديمة غير المكوية. تمضي وقتاً طويلاً في قراءة الروايات العاطفية ذات الاغلفة الزاهية اللامعة، والتي تدور كلها حول فتيات يدعين «نائلة» أو «رمانة» .. يتيمات أو فارقهن أهاليهن بعد الانفصال، لا يتوقفن عن سكب الدموع إلى أبناء أعمامهن الذين يحاربون من أجل أرضهم وأمتهم.

تزوج «ماهر». اقترن بفتاة انجليزية من «إلفورد». قابلها في «البار» الذي يملكه والدها.

أحضرها لبلده لتقابل أسرته. اسمها «بريندا». بدا واضحاً انها حامل في شهورها الأولى.

تستقبلها «ميهري» ببرود شديد.. تزودنا بتعاليم تتبعها اذا ما اضطررنا للتعامل معها؛ كأن نتعمد اشعارها بأنها كائن شديد الغرابة والاختلاف، عند الحديث معها.

لم نبذل أي مجهود لحملها على الشعور بذلك.. فثيابها المصنوعة من النايلون الرخيص فاقع الألوان – والتي قامت «ميهري» باهدائها لها– إلى جانب بشرتها التي تحولت إلى اللون الأحمر، تحت شمس يونيو الحارقة، ولهجتها الانجليزية القحّة، والتي فشلت معها في نطق أسماء أفراد العائلة، وبخاصة المركبة منها.. كانت جميعها أسباباً كافية لجعل الفتاة المسكينة تبدو كمخلوق عجيب، لا ينتمي للمكان بتاتاً.

كنا – جميعاً– موقنين بان هذه الزيجة لن تستمر طويلاً، ففضائح «ماهر» وعلاقاته الجريئة المتعددة، قبل سفره، كانت أسطورية.

فقد قامت الأسرة بتسفيره أصلاً بعد أن تعرض لضرب مبرح، مرتين، من أصدقاء له، بعد قيامه بالاستيلاء على قلوب ومشاعر حبيباتهم. كما كان قد تلقى تهديداً بالقتل من أحد الأزواج المخدوعين.

بعد ذلك.. سمعنا أن «ميهري» قد وعدت عروس ابنها بمبلغ مالي ضخم شريطة أن تعود لبلدها. ولمّحت الحماة لكنتها بأنها يمكنها أن تفتح لنفسها «بارا» خاصا لها، بتلك الأموال.

رفضت المرأة العرض بكبرياء، وسرعان ما غادرت مع زوجها.. عائدين إلى انجلترا.

استقرا– كما بلغنا– في «اسكس»؛ حيث عمل «ماهر» ، متسلحاً بشهادته من جامعة «كامبردج»، كمحاسب قانوني.

ذاك العام، كنا جميعاً مغرمين بفكرة الحب. لم نعد نستمع إلى الأغاني الأجنبية، بل بدأنا في الاستمتاع بصوت «ظاهرة

سيد» وهي تتغنى بعبارات الوجد والأشواق. وأصبحنا نحفظ أبياتاً من أشعار «فايز»(١) الغزلية.
كان ذلك عامنا الأخير، قبل أن نغادر إلى جامعاتنا الانجليزية.
كان من المقرر أن تدرس «ماهنور» الفلسفة في «كامبردج»، وان يدرس «مهريار» الاقتصاد في لندن. كما صمم أبي ان ألتحق بكلية الحقوق. أما «نورية» فكانت ستبقى مع «تشاند»، وأعلنت أنها ستصبح خياطة.
تتفتح الأزهار البيضاء على سيقانها المتسلقة لجدار منزلنا، تأتي «ميهري» لتلقي عليها نظرة.
يتوسط السماء قمر أحمر ضخم، كمشكاة زجاجية.
تدلف «نورية» إلى الحديقة بثياب بيضاء ناصعة.. كحورية في لوحة فنية.. تحمل صينية تفترشها زهور النرجس، تعلوها كؤوس شراب الورد وأطباق متنوعة من الحلوى.
تنافس في بهائها الزهور البيضاء والقمر المضيء.
«ميهري» التي لم تبتسم في وجه ابنة شقيقها قط، ولم تقل لها كلمة طيبة أبداً.. راحت الليلة تتمعن فيها، كمشترٍ يختار عجلاً في سوق الماشية.
عقب مرور شهر رمضان، حين استحال القمر إلى هلال من الفضّة.. عاد «عباس» شقيق «تشاند» من أكاديميته العسكرية، ليمضي العيد مع أسرته. يدندن بأغاني الأفلام، ويلبس قمصاناً ملونة ضيقة ذات ياقات طويلة مع بنطلونات واسعة الساقين.. ترفرف في الهواء حين يقفز عن دراجته النارية. شعره قصير، لأنه جندي.
نظرة واحدة منه إلى «نورية» ، التي ترتدي ثياب «تشاند» الفخمة القديمة، بشعرها البني وبشرتها الذهبية، وأردافها العريضة.. تغرقه في بحر الاشتياق العاصف.
كان قد بدأ يذوب توقاً اليها، منذ ان رآها تسير على الجمر في شهر محرم الماضي.
يقول «عباس»: تبدو كفتاة تتقن الأعمال المنزلية، أجزم أنها تجيد الطهي ترد «تشاند»: وجودها يريحني. انها ابنتي الثانية. مزاجية أحياناً. لكنها تستطيع بكل تأكيد.. أعني تستطيع الطهي.
– هل هي مخطوبة؟.. كنت أتساءل ما اذا...
ظننا، في بادئ الأمر، أن «تشاند» ستعارض، وأنها لن تقبل أن تستحوذ أخرى على مشاعر أخيها. لكنها – على العكس من ذلك– توافق على الفور. تنصح شقيقها ، فقط، بالانتظار لعام أو اثنين قبل الزواج، لأنه وعروسه لا يزالان صغيرين. تطلب منه ان يعود بعد شهر أو شهرين ومعه خاتم الخطبة.
حين يسألون «نورية» عمّا إذا كانت توافق على الخطبة، تومئ برأسها في صمت وقد ثبتت عينيها العسليتين على أصابع قدميها المصبوغتين بالحنّة.
يعود «عباس» بخاتم من الذهب، مرصّع بالياقوت.

تردّد ألسنة بعض الجيران الخبثاء: «حين ينظر طاهر» إلى ابنة خاله الصبية.. فان النيران تتأجج في عينيه. و«تشاند» تخشى غريمتها.
تبدأ «نورية» في الإعداد لجهاز عرسها. تجلس بهدوء يكاد يثير الملل فيمن حولها لتثبت المرايا الصغيرة وحبّات الخرز البرّاقة على أوشحتها، وتخيط الشرائط المذهبة العريضة على أطراف أثوابها، وتطرز وروداً بالخيوط الملونة على فوط السفرة وأغطية الوسائد.
تواظب على أداء الصلوات.
«عباس» وريث ثروة طائلة، نغيظها بالقول أنها ستصبح عمّا قريب زوجة غنية وبدينة، تتزين بالكثير من المجوهرات الضخمة.
حين تأتي «فرخندة» للزيارة، تسأل «نورية» ان كان «عباس» بطباعه اللطيفة الهادئة هو من تريد حقاً..
تجيب الفتاة: انها رغبة الخالة «تشاند». لقد فعلتْ الكثير من أجلي. انه النصيب وإرادة الله، بلا شك. ثم انك انت من أخبرني بأنني سأتزوج جندياً.
أتغنى لأغيظها: أين ذهب بطلك الشجاع يا نورية؟.. بعيداً.. بعيييداً..
– خمّن ماذا أفعل الآن يا «كامي»؟
– ماذا يا «نورية»؟
– أنصت إلى غناء الفراشات، ويخيل اليّ أنني سمعت صدى الظلال أيضاً.. هل ترغب في أن تأتي معي؟
– ما هذا الهراء يا «نورية»؟!.. غناء فراشات؟!!
– كان من المقرر أن تتزوج «نورية» في شهر نوفمبر. تذكرت العمة «ميهر تاج» صلة القربى فجأة، فأعلنت: «انها ابنة اخي الحبيب رغم كل شيء». لوّحت بأصابعها التي تحتضن سيجارة «سوبراني»، وأضافت: «ستخرج كعروس من بيتي أنا. بيتي هو منزلها الحقيقي.. لأنني الأقرب اليها من بقية أفراد العائلة».
تناست وجود أم الفتاة.
كانت محقة في طلبها بعض الشيء.. فلم يكن من اللائق أن تعيش الفتاة مع خطيبها تحت سقف واحد، قبيل زواجهما.
وافقت «تشاند» على مضض. بررت موافقتها بأنها لا تريد أن تثقل على «سادية» المسكينة بإرسال ابنتها لها، لتعيش معها في حيّ «ناظم آباد» البائس.
رتّبت «نورية» ثيابها وأغراضها في عدة حقائب، وغادرت في سيارة عمتها، التي حملتها إلى الجهة الثانية من كراتشي، لتعيش منها في قصرها المطل على البحر.
لم نستطع أن نتخيلها بعيدة عن «تشاند».. في ذلك البيت الفخم البعيد .. «مدينة الصبّار».
لم نرها ثانية، حتى حلول عيد الأضحى.

كان «ماهر» قد عاد ليزور والدته، دون زوجته غير المرغوب بوجودها، بعد انقضاء ثلاثة أو أربعة أعوام على مغادرته.
بدا شديد الوسامة، بشعره المتموّج الذي يلامس كتفيه.
ألقى بسترته المخملية البنفسجية على ذراعه، وراح يقصّ علينا نوادر وحكايات عن لندن الصاخبة.
كان قد أتى للغداء معنا، مصطحباً والدته و«نورية».
تبدلت «نورية». أحاط شعرها الفاتح، الذي لوّنت بعض خصلاته باللون الذهبي، بوجهها.. بشكل جميل. زينت عينيها بكحل وظلال جفون من اللون الفيروزي. تماشى مكياجها مع ثوبها الأزرق، الذي كشف عن كتفين لامعين وخصر عار، تحت غلالة من قماش الشيفون الخفيف.
همست لها «تشاند» بغيظ شديد: «ما الذي فعلته بنفسك؟!.. تبدين كبغي».
تبدل «ماهر» أيضاً.
أصبح رجلاً مسحوراً.
نجحت الرغبة والشباب، فيما فشلت فيه أموال «ميهري» وخططها اللئيمة.
كالعادة، هناك العديد من القصص والأقاويل التي لا يتوقف الناس عن ترديدها.
تسربت الحكايات من القصر الكبير ووصلت الينا في بيوتنا البعيدة: «ماهر» الوسيم منح قلبه وكل مشاعره إلى ابنة خاله الجميلة «نور أفشان»، انهما معا في كل أنحاء المدينة. لا يفترقان ابداً. يترددان على الفنادق والمسابح، ويخرجان في رحلات إلى الريف، ويذهبان معاً إلى شاطئ البحر.
علّق البعض بان القصة مخزية. وأنه لم يمض وقت طويل على خطبة الفتاة اليتيمة.. فكيف تجرؤ على هذه التصرفات؟
تساءل البعض الآخر: «وماذا في ذلك؟.. وماذا ان كان «ماهر» يكبرها بعشر سنوات؟.. انه لا يزال في الثامنة والعشرين فقط. أمامه عمرٌ بأكمله، وحياة عريضة؟.
كانوا يضيفون: «هكذا كان ينبغي أن يتم الأمر منذ البداية. سيترك زوجته الأجنبية التي لا نعرف لها أصل ولا فصل، ويأتي ليستقر في بلده مع ابنة خاله».
لم نعرف قط كيف اكتشف «عباس» الأمر.
ربما اتصلت به «نورية»، او ربما كتبت له رسالة بخطها الجميل، بعبارات انجليزية رسمية، تخبره فيها بأنها لن يمكنها الزواج منه، وان الحياة قد دفعتها لتغيير خططها. وانها آسفة لاضطرارها للنكث بوعودها له، ولكن لا يمكنها ان تستمر في العيش داخل كذبة.
لكن «عباس» يرفض أن يخبرنا كيف تم الأمر، ويأبى ان يستمع إلى أي كلمة تقال ضدّها.
نقف كلنا في صفّ «تشاند»، ونقاطع «ماهر» و«نورية»، تماماً.

تقود «تشاند» سيارتها باتجاه قصر «ميهري» . كانت – للغرابة الشديدة– في غاية الهدوء.
هناك.. قالت بأنها تفهم جيداً ما خططت له تلك التنين العجوز: انها تستخدم الفتاة اليتيمة كطعم لاصطياد ابنها الحبيب، وإعادته إلى أحضانها، بعيداً عن زوجته الأجنبية.
أعلنت أنها لن تقف مكتوفة الأيدي تراقب ما يحدث. وتساءلت: هل تظن «نورية» أن الحياة مجموعة من القصص الرومانسية البلهاء.. كتلك التي تقرأها في كتب «راضية بات»؟
حذرتها بأنها ستتجرع مرارة الحقيقة، حين يغادرها «ماهر».. راجعاً إلى زوجته.
قالت لـ«نورية» و«ميهري» بأن بإمكانهما الاحتفاظ بكل الهدايا التي أعطيت للفتاة، عدا خاتم الخطبة. تريد استعادته لأنه صيغ من قطعة ذهب خاصة بوالدتها الراحلة.
تساءلت أخيراً: ما الذي فعله «عباس» ليستحق ذلك؟.. وهل هذه هي الطريقة التي تظهر فيها «نورية» امتنانها لكل الحب الذي منحتها إياه على مرّ الأعوام؟
حين ناولت «تشاند» الخاتم إلى أخيها، قال: «كان عليك أن تتركي الأمر لي. كنت سأجعلها ترى الحقيقة، وتدرك بأنها لن تكون أبداً سعيدة مع ذلك الحيوان».
دسّ الخاتم في جيبه، وانطلق على دراجته النارية.
لم يعد ذلك اليوم.
أخبرتنا «تشاند» فيما بعد، بانه حين عاد للمنزل.. قال لها بأنه قد رأى «نورية». لكنه لم يخبرها أين قابلها بالضبط.
ثم انخرط في بكاء مرير.
قالت بأنها لم تره أبداً يبكي بتلك الطريقة. وأكدت بأنه في كل عام يبكي من فرط حبّه للحسين وعباس وقاسم، إلا أن دموعه المنسابة هذه المرّة بدت كما لو كانت ممتزجة بالدم.
«هابيل» و«قابيل». هكذا شعرنا حين بدأت الحرب المفروضة علينا فرضاً. كنا أخوين يتقاتلان، وسينتهي الأمر بوفاة أحدهما.
امتلأت السفن بالصبية الذين تم نقلهم عبر البحر والبر، ليقاتلوا ويحاربوا من أجل أرض لم يروها، وللحفاظ على مجد أمة كان انفصالها مقدراً ومحتوماً.
أخذ «عباس» شرقاً، إلى الحدود البورمية.
تتساءل «تشاند»: لماذا يحملون أبناءنا واخوتنا عبر أراضي الأعداء، ليمنعوا بلداً بعيداً غريباً من تغيير اسمه؟
كرب، وبلاء..
كربلاء..
الأخبار الواردة من الجبهة سيئة. تتحول بعد ذلك إلى الأسوأ.
وصلت البرقية ليلاً:
«يشرفنا أن نبلغكم باستشهاد شقيقكم سيد عباس حيدر».
لم تتصرف «تشاند» كما توقعنا، كأخت بطل، لم تتصرف

بهدوء وكرامة؛ بل ارتمت على الأرض وراحت تمزق ثيابها وتشدّ شعرها، وتضرب بيدها على صدرها.
لم تنطق بكلمة. لكننا كنا متأمكدين من انها كانت – في سرّها– تلعن القادة، وحروبهم؛ وتلعن «نورية» المرّة تلو الأخرى، لأنها كانت شؤماً على أخيها الحبيب.
أما «نورية».. فيقولون بأنها حين سمعت النبأ، قامت بكسر الأساور الزجاجية الملونة التي كانت تلبسها، ثم أمضت ثلاث ليال في حجرتها، لا تفعل شيئاً سوى الصلاة.
عقب ذلك، غادرت بيت عمتها، حيث تأتي الأزهار والورود أن تنمو، دون أن تترك ولو رسالة لـ«ماهر». لم تعد إلى «مدينة الصبّار» أبداً، بعد ذلك.
سارت طويلاً، ثم استأجرت عربة حملتها لمنزل «تشاند» كان البيت ممتلئاً بالمعزيات. لم تدخل. كانت تدرك انه لم يعد بيتها. ذهبت إلى أمها وشقيقها.. إلى الحياة التي تركتها منذ تسعة أعوام،الى الشقة القديمة الواقعة على أطراف المدينة.
قال الناس انها كانت حبلى. يؤكدون ان طفلها الأول، الذي نسبته لزوجها، كان في واقع الأمر ابن «ماهر».
قال آخرون بأنها أنهت حملها بعملية إجهاض، مثل «تشاند» قبل كل تلك الأعوام.
كل ما نعرفه انها وافقت على أول خاطب دقّ بابها. تزوجته بعد أسابيع قليلة. سمعنا أنه شيخ كبير وارمل، عثرت عليه أمها في أعمدة اعلانات الزواج بإحدى الجرائد. وقالوا أن لديه عدة أبناء، ولكن تضاربت الأقوال فيما يخصّ عددهم بالضبط.
لم يحضر أيّ منا حفل الزفاف، واكتفى بعضنا بإرسال الهدايا.
عاد «ماهر» إلى زوجته في «الفورد»، واستقر هناك لسنوات طويلة. ثم اختلفت معه «بريندا» ، فطردته من المنزل، محتفظة بأمواله وبناته. رجع إلى كراتشي ليقيم مع «ميهر تاج». ترك المحاسبة القانونية، وحوّل «بيت الصبار» إلى كلية علمية.
استمرت قطيعة «تشاند» و«ماهنور» و«ميهريار» لـ«نورية» لم يتبادل أي منهم معها كلمة واحدة، حتى بعد وفاة «تشاند»– المفاجئة– قبيل ان تتمّ أعوامها الأربعين.
اختارت «ميهري» اسلوب الصمت والقطيعة أيضاً.
سمعنا، بعد عدّة أعوام، بأن زوج «نورية» قد طلقها، وأعادها إلى منزل والدتها، وانه استولى على جميع مجوهراتها، وأنها واجهت بعد ذلك أياماً طويلة من الشقاء، ناضلت فيها لتربي طفليها دون مساعدة من أحد.
ولكن حين أخبرتُ شقيقتي بأنني أكتب هذه القصة، تذكرت ما يلي:
قبل عشر سنوات، كانت في نادي السند(٢) ظهيرة أحد أيام شهر ابريل. وفيما كانت تلاحق ابنتها الصغيرة ذات الأعوام الثلاثة، استوقفتها يد لمست كتفها. التفتت لترى امرأة في اواخر الثلاثينيات. أنيقة، شقراء، تتحلى بقطع قليلة من المجوهرات. سألتها المرأة: «ألا تتذكرينني؟».. أضافت: «أنا قريبتك.. نور أفشان.. نورية». احتضنتها وقبّلتها. وقبل أن تقترب سيارتها التي يقودها سائق من مدخل النادي، قامت بتعريف أختي إلى زوجها. تتذكر أختي انه رجل وسيم، يكبر «نورية» بسنوات قليلة فقط.
لم يكن – كما تناقلت الألسنة– أرملاً، بل مطلقاً فقط، أمضى أعواماً في دبي، لكنه لم يطلقها قط، أو يرسلها إلى منزل أمها.
قالت أختي أيضا أن شخصية «نورية» في ذلك اللقاء ذكرتها بأحد آخر.. لكنها– هي نفسها– لم تستطع تحديد ذلك الشخص.
أحلم أحياناً انني في مكان «عباس»: أنا الشخص الذي ترفضه «نورية». تأتي إليّ. وجهها شديد الشحوب، ومغطى بالدموع. تجلس على الأرض في الحديقة. تمسك بيدي. تطلب مني أن أسامحها، وان نظل أصدقاء .. كما كنا منذ طفولتنا.
تضع يدي على خدّها المبلل. تذكرني بأغنيات الفراشات، وبالأصداء والظلال، لكنني أنظر إليها بجمود، ثم أشيح بوجهي عنها.
أقول بصوت غير مسموع: «سامحيني يا نورية. انا لا أفهم مثل هذه الأمور. انني صغير جداً. لا يمكنني أن أستمر في صداقتك». ثم انطلق في الليل على دراجتي النارية بسرعة. أتوجه إلى الشاطئ. أترك دراجتي هناك، وأخوض في أمواج البحر.
هكذا يعرف رجال الشرطة أين يبحثون عن «عباس» بالضبط، حين يشاهدون دراجته الملقاة على الشاطئ. وبعد عدّة أيام، يخرج الصيادون جسده من الماء. كانت ملامحه قد تشوّهت وتآكلت. كان خاتم «نورية» لا يزال مستقراً داخل جيبه.
ذه قصة أخرى، لم يذهب فيها «عباس» إلى الحرب. لأنه لم يستطع أبداً أن يفهم أسبابها ودوافعها.
هذه هي القصة الحقيقية، في الواقع، لكن نهايتها باردة وكئيبة. وأنا رجل حرفتي القصّ والحكي؛ لذلك اخترت أن أجعله بطلاً حربياً.. لا ولداً ساذجاً يتباكى على حبّه الضائع، ويمنح حياته للبحر.
هل تشعر، مثلي، بالمياه المالحة تنساب عبر هذه الصفحات؟

الهوامش

١– فايز أحمد فايز: شاعر أوردو باكستاني (١٩١١– ١٩٨٤)– المترجمة.
٢– ناد اجتماعي في كراتشي، تأسس عام (١٨٧١).
* ولد «عامر حسين» في مدينة كراتشي بباكستان عام ١٩٥٥. انتقل إلى لندن عام ١٩٧٠. يدرس مادة الكتابة الابداعية في جامعة ساوثاميتون.
من أعماله : «مرآة للشمس»، «هذا الملح الآخر» ، «أرق» ، «تركوان»، كما أصدر كتاباً بعنوان «كاهاني» وهي مجموعة قصصية لعدد من الكاتبات الباكستانيات.

عرضٌ في الظلام

عبـدالله خليفـة

قاص وكاتب من البحرين

جاءَ من حافة الأزقة التي تكاد تسقط في البحر. من تلك الدروب التي تضيءُ فيها عيونُ السمك الميت.
وجد أنواراً وجدراناً عالية وأرواحاً محبوسةً وأشجاراً متدنية.
قال الكهفُ: سيدي احذرْ من الأزهار!
قرعَ الجرسَ وهو في حديقة غَناء، أمامَ بيتٍ شامخٍ، تطلعَ إليه البيتُ بكاشفات حارقة.
لم تكنْ في جعبته تعاويذٌ، ورأى ورقَ الشجرِ المصفرِ وخيوطاً من الفضةِ على شكل حشرات ضاريَة.
فتح البابُ وانهمرتْ العائلَةُ فوقهُ، يتقدمها ربُ البيت، رفيقُ دربه السابق، الكاتبُ الرسميُّ لإمام العصر، جسدٌ كبيرٌ يضخُ الزيتَ من كل مسامه، ابتسامتهُ شفافةٌ، صلعتهُ مهيبةٌ، احتضَانهُ حميمٌ وقوي.
– يا إلهي ! مضتْ سنواتٌ لم نلتق.
– أجل بَعُدتْ بيننا الدروب.
– ولماذا يحدثُ ذلك؟ هل بيننا إشاراتِ مرورٍ حمراء؟
– بل ألوانٌ مختلفة.
أُدخلَ في صالة واسعة، كراسٍ كثيرةٌ فخمةٌ، ثرياتٌ تتدلى بحنو للسجاد، نوافذٌ تستريحُ على سواعد الحديقة والمزهريات النابضة. نبضاتٌ موسيقيةٌ على أصابع البيانو في الحجرة القريبة.
فجأةً رأى أدغالاً. وتدفقتْ رؤوسٌ شيطانيةٌ من حواف الشجر.
قال الكهفُ: ألم نكنْ سعداءَ بوحدتنا؟!
الأولادُ والبناتُ الذين كبروا من دون مراقبته تناثروا على الكراسي كأنهم مطاطٌ حي. الزوجةُ التي غدتْ هيكلاً عظمياً لا يزالُ يتصاعدُ دخانُ موقدها الغازي على هيئة أشباح وقتلى. لم يبقْ فيها سوى عينين كبيرتين تتسعانِ لمرورِ بواخرٍ كثيرة.
قال المضيفُ:
– دعوتكَ لتخرجَ من عزلةٍ رهيبةٍ فرضتَها على نفسك. وأنت غدوتَ مهماً.
– لكن لم أعرفْ بالضبط ماذا تريد، أرسلتَ برقيةً غامضةً: (صديقي العزيز ثمة مشروعٌ عظيمٌ لن يتحقق بدونك. أحضرْ حالاً!).
تكرمشَّ الورقُ في يده، وتحولَ العيالُ إلى عيونٍ من خرزٍ مضيءٍ في روعه.
عقودٌ مسترخيةٌ هنا، غرفةُ مكتبة واسعة تبدو من وراء الزجاج، شيءٌ حلمَ به طويلاً ولم يتحقق. أبناءٌ مثل الأقحوان في خريفِ العمرِ والأشجارُ تتساقطُ رماداً.
قالَ المضيفُ :
– أنا كرستُ أهميتي من العزلة وأنتَ من المشاركات الرهيبة المؤلمة، فأنظرْ كيف جرتْ الأمورُ ؟ الكلماتُ الجميلةُ تأتي من أنهارٍ مختلفة!
(أي عيشٍ مريح؟! وأنا الذي سَحلتُ جلدي في الشوارع!). التقيا مراتٍ وامضةً في مقاه، في طائراتٍ تخترقُ الأجواءَ لعواصمَ بعيدةٍ يقرآن شيئاً من الورق، يمضيان لاحتفالاتٍ واحدةٍ، ولم يعدْ الناسُ يفرقون بين الحبرِ والدم.
– لقد هجمتَ على الموضوع كعادتك. ألا تريدُ أن تشربَ شيئاً ؟ هات الحلوى يا منير. أنت تعرقُ ألا يصلكَ الهواءُ الباردُ ؟!
– نوباتُ الربوِّ لا تفارقني.
– الشقةُ الضيقةُ والأزقةُ والدخانُ والترابُ كلُها تسببُ هذا وغيره.
– نعم. أعيشُ بشقةٍ في عمقِ حارةٍ مكتظة. دخانُ السياراتِ، والورشُ، والدكاكينُ التي هي أكثرُ من النعال. لم أعدْ أحتملُ هناك!
– بعدَ كل هذا النشر؟!
ضحكَ.
العيالُ كانوا يتطلعونَ فيه، يلتفتون نحو بعضهم البعض، يهمسونَ كلماته بدهشة.
– أنتَ تعرفَ ماذا يكسبُ النشرُ !

ذهبتْ الزوجةُ والأولادُ إلى الداخلِ وهم يرقصون معاً، غدا المكانُ موحشاً أكثر.
يتطلعُ فيه متسائلاً.
– أعرف إنكَ مستعجل، لكن القضيةَ كبيرةٌ وخطيرةٌ. لا بد أن تجلسَ طويلاً لتصغي وتفكر.
كانت العائلةُ تطلُ برؤوسِها من وراءِ الزجاجِ. انقطعتْ وشوشةُ الموسيقى. حدثَ صمتٌ عميقٌ. رأى وجهَ زميلهِ وقد تجعدَ. ظهرتْ أخاديدٌ. صاحَ التليفون فجأةً وصمتَ فجأةً.
بدأ الموقفُ يوتره.
صاحبهُ صارَ يمضغُ الحلوى ويشربُ القهوةَ بتلذذٍ مزعج.
– القضيةُ يا صاحبي هي أن الرئيسَ، رئيسَ الدولةِ، يريدكَ أن تعملَ معه !
كادَ أن يضحك. أهذه هي القضيةُ الخطيرةُ ؟ وهذا الاتصالُ المبكرُ المخيفُ في الفجر، والإلحاحُ، ومنذ متى كان صاحبهُ يتصل ؟ ومتى كانَ مهتماً به ؟!
يعرفُ هذا الرئيس الذي لم يعرفْ غيرَهُ حقيقةً، فمنذ أن وعى ورفعَ العلمَ الوطنيَّ في المدرسة وأنشدَ له كانت لا توجدُ سوى رأسهُ فوقَ البيوت والأشياء.
والآن هو كهلٌ، سربَ جلدَهُ وأعماقَهُ وجروحَهُ إلى الورق، ولم يَعُدْ سوى أن يطيرَ بشعرهِ الأبيضِ الكثيفِ إلى سماءِ الغيوم.
ولم تكنْ لَه قضيةٌ سوى أن يعريَّ هذا الرجلَ وعالمَهُ ودهاليزَهُ وأقبيتَهُ، فتسربتْ أوراقهُ في كل مكان، لكن الرئيسَ ومملكتَهُ ظلا يمضيانِ ويكبرانِ ويتضخمانِ على نحوٍ مخيف حتى لم تعُدْ كلماتهُ قادرةً على اللحاقِ بهما، وجاءتْ أجيالٌ لا تعرفه، وامتلأَ العالمُ بضجيجِ الأجهزةِ المعتمةِ، وهو الآن مشرفٌ على الموتِ، ولم يتمتعْ بالحياة.
قالَ بهدوءٍ فاجع:
– لم يبقْ في العُمرِ شيءٌ وأنا عاجزٌ عن العمل. فأي عرضٍ متأخرٍ وغريبٍ هذا ؟!
اندفعتْ موسيقى قويةٌ مفاجئةٌ ثم خفتت.
كانتْ العائلةُ وراءَ الزجاجِ تمثلُ بأردية بيضاءَ في الحجرةِ ذاتِ الأنوارِ المتقلبةِ. تحولتْ إلى أشباح.
– لا تستطيعَ أنَ ترفضَ. أنتَ تعيشُ في الشقةِ الصغيرةِ وحيداً. تجتاحكَ الأوجاعُ، لديك سلةٌ منَ الأمراض.
حدقَ فيه منزعجاً. الآخرُ يتطلعُ إليهِ بقوةٍ. تحولَ وجههُ إلى البلاستك الصلبِ. بدا كأنها تهدياتٌ غريبةٌ. صاحبهُ الذي عاشَ مثلَ عمرهِ وبدا نائياً عن الوسخِ العامِ يحفرُ في كائناته الغرائبيةِ، ولا يضايقُ أحداً، ويحصلُ على جوائز، أذهلهُ بهذهِ القفزةِ في هوةِ الغاز.
ارتفعَ صوتهُ فجأة:
– هذا إيحاءٌ غيرُ مقبول !
– هذا تقريرٌ بواقعكَ الصحي !
– وبعد ؟!
– ألا تريد أن تعرفَ العرضَ ؟
– أليس هذا هو العرض ؟
– التفاصيلُ هي المهمةُ كما في الأدب.
– وما هي هذه التفاصيل، هل سأغدو وزيراً ؟!
– بل أهم من وزيرٍ وأرفع. سوف تشرفُ على ترميم القصر الأثري القديم ولن تقولَ إن هذا يحتاج إلىَ نزولِ ميداني وتعرض للغبارِ والأصباغ، بل سيقومُ بكلِ هذا طاقمٌ كبير، وليس عليكَ سوى الإشراف عن بُعدٍ وأنتَ في بيتٍ كبيرٍ ذي هواء نقي.
يعرفُ هذ القصرَ جيداً. هو تحفةٌ معماريةٌ قديمة، لكنه أهملَ لعقودٍ طويلة، وتحولَ إلى معهدٍ مرةً ثم صارَ مركزاً واسعاً للشرطة. وكان مقراً لذكرياتٍ مريرةٍ ولأشباحٍ ومدنٍ مرعوبةٍ ولشبابٍ يمضيَ في الليلِ ويتوارى ولجنازاتٍ تظهرُ وأناشيدٍ مدويةٍ وأشياءٍ مخيفةٍ أخرى !
– هيَ فرصةٌ أن نستعيدَ هذا القصرَ منهم. نرجعهُ إلى عصرهِ الذهبي. نزيلُ هذه الرمةَ والدمَ اليابس من على جدرانه. أن يمرَ به الناسُ وقد اختفتْ ذكرياتُ الأشباح. أن يَجلبَ لك المهندسون والعمالُ الآثارَ الحديثة لحفرياتِ الأظافرِ والورقَ المخبأ في الغيران وتحت البلاط.
ان صاحبهُ لم يقرأ الكثيرَ مما كتبه. ابتسمَ بألم. أي علاقةٍ مريعةٍ عاشها مع ذلك القصر، درسَ فيه وهو معهدٌ وحبسهُ المديرُ متهماً إياه بتمزيقِ كتبٍ ثمينة. ثم عاشَ فيه سنوات مروعة ! كان حينَ يمرُ بقربهِ وهو في مشيِ الكهولةِ يترقرقُ الدمعُ في عينيه ! ضرباتُ البشرِ القساةِ التافهين وبصاقُهم عليه ظلتْ لوحاتٍ حيةً تكشطُ جلدَهُ بتوترٍ كل يوم وبلا توقف. وتدفقَ حبرهُ حتى غطى على الأشباح وانتشر في العالم وأحيلَ القصرُ للتقاعدِ وسكنهُ الغبارُ والذكرياتُ الأليمة. وفيما كان الرئيسُ يتضاءلُ كان

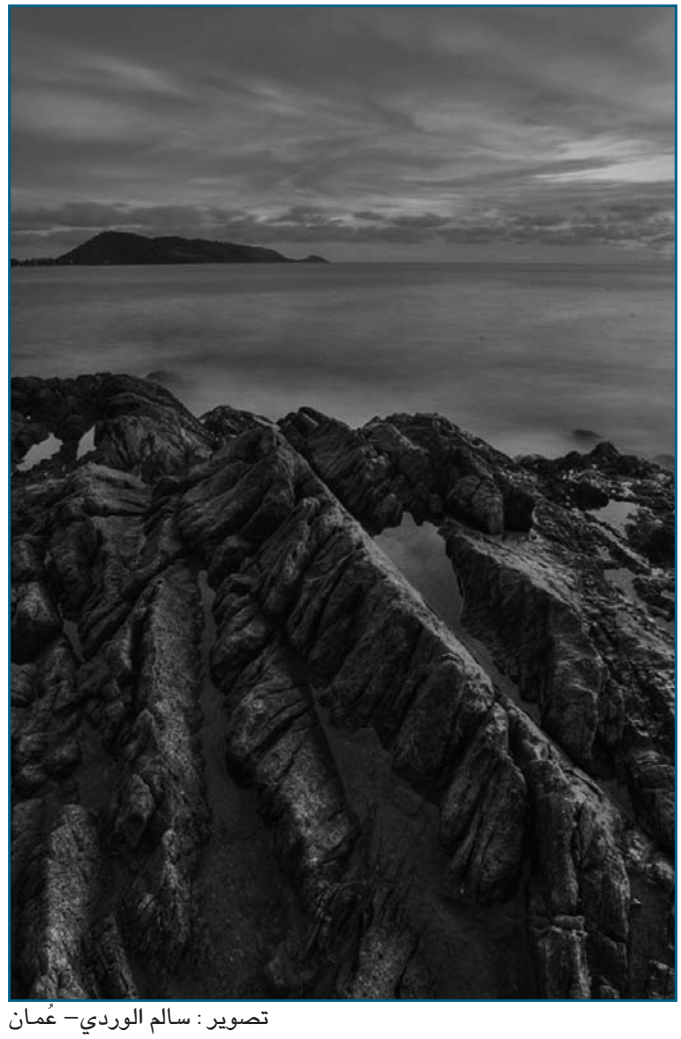
هو يظهرُ في صحفِ الأرضِ ويزورُ القادةَ والمؤتمرات المثيرة.

وقال على نحو مفاجئ:

– هي فرصةٌ ثَمينةٌ !

– أليسَ كذلك، أنت توافقني إذن !!

كان كرهـهُ للرئيس شديداً. لم يكتبْ له التماساً لكن حين أُصيبتْ زوجتَهُ بالسرطان ووجدَ رصيدَهُ فارغاً، طرقَ أبواباً كثيرةً كانت كلها تؤدي إليه. كتبَ أخيراً رسالةً يرجوهُ فيها المساعدةَ بصفته رئيساً للدولة ومسؤولاً عن أرواح المواطنين ! فحصلَ على مساعدة مالية تكفي لتذكرَة طائرة، في حين دخلتْ حبيبتهُ ممراتِ الغازِ وكشط الشعر والجلد. تعمقتْ كراهيتهُ حتى صارتَ كوابيسَ وغدتْ هوةً كبيرةً بينهما مملوءةً بالجثثِ والصرخاتِ المروعة.



تصوير : سالم الوردي– عُمان

– أنت لم تفهمني. هي فرصةٌ لتغييرِ القصرِ فعلاً ولكن ليس لتغييري.

– لم أفهم ؟!

– الرئيسُ يقومُ بتغيير الديكورات، لكن كلَ شيءٍ صار متعفناً، لو أنكَ ألقيتَ نظرةً على القصر الأثري، لعرفتَ إنه صارَ مأوى للمدمنين والمجرمين، وتوارتْ الآثارُ القديمةُ الجميلة.

وراح يرسمُ التفاصيلَ المروعةَ ولكن الموسيقى تصاعدتْ فجأةً وبقوةٍ وراحتْ الشخوصُ تدورُ حول بعضها في حركةٍ عاصفة.

– هذه فرصةٌ لكَ لكي تستريح بعض الوقت. أعتبرها استراحةَ المحارب. فرصةٌ للعلاج من كل هذه الأمراض والضغوط. لم تتغير الكلماتُ كثيراً بين حارةٍ نائزفة وبيتٍ مريح !

– لا ! ثمة فرقٌ كبيرٌ.

– حين يمضي الرئيسُ في القهر تصرخون وحين يتحولُ تغضبون. قلْ إنك لا تريدَ أن تغيرَ دورَ الشهيد الحي، دورَ المصلوب، الذي يعذبُ نفسَهُ وغيرَه. يتلذذُ بمناظرِ الدماءِ والأسواط. أنت تنتهي مع عصرِ الفرحِ والاحتفالاتِ البهيجة. لقد فلقتنا بموضوعاتكَ التي لا تتغير. أليسَ ثمة شيءٌ سوى الماضي والألم والقهر، اكتفيت بقراءة كتاب واحد مختنقاً به ! ثمة هناكَ أمل ، ثمة حياةٌ جديدةٌ ممكنة !

ازدادتْ الموسيقى عنفاً، جثمتْ فوقَ فمه، حاولَ أن يسربَ كلمات فتمزقتْ شفتيه، ثم حدثَ هدوءٌ رصاصي، وكأنَ العائلةَ جاءتْ إليه كلهَا، وحدقتْ فيه الزوجةُ وضربتهُ بماعونٍ على رأسه، وتحاوطهُ الشبابُ بقبضاتهم وغاصَ في ردهاتِ القصرِ وأسنانهُ في يده.

لكن لم يكن ثمةَ شيءٌ. الهدوءُ نفسهُ، الأشباحُ في أمكنتها. نهضَ صاحبهُ وأحضرَ شراباً. دفقَ كأساً سريعاً في جوفه، وهو قد تعبَ في الحارة، كلُ يوم صراخٌ وقذارةٌ، ولكنهُ حرٌ هناك، الكهفُ المضيءُ هو غرفتهُ، تتدفقُ الكلماتُ ويستلفُ العصافيرَ من الشواطئِ والحدائق، وشبكةٌ من الشخوص العجيبة تحيطهُ أسئلةً وضحكاً وتسلفهُ السمكَ والخضروات، سنواتٌ وهذه الجيرةُ تحيطُ به، ومعها الشهداءُ والزوجةُ وصناديقُ الكتبِ الأولى وذكرياتُ الأهل.

حاولَ أن يتكلم.

لكن لم يكنْ لديه ما يقولهُ لصاحبهِ الذي لا يعرفهُ. لم يقرأ كتابَهُ عن القصر.

رعشــة مرور

منــذر مصــري

شاعر من سورية

«**ليكن الحب قاطع طريقك**..»

كان ضحى ذلك اليوم ربيعاً خالصاً، وأحداً رائعاً لا يضاهى.. أزال ارتباك الاحتمالات وأبقى لنا غصّة الخوف.. قوة اللاحل.. الخلل الذي نراه جيداً ولا نستطيع إصلاحه..

وكان مجرد وجودكَ في هوائي يعني لي أن الحياة محتملة.. كنتَ تراني كل يوم أشحب وأذبل من الإهانة. فخطفتني من نفق لا نهاية له وآويتني.

لم أضمرْ الرحيل يوماً.. بل هي الدنيا الداعرة، وأهلي، الذين قتلوا أرواحهم وعلقوها على رقبتي. فاستوى الرحيل مع ذبح أمومتي، وخنق اختياراتي، ومواجهة مواجعي كما أحب وأرغب: «أن أنهي بحسم شراكة زواجي الفاشلة».

هكذا جفّ ماء جسدي وانحدرت مرة أخرى على صخور لا ترمم الآلام.. عاطلة عن العمل.. أستعير لقمتي وأنام على سرير مؤقت.. لا مستقر لي، مكاني فقط ما تحت قدميّ.. ولا أمتلك من العالم سوى الحب، وقلماً مازال يهتز..

يا لحظي..! أنا سليلة شيوخ العشيرة الثرية..! البنت المتمردة على شريكها الأزلي.. الأرستقراطية المفخخة بفقري وعجزي! لم تبقَ عطفة في مدن المنافي إلا ومرّغت روحي.. شريدة وأنفي شامخ..! وحيدة أعالج صدأ جسدي كالعادة بقفل قاسٍ ينتظر مفتاحك الغامض الرحمة.

منذ ذلك الربيع وأنا أعيش ورطة الانتظار برضى. أتتبع حدسي.. فقط حدسي في مدينة أحبها.. شبّهتُ صدركَ يوماً بجبلها.. دمشق الغانية المتزنة.. يحاورني وضوح نهارها الغارق في الخباء. ويتلوني ليلها صرخة صامتة مكتومة.. أعشقها، أتدله بها. أما هي فلا تعشقني. تدللني بنسيمها الجاف. وتعللني بنجمة قمرها. وتغمرني بأشجارها وياسمينها. ترفعني إلى سمائها وقبل أن أهوي تلقفني من خوفي وضياعي. تسترضيني بحضن قاسيونها. تُقبّلني بتوتها الشامي القاني وتقول لي مزهوة ماكرة: «تكفْنيني.. تقبْريني..».

تلك هي دمشق حبة الجانرك الخضراء اللذيذة التي تمنيتُ قدومك إليها. مدينة ليست برّاقة ولا مترامية. تاجرة محايدة.. متكتلة على نفسها متشابكة كدروب حاراتها.. صامدة منذ الأزل على مفترق طرق العالم القديم.. متحايلة حتى على الزمن من أجل بقائها.. لكنها.. حنونة.. حنونة.. مثل يد منبسطة مفتوحة، خطوطها واهية وعميقة. وأبوابها موارية نصف مفتوحة ونصف مغلقة. قلبها منضبط الإيقاع لا يصيبه تسرّع أو سكتة، محاط بعدة غلالات إن أزحت غلالة ستظهر لك غلالة أخرى وهكذا.. فهي لن تسمح لك بالدخول إلى أعماقها.. تتباهى وتتشرف بوجودك على موائدها.. بذخ غير مُسرف، أطباق كثيرة منوعة تُقدّم على التوالي والطبق لا يعدو لقيمات.. وحمامُها يأكل نقراً.. نقراً.

في مدينتكَ كنتُ أبدو أخفّ ظلاً.. أسير وصدري مفتوح على النهر الطويل المنساب. لا أتلفت.. ولا أنظر خلفي.. استمتع بالمشي في وسط البلد، وبالجلوس على مقاهي الرصيف.. أسرع كثيراً في عبور الشارع المجنون بالسيارات.. لا أدقق في وجوه المارّة.. دائماً مستعجلة.. أجري.. لألحق..! إيقاعي متدفق.. مهيأة لاستيعاب الأفكار والقفشات المباغتة.. جاهزة للرد الفوري على أدق التعليقات..

شهور الغياب الكثيرة لم تفتر لحظة الفيضان فما زالت قدمي هناك غافية في ثنية جسدك الحميم. ومازلت حصاناً يخبّ في صدري ويشهق.

أسيرُ في وادي أحلام اليقظة.. تطل ضحكتك وعيناكَ الصغيرتان العميقتان بحزن متراكم. أختصرُ نفسي وأرتدي يديك. أرمي طفولتي الفائضة فوق صدرك العريض الضامر. تخطف وجعي وأسحب اللوعة من عينيك.

يرهقني الوقت.. تناوب الأيام كدمات شوّهت كاهلي. وثقل الزمن مسخ أعضائي. أكور صقيع الثلج وأدسه في كوّة شجرتي فوق الغامك المزروعة. كل ليل.. يستعيد طيفك حرائقي.. أعبئ فوراني في صندوق مضغوط حتى امتلأت غرفتي بالصناديق، وأخذت حيزاً كبيراً من سريري. أنام مشدودة.. موتورة.. أتحجم كتلة من القلق.. تحزّ عنقي الكوابيس. أفيق دامعة. جسدي مقبوض ومائل للزرقة.. قابل للقتل بلا رحمة.. يأتيني صوتك الغارق في البعاد.. تهدهدني أطياف يديك كي أنام من جديد..

هكذا.. تتناوب دورات هلاكي مرات ومرات.

أشتاقكَ.. ... واشتياقكَ محنتي..

تكاتبني «لستُ يائساً من إمكانية اللقاء..».

رسائلي فيض من الأوراق.. فضفضتي لك إدمان..

عندما أجلس فوق سفوح جبال الواقع. وسط سياج مُيأس يضمنا جميعاً. نحن محبطو الأرواح. ملأنا الملل ولا جدوى الأشياء بالخرائب. محاطون بضغط التفاهة والمناهج المقررة.. لا نقوى على العصيان. فنطوي أحلامنا في كراسات اللعنة ومحرقة الصحافة. أتعثر وسط السياج.. أسقط على ركبتي مع كل فرصة

عمل تضيع. أذهب إلى صديقتي الوحيدة فتندبني دموعي بين يديها.
قد أبدو طيبة وجميلة وجريئة.. أحث أصدقائي على الالتفات لاجتهادي فلا يلتفتون إلا لجنون ضحكتي وورود فساتيني ومشيتي المتمايلة. يلحّون.. فيرفض داخلي. يحفرون خدوش الأذى في روحي لأن جسدي لا يكذب. أصحابي المقربون مشانق متحفزة.. متلهفة، يضعون السُمّ في كأسي ويقولون لي: «لا تشربي الثمالة». ليتشفّوا بموتي البطيء. بتودد، يغرفون لي النصائح: «تخففي منه.. يا راهبة!. حاولي.. يا متصوفة!. مارسي لعبة الاستبدال والاستدلال مثلنا.. لا تحسمي ولا تبتري.. اتركي لعلاقاتك ذيولاً وقفازات. اقتلي روحك، وإن لم تستطيعي على الأقل احفظيها في ثلاجة.. تصالحي مع العالم. دوري حول ذاتك فقط فمنك يبتدئ الكون وعندك ينتهي..».
هل أصبحتُ مريضة بكَ؟! أتماهى مع قرين تلبّس روحي.! أم هي خبايا طفولة سحيقة وغامضة!
من يفهم سر الجسد؟! ومن يفسر كنه صدى الرغبة المبهم.. جريانها ودفقها.. أو توقفها فجأة؟! وهل هناك سيالات في الروح تُمسك بجسر الجسد.. لو قطعناها نفقد ماهية الجسد؟!
ليتك تراني وأنا أتعلم المشي بأسلوب جديد!. كيف أدوس قشرة الموز دون أن أنزلق!.
حروف كلمات رسالتك الأخيرة مهزوزة مضطربة.. بتُّ أخشى عليك مني.. لا أعرف كيف احتملتني ومازلت تحتملني؟! فأنا الجناية التي ارتكبها العالم بحق نفسه وبحق الآخرين!
هل أتعبك منديلي الصغير المطرز بدماء أصابعي ورائحتي!؟ كان لابد أن أهديك شيئاً ما عاصفاً حاراً.. حنوناً ونزقاً مني..
يوماً ما ستُنهيني هذه الرومانسية.. وهذا الشغف بساعديك الممتدين من قارتك إلى قارتي.. أو سيقتلني طيف ذلك الطيران السحري على الفراش الضيق.. كنتُ أتمرجح في رقة لطف جسدك النحيل وعنف عشقك وشهوتك.. كان جسمي مثل نبتة (الأرضي شوكي) طيباً وصعباً وناخزاً.. وأنتَ تحتشد فوقي وبداخلي.. تهفُ هفّاً خفيفاً.. تتواجد بقوة. بينما يختفي وزنك الفيزيائي.. تتخللني مثل تروس آلة الزمن.. تدخل في فراغاتي.. تتعشق في روحي.. ترفرفني عبر العصور.. وتقبع تحت أدمتي حتى امتلأتُ بك.. فهلَلَتْ أعصاب حواسي مجتمعة معاً..
لم أغتسل بعدها.. لأكثر من عشرين يوماً.. أردتُ أن أحتفظ بطقوس حبك في جسمي طويلاً..
اشتياقك هاويتي.. وانتظارك أرق.. هذيان.. ذئاب تجتمع حولي.. تعوي.. وتقترب وجلة.. تخيفها شهب نار جسدي.. فتنهزم تاركة دمي يحترق وشفتي تتفحم.
في الهاتف صوتك بهار حارق.. «وصلتُ منذ دقائق.. انتظرك».
مفاجأتك لاذعة.....
تحضنني بأجمل ضحكة في العالم.. أتلمسُ خدك الغائر.. و(تفاحة آدم) النافرة.. يؤنبني نحولك الصارخ.. فألعن نفسي وزمني..
أتعلق بكتفيك..
بلباقة سياحية وأخلاقية يطلبون منا مغادرة المكان. ضاقت علينا الدنيا، حتى الغرفة المُلتبسة بأرقامها لفظتنا، فلم يبقَ لنا سوى مكان ضيق يشبه الزنزانة، عصرّي بكل تفصيلاته، سريع ومخنوق بتوقيت مضبوط. أطل ضوء السهم. فتحتَ الباب. زهزهت لنا الأنوار. دخلنا باسمين، وقفنا متقابلين. تحسست أصابعكَ طرف وجهي.. بدأتُ أتشمم فيكَ رائحة الخبز الساخن وشفتك تقترب من خدي. أنذرنا المكان وفُتح الباب. لم تمنحنا هذه المدينة الفرصة كي نمجّد شهرتها في أعطال الكهرباء. لو تعطل بنا المصعد كنا سنخلع أقلامنا ونكتب بها أشواقاً وأحلاماً لا تؤذي أحداً.
المرأة التي تتفتت شوقاً وفقداً، تتلف، لا تجد في المدينة مأوى يضمك لها..
هذه المدينة ليس لها كتف نتكئ عليه، جبالها بعيدة عن قلبها القديم. تركنا تمثال صلاح الدين، تخطينا السور. غريبان في زقاق مدينة عريقة ، نلوذ بأنفسنا من بشاعة البرد والأنوار. تهيأ لي في البداية أننا نسير فوق كف مفتوح خطوطه معلومة واضحة لنا. دفء العتمة يخفف من حدة الصقيع. لم نشعر بالخوف، كنّا فقط نحس باهتزاز ما قادم، قد يكون من شبابيكها الواطئة، أو من طيف الوزير قراقوش. ولعله من ارتعاش أصابع الكف الذي نمشي عليه. كانت خطواتنا غير مستقيمة وغير ثابتة. ندور نصف دورة وأحياناً دورة كاملة، مثل جياد تتقافز في ممر ضيق، نتبادل مواقعنا دون اتفاق مسبق، نتضاحك ، نتلامس ، عندما ابتعدتُ عنكَ قليلاً وجدت حزام معطفكَ في يدي! طوال معرفتي بك لم أركَ فرحاً هكذا.. كان القمر يرتبك في وجهكَ الطفولي الضاحك. ونعناع روحي يغمر إبطيكَ.
كحل الليل جانح لكننا ربطنا مشاعرنا بخيوط الصبر وتابعنا سيرنا على رؤوس أصابع الحذر، لا أذكر أننا تحدثنا بموضوع جاد أو غير جاد. يبدو أننا قلنا جملاً متناثرة ليس لها علاقة ببعضها البعض..
اقتربت من سمعنا خطوات ثقيلة إيقاعاتها ضاجّة..
تراجعنا عن مشوار سعادتنا.. عائدين من حيث أتينا.. بعدها قضينا أيام وجودك بالجلوس والمسامرة التقليدية في المطاعم والنوادي..
آخر ليلة.. أغادركَ دون وداع.. أتركُ ضحكتي في عينيك سلاماً.. أمشي وحيدة فوق الكف المنبسط.. يضج الفقد في رأسي ويسحب دموعي العميقة.. يهتز الكف.. تحتويني اليد.. تضمني الأصابع.. تضغط.. تحشرني.. تضغط أكثر.. تعصرني بحنانها المراوغ.. أختنق وأنا وحيدة تماماً.

فـي البـــرزخ(*)

أحمد محمد الرحبي

قاص من عُمان

الخروج فجرا والتعرف على حارس الفراغ

ثبت عقارب ساعته على الثانية عشرة والنصف حسب توقيت مسقط. المطار يوشك أن يكون مهجورا، ما جعله يتخلى عن ترف الولوج عبر الشباك المخصص للمواطنين أمثاله. مع ذلك تأخر خروجه من المطار حتى هبوط الفجر.

عندما جاء دوره، أمسك الموظف بجوازه ليختفي بين تضاريس يديه الهائلتين. أشار له وابتسامة تنام تحت وجهه الشحيم، بالابتعاد عن الطابور والانتظار ريثما ينتهي من بقية المسافرين. وقت قصير حتى غادر جميع من جاءوا معه، والموظف السمين ذهب بجوازه إلى إحدى الغرف، فخيم الصمت على المكان وأصبح مهجورا. ثمة غرابة في إجراء الموظف، فهو قادم إلى بلده ولا شيء يستوجب إيقافه! لا فائدة من مماطلة رجال المطار... هذا أمر يعرفه جيدا. وقف يراقب الفراغ وينتظر، وقد تأخر الموظف وقتا جعله يشعر بأنه بدأ يخاف. وقبل أن يستجيب كلية لشعوره، رآه قادما والابتسامة تتمطى على وجهه. قاده من يده إلى الغرفة... وفيها دوى صوت المفاجأة!

– ألم أقل بأني سأردها لك يوما !؟ (صاح ضابط الأمن وهو يضرب بيديه على الطاولة)

تحولت ابتسامة الموظف إلى ضحك صار يرتطم بكل شيء حوله. وتحركت أمواج الشحم تحت ملابسه وتضخمت حتى أوشكت على اجتياح الغرفة الفسيحة. لم يشأ أن يفسد عليهما اللعب ويبدي عدم اكتراثه بالشرك الذي لا بد قد أنفقا وقتا لنصبه. أعطى نفسه لعناق الضابط وتسامح ما بوسعه على الضحك منه، ضاربا الصفح لحقيقة أنه لا يتذكر البتة أن الضابط قال له يوما بأنه سيردها إليه! بل لا يستطيع فعلا تحديد المكان والزمان الذي رآه فيه... أما اسمه فقد قرأه للتو مكتوبا على الشريط المخيط في سترته!! وبعد أن أنهكه الضحك، بدر على الموظف وكأنه تذكر فجأة ضخامة جسده وشعر بثقله! حمل بدنه وانسحب من الغرفة صامتا حزينا.

– شخص طيب وسترتاح إليه بلا شك!

تحدث الضابط بسهولة لم يستطع فهم بواعثها: أهي حقيقية تنم عن طبعه الإنساني وتشي بسلوكه العام أم مفبركة تظهر ما لا تضمر! على أية حال، ومهما كانت نوايا الضابط، فقد وجد نفسه في مواجهة اقتحام فج ووسط فوضى لا تعنيه بشيء. ولكنه تحمل مرة أخرى ما يلقى عليه ودفن تذمره بين طيات التعب الذي حط عليه. ساعة الحائط تشير إلى الثانية والضابط مسترسل في حديث أشبه بتحقيق ودي! كان هناك في عمق الغرفة شرطيان يتابعان عملهما الآلي وينقران على لوحات الكتابة، وبين الحين والآخر يبتسمان بتهذيب ماكر للحديث الدائر. شاشات المراقبة المثبتة عن يمين الضابط وشماله تفتح نوافذ إلى الفراغ المهيمن على أركان المطار، الفراغ الذي ظل قرين الضابط كلما رآه بعدها. وكان إرهاقه قد تحول إلى نعاس راود أطراف جفنيه، حين ذكر الضابط الموقف الذي قال إنه سينتقم لنفسه منه، فحلت رجفة في فضاء الغرفة أماطت عنه غلالة الوسن. حدث ذلك قبل خمسة عشر عاما في المغرب التي كانت إحدى محطات أسفاره العبثية، أو فترة شروده في البلدان كما أصبح يسميها. ففي مساء شتوي قارس، وبينما كان يذرع شارع محمد الخامس بالرباط جيئة وذهابا، شبه مشرد، عاطل ومفلس وحانق على وضعه في الحياة.. وفيما كان يرسل نظرات حادة إلى الواجهات الزجاجية للمحال، ابتسم له القدر من بين ثنايا رواد أحد المقاهي. ارتفعت يد ولوحت تدعوه للدخول. كانت اليد لصاحب له جاء سائحا مع أحدهم. قبل الدعوة، كما قبل فيما بعد هدية القدر والسياحة الرغيدة المدفوعة من جيب صاحبه. أما أحدهم ذاك فهو هذا الضابط الذي سيبدو له دائما كحارس للفراغ، والذي صار يستعيد الوقائع القديمة وكأنه يعلق على مشاهد تحدث أمام عينيه . ترك الشرطيان النقر على الآلة وتحفزا للسماع، وحفرت الابتسامة على وجهيهما خطوطا غائرة. حاصراه بالنظر حتى خيل له أن ضوء الغرفة المشع مكدس عليه لوحده!

– هل تذكر المقلب الذي أكلته منك وصاحبك؟ آه .. لو أنه

* جزء مـــن روايـــة.

موسى لكان بلعها أسهل !

أشاح وجهه عنه وتحول إلى الشرطيين ليكمل سرد قصته، متجاهلا وجوده كلية .

– هو ذا الأستاذ الذي أخبرتكما عنه. لقد كانت أول سفرة لي خارج البلد وتجربتي صفر بالعالم. أما الأستاذ وصاحبه فكانت لهما أجنحة من كثرة الأسفار! قلت هذا مرارا من قبل. ولكن لا بأس لو سمعناه الآن سوية. اتفق هو ورفيقه الحقير على التسلية بي. كنت جالسا معهما في أحد المقاهي. وبعد أن سأمت حديثهما التافه، استأذنت للعودة إلى المسكن. في المحطة، جاءني مواطن قال إنه من شرطة مكافحة المخدرات وطلب رؤية أوراقي الثبوتية. انتزع جوازي وأمرني بالسير أمامه إلى المخفر.

شعر بحزمة الضوء تحرق جسمه والعرق يتفصد منه، وكان الضابط كما لو أنه عاد خمس عشرة سنة، جارا خلفه شرطيين مسحورين... ولو قيظ له الخروج ساعتها لما انتبه إليه أحد! ولكنه كان مكبلا هو الآخر وأعجز من أن يتحرك من مكانه.

قال الضابط:

– سرت خلفه بلا قدمين بعد أن شلهما الرعب. كنت خائفا حتى من البكاء. وقد تسألاني عن علاقة هذا الشيطان وصديقه بالقصة! ألم أقل هذا من قبل!؟ لقد كانا من دبر المقلب. تعقباني بعد خروجي من المقهى ومعهما ثالث أوكلا إليه المهمة. ولكن الله كان رفيقا بي ولم يطل عذابي. فبعد خطوات على الأرض التي لم أكن أشعر بها، شاهدتهما يلتويان من الضحك فانكشفت لي اللعبة وعادت إليّ الروح.

وهنا عادت الروح إلى الضابط بعد أن كانت تصارع حمى التذكر . هدأ لحظة ثم أضاف مستدركا:

– هذا لم يكن يلتوي ، ولكن الآخر كان مثل الأفعى التي شربت سمها!.

بان الارتياح على الضابط ما أن أنهى قصته، وعاد الشرطيان إلى عملهما الآلي. كان هو على وشك أن ينطق بشيء، ربما لينظف ساحته مما نالها. بيد أن الضابط لم يمهله، فكأنه أحكم الإقفال على روايته تلك وقذف بها إلى عالم آخر! أو كأنه، ومثلما ساق عليه التهم، تكفل بالمرافعة عنه!!

– لا شك أنكما تعرفان الأستاذ!

قال موجها كلامه للشرطيين وكان هذه المرة يأمرهما بالاستماع.

– إنه علم من الأعلام التي ترفرف خارج الوطن. الجميع هنا يعرف من هو ويشاهد مقابلاته في الفضائيات. اسألا زميلنا الموظف وسيخبركما عن هذا الرجل الشجاع... فزميلنا مثقف هو الآخر ويعرف كل شيء.

وعندما لم يأته من عمق الغرفة سوى نظرات الشرطيين الحائرة، قرر أن يكتفي بما قال وفعل. ناوله الجواز وأغلق باب الغرفة خلفه.

أحدهم يختبئ في موظف المطار

لو نظر القادمون إلى البلد بزاوية معتدلة، لكان أول ما يرونه أمامهم، مسجد صغير منزو على جانب من الرصيف المقابل لبوابة الخروج. أما الخارِجون (مثله) ساعة أذان الفجر، فسيرون مجاميع المصلين وهم يتوالدون من الغبش ويعبثون قليلا بالصمت الرابض. وقف منكمشا على نفسه، حائر النظر، يقلب ما حدث ويعيد تقييمه مرة تلو أخرى. وكان موقفه السلبي هو أكثر ما هاله من نفسه، إذ فطن أنه لم يتفوه بكلمة واحدة طيلة وقوعه في شرك الضابط. ولكنه عاد وتساءل عما يمكن قوله في ذلك المشهد العبثي! أخيرا خاتله الرأي بعدم واقعية ما حدث، وبأنه لو عاد إلى الداخل لما وجد أثرا للغرفة!

سحب حقيبته مكدودا وتوجه إلى السيارة التي وقفت بانتظاره. كان الموظف السمين هو من تبرع بإيصاله. ومن فرط إنهاكه، عجز عن الخوض في تفسير ما يحدث له ما أن وطئ أرض البلاد، ولم يزد عن كلمتين أجاب بهما عن سؤال السمين حول مقصده:

– إلى البحر

لم يوشك بعدها أن غط في نوم عميق صاف.

لا يبتعد المطار كثيرا عن البحر، مثلما لا تبتعد كل الأشياء في البلاد عنه. الجبال قريبة منه، وإن توارت عنه خلف المدى، فلكي ترنو إليه بقممها الشاهقة. والناس حيثما كانوا: هنا بجواره في المدينة، أو في القرى الجبلية أو النجوع الصحراوية، موصولون إليه بشتى الصلات. والمسافر عندما يأتي إلى البلاد، فهو قادم إلى البحر. بخار سديمي يسبح في الفضاء، والشمس تسكب خلله ذرات ضوء كسولة، على الموج وأكداس الرمل وشجيرات الشاطئ الشوكية. خرج من السيارة واستقبله تيار هواء جامح، ورأى السمين بعيدا في الشاطئ يدعوه لينضم إليه. خلع حذاءه وسار جريا، خفيفا كأن الريح تكشط عنه سنوات عمره الآفلة وتسفها مع الرمل المعربد تحت قدميه. كان فرحا بالمشهد وبالجمال الذي شعر به ينضح من كل شيء ويلقي بفيض على روحه. وعندما ألفى نفسه أمام الموظف الضخم، كان مستعدا للركوع امتنانا له... كما لو أنه صاحب هذه المعجزة! وقد استقبل السمين دفقة المرح تلك بكرم مصطنع.

– حتى لو أنك نمت قبل أن تخبرني عن مقصدك لأحضرتك

إلى هنا !

تحدث الموظف وهو يراقب حركاته المنفعلة، ولكن صاحبنا لم يكن يسمع سوى صوت الريح وحشرجة الموج، مأسورا بالحياة لدرجة أشعلت غيظ رجل المطار. فكأنه صار مغبونا حياله. أو كأن مرح الرجل السافر، وضعه في مسرح لا يزيد دوره فيه عن دور المتفرج البليد! وحتى يتلافى الغرق في ذلك الوضع الذي لم يحسب مقدارا لكرامته، لجأ إلى الكلام وأطلق العنان لضغط عواطفه.

– لقد قرأت كل ما نشرته من مقالات وتابعت حواراتك في الفضائيات. ومع احترامي الشديد، إلا أنكم تعزفون على نفس الوتر الممل، أنت ورفاقك المعارضون.

قال ذلك بنزعة عدوانية ضغطت على جسمه فنزل في الرمل أكثر، غير أنه وبضربة واحدة، فتح لنفسه خرما كبيرا في جدار المسرح! وعندما تجلى كلامه على الرجل، فظهرت العكرة على ماء سعادته، تلقف ردة الفعل تلك ومضى يشدها على خانوق الرجل، متمسكا ومنتشيا بالفرصة الثمينة.

– إنكم مغرورون. تظنون بأنكم تمثلون الحقيقة. لا بل تظنون بأنكم الحقيقة نفسها. أما البقية من كل هذه الملايين فيتمرغون في الوحل ولا معنى لحياتهم. يا أخي إن كنتم مناضلين ونحن قطيع من الأميين والفقراء مثلما تكررون بلا ملل، فلماذا لا نراكم ونسمعكم إلا عبر الفضائيات؟ الحياة هنا على الأرض والأوطان التي لا تناسب مقاساتكم وهي بين الناس الذين تكرهونهم بلا ذنب وليست في الأثير القاحل حيث تعيشون. فإما أن تنزلوا بصفة نهائية إلى الأرض التي نقف عليها أو عيشوا وموتوا هناك فنحن لا نصدق شيئا مما تزعمون.

كان الموج يهرول إلى الموظف ثم ينسحب عائدا بعد أن يقذف رغوته حول الحفرتين اللتين أطبقتا على قدميه. وكانت الشمس قد سطعت في الأفق القريب ولمع شعاعها على حبات العرق الناضحة من لحم وجهه. وقف يستمع إليه ويتابع عربدة العواطف فيه، وكان حينها قادرا على الإصغاء إلى الصوت المستعار الذي ظل يهدر من فمه، وفصله عن جسمه. مد إليه يده ليعينه على الخروج من الحفرة.

– فلأساعدك إذا على الصعود إلى الأرض أيها الوحش!.

وحين سار بجواره شطرا طويلا من الشاطئ، مطمئنا من تخليه عن حروده، ومستمعا لشتى الأحاديث التي طرحها بنكهة سليمة، وسليقة تشبه الأمواج في وضوحها واندفاعها، حينها تأكد له حدسه السابق بأن الذي تهجم عليه، مستخدما لسان الموظف، شخص بعينه، وبأنه، ومنذ اللحظة، معنيا بإيجاده... ومواجهته.

بعض ما تحدث به موظف المطار بلسانه

قال تاركا يمينه على موضع قضيبه:

– هذا هو السبب يا أستاذ!. جسم بعير وهذا الشيء بحجم حبة البلح!!. الأولى كانت ابنة خالتي، زوجتها لي المرحومة أمي. مسكينة، كانت أطول بقليل من يدي، وأرق منها بكثير. لقد باعت الوالدة كل ما تركه لنا المرحوم الوالد وأطعمته زوج خالتي. كان لا بد أن ترشيه ذلك المهر، فليس من أب يضع ابنته تحت كارثة مثلي بالمجان. الخاتمة أن ضلوع البنت تكسرت بمحاولاتي في اصطياد شيء منها، ولولا ستر ربك لأصبحت في حكم الغيب. طلقتها وهي في المستشفى، وبعد أسبوع ماتت الوالدة. أما الثانية فجلبتها من الخارج. بكماء ويعلم الله أن لها دراية بالرجال! ولكن صبرها لي كان يفوق شكي بها بمراحل. تخيل أنني كنت أسمعها تستغيث تحتي حتى يتحول عواؤها إلى حروف منطوقة!! خفت منها وتعقدت، فأرسلتها إلى حيث جاءت. والآن لا شيء. أدبرها بأفلام الجنس إلى أن يأتي موعد الإجازة السنوية والسفر... وهناك يحلها الحلاّل!.

قال وهو يضغط على جبينه:

– إنه داهية هذا الضابط. ينصب الكمائن للمسافرين كما فعل معك، مع ذلك لا يجرؤ أحد على محاسبته. طبعا هو دقيق ومنضبط في عمله وله إنجازات عظيمة في أمن المطار واكتشاف عمليات التهريب، وهو من أدخل أجهزة المراقبة الفائقة، وأشياء أخرى لا يجوز لي الإفصاح عنها. ولكنه يمارس هوايته الخطيرة في تصيد المسافرين بحرية مطلقة، لا تكبحه الشكاوى التي وردت لمدير المطار من شخصيات وقعت في شباكه. كيف أقنع المدير، مثلما قال لنا، أن هوايته تلك تدريبات مهمة تقع في صميم عمله!؟ أعتقد أحيانا أنه مجنون، ولكنه مع ذلك داهية. لعلك صدقت قصته عنك وأخذت تشكك في نفسك! الجميع يصدقه وكأنما بفعل سحر، وعندما يبطل السحر يقدمون الشكاوى ضده أو يختفون بحسرتهم. أنا لم أبق لسماع ما قاله لك، فقد مللت مسرحياته. اكتفيت بتنفيذ أوامره وأداء دوري كما خطط ورسم. أريد أن أقدم اعتذاري على ذلك، ولكن ما العمل فهو الضابط وأمره مطاع كما تعلم. لقد بقي حريصا على تطوير هوايته والاعتناء بها خير عناية. كان يوكل لمرؤوسيه تخويف وإحراج مسافرين يختارهم بنفسه من شاشات المراقبة، بينما يظل في الغرفة يتمتع بمرآهم. بدأ باختيار مسافرين من أقاربه ومعارفه. كان يأمن بذلك خط العودة لو أن طارئا حدث على اللعبة وافتضح أمره. ولكنه مع المثابرة، واستيلاء الهواية على تفكيره، صار يعد الخطط ويجهز مكائده سلفا، مستفيدا من شتى المصادر العلمية والخيالية. وقد بلغ به الأمر مبلغا خطيرا. فبعد أن تسرب أمره إلى معارفه وكادت لعبته تتحطم، دخل مرحلة أخرى. أخذ يصطاد من بين المسافرين ضحية مجهولة. كان يتعقبها على الشاشة ويراقب تحركاتها بكثب ثم يصدر أمره

لأفراد الأمن. ومع تزايد خبرته ودرايته بنفسيات الضحايا، ازداد جوعه، فصار يبحث عن ضحايا جدد، وينتقي من الوجوه الأكثر عنادا وخبرة بالسفر ويأمر بإحضارهم إليه وجها لوجه. ثم انتقل بعدها إلى مسافري الدرجة الأولى. أخيرا، وهذا ما جرى معك، أخذ يغطي عينيه بيد وباصبع من اليد الأخرى يصوب على الشاشة... وهي ذروة المراحل التي وصل إليها حتى الآن.

قال وهو يرمي نظره تجاه البحر:

– لم أكذب عليك عندما قلت أني سآتي إلى هنا حتى لو لم تخبرني بذلك، فهذا هو طريقي اليومي وأنا عائد من الدوام. أحب البحر وهو صديقي وأنيسي في هذه الحياة. أنا إنسان تائه. وحيد. أتقاسم حياتي مع أناس لا تجمعني بهم علاقة سوى ضرورة البقاء. أما تسليتي الوحيدة فهي القراءة. أقرأ كل شيء يقع في يدي. بدأت هذه الهواية وأنا صغير بسبب جسمي الذي حرمني من اللعب. كنت أقرأ مع أني لا أحب القراءة وأكره المدرسة. والآن أقرأ كل ما يمكن قراءته وأصبح الإنترنت بيتي الأول. أقرأ في جميع المجالات، ولكن لو سألتني عن اسم كاتب واحد لفكرت طويلا قبل أن أجيب... وقد لا أجيبك! أقرأ كالأعمى ولا أشعر بمتعة ولا أحصل على فكرة. قرأت مرة كتابا عن فوائد القراءة، وكان الكتاب الوحيد الذي لم أتمه لآخره. شعرت بملل منه وفي العادة لا ينتابني أي شعور عند القراءة. ربما يكون ذلك بسبب النسيان أو عدم التركيز، فانا أقرأ الصفحة وأكون قد نسيت ما قبلها. أحيانا اقرأ نفس الكتاب أكثر من مرة ولا انتبه إلا عندما يسألني أحد الزملاء: هيه.. هل عدت لقراءة هذا الكتاب!؟ لذلك تركت قراءة الكتب وتفرغت للمقالات ما أن سمحوا لنا استخدام الانترنت ساعات الدوام. وأحمد الله أن المقالات فيه تتجدد كل يوم، وإلا وجدتني أواظب على قراءة نفس المواد إلى الأبد.

سأل وهو ينظر في عينيه:

– لماذا عدت يا أستاذ بعد كل هذه الغيبة؟ أذكر أنك كنت حديث البلاد قبل بضع سنوات، وكان كل من يعرفك، يذكرك بالخير ويعتبرك بطلا تحارب في وجه الظلم والفساد وانتهاك الحقوق. هناك الكثيرون ممن رفعوا مقالك العظيم «اعتقال القانون» شعارا لهم وكان مسرح حديثهم لزمان. بعدها لم تعد موجودا ولم يعد أحد يذكرك بالخير. تبدلت هنا أشياء وجرى ماء كثير، وكان الناس ينتظرون ما ستقول، ولكن شيئا مما حدث لم يحرك قلمك! قالوا عنك الأقاويل وقطعوا لحمك بأقلامهم وألسنتهم... ثم أن النسيان طواك. تعود الآن بهوية لا يعرفها ولا يفهما أحد! لقد قرأنا مقالاتك وبحوثك الأخيرة عن التلوث الحضاري وحياة الموسيقى والثقافة الميتة ولم نفهم منها شيئا. لماذا تهين قلمك ونفسك، وقد كان الأجدر بك لو بقيت صامتا!؟ مع ذلك فأكثر ما يحيرني أنك تعود الآن إلى مكان لا يرحب بك! ربما وعدوك بمنصب! هل وعدوك بمنصب يا أستاذ؟؟ لا يهمني إن كان كذلك، فهذا شأنك، ولكنك ستندم. وستتعب من الندم، وفي النهاية ستعتاد عليه. لا أعرف إن كان الأمر كما أفكر أم غير ذلك! وبأية حال لدي اقتراح قد يناسبك. فكرت به بينما أنت نائم كطفل، أو ربما قبل ذلك! لقد أشفقت من رؤيتك واقفا خارج المطار لا تعرف ما تنتظر. إنه لشيء مؤلم أن لا يكون هناك مستقبلون. أنا أكثر من يفهم هذا الشعور، وقد رأيت الكثير من الهائمين في أرض المطار ولم أكن أبخل بشئ من أجلهم. إنهم أخوتي الأشقاء يا أستاذ. أوصلتهم حيث شاءوا، ومن كان يريد المبيت وما إلى ذلك من إجراءات، دبرت له ما يريد. بعضهم كان يحرج مني ويدفع أجر تعبي، ولكي أريحهم من الحرج، كنت آخذ ما تيسر. أعتقد أنك توافقني على هذه المعاملة! لن أطيل عليك، واقتراحي هو أن تقبل دعوتي للسكن في مكان مريح لا يكلف الكثير. لدينا بيت من ثلاثة طوابق يقع في حيّ جديد. ليس بيتي ولكني المسؤول عنه. سيكون سكنك في الطابق العلوي. شقة من غرفتين وصالون وبقية المرفقات. لها سلمها الخاص فهي مستقلة تماما عن الطابقين الآخرين. هناك سطح جعلناه حديقة، ومنه يمكنك مشاهدة البحر فهو ليس ببعيد عن المكان. العم سيلبي كل احتياجاتك وما عليك لطلبه سوى الضغط على زر الجرس...

العـم

أحراش عشبية صغيرة تفرقت حول الدار فباعدتها عن محيطها. الشقة جميلة عند الوهلة الأولى، وأثاثها يَعد باسترخاء هادئ مديد. ولكنها (مع ذلك) لا توحي بسهولة التآلف معها. ثمة آثار تفرض ملكيتها على المكان وتتشبث بحق البقاء فيه. أشياء منتقاة برغبة غيورة، تؤكد أن الشقة لها أصحابها الغائبون. ولكن كم عدد أولئك الملاّك!؟ لوحة الحصان ذات الرسم المبتذل، تشي عن ذوق لا يلتقي بذوق المزهرية المصنوعة من صدفة عملاقة، التي بدورها لا تمت صلة بأزهارها البلاستيكية. منفضة سجائر معدنية مطعوجة الجوانب وكأنما عن عمد! الستائر تحمل آثار اعتداء خشن، ولكن كبر حجمها، وربما لونها الساطع أيضا، تسترا على الجزء المخرب منها! السجاد، مجموعة الكراسي، السرير والوسائد والبطانيات، كلها تحمل بصمات تشهد بأصحابها. إلا أنها، ويا للحسرة، كانت أسيرة أفعال النظافة الفتاكة، فكأنها وضعت حيال عدو لا يرحم! وما مشهد سلال القمامة الموزعة في كل زاوية، والمطهرات التي أفرد لها دولاب خاص، وعصي المكانس المصفوفة كحرس مستنفر، إلا قتل دائم لأي أثر ينبئ أو ذكرى تحاول أن تنبعث. وهي نفسها النظافة التي تريد طمأنة الساكن الجديد بأن أحدا لا يشاركه المكان.

فكر بأنه تعجل الموافقة على اقتراح موظف المطار، وبأنه فعل ذلك في غفلة منه، ما جعله يتراجع عن فرز أشيائه وترتيبها في أماكنها المفترضة، مفضلا بقاءها في الحقيبة. كان العم قد فرغ من كنس أرضية الحديقة ووقف بباب الشقة حاجبا دخول الضوء. ولكن أي عم هو!؟ إن عمره لا يتعدى منتصف الثلاثين، مربوع القامة وكرش تبرز بفضول فاضح. أما ملامح وجهه والتعابير التي لا تكاد تستقر فيه، فتظهر من البلادة أكثر من أي شيء آخر. مع ذلك، وبعد كل شيء، تبقى اللحية التي فاضت على صدره وقد وخطها الشيب، هي الميزة الفارقة لهذا الإنسان. ويظهر جليا أن ذلك العضو الرخو يعين صاحبه – أيما عون – على تحمل الحياة وتذليل صعابها... وهو أيضا ما أنعم عليه بلقب العم.

– هل تأمر بشيء يا أستاذ؟

– شكرا يا عم. لا أريد شيئا.

– دق على الجرس لو رغبت بشئ. ولكن أرجوك، ليس في وقت الصلاة.

– واضح يا عم.

– هل أذهب يا أستاذ؟ ربما تريد شيئا من السوبرماركت أحضره لك وأنا قادم من المسجد!

– لا شكرا... شكرا يا عم.

– عموما الجرس بجوارك. لو أردت شيئا اضغط عليه! أنا ذاهب للصلاة.

تلكأ قليلا قبل أن ينصرف. ولكنه عاد يتحرك في الحديقة، وظل هكذا حتى غدا واضحا أنه لا ينوي المغادرة قبل أن تُفهم إشاراته حق الفهم ويبلغ مراده... وهو ما ناله في الأخير. أخذ بعطف شديد ما أعطي إياه من نقود ومضى ساحبا ظله.

تحتفظ الحديقة هي الأخرى بآثار السكان الغائبين. ولكن شتان بين هذه وما كان في الداخل. فلا مكنسة العم استطاعت أن تخفيها ولا مبيداته تمكنت منها. والنظافة التي خنقت الأشياء هناك، تتواضع هنا، بل وتُنتهك مع كل نسمة هواء ومع كل حشرة تطير من نبتة إلى أخرى أو مع الأغصان وهي تميل والأوراق وهي تسقط بلا مبالاة. وحسب المرء أن يستلقي على الكنبة المتحركة ويستمع إلى صريرها الصدء الذي ينصهر فيه ألف صوت، ليشعر بالأجساد التي تعاقبت على المكان.

عاوده النعاس على الكنبة، وقبل أن يستسلم للنوم، سمع الأذان وعرف منه صوت العم.

بيت الشياطين

استقبله ما أن فتح عينيه السؤال الذي ينتظر المسافرين على أسرتهم الجديدة: أين أنا؟ وبعد أن أنهكه السؤال برهة، ومثلما يحدث عادة، تحسس يقظة مضاعفة وشعر بطراوة نفسه وقوة عزمه. قرر الخروج من غير أن يهتم بتحديد وجهته. عند باب البناية التقى برجل تتبعه امرأة مجللة بعباءة سوداء، وقد أثار ريبته أن الرجل، وعلى غير سمت الناس هنا، لم يبد اهتماما به ولم يلق بالتحية. بعد خطوات سمع من ينادي عليه. كان العم يجرى متعثرا بخطواته. قال باسما ومعاتبا:

– كان عليك يا أستاذ أن تخبرني عما تريد لأشتريه لك!

– أنا خارج لأتجول يا عم، وأعدك بأني سأبلغك لو احتجت لشيء.

– كنت نائما عندما صعدت إليك فلم أرغب بإزعاجك. من المؤكد أنك جائع! هل تريد أن أشتري لك شيئا من السوبر ماركت وأنا عائد من المسجد؟

يبدو أنه لا يعرف شيئا غير السوبر ماركت والمسجد. ولكي يسحبه إلى حديث آخر، سأله عن الرجل والمرأة اللذين رآهما لتوه. ظهر أنه بوغت بالسؤال. صمت لحظة حاول خلالها أن يستعيد الابتسامة التي هربت من وجهه، ولكن لحيته اهتزت وخرج الكلام منه كلسان من لهب.

– إنهم شياطين يأوون في ذلك البيت الملعون. الرحمة يا رب ومنك الغفران.

صمت هذه المرة بحزم، ولم يكن من الحكمة آنئذ أن تثار حفيظته بسؤال آخر. مشى بجواره منتظرا أن يبادر بالكلام من تلقاء نفسه، وكان التحول الذي طرأ على ملامح العم هو أكثر ما أدهشه. فبعد أن كانت البلادة تسبح على وجهه، أخذت تختلج الآن بعنف وكبرياء. هلل وكبر واستعاذ وحوقل ولكنه لم يلبث أن عاد إلى ثوبه القديم.

– أنا على باب الله يا أستاذ. ووالله لولا الحاجة لما بقيت في بيت الخطيئة لحظة واحده. لدي خمسة أبناء وأعيل أخوتي وأخواتي. إني مضطر على التعامل مع أولئك الفجرة، فلا شهادة لدي لأعمل في مكان آخر ولو حتى فرّاش أو ناطور مزرعة. ولكني أحمد الله الذي فتح لي بابا أطهر به ذنوبي فأنا مؤذن المسجد.

– ولكن قل لي، من هم أولئك الشياطين الذين ذكرتهم وماذا يعملون؟

– رجاء أستاذ، لا تعود إلى هذه الأسئلة مرة أخرى! أنا ذاهب للصلاة ولا أريد أن أنقض وضوئي.

– ولكن الأمر يهمني فأنا أيضا أسكن في البيت.

– لا تتدخل في شيء ولن يحدث لك شيء. هذه هي القاعدة في البيت بل وفي البلاد كلها.

اقتربا من المسجد ولم يعد ثمة باب للحديث. دعاه للصلاة، ولكنه تعذر بجواب كان قد أعده سلفا.

– لقد صليت سفرا.

– وهل تريد أن أشتري لك شيئا من السوبر ماركت وأنا عائد إلى البيت؟

ساعات المطر

نادية العبد السعدية

كاتبة من عُمان

كانت الدنيا ساعتها تمطر شدني من ذراعي بقوة لنبتعد عن المكان وعن المطر حتى لا يرانا أحد ونحن نحملق في هذا المكان. والمطر يزداد غزارة. كان ممسكا بذراعي بشدة لم أكن أشعر به فقد شلت حركتي. وتفكيري منصب على المنظر الذي رأيته أمامي. كيف يقولون إنها غادرت وهي هنا ومعها طفلها؟.. كل ما قيل كذب. لماذا يقولون أن الطفل مات. وهو بين ذراعيها، أخبرني كيف ذلك؟ أنا متأكد أنها هي أني لا أخطئها حتى لو كانت بين ملايين الناس. سرنا مسافة طويلة أو هكذا أظن. فلم أشعر بجسدي وهو يرتمي على أحد مقاعد المقهى. ولكن ما جعلني أصحو، كأس الماء الذي دلقه صديقي على وجهي مسحت وجهي وأنا أستعيد المشهد الذي مر بي منذ لحظه أو لحظات. أنا متأكد أنها هي. أجابني صديقي وهو يتناول وجهي: أجل أنها هي والطفل الذي بين ذراعيها هو ابنك عمر. ردت في ذهول عمر! أجبني: أجل اسمه عمر، وعلا لم تسافر أبدا إلى أي مكان. تمتمتُ في ذهول وعيناي تذرفان الدمع:إذا كيف قيل لي انه مات وهو على قيد الحياة؟. رد علي وهو يجلس بالقرب مني:فعلوا ذلك لكي يبعدوك عن علا. أطبقت على يده متوسلا:أرجوك خذني إليهما. حاول تهدئتي ، لكني أصررت عليه. أمسك ذراعي من جديد، وقادني إلى ذلك المكان. وقتها قد توقف المطر. كنت قد رأيتها منذ لحظات تدلف إلى ذلك المبنى الكبير ،لكني لم أكن أعرف. نفضت راسي. نظر إلي قائلا هل متأكد أنك تريد أن تدخل إلى هذا المبنى والصعود إلى هناك؟. أجبته: أجل يكفي أنني تعذبت كل تلك المدة. حاول نصحي ومنعي من المجازفة.. ولكني أصررت على الذهاب. صاح بي وأنا أصعد الدرج: لن أدلف معك إلى الداخل ولن ألحق بك ،حتى ولو حدث لك شيء تذكر ذلك. كانت كلماته تختفي وأنا أصعد الدرج. كان المصعد لا يزال مغلقا انتظرت طويلا ، مما اضطرني لصعود الدرج. متأكد أنها رأتني وأنا أقف مذهولا. كنت قد توقفت عند صفين من الشقق كلها متشابهة لم يكن عليها أي أسماء عدا أرقام كانت مكتوبة. حاولت أن أعرف رقم الشقة التي تسكنها. لا تزال كلمات صديقي ترن في أذني عندما خرجتُ من السجن أخبرني أن زوجتك تم تطليقها من قبل المحكمة، لأنها لا تعرف عنك شيئا، فقد كنت غائباً سنة ونصف. والآن مر على خروجي شهر كامل دون أن تدري. لكن كان عليها أن تنتظرني قليلا لتعرف سبب غيابي كل تلك المدة. رغم أنها كانت تعرف أنني كنت مسافرا للخارج لإكمال بعض الأبحاث العلمية. وهناك حدثت لي مشكلة لم يكن لي يد فيها وتم حبسي على أثرها عاما ونصف. تجرعت تلك الأيام بمرارتها ليكتشف بعد ذلك أنني بريء من التهم المنسوبة لي... فجأة قطعت حبل أفكاري وكتمت أنفاسي وأنا أسمع بكاء طفل ينبعث من إحدى الغرف المقابلة، تتبعت الصوت وقلبي يخفق بشدة وتمنيت أن يكون هو صاحب هذا البكاء العذب. عمر شمعتي الأولى التي لن تنطفئ. اقتربت من الباب وطرقته بحذر وقلبي يخفق بشدة لكن دون جدوى لم يفتح أحد كدت أيأس لولا صوت صرير الباب ينفتح بخفة. أجل أنه أخوها عمار أنني أعرفه من خلال عينيه الثاقبتين وجثته الضخمة. حاولت أن أدفع الباب وأنا أصيح فيه أن يفتح لي لأرى علا وعمر. تعبت و خرجت من ذاك المكان غاضبا استقبلني صديقي عند بداية المصعد:ماذا حدث هل وجدتها؟ أطرقت رأسي لقد عرفت أين تسكن. رد علي إذا رأيتها وتحدثت معها أليس كذلك. صرخت في وجهه: لا أنها لا تزال تسكن هنا ولم أرها لكنني رأيت أخاها وهو يوصد الباب بجثته الضخمة وسمعت بكاء عمر الذي قد شطرني إلى نصفين. وهنا بدأت عيناي تضيقان وبدأت دموعي من جديد تغسل مرارة الأيام. من جديد جذبني صديقي من ذراعي قائلا: هوّن عليك لابد وأن هناك طريقه لإقناع علا بالتحدث معك.

أجبت وقد تحمست للفكرة: أتعتقد أن هناك أملاً في رجوع علا وعمر إلي؟. هز رأسه بالإيجاب قلت له وأنا أنظر إلى المبنى: إذا لنحاول ثانية وتكون برفقتي

هذه المرة ابتسم بخبث وتأبط ذراعي قائلا: اسمح لي هذه المرة أن أتدخل إذا لزم الأمر. ابتسمتُ وتأبط ذراعه وصعدنا معا إلى حيث الشقة طرقت الباب وكلي رجاء أن يفتح الباب لم يطل بنا الانتظار فقد خرج عمار بجثته الضخمة صارخا في وجهنا: ماذا تريدان؟. أمسكت أعصابي ورددت عليه ألا تعرفني.. أنا عدنان زوج... قاطعني في صرامة أنت.. ألا تفهم علا ليست زوجتك الآن. رددت في ارتباك لكنني لم أطلقها برغبتي... قاطعني مرة أخرى في صرامة: ماذا تريد الآن؟. قلت وقد وجدت الفرصة مناسبة: أريد ابني الذي ادعيتم أنه مات وهو لا يزال على قيد الحياة. أراد أن يقول شيئا لكن سمع صوت علا من الداخل تقول: دعه يدخل يا عمار ليرى ابنه. هنا لم أتمالك نفسي من الفرح. نظر إلينا عميقا ثم أشار إلي بالدخول ارتبك صديقي لكنني أمسكت يده ودلفنا إلى الداخل هناك كانت تقف وفي يدها تحمل الصغير كما لو أنني أراها لأول مرة وقفت مشدوها لفترة قبل أن تقول لي في برود: هذا ابنك عمر. اقتربت وأنا أراه لأول مره جثوت وأنا أفتح ذراعي إليه يأتيني لأحتضنه وأحتويه لحرماني إياه مدة تلك الفترة ،أحمله لأول مره نظر إلي باستغراب لكنه لم يبك كبقية الأطفال بل أخذ ينظر إلى عيني اللتين اغرورقتا بالدموع احتضنتهُ في قوه وقبلته في حرارة ، وهنا أخذ بالبكاء فبكينا معا وغفلتُ لبرهة مع الصغير أعوض الحرمان الذي افتقدناه معا. ما هي إلا لحظات ووجدت علا تنظر إلي وقد جثت بالقرب مني: هل ما يقوله صديقك صحيح أنك كنت بالسجن طيلة تلك الفترة نظرت إليه في ابتسامة ثم التفت إليها قائلا أجل.. إن كنت تريدين معرفة الحقيقة. هزت رأسها بالإيجاب هنا شعرت أن كل شيء سيعود كما كان وأن الأمور تسير لصالحي. وبدأت أسرد قصتي منذ البداية ووجدتهم ينصتون إلي في اهتمام عندها وجدت عمار يصافحني في حرارة ووجدت صديقي يربت على كتفي مهنئا، بينما أخذت علا تلاعب الصغير ودموع الفرحة تغسل وجهها الجميل. نظرت إليهما في فرح وحمدت الله انهما قد عادا إلي وشعرت بالفرح كدولة أعيدت إليها أمجادها.

من أعمال خليفة الشبيبي – عُمان

مرآب الضياع

منصـف بندحمـان

قاص من المغرب

يدخلان الحانة متأبطين كتبهما ومجلاتهما كما يحصل عادة في الخزانات أوفي الجامعات. المكان مرآب تحول بقدرة قادر إلى فضاء يتهافت عليه اليائسون والمحبطون. الرجال وحيدون معزولون كما يحدث في الحروب أو في الحمامات. لا من رفيقات أو حبيبات أو زوجات . فقط هناك امرأتان بائستان تثيران التقزز ، تصيبان المرء بالدوار والغثيان.

– زوجتك طاهرة أيها الحقير؟

– اصمتي يا عاهرة، يا سافلة

– انظر الى نفسك، حالتك تعافها الدواب.

تغيرت سحنة الرجل ، كمن تلقى خبرا فاجعا ، أدى ثمن فشله وخرج مسرعا.

الجعة تتقاذفها الأفواه، برودتها تشعل النار وتؤجج الغضب، توقظ الفواجع.

جلسا في مكان ضيق محاصر كما يحصل في الفضاءات العامة حيث يرابض القلق ويطل الجنون.

رجل يعانق رجلا، يقبله، يعبر له عن حبه وتقديره، يغلف شذوذه. شخص هادئ يقترب من صديقه، يهمس له؛ عشيقان ينعمان.

يدخل الرجل إلى بيته ، يجد البيت فارغا من الزوجة والأولاد والاثاث. الأرض والجدران تضحك عاليا. يضع يديه على أذنيه، يتعالى الضحك، يتقلص وجوده.

أحدهم يلعب الفليبير، يداري وحدته. كأي إنسان متحضر، يحمل قنينته وسيجارته بين شفتيه، يتقن اللعبة.

الرجل الذي قبل صديقه ، يتحول في لحظة إلى وحش كاسر؛ يحطم وجه الصديق ، يكسر زجاج الكونتوار، يرعب المرأتين الذميمتين، وجههما يدفع للهروب وحالتهما تثير الغثيان. يحطم وجهه أيضا. ينبش بأظافره، يهيج جرحه. الآخرون يلطفون الجو بروائح سجائرهم وبسمتهم الباهتة.

هذا الرجل الذي يقف وحده في السعير ينال عقابه، رجل لا تشمله المغفرة. يوقد النار ويجلب الحطب . ذاك الذي حطم وجهه.

أحدهم يجلس قربنا، ملأ صدره ورأسه. يندفع كل لحظة نحو الحمام كحامل بلغها الطمث. يواصل شرابه ومرحاضه .سيجارته وحدها تلمع. يأخذ جريدتي دون استئذان ، يتصفحها ثم يبدأ خطابه. يلعن الجميع صحافة وكتابا مديرين وزراء وحكام. أبواق زائفة تصم الآذان.

هو الوحيد الذي يملك صوته.

أرفع رأسي نحوه،يقول

– أنت أيضا، لا ترفع رأسك، أنا من يرفع رأسه.

سيجارته وبطنه يتحديان زيفه.

– الشخص الذي هرع إلى منزله ذات مساء. منزله الخالي من الزوجة والأولاد والأثاث، لا يضع يديه على أذنيه.لا يزال منصتا لسخرية الجدران . يشاركها سعادتها وتشاركه أحزانه.

– صديقي يشرب من كأسه وعيناه تتحجران. موليا ظهره للآخرين، حواسه تجوب الحانة، تترصد الأحداث.

– هو اللحظة يتابع خطواتي يمد يده ليشذب الحكاية، يقلب تربتها. ونحن ندخل الحانة، كنا نبحث عن لحظة تغفو فيها الحكايات. حبيسة الروح كيف تغفو.

بنات الحكايا..

طالب المعمري

الليلة تلك قبل الليلة الكبرى فكرت «وردة» بأنها ستحاول جاهدة أن تستقطب زوجها على غير العادة بمغناطيس الرغبة والاشتهاء وبأن تعصره عصراً كالليمونة الطازجة وهو سلوك رتبت له باستثناء خاص في مرتين سابقتين، بحيث ان حمولته البيضاء المتدفقة ثخينة ولزجة في نفس الآن، وهذا مطلوب لعمل استثنائي رهين بأن يملأ المجرى اللولبي لطاقة خلاّقة مستقبلا وهو ما رتبت له بقدرة المرأة العارفة..

سلطان زوجها لم يعلم بهذا الكيد الإيجابي، لكن – ثمة– إشارات خفية أحس بها وهي أن وردة قبل أوان اللحظة المنتظرة تلك راوغت وتعللت بأسباب الجفاء الجسدي بينهما لمدة أسبوعين لم يعتدها سلطان إلا في مرتين سابقتين، لكن ذاك الوقت غير هذا الوقت، حيث لم يثر انتباهه كثيراً.

تسعة أشهر مرت سريعاً أنجبت وردة «بنات الحكايا» روايتها الثالثة وابنتها الحقيقية «ريتا».

وردة تخطط لسيرتها الكتابية بدقة عن رفيقات عمرها مع ما يشوب ملامحها وسلوكها من هدوء إلا ما تخفيه تحت غطاء الشيلة عما يؤطره غير العطر إلى الحبر.

وهي بهذا تقول: – بين ذاتها المرايا.. انها المرايا..

يعلم زوجها بفرحها بهذه التوأمة الأدبية والأمومية ويعلم أكثر بأهمية التوأمة الحياتية بين وردة وما سيجنيه هو من تراكم وظيفي، فكل رواية جديدة فوق رفوف معرض الكتاب هي بمثابة ترقية له. فمع ما يعيش من تناقضات البداوة والحضارة فهو يقول أنا براجماتي.. تعيش وأعيش والباقي على الله.

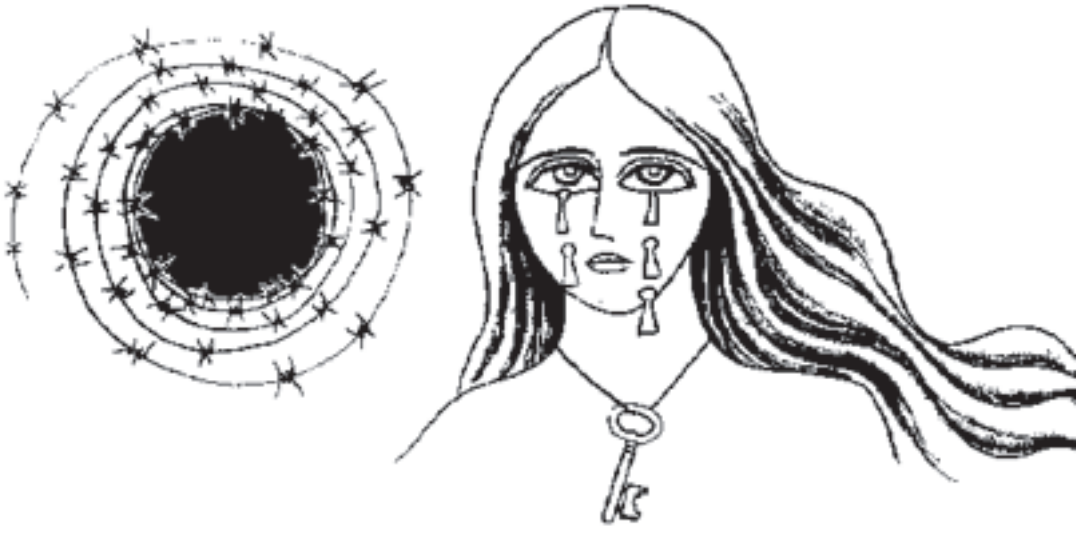
قالت: شيما لصديقتها وردة: حبيبتي في المرة القادمة عليك أن تحبلي خارج الحدود فربما تتغير شخصيات الرواية ويتشكل الحكي والسرد من غير سيرة «المعصرات»(*) التي تطفح بها رواياتك السابقات إلى عمل أكثر اهتماماً بتقنيات السرد وتعدد الأصوات وفضاءات المكان وعذابات الشخصيات و.. و.. و.

.. وردة: بنبرة غاضبة، عزيزتي، الواقع عندنا غير، لا يحتاج إلى معاطف الآخرين فنحن لدينا من الحكايا والكلام المطْمر ما يكفي لقول الكثير، أسبوع واحد والرواية بين دفتي كتاب ان كان لديكِ الوقت.

فـ.. الحكاوي، تملأ ، سحارة من الحارة. هل – هن– تلك اللواتي في البلاد الأخرى أحسن منا؟! يكتبن أيضا حكاوي وحكايا.. بالنسبة لي قليلاً من الرتوش على الشخصيات وضبط لغوي وهكذا الرواية تنتظر قارئاً وعندما أحتاج إلى ما ينقصني فالقواميس اللغوية بمحاذاة السرير من أجل تقوية الحوار واللغة الشعرية، وما عدا ذلك لا زيادة ولا نقصان عن سيرة اللسان.

الابتسامة تملأ ثغرها وهي توقع «بنات الحكايا» روايتها الثالثة بمعرض الكتاب الدولي، لكن يدها الأخرى تتحسس– بشكل لا إرادي– مسار النطفة الخبيئة كشعور بنداء جديد، إلى أين؟ – تقول– سيسير هذا الحدس بي يا ترى؟ لكنها، وهي تجول بنظرها في عيون من يحطن بها من زميلات– قالت في خاطرها– هل أستطيع أن استحلب الحكايا ككل مرة لأنجب من الكلام، كلاماً لروايتي القادمة.

* لقاء نسائي وقت العصر.



من أعمال الفنان الراحل ناجي العلي – فلسطين

النكبة، النكسة، والمخيم!

المتوكل طه

شاعر من فلسطين

النكبة التي لحقت بالشعب الفلسطيني العام ١٩٤٨هي الذروة لعصر الاستعمار الأوروبي الكلاسيكي الذي انحسر في القارات الخمس بعد الحرب العالمية الثانية، وكانت إسرائيل التي قامت في نهاية تلك الحرب هي نتاج انقلاب التاريخ وانعطافه. في انقلابات التاريخ وانعطافاته الدراماتيكية تظهر شعوب جديدة ودول جديدة وأفكار جديدة. الحرب العالمية الثانية التي أنهت الاستعمار الابيض الأوروبي القديم بشكل أو بآخر، كانت هي المسرح السياسي والعقائدي الذي استغلته الحركة الصهيونية ومن يدعمها علناً وسراً، اقليمياً ودولياً، لتقيم لها وطناً على حساب الشعب الفلسطيني وعلى حساب أرضه ووجوده وإنجازاته وجذوره وثقافته، وهكذا كانت النكبة في معناها البسيط والمباشر، الاقتلاع والطرد ومن ثم الإحلال. النكبة هي اقتلاع شعب وطرده من ارضه بالقوة، ولكنها ايضاً إحلال شعب مكان آخر. إن هذه الكلمات على مباشرتها وبساطتها وامكانية فهمها، هي ببساطة ايضاً جريمة انسانية بكامل المعاني والمفاهيم والمعايير. ولأن النكبة حدثت أو وقعت في التاريخ، أي يمكن رصدها و توثيقها، أو لأنها حدثت دون ضجيج، أو لأنها حدثت ثم تَم استيعابها من العالم، أو لأنها حدثت دون أن تتحول إلى حدث فريد في التاريخ، أو لأن العالم الغربي الاستعماري نظر إلى ما حدث باعتباره جزءاً من العقيدة والسلوك الابيض الاستعماري، فإن النكبة بهذا المعنى، تحولت بقدرة قادر إلى قضية إنسانية وفرّغت من معانيها الكارثية والأخلاقية، تحولت النكبة في عرف المستعمر – على أنواعه – إلى مشكلة جوعى وعراة، ولهذا أو لأن هذا كذلك، فقد تم تفريغ قرار ١٩٤ من مضامينه كلها، وتحولت الحقوق إلى مصالح، واستبدلت المبادىء بترجمتها، وبدلاً عن الحديث عن جماعة ذات حقوق لا يمكن الانتقاص منها صار الحديث يجري عن تنفيذ الممكن منها، وهذا «الممكن» عادة ما يضيق ويقل كلما تقدمنا في الزمن. المستعمِر عادة ما لا يؤمن بالمطلق، والمستعمِر عادة ما يضيق بالقوانين الثابتة. المستعمِر ظرفيّ واستثنائي، ولهذا فهو يبحث عن الظرفي والاستثنائي دائماً في كل شيء.

النكبة هي إسرائيل التي قامت على أرضنا، ومعها كل ذلك الإرث الاستعماري الابيض، لا يمكن للصهيونية أن تنكر كونها إرثاً استعمارياً أبيض، الصهيونية التي تحاول الادّعاء انها ثورة على الاستعمار والكراهية والفوبيا والتمييز وعُقَد المرض والتوهّم. هي ببساطة جزء من هذه المنظومة التي سقطت ذات يوم، المستعمِر يسقط لأنه يتآكل من الداخل، ولأنه يخسر دائماً، ولأنه لا يستطيع توليف حكايته كل يوم ومن ثم يجد مبرراتها ومسوغاتها، الاحتلال بقدر قابليته للسقوط والتآكل بقدر كونه مكلفاً ليس لمن يقع عليهم الاحتلال وإنما لأولئك الذين يقومون بفعل الاحتلال، ومن هنا كان الاحتلال آيلاً للسقوط دائماً، مزعزع الاركان دائماً، لا يجد ولا يمكن أن يجد راحة أو أمناً أو طمأنينة، حتى تلك الأنواع من الإحتلالات التي كانت في أراض بعيدة وشعوب بدائية. إن تلك الدوافع التي أهابت بالرئيس الامريكي كارتر ومن ثم كلينتون لاستقبال ممثلي الهنود الحمر في البيت الابيض هي ذات الدوافع التي نرصدها في نفس أي لص مهما بلغ ذلك اللص من مواقع أو إنجازات. لا يمكن قتل الحقائق. ولا يمكن الإلتفاف عليها، ولا يمكن تزييفها، نحن هنا نتحدث عن قوانين وليس مجرد تمنيات أو تخمينات.

النكبة هي الخيانة ايضاً، إن درس النكبة من نواحيها المختلفة، ومن مصادر مختلفة، ومن وجهات نظر مختلفة، تفزعنا تماماً كما حدثت أول مرة، لقد حدثت النكبة ليس لأن الصهاينة كانوا أقوى أو أكثر عدداً أو أحسن تجهيزاً أو أدقّ خططاً وتخطيطاً، بالعكس من

ذلك تماماً، كانوا أضعف منا، واقل عدداً، وأكثر خوفاً، وأكثر فرقة، وهذا الكلام لا نقوله بدون إثبات أو برهان، لنقرأ ما كتبه مؤرخوهم عن تلك الفترة، وسترى العجب العجاب، ستجد أن النخبة العربية، النخبة السياسية والاقتصادية والاجتماعية كانت نخبة مريضة ومشوهة مرتبطة، كانت نخبة عميلة، بأقسى ما في الكلمة من معنى. الجيوش السبعة التي قيل إنها قاتلت على أرض فلسطين لم تُقاتل الصهاينة ولم تتصدّ للهجاناه أبداً، الجيوش السبعة كانت تترصد بعضها البعض، وتنفذ سياسات متشككة ومتوجسة، كانت الجيوش السبعة تعبيراً عن انقسام العالم العربي وتعدد اتجاهاته، ولهذا لم يكن من العجب أن لا يسقط من تلك الجيوش مجتمعة أكثر من ٦٥٠ شهيداً، نحن هنا لا نتحدث عن الجماهير التي كانت على استعداد لفعل العجائب – وبالمناسبة فإن القادة العرب في تلك الاثناء طلبوا من الشعب الفلسطيني أن لا يشارك في ما أسموه بالعمليات، وذلك من أجل تحييد تلك الجماهير، تحييد الجماهير ظلّ تكتيكاً متبعاً في الحروب العربية باستثناء العدوان الثلاثي على مصر العام ١٩٥٦ – نحن هنا نتحدث عن النخبة المعطوبة التي لم تستطع أن تحتمل التاريخ ولا انعطافه. كانت النكبة بهذا المعنى، هي الخيانة. في بعض الأحيان أرى أن الهزيمة هي خيانة بشكل من الاشكال.

والنكبة حلقة من حلقات الغزو الغربي الاستعماري الصليبي، اذ لا يمكنني أن أفصل بين موجات الغزو الإفرنجي وبين موجة الاستعمار الصهيوني على بلادنا، الصهاينة هم غرب، هم علمانيون، هم متدينون، يأخذون دعمهم من الغرب ويتلقّون أموالهم وعتادهم من الغرب، والغرب لا ينتقدهم ولا يخالفهم ولا يعارضهم ولا يحرجهم. الصهاينة بهذا المعنى هم غرب استعماري صليبي ليس إلا، ولأن ذلك كذلك، فإن الصهيونية تفعل ما فعلته كل موجة من موجات الغزو السابق، لقد بنت الصهيونية أسوارها وسياجاتها وأبراجها وأشهرت أسلحتها وطردت واقتلعت وصادرت واحتقرت، تماماً ككل مستعمر غازٍ غريب. إن النكبة – وخاصة أنها تتعلق بأرض فلسطين – تعني أنها حققت – ولو بشكل جزئي – ما فشلت به الحروب الصليبية ومن ثم الاستعمار الأوروبي التقليدي، وبقول قد يبدو فيه تجرؤ وتعجل، فإن النكبة هي هدية الغرب الأخيرة للمنطقة وشعوبها ودينها وتاريخها. إن قيام إسرائيل – بما في ذلك من استثارة للنبوءات والمشاعر الدينية – يعني تحقيق الوعد والنبوءة ونهاية التاريخ. ولماذا لا تكون إسرائيل الجديدة إشارة على نهاية التاريخ ؟!

النكبة تعني وقف التطور الطبيعي للشعب الفلسطيني ومن ثم تشويهه وتشريده، وتحويله من شعب كان يمكن أن يفعل المعجزات على أرضه، إلى شعب من المُلاحقين والجوع والمشبوهين في منافيهم القريبة والبعيدة، تحول الشعب الفلسطيني في معظمه إلى أفراد بلا هويات وبلا روابط، تحولوا فجأةً إلى لاجئين، إن وضع «لاجيء» وضع لا إنساني، ولا طبيعي، ولا حقيقي أيضاً. إن وضع «لاجيء» الذي أصبح وصفاً للفلسطيني يعني أن الفلسطينيين عليهم أن يطوروا مجتمعاً آخر في الهواء، وبين الفراغات، وبين الأسيجة وتحت الخيام، ومن ثم في مدن الاحزمة الفقيرة، وفي الإزدحام والفقر والظلم، ولم يكن من المستغرب أن يصطدم المخيم بما حوله من عواصم أو مدن. لا يمكن تطوير هوية ومجتمع في الفراغ، أو في الهواء، أو بين الأسيجة، ولا يمكن تطوير أو تطور مجتمع تحت الحصار وتحت الملاحقة وتحت الشبهة ودائرتها. النكبة تعني أن الشعب الفلسطيني كان عليه أن يبدأ من الصفر، وأن يعيد تشكيل ذاته في أماكن متعددة، وكان عليه أن يرمم هذه الصورة من مختلف الامكنة، ذات الشعب الفلسطيني وهويته أصبحت – بسبب النكبة ليس الا – ذاتاً متعددة وهوية تتأثر بالزمان والمكان. إن الرابط الوحيد الآن بين كل الفلسطينيين هو فلسطين فقط، ذلك أن المنفى ليس مجرد نزهة وليس مجرد إقامة مؤقتة، المنفى له بصمات، وله ضغوط، وله قدرة على إعادة التشكيل في بعض الاحيان، بناء المنفى يعيد تشكيل فلسطين ذاتها. إن فلسطين التي يحلم بها فلسطينيو لبنان غير تلك التي يحلم بها فلسطينيو الضفة والقطاع إلى حد كبير.

النكبة هي المنفى القاسي الفارم الذي يجعل من الوطن خيالاً أندلسياً كاملاً أو يقدمه بطريقة أخرى. المنفى ليس سهلاً، وليس مجرد مكان. إنه ثقافة.

والنكبة هي النضال، هي حركة التحرر الوطني، وهي القَدر الذي يتحمّله أبناء الشعب الفلسطيني في أن يقاتلوا الاحتلال وأن يطردوه وأن يعيدوا الأمور إلى نصابها. إن صراعاً وصل عامه المائة هذه الأيام يعني أن الاحتلال ليس مجرد تغيير سلطات، وإنما هو الموت الزؤام.

النكبة أيضاً فضيحة العالم الأخلاقية وجرح الكون النازف، الدال على انتفاء العدالة الأرضية، وفشل ما يُسمّى بالمجتمع الدولي في حل القضية لمدة تزيد على

ستين عاماً، وعدم قدرة الليبرالية الغربية في حل الإشكال لأنها أي هذه الليبرالية – جزء من المشكلة وليس جزءاً من الحل، أو لأنها سبب المشكلة. بكلمة أخرى، إن النكبة بحد ذاتها دليل على مدى العطب الذي يلحق ويميز هذه الليبرالية، وفي مدخل آخر، فإن هذه الليبرالية لا يمكن لها أن تُسوق لنا أفكارها النيّرة أو المتنوّرة! فالليبرالية كاذبة ومخادعة ومنافقة، ولا يمكن أبداً اعتبار أن العالم يصل إلى ذروته الأخلاقية والسياسة معتمداً على هذه الليبرالية، وبهذا لم يخطىء فقط هيجل ولكن فوكوياما أيضاً، كلاهما اعتقد أن الليبرالية الغربية كفيلة بتحقيق السعادة والعدالة والاكتفاء، وكلاهما لم يرَ الجانب الأسود والقبيح لهذه الليبرالية. الأول رأى ذلك يتحقق في نابليون وبروسيا الذي أراد استعمار بلادنا والثاني رآها في الولايات المتحدة التي تريد أن تحكم العالم وتضبطه.

والنكبة هي أيضاً دليل عجز النظام العربي ودليل فشله ودليل انقسامه وتفتته، عندما تضيع فلسطين عادةً ما تكون البلاد العربية وجماهيرها في أسوأ الحالات، وعندما تُستعاد فلسطين عادةً ما يرافق ذلك تغييرات عميقة تجري على مستوى النخبة والقاعدة، هكذا تعلمنا الدروس الماضية. ضياع فلسطين وإعادتها عملية صعبة وطويلة ومريرة، تدخل فيها الأنظمة والشعوب في أتون من مجريات التاريخ يتم فيها خروج الخبث وبقاء ما ينفع الناس، ولهذا فإن النكبة التي حلت بالشعب الفلسطيني هي دليل الخراب والفشل وغياب العلم وانعدام الإيمان.

وفي هذا الصدد، يمكن القول أنه اذا كانت النكبة قد اقتلعت شعباً من أرضه مقابل استيطان شعب آخر فيها، فإن النكسة العام ١٩٦٧ وسقوط القدس كانت أشد وأنكى وأمرّ، إن سقوط القدس لا يعني سقوط غرناطة أو سقوط بغداد أو الاستيلاء على دمشق، سقوط القدس عادة ما يرمز إلى خراب وضياع ورخاوة وعدم أهلية مَنْ تضيع منهم البلاد. القدس ليست ككل المدن. إن احتلال الأماكن المقدسة يعني سقوط الكرامة والعزّة، إن تدنيس المقدس هو قمة الهزيمة، ولهذا نفهم لماذا شارك صلاح الدين الايوبي بنفسه في غسل المسجد الاقصى بماء الورد بعد احتلاله لمدة تزيد عن ثمانين عاماً. النكبة – في إحدى معانيها – ضعف الأنظمة وخيانتها وعدم قدرتها على التنسيق أو المشاركة، ولكن النكسة – في احدى معانيها أيضاً – إن تلك الأنظمة لم تفقد الشرعية فقط وإنما فقدت الرغبة في العمل أو حتى الاستعداد له. النكسة كانت فضيحة مدوية اكثر دوياً وضجيجاً من النكبة. النكسة – وهي هزيمة مرّة بأبعاد خطيرة وقد رسمت المنطقة حتى هذه اللحظة – كانت بداية القبول بإسرائيل والتعامل معها والخضوع للأمر الواقع الذي فرضته. النكسة كانت فضيحة لأن الانظمة التي واجهتها ادّعت القومية والاشتراكية والجماهيرية والجاهزية، على عكس الأنظمة التي واجهت الصهيونية العام ١٩٤٨، كانت فضيحة أيضاً لأن الانظمة العربية العام ١٩٦٧ كانت تخدع بالقول أنها أتت لتعبر عن المطامح والآمال والتطلعات القومية والوحدوية والعروبية، على عكس الأنظمة عام ١٩٤٨ التي كانت مرتَهنة بأوامر المستعمر العلني أو الخفي. كانت النكسة فضيحة لا تغتفر لأنَ انظمة عام ١٩٦٧ أتت إلى سدة الحكم على أساس من نكبة عام ١٩٤٨ ومن أجل تجاوزها وتصحيحها لكنها سقطت في ذات الهوة بطريقة أكثر قبحاً وأكثر فضائحية.

ضياع القدس فيما سمي بالنكسة يشبه العقاب الجماعي الذي يحل بالأمة إن لم يكن العقاب كله والعذاب كله والمرارة كلها والهزيمة والذل والهوان. وإن استعادة القدس تعني امتلاك كل ذلك دفعة واحدة، وأبعد في القول لاقول إن استعادة القدس هي الشرط الوحيد من أجل أن تحيا الأمة حياة طبيعية تستطيع فيها أن تتنفس الهواء وتأكل الطعام. الحياة بدون القدس ناقصة ولا تستحق أن تكون الحياة بدون القدس كريهة وضيقة ولا سبيل إلى الاستمتاع بشيء.

إن ضياع القدس لا يعني ضياعها فقط، بل يعني أيضاً تهديد عمّان ودمشق والقاهرة ومكة، وضياع القدس لا يعني تشريد الشعب الفلسطيني أو قمعه أو منعه من التطور، ولكنه أيضاً يعني تجويع الشعب العربي وحصاره ومنعه من التطور وامتلاك أسباب القوة، ذلك أن إسرائيل لا تمنع الشعب الفلسطيني حقوقه وتطوره، وإنما تقوم أيضاً بتجفيف أسباب القوة والمنعة في دول المحيط، حتى تقوى إسرائيل ويضعف من حولها، وحتى تنمو إسرائيل ويموت من حولها، اذن ضياع القدس لا يعني ضياع مدينة بل ضياع مستقبل ايضاً.

ولهذا فإن النكسة بمعناها وتجلياتها وآثارها ونتائجها أشد مضاضة من النكبة وأعمق مرارة وأشد وطأة.

إن النكبة ومن بعدها النكسة وما رافقهما من ضعف وفشل عربي، قد حولتا الشعب الفلسطيني إلى شعب مُشرد ومشتت، وموورست عليه عمليات التهميش والتغييب والنكران والتجريم وسحب الشرعيات والتعريفات عنه.

إن هذه الآليات المختلفة التي مارسها الصديق قبل العدو حولت الشعب الفلسطيني عملياً إلى شعب فريد، وتنبع فرادته من قدرته على الصمود أمام كل هذه العمليات التي تشارك فيها قوى ذات جبروت وطغيان. تنبع فرادة هذا الشعب من قدرته على الثورة – بغض النظر الآن عمّا أفضت إليه هذه الثورة –.

فرادة الشعب الفلسطيني في قدرته على تحويل الخيمة من خيمة لجوء إلى خيمة ثوار، وتحويل المنفى ليس إلى مكان للنجاح أو النجاة بل إلى مكان للاستعداد والاحتشاد، وتحويل المأساة إلى حكاية لم تكتمل ولم تكتب نهايتها، وتحويل الهزيمة إلى مشارف الطريق المؤدية إلى النصر، وتحول الشعب الفلسطيني شاهداً – بعد أن كان شهيداً – على استحالة التعايش مع المشروع الصهيوني التوسعي والاحتلالي والإحلالي ايضاً.

وبهذا الصدد فإن المخيم – كوحدة اجتماعية واقتصادية وسياسية وبالتالي أصبحت ذات ملامح ثقافية – يتصّدر الكلام ويأخذ الكلام كله. فالمخيم كإفراز ونتيجة للنكبة والنكسة أصبح هو المعوّل عليه، بمعنى، وقعت على أبنائه وأجياله المتعاقبة أن يتحملوا ويحملوا الرسالة وأن يجعلوا الشعلة مضاءة وعالية. ووقع المخيم – نتيجة لذلك، بين شفرات المُطلق وشفرات النسبي، ما بين متطلبات الثورة وفضائها وبين متطلبات الواقع وضيقه. المخيم الذي يقع في منطقة الرماد في كل شيء، جغرافياً – بكونه قريباً من المدينة ولكنه ليس منها – وثقافياً– باعتباره غريباً عن النسيج الاجتماعي وممنوعاً من الإندماج فيه – واقتصادياً – باعتبار أن موارده تأتي جاهزة وهو ممنوع من الانخراط في الدورة الإنتاجية – وسياسياً – باعتباره ممنوعاً من المشاركة والتمثيل والإنتخاب – كل ذلك جعل من المخيم ينقسم على ذاته، ويدخل في متاهات من التعريف وإعادة التعريف، الثورة كانت حلاً ولكنها ليست كل الحلول، وخاصة بعد انكفائها. المخيم – وهو وضع استثنائي في تطور المجتمعات وسلوكها – منقسم على ذاته لأنه موّزع بين الانتماءات وموزّع بين الولاءات وموزّع بين الأمكنة، ومرّة أخرى، المنفى ليس مكاناً وحسب، المنفى تجربة مهيظة وقاسية – وفي الوقت الذي يجبر فيه اللاجيء على تعريف نفسه بقوة وتطرف، فإنه أي المنفى – قادر على إجبار أو إقناع اللاجيء بفقدان هويته أو التخلي عنها طواعية. المنفى قاس وقاطع كحدّ السيف، والمخيم – باعتباره ليس أفراداً وإنما وحدة اجتماعية وسياسية خاصة – أُجبر الفلسطيني اللاجيء – كرهاً أو طواعية – على أن يحدد انتماءاته وخياراته. ولكن، وبذات الوقت، فإن القضية الفلسطينية ليست قضيتنا فقط، وعليه، فإن المخيم يتعرض لكثير من الإغراءات أو الإجراءات أو الآليات التي تزيد من عدم قدرته على التحديد أو حتى الاختيار وخاصة بعد أن انكفأ المدّ الثوري والقومي ولا نقول انهزم.

المخيم الصامد، مخزون الثورة الاستراتيجي، حامل المشعل وشاهد المرحلة ومعلم الاجيال، ومعلم الأيام ايضاً، الذي طور له لغة خاصة ومصطلحات خاصة، وقسّم فئاته وأعاد ربط ما انقطع، وسمّى الأشياء من جديد، وأرغم المدينة ومن ثم القريب والغريب على الإعتراف به والتعامل معه، هذا المخيم كان لزاماً عليه أن يصطدم بما حوله، شاء أم لم يشأ، الثورة خيار صعب، وهي خيار مجنون ولا عقلاني ايضاً، الثورة وجدان، والثورة لا حسابات منطقية فيها – ومتى كانت كذلك يوماً؟ – وعندما اختار المخيم اصطدم بما حوله سريعاً، ومن هنا تعلم المخيم أن يكون متوجساً وشكاكاً ولا يثق، وإذا كان المخيم أرضية خصبة وطبيعية للمشاعر القوية ضد إسرائيل، فإنه طور أيضاً مشاعر متناقضة تجاه المحيط الذي يحيا فيه المخيم المعزول والممنوع والفقير والذي يحيا بمنطقة الرماد في كل شيء، طوّر عقلية خاصة، هي عقلية اللاجيء، وهي عقلية متوجّسة وشكاكة وقريبة من الإيمان المطلق دائماً، عقلية اللاجيء ليست فيها تسويات كثيرة، وهي أقل جدلاً وأقل رغبة في الكلام، هي عقلية تحيا على حافة القبر، ليس أسوأ من المنفى، وليس أسوأ من النكران، وليس أسوأ من الفقر، المخيم لم يعد يزعج إسرائيل فقط. المخيم قنبلة سياسية، صحيح إلى حد كبير، ولكنه أيضاً قنبلة اجتماعية. إن أذكى الأنظمة التي تحاول السيطرة أو تذويب أو دمج المخيم أو تحويله من نار تحرق إلى نار يُطبخ عليها لم تصل إلى نجاح أكيد ونهائي. مرة أخرى، المخيم لم يعد يزعج إسرائيل فقط، ومن هنا، فإن حل القضية الفلسطينية هي أولوية عربية، ليس فقط من منطلقات سياسية وأخلاقية وأمنية، وإنما من منطلقات اجتماعية صرفة. ولا أقصد هنا في الحديث أن يتحرك المخيم كله باتجاه معين، بل يكفي أن يكون هناك «عبسي» واحد ليدمّر المخيم أو ليثير المحيط ويدمّره. ولا أريد أن أسترسل في الأمثلة التي تؤكد الكلام إلى حد كبير، أو على الاقل لا تنفيه.

يجب الاعتراف بقوة وصرامة أن المخيم مشكلة اجتماعية

وصحية، وحتى لا نُفهم خطأ – بنيّة حسنة أو غير حسنة – فإن المخيم يجب أن يزول ويختفي عن الوجود لأن سكانه يجب – وهنا أكتب «يجب» بخط كبير وألفظها بملء الفم – أن يعودوا إلى ديارهم وأوطانهم التي هُجّروا منها، هذا هو واجب الناس الآن، وواجب الأجيال المقبلة أيضاً، ومن ينسى هذا الحق أو يفرط فيه فإنه عملياً يقبل أن يأتي الاثيوبي إلى فلسطين ويأخذ كامل الحقوق، فيما يحرمّ على امرأة فلسطينية أن تعود إلى وطنها لتعيش مع زوجها وأطفالها – اقرأوا قانون العودة الإسرائيلي للعام ١٩٥٢ و ١٩٧٢ والتعديلات التي أجريت عليه في الثمانينيات والتسعينيات لتروا مدى العنصرية ومدى الاستعداد القانوني لمنع العرب الفلسطينيين من البقاء في أوطانهم –. ولكن وبعد تأكيد هذا الحق بما لا لبُس فيه، فان المخيم الذي يحيا اليومي والنسبي ومتطلبات الحياة اليومية من أكل وشرب وتعليم وصحة وعمل وتأمينات اجتماعية وصحية وأشكال سلوك متغيرة ومرتجلة، هذا المخيم الذي يعيش على المطلق ولكنه مضطر إلى التعامل مع النسبي، يتحول شيئاً فشيئاً – وخاصة بعد اتفاق أوسلو وتغيّر العالم ونجاح العولمة وانكفاء الثورات وتراجع الشعارات وخفوت الاصوات عن العودة أو مضامينها الحقيقية – فإن المخيم يتحول إلى مشكلة وعبء حقيقي، ليس على السلطة الوطنية وحسب، وإنما على الأنظمة التي تعيش فيها تلك المخيمات. لا يمكن حسم المخيم في نهاية الأمر. عقلية اللاجيء الذي يحيا على الأحلام ويضطر إلى البحث عن لقمة الخبز سيطور سلوكاً غير متوقع، هذا الكلام يعني ببساطة أنّ إسرائيل وغير إسرائيل مجبرون على حل القضية الفلسطينية، فالهزيمة حتى وإن توالت لن تؤدي إلى خلق علاقة غرامية مع المحتل، والفقر والنكران لن يحول المجروحين إلى قديسين يدعون إلى محبة العدو الذي نقدم له الخد الأيمن ليصفعه. ومهما بدا الكلام قاسياً ولكني أرجو أن يُفهم بواقعيته وأهدافه البعيدة، فأنا عملياً ألوّح بالقدرات التي رأينا بعضها وتلك التي لم نشاهد بعد، والتي يمكن للمخيم أن يجترحها ما لم تُحلّ القضية الفلسطينية، وبعيداً عن فذلكات الأكاديميين ورغبتهم في الوصف والتبويب والفهرسة ومن ثم الاستخلاصات، فإن المخيمات التي تصبح عناوين للبلاد والثورة والحنين، تتحول بفعل الزمن إلى مواطنين من درجة أقل ويحصلون على حقوق وواجبات أقل، أي أن جُرح الطرد يضاف إليه جرح النكران والتهميش، وكأنّ حالة اللجوء هي حالة مشبوهة أو مدانة أصلاً، إن وضعاً كهذا – وإن استمر بشكل أو بآخر – وإن تمّ استيعابه بشكل أو بآخر – وإنْ تمّ – تدجينه بشكل أو بآخر – لا يمكن له أن يستمر. إن بيت الصفيح ليس أفضل حالاً من خيمة ١٩٤٨، وإن معونات وكالة الغوث التي تتناقص سنة بعد سنة لن تكون بديلاً عن أحلام عريضة، وإن التطامن أو السكون أو الخضوع لأوامر المحيط وقوانينه لن تسود إلى الأبد، خاصة إذا توالت عمليات التنازل والتطبيع المجاني وقبول إسرائيل بالكامل دون إيجاد حل لأكثر من خمسة ملايين فلسطيني موزعين ما بين بيوت صفيحية أو صحارى بعيدة أو مجاهل لا يصل إليها البريد.

وكلما تقدمنا في الزمن، فإن مشكلة المخيم – متعددة المستويات ومعقدة التجليات – تزداد وتتفاقم، ليست فقط بسبب الآلية الخاصة بتطور المخيم وتعدد خياراته، وإنما أيضاً – وبذات الدرجة من القوة – بسبب أزمة أو أزمات الأنظمة التي تعيش ضمن حدودها تلك المخيمات.

إنّ الأنظمة التي تعيش أزمات مختلفة تتعمق يوماً بعد يوم، وهي أزمات اقتصادية وسياسية، ولبنان تعطينا مثالاً مناسباً فيما يمكن للمقدمات والنتائج أن تكون. إن تجسد السلطة الوطنية في الضفة والقطاع – أو في الضفة فقط في هذه الأثناء – لم يساعد حتى اللحظة في حل ضائقة المخيم، بل على العكس من ذلك، إذ أن تجسد السلطة الوطنية بدا وكأنه حل نهائي لموضوع المخيم، ومن هنا، ازدادت حدة الموضوع، وزاد ضغطه الشديد على الوعي والوجدان، فهل ينتظر سكان المخيمات منفى أبديا، أم تجنيسا أم توطينا أم تعويضا أم عودة مجزوءة. هذه الأسئلة لم تكن في الماضي، وهي الآن حاضرة بقوة، الأمر الذي يزيد من حدة وتطرف المسألة، ونحن هنا نتحدث عن عقلية اللاجيء – واللاجيء ليس مهاجرا ولا مغامرا ولا مستوطنا –، وقلنا إنها عقلية تطرّف أكثر منها عقلية مهادُنة، وعقلية تُبدي ما لا تُعلن، وإن تهديد المخيم بخيارات متعددة ومختلفة ضمن أزمات متلاحقة وضغوطات من جهات متعددة، كل ذلك يدفع الأمر إلى عنق الزجاجة. وإذا كانت النكبة ومن بعدها النكسة ومن بعدها الهزائم والأزمات ثم التفتيت و الانقسام، قد أضرّت بالمخيم، فضُرب وعّذب وحُوصر، فإننا الآن على أبواب مرحلة جديدة، تُقْبل فيها إسرائيل وتنشأ معها العلاقات، فيما يغرق المخيم بوحله أكثر فأكثر، إذن، فالأمر شديد... شديد، وعلينا الانتباه.

الرواية المغربية الآن
ومن الأجيال السابقة؟

حسـن المـودن

ناقد من المغرب

١ بالنظر إلى الرواية المغربية المكتوبة باللغة العربية، يمكن أن نسجّل أن هناك اليوم حيوية أكيدة في الإنتاج الروائي بالمغرب، فقد صدرت في السنوات الأولى من الألفية الثالثة أكثر من مائتي رواية مكتوبة باللغة العربية.

وهذا مؤشر ايجابي على أن الرواية تعرف بالمغرب تراكما كمّيا ملحوظا، فمن الثمانينات إلى اليوم أصدر الكتّاب المغاربة ما يقارب الخمسمائة رواية باللغة العربية، وهو عدد يفوق، بعشر مرات ربما، ما صدر من روايات في مرحلة تمتدّ من الأربعينات إلى السبعينات، والتي قد لايتجاوز عددها الخمسين رواية. مع الإشارة إلى أن سنوات التسعين وبداية الألفية الثالثة تستحوذ على الجزء الأكبر من هذه الأعمال الروائية، بما يقارب الأربعمائة رواية.

ما ينبغي تسجيله إذا هو تدفّق النصوص الروائية على المستوى الكمّي في السنوات الأخيرة من القرن الماضي والسنوات الأولى من القرن الجديد. ومن الضروري أن يلقى هذا التدفّق ما يكفي من الاهتمام والدرس والنقاش، بتنظيم لقاءات وندوات وتأليف دراسات وأبحاث حول الرواية المغربية الآن، بالشكل الذي يدفع إلى طرح أسئلة أساسية لا تقف عند حدّ الاحتفاء بهذا التقدّم على المستوى الكمّي، بل تتجاوزه إلى مساءلة المستوى النوعي.

ومن أهم هذه الأسئلة في تقديرنا: ماذا عن المستوى النوعي لهذه الأعمال الروائية التي تتزايد يوما بعد يوم؟ ما هي أهم خصائص الأدب الروائي بالمغرب أواخر القرن الماضي وبداية الألفية الجديدة؟ هل تعرف الرواية المغربية في الزمن الحاضر فعلا تحولا نوعيا يستدعي أن نوليه الاهتمام والدرس والبحث والنقاش؟ ماهو هذا الشيء الجديد الذي تعرفه اليوم الرواية بالمغرب؟ بماذا نصف الرواية بمغرب اليوم؟ إذا كنّا بالأمس نتحدث عن الرواية التقليدية، أو الرواية الواقعية، ثم عن الرواية التجريبية أو الرواية الجديدة أو الرواية الحداثية، فما هو الوصف الملائم للرواية في مغرب الألفية الثالثة؟ أيتعلق الأمر، على مستوى النوعية والجودة، بحركة تقدم أم بحركة تقهقر وتراجع؟

والملاحظ من ناحية ثانية هو تعدد وتنوع المساهمين في الإنتاج الروائي، بشكل يبدو معه الأمر كأن الرواية المغربية الآن تختزل ماضيها أو تاريخها كله، فبعض مؤسّسي الرواية المغربية في الستينات(عبد الكريم غلاب مثلا)، وبعض مؤسسي حركة التجديد أو التجريب في السبعينات والثمانينات(عبد الله العروي ومبارك ربيع وأحمد المديني ومحمد عز الدين التازي ومحمد برادة والميلودي شغموم ومحمد الهرادي..)، أغلبهم إن لم يكن كلّهم يواصلون الإنتاج والإبداع إلى اليوم.

وفوق ذلك، فالملاحظ اليوم كذلك هو تكاثر وتزايد كتّاب الرواية بالمغرب، رجالا ونساء. فقد ازداد عدد الروائيات في السنوات الأخيرة، خلافا للعقود السابقة، وبشكل لافت للنظر. نستحضر منهن خديجة مروازي والمرحومة مليكة مستظرف، منهن من وصلت إلى العمل الروائي الثاني كزهور كرام التي تجمع بين النقد والإبداع، ومنهن من وصلت إلى العمل الروائي الثالث كزهرة المنصوري، ومنهن من جاءت من القصة إلى الرواية، وأصدرت روايتها الأولى كوفاء مليح، ومنهن من جاءت من الشعر إلى الرواية كفاتحة مرشيد التي أصدرت روايتها الأولى، ومنهن من تمتح من مصادر إبداعية ومرجعيات نقدية مغايرة، كاسمهان الزعيم التي أنجزت رسالتها لنيل الدكتوراه حول الأدب الاسباني في اسبانيا وأمريكا اللاتينية، وأصدرت روايتها الأولى...

أما كتّاب الرواية الجدد من الرجال، فهم كتّاب ينتمون إلى فضاءات اجتماعية وثقافية ومعرفية مختلفة ومتنوعة، أصدروا رواياتهم الأولى أواخر الثمانينات أو في التسعينات أو في بداية القرن الجديد، ونذكر منهم بنسالم حميش ويوسف فاضل وأحمد التوفيق ومحمد الأشعري وحسن نجمي وشعيب حليفي وعبد الحي مودن وبهاء الدين الطود ومحمد غرناط ومحمد أنقار والحبيب الدايم ربي وعبد الكريم الجويطي وجلول قاسمي ونور الدين وحيد ومحمد أمنصور وجمال بوطيب وأحمد الكبيري وحسن طارق وأحمد اللويزي ومصطفى الغتيري وعبد العزيز الراشدي...

وبالنظر إلى وضعية جنس الرواية بالمغرب في الوقت الراهن، يمكن أن نتقدم بافتراض أن الرواية المغربية الآن تشهد عودة الحكاية، وهي عودة تستدعي العودة إلى الذات والمجتمع والتاريخ والذاكرة، وتقتضي أن لا تبقى الكتابة منشغلة بذاتها فحسب، بل أن تعيد الاعتبار للمرجع. وهذا افتراض يستدعي أكثر من سؤال: ماذا نعني بالعودة إلى الحكاية؟ أتعني حركة ارتداد وتقهقر؟ أم أنها تعني حركة إلى الوراء من أجل حركتين إلى الأمام؟ هل تعني العودة مثلا أننا عدنا إلى قول الذات أو المجتمع أو التاريخ بالطرق التقليدية المألوفة؟ أم أن العودة

تعني طرقا جديدة في بناء الحكاية وقولها،كما تعني أننا صرنا ندرك الذات أو العالم أو التاريخ بطريقة أو برؤية مغايرة للمألوف في الروايات التقليدية؟

ويمكن أن نصوغ ذلك الافتراض بطريقة أخرى: ألا يمكن أن نصف اللحظة الراهنة، بالنسبة إلى الرواية بالمغرب، بأنها لحظة انتقال وتحول، ربما في اتجاه رواية يبدو أنها منشغلة في الوقت ذاته بسؤال الكتابة كما بسؤال الحكاية. فبفضل إسهامات الكتّاب، من الأجيال السابقة أو اللاحقة، لم يعد الأدب الروائي اليوم يكتفي بكتابة لا تنشغل إلا بذاتها، ولم يعد يقتصد في الحديث لا عن العالم الاجتماعي والنفسي، ولا عن الشيء السياسي. وبعبارة أوضح، فقد بدأت الرواية بالمغرب تعرف، منذ سنوات، لحظة انتقال وتحول، وهي على ما يبدو لحظة تحول في اتجاه البحث عن توازن بين الانشغال بسؤال الكتابة دون التضحية بالحكاية، أو لنقل في اتجاه تأصيل التجريب دون التفريط في أصول التخييل التي بدونها لا يمكن الحديث عن شيء اسمه رواية.

وقبل أن نتوقف أساسا عند بعض الروايات الحديثة الصدور لبعض الكتّاب من جيل الكتّاب الذي دشّن قبل عقدين أو أكثر حركة التجديد أو التجريب، ويحاول اليوم أن يدفع الرواية في اتجاه انشغال مزدوج متوازن بهذين السؤالين الأساسين: سؤال الكتابة(كيف نكتب؟)، وسؤال الحكاية(ماذا نكتب؟)، ينبغي أن نسجّل أن الجيل الجديد الذي بدأ الكتابة في التسعينات وبداية الألفية الثالثة هو جيل يتميّز بالتعدد والتنوع، ويغني اليوم بالفعل الأدب الروائي المكتوب باللغة العربية بشخصيات وموضوعات من نمط جديد، وباشتغال جديد على الذات والمجتمع والتاريخ، وبعمله من أجل أن يستعيد العمل الروائي قدراته على إظهار الحضور الفعلي لمرجعه(الذات، المجتمع، التاريخ..)، دون أن يهمل الانشغال بطرائق التخييل وأشكال السرد وجماليات القول.

نقترح أن نتوقف في هذه المحاولة عند عملين روائيين حديثين لروائيين من الأجيال التي بدأت الكتابة منذ عقود، ومازالت تثري الحقل الروائي المغربي بإسهاماتها. والسؤال الذي يشغلنا هو: ماذا عن أعمال حديثة لكتّاب من الأجيال السابقة؟، على أن صورة الرواية المغربية الآن لن تكتمل إلا بالنظر في روايات الكتّاب الجدد، الرجال والنساء منهم، وطرح السؤال الآخر: ماذا عن أعمال الكتّاب الجدد الذين بدأوا الكتابة في التسعينات وبداية الألفية الثالثة؟وهذا السؤال هو ما نتمنى أن تسمح الظروف بالاشتغال عليه مستقبلا حتى نقدم صورة متكاملة تقريبية عن الرواية المغربية في تحولاتها الراهنة.

أما الآن، فالرواية الأولى التي نقترحها هي رواية: أيام جبلية الصادرة سنة ٢٠٠٣ للأستاذ مبارك ربيع الذي لعبت رواياته على مرّ العقود دورا فعالا في تطوير طرائق السرد الروائي وأشكاله بالمغرب، وخاصة ما يتعلق بالتحليل النفسي للشخصيات واستنطاق العوالم النفسية وإعادة النظر في أساليب السرد وتقنياته، كما في علاقة السارد والشخصية، بتفكيك أحادية الصوت السردي، ودفعه في اتجاه الازدواج والانقسام والتعدد.

والرواية الثانية هي رواية: دم الوعول الصادرة سنة ٢٠٠٥ للأستاذ محمد عز الدين التازي الذي تميزت رواياته السابقة واللاحقة بالانتماء إلى التحديث والتجريب دون أن تكون غايته تدمير الحكاية تماما. فقد حافظ على الجانب الحكائي في الرواية دون أن يمنعه ذلك من استثمار الأشكال الحلمية والفانطاستيكية والاستيهامية، واستدعاء البنيات اللعبية، وإلباس البنية السردية ظلال الرؤيا الشعرية.

٢- بدأ مبارك ربيع يكتب القصة القصيرة منذ بداية الستينات، وأصدر روايته الأولى «الطيبون «سنة ١٩٧٢، تلتها أعمال قصصية وروائية عديدة على مرّ العقود والسنوات، قلّما التفتنا إلى ما قدّمته على مستوى تطوير أدوات السرد ووسائله الفنية.

وبالنظر إلى روايته: أيام جبلية، نسجل في البداية أنها رواية تحاول أن تؤسس معرفة بما يجري داخل المجتمع المغربي في الزمن الحاضر(زمن التحولات الداخلية، وفي علاقتها بالتحولات التي يفرضها نظام العولمة). واللافت للنظر ليس ارتباط الرواية بواقع المجتمع المغربي في الزمن الحاضر فحسب، بل هو نهجها الجديد في قول هذا الواقع أيضا. وبعبارة أخرى، فالروائي ليس منشغلا بمشاكل العالم الاجتماعي فقط، بل هو منشغل، وربما بالأساس، بمشاكل الكتابة السردية. وهو ما يسمح بالقول إن مبارك ربيع يعطي الأولوية للكتابة باعتبارها تنتج حكاية ما، تنتج مضامين جديدة ترتبط بالتحولات والظواهر الجديدة في المجتمع المغربي المعاصر(التهريب، الاتجار في المخدرات، الدعارة، تهجير الفتيات، الحريك، الاتجار في العقار العتيق التراثي والأثري في المدن العتيقة، تأثيرات العولمة...). لكنه بالمقابل، لايمنح الأولوية للحكاية على حساب الكتابة، فانشغاله بسؤال الكتابة واضح في هذا العمل الروائي، كما في أعمال روائية سابقة.

وبعبارة أخرى، فالأمر في رواية أيام جبلية لم يعد يتعلق بسرد حكاية ما فحسب، بل يتعلق بالاشتغال على النظام السردي الذي ستتولّد عنه الحكاية، بالطريقة التي تعمل على تحويل النص إلى سلسلات ومجزوءات وقطائع ومقاطع ومحكيات ذاتية وغيرية، محكيات بضمائر مختلفة وبلغات متعددة، بشكل يتقدم به العمل الأدبي كأنه مجرد عناصر موضوع، فهو يتألف من مواد متفرقة ومنفصلة.

ولا يتعلق الأمر بألاعيب شكلية من دون معنى أو وظيفة، ذلك لأن هذا اللعب على مستوى الشكل يؤسس أو هو بصدد البحث عن تأسيس طريقة جديدة في إدراك الواقع، إذ لم تعد هناك سلطة السرد أو الخطاب بالمعنى التقليدي، ولم يعد هناك ذلك السارد الواحد العالم بكل شيء علم اليقين، وتبدو وظيفة الشهادة كأنها هي الموضوعة أكثر موضع السؤال، ليس لأن بالرواية شهادات لشخصيات عديدة فحسب، بل لأنه يمكن اعتبار ما يقوله السارد الرئيسي نفسه شهادة أيضا، لا تكفي لوحدها من أجل بناء صورة ما عن الموضوع.

ونقترح التوقف قليلا عند بعض خصائص الرواية من ناحية بنائها الفني ودلالاته، ومن ناحية أساليبها في تشخيص العوالم الذهنية والنفسية في علاقاتها المعقدة بالعوالم الاجتماعية الخارجية.

٢ـ١ أول ما يلفت النظر في رواية «أيام جبلية «هو بناؤها الفنّي: يتألّف النص من واحد وستين مجزوءة مرقمة، وتتصدر كل مجزوءة شذرة هي في شكل قصاصة خبرية، وتتخلل المجزوءات نصوص أو مقاطع من نصوص غير مرقمة، وهي عبارة عن شهادات قدمتها بعض شخصيات الرواية، وتنتهي الرواية بوثائق ملحقة(قرار اداري، رسالة).وهكذا يبدو النص الروائي كأنه ينتهك التماسك الروائي المألوف، ويؤسس منطقا سرديا مغايرا نصطلح على تسميته منطق التجاور والتناظر.

لم يعد النص الروائي يقوم على الوحدة والتماسك بالمعنى المألوف،

بل إنه وحدة تتأسس على التعدد والتفكك، وتبدو الرواية في مجموعها كأنها جمع من أشياء مختلفة: يمكن للشذرات التي تتصدر مجزوءات المحكي المركزي أن تؤلف في مجموعها نصّا له استقلاليته النسبية، وهو يتقدم في شكل نص إخباري إعلامي موضوعه الوحيد هو: ماذا وقع للقطار في رأس الجبل؟، ولا نعرف الشيء الكثير عن صاحب هذا النص ومصدره، قد يكون هو السارد المكلف بالبحث والتحقيق أو المركز الذي كلفه بتلك المهمة، أو قد يكون جهة ما، فكل شذرة تأتي مصدرة ومختومة بالحروف الأولى أو بحروف ترمز إلى صاحب النص ومصدره. وهناك من جهة ثانية المحكي المركزي الذي يتألف من مجزوءات مرقمة وغير خاضعة بالضرورة لمنطق الخطية والتسلسل والتتابع، وموضوعه أكثر اتساعا وتفرعا وراهنية: ماذا يقع برأس الجبل؟ ماذا يقع بالدرب الوراني في رأس الجبل؟ وما علاقة الدرب الوراني بما يقع في مراكش أو في شمال المغرب؟، وهو محكي يتكفل بسرده باللغة العربية الفصيحة سارد مشارك في الأحداث هو محمود (وهو نفسه الشخصية الفاعلة المكلفة بمهمة البحث والتحقيق، دون أن يكون الشخصية الوحيدة التي تمارس البحث والتحقيق، فهناك رفيقته حبيبة، وهناك الجهات الأمنية)، مع وجود مجزوءات قليلة تتكفل بسردها إحدى الشخصيات وباللغة العربية العامية (شخصية الوادي). وهناك من جهة ثالثة شهادات الشخصيات التي تتقدم في شكل نصوص أو مقاطع من نصوص، وهي غير مرقمة، و تتخلل مجزوءات المحكي المركزي، وكل شخصية تقدم شهادتها بلسانها ولهجتها، وموضوع الشهادة يهمّ حدث القطار كما قد يهم ما يقع برأس الجبل.

وتتقدم الرواية، في مجموعها، في شكل محكي بحث وتحقيق في حدث القطار أو في ما يجري داخل مجتمع رأس الجبل. وما يرسمه البحث والتحقيق داخل نظام المحكي هو التقدم نحو معرفة ما، فهناك معرفة ما قادمة. والجديد هنا أن الرواية لا تنتهي بذلك الانفتاح الشامل والكلّي الذي غالبا ما تنتهي به محكيات البحث والتحقيق. فالأمور المتعلقة بحدث القطار أو برأس الجبل أو بالدرب الوراني أو بشمال المغرب لم تتضح كل الوضوح، وبقيت أشياء كثيرة غامضة. والسارد الباحث المحقق وجد نفسه أمام مجتمع مغلق منغلق يصعب الوصول إلى كامل أسراره وحقائقه. وشهادات الشخصيات لا تقدم الشيء الكثير أو المهم الذي يساعد على الوصول إلى حقيقة ما يجري في رأس الجبل أو ما جرى للقطار في رأس الجبل. وحبيبة، رفيقة السارد، التي توغلت في البحث والتحقيق، واستعارت لها اسما، وانضمت إلى مجتمع الدرب الوراني، وبدأت تكتشف حقيقة ما يجري، فقد انتهت الرواية دون أن نعرف شيئا عن مصيرها، إلا أن تجربتها في البحث والتحقيق محفوفة بالكثير من المخاطر والمزالق.

في رواية أيام جبلية، يجد القارئ نفسه أمام حكاية لا يملك السارد كل أطرافها وأسرارها. فالحكاية ملغزة محيرة، وتثير من الأسئلة أكثر مما تقدم من الأجوبة. وكلما تقدم القارئ في القراءة، إلا وأحسّ بأن الحكاية لا تتقدم، وأن البحث والتحقيق لم يبرح مكانه، وأن السارد لم ينجح في معرفة ما يجري وما يقع، ففي الصفحة ٢٤٥ من الرواية التي تتألف من ٣٥٠ صفحة، نجد السارد المكلف بالبحث والتحقيق يسأل أكثر من مرة: «ماذا يجري؟»، ويصرح بأنه لم يعد يعرف، بل انه لم يكن يعرف شيئا أصلا. وربما أن ما تعرفه حبيبة أو دليلة أكثر وأهم مما يعرفه السارد نفسه.

يمكن القول إن الرواية في النهاية قد كشفت النقاب عن بعض ما يجري، عن بعض المخبوء والمسكوت عنه، لكنها رواية لا تدعي أنها امتلكت الحقيقة كلها، وربما أن غايتها ليس بالضرورة هو امتلاك الحقيقة، قدرما يبدو أن منشغلة بسؤال آخر هو: ماذا عن الحقيقة عندما تكون متمنعة مستحيلة؟ ماذا عن البحث والتحقيق الذي قد ينتهي إلى الفشل؟ ماذا عن طرق البحث ووسائله ومناهجه؟ أينبغي أن نمارس البحث والتحقيق كما يمارسه محمود السارد الرئيس، أم علينا أن نذهب بعيدا في البحث عن الحقيقة كما فعلت رفيقته حبيبة؟

غالبا ما تنطلق قراءاتنا لمحكيات البحث من فكرة مفادها أن إنتاج معنى يقتضي تفكيك لغز وحلّه، ومن فكرة أنّ هناك حقيقة ما في مكان ما، وأنّ بحثا ما يمكنه أن يكشف «الحقيقة «. لكن قليلا ما نتساءل: ماذا عن محكيات البحث التي لا تبلغ «الحقيقة «، وغايتها ليست أن تصل إلى «الحقيقة «، بل أن تظهر «الحقيقة «متمنعة مستحيلة، فاتحة بذلك أعين القرّاء على احتمالات متعددة ملتبسة محيّرة، كاشفة مختلف الصعوبات والمخاطر والمزالق التي تنتظر كل باحث عن المعرفة والحقيقة؟

الأهم في رواية أيام جبلية أنها انتهت إلى أن البحث عن حقيقة ما يجري في رأس الجبل هو «مهمة وانتهت أو أوشكت بوصولها إلى الباب المسدود... الموارب على الأصح.. يكفي أن تصل الباب، حتى لو كان مسدودا، ثمة دائما من يأتي ليدفع الباب... بكيفية ما، والموارب نهاية نفق أو... بداية... بل انه بداية نفق جديد مع صعوبات جديدة...» (ص ٣٣٦).

٢- ٢ الملاحظ أن رواية أيام جبلية انطلقت من سؤال موضوعي: ماذا وقع أو يقع في رأس الجبل؟ وانتهت بسؤال ذاتي: ماذا يربطني حقا برأس الجبل(ص ٣٣٦).

ويكشف السؤالان أن موضوع السرد في هذه الرواية لم يكن العالم الخارجي الموضوعي فحسب، بل والعالم الذاتي للسارد و لشخصياته. أي أن الكاتب لا يكتفي بمعاينة الواقع الخارجي المعطى، بل يمنح سرد العوالم الداخلية والنفسية مكانة هامة، واعيا بالطابع التركيبي المعقد الذي يربط بين الخارج والداخل، بين الذات والمجتمع، ويجعل كل معرفة أو حقيقة ذات طابع نسبي.

والواقع أن ما يميز روايات مبارك ربيع هو تقنياتها ومناهجها في التحليل النفسي والتغلغل في أغوار النفوس للكشف عما يجري من دقيق الأحاسيس. والخاصية المركزية في روايات الكاتب هو الحضور القوي والنوعي لأساليب وطرائق تشخيص العالم الذهني والنفسي، وبالأخص منها المونولوج الداخلي، هذا الذي يستثمره الكاتب في أيام جبلية بطريقة تجعل القارئ يجد صعوبة في الفصل بين المحكي بحصر المعنى والمونولوج الداخلي، وتبدو الرواية في أجزاء كثيرة منها، ان لم يكن في أغلبها، كأنها مونولوج داخلي متواصل، فالقارئ يجد نفسه منذ السطور الأولى لمجزوءة من مجزوءات النص(المجزوءة ٣٧ أو المجزوءة ٤٤ أو المجزوءة ٥٦) داخل فكر الشخصية، والمجرى اللامنقطع لهذا الفكر هو الذي يريه ما تفعله الشخصية وما يحدث لها، بشكل يتزامن به الكلام الداخلي والفعل الخارجي، ما يضطرب في العالم الداخلي وما يجري في العالم الخارجي.

ويحضر المونولوج الداخلي في مختلف أشكاله وألوانه، إلا أن الشكل الأكثر حضورا في روايات مبارك ربيع، وفي رواية أيام جبلية بالأساس، هو المونولوج المسرود. وهو أكثر أشكال المونولوج الداخلي تعقيدا

وثراء، لأنه يشير إلى انتماء الكلام إلى المحكي كلام السارد كما يؤكد على انتمائه في الوقت ذاته إلى الاقتباس أي إلى كلام الشخصية.

ويمكن أن نختزل قيمة المونولوج المسرود في كونه يدفع إلى مساءلة العلاقة بين السارد والشخصية، والى البحث عن أشكال سردية تكون قادرة على جعل حضور الآخر ملموسا، أي تقنية قادرة على أن تمنح الشخصيات المحورية وجودا مستقلا، ليس من خلال رسائلها وشهاداتها فقط، بل وأساسا من خلال المحكيات النفسية والمونولوجات الداخلية، وخاصة منها المونولوجات المسرودة التي يصعب فيها التمييز بين صوت الشخصية وصوت السارد والفصل بينهما.

ولا تخفى خصوبة هذا الاتجاه الفنّي الذي يتأسس على المزج بين الأصوات، وضبط تقاطعها، والتحرر من المنظور المهيمن والخطاب المركّز، من أجل إسماع اهتزازات وشظايا الأصوات الأخرى، وبالشكل الذي يحدث مفعولا بوليفونيا يجعل القارئ يسمع أصداء أصوات تتعدد وتتناسل، تتجادل وتتحاور، تتناقض وتتعارض.

وإجمالا، يسمح المونولوج المسرود بالحدّ من سلطة السارد بضمير الغائب وهيمنته، ويحوّله إلى سارد أكثر قربا من الشخصية، وأكثر تعاطفا معها، وهو ما يجعل الخطاب يأتي مزدوجا متداخلا، يجمع بين السارد والشخصية في الوقت نفسه، كأن الخطاب لا يمكن أن يكون إلا ثنائيا، لا أحاديا، مزدوج الصوت ومتعدّده.

ويتميّز المونولوج المسرود ببنيته الانفعالية، ولهجته الحميمية، ولغته المضطربة المتقطعة، فهو يقدم فيضا من الاستفهامات والتعجبات والتكرارات والبياضات والانقطاعات المفاجئة والتلميحات والاضمارات... وهو بهذا يسمح بإبراز النفس المضطربة والفكر المبلبل والشرخ الداخلي.

من الواضح أن قوة الكتابة الروائية في أيام جبلية تعود إلى هذه القوة الدلالية التي جاءت نتيجة التنضيد التلفظي وتهجين الخطاب وتجاور أو تداخل مستويات تلفظية متعددة، بعضها يتعلق بالسارد وبعضها الآخر بشخصية من الشخصيات، والحدود التي تفصل بين الأجواء التلفظية للسارد والأجواء التلفظية للشخصيات تكاد تنمحي بواسطة أشكال لفظية تتصف بالازدواجية، أهمها المونولوج المسرود الذي يمزج بين أصوات متعددة، وينسج مفعولا بوليفونيا يجعل القارئ أمام نص روائي يتحرر من صوت السارد المهيمن وخطابه المركز من أجل إسماع أصوات متعددة وقد تكون متعارضة.

وإجمالا، ينبغي أن نسجل بأن أيام جبلية هي، في مجموعها، رواية توظف أشكالا سردية متعددة: المحكي الوقائعي الخارجي، المحكي النفسي بمختلف ألوانه، المونولوج الداخلي بمختلف أشكاله، رسائل الشخصيات وشهاداتها.. بطريقة سمحت بالتقليل من سيطرة السارد، وفسح المجال أمام الشخصيات لتحتل مقدمة المشهد السردي وتحلّ محلّ السارد، وهو ما قد يسمح بإحداث شرخ في صلب أحادية السارد التقليدي ووحدانيته.

في رواية أيام جبلية، نجد محكيات بضمير المتكلم ومحكيات بضمير الغائب، نجد محكيات وقائعية خارجية ومحكيات نفسية داخلية، ويحصل التناوب أو التداخل بين المحكي والمونولوج، بين صوت السارد وصوت الشخصية، بين خطاب السارد وشهادات ورسائل الشخصيات، بين السرد الشفوي الشعبي وبين السرد العربي الفصيح، ويحضر الشعر والزجل، بالشكل الذي يجعل هذا التناوب أو التداخل يولّد محكيا متعدد اللغات والأصوات، بالشكل الذي يجعله يترجم علاقات الشك والارتياب التي تطبع موقف الشخصية من ذاتها كما من العالم والآخرين، ويجعله يعمل على تشعيب الحقيقة وتنسيبها، فالحقيقة لا يملكها صوت واحد، بل الأصح أن الحقيقة لا تكون إلا بين أصوات تتحاور وتتجادل.

٣ – أصدر محمد عز الدين التازي من أواسط السبعينات إلى حدود سنة ٢٠٠٧ تسعة أعمال قصصية وثمانية عشر عملا روائيا. ولا تتميز أعماله السردية، والروائية خاصة، بغزارتها فحسب، بل وبنوعيتها، فهي من الأعمال الرائدة في التجديد والتجريب. ونقترح التوقف قليلا عند إحدى رواياته الحديثة: دم الوعول التي صدرت سنة ٢٠٠٥ من اجل استكشاف بعض خصائصها الموضوعاتية والجمالية.

٣– ١ أول هذه الخصائص هذه المتعلقة ببناء النص السردي وشكله الفنّي، فالرواية هنا لا تقوم على الوحدة والتماسك التقليديين، بل نحن أمام رواية تتوزع إلى روايات فرعية، وهذه الروايات المتفرعة هي التي تشكل في مجموعها الرواية.

تتألف رواية دم الوعول من سبعة أبواب، موضوعها واحد هو: ماذا عن الإشاعة التي تقول إن رجلا يشتغل ممرضا في مصحة عقلية اسمه عبد الرحيم الأزرق قد تحول إلى قزم؟ ولكن لكل باب سارده وشكله السردي وطريقته في معالجة الموضوع وغاياته من ذلك.

يأتي الباب الأول في شكل بحث وتحقيق، والضابط مصطفى التواتي هو المحقق والسارد في هذا الباب، وهو يجعلنا نتوقف عند مفترضات البحث الأمني البوليسي ومقتضياته وغاياته وطرقه في معالجة الاشاعات.

ويأتي الباب الثاني في شكل الروبورتاج التلفزيزني الذي يحاول مقدم البرنامج التلفزيوني عباس المرادي انجازه حول عبد الرحيم الأزرق الذي يشاع أنه تحول إلى قزم. وبطبيعة الحال، ومفترضات ومقتضيات التحقيق الإعلامي التلفزيوني غيرها في تحقيقات وأبحاث الجهات الأمنية.

أما الباب الثالث فهو كما جاء في الكلمات التي تصدرته عبارة عن رواية لكل من مريم طليقة عبد الرحيم وولديه عبد الغني وبديعة، وهو ما يعني عمليا رواية تتفرع إلى ثلاث روايات، الواحدة بلسان الطليقة والثانية بلسان الولد والثالثة بلسان البنت، وما يجمعها هو الموضوع: عبد الرحيم الأزرق، الأب والزوج سابقا، وهي مجموعها رواية «تفضح الكثير من أسرار العائلة «(ص ٤٧).

ويشمل الباب الرابع روايتين إضافيتين لكل من الضابط مصطفى التواتي ومقدم البرنامج التلفزيوني عباس المرادي. أما الباب الخامس فهو الذي يحكي فيه عبد الرحيم الأزرق حكايته بلسانه. في حين يدور البابان السادس والسابع حول الحياة في المصحة العقلية التي يشتغل فيها عبد الرحيم ممرضا.

وهكذا، فموضوع الرواية في مجموعها واحد: الإشاعة المتداولة حول عبد الرحيم الأزرق، إلا أن النص الروائي لا يتألف من رواية واحدة حول الموضوع، بل يقدم مجموعة من الروايات حول الموضوع الواحد(الرواية الأمنية، الرواية الإعلامية، الرواية العائلية، الرواية الشخصية...). وبهذا الشكل الفني يتفكك النص الروائي ويتعدد، ويتفكك السارد ويتعدد، وتخضع المعرفة والحقيقة لآليتي التذويت والتنسيب.

لقد انمحى السارد الواحد العالم بكل شيء بأقصى درجة ممكنة تاركا المكان لوعي الشخصية المكشوف، فلم تعد الشخصية تؤدي وظيفة

«الفعل «فحسب، بل إنها تأخذ مبادرة الكلام والحكي مبرزة موقفها ودوافعها وشكوكها وأسئلتها، تعالج الموضوع من زاوية نظرها وتبعا لدوافعها وأهدافها.

٣- ٢ في البداية، يبدو أن كل شيء يشتغل على أساس إشاعة لابد من توضيحها وتفسيرها. وانخرطت شخصيات عديدة في مشروع كبير للتفسير والتوضيح، تمارس البحث والتحقيق، الافتراض والتحليل، التفكيك وإعادة البناء، رواية الأشياء من زاوية نظر معينة. وكلما تقدم المحكي كان الانطباع بأننا نتقدم نحو معرفة ما. إلا أنه في النهاية، يبدو كأن لاشيء قد تمّ حسمه، ولا نعرف هل الإشاعة صحيحة أم مختلقة، ولاندري في النهاية أيتعلق الأمر بحكاية واقعية أم بحكاية مختلقة، ويصعب الحسم ما إذا الأمر يجري داخل المصحة العقلية أم خارجها، وما إذا كانت الشخصيات والرواة من عقلاء الناس أم من مجانينهم، وما إذا كانت الحكاية في مجموعها حقيقية وواقعية أم أنها مفتعلة متخيلة وجهها الاستعاري والرمزي هو الأكثر أهمية؟

ليست الكتابة الروائية عند محمد عز الدين التازي مجرّد إبلاغ حقيقة ما أو نقل الواقع المعطى كما هو، قدر ما هي مساءلة «الحقيقة» والنظر إلى ماوراء الواقع المعطى، بشكل يجعل من التخييل مرآة نقدية لما يقدّم على أنه «الحقيقة» في عالم من التوافقات والاصطلاحات. فبواسطة الكتابة الروائية يمكن اختبار العقل والشكّ في عقائده والسخرية من مسكوكاته و يقينياته، والإنصات إلى خطاب الجنون، وممارسة اللعب، والدخول إلى عالم الاحتمالات والافتراضات، والنظر إلى «الحقيقة» على أنه مشكوك في أمرها، وأن كل شيء يسبح في فضاء اللايقين.

وبعبارة أخرى، فالرواية في مجموعها تقع بين الإشاعة والحقيقة، بين الوهم والحقيقة، بين الواقع والافتراض. ويبدو كأن الأهم ليس هو البحث في صحة ما يشاع، بل البحث في أبعاده الاستعارية والرمزية، وكشف الوجه الآخر، المأساوي، للإنسان والمجتمع، في زمن شاعت فيه التحولات والمسوخات التي تمسّ جوهر الإنسان: إنسانيته. فبتركيزها على تحول الإنسان إلى كائن قزمي، تطرح الرواية مسألة الهوية، فهناك علاقة وثيقة بين المسخ والهوية، ذلك لأن المسخ يؤلف شكل إدراك وتمثّل للقدر الشخصي للإنسان في أكثر اللحظات تأزما من حياته وحياة مجتمعه.

لاتنتمي روايات محمد عز الدين التازي إلى هذه النصوص الروائية التي تكتفي بتسجيل الواقع ونسخه، بل تنتمي إلى هذا النوع الآخر من الأدب السردي الذي يعتبر فرانز كافكا من كتّابه الكبار في العصر الحديث، وهو النوع الذي يعمد إلى كتابة ما في ذواتنا ووجودنا وعوالمنا النفسية والاجتماعية من غرابة مقلقة، وذلك باستخدام الفانطاستيك والانفتاح على اللاواقعي والمتخيل والأحلام والاستيهامات وتوظيف الاستعارة والترميز ولعبة المرايا والمحاكاة الساخرة وتعدد الأصوات والمنظورات السردية...

في روايات محمد عز الدين التازي، لاشك نكون أمام كتابة تقول واقعنا وزماننا ومصيرنا، ولكن بطريقة لاواقعية لامعقولة تأكيدا على غرابة الواقع المرعبة المقلقة المتحولة عمّا هو مألوف وإنساني.

٤- انطلاقا من هذين العملين الروائيين لكاتبين مغربيين من الأجيال السابقة، راكم كل منهما تجربة هامة في الإنتاج والكتابة، يمكن القول إن الرواية بالمغرب تسير نحو خلق توازن بين مختلف وظائفها الجمالية والمعرفية والتداولية.

وبالرغم من أنّ الكاتبين ينتميان إلى جيلين مختلفين، ويمارسان الكتابة منذ عقود، وبالرغم من وجود خصائص تميّز تجربة كل واحد منهما، فان الملاحظ أن روايتيهما اللتين أصدراهما في بداية الألفية الجديدة تشتركان في خصائص نراها هامة. فهما معا تشتغلان على البناء الفني للعمل الروائي، وتستدعيان البنيات اللعبية الانتهاكية، وتوظفان أشكالا وأساليب جديدة في الحكي والسرد والتخييل، وتعملان، إلى هذا الحدّ أو ذاك، على تفجير النص الروائي بمعناه التقليدي، بشكل يبدو معه كأن هناك قواعد جديدة للكتابة وميثاقا للقراءة جديد.

وفوق ذلك، فقد اختارت الروايتان، كل واحدة بطريقتها، شكلا سرديا محددا هو شكل محكيات البحث والتحقيق. وهذا ما يشير إلى أن الرواية المغربية الآن تريد أن تعرف، تريد أن تؤسس معرفة حول الإنسان ومجتمعه وتاريخه ومصيره، أو أنها بالأساس تريدنا أن نفكر في سبل تأسيس معرفة بذواتنا وأوساطنا وعوالمنا ومصائرنا.

واللافت للنظر أن كل رواية من الروايتين لا تدعي أنها تمتلك المعرفة الكاملة أو الحقيقة المطلقة حول الإنسان أو المجتمع أو التاريخ. وهذا بلاشك تحول جديد في الرواية المغربية، فالأدب الروائي لم يعد يعمل لصالح إيديولوجية معينة، ولم تعد الرواية تدافع عن دعوى أو أطروحة، بل إن الرواية الآن تركب الشك، وتقول الاحتمال والافتراض، وتمارس اللعب والسخرية، وتبدو كأنها تسبح في اللايقين.

ويجد هذا التحول تفسيره في ظل التحولات الكبرى التي يعرفها مجتمعنا والعالم من حوله. شيء ما بدأ ينكسر منذ أواسط السبعينات أو أواخرها، وتفجّر في التسعينات وبداية الألفية الثالثة. ستصاب الايدولوجيا كما ستصاب الأنساق الفكرية والتشييدات النظرية الكبرى. وأضحت هناك أزمة عامة تعرفها خطابات اليقين، وهناك عجز في صناعة الأمل واليوتوبيا، وهناك أزمة تعيشها المثل السياسية. ولن تكون هذه التحولات دون تأثير على الأدب، والروائي منه بالأخص.

في الروايتين معا، يبدو الأمر كأن المعرفة معرفة ما يجري وما يقع في المجتمع أمر غير قابل للإدراك، ولم يعد السارد يمتلك تلك السلطة التي تسمح له بتأليف حقيقة العالم، فالعالم أضحى أكثر تمنّعا وانغلاقا واستحالة، ما يقع فيه هو أشبه بالغرائب والعجائب، أشبه بشيء غير واقعي، مستحيل الحدوث، وأقرب إلى الجنون. والأدب الروائي يكتسحه الشك والسخرية واللايقين، يحاول أن يستعيد مكانته داخل العوالم الأدبية والثقافية والمرجعية، بنوع جديد من الالتزام، لكن بعيدا عن الإيديولوجيات الاحتوائية القاهرة والمحاولات المثالية الحالمة التي هيمنت على الأدب في عقود سابقة. وروايات عديدة صدرت في السنوات الأخيرة لكتّاب من أجيال مختلفة، سابقة ولاحقة، تنحو هذا المنحى الجديد، أذكر منها رواية المخدوعون لأحمد المديني، وخطبة الوداع لعبد الحي مودن، ومدارج الهبوط لجلول القاسمي، وعندما يبكي الرجال لوفاء مليح...

إحالات:

مبارك ربيع: أيام جبلية، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ٢٠٠٣.

محمد عز الدين التازي: دم الوعول، منشورات سليكي إخوان، طنجة، المغرب، ٢٠٠٥.

علوية صبح
في «اسمه الغرام»

مفيـد نجـم

كاتب من سورية

تحاول علوية الصبح في روايتها الجديدة «اسمه الغرام» أن تقيم اتصالها بين روايتها الجديدة وروايتيها السابقتين على أكثر من صعيد سواء على مستوى لعبة السرد التي تفتتح بها روايتها حول اختفاء بطلة الرواية نهلا وظهورها المفاجئ ثم اختفائها والبحث عنها، أو من حيث الإشارات التي ترد على لسان الراوية إلى تلك الروايتين وشخصيات أبطالها ضمن تلك اللعبة التي تتعدد فيها شخصيات الرواة في حين تكون الكتابة وسيلة لمقاومة الموت والنسيان ما يجعل السرد هنا بمثابة ذاكرة للحياة التي تعيشها البطلة ومعها مجموعة من النساء اللواتي ينتمين إلى الطبقة المثقفة من المجتمع ويعشن أشكالا مختلفة من العلاقة مع أجسادهن وضمنا مع الآخر/ الرجل والغرام تعكس رؤى ومواقف متباينة. ولعل عنوان الرواية بما يحمله من دلالات تفصح عن تلك العلاقة من الحب التي تعيشها المرأة في علاقتها مع الرجل يشكل مفتاحا للدخول إلى عالم الرواية الذي تنفرد فيه المرأة ببطولتها وموضوعها في محاولة لاستبطان ذلك العالم الثري من الداخل والكشف عن تأثير علاقات الواقع الاجتماعي عليه، وكيفية انخراط المرأة فيه والتعامل معه ما يجعل الجسد هو بطل الرواية الحقيقي في تجلياته وتعبيراته واشتراطاته وتحولاته وغرامه.

بين الكتابة والحكي

يشكل عنوان الرواية الذي يتألف من جملة اسمية حذف مبتدأها علامة دالة فهو يختزل على مستوى بنيته الدلالية محتوى الرواية المشغولة بمقاربة تلك العلاقة الخاصة التي تربط المرأة مع جسدها منذ طفولتها وحتى تفتحها الأنثوي وشعورها بالانجذاب العاطفي نحو الرجل والذي اسمه الغرام كما تسميه بطلة الرواية في وصفها للحالة التي تعيشها صديقتها تجاه الرجل. لكن الرواية تطرح منذ البداية قضايا أخرى تتصل بموضوع الكتابة والحكي والكتابة والموت والكتابة والقدرة على التعرف إلى الشخصيات التي تكتب عن حيواتها والإجابة عن كل الأسئلة المحيرة حول اختفاء نهلا وأسبابه وقدرة الكتابة على الاستهداء إلى الحياة التي عاشتها.

ولكن إذا كانت متعة الحكي هي التي قادت نهلا في عالم الكلام لسرد حكاية غرامها لصديقتها سعاد، فإن الكتابة التي تبقى محكومة بقوانينها الداخلية تظل ناقصة عن تمثل جميع جوانب حياة شخصياتها والتعرف عليها كاملة كما تقول نهلا للكاتبة أثناء حوارهما المتخيل حول كتابة قصة حياتها حيث ترى في الكتابة عنها وسيلة للتعرف على تلك الحياة التي عاشتها من جديد أيضا(سمعت صوتها الساخر يقول لي: مين قلّك حتى لو عرفتيني وقت طويل حتعرفيني بالكامل لتكتبي عني. قومي اكتبي وإنت وعم تكتبي رح تصيري تستهدي ويمكن بتصيري تعرفيني وما تنسي انه الكتابة دايما ناقصة)ص٦. وعلى الرغم مما تعانيه الكتابة من نقصان فإنها تمثل للكاتبة ولبطلة الرواية نهلا حاجة وجودية تقاوم فيها موتها وتنقذ مصيرها من النسيان.

المرأة والجسد

اسماء وحيوات كثيرة لأكثر من تسع نساء تتداخل مصائرهن وأقدارهن وحيواتهن التي تضيء جوانب مختلفة من عالم النساء الخاص ومن علاقتهن المتباينة في معانيها وأشكالها مع أجسادهن، حيث ترتبط حيوات تلك الشخصيات وفي مقدمتها شخصية بطلة الرواية بالجسد بوصفه الفضاء الأنثوي الخاص الذي تنفتح عليه تلك الحيوات منذ بداية ظهور علامات الأنوثة فيه مرورا بتفتحه ونموه حتى اكتمال شكله الأنثوي، حيث تتخذ تلك العلاقة المحكومة بمحددات اجتماعية وثقافية ووعي ذاتي أشكالاً متعددة من الحب والشعور بغناه وجماله إلى كره والنفور منه بسبب لاسيما من قبل النساء التقليديات(تحيِّرني علاقة البنات بأجسادهن.

أرى كيف يتعاملن معها، مرة كأنها أكفان، ومرات كأنها أشياء لا تخصهن، تفرض عليهن فرضا منذ الولادة. يخفن منها في الأيام العادية ويكرهنا وينفرن منها أثناء العادة الشهرية. تصفها عمتي رقية بـ«عادة الشؤم والبلاوي والمصايب» وتنعتها أمي بالنجاسة) ص ٨٨. لكن بطلة الرواية تظل أكثر الشخصيات الأنثوية في الرواية حبا فائقا لجسدها وشعورا بقيمته ومواطنه الجميلة نظرا لكونه جزءا من حياتها التي تحبها أيضا، ما يدفعها لمنحه اهتمامها الدائم والتصالح معه حتى في الحالات التي تندفع فيها وراء غريزتها(جسمي الذي أحبه حبا هائلا حبي لحياتي. كنت أحسب أنه نظيف وكريم عليّ وعلى هاني حتى حين أقمت علاقات عابرة لم أشعر أني امتهنته) ص٢٦. لذلك فهي تتجاوز المشاكل التي تعاني منها المرأة بعد دخولها سن اليأس حيث تندفع وراء غرامها بعد تجدد علاقتها مع حبيب عمرها هاني بل هي تشعر بالسعادة بالعمر الذي بلغته كما كانت سعيدة به فيما مضى. ولا تختلف صديقتها عزيزة في موقفها من العلاقة مع الجسد عنها إذ هي تربط بين معنى حياة المرأة والاعتراف بجسدها ومحبته والعناية به، في حين تتخذ العلاقة مع الجسد عند شخصيات أخرى أشكالا مختلفة إما بفعل طبيعة الشخصية الباحثة عن اللذة والمال كشخصية(منى) أو الخيبة في العلاقة مع الرجل مثال عزيزة أو النزوع المثلي عند نادين وثريا.

يحول اختلاف الدين بين زواج نهلا من هاني لكن ذلك لا ينقص من مشاعر الغرام حتى بعد أن يتزوج كل منهما إذ نجد نهلا على مستوى العلاقة الجسدية مع زوجها تعيش انفصاما كأن جسدها معه هو لامرأة أخرى على خلاف علاقته مع هاني الذي يمثل غرام حياتها(لم أشعر بأني أعطيه جسدي، أو أنه يأخذ منه شيئا. كنت أشعر بأنه يعرّفني إليه، كما أعرّفه إلى جسده) ص١٥٠. ولعل هذا المستوى من العلاقة المميزة بين نهلا وجسدها وبين جسدها وحالة الغرام التي تعيشها هي ما تشكل محرضا جسديا للراوية يدفعه للتمرد عليها عندما تأخذ نهلا بالحديث إليها عن الغرام.

الجسد المغروم

يعيش الجسد الأنثوي عند نهلا أجمل لحظات تدفقه وتوهجه وجنونه وصدقه وكرمه في حالة الغرام التي لا يمكن فصله عنها كأن هذا الغرام قدره ومفتاح أسراره وجماله ومعنى وجوده لذلك فهي تهبه حياتها وتجعله معنى وجودها، بل هي تحث صديقاتها عليه بوصفه شفاء للروح والجسد ومصدرا للشعور بالحيوية والطاقة والسعادة كما تقول عزيزة لصديقتها سعاد التي تعاني من مشاكل كثيرة مع زوجها الذي تزوجت منه من غير حب(ولي هيدا جوزك بعد بدو يسكرلك شرايين قلبك. مش عم بمزح قومي روحي حبي الحب بيفتح شرايين القلب ولك يا أختي إذا عشقت مرة بالشهر بتصيري مثل الحصان إنت بتعرفي إنه النسوان ما ما بيختبروا إلا لمن قلبن ما بعود يحس وما بعودوا يحبوا ولا بيعملوا علاقة). يأخذ الغرام في هذه العلاقة مع تقدم العمر معاني جديدة عند المرأة يعكس شعورها بالنضوج والتعقل الذي يصاحبه تحول في علاقتها به تجعل الجسد الذي مسكونا بالجموح والجنون يتخلى عن تسيده ووحدانيته كقطب تدور حوله حياتها كلها الأمر الذي يجعل هذا الغرام يتخذ معنى الأنس الرقيق كما تسميه نهلا لصديقتها سعاد(إنه الأنس يا سعاد الأنس الرقيق في الغرام لما نتقدم في العمر الذي يجعلك تشفين ويفتح عينيك على دنيا الجسد لما نتقدم في العمر) ص٢٨٥. وعلى خلاف نهلا يبدو شقيقها الذي يمارس عليها سلطته وقمعه منخرطا في البحث عن لذته بحرية تامة حتى في أوساط النساء المومسات ما يفضح واقع الحال الذي يحكم علاقات هذا الواقع الذكوري وقيمه الاجتماعية التي تجعل الرجل رغم انتمائه السياسي الذي يفترض وجود وعي بمعنى الحرية والمساواة يفعل ما يريد في الوقت الذي يمارس رقابته وظلمه على شقيقته بوصفه حارس القيم والأخلاق. وتلعب المرآة في حياة نهلا المغرومة بجسدها دورا مهما على صعيد تلك العلاقة الجدلية ودلالاتها المرتبطة بعلاقة هاني المغروم به حتى أنه لا يرى في تلك العلاقة الحميمة سواه ما يزيد في شدة إعجابها واعتزازها به وتبجيله وهي التي تعيش اصلا علاقتها الإيجابية جدا معه.

يتميز الزمان في الرواية بحركته الحلزونية التي تسمح للكاتبة بالحركة والانتقال بين أزمنة مختلفة. وبغية الإقناع بواقعية أحداثها تستخدم في كثير من مواضع السرد التحديدات الزمنية مثل حرب تموز وربيع سنة ٢٠٠٥ كما تستخدم أسماء أمكنة واقعية في بيروت والجنوب. تعاني لغة الرواية من مشكلة حقيقية فهذه اللغة التي تتوزع بين اللغة المحكية في حوار شخصياتها واللغة الفصحي المستخدمة في السرد الحكائي كانت تحتاج إلى تدقيق ومراجعة بسبب كثرة الأخطاء اللغوية والنحوية التي وقعت فيها والتي أساءت إلى جماليات تلك اللغة التي ربما كان من أسباب عثراتها في هذه الرواية رغبة الكاتبة في تفصيح اللغة العامية بهدف جعل الرواية مقروءة من فئات اجتماعية مختلفة، إلا أن ذلك لا يبرر تلك الأخطاء المتكررة خاصة وأن هذه الرواية هي تجربتها الرابعة في الكتابة الروائية.

يوسف القعيد
في «قسمة الغرماء»

أمـاني فـؤاد

كاتبة واكاديمية من مصر

يواجه الروائي «يوسف القعيد» في عمله الأخير «قسمة الغرماء» مأساة واقع المجتمع المصري الراهن الذي يطبق بخناقة على كل المصريين، وتنتهك أظافره الحادة الشخصية المصرية وتسفك دماءها، في انحدار لكثير من قيم العدل والتسامح والمحبة.

يناوش الكاتب المسكوت عنه، ويفجر عن طريق السرد مخزوناً تاريخياً من القهر والكبت ومعاناة الفساد، يرصد التوجس والخوف والحرمان الذي يرقد في قلب الذات المصرية المسلمة والمسيحية، كما يصور العداء والانفصال الذي بات يحكم العلاقة بينهما بعد التغيرات والتحولات التي حدثت بالمجتمع، منذ ارتفاع نبرة الخطاب التحريضي الذي تمارسه الجماعات المسلمة المتشددة ضد المسيحيين، ومنذ التصحر والبداوة والإفراغ المتعمد الذي مورس على كيان الإنسان المصري بعد ثورة يوليو ١٩٥٢م.

ويشير الكاتب في هذه الرواية إلى مفارقة شديدة السخرية والمرارة تمارس تعرية كل القيود والعراقيل والمعوقات، التي ترسبت طبقة فوق أخرى، حتى أقامت سداً بين عنصري تكوين هذا المجتمع: المسيحيين والمسلمين، ويلوح بأنه تحت الطبيعة الفسيولوجية والسيكولوجية للنوع البشري الواحد، والأصل الإنساني المتوحد بغرائزه وحاجاته، قبل الأديان والتصنيفات والأعراف والتقاليد، تنهار كل هذه السدود المجتمعية العامة، والمحاذير الذاتية الخاصة، ويبقى الانسان في عوز إلى الإنسان رجلاً كان أو امرأة، مسيحياً أو مسلماً، صغيراً أو كبيراً. شكّل الروائي ذلك من خلال علاقة جسدية خارجة على كل الأعراف التي جهدت الأديان والتقاليد في وضعها، علاقة هروب إلى الجنس أنهى بها الكاتب عمله، في صرخة منذرة تشهد الوقوع في هاوية الجنس الفوضوي، الذي تنهدم فيه كل أشكال التوافق والاتساق والملاءمة بين طرفيه، وتبقى به فقط محاولة هزيمة الفقر والوضع الاقتصادي المتردي بشكل مزر، هزيمة المصائب والعوز والأحزان والحاجات البشرية التّي لا سبيل لتحقيقها في صورها الطبيعية.

وأتصور أن النهاية التي ارتضاها الروائي لعمله كأنها حقنة بها مادة ملوثة، لعلاقة جنسية مرخية للأزمات التي يعيشها الشخوص الرئيسية بالرواية، إنه نوع من الاسترخاء قبل الانفجارات التي يتنبأ بها الروائي للمجتمع في حالته الراهنة.

ولقد سيطرت على هذه الرواية بنية التشتت والانفصال والفرقة لتعبر عن الأوضاع المتردية التي آل إليها حال المجتمع المصري، ولذا وظف الروائي أدواته الجمالية والفنية بداخل التكنيك السردي لتجسد هذه الحالة من التشظي والانفصال والفرقة الكائنة بين عناصر المصريين.

تخير الروائي أن يكون السرد على لسان أصوات متعددة متداخلة، ومكّن كل صوت من أن يعرض واقعه ورؤيته للأمور والحقائق الجارية بحياتهم، وأحب أن أشير إلى أنه دائماً ما تزداد فكرة المسؤولية المجتمعية عمقاً فنياً، وثقلاً في وعي المبدع، إذا ما اقترنت بأداته الجمالية.

ولقد عبرت الأصوات عن وجهات نظر أصحابها تجاه قضايا المجتمع، في صورة تحمل قدرة الروائي، وجهاده المخلص؛ ليعبر عن كل طرف من طرفي الصراع الرئيسي بهذه الرواية، المصري المسيحي، والمصري المسلم، كل منهما بتحولاته التي طرأت بمجتمعه، وجعلتهم جميعاً شخوصاً متطورة على مستوى فنية الرواية، هي شخوص متطورة ليس بذواتها وقدرتها على الفعل وتسيير الأمور وفق رؤيتها، لكن بسيرها بقوة دفع خارجية، تسيطر على المجتمع من عناصر لها قدرة التأثير في الآخرين، بثقل أماكنهم السلطوية، أو قدراتهم الاقتصادية، أو قدراتهم على إلغاء العقول، تحت تعامل قاصر وبدائي مع مفهوم الأديان.

وللروائي «يوسف القعيد» عبقرية الكشف والمواجهة، له قدرته على الجهر بالرأي والدفاع عنه والاستمساك بالمواقف، قدرته على تعرية المسكوت عنه وشجاعة طرح الحقائق.

ودعنا الآن من بعض المشكلات الفنية العارضة التي شابت أفقية السرد، والتي سأشير إليها في حينها إلا أن للروائي قدرة صياغة نماذج بشرية ذات امتدادات وأعماق تاريخية ونفسية على درجة كبيرة من النضج الفني، ولقد وظف الكاتب السرد الخاص بكل نموذج بشري ليكرس ويؤكد على هذه الانفصالية التي باتت سمة لواقع الحياة بالمجتمع المصري.

الشخوص وتنوع السرد

عدّ يوسف القعيد شخصية ماجد بطلاً رئيسياً للعمل الرئيسي بالرغم من أنه شخصية مفعول بها وليست فاعلاً، وأتصور أنه قد وفق في هذا الاختيار:

أولاً: لأنه يمثل المستقبل، الذي يضع عليه الروائي عينيه؛ ليرى من خلاله المجتمع وكيف يمكن أن تتطور الأوضاع به، فمن خلاله يصوغ نظرة استشرافية مستقبلية.

ثانياً:- لأنه الطرف الذي يقع عليه أعباء وتبعات أخطاء كثيرة حدثت بهذا المجتمع، كما مثل جوهر الصراع بهذا العمل. المسيحي الشاب الذي أحاطته الضغوط المجتمعية والنفسية من كل الجوانب.

فحين يجتمع للشخصية إنتماؤها لأقلية مهمشة، والفقر والعوز والجوع، ويسيطر الضياع نتيجة تخلي الأب «عبود» عنه وعن أمه «مرام» وهجرته إلى الخارج دون أن يعرف شيئاً عنه، حين يفتقد كل ما يمثله الوطن والبيت من الدفء والأمان والخصوصية، وحين يرى في كليته وبين أصدقائه وفي المجتمع من حوله كل المغريات ووسائل الترف التي يفتقدها، يصبح منتهى أمله مشاهدة فيلم «سكس» يهرب فيه من عالم لا يأمن فيه يومه أو غده يراهن على اللحظة المعيشة فقط والتي يقتنص فيها أية متعة حتى وإن اتسمت بالعبثية.

ولقد مثلت «مرام» والدة ماجد السند الوحيد له يقول: «نحن متلاصقان ووحيدان، لا أحد لها سواي ولا سند لي غيرها..» (ص٧) وبرغم الهزة العنيفة التي اصابت شخصيتها إلا أنها تماسكت من أجله.

يقول ماجد «..الغريب أنني ضبطت نفسي أنفذ ما تقوله برغم عدم اقتناعي به.»(ص١٢)

جسد الروائي «ماجد» شخصية يضيق بها حاضرها وتهرب هي منه، كما أنها لاتعرف لها مستقبلاً سوى أوهام تتكشف الأحداث عن استحالتها.

يخرج ماجد عن هذا الطوق الذي أحاطته به أمه ويتحول كيانه في مرحلة الشباب التي يعيشها إلى عينين كبيرتين ترصد التناقضات بين حياته التي يعيشها كالطريد وبين كل المظاهر الاجتماعية المطرفة حوله يقول عنه إكرامي: «لم يستطع ماجد إخفاء دهشته. بلع ريقه أكثر من مرة. وجعل التحديق عينه أكبر ما في وجهه. وأذناه طالتا. كان يقاوم الاهتمام، ولكنه لم يقدر «(ص٣٣)، وتقول مهرة عن ماجد: «تركز كيانه في عينين تحدقان فيّ. أدرك عمق النظرات هروباً من اللحظة المفاجئة»(ص٢٣٤)، نلمح هنا التطلع ورصد المتناقضات ومحاولة الهروب إلى اللذة الحسية.

كما يضيق ماجد بالأبواب وتشكل له قلقاً من نوع خاص، وأتصور في ذلك دلالة على عدم ثقته في المجهول وشعور بالخوف يتملكه من كل ما يمثل نوعاً من الغموض، يقول ماجد:»...ماذا جرى للناس ؟! في البلد التي جئت منه، تظل أبواب الشقق مفتوحة طوال النهار وجزءاً من الليل صحيح أن أمي تقول دائماً إن الباب المغلق يرد القدر المستعجل، ولكن لم يعيش الناس وراء كل هذه الأبواب المغلقة ؟» (ص٣٩)، وتتعدد الإشارة في الرواية عن ضيقه بالأبواب في مواضع متعددة منها بيت إكرامي ومهرة.

ومن المفترض أن «ماجد» أحد العناصر الشابة الجادة المتفوقة، وبالرغم من ذلك يمارس المجتمع طرده له، فهو شاب متفوق في كلية الهندسة، يمكن أن ينبئ بمستقبل لامع وبرغم هذا يعيش كالطريد المراقب الذي يبقى منتهى أمله الهجرة من هذا المجتمع لشعوره بأنه كيان مضطهد، يمارس ضده النفور والاستعلاء عليه.

ويبرع الروائي في تشكيل شخوصه الورقية، ليس من خلال وصفه للملامح الخارجية والاعتناء بكل التفاصيل الشكلية إلا ما يأتي عرضاً، وليس من خلال تبرُّعه المجاني بوصف الملامح النفسية وتدخله بتشكيلها قسراً، لكنه ينثر نتفاً تصويرية بين ثنايا السرد منها يدرك المتلقي ما تحمله هذه الانطباعات التي تدلي بها الشخوص وتحكيها عن نفسها، أو من خلال الأوصاف التي تعلق بها بعض الشخوص على فعل الآخرين، ويتكرر ذلك مع أصوات الرواية جميعها مثل تصوير الروائي لماجد بأنه أصبح عينين كبيرين أو كراهيته للأبواب، أو افتنان مهرة بالمرايا، ومن شأن هذه التقنية دفع المتلقي إلى تخليق هذه النماذج مع الروائي، ومعايشته لها وتشكيل ملامحها الشكلية والنفسية بغموض شفيف محبب.

وللكاتب مهارة غمس الكائنات الروائية في نخاع الواقع وتفاصيله الصغيرة، مهارة رصد علاقة الشخوص بالأشياء والظواهر البيئية فيما حولهم، فهو يتعامل مع الكائن بالحياة دون الارتقاء بشخوصه لما فوق الواقع، يرصد تناقضاتهم، لحظات الضعف والقوة، غرائزهم، فبقدر ما يصور أحلام

ماجد في الهجرة إلى أبيه، وانتظار تخرجه ليصبح مهندساً قادراً على إعالة نفسه ووالدته، يحكي عن لهفته وإصراره على رؤية شريط فيلم «السكس»، وماله من دلالة رمزية عن رغبته في التلهي عن واقعه، ويأسه من كل ما حوله. إن رصد وتسجيل هذه اللحظات المترددة والبينية بين الأقطاب أو الثنائيات المختلفة والمتناقضة أو المتجاورة بالنفس البشرية، هي ما يميز براعة الروائي، فالمشاهد الأخيرة في الرواية التي عنونها الروائي بمهرة ثم ماجد وطريقة تقطيع النص التي تعبر على أنه في أشد اللحظات التصاقاً وحميمية هناك انفصالاً وتوتراً والتي تراوحت كأنها كاميرا ترصد خطين متوازيين ماجد ثم مهرة وتنتقل بينهما في حركتين متلازمتين رؤية خارجية شاملة للمشهد، ثم عدسة «Clos» تنفذ إلى داخل كل منهما وترددات، بين رغباته الجامحة، وما يمكن أن يكون بالفعل، ترصد في منولوج داخلي كل العوائق القائمة بينهما، من كونها مسلمة وهو مسيحي، من كونها في سن أمه تقريباً، كما ترصد الرغبات المشتعلة في كل منهما.

وفي ظل الظروف المحيطة بماجد من الطبيعي أن تفتقد الشخصية الرؤية العميقة للأمور لذا تأتي تصرفاته وأفعاله بعيدة عن المنطق أو المعقول فبعد العلاقة الجنسية الساخنة بينه ومهرة، يقول ضارباً عرض الحائط بكل الاعتبارات: «قرر البقاء هنا للأبد. سيطلب منها كتابه كشف حساب بما أنفقته عليه حتى ينجح..ويتحول من ضيف إلى رب أسرة»(٢٧٠).

ثم لا يلبث أن تسيطر أمه والمبلغ الذي كان من المفترض أن يتسلمه من مهرة على واقعه بعد خفوت النزوة، يقول الروائي: «كبس عليه ذهول عندما اكتشف أنه نسى موضوع المبلغ، حاول منع خياله من التسلل إلى تذكر أمه، وحاول أن..»(ص٢٧١)، إن هذا التقطيع والانتقالات المتوازية، ومراوحة السرد بين الديالوج والمونولوج تجسد هذا التردد الخارجي بين الشخوص، كما ترصد التردد الداخلي في ذواتهم.

– فجر الأزمة بهذه الرواية ما حدث مع «عبود جرجس» حين حورب من جهة عمله من بعض العناصر المسلمة لتفوقه في عمله و توليه للمنصب الثاني في الشركة التي يمتلكها مسيحي، لكن أغلبية العاملين بها مسلمون، ويجابه «عبود» بموضوع لا ولاية لمسيحي على مسلم: «هكذا أمرنا الإسلام» كنت المقصود بالخطابات.(ص١٤١).

يتعرض عبود للتهديد، والترويع بالضرب، ثم التهديد بخطف ابنه وزوجته، أو قذف وجهها بماء النار أو بقتله، ثم يحاصر في عمله، عن طريق الجوامع من حوله، وكل من يحيطون به في مدينته بأسيوط، ثم يقرر الهجرة أولاً إلى القاهرة، ثم إلى خارج البلاد تماماً.

تبدو شخصية عبود كما ينسج ملامحها الروائي، شخصية طموحة لا تنتهي طموحاتها بسقف محدد، وصولي، ونفعي التوجهات، نستشف ذلك من أحلامه التي ضاق فيها بزواجه المبكر من «مرام» وتمنيه لو كان قد تزوج بابنة صاحب الشركة،ثم وفاته بمرض خبيث ويرث هو كل هذا الكيان..»(ص ١٤٠,١٤١).

يبدو أيضاً من خلال ضيقه بزوجته. بعد عدم إنجابها لطفله تكون اختاً لماجد، أطماعه في مهرة، عدم اكتراثه بأسرته وهجرته دونهما وتركهم دون تأمين حقيقي (ص١٥٢)، وبرغم اعتراضه ومناقشته للمثل القائل: «إن جالك الطوفان حط ابنك تحت رجليك» إلا إنه يصنع ذات الصنيع، بالإضافة إلى أنانية عبود وتمحوره حول ذاته، وقد جسَّده الروائي غير متدين بطبعه، لجأ إلى الكنيسة حين لجأ طلباً للأمان والمساعدة، الكنيسة التي لم يبدو موقفها قوياً مع أفرادها.

من خلال شخصية عبود المصري المسيحي يواجه الروائي كثيراً من الأفكار والادعاءات والحقائق التي تصدر عن بعض التوجهات الإسلامية الأصولية المغالية، ولا يخشى الكاتب الدفاع عن المضطهدين، وتعرية ما يحتاج إلى إعادة الغربلة في عقيدة المسلمين.

يقول عبود عن المسلمين «...امتنعوا عن العمل وقت الصلاة، مع أنني أسمعهم يقولون إن دينهم يعتبر العمل عبادة. ما أكثر ما يقولون. هل في حياتهم سوى الكلام..»(ص١٤٤) أو قوله: «إطلاق اللحية قذارة»(ص١٤٧) أو «نوم الظالم عبادة».

ويتمتع الروائي بحيدة محببة، ففي المواقع التي تأخذ على أي طرف من طرفي الصراع، ولا تخضع الأمور حينها إلى العدل يسلط عليها الضوء فيشير في (ص١٤٦) إلى صفقات الأمر المباشر من المعونة الأمريكية لبعض الشركات التي يمتلكها المسيحيون. فمن خلال الشخوص يعرض للحقائق الحياتية بين طرفي الصراع التي تكرس وتأجج الانفصال وليس الدمج بينهما.

ويشير الروائي بذكاء فني من خلال شخوص العمل إلى ظاهرة خطيرة تكرس لهذه الانفصالات التي تحدث بين طرفي التكوين النسيجي لهذا المجتمع، وهي ظاهرة السياسات الحكومية المائعة، قصيرة النظر، التي تنساق وراء مسايرة الطرف الذي يمثل الغلبة في هذا المجتمع، والرضوخ له.

فمهمة النخبة أو السلطة في أي مجتمع توعيته وقيادته، لا الانسياق وراء العامة والأغلبية بانتزاع الإعجاب أو

المهادنة، وبقاء الوضع على ما هو عليه، دون معالجة حقيقية للمشكلات بين الطرفين، تلك النخبة أو السلطة التي لم تَتَخَلَّ عن تراثها الشمولي، ولم تكف عن مهادنة الفكر الغوغائي غير المعتدل، استطاع الروائي أن يصور هذا من خلال شخصية ضابط الوحدة بأسيوط الذي صورته مرام بكأنه عالم اجتماع، والذي نصحهم بالابتعاد والهجرة عن موطن النزاع، دون أن يقدم حلاً جذرياً، أو رغبته في مواجهة الطرف الأكثر عدداً أو تأثيراً أو قوة.

تمثل هذا أيضاً في موقف الكنيسة الداعي إلى عدم المواجهة، أو الصمت تجاه ما يتعرض له أفرادها، هذا الموقف النكوصي الذي عمل به المسيحيون، أو فرض عليهم مع التاريخ، والذي لا يتصف بالإيجابية أو المحافظة على حقوق المواطنة العادلة في هذا الوطن.

ولذا يبرر موقف الدولة، والكنيسة، ونخب المواجهة، اختيار عبود لهذا المجهول الخارجي الذي رأى فيه ملجأ ومنقذاً له، برغم إبهامه وقسوته، فهي مقامرة اختارها هروباً من حقوقه المسلوبة، وحياته وحياة أسرته المهددة بهذا المجتمع.

وأتصور أن الصراع بهذه الرواية كان سيزداد احتداماً لو أن الروائي أشار إلى مجموعات المتطرفين المسيحيين، والمواجهات التي تحدث بالمجتمع المصري بالفعل، فكما يوجد تطرف في معتنقي الإسلام، يوجد أيضاً في معتنقي المسيحية تطرف مسيحي يعد رد فعل لما عاناه المسيحيون في تاريخ الحضارة العربية، حتى إن كتب التاريخ تذكر أن الموالي برغم دخولهم الإسلام كانوا يدفعون الجزية تعنتاً من القائمين على الأمر من المسلمين.

ولذا يبدو الخوف أيضاً بطلاً من أبطال هذا العمل الروائي، الخوف المسيطر على جميع الشخوص بالعمل كل منهم يقع تحت طائلته بأشكال متباينة، ومن المفارقات الساخرة أنه في دولة تتحكم بها منظومة أمنية شديدة الوطأة تفرز هذه النماذج التي تشعر أن هناك من يتلصص عليها، وينتظر أقل الإشارات الصادرة عنها عَرَضاً للقضاء عليها والإطاحة بها، ولا يختلف في هذا الأمر المسلم أو المسيحي لكن الاختلاف يقع في الدرجة فقط، بدأ الخوف في هذه الرواية وكأنه كيان ماديً مجسّد نتيجة وطأة وجوده في أجواء العمل.

عند قراءتي للعمل بدت بعض الفقرات وكأن سطورها ترتعش وأن هناك نبضاً يتسارع، وبتشكك في كل من حوله، وعددت ذلك من توفيق الروائي في اختيار أسلوبه وتقنياته، لتبيان تلك الحالة المرعبة التي بات عليها الشخوص في هذا المجتمع، حتى إنه في أبسط المظاهر والممارسات الحياتية الحرة، هناك توجس من الشخوص من كل المحيطين بهم، يقول ماجد معلقاً على حكي أمه ووقوفها أمام محل لبيع «لحوم الخنازير»: «..كنت أريد أن أتركها تحكي لعلها تستريح، وفي الوقت نفسه أفكر في الانصراف. ربما كان الوقوف طويلاً أمام المحل خطراً، ويلفت نظر الناس. خيَّل إليه أن المحل ربما يكون تحت الحراسة..»(ص٢٥)، يصور الكاتب حساسية المسيحي لكل تصرف وتوجسه من رد فعل الأصوليين المسلمين.

يقول «مصطفى» زوج «مهرة» السابق، وأحد ضباط السلطة، تعليقاً على زيارة مهرة له تطلب مساعدته: «لو كنت في الخدمة لأبلغت عنها، ولكن الجهات الجديدة التي أتأهب للعمل معها أكثر حرصاً على البلد، وهم الذين سيقومون بعمل اللازم تجاهها..»(٢١٩)

يؤثر هذا الطقس الارتيابي على العلاقات بين الأشخاص، فيفتقدون معاني إنسانية شديدة السمو مثل الأمان والثقة في الآخرين، مثل التعاطف ومساعدة الغير، فتتصدع العلاقات وتتحول إلى أسباب قلق الإنسان، وتحوله إلى الحيوانية وعلاقات الغابة وتؤجج للانفصال بين الجميع.

يقول إكرامي صديق ماجد: «كان الوقت الذي قضيته مع ماجد قصيراً، قضيناه معاً في محاولات مثقلة بالتواطؤ والتآمر. فهذا جزء من نفسية من هم في مثل سننا وسلوكهم. حتى الأمور التي من حقنا ممارستها علناً وأمام الجميع، نجد سعادة خاصة في الاختباء بها عن الأعين ونحن نمارسها».(ص٣٤).

وتبدو قضية افتقاد الحرية حتى على المستوى الأسري مؤثراً فعالاً في تكوين نماذج بشرية مراوغة، هاربة من المواجهة، أو التصريح برغباتها وعيشها في وضع صحي غير ملائم.

وينضغط زمن القصة الفعلي في يومين لذا تأتي تحولات الشخوص من خلال أصواتهم وسردهم الاسترجاعي عن ذواتهم، أو من خلال الأصوات الأخرى وهي تحكي انطباعاتها عن الآخرين، هذا الانفصال التداخلي الذي يؤديه ماجد وعبود ومرام ومصطفى ومهرة هو حتمي فرضته أحوال المجتمع المصري المحتقن دينياً، كما فرضت التداخل وحدة الأرض والتاريخ والهواية.

وتتأرجح شخصية مهرة بين شخصية ورقية واقعية، وبين كونها رمزاً شفيفاً يسقطه الروائي على «مصر» من خلال سرد يقترب من الفانتازيا في سبعة مقاطع على لسان «الجنرال عفارم».

يشكّل المبدع «مهرة» فنانة اعتزلت الفن واتجهت إلى الحجاب والاعتكاف في بيتها، شأن هذه الظاهرة التي تكررت في المجتمع المصري، حين علت الأصوات الأصولية

بتحريم الفنون، وعمل المرأة بكل صوره، ومن خلال حكي استرجاعي في لحظة مواجهة مهرة لنفسها وما آلت إليه حياتها، يعرض الروائي تاريخ الشخصية وتحولاتها ليعطي نموذجاً لشخصية متطورة، فتاة جميلة صعيدية لها طموحات بارتفاع السماء تنتقل إلى القاهرة لتعمل مذيعة ثم ممثلة وفنانة استعراضية، وتنال الشهرة والإعجاب، نرجسية الهوى تعشق ذاتها وجمالها وتأثيرها على الآخرين، ترفض الزواج والقيود لتتفرغ لذاتها وفنها، ثم تقع في حبال الارتباط بأحد ضباط الحيش «مصطفى»– ولنا هنا أن نلاحظ هذا الإسقاط– وترفض الإنجاب منه لرغبتها في المحافظة على جسدها وجمالها ولرفضها للقيود، ثم تنفصل عنه لهذه الأسباب ولعدم تكيُّفها مع مؤسسة الزواج، تجمع كل ما تمتلكه لتضعه في إحدى شركات توظيف الأموال مع رفضها لكثير من العلاقات الشائنة التي يطمع فيها الآخرون، من ذوي الحيثية: «رجال أعمال في لباس ديني أو سياسيين أو تجار مخدرات، تنحسر عنها الأضواء رويداً ولا تتطور فنياً فتستجيب لعرض اعتزال الفن»: «الذي هو حرام في الأول وفي الآخر.»(ص١٧٢)، في سبيل وعد لم يتحقق بمساعدتها لإقامة مشروع تعيش من دخله، وتخسر مهرة تحويشة العمر» في أكذوبة شركات توظيف الأموال، تعيش مهرة هذه المرحلة وبداخلها عدم اقتناع بما اختارته لنفسها تقول بعد حياة العزلة: «أشعر بحنين يوشك أن يصل إلى الوجع، للمشاركة في ما يدور ببلدي، مهما كانت العزلة التي فرضتها على نفسي»(ص١٧٤).

تقرن مهرة بين أوضاعها التي تحولت إلى الأسوأ وبين الحجاب تقول: «ابتداء من الحجاب الذي حجب الرؤية عن عقلي»(ص١٦٦)، وتتباكى على الشهرة والرفاهية والأصدقاء القدامى تقول واصفة الجماعات الإسلامية في معرض حديثها عن أصدقائها السابقين «أحاول استبدالهم بكائنات الظل؛ بنواب الضمير، وكلاء **الله** سبحانه وتعالى على الأرض. من يعملون في الصمت والظلام باعتبارهم أصحاب الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر. كم تغيرت يامهرة؟ ألم تقولي عنهم ذات يوم، إنهم لصوص البهجة؟ وسُرَّاق الأفراح؟ والذين يحاولون تأميم التماعه الحياة في أعين الأطفال؟ أحاول أن أصبح جزءاً من النساء المغطيات بالملابس السوداء... للمرأة والبياض للرجل مع أن المرأة حياة؛ والرجل قد يدمرها..» (ص١٧٧).

تواجه مهرة كارثة أو أزمة ثلاثية: «الولد الذي يتفجر بداخلها فضول تجاهه نتيجة للحرمان الذي تعانيه، والمبلغ الذي امتدت يدها عليه وبددته؛ نتيجة أزمتها المالية المستمرة، والشريط الذي أيقظ بداخلها كل الرغبات الجنسية التي سبق أن عاشتها مع زوجها السابق مصطفى، وغيره من الرجال.

في ذروة أزمة مهرة بعد أن قررت الذهاب لمصطفى لطلب العون منه وهي في شرفة منزلها، وحين ارتداء ملابسها، وفي الطريق إليه، تتداعى في ذاكرتها الأحداث التي عاشتها وجعلتها تمر بتلك التحولات في مشاهد مقطعة بطريقة سينمائية متوازية تضفي الحركية والثراء على النص.

تقع مهرة فريسة لحاجتها ورغبتها، وتغيّر مصطفى، وفكره الذي تحول بعد انضمامه لهذه الجماعات المتطرفة من المسلمين، فتجد ذاتها منغمسة في علاقة جنسية محرمة، وغير لائقة، وتنذر بدمار حتمي.

تعد شخصية «مهرة» نموذجاً للشخوص المتطورة الإيجابية التى تسعى دائماً إلى التغيير، والبحث عن ذاتها، التي تعبر عن إرادتها الحقيقية، كما أنها لا تستكين للآخرين، وتحاول مراجعة أوضاعها وأفكارها بصورة مستمرة وناضجة، ترفض «مهرة» ما أصبحت عليه بعد حجابها واعتزالها الفن والمجتمع، تضيق بحياة الظل والحجاب والانسحاب، فتثور في داخلها رغباتها، فتستسلم لتلك النزوة التي سيطرت عليها مع ماجد، لكن نهاية الرواية تشي بتراجع وعودة، ليس عن يقين لديها بما سارت عليه أحوالها الأخيرة، لكن عن استسلام لأوضاعها وأوضاع المجتمع حولها، يقول الروائي في الأسطر الأخيرة: «كانت مهرة تبحث عن حجابها. وكان ماجد يبحث عن أوراقه التي ما عاد يتذكر أين وضعها. لم يبحث عن صليبه لأنه كان قد باعه في أيام الضيق...» (ص٢٧١)، وهنا يبقى المؤلف نهاية عمله مفتوحة تحتمل التأويلات والافتراضات المتعددة، كما توحي بتلك القسمة للغرماء التي هي عنوان هذا العمل الروائي، والتي يعريها الروائي في جذورها البعيدة بهذا المشهد الأخير من العمل.

عادة ما يترك المبدعون خيوط درامية مبهمة في أعمالهم الروائية، برغم أنهم يعمدون إلى توغلها وانتشارها، وجعلها تتفرع في أكثر من موقع بالرواية، لكنه الوجود الشفيف الذي لا نعرف أبعاده مكتملة، أو حقيقته المؤكدة.

ينسج «يوسف القعيد» من علاقة «مهرة» «بعبود» هذا الخيط الدرامي الملتبس الذي يدعو القارئ في العديد من الفقرات إلى تخليق دراما خيالية، يصوغها ليملأ بها هذه الفجوات المنشطة للإبداع عند القارئ، وخلق حالة خفية من التشويق، والدخول الأكثر شغفاً بالعمل، كما أنه يتركه وبداخله سؤال يجيب عليه باحتمالات فيظل العمل له حياة بداخل القارئ، يظل ينبض ولا يتناساه بسهولة.

(المادة تنشر كاملة بموقع المجلة: www.nizwa.com**)**

عيسى السليماني..
الصورة الشعرية للقصيدة العُمانية

عباس عبدالحليم عباس

باحث وأكاديمي من الأردن

تظل الصورة الشعرية هي جوهر الشعر، فمنذ الجاحظ (ت ٢٥٥هـ) ووصفه الشعر بأنه ضرب من النسج وجنس من التصوير إلى أحدث الرؤى النقدية في خائلية الشعر وطاقاته التصويرية، لا تزال البحوث والدراسات تترى في موضوع الصورة والخيال في النص الشعري، وطبيعة القوى المنتجة لهذه الطاقة المبدعة..

وبالرغم من اختلاف منهجيات التناول، وتعدد اتجاهات الدارسين ومذاهبهم فإن دراسة الصورة الشعرية تمثّل موضوعاً نقدياً حساساً في إطار الفهم والتأويل، وتمثل كذلك إضاءة مهمة يكشف بها الناقد عوالم المبدع الداخلية، وأسرار الكون الإبداعي لديه. وعلى هذا قامت دراسات نقدية عديدة، عربية وغربية، قديمة وحديثة.. وما «أسرار البلاغة» و«دلائل الإعجاز» لعبدالقاهر الجرجاني (٤٧١هـ)، ومنهاج البلغاء وسراج الأدباء لحازم القرطاجني (٦٨٤هـ) إلا أمثلة واضحة على الاهتمام العميق بالمخيلة الشعرية ونقدها.

وفي نقدنا العربي الحديث يمكن الإشارة إلى بعض الأمثلة البحثية الجادة في هذا الجانب كدراسة مصطفى ناصف «الصورة الأدبية» وعمل جابر عصفور المميز «الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب» ودراسة عبدالقادر الرباعي «الصورة الفنية في شعر أبي تمام» وغيرها. أما الدراسات الغربية حول الصورة في الشعر فأكثر مما تعد وتحصى.

وهذه الدراسة الصادرة عام ٢٠٠٨ للدكتور عيسى السليماني تسعى للإجابة عن سؤال جوهري لعله يمثل عمقها ومركز قضاياها، كما يجيب عن مفهوم الدراسة الذي يشكل جدلية العلاقة بين النظر والتطبيق، وبين الشاهد واستنتاج التحليل، وبين الظاهر والباطن، ثم أخيراً بين البنية السطحية بكل تشكلاتها للرسالة، و بنيتها العميقة التي تحدد انتماءها للزمان والمكان العمانيين في عصر الشاعر والقصيدة وذاكرة الباحث، وهو يحفر في المعلوم من أجل معلوم آخر، لعله الجواب في نهاية هذا العمل النقدي المتخصص.

وبناء على هذا فقد تردد في ذاكرة المؤلف معنى الصورة الشعرية، فهل الصورة هي التشبيه، أم الاستعارة، أم المجاز...؟ إن البحث المتأني قد كشف اللثام عن معنى الصورة الذي اختلف فيه النقاد، فلم يقف التفكير عند كونها مجازاً أو استعارة، بل هي أبعد من ذلك.. الأمر الذي حدا بالمؤلف لمناقشة مصطلحية لمفهوم الصورة عبر رؤيتها الحديثة التي تعتمد اعتمادا كبيرا على طاقتها الفنية من خلال ممارسة العمل الشعري.

وللوصول إلى هذا البعد، سعى الدكتور عيسى السليماني للبحث عن فهم أعمق وأدق للصورة وتمثلاتها في آفاق القصيدة العمانية الحديثة؛ من خلال أنموذج لعله يمثل تلك الرؤية، فيما أنجز من أبحاث في ذلك، فلم يجد سوى دراسات انزاحت عن تمثل ذلك البعد الفني للصورة في زمن الدراسة ومنهجها، لكونها سلكت طريقاً غير الذي سلكه هو نفسه، إذ اتخذت تلك الدراسات لنفسها مناهج وصفها في مكانها من هذه الدراسة، ليستنتج أنها في مجموعها لم تقف عند بنيات ومكونات تلك الصورة التي نطمح إليها؛ مما شجعه على قراءة القصيدة العمانية، قراءة تفاعلٍ مع النص، لكونه علاقة جدلية بين المبدع والمتلقي.

لقد سعت هذه الدراسة – كما يقول كاتبها – لكشف الطاقات الجمالية التي تخفيها القصيدة، والتي تستطيع إثارة دهشة المتلقي، وإبراز العواطف من كوامنها، مع السعي لتبرير تلك الدهشة، وبيان أثرها الفني.

إن عملية اقتحام النص، تتطلب أدوات ومناهج متعددة، قد تكون بنيوية، أو سيميائية، أو أسلوبية، أو تفسيرية، أو لغوية، أو تاريخية، أو إحصائية، أو غيرها، ويمكن لبضهم أن يسمي ذلك بالمنهج التكاملي، إذ إن الدمج بين هذه المناهج هدفه الوصول إلى الغاية التي من أجلها يقتحم النص، ولتبرير تلك الدهشة الجمالية والفنية التي أحدثها، مع ضرورة الإفادة من تلك الأدوات الإجرائية الفعّالة في النقد المعاصر، وصولاً للصورة الشعرية بكل مكوناتها، ومن تلك الأدوات:

التوازي / والانزياح/ والمشابهة/ والمجاورة

والتشاكل/ والتماثل/ والتجانس

فهذه الأدوات لم تظهر بشكلها النظري، بقدر ما اتخذت كأدوات إجرائية كاشفة للنص محققة للبؤر الدالة، وبذلك أصبحت عوامل مساعدة.

إن القصيدة العمانية الحديثة في مستواها الذاتي والجماعي، عكست الواقع الاجتماعي والسياسي والثقافي، وما ارتبط به

من مؤثرات، لذلك نجد صورتها تماهت مع الماضي، وارتبطت بالحاضر رغبة في استشراف المستقبل.

فهي إمّا تعبير عن الحاضر بلغة الماضي وخصائصه في اجترار متماثل في دواله. وإمّا أن تكون هذه القصيدة قديمة، لكنها تسعى عن طريق التقليد والمحاكاة والتفاعل مع الحاضر، إلى محاولة الانعتاق من قيد التقليد، والتطلع إلى التجديد. وإما تعبيرٌ عن الذات الشاعرة وما يرتبط بها من أحاسيس وجدانية موحية واعدة بالتجديد شكلاً ومضموناً.

وعليه فقد سعى هذا العمل تحت عنوانه الحالي الصورة الشعرية في بناء القصيدة العُمانية لبناء تلك العناصر المكونة للصورة الشعرية في بنية القصيدة العمانية الحديثة منذ «١٩٠٠ وحتى ١٩٨٠م» من خلال مدخل ومهاد وسبعة فصول.

فالمدخل مثّل لمحة موجزة للوضع التي كانت تعيشه القصيدة في تفاعل مع الظروف السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية، ثم وقفة مركزة ومتعجلة فتح المؤلف منها نافذة على الدراسات المنجزة حتى زمن الدراسة ٢٠٠٩م.

وأمّا المهاد فقد تناول المعنى الوظيفي الذي تقوم به الصورة الشعرية، إذ ليس ثمّة ثنائية بين الصورة والدلالة، وهذه رؤية نقدية بحاجة للمناقشة، مثلما أن الصورة تتحقق من كونها رؤية شعرية قائمة على تلاحم البنى الدلالية الأخرى «إيقاع، تركيب، تخييل» فهي نتائج لتلك العناصر مجتمعة، وإلاّ كانت مجرد إثارة الدهشة والزينة.

وتأتي الفصول السبعة لتشكل البناء الأساس للدراسة، حيث وضّح الفصل الأول ما أسماه الدارس «الصورة الإيقاعية» متناولا إياه من خلال المباحث الآتية:

المبحث الأول: الوزن وعلاقته بالغرض انطلاقاً من تقسيم البحور إلى ست مجموعات، وعليه فالدراسة الإحصائية كشفت اللاعلاقة بين الغرض والبحر، كما وضح المبحث درجة الحضور والغياب للبحور المستخدمة في القصيدة زمن الدراسة، ثم انتقل بعدها إلى دراسة ظاهرة التضمين في ضوء وحدة الوزن والقافية، إذ تشير الإحصائيات إلى ارتفاع نسبة تماسك الشطرين، مما يؤكد ذلك ترابط البيت.

المبحث الثاني: القافية: وقد درس هذا المبحث وحدة القافية من حيث وظيفتها الإيقاعية باعتبار المطلق والمقيد، كما بحث قضية تعدد القافية التي كانت بدايتها الموشحات فالرباعيات فالمخمسات، ثم تطورت على يد شعراء التفعيلة الذين سعوا لخرق وحدة البيت وتحطيم نظام القافية، ثم الخروج المطلق على القوانين العروضية، مثل ما هو في قصيدة النثر.

المبحث الثالث: التجانس ،حيث أبان التجانس الصوتي عن تراكمات صوتية وكشف لنا بأن ذلك لم يكن وليد الأوزان والقوافي فحسب، بل نتيجة شبكة صوتية جاءت ضمن مكونات أخرى، مثل «التشاكل، والتقابل، والتماثل، ورد العجز على الصدر، والتصريع».

وناقش الفصل الثاني الجوانب التركيبية المكونة للقصيدة في ثلاثة مباحث: أولها قانون «التقديم والتأخير» وثانيها: «الفصل والوصل» وثالثهما: «البنية الاعتراضية» لكونها بنى تركيبية ارتبطت بدلالة الرؤية للنص.

أما الفصل الثالث فقد اختص بالجانب التخييلي، وتناوله الباحث عبر مبحثين:

١- مرجعية الصورة.

٢- ثم أبعادها التصويرية.

وأما الفصل الرابع فقد اختص بالمستوى المعجمي؛ ليكون جزءاً مهماً في بناء القصيدة، كما أنه يعكس المستويات المختلفة لواقع القصيدة، دينية وثقافية واجتماعية واقتصادية وتاريخية؛ ولتداخل هذه الجوانب في القصيدة العمانية انطلق الباحث في دراسته من خلال مبحثين: الأفقي، والعمودي.

وقد وصل إلى الفصل الخامس الذي اهتم بالوظيفة الدلالية المصورة من خلال خمسة مباحث تمثلت في الأبنية الآتية: النامي، الدائري، المركزي، المتكرر، التضاد، إذ إن هذه الأبنية تشكل رؤية متكاملة للمحاور الأساسية التي تدور حولها القصيدة العمانية، منطلقة من التركيب ومنتهية بالوظيفة.

ويأتي الفصل السادس ليرسم صورة (هيكلة القصيدة)، من خلال المقدمات الشعرية بأنواعها ووحداتها الجزئية والتطورات التي طرأت على هذه المقدمات من تقليد أو تجديد، كما رصد المبحث الثاني المتواليات الشعرية التي قُسّمت إلى ثلاثة أقسام: ثانوية، وموضوعاتية، ومكثفة. هذه المتواليات أبانت مدى الترابط بين الأنسجة الداخلية على مستوى القصيدة، كما أن ذلك الترابط عوّض الانقطاع على المستوى المفهومي.

أما الفصل السابع فقد جاء ليناقش المورث الثقافي ضمن مبحثين: الديني الذي تناول القرآن الكريم، والسنة المطهرة، والسيرة النبوية. والشعري من خلال التقائه المباشر وغير المباشر للنصوص الأخرى الموروثة، أو السابقة، أو اللاحقة.

وفي الخاتمة التي رصد الباحث نتائج البحث ضمن مكونات الصورة المرتبطة بواقع القصيدة العمانية الحديثة «١٩٠٠-١٩٨٠م» في مستوييها العمودي والحداثي ،مبينا أنّ الشاعر العُماني استطاع أن يسبر أعماق البنى التخيلية في الفن الشعري عبر التمكن من توظيف أبنية الصورة الشعرية (النامي، والمركزي، والدائري، والمتكرر، والتضادي) حيث كانت هذه الأبنية ذات دور مهم في بناء القصيدة دلاليا وجماليا في آن معا.

الهامش

- «الصورة الشعرية في بناء القصيدة العمانية» دراسة للدكتور عيسى السليماني - دار كنوز المعرفة- عمّان- الأردن ٢٠٠٩م.

ميريت ابونيام
دهشة الفن والشعر

فيء ناصـر

كاتبة من العراق تقيم في بريطانيا

لم تترافق حركة فنية في التاريخ الحديث كما ترافقت السوريالية مع المشاعر المظلمة والمزاج السوداوي واللاوعي المثخن بغرائبيته وكوابيسه، والكثيرون في بداية نشأة هذه الحركة، استشعروا التهديد وعدم الراحة للاهداف المبلبة والمشوشة كما ان الحلقات الأكاديمية والنقاد إعتبروها فكاهة، ورفضوا أن يعيروها اهتمامهم، وقوبلت باستمرار ببعض من السخرية، كانت تصدر دائماً عن أشخاص غرباء عن الفن.. لكنها في النهاية نمت وتبوأت مكانتها الحقيقية باعتبارها أشد حركات الفكر والفن، ضرورة وحداثة وتجديداً، وذلك بسبب ارتباطها الدقيق بالشيوعية، من جهة، وبالقضايا الروحية للانسان المعاصر من جهة ثانية.

وقد أفرزت السوريالية الكثير من الشعراء والفنانين لكننا نكاد لا نعرف شيئا عن رائداتها من الفنانات، وقليلا ما سُلط الضوء او النقد عليهن، بسبب هيمنة صوت الرجل وما أحدثه من جلبة في المشهد الثقافي الباريسي الذي رافق نشوء هذه الحركة.

ولعل ميريت ابونيام هي الصورة الأكثر وضوحاً في سوريالية الانثى، وواحدة من أبرز شخصيات القرن العشرين الفنية السويسرية، ولدت ابونيام في برلين ١٩١٣ وتوفيت في بازل بسويسرا علم ١٩٨٥. ترعرعت في جنوب المانيا حيث امتلك والدها الطبيب عيادة ريفية. تزوجت عمتها من هرمان هسه الروائي الشهير، وجدتها لأمها، التي تربّت في كنفها، روائية معروفة وكاتبة قصص للأطفال ومن الناشطات الأوائل في الدفاع عن حقوق المرأة في سويسرا. وقد أُعجبت الفتاة بجدتها أيما إعجاب وقررت في وقت مبكر عدم الزواج او على الأقل إرجاء الزواج الى وقت متقدم من حياتها. في طفولتها كانت ترسم في الكنيسة أثناء القداس وتخفي دفتر رسمها داخل كتاب التراتيل، وفي عمر السادسة عشر، رسمت أولى رسوماتها السوريالية الفطرية بعد رؤيتها لمعرض فني بوهيمي إقيم في بازل، وسرعان ما تركت الدراسة وبدأت تختلط باوساط الفنانين واشتغلت في التخطيطات التي امتازت بروح دعابة وسخرية. رحلت الى باريس بعمر الثامنة عشر بحثاً عن مناخ أكثر خصوبة لأفكارها ونزقها وانخرطت في دراسة الفن في احدى أكاديميات باريس الفنية، لكنها سرعان ما شعرت بالضجر مجدداً من الدراسة الاكاديمية وأنفقت وقتها بدل ذلك في مقاهي باريس ومعارضها الفنية وكتبت أولى قصائدها في مقهى (ذه دومب) حيث قابلت جياكوموتي عام ١٩٣٣.

ومن خلال (جياكوميتي) تعرفت على (هانس آراب وماكس إرنست) حيث أصبح (جياكوميتي وآرب) معلمين ومرشدين لها، في حين صار (إرنست ومان راي) من عشاقها وانتشرت صورها الفوتوغرافية/ الإيروتيكية التي التقطها الفنان (مان راي/ المصور الفوتوغرافي السوريالي) وأسهمت في إضفاء إسطورة فنية لاحقة على اسمها، وسرعان ما انخرطت في الحركة السوريالية، حين شجعها جياكوميتي الذي اشتغل في نحت الاثاث والتحف الفنية، على صنع مجسمها السوريالي الاول، قطعة صغيرة منحوتة على شكل أُذن تسمى اذن جياكوميتي ١٩٣٣. تلقت بعدها أول دعوة من (جياكوميتي وهانس آرب) للمشاركة في المعرض السوريالي في السنة ذاتها، وأصبحت من المواظبين على المشاركة في المعارض واللقاءات التي جمعت رواد السوريالية.

لكن ميريت ابونيام كانت تضجر من التصنيف، هي التي عنونت لوحاتها بأكثر من لغة كي توحي للمتلقين بأنها لا تنتمي لبلد محدد أو لغة ما، شعرت إنها لن تكون ذاتها لو صُنفت ضمن مدرسة معينة، لم يكن يعنيها أن يُسجل اسمها بين رواد السرويالية، كانت تبحث عن ذاتها فقط وعبر كل أشكال التعبير الفني والشعري، لقد رسمت وجمعت التحف وأبدعت في نحت الأعمال الفنية المركبة التي تجمع بين النقائض بشكل مدهش وكتبت الأغاني

والقصائد واشتغلت كموديل للمصورين والفنانين أيضا، لقد آمنت بشدة بأحلامها التي دونتها منذ سن الرابعة عشر، بتأثير من والدها الطبيب الذي قربها لنظريات التعمق النفسي وتحديداً لنظرية (كارل يونغ). لذلك اعتمدت لاحقاً على خزينها الذاتي اللاوعي ورموزه، في الخلق الشعري والفني، وابتعدت عن وعيّها التام وعرفت كيف تجعل من أعمالها صدى لأحلامها النابعة من ارثها الفني وهذه هي اللغة الوحيدة التي أجادتها عبر فنها وقصائدها.

ولعل ميريت ابونيام أبرز من ساهم في رسم ملامح (الانثى/السوريالية) لعدة أسباب: روحها الطليقة وسلوكها الغرائبي، خيالها المبحر بعيداً بلا شاطئ وحلمها الذي يمارس سطوته القصوى في أعمالها الفنية وربما جمالها وشبابها، هذه المميزات خلقت منها، نموذج المرأة السوريالية المزدانة بالجمال والاستقلالية والحرية والابداع. ورغم هذه الهالة الخارجية لكنها واجهت الكثير من العوائق والحيرة والتساؤل المتواصل عن معنى الحياة والفن، في مسيرة بحثها الطويلة عن أسلوب تتفرد به للوصول الى النضج الفني.

و(كوب الفرو/عملها الاشهر) هو عمل نحتي مكون من كوب للشاي مع صحنه وملعقته ومغطى بفرو مأخوذ من غزال صيني، وهو احد مقتنيات معرض الفن الحديث في نيويورك، أصبح العلامة الفنية لميريت ابونيام، ليس لغرائبيته المدهشة فقط بل لانه يوحي للمتلقي بضرورة اختبار شيء مشعر ويقبع عميقاً في شاطئ المخيلة البعيد. وهو من جهة اخرى، عمل يستدعي بعض الذعر والخشية، كأنه وجبة إفطار ملطخة بقطرات الدم، وميريت ابونيام في هذا العمل، تحاذي ثقافة مهوسّة بالغذاء والعنف والجنس. أعمالها التي أخذت حيزها من هياج السوريالية الاولى، اعتمدت دائما على أشياء يومية صغيرة لكنها معزولة عن غرضها ومحتواها فهي، ومثل بقية السورياليين مولعة بتحويل مقتنيات الحياة اليومية الى اعمال فنية غريبة: خواتم ملفوفة بجلد الثعابين، قلادة تتكون من سلسلة من العظام الصغيرة، قبعة على هيئة رأس كلب بفك مفتوح ولسان يسيل منه اللعاب، كما انها من جانب آخر، ركزت على جنسانية الانثى ورحلة اكتشافها من قبل الرجل. أصالتها وجرأتها جعلتها – وبلا إرادة منها – من رواد السوريالية، هي التي آمنت بقوة الحلم العظيمة وبالحركة النزيهة للفكرة. ميريت ابونيام أعادت إكتشاف العلاقة بين المدنية والطبيعة، الرجال والنساء، الليل والنهار والحلم والواقع. وكل اعمالها هي نتاج مخيلة غنية وحاذقة في مزج الأشياء والأفكار لكن النقاد غالبا ما يقيسون إبداع إمراة فنانة بغيرها من الرجال، وترجح كفة الرجال غالبا.

ارتبطت أعمال هذه الفنانة أيضاً بالحركة الدادائية وما تميزت به من خفة الدم والفكاهة الحاذقة التي تشكل الهيئة الخارجية لاعمالها والتي غالبا ما يكون لها جذور في لاوعيها. ثمة روح أدبية خالصة قد سكنت ميريت ابونيام وعبر كل الاشكال الفنية التي انبرت لها باحثة بلا هوادة عن مهاوي الحلم، شاردة في تجوال أبدي بين الذات والآخر، يقظة على الدوام لهمهمات الوجود، فهي لعقود قد رسمت بإلهام من منابعها الذاتية، من أحلامها وأفكارها وحتى من سخريتها كما أنها تناولت مسالة التمييز الجنسي بين المرأة والرجل، وآمنت بقوة ان الفن بلا جنس ولا يعرف التمييز بين الانثى أو الرجل. هذه الفنانة، هي أول من ادخل تقنيات الملتي ميديا في الأعمال الفنية، الجانب الآخر لتنوع إنتاجها الفني، عدم وجود أسلوب معين أو مدرسة أو موعظة سوى حلمها واخلاصها لذاتها.

في منتصف الخمسينات استعادت ثقتها بنفسها وبفنها وبهدوء بدأت مرحلة جديدة ومختلفة في انتاجها الفني، من خلال إقامة المعارض الفردية والمشتركة في عدد من المدن الأوروبية، وعند نهاية حقبة الستينات وبعد فتور علاقتها بالسوريالية (بعد موت اندريه بريتون عام ١٩٦٤)، كان هناك إعادة اكتشاف وتسليط ضوء جديد على اعمالها الفنية. تصف ميريت ابونيام نفسها كأنها مقياس ريختر للزلازل لكنها بدل أن تقيس إهتزازات الارض تقيس اهتزازاتها المتجذرة في الماضي والمستقبل لفضاء روحها، والتي تبقي ممر العبور نحو اللاوعي مفتوحا لها دائما، لقد كافحت من اجل خلق موازنة ووحدة أبدية لكينونتها وارتباطها بالآخر، امراة روحانية ورجل روحاني، هذا التوازن الذي انعكس حتى على مظهرها الخارجي وأحلامها في سنوات شيخوختها. لقد دعت الى إعادة الاعتبار للأنثى القديمة أم العالم، للوصول الى الإنسانية الناضجة، بعد أن تدنت مميزات الأنثى، في ظل النظام الأبوي، وحُط من قيمتها وتحولت الأنثى إلى إمرأة مقيد.

قضت سنوات حياتها الاخيرة بين بيرن في المانيا وبازل في سويسرا، انها امراة أفنت عمرها في الأخلاص لسوريالية ذاتها، التي مثلت لها قارة سوداء للحلم، لا تنضب.

مختارات من قصائدها(*)

فوق، هناك في تلك الحديقة
تقف ظلالي
التي تبرّد ظهري.
في تلك الحديقة، تقف
تقاتل من أجل كسرة خبز
وتتصايح مثل ديكة.
أريد أن أزورهم...
اليوم،
أريد أن أحييهم...
اليوم،
وأعدّ أنوفهم.

* * *

لأجلك، ضدك،
أرمي كل الأحجار خلفك
وأجعل الجدران فضفاضة.
لك، عليك،
لأجل المائة مُنشِد فوقك،
الحوافر تركض طليقة السراح.
فرحة في قوقعتي
أنا أول الساكنين بها
ولتكن الجدران فضفاضة.

* * *

أخيراً !
حرية !
السنارات تطير.
قوس قزح يفيض في الشوارع،
لا يطغى عليه سوى
طنين نحل عملاق بعيد
الجميع يخسر كل شيء
أو يوشك على الخسران
لقد طفح العبث
لكن: جينيفي:
متخشبة،
تقف على رأسها
مترين فوق سطح الارض
وبدون أن تستند على ذراعيها
ابنها، أمير الألم:
ملتف في شعرها،
نافورة صغيرة،
سأعيد:
نافورة صغيرة.
تصفر وتبكي في البعيد.

* * *

الكابتن الصادق
أخبرني،
دُلّني على المكان الذي
يفرش فيه السنونو جناحه،
بين الغيوم،
وادي الأمواج في شَعَرِ الآلهة،
الأضواء الخضر في الغابة.
هنا الليل
مكانس الشر تقتل
الكوبلدس(١)
ما من عجلة تدور
الظلام يتنصل من نفسه
وما من أحد يسأل
هي قبضة في قبضة
لا يتمكن المرء من رؤيتها

الهوامش

١– شخصيات متخيلة من التراث الالماني kobolds.

* ترجمة النصوص عن الإنجليزية.

محمد مزيد
في «سرير الأستاذ»

فيصل عبدالحسن

كاتب وصحفي عراقي يقيم في المغرب

لقد دخلت حقا إلى عالم بشع لم أر حدودا لبشاعته، حين بدأت بقراءة رواية «سرير الأستاذ»، ففي الوقت الذي كان الناس يعيشون كالأموات في العراق في زمن الحصار الذي امتد منذ ١٩٩٠– ٢٠٠٣ بعد احتلال دولة الكويت، وتحريرها فيما بعد، ومحاصرة العراق اقتصاديا لأكثر من عقد، فقد كانت هناك محرقة أخرى إضافية يديرها «الأستاذ» في بيوته السرية وقصوره المرعبة في بغداد!.. هذا الأستاذ لم يكن أستاذا في علوم التكنولوجيا الحديثة، ولم يكن مدرسا في مدرسة ثانوية أو أستاذا في مدرسة ابتدائية!! كان الأستاذ أستاذا سلطويا من طراز فريد! أطلق عليه هذا اللقب،لأنه من أهل السلطة، وأبوه كان مسؤولا كبيرا في الدولة العراقية، قبل احتلال العراق في ٩ نيسان (ابريل) عام ٢٠٠٣.. وقد أدخلنا كاتب رواية «سرير الأستاذ» إلى هذا العالم،المملوء بالأسرار، والحكايات المسكوت عنها في أي سلطة غاشمة، لا تريد لأحد أن يعرف ما يحدث في أقبية قصور مسؤوليها السرية، أو تأكيد الشائعات عما يدور فيها بين الناس الذين يحكمونهم بالحديد والنار والسجون السرية، ونظام الوشاية والتقارير الملفقة، لئلا تضيع هيبتها وتصير هدفا لتصيد أعدائها من قوى معارضة لها تهدف لإسقاطها من عيون الناس، واخذ السلطة منها فيما بعد.

استدراج الجميلات

رواية «سرير الأستاذ» من تلك الروايات القليلة،التي تذكرنا بسجلات أطباء علم النفس، وهم يتابعون شخصيات ممسوسة وموسوسة! فقدت عقولها وسيطرت عليها دواخل سادية مرعبة لا مثيل لها، بقسوتها على الناس والمحيطين بها، فصلتهم قسوتهم وتلذذهم بالأم من حولهم، عن جنسهم البشري وحولتهم، إلى مخلوقات لها أجساد البشر، ولكنها في صميمها حيوانات مفترسة، من فصيلة غير معروفة: ضباط أمن من طراز شخصيات الرواية: «بطران وناجي عبد الله وسامر وناجي عباس» وضباط من الجيش المقاتل كغسان زوج فاتن السابق! وضحايا مثل رغد وفاتن وفائزة وكريم الفنان..

يقول عن ذلك الفنان كريم، الذي هرب من أداء الخدمة العسكرية في مقطع دال من الرواية: «يافطات الموتى تزداد كلما ظهر» الضرورة «على شاشة التلفاز يتوعد الخاسئين، ولا يستطيع كريم إيجاد رابطٍ بين ظهوره الممل في التلفاز، وبين قوافل الموتى القادمة من جبهات القتال، لذلك غالبا ما كان يطل على الكوة الصغيرة ليداعب فضوله خطف جسد امرأة لا يظهر وجهها إلا أذا أقبلت، خلال ثوان معدودات ليعيش حلما دافئا ببضاضة الجسد الغامض المكتظ بالتكويرات» (ص٩) أو والكاتب يحدثنا عن مقرات «اتحاد النساء» التابعة للدولة في الرواية حيث يتم استدراج وإغواء الفتيات الجميلات، للعمل في دور المسؤولين كمدبرات منازل، وفي حقيقة الأمر يتم توظيفهن لأغراض أخرى، تحكي لنا الرواية عنها: «قالت فائزة ببطء وهي تضغط على مخارج الحروف» يا رفيقة، لدي دبلوم فنون تطبيقية، ولا تسمح شهادتي بالعمل مدبرة منزل أو.. خادمة، كرامتي لا تسمح بذلك». شعرت فاتن بالغضب، فجلست بجانبها، لصقت بفخذها الدافئ، «أية كرامة ستبقى أذا ما فقدت راتباً سيجعلك ملكة، وبعد سنة أو سنتين ستملكين السيارة والذهب وربما تتمكنين من شراء شقة في شارع حيفا؟» توقفت قليلاً، ثم استرسلت،

«هل تتوقعين سيكتفون بالراتب؟ كلا طبعا، أنهم سيغدقون عليك بالهدايا فيما إذا وجدوا فيك حرصاً وأمانة، هيا دعيني استطلع ما يدور في عقلك لأحل لك العقد المستعصية» ص١٥

العين السحرية للكاتب

لقد أدخلنا كاتب الرواية إلى قصور الطغاة الذين كانوا يحكمون العراق بالحديد، والنار بدعوى الوطنية، والشرف والدفاع عن العزة الوطنية، وهم في الحقيقة كانوا في قصورهم يمارسون أبشع أنواع التجاوزات للوطنية والإنسانية والحق والشرف..

لقد أدخل الكاتب عينا سحرية لهذه القصور الممهورة بالخوف والغموض والموت! لتروي لنا بالصوت والصورة حقيقة الألم العراقي،وما آلت إليه الأمور فيما بعد..: «شم عطرها، كاد يلحس جيدها من فرط دنوها منه فسألها: ماذا لديك؟» نظرت في عينيه، نظرة نافذة، فاتن قالت ببرود « لدي الحل» فانفرجت أساريره وابتسم مترقباً «هيا.. قولي بسرعة أرجوك «ابتعدت عنه باتجاه النافذة» ولكن بشرط (كان حدسه لم يخطئ بأنها ستضع شروطاً، فهو يعلم أنها لا تضيّع فتاة جميلة بهذه السهولة، فقال متلهفاً): «اشرطي، شبيك لبيك عبدك بين يديك..» التفتت إليه وهي عازمة جداً على تنفيذ الفكرة التي نضجت الآن «هل تذكر شريط الفيديو؟» وقف متغابياً أمامها كأنه لا يعرف شيئاً عنه، وهو الذي أباح لها،ذات سكرة شديدة في بيتها، كيف يتم تشغيل جهاز فيديو في غرفة سرية تنقل إليه من كاميرا مخفية وضعت مقابل سرير الأستاذ كل الأفعال الجنسية التي تقام على مسرح السرير، فأومأ لها بإشارات يفهم منها عدم معرفته بما تقصد، فقالت بغضب» هل نسيت، أم كنت سكراناً عندما قلت صورناك على السرير والأستاذ كان يراقب «.....».. شعر بقلبه يقع بين يديه وتذكر انه غالباً ما يأتي إليها يبث نجواه عندما يكون ثملاً، ولابد انه كان تعيساً للغاية في ذلك اليوم الذي أفضى بهذا السر دون أن يدري! فتغابى أكثر «أي شريط ؟ لا افهم قصدك»(ص٢٤).

وشايات تؤدي للموت

تحدثنا الرواية عن الاعتقالات التي كانت تتم والإعدامات الفورية وبلا محاكمات: «جلس مقرفصاً في زاوية أخرى الغرفة ملتصقاً بجدارين، مجبراً نفسه إلا يفكر، متوقعاً حدوث أي شيء، بما فيها إعدامه، وبعد وقت طويل جاء ذو النظارة «عليان» وبيده مصباح سلط ضوءه على عينيه «اسمك كريم «قال بخوف وتردد» «نعم»، اسمع، أنت متهم بارتباطك بحزب.....العميل، ولدينا تقارير أمنية تؤكد ذلك، اعترف قبل أن ننزع عنك جلدك، وإذا ذكرت لنا أسماء جماعتك سنعفو عنك ونلحقك بوحدتك العسكرية فوراً» لم يدر ماذا عليه أن يقول الآن، توقفت قدرته عن التفكير، اختفت الكلمات من ذهنه، ما أن ذكر له اسم هذا الحزب المخيف، المرعب، الذي زُج الناس بسببه إلى قعر السجون وموورست بهم كل أنواع التعذيب والإعدامات دون أن يكون ذلك اتهاما حقيقياً بل هو مجرد وشاية، وهو يعرف الآن، أن مجرد الاتهام بالانتماء لحزب.....، مجرد الوشاية بذلك، دون دليل أو تصديق، تؤدي بصاحبها إلى الإعدام فوراً، بدون حتى محاكمات، لذلك حاول كريم أن يسيطر في الأقل الآن على ما في مثانته.»ص٦٦

وبالرغم من أن فائزة وكريم بطلي الرواية حققا نصرا مؤقتا على الطاغوت بثورة أدت إلى قتل الأستاذ،وقواده عليان وغيره، في نهاية الرواية، إلا أن أحداث الرواية تستمر في ذهن القارئ حتى بعد انتهاء كلماتها المخطوطة،سائرة لما آلت إليه أمور العراق فيما بعد من نتائج منطقية أهمها: الاحتلال الأجنبي والخراب والانتقام من الذات بقتل الناس بعضهم البعض الآخر، واختطاف البعض لأبناء البعض الآخر والتطرف الديني والسياسي!المختلف الأسباب ومن دون أسباب أيضا!!.

رقبة الكاتب النحيلة

رواية «سرير الأستاذ» هي في حقيقة الأمر ثقب السلطة السياسية الأسود البشع، ابتلع كل ما عاشه العراقيون في وطنهم من ذكريات حلوة، وما بقي في نفوس بعضهم من أمل بعودة عراق معافى، فهي رواية تحكي عن العمق الاجتماعي وما ناله من تخريب عبر عقود من السنوات، وما حدث تحت السطح،ذلك الذي كان يبدو ساكنا ولا تغييرات كبيرة عليه، وقد قال الروائي في روايته، ما قالته أعمال

عالمية إبداعية مهمة عن أسوأ ما فعلته النازية والفاشية، والحكومات الدكتاتورية في العالم الثالث، أثناء حكمها لشعوبها والشعوب الأخرى وقد تميزت «سرير الأستاذ» كونها تحكي ما جرى في مناخات عراقية حالية خطيرة، وربما يكون ثمن كتابة سطر صادق عنها، لا يرضي من حكموا سابقا، أو حتى هؤلاء الذين يحكمون اليوم،لأنها تهتك أسرارا لا تزال تمارس هنا وهناك بصيغ أخرى، وأساليب أكثر عدوانية وقسوة، فيكون ثمن ذلك رقبة الكاتب النحيلة! فالكاتب الصادق اليوم في العراق عدو للجميع، ويحل دمه للجميع للأسف! والكتابة الروائية العراقية الجديدة الباحثة عن ذات وكينونة جديدتين،هي التي أطلقت المارد المحبوس من قمقمه، وسط كل هذا الخراب الذي يبدو للناظرين. ونقرأ عما كان يجرى، وكما جاء في الرواية: «ينتظر كريم المفاجأة التي وعُد بها في الغرفة نفسها التي يراقب الأستاذ من خلالها التلفاز الخاص حين تكون إحداهن في غرفة التصوير الأخرى،أذن هناك فتاة ستصور بالكاميرا الثابتة بعد أن أرجأت فكرة الكاميرا المتحركة،فكر كريم،لاشيء مثير في الأمر، ستتم هنا كالعادة عملية اغتصاب وتصور شأنها شأن كل الحالات التي مرت!.. فما المفاجأة في ذلك ؟»ص٢٠٠ وكذلك ما تنقله لنا الرواية من مشاهد تثير في الجميع الغضب لما آلت إليه أحوال أهل السلطة: «أصدر الأستاذ أوامره إلى عليان:

– يجب أن تظهر الفتاة يا عليان، ماذا جرى بشأنها، هل نامت؟ هل تمضي كل هذا الوقت وهي تخلَع ثوبا واحداً عن جسدها. ركض عليان إلى تلك الغرفة، ثم ظهر واقفا بوسطها، وكان يبدو أنه يخاطبها حيث لا تستطيع الكاميرا اصطيادها. اختفى عليان من الصورة، ويبدو، فكر الأستاذ وكريم، انه اقترب منها، كان يجرجرها للوقوف في منتصف الغرفة كي يتمتع الأستاذ بمشاهدتها عارية.»ص٢٢٠

الخيانة الوطنية

بعد قراءة ضاجة بالتحسب والشكوك بقدرة الروائي على إكمال ونشر رواية ذات موضوع معقد وصعب وخطير كموضوع «سرير الأستاذ» لم يخض احد قبله من الكتاب العراقيين فيه بهذا الشكل الصريح، وكان لمحمد مزيد الكاتب والصحفي العراقي المعروف،المحاولة والنجاح أيضا في إدانة النظام السياسي السابق، الذي أثمر للعراقيين الأستاذ وأمثاله! وكانت من أولى الملاحظات التي يضعها القارئ حول الرواية أنه يعرف كثيرا عما قرأه في الرواية، قبل قراءتها بل ويعرف حتى بطلها: «الأستاذ»، وأن كثيرا من قصص غرامياته الدامية! وسط نموره وأسوده، كانت تنقل همسا بالرغم من أن عقوبة من ينقل قصصا من هذا النوع للغير عن المسؤولين في الدولة تؤدي بالقائل والسامع للسجن بدعوى «الخيانة الوطنية ببث الإشاعات لزعزعة الروح المعنوية للمواطنين!» ولأن الكاتب لم يضع اسما محددا للأستاذ في الرواية، فسيبدو لكل واحد من القراء أن الأستاذ الذي يقصده الكاتب أستاذا آخر،مارس ذات ما مارسه الأستاذ الأصلي مع المواطنين العراقيين العزل!من خلال سلطة الدولة الغاشمة، وستمتلئ الساحة بالأساتذة المتهمين وأسرتهم الدامية، وليالليهم الحمراء وجرائمهم التي لا ينساها أحد!!

* «سرير الأستاذ» / دار فضاءات للنشر والتوزيع/عمّان– الأردن ط١ ٢٠٠٩..٢٥٠ صفحة قطع متوسط.

فاطمة الشيدية
في «حفلة الموت»

رسول محمد رسول

باحث وأكاديمي من العراق

فيما مضى من سنين، قرأ بعضنا للشاعرة العُمانية فاطمة الشيدية ثلاثة دواوين شعرية نشرتها بين عامي ١٩٩٧–٢٠٠٤ (١). وعندما تشرع بقراءة قصائد تلك الدواوين، تنساب روحك بعذوبة مع اللغة الشعرية الرائقة، والصور الشعرية ثرية العطاء، والمضامين الخلاقة التي تسم أغلب قصائد الشاعرة بدفق جميل.

وفي الوقت الذي توقعنا فيه، كقّراء، أن تفاجئنا الشاعرة بديوان شعري رابع، أصدرت الشيدية رواية لها بعنوان «حفلة الموت»(٢).

منذ الصفحات الأولى في هذه الرواية، تجذبك شعرية السرد الطافحة بعذوبة حتى تشعر أنك بإزاء قصيدة شعرية ولستَ بصدد نص سردي، لكنك، وكلما مضيت في قراءة النَّص، يأخذك السرد شطر عوالم المتخيَّل الروائي فيأسرك القص كما تأسرك لغته المتدفِّقة شعراً، ناهيك عن دسامة الثيمة Theme التي تتصدى لها الروائية في عملها السردي هذا.

على رغم أن غلاف الكتاب يحسم «جنس» هذا العمل الإبداعي من خلال مفردة «رواية»، إلا أن الشيدية لا تني تؤكِّد ذلك من خلال إحدى عتبات النَّص عندما تقول عن هذا الكتاب إنه: «رواية متخيَّلة نُسجت أحداثها من ميثولوجيات المكان العُماني» (ص٥) ما يعني أنها بصدد عمل روائي متخيَّل، لكنه، وفي الوقت نفسه، عمل يوظف المخيال الميثولوجي العُماني في الخطاب الروائي.

تقنياً، تعمد الروائية إلى توظيف «ضمير المتكلِّم»؛ ذلك أن بطلة الرواية «أمل»، تستحوذ على تشخيص ولفظ جُل عمليات البرنامج السردي في الرواية، وهي لذلك بمثابة الراوي كليِّ الحضور Omnipresent Narrator أو الراوي العليم Omniscient Narrator.

وتدفع بهذا البرنامج نحو استنفار طاقة الوعي في الوصف العلاماتي والحواري، والتذكُّر والمناورة، والدخول إلى مطاوي التاريخ، واللاشعور الذاتي وغير الذاتي عبر استنطاق ما يجول في ذاتها وذوات الآخرين المشاركين في برنامج الرواية السردي.

يمكن لنا استجلاء صورة المرأة بحسب تمثيلات Representations فاطمة الشيدية في «حفلة الموت» من خلال مستويات عدة أفرزها خطاب الرواية كالمستوى الذاتي، والمستوى الأسري، والمستوى المجتمعي.

المستوى الذاتي

تهيمن بطلة الرواية «أمل» على برنامج الرواية السردي بكل مبادراته وفصوله وتحولاته؛ فهي صانعة للحدث ومولِّدة له، ومشاركة في كل لفظ أحداثه، فضلاً عن رويه على نحو كامل، ناهيك عن أن طبيعة السرد تنتمي إلى السرد الذاتي Outodieget-ic Narrative، أي أن الراوي في هذا السرد هو بمثابة الشخصية الحاضرة في كل أحداث السرد (٣) المتاحة في الرواية.

أمل فتاة عُمانية من مدينة «نزوى»، فتاة رشيقة القوام جميلة الملامح، وهي فنانة تعشق الرسم. كانت والدتها قد جاءت من زنجبار كـ «عبدة» للعمل في قصور أحد الأثرياء العُمانيين الذي اغتصبها «الأم» وهي بنت الثلاثة عشر ربيعاً في ساعة خلوة، فضمَّها، ليتجنب الفضيحة، إليه كزوجة إلى جانب زوجاته الأخريات غير العبدات، فحبلت تلك الزنجبارية، وولدت له ابنة وتلك هي «أمل». نقرأ في الرواية:

«أم اغتصب الأب منها شرفها، وأهداها اسمه زوجاً تعويضاً غير عادل فقط لينقذ اسمه يوم حملت بي» (ص ٧٩).

وفي رثاء «أمل» لوالدتها يوم وفاتها نقرأ: «طفولتك السمراء التي اغتصبها شيخ القبيلة الهرم، ممن هي دونه عمراً ونسباً وشرفاً، ممن تزوّج عبدته الحزينة الفاتنة، لأنه سطا عليها في لحظة شبق ملعون لتلد له نبتة ملعونة تسمى أنا» (ص ٨٣).

وفي سياق رثائية «أمل» لوالدتها نقرأ أيضاً: «غادرتِ الانقسام والخزي في حياتي وحياتك، غادرتِ فضيحة رسمتِ في دفتر مذكِّراتك بأنك لست سوى عبدة وهبَتْ فرجها لسيّدها، وولدت بنتاً لقيطة» (ص ٨٣).

ثم تقول «أمل»: «ما أبشع أن تكون حياتك كلها ثمرة خطأ فادح، وشهادة ميلادكَ تصحيحاً لذلك الخطأ، وعمركَ دعاء أن يصحِّح القدر أخطاءهم بغيابك» (ص ٧٩).

تكشف لنا هذه المقاطع النَّصية عن ثلاثة مؤشرات تؤسس لـ «أمل» كينونتها الذاتية، فهذه البنت هي: «ثمرة الخطأ الفادح»، وهي «اللقيطة»، و«النبتة الملعونة». لقد ظلت هذه المؤشرات تحفر وجودها في ذات «أمل»، وصارت ترافقها كلّما تكبر

وتنخرط في مختلف أوجه الحياة، بل وأصبحت هماً وجودياً لها ولا فكاك منه حتى دخلت أروقة وعيها وعلاقتها بالوجود من حولها، وهو ما راح يتكشَّف تباعاً، وعلى لسان «أمل» نفسها كونها الملفوظ البشري الذي قذفته ليلة الخطأ الفادح إلى العالم المرئي والمعاش؛ فقد بقيت تمارس لعبة الحياة/ الموت وهي «رهينة وجع مطبق منذ الأزل» (ص ٢٨). وصارت اللعنة تماهي كينونتها الذاتية «تلك اللعنة هي أنا» (ص ٣٢). وبدا الخوف بمثابة الهواء الذي تتنفسه «أنا بنت شرعية للخوف» (ص ٣٨)، و«الخوف يتلبسني» (ص ٤٥). وأمست ذاتها مدماة بالموت أو «مخضَّبة بالموت» (ص ٤٥). وما ماضيها سوى «ماض ملوَّث بالموت والعار» (ص ٧٤).

المستوى الأسري

في ضوء هذه الحمولة النفسية، أفرزت الوضعية الذاتية التي تتميز بها شخصية أمل مجموعة من المعطيات؛ فلأنها ابنة عبدة تزوَّجها سيدها مجبراً لحفظ عاره، فإنها ما كانت متساوية وأمها مع زوجات وبنات الثري العُماني صاحبات الحسب والنسبي(٤).

لقد كان التمييز الطبقي والعنصري عبئاً تعانيه أمل ووالدتها: «كنتُ أخاف هذه النظرة الحقيرة التي تختصر الإنسانية في معنى، والكائن في عضو» (ص ٩٦). وكانت البطلة تتساءل على الدوام: «كم على المرء أنْ يدفع من أثمان في هذه الحياة القاسية؛ ثمن حريته، وثمن لونه، وثمن فكره المغاير.. وستبقى ألوان جلود البشر معيار حكم أخلاقي عليهم، في حين يصير الظلم شرفاً في كثير من الأحيان» (ص ٨٤).

بدت أمل كراوية المصدر الوحيد في سردية الرواية التي تكشف عن صور من التمييز العرقي والطبقي التي تعرَّضت لها هي ووالدتها؛ فعندما عادت أمل من البحرين، وبعد استكمال دراستها، انخرطت بالعمل الوظيفي، وفي محاولة منها للتعويض على أمها التي عاشت سنوات الحرمان والتهميش وعدت والدتها قائلة مع نفسها: «كل أولئك الشامتين سيكونون أقل شأناً منك، سأهبك كل ما تتمنين من ذهب ومال وملابس لتكوني السيدة التي تستحقين، ولتكوني الأعلى من سيدات الأرداف الثقيلة والعائلات العريقة زوجات أبي الملعونات مثله اللواتي جعلنك دونهنَّ قدراً، وملأنَ عمرك بالكيد والبغضاء والفتن، وأنتِ سيِّدة الصمت البليغ» (ص ٨١).

ليست زوجات الأب فقط كنَّ يمارس التمييز العنصري على أمل ووالدتها، سيِّدة الصمت البليغ، بل أبناء العمومة أيضاً، فهذا «خالد» الذي أحبته أمل يوماً لكنه يُضمر رؤية عنصرية لأمل كونها ابنة عبدة: «كنتُ أكره الأشباح التي تسكن رأسه، والطحالب التي تعشعش في مخيلته، كنتُ أكره ضعفه، ونظرته العنصرية لي» (ص ٨٩).

أما الأب، فتكنُّ أمل له بغضاً منقطع النظير كونه العنصر المولِّد لمأساتها وأمها، فهو الذي دفعه شبقه الشيطاني إلى ارتكاب تلك الخطيئة التي أتت بالوبال عليهما. ولذلك لا تني فاطمة الشيدية إلا وتدفع ببطلة روايتها لفضح هذا الأب العُماني «أنموذج الذكورة المتجبِّرة» الذي أوقعه ظلمه في فخ الخطيئة. لنقرأ ما قالته أمل عن والدها في النُّصوص/ المقاطع الآتية:

«الرجل الذي يسمى أبي، ذلك الذي قذفَ بي إلى هنا، لعنه الله» (ص ٥٩).

«أيها السافل! تهبني طعاماً لأصدقائكَ السَّحَرة، عليكِ اللعنة أيها الملعون وعليهم» (ص ٥٩).

«لا.. لستَ إنساناً، أنتَ شيطان.. شيطان.. شيطان..» (ص ٥٩).

«سأرمم الخيبات الموغلة عميقاً في جدر روحك، وأسعف الهزائم المباركة في عمرك لتكوني سعيدة؛ فجلادك رحل..» (ص ٨٠).

«قررت أن أتفل في وجه أبي، وفي وجه السَّحَرة، والشياطين، والجلاميد والأحجار وأشباههما» (ص ١٣٤).

المستوى المجتمعي

يتضح مما سبق أن التجربة الذاتية والأسرية لأمل كانت قد كوَّنت عندها صورة سلبية للأب ولبقية أبناء الأسرة التي عاشت بين كنفها، وهي الصورة التي امتدت لتشمل المجتمع الذكوري بكل كينونته، بل والمجتمع العام برمته. وهذا ما نجده واضحاً في خلال سردية الرواية.

لقد عمَّمت أمل في النَّص/ المقطع الأخير فعل «التفل» = «البصق» ليطال البشر والشياطين والأحجار. وفي نصوص أخرى كشفت عن قمع المجتمع الذكوري للمرأة عندما قالت: «نحن نساء السواد المتدثرات بعباءات للأجساد لتكتمل حلقة الصهر لذلك الجسد الملعون؛ الأب والأخ والزوج والجغرافيا كلها تحاصره وتلفُّه بحرقة لتخفي لعنة مفاتنه وعبثية خلقه» (ص١١). ونبقى عند تمثيل حال المرأة الخليجية أو العُمانية في أقل تقدير: «حيوانات كأبي وعمومتي وجميع أبناء البلدة، وهن راضيات بتلك الأدوار، مستمتعات بلذَّة الخضوع والخنوع» (ص١٣). بل تذهب أمل إلى الكشف عن حال جسديَّة المرأة المقهورة: «أنا التي شاهدتُ سياط الظلم تتلى على جسد أمي وكل نساء القرية..، الأزواج الذين جعلوا عقد الزواج عقد عبودية وامتهان.. يهرعون إليهنَّ ليلاً كالوحوش ليطفئوا رغباتهم القذرة في أجسادهن الهشة بلا كلمة حب أو لمسة حنان كي لا يتطاولن عليهم، كهذا تقول تقاليد القبيلة الغبية»(ص١٤).

إن نظرة أمل السلبية تجاه المجتمع الذكوري عامة، والرجل سواء كان أباً أم قريباً أم زوجاً على نحو خاص، قادتها إلى تنضيد مواقف معلنة تارة ومضمرة تارة أخرى من الارتكان

إلى الرجل كزوج، فعندما كانت والدة أمل تلح عليها بالزواج كان الرفض حاضرا: «لن أتزوج أي حمار ورث النهيق كما ورث الرجولة المزعومة» (ص ٩٠). و«لن أتزوَّج ممن هم كالبهائم أو أقل سبيلا» (ص ٨٧)؛ فالذكور «ثيران لا يفهمون الحياة سوى من قرونهم أو من أعضائهم» (ص ١٢٠). ولذلك أصرَّت أمل على أن تكون «الفنانة التي لا تقوى إلا على نسج اختلافاتها ألواناً لتقاوم السقوط كي لا يذوب حلمها الذي غذَّته من فتنة المجهول في بوتقة رجل ساذج، رجل يقامر روحي بلحظة شبق ملعون، وبترك بصماته على جسدي المفتون بحمى الاختلاف وجريرة العشق»(ص١٤).

بإزاء كل هذه القناعات والمواقف التي ميزت شخصية أمل، ما كانت فاطمة الشيدية لتقف عندها دون تسريد Narrativisation جملة من الحكايات في الرواية لكي تمنح خطابها مناورات عدة في تجسيد صورة المرأة المعذَّبة بين ناري وسلطتي ذكوريَّة الإنس وذكوريَّة الجان على أن تعدُّد الحكايات في النَّص الواحد يمنح هذا الأخير تنوّعه وثرائه وهو ما ينعكس على ثراء خطاب الرواية الخاص بها، وقبل ذلك يثري البرنامج السردي للرواية ويمنح الروائي قدرات على التحرُّك الحر في بناء ذلك البرنامج. لقد بدت علاقة أمل مع والدها ووالدتها بكل ما فيها من مفاصل حكاية أولى في الرواية، إلا أن هناك حكايتين أيضاً؛ حكاية تعرُّض أمل إلى السِّحر، وحكاية عشق أمل لشاب من البحرين اسمه «أحمد الريّان».

كل هذه الحكايات الثلاث تمثل عصب البرنامج السردي في خطاب «حفلة الموت» التي عمدت فاطمة الشيدية إلى خلق بيئة من التلازم والتداخل فيما بين مفاصله حتى بدا البناء السردي فيه متراصاً من حيث وحدته الحدثية والخطابية.

منذ الصفحة ١٧ في نص الرواية، بدأت أمل، وهي الراوية، بتسريب بعض الإحالات صوب حكاية ما، حكايتها الخاصة بها. فهي تتحدَّث عن «كائناتي الكثيرة التي تسكنني» (ص ١٧). وهذا مؤشر على إشكالية ما تعيشها هذه الأمل. وبعد صفحات أخرى تقول: «أنا آخر المغيَّبين والغرباء» (ص ٣٣). ومن ثم تقول متسائلة في معرض حديثها عن حبيبها أحمد: «هل سيحبني لو عرف حكايتي؟» (ص ٥٣).

إن أمل المسكونة بالكائنات الكثيرة، أمل المغيَّبة، وصاحبة حكاية، تشي ذاتها الحبلى بالوجع الوجودي القاهر بما لا يُحمد عقباه. وبالفعل تمضي بطلة الرواية على نحو متداع في فعل حكي تواصلي يهدف إلى البوح بانطولوجيا حكايتها: «حكايتي التي بدأت بيوم غفوت فيه لأجدني كائناً مندمجاً بكائنات أخرى؛ كائنات شبحية لا أجساد لها، كائنات تأكل من رأسي، كائنات من الجن تقتنص حدائقي السرية، وتستلف صوتي وجسدي وحزني» (ص ٥٤).

يتضح من هذا النَّص الحكائي أن أمل تعرَّضت إلى غيبوبة بفعل السِّحر، واستحالت، بعد تلك الواقعة، إلى إنسانة «مغيَّبة» (ص٦٣)، ومسحورة، يصاحبها قط أسود «القط الأسود الذي يتبعني كظلي في كل مكان، والذي لا يراه أحد سواي» (ص٧٢). وصارت هذه الخاصة لها مشهورة في فضائها الأسري والمجتمعي الذي تتحرَّك فيه، ومصدراً لقلقها وإزعاجها المستمر، بل مصدر اللعنة والخزي والعار والألم. حتى إن هذا «القط الأسود» صار ملازماً لها في علاقة تماهي، فقد قال لها القط مرَّة: «أنا عبد من عباد الله، وأنا وأنت متلازمان منذ قرَّر رجل من الإنس أن أكون ظلَّك، إلا تذكرين؟ ولن أسمح لكِ بالزواج من كائن آخر، وحين تقررين ذلك فستكون نهايتك على يدي!» (ص ٧٣).

في عالمي الإنس والجان، ثمة محاصرة وقمع وطغيان وإحساس بالعار تتعرَّض له أمل؛ فالقط ذكر، والأب ذكر، والألم ذكر، والطغيان ذكر، والعار ذكر. وهكذا يبرم المجتمع الذكوري سطوته على ذاتها، ويلتف على كينونتها حدَّ الحق. ولنلاحظ أن القط الأسود أخبر أمل بأن رجلاً من الإنس طلب منه أن يكون ظلاً لها. وهو ما سعت فاطمة الشيدية إلى تشفيره بداية Encoding، لكن سرعان ما فكَّت أمل مسطرته De-coding؛ فرجلُ الإنس هذا هو والد أمل، لنقرأ: «الرجل الذي يسمى أبي، ذلك الذي قذفَ بي إلى هنا، لعنه الله.. أيها السافل! تهبني طعاماً لأصدقائك السَّحَرة، عليك اللعنة أيها الملعون وعليهم.. ألم ترقَّ لأعوامي النيئة وطفولتي الخبيئة؟ لا.. لستَ إنساناً، أنتَ شيطان.. شيطان..» (ص ٥٩).

هذه هي جناية السطوة الذكوريَّة على أمل ابنة اثني عشر ربيعاً التي ساقها والدها إلى عالم السِّحر، وأدخلها في أتون مقاصده الدنيئة. وظلَّ هذا السِّحر يلازمها في رحلة العمر؛ في الدراسة بعُمان وفي البحرين، وفي بريطانيا أيضاً، وكلَّما سعت أمل للتخلُّص من سطوته، كان يداهمها فتنهار مراراً، وكلما أرادت أن تجري تحولاً في حياتها، كالزواج مثلاً، كان القط الأسود لها بالمرصاد حتى إنها، وعندما جاءها أحمد إلى لندن لكي يعقد قرانه عليها، أشهرَ القط الأسود الذي يسكنها سيفه بوجه وجودها حتى أحالها إلى جسم ميت لتودع في سرير التحضير على الدفن، وبينما غادرها أحمد يائساً منها راجعاً إلى البحرين، أفاقت من هيمنة هذا القط اللعين، ولكن بعد أن أفسد عليها زواجها من حبيبها الغالي.

على رغم سطوة جنايات الهيمنة الذكوريَّة على وجود أمل، ثمة أمل يدسُّه الوجود لهذه الفتاة المغلوبة على أمرها والمقهورة بسياط الإنس والجان من الرجال. وهذا ما سعت فاطمة الشيدية إلى تكريسه في الحكاية الثالثة من حكايات البرنامج السردي الخاص بـ«حفلة الموت».

وإذا كان القط الأسود ظل يرافق أمل في حياتها مذ كانت في الثانية عشرة من عمرها، فإن أحمد، الأستاذ الجامعي، والفنان التشكيلي البحريني التي كانت والدته عراقية ووالده من البحرين، ظل يرافق أمل منذ بداية الرواية حتى لحظة انقضاض القط الأسود على أمل في لندن، ومن ثم انسحابه من عالمها.

إنَّ ما تريد فاطمة الشيدية قوله من خلال شخصية أحمد الريّان هو أن العالم الذكوري ليس كله شر؛ فثمة إضاءة يدلقها الوجود الذكوري على عالم المرأة وإن كان، هذا الوجود، مظلماً جرّاء قمع أبوية الرجل المقيتة.

ظلَّت أمل كـ«راوية كلية الحضور» هي المصدر الإخباري والوصفي والسيميائي لكينونة أحمد في كل سردية الرواية، فقد كانت العين الواصفة لجل ما تفكِّر فيه شخصية هذا الحبيب العاشق من أفعال داخلية Internal Action ولبعض ما تقوله وتفعله كأفعال خارجية External Action.

في بداية تعارفهما، فتحت أمل مساحة في ذاتها وقلبها لهذا الأستاذ الفنان، لكنها كانت تتقبله على مضض عبر أسئلة حائرة تتأرجح بين رفضه والقبول به، بين انتمائه إلى العالم الذكوري والحاجة إلى رجولته. لذلك، نجد جملة من الصفات السلبية الحذرة تكيلها أمل لهذا الفنان بداية مثل: «أيها المجنون لا تلاحقني» (ص ١٠). و«ماذا يمكن لهذا المتغطرس أن يحب فيَّ» (ص ٣٥). و«هذا المجنون الأكبر» (ص ٣٧). و«طير خرافي يتهادى ببطء» (ص ٣٨). و«هذا الطاووس» (ص ٣٩).

بالتوازي مع كل ذلك، كان أحمد الريّان أملاً لأمل المسحورة التي تساءلت مع نفسها مرة قائلة: «هل سيترك كل ذلك الظهور اللوني الصاخب والأنوثة الطاغية، ويأتي لي أنا؛ القروية الملوَّثة الذاكرة؟» (ص ٣٥). وفي الوقت ذاته، كانت أمل تعتقد أنها «ومنذ توج الزمن عمرها بفتنة الخدر اللذيذ، وهي عاشقة بامتياز؛ عاشقة كنخلة يبدأ العشق لديها من الجذور ويتمدَّد حتى الطلع» (ص ١٢).

ووسط تساؤل من قبيل: «هل سيقدر على سحق كائناتي الكثيرة التي تسكنني؟» (ص ١٧)، قالت أمل: «آمنتُ بحبِّ أحمد، وبدأتُ أعيشه» (ص ١٦). وأصبحت «لا تستطيع قذفه خارج نوافذها المشرعة على انتظاراته، ولا خارج اللوحة التي تغذي جنونها به، وتتخذه ملهماً» (ص ٣٦). وفي النهاية «لم تعُد قادرة على أن تسرج هواجسها المتوالدة بجنون إلا نحوه» (ص ٣٧). وكانت تناديه بصوت مخبوء: «تعال لأعريَّ حقولي من الوهم وأغسلها بأمطارك» (ص ٢٠).

لقد مضت أمل بحبها لأحمد الريّان إلى نهاية المطاف، كان يريد الزواج منها ويلحُّ على ذلك، بينما هي كانت متردِّدة خوفاً من اكتشاف أصلها كلقيطة، وإن أخفت فاطمة الشيدية ذلك، واكتشاف وضعيتها كفتاة مسحورة نخر القط الأسود أحلامها. ومع ذلك، ما كان الريّان ليقف عند كل ذلك حائراً، بل راح يخفف من وطأة أوجاع حبيبته، لكن القط الأسود انتصر عليه في نهاية الأمر بلندن عندما غيَّب أمل صوب أسوار كينونة الموت، وأحياها بُعيد رحيل الريّان عن لندن يائساً من أمل التي لم يستطع «سحق كائناتها الكثيرة التي تسكنها» (ص ١٧ت). وهي نهاية متوقَّعة، خصوصاً وأن أمل هي التي قالت يوما: «أنا أعرف جيداً أنني ولدتُ صارية للفقد» (ص ١١).

لقد انتصرت ذكوريَّة الشر على ذكوريَّة الخير، ذكوريَّة الحقد على ذكوريَّة الحب. وبرغم شراسة ما تعرّضت له أمل من مكائد الإنس والجن أو الجان، كان الأمل يحدوها لتنفلت من كل ذلك، فالدخول إلى العالم الذكوري بمفتاح الحب والعشق بدا لها الخيار الأخير الذي عزمت على خوض غماره، وهو مؤشر على صلابة أنموذج المرأة الذي قدَّمته فاطمة الشيدية عبر تمثيلها المتخيَّل لشخصية أمل في «حفلة الموت»، وفي الوقت نفسه أنموذج المرأة المقهورة، المرأة حفيدة العابرين من ضفة زنجبار شطر عُمان، وابنة تلك «العبدة الزنجبارية» التي غار عليها سيِّدها العُماني يوماً، وفي طقس آثم، ليخلق السبي الوجودي لواحدة من تلك النسوة الفارات من الجوع والحرمان والألم شطر جوع وألم وحرمان وبكاء مضاعف فاجأها في الضفة الخليجية الجديدة.

هوامش

(١) الدواوين الشعرية هي: «هذا الموت أكثر اخضراراً»، دار الرؤيا، مسقط، ١٩٩٧. «خلاخيل الزرقة»، دار المدى، دمشق، ٢٠٠٤. «مراود الحلكة»، وزارة التراث والثقافة، مسقط، ٢٠٠٨.

(٢) فاطمة الشيدية: حفلة الموت، دار الآداب، بيروت، ٢٠٠٩.

(٣) أنظر: جيرالد برنسك قاموس السرديات، ص ٢٤، ترجمة السيد إمام، ميريت، القاهرة، ٢٠٠٣.

(٤) كانت أمل ووالدتها تعيشان في بيت طرفي، بينما كان والدها يعيش مع نسائه الأخريات العُمانيات، نسائه غير العبدات، في منزل آخر هو «المنزل الكبير» (ص ٥٠).

(٥) تحدَّثت أمل عن نساء عدة يعانينَ من القهر الذكوري؛ فعن صديقتها بدرية قالت: «بدرية الحسناء التي غدت مجنونة من زوجها الذي كان يضاجع خليلاته في غرفة نومها» (ص ١١٤). وعن أم شيخة قالت أمل: «أم شيخة التي تشتهي رائحة زوجها لعدة شهور، وهو يستبيح جسد الغلمان لطمر شهوته في مؤخراتهم الطرية» (ص ١١٤). وبالتالي تلك «التي قذفت بنفسها في الفلج ليقال إنها مسحورة؛ لأنها شاهدت زوجها يمتطي خادمتها الأسيوية» (ص ١١٤)..

نجيب خداري
في «يد لا تسمعني»

لطيفة بلخير

كاتبة وأكاديمية من المغرب

«ربح الشعر الحديث بانضمام نجيب خداري شاعرا يعرف كيف يكتب بإشراق طفولي وبفرح من وجد ضالته بعد سنوات من التيه في قفار اللغة والأسئلة المبهمة ».

عبد العزيز المقالح

إن الشعر شعور وخيال، وفعل وانفعال. ولذلك فلا مناص أن يسبح كل شاعر في عوالمه الخاصة وأن يستظل بظلال لا يستظل بها غيره. ومن ثم، فإن كشف هذه العوالم والأسرار والظلال لا يتأتى للقارئ إلا بالغوص في شعرية البنى التحتية المفضية إلى سيكولوجية المبدع. وبما أن الشعر تيه وحلم وخيال، فإن استعجال اقتحام مجاهله، أمر قد يحبط الإفصاح عما يمور به هذا العالم المركب، سيما وأن ديوانا مثل «يد لا تسمعني» للشاعر «نجيب خداري» محكوم بملابسات إبداعية يتشابك فيها الذاتي بالموضوعي، والسيكولوجي بالماورائي. ولئن كان هذا الشاعر مهووسا بمراجعة مفاهيم الخلق الشعري، فإن هذا الهوس أمر طبيعي لدى كل شاعر أصيل يعي بأن الشعر تعبير فني لا يقبل التنميط أو التحنيط أو الرسو على هيئة هندسية ثابتة. ولعلها المسلمة الفنية التي تبدت منذ الأناشيد الدينية القديمة والملاحم الشعرية مرورا بمختلف التشكيلات الشعرية الغربية والعربية التي لم تعرف قرارا أو استقرارا على مرّ التاريخ.

ولا شك أن «نجيب خداري» قد وَعَى هذه التجاذبات البويطيقية اللامستقرة، لأن ديوانه يعكس اختمار تجارب شعرية متباينة في مدارات مخيلته المتوجة باحتكاكه الطويل بالقصيدة المغربية التي أسهم من خلال إشرافه على الملحق الثقافي لجريدة «العلم المغربية في بلورة تحولاتها وإبدالاتها ومساراتها الفنية والجمالية.

وهكذا، فقد صار الاحتكاك وعدم استعجال القول الشعري عاملين قويين لحشد حدسه الشعري ابتغاء خلق نموذج شعري يكسر البنية والدلالة ويحملهما نحو آفاق جديدة، مما يفيد أن ديوان «يد لا تسمعني» يجسد بيانا شعريا يسعى إلى تشكيل مخاض فني خلاق.

حـول مورفولوجيـا الديـوان

إن أول ما يجذبنا أثناء قراءة عنوان ديوان «يد لا تسمعني» هو الآليات اللغوية التي تنتظم متخيل هذه العبارة، والتي تمنحه خصوصيات ذات مسحة خاصة في ملامسة حدود الشعر. وبما أن الشاعر يدرك ما لواجهة الديوان من أثر على نفسية المتلقي، فإنه اختار عتبة صادمة ومفاجئة، سيما وأن للعنوان وظائف تعبيرية وانفعالية وتأثيرية ينفرد بها عن سواه من مؤسسات فضاء واجهة الغلاف، وذلك لأنه أبرز عتبة تستثير أسئلة القارئ، بل وتسعفه على اقتحام متاهات النص. فهل استطاع المظهر التركيبي لهذا العنوان احتواء ملابسات الإنتاج النصي خاصة وأن العنونة بنية نصية أساسية لتوليد الدلالة، وعلامة سيميوطيقية تضمينية لتحقيق التماس والتجاور بينها وبين مختلف مكونات العمل الفني ؟

إن عبارة «يد لا تسمعني» باعتبارها عنوانا لهذه المجموعة الشعرية، تهب النص إمكانات التمثل واعتبارات التشكل لدى المتلقي، ولذلك فهي لا تؤدي وظيفة التسمية والتعيين والإشهار فحسب، وإنما تسعى إلى امتلاك وظيفتي الاحتواء والانعكاس؛ أي احتواء الجزء للكل، وانعكاس الكل في الجزء. ومن ثم، فقد تغدو هذه المتوالية اللغوية الإيحائية تركيبة بليغة ومُوجزة لأول عنوان فرعي داخل هذا الأثر الأدبي وهو «يدي على يَد لا تسمعني» بوصفه عنوانا للمجموعة الأولى من قصائد الديوان التي تتضمن ثماني عشرة قصيدة وهي على التوالي: «تحت الصفر»، «ذات خوف»، «دمي دمها»، «رعشة»، «مشهد»، «وراء الليل»، «أبعد من موت»، «كأني لا أشبهك»، «خلف نافذة الوقت»، «لحظة»، «حكمة»، «لهاث»، «حضور»، «انتظار»، «أكاد أسميها»، «هوية»، «الأقاصي»، «عشق». وهي قصائد تحكي سيرورة المعنى الذي يشكل أبرز تيمات المجموعة الأولى من هذا الأثر حيث يحضر الخوف، والتيه، والموت، والعشق، والانتظار، والحلم.

أما المجموعة الثانية، التي تحمل عنوان «الظل أشد اشتعالا»، فقد اشتملت على ثلاثة وثلاثين عنوانا فرعيا،

انبنى اثنان منها: «بين يديك» و«يدان من هواء» على مكوِّن «اليد» الذي يعد أبرز علامة لغوية في هذا الديوان. ويلحظ القارئ أن عبارة «يد لا تسمعني» لا تهيمن على البنية النصية الأساسية. ومرد هذا التعتيم الدلالي إلى لعب الشاعر على استراتيجية الاستفزاز وتفجير الأسئلة الفاهمة القادرة على إدراك الآليات الخفية التي تجعل من الديوان نصا متكاملا أو ملحمة سيكولوجية غير قابلة للانفصال أو التجزؤ على اعتبار أن العنونة «عملية لا تخلو من قصدية كيفما كان الوضع الاجناسي للنص، إنها قصدية تنفي معيار الاعتباطية في اختيار التسمية، ليصبح العنوان هو المحور الذي يتوالد ويتنامى ويعيد إنتاج نفسه وفق تمثلات وسياقات نصية تؤكد طبيعة التعالقات التي تربط العنوان بنصه والنص بعنوانه.»(١)

وهكذا، فقد يبدو عنوان «يد لا تسمعني» إعلانا لتشكيل مظاهر التناغم البنيوي والدلالي المحددين لأنماط الكون الشعري داخل الديوان. ولذلك أمسى بمثابة مجال لتوليد المعاني الافتراضية في تعالقها وتفاعلها مع بنية النص، مما يجعل العنوان مطبوعا بوضع خاص في التمثل والتعبير والاشتغال لأنه يشكل نواة البؤرة التخييلية. وتكمن بلاغة الاتساق الدلالي بين العنوان والنص الأساسي في تكرار لفظة «يد» داخل المتن الشعري في صيغ مختلفة يوضحها الجدول الآتي:

المفردة	الصفحة	عدد المرات	المجموع
يـدي	١١٢-٦٦-٩-٩-٥	٥	٢١
يـد	١١٣,١١٣,١١١,٦٨,٤٣,٤٢,٤٢,٩,٥	٩	
أيدي	٥	١	
يديك	٤٤,٤١,٤١	٣	
يـدان	٥٥,٥٢,٥٢	٣	

يلاحظ بناء على معطيات الجدول الواصف أعلاه، أن كلمة «يد» تكررت إحدى وعشرين مرة في صيغ صرفية وأحكام إعرابية متباينة. وقد ارتبطت في مدارات سياقاتها التداولية بذات المتكلم السارد والآخر؛ المخاطب الذي قد يكون هو ذاته ذاتا منسلخة من ذات المتكلم. ولذا فقد وُظفت هذه الكلمة في النص الشعري لتترجم عبر مناجاة وجدانية مأزومة في مجملها علاقة الذات بالأشياء التي تحاورها عساها أن تحدث انفراجا في خارطة انفعالات المتكلم، يقول في قصيدة «ذات خوف»:

يدي/ على يد لا تسمعني/ على صخرة/ تمسدها... عَلّ
فراشة تطير/ تعصرُها... عَلّ نبيذا يسيلُ ٢

وقد تفصح اليد في قصيدة «بين يديك» عن شيء مثير، غريب، غامض وغير مطاوع لنقل الإحساس والتجربة والمعاينة، يقول الشاعر:

الذي بين يديك/ مثل/ هوامّ/ الليل/ لا يسير إليكْ../
الذي/ تراهُ/ لا تراهُ/ الذي/ يفرحك/ يبكيك
الذي/ تركض/ حين يركض/ لا تلتقيان
الذي/ إن مدَدْت إليه يدا/ ذابتْ/ في/ برزخ/الوهم.
الذي إن كففت عنه يدا/ صرْتَ/ دون يد/ دون غد. (٣)

إن هذا الشيء الغامض والغريب الذي تنتظمه صلةً مبهمة مع الذات لا ينتج سوى الانفصال والتباعد والوهم حين تركض هذه الذات خلفه أو تمد إليه اليد. بل إن استنكاف ربط الصلة مع هذا الشيء المبهم منتج الوهم قد يؤزم الوضع حيث تصير اليد مبتورة على مر الزمان مما يدخل الذات الراكضة المتطلعة في أزمة هوية دائمة.

إن صلة اسم الموصول [الذي] منسوجة في إطار علاقة التشابه والاختلاف، والتشابك والانفكاك والشد والجذب، والتباعد والتقارب بين الصلة والموصول [الذي هو الأبعد من ترابك / الأقرب من سحابك، الذي هو أنت / لا يشبهك / الذي لسته / مشتبك بأغصان روحك] لتتوج هذه الصلة مع المبهم بالسمو في الأعالي كناية على الشطح والإشراق. لدرجة يصير معها الموصول في قصيدة «يدان من هواء» عبارة عن ذات ميتافيزيقية يصحو صاحبها وهو يكابد ألم النزول من الأعلى إلى الأسفل المادي المحكوم بعلاقة الربح والخسارة:

تركت ليدين من هواء/ أن تصفعاني/ ونزلت/ إلى
أسفلي/ أحصي الخسارات.(٤)

غير أن اليد التي كانت على وشك الانبتار والانفصال عن ذات المتكلم السارد في قصيدة «بين يديك» تتحول في قصيدة «أول حلم» إلى مرادف للعين حيث يتم تحطيم المسافة بين الحواس لأن الأمر يتعلق بمكونات الروح لا بالجسد؛ إذ تصبح اليد هنا أداة للرؤيا التي تحْدُسُ ابتسامة الطفولة، وتستشرف الأفق في آخر زمن الحلم. يقول الشاعر في قصيدة «أول الحلم»:

تسبقني عيني/ لتُضيءَ عتمة الزاوية/ تسبقني يدي/
لترى بسمة مريم/ وهي تطاردُ/ في آخر الحلم/ أول
الفراشات.(٥)

يبدو أن «اليد» لا تعرف حالات أو مقامات قارة، لأن شروخ الذات تُصيّرُها نفيا منْفيا يُعيد ماجريات الاستشراف إلى درجة الصفر من الوصال والاتصال)لكن السرير يسبح / في لذاذة النوم / والغطاء وثير، ولا يد تسبقني، ولا عينُ / ومريم في أول الحلم(٦). بل إن اليد قد تتحول في خضم عدم تواصلها مع ذات المتكلم في قصيدة «انطفاء» إلى حفارة القبر وحمالة الروح نحو

أفولها وانطفاءاتها. يقول الشاعر:
ليد من تراب/ أن تحمل الروحَ نحو انطفاءاتها/ ليد من تراب/ أن تحفرَ قبرا/ أن تودع القلب/ جثة السماء.(٧)
إن امتزاج المادة بالروح، والتراب بالهواء، والقلب بالسماء، يُدخل الذات المتحللة في تضاربات التيه(القبر- السماء).(٨) وهو ما يوحي بأن عالم الحدس منقول عبر الرمز والإيحاء، لتصبح «اليد» المتحولة إلى حاسة هيولية، نواة للتعبير عن شطحات المبدع، مما يحيلها إلى رابط معنوي قوي بين داخل النص وخارجه.
وبما أن «اليد» جاءت صلة للموصول المبهم، فإنها وردت نكرة، ولم تستعمل معرفة إلا مرة أو مرتين، لأن المعرفة تقييد والنكرة تعبير عن المطلق والشمول. وتبعا لهذا التفسير، يمكن اعتبار «اليد» في العنوان، وفي ثنايا الديوان بإفرادها وتثنيتها وجمعها عامل ربط بين الصلة (الجسد) والموصول (الروح)، سيما وأن فلسفة هذه الذات تمتح مقوماتها من مقامات التحير والتقلب والاضطراب.
لاشك أن التيه في مجاهل التأويل، أول ملمح لشعرية الديوان، وأبرز علامة لإثارة شهية القراءة؛ إذ يصبح العنوان بانفتاحاته صورة تخييلية تعبّر عن شمولية النص الشعري، وهي الصورة التي تحث القارئ على التشفير المندرج ضمن مرحلة ما قبل القراءة استعدادا للانخراط في ثقافة النص. وذلك لأن العنوان حسب «شارل غريفيل»، و«ليو هويك» Ch. Grivel et Leo Hoék- علامة لسانية تقوم بتعريف وتعيين دلالته وإثارة قرائه. بل إنه بتعبير «فليب لوجون Ph. Lejeune» بمثابة خطاب حاشية يوجه القارئ ويتحكم في القراءة(٩). وعليه، فقد يغدو عنوان «يد لا تسمعني» مستفزا ومومئا بانزياحه الدلالي ومظهره التركيبي. وما يجمع بين طرفي الوصل (العتبة النص) على مستوى التشكيل اللغوي والدلالي هو التيه السيكولوجي وغياب التواصل بين الذات والآخر. وهذا ما تترجمه عناوين قصائد الديوان الموزعة بين كلمات مفردة و(عددها ستة وثلاثون عنوانا، نذكر منها: رعشة، مشهد، حكمة، أفق، نبع، صباح، بياض، ليل، كفن، انطفاء...)، تستبطن المحذوف والمسكوت عنه طلبا للإيجاز والإيحاء المستفز لذهنية القارئ، وبين تعبيرات مركبة (ويبلغ عددها خمس عشرة قصيدة نذكر منها: وراء الليل، خلف نافذة الوقت، تحت الصفر، بين يديك...) توحي بمحمولات غامضة وأكوان ميتافيزيقية ينبجس من أعطافها التشخيص الصوفي.
أما الإهداء (إلى أبي وأمي) فأكبر برهان على ثنائية الخفاء والتجلي والانصهار الروحي في شرايين اندحار الوجود، يضاف إلى ذلك كونه تعبيرا عن توحد الوعي باللاوعي، مما يعكس إحساس الشاعر العميق بجوهر نشأة الكون الفيزيقي. وإذا كان الإهداء تقليدا إبداعيا، وأداة إجرائية للإخبار عن العلاقة القائمة بين المبدع والمهدى إليه، فإن الديوان يحفر مجاريه الدلالية وفق تعالقات الأصل والفرع (آدم/ حواء) والجوهر والعرض (الذات الإلهية/الذات البشرية) والحاضر والآتي (الدنيا/الآخرة).
ومما يزيد من الدلالة الإيحائية للنصوص الموازية المرتبطة بديوان «يد لا تسمعني»، تأخير المقدمة (حصار المحبة) التي ذيل بها الشاعر «نجيب خداري» قوله الشعري مكسرا بذلك هندسة التأليف النمطي الكلاسيكي، ليشغل بذلك أسئلة منهجية يصبح معها خطاب الخاتمة/المقدمة مفتاحا لمفارق عوالمه السيكولوجية والروحية والثقافية.
وإذا كان خطاب المقدمات يمتلك سلطة توجيه القراءة، فإن الشاعر قد أخّره جاعلا منه خطاب خاتمة وإضاءة بعدية حتى لا تؤثر آراؤه الفكرية والنقدية في مسارات القراءة، ولكي لا تلعب أدواته الإجرائية وتمظهراته الاصطلاحية دورا في الفحص والتحليل، وعيا منه بالعلائق الجدلية التي تربط العمل الإبداعي بمقدمته، مُضمنا إياها أفكارا وأسئلة تلامس جملة من قضايا الإبداع والذات والآخر؛ يقول «وقفت، دائما، بسذاجة، أو بنباهة، أمام البدهيات، طارحا أسئلة جديدة. جعلني الشعر أقترب أكثر من أسئلة الذات والآخر، واللغة، والحداثة، والتراث، والجمال، والفن....»(١٠)، وهو الأمر الذي يؤكد أن هذه الأسئلة هي المصدر المنهجي الكامن خلف المقصد من الكتابة الشعرية لديه، حيث أضحت هذه الخاتمة/المقدمة/حصار المحبة أفضل أداة لاستنباط الأبعاد الرؤيوية التي تفصح عنها موضوعات إبداعه الشعري.

التيه السيكولوجي أو الفرح بتيه الغابة

إن الحداثة اقتباس من أفق الاحتمال وإبحار في أكوان الممكن والمحال، ولذا راح الشعر العربي الحداثي يشتغل على هذا «الرهان» الذي يسعف الشاعر على بلورة الأسئلة الحارقة والتهويمات القارسة كمعادلات لتأمل الذات في ظل تواجد يقتضي مبدأ الإجبار ولا يُتيح فرص الاختيار، الشيء الذي يبرر لجوء الشاعر «نجيب خداري» إلى مساءلة الذات على خلفية التيه وارتياد آفاق وجودية مبهمة، يقول في قصيدة «دمي دمها»:
ولا تذرني/ لمن يقتلني كل حين/ ويزرعني في فم المهاوي كل حين/ (هاوية تمضي/ وهاوية تجيءُ)/ ولا تذرني.../ وامض إلي سريعا/ مثل أنواء الشتاء/ سريعا/كما نزوة دُوري/ إلي... إلي... إلي/ يا حبيبي/ يا ملاكي.(١١)
ويقول أيضا في قصيدة «رعشة»:

ألهث/ في اتجاه/ الموجة العالية/ بينما القاربُ/ وحيدا/ يعبث/ بقليل/ الماء.(١٢)

ويضيف في قصيدة «أبعد من موت»:

كم أشتهي/ أن أطلق صوتي/ عاليا/ أبعد من جبال الخوف[...]/ كم أشتهي/ أن أغرز هذا الجسد/ في صحراء/ بلا ضفاف/.../ اشتهاء/ وموت/ يغزلان كل هذا البياض.(١٣)

وفي قصيدة «الظل أشد اشتعالا»، يقول:

أتبعثر/ في الظل/ تحملني ريح/ أكثر عبثا/ إلى فوق/ حيث الأغصان/ عالقة في السحاب/ تحملني ريح/ إلى أسفل/ حيث جذور/ تَصِلُ/ في قرارة الرَّمْل/ مثل المحار.(١٤)

ويضيف في قصيدة «صباح»:

لا أحد/ في هذا الصباح البارد/ سوى طائر/ يشاغب/ شمسا/ خافتة/ سوى بحر/ كثير الصمت/ سوى شبح/.../ لعله ظلي هاربا مني/ إلى شساعة الأفق/ إلى لذة الرمل/ في شاطئ بارد... ووحيد.(١٥)

إن «التوه: لغة في التيه. وهو الهلاك. وقيل الذهاب. يقال «ما أتوهه في ما أتيهه». وتَوَّه نفسه: أهلكها... وتاه في الأرض يتيه... أي ذهب متحيرا وضلّ... ويقال: مكان مِتْيَهٌ: أي يتيه فيه الإنسان».(١٦)

بناء على هذا التأطير المعجمي «لدلالة التيه»، يستشف من هذه المجتزءات الشعرية أعلاه، وغيرها مما تزخر به نصوص الديوان، أن «التيه» تيمة أساسية في هذا المتن الشعري. وهو «تيه» صادر عن حيرة الشاعر وتمزقاته السيكولوجية التي تذهب بعيدا إلى حد الغربة والتبعثر والتشظي. (لعله ظلي هاربا مني/ أتبعثر في الظل تحملني ريح أكثر عبثا/ وتزرعني في فم المهاوي... إلخ) وما سواها من معاني التيه التي لا يقوى الشاعر على تحملها، فيستجدي حبيبته لإنقاذه من الضياع والتبخر في لجج المهاوي التي تتقاذفه (هاوية تمضي وهاوية تجيء). فالتطويح بالشاعر داخل مِتْيَهات بلا أفق أو قرار (صحراء بلا ضفاف جبال الخوف، فَم المهاوي، شساعة الأفق، بحر كثير الصمت...) إقحام لذاته المتشظية في ورطة التيه التي احتار في الخروج من متاهاتها (المسالك إلي بعيدة / بحثت عني في بياض الليالي/ فوجدتني شتات الرمل/ أشلاء موج/ تصفع الشاطئ المضيء / وتصفعني).(١٧)

إن انكتاب الصور الشعرية داخل هذه النماذج يتم عن طريق الخرق والاختراق ومجاوزة الجاهز والنمطي، ولعله المسلك الفني الذي يسلكه شعر الرؤيا التوليدي الذي يسعى حسب «رونيه شار R. Char» إلى الكشف عن عالم يظل أبدا في حاجة إلى الكشف، إذ يجد الشاعر نفسه في موقع إحساس جديد بحضوره في الوجود، وفي موضع البحث والحيرة المنبجسين من رؤية ميتافيزيقية تبصر الأشياء إبصارا كشفيا يحدو بالشاعر إلى القفز خارج المألوف، وإلى الكشف عن العلائق الخفية الموجودة بين عناصر الكون في لغة مناسبة للتعبير عن التداعيات السيكولوجية التي تبتعد بالذات عن الحاجة إلى الارتباط بالزمان والمكان؛ الأمر الذي يمكن الشاعر حسب أدونيس من تغيير إيقاع «نقل» الواقع بإيقاع إبداعه.(١٨)

وعلى هذا الأساس، فقد تلمع «شعرية التيه» النابعة من «المتاهة السيكولوجية لذات الشاعر، إلى تقنية جمالية يتحايل هذا الأخير بموجبها قصد إيجاد ممكنات للتعبير عن اللحظة الهاربة، والذات المتشظية، والزمن المنفلت، وأمكنة اللاقرار واللاعودة باعتبارها عناصر للدفع بشعره من «حالة الاحتباس» إلى «حالة الخلق والتدفق» اللذين تنسج على خلفيتهما «لحظات التيه» التي لا تدركها إلا الحواس المسكونة «بعشق الشعر وبجنون رؤاه»(١٩). يقول الشاعر في قصيدة «دمي، دمها»:

سلاما يا دمي/ سلاما/ سأسقيكَ ما يتنزّل في باحتي/ من ضوء الكلام/ ومن ضوء الحمام/ سأسقيكَ، فلا تَذَرْني/ لحنيني/ ولا تذرني/ لجنوني.(٢٠)

ندرك أن الشعر عند «نجيب خداري» «متاهة للانكتاب» و«أفق لمجهول» لا يرسو على قواعد محددة. ولذلك ألفيناه يصوغ تشكيلات هندسية هائمة، متنقلا في التصوير والتوليد بين رؤى وتهويمات متنوعة عَله يعثر على تشكيل شعري يستوعب متخيل المتاهة السيكولوجية «التي تفجر انسياب الوجدان في شكل شعري تجريبي يرتاد الأشياء الميتافيزيقية ويعبر بالمجرد واللامحسوس مختبرا «شعرية التيه» الموقعة بألق التحير، وألم التبعثر، وهوس الجنون. وهي المشارطات الدلالية التي تؤازر حدوسات الدهشة واللاتوقع، وتطعم شعره بطاقة التحول واختراق الحدود، واللعب بكلمات التيه المعبرة عن مدارات الفراغ في الوجود الكاشفة عن «انكتاب بويهيمي» يشع بالأسئلة الحارقة، ويتسع لاستيعاب شروخ الجسد وتصدعات الروح التي تقحم الذات في «متخيل المجهول»، إنقاذا لها من قيود اللحظة وسياج التفطية (هناك خلف الشجرة جسد عار / هناك تحت قبري هسيس الرغبة / ووراء الليل ضوء لا أراه / هل كنت مجنونا لأنسى ظلي وحيدا...).(٢١) فبهذه اللمسة الفنية ينسج الشاعر إيقاعات «التيه الجنوني» الذي ينبئ بملامح الانخطاف والوجد الصوفي والذي يقلص المسافات ويبرر مكاشفات المقام الموحي «بشعرنة التيه

وشعريته» حيث يمد الإلهام الذات القدرة على تشكيل المافوق واقعي لتنمحي بذلك أطراف الوعي بلوغا لمناطق اللاوعي المفعم بالهلوسات والتذكر والأسرار الماورائية التي تحرر القول الشعري، وتجعل سر كل عملية شعرية كامنا في حالة الحلم التي تمثل أكمل نقطة في التجرد الممكن أن يتوصل إليه الفكر البشري». (٢٢) يقول في قصيدة «خيمة اللون»:

وحين يقيس الرسام/ظلال/ اللوحة/ يتراقص/ في/ عيون/ الشاعر/ لون / مثل/ أحلام/ متعبه/ [...]/ كأني أرى وجه غلام/ يصارع/ مملكة/ الغيم/ كأني أرى نوافذ سابحة/ في البنّيّ الشفيف/ تخاصم جبسا/ وتهفو/ للأزرق /الأبيض.../ لكن الأزرق/ يعبر في أول التشكل ـ/ نحو/ بياض/ السريرة.(٢٣)

يتكشف من خلال هذا النص الشعري وغيره من النصوص التي تتوسل بالحلم كأداة للتعبير عن تداعيات الرؤية ومدارات التشكل، أن العفوية البشرية لا تتحقق في الشعر إلا في حالة حلم النوم أو حلم اليقظة الذي يفجر الواقع الداخلي للذات عائدا بها إلى ينابيع الطفولة ومرحلة الخيال الرمزي الضارب في التاريخ، يقول في قصيدة «نزار»:

والغُنْيَةُ/ تخرج من فم الطفل/ تنهيدةَ فَراش/ والضحكةُ/ أرقُّ / من سمكة/ تتزلّق/ في خيالٍ/..../.../ أمسكُ بتلابيب نومه/ ونحلم معًا.(٢٤)

إن سؤال الإبداع يتحرك داخل ترسيمات شعر الحلم لدى «نجيب خداري» خارج المنطق والواقع تعبيرا عن الرغبات اللاواعية والميول المتوارية؛ إذ في الحلم كل شيء يبدو سهلا وطبيعيا، وتنعدم مسألة الإمكانية والفكر المنطقي (وجه غلام يصارع مملكة الغيم نوافذ سابحة في البني الشفيف تنهيدة فراش والضحكة أرق من سمكة تتزلق في خيال)، حيث يغدو الحلم في توقيعاته الفنية وسيلة معرفية، ورؤية شعرية ونشاطا فكريا يقدم بدائل خيالية لسيكولوجيا الذات في ارتباطها باللاوعي ترجيعا لأصداء الطفولة والزمن السحيق المكتنف بالأسرار والألغاز التي تمد شعر نجيب خداري «بالأحلام والهلوسات الصادرة عن اللاشعور» الذي يتيح له القدرة على تخيل الصور اللاواقعية ويقود نشاطه الفكري داخل دوائر الحلم واللاوعي.

خيال الصورة الشعرية

اللغة روح الشعر وأداته السحرية التي تصهر عناصر التخييل في بوتقة إبداعية متميزة. فالشعر بهذا المعنى لغة ذات انبناء رؤيوي يحمل الإحساس بأسرار الذات وتصدعاتها داخل الكون المحكوم بالفراغ. وعلى هذا الأساس لا يمكن للغة الشعر إلا أن تكون رمزية إيحائية إشارية يصعب فهمها وتذوقها ما لم يمسك القارئ بتفجراتها وتدفقاتها وانسياباتها خارج نظام المعاجم، لتكون بذلك مفتاحا رئيسيا لولوج عالم الشاعر المثقل بالرموز التي يكثر حضورها في الأحلام، والشعر، والأساطير. وإذا كان التعبير العقلاني يعبر بالتقريرية والوضوح، فإن الرمز ينقل المجرد بالمحسوس، حيث تتحد ذات الشاعر بعناصر الكون من خلال الرمز الذي يتخذ منه المبدع معبرا لتصوير التنافر وترجمة هيام الروح.

يقول في قصائد مختلفة:

١ـ في عينيها/بحر يستريح/وشمس/غاربة.(٢٥)

٢ـ هي ذي الأرض/تحتي تذوب//والريح/تحمل بكاء الطفل/إلى أم بعيدة/أدور/حيث دار الحلم/أمشي فوق النهر/إلى سيدة النهر.../في برزخ الغواية والرعب/أراها.../ ثم تتلاشى اللحظة/مثلما يتلاشى الطمي والماء.(٢٦)

٣ـ لَمْ أَغْرَقْ/ قاربي لم يبارح الحلم/ والموج ما زال يَجْلِدُ/ صخور الصدر/ الليل/ بلا نجمةٍ/بلا نباحْ ـ/يقضم ما تناثر من روحي.(٢٧)

٤ـ دَعْ أشجارَكَ/ تحملْنَا/بعيداً/إلى/مملكة الشمس.(٢٨)

إن الريح، والشجر، والماء، والطير، والظل، والبحر، والنهر، والموج، والشمس،والقمر، والسمك، والليل... تمثل جميعها العناصر الأولية لمتخيل الشاعر «نجيب خداري»، إذ يغدو الشعر عنده صورة يعبر عبرها عما يستحيل التعبير عنه، ويتخيل ما يتعذر وجوده في الواقع، مغيرا حقيقة الأشياء، معيدا ترتيبها من جديد، هادفا إلى تمطيط الوجود وتوسيعه عبر الخيال الخلاق باعتباره وسيطا لإبراز قلقه أو تيهه أو موقفه الخاص تجاه الذات والكون والحياة؛ حيث لم تعد الأشياء داخل نسيجه الشعري تراعي العلائق الموضوعية الرابطة بين الأشياء الواقعية، وإنما تتحطم بفضل تفجير اللغة في صور غريبة. فكيف يمكن للبحر إذن أن يستريح في عيني امرأة ؟ وأية علاقة تربط بين استراحة البحر وغروب الشمس؟ وهل تحولت الأرض تحت أقدامه إلى جبال من الثلج حتى تذوب ؟ وهل بإمكان الريح أن تحمل بأمانة بكاء طفل بريء تفصله المسافات عن أمه البعيدة ؟.

حينما يتلاشى الزمن ويمتزج الطمي بالماء يتحول الشاعر إلى نبي أو ولي يمشي فوق النهر قاصدا حارسة النهر. وبما أن عناصر الكون قد انصهرت فقد انقلبت المعادلات بحكم تبادل الأدوار، ليصير القارب حالما، والموج جالدا لصخور صدر الإنسان، والليل قاضما لروحه، والأشجار حاملة لذاته نحو الأفق المحترق.

(المادة تنشر كاملة بموقع المجلة www.nizwa.com**)**

اللسانيات النصية
دواعي التأسيس والأهمية

عمـران رشيـد

أكاديمي من الجزائر

لقد ظهرت اللسانيات النصية تجاوزا للدراسات اللسانية الجملية بمختلف توجهاتها (البنيوية، التوزيعية، والسلوكية، والوظيفية، التوليدية التحويلية..)، ولا يعني التجاوز هنا القطيعة العلمية بين تلك التوجهات واللسانيات النصية، وإنما تطور العلوم يفترض استفادة اللسانيات النصية من كل معطيات اللسانيات الجملية، وتجاوز قصور هذه الأخيرة من حيث أن الجملة لم تعد كافية لكل مسائل الوصف اللغوي من حيث الدلالة والتداول والسياق الثقافي العام، وكل ذلك له دور حاسم في التواصل اللغوي، وقد أخرجت لسانيات النصية علوم اللسان من «مأزق الدراسات البنيوية التركيبة التي عجزت في الربط بين مختلف أبعاد الظاهرة اللغوية»(١).

وقد اتخذت اللسانيات النصية هدفا رئيسيا ترمي الوصول إليه؛ وهو الوصف والتحليل والدراسة اللغوية للأبنية النصية، وتحليل المظاهر المتنوعة لأشكال التواصل النصي(٢).

ذلك أن النص ليس بناء لغويا فحسب وإنما يدخل ذلك البناء في سياق تفاعلي بين مخاطِب ومخاطَب، تفاعل لا يتم بجمل متراكم بعضها فوق بعض كيفما اتفق غير متماسكة ولا يربطها رابط، ولا تدرك النصوص بوصفها أفعال تواصل فردية بل بوصفها نتائج متجاوزة الافراد، ومن هذا المنطلق يجب أن يتخذ التحليل اللغوي النص مبتغاه النهائي في الدراسة، وهذا ما دعا إليه (فاينريش ١٩٢٧م)، و(ب.هارتمان ١٩٦٨م)(٣).

ويُعَدّ الأمريكي (هاريس ١٩٥٢م) أول من استخدم التحليل النصي الشامل من خلال دراسته الموسومة بـ(تحليل الخطاب Discours Analysis)، وه وبحث قيم بدأت معه بوادر الاهتمام بالنص، والنص وسياقه الاجتماعي، وقدم في بحثه أول تحليل منهجي لنصوص بعينها(٤).

وقد اهتم هاريس بتوزيع العناصر اللغوية في النصوص المطولة، والروابط بين النص وسياقه الاجتماعي(٥).

ولا يعتبر هاريس أول لساني حديث يعتبر الخطاب موضوعا شرعيا للدرس اللساني فحسب؛ بل إنه تجاوز ذلك إلى تحقيق قضاياه التي ضمنها برامجه بتقديم أول تحليل منهجي لنصوص بعينها، وقد رأى هاريس ضرورة تجاوز (نحو الجملة)، ذلك أن الدراسات اللسانية وقعت في مشكلتين لابد من تجاوزهما وهما:

× «الأولى: قصر الدراسة على الجمل، والعلاقات فيما بين أجزاء الجملة الواحدة.

× الثانية: الفصل بين اللغة Languge والموقف الاجتماعي Social Situation مما يحول دون الفهم الصحيح، فجملة مثل (كيف حالك) قد تعطي في سياقها معنى التحية، أكثر منها السؤال عن الصحة، ومن ثَمّ اعتمد في منهجه في تحليل الخطاب على ركيزتين:

× العلاقات التوزيعية بين الجمل

× الربط بين اللغة والموقف الاجتماعي

بعد ذلك بدأ بعض اللسانيين ينتبهون إلى المشكلتين اللتين أشار إليهما هاريس، وإلى أهمية تجاوز الدراسة اللغوية مستوى الجملة إلى مستوى النص، والربط بين اللغة والموقف الاجتماعي مُشَكِّلين بذلك اتجاها لسانيا، أخذت ملامحه ومناهجه وإجراءاته في التبلور منذ منتصف الستينات تقريبا»(٦).

لقد اهتمت اللسانيات النصية بالدلالة والسياق اللذين كانا غائبين في لسانيات الجملة الذي كان يصف الأبنية اللغوية ولكنه «لم يُعن بالجوانب الدلالية عناية كافية، مما جعل علماء النص يرون أن البحث الشكلي للأبنية اللغوية ما يزال مقتصرا على وصف الجملة، بينما يتضح من يوم إلى آخر أن جوانب كثيرة لهذه الأبنية لا يمكن أن توصف إلا في إطار أوسع لنحو النص أ ونحو الخطاب»(٧).

وقد توسعت اللسانيات النصية في اعتبار السياق في عملية التواصل، ذلك أن التواصل اللغوي تسهم فيه عناصر تتعلق بالمخاطِب والمخاطَب والنص والظروف المحيطة بهم جميعا، إن لسانيات الجملة ليست كافية لكل مسائل الوصف اللغوي، فقد تتماسك جمل النص بروابط غير

نحوية على الإطلاق.

وبعبارة أخرى يمكن أن نقول أن هناك بعض العلاقات اللغوية بين الجمل التي تُكوِّن النص، قد تكون روابط تماسكية نحوية، وهنا يمكن الاستفادة من لسانيات الجملة أ والنحو، وقد تكون روابط تماسكية غير نحوية شكلية أي دلالية وهنا يجب البحث عن العلاقات بين الجمل في إطار معطيات اللسانيات النصية، كما يمكن استثمار النص ووتوظفيه نصيا لكشف آليات التماسك داخل النص، ومن بين الظاهرة النحوية التي يجب النظر إليها من خلال معطيات اللسانيات النصية ما يأتي:

× **الضمائر ووظائفها النصية**
× **أسماء الإشارة**
× **التعريف والتنكير**
× **التذكير والتأنيث**
× **التكرار (التماسك المعجمي)**
× **الاستدراك**
× **التوابع (الصفة، البدل،الحال)**
× **الحذف**
× **الصلة**
× **التقديم والتأخير**
× **الاستثناء**
× **الزمن**
× **العلاقات الموضوعية**
× **العام والخاص**
× **الكل والجزء**
× **الكبير والصغير**

ويُبين أحد الباحثين أن إقصاء المعنى في اللسانيات التقليدية كان وراء عجزه عن تحليل كثير من الظواهر اللغوية، ذلك أن «الفهم الحق للظاهرة اللسانية يوجب دراسة اللغة دراسة نصية وليس اجتزاء والبحث عن نماذجها وتهميش دراسة المعنى، كما ظهر في اللسانيات البلومفيدية أول أمرها، ومن ثمّ كان التمرد على نحو الجملة والاتجاه إلى نحو النص أمرا متوقعا، واتجاها أكثر اتساقا مع الطبيعة العلمية للدرس اللساني الحديث، إن دراسة النصوص هي دراسة للمادة الطبيعية التي توصلنا إلى فهم أمثل لظاهرة اللغة؛ لأن الناس لا تنطق حين تنطق، ولا تكتب حين تكتب جملا أو تتابعا من الجمل ولكنها تُعبِّر في الموقف اللغوي الحي من خلال حوار معقد متعدد الأطراف مع الآخرين، ويكثر في هذه الحال تصادم الاستراتيجيات والمصالح وتعقد المقامات، ومثل ذلك نراه في حديث الكتابة حين تتعقد العلاقات بين مكونات الصياغة اللغوية وترتد أعجازها عن صدورها، وتتشابك العلاقات في نسيج معقد بين الشكل والمضمون على نحو يصبح فيه رد الأمر كله إلى الجمل أو نماذج الجمل تجاهلا للظاهرة المدروسة، رَدّا له إلى بساطة مصطنعة تخل بجوهرها، وتقضي إلى عزل السياقات المقالية والمقامية والأطر الثقافية، واعتبارها أمرا قائما خارج النحو وطارئا عليه»(٨).

يرى الدكتور محمد الشاوش، وهو أحد المختصين العرب في اللسانيات النصية وبالضبط في تأصيل اللسانيات النصية في النحو العربي أنه «لم يتجاوز نحو الجملة سوى في نهاية الستينات الميلادية في حين أن سنة (١٩٨٤م) تمثل ذروة الاهتمام بنحو النص وتحليل الخطاب حيث بلغت الأعمال المنشورة فيها (٢٩٨) عملا»(٩).

يمكن القول إنه كانت هناك إشارات في الدراسات الغربية، وفي التراث العربي والإسلامي إلى أهمية التحليل النصي المتجاوز للجملة، نجد في تلك الإشارات التوجه إلى ضرورة التحليل النصي الذي يتجاوز الجملة إلى فضاء أرحب هو الفضاء النصي.

وتعتبر البداية الحقيقية لدراسة النصية كعلم مستقل كانت على يد فندايك Van Dijk الذي يقول: «لقد توقفت القواعد واللسانيات التقليدية غالبا عند حدود وصف الجملة وأما في علم النص، فإننا نقوم بخطوة إلى الأمام، ونستعمل وصف الجمل بوصفه أداة لوصف النصوص، وما دمنا نستتبع هنا المكونات المعتادة للقواعد، وسنستعمل النصوص المستخدمة بغية وصف الجمل، فإننا نستطيع أن نتكلم عن قواعد النص»(١٠).

فقد كان فندايك يسعى لإقامة لسانيات نصية تدرس البنية النصية، ومظاهر التماسك في النص، ويأخذ في الاعتبار كل الأبعاد البنيوية والسياقية والثقافية(١١).

لقد كانت الحاجة إلى اللسانيات النصية ضرورة ملحة لتجاوز بعض الصعوبات التي واجهت اللسانيات الجملية، وذلك لتغير الكثير من المفاهيم النقدية الحديثة، وتغير النظرة إلى اللسانية إلى مفهوم اللغة ووظيفتها، ونجمل أهمية اللسانيات النصية فيما يلي(١٢):

أولا: إن اللسانيات النصية تركز على النص كبنية كلية، لا على الجمل كبنية فرعية، وعلى هذا اجتذبت النصوص اللسانيات النصوصية بناء على أن نحو النص يشمل النص، وسياقه، وظروفه، وفضاءاته، ومعانيه المتعالقة القبلية والبعدية، مراعيا ظروف المتلقي وثقافته وأشياء كثيرة تحيط بالنص، أما ما كان يحدث في المناهج اللسانية التراثية، فهو تناول للنص بالشرح؛ فلم يكن ينظر في مجمل النص ولتماس فهمه بوصفه ذا وحدة عضوية تجعل بعضه يفسر بعضا، وإنما كان الشرّاح يبنون شروحهم على المفردات، ثم يغوص في الدلالة المفردة لهذا اللفظ، مع ندرة الانتباه إلى العلاقات العضوية بين أجزاء النص، وما كان لهذا المنهج في شرح النصوص أن يؤدي إلى الفهم الكامل لدلالته ومقاصدها.

ولعلّ هذا الفهم يصدق حتى على عمل أغلب المفسرين وشرحهم

للنص القرآني، مع أن بعضهم أدرك ضرورة وجود هذه العلاقات التماسكية، وأن القرآن يفسر بعضه بعضا، وأن السنة تفصّل ما في القرآن من إجمال.

ثانيا: كثير من الظواهر التركيبية لم تفسر في إطار الجملة تفسيرا مقنعا، وربما تغير الحال إذا اتجه الوصف إلى الحكم على هذه الظواهر في إطار وحدة أكبر من الجملة، ويمكن أن تكون هذه الوحدة هي النص.

ومن ذلك فإن اللسانيات النصية قد ضمت عناصر لم تكن في لسانيات الجملة، عناصر بناء قواعد جديدة منطقية ودلالية وتركيبية لتقديم شكل جديد من أشكال التحليل لبنية النص، وتصور معايير التماسك، ولهذا تضافرت تقريرات اللسانيين من أمثال بايك وهارتمان وجليسون وفندايك... على أن اللسانيات النصية بالنسبة لأي لغة هو أكثر شمولا وتماسكا واقتصادا من القواعد الموجودة في لسانيات الجملة، ومن هنا تغيرت الأهداف فأصبحت اللسانيات النصية تعنى بظواهر نصية مختلفة، منها علاقات التماسك، وأبنية التطابق والتقابل والتراكيب المحورية والتراكيب المجتزأة، وحالات الحذف، والجمل المفسرة، والتحويل إلى الضمير، والتنويعات التركيبية وتوزيعاتها في نصوص فردية وغيرها من الظواهر التركيبية التي تخرج عن إطار الجملة المفردة التي لا يمكن تفسيرها تفسيرا كاملا دقيقا إلا من خلال وحدة النص الكلية.

ثالثا: تغيّر الدرس اللساني في نظرته إلى اللغة، وذلك للإحساس الطاغي بالوظيفة الاجتماعية للغة، وإلى ضرورة وجود الدور التواصلي الذي يعده علماء اللسانيات جوهر العمليات الاجتماعية، ومن هنا أدرك اللسانيون أن اجتزاء الجمل يحيل اللغة الحية فتاتا وتفاريق من الجمل، وهو ما نجده في شواهد النحو والبلاغة المنزعة من سياقها وهو ما يتنافى مع مبادئ اللسانيات النصية. إن تلك الوظيفة الاجتماعية، وهذا الدور التواصلي للغة يفسحان الطريق للنحو أن يتسع مفهومه، ليصبح مكونا من مكونات نظرية شاملة، تفسر السلوك الإنساني، وهذا لا يتم إلا من خلال نص متماسك بسياق تواصلي وليس من خلال جملة.

رابعا: إضافة مهام جديدة للسانيات ليست من اختصاص لسانيات الجملة، ومن تلك المهام صياغة قواعد تمكننا من حصر كل النصوص النحوية في لغة ما بوضوح، ومن تزويدنا بوصف للأبنية، فاللسانيات النصية إعادة بناء شكلية للكفاءة اللغوية الخاصة بمستخدم اللغة في عدد لا نهائي من النصوص.

خامسا: يمكن للسانيات النص أن تقدم خدمة كبيرة للترجمة، حيث يرى روبرت دي بوجراند أنه يمكن للسانيات النص أن تقدم إسهاما للترجمة، بعكس اللسانيات التقليدية التي تُعنى بالنظم الافتراضية لأن الترجمة من أمور الأداء، وليس امتلاك المعجم والنحو فقط كافيا للقيام بالترجمة بسبب الحاجة إلى التماسك في استعمالات اللغة، وذلك من المهام الأساسية للسانيات النص، لذا يمكن أن يفيد كثيرا في هذا المجال في النقل من اللغات الأجنبية إلى العربية أو العكس.

سادسا: نستطيع من خلال اللسانيات النصية أن نعيد النظر في بعض المفاهيم اللغوية التقليدية السائدة وذلك إما لتعميقها أو لتعديلها، ومثال ذلك ما يشير إليه النقاد من افتقار الشعر الجاهلي إلى الوحدة العضوية، وذلك لتعدد الأغراض في القصيدة الواحدة، ولكن يمكن من خلال اللسانيات النصية إعادة دراسة القصيدة في العصر الجاهلي من خلال وسائل التماسك، وذلك لإيجاد التماسك المفهومي الملحوظ أو حتى بعض وسائل التماسك الرصفي الذي ينتج عنه القول بوجود وحدة عضوية كاملة، وقد قدم الدكتور سعد مصلوح نموذجا لتلك الدراسة حول قصيدة المرقش الأصغر (بنت عجلان)، وقد استطاع أن يلمس مدى إحكام النسيج في التشكيل اللغوي للنص، وصلة ما بين النص وعالم النص، واستطاع أن يكشف بواسطة آليات التماسك النحوي والدلالي عن ثراء النص.

هـوامش البحث:

١- خولة طالب الإبراهيمي، مبادئ في اللسانيات، دار القصبة للنشر، ٢٠٠٠م، ص١٦٧

٢- أحمد عفيفي، نحو النص اتجاه جديد في الدرس النحوي، مكتبة زهراء الشرق، ط١، ٢٠٠١م، ص٣١

٣- فول فجانج هاينه مان وديتر فيهفجر، مدخل إلى علم لغة النص، ترجمة سعيد حسن بحيري، مكتبة زهراء الشرق، ط١، ٢٠٠٤م، ص٢٠-٢١

٤- سعد مصلوح، العربية من نحو الجملة إلى نحو النص، ضمن كتاب الأستاذ عبد السلام هارون معلما ومؤلفا ومحققا، تحرير وديعة طه النجم وعبده بدوي، كلية الآداب، ١٤١٠هـ-١٩٩٠م، الكويت، ص٤٠٧

٥- زتسيسلاف واورزيناك، مدخل إلى علم النص مشكلات بناء النص، ترجمة د. سعيد بحيري، مؤسسة المختار، ٢٠٠٣ م، القاهرة، ص٣٦-٣٧

٦- جميل عبد المجيد، البديع بين البلاغة واللسانيات النصية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م، ص١٧

٧- برند شبلنر، علم اللغة والدراسات الأدبية دراسة الأسلوب البلاغة علم اللغة النصي، ص١٨٤

٨- سعد مصلوح، العربية من نحو الجملة إلى نحو النص، ص٤١٣

٩- محمد الشاوش، أصول تحليل الخطاب في النظرية النحوية العربية تأسيس نحو النص، سلسلة اللسانيات، المجلد١٤، جامعة منّوبة، تونس، والمؤسسة العربية للتوزيع، ط١، ١٤٢١هـ-٢٠٠١م، بيروت، ١/٧٧-٧٦

١٠- فندايك، النص بنى ووظائف مدخل أولي إلى علم النص، ترجمة منذر عياشي، ضمن كتاب العلاماتية وعلم النص، المركز الثقافي العربي، ط١، ٢٠٠٤م، بيروت، ١/١٤٧

١١- سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي النص-السياق، المركز الثقافي العربي، ١٩٨٩م، بيروت والدار البيضاء، ص١٥

١٢- أحمد عفيفي، نحو النص اتجاه جديد في الدرس النحوي، ص٣٧-٤٢ .

محمد ناصر الجزائري
في أوراق ثقافية من عُمان

سميـرة أنساعـد

أكاديمية من الجزائر

تعد الرحلة من الألوان التعبيرية الأولى، التي تعتمد السرد بضمير المتكلم، وتعبّر عن الأنا مع انفتاحها على الآخر، وتقديمها صورة عنه، منطبعة بأحاسيس الإعجاب، أو الاستغراب، أو الاعتزاز بالذات، وهي من الأنواع القصصية التي تتداخل فيها أنواع عديدة من الخطابات التي عرفتها المجتمعات الإنسانية، وتداولتها، كالشعر، والجغرافيا، والتاريخ، والسيرة الذاتية، أو الغيرية، والإيديولوجيا... وغيرها من الخطابات، كما تضمن نصوصُ الرحلة لقرّائها توفير المتعة، والتشويق، وتخبرهم بالكثير مما يجهلون، استنادا على ما يولّده فعل السفر، والتنقل من أحداث متراتبة، ومشاهدات، ورؤى متجددة بتجدد المكان، والزمان، وحالات النفس الرحالة.(١)

وقد أنجز الجزائريون رحلات كثيرة نحو المشرق منذ دخول الإسلام إلى بلاد إفريقية، والمغرب العربي، لأغراض مختلفة، أبرزها طلب العلم، والقيام بفريضة الحج، والسياحة ببلدان المشرق الكثيرة، واقترنت الرحلة إلى المشرق حديثا، بأسباب سياسية، وحضارية، من مثل القيام برحلات كشفية، أو التعريف بالجزائر، وكذلك القيام بمهمات سياسية، وسفارية، وكذلك حضور مؤتمرات، وملتقيات علمية.

وكانت أبرز المدن المقصودة في أول عهود الجزائريين بالرحلة، بغداد محل الخلافة الإسلامية، وكذلك قاهرة مصر، وهي محل علم وثقافة، ومعروف عن أهلها، وعن أهل مصر جميعا، حسن الضيافة، والعناية بالغرباء، وفيها جامع الأزهر، الذي كان أشهر المراكز الثقافية والإسلامية في الوطن العربي؛ إذ إن أغلب العلماء وطلبة العلم تخرجوا منه، ونالوا إجازات كبار شيوخه، أما الحجاز- بأشهر مدنه، كمكة والمدينة وجدة والينبوع- فكان مقصد الحجاج والطلبة من كل ناحية، وكذلك سجلت أعداد كبيرة من الرحلات والهجرات من الجزائر نحو دمشق الشام، التي كانت كذلك حاضرة علم عامرة، يتمتع أهلها بكرم الضيافة، وحسن المعاملة، أما رحلات العصر الحديث، فقد اقترنت بوجهات جديدة مشرقية سجّل أحداث السفر إليها عدد من الرحالين الجزائريين، ومن هذه الوجهات: الكويت، والبحرين(٢)، وسلطنة عمان.

ويقدّم الصحفي الرحالة محمد ناصر(٣) نموذجا نادرا في الأدب الجزائري؛ حيث اعتنت رحلته بتسجيل أحداث سفره إلى مسقط عاصمة عُمان(٤)، بهدف حضور ندوة ثقافية خصصت لإلقاء الضوء على شخصية الصحابي مازن بن غضوبة رضي الله عنه، وبدعوة من وزارة التربية التعليم، فاشتملت الرحلة المدونة حلقتين معنونتين بـ«الصحابي الجليل مازن بن غضوبة رضي الله عنه في ندوة ثقافية»، و«جسور للمحبة والتعاون»، مندرجتين تحت عنوان عام هو: «أوراق ثقافية من عمان»، إضافة إلى عناوين أخرى شملتها الحلقة الثانية، وهي: «إحياء التراث الفكري والعلمي»، و«كنوز ومخطوطات»، و«معالم حضارية رائدة».

ومن هذه العناوين، نستخلص أن محمد ناصر لم يكتف بسرد أعمال الندوة ومحاضراتها، بل آثر أن يسجّل مختلف انطباعاته، ومشاهداته أثناء زيارته مسجد الصحابي مازن بن غضوبة ببلدة سمائل، ومدينة الرستاق، وحصن الحزم، وغيرها من الأماكن التي وصفها الرحالة، وأظهر محاسنها، دون أن ينسى مدح أهل عُمان، والثناء على خصالهم، وإنجازاتهم الثقافية والدينية، لخدمة الإسلام والأمة الإسلامية.

١. أحداث الرحلة:

كان انطلاق محمد ناصر من الجزائر نحو مطار مسقط (السيب سابقا) في مسقط يوم السبت السابع والعشرين من شهر أكتوبر عام تسعين وتسعمائة بعد الألف، ولم يحدد لنا الكاتب مراحل السفر الأولى، بل شرع في التقديم لرحلته بالرجوع إلى ماضي الكتابة، وقبل ثلاث سنوات بالضبط، متى قرّرت وزارة التربية والتعليم والشباب بالسلطنة تنظيم ندوة ثقافية كل سنة تخصص لموضوع بارز، يشارك فيه الباحثون من كل مكان، ويصل إلى سنة التأليف فيقول: «أما ندوة هذه السنة فقد خصصت لدراسة حياة وأدب الصحابي الجليل مازن بن غضوبة السعدي الذي يعد في نظر المؤرخين أول من أدخل الإسلام إلى عمان أسلم على يد الرسول الكريم والتقى به مرارا في المدينة ومكة وقد تحدثت المصادر القديمة عن فضله وأخلاقه العالية، وقد

شرفتنا وزارة التربية أنا وزميلي الأستاذ محمد بوحجام من جامعة باتنة بدعوة كريمة للمشاركة في هذه الندوة ببحثين حول حياة هذا الصحابي الجليل، وكانت فرصة لنا للالتقاء بالمشائخ والعلماء والأدباء هناك، وزيارة المعالم الأثرية للحضارة الإسلامية في تلك الربوع العريقة، والحق لقد كانت الحفاوة بالغة، والعناية بالمشاركين في الندوة فائقة والجو العلمي رائعا، تنظيما ورعاية، وإقبالا مشجعا من طرف المسؤولين أو من طلاب الجامعة والمعاهد الإسلامية.»(٥)

وبعد هذه الافتتاحية، انتقل المؤلف إلى ذكر تفاصيل الندوة، ومحاضراتها، التي انطلقت أعمالها يوم الأحد التالي ليوم وصوله إلى مسقط، وتمّت أعمالها يوم الأربعاء من الأسبوع ذاته، وكان تتالي الأحداث في برنامج الندوة يقوم على تعيين يوم، ووقت المحاضرة، واسم المحاضر وموضوع تدخله، ثم المعقبين على التدخل في الأخير، وكانت الجلسة الثانية: «للبحث الذي قدّمه محمد ناصر من جامعة الجزائر بعنوان «مازن بن غضوبة (رضي الله عنه) ومكانته الأدبية. عقّب عليه الدكتور سعيد الأعظمي رئيس تحرير مجلة البعث الإسلامي بالهند، والدكتور أحمد شلبي أستاذ التاريخ والحضارة الإسلامية بكلية دار العلوم جامعة القاهرة»(٦)، ويظهر في النص التأطير الماضي للأحداث، المختزلة في حالة قصوى، تجعل من نمط الكتابة هنا يختلف عن نمط الرحلات، ويتماثل مع نمط التقارير الصحفية الموجزة، وقد عبّر عنها ذاك العنوان العام أوراق ثقافية من عمان، تعود ربما أساسا إلى ميل الكاتب إلى الطابع الصحفي.

٢. أبرز لقاءات الرحالة في عمان:

ذكر محمد ناصر الشخصيات التي نظمت الندوة، كالمفتي العام لسلطنة عُمان الشيخ أحمد بن محمد الخليلي، الذي أضفى بشخصه وطبعه على أعمال الندوة: «جدية وثراء، وحوارا علميا هادئا»(٧)، كما أشرف على الندوة وزير التجارة والصناعة، ووزير التربية والتعليم والشباب بالسلطنة، وعدّد الرحالة الأساتذة المشاركين بمحاضراتهم في إثراء جانب حياة الصحابي مازن بن غضوبة رضي الله عنه، دون وصفهم منهم: مدير الشؤون الإسلامية بوزارة العدل، والشيخ مبارك بن عبد الله الراشدي، والدكتور اليقظان بن طالب الهنائي من عمان، والدكتور سعيد الأعظمي من الهند، والدكتور أحمد شلبي من مصر، والدكتور فرحات بن علي الجعبيري من تونس.

كما سجل محمد ناصر، في الحلقة الثانية والأخيرة من رحلته، حدث لقائه بالطلبة، والأساتذة الجزائريين، والتونسيين المقيمين هناك، واغتنامه فرصة وجوده بمسقط لإجراء محادثتين صُحفيتين، وتسجيلهما، وكانتا مع السفير الجزائري: «الذي يعجز القلم عن وصف الحفاوة والرعاية التي استقبلنا بها، منذ دخولنا مطار (السيب) بمسقط إلى لحظة وداعنا له، والحق إن المرء ليشعر بهذا الاهتمام البالغ الذي يوليه لإخوانه الطلبة الذين يدرسون ببعض المعاهد الإسلامية هناك»(٨)، وأشار إلى شيخين عمانيين جليلين جمعته معهما لقاءات أخوية في الرستاق، وهما: الشيخ الخليلي، والشيخ سعيد بن حمد الحارثي، وهذا الأخير، عُرف بظرفه وأدبه، وبرحلاته الكثيرة في بلدان العالم.(٩)

٣. الحياة الثقافية والاجتماعية في عُمان:

اعتنى محمد ناصر خلال وجوده في مسقط، بزيارة المعالم الحضارية والثقافية، التي يتمتع برؤيتها، وخدماتها سكان المدينة، وقد أخبر ناصر بمسعى سلطنة عمان النهضوي في مجال الثقافة، أسس له منذ السبعينات، يهدف إلى إحياء التراث وفهمه، وتحديث الفكر بما يصلح من أوجه للمعاصرة، ولذلك عملت وزارة التراث (القومي) والثقافة بجهود كبيرة لإحياء التراث وجمعه، والحفاظ على مخزون المخطوطات، بالتنقية، والترميم، والتجليد، والزخرفة، وكذلك بنشر الكثير منها، وتحقيقها، وقد وصلت الوزارة حتى سنة زيارة الرحالة إلى البلاد إلى تحصيل أربعة آلاف مخطوط، وتحقق ذلك بمساعدة العمانيين المالكين للمخطوطات، وجلب الدولة العديد منها من دول أخرى، هذا إضافة إلى مخطوطات ما تزال عند أصحابها تشرف وزارة التراث الثقافة على صيانتها، وأفادنا ناصر بتميّز العمانيين بالكتابة في العلوم الفقهية، وعنايتهم بمن يؤلف كتبا حولها: «..عُرف العمانيون بتأليف المطولات الفقهية نظما ونثرا، يكفي أن نذكر مثلا أن (قاموس الشريعة) يبلغ سبعين جزءا، وقد تفضلت الوزارة بطبع العديد من مؤلفات الشيخ أطفيش محمد بن يوسف الجزائري»(١٠)

ولاحظ محمد ناصر وجود المكتبات، ووفرتها في أغلب المؤسسات العامة، كالمعاهد، والمساجد، والأندية،.. تحتوي على أحدث الوسائل التي يحتاج إليها القارئ، إضافة إلى وجود مكتبات خاصة في كل بلدة، تقدم للباحثين كنوزا من المخطوطات التراثية، وتسهل لكل راغب في المعرفة تصفح المخطوطات، وتوفر له كل الوسائل للنسخ والتصوير، وذكر الرحالة منها مكتبة السالمي في منطقة اسمها «بدية»، ومكتبة السيد محمد البوسعيدي، وهي من أغنى المكتبات بالمخطوطات، وأضخمها في عمان.(١١)

ومن الأخبار الاجتماعية التي قدّمها الرحالة عن شعب عمان، تمسك الناس هناك بتعاليم الدين الإسلامي، باد ذلك في سلوكهم، وأخلاقهم، إذ عرفوا بالكرم، والتواضع، والمحافظة على الأصالة في اللباس والأكل، وكذلك في هندسة المباني، التي ظلت على الطابع العمراني العماني

الأصيل، رغم ضخامتها، وتطور مرافقها(١٢)، وقد عبّر الكاتب عن كل ذلك قائلا: «.. فالعمانيون يتمسكون بالقيم الإسلامية ويحافظون على الأصالة في كل مظاهرها الحضارية..لا سيما في العلاقات الاجتماعية مثل الكرم الحاتمي الفياض، فإن ما يؤذي العماني الأصيل أن يدعوك إلى قهوة أو غذاء أو عشاء وترد طلبه، ومن الأخلاق العربية الأصيلة التي يتحلى بها العمانيون هذا التواضع الجم.. حتى أنهم ليخجلونك أحيانا بتواضعهم ذاك.. على أن الدعوة إلى القهوة والغذاء ليس معناها الأكل والشرب والتطيب بالبخور ثم الانصراف إنها عادة عربية أصيلة وجلسة شرقية مريحة.. وقد استمتعنا والحق، بجلسات مفيدة مع الشيخ الخليلي تحت ظلال النخيل بالرستاق..»(١٣)، يبيّن النص انطباعات الرحالة الذاتية بشكل واضح، من خلال الاستحسان، واختيار ألفاظ تقويمية ذاتية (الكرم الحاتمي الفياض، الأصيل، التواضع الجم، جلسات مفيدة)، وانطباعات نبعت عن مشاهدة، واستمتاع بجلساته مع العمانيين، التي لاحظ بفضلها الكرم، والتواضع فيهم.

وأفاض الرحالة الحديث عن مدينة الرستاق، ومكانتها العلمية، والفكرية، فذكر شخصيات قديمة اشتهرت فيها بمؤلفاتها، وعلمها، قال عنها: «وقد احتلت ولاية الرستاق في السابق المركز الأول من الناحية الفكرية إذ كانت مركزا ثقافيا يجمع الكثير من العلماء والأدباء ومقرا للسلطة والامامة.. وتعرف بمشاهيرها من الأئمة والعلماء، مثل الإمام سيف بن سلطان بن سيف الملقب (بقيد الأرض) وقاضي القضاة راشد بن سيف اللمكي ت(١٩١٥م)..»(١٤)

٤. المعالم الحضارية في عمان:

قدّم محمد ناصر لقرّاء رحلته صورة عن المكان، ومعالمه الحضارية، فنجد وصفه لمسقط، التي ذكر أنها تمتاز بموقعها الساحلي الخلاب، وهي ذات مسجدين ملفتين للنظر، لضخامتهما، وهندستهما الرائقة، وكذا انسجام النقوش وروعتها بهما، وعجب محمد ناصر لوجود مرافق أساسية بمساجد مسقط تؤمن للزوار المطالعة، والاستراحة، والإطعام، وايضا ولاية سمائل، التي تضم مسجد الصحابي مازن بن غضوبة رضي الله عنه، ويحظى جبلها باحتضان قبره، على السفح، بموضع يدعى (الدقدقين).

وكانت مشاهدته لمدينة الرستاق، مثار تذكر لفضاء مشابه، له سابق معرفة به، يقول: «أما الرستاق المدينة فقد ذكرتني في جمالها الطبيعي الأخاذ بمدينة غرداية بواحة نخلها المنعطفة مع الوادي بين الجبال المحيطة بها من كل جانب.. بل إن الداخل إليها من جهة مسقط أشبه ما يكون بداخل إلى غرداية من منعطفات (بوهرارة).. وقد لاحظت هذا التشابه حتى في الحشيش الذي هو من نوع (النجم) الموجود بكثرة في غابات وادي ميزاب والذي يشتكي منه الفلاحون عندنا كما يشتكي منه الفلاحون هناك لأنه من الطفيليات المقلقة للأشجار والخضروات وتكثر بواحتها الأفلاج، فإن بالولاية حوالي مائتي فلج تسقي النخل والأشجار قبل السفرجل، والمانجو، والباباي»(١٥)، قدّم الكاتب في جمال تصوير، كليشيهات مكانية ثلاثة موازية، ومقارنة، تنتمي لفضاء الذات، الذي ثبّته دلاليا لفظ (عندنا)، فكانت لقطة البداية عرض منظر واحات مدينة غرداية (بالجنوب الجزائري)، بين جبال محيطة، وواد متخلل لها، وهو منظر يوحي بتعدد الألوان، والأصوات الطبيعية، يحرك خيال القارئ، ليضفي على الصورة المزيد من العناصر المكانية المكملة، كمنظر السماء، وألوان عامة تغشى اللوحة لتعبر عن الوقت، وقد يكملها بعناصر أخرى تشغل الفضاء، كالطيور، وقليل من الناس، أو الفلاحين، أما المنظر الثاني، فهو يعكس صورة لمدخل مدينة غرداية جهة بوهرارة، وقد آثر الكاتب في هذا التصوير الاقتصاد التعبيري، مكتفيا بذكر الشبه بين مدخلي المدينتين: الرستاق، وغرداية، فكان فضاء متروكا للقارئ، ليكمل رسم المنظر مجهول الملامح، إلا بالنسبة لمن سبقت له زيارة غرداية، ومشاهدة المدخل المعبر عنه، والمنظر الثالث، هو صورة مقربة أكثر من الصورتين السابقتين، ارتبط بتحديد نوع من النبات الطفيلي الموجود في غابات وادي ميزاب (بغرداية)، والذي يعرف بالنجم، وهي لوحة يسيطر عليها اللون الأخضر، مع ألوان أخرى مكملة، واختار الكاتب تدعيم الصور الذاتية التي قدّمها بشاهد شعري يتغنى بجمال المدينة للشاعر العماني محمد بن شيخان السالمي، يقول فيه:

«وما الرستاق إلا عرش ملك
عليـــه يستـــوي المسعـود قهـرا
دعته لنفسها الرستاق كفؤا
وكانت في حمى الماضين بكرا»(١٦)

ورجع بنا محمد ناصر إلى الوراء، ليسرد علينا أخباراً تاريخية عن حصن الحزم: «الذي بناه الإمام سيف بن سلطان اليعربي سنة (١٧٠٨م) ويعتبر من أروع بدائع الفن المعماري الإسلامي العماني، فقد أنفق فيه الإمام مبالغ طائلة ويمتاز بعدم وجود أية أخشاب بسقوفه في عقود مستديرة ثابتة على أسطوانات عليها نقوش بالجص والحجر، ولا يقل عرض الجدار الواحد فيه عن ثلاثة أمتار، وله عدة أبواب فخمة، وبه ممرات سرية عرض كل منها وارتفاعها متران تمر بجنبات الحصن الأربعة وتخرج بعد ذلك إلى المدينة كما توجد بداخل الحصن مدافع قديمة برتغالية وإسبانية كانت تستخدم لضرب العدو من مسافات بعيدة وتوجد به غرف لتدريس القرآن والدين، ويخترق الحصن

فلج ذو مياه نابعة تتدفق مياهه حتى الآن لتسقي من في الحصن وتروي أشجار النخيل المحيطة به»(١٧) استخدم في هذا المقطع أسلوب السرد الوصفي، الذي تفتتح عباراته الوصفية، بأفعال مختلفة دالة عل فعل التأسيس والبناء، والتزيين، والتحديد للأجزاء المكونة،.. ويقدم الكاتب رأيه في الحصن، بأسلوب التفضيل (أروع بدائع الفن المعماري)، الذي لا يعهد في الوصف التاريخي المحض، وإنما يدخل في الوصف الأدبي، ويعد هذا من خصائص الوصف في فن الرحلة.

٥. ما وراء كتابة الرحلة:

جاءت رحلة محمد ناصر إلى عمان بلغة مباشرة، وصريحة، تدعو مواطنيه إلى أخذ العبرة، والاقتداء بإخوانهم العمانيين، ووضع استراتيجيات فعالة لتنمية قطاع التعليم في الجزائر، وهذا عندما قدّم انطباعاته الشخصية عن الندوة الثقافية، التي أقيمت في عمان للتعريف بالصحابي مازن بن غضوبة رضي الله عنه، إذ لاحظ إحكام التنظيم، والتسيير لأعمال الندوة، ومحاضراتها، وأعجب بالمبادرة التي قامت بها اللجنة المشرفة، من طبع المحاضرات، وتقديمها للحاضرين سلفا، حتى يتمكنوا من المتابعة الجيدة، والرد، والتعقيب عليها، وما زاد إعجابه، هو تكليف أحد المحاضرين: «بإعداد كتاب الندوة حول العلم الذي سيكون محور الندوة يراعي فيه صاحبه الدقة والشمول ليكون معتمدا بعد التصحيح والإضافات والطبع مرجعا هاما للمناهج والمقررات الدراسية في الثانويات والجامعات.. وحبذا لو يعمل بهذا التنظيم الجيد الجاد في ملتقياتنا الفكرية التي طالما بقيت توصيات على الورق أو بحوث في المجلات والكتب لا يستفيد منها الطلاب في حياتهم العلمية»(١٨) وبهذا قدّم الرحالة اقتراحا لمسؤولي الوطن، والعاملين في التربية، بتفعيل نتائج الندوات الثقافية والعلمية، عن طريق طبع بحوثها في كتب مستقلة، ممنهجة، ومبسطة للباحثين، وللعاملين على تهيئة برامج التعليم، ومقرراته، بعدما عرض انطباعه الإيجابي لهذا المجهود المقام في ندوة عمان، التي حضرها محمد ناصر.(١٩)

أما حديث الرحالة عن التطور الثقافي الكبير الذي استطاعت عمان تحقيقه منذ سنة ١٩٧٠، والجهود الجبارة، التي بذلت من أجل إحياء التراث، والمحافظة على أصالة الثقافة، والفكر، وحماية كنوز المخطوطات التي تتوفر عليها البلاد، وانبهاره بالمكتبات الضخمة، الخاصة، التي زارها، لمن الخطابات غير الصريحة الموجهة إلى مواطنيه للاعتناء بتراثهم، وتحديث مكتباتهم الخاصة، أو تسهيل وصول الباحثين إليها.

الإحـــالات:

١. قدّمت الكثير من الدراسات العربية مفاهيم، أو مقاربات لفن الرحلة، منها ما ركّز على القيمة العلمية للرحلة كدراسة حسين محمد فهيم: أدب الرحلات، سلسلة عالم المعرفة، ١٩٨٩، وكتاب الرحلات لشوقي ضيف، دار المعارف، مصر، ١٩٨٧،.. ومنها ما عالج جماليات الرحلة، واعتنى بمكوناتها الأدبية، كدراسة عبد الرحيم المودن، أدبية الرحلة، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط.١، ١٩٩٦، ودراسة شعيب حليفي: الرحلة في الأدب العربي التجنيس.. آليات الكتابة.. خطاب المتخيل، دار رؤية، القاهرة، ط.١، ٢٠٠٦.

٢. من الرحلات الجزائرية الحديثة نحو الكويت والبحرين رحلتا أحمد توفيق المدني السياسية، وهي المدونة في مذكراته: حياة كفاح(مذكرات)، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ج. ٣، ١٩٨٢، ص. ٣٥٨. وكذلك رحلة أحمد منور «الكويت اليوم» التي كانت لحضور فعاليات مهرجان القرين السنوي، المنظم من قبل المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، أنظر: جريدة القبس، الكويت، ٣، ٤ جوان ١٩٩٦.

٣. ولد محمد ناصر سنة ١٩٣٨م في القرارة، ولاية غرداية، وفيها أخذ تعليمه حتى نهاية مرحلة الثانوي، تابع بعد ذلك دراسته في جامعة القاهرة، للحصول على شهادة الليسانس في الأدب العربي، فكان ذلك سنة ١٩٦٦، رجع محمد ناصر إلى الجزائر، فبقي بها مشتغلا بالدراسة والتدريس، فحصل على شهادة الدكتوراه درجة ثالثة عام ١٩٧٢، ودكتوراه دولة سنة ١٩٨٣، وعمل أستاذا في معهد اللغة العربية وآدابها بجامعة الجزائر، للكاتب في مجال التأليف، عدّة كتب، ودراسات في الأدب الجزائري الحديث، أهمها: «المقالة الصحفية الجزائرية، نشأتها، وتطورها، وأعلامها»، و«مفدي زكرياء شاعر النضال والثورة»، و«الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية»، وله مشاركة في نظم الشعر، وطبع من ذلك ديوانين: «أغنيات النخيل»، و«البراعم الندية».

٤. نشرت الرحلة في جريدة السلام، الجزائر، ع.١٨، ١٩، الثلاثاء ٢٧، والأربعاء ٢٨ نوفمبر ١٩٩٠.

٥. محمد ناصر، أوراق ثقافية من عمان، السلام، الجزائر، ع. ١٨، الثلاثاء ٢٧ نوفمبر ١٩٩٠.

٦. المصدر نفسه.

٧. المصدر نفسه.

٨. المصدر نفسه، ع. ١٩، الأربعاء ٢٨ نوفمبر ١٩٩٠م.

٩. المصدر نفسه.

١٠. المصدر نفسه.

١١. المصدر نفسه.

١٢. المصدر نفسه.

١٣. المصدر نفسه.

١٤. المصدر نفسه.

١٥. المصدر نفسه.

١٦. المصدر نفسه.

١٧. المصدر نفسه.

١٨. محمد ناصر، أوراق ثقافية من عمان، السلام، ع. ١٨، الثلاثاء ٢٧ نوفمبر ١٩٩٠.

١٩. المصدر نفسه.

مجلة فصلية ثقافية

A Cultural Quarterly in Arabic

Editor - in - Chief

Saif Al Rahbi

Email: saif@alrahbi.info

.P.O. Box, 855. Postal Code.. 117. Al-Wadi Al-Kabir

Sultanate of Oman. Tel.: 24601608 Fax.: 24694254

Directed By

Khalaf Al Abri

Email: khalf301@hotmail.com

إشـــــــارات

نتوجه الى الأصدقاء الكتاب والأدباء والفنانين بأن موادهم

في حالة إرسالها بالبريد الالكتروني(Email) يكون على العناوين:

nizwa99@omantel.net.om

nizwa99@nizwa.com

– المواد المرسلة للمجلة لا ترسل الى أية جهة أخرى للنشر وإلا سنوقف – آسفين – التعامل مع أصحابها– المواد المرسلة تكتب بخط واضح أو تطبع بالحاسب الآلي. ويفضل إرسالها على قرص مدمج أو بالبريد الالكتروني

– ترتيب المواد في سياقها المقروء في المجلة على هذا الحال أو غيره خاضع لضرورات فنية وإخراجية– المواد التي ترد للمجلة لا ترد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر وأحيانا تخضع لمقياس زمني طويل نسبيا بسبب فصلية الاصدار.

– **المواد الطويلة نسبياً سوف ينشر جزء منها بالعدد وتنشر كاملة بالموقع الالكتروني.**

عنوان نزوى على شبكة الانترنت

www.nizwa.com

طبعت بمطابع: مؤسسة عُمان للصحافة والنشر والاعلان

ص.ب: ٩٧٤ مسقط، الرمز البريدي ١١٢ سلطنة عمان، البدالة: ٢٤٦٠٤٤٧٧

فاكس: ٢٤٦٩٩٦٤٢

الاعلانات: العمانية للاعلان والعلاقات العامة

مباشر: ٢٤٦٠٠٤٨٢– ٢٤٦٩٩٤٦٧

ص.ب: 2202 روي، الرمز البريدي 112 سلطنة عُمان

Printers and Publishers: OMAN ESTABLISHMENT FOR PRESS, PUBLICATION AND ADVERTISING

.P.O. Box, 974. Postal Code.. 113. Muscat. Sultanate of Oman

Tel.:24604477 Fax.: 24699643

Advertising: Al-OMANEYA ADVERTISING & PUBLIC RELATIONS

Tell.: 24600483, 24699467

P.O. Box 3303. P.C. 112 Ruwi Sultanate of Oman

العـــدد الثـــاني والســـتون

ابريل 2010 م – ربيع الثاني 1431 هـ