

# نزوى

N I Z W A

فصلية ثقافية

تصدر عن:

مؤسسة عُمان للصحافة  
والنشر والاعلان

الرئيس التنفيذي

عبدالله بن ناصر الرحبي

رئيس التحرير

سيف الرحبي

مدير التحرير

طالب المعمرى

الاشراف الفنى والاعراج

خلف العبرى

العدد السابع والستون

يوليو 2011 م - شعبان 1432 هـ

عنوان المراسلة:

ص.ب 855 الرمز البريدي: 117

الوادي الكبير، مسقط - سلطنة عُمان

هاتف: 24601608 (00968)

فاكس: 24694254 (00968)

Email: nizwa99@nizwa.com

nizwa99@omantel.net.om

# نزوى

فصلية ثقافية - العدد السابع والستون



NIZWA 2011 - 67

الأسعار:

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

الاشتراكات السنوية:

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

❖ سليمان القانوني، ابن لادن مع نادلة المقهى في السوق الكبير: سيف الرحبي

4



### ❖ الدراسات:

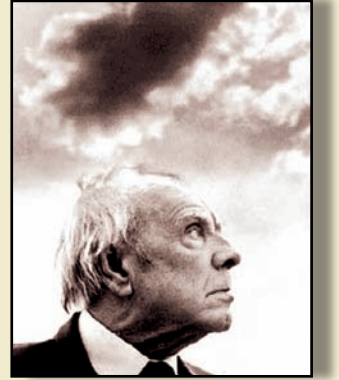
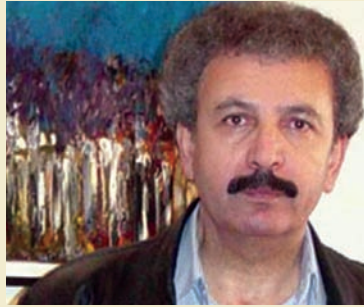
14

- كائنات من ورق الشخصية الروائية في روايات إماراتية: مفيد نجم- الكتابة القصصية النسائية في المغرب: عبد الرحيم العلام- سيميائية التواصل بالعين في النص الأدبي: عائشة الدرمني- ذاكرة النص الشعري: أبو القاسم الشابي: مصطفى الكيلاني- بدر شاكر السياب و«عقدة النساء»: محمد الحجيري- بيسوا في كتابه عن «لشبونة» ت.ت: محمد الفحائم- رينيه شار: توحد الذئب: اسكندر حبش- كوجيف فيلسوف الرغبة: عبد العزيز بومسهولي- ترجمة الأعمال الأدبية الآسيوية إلى اللغة العربية: كامل يوسف حسين- مصير الزعماء بعد رحيلهم عن مناصبهم العليا: جون كين ترجمة: هيثم فرحت- الاحتشاد الجماهيري: سامي داوود.



### ❖ لقاءات: 136

- خوان خوسيه سايير وبورخيس ترجمة: الحسن علاج.  
- إبراهيم نصر الله: أمانة الربيع.  
- بدرية الوهبي: حسن المطروشي.



### ❖ مسرح: 162

- صورة المرأة العُمانية في الدراما..«المسرح نموذجًا»: عزة القصابي

### ❖ سينما: 174

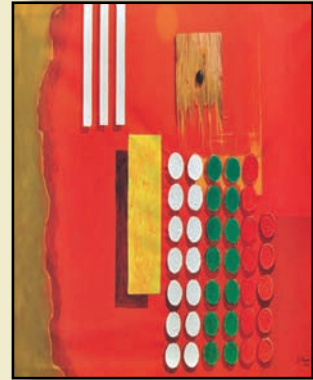
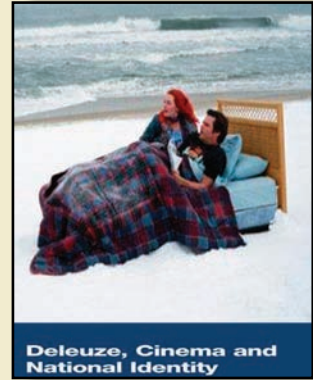
- الفلسفة والسينما: بدر الدين مصطفى أحمد  
- فيلم «شعر» للمخرج الكوري لي تشانغ عدنان حسين أحمد



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

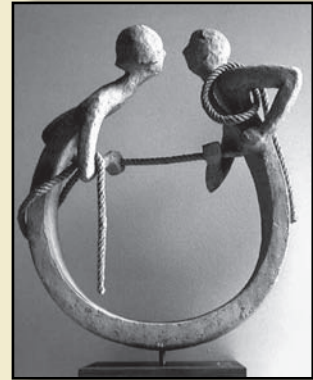
## 194 ❖ شعر:

– عروق: حميد طيبوشي ترجمة: وليد السويركي – حياةً واحدة  
لكنّ السلاالم كثيرة: زاهر الغافري – الغضبُ الذي لن يتحطّم أبداً!  
للشاعرة الصينية جُون إر ترجمة: محمّد حلمي الرّيشة – رقص  
داخل الجسد: عبدالحميد القائد – قصائد: كريم عبد السلام – قصائد:  
يحيى الناعبي – سادنات الخسوف: غالية خوجة – ثمة ما  
يجعل القول زاراً: علي جاحز.



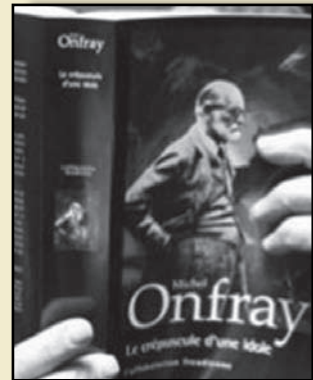
## 218 ❖ نصوص:

– بعد ثلاثين عاماً للكاتب التركي صامت آغا أوغلو ترجمة: صفوان  
الشلبي – موت شوبنهاور للكاتب الفرنسي جي دو موباسان ترجمة: محمد  
أغبالو – خارج منطقة الصفر: هدية حسين – المتشظي يحلم بمراته:  
محمد سيف الرحبي – الوجه والشجرة: محمود الرحبي – الفتى الإبلي:  
محمد الشحري – ساحر الموسيقى: إبراهيم فرغلي – قصص قصيرة جداً:  
حسن علي البطران – نصوص: الخطاب المزروع – نسان: هدى  
الجهوري – أنا الدليل.. أنا أضيع: ميسلون هادي.



## 266 ❖ متابعات:

– ميشيل أونفري تعريب: عزيز الحاكم – عبدالله خليفة.. «ذهب  
مع النفط»: فيصل عبد الحسن – أمجد ناصر في رواية «حيث لا  
تسقط الأمطار»: لنا عبد الرحمن – محمد الأشعري في رواية «القوس  
والفراشة»: مزوار الإدريسي – سوزان عليوان في «شمس مؤقتة»: أحمد  
الدمناتي – محمد خضير في السرد التنظيري: هيثم جبار عباس:  
هاشم غرايبة في «القط الذي علمني الطيران» – الحياة الصعبة..  
الماكرة: عزيزة راشد – صادق النيهوم.. ناقدا: عذاب الركابي – وطن  
المستقبل: طالب المعمري.



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

## سليمان القانوني، ابن لادن مع نادلة المقهى في السوق الكبير

تتصادى أناشيد الطبيعة والبشر حتى جامع السلطان سليمان القانوني (السليمانية) الذي كان حزنه على غياب قرّة عينه، ابنه الأثير إلى قلبه، إثر مكيدة عائلية من تلك التي تزخر بها عروش الحكام على مختلف المقامات والأماكن والتاريخ، كان حزنه الكبير يفوق سعة إمبراطوريته المترامية الأطراف والأعراق والثقافات.

لجأ السلطان، حسب الرواية، إلى كتابة الشعر... هكذا، حين تضيق الحياة، ويسد الحزن كل باب وأمل، يلجأون - ليس الشعراء والكتاب المحكومون أصلاً بقدر الحزن والعزلة أو في الكثير منهم - وإنما أباطرة من طراز سليمان القانوني إلى الشعر للتعبير عن فداحة الخسارات وثقل الوجود العاثر.. الشعر «كلمة الكائن الأخيرة».

من أي صنف بشري كان هذا الامبراطور، في صدق المشاعر ونيل المأساة؟

❖ ❖ ❖

في مقهى البازار الشعبي الكبير، الذي سيكون سوق الحميدية بدمشق وبعض أجزاء من خان الخليلي في القاهرة، وأسواق في مدن مغربية وعربية، نموذج منه أو بالأحرى شبيهه، على تفوق السوق التركي في المساحة والنظافة وما يتعلق بتقديم حضاري بين، نلاحظه في التفاصيل والأزقة والواجهات المليئة بكل

اليمامة التركية تستدعي الفجر القادم، بشدوها الملحاح، ذلك النغم الذي ينسج للفجر خيوطه الأولى، والثانية حتى تكتمل خيوط الجسم بلطخات، غيومه المائلة إلى الشحوب والإضاءة المتدرّجة حتى الاكتمال، الاكتمال الفجري وسط غابة المؤذنين التي ترتفع أصواتها المنتشّية بالتوسّل إلى خالق الأكوان وهادمها، ترتفع من كافة الأرجاء، من خفايا التاريخ الضارب في جامع السلطان أحمد وأيا صوفيا، وما حولهما من جوامع ودور علم وعبادة ومعالم تدل على العظمة الأفلة لدولة بني عثمان، آخر إمبراطورية إسلامية بمثل هذه المنعة والاتساع..

معالم وأثار تقف على مقربة من الكمال المعماري، أو تمتطي ذرى ذلك الكمال الموشى بالخلود (مجرد خوف شخصي من إطلاق كلمة الكمال والخلود على البشر وصنيعهم)..

شدو اليمام طفولة وصلابة... يختلط مع شدو الطيور المتنوعة وأصوات المؤذنين العذبة العميقة، التي تستدعي قصة ذلك الرجل التائه في أزقة مدينة حلب، حين سمع الأذان، ينطلق، فأشجاه صوت المؤذن، أخذه بعيداً في الذاكرة والمشاعر، اخترقه كحالة كيانية طوّحت به، حتى أسلم وحسن إسلامه... هناك أصوات مؤذنين بعيدة عن ذلك الشدو الجاذب روحياً والترتيل، تنطلق فيما يشبه الغارة الجوية على النيام، حسب وصف صديق.

وما زالت تبحث عن أفق ربما سيستفيد من الإنجاز التركي أو النموذج التركي الذي أصبح رائداً في مجالات كثيرة..

\* ❖ \*

لم آت تركيا أو اسطنبول، منذ زمن طويل، منذ كنت مقيماً في سورية، مطلع الثمانينات، أتذكر كنا نأتي إلى اسطنبول بالقطار من حلب الشهباء الأكثر جمالاً وفرادة من دمشق، كان القطار بطيئاً جداً بحيث إن المسافة التي يمكن قطعها في عشر ساعات، يقطعها في يومين، هذا القطار الذي كان ينفث دخاناً كثيفاً يشبه قطارات الغرب الأمريكي (الويسترن) حين كان رجال الكابوي يهجمون بخيولهم المطهّمة على القطارات والعربات للنهب والقتال.

وحين أقمت فترة عام في صوفيا ببلغاريا، كنت أيضاً أسافر عن طريق اسطنبول، عبر القطار نفسه الذي يحمل الكثير من المهربين والجواسيس لبلدان عربية وغير عربية إبان ما عُرف بالحرب الباردة.. يحمل حيوانات أليفة ومثقفين وشعراء بلحاهم اليسارية على نمط لحية جيفارا ولينين وهوشي منه، وغيرها من اللحي والشنبات (شنب استالين لدى اليسار الستاليني) التي ليست للزينة فحسب أو لدواع فلكلورية شعبية مع المازات والعرق والعتاباً، وإنما تشكل أبعاداً فكرية ورمزية سياسية..

في رحلات الشتاء، يكون البرد عنيفاً لا يطاق، في عربات قطار تتدحرج في ليل ناء ومجهول، من غير تدفئة وبنوافذ شبه مفتوحة من أثر الإهمال والتكسير.. إنه قطار الشرق (البطيء)

\* ❖ \*

أجلس في المقهى ذي الكراسي الموشاة بالخرز

أنواع البضائع والمنسوجات والتحف الكثيرة بمختلف المستويات والأثمان..

وبما أن دخول الأسواق والمحلات التجارية ليست هوايتي في التسكع، بل المشي فيها والتطلع بشرود ولا مبالاة في المعروضات والمبيعات، كأنما هي ذريعة وليست هدفاً.. وهذا الإعراض عن هذه الهواية العميقة الغور عند صنف كبير من البشر وخاصة النساء مهما كانت مستوياتهن، الثقافية والفكرية، يشتركن (معظمهن) في هذه الغريزة الشرائية والنزّهية، حتى أنني استحضرت دائماً عنوان فيلم (كلودليلوش) (المرأة هي المرأة).

ذهبت رفيقة دربي إلى التسوق، وجلست في المقهى الواقع ضمن سلسلة مقاه، في ممرات السوق الكبير، على الطاولة المصنوعة من خشب أصيل: هنا تُقدّم أنواع من المشروبات التراثية التركية لا تجدها في الفنادق والمقاهي الحديثة في هذه المدينة العملاقة (اسطنبول) التي أصبحت مراكزها التجارية وشوارعها ومختلف أجزاء بيئتها المعمارية والبشرية والاقتصادية الجديدة وأنماطها، تدلف في السياقات الأوروبية..

طبعاً لا بد أن تنعطف على اللازمة الأثيرة في الخطاب العربي (الكليشييه) ونشير إلى أن هذا الاستيعاب لإنجازات الحداثات الأوروبية والعالمية يتم ضمن خصائص واضحة لقيم التاريخ الإسلامي والتركي وطقوسه بمختلف تجليه، وبقوة ومقدرة استيعابيتين لا تجدهما في بلد إسلامي آخر حتى البلدان الشرق آسيوية المعروفة باقتصاداتها القوية.

دعك من البلاد العربية التي تتخبط منذ سنين طويلة في ظلام التخلف والفساد والطغيان

أيامي المتعاقبة في هولندا التي تمنحني وعد الجمال والرؤية، وكنت أعتقد جازماً بأصلها وفصلها الهولنديين بما أن هذه بلاد الزهور بامتياز.. والخزamy تشكل الجزء الأكبر من حقول تلك الزهور واقتصادها الكبير، حتى اكتشفت في اسطنبول ما يخالف ذلك، كونها ذات أصل تركي أتت بها الأقوام المترحلة من الأواسط الآسيوية (برية مثلهم كانت) وغرستها في بلاد الحلم الجديد، نمت وانتشرت واستوطنت مع أهلها القادمين، فهي بعراقتهم وهويتهم المتجذرة الأصول، المتجددة الفروع والفصول، حتى القرن السابع عشر، حيث تم استقدام هذه الزهرة الى أوروبا الغربية وفي مدينة (لايدن) الهولندية تحديداً على يد سفير هولندا في (القسطنطينية آنذاك)، (اسطنبول)، وتمضي قصة تاريخ هذه الزهرة الفائقة الحسن والجمال، بأنها كانت تنمو في حدائق القصر، وتعد الخزamy في تركيا الأكثر شيوعاً بعد كلمة عمامة..

\* ❖ \*

ثلاثمائة عائلة قدمت من أواسط آسيا، حسب بعض روايات التاريخ، لتستقر فيما يعرف الآن بالأرض التركيّة.

كبرت هذه العائلات ذات الأصل الطوراني القادمة من (بلاد ما وراء النهر) حسب العرب القدامى، وتشعبت، مثلما كبرت إرادتها الصخرية، التي لا بد ان تكون امتداداً جينياً متطوراً للسلاط المحاربة الأولى. هذه العائلات كانت المهاد الرحمي الذي استطال وتعاضم حتى هزم الإمبراطورية البيزنطية وسائر الدول والممالك شرقاً وغرباً واستوى على عرش العالم الذي أسلم القياد مرغماً

والمحار وأنواع التحف بألوانها التي تشبه جناح الطاووس:

ثمة جزر نزحت بمياهها الزرقاء  
ثمة عقاقق تمرح في حقل الليلك  
زهر التوليب

الساطع في حضوره واحمراره  
جو غائم يضفي جماله  
على المخلوقات والحشرات..

تقدمين الشاي  
بالشفافية التي تنضح من العيون اللوزية  
تكاد تذوبين في سحر الطقس  
وسكر الشاي

في جناح الطاووس والزهور  
تكاد تذوبين  
في الغيوم المترحلة دوماً  
كرحيلي عنك بعد قليل

\* ❖ \*

زهرة التوليب أو الخزamy، الاسم الأخير الذي يذكر بشيء خبيء في النفس، ذكرى إلى مكان تصرم عهده أو زمن مضى.

هذه الزهرة كنت أراها منتشرة في ربوع هولندا تزوع بحضورها ورائحتها الآفاق، كل صباح ومساء في البلاد المنخفضة حتى القاع بحيث أن تلة صغيرة خضراء في (لاهاي) كنا نصعداها في ثوان، هي أعلى قمة لدى أهلها الغابرين قبل أن ينطلقوا لغزو البلاد الأخرى، ويشاهدوا الذرى والقمم التي تحتضن عنان السماء وغيومها، في الجزائر وعمان وسائر البلاد التي وطأتها سفن أولئك القرصنة الشماليين.

كانت زهرة التوليب، الخزamy احدى علامات

المحطمة حتى البرهة الراهنة.

\* ❖ \*

اليمامة تشدو  
على فرع شعرك المياد  
أيتها النادلة.  
(كان أبو فراس أسيراً  
في أحد سجون بيزنطة  
اسطنبول الحالية  
ربما في المكان عينه  
أو قريباً منه)  
في المقهى التركي  
في استراحاتك القليلة  
ترمقين المارة بنظراتٍ شاردةٍ  
نحو غيم بعيد  
ربما تحلمين بالزوج أو العشيق  
أو بعطلة الصيف الذي يقرع الأبواب  
معيّة صَحبك الصاخب والعائلة  
(العائلة التي كانت نجمة  
إمبراطوريتك الغاربة)  
على شواطئ مرمرة في المتوسط  
أو البحر الأسود (بينهما مضيق البوسفور)  
الممتد حتى شواطئ (القرم)  
في أراضي الروس،  
منتجع الأباطرة  
أعداء بني عثمان  
في سالف الزمان  
نظراتك الشاردة  
لم يعد لها علاقة بذلك التاريخ  
إنها البراءة  
والبحر والحقول

\* ❖ \*

ومهزوماً ... وكان ما كان من أحداث التاريخ  
الجسيمة وخطوبه.

إنها واحدة من الروايات الخارقة في نشوء  
الممالك والإمبراطوريات كأنما تفجرت من  
رحم الأسطورة والمستحيل.

وحيث حانت لحظة الانهيار كأى دورة  
حضارية كبرى، بعد قرون مديدة من الهيمنة  
والغزوات والانتصارات التي ماجت بها أرض  
البشر، وأخذت في الترنح والمرض والسقوط،  
قُيظ لها رجل بحجم كمال أتاتورك (نصبه  
الضخم قائم في شارع تقسيم) وأحفاده من  
كافة الانتماءات والمشارب العلمانية أو  
الدينية، حيث إن الدين الإسلامي كان هو  
الخطاب الجامع والمقنع، كان هو العقيدة التي  
اعتنقتها تلك الأقوام البربرية الشرسة التي لم  
تكن تعرف إلا القتال عقيدة ونبراس طريق..

توحد الخطاب الديني مع الإرادة المحاربة  
فكانت تلك الإمبراطورية التي سيكون سقوطها  
ثقيلاً وفادحاً على كافة الصُعد والاتجاهات،  
لكن إرادة أحفاد سليمان القانوني، استطاعت  
أن تنفذ تركيا المعاصرة، من الإمحاء والاندثار  
الحضاريين، تحت حوافر التركة الثقيلة التي  
ستقودها إلى الانسحاق أمام الآخر (الأوروبي)  
الصاعد بقوة لا نظير لها في كافة العصور  
والحضارات السابقة بحكم التطور العقلاني  
المذهل في العلوم والتكنولوجيا.

هذا المنحى الإنقاضي سيمضي على عكس  
ما حصل في الأرض العربية وما شهدته  
من قطيعة مع ماضيها المشرق، إثر سقوط  
الإمبراطورية العربية حيث دخلت البلاد  
والشعوب في العصور المظلمة (عدا إضاءات  
قليلة) ولم تخرج من سباتها الثقيل وأحلامها

من كل جهات الأرض  
إلى (إستانة) العالم.  
\* ❖ \*  
كل مرة أشرب فيها القهوة  
أنظر إلى قعر الفنجان  
بغيمه المتشابك المظلم  
في هزيع القطرات الأخيرة  
(خاصة في المطارات)  
أحدق فيها  
كما أحدق في سير حياة يطبعها اللهاث  
وعلى مقربة من الزوال  
بالأعين والشفاه  
أداعب ما تبقى  
من قهوة توشك على الرحيل  
في المطارات  
(هذا الصباح الممطر،  
في مطار اسطنبول)  
أواصل هذه الهواية  
بينما تتناهى إلى سمعي أخبار التلفزيون  
تعلن عن اسامة ابن لادن في باكستان  
الزعيم الذي دوّخ أمريكا والعالم،  
يعانق مصرعه لتشتعل حربٌ أخرى  
على الشاشات والمجالس والمنتديات.  
أسمع رجلاً ملتحياً يوشك أن ينضمَّ  
إلى عائلته، لا أعرف من أي جنسية  
هو، يردد بيتاً للمتنبّي:  
«مضى طاهر الأثواب لم تبق روضة  
غداة ثوى إلا اشتهدت انها قبر»  
فكرت أن أتعرف على الشخص الذي يستدعي  
هذا البيت الفريد للمتنبّي، في هكذا سياق،  
لكنني عدلت عن الفكرة خوفاً من أن يجرنني إلى

المعماريون الشعراء  
يعتقلون الزمن في لوحة  
بجامع أو قصر أو ضريح  
خالقو الأشكال الحرة  
يسلخون التاريخ من غلظته  
يحيلوه إلى لطافة وحنين  
المعماريون الشعراء  
تتذكرهم الأجيال  
حين تنسى قادة الجند الانكشارية  
وأرباب البنوك  
منذ الرسوم الأولى على جدران الكهوف  
الرسوم المذعورة من الأشباح الغامضة  
والنجوم  
التي تُوزع في ضيائها المصائرُ  
والأرزاق  
حتى قصر الحمراء  
والجامع الأزرق  
وصولاً إلى المدن الحديثة،  
الرياضيات والأبراج  
المعماريون الشعراء  
تلك القباب التي تحاور المطلق البعيد  
تعاشر الغيم العابرَ  
واليمام  
فوق المحيطات  
وعلى أشرعة السفن المبحرة  
من (البوسفور) إلى بحر إيجة  
حيث الإغريق القدامى  
يطاردون في كهوف عُزلاتهم  
وعلى ضفاف الأنهار المتغيرة،  
سرّ الموت والحياة  
يصنعون ترياق الوجود  
المعماريون الذين قدموا



نقاش لا تُحمد عُقباه، واستطردت مع نفسي، إن البشر في هذه المحطات العابرة التي كان من الطبيعي أن يفكروا عَبرها في أخطار الرحلة والانتظار وهواجس السفر، تشتعل بينهم حرب الخلافات الحادة، فهناك من يعتبر ابن لادن مجرماً قاتلاً وضد الإنسانية، ومن على نقيض ذلك يعتبره قديساً ولو كانوا قلة..

الرجل الذي كادت حياته ستمضي، كأبي ثري خليجي، يفجر حرب الخيال والجدل حياً وميتاً، يشعل العالم ويحتل مساحة كبيرة من حياته، يحفر اسمه على صفحة التاريخ المتقلب.

في نشرة الأخبار نفسها مدينة (درعا)، (حمص)، (بانياس)، ومدن سورية أخرى تشتعل فيها النيران والحصارات، القتلى والجرحى والمفقودون جراء قصف قوى الجيش والأمن التي تواصل حسب المذيع - المعلق للقناة مسيرة خيانتها للأهداف الحقيقية التي طالما ادعت أنها وُجدت من أجلها وتنقض بافتراس لا يتقنه حتى الأعداء على الشعب السوري الأعزل.. رئيس الوزراء التركي يذكر بمجزرة حماة عام ١٩٨٢ من القرن الماضي في ظل الرئيس الأب..

كنا نسكن في حي (الأكراد) الذي سُمي لاحقاً بركن الدين حين وقعت هذه المجازر المرّوعة.

\* ❖ \*

في المطار نفسه

كما في كل المطارات

أنظر شارداً في خريطة الوجوه

الملامح والسُحنات

أفكر: انها تشبه محيط الفنجان

وقعره

تشبه تلك القطرات في هزيع

ليلها الأخير

والأقدام المندفعة

نحو المصير والمجهول.

\* ❖ \*

ربما وحدهم

الذين يستشعرون الموت

كل هنيهة ولحظة

يحسنون الاحتفاء بالحياة

ولمدافعة هاجس الموت المنفلت

كجلمود صخر حطه السيل من عل،

يلجأون إلى تجميده في رشفة قهوة

أو كتابة قصيدة

في كتاب يقرأه المسافر

ورأسه مهشمة

في غروب الآفاق.

\* ❖ \*

في الطائرة

أطلع إلى شاشة (الأوقات والمسافات) المضاءة

أمامي... الجملة جديدة أن تكون عنوان كتاب

في الأدب بمعناه المعرفي المفتوح على ضفاف

تنطلق من المجال البصري الشاسع للمشاهدات

الفلكية والجغرافية.. سيكون تأثيره كبيراً، إذا

أحسن صنيعه بالطبع، في المناطق الحسّية

والروحية حين قراءته. سياحة حرّة في الرؤى

والأفكار، الهواجس والاستيهامات، كما كان

الأقدمون يفعلون في كتاباتهم ذات الشمول

المعرفي والتأمل في الإنسان والطبيعة..

أطلع إلى شاشة الكرة الأرضية المسفوحة

أمامي، التي تتوزع على أديمها ومنحنياتها

المدن والبحار، القرى والمحيطات، أفكر في

دوامات مصائد عملاقة نُصبت في الأعماق.  
ربما سيكون هناك حل وسط، في أن تتأزر  
الأعالي السماوية مع الأعماق البحريّة،  
لنصب محاكم الثواب والعقاب. فليست السماء  
إلا بحار مقلوبة والعكس صحيح، على ذمة  
الراوي المتحدر من سلالة النيازك والرماد.

\* ❖ \*

الشجرة العالية  
بهزالها الواضح  
يُحط عليها سربُ غربانٍ  
في ظهيرة عارمة  
الأغصان تكاد أن تتكسر  
وهي تقفز بنشوة ونواح  
كُتل الغبار تمتطي السماء  
كسحبٍ غاضبة

سحب الجحيم المخبأة  
ليوم الحشر  
وقد فاضت نحو دنيا البشر..  
\* ❖ \*

هذا النواح المتفجّر  
من قلب السماء  
والشهب والنجوم  
هل أنا الوحيد  
الذي يسمعه  
في هذه الطائفة المحلّقة  
نحو بيداء القصور والمفازات؟  
\* ❖ \*

دم النيزك رماده  
الذي خلق الله منه البشر  
والحيوانات.

\* ❖ \*

خارطة الأرض العربيّة التي أحلق فوق سديمها  
هذه اللحظة، مبقورة الأحشاء، والدماء تسيل  
غزيرة في تضاريس الخلجان والقارات.  
أقرأ في الجريدة رحيل الباحث الكويتي خلدون  
النقيب.. لم أر الراحل إلا مرات معدودة سريعة  
كانت إحداها مع ليلى العثمان في أبوظبي  
وأخرى في أحد المطارات... أقرأ هذه العبارات  
الأسرة:

«هذه المنطقة الحضارية (الجزيرة العربية) هي  
أكثر مناطق الأرض ألفة ولكنها في المقابل  
أكثر مناطق الأرض غموضاً وشروداً وغنى،  
متناقضات من هذا النوع ليست بالضرورة  
ناجئة عن مبالغ غير موضوعيّة».

\* ❖ \*

من النافذة:

الغيوم والسحب تتدافع بين التيارات الهوائية  
(درجة الحرارة خارج الطائرة ٦٠ تحت الصفر)  
تتدافع الغيوم كقطعان كباش فاجأها الهياج  
في مراعي ظليلة عاصفة، فأخذ منيها يسيل  
بين الصوف المهترز والعشب الوارف.

\* ❖ \*

من النافذة:

تترك الغيوم والتيارات المتصارعة، فراغات  
قيامية في وحشتها ودمويتها، فأرى الخلائق  
تتدافع في ثقوب السماء وثغورها الكثيرة  
كجراد أسطوري يحمل الأرض اليباب في  
خطمه وقرونه، يوم الحشر، ربما على هذا النحو  
سيأتي.. وتُلق أبوابها الحكاية الأزلية..

الصديق الذي تباغته نوبات شطح هذياني،  
يتخيل يوم الحشر بشكل عكسي: أفواج بشرية  
تنتشر كما ينتشر السمك في البحار، لتسقط في

شجرة الكاكاو والقهوة. عدا مومباي، ربما للكثرة الهندية المقيمة والعبارة لمثل هذه المطارات..

استل كولومبيا متذكراً ذهابي إلى مهرجانها الشعري وتحديداً في مدينة (ميدلين) اتجهت إليها من باريس، بصحبة أصدقاء: عبداللطيف اللعبي، قاسم حداد، عيسى مخلوف... حين وصلنا (بوجوتا) العاصمة الكولومبية، بعد ما يربو على ١٢ ساعة على الطيران الفرنسي، كان لا بد أن نأخذ هنا طائرة أخرى نقلنا إلى (ميدلين). عيسى مخلوف الذي كان يتقن الإسبانية ومن أوائل من قدم بورخيس ومختارات عالية القيمة من الأدب اللاتيني إلى العربية، عزمي على كأس من شراب محلي قوي كي ننشط ونستطيع مواصلة الرحلة الشاقة.. وحين وصلنا إلى المدينة التي تحتضن مهرجان الشعر والفنون، التي هي مركز النزاع أو متاخمة له بين الحكومة والثوار اليساريين، وميليشيات العصابات. ركبنا من مطار (ميدلين) أو (ميديين) حسب نطقهم وتعني مدينة الربيع، أخذنا باصاً قطع بنا جبلاً بالغة العلو، متعرجة حتى أن الباص يكاد أن يسقط على أكثر من هاوية ومنعطف حاد في ذلك الليل اللاتيني المفعم بأطياف الخضرة والأمطار والضباب.

حطت بنا الرحال في الفندق المدجج بحراسة جيدة، فترة قصيرة لتوزيع الأغراض على الغرف، حتى اجتمعنا في بهو الفندق لنحتفل بإنجاز الوصول سالمين.. كانت النشوة التي تعقب ما يشبه اجتياز الأخطار والعقبات. فترة أخرى أقصر من سابقتها، وينفجر صوت السلاح من فوهات، وأنواع مختلفة، معربداً

بين البراءة ونقيضها  
فاصل موسيقي  
أو مسافة مجزرة  
الوعول تنحدر من مفازل الجبال  
لتشرب من نبعها الجاف  
تسمع ترجيع الربابة  
يتصادي  
بين الذرى والتلال  
فتسرح في هواجس مرعبة:  
إن عصراً دمويًا  
فيالقه ستكتسح الجميع

\* ❖ \*

المرأة التي أمامي  
تشبه خيمة سوداء  
متنقلة بين المضارب والخيام  
لا فتحات ولا ثقوب  
يمكن أن تتنفس هواء الصحراء  
العميق  
لكن المرأة، الخيمة  
تضم طفلها  
بحنان ظباء  
تسرح بين الأثل والسيفاد

\* ❖ \*

الساعات أمامي، خط الساعات المركوز على لوح خشبي في المقهى. ساعات تلخص جانباً من توزيع الوقت على مساحة العالم:  
المكسيك ٦,٢٠، سيدني ١,٣٠، كينيا ٢,٢٠، مومباي ٢,١٥، كولومبيا ٣,٠، ساحل العاج ١١,٢٠، البرازيل ٢,٠، أحاول أن أربط بين هذه البلدان الموزعة على قارات ثلاث، أم اختيرت بصورة عشوائية؟ ربما الجامع بينها

وبين قاتل محترف يطارد ضحيته بين مدن شتى ومطارات.. (أين رأيت هذا الوجه في أي مكان وزمان؟) أيمن أن يكون شاعراً وقاتلاً، أختبئ الشاعر في إهاب قاتل أحياناً أو غالباً، أو ان إحدى الصفات الغالبة التي تحدد هويته، تخفي نزوعات النقيض، وتفصح عنها إشارات غامضة، بين الفينة والأخرى؟ بما أن اللحظة تصرمت منذ بدايتها لم يبق هناك إلا الغموض والحيرة في هذه الرحلة القصيرة..

\* ❖ \*

يتراءى من الخاطرة الأنفة، فيما يشبه الضوء المخنوق، أن الرجل قذفت به الصدفة، ذات زمن إلى بلاد أقوام طاعنة في القسوة وسوء الطوية، على رغم المظهر المدني والأخلاقي الذي ينطوي على قدر غير قليل من التكلف والافتعال.

وبما أن الرجل قد تعب من مسارات حياته المتشعبة، وانسدت أمامه الخيارات، قرّر الاستسلام ليس بالضرورة على نحو قول الشاعر:

«ولما أن تجهمني مرادي

جريت مع الزمان كما أرادا،  
وإنما على نحو من عزلة حاول أن تكون  
محكمة كأنما في قلعة بعيدة أيما بعد، حتى  
وهو بين ظهراي أولئك القوم الذين لا يمت  
بأي صلة نسب إليهم.

حياته الطويلة تلك خلقت هذا الارتباك والقلق في هويته الروحية وملامحه، ودمرت الفواصل الواضحة والحدود.

\* ❖ \*

ومدوياً على مقربة من الفندق.  
بعد أن خفّ الدويّ ذهبنا إلى شرفة الفندق  
لنشاهد ما يجري أو بقاياها وحطامه، سمعت  
عبداللطيف اللعبي يقول مازحاً: وضّعنا  
كمن جاء برجله كل هذه المسافة، إلى عرين  
الأسد، وقال له، تفضل يا أسد افترسنا!! لكن  
في الأيام اللاحقة، نسينا كل تلك الأحداث  
والمشقات التي بدأت كندير شومّ وسوء طالع.  
نسيناها في خضم تلك الحميمية العارمة،  
وذلك الجمال الذي حبا الإله به تلك الشعوب  
العاشقة للشعر والفنون والمسرح والحب.  
شعوب الطفولة الشعرية بامتياز..

أنظر إلى تلك الساعات المركوزة في اللوح  
الخشبي الممتد، وأتذكر هذه الرحلة، ليس  
تحديقا في مرآة الزمن عبر تمظهره العميق  
في الساعات أو متعة استحضار الذكريات  
، فحسب، وإنما دفعني أكثر، الهروب من  
معرض القبح والفظاعة الذي حاصرني من  
كل الجهات، فكنت الغريق الذي يتشبث بالزمن  
والحكايات.

\* ❖ \*

كان يقرأ كتاباً لم أتبين من عنوان الغلاف  
أي كلمة، بسبب غبش الضوء في الحافلة التي  
تقلنا إلى مكان الترانزيت... نادرا ما كان ينتبه  
إلى الضجيج المحيط.. يبدو نائياً ومستغرقاً  
في الكتاب، لكن التفافة منه، ثم تصويب نظرة  
من وراء نظارته السمكية، نحوي. نظارته  
التي تبدو ملبدة بضباب حزن دفين لرجل  
تشرّد بين الأفكار والثكنات، حملتني في تيار  
الحيرة والارتباك نحو شخص غامت هويته،  
بين ملامح شاعر يسكن الخيال والكلمات،

خمسة عشر عاماً، بين الدار البيضاء ومسقط،  
هذا الأخير كنت متأكداً من نسيانه في الطائرة،  
وحين سألتُ الخطوط التي جئتُ على متنها،  
أفادوني بعد ملاحظة بأنهم لم يجدوا شيئاً  
والأرجح، أن عمال القمامة الذين يباغتون  
المسافرين مثل فرق الكوماندوز، جرفوه مع  
الأشياء الأخرى. حزنْتُ كثيراً جداً على هذا  
الرد القاسي والدموي، حدَّ الغضب والهيجان  
تجاه هذه الخطوط (الخليجية) غير المهذبة  
حتى في مفهوم العلاقات العامة المتبع في  
هذا المجال، أو هكذا تصورت الأمر.  
لكن (ريتسوس) منحني بعض الهدوء والرضا،  
وتذكرت أن العالم المحيط ليس بحاجة إلى  
كتاباتنا، إنها شأن شخصي ونوع من علاج  
لنفس مأزومة وقلقة.. وتذكرت أيضاً أن  
المخلوقات بطليعتها البشرية، صاحبة الكتابة  
والقراءة، ذاهبة إلى الاختفاء والتلاشي من  
غير فرق كبير، إلا في الطقوس الشكلية، مع  
القمامات وغيرها..  
(على ما صنعت وما لم تصنع  
الحسرة هي نفسها  
أيها الضوء السري  
المتكاثر في المرايا المهشمة).

## سيف الرحبي

مشاغلُ البراءة، حياءُ  
النجوم  
أيتها النجوم  
لا تنتظرين جزاء من أحد  
حتى من أولئك الذين يقضون الليالي  
مخطوفين بجمالك  
لا تنتظرين سوّداً أو وهمَ خلود  
ولا تصفيق  
لكنّ غناءَ البحارة في الظلام الموحج  
متصاعداً من أعماق المحيط  
تحسينه كنسيم حنون  
يغمر أجسامك المتناثرة  
في الأثير.

\* ❖ \*

«على ما صنعت وما لم تصنع،  
الحسرة هي نفسها»  
أردد هذه العبارة الشعرية لليوناني (يانيس  
ريتسوس) كنوع من عزاء، إثر ضياع  
(دفترين) لي، مليئين بالكتابة والانطباعات  
والملاحظات.  
من اسطنبول حتى مسقط وأكثر من تغيير في  
المطارات، أستعيد ذكرى ضياع مخطوط منذ



من أعمال الفنان صالح الشكيري - عُمان

# كائنات من ورق

## الشخصية الروائية في روايات إماراتية

مفيد نجم\*

### في روايات:

«زينة الملكة» و«فرت من قسورة» لعلي أبو الريش و«طوي بخيتة» لمريم الغفلي و«زاوية حادة» لفاطمة المزورعي و«مجموعة رأس ذي يزن» القصصية لسعاد العريمي، ما يجعل السرد الروائي في الإمارات يضيء عالم المرأة وحياتها وتجاربها وهمومها، وإن كان في جميع هذه الأعمال، تتداخل المصائر والحيوات والوجوه والأسماء في نسيج الواقع الاجتماعي الذي تقدمه تلك الأعمال، والرؤية التي يتم على أساسها بناء تلك الشخصيات وتقديمها.

عرّف جيرالد برنس الشخصية في قاموس السرديات بأنها (كائن له سمات إنسانية، ومنخرط في أفعال إنسانية، ويمكن أن تكون رئيسية أو ثانوية، ديناميكية أو ثابتة، متسقة أو غير متسقة، مسطحة أو مستديرة، ويمكن كذلك تحديدها على أساس أعمالها وأقوالها ومشاعرها، وطبقا لاتساقها مع الأدوار المعيارية، أو طبقا لاتفاقها مع مجالات محددة من الأفعال، أو تجسيدها لبعض العوامل)(١).

ويذهب الناقد الروسي فلاديمير بروب في دراسته للشخصية الحكائية إلى القول بأن الوظيفة المنوطة بالشخصية داخل السرد الحكائي (وهي التي تغطي دوائر فعل الشخصية في الحكاية) هي التي تخلق تلك الشخصية، التي تختلف عنده من حيث كونها عنصرا متحولا، بينما تشكل وظيفتها عنصرا ثابتا، ورغم ذلك فإن العنصرين يظلان مترابطين بصورة قوية، الأمر الذي يجعل وظيفتها تظهر من خلال دورها في تقدم الحكاية وتطورها.

أو الأفعال التي تقوم بها، أو مدى انسجامها مع الأفعال التي تتناسب مع القيام بها. كذلك يمكن تصنيف الشخصية بحسب أهمية الدور الذي تلعبه في السرد الحكائي، فهناك الشخصية الرئيسية والشخصية أو الشخصيات الثانوية على أن العلاقة القائمة بينهم قد تكون علاقة إئتلاف أو علاقة اختلاف، تعايش أو صراع حسب طبيعة المواقف والعالم الاجتماعي الذي تريد الرواية تقديمه. ولاشك أن أي تطور ونمو في حركة السرد الروائي سوف يتبعه تطور ونمو في الشخصية، والعكس صحيح أيضا. لقد ركزت الرواية الحديثة كثيرا على الشخصية، بينما عملت الرواية الجديدة على تغييب الشخصية باعتبارها نظيرا لاختفاء دور الفرد وتأثيره في المجتمعات الغربية، ولذلك ظهرت تلك الشخصية دون اسم وبلا أعماق، وتركز الوصف عليها من الخارج. إن الشخصيات الروائية لا يمكن أن تعيش داخل النص الروائي في حالة انقطاع عن بعضها البعض، بل تكون في حالة ارتباط وذات تأثير متبادل، يستدعي بعضها البعض الآخر لأن التجاذب فيما بينها، هو الذي يحكم بنية العمل الروائي ويشكل لحمته.

### رواية «زينة الملكة»

رمزية الشخصية الأنثوية في رواية زينة الملكة يلعب العنوان الذي يعد علامة ذات دلالة وبعد إيحائي دورا مهما في عملية تأويل النص واختزاله، فهو الذي يقوم بتعيين طبيعة النص الذي يسمه. وتنبع أهميته من كونه صلة الاتصال الأولى بين النص والمتلقي، يقوم من خلال ما يمثله من مفتاح تأويلي كما يقول إمبرتو إيكو بربط القارئ ( بنسيج النص الداخلي والخارجي

وتتبدى تلك الوظيفة، من خلال أهمية الدور الذي تلعبه، على صعيد تطور الحكاية. أما الناقد الروسي يوري لوتمان فيرى أن الشخصية هي عنصر من عناصر النص، وإدراكها يرتبط بإدراك العناصر الأخرى التي يتكون منها النص الروائي كالمكان والزمان والسرد... الخ. في حين ربطت السيميائية السردية، كما تجلت عند كريماس بين الشخصية، ومسألة الدلالة التي تجعل تلك الشخصية ليس لديها أي وجود مستقل، يمكن أن يجعلنا نتناولها بعيدا عنها، الأمر الذي يجعل دراستها تحتم دراسة بنية السرد الروائي بصورة عامة. وقد رأى الناقد الروسي باختين أن المهم في الشخصية ليس الشخصية ذاتها بل المهم فيها هو ما يمثله العالم لها وما تمثله هي لذاتها. ويعرف الناقد سعيد يقطين الشخصية بأنها تجسيد لأنماط وعي اجتماعي/ ثقافي تعيش قلقها مع العالم ومع ذاتها. حيث تلعب علاقات الشخصيات داخل العمل الروائي مع بعضها البعض دورا هاما في إبراز البعد الاجتماعي الذي يرتهن إليه الكاتب في تقديم شخصياته. ويضيف باختين بأن وظيفة الشخصية داخل العمل الروائي تتأتى من خاصيتي الثبات والتحول، اللذين يميزان وجود الشخصية داخل هذا العمل (٢). لقد اختفت الشخصية أو كادت داخل الرواية الجديدة دلالة على ضياع شخصية الفرد، وغياب تأثيره في المجتمع الرأسمالي، إذ قدمتها تلك الرواية شخصية بلا اسم ولا أعماق مكتفية بوصفها من الخارج. من هنا فإن للشخصية الروائية دلالتها ووظيفتها داخل العمل الروائي باعتبارها عنصرا أساسيا فيه. وهذه الشخصية يمكن أن تكون رئيسة أو فرعية، فاعلة أو منفصلة، عميقة أو مسطحة، حسب الأدوار

عملت  
الرواية  
الجديدة  
على تغييب  
الشخصية  
باعتبارها  
نظيرا لاختفاء  
دور الفرد  
وتأثيره في  
المجتمعات  
الغربية



ربطاً يجعل من العنوان جسراً يمر عليه(٣). إن العنوان الذي يحمل اسم شخصية من شخصيات الرواية يعني أن هذه الشخصية هي شخصية محورية فيها، وهذا ما ينطبق تماماً على عنوان رواية زينة الملكة للروائي علي أبو الريش فهو يحمل اسم الشخصية الرئيسية والمحورية التي تمركز السرد حولها، بحيث يكشف ذلك عن المقاصد الدلالية التي انبنت عليها استراتيجية العنوان عند الروائي، وما يود تحقيقه على مستوى التلقي، فالعنوان الذي يتألف من جملة اسمية حذف مبتدؤها يحمل اسم شخصية بطل الرواية زينة معرّفه بلقبها ( الملكة) الذي يحمل معياراً قيمياً. يحمل اسم زينة على مستوى بنيته الدلالية معنى الحسن والجمال، ويأتي لقب الملكة لكي يكشف عن المكانة التي تميزها، وبذلك يقوم العنوان بوظيفة إيديولوجية يتوخى الكاتب من خلالها إكساب المتلقي معرفة بحقيقة تلك الشخصية التي يتضمنها العنوان، خاصة وأن العنوان يرتبط بعلاقة عضوية بالعمل الروائي الذي تنفرد شخصية زينة ببطلته وتشكل محوره. وتلعب جملة الاستهلال أو المقدمة التي يستهل بها الرواية والتي تشكل مع العنوان عتبات النص دوراً مهماً من خلال تقديم شخصية بطل الرواية زينة ووصفها في تعزيز تلك الأهداف التي قامت عليها استراتيجية العنونة، إذ نلاحظ أن الصفات التي تطلق عليها تأتي مقترنة بمعانيتها على المستوى الوجودي والاجتماعي بحيث يوحي ذلك بالجانب القيمي الإنساني والأخلاقي الذي تكتسب من خلاله تلك الصفات، إلى جانب ما يلعبه وصف المكان من دور في تحديد طبيعة تلك الشخصية، ومنح العمل الروائي القائم على التخيل صفة الواقعية

(«زينة» البهية الزهية، في زرقة الموت انتعلت خسارتها، ووضعت جسدها المنهك عند ناحية الفجعية، وانتظرت زيارة الصباح.. هذا الصباح لا يأتي محملاً برائحة الأطفال الذين ذهبوا بعيداً، عند ناصية المقبرة القديمة... صباح سكران بالكافور وبكاء الجارات اللاتي ودّعن فلذات الأكباد، وكلما فقدت معريض عزيزاً جئن بالسواد، مكللات بالدموع والعبوس. عند باب البيت المغمس بالتراب وعفونة براز القطط والكلاب تجلس زينة، تختلط الدمعة بالابتسامة البلهاء. لا أحد يعرف لماذا تفرج زينة عن أسنان صفراء محطمة برز الناب من فتحة الفم كشاهد على المأساة(٤). ويفصح الوصف الذي تقدمه عتبة السرد للشخصية والمكان عن العلاقة التي يمكن أن تتحقق بينهما، من خلال التماثل الذي يمكن أن نجده بين البيت وصفاته وبين نوعية الناس الذين يعيشون فيه. الشخصية الثانية في الرواية هي شخصية يوسف الرواي زوج البطل زينة الذي يعمل على مراكز النوخدة في البحر حيث ترتبط الشخصيتان بعلاقة حب وتجاذب كبيرة، تمنح حياتهما قيمة خاصة من التألف والدفء والمتعة، على الرغم من حالة الفقر الشديدة التي يعيشان فيها. تتميز شخصية الرواي بقوتها الجسدية وفحولتها الجنسية التي تجعل زينة تعيش في نعيم ملذاتها، وفورة شهواتها التي يوقظها عندها، بحيث يضيف ذلك على ليايهما معنى خاصاً من الحميمية والتوهج والإحساس العارم باللذة والشبق، مما يزيد من تعلق زينة به ويضيف على حياتهما شعوراً قوياً بالسعادة والألفة لانجدها في حياة الناس الآخرين. ولا يختلف اسم يوسف باعتباره علامة دالة بامتياز

يفصح

الوصف

الذي تقدمه

عتبة السرد

للشخصية

والمكان عن

العلاقة التي

يمكن أن

تتحقق بينهما،

من خلال

التماثل الذي

يمكن أن نجده

بين البيت

وصفاته وبين

نوعية الناس

الذين يعيشون

فيه.

على الاختلاط بهم. وهناك أخيرا شخصية أبو حميد الذي يتفوق على يوسف الرواي من حيث قوة فحولته وتعلقه بالنساء، وتوحشه أثناء وصاله معهن، والذي لا يخلو من نزعة سادية تتجلى في لطمهن وعضهن أثناء ذلك، فهو (يعشق الشعر الكثيف على جسد المرأة لأنه يثري رغبته ويشبعها، كان عنيفا متوحشا ساعة الذروة لا يهون عليه توديع الجسد المسجى تحته إلا مدمى بالعض والقرص وأحيانا اللطم، لكنه عندما يفرغ من عمل الشيطان يبدي أسفه فيهم بالتقبيل والمس والتحسس)(5). وهناك شخصيتان ثانويتان جدا يظهران في سياق حديث زينة عن شخصيات القرية، الأولى هي شخصية الخضر الذي يستخدمه النوخذة أداة لجمع الأخبار والتجسس على سكان معيريض. وتتميز هذه الشخصية ببنيته المتناقضة التي تجمع بين الحب والعدوانية، في سلوكها مع الآخرين، إضافة إلى صفات الدمامة، والتشوه الجسدي (فقدان إحدى عينيه) ونزعتها المثلية التي اشتهرت بها. ولعل تلك الصفات تتناسب مع حقيقة الدور الذي كانت تقوم به. وأخيرا هناك شخصية الراعية فطوم البنت الشواء والدميمة التي لم تتزوج، فبقيت عانسا وكان الناس يهابونها بسبب سلاطة لسانها واحة صوتها الجهور، لكنها بالمقابل كانت تمتلك قلبا طيبا وسريرة نقية. من الملاحظ تركيز الروائي على الصفات الجنسية لشخصياته الذكورية، حيث ترتبط الصفات السلبية كالعنة والمثلية بالشخصيات السلبية، والفحولة والكفأة الجنسية عند الشخصيات الإيجابية، ولذلك يمكن تصنيف تلك الشخصيات من حيث صفاتها الشخصية، أوالجنسية في جدولين

من حيث دلالته عن اسم زينة، فيوسف هو اسم ديني كان يتميز صاحبه النبي يوسف بجماله الذي جعل زليخا زوجة فرعون تشتهييه وتوقع به عندما لم يستجب لرغبتها. أما الصفة التي يتم تعريف الاسم بها وهي الرواي فهي تدل على معنى الإرواء حيث كانت فحولته المتميزة تشكل مصدر إرواء لشهوات زينة. تنفرد زينة ببطولة الرواية التي تمثل محورها، بينما تمثل شخصية يوسف شخصية فرعية ارتبط وجودها بالشخصية المحورية زينة وبأحداث الرواية، إذ لا حدث بلا شخصية ولا شخصية بلا حدث. ولا يتجاوز عدد شخصيات الرواية الخمسة، وهم يختلفون من حيث صفاتهم وسلوكهم وأفعالهم، كما أنهم يختلفون من حيث أهمية حضورهم في الرواية أو دورهم في أحداث الرواية. هناك إلى جانب الشخصيتين السابقتين شخصيات القارئة مهرة التي تعتبر نقيضا لشخصية زينة، وقد اختصت بتعليم القرآن للأطفال مقابل مبلغ من المال، وما يميزها هو التناقض في شخصيتها بين ما تقوله وتطالب به من التزام بقيم الدين، وبين ما تفعله إذ اتخذت من الدين سلاحا لتحقيق مكاسبها ومكانتها في المجتمع. وتكتسب شخصية أحمد بن سلطان النوخذة حضورها وتأثيرها من خلال المال الكثير الذي تملكه، والمراكب التي تعمل في التجارة ويحصل الناس على رزقهم من خلال العمل عليها بما فيهم يوسف الرواي الذي كان يحتاجه النوخذة لقوته وقدرته على الاحتمال والجلد. وقد استمد النوخذة قوته ومهابة الناس له من خلال تلك الثروة التي يملكها ما دفع بالناس إلى النفاق في تعاملهم معه وإبداء احترامهم له، الأمر الذي جعل زينة دائمة السخط عليهم وتفضل العزلة

للرأة التقليدية، فهي على صعيد نظرتها إلى العلاقة بين المرأة والرجل التي ورثتها عن أمها والتي تتميز ببعدها الرمزي، فهي ترى أن المرأة هي حزن الرجل الذي يقدم له الرعاية والحب ويشبع رغباته، بينما الرجل يمثل ظهر المرأة أي سندها وحاميتها. من جهة أخرى تكشف علاقة يوسف الرواي بزينة عن ارتباط نفسي قائم على التشابه الذي كان يجده بينها وبين أمه التي أحبها كثيرا فيقوم في هذه العلاقة بإسقاط صورة أمه عليها مما يزيد من قوة هذا الارتباط والتعلق بها. بينما تكون الأمومة التي لم تتحقق بالنسبة لزينة هي الدافع الذي يجعلها ترعاه وتحرص على تأمين طعامه انطلاقا من شعور الأم المسؤولة عن رعايته، ولذلك تكون عليها مهمة تأمين الطعام من جيرانها يوميا له ولقططها، التي صارت بمثابة أبناء لها تتكفل بطعامها. لم يكن زوجها يوسف بعيدا عن معنى تلك العلاقة بين زينة وقططها، كما يظهر من خلال وصفه وحديثه عنها في سياق المتن الحكائي (طعام صغارها - قططها التي تنام على شكل دائرة حول فراش الأمومة) ولعل موت قططها سلوى وما خلفه من حزن شديد وألم وشعور بالخواء في حياتها ودفنها قرب خيمتها ومناجاتها الدائمة لها بصورة مؤثرة، هو يؤكد هذا الارتباط الأمومي معها. كذلك يتكشف موقفها من الموت وعدم خوفها منه، لكونها تمتلك فلسفتها الخاصة تجاهه، فهي لا ترى فيه نهاية للكائن، بل ولادة جديدة له، الأمر الذي جعلها تتخيل دائما حضور يوسف الرواي معها بعد موته، وظهوره لها على شكل المخلوق العملاق الذي ظهر لها في أرض الشريشة.

### الراوي العليم في كل مكان

يظهر السرد الروائي الذي يقدمه الرواي العليم

اثنين لكي نتعرف على تنوع الشخصيات، وتعدد صفاتها في العالم الروائي، بغية إدراك ارتباطها ببعضها البعض من جهة، وعلاقتها بعناصر السرد الأخرى من جهة أخرى، وتأثير ذلك على تنامي أحداث الرواية، وطبيعة الصراع الذي يحكمها:

شخصيات إيجابية جاذبة	شخصيات سلبية نابذة	شخصيات تجمع بين الصفتين
زينة يوسف الرواي	أحمد بن سلطان النوخذة القارئة مهرة الخضر	الراعية فطوم أبو حميد

جدول رقم (١)

شخصيات فحولية	شخصيات تشكو من العنة	شخصيات مثلية
يوسف الرواي أبو حميد	أحمد بن سلطان النوخذة	الخضر

جدول رقم (٢)

تتميز شخصية زينة بالسذاجة والعفوية والقناعة والعقم، الذي يدفعها للتعويض عن الشعور بنقص الأمومة، التي افتقدتها إلى تربية القطط والسهر على إطعامها ورعايتها، باعتبارها تمثل عائلتها البديلة التي كانت تؤنس وحدتها، وتتبادل معها الأحاديث، وتبثها لواعج نفسها وهمومها بعد أن اعتزلت الاختلاط بالناس، بعد أن رأت فيهم كائنات بغيضة ومكروهة وتافهة. إنها تمثل أنموذجا

والراعية فطوم) حيث تبرز تلك العلاقات البعد الاجتماعي الذي ترتتهن إليه الرواية في صياغة عالمها السردي وأحداثه، والوعي الاجتماعي الذي تحوزه تلك الشخصيات فيه.

### شخصية الأخرى في رواية فرت من قسورة لعلي أبو الريش

تبرز شخصية الآخر الأوروبي في رواية فرت من قسورة (٦) للروائي علي أبو الريش بوصفها شخصية رئيسية، فاعلة ومؤثرة في بنية السرد الحكائي للرواية، من خلال الدور الذي تلعبه تلك الشخصية في تنامي أحداث الرواية وصراعاتها، الناجم عما تشهده تلك الشخصية من تحولات ذاتية على مستوى علاقاتها بالآخرين، وعلاقتها بذاتها، خاصة وأن هذه الرواية تتميز بمحدودية شخصياتها، إذ لا تتجاوز في نصفها الأول ثلاث شخصيات هي الزوج خلفان المهتم بالدراسات النفسية وقراءة فرويد، والزوجة غزالة التي تعيش قلقها الخصب النابع من عقها، والفتاة هيلين التي استقدمها الزوج خلفان من موطنها البوسنة خلال الحرب المستعرة هناك، بعد أن فقدت أمها، لكي يتخلص من مشاكله مع زوجته غزالة التي لم تستطع أن تنجب ولداً يملأ حياتها الخاوية من مشاعر الأمومة. لقد ساهم وجود هيلين في ملء حياة الأسرة وإن لم يلغ محاولات غزالة لإنجاب طفل، ما يجعل العلاقة مع خلفان تنحصر بالنسبة لها في تحقيق هذا الهدف، الأمر الذي يولد عنده مشاعر الغضب والنقمة ويخلق حالة من الخواء العاطفي الذي يحاول أن يملأه من خلال علاقته مع هيلين. وإذا كانت هيلين قد تحولت داخل هذه الأسرة إلى ساحة صراع بين خلفان وغزالة، علاقة خلفان بهيلين تتخذ مع اكتمال أنوثتها منحى درامياً تنتقل فيه تلك المشاعر من مشاعر

الموجود في كل مكان والعارف بكل ما تهجس أو تفكر به الشخصيات انحيازاً واضحاً إلى جانب شخصية زينة التي تحافظ على ثباتها ومواقفها من الناس، سواء من حيث قبولها بواقعتها البائس باعتباره نابعا من شعور بالقناعة التي لا تضطرها للنفاق والمحابة، على خلاف الناس المحيطين بها الذين لم تر فيهم سوى النفاق والشر الذي يجب الابتعاد عنه، أو من حيث إخلاصها لذكرى زوجها، أو لقطتها وكلبها فهد الذي يؤدي دور الحارس معها بعد موت يوسف الرواي. إن هذه الشخصية التي نلاحظ انسجام سلوكها مع قناعاتها ومواقفها التي تتناسب مع أفعالها، هي شخصية تتميز بثباتها وبفرادتها واتساقها مع ذاتها، كما كان الحال مع شخصية يوسف الرواي الشجاعة والصادقة أيضاً. ولا تختلف الشخصيات الأخرى كشخصية المحفظة مهرة، وشخصية النوخة من حيث صفاتهما الثابتة، فهما شخصيتان تتمتعان بصفات سلبية، مقابل الشخصيتين الإيجابيتين السابقتين، الأمر الذي يكشف عن وضعية المقابلة في هذه الثنائية التي يقوم عليها بناء العالم الروائي، في حين تتميز شخصيتا فطوم وخضر بوجود عناصر إيجابية وأخرى سلبية، تجعلهما يحوزان على قواسم مشتركة تجعل موقف الرواي الذي يقوم بتقديمهما أكثر اعتدالاً. إن هذه الشخصيات بتنوعها وعلاقتها المتداخلة هي تجسيد لوعي الروائي بالواقع الذي يعبر عنه، وتمثل لعلاقاته القائمة بأبعادها المختلفة، كما تجلت في العلاقات التي تربط شخصيات الرواية بعضها ببعض الآخر وقد اتخذت ثلاثة أشكال هي أولاً: علاقات تتميز بالائتلاف (زينة ويوسف الرواي) أو بالاختلاف (زينة وأحمد النوخة والمحفظة مهرة)، أو القائمة على التعايش (زينة

الذي يجعل الحدث مرتبطاً بتلك الشخصيات وتحولاتها على مستوى الذات والصفات والعلاقات التي تقوم فيما بينها. ترتبط تلك الشخصيات الثلاث مع بعضها البعض بعلاقات توافق في بداية الرواية، لكنها فيما بعد تبدأ بالتفكك شيئاً فشيئاً بسبب الاختلاف في الوعي بين الزوج خلفان والزوجة غزالة، إذ ينشغل الأول بالبحث والقراءات النفسية، بينما تنشغل غزالة بموضوع الإنجاب ولا ترى في الزوج سوى وسيلة لتحقيق ذلك، ما يفقد تلك العلاقة بينهما معناها العاطفي، ويخلق حالة من السخط والنفور حيالها عند خلفان، يعززها الصراع على امتلاك هيلين بينهما، ومحاولة اجتذابها من قبل كل منهما. لكن هيلين التي تبدأ بإدراك اختلافها عن محيطها الاجتماعي الذي تعيش فيه، تعيش هي الأخرى صراعها العاطفي بينهما، وإن ظلت تنحاز إلى والدها بالتبني أكثر. إن الشخصية التي لا يمكن تناولها بالدراسة بعيداً عن مسألة الدلالة، وفق ما تقول به السيميائية السردية عند كريمان، تظهر مدى التفاوت بالوعي عن كل من شخصية الرجل التي يمثلها خلفان والمرأة التي تمثلها غزالة، ففي حين ينشغل الأول بالبحث والدراسة في عالم النفس من أجل فهم الشخصية الإنسانية، ومحاولة إعطاء العلاقة الجسدية بين الرجل والمرأة معنى عاطفياً، نجد الأخرى تنشغل بالجانب الغريزي عندها والمتمثل في مسألة الإنجاب والأمومة، فيكون إلحاحها على هذه العلاقة من أجل هذه الغاية وحدها، الأمر الذي يغضب خلفان ويولد شعوراً بالنقمة، يفقد علاقة التواصل والاتصال بينهما معناها الإيجابي، ويبدأ بخلق شرخ ما يني يتسع ويكبر حتى تنهار تلك العلاقة في النهاية معززة بدوافع خلفان تجاه هيلين، وبحثه عن علاقة الحب التي تملأ فراغه العاطفي، واكتشاف

الأبوة إلى مشاعر الحب والرغبة، التي تجد تبريرها لديه بأن هيلين ليست ابنته، ما يسهم في خلق تحولات أساسية وواسعة على مستوى أحداث الرواية وبنية السرد الحكائي فيها. في البداية تتمكن هيلين من تحقيق اندماجها بالأسرة التي رعتها بالحب والعناية الكبيرة على الرغم من المشاعر الدفينة المبهمة التي كانت تخزنها في عقلها الباطن، وتتجلى في الكوابيس والرسوم التي تتضمن مشاهد قاسية فتزيدها هلعاً وخوفاً. ومع تفتح وعيها تكتشف التمايز الواضح بين بشرتها وبشرة والدها ووالدتها، كما تقوم زميلات مدرستها أيضاً بتنبهها إلى حقيقة أصلها واختلافها عن أسرتها، فتبدأ بالبحث عن إجابات حول هويتها الحقيقية. وإذا كان الاسم يشكل علامة لغوية، فإن اسمي خلفان التاجر وغزالة يحيلان على البيئة الاجتماعية الإماراتية التي تجري فيها أحداث الرواية، في حين يبقى اسم هيلين نافراً من حيث اختلافه الواضح وطبيعته التي تتوافق مع صفاتها التي تكشف عن انتمائها إلى بيئة غريبة، تدفعها باستمرار للسؤال عن حقيقة هذه الذات الغريبة.

### وظيفة الشخصية ودلالاتها

ترتبط وظائف الشخصية في هذه الرواية من حيث دورها في تطور البنية السردية، ومن خاصية التحول التي تتميز بها، ومن خلال أهمية الدور الذي تلعبه في السرد الحكائي، باعتبارها شخصيات رئيسية جرى بناؤها من قبل الكاتب لتمثل شخصيات تعيش قلقها مع ذاتها على مستوى الوعي الخاص بها وجودياً أو عاطفياً، والعلاقة مع بعضها البعض حتى يستحيل الاستمرار فيها، فنجدها تذهب في اتجاهات شتى تكابدها حزنها وضياعها، الأمر

محددة، وليس باسمها الشخصي، ما يعزز من تلك الدلالة التي تحملها تلك الشخصية، ويكشف عن وظيفتها التي يريد أن يحققها الكاتب من خلالها، وهي القول بالخلاص الذي يمكن أن يتحقق عبر التوحد مع تلك الحكمة وحالة النقاء التي تحملها قيم ذلك العالم، في مواجهة قيم المدينة الحديثة التي تهرب منها هيلين باحثة عن خلاص ذاتها.

### العلاقة بين الشخصيات

تأخذ العلاقة بين الشخصيات الثلاث الأولى (الزوج والزوجة وهيلين) في بداية الرواية طابع الرغبة والانسجام والتوافق، إلا أن سرعان ما تتحول باتجاه آخر يرتبط بالتحول والتبدل الذي يطرأ على مواقف وسلوك تلك الشخصيات، وفي مقدمتها شخصية خلفان التي تضيق بملاحقة زوجته غزالة التي تمثل الشخصية التقليدية المحكومة بهاجس الإنجاب والأومة، فتكون هيلين هي وسيلة التعويض ما يثير ارتياب غزالة، ويخلق حالة من المشاعر المتناقضة والصراع التي تعيشها هيلين، حين تنكشف تلك العلاقة وتمضي كل شخصية باتجاه أقدارها الجديدة. إن صفات تلك الشخصيات التي لا تتسم بالثبات، بما فيها شخصية البدوي الذي تلتقيه هيلين في الصحراء هو الذي يخلق البعد الدرامي لأحداث الرواية وتنامي الصراع فيها، إضافة إلى أنه يعكس الرؤية التي ينطلق منها الكاتب في بناء شخصياته، لاسيما على مستوى العلاقة مع المكان أو مسألة الدلالة التي ترتبط بها. إن العلاقة القائمة بين شخصية خلفان وشخصية غزالة تفتقد إلى عناصر التوافق والانسجام بسبب الاختلاف في وعي الشخصيتين وسلوكهما، وهو ما يجعل محاولة خلفان لرأب هذا الصدع تفشل في تحقيق

غزالة لتلك الدوافع في لحظة لقاء حميم بينهما. إن تطور تلك الأحداث في الرواية يرتبط بتطور الشخصيات، بحيث يقود ذلك إلى تحول درامي في حياتها ومواقفها وسلوكها، ينمو معه الصراع بين تلك الشخصيات من جهة، وبينها وبين ذاتها من جهة أخرى. إن دافع الإنجاب عند غزالة هو الذي يشكل محور علاقتها بالزوج خلفان، بينما تشكل هيلين حالة تعويض عن حالة عقمها، وبذلك يظهر الاختلاف والتباين بين الشخصيتين. ولا تختلف شخصية البدوي الذي تلتقيه هيلين بعد فرارها من منزل خلفان عن باقي الشخصيات، من حيث تحولاتها في علاقتها بها، فبعد أن تعبر عن ولائها لسيد القلعة من خلال اقتياد هيلين إليه لينعم بمفاتنها، نجده بعد فرارها الثاني من محبسها يمثل حالة من الحب السامي، بل يربط الحياة كلها بهذا المعنى الذي يمنحها قيمتها الإنسانية. وبغض النظر أن حضور الكاتب من خلال هذه الشخصية التي تتحدث عن الحب بلغة لا تتناسب مع وعيها ووضعها الاجتماعي، فإنه يتحول عن هيلين إلى رمز للحكمة البدوية التي تسعى إلى تحقيق خلاصها بها من خلال توحدتها معه، عندما تخاطبه بصوت مخنوق (حررني مني.. طهرنا، واغسل هذا القلب الملوث بحكمتك الصحراوي. البدوي.. يقترب من هيلين أكثر، يلتصق بها يهمس في أذنيها: هل تتزوجيني؟.. تهز رأسها قائلة ضارعة.. أجل.. يذوبان يتعاطان الحب في لحظة إشعاع عاصف لم يشهد له مثيلاً..(٧) . يحمل المشهد الذي يشكل نهاية الرواية دلالة خاصة تنبع من معاني الخلاص التي يمثلها توحد هيلين الغريبة التي تمثل الآخر المختلف في هذه الرواية مع شخصية البدوي التي ترمز للنقاء والحكمة، خاصة وأن تلك الشخصية تقدم بلقبها الذي يحيل على بيئة اجتماعية

يقطين بين الشخصية باعتبارها تمثيلا لأنماط من الوعي الاجتماعي بين العلاقة التي تقوم بين الشخصيات داخل العالم السردي والبعد الاجتماعي الذي يستند إليه الروائي في تقديمه لذلك العالم الاجتماعي. وسنلاحظ ذلك في علاقات شخصية زوجة الأب الشريرة والماكرة والأبناء الضحايا والزوج المخدوع وفي علاقات الشخصيات الأخرى في تلك الحكايات باعتبارها تعكس نمطا من الوعي الاجتماعي

يتحدد في ضوءها وظيفة الشخصية التي تعد من العناصر الثابتة في الحكاية وتسلسلها أن الشخصية ودلالاتها في سياق الحبكة السردية .

لا يمكن

إن أول ما نلاحظه في تلك الحكايات هو عدد الشخصيات غير المحدد في كل حكايات،

واختلاف هذا العدد من حكاية إلى أخرى، على

عن مسألة

القصة الأولى بنت نارنج التارنج هناك خمس شخصيات رئيسة هي الشيخ وابنه بطل الحكاية

والخادمتان وبنت نارنج التارنج، وست شخصيات

فرعية هي النوبيان أو المردة الأربعة الذين

يشكلون الامتحان لشجاعة ابن الشيخ وفطنته

وتصميمه الذي يكافأ عليه بالحصول على مبتغاه

والعجوزتان. وتتميز الحكاية الثانية بمحدودية

عدد شخصياتها الذي يضم ثلاث شخصيات رئيسة

هي الزوجة العارفة والزوج والجار، وشخصية

فرعية واحدة هي عشيق الزوجة. ويتساوى عدد

الشخصيات الرئيسية والفرعية في الحكاية الثالثة

حيث يبلغ العدد ثلاث شخصيات هي العجوز

والابن والزوجة، والشخصيات الفرعية الثلاث

هي الطيور الثلاث من الملائكة. وكما نلاحظ

فإن عالم الحكاية يتداخل فيه الإنس مع الجن والملائكة والطيور إذ يمكن لها أن تتحول من طبيعة إلى أخرى مضافة طباعا عجيبا وغرائبيا على ذلك العالم الذي تقدمه الحكاية. وتضم

أهدافها، بل تخلق مشكلة جديدة تزيد من حالة التنافر والاختلاف، من خلال وجود هيلين التي تشكل نقطة جذب عاطفي، تمثل بؤرة جديدة تتفرع عنها بؤر سردية جديدة. كذلك الأمر بالنسبة لهيلين والبدوي الذي يقدمه الروائي دون اسم إذ تتحول علاقتهما في الصحراء إلى علاقة حب بعد أن استقدمها إلى القلعة، ليقدّمها هدية لرجل القلعة الذي كان يعمل لصالحه.

### وظيفة الشخصية في الحكاية الغرائبية

يخلص بروب من دراسته للحكاية العجيبة أو الغرائبية إلى أن هناك عناصر ثابتة في الحكاية تتمثل في الوظائف التي تؤديها الشخصيات وهي تشكل الأجزاء الحقيقية للحكاية، مقابل وجود عناصر متحولة كما في أسماء الشخصيات وصفاتها. وقد عرّف بروب الصفات بأنها (مجموع الخاصيات الخارجية للشخصية كالعمر والجنس والحالة والمظهر الخارجي بخصائصه... وهذه الصفات تمنح القصة ألوانها وجمالها وسحرها)(8).

من هنا فإن الشخصية تمثل عنده عنصرا متحولا والوظيفة عنصر ثابت دون أن يعني ذلك فقدان الترابط والاتصال بينهما، ولذلك تكون الوظيفة التي يعرفها بأنها هي فعل شخصية قد حدد من وجهة نظر دلالاته في سيرورة الحكاية هي الخالقة للشخصية. وفي ضوء هذه الوظائف يرى بروب ضرورة أن نعرف من قام بالفعل وماذا فعل وكيف فعل . وإذا الوظائف في الحكاية تتميز بكونها محددة، فإن الشخصيات فيها تكون غير محددة، إذ تعتبر تلك الشخصيات عناصر غير تمييزية فيها. من جهته يرى غريماس أن الشخصية لا يمكن دراستها بعيدا عن مسألة الدلالة لأن التفكير فيها تفكير في إنتاج الدلالة داخل الرواية. ويربط الناقد سعيد

والثانية عشرة على شخصية واحدة، فإن القصة الحادية تضم أربع شخصيات رئيسة هي الزوجة التي تعمل في التجارة وتتميز بقوة الشخصية والدهاء والزوج الفقير والساذج والرجال الثلاث المحتالون. وتضم القصة الأخيرة شخصيتين رئيسيتين هما الطفل والزوجة. يتباين - كما أسلفنا - عدد الشخصيات من حكاية إلى أخرى، إذ قد تختفي بعض الوظائف في حكاية، بينما نجدها كاملة في حكاية أخرى، أو أن وظائف مغايرة هي التي اختفت. ويرتبط هذا التباين بعدد الوظائف المنوطة بكل شخصية، ودور هذه الشخصية من حيث الفعل الذي يمكن أن تقوم به في تطور الحكاية، بينما ترتبط صفات الشخصية ومظهرها الخارجي بوضعها الاجتماعي، وتسهم في منح الحكاية نوعاً من التلوين في الشخصيات، إلى جانب اكسابها ألواناً وسحراً.

الشخصية الفرعية	الشخصية الرئيسية	الحكاية
٤	٦	الأولى
١	٣	الثانية
٣	٣	الثالثة
٣	٦	الرابعة
٤	٦	الخامسة
١	٤	السادسة
-	٣	السابعة
٧	٥	الثامنة
٤	٥	التاسعة
٣	٥	العاشرة
١	٦	الحادية عشرة
١	٢	الثانية عشرة

الحكاية الرابعة سبع شخصيات رئيسة هي الفتاة اليتيمة والدرهمي الأب وزوجة الأب والعصافير الأربعة (أبناء البنت) وثلاث شخصيات فرعية هي شقيق الفتاة اليتيمة والبياع الجوال وزوج هداية الذي يظهر في نهاية الحكاية ليؤكد سلامة شرفها. ويبلغ عدد شخصيات الحكاية الخامسة التي تشتمل على أكبر عدد من الشخصيات في هذه الحكايات إحدى عشرة شخصية هي ست شخصيات رئيسة (الشاب الوسيم/ الجنيات/ الوالدة الجنية الزوجة نور السناء/ العجوز) بينما الشخصيات الخمس الفرعية هي النساء اللواتي يستطيع الشاب تجاوزهن في الطريق والحرس الموجود داخل القصر. وفي القصة السادسة هناك أربع شخصيات رئيسة هي البنت/ الأب/ زوجة الأب/ الوزير، وشخصية فرعية واحدة هي القاضي. وتقتصر شخصيات الحكاية السابعة على ثلاث شخصيات رئيسة هي الرجل الفقير والجني والحداد، في حين هناك خمس شخصيات رئيسة في الحكاية الثامنة هي الأخ والأخت والأب وزوجة الأب والسلطان حاكم القرية، وست شخصيات فرعية هي العجوز الطيبة وزوجة السلطان الشريرة والخيالان اللذان يخطفان الطفل والراعي والوالدة. ويبلغ عدد الشخصيات الرئيسية في القصة التاسعة خمس شخصيات هي المزارع والولد الوحيد المدلل والشيخ والزوجة وابن العم، في حين يبلغ عدد الشخصيات الفرعية أربع شخصيات هي الفتيات الثلاث والأم. ويساوي عدد الشخصيات الرئيسية في الحكاية العاشرة نفس العدد السابق فيبلغ خمس شخصيات هي البنت والأب والسمة الجنية والسلطان، وعدد الشخصيات الفرعية ثلاث شخصيات هي الراعي والحرس وبنت الزوجة الدميمة. وبينما يقتصر عدد الشخصيات الفرعية في القصة الحادية عشرة



## في دلالة الشخصية

عالمه واهتمامه، ما يدفعها لاستخدام الحيلة والخديعة التي غالبا ما ترتبط بقضايا الشرف لكي توقع بتلك الشخصيات، وتدفع الزوج للتخلص منهم. إن الإرتياب والخوف من الوجود الطارئ للزوجة في حياة الأسرة يشكل سببا من أسباب هذا الموقف منها، بحيث تكون سمة المكر والتحريض والشر ملازمة لها في تلك الحكايات، وبالتالي سببا في المآسي التي تقع بصورة خاصة لبنات أو أمهات أو أخوات الزوج المخدوع والساذج. وفيما تتخذ زوجة الأب أو الابن أو الأخ هذه السمة نجد أن البنت والأم والأخت تتسم بصفات مخالفة كلياً لصفات الزوجة الشريفة، بحيث تدل تلك الثنائية المتقابلة بين الشخصيات على ازدواجية النظرة إلى المرأة حسب قرابة الدم في مجتمع تقوم علاقاته الاجتماعية على هذه الأسس، التي تجعل الزوجة باعتبارها من خارج تلك الدائرة تستخدم كل الوسائل الممكنة من الحيل والتحريض والفتن للتخلص من المنافسة التي يمثلها وجود تلك الشخصيات التي ترتبط بصلة القربى والدم مع الزوج. كذلك يتخذ السلطان أو الأمير في تلك الحكايات صفات قارة تتمثل في العدل والمروءة والحزم باعتبارها يمثل قيمة اعتبارية خاصة من جهة، ومن جهة يعكسون رغبتهم في الصورة التي يجب أن يكون عليها كل منهما، باعتبار أن هذا التمثيل الحكائي هو انعكاس لرمزية تلك الشخصية القارة في الوعي الشعبي الجمعي.

### طوي بخيطة رواية شخصيات بلا بطولة

تحفل رواية طوي بخيطة بعدد كبير من الشخصيات الرئيسية والثانوية، الفاعلة وغير

لقد أكد غريماس في دراسته للشخصية على العلاقة العضوية بين الشخصية، وقضية الدلالة التي يرتهن إليها وجودها في الحكاية، طالما أن لا وجود لها بمعزل عن مسألة الدلالة، وقد طالب بضرورة مقارنة الشخصية باعتبارها جزءاً من بنية السرد بحيث ترتبط تلك المقاربة بدراسة البنية العامة للسرد الحكائي. وإذا كانت وظائف الشخصية (أفعالها) تمثل الأجزاء الأساسية في الحكاية، فإن هذه الأفعال عندما ترتبط بشخصية بعينها تحمل دلالة خاصة تعكس من خلاله وعياً ثقافياً واجتماعياً سائداً، كما سنلاحظ في الوظيفة التي تقوم بها شخصية الأب تجاه أبنائه من الزوجة المتوفاة، أو والدته العجوز. إن وظيفة الزوجة التي تلجأ إلى الحيلة والمكر في أفعالها الشريفة تتمثل في دفع الزوج للتخلص من ابنته كما في الحكايات السادسة والعاشرة والثانية عشرة، أو أخته في الحكاية الرابعة، أو والدته في الحكاية الثالثة، أو ولديه في الحكاية الثامنة، أو تخدعه لتخلي بعشيقها في الحكاية الثانية. تنكشف الخديعة دائماً وتكافأ الشخصية كما لاحظنا، بعد اخنبار يكون عليها أن تثبت في قدرتها على التأهيل للقيام بما يطلب منها. إن تلك الوظيفة التي ترتبط بزوجة الأب دائماً، تستدعي التساؤل حول الدلالة التي ينطوي عليها مثل هذا التلازم بين الوظيفة والشخصية في تلك الحكايات، التي تبلغ أكثر من نصف عدد قصص المجموعة؟

إن ارتباط هذه الوظيفة بالزوجة يعكس موقفاً من تلك الزوجة، التي تعد عنصراً طارئاً على الأسرة، تحاول دائماً التخلص من أية منافسة على امتلاك الزوج لكي تستحوذ كلية على

الماء الجاف، بسبب تهمة الزنى الباطلة التي تنسبها إليها، وشخصية أم ناصر الفضولية والنمّامة التي لا يهتمها سوى جمع أخبار الناس وتضخيمها وبثها في القرية بصورة دائمة. وباستثناء العلاقة مع قطاع الطرق القائمة على الصراع، فإن علاقة تلك الشخصيات مع بعضها البعض داخل عالم الرواية، تظل ترتهن في سماتها الإيجابية إلى طبيعة نمط الوعي الاجتماعي الذي يحكمها، ويحدد بالتالي طبيعة سلوكها ومواقفها. يبرز حضور المرأة في هذه الرواية بشكل لافت للنظر حتى نجد هذا الحضور يتقدم على حضور الشخصيات الذكورية، أو يتمتع بدور محوري على الرغم من طبيعة المجتمع البدوي الذي يتميز بأنه مجتمع ذكوري، يمكن أن يلحظه القارئ في توزيع الوظائف والأدوار في حياة الأسرة. يبلغ عدد الشخصيات النسائية احدى عشر شخصية، بينما يبلغ عدد الشخصيات الرجالية ثمانى شخصيات، حيث تتوزع تلك الشخصيات على شخصيات أساسية فاعلة ومؤثرة في تطور بنية السرد وتحولاته، وشخصيات فرعية غير مؤثرة. وفي حين تكون الشخصية النسائية التي تظهر في مشهد التقديم هي شخصية اليازية زوجة مصبح الحامل، فإن أول شخصية تختفي في الرواية هي اليازية التي تموت بعد ولادتها لطفلها عبيد، إلا أن هذا الموت الذي يغيبها يكون الحدث الأبرز الذي يسهم في التطور الدرامي لأحداث الرواية من خلال محاولة صديقتها بخيطة القيام بدور الأم البديلة، ومن ثم اتهام عمته طريفة لها بالحمل من علاقة غير شرعية أقامتها مع زوج اليازية مصبح الذي هو شقيق والدة بخيطة، وتحريضها لوالدها على قتلها والتخلص من عارها،

الفاعلة التي ترتبط مع بعضها البعض بعلاقات التواصل والمشاركة والقربى، ويستدعي بعضها البعض الآخر. تغيب عن هذه الرواية الشخصية التي تتفرد بالبطولة بسبب تركيز السرد الحكائي على تجسيد تجربة مجموعة إنسانية تعيش في الصحراء، يهدد حياتها القحط الناجم عن عدم سقوط المطر، فتخرج للبحث عن مكان لها في إحدى الواحات القريبة من البحر، حيث الماء والخضرة والثمر. وتتباين شخصيات الرواية من حيث وظائفها ودورها وتأثيرها في أحداث الرواية، أو من حيث صفاتها وتحولاتها وانعكاس هذه التحولات على أحداث الرواية وبنيتها الدرامية، وتنامي حركة السرد فيها. وتبرز العلاقات القائمة بين تلك الشخصيات البعد الاجتماعي لعالم الرواية الذي تجسده حياة البداوة القائمة على علاقات القربى والدم بين جميع أفرادها من جهة، وعلاقات المشاركة بينها وبين سكان الواحات الذين يستضيفونهم في أراضيهم من جهة أخرى. تتقارب تلك الشخصيات من حيث تمثيلها لنمط وعي اجتماعي وثقافي محدد، وهي تحمل أسماء قديمة تحيل على بيئة بدوية خاصة ( اليازية- بخيطة- شما- خصيبة- أمنة- سلطان)، أو تتقدم بلقبها (أم ناصر)، أو اسمها المقترن بمهنتها ( علي جامع العسل- عباس بائع السمك)، أو بصفتها (عبيد الصغير). وبخلاف جميع شخصيات الرواية التي تتميز علاقتها بالائتلاف والإيجابية، فإن شخصيتي طرفة شقيقة سلمان الكبيرة تتصف بالسلبية والعدائية، من خلال الدور الذي تقوم به، على صعيد الدس والتحريض الذي يدفع بشقيقها سلطان إلى قتل ابنته بخيطة ورميها في طوي

بالمهنة التي تعملان فيها (عباس بائع السمك - وعلي جامع العسل)، كما ذكرت شخصية والدة اليازبية بصفتها، والحاج سالم وعبيد الصغير باسميهما مقترنان باللقب الذي يحملانه. تتميز تلك الأسماء بقدمها ودلالاتها التي تحيل فيها على بيئتها البدوية التي تنتمي إليها، ومن تلك الأسماء هناك اسمان منهما فقط يحملان دلالة دينية هما علي والعباس، في حين حمل اسم والد بخيطة سلطان دلالة اجتماعية ترتبط بالسلطة.

تتباين الأدوار التي تلعبها شخصيات الرواية، من حيث صفات التحول والثبات التي يمكن أن تميزها والتي تنعكس على البنية الحكائية للرواية وتطورها، الأمر الذي يجعل تلك الشخصيات تتوزع بحسب الدور الذي تلعبه على هذا المستوى إلى شخصيات رئيسية وأخرى ثانوية. وتمثل شخصية والد بخيطة سلطان نموذجاً للشخصية المتحولة التي تؤثر في التطور الحكائي للرواية وتحولات أحداثها الدرامية، عندما نشهد تحوله من الحب إلى العدوانية بعد اتهام شقيقته لابنته بخيطة بإقامة علاقة زنى مع مصبح. يلعب هذا الحدث المفاجئ دوره المؤثر في أحداث الرواية وبنيتها الدرامية من خلال الأحداث الجديدة التي تترتب على التحول والتبدل الذي يطرأ على شخصية الأب وسلوكه (محاولة قتل بخيطة - الخرس الذي يصيب شقيقته شما بعد رؤيتها لمحاولة القتل - انقاذ بخيطة مصادفة من الموت المحقق - لقاء الأهل مصادفة مع بخيطة). وهذا جدول

يتضمن توزيعاً لشخصيات الرواية شخصيات الرواية بحسب أهمية موقعها ودورها في السرد الحكائي وانفتاحه الحكائي على أحداث تقوم

وهو ما سوف يدفع بالأب إلى الانفصال عن جماعته، واتخاذ قرار العودة السريعة إلى الديار لكي يقوم بهذه المهمة بعيداً عن أعين الجميع، حيث سيكون لهذا الحدث الدرامي المؤثر دوره في تصاعد أحداث الرواية وتطورها الحكائي، حيث تجلت تلك الانعكاسات الدرامية للأحداث من خلال الآثار النفسية الكبيرة وحالة الندم التي عاشها الأب، إضافة إلى مآصبات شما من عجز عن النطق، إلى جانب علاقة الأسرة بمصبح المتهم بارتكاب الفعل المشين، إذ يدفعه ذلك إلى الرحيل المفاجئ وحيداً عن قبيلته. وهذا جدول (١) بشخصيات الرواية من حيث عددها وجنسها:

العدد	شخصيات نسائية	شخصيات ذكورية
١	اليازبية	مصبح
٢	بخيطة	والدها سلطان
٣	شما	عبيد الصغير
٤	العمة سلامة	الحاج سالم
٥	طريفة	خلفان
٦	أم ناصر	علي جامع العسل
٧	خصيبة	خميس رفيق علي
٨	أمينة	عباس بائع السمك
٩	عويش	
١٠	صالحه	
١١	والدة اليازبية	

من خلال الجدول السابق نلاحظ أن عشرة أسماء من تلك الأسماء قد ذكرت باسمها المجرد، في حين ذكرت شخصيتان باسمهما الأول مقترنا

### الهوامش

- ١- قاموس السرديات- تأليف جيرالد برنس- ترجمة السيد إمام- منشورات ميريت- ص ٣٠/٣١
- ٢- انفتاح النص الروائي- سعيد يقطين- المركز الثقافي العربي- بيروت/ الدار البيضاء ١٩٨٩- ص ١٨
- ٣- هوية العلامات: في العتبات وبناء التأويل- د. شعيب حليفي- المجلس الأعلى للثقافة- القاهرة ٢٠٠٤- ص ٢٨
- ٤- ص ٧ (زينة الملكة)- علي أبو الريش- دار الكتاب العربي- ط ٢ بيروت ٢٠٠٩
- ٥- زينة الملكة- علي أبو الريش... مرجع سابق- ص ١٧
- ٦- فرت من قسورة- علي أبو الريش... المؤسسة العربية للنشر- بيروت ٢٠١٠.
- ٧- فرت من قسورة- علي أبو الريش... مرجع سابق- ص ٤٠٤
- ٨- مورفولوجيا القصة- فلاديمير بروب- ترجمة عبد الكريم حسنود. سميرة بن عمو- شرع للنشر- دمشق ١٩٩٦- ص ١٠٦.

بها شخصيات جديدة مثل شخصية علي جامع العسل وعمته التي تطبب بخيطة وتنقذ حياتها من الموت :

شخصيات فرعية	شخصيات رئيسية
عبيد الصغير اليازبية عباس بائع السمك العمة سلامة الحاج سالم عويش أمنة صالحة أم ناصر خلفان خميس رفيق علي والدة بخيطة	بخيطة شما مصباح علي جامع العسل العمة طريفة الأب سلطان خصيبه

إن أهمية الوظيفة التي تقوم بها الشخصية في السرد الروائي تأتي من حيث تأثيرها في تطور وتنامي أحداث الرواية، الأمر الذي استدعى التمييز بين شخصيات الرواية على أساس دورها وتأثيرها في أحداثها. وعلى الرغم من تفرد شخصية الرجل ببطولة العديد من الأعمال الروائية السابقة، إلا أن المرأة حازت على بطولة أعمال أخرى حملت عناوينها اسمه، أو اقترنت بها أو كانت الضمير المستتر مثل رواية زينة الملكة وفرت من قسورة لعلي أبو الريش وطوي بخيطة لمريم الغفلي وزاوية حادة لفاطمة المزوعي ومجموعة رأس ذي يزن القصصية لسعاد العريمي، ما يجعل السرد الروائي في الإمارات يضيء على عالم المرأة وحياتها وتجاربها وهمومها، وإن كان في جميع هذه الأعمال، والأعمال الأخرى، تتداخل المصائر والحيوات والوجوه والأسماء في نسيج الواقع الاجتماعي الذي تقدمه تلك الأعمال، والرؤية التي يتم على أساسها بناء تلك الشخصيات وتقديمها .

# تحولات الكتابة القصصية النسائية الجديدة في المغرب

عبد الرحيم العلام \*

ما يميز الكتابة  
القصصية النسائية  
الجديدة، كونها تتسلح  
بلغة خاصة، لغة  
انتقادية للذات وللآخر،  
بالنظر أيضا إلى أنها  
لغة رافضة وكاشفة  
لزيغ خطابنا  
وسياساتنا وأوهامنا  
المزيفة والمتناقضة  
وانفتاحها على التجربة  
المجتمعية، في أبعادها  
الذاتية، المحلية  
والإنسانية

بداية، لابد من الإشارة إلى أن عمر التجربة القصصية النسائية في المغرب قصير جدا، بحيث لا يتجاوز أربعة عقود من الكتابة والتراكم، منذ بدء هذه التجربة عام ١٩٦٧، تاريخ صدور أول مجموعة قصصية نسائية لخناتة بنونة، بعنوان «ليسقط الصمت»، بسمات فنية مقبولة إلى حد ما. ورغم ذلك، تحاول هذه الورقة مقارنة تحولات الكتابة القصصية النسائية الجديدة بالمغرب، انطلاقا من متن قصصي نسائي، في انتمائه إلى تجربة قصصية مغربية جديدة بامتياز، هي تجربة القاصة المغربية ربيعة ربحان تحديدا... ومن أجل موضعة التجربة القصصية لربيعة ربحان، في إطارها التاريخي والإبداعي والتطوري، فإنه يمكن إقامة تصنيف أولي للمراحل التي مرت بها الكتابة القصصية النسائية في المغرب، عبر تحديدها في ثلاث مراحل أساسية، نرى أنها توّطر، إلى حد كبير، المسار التطوري العام للكتابة

الذاتي على غيره من الأصوات والخطابات الأخرى، دون أن يعني ذلك أن ثمة قطيعة كلية مع الواقع وتفاعلاته وتحولاته، بقدر ما أن هناك انفتاحا موازيا على التجربة المجتمعية، في أبعادها الذاتية، المحلية والإنسانية.

ويمكن التمثيل لهذه المرحلة بأسماء قاصات حققن تراكما كميا ونوعيا لافتا في مجال الكتابة القصصية، كربيعة ريحان وزهرة زيراوي ولطيفة باقا، على سبيل المثال فقط لا الحصر، حيث أصدرت القاصة الأولى ست مجموعات قصصية إلى حد الآن، بدءا بمجموعتها القصصية الأولى عام ١٩٩٤، وصولا إلى آخر مجموعة صدرت لها عام ٢٠٠٦، في حين أصدرت القاصة الثانية أربع مجموعات قصصية، بدءا بمجموعتها القصصية الأولى «الذي كان» عام ١٩٩٤، وصولا إلى مجموعتها الرابعة «حنين» الصادرة عام ٢٠٠٧، أما القاصة الثالثة، فصدرت لها على امتداد أزيد من عقد من الزمن مجموعتان قصصيتان، هما «ما الذي نفعله؟» عام ١٩٩٢، و«منذ تلك الحياة» عام ٢٠٠٥.

– مرحلة الكتابة القصصية الشابة: وهي الفترة التي عرفت ظهور جيل جديد من القاصات والقاصين الشباب، في انتمائهم جميعا إلى أعمار متباينة، وإن وحدت بينهم المرحلة الزمنية التي ظهروا فيها، بحيث شكل هذا الجيل الجديد علامة مميزة للمشهد القصصي في المغرب، اعتبارا للعدد المتزايد من الأسماء الجديدة والواعدة من القاصات الشابات، ممن ينتصرون اليوم لكتابة القصة القصيرة، رغم الإغراء الموازي الذي تفرضه اليوم ويقوة موضة كتابة الرواية على عدد من الكاتبات (وحتى الكتاب)، من القاصات والشاعرات على حد سواء، في المغرب وفي أقطار عربية أخرى...

ويمكن الإشارة بخصوص هذه المرحلة الثالثة إلى أكثر من اسم، لقاصات تمكن في وقت وجيز من ترسيخ أقدامهن، وحضورهن الإبداعي في

## القصصية النسائية بالمغرب:

– مرحلة التجنيس: كما تبلورت قسماتها لدى رائدات الكتابة القصصية في المغرب، عند كل من خناتة بنونة ورفيقة الطبيعة (زينب فهمي). غير أنه في الوقت الذي استمرت فيه القاصة خناتة بنونة في كتابة القصة والرواية، ولو بشكل متقطع، وعبر فترات زمنية متباعدة، حيث كان آخر إصدار قصصي لها عام ٢٠٠٦، بعد ست مجموعات قصصية «الحب الرسمي»، كانت أولاها مجموعة «ليسقط الصمت» عام ١٩٦٧، نجد أن القاصة رفيقة الطبيعة قد توارت عن الأنظار، وانقطعت عن كتابة القصة منذ أواخر السبعينيات، مكتفية بإصدار ثلاث مجموعات قصصية، هي «رجل وامرأة»، و«تحت القنطرة»، و«ريح السموم»، وذلك على مدى عقد فقط من الزمن (من ١٩٦٩ إلى ١٩٧٩).

لقد مثلت نصوص هذه المرحلة حدثا ثقافيا وأدبيا استثنائيا في المغرب، نتيجة إقبال المرأة على كتابة القصة بجرأة لافتة، متحدية بذلك الوعي القائم والإرغامات الاجتماعية والذاتية السائدة آنذاك. وقد هيمن على هذه المرحلة الاتجاه الواقعي، الذي شكلت فيه ثنائية المرأة والرجل، وقضايا الحرية والتحرر، والقضايا الوطنية والاجتماعية، صلب المحكي والتخييل القصصي فيها.

– مرحلة الامتداد والتجديد: وهي الفترة التي شهدت ظهور أصوات نسائية قاصة، مواصلة الرحلة والمغامرة، لكن بمنظورات وأساليب مغايرة ومتطورة، في رصدها، هي أيضا، لقضايا ذاتية ومجتمعية وإنسانية ووجودية، بأبعاد جمالية وكتابية مغايرة، وأوسع نوعا ما من سابقتها.

ومع جيل هذه المرحلة من القاصات، نلاحظ خفوت الخطاب والصوت الاجتماعيين إلى حد ما، أمام بروز وعي جديد بالكتابة القصصية، وتحول النظرة إلى الواقع، وأيضا أمام هيمنة الصوت والخطاب

مثلت

نصوص

هذه المرحلة

(١٩٦٩ – ١٩٧٩)

حدثا ثقافيا

وأدبيا

استثنائيا

في المغرب،

نتيجة إقبال

المرأة على

كتابة القصة

بجرأة لافتة،

متحدية بذلك

الوعي القائم

والإرغامات

الاجتماعية

والذاتية

السائدة

آنذاك.

تربة المشهد القصصي في المغرب، بكتاباتهن وبإصدارتهن المتواترة، نستحضر من بينها مجاميع قصصية لفتت إليها أنظار النقاد واهتمام المتتبعين، من قبيل: رجاء الطالبي، مليكة نجيب، لطيفة لبصير، فاطمة بوزيان، الزهرة رميج، وغيرهن... حتى لا أذكر فقط سوى القاصات اللواتي صدر لهن أكثر من مجموعة قصصية، واللائي تمكن أيضا من فرض أسمائهن وكتاباتهن وحضورهن على مستوى التلقي والانتشار، من غير أن نقلن، هنا، من قيمة باقي القاصات الأخريات، سواء في هذه المرحلة أو في المرحلتين السابقتين، ممن يساهمن أيضا في إثراء المشهد القصصي النسائي في المغرب، ولو على مستوى التراكم، رغم الضعف الفني الذي يعترى بعض قصصهن، ورغم محدودية انتشارهن محليا وعربيا...

وقد تميزت هذه المرحلة أيضا بظهور قاصات (وقاصين) ممن يقبلون جميعا وعلى حد سواء، على كتابة القصة القصيرة جدا، بشكل ملحوظ ومتزايد، مع ضرورة الإقرار، هنا، بحدوث تفاوت في القيمة الفنية للإنتاج القصصي لهؤلاء، حيث امتد التجديد والتجريب القصصي لدى جيل هذه المرحلة الثالثة، نحو ركوب مغامرة كتابة القصة القصيرة جدا، مع قاصات يزاولن بين كتابة القصة القصيرة والقصة القصيرة جدا، من أبرزهن فاطمة بوزيان والزهرة رميج، وأخريات ما زلن يتلمسن طريقهن نحو ركوب هذه المغامرة المحفوفة بالكثير من المزالق، وقد أضحت مغرية لكثير من القاصات والقصصين الشباب في المغرب، ولو عبر مساهمات وكتابات لا تزال محتشمة في معظمها.

وإذا كانت كتابة المرأة في المغرب للقصة القصيرة جدا حديثة نسبيا، فقد تمكن هذا الجنس الأدبي مع ذلك من أن يلفت إليه اهتمام القاصات، وأن يفرض حضوره الإبداعي والنقدي، بما يطرحه من أسئلة ذاتية وراهنة، وخصائص فنية وجمالية، وإن

كانت لا تخرج، في عمومها، عن مطارحة قضايا الذات، والمرأة، والأسرة، والطفولة، والمجتمع، والسياسة، وصراع المرأة مع الرجل واصطدامها به، وأيضا صراعها من أجل البقاء، والحب، والخيانة، والانتقاد، وانحطاط القيم المجتمعية، والمحكي الذاتي، والعلاقة الملتبسة للمرأة مع جسدها، سواء كانت إيروتيكية أو علاقة مبنية على الشهوة والافتتان والولع والغواية...

وكثيرا ما يحدث أن تتجاوز كتابة القصة القصيرة جدا مختلف هذه المكونات والتيمات المكررة، لتنتفتح على قضايا الراهن وأثرها على فئات اجتماعية معينة، من قبيل رصدنا لظاهرة «العولمة»، بما تولده من مسخ واستلاب، وأيضا انفتاحها على تجلية العوالم الرقمية ومحاورة الشبكة العنكبوتية، بما يولده هذا التفاعل من علاقات إنسانية وغرامية جديدة وملتبسة.

ومن بين ما يميز أيضا هذه الكتابة القصصية النسائية، كونها تتسلح بلغة خاصة، لغة انتقادية للذات وللآخر، بالنظر أيضا لغة رافضة وكاشفة لزيغ خطاباتنا وسياساتنا وأوهامنا المزيفة والمتناقضة.

موازاة مع هذا الوضع، يمكن أن نتحدث كذلك عن قاصات مغربيات أخريات، ممن يكتبن باللغة الفرنسية تحديدا، حيث تمكن من أن يشكلن مجموعة كبيرة، بحضورهن الوازن وبنصوصهن القصصية القوية.

هكذا، إذن، وبالنظر إلى التراكم القصصي النسائي المتزايد، سنجد أن سنوات التسعينيات هي التي تشكل البداية الحقيقية لتراكم قصصي نسائي شبه منتظم، بست عشرة مجموعة قصصية، تليها سنوات الألفية الثالثة بأزيد من أربعين مجموعة قصصية إلى حد الآن، في الوقت الذي لم تتجاوز فيه سنوات العقود السابقة (الستينيات والسبعينيات والثمانينيات) عشر مجموعات قصصية نسائية فقط، وذلك بغض

مع جيل  
المرحلة الثانية  
من القاصات،  
نلاحظ خفوت  
الخطاب  
والصوت  
الاجتماعيين  
إلى حد ما،  
أمام بروز وعي  
جديد بالكتابة  
القصصية،  
وتحول النظرة  
إلى الواقع،  
وأيضا أمام  
هيمنة الصوت  
والخطاب الذاتي  
الذي انفتح  
على غيره  
من الأصوات  
والخطابات  
الأخرى،

في السرد، والتوسل بالجرأة والمكاشفة والانتقاد والبوح والاحتجاج في الكتابة، بكل استقلالية وتحرر في الرؤية، الفردية والجماعية، إلى الذات والآخر والجسد والوجود، بما هي رؤية تحكمها عموماً علائق مختلفة، غالباً ما تبدو إشكالية ومتوترة ومعقدة، سواء مع (الآخر)، رجلاً كان أو سلطة أو مؤسسة، حيث غالباً ما يهيمن على هذه العلائق غياب التواصل واللاجدوى والارتباب، أو مع (الجسد) و(التابوهات)، في محاولة من الساردة/ القاصة استرداد جانب من إنسانيتها وحريتها وهويتها وكيونتها المتشظية، وسط واقع مأزوم ومتشظ هو أيضاً، بما هو واقع تحكمه، في الغالب، علاقات ملتبسة، وأحاسيس هشة، سرعان ما تولد لدى المرأة، كشخصية قصصية، نوعاً من الإحساس بالاغتراب والانكسار والدونية، وهو ما يجعلها تلجأ للاستعاضة عن القبول بهذا الوضع إلى الاحتجاج والمقاومة والرفض...

وعموماً، يمكن تحديد أهم الخصائص الكتابية والسردية المهيمنة على الفضاء الشكلي والتيماتى للكتابة القصصية النسائية الجديدة، وخصوصاً لدى أولئك القاصات ممن ينتمين إلى المرحلتين القصصيتين الثانية والثالثة، كما يلي:

- تكسير الحدود بين الشعري والسردى في الكتابة؛  
- المراهنة على التجريب والتجريد، وعلى استحداث أشكال سردية قصصية جديدة؛

- تنوع أزمنة القص وفضاءاته؛

- تنوع ضمائر السرد؛

- تنوع تقنيات الكتابة والسرد لتشمل المفارقة، والسخرية، ولعبة المرايا، والتشظي، والانشطار، والحوار، والوصف، والحلم، والمونولوج، واللاشعور، والتداعي الحر...؛

- المزوجة بين القصة القصيرة والقصة القصيرة جداً، داخل نفس المجموعة القصصية؛

- الميل إلى التكتيف والاختزال وتجنب الإطناب؛

النظر عن القيمة الفنية والجمالية لمجموع هذا التراكم القصصي الذي حققته المرأة القاصة في المغرب. وهو ما يعني أن التحول الفعلي الذي حدث في مجال كتابة القصة القصيرة النسائية، قد تم مع بداية تسعينيات القرن الماضي، ليتخذ منحى تصاعدياً ومنتامياً، كتابة وتراكمًا، في السنوات التالية (أي بعد ظهور جيل جديد من كتاب وكاتبات القصة القصيرة في المغرب)، من غير أن ننتصر هنا لهذا الجيل أو ذلك، أو لهذه التجربة القصصية أو تلك.

كان لا بد أيضاً من الإشارة إلى المناخ الإبداعي العام، الموازي لهذا الظهور الجديد لقاصات ينتمين في معظمهن إلى المرحلة الثالثة، من ذلك ظهور جمعيات ومنتديات ومجموعات بحث، تعنى بالقصة القصيرة في المغرب، بشكل لم يكن مسبقاً من قبل، من مثل «مجموعة البحث في القصة القصيرة بالمغرب»، في نهوضها بتنظيم لقاءات وقرارات وورشات إبداع حول القصة القصيرة، وإصدارها لمجلة متخصصة في القصة القصيرة، إبداعاً وبحثاً وترجمة، تحت اسم (قاف صاد)، عدا نهوضها بنشر مجاميع قصصية جديدة، تشغل إصدارات المرأة القاصة جزءاً مهماً منها، حيث تمكنت هذه «المجموعة»، إلى حد الآن، من نشر ثمانى مجموعات قصصية نسائية، لكاتبات ينتمين إلى الجيل الجديد، من بينهن قاصات أصبح لهن اليوم حضور لافت في المشهد القصصي الجديد في المغرب.

ومع ذلك، يمكن أن نتوقف عند بعض التجارب القصصية النسائية الجديدة، لقاصات مغربيات أصبح لهن حضور إبداعي وازن ومؤثر، سواء في المشهد القصصي المغربي أو العربي، في ارتقاء تجاربهن في أحضان الحداثة والتجريب، بما يفرضه ذلك من بحث عن تيمات ودلالات ومعانٍ جديدة وذات راهنية، ومن تكسير لمنطية البناء القصصي التقليدي، عبر اجترار طرائق مغايرة

سنوات

التسعينيات

تشكل البداية

الحقيقية

لتراكم قصصي

نسائي شبه

منتظم، بست

عشرة مجموعة

قصصية، تليها

سنوات الألفية

الثالثة بأكثر

من أربعين

مجموعة

قصصية



- المزوجة بين السرد المسترسل وتقطيع الحكى؛  
– انفتاح القصص على سجلات الكلام اليومي (العامية المغربية)، والتفاعل النصي مع النصوص التراثية؛  
– توسيع مفهوم الذكورة، ليشمل اللغة والسرد والفضاءات والدلالات؛  
– الانحياز إلى المرأة، وإلى الهم الأنثوي بشكل خاص؛  
– الاحتفاء المتزايد بالجسد، وبلغته وصوره؛  
– تكسير التابو اللغوي وتذويت الكتابة؛  
– الرغبة في الانعتاق من سلطة المكان والهروب منه؛  
– الرغبة المتزايدة في التحرر والبوح والاحتجاج؛  
– مقاومة الأنا الذكورية وإبراز الموقف من الرجل؛  
– الانفتاح على فضاءات ذكورية بامتياز؛  
– الاحتفاء بالتذكر والنسيان؛  
– الاهتمام بالمكون النفسي للمرأة والرجل؛  
– الاحتجاج على سلطتي الأب والأم على حد سواء؛  
– الإحساس بالاغتراب والتهيه؛  
– الاحتفاء بالأشياء الحميمة، وبالعوالم الداخلية للمرأة؛  
– الاهتمام بالهامشي، وبتفاصيل المعيش واليومي؛  
– الاهتمام بالبنية العائلية وبقضايا الأسرة؛  
– الاهتمام المتزايد بالطفولة، في أبعادها الأنثوية والذكورية؛  
– الرفع من حدة الإحساس بالتوتر والانكسار والقلق والخوف والخيبة والموت؛  
– الرفع من درجة البوح والجرأة في التعبير عن الإيروسى والشبقي والإباحي؛  
– الانفتاح على العالم الرقمي في الكتابة القصصية؛
- الإقبال على تضمين المكون الفانطاستيكي في الكتابة؛  
– استيحاء صورتى المرأة والرجل، في أبعادهما السلبية والإيجابية على حد سواء؛  
– المزوجة بين رصد علاقة المرأة بالمرأة وعلاقة الرجل بالرجل؛  
– التكتيف من الأبعاد والأحاسيس الرومانسية والإنسانية في القصة ...  
وبما أن المرحلة القصصية الثالثة لا تزال ممتدة بقوة وبكثافة في مشهدنا القصصي إلى اليوم، يمثل استمرارية حضور أحد الأصوات القصصية النسائية التي تنتمي إلى المرحلة الأولى (خناتة بنونة)، ولو من خلال إطلالة محتشمة، إلى جانب جيل جديد من القاصات الشابات، ممن يكتسحن اليوم المشهد القصصي في المغرب، وممن جربن أيضا ركوب مغامرة كتابة الرواية، فإن العودة إلى قراءة بعض تجليات المرحلة القصصية الثانية، قد تفرض نفسها أكثر من غيرها، باعتبارها مرحلة يمكن القول إنها تشكل تحولا جماليا فعليا، ومنعظا جديدا في الكتابة القصصية النسائية في المغرب. وفي اعتقادي أن خير من يمثل هذه المرحلة، هي القاصة المغربية ربيعة ربحان، لاعتبارات مختلفة، يمكن أن نختزل بعضها، على الأقل في النقاط التالية:
- انفراد القاصة ربيعة ربحان بتحقيق تراكم إلى الاحتجاج وحضور قصصي مهم ولافت، بإصدارها لسبع مجاميع قصصية على مدى عقد من الزمن، وهي: «ظلال وخلقجان»، و«مشارف التيه»، و«شرح الكلام»، و«مطر المساء»، و«بعض من جنون»، و«أجنحة للحكي»، و«كلام ناقص»، وهو ما يجعل منها اليوم القاصة المغربية الأوفر إنتاجا بين القاصات المغربيات الأخريات، باستثناء القاصة الرائدة خناتة بنونة، بإصدارها، هي كذلك، لسبع مجموعات قصصية، أخذنا بعين الاعتبار أن إحدى مجاميعها صدرت في طبعتين، محلية وعربية،

المغرب (في القاهرة ودمشق)، إلى جانب الحضور المميز والممتد للقاصة في الملتقيات والندوات، داخل المغرب وخارجه، بشكل جعل صوتها وتجربتها يخترقان ويتفاعلان مع أصوات وتجارب قصصية نسائية عربية أخرى.

– كون تجربتها القصصية، وهذا اعتبار أساسي، قد حققت نقلة نوعية وجمالية فارقة، سواء على مستوى التيمات وتوليد الدلالات، أو على مستوى طرائق الكتابة وصوغ المتخيل القصصي، بشكل يجعل من هذه التجربة خير من يعبر عن تحولات المشهد القصصي النسائي الجديد في المغرب، وذلك بشكل تستحق معه هذه القاصة أن نقدمها، هنا، باعتبارها صوتا قصصيا نسائيا مغربيا وعربيا جديدا، يعكس بكل جرأة وحضور وإبداعية، جوانب من المسار التطوري للكتابة القصصية النسائية الجديدة في المغرب.

واختيارنا التوقف عند تجربة قصصية نسائية بعينها، لا يعني، هنا، إقصاء لتجارب قصصية نسائية أخرى، ذات حضور مؤثر في المشهد القصصي في المغرب، بأسئلتها وقضاياها المغايرة، وبأساليبها وخطاباتها المتنوعة...

كما أن حصر الحديث عن تحولات القصة القصيرة النسائية في المغرب، من خلال تجربة قصصية بعينها، حققت الكثير من النضج الفني، ومن الحضور المائز، كفيل بتكوين صورة عن طبيعة هذا التحول الذي طال كتابة القصة القصيرة النسائية الجديدة، انطلاقا من شعورنا بتملك التجربة القصصية لربيعه ربحان لمعنى التحدي والتجديد والمغامرة، وتجريب طرائق مختلفة في الحكي، وبناء الأشكال.

ومن شأن قراءة أولى في المجموعات القصصية الست لربيعه ربحان أن تكشف لنا عن مدى الثراء التخيلي الذي يميز هذه التجربة، ومدى تنوع أشكالها السردية وتيمات ومنظوراتها وطرائق توليدها للدلالات والمعاني، وهو ما يجعلنا أمام

بعنوانين مختلفين، وعلى مدى زمني يغطي أربعة عقود، تمتد من أواخر الستينيات إلى أواسط الألفية الثالثة، تخللتها فترة توقف طويلة نسبيا للقاصة خناتة عن كتابة القصة:

– كون التجربة القصصية لربيعه ربحان، ومنذ بدايتها، قد لفتت إليها أنظار النقاد والباحثين من مختلف الأجيال، بما يعني أن ثمة حضورا قويا للقاصة ربيعه ربحان منذ بداية ظهورها، توجته بحصول مجموعتها القصصية «مطر المساء» على جائزة الإبداع النسائي بالشارقة عام ٢٠٠٠؛

– كون تجربتها القصصية قد تعدت الحدود، ولفتت إليها أنظار كتاب ونقاد عرب، من قبيل الروائي العربي الكبير حنا مينة، هذا الذي كان من بين الأوائل الذين انتبهوا إلى هذا الصوت القصصي الجديد القادم من المغرب، وهو لا يزال في بدايات تجربته مع الكتابة، فدبج مقدمة مركزة لمجموعتها القصصية الأولى «ظلال وخلجان»، مبشرا فيها على حد تعبيره «بولادة قاصة رائعة في المغرب العربي كله، ومعها سيكون للقصة العربية القصيرة شأن آخر مع قصص المرأة في الوطن العربي» (١).

كما تمكنت التجربة القصصية لربيعه ربحان من أن تفرض نفسها على نقاد عرب وازنين، سواء في إطار قراءات مونوغرافية لقصصها ولمجاميعها القصصية، أو في سياق قراءات مقارنة، ويكفي أن نذكر من بينهم الناقد والروائي السوري نبيل سليمان... فضلا عن ذلك، حظيت هذه التجربة القصصية باهتمام إعلامي واسع، داخل المغرب وخارجه، بشكل يجعلها اليوم التجربة الأوفر حظا على مستوى المتابعات والحوارات الصحفية والتلفزيونية التي أجريت مع القاصة، هنا وهناك.

كما عرفت بعض قصص ربيعه ربحان طريقها إلى الترجمة إلى لغات أوروبية (الدانماركية والإنجليزية والإسبانية والفرنسية والألمانية)، وحظيت مجموعتان قصصيتان لها بفرصة نشرهما خارج

## تنويع

### تقنيات الكتابة

### والسرد لتشمل

### المفارقة،

### والسخرية،

### ولعبة المرايا،

### والتشظي،

### والانشطار،

### والحوار،

### والوصف،

### والحلم،

### والمونولوج،

### واللاشعور،

### والتداعي

### الحر...؛

تجربة متطورة في الكتابة القصصية، لم تبق، منذ بدايتها، أسيرة أسلوب قصصي معين، ولا وفيه لقضايا ذاتية واجتماعية محددة.

وقد لا يعني ذلك أن ربيعة ربحان تكتب خارج ما هو سائد. فمجموعاتها القصصية المنشورة تكشف، إلى حد كبير، عن مدى تفاعلها مع عديد التيمات، التي لا تزال تفرض نفسها وامتدادها ونقلها التخيلي والدلالي، في عدد كبير من المجموعات القصصية العربية الجديدة. غير أن ما يميز تناول قصص ربيعة ربحان لتلك التيمات، مثلا، هو طريقتها الخاصة في تمثيلها، وفي تقديمها وصوغها قصصيا، وفي اختيار زوايا رؤيتها للوجود والعالم وتوليد الأشكال، مع ما يرتبط بذلك كله من قضايا ذاتية ومجتمعية وثقافية ومصيرية، ومن أوضاع إنسانية قائمة وممتدة...

ويكفي أن نشير هنا إلى بعض التيمات المهيمنة في قصص ربيعة ربحان، كالطفولة والجسد والذات والمرأة والرجل والتحرر وعالم الذكورة والهامشي والزمن وسؤال الكتابة، وغيرها، لكي نلمس عن كثب مدى التنوع الذي يطبع الفضاء التخيلي لقصصها بشكل عام. كما أنها تيمات تكاد تكون مشتركة في عدد من المجاميع القصصية النسائية في المغرب في انتمائها إلى مراحل زمنية وإبداعية متباينة، قيمة وإنتاجا.

ومن بين ما يميز الكتابة القصصية، كما تتبلور ملامحها لدى القاصة ربيعة ربحان، كونها تفتح أمامنا مجموعة من المداخل والمفاتيح الأولية لقراءتها، واقتحام عوالمها، وتمثل حكاياتها وتيماتها، في محاولة للاقترب من إدراك إحياءاتها ودلالاتها.

ومن بين تلك المداخل - العتبات، يكفي أن نتأمل، على سبيل المثال، عناوين بعض القصص المستمدة من مجموعاتها الست: رحيل نورس، حصار، حافة الصمت، أفول، وهم الصورة ووهم الخيال، مشارف

التيه، امرأة ورجل، جسارة، بعض من جنون، نوستالجيا، نار الغياب، رحيل، أبهة الاغتراب، لا يشبهني، ذكورة، امرأة ورجل، أجنحة للحكي، أرق، كم أشعر بالدوار، كلام ناقص، لنكتشف جانبا من طبيعة الموضوعات والقضايا والقيمات والأسئلة المختلفة التي تهيم على التفكير الإبداعي للقاصة

ربيعة ربحان، والتي تستوحىها قصصها، في

التجربة

القصصية

والجنون، والدوار، والأنوثة، والذكورة، والنوستالجيا، والغياب، والفرق، والفقدان، والاغتراب، والوهم،

والتيه، والارتياب، والأرق... وغيرها من التيمات

والهواجس والقضايا التي توطر محكيات قصصها،

كما توطر رؤيتها إلى الذات وتحولاتها، وإلى العالم

وتغيراته، دون أن يعني ذلك أن ربيعة ربحان تكتب

داخل مباشرة مطلقة، بل تظل قصصها مطبوعة

بخاصية الانفلات والتجاوز، نتيجة لما تفرضه

مجموعة منها من تمنع على مستوى القراءة الأولى،

بما يعني أنها قصص قد لا تمنح نفسها بسهولة

ومباشرة لقارئها، من أجل إدراك معنى الحياة

والوجود فيها...

### الحياة المغربية:

من بين أهم الخاصيات المميزة للكتابة القصصية

عند ربيعة ربحان، احتفاؤها الكبير والمتزايد بالنفس

المغربي، وبالحياة والذهنية المحلية المغربية، في

أبعادها التخيلية والواقعية والتاريخية والجغرافية

والاجتماعية والثقافية. غير أنه لا يمكن قراءة ذلك

في قصص ربيعة ربحان، باعتباره انغلاقا على

بيئة بعينها، بقدر ما يمكن اعتباره وفاء مشتهي

من القاصة لأمكنة الطفولة ولشقاواتها، ولبنات

بلدها ورجاله ونسائه وأسواقه وحماماته، ولهموم

مجتمعها ومشاكله، في اهتمامها اللافت أيضا

بالتقاط تفاصيل اليومي، ولكل ما هو سردي فيه،

أو من خلال تنوعها لسجلات الكلام والحوار التي

ريحان، بتلويقاتها الزمنية والتذكيرية والوجدانية والنوستالجية المختلفة، كما تعتبر من بين القضايا الكبرى التي تسألها الساردة (والسارد) في قصص الكاتبة، انطلاقاً من تكرار العودة إلى استلهاام صور هذه المرحلة البيولوجية والزمنية واستيحاء لحظاتها الهاربة باستمرار، عبر توظيف لغة الطفولة ذاتها، في شعريتها، وفي انسيابيتها، وفي استعمالها لضمير المتكلم المهيمن في السرد، إلى جانب ضمائر سردية أخرى موازية...

وإذا كانت مجموعة ربعة ريحان القصصية «مطر المساء»، قد احتفت بتيمة (المرأة)، في عديد تلويقاتها وتجلياتها التخيلية والسردية، فإن مجموعتها «شرح الكلام» قد احتفت بالطفولة، انطلاقاً من توظيف خاص للمحكي الطفولي فيها، فيما يشبه المحكي السيرذاتي، هذا الذي يمتح من الطفولة في إطار بنية حكاية عائلية، يتم تقديمها من منظور طفلة شاهدة على تحولات مرحلة. وعادة ما يرتبط النبش في عالم الطفولة وارتجاجات المراهقة في قصص ربعة ريحان، بفضاءات وأمكنة مألوفة، في ماضيها وحاضرها، بما هي فضاءات وأمكنة الطفولة والذاكرة والحي القديم، بما تنضح به من لغات وحكايات طرية، وروائح وألوان وشقاوة وانكسار طفوليين. ويكفي أن نشير إلى فضاءي السوق والحمام، كما في مجموعة «أجنحة للحكي»، باعتبارهما فضاءين نادري الاستيحاء في المحكي القصصي النسائي عموماً، لكي نلمس مدى العمق التخيلي والدلالي الذي تضيفه القاصة على الطفولة، وسط عوالم تعج بعديد المفاجآت، وبكثير من الاصطدامات.

إلا أن استعادة الساردة لصور الطفولة وملاحها وذكرياتها ومغامراتها وأثارها النفسية، قد لا تبدو استعادة سير ذاتية حاملة، بقدر ما هي استعادة مساءلة، في محاولة لتبديد الدهشة الطفولية تجاه المواقف والأحداث... وفي مقابل اهتمام قصص

تحفل بها نصوص ربعة ريحان القصصية، بمثل احتفائها أيضاً باللغات الاجتماعية الخاصة، تلك التي تؤثت بها القاصة محكيات نصوصها القصصية، وخطابات شخوصها وأصواتها.

وكغيرها من التجارب القصصية النسائية في العالم العربي، نجد للمرأة حضوراً لافتاً في المجاميع القصصية لربعة ريحان، في تعدد تلويقاتها وحضورها التخيلي والرمزي والدلالي، وفي تنوع صورها ومواقعها الاجتماعية والثقافية (الأم - الطفلة - المراهقة - الجدة - الصحافية - الطالبة - ربة البيت - الكاتبة - العاملة - المتزوجة - المطلقة - الخادمة - المعلمة - الصديقة...).

وأهم ما يميز توظيف تيمة «المرأة» في قصص ربعة ريحان، كونها تتأسس في خضم وضع اجتماعي معقد، بإكراهاته المعاكسة لطموح المرأة في الانعتاق والتحرر من الموروث والتقاليد، ومن النظرة الدونية التي تلاحقها وتحرمها من أبسط حقوقها في العيش والكرامة والعمل.

وتزواج قصص ربعة ريحان في استيحاءها لتيمة المرأة، بين الإكراهات الاقتصادية والثقافية التي تكبل انطلاقاً المرأة وانعتاقها من التقاليد المجتمعية البالية، وبين الإكراهات الاجتماعية التي لا تزال تلوح بثقلها على المرأة، وخصوصاً من حيث طبيعة علاقتها بالرجل، والتي تبدو علاقة مبنية في أغلبها على التسلط والعنف والاستبداد، بما تولده من تأثير نفسي وجسدي على ذات المرأة وأحاسيسها.

موازاة مع ذلك، تضرر البنية العميقة لقصص ربعة ريحان صوراً أخرى لتمرد المرأة ونداءاتها من أجل التحرر والانعتاق، وفضح زيف العلاقات الاجتماعية، في محاولة من هذه المرأة فهم واقعها، أو بالأحرى فهم ذاتها ومحاولة التصالح معها...

### الطفولة:

تعتبر تيمة أخرى مهيمنة في قصص ربعة

المميزة للعالم القصصي لربيعه ربحان، ولغيرها من القاصات العربيات الأخريات. لكن الغاية من ذلك، كانت هي محاولة الاقتراب من عالم قصصي بمضامينه وتيمات، انطلاقاً من رصد تجليات هذه التيمة أو تلك، في هذه المجموعة القصصية أو في تلك..

لكن عالم المرأة، يبقى هو الموضوع الأثير لدى القاصة ربيعة ربحان، على مستوى مجاميعها القصصية ككل، ليس فقط لأن الكاتبة امرأة، بل بالنظر لطبيعة الصلة الإبداعية والتأملية والفكرية التي تربط القاصة بالمرأة بشكل عام، في صراعها المرير ضد ثقل الماضي، وضد القيم المزيفة للحاضر، وهو ما يجعل نصوص ربيعة ربحان في مجموعتها «مشارف التيه»، تظهر المرأة فاقدة للثقة في مجتمعها، وفي دعم الرجل لها ولقضيتها، بل إن المرأة نفسها عادة ما تبدو معاكسة لرغائب الأنثى، كتلك الأم التي تعاكس رغبة ابنتها الصغيرة في عدم قبولها الزواج وهي بعد طفلة «بقعة حمراء» من مجموعة «أجنحة للحكي»...

وبالنظر إلى أهم خصائص الكتابة القصصية عند ربيعة ربحان، والتي تكاد تميزها، إلى حد ما، عن قاصات مغربيات أخريات، يمكن التوقف على الأقل عند خاصيتين اثنتين، تهيمنان على تفكير القاصة، وتؤطران طرائق كتابتها وصوغها لقصصها:

– الاهتمام اللافت والمتزايد في مرحلة قصصية معينة باللغة، في تلويناتها المختلفة، بشكل لفت إليها، منذ الوهلة الأولى، نظر النقاد والقراء... فبعض مجاميعها القصصية تحفل بجدلالية بانخة بين اللغة ومحكياتها، عبر تكثيف لغوي مبهج، باستعاراته المكثفة، وبإحالاته الرمزية، وتجريدته أيضاً، بما هي جدلية تشكل، في نظر القاصة نفسها «عامل إثراء للنص وإضافة جمالية له» (٢).

من ناحية أخرى، تتميز بعض قصص ربيعة ربحان باستحضار اللغة الذكورية فيها، عبر اهتمامها

مجموعة «شرح الكلام» باستيحاء القضايا الاجتماعية، والتي تحتل (الذات) فيها موقعا مركزيا ودلاليا خاصا، في تصويرها للذات البشرية، ولحالات من الحيرة والقلق والوحدة والشعور بالغربة والاعتراب، دون أن يعني ذلك استسلاما كليا لهذه الذات، أمام مختلف الحالات والأوضاع المعاكسة لرغائبها، بما تضره أيضا من حالات خوف وإرغامات نفسية وذاتية واجتماعية وحتى سياسية.

وغالبا ما يتم صوغ البناء الدرامي لشخص قصص ربيعة ربحان، انطلاقاً من قدرة القاصة على النفاذ إلى دواخلها ومساراتها وتفصيلها وأوعائها وأحاسيسها وأوهامها، حيث إن شخص قصصها هي التي تعكس، في مستوى آخر، صورة الضياع والتناقض والتيه، سواء تعلق الأمر، هنا، بالمرأة التي تبدو القاصة مثقلة بأوجاعها وهمومها وتوتراتها ورغائبها في الحب والعيش، وفي اقتناص لحظات فرح مؤجلة، وهو ما يساعد أيضا على تصعيد اللحظة الإنسانية في قصصها، وخصوصا في مجموعتيها «مشارف التيه» و«أجنحة للحكي»، أو تعلق الأمر بالرجل، هذا الذي يبقى طرفا مؤثرا في محكيات قصص ربيعة ربحان، وفي دلالاتها أيضا، باعتبار ما يعترى مواقفه بشكل عام من تردد وازدواجية في المواقف، وفي المشاعر والأحاسيس، نتيجة تأرجح ذلك كله بين حالتي الحنان والقسوة، وبين الانتصار لقضايا المرأة واللامبالاة. وهي حالات نصادفها أيضا عند الرجل (الغربي) نفسه، كما في قصة «كوبنهاجن»، في مجموعتها القصصية «بعض من جنون».

وتوظيف بعض التيمات بعينها في مجاميع قصصية لربيعه ربحان، لا يعني انفراد كل مجموعة قصصية باستيحاء تيمة مهيمنة فيها، هي التي تشكل بؤرة المحكي، فتداخل التيمات وتشابكها في هذه المجموعة القصصية أو في تلك، يبقى هو السمة

بين الضمائر والأصوات، بما يخدم تنوع الرؤية إلى الذات والأشياء والعالم من زوايا ومنظورات مختلفة..

ومن شأن المتتبع للتجربة القصصية لربيعه ربحان في تشكلها العام، أن يلمس عن كثب احتماء خاصا للكاتب بلغتها القصصية، سواء في دققها الشعري، أو في التباسها وتجريدتها، مما يحول أحيانا دون تمكن القاص من الإعلان عن ذلك التمرد والبوح اللذين نحس بهما قابعين في دواخلها، وأيضا دون تمكنها من إظهار مزيد من الجرأة الكافية لتعرية الذات وجروحها، والجسد وندوبه وأحاسيسه المكبوتة، والمسكوت عنه، وهتك ستار حجابها، أو في مباشرة لغتها وواقعيتها، كما في مجاميعها القصصية الأخيرة، بحيث نحس بالكاتبه منجذبة أكثر نحو تحرير لغتها وألفاظها من سطوة الترميز والتجريد، ونحو تسمية الأشياء بمسمياتها..

من هنا، إذن، يمكن القول إن ربيعة ربحان لم تبق وفيه اللغة قصصية بعينها، فلغتها القصصية عموما يتفاوتت توظيفها بين الاستعمال المكثف للغة الشعرية في بداية تجربتها القصصية، وتوظيفها للغة السردية في المرحلة التالية، أي أنها قد زاوجت بين هيمنة الصور والمشاهد والاستعارات المركبة، وهيمنة الحدث وتشبيك العلاقات الإنسانية، في انصهار ذلك كله في لغات قصصية، ترتضيها ربيعة ربحان، وتنتصر لها في نصوص مجموعاتها القصصية السبع.

### الهوامش

- (١) من تقديم حنا مينة، لمجموعة «ظلال وخبجان»، نشر تانسيفت، ط١، ١٩٩٤، ص٦.
- (٢) في حوار مع القاصة ربيعة ربحان، في جريدة «الوطن» القطرية، بتاريخ ٤ أبريل ٢٠٠٦.

المتزايد، في مجموعة من قصصها، بعالم الذكورة، وعبر اللجوء، في أكثر من مرة، إلى الاحتماء بضمير الأنا المذكر في السرد، موازاة مع استحضارها لعوامل الذكورة «بأستيهاماتها وانفعالاتها وقلقها»، وبشخصها الرجالية، وبملاحمها الخشنة والقاسية، باعتبارها طريقة مغايرة في السرد القصصي، ربما توخت من خلالها القاصة اللجوء إلى المناورة والمناوشة، عبر التخفي والهروب وراء قناع (أنا المذكر)، وعبر قلب الأدوار بين المرأة ولغة الرجل، بغاية اختراق الأولى للثانية، تجنباً، كما عبرت عن ذلك القاصة من احتمال قراءات ملغومة لمحكيات قصصها ودلالاتها.

وتبقى مجموعتها القصصية «أجنحة للكي»، وكذا مجموعتها القصصية الأخيرة «كلام ناقص»، خير من يمثل هذا التوجه الحدائي في الكتابة القصصية، بما يوازيه من جرأة لدى القاصة ربحان في التعبير بصيغة المذكر عن العوالم الذكورية التي تطفح بها هاتان المجموعتان القصصيتان، بشكل تتكسر معه جوانب من نمطية الحكي عند المرأة في ارتيادها لعالم الذكورة، انطلاقاً من تمثيلها لجوانب من ذكورية السارد والجسد وتذكير السرد ولغته، بشكل ينقلب معه موقع الأنا الساردة، كما تنقلب معه بعض المفاهيم الجاهزة، من قبيل القول بتكسير مفهوم «الكتابة النسائية»، ومن ثم تكسير مركزية السرد الأنثوي في قصصها...

غير أن ذلك لا يعني أن ثمة انتصاراً مهيمناً لضمير المتكلم، في تأنيثه وتذكيره في قصص ربيعة ربحان، بقدر ما هو تنويع مفكر فيه بدقة، في طرائق التعبير والسرد، وفي توليد مزيد من الدلالات وتكثيف إحياءاتها، وتعديد قراءاتها، خصوصاً وأن قصص ربيعة ربحان تحفل أيضاً باستخدام لافت للضمائر النحوية الثلاثة، حتى على مستوى المجموعة القصصية الواحدة، كما في مجموعتها القصصية الأولى، فيما يشبه تبادل الأدوار والمواقع

# سيميائية التواصل بالعين في النص الأدبي الكتابي إيماء العين في روايات غالية آل سعيد أنموذجاً

عائشة الدرمكي \*

قبل البدء

تحليل الوظائف  
التي تقوم بها  
إيماءات العين  
المعبرة من خلال  
سبر مجموعات  
الكاتبة  
غالية آل سعيد  
وهي ثلاث روايات:  
(أيام في الجنة،  
وصابرة وأصيلة،  
وسنين مبعثرة)

« يقول بورس: العالم مفعم بالإشارات، هذا إذا لم يكن  
مكوّناً فقط من الإشارات» (١)، والإشارة أو العلامة  
هنا، كل أنواع العلامات وكل أنواع السيميائيات؛  
أي ليس العلامة اللغوية فقط، وإنما أيضاً العلامة  
المنتشرة في شتى مناحي الحياة الاجتماعية؛  
فالباس ونظام الأزياء أو الموضة السائدة في  
مجتمع ما تشكل علامات وأنظمة علامات تختلف  
من مجتمع إلى آخر مثل: آداب التحية، وعلامات  
الزواج وتقاليد، ونظام المطبخ، وإشارات المرور،  
كل هذا يشكل علامات وإشارات ودلالات» (٢)؛  
ففي قول القائل: أشار بالتحية، وعبر بالإشارات،  
تكون العلامة هنا حركة تصدر عن الشخص بنية  
التواصل، أو يراد بها نقل لتصور ذاتي أو لحالة  
نفسية في اتجاه شخص آخر، ولكي تنجح عملية  
النقل ينبغي أن تتوافر قاعدة أو سنن تمكن الباث  
والمتلقي من فهم الرسالة بالطريقة ذاتها.

## تقديم

إن الإيماءة ليست مرادفاً لأصل لساني، إنما هي جزء من نسق ثقافي واجتماعي، ذلك أن إشارة الإنسان بكفيه ببسطها وقبض الأصابع إليه والتي يريد بها (أقبل)، ليست مجرد عنصر إضافي ومكمل للعنصر اللساني، لأنه لا يستطيع اختصارها في معادل لفظي يعوضها ويبلغ عنها بالقوة والمضمون ذاتهما، لذا فالإيماءة ليست شيئاً اعتباطياً بلا قيمة دلالية، وعلى الرغم من أن اللفظ والإيماءة قد يوحيان بالدلالة ذاتها إلا أن اللفظ لا يمكن أن يستغني عن الإيماءة في كثير من الأحيان، بل في أغلبها لأنها قادرة على توصيل الدلالة التي يريدها الباث بشكل أوضح وربما أسرع وأدق، لذلك فإن الإيماءة تتسلل تحت سطح الكلام مع الاستعداد للمبادرة إلى الإنقاذ عندما يخفق الكلام في توصيل المراد، وهي دائماً حاضرة وإن لم تكن مطلوبة، ذلك أن كثيراً من هذه الإشارات هي إشارات عفوية غير إرادية تعود الإنسان عليها إما بالفطرة وإما بالممارسة والتكرار، إذ نجد الكثير من الأصدقاء إذا ما تحدث حرك يديه قبل أن ينطق ببنت شفه مصاحباً ذلك بتعبيرات وجهه المتلونة بحسب ما يقص من حكايات أو من مواقف، فإشارته تسبق عبارته، ويتضح هذا جلياً إذا ما تحدث الشخص عبر الهاتف أو قدم محاضرة.

تعد إيماءات العين من الإيماءات التي يعتمد عليها الإنسان في تواصله مع الآخر بل قد تكشف العين ما لا يكشفه أي عضو آخر من أعضاء الجسد وما لا يستطيع المرء إخفاءه من أحاسيس ومشاعر إيجابية كانت أم سلبية. فالعين تنتج الإيماءات

إن أنظمة التعبير غير اللسانية من الأنظمة الرئيسية التي توليها السيميائيات اهتمامها وتحليلها، لما لهذه الأنظمة من أهمية في تحقيق التواصل الإنساني، فهناك عدد غير يسير من السيميائيين كمورس (Ch.Morris)، وسيبيوك (Th.Sebeak) يُدرج العلامات غير اللسانية التي يستعملها الإنسان والحيوان ضمن العلامات التي يدرسها علم السيمياء، بل إن البعض من هؤلاء العلماء يذهبون إلى أبعد من ذلك في توسيعهم لمجال السيمياء « ليشمل الاتصال ما بين الخلايا الحية (Bionque)» (٣)، وقد وُحِدَ أغسطسين في كتابه (De Magistro) بين نظرية العلامات ونظرية اللغة، وتعرّف على جنس العلامات التي تمثل العلامات اللغوية من بينها صنفاً كاللافتات والحركات والإيماءات، وذلك قبل سوسير بستة عشر قرناً. (٤) في مقابل ذلك رفض بعض القدماء أن تكون الإيماءات أو نبذة الصوت علامة، أما في العصر الحديث فقد ظهر تخصص علمي جديد « يصنف ويحلل عدداً هائلاً من اللغات الإيمائية البعض منها مسنن عرفياً إلى حد كبير وهناك علامات أخرى عفوية...» (٥) ومن اللغات الإيمائية لغة الجسد التي يعبر بها الجسد عن مكنوناته وما يريد ضمن نسق ومنظومة متناغمة من التواصل غير اللساني الذي قد يأتي منفرداً في سياقات و أحيان وظروف، وقد يأتي مصاحباً للعلامات اللسانية في أحيان وظروف معينة. وتأتي إيماءات العين ضمن سلسلة من الإيماءات التي يستخدمها الإنسان للتعبير عن مكنونات فكره وأحاسيسه.

تُعد إيماءات العين من الإيماءات التي يعتمد عليها الإنسان في تواصله مع الآخر بل قد تكشف العين ما لا يكشفه أي عضو آخر من أعضاء الجسد وما لا يستطيع المرء إخفاءه من أحاسيس ومشاعر إيجابية كانت أم سلبية



المحور الأول: إيماءات العين (الفعل والوظيفة)  
الإيماء لغة واصطلاحاً  
يقول ابن منظور: «... الإيماء: أن تومئ برأسك أو  
بيدك كما يومئ المريض برأسه للركوع والسجود،  
وقد تقول العرب: أوماً برأسه أي قال: لا.

قال ذو الرمة:

قياماً تذبُّ البقُّ عن نُخْرَاتِهَا

بهزٍ، كإيماء الرؤوس الموانع

وقوله: أنشده الأخفش في كتابه الموسوم  
بالقوافي:

إذا قلَّ مالُ المرءِ قلَّ صديقه

وأومت إليه بالعيوب الأصابع (٨)

ويقول الثعالبي في وصف الإيماء: «... فإذا دعا  
إنسان بكفيه قابضاً أصابعها إليه فهو الإيماء،  
وإذا حرَّك يدهُ على عاتقه وأشار إلى ما خلفه أن  
كُفَّ فهو الإيماء...» (٩)، ولقد ورد مصطلح الإيماءة  
في المصادر العربية القديمة بدلالات متباينة،  
غير أنه عامة يشير إلى حركة الجسم، تقول العرب:  
«أشار الرجل يشير إشارة إذا أوماً بيديه» (١٠)  
فالشائع استعمال اليد في الإيماءة إلى الشيء غير

أن الإيماءة قد تكون: «... بالكف والعين والحاجب،  
أنشد ثعلب: نُسرُّ الهوى إلاَّ إشارة هناك، وإلاَّ أن  
تُشير الأصابع...» (١١) ويؤكد ذلك الزبيدي بقوله:  
«شور إليه بيده: أوماً، كأشار، عن ابن السكيت،

ويكون ذلك بالكف والعين والحاجب...» (١٢)

يقول الله سبحانه وتعالى: « فَأَشَارَتْ إِلَيْهِ قَالُوا  
كَيْفَ نُكَلِّمُ مَنْ كَانَ فِي الْمَهْدِ صَبِيًّا » (١٣)، يفسر  
أبو حيان الآية بقوله: «... الإشارة المعروفة  
تكون باليد والعين والثوب والفم...» (١٤)، وهي  
الإيماءة التي يعرفها المحدثون بأنها «تعبير

المختلفة والمتنوعة، إذ تمنح الرضا أو السخط،  
الحب أو الكره، وهي حاضرة في كل مواقف  
العاطفة، والعين حاضرة في كل مواقف الغضب،  
هي حاضرة عند الفرح، وحاضرة عند الحزن (٦).

وهي في ذلك لا تعتمد على ذاتها منفردة بل  
تتشارك في أحيان كثيرة مع أعضاء الجسد، إذ  
نجدها تستند إلى اليد في مواقف كثيرة، ومع  
الفم تقدم وظائف مهمة حين الابتسام والضحك  
أو الحزن والهم أو الملل والضجر وغيرها من  
الإيماءات التي تؤدي دوراً مهماً في التواصل، إذ  
تختلف درجات الابتسام والضحك والحزن والملل  
كلها ولا يمكن إدراك ذلك إلا عن طريق اشتراك  
الفم مع العين والأعضاء والقنوات الأخرى في  
إطلاق إيماءات مركبة. (٧)

إن هذا البحث سيتناول تحليل تلك الوظائف التي  
تقوم بها إيماءات العين المعبر عنها في النص  
الأدبي، وذلك من خلال سبر مجموعات الكتابة  
غالية آل سعيد وهي ثلاث روايات: (أيام في  
الجنة، وصابرة وأصيلة، وسنين مبعثرة) حيث  
يطمح البحث إلى:

١) حصر إيماءات العين في هذه النصوص.

٢) تحليل طرائق التعبير عن الإيماءة في النص  
الأدبي المكتوب.

٣) سبر العلائق التي تربط الإيماءة بالسياقات  
المختلفة التي وقعت فيها.

٤) التأويل الدلالي للوظيفية التواصلية للإيماءة  
في النص.

كل ذلك من خلال مناقشة محورين هما:

× إيماءات العين (الفعل والوظيفة).

× فلسفة إيماء العين عند غالية آل سعيد

إذا لم تعرف ولم تنكر، أما إذا عرفت فتخو،  
وأما إذا لم تعرف ولم تنكر فتسجوا» (٢٢)، و«قد  
يقعُ الإيماءُ إلى الشيء فيُعني عنده نوي الألباب  
عن كشفه، كما قيل لمحّة دالة...» (٢٣)

### إيماء العين في التراث الأدبي

إن العين تملك بإيماءاتها لغة خاصة، إذ تعبر  
عما في نفس صاحبها إذا أراد أو لم يرد، وإذا  
حاول أن يبدي أو يخفيه، وهي تكشف عن الحب  
والبغض كما يقول الشاعر:

العين تبدي الذي في نفس صاحبها

من المحبة أو بغض إذا كانا

والعين تنطق والأفواه صامتة

حتى ترى ضمير القلب تبياناً (٢٤)

وقول الشاعر:

أراكم تنظرون إليّ شزراً

كما نظرت إلى الشيب الملاحُ

تحدون الحداق إليّ غيظاً

كأني في عيونكم السماح (٢٥)

وقول آخر:

متى تك في عدو أو صديق

تخبرك العيون عن القلوب (٢٦)

وأيضاً:

وعين الفتى تبدي الذي في ضميره

وتعرف بالنجوى الحديث المعمسا (٢٧)

وهي تكون حاضرة إذا تعذر التواصل بالعلامات  
اللسانية في المواقف الخاصة، من ذلك قول  
الشاعر:

أشارت بطرف العين خيفة أهلها

إشارة مذعور ولم تتكلم

فأيقنت أن الطرف قد قال مرحباً

وأهلاً وسهلاً بالحبيب المتيّم (٢٨)

يربط الدال والمدلول عن طريق الحس القائم على  
فعل التجاوز، كإشارة الإصبع إلى اللوحة» (١٥).  
وقد ورد في القرآن الكريم: « وَإِذَا مَا أَنْزَلَتْ سُورَةٌ  
نَظَرَ بَعْضُهُمْ إِلَى بَعْضٍ هَلْ يَرَاكُمْ مِنْ أَحَدٍ ثُمَّ  
انصَرَفُوا» (١٦). وقوله تعالى: « إِن الَّذِينَ أَجْرَمُوا  
كَانُوا مِنَ الَّذِينَ آمَنُوا يَضْحَكُونَ، وَإِذَا مَرُّوا بِهِمْ  
يَتَغَامَزُونَ» (١٧) أي يشيرون إليهم بأعينهم  
مستهزئين.

وقوله تعالى: « وَإِنْ يَكَادُ الَّذِينَ كَفَرُوا لَيُزْلِقُونَكَ  
بِأَبْصَارِهِمُ الذُّكْرَ وَيَقُولُونَ إِنَّهُ لَمَجْنُونٌ» (١٨)  
ومن قدماء العرب الأوائل الذين اهتموا بالإيماء  
وتفسيرها الجاحظ إذ يقول: «فأما الإشارة فباليد،  
وبالرأس، وبالعين والحاجب والمنكب، إذا تباعد  
الشخصان، وبالثوب وبالسيف. وقد يتهدد رافع  
السيف والسوط فيكون ذلك زاجراً، ومانعاً رادعاً،  
ويكون وعيداً أو تحذيراً» (١٩) وهي بذلك « أية  
حركة جسمية باستثناء الكلام، تحدث شعورياً أو  
لا شعورياً بغية الاتصال مع الذات أو الاتصال  
بالغير» (٢٠)، وقد أضاف (هين) بعد ذلك إلى  
هذا التعريف الحدث السيمانطقي ( أي المتصل  
بالمعنى) مثل إلقاء القفاز تعبيراً عن التحدي  
أو التلويح بالعلم في حماسة وطنية، إذ لا بد من  
إشراك شيء خارج الجسم لكي يتم حدوث الحركة  
الجسمية.

إن عين الإنسان كثيراً ما تكشف عن مكنونات  
النفس وإن حاول صاحبها أن يخفي مشاعره  
وانفعالاته، ولقد عبرت الجماعة العربية عن ذلك  
بأمثالها، فقالت: « رب لحظ أنم من لفظ أو رب  
عين أنم من لسان» (٢١).

وقد «قالت الحكماء: العين باب القلب، فما كان في  
القلب ظهر في العين، قال أبو حاتم عن الأصمعي  
عن يونس بن مصعب عن عثمان بن إبراهيم بن  
محمد: إني لأعرف في العين إذا عرفت وأعرف فيها

إن إيماءة العين قد تُغني في مواقف ما عن  
العلامات اللسانية وتعوّض عنها كلياً، من ذلك  
ما يذكره الشاعر في قوله:

وللقبِ على القلبِ

دليلٌ حيثُ يلقاهُ

وفي الناس من الناس

مقاييسُ وأشباهُ

وفي العينِ غنى للمرءِ

أن تنطقَ أفواه(٢٩)

قول آخر:

ترى عينها عيني فتعرف وحيها

وتعرف عيني ما به الوحي يرجع(٣٠)

### إيماء العين بين الوظيفة والفعل الغريزي:

«يستند التفكير والتواصل إلى الخطاب وليس إلى  
الإشارات المعزولة»(٣١)، وعليه فد«إذا كانت  
لحظة الفصل بين الفعل الغريزي والفعل المدرك  
كعنصر ضمن نسق (أو أنساق) يقتضي الانتقال  
من الإدراك الغريزي أو اللحظي - إذا جاز  
التعبير - إلى ما يشكل حالة ممكنة للأشياء، فإن  
الحديث عن الحجم الإنساني يقتضي وعي الشيء  
لذاته (وفي حالتنا وعي الجسد لنفسه)»(٣٢)،  
فحركة جفن العين ومقلتها حين تطرف لا واعية  
هي فعل غريزي له وظيفة بيولوجية وليست  
تواصلية استناداً إلى غياب السياق الخطابي،  
بينما الإيماءة التي يقصدها الإنسان حين يحرك  
جفنه أو مقلته أو طرفه حينما يريد إيصال رسالة  
ما إلى شخص آخر إذ يقوم بتأويل دلالاتها وفك  
شفراتها هي علامة إشارية، يقول بورس: إنه «  
لكي يصبح أي شيء إشارة يجب أن يفسر على  
أنه إشارة، وأي شيء يمكن أن يصبح إشارة  
شروط أن يعتبر أحدنا أنه يعني أمراً، أي يحيل إلى

شيء آخر أو ينوب عنه. ونعتبر الأشياء إشارات  
بطريقة هي إلى حد بعيد غير واعية، وذلك بربطها  
بمنظومات واصطلاحات مألوفة. هذا الاستخدام  
الدلالي للإشارات هو الموضوع الأساس في  
السيمائية»(٣٣)، وهنا لابد من إدراك القصدية  
الإبلاغية التي تكون من خلالها الإيماءة رسالة  
مشبعة بالدلالات تتجه إلى المتلقي وتصبح العين  
حينها قناة تواصلية وليست عضواً بيولوجياً  
ليخرج من خناق العضو البيولوجي إلى فضاء  
النص الأدبي. وعليه لابد لنا - كوننا متلقين  
- أن نفكك هذه الإيماءات - كونها رسائل غير  
لسانية - إلى بنياتها الدقيقة لنستطيع من خلال  
ذلك الوصول إلى المعاني والدلالات المخزونة  
بها، ومن أجل الوفاء بذلك لا بد من «تأطير  
المؤولات الذهنية بأنواعها ضمن هيكل مشكل  
من بنيات ذهنية محاثثة، تنصهر داخلها قيود  
التمثيل المعرفي وقيود التمثيل الأجناسي بحيث  
تكون تلك البنى في نفس الوقت نصية وخطابية  
ومرجعية»(٣٤).

### سيمياء إيماء العين عند غالية آل سعيد

#### إيماء العين وفضاء النص السردى

إن أثر النص المكتوب في الأذهان يختلف عن  
أثر الكلام المنطوق فعادة ما تعطى للأول قيمة  
أكبر وأهم، ومهما تكن خصوبة القناة الكتابية  
فإنها لا تستطيع أن تحمل كل ما يدور في خلد  
الباث، ذلك لأنها «بحكم نحوها ومادتها تختزل  
وتنتقي وتقنن، وعليه ففعل التواصل مهما  
يكن مده لا يترجم كل مقاصد الباث وتمثلاته  
وتصوراته...»(٣٥)، غير أن الكتابة تبقى نوعاً  
من الأنظمة السيميائية يتألف من بدائل متنوعة  
للغة المحكية، ويعتبر مكتسباً ثانوياً واختيارياً  
مقارنة بالكلام الشفهي الإنساني على الرغم  
من أن العلماء يعدون - أحياناً - مظهري اللغة

### التعبير عن إيماء العين

إن التعبير عن الإيماءة في نصوص آل سعيد تعبير يشوبه الاستحياء، إذ تحاول الكاتبة أن تكبل الإيماءة بطوق من الدلالات لا تنفلت منه، وهذا الطوق إنما تريد منه إيصال الدلالات التي تنشدها في تحقيق التواصل الذي تفرضه على شخوصها. والإيماءة هنا ليست حرة تعطي المتلقي فسحة من الإنتاج الدلالي أو التأويلي فهي لا تسمح بذلك وإنما تحدد لإيماءاتها دلالات تحيا في نطاقها. وهي هنا تعتمد إلى إبراز تلك الدلالات والتعبير عنها في علامات لسانية واضحة متغافلة أن كثيراً من هذه الإيماءات مشحونة بدلالات تظهر في سياقها وقد لا تحتاج إلى علامات لسانية تبرزها أو تؤكدها، ولنأخذ مثلاً على ذلك قولها: « قال... يجب أن نعيش في تستر وتحت غطاء بعيدين عن أنظار الناس وفضولهم.. نظرت إليه نظرة بلهاء وكأنها لا تفهم، ولكنها هزت رأسها وكأنها موافقة على كل ما قاله، ولم ترد عليه بشيء على الرغم من الحيرة وعدم الفهم اللذين تلبساها» (٣٦)، فإيماءة العين هنا (نظرت إليه) مشحونة بالدلالات المستمدة من السياق العام للنص ولا تحتاج إلى تفسير يرهل خواصر النص ويجعل المؤول غير قادر على الانفلات من طوق هذه الدلالة التي قد يرفضها أحياناً ويختار له دلالات أخرى يؤولها تشبع رغبته في التفكيك والتركيب والتأويل، فقد يؤول المتلقي إيماءة (نظرت إليه) هنا بأنها دالة على الذكاء - وليس البلاهة - أو قد يكون الخداع أو المكر وغيرها من الدلالات التي يستطيع أن يؤولها متجاهلاً الطوق الدلالي الذي فرضته الكاتبة.

في حين جاءت بعض إيماءات العين رشيقة في سياقها، وفي انسياقها داخل النص دالة على

التصويري والصوتي جوهريين متعادلين، وبأي حال فمن حيث العلاقة بين الكيانات التصويرية والكيانات الصوتية، تقوم الأولى دائماً بدور الدوال، وتقوم الأخيرة بدور المدلولات.

إن الكتابة لا تعبر فقط عن الكيانات الصوتية وإنما تعبر أيضاً عن الكيانات الحركية والإيمائية التي يقوم بها الإنسان بغية التعبير عن قصدية إبلاغية معينة، وعلى الرغم من أن الكتابة تهتم بالكيانات الصوتية أكثر بكثير من اهتمامها بالكيانات الحركية إلا أنها لا تغفلها تماماً، إذ تحاول أن تصف أو تطلق لفظاً للتعبير عن تلك الحركات لتكون الإيماءة في مقابل العلامات اللسانية، وهذا ما نجده في نصوص غالية آل سعيد حينما تعبر عن إيماءة العين، فهي - على قلتها - تبدو في نصوصها معبرة عن كيانات الحركة التي قام بها الباث وإن كان هذا التعبير غير وصفي وإنما هو مصطلحي من مثل (نظر، التفت، أدار عينه) وبالتالي فهذه الإيماءة لا تصف طريقة النظر وإنما تغلفها بالدلالة من مثل (نظر مندهشاً، أو نظر بحزن...) في محاولة من الكاتبة لوصف هذه الإيماءة وإبراز قيمتها التواصلية في النص.

فالتعبير عندما تحاول ترجمة الإيماءة الحركية إلى نص مكتوب فإنها تختزل وتضيق وتُفقد تلك العلامات الكثير مما قد قامت به أثناء العملية التواصلية، فهي تُوَطر الإيماءة بإطار معين متغافلة خصوصية الإيماءة كونها علامة إشارية في مقابل العلامات اللسانية فالتعبير عن (غض البصر) لا يتعدى هذه العلامات اللسانية البسيطة في حين أنه عبارة عن حركات مركبة ومتداخلة من قنوات إشارية متعددة اشتركت جميعاً في إيصال هذه الرسالة إلى متلقيها ولعل ما نجده في نصوص آل سعيد لا يخرج عن هذا الإطار من حيث كيفية التعبير عن الإيماءة.

إن التعبير  
عن الإيماءة  
في نصوص  
آل سعيد  
تعبير يشوبه  
الاستحياء؛ إذ  
تحاول الكاتبة  
أن تكبل  
الإيماءة بطوق  
من الدلالات لا  
تنفلت منه

ما تريد الكاتبة - على افتراض أنها أرادت ذلك -، ومن ذلك: قولها: «لم يكد ينتهي من كلامه حتى رن جرس الهاتف. رفع السماعه بهدوء ثم هز رأسه هزة خفيفة وتحاشى النظر في عيون دافني. حاولت معرفة شيء من حركاته لكنها لم تستطع، وجهه لم يعبر عن أمر محدد، بعدما وضع السماعه، تناول يدها برفق وشد عليها ونظر إليها بهدوء ثم قال: آسف لقد توفي...» (٣٧)، فالكاتبة هنا تعطي الإيماء حرية الانطلاق والحركة بحيث تبدو منفلتة تناسب في سياقها وتعطي المؤول فسحة التأويل، ومن ذلك أيضاً: «نظر إليها وهو يقول في نفسه: لقد عثرت على كنز بعثوري على هذه السيدة العجوز، والأهم من هذا أنها وقعت في غرامى. ثم هز رأسه بهدوء واستمر في الحديث مع نفسه قائلاً: ما أصغر عقول النساء...» (٣٨)، وهذا هو الحال في مثل قولها: «... قالت: نعم، قبل أن أورك وأورط نفسي في مشاكل كلانا في غنى عنها. قال وهو ينظر إليها بخبث ومكر: دعك من زوجتي، فقصتها طويلاً» (٣٩)

وعندما تعبر غالية آل سعيد عن إيماءة العين فإنها تستخدم تعبيرات محددة من مثل (نظر، وركز عيناه، واتسعت عينه). وهي في ذلك لا تُعطي أهمية لأي إيماءة كما تعطيها لـ (نظر). ولهذه الإيماءة خصوصية في رواياتها الثلاث، وهذا الاستخدام يجعل الإيماءة تعبر عن ذات النظر (نظر) في إطلاقها العام، فهي محددة من حيث كينونتها، ومطلقة من حيث دلالاتها مما يستدعي من الكاتبة التدخل لكبح جماحها وتطويقها بالدلالة التي تسهم في إيضاحها وإبراز كيان الحركة للإيماءة.

وقد تستخدم الكاتبة (نظر) في سياقات غير دالة على النظر (إيماءة العين) التي يراد بها التواصل الإبلأغي وإنما قد يكون بمعانٍ أخرى، كما في قولها: «...دس شهيم الكتاب في جيب سرواله

واعتدل في وقفته ثم ضحك ورجع إلى قاعة الدرس. هز الحارس كتفيه وواصل عمله دون اكتراث. في الفصل. نظر شهيم إلى الكتاب بتمعن وعرف أن بطل الرواية الذي تحدثت عنه الكاتبة ما هو إلا شهيم نفسه...» (٤٠). فهي هنا - أي الإيماءة - قد تدل على القراءة البصرية وليس على الإيماءة التواصلية وإن كانت في مجملها اتصال مع الآخر (الرسالة المقروءة).

إن إيماءة العين في نصوص آل سعيد لا تشكل تنوعاً من حيث اللفظ فغالباً ما تستخدم الكاتبة لفظ (نظر) في نصوصها جميعاً، وقد ورد تعبير (ركز عيناه) و(اتسعت عينه) في أحيان قليلة لا تتعدى المرة لكل منهما، فقد وردت إيماءة (ركز عيناه) في: «اقترب منهما أكثر وأكثر وعيناه مركزتان على تطور ما يجري على طاولة الروليت، فجأة أدار الرجل وجهه نحو غسان مبتسماً ابتسامة خفيفة (وكأنه يقول: لم أرك وأنت تقف خلفي). قال بدوره: هذه بادرة حسنة وفجأة سمع كلمة (هلو)...» (٤١)، وهي هنا ليست ذات قيمة إبلأغية من الناحية التواصلية. أما إيماءة (واتسعت عينه) فقد وردت في السياق: «عندما سمعت كلمة (المساعدة المادية) اتسعت عينها وفعلاً انتهت إلى هذه النقطة التي غابت عن ذهنها أثناء ثورتها وغضبها عليه، هي أيضاً لا تريد فقدان هذه المساعدة، لكي تتخلص من مطالبه المكلفة مادياً...» (٤٢)، وهي تمثل هنا قرينة إشارية أكثر من كونها علامة إشارية (إيماءة) تقصد الإبلأغ.

### إيماءة العين في امتداده خارجاً:

إن العين هي التي تشكل الجسد عامة في صور وأشكال وتكون منها دوالاً متكاملة بحيث تصبح قادرة على توليد سلسلة غير متناهية من الدلالات انطلاقاً من تنوع الأنماط والأشكال، لذا

عندما تعبر  
غالية آل سعيد  
عن إيماءة  
العين فإنها  
تستخدم  
تعبيرات  
محددة من  
مثل (نظر،  
وركز عيناه،  
واتسعت عينه).  
وهي في ذلك  
لا تُعطي أهمية  
لأي إيماءة  
كما تعطيها  
لـ (نظر).  
ولهذه الإيماءة  
خصوصية  
في رواياتها  
الثلاث

المقامية من مثل: «انقلب إلى الجهة الأخرى من السرير وأغمض عيني ليبتجنب المزيد من الضوء الباهر، لا يريد الضوء أن يمسح الأثر القليل من النوم المتبقي في عيونه. كم هو في شوق عظيم للنوم، لذلك شد الغطاء على وجهه وظل داخل الظلمة والصمت، لا يسمع غير صدى أنفاسه يتردد في هدوء ورتابة» (٤٦)، حيث تشكل إيماءة ( وأغمض عيني ) جزءاً مهماً في سياق النص لأن الكاتبة هنا تضع هذه الإيماءة في إطار لغوي وسياق زمني ومكاني بل وسياق حالة نفسية لبطل نص سنين مبعثرة (ناجي) لتغدو الإيماءة هنا أصلاً في النص يدور حولها محور المشهد. وهذا هو الحال في إيماءة (نظر) في السياق: «نظرت مدام كريستينا إلى كلارا بدقة فلم يعجبها مظهرها خصوصاً عدم مواكبتها للموضة، ثم نظرت إلى غسان مرة أخرى، إذ أعجبت به من أول وهلة، وأخذت تنظر إلى طوله وشعره، إلى يده وأصابعه، إلى أظافره، بل إليه كله. كانت في حيرة ظاهرة لا تعرف ماذا تفعل وكيف تتصرف، وفجأة قالت تعبيراً عن حيرتها: أهلاً بكما في مصر، أهلاً بكما كذلك في فندي المتواضع» (٤٧)، إذ تصبح الإيماءة موضوعاً يدور حوله الحدث.

### القيود والانفلات الدلالي لإيماءة العين

#### في روايات آل سعيد

يمثل (النظر) في نصوص غالية آل سعيد محور إيماءة العين وأساس تشكلها من حيث التنويعات الدلالية في مقابل الأنواع الإيمائية الأخرى. وهي في ذلك - إيماءة (نظر) - تمثل مساحات التصوير التشخيصي لمكونات الجسد والنص في حدوده التصويرية العامة منفتحة على مجمل القيم التمثيلية للتشكل النصي للجسد، مانحة إياه «إمكانيات الأداء الجمالي للخطاب الثقافي

فإن العين لا تنفصل عن ذات الصور والأشكال إلا إذا ما انفصلت عن الرؤية وبات المشهد مجرد سواد، وعلى ذلك فإنها قادرة على تشكيل الحقل اللغوي والصوري برمته. فالجسد يتواجد خارج الأشياء من حيث «أن هناك حجماً إنسانياً بتعبير كريماص يقوم بملء الجسد/ الشيء بأبعاء تنأى به عن الطبيعة كعنصر منفعل يستوعب القيم ولكنه لا يستطيع إنتاجها. فإدراك الأشياء يمر عبر وعي مركزي يفصل بين الجسد/ الشيء وبين الجسد/ الحجم الإنساني» (٤٣)، فإيماءة العين مسيطرة على المشهد الخارجي من حيث هي صانعة ومشكلة له، لديها القدرة على وضع حدوده وإطاره الخارجي الذي سيخطط بعد ذلك لمجرى أحداث النص، ففي سياق مثل: « قالت مدام كريستينا وهي تنظر إليه برغبة عارمة وشوق شديد: اقترب مني. تعال إلى جانبي. لا تتركني... وأمسكت بذراعه وأحاطت خصره بيديها فيما ظل هو واقفاً وسط الماء ينظر إليها بدهشة...» (٤٤)، نجد أن إيماءة العين (نظر) والتي تصدر من الباث والمتلقي على السواء تشكل إطار المشهد وحدوده الذي تدور في داخله وضمنه الأحداث، فهي بذلك تؤطر حدود النص التواصلي وترسم خطوات الحدث القادم وتشكله.

وباعتبار أن المرحلة الأولى التي تنشأ فيها الإيماءة لحظة تشكل الوعي بدليل عام، هو العالم أو الواقع، فإنها تخضع للعديد من شروط الوجود. ومن بين هذه الشروط خصوصيات اللحظة الزمانية والمكانية، و«خصوصيات الزمانية النفسية والاستعدادات الإدراكية للمنتج» (٤٥) الإيمائي، وهذه الزمانية والمكانية في نصوص آل سعيد تعبر عن لحظة تشكل وإطلاق لإيماءة العين، حيث تغدو الإيماءة جزءاً لا ينفصم عن السياق المقالي للنص. ولإثبات ذلك يمكن أن نسبر الإيماءة في بعض السياقات

المضيف يعرفه جيداً ويعرف أيضاً كيف يفكر فهو يتردد على مقهاه بشكل يومي تقريباً - كما ورد في الرواية -.

ولنأخذ شاهداً آخر أيضاً هو السياق: «هز الرجل رأسه دليلاً على أنه صدق ما قالته ثم استطرد قائلاً: لن أتطرق معك الآن لنوع العمل، إن طلبنا منك الحضور لمقابلة أخرى مطولة فسأوافيك ببعض تفاصيله ومتطلباته ونوعيته... وصلت المنزل حيث قابلها الرجل وابتسم لها. ابتسامته قللت من الخشونة التي ظهر بها في المقابلة الأولى، لذا شعرت ببعض الارتياح... نظر إليها الرجل بثقة وقال: دافني مبروك، لقد اخترناك للعمل معنا» (٥٠)، ففي هذا السياق المقامي نجد أن إيماءة النظر قيدت بدلالة (الثقة) التي تفرسها الكاتبة - ويحق لها ذلك - إلا أنها قد تخرج من هذا الإطار إلى دلالات أخرى من مثل:

#### الارتياح

#### السرور نظر الثبات

#### التأمل

وعلى ذلك فإن إيماءة العين (نظر) هي إيماءة مقيدة في سياقها ومنفلتة في انطلاقتها الدلالي، إذ يمكن للمؤول أن يوولها إلى مؤولات متعددة ضمن مرجعيتها الدلالية والسياقية.

ونحن - بوصفنا مؤولين - «تسيرنا رغبتنا بتوليد المعاني ومن المؤكد أننا قبل كل شيء (إنسان المعنى) نولد المعنى. ونتميز بأننا نضع المعنى عن طريق ابتكار (الإشارات) وتفسيرها. نحن فعلاً كما يقول بورس: لا نفكر إلا بواسطة الإشارات» (٥١)، ومن هنا فنحن على الدوام لا نكتفي بالدلالة الظاهرة التي تقيد العلامة وتجعلها في إطار محكم بل نسعى دائماً إلى تفكيك هذا القيد وإطلاق التأويلات الحرة المناسبة في سياق النص وفضائه.

بشتى أجناسه التأليفية وأنواعه التعبيرية، وبمجملة أنماطه في الإحالة الذهنية على مراجع الحس والخيال» (٤٨)، سنجد أن هذا التشكل لإيماءة العين (نظر) - بالرغم من القيد الدلالي الذي يقيد به في السياق اللغوي - سينتج انفلاتاً دلالياً عند تأويله من قبل المؤول ولإثبات ذلك سنعمد إلى تحليل بعض النماذج لهذه الإيماءات من مثل:

ورد في أحد السياقات: «... هنا انتبه لوقوف المضيف أمامه وهو ينظر إليه بتعجب حتى خيل له أنه لم يقرأ أفكاره فقط ولكنه سمعها أيضاً، قال: يبدو عليك اليوم كثرة التفكير.. قل لي هل حدث شيء بينك وبين نسائك؟ رد عليه مبتسماً: نعم أتيت لمقابلة صديقتي كادي... قال المضيف: لم أر كادي منذ أيام؟ ولكن لا تدع هذا يهملك، فهناك نساء كثيرات سيقعن في شباكك فلا تحزن ولا تغضب من اختفاء امرأة واحدة من حياتك. ابتسم وطلب فنجان (كبتشينو)...» (٤٩)

فالتعبير (وهو ينظر إليه بتعجب) يجعل إيماءة النظر مقيدة بدلالة التعجب، والتي تشكل بالنسبة للمؤول السياق التخيلي لحالة الجسد لحظة النظر، وعلى الرغم من ذلك فإن المؤول لن يقف عند هذا القيد الدلالي بل يمكن أن يُنتج مؤولات أخرى خارجة عن إطار التعجب، ومن هذه المؤولات:

#### الدهشة

#### الاستغراب نظر الفتور

#### الخبث

وهذه المؤولات جميعاً تصلح لأن تكون مؤولات نهائية لمناسبتها للسياق المقامي الذي وقعت فيه الإيماءة. ليس هذا فحسب بل يمكن للمؤول أن يدحض دلالة التعجب عن الإيماءة استناداً إلى السياق المقالي، إذ يدلنا سياق التخاطب بين المضيف والشخصية الرئيسة (الباث) بأن

## الخاتمة

وأغمض عينيه) وقد وردت مرة واحدة فقط لكل منها في النصوص جميعها. ثانياً: تتنوع في الإطلاق الدلالي في السياق المقالي للنص ما بين القيد الدلالي إلى الانفلات التأويلي. ثالثاً: تتحكم في الحدث الذي تقع فيه أو ذلك الذي تقع بعده في أحيان كثيرة بحيث تدور الأحداث حول الإيماءة وهي التي تنتج الأحداث التالية في الغالب. رابعاً: تنقلت من القيد الدلالي في سياق المقال وتنطلق إلى دلالات جديدة يمكن تأويلها استناداً إلى السياق المقامي.

## المصادر والمراجع

١. ابن أبي عون. أبو إسحاق إبراهيم بن محمد، التشبيهات، تحقيق د. محمد عبد المعين خان، دار نشر كمبردج، ١٩٥٠م
٢. ابن عبد ربه. أحمد بن محمد، العقد الفريد، تحقيق محمد أمين. لجنة التأليف والترجمة، ب ب، ١٩٥٢م.
٣. ابن منظور. أبو الفضل جمال الدين، لسان العرب، ج ١٠. دار صادر، بيروت. ب ت.
٤. آل سعيد. غالية، أيام في الجنة. رياض الريس للكتب والنشر، ٢٠٠٥م.
٥. آل سعيد. غالية، سنين مبعثرة. رياض الريس للكتب والنشر، ٢٠٠٨م.
٦. آل سعيد. غالية، صابرة وأصيلية. رياض الريس للكتب والنشر، ٢٠٠٧م.
٧. إيكو. أمبرتو، السيميائية وفلسفة اللغة، ترجمة أحمد الصمعي. المنظمة العربية للترجمة، لبنان، نوفمبر ٢٠٠٥م.
٨. إيكو. أمبرتو، العلامة / تحليل المفهوم وتاريخه، ترجمة / سعيد بنكراد. المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٤٢٨هـ - ٢٠٠٧م.
٩. إينو. آن، تاريخ السيميائية، ترجمة رشيد بن مالك، منشورات مخبر الترجمة والمصطلح، جامعة الجزائر، ودار الآفاق، الجزائر، ٢٠٠٤م.
١٠. البعزاتي. بناصر، التواصل / المفاهيم والقنوات، المفاهيم وأشكال التواصل، تنسيق: محمد مفتاح وأحمد بو

إن العين هي البؤرة التي تتجلى فيها وعبرها الذوات والأشياء في صور وأشكال، وهي كذلك المسؤولة عن تكوين هذه الأشكال والصور وإبرازها من حيث كينونتها، لذا نجد أن العين تسيطر على مجمل الأحداث بل هي المتحكمة في استمرار المشهد أو قطعه أو فصله. فإيماءات العين هي علامات تتولد دلالاتها بحسب الثقافة والخبرة والتراث الاجتماعي المتراكم. وهي هنا أية حركة تصدر عن العين بغية التواصل وقد يُراد بها نقل لتصور ذاتي أو لحالة نفسية أو لموقف ثقافي معين.

وإيماءة العين في النص السردية تعبير عن حالة بصرية يقوم بها الباحث نحو المتلقي لإيصال رسالة ما، وعلى اعتبار أهمية قصدية الإبلاغ في إيصال هذه الرسالة إلا أن العين قد ترسل رسائل لا يريد الباحث إيصالها إلى أي متلق بل قد يريد إخفاءها تماماً إلا أنه قد لا يتحكم في القرائن الإشارية التي تنفلت خارج سيطرته ولا تكون بحاجة إلى قصدية إبلاغية بل تسمح لنفسها بالإبلاغ عن ذاتها دون استئذان.

إن إيماءة العين في نصوص غالية آل سعيد تتميز بخصائص عدة منها أنها:

أولاً: تعتمد على التعبير بـ (نظر)، وهو تعبير عن إيماءة دالة على مدلولات متعددة بتعدد سياقاتها، وقد تستخدم تعبيرات أخرى هي: (ركّز عيناه، واتسعت عينه،



### الهوامش

- حسن. منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، الرباط، ٢٠٠١م.
١١. بنكراد. سعيد. السيميائيات / مفاهيمها وتطبيقاتها، منشورات الزمن، الرباط، ٢٠٠٣م.
١٢. تشاندلر: دانيال، أسس السيميائية، ترجمة: د.طلال وهبه. المنظمة العربية للترجمة، بيروت، أكتوبر ٢٠٠٨م. ص ٣٧٤.
- ٢ إينو. أن، تاريخ السيميائية، ترجمة رشيد بن مالك. منشورات مخبر الترجمة والمصطلح، جامعة الجزائر، ودار الأفاق، الجزائر، ٢٠٠٤م. ص ٢٦.
- ٣ فاخوري. عادل. تيارات في السيمياء. دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٩٠م. ص ٨.
- ٤ إيكو. أمبرتو، السيميائية وفلسفة اللغة، ترجمة أحمد الصمعي. المنظمة العربية للترجمة، لبنان، نوفمبر ٢٠٠٥م. ص ٨٤.
- ٥ إيكو. أمبرتو، العلامة / تحليل المفهوم وتاريخه، ترجمة / سعيد بنكراد. المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٤٢٨هـ - ٢٠٠٧م. ص ٨٢.
- ٦ أنظر. Weaver. Richard L. Understanding Interpersonal Communication Fourth Edition. Scott, Foresman and Company. London. 1987. p182-183.
٧. G. Harper. Robert, N. Wiens. Arthur, D. Matarazzo. Joseph. Non verbal Communication: The State of the art. John Wiley & Sons. New York. 1978. p146
- ٨ أنظر Hinde. R. A. Non verbal communication. The Syndicis of the Cambridge University Press. New York. 1972.. p 211-213.
- ٨ ابن منظور. أبو الفضل جمال الدين، لسان العرب، ج ١٠. دار صادر، بيروت. ب. ت. مادة ومأ.
- ٩ الثعالبي. أبو منصور عبد الملك بن محمد، فقه اللغة وسر العربية، تحقيق: سليمان سليم البواب، ص ٢٠٠. منشورات دار الحكمة، دمشق، ١٩٨٤م - ١٤٠٤هـ.
- ١٠ ابن منظور. لسان العرب، مصدر سابق. مادة شور.
- ١١ المصدر السابق نفسه. مادة شور.
- ١٢ الزبيدي. محي الدين، تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق علي شيري. ج ١٩. دار الفكر، بيروت، ١٤١٤هـ - ١٩٩٤م. مادة شور، باب الرء، فصل الشين.
- ١٣ سورة مريم، آية ٢٩.
- ١٤ حسام الدين. كريم زكي. الإشارات الجسمية / دراسة لغوية لظاهرة استعمال أعضاء الجسم في التواصل، دار غريب، القاهرة، ٢٠٠١م. ص ٤٠.
- ١٥ عبد الجليل. عبد القادر، علم اللسانيات الحديثة. دار صفاء للنشر والتوزيع، الأردن، ١٤٢٢هـ - ٢٠٠٢م. ص ٧٦.
- ١٦ سورة التوبة، الآية ١٢٧.
- حسن. منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، الرباط، ٢٠٠١م.
١١. بنكراد. سعيد. السيميائيات / مفاهيمها وتطبيقاتها، منشورات الزمن، الرباط، ٢٠٠٣م.
١٢. تشاندلر: دانيال، أسس السيميائية، ترجمة: د.طلال وهبه. المنظمة العربية للترجمة، بيروت، أكتوبر ٢٠٠٨م.
١٣. الثعالبي. أبو منصور عبد الملك بن محمد، فقه اللغة وسر العربية، تحقيق: سليمان سليم البواب. منشورات دار الحكمة، دمشق، ١٩٨٤م - ١٤٠٤هـ.
١٤. الجاحظ. أبو عثمان عمرو بن بحر. البيان والتبيين، شرح وتقديم / علي بو ملح. دار ومكتبة الهلال، بيروت، ٢٠٠٢م.
١٥. الجاحظ. أبو عثمان عمرو بن بحر. أبو عثمان عمرو بن بحر، الحيوان. دار ومكتبة الهلال، بيروت، ب. ت.
١٦. حسام الدين. كريم زكي. الإشارات الجسمية / دراسة لغوية لظاهرة استعمال أعضاء الجسم في التواصل، دار غريب، القاهرة، ٢٠٠١م.
١٧. الزبيدي. محي الدين، تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق علي شيري. ج ١٩. دار الفكر، بيروت، ١٤١٤هـ - ١٩٩٤م.
١٨. عبد الجليل. عبد القادر، علم اللسانيات الحديثة. دار صفاء للنشر والتوزيع، الأردن، ١٤٢٢هـ - ٢٠٠٢م.
١٩. فاخوري. عادل. تيارات في السيمياء. دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٩٠م.
٢٠. ماجدولين. شرف الدين، ترويض الحكاية (بصد قراءة التراث السردية). منشورات الاختلاف، الجزائر، ٢٠٠٧م.
٢١. المبرد. أبو العباس محمد بن يزيد، الكامل، تحقيق: محمد أحمد الدالي. مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٤٠٦هـ - ١٩٨٦م.
٢٢. محجوب. فاطمة، دراسات في علم اللغة. دار النهضة العربية، القاهرة، ب. ت.
٢٣. محفوظ. عبد اللطيف، آليات إنتاج النص الروائي / نحو تصور سيميائي. منشورات الاختلاف، الجزائر، ٢٠٠٨م.
٢٤. الميداني. أحمد بن محمد، مجمع الأمثال، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم. دار عيسى الحلبي، ب. ت. ١٩٧٧.
٢٥. Weaver. Richard L. Understanding Interpersonal Communication Fourth Edition. Scott, Foresman and Company. London. 1987.
٢٦. G. Harper. Robert, N. Wiens. Arthur, D. Matarazzo. Joseph. Non verbal Communication: The State of the art. John Wiley & Sons. New York. 1978.
٢٧. Hinde. R. A. Non verbal communication. The Syndicis of the Cambridge University Press. New York. 1972.

- ١٧ سورة المطففين، الآية ٢٩ - ٣٠.
- ١٨ سورة القلم، الآية ٥١.
- ١٩ الجاحظ. أبو عثمان عمرو بن بحر. البيان والتبيين، شرح وتقديم / علي بو ملحم. دار ومكتبة الهلال، بيروت، ٢٠٠٢م. ص ٨٣.
- ٢٠ محجوب. فاطمة، دراسات في علم اللغة، ص ١٧٠. دار النهضة العربية، القاهرة، ب. ت.
- ٢١ الميداني. أو الفض، أحمد بن محمد، مجمع الأمثال، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم. دار عيسى الحلبي، ب ب، ١٩٧٧. ج ١، ص ١٦٠.
- ٢٢ ابن عبد ربه. أحمد بن محمد، العقد الفريد. تحقيق محمد أمين. لجنة التأليف والترجمة، ب ب، ١٩٥٢م. ج ٢، ص ١٦١.
- ٢٣ المبرد. أبو العباس محمد بن يزيد، الكامل، تحقيق: محمد أحمد الدالي. مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٤٠٦هـ - ١٩٨٦م. ص ٤٠.
- الجاحظ. البيان والتبيين، مصدر سابق، ج ١. ص ٧٩.
- ٢٥ ابن أبي عون. أبو إسحاق إبراهيم بن محمد، التشبيهات. تحقيق د. محمد عبد المعين خان، دار نشر كمبردج، ١٩٥٠م. ص ٥٠.
- ٢٦ الجاحظ. أبو عثمان عمرو بن بحر. أبو عثمان عمرو بن بحر، الحيوان. دار ومكتبة الهلال، بيروت، ب ت. ج ١. ص ٣٠.
- ٢٧ الجاحظ. البيان والتبيين، مصدر سابق، ج ١. ص ٨٣.
- ٢٨ المصدر السابق نفسه، ج ١. ص ٨٣.
- ٢٩ المصدر السابق نفسه، مصدر سابق، ج ١. ص ٨٣.
- ٣٠ المصدر السابق نفسه، مصدر سابق، ج ١. ص ٨٣.
- ٣١ تشاندلر. أسس السيميائية، مرجع سابق. ص ١٩١.
- ٣٢ بنكراد. سعيد. السيميائيات / مفاهيمها وتطبيقاتها، منشورات الزمن، الرباط، ٢٠٠٣م. ص ١٢٥.
- ٣٣ دانيال. أسس السيميائية، مرجع سابق. ص ٤٥.
- ٣٤٣٤ محفوظ. عبد اللطيف، آليات إنتاج النص الروائي / نحو تصور سيميائي. منشورات الاختلاف، الجزائر، ٢٠٠٨م. ص ١٦٠.
- ٣٥ البعزاتي. بناصر، التواصل / المفاهيم والقنوت، المفاهيم وأشكال التواصل، تنسيق: محمد مفتاح وأحمد بو حسن. منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، الرباط، ٢٠٠١م. ص ٢٧.
- ٣٦ آل سعيد. غالية، أيام في الجنة. رياض الريس للكتب والنشر، ٢٠٠٥م. ص ٢١٧.
- ٣٧ آل سعيد. غالية، سنين مبعثرة. رياض الريس للكتب والنشر، ٢٠٠٨م. ص ١١٧.
- ٣٨ آل سعيد، أيام في الجنة، ص ١٢٥.
- ٣٩ النص السابق نفسه، ص ١١٥.
- ٤٠ آل سعيد. غالية، صابرة وأصيلة. رياض الريس للكتب والنشر، ٢٠٠٧م. ص ٣٧.
- ٤١ آل سعيد، أيام في الجنة، ص ٧١.
- ٤٢ النص السابق نفسه، ص ٢٣.
- ٤٣ بنكراد. السيميائيات، مرجع سابق. ص ١٢٥.
- ٤٤ آل سعيد، أيام في الجنة، ص ١١٩.
- ٤٥ محفوظ. آليات إنتاج النص الروائي. مرجع سابق. ص ١٦١.
- ٤٦ آل سعيد، سنين مبعثرة، ص ١٢.
- ٤٧ آل سعيد، أيام في الجنة، ص ١٠٠.
- ٤٨ ماجدولين. شرف الدين، ترويض الحكاية (بصد قراءة التراث السردي). منشورات الاختلاف، الجزائر، ٢٠٠٧م. ص ٧٥.
- ٤٩ آل سعيد، أيام في الجنة، ص ٦٣.
- ٥٠ آل سعيد، سنين مبعثرة، ص ٩٠-٩١.
- ٥١ تشاندلر، أسس السيميائية، مرجع سابق. ص ٤٥.

# ذاكرة النص الشعري واستباقاته الممكنة: أبو القاسم الشابي، تحديداً

مصطفى الكيلاني\*

إذا الشعب يوماً أراد  
الحياة..  
فلا بد أن يستجيب  
القدر  
ولا بد لليل أن ينجلي..  
ولا بد للقيد أن  
ينكسر  
ومن لم يعانقه شوق  
الحياة..  
تبخر في جوها  
وانتشر

١- تاريخ القراءات.

ماذا بقي من الشابي رهنا؟ أو ما الذي قضى استمرار  
قراءته إلى اليوم؟

يتضمن السؤالان معاً استفساراً حول الأسباب  
الكامنة وراء استمرار بقاء نصّ الشابي حياً متوهجاً  
إلى الآن رغم مرور عقود على الرومانسية العربية  
وظهور إبدالات كبرى في مسار الكتابة الشعرية منذ  
ثلاثينات القرن الماضي إلى هذا الزمان.

فيندرج استفسارنا في مجال نظرية القراءة التي تحيل  
بالضرورة على أسلوبية النصّ الشعري واشتغاله  
الدلالي وأبعاده التدلالية مثلما تستقدم إليها سياق  
التواصل أو سياقاته تبعاً للحظات القراءة المتعددة  
واختلاف الذوات القارئة بمنظور الذائقة الأدبية  
والفنية والثقافية المصاحبة لها.

لقد سعينا في بحث سابق (١) إلى التوقف عند قراء  
الشابي، وتحديداً في أخريات حياته وعند الوفاة، ثمّ  
منذ ثلاثينات القرن الماضي إلى التسعينات منه كي

القاسم محمد كرو إلى ربط الصلة بين ترجمة حياة الشاعر وشعره وبين تأثير الأدب المهجري فيه (٥). إن الباحث في قراء الشابي وجّل نصوصهم النقدية منذ خمسينات القرن الماضي إلى مطلع السبعينات منه يلاحظ ظاهرة التجاذب الإيديولوجي في مرجعية القراءة بين الوطنية التونسية والقومية العربية، ليظل نصّ الشابي الشعري في أغلب الأحيان شبه ذريعة للاستدلال به على هذا التأويل أو ذاك. وإذا استثنينا محمد فريد غازي الذي بدأ حريصاً على تحليل «الظاهرة الشابية» فإن جُلّ القراءات لا تنجو من مُسبق المعنى الإيديولوجي. وقد ارتبط ذلك في الداخل الوطني التونسي آنذاك بمدى الحاجة إلى استثمار «الظاهرة الشابية» إعلاماً ثقافياً وسياسياً في ذات الحين، بما يخدم إيديولوجيا الدولة الوطنية الناشئة كي تُخضع الشابي لمُستلزمات الطرف السياسي والاجتماعي الطارئ، فيتعالى الاهتمام به في أوقات ويتراجع هذا الاهتمام في أوقات أخرى إلى اليوم، عند الاحتفال بذكرى مرور عقد على وفاته أو اللوان باسمه عند الأزمات الكبرى (٦).

د- تحوّل الاهتمام بأدب الشابي إلى مجال الدراسات الجامعية والبحوث النقدية الحديثة (٧)، لينشأ عن ذلك الاهتمام بالنصّ قبل الشخص قصد السعي إلى الخروج من فخاخ المسبق الإيديولوجي وتحرير القراءة من التأويل المجحف وتكرار المعنى، وذلك عند الاستفادة من البحث الأكاديمي وتطور المناهج النقدية عند ظهور البنيوية وما بعد البنيوية.

إنّ المتتبع لمسارّ القراءات الخاصة بتجربة الشابي الشعرية يستنتج ما يلي:

- حرّصت جُلّ القراءات منذ وفاة الشابي إلى مطلع سبعينات القرن الماضي على الاحتفاء بالاسم أكثر من النصّ، وانتهاج مُسبق الفكرة غالباً.

- تزايد الاهتمام بالشاعر في أعوام وتراجع في

نخلص إلى مُحصّل النتائج التالية:

أ- قراءات متزامنة مع الأعوام الأخيرة من حياته، كأنّ نُشير إلى ما ورد في رسائله المتبادلة مع كلّ من محمد الحليوي ومحمد البشروش، وما ذكره زين العابدين السنوسي في «العالم الأدبي» واستقبال «أبولو» المصرية لبعض قصائده، وهي وجهات نظر وردت على شاكله فقرات وجُمَل هنا وهناك رأت في نصّ الشابي الشعري مشروع كتابة مختلفة، واكتفت بالالإلماح إلى القيمة الإبداعية دون النفاذ إلى الدقائق والتفاصيل.

ب- قراءات متزامنة مع وفاته، كأنّ يُشار إلى ما تضمّنته «الأفكار» و«مكارم الأخلاق» و«العالم الأدبي» التونسية و«أبولو» المصرية من اهتمام بالشابي ضمن مقالات يغلب عليها التفجّع نتيجة فقدان. وقد ظلّ الاهتمام بالشابي منذ ١٩٣٦ إلى موفى الأربعينات محدوداً كي يتحوّل الشاعر منذ بدء خمسينات القرن الماضي إلى علامة رمزية أسهم في إنشائها وتكثير الإشارات الدالة عليها النقاد والأجهزة الإيديولوجية والسياسية والإعلامية في تونس خلال أعوام الكفاح التحريري في بدايات تأسيس الدولة الوطنية ضمن استخدام أسماء أخرى لمناضلين تحوّلوا إلى رموز وطنية، كمحمد علي الحامي وفرحات حسّاد...

ج- الشابي رمزاً وطنياً أو شاعراً قومياً عربياً، إذ بدأ الشابي - الرمز يتخذ له صفة التّموقع في الثقافة التونسية ليظهر التجاذب التأويلي على أشده بين إضفاء الصفة الوطنية على الشابي بمفهوم المكان الذي هو تونس تحديداً، كالوارد في أحد مقالات الشاذلي بويحيى الذي نفى عنه أيّ تأثر (٢) ليواصل القول بهذا الرأي في مقال ثان (٣) وبين الخروج بشعر الشابي من الحدود الوطنية إلى مجالات أرحب، كحرص محمد فريد غازي على تفتيح قراءة الشابي على ما هو أبعد من تونس عند البحث في مفهوم الخيال الشعري لديه (٤)، في حين سعى أبو

حرّصت جُلّ

القراءات منذ

وفاة الشابي

إلى مطلع

سبعينات

القرن الماضي

على الاحتفاء

بالاسم أكثر

من النصّ،

وانتهاج

مُسبق الفكرة

غالباً

تنغيماً سمعياً وترجيحاً مُضمراً بفعل الإبطان صوتاً و صمماً أو صمماً لصوت.

إنّ تناصّ التجربة الشعرية الشابية هو في الأساس والمرجع موضوع ذاكرة، ذلك أنّ النص المكتوب يُمثل، على حدّ عبارة رولان بارث (Roland Barthes)، «نسيجاً حادثاً لأقوال سالفة» (٨)، وهو «أسلوبية نصّوصية» عند التفكير في «إنتاج النص»، حسب ميخائيل ريفاتير (Michael Riffaterre)، باعتبار «التناص» مفهوماً قرائياً (٩).

فلحظة قراءة القصيدة الشابية يعرض لنا النصّ حالاً شعريّة مفردة تُحيل على تجربة وثقافة شعريتين تُكسبان هذه القصيدة صفة النصّ المنفتح الذي يجعل القراءة إمكناً آخر للتحقق. وكلما ازداد مجال الثقافة القرائية اتساعاً واختلقت مراجعها اتضحت أبعاد أخرى للتعدّد داخل البنية النصّية الواحدة كي يتعالق ضمن تناصّ القصيدة مدى الاقتدار على التذكّر حدّ النسيان والاستباق، بالاسترجاع القرائي الذي يقضي ردّ الواحد إلى متعدّد وتضمين سلسلة لا مُتناهية من الذوات القارئة الممكنة. وبهذا التعالق المتين بين فاعلية التذكّر حدّ النسيان أو الإحالة عن قصد وغير قصد على النصوص الصغرى فالأصغر المظهرّة والمضمرة وحدسيّة الاستباق الماثلة في نواة النصّ الوالدة (matrice) ومختلف قواه التوليدية تثبت صفة انفتاح القصيدة على قادم الأزمنة والسياقات بزمنية الكتابة وزمنية القراءة إلى اليوم، وفي المنظور المستقبلي.

إنّ القول بالتعدّد النصّوصي استناداً إلى ذاكرة الكتابة وحدسها الاستباقيّ منهُج بحثيّ مختلف يُراد به الخروج من دائرة الشخص المغلقة إلى عالم النصّ المنفتح بغية مقارنة إنشائية المعنى عند البحث في تدلّال التجربة الشعرية ومختلف دلالاتها ودوالها، ما يتناظم منها ويتكثّر ويتعدّد إلى آخر المدى، ما ينكشف ويحتجب في قراءة، ويحتجب

أعوام أخرى بما أمكن تثبيته في خطاطة تُساعد على فهم مسار هذه القراءات، كأن يُشار إلى ارتفاع نسبة القراءات في ١٩٣٤ و ١٩٥٢ و ١٩٦٦ و ١٩٧٥ و ١٩٨٤ و ١٩٨٨ و ١٩٩٤ و ٢٠٠٤ و عام (٢٠٠٩) ضمن الاحتفال بمرور مائة سنة على ميلاد الشاعر، في حين يتراجع الاهتمام بين ١٩٣٧ و ١٩٤٨، ويتضاءل في الأعوام الأخرى مقارنة مع ذرى الاهتمام الكبرى المذكورة.

– حدّث الانتقال التدريجيّ عبر مترام القراءات من الشخص إلى النصّ رغم سيادة النزعة التقديسية للاسم بدافع استثمار البعد الرمزيّ له إلى اليوم بمقاصد مختلفة، هي في صميم الأسباب الكبرى الحافزة على فرط الاهتمام حيناً وتراجع هذا الاهتمام حيناً آخر.

فكيف الاستمرار، إذن، في نهج إعادة الشابي إلى نصّه؟

لئن استنفد الشابي – الرمز، أو كاد، عند استثمار الاسم طيلة عقود فإن نصّيته لم تُستنفد بعد، حسب تقديرنا.

وبعيداً عن أيّ مفهوم تقديسيّ أو تبخيسيّ مبطن اليوم للشابي بتعلة تغطيته على شعراء تونس اللاحقين في ما سُمّي «عباءة» الشابي وطريقة التحرّر منها تعرض لنا التجربة الشعرية الشابية غير مُستنفدة قرائياً عند الانزياح المفهوميّ والمنهجيّ عن الشخص إلى النصّ وتحويل سياق التجربة الشابية من الخارج إلى داخل هذا النصّ.

## ٢- مراجع التجربة – تناصّ الكتابة.

تحليل القصيدة الشابية على سلالة، بل سلالات نصوص، عند الحفر في ذاكرة الكتابة كما تمثّل في ذات النصّ لحظة قراءته، والنظر إليه على كونه واحداً متعدّداً، أو واحداً مشروطاً بمفرد السياق الكتابيّ الجامع لفسيفساء نصوص صغرى فأصغر استناداً إلى مُتناظم البنية النصّية وتمائل الإيقاع

جُبرانيّة على وجه الخصوص عوضاً عن البيت، وهي من العلامات البارزة التي تُساعد على فهم بدايات الانتقال في مسار الشعر العربي المعاصر من القصيدة العموديّة إلى «الشعر الحر»، كما تمّ «الحب» و«الكآبة المجهولة» و«شكوى اليتيم» و«أغنية الأحران»...

ج- مثّلت «النبّي المجهول» (٢١ جانفي ١٩٣٠) بداية الطور الثالث، إذ حملت هذه القصيدة البعض الكثير من روح التمرد الجبراني وخصوصيّة وعي الشابي في تواصله المتين بواقع الحياة المجتمعيّة التونسيّة. وكما اتّصف الطوران السابقان بالتراكم المُفضي إلى قليل من الإبدال فقد اتّسم الطور الثالث بعدد القصائد المختلفة بناءً وإيقاعاً ومعنى ضمن الأعوام الأربعة الأخيرة من حياة الشاعر، كأن نذكر «قلت للشعر» و«الأبد الصغير» و«صلوات في هيكل الحب» و«حديث المقبرة» و«في ظلّ واد الموت» و«الصباح الجديد» و«إرادة الحياة» و«نشيد الجبار أو هكذا غنى برومثيوس» و«قلب الشاعر» و«فلسفة الثعبان المقدّس».

فتتراكم النصوص عبر مسار الكتابة الشعريّة ليُسفر الأطراد بين طور وآخر عن إبدالات كبرى، كما تونس الجميلة» تصل بين الطورين الأوّل والثاني، و«النبّي المجهول» في خاتمة الطور الثاني ومطلع الطور الثالث الذي يشهد تنامي تجربة الكتابة بظهور عدد من القصائد التي أشرنا إليها سابقاً، وهي في صميم التفرد الإبداعيّ الذي وسّم تجربة الكتابة الشعريّة لدى أبي القاسم الشابي في الأعوام الأربعة الأخيرة من حياته.

ولئن دفع استقبال الشخص قبل النصّ إلى زخم هائل من القراءات التي ظلت رهينة التكرار التأويليّ بمسبّق الفكرة وجاهزيّة المعنى فإنّ روح النصّ الشابيّ، لثراء مراجع الذاكرة المُبدعة وفيض استباقاته الممكنة لحظة النفاذ إلى سياقه المحايث لا الخارجيّ وتعدّده التناسّي لا اختصار بنيته في

لينكشف في قراءة أخرى، إن بحثنا في اللا-متناظم والمتعدّد والمختلّف والمعتم الذي يُمكن إضاءته أو المضاء الغارق في العتمة تبعاً لمراجع ثقافة القراءة وموقع الذات القارئة (١٠).

وبناءً على السابق المفهوميّ، التناسّي التأويليّ تحديداً، أمكن تنزيل قصائد الشابيّ في مجالين مُتعالقين اتّساقاً اطرادياً: قصائد تمثّل ظاهرة تراكميّة في مسار تعاقب التجربة، كأن يُكرّر بعضها البعض الآخر دلالة وإيقاعاً وتمثلاً للعالم والوجود، وقصائد مختلفة هي بمثابة الإبدالات الكبرى في مسار التجربة الشعريّة العام. وقد مثّلت حسب تقديرنا، مواطن الاختلاف والتفرد في منظوم مُجمل التجربة الشعريّة الشابيّة.

وبذا تعرض لنا أطوار ثلاثة كبرى في نسق اطراد هذه التجربة الشعريّة:

أ- البدايات مُمثّلة في قصائد يغلب عليها التقليد، وقد ظهرت في المدة الفارقة بين ١٩٢٣ و١٩٢٥، وهي علامة التراكم الكتابيّ الأولى التي أنتجت بدء الاختلاف مُمثّلاً في «تونس الجميلة» (٢ جوان ١٩٢٥) و«شعري» (١٣ جوان ١٩٢٥).

ب- قصائد الطور الثاني وهي التي تتردد بين البنية العموديّة والمحافظة على البيت الشعريّ والقافية الواحدة ك«تونس الجميلة» و«الصيحة» و«جمال الحياة» و«من حديث الشيوخ» و«الحياة» و«غرفة من يَم» و«إلى الطاغية» و«السامة» و«الدموع» و«أيها الليل» و«المجد» و«الحب» و«أغنية الشاعر» و«مناجاة عصفور» و«صوت تائه» و«قلت للشعر»...، وبين قصائد تتجاوز البيت إلى وحدة الاسترسال، ك«نظرة في الحياة» و«أنشودة الرعد» و«يا شعر» و«جدول الحب بين أمس اليوم» و«سرّ مع الدهر» و«الذكرى» و«الطفولة»...، وبين قصائد أخرى تذهب أشواطاً أبعد في تحديث البنية الشعريّة، كتنوع القوافي واستخدام البناء المقطعيّ بتأثيرات شعريّة أندلسيّة قديمة ومهجريّة حديثة

ولئن انفتحت ثقافة القصيدة الشبابية على مختلف حركات التحديث في العقود الثلاثة الأولى من القرن الماضي، كـ«الديوان» و«أبولو» في مصر، وعلى كل من محمد الحليوي ومحمد البشروش في تونس بمحصّل ثقافتها العربية والفرنسية فإنّ للرابطة القلمية، ولجبران ونعيمة تحديداً، أكبر الأثر، كأنّ تتدخل ثقافة الكتابة لديهما في نسيج النصّ الشعريّ والنقديّ أيضاً بالقصد الكاتب واللا- قصد حينما يخفي ظاهر التناصّ تناصّاً آخر أبعد غوراً لا انفصال وأعمق صدى.

بين مراجع  
ذاكرة النصّ  
الشعريّ

لدى الشابي  
واستباقاته  
الممكنة،

بل إنّ هذه  
الاستباقات  
مدفوعة

بالتراثات  
التي تحيل  
عليها الروايات

الحدثية  
الشبابية

فحينما نقرأ «صلوات في هيكل الحب»، على سبيل المثال، يستوقفنا عديد كتابات المتصوّفة في الحبّ و«نشيد الأنشاد» من «الكتاب المقدّس» (العهد القديم) على وجه الخصوص، بأطراد النسق الغنائيّ وتكرار «اللازمة» (leitmotiv) الواحدة ترجيعاً، حتّى لكأننا أمام نشيدة شعريّة صيغت بأسلوب حواريّ في حين اعتمدت «صلوات في هيكل الحبّ» الحوار في اتجاه واحد. إلا أنّ بلاغة الإنشاء بالنداء ماثلة في النصّين معاً:

«عذبة أنت كالطفولة كالأحلام كاللحن كالصباح الجديد» (الشابي)  
«لشدّ ما أنت جميلة يا حبيبتي، لشدّ ما أنت جميلة (...). أنت جنة مغلقة يا أختي العروس. أنت عينٌ مغلقة وينبوعٌ مختمٌ»، كالوارد على لسان سليمان الحكيم في مخاطبة شولميث الحبيبة (الكتاب المقدّس)، وكقول النبيّ في «النبّي» لجبران خليل جبران: «كلّ هذا يفعله الحبّ بكمّ كي تعرفوا أسرار قلوبكم، وبهذه المعرفة تُصبحون فلذة في قلوب الوجود» (١١)، وكقول جبران في «العواصف»: «أنا غريب وفي الغربة وحدة قاسية ووحشة موجعة» ترحل إلى إحدى مذكرات الشابي (١٢)، وإلى قصيدته «النبّي المجهول»، تحديداً.

إنّ الغربة، شأن الأمل، ماثلة بكثافة في أدب جبران، كالوارد في «الأجنحة المتكسّرة» أيضاً (١٣)،

كثيف معناه الواحديّ أثبتت مدى انفتاحه الراهن على مستقبل القراءة، شأن النصوص - الصروح (Textes- monuments) في تاريخ الإبداع الأدبيّ الإنسانيّ يتّسع مجالها التناصّي وتتكرّر معانيها بفاعليّة الداخل ممثلاً في اشتغال ذاكرة النصّ ومدى اتّساع مجال مقروئيته عند الإحالة على منظور هذا الداخل إمكانيّاً مفترضاً لعدّد لا محدود من القراء خارج حدود الزمان والمكان.

فما هي أبرز مراجع هذه الذاكرة النصّية؟ وما هي استباقاتها الممكنة بعد الذي أنجز من القراءات؟

### ٣- النصّ الشعريّ بين الاستنكار والاستباق.

لا انفصال بين مراجع ذاكرة النصّ الشعريّ لدى الشابي واستباقاته الممكنة، بل إنّ هذه الاستباقات مدفوعة بالتراثات التي تحيل عليها الروايات الحدثية الشبابية، كأنّ نذكر تراث القصيدة العربية المتعدّد بمختلف أسماء الشعراء القدامى وتغاير تجاربهم وتعالقها أيضاً عند ربط اللاحق بالسابقو مختلف مراجع ثقافة النصّ الجبراني على وجه الخصوص التي انتقلت من ذاكرة هذا النصّ إلى حادث ذاكرة النصّ الشعريّ لأبي القاسم الشابي، كالروح المتصوّفة الماثلة في «الكتاب المقدّس» ونزعة التمرد وقد استحالت من العدمية النيتشوية إلى الوجودية الثائرة المؤمنة وأداء الغنائية الرومنسية بنبراتها المختلفة عند الإحالة على تجارب شعراء أنجليز وألمان وفرنسيين...

كذا يختزن النصّ الشابي «مكتبة» يتّسع مداها بتراث القصيدة العربية عند تعقّب آثارها المختلفة وتنوّع مراجعها الحدثية أنّ قراءة مختلف الآثار الجبرانية.

لذا أمكن الجزم بأنّ البحث في «مكتبة» النصّ الشعريّ لدى الشابي في صلة مراجعها باستباقات التجربة الشعريّة إمكانيّاً أخرى للاستقبال وجديد القراءة / القراءات.

والتغني بعذابات الإنسان في الوجود. لقد مثل الألم، بحكم تجربة الحياة لدى الشابي وثقافة القصيدة، إحدى الدلالات الكبرى المرجعية في ديوان «أغاني الحياة»، بل هي الدلالة القائمة بذاتها والماتلة في مجمل الدلالات الأخرى عند ذكرها، وهي: ماهية الشعر والطفولة والوجود والحرية والحب والجمال والموت وإرادة المقاومة والحكمة والأمل (١٥).

فتتسع ذاكرة الألم بما هو أبعد من كيتس لحظة تنزيل هذا الأخير ضمن موقع الكتابة الرومانسية الغربية عامة حينما أخصب شعرا إنشادياً لا يخلو من فرح وأمل وانتشاء وتحليق في سماوات الرغبة والإنشاد والحب والجمال ومعانقة المجهول ومقاربة الغامض والمعتم والملغز والسري، كالرومانسية الألمانية ممثلة في فريدريك فون شيلر (Friedrich Von Schiller) (١٧٥٩ - ١٨٠٥) وأوغست ويلهم فون شليغل (August Wilhelm Von Schlegel) (١٧٦٧ - ١٨٤٥) وفريدريك هولدرلين (Friedrich Holderlin) (١٧٧٠ - ١٨٤٣) وفريدريك فون هردنبرغ نوفاليس (Friedrich Von Hardenberg) (١٧٧٢ - ١٨٠١)، ولدويك تياك (Ludwig Tieck) (١٧٧٣ - ١٨٥٣)، دون التغافل عن الشاعر الإنجليزي صديق كيتس الذي هو برسي بيسه شلي (Percy Bysshe Shelly) (١٧٩٢ - ١٨٢٢)...

وبهذا المنظور التناصي التأويلي تثبت القراءة قيمة استكشافية مرجعية، خاصة إذا اتجه الاهتمام البحثي إلى النصوص الشعرية والأدبية عامة القائمة على طبقات كثيفة متراسة من النصوص الصغرى فالأصغر غير المعلنة بحكم قصديّة الكتابة أو لا قصديتها حينما يسفر المرجع بفعل الكشف والاكتشاف عن مراجع أخرى.

وكما يستدعي النص الجبراني اليوم قراءة تناصية جديدة تستقدم إليها المراجع التراثية العربية التي تثقف بها جبران وتراثات الرومانسية الغربية لفهم

ونراها تتحول إلى عديد قصائد الشابي، ومراجعتها لا تنحصر في جبران، بل في من تأثر بهم جبران وما أمكن للشابي قراءته مترجماً إلى العربية في تقدير محمد فريد غازي، كـ«رفائيل» للامرتين و«ووتر» لغوته الألماني. فذهب غازي إلى أن جملة الشابي: «إنني طائر غريب بين قوم لا يفهمون كلمة واحدة من لغة نفسه الجميلة» هي الفكرة عينها التي تغنى بها «شاعر الهاوية» شارل بودليير في قصيدته «القطرس» (l'albatros) (١٤). مثلما تظهر آثار «المواكب» لجبران وماهية الشعر لدى نعيمة، كقوله في «الغراب»: «الشعر هو غلبة النور على الظلمة» في عديد قصائد الشابي، إذ يتعالق لديه الغناء والنور:

«يا ابنة النور إنني وحدي من رأى فيك روعة المعبود» (صلوات في هيكل الحب).

كذا التنقل في أرضية التعدد النصوي لتجربة أبي القاسم الشابي الشعرية هو في صميم محاولة استقراء «المكتبة» الدالة على ذاكرة الكتابة بمختلف استرجاعاتها واستباقاتها الممكنة عند الاستقبال، ذلك أن تناص التجربة هو في الأساس والمرجع فعل مشترك بين المكتوب والمقروء، بين ما يختزنه النص من نصوص صغرى وأخرى أصغر في أنساق متحركة بفعل القراءة / القراءات وما تضيفه ثقافة القارئ على ذلك المتعدد لحظة التعالق بين ما يُقرأ ومن يُقرأ.

ولأن الذات الشاعرة تعي البعض من التعدد النصوي ولا تعي البعض الآخر نتيجة قيامه المرجعي في نصوص الآخرين فالقراءة التناصية التأويلية، هنا، حريصة على تعقب الآثار المعلنة والخفية الخارجة عن وعي الذات الشاعرة، شأن «الغربة» يتجاوز بها محمد فريد غازي جبران إلى بودليير مثلما يفتح النص الجبراني عند محاولة تفكيكه في هذا المجال على الشاعر الإنجليزي جون كيتس (John Keats) (١٧٩٥ - ١٨٢١)، شاعر الألم



يُعرّف، أو صورة تُرسم أو تمثالا يُنحت (...). إن الشعر الرفيع حياة موسيقية مختارة تُعبّر عن نفسها في فنّ من الكلام» (١٦)

«أعطني النايّ وغنّ»، هذه اللازمة المستعادة ترجيعا غنائيا في «المواكب» لجبران خليل جبران (١٩١٩) تُحيلنا بالضرورة التناصية المرجعية على جون كيتس الذي ألف بين الشعر والموسيقى لاعتقاده الراسخ بأن رُوح الشعر ومختلف الفنون تكمن تحديدا في الموسيقى (١٧)، وعلى شيلر الذي أشدّ الفرح وأوحى لبيتتهوفن سمفونيته التاسعة، وهو الذي أنصت بالقلب لإيقاع الحياة ليُدرك بعضا كثيرا من إيقاع الصمت:

١- «إن نظراتك، عندما تبتسم بالحبّ

٢- تكاد تبتّ الحياة في المرمر الصلْب

٣- وتجعل النبض يدبّ في عروق الصخر» (١٨)  
«ألا يقترب هذا المعنى ممّا ورد في «صلوات في هيكل الحبّ» حينما أنصتت الذات الشاعرة الشابية بالقلب لما وراء الصوت، لإدراك الحركة في الجمود، ونبض الوجود في ما يتراءى عدما محضا:

«يالها رقة تكاد يرفّ الورد منها في الصخرة الجلمود!»

ذا فإنّ القول بالماهية الموسيقية للشعر يدعم فكرة القول بالإيقاع الظاهر والإيقاع الخفيّ، بالتماثل الصوتي والتماثل الدلالي، وبما يقضي النظر إلى الصورة ومجمل بناء القصيدة على كونها في صميم هذا الإيقاع المضمّر.

ونتيجة احتفاء الحال الرومانسية بالمعتم والغامض والطيفي عند تغليبها وصف الإيحاء على وصف المطابقة فإنّ إنتاج المعنى في القصيدة الرومانسية عامّة لا يخضع لحدود مسبقة بل يتضمّن في ذاته مشاريع الروى الواقعية والطبيعية والانطباعية والرمزية التي ستظهر لاحقا في الآداب الغربية، وهي وسائل تعبيرية تعالقت ضمن المشروع التحديتي الرومانسي ودفعت لاحقا إلى التغيّر بينها.

استباقات النصّ الرومانسي في عموم الآداب الغربية وفي أدبنا العربيّ فإنّ النصّ الشعريّ لأبي القاسم الشابية هو بعض هامّ من أدبية الحداثة الشعرية العربية الذي لم تُنجز قراءته بعد، حسب تقديرنا، ويُنتظر فهم أدقّ مراجع ثقافته المظهرية والمضمرة، لما ساد طيلة عقود، كما أسلفنا، من هيمنة قراءة الشخص على النصّ والأداء المقارنيّ التعميميّ الذي ينتصر لمطلق تاريخ الأدب على تاريخية النصّ في ذاته وبالإحالة على سياقه المحايث.

فيتردد العديد من أصداء المتنبّي وأبي العلاء المعريّ وجبران ونيتهش و«الكتاب المقدّس» وأدب المتصوّفة عبر ثقافة جبران الشعرية، مثلما يحضر كيتس وشيلر من خلال جبران وغيرها من الشعراء الرومنسيين الألمان المجالين لكيتس وشيلر الأنجليزيين، دون التغافل عن لامرتين وبودلير الفرنسيين، حسب قراءة محمّد فريد غازي المقارنة كما يتسع المجال التناصي بميخائيل نعيمة وإيليا أبي ماضي في قصائد الوجود والموت والحكمة.

#### ٤- من قبيل الخاتمة: الموسيقى

##### بعد جديد آخر للقراءة.

إنّ للموسيقى حضورا بارزا في هذا المتعدّد النصوصي المظهر والمضمّر حينما تندفع الذات الشاعرة الشابية في أداء البعض من معاني ماهية الشعر والطفولة والحبّ والأمل.

لقد أدرك الشابية، شأن جبران وعديد الرومانسيين الغربيين أنّ الشعر موسيقى وأنّ الموسيقى شعر يتحوّل من ألفاظ إلى ألحان، بل إنّ مختلف الفنون، رغم اختلاف وسائلها التعبيرية، هي صوت ومعنى، إيقاع وفكرة، ذلك ما أدركه أبو القاسم الشابية عند تعريف كلّ من الفنّ والشعر في تقديم ديوان «الينبوع» لأحمد زكيّ أبي شادي: «[الفنّ] هو حياة موسيقية مُصطفاة سواء كان قطعة تُنشد، أو لحنا

نُشير أيضا إلى كتابات الدكتورة نعمات أحمد فؤاد وعمر فُروخ ومحمد مصطفى هدّارة وإحسان عباس، على سبيل المثال لا الحصر.

٦- يُحتفل بالشاعر في كلِّ عقد تقريبا، ويُعتمد اسمه في الظروف التاريخية الصعبة التي يمرُّ بها المجتمع والدولة في تونس، كأحداث أواخر الستينات الدامية التي انتهت بفشل «التجربة التعاصديّة» وأحداث جانفي ١٩٧٨ و١٩٨٤ الدامية. مثلما استمرَّ الشّابّي رمزا وطنيا بعد ١٩٨٧.

٧- أنظر «دراسات عروضيّة لديوان الشّابّي» للطاهر الهمامي، بحث لنيل شهادة الكفاءة في البحث، نُوقش في ٢٦ أكتوبر ١٩٧٠، واللّغة الشعريّة عند الشّابّي لـ«عبد الحفيظ الفضلاوي»، ومحاولة في ضبط مصادر الشّابّي» لـ عمر الإمام، و«معنى النور في شعر الشّابّي محاولة لتحديد عالمه الشعريّ» لنزيهة الجلالي و«الطبيعة في شعر الشّابّي» لـ بنعلي قريش و«دلالة الوطنية في شعر الشّابّي» لفؤاد الفخفاخ، وهي بحوث لنيل شهادة الكفاءة في البحث من الجامعة التونسية، مع الإشارة أيضا إلى «ملتقى أبي القاسم الشّابّي: معاني التجاوز في شعر الشّابّي (الخُمسينيّة)»، تأليف مجموعة باحثين، الدار التونسيّة للنشر، ١٩٨٤، و«دراسات في الشعر: الشّابّي نموذجا»، تونس: قرطاج، بيت الحكمة، ١٩٨٨.

٨- Roland Barthes, Encyclopoedia Universalis – Thipaine Samoyault « L'intertextualité mémoire de la littérature », France : Nathan, 2001, p 16 – ٩

١٠- مصطفى الكيلاني، « إنشائيّة المعنى في « أغاني الحياة» لأبي القاسم الشّابّي»، مجلة « الحياة الثقافيّة»، العدد ٢٠٠، فيفري ٢٠٠٩.

١١- جبران خليل جبران، « النّبّي» ترجمة ثروت عكاشة، تونس: دار الجنوب، ١٩٨٥، ص ٥٢.

١٢- مذكرات الشّابّي، الدار التونسيّة للنشر ط ٤، أوت ١٩٨٥.

١٣- «للكأبة أيدٌ حريريّة الملامس قويّة الأعصاب تفيض على القلوب وتؤلّمها بالوحدة. فالوحدة حليلة الكأبة، كما أنّها أليفة كل حركة روحية».

جبران خليل جبران، «الأجنحة المتكسّرة»، المجموعة الكاملة، قدّم لها وأشرف على تنسيقها ميخائيل نعيمة، لبنان: دار صادر.

١٤- محمد فريد غازي، «الشّابّي من خلال يومياته»، الدار التونسيّة للنشر، ط ٣، ١٩٨٧، ص ٤٨.

١٥- مصطفى الكيلاني، «مقدّمة» أغاني الحياة» لأبي القاسم الشّابّي، طبعة الماثوية، تونس: دار «نقوش عربيّة»، ٢٠٠٩.

١٦- من مقدّمة أبي القاسم الشّابّي لديوان «الينبوع» لأحمد زكيّ أبي شادي، الصادر بالقاهرة في طبعته الأولى، ١٩٣٤.

١٧- «الموسيقى كالمصباح، تُطرد ظلمة النّفس، وتُثير القلب، فتُظهر أعماقه...»

جبران خليل جبران « الموسيقى»، المجموعة الكاملة.

١٨- الدكتور مصطفى ماهر، «شيلر، حياته وأعماله»، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، ١٩٨٧، ص ٦٧.

١٩- محمد الديردي، «التجديد في الصباح الجديد لأبي القاسم الشّابّي، مقارنة نغميّة شعريّة»، مجلة الحياة الثقافيّة، العدد ٢٠٠، فيفري ٢٠٠٩.

بهذا الثراء المرجعيّ المائل في ذاكرة الكتابة الرومانسيّة وفاعليّة الحدس الاستباقيّ يتحدّى النّصّ الشعريّ لدى الشّابّي النسيان العاجل، لمدى اتّساع مجاله التناصّي ورحابة وعيه الصوفيّ الوُجوديّ وثرائه الدلاليّ إظهارا وإضمارا وتنوّع وسائله الإيقاعيّة.

وكما ينفّث هذا النّصّ اليوم على إمكانات عديدة للقراءة التناصّيّة التّأويلية لمزيد الكشف عن المُخبّيّ فيه يستدعي نبضه الإيقاعيّ المختلّف قراءة الاختصاص بعلم الموسيقى تحديداً (١٩).

يكفي في خاتمة هذا القول أن ندرك اليوم مدى الحاجة المعرفيّة إلى استقراء ذاكرة النّصّ الشّابّي واستباقاته الممكنة ضمن مشروع نقديّ عامّ يهدف إلى تعقّب المراجع الأخرى الخفيّة للحدث الشعريّة العربيّة منذ مطلع القرن الماضي إلى اليوم، مشروع راهنيّ ومستقبليّ الإنجاز يستدعي جهودا واختصاصات بحثيّة عديدة مختلفة.

## الهوامش:

١- مصطفى الكيلاني، «أبو القاسم الشّابّي، وجع الكتابة - روح الحياة»، تونس: دار المعرف للنشر، ط ١، ٢٠٠٤، ص ٨٦-٨٧.

٢- الشاذلي بوحبي « الشّابّي هو الشّابّي، لأجبران ولا لا مرّتين...»

مجلة «الفكر»، السنة ٥، العدد ٣، ديسمبر ١٩٥٩.

٣- وقد واصل الشاذلي بوحبي القول بهذا الرأي في مقال ثانٍ. « أبو القاسم الشّابّي والشاعريّة الحقّ»، مجلة «الفكر»، السنة ٥، العدد ٨، ماي ١٩٦٠، دُعَا فيه إلى ما أسماه «البحث العلميّ الصحيح» لينفي العروبة عن الشّابّي وعن شعراء آخرين من قدامى ومحدثين، كقوله: «فلا هو [الشّابّي] عنترّة ولا امرؤ القيس ولا كبير شبه بينه وبين جرير أو المتنبّي، بل قلّ أن تجد عنده ما لحافظ أو الرصافيّ في صدى نظيم العرب، فلا معانيه معانيهم ولا سبيله سبيلهم، وقد يلتقي بهم، لكنّ في عالم الإنسانيّة المطلقة حيث لاهمّ عرب ولا هو...»

٤- أنظر «أرابيكا»، الجزء ٩، ماي ١٩٦٢، المجلد الثاني (بالفرنسيّة) وعديد المقالات الأخرى التي نشرها حول الشّابّي في «الإذاعة» و«الوزير» و«الفكر».

٥- أبو القاسم محمد كرو، «الشّابّي، حياته وأثاره»، ط ١، ١٩٥٢، الدار العربيّة للكتاب، ١٩٨٤.

كما يتّسع مجال هذه القراءة ذات النزوع القوميّ العربيّ في كتابات خليفة محمد التليسي، كـ«الشّابّي وجبران»، ط ١، ١٩٥٥، الدار العربيّة للكتاب، ١٩٨٤.

# بدر شاكر السيّاب

## و«عقدة النساء»

محمد الحجيري \*

دلائل كثيرة تشير إلى  
أن السياب وبرغم  
شعره الغزلي الغنائي  
الإيقاعي والندي  
والعابق بالصور  
والمعاني لكنه  
كان يعيش «عقدة  
النساء» و«الحرمان  
الجنسي» و«الحب»  
تماماً كما العديد من  
الشعراء والشاعرات  
في الخمسينات  
والستينات من القرن  
الماضي

من يقرأ دواوين الشاعر العراقي بدر شاكر السياب (١٩٢٦ - ١٩٦٤)، لا يستطيع أن يخفي مشاعر الإعجاب بهذا «الشاعر الملهم»، كما لا يستطيع إغفال التجربة العميقة التي يتضمنها شعره. ولكن القارئ (أو المتابع) نفسه يشعر بالحيرة حين يقارن بين سيرة الشاعر الخاصة وقامته الشعرية، كأن كل ما كتبه كان تعويضاً عن نقص في حياته، خصوصاً لناحية المرأة والحب، حتى في مواقفه السياسية فقد كان ضائعاً بين الإنتساب إلى مجلة «الآداب» والإلتحاق بمجلة «شعر» بين الولاء للشيوعية وتهمة التعامل مع الاستخبارات الأميركية، يعلق الشاعر السوري محمد الماغوط على تهمة السياب في المخابرات الأميركية ساخراً: «لا يستطيع تخيل السياب يجلس على كرسي في مقهى بنظارات سود ويراقب المارة». على أن قراءة متأنية لشعر السياب تبين احساسه بـ«الحرمان الجنسي» و«المرأة»، لعل المقال الذي كتبه الشاعر العراقي فاضل العزاوي (صديق السياب) عنه يشكل مدخلاً إلى شخصيته.

## مدينة غير عابئة بوجوده الشخصي

كتب العزاوي عن ضياع السياب الشخصي داخل مدينة «تعيش غير عابئة بوجوده». هو الآتي من جيكور (القرية) إلى بغداد (المدينة)، كان «يقاوم نظرات نساء بغداد اللواتي لم يكن ليأبهن به كان يدرك تماماً أن حوريات البحر في غنائهن العميق لا ينشدن له إطلاقاً» (فاضل العزاوي).

لكن ماذا كان يستطيع ان يفعل رجل مريض في قالب جص شبه محنط باعتراف مرافقه محمد الماغوط أمام رغباته الجامحة. فعندما تخرج السياب في المدرسة الإعدادية في البصرة/ الفرع العلمي عام ١٩٤٢، كان لا يعرف سوى هذه المدينة التي ليست إلا قرية كبيرة، أما بغداد فتلك عالم آخر وقضية أخرى. لقد حلم السياب مرة أنه رأى دجلة في المنام، وكتب رسالة إلى صديقه خالد الشواف في ٢٦/٣/١٩٤٣ يتساءل فيها عما إذا كان «دجلة» كما رآه في المنام. وحين كتب إليه الشواف يطلب منه أن يأتي إلى بغداد أجابه بدر بأن «الصبايا العذارى الريفيات يتشبثن ببقائه». ولم يكن هذا هو السبب الحقيقي، فالصبايا الريفيات كنّ أكثر بعداً عنه من بغداد، إلا أنه أراد أن يتعلل بـ«الوهم»، وأن يستر عجزه عن الذهاب بخدعة رومانسية. وحين جاء السياب إلى بغداد حمل معه حكاياته عن المرأة، إلا أن عالم المرأة في بغداد عالم جديد، والمرأة موجودة مع السياب على مقاعد الدراسة. لقد كان التعليم مختلطاً منذ سنة أواخر الثلاثينات من القرن الماضي، ولكن وجود الفتيات على مقاعد الدراسة مع الشباب لم يكن يعني أن المجتمع تجاوز رواسبه وتقاليده وأعرافه. والحال أن الفتى الريفي - العراقي الحالم بات في بغداد على تماسٍ مع امرأة من نوع آخر، تتكلم وتبتسم

كانت صلة

السياب

بالمرأة

الريفية صلة

الرعي والحياة

البدائية، فإن

مدخله إلى

المرأة المدنية

كان الشعر.

وتقرأ الشعر وتحب الغزل، ولكن. وإذا كانت صلة السياب بالمرأة الريفية صلة الرعي والحياة البدائية، فإن مدخله إلى المرأة المدنية كان الشعر. وأصبح ديوانه ينتقل إلى مخادع العذارى وينام تحت مخداتهن. لكن المرأة في المدينة ظلّت بعيدة عنه، ذلك إن البنات البرجوازيات و«المدينيات» اللواتي كنّ يحبن أن يتشبّث بهن شعراً وغزلاً وكلاماً معسولاً كنّ يردن أن يكون ذلك مجرد تسلية. كان بدر يبحث عن «حلم ضائع»، حلم بديل عن امرأة مثالية هي أمه، لذلك ليس غريباً أن يصرح بعد سنوات طويلة من المعاناة:

وما من عادتي نكران ماضي الذي كانا

ولكن... كل من أحببت قبلك ما أحبوني

ولا عطفوا عليّ

ويكتب العام ١٩٤٤ «إلى مستعيرات ديوان شعره»: «ديوان شعر ملؤه غزل/ بين العذارى بات ينتقل/ أنفاسي الحرّي تهيم على/ صفحاته، والحبّ والأمل/ وستلتقي أنفاسهنّ بها/ وترفّ في جنباته القبل».

هناك دلائل كثيرة تشير إلى أن السياب وبرغم شعره الغزلي الغنائي الإيقاعي والندّي والعايق بالصور والمعاني لكنه كان يعيش «عقدة النساء» و«الحرمان الجنسي» و«الحب» تماماً كما العديد من الشعراء والشاعرات في الخمسينات والستينات من القرن الماضي، ويعرض السياب في شعره قضية قد أثارها وعمق مأساتها وكأنما أراد أن يجعلها قضية تسويقية ليستجلب عطف كل من حوله وشفقتهم ومن بينهم النقاد وهي موت أمه. وحين كان يسأل عنها كانوا يقولون له «ستعود بعد غد»، والمرأة المثالية بالنسبة إليه هي الأم، وأمّه بالذات، فلم تتسع حياة بدر وأمّه لأن يكبر وتكبر، فلم تبق منها غير صورة الأمومة

الى فتاة في معهد المعلمين حيث كان صاحب «أنشودة المطر» طالباً، وهو لم يستطع البوح لاحدهنّ بأنه هو السياب بشخصه الجالس أمامها، حين أعطت رأيها أعجاباً بالديوان، لأنه كان ضعيفاً وعديم الثقة بنفسه امام النساء. ويرى الناقد إحسان عباس إن السياب «انفق حياته القصيرة منذ أن أدرك الحلم الى أن مات، وهو يبحث عن القلب الذي يخفق بحبه، دون أن يجده. كان في قرارة نفسه واعياً بأن الحب في كل مرة كان من جانب واحد». وقد كان جذر هذا الحضور المأزوم للمرأة هو انطلاقته الأولى يتيم الأم منذ الرابعة من عمره وزواج أبيه المبكر، ان يقول: أبي منه قد جردتني النساء/ وأمّي طواها الردى المعجل.

بدر يبحث  
عن «حلم  
ضائع»،

حلم بديل  
عن امرأة  
مثالية  
هي أمه

ومن ثم كانت الصدمة المكررة بوفاة جدته أيضاً التي ربّته بعد أمه وهو في عمر الثامنة عشرة تقريباً. فخرج السياب إلى ميدان الحياة والشعر وهو يحمل علامة نفسية فارقة ألا وهي احتياجه للمرأة كتعويض وكقصيدة وهي التي «تأتي ولا تأتي» لأن هناك دائماً حاجزاً أو فاصلاً ما عمرياً وجمالياً وعجزياً بسبب المرض الكامن في الجسد أو وهمياً بانتظار «المرأة الحلم» ولكن كل هذه النساء، نساء الوهم والخيال كان لهن حاضنة نفسية في ذات الشاعر يستدعيها الشعر. ففي قصيدته «شناشيل ابنة الجلبي» يحاول السياب أن يجعل من ابنة الجلبي تلك فتاة حقيقية، فنراه يتغزل بها ويذكرها في شعره، تماماً كما لو كانت تنتمي الى عالم الواقع:

وأبرقت السماء... فَلَاحَ حيث تعرّجَ النهرُ،  
وطاف معلقاً من دون أسّ يلثم الماءَ  
شناشيل ابنة الجلبي نور حوله الزهرُ  
(عقود ندى من اللبلاب تسطع منه بيضاء)

الرمزية تحيط بها هالة مقدسة تقابلها عند الشاعر صور الحبيبات والعشيقات الحقيقيات والوهميات. واللافت أن الحرمان كان أبدياً في حياة السياب، كان أشبه بالميتافيزيقي حيث نسمعه يقول: «فقدت أمي وما زلت طفلاً صغيراً فنشأت محروماً من عطف المرأة وحنانها، وكانت حياتي وما تزال كلها بحثاً عن تسد هذا الفراغ، وكان عمري انتظاراً للمرأة المنشودة، وكان حلمي في الحياة أن يكون لي بيت أجد فيه الراحة والطمأنينة». ليس هناك مجال هنا للدخول في بحث مطول حول علاقة السياب بأمه، فقد نود أن نلمح إلى أن هذه العلاقة كان جزءاً من محنته الكبيرة وهي علاقته بنفسه وعلاقته بالمرأة عموماً، وكان شعره انعكاساً لشخصيته وألمه ويأسه، فهو النحيل الهزيل في جسمه بينما شعره يتجلى كالمارد لدى القراء وعشاق الأدب، لكن بين سطور أبياته الشعرية نلمح شبح الألم والعذاب والنحيب واللوعة. والراجح ان هزالة جسم السياب انعكست على بعض مواقفه، فلما كتب نصوص كتب «كنت شيوعياً» (صدرت في كتاب عن دار الجمل) ونشرها في احدى الصحف العراقية، لم يتردد في التطرق الى العلاقات الشيوعية والنساء ووصفها بطريقة سخيفة تبرز عقده النفسية من كل شخص له علاقة حب مع امرأة، كأن الشاعر في الحب يجعله يلقي الاتهامات على الآخرين جزافاً، لم ينتبه السياب أنه كان يقول:

يا ليتني أصبحت ديواني

لأقر من حزن الى ثاني

قد بت من حسد أقول له ياليت من تهواك تهواني  
يقول «خصوم» السياب ان ماهية هذا البيت معروفة، ان كان ديوان السياب يتنقل من فتاة

في ديوانه «شناشيل ابنة الجلبي»، كتبها في ١٩/٣/١٩٦٣ وهو في باريس في طريق عودته إلى العراق من بريطانيا، بعد أن فشل الأطباء في علاجه هناك). انه أحب قبل محبوبته الأخيرة التي يخاطبها «سبع نساء» ويستدرك قائلاً: «ولكن ما أحبوني»... الأولى راعية كانت ترعى قطيع أهلها في جيكور (مسقط رأس السيّاب) وهي حبه الأول في الصبا، وعرفنا الشاعر على اسمها في إحدى قصائده المبكرة، وهو «هالة»... وينتهي هذا الحب بأن يعقد أهلها قرانها على رجل من القرية، في غيبة الحبيب الشاعر... ويسرد بيتين سيرته معها فيقول:

«... أه... فتلك باعنتي بمأفونٍ / لأجل المال... ثم صا فطلقها وخلّاه»

وهناك فتاة تعرّف عليها السيّاب وهو طالب في دار المعلمين العالية ببغداد كانت تكبره بسبع سنوات فأسقط عليها حباً بنوياً وشملته بحب أمومي، لكن هذا الحب غير المتكافئ ما لبث ان انطفأ... يذكر الشاعر ذلك بقوله «... وتلك لأنها في العمر أكبر أم لأن الحُسن أغراها.../ فباعدت الخطى ونأيت عنها/ كان يلقبها الشاعر بـ«ذات المنديل الأحمر» لأنها تحب أن تضع منديلاً على رأسها، وحول عنقها. وفي سجله الغرامي فتاة يسميها «فتاة الغمازتين» تعرّف عليها في دار المعلمين العالية ايضاً وخسرهما وهو في نفس الدار، لتدخل سجل القصيدة. يقول «وتلك كأن في غمازتيها يفتح السحر/ عيون الفلّ والبلابل/ عافتني الى قصر وسيارة...». ولا ينتهي الأمر في اشكال النساء فيحب واحدة من أصحاب المال بعد انتقاله من قسم اللغة العربية الى قسم اللغة الانكليزية في دار المعلمين العالية، وسوء حظه يكشف له انها ثرية حباة للمظاهر، وهو فقير

وأسية الجميلة كمل الأحداق منها الوجدُ والسهرُ «ابنة الجلبي» كما يحلو للسيّاب أن يسميها، ليست امرأة حقيقية، ولا تنتمي إلى عالم السيّاب الواقعي بل هي من صنع خياله ومن بنات أفكاره، إذ انه كان يرقب من بعيد تلك الشناشيل المزخرفة التي تمثل الثراء والجاه بعين الفقير المحروم عندما كان طفلاً، فتبلورت في ذهن السيّاب فكرة، مفادها إن وراء هذه الشناشيل، فتاة جميلة، وربما توهم في قرارة نفسه إنها تنظر إليه كما ينظر إليها، وإنها تنتظر لقاءه كما ينتظر، ولعله في نهاية قصيدته، حاول أن يراجع حساباته مرة أخرى، فإذا به يخبرنا بما يشبه الإقرار بالواقع، بأن هذه الفتاة لا أساس لها في دنيا الواقع:

ثلاثون انقضت، وكبرت: كم حبّ وكم وجد  
توهج في فؤادي!

غير أني كلما صفقت يدا الرعد  
مددت الطرف أرقب: ربما ائتلق الشناشيل  
فأبصرت ابنة الجلبي مقبلةً إلى وعدي!  
ولم أرها، هواء كل أشواق، أباطيل  
ونبت دونما ثمر ولا ورد!

فالسّيّاب بعد مضي ثلاثين عاماً من حياته، يعترف إن هذه الفتاة لم تكن في حقيقتها، إلا وهماً عاشه الشاعر، ويتساءل الناقد إحسان عباس، عن حقيقة هذه الفتاة، ومدى ارتباطها بالواقع، فيقول «ترى أكان للجلبي ابنة أم ان أحلام بدر خلقتها». وهكذا فإن كل نساء السيّاب يقبعن خلف سور نفسي هو المرتع الشعري الخصب حيث يأتي الشعر من بؤرة العذاب حين تكون المرأة قريبة ولكن كّف الشاعر لا تصل إليها.

يذكر السيّاب في قصيدته «أحبيني» (منشورة

إحسان  
عباس:

إن السيّاب  
انفق حياته  
القصيرة

يبحث عن  
القلب الذي  
يخفق بحبه  
منذ أن أدرك

الحلم الى  
أن مات،

وشاعر... فتزوجت من يشبهها. «وتلك وزوجها عبدا مظاهر ليلها سهر/ وخرم أو قمار»/ وهناك قصة السياب مع وفيقة والتي تعد من أبرز نماذج «نساء - الحلم» في شعر السياب. (الملاحظ أن المعلومات تتضارب حول أسماء عشيقات السياب بين ما تذكر لميعة عباس عمارة والناقد عيسى بلاطة أو غيرهما).

يرى عيسى بلاطه، إنَّ وفيقة كانت قريبة للسياب فهي ابنة صالح السياب، ابن عم جده عبد الجبار، وكانت صبية جميلة في سن الزواج، عندما كان بدر يحلم بها أحلام المراهقة. وقد كانت علاقة السياب بها طيِّ الكتمان، وفجأة في أواخر ١٩٦٠ وبدايات ١٩٦١ وكما يقول الكاتب والمترجم جبرا إبراهيم جبرا، يتذكرها وكانت جارتها، وشباكها الأزرق مطل على الطريق الذي هو بمحاذاة بيته، وقد أحبها في صباه، إلا أنها ماتت صبية، فأخذ يتصور إبان تلك المدة أن متاعبه سرعان ما ستتلاشى، وإذا بقصائده عن وفيقة تتبلور عن تلك الذكرى أو المعاناة.

لقد بحث السياب عن وفيقة بين طيات ذكرياته فوجدها ماثلة أمامه، فأظهرها في قصائده «شباك وفيقة» و«حدايق وفيقة». لقد رأها مطلة من خلال شباكها الأزرق على العالم على الرغم من احترام الموت لها. وفي قصيدة «شباك وفيقة»، الح السياب على وفيقة كي تطل من شباكها، وكأنه في إثناء ذلك يحاول جاهداً كبح جماح الألم، بالعودة نحو الماضي، من خلال حضور وفيقة للقاءه مطلة من شباكها الأزرق:

اطلي فشبائك الأزرق

سما تجوع،

تبينته من خلال الدموع

كأني بي ارتجف الزورق

إذا انشَقَّ عن وجهك الأسمر

كما انشَقَّ عن عشروت المحار

وسارت مع الرِّغو في مئزر.

يقول إحسان عباس «إن الحديث عن وفيقة إنما كان حديثاً عن أمه (أم السياب) بطريقة ايحائية، فوفيقة تجمع في طبيعة حياتها وموتها بين بدر وأمها، فهي فتاة ماتت أمها وتركتها يتيمة، كما حدث لبدر ثم توفيت في حال وضع وتركت طفلاً

كل نساء

السياب

يقبعن خلف

سور نفسي

هو المرتع

الشعري

الخصب حيث

يأتي الشعر

من بورة

العذاب حين

تكون المرأة

قريبة ولكن

كف الشاعر لا

تصل إليها

يتيماً، فهي في شخصها تمثل مشكلة بدر، وهي في موتها تمثل الأم». وإذا كان إحسان عباس قد رجح فرضية حديث السياب عن أمه فالشاعرة لميعة عباس عمارة (وهي من «عشيقات» السياب) تقول أن وفيقة لا وجود لها في حياة السياب، ولم يذكر اسمها أمامها، وذكرت لميعة بأن بعض صفات وفيقة تنطبق على لميعة نفسها، «ذكر صفات امرأة تلبس الثوب الاسود وتقف على النهر»، ورجحت لميعة عدم بوح السياب باسمها بسببغيرة زوجته «إقبال».

والنافل أن علاقة السياب بلميعة عمارة هي من ابرز العلاقات في حياته، فالشاعرة التي عشقها السياب والهفته كتابة العديد من القصائد وكانت من اخلص صديقاته حين بدأت علاقتها به في دار المعلمين العالية التي تخرجت فيها عام ١٩٥٠ ودعاها لزيارة قريته جيكور وبقيت في ضيافته ثلاثة أيام كانا يخرجان سوية إلى بساتين قريته ويقرا لها من شعره وهما في زورق صغير. يلتقي السياب بلميعة عمارة، فيحبها. لكن فرَّق بينهما الدين، فهو مسلم وهي صابئية، وخصها في قصيدة «أحبيني» بأكبر عدد من الأدبيات: خمسة عشر سطراً يسرد فيها سيرة هذا الحب... الذي كاد يخرجها عن دينه، على الرغم من فشله في النهاية. يقول «... فتذكرني وتبكيه هناك

الفرويدية عند السيّاب «وظلت سكين شبقة وحاجته إلى الحنان والحب تعمل في سويداء قلبه حتى الساعات الأخيرة من حياته المعذبة» وقد زعم عبد الوهاب البياتي بحسب الباحث عبد الإله الصايغ أن لميعة عمارة كانت تتغزل به وتعاكسه، وهو ادعاء لا يمكن تصديقه، فالثابت أن السيّاب توهم أن حباً يجمع لميعة والبياتي، وهما شيوعيان (كما يظن) فترك الحزب الشيوعي وكتب «المومس العمياء»!! أما عبد الوهاب البياتي فقد هجا لميعة مر الهجاء في ديوانه «ملائكة وشياطين». كان السيّاب حتى عودته لدار المعلمين «طاهراً» لا يعرف للجسد لذة إلا أن ذلك المجتمع قاده لتجارب الجسد... فزادته الخيانة ألما بل ذهب به بعيداً لمزيد من الشك والريبة في كل أنثى واتهامها بأنها خائنة. وشاء حظه ان يلتقي بمومس عمياء اسمها (سليمة) فاكتشف من خلالها عالم الليل والبغاء واكتشف اسراراً غريبة واعطانا صورة صادقة لما كانت تعانيه هذه الطبقة من الناس، فكانت قصيدته «المومس العمياء» التي صوّر فيها الواقع الاجتماعي آنذاك وواقع المرأة بصورة خاصة، وتعد هذه القصيدة مرحلة هامة من مراحل حياة السيّاب يقول فيها: تفاحة عذراء، سوف يطوقان مع السنين

كالحيتين خصور آلاف الرجال المتعبين  
الخارجين خروج آدم من نعيم في الحقول  
تفاحة الدم والرغيف وجرعتان من الكحول  
إلى أن يقول:

يا من يريد من البغايا ما يريد من العذاري

أتريد من هذا الحطام الآدمي المستباح

دفع الربيع وفرحة الحمل الغرير مع الصباح

السادسة من نساء السيّاب زوجته وقريبته إقبال

غير أنني لست أبكيها/ كفرت بأمة الصحراء/  
ووحى الأنبياء على تراها في مغاور مكة او عند  
واديها».

والغريب في أمر حب السيّاب كما تقول لميعة عمارة في مقالها «بدر والمرأة» ان ملهمة الشاعر لم تسمع بحبه وشعره لها الا بعد سنوات طويلة من تخرجها. تضيف لميعة كنت ألومه على قسوته. وماذا يريد الشاعر من المرأة التي يحبها غير الالهام؟ وهي تشير إلى قصيدة «اقداح وأحلام» عن حبيبة كانت معه في الصف الأول وقد التحقت بالسفرة الطلابية التي كان فيها السيّاب. حيث كان الفاصل بينهما كما يراه بدر غناها النسبي وفقره النسبي. يقول سيمون جارجي في كتابه «الرجل والشاعر» ان لميعة كانت ملهمة بدر في اعظم فترة حب في حياته... ولكنها خيبت أمله أيضاً حين اكتشف أنها حلم عابر وأنها ضمن فضاء المستحيل فكتب عام ١٩٤٨:

لست انت التي بها تحلم الروح

ولست التي اغني هواها

ويتحدث الكاتب السوري الراحل عاصم الجندي عن لميعة عمارة دون أن يسميها فيقول عن علاقتها بالسيّاب «ولأنه يوماً ما ذهب في رحلة نهريّة مع صديقة، أوجعه حبها كثيراً، وقد استغلته في حياته ومماته، كانت توحى له بميلها إليه ليكتب فيها الشعر، طلباً للإدلال بذلك الشعر الذي قيل فيها وكان ما أسرع ما يلبي النداء ثم استغلته بعد موته. عجنت جسده الموجه بعد رحيله لتصنع منه شهرة سمجة، حتى لبلغ بها التبجّح بحبه لها وشعره فيها أن تقول: كل حبيبات السيّاب هن من بقاياي». ويعلق الجندي في موضع ثان عن «الليبيدو»



تعيش غير العالم الذي اعيش فيه .. لأنها تجهل ما هو الانسان البائس الذي يمزق نفسه من اجل الغاية التي يطمح إلى تحقيقها الانسان الذي يسمونه الشاعر... (من كتاب بدر شاكر السياب - حياته وشعره عيسى بلاطة).

كل ذلك كان مقدمات فاشلة وموصوفة في الحب والنساء وصولاً إلى الحبيبة السابعة... تؤكد معظم الروايات، أن المخاطبة في قصيدة (أحبيني) هي الشاعرة البلجيكية لوك نوران التي

يذكر عيسى بلاطة أنه تعرف إليها في بيروت سنة ١٩٦٠، واهتمت بترجمة بعض قصائده إلى الفرنسية. وكان التقى بها المرة الأولى في مكتب مجلة «شعر»، ثم اجتمع بها على حدة في

مقهى «أنكل سام» وسواه في بيروت ليترجم لها شعره إلى الإنكليزية كي تنقله هي إلى لغتها. وقد أعجبه منها ثقافتها ورقتها وذكاءها. لكنه لم يلتق بها ثانية إلا في باريس، في طريق عودته إلى العراق من بريطانيا (والقصيدة كتبها في

باريس ومؤرخة في ١٩ / ٣ / ١٩٦٣) وقد مكث

السياب في باريس أسبوعاً قضى معظمه في الفندق، لأنه لم يكن يستطيع المشي ولم يرد أن يعرض نفسه للبرد الشديد في الخارج. فكان أصدقاؤه يزورونه في غرفته. وكانت الأنسة لوك

تمرّ على مكتب الفندق كل صباح فتترك للسياب فيه باقة من الأزهار وهي في طريقها إلى عملها، ثم تزوره في المساء. وكان السياب يظن أن الأزهار من صاحبة الفندق. فلما علم انها من لوك أكبر لها هذا العمل، وكتب فيها قصيدة «ليلة

في باريس» في تاريخ ١٨ / ٣ / ١٩٦٣. وعندما قرأها عليها مترجمة إلى الإنكليزية ووصل إلى نهايتها حيث يقول: «وذهبَتِ فانسحب الضياء (...)/ لم يبق منك سوى عبير/ يبكي وغير صدى

طه العبد الجليل. اقترن بها العام ١٩٥٥ وكانت معلمة من خريجات دار المعلمات الاولى. كان قد ترك الشيوعية... وكتب في إقبال مديحاً وهجاء. يقول لها: «ويا إقبال يا بعثي من العدم». ولكنه يشكو منها ويتهم طبعها الفوار بهدم اعصابه

«ولا زوجتي ومزاجها الفوار لم تنهد أعصابي» ثم انه يتهمها بأنها قدره وانها سبب مرضه: «... وأخرهن آه زوجتي قدرتي / أكان الداء /

ليقعدي كأي ميّت سكران لولاها؟». وعندما عاد إلى بيروت في نيسان ١٩٦٢ أدخل مستشفى الجامعة الأميركية في بيروت، وبعد محاولات فاشلة لتشخيص مرضه غادر المستشفى بعد أسبوعين من دخوله إليه بعد أن كتب قصيدته

الوصية يخاطب فيها زوجته:

إقبال، يا زوجتي الحبيبة

لا تعذليني، ما المنايا بيدي

ولست، لو نجوت، بالمخلد

كوني لغيلان رضى وطيبه

كوني له أبا وأما وارحمي نحيبه

إقبال زوجة السياب الواقعية الوحيدة التي ساعدته على الوقوف بوجه المرض عكس نساء الوهم والخيال، لكن يجمع الباحثون على أن زوجة السياب الواقعية كانت أيضا أقرب إلى

الخيال. فقد ارتبط بدر بإقبال في ١٩ - ٦ - ١٩٥٦ وفضلا عن الرسالة التي بعث بها السياب إلى صديقه الشاعر مؤيد العبد الواحد التي فيها ما يفشي سر ابتعاد الزوجة عن عالم الشاعر «يا

مؤيد، نصيحتي اذا ما اردت الاقدام على الزواج ان تكون رفيقة مستقبلك ذات ميل إلى الادب على الأقل، لكي تفهم مشاعرك وتشاركك احساسك» ثم يصرح عن إقبال بقوله «انها لم تفهمني ولم تحاول ان تشاركني احساساتي ومشاعري انها

باريس عرضه أصحابه بلا جدوى على عدد من الأطباء الفرنسيين، وفي ٢٣ مارس ١٩٦٣ غادر باريس على كرسي متحرك من مطار أورلي وقد ذكرت لوك نوران كيف جاءت هي وأدروار طريبيه و ماري جورج وسيمون جارجي لتوديع بدر في المطار فبدا بدر لها وكأنه ذاهب ضد الزمن وضد الموت.

وفي ليلة ٢١ آب ١٩٦٤ كتب السياب قصيدة عنوانها «ليلة وداع» أهداها إلى زوجته إقبال وفيها يعبر السياب عن حبه لها وعطفه عليها وشعوره معها في وحدتها ويتمنى لو كان بمقدورها أن تشعر معه ويقول:

أه لو تدرين ما معنى ثوائي في سرير من دم

ميت الساقين محموم الجبين

تأكل الظلماء عيناى ويحسوها فمي

تائها في واحة خلف دار من سنين

وأنين

من هنا يمكننا وصف السياب بأنه جسد محنط يشتعل برغبات حول نساء مستحيلات.

الوداع: «إلى اللقاء/ وتركت لي شفقا من الزهرات جمعها إناء».

أغرورقت عينا لوك نوران بالدموع، وعانقته وهي تردد: «أستحق أنا كل هذا يا بدر؟» وتوهم في هذا الموقف حبا جديدا، أو دعوة إلى حب ليكتب بعد يوم واحد على «ليلة في باريس» قصيدة أخرى هي «أحبيني» وفيها يخاطب لوك نوران: «وما من عادتني نكران ماضي الذي كانا/ ولكن.. كل من أحببت قبلك ما أحبوني/ ولا عطفوا علي، عشقت سبعا كن أحيانا/ ترف شعورهن علي، تحملني إلى الصين/ (...) فأبحث بين أكوام المحار، لعل لؤلؤة ستبزغ منه كالنجمه،/ وإذ تدمى يداي وتزع الأظفار عنها لا ينز هناك غير الماء/ وغير الطين من صدف المحار، فتقطر البسمة/ على ثغري دموعا من قرار القلب تنبثق،/ لأن جميع من أحببت قبلك ما أحبوني». وفي ١٥ مارس ١٩٦٣ طار إلى باريس في طريق العودة إلى الوطن تحت إلحاح زوجته ورسائلها التي تصف الحالة المزرية التي ترزح تحت وطأتها العائلة، وفي

# الشاعر البرتغالي فرناندو بيسوا في كتابه عن « لشبونة »

تقديم وترجمة : محمد الفحائم \*

كما ارتبط اسم  
براغ بكافكا، ودبلن  
بجويس، وباريس  
ببودلير، وطنجة  
بمحمد شكري،  
فإن لشبونة مدينة  
«اللاطمأنينة»،  
أمست مقترنة باسم  
بيسوا، ويفضله ولجت  
عالم الأدب من بابه  
الشاسع..

إهداء

إلى الشاعر سعيد الباز، من أوائل من انتبهوا إلى الشاعر  
فرناندو بيسوا، فقدمه للقراء المغاربة  
والى الشاعر المهدي أخريف الذي سلخ أعواما من عمره  
للتعريف بذخائر هذا الشاعر الغريب

التقديم :

الكاتب ومدينته

مدينة الكاتب هي نتاج لبصمات تركها المكان  
في روحه، قد تكون هذه المدن معادلا للسعادة أو  
المتعة أو الحب أو الإستهام أو المعاناة أو المنفى  
أو الإختناق أو الحرب، كما أن المدينة بوصفها  
فضاء، ترتبط بمعاني الذاكرة والتاريخ والحضارة  
والثقافة.. فيما يلي نماذج شهيرة لكتاب خلدوا  
أسماء مدنهم :

الشاعر بودلير وباريس

ارتبط بودلير ارتباطا وثيقا بباريس، بما هي عاصمة  
ومدينة عالمية في بعدها العمراني والفكري والثقافي، لكن

الدراسات، أهمها : «شارل بودليير: شاعر غنائي في ذروة الرأسمالية» (٢).  
لم يذكر الشاعر مطلقاً أمكنة باريس، ولم يورخها في قصائده، باستثناء مرة واحدة ذكر فيها متحف اللوفر وفضاء الكاروسيل في قصيدته «البجعة»، بالرغم من أنه أقام في أكبر عدد من شوارعها، عدّها دارسوه أربعين شارعاً وعنواناً، وكل هذا بسبب فرار الشاعر من دائنيه، وينمّ هذا عن حبه لباريس وكرهه لها في آن واحد..  
كتب عنه الشاعر الفرنسي جول لافورج (١٨٦٠ - ١٨٨٧): «إنه الأول الذي تحدث عن باريس، بوصفه معذباً يومياً في العاصمة»، أما الشاعر فقال عن التحول الذي شاهده يلحق بباريس: «أضحى كل شيء بالنسبة لي أليغوريا (تمثيل)، وأمست ذكرياتي الغالية أشدّ ثقلاً من الصخور».

### جويس ودبلن

بالرغم من أن جيمس جويس عاش مرحلة كبيرة من حياته، خارج بلده الأصلي إيرلندا، فإن التجربة الإيرلندية حاضرة في كتاباته، بل تشكل الأساس الذي ينطلق منه، فعالمه التخيلي تمتد جذوره في تربة مدينته «دبلن»، التي يعكس حياتها وأحداثها ونشأته داخل أسرته وأيام دراسته بها وأصدقاءه فيها.

لم يتوقف جويس، البتة، عن ذكر مدينته «دبلن»، في مؤلفاته المتنوعة، نخص بالذكر منها مجموعته القصصية «ناس دبلن»، التي يقدم فيها لوحة بألوان طبيعة ومزاج أهل دبلن، تتراوح بين الجنون والسادية والقسوة والتهمك، ناس طالعون من تربة دينية واجتماعية محافظة .  
كما أن رائعته «عوليس» ترتبط ارتباطاً حميماً بـ«دبلن»، هذه الرواية التي تعد تحفة من تحف

باريس التي نعرف اليوم - مدينة النور والأضواء ومرفأً أمان ترسو فيه سفن المبعدين والمنفيين والمنشقين، أو باريس بما هي عيد أو وليمة كما رآها إرنست همنغواي (١)، ومعه الجيل الضائع من الكتاب الأمريكيين الذين أقاموا بباريس في ما بين الحربين - رآها الشاعر مكاناً للنفور و السوداوية والغثيان والكآبة، من هنا أوحى له ديوانه الشعري «كآبة باريس» .

إنها باريس القرن التاسع عشر التي شهد الشاعر ذلك النمو والتحول العمراني الهائل الذي طالها، وكان من مظاهره : إعادة تأهيل وسط المدينة، وخلق الجادات الكبرى الواسعة، والمسحة الجمالية التي سبغت على المعالم الكبرى، وإنشاء الحدائق والمنتزهات، وإعداد شبكات الطرق السفلية.

إن هذا المشروع الكبير سيوسوس في نفس الشاعر، فيخلق فيها « آلاما » عظيمة ستشكل خلفية لرؤاه الشعرية الجذرية..لذا كانت العلاقة بين الشاعر ومدينته، تقوم على التقابل بين الإحساس بالإعجاب العميق والإغواء الكبير الذي أحدثته المدينة فيه، وبين الشعور بالإختناق والغمّ فيها . إن جسامته هذا النمو سترعب الشاعر فتجعله يتخيل ما يسميه نقاد بودليير بـ: «أشباح العمران».

ينطلق شارحو قصائد بودليير، الساعون لتأويلها تأويلاً منسجماً مقنعاً، من هذا التحول العمراني العظيم الذي غير وجه باريس في القرن ١٩، والذي يعتبرونه مدخلاً أساسياً لإنشاء تفسير لدلالات الرفض والنفور والضيق والتسكع والكآبة التي تنضح بها قصائد الشاعر، وأبرز هؤلاء الفيلسوف «فالتربنيامين» في كتابه «باريس القرن التاسع عشر» وهو كاتب مفكر خصّ بودليير بالعديد من

أعماله الروائية.

يظل الأسلوب الذي يمثل به كافكا مدينته إحدى خطوات الأدب الحديث الأكثر غموضاً، فهو لا يسمي، أبداً، الأماكن التي يصفها في رواياته وقصصه، تتراجع المدينة إلى الخلفية، بيد أن أشياء كثيرة توحى بها، فمشاهد عديدة من «المحاكمة» و«القصر»، تنقل هذه الأمكنة وأجواءها الفريدة .

قال الكاتب التشيكي «يوهانس أورزديل» عن كافكا : «كان كافكا هو براغ، وكانت براغ هي كافكا»، وكتب كافكا في رسالة لأحد أصدقائه: «لن تخلي براغ سبيلنا، لهذه الأم الصغيرة مخالب، ينبغي الإذعان لها ...»

وكان كافكا مهووساً بتاريخ براغ، وبآثارها العمرانية، وكان يعشق التجوال في شوارعها، وكانت له معرفة عميقة بمباهج المدينة العمرانية: قصورها وكنائسها .. بل وحتى بمنازلها التي يقيم بها العابرون، الواقعة بالجانب القديم منها، وبأسمائها التي انتزعت منها، واحتفظ بها في برمته المتحف البلدي . وثمة أسماء لمقاه أدبية دخلت التاريخ، فصارت مشهورة لأن كافكا كان يختلف إليها، كمقهى «اللوهر» أو «الكونتانتال» حيث تجتمع النخبة الجرمانية في المدينة لتنتطرح في قضايا الأدب والفلسفة، وهي المقاهي التي عرفت نشوء وتكون «حلقة براغ»، ومن ألمع أسمائها: كافكا وماكس برود (٣)

### بول باولز/ محمد شكري وطنجة

عاش بول باولز، الروائي والمؤلف الموسيقي الأمريكي، ثلاثة وخمسين عاماً من عمره البالغ ثمانية وثمانين عاماً في طنجة، المدينة التي فتنته إبان زيارته لها أول مرة سنة ١٩٣١، وكان لها وضع خاص بسبب من «أربع قوى حامية

الأدب العالمي الخالدة، تجري أحداثها خلال يوم واحد، هو ١٦ من يونيو ١٩٠٤، تجوب فيه شخصيتان إيرلنديتان، هما ليوبولد بلوم و ستيفان ديدالوس، مدينة دبلن . وجاءت أوصاف جويس لفضاء التطواف هذا، من الدقة بحيث يمكن للمرء، اليوم، أن يرسم المسير الذي سار فيه البطلان، بل إن بعض الأماكن التي مرّ بها، وتوقفاً عندها كالصيدلية (سوينيس)، أضحّت أماكن يكرّ لها المواطنون كل الإجلال والتبجيل.

وتأسيساً على هذه العروة الوثقى بين الروائي الكبير ومدينته التي خلدها في أدبه، واعترافاً له بجميل الصنيع الذي جعل منها أثراً ثقافياً عالمياً، دأبت «دبلن»، في كل سنة، على تنظيم مهرجان يستغرق أسبوعاً ينتهي يوم ١٦ من يونيو، تتخلله تظاهرات أدبية واحتفالات وقرءات تدور حول المنجز السردي عند جيمس جويس، أما سكان دبلن فإن مشاعرهم تتوحد وتتقارب حول رواية «عوليس»، الرواية التي منعت من التداول أو أن صدورها، وأمست، اليوم، كنزاً وطنياً . كما أن برج «مارتيلو»، الواقع قبالة البحر، أصبح مزاراً يقصده الناس والسياح، لأن «جويس» كان يقيم به مع نفر من الكتاب عام ١٩٠٤، وهو المكان الذي يجري فيه المشهد الأول من «عوليس». أضحى البرج معلمة سياحية ومتحفاً يحمل اسم الكاتب لأنه يحتضن ذكراه .

### كافكا وبراغ

لا يمكن فصل مدينة « براغ» عن الكاتب الكبير « فرانس كافكا»، فكل قارئ أو معجب بالكاتب، بمقدوره أن يكتشف حجم الأثر الذي تركته المدينة في كافكا، والطريقة التي تنعكس بها في

طنجة التي أقاموا فيها لبعض الوقت، ثم غالبهم حنين العودة إلى ديارهم الأمريكية، أمّا ب. باولز فمكث فيها إلى أن قضى نحبه عام ١٩٩٩، قال عنه الكاتب دانييل روندو: «جاء من أجل فصل صيف، فإذا به يمكث حياة بكاملها» (٦). وبالرغم من هذا العشق لطنجة والإخلاص لها، فإن الكاتب ظل غريبا عن المجتمع المغربي ينظر إليه نظرة الأجنبي الذي يتأسف على اندثار صورة طنجة المدينة الكوسمبولوتية، وعلى زوال وضعها الدولي الخاص بعد عودتها إلى حظيرة المغرب عام ١٩٥٦، فكانت رؤيته، من ثمة، رؤية اثنوغرافية يبحث من خلالها عن كل ماهو شاذ وغرائبي وبدائي، تستجيب للصورة النمطية السلبية التي يكونها الغرب عن الشرق. ومن هنا يجدر أن نشير إلى البون الشاسع بينه وبين كاتب آخر أجنبي اختار الإقامة بصورة دائمة في مدينة مراكش، عنيت الكاتب الإسباني خوان غويتيسولو الذي يجاهر بتعاطفه مع قضايانا - نحن العرب - وعلى رأسها قضية فلسطين..

وعلى النقيض من ب. باولز جسد الكاتب المغربي الراحل محمد شكري عوالم طنجة في أدبه خير تجسيد، إن وصفه لفضاءاتها ومناخاتها الاجتماعية ونقله العميق لواقعها السفلي وعالمها الليلي ومعرفته، التي لا يضاهيه فيها أحد، بالشريحة الاجتماعية المنسية والمبعدة التي تحيا في هوامش المجتمع، وسبره لأغوارها النفسية والوجودية (بحارة ومومسات ومشردون وأيتام وأطفال الدروب الضيقة..)، يغرينا بالقول إن محمد شكري هو طنجة، وطنجة هي محمد شكري. فطنجة مدينة للكاتب بالشهرة التي اكتسبتها عربيا وعالميا، مثلما أن الكاتب مدين لها بالحنوة والشهرة والمجد الذي ناله، ما جعله يصبح قبلة للمبدعين والمهتمين بالشأن الثقافي من العرب والعجم على السواء، يصطادونه في

ووفرة من القنصليات، وأربع عملات نقدية، كانت بلدا لأمية القلوب الضائعة» (٤)، وساكنتها التي كانت تشكل فسيفساء عجيبا يتكون من العرب والأمازيغ والإسبان والأوربيين، وملتقى للأديان الثلاثة الكبرى، تماهى الكاتب مع المدينة فترجم بعضا من تراثها الشفهي، حين عكف على نقل حكايات وقصص شفاهية إلى الإنجليزية لرواية طنجيين معروفين كمحمد شكري (في بداياته قبل أن تطبق شهرته الآفاق)، وأحمد اليعقوبي والعربي العياشي ومحمد المرابط.

أقام باولز مع طنجة علاقة حب استثنائية، حتى كاد التأريخ للأدب الروائي الأمريكي أن ينساه، إذ «إنه من الصعب أن تجد موسوعة أو تاريخا للرواية الأمريكية يتحدثان عنه، وعندما حاول أحد مؤرخي الرواية الأمريكية وهو مارك صابوتا، ادراجه ضمن فصول تاريخه، ابتكر له فقرة خاصة، سماها «الشعبة الأجنبية»، حيث تحدث عن أعماله المستوحاة من فضاءات غير أمريكية، باقتضاب شديد» (٥).

ويلحظ المهتمون بأعماله، أن أهمها وأبرزها هي تلك التي تتخذ من أرض المغرب فضاء لها، نحو قصته الأولى «شاي فوق الجبل» ١٩٣٩، و«السماء الواقية» ١٩٤٩، و«دعه يسقط» ١٩٥٥، و«بيت العنكبوت» ١٩٦٢، بالإضافة إلى أنه أثار فضول أشهر أعلام جيل الغضب أو الجيل المتعب في الأدب الأمريكي، الذين تأثروا بكتابات عن مدينة طنجة، فجاءوا لزيارتها من أجل الغلمان والحشيش والسكينة، وبحثا عن سعادة عابرة تحررهم من أوزار المجتمع الأمريكي الذي ثاروا عليه، وهم وليام بوروز صاحب رواية «الوليمة العارية» وجاك كيرواك صاحب الرواية الشهيرة «في الطريق»، والشاعر المثير ألان غينسبرغ صاحب القصيدتين المدويتين «أمريكا» و«عواء»، كان بول باولز دليلهم في

مازلت أراك  
مرة أخرى /  
بالشبونة،  
ويا نهر  
التاج وكل  
ما تبقى / أنا  
العابر  
لك ولي،  
بلا جدوى

عليه «الريبورتاج الأدبي». يتشكل الكتاب من ثلاثة أقسام، أولها عنوانه «ما ينبغي للسائح رؤيته»، وهو أطول الأقسام، يفصل فيه الشاعر والروائي بيسوا الحديث عن ذخائر مدينته لشبونة التي ينبغي للزائر أن يزورها: الكنائس والمتاحف والحدائق والجادات والهضاب السبع والقصور والميناء والنهر العظيم التاج الذي ينبع من إسبانيا، ويعبر البرتغال ليرتمي في أحضان المحيط الأطلسي عند لشبونة، فيضفي بهاء وسحرا على المكان، حين تأفل الشمس في آخر النهار. يقول عنه بيسوا في ص ٩٧ من الكتاب: «إن الزائر الذي لم يتعرف بعد على لشبونة، سيسحره جمال حوض التاج الفريد، عبر مناظره البهية التي يراها من أعلى الهضاب السبع». وثانيها عنوانه «صحف لشبونة»، يقدم فيه الكاتب جردا بأهم الصحف الصادرة في زمنه، راصدا فيه وقت صدورها، وطبيعة الجمهور الذي تتوجه إليه، والرؤى المذهبية التي تصدر عنها. وثالثها عنوانه «زيارة إلى سينترا»، وهي مدينة تقع شمال لشبونة، وتبعد عنها بخمسة وعشرين كيلومترا، التجانس التام بين الطبيعة وتراث المدينة، جعل منظمة اليونسكو تصنفها ضمن التراث الإنساني، عام ١٩٩٥.

إن هذا الكتاب الذي عثر عليه ضمن الحقيبة الجلدية التي تحوي مخطوطات عديدة، لدليل سياحي شامل يشي بحب الشاعر لمدينته، وافتنانه بها، مثلما يشي بمعرفة بيسوا العميقة بأسرار مدينته: تاريخا وجغرافية وعمارة وفنونا، فكما ارتبط اسم براغ بكافكا، ودبلن بجويس، وباريس ببودلير، وطنجة بمحمد شكري، فإن لشبونة مدينة «اللاطمأنينة»، أمست مقترنة باسم بيسوا، وبفضله ولجت عالم الأدب من بابه الشاسع..

حوانيت طنجة أو مقاهيها للظفر بصورة أو لقاء أو حديث معه.. لذا كان يوتر أن ينعت بالكاتب الطنجي، ويكفي ذكر ثلاثيته في السيرة الذاتية «الخبز الحافي» و«زمن الأخطاء» و«وجوه» للتدليل على حضور طنجة الطاغي في أدبه.

### نماذج أخرى

لا نعدم أمثلة كثيرة من أعلام الأدب الحديث المبرزين الذين اقتربت أسماؤهم بمدينة ما، فصارت ملازمة لهم، كارتباط الروائي الأمريكي «بول أوستر» بمدينة بروكلين التي أصبحت شخصية كاملة الأوصاف في بعض أعماله، نحو Smoke أو Brookline boogie أو علاقة الروائي العربي الكبير نجيب محفوظ بالقاهرة، وتجسيده لأحيائها ومعالمها الكبرى في رواياته، أو الشاعر اليوناني قسطنطين كفاقي بالإسكندرية، أو ارتباط الروائيين التركيين الكبيرين أورهان باموق ونديم غورسيل باسطنبول (٧).. أو الشاعر الكبير المأسوف على غيابه، محمود درويش بأرض الجليل في فلسطين..

### لمحة عن كتاب لشبونة

هذا الكتاب الذي عثر عليه عام ١٩٩٢ ضمن المخطوطات التي تركها الشاعر، نترجم مقدمته التي كتبها الباحث الإسباني روخيليو أوردينيث بلانكو لمناسبة صدور الطبعة الإنجليزية، وهي قراءة في سيرته وعلاقتها بمنجزه الأدبي، وخاتمة التي ألحقت بالطبعة الفرنسية للصحفي والأديب أنطون دي غودمار (٨) الذي يرأس تحرير مجلة تعنى بقضايا الأدب الفرنسي، هي تحقيق أدبي أنجزه الكاتب خلال سفر قام به إلى مدينة لشبونة، يتقصى فيه آثار الكاتب البرتغالي عبر مقابلة معارفه أو من تبقى من عائلته، ويعبر الأمكنة التي كان فرناندو بيسوا يرتادها، تنتمي هذه الخاتمة إلى نوع أدبي آخذ في البروز يطلق

## النص المترجمان

## ١ - المقدمة

ولد في الثالث عشر من يونيو عام ١٩٨٨ بلشبونة، تلقت أمه - ماريا مادالينا نوجييرا- تكويننا ثقافيا متينا، وعمل أبوه - يواكيم بيسوا - موظفا، عرف بصحته العلية، وبشغفه بالموسيقى، وبمساهمته بمقالات في «جريدة الأخبار». خلال خمس سنوات قضى فيرناندو بيسوا طفولته في نعيم مابرح غضا، مترعا بالحب والحنان والرعاية. وبحلول عام ١٨٩٣ سيرحل أبوه، فيما كانت أمه حاملا تنتظر طفلا ثانيا، هو جورجى الذي سيرث عن أبيه هشاشة البنية، فيقضى نحبه خلال عام.

في العام ١٨٩٥، ستتزوج مادالينا بيسوا بـ«جواو ميغيل روسا»، الذي عين للتو قنصلا للبرتغال في «دوربان» بجنوب إفريقيا، التي سترحل إليها هذه الأسرة الجديدة لتقيم بها في يناير ١٨٩٦. شعر بيسوا، الذي يقترب وقتئذ من عامه الثامن، باغتصاب مزدوج: أولا، لأنه محروم من أمه التي ما عادت تمحضه الرعاية والإهتمام، (وهو ما خلق عنده كراهية طبيعية لزوج أمه)، وثانيا، لأنه حرم من لشبونة، ومن نهرها التاج، ومن ألعاب طفولته، ومن كل ما كان يشكله حيّه ومدينته من أساس لسعادة، ستعوزه منذ الآن فصاعدا.

حتى العام ١٩٠٥، ظل بدوربان التي تلقى دروسه بها، في مؤسسة كاثوليكية أجبر فيها على استعمال الإنجليزية التي اكتسب التحدث والكتابة بها، بطلاقة وإتقان، في وقت وجيز. عكست حياة بيسوا بدوربان، بصورة دائمة، حنينه الجارف إلى لشبونة، يحفّ به أشخاص لا علاقة لهم بالبرتغال، يحدثونه عن مدينته، بنوع

من الجفاء واللامبالاة. وفيما بعد، لم يكتب، البتة، في صفحة واحدة من كتاباته العديدة عن دوربان، مدينة «المنفى»، هو أسير ذكرياته التي فاقمها هذا البعاد القسري.

من المرجح، في جنوب إفريقيا، أن ذكريات طفولته القصيرة، ودروب ومشاهد الماضي، تلازم ذاكرته بطريقة تكاد تكون يومية، ستبدو هذه النوستالجيا لا تحتمل بالنسبة لهذا الفتى اليافع الذي استحال عليه، لمّا كان في طور المراهقة، أن يحيا حياة النعيم والهناء التي عاشها في طفولته القصيرة، جرّاء هذا الإقتلاع المفاجيء من مدينته التي رأى النور بها. بعناية تكاد تشبه الوسواس الإستحواذي، يتذكر، في كل لحظة، سنوات سعادته المطلقة، ويتذكر كل إحساس، وكل صبيحة، وكل عشية قضاهها في المدينة البيضاء، في هذا المكان الذي يصفه في الصفحات التي ستلي بـ: «رؤية حلم فاتنة». في السابعة عشرة من عمره، سيعود، في النهاية، إلى لشبونة، وفي الحق، ستجعله هذه العودة يلامس حقيقة مؤثرة وعنيفة، لأنها ستسم بميسمها هذه اللقى المستحيلة بأحلام يتعذر تحققها منذ الآن، لكنها، مع ذلك، تعد متنفسا له.

يكتب في قصيدته «العودة ثانية إلى لشبونة»، التي نظمها عام ١٩٢٤: «مازلت أراك، من جديد، مرة أخرى / يا مدينة طفولتي المنصرمة بصورة رهيبة»، وفي العام ١٩٢٦، أدخل تنويعا فاستبدل لفظة «المنصرمة» بـ«الضائعة». فإلى ماذا يشير؟. في البيت الأصلي، يبدو من المحقق أن طفولته هي التي «انصرمت بصورة رهيبة»، وبأن هذه الحقيقة المرة تمتد لتشمل المدينة، لكن، في التنويع الذي أدخله، عامين فيما بعد،



يمكننا أن نفكر في ما كان «ضاح بصورة رهيبة»، إذ ليس طفولته فحسب، بل المدينة التي شكلت إطارا له، إلا أن هذا الإطار، بالرغم من تشكله، دائما، من العناصر ذاتها، كان قد تراءى له، من الآن، مختلفا، بالمقدار الذي يختلف فيه الإنسياب الغض للطفولة من جهة، ومن جهة أخرى ملاحظة هذا المشهد الذي انسابت فيه عبر عيون الراشد البصيرة .

في الواقع، نحن أمام معاناة الشاعر المفتوحة، وعزلته الرهيبة واستحالة شفائه منها، يعرفون القلق بسبب التفكير في أن بيسوا قد أدخل التنويع «الضائعة»، بعد أن انقاد إلى تفكير داخلي مريب حول الصراع الذي يقابل بين واقع الأحداث الفظ، وواقع الأحاسيس الشفاف الواضح .

هذا الرجل الواضح بشكل خاص، الذي وهب ملكات قوية في الإستنتاج والتحليل، الحساس بصورة عميقة، كان يقيد على الورق، بطبيعة مرهبة وكثيفة، كل ما يكابده: «أحاسيسي أرمدة / لخيالي / أتركها تسقط / في مرمدة العقل».

لما عاد إلى لشبونة، انتظرت المدينة من دون أن يطرأ عليها تغييرات، بيد أن له من العمر، الآن، سبعة عشر عاما، وما يزال بمقدوره أن يتذكر الجوّ الذي احتضن سنواته الأولى، غير أن الدروب لا يمكنها أن تستقبل سوى معاناته وحيرته. أمست حياته بحثا مستحيلا عن نعمة غير موجودة، لم يعد، أبدا، يغادر لشبونة ونواحيها (باستثناء سفر إلى بورتواليجري، وآخر إلى إيبورا)، وكما تقول تيريسا ريتا لوبيز - مختصة في حياة وأعمال الشاعر - : إن لشبونة، بالنسبة لبيسوا، لم تعد مدينة فحسب، بل اختزلت وطنه برمته .

يشيع هذا الكتاب - الدليل نشيد فخار بمجد التراث الفني والتاريخي والثقافي للغة البرتغالية

والبرتغاليين ولشبونة، الذي يشكل عصاراة البلد، فخار يمتدّ ليسع الحقائق والتماثيل والصروح والزخارف والعقار والكنايس والمتاحف والسجون والمسارح والخزانات والصحف... هذه الصحائف مهداة إلى أكبر المبدعين البرتغاليين، وإلى المهن المتنوعة، وإلى عمل الفنانين الغرباء الذين ساهمت أعمالهم في نماء جمال المدينة المثير، وإلى عمل الموسيقيين والملحنين ورجال السياسة الذين عرفوا كيف يعكسون، بحساسية مرهفة، هيئة المدينة البيضاء . إنها أعمال تشي بالإعتزاز الذي مكن من انبعاث لشبونة بعد الزلزال الكبير لعام ١٧٥٥، إنها تعكس هذا الماضي المجيد الذي صمد إلى أيامنا في شكل غرانيت أو رخام أو رقوق، تطوق، رمزيا، مصبّ نهر التاج أو في مصعد سانتا جوستا أو تمثال كامويس. («...مازلت أراك مرة أخرى / يالشبونة، ويا نهر التاج وكل ماتبقى / أنا العابر لك ولي، بلا جدوى...»). . أكبّ بيسوا، خلال عودته، وقد ذكرنا هذا، على آثار الماضي («... مازلت أراك مرة أخرى / لكنني، أنا، يا حشرة، لم أعد أرى ذاتي مرة أخرى...»)، يحسّ أنه غريب عن ذاته («... أنا ؟ أنا الشخص ذاته الذي عاش هنا، والذي عاد هنا / والذي عاد أيضا وأيضا / والذي عاد أيضا إلى هنا مرة أخرى..»)، لن تكون الأشياء مثلما كانت من قبل، بيد أنه، مع ذلك، لن يقدر أبدا على فراق مدينته (يتطابق بيسوا، على مستوى القافية، مع لبيسوا = لشبونة). تقول تيريسا ريتا لوبيز : كل القرى البرتغالية، عنده، هي أحياء لشبونة، وكل الغابات غير المزروعة هي منتزهاتها وحدائقها، كل شيء يوجد في مدينته مكثفا وممدّنا .

ابتداء من هذه اللحظة، يتفنن الشاعر في إعطاء

الشاعر ماريو

دي سا -

كارنييرو

(أخلص

أصدقائه

وأقربهم إليه،

الذي سبّب

انتحاره في

باريس، في

سن الخامسة

والعشرين،

رجّة عميقة

لبيسوا) : «لم

نشكل - نحن

الإثنين - إلا

ذاتا واحدة،

حين كنا

نتحدث،

كنا - نحن

الإثنين -

حوارا في روح

واحدة..

لدى شركات أخرى، وهي الأعمال التي يحصل بواسطتها على قوته . إن عزلته وغربته عن العالم حملته، بالتدريج، على الشرب (بعد عودته من دوربان، وحده العرق يبدو له قادرا على التخفيف من وطء الأحاسيس التي تفتته)، وليلة تلو أخرى تراه لشبونة يتسكع في دروبها، فاقد الواعي من فرط الشرب، وغالبا ما كان يتسكع تحت وابل من المطر، من دون أن يهتدي إلى ملاذ يلوذ به . يعتاش من برّ بعض الأصدقاء النادرين، ومنهم، بخاصة، الشاعر ماريو دي سا- كارنييرو (أخلص أصدقائه وأقربهم إليه، الذي سبّب انتحاره في باريس، في سن الخامسة والعشرين، رجّة عميقة لبيسوا) : «لم نشكل - نحن الإثنين - إلا ذاتا واحدة، حين كنا نتحدث، كنا - نحن الإثنين - حوارا في روح واحدة...» . بدأت صحته تسوء شيئا فشيئا، في غضون ذلك، وخلال فترات صفائه، يكتب بفورة محمومة. يسكن غرنا مفروشة، أقام بعد عودته من دوربان في شارع بيلا فيستا، ثم اكرتري سكنا في ساحة كارمو، وحتى ١٩١٢ سكن في شارع باسوس مانويل، ثم انتقل، بعد ذلك، إلى شارع باسكوال دي ميلو، قبل أن يحل بغرفة متواضعة بشارع دونا إستفانيا (من المحتمل أن يكون منزل كواءة)، ثم اتخذ مسكنا بشارع أنتيرو دي كينتال، ويعتقد أنه التجأ إلى قبو مقشدة في شارع ألميرنتي باروسو ... وخلال هذه السنة، أقام بحي بنيفيكا، شارع كوميس بيريرا .

ليلة ٢٧ من نونبر ١٩٣٥، نقل إلى المشفى الكائن بشارع لوز سوريانو، جراء معاناته من أزمة مخص الكبد الوبائي. هنا سيرحل هذا الشاعر الكوني الكبير، أحد أكبر الكتاب في عصرنا، يوم ٣٠ من نونبر ١٩٣٥، وكانت الكلمات الأخيرة التي لفظها أن طلب نظارتيه .

يرقد جثمانه بالبانتيون الوطني، لكن روحه

البرتغال المكانة التي تستحقها في التاريخ، سنحت له الفرصة، وهو بدوربان، أن يلحظ إنكار الناس، غالبا، للدور الذي لعبه البرتغاليون في تاريخ الإنسانية، فعقد العزم، يحذوه الجدّ، على ضرورة كتابة دليل سيسمح بالرفع من شأن بلده إلى المكانة الجديرة به . (يحرر عام ١٩٣٤ ديوان «رسالة» وهو الإصدار الوحيد باللغة البرتغالية الذي سيطلبه، والذي يحمل عنوانا مؤقتا هو «البرتغال»، أي ما يشي أيضا بنيته تحقيق هذا الهدف) .

إن هذا الدليل الذي بين أيدينا، هو ثمرة هذه الفكرة الأصيلة التي، وهي تحمل عنوانا عاما: «كل شيء عن البرتغال»، كان بمقدورها أن تكون المرآة المكتوبة للتاريخ الماضي والحاضر للبرتغاليين، لأحداثهم العظيمة ولإكتشافاتهم، وكذا لإسهاماتهم الهامة في تاريخ العالم . لقد اختزل المشروع في هذا الدليل البسيط، وإن يبدو أن بيسوا كتبه في العام ١٩٢٥، إلا أنه يحظى، مع ذلك، براهنية مدهشة . في هذه الصفحات التي يستعمل فيها الشاعر لغة يسيرة على قرائه طرّا، يسعى إلى تقديم هذه البرتغال المهمة والمنسية والتي أغمطت حقها المشروع، إن لشبونة بوصفها رمزا واختصارا للبلد ولأراضيه في ما وراء البحار، تترى، هنا، «وقد ردّ الاعتبار إليها باستحقاق»، نجوب، في كنف المؤلف، مدينة ينماز تراثها الثقافي والمعماري والفني بالروعة. بغرابة احتفظ بيسوا بهذا المؤلف مهياً للنشر، ولقد رأى النور، في آخر المطاف، عام ١٩٩٢ بلشبونة، بعد أن عثر عليه بين أوراقه .

في مدينته التي ولد بها (عندي)، كما يحلو له القول)، سيقم الشاعر الكبير في صنوف شتى من الأحياء، عمل بوصفه مسؤولا عن البريد التجاري لشركات متنوعة، تقيم اتصالا من هذا النوع مع الخارج، وكان يشغل وظيفة محاسب

يرقد جثمان  
(بيسوا) في  
البانتيون  
الوطني، لكن  
روحه تنتظرنا  
عند كل  
منعطف من  
دروب لشبونة،  
لتصعد معنا  
صوب كل  
العصور التي  
مضت ..

ينبغي لأبي أن يطلقه أمام النافذة التي تطل على الشارع، كان شخصا منعزلا، قليل المعاشرة، يخرج كل يوم نحو منتصف النهار، فيذهب إلى المقهى المقابل، وكان له طقس إذ يقول: «ناولني سبعة»، وهو شفرة بينه وبين صاحب المقهى، يدل على أنه يرغب في شرب الخمر، كان يشرب ثم ينصرف، كان شريبا، وكنت عرفت من أبي، الذي أخبرني بالأمر، أنه كاتب، أبي كان يعلم أمورا كثيرة عنه، فالناس يتحدثون كثيرا مع حلاقه، لكن لا أحد يشك في أنه سيصبح مشهورا جدا، كان يكتب ليلا، وفي الصباح لما كنت أرافق أبي إلى بيته، كانت المرامد ملأى».

ومحل السجائر، أين يوجد؟ أليس في مكان المخبزة أو المغسلة؟ هل كان يراه فعلا من نافذته؟ «لا، لقد كان في شارع صغير مجاور»، لكن، كما هو متوقع، لم يعد محل السجائر موجودا منذ زمن طويل «فيما بعد سيختفي عنوان المحل بدوره، وستختفي أبياتي أيضا / فيما بعد سيختفي الشارع الذي كان فيه العنوان / واللغة التي كتبت بها أبياتي / ثم سيختفي الكوكب الدائر، حيث هذي كلها ستمسي أثرا بعد عين».

أنطونيو سيكساس لم يصبح حلاقا مثل أبيه، كان نزل إلى الميناء فأبحر وسافر لمدة طويلة، وغير، بدوره، وكان أبيه إلى مشغل لإصلاح الآلات الكهربائية . «ليس ثمة ما يقال عن هذا الرجل، كانت له مشاكل مالية، لكنه كان يحرص على أناقة ملبسه، وكان الناس يحترمونه، وكان ذا شخصية قوية جدا، ذات يوم، وأنا عنده، وضع يده على كتفي وقال لي ثلاث مرات وهو يحدجني بنظرة حادة: «لا تترك من لا كفاءة له يغلبك»، لقد حدث هذا أياما قبل رحيله». مصادفة: في اليوم الذي مات فيه الحلاق أبو أنطونيو سيكساس، تم نقل رماد زبونه السابق في موكب مهيب إلى البانثيون، الذي سبق أن رقد فيه جثماننا فاسكو

تنتظرنا عند كل منعطف من دروب لشبونة، لتصعد معنا صوب كل العصور التي مضت .. الرجل الذي استعمل هذا المقدار من الأسماء المستعارة، ترك لنا منها واحدا يجهله هو نفسه، إنه هذا الذي يوجد في كلمات هذا الكتاب المائل أمامنا، هذا الذي عاش مختبئا في هذه الصفحات حيث أفلح الكاتب في إبراز شخصه ولشبونة وآهتها البيتية، إنه بالنهاية بيسوا الذي سيعيش طويلا ما عاشت لشبونة .

## ٢ - الخاتمة

لا يوجد أحد في لشبونة على خطى فرناندو بيسوا في الرقم ١٦ من شارع كويلهو دا روشا، ثمة سلسلة مقفلة تشد الباب بشكل سيء، يبدو أن المنزل ذا الواجهة التي شحبت لونها الأخضر وحال، منزل مهجور . في الطابق الأول، ناحية اليمين، مصاريع الخشب المتآكلة مغلقة «رحل الجميع منذ ثلاثة أشهر، وستقفوض جميعها»: على عتبة باب مرآبه ، أمام المنزل بالتحديد، يشير الرجل إلى دكان متوسط، «اذهب إلى ذلك المكان، فثمة شخص عرفه». اكتنف صوته أزيز وصرير لينوتيب يتسرب من مطبعة صغيرة مجاورة، تكثر أنواعها في المدينة، فهل سبق لها أن وجدت في تلك الفترة؟

المتجر المقصود هو، بالأحرى، حانوت صغير، باب الدخول يستعمل طاولة متجر. في الورا، وعلى بضعة أمتار مربعة توجد أسقاط من الآلات الكهربائية العتيقة، والحبال المعلقة، وأجهزة التلفاز المبقورة .

يبتسم الحرفي قائلا: «نعم، لقد عرفته، كان يحب الأطفال كثيرا، وكان يجيب دائما على الأسئلة التي تطرح عليه . كان أبي حلاقه، وكان يراه كل يوم، هنا أو في بيته . كانت شقته معتمة، وكان

شخصية في رواية ظلت في حاجة إلى الكتابة، أعوم، هوائي أنا، مبعثر وإن لم أوجد ضمن أحلام كائن لم يعرف كيف يكملني». يطفو فرناندو بيسوا فوق لشبونة، ولا يمكننا قراءة بيسوا من دون أن نفكر في لشبونة. تراكم المدينة الرموز، بيد أن الكاتب راكم الضلال والتعثر، من العبث، على سبيل المثال، أن نثق في العديد من بطاقات الزيارة التي طبعها باسم عنوان محله الذي يحمل اسمه أو أسماء المستعارة، فالثلاثة المشهورة تدعى: ( ألبارو دي كامبوس، ريكاردو ريبس، وألبيرتو كاييرو)، أو مؤسساته التجارية: هكذا لم توجد المطبعة أبدا في رقم ٣٨ بشارع كاسيكاو دا غلوريا، والجزار صاحب المحل المشهور الذي كان يبيع فيه منذ خمسة وعشرين عاما حقيقة أكيدة، أما الرقم ١٨، ساحة كارمو التي كان يقيم فيها فرناندو الشاب أثناء عودته من إفريقيا الجنوبية (وكان ذلك بين ١٩٠٥ و ١٩١٢)، فلا أحد يتذكره بدقة: لكن بهذا المكان عدة سلام في

الرقم نفسه، فأيهما كان الشاعر يستعمل؟ وفي الجانب الآخر من الساحة، في الواجهة تحديدا، تمّ، للتوّ، تمليط واجهة ثكنة الحرس الوطني الجمهوري: فقبل شهور كانت آثار الرصاص تطرزها، فهنا، في الخامس والعشرين من ١٩٧٤، استسلم مارسيليو كيتانو خليفة سالازار، بعد تراشق بالرصاص: أسلمت الدولة الجديدة الروح وهي نفسها التي كان بيسوا قد شهد ولادتها، وأزرها لفترة مؤقتة في نص كتبه في العام ١٩٢٨، لكنها مؤازرة لامعة، قبل أن ينكر هذا النص في السنة التي قضى فيها. في نص للشاعر لم يسبق نشره، كتبه بالفرنسية مباشرة عام ١٩٣٥، ونشر في الأيام القليلة السابقة في مجلة «المنتدى»، وبهذه المناسبة كان له وقع كبير في العاصمة البرتغالية، يقدم فيه بيسوا صورة لـ«سالزار المنافق»، «القاسي والداهية»،

دي كاما و لويس دي كامويس .

يتخذ الاحتفال بمئوية فرناندو بيسوا أبعاد حدث عظيم، هو الذي مات في سن السابعة والأربعين، يوم ٣٠ من نونبر ١٩٣٥، عام بالتمام بعد عرض ديوانه «رسالة» للبيع (وهو العمل الوحيد الذي نشره الكاتب بالبرتغالية وهو على قيد الحياة)، بهذه المناسبة تقام مؤتمرات في البرتغال والبرازيل والولايات المتحدة، وجرى عراك سياسي في لشبونة قصد افتتاح متحف للحدثة البرتغالية بالمنزل الذي رأى الكاتب فيه النور، الكائن، بالتحديد، قبالة مسرح «ساو كارلوس»، وفي فرنسا ستقام له ذكرى في مهرجان أفينيون، وترجم أعماله بصورة متتابعة، أما في مدينة لشبونة فالمرء يبحث عن آثار ظاهرة لعيد ميلاده القادم فلا يعثر عليها، وفيها ثمة تماثيل شاردة وسوداء لأطياف تجسد بيسوا، رسمها فنان مجهول على منابع الماء والجدران لا يلحظها إلا السائح المطلع .

في شارع المذهبين هذا الذي يتشكل من : مخازن ودور واطئة ومقاولين ومكاتب ومطاعم حقيرة، كان المحاسب المساعد بيرناردو سواريس، مؤلف كتاب «اللاطمأنينة»، يجوب العالم وهو ثابت لا يتحرك، « أحيانا أقول بأنني لن أبرح أبدا شارع المذهبين، وبمجرد كتابة هذا، فإن الزمن يبدولي سرمديا (...). نعم، إن شارع المذهبين هذا يشمل، بالنسبة لي، المعنى الكلي للأشياء، يشمل حلّ كل الألغاز، ولا يشمل حلّ وجودها ذاته، لأن اللغز، تحديدا، لا يقبل الحلّ». يؤكد صاحب مطعم بيسوا بأن المنزل إذا لم تكن له علاقة بالشاعر، فإن هذا الأخير كان غالبا ما يتردد عليه للأكل فيه، لكن، ألا يوجد ثلاثة عشر فيرناندو بيسوا في دليل الهاتف؟

«أنا جادات مدينة لا توجد، الشرح المستفيض لكتاب لم يكتبه أحد أبدا، لست أيّ أحد، أيّ أحد، أنا

الوطنية، يمكننا أيضا رؤية صفحات وصفحات من جناسات صحيفية (أناغرامات)، وشفرات سرية، ومبهمات، وتوليفات باطنية، قال بلطف أنطونيو بران دي أوليفيرا، المسؤول منذ سبعة أعوام عن مجموع أعمال بيسوا: «لقد كان مؤرخ عصره». وعلى أي حال، كان رجلا يدون كل شيء، يحتفظ بكل شيء، ويصنف كل شيء. كان يكتب على أي وسيلة، مهما كان شأنها، على ظهر الإعلانات وأوراق الإشهار، في هوامش الصحف، وحتى على ظهر مقالاته الهجائية عينها، التي كان أصدقاؤه الحداثيون يعلقونها في المدينة. في ظل هذه الشروط، ليس من العجب أن لا توجد، حتى اليوم، أي طبعة كاملة لبيسوا، يمكن لصناديق الشاعر المئة والخمسين في المكتبة الوطنية أن تكشف عن كنوز بمقدورها أن تغير، بعمق، صورة الشاعر وبدائله الأساسيين؟ لا أحد يعتقد في هذا حتى ولو إن واحدة من أشهر شراح الكاتب وهي، ماريا تيريسا ريتا لوبيس - أستاذة الأدب ومديرة معهد الدراسات حول الحداثة - وهو المعهد الأكثر بيسوية، ترى أن وجوها غير منشورة للكاتب مازالت تنتظر من يكتشفها: منها، على سبيل المثال، مؤلف «فاوست»، أو المقالة الهجائية التي تحمل اسما بديلا هو جواو كانبيرو.

توجد الغرفة ٢٧ بالطابق الثالث بمشفى سانت لويس دي فرانس، وهو الأقدم في لشبونة، تطل النافذة على أحد أقدم الأحياء في المدينة العليا، في التاسع والعشرين من نونبر عام ١٩٣٥، رقد فيرناندو بيسوا في هذه الغرفة، من سريره يرى ذروة إحدى النخلات الثلاث لساحة المشفى، طلب نظارتيه فكتب على ورق أبيض «لن أعلم ما سيكون عليه الغد»، بالكاد يكون الخط رقيقا ورفيعا أكثر كعادته، لكنه رائع. ستكون هذه جملة الأخيرة، وفي الغد سيهزمه

«ثمرة لقصر النظر ومحدوديته» الذي «يمقت» الحالمين لأنهم يحملون»، ويحمل فيه حملة شعواء على «الديكتاتور الطاغية الممقوت جدا»، وعلى خطابه الموسكوفي الذي يقعد للرقابة: «لن أنشر مقالا إلا إذا كنت متفقا مع نهج الحكومة، ولن أتفوه بشيء في الحالات التي أكون فيها على خلاف معها، النتيجة الطبيعية هي ألا ينشر أي شيء (...) لا ينشأ سوى أدب هائل من الصمت». تختتم مقالة الهجاء هذه بتحليل سياسي لا يعدم لا الدقة ولا بعد النظر (ونحن في العام ١٩٣٥): «من المؤكد أن أي ثورة لا يكتب لها النجاح، إلا إذا شارك فيها قطاع واسع من الجيش».

هذا العمل غير المنشور، هو واحد من آلاف كانت حقيبة الشاعر تضمها، وهي الحقيبة التي اكتشفت بعد موته، واشترتها مؤسسة « Gulbe - kian » من عائلته بمبلغ ستة ملايين إسكودوس في العام ١٩٧٩، حيث أعيد محتواها، في حفل، إلى المكتبة الوطنية للشبونة في العام ١٩٨٢، وتحوي، بالضبط، ٢٧٥٤٣ وثيقة تشكل اليوم نخيرة، لم ينشر منها إلا النصف فقط: تقييدات القراءة، صحف، أبراج، وأعمال تنجيم (هواية كان بيسوا يقتسمها مع أمه)، نصوص سياسية، لوائح كتب، أغاني، قصائد، نثر، مسرح، ترجمات، دراسات طب نفسية ورياضية، تجارية وجمالية، مراسلات، بحوث للتأهيل إلى الماسونية ودفاع عنها، إن الجرد الشامل يظل دائما غير مكتمل بحسب مانويل فيلا بيردي كابرال، مدير المكتبة الوطنية البرتغالية، إن منع المحافل الماسونية بداية ١٩٣٥، هو الذي حمل الشاعر، بالضبط، على اتخاذ موقف معارض للنظام، وعلى التراجع عن مواقفه لعام ١٩٢٨، يقول: «لقد كان نخبويا أكثر ولا يمكن أن يكون فاشيا، لقد كان محافظا على الطريقة الإنجليزية».

من بين أربعين ألف ميكروفيلم في المكتبة

الحلاق فأحلق له بمقص الأوراق هذا، ثم كنت أقوم بدور تقليم أظافره بمقلم أظافر أهدانيه، كان يلقبني بـ«الثورية» .

تتذكر «هنريكيتا» ذات العينين النجلاوين السوداوين خلف نظارتها المكبرتين، لها بشرة فتاة، وفي يدها عصا تتوكأ عليها: «كنت أصغر بسبع سنوات، لم يكن يلعب كثيرا حين كان طفلا، وسبق أن كان يكتب طيلة الوقت، كان قليل الأصدقاء، مفتونا بأمه، لا يتحدث، البتة، عن أبيه الذي مات لما كان عمره خمس سنوات، وكان يتحدث معي في أمور الدين . حين بلغ السابعة عشرة، ترك دوربان قصد الدراسة بلشبونة، لم أراه إلا بعد مرور سنوات. جاء يفتش عنّا في الباخرة، أنا وأمي. في الميناء كان عمال حوض السفن مضربين، صدم فرناندو أشد الصدمة لرؤيته أُمي مصابة بشلل نصفي جرّاء تجمد الدم، وبعد مضي وقت قليل أقمنا، نحن الثلاثة، في شارع كويلهو دا روشا، كان ينفق ساعاته في الكتابة وفي صناعة التنجيم، أحيانا كان يأتي إلى المطبخ ويقول لنا: «أترغبان في أن أقرأ لكما ما كتبته؟» وكانت أُمي تجيب دائما بنعم... كانت حياته قليلة التنظيم، يقصد المكتب في الصباح، يخرج في المساء ويعبر المدينة راجلا، ولما يعود ينصرف إلى الكتابة. كان يشرب ويدخن كثيرا، وكان يستحمّ بالماء البارد، صحته كانت عليلة ومرارا كان يشكو، وفي أغلب الأحيان كان يسهر آناء الليل يجب الشقة، وفي الصباح كان يسترجع سهاده فيقول: «لم أستطع النوم، شعرت بالحمّى»، كان يتحدث عن البدائل التي أبدعها كما لو كانوا أشخاصا أحياء، وكانت أُمي التي تحبه حبا جما مقتنعة بها، أمّا أنا فتعذر عليّ تصديقها، لم أستطع أبدا حمله محمل الجد بخصوص هذا الموضوع، بيد أن الإعجاب يملكنا لرؤيته يغير

داء الكبد الوبائي .

لا يوجد هذا المخطوط الأخير ضمن أعمال المكتبة الوطنية، فالعائلة تحتفظ به بعناية قصوى، وتكشف عنه بطريقة تشف عن الحب والإجلال، لأن أخت الشاعر غير الشقيقة ما تزال على قيد الحياة، هنريكيتا مادلينا هي كبرى الأطفال المنحدرين من الزواج الثاني لأم فرناندو بالقنصل البرتغالي بجنوب إفريقيا، لها، الآن، من العمر ثلاثة وتسعون عاما، تعيش في الأحياء الجديدة للمدينة، في طريق المطار، وتقيم ابنتها في الطابق الفوقي بالضبط .

كلتاهما تستعرض، بسعادة، سلسلة من مخلفات الكاتب الثمينة غير المرتبة: دبلوم جامعي لعام ١٩٠٣، الرموز العائلية المرسومة باليد، الطبعة الأولى من ديوان «رسالة» مؤرخة ومشروحة بل ومنقحة من قبل الكاتب، حافظة نقود مهداة إلى أمه، كتاب صلوات بالإنجليزية وصور مقدسة، من بينها صورة القديس أنطون شفيع لشبونة، يحتفل به في الثالث عشر من يونيو وهو يوم ميلاد الشاعر، وملعقة طفل من فضة، بطاقات زيارات شخصية، وتجارية وباسم البديل الإنجليزي ألكسندر سارش، علبة ثقاب من فضة، رسالة من البديل ألفارو دي كامبوس إلى مبدعه («أرسل الورق والمداد والريشة من أجل الكتابة»)، رسالة من صديقه الشاعر المنتحر ماريو دي سا-كارنييرو، مشبك ربطة عنق من فضة، مفكرة ومذكرة حسابات معها قلم رصاص، ومقص أوراق من البالكليت الأسود يحمل اسم بنك من وسط المدينة، يذكر ابنة أخت الشاعر بمشاهد من الطفولة، تحاكي أنطونيو سيكساس ابن حلاق شارع «كويلهو دا روشا»، «كان خالي شغوفًا بالأطفال، كان يلعب كثيرا، ويحكي قصصا غريبة، كانت لعبته المفضلة أن يجلس على كرسي يحوط عنقه منديل، كنت أقوم بدور

«غلوبو» أفلحت، منذ ثلاث سنوات، في تصويرها من وراء ستارة نافذتها . يكاد يكون هذا الظهور العابر سرابا، مثلما نعتقد أن يكون سرابا هذا الرجل الثاوي في زيّ أسود معتمرا قبعته في المكان المحدد الذي يفضله الشاعر بمقهى «مارتينهو دا أركادا»، في ساحة التجارة . المكان معتم، خشب التغطية مشرب بالنيكوتين، والطاولات من رخام رمادي، لا شيء تغير، على الطاولة التي كان يستقر فيها الكاتب وجميع أصدقائه من جماعة الطليعة الحداثيّة، ثمة قصيدة بخط المؤلف عام ١٩٢٦ ، كتبت على ورق بعنوان محلّ للحلوى مشهور بالمدينة : «نقول؟ / ننسى / لا نقول؟ / ينبغي القول / نعمل؟ / محتوم / لا نعمل شيئا؟ / مساو / فيم الإنتظار؟ / كل شيء حلم». كان فرناندو بيسوا يصطحب أوفيليا إلى مطلّ سانتا كاتارينا أحد أجمل المناظر على نهر التاج، لقد كانت واحدة من نزواته الأثيرة، من هناك ترى حركة السير بالميناء: «فوضى وصول وشيك تنتشر على طول الرصيف / باكرا، يصل المهووسون بالإنتظار / من بعيد تتراءى باخرة إفريقية: جسيمة وبادية أكثر / جئت هنا كي لا أنتظر أحدا / فقط لرؤية الآخرين وهم ينتظرون / كيما أصبح كل الآخرين الذين ينتظرون / لكي أكون الإنتظار الذي ينتظره الجميع». اليوم، لم تعد أي باخرة تأتي أو تذهب، يأتي طلبة الجامعة إلى هذا النتوء الصخري لإنشاد أشعار ألفارو دي كامبوس . في هذا المكان تخيل الكاتب جوزي ساراماغو في إحدى رواياته أن ريكاردو ريبس قد مات، وهو البديل الوحيد الذي نسي فرناندو بيسوا أن يجعله يموت .

وقد صار بيسوا بدوره موضوعا للسرد التخيلي، «إنه جدير به»، هذا مايقوله أنطونيو تابوكي، مدير المركز الإيطالي بلشبونة، ومترجم بيسوا

شخصيته بهذه الطريقة».

تحوي شقة هنريكيثا آثارا أخرى ل فرناندو بيسوا، حقيبة المخطوطات المشهورة أمست منذ الآن فارغة: «كان أخي يفكر في إنجاز عمل هائل، كان يعتقد أنه لن يعيش كثيرا، ولم يكن ليرغب في إهدار الوقت في طبع أعماله، إذ كان يرى أن من المبكر القيام بهذا، وأنه سيحصل حين يتقدم أشواطا في عمله، ولم يكن، أبدا، كل شيء كاملا خاليا من العيوب، فكان ينقح ويصنف بلا انقطاع»، والصوان الذي كان يكتب عليه وهو واقف: «كان يرتدي دوما إما بزة سوداء أو قميصا أبيض»، في التذكارات التي تحتفظ بها هنريكيثا وابنتها، تبدو بضعة بطاقات حبّ، تنم على ذوق رديء، كتبت على كرتون صغير جدا، بعث بها فرناندو بيسوا إلى أوفيليا كيروز، وهي المرأة الوحيدة التي شاع ارتباط الشاعر بها، والتي يتخذها ذريعة، وهم كثر في البرتغال، أولئك الذين لا يقرون بمثلية الكاتب المحتملة مع ذلك. التقى العاشقان عام ١٩٢٠ في مكاتب شركة فليكس، فريتاس وبالا داس، حيث كانا يعملان سوية، كان عمرها ثمانية عشر عاما، أما هو فثلاثان وثلاثون عاما . ذات مساء عاصف تسبب في انقطاع التيار الكهربائي، سيفصح فرناندو عن حبه وهو يحمل في يده شمعة وعلى كتفه وقاء المطر، منشدا مونولوج هاملت وأوفيليا . دامت العلاقة عاما واحدا، ثم استؤنفت بعد انصرام تسع سنوات، قبل أن تتوقف بصورة نهائية عام ١٩٣١، تؤكد، اليوم، أخت الكاتب قائلة : «لم أسمع قط يتحدث عن أوفيليا»، بيد أن أوفيليا كيروز مازالت على قيد الحياة، بل إنها، في عام ١٩٧٨، قبلت بأن تقدم لطبعة مراسلاتها مع بيسوا، غير أنها تظل متوارية عن الأنظار، تحميها عائلتها من فضول الصحافيين، ووحدها القناة التلفزيونية البرازيلية

### هوامش من وضع المترجم :

١ - إشارة إلى كتاب الروائي الأمريكي « إرنست همنغواي » الذي يسرد فيه وقائع سنواته في باريس الحافلة بالحب والشرب والتجوال، وعلاقاته بالأدباء الأمريكيين الذين يمثلون الجيل الضائع، يطغى الكتاب بمشاعر الحب التي يكنها الكاتب لباريس .  
ترجم الكتاب إلى الفرنسية بعنوان :

Paris est une fête. Gallimard, traduction de Marc Sa porta

وترجمه الكاتب العراقي علي القاسمي إلى العربية بعنوان «  
الوليمة المتنقلة» منشورات الزمن- المغرب

٢ - أنظر العدد الخاص بفالتير بنيامين من المجلة الأدبية الفرنسية : Le magazine littéraire ع ٤٠٨ / أبريل / ٢٠٠٢ (الصفحات ٣٤، ٤٥، ٨١)

٣ - استفدنا من المقالات التالية التي حوّاها عدد المجلة الأدبية الفرنسية الخاص بفرانز كافكا : « كافكا المتمرد » و « براغ : حب ملتبس » و « حلقة براغ » ع ٤١٥ / دجنبر / ٢٠٠٢ .

٤ - صحيفة « القدس العربي » اللندنية : ٢٨ / ٦ / ٢٠١٠ . دانييل رونو، ترجمة عبد المنعم الشنتوف .

٥ - إبراهيم الخطيب، موقع مجلة الثقافة المغربية على الشابكة .  
٦ - « القدس العربي » عدد مذكور.

٧ - ألف أورهان باموق كتابا جميلا يروي فيه ذكرياته في اسطنبول، عنوانه : « اسطنبول : ذكريات مدينة »، وكتب نديم غورسيل رواية بعنوان : « صيف طويل في اسطنبول »، ترجمها إلى العربية أحمد سويد - دار الفارابي

٨ - شغل أنطون دي غودمار منصب رئيس تحرير صحيفة « ليبيراسيون » الفرنسية اليسارية، من ٢٠٠٢ حتى ٢٠٠٧، ويرأس، الآن، تحرير مجلة « قارات » Continents، التي تعنى بقضايا الأدب الفرنسي .

٩ - كونان دويل : كاتب اسكتلندي (١٨٥٩ - ١٩٣٠)، اشتهر برواياته التي قامت على رجل التحري شيرلوك هولمز والتي أحدثت تجديدا كبيرا في الرواية البوليسية .

في موطنه إيطاليا، والذي يمكن أن تكون روايته القصيرة «خيوط الأفق» استعارة لهذا التحقيق .  
وفيها يسعى شخص إلى التحقق من هوية شخص آخر ... وكما ظن أنه قاب قوسين من الحقيقة، تتوارى الحقيقة مثلما يتوارى الأفق كلما دنونا منه، ولربما هذا هو شأن بيسوا كذلك: فالذهاب لتقصي آثاره هو العودة من جديد إلى التنقيب، بلا جدوى، في المدينة .

لن يبلغ أي رجل تحرر قرار وكنه هذا القارئ الكبير لـ Conan Doyle (٩)، هذا الخالق للأسرار الخفية، مثلما لم يبلغ بعد أي كائن كنه هذه الحقيقة ذات ٢٧٥٤٣ مخطوطا، حيث ماتزال تحوي بعض البدائل المجهولة . «وأنا أفكر، وجدتني قد خلقت للهوة والصدى، وأنا أغوص في أعماقي، وجدتني قد تضاعفت (...)، حطمت كياني كيما أخلق ذاتي، تجليت أيما تجل داخل ذاتي، حد أن وجودي لا يتحقق في باطن ذاتي بل في ظاهرها، أنا مسرح حي يتنقل فيه ممثلون شتى، يؤدون مسرحيات شتى».

هذا المسرح هو لشبونة مدينة اللاطمأنينة، التي ولجت عالم الأدب بعد «براغ» كافكا و«دبلن» جويس، ويعد «عابرها التام» كطيف سوداوي مفقود.





رينيه شار

## رينيه شار: توحد الذئب

### أو البرق الذي يضيئنا أحياناً أو يشطرنا الى نصفين

اسكندر حبش\*

رينيه شار،  
يحمل في  
داخله، العديد  
من العواصف  
الرهيبه التي تأتي  
لتضاف فوق عمق  
سديمي. كان مثل  
عملاق طليق،  
عاشقا للنساء  
والحب، مهووسا  
بالشعر

حين اتخذت «منشورات غاليمار» (الفرنسية)، في العام ١٩٨٠، القرار بتخصيص كتاب من سلسلتها الشهيرة «لابلياد» للشاعر رينيه شار، (الذي كان يبلغ يومها ٧٣ عاماً، وهو من قلة قليلة جداً، صدرت أعمالهم الكاملة في هذه السلسلة، وكانوا لا يزالون بعد على قيد الحياة)، وافق الشاعر على إعطائه عنوان «الأعمال الكاملة»، بالرغم من أن شار كان يشعر بأنه «سيضيف بعض الأحجار على عمارته» الشعرية الشاهقة. هذا ما حصل بالفعل. فبين العام ١٩٨٣ سنة صدور كتاب «لابلياد» وبين ١٩ شباط (فبراير) من العام ١٩٨٨ تاريخ غياب الشاعر لم يتوقف رينيه شار عن كتابة الشعر. إذ أصدر ديوان «نواحي فان غوغ» (١٩٨٤) وديوان «مديح المظنونة» (١٩٨٨). لذلك أتى كتاب رينيه شار الصادر في العام ١٩٩٧ تحت عنوان «في محترف الشاعر» - الذي أصدرته أيضاً «منشورات غاليمار» ضمن سلسلتها «كواترو» وقد أشرفت عليه ماري-كلود شار (زوجته الثانية والأخيرة) - بمثابة «مصنع»، بالمعنى الذي كان يستعمله الشاعر فرانسيس بونج، مع العلم بأنه لو كان لا يزال شار على قيد الحياة، لما كان قدراً أبداً ما قامت به زوجته، ولما

السوريالية، وكان كباقي أعضائها يقوم بأعمال عنف، لكنه تخلى عن هذه «الصدقات السرمدية»، بعد أن حاول الكتابة، مثل بروتون وإيلوار، كقوله «أشعلت عيني جميع الغابات لكي نراها تحيا». أحيانا، يلعب كتابه «صحائف هيبنوس» (الذي نشره ألبير كامو) وبشكلٍ حاد وقاطع، دور الرمز المكثف لفكره. إذ جعلت منه صحائفه هذه، شاعر «المقاومة». صحيح أن الحرب شكلت تحولا هائلا في علاقته بالعالم، لكنها لم تسم وحيه الشعري، إلى الحد الذي يحكى فيه. لقد أبانت الحرب عن عظمة لم يفتخر بها أبدا، إذ كان مشغولا في نزع «الأقنعة عن الاحتفالات التي تقام». كان رينيه شار يرغب في تذكر نبل الناس العاديين الذين يؤاخيهم، وبخاصة أولئك «الشفافين» الذين احتفل بهم غالبا، من دون أن ينسى بالطبع، أصدقاءه الفنانين. كان منحاذا إلى أولئك المتشردين «القمريين الشمسيين» الذين بدون عمل، بل إلى الذين يملكون ماضيا لا يزال يدفعهم إلى الحراك. كانوا بالنسبة إليه أدلة يحاول أن يفهم الأعاصير» من خلالها. لقد وصفهم شار بالقول: «لطيفون ونحيلون. يتحاورون شعرا مع المقيم.. كان المقيم والخيال المتحرك يمنحان لهما الخبز والخبز والملح والبصل الفج. لو كانت تمطر، لكان قشًا..».

يعيد كتاب «في محترف الشاعر» نشر العديد من النصوص التي لم تعد موجودة، أي النسخ الأولى من القصائد، التي إما أعيد طبعها كما هي، أو التي أجرى عليها الشاعر الكثير من التعديلات، وإما تلك القصائد التي لم تنشر في دواوين بكل بساطة، أي تلك القصائد التي أبعدتها الشاعر فيما بعد، التي أهملها، لأنها لم تكن تلائم فكرته. هذه الملاءمة، هي التي فرضت على شار أن يعيد صوغ العديد من قصائده، حتى لنجد نسخا متعددة من القصيدة الواحدة، قبل أن تأخذ شكلها النهائي الذي عرفناه في كتبه المنشورة. وبالإضافة إلى العديد من الرسوم والتزاويق المستقلة من طبعات مهدورة، يحتوي

أعجبه ما فعلته الدار، في عرض بعض خفايا «حيواته» الخاصة.

كان رينيه شار على علاقة متميزة ومتميزة مع عدد من الناشرين الفنيين الصغار، كذلك كان على علاقة مع كبار فناني هذا العصر، من بيكاسو إلى ماتيس مروراً بنيكولا دو ستايل وجياكومتي وغيرهم الكثير، لذلك صنع دائما حدثا من كل قصيدة. حدثا يتخطى قضية النشر العادية أو قضية «الإعلان عن حلم ما». كان في ذلك، يقيم حوارا عميقا، وأحيانا حوارا ملغزا، مع أشكال التعبير الأخرى. فكل قصيدة عنده، كانت لديه قصة متفردة، أو حادثة مجهولة معها. وهذا ما يحاول الكتاب الجديد تعريته وكشفه.

في كتابه «لقاءات مع رينيه شار» (منشورات جوزيه كورتي ١٩٩١) يكشف لنا جان بينار أن شار لم يكن يحترم كثيرا «شَرَه» مُفسري شعره الذين كانوا شديدي التأثير (بحسب رأيه) بلغة شبيهة «بالمادة التشكيلية». فتفسير الشعر وبخاصة الشعر ذو الظاهر «الهرمسي» كما عند شار يحيلنا دائما إلى مشكلات عدّة، لم يستطع أحد حلها، وبشكل مدهش، سوى صديقه بول فاين في كتابه «رينيه شار في قصائده»، (منشورات غاليمار ١٩٩٤). من هنا، يبدو هذا الكتاب وكأنه يشكل حالة «لا شارية» (نسبة إلى شار)، أي أنه يحاول تفسير العديد من الكتب من خلال اللجوء إلى بعض أحداث سيرته الذاتية، إذ لم يكن رينيه شار «بخيلا أبداً في إطلاق النظريات والتسميات حول مهمة الشعر ووظيفته، على قوله: «على عتبة الثقل، يبني الشاعر كما العنكبوت طريقه في السماء، إنه بيت، في جزء منه، مخفي حتى عن نفسه، بينما يظهر للآخرين من خلال أشعة حيلته غير المسموعة، تلك الأشعة الميَّنة ظاهريا». هل كان رينيه شار، في فكرته هذه، يرغب في قطع الطريق على كل مفسر أو مؤول لشعره؟ من يدري.

ولد رينيه شار ومات في مهد «المركيز دو ساد» و«بترارك»، البروفانسي. وقد تأرجح كثيرا مثل آخرين بين هذين القطبين. «دجنته» في البداية الحركة



المكثفة، ومع ذلك، فإن هذا الأمر لا ينقص شيئاً من قيمة الكتاب، فيما لو اكتشفنا بعض مصادر هذا الشعر.

من هنا، نجد أن استذكار السنوات الأولى، أمر يجتاز الكتاب بأسره. نجد مثلاً أن «القصيدة الرزاذ» العائدة إلى العام ١٩٤٧، موضوعة في خط متواز مع سيرة الطفولة، طفولة شار، الذي كان حفيد رجل لقيط، أي كان جده «ابن حرام»، مثلما كان يذكر ذلك دائماً. يقول شار: «نبدأ حياتنا دائماً فوق فجر مدهش. كل ما يساعدنا فيما بعد على التخلص من خيبات أملنا، يجتمع حول خطواتنا الأولى. تصرفات الرجال، في طفولتي، أشبه بابتسامة من سماء متجهة إلى الإحسان الأرضي».

## «الشعر

هو

توحيد

بدون

مسافة

«في محترف الشاعر» نجد ديواناً كاملاً، كان مبعداً بالكامل عن أعمال شار الكاملة. تجده بكليته هنا. انه ديوان «الأجراس على القلب» الصادر العام ١٩٢٨ عن دار «أحمر وأسود»، على نفقة الشاعر. فمثلما هو معروف، كان شار قد تخلى ورفض جزءاً من هذه القصائد، بعد فترة من نشرها، تالفاً جميع النسخ التي بقيت عنده. في العام ١٩٨٣، كتب شار أنه لم يكن «فخوراً أبداً» بهذه القصائد. لكن مع قراءتها اليوم، لا نستطيع إلا أن نلاحظ أن شار كان منذ تلك الفترة: رينيه شار، بالرغم من أن شعره كان لا يزال واقعا تحت تأثير شعر أبولينير: «تضرب برموشها الموت المسلح بطريقة سيئة/ في حفرة سرير فهرس القبر».

قد يكون من المسلي اليوم، إعادة قراءة التشجيع الذي كتبه يومها عن شار، ذلك الناقد الأدبي في مجلة «الريز الاوزييه» (نسبة إلى إحدى مناطق فرنسا)، ينصحه الناقد الأدبي بالقول: «ليواظب السيد شار على عمله، فهو موهوب بشكل جميل، وعليه أن يهبنا ارتعاشاته بشكل أقل تجريدية». التجريدية! إنه المآخذ الذي ألصق بالشاعر طوال حياته، وسيبقى المثل الذي يضرب به دائماً.

من بين غرائب حياة شار، سنتسلى أيضاً باكتشاف

الكتاب على وثائق وصور مدهشة، تسمح لنا بفهم ظروف بعض القصائد وحتى معناها، بالرغم من أن هذه الطريقة محدّدة في غالب الأحيان. من هنا نجد أن ثمة فراة «مثالية» تنبع من هذا الكتاب، فيما لو عرفت ماري كلود شار كيف تجد طريقة لاستعمال هذا «الشيء» الثمين.

ثمة، في الكتاب، رسالة من الناشر «غاستون غاليمار»، موجهة إلى شار، قد تخبرنا بشكل أكبر عن مهنة الشاعر، لكنها بطريقة متناقضة تخبرنا أيضاً عن مستقبل مهنة النشر. رسالة أبلغ من جميع التعليقات والتحليلات. هذا ما نستشفه من رسالة غاستون غاليمار (الذي كان رفض قبل ١٥ سنة كتاب «المطرقة بلا معلم») حين وافق على قبول مخطوط «الصباحات» في ٢١ تشرين الأول من العام ١٩٤٩. يقول الناشر: «لست بحاجة لأن أقول لك إنني سعيد بشكل خاص، في أن يكون لدي كتاب لك. إنها مكافأة لي، تنقذني من عدة أعمال تجارية كنت مضطراً للقيام بها». فأى شاعر في الثانية والأربعين من العمر يستطيع ألا يتفاخر باستقباله استقبالا مماثلاً؟

يتمثل مبدأ الكتاب إنذاً في اقتراحه علينا وفق الترتيب الكرونولوجي أول نصوص القصائد المعدلة، كما إظهار العلاقة بين عدة قصائد، فيما بينها وداخل حالاتها النهائية، مع ارتباطها بالأحداث التي وسمت حياة الشاعر، كما المشرفة على الكتاب أن تشرح لنا صياغات هذه القصائد النهائية، وهي صياغات كانت تعتبر لغاية اليوم، صياغات غامضة. نجدها هنا، تكتسب وضوحاً مدهشاً، لأنها ببساطة، تستفيد فقط من بعض المقتربات السيربية الذاتية، مثلما تستفيد من بعض الرسائل والصور والمقالات الداعمة لها. لكنها تبدو أيضاً، كأنها تحتج على جميع الاضاءات العائدة إلى أحداث أو إلى خبريات، على الرغم من أننا نتيقن بسهولة هذا الهدف. في حالة شار، كان الوحي الملموس، التاريخي، اليومي، يبدو أحياناً وحياً مخفياً بعباراته التجريدية الملمومة

حقيقة الأمر؟ لا شيء. لقد مرّ ذات يوم، وبسرعة، عند إخوته السوريين. اعترف أنه نظم المقاومة الفرنسية ضد النازيين في منطقة «البروفانس» (كان لقبه الكابتن ألكسندر). وبعد ذلك؟ قبل ذلك؟ من هو هذا الشخص القابع خلف آلاف الوجوه الثائرة باستمرار؟

رفض رينيه شار بشكل دائم وقاطع أن نهتمّ بحياته الخاصة، مذكرا بوجود قراءة شعره. من هنا يُشكل كتاب لوران غريلسامر الصادر (في العام ٢٠٠٤) بعنوان «البرق على الجبين» (منشورات «فايار»)، والذي يروي فيه سيرة رينيه شار، «حدثا» ثقافيا، بمعنى أننا للمرة الأولى، أمام كتاب يفتح لنا أبواب هذه القلعة الحصينة ليدخلنا إلى «أقبية الأرشيف»، لم يكن يعلم أحد بوجوده أصلا. سيرة تركز على الأرشيف الخاص، على عشرات المئات من الرسائل الخبيثة لنجد عبرها أفضل أسماء القرن المنصرم: صداقاته مع أندريه كايات وبول إيلوار ونيكولا دو ستايل، «أخوته» مع ألبير كامو وجورج براك وبيكاسو، أحاديثه «الملائكية» مع سان جون بيرس وجورج باتاي ومارتن هيدغر.

كان رينيه شار يميل دائما إلى «حزب» الاختلاف، من دون أن يشارك أحدا، إذ غالبا ما كان ينعزل في مسقط رأسه «لوبيرون» بعيدا عن الجميع. يحمل تنفسه كل شيء في طريقه، كما أننا غالبا ما نقع تحت تأثير قدرته المزلزلة. ألم يكن شخصا غير عادي في الشعر كما في الحياة؟ ألم يكن معجونا بكيمياء الكلمات منصتا بدون انقطاع إلى العناصر المختلفة؟ كتب ذات يوم: «إننا كائنات غير محكومة. المعلم الوحيد الذي يلائمنا هو البرق. برق يضيئنا أحيانا، وأحيانا يشطرنا إلى نصفين». من هنا قضى رينيه شار حياته، سائرا والبرق على جبينه. من هنا، أيضا، شكّل وحده هذه «المملكة المتوحدة»، الفريدة، التي لم يعرف أحد الدخول إليها، لأن شار كان يؤمن دائما أن على الشاعر أن يترك «آثارا» في مروره لا براهين: «وحدها الآثار تجعلنا نعلم».

صداقته الكبيرة لأندريه كايات، الذي أصبح سينمائيا فيما بعد. لكنه كان في البداية شاعرا يكتب باسم مستعار هو أرمان تريغيير. وقد وصفه شار ذات يوم بالقول: «سيغسل أرمان تريغيير جراحه برمّل الموائئ. شعره صاف مثل نشيد عصفور».

تمرّ الأحداث والصداقات في كتاب «في محترف الشاعر». لكن الحدث الأبرز الذي تمّ في نهاية حياته، كان لقاءه مع مارتن هيدغر. لقد تعارفا بعد أن أعجب أحدهما بالآخر. فالعبارات التي حفرها شار بأن هيدغر يشبه «بحيرة نواحي اللحم» كانت تناسب الفيلسوف الألماني الذي وجد في شعره التعبير الفرنسي للغة: «الشعر هو توحيد بدون مسافة، من جراء الانهماك بكل شيء. أي أنه توحيد من خلال الاعتراف: لسنا، عند الفجر، أعداء أي شخص سوى الجلادين».

كان رينيه شار، طوال حياته، ضدّ هؤلاء الجلادين. هل الذين فسروا شعره ينتمون إلى تلك الفئة. لا ترتكب ماري-كلود شار مثل هذه المجزرة. لا تحاول بتاتا أن تقرأ شعر رينيه شار أي قراءة مختلفة. كل ما حاولته يكمن في أنها وافقت بين نصوص رسائل، بين أحداث حياة، بين تخطيطات قصائد، وبين القصائد المنشورة المعروفة عند شار، فجاء كتابها إضاءة حقيقية لهذا الشاعر «الهرمسي».

في إحدى جملته، قال الفيلسوف الألماني نيتشه إنه في كل ما كتب، لم يفعل شيئا سوى إدراج بعض أحداث حياته الشخصية، ربما كان شار قد قام بالشيء نفسه لكنه عرف كيف يجعل من هذه الحياة نبعاً دائما لصوت شعري لا نبالغ إذا قلنا إنه من أجمل الأصوات الشعرية في هذا القرن.

بهذا المعنى، كان رينيه شار، يحمل في داخله، العديد من العواصف الرهيبة التي تأتي لتضاف فوق عمق سديمي. كان مثل عملاق طليق، عاشقا للنساء والحب، مهووسا بالشعر.

من هنا ماذا نعرف عنه، على الرغم من كتاب «محترف الشاعر»؟ مرة جديدة ماذا نعرف عنه في



والشفقة والرحمة، بين أحلام يقظة تصاعديّة والحسّ الطيّب العارم. هناك الكثير من الأحلام المتيقظة في حياة الشاعر، الكثير من «الايروس» المعلق، من العطش الأرضي، مثلما يروي غريلسامر.

في القرية القريبة من «الفونتين دو فوكلون»، حيث ولد العام ١٩٠٧، جعلته وحدة الذئب هذه، (تحت كنف أم قوية)، غير متعاطف مع وسطه البورجوازي الريفّي: عاشر الهامشيين، مرمّي السكة الحديد، البائعين الجوالين، البحارين، فيجد المراهق نفسه عاملا في بعض المهن الصغيرة العائدة للفاشلين.

على

الشاعر أن

يترك «آثارا»

في مروره

لا براهين:

«وحدها

الأثار تجعلنا

نحلم»

لكنه في ذلك الوقت، كان يقرأ بودلير، المركز دو ساد، «الخيميائيين»، قراءات كشفت عن وجود هذا الميل الأدبي، الذي كشف النقاب عنه، في العام ١٩٢٨، بول إيلوار حين قرأ «هذه الموهبة الشابّة»، التي قرّبها من السوراليين. في هذا الفصل، «يولم» غريلسامر لقراءته مشاهد عديدة من حياة هذه المجموعة من الفنانين والكتاب. لم يتكيف الذئب مع هذا المحيط الجديد وبقي واحدا بعيدا عنهم، إلا أن صديقه «محبّة للخصام» وُحِدته مع إيلوار، بين الشعراء الحقيقيين كل شيء يصبح مشتركا: المسكن والبوح وحتى «نوش» الجميلة (هكذا كان اسمها).

تمضي السنون، ليصل عام ١٩٣٣، الذي شكل عام القدر، بالنسبة إلى شار. في تلك السنة يصل الشاعر إلى برلين ليكتشف فيها وحشية النازيين غير المسبوقة. تراءى له، وهذا ما أثار حماسه وحفيظته، أن الحرب القادمة، لن تكون أزمة إضافية، جديدة، بين بلاد أو طبقات اجتماعية، بل ستشكل تهديدا حقيقيا على حياة الحضارة بأكملها. وعلى الرغم من ذلك، لم يرغب في كتابة شعر سياسي: علينا أن لا نمزج بين الدنيوي والمقدس. عند عودته، يغادر باريس للإقامة في «البروفانس» حيث تعرض هذا «الثائر» لرقابة الشرطة المستمرة، تزوج من فتاة يهودية إلا أنه كان عشيق فتاة سويدية. في تلك السنة، تندلع الحرب العالمية الثانية، يقاتل على محور الألزاس، تستسلم فرنسا، تبدأ المقاومة

بيد أنه كان لا بدّ من سيرة لهذا البرق. لا بدّ من كتابة حياة رينيه شار. أيّ أن نهتدي بهذه الآثار كي نبحت من خلالها عن البراهين. وهذا ما أخذ على عاتقه، وبشكل دقيق، الصحافي في جريدة «لوموند» (الفرنسية) لوران غريلسامر، الذي سبق له أن أصدر كتابين/ سيرتين، كان آخرهما العام ١٩٩٨ عن الفنان نيكولا دو ستايل، الذي عرف نجاحا كبيرا وشهرة واسعة عند القراء كما عند النقاد. يبدو كتابه هذا وكأنه كتاب بعيد عن أن ينتهي، من هنا استعماله صيغة الحاضر (بالفرنسية)، وليست الصفحات التي تصل إلى ٥٦٠ صفحة من القطع الكبير، إلا حجما معقولا لهذه السيرة التي «تقرأ» (واستعمل هنا التعبير الانكليزي readable) والتي لا نشعر معها بالسأم مطلقا: فالمؤلف يبرهن حقا عن ابتعاده عن كل «خساسة» في التعاطي مع حياة الشاعر الكبير الراحل. لذلك تبدو الجديّة واضحة بقوة، في هذا الكتاب: العديد من الأحاديث مع أناس عرفوا رينيه شار، تنقيب عميق ومكثف في أرشيف الشاعر الذي فتحته ماري كلود شار، زوجة الشاعر، أمام كاتب السيرة.

«الذئب، كان قرينه». هذه هي أولى كلمات الكتاب، واللازمة التي لا تنفك من أن تتكرر طيلة النص. هذا ما كان عليه رينيه شار بالفعل، بالأحرى كان هو من يصف نفسه بهذه العبارات. القوّة، الشجاعة، الافتخار، الوحدة. هذه هي صفات الذئب. ويضيف غريلسامر على شار صفة أخرى: كان مهووسا بفكرة الموت منذ الطفولة. من هنا هذه الروحانية الافتتانية بالجمال التي تبدو أحيانا وكأنها «قبر مضاد». أضف إلى ذلك، هذا الميل إلى الراهبات «الكرمليات»، الذي لم يكن يشكّل عنده أيّ انزعاج، بل يمتزج مع ميله اللاهبي إلى الأنثوية. حول هذه النقطة، بقي غريلسامر متحفظا، وإن ذكر بعض أسماء هاته النساء المختارات. كل ذلك يضعنا أمام نوع من التعاقب ما بين القوّة والعذوبة، بين النرجسية والكرم، بين حالات الانفعال والغضب

من العلاقات العاطفية «الصغيرة والكبيرة»، كانت أيضا، هذه الفترة، زمن الصداقات الكبيرة مع براك والبير كامو وجورج باتاي ونيكولا دو ستايل الذي لم يتوقف شار يوما عن إعلان إعجابه الكبير به.

ومثلما هي العادة، لا يعرف المرء كيف يبقي السعادة قريبة منه. فهذا العملاق كان «مريض وهم» وكأنا بركانيا متفجرا يميل إلى «الدراما» في كل يوم من أيام حياته.. مشادات أدبية وجدالات لا تحصى. تنافس مع أراغون الذي تباعد بينهما أدنى الأشياء: كان هو الملك الحقيقي للشعر إلا أن أراغون هو من كان «يحكم» هذه المملكة. كان أراغون يغني الأيام الآتية المليئة بالسعادة، «التي تغني» بينما كان رينيه شار يعرف أن «ناس» الغد سيكونون تعساء بدورهم وأكثر من «ناس اليوم». دخل رينيه شار في «معركة» مع زمنه إذ كان يجد أن الطبيعة تضيق بسبب التكنولوجيا، من هنا دخوله في معركة يائسة وخاسرة ضد نصب الصواريخ الذرية في مرتفعات «الألبيون».

سنوات شار الأخيرة كانت أكثر هدوءا. جاءه الاعتراف بقيمته الأدبية الرفيعة من روسيا والمانيا والولايات المتحدة واليابان، وإن كانت إرادته و«قوته» بقيتا صلبتين كالفولان حتى ساعاته الأخيرة. في العام ١٩٨٠ كانت بداية حب «سري» جديد دام لسبع سنوات مع امرأة أصبحت في ما بعد ماري-كلود شار، وذلك قبل ٤ أشهر من رحيل الشاعر. هذا الزواج الذي تم الكشف عنه فجأة حرك الكثير من الأقلام والحماسة. ربما وجد شار أخيرا طريقة جمع فيها ما بين الحسابات العقلانية وبين شغفه. لقد استلمت هذه المرأة مهمة الاعتناء بمؤلفات الشاعر وما تركه وراءه. مهمة تقوم بها على أكمل وجه: والدليل، هذه الفعالية التي تتجلى أمامنا في هذا الكتاب، على الرغم من أنه كان ليتحفظ كثيرا على الطريقة: الدخول إلى تفاصيله الساكتة، المخفية.

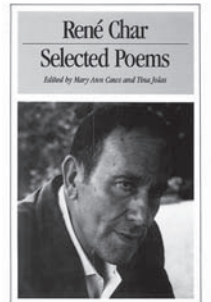
(\*) فصل من كتاب قيد التحضير بعنوان «توحد الذئب - قراءات في الشعر الفرنسي المعاصر»، ويضم مجموعة من «البورتريهات الأدبية» لعدد من الشعراء الفرنسيين المعاصرين.

الشعبية، الهجومات الأولى ضد المحتل النازي في العام ١٩٤١. كانت الحرب بالنسبة إلى الشاعر البرهان عن الواقع الحقيقي الذي «أزهر» صفاته الملكية والذي برهن عن مناعته وحصانته. في هذه الفترة بالذات يصبح اسم شار «الكابتن ألكسندر». لقد قرر رجل «كهوف فرنسا»، أن يقف في وجه هذا البلد الذي جعله «الماريشال بيتوش» بلدا مسطحا. كانت في رأسه قاعدة واحدة: «علينا أن نتصرف كبشر بدائيين، وأن نفكر كاستراتيجيين». ويطول الشتاء. بدأ يحصل على السلاح من طائرات كانت تلقيها بالمظلات. وعد الخونة بالموت، وكان يُطعم العصافير في الحدائق التي كان يمرّ بها. «للعنديل، أحيانا، في الليل، نشيد القاتل. عبره، يتعرف عذابي على نفسه».

في العام ١٩٤٤ يتم استدعاؤه إلى الجزائر العاصمة، لمقابلة الجنرال ديغول على انفراد، الذي وجد فيه شخصا «سجيا». لم يجد ديغول الكلمات المناسبة. لم يكن شار يرغب في الانتماء إلى أحد سوى إلى بلده. واستمر في عمليات المقاومة، كأحد قادتها. قبل ذلك اللقاء بأسابيع، قتل الألمان شاعرا شابا يدعى روجيه برنار. حياّه الشاعر بالقول: «أقبلك، يا رفيق الغابات المدهشة».

بعد التحرير يرفض أن يلعب أي دور ظاهر في الحياة العامة، مفضلا الابتعاد والانزواء في مسقط رأسه، ليكتب. في شهر شباط (فبراير) من العام ١٩٤٥ يصدر له عن منشورات «غاليمار» كتاب «Seuls d -meurs» ليجعل منه واحدا من كبار شعراء فرنسا ومن أكثرهم شهرة.

ما بين عامي ١٩٤٧ و١٩٥٥، يعيش شار ٨ سنوات من السعادة. على الرغم من «هياته التي تشبه حياة المحاربين» إلا أن تواضعه كان يجلب الجميع إليه، كانوا يقعون تحت تأثير «سحره»، يدهشهم، من هنا كانت «الوفود» تتدافع لتقرع على باب منزله وهي ترتجف وتخرج من عنده «وكأنها أصيبت بضربة شمس». فترة عرف فيها رينيه شار العديد



# كوجيف فيلسوف الرغبة

عبد العزيز بومسهولي\*

بيارماشري:  
لقد كان كوجيف  
- هذا المهاجر  
الروسي - ضروريا  
لكي يدور حول  
موضوع ظواهرية  
الروح نقاش  
علني حامي  
الوطيس قبل أن  
تقرأ في نصوصها  
الأصلية...

ولد الكسندر كوجيف واسمه الحقيقي كوجيفينيكوف، في موسكو عام ١٩٠٢ في عائلة من التجار الأغنياء (كان متقربا من كاندينسكي)، غادر روسيا طوعا عام ١٩١٩ بشكل نهائي، ليتابع في ألمانيا دروس الفلسفة في برلين أولا ثم في هايدلبرغ، حيث قدم في العام ١٩٢٦ تحت إشراف ياسبرز Ja-pers دكتوراه في الفلسفة الدينية لسولوفييف « Soloviev » وفي أواخر العام ١٩٢٦ أقام في باريس، وأُدخل إلى مدرسة الدراسات العليا Ecole des hautes Etudes بواسطة مهاجر روسي آخر، الكسندر كويريه Koyré الذي كان يدرس فيها منذ بضع سنوات «الفلسفة الدينية».

دروس حول فينومونولوجيا الروح»، وهي عبارة عن اختصار لمجمل الحلقات الدراسية، وتشكل خليطا مدهشا من الملاحظات تستطيع أن تقرأ بين سطورها تفكيكا متكسرا ومتوزعا ولكنه قوي وضمني، بحيث يظل عرضه متهربا من إظهار ذاته بالقياس مع موضوعه. أما «كوجيف» فقد كلف بمهمة أخرى في منظمة غربي أوروبا بين العامين ١٩٤٥ - ١٩٦٧ وتوفي عام ١٩٦٨، وبذلك أعيد ختم مرحلة ثانية أقفلت مسرحية هيجل عام ١٩٤٥ من تاريخ حياة هذا الرجل الفريدة دون ان يكون لها متابعة من أي نوع كان (١).

لقد استطلع «كوجيف» من خلال قراءته للفينومونولوجيا أن يجعل من «الرغبة» مفهوما رئيسيا لا يعد فحسب بمثابة المفتاح لفهم هيجل، بل يعد أيضا نواة لبلورة نظرية فلسفية حول الرغبة، وهو ما شكل تحفيزا مستفزا لمتتبعيه الذين مضوا بعيدا في تطويرهم لهذا المفهوم دون أن يتطابقوا معه بالضرورة. كما هو الشأن بالنسبة لباتاي ولا كان اللذين سار كل منهما في اتجاه مضاد لتأويلية كوجيف وللأسف الهيجلية ذاتها.

اختار كوجيف أن ينطلق من الفصل الرابع لفينومونولوجيا الروح الذي يحمل عنوان: استقلالية وتبعية الوعي - بالذات : السيادة والعبودية، الذي ترجمه إلى الفرنسية ترجمة تخللها تعليقات مطولة تستهدف إبراز موضوع الرغبة باعتبارها عنصرا مؤسسا للإنسان، للوعي بالذات، وبالتالي للحقيقة الانسانية وللتاريخ الكوني .

إن الإنسان حسب كوجيف هو وعي بالذات، وعي بواقعه وكرامته الإنسانية... وهذا الوعي يحصل في اللحظة التي يتلفظ فيها الإنسان بكلمة «أنا». وفهم أصل الإنسان لا يتأتى إلا من خلال فهم أصل الأنا المنكشف بواسطة الكلام.

ومعنى هذا أن الرغبة تغدو هي المفتاح المركزي لفهم الإنسان بصفة عامة وفهم الفينومونولوجيا

بدأ كوجيف في فرنسا دروسا جديدة متجهة في البداية نحو الرياضيات و الفيزياء، وأعد في السوربون تحت إشراف «إبيل راي» Abel ray دكتوراه دولة حول «فكرة الحتمية في الفيزياء الكلاسيكية والفيزياء الحديثة» هذا المشروع لم يكتمل و بقي النص الذي خصصه له «كوجيف» غير منشور، وقد صدر مؤخرا سنة ١٩٩٠ في سلسلة كتاب الجيب . وبينما كان كويريه مسافرا في مهمة للخارج سنة ١٩٣٣، قام كوجيف بإلقاء دروسه حول «الفلسفة الدينية لهيجل» وهذه الحلقات الدراسية التي بدأها كوجيف عرضا استمرت ست سنوات، وخصصت لقراءة منتظمة لظواهرية الروح لهيجل وتفسيرها، وهذه الدروس لم تكن قد انتشرت قبلا باللغة الفرنسية إلا سنة ١٩٤٧ من طرف «كينو» Queneau . كما لم تكن معروفة إلا من قبل بعض المتخصصين القلائل.

أدهشت هذه الدروس متتبعيه الذين اصبح بعضهم من كبار مفكري فرنسا، أمثال: باتاي Bataille - كينو (ناشر وجامع دروسه)، لاكان Lacan بروتون Breton ، فيل E.Weil، ميرلوبونتي M.ponty كوربان corban وغيرهم. ومن بينهم جان هيبوليت Hy-polite J. (مترجم الفينومونولوجيا). لقد أحدث كلام كوجيف (المقنع بالمعنى الذي وسعه باتاي نفسه) رعبا حقيقيا في تلك الأوساط المستمعة، وشكل نوعا من الجاذبية والنفور في الوقت نفسه بين أولئك الذين سوف يطبعون بعمق الحياة الثقافية الفرنسية قبل وبعد الحرب العالمية الثانية: فباتاي ولاكان مثلا يتوزع تفكيرهما حسب ما ذكره بييرماشري يتوزع تفكيرهما على حقبات ثلاث: مع كوجيف، بعد كوجيف، و ضد كوجيف. وهذه التجربة الحقيقية للفكر حسب «ماشري» نفسه بغناها وغموضها. توقفت نهائيا عام ١٩٣٩ وقد قام كينو بتسجيل وقائعها ونشرها عام ١٩٤٧ تحت عنوان: «مدخل لقراءة هيجل -



من طرف العبد، أي من قبل شيء لم يصبح بعد قيمة إنسانية، لأن السيد لم يعترف به، وهنا يكمن مأزق السيد، والحال أن تحقيق الرغبة التامة إنما يحصل من خلال العمل والكبح الذي يحفز العبد على أن يحرر ذاته، وأن يحوز على الوعي بالذات، وأن يتمكن بالتالي من نيل الاعتراف الكامل، أي الاعتراف المتبادل الذي يتجلى كاستقلال وحرية تامة، فالإنسان كما يقول كوجيف في تعليقه على نص هيجل «لا يبلغ استقلاله الحق وحرية الأصيلة، إلا بعد اجتيازه للعبودية، واجتيازه لقلق الموت بالعمل المنجز لصالح الآخر الذي يجسد بالنسبة له هذا القلق، والعمل المحرر هو إذن بالضرورة عمل إجباري للعبد الذي يخدم سيده جبارا مستحوذا على كل سلطة واقعية» وهذا العمل هو فعالية للسلبية للإبطال الديالكتيكي الثوري للعالم، وحده العبد هو من يستطيع أن يتعالى بالعالم المعطى المسخر للسيد، وهو من يستطيع أن يحول العالم الذي رسخ وجوده في العبودية، وأن يخلق عالما يشكله بذاته حيث سيغدو حرا هكذا فإن «العمل العبودي في نهاية التقدير يحقق ليس إرادة السيد وإنما تلك الإرادة اللاواعية للعبد، الذي يفوز أخيرا، وهذا العمل أيضا هو الذي يحقق في نهاية الأمر فكرة الوعي بالذات - المستقل التي تعبر عن حقيقته» (٣).

معنى ذلك أنه إذا كانت الرغبة هي أساس صراع الإنسان ضد آخره الإنساني، من أجل اعتراف ناقص يكون هو البداية الحقة للتاريخ، فإن هذا الصراع ذاته سيغدو صراعا بين السيد والعبد من أجل الاعتراف المتبادل والتام الذي سيقفل هذا الصراع ويعلن نهاية التاريخ.

إن «التاريخ يجب أن يكون دائريا، كما يجب أن يتوقف، وفي لحظة توقفه هذه تستطيع الفلسفة الحقة أن تتحقق، والنتيجة تعذر توقع المستقبل وأيضا استحالة «العود الأبدي... إن مراحل التاريخ

بصفة خاصة، فهي من جهة رغبة تحول الكائن المنكشف لذاته داخل المعرفة الحقة إلى موضوع ينكشف كذات تختلف عن الموضوع، ينكشف كان ما يسميه كوجيف أنا الرغبة. وهي من جهة أخرى رغبة محفزة على الفعل من خلال السلب الذي يقوم بتحويل الموضوع المرغوب فيه من أجل الإشباع. ولأجل أن يتمكن الإنسان من بلوغ الوعي بالذات، فيلزم أن تقوم الرغبة على موضوع لا طبيعي، يتجاوز الواقعة المعطاة والشيء الوحيد الذي يتجاوز هذا المعطى هو الرغبة ذاتها.

ولأجل أن تصير هذه الرغبة إنسانية فيجب أن تتعدد الرغبات، أي أن تقوم على رغبة أخرى، أن تكون رغبة موسطة برغبة آخر قائمة على نفس الموضوع، فالحقيقة الإنسانية بما هي مختلفة عن الحقيقة الحيوانية لا تتحقق إلا من خلال الفعل الذي يرضي رغبات كهذه: ذلك لأن التاريخ الإنساني إنما هو تاريخ الرغبات المرغوبة (٢).

تستهدف الرغبة تحقيق القيمة، وإذا كانت القيمة المرغوبة لدى الحيوان هي حفظ حياته، فإن الإنسان لا تتحقق قيمته إلا من خلال تعريض حياته للخطر بهدف الاعتراف، فأصل الوعي يكمن في هذا الخطر ذاته، فالإنسان يتحقق إنسانيا بتعريض حياته للخطر من أجل أن يرضي رغبته الإنسانية أي رغبته القائمة على رغبة أخرى، من أجل أن يعتبر كقيمة معترف بها.

والكلام عن أصل الوعي هو إذن كلام عن صراع قاتل من أجل الاعتراف، ودون هذا الصراع لن تكون هناك كائنات إنسانية على الأرض، بمعنى أن الكائن الإنساني لن يكون له وجود حقيقي إلا إذا كانت هناك رغبتان على الأقل متعارضتين بحيث تنتصر إحدى الرغبتين على الأخرى، فتتحقق من خلالها قيمة الاعتراف، لكن هذه القيمة ليست تامة، مادام أن الكائن الإنساني الذي صار سيده، معترفا به في قيمته الإنسانية، لم ينل هذا الاعتراف سوى

كان وسيطا أو محاميا لامعا.. فوجود هذا المهاجر الروسي كان ضروريا لكي يدور حول موضوع ظواهرية الروح نقاش علني حامي الوطيس قبل أن تقرأ في نصوصها الأصلية...» (٧) ويمكننا اعتمادا على هذا الرأي اعتبار التأويل الكوجيفي لحظة استثنائية شكلت بداية حقيقية لتفلسف رصين يكتب رهنيتها ليس فقط فيما يثيره من حين لآخر وإلى حدود اليوم من نقاشات ولكن بالأساس في تغذيته لتوجهات فلسفية جديدة تستعيد هيجل الكوجيفي ثانية، من أجل المضي بعيدا عن هيجل وضده كما هو حال باطاي، كينو، بروتون، لاكان، بلانشو، ميرلوبونتي، أو من أجل التطابق مع هيجل - كوجيف والاستعانة بالفينومونولوجيا بهدف تفسير الراهن التاريخي والتحويلات السياسية للنظام العالمي الجديد كما هو الشأن عند فوكوياما.

أما الاتجاه الأول فيتشكل من الجيل الذي عاصر كوجيف واندھش من تأويلاته الصادمة والغريبة أثناء تتبعه للدروس التي ألقاها كوجيف خلفا لالكسندر كويريه، لكن هذا الاتجاه قد اختار تحت تأثير خطاب كوجيف ذاته، أن يؤسس خطابا مغايرا يؤسس لفكر مضاد لميتافزيقا الاكتمال والنهائية، لكنه يبقى على المسافة التي تقربه من موضوعاته، بما في ذلك موضوعة الرغبة التي استعادها باطاي ولاكان وميرلوبونتي وغيرهم.

لقد بدأ باطاي Bataille التفكير في بعض القضايا القريبة من انشغالات كوجيف حينما نشر سنة ١٩٣٢ رفقة رايموند كينو Queneau «في النقد الاجتماعي (la critique sociale)» مقالا حول هيجل، ركزا فيه على «جدل السيد والعبد»، وعلى «الصراع من أجل الاعتراف»، وشكلت دروس كوجيف فيما بعد هاجسا فلسفيا حفز باطاي على الانقلاب على هيجل، وقد أجرى باطاي طيلة حياته لقاءات فكرية مكثفة مع كوجيف تصب في اتجاه مضاد، وهو ما أثاره - في إحدى رسائله الموجهة لكوجيف

تغدو أوهاما في اللحظة التي تتأسس فيها الفلسفة الحققة، والحاصل أن ما هو حق وحر... هو الروح المطلق، وليس هو إنسان التاريخ، ولكن هذا الروح ليس سوى كلية التاريخ المكتملة» (٤).

لقد مضى كوجيف بعيدا في بلورة مفهوم للنهائية بمعناها الأنثروبولوجي الذي يكشف تحقق الرغبة واكتمالها أو تجليها كروح مطلق بلغ كلية الحضور، وهو ما يعني موت الإنسان أي موت الرغبة، ونهاية الزمان. فعند هذا الموت وهذه النهاية يحاith الروح الواقع ويظهر متجليا كمطلق، لأن هذه الروح الأبدية Esprit-Eternité هي نتيجة الزمان والتاريخ، فهي الإنسان ميتا وليس الإله منبعثا، ولهذا فإن حقيقة الروح الأبدية المطلق ليست متعالية، بقدر ما غدت كتابا خطه إنسان حي في العالم الطبيعي، وهذا الإنسان الحي قد غدا بدوره ميتا بعد أن استنفذ غاياته، وأشبع كل رغباته، وأصبح من غير مستقبل ينشده، مادامت قد تحققت ذاته في لحظة الأبدية التي انتفت فيها خاصيته الزمانية القائمة على السلبية التي كانت في التاريخ (الماضي/المنتهي) مصدر إبداع خلاق بواسطة الصراع، الذي بلغ ذروته النهائية بتحقيق الاعتراف الكوني الذي يضمن القيمة المطلقة للدولة الكونية الشاملة والمنسجمة (٥).

إن هذا التماهي بين الروح والواقع الفعلي، هو إيدان بما بعد التاريخ حيث يختفي الصراع عن الوجود، وباختفائه تكون الأبدية قد حسمت نهائيا مع الكائن الإنساني الذي هو مواطن الدولة المكتملة التي صارت بدون تاريخ، فالمستقبل غدا ماضيا ثم حصوله سابقا، أما الحياة فقد أضحت بيولوجية حقا، وليس هناك إذن إنسان، لأن الإنسان كروح قد أوى بعد النهاية الحاسمة إلى الكتاب، وهذا الأخير ليس سوى الأبدية (٦).

لقد كان كوجيف حسب بيارماشري «مبادرا بأكثر من معنى لهذه العبارة، وبإمكاننا أن نقول أيضا أنه

إن هذا التماهي بين الروح والواقع الفعلي، هو إيدان بما بعد التاريخ حيث يختفي الصراع عن الوجود

كتابه الذي نشره باطاي عام ١٩٤٢، والذي يحمل عنوان «التجربة الباطنية». والذي يجعل فيه «كبير كجار» ونيشئة معارضين لهيجل كما يحدد فيه فكرة السيادة بوصفها طريقة لوجود الإنسان بعد نهاية التاريخ، هذا الإنسان يظل مسكونا بالرغبة، لكنها رغبة خارج كل مشروع، فالإنسان سينهمك في أنشطة يغدو فيها التواصل المستحيل مع الآخر مؤسسا في اللحظة، ويمكنه أن يبلغ من خلالها إلى النشوة القصوى.

إن غياب الآلهة يقود - فيما يؤكد باطاي - إلى استحالة الرغبة، مادام أن هذا الآخر المطلق في لاموجوديته «لا يجيب قط عن الرغبة التي بالإمكان حصولها بالتححرر من رغباتها» غير أن الإنسان من دون إله يمكنه على الأقل أن يعرف تجارب خفية (صوفية) (١٠). فموت الآلهة يرسم الفضاء الذي سيبقى ثابتا لتجربتنا، فقد تكون ساعة موت الله هي ساعة الصوفي الجديد الذي لا يقدم له ما يسميه هيجل التمزق المطلق أي مخرج، أنه الصوفي الملحد الواعي لأجل ذاته والواعي بأنه يجب أن يموت ويزول» (١١).

ألسنا حسب تساؤل «موريس بلانشو» نخضع للجاذبية التي تحتفظ بها لفظة صوفي؟ وعندما يحدثوننا عن نشوة انخطافية ألا تتأتى حركة الاهتمام التي تفاجئنا من الإرث الديني الذي لانزال مؤتمنين عليه؟ لقد استفاد الصوفيون دائما من وضع خاص في الكنائس وحتى خارجها، إنهم يشوشون الراحة العقديّة (الدغماتية)، إنهم مقلقون، أحيانا غرباء، وأحيانا فاضحون، لكنهم منفصلون على حدة... لأنهم المشاركون والمتعاونون في الفعل الأخير: توحيد الكينونة، دمج الأرض والسماء» (١٢).

إن المسألة التي تبرزها التجربة - الحد حاليا هي التالية: كيف يمكن بعد تجاوز المطلق (على هيئة الكلية)؟ كيف يسع الإنسان الواصل بعمله

عقب تدخل هذا الأخير في إحدى ندوات «كوليج السوسولوجيا» من اعتراضات تتعلق بمصير المثقف بعد نهاية التاريخ (٨).

فأن يكون المرء ضد الهيجلية يعني أولا بالنسبة لباطاي، إعادة بناء خطاب الواقع المعتر في كينونته الخام والضاغطة بشكل نهائي... ومن أجل تلافي البناء الهيجلي ونظامه الرائع والكامل في التحويل «لا بد للاعتراض المادي أن يعثر على ركائز فريده ويقوم ببناء منطق جديد إذ يقوم باطاي بانتزاع هيجل عن قاعدته الميتافيزيقية ومن تم بربطه بالقواعد الغنوصية التي تطرح الانقسام الأساسي للكينونة، ويعيد تقييم الديالكتيكية الهيجلية، ويعطينا إياها بحالتها المعطلة، لحركة حقيقية «للمادة الدونية» (٩). لقد ذهب باتاي أبعد من ذلك حينما أجبر هيجل على أن يفكر ضد نفسه، فهيجل بالنسبة له فتح الطريق الذي عمل مباشرة على إغلاقه، وهكذا فإن السلبي الذي يطبع التاريخ أبعد من أن ينتهي إلى شمولية مقللة وساكنة أو إلى أبدية من دون مستقبل.

فهل يجب القول أن هذا السلبي لن يعود للظهور في نهاية التاريخ، أو لحظة الحكمة الكوجيفية التي تزول فيها الرغبة ويتحقق الإشباع التام وهل نستطيع أن نتحدث فعلا عن الزوال حينما لا يصير الفعل منفتحا على السلبي؟

ليس هناك إذن غير «مفهوم السلبية المعطلة» وما يتضمنه من تجربة مضاعفة، فهي تجربة معيشة من جهة، تكشف «أنا إنسان السلبية المعطلة» يقول باطاي «أتصور أن حياتي أو إجهاضها، وأفضل من ذلك أيضا الجرح المفتوح الذي هو حياتي - لوحدها تشكل دحضا لنظام هيجل المقل، ومن جهة أخرى فهذه التجربة باطنية بالمعنى الذي يختبر فيه المرء نفسه كفرد منقسم يخترقه من جانب لآخر حد لا يمكن تجاوزه بدقة لأنه لا يوجد شيء خارجه، ولأنه كينونة الفرد، وهذا هو موضوع

به باطاي داخل النسق الهيجلي، وهو ما يجعل منه فيلسوفا عنيدا يقظ مضجع لحظة الأبدية المكتملة، أي لحظة كوجيف المنكشفة لذاتها كإبطال للسلبية وللرغبة التي غدت مطابقة لذاتها في الإشباع المطلق.

من المعاصرين لكوجيف كذلك، نجد لاكان الذي لم يسلم من تأثيره البالغ خاصة فيما يتعلق ببنائه لنسقه التحليلي، فعلى الرغم من مقاومة كوجيف لللاوعي، فإن تحليله لهيجل قاد لاكان إلى قراءة فلسفية لفرويد، فجدل السيد والعبد يحضر منذ ١٩٢٣ في جدول التأويل اللاكاني لجريمة الأخوات Sœurs papin. وفي سنة ١٩٣٦ حينما أراد لاكان أن يهيء تدخله حول «مرحلة المرأة» فإنه صمم على أن يكتب مع كوجيف دراسة حول «هيجل وفرويد: بحث في مواجهة تأويلية» ففي المسودات التي تركها كوجيف لهذا العمل المشترك الذي لم ينشر قط، نجد ثلاثة مفاهيم رئيسية حسب «إليزابيث رودينسكو» (١٤) وهي مفاهيم استخدمها لاكان منذ ١٩٣٨ وهي: الأنا «le je» بوصفها ذات الرغبة، الرغبة بوصفها انكشافا لحقيقة الكائن، والأنا «le moi» بوصفها موضعا للوهم، ومصدرا للخطأ.

إن «الأنا» هي صورة، أو بالأحرى تجمعا للصور يتم تأسيسها داخل العلاقة مع الآخر، وبالأحرى بالعلاقة مع الموضوعات العريضة، التي من خلالها يتصل الطفل بالعالم الخارجي، إنها ليست إلحاحا مؤسسا للحياة الغرائزية، وليست هدفا يجب أن يستهدفه العلاج، هذه الشئمة تشكل محركا للبناء اللاكاني، مهما كانت التعقيدات التي تنتج عنه بالتالي.

ولأن هذه الأنا بالتحديد ليست معطاة، ولكنها تتأسس داخل هذه العلاقة بالموضوع أو بالآخر، فإنها يجب أن تكون منسوبة «لرغبة» التي تجعل هذه البنية منشغلة، ولأن الموضوع ليس معطى، بل إنه حقل لانشغال الرغبة، فإنه يجب أن يفرغ

إلى القمة، وهو الكوني والأزلي، المنجزة ذاته باستمرار والناجز باستمرار، والمتكرر في خطاب لا يفتأ يتكلم على نفسه بلا نهاية، كيف لا يسعه ألا يكتفي بهذه الكفاية، وأن يطرح نفسه للبحث كما هو؟ في الحقيقة فهو لا يسعه ذلك، ومع ذلك فإن التجربة الداخلية تقتضي هذا الحدث الذي لا يتعلق بالإمكانية، أنها تفتح في الكائن فجوة صغيرة تتسرب منها وتفيض زيادة تطغى على ما هو كائن وتركد، فائض غريب. فما هو هذا الفائض الذي يبقي الإنجاز أيضا ودائما غير منجز؟ من أين تأتي حركة الإفاضة هذه التي تقاس بالقدرة التي تستطيع كل شيء؟ ما هي تلك «الإمكانية» التي تتاح بعد تحقق كل الإمكانيات وكأنها اللحظة القادرة على قلبها جميعا أو على سحبها بصمت؟ عندما يجيب جورج باطاي على هذه الأسئلة متكلما على المستحيل - إحدى آخر الكلمات التي نشرها - لا بد من الإصغاء إليه بدقة، لا بد من الاستماع بأن الإمكانية ليست البعد الوحيد لوجودنا، وأنه قد يكون متاحا لنا أن نعيش كل حدث يخصنا بطريقة مزدوجة، مرة نعيشه كشيء نفهمه، ندركه، نحمله ونسيطر عليه برطه بخبر ما، بقيمة ما، أي في النهاية بالوحدة، ومرة أخرى نعيشه كشيء يضيف على كل استعمال وغاية، بل شيء يفلت من قدرتنا على تجربته لكننا لا نستطيع أن نفلت من تجربته، أجل كما لو أن الاستحالة تلك التي فيها لا يعود بإمكاننا أن نتمكن كانت تنتظرنا وراء كل ما نعيشه ونفكر فيه ونقوله، إذا بلغنا ذات مرة أقصى هذا الانتظار، دون أن نخل قط بما فرضه هذا الفائض وهذه الزيادة، فائض الفراغ وزيادة السلبية الذي هو فينا الصميم اللامحدود لشغف الفكر (١٣).

إن التجربة الداخلية هي الطريقة التي يتوكد بها الإنكار الجذري الذي لا يعود له ما ينكره، إنها تأكيد مصمم للسلبية كسلبية منقطعة عن وعودها وتحقيقاتها، ذلك هو فحوى القلب الجذري الذي قام

من جوهره من أجل أن يؤوب إلى وضعيته البسيطة المبنية.

فالطفل يحتاج إلى الأكل، غير أن ما يرغب فيه ليس هو لبن أمه بقدر ما هو حنانها، إن الموضوع طعم تتعرض فيه الرغبة دائما للقمع لمجرد الحاجة.

فالطفل الذي نغذيه دون عناية له بالتأكد ما يحتاجه، ولكن ليس له ما يرغب فيه، ويمكن لأي شخص أن يعاين الأخطار المحدقة بهذا النموذج الملتبس. لقد اهتم لاكان بعد ذلك بالدور القائم في هذا البناء من خلال «الطلب» ومن خلال المحظور (الذي يحدده كاسم للأب « Nom du père » والذي يعتبره أيضا «رفضاً للأب» Non du père رمز المحظور البدائي الأوديبى). إذن تتركب في «المتخيل» طبقة النظام «الرمزي»، وأن الحياة النفسية الإنسانية مبنية كلها بالميدان الرمزي، أي من خلال نظام الرموز المبنين بإتقان والذي يؤسس المجتمع والتاريخ أولا ثم الفرد الإنساني لاحقا، فهذا الفرد محاصر ومؤسس بالرابطة الرمزية « chaine symbo-ique » والذات هي لحظة هذه الرابطة.

وإذا كانت معرفة اللاوعي لا تتم إلا من خلال اللغة، فإن وجود اللغة مشروط بوجود الذات، إن «الذات هناك حيث الهو يفكر» هناك حيث الهو يتألم»، دون أن تستطيع مع ذلك أن تقول «أنا موجود»، إن الذات باتجاه اللاوعي، فهي مثله يتعذر بلوغها، وهي مثله لا يمكن معرفتها سوى من خلال لغتها، ليس من خلال كلامها، وإنما من خلال خطابها، وخطاب اللاوعي هو بالذات ما يعبر عن بحث المستحيل عبر الأعراض والأحلام والتصرفات، ولهذا يؤكد لاكان على أن «التحليل النفسي هو علم المستحيل، أنه البحث اللامتناهي للكائن بواسطة الرغبة» (١٥).

للرغبة عند لاكان أساس فلسفي يتمثل في الفينومونولوجيا الهيكلية سواء من خلال هيبوليت أو كوجيف على الأخص، فمن خلال جدل السيد والعبد الذي ركز لاكان اهتمامه عليه يعرض الوعي

الذي يغدو أو ينتقل إلى وعي بالذات، ومن خلال صراع العبد والسيد، باعتبارهما صراعا لوعيين متعاركين، من أجل أن يغدو أحدهما معترفا به من طرف الوعي المهزوم دون أن يعترف الوعي المنتصر به، وعن هذا الصراع ينشأ الوعي بالذات وهو وعي السيد الذي خاطر بحياته، لكن السيد يظل مسكونا بوعي مزيف، في حين أن العبد الذي يعيش داخل القلق / الرعب والخوف من السيد يظل باحثا عن وعي بالذات من خلال العمل، وبالتالي سيعمل على تحويل العالم بطريقة تنفي وجود السيد، وهذا الجدل يعبر عنه لاكان ويحدده داخل الرغبة، فهو يعبر عنه بطريقة هيكلية في نفس الوقت الذي يحيل فيه إلى فرويد، وبنفس الطريقة التي سلكها كوجيف يقول: «إن الرغبة الإنسانية يكمن معناها داخل رغبة الآخر» (١٦).

أو أنها الرغبة في رغبة الآخر، أو الرغبة المحمولة على رغبة أخرى كما يصفها كوجيف، يؤكد لاكان بدوره على هذه الحالة الملتبسة: يتعلق الأمر بالرغبة التي تتشكل في ذاتي عن الآخر، وأيضا بالرغبة التي يرغب من خلالها الآخر في ذاتي. فرغبتني تريد الآخر، ولكنها تريد أيضا أن يرغب الآخر فيها ويحبها، ولهذا كانت الرغبة بماهيته مغتربة إنها خاضعة للآخر أكثر من خضوعها للذات عينها، فالرغبة لاواعية كما هو شأن اللغة التي هي خطاب الآخر.

إن الآخر الرمزي أو المتخيل يبين خطاب الذات كله، فلاوعيه كله هو رغبتة. إن الآخر بوصفه نسقا للرموز الاجتماعية، أو بوصفه لازمة لطلب الرغبة هو الذي يتكلم داخل الذات وليس الأنا (١٧). إنه جدل من دون نهاية، فالرغبة في أن يكون المرء معترفا به من طرف الآخر تفرض شرطها، يعني أنها تفرض نظام اللغة: إنها أمام طريق مستعص: «التحدي الجذري للكلام» يؤكد لاكان بطريقة حاسمة أنه «إذا كانت الرغبة في الواقع داخل الذات

ان لاكان

يموقع الرغبة

في اللاوعي،

بينما يضعها

كوجيف

كأساس

لتحقق الوعي،

والوعي

بالذات،

وكأساس

محرك

للتاريخ

بخطاب واضح جلي [كما هو الشأن لدى كوجيف]، فمن خلال الخطاب الرمزي للبيبدو الوحيد، يتم التعبير عن علاقة الإنسان بفقدانه الجوهري، أي علاقة الإنسان بموته» (١٩) إن اللاكانية هي تأويل جديد يقوم على توليد المفاهيم انطلاقا من التقابل المرآوي الذي يمنح للمفهوم قوة مضاعفة، لأنها تصير المفهوم المطلق مغتربا عن هويته، منقلبا على جوهره، مفهوما مسكونا بالقلب التأويلي.

لم يخفت تأثير كوجيف على الفكر الإنساني، فبعد غيابه انبعث مجددا في أمريكا من خلال فرانسيس فوكوياما المتحمس «لنهاية التاريخ»، الذي جعل كوجيف-هيجل يعود ثانية إلى مسرح الوجود الحالي، إن اكتشاف الفكر الأصلي لهيجل بالنسبة لفوكوياما هدف مهم. ولكن الذي يهمله هنا ليس هيجل من أجل هيجل، بل «هيجل كما يفسره - كوجيف، وقد يكون فيلسوفا تركيبيا جديدا يدعى «هيجل-كوجيف».

يعتبر فوكوياما أن فشل التفسير الاقتصادي للتاريخ يعيدنا إلى هيجل وليس إلى ماركس لأن هيجل يتناول العملية التاريخية بشكل غير اقتصادي تماما، فكما فسر ذلك الكسندر كوجيف يمنحنا هيجل فرصة لإعادة التفكير بالديمقراطية الليبرالية الحديثة بتعابير مختلفة عن التعابير المعتادة في الوسط الانجلوساكسوني المنبثق عن «هوبز» و«لوك»... إن هيجل على خلاف هذين الأخيرين يعطينا مفهوما للمجتمع الليبرالي مرتكزا على الجانب غير الأناني في الشخصية الإنسانية، وهو يحاول إبقاء هذا الجانب كنواة للمشروع السياسي الحديث، في نهاية المطاف يبدو لهذا المفهوم الهيجلي بالنسبة لفوكوياما، تفسيراً أكثر دقة لما يعانيه الناس في العالم المعاصر عندما يريدون الحرية والديمقراطية.

كما يرى فوكوياما بأن المجتمع الليبرالي الذي يظهر في «نهاية التاريخ» هو ترتيب متقابل

هي الشرط المفروض من خلال وجود خطاب يمرر حاجته من خلال استعراض المدلول، وإذا كان من جهة أخرى يجب تأسيس مفهوم الآخر بحرف كبير A بوصفه موضع انتشار الكلام، فإنه من الواجب التأكيد على أن رغبة الإنسان هي رغبة الآخر» (١٨).

وهي ذاتها الصيغة التي يؤكد كوجيف في معرض تعليقه على الفصل الرابع للفينومونولوجيا. غير أن لاكان يوقع الرغبة في اللاوعي، بينما يضعها كوجيف كأساس لتحقيق الوعي، والوعي بالذات، وكأساس محرك للتاريخ أيضا لكن الرغبة بالنسبة للاكان تظل مفتوحة لا تطابق المطلق، أو الإفعال التام للرغبة التي تبلغ درجة الإشباع الكامل كما هو الأمر عند كوجيف. ذلك أن الدخول إلى النظام الرمزي يعبر إذن عن الاعتراف بواقعه كون الرغبة هي بالأساس، فقدان /نقص أو أنها فقدان جوهري. وهذا الفقدان هو الذي يطبع الإنسانية باعتباره أساس قلق الموت والعدم، وأصلا للعنف، إن الرغبة تظل قائمة دوما حتى بعد إشباع الحاجة وهي تتجاوز دائما أي توسل خاص، أي توسل للحب، فهي في ذات الآن غير قابلة للتقويض، وغير قابلة للإشباع. في الواقع فإن الرغبة هي نتيجة عدم نضج الفرد الإنساني عند ولادته، فهو يتخيل ذاته فانيا، ويجتاحه قلق فقدان الوجود، ومن تم فهو ينادي ويستدعي الآخر من أجل إرضاء فقدان وجوده، وهذا الفقدان الذي يقاسيه من خلال غياب الأم، ومن خلال الترميز يجعل موضوع الرغبة مفقودا دائما.

إذن فإن في قلق الفقدان ينبعث استدعاء الآخر. ولكن هذا الآخر لا يمكنه أن يمنع ما يفتقده بدوره. وهذا الفقدان هو الذي يؤسس الوجود الإنساني بوصفه رغبة، إنه يعبر عن تساؤل الإنسان حول الوجود الإنساني الذي تحدث عنه «هيدغر» فهذه الدلالة الفلسفية والسلبية للرغبة ليست إذن مصاغة

إن الرغبة هي نتيجة عدم نضج الفرد الإنساني عند ولادته، فهو يتخيل ذاته فانيا، ويجتاحه قلق فقدان الوجود

على نحو التشميل بقدر ما يتحقق على نحو الإفلات، بما هو تجاوز للمتافزيقا الأنطولوجية والتيلوجية التي ما تفتأ تمارس احتواء الجسد وإرجاعه إلى حالة الخضوع للوجود، أو لتلك المعرفة التي تبخس خاصيته الجسدية، وتفرض عليه نوعا من الطاعة الإجبارية التي تجد تبريراتها في قواعد الأخلاق الارتكاسية.

لم يخفت  
تأثير كوجيف

على الفكر

الإنساني،

فبعد غيابه

انبعث مجددا

في أمريكا

من خلال

فرانسيس

فوكوياما

المتحمس

«لنهاية

التاريخ»،

الذي جعل

كوجيف-

هيجل يعود

ثانية إلى

مسرح الوجود

الحالي

إن الجسد كحاضر لا يتحقق إلا في التخلص من الاحتواء التشميلي، فانبثاقه كبرانية يتأسس على مبدأ إيطيقي محايث، يصيره موجودا داخل الحاضر، بما هو فن ابتكار الغيرية كموجودية تستدعي زمانيتها الخاصة في أفق العلاقة مع الغير، ولن تغدو الزمانية الخاصة تملكا ولا احتيازا وإنما اقتراب. إن الاقتراب هو الطريقة التي تجعل من الجسد منفتحا على التجربة الإنسانية، أي طريقة ابتكارية للخروج ثانية نحو الآخر، فحيثما هناك آخر فإن ثمة حاضرا للرجبة، لرجبة لا يحركها التملك، وإنما رجبة العيش معا داخل التجاذب والانفصال معا، أي داخل الإمكانية التي تعيد للاختلاف جوهره، في تأسيس قاعدة للوجود البيجسداني الذي لا ينجذب للصراع المبيد الذي بلغ نهايته، وإنما للكمال الجسدي، أي لاكتشاف ما يستطيعه الحاضر داخل هذا الجسد ذاته.

ألا يصير الجسد الإنساني إذن في انكشافه كغيرية تتأسس عليها المسؤولية عبر مبدأ إيطيقي محايث يحرره من أية نزعة مهيمنة، هو ذاته النهائية؟ (٢١).

أليست النهائية في آخر المطاف هي انكشاف الجسد بذاته ولذاته في نهاية الزمان حيث يغدو الحاضر عينه هو موطن الإنسان الأخير وملاذه؟ أليست الرغبة المشبعة على نحو تام هي تأجيج لرغبات الجسد المنشغل بذاته على نحو يصير فيه غاية في حد ذاته، منشغلا بكماله وبمتعته وسعادته؟ أليست الرغبة هي الرغبة في الآخر الذي ليس شيئا آخر في

ومتساو بين المواطنين من أجل الاعتراف المتبادل، فالليبرالية الهيجلية تتابع الاعتراف العقلاني، أي الاعتراف على قاعدة شمولية تصبح فيها كرامة كل شخص ككائن بشري حر ومستقل، معترفا بها من قبل الجميع، أن ما هو هام وأكثر إرضاء في النهاية هو أن الديمقراطية الليبرالية تقدم لنا الاعتراف بكرامتنا البشرية، فالدولة الديمقراطية الليبرالية تحترمنا وفق إحساسنا الخاص بالكفاءة التي نعزوها لأنفسنا، وهكذا فإن الأجزاء الراغبة والديموسية في نفسنا تغدو راضية في الوقت ذاته (٢٠). لحظة الإشباع التام والمطلق للدولة الكونية لدى كوجيف).

لعل في استعادة فوكوياما لهيجل- كوجيف في العقد الأخير من القرن الماضي انبعثا مجددا للسؤال الفلسفي في قلب التحولات المعاصرة، فرغم الانتقادات التي تعرض لها تصوره، ورغم التعديلات التي أدخلها على مقاله الأول، فإن لحظة فوكوياما هي لحظة عودة الفينومونولوجيا من جديد، وهذا ما دفع عددا كبيرا من الفلاسفة المعاصرين ينهمكون ثانية على قراءة جديدة للتراث الفلسفي الهيجلي المعاصر.

إذا كانت مختلف التأويلات التي قدمها كوجيف تصب حول اكتمال الرغبة ونهاية التاريخ، فإنه يمكن لنا بدورنا أن نأول هذا الاكتمال وهذه النهاية باعتبارها توكيدا للحاضر ذاته، مادام أن الصراع من أجل الاعتراف بالكائن الإنساني توقف عند نهاية الإنسان موته الذي لا يعني سوى انبعثه كجسد سيغدو هو هذا الحاضر ذاته، فالجسد الآن - بالرغم من تصاعد الإيديولوجيات اليايسة التي تحاول مجددا النيل من الكينونة الجسدية - غدا هو شكل هذا الحاضر الذي ينبعث داخله كعلة تأسيسية لا تطابق الوجود أو المعرفة كاكتمال وإنما تطابق الزمان بما هو حمل لجسد الموجود على الانفصال أي على الحاضر كتحقق عيني، فالجسد لا يتحقق

- (أعيد طبعة ثانية نهاية الأخلاق أو الانعطاف نحو المبدأ الايطيقي  
المحايت - دار الحرف، الفنيطرة - المغرب ٢٠٠٩.
- ٦- انظر مقدمة ترجمتنا للمحاضرات ٦-٧-٨-٩ التي عنوانها  
الأبدية، المفهوم والزمان المنشورة بمجلة أوراق فلسفية (المصرية)  
العدد ١٨ المخصص لمنثي عام من الفيونومونولوجيا القاهرة ٢٠٠٨  
- ص ٧ - ٨٠.
- ٧- بيار مارشي: كوجيف المبادر، مجلة العرب والفكر العالمي ١٥-  
١٦ - ١٩٩١ ص ١١٢.
- ٨- Alette Armel. Les annés 1930 Kojève, une théorie du  
désir - le maga.zine litteraire n° 455-2006 P57
- ٩- برونو كارزنتي: باطاي ضد الهيكلية، العرب والفكر العالمي ع  
١٥-١٦ ص ١١٦.
- ١٠- Alette Armel : Kojève, - le magazine litteraire n°  
455-2006 P57
- ١١- برونو كارزنتي: باطاي ضد الهيكلية، العرب والفكر العالمي  
ع ١٥-١٦ ص
- ١٢- موريس بلانشو: التجربة - الحد، العرب والفكر العالمي، ع ١٠  
ت جورج أبي صالح ص ٦٣.
- ١٣- المرجع ذاته ص ٦٤.
- ١٤- Elisabeth Roudinsco : Jaque Lacan, Esquisse d'une  
vie, histoire d'un système, dependée, ed Fayard 1993
- ١٥- Robert Misrahi : Désir et besoin, ed ellipses, collec-  
tion philo 2001. p : 13
- ١٦- Jean - Baptiste Fages : comprendre Jaque Lacan,  
collection pensée, Edition Privat 1986, P 32 - 33
- ١٧- Robert Misrahi : Désir et besoin. p : 14 - ١٧
- ١٨- Jaque lacane « Ecrits » seuil. P 268 - ١٨
- ١٩- Robert Misrahi : Désir et besoin. p : 16 - ١٩
- ٢٠- لمزيد من الاطلاع انظر: فرانسيس فوكوياما: نهاية التاريخ،  
والإنسان الأخير - مركز الإنماء القومي بيروت ١٩٩٣.
- ٢١- من أجل التعمق في هذا التأويل راجع كتابنا: نهاية الأخلاق  
أو الانعطاف نحو المبدأ الايطيقي المحايت درا الحرف ٢٠٠٩، وكذلك  
كتابنا «الكائن والمتاهة: التفكير في الزمان المعاصر» مركز الأبحاث  
الفلسفية بالمغرب ٢٠٠٧.

## نهاية الزمان سوى الجسد عينه؟

في النهاية تظل قراءة كوجيف لهيجل قراءة مؤسسة  
لخطاب جديد حول الرغبة، والكائن الإنساني  
والوجود، وحول التاريخ، فلا تتجلى أهمية هذه  
القراءة في الطريقة الأمينة التي يتم من خلالها  
شرح فيونومونولوجيا هيجل، ولكن من خلال  
الخيانة التأويلية التي تمنح للمفهوم روحا جديدة،  
قد تكون مغايرة أحيانا لروحه الأصلية. ولا تتوخى  
قراءتنا هذه التعرف على فكر كوجيف فقط، بقدر  
ما تتوخى فهم الكيفية الصادمة التي من خلالها  
يأول كوجيف هيجل، هذه الكيفية التي استوعبها  
معاصرو كوجيف من المفكرين، فمارسوها بشكل  
يقيهم دائما من التطابق، ويجعلهم أكثر فهما للعبة  
التفلسف التي لا تتم إلا من خلال القلب، وليس من  
خلال الحفظ والصون.

## الهوامش

- ١- بيار مارشي: كوجيف المبادر، المقال منشور في المكاين ليتيرير  
ع ٢٩٣-١٩٩١، مترجم إلى العربية في العرب والفكر العالمي ضمن  
ملف حول عودة الهيكلية ع ١٥ و١٦-١٩٩١ ص ١١١-١١٥.
- ٢- كوجيف انظر «على سبيل الاستهلال» الذي يعلق فيه كوجيف  
على الفصل الرابع من الفيونومونولوجيا ضمن هذه الترجمة.
- ٣- انظر نهاية على سبيل الاستهلال.
- ٤- كوجيف: انظر فصل حرية الوعي بالذات من المدخل (ضمن هذه  
الترجمة)
- ٥- انظر كتاب الأسس الفلسفية لنهاية الأخلاق، المقدمة، وكذا التأويل  
الكوجيفي للزمان ص ٦٥ - ٦٨ سلسلة أبحاث فلسفية مراكش ٢٠٠١.



# ترجمة الأعمال الأدبية الآسيوية الكلاسيكية والمعاصرة إلى اللغة العربية

كامل يوسف حسين \*

الآداب الآسيوية تستمد  
جدارتها بالاهتمام  
والمتابعة والتأمل  
والترجمة من العديد  
من الأبعاد، وفي صدارة  
هذه الأبعاد استنادها  
إلى أصول فكرية شديدة  
العمق والثراء والامتداد،  
حتى لنحار في قراءتنا  
للنصوص الأدبية أين يبدأ  
الدين وأين تنتهي الفلسفة  
وعند أي خط يقف الأدب  
الخالص أم أننا حيال  
مزيج مدهش من هذا كله

لا تعدو هذه الإطلالة على جهود ترجمة الآداب  
الآسيوية إلى اللغة العربية أن تكون، على وجه  
الدقة، ما يشير إليه عنوانها، فهي عشر ملاحظات،  
لا غيرها، حول موضوعها، مستمدة من ثلاثة عقود  
من الاهتمام بالآداب الآسيوية ومتابعة جهود  
ترجمة نماذج منها إلى اللغة العربية، سواء مباشرة  
أو عبر لغة وسيطة.

وهذه الإطلالة تأخذ شكل الملاحظات الأولية، لأن  
هذا أمر حتمي، بحكم طبيعة الموضوع الذي تدور  
حوله؛ فالآداب الآسيوية كيان هائل يشمل آداب  
نصف البشرية تقريباً، امتداداً من الأرخبيل الياباني  
عبر كتلة البر الآسيوية، بما في ذلك الصين والهند  
 وكوريا، وصولاً إلى غرب آسيا حيث اللغات السلافية  
والفارسية والتركية وغيرها كثير، ابتداءً من أقدم  
العصور، وصولاً إلى أحدث تيارات الإبداع في هذه  
الآداب.

ومن الناحية المنهاجية، فإن هذه الملاحظات تعتمد في

الفكرية الآسيوية، على امتداد أكثر من ثلاثين عاماً، يتمثل في الإيمان بأن المحيط الهندي كان، منذ أقدم العصور، بحيرة هائلة يتواصل سكانها فيما بينهم على جناحي الرياح الموسمية قديماً والتقنية الحديثة اليوم، فمنذ أدرك أبناء هذا المحيط أن الرياح الموسمية تهب في اتجاه واحد على امتداد ستة أشهر ثم تهب في الاتجاه المعاكس خلال النصف الثاني من العام، انطلقوا عبر البحار المفتوحة ليتحقق التواصل بينهم على امتداد ألوف السنين.

حقاً إن دخول القوى الإمبراطورية الأوروبية على الخط في حياة أبناء هذا المحيط، بالاستعانة بالمدافع والبارود على متن السفن ذات القدرة الهائلة على المناورة منذ القرن السادس عشر، قد غير للأبد ملامح الحياة في المحيط الهندي، إلا أنه كان مستحيلاً أن يتكرر في آسيا ما حدث في الأمريكيتين، حيث حالت الكثافة السكانية الآسيوية والجذور الحضارية القوية دون إخضاع أوروبا للآسيويين بصورة مستديمة.

اليوم، يعود التواصل بين أبناء شرق آسيا وغربها ليغدو طريقة حياة وعمل، ويصبح من الطبيعي أن تقوم الصين بالعديد من المشروعات الهندسية الجبارة لاختصار الطريق بين مناطق الإنتاج فيها ومصبات النفط في الخليج العربي.

ليس من قبيل الصدفة أنه عندما قام الصينيون بمد أول سكة حديدية عملاقة في إفريقيا المستقلة عبر ألف ميل من دار السلام إلى زامبيا حرصوا على إعادة تذكير العالم بزيارات أساطيل الأدميرال الصيني زينج هي إلى شرق إفريقيا، قبل خمسة قرون.

وليس من قبيل الصدفة أيضاً أن نشهد إنشاء التجمع الاقتصادي الإقليمي لدول المحيط الهندي، وأن تتوالى دورات الحوار العربي - الصيني بهذا القدر من التوفيق أو ذاك.

طرحها والانطلاق بها على ثلاثة مناهج، يتم استخدامها بشكل متداخل ومتكامل لتطويرها، هي على التوالي المنهاج التاريخي والمنهاج التحليلي والمنهاج الجدلي.

وقد حاولنا، بقدر الإمكان، الالتزام بأقصى قدر من الإيجاز في طرح هذه النقاط، إدراكاً منا للحقيقة القائلة إن تفصيل القول في كل منها كفيلاً بأن ينتهي بنا إلى مجلد ضاف يضم عشرة فصول في موضوع تنطلق مادته، بحكم طبيعتها، هادرة لتشكّل طوفاناً معرفياً لا ينتهي.

غير أننا يتعين علينا، قبل الانطلاق في رحلة الملاحظات العشر هذه أن نشدد على أننا رغم حرصنا على الاستناد إلى مجموعة من المصادر والمراجع في طرحنا لها، إلا أنها جميعها نتاج تأملات رافقتنا طويلاً في غمار عملية الترجمة الفعلية، لأعمال من عيون الآداب الآسيوية ولدراسات حولها، وبالتالي فإن كاتب هذه السطور يتحمل المسؤولية كاملة عن هذه الملاحظات، بما في ذلك أكثرها إثارة للجدل والخلاف بين المترجمين العرب. وخاصة ما يتعلق بالأهداف الكلية لمشروعات الترجمة العربية وقواعد اختيار الأعمال التي ينبغي ترجمتها والتطلع إلى آفاق المستقبل في هذا الميدان، الذي لا يفتقر إلى الصعوبة ولا التعقيد.

هذا التأكيد، من منظورنا، أمر بالغ الأهمية، لأن ما نطرحه هنا هو نتاج تجربة عملية، في غمار الترجمة الفعلية، وبالتالي فقد يكون مخالفاً لما درجت عليه المعالجات الأكاديمية والدراسات التقليدية في هذا الإطار، بل إنه يختلف يكاد يكون حتمياً، وربما سيظل مطروحاً لأمد ليس بالقصير.

في اعتقادنا أن الخط الأصيل الناظم لهذه النقاط العشر، بل ربما لكل الجهود التي بذلناها، وبذلها غيرنا، في ترجمة الآداب والفلسفات والتقاليد

ان المحيط  
الهندي كان،  
منذ أقدم  
العصور،  
بحيرة هائلة  
يتواصل  
سكانها فيما  
بينهم على  
جناحي  
الرياح  
الموسمية  
قديماً والتقنية  
الحديثة اليوم

تكاد تكون غائبة تماماً عن ملامح هذه الصورة، مع استثناء وحيد يتعلق، على وجه التحديد، بجهود عبدالله بن المقفع وترجمته الشهيرة لكتاب «كليلة ودمنة».

إننا نعتقد أن هذه الصورة، رغم ترسخها وشهرتها، ليست إلا اجتزاء لمحطات بعينها في مسار التاريخ الطويل لحركة الترجمة العربية، ولسنا نرفضها، لكننا نتساءل: كيف يمكن للجزء أن يحجب الكل على هذا النحو؟

دعنا، في هذا الصدد، نشر إلى ما نتصور أنه حقائق أساسية لا بد من إدراجها في أي صورة بديلة ترشح للحلول محل هذه الصورة التقليدية لحركة الترجمة العربية:

## ان اتجاه

العرب  
شرقاً أمر  
حتمي وملح  
وضرورياً  
في آن

١- لم تكن شبه الجزيرة العربية منذ أقدم العصور كياناً معزولاً عما يجاوره، وإنما فرضت عليها ضرورات الحياة التواصل الكثيف مع العديد من المناطق المجاورة لها، وفي مقدمتها شرق إفريقيا والعديد من مناطق آسيا، ومن هنا جاءت التجارة تصديراً للحياد العربية الشهيرة والأسماك المجففة والمر واللبان وغيرها من السلع وعروض التجارة، واستيراداً لسلع لها أهميتها الحقيقية في حياة العرب، وفي مقدمتها الحديد والسلع الكمالية التي يجري الإتجار فيها كالحرير والآنية الخزفية (٢).

كانت السفن التي تنطلق من شبه الجزيرة العربية إلى الصين تبحر جنوباً على امتداد ساحل الهند، إلى سرنديب، أو جزيرة الياقوت، أي سيلان، فشرقاً إلى سومطرة، عبر مضيق ملقا، عند أكثر أطراف آسيا إيغالا باتجاه الجنوب، ثم شمالاً إلى بحر الصين. وكانت رحلة الذهاب والإياب تستغرق عاماً ونصف العام، وغالباً ما اختار قباطنة هذه السفن الرحيل في قوافل، تجنباً لمخاطر الوقوع تحت رحمة القراصنة.

ومن المحقق أن مثل هذه السفن كانت تقل مترجمين، تلك مهنتهم، أو على الأقل كانت تقل

ومن المحقق أن جهود ترجمة الأدب والفكر والفن والعلوم الآسيوية تشكل الأرضية الحقيقية لهذا التيار المستقبلي، فمن المحتم أن يتعاون العالم العربي اليوم مع الشرق، لأن هذا هو الاتجاه الطبيعي والمنطقي ومن ثم العقلي.

وعلى الرغم من أهمية هذه الأرضية الجغرافية، فإنها لم تكن إلا تياراً واحداً ضمن تيارات لا تنتهي من التفاعل التاريخي والديني والثقافي والتجاري والحضاري، بأوسع المعاني، الذي فرض حضوره في الماضي، ويعود اليوم ليتواصل بقوة وعنفوان، ويجعل من اتجاه العرب شرقاً أمراً حتمياً وملحاً وضرورياً في آن.

## أولاً - في التاريخ:

درج الكثير من الكتاب والباحثين العرب، في تناولهم لانطلاق حركة الترجمة العربية، على البدء باستعادة جهود خالد بن يزيد المتوفى عام ٨٥ هجرية، وهو حفيد معاوية الأكبر الملقب بحكيم آل مروان، الذي اشتهر بصفة خاصة بترجمة علوم الكيمياء وعلم النجوم، بالاستعانة بعلماء مدرسة الاسكندرية (١). ومن ثم الانطلاق إلى جهود الترجمة في ظل الدولة العباسية، وبصفة خاصة خلال عهد الخليفة المأمون، مع التركيز على النقل عن اللغة اليونانية، ومن ثم يسود سكوت عن آفاق تاريخية هائلة، ليستأنف المسار مع قدوم الحملة الفرنسية إلى مصر، وقيام محمد علي بإرسال البعث إلى إيطاليا وفرنسا، ومن ثم إنشاء مدرسة الألسن الشهيرة والجهود الموازية في الدول العربية الأخرى، انتهاء بجهود الترجمة الحالية في دول عربية عدة.

تكاد هذه الصورة تكون التاريخ الرسمي لحركة الترجمة العربية، ونراها تتكرر في كل مجال تطرح فيه الترجمة، ونلاحظ أن الإشارة إلى جهود الترجمة إلى العربية عن اللغات الشرقية وإليها

بالبسير من الغموض. وعلى سبيل المثال، فإن الكثيرين يعرفون أن عبدالله بن المقفع ترجم عن الفارسية كتاب «كليلة ودمنة»، لكنهم لا يعرفون أنه ترجم كتباً عديدة أخرى، منها كتاب «تاريخ ملوك الفرس» و«الأدب الكبير»، و«الأدب الصغير» وكتاب «اليتيمة». وعلى الرغم من أن الجاحظ لم يعان أهوال الترجمة، إلا أنه كتب في قيمتها وشروطها، وهو يلفت نظرنا إلى موسى بن سيار الأسواري الذي يقول عنه إن فصاحته بالفارسية كانت في وزن فصاحته بالعربية (٣).

٤ - على الرغم من الكثير الذي نعرفه عن «دار الحكمة» في بغداد، إلا أن بعضنا لا يعرف أن قسم الترجمة فيها كان مؤلفاً من أقسام أصغر حسب اللغات الأجنبية السائدة آنذاك، وهي اليونانية والفارسية والسريانية والهندية، وهو ما يعني أن ثلاثة أرباع هذه اللغات المعتمدة في الدار كانت لغات شرقية.

وبينما يكثر الحديث عن النقل عن اليونانية والحصول على الكتب اليونانية من مصادرها لترجمتها، فإن هناك ما يشبه الصمت حول الاستعانة بالمصادر الهندية، وإن كنا نعرف أن المنصور كلف رجلاً هندياً ماهراً في معرفة حركات الكواكب وحسابها بترجمة كتاب الفلكي الرياضي برهمكيت من السنسكريتية إلى العربية، وهو الذي عرف تقليدياً باسم «السندهند». وأخذ العرب عن الهند طرقاً مهمة في حل جملة من المسائل الفلكية المتعلقة بعلم حساب المثلثات الكروية وبعض الاصطلاحات الرياضية، كما جلب يحيى بن خالد أطباء من الهند، وكان هناك ترجمة يترجمون من الهندية إلى العربية.

٥ - يلفت نظرنا إلى جانب «دار الحكمة» إنشاء حنين بن اسحق مدرسة خاصة به لإعداد المترجمين، لعلها الأولى في الحضارة الإسلامية

تجاراً أو بحارة يتقنون لغات الشعوب التي يتم التعامل معها، على امتداد مثل هذه الرحلات، وهو لا نزال نجد ملامح منه في إتقان الكثير من أبناء الخليج للغات شبه القارة الهندية.

عن طريق هؤلاء المترجمين أخذ العرب في جاهليتهم كلمات كثيرة فارسية ورومانية ومصرية وحبشية، وليس من قبيل الصدفة أن نجد في شعر الأعشى العديد من الكلمات ذات الأصل الفارسي.

وكان للخميين، من عرب الحيرة، هم الصلة بين الفرس وعرب الجزيرة، وأتقن الكثير منهم الفارسية، كما كان الغسانيون، من عرب الشام، على اتصال وثيق بالثقافتين اليونانية والرومانية، وكانوا هم الصلة بين العرب واليونان، وترجموا الكثير من الكتب عن اليونانية.

٢ - حث الرسول صلى الله عليه وسلم صحابته على تعلم اللغات الأجنبية، وأثر عنه قوله: «من تعلم لغة قوم أمن شرهم، وبأمر منه تعلم زيد بن ثابت اللغة العبرية، بمقتضى قوله صلى الله عليه وسلم: «يا زيد تعلم لي كتاب يهود، فإني والله ما آمن يهود على كتابي»، أي أنه لا يثق باليهود الذين قد يكلفهم بالكتابة بالعبرية.

ولفت نظرنا هنا اجتهاد الخليفة عمر بن الخطاب، الذي حظر ترجمة الطروحات النظرية والأفكار التأصيلية، على حين سمح بترجمة ما هو متعلق بضرورات حياة الناس ومعايشهم، ومن المحقق أن الحظر في الجانب الأول كانت تخوفاً على العقيدة في مستهل مسيرتها من أن تحف بها طروحات الأمم المجاورة، التي يكتنفها الكثير من اللبس والغموض في العقائد والالهيات.

٣ - إننا نعرف الكثير عن الجهود التي بذلت في ظل الدولة العباسية للترجمة عن اليونانية في الطب والفلسفة والعلوم، لكن الجهود المبذولة للنقل عن المصادر الشرقية يكتنفها قدر ليس

ان الإشارة  
إلى جهود  
الترجمة  
إلى العربية  
عن اللغات  
الشرقية  
وإليها تكاد  
تكون غائبة

العربية، وكان من تلامذتها ابنه اسحق وابن اخته حببيش بن الحسن الأعمش، حيث يترجم حنين من اليونانية إلى السريانية، ثم يقوم حببيش بالنقل إلى العربية، أو يترجم اسحق من اليونانية إلى العربية رأساً، ويراجع عليه أبوه، وشارك في جهود هذه المدرسة موسى بن خالد ويحيى بن هارون واصطفان باسيل، وكرسست هذه المدرسة بعض القواعد في الترجمة مع التمرين العملي عليها.

٦ - على الرغم من تعدد الأدلة والمؤشرات على التواصل بين العرب والعديد من أرجاء آسيا، منذ أوف السنين، إلا أن هناك استثناء بارزاً في هذا الصدد، هو اليابان، حيث يحسم المسعودي حيرة الباحثين العرب حول ما إذا كان الرحالة العرب قد وصلوا إلى الياباني قديماً من عدمه بالنفي، حيث يبادر إلى القول: «ليس بعد بلاد الصين مما يلي البحر ممالك تعرف ولا توصف إلا بلاد السيلي وجزائرها، ولم يصل إليها من الغرباء أحد من العراق ولا غيره فخرج منها لصحة هوائها ورقة مائها وجودة تربتها وكثرة خيرها، إلا النادر من الناس». ويخيل إلى أن هذا النص يحسم النقاش حول ما إذا كانت كتب التراث تضم كتابات عن اليابان، فمن الواضح أن المسعودي يجزم باستحالة ذلك (٤).

٧ - غير أننا إذا وجدنا أنفسنا أمام طريق مسدود في هذا الصدد، عبر المراجع والمصادر العربية، فإن من المهم أن نلجأ إلى الطرف الآخر في العلاقة، فالمصادر اليابانية تحدثنا عن أن اليابان حققت اتصالاً مبكراً بالعرب، عن طريق الصين، فعلى امتداد عهد ملكية التانج (٦٣٠ - ٨٩٤) بعثت اليابان بالسفراء والمبعوثين إلى الصين حيث التقوا في البلاط بنظرائهم من المسلمين، ومن المحقق أنهم التقوا بالتجار المسلمين في الشوارع والأسواق والمسارح. وأقدم وثيقة تظهر وعي اليابانيين بالمسلمين تظهر في كتاب «شوكو -

نيهوني» المؤلف عام ٧٥٣ ميلادية من قبل نائب سفير ياباني إلى بلاط التانج، حيث يتحدث عن لقاء مبعوثين أجانب من المسلمين العرب. غير أن الاتصال الشخصي بين اليابانيين والمسلمين كان غير موجود تقريباً، حتى أوائل القرن الثالث عشر، عندما التقى الراهب كويساي من كيوتو بمسلم من بلاد فارس خلال زيارة لسفينة فارسية في ميناء كانتون عام ١٢١٧، حيث أهديت إليه قصيدة عربية لا تزال محفوظة في اليابان حتى اليوم، يعتقد أنها أقدم وثيقة مكتوبة باللغة العربية في الشرق الأقصى (٥).

٨ - يشكل إنشاء مدرسة الألسن في مصر، في إطار جهود التحديث عام ١٨٣٩ باسم مدرسة الترجمة بناء على اقتراح من رفاة الطهطاوي إلى محمد علي باشا، خطوة مهمة في تاريخ حركة الترجمة العربية، ويلاحظ الاهتمام فيها باللغات العربية والتركية والفرنسية. وعلى الرغم من أن التركيز فيها كان على نقل العلوم الحديثة من الفرنسية، إلا أن التركية انفردت بوجود قسم خاص بها يعرف بقلم ترجمة اللغة التركية.

٩ - تعود الترجمة اليوم لتحظى باهتمام نسبي، يبرز في المركز القومي للترجمة في مصر وبرنامجي «كلمة» و«ترجم» في الإمارات والمنظمة العربية للترجمة في بيروت والعديد من معاهد وكليات الترجمة في مختلف أرجاء العالم العربي، غير أن الترجمة عن اللغات الشرقية تظل بعيدة عن تحقيق الحد الأدنى من التكامل، سواء بالترجمة المباشرة أو حتى من خلال لغة وسيطة.

### ثانياً - في الأصول الفكرية:

من المؤكد أن الآداب الآسيوية تستمد جذارتها بالاهتمام والمتابعة والتأمل والترجمة أيضاً من العديد من الأبعاد، وفي صدارة هذه الأبعاد

لم تكن شبه الجزيرة العربية منذ أقدم العصور كياناً معزولاً عما يجاوره، وإنما فرضت عليها ضرورات الحياة التواصل الكثيف مع العديد من المناطق المجاورة لها، وفي مقدمتها شرق إفريقيا والعديد من مناطق آسيا

وإذا كانت هذه الرؤية تتسم بشيء من العمومية، ما دمنا حيال كيان هائل من الإبداع الأدبي، فدعنا نقرب بشكل أكبر من الأصول الفكرية للأدب الياباني، على وجه التحديد، ربما لأن اليابانيين لم يترددوا منذ أول احتكاك لهم بالحضارات الآسيوية الأخرى في الاستعارة منها، سواء فيما يتعلق بالموضوعات أو أشكال التعبير أو الخلفيات الدينية والفكرية.

من خلال تأمل امتد طويلاً للأدب الياباني واهتمام قديم بفلسفات الشرق، من جانب كانت هذه السطور، أستطيع تصور خمسة أبعاد تشكل الخلفية الفلسفية للأعمال الأدبية اليابانية هي كالتالي:

١ - البوذية - تم إدخالها إلى الأرخبيل الياباني من كوريا، في القرن الخامس الميلادي، فشكلت ما يمكن النظر إليه على أنه أقوى تأثير على الأدب الياباني، حيث لونت كل قوالب التعبير الأدبي وأشكاله، وقد يمكنني الذهاب إلى القول إنه من المستحيل فهم الأدب الياباني في المرحلة ما قبل الحديثة دون حد أدنى معقول من الفهم للبوذية، وقد كان هذا هو التحدي الأول الذي واجهته في محاولة قراءة النص الكامل لـ «حكاية جينجي» دع جانباً محاولة ترجمته.

٢ - الأخلاق الكونفوشية - تم إدخالها إلى الأرخبيل الياباني من الصين، وقد أثرت بدورها بعمق بالغ في الأدب الياباني، وهو تأثير أخذ في بعض الأحيان صورة عظات فجة تقاطع السرد للحكاية التاريخية، وتبرز في بعض الأحيان في الأعمال الدرامية التي تصور الشوط الهائل الذي يقطعه الرجال والنساء لظهار الولاء لآبائهم، أو غير ذلك من الفضائل الكونفوشية. وعلى الرغم من أن المبادئ الكونفوشية لا تمنح نفسها في يسر للتعبير الشعري، كالمعتقدات البوذية الأساسية، إلا أنها لونت مواقف المجتمع ككل وخاصة منذ

استنادها إلى أصول فكرية شديدة العمق والثراء والامتداد، حتى لنحار في قراءتنا للنصوص الأدبية أين يبدأ الدين وأين تنتهي الفلسفة وعند أي خط يقف الأدب الخالص أم أننا حيال مزيج مدهش من هذا كله.

الواقع أنه إذا كان الكتاب والأدباء والفلاسفة في الغرب قد أتى عليهم حين من الدهر اتهموا فيه بأنهم يعيشون في أبراج عاجية، ويعكفون على مفاهيم مجردة بعيدة عن حياة الناس، متجاهلين المسائل الكبرى المتعلقة بالحياة، فإن نظراءهم في الشرق قد تجنبوا هذه التهمة، عندما استمر التواصل بينهم وبين مسائل الحياة، حيث عادوا بصفة مستمرة إلى محك التجربة الإنسانية.

لا يعني هذا بالضرورة أن الآداب الآسيوية قد انصرفت إلى التركيز على مشكلات السلوك البشري والقيم الأخلاقية وحدها، فهناك تيارات تبدي اهتماماً بمشكلات ميتافيزيقية أساسية، وتركز على أن الذات أو النفس جوهر قائم بذاته، وتنظر إلى الواقع من هذا المنظور، ولعل «رواية الأنا» اليابانية الشهيرة تضرب جذورها في هذا التيار، بينما هناك تيارات أخرى ترى في فكرة الجوهر وهماً لا أساس له، وهناك تيارات ترى أن الواقع مؤلف من عدد هائل من العناصر النهائية، وهي التي تحمل اسم «الواقعية التعددية».

في مواجهة المدارس الواقعية، هناك مدارس مثالية، بل مغرقة في مثاليتها، وهناك أعمال أدبية تضرب جذورها في مدرسة التاوشهيرة، التي تجعل المبدأ الأول المطلق لكل شيء وجوداً لاسمه له ولا خواص (٦).

بهذا المعنى، فإن من يتابع الآداب الآسيوية سوف يراها تضرب جذورها في حشد مدهش من الفلسفات المثالية والواقعية والمادية والروحية والواحدية والتعددية، فضلاً عن النزعة العدمية، واللاادرية ومذهب الشك الفلسفي.

ليس  
بالضرورة  
أن الآداب  
الآسيوية قد  
انصرفت إلى  
التركيز على  
مشكلات  
السلوك  
البشري والقيم  
الأخلاقية  
وحدها،  
فهناك تيارات  
تبدي اهتماماً  
بمشكلات  
ميتافيزيقية  
أساسية

القرن السابع عشر.

٣ - تأثير الشتو - يعد اظهار هذا التأثير في الأدب الياباني أمراً أكثر صعوبة، ولكنه مائل بلا شك، وربما كانت طبيعة العبادة الشتوية، التي تدور حول عبادة الطبيعة، هي المبرر للاهتمام المدهش في كل أشكال التعبير الأدبي الياباني بالمواسم وما يرتبط بها من زهور وحيوانات. ويكفي أن نتذكر في هذا الصدد أن قصيدة الهايكو إذا خلت من كلمة تشير إلى الموسم فإنها لا تعد قصيدة هايكو، وإنما تعتبر «شعراً منوعاً»، بل أن مسرحيات النو تصنف بحسب الموسم، وسوف يبدو غريباً تؤدي أن تؤدي «مسرحية خريفية» في أي موسم آخر غير الخريف.

٤ - مزيج من البوذية والكونفوشية والشتو - يمكن لمثل هذا المزيج أن يتخلل الكثير من الأعمال الإبداعية الأدبية، فعلى الرغم من التناقضات البارزة بين التيارات الثلاثة إلا أن المرء لا يقرأ عن أناس يشعرون بالتمزق بين أديان متصارعة، ذلك أنه بعد القرن السابع عشر أصبحت الكونفوشية تنظم واجبات الفرد حيال المجتمع، بينما تنظم البوذية اهتماماته الروحية، أما متعته في الدنيا حيال جمال المواسم أو حب الصغار فتنبع من المعتقدات الشتوية.

٥ - ميتشي - هذه الكلمة التي تعني «الطريق» المرتبط بالإبداع الأدبي تنضم إلى الديانات والأنساق الفلسفية في تمسك المؤلفين اليابانيين بها. وهذا يمثل ما يزيد عن الإخلاص العادي من جانب الشاعر أو المؤلف الدرامي بمهنته، فهو تكريس لما يعتقد أنه أسمى مبادئ الفن (٧).

وإذا أردنا أن نقطع شوطاً أبعد في تفهم مدى ثراء الأصول الفكرية للأدب الياباني، التي تجعله جديراً بتحمل عناء الجهد الهائل الذي يبذل في إطار محاولة ترجمته، فما علينا إلا الإلقاء نظرة على المجلدين اللذين يقع فيهما كتاب «مصادر العرف

الياباني»، حيث يتبين لنا أن هذا الجهد المبذول لرصد أبعاد العرف الأدبي الياباني، منذ عام ١٦٠٠ إلى عام ٢٠٠٠، إنما يشكل رحلة هائلة الامتداد تبدأ برصد الحضور الياباني في التواريخ الملكية الصينية، ومن ثم أقدم الكتابات الصينية، وصولاً إلى حرب المحيط الهادي في التاريخ والذاكرة اليابانيين وانتهاء بالعنوان الدال «إعادة النظر في الأمة».

وجوهر هذا العمل هو محاولة مساعدة القارئ على الوصول إلى «فهم خلفية الحضارة اليابانية المعاصرة، وبخاصة على نحو ما تنعكس في الأعراف الفكرية التي لاتزال نابضة بالحياة اليوم» (٨).

### ثالثاً - في النطاق:

ربما كان من أهم الجوانب التي يتعين التوقف عندها، لدى تأمل الآداب الآسيوية، هو الجانب المتعلق بنطاق هذه الآداب، أي باتساعه مقارنة بالآداب الأخرى، وهي مسألة تعد من أكثر المسائل غموضاً وتشابكاً وتعقيداً في الآداب الآسيوية.

أول ما يلفت نظرنا في التعامل مع مفهوم الأدب هو أن الكثير من الأوعية الفكرية، التي تمضي إليها متطلعاً إلى رؤية واضحة ومحددة لما يعنيه الأدب، تذلك تماماً، ربما بشكل فوري، استناداً إلى أنه يفترض أنك تعرف مسبقاً ما هو الأدب، وأن مفهومه ليس بحاجة إلى إيضاح.

يقال، في لغتنا الجميلة، أدب الرجل، بضم الدال، أدباً، بفتحيتين، فهو أديب، واستأدب أي تأدب (٩). كما يقال أدركته حرفة الأدب، إذا انشغل عن كسب قوته بالأدب، فغدا رقيق الحال. ويقال أيضاً صناعة الشعر.

ونقرأ في قاموس أكسفورد الأصغر «إن كلمة أدب Literature انتقلت إلى الانجليزية عبر الفرنسية عن الأصل اللاتيني Littera أي حرف، وهي تعني

من أهم  
الجوانب التي  
يتعين التوقف

عندها، لدى

تأمل الآداب

الآسيوية،

هو الجانب

المتعلق

بنطاق هذه

الآداب

تعكس فهماً للأدب أوسع نطاقاً مما يقفز إلى ذهن عادة عندما ينصرف إلى مفهومنا المعتاد عن الأدب، وإذا تأملنا الآداب في الصين واليابان وكوريا، على سبيل المثال، فسوف نلاحظ أنها حتى نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، كانت تعيش في بيئة ثنائية اللغة، واللغتان هنا ليستا لغتين محليتين، كما هي الحال بالنسبة للانجليزية والفرنسية في كندا، وإنما كانت هناك في كل دولة لغة حديثة محكية، أو أكثر، لكن كل الاتصال الجدي المكتوب كان يتم إنجازه عبر اللغة الصينية الكلاسيكية، التي ترتبط بالأساس الايديولوجي البارز للثقافات الثلاث، أي الكونفوشية. وكما نعلم جميعاً فإن الكونفوشية تتصور مجتمعاً مقسماً إلى شرائح على أساس طبقي، يحتل فيه البيروقراطيون المثقفون موقع القمة، بينما يحتل التجار موقع القاع، وتتخذ البنى العائلية طابعاً بطريركياً تماماً، ولا تتلقى المرأة إلا قسطاً محدوداً من التعليم، ولا تتمتع بسلطة اقتصادية أو سياسية تذكر.

بالمثل، فإن الأجناس الأدبية في الثقافات الكونفوشية تندرج في شرائح تراتبية إلى حد كبير بدورها، وتتحدد قيمتها ومكانتها من خلال استخدامها من قبل المسؤولين المثقفين، فالرجال الذين تلقوا تعليماً رفيعاً كانوا يدرسون التاريخ والشعر، وهما القالبان الأكثر تقديراً، جنباً إلى جنب مع الفلسفة والمقالات والتعليقات، وقد وجدت الروايات والقصص الأهلية في الثقافات الثلاث، ولكنها على الصعيد الرسمي كان ينظر إليها باعتبارها هامشية، بل وتافهة. أما الكتابات ذات القيمة فكان يقال لها «وين Wen» بالصينية و«بان bun» باليابانية و«مون mun» بالكورية، وشملت أجناساً متنوعة مثل السرد التاريخي القائم على الأحداث والوقائع، القصائد الغنائية والمذكرات التفسيرية المرفوعة إلى العرش أو إلى

المعرفة بالحروف أو الكتب، كما تعني أيضاً الثقافة الأدبية، وتعني كذلك العمل أو الإنتاج الأدبي أو نشاط أو مهنة رجل الأدب أو عالم الحروف، والإنتاج الأدبي ككل، وكتابات بلد أو مرحلة زمنية أو العالم بصفة عامة، والكلمة تعني الآن أيضاً، على نطاق أضيق، الكتابات التي تلقى التقدير لجمال قلبها أو تأثيرها العاطفي، وتعني الكيان من الكتب وغيرها الذي يعالج موضوعاً بعينه (١٠).

الآن إذا انتقلنا إلى مادة «أدب» في «موسوعة كولومبيا»، فسوف يذهلنا أن نجد أنفسنا أمام مدخل يقع في ستة أسطر لا غيرها، تتضمن الإحالة إلى مواد أخرى، بحسب جنسية الأدب أو قالبه الفني أو أسلوبه أو الغرض منه، وهو ما يعني ضمناً افتراض أن القارئ يعرف معنى الأدب، وأن ما يهمه هو معرفة متخصصة فيما يتعلق به (١١).

المنهاج نفسه سنجده في «موسوعة أفريكانا»، فهي لا تفرد مدخلاً للأدب على إطلاقه، وإنما نجد مدخلاً عن الأدب الأمريكي الإفريقي، دونما تعريف له، وإنما عبر التطرق إلى مداخل متفرعة عنه (١٢).

وتفاجئنا مادة الأدب في «الموسوعة اليابانية المصورة» بأنها تحيلنا مباشرة إلى المراحل التاريخية الثلاث لتطور الأدب الياباني، وهي على التوالي: الأدب الياباني المبكر والهايبيني، وأدب القرون الوسطى، والأدب الحديث (١٣).

إذا حاولنا الخروج من غيمة الغموض والتداخل هذه، لنقف بالتأمل عند النطاق الهائل للأدب الآسيوية وامتداداتها عبر العصور، لوجدنا أنفسنا أمام مجموعة من النقاط التي تقتضي الحد الأقصى من الانتباه في تتبعها وتحليلها، وهي كالتالي:

١ - إن الآداب الآسيوية، في تقاليد العريقة،



رئيس الحكومة (١٤).

غير أن اليابانيين والكوريين ما لبثوا أن ساروا على خطى تطور فقه اللغة الأوروبي، وخاصة على يد الباحثين الألمان، وربطوا بين أدبهم القومي ولغتهم الأهلية بصورة حصرية، وانتهت الدول الثلاث، ومن بينها الصين إلى تحديد أدبها الحديث باعتبارها الأدب المكتوب بلغة تقارب عن كتب الخطاب المعاصر، غير أن هذا التطور استغرق وقتاً طويلاً، ففي اليابان، على سبيل المثال، ظل الشعر الذي يكتبه اليابانيون باللغة الصينية الكلاسيكية تأثيراً أدبياً مهماً، حتى حوالي عام ١٩١١، وفي حقيقة الأمر أن كل عمالقة الأدب الياباني في بداية المرحلة الحديثة، من أمثال أوجاي موري وسوسيكي ناتسومي قد تلقوا تعليمهم في صدر العمر من خلال الأدب الصيني، واستمروا في الكتابة بالصينية التقليدية طوال عمرهم. وكتب أدباء صينيون محدثون من أمثال لوشان ودو دافو القصاصد بالصينية الكلاسيكية، حتى وهم يروجون لكتابة الروايات والقصص بالأسلوب الغربي، بل ان الزعيم الصيني ماو تسي تونج واصل كتابة القصاصد الكلاسيكية حتى وفاته، بما في ذلك خلال مرحلة الثورة الثقافية.

هكذا فإن مفهوم «الأدب» كان مختلفاً عن مفهوم «وين - بان - مون» أو ما كان يشار إليه على أنه «التعلم» في اللغات الثلاث (شوين - جاكومون - هانجومون). وبدا هذا الفارق كأوضح ما يكون من خلال الحقيقة القائلة إن ذروة تراتبية الأدب الأوروبي كانت تحتلها الرواية، بينما في شرقي آسيا شغل الشعر هذه المكانة، على حين أبعدت الرواية إلى القاع، باعتبارها لا تليق إلا بالنساء ومن هم موضع الشبهة أخلاقياً، وبتعبير آخر فإن تراتبية الأدب الأوروبي والوين - بان - مون في شرقي آسيا كانتا على طرفي نقيض.

٢ - كل من أتيج له زيارة اليابان والتردد على

مكتباتها لا بد أنه لاحظ ما أشرنا إليه من اتساع نطاق أدبها عن مفهومنا التقليدي للأدب، ففي كل مكتبة يابانية يوجد قسم كبير يحتله جنس أدبي ليس له نظير مقارب له في الآداب الأوروبية وكذلك في أدبنا العربي، وهذا الجنس هو ما يعرف باسم «زويهتسو» Zuihtu وهو ما يعني حرفياً «تتبع دفقات الفرشاة» والمقصود به المقالات القصيرة التي تدور حول موضوعات أدرجت كيفما اتفق، أو على نحو عشوائي، وهذا القالب حقق تطوراً كبيراً، واكتسب شعبية لا يستهان بها.

اليابانيون

والكوريون

والصينيون

ساروا على

خطى تطور

فقه اللغة

الأوروبي،

وانتهت الدول

الثلاث، إلى

تحديد أدبها

الحديث

باعتباره الأدب

المكتوب بلغة

تقارب عن

كتب الخطاب

المعاصر

٣ - مما يساعدنا على تأصيل فكرتنا عن اتساع نطاق الآداب الآسيوية وجود أجناس تدرج في صميم الأدب في التقاليد الآسيوية، غير أنها تصنف بحسب رؤية مختلفة في التقاليد الأوروبية، ويحضرني في هذا الصدد كتاب على جانب كبير من الأهمية، من المؤلف أنه لم تتم ترجمته بعد إلى اللغة العربية، ويغلب على ظني أنه لن يشق طريقه إليها عما قريب، وهذا الكتاب هو «تسوزوريغوسا» The Tsurezuregusa للراهب كينكو، الذي ترجمه دونالد كين تحت عنوان «مقالات في الكسل» (١٥). فهذا الكتاب هو في واقع الأمر تأملات في الجمال والتصوف، وهو يدرج تقليدياً في الأدب، لكنه يتحدى التصنيف بالمعايير الأدبية الغربية، وهناك أيضاً تأملات في الوجود والحياة والدين تدرج في إطار التقاليد الآسيوية في الأدب، حتى اليوم.

٤ - في مقابل كل ما سبق، لا بد لنا من أن نلاحظ أن هناك أجناساً أدبية عرفت في أوروبا كأقصى ما تكون المعرفة لم يقدر لها أن تطور على الإطلاق في إطار بعض التقاليد الأدبية الآسيوية، فعلى سبيل المثال لم تطور في اليابان القصيدة الملحمية ولا القصيدة السردية الطويلة، ولم تكتسب السيرة الذاتية إلا أهمية محدودة وهامشية إلى حد بعيد. وربما على سبيل التعويض نجد أن التقاليد الأدبية

لم يكن هذا الرفض الذي عبر عنه فوكوزاوا بهذه الصرامة رفضاً لجانب بعينه في الحضارة الصينية، وإنما رفضاً لها في مجملها باعتبارها أصبحت قرينة التردّي والسقوط، وكان لابد لهذا الطرح من أن ينعكس في نسيج الحياة الأدبية في شرقي آسيا بأسره.

تلك كانت المرحلة التي بعثت فيها اليابان بطلابها إلى أوروبا، في ظل الصيغة الرسمية «أخلاق شرقية وعلم غربي». وفيها أيضاً تدفقت على المنطقة ترجمات لكل الأعمال الأدبية الغربية المهمة. وقد قيل إنه إذا لم يكن بوسع المرء القراءة بأي لغة غير لغته، فإنه يمكن أن يقرأ باليابانية أعمالاً تنتمي إلى الأدب العالمي أكثر من أي لغة أخرى.

في التسعينات من القرن التاسع عشر أطلت روايات إميل زولا وليو تولستوي الواقعية، وكان أوجاي موري، الذي أمضى أربع سنوات مبتعثاً في ألمانيا لدراسة الطب، من بين أهم الكتاب الذين أدخلوا الفكر الأوروبي إلى اليابان، وبصفة خاصة الرومانسية الألمانية، وعلى الرغم من نجاحه في تقديم الرواية القصيرة عبر رائعته «الفتاة الراقصة» في عام ١٨٩٠، إلا أنه كرس طاقته للنقد والترجمة. وبرز بالتزامن معه سوسوكي ناتسومي، الذي قدم نموذجاً احتذاه الكثيرون في الصين وكوريا.

وشهدت اليابان في هذا العقد بروز الحركة الرومانسية، عبر استلهام كتاب أوروبيين، في مقدمتهم بايرون وشيللي.

وتعد الطبيعية الأوروبية الحركة الأدبية الأوسع انتشاراً في تأثيرها على مسار الأدب في شرقي آسيا، واعتقد أنصارها أنهم يخدمون المجتمع بتقديم «الحقيقة» بلا صقل أو تجميل، ولأن أفكارهم وحياتهم كانت المجال الوحيد الذي يمكنهم فيه التيقن من الوصول إلى الحقيقة، فإن

اليابانية قد طورت إلى حد كبير اليوميات وصور الرحلات.

٥- هناك أيضاً الأجناس المختلطة، أو المتداخلة، التي اكتسبت أهمية كبيرة في التقاليد الأدبية الآسيوية، ومنها الروايات التي يتخللها الشعر، ويشكل جزءاً لا يتجزأ من نسيجها الفني، والمسرحيات التي يكتب جانب منها بلغة أدبية راقية والجانب الآخر باللغة العامية، وأخيراً القصائد التي لا يمكن استيعابها وتقديرها حق التقدير إلا بمقدمات نثرية طويلة.

#### رابعا - في التطور:

شهدت أجزاء كبيرة من القارة الآسيوية، في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، تغيرات هائلة، بحيث يمكن القول إنه في العقد الثاني من القرن العشرين لم يعد للنظام العالمي لشرقي آسيا وجود، فملكية مانشو الصينية سقطت في عام ١٩١١، وسبقها كوريا إلى مصير فاجع، حيث سقطت تحت الحماية اليابانية في ١٩٠٥، وما لبثت اليابان أن أعلنت ضمها إلى إمبراطوريتها في عام ١٩١٠.

وعلى الرغم من أن مصائر الصين واليابان وكوريا سوف تختلف إلى حد كبير مع اطراد مسيرة القرن العشرين، فإن منطلقات الدول الثلاث كانت متشابهة إلى حد كبير، وهذا التشابه كان في مقدمة الأسباب الكامنة وراء العوامل المشتركة في آدابها الحديثة، وفي مسيرة تطور هذه الآداب.

لقد سبقت لنا الإشارة إلى أن في مقدمة عناصر التشابه هذه تحرك أدب كل من الدول الثلاث في بيئة نسيجها لغتان، إحداهما الصينية الكلاسيكية، ولكن العديد من قوى الضغط وعناصره ستدفع إلى ما عبر عنه رائد التحديث الياباني يوكيتشي فوكوزاوا في سيرته الذاتية على نحو قاطع بقوله: «من المستحيل توقع تقدم الصين» (١٦).

وأعلنت الصين قيام جمهورية الصين الشعبية، وحصلت كوريا على استقلالها لتجد نفسها رهينة التقسيم بعد الحرب الكورية، وانعكست كل هذه الوقائع على صقال الأدب في هذه المرحلة.

شهدت اليابان في الستينيات المعجزة الاقتصادية وقبولها كجزء من الغرب، الذي وجد أبرز تجلياته الأدبية في منح الروائي الياباني ياسوناري كاوياتا جائزة نوبل في ١٩٦٨، وبالمقابل تعرضت الصين للعزلة الدولية في عقد الثورة الثقافية ١٩٦٦ - ١٩٧٦، وشهدت كوريا الكثير من القمع السياسي.

وبرهن النصف الثاني من القرن العشرين على أنه حافل بالاضطرابات بالنسبة لشرقي آسيا كسابقه، وتراجعت عزلة الصين مع زيارة الرئيس الأميركي ريتشارد نيكسون لها في ١٩٧١، ومهدت وفاة ماوتسي تونج في ١٩٧٦ الطريق لبروز قيادات معتدلة اقتصادياً، على رأسها دينج شياو بينج، لكن ضوابط هذا الاعتدال تجلت في أحداث ميدان بوابة السلام السماوي.

يمكن القول إن النصف الثاني من القرن العشرين شهد بروز خمسة تيارات رئيسية في أدب المنطقة، هي على التوالي:

- ١ - الحضور القوي للكاتبات.
- ٢ - الارتياح الملح لآفاق النشاط الجنسي والنزعة الإيروتيكية، وإن كان هذا التيار أقل وضوحاً في الأدب الكوري.
- ٣ - التجريب الشكلاني في الرواية الميتافيزيقية وأساليب السرد ما بعد الحداثية، مثل الواقعية السحرية.
- ٤ - الاختفاء العام للتمييز بين الأدب والثقافة الشعبية الذي يدفعه قدماً التسليح والعولمة المنطلقان بلا هوادة.
- ٥ - التركيز على تجربة الشتات، التي تفضي من ناحية إلى وضع الهوية الوطنية موضع التساؤل،

الجنس الأدبي السائد لدى الحركة كان «الرواية الشخصية» أو «الشيشو سيتسو» باليابانية (١٧). ويمكن أن نرى منهاجاً مماثلاً في الصين عند يودافو، الذي كتب في عشرينات القرن العشرين، معلناً أن «الأدب ليس إلا سيرة ذاتية للمؤلف».

وفي كوريا تحقق الانطلاق إلى النزعة الطبيعية بعد ذلك بعقد من الزمان إثر هزيمة حركة الاستقلال عام ١٩١٩، وكرد فعل على كتاب مبالغين في برمجتهم مثل بي كوانجسو، قام كتاب على رأسهم كيم تونجين بتأسيس مجلتهم التي حملت اسم «الإبداع» أو «تشانجو» بالكورية، وصوروا جهامة الواقع وضروته في ظل الاحتلال الياباني.

على الرغم من هذه التشابهات، فإنه في أواخر الثلاثينيات من القرن العشرين كان هناك تباين كبير بين الأدب الحديث في الصين ونظيره في اليابان، من خلال استجابتهما المختلفة للحركتين اللتين ورثتا النزعة الطبيعية الفرنسية، وهما الواقعية والأدب الماركسي.

لقد قامت الحكومة اليابانية بعملية سحق شاملة للجماعات اليسارية، بعد غزوها منشوريا في عام ١٩٣١، وبلغ هذا التوجه ذروته في تعذيب ومن ثم قتل الروائي تاكيجي كوباياشي، مؤلف رواية «السفينة المصنع» في ١٩٣٣.

في الصين، التقطت إحدى الجماعات الأدبية في شنغهاي راية جماعة «الحسيون الجدد»، وقدمت جانباً من أكثر الكتابات الحداثية تواصلاً باللغة الصينية، ولكن كتابها ما لبثوا أن وقعو بين مطرقة الحكومة الوطنية وسندان الكتاب الماركسيين. وما لبث المجال المتاح لأي كتابة تنأى عن السياسة أن اختفى مع إعلان اليابان الحرب على الصين في عام ١٩٣٧.

جلبت نهاية الحرب العالمية الثانية معها تغيرات بالغة العمق بالنسبة للدول الثلاث، فقد عايشت اليابان القصف النووي والاحتلال العسكري،

- طرحناها هناك.
- وقد حاولت التوصل إلى عينة من هذا النوع، فوجدت أنها تشتمل على اثنين وخمسين عملاً، هي كالتالي:
- ١ - حكاية جينجي - موراساكي شيكيبو هيئة أبوظبي للثقافة والتراث - أبوظبي - ٢٠١١.
  - ٢ - فن الحرب - صف تسو - المجمع الثقافي - أبوظبي - ٢٠٠٥.
  - ٣ - سيرة فوكوزاوا يوكيتشي ومقدمة أعماله الكاملة - فوكوزاوا يوكيتشي - المجمع الثقافي - ٢٠١١.
  - ٤ - البوشيدو: روح اليابان إينازو نيتوبي - هيئة أبوظبي للثقافة والتراث - ٢٠٠٦.
  - ٥ - الطريق الضيق إلى داخل البلاد ماتسو باشو - مؤسسة الانتشار العربي - بيروت - ٢٠٠٥.
  - ٦ - علمنا أن نتجاوز جنوننا - كينزابورو أوي - دار الآداب - بيروت - ١٩٨٨.
  - ٧ - التاريخ السري لأمير موساشي - جونيتشيرو تانيزاكي - دار الآداب - بيروت - ١٩٨٩.
  - ٨ - امرأة في الرمال - كوبو أبي - دار الآداب - بيروت - ١٩٨٩.
  - ٩ - موعد سرى - كوبو أبي - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت - ٢٠٠٦.
  - ١٠ - قصص بحجم راحة اليد - ياسوناري كاواباتا - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت - ٢٠٠٣.
  - ١١ - الصمت شوساكو إندو - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت - ٢٠٠٦.
  - ١٢ - البحر والسم - شوساكو إندو - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت - ٢٠٠٥.
  - ١٣ - راشومون وقصص أخرى - رايونوسوكي أكوتاغاوا - دائرة الثقافة والإعلام - الشارقة - ٢٠٠٤.
  - ١٤ - زراع واحدة وقصص أخرى ياسوناري كاواباتا - دائرة الثقافة والإعلام - الشارقة - ٢٠٠٥.
  - ١٥ - اعترافات قناع - يوكيو ميشيما - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت - ٢٠٠٤.
  - ١٦ - ثلج الربيع - يوكيو ميشيما - دار الآداب - بيروت - ١٩٩٠.
  - ١٧ - الجياد الهاربة - يوكيو ميشيما - دار الآداب - بيروت - ١٩٩١.
  - ١٨ - معبد الفجر - يوكيو ميشيما - دار الآداب - بيروت - ١٩٩٣.
  - ١٩ - سقوط الملاك - يوكيو ميشيما - دار الآداب - بيروت - ١٩٩٥.

ومن ناحية أخرى إلى التلقيح المتبادل الهائل، فيما يكتب الكتاب أدباً قومياً ليس بلغة تلك الأمة فحسب، وإنما بلغات دولية، كالانجليزية (١٨).

وإذا تجاوزنا آفاق القرن العشرين، وشرعنا في تأمل مسيرة الأدب الآسيوي في مستهل الألفية الثالثة، لوجدنا أننا أمام حشد هائل من علامات الاستفهام بأكثر مما نحن أمام معطيات واضحة تفرض نفسها على مائدة التحليل.

وفي الأدب الياباني، بصفة خاصة، يلفت نظرنا الإيغال المدهش في مسيرة التغاضي عن التمييز بين الأدب والثقافة الشعبية، الذي يجد أبرز تجلياته في روايات «المانجا» وروايات الهاتف المحمول والروايات التي تقلد الأدب الأمريكي في أسوأ تقاليده.

#### خامساً - في الاختيار:

درج المعنيون بالترجمة، منذ أقدم العصور، على القول إن اختيار النص المناسب لترجمته يعد بمثابة إنجاز نصف مهمة الترجمة، وذلك في إشارة إلى الأهمية البالغة التي تتمتع بها عملية الاختيار.

فإذا تساءلنا عما تمت ترجمته إلى اللغة العربية من عيون الآداب الآسيوية، لا فستطل أمامنا غابة من علامات الاستفهام الفرعية حول المعايير التي تم اعتمادها في اختيار النصوص المترجمة إلى العربية من الآداب الآسيوية، سواء بشكل مباشر أو عن طريق لغة وسيطة، وطبيعة المشروعات التي اندرجت فيها هذه الترجمات، والأسرار الكامنة وراء غياب آداب بكاملها عن جهود الترجمة إلى العربية، وغير ذلك كثير.

في اعتقادي أنه قد يكون من المناسب أن نضع أمامنا عينة من الأعمال الأدبية التي ترجمت إلى العربية، ثم نقدم قراءة في هذه العينة قبل أن ننتقل، في مرحلة لاحقة، إلى هذه الأسئلة التي

- ٢٠- البحار الذي لفظه البحر - يوكيو ميشيما - دار الآداب - بيروت - ١٩٨٨.
- ٢١ - هدير الأمواج - يوكيو ميشيما - دار الرشيد - بغداد - ١٩٧٩.
- ٢٢ - عطش للحب - يوكيو ميشيما - دار الآداب - بيروت - ١٩٨٨.
- ٢٣ - سرب طيور بيضاء - ياسوناري كاواباتا - المركز الثقافي العربي - بيروت - ١٩٩١.
- ٢٤ - البحيرة - ياسوناري كاواباتا - دار التنوير - بيروت - ١٩٨٠.
- ٢٥ - ضجيج الجبل - ياسوناري كاواباتا - دار التنوير - بيروت - ٢٠٠٩.
- ٢٦ - بلاد الثلوج - ياسوناري كاواباتا - دار المأمون - بغداد - ١٩٨٦.
- ٢٧ - العاصمة القديمة - ياسوناري كاواباتا - دار المدى - دمشق - ١٩٩٩.
- ٢٨ - أستاذ الغو - ياسوناري كاواباتا - دار التنوير - بيروت - ٢٠٠٧.
- ٢٩ - حزن وجمال - ياسوناري كاواباتا - دار الآداب - بيروت - ١٩٨٣.
- ٣٠ - الجميلات النائمت - ياسوناري كاواباتا - دار التنوير - بيروت - ١٩٨٩.
- ٣١ - راقصة إيزو - ياسوناري كاواباتا - دار التنوير - بيروت - ١٩٩٠.
- ٣٢ - حبان طاغيان - جونيشيرو تانيزاكي - دار الفارابي - بيروت - ١٩٩١.
- ٣٣ - فتاة اسمها ناومي - جونيشيرو تانيزاكي - دار الآداب - بيروت - ١٩٩٠.
- ٣٤ - الرحلة العجيبة - شوساكو إندو - اتحاد كتاب وأدباء الإماراتي - الشارقة - ١٩٨٩.
- ٣٥ - الشاعر النمر: قصص يابانية - مجموعة مختارات - المجمع الثقافي - أبوظبي - ١٩٩٥.
- ٣٦ - الليمون: قصص من اليابان والصين - مجموعة مختارات - دار المأمون - بغداد - ١٩٨٩.
- ٣٧ - مختارات من الأدب الياباني - مجموعة من الكتاب اليابانيين - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ١٩٨٨.
- ٣٨ - الموت عند مصب النهر - مجموعة مختارات - مطبعة الكتاب العربي - دمشق - ١٩٨٥.
- ٣٩ - مسألة شخصية - كنزابورو أوي - مؤسسة الأبحاث العربية - بيروت - ١٩٨٧.
- ٤٠ - الصرخة الصامتة - كنزابورو أوي - دار الهلال - القاهرة - ١٩٩٥.
- ٤١ - كوكورو - ناتسومي سوسكي - دار المأمون - بغداد - ١٩٨٨.
- ٤٢ - ناراياما - شيتشيرو فوكازاو - دار التنوير - بيروت - ٢٠٠٧.
- ٤٣ - زهرة الصيف - مجموعة من القاصين اليابانيين - المجلس الوطني للثقافة - الكويت - ١٩٩٠.
- ٤٤ - مطبخ - بنانا يوشيموتو - المجلس الوطني للثقافة - الكويت - ١٩٩٠.
- ٤٥ - واحدة بعد أخرى تتفتح أزهار البرقوق - كينيث ياسودا - المجلس الوطني للثقافة - الكويت - ١٩٩٩.
- ٤٦ - يوكو أوغاوا - حوض السباحة - دار الآداب - بيروت - ٢٠٠١.
- ٤٧ - الجبل الملتهب - فوستعين - دار النشر باللغات الأجنبية - بكين - ١٩٨٤.
- ٤٨ - كتاب الشاي، أوكاكورا كاكوزو - هيئة أبوظبي للثقافة والتراث - أبوظبي - ٢٠١٠.
- ٤٩ - سيرة الأمير جينجي - موراساكي شيكيبو - دار ميريت - القاهرة - ٢٠٠٤.
- ٥٠ - محاورات كونفوشيوس - المجلس الأعلى للثقافة - القاهرة - ٢٠٠٠.
- ٥١ - كوجيكي - دار التكوين - دمشق - ٢٠٠٥.
- ٥٢ - الأديان القديمة في الشرق مع ترجمة لكتاب البوذية «الداما بادا» - دار الشروق - بيروت - ١٩٨٣.
- هذه القائمة، في اعتقادنا بالغة الأهمية، ولا بد لي، ابتداءً، من التسليم بأنها كعينة للدراسة مليئة بالعيوب التي لا تجعلها عينة ممثلة للميدان الذي استمدت منه.
- أول هذه العيوب أن هذه العينة تعكس اهتمام كاتب هذه السطور بالأدب الياباني، في المقام الأول، وبالتالي فهي تعكس تحيزاً لما ترجم من الأدب الياباني إلى اللغة العربية، كما أن الكتب التسعة عشرة الأولى من هذه العينة هي من ترجمتي، وهو ما يعكس تحيزاً داخل التحيز، فضلاً عن ذلك، فإن العينة تضم كتباً لا تندرج بحكم موضوعها في عينة من هذا النوع بالمعنى الصحيح، وإنما ادرجت فيها لأنها افرغت في قالب أدبي بالغ الرقي، فعلى سبيل المثال من الواضح أن كتاب «فن الحرب» هو كتاب في الاستراتيجية، وكتاب «محاورات كونفوشيوس» هو أيضاً كتاب

«ورلد لتراتشور توداي» ومجلة «مانوا» الصادرة عن جامعة هاواي، لأدركنا النطاق الهائل للآداب الآسيوية الغائبة عن الترجمة إلى اللغة العربية. دعنا، على سبيل المثال، نبادر إلى إلقاء نظرة على عدد ربيع ١٩٩١ من مجلة «مانوا»، وعلى الفور سنجد أنه يفتح أمامنا أفق باهر من الإبداع القصصي الأندونيسي لا نعرف عنه شيئاً في عالمنا العربي، ونقرأ لكتاب مثل سيتور سيتومورانج، حمسد رانجكوتي، عمر نور زين، بوتو وجايا، سينو جوميرا أجيدارما، وبرامودايا أنانتا توير، حيث نتلمس ذلك الشعور بالقلق الحاد من جانب أندونيسيا حيال العلاقة السائدة بين الماضي والحاضر، بين المجتمع القديم والترتيب الاجتماعي الحديث، بين الوعد التقليدي بالأمن وضوابطه(١٩).

وفي عدد خاص من المجلة نفسها، سوف نجد أنفسنا على موعد مع أبرز أدباء ماليزيا ومبديها، حيث يمتد لقاء مع الشاعر ونج فوي نام، الذي يعد من أبرز شعراء ماليزيا وكتابها، ويبادر إلى إيضاح أبرز التحديات التي يواجهها الكتاب في ماليزيا، وفي مقدمتها تراتبية اللغات والتحيزات الثقافية التي تؤدي إلى إفراز شعور بالاغتراب لدى الكثير من الكتاب وهم في وطنهم(٢٠)، ونقرأ لقاصين مبدين من أمثال كي. إس. مانيام، ومليكة حجاز، ولي كوك ليانج وغيرهم، فضلاً عن قصائد لكل من صالح بن جند، دينا زمان، دونج فوي نام نفسه.

(يتبع البقية بموقع المجلة على الانترنت)

في الفلسفة، وكتاب «كوجيكي» هو كتاب في الأديان أكثر مما هو كتاب أدبي، والكتاب الأخير في القائمة هو أيضاً كتاب في الأديان يضم ترجمة لنص «الداما بادا». والمبرر الوحيد لضم هذه الكتب إلى العينة هو فراغها في قالب أدبي رفيع، يستحق الاهتمام في حد ذاته.

إذا أخذنا عيوب هذه العينة في الاعتبار، فإن السؤال المهم الذي يفرض نفسه علينا، على الفور تقريباً، هو: ما الذي نقرأه في هذه العينة كدالة أو مؤشر فيما اخترناه نحن العرب للترجمة الفعلية إلى اللغة العربية من الآداب الآسيوية؟

١- غياب الحد الأدنى من التوازن في ترجمة الآداب الآسيوية: حتى إذا تداركنا النقص الذي تعكسه هذه العينة، من خلال ما نعلمه عن الترجمات التي لم تشملها، ومنها على سبيل المثال ترجمة ملحمة «الرامايانا» الهندية ضمن إصدارات المجمع الثقافي في أبوظبي، وصدور طبعة دمشقية للترجمة إلى العربية لنص مختصر من ملحمة «المهابها راتا» وترجمة أعمال روائية حديثة مثل «كافكا على الشاطئ» للروائي الياباني هاروكي موراكامي، وغير ذلك كثير من أوجه الاستدراك فإن مالدينا من ترجمات للآداب الآسيوية إلى اللغة العربية سيظل يعكس اختلالاً مدهشاً، حيث نلاحظ أن ما لدينا من أعمال مترجمة ينتمي إلى الآداب اليابانية والصينية والهندية، وكأن هذا هو كل ما يستحق الترجمة في الآداب الآسيوية.

والمرء لا يحتاج إلا إلى إلقاء نظرة عابرة على المطبوعات الانجليزية الاختصاصية في ترجمة الآداب العالمية، ومنها على سبيل المثال ومجلة

# الحياة بعد الموت السياسي:

## مصير الزعماء بعد رحيلهم عن مناصبهم العليا

تيتو: الموت السياسي يعدّ أكثر أنواع الموت فظاعةً

جون كين\*\*

ترجمة: هيثم فرحت\*

### الديمقراطية النيابية

إن الديمقراطية المعاصرة لافتة للنظر في الطريقة التي تتخلص فيها من عبادة الزعماء لأنها مفهومة ضمناً بوصفها أشكالاً من أنظمة حكم وطرائق في العيش لا يحكم فيها أحد، كون السلطة تخضع لانتخابات دورية، بالإضافة إلى قيام العديد من الأطراف بمراقبتها والظعن فيها علناً. فالديمقراطيات، بطبيعة الحال، بحاجة إلى زعماء ومضاعفة أعدادهم واحترامهم والاهتداء بهم والتعلم منهم، إلا أنها لا تجلّهم بوصفهم زعماء موهوبين بسلطات ميتافيزيقية، إذ تخصص الديمقراطيات في كفّ الزعماء عن شطحات الخيال، وتتمكّن من ذلك من خلال جملة من الطرائق الشكلية والأعراف العادية التي تقتضي من الزعماء التخلّي عن مناصبهم بصورة سلمية، دون التدبير لعودة غاشمة، الأمر الذي يمكن زعماء آخرين من الحلول مكانهم دون أعمال خطف أو إطلاق نار، وتفجيرات أو انتفاضات في الشوارع.

تجربة العزل من  
المنصب شبيهة  
غالباً بانهيار  
عالم شخصي

\*\*\*

الديمقراطية  
النيابية، في تحدّ  
علني للحديث  
عن عبادة  
البطل المتأصلة  
في الوضع الإنساني

\* أكاديمي من سورية.

\*\* اسم المؤلف وعنوان المقال باللغة الإنكليزية:

Keane, John (2009) «Life After Political Death: The Fate of Leaders After Leaving High Office.

على مسألة طريفة للغاية تكمن في تفوق نظام الحكم النيابي على يد صحفيين وصانعي دساتير ومواطنين في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر. وينسحب الأمر عينه على إصرار توماس جيفرسون أنه «عندما يحين الوقت، يتعين على الناس الرحيل، وألا يمكثوا مطوّلاً في أرض يحقّ للأخريين الزحف نحوها» [Paine 1791 [1925], 273; Jefferson 1811 [1905], 204; Urbinati 2006]. فعادة ما يُتّني مؤيدو الديمقراطية النيابية على معارضتها للملكية والاستبداد بوصفها نهجاً أفضل في الحكم من خلال التعبير عن الاختلافات في الرأي علانية، ليس بين الممثلين أنفسهم وحسب، بل بين النواب ومنتخبهم، فتم الترحيب بنظام الحكم النيابي لإعتاقه المواطنين من الخوف من الزعماء الذين أوكلت إليهم السلطة؛ فعدّ النيابي المنتخب «وشاغل المنصب» بصورة مؤقتة بديلاً إيجابياً للسلطة المجسّدة في جماعة من الأسياد والطغاة غير المنتخبين، وتمّ الترحيب بنظام الحكم النيابي بوصفه طريقة جديدة وفعّالة لتوزيع اللوم عن أداء فاشل، ونهجاً جديداً لتشجيع تداول الزعامة وفقاً للجدارة والتواضع. كما عدّت الديمقراطية النيابية، في تحدّ علني للحديث عن عبادة البطل المتأصلة في الوضع الإنساني (على يد توماس كارلايل وآخرين)، سلاحاً جديداً ضدّ التزلّف للأقوياء، وشكلاً جديداً من أنظمة الحكم المتواضعة، وأسلوباً لخلق مجال للأقليات السياسية المعارضة وتوجيه المنافسة على السلطة؛ بدوره، مكّن هذا الأمر النواب المنتخبين من اختبار كفاءتهم السياسية ومهاراتهم القيادية أمام آخرين يمتلكون صلاحية عزلهم.

لقد كانت شطحة الخيال التي واكبت ابتكار الديمقراطية النيابية مذهلة. مع هذا، كانت لها صفاتها المحيرة، ومن ضمنها صمت غريب ضمن نظريات الديمقراطية النيابية حيال مصير

يعود المبدأ القائل بضرورة تغيير الزعماء بصورة دورية من خلال استخدام وسائل سلمية في أصوله إلى ولادة الديمقراطية النيابية في منطقة الأطلسي في أواخر القرن الثامن عشر. فمن المتعارف عليه أن تشكيل هذا النمط الجديد قد تمّ من نظام الحكم من خلال ربط روح الديمقراطية الكلاسيكية ولغتها بالمثّل الأوروبية في القرون الوسطى وبمؤسسات نظام الحكم التمثيلي، وغيرت اللغة والمؤسسات الجديدة للديمقراطية النيابية معنى الزعامة السياسية وأهميتها تغييراً جوهرياً، وتبيّن أن الهجين الناجم واحد من ابتكارات الفكر السياسي الحديث الرئيسة [كين، ٢٠٠٩]: وعبرت الديمقراطية النيابية عن نمط من أنظمة الحكم تمتع الناس فيه، بوصفهم ناخبين يمتلكون خياراً حقيقياً بين بديلين في الحدود الدنيا، بالحرية في إختيار زعمائهم الذين دافعوا عن مصالحهم. لقد أهرق الكثير من الحبر والدم لتحديد ماهية التمثيل بالضبط، وما يمكن عدّه مصالح، ومن يحقّ له أن يمثل من، وما ينبغي القيام به عندما يهين النواب أو يخذلون الذين من المفترض أن يمثلوهم، غير أن ما كان مألوفاً بالنسبة إلى عصر الديمقراطية النيابية الحديث التي نضجت في أثناء السنوات الأولى من القرن العشرين تمثّل بالاعتقاد بأن نظام الحكم الصالح هو نظام حكم نواب عن الشعب منتخبين.

لم تكن الديمقراطية النيابية مجرد استجابة عملية لضرورات إقليمية، كما هو مفترض حالها في الوقت الراهن، أو حلاً عملياً لإشكالية كيفية ممارسة السلطة بشكل مسؤول على مسافات شاسعة، إذ كانت قضية الزعامة الديمقراطية مثار اهتمام أكبر من هذا الأمر؛ تعدّ ملاحظة توماس بين (Thomas Paine) المثيرة للاهتمام «كان يمكن لأثينا أن تتفوق على ديمقراطيتها الذاتية من خلال التمثيل النيابي» مؤشراً جوهرياً

ان نظام  
الحكم  
الصالح  
هو نظام  
حكم نواب  
عن الشعب  
منتخبين



الزعماء السياسيين بعد انتهاء ولايتهم، أو بعد عزلهم من مناصبهم؛ صحيح أن ثمة مراقبين حذروا من أن الزعماء السابقين سيصبحون مصدرًا للمتاعب، إذ توصلوا إلى نتيجة مفادها أنه لا يتعين على الديمقراطية النيابية أن تفرض قيوداً زمنية على أعلى المناصب في الدولة؛ ففقدت هذه الحجة غير الديمقراطية على نحو غريب سطوتها في أثناء صراعات القرنين التاسع عشر والعشرين على تمديد الحقوق السياسية، إذ رُفضت هذه الحجة في الولايات المتحدة عام ١٩٥١ من خلال تصديق التعديل الثاني والعشرين الذي يقضي بتحديد بقاء الرؤساء في مناصبهم لفترتين زمنيتين كحد أقصى؛ فلم يأت ذلك الابتكار على ذكر مسألة ماذا سيحل بالزعماء السياسيين بعد ترك مناصبهم، وتبقى مصادر هذا الصمت الغريب حيال الحياة بعد الزعامة مبهمًا، فقد يكون مرد ذلك إلى الاعتقاد بأن المَلَكِيَّة كانت العدو الرئيس لمبدأ تداول السلطة بين أصحاب المناصب على المستوى التنفيذي. كما أقنعت تجربة ملوك معتهين مثل جورج الثالث أو الإمبراطور النمساوي فرديناند الأول (الذي عانى من عشرين نوبة صرعٍ يوميًا، مما جعل الحكم صعباً) الكثيرين بورود الشعار العظيم للوطنيين الهولنديين والثوار الفرنسيين: «الموت للأرستقراطيين، يعيش الديمقراطيون!» وبرز يقين انفعالي في بعض الأوساط الليبرالية في القرن التاسع عشر بإمكانية استبدال روح المَلَكِيَّة بسلطة المنطق المهذب المتمثل بروح المصلحة العامة التي يمكن تطبيقها على الزعماء والزعماء السابقين على حدٍ سواء. شعر جيمز ميل (على حد تعبير ابنه جون ستيوارت) «أنه يمكن كسب كل شيء في حال تم تعليم جميع السكان القراءة، وفي حال تم السماح لجميع أنواع الآراء أن تُطرح عليهم مشافهةً وكتابةً، وفي حال

استطاعوا بوساطة حق الاقتراع تعيين سلطة تشريعية تعطي زخماً للآراء التي تبناها. كما ظنَّ أنه عندما لم تعد السلطة التشريعية تمثل مصلحة طبقة ما، سينصب هدفها على المصلحة العامة بصورة شريفة وحكمة مناسبة؛ وطالما أن الناس ستتهدي بطبقة المثقفين على نحو كافٍ للقيام باختيار موفقٍ للأشخاص الذين سيقومون بتمثيلهم، وعند قيامهم بذلك، يتركون لأولئك الذين اختاروهم استنساباً ليبرالياً» [J.S.]. 64-65 (1969) [Mill 1873] فمن المحتمل أن الصمت الغريب حيال الحياة بعد المناصب العليا قام أيضاً على الافتراض بأن الزعماء يتقدمون في العمر دوماً، وانطلاقاً من أن أنماط متوسط العمر مختلفة اختلافاً واضحاً عما هي عليه الآن، سيكون خريف حياتهم بعد المنصب قصيراً (وهو افتراض تم دحضه بحقيقة مفادها أنه تمت إضافة سنتين ونصف على حياة الناس كل عقد وسطياً خلال العقود الأربعة المنصرمة في بلدان منظمة التعاون الاقتصادي والتنمية. أو من المحتمل قيام الصمت الغريب على الاعتقاد بأن الرب سيقوم بالإشراف على شغل المناصب وحمايتها، أو أن «الرأي الموضوعي» و«الحصافة المدروسة» و«الضمير المتنور» المواكب لشغل المناصب من الناحية المثالية مجرد «وديعة من العناية الإلهية»، مع اللازمة القائلة بأن الغضب الإلهي سيكون عاقبة من يسيء إلى هذه الخصال من أصحاب المناصب والزعماء السابقين (على حد تعبير إدموند بيرك الشهير في مقطع مهمل من «خطابه للمقترعين في بريستول» [١٧٧٤]). فمهما تكن الأسباب الموجبة للصمت، إن تخميني الأولي أن ثمة أمراً شبيهاً بتحامل إغريقي كلاسيكي يُلقي بظلاله على فهمنا الموروث للديمقراطية النيابية في حقل الفكر السياسي، يمكن تسميته بذهنية التغريب القائمة على افتراض أن الزعماء

يُثني مؤيدو الديمقراطية النيابية على معارضتها للملكية والاستبداد بوصفها نهجاً أفضل في الحكم من خلال التعبير عن الاختلافات في الرأي علانية

لها في منتصفها وعند منعطف سارٍ، ومرد ذلك إلى طبيعة السياسة والشؤون الإنسانية»، هذا ما اعتاد إينوك باول البوح به سرّاً وعلانيةً [Powell 1977, 151]. لم يعد هذا الأمر صحيحاً، فالحياة بعد المنصب أصبحت أمراً اعتيادياً لأسباب عديدة؛ ففي ظل ظروف ديمقراطية، لم يُفرض على زعماء سابقين الرحيل إلى المنفى، على الرغم من أن هذه الممارسة لم تتوقف كلياً [Roniger and Sznajder]. وبالاستعانة بقليل من الحظ والتدريب المنتظم في صالة الألعاب الرياضية أو المسبح، يحيا زعماء سياسيون سابقون رفيعو المستوى أعماراً أطول وأكثر صحة، فعندما يتركون مناصبهم يجدون أن العديد من السنين الإضافية ما تزال في جعبتهم؛ تتركس الديمقراطيات التي تفرض ولايات حكم محددة للمنصب التوجّه نحو الحياة بعد المنصب، إما لأنه يغلب على الزعماء السابقين صغر السن، أو لأن ولايات الحكم المحددة للمنصب غالباً ما تفرز زعماء يتحولون إلى مستضعفين (ابتكر صيرفيو القرن الثامن عشر هذا التعبير، وطُبّق لاحقاً على النواب المنتخبين) في المرحلة الأخيرة من مناصبهم. فلهذه الأسباب وغيرها، ليس من عادة الزعماء السابقين أن يمشوا الهوينى، فلا يُطاح بهم إلى مصاف النكرات، ولا يتم نسيانهم، بل يتمتعون بشهرة عامة متزايدة؛ فهم يشكّلون مصدر أزمة متنامية، وربما مصدر ثروة، للديمقراطيات القائمة فعلياً.

نظراً لأسباب تتعلق بالمجال والدقة، سأركّز حصرياً على الشخصيات السياسية التي سبق لها أن شغلت أعلى المناصب في الدولة، وأنا على دراية بوجود أنماط مختلفة أخرى من الحياة بعد شغل المناصب على مستويات أدنى من الحكم والمجتمع المدني داخل حدود الدولة الإقليمية وخارجها. مع هذا، ليس التركيز على أصحاب

الذين يتخلّون أو يُعزّلون من مناصبهم تتم تعريتهم ونفيهم إلى أرض النسيان، مثلما حصل في الديمقراطيات الإغريقية القديمة؛ كان نهج التغريب على صلة بعيدة بجهود حديثة لتطبيق ولايات حكم محدودة على أصحاب المناصب، إذ مثل التغريب انفصلاً واضحاً عن العرف الإغريقي القديم المتمثل بِنخبة تدفع بالنخبة المعارضة نحو المنفى، فشكّل بذلك نمطاً جديداً ونهجاً ذكياً من تسوية ديمقراطية تحت سيطرة المواطنين لتغيير رياضة مطاردة الأعداء الدموية البشعة إلى ممارسة ألطف في التعامل مع المعارضين بوصفهم مجرد منافسين على السلطة. كما عدّ المواطنون الإغريق التغريب علاجاً ناجعاً لمرض خاص بالديمقراطية: قد يغوي الحكم الذاتي «للشعب» الشعب لاختيار زعماء لا اهتمام لهم سوى الإساءة «للشعب». تمثل التغريب، استناداً إلى مبدأ رجل واحد، صوت واحد، ضحية واحدة، بطرد سنوي غير لائق لزعماء شعبيين من مدينة ما لعشر سنوات، في حال فضّل الحد الأدنى من المقترعين طردهم. فتم منْح الذين تم فصلهم في اختبار عدم الخطوة عند الناس مهلة عشرة أيام للرحيل عن المدينة، تاركين مجلس الشعب يمضي قدماً في عملية الحكم الذاتي.

ليس من المهم هنا تعليل سبب إخفاق سلاح التغريب والتخلّي عنه لاحقاً (إذ كان له الأثر في إثارة أعمال ثار سياسية وأسيء استخدامه على يد شخصيات سياسية متنافسة ومصممة على الإطاحة بمعارضيه عن المسرح السياسي). أما جوهر الأمر فهو أن الوقائع المعاصرة على خلاف كلي مع الذهنية التي صاغت النظرية اليونانية في التغريب وممارسته. فقاعدة تارك لمنصبه، بعيد عن العين، بعيد عن الذهن لم تعد تنطبق على الديمقراطيات القائمة فعلياً؛ «تبوء جميع الحيات السياسية بالإخفاق ما لم يُوضَع حدّ

ثمة أسباب  
تجريبية  
واستراتيجية  
ومعيارية  
للتفكير  
بطرائق  
جديدة، بجدية  
وعمق، في  
جدلية الحياة  
بعد شغل  
المناصب  
السياسية

راتب مضمون وميزانيات استثنائية ودعم إداري وإدارة الوقت بوساطة السائقين ووجبات غداء فاخرة وموارد بشرية ورشاي محتملة- بل بالرضا الشخصي العميق بكسب العرفان الجماهيري (أو ذكريات حنونة «لشهر العسل»)، فكلاهما يعمل بوصفه نوعاً من تنشيقة(\*) المنصب ليس من السهولة بمكان التخلي عن تعاطيها عند نهاية ولاية المرء، إذ تأسر شؤون المنصب الزعماء السياسيين، فيقعون بذلك ضحية لما يُعرف بالصِّلَف؛ ويتوقون للأوسمة (مثل ألقاب الأشراف والفروسية ووسام ربطة السَّاق، وجوائز أخرى طالما تاق إليها رؤساء حكومات بريطانية السابقين). كما تبرز عادة أسباب تحليل نفسي في التعلق الجنوني والنجسي بالمناصب (على حدّ تعبير أنغس ماكنتاير [١٩٨٨]). سبق لتيو أن أشار إلى أنّ «الموت السياسي يعدّ أكثر أنواع الموت فظاعة»، إذ يبين هذا التعليق أنه لم يصبغ شعره وحسب، بل تباهى بأسنانه الصناعية ناصعة البياض، واستخدم مصباحاً شمسياً لزيادة اسمراره، وكأنه أراد بناء ذات متعاطمة لا تعترف بالموت؛ فقرن تيتو بذلك الرحيل عن المنصب بالموت الجسدي، فمن هنا ضَمَنَ ولاية المنصب أبدية، وأمر بتغيير دستوري للقيادة الجماعية، فبعد استمراره (هكذا ظنّ) لا يستطيع أحد أن يصادر شهرته ويقاومها، أو أن يشوّه سمعته.

بعبارة أخرى، يمكن توصيف وجهة نظري بالاتكال على المنصب على النحو الآتي: إن القدرة على التخلي عن المنصب للآخرين بصورة حضارية- أي «سياسة الانسحاب» بوصفها مصطلحاً ابتكرته لتحليل الحالات المختلفة من إصلاحات ما بعد عام ١٩٨٥ التي قام بها غورباتشوف في الاتحاد السوفييتي، والولايات الرئاسية القاسية التي عانى فيها فاسلاف

الحياة بعد  
المنصب  
أصبحت أمراً  
اعتيادياً في  
الديمقراطيات  
التي تفرض  
ولايات حكم  
محددة للمنصب  
بالتوجه نحو  
الحياة بعد  
المنصب. فلا  
يطاح بهم  
إلى مصاف  
النكرات، ولا يتم  
نسيانهم، بل  
يتمتعون بشهرة  
عامة، وربما  
مصدر ثروة  
للديمقراطيات  
القائمة فعلياً.

المناصب التنفيذية مجرد وسيلة تحليلية، وما يبرر هذا يكمن في السلطات المعتبرة التي يتمتعون بها عادة في أثناء توليهم المناصب، (وبذلك أزعج) وفي الفرص المتزايدة لممارسة صلاحيات الزعامة بعد رحيلهم عن المناصب أو عزلهم منها. بعبارة أخرى، ثمة أسباب تجريبية واستراتيجية ومعيارية للتفكير بطرائق جديدة، بجدية وعمق، في جدلية الحياة بعد شغل المناصب السياسية على أعلى المستويات. أما موضوع أصحاب المناصب السابقة، فلم يَبَتَّ فيه ولم تُجر حوله أبحاث واستُخفَّ به، وفي مجمل الحالات، افتقر للتنسيق. أقدم لكم فيما يأتي عجالة تقريبية لحقل بحثي جديد غير مستتمّر وذو أهمية متنامية في رسم مستقبل الديمقراطيات المعاصرة.

### الاتكال على المناصب

تكمن نقطة انطلاق هذا البحث في أن تجربة شغل المناصب السياسية على أعلى المستويات تولد عادات يصعب التخلص منها بعد التخلي عن المناصب، فتجربة العزل من المنصب شبيهة غالباً بانهيار عالم شخصي؛ «أنت تعرف صعوبة هذا الأمر، لقد وهبت حياتي كلها للسياسة»، تقول الشخصية الرئيسة في مسرحية فاسلاف هافل الرحيل (٢٠٠٨) المليئة بإحالات إلى كل من مسرحيتي تشيخوف بستان الكرز The Cherry Orchard وشيكسبير الملك لير King Lear، فكلاهما يعالج موضوع التكاليف الشخصية المؤلمة الناجمة عن فقدان السلطة. إن الاتكال على المناصب، كما يمكن تسميته، يبلغ أشده فتكاً بين الرؤساء ورؤساء الحكومات وأصحاب المناصب العليا السابقين على نحو خاص، إلا أن المرض قد يصيب شغل المناصب على المستويات كافة. ما الذي يولد الاتكال على المناصب؟ لا يتعلق الأمر، جدلاً، بامتيازات المناصب وحسب- أي

لمنع الصّلف من خلال وضع ضوابط دستورية وسياسية على الزعماء. ويمكن عدّ ابتكار الدور الشكلي «لزعيم المعارضة» [Kaiser, 2008; M] الشكلي [chaud, 2000] في منتصف القرن التاسع عشر (في مقاطعة نونا سكوشيا الكندية) محاولة أولية لضبط الصّلف من خلال توفير حافز للمتنافسين على المناصب، وفي الوقت عينه، تأمين دور شكلي للزعماء الذين يجدون أنفسهم مخلوعين من مناصبهم، إذ تتضمن أحدث الطرائق لتنظيم الاتكال على المناصب قيوداً عادية مثل التشهير العلني من خلال الصحافة الاستقصائية أو الفضائحية، والالتزام بقواعد الاحتشام فيما يتعلق بالمداعبات الغزلية السريّة. وثمة قواعد شكلية أيضاً مثل قوانين تمنع قبول الرشاوى والدفعات، وآليات الاستعادة وروح المبادرة، والمحاكمة البرلمانية، وضوابط زمنية على شغل المناصب، وصرف الرواتب التقاعدية، وتأمين السياحة المجانية والعلاوات الصحية، وتكليف المناصب، والحماية الأمنية، وقيود على عضوية المجالس الاستشارية أو إدارة الشركات لقاء الحصول على عقود من الدولة (من المفترض أن هذه الطقوس مصمّمة لتيسير الانتقال إلى دور زعيم أسبق لا سبيل إلى رشوته).

### إعادة تدوير النخب السياسية

إن الحدّ الذي يتم فيه وضع هذه الضوابط على الزعماء حيّز التنفيذ، أو تكون فيه فعّالة من الناحية العملية، متغيّر بطبيعته إلى حد كبير ومتوقّف على السياق في ديمقراطيات اليوم. مع هذا، ثمة أدلة كافية بأن ازدياد إطلاق أي نظام سياسي ديمقراطي العنان لزعمائيه السياسيين الكبار، يترافق مع ازدياد غض طرف ذاك النظام عن تصرفات وارتكابات أصحاب المناصب السابقين. وهذا بدوره يقلل من الاختلاف

هافل في تشيكوسلوفاكيا - ليست هبة «طبيعية» أو إلهية [Keane 1990; Keane 1999]. فثمة استثناءات بالطبع لأصحاب المناصب السياسية الملتزمين قلباً وقالباً باحترام ولايات حكم محدّدة لسلطتهم، حيث يدركون أن تداول السلطة بين أصحاب المناصب صلاح ديمقراطي مطلق، ويستوعبون مطبات ضمن وهم «لزوم لا غنى عنه»، ولديهم موهبة الحكمة القائلة بأن العبقريّة السياسيّة تكمن في معرفة زمن التوقّف (أي أن المعلم ينتصر من خلال الانسحاب، على حد تعبير غوته)؛ لكن التخلّي عن المنصب قدرة تم الاهتداء بها على مضض، وبصعوبة بالغة في ظروف قاهرة عادة؛ إنها موهبة تفتقر لنماذج أدوار ثانوية، ولمعلّمين رصينين، ولدليل سياسي مطبوع.

إن المخاطر الملموسة من فقدان السلطة معروفة تماماً، فرهبة الهزيمة ليست مرتبطة بالتخلي القسري عن السياسات التي تمّ النضال من أجلها بزخم وهدف كبيرين وحسب، بل ارتبط الخوف من الموت السياسي بفقدان عمل التحدي المستمر، وبالنوح على تطويل الأيام، إذ قُسمت الدقائق بصورة دقيقة، وبالمذكرات اليومية الفارغة والهواتف الصامتة، وبالعجز عن تعويض الوقت الضائع بصحبة العائلات والأحبة، وبالصعوبة العاطفية والمخاوف من اكتئاب مطبق (عانى منه ليندن جونسون، على سبيل المثال) سببه عالم رجوليّ أصبحت فيه البلادة متطلباً للتوظيف، وُعدت الإقرارات بالضعف فيه عبئاً. ومما لاشك فيه أن «عارض الحرمان الملازم للمقام» (عبارة نحتها رئيس الوزراء الأسترالي الأسبق غاريت إيفانز) الناجمة تزيد من عدم الرغبة في التخلي عن المناصب

ان «عارض  
الحرمان  
الملازم  
للمقام»  
(عبارة نحتها  
رئيس الوزراء  
الأسترالي  
الأسبق  
غاريت إيفانز)  
الناجمة  
تزيد من عدم  
الرغبة في  
التخلي عن  
المناصب

بين شغل مناصب منتخبة عليا والحياة بعد الزعامة السياسية أو يُتخلَّص منه تخلصاً باتاً، فهذا التفاضل لا يصبُّ عادةً في مصلحة الديمقراطية.

تعدُّ المهارة السياسية في مراقبة الزعماء وتطبيق الاختلاف بين شغل المنصب وتركه مؤشراً رئيساً على اعتبار نظام حكم ما ديمقراطياً أم لا؛ إن التباين بين أنظمة الحكم المناهضة للديمقراطية، وأنظمة الحكم الملكيَّة الأوروبية في القرن الثامن عشر، وأنظمة الحكم الشمولية، يكشف عن حقيقة الأمر. تأملوا ولو لبرهة كيف جسدت أنظمة الحكم الملكية الرئيسة مزاولتها للسلطة على رعاياها بصورة رمزية، فتم تجسيد الجسد المادي لملوك مثل تشارلز الأول وبطرس العظيم على هيئة كلِّ من الرب الأب والمسيح الابن، فكان جسد الملك إلهياً، وعليه خالداً وغير قابل للانتهاك؛ فلا يمكن الإقرار بأن الملوك ماتوا، بل عاشوا إلى الأبد، وأجسادهم جسدت الكمال، فالملوك، شأنهم شأن الرب وابنه، لا يأتهم الباطل، وهذا يعطل العقوبة الصارمة بحق من ينتهك حرمة أجسادهم من رعاياهم من خلال تصرفات آثمة بدءاً من لمس لم يُسَعَّ إليه وانتهاءً بالشروع بقتل الملك. كما رمز جسد الملوك إلى خصلة «الدولة» غير القابلة للانتهاك التي يحكمونها؛ إن الملوك، شأنهم شأن الرب، دائمو الحضور، وأجسادهم مؤتلفة مع نظام الحكم ذاته، فيعدُّ الملوك مانحين للقوانين من عند الرب، إلا أنهم يشبهون الرب الابن، إذ امتلك الملوك جسداً فطرياً (body natural) - علامة الرب في العالم - ودولة (body politic) أيضاً لأن الرب بعث بهم لخالص البشرية. فالجسدان، بالإضافة إلى السلطة التي أوجدها، خالدان وصنوان لا تنفصم عراهما، شأنهما في ذلك شأن أقانيم الثالوث المقدس.

إنها لحقيقة تاريخية غريبة بأن شمولية القرن العشرين ازدهرت على أنموذج من الرواية ذاتها لدولة موحدة «نقية نقاء الألماس»، على حد تعبير الزعيم العظيم السفاح بول بوت (Pol Pot) في كراسية ليست واسعة الشهرة عام ١٩٤٩ بعنوان: الملكية أم الديمقراطية. فباسم «الشعب»، سجت الشمولية، شأنها شأن أنظمة الحكم الملكيَّة الغابرة، جسد الزعيم العظيم على قاعدة ضخمة لهدف أهم يتمثل بتأليهه بوصفه مصدر الحكمة والقوة والمعرفة والسلطة النهائية، فعدَّ تحنيط جثمان لينين وعرضه علانية في الاتحاد السوفييتي عام ١٩٢٤ تجربة سابقة لهذه الطقوس التي بلغت ذروتها في بناء صرح هائل لمبنى المنصب التذكاري في ميدان تيانانمين إحياء لذكرى ماو تسي تونغ، الموجه العظيم للشعب الصيني. فالذين شاهدوه سيقرون بأنه ليس ضريحاً عادياً لجثمان عادي، إذ يفوق بكثير الأضرحة الملكيَّة المخصصة لأبناء الرب الذين كانوا في يوم من الأيام أشخاصاً على درجة عالية من السموِّ والقدسية توقفت عجلة الزمن في أجسادهم إلى الأبد مجازياً. فصرح تيانانمين يصون هذا العرف لقديس ثوري، إذ يحتوي على تمثال من الرخام وتابوت مغطى بالكريستال يحتوي على رفات ماو المحنطة، بالإضافة إلى نقش في الرخام الأخضر على واجهته الجنوبية: عبارة بليغة مهداة إحياء لذكرى «معلمنا وزعيمنا العظيم الرئيس ماو تسي تونغ: خالد إلى الأبد دونما تفسخ».

يعدُّ هذا النوع من عبادة الزعماء لعنة للديمقراطية، وهذا يعطل أن الديمقراطية التي تسمح لزعمائها البقاء في الحكم إلى ما لانهاية - للتصل من أمر عسير للغاية - تساوم بالديمقراطية عينها. وتكمن الأهمية المحورية لمثال إيجابي يخطر على البال يُعنى في الفصل بين شغل المناصب

تعدُّ المهارة  
السياسية  
في مراقبة  
الزعماء  
وتطبيق  
الاختلاف بين  
شغل المنصب  
وتركه مؤشراً  
رئيساً على  
اعتبار نظام  
حكم ما  
ديمقراطياً  
أم لا؛

ليبرالية ومحافضة.

تُعدّ حالة إيطاليا المعاصرة مثلاً سلبياً للمخاطر السياسية المحدقة بالديمقراطية من خلال تشويه الخط الفاصل بين شغل المناصب والتخلي عنها، فنظامها السياسي بالطبع حالة «طفرة» داخل عالم الديمقراطية المعاصرة، «فما أن تمتلك نواصي الأمر في ذلك البلد حتى يقودك ذلك إلى فوضى مشوّهة من جماعات سلطة متشابكة»، على حدّ توصيف الكاتب الأسود كارلو لوكاريللي [Povoledo, 2007; Rizzo and Stella, 2007]. لكن يجب دراسة خصالها الاستثنائية وعيوبها في القضايا المتعلقة بشغل المناصب العليا دراسة متأنية لمجرد أن إيطاليا تُقدّم أمثلة مناسبة عن الغش والاحتيال بما فيها درجة عالية غير معهودة من إعادة تدوير الزعماء السياسيين المرموقين؛ فليس مستغرباً غياب أية دراسة تفصيلية عن الحياة بعد شغل المناصب السياسية في تلك البلد؛ يبدو كأن الموضوع محرّم بين العلماء السياسيين، فيصبح بذلك رؤساء الجمهورية الإيطالية كافة سيناتورات مدى الحياة بعد رحيلهم عن مناصبهم (المادة ٥٩،١ من الدستور)، إذ يتمتع الرؤساء أنفسهم بصلاحيّة تعيين سيناتورات مدى الحياة؛ فمنذ عام ١٩٤٨، كان الرؤساء الأحد عشر إما رؤساء حكومات أو رؤساء لمجلس النواب أو الشيوخ، أو ناشطون بوصفهم رؤساء أحزاب سياسية أو مؤسّسيها؛ إن نمط إعادة التدوير عينه جليّ بين رؤساء الحكومات، فمعظمهم يرحل عن المناصب السياسية العليا ليعودوا إليها بسرعة؛ في واقع الأمر، لقد بقي رؤساء الحكومات الإثنا والعشرون منذ عام ١٩٤٨ في الحياة السياسية بعد انتهاء ولاياتهم، إما بوصفهم رؤساء، ونواب رؤساء حكومات، ووزراء أو سيناتورات. تتبلور عملية التدوير هذه في أنماط رعاية الحزب السياسية، ويترسخ هذا الأمر بقوة في الحقيقة القائلة بأنه

من عدمه بالنسبة للديمقراطية، تكمن في الطريقة التي أصبح فيها النظام البرلماني البريطاني أقلّ تسامحاً تدريجياً مع رؤساء الحكومات الذين يتشبثون بمناصبهم العليا؛ فعلى الرغم من عدم غياب طوني بلير وجون ميجر ومارغريت تاتشر وجيمز كالاهاان وإدوارد هيث وهارولد ويلسون عن المشهد العام على الإطلاق بعد عزلهم من السلطة، لم يسعوا إلى العودة سراً إلى أعلى المناصب؛ يعدّ هذا النهج مميّزاً وجديداً في تاريخ منصب رئيس الحكومة الذي يعود إلى روبرت وولبول في القرن الثامن عشر. ويتباين هذا الأمر تبايناً لافتاً في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر عندما تولى تسعة رؤساء حكومات مقاليد الحكم في ظل حكومات متعاقبة يرأسها رؤساء حكومات آخرون، وشهد القرن العشرين قبيل انتخاب هارولد ويلسون خمسة رؤساء حكومات ليس إلا (دوغلاس هوم وشامبرلين وماكدونالد وبلدوين وبلفور) تمكّنوا من القيام بالأمر ذاته. على الرغم من تبرير تحركاتهم لمنح الحكومات تحت الضغط قوة أكبر تقوم على الخبرة، وفقاً لمحااجة هاميلتون القائلة بأن الاستمرارية تتمركز في زوايا قائمة بالنسبة لمبدأ تداول السلطة في الديمقراطية النيابية؛ فإيا لها من مفاجأة مستحبة، وفقاً لشروط الديمقراطية، بأنه قد تمت الإطاحة بما يُعرف بمتلازمة بلفور خلال أواسط القرن المنصرم، فغير وارد في واقع الأمر الآن أن يُسمح لرئيس حكومة ما أن يسلك سلوك آرثر جيمز بلفور، صاحب الشخصية السياسية المتقلبة، الذي تفوّق بتوليّه رئاسة الحكومة لثلاثة سنوات (١٩٠٥-١٩٠٢)، في لعب دور سياسي محنك عظيم الشأن بخدمته إحدى عشرة سنة في مناصب وزارية عليا مثل وزير الخارجية (١٩٠٩-١٩١٦) ورئيس المجلس بصلاحيات سلطة عليا (١٩٢٥-٢٢/١٩١٩-٢٩) في ظل حكومتين

النظام  
البرلماني  
البريطاني  
أقلّ تسامحاً  
مع رؤساء  
الحكومات  
بعد عزلهم من  
السلطة، إذا  
لم يسعوا  
إلى العودة  
سراً إلى  
أعلى  
المناصب

يتم انتخاب النواب في كلا المجلسين - مجلس النواب ومجلس الشيوخ- لمدة خمس سنوات في المنصب دون تحديد عدد ولايات حكم للنواب أو الوزراء أو رؤساء الحكومات.

والخلاصة أن الزعماء السياسيين في إيطاليا على مرّ الزمن، ماضياً وحاضراً، قد شكلوا نخبة حاكمة متفوقة تنجو بسهولة من تغييرات الحكومة المتكررة برتبة منتظمة. ويهيمن على النخبة جملة من الذكور المعمّرين والأثرياء بصورة غير معهودة، فتتجاوز أعمار حوالي ٦٠٪ من سياسيي إيطاليا السبعين (أما الرقم في فرنسا فهو ٢٠٪، وفي الديمقراطيات الاسكندنافية حوالي ٣٨٪)؛ تمتلك إيطاليا، من بين دول العضوية الرئيسة في الاتحاد الأوروبي، أدنى رقم من السياسيات؛ ويتنقل السياسيون الإيطاليون في سيارات مع سائقين، ويتمتعون برحلات في القطارات والطائرات وبهواتف محمولة مجانية، ويحق لهم تقاضي معاش تقاعدي مُعتبر بعد قضائهم فترتين في المنصب فحسب، متقاضين ما يزيد عن ضعف ما يتقاضاه النواب في الولايات المتحدة، رغم أن العديد منهم يشغل وظائف خارجية، وغالباً لا يداومون في السلطة التشريعية؛ فعندما يخفق السياسيون الإيطاليون المعروفون في إعادة انتخابهم، يُعاد تدويرهم، كما هو معهود، في وظائف حكومية أو تجارية تحت حماية زعماء كبار من خلال أنظمة الأبواب الدوارة في الرعاية؛ وتقاوم النخبة السياسية الإيطالية، بطبيعة الحال، أي مسعى لفرض قيود عامة على إعادة تدوير أصحاب المناصب، وهذا يعلل فضح درجة غياب مسؤوليتهم العامة في أوقات الشدة، فكانت فضيحة تانجينتوبولي (Ta-gentopoli) في أوائل التسعينيات من أكثر الفضائح ضخامة وكشفاً عن بواطن الأمر (حتى الآن). لقد أرغمت الطبقة العليا من النخبة السياسية إمّا

على الاستقالة أو الانتحار أو النفي، أو التواري إلى الظل السياسي، فانهار الحزبان السياسيان المسيطران، الديمقراطي المسيحي والاشتراكي، تحت وطأة المحاكم والصحافة الاستقصائية، واهتز زعيماهما المعنيان أشدّ اهتزاز؛ وواجه جوليو أندريوتي، رئيس الحكومة لسبع مرّات، وبعد زعامة أربعة عقود، محاكمة لمدة عشر سنوات تتعلق بتورّطاته المافياوية المزعومة، فباء حلمه في أن يصبح رئيساً للجمهورية بالفشل (من هنا يأتي لقبه الساخر والشهير، الرئيس أندريوتي)، إلا أنه بقي متمرداً؛ فعندما ذكره أحد الصحفيين بأن للسلطة تأثيرات مضمّنة على الشعب، ردّ عليه مستشهداً بتاليراند (Talleyrand): السلطة تُذهك من لا يُمسكون بناصيتها. ولم يُبل نظيره في الحزب الاشتراكي، بيتينو كراكسي، بلاءً حسناً؛ وفي اليوم الذي حرّم فيه البرلمان القضاة المقيمين في ميلانو من صلاحية متابعة التحقيقات في أنشطته الإجرامية المزعومة، تجمهر حشد كبير أمام فندق رافائيل، مكان إقامته في روما. ففي تلك الأمسية، هتف الحشد بازدراء في أثناء مغادرته للفندق: «بيتينو، هل تريد هذه أيضاً؟» و«أيها اللص، أيها اللص!»، ثم رموا آلاف القطع النقدية ولوّحوا بأوراق نقدية من فئة الألف لير؛ ولم يتعاف من تلك اللحظة من الإذلال، فاختر الابتعاد، وبقي في المنفى السياسي إلى أن وافته المنية.

تحتوي الحالتان المتباينتان في بريطانيا وإيطاليا على العديد من العبر، إلا أن هذه العبرة بالغة الأهمية: إن الزعماء السياسيين الكبار الذين يتخلّون عن المناصب لا يقومون بذلك على الإطلاق بسبب انعدام القيود القانونية الصارمة والقوانين العادية الناظمة لشغل المناصب والتخلي عنها؛ في الواقع، يبقون في مناصبهم، مثل سيلفيو بيرلسكوني، أو يأملون في البقاء

تعدّ حالة  
إيطاليا  
المعاصرة  
مثالاً سلبياً  
للمخاطر  
السياسية  
المحدقة  
بالديمقراطية  
من خلال  
تشويه الخط  
الفاصل  
بين شغل  
المناصب  
والتخلي عنها

الأوساط (على سبيل المثال، «ديمقراطية اليابان الفضية») يعد انخفاض متوسط عمر الرحيل عن المناصب، والمعروف أحياناً «بحيوية السياسة»، نهجاً هاماً. مع هذا، لقد أطفأ كل من إشباع الكبرياء الذاتي، وأحلام الإدارة أو الحكم، والاستمالة إلى وهم العودة إلى المنصب الحكومي «من الباب الخلفى» من خلال إعادة انتشار ترسانة من المهارات والعلاقات المستمدة من فترة تولي المناصب، تعطش أصحاب المناصب السابقين للسلطة. ويُعد تدخل هيربرت هوفر في سياسة البيت الأبيض في أثناء الفترة الثالثة غير المسبوقة لتولي فرانكلن روزفلت للمنصب بمثابة مثال على ذلك؛ وتلك هي حال حملة بيل كلنتون المشحونة عام ٢٠٠٨ لدعم حملة هيلاري رودام كلينتون الرئاسية، وهي حملة أطلقت تنبيهاً في أذهان بعض المصوّتين بأن السلالة الحاكمة لن تأتي بالنفع على الديمقراطية، خصوصاً عندما حاول الرئيس الأسبق أن يقدم توضيحات عن دوره المستقبلي، إذ عبّر في إحدى المناسبات بصورة غير متقنة: «لن أكون في وزارتها لأن هذا الأمر غير شرعي، وليس من الحكمة بمكان أن أكون متفرغاً في وظيفة في هيئة العاملين، لكن في حال وجود شيء محدد يمكن أن أقدمه لهيلاري، سأقوم به بنبضة قلب.» (Luce 2008).

ثمة أوقات تُغلق فيها إرادة العودة إلى المناصب بوصفها وسيطاً للسلطة الحكومية غير منتخب مسامات التمثيل التداولي المفتوحة كونها محورية لسلامة الديمقراطية النيابية، فيُعدّ انغماس الزعماء السياسيين الكبار السابقين المتزايد في الحكم بوصفه عملاً إضافياً مسألة عويصة واردة، خصوصاً في لوبيات الصناعات الإعلامية المزدهرة التي أضحت الحكومات الديمقراطية كافة تتكّل عليها بصورة خفية. وتُبين دراسة كين سيلفرشتاين النادرة عن تورط

فيها إذا لزم الأمر، من خلال التشكيك بنتائج الانتخابات والتذمّر الدائم من الضوابط المفرطة على من يريدون ممارسة السلطة من أعلى الهرم؛ فالخلاصة تكمن في تشكيل طبقة سياسية تخلد ذاتها تتناقض سلطتها المفرطة مع بعض مبادئ الديمقراطية النيابية الرئيسة، وتُدخل مع مرور الأيام قدراً من التصلب إلى نظام الحكم برمّته. إن حالة إيطاليا على وجه الخصوص تفترض مبدأ أخلاقياً جديداً: يعمل التحكم الرسمي العام بأصحاب المناصب السياسية العليا السابقين، ودرجة الوعي الكلي للحاجة الفعلية لمراقبة واجباتهم وسلطاتهم والحدّ منها، وكبح جماحهم دورياً، بوصفه قرينة جوهرية لقوة الضوابط الديمقراطية أو ضعفها المفروضة على النواب في أي نظام حكم. يمكن لهذا التأكيد غير المباشر للمبدأ الأخلاقي هذا السياسي القائل بأنه يُستحسن من الديمقراطيات ألا تقوم بتمجيد أصحاب المناصب العليا السابقين، يمكن أن يوجد في أنظمة حكم لا تتوافر فيها هذه الضوابط. ويُقابل غياب ضوابط شكلية على أصحاب المناصب السابقين غياب ضوابط شكلية على الزعماء المسؤولين، الأمر الذي يعلّل أن مطالبة الجماهير بأيّ منها يسبب زعزعة كبيرة لأنظمة الحكم القمعية (كما حصل في الصين خلال السبعينيات عندما استغلت صحف غير رسمية مثل بيكين سبرنغ، في سابقة فريدة، تطبيع العلاقات الدبلوماسية مع الولايات المتحدة للمطالبة بولاية حكم محددة للرؤساء وفقاً للأنموذج الأمريكي).

### الأبواب الدوّارة

وحتى عندما تكون القيود على الزعماء السياسيين الكبار صارمة، يبقى أصحاب المناصب السابقين شخصيات قوية ضمناً، فليس الأمر مجرد صحة جيدة وزيادة في متوسط العمر، مع أنه في بعض



من المجتمع المدني، فالسياسة، بالنسبة إلى عدد متزايد من الزعماء السياسيين المتمتعين بحيوية الشباب، أصبحت وظيفة ومن ثم حرفة. فعلى سبيل المثال، تبين دراسة متأنية لرؤساء الولايات المتحدة السابقين أن هذا الأمر كان منذ بداية الجمهورية خياراً قد يحظى باحترام خاص، وشهرة عامة، لكن نادراً ما يؤمن دولارات للرؤساء السابقين (وتشمل الأمثلة التزامات توماس جيفرسون ببناء جامعة فيرجينيا، وكتابات ثيودور روزفلت الغزيرة، بما فيها سيرته الذاتية، وتأسيس ليندن جونسون لمكتبة عامة ومتحف). مع هذا، يمكن الشعور في عصرنا الراهن بهذا التصور الكامل لإمكانية اعتبار المجتمع المدني مرتعاً خصباً لأصحاب المناصب السابقين؛ فيعد إغراق المجتمعات المعاصرة إعلامياً من العوامل المؤثرة التي تمكن الزعماء السابقين الكبار من التمتع بالحياة بعد الموت السياسي من خلال تحولهم إلى شخصيات مشهورة، إذ ولى الزمن الذي كان الزعماء السابقون يهون فيه إلى الحضيض (أي الزمن الذي أمضوه في «تعاطي الأدوية وإهداء المكتبات»، على حد تعبير هيربرت هوفر)، أو تمتعوا فيه بخصوصية طليقة، غارقين بالترحم على النفس أحياناً («ماذا يمكن للمرء القيام به سوى تعاطي المشروبات الروحية بعد الرحيل عن البيت الأبيض؟»، على حد تعبير فرانكلن بيرس؛ فيجد زعماء الحكومات ورؤساء الدول السابقين شبه استحالة في البقاء في الظل، أو في البقاء صامتين بصورة خفية.

وهذا يعلل اكتشاف أعداد متزايدة من الزعماء السياسيين الكبار المبهورين بجاذبية النجومية أن ثمة حياة مديدة يمكن عيشها بعد تولي مناصب عليا، فيدركون أن عدم تجانس مجتمعاتهم المدنية المشبعة إعلامياً يؤمن لهم خيارات واحتمالات قيادتهم للآخرين بطرائق جديدة خارج إطار

الزعماء السياسيين السابقين في محاولة التأثير على أعضاء هيئة تشريعية في واشنطن، تبين خطوة أصحاب المناصب السابقة في توفير ما يدعى أحياناً «بالمصافحة السرية التي تقودك إلى المحفل الماسوني» (Silverstein 2007)؛ لم يحظ هذا الموضوع بكثير من الكتابة، لكن في الوقت الذي اكتشف فيه صائغو قانون المحاسبة الفيدرالي الكندي (٢٠٠٦) والضاغطون من أجل تطبيقه بصرامة هذا الأمر اكتشافاً صائباً، يعد التنظيم القانوني لانغماس أصحاب المناصب السابقين في السلطة الحكومية بصورة مستترة محورياً لرعاية أخلاق وعادات وإجراءات حكومة مكشوفة خاضعة لمراقبة عامة بصورة دورية - أي إغلاق الأبواب الدوارة التي يتمكن المسؤولون الحكوميون من خلالها من تسويق خبراتهم ومعارفهم المطلعة عند رحيلهم عن مناصبهم الحكومية. وهذا يعلل تواجد مناشدات في كندا والعديد من الديمقراطيات الأخرى لتطبيق حزمة جديدة من الإصلاحات، ومن ضمنها سجل حكومي يرصد تفصيلات نشاطات أصحاب الجماعات الضاغطة كافة؛ وموانع صارمة على هداياهم وتبرعاتهم السياسية؛ وحظر لسنوات عدة على أصحاب المناصب السياسية العليا السابقين الذي يقبلون العمل بوظائف يترأسون فيها جماعات ضاغطة؛ وتشكيل هيئة مستقلة مسؤولة عن مراقبة النظام برمته، وتطبيق أصول مزاولة الإدارة، وفرض عقوبات على أصحاب الجماعات الضاغطة الذين يتسترون على أنشطتهم أو يخفقون في تسجيلها.

### مسارات المجتمع المدني

وراح أصحاب المناصب السياسية السابقون يتأقلمون مع الحياة بعد وجودهم في القمة من خلال رعاية أدوار قيادية جديدة ضمن كل ركن

الحكم، ويصادقون الشهرة من خلال البحث عن أدوار نجومية في سلسلة محاضرات عالمية على سبيل المثال، وإنشاء مؤسسات خيرية، وعرض خدماتهم على المصالح التجارية، وتوقيع عقود كتب مربحة (فمذكرات مارغريت تاتشر أتت عليها برّيع مقدّم قيمته ثلاثة ملايين ونصف جنيه إسترليني، ووقع توني بلير، وفقاً للشائعات، عقداً بلغ خمسة ملايين جنيه إسترليني، وحصل بيل كلنتون على ربيع مقدّم قياسي قيمته ١٢ مليون دولار أمريكي عن كتابه بعنوان حياتي). فلا اعتراض، من حيث المبدأ، على أيّ من هذه الأعمال (فثمة عدد لا بأس به ممن يتركون مناصبهم يرزح تحت ديون طائلة يتوجب عليهم سداها)، ويتعين على الديمقراطيات القائمة فعلياً، إذا أخذنا كل شيء بالحسبان، الترحيب بهذا النهج ولو بحذر. فيعمل انغماس أصحاب المناصب السابقين في زعامة المجتمع المدني بوصفه تذكيراً هاماً بأنه تم تسييس كلمة زعامة باطراد في أثناء القرن المنصرم إلى حدّ وصلنا فيه إلى نسيان أن لفظتي زعيم وزعيمة، منذ فترة استخدامهما الأولى في اللغة الإنكليزية، تنطبقان على الذين نسّقوا جماعات مثل الجوقات الغنائية، وفرق الموسيقيين والراقصين، والتجمّعات الدينية.

يعمل انفتاح المسارات المؤدية إلى مجتمع مدني بوصفه تصحيحاً هاماً للهيمنة المفرطة لتعريفات سيطرة الدولة على الزعامة مدني بوصفه تصحيحاً هاماً للهيمنة المفرطة لتعريفات سيطرة الدولة على الزعامة؛ وينبغي ألا نصرف النظر بصورة فورية عن انغماس أصحاب المناصب السياسية السابقين في المجتمع المدني من خلال ندب مرّ لغياب الجاذبية الحقيقية (كما فعل فيليب ريف [٢٠٠٧])، على سبيل المثال. أو بإدانة السعي وراء الشهرة وكأنها مجرد وسيلة مأكرة لجني الأموال، أو بمحاكاة الاحتفاظ بالمنصب مطوّلاً بعد الرحيل عن المنصب

انفتاح  
المسارات  
المؤدية إلى  
مجتمع  
مدني بوصفه  
تصحيحاً  
هاماً للهيمنة  
المفرطة  
لتعريفات  
سيطرة الدولة  
على الزعامة

القيادية السياسية إلى فنون التواصل مع الجماهير حول نقاط القوة والضعف في السياسات الحكومية وهيكلتها. بإمكاننا أن نطرح جانباً في هذا المقام، الأسئلة المتعلقة بحسنات قضاياهم، لأن ما هو لافت يكمن في الطريقة التي لا يستخدم فيها الزعماء الأخلاقيون السابقون منبر الظالم (مصطلح أمريكي خاص نحتة ثيودور روزفلت لوصف استخدام الزعماء لمنصة «رائعة» و«بديعة» للدفاع عن قضايا وأجندات ما). إن لتجارب الزعماء السابقين في لعب أدوار الزعامة غير الحكومية أو في المجتمع المدني تأثيرات تحويلية للغاية في معنى الزعامة عينها فلم تعد الزعامة تعني التحكم والقوة المدعومة بالمكر وبقبضة اليد، وبوسائل سلطة الدولة الأخرى (وهذا ما قصده التحليل التقليدي لمركزية الدولة عند ماكس WEBER) \_ أي تفاهم سياسة واقعية للزعامة ينزلق نحو سلطوية سياسية (فقد أصبحت لفظة فوهرر في الوقت الراهن سبّة في بلدان مثل ألمانيا): راحت الزعامة، بدلاً من ذلك، تعني القدرة على تعبئة «سلطة الإقناع» (على حدّ تعبير البطريرك ديزموند توتو): إنها القدرة على تحفيز المواطنين على القيام بالأمر لمصلحتهم، والقدرة العلمية على كسب الاحترام العام من خلال تنمية «الإدراك السردي» [Denning 2007]، أي الإدراك الذي يتضمن خليطاً من الخصال الشكلية مثل التركيز المتزن، والهدوء الداخلي، واللباقة، ورفض الخضوع للمزايدة، والقدرة على الإنصات للآخرين، والسخرية من الذات، وتألّق معين في الأسلوب (إن شرح لي أحد كاتمي أسرار نيلسون مانديلا قدرته الخارقة على خلق «نيلسون مانديلا» عديدة من حوله): كما أشيع الأمر عينه حول جواهر لال نهرو). كما تتضمن هذه الخصال القدرة، ومن غير عناء من الناحية الظاهرية، على جمع صفات متناقضة (القوة والضعف، والتفرد

Frank Ankersmit [2009] Michael Saward وآخرون) في عصر يتّسم بتعدد معايير التمثيل المختلفة والمتناقضة وتنوعها والتي تواجهنا بمشكلات مجهولة بالنسبة إلى رواد الديمقراطية النيابية ومهندسيها الأوائل (فيما إذا كان بالإمكان محاسبة الزعماء غير المنتخبين محاسبة علنية لتصرفاتهم باستخدام أساليب غير الانتخابات).

### المسؤولية الأخلاقية

ما هو حجم الخيارات المتاحة لأصحاب المناصب السابقين في مجال المجتمع المدني؟ يسعى بعض الزعماء السابقين لتنمية نهج المسؤولية الأخلاقية ورسالتها؛ تتضمن الأمثلة المعاصرة آل غور ونيلسون مانديلا وأدم ميخنيك وماري روبنسون، إلا أن هذا التوجّه أخذ في التطور منذ فترة لا بأس بها؛ إن قضية بيير ترودو مفيدة: لقد التحق بعد رحيله عن منصبه بفترة وجيزة بمؤسسة هينان بليك (Heenan Blaikie) القضائية في مونتريال بوصفه مستشاراً؛ ورغم أنه نادراً ما قام بإلقاء خطابات عامة أو بمخاطبة الصحافة، كان لتدخلات ترودو في النقاش العام وقبلاً مميّزاً عندما كتب واعترض على مقترحي كل من اتفاقتي ميخ ليك (Meech Lake) وشارلوت تاون (Charlottetown) لتعديل الدستور الكندي استناداً إلى أن تطبيقها سيُضعف الفيدرالية وميثاق الحقوق على حدّ سواء، فبرهنت معارضته عن جوهريتها في إلحاق الهزيمة بكلا المقترحين.

قدّم سلوك ترودو أنموذجاً للزعامة المسؤولة أخلاقياً بعد توليها المناصب؛ فيُفضّل الذين حذو حذوه أن يوصفوا بالحكماء المحنّكين، والشهود العامّين على المعاناة والظلم، والمؤيدين للزعماء الجدد المنتظرين، ودعاة سياسات وطرائق تفكير لم تحظ بدعم الأغلبية بعد؛ يتسامى أصحاب المناصب الأخلاقيون السابقون في مهاراتهم

لإعانة البطالة، إلا أن بيع ذاك العقار أنقذني من أي إرباك مالي؛ أما الآن، فتفضّل أعداد متزايدة من أصحاب المناصب العليا السابقين كسب الأموال على شكل قضايا خيرة عادة، لكن أحياناً بطرائق حماسية تثير موضع استنكار عالم التجارة والأعمال عينه، عند قياسها وفق أنموذج تويوتا التجاري حديث الساعة، على سبيل المثال، الذي تم فيه تشجيع مسؤوليها التنفيذيين على العيش وفقاً لقيم التقتير، والتركيز على الزبون، والتواضع، أو عند قياسها وفق الحديث الراهن في الولايات المتحدة عن النموذج CEO 3.0. حيث لا يكون المدراء الأكفيا بالنسبة إليه مؤسسي إمبراطوريات من أصحاب الأنا المتورمة ولا حتى مختصي أعمال تنظيف ضيقي الأفق، بل فريق عمل مبدع مزود بإحساس عالٍ بالمسؤولية الشخصية.

(يتبع البقية بموقع المجلة على الانترنت)

والنمطية، وإلى ما هنالك) في آن معاً، وكأن الزعامة تجسّد لتبديل الصورة النمطية، وعلاوة على ذلك، وعي بأن الزعماء يتكلمون دوماً على الشعب المعروف بوصفه منقاداً، أي أن الزعماء الحقيقيين يقودون لأنهم يتمكنون من جعل الشعب يحترمهم، بدلاً من تطويعه من حيث لا يدري.

### ثروة طائلة

لقد ولّى الزمن الذي قضى فيه زعماء سابقون نحبهم في فقر مدقع؛ فمن المستغرب التفكير بأن ذاك كان مصير جيمز ماديسون الذي رحل عن الرئاسة أفقر مما كان عليه عندما تولّاها نتيجة للانهايار المالي المطرد الذي حلّ بمزرعته؛ أو أنه تم الاستشهاد بحديث هاري ترومان عام ١٩٥٧ مع جون ماكورماك، زعيم الأغلبية النيابية حينها: «لولا لم يكن بمقدوري بيع عقار ما ورثناه، أنا وأخي وأختي، عن والدتنا، لكنت عملياً متلقّ

# الاحتشاد الجماهيري والاسترقاق السلس

سامي داود \*

طالب بارمنيدس  
سقراط، التمرن على  
الحوار، وإلا ستفلت  
منه الحقيقة

\*\*\*

وقد وجدت هذه  
السلط ضالتها في  
الفضائيات  
التي حلقت بها  
خارج المكان وخارج  
الزمان، فكانت  
التصفية عن بعد

«إن مجتمعا ليس هو مجتمع المشاهد، بل مجتمع المراقبة، فتحت مسطح الصورة، تتم السيطرة على الأجسام بالعمق؛ وراء التجريد الكبير للتبادل، يستمر التقويم الدقيق والمحدد للقوى المفيدة... فوكو «المراقبة والمعاقبة».

تتخذ صورة الاحتشاد الجماهيري طابعا هستيريا لا محدودا، وامتنالا نوّاما لسلطة عليا طوطمية التمظهر، فلا يسيّرُها غير المسار المقنن الذي أنتج نظام استرقاقها السلس، في صيغة هزلية لجماهير تهتف احتفاء بخضوعها وبانقيادها كيفما صوب إليه الثرثرة-الإعلام المعاصر-بربريته. لذلك تكون قضية الصواب والخطأ، خارج مجال الفعل الجماهيري، فهي بتشيينها، تفقد ملكتها العقلية وتتألف، في سياقها التدجيني ضد العقل، لذلك ليست هناك علاقة ما بين الشعبوية وبين الحقيقة، وبالتالي ليست هناك علاقة بين شعبية قيادي ما مثلا وبين كفاءته، ولا بين شعبية تصور ما وبين سداد ذلك التصور. من هنا عبثية التقييم على أساس العدد الغوغائي.

إي إذابة الممكنات الداخلية بمحركاتها الخارجية، وبالتالي إنهاء مفهوم الداخل والخارج، بجعل كل حركة فردية، محض تحريك خارجي، ولكن بدلاً من تحريك هذه الأجساد كالدُمى عبر خيوط مرئية، يتم تحريكها بالريمونت كونترول.

بادئ ذي بدء، ما الذي نقصده بالتجمهر...؟. كلاسيكياً، هو تكتل تزامني في المكان والزمان. غير أن هذا الالتقاء المكاني لم يعد ضرورياً مع التحول الهائل الذي اجتاحت مفهوم الواقع، بعد اختراجه بالبعد الافتراضي الذي مَيَّع المسافة بتجاوزه للقيم الترابية والزمانية في آن؛ إذ لم يعد الواقع قائماً بكثافته حيثما نكون في علاقة ملموسة معه، يشترطها البعد التخيلي الذي يؤسس مرموزاتنا ومسار اتصالنا بالأشياء وبالأخرين، وبالتالي يؤلف وجودنا الخاص داخل العالم. فقد تداع القوام الطبيعي للواقع المنزاح عن واقعيته المرئية واللامرئية، لحساب الوجود الافتراضي، الذي مغنط البعدين المادي والتخيلي نحو دائرته الشيطانية الخاصة، وأعاد تموضعهما وفقاً لوجوده الخاص، نازعا عن الحالة الطبيعية كل ما يعيق حضور المصطنع الخرافي. ولا أستخدم كلمة الصناعي احتراماً للدقة التي يستخدمها جاك مونو في تأويله لهذا التعبير في الجسد الاجتماعي. لقد بات المجتمع مركباً من تعيينات مضافة ومختلفة عن العوامل المؤسسة لقوامه التاريخي الموروث، فالشاشة سلطة صناعية لإنتاج الفرد الأداة، وهي تعتمد في ذلك على القوى السحرية لهذه الصناعة التي لا تكلفها سوى الثروة المستمرة وقوداً لإدارة معامل إنتاجها. هذه المنهجية اللامرئية لقمع المعنى في الفعل البشري، تنزع عن الهوية الاجتماعية عنصرها التأسيسي الخلاق، ألا

فكل معيار إحصائي هو حركة ضد العقل بالنسبة للإنسان العاقل، لكنه بالنسبة للفرد التجمهري، مصدر انفعالي كونه يتحرك وفقاً له، لذا يميل باستمرار إلى تصديق الإشاعة وإلى فرضها بالقوة كحقيقة، بجعله الايمان الجماهيري معياراً لصواب نزعتة التدميرية للحقيقة. لذلك لن يكون تناولنا لهذه الظاهرة الحشودية المنتجة من قبل وكالات معتمدة أدولوجياً، بناءً على صواب أو خطأ أفعالها، وإنما بناءً على السلب الكلي الذي ينتزعها من فاعليتها التي لا تنمو إلا في سياق سيرورة الخطأ والصواب. حيث تفقد الكتل الجماهيرية الموجهة عن بعد، جسمانية عناصرها وتندثر فردية أجزائها وتختلط فيما بينها دون تمايز أو سيمياء جسدية، يفرزها هوياتها، ويؤرخ تاريخانيتها- زمانية معطياتها الحسية وإدراكها لهذه المعطيات. إنها كلُّ هيولي وليست التفافاً لمجموعة أفراد حول قضية ما، فالقضايا يتم تبنيها من قبل أجساد قادرة على أن تمنح هذه القضايا من ذاتها، وبالتالي تفردنها وفقاً لنمطها الجغرافي والنفسي والتاريخي، أما مع اختفاء بنية الجسد عن هذه الإحتشادات، فلن يكون هناك إدراك خاص لقضية عامة، ولن يكون هناك تبين عام لقضية خاصة، فالتصفية الجسمانية لا تكون بالتنكيل بها، كما كان معتمداً في النظم العقابية الكلاسيكية، بل تتم في الواقع المعاش، بتنكيل الذات داخل الجسد،

التصفية  
الجسمانية  
لا تكون  
بالتنكيل  
بها، كما كان  
معتمداً في  
النظم العقابية  
الكلاسيكية،  
بل تتم  
في الواقع  
المعاش،  
بتنكيل الذات  
داخل الجسد

وهو الخيال، فالشاشة التي احتلت مكان المخيلة لدى المتفرجين، أعطت قدرتهم الفكرية، بتجانس الكل الاجتماعي في كتلة حشودية عبر اشتراكها في نفس الآليات التأسيسية للتصور، لذلك تتماهي كليا فكرته عن ذات الشيء سلبا أو ايجابا وفقا للموقف المسبق المحدد لهم اتخاذه، لذلك صار المجتمع مؤسسا لأجل خدمة مذهبية معينة، إنه يخدم كمجموعة دارات مسننة الوظيفة التي تؤدي إلى انعدامه كمجتمع. إذ أن التخلي عن الجانب التخيلي لإنتاج الشيء الاجتماعي، بتبني منظومة استهلاكية مسبقة الصنع لفكر الشيء، بدلا من نظام استخدام سياقي يفردن المجتمع المنتج بخواص أشيائه التي تحدده هوياتيا في طريقة استخدامه لها، وتفويض الشاشة للاضطلاع بدور المخيلة الاجتماعية المشرفة على عملية تأسيس الحاوي والمحتوى الاجتماعيين، تحيل الشاشة إلى الساحة الذي يجتمع فيه المنتخبون للبقاء في يوتوبيا التلفزة. إذن. لم يعد المكان شرطا ضروريا لتأسيس مفهوم الجمهور سواء بمعناه النفسي أو الأنتولوجي. كيف يتم ذلك؟ ما شروط هذا التحول؟. ليست الشاشة تقنية ما فوق إنسانية - وإن حددت لأغراض ما دون بشرية، لكنها نتاج سلطة مذهبية منغلقة بعنف وخائفة بشدة، لذلك تسعى لتطوير وسائل سيطرتها بما ينسجم والادعاء الحقوقي لنمو الوضع المدني للإنسان المعاصر، وقد وجدت هذه السلط ضالتها في الفضائيات التي حلقت بها خارج المكان وخارج الزمان، فكانت الشاشة وكانت التصفية عن بعد. طبعا هناك هرطقة داخل النظام الكهني وهناك خوارج عليه، لكنني لن أجادل في وجود هكذا جنون بالنسبة إلى عقلانية الطغمة السائدة، باختصار لن أتحدث عن أبله ديكرت داخل المنهج المدرسي الموروث

لإمبراطورية الإعلام المعاصر، بل سأتناول الكتاب المقدس للخيل العام. إن الأحزاب، سواء تلك الموجودة في السلطة أو في خارج السلطة، هي نظم ولائية مغلقة، وجمهورها جمهور ديني حتى لو كان ملحدا، لذلك هي جيوش مدججة ومدججة ضد كل عقلانية فردية، حيث تعمل على تهئية المناخات التربوية المكونة لأفراد أمّا موالين وأمّا بدون فاعلية، ويتم استثمار غير الموالين بطريقة أفضل، حيث يتحولون إلى مشجب لتعليق الادعاءات والدعايات الديمقراطية. وبحكم أنها مالكة للمال وللقوة، فهي بالتالي المحتركة الأبدى للمعرفة المقننة، تلك المعرفة المتمثلة في نظمها التعليمية وقواعدها الصحية وبرامجها التلفزيونية ومؤسساتها العسكرية وكل ما يفرض مذهبية العمال على المنطق الفني للعمل. لذلك هي بحاجة إلى قمع كل نواة مستقبلية تفكر بأن يتغير الوضع القائم إلى حال مختلف عما هو عليه. حتى لو كان ذلك من داخل جسدها، فبروز النزعة الانعتاقية لدى الأفراد، يجلب معه مجموعة من المفاهيم المزعزعة لثبوتية المبادئ الحجرية التي قامت عليها هذه المؤسسات القسرية، ذات الهيكليات الهمجية، لذلك تعمل على تقييد معلومات الناس بمصادرها، لتكون هذه السلط الدوغمائية، مرجعية مطلقة لحافز الحركة الاجتماعية، وعندما تؤمن مكانتها المرجعية في الذهن الاجتماعي، تصبح حتى معارضة هذه السلط من انتاجها الشخصي. إنها بذلك تكون المؤسسة للنظام الاجتماعي بمرموزاته وأخلاقياته. من هنا هزلية بعض المعارضات في المجتمعات التي نعيشها الآن. يترشح من هذه الوضعية، إلغاء الصيرورة وتجذير الماهية الأزلية بالنسبة إلى الضرورة المطلقة لقوانينها السرمديّة وإلى الشعوب المطواعة

المنهجية  
اللامرئية  
لقمع المعنى  
في الفعل  
البشري، تنزع  
عن الهوية  
الاجتماعية  
عنصرها  
التأسيسي  
الخالق، ألا  
وهو الخيال

زوايا أخرى تضاف لآفاق الإفطار أو الدبكة، غير مطها على زمن المتفرج، لإفراغ هذا الزمن من فاعليته، وتأدية دورها التذجيني، بحشد الناس حول الخواء. فيصاب المتفرج التلفزيوني بنكوص طفولي، لقبوله هدية اللهاية التي تخشخش في أذنيه أصواتا تلهيه عن سأمه التعبيري. هذه الانضباطية العمياء بالتسمر التلفزي، هي التي تحيل الشاشة إلى بنية تحتية جديدة للجمهور المنوم، حيث يفرض الكل الجماهيري على جسده، هيمنة الشاشة - أباه الأعلى، الذي ينظر من عليائه لعشيرته وهي تلتئم حول برامجها المبرمجة لمصيرها فيما وراء واقعها المعاش. إن الامتثال لنداء الطوطم - الشاشة، بالتظاهر الهستيري ضد أو مع قضية ما، دون إدراك النسق الغازل لتلك القضية، هو صيغة أخرى للاحتشاد اللامكاني، كونهم لا يعايشون الأمر الذي يغذي انفعالهم ويدفعهم للتحرك اللاواعي وفقا لأمر التعبئة في المعايضة الافتراضية لواقع الشاشة، التي تربطهم بذاتها وتحفر في العمق اللاشعوري سيماءها السلطوي. فاللغة الدارجة اليوم هي لغة البث، والأحكام القضائية هي حكم الإعلام، بعد تعميمه لآلية إصدار الأحكام في النفسية الجمعية للمتفرجين، الذين لا يترددون في الإصدار، ولا يتخذون مسافة عقلية من الحكم، إذ أن المهم ليس هو الصواب، بل وإنما عبثية إصدار الأحكام وتجريد حرية الآخر في الخطأ الجدلي للتجربة الفردية. وهكذا ينتظم القول الاجتماعي - الليغن، متماهيا كليا مع التنميط اللساني لطريقة الشاشة في تضليل العقل داخل الحوارات التلفزيونية العصابية جسديا، حيث يتحول كل شيء إلى عضل ورد فعل هرموني، حتى الصوت بدرجاته العليا واستمراريته اللاطبيعية والمجردة من فواصل

بالضرورة، حيث يتوجب عليها متابعة المسلسلات التركيبية للتزود بالخواء كجزء من طواعيتها في الرضوخ لخطط الرضاعة الوطنية. فالتسمر التزامني للجمهور الوطني شهوراً طويلة أمام الدراما التركية - الشبيهة بالتعليم الإلزامي المفرخ للطلبة المطبلين - هو تقنية سلطوية لطبع الخمول في المتفرج - المواطن، وهذا التركيب الحديث للمواطن - متفرج، هي السمة الدستورية الجديدة لكيان الدول في الشرق الخرافي. والتسمر التزامني عنصر آخر في بنية الجمهور النفسي خارج شرطية المكان، الذي يحتشد - يتجمد منضبطاً بأمر الشاشة لشهور طويلة، متابعاً سيرة الحشو المفرط، ممتثلاً للاشيء في الدراما التركية - موضة القنوات العربية والكردية x - التي هي إلهاء مطلق، كونها لا تعالج موضوعاً ذا أحداث تحولية مفاجئة لبنية الحكمة، بل وإنما تجرد الحدث السردى من زمانيته، وبالتالي من المعنى، باستحاله حشواً ضد السرد؛ إذ يطول زمن العرض أكثر من الزمان السردى، لذلك لا تتفاعل الشخصيات مع ظروفها وتنعدم بالتالي آنية الحدث، وتختفي إمكانات التوقع في زمن الجمهور. فعندما تستمر وجبة إفطار مثلاً أو حفلة عرس بزمنها المحدد داخل السيناريو من عدة ساعات إلى أيام، دون معالجة مشاهدها بإجراءات مونتاجية وبالتالي زمانية لتعميق بنية الحدث وإحكام حبه علاقاته، يخرج المتفرج من الزمن ويتحول إلى صدى مرادف للحشو الذي يتابعه منذ أيام دون حكاية، وهذا يذكرني بأفلام الكرتون التي كانت تبطئ زمن الحدث - ضربة لاعب الكرة مثلاً، لتثني زمن الضربة - الحدث بزمن الذاكرة التي تجوف الزمن المعاش بزمن التذكر المسوغ لاستمرار طلوع القدم ونزولها أيما عدة. أما في الدراما التركية، فلا شيء يتم تذكره، ولا

تداعي القوام  
الطبيعي للواقع  
المنزاح عن  
واقعيته المرئية  
واللامرئية،  
لحساب الوجود  
الافتراضي،  
الذي مغنط  
البعدين المادي  
والتخيلي  
نحو دائرته  
الشيطانية  
الخاصة



الذي يجد في خضوعه رداً لجميل السلطة عليه. أما الآن، فالشاشة هي البنية التحتية التي ينمو المواطن - المتفرج عليها ويمثل لأمرها. تفتقر الشاشة جمهورها، تذيبهم في ذاتها وتعيدهم إليهم كسلعة وكمستهلك لذاته السلعية. إننا أمام نوع آخر من الاغتراب غير المادي، ظهر نتيجة لعناصر عبر سيبرنيتيكية، ولم يحظ باسم. اغتراب وجودي حيواني النزعة، إذ أن الأمر لا يتعلق بالقوة الفيزيائية التي يبذلها العامل، ولا تؤهلها ليدخل في علاقة شرائية مع المنتج الذي يقوم بإنتاجه. نعم الخط العام للاغتراب قائم في صيغته الماركسية، والمتمثل في تحول الجسد إلى دارة لخدم رأس المال المحتكر، غير أن هناك بعداً آخر يتجاوز هذا الوجود لأجل صاحب رأس المال، وهو أن المواطن المتفرج، يغذي بداخله عنف حيواني غير مبرر بعلمية الخطر المحقق، وبالتالي يطور من الداخل ماهية الموضوع الذي استلبه كليا، ويتحول إلى مجرد وعاء يتلون بلون السحر التنويمي - تيار المعلومات التي تحضه على التلون بلونها. فالعامل في صيغة الاغتراب الماركسي، يبقى محتفظاً بهامشه التخيلي كفردية سرية، رغم جهده المسخر لخدمة رب عمله، لذلك تبقى هناك إمكانية موازية تعمل ضد بقاء العامل مغتربا. أما المتفرج - المواطن فهو عار تماماً من إمكاناته التحريرية ومن تخيلاته الشخصية، مما يبهت حتى أقصاه نازع انعتاقه، لأن آلية الفعل الاشتراطي لديه تكون محكومة بتراطبات إكراهي مع الشيء الذي يثيره، فيتحرك بدون وجود موضوع التحرك، وتسيل حواسه دفعة واحدة، بذات المنبه البصري السمعي، فيشم الكلام ويلمس الصوت في التداعي الخفي لحواسه التي تترجم معطيات العالم الخارجي إلى خزعات. لذلك يسهل تسويق بضاعة أيديولوجية في السوق الجماهيري، ويسهل سوق هذا الوسط كيفما اتفق، وفقاً للضرورة أو لمزاج أحد القادة السياسيين، الذين يتبرمون

المعنى - الصمت، تستحيل عضلا عصابيا تحت ضغط هرموني، وبذلك تكتمل جملة المعنى في هذه الحوارات، والمتمثلة بغياب المعنى. يمتص المتفرج موضوعه التلفزيوني بكل تقنياته، ويسقطها على ذاته في علاقته بغيره، فتعم الفوضى في التواصلية الاجتماعية التي ينفجر فيها الترنج الجسدي كسمة جوهرية للتجاوز. وتبدأ الحواس بالتحريف المमित لوظائفها الحسية، حيث يتعالى الصراخ وينعدم الإصغاء في الهيئة المعاصرة لكائن تلفزيوني بدون أدنين. فتختل علاقة حواسه بانفعالاته ويحس بجبروته في حدة بربرته - تحضرنى صورة الوحش ذو العين الواحدة الذي يذكر هوميروس طبيعته غير الملائمة للتحضر، لكني سأترك هذه الصورة معلقة هكذا في فضاء الدراسة، مرافقا لإحساسه المتضخم بمشاهدة أفعاله الملتقطة من قبل الكاميرا الموضوعية في مخيال الفرد الجماهيري. فيفقد إحساسه بالمسافة الحسية الفاصلة بين واقع الشاشة وشاشة الواقع. ويتجاوز مع غيره كأحد مشاهير الشاشة، فيتناوش مستخدما ذات التعابير والأحكام الإسقاطية للموضوع الذي احتل مكان الأنا فيه. وهذه صيغة أخرى للاحتشاد النفسي، عندما يلقن الجسم الاجتماعي على أداء نشيده التواصلية وفقاً لتراتيل الشاشة. إذن الاحتشاد الواقعي يكون في المكان الافتراضي الذي هو قائم في كل وأي مكان، وباستغنائاه عن القيم الترابية كبنية، يدخل العرض الفضائي في مجال الخرافة، بمد ظله السلطوي في الداخل والخارج وأينما يكون هناك متفرج. سابقا، كانت الدكتاتوريات، تلجأ إلى العمارة والبنى التحتية، لجعل المواطن قائماً في مجال سلطتها، لتشعره بفضل هذه السلط عليه، في كل مرة يشرب فيها كأساً من الماء الوطني، حيث تتغلغل نعم السلطة في الجسد الاجتماعي،

الأسماء على عواهنها، هي إحدى آفات الفضائيات العابرة للعبور ذاته. كيف ذلك...؟ يرى « ميشيل سير » بأن الرياضيات قد ولدت من رحم المحاورات الأفلاطونية (٢)، وهو بذلك لا يجانب الصواب، بل يصيبه ويذكر الجدل العقلي بطبيعته الرياضية التي تتطور إلى خواصيتها القولية، بإزالة الخطأ عبر مسار تجادل البراهين حول الخطأ، قبل إظهار الصواب - لقد كان أديسون يقول في نهاية كل تجربة فاشلة، بأنه برهن على خطأ هذه الطريقة أيضا، لإنتاج عقلانية كهربائية... وهذا تماما ما فعله بارمنيدس في محاورته التي حاجج فيها على لاصوابية القول بواحدية الواحد، ومن ثم برهن بذات الأدوات الفنية على صوابية القول بكثرة الواحد. هذه الاستحالة الفنية أنتجها جدل عقلي تمثل في الآتي: افترض بارمنيدس صواب التصور الأول للبرهان على خطأ هذا الافتراض، ومن ثم جُلَّ خطأ التصور الآخر للبرهان على صوابه، وقد أسند دور المجالد العقلي للبراهين في فرضية بارمنيدس، لكل من سقراط وأرسطو الشابين حينذاك، ومع ذلك طالب بارمنيدس سقراط، التمرن على الحوار، وإلا ستفلت منه الحقيقة (٣). هكذا يتصاعد جدل البراهين، لا لتصادر بعضها مثلما يحدث في الحوار التلفزيوني، بل لتلقي في حقل الحكمة. إذن الحوار ليس مجرد آلية صوتية، بل هو فعل ذهني، وتجسيد مادي للوعي، لكنه بحاجة إلى تمرن كبير للوصول إلى الحقيقة عبر التجادل في سداد أو عدم سداد الأفكار، لذلك يعتبر الحوار إحدى آليات الارتقاء البشري، التي تدفعه للتفاعل عبر أفكاره مع فكر الشيء، لتفتح ذاته المنغلقة على وجهة نظر الآخر، باتخاذ الآخر زاوية نظر أخرى لي كراء للشيء. غير أن الشاشة عممت نمط آخر من الحوار، نوع من هستيريا الحركة والصوت، دون أي علاقة منطقية تربط الكلمات بأشياء الموضوع. حيث تنتقل هذه

أحيانا من غياب صورتهم عن الفرجة الإشهارية للشاشة. حيث يتحول الجسد المكبل بنظام إكراهات لا مرئية إلى رأسمال عشائري مندمج في بنية الموضوع الذي سُخرت الأنا لخدمته. هذا الارتهان الرمزي للجسد الاجتماعي بالطواعية العمياء للطوطم الإعلامي، الذي يحرم بنوته حقهم في الرشد، يفرض التسلية بالقوة على قوامه الأخلاقي، فتتخلل رمزيته التاريخية، وبالتالي قدرته الخلاقة على إعطاء معنى هوياتي للشيء الذي يحدد سياق استخدامه طبيعة الكائن الذي يستخدمه ويصنّفه، أي، يجعله حاملا للرمزية الاجتماعية المؤسسة. فحرمان المجتمع من إنتاج المعنى الخاص لتعييناته، يعني حرمانه من إنتاج كمجتمع. إن مسطح التنميط الذي تريدنا الشاشة أن نتجانس فيه، يرمي بنرد الوعي أمام خيارات غير مسبوقة، حيث تكون كل الخيارات محددة مسبقا، فتندم إمكانية الخيار؛ تزمين وعي الشيء بنمط اختيار هذا الشيء، وتصبح كل حرية اختيار فيما بعد عبثا بدون طائل إن التوق للشيء كإنفعال، هو في الوقت ذاته طوق. وعندما يتوق مجتمع ما لأن ينمسخ، عبر تطويره للعمق الحيواني القابع في كل فرد، يكون قد سور نفسه بطوق لامرئي على تعين ثابت لا يتغير، وبالتالي لا يتأنسن، فيتوقف التصعيد الاجتماعي للرغبات، ويغدو راغبا في كل شيء. لكن هذا التوق لإباحة حد ما بإزالة ما يخالفه من الحدود المتباينة عنه، تأتي مغلفة بنظام تسمية لا تخجل من جهلها×× بنظام التسمية، فتتراكم الأسماء المؤسسة لصرح الجهل تحت قوس الحرية الفردية. لقد فصل «سبينوزا» بدقة الترابط غير العقلاني ما بين الانفعالات وبين الأسماء التي نلبسها لهذه الانفعالات (١) وبين المدى العنيف الذي قد يصله الانفعال نتيجة لتسمية مريضة، فيستمرض الشخص المنفعل بدون عليّة مرضية. هذا النظام المرضي للحكم عبر التسمية، وإلقاء

حرمان  
المجتمع من  
إنتاج المعنى  
الخاص  
لتعييناته،  
يعني حرمانه  
من إنتاج  
نفسه كمجتمع

قدرة تحويل علاقة هاتين السلسلتين، وتملك سلطة تحريكنا للكلام، جردت علاقة ما نقوله بما نتحدث عنه، فيستدرك المتحاورون أنهم لم يتحاوروا في الشيء الذي اجتمعوا لأجله. وبما أن طريقة عرض الموضوع أساسية في تحديد بنية المريض، فإن التعابير- الأقوال الاجتماعية التي من خلالها يجسد المجتمع وعيه بأشياءه الاجتماعية وبموضوعاته، تظهره كمجتمع مستسلم للشاشة في وضعية المصاب بهوس الثرثرة. إن بنية التفكير هي التي تتحول نتيجة هذا الذهان الذي لا يميز كلماته عن أشيائه، فتجده يتحدث بلا فواصل حتى الإنهاك، ويجد في إنهاكه الصوتي نصرا لعنفه الحيواني الذي سلب الآخر مساحته الصوتية، فالصوت يتحلل إلى نظام مكاني، ويقاس بالمترا صعودا ونزولا. إنها اللازمة المدخلة الطبيعية لدخول الإشاعة ساحة الحدث الاجتماعي، لتتمركز كمرجعية لإطلاق الأحكام، فما تحتاجه الإشاعة لكي تسود، هو بنية مرضية مهيئة لأن تستقر وتنتشر الإشاعة فيه ومن خلاله، وليس هناك أفضل من المواطن - المتفرج بيئة لتسيد الإشاعة صرح الحقيقة. إذ أن أقول واقعية الواقع تستدعي بالضرورة خمول وعي الناس بذاتهم التاريخية، وبالتالي غيابهم عن فكرة الحقيقة. إنه ترتيب منطقي لذهنية مريضة. خذ مثلا التعبير الآتي: «يقال بأنك قلت ذلك». تصبح في اليوم التالي ما يلي: «لقد قال فلان ذلك». وهكذا يصبح الادعاء المبني للمجهول في الشاشة، إلى جرم قام به شخص محدد، تمت إدانته على ذمة ذاك المجهول، وقد أصبحت هذه العبارة المعزوة إلى مجهول، الأساس القانوني للمحاكمات الأنترنيتية. إن عبارة «هكذا يقال» مقولة غيبية للإنسان القاصر، بإحالاته لمسؤولية القول إلى المجهول الذي يحتمي به، ممثلا بذلك عجزه عن استخدام عقله الشخصي. هذه الإحالة اللغوية إلى الماورائيات، تجانس كل المؤسسات الاجتماعية في تعين مغلق، حيث تنتشر

الفوضى الذهنية عبر أولية التماهي مع الشاشة إلى المتفرجين خارج نطاق العرض، فتصدر من مجموعة مؤلفة من خمسة أشخاص أصواتا متزامنة تعادلهم عددا، وعندما يتحدث الجميع في الآن ذاته دون إصغاء، تتكاثر الحماقة فوقهم كغيمة داكنة. وتكون نتيجة هكذا حوارات، المزيد من النفور المتبادل والتلملم من تفويت بعض هنيئات صمت لم يتم حشوها بأصوات عصابية، تنعكس فيها بنية المجتمع المريض. إن إبداء الرأي لا يكتمل بدون شخص آخر يصغي باحترام وصدقة لهذا الرأي. أما التناوش فهو ضد الفاعلية التواصلية لتنمية الوعي المجتمعي بقضاياها. هكذا يتسرطن المرض المجتمعي وينتشر عبر آلية الهدم التي توفر شروط سواده، بافتراسه للخلايا الصحية التي تنكمش إلى عنصر ديناصوري مهدد بانقراضه المجتمعي. من هنا ضعف الفاعلية النقدية للعناصر العقلانية في المجتمع على مواجهة هذه الهجمات البربرية. فما أن تظهر دراسة أو حتى مقال ضد الايمان العام، حتى يتكالب عليه الرأي الغوغائي العام ويجرده من وجوده، مطالباً القصاص منه بسحله في الشوارع ومن ثم قتله، لكن القصاص يتطلب تناظرا في الأدوات، غير أن هذا التناظر مستحيل بين كائن يفكر وآخر يتحرك تحت ضغط هرموني مبرمج، لذلك لا تتناظر الأدوات ويتم الرد على الكتابة بالاعتقال. لذلك لن يفي حجر الحلاج شيئا في المعضلة الراهنة، حيث يتجاوز المرض المجتمعي المعاصر بركة الايمان الراكد، فقد تهستركود وصار أكثر همجية من غياب فاعليته النقدية.

يشرح « ميخائيل شميد » في دراسة فذة عن سبب الربط ما يلي : «كل كلام، حسب فرويد، للموضوع / المريض / يكون ناتجا من تعاون سلسلة تصور الأشياء مع سلسلة تصور الكلمات. وتداخل هاتين السلسلتين المستقلتين عن بعضهما تكون ناتجة عن قانون التحريك»(٤) والسلطة التي تملك

في التحاور هي الفائدة العظيمة للمستمع أو حتى للمتفرج. وذلك لأن مثل هذه الحوارات تسعى لأن تعالج من عدة زوايا وعبر مجموعة علوم، الموضوع الذي تناقشه، دون الالتزام بضابطة وقتية تفرض طبيعتها على الفكر، فتجعله مبتسرا وقاصرا على القول، في حال انتهاء وقت العرض قبل اكتمال القول. أو تفرض عليه الحشو والتلهل، في حال انتهاء القول مع وجود فائض زمني لمدة العرض، فتستكمل بالثرثرة. إن حلبة الشاشة واقع تفاعلي مختلف لقيم الحوار، كونها تتحكم بضبط علامات ترقيم الجمل، وبالتالي تصدر قولها، بتقنية توظف كلام المحاور لخدمة قول الشاشة الخاص. لقد شاهدت برنامجين عن الحرية الجنسية والمثلية الجنسية، أحدهما في قناة بي بي سي، والآخر في قناة لبنانية. ولحسن الحظ كنت مطالعا على كتابات بعض المتحاورين، خصوصا فيما يتعلق بالمثلية الجنسية الذي قدمته قناة بي بي سي كفيلم وثائقي، ومن ثم كحلقة نقاش عنه. وقد كان أحد ضيوف الحلقة مختصا فيه. لكنه لم يحرك ساكنا. ظهر كأنه يجهل الموضوع الذي تجمعوا لأجله. وفي اللحظة التي استرد فيها الضيف تركيزه، انتهت مدة العرض. أما برنامج القناة اللبنانية، التي تناولت موضوع الحرية الجنسية، فقد كان الضيوف ثلة شعراء. حيث تم مناقشة موضوع حساس بعقده شعريا، وانتهى البرنامج بتعابير لطيفة، لكن لم يعلم المتفرج، لماذا اجتمع المجتمعون. فاختلط مفهوم الجنس بمفهوم الجسد، والأيروس بالأهواء. لم تعد الشاشة مجرد شاشة، بل صارت مرجعية حكم. لذا، فإن تطرقها للتأبوا الاجتماعي، يزيد من تباحث الجميع في التأبوا، لكن بدلا من تحليله، يضيفون المزيد من الركام حوله. فالخلط الذي جرى في موضوع الحرية الجنسية بين الجنس والجسد، اختزل الجنس إلى فاعلية استثنائية، واشترط الحب بالجنس. كما أنه لم يخرج بالجسد خارج حده الجنسي. إن

هستيريا الحكم في المنزل مثلما تنتشر في المدرسة والجامعة والعيادات... إلخ، بتحول كل هذه الهيئات إلى مصحات عقلية لإخماد الجنون الخاص، وجعل الواقع مراقبا من قبل مجهول، وتجريد الجنون ذاته من طبيعته المرضية، بتحويله إلى تهمة تستوجب العقاب. إن التسمية المرضية الحاكمة بمسميات كيفية مغتربة عن الأفعال التي تتم تحت طائلتها، هي نظام تدليسي لسبب ربط الأشياء بدوافعها، وهي بذلك تكون القاعدة الذهنية التي يرتكز عليها الخبل العام لممارسة نشاطه التدميري للكائن الاجتماعي؛ إذ أن الخمول كترسيمة مطبوعة في بنية المتفرج - المواطن، يسلبه تدرجه الشعوري، ويحصره في وضعية حيوانية متناوبة بين القفز مهتاجا أو التقرفس خامدا كميته، فالشاشة تستثمر في الليبدي، في المجال الحيوي لنشاط الكائن المستسلم، لذلك تتشعوز وتفرض سيطرتها السحرية على التوجهات الحياتية للفرد المتحول - بتبعية عمياء - إلى روبات.

إن الطبيعة المضمارية للحوار التلفزيوني، تحول دون امتثاله لمنطق علاجي. فالوقت دائما مدام، والأحداث الساخنة لا تنتظر، والشركات المعلنة تطالب بأسهما الزمنية في وقت العرض، والمخرج يعد الجميع بالحديث كفاية - كأنه منحة طعام -، ومقدم البرنامج يهندس نفسه عوضا عن هندسته للزمن، وكل ذلك في بوتقة مغلقة لوقت البرنامج. فيظهر كل ما تقدم مبتسرا، ملمحا إليه، عجولا، وغير مؤطرا لسياق الموضوع الذي يناقشه، والمعلومة غير المحملة بأبعادها التي تتقاسمها، تكون محض ضلال. إن تحليل الضحك التهكمي الذي جرى نتيجة الحوار الذي جمع بورديو بغونتر غراس في منزل الأخير، أثمر عنه كتاب ممتع حول هذا المفهوم. والحوار الذي جمع تشومسكي بفوكو، كان ذا تأثير بليغ على كل من شاهد ذلك الحوار حتى بدون أن يفهمه، فقد كانت طريقتهما

أن تتحرر الأنا، تندمج في موضوعها الذي يمزقها، باستثمار الموضوع الجنسي للنقص التاريخي إليه، مما يجعل الحاجة الجنسية والليبيدو متداخلين بحيث تنعدم إمكانية ردع هذه الحاجة من قبل الأنا الخاضعة للمبدأ الجنسي. على الجنس لكي يتحرر أن يفتن لحريته. باستنتاج جمالية ذي أثر إنساني في العملية الجنسية، مما يساعد على تأسيس وعي جنسي بالحرية الجنسية. فحرية ممارسة الجنس مع حيوان، تترجم لدى ذلك الحيوان إلى فعل اغتصاب. ومحاولة إضفاء اسم حرية على هذا الفعل، تعكس هوية وهمية للشيء محل التسمية. مرة أخرى، أحيل لدراسة شميد الأنفة، التي يبدأها بعبارة: «كل شيء يبدأ مع الاسم». فالأسماء التي ينفذ التطرف من خلالها، لا تعكس النظام السلوكي للمتطرف، فهو يردي الحياة الشخصية للناس باسم آداب لا يمتلكها سلوكيا. وهو بذلك يتمثل من حيث الخضوع لنظام تسمية متخارجة عنه، مع اسم الحرية الذي يستخدم لإضفاء شرعية أخلاقية على ميول الجنس الشرجي، والجنس مع الأطفال، والجنس الجماعي. إذ أن الآلية التسويغية لفعل التسمية هذا، يبيع كل شيء حتى بدون تقديم مسوغات، لأن التسمية تكون مسبقا قد قدمت وصادرت كل تسويغ ممكن. إن عدم تصعيد الشخص لنزواته الجنسية المتدفقة من عمق حيواني غير مرئي، وتميرها تحت قوس الحرية الجنسية، تضعه في علاقة ميثولوجية مع ذاته، بحيث يستهلك عبر شراهة الشهوة، ذاته. واختيار الحالة الجنسية باسم الحرية، لا يجرّد هذا الخيار من وعيه المجتمعي، حتى لو كان هذا الخيار مقصيا من الواقع الاجتماعي. فالتجربة الجنسية للنساء النمساويات مثلا، لا تقاس حتى أوروبا على مثيلاتها من النساء الأوروبيات. وهي في مبادرتها للرجل، باستلامها لزام مبادرة الطلب الجنسي، تعكس بينتها المجتمعية للجيل المولود في سبعينات القرن الماضي. وهي صيغة لا

الجنس والجسد سياقان متقاطعان في مسطح الفعل الجنسي، والفعل الجنسي يستمد ماهيته من انفتاحه الجسدي - الكوني. لكنهما كمرجعية تحليلية مستقلين. فالمرجعية الفكرية للجنس تعود لعلم النفس ممثلة بفرويد وأيرك فروم ويونغ.. إلخ. أما المرجعية الفكرية للجسد، فتعود لفلسفة الجسد فلسفيا وبستمولوجيا، عبر ليبنتز وبرغسون وجينيه وبوهم وبوانكاريه.. إلخ. كوننا نتحدث في الجسد عن علاقة الوعي بالمعطيات الحسية الخارجية وعلاقته بالكمون النفسي الخفي وفقا لصيغة بوهم حول الجسد الكلي.. في الأدب، تعتبر رواية «أرواح هندسية» لسليم بركات من أفضل الروايات التي عالجت وعي الجسد بذاته في العالم العربي المموه لحدود الجسد بتجاوزه لحواسه.. أما مع الجنس، فالأمر يتعلق بكيمياء نفسية، جغرافية وحقبية التعيين، ندرس من خلالها فلسفة المتعة وانفتاح الذات، مثلما ندرس انغلاقها، وبالتالي دراسة الوعي المجتمعي لأطر العملية الجنسية. فالعذرة والشرف المعلق عليها، تأسيس اجتماعي لرمزية جنسية سلالية التمثل لمخيل مجموعة بشرية محددة. وما ترتب على هذه الترسيمية يكون ذو خواص نفسية وليس بيولوجية، لذلك لا يجوز القياس خارج نظامها الاجتماعي والتاريخي في آن. لأن الوضعية الاجتماعية للجنس هي وضعية غيرية بحكم غيرية المجتمع الديناميكي، وكل ثبوتية جنسية، هي ثبوتية مجتمعية. لذلك لا بد، أن نحل مفهوم الحرية قبل ربطها بمفهوم الحرية الجنسية. إذ أن عدم الموافقة بين الخبرة المجتمعية والفكر، سيؤدي بالضرورة إلى إلغاء حرية أي مكون نطالب بحريته. وقد أظهرت تجربة التحرر الجنسي، تسليعا للجسد وربطته بسبل عبوديته، أكثر من إحداث يقظة أوروبية. فتحرر الأنا من أصفادها التي تعيق علاقتها بموضوعها، قد يتحول إلى فعل التحام قوي، توحد عشقي بالموضوع، وبالتالي بدل من

بقدرتها الهدامة للتواصل. إنَّ الأسئلة صيغ تركيبية للمواضيع التي تستفهم عنها، فهي لا تسائل المآل أو الماضي، بل تسائل التناسج الحدثي للموضوع. لكنها تقف قدرتها المبعضية في التسلية الثقافية، حيث تتمشهد صيغ السؤال، لتصبح حدثا بذاتها دون قضية استفهامية، فتنهمر الأسئلة في الساح التلفزيوني، بطريقة تشل معها القدرة الاستيعابية للشخص الخاضع للسلطة الإستجابية. ففي الإستجاب تكون الإجابة مستحصلة سلفا، وكل إجابة يقدمها المستجوب تكون دائما إجابة متأخرة بلا طائل، فتنهال عليه الأسئلة كمتتالية عقابية له وللحدث الذي تم التنكيل به من قبل المذيعين الذين يسألون بزهو في قضايا لا تسع عقولهم لسياقها. فيهيئون بذلك ضحايا تلك القضايا. لكنهم لا يأبهون لشيء لا يضيف على أسئلتهم مشهدية تهريجية. فيسترسلون في الأسئلة التي تطبع في حواس المتفرجين، خواص الإنسان الخامل. مما يدفع بالطرف الآخر، فيما إذا سئمت له هنيهة صمت - فراغ بين تتالي الأسئلة، إلى التأهب للانقضاض على الشاشة بالتحدث بلا توقف إلى أن يتم قطع صوته وصورته من الفسحة الإشهارية التي يطمح إليها دائما. يكتف الإنسان كلامه بالفواصل، يعمق خصوصيته القولية في التركيب الفريد للجملة، التي تتجرد من فرادتها في اللفظ الجماهيري، حيث يتسيد الضجيج - السديم مبعدا الاستقطاع العقلي للمعنى. لذلك تكون الحوارات التلفزيونية، لغطا جماهيريا حتى لو كانا متحاورين اثنين. كونهم يخضعون لآلية كلامية متماهية مع النبرة الحشودية. لكنها في الوقت ذاته، نبرة العزلة الأنتولوجية داخل التجمهر الجمعي لضياح الفردانية داخل الذات. جاء الحوار، تأسس عبر تفعيل بيولوجية دماغية لتطوير الجدل العقلي لدى الذات، أثناء تفاعلها مع مرآة ذاتها في العالم. إنه طاقة العقل الجدلي، فن: «الدماغ المعزول

تقبلها النساء النمساويات ولا الرجال النمساويين المولودين في أربعينيات القرن الماضي. إن حقبية وفراة التجربة الجنسية، تعكس سياقها الثقافي غير الخطي. وبالتالي تشترط لمناقشتها، إلى إيضاح أنساقها التي تتقاطعها، وهو الأمر الذي تفتقر إليه أولية إنتاج البرامج التلفزيونية في الوضعية الحالية. فضعف معالجة الشاشة لمواضيعها، مستقل عن قدرة ضيوفها المستدرجين لفتح الإخراج التلفزيوني، لذلك يخرج المتفرج من حلبة الشاشة ممتلئا بالتشعب الذهني الذي يؤوله لأن يثرثر حول أمر يجله، بتركيبه من خردوات جمل تلفزيونية، كلاما بلا فواصل نسقية رابطة. إنه بذلك يعبر عن الحالة التي انتهى إليها نتيجة الحدث التلفزيوني، وهو بذلك يمدد الأواليات التلفزيونية في تواصلية المجتمعية، ليستمر فعل الشاشة التلقيني في تريض الجسد الاجتماعي، بإذابة مقولات الشاشة في منظومة القيم المجتمعية المتحولة إلى غايات استهلاكية محضة، ف: «الذوبان الحالي للثقافة وللتسلية لا يؤدي فقط إلى فساد الثقافة، بل إلى جعل التسلية أمراً ثقافياً بالقوة» (٥). بحيث تتسلعن القضايا وتدرج في أهميتها وفقا للحاجة الاستهلاكية المقننة لمعرفة الناس بالعالم الذي تعيش فيه. فدارفور على سبيل المثال، لم تشكل قضية إنسانية حتى الآن لدى الجماهير المدربة لتحتاج على أنغام بيانات القادة المدافعين عن مصير الرئيس السوداني، دفاعهم عن مصير محتمل. لذلك لم تدخل تلك الإغتصابات للنساء الدرافوريات ثقافة الجماهير الحقوقية، بل وجدت عبر نظام برمجتها، أن من الحق إبادة شعوب بأكملها في سبيل المسيرة العرقية. هكذا تتمرن الأجساد على التحرك اللارادي، المكروه بعلاقات تتجاوز مكانيته، منتزعة إياه من جغرافيته، ليغدو عضوا في عصابة ذهانية فضائية التعيين، ليس لها خارج أو داخل، بل مجرد أوهام هوياتية تفرضها

في عشيرة الشاشة. فالإعلام المعاصر، يجد أهميته في جماهيرية سلعه، وبالتالي في قدرته على الهبوط إلى رداء التفكير الغوغائي العام، فيطور نفسه باستمرار نحو الدرجة التي تتبناها الأغلبية الهائجة، نحو الشراهة الاستهلاكية للجمهور الذي يتبدى وفقا ل فرويد : « وكأنه بعث للعشيرة البدائية، فكما أن الإنسان البدائي لا يزال على قيد الحياة في كل فرد، كذلك فإن كل تجمع بشري قادر على إعادة تكوين العشيرة البدائية» (٧). هذه العشائر الراسخة في اغترابها، المتجمهرة بعنفها العاري في دوائر رهيطة متصلة خائفة. تسوق نفسها في الاتجاه ذاته الذي سلبها إنسانيتها، وانتزع منها هويتها الجسدية، بمجانسة عناصرها في كتل بشرية فجة، حشرية، تعكس في نظرتها سطوة الحيوان البدائي الذي احتل فيها مكان مثالها، وأحالتها مرضا خالصا، ذا توظيف منهجي للعنف السلطوي. إنها صولجان الجلال المعاصر للخلافة الإعلامية.

#### هوامش ومصادر :

- ١- سبينوزا. علم الأخلاق. ترجمة: جلال الدين سعيد. دار الجنوب. تونس . ص ٢٢١
- ٢- تاريخ وفلسفة العلوم عند ميشيل سير-د. يوسف تيبس. مجلة عالم الفكر. العدد ٤ - المجلد ٣٠. أبريل - يونيو. ٢٠٠٢. الكويت
- ٣- أفلاطون. محاوره مارمنيدس. ترجمة : حبيب الشاروني. المجلس الأعلى للثقافة. القاهرة ٢٠٠٢. ص ٣٢. ٣٣
- ٤- ميخائيل شميد. سبب الربط. ترجمة: د. حميد لشهب. مجلة مدارات فلسفية . العدد ١٥.
- ٥- دوركهيم وأدورنو. جدل التنوير. ترجمة: جورج كتورة. دار الكتاب الجديد المتحدة. بيروت ٢٠٠٦. ص ١٦٧
- ٦- جوليان هكسلي. تقديمه لكتاب تيارده شاردان « ظاهرة الإنسان». ترجمة ندره اليازجي. مطابع ألف باء. دمشق. ١٩٧١. ص ٨
- ٧- فرويد. علم نفس الجماهير وتحليل الأنا. ترجمة جورج طرابيشي دار الطليعة. بيروت ٢٠٠٦. ص ١٠٨.

حماقة بيولوجية لا معنى لها كالفرد الانساني المعزول» (٦). غير أننا الآن نعايش العقم التواصل، بمضاعفة سوء الفهم بيننا كلما تحاورنا وفقا لنمط الحوار التلفزيوني، بارتكاسها على الصوت المتواصل المعيق لترجمة المعطى الخارجي إلى تمثّل عقلي. مؤسسة بذلك الشكل النفسي للمتفرج الجماهيري المتسمر ذهنيا خارج وقت العرض، منضبطا بألية المعالجة الهستيرية للموضوع المرضي المتلفز. فعندما تتزامن أصوات المتحاورين بتنافس تعبيرى لحدة الصوت، يتحول كل وأي مكان إلى حلبة دون أن يعني ذلك جهلهم بقواعد الحوار، بل وإنما افتقار عقليتهم للجديلية، لنظام إصغاء حضاري ومعرفي. إنهم نموذج لتجمهر لا واعي، مستسلم كليا للموضوع التلفزيوني الذي يكون قد افترس أنوية المتفرج؛ النواة الجديدة لبنية الجمهور. إن الاستجابة الجمعية التي يبديها الفرد منفردا، تجعله حاملا للجمهور في كينونته أينما كان، بتكراره لذات الهتاف العام، لتراتيل الحشود العارية العنفة؛ حبيسة التلقين المنظم لسلوكياتها. إن الشاشة مؤسسة سلطوية لإنتاج الجسد العام. لذلك تجدها تعتمد الرقم الرقابي للمتفرجين، معيارا لتقييم المستوى الفني لبرامجها التعبوية، فالتعبئة الجماهيرية قضيتها، والشكل الغوغائي لديمقراطية الأغلبية مبدأها الذي تنشد فيها قوامها العشائري. فهي تستشعر سحرها التنويمي عبر الأعداد الغفيرة التي تتبع برامجها اللاهية ومسللاتها البليدة، بمغنطة الدلالات الفردية نحو التماهي مع الدال الجمعي المدجن للمعنى في الرمزية الاجتماعية، التي يتم تصنيفها في العملية التحويلية للفرد الاجتماعي إلى متفرج جماهيري



خوان خوسيه سايير / خورخي لويس بورخيس



# استهواء الرواية

## حوار بين خوان خوسيه سايير وخورخي لويس بورخيس

ترجمة: الحسن علاج \*

بورخيس:

بودلير وآلن بو

كاتبان مؤذيان

بحق

\*\*\*

شخصيات

دوستويفسكي

ترضى بالتعاسة

وذلك يزعجني

كشف بورخيس للروائي خوان خوسيه سايير في سنة ١٩٦٨ عن البعض من مفاتيح عمله، في حوار ظل غير منشور حتى وقت قريب.

في الخامس عشر من شهر يونيو بعد الظهر، تواجد كل من خوان خوسيه سايير وخورخي لويس بورخيس، بسانتا في (Santa Fe) بالأرجنتين. وفي المساء، كان الأمر يقتضي على بورخيس الحديث بخصوص عوليس (Ulysse) جويس (Joyce). تناقشا طيلة ساعتين بحضور مسجل صوت، وقد ظل هذا الحوار غير منشور إلى حدود ١٩٨٨، وهي المدة الزمنية التي رأى فيها النور في المجلة الأرجنتينية (Crisis). ما ينيف عن الثلاثين سنة بعد هذا الحوار، غير المنشور بالفرنسية، يكون باستطاعتنا ملاحظة سايير باحثاً في فكر بورخيس، وبورخيس يقوم

على أحسن ما يرام، مثلما قال فيثاغوراس، مثل شخصية ثانوية، أليس كذلك؟ ولا أعتقد أن قراءة أزهار الشر، أشعار بو، أو بشكل عام جدا روائيين وشعراء رومانسيين بإمكانها أن تساعدنا في هذا الإطار. فأنا أومن بما قال ستيفنسون (Stevenson): إن كاتباً يربح قليلاً من المال، قد لا يصبح شهيراً- وبشكل عام فإنه لن يكون كذلك- لكنه يمتلك موهبة التأثير على أشخاص عديدين. وبالنسبة لي، فأنا أحاول أن أحوز تأثيراً مثيراً.

خوان خوسيه سايير.

●● قد يمت ذلك بصلة إلى بعض أولى أبحاثكم حول أدب السعادة؟ هل تتذكرون بحثاً يتعلق بفراي لويس دي ليون (Fray Luis de León)؟

– الحق يقال، إن أدب السعادة نادر جداً.

●● ذلك ما كان يشكل أطروحة تلك الدراسات تماماً.

– إلى درجة أن من أسباب عشقي لخورخي غيلين (George Guillen) هو كونه كان شاعر سعادة، فمثلاً عندما يكتب: «كل ما في الهواء عصفور»... وفي واقع الحال فإن السعادة توافق معنى: «كل وقت انصرم كان الأحسن». وبالمقابل، فإن من فضائل والت. وايتمان (Walt Whitman) هو إحساسه أحياناً بسعادة حاضرة، ولو أنه يلبسها ربما ثوباً فيه شبهة، يلاحظ أنه كان يلزم نفسه بأن يكون سعيداً. غير إنني أعتقد أنه من الأفضل أن يلزم المرء نفسه بأن يكون سعيداً منه من أن يلزمها بأن تكون تعيسة أو مثيرة للإهتمام... وجديرة بالشفقة، لأنه يبدو لي أنه من المحزن جداً الإحساس بالشفقة نحو شخص ما، أليس كذلك؟ ... حتى وإن كانت مبررة.

●● وإذن، فإن رفض بو وبودليير يمكن أن يكون...

بتعليقاته حول القضايا التي كان سايير يقوم بطرحها فيما يخص الأدب. فقد تحدثنا عن نفسيهما وعن الآخر. اقترحت علينا السنوات جواباً آخر:

### عمل الباحث خورخي لويس بورخيس:

لقد كنت عاشقاً لبودليير. بإمكانني استظهار أزهار الشر (Les Fleurs Du Mal) بلا نهاية، إلى ما لا نهاية تقريباً. ومن ثم نأيت بنفسني [عنه] لأني شعرت- وقد يكون لذلك ربما علاقة بأصلي البروتستانتية - أنه كان مؤلفاً يؤذيني، أنه كان كاتباً أشد الإنشغال بقدره الشخصي، بسعادته وبشقاؤه الشخصيين.

وهو السبب الذي جعلني أنأى بنفسني عن الرواية. وأعتقد أن قراء الروايات يمتلكون نزوعاً للتطابق مع أبطالهم. وقد يحدث أخيراً أن يتخيلوا أنفسهم أبطالاً للرواية. ففي رواية ما، من الأهمية بمكان أن يكون البطل محبوباً، أن يحب من دون أن يكون محباً، أن يستجاب إلى حبه... وربما إذا ما قمنا بحذف تلك المصادفات، فإن جزءاً مهماً من روايات ممتعة لهذا العالم قد يصاب بالتلاشي. وأعتقد أنه كي نعيش - لن أقول بسعادة لأن هذا صعب جداً- لكن في طمأنينة معينة، فإن الأمر يقتضي تأمل تلك المصادفات الشخصية بأقل قدر ممكن. وفي حالة بودليير (Baudelaire) - كما في حالة بو (Poe)، أستاذه - فإن الأمر يتعلق بكاتبين مؤذيين بحق، ضمن الإنطباع الذي يجعل القارئ يقوم بتقليدهما، أن يتخيل نفسه شخصية مثيرة للعواطف. وأنا لا أعتقد أنه يتوجب على المرء أن يعتبر نفسه شخصية مثيرة للعواطف. فالذي يصير لائقاً في الحياة - ما لم أتمكن من تحقيقه بطبيعة الحال تماماً- الأجدر أن نشعر بأننا...

بورخيس:  
بودليير هو  
السبب الذي  
جعلني أنأى  
بنفسي عن  
الرواية

بنوع مقبول دوستويفسكي وأنه كان يبدو أنها شخصيات ترضى بالتعاسة، أليس كذلك؟ وأن ذلك أزعجني. في ذلك الحين توقفت عن قراءته ولا أشعر أنني أقل شأنًا من خلال ذلك الغياب.

●● ألم يوجد هناك، من جهتم اختيار لاشعوري بشأن ما ينبغي أن تكون عليه مهمة كاتب ما في لحظة الكتابة؟ بمعنى أنه في هذا البلد...

- مملى بواسطة حكم مسبق، بواسطة قلق أخلاقي. وربما من أصل بروتستانتية. لقد لاحظتم بأن للأخلاق أهمية كبرى، في البلدان البروتستانتية. سيكون الأمر جليًا، فيما بيننا أن شخصا ما هو مهذب أو ليس مهذبًا، لكن ها هنا، وبصفة عامة، لا تناقش الوسواس الأخلاقية. لذلك فأنا لا أظن أن الناس أقوياء معنويًا في الولايات المتحدة، لكني أعتقد أنه في ذات الوقت، أن أول سؤال يطرح هناك بخصوص شيء ما هو معرفة هل ذلك مبرر أخلاقياً. بطبيعة الحال، لا يمكن الإجابة عن هذا السؤال بسفسطة أو بتبرير نفعي، على أن لا أهمية لذلك، فذلك السؤال هو أول شيء يتجلى في أي نقاش مهما كان، أليس كذلك؟ ●● لكن ليس لذلك علاقة بالقيمة الجمالية للأعمال. أنتم تؤمنون بأن بودلير شاعر كبير وبو سارد كبير...

- بالطبع، حتى وإن كنت أو من أنه من أجل التحقق من عظمة بو، توجب المرور عبر الذكرى، بمعنى ينبغي الحكم عليه في مجموعته. وهو ما حدث مع ليخو نيس (Lugones) بشكل طفيف. فإذا تم التفكير في كل عمله، فإنه كاتب كبير، غير أنه إذا ما تم تقييمه صفحة صفحة، والأسوأ من ذلك سطرًا سطرًا، فإن ضعفًا كبيرًا يتم اكتشافه. على أنه ربما أهم ما في عمل كاتب ما هو الانطباع النهائي الذي يتركه لكم.

●● وبخصوص دوستويفسكي، ما هو الانطباع الذي تكون لديك عنه؟

- في حقبة ما، اعتقدت أنه كان الانطباع الوحيد، فأعدت قراءة الجريمة والعقاب والممسوسون مرات عديدة. ثم، وفي غمرة حماستي، أدركت أنني وجدت صعوبة كبيرة في تمييز شخصية عن أخرى. فكلها كانت تشبه

بورخيس:  
من فضائل  
والت. وايتمان  
هو إحساسه  
أحياناً  
بسعادة  
حاضرة، ولو  
أنه يلبسها  
ربما ثوباً فيه  
شبهة

- لا . لا . أظن أنه يوجد شيء آخر لم أفهمه حينئذٍ وما أنا أفهمه الآن. إنه من بين المذاقات المختلفة للأدب، فإن المذاق الذي أستسيغه بعمق هو المذاق الملحمي. فعندما أفكر في السينما، مثلاً، أفكر غريزيا في فيلم ويسترن (Western). حينما أفكر في الشعر، أفكر في لحظات ملحمية: أقوم حالياً بدراسة شعر السكسونيين (Saxons) القديم. فما هو من طبيعة ملحمية يثيرني أكثر. ثمة جملة لليخونيس - أجتهد كثيراً كي تكون مكتوبة، لكن على الأقل أقرأها، وهذه فضيلة أيضاً، أليس كذلك؟ - والتي تتلفظ بها شخصية من شخصيات رواية ضعيفة جداً، (La Gerra Gaucha) : «وبكى من النصر». إني أعني ذلك بعمق. فحينما أبكي لعلة جمالية، فليس لأنه حكي لي عن تعاسة ما، بل لأنني كنت أمام جملة تجسد الشجاعة طيب، وقد يكون هناك أيضاً تأثير لقرابتي العسكرية، بفعل الشعور بالحنين بحياة كانت محرمة علي، وسيكون من النموذجي على الأدباء بالتفكير في أن نمطا آخر من الحياة هو أعلى مرتبة من النمط الذي انصرم من حياتهم. فربما أن ذلك الطعم الملحمي، فليس أبطال الملحمة هم من يتذوقونه بل الكتاب، أليس كذلك؟

●● لكن تمجيداً لشجاعة الموجود في

قمتم بتحليلها بصيغة تعبير غير مباشرة ترجمها شاوسر بصيغة مباشرة جدا...؟  
- لا. الآن أتذكر. أنا أقول أنه خلال وقت ما تم المرور من الاستعارة إلى الرواية. أعني من الواقعية إلى الاسمية. وإذا شئنا تدقيق ذلك التاريخ، توجب علينا البحث عنه في تلك اللحظة التي ترجم فيها شاوسر ذلك السطر الذي يقول: «بالخنجر المخفي، الخيانات» ب «إن من يبتسم بخنجر تحت قبعته». يكون باستطاعتنا تعريف تلك اللحظة، المثالية بطبيعة الحال، أشبه باللحظة حيث يتم فيها المرور من الإستعارة التي يكون فيها المتخيل هو الواقع، إلى الرواية التي ليس الواقع فيها هو الإغتيال أو الجريمة بل، راسكو لنكوف (Raskolnikov) على سبيل المثال.

●● بطبيعة الحال. كنت أرغب في البداية من هناك بغية الإحالة على بنية الرواية، وعلى الخصوص بنية الرواية الحديثة. أنتم تعتبرون مترجما كبيرا لفولكنر (Faulkner)، أنتم لكم دراية عميقة بعوليس جويس، بروس (Proust) وكل السرد الحديث...

- أعتقد أنه بإمكانني أن أنتحل - يتوجب علي أن أنتحل - حينما قال شاو (Shaw) عن أوناي (O'neill) أن لاشيء كان جديدا لديه سوى تجديده. أعتقد أنه في حالة فولكنر - وربما حالة بروس، وإن كنت أتكلم عنه بكثير من التقدير أكثر من فولكنر، مع تقديرهما معا - فإن تلك الحيل تنتهي بالإضجار. والتي نعود إليها في: «في ناحية من نواحي إقليم المنتشا لا أريد أن أذكر لها اسما...» (١) إضافة إلى ذلك أعتقد أن مؤلفا شابا كان ينبغي عليه البدء بالبساطة وليس بالتعقيد.

●● ألا تعتقدون أن ذلك شبيهه إلى حد ما بما قاله فاليري (Valery) فيما يخص بودلير (Baud-

أعمالكم - وقد صرحتم بذلك في مناسبات أخرى - أليس بالأحرى شعورا مستجملا؟ أريد أن أقول أنه وراء العنف والشجاعة، ثمة فوضى إنسانية وألم فظيعين...

- نعم، فإذا ما اعتقدت بأن ذلك حسن، وكون أن، أضف إلى ذلك، لصالح سبب مهما كان - لا يهم إن كان عادلا أو ظالما لأنه في الحركة كل الأسباب بإمكانها أن تظهر عادلة أو ظالمة - رجل ما ينسى قدره الشخصي.

●● بورخيس، ثمة مقال من مقالاتك، فن السرد والسحر، والذي فيه...  
- لا أتذكره بوضوح.

●● وأنا كذلك في اللحظة الراهنة، لكن أطروحتكم هي أن ...

- اه، نعم. أعرف. إن أطروحة المقال النقدي تتمثل في أن، شأنه شأن السحريمارس أفعالا تؤثر في الواقع كما يجد المرء في فن السرد ظروفًا أقل أو أكثر إدراكا تتنبأ بما سيقع لاحقا، أليس كذلك؟

●● نعم. وتوجد نظرية تتعلق بالنزعة الاسمية (Nominalisme) والواقعية.

- أنا لا أتذكر ذلك، أنتم تتذكرون عملي أحسن مني.

●● أعتقد أنه كان أحد المقالات الأكثر إفادة الذي كتبتم، أو على الأقل هو واحد من تلك المقالات التي تروقني أكثر.

- إنني أتذكر تلك الملاحظة بشكل ملتبس جدا. أردت القول أن ما يحدث في عمل سردي ينبغي أن تتم دراسته. وأن ما يصير حينئذ يتخذ دور عمليات سحرية صغرى، أليس كذلك؟ أعتقد بأن ذلك حصل...

●● ألا تتذكرون بأن ذلك المقال يتحدث عن ترجمة لتشاوسر (Chaucer) بخصوص الاغتيال، إذ يتعلق الأمر بغرس سكين. وقد

**بورخيس:**  
**المذاق الذي أستسيغه بعمق هو المذاق الملحمي. فعندما أفكر في السينما، مثلا، أفكر غريزيا في فيلم ويسترن**

اسمهما - بما أن أحدهما يحمل اسم روث (Ruth) ويحمل الآخر اسم شارلاش (Scharlach)، أحمر وقرمزي- فذلك ما جعلني أفكر أنه إذا ما تم نقل ذلك سينمائيا، فقد توجب أن يقوم بالدورين ممثل واحد، كي نتبين، بشكل معين، أنه لم يكن قتل فقط، بل انتحار أيضا. أليس كذلك؟

●● بالإضافة إلى ذلك، ففي الإنتظار، يحمل اليخاندرو فيلاريه (Alejandro Villari) نفس اسم قاتله.

سايير:

يبدولي

أنه توجد

في كل

أعمالكم

اتجاهات

وميول

معروضة

بطريقة

خطابية

- صحيح. غير أنه من الآن فصاعدا، أتمنى أن أحسن التصرف وألا أخاطر بتلك الأشياء.

●● غير أن لتلك الألعاب معنى ما، أليس كذلك؟

- بلى. وعلى أي حال لن أقوم بها بهدف «إذهال البورجوازي». بالإضافة إلى ذلك، فغالبا ما كان البورجوازي يصاب بـ«إذهال» إذ يفغر فاه حين يراذ إدهاشه. فمن المقرف توظيف تعبير دقيق.

●● يبدولي أنه توجد في كل أعمالكم اتجاهات وميول معروضة بطريقة خطابية تم تطويرها من قبل كتاب الرواية الجديدة الفرنسية. فقد سبق لكم أن قمتم بطرح قضايا وقاموا بتطويرها فيما بعد على مستوى بنائي في رواياتهم.

- حسنا، سنفترض أن ثمة شيئا جديدا في عملي، أليس كذلك؟ سنتخذ ذلك كفرضية. بشكل عام، حينما يتوصل كاتب إلى تحقيق هدف ما، يعتقد أنه وصل إلى ظروف نهائية. ولما يطور آخرون ذلك الوضع، يصاب بالغضب، أليس كذلك؟ لأنه يعتقد أنه وصل إلى النهاية. أتذكر حالة كسول سولار (Xül Solar)، مصور جريئ جدا وأنه يفتاظ من كل ما نسميه اليوم فنا تجريديا، فقد بدا له أنه قاد تلك المسيرة

(laire) الذي عقد العزم على أن يصبح كلاسيكيا لأنه كان عليه أن يتعارض مع رومانسية سابقة؟ بمعنى أن كل تلك التجديدات لا غنى عنها من أجل أن يتعقبها نشوء كلاسيكية جديدة تستطيع التجلي في الرواية، أن يتواجد جدل داخلي - إذا جاز لي ذلك- في تاريخ الأدب...

- طيب، لكن بالدفع بالشيء إلى حدود برهنة بواسطة العبث، فإن ذلك كان يعني أن فولكنر، فيرجينيا وولف (virginia woolf) وبروست كان سيضحى بهم كي يكون في النهاية كتاب جيدون... لا، إني أمزح، فما تريدون قوله أن تلك السيرورة ضرورية، إنها تشبه نوعا من المد والجزر، والذي لا يمكننا شطبه ويمكنه -بطبيعة الحال- أن يتحقق بكثير أو قليل من السعادة، فمثلا، نجد أن فيرجينيا وولف جسده بشكل جيد في أورلاندو (Orlando) وفي كتب أخرى، فقد جسده بسعادة أقل. أما فيما يتعلق بفولكنر، أعتقد أنه انتهى بالضياع وفي متاهاته الخاصة. ففي إحدى رواياته حيث -من أجل إذلال القارئ إذلالا أكبر- توجد شخصيتان تحملان نفس الاسم، على سبيل المثال..

●● في ضياء غشت.

- حسنا، لا أتذكر لأنني لم أذهب إلى النهاية في تلك المتاهة، وإن كان ذلك على ما أعتقد يزعجني.

●● إحدى الشخصيات تحمل اسم لوكاش بورش (Lucas Burch) وتحمل الأخرى اسم بايرون بونش (Byron Bunch). وبينهما يوجد التباس ما. إلا أن لذلك صلة بحبكة الرواية.

- في يوم من الأيام اقترح علي إخراج فيلم لقصتي الموت والبوصلة. هناك تطابق بين القاتل والضحية، بشكل غامض، حتى في

هو حزب وسط. أعتقد أنه في العهود التي كان فيها المحافظون في السلطة تماثل عهود كرامة، فلماذا الإحجام عن عدم ذكر ذلك، [عهود] رفاهية. كنت جذريا. غير إني كنت جذريا لأسباب أخجل من ذكرها: لأن أحد أجدادي، إزيدورو أتشفيدو (Isidoro Acevedo) كان صديقا حميما للياندرو أليم (Leandro Alem). لا أعتقد أن لتلك الأسباب الجنيالوجية قيمة ما. أيام قبل الانتخابات الأخيرة، قابلت هاردوي (hardoy) فقلت له «بأني أريد الالتحاق بالحزب المحافظ آنذاك. فقال لي: «لقد جننت تماما، سنفقد الإنتخابات». حينئذ قلت له بعض الكلمات كالتالي، ضاحكا. قلت له «إن إنسانا مهذبا لا يهتم سوى بالأسباب الضائعة». فأجابني: «حسنا، فإذا كنتم بصدد البحث عن سبب ضائع، لا تقدمون على خطوة إضافية. لقد عثرت عليه». فعانقني بالأحضان مستقبلا إياي. بلا ريب هل أتكلم بطيش عن أشياء ذات أهمية كبرى. إلا أنني أعتقد أن آراء كاتب تحفل لديه أهمية دنيا. إن رأيا، أو الإنتماء إلى حزب سياسي، أو ما نسميه بالأدب الملتزم، يستطيع أن يقدم لنا أعمالا رائعة، ضعيفة أو مقبلة. ليس الأدب أكثر سهولة. إنه لا يتقيد بأرائنا، إنه شيء لا تصنعه آراء. أعتقد أن الأدب أكثر عمقا من آرائنا، فبإمكان هذه الأخيرة أن تتغير ولهذا فإن أدبنا لن يكون مختلفا، أليس كذلك؟

●● لقد قلتم ذلك مرات عديدة بخصوص كيبلينغ (Kipling).

– بطبيعة الحال. فقد قال ان للكاتب قدرة على حبه خرافة إلا أنه لا يكون قادرا على معرفة أخلاقها. وقد التزم بذلك آخرون، فيما بعد. وقد قال ذلك بحزن معين لأنه كان كاتباً ملتزماً، فقد خصص عمله لدعم أو لتبرير

إلى ما استطاعت أن تصل إليه. بحيث إنه إذا ما لجأت إلى شجب ما يحدث اليوم، فذلك يعني أنني قمت بخطوة، مهما كانت متواضعة. فقد أصاب بالغيظ أن آخرين ذهبوا بعيدا. إلا أن الأمر يتعلق بتطور لا يتوقف على إرادتي. فكثيرة هي الأشياء الشاذة التي حدثت مع كتبي: كنت في تكساس، فسألني شابة إذا ما كنت أثناء كتابة قصيدة «الغوليم» (le Golem)، أجري تغييرا على قصتي الأنقاض الدائرية، وهي كتبت منذ زمن طويل جدا. فكرت لحظة، شكرتها على ملاحظتها وقلت لها أنه لم يسبق لي أن فكرت في ذلك، على أنه في الواقع أن القصة القصيرة والقصيدة كانتا بشكل جوهري، تشكلان شيئا واحدا.

●● أحد الكتب النقدية الأكثر أهمية قامت بتأليفه أنا ماري بارنيتشيا (Ana Maria Barrenechea) حول عملك. ماذا تعتقدون بخصوص ذلك؟

– نعم، لقد تمت ترجمته إلى الإنجليزية تحت عنوان: صانع المتاهات، أو مهندس المتاهات. أعتقد أنه كتاب جدير بالتقدير. لم أقرأه، بدون شك لأن الموضوع لا يعزيني كثيرا... أشعر بالإنزعاج حينما أقرأ شيئا يخصني. إلا إني أعتقد أنه أفضل الكتب، على أي حال فقد استحق أن يترجم وأن ذلك قدم لي خدمة جلية.

●● ففي الجزء الأخير من هذا الكتاب، لمحت أنا ماري بارنيتشيا إلى قضية موقفكم السياسي الذي هو مثار جدال.

– طيب، أعتقد أن موقفي بسيط جدا. انتميت إلى الحزب المحافظ. وقد فسرت أنه أن تكون محافظا، في جمهورية الأرجنتين، هو نوع من الشكوكية، (SCEPTICISME)، وأن التموقع في مسافة وسيطة بين الشيوعية والفاشية،

بورخيس:  
في الواقع  
ان القصة  
القصيرة  
والقصيدة  
كانتا بشكل  
جوهري،  
تشكلان  
شيئا  
واحدا

الضاحية، إلا أنني لا أدين بأي احترام لشخص ما يصبح بيرونيا بشكل لاثق والذي، إضافة إلى ذلك، يقوم بدون انقطاع بدعابات عن بايرون (Peron) كي لا يعتقد أنه كان غبيا.

●● اللفت للنظر، أن الأقصوصة توصلت إلى أن تقدم للبيرونية صورة حديثة، بدون أي نوع من العدوانية، وأن تعمل على إزالة أشياء كانت تعتبر إيجابية في البيرونية حقيقة.

– إنني أتأسف لذلك كثيرا، لكن إذا كنت أنا من كتب تلك الأقصوصة، هل يتوجب علي تأويلها؟ ومع ذلك فإنه لم يسبق لي أن فكرت في ذلك. فحينما كتبتها، اعتقدت أنها طرفة (anecdote) أكثر فضولا، أضف إلى ذلك أنها

بورخيص:

حيل السرد

عند

«بروست»

و«فولكنر»

تنتهي

بالإضجار

كانت حقيقية، والتي في حالة ما إذا كانت غير حقيقية، فإنها كانت تستحق أن تبتكر، أليس كذلك؟ على أنه يوجد حينئذ العديد من موضوعات النقاش في العالم، فلماذا الحديث عن السياسة والتي هي موضوع لا أجيده كثيرا حيث أنجر وراء أهوائي؟ والذي أفهمه علاوة على ذلك مثل قضية أخلاقية. لقد لاحظت جيدا أن لي انشغالات أخلاقية. أثناء حديثنا عن بودلير، دوستوفسكي، بو...

●● ما حدث، أنه يتم الإهتمام بما تعتقدون بسبب عملكم، الذي يمتلك أهمية كبيرة.

– طيب، فإن كان يتمتع بذلك الإهتمام، لا أعتقد أن ذلك لا يعطيني حقا أوفر من آخرين من أجل تفسيره. على الكاتب، أساسا، أن يكون وديعا وتلقائيا، بحيث إن ما أستطيع قوله عن عملي أقل شأنا مما قالته عنه أنا ماريا بارنيتشيا، أو شخص آخر أيا كان. أنا لم أكتب قصصي القصيرة إلا مرة واحدة، وتقرأونها أنتم مرات عديدة. إنها تنتمي إليكم أكثر مني. فقد بذلت قصارى جهدي كي لا تتدخل آرائي في عملي. بحيث إنه حينما يقال لي إنني

الإمبراطورية البريطانية وفي آخر أيام حياته، أدرك أن ما قام به كان شيئا آخر، فقد كتب بعض القصائد ومحكيات رائعة وأن مشروعه السياسي ربما كان فاشلا.

●● فيما يخصكم، بورخيص يمكن أن يفهم موقفكم تجاه البيرونية (péronisme) كونه موقفا عدوانيا.

– أظن أن كلمة عدواني ضعيفة شيئا ما. إن ما أشعر به هو الإشمزاز. وأعتقد أنني أستطيع قول ذات الشيء بخصوص أحد آبائي البعيدين، والذي كان يحمل اسم خوان مانويل دي روزاس (Juan manuel de rosas)، (٢) شخصية كريهة.

●● ومع ذلك، فأثناء قراءة المؤلف، (٣) يتم اكتشاف قصة قصيرة، قصيدة نثرية تقريبا، الشبح. هل تتذكرونها؟

– نعم، لقد استمعت إلى حكايتها من خلال رجل بكورينتييس (Corrientes)، وبواسطة آخر بريزرتنسيا (Resistencia). وبما أن أولئك الأشخاص لم يكونوا على وفاق سياسيا، افترضت أن الواقعة كانت حقيقية. بيد أنه إذا كانت تلك الأقصوصة دفاعا عن البيرونية، حينئذ – كي أستعمل تعبيرا أقل أصالة – كنت سأقطع اليد التي كتبتها بها.

●● كلا، لا أعتقد أن تلك الأقصوصة تنافح عن البيرونية، إلا أنها تفسير حساس جدا للظروف الخاصة والأحداث التي وقعت حينذاك في البلاد، لأن الأقصوصة تنتهي بجملة تعتبر في تصوري، دالة جدا: «ورع سكان الضاحية الساذج...»

– نعم، إن ذلك صحيح. غير أنني لا أعتقد أن الورع الساذج لسكان الضاحية يبرر تواطؤ المركز. أعتقد أن الأمر يتعلق بشيء آخر. أستطيع احترام الورع الساذج لسكان

لأفهمها قط دون غوث معجمي، على إثر ذلك آليت على نفسي ألا أخضع إلى التجربة. وأعتقد أنني أكتب، في الوقت الراهن، كممثل أرجنتيني عادي. أكتب بالأرجنتينية بشكل عادي. يعني أنني لا أحاول أن أكون إسبانيا لأن ذلك سيجعلني متنكرا، وألا أحاول كذلك أن أكون أرجنتينيا لأن ذلك سيجعلني متنكرا أيضا. أعتقد أنني توصلت إلى أن أكتب بوداعة معينة. لا أومن باللغة المحلية، ولا بالعامية (Argot) التي هي تخييل أدبي فقير بنوع مقبول، أليس كذلك؟ وبالأحرى تعاقد أدبي. مؤخرا، كتبت «ميلونغات» (Milongas)، (٤) واحترست من ألا أضمنها أي كلمة عامية، لأنني أدركت أنه إذا ما خضعت إلى تلك التجربة آنذاك سيفسد كل شيء وحينئذ يتم توهم الكاتب ماسكا بمعجمه في يده محاولا أن يكون «أوريلليرو» Orillero (٥) ... وأعتقد أنه كون أن يكون المرء أوريلليرو يتموضع بالأحرى في الصوت.

### الهوامش

عن المجلة الفرنسية: (Magazine littéraire) عدد ٣٧٦ ماي ١٩٩٩ ص: ٢٠-٢٥، ترجمة فيليب باطايون Philippe Ba-taillon، (الهوامش من إعداد فيليب باطايون) خوان خوسيه سايبير وخورخي كونتي.

(١) - يتعلق الأمر بالجملة الأولى من رواية دون كيخوته (٢) - خوان مانويل دي روزاس (Juan Manuel de Rosas)، أحد ملاك الأرض الكبار، ساد الأرجنتين كديكتاتور دموي من ١٨٣٥ إلى ١٨٥٢.

(٣) - خورخي لويس بورخيس، المؤلف، ونصوص أخرى، غاليمار ١٩٦٥

(٤) - ميلونغات (Milongas): أغنية ورقص شعبي لريودي لابلاتا Riodela plata تكون مصحوبة بالقيثارة. تعتبر أصلا للتانغو.

(٥) - أوريلليرو (Orillero): ساكن الأحياء الشعبية لميناء بوينس إيرس، أحياء تغنى وترقص فيها الميلونغا.

أعيش في برج عاجي، أقول بأن تلك الصورة - مقتبسة من الخيبات - هي خاطئة. بما أنه لا أحد يملك ذرة شك حول ما فكرت فيه. غير أنني لا أعتقد أن ما أفكر فيه بشأن السياسة أو بشأن الدين - ماله أهمية كبرى - يؤثر في ما أكتب. أحدهم قال لي يوما إنني اعتقدت أن التاريخ كان دوريا (Cyclique) لأنه يوجد في إحدى قصصي القصيرة أشكال يتم تكرارها. إلا أن ما قمت به، هو الإفادة من الإمكانيات الإستتبقية لنظرية الدورات. بيد أن ذلك لا يعني أنني أومن بها. ولا يعني كذلك أنني لا أومن بها. فأنا أولا وقبل كل شيء أديب، فبارتكاره على انشغالاته الخاصة جرب الإستفادة من الإمكانيات الأدبية، الفلسفة، الميتافيزيقا والرياضيات، وبطبيعة الحال فإني لا أمتلك أي نفوذ حتى أتكلم بوصفي فيلسوفا، رجل علم ولا بوصفي عالم رياضيات.

●● غير أن لعملكم أهمية أساسية ...

- كلا، كلا، لا أعتقد. لقد حددت لنفسي التسلية كهدف وربما انشغال البال. بيد أنني أعتقد أن الناس يملون بشكل سريع جدا مما أكتب.

●● لكن، لنفرض أنه يكون خطوة راسخة من أجل توطيد لغة - من بين أشياء أخرى - لن تكون لغة محلية.

- آه، إذن، ذلك نعم. لقد أتيت، بحق، إلى هناك بعد أن ارتكبت كل الأخطاء الممكنة. لما شرعت في الكتابة، كنت أرغب في أن أكون إسبانيا كلاسيكيا إنسانيا، من القرن السابع عشر. بعد ذلك، قمت بشراء معجم الأرجنتينية ثم نويت القصد على أن أكون كاتبها محليا. فعملت على حشد الكثير من الكلمات المحلية التي لم أكن





## إبراهيم نصرالله نحن مصابون بلعنات المكان، التاريخ، والصور الجاهزة

حوار: آمنة الربيع \*

الكتابة هي  
محاورة لحالة  
حزن



الكتابة  
تأسيس لذاكرة  
ضد النسيان  
والطمأنينة  
المريضة

ابراهيم نصرالله شاعر وروائي معروف من مواليد عمّان (الأردن) من أبوين فلسطينيين اقتلعا من أرضهما عام ١٩٤٩ صدر له العديد من الدواوين الشعرية والروايات والكتب، كما ترجمت أعماله الى العديد من اللغات العالمية.. ونال العديد من الجوائز..

\* قبل أن نبدأ..

●● هذه زيارتك الأولى لمسقط. ماذا كان يسكن مخيلتك عن هذه المدينة قبل أن تزورها؟

– عمّان تاريخ طويل، ممتد ومدهش، وقليلة هي المدن العربية التي مثلها، إنها في المكان وخارجه. جئت موزّعا بين ذلك التاريخ وهذا الحاضر، لكن، ولأن الزيارة قصيرة لم يتح لي التعرف إلا على بعض الحاضر، وهو الحاضر الإنساني الأليف والطيب والدافئ.

●● لا أدري، كنت أود التحدث معك وأنت في مسقط عن مدى

إلى القاعة، وأحيانا في الفترة التي يتم فيها تقديمي فيها. وقد كتبت عن ذلك في كتابي (السيارة الطائرة)، وتحدثت عن صديقة، ممثلة، كنت بدأت القراءة لها في أمسية بيروتية، وحين خرجت، بسبب ضرورة إدخال أمها للمستشفى بسرعة، ارتبكت، إذ من الصعب العثور على إنسان آخر بسهولة.

يهمني أيضا أن أحس بدفع القاعة، بمعنى أن هناك قاعات تبدو مسطحة وغير حميمة؛ ولا أحب القراءة في العراء، بمعنى الأمسيات خارج القاعات، أحس بأن للشعر مذاقا ورائحة ودفئا يجب أن تظل داخل المكان.

أما الشيء الغريب الذي أحس بأنه يفسد الأمسية أحيانا أو يجعلها ناجحة فهو الميكروفون، وهندسة الصوت، ففي جو متقن تستطيع أن تقرأ ببسر وسهولة، كأنك تبوح، دون أن تضطر للصرخ لإيصال صوتك.

وأضيف هنا، إن القصائد كالنهر لا يمكن أن تستحم به مرتين، فالقصيدة في كل مرة هي قصيدة مختلفة، لأن الأجواء مختلفة، وبعض القصائد يكون لها حضورها الأبهى في أمسية بعينها، ولا تتكرر هذه الحالة. كما أن بعض القصائد، لفرط جرعتها القوية عاطفيا، لا أستطيع قراءتها، لأن القراءة تصبح قاسية مثل لحظة الكتابة، ولذا أتحاشى قراءتها في أمسيات عامة، مثل بعض قصائد (مرايا الملائكة) و (بسم الأم والابن).

●● كونك شاعرا وروائيا وفنانا تشكيليا، هذا التداخل لا شك يمد الرواية كما أن الشعر يمد الصورة واللقطة. في أي لحظة شعرت بأن جملة للرواية مكانها يصلح للقصيدة؟ ومتى وجدت أن لفظة شعرية ما سوف تفتتها لقطة سينمائية فأهملتها لمصلحة العدسة؟

– كثيرة هي الجمل التي تمر في الروايات وأحسها بؤرا شعرية، وكذلك الأمر في القصائد، إذ تبدو رباعية صغيرة أحيانا شاسعة إلى حد لا يوصف،

معرفتك أو إطلاعك عن الأدب في عُمان، لكن الوقت لم يتسع.

– هناك أسماء عُمانية حاضرة في الأدب العربي، وبخاصة الأسماء التي نشرت في الخارج، سواء في مصر أو بيروت أو الأردن أو دمشق...

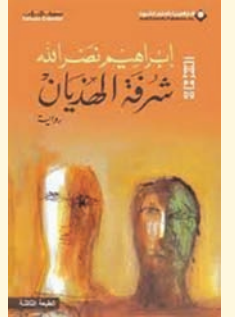
وكما تعرفين مشكلة التوزيع والنشر هي الأساس في مسألة حضور الكتاب أو عدم حضوره، لأنني لا أعول كثيرا على الكتب التي تصل فقط عبر الصداقات وعبر الأصدقاء؛ هذا أمر لا بد منه أحيانا، لكنه ليس بالتأكيد الحل، لأن الكتاب حين يطبع يجب أن يصل إلى القراء، ومن ضمنهم الكتاب. لكني، هنا اطلعت على مشاريع نشر مشتركة، مع بعض دور النشر، وأظن أن هذه الخطوة في غاية الأهمية، فقد نجحت في البحرين وكذلك في السعودية.

●● زرت بلا شك بعض الأماكن في مسقط، يا ترى ما الذي تركته فيك هذه الأماكن؟ ماذا أثارت بداخلك من شجون؟ وهل تتشابه المدن أو العواصم في شيء؟

– هناك تقاطعات كثيرة بين المدن، بحيث تختلط أحيانا، فلا يعرف الإنسان هل يمر في هذا الشارع لأول مرة أم أنه مرّ فيه من قبل. وهذا يحدث حين تزور الكثير من المدن. أما ما أثار إعجابي فعلا في عُمان فهو الحفاظ على النمط المعماري، وهذا يعطي المدينة بشكل عام شخصية لا يمكن أن تختلط بمدن أخرى.

●● في الشعر يتجدد الكلام القديم عن قصيدة النثر والتفعيلية واليوم يكتب الذين كانوا لا يكتبون الشعر شعرا. إذا سمحت لي، أي سؤال عن الشعر سأوجهه لك هو شكل من أشكال خيانة المعنى. وأنت تقرأ من ديوانك الأخير (لو كنت مايسترو) وددنا ألا نتوقف.

ماذا يشغلك في أثناء قراءة القصيدة؟ بماذا تهتم؟ – يشغلني دائما وجود شخص ما في القاعة، أحس أن القراءة موجهة إليه، أحيانا أختره قبل الدخول



وقد حدث معي حينما كتبت ذات يوم هذه الرباعية:  
الذي قتلك  
في المساء ليحتل صبحاً مكانك  
شاب.. ولما يزل عاجزاً  
أن يمتطي يا حبيبي حصانك

هذه الرباعية أرقتني كثيراً في قدرتها على احتضان زمن طويل ومصائر أربع شخصيات، القاتل والحبيبة والحبيب القتيل والحصان. وهكذا ظلت تتفاعل إلى أن وجدت مداها الأرحب في روايتي (زمن الخيول البيضاء)، وإذا بها تملأ بقوة عشرات الصفحات. ومن هذا الرباعية ولدت ريحانة والهباب والحصان والزوج القتيل.

وهناك أيضاً قصائد أفكر فيها كأفلام قصيرة، مثل (الحفل)، وأخرى كرواية كاملة مثل (الدليل). وأظن أن هذه سمة أساس من سمات الشعر في ثقافته غير العادية، وتداخل السرد مع الشعر.

أما العدسة فهي دائماً تمنحني شيئاً آخر، هو العين الثالثة؛ وهذه، ليس من الضرورة أن تكون بشكل مباشر في القصيدة أو الرواية، هذه تعلمك أن ترى بالكلمات.

### مرحلة الصفر الفلسطيني..

●● قلت في اللقاء بالنادي الثقافي «كل شيء يريد من هذا الشعب أن ينسى» وقبل أن ننسى، حدثنا عن بداياتك وعن المؤثرات التي تركت بصمة قوية في داخلك وفي تكوينك.

– حياتي في مخيم اللاجئين هي المرحلة الأهم في وعيي للنكبة الفلسطينية، لأنني أنا الطفل المولود بعد سنوات من طرد أهلي من وطنهم، وجدت نفسي مباشرة في أتون المأساة بكل ما تعنيه من تشرد وضياع وفقدان للدليل. إنها لحظة تلقي الإنسان تلك الضربة القاتلة على الرأس مباشرة، لكنها، لحسن الحظ لم تقتله، إنها تصيبه بدوار ما، دوار

مرعب لا يعرف إلى ما سينتهي، هل يسقط؟ أم يظل يدور مترنحاً؟ هل ستفقدته حياته؟ ذاكرته؟ أم سينجو بأعجوبة؟ ونجونا بأعجوبة، لكن كان من الصعب ألا أفلت من مؤثرات تلك الضربة، وأنا أشاهد لحظة الترنح تلك التي كان يمكن أن تجرني وتجرف أهلي إلى ليل لا خروج منه.

●● ذكرت في شهادتك الذاتية بأن المصادفة التي حدثت مع القراءة هي قراءة الأعمال الحزينة. اليوم هل يسكنك حزن ما؟ ما شكله؟ كيف تبدده؟

– الحزن جزء أساسي من تاريخ البشر، وللأسف ليس هناك ما يمكن أن نطلق عليه: أدب أفراح. هناك أدب أحزان دائماً، لأن الإنسان لم يصل إلى حل قاطع لأي مسألة من المسائل التي أرقت قلبه منذ عشرات الآلاف من السنوات.

الكتابة هي محاوراة لحالة الحزن هذه، والحالة الفلسطينية زاخرة بهذا الحزن، لكنك حين تكتب تعيش؛ تعيش حيوات أخرى وأزمنة أخرى. ولعل هذا هو تعويض عن كل ما فقدته، كإنسان وكفلسطيني أيضاً. ولذلك تفرح وأنت تبدد كل هذا الموت الذي يلتف حولك، تفرح لأنك قادر على تأسيس ذاكرة جديدة لك وللشعر حولك، تفرح لأنك موجة ضد النسيان والاطمئنان المريض، تفرح لأنك تغدو في أماكن كثيرة وقلوب كثيرة.

●● ما زلنا مع شهادتك الذاتية. بدأت الكتابة في المرحلة الإعدادية بقصيدة هجاء في أسناذ اللغة العربية اسمه «ربيع. تقول إنك تعلمت أقوى درس في معنى الأدب وما الذي يهجو أو يمدحه. ماذا كان ذلك الدرس؟

– حين هجوت ذلك الأستاذ واستشهد بعد أشهر على بعد مئات الأمتار من بيتنا، حزنت كثيراً، بل أحسست بالعار، إذ كيف يمكن أن تبدأ حياتك ككاتب!! بهجاء شهيد!

منذ ذلك اليوم أحسست أن القصائد تكتب من أجل الناس، لا ضدهم، وهذا هو أهم درس تعلمته، لأنني

### الأعمال الروائية أشبه

### بالبيوت ، وعلى البيوت أن تشبه ساكنيها

عن أرض بلا شعب لشعب بلا أرض» - سأفترض جدلاً أنك تتفق مع هذا الرأي. ما المؤثرات الكبرى الفاعلة في مسارك الروائي؟

- الملهة الفلسطينية مشروع متكامل ومفتوح أيضاً، وقد كان بحاجة لزمن الخيول البيضاء، لأنها الرواية المفقودة، في الأدب الفلسطيني، كما وصفها عدد من النقاد، ودونها لا يكتمل هذا المشروع، كما لا يمكن أن يكتمل أو يقترب من هذا في غياب (طيور الحذر) وسواها. لكن، وكما أشرت في جوابي السابق، وأضيف هنا، إن كل رواية هي عالم بكامله، وعليك أن تحيط بهذا العالم، وزمن الخيول كانت الرواية التي أبحرت مسافة أبعد في التاريخ، لأنها ذهبت إلى نهايات القرن التاسع عشر حتى منتصف القرن العشرين، ولذا كانت بحاجة إلى أشياء كثيرة، فأنت حين تذهب في رحلة لمدة يوم واحد إلى غابة قريبة، تحتاج لأشياء بسيطة، ولكنك حين تذهب لرحلة ستمتد أشهراً في غابة أو صحراء فأنت بحاجة لأشياء مختلفة تماماً. وكانت المعضلة الأكبر أنني لم أعش هناك، في ذلك الزمان. لكن النتيجة كانت في النهاية مفاجئة لي، رغم كل الخوف الذي سكنني قبل الرحيل إلى هناك.

●● رواية (زمن الخيول البيضاء) اعتمدت في كتابتها على كثير من المذكرات والكتب وفيها تشير إلى الشهادات الشفوية الطويلة ما بين عامي ١٩٨٥ و١٩٨٦م وفيها تحكي صراحة عن حكاية الدير مع قرية (الهادية) وهي قرينتك. سؤالي إلى أي مدى يتاح للكاتب الاستعانة بالخاص؟ كأنك تريد أن تضعنا أمام سيرة-عبر ذاتية، فيها الحقيقة في حين كما نفهم- أو نريد أن نفهم ونظمّن إلى هذا- أن الرواية بنية كلية في المتخيل؟

- الكاتب يستعين بكل شيء حين يكتب الرواية، يستعين بخاص يعمّمه، وبعام يخصه أحياناً، فكل معارفك تصبح مواد أولية لعمك الروائي، وفوق هذا رؤيتك، بل قبل هذا.

وجدت لأول مرة، بهذه التجربة، موقعي في هذه الكتل الكبيرة التي نسميها منافي أو أوطان.

### أسئلة وقضايا في الرواية:-

●● ما المؤثرات الكبرى الفاعلة في مسارك الروائي وتحولات مسارك الإبداعي؟

- حياتي في المخيم، ورحلتي للملكة العربية السعودية، التي كانت أول تحول لي في اتجاه الرواية، لأنها بحد ذاتها تجربة روائية بتشابكاتها الأكثر اتساعاً من قصيدة. ولا أعرف حقيقة، هل كان يمكن أن أكون روائياً لو لم أذهب إلى هناك أم لا؟! لقد ساهمت السنتان اللتان أمضيتهما هناك في خلق وعي كبير بالمكان والزمان وسؤال المصير لي كفلسطيني أيضاً.

ربما كان يمكن أن أكتب الرواية لو لم أذهب، ولكنني لا أعرف عن أي موضوع كنت سأكتب، ومتى ستعثر الرواية على مكان لها في مسيرتي الشعرية.

خارج تلك التجربة، ساهم وعيي بما يحدث لشعبي في دفعي لمناطق جديدة أخرى، لكن ذلك ما كان يمكن أن يتطور إلا بتعرفي إلى عدد كبير من الكتابات المهمة مثل: أعمال ديستوفسكي، إميل زولا، موباسان، سارتر، نجيب محفوظ وغسان كنفاني، وفلوبير وكامو والرواية الإفريقية والهندية واليابانية والأمريكية اللاتينية...

هذا الفيض كله، يطرح عليك سؤالاً لا يرحم: أين أنت بين هؤلاء؟ ولذا عليك أن تعمل كثيراً لتجد لك فسحة صغيرة تدخل منها، لأنك لا تستطيع أن تخدم قضايا روحك وقضايا شعبك إلا بأدب رفيع، أما الأدب الرديء فإنه بالتأكيد سيسيء إليك وإلى شعبك.

●● ثمة رأي يقول: «إن رواية زمن الخيول البيضاء» هي العمود الفقري لمشروعك الروائي الكبير عن الملهة الفلسطينية، بهذه الشمولية وهذا الاتساع، مقدماً بذلك الرواية المضادة للرواية الصهيونية



الاسكيمو، كما لا تستطيع أن تبني بيوتا من الثلج في الصحراء.

وإذا وعيت مضامينك سعي أشكالك، ولذا أقول دائما: إن من لا يعي الشكل لا يعي المضمون، لأن الشكل مضمون بذاته، ووعيك للشكل يعني أنك قرأت وأبحرت في آداب كثيرة، بحيث يصبح باستطاعتك أن تشق أشكالا جديدة. وفي الحقيقة العمل الإبداعي متعة، ولعب أيضا، وابتكارك لشكل جديد أو طريقة مختلفة في السرد جزء أساسي من المتعة، وهي حقا ككاتب، تماما كما هي حق للقارئ في أن يعثر على شيء جديد في الكتاب الجديد الذي يشتريه.

**كاتب**

**الرواية**

**يستعين بكل**

**شيء، خاص**

**يعممه،**

**وعام**

**يخصه**

ما حدث لدي، أن تجربتي كانت لصيقة بأشكال مختلفة من التعبير الأدبي والفني، ومن الطبيعي أن تجد هذه الروافد مصباتها في كتابتي، كما لا يمكن أن توجد عند كاتب آخر يكتفي برافد واحد مثلا، ولو كنت طبيبا أو محاميا لانعكس شيء آخر في ما أكتبه بالتأكيد.

نحن نكوّن خبرات مختلفة، ونوسع دائرة اهتماماتنا، قصدا، أو مصادفة، ولكن السؤال: ما أهمية تلك الحصيلة إن لم نستخدمها في كتاباتنا؟! بغير ذلك سنحول مثل مجانيين يملكون كل شيء ولا يعون ذلك، أو بخلاء يموتون جوعا وخزائهم طافحة بالمال.

●● ماذا على الأديب أن يكتب اليوم: رواية جيدة وفق مفاهيم ذاتية تنتمي لذوق ما أو آخر؟ أم يكتب بهدف تمكين دار النشر من أن تبيع؟ أم يكتب لذاته كما يفعلون اليوم؟

– عليه أن يكتب شيئا يحبه، من داخله، وإذا كان ملتصقا بالحياة فسيكتب الشيء الذي يورقه تلقائيا ويورق القارئ.

الذات شيء أساسي في الكتابة، لكن إذا ما تحولت لمرجع وحيد للكتابة، فإنها قد تكفي لأن تقطع طريقا من خمسة كيلو مترات أو عشرة، لكنها لن تكفي للمواصلة أبعد من ذلك، والذي يقول إن الذات

يمكنني أن أعطي المواد التي أعرفها أو جمعتها لكاتب غيري، ولكن هل سيكتب زمن الخيول البيضاء التي أنجزت؟ لا أظن ذلك، قد يكتب شيئا أفضل أو شيئا أقل قيمة. وهنا يأتي التعقيد في الكتابة، لأنها ليست عملية حسابية دقيقة، فبعض الشخصيات تتطور على نحو استثنائي في الكتابة، وبعض الشخصيات يمكن أن تندمج، وبعض الشخصيات يمكن أن تنقسم. ثم تأتي مسألة إيجاد حاضنة مكانية وزمانية تحتضن الشهادات المتضاربة أحيانا، والخبرات التي وقعت في أماكن بعيدة عن بعضها البعض كثيرا.

وهنا تتحوّل الرواية شننا أم أبينا إلى متخيل، لأنها في حقيقتها مختلفة تماما على الصورة التي كانت عليها. مثل التراب أو الحجارة، فقد نضع منها سورا أو غرفة أو قصرا أو مستشفى أو طريقا. ويأتي مهندس آخر فيصنع منها الأشياء نفسها ولكن باجتهادات وقوة خيال مختلفة.

●● على مستوى النقد وجمالياته أنت تضعنا أمام أسئلة خفية: لا ينبغي أن نسأل معه ماذا يقول العمل الفني بل كيف يقول؟ شاهد على ذلك رواية (حارس المدينة الضائعة)! هناك أيضا ملمح آخر جمالي في كتابتك، ويتمثل في قفزك المستمر على جدل التجنيس والعصف بالتقاليد لتضعنا بين السرد والوصف والشعر والرسم والسيناريو السينمائي والترسيمات والإعلانات والخبر الصحفي واللقطات المسرحية والصور الفوتوغرافية، إنها كتابة تتحرك على السور الفاصل بين هذه الأنواع والأجناس.

كيف ننظر إلى هذا المستوى من القفز؟

– الأعمال الروائية أشبه بالبيوت، وعلى البيوت أن تشبه ساكنيها، وإلا ستبدو الشخصيات مثل الأبناء الصغار الذين يرتدون ثياب آبائهم، أو الآباء الذين يرتدون ثياب صغارهم.

كل عمل روائي له مناخه وله احتياجاته، فأنت لا تستطيع أن تبني عالما من الخيام في بلاد

يحترم لا يستطيع أن يتعلم، وهناك كتب سنظلم  
نتمنى لو أننا كتبناها مع أن مئات السنوات، بل  
آلاف السنوات مرت على كتابتها.

●● ما أول قصة / رواية قرأتها وما الإحساس  
الذي انتابك؟

– لا أذكر تماما أول كتاب، لكن هناك كتبنا ظلمت  
لها مكانتها الخاصة مثل البؤساء وذهب مع الريح  
والأم فارترو وكوخ العم توم وأحدب نوتردام والأخوة  
كرامازوف.

●● في المزيغ النوعي الذي تنجزه كالشعر  
والرواية والنشكيل والسينما، وأنت تقرأ ماذا ترى  
أمامك في ظل هذا الخزين؟

– أعمل كل ما لدي على أن يكون كل شيء أمامي،  
بمعنى أنني أملك ما أكتبه بالذات كل ما لدي،  
وبخاصة الشعر والرواية، أما بقية إنتاجاتي فهي  
روافد للتجربة، لكنها ليست هاجسا أساسا كالأدب،  
أهميتها تتمثل في تحولها إلى جزء أساسي من  
الأدب الذي أكتبه.

●● في قضية الكتابة بلغة العدو: ما الذي يعنيه  
أن يكتب أديب فلسطيني إبداعه بالعبرية؟ ما الذي  
ستضيفه هذه اللغة للأديب؟ وهل ثمة خيار سياسي  
في هذه الكتابة؟ أذكر على وجه الخصوص روايتان  
صدرتا مؤخرا لكاتبين فلسطينيين من عرب 48  
هما «ضمير المخاطب» لسيد قشوع، و«إلى يافا»  
لأيمن سكسك؟

– لا أستطيع الحكم من بعيد، لأنني لا أعرف  
هذين الكاتبين عن قرب. وإن كنت أرى في حالتنا  
الفلسطينية أن الصراع على اللغة هو صراع على  
الهوية ذاتها، وأحب أن يثبت الكاتب الفلسطيني  
أن لغته سيدة، رغم وقوعه تحت الاحتلال، حتى لو  
تم وضع هذه اللغة على اليافطات تحت اللغة التي  
يحتل أصحابها وطنك.

رواية (براري الحمى)

هي المرجع الوحيد، يصدر حكما لصالحه بأنه أغنى  
من الحياة. ولنعترف، هناك ذوات كثيرة تشكل هذه  
الحياة، وبعضها أكثر غنى من ذواتنا بكثير؛ ولذلك  
أقول عليك أن تخرج من ذاتك لتتعلم، كما تخرج  
من بيتك وتمضي إلى المدرسة ثم إلى الجامعة، ثم  
إلى العالم كله.

ولدينا مثل ما معناه: أن تكون على ضفة جدول  
صغير يجري أفضل من أن يكون لديك بئر في البيت  
ممتلئ. فكل ممتلئ يفرغ أيا كانت الكمية التي فيه  
إذا لم يكن هناك ما يغذيه.

●● كيف نصل بالأدب العربي للقارئ الغربي؟

– المسألة ليست سهلة، فرغم كل الترجمات التي  
حصلت، لا أعتقد أننا وصلنا، فأدبنا يستقبل هناك  
بحذر لأنه جزء من صورتهم الجاهزة عنا، ولم  
يحدث حتى الآن أن اخترق كتاب الوعي الغربي بعد  
أن اخترقه جبران بكتابه النبي. ولذا، لم يزل الكتاب  
الوحيد الذي حقق هذا الانجاز الاستثنائي، ربما  
لأنه كتب بالإنجليزية أصلا، لكن الأدب الروسي  
والأمريكي والفرنسي والإفريقي والياباني وسواه  
من الآداب اخترق الوعي البشري بمئات الكتب.

نحن مصابون بلعنة المكان ولعنة التاريخ ولعنة  
الصورة الجاهزة لنا كشعوب غير قادرة على زلزلة  
الوعي البشري بالإبداع.

وحتى ألف ليلة وليلة، فإنها اليوم بعيدة عنا إلى  
ذلك الحد الذي تبدو معه في أذهانهم أنها ليست  
لنا.

●● داخل كل إنسان كتاب مهم لا يزال يبحث  
عنه؟

– هناك كتب كثيرة، يجب أن تقرأ وتكتب، لكننا  
نتحرك في دائرة، اتسعت أم ضاقت، فهي لا تكفي،  
وتسمى العمر.

●● إذا جاز لك أن تنصح الكتاب الشباب فبماذا  
تنصحهم؟

– أن يحترموا كل كتاب كتبه من قبلهم، فمن لا



الأدب مساحة إنسانية واسعة، والصفات كلها موجودة في كل شعب، بل في كل عائلة، ودائماً نقول: حتى أصابعك، ليست في نفس الطول.

أنت حين تكتب عن حالة فصام أو وئام مع الذات تقدم نموذجاً إنسانياً أدبياً، ويجب أن يكون هذا النموذج مقنعاً للأمريكي والإفريقي والياباني في آن، وأن يكون له مكان إلى جانب النماذج الشبيهة التي تناولها الأدب العالمي، ولكن باختلافه، أو باكتشافك لمساحات أخرى.

الناقد الإيطالي فيليبو لابورتا، وهو ناقد شهير، كتب مقدمة براري الحمى: وفي حفل تقديم طبعتها الإيطالية في روما سأله أحد الحضور: ما الذي لم تقله في مقدمتك للرواية عن هذه الرواية؟ فأجاب: أتمنى أن يكون كل ما كتبه حتى اليوم يعادل صفحتين من هذا العمل الفريد!

نحن إذن نتحدث عن قيمة أدبية قبل كل شيء، وخارج هذه القيمة لا معنى للأدب. ولذلك، رواية براري الحمى احتلت هذه المكانة بوصفها أدباً أولاً وأخيراً، ولأنها ترجمت، بمعنى أنها لو لم تترجم لما سمع بها أحد هناك، ولعل رواية أخرى تترجم لي أو لغيري تحتل مكانة أفضل من هذه المكانة بكثير.

●● في رواية (حارس المدينة الضائعة-1998م) نسأل أنفسنا مع بطل الرواية المواطن الأردني المدعو (سعيد) الذي يعمل مدققاً بسيطاً في صحيفة (الرأي) اليومية متجه إلى عمله كدأبه يقف ساعة ينتظر الحافلة التي تنقله من مكان سكنه (وادي الرم) إلى مكان عمله فيطول انتظاره دون فائدة وسرعان ما يدرك الحقيقة المرعبة أن ثمة شيئاً يحدث، شيئاً غريباً لا ينتمي لعالم المصادفات... المدينة بلا بشر. ما الذي يمكن أن يحدث عندما تصحو وتجد مدينة عمّان مدينة خالية من سكانها؟ أين ذهب أهل عمّان؟

- إنه الجحيم، إن أي مكان خال من البشر بالنسبة لي هو الجحيم. ولدينا مثل يقول: الجنة من دون

●● رواية (براري الحمى) «تم اختيارها قبل أربع سنوات كواحدة من أهم خمس روايات ترجمت للدنمركية وبعد 26 سنة على صدورها اختارها الكاتب الأمريكي (مات ريس) بتكليف من الغاردين البريطانية كواحدة من أهم عشر روايات كُتبت عن العالم العربي وتقدم صورة غير تلك الصورة الشائعة في الإعلام» [مقتبس من النت]

اسمح لي أن أضع الجمهور داخل هذه الرواية حتى نصل إلى سؤالي: يعيش بطل الرواية (محمد حماد) الذي يعمل معلماً في صحراء القنفذة في السعودية في فنتازيا لظواهر يُحارّ ذهنه في تفسيرها كالبطل الذي يُحار هو نفسه في الإجابة عن أسئلته. يعتقد البطل أنه ليس ذاته وأنه يعيش مع آخر يشبهه في كل شيء في الاسم ولون الشعر ولون العينين ولون البشرة والخيمة والعمل وليس متأكداً من مصير الآخر الذي هو ذاته أو ما مصير ذاته التي هي الآخر، وربما في الرواية ما يشبه وصف فرويد «تتحول الأفكار الكامنة إلى مجموعة من صور حية ومناظر بصرية». هذا البطل الذي يعيش الوحدة والفراغ ويتقزم أمام أفكاره التي تغادر ذاته تجعله رجل يعاني من فصام الشخصية.

في تقديرك ألا تكون شخصية الرجل العربي الفصامي لا تقل أسلبة عن الصورة الشائعة اليوم عن العالم العربي في الإعلام حسب اختيار مات ريس؟؟

- الفصام حالة إنسانية عاجها كثير من الكتاب العالميين ومنذ سنوات طويلة، إنه جزء من الروح البشرية، بل إن الأبحاث الحديثة تشير إلى أنه ليس مسألة نفسية وحسب، بل مسألة وراثية.

ولذا لا يمكن أن أطلق على الشعب الإنجليزي صفة الانفصام لأن كاتباً إنجليزياً كتب عن هذا، كما لا يمكن أن أطلق صفة الشجاعة، أو صفة التهور على شعب، لأن هناك كاتباً من أبناءه كتب عن شخصية شجاعة أو متهورة أو حكيمة.

القصاصد  
تكتب  
من  
أجل  
الناس  
لا ضدهم

الأسود.. توظيف الرمز والبأسه ثوبا عجائبا يتيح لأحمد الصافي كما يتيح لنا كقراء في تقديري أننا لا نستطيع التعويل على إدراكنا للواقع لكي نفرق بين الخيالي والحقيقي، ومع اتساع الرمز العجائبي نبقى عميان أمام الدلالات والإشارات.

– كما أشرت، كل رواية هي عالم بذاته، وعليك أن تدرك أزمة الشخصية لكي تمضي معها شوطا أبعد وأعمق وأنت تتأملها وتُخرج منها أشياء جديدة، لم يكن باستطاعتك تخيلها خارج الكتابة. فالكتابة بقدر ما هي اكتشاف للشخصيات وعوالمها، اكتشاف لقدرتك على الإبحار في هذه العوالم والشخصيات، إنها الرحيل نحو الحد الأقصى.

كان يمكن أن تكون (عو) رواية سياسية بحتة، بالنسبة لكاتب آخر، وهي مؤهلة لذلك، ولكن التحدي الأساس في كل كتابة هو كيف تستطيع الخروج بالعمادي المؤطر إلى أفق مفاجئ وجديد. وهنا يمكن أن يتسع أفق ورمز ومعنى الشخصية.

●● في روايتك «زمن الخيول البيضاء» استندت إلى عدد من المراجع، وهذا يجزئ السؤال إلى شقين: يتعلق الأول بكيفية اختيارك لموضوعاتك، بينما يتعلق الثاني بالذاكرة.

– أكتب الموضوع الذي أحس بأنه يثير دهشتي، أي الموضوع الذي لو صدف أن سمعت أن كاتباً آخر تناوله، سأذهب للبحث عن كتابه، أي يجب أن يثيرني الموضوع كقارئ كي أستطيع الرحيل فيه ككاتب. أما الذاكرة، فالذاكرة في النهاية هي كل شيء؛ هي نحن، هي التجربة التي عشتها أنت والتي عاشها غيرك، والكتاب الذي كتبتة أنت أو كتبه غيرك، بل هي الشيء الذي لم تحققه بعد وتحلم به ويحلم بغيره غيرك.

ولذلك هي الكلي الذي لا يقسم على واحد فقط هو أنت، أو ذاتك؛ إنه حلول كل شيء فيك. وإذا لم تخرج للقاء هذه الأشياء ستبقى ناقصا، وللأسف، نحن لا نستطيع أن نلم بكل شيء ضمن قدرتنا البشرية.

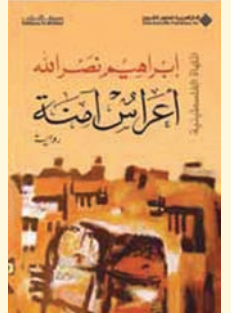
ناس ما بتنداس. أي لا تُسكن. فما بالك حين يتعلق الأمر بالأرض، أو بمدينة عربية، يجاهد البشر فيها كثيرا، أصلا، ليثبتوا شيئا واحدا: أنهم موجودون!! من الجائز أن يتردد القارئ أمام هذا السرد وهل اختفاء سكان المدينة حقيقي أو لا؟ أم هو مجرد تعبير عن عمق إحساس البطل بالعزلة؟

●● أنت في هذه الرواية تستثمر دراستك لعلم النفس وتحلل شخصية الإنسان العربي وتكشف التحطيم وعدم فهم نفسية الشخصية العربية الواقعة تحت تأثير أنظمة سلطة متعسفة. وأنت نجحت أيضا في تسليط بقعة الضوء على الغربة التي يعيشها المواطنون البسطاء في عمان، فيصبح هذا الإنسان مجرد نكرة/ أو علامة دالة على النكرة/ في عالم معزول ومغلق على البسطاء؟

– هذه الرواية هي رحلتي الفنية لكي أرى كيف شكلت المدن العربية البشر فيها على مدى خمسين عاما، والنتيجة واضحة: إنها ألغت وجودهم. لكن ما يعينني أيضا هي طريقة كتابة هذه الرواية، والمتعة التي شعرت بها في انتقال السرد بين الراوي العليم والبطل مباشرة، والحوار بينهما، كما تنتقل كرة القدم من لاعب للاعب. كان هذا الأمر جديدا على كتابتي، ولعله البهجة الوحيدة في كتابة هذه (الكوميديا السوداء).

●● رواية (عو) البطل (أحمد الصافي) يعمل صحفيا وأديب مرموق يدافع عن قضايا مجتمعه ويقف أمام الاستغلال والفساد ولكنه سرعان ما يصبح تابع رخيص يبيع نفسه مقابل المغريات..

لا أريد أن أسأل عن الأيديولوجي في هذه الرواية الكابوسية، لكنني سأسأل عن الفني.. كل شيء في الرواية ينحول إلى تناقضات فالبطل يمر بصراعات نفسية حادة تدفعه إلى تخيلات فنتازية عجائبية تتخلل حياته. ففي بيته يحلم أن الكتب تطير من تلقاء نفسها.. وكائنات سوداء صغيرة تندفع خارجها.. وكتب أخرى تسقط منها بقع من الحبر





- في اعتقادي أن الجهة الخامسة بالنسبة للفلسطيني هي فلسطين، وعليه فعلا أن يبقى يقظا كي لا تسرقه أي من الجهات الأربع إلى الأبد.

- «فلسطين هي الوطن الوحيد الذي نما خارج حدوده، في بيروت وعمّان ودمشق، وبالتحديد في مخيمات هذه البلاد. محمود درويش جعل بطله أحمد العربي «مخيما ينمو وينجب زعترا ومقاتلين، وساعدا يشهد في النسيان وذاكرة... الخ» ماذا تقول في هذا؟

- هناك جملة قالها الكاتب الفلسطيني رشاد أبو شاور، تقول: إن كل الناس، في العالم، يعيشون في أوطانهم، إلا الفلسطيني فإن وطنه يعيش فيه.

●● دعني أستذكر معك مقالا كتبته عن الحياة الثقافية الفلسطينية قبل عام النكبة من سينما ومسرح ورواية وشعر وترجمات لكبار الكتاب العالميين.

- الحقيقة إن الحياة الثقافية والفنية في فلسطين كانت مدهشة للغاية، فأول عربي رشح لجائزة نوبل للآداب هو عزيز ضومط، وهو مسرحي فلسطيني، وذلك عام ١٩٣٦، كما أن أهم ترجمات الأدب الروسي ظهرت فيها في نهايات القرن ١٩، وإلى ذلك ترجمات لطاغور وأسكار وايلد وملفيل وشيلي ومارك توين والإلياذة والأوديسة وجحيم دانتي، وكان يمكن أن تجد ست أو سبع دور سينما في يافا وحدها. ويمكن الإشارة إلى أنه في عام ١٩٣٧ تم إنشاء أول شركة إنتاج سينمائي. هذا أمر كبير فعلا ويدعو للإعجاب.

وشاركت فلسطين في تصفيات كأس العالم عام ١٩٣٤ و ١٩٣٨ وكان المنتخب الوطني الفلسطيني لكرة القدم، بذلك، أول منتخب عربي آسيوي يشارك في تصفيات كأس العالم.

وقد كتب سلمان ناطور الكاتب الفلسطيني المعروف (إن حيفا هي التي منحت أم كلثوم لقب (كوكب

الذاكرة تعني لي أن باستطاعتي أن أكتب ألف صفحة عن شاب عاش الحياة فعلا، ولا أستطيع الكتابة أكثر من عشر ورقات عن شخص بلغ مئة عام بحياته الخاوية، إنها المنسوب الحياتي، مثل منسوب النهر والبحيرة والبحر والبنر.

●● الرواية الأردنية اليوم هل هي مخيبة للأمال/ أم دافعة بقوة للحياة؟

- هناك روايات في الأردن اليوم أهم بكثير كما ونوعا مما أنتج في السبعينات، وليست مصادفة أن تصل ثلاث روايات كتبت في الأردن إلى اللائحة القصيرة في جائزة البوكر العربية في السنوات الثلاث الأولى لانطلاق الجائزة.

حتى الآن أنا متفائل، ولكن لا أستطيع أن أحدد إلى أين ستمضي هذه الرواية، فكثير من الروائيين على وشك بلوغ الستين وبعضهم بلغوها، والشباب لم يقدموا شيئا كبيرا حتى اليوم رغم مرور عشرين عاما على بدء بعضهم النشر.

●● نساء إبراهيم نصر الله الجميلات، أين يسكن؟ ما أكثر شخصية أحببتها؟

- المرأة جزء أساس من حياة كل إنسان، وهناك من يسكن القلب، ولو لم يسكنه بهذه الحميمة لما سكن الكتابة.

أحب كثيرا من الشخصيات النسائية في رواياتي: زينب وسلوى في (زيتون الشوارع)، هيفاء في القصيدة الملحمية (نعمان يسترد لون)، سمية وريحانة في (زمن الخيول البيضاء)، حنون في (طيور الحذر)، الأم في قصيدتي الطويلة (الحوار الأخير قبل مقتل العصفور بدقائق، وزوجة الأب في روايتي التي أكتبها الآن!! وغير ذلك أيضا.

أسئلة وقضايا عن المخيم:

●● في شهادتك الذاتية قلت أنك نجوت بسبب غسان كنفاني. فعندما قرأته للمرة الأولى تعلمت أن للفلسطيني جهة واحدة فقط هي فلسطين.

## الانسان لم يصل الى حل قاطع لأي مسألة من المسائل الكبرى

حيويته وتجده.

### أسئلة وقضايا في السينما وفي التشكيل والمسرح

●● في طفولتك رغبت بتعلم الموسيقى ولكن العائلة رفضت بشدة؟ اليوم وأنت تكتب في السينما وفي التشكيل، كيف تنظر للموسيقى وجرسها في هذين الوسيطين؟ متى تحضر الموسيقى ومتى لا تحضر؟

– الموسيقى يجب أن تحضر في كل فن، إنها الإيقاع في الشعر والرواية والفيلم واللون، كثيرا ما نقول: إن إيقاع الفيلم بطيء، أو سريع، وفي الحقيقة نتحدث هنا عن الموسيقى، وكذلك في الرواية، هناك فرق كبير في الإيقاع بين رواية ذات جمل قصيرة ورواية ذات جمل طويلة؛ رواية تقوم على اللغة ورواية تقوم على الحدث؛ رواية تقوم على الوصف الخارجي وأخرى تذهب للوصف الداخلي؛ الأمر نفسه في الشعر. وهناك تناغم اللون، بعض الألوان تحسها في اللوحة نشازا، لأنها نافرة بصورة غير متلائمة مع انسياب ورقة الألوان، أو العكس. وهناك التوزيع اللوني أيضا، الذي أعتبره ليس جزءا من البناء فقط، بل من موسيقية اللوحة.

ولذا، كل عمل جيد هو بالضرورة مدرك لإيقاعه، ولموسيقاه، وهذا الأمر لا ينطبق على الشعر وحده، إنه ينطبق على كل شيء، حتى حركات أيدينا ومشيتنا وكلامنا. ببساطة، للموسيقى حصة في كل شيء من هذا الوجود. فكل شيء خارجها هو التعثر.

●● قلت بأن «السينما عمليا مفتاح للقراءة» هل توضح هذه الكيفية؟

– كانت السينما في فترة ما، هي مفتاح القراءة لدينا، لأننا حين كنا نرى فيلما في طفولتنا مأخوذا عن رواية، كنا نذهب للبحث عن الرواية، وبالتالي قادتنا السينما إلى القراءة، وهناك اكتشافنا أن الروايات أجمل من الأفلام، وهذا ورطنا، إيجابيا،

الشرق) الذي رافق اسمها وهذا جاء ليؤكد ما كان قاله أحد كبار الكتاب المصريين الذي زار حيفا في سنوات الأربعين وهو ابراهيم عبد القادر المازني ان قال بما معناه: لن يعترف بك الوسط الثقافي أدبيا عربيا الا اذا منحت اللقب في فلسطين، وقد سمعت ذلك من الشاعر أبي سلمى عندما التقينا في مدينة صوفيا عام ١٩٨٠، وقرأت في مذكرات أبي سلمى ما كتبه عن اللقاءات الثقافية التي كانت تتم في حيفا ويافا والقدس).

●● دخل تعبير «الأدب الفلسطيني» حديثا بعد انتهاء الحكم العثماني و قدوم الاستعمار الأوروبي وما تبعه من تقسيم الوطن العربي إلى مناطق نفوذ.

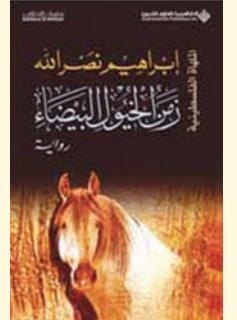
– حين ترتطم بتحديات كبيرة تكون مضطرا للبحث عن كينونتك وهويتك، لأنك مضطر لإيجاد خندق واضح تحتمي به، وسور تقاقل من فوقه، فالعربية لغتك اليومية، ولا تفكر بهذا كثيرا في فترات الهدوء، لكنها تحمل معنى إضافيا حين تغدو في معركة على هذه اللغة وعلى هذا الكيان الإنساني الذي لك. نحن نبتكر التسمية كي لا نتحول إلى جزء من الكتلة الطاغية التي تهدد باجتياحنا، أيا كانت هذه الكتلة.

●● سؤالي هنا عن لفظة/ تعبير «المخيم» ظلت رمزية المخيم تكاد أن تكون المعادل الموضوعي للقدس. كيف يكتب الروائي عن المخيم؟

– كل روائي يكتب من زاوية فهمه ومقدرته ووعيه، لكن المخيم هو الممثل لحالة الشتات، والقدس هي حالة العودة، وكما قلت في حوار سابق: منذ أن وعينا شتاتنا حملنا عودتنا على ظهورنا ولم نزل.

●● هل هناك أدب للمخيمات يوازيه أدب آخر للمقاومة؟

– لا بالتأكيد، لأن الأدب الفلسطيني كل متكامل، ولكن له أطيافا متعددة، ومذاقات نابغة من تجارب وأماكن لها خصوصياتها، واختلافه هذا، جزء من



المسرح التسجيلي. في تقديرك: هل نحن في زمن يجب أن نوثق فيه لفلسطين، فيغيب الحدث الدرامي وتفصيل الناس وذاكرة المخيم لأجل عرض وثائقي فحسب؟

- هناك مسرح مهم في فلسطين، ومنذ السبعينات، ولكنه مسرح محاصر بطروف الاحتلال، وتحرك المسرحية بطاقمها ليس أمرا سهلا، لكن هناك أعمالا رائعة فعلا، كما حدث في السينما.

### أسئلة عامة

●● ما طقوس الكتابة عندك؟ كيف تبدأ يومك وكيف تضع في آخره نقطة؟

- في فترة ما قبل التفرغ للكتابة، أي حتى ما قبل أربع سنوات، كنت أكتب صباحا، أما الآن فأكتب صباحا ومساء، وحين أكتب ألتزم بذلك يوميا، ولا أسافر أيضا. أما متى أتوقف، فذلك يحدث حين أتعب أو حين ينتهي فصل ما، ولا أستطيع بداية فصل آخر، ونادرا ما أترك فصلا في منتصفه. والأمر كذلك بالنسبة لكتابة الشعر، فمنذ سنوات يكون الديوان لدي حالة نفسية واحدة، أو حالة درامية واحدة، وهذا يقضي أن تظل داخل الجو واللغة. وحين أكتب الشعر لا أكتب الرواية، والعكس أيضا.

أما في الليل فغالبا ما أشاهد فيلما.

●● ما دور المثقف والمبدع العربي اليوم؟ وكيف تنظر بعد كتابة (عو) إلى العلاقة بين المثقف والسلطة؟

- استطاع النظام العربي أن يمتلك فعليا الجريدة والإذاعة والتلفزيون، وكثيرا من المثقفين، وأرى دور المثقف هو التنوير خارج ظلامية التسلط، والوقوف بشجاعة ضد التزوير الذي يحدث على الهواء مباشرة أمام أعيننا.

(يتبع بقية الحوار بموقع المجلة على الانترنت)

في البحث عن روايات أخرى.

●● في التداخل ما بين الأنواع ظهرت إشكالية التلقي كواحدة من إشكاليات الزمن والحادثة. لقد تحول الكاتب من ذات كاتبة إلى ذات تكتب عن نفسها، كما يتحول الممثل المسرحي من المشهد النصي إلى المشهد البصري والقارئ نال نصيبه في التحول إلى مشاهد. في تقديرك: ما شكل القارئ في الأزمنة الحديثة القادمة؟

- هناك كتابات مختلفة، يمكن القول إن روايتي (طيور الحذر) عني بصورة من الصور، لأنها أفادت من سيرتي إلى حد بعيد، لكنني لا أستطيع أن أقول، مثلا، عن (تحت شمس الضحى) أو (طفل الممحاة) أنها كتابة عن النفس.

بالنسبة للقارئ في المستقبل، مسألة بعيدة بالنسبة لي، إذ إن علينا أن نجد لنا مكانا في القراءة اليوم، كعالم عربي، قبل أن نفكر في المستقبل.

كل مرحلة لها ظروفها، وأظن أن اختراع الورق أصاب العالم بالعرب، بعد أن كان يكتب على الطين والحجر، واختراع الطباعة أصاب العالم بالهلع، وهو يرى خط اليد يندثر، وصولا إلى الكمبيوتر. لكن القراءة تطورت، بل وازدادت إلى حدود غير متوقعة أبدا.

### رواية (زمن الخيول البيضاء)

●● هل تتمنى أن تحول رواية (زمن الخيول البيضاء) إلى عمل تلفزيوني؟

- منذ أكثر من عامين تم شراء حقوق تحويلها إلى مسلسل، وهذا أمر جيد، وقد كتبت له السيناريو، وكانت تجربة رائعة بالنسبة لي، ونحن اليوم ننتظر اتفاقا مع محطة كبيرة لبدء العمل، فكل شيء جاهز. وكان من المفترض أن يخرج حاتم علي في ذلك الوقت.

●● من خلال إطلاعي على المسرح لاحظت أن العروض المسرحية عن فلسطين تسير باتجاه



بدرية الوهبي

## أكتب الشعر لأجل روعي.. لأجل سلامي الداخلي

حوار: حسن المطروشي\*

يستطيع الشاعر أن  
يدافع عن قصيدته،  
ولكن لا يستطيع أن  
يفرض القبح  
في المكان



حين كتبتُ الشعر  
تأكدتُ من الوجود  
وكم تستحق الحياة  
ان نعيشها رغم انها  
تسحقنا أحيانا

بدرية الوهبي شاعرة من عُمان تعمل  
صحفية ومسؤولة القسم الثقافي بجريدة  
«الزمن» ولها تجربة مهمة في الشعر النسوي  
وهي من جيل التسعينيات التي أثبتت أن  
الشعر ليس شكلا فقط.

ترجمت قصصها وأشعارها مؤخرا الى لغات  
أخرى، ولها ديوان شعر بعنوان (سقوط مدو  
لريشة) أرادت منه التعبير عن الذات في تساقطها  
المدوي بسبب الخيبات والانكسارات التي تورق  
الكاتب والإنسان، ولها مشاركات خارجية  
كثيرة (الشارقة، القيروان، اسبانيا، عمان،  
الدوحة، البحرين، القاهرة) وحصلت على العديد  
من الجوائز في الشعر والقصة، كان لنا معها هذا  
الحوار لنقترب من تجربتها أكثر..

التطور التي تسلفتها الشاعرة بدءاً بالذات وانتهاءً بالمجتمع، صفي هذا الذهاب الساحر وهل هو مشحون بالقلق؟

-تمر التجربة الشعرية في مراحلها التكوينية بما يمر به الجسد البشري، لوران غاسبار قال «علينا أن نلقي بأنفسنا وراء كل ما يصمد أمامنا لكي نتمكن من أن نعبر حدودنا».. هذا العبور الذي يمر بعوامل إعادة بناء وتكوين الطبيعة أشبه بمرور التجربة على مراحل صحية افترضتها الطبيعة الشعرية المقدسة، الجميل في التجربة انها لم تتوقف عند خط وتراوح عليه انما هذا التسلسل وانت تستعيد ذاكرة القصيدة تقف امام نص قديم وتشهق « هل كتبت هذا؟» الكتابة الشعرية في بداياتها كانت أشبه بمحاولات تطفو على السطح لعدم التفرغ الكامل لبناء النص الشعري ولعلها تلك البدايات التي أخذت طابع الخواطر والنصوص التي لا مسمى أدبي لها سوى انها بوح من نوع ما.. تلك اللحظة سريعة الالتقاط ثم التحول حيث العناية التامة باللغة وتشظيها الذي يشبه تشظي الروح المنفلتة من عقال الزمن.

الآن أكتب القصيدة بوعي مغاير، ومن خلال القراءات المكثفة والتجربة الحياتية والتواصل الروحي بين الثقيف البصري والوعي الشعري اصبح الانعتاق من المفردة والتجلي اكثر صعوبة لذلك يحدث أحيانا ان أكتب نصاً وأقلق من انفلات اللحظة الشعرية فاتوقف ويطول بي العمر لأستعيد تلك اللحظة وأكمل بناء القصيدة، هذا الاقتراب والنأي أشبه بأنثى تراود صحراء عن يباسها ونسيت ان تبلبل أطرافها ببعض قبلات لأكون غارقة بسؤال اللغة أكثر.

القلق مرتبط بشكل عضوي بهاجس الكتابة لدي،

●● بعد ديوانك الأول (سقوط مدرلريشة) وبعد تبوئك مراكز شعرية وسردية متقدمة، وبعد اعاصير وعواصف واجهتك في منجزك الشعري، كيف ترين هذا المنجز وهل أنت راضية عنه؟

- ما زلت انتظر قصيدة لم أكتبها بعد، الكتابة بالنسبة لي تحول دائم باتجاه الحياة، لذا فان حتمية النظر الى ما تم مسبقاً ليست واضحة، ولكن يبقى ما كُتب عزاء للأرواح المتأهبة للحظة شعرية خالصة من إثم الرقابة والتكرار. وبطبيعة الحال تشكل الكتابة الشعرية تجربة روحية ووجدانية لا نستطيع التخلص منها أو ردمها لأنها عاوض لنا في حياة كهذه الحياة التي نعيشها الآن، أطمح الى تجربة أشد عمقاً تعبر عن الذهاب الى ما لا نستطيع التنبؤ به.. لا شيء غير الشعر كبديل لهذا الزخم من الاحتدامات والتصادمات الوجدانية، وحده الشعر يدخلنا عتمة الروح والجسد والعالم بمثابة وانسانية سايرة أغوار العتمة الجوانية والبعيدة، ومحاولة استقصائها من أقصى لحظات التوتر والاحتدام الوجداني، وهنا استعير ما قاله بودلير «من منا لم يحلم، في لحظات الطموح، بمعجزة شعرية بما يكفي ليتوافق مع الاختلاجات الغنائية للروح، وتموجات الأحلام، وقفزات الوعي المفاجئة» الطموح بمعجزة شعرية لا تتحقق سوى بالاستمرار في تغيير كل ما نحن عليه نوراً ولهباً. هذا الاحساس بالانعتاق من الرتم الدائر حول عنق القصيدة شكلاً ومضموناً يجعلني أبحث عن لحظة شعرية أخرى وتجربة يكفي أنني حين كتبت الشعر تأكدت من الوجود وكم تستحق الحياة ان نعيشها رغم انها تسحقنا أحيانا..

●● عبورك باتجاه الشعر منذ بداياتك ومراحل

## الطموح

### بمعجزة

### شعرية لا

### تتحقق سوى

### بالاستمرار

### في تغيير كل

### ما نحن عليه

### نوراً ولهباً

أحافظ على الجلوس في هامشي الحميم، ففي حرية الهامش أكثر حرية كما قال حداد مرة. ●● هل العمل الصحفي يقتل الابداع كما يقولون، وهل أثرت لغة الصحافة في لغة الشاعرة؟

- يبدو ذلك.. وأنا قلقة كثيرا رغم ان الصحافة بالنسبة لي اضافة، فتحت أمامي آفاقا جديدة، ولكن ما كنت أخشاه فعلا ان ينسحب تأثير العمل الصحفي الى اللغة، فبالنسبة لي اللغة تورط وانطلاق نحو عوالم داخلية وخارجية لا يمتلكها الا قلة فمجرد انك تكتشف ان لغتك التي اشتغلت عليها منذ نعومة أظافر القصيدة تتحول الى اللغة التقريرية والمباشرة فأنت أمام لحظة توقف مرعبة حول مصير شاعريتك، ولكن بعض المقربين يحاولون تهدئة روعي بأنها فترة وتنتهي ولكنني قلقة كأ م تنتظر ابنها الضال وتساؤلات عودته هل يأتي كما هو جميلا أم مشوها؟ ترعبني فكرة ألا تعود قصيدتي كما أريدها واشتغلت عليها طوال تلك السنوات. ولا أخفيك اشعر بين الحين والآخر باللحظة للكتابة لكنني ما إن امسك تلابيبها حتى تهرب كمن يفر من قسورة، ولا اعرف السبب إلا أنني أعطيها وقتها وأمهلهما المزيد من الانتظار لحين عودتها، فلدي نصوص مبتورة غير مكتملة ولا استطيع ولادتها مخدجة ما لم تعد اللحظة المجنونة والجميلة تلك، وأؤمن تماما» حين يكون البيت قويا، تكون العاصفة ممتعة».

●● ما الذي تفتقده ساحتنا الشعرية والأدبية اليوم؟

-يقول الطاهر بن جلون (وظيفة الأديب هي المشاغبة حتى تبقى الذاكرة يقظة ) ونحن

لذا أخذ وقتا كبيرا لأنهي القصيدة وارجعها مرة ومرتين وثلاث.. اقول تغير الكثير واصبحت الآن معنية بالتناول والقارئ فالشعر هو الكائن الذي يأخذك الى الآخر الذي لا تعرفه، اصبحت معنية بالفكرة واللغة معا والتعاطي الشعري الذي لا يمكن الاستخفاف به أو تجاهله..

●● بدءا لماذا أنت مبتعدة عن الأسميات الشعرية في الفترة الأخيرة ألاترين انها اضافة في التجربة الشعرية ومحفز معنوي للكتابة؟ ربما لأنه لا جديد، لا استطيع أن أظهر لأقرأ نصوصا مكررة، أنا أحترم القارئ وأحترم تجربتي التي لا يمكنني أن استنزفها لمجرد الظهور، أخذنا كفايتنا وحن الوقت الآن للاشتغال الحقيقي والفعلي على النص من خلال التأمل والقراءة المكثفة بعيدا عن الضجيج والاحترق والحرق معا، كما إنني أسير على المثل القائل ( عندما تتحول أحلامك إلى تراب فقد حان وقت الكنس)...

●● وهل تعتقد ان المشاركات الخارجية سبب في النضج والانتشار فعلا؟

-ربما بشكل غير مباشر اسهمت في تكويني الشعري (لن أقول نضجي المبكر)، فطالما ما زلت مأخوذة الى الاشتعال فهذا يعني انني لا زلت ( نيئة) وبحاجة الى النضج، قد تكون كثرة المشاركات تحرق الشاعر الا انه كائن نوراني وضوئي وبركاني فتراه يمشي الى احتراقه بوعي أو بدون وعي، في البداية كانت هذه المشاركات انتشارية ولكنها الآن اصبحت مشاركات اختيارية رغم اغراء الضوء ولكن آن الأوان ان اشتغل على النص بصمت بعيدا عن كل هذه الضوضاء، وحقيقة انها لم تساعد على انتشاري لأنه لا يعول عليها في نضج التجربة،

أن تمشي  
على الشوك  
حافيا ورأسك  
مكشوفاً تحت  
عواصف  
الجنون.

دعائيا بسبب ما تطرقوا إليه، وبما إننا نحترم الآخر والعادات المعروفة تكونت لدى بعضنا ما يسمى بالرقابة الداخلية وبالصحافة المسؤولة التي تكتب ما تشاء ولكن لا تتعدى حدود الإساءة إلى الاشخاص والأعراف، وأذكر ان شارل بودلير اعتبر العيش بجرأة يوميا - يمكن ان تكون غير معقولة - اذا ادركنا نتائج الجهل بالخطر لا يمكننا التمرد لمجرد التمرد انما ثمة حدود لكل شيء علينا ان نكون أكثر عقلانية ومسؤولية وفي نفس الوقت علينا ان نعري ونفضح الممارسات الخاطئة - ان وجدت- للمؤسسات والأفراد ولكن لنتحاشى الوقوع في القضايا فانه علينا ايضا بالمقابل ان تكون لدينا اثباتات وأدلة ضدها.

لا جدوى  
من التدخل  
فيما تسنه  
القصيدة  
من قوانين

●● في فترة سابقة كان اسم بدرية يتكرر ضمن الفائزين في المسابقات والمهرجانات ثم توقفت. ما هو فوزك الأكبر في كل تلك الانتصارات؟ ولماذا توقفت عن المشاركة والخوض في المسابقات؟  
- شاركت لأول مرة بنص قصصي لم أكن اعرف انه قصة قصيرة وكانت الكتابة الأولى وحصل على المركز الثالث في مسابقة المنتدى الأدبي لعام ١٩٩٨، لست افتخر به لأنها البداية الخالية من كل مخزون، لكن المركز الأول الذي حصلت عليه في مسابقة النادي الثقافي في الشعر الفصيح هو الانجاز الذي افتخر به كون اللجنة التي منحتني شرف الفوز هو الناقد الكبير د.محمد لطفي اليوسفي والشاعر الكبير زاهر الغافري.

وبالنسبة للشطر الثاني من سؤالك فالقناعات تتغير مع تغير التجربة فما كنا نسعى اليه فترة من الزمن ما عدنا نحتاجه الآن، ليس

فقدنا المشاغبة والفوضى الخاصة بنا التي كانت تنعكس في أعمالنا، وفقدنا الذاكرة اليقظة، وتركنا كل شيء للمؤسسة الثقافية والمدونات.

●● ولماذا من وجهة نظرك هذا التراخي والفتور في الحضور الشعري أكثر منه في اشكال أدبية أخرى؟

- عمق وانكسار الإنسان الإشكالي مع نفسه، والتطويل الفارغ لبعض السطحيين هو سبب كبير في تراجع الجيد من الشعر رغم أن الزيد يذهب هباء ولكن يبدو أنهم يريدون الزيد فليرجع البحر ودره المكنون، غير ذلك يعتقد الشاعر وهذا اسمه دائما من بعض الشعراء ان لا فائدة لأنه لا يوجد تقدير وبالتالي كما قلت مسبقا هي الاحباطات والخيبات التي تكسر الشاعر سبب في تراجعها. والدليل الكم الكبير من الاصدارات السردية مقارنة بالشعرية.

●● كونك صحفية.. هل هناك قيود وخطوط حمراء لا يمكن للاعلامي تجاوزها في طرحه وتناوله؟

- نعم لاتزال القيود موجودة ولكنها ليست بتلك القوة التي كانت سابقا خاصة في بعض المؤسسات الاعلامية الخاصة، مازلنا بحاجة الى كسر الرتابة والتضليل الإعلامي لنصل الى حقيقة دور الاعلام المغيبة، وهذا يجعلنا جنودا نسير على خطة المسؤول الذي لا مازال يعيش في جلايب أجداده ورواده، لماذا اعلامنا لا يوازي الجزيرة أو العربية أو البي بي سي، لماذا لا يوجد صحفي بارز أو نجم يشار له بالبنان هنا وفي الخارج على العكس هناك بعض الصحفيين ينتظرون حكما قضائيا أو

التجربة ففي مرحلة سابقة لم تكن قضيتي التكتيف بقدر حاجتي البوحية ورغبتني في اجترار الصورة التي تضعني بين مشهدين مزدوجين، أما نصوصي الأخيرة فهي قصائد تشكلت بفعل التكتيف والاختزال الى ما يشبه (الومضة) سواء في التجربة النثرية أو التفعيلة وطبعا هذه المقدرة على اضاءة المعنى بأقل ممكن من كلمات والوصول الى النص بكل تفاصيله في بضع كلمات تأتي بفعل الخبرة والتجربة التي شكلت هذه المرحلة الأخيرة من شكل النص.

لا شك ان كتابة قصيدة داخل الوزن أو تفعيلة معينة لا تشبه كتابة نص نثري خارج الوزن والأطر وحتما لا يصنع الجمال سوى الخروج من الظلمة والقيود، النثر يجردني من كل شيء فتخرج انكساراتي وحيواتي وعشقي في أتم وأنقى صورها وشعورها.. لا جدوى من التدخل فيما تسنه القصيدة من قوانين، يقف المبدع حاجزا وحائلا بين ما تريده القصيدة وبين ما يريده من منهجية ومنطقية..

●● هل الشاعر معني بالضرورة ان يكتب لأجل قارئ يفضل الايقاع بدلا من النثر رغم تجاوزنا الحديث عن هذه الاشكالية ولكن لا تخفى علينا ان المتلقي العربي لم يتقبل القصيدة الحديثة؟

- هذه ليست قضية المبدع خاصة المتورط في الشعر، لا يمكن لأي شاعر يؤمن بحقيقته وقصيدته ان يخلق عالما لا يناسبه في علم التهذيب وتربية الذائقة، لكنه يجب ألا يسمح لنفسه ان يسيئ لذهن المتلقي ويسبي لقدرة وعي أي متلق لأن الكلام البسيط والسطحي والمبتذل يسيء بشكل أو بآخر للمتلقي، ان

ترفعا أو تكبرا من شأن، انما الواقع يجعلنا نتردد ونحن ندرك بأن المسابقات يحكمها ويقيمها شعراء أو ساردون لا تقترب تجربتهم من تجربتك - لن أقول لا ترقى- فكل تجربة لها مسارها وقيماتها، سأقول (اكتفيت) وأن الأوان للاشتغال أكثر على النص من حيث القراءة والكتابة والنقد المثمر، أن الأوان لوضع التجربة في مسارها الذي تستحقه..

!وبصراحة لطالما أقول دائما كما قال نيكوس كزنتزاكيس (لا انتظر شيئا، لا أخشى شيئا، لا أمل في شيء، أنا حر).

●● اتجهت الكثير من القاصات والشاعرات أيضا الى الكتابة الروائية، هل تفكرين في هذا الاشتغال؟

- نحن كائنات نزقة نتماهى في كل شيء من حولنا وتفرضه علينا التجربة، بدأت شاعرة وأدين للشعر بدخولي في رهانات أخرى كالقصة والمقال، أما الرواية فما زال الوقت مبكرا ولا أظنني امتلك أدواتها الفنية، الكتابة الروائية لا تحتمل هذا الاستسهال والدخول اليها مغامرة كبيرة فان لم تكن تمتلك مخزونا واسعا وتجربة حياتية وابداعية فلا تستطيع كتابتها وانت تمتلك فقط نفسا سرديا طويلا يخدعك هذا الذهاب الى الدخول في مغامرة كهذه..شخصيا تجربتي تميل الى التكتيف والاختزال حتى في كتابة القصة القصيرة ولا أظنني سأنجز يوما في كتابة رواية.

●● في ديوانك (سقوط مدو لريشة)، قصيدة التفعيلة أطول من قصيدة النثر، ما الذي يتحكم في طول وقصر النص هل هو النفس الشعري أم شكله؟

- ليس شكل النص ما يحدد طوله وقصره انما

القصيدة هي التي تكتبني وتختار شكلها بنفسها وتفصيلها بنفسها.



●● تذهب بعض الكاتبات الى الرمزية والاختباء وراءها لتعبر عن مشاعرها بعيدا عن أعين المجتمع، هل ما زالت الكاتبة تعاني من هذا التضييق؟

-المرأة بحاجة إلى من ينظر إلى عقلها لا إلى جسدها، هذه النظرة الدونية والمنبثقة من عالم الذكورة ما زال الغرب يعاني منها ولم يستطع الرجل هناك تجاؤها فما بالك بمجتمع الخيم والعباءات السادة!!

اللغة في الأصل أنثى، نحن من يحاول تقسيمها لتشتيتها وتضييقها، لست أبالي كثيرا بهذه

السطوة التي لا تقلقني أثناء لحظة الكتابة الشعرية بالذات، ربما ان كانت كتابة سردية أو مقالية تستدعي استمرار الحكاية والتوقف للتساؤل في لحظة الوعي الخلاقة، أفكر في المحاذير أثناء كتابة مقال أو قصة، أفكر في الآخر أينما كان وماذا ؟ لذلك يخرج نصا مرتبكا أو نصا يتكأ على الرمزية ليصل الى مبتغاه بيسر.

ولست معنية كثيرا بأمر الآخر وسطوته في الكتابة الشعرية فهي لي ولا علاقة لأي كائن بما تحتويه ودلالاتها ولا أحملها عبء الرمزية طالما أردتها شفيفة كضوء النهار، ببساطة لا سطوة للرجل أو المجتمع في لحظة كتابتي الشعرية، لا سطوة حتى لإبليس وأعوانه الجميلين والأشد ضراوة من الخطوط الحمراء المتاحة وغير المتاحة، أكتب الشعر لأجل روعي لأجل سلامي الداخلي واستقراري، أكتب الشعر لأنفسي برائن خطيئة الجمال دون ان يشير ادهم بإصبعه نحوي، أكتب لأطلق أجنحتي النورانية وأطير بعيدا..

لم يكن لديك شعر فاصمت، يستطيع المبدع التعبير عن فكره وشعره والدفاع عنه - اذا تطلب الأمر- ولكن لا يستطيع ان يفرض القبح في المكان فكما تقبل المتلقي العربي قصيدة النثر- (الهجينة) كما يسميها البعض - شيئا فشيئا لأنها تلامس شغاف الروح وتلامس جراح نكاتها أصابع التسطيح والاستسهال فإن المتلقي قادر ومدرك لماهية الشعر الحقيقي وان كان هجينا ومدركا لكيفية التعامل مع كل ما هو دخيل وحديث ومدى تقبله له من عدمه.. الأمر كله للمتلقي كما القصيدة كلها للشاعر..

●● تواجه الشاعرة والكاتبة عموما تهمة جاهزة وهي اغراقها في الذاتية وابتعادها عن القضايا الانسانية الأخرى؟ هل تعتبرينها تهمة؟

- اعتبر في لحظة من اللحظات أنني معنية بما يحدث خارج الأنثى والكتابة، ومحاولاتي الكثيرة للخروج من جلدي تعيدني الى أناني فأكتب الأشياء «كأنا» بلا وعي، هل هي خطيئة؟

يهمني ان تحضر الشاعرة الإنسانية فهاتان المزدوجتان تفجران الشعر بشعرية وإنسانية ناهيك عن العذابات التي تشتغل عليها المرأة الأسطورة منذ الخليقة..

لا اتعمد الكتابة عن ذاتي مع ان القصيدة ذات ولا استطيع التحكم بكمية وثورة المشاعر التي تخرج -كوني أنثى-. باختصار القصيدة هي التي تكتبني وتختار شكلها بنفسها وتفاصيلها بنفسها، مهمتي تقف في استخراج المخزون الجمالي والمعرفي وهذا بلا وعي ايضا مع مرور التجربة يتداخل مع الكتابة الذاتية بشكل جميل وعميق..

لا أحمل  
كتابتي  
عبء الرمزية  
طالما أردتها  
شفيفة كضوء  
النهار.



مشهد من مسرحية زهرة

# صورة المرأة العُمانية في الدراما «المرأة في المسرح نموذجاً»

«ظلموني الناس» أول مسرحية تشارك فيها المرأة العُمانية ١٩٧٣

عزة القصابي\*

زادت مشاركة  
المرأة العمانية في  
الحراك الاجتماعي  
إلا أنه بالمقابل، لم  
يحدث تطور ملحوظ  
في صورة المرأة في  
الدراما العمانية، حيث  
سعى كتاب الدراما  
المحلية إلى استمرارية  
تنميط صورتها  
الذهنية السابقة  
في عقلية الجمهور  
العُماني

تعد المرأة عبر العصور مصدراً ملهماً للكتاب والفنانين، ويكاد لا يخلو عمل إبداعي سواء أكان فنياً أم أدبياً، إلا وتكون المرأة حاضرة فيه ومحركاً رئيسياً لأحداثه وشخصياته. كما تُعد الأجناس الدرامية (المسرح، السينما، المسلسلات التلفزيونية) وسيلة معبرة عن قضايا المجتمع، وتطلعاته من خلال طرح الموضوعات الاجتماعية المهمة.

ولا يغيب عن البال الاهتمام الكبير الذي نالته المرأة العمانية منذ عام ١٩٧٠م، على اعتبار أنها عامل مهم لدفع التنمية في البلاد، فهي تشكل تقريبا أكثر من نصف المجتمع وفق آخر الإحصائيات. ودونما شك أن ما حظيت به المرأة العمانية من مميزات لم يكن من فراغ، ولكنه جاء ترجمة لسياسات جلالة السلطان قابوس بن سعيد وحكومته منذ السنوات المبكرة من عمر النهضة.

في المسرح» من خلال تحليل نماذج من المسرح العماني، بغية استقرار صورتها وأبعادها المختلفة.

### **أولاً : صورة المرأة العمانية في المسلسلات التلفزيونية**

زادت في الآونة الأخيرة مشاركة المرأة العمانية في الحراك الاجتماعي الثقافي والفني، كما أن أدوارها في كل مرحلة تتغير وتتطور مع منجزات النهضة الأخرى، خاصة بعد نيلها التعليم وقيامها بالعديد من المهن، بالإضافة إلى دورها الاجتماعي في الأسرة .

إلا أنه بالمقابل، لم يحدث تطور ملحوظ في صورة المرأة في الدراما العمانية، حيث سعى كُتاب الدراما المحلية إلى استمرارية تنميط صورتها الذهنية السابقة في عقلية الجمهور العماني، في حين تقدم أعمالاً تبرز شخصية الرجل بصورة أكبر. ولقد قدمت العديد من الأعمال الدرامية التلفزيونية التي تبرز شخصية الرجل مثل (الشايب خلف) ومسلسل (صيف حار) ومسلسل (الجيران) ومسلسل (الدنيا حظوظ) ومسلسل (الاتجاهات الأربعة) ومسلسل (غصات السنين)... وغيرها من الأعمال التي حظيت بمتابعة جماهيرية، وخصوصاً في مرحلة ما قبل التلفزة الفضائية... في حين لم يقدم إلى الآن عمل يتضمن بطولة نسائية مستقلة، ولكن على الأغلب تكون المرأة ضمن البطولة الجماعية لمسلسل ما، ناهيك عن الموضوعات التي تناقشها هذه الأعمال فإنها تعطي مساحة أكبر للرجل، وتجعل المرأة عاملاً، لإيضاح أبعاد شخصيته، فهي تعاني قسوته وظلمه وتعسفه.. وإذا ظهرت بصورة قوية، فإنها عادة ما تقترن بالأدوار الشريرة فهي الزوجة أو الأم المتسلطة. إضافة إلى ذلك، هناك صورة المرأة التي تتحكم

ويمكن أن نستشف ذلك من الكلمات المضيئة للخطاب السامي لجلالته بمناسبة افتتاح الفترة الثانية لمجلس الشورى عام ١٩٩٤م: «نحن ندعو كل امرأة عمانية في أي مكان، في القرى والمدن، في البدو والحضر، في السهول أو الجبال، أن تشر عن ساعدها وتساهم في دفع عجلة التنمية الاقتصادية والاجتماعية، لدينا إيمان كبير في أن المرأة العمانية المتعلمة سوف تعمل بكل جد وإخلاص» (١). لقد منح قانون الأحوال المدنية المرأة العمانية حقوقاً مساوية للرجل، فقد نالت التعليم وعملت في كافة المجالات، دونما استثناء إلا بعض المهن التي لا تتناسب مع تكوينها الأنثوي، كما نالت فرصتها للترقي واثبات قدراتها في كافة المجالات من خلال تقلد المناصب القيادية، فهناك الوزيرة والوكيلة والسفيرة وعضوه فاعلة في المنظمات الدولية(٢).

وتتويجاً للجهود المبذولة في مجال الاهتمام بالمرأة، فقد أقيمت ندوة المرأة العمانية بولاية صحار عام ٢٠٠٩م، وخرجت هذه الندوة بالعديد من التوصيات التي تحفظ للمرأة العمانية حقوقها، كما أعلن السابع عشر من أكتوبر من كل عام يوماً للمرأة العمانية. وانطلاقاً من دور المرأة العمانية الرائد في شتى المجالات، فإنه لا غرو أن يخوض العنصر النسائي الدراما على اعتبار أن المرأة جزء من الأسرة، وهي عمادها فهي تتأثر بالمجتمع وتؤثر فيه.

وتسعى هذه الدراسة لتقصي صورة المرأة العمانية في ( الدراما التلفزيونية، السينمائية) بشكل عام، وفي المسرح العماني بشكل خاص. بغية التعرف على أبعادها المختلفة في الأجناس الدرامية الثلاثة، مع التركيز على «صورة المرأة

### ثالثا : صورة المرأة العمانية في المسرح

شاركت المرأة العمانية في باكورة العروض المسرحية التي قدمت في مسرح النادي الأهلي منذ عام ١٩٧٣م، كما هو الحال في مسرحية (ظلموني الناس) للكاتب المسرحي محمود شهداد(٣)، ثم توالى ظهورها في عدد من الأعمال الركحية، رغم ضيق النظرة لها آنذاك من منطلق منظور ديني واجتماعي، مما جعلها محاصرة بين فنها واهتمامها بأسرتها...وهذا بدوره أضعف البعد التراكمي الفني لديها. برغم ذلك لا يمكن تجاهل بعض أسماء الفنانات العمانيات اللاتي لا يزلن يمارسن مهنة التمثيل، مثل: الفنانة فخرية خميس والفنانة أمينة عبدالرسول والفنانة شمعة محمد والفنانة بتول خميس... بالإضافة إلى الجيل الجديد من الفنانات العمانيات.

أما بالنسبة لصورة المرأة العمانية في المسرح فقد جاءت متفاوتة، بين العروض التقليدية التي تقدم المرأة بصورتها المعتادة والمترسخة في الذاكرة الجماعية للجمهور، من خلال نموذج المرأة التي تفضل أن تكون تابعة للرجل، فهي الزوجة المطيعة والأخت المغلوب على أمرها وهي

مشاعرها وأحاسيسها بها، وتكون غير قادرة على اتخاذ القرارات المصيرية المتعلقة بحياتها إلا بمساندة الآخرين. كما تظهر بصورة سلبية من خلال قيامها ببعض الأدوار مثل المرأة المستهتره الاستهلاكية، كما هو الحال في بعض حلقات مسلسل (درايش) الرمضاني سابقًا.

### ثانيا: صورة المرأة العمانية في السينما

لما كانت صناعة السينما في السلطنة في بداياتها، حيث إن التجربة السينمائية العمانية لا تتعدى إنتاج بعض الأفلام القصيرة والوثائقية وفيلم طويل واحد، وهو فيلم (البوم) من تأليف إخراج الدكتور خالد عبدالرحيم... وفي هذا الفيلم ظهر نموذج «المرأة» بصورة لا تختلف عن مثيلتها في السينما العربية، فهي «الأم» التي تحرص على تربية أولادها، ولكنها تبدو عاجزة عن تقرير مصير ابنتها الكبرى. كما تظهر في هذا العمل الشخصية النسائية المحورية(نور) وهي في الغالب تتبع والد خطيبها المتوفى!.. والذي تتعلق به بعلاقة غير واضحة في أبعادها الظاهرة، بالرغم أنه يذكرها بفارق العمر بينهما، إلا أنها تظل تعيش أوهاام الحب الذي يقرن بحلم عودة الحبيب المفقود!.. وهكذا ندرك أن الشخصية النسائية المحورية في هذا العمل، شخصية بسيطة عاطفية تعيش في صراع مع نفسها سببه الرجل!.. ناهيك عن الشخصيات النسائية الأخرى. في حين اختفت المرأة العمانية العصرية التي كانت يمكن أن تقوم بدور فاعل في هذا العمل، وربما هذا يرجع لواقعيتها، الذي يرتبط بطبيعة المجتمع الريفي، حيث عادة ما تكون القيادة للرجل وليست للمرأة. لذا نجد أن العنصر «الذكوري» هو الذي يقوم بدور بارز في تغيير مجرى الأحداث، وتقرير مصير أهالي القرية من النساء وكبار السن والأطفال.



من مسرحية «الجسر»

المناقصة تنزل خلال يومين...  
 مروان: جاهزين بإذن الله والبركة فيكم...  
 مروان: بس شركات منافسة كثيرة داخله  
 المدير: ما عندها الخبرة... وغير مستكملة  
 الشروط (٤).

يمسرح هذا العرض قضايا شرائح معينة  
 من المجتمع، مخترقاً ثلاث مراحل من زمن  
 المسرحية، وذلك من خلال مقابلة المدير العام  
 والأحداث التي وقعت أثناء اللقاء به، والأحداث  
 التي وقعت بعد حدوث الزلزال. هكذا استمرت  
 الأحداث في نسج دراما ساخرة عن الواقع  
 البيروقراطي المثخن بأشكال الفساد الذي  
 يستند إلى العلاقات الإدارية والاجتماعية، بغية  
 نيل رضا المدير العام، حيث يعيش المراجعون  
 البسطاء مرارة تأجيل المواعيد والمماطلة وخيبة  
 الأمل في الحصول على ردود... وهكذا تستمر  
 الأحداث في الكشف عن أوراق الناس بشيء من  
 السخرية من خلال النماذج التي وقع اختيار  
 الكاتب عليها، بغية الكشف عن الفساد الذي  
 يتمركز في مكتب المدير الذي تحيط البطانة  
 الفاسدة به... وتتمثل أشكال الفساد في عدد من  
 القضايا منها: هناك الشاب الذي يحمل مؤهلاً  
 جامعياً منذ خمس سنوات، ولكنه لا يزال ينتظر  
 دوره في طابور الوظائف.. وهناك الأب الذي  
 راتبه لا يكفي لإعالة أبنائه السبعة... وهناك  
 المسئول الذي يصعد على أكتاف الآخرين..  
 وهناك صاحب الشركات الكبرى الذي يستولي  
 على جميع الصفقات المالية بسبب علاقته  
 مع المدير.. وهناك الموظف الذي يستولي على  
 حقوقه... وهناك الأم التي تنتظر المدير العام،  
 لكي تطلب منه علاجاً لطفلها المريض.

وتبرز «صورة المرأة» في هذا العمل من خلال  
 نموذجين، الأول: هو ذلك الذي يجسد صورة المرأة  
 الثائرة التي تسعى إلى التغيير وكشف الفساد

الأم التي تعطي بلا مقابل... وفي الوقت ذاته، فقد  
 ظهرت صورة مغايرة من خلال صورة المرأة في  
 العروض التجريبية الحديثة، التي تفاوتت بين  
 الأدوار المتحررة، وبين تلك التي ترتبط بالرمز  
 أكثر من ارتباطها بالواقع الاجتماعي.

**وفي الأسطر التالية، نستعرض نماذج  
 مسرحية عمانية، بغية استقراء «صورة  
 المرأة في المسرح العماني»، التي تفاوتت  
 بين الصورة التقليدية السائدة أو الصورة  
 الرمزية أو تلك التي برزت المرأة فيها،  
 كإنسانة لها دور إيجابي في تغيير مسار  
 الأحداث الدرامية.**

**أولاً: عرض مسرحية (أوراق مكشوفة):** من  
 تأليف وإخراج عماد الشنفرى لفرقة صلالة،  
 سعى هذا العرض إلى الكشف عن علاقة السلطة  
 بالشعب بصورة غير مباشرة، حيث ركز النص  
 على علاقة المدير بالموظفين أو المراجعين، ومن  
 ثم بنى علاقة الناس مع بعضهم البعض بشكل  
 كاريكاتيري ساخر، إزاء بعض الأوضاع غير  
 المشروعة.

ويتسم العرض بجرأة الطرح ضد الفساد بأشكاله  
 المتعددة، وذلك من خلال تعرية واقع الشخصيات  
 الذكورية والنسائية، بغية البحث عن الحقيقة  
 الضائعة وسط ملفات المدير أو الشيخ الذي يمثل  
 السلطة. وذلك بسبب تجاهل طلبات المراجعين  
 الذين يترددون على المدير العام، والذين فيما  
 بعد يحاولون الكشف عن قضاياهم بشيء من  
 الشفافية المغرقة في واقعية الحدث وتأزمه،  
 ويمكن إبراز البيروقراطية الجوفاء التي يحملها  
 النص، كما في المقطع التالي:

(مروان: بس يمكن عندك مراجعين أو مشغول...  
 المدير: المراجعين يتأجلون مش أنا المدير...  
 (يضحك) وبعدين قل لي جاهز للمشروع... ترا

لم  
 يقدم إلى  
 الآن عمل

يتضمن  
 بطولة  
 نسائية  
 مستقلة

من الأعمال المسرحية العربية، إلا أننا نجدها تناضل من أجل علاج ولدها المريض، وتحاول جاهدة أن تقابل المسؤول لتشرح له حالة ابنها طالبة العلاج. كما لا تخلو خاتمة المسرحية من لمسة حانية نابغة من شخصية الأم التي ينوب ابنها الصغير «الطفل» عنها في هذا العمل.. فبرغم أن الجميع تكون نهايته تحت الأنقاض، إلا أن الطفل يظل رمزاً لحياة جديدة ربما الزلزال والتمرد غير ملامحها... وهكذا تقاطعت مفردات العمل في توصيف الحدث الدرامي الذي أراد أن يغير الواقع ويقدم صورة أخرى للمرأة التي تحاول كسر المألوف والبحث عن الحقيقة.

**ثانياً: عرض مسرحية (زهرة الحكايا) الذي** قدم خلال أيام صحار المسرحية الثاني، وهو من تأليف عباس الحايك ومن إخراج إسراء العجمي. وتتضح «صورة المرأة» في هذا العمل من خلال شخصية زهرة الفتاة الصغيرة التي كانت تمتلك شعراً أسود طويلاً!.. بالرغم من أدعية والدتها ليحفظها الله من العين، إلا أنها تتعرض للحسد، وتحولت بين يوم وضحاها إلى فتاة صلعاء!! تثير الشفقة، فكان مكانها المنزل لتظل حبيسة الجدران!.. وبذلك تكون «زهرة» صورة للمرأة

من خلال شخصية المرأة المتعلمة (الصحفية) التي تتمتع بحيز من حرية التعبير. وهذا ينفي صورتها النمطية السابقة في بعض الأعمال المسرحية العمانية. لذا لا تتردد هذه الصحفية في كتابة عمود صحفي نقدي ضد أصحاب الشأن، فهي تمثل في هذا العرض رمزاً للعدالة، وهي هنا «الضمير» الذي يسعى لكشف الأوراق المستترة، ويمكن أن نستنتج ذلك من خلال المناظرة الجدلية التالية:

(الصحفية: المدير العام لن يخرج الا اذا عرف بأننا منتظرون له من الصباح... لازم نرفع أصواتنا احتجاجاً على الانتظار.. مدير المكتب: انتي... بتحرضي الناس على المظاهرات... ووين بعد في عقردار المدير العام.. الأعمى: مظاهرات... يا أخواني ترى أنا لا أرى ولا اسمع.. الصحفية: هذا احتجاج وتعبير عن الرأي بوسيلة سلمية.. مدير المكتب: هذا عصيان وتمرد.. الصحفية: كل واحد ورأيه... (يتحرك للمكتب) يا اخوان تحركوا معي ندخل بالقوة على المدير العام... علينا أن نعبر عن رأينا... علينا أن نتمسك بحقنا في مقابلة المدير العام... من معي) (٥).

وتتضمن شخصية (الصحفية) أبعاداً ثورية اجتماعية أو سياسية، فهي تسعى إلى التنديد ضد البروقراطية التي يمارسها المدير، معبرة عن ذلك من خلال صرخات التمرد الراقصة للوضع القائم. وبعد الزلزال تظل تدافع وتناضل في الكشف عن الحقيقة، وتزرع الروح الثورية والتمرد في بقية الشخصيات التي تحتج وتصرخ بغية البحث عن مخرج... حيث الجميع أصبحوا تحت نفس المصير، فالجميع يعيشون تحت الأنقاض وهم ينتظرون الفرج الذي لم يأت بعد! أما النموذج الآخر الذي يمثل «صورة المرأة» من خلال نموذج الأم في هذا العرض، التي لا تختلف عن صورتها عن تلك التي قدمتها العديد



من مسرحية «مساء قطة»

كونها أنثى بالدرجة الأولى، مما جعلها تحرم من مشاركة المجتمع في أفراحه وأحزانه. ومن ناحية أخرى، نجد أن «الضغط الاجتماعي» من قبل الأسرة يتحول لدى زهرة إلى «مرض نفسي» يجعلها تصدق بأن المجتمع يبذرها ويعتبرها رمزاً للتشاؤم واللعنة، لذا أصبحت رهينة «الوهم» الذي نشأت عليه، لذا فهي ترفض الخروج من ذلك القفص مهما حصل!

وتتأزم الأحداث وتتشابك لتصل إلى ذروتها عندما تصرخ زهرة، معلنة احتجاجها على الأطر التي تحيط بها وتجعلها منكسرة...وفي النهاية، نشاهد (زهرة) تتمرد وتخرج لتكشف للناس حقيقة مرضها، لتكون بذلك صرخة مدوية اختارها المؤلف لتعانق لحظة الفرح عند زواج رفيقة عمرها، لذا فهي تقرر الذهاب لتشاظر المجتمع أفراحه وتشعر الآخرين بوجودها، دون أن تلتفت لنداء والدتها التي تطالبها بالرجوع إلى السجن الذي ابتداءً «إجباري» عندما فرضه أهلها عليها ثم تحول إلى سجن «اختياري» عندما ترسخ في قرارة نفسها بأنها (تابوه) محرم، يفترض أن يبتعد الناس عنه، لكيلا لا تصيبهم نفس اللعنة التي سلطت عليها، بذلك تنهي زهرة ربيعها ليتحول إلى خريف دائم، وهي لم تتجاوز الثامنة عشرة من عمرها!

وترجمت مخرجة العمل «حرفية النص» الذي راعت فيه الفكرة التقليدية التي تتحدث عن حكاية صورة الفتاة «زهرة» التي أصيبت بالحسد، وذلك من خلال «الديكور» الذي جسد بيتاً تقليدياً عربياً قديماً، مع تصميم القفص بشكل رمزي للدلالة على السجن المعنوي والمادي الذي عاشت زهرة فيه. كما تجدر الإشارة إلى توظيف (الأغنية الشعبية) في العرض لم يستخدم كمؤثر فقط، وإنما ساعد على تكثيف الواقع الاجتماعي الذي كانت تعيش الفتاة فيه، والذي كان يعاني

الشرقية التي صنعها المجتمع، وهي لا حول لها ولا قوة فهي تخضع لدائرة القدر المستمرة، وتتأثر بفكر الآخر وهي ضحية لنظم اجتماعية مركبة يصعب الفكك منها.

قسمت خشبة المسرح حسب المراحل الزمنية من عمر زهرة، ففي البداية نجد زهرة أسيرة «القفص» الذي وضع على يسار خشبة المسرح، والذي أوحى بالعديد من الدلالات الرمزية التي تجسد المعاناة التي تعيشها بطلا العرض، وذلك لكونها أسيرة «الفكر التقليدي» الذي فرضه المحيط بها، خوفاً من أن يعرف الناس بمرضها! ويسخروا منهم!

أما الجانب الأيمن من الخشبة، فقد نقلنا إلى الفصول الربيعية من عمر زهرة، عندما كانت طفلة صغيرة، وتمتلك شعراً أسود طويلاً، تحلم به البنات اللاتي كن في عمرها، ثم ما تلبث خشبة المسرح أن تتوحد، لتسرد تفاصيل أكثر عن حكاية زهرة التي ظلمها المجتمع قبل أن تصيبها لعنة العين!...حيث كشف العرض النقاب عن بعض العادات البالية لدى بعض الأسر الخليجية، التي يفترض أن تذوب مع تطور الحياة والتعليم والثقافة الحضاري الحاصل!.. ويمكن تلمس ذلك من خلال التفرقة العنصرية بين الإناث والذكور، والنظرة الدونية للأنثى على اعتبار أنها تمثل عاراً على عائلتها، مما يجعلها تصطدم بمجموعة من المحظورات (التابوهات)، اعتقاداً بأن ذلك سيحافظ عليها، في حين أن ذلك من شأنه أن يزعزع الثقة في نفسها، ويجعلها أكثر اقتراباً من الخطأ!

وهكذا ظلت (زهرة) رهينة الفكر الاجتماعي التقليدي الذي تنكر لإنسانيتها، وجعلها أسيرة الشكوك والخوف من حديث الناس عنها، وذلك نتيجة عدم تقبل أسرتها لمرضها بالإضافة إلى

في فيلم  
(البوم)  
ظهر نموذج  
«المرأة»  
بصورة لا  
تختلف عن  
مثيلتها  
في السينما  
العربية



يتفاخر بي قدام الرجال وألي كان يريحه أكثر لما الرجال يقولون هذا الشبل من ذاك الأسد...» (٨). ويخاطب الشيخ هاجر قائلاً: «هاجر تعلم كيف تتكلم بقوة لا تكون كما الحريم تتعلم وتترتك في كلامك وتنقص صوتك» (٩). وهذا جعل بطل العرض يعيش في صراع مع ذاته أولاً، فهو لا يعرف حقيقة نفسه، وثانياً جعله ذلك يعيش في صراع مع الأب والمجتمع الذي يقر بأنه رجل. وتقرب معاناة الأب مع ابنه، من الصراع ضد المعتقد والفكر الذي يؤمن الأب به وهو صراع من أجل السلطة!

ولأول مرة يتم التعرض لموضوع كهذا في المسرح العماني، برغم طرحه في أكثر من عمل في الدراما التلفزيونية العربية، حيث زاد الحديث عن عمليات تحويل الجنس (من ذكر لأنثى والعكس) بالطبع بعد اتضاح شرعية التحاليل الطبية، التي يمكن أن توضح التحول الفسيولوجي للفتاة أو للشاب!.. وتوجد إشارات في (النص) تفيد لجوء الشخصية للطب في تحديد نوع الجنس الذي ينتمي إليه.. حيث يخبر الدكتور هاجر قائلاً: «الحقيقة الفحوصات تقول إنك ولدت تحمل الصفتين من الذكر والأنثى وهذا الشيء يرجع

من الكثير من الترسبات الاجتماعية، كما يحسب للعرض توظيفه لـ«الفلكلور الشعبي العماني» عند الحديث عن الزواج (٦).

### ثالثاً: عرض مسرحية (رجل بثياب امرأة):

وهو من تأليف عماد الشنفرى وإخراج أحمد معروف اليافعي لفرقة أوبار من محافظة ظفار. سعى هذا العرض إلى النباش في أغوار (المجتمع القبلي) الذي يسيطر عليه الحاكم والأب وهو (الشيخ أبو هاجر) صاحب السلطة والجاه. وتبرز (شخصية المرأة) بصورة مركبة وجديدة في هذا العمل، حيث ظهرت من خلال (هاجر) التي برغم أنها أنثى إلا أن الأب (الشيخ) ينكر ذلك!.. وتناقش هذه المسرحية قضية تحديد جنس المولود الذي يتعارض مع تقاليد العائلة، التي تؤمن بأن المرأة لا تصلح للقيادة واتخاذ القرارات. كما يتقاطع ذلك مع الفكر السياسي للأب وشيخ القبيلة الذي يطمح في أن يكون لديه ولد بعد إنجاب زوجته عدداً من الإناث.. لذلك سعى جاهداً إلى إخفاء حقيقة المولود الجديد، ليعلن بأنه ذكر رغم كلام (القابلة أو المولدة) بأنه يحمل علامات الأنوثة، كما نلمس ذلك من خلال المقطع التالي: ( المولدة: ولد يا شيخ ولد...الشيخ: ولد ولا بنت.. المولدة: (بارتباك) بصراحة عمري ما شفت كذا من قبل بس على ما أظن ولد أكيد ولدا!.. الشيخ: كيف ما تعرفين ولد ولا بنت؟!.. المولدة: اسمح لي يا شيخ ما مرت عليّ مثل هذي الحالة من قبل بس أعتقد أنه ولدا!.. الشيخ:(بفرحة) يعني ولدا؟!.. الحمد لله... (٧).

وهكذا استمر الأحداث في رصد (مأساة اجتماعية) بطلتها (أنثى) برغم انه يرتدي ملابس النساء!.. ويصر والده (الشيخ) على أنه ذكر!.. ويوضح المقطع التالي من حديث هاجر ذلك: « بس ما كنت أحب أشيل السلاح وكنت أشوفه ثقيل على يدي ولبسني الخنجر وكان يشيلني معه عشان



من مسرحية «أوراق»

القبيلة.. وهكذا ندرك مدى هيمنة البعد السياسي وتأثيره على الحياة الاجتماعية للناس، برغم أن المخرج لعب على وتر المعاناة الإنسانية أكثر من المعاناة السياسية، وربما العرض سيكون أكثر ثراء، لو حاول الكاتب التوسع في هذا الجانب .  
قصارى القول، إن صورة المرأة في هذا العمل تبدو ضبابية غير واضحة، نتيجة جهل المجتمع بالعلم... والاعتماد على الفكر التقليدي المترسخ في الذاكرة الجماعية عبر القبيلة، وهنا ينتصر الحس السياسي على حساب البعد الاجتماعي أو الأنثوي ليؤكد حقيقة مترسخة في الذهنية العربية بأن المرأة لا تصلح لتولي المناصب القيادية. وبالتالي يصعب على المشاهد اقناعه بقوة شخصية المرأة في هذا العمل، حيث تبرز صورتها سطحية ومتردة وغير قادرة على تحديد مصيرها.

#### رابعاً: عرض مسرحية (رجل بلا مناعة)

من تأليف الدكتور عبد الكريم جواد، ومن إخراج سيف المعولي لفرقة مجان. يتضمن هذا العمل موضوعاً لا يزال حديث الساعة، وإن كانت حدة الذعر قد خفت قليلاً عن السابق، حيث لم يعد مريض الايدز يعامل بهذه القسوة!

واستهل العرض بـ(لوحة تعبيرية) لخصت معاناة بطل العرض (مسعود)، كما ساعدت الأشكال التي وضعت على الخشبة ليتسلل الممثلون من خلالها، وكان هناك ممثل مغطى بقطعة من القماش في الوسط... وبعد ذوبان تلك اللوحة التعبيرية ضمن إطار العرض العام، بدأت الأحداث تلامس الهم الواقعي، ليتحول إلى مشهد يتضمن مزيداً من الشحن النفسي من خلال حوار الزوجة مع زوجها في حين ظلت شخصية الزوجة ثابتة، ولم يحدث لها أية تحول.. كما استخدمت الأطر الدائرية لدخول وخروج الممثلين ضمن إطار الخشبة، بدلاً من الولوج إلى كواليس المسرح بالطرق التقليدية، مما شكل أطراً متباينة تقوم

لعوامل نفسية بوالدك وبك شخصياً» (١٠).  
وتعد ثيمة (الخنثى) بمثابة القاعدة العريضة التي استأثرت على اهتمام المؤلف، واستحوذت على مخرجه وتركز على المجتمع (الذكوري الشرقي) الذي يعتمد في الكثير من أطره الثابتة على قيمه ومبادئه التي تؤمن بالرجل، في حين يهمل المرأة على اعتبار أنها جزء من (عباءته) التي لا تنفصل عنه، رغم مما وصلت إليه من مراكز!.. وقد تبدو تلك المعادلة عتيقة بقدم العلاقة بين الرجل والمرأة، ولكنها تظل أزلية ويصعب القطع فيها، خاصة في ظل الأدوار التي تكرر تبعية المرأة للرجل. ولقد اجتهد المخرج أحمد معروف في مسرحية (الحدث الدرامي) من خلال تصوير معاناة الشخصيات التي أصبحت تتبادل الأدوار وتتمسرح لتنسج تفاصيل القصة التي عايشها أبطال العرض بشيء من القلق القبلي، الذي عادة يقدر الرجل ويشعر بالعار تجاه نون النسوة، لذا كان مصير (هاجر) هو الموت في نهاية العرض، فقد كان ضحية الاعتقاد بأنه رجل رغم أنه!.. لذا فإن حياة هاجر تنتهي عندما تقمع على يد الأب والمجتمع، وهذه النهاية عززت الشعور بهزيمة روح التمرد الأنثوية التي يفترض أن تعزز لدى بطل العرض ليواجه قدره التراجيدي المحتوم. ويفترض من المخرج أن يغير تلك (النهاية التقليدية) التي آلت المسرحية إليها، ويجعلها تقترب من الرمز والإيحاء بضياع حياة هاجر. حمل العرض العديد من (الايقونات السينمائية) التي تنطق بعدد من الدلالات بدءاً من الحبال التي طوقت العرض بحاجز اجتماعي، وانتهاء بالأداء التمثيلي الذي جسده الشخصيات التي تشير إلى الروابط التي تعوق حركة المجتمع القبلي، فبرغم اقتناع الجميع بأن (هاجر) هو (خنثى)، إلا أنهم رفضوا الاعتراف بذلك، تحت تأثير سطوة وهيبة شيخ

التي لا تقوى على تحريك ساكن! كما قدم هذا العمل صورة أخرى للمرأة التي تحركها مشاعرها من خلال نموذج الممرضة، التي برغم علمها بخطورة المريض (مسعود)، إلا أنها تصر على أن تعيش قصة عاطفية يصعب تصديقها. وذلك من خلال تصوير العلاقة العاطفية التي بدأت تنشأ بين المريض بنقص المناعة والممرضة، التي زرعت في نفسه بذور الأمل، وذلك مما يظهر نموذج المرأة بصورة سلبية، فهي برغم أنها على درجة من التعليم، إلا أنها تبدو غير قادرة على اتخاذ قرار يجعلها تبتعد عن مريض نقص المناعة!

وبرغم عدم واقعية الأحداث وعدم ارتباطها بمنطقية الواقع الاجتماعي، إلا أن النص ربما أراد القول: إن الأمل موجود رغم قتامة الأحداث، إزاء واقع المريض الذي ينتظر الموت، إلا أن الحل كان عن طريق (زخات المطر) التي توحى بميلاد حياة جديدة بعد أن التقى بالممرضة، التي زرعت في نفسه حب الحياة ورسمت في شفتيه الابتسامة: (مسعود: الغيوم السوداء تكتم أنفاسي.. لا تترك فسحة لحمامة بيضاء تقترب من أغصاني اليابسة.. الممرضة: حتى في الغيم الأسود خير..



من مسرحية «زهرة»

على الانتقال بين الواقعية والرمزية. اعتمد العرض على (مأساوية الحدث) كقاعدة عريضة بنت عليها معاناة بطل العرض (مسعود)، والذي عرف عنه كثرة الأسفار وإقامة العلاقات غير الشرعية، مما جعل زوجته تعيش مرارة الواقع المأساوي. وبعد إصابته بالمرض عايش صراعاً داخلياً حيث الأهات وانكسار الحلم، ويمكن أن نلمس المعاناة، من خلال جدال مسعود مع زوجته، بعدما أصر على تجاوز المحظور، والجري وراء لذاته، ويمكن استنتاج ذلك من حديث مسعود: «أنا الوحيد الذي لم استطع حفظ قائمة الممنوع.. العيب والحرام...» (١١).

وهناك صراع آخر يعيشه بطل العرض، كونه بطلاً تراجيدياً يسعى إلى حتفه، لذا يكون أولاً ضحية نفسه، وثانياً: ضحية الواقع المرير عندما يصطدم بحقيقة ويبدأ الجميع في محاربتة على اعتبار أنه يشكل مصدر رعب للجميع... لذا نراه يتوسل إلى زوجته بالأ تتركه: «مسعود: بسمة.. شجرة حياتي يابسة كوني أنت فيها غصنا أخضر.. أرجوك لا تحرقني ما بقي من الشجرة.. الزوجة: لو كنت تريد أن تحافظ على الغصن الأخضر لكنت سقيته ورويته وحميته من هبة ريح تقتلعه من الجذور» (١٢)... عقب ذلك، يتم تكبيله بالقيود لأخذه إلى المستشفى، ومعاملته بقسوة كالمجرم!... بينما تبقى الزوجة غير قادرة على فعل شيء إزاء واقعها المصيري.

وفي هذا العمل ظهرت صورة المرأة من خلال الشخصية المحورية بشكلها التقليدي، فهي المرأة المظلومة التي يخونها زوجها، بينما هي لا تقوى على فعل شيء، إلى أن تتفاجأ بأن زوجها مصاب بمرض نقص المناعة، هكذا زرع الكاتب شخصية المرأة النمطية التي تتكرر في العديد من الأعمال الدرامية من خلال نموذج الأم، التي تظلم تعاني تعسف زوجها، فهي المغلوب على أمرها

كانت تتردد على قبر زوجها، التي ظلت تكن له الكثير من الود، والتواصل والتعاطف معه حتى بعد موته، والأغرب أنها كانت تحلم باليوم الذي تنتقل روحها بجانبه، فيا له من تصوير فذ!.. إذ كيف تظل الزوجة أسيرة الماضي ووفية لزوجها حتى بعد رحيله إلى عالم الأموات؟!... في الوقت ذاته، ضاعت العديد من القيم النبيلة بين الأزواج الأحياء!.. وبذلك التواصل الإنساني الجميل الذي صنعه العرض، وحرصت المرأة (الأرملة) على إيصاله للمشاهد، أصبحنا لا نعرف ما يدور أمامنا، هل يقع ضمن إطار عالم (الأموات) أم (الأحياء)؟!

دونما شك، أن دائرة الغيبيات (بعد الحياة) تتضمن أبعاداً فلسفية عميقة، تنقب في الذات حيناً، وتلتحم بالرمز مما جعل الزوجة تتجاوز البعد الأنثوي لصورة المرأة في المسرح العربي. وخاصة عندما يخرج الزوج من قبره ويتحدث معها، لذا فهي ألفت الحديث معه وزيارة قبره، لتخبره بأدق تفاصيل حياتها، كما تشعره بمعاناتها ووحدتها!.. فهي تبكي وتتألم على أطلال الماضي وتناجي روحه الغائبة الحاضرة(١٥)!

ومما سبق يلاحظ أن هناك نقاطاً للتماس والتقابل الإنساني في هذا العمل، حيث حرص الممثلان على تصويرها بصورة إنسانية، أدائية، حركية، جعلت الجمهور يتعاطف مع المرأة التي كان يطغى الرمز الفلسفي على أبعادها الفسيولوجية.

**سادساً: عرض مسرحية (مواة قطة) من** تأليف بدر الحمداني وإخراج مالك المسلماني لفرقة فكر وفن.. ويمكن تصنيف هذا العرض ضمن العروض المسرحية ذات الطابع الفكري الفلسفي الذي يتوغل في الأبعاد النفسية لشخصه، ويسعى إلى استكشاف عوالمها الخفية

يوم يتحول الغيم إلى مطر.. مسعود: (متسائلاً: المطر؟.. الممرضة: المطر فيض محبة ورحمة) (١٣)، بينما عندما يموت رمز الأمل والحياة، يردد مسعود قائلاً: (تغيير لون المطر.. تغيير حس المطر.. صار المطر جفافاً) (١٤).. وكانت تلك آخر كلمات مسعود، قبل أن يغادر الحياة.. فالعرض يريد القول ليس المرض هو الذي قتل مسعود، وإنما نظرة المجتمع والمعاملة القاسية التي يعامل بها مريض نقص المناعة، تكون أحياناً سبباً في أفول نجمه وضياع عمره!

#### **خامساً: عرض مسرحية (رثاء الفجر):**

للكاتب العراقي قاسم مطرود ومن إخراج يوسف البلوشي لفرقة مزون التي قدمت في الدورة الرابعة عشرة لأيام قرطاج. ولقد حاول العرض البحث في دائرة الغيبيات والموت من خلال رحلة الزوجة المصيرية التي اعتادت القيام بها لزيارة قبر زوجها قبيل فجر العيد. وي طرح هذا العرض موضوعاً يخرج عن دائرة المنطق ويحاور منطقة اللاوعي أكثر، لكونها المنطقة التي تتضمن أحلام اليقظة، في محاولة من القائمين لكسر المألوف والاقتراب من المحظور بشيء من الشفافية الفنية. وتبرز صورة المرأة في هذا العمل من خلال شخصية (الأرملة) التي تحمل من المعاني والدلالات التي تجسد شخصيتها، فهي الزوجة الوفية لزوجها حتى بعد وفاته!.. لذا فهي لا تتردد في زيارة قبره قبيل الفجر، لتقوم بطقوسها المعتادة بمعية البخور والعطور. كما تظل تبكي على أطلال ابنها الذي استشهد في الحرب، ولم يتبق لها سوى بدلته العسكرية التي علقت فوق قبره كأنها نصب تذكاري يرفض النسيان!

ولقد استطاع مؤلف العرض أن ينسج من ثيمة (الموت والأرملة) تركيبية من الأحداث المثيرة للجدل، وذلك من خلال العلاقة بين المرأة التي

قطتهم الصغيرة العاجزة» (١٧)، وبذلك تكون الشخصيات مسيرة أكثر منها مخيرة في تحديد مصيرها في هذا العرض.

هكذا يصر (مؤلف النص) على أن تبقى حرية (ابو الشوارب) محشورة بين الباب، والذي تقمع حريته من خلال التحكم في حاجته المادية والجسمية، فهو وزوجته يبحثان عن قطعة خبز، وأخيراً تجبرهم الحاجة إلى التخلي عن قيمهم... لذا فهو يصر على تذكير زوجته بالابتعاد عن الباب، مخاطباً إياها قائلاً: «اشعر بأن روحك ستحرر من قبضته فارقي الباب قليلاً.. ليترك لك مجالاً للبقاء محشوراً خلف باب المأفون» (١٨). ومن ناحية أخرى، تبرز من خلال علاقة الزوجين مضامين عديدة ترسم أبعاد صورة المرأة التي تتعدى الحياة الاجتماعية إلى وصف الأنظمة السياسية التي ترصد الواقع العربي المترهل عبر حلقة من الأنظمة المركبة التي تجعل المواطن العربي مثل (القطعة) يقف خلف الباب خائفاً مرتبكاً. وعلى المستوى الاجتماعي يكون الزوجان هما ضحايا الواقع الاقتصادي الذي هو ظلال للأحداث السياسية المحيطة!

(يتبع البقية بموقع المجلة على الانترنت)



من مسرحية «رجال بلا ثياب»

الباحثة عن الحرية. ولقد قدم العرض «ثيمة» تتصل بالحياة الزوجية، ولكن الكاتب عرج بنا بعيداً عندما حمل النص الكثير من الإسقاطات الاجتماعية والسياسية المغرقة في الرمزية. وهذا جعل الشخصيات عبارة عن أفكار ورموز، وجعل هذا النص يقترب من (مسرح الفكرة) الذي كان أهم رواده في الوطن العربي هو توفيق الحكيم. واعتمد العمل على شخصيتين رئيسيتين، هما الزوج (أبو الشوارب) والزوجة التي تبرز صورة المرأة التي نتعرف على أبعادها الرمزية أكثر من أبعادها البيولوجية التي يمكن أن تختلف عن الرجل (الزوج) والذي يعتبر رمزا للعديد من الأنظمة السياسية التي تتحكم بمصير الإنسان العربي.

ولقد افتتح العرض بحديث ابو الشوارب: «في ذات يوم هارب مهول بعيدا عن قضبان الذاكرة.. في ذلك اليوم المشؤوم قتلت قطاً رضيعاً.. حشرته خلف الباب الخشبي.. أرخيت الباب وضغطت عليه بقوة» (١٦). ويفصح هذا المقطع عن لغة حوارية مشحونة بالكثير من المفردات التي توحى برمزية الشخوص التي بدأت تتكشف مع الأيام. لذا جاءت لغة النص غير مباشرة وتتضمن عدداً من الدلالات والمعاني الخفية، بدءاً من (القطعة) المحشورة خلف الباب، حيث يحاول (ابو الشوارب) تحريك الباب والضغط عليها.. التي سرعان ما فارقت الحياة!! نتيجة هذا الضغط المستمر عليها. وكأنه يريد القول إن هكذا هو حال (حرية التعبير) في الوطن العربي التي تعاني تضيق الخناق، وإن تفاوتت نسبها ولكن في مجملها تكون جزئية!.. لذا جاء نص (مساءلة) بهدف البحث عن الحرية الضائعة بين الباب وشخصية ابو الشوارب المهزومة: «في الحقيقة أنا ما اخترت هذا الدور.. هم أجبروني على تقمصه... هم بدأوا بحشري خلف الباب وضغطه علي بكل قوتهم.. أجبروني أن أكون



## **Deleuze, Cinema and National Identity**

Narrative Time in National Contexts

David Martin-Jones

## الفلسفة والسينما:

### تحليل نقدي لبعض المقاربات

### الفلسفية للسينما

بدر الدين مصطفى أحمد\*

تبدو العلاقة بين ما هو سينمائي وما هو فلسفي مربكة بعض الشيء، إذ ما هي حدود هذه العلاقة وكيف ترتسم وهل فلسفة الفيلم - كما قد يتبادر إلى الأذهان - مجرد قراءة فلسفية للأفلام خاصة وأننا من الممكن أن نجد حضوراً لفيلسوف أو أكثر داخل بعض الأعمال السينمائية، بحيث يمكننا الحديث عن أرسطو في بعض أعمال شابلن وعن كانط لدى بيرجمان... إلخ

تبدو مغامرة السينما مثل مغامرة الفلسفة. ويمكن لقراءة أولية لأسطورة الكهف الأفلاطونية أن تدعم هذه المقارنة\*.. فعندما كان أفلاطون في معرض تمييزه بين العالم المحسوس والعالم المعقول في محاورة «الجمهورية»، شبه الذين يعيشون في العالم المحسوس بأناس يعيشون في كهف منذ ولادتهم ولم يخرجوا منه أبداً، وهم مقيدون بأغلال تربطهم في جدران الكهف، بحيث لا يتمكنون من الالتفات وراءهم. وعند مدخل الكهف توجد أشياء مثل الشجر والحيوانات والأشخاص الذين ينعكس ظلهم على الحائط الداخلي للكهف. ويعتقد أهل الكهف أن ما يرونه من ظلال هو أشياء حقيقية لا مجرد أخيله لموضوعات مادية تقع خارج الكهف. ووفق هذا التشبيه يحكم أفلاطون على العالم المحسوس الشبيه بعالم الكهف بأنه عالم الأوهام والأخيلة الزائفة(١).

للتأمل النظري للأفلام بالفيلم السينمائي نفسه»، وكان تعليقا موجها لما يراه توجهها في الدوائر التنظيرية للفيلم المعاصر نحو تطبيق لغة «ساحرة وسرية» يصعب تتبعها، وتبدو بلا صلة مع تجربة المشاهدة السينمائية. كل هذا قد أدى إلى غياب، أو على الأقل تعطيل، التأمل النظري الفلسفي للسينما. وكما يقول جاكينتو لاجيرا «لنعترف أن اللقاء الذي لم يتحقق بين الاستطيقا والنظرية السينمائية راجع إلى الغياب شبه التام لتأمل الفلاسفة حول السينما. ويبدو أن أعمال الفيلسوف الفرنسي جيل دولوز (١٩٢٦-١٩٩٥) - التي فتحت الطريق أمام فلسفات ممكنة حول الفن السابع، لم تجد من يطورها فعلياً في حقل الاستطيقا» (٤).

على أن بعض ممن لهم موقف مناهض لعلاقة الفلسفة بالسينما، يرجعون موقفهم هذا إلى أن التدخل الفلسفي في العمل السينمائي، ربما يؤدي إلى إفساد عملية التلقي الجمالي للصورة السينمائية، ويحصر الفيلم في مجرد مضمون، يحاول من لهم توجه فلسفي، صبغة بالصبغة الفلسفية. وهذا يشكل مصدر قلق للسينمائيين خاصة وأن «الفن ليس جعبة لعرض الأفكار» كما يقول ميرلوبونتي. إذ لو كان كذلك «لكان القائمون على العمل قد قدموا الفكرة مكتوبة أو على شكل سيناريو ووفروا بذلك العديد من الخطوات التقنية باهظة التكاليف» (٥). ويعرض دولوز لهذا الرأي في خاتمة كتابه (الصورة - الزمن) عندما يقول «كثيراً ما يراودنا الشك بفائدة الكتب النظرية عن السينما، وخاصة اليوم لأن المرحلة باتت رديئة.. لقد كان جودار يحب أن يذكر بأنه حينما كان مؤلفو الموجة الجديدة يكتبون؛ فإنهم لم يكتبوا حول السينما، ولم يؤلفوا عنها نظرية. فقط كانت تلك طريقتهم في إخراج الأفلام» (٦).

تبدو العلاقة بالفعل بين ما هو سينمائي وما هو فلسفي مربكة بعض الشيء، إذ ما هي حدود هذه

والحقيقة أن شكل الكهف الذي يصفه أفلاطون يتطابق مع شكل الكاميرا التي يعني اسمها الأصلي الغرفة المظلمة camera obscura. فالكهف كما يصفه أفلاطون به ممر طويل ضيق ينتهي بفتحة صغيرة، ويكاد أهل الكهف لا يشعرون بهذا الممر، والكاميرا كذلك هي كهف مظلم لا يدخله الضوء إلا من فتحة صغيرة هي العدسة (٢). على أن الأهم من ذلك في هذه المقارنة هو وضع من هم بداخل الكهف الشبيه مع وضع المتلقين داخل قاعة العرض «فداخل قاعة مظلمة يشاهد أشخاص جالسون عرض أشكال من الصور المضاءة من الخلف. فهم يحضرون لعرض خاص بالمشاهد الواقعية معتقدين أن ما يرونه يمثل أشياء العالم، في حين أن الأمر لا يتعلق بالواقع الفعلي» إنه عالم مختلف بالكامل يمكن تلخيصه في كلمة واحدة فقط هي السينما. والواقع أن أفلاطون لو كان يحيا بيننا لوجد في قاعات العرض خير تطبيق لإمثولة الكهف، أو لوجدها نموذج أكثر واقعيه يمكن الاستشهاد به في تفرقة بين العالم المعقول والمحسوس.

### ١- الفلسفة .. السينما القطعية النظرية

لم تكن علاقة الفلسفة بالسينما خصبة أو مثمرة كما هو الحال في علاقتها بباقي الفنون، ربما لأن السينما فن وليد لا يتجاوز عمره قرناً وبضع سنين، أو ربما لأنها فن شعبي جماهيري لا يخاطب النخبة وبالتالي يفقد صفة هامة من صفات الفنون التي تقاربها الفلسفة بما أنها هي الأخرى نخبية. أو ربما أخيراً لأنها (أي السينما) تنتج الأوهام والخيالات والنسخ المشوهة، أي أنها أداة تضليل - وفقاً للتقليد الأفلاطوني - لا تنتج موضوعات من بين الموضوعات الواقعية، بل أشباه موضوعات. هذا فضلاً عن وجود من يشكك في الأصل في جدوى هذه المقاربة، وقد نقل عن الناقد السينمائي (٣) روجر إبرت R. Ibert قوله «لا علاقة

لم تكن  
علاقة الفلسفة  
بالسينما  
خصبة أو  
مثمرة كما  
هو الحال  
في علاقتها  
بباقي  
الفنون، ربما  
لأن السينما  
فن وليد لا  
يتجاوز عمره  
قرناً وبضع  
سنين، أو  
ربما لأنها  
فن شعبي  
جماهيري  
لا يخاطب  
النخبة



تحليل الأفلام لا يكتسب نفس الأهمية حينما يتم بسطه خارج إطار النوادي السينمائية. فالتأمل النخبوي، وحتى في حالة اهتمامه بالأفلام الشعبية، لا يتوفر على وضع يسمح به التأمل الشعبي. لأن الفيلم لا يأخذ الدلالة ذاتها حينما يتابعه ملايين المشاهدين أو حينما يراه المئات فقط، ولا علاقة للموضوعات التي تم التطرق إليها بهذا الوضع، فهل يجب على الفلسفة أن تكيف نفسها مع فهم الجمهور وأن تجد سنناً لهذا الفهم؟» (٨). ما يمكن استخلاصه من نص بورديل أن التأمل الفلسفي للأفلام لن يكون له مردود سوى عند من يقوم بهذا التأمل، لأن السينما في النهاية هي الفن الأكثر شعبية أي أنها فن «غير نخبوي».. فن جماهيري، والجمهور لا يعنيه في شيء معرفة الجوانب الفلسفية للفيلم الذي يشاهده، بل أن الجمهور يتوجه في الغالب إلى قاعات العرض من أجل الاستمتاع فقط بما يشاهده دون تفكير، لذا كانت السينما دوماً أداة هيمنة وسيطرة على المتلقي، لأنها لا تترك له مساحة للتفكير والتأمل، وتلك نقطة هامة سنعود إليها لاحقاً. لكن إذا كانت السينما كما قلنا «لا تطلب منا التفكير فيما نشاهده» فإن السؤال هو إذا غاب التفكير، فماذا سيبقى من الفلسفة؟» (٩).

بداية نقول إن مقارنة الفلسفة للسينما ليست موضوعاً مستحدثاً أو وليد اليوم، بل هو قد ظهر



العلاقة وكيف ترتسم وهل فلسفة الفيلم- كما قد يتبادر إلى الأذهان- مجرد قراءة فلسفية للأفلام خاصة وأننا من الممكن أن نجد حضوراً لفيلسوف أو أكثر داخل بعض الأعمال السينمائية، بحيث يمكننا الحديث عن أرسطو في بعض أعمال شابلن وعن كانط لدى بيرجمان... إلخ وباختصار هل الأمر يقتصر على اقتناص وتصيد ما هو فلسفي فيما هو سينمائي؟ لاشك أن الفلسفة إذا ما سعت للقيام بهذا فإنها ستفقد الكثير من مكانتها وقوتها كما أنها لن تقدم جديداً أو تأثيراً يذكر، بل أن أحداً لن يعبأ أو يكثرث بما ستقدمه\* وستكون أشبه بمن يبحث له عن مكانة أو دور يسعى لإثباته مهما كانت الوسائل. حقاً ان السينما، أو الأفلام، غالباً ما تتعرض لقضايا ناقشها الفلاسفة من قبل أو كانت موضعاً للبحث الفلسفي، بل البعض منها يقوم في الأصل على أفكار فلسفية لدرجة دفعت ألكسندر أستروك A. Astruc، وهو أحد رواد الموجه الفرنسية الجديدة، للقول في مقالته «الكاميرا قلم» La camera stylo «لقد أصبح في وسعنا تصوير المقال عن المنهج لديكارت وعرضه سينمائياً» (٧)، وهو قول يكشف في النهاية عن الإمكانات الهائلة لهذا الفن. والواقع أن هذا التقارب الذي يحدث أحياناً من حيث الاشتراك في موضوعات واحدة قد أغرى البعض بالنظر إلى السينما على أنها ساحة لتطبيق الأفكار، مما دفع السينمائيين لأن يتخذوا موقفاً مناهضاً لكل ما هو نظري، أو بحثاً عما هو فلسفي في أعمالهم.

يبدو قصر المقاربة الفلسفية للسينما على محاولة تلمس ما هو فلسفي في ما هو سينمائي بالإضافة إلى ما قلناه سابقاً تقليصاً واختزالاً للدور الحقيقي الذي من الممكن أن تقارب به الفلسفة السينما. هذا بالإضافة إلى أننا لو اقتصرنا على ذلك سنجد أن الدور الذي من الممكن أن تمارسه الفلسفة صالح للتطبيق في بعض الحالات (الأفلام) وغير صالح للتطبيق على حالات أخرى لقد قال بورديل «إن

ان التدخل  
الفلسفي  
في العمل  
السينمائي، ربما  
يؤدي إلى إفساد  
عملية التلقي  
الجمالي للصورة  
السينمائية،  
ويحصر الفيلم  
في مجرد  
مضمون،  
يحاول من لهم  
توجه فلسفي،  
صبغه بالصبغة  
الفلسفية.  
وهذا يشكل  
مصدر قلق  
للسينمائيين  
خاصة وأن  
«الفن ليس  
جعبة عرض  
الأفكار»

لديها القدرة على استيعاب الجديد دائماً\*، لا لضمه تحت لوائها، أو لإعلان الوصاية عليه، وإنما لإظهار ما هو مشترك بينهما، خاصة وأن السينما تعمل من خلال مصفوفة من المفاهيم التي ناقشتها الفلسفة من قبل كمفهوم الحركة والزمن، وكما يقول دولوز «فإن نقاد السينما أصبحوا فلاسفة منذ اللحظة التي بدأوا فيها صياغة استطيعا السينما، إنهم لم يعملوا كفلاسفة لكن هذا ما أصبحوا عليه» (١١).

النقطة الثانية المتعلقة بمقاربة الفلسفة للسينما تتعلق بسمة هامة تخص الحقل الفلسفي وهي «النقد»، إذ لا شك أن الفلسفة في الأساس «نقدية» أو أن «النقد» هو ركن أساس من أركان الموقف الفلسفي. وإذا كان سقراط ومن بعده أفلاطون وأرسطو قد حاولوا قديماً التمييز بين أنواع الخطاب المختلفة، كيما يحددوا أياً منها يهدف إلى الحقيقة أو إلى الزيف والتضليل، فإن المستقر الآن أن أشكال الخطاب نفسها قد تغيرت تغيراً يجسده تسأل جورج شتاير «هل نحن بصدد الخروج من عصر تاريخي كانت الكلمة تحتل فيه المكانة الأولى، ومن فترة تاريخية كلاسيكية كانت تحفل بالتعبير الأدبي وصولاً إلى مرحلة تضمحل فيها اللغة وتظهر فيها أشكال «ما بعد اللغة» (١٢). هذا التغير ارتبط بتطورات تقنية هائلة، تجعل من الصورة عموماً والسينما خصوصاً كما يقول جيمسون «الفاعل المركزي الحقيقي، وقد تكون الوحيد» (١٣). لذا فإن جزءاً من مهمة الفلسفة الآن اكتشاف مواطن الزيف في الثقافة البصرية المعاصرة من أجل الحد من السيطرة والهيمنة التي تمارسها.

## ٢- المقاربات الفلسفية للسينما

من الملفت للنظر أنه على الرغم مما أحدثته السينما من ثورة على المستوى الفني ألفت بظلالها على المستويين الثقافي والاجتماعي، فإن قلة من الفلاسفة هم الذين نظروا إليها بعين الاهتمام أو

في نفس الوقت الذي كانت تتلمس فيه السينما خطواتها الأولى، وكما يقول دولوز «من المفارقات المثيرة أن السينما قد ظهرت في نفس الوقت الذي كانت الفلسفة فيه تحاول التفكير في مفهوم الحركة.. كان هناك مشروعان متوازيان، الأول وضع الحركة في الفكر، والثاني وضع الحركة في الصورة، وقد تطور المشروعان بشكل مستقل قبل أن يكون هناك أي لقاء محتمل» (١٠). وقد كان برجسون بطبيعة الحال هو صاحب المشروع الأول. والحال أن برجسون لم يطرح فقط سؤال الحركة، إنما خصص الفصل الأخير من كتابه «التطور الخلاق» ١٩٠٥ L, Evolution Créatrice عن السينما تحت عنوان «الوهم السينماتوجرافي» وفيه يقارن بين عملية التفكير والطريقة التي تعمل بها السينما، وهو أمر سناقشه أيضاً، لكن الملاحظة الجديرة بالاهتمام، هي أن الفلسفة قد وجدت في السينما، قبل أن يكون للسينما هذه السطوة والمكانة، ما يدعو للتوقف والتفكير.. إنها- أي السينما- ظاهرة تثير تساؤلات وتستحق الدراسة والتأمل، لذا توقف عندها برجسون. ونستطيع أن نقول إنه مع برجسون بدأ ما يمكن أن نطلق عليه «التفكير في السينما». هذا التفكير لم يكن حكرًا على الفلسفة فقط، فقد انطلقت المقاربات من حقول معرفية عديدة كعلم الاجتماع وعلم النفس واللغويات، والشيء الهام هنا أن السينما عندما ظهرت بدأت تطرح نفسها كظاهرة تستحق الدراسة والتأمل ليس من داخلها فقط، بل استرعت انتباه ميادين معرفية أخرى عديدة. ربما بشكل يفوق باقي الفنون الأخرى. وبالتالي فإن مقاربة الفلسفة للسينما انطلقت في نفس الوقت مع مقاربات عديدة أخرى وجدت في السينما ما يستحق التوقف والتأمل. لذا فعلاقة الفلسفة بالسينما تشبه تمامًا علاقتها بباقي الفنون الأخرى التي كانت عبر تاريخها موضوع اهتمام العديد من الفلاسفة، وإذا كانت السينما هي أحدث الفنون، فالفلسفة

يعرض دولوز في خاتمة كتابه (الصورة- الزمن) عندما يقول «كثيراً ما يراودنا الشك بفائدة الكتب النظرية عن السينما، وخاصة اليوم لأن المرحلة باتت رديئة.. لقد كان جودار يحب أن يذكر بأنه حينما كان مؤلفو الموجه الجديدة يكتبون؛ فإنهم لم يكتبوا حول السينما، ولم يؤلفوا عنها نظرية. فقط كانت تلك طريقتهم في إخراج الأفلام

تحليله لما أطلق عليه «الوهم السينماتوجرافي»: كانت البداية في تاريخ السينما هي النهاية لتاريخ شيء آخر. وكان هذا الشيء هو المراحل العديدة التي تعاقبت وشهدت تطورًا تقنيًا كبيرًا خلال القرن التاسع عشر، فأصبحت الأدوات البسيطة التي تعتمد على الاكتشافات العلمية في مجال العلوم البصرية تتحول من مجرد استخدامها لأغراض الترفيه، لتتطور وتصبح آلات معقدة لديها القدرة على تصوير الواقع الحي، وإعادة عرض هذه الصور بطريقة تبدو معها الأشياء متحركة، أي كما تتم رؤيتها في الواقع الخارجي.

ألكسندر

أستروك:

«لقد أصبح

في وسعنا

تصوير المقال

عن المنهج

لديكارت

وعرضه

سينمائيًا»

كانت الألعاب البصرية البسيطة، والآلات التقنية المعقدة على السواء، تعتمدان على قاعدة علمية واحدة تتعلق بالإدراك الإنساني وإمكاناته وحدوده، بحيث يرى أحيانًا أشياء ليست موجودة كما هي في الواقع الحي. لقد كان ذلك نوعًا من «الإيهام البصري» الذي يعتمد على ظاهرة «استمرار الرؤية» Persistence of Vision بالإضافة إلى ظاهرة أخرى تدعى «ظاهرة في» L.effet Phi.

كان بيتر مارك روجيه عام ١٨٢٤ هو أول من قدم وصفًا علميًا لظاهرة استمرار الرؤية\*، وهي أمر يتعلق بالإدراك البصري للأشياء، فعندما ترى العين صورة ما ثم تختفي هذه الصورة، فإن العقل يظل محتفظًا بالصورة- وكأن العين ما

كانت مناط بحثهم. ربما يعزو البعض السبب إلى أن السينما كانت- وربما ما زالت- في بدايتها الأولى، ولم تكن معالمها قد اتضحت بعد، لذا لم تسترع انتباه الفلاسفة، لأنها لم تكن بعد قد تشكلت كفن له استقلالته، بل كان ينظر إليها لفترة ليست بقصيرة على أنها فن دخيل أو مزج لمجموعة من الفنون في قالب واحد، وربما هذا قد كان أحد أهم أسباب الهجوم على السينما في بدايتها الأولى، لكن الواقع أن السينما قد حققت طفرات وخاصة في النصف الثاني من القرن العشرين بحيث أنها أصبحت فنًا يفرض نفسه بالفعل في ساحة الفنون، وليس هذا فقط بل أصبحت هي الفن الذي تتوق إليه باقى الفنون رغبة محاكاته والاستفادة من أدواته، ولا أدل على ذلك من استخدام بعض التقنيات السينمائية في صناعة الرواية وفن التصوير. ورغم هذا كله أيضًا لم يلتفت إليها سوى قلة من فلاسفة النصف الثاني من القرن العشرين، وهذا أمر غريب على الفلسفة التي سعت عبر تاريخها إلى مقارنة الفنون قاطبة.

سنختار في هذه الدراسة ثلاث

مقاربات رئيسية، سنتناولها بالتحليل

والنقد: برجسون، مدرسة فرانكفورت،

الفينومينولوجيا(١٤).

## ٢،١- برجسون والوهم السينماتوجرافي

كان برجسون من أوائل الفلاسفة الذين اهتموا بفن السينما. وقد خصص برجسون فصلا في كتابه الشهير «التطور الخلاق» ١٩٠٥ لمناقشة الآلية التي تعمل بها السينما، وقد كان هذا ضمن سياق اهتمام برجسون بموضوع الحركة.

يبدو ضروريا في البداية أن نعرض للآلية الرئيسية التي تعتمد عليها السينما، سواء أثناء التصوير أو عملية العرض ذاتها، فهي التي بدأ منها برجسون



التي يدرك بها العقل البشري وجود الحركة، يقول تالبوت (١٥) F.Talbot «إن خدعة الحركة تزداد تأثيرًا، لأن جميع الأشياء الثابتة تحافظ على وضعها النسبي داخل كل صورة موائية». ويضرب تالبوت مثالاً على هذا فيقول: لنفترض مثلاً سلسلة من الوحدات الضوئية المعروضة على الشاشة وتظهر لنا رجلاً ماشياً في زقاق. ففي الوحدة الضوئية الأولى المعروضة يظهر الرجل وقدمه اليسرى مرفوعة وتظل هذه الصورة مرئية مدة جزء من ٣٢ جزءاً من الثانية، ثم تختفي فجأة. ورغم اختفائها فإنّ الذهن يظل مصراً على رؤية القدم وهي مرفوعة بعض الشيء. وبعد مدة جزء من ٣٢ جزءاً من الثانية، يظهر الرجل في الصورة الموائية وقد وضع قدمه على الأرض. هكذا فإنّ المنازل والأشياء الأخرى الثابتة، ستأخذ الوضع الذي كانت عليه في الصورة الأولى، وبالتالي فإنّ الانطباع الثباتي الذي تركته هذه الأشياء، سينتعث في الوقت الذي سيتكون لدى الذهن انطباع بأن الرجل قد غير وضعه قدمه بالنسبة للأشياء الثابتة، وأنّ قدمه اليسرى التي رفعت من قبل قد انصهرت في الرجل اليسرى الموضوعة فوق الأرض». نخلص من هذا إذن إلى القول بأن الحركة المستمرة التي نراها على الشاشة والتي هي جوهر فن السينما لا وجود لها إلا في عقولنا فقط. تلك هي القضية التي توقّف عندها برجسون والتي أثارت اهتمامه تجاه فن السينما وجعلته يخصص الفصل الأخير من كتابه «التطور الخلاق» لمناقشتها.

اتخذ برجسون من السينما موقفاً سلبيّاً ورأى فيها نموذجاً للطريقة الكمية التي يتعامل بها العلم مع مفهومي الحركة والزمن، فالسينما شأنها في ذلك شأن العلم، لا تقدم لنا حركة حقيقية إنما تقدم لنا صور ثابتة تضاف إليها الحركة، ومن ثم فإنها توهمنا بالحركة دون أن تقدمها لنا «إنها المثال النموذجي للحركة الكاذبة» (١٦). فضلاً عن أنها

تزال تراها- مدة تتراوح بين ٢٠/١ إلى ٥٠/١ من الثانية، فصورة الشيء تظل مرئية حتى بعد اختفاء هذا الشيء نفسه من مجال الرؤية. أما ظاهرة فاي فقد تحدث عنها عالم النفس الشهير ماكس فرتهايمر M.Wertheimer سنة ١٩١٢ من خلال عدة تجارب أجراها. فعندما تدور المروحة الكهربائية لا يرى الناظر إليها الريشات التي تتكون منها، لكنه يدركها على أنها شكل دائري متصل، تماماً مثلما يرى طيف الألوان السبعة المرسومة فوق دائرة وكأنها لون أبيض متجانس، عندما تدور تلك الدائرة بسرعة فوق عجلة متحركة.

إن هاتين الظاهرتين هما السبب في أن المشاهد يرى الصور الفوتوغرافية الثابتة الموجودة على شريط الفيلم وكأنها صورة واحدة تدب فيها الحركة المستمرة بلا انقطاع، عندما يدور هذا الشريط في آلة العرض، وهذا هو جوهر الإيهام بالحركة المتصلة في الصور الثابتة، وهو الإيهام الذي يتأسس عليه وجود فن السينما.

فعندما يمر الشريط في آلة العرض يتم عرض صورة ثابتة لفترة شديدة القصر، ثم تختفي الصورة للحظة قصيرة تكون فيها الصورة التالية قد وصلت أمام العدسة، وهكذا تستمر العملية بهذا الشكل حيث يحدث «تدوير» صورة من طرف أخرى، مما يخلق الإيهام بالحركة، وتلك هي ظاهرة استمرار الرؤية، التي تتمتع بها العين البشرية، والتي بدونها سوف يبدو شريط الفيلم المعروض على حقيقته وكأنه سلسلة مستمرة من الصور الثابتة تقع بينها فترات مظلمة قصيرة. من ناحية أخرى، فإن «ظاهرة فاي» هي المسؤولة عن خلق حركة متصلة بين كل صورة على الشريط السينمائي والصورة التالية، عند عرض هذه الصور بسرعة تتراوح بين ١٢ و ٢٤ صورة (كادراً) كل ثانية، على الرغم من أن تلك الحركة المتصلة هي حركة ظاهرية وغير حقيقية ومستحيلة الوجود، لكنها على أية حال الطريقة

السينما  
ساحة لتطبيق  
الأفكار،  
مما دفع  
السينمائيين  
لأن يتخذوا  
موقفاً  
مناهضاً لكل  
ما هو نظري،  
أو بحثاً عما  
هو فلسفي في  
أعمالهم

(على سبيل المثال غروب الشمس وشروقها) فإنه يميل إلى تنميطها ويتجاهل حركتها «وسواء أكان الأمر خاصًا بالحركة الكيفية (الانتقال من حالة لأخرى)، أم بالحركة التطورية (التقدم مع الاحتفاظ بنفس الصورة)، أم الامتدادية، فإن العقل يعمل على التقاط مناظر ثابتة من الوجود غير الثابت» (١٩).

تفسير ما سبق أن برجسون يرى أن المنهج السينماتوجرافي للتفكير ضد فكرة الصيرورة التي هي مبدأ الحياة، فالعقل البشري ينتقل من حالة إلى أخرى، وتنتقل فيه الصور كما تنتقل في الشريط السينمائي، وهو يمنح هذه الصور الحركة كما تمنحها آلة العرض للشريط السينمائي، لكن هذه الحركة كاذبة لأنها ليست من صميم الأشياء كما أن الحركة في الشريط السينمائي وهمية لأنها ليست نابعة من داخله، بل هي مفروضة عليه من قبل آلة العرض. أما صيرورة الأشياء الفعلية، فالعقل لا يدركها لأنها تتجاوز حدوده وهي من صميم عمل الحدس.

تتعامل مع الزمن بطريقة كمية إحصائية، وهي في هذا تنطلق من نفس المنطلقات الإيلية (نسبة إلى زينون الإيلي) في تعاملها مع مفهومي الزمان والمكان.

وفقًا لبرجسون فإن السينما لا تفعل أكثر مما يفعله الإدراك الحسي الطبيعي في تعامله مع الأشياء، وفي هذا يختلف برجسون عن الفينومينولوجيا التي أكدت أن السينما قد أحدثت قطيعة مع شروط الإدراك الحسي الطبيعي، أو على وجود اختلاف في الطبيعة بين الإدراك الطبيعي والإدراك السينمائي. فثمة ما يدعوه برجسون بـ«المنهج السينماتوجرافي للتفكير»، وهو خاصية في رأيه تميز العقل الإنساني في تعامله مع المدركات الخارجية، فلما كانت الأشياء في حالة من التغير المستمر والصيرورة الدائمة، فإن العقل لا بد أن يخلع على الأشياء الثبات حتى يستطيع التعامل معها أو إدراكها «إن نشاطنا، يقول برجسون، محصور في نطاق العالم المادي، ولو بدت لنا المادة على أنها سريان مستمر، لما استطعنا أن نحدد هدفًا لأي فعل من أفعالنا، ولأحسنا أن كل فعل منها ينحل بمجرد تمامه بالفعل، ولما تكهنا بمستقبل يفر من أمامنا دائمًا» (١٧)، والعقل لا ينسب صفة التغير للأشياء، إلا إذا كان هذا التغير كبيرًا، غير أن الحقيقة هي أن صورة الجسم تتغير في كل لحظة، وهذا، وفقًا لبرجسون، لا يدرك إلا بالحدس. أما العقل فإنه يميل إلى التقاط صور ثابتة ونمطية للأشياء، ويقوم بجمعها وتصنيفها، غير أنها تفتقد في هذا عنصرًا حميمًا هو من طبيعتها، إنه الحركة. يقول برجسون «ليست الصورة إلا لحظة تلتقط من انتقال مستمر، وإذن فإدراكنا الحسي يعمل هنا أيضًا على تجميد التيار المستمر للحقيقة الواقعية في هيئة صور منفصلة» (١٨). إن الإدراك الحسي في تعامله مع الأشياء يجردها من حركتها، حتى الأشياء التي هي في الواقع ذات حركة وتغير كبيرين



بورديل:  
«يجب على  
الفلسفة أن  
تكيف نفسها  
مع فهم  
الجمهور وأن  
تجد سننًا  
لهذا الفهم»

فينصرف عن الدلالة والمعنى ويركز كل اهتمامه على الجانب الحسي الذي تفجره السينما بقوة «فليس من المطلوب أن يكون هنالك أي تركيز فعلي لامتصاص المنتج، حيث يكون الجمهور قد استوعب مسبقاً ما سيلبي حين يسمعون النغمات الافتتاحية من أغنية بوب، أو حين يعرضون النجم أو نوع الفيلم السينمائي. وبذلك يكون بمقدور المرء أن يسمع أو يشاهد بطريقة زاهلة إلى هذا الحد أو ذاك، بل إن قيامه بغير ذلك مستحيل لأنه ما من شيء هناك كي يتحده ويدفعه إلى التفكير» (٢١). وبالطبع فإن المؤثرات التي تقدمها السينما، سواء بصرية أو سمعية أو ما يتعلق منها بشخصية النجم، حاضرة ومستعدة لأن تستحوذ على الجمهور وتحوله إلى «مشاهد ناكص» بتعبير أدورنو.

ولأن السينما، وفقاً لأدورنو، تعمل من خلال إثارة الغرائز والرغبات المتخيلة، كان لابد من وقوعها في «الكليشيه»، أو الصورة النمطية المتكررة، وهو نفس ما أشار إليه جيل دولوز أيضاً في «الصورة-الزمن» عندما وصف الحضارة المعاصرة بـ«حضارة الكليشيه» \* civilisation du cliché. والكليشيه في السينما هو تكرار للتيمايات والمشاهد بحيث تتحول جميعها إلى أحداث وصور نمطية تدور في فلك إعادة الإنتاج «إننا نعلم ما سوف يحدث في فيلم سينمائي ما إن تمضي الدقائق الخمس الأولى على مشاهدتنا إياه، كما أننا نستطيع أن نتنبأ بقدر كبير من مضمونه لمجرد أن نعلم من الذي يلعب دور البطولة فيه» (٢٢). تحولت السينما وفقاً لأدورنو من الاهتمام بالمادة الإبداعية التي تقدمها إلى التركيز على قوة الفيلم وقدرته، عن طريق النجم، على الاستحواذ على جمهوره طوال الوقت. وهنا يشير أدورنو إلى ظاهرة أخرى ارتبطت بظهور السينما ثم أخذت طريقها إلى باقي الفنون، وهي الاستحواذ، فالسينما تقلص أي فاعلية نقدية للمتلقين، وتتركه في حالة من الاستلاب أو الذهول أمام ما يعرض

## ٢,٢- مقارنة مدرسة فرانكفورت:

جاء اهتمام فلاسفة مدرسة فرانكفورت- بنيامين وأدورنو على وجه التحديد- انطلاقاً من اهتمام أكبر بما أطلقوا عليه «صناعة الثقافة» Der indu- trie kultur والتي مفادها أن للعوامل الاقتصادية تأثيرها المفرط والخبيث في المجال الثقافي، وأن الثقافة تحولت من كونها مظهراً من مظاهر انتشار الوعي إلى مجرد سلعة تصنع من أجل أهداف محددة تصب في النهاية لخدمة الرأسمالية المعاصرة «فالريح لم يعد عنصراً غير مباشر في إبداع العمل الثقافي؟ لقد غدا كل شيء» (٢٠). ولأن السينما في الأساس صناعة رأسمالية تتوجه للجمهور من أجل الربح، بشكل يفوق الفنون الأخرى، فقد كان من الطبيعي أن تمثل نموذجاً جيداً للتطبيق كما ظهر ذلك في أعمال أدورنو وبينامين.

لم يكن هدف أدورنو في كتابته عن السينما وضع نظرية للفيلم أو حتى مناقشة الأبعاد الفلسفية للسينما، إنما تناولها كظاهرة ثقافية تمتلك القدرة على تزييف وعي المتلقي لخدمة مصالح الرأسمالية، لذا يمكن تلخيص موقف أدورنو في الإجابة على التساؤل الآتي: كيف تساهم السينما في اغتراب الإنسان المعاصر وتشبيّه؟ لقد رأى أدورنو أن أخطر سمة تنفرد بها السينما قدرتها الفائقة على تقليص دور المشاهد في إنتاج المعنى وتحويله بالتالي إلى متلق سلبي لسيل الصور المتدفق على الشاشة. فالعمل السينمائي يقلص حجم المشاركة، فهو يملئ على المشاهد ما يريد أن يقوله ويحصره في الإطار الضيق الذي تمثله شاشة العرض. يكون المتلقي همه الأول، أثناء متابعته للعمل السينمائي متابعة ذلك السيل المتدفق للصور المتحركة دون إعطائه الفرصة للتفكير والتدبر. وتستخدم السينما من أجل ممارسة تأثيرها المنوم أو المخدر كل الوسائل الحسية التي تثير غرائز ورغبات المشاهد،

دولوز:  
«نقاد السينما  
أصبحوا  
فلاسفة منذ  
اللحظة التي  
بدأوا فيها  
صياغة  
استطبيقا  
السينما، إنهم  
لم يعملوا  
كفلاسفة  
لكن هذا ما  
أصبحوا  
عليه»

للمشاهد أن يترك نفسه أمامها لتداعيات أفكاره في حين أنه لا مجال لذلك أمام شاشة السينما. فما إن تتوقف عيناه عند مشهد ما حتى يتغير إلى مشهد تال، لا سبيل إلى اللحاق به. وقد عبر دوهاميل عن هذا قائلاً «لم أعد أستطيع أن أفكر كما أشاء. حلت الصورة المتحركة محل أفكاري». وعملية تداعي أفكار المشاهد أمام هذه الصور يقطعها التغيير المفاجيء والمستمرة لها على الشاشة، مما يشكل صدمة تحتاج كغيرها من الصدمات إلى حضور ذهني عال لكي يزول أثرها» (٢٣). وعلى الرغم من هذا فقد رأى بنيامين أن السينما تمتلك سمة تحريرية يمكن التعويل عليها لإحراز التقدم «فاستخدام الصور المقربة أو صور الحركة البطيئة في السينما، على سبيل المثال، يعيد إنتاج الأشياء التي لا تقوى العين المجردة على رؤيتها، وقدرة السينما على أن تجمع معاً صوراً متباينة إلى أبعد الحدود هي قدرة تمارس تأثيراً محرراً جوهرياً» (٢٤). ويمكن للسينما - وفقاً لبنيامين - أن تمارس هذا الدور إذا ارتبطت بمشروع ثقافي إيجابي، يجعلها مستقلة عن رأس المال الاحتكاري الذي لا يهدف إلا إلى الربح.. ولذلك يمكن للفنان المبدع أن يقدم لنا تفاصيل خفية للأشياء التي قد تبدو لنا اعتيادية وللأماكن التي تبدو لنا عادية، وتخرجنا إلى عالم جديد بفضل التصوير عن قرب، الذي يتيح لنا

أمامه. وإذا كان الموقف التأملي للعمل الفني الذي يقوم على استغراق المتلقي وتركيزه على العمل الفني، هو السائد قبل ارتباط الفن بالتكنولوجيا، فإن الأمر الآن قد اختلف، وأصبحت السيادة والسلطة للعمل الفني الذي غدا مُستغرقاً ومُستلباً للجماهير عن طريق الصدمة التي يحدثها لديهم. ومفهوم «الصدمة» هذا أصبح هدفاً الآن للكثير من الفنون، وهو يختلف عن مفهوم الدهشة الكلاسيكي الذي تحدث عنه هيدجر وميرلوبونتي كسمة تميز علاقة الفنان بالطبيعة أو المتلقي بالعمل الفني، وهي سمة إيجابية وخطوة أولى نحو كشف الموضوع سواء لدى المبدع أو المتلقي. لكن مفهوم الصدمة الذي تعتمد إليه الفنون حالياً يختلف تماماً، إذ الصدمة تعتمد إلى محاولة تشتيت المتلقي وتقليص خياله وقدراته النقدية وتأمله العقلي من خلال حشد كل ما هو غرائبي وغير ممكن تصويره وإدخال المتلقي في «جو نفسي» humor بإثارة مشاعر وغرائز متباينة، بحيث تحد هذه المشاعر من قدرة العقل التأملية وفاعليته النقدية. وكل من شاهد فيلماً من أفلام «الانتقام» أو «الربع» التي أنتجتها السينما بغزارة وشعر بتلك اللذة التي لا تقاوم إزاء نهايتها الدموية سوف يعلم ما الذي يقصده أدورنو. والأمر نفسه ينطبق على الأفلام الأسطورية وأفلام الخيال العلمي والتي تنقل المتلقي إلى عالم غرائبي شديد الإبهار.

على الرغم من تشابه المقدمات النظرية التي ينطلق منه أدورنو مع نظيرتها لدى فالتر بنيامين، إلا أن النتيجة التي يستخلصها بنيامين من تحليله لفن السينما تختلف عن نظيرتها لدى أدورنو. فبنيامين يتفق مع أدورنو في أن السينما تخلق نوعاً من التزييف لدى المتلقي، بحيث تحد من قدراته النقدية «إذا ما عقدنا مقارنة بين الشاشة التي تتواتر على سطحها صور الشريط السينمائي وبين لوحة فنية نجد أن الأخيرة تدعو المشاهد إلى التأمل. فيمكن



بنيامين بتقدميتها، فإن السؤال يظل هو كيف نتعامل معها؟ وكيف تمارس عملها؟ اكتفت النظرية النقدية بتقديم تحليلات وافية للأثر الاجتماعي الذي تمارسه الصورة، دون أن تتجاوز ذلك إلى محاولة تقديم منهجاً يُمكِن المتلقي من مقاومة هذا الأثر وفقاً لأدورنو أو لتحفيزه وفقاً لبنيامين.

### ٢,٣- المقاربة الفينومينولوجية

كان الفيلسوف الفرنسي موريس ميرلوبونتي (١٩٠٨ - ١٩٦١) أول الفينومينولوجيين الذين تنبهوا إلى أهمية الفيلم السينمائي وتبعه في ذلك إميديه أيفر Amedée Ayfre وهنرى أجيل Henri Agel. كان مدخل ميرلوبونتي لدراسة الفيلم هو مفهوم السلوك comportement الذي هو التجلي الرئيسي للوجود في العالم، وكما يقول دولوز «إن الصورة-الفعل شكلت ملهماً للسينما السلوكية cinema du b-haviorisme، ما دام السلوك هو فعل انتقال من وضع إلى آخر... لقد رأى ميرلوبونتي في هذا التصاعد في الاهتمام بالسلوك أحد المعالم العامة في الرواية الحديثة، وفي علم النفس الحديث، وفي روح السينما» (٢٧). يعود اهتمام ميرلوبونتي بالسينما إلى العام (١٩٤٥) وهو الذي نشر فيه مقالته «السينما وعلم النفس الحديث» Le Cinéma et la nouvelle psychologie، وجاء تحليله للفيلم تطبيقاً لنظريته العامة في الإدراك الحسي ومحاولته الدووية لرأب صدع ثنائية الذات- والموضوع، تلك الثنائية الشهيرة في تاريخ الفلسفة، والتي احتل تجاوزها مكاناً بارزاً في أعماله\*. الفيلم يكشف عن عالم له وجود مفارق ومتجاوز لعالمنا، لكنه في النهاية عالم له استقلال ذاتي غير تابع للعالم الواقعي، وليس نسخاً له، وإذا كان الفيلم يستمد مفرداته من عالمنا الذي نحياه، فإن هذا هذا ليس مبرراً لتطبيق قوانين هذا العالم على الفيلم أو محاكمته من خلالها «فليست غاية الفيلم أن تريننا وتسمعنا

إدراك تمدد المكان، والتصوير البطيء الذي يقدم لنا تمدد الزمان، في تكوينات بنائية جديدة، لا تكشف عن تشكيلات الحركة المألوفة فحسب، إنما تمنح المشاهد انطباعاً بحركات انسيابية، وخارقة، ومحلقة.. ولذلك يمكن القول «لقد أدخلتنا الكاميرا عالم البصريات اللاواعية، كما أدخلنا التحليل النفسي عالم الدوافع اللاواعية.. ذلك لأن الطبيعة التي تبدو أمام الكاميرا تختلف عن تلك التي تظهر للعين المجردة» (٢٥). تفتح السينما أمام المشاهد وفقاً لبنيامين- عوالم جديدة وتكسر حدة وروتينية العالم الذي يعيشه، فهو يرى على الشاشة عالماً مكوناً- في الأغلب- من نفس مكونات عالمه، لكنه متحرر من كل القيود التي تحكم عالمه، سواء على مستوى الحركة أو الزمن يقول بنيامين «نجحت منازلنا وشوارعنا ومكاتبنا وحجراتنا ومصانعنا في جعلنا سجناء. وجاء الفيلم ليحول هذا كله إلى شظايا وركام ويدخلنا في مغامرة تحررنا مما نحن فيه ... إن تكبير الصورة الصغيرة لا يقوم فقط بتقديم صورة أوضح وأدق لمحتواها بل كذلك يكشف عن تشكيلات بنوية جديدة تماماً للموضوع الذي تحتويه الصورة. وكذلك فإن الحركة البطيئة للصورة لا تقدم فقط مزايا حركية بل تكشف أيضاً عن حركات غير مألوفة تتكشف من خلالها أبعاد جديدة» (٢٦). وإذا كان أدورنو قد رأى في زهول الجماهير وعدم انتباههم حيال الأشياء «نكوصاً»، وسلباً لفاعليتهم؟ فإن بنيامين قد رأى في ذلك فرصة لهم للخلاص من الرقبة اللاعقلانية التي تفرضها هالة العمل الفني وفضاء يمكن فيه لمكات هذا الجمهور النقدية أن تتحرر من الجو الشعائري المقدس الذي كان يفرضه العمل الفني».

تكمّن نقطة الضعف الحقيقية في مقاربة النظرية النقدية للسينما، في أنها لم تقدم أدوات إجرائية يمكن استخدامها في تحليل الصورة السينمائية. وسواء سلمنا مع أدورنو بسلطوية السينما أو مع



عن طريق السينما» (٣٠). وتبدو هذه الفكرة متناصرة إلى درجة كبيرة مع أفكار ميرلوبونتي حول البنية الماورائية للعمل الفني، والجدل القائم بين المرئي واللامرئي، وهي فكرة فينومينولوجية أصيلة. لكن في الوقت الذي يظل المعنى أو اللامرئي، مباطناً للمحسوس غير مفارقاً له عند ميرلوبونتي، نجد آجل ينحو نحواً مفارقاً من «التجربة المحسوسة للوصول إلى واقع متعال» (٣١) *réalité transcendente*. فالأفلام العظيمة عن الحياة، فقط هي التي يمكنها أن تقدم لنا قبساً من القوانين المفارقة التي تنظم في هدوء رؤيتنا اليومية وخبرتنا الحياتية، وكما يقول دادلي أندرو «لم يثق آجل أنه يمكن للسينما في بعض لحظاتها المتميزة أن تقودنا إلى مجال المطلق فحسب، لكن عنده ثقة أيضاً كمسيحي في قيمة هذا المطلق وفي صلاحه وأهميته لنا» (٣٢). على العكس من هنري آجل ركز أميديه آيفر في تحليله للسينما على البعد الإنساني الذي تقدمه الأفلام.. جدل الإنسان مع الواقع والطبيعة، وهو ما نجحت في تجسيده الواقعية الجديدة إذ هي «واقعية إنسانية تعتمد في تقنياتها على حوار الإنسان الذي لا ينقطع مع الواقع المادي» (٣٣). اتخذ آيفر من الحوار مدخلاً لتحليله السينمائي، وقال إنه يمكن تناول السينما عبر ثلاث طرق: الأولى من خلال وسائل صناعتها وتقنيات الإنتاج والقائمين على

ما قد نراه ونسمعه لو عايشنا في حياتنا القصة التي يحكيها هذا الفيلم، وليست غايته هي إعطاء تصور عن الحياة من خلال قصة معبرة» (٢٨). يكشف الفيلم إذن عن عالم.. عن وجود هناك، ليس على المستوى الفعلي فقط، بل هو وجود يمتلك أبعاد محسوسة، وجود مدرك حسيًا. وبالتالي يمتلك الفيلم خاصية فريدة تميزه عن باقي الفنون وهي الجمع بين الدلالة والإحساس، المدلول والمحسوس. ولكن المحسوس الفيلمي له بعد مكاني وزماني.. محسوس متحرك في الزمان، وتلك هي خاصية الفيلم الفريدة، يقول ميرلوبونتي «لا يمكن فهم دلالة السينما إلا عبر الإدراك، فالفيلم لا يفكر فيه بل يدرك... والسينما لا تقدم لنا أفكار الإنسان، كما فعلت الرواية منذ مدة طويلة، بل تقدم لنا تصرفه وسلوكه، وتمنحنا هذه الطريقة الخاصة للوجود في العالم...» (٢٩). وأخيرًا فإن اهتمام ميرلوبونتي بالسينما لم يتجاوز حدود تلك المقالة التي أشرنا إليها، وربما يعود هذا إلى أنه تناوله كمثال يوضح من خلاله كيف يتضمن المدرك أو المحسوس المعنى أو الدلالة، ولم يكن اهتمامه منصباً على الفيلم في ذاته، وذلك على العكس من هنري آجل.

رفض آجل التحليل السيموطيقي للفيلم لأنه يحصر الفيلم داخل الإطار اللغوي فقط، ويتجاهل الإمكانيات العديدة للصورة المتحركة. فالإحساس الفيلمي تمامًا كالموسيقى يتجاوز نطاق اللغة والعلامات، إنه يخاطب جزءاً من مشاعرنا مباشرة دون المرور بمصفاة اللغة، وهذا ما حدا بآجل للحديث عن «شاعرية السينما» *poétique du cinéma* أي «الوصول إلى الشعور وحده عبر عملية تناسق البنى البصرية»، وهذا ما نجحت السينما في خلقه «إن المزج الكبير بين الحياة والحلم، بين المدرك واللامدرك يتحقق



المعرفة والوجود، لذا لم ترى في الفيلم السينمائي إلا ما يخدم تلك القضايا.

### الهوامش

\* المقارنة بين كهف أفلاطون والسينما سبق الإشارة إليها كثيرا من قبل وليست من ابتكار المؤلف، انظر على سبيل المثال:

-Falzon, Christopher. Philosophy Goes to the Movies : An Introduction to Philosophy (USA: Routledge, 2002) p 17

Cubitt, Sean, The Cinema Effect (Cambridge: The MIT Press, 2004) p 35- 43

(١) أشرف منصور، صنمية الصورة: نظرية بودريار في الواقع الفائق، مجلة فصول العدد ٦٢، ٢٠٠٣، ص ٢٢٦.

(٢) السابق، نفس الموضوع.

(٣) Redner, Gregg Pierce. Deleuze and Film Music: Building a Methodological Bridge between Film Theory and Music. University of Exeter as a thesis for the degree of Doctor of Philosophy in Film Studies, 16 January 2009, p 14

(٤) عز الدين الخطابي، حوار الفلسفة والسينما (الدار البيضاء: منشورات عالم التربية، ٢٠٠٦) ص ٤٧.

(٥) السابق، ص ١٦٩.

(٦) Deleuze, Gilles, Cinema 2: The Time-Image. Trans Hugh Tomlinson and Robert Galeta. (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989). p 280

\* يمكن الاستشهاد في هذا السياق بمثال يضربه لنا ميرلوبونتي وهو بصد الحديث عن علاقة الفلسفة بالسينما، المثال يتعلق بأستروك Astruc الذي قدم قراءة سارترية لفيلم Defunt r calcitrant كما يلي: «هذا الميت الذى سيحيا من جديد بعد فناء جسده، والمطالب بالسكن في جسد آخر، يظل هو نفسه من أجل ذاته Pour soi، ولكنه آخر بالنسبة للغير. ولن يتمكن من البقاء ساكناً إلا بفضل حب فتاة ستتعرف عليه في هيئته الجديدة، وبالتالي سيتحقق التوافق بين ما هو من أجل ذاته وما هو من أجل الغير. سيثير هذا التحليل حفيظة المعلق بجريدة Le canard enchaîné الذى سيدعو أستروك، الذى هو مخرج بالأساس، إلى الاقتصار على أبحاثه الفلسفية بديلا عن السينما.

Merleau- Ponty, Maurice. Sense and non- Sense, trans - Hubert & Patricia Dreyfus (Northwestern Univ Press, 1992) p 58

(٧) هنري أجل، علم جمال السينما، ترجمة إبراهيم العريس (دمشق: منشورات وزار الثقافة، ٢٠٠٥) ص ١٥٨.

(٨) عز الدين الخطابي، حوار الفلسفة والسينما، ص ١٥.

(٩) عز الدين الخطابي، حوار الفلسفة والسينما، ص ١٦.

(١٠) Deleuze, Negotiations 1972-1990 (New York: Columbia University Press, 1995) by Martin Joughin, p 57

\* لعل هذا هو الدافع الحقيقي لأن تطرح الفلسفة سؤال نفسها باستمرار «ما هي الفلسفة» سؤال طرحه جاسيت وهيدجر ودولوز وكل فيلسوف يطرحه على طريقته، ويمكن القول إن سؤال الفلسفة عن نفسها هو وعي منها بتطورها في الزمان وقدرتها على استيعاب المستجدات، لذا فهذا السؤال سواء كان معلناً أو مضمراً هو البداية لكل تفلسف.

العمل (الاستوديو، الكاميرا، المؤلف والمخرج)، والثانية عبر مناقشة التأثيرات والتغيرات العملية التي تحدثها السينما في الإنسان وفي ثقافته، وأخيراً عبر ملاحظة العالم الذي يكشف عنه الفيلم السينمائي، الواقع الإنساني النابض بالحياة، وهذا عكس التناول السيموطيقي الذي يتعامل مع الفيلم وكأنه شيء في الطبيعة، مثل باقي الأشياء.

في أواسط الخمسينيات كتب آيفر عن وظيفة الزمان في السينما وعن الحضور المادي لجسم الإنسان في علاقته مع الأشياء الأخرى التي على الشاشة، وفي هذا يقترب من أستاذه ميرلوبونتي، لكنه أضاف بعداً جديداً عندما خصص بعض مقالاته عن التأثيرات الاجتماعية التي تمارسها السينما على جمهور المشاهدين، مقترباً بذلك من التحليل الناقد لمدرسة فرانكفورت «إن معظم الأفلام في النهاية إما «دعائية» بمعنى أنها تضع صانع الفيلم في مركز قوة وتحث المشاهد أن يرضخ له أو «إباحية» بمعنى أن حاجة المشاهد الغرائزية تصبح هي الهدف من تجربة المشاهدة، ولا يلبث صانع الفيلم إلا أن يشبع تلك الحاجة.. في كلتا الحالتين، لا يمكن للسينما أن تثرى حياتنا في الدنيا؛ لا يمكن للفيلم في أي من الحالتين أن يتهرب من مكانته كأداة أو لعبة تخدم الأفكار المصاغة مُقدماً (دعاية) أو الحاجات الشهوانية (إباحية)» (٣٤). كان آيفر مؤمناً بأن السينما الجادة قادرة على تغيير العالم من حولنا، فقط إذا تركنا الصورة تعمل بداخلنا، وإذا رأينا العالم بعيون السينما، وربما هذا الإيمان هو الذي دفع آيفر إلى دراسة الفيلم عبر جوانبه العديدة. كان يمتلك مشروعاً طموحاً لدراسة الفيلم، حالت وفاته المبكرة دون إتمامه.

وإجمالاً يمكن القول إن الفينومينولوجيا شأنها شأن النظرية النقدية لم تقدم منهجاً في تناول الفيلم ولا حتى نظرية تستهدف بيان الصلة أو الأرضية المشتركة بين الفلسفة والسينما، كان اهتمامها بالسينما جزء من اهتمام أكبر بقضايا

الحر، وإطلاق النار، والتفجيرات، قد غدت جميعاً ضروباً من الكليشيهات الثابتة في السينما التجارية الحديثة؛ فإن دولوز يشير إلى أن كل صورة وأي حبكة يوجد بها ما هو نمطي، كما تمتلك أيضاً ما هو متفرد. إذ لا يوجد ما هو تكرر صرف فكل تكرر يحوي ما هو مختلف. ويعود الأمر هنا، وفقاً لدولوز، إلى المتلقي الذي يميل عادة إلى إدراك ما هو متشابه أو ما هو نمطي فيما يراه، وهي مسألة إدراكية تحدث عنها برجسون، وكما يقول دولوز «نحن لا ندرك في العادة إلا كليشيهات، ندرك ما يهمنا إدراكه أو بالأحرى ما لنا منفعة بإدراكه وفقاً لمصالحنا البرجماتية و لمعتقدتنا الأيديولوجية ولحاجتنا النفسية» ويغدو الأمر عند دولوز هو «كيف ننتزع من الكليشيهات صورة حقيقية». راجع: Nesbitt, Nick, Deleuze, Adorno, and the Composition - of Musical Multiplicity, In Buchanan, Ian & Swiboda, Marcel (eds) Deleuze and Music (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004) 55.

(٢٢) آلن هاو، النظرية النقدية، ص ٢٢ .

Ashton, Dyrk. Using Deleuze: The Cinema Books, (٢٣) Film Studies and Effect, p 56.

(٢٤) آلن هاو، النظرية النقدية، ص ١٣٣ . أيضاً Deleuze, Time- Image, p 166.

(٢٥) Ashton, Dyrk. Ibid, p 21.

(٢٦) Benjamin, W. The Work of Art in the Age of its Technological Reproducibility, and Other Writings on Media, p 37.

وقد طبق بنيامين رؤيته هذه على بعض الأفلام السوفيتية وعلى أفلام عديدة لشارلي شابلن C. Chaplin، وبعض أفلام الرسوم المتحركة كميكى ماوس. راجع السابق، ص ٣٢٣-٣٥٣.

(٢٧) Deluze, Cinema 1: The Movement-Image (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986) by Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam., p 155.

وقد كان هذا أيضاً نفس مدخل المنظر والمخرج الروسي سيرجي آيزنشتين S. Eisenstein في دراسته النظرية للسينما، ولعل هذه العبارة له توضح هذا المعنى، يقول «لقد كنا نشكو من ازدواجية رهيبية بين الفكر أو التأمل الفلسفي المحض والشعور والعاطفة وأناي أعتقد أن السينما هي الوحيدة القادرة على تحقيق تلك التركيبية الفريدة القائمة على إعادة تلك الجذور الحيوية والملموسة والعاطفية إلى عنصرها الذهني» عن هنري آجل، السابق، ص ١٢٨.

(٢٨) Merleau- Ponty, Sense and Non Sense, p 57.

(٢٩) Merleau- Ponty, Ibid, p 59.

(٣٠) هنري آجل، علم جمال السينما، ص ٤٧.

(٣١) دادلي أندرو، نظريات الفيلم الكبرى، ترجمة جرجس فؤاد (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧) ص ٢٣٢.

(٣٢) دادلي أندرو، السابق، ص ٢٣٣.

(٣٣) دادلي أندرو، السابق، ص ٢٣٥.

(٣٤) دادلي أندرو، نظريات الفيلم الكبرى، ص ٢٣٧ .

(١١) Deleuze, Negotiations, p 57.

(١٢) روي أرمز، لغة الصورة في السينما المعاصرة، ترجمة سعيد عبد المحسن (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢) ص ٣٠٦.

(١٣) فريدريك جيمسون، التحول الثقافي، ترجمة محمد الجندي (القاهرة: أكاديمية الفنون، ١٩٩٧).

ص ٦٩ .

١٤ هناك أيضاً الإتجاه السيميوطيقي في دراسة الفيلم، وهناك الدراسة الهامة التي قام بها الفيلسوف الفرنسي جيل دولوز عن السينما، لكن ربما تحتاج هاتين المقاربتين إلى دراستين منفصلتين.

\* تجدر الإشارة إلى أن الفيلسوف العربي ابن سينا في كتابه «الشفاء» قد قدم وصفاً مشابهاً لهذه العملية لكنه - بطبيعة الحال - لم يمنحها الاسم ذاته، يقول ابن سينا «إن بقاء صورة الشمس في العين مدة طويلة إذا نظرت إليها ثم أعرضت عنها يدلك على قبول العين للشبح وكذلك تخيل القطرة النازلة خطأً والنقطة المتحركة على الاستدارة بالعجلة الدائرة... إلخ» وهو يفسر ذلك بأنه لا بد للإنسان من قوة نفسية تتخيل وجود القطرة النازلة في مكانين، وامتدادها ما بين النقطتين، وأن تلك المسافة المتصورة هي إثبات لوجود شبح أو صورة النقطة في الوضع الأول ثم بقاء ذلك حتى تصل النقطة إلى الوضع الثاني». فاضل الأسود. السرد السينمائي (القاهرة: الهيئة العامة للكتاب، ٢٠٠٧) ص ٥٩.

(١٥) عز الدين الخطابي، الفلسفة والسينما، ص ٧٤، ٧٥. وأيضاً Deleuze, The Movement- Image, p 3.

(١٦) Deleuze, Ibid, p 5.

(١٧) برجسون، التطور الخالق، ترجمة محمود قاسم (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤).

ص ٢٢٦ .

(١٨) برجسون، التطور الخالق، ص ٢٦٨ .

(١٩) برجسون، السابق، ص ٢٦٨ .

(\*): مثال الحركة الكيفية (الانتقال من الصفرة إلى الخضرة أو الزرقة).

مثال الحركة التطورية (الانتقال من البرقة إلى الفراشة إلى الحشرة).

مثال الحركة الامتدادية (فعل الأكل والشرب والعراك).

(٢٠) آلن هاو، النظرية النقدية عند مدرسة فرانفورت، ترجمة ثامر ديب (دمشق: وزارة الثقافة، ٢٠٠٥).

ص ١١٧ .

(٢١) آلن هاو، السابق، ص ١٢٨ .

\* ربما تجدر الإشارة هنا إلى أن هناك اختلاف جلي بين ما يقصده أدورنو ودولوز بالكليشية، ففي حين أن أدورنو يشير إلى أن صناع الصور يلجئون إلى الصورة النمطية، سواء على مستوى الشكل أو الحكمة، من أجل إثارة مشاعر معينة لدى المتلقي -وعلى سبيل المثال فإن «المطارادات» و«المشاهد الجنسية» و«القتال

# فيلم «شعر» للمخرج الكوري لي تشانغ - دونغ

## براعة الأداء و شعرية التصوير

### وتوهج النص الناجح

عدنان حسين أحمد \*

«كيف انتهت الأمور هناك؟  
كم هي وحيدة؟/ أما زلت  
تلمعين في غياب الشمس؟/  
هل الطيور لا تزال تغني  
في الطريق الى الغابة؟/  
هل بإمكانك أن تستلمي  
الرسالة التي لم أجرو على  
إرسالها؟/ هل أستطيع أن  
أنقل الاعترافات التي لم أبح  
بها؟/ هل سيمضي الوقت  
وتذبل الزهور؟/لقد حان  
الوقت لأقول وداعاً مثل الريح  
التي تتوانى ثم تمضي.»

أتاح لنا مهرجان روتردام السينمائي الدولي في دورته الأربعين أن نشاهد عدداً من الأفلام المهمة من بينها فيلم « شعر» للمخرج الكوري الجنوبي المبدع لي تشانغ - دونغ، وبطولة سيدة الشاشة الكورية الجنوبية الفنانة المتألقة يون يوانغ - هي .  
وقبل الخوض في تفاصيل هذا الفيلم الشعري والشاعري في أن معاً لابد لنا أن نشير بشكل سريع وخاطف الى منجزات المخرج «لي» والفنانة «يون» التي جسدت دور «ميجا»، الشخصية الرئيسة في الفيلم. وُلِد لي تشانغ - دونغ في دايجو «Daegu» عام ١٩٥٤ في كوريا الجنوبية. درس الأدب الكوري في جامعة كيونغ بوك الوطنية في دايجو. انغمس في كتابة وإخراج الأعمال المسرحية قبل أن يلمع نجمه في مضممار الرواية. قرر، بشكل مفاجئ، أن يلتحق بعالم الإخراج السينمائي ويبدع فيه، حيث أنجز منذ عام ١٩٩٧ وحتى الآن خمسة أفلام وهي على التوالي: «السمة الخضراء، حلوى النعناع، واحة، شروق سرّي وشعر»، الفيلم الذي سنتناوله بالدراسة والتحليل. وقد فازت أفلامه الخمسة بالعديد من الجوائز المحلية والعالمية، وكان آخرها جائزة السيناريو عن فيلم «شعر» الذي عُرض في الدورة الثالثة والستين في مهرجان

كلمة «شعر»، وتخيّل صورة لامرأة عمرها ستين عاماً، الأمر الذي هيا له العناصر الاساسية التي تحتاجها القصة السينمائية التي ستنتقل منها التفاصيل. أكّد العديد من النقاد على الجانب النفسي لكلا الشخصيتين اللتين ستنتحران، الأولى الطالبة «Park Heejih» والثانية «Yang Mija» التي لعبت الدور الرئيسي في الفيلم، ولكن قصة الفيلم تنطوي جملة وتفصيلاً على العديد من الثيمات والأفكار الجانبية التي تعزّز متن الحدث الرئيس وتوضّح أبعاد الفيلم الثقافية والاجتماعية والنفسية.



«كان» السينمائي الدولي. أما النجمة «يون يوانغ - هي» التي تُلقّب عن جدارة بلقب «سيدة الشاشة الكورية الجنوبية» فقد بلغ رصيدها «٣٣٠» فيلماً سينمائياً، وقد لعبت دور البطولة في «٣٢٥» فيلماً، أما الأفلام الخمسة الباقية فقد أدّت فيها أدواراً ثانوية. لا شك في أن هذا العدد المنجّز من الأفلام كبير جداً، فلا غرابة إن كانت تصوّر مشاهد من ثلاثة أفلام في اليوم الواحد. كانت يون ولا تزال تتوفر على إمكانيات عالية في التمثيل، وتستطيع أن تؤدي أي دور مهما بلغت صعوبته، الأمر الذي يفسّر حصولها على جائزة أحسن ممثلة «٢٥» مرة كان آخرها في فيلم «Manmubang» الذي يدور حول الحرب الكورية عام (١٩٥٠ - ١٩٥٣) الذي عُرض في مهرجان «Daejong» السينمائي.

### سيناريو الفيلم

تجدر الإشارة الى أن المخرج لي تشانغ - دونغ هو فنان متعدد المواهب، فمثلما أشرنا سابقاً أنه روائي وكاتب مسرحي ودارس للأدب ومدرّس له وكاتب سيناريو أيضاً وقد سبق له قبل خوض التجربة الاخراجية أن كتب بعض السيناريوهات مثل «الى الجزيرة المرصّعة بالنجوم» عام ١٩٩٣، «شرارة وحيدة» عام ١٩٩٥، إضافة الى «شعر» الذي نال جائزة السيناريو في مهرجان «كان» السينمائي العام الماضي. وهذا السيناريو الذي انبثق عن قصة سينمائية تبلورت في ذهن كاتب النص ومخرجه. فبينما هو مسافر الى اليابان كان يقبّل القنوات التلفزيونية في غرفته الخاصة في الفندق الذي ينام فيه «شاهد نهراً هادئاً، وطيوراً تحلق في السماء، وصيادين في البحر مع موسيقى حديثة كانت تشكّل خلفية هذه المشاهد الجميلة» فجأة ذكّرت هذه الأشياء بحادثة مروّعة، كما خطرت له في الوقت ذاته



## رؤية الجمال الحقيقي

لا تعرف الجدة ماذا يدور بينهم. وعلى الرغم من بلوغ هذه الجدة الجميلة سن السادسة والستين إلا أنها كانت تبحث عن معنى لحياتها في شيء آخر، ويبدو أنها بدأت تقلّب دفاترها القديمة حينما رأت إعلاناً يدعو الراغبين الى التسجيل في كورس دراسي في المركز الثقافي للمدينة يساعد المهتمين بالشعر على كتابة نصوص شعرية. تذكرت السيدة ميغا قبل خمسة عقود أن أحد المعلمين قد أخبرها ذات مرة بأنها يمكن أن تكون شاعرة وذلك لقدرتها الفائقة على الإمساك بشعرية الأشياء التي تكتب عنها أو تشير اليها من طرف خفي. وعلى الرغم من أن الكورس الدراسي كان قد بدأ إلا أن القائمين عليه يقبلونها فأخذت تحضر الدروس بشكل منتظم، فهي تعيش على المعونة الاجتماعية إضافة الى عملها الجزئي في رعاية شخص ثري مُسن يعاني من شلل أطرافه الأربعة، كما يجد صعوبة واضحة في الكلام. قد لا يلتفت الانسان الى الجمال حينما يعيش في منطقة جميلة كما هو حال السيدة ميغا، بل أن الناس عموماً لا ينتبهون الى الجمال ولا يرونه في حالات كثيرة. وهذا هو الفرق بين الشعراء والناس العاديين. ولهذا نقول، نحن النقاد، بأن الشعراء يرون ما لا يراه الناس العاديون. يؤكد

لا بد من الأخذ بعين الاعتبار أماكن التصوير التي تمّ اختيارها بشكل دقيق جداً. وقد عرفنا من بعض الحوارات التي أجريت مع مخرج الفيلم أن التصوير قد تمّ في مقاطعتي جينونغكي - دو وغانغ ون الأسرتين، وهما تقعان في الشمال الشرقي من كوريا الجنوبية التي يتدفق فيهما نهران جميلان هادئان وهما سويانغ وهان. تبدأ أحداث الفيلم بزيارة السيدة «ميغا» الى عيادة الطبيب لأنها تشكو من صعوبة تذكر الأسماء تحديداً، فتطلب منها الطبيبة إجراء بعض الفحوصات الاضافية التي تكشف عن إصابتها بمرض الزهايمر الذي ستخفيه عن ابنتها التي انفصلت عن زوجها وذهبت للعمل في مدينة بوسان التي تقع في جنوب شرقي البلاد، لكنها كانت تتصل بأمها عبر الهاتف وتطمئن على صحتها وسلامة ابنها الوحيد الذي لا يلتفت كثيراً الى أوامر جدته، بل أنه كان يتذمر من ملاحظاتها الكثيرة بصدد النظافة وترتيب المنزل وما الى ذلك من أمور. فهو منقطع الى مشاهدة القنوات التلفازية، ومنهمك مع أصدقائه الخمسة الذين يلتقون معه في البيت، ويغلقون الباب عليهم كي

**المدرس: «ليس  
هناك صعوبة  
في أن تكتب  
قصيدة، ولكن  
الصعوبة  
في أن  
تمتلك قلباً»  
فالقصاصد  
محبوسة  
في قلوبكن**

في هذا المركز الثقافي فتجيبه بأنها تتعلم كتابة الشعر مرتين في الأسبوع. وحينما يلتبس الأمر عليه لأنه لا يميز بين كتابة الشعر وغناء الشعر التقليدي، تردّ عليه بوضوح بأنها تتعلم كتابة الشعر. وحينما يسألها عن سبب تعلّمها الشعر، تجيب بغموض وتحيل السؤال الى نفسها: «أنا نفسي أتساءل لماذا أريد أن أتعلّم كتابة الشعر؟» ثم تعيد عليه قصة اشتراكها في مسابقة شعرية حينما كانت طالبة الصف الثالث المتوسط وقد قال لها مدرس الشعر في حينه بأنها ستكون شاعرة ذات يوم. هكذا شاهدت الإعلان مؤخراً فذكرها بتعليق مدرس الشعر قبل خمسين عاماً، وقررت أن تأخذ هذه الدروس. ثم تواصل ردها على أسئلته المتكررة فتقول له بانها لا تريد أن تكون شاعرة، وإنما أن تكتب قصيدة واحدة لا غير لأن المدرّس طلب من كل واحدة منهن أن تكتب قصيدة في نهاية الكورس. ابنتها التي انفصلت عن زوجها من جهة ثانية كانت ترى في الأم مشروع شاعرة، لأن لديها شريان شاعرة في كينونتها الجسدية. وأكثر من ذلك فإن ميجا كانت تحب الزهور، وتقول أشياء غريبة أو لافتة للنظر.

مدرّس الشعر بأن الناس لا يرون الجمال الحقيقي، ولا يكتشفونه بسهولة على الرغم من أنه موجود بالقرب منهم دائماً. وفي واحدة من محاضراته القيّمة يقول: «إن كل واحد منكم على انفراد يحمل الشعر في قلبه، لكنكم تحبسونه، ولقد جاء الوقت لتحرير الشعر وإطلاقه». إذاً، فالناس العاديون المنهمكون بمشاغل شتى يسجنون طائر الشعر، ولا يدعونه يحلق عالياً في سماوات الإبداع. ولكي يكتب الانسان شعراً، عليه أن يكتشف جمال الأشياء، ويراه رأي العين، ويتمثله. ثم يسوق مثلاً في غاية الأهمية حينما يمكس تفاحة، ويقول بأننا جميعاً قد رأينا مثل هذه التفاحة آلاف المرّات، ولكننا لم نتمثلها ونتحسسها جيداً، ولم ندورها في أيدينا، لذلك فإننا لا نستطيع أن نمكس بجمالها الحقيقي الذي يختفي وراء عجالتنا وانهماكنا في مشاغل الحياة اليومية. وفي هذه الأثناء تسأل السيدة ميجا سؤالاً منطقياً قد يدور في أذهان العديد من الناس المعنيين بالعملية الابداعية مفاده: «متى يأتي الإلهام الشعري؟» فيجيبها المدرّس جواباً قد يبدو غامضاً ومربكاً بالنسبة لها حيث يقول: «الإلهام لا يأتي، يجب أن تذهبي إليه وتتوسليه. يجب أن تصلي له، وحتى الصلاة قد لا تضمن لك شيئاً. انه شيء ثمين جداً، ولا يمنح نفسه دفعة واحدة. وهذا هو السبب الذي يدعوك لأن تذهبي إليه وتتوسلي له». تسأل ميجا سؤالاً ينطوي على بعض السذاجة هذه المرة حينما تقول: «أين أذهب؟» فيضحك المدرس ويقول: «إنه ليس في مكان محدّد، ولكن لا بد أن يكون في مكان ما يجب أن تذهبي إليه. الشعر لا ينتظر، وهو موجود في مكان قريب جداً، وليس بالضرورة أن يكون نائياً. إنه هناك حيث تقفي. إن الشعر يمكن أن يوجد حتى في حوض غسيل الأطباق!» بعد انتهاء المحاضرة الثانية يمرّ عليها والد أحد الأصدقاء الخمسة فيتجاذب معها أطراف الحديث عن الدروس التي تأخذها



مناسب جداً، وهذا يعني أن أسرة ميغا سوف تدفع خمسة ملايين وان شرط أن لا يتسرب الخبر ويؤثر على سمعة العائلة. فالمدير يعرف وبعض المدرسين فقط. بينما كان الآباء مجتمعين خرجت السيدة ميغا من غرفة الاجتماع وأخذت تتلمى الزهور وتدوّن بعض الملاحظات التي قد تنفعها في كتابة نص شعري. لم يعرف الآباء الستة سر تصرفها الغريب ومغادرتها الغرفة في هذا الظرف الصعب. ومع ذلك فقد كلفوها أن تزور أم الضحية وتطيب خاطرها. وبالفعل ذهبت الأم الى الكنيسة وحضرت حفل التأبين، لكنها سرقت صورة الضحية حينما خرجت ووضعتها على طاولة أمام حفيدها الذي لم يحرك ساكناً. زارت أم الضحية، لكنها نسيت ما الذي يجب أن تقوله إليها.

### الرجل الأشل

كانت ميغا تعمل عملاً جزئياً مُكرّساً لخدمة رجل أعمال مشلول يسكن قريباً منها. شاهدنا ميغا غير مرّة وهي تحمّمه وتتجادب معه أطراف أحاديث مختلفة. كان كريماً معها، إذ يعطيها أكثر مما تستحق. ذات مرة تناول حبة فياغرا من دون علمها، وحينما بدأت تحممه لمست عضوه. مدّت يدها ثانية لكي تتأكد من ذلك فأيقنت أنه قد تناول حبة فياغرا. رفضت يدها، وألقت ملابسه بالقرب منه تاركه إياه سجين حوض الاستحمام، بينما كان هو يلتمس منها أن تحقق رغبته الوحيدة في أن يموت رجلاً! لم تتخل ميغا عنه على الرغم من هذا الموقف الحرج، إذ جاءت هذه المرة بملء إرادتها وأعطته حبة الفياغرا وبدأت تنزع ملابسه حتى كشفت عن جسدها بالكامل وبدأت تحقق له حلمه الأخير في أن يموت رجلاً. تأخرت في دفع المبلغ، لكنها طلبت من الرجل الأشل أن يقرضها المبلغ المذكور. هيأت ميغا المبلغ وأعطته الى أحد الآباء، غير أن القصة لم تنته عند هذا الحد، فبينما هي تلعب مع حفيدها الصغير جاءت الشرطة وقبضت

### الزهايمر

بينما كانت ميغا منغمسة في رؤية الأشياء وتمثلها والإحساس بها كان الزهايمر يدمر ذاكرتها شيئاً فشيئاً. فهي تنسى الأسماء وتتذكر الأفعال، ومع ذلك فقد بدأت بتدوين ملاحظاتها عن كل شيء لافلت للنظر. أخذت التفاحة في يدها وبدأت تنظر إليها نظرة مختلفة عسى أن ترى فيها شيئاً مغايراً لما كانت تراه في الأيام العادية السابقة. كانت تقف تحت أغصان الأشجار وتستمع بشكل مرهف الى حفيف الرياح، وزقزقة العصافير، وتغريد الطيور، وشو البلابل وكانت تدوّن ما تسمعه مُطبّقة نصيحة المدرس. في أثناء تطوّر مراحل مرضها قرر الآباء الستة أن يجتمعوا لأن أحدهم قال إن فتاة شابة اسمها «Park Heejih» في مدرسة الأولاد قد انتحرت، وأنها ذكرت في مفكرتها أسماء ستة طلاب اغتصبوها لمدة ستة أشهر، لذلك قررت الإنتحار بإلقاء نفسها من الجسر المرتفع جداً الى الماء. وبعد أن قرأوا المذكرات قرروا إعلام المدرسة بالحادث. في البدء شرع اثنان في عملية الاغتصاب ثم تبعهما الأربعة الآخرون. قال الأولاد انهم لم يجبروها لأنها كانت تريد ذلك، ولكن من يصدّق هذه الادعاءات الآن؟ قال أحد الآباء بانهم يدعون بأن الفتاة كانت قصيرة وغير جميلة. يا ترى، ماذا كانوا سيفعلون لو كانت طويلة وجميلة؟ كشفت المذكرات بأنهم تناوبوا على اغتصابها في المختبر العلمي للمدرسة ولمدة ستة أشهر بينما كانت المفاتيح موجودة لدى «كوو». إذا، هذا هو السبب الذي دفع الآباء الخمسة والجدّة ميغا الى الاجتماع بغية مناقشة حادث الانتحار وتأثيره على أسرهم. نعرف من سياق الأحاديث أن أهل الضحية يديرون حقلاً زراعياً، وأن والدها قد مات في حادث سيارة قبل بضعة أعوام، وأن أمها هي المسؤولة عن تربيته. قرر الآباء الستة أن يعوضوا العائلة المفجوعة بـ «٣٠» مليون وان، وهو مبلغ



ثم تقول في خاتمة القصيدة:  
 «قبل أن أعبّر النهر الأسود / بنفّس روعي الأخير  
 / بدأت أحلم بصباح مشمس لامع / التقيتك».  
 وفي الختام لابد من الإشارة الى أن هذا الفيلم كان  
 شعرياً بكل المواصفات. وقد لعبت الممثلة المبدعة  
 «يون» دوراً كبيراً في تجسيد هذا الحس الشعري  
 الذي هيمن على الفيلم برمته. فهي سيدة جميلة  
 ناعمة، وقد وظفت هذه النعومة والرقّة على مدار  
 الفيلم. ولو تجاوزنا الجانب الجسدي، فإن ولاءها  
 للشعر، وانقطاعها إليه كان دافعاً آخر لملامسة  
 أدائها الشعري الجميل الذي أسفر في نهاية المطاف  
 عن كتابة نص شعري جميل مستوحى من فاجعة  
 لم تكن بعيدة عنها. فحفيدها كان أحد الشركاء في  
 هذه الجريمة الشنعاء التي أفضت الى إنتحار شابة  
 صغيرة لم تجد حلاً لمشكلتها. كما كان للتصوير  
 دوره الفاعل في الارتقاء بهذا الفيلم من الأجواء  
 النمطية العابرة الى المناخات الشعرية التي تآزر  
 في صنعها التمثيل والتصوير والمونتاج والسيناريو  
 والمؤثرات السمعية والبصرية، هذا إضافة الى  
 الرؤية الإخراجية للمخرج المبدع لي تشانغ الذي  
 استطاع أن يوظف كل المعطيات المتاحة له بغية  
 إنجاز فيلم ناجح قد لا نبالغ إذا قلنا عنه بأنه تحفة  
 بصرية وشعرية في آنٍ معا.

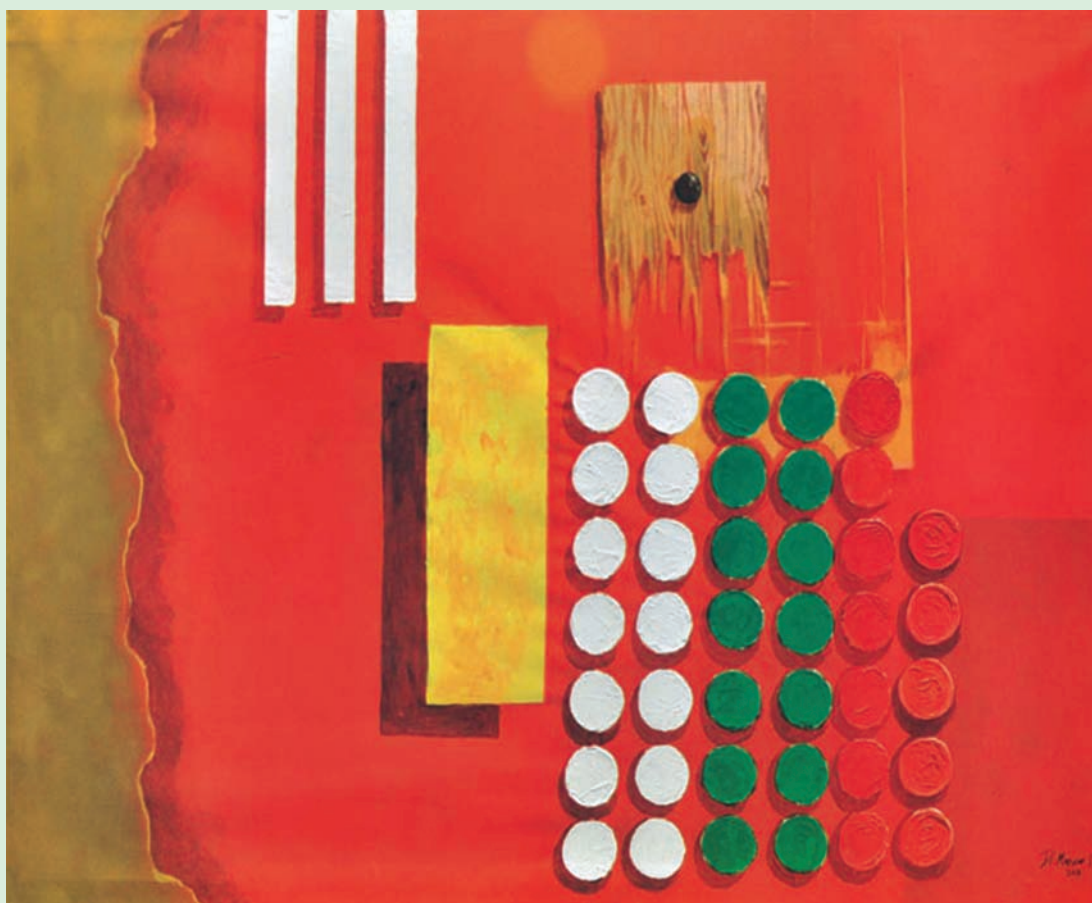


عليه كي ينال جزاءه العادل. فمن المستحيل أن  
 تسكت العدالة على موت شابة في عمر الورود مهما  
 كانت الدوافع والأسباب.

### القصيدة

خرجت ميغا الى الطبيعة الساحرة المحيطة بها  
 من كل حذب وصوب. تبللت بالمطر الذي هطل  
 عليها بينما كانت تتأمل النهر والأشجار وزخات  
 الأمطار المتساقطة، وجريان النهر الهادئ الذي  
 سينتهي الى البحر. حينما أنجزت قصيدتها. اشترت  
 باقة ورد ووضعتها مع القصيدة على منضدة  
 المدرّس وغادرت المكان. حينما جاء المدرس شكر  
 الطالبات على باقة الورد، لكنهن أوضحن التباس  
 القصد وقلن إن السيدة ميغا هي التي جلبت هذه  
 الباقة خصيصاً إليك وتركت قصيدتها ورحلت. لم  
 تنجز أي من الطالبات كتابة نص شعري سوى  
 ميغا، وقد تذرعن بصعوبة كتابة القصيدة. قال  
 المدرس: «ليس هناك صعوبة في أن تكتبن قصيدة،  
 ولكن الصعوبة في أن تمتلكن قلباً» مُذكراً إياهن  
 بأن القصائد محبوسة في قلوبنا، وكل ما نحتاجه  
 هو تحرير هذه القصائد وإطلاق سراحها». وقبل أن  
 نورد مقاطع من قصيدة ميغا لابد من الإشارة الى  
 أن هذه القصيدة مبنية على مستويين، الأول نسمع  
 من خلاله صوت ميغا، ثم يأتي صوت الضحية  
 التي كتبت مذكراتها، وقررت الانتحار، الأمر الذي  
 سيدعو ميغا لأن تغيب أو تنتحر لا فرق! كانت  
 القصيدة تحمل عنوان «Agnes song» التي نسمعها  
 بصوت المدرس حيث تقول فيها:

«كيف انتهت الأمور هناك؟ / كم هي وحيدة؟ /  
 أمازلت تلمعين في غياب الشمس؟ / هل الطيور لا  
 تزال تغني في الطريق الى الغابة؟ / هل بإمكانك  
 أن تستلمي الرسالة التي لم أجروء على إرسالها؟ /  
 هل أستطيع أن أنقل الاعترافات التي لم أبح بها؟ /  
 هل سيمضي الوقت وتذبل الزهور؟ / لقد حان الوقت  
 لأقول وداعاً مثل الريح التي تتوانى ثم تمضي».



من أعمال الفنان مروان عمران - عُمان

# عروق

## حميد طيبوشي

ترجمة: وليد السويركي\*



أرسم ولكن لاشيء محددًا أقوله،  
غير أنني لا أكفّ عن الرسم  
ربما لألتقط بدقة ما يدفعني للرسم  
أو لئلا تُردم الهوة التي تفصلني عن الموت؛  
بل أظنني أرسم كي أبقى حيًّا  
شأنني شأن جندي الحراسة الذي يذرع ليلاً  
المائة خطوة  
كي يبقى متيقظًا.

\*\*\*

اللوحة ملقاة على الأرض  
أدوسها تارة وأدور حولها تارة أخرى،  
وقد أبدو أحياناً بهيئة من يصلي  
ربما كان الرسم في جوهره  
طريقتي في الصلاة.

\*\*\*

حين تنسج العنكبوت لوحتها  
هل تشعر بالمتعة يا ترى هل تتألم؟

مطرُ الشتاء  
أغصان شجرة التفاح العارية  
مثقلةً بالآلئ.

\* \* \*

عصفورٌ صغير، بوزن الريشة  
فوق الغصن المرتعش  
الشجرة حية حقاً.

\* \* \*

اللحظة معلقةً على حبل الغسيل  
حيث حط طائر للتو  
ذرق أبيض بمثابة فاصلة،  
ثم الزمن، كاسر الجوز ذاك،  
يواصل التحليق.

\* \* \*

يحدث أن تهرب القصيدة  
من الكلمات إلى اللوحة  
وعندها تتطهر.

\* \* \*

شجرة التفاح  
منتصبة بعريها البسيط  
في قلب الضوء البارد  
أغصانها عروقاً  
لورقة السماء شبه البيضاء.

\* \* \*

لا يسعنا أن نرى أو أن نسمع  
صمت الكلمات البيض

وإن كانت تفكر، فبِم؟  
هل يحدث أن يصيبها السأم،  
هل تشعر بالندم؟

\* \* \*

أن تكف عن كتابة قصائد عن الفراشات  
أن لا تثقلها بعد  
بكلمات لا طائل منها.

\* \* \*

تلك المرأة المجهولة  
الجالسة في طرف مائدة في هذا المقهى  
الكئيب  
اجتازت لتوها البحر  
وعلى وجهها  
وجوه كل أطفال بلادي الموتى  
وأولئك الذين ما ولدوا بعد  
وسيموتون.

\* \* \*

مغلق منذ اليوم  
الباب الصغير الذي كان  
ينفتح فيما مضى  
على ذرة من يقين.

\* \* \*

البحر في قلب الضباب ليس بحيرة  
أوراق الشجر الميتة ليست طيوراً  
لكن  
لا شيء يمنع أن نصدق أنها كذلك.

\* \* \*

\* \* \*

\* حميد طيبوشي شاعر وفنان تشكيلي، مواليد ١٩٥١ في تيبان- الجزائر، يعيش ويعمل في فرنسا منذ العام ١٩٨١. «أحد أكثر شعراء جيله تطلبا ومغامرة» حسب كلمات الكاتب طاهر جاوت، نشر أولى قصائده عام ١٩٧١، ترجمت أشعاره إلى الإسبانية والإيطالية وأقام العديد من المعارض الفنية الشخصية في الجزائر وتونس وفرنسا واسبانيا والولايات المتحدة كما شارك في العديد من المعارض الجماعية في أوروبا والعالم العربي. أصدر ما يزيد عن خمس عشرة مجموعة شعرية نذكر منها:

بحر مفتوح، ١٩٧٣، المسافر الشاب والرجل من الطراز القديم، ١٩٧٨، خواطر، ثلج، وميموزا، ١٩٩٤، شجرة وحيدة، ٢٠٠١، عروق، ٢٠٠٤، ومنها اخترنا هذه القصائد التي ننشر ترجمتها بإذن خاص من الشاعر.

فوق الصفحة البيضاء

ولكن

أَيَّ صَخْبٍ فِي الْأَعْمَاقِ !

\* \* \*

خَيْطٌ يَرِبْطُنِي بِطَفُولَتِي :  
سَلِّكَ شَأْنُكَ.

\* \* \*

في الصباح، حين أصحو

أَفْتَحُ الْبَابَ - النافذة من جهة الحديقة  
أَدْخُلُ الْحَدِيقَةَ ، أَدْعُو شَجَرَةَ التَّفَاحِ إِلَى  
مَائِدَتِي

أَرْسُمُ مَثْرَثاً مَعَ الشَّجَرَةِ، مَتَنَشِقاً عَطْرَ الْأَرْضِ  
النَّدِيَّةِ،

عَلَى حَافَةِ الْكُرْسِيِّ

يَزْقُزِقُ الشَّحْرُورَ

مَحْتَفِياً بِالنَّهَارِ الْجَدِيدِ.

\* \* \*

يدخل البهلوان الأول

يَضِجُّ جَمْهُورُ الْقَاعَةِ بِالتَّصْفِيقِ لِحَرَكَاتِهِ  
الْبَارِعَةِ

-بِاسْتِثْنَاءِ رَجُلٍ وَاحِدٍ

يدخل البهلوان الثاني

يَفُوتُهُ الْإِمْسَاكُ بِالْكُرَةِ

فِيصِيحُ الْجَمْهُورُ مَسْتَهْجِئاً -

مَا عَدَا الرَّجُلَ ذَاتَهُ،

الَّذِي يَقِفُ لَهُ مَصْفَقاً.



من أعمال الفنان عبدالرسول سلمان - الكويت

# حياةٌ واحدةٌ لكنَّ السلامُ كثيرةٌ<sup>(١)</sup>

زاهر الغافري\*

## ● الساحة

لن تعرفَ ما الذي يحدثُ  
في (موليفونغ توري)(٢) .

رجلٌ غاضبٌ يلوحُ

بمنديلٍ أبيض ، حصانٌ تطلعُ من حدودهِ  
اليمنى شرارةٌ ذهبيةٌ ، امرأةٌ تسعى

لأن تحتضنَ السماءَ والأرضَ كأنها قوسٌ  
يطيرُ بين السقوف . لن تجدَ هنا

جوهرةٌ ضائعةٌ بين العربات ، الدخانُ  
وحده يمرحُ بين الغيوم . لن تعرفَ

شيئاً في موليفونغ توريي ، لأن الشيءَ  
واضحٌ كفايةً لكنه سرِّي للغاية ،

واضحٌ وسرِّي لأن الحافةَ قريبةٌ جداً اليك .  
انهضُ ، انهضُ وقلْ لديّ طريق سأسلكهُ

عبر الغابات ، عبر البحيرات  
الصغيرة ، قل لدي بلدٌ ما ، مدينةٌ ما أو

قريةٌ بعيدة تنتظرُ إشارةً مني .  
تنتظرُ الإشارةَ ليطلعَ منها رجلٌ يقول :

بهذه الثيران اشترى الأفق ، اشترى  
الظلمةَ بنهارٍ فاسد ، اشترى صرخةً من

خلفِ زنزانة .

\* شاعر من عُمان .

لن تعرفَ ما الذي

يحدثُ في موليفونغ توري

ولن تعرفَ ما الذي يحدثُ حقاً هناك .

## ● الموت أمسية موسيقية

الموت أمسية موسيقية يقول الرجل

المريض ، أهو ميت أم نائم في الشرفة

تحت أغطية سوداء ؟ الكأبة قطن أبيض في

الطريق ، لكن لا أحد هنا هذا

اليوم ليعزف أو يرقص أمام الشرفة ، لقد

ذهب الجميع ، خرج الموسيقيون

والضيوف وودعوا الباب والشرفة . نظروا

اليك كأنك شجرة يتيمة في بستان

الليل . ينبغي أن تستيقظ الآن ، الموت

أمسية موسيقية حقاً لكن عليك أن تعزف

اللحن وحدك ، اللحن الذي يليق بحياتك

كأنك منسي في زقاق بارد ، كأنك جثة

مرمية في ظلام الريح .

## ● رشيد عبد الرحمن

لم تكن فكرة تلك التي رأها في لحظة

الغيوبية ، ربما كانت حصة تلمع في

وعلى معصمه بقعة من الضوء  
هنا ستنطفئ آخر الأنفاس،  
كما تنطفئ عين سمكة  
مرمية على الرمل  
الإشارة حاسمة هذه المرة  
أنا من سيوقف العاصفة  
حتى تهدأ عائلة الماضي  
وتنفك عن الأسير  
موجة الآلام .

#### ● حياة واحدة

بارد وثلجي هذا الصباح  
لكن من النافذة أسمع الطائر الذي يغني  
كأن الربيع أت على محفة  
ماذا تقول للطبيعة؟ ماذا تقول لهذا  
البياض النائم فوق أرفف الكون؟  
هناك حياة واحدة لكن  
السلام كثيرة .  
مع ذلك لن أغادر السرير  
لن أفتح الباب ، غرفتي مليئة  
بالعواصف.

#### ● باب مغلق

تهربين من العائلة، لأنك خائفة  
من قطار الأيام.  
الأمثال قويّة، لكنها بلا آلهة.

وادي الأحلام ، لذلك يرسم أقنعة غالباً ما  
تعود الى وجوه أصحابها ، يرسم  
ما يشبه متلازمة الحظ العاثر . ذكي بما  
يكفي ليترك زراً يسقط من سرواله  
في المرسم أو فوق أرض الحديقة. يقظ  
كأنه نمر بنغالي جريح ، كأن في  
فرشاته وألوانه حصّة من الألم والخسارة.  
لا يريد أن يعرف ماذا يقول، اليدان وحدهما  
تعملان هكذا ، صدفة خالصة كأن  
الرّب وضع في أصابع هذا الرجل أيقونة  
حجرية فوق زجاج مكسور .

#### ● اليد

اللطفة حجر آخر يضاف الى هيئة اليد ،  
اليد المرفوعة التي توقظ الموتى ،  
المفتوحة كقوس مشدود الى وتر الخليقة .  
من بين الغيوم تستقبل حاضنة  
المعجزات هذا اليوم وردة مبللة .  
يد تشبه عائلة حائرة في غابة من الألغاز،  
نسمة خفيفة تكفي لتضيّع مفاتيح  
السّرّ . الى أين ستأخذني يا قارب أيامي؟

#### ● آلام

كأنني كنت هنا ، أو كأنني  
أتذكر حلم البارحة.  
من قاع المدينة يأتي الغريق

صدئة صوتها  
يتردد بين الأروقة.  
هناك شخص ينصت إلى بلد بعيد،  
مريض يسمع  
ارتطام الخشب بحافة النهر، ظلال  
وإشارات من  
رجل يدخن غليوناً كأنه أضاع البوصلة  
في الطريق  
إلى الفردوس.  
شلال يتدفق من عين الساحر، الحياة  
مركب  
لمرثيات الوداع، هذا ما يظهر  
في المرأة المقوسّة  
لن تمضي اللحظة حتى يطير الحمامُ  
بأبهة ملكيّة  
في ساحة المعجزة، حيث الوجوه حائرة  
أو مضاءة  
بقناديل الغضب.  
يتجمّع الألم فوق منحني الأفق  
ساحباً فجر الوليمة إلى أرضٍ أخرى  
هنا دائماً هنا  
في أبدية تحبسُ النظرة أنفاسها  
بحثاً عن أختها العمياء.  
هنا في حانة سكوير سايد، يحدث أحياناً  
أن يشرف المكان عدد قليل من الزبائن

يكفي أن يرفع الزمنُ عيناً واحدةً  
لينظرَ من خلف الزجاج: لن تصنعي بهذا  
حياة ولا موتاً، لن تصنعي ساحة، تمثالاً  
فوق السّاحة، غصناً صغيراً تحت غيوم  
نيدالاً.  
أنتِ امرأةٌ بريّةٌ ويُمكنكِ هذه الليلة  
أن تكوني ضيفة الثلج والغابات..  
أن تسمعي، وأنت واقفة فوق الجسر،  
صرخة  
إدوارد مونك، قويّة، واضحة، لكي تعرفي  
أنّ الحقيقة بابٌ مُغلق.  
لهذا لن ينظر أحد إلى جمالك العابر  
فوق البحيرة.

### ● مصائر لا تنتهي

إلى جليل حيدر  
الثانية عشرة زوالاً، في ظهيرة  
صيفية، سماؤها  
متوجة بالغيوم، في حانة سكوير سايد،  
هنا في مدينة مالمو.  
عندما تضيع الأحجار الثمينة  
بين أقدام المهاجرين  
وتعبر الصيحة أليمة فوق ذرى الغابات  
عندما تزمجر الريحُ أمام عري العالم.  
هنا تنفتح نافذة الكلام، حنفية



وهناك رجل يفكر بالعودة لكن إلى أين؟  
أين طرف السلسلة، أين مقبض الباب؟  
ورغم أن الضفاف ليست بعيدة لمن يرغب  
في موجة أو عُشبة  
في آخر الليل، فإن صوت القدر هو ذاته  
يتكرر مثل بندول الساعة ليجمع الأضواء  
والرغبات  
والمصائر التي لا تنتهي .

#### الهامش

- ١- من مجموعة شعرية جديدة ستصدر قريباً!
- ٢- موليفونغ توري ساحة في مدينة مالمو السويدية .

بجمال يُشبه الموت:  
المغنية الصلعاء مثلاً، أو غودو  
الذي انتظرناه  
طويلاً ولم يأت، لكنه أتى في هذه  
الظهيرة ليخبرنا  
أنه في حياة سابقة كان عتلاً في مَعمل  
البراءة وقد تجلى  
الآن في هيئة الملاك الحارس، الشقراء  
باربرا تفتح ساقبيها  
للنادل، مشيرة إلى زهرة الآلهة: قطفها  
اللعين ابن فضلان.



من أعمال الفنان محمد عتيق - قطر

# الغضبُ الذي لن يتحطَّم أبداً!

## للشاعرة الصينية جُون إِر

ترجمة: محمد حلمي الريشة\*

مائة في المائة

وعينة من أجزاء جسدها  
تم تطهيرها لسلامة عقلك.

هدم

يهدمون المنازل القديمة في كل مكان  
في (بكين)، و(داليان)، و(شانغهاي)،  
و(نينغبو)، و(قوانغتشو)،  
والجنون نفسه في كل مكان ليكون مريحاً  
وواسعاً،

وتقاتل ثابت

هو الاقتصاد كمحيط،

ومثل سوء الحظ لا أحد ينجو،

ولا يعاني الاقتصاد من الحنين،

والاقتصاد لا يعرف المثالي، ولا تاريخ

ساحة البيوت القديمة الطران،

ولا قرى الصيد القديمة،

ولا النوافذ الصغيرة والأبواب الخشبية

للجنوب،

ولا شعار البيوت، والشوارع القديمة على

طول ضفاف نهر (اللؤلؤ).

هدم: في كل مكان

الأرض مغطاة بالخرسانة المسلحة،

وهم يحاولون التفوق على بعضهم البعض

هنا جسدي الشاغر

خذهُ معك بعيداً إذا كنت تريد.

هنا النظرة الشاغرة في عيني

أقرأها بالطريقة التي تريدها، أغوها.

هنا يدي الشاغرة

أقبض عليها، بدون حاجة للمعنى،

أو أعد أي شيء في المقابل.

هنا ابتسامتي الغامضة

ليس لديها أي اتصال حقيقي مع ما يحدث

في الداخل.

أنا هنا، امرأة تتحرك مع الزمن،



من أعمال الفنان وين جون - الصين

لكنني أحبُّ طعمَ هذا الشعورِ بالوحدة.  
بُبقِي يومٌ مضى نفسي شريكةً  
مثل نسخةٍ من بعض لحظةٍ في المستقبلِ،  
حينَ سينمو العشبُ في السماءِ،  
وحينَ ستهبُّ الطَّريقُ من خلالِ السُّحبِ.  
مجالٌ كهربائيٌّ

الحاسوبُ، والهاتفُ، والهاتفُ الجوّالُ،  
والإضاءةُ، والمقابسُ، وشاحنُ الهاتفِ  
الجوّالِ.

أنا هنا، أجلسُ لدراستي،  
وكتبي، والكهربائياتُ المذكورةُ أعلاهُ من  
حولي،

وقلبي ينشقُ نصفينِ؛  
نصفٌ يبحثُ عن السَّلامِ في الأدبِ،  
والآخرُ يرتفعُ منفعلًا بتلكِ الأجهزةِ  
عندما التَّياراتُ الكهربائيَّةُ للتَّردداتِ  
المختلفةِ تمرُّ عبرَ لحمي ودمي.

لقد أصبحتُ جسدًا مكهربًا غيرَ معروفٍ  
حتَّى الآنِ إلى الكونِ،  
ثمَّ أسمعُ الرِّعدَ؛

ذلكَ الرِّعدُ هوَ رعدُ كهربائيٍّ، والمطرُ مطرُ  
كهربائيٍّ،

أو ربَّما إنَّه على العكسِ من ذلكَ: أنا  
إلكترون،  
والعالمُ هوَ عملاقٌ، ومجالٌ كهربائيٌّ صاحبٌ.

رأيُّها بأمِّ عيني

كانتُ في وقتٍ متأخِّرٍ من الليلِ:  
أرواحٌ تخفقُ تجاهَ جدارٍ

في الارتفاعِ،  
والرِّخاءِ،  
والتَّمائلِ،  
ويحاولونَ أن تكونَ أكثرَ برودةً،  
وأينما تذهبُ  
فالأوراقُ المتساقطةُ تجتاحُ بسببِ  
رياحِ الخريفِ،  
وتبيدُ.

هل تؤمن؟

هل لا يزالُ أيُّ واحدٍ منكم يؤمنُ بذلكَ  
الخبَلِ؟

وذلكَ الإحراجُ؟  
وبأقفاصِ العبيرِ؟  
وبشهوةِ العظامِ؟  
هل؟

الشُّربُ وحدي

جلبتُ زجاجةَ نبيذٍ من الشُّرفةِ،  
وأزلتُ الغطاءَ بسكينِ مطبخِ،  
ثمَّ اقتربتُ من الهواءِ بعدَ المطرِ،  
وشربتُ إلى أن بدأتُ أشعرُ أنني سكرانةٌ.  
العمليةُ بسيطةٌ ومحضةٌ

في اتجاهِ الزمنِ،  
ويمكنُ أن تزدادَ لتكونَ سلوكًا،  
وأنا متأكِّدةٌ  
أنها تجلبُ لي متعةً فاسدةً.

ليالٍ  
تأتي وتذهبُ،  
وأحيانًا أنالُ أيامي المختلطةً،

أَجْلَسُ الْقُرْفِصَاءَ عَلَى الْأَرْضِ هُنَاكَ، وَهِيَ  
تَعَكِّسُ الضَّوْءَ  
بِهَدْوٍ وَمُبَاشَرَةً.  
الآنَ، إِذَا خَلَعْتُ الْغَطَاءَ  
فَإِنَّهُ يُمْكِنُهَا أَنْ تَحْمَلَ كُلَّ الرِّيحِ فِي هَذِهِ  
الْغُرْفَةِ.

#### إِحَالَاتٌ

قِبَالَتِي: الطُّرُقُ، وَالْمَبَانِي، وَالْعَقَارَاتُ، وَعَدَدٌ  
قَلِيلٌ مِنَ الْمَنَازِلِ.  
قِبَالَتِي: قِطْعُ الْأَعْشَابِ، وَالْأَشْجَارِ،  
وَالْمَارَةِ.

قِبَالَتِي: الْأَرْوَاحُ، وَالنَّوَافِذُ.  
أَنَا فِي عَالَمٍ آخَرَ، وَمَدِينَةٍ أُخْرَى، وَغُرْفَةٍ  
أُخْرَى  
أَشْهَدُ مِنَ الْهُوَامِشِ،  
وغيرُ قَادِرَةٌ عَلَى الْمَشَارَكَةِ الْكَامِلَةِ فِي  
حَيَاةِ هَذَا الْعَالَمِ.

أَنَا نَصْفُ إِنْسَانٍ فِي أَعَالِي،  
وَكُنْتُ أَحْصَلُ مِنْكَ عَلَى الْغِذَاءِ الَّذِي يَتِيحُ  
لِي الْإِسْتِمْرَارَ فِي الْعَيْشِ،  
وَنَصْفِي الْآخَرَ يَجْرَفُ الْغَيْوَمَ، وَأَزْهَارَ وَقْتِ  
الصَّيْفِ،  
وَأُورَاقَ الْخَرِيفِ، وَبُحَيْرَاتِ الْأَرْضِ،  
وَالْأَنْهَارِ، وَالْجِدَاوِلَ الَّتِي تَتَقَدَّمُ بِجَرَاءِ نَحْوِ  
الْمَحِيطَاتِ،  
وَالْمَرْتَفَعَاتِ، وَالْمَرَاعِي، وَالْغَابَاتِ الْبَدَائِيَّةِ  
الْوَاسِعَةِ،  
وَالرَّيْحَ فِي حُلُولِ اللَّيْلِ، وَأَمْطَارَ الصَّبَاحِ  
الْغَزِيرَةِ، وَالْأَبْحَرَةَ

مَسْتَقْلَةً، وَوَحِيدَةً.

نَاقِصُ سَنَةٍ أُخْرَى

فِي أَيْلُولِ الْمَاضِي  
وَقَفْتُ فِي جَادَاتِ الْخَرِيفِ  
أَشْهَدُ الْأُورَاقَ الْحَائِمَةَ الْمَيْتَةَ،  
وَالْحَشُودَ الْمَرْتَفِعَةَ.

فِي أَيْلُولِ الْحَالِيِّ

سَافَرْتُ إِلَى السَّاحِلِ.  
الْمَطَرُ الضَّبَابِيُّ لِلْجَنُوبِ،  
وَأَشْجَارُ الْأَثَابِ (x) بِجَانِبِ نَهْرِ (اللُّوْلُو)  
لَمَسْتُ رُوحِي.

فِي أَيْلُولِ الْمَقْبَلِ

سَيَأْتِي الْخَرِيفُ مَرَّةً أُخْرَى،  
وَأَنَا لَا أزالُ أَكْتُبُ الشُّعْرَ  
هُنَا فِي أَرْضِ الْأَحْيَاءِ  
أَحْلَمُ - نَاقِصُ سَنَةٍ أُخْرَى.

#### نَقْلُ الْجِرَّةِ

نَقَلْتُ الْيَوْمَ جِرَّةً كَبِيرَةً  
مِنَ النَّوعِ الَّذِي يَسْتَعْمِدُونَهُ لِتَحْلِيلِ  
الْخَضِرَاتِ  
إِلَى دِرَاسَتِي فِي الشُّرْفَةِ.  
هَذَا الْوَعَاءُ الدَّاكِنُ الْإِحْمَرَارِ  
هُوَ قِطْعَةٌ فَضْلَةٌ مِنَ الْعَمَلِ  
بِبَطْنِ كَبِيرٍ عَظِيمٍ،  
وَشَقُوقٍ فَوْقَ كَلِّهِ،  
وَتَأْتِي مَعَ غَطَاءٍ دَائِرِيٍّ صَغِيرٍ،  
وَأَنَا لَسْتُ مُتَأَكِّدَةً مِمَّا أَنَا زَاهِبَةٌ لِلْقِيَامِ بِهِ  
مَعَهَا.

إذا استطعتِ اصطيادَ الكلماتِ منه،  
فأنا متأكدةٌ من أنهم سيقولون إنها تخلتُ  
عن الأملِ أيضاً،  
ولا تريدُ بسطَ المشاعرِ بإسرافٍ  
في الأعماقِ أكثرَ.  
أكانتِ ملحاً فقط، إذ اعترفتَ ورفضتَ  
بنعومتك، كلَّ الحبوبِ  
التي تتبلورُ في مرارتك؟  
أكانتِ فقط ضوءَ الشمسِ الذي تراكمَ لفترةٍ  
وجيزةٍ  
مُتحطماً؟  
مَا أَحصلُ عليه من خلالِ هذهِ الحياةِ هوَ  
كلُّ ما لديَّ لأتطعَ قدماً.  
شفافيتك، ونقاؤك، هما مفاجأتانِ جداً  
بالنسبةِ إليَّ  
إذ تتركاني دائماً أشعرُ للحظاتِ  
بخسارةٍ للكلماتِ.

#### قطعةُ السنِّ الواحدةُ

ثمَّ قطعةُ سنِّ واحدةٍ، في حُجرةٍ، في داخلِ  
منضدتي  
كلها من تلقاءِ نفسها  
بينَ قطعِ غريبةٍ من الورقِ.  
أفتحُ الدُرَجَ أحياناً،  
وأنقبُ من خلاله،  
ثمَّ أغلقه  
حتى بدونِ تسجيلِ وجودِ العملةِ المعدنيةِّ.  
اليومِ، وفي لحظةٍ وجيزةٍ عندما لم يكنِ  
لديَّ أيُّ عملٍ لأقومَ بهِ،  
رأيتُ، لأجلي مرَّةً أخرى، حريَّةَ قطعةِ

التي لا يمكنُ التنبؤُ بها، والأماكنَ البعيدةَ،  
وخطَ سكةِ الحديدِ المهجورةِ، ومدنَ  
الأشباحِ،  
والصحارى، والسُّباتِ، والتَّعفنِ، وبذرةٍ  
ارتدَّتْ إلى الغبارِ  
دونَ أن تلاحظَ.

#### ذكرُ الأشياءِ حتى تأتي

فجرتُ ريحٌ سريعةٌ زهريتي عالياً ليلةَ  
أمسِ،  
فتناثرتِ الزهورُ، وكُسرتِ الزهريةُ  
نصفينِ،  
وطرحتِ القطعُ على الأرضِ ببراءةٍ  
طفوليةٍ.  
إنني أدركُ، عاجلاً أم آجلاً، أنَّ كلَّ أشيائي  
المنزليَّةِ  
ستتحمطُ بالريحِ،  
وسيتركونني واحداً تلو الآخرِ،  
وأنا سأكونُ الأخيرةً للتَّحطيمِ،  
أستلقي ببراءةٍ طفوليةٍ في غرفةٍ صغيرةٍ  
معتمةٍ:  
تنمو الزهورُ على رأسي،  
وأبتلعُ زيارتها عاماً بعدَ عامِ،  
بينما تلكَ الريحُ السريعةُ التي تهبطُ من  
السَّماءِ  
تجلبُ العواصفَ، والرَّعدَ، والغضبَ الذي  
سوفَ لن يتحطمَ أبداً.

#### جوهرةُ البحرِ

ماءُ البحرِ هذا أكثرُ زُرقةً من السَّماءِ:

أَلَوْمُ نَفْسِي فَقَطُّ.  
يَتَجَوَّلُ الْحِذَاءُ فِي الْقَدَمِ الْيُسْرَى  
فِي غُرْفَةِ الْمَعِيشَةِ،  
وَتَتَسَلَّلُ قَدَمِي الْيَمْنَى حَافِيَةً إِلَى  
خَارِجِ غُرْفَةِ النَّوْمِ،  
وَالْاِثْنَتَانِ تَنْسَقَانِ لِتَجْلِبَانِي إِلَى دِرَاسَتِي.  
بَعْدَ الْقِرَاءَةِ وَالْقِيَامِ بِبَعْضِ الْكِتَابَةِ  
أَضَعُ قَدَمِي فَوْقَ مَقْعَدٍ أَوْ عَلَى الْمُنْضَدَةِ،  
وَإِذَا دَفَعْتُ لِي الْعُنَاصِرُ حِينَذَاكَ زِيَارَةً،  
وَالْغُرْفَةُ بِأَكْمَلِهَا صَارَتْ بَارِدَةً،  
فَإِنَّ قَدَمِي الْعَارِيَةَ هِيَ الْأُولَى  
الَّتِي تَعْرِفُهَا.

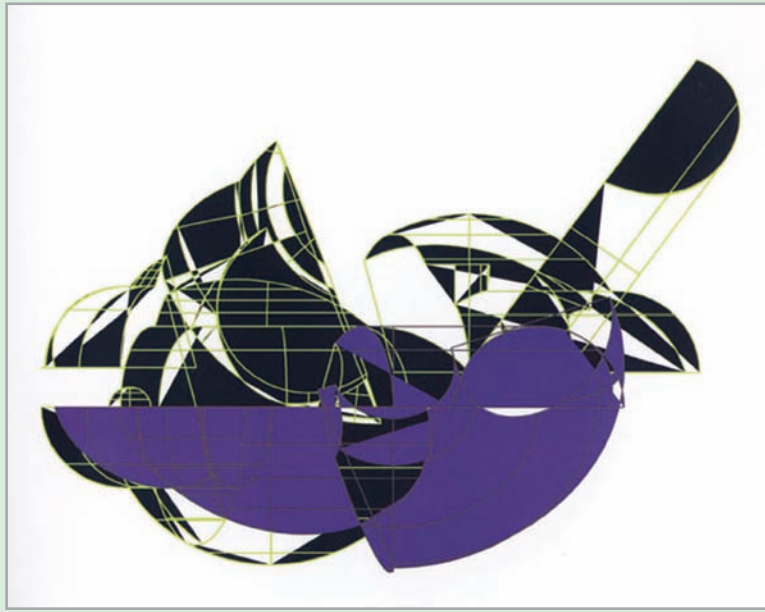
#### الهوامش

إشارة: القصائد هي من مجموعتها الشعرية «هادئة في عالم  
صاحب»، ٢٠٠١م. ترجمها إلى الإنجليزية: سيمون باتون.  
× شاعرة من الصين، مواليد ١٩٦٨م.  
(×) الأتاب: تين البنغال؛ شجرٌ ضخْمٌ من أشجار جزائر الهند  
الشرقية. [م].

السُّنْتِ الْوَاحِدَةِ تَتَمَتَّعُ  
بِضَبْطِ نَفْسِهَا، وَصَفَائِهَا، وَصَمْتِ عَالِمِهَا.  
أَيُّ تَشَابَهٍ هُنَا مَعَ حَيَاةِ إِنْسَانٍ؟  
عَلَى الرَّغْمِ مِنْ أَنَّهَا لَمْ تَتَكَلَّمْ،  
وَمَعَ ذَلِكَ، فَهَذِهِ الْعَمَلَةُ الْمَعْدِنِيَّةُ كَانَتْ  
مَوْجُودَةً ذَاتَ مَرَّةٍ.

#### المتناقل

فِي قَدَمِي الْيُسْرَى: حِذَاءٌ،  
وَقَدَمِي الْيَمْنَى: حَافِيَةٌ.  
نَعَمْ، سَتَجِدُنِي بِهَذِهِ الطَّرِيقَةِ غَالِبًا  
لَيْسَ لِأَنَّيَ حِذَاءٌ صَغِيرٌ،  
وَلَكِنِّي لَا أَسْتَطِيعُ أَنْ أَنْزِعَ بَحْثًا عَنْهُ.  
أَحْيَانًا كُنْتُ أَدْفَعُهُ تَحْتَ السَّرِيرِ، أَوْ فِي  
خِزَانَةٍ  
بِسَاقٍ مَمْدُودَةٍ،  
لِذَلِكَ عِنْدَمَا تَرْتَفِعُ قَدَمٌ أَعْلَى مِنَ الْأُخْرَى



من أعمال الفنانة ليلى جمعة - الامارات

## رقص داخل الجسد

\* عبد الحميد القائد \*

مَعَكُمْ سَأَرْقُصُ  
حَتَّى تَسْقُطَ نَظَارَتِي مِنْ أَرْبَابَةِ أَنْفِي  
مَعَهَا يَسْقُطُ الْغَمُّ  
غَمِّي صَفَادُ عَ مَجْنُونَةٍ  
تَتَقَافَزُ فِي دَمِي  
تَوَجَّجُهُ تَلَاوِينُ الْمُحِيطَاتِ  
خَفَافًا تَذْرَعُهُ الصَّحَارَى  
تَقْطَعُهُ الْمَسَافَاتُ  
أَحْجِيَةٌ كَالْفَانَتَازِيَا  
حَبْلُهُ طَوِيلٌ .. مُمِلٌ  
كَحِكَايَاتِ أَلْفِ لَيْلَةٍ وَلَيْلَةٍ

\* ❖ \*

سَأَلْبَسُ هَذِهِ اللَّيْلَةَ رِدَاءَ الْغَوَايَةِ  
أَرْقُصُ مُنْفَسِحًا عَنْ جَسَدِي  
فَرُبَّمَا يَهْجَعُ بُرْكَانِي الْمَمْسُوسُ قَلِيلًا  
تَتَفْتَحُ فِي دَاخِلِي قُرْنُفَلَةٌ  
وَأَسْمَاكَ عَجْرِيَّةٌ  
وَرُبَّمَا طَحَالِبُ تَعَالِجِ حَظِّي الْمَلْعُونُ  
سَأَرْقُصُ

فَرُبَّمَا يَتَسَرَّبُ الْحُزْنُ مِنِّي

مِثْلَ فَرَاشَاتِ بَهِيَّةٍ  
تَتَهَادَى فِي الرِّيحِ  
تُحَاوِرُ الْبَحْرَ  
بِلُغَةٍ طَرِيَّةٍ تُغَازِلُهَا فَيَرُوزُ الشَّوَابِطِي  
تَقْتَنِصُ الْفَرَحَ الْغَائِبَ  
فِي مَخْبَأِ نَائِمٍ فِي نَفَقِ الْقَلْبِ  
أَرْقُصُوا ....

أَرْقُصُوا يَا آخِرَ الْعُشَّاقِ  
أَرْقُصُوا مِثْلَ «زُورِيَا»  
وَهُوَ يَعْبُرُ غُرْبَتَهُ الْكُونِيَّةَ  
فَالرَّقْصُ رِيَاضَةُ الْحَزَانِي  
أَرْقُصُوا دَاخِلَ أَجْسَادِكُمْ

أَرْقُصُوا خَارِجَهَا  
سَيَسْتَحِيلُ الْحُزْنُ رَمَادًا  
أَوْ رُبَّمَا بُرْتُقَالَةً  
أَوْ رُبَّمَا سَمَاءً تُطَلِّبُنَا بِرَحْمَتِهَا  
لِيُصْبِحَ الْمَدَى أَرْزَقَ  
الْقَلْبَ أَخْضَرَ  
الْحُلْمَ بِنَفْسِجِيًّا

\* ❖ \*

تَخْفُقُ فِي إِزَالَتِهِ شِطَارَةُ السَّحْرَةِ  
وَتَعَاوِيذُ الْعَرَاغِينِ  
وَالكَهْنَةُ  
حَتَّى جُنُونِ الْقَلَمِ

\*\*\*

سَأَرْقُصُ  
نَسْتَمِرُّ فِي الرِّقْصِ مَعًا  
نَحْلُمُ  
نَحْلُمُ أَنْ يُزَهَرَ الْمُسْتَحِيلُ خِيُولًا  
وَسَمَاءٌ تَهْطَلُ غَيْثًا أَخْضَرَ.

حَتَّى أَغَيْبَ  
أَغَيْبَ عَنِّي  
مَا أَغْرَبَ الْحُزْنَ عِنْدَمَا يَمْتَطِي جَمَلًا  
مَا أَقْسَاهُ حِينَ يَسْتَعْصِي  
عَلَى التَّرْجَمَةِ

عِنْدَمَا يَرْجُمُنِي بِحِجَارَةٍ صَنَعْتُهَا يَدَايِ  
يَسْحَقُنِي بِالنَّدَمِ  
مَا أَشْرَسَ الْأَلَمُ  
وَهُوَ يَحْشُرُ الْقَلْبَ فِي فَتْحَةِ إِبْرَةٍ  
يَأْبَى أَنْ يَخْرُجَ



من أعمال سالم البوسعيدي - عُمان



## قصائد

### كريم عبد السلام\*

#### \* توقعيات

كلما حملت جريحا  
وقع على قميصي بدمه  
ليلة الأربعاء الدامي،  
أصبح قميصي الأبيض مرقشا بتوقعيات  
نجوم الثورة  
لكل ثائر توقعيه  
ولكل دم أسلوبه في الفوران  
أزهار وخطوط وتقاطعات وبقع وقطرات  
تفصيلات من لوحة لـ«بولوك»  
وأخرى لـ«ميرو»  
على قميصي الأبيض

#### \* أعشاب حديقة التحرير

أعشاب حديقة التحرير  
الضحية الوحيدة للثورة  
دعستها ملايين الأحذية  
جيئة وذهابا  
كرا وفرا  
وسوتها بالأرض أجساد ثقيلة  
هبطت مثل أكياس الرمل  
إلى نوم متقطع  
أعشاب حديقة التحرير  
التي توقف البستاني عن ريها

#### فمالت من العطش

وسممتها أدخنة القنابل والحرائق  
من يلتفت إليها  
من يعبأ بها  
عاشق واحد فقط، عندما لم يجد زهرة في  
الميدان،

اقتلع عشب صفراء وقبلها ثم

منحها لحبيبه

#### \* نظام الرمل

عندما صرخنا «يسقط الديكتاتور»  
اكتشفنا أن سجوننا رهيبة مصنوعة  
من الرمل

وأن مدنا كاملة مبنية من الرمل

وأن القادة المرعبين

والطغاة القساء

والعساكر ذوي العربات المصفحة

والسياسيين المفوهين

والحزبيين التجار

مجبولون من الرمل

وأن الرمل لم يكن يحتاج حتى ينهار

إلا إلى موجة صاخبة من البحر

الذي غافل الجميع واستقر في

ميدان التحرير

وصوتي وحنجرتي  
لن تصيبك رصاصة مطاطية في  
عينك النجلاء الكحيلية مثلي  
ولن تختنقي بالغازات مثلي  
لأن ملاكين يبعدان عنك الشر  
مثل حارس مرمى يستخدم قبضة  
يده ليبعد الكرة  
فتسقط أمامي أنا،  
بأدخنتها الكثيفة ورائحتها الخانقة  
فأردها إلى العساكر،  
سعيداً بدوري كمدافع  
أمام حارس مرمك الماهر

#### \* بعين واحدة \*

عندما عاد إلينا  
في الثانية عشرة مساءً  
هلل الثوار وحتفوا بحب مصر  
الشاب الذي تلقى أكثر من  
رصاصة مطاطية  
وحملناه إلى المستشفى المجاور  
الشاب الذي انفجرت عينه أمامنا  
وهو يطالب بالعدل  
لم يذهب إلى بيته،  
فور أن قال له الطبيب:  
تستطيع أن تمشي، لكن الضمادة  
ستظل على عينك  
عاد إلى ميدان التحرير  
ليطالب بالعدل بعين واحدة.

#### \* أنا مدافع أمام حارس مرمك \*

لا تخافي  
تقدمي الصفوف كالعادة  
واسحبيني وراءك  
واهتفي بصوتك الناعم المتوحش،  
الناعم الذي يقود  
الناعم الذي يملك إجابة قطعياً  
«الشعب»  
يريد  
إسقاط النظام»  
حتى أنسى نفسي وهتافاتي



من أعمال الفنان عبدالرحمن السليمان - السعودية

## قصائد

### يحيى الناعبي\*

وبعد أن تشرب الشمس  
توابيت النائمين بلا أحلام  
دقت نواقيس المرات  
فلا غيمة أسرجت هذا السرير  
ولا دمعة أنستني  
تحفف عني قوافل الجفاف  
إنني الآن وحدي  
أغرس الحزن في أرضي  
فيلفظني ترابها  
وتنكسر أنيابه في السراب  
فدع عنك لومي  
طالما أرقص هيماناً  
على أثير  
في برج التعب.  
xxx  
لا شيء  
غير منفضة السجائر  
في الحديقة  
وزهرة جريحة  
وهاتف محمول  
لا يحمل في جوفه  
صوت الحقيقة  
لا شيء  
في الحديقة  
غير أسرار اغتصبت

قصيدة  
أقلب في صفحة الفجر  
في زرقة الغربية  
وبين بيوت التائهين  
وأبواب الحزن  
عن لوحة لوجه الطفولة  
فمن ذا يذكرني بحذائي البدائي  
في الخطوة الأولى  
وأين استقر بي الدرب  
في غابة العرس الجنائزي  
لا شيء في النوم أحمله  
سوى سيف الظلام  
ووحشة الأحلام  
هل للعصافير التي جفت  
أحشاؤها على شجرة الموت  
قرار  
أم أن طائرها غاب  
في فضاء البراكين  
مغلولة جناحاه في غابة الأوطان.  
xxx  
دقت نواقيس التعب  
فلا صديق ألوز به  
ولا حفنة الأوطان  
صباح المآسي والغثيان  
قبل أن ينسل هذا الظلام

وأعلم انك في رحلتك اليومية  
لم تشعر بالخيبة والقنوط  
حيث الله مصيرك في هذا الفلك  
كم أغبطك على هذا الإيمان  
لأننا خسرنا كل مغامراتنا  
ونحن نضع حساباتنا  
في هذا الكون المخيب للأمال  
الحنين الى الماضي  
يخرّب بهجة الحياة القادمة  
ونحصر أرواحنا بين هلالى البؤس  
أنت تقود قطيعك نحو منبع الحياة  
ونحن تقودنا قطعان الخراف  
نحو الهلاك  
وتضيعنا الأحلام الجاثمة كالدخان.

في جوف الخليقة  
ووجه تكسّر في المرآة  
يلعب الصمت في أحشاءه  
كالطفل  
سرقته المحيطات  
في أغوار رحلتها السحيقة  
لا شيء  
في الحديقة.  
عمت صباحا أيها البدوي  
عمت صباحا أيها البدوي  
أعلم انك لا تحمل  
خارطة الحياة في هذه الصحراء  
وأن يومك هو ما توثّر به  
نحو جملك



من أعمال الفنان أحمد المشيخي - عُمان

## سادنات الخسوف

### غالية خوجة\*

الريح رماد لا يغفو،  
والرماد أنشودتي القديمة..  
من وشى للنهار بأن غاباتي ستمر  
بعد خسوفين من هنا؟

#### (٣). محال آخر

النعاس يحصد المعزوفة..  
والكلمات تهرب من المحدود..  
ليس القمر سوى معنای المذبوح..  
هل تعلم الشمس،  
كم لضوئها أن يطاردني كي يهتدي إلى  
المحال؟

#### (٤). هواجس الوهجة

قريباً من الهاجس،  
أشعل الشك يقينهُ،  
فانطفأ الليل مثل الذكرى،  
واستضاء اللا موجود بمخيلتي..  
كأنني النخلة الأولى أهدق في غياهب  
تحقق في..  
كأن الارتطام الأول للتكوين ليس سوى  
سكينتي..  
وكأنك في الشك تدوخ،  
فيمحوكما وهجي..  
هل بدأت الروح دورتها؟

#### (١). ظلال الموسيقى

كأننا تركنا ظلالنا هنا..  
فاشتعل النسيان،  
وصار الموج ذاكرة للشروء..  
منذ الكلمة الأخيرة للكون،  
اتكأ النهار على نبضي،  
فارتعش الوقت..  
لا وقت يمهل الوقت..  
لا وقت إلا وقتي،  
يتجاوز الأبدية والأسئلة والتشكلات...  
هل كأننا كنا هنا ظلالاً على الموسيقى؟  
أم.. ما زالنا الماء الراحل وراء القصيدة؟

#### (٢). نهار ينتظر

يتمايل الزمان..  
هل يهزأ باحترقاتي؟  
الأزل يحدق في عقارب الساعة،  
ويتجه مثلي،  
عكس كل شيء..  
تدور الكواكب حول سكوني..  
وحول شعري،  
يدور الكون..  
اللهب ينام في القصب..  
والنار تخدع الجمرات..

إذا صادفتموها،  
أعيدوها للموج كي يعيدها للنوارس كي...

#### (٦). مغافلة

وضعتُ البحر في كلمة..  
والأرضَ في كلمة..  
فغافلني الوقت مستفهماً:  
لم غافلتِ الوقت،  
وسرقتِ الكون من الكلمة؟

#### (٧). إنها تندف

فراغ يحاصر الفراغ..  
والوجود،  
يخلع نعليه ليدخل معبد اللغة...  
وفي المرايا الراكعة،  
مازلتُ المتناقضات..  
لا البراءة تريد التخلص مني،  
لا البراعم التي ستأتي،  
ولا الرمز المتأرجح في الحيرة..  
ماذا فعلتُ لكي يختلس الثلج روعي،  
ويندفعها على السماء؟

#### (٨). انتشاء المستتر

شجرة أخرى للمعنى،  
والسؤال يفتتح بوابات المستتر..  
كلما تنازعني الشعر،  
انتشى اللهب بأشلائي،  
وشممت بي القصائد..  
تزلمتُ، تدثرتُ،

أم مازال في الريح هامش للنسيان؟  
منذ متى البحر يتنصت على موجي؟  
الجمر،

يختلس برهتي؟

والموتى،

يدفنون مياهي في المجرات؟

صخبٌ كوني..

وشيشٌ ذاتي..

والصمت مهنة عتيقة لنهار متسكع..

عشبة وحيدة،

لمحتُ برقي،

فاختطفها المعنى..

مطر عجوزٌ يغني..

والرنين،

بداية البدء..

الصمت من كل وقت،

من كل جانب، من كل صمت..

والصوت،

ربيبُ الأعماق..

تتنزل التحولات هبوباً...

أتنزل لغات متحولات..

إلى متى،

تخمرُ الروى بي كي تصحو الأكوان؟

#### (٥). ارتظام بلا ارتظام

نسيتُ النوارس في القصيدة..

أغلقت الريح على الجدران..

و... خرجتُ..ربما،

لأجد نفسي..

احتمالٌ مستعجل،  
يسقط على الصورة الأولى،  
فأهرع إلى الغيب..  
مازالت الهيولى  
في ملامحي..  
والموسيقى،  
في قلبي...  
لا الشرود يغرب..  
والظن،  
لم يعتد على الزوال...  
ووحدني لا أغادر وحدي...  
أين المجرات، الساحر، الهذيان؟  
كم أتصير موسيقى  
تحجبها الموسيقى؟



من أعمال الفنانة نادية البلوشي - عُمان

ثم، تزلمتُ...  
وتخليتُ عن قشعيرتي للأصاحي..  
هَجَّأتني الورود بخوراً..  
واتهمتني الغيوم بالمطر..  
يا أيها المطَّهر،  
اخطفُ فصولاً تخطفك،  
وتبعثر في البصائر..  
هل تراني أتناسل أسئلة؟  
إذن،  
تحولُّ إلى اللفظة الأولى،  
لعلك تنجو قبل أن تنبت  
شجرة أخرى للمعنى..

#### (٩). احتجاب لا يغرب

فاجأتُ المجرات بانفجاري،  
فاستغرب الساحر المسحور،  
وانهال على السحر بإنشادي..  
فأزهر الهذيان،  
وصارت أحواله البنفسج..  
وتبرعمتُ،  
فصرتُ الموسيقى..  
كم حجبْتُني عني،  
فأبيتُ إلا أن أكون ما أكون..  
احتمال آخر،  
والشرود يشرق من غموض التكهّنات..  
لا الظن يغرب..  
الدلالات تتطاول..  
والحلم،  
يوشك على منتصف الجنون..

## ثمة ما يجعل القول زاراً

### علي جاحز\*

الليلة  
منتجع يفرد ظلّمته  
لأشجان تتناسل كجراد  
وتكتنظ كدخان الحافلات ..  
\* ❖ \*

أينا يسبق الآخر  
إلى المنفضة؟!  
أيتها المنفضة..  
لماذا لا تنطفئ في ذاكرتي  
بقايا الوجع!؟

الليلة ...  
قبو مسكون بطنين الريبة  
صمت منفوخ ..  
و شرود  
يتدلى من السقف  
كعناكب تتربص بخواطر  
تحلق حولي!..  
من أي الجدران أتمرر قصيدة  
تتهيج  
كقطيع ثيران..؟

\* ❖ \*

الليلة ..  
أشعر أني قريب من القرب  
بعيد عن البعد ..  
أصلي على الماء..  
أسجد  
كما يسجد النجم و الشجر  
باتجاه الله تماما..  
أقرأ من راتب أُمي  
وردا ..

و أنصب خيمة  
قرب باب الله ..  
يا الله : لن أبرح  
حتى تبوح القصيدة  
أو تتنفس هذي البلاد التي  
أرهقها الخوف..  
أسمع تنهيدة الجبال المسكونة  
بأرواح قتلى الحروب ..  
لن أبرح  
حتى يتبسم وجه صنعاء ثانية ..

في هذه الليلة المنفوخة  
بالطينين  
و همس البيوت المطفأة ...  
ثمة متسع لتنهيدة  
واحدة ..  
أيتها الشمعة النازفة  
على الرف ..  
علميني كيف أنداح و أتوهج.  
أيتها السيجارة..



غيما و غبارا ..  
وهذه اللغة  
تبحث في ركام الكلام  
عن ملوك الكلام ...  
\* ❖ \*

الليلة ...  
وجه يسفني برماد المغالطات  
يتساقط مكائد ..  
وينفت في وجهي  
مخلفات التواريخ ...  
أيها الفزع الذي سوف يملأ فراغ  
الصفحات ..  
أيتها الصفحات المهيأة لمزيد من  
الخداع ...  
أيها الخداع المقلب في الأدمغة ...  
أيتها الأدمغة المخترقة ...  
دعيني أعبّر هذه الجدران !  
أرى الأشياء  
تحت أشعة الشمس ..  
أقرأ في صمت  
وأمنح قلبي  
حريته في الخفق  
والعشق ..  
أغسله من دخان السجائر  
وغبار الأزمنة ..  
أيتها القصيدة :  
من يقرأ في تلك الغيمة  
المستعجلة ...  
مذكرات  
لم تكتب بعد ؟

ويرسل (ردفان) نفحة الكاذبي  
إلى عرس (مران) ..  
أو تخرج الأرض  
صفوتها  
وبقية أرزائها  
من جراح التواريخ ..  
من ذكريات ..  
أودعها الأنبياء في منازل النجوم ..  
ثمة .. ما يجعل القول زارا ...  
والقصيدة سجادة للصلاة ..  
\* ❖ \*

الليلة ..  
ثم غناء  
تراكم في شبابة القلب  
وثمة .. و طن عالق  
في الشراك ..  
أيتها الأسئلة المكتظة  
في الحناجر ..  
كيف أتلو عليك  
ما تعسر من البوح ؟  
كل الجهات زاهية  
للتمرّد على الأبجدية ..  
الجبال ..  
مراجل معبأة بهلع  
الأيام القادمة ..  
المدن ..  
تتهياً لمآتم تطرق النوافذ  
ورزايا  
تكتنف في المحاجر



من أعمال الفنان أورهان تيلان - تركيا

# بعد ثلاثين عاماً

للكاتب التركي صامت آغا أوغلو

## ترجمها عن التركية صفوان الشلبي\*

سوى صوت انغلاق الباب بعنف. في ذلك اليوم الأخير، من علاقة زواج استمر خمس سنوات، بقي هامداً في الأريكة ومخدراً لساعات طويلة، دون أدنى إحساس في قلبه بالفرح أو الحزن، بل حتى بدون قدرة على التفكير بأي شيء.

مضت ثلاثون سنة على رؤيته لها لآخر مرة، في ذلك اليوم الحزين. في بادئ الأمر، وصله بعض من أخبارها. لكن بعد ذلك، ضاع كل شيء بغياهب الماضي. هو الآن في الخامسة والستين من عمره. لا يوجد كائن حي أو غير حي مرتبط بحياته، أو حياته مرتبطة به. يمضي حياته وحيداً، ويعتاش من فتاتٍ متبقي من رصيد ثروة جناها في ماضٍ مجيد، كان فيه على درجة كبيرة من الثراء. قرأ الرسالة ذات البضعة أسطر. لقد أعطته المرأة موعداً ومكاناً للقاء في أفخم مقاهي المدينة.

لا الرسالة ولا الدعوة خلقت لديه أي إحساس بالإنارة، لكنه ذهب إلى المقهى، في اليوم المحدد في الرسالة، وبنفس شكله وحاله وملابسه المعتادة. جلس في ركن على إحدى المناضد الصغيرة ينتظر. المقهى يعج برجال ونساء جميلات أنيقات. الأحاديث تدور بأكثر من لغة، والنادلون يسرعون لتقديم الخدمة، وتُسمع بين الحين والآخر ضحكات مغنجة. فُكر بارتياحه النادر جداً لمثل هذه الأماكن الفخمة

استعاد من الماضي البعيد ملامح وجهه كان مألوفاً لديه، بعيد فض رسالة كُتبت بخط أنيق. تجسد أمام ناظريه آخر مشهد قبل ثلاثين سنة: كانا يجلسان متواجهين في غرفة صغيرة، زجاج نافذتها قذر وستائرها ممزقة، وأثاثها متواضع قديم. حقيبة سفر جاهزة، وُضعت فوق طاولة في وسط الغرفة. قطة جميلة بفراء كثيف لامع ممتددة تحت الطاولة. أشعة شمس خريفية كانت تنعكس على جدار الغرفة.

كانت المرأة تنقر بأصابعها على مساند الأريكة حيث تجلس، وتقول بعصبية:  
- لا، لا، لم أعد أحتمل أكثر. أنا زاهبة. هذه ليست حياة بشر، بل حياة كلاب. هل هذا ما وعدتني به عند زواجنا؟

- لم أعدك، عند زواجنا، بغير الحب.

وأضاف محاولاً أن يبدهو هادئاً:

- أجل، لم أعدك بشيء. مازلت حتى الآن أحبك، فذلك كان عهدي لك، ومازلت متمسك به. لكن مادمت ترغبين بالذهاب، فلا مانع لدي، فليكن ما تشائين!

قامت المرأة من مكانها، واتجهت نحو الباب وهي تحمل حقيبتها. في تلك اللحظة، ودّت وبرغبة شديدة، لو أنه يسعى خلفها راجياً منها عدم الذهاب. ولكن ما أن خرجت المرأة من الباب الرئيسي، حتى ما عاد من ذكراها من أثر حي،

فلا، يا صديقي. ما زالت طباعي، كما كانت فيما مضى، عدوانية وقاسية، عنيدة وحادة الطباع، تحيل حياتي جحيماً. لم يشأ الرجل الرد على هذا الكلام، فقد أدرك ما ينطوي عليه. كانت تريد زوجته السابقة الخوض بالحديث عن سنوات الزواج والأحداث التي أدت إلى الانفصال. في حين، كان هو يتحرج من التطرق إلى هذه المواضيع، ويسعى لإبقاء الحديث حواراً بين صديقين.

لكن المرأة أصرت على ما ترنو إليه:

—أنتم لا تجيبون. مازلت كما كنتم فيما مضى. أرى أن روحكم لم تتغير أبداً. كالعادة، لا تردون عندما لا يعجبكم كلامي!... أما الآن، وبعدما قلت ما قلت، أخشى أن تفعلون ما كنتم تفعلونه سابقاً، هل ستقومون وتغادرون يا ترى؟

استمع إلى كلام المرأة بقليل من الاهتمام والامتعاض والتشاؤم. هل يا ترى؟ كانت زوجته السابقة، تريد إهانته مرة أخرى قبل أن يموت وأمام أعين أناس المدينة الأكثر شهرة، بدعوته له بعد ثلاثين عاماً للالتقاء به من جديد في هذا المقهى الفاخر؟ هي ذاتها، لم تتغير في عينيها لا النظرة ولا اللون، وتصدر نفس البريق الممتلئ بالازدراء. وهي نفسها تريد بلحظة، إحياء أجواء التوتر والانفعال لما قبل ثلاثين عاماً. لكن المرأة أمسكت فجأة بيده وتبسمت برقة. استعاد الرجل أحاسيس لمس اليد هذه ودفنّها على الرغم من مرور سنوات طويلة، وسرى في جسده دفاء من هذه اليد كان أشبه بانفراط خرزات سبحة قطع خيطها فوق المنضدة، فانتابته رغبة لا تقاوم بتقبيل زوجته السابقة وبنفس مشاعر أيام عشقه الأولى. قرب رأسه منها، فقالت المرأة بصوت رقيق:

—فات الأوان يا عزيزي، متأخر جداً. ثم سحبت يدها.

طيلة حياته. مع أنه كان يشعر في داخله برغبة شديدة وطموح لامتناه بأن يكون واحداً من هؤلاء الأناس الأنيقين. لكن، لماذا لم يصبح واحداً من رجالات هذا الوسط؟ أهو الحرج؟ أم قلة المال؟ لكنك بالنتيجة لم تصبح شيئاً. أهذا وقت التباكي؟ كم من رغبات وطموحات استعرت في قلبك ناراً ثم انطفأت. والآن لم يبق من هذه النيران أثر، ولا حتى بقايا من رماد.

في تلك اللحظة، سمع فوق رأسه صوتاً أنثوياً مرتعشاً:

—هل جعلتك تنتظر طويلاً؟

رفع رأسه، فرأى مقابله امرأة تنظر إليه. كانت هي. ولكن... يا إلهي! أيعقل أن يتغير المرء بهذا القدر؟ أي شبه بين هذا الوجه الدائري المليء بالتجاعيد وهذا الشعر الأبيض، بالمرأة الجميلة المفعمة بالحيوية التي هجرتني قبل ثلاثين عاماً؟ لكن العينان هي نفس العينين: عينان ساحرتان كستنائيتا اللون داكنتان تشعان بريقاً وهّاجاً!

قال متلعثماً وهو يحاول الوقوف:

— أرجو المذرة، كنت مستغرقاً.

فقالت المرأة ضاحكة:

—لا تزعج نفسك، لا تزعج نفسك.

ثم جلست على الفور. تبادلوا النظرات لفترة من الوقت، ثم بادرت المرأة بالكلام:

—لقد هرمت. السنون تمضي سريعاً، لكنها تترك أثراً قاسية جداً!

—أجل، لقد هرمت، فألاف متاعب ومصاعب الحياة، منها ما يصدع الروح، ومنها ما يصدع الجسد قبل أوانه. وأنا أيضاً أراك قد هرمت. لكن الفارق بيننا، أنك سعيدة.

—أنا سعيدة؟ ربما. لقد أدركت الآن، أن السعادة والسرور أمر نسبي. من الممكن أن أكون مسرورة لرويتك في تلك اللحظة. أما فيما يتعلق بالماضي،

بأشغال كثيرة، وأصبحت ثرياً. كتبت كتباً، وعملت بالسياسة، كما قمت برحلات سياحية عديدة، ثم أصابني الوهن. التفتُ الآن وأنظرُ خلفي، فأتساءل مندهشاً إن كان كل هذا الطيش والحماقة والعنت قد شكلوا حياتي.

نظرت المرأة إلى وجه زوجها السابق بعطف: -أجل، أنا على علم بمغامراتكم وسيرة حياتكم. أريد أن أقول لكم شيئاً، لكن حذار من الغضب، لا توبخني، كما كنتم تفعلون، بكلام قاس وفظ عندما كنت أحاول إيقاظكم بشق الأنفس من استغراقكم بالأوهام لائمة. لقد تزوجت بك بعد قصة عشق جميلة. لم ينشأ هذا العشق نتيجةً لوضعكم المادي، ففي واقع الأمر لم تكونوا تملكون في ذلك الوقت الشيء الكثير. (هنا غمزت المرأة بعينها باستخفاف، فتذكر الرجل كيف كان يغمز بنفس الطريقة عندما كانا معاً حينما كان يقول لها أنت قبيحة لكنني أحبك). أجل سبب تعلقي بكم هو أحلام اليقظة التي كنتم تعيشون. لم تكن تلك الأحلام تخصكم وحدكم فحسب، بل كنت أشعر أنها أحلامي أيضاً، وأحلام أبنائنا الذين سننجبهم، وأحلام الوطن أيضاً. كنت أصغي إليكم بإعجاب. كنت تريد أن تصبح ثرياً ومشهوراً وعظيماً. كنت أتخيل نفسي إلى جانبكم إذا ما تعرضتم لأية محنة، أثناء سعيكم لتحقيق أهدافكم، وأمسك بذراعتكم وأشارككم السعادة عند تحقيقكم لتلك الأهداف. ذات يوم تحدثتم عن نضال أحد الثوار، وعن دور زوجته في مسيرة نضاله. كانت إلى جانبه عندما دخل السجن، وكانت إلى جانبه عندما هرب منه. كانت إلى جانبه أثناء العصيان وفي الخنادق!... كنتم تحبون الأطفال، فكم نسجتُم في الخيال، أوهاماً عظيمة ورائعة حول تنشئة أطفالنا الذين كنا سننجبهم! كنتم تصفون لي مسيرة حياة كل واحد منهم. الأوهام كانت حافلة بالألوان والحركة. لكن كنت ألاحظ

سأل النادل المار من جانبهم عن طلباتهم. فنظر الرجل في عيني زوجته وقال: -سأفعل شيئاً لم أفعله منذ زمن بعيد، سأتناول كحولاً. واحد فودكا. وقالت المرأة:

-حسناً، تناول أنت فودكا، وأنا أريد شايًا قاتماً. ثم توجهت نحو زوجها السابق لتتابع كلامها: -بعد ذلك اليوم، كنت أتقصي أخبارك دائماً بكل ما قمت به من أعمالك وحركاتك. أما أنا، ماذا فعلت خلال هذه السنوات الثلاثين؟ ليست بأمور مهمة. تزوجت، وأنجبت عدداً من الأبناء، وتذوقت سعادة وشقاء الأمومة. كل ذلك عبارة عن أحداث طبيعية يجابهها كل إنسان. اليوم أريد التحدث عنك فقط. وأجاب الرجل قائلاً:

-كما تشائين. أنا الآن، وفي هذه اللحظة، سعيد بلقائي بك. أجل، ذلك من دواعي سروري. أشعر بحبور، مثل الذي ينتابنا عند دخولنا غرفة دافئة في جو بارد جداً.

التواءة غامضة لشفتيه حصلت عند قوله هذا، جعلت المرأة تدرك أن شيئاً عظيماً وجميلاً ورقيقاً كان يعنيه أمره قد كسر. استعادت في ذاكرتها تلك الابتسامة الغامضة، وذلك الخط الملعون الذي يظهر في لحظاته الأكثر صدقاً وحماساً وانفعالاً! وفكرت قائلة: «ها هو قد تجاوز الستين، مذ كان شاباً عندما هجرته، والآن قد أصبح طاعناً في السن. وذلك الخط الملعون يظهر على وجهه والذي كنت بحاجة في داخلي إلى قوة عظيمة كي أستطيع هجره، ويظهر في هذه اللحظة لإثبات صدق مشاعره!»

وتابع الرجل:

-بعد الانفصال عنك، أو بالأحرى بعد أن هجرتني وذهبت (قال تلك الكلمات بأناة واحدة تلوا الأخرى)، أستطيع القول أنني أمضيت حياتي وحيداً. عملت

تموتين قبلي، بل قبلي بكثير وأنا يجب أن أفكر بك دون أن أنظر إلى وجه أي امرأة سواك حتى نهاية عمري. هل ذلك ممكن يا ترى؟ ولم لا يكون؟... مسألة إرادة قوية. في النهاية كل ما في الأمر ستعيشين حياة دائماً في مخيلتي. سأحيي كل المناسبات الزوجية واضعاً صورك حولي. سأسجل صوتك، وسيبقى بيتنا عامراً بك من الصباح حتى المساء». كما أضفت واصفاً موتي ومرجماً تفسخي في القبر، ثم قلت: «ذات يوم وبعد وفاتك بفترة طويلة، سأفتح قبرك خفية لأرى ماذا تبقى منك. قد أجد، في ذلك الوقت، خصلة من الشعر وبضع قطع من العظام. سأخذهم وأحتفظ بهم في البيت».

لكنك تقول: هذه الظلامية وهذا الخيال المفجع، كنت تملك أفكاراً مفعمة بالألوان والبريق. كنت تقول: «سأرعاك وأعتني بك بيدي، سأكتب عنك كتباً تكون من أعظم إنجازاتي، وسأعلن في أرجاء الدنيا أنك أنت الأصل في العظمة». كنت تصف لي كيف سنكبر ونشيخ، وكيف سنصل يوماً ما إلى حالة عدم الإحساس بالمتعة المادية من بعضنا بعضاً، كيف سننذكر وتتحدث عن أحداث العمر الذي أمضيناه معاً، وكيف سيكون أبنائنا وأحفادنا حولنا يمرحون. كما كنت تقول: «إذا ما مت قبلي، يجب أن لا أعيش بعدك أكثر من شهر واحد فقط، كي أتجرع عذاب الفناء الأبدي، وأنال آخر متعة منك!». حتى ما كان يخص ملابس ومتاع المنزلي بل حتى أفكارك كانت من نسج خيال أفكارك. كنت تقول: «لابد أن يكون فيما بيننا، أنت وأنا والمتاع وألبستك علاقة ذهنية. وبيتنا سيقوم على أساس هذه الرابطة، لنضمن له الاستقرار حتى لا يصاب بأي خلل، فيصبح حاله بغيضاً ومشهداً باهتاً».

لاحظ الرجل أن المرأة بدأت بالتراجع عن مخاطبته بـ«أنتم» وعادت تخاطبه بـ«أنت». هل كان ذلك إحياء لاعتیاد قديم تجدد من تلقاء نفسه؟ أم

في أحلامكم، سمات الغرابة والشذوذ، فقد احتلت المصائب والنكبات منزلة كبيرة في خيالاتكم. لم تكن تمر عليها مرور الكرام، بل كنتم تتطرقون إلى أدق تفاصيلها. ذات يوم، وأثناء تحدثكم عن أطفالنا، الذين لم يولدوا، والشكر الجزيل لله أنهم لم يولدوا، قلت «هناك أفكار عن القدر تدور في ذهني أحياناً كثيرة، وماذا لنا يا ترى حول طفلنا هذا؟» ثم رويت لي قصة من مخيلتك عن زوج وزوجة يفقدان عقليهما جزعاً على أطفالهم الذين يتوفون عندما يبلغون سن الخامسة. في كل مرة، يقف الرجل والمرأة عند رأس أطفالهم ناظرين إلى بعضهم بعضاً مبتهلين إلى الله، أن ينعم عليهم بمولود يعيش! لكن هذا الدعاء لا يستجاب، السنون تمضي والأطفال يتوفون، في النهاية، تقول المرأة للرجل كلا، لن نستطيع تذوق سعادة ابن يولد منا نحن الاثنين. قدرنا بالعيش معاً، مستحيل. دعني أذهب، لأجد طفلي من أحد آخر!

بينما كنت تروي لي فكرتك الخيالية عن نشأة الأطفال حتى بلوغهم سن الخامسة، كنت تشرح باستفاضة موضعاً أدق التفاصيل، كم كان أبواهم يحبونهم، كيف رعوهم، ثم حلول تلك السنة الخامسة المشؤومة ووقوعهم في القنوط، مرض الأطفال، ثم كيف توفوا!

نظر الرجل إلى وجه زوجته. اتضح في هذا الوجه معالم لألم شديد. طلب من النادل قديماً آخر من الفودكا، فقد أعجبه نشوة الكحول. استعاد بذاكرته ما يراه علماء النفس بأن الكحول يملأ الفجوة ما بين واقع الإنسان الفعلي وأحلامه. وفكر قائلاً: أما أنا، فأرى أنه يجمع الماضي والحاضر والمستقبل ويوحدهم معاً!

بعد فترة صمت، استأنفت المرأة الكلام:

-يا إلهي، كم كانت أفكارك الخيالية حولي تنم عن اضطراب بالشخصية! ذات يوم قلت لي: «يجب أن

وقال الرجل:

-تابعي، أنت تسحبين وتخرجين كل حسرات شبابي المدفونة واحدة تلو الأخرى. أنا بالكاد أذكرها. وكأنني الآن أسمع قصصاً تخص شخصاً آخر.

واستأنفت المرأة الكلام:

-ما سأقوله بعد قليل سيكون مؤلماً وقاسياً. سأحدث عن القصر الذي هدمتم، نعم، عن القصر المنهار. هكذا مرت سنوات زواجنا الأولى في ظل هذه الأوهام، أليس كذلك؟ ونحن الآن نستعيد هذه الذكريات، كأنها تخص غيرنا. لكنني لا أتحدث عن قصص الآخرين، بل أحداث خاصة بي. أروي مغامرات عشناها سوياً.

أفكارك بدأت تأخذ منحى آخر. لاحظت ذلك أول مرة في حديث قلته: «هل تعلمين ما أريد؟ لو أحصل صدفه على مال جم، من ورقة يانصيب على سبيل المثال. سننجب بنين وبنات، وسأترك معظم هذا المال لك ولهم، وسأختفي مع قليل من المال عن أنظاركم دون سابق إنذار. ستفقدون الأمل بالعثور عليّ بعد بحث عني رداً من الزمن. ثم تمر سنوات وسنوات، الأطفال يكبرون، وأنت قد تتزوجين أو لا

هل خاطبته هكذا عن سابق قصد لتبدو أكثر وداً وحميمية؟  
وتابعت المرأة:

-كان ولعك بالمال عظيماً. كنت تقول: «سنصبح أغنياء، سنصبح أثرياء! سنؤمن كل احتياجاتنا في الحياة، وكل رغباتنا حتى أتفهمها قيمة.» كما كنت تضيف بالقول: «سنصل إلى هذا الثراء عبر الطرق القويمة والشريفة. كيف سيحصل، لا أعرف، لكن من المؤكد أنه سيحصل. سنستثمر ثروتنا بشكل قويم، وسنرعى الأطفال الأيتام وندرسهم، سننشئ مدارس ومستشفيات. سأطلق اسمك على كل مؤسسات الخير تلك.» فكرت بعدد من المشاريع في مجالات التجارة، والصحافة، والصناعة. باختصار، خططت لمشاريع في كافة المجالات.

لكنك، كنت تخطط لكل هذه المشاريع، بينما كنت موظفاً بسيطاً. كنت توزع الوعود المثيرة الحماسية بالقول لي: «أجل، سأبقى لعدة سنوات على هذه الحال. لكن بعد ذلك سأنتقل إلى العمل الحر، عندئذ سنحقق مشاريعنا يداً بيد.» لم أكن بحاجة لأي من تلك الوعود. في ذلك الوقت كنت راضية بك وبأفكارك الخيالية. كنت أشعر بسعادة بالعيش معك ومع أفكارك في بيتنا الصغير، أو ذلك ما كنت أظنه.

توقفت المرأة عن الكلام ونظرت بعمق نحو زوجها. أخذت تستعيد في ذاكرتها كيف كان هذا الوجه المشيخ المليء بالتجاعيد، يملأها بإثارة ممتعة، في زمان مضى. تجسد أمام ناظريها بصوته الرجولي الغليظ القادم من أعماق رتتيه وما حصل فجأة من تغير غامض ورهيب بعد مضي بضع سنوات، ليعيش في أوهام مرعبة.



وجهه كجذع شجرة تحت هذه الآلة، وكيف سينقسم من رأسه حتى أسفل قدميه إلى ستة أجزاء متساوية خالية من أية بروزات. وفي يوم آخر، تحدثت عن كرة تزن عدة أطنان، تسقط على رجل أركع على ركبتيه، وأسند رأسه على سطح حديدي، ووصفت بأدق التفاصيل ما سيحدث بالرأس من تفلطح. حينها قلت أن الرأس والجسد سيصبحان في حالة شبيهة لجذع وذيل سمكة الترس<sup>(\*)</sup>. نظرتُ إلى وجهك بخوف. عيناك كانتا تلمعان، وفتحتا أنفك كانتا تنبضان. وعندما صرخت بك قائلة: «ماذا حصل لك؟» عدت إلى رشك، وأجبتني قائلاً: «لا تخافي، كم أكره هؤلاء الرجال الملعونين، أفكر إلى درجة محوهم من الوجود». بدت أيضاً حال جديدة لديك. لم تعد كالسابق مرحاً وممتعاً وحيوياً. ومع مرور الزمن، أصبحت أقل كلاماً وعندما نكون سوياً كنت تقضي أكثر الوقت صامتاً، وعيناك مغلقتان، وغارقاً بالتفكير.

ثم ضعفت تلك العلاقة الرقيقة القديمة تجاهي. من حين لآخر كنت تقول: «آخ، لو لم تكونين لكنت قمت بما يجب علي فعله. وجودك يحبط كل طموحاتي وحماسي». ثم تسعى على الفور للتخفيف من حدة ما قلته، فتضيف قائلاً: «لا تسيئين فهمي يا حبيبتي، أردت القول إن سعادتي بازدياد مادمت معك. على من يريد تنفيذ مهام كبرى، أن يكون وحيداً. يجب أن لا يحمل في قلبه ذرة ضعف، ويجب أن ينأى عن الحب، والشفقة والرأفة.

وسألت المرأة قائلة:

—لأكف عن الكلام إن كنت لا ترغب بسماع المزيد. هل أزعجك؟

استعاد الرجل وعيه وكأنه يصحو متلعثماً: اجل متلعثماً:

—كلا، على العكس، تابعوا، كنتم تقولون الآن ما معناه أنني سبق وذكرت لكم في حينه أن من

تتزوجين. ذات ليلة، رجل مسن يقرع بابكم. علامات في وجه هذا الرجل تعرفينها. لكنك لا تعيرينها أي اهتمام. يتحدث العجوز معك ويسألك عن الأولاد، ثم يذهب مبتعداً. هو أنا! أكون قد جلست في أنحاء الدنيا لسنوات، وتعلمت كينونة الحياة والدنيا. عودتي من جديد، ليست لتعريف نفسي، ووضع رجل مسن مكان زوجك عندما كانت ملامحه حية في خيالك يوم اختفائه، لكن لمجرد معرفتي مدى قدرتي على مواجهتك دون التعريف بنفسي». كنت أصغي بحيرة مندھشة بينما كنت تقول هذا الكلام. غرقت للمرة الأولى في تخيل قدرتك على العيش وأنا بعيدة عنك وغير موجودة بداخلك.

ثم التغير الآخر الذي شاهدته كان في وجهك. عندما تتحدث أحياناً، وغالباً عندما يتعلق الأمر بي، كلامك عن محبتك لي، مشاعرك نحو، وتأكيدي لصدق أقوالك، كان يحصل، أثناء حديثك، التواء عفوي رقيق مبهم في حواف شفتيك، ويظهر على وجهك مع هذه الالتواءة ملامح ابتسامة غامضة. للتو شاهدت من جديد نفس الخط بحافة شفتيك. حتى في الأوقات التي كنت أصغي إليك بإثارة أسرة، عندما يظهر هذا الخط على وجهك كان كل جسدي يرتعش، وأشعر كأني قد سقطت من مكان عال.

بدأت أفكارك وخيالاتك، مع مرور الزمن، تأخذ منحى شرساً ووحشياً. انسلخت كل مشاعرك الإنسانية وسقطت، كقشرة جذع شجرة هرمت، فانسلخت وسقطت، فكشفت تحتها ظلامية وقبحاً وعدوانية. مع مرور الزمن، بدأت بالوقوف أمامي لتحدثني عن مدى عدم حبك لبعض الناس، وعن مدى كرهك لهم، وعن رغبتك بقتلهم بعد تعذيبهم. كنت تفكر بأساليب ووسائل وآلات رهيبة لقتل الإنسان. ذات يوم شرحت لي عن شفرة آلة قاطعة. كنت تصف بالتفصيل كيف يمدد المرء منكفئاً على



وخمسون ألف ليرة رواتب الموظفين. من السهل جداً، سلب هذا الرجل في الطريق، أو قبل فتحه لحقيبته في غرفته في المديرية، وبدون أن أتعرض للشبهة. في مثل هذه الحالات، تقع الشبهات الأولى والأخيرة، على معتمد الصرف. هو من سحب النقود من البنك، وهو من أضاع حقيبة النقود بينما كان يحملها. لا بد وأن السارق هو نفسه. ماذا سيحدث في هذه الحالة؟ سيحكم عليه بالحبس عشر سنوات. وتعويضاً له عن هذا الصنيع الذي خدمني به دون معرفته، سهل. ففي اليوم الذي سيخرج فيه من السجن واهناً، وهرماً، وبلا أمل، سيجد عشرة آلاف ليرة مرسلة له من مجهول. هكذا سينسى الماضي المؤلم، ويولد أمله بالعيش مجدداً»

على الرغم من هذه الأفكار، لكنها بقيت تخيلات وأوهاماً، إذ لم يحصل على مسيرة حياتنا سوى تغير طفيف، فقد بقيت موظفاً صغيراً، وبقينا نعيش بذات الحرمان. ولو بقي الوضع على هذه الحال، فلا بأس، لكن الوضع ازداد سوءاً، وتوالت عليك الإخطارات الإجرائية، ونيل عقوبات التقصير في عملك. كنت تصل إلى البيت من العمل منهكاً وغاضباً. وعندما أسألك عن حالك، توبخني، ثم تلتهم طعامك على عجل لتبقى مستلقياً على الأريكة طوال الوقت. بدأت أشعر بالوحدة وأنا جوارك داخل البيت، كما أن شكوكاً أخرى بدأت تحوم حولك وحول بيتنا وزوجنا وسعادتنا. بدأت أشعر بأنني خُذعت، وما هذا الرجل سوى صانع أوهام، السنوات تمضي، وهو لا يترقى في وظيفته، بل على العكس من ذلك، فهو يتراجع ويحصل على تقارير سيئة. يزداد مع الأيام عصبية وخشونة وفظاظة، حتى أفكاره مع الأيام تزداد شراسة ولا أخلاقية. كيف لي أن لا أصاب بالقلق والإحباط جراء ذلك الانحدار؟ عندما لا يستطيع تحقيق مآربه ويشعر بالفشل، ينبري عدواً لمن يملكون بأيديهم زمام

يسعون في الحياة لإنجاز أعمال عظيمة، عليهم أن يكونوا بلا قلب ولا رحمة، أهو ذلك؟ كم يبدو أن وجهة نظري كانت منحرفة! كلا، كلا، ها أنا الآن على حافة الموت، فالأعمال عظيمة بقلوب كبيرة، الكون لا يعمر إلا بقلوب كبيرة تحمل في داخلها الحب والرفقة لكل الكائنات. بدون حب، وبدون رافة لا توجد مآثرة عظيمة. الحب والرفقة غذاء لكل عظمة.

واستأنفت المرأة الكلام:

«أجل، كنت تقول «حتى يستطيع المرء تحقيق ما يطمح إليه من عظيم الانجازات في حياته لا بد وأن يكون بلا قلب ولا رافة. الصعود إلى القمة، يتطلب الارتقاء على أكتاف الآخرين ودوسهم. لكن تحقيق الغايات يتطلب أيضاً تملق من بيده مفاتيح النجاح، وقد يصل الأمر إلى تقبيل أيديهم وأرجلهم، والقسم بأغلظ الأيمان لتؤكد إخلاصك ووفاءك، كما عليك إثبات صدقك بتقديم بعض التضحيات. ولكن ما يأتي يومك، وتصبح أنت صاحب سلطة وقوة، عليك أن تزيل من طريقك أول ما تزيل، كل أولئك الذين عاضدوك ودعموك على طريق النجاح وكان لهم اليد الطولى في ترقيتك، مقابل خدماتك لهم، وما أظهرت لهم من مظاهر الإخلاص والوفاء. لا بد وأن ضرباتك لهم ستفاجئهم، وسيدنونك بنكران الجميل وعدم الوفاء والخيانة، لكن ذلك لا أهمية له، فتلك لن تكون سوى إرهابات أنفسهم الأخير، وسيصمتون من بعدها إلى الأبد»

تحول أفكارك مع مرور الزمن عن الطريق القويمية، أوقعني في قلق عظيم. قلت لي مرات عدة، أن وسيلتك الوحيدة للثراء هي سلب الناس أموالهم بشتى السبل المتاحة. حتى أنك ذات يوم قلت: «هل تعلمين، كم هو سهل أن نصبح أغنياء. إليك الحل ببساطة: في مطلع كل شهر، يأتي معتمد الصرف في المديرية حيث أعمل، حاملاً حقيبة فيها مئة

من احتمال مجيئي إلى مكان عملك لأهينك بقسوة أمام رؤسائك.

توقفت المرأة عن الكلام لبضع ثوان، وبعد أخذ نفس عميق، تابعت قائلة:

– آه من معاناة تلك الأيام، وكأن جسدي كله قد طوق وربط بأسلاك دقيقة بإحكام، وهذه الأسلاك الدقيقة تقطع لحمي، وتفتح يوماً بعد يوم جروحاً أكثر عمقاً وأشد إيلاماً. تعرضت لعذاب نفسي وألم ينخر كل أنحائي جسدي، أقعد في السرير لعدة ساعات منقبضة جاثمة بلا حراك. لا يوجد في الدنيا ألم قاتل للمرأة أشد إيلاماً من عذاب الروح. ليس ذلك بسوء حظ، بل أسوأ من ذلك.

ولكن على الرغم من كل ذلك، كنت أشعر أنني مازلت أحبك، وقد تجلى هذا الحب بشفتي عليك. أجل، كنت أشفق لحالك بشدة، الذي تفاقم إلى اضطراب وعدم اتزان. صرت تتحرك كمن يمشي في منامه، تهمل في هندامك، وتمضي أياماً عدة بدون أن تحلق ذقنك.

أخيراً، في ذلك اليوم، الذي أقبل وقد أصبحت فيه على قناعة تامة بأن الانفصال عنك هو قدري.

توقفت المرأة عن الكلام ولمح الرجل شحوب وجه زوجته السابقة وبريق دموع ترقرت في عينيها. وضع يده على يدها بلطف، لكن المرأة سحبت يدها وتابعت الكلام قائلة:

–أجل، كنت خارج البيت، عندما أقبل ذلك اليوم، وعند عودتي، لمحت قبعتك على المشجب، فأدركت أنك في البيت. دخلت بهدوء غير متعمد. لحظتك في الغرفة. كان الباب مفتوحاً جزئياً. شاهدتك من خلال الفرجة جالساً على سريرك وقد غطيت وجهك بكلتا يديك، تنتحب. رجعت القهقري، استدرت بهدوء، وخرجت من البيت ثانية. همت على وجهي لساعات في الشوارع، أفكر بسبب بكائك. « إنه لا يبكي حاله فقط بل من أجلي أيضاً. لقد أدرك عدم

أمره، ويفكر حينئذ بتحقيق رغباته بطرق أقصر وملتوية وبوسائل لا أخلاقية!

كلما مر يوم جديد، كلما ازددت بعداً عني. أصبح بيتنا بارداً وموحشاً، وبدت لي حقيقة عوزه.

أنا أيضاً تغيرت بالمثل، وصرت أعاملك بفضاظة. أقاطع حديثك عندما تتكلم عن أوهامك، بل عيل صبري من كل هذا الهراء، وصرت أشعرك بفشلك، فتغضب من كلامي وتغادر البيت بعصبية.

أصبحنا مع مرور الوقت، غريبين وعدوين تحت نفس السقف. وعندما أدركت ذلك أصابتنى الدهشة وتساءلت إلى متى ستستمر أحوالنا هذه، لم لا أنفصل عنك وأذهب بحالي؟ ولكنني أجبت نفسي: إذا ما تركته سيزداد حاله سوءاً! لذا عليّ الانتظار قليلاً، فقد يتحسن وضعه مع الأيام!

لكن، هيهات! كل أمالي ذهبت أدراج الرياح، فحالك كانت تزداد غموضاً باضطراب. أصبحنا نقضي أياماً عديدة دون أن نكلم بعضنا ولو بكلمة واحدة. ثم انتابتنى وساوس أخرى، قد يهرب ويتركني وحيدة في البيت دون أن يشعرني ولو بكتابة سطر واحد! عندئذ، لن أستطيع تحمل مثل هذا التصرف الذي سيجرح كرامتي وعزة نفسي بعمق. الاستباق بصون كرامتي وعزة نفسي سيطرت على حواسي. صرت أشعر بكل تصرف يبدر منك مساً لكرامتي وعزة نفسي، وأصبح لأقوالك تأثير أكثر مرارة وأشد تجريحاً، فبدأت بالرد عليك بأشد منه. رد فعلي هذا أوصلني إلى الأسوأ. صرت أتحدث مثلك، وأقابل كلامك اللفظ بكلام أكثر فضاظة. أصبحت ردود فعلي جارحة إلى الحد الذي يصيبك بالخوف. باختصار، فقد جعلت مني مشاكسة وعدوانية.

هذا التغيير الذي طرأ على تصرفاتي، حولك إلى شبح داخل البيت. تأتي إلى البيت خلصة في منتصف الليل، وتخرج في الصباح خلصة أيضاً، محاولاً عدم رؤيتي. أدركت خشيتك مني، وبظنونك

قرار الانفصال عنك، إلا أن رذك أن اذهبي ما دمت تشائين ذلك، وقع علي كالصاعقة. كأن نابضاً من الصلب انحشر بين أضلعي، يفلعني. نشيجاً محشوراً في حلقي خنقته بصعوبة وانتزعت حقيبتني وانطلقت إلى الخارج.

توقفت المرأة عن الكلام ونظرت إلى نحو زوجها. ذلك الوجه المتألق الآن بهدوء وثقة لا حدود لها بتجاعيده التي كأنها ازدادت عمقاً عما كانت عليه منذ ساعة مضت، لم تره فيما مضى كما يبدو الآن على هذا القدر من الجمال ولا حتى في عز شبابه. وسأل الرجل قائلاً:

-لماذا خرجت من القبر ودعوتني لتروي لي كل هذا؟

أجابت المرأة وهي تنظر في أعماق عينيه قائلة بأناة الكلمة تلو الأخرى:

-لأراك للمرة الأخيرة قبل الدخول إلى القبر. وقامت مسرعة من مكانها، حتى بدون مصافحة زوجها السابق وانطلقت نحو الباب خارجة.

#### \*\*\* الكاتب في سطور:

صامت آغا أوغلو (1909-1982) SAMET AGAOGLU:

-ولد في باكو/ أذربيجان. هاجر مع والده إلى تركيا والذي عمل بالسياسة. حصل على إجازة بالحقوق. عمل في مجالات عدة وتقلد مناصب سياسية، إلى أن شارك بتأسيس الحزب الديمقراطي. انتخب نائباً في مجلس الأمة ثلاث دورات متتالية ليتسلم خلالها حقائب وزارتي الدولة والعمل ومنصب معاون لرئيس الوزراء. حكم عليه وأعضاء حزبه بالسجن مدى الحياة إثر انقلاب عسكري. ثم أطلق سراحه بعد صدور قرار العفو العام عن أعضاء الحزب الديمقراطي.

-بدأ حياته الأدبية والسياسية وهو على مقاعد الدراسة، ونشر قصصه ومقالاته السياسية في العديد من الصحف المحلية الواسعة الانتشار. صدر له العديد من الكتب في مجال القصة والسياسة.

\* نوع من السمك البحري مفلطح الشكل.

استطاعته إسعادي. إنه يعتقد أنني عقبة في طريق نجاحه. ألم يخبرني سابقاً بذلك؟ إذن، يجب عليّ الانسحاب من حياته. يجب تركه إلى الأبد، وتوفير الفرصة له ليحيا وحيداً كما يشاء. ذلك سيكون آخر تضحية أقدمها له، وآخر واجبتي نحوك.

عدت إلى البيت وقد اتخذت قراراً بالانفصال. لم أود مصارحتك بنيتي تركك حراً، لتخوض مرة أخرى غمار حياتك بدوني. أردت أن أجد سبباً ومبرراً آخرين، لأنني كنت على يقين إن لم أخرج كبرياءك وكرامتك، لن ترضى بالانفصال عني. السبب والمبرر كانا واضحين تماماً، حياة البؤس والفقر والحرمان التي كنا نعيشها!

بعد يومين، أعددت حقيبتني، وقلت لأتحدث معك قليلاً. وجهي كان عبوساً وصوتي كان محتداً. جلسنا. وقلت، أريد بيتاً جيداً، أنا خلقت لأحيا حياة هنيئة. لدي احتياجات أساسية كالملابس والترفيه والسياحة. لن تستطيع أنت تأمين كل ذلك لي. هل هذه هي الحياة التي وعدتني بها عندما تزوجنا؟ كم وكم وعدتني، ولكن كيف استطعت خداعي؟ لا نية لي بإضاعة عمري مع إنسان غارق في الأوهام الطفولية والترهات!

وأنت، كنت تنظر إلى وجهي بهدوء، وقد ظهر ثانية على حواف شفتيك ذلك الخط الملعون. صحت هذه المرة: أريد منك جواباً. ما بك تنظر إلى وجهي بغباء؟

عندئذ، وبنفس الهدوء وبنفس ذلك الخط على حواف شفتيك، قلت: لم أعدك عند الزواج بغير الحب. ما زلت أحبك، إذن ما زلت متمسكاً بوعدي، لكن، ما دمت ترغبين بالانفصال، فليكن ما تشائين! أعترف بأني على الرغم من أنني كنت قد اتخذت

## موت شوبنهاور<sup>(١)</sup>

للكاتب الفرنسي جي دو موباسان<sup>(٢)</sup>

### ترجمة: محمد أغبالو\*

- انه نسخة من كتاب أستاذي شوبنهاور به شروح بخط يده. جميع الهوامش، كما ترى مغطاة بكتابتته.

أخذت الكتاب باحترام، وتأملت خطوطه اللامفهومة بالنسبة إلي، لكنها تكشف عن الأفكار التي لا تموت لأكبر مخرب لأحلام البشر مر على وجه الأرض، وقفزت إلى عقلي أبيات موسي:

نم أنت سعيدا، فولتير،  
وابتسامتك الشنيعة

هل مازالت ترفرف فوق عظامك النحيلة؟

وكنت أقارن دون إرادتي بين النهم الطفولي لفولتير وتهكمه الديني، ذلك التهكم الحديدي الذي لا يقاوم على الفلسفة الألمانية، تلك الفلسفة التي لا يمحي أثرها الفوضوي.

مهما احتجنا ومهما غضبنا واستأنا، مهما سخطنا، ومهما أثرنا، فشبنهاور طبع الإنسانية بخاتم احتقاره، وكسر غرورها.

شهواني خائب، سفه المعتقدات والآمال والشعر والأوهام، وحطم الطموح، ودمر ثقة الإنسان في الضمير، قتل الحب، وهاجم الطقوس المثالية للمرأة، وزعزع وهم القلوب، نفذ أكبر عمل عفن لم يقم به أحد، لقد طال كل شيء بسخريته، وافرغ كل شيء من محتواه، وإلى اليوم فان أولئك الذين يزاولون الأفكار، يبدو واضحا أنهم وبالرغم منهم يحملون في عقولهم جزءا من أفكاره.

- أنت إذن تعرف شوبنهاور معرفة شخصية؟

قلت للألماني. فابتسم بقلق

- إلى حد موته سيدي.

كان يمشي مشية مرضى السل المقبلين على الموت، كنت أراه كل يوم حوالي الساعة الثانية تحت نوافذ الفندق، مواجهها البحر في هدوء، يجلس فوق أريكة النزهات، كان يبقى لبعض الوقت دون حركة تحت حرارة الشمس، يتأمل البحر الأبيض المتوسط بعيون حزينة، وفي بعض الأحيان، كان يرسل نظره إلى الجبل المرتفع حيث يتجمع البخار على قممه التي تحجب منطقة (المنتون)، ثم يجمع ساقيه الطويلتين النحيفتين الشبيهتين بعظمتين يتموج حولهما ثوب السروال.

كان يفتح كتابا، دائما نفس الكتاب، ثم لا يتحرك أبدا، كان يقرأ بعينيه وفكره، وكل جسمه المسكين الزافر يبدو قارئاً، كل روحه تجهد وتضيع وتختفي داخل هذا الكتاب إلى أن تجعله الريح الباردة يسعل فينهض ويعود أدراجه.

كان رجلا ألمانيا طويل القامة بلحية شقراء، يتناول غذاءه وعشاءه في غرفته، لا يكلم أحدا، شدني فضول غامض إليه، فجلست يوما بجانبه، كنت أخذ معي ديوان شعر لموسي لأعطي عن نفسي نحوه انطبعا محمودا.

وبدأت أطالع (الرولا)×

فجأة قال لي جاري بفرنسية جيدة:

- هل تعرف الألمانية سيدي؟

- ولا حرفا سيدي.

- مع الأسف! لكن بما أن القدر وضعنا جنباً لجنب فسوف أعيرك إياه؛ سوف أجعلك تطلع على شيء لا يخطر على البال، هذا الكتاب الذي في يدي.

- ما هو إذن؟

إن هناك سرا غامضا وراء قوة هذا العقل الذي لا يضاهاى. إن جسم هؤلاء الرجال يختفي، لكنهم يبقون، في الليلة التي تلي توقف قلبهم، وأكد لك سيدي أنهم يكونون مخيفين.

كنا نتكلم عنه بصوت منخفض، نتذكر الكلام والعلاقات وإدهاشه كلماته الصادم الذي يشبه الضوء المنتشر داخل ظلمات الحياة المجهولة. «ظننت انه سيتكلم» قال رفيقي، وشاهدنا بقلق مثير للخوف، الوجه الساكن والضاحك دائما، وشيئا فشيئا بدأنا نحس بعدم الارتياح، وإرباك وعجز في التنفس، وبدأت أتمتم:

– لا أعرف ما بي، لكنني أؤكد لك «أنني مريض». ولاحظنا أن الجثة كانت تطلق رائحة قبيحة، فاقترح مرافقي أن نذهب إلى الغرفة المجاورة، ونترك الباب مفتوحا فوافقت.

أخذت إحدى الشمعتين اللتين كانتا تشتعلان على طاولة الليل، وذهبنا للجلوس في طرف الغرفة الأخرى، في وضعية تسمح لنا برؤية السرير والميت من مكاننا، تحت إنارة الضوء القوي.

لكن قلقنا تواصل، لنقل إن كينونته اللامادية صارت طليقة حرة قديرة ومسيطر، مكتسحة حولنا، كما كانت رائحة الجسم المتحلل تصل إلينا، وتتسرب داخلنا متدفقة...

وفجأة أصابت عظامنا قشعريرة، انه صوت، صوت أتى من غرفة المتوفى. ركزنا فجأة ناظرينا عليه، ورأينا.. نعم سيدي رأينا كلينا، أنا ومرافقي شيئا أبيض يجري فوق السرير ثم سقط نحو الأرض فوق السجاد، واختفى تحت الأريكة.

قمنا واقفين قبل اخذ الوقت للتفكير في أي شيء، مأخوذين برعب أحرق، مستعدين للهرب، ثم نظرنا إلى بعضنا، كنا شاحبين بشكل رهيب، كان قلبانا يخفقان لدرجة تحريك ملابسنا، فتكلمت أنا الأول:

وتحدث معي عنه، حكى لي عن الانطباع الشبه فوق طبيعي الذي يتركه هذا الكائن الغريب على كل من يقترب منه.

قال لي عن مقابلة هذا المهدم الهرم مع سياسي فرنسي ذي التوجه الجمهوري، ذلك الذي أراد رؤية هذا الرجل فوجده في مشرب صاخب جالسا وسط المريدين، مجعدا وجافا، يضحك ضحكة لا تنسى، يعض ويمزق الأفكار والمعتقدات بكلمة واحدة، ككلب يقطع الثوب بضربة سن واحدة ليلهو به، وكرر على مسمعي جملة ذلك الفرنسي الذي ذهب مذعورا خائفا وصارخا:

×ظننت أنني أمضيت ساعة مع الشيطان×

ثم أضاف: لقد كان لديه في الواقع ياسيدي ضحكة مخيفة، كانت تصيبنا بالخوف حتى بعد موته، إنها طرفة غريبة هاته التي سأحكيها لك إن كانت تهملك.

وبدأ يحكي بصوت تعب تقطعه فواصل السعال على فترات.

لما مات شوبنهاور كنا نسهل على جثته بالتناوب، مثنى مثنى حتى الصباح.

كان ممددا في غرفة كبيرة، بسيطة جدا، غرفة شاسعة حيث كانت تحترق شمعتان فوق طاولة الليل.

في منتصف الليل، أخذت نوبة الحراسة مع احد رفاقنا، خرج الصديقان اللذان عوضناهما واتينا للجلوس عند أسفل السرير.

الوجه لم يتغير قط، كان يضحك، هذه الثنية التي نعرفها جيدا محفورة في ركن الشفاه، وخيل إلينا انه سيفتح عينيه ويتكلم. فكرته أو بالأحرى أفكاره كانت تغمرنا، لقد كنا نشعر أكثر من أي وقت مضى أننا في جو عبقريته، مقتحمين، مملوكين له، تحت سيطرته، وخيل إلينا أن هيمنتها صارت أكثر وأقوى وهو ميت.

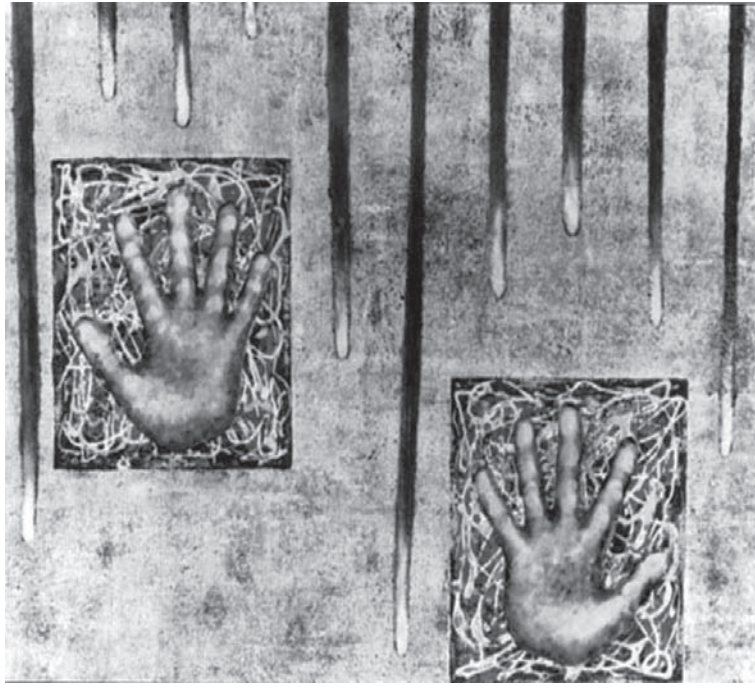
كنت أمام مشهد داهمني على غفلة، في الوقت الذي حمل فيه مرافقي الشمعة الأخرى وانحنى إلى الأرض، ثم لامس ساعدي دون أن يقول كلمة، تابعت نظرتي، ولاحظت على الأرض تحت الأريكة بجانب السرير شيئاً شديداً شديداً شديداً فوق السجاد الغامق، مفتوحاً كأنه يعرض، انه طاقم أسنان شوبنهاور، عمل التحليل على ارتخاء الفكين، عمل على رميه من الفم، كنت خائفاً حقاً هذا اليوم سيدي.

وبما أن الشمس كانت تقترب من البحر المتلألئ فقد نهض الألماني المنهك، سلم علي والتحق بالفندق.

#### هوامش

- (١) العنوان الأصلي للقصة هو « بجوار ميت » « après d'un mort »  
(٢) كاتب فرنسي شهير يعتبره بعض النقاد أب القصة القصيرة الحديثة.  
\* ROLLA اسم علم وهو في النص عنوان لقصيدة للشاعر الفرنسي الفريد دو موسي.

- هل رأيت؟  
- نعم، قد رأيت  
- ألم يميت؟  
- ولكنه قد دخل مرحلة التحلل.  
- ماذا سنفعل؟  
فقال مرافقي بتردد.  
- يجب أن نذهب لنستطلع الأمر.  
أخذت شمعتنا ودخلت أولاً، مسحت الغرفة الكبيرة ذات الأركان السوداء بعيني، لا شيء عاد يتحرك، واقتربت من الفراش لكنني توقفت مذهولاً ومرعوباً، شوبنهاور لم يعد يضحك، كان يكشف بطريقة رهيبة، الفم مسدود والخدود محفورة بعمق.  
تمت:  
انه لم يميت!  
لكن الرائحة المخيفة صعدت إلى انفي وخنقتني، فلم اعد أتحرك، انظر إليه بتركيز، فزعا كما لو



من أعمال الفنانة رؤى المعشني - عُمان

## خارج منطقة الصفر

### هدية حسين\*

عندما تصل إليه يكون فيه إحساسك منعماً بالأشياء، فإذا قررت أن تواصل المسير وتتبع قدرك، سيكون عليك قبل كل شيء أن تخرج من دائرة الصفر، بمشقة كبيرة طبعاً، ثم عليك أن تدرك المصير الذي ستذهب إليه، فقد يرفعك الى سماوات السعادة، أو يلقي بك في أتون التعاسة، لا توجد منطقة عازلة بين الحالتين.. في الحالة الثانية إما أن تعود الى منطقة الصفر وتحاول الصعود، أو تقرر أن تبقى هناك في حالة تشبه حالة من يمضي بعد لحظات الى الموت.. وفي الحالة الثانية سيكون عليك إدراك أن الإمساك بالسعادة لا يعني أنك امتلكت مصيرك النهائي، لأن من طبع السعادة أن تخدع من يطالها، تماماً مثل امرأة لعبوب ذات مزاج متقلب يحلو لها أن تعذب معجبيها.

أنا لست في منطقة الصفر، ولم أتبع تلك المرأة للعبوب، لا أتعمد تغيير مصيري بل أترك الأيام تجري كما النهر، أو مثل جدول هادىء أو حتى بركة آسنة.. مصيري هو الذي أخذ زمام أمري، وتركت له العنان ليرسم لوحة أيامي، وها هو يوصلني الى هذا المكان ويختار لي شقة صغيرة في بلد غريب لا يعرف لغتي ولا يهمنه أن يتعرف عليّ أو يعقد صداقة من نوع ما.. أنزل الى البريد فأجد رسالة واحدة تتكرر صيغتها بداية كل شهر، أذهب بها الى البنك فأصرف ما تكرمت به الحكومة.. أمشي في الشوارع المغسولة بالعدوبة حتى تكل قدماي، أحياناً أجلس في مكان وأحتسي القهوة مع أنني لا استمتع بمذاقها، أو أتناول قطعة بيتزا دونما إحساس بلذة الطعام، ونادراً ما أذهب الى البحيرة وأضيق بعض الوقت وسط الصخب، ثم أعود الى الشقة وأجلس قرب شباك الصالة وأتابع حركة المارة لأغزل الحكايات عنهم، فيما يمرق من حين لآخر سنجاب، يجري قفزاً ويتسلق جذع شجرة.

المارة الذين لا يربطني بهم أي حلم لا يدركون أن امرأة

لي مخيلة تجمع بعيداً أيها السادة، وكثيراً ما كنت أنسج قصصاً عن أصدقائي الذين يغيبون وتنقطع أخبارهم عني، متناسية قصصهم الحقيقية، وبعد فترة طويلة أصبحت لا أفرق بين ما يحدث لهم فعلاً وما ابتكرته مخيلتي، هذا الأمر يريحني في كثير من الأحيان، وفي أحيان أخرى يرحمني أمام العهد الذي قطعت على نفسي بعدم نسيان حكاياتهم.

تفرق الأصدقاء، كل واحد منهم مضى الى مصير كان سيعجز عن استيعابه قبل سنوات لو علم بنوع ذلك المصير.. لم أع هذه الحقيقة الا بعد أن بدأت خطواتي تسلك مصيراً آخر غير ما كنت أتوقع، ربما أنا الوحيدة التي تركت زمام أمرها دون أن تسعى لشيء، مصيري هو الذي قاد خطواتي فتبعته، في بعض الأوقات أشعر بالرضا لما آلت إليه الأمور، فامرأة مثلي كان يمكن أن تقتل برصاصة طائشة، أو يتشظى جسدها بفعل انفجار أعمى، أو تختطف وتصبح وليمة لغرائز اللصوص، وفي أوقات أخرى يسكن الحزن قلبي على كثير من الفقد.. أتذكر ذلك الحزن الشاسع عندما مات أبي، وتبعته أمي بعد أيام قليلة، الآن كم أشعر بأنهما محظوظان حين انتهت حياتهما قبل أن يستوطن الرعب أرض بلادي، ربما لو كانا على قيد الحياة لاختلف شكل موتهما وفقد قدسيته.

ها أنا أجلس في شقة صغيرة، لا أسمع فيها إلا أنفاسي الرتيبة وصدى خطوات تدنو وتقترب مني، أدرك تماماً أن لا أحد يسكن معي، لذلك، وخوفاً من التباس الهواجس، أعزوها الى الشقة المجاورة، وحاولت قدر المستطاع أن لا تسحبني تلك الخطوات الى ماضٍ تعمدت أن أدفن متعلقاته في حفرة عميقة من رأسي، وقلت لنفسي سأبدأ من الصفر.

الصفر هو نقطة البداية، وهو نقطة اللاعودة أيضاً..

حكايته لأحد، حيث لا أحد هنا غير الغرباء الذين يمرون مسرعين، بمعطفهم الثقيلة وقبعاتهم الغريبة وكلابهم المدللة، وهم أصلاً لا يكثرثون بي ولا يهمهم أمري، بل يعينيني أن أبتكر عنهم الحكايات وأتسلى بها لأقطع هذا الوقت الثقيل الذي يتمطى من حولي.. لكنني لم أتسلّ أبداً بقصة غياب الرجل العجوز وكلبه الأبيض المبقع.. شغلني الأمر كثيراً حتى أنني فكرت أن أمضي الى البحيرة لعلّي أراه جالساً على مصطبة وتحت قدميه يجثو كلبه، والاثنان يراقبان زوارق الصيد أو نزق الأطفال، الا أنني، في اللحظة التي قررت فيها المضي الى هناك، لمحتة عن بعد، بذات الخطوات الوئيدة، ممسكاً بالسلسلة فيما الكلب يتشمم الأعشاب.. شعرت بالراحة وتبدد القلق الذي احتواني منذ ساعات، ورحت أتساءل: لماذا ينتابني القلق على رجل عجوز لا أعرفه؟ وأية علاقة ربطت بيني وبينه دون أن يعرف بها أو أفهمها؟ ولماذا كلما تأخر في الخروج أو في العودة جمحت مخيلتي وابتكرت له حكاية؟ وما هي حكايته بالضبط؟ ستتساءلون أيها السادة أو يراودكم الفضول لمعرفة هذه الحكاءة التي تتجاهل أمر حكايته، ولعل ما أقوله سيريحكم حين تعرفون أنني طمرت حكايته في بئر عميقة، حتى أنني إن راودتني الرغبة ووقفت يوماً على ضفاف تلك البئر وأخرجت فصول حكايته، سيراوطني الشك فيما لو كانت قد حدثت فعلاً أو أن جموح مخيلتي قد خلط الوهم بالحقيقة فضاعت خيوط الحكاية، تماماً مثل ما فعلت بقصص الأصدقاء الذين تفرقوا وما عاد أمرهم يهمني.. لا أدري بالضبط كيف حدث الأمر ولا يهمني أن أعرف.. يكفي أن أعيش كل يوم خارج منطقة الصفر، في شقة صغيرة أسمع فيها صدى خطوات غريبة لا ادري من أين تأتي، ولست معنية بتلك المرأة اللعوب التي يسمونها السعادة..حسبي أن الأحق السناجب التي تمرق مسرعة، وأمشي في الطرق الغريبة التي لا تعرفني، وأبتكر الحكايات، وأنشغل لأمر الرجل العجوز وكلبه الأبيض.

تجلس في صالة إحدى الشقق تراقب خطواتهم وتبتكر لكل واحد منهم حكاية قد لا تتطابق مع حكاياتهم، وجوه تمضي ولا يتسنى لي رؤيتها فيما بعد، وأخرى تتكرر.. وفي صباح كل يوم يخرج رجل عجوز صحبة كلبه الأبيض المبقع بدوائر بنية، تماماً عند الثامنة أو بعدها بدقائق، يخرج من بيت صغير محفوف بأشجار الكستناء، يقود سلسلة الكلب ويمضي باتجاه البحيرة، ويعود بعد ما يقارب الساعتين.

ذات صباح افتقدت الرجل العجوز وكلبه، كنت قد رأيته عند خروجه، ولم ألاحظ عودته فرحت أبتكر له حكاية.. زلت قدمه وسقط في البحيرة، كلبه عجز عن إنقاذه وحينما غطس الى الأعماق ولم تعد يده قادرة على التلويح لطلب المساعدة انتظر الكلب بضع دقائق وغطس هو الآخر.. الكلب لا يعي أنه سيفرق، كان يظن أنه سيمضي مع صاحبه الى مدن مسحورة.. وربما حدث العكس، الكلب هو الذي سقط في ماء البحيرة وحاول العجوز إنقاذه فسحب السلسلة لكنه أفلتها عندما هاجمته موجة صاخبة وأخذته هو الآخر الى الأعماق، وفي الحالتين كنت أراهما وهما يصارعان الموت الذي غلبهما في نهاية الأمر.

شعرت بوخزة ألم في صدري، لا أدري إن كانت بفعل ما آلت إليه هذه الحكاية، أم بفعل ألم حقيقي تسرب إلي على نحو مفاجئ.. نهضت وأعددت مغلي الينسون، وأنا أتذكر كلما أعددت عبارة صديقتي نادية التي انقطعت اخبارها عني :

– تريدين ينسون لو يتذكرون؟

فأقول لها كالعادة :

– النسيان أفضل.

وها هو النسيان يلفني.. أنا منسية بالنسبة لمن تبقى من أصحابي، وهم منسيون بفعل اضطراري الى حذفهم من ذاكرتي، وإذا ما حضر أحدهم عنوة وفرض ظلال ذكرياته علي جعلته لا يطيل المكوث بتجاهلي له. النسيان وصفة ناجعة لامرأة مثلي تأبى أن تسرد



## المتشظي يحلم بمرآته

محمد سيف الرحبي\*

متعة أن يقف أمام شبيهه لينظف أسنانهما معا، ولا يفصلهما سوى لوح زجاجي بالغ الرهافة. لا يتذكر كيف وصلت المرأة إلى هنا، قبل عدة اشهر انتقل من غرفته في الخوير إلى غرفته هذه في وادي عدي، قال له زملاء الأمس أنه لا يطاق، وأفكاره غريبة، انسل عنهم ذات ليلة، وضرب الباب بقوة كعادته منذ الطفولة حينما يغضب، ووجد هذه الغرفة، وفرح جدا بالمرأة، قال صاحبها ان عليه دفع الإيجار قبل نهاية الشهر بخمسة أيام، الرواتب تأتي في الأسبوع الأخير دوما، حدثه عن الشركة التي تعطيه شهرا وتوجل الآخر، سمع الرجل وهو يغلق الباب وراءه: هذه مشكلتك.

اكتفى بمعاقرة العمل اليومي والمرأة.. الفتيات اللاتي يرمقنه بنظرة لم يجدن في جيبه ما يكفي لبطاقة شحن لهواتفهن ومراهقتهن، المطاعم والكافيتريات المحترقة بروائح العمال الآسيويين شاغبته كثيرا وهو يعبرها عائدا إلى غرفته، في السكة الضيقة صعودا إلى مرتفع يوصله إلى مرتفع آخر، حيث السطح ضالته وضلاله، الشغالة الفلبينية التي وهبته لحظات أنس، واكتفت بخمسة ريالات، لم تغامر ثانية، وبقي يقاوم ثورة جسده مسترجعا الريالات التي نقدها، والوظيفة الواجفة بين ذراعيه. يعود، لأنه اعتاد العودة، ويمضي كحافظ لمسار الخطوة، قال له المدير أن الشركة لن تحتفظ به لأن العملاء يأنفون من رائحته، يدخل المكان حاملا معه رائحة لها طعم الحموضة، التاكسي

ألم به ألم. قال للمرأة أن الشظايا كانت لوجه مكتمل، كمال المرأة هو كماله، حلم بامرأة يواجهها لكنه وفي حالة تساقط أحلامه اكتفى بالمرأة.

حينما يستيقظ يعبر أمامها يتأكد من أمر ما. وقبل أن يخلد للنوم يعتقد أنه للمرة الأخيرة يرى ما يشكّل بقاءه على قيد الحياة، يخشى دائما فكرة الموت في فراش بئس وحقير، ستعيب به صراصير غرفته، تلك التي يخافها جدا، منذ أن وجدها طفلا تعبر المسافة الضيقة بين جسده وفانيلته المتعركة.

اللوح الزجاجي المصقول وجهه الآخر، المرأة تدعوه أن يقف كالمأخوذ أمامها، ويرى في مواجهتها الكائن وهو يواجه كائنا يشبهه، وتزداد اقترابا حينما يفعل هو نفس الشيء.

اللعبة غارقة في إغرائها.. لا تريه سوى وجهه، تكذبه حينما يدعي بأن هذا الوجه ليس له، يفتن أحيانا إلى أن المرأة تلبسه إياه حينما يقترب منها، ربما لأنها لا تمتلك وجوها أخرى كي تعطيه واحدا في كل مرة، مرة قال انها ضنينة عليه سوى بوجه واحد، وقد تعب منه.

يخرج من الحمام يفرش أسنانه في مواجهتها، يتأكد أن شريكه في المرأة من الجانب الآخر يفعل الأمر ذاته، قلب في مرات ماضية أسنانه أمامها ليتأكد أي شيطان هذا الذي يفجر الألم داخل تجاويها، أزال الطبيب بعضها ونصحها بفكرة المعجون والفرشاة مرتين في اليوم، وجدها

لم ينتبه القابع في متاهته لها جيدا، وهو يجمع شظايا مرآته اختلط عليه الأمر، حاول تجميع المرآة كي يرى وجهه وقد تشظى، اختلف نهاره، ولما لم يجد ما يفعله وقد مرّ عليه الرجل مالك الغرفة، والشاب حامل الفواتير، ورجل الكوابيس الذي وزّع عليه ما في حقيبتته من مخاوف، وصديق قديم يطالب بعشرين ريالاً اقترضها منه قبل أكثر من عام، وآخر جاء لاقتراض مبلغ مشابه، فخشي على حذائه الجديد من شظايا المرآة، وغادر مسرعا.

ألصق شظية على بقعة من الجدار.. رأى بعضا من ملامحه، كطفل يركب لعبة من قطع مضي في لعبة الوقت والزجاج المحطم.

الشظية الأخرى على بقعة تالية مواجهة للأولى، تكاثرت الشظايا، لها وجه ما، وجه غير مكتمل، القطع الناقصة غيّبت نواقص، رأى شظايا الوجه، حرّك وجهه بين القطع، إغراء اللعبة موح، ومسل.. ونام..

اعتقد أنه نام، يخيل إليه على أن ثمة أصوات تتساقط، ما عاد بوسعه أن يرى هشيم زجاج تفتت حوله أكثر، بين مشهدين غامت الرؤية، لم يعد بإمكانه أن يرى أي بقعة واضحة من وجهه، كأن وجهه كبر فوق احتمال الشظايا المتصاغرة عما كانت عليه البارحة، وكأن الشظايا عجزت عن تدارك حطام الوجه.

لا يوصله إلى باب الشركة، يمشي نحو ربع ساعة كي يصل، والشمس بالغة الحدة، حاول شرح الأمر للمسؤول الذي سعى ليؤكد جانبا إنسانيا يكاد يتوارى خلف زجاج الواقعية العملية.

أغلق باب الغرفة بقوة، بكلتا يديه دفعه ليدفع ثورته كما اعتاد، اهتزت جدران المكان، تساقطت المرآة متشظية، لم ير وجهه، تمنى أن يرى شبيهه في السطح الأملس، يبحث في العينين المتشابهتين مع عيني السطح الأملس.

وكان عليه أن يجمع طوال المساء الفتات، جرحا جرحا، لا يدرك أي شرط قاس أوجب جمع التشظي، يقترب الليل عليه ولما يزل يحلم بروؤية تخفف توتره المزمل، كأنه بالحلم يستعيد قوته، وبالرؤية يستجمع حياته.

حطّ الصباح ونُيدا، عبر الجبال الملتفة في وادي عدي وطرق باب الساكن وحيدا في غرفته، مع الصباح جاء شاب وفي يديه رزمة أوراق متشابهة، بحث في عيني الشاب عن وجهه لكن الآخر تجاهل كل شيء وتوجه إلى وحدة قياس معلقة على زاوية في الغرفة.

في حذاء الشاب البائس الذي ناوله ورقة اختبأت شظية صغيرة، صغيرة بحيث لا يشعر العابر بها، اندست في الحذاء الفقير للشاب الذي يحمل أوراقا يوزعها تحت وهج الشمس على بيوت المكان، يعيش دوره.

مرت أحذية أخرى، أخذت حصتها من الشظايا،

## الوجه والشجرة

### محمود الرحبي\*

الماء بعد، الكمة ذات الثقوب الشبيهة بثقوب التهوية والتي لا تلبث وأن تكتم بشرائح المصر المتوالية، ولن ينتهي ذلك المطاف باختيار المصر الأزرق أو الأصفر أو الأخضر أو الأحمر، المحفوف بتطريزة مختلطة الألوان لم أسهم في اختيارها يوماً.

أفرش المصر أمام عيني وأسرحها لحظات. الصرة الأولى أسوي خطوطها ثم أتبعها بالصرة الثانية، وحين تستوي أردفها بالثالثة.

شطر الشجرة هذا الذي أراه كل يوم من مكتبي، ثلاثة عشر عاماً، هذه العريشة المنتصبة وحيدة، معزولة عن أقرانها ورغم ذلك فهي خضراء نضرة لأي عابر سريع يراها. ولكنني لا أراها إلا صرخة مغلقة بالأخضر. إنها شبيهي. فأنا كذلك ملفع بالبياض نزولاً من عنقي، وجسمي مليء بكدس اللحم وأوداجي نضرة وكل شيء في يدعو للحسد. قليلاً هي أفضل مني، هي خضراء وأنا بني فاتح، هي عارية الرأس وأنا ملفوف بالخرق حتى أخصم قدمي، هي لاتعرف الحركة وأنا يقتلني السكون، هي تمتلك رصيда حد التخمة من الماء والسماذ، وأنا متخوم كذلك بالصبر والماء، هي زوارها عابرون وأنا كذلك، هي تحركها الريح أحياناً وأنا تطوقني جدران متناسخة..... هي تراني وأنا أراها.

في مكتبي، أتلفت ثم أمسح رقبتني السمراء كرجيف محروق، أزيح المصر الثقيل عن رأسي (أزيحه قليلاً)، أمرر يدي على مسام الشعر المغطى طوال الصباحات كما تغطي العورات.

شجرة لاتعرف الثمر، شجرة بلا نهود صغيرة،

إلى: يوسف فاضل

المشهد الذي أراه كل صباح من مكتبي: شق هزيل في الجدار، مسور بصفحة زجاجية خلفها شبك إسمنتي خلفه مقطع وحيد من رأس شجرة، هو ما جادت لي به الطبيعة طيلة خمسة عشر عاماً في زنازة الدوام الرسمي.

مقطع من شجرة تمرق عليه ظلال سيارات، وأعمدة بشر مهولين، وقطط لاجئة من سقر الشمس، وخلفها تنمو بين الفينتين، وكأنا لتزيدها ضئالة - كتل من بيوت وعمارات يحيطها جبل أصم وراءه الشمس الوارية كمظلة مقلوبة وبثقب شاسع.

ما معنى أن تبدأ نهارك بحلم؟ معناه الهروب من كل ما يحيطك، كرمي جسدك مغمض العينين في صفحة نهر. تدفنه لحظات قبل أن تدلّقه في ولادة جديدة.

أسحب جسدي من السرير، بعد أن سحبت من نهر النوم، أضع رأسي تحت مياه الدش، أغمض عيني وأجدف بيدي محركاً الصابونة على قشرة جلدي، النهر ساكن قبل أن أخرج رأسي من جوفه محدثاً ثقباً في صفحته الملساء.

ثم تبدأ بعد ذلك رحلة الأطواق في شق طريقها اليومي على جسدي :

الإزار أولاً، أطوق به النصف السفلي لجسدي، نزولاً من الخصر الذي أهزه متأكداً من ثبات الكتلة الدائرية السميقة حوله، ثم الفانيلة القطنية، بعدها الدشاشة البيضاء، بعدها أكب خواء الكمة فوق شعري الذي لم تفارقه رطوبة

كان الأسد في الثمانينات والتسعينات في حجم قطة أليفة ولكنه ما لبث وأن كبر، وهاهو يهدد حياتنا.

بعدها تركني ثم تلفت ناحيتي فجأة وميع يديه ودشداشته البيضاء ولوح يديه في الهواء وهو يغني ساخرا:

أنا الخليجي أنا الخليجي والخليج كله.....

في كامل محيط الشاطئ وعلى مد انخفاض العين، كانت أياد مقطوعة تنتشر، ملوحة كأكف الغرقى، وقد يُست من الانتظار، وفي أطراف الزبد تكوم الكثير منها، كتل متفرقة من أياد مقطوعة من معاصمها ببلطات متساوية المقاس، أكف تتجمع فوق الرمل كأهرام صغيرة.

البحر صاف رغم ذلك حتى الطيور التي كثيرا ما تتعارك لالتقاط ماتقذفه أمعاء البحر، لم تكن تعبأ بالمشهد، ولكن رغم ذلك لم يكن غيري من يبخلق كمن ينظر الى شاشة ضخمة في حجم السماء والبحر.

ليس ذلك ماكان يخيفني حقا، إن حلما آخر قد سبق حلم الأيادي المقطوعة ذاك، حلم أكثر وطأة على شعوري بالعزلة والحرمان.

قبل حلم الأيادي ذاك وبعد أن أفقت ووجهي مندى بالعرق، والعطش يتسلق كحبال يابسة إلى حلقي، رأيت في بلدتي ما يشبه القصر المطل على بحر، تملكه عجوز إنجليزية، أدخلتنا بدورها وهي تسرد لنا بأن هذا البيت كان ملكا لنا، ولم يعد كذلك الآن، ولم يتضح في الحلم كيف استولت عليه، كان بيتا جميلا تطل حواف جدرانها على أمواج البحر، تحيطه من الخلف حديقة زهور وأشجار صغيرة وأطيوار ملونة، ولكن المرأة ما لبثت وأن قطعت مشهد رؤيتنا للبيت بصرخة غاضبة أمره لي ولعائلتي بالخروج سريعا دون

لا يقطر منها شيء ولا ينظر إلى تقاصيف ظلالها أحد، والصبح لجة ساطعة باليأس والحنين، حينما أمر واقفا لأصف مشهدا في رأسي لا أجد الكثير، حيث لا يلبث وأن تتداخل الذكرى بالحاضر، ويتحول الحاضر وكأنه ذكرى يجب نسيانها وتحل الذكرى ببهاؤها محل السكون السائد.

الشوارع تتزاحم. وتتراص بغنج قاتل مؤخرات السيارات بمقدماتها. والناس بسكونهم وانقباضهم يبدوون كنيام يصارعون أشباحا في الحلم.

السباحة في النهر لاتعني الاغتسال، إنها التمرغ بكل بهائه، الانغماس في كائنات لا مرئية والهروب من تبعات الأرض إلى رحابة الحلم.

ذات يوم حدثت لي قصة : توهمت أن أسدا في حجم فيل يطاردني، وجه أسد بجسد ضخم لم أراه حتى في أعنف الكوابيس، كان يلاحقني من بعيد وفي أوقات الصحو الوظيفي. ألمحه من المرايا العاكسة في أروقة العمل، ولكنني حين أتلفت لأتصيده بعيني، لا أجد شيئا... واستمر الوضع طيلة ثلاثة أيام.

وفي اليوم الرابع قررت أن أزيد من سرعة تلفتي، فغدوت أدور سريعا رقبتني، لأوقعه في فخ نظراتي المتوهجة. ولكنني لم أر إلا الأعين المستغربة والساخرة للموظفين.

أحدهم صارحني بالأمر، وأسرلي بأن هناك من يعتبرني بأني في طريقي إلى الجنون، فأخبرته بأن أسدا يطاردني.

أسد في حجم فيل؟-

- كيف عرفت ذلك؟.

- لست الوحيد يا أخي الذي يطارده ذلك الشبح، إنها الديون والغلاء وقد اجتمعا في تلك الصورة،

مسحه من ذاكرته منذ زمن، واستعاض عنه بشعور أخف وطأة، الشعور بالدهشة، فقد كان مندهشا من كل ما يحدث له في حياته.

فهو يعرف بأنه مخلص في عمله حد الإغماء، يفعل بحرص كل ما يطلب منه ودون مواربة أو نقاش، فقط شيء واحد كان ينقصه، ألا وهو روح المجاملة، روح التعظيم الفارغ، بث روح في أشياء لاتجدي، كل تلك الأمور التي لم يملكها يوما، ولكن في الآن ذاته لا يتقنها، وبالتحديد لا يعرف كيف يؤديها، لم يتدرب عليها، كان يتمنى لو كانت ضمن أولويات التدريس والعمل، كان يتمنى لو أعطي تدريباً صارماً في أدائها، ولكن ما حيلته والحال هذه، حين لم ينصهر أداء تلك الحركات في نفسه، وحين يرى كل من هم دون رتبة في إدارته، يتقنونها ويتفوقون عليه بسهولة وفي أبسط اللحظات.

حين ركبت سيارتي، كانت نظرتي تتردد بين دائرة المقود ويدي النائمة في أطراف تلك الدائرة. الزحمة على أشدها، والناس أقضهم نداء واجب العمل، ذلك الجهد الذي لا يؤمن إلا جزءاً باهتاً من أحلامهم، عدا بعض أولئك الذين لا يأتون إلا متأخرين وقد سعدت حياتهم طويلاً بما التقموه في غفلة الزمن وموت المحاسبة، ولكنهم فوق ذلك يقدمون الأخلاق كمظهر، مؤكدين على تفاصيلها، كمن يجهز واقفاً وبعناد، لقمة في فم ضيفه البائس، مدعياً الكرم، ليودعه بعدها متكلفاً وبشفرة خفية: (أتمنى ألا أراك قريباً بعد هذا اللقاء القصير المهلك).

سحبوا الثور، رمقني بعينين عاجزتين تنتقلان بين السكين الساطعة المتقدمة أمام عينيه جهة رقبته، ووجهي، وبعد لحظة الذبح الحاسمة، بقيت النظرتان وهما تتجهان ناحيتي، مثل صورة

إبداء أي سبب. بعدها لم استطع النوم، حيث كان الحنق يموج في صدري ويخنق أنفاسي، فوجدتني أتسلل من سور البيت لأكمل مشاهدتي لبقية غرفه وردهاته، هنا ظهرت الشرطة قبل أن أرى أي شيء.

كانت صدمتي كبيرة وأنا استفيق، منفلتاً من عقاب شرطة الحلم، ورأسي تحول إلى حلبة لاضطرابات لا تنتهي، شعرت بضآلتي، كنبذة وحيدة في أرض بور تهطل عليها مطر متبوع بإعصار.

الحنين الذي كان يصاحب حلم القصر المسروق هو أكبر من أن أحتمله، في كل خطوة في ذلك الحلم كانت دفقات من الحنين تتدافع من أنفاسي وكأنما لتملأ الغرفة الضيقة التي أنام فيها، إن انتزاعاً كذاك الذي رأيت في الحلم من بين أيادي الشرطة لم يكن يكفي لجعلي أهرب من الحلم إلى الواقع، حتى في لحظة استفاقتي وهروبي المفترض من قبضة المجهول، كنت أتمنى لو كنت بين قفص أيديهم، كانت حينها دفقات الحنين ستجد مصبها الطبيعي حتى وإن كان ذلك يحدث في محيط الوهم، لذلك كان ألمي كبيراً وأنا أستفيق متجهاً إلى موطن عملي.

## ٢

حياته التي تعبر كما يعبر أي شيء في بحر الزمان، كما تعبر علبة فارغة من مكان إلى آخر، من برميل زبالة إلى أخيه، حتى تلك العلبة وهي تتكرر وتنصر في حيوات أخرى، فقد كانت تعنيه جيداً، تعنيه ككائن ينفع لشيء، ككائن لا بد منه في نهاية أي مطاف في الزمن. تعنيه أكثر من حياته التي يرى بأنها تعبر بلا طائل في ردهات الزمن المشعة بالظلام.

الشعور بالمرارة لا يعرفه جيداً، أو بالأحرى

ناظري. أسوي بمشط خبأته في أحد جيوب السيارة، ما نتأ من شعري كأصابع الإحتجاج، أروضها بالمشط فتنام.

بعد الغداء أفرش جسدي فوق السرير، لإراحة ذلك الركض الذهني العنيف الذي ما يفتأ يعدو كأظلاف خيول هائجة تحفر فوق رأسي تطاردها ريح تلاحقها أشباح جائعة.

في تلك القيلولة الطويلة التي تمتد أحيانا إلى ساعتين ونصف، كانت الأحلام هي سيدة الموقف، تتتابع في شريط ملعثم الصور، أحلام طويلة لا أعرف أي مجرى في الذاكرة يدفعها إلى عيني الراكضتين:

انتشرت الأحزمة في سمائنا وهي تحمل الأجساد وتطير بها، الخبر غطى صحف العالم، إننا نستهلك كل شيء بسرعة الضوء، تلك الأحزمة ما لبثت وأن غزت أجسادنا الكسلى وعقولنا المتكلسة بأثقال الذاكرة وتفاصيل الصراع اليومي، كانت الصحف كثيرا ما تنشر طرائف التعامل مع هذا الاختراع العجيب، ولكنني استطعت كذلك أن أسجل في محيطي طرائف لا تقل سخبا عما قرأته، رأيت بعيني أشياء تستحق الذكر، ولأننا أناس حريصون على أن نحفظ أسرارنا وخصوصياتنا في ثلاجات الموتى، فلم تتطرق صحف العالم إلى شيء عن سمائنا، سوى تلك الصورة الوحيدة التي ربما صورت من مجسات أقمار اصطناعية بعيدة، يظهر الناس فيها وكأنهم طيور بيضاء تعلق تحت وهج الشمس، ولأن الموظفين لا يمكنهم أن يغيروا دشايشهم ومصارهم وأوزرتهم مهما انتفض الزمن أو تحول، لذلك بدا الأمر في بدايته مادة طريفة للعين، رأيت إزارا يهوى إلى الأرض بفعل الريح وصاحبه يضغظ بين فخذيه. وصراخ المجاملات لايني يسمع في السماء، ودعوات

هادئة للموت أخذت مرة واحدة وإلى الأبد كان ذلك صديقي الوحيد، طفلا كنت وهو لما يزل عجلا انتشل من بين ضرعي أمه وركن في زريبة وحده، وفي الصباح، حين ترسل الشمس قبالتها الحارقة إلى عيني، أجرُ الخطى حاملا إليه ما استطاعت يداي إخفائه من خبز الفطور. كان يأكل من يدي مباشرة وعيناه الوادعتان ترمقانني. وحين نبت له قرنان، ضحكت وتلمست رأسي باحثا عن نتوء شبيه، وحين لم أجد، رفعت سبابتي فوق جبيني وعدوت أركض فرحا. رأيتني أمي على هذه الحال ففطنت سريعا إلى المغزى، أخبرت أبي فضحك بدوره رافعا لحيته المضيئة، فحطت ذبابة سمراء وزحفت مطمئنة إلى ما احمر من خده.

لم أقرب اللحم بعد ذلك المشهد، حاول والداي عبثا أن يرغماني على أكله، ثم تركاني وشأني، كان ذاك أقل ما يمكنني فعله إخلاصا لذكرى ثوري، أن أهجر اللحم وأنضم إلى قافلة النباتيين على خريطة الأرض.

حين تزف الساعة الواحدة، تتتابع موجة من التثاؤب على وجهي، أرمق جزء الشجرة ذاك فأراها وكأنها تعاند عبثا أصياخ الشمس، فبعد أن كانت تتنفس الضياء في الصباح الباكر، غدت الآن مختنقة بذلك الضوء المشتعل فوق رأسها الأخضر، كنت أشبهها بصبية عذراء شعرها ونهداها للشمس، كانت حبيبتني في تلك النهارات المسئمة، وحين تقترب عقارب الساعة من الثانية، أرى النعاس بعيني، أرى سحابته وهي تغزو مكتبي كهالة بيضاء ناعمة، وهكذا بعد قليل من ذلك أجر قديمي، متحسسا بصمت مطبق حوام السلالم، الى أن أغوص في بطن سيارتي، أرفع المصير من مكانه وأقذفه بتوتر بعيدا عن

الذاكرة حين رأيت ريشة نعام مبللة، كانت من الحجم الكبير، رفعتها بين عيني وشرعتها للريح حتى جفت، ثم مسحت بها مغمض العينين رقبتي وجفني وشففتي.

الطفل يمكس أخته من ضفيرتها بخجل ونابان من مخاط يعلوان ويهبطان، والأعمى يخرج من فمه غناء خفيفا وهو يبتعد متلمسا جدران الطين وأيادي الشجر. وكنا حينها أطفالا حين عبرنا ذات نهار بأقدام حافية، قطعنا أودية وسهولا صفراء إلى حيث تقع القرية التي سمعنا أن بها ذلك الطفل الذي يخفي في مصحفه أكبر ريشة نعام يمكن أن يطالها خيالنا، عبرنا قافزين، ثم مبطنين مترنحين حين هزمتنا التعب، وحين وصلنا رأينا الطفل صاحب الريشة يقف بجانب باب بيته وفي يده المصحف الذي تطل منه ريشة النعام برأسها الناعس. اكتفى كل منا بنظرة واحدة إلى تلك الريشة ثم رجعنا أدراجنا سراعا من حيث أتينا، زاحمتنا رغبة البوح بلهات فرح، بما رأينا لأي عابر وكنا نصور المشهد بأيادينا حين لا تسعنا العبارات المندفعة اللاهثة.

وكما تحدث أشياء كثيرة في حياتنا فجأة، وكما يجفل الحالم في نومة إثر نداء مباغت: ذات صباح، وأنا متجه كعادتي إلى مكتبي. كان ما رأيته هذه المرة لم يكن حلما أو ذكرى، حين لمحت الشجرة وهي تختفي. ذلك المشهد الوحيد الحي والأخضر في صباحاتي المتناسخة طيلة خمسة عشر عاما سوف يختفي.

هنا وجدتنني أهول هابطا، دون أن ألمس أطراف السلام بيدي، كانت وثباتي السريعة ترفعاني للتخليق في فراغ الدرج.

حوالي سبعة عمال ينهالون بشغف لبناء سور عال يغطي الشجرة. يدفنونها عن عيني.

الإيثار خاصة حين يعبر مسؤول وزاري ما، في ذلك الخط المشمس.

أحزمة تتفاوت في قيمتها، عادية أو مكيفة بغطاء، وتلك التي يرافقها حرس وعويل أجهزة بلا لسان، أو تلك التي تخطو مسرعة بصمت، سيقان تتدلى من السماء، مشعرة وملساء.

حين أفقت، كانت الأفكار تتصاعد من رأسي، تخز وترفس جمجمتي لتخرج، ونداءات داوية تتابع في وجيب سريع، كان قلبي يخفق ويدفع عظام صدري بقوة، شعرت بأن أشياء كثيرة تجاهد الخروج من جسدي لتعرض جنونها وغنجها، فتحت نافذة غرفتي، كان الظلام ينشر أرديته المتوهجة بفعل الحرارة، فتحت باب غرفتي، ليس من أحد في البيت، زوجتي القانطة، تأخذ كعادتها الطفل إلى الحديقة الوحيدة في الحي، لقد بلغ منها اليأس مبلغا قويا، بسبب انزواء الجيران وانقباضهم بين أسقف بيوتهم، وبسبب غياب حياة الفرخ في المدينة التي غدت تركض، تركض في ساحة مصنع ضخم لا ترى غلته، والناس يهرولون صامتين أمام الدهشة والغلاء والوحشة.

حين وصلت إلى البحر، أدهشني مشهد أكوام النفايات التي تجمعت في أطراف أصابعه،

بدا وكأنما عطس عطسة بلغ شهيقها أخصم قدميه ليقذف بعدها كل ماتجمع في جوفه من: صفائح، وأحذية تورمت بالماء، وعلب بيرة صدئة الحواف قذف بها سكارى يائسون، وألواح خشبية مترعة بالماء، وأوعية بأنواع متخالفة، و(تيوبات) مفتوقة، وأظلاف دجاج مقطوعة بعناية الشهيبة، وأسماك نافقة من كل الأنواع ناتئة العظام، وأصياخ سودتها الملوحة، ولم يوقفني عن النظر سوى دهشتي المنبتفة من

الجبن، أليس كذلك، خمسة عشر عاما وهذه  
الشجرة تنمو كوليده أمام عيني، كيف تطلبون  
مني أن أتركهم يسجنونها بعيدا عن عيني، أي  
عنف هذا، أي موت.  
سحبني الموظفون، وأنا أرفس بقدمي، صارخا  
ويائسا، أستجدي الهواء أن يدخل إلى جوفي  
وينتزع ما فيه من روح.  
- الصرع، صرع ألم به، كان رجلا هادئا. ما  
الذي يصيب البشر.  
ماج ذلك اللغظ في أذني وداخت النظرات في  
عيني، رميت رأسي فاغرا لسانا أزرقا وفما يند  
من حوافه زبد كزبد الشواطئ أمام أيادي مقطوعة،  
والمرأة الشقراء تغلق الباب بقوة في وجهي، زبد  
يحرك الأيدي المقطوعة، شعر ونهدان مشرعان  
في وهج الشمس.

- توقفوا. ماذا تفعلون؟  
مسكت بيد واحدة اثنين منهم من أردان قمصانهم،  
وبيدي الأخرى أبعدت الآخرين، كان الصراخ  
يلعق من حلقي، حتى أن عددا من الموظفين  
تدخلوا الردعي.  
هؤلاء المجرمون، امنعوهم معي. ساعدوني. هيا  
-  
إنهم يعملون بأمر البلدية.-  
كان صراخي لا يطاق، يشق طريقه بخشونة  
ويتصادى في الأرجاء، والعمال جفلوا في  
أماكنهم وجلأ، وهم يرمقون الشرر المتطاير من  
عيني.  
اهداً يا أستاذ. اهداً ليس جيدا أن واحدا مثلك  
يفعل ذلك.-  
- الصمت هو الجيد في رأيكم، الصمت، التأدب،



من أعمال بدر الشيباني - عُمان



## الفتى الإبلي

محمد الشحري\*

يرحلون في الغيش في الساعات الأولى من الضياء، قبل أن تميز بين الذكر والأنثى، وقبل أن تذر الشمس ضياءها على الشعاب والأودية والأخاديد المحفورة في خاصرة الجبل الأجرد. كل شيء هنا موهوب للجذب والخلاء المنهوب من البشر، فقد حلت القوارض وبنات آوى والذئاب والثعالب والخنافس محل القوم الرحل، الذين سيحلون محل الهدوء ومكامن الصمت في بقعة أخرى من أرض مهددة بالغزو الآدمي. تسبق النوق رعاتها إلى مرتفعات (أقصيص)، فلا شيء يحفزها على البقاء في (صولوت) لا شجيرات مخضرة ولا أعشاب، فأسمك السردين المجففة لا طعم لها، ولم تعد الإبل تستسيغها، بعد أن هبت الرياح المحملة بالرحمة، وحيث يرخي الخريف ضبابه على الجبال الشاهقة، ويطارد الحرارة إلى تخوم البادية، فيقف الضباب حاجزا مانعا توغل لهيب الصيف إلى الهضاب الخضراء والغابات المسكونة بالرعاة الإبلين، سلالة الأقوم الموغلين في التيه. رجال حفاة من الزيف وعراة من التكلف، يسابقون الرياح في خطواتهم نحو الإنعتاق من الجمود، ويعاندون البطء في حركاتهم، كل ما لديهم موهوب للإبل وما فاض عن ذلك لبقية العائلة، هكذا هم رعاة النوق رجالا كانوا أم إناثا. يقول الذي يرى ولا يرى «حينما هبط الرحيل من السماء تلقفه الراعي الإبلي وأودعه سرا في غور كينونته فلا يكشف عنه ولا يبوح به لكائن من يكون»، هذا السر يتوارثه الراعي الإبلي جيلا

بعد آخر. يفاضل الرعاة بين مكان وآخر حسبما توتّي الطبيعة أكلها، فيشدون الرحال أو يسكنون، يتشبثون باللحظة في الخط الفاصل بين السكون والعاصفة أو في المساحات الموهوبة للتلاشي الأبدي. يردد أحد الرعاة هذه الكلمات عند عودته مساء من المراعي. - «يا ساكني الأوطان المؤقتة نذرت نفسي وما بقي مني لاقتفاء آثاركم المحفورة على جدران الطواف في صفحات الزمن الغابر، على تقلبات الأيام والفصول وتبدل الأمكنة». كل ما يملكه الرجال الإبلين مرهون للطبيعة الرحيمة بالكائنات، أو قد نذروه للدهرين وأهل الخفاء. لا خيار هذه المرة (للإبلين) في البقاء أو التريث، فالإبل هي التي تقرر موعد الذهاب، ولا حاجة (للفينق المستكشفين) ولا لآرائهم في البقاء أو الرحيل، فحينما تتلبد السماء بالسحب الركامية المائلة إلى اللون النيلي، وتتسلل السحب تحت الشمس فتخفيها عن الأرض أياما وربما أسابيع، ويحل الظلام في النهار، ويرتفع موج البحر مُسمعا هديره لمن يسكن في البوادي، تعرف الإبل أن الأشجار الناعسة في البيات، سيوقظها من السبات قُبلات الرذان القادم مع الضباب الجنوبي، الواعد بخطط الرعاة المقبلين من شعاب وفُجاج الأرض، في مبارك ومناخات متناثرة على جلد الريف المخضر، لذلك تنزع النوق زرافات ووحدانا، دون استئذان أصحابها

تستطيع الناقة أن تسير هذه المسافة وضربها منتفخ».

كان الجميع متحلقين حول الموقد وهم يتناقشون أمر رحليهم، يحول الموقد الحطب إلى رماد في لحظات السهر، كما يحول الدهر قوة الرجال وفتوتهم، إلى أجساد مترهلة خائرة القوى، وكلما خفتت النار كلما أضافوا لها مزيدا من الحطب، يُقال في الوصية المتوارثة من السلف الرُّحل «أيها الإيلي لا تطفئ نارك فأليها يهتدي طالب الدفء والشيع والأمان، لا تخمدها ففي اختفائها توهن شهامة العرب وكرامتهم، أبقيها سرجا يتوهج، يأنس به الصديق ويخافه الخصم».

تجمع (لخيار) زوجة أجهام الإيلي، متاع العائلة العازمة على الرحيل، كانت لخيار قد أحبت أجهام الإيلي، حينما جاءهم ذات صباح يبحث عن جملة الأعور، فقدمت له حليبا في إناء من السعف ومن قطعة جلدية سفلية يسمى (قعلاء)، وقد سقط القعلاء من يدها فالتقطته بظهر قدمها، فأعجبت أجهام الذي قال حينها مقطعا شعريا من النانا يمدح فيها لخيار.

لا شيء يغري أصحاب الإبل في البقاء، ولا شيء يمنعهم من الترحال فالسكون والاستقرار في نظرهم يجلبان السأم والضجر، ولا يعرف الاستكانة إلا أصحاب الدواب الكسولة، أما رعاة الإبل فهم في تجوالهم الدؤوب يفخرون بترحالهم وبتنقلهم يزهون.

كل المبارك والمناخات مؤتثة بالغبطة والسرور حتى تفقد عذريتها، كل ما تملكه الأسرة من متاع لا يتعدى (مجعال) لحفظ الأدوات و(فيدات) مهد الطفل و(قعلاء) إناء الحليب.

«الاستقرار للعجزة والمرضى، أما التنقل واستيطان الأماكن (النهلة) فهي للأصحاء يا بني» هكذا يخاطب أجهام الإيلي ولده (عوفيت)

الذين (يرصنون) الحور لعل الأمهات تبقى مع صغارها.

لكن للخريف دغدغة خفية يسلب الناقة أمومتها ويحرّضها على التمرد، فتقلب الفصول وتجدد الطبيعة يفعل فعلته ويؤثر على الكائنات، أو ربما الذكرى الساكنة في ذاكرة النوق أو الحنين للمنازل والمبارك، أو كليهما معا هما الذين يفرضون سلطتهم على الناقة، فترفس كل شيء خلفها، الابن والمالك والديار، وتيمم صوب الجبال الخضراء، منفلة من الرعي المؤقت بعصي رعاة مزعجين يختارون للإبل مباركها، ويسوقونها في الصباح مبرحين جلودها بالسياط إن لم يتبعن الأوامر.

كأن الإبل حين تنزع إلى مراعيها، تتحرر من الراعي المسكون بالهواجس والغيرة من رفاقه في الموطن والرحيل، يقول أصحاب الإبل «النوق لا تستأذن الكسالى، ولا تطيع الحمقى».

– «لابد لنا من التنقل إلى هناك، حيثما اختارت النوق محلها من المكان» يقول بن سعيدان كبير القوم ويستدرك كلامه « ولكن علينا أن نعلم جيراننا بعزمنا على الذهاب، لا يمكن أن نخرق النواميس المتوارثة من الآباء الرُّحل».

– «هل تظن أننا سنرحل دون أن نعلم شركاءنا في المحل والديار، أرسلت اليهم بالأمس ولدي، لكنهم فضلوا التريث ريثما يرجع الرجال من منازل اللبان، وتشفى ناقتهم المتورم ضربها»، هكذا ردّ أجهام الرجل المتأزر بالخرقة النيلية، والمتوج (بالمحفيف) على الشعر المنفلت من منبته، ويتحول المحفيف في بعض الأحيان إلى عقال يأسر به أجهام جملة، حامل متاع الضاعنين.

– رد بن سعيدان «إذن خير ما فعلوه، معهم الحق لا يمكن أن تحمل النوق فوق طاقتها، ولا

وهم يحثونها على إسراع الخطى قبل أن تشتد حرارة الجو، أخرجت الأم قبل لملمة أدوات زينتها المكونة من مكحلة ومرود وزجاجة عطر وحيدة، وزيت الشعر المسكوب في رقعة جلدية على شكل دائري يسمى (قرقات)، أخرجت كيسا جلديا كان مطويا، ورطبته ببعض الماء، وصبت الحليب في الجلد، وأحكمت إغلاقه بخيط يكون عادة قرب فوهة الكيس، فالأم تعرف أن أبناءها سيحتاجون إلى الحليب حينما تستقر الشمس في قبة السماء،

وحينما ينهكهم المسير.

الأم هي الأم، لا يشغلها شاغل عن أبناءها، فتتأمل دائما إلى صغارها على أنهم صغار مهما كبروا، رحل الظعن مخلفا وراءه أطلال الإقامة المؤقتة، وغبار الذكريات، وبعضا من هدوء المكان وسكونه؛ ذهبوا على أمل الرجوع، فمن يدري ربما تظل سحابة على المكان في يوم ما وترشه بمائها؟، عندها لن يجد الراعي الإبلي بدا من العودة إلى هنا من جديد.

كل شيء هنا مرهون للطبيعة، فهي التي تقرر رحيل الناس وبقاءهم، كما تدخل الجغرافيا في تحديد وجود البشر من عدمهم، فالكهوف الآمنة من الأمطار، تُعد ملاجئ طبيعية للبشر والدواب، إليها يفر الهارب من سعي الشمس، أو من جرف الطوفان.

تستعد الأسرة لختان عوفيت الشاب، صاحب الهمة والنشاط والوجه الملائكي، مع بعض الشباب من أسر أخرى، يقف عوفيت منتصبا دون أن يرف له طرف، فيقوم الخاتن بعمله دون أن يتألم عوفيت مثل من سبقه في الختان من أصحابه، وبعدها يلقف السيف من فتاة كانت تقف خلفه، ويقفز ثلاث قفزات في الهواء ويزفن كما هي عادة العرب الجنوبيين، تتهاشم فتاتان كانتا ضمن النساء الواقفات خلف الرجال لرؤية

أثناء تحميل ما يشبه الأمتعة على ظهر الجمل وأثناء حديثه كان يحمسه بلحن حماسي عتيق بكلمات من اللغة الشحرية «هوم بر شبر لقديم ضير موت أيقيفر لعليت وليسن شيد من أقره، أوليغتنن بهنود والعد يحيجر هير فز حيوم تعيدل بحره» وتعني (حين عزم صاحب المشورة القديمة فوق المرتفعات العالية على المسير، شد الحزام وباغت النعاس كي لا ينتظر الشروق وتطلع الشمس).

يشعر عوفيت بالكبرياء فتقف شعيرات ساعده ويزداد حماسه لتثبيت الحبل أسفل بطن الجمل ويقول «هل سنلتقي هناك بعائلات أخرى يا أبي؟»

– رد أجها م «لا أدري لا علينا من الآخرين يا بني، المهم أن ترعى نوقنا في مراغ مخضرة وتقضم أوراق السغوت والخيير».

– «أحب أن ألب مع شباب آخرين» قالها عوفيت وهو ينحني يوثق الحبال على ظهر الجمل.

– «على الإبلي ألا يغفل عن نوقه يا بني، عليه أن يتفقدوها إذا اقتربت من الأماكن الوعرة، أو حلت في مرعى مليء بالحفر الصخرية، كي لا تكسر أقدامها»

– «هل تظن أنني لا أحرص على نوقي، أحلف لك يا أبي أنني حريص عليها أكثر من حرصي على إخوتي».

في لحظات قليلة تحزم الأسرة عدتها، وتُحمل أمتعتها على ظهر الجمل الذي يرغب ويزيد، بعد ابتعاد الإبل عن المكان وخلفها الرعاة، الجمل في أوج غلمته، ولا يصبر عن رؤية النوق.

يبذل الجميع نشاطا مضاعفا وكأن شيئا سيفوتهم لو تأخروا هنيهات، تصطحبهم اليقظة في حركاتهم، فلم ينسوا الحليب المطلوب صباحا من ضروع النوق المبتعدات في أهازيج رعاتها،

ثلاثة رؤوس من الثوم وربطتها حول عنقه، ثم نسيت كذلك البسمة حينما غطت وجه ابنها باللحاف، فأهل الخفاء لا يقربون الحديد والثوم والبسمة، في الليل حين أغفى الإيليون، جاءت (المستبصرة) أجمل فتاة أهل الخفاء وأحسنهم، وخطفت عوفيت، حيث أخذت الروح وتركت البدن، أصبح الفتى الإيلي جسدا بلا روح أو كمن تاهت روحه وضلت طريقها إلى بدنه، لم تفلح دماء المواشي التي نحرت فوق عوفيت ليستفيق من سباته الأبدي، كما عجز أصحاب الضرب على الرمل، أو رمي الحصى أو تقصير الحبال عن تقصي حقيقة الخطف .

أبنائهن وأبناء إخوانهن وأخواتهن وهم يسلمون عاناتهم للختان.

تقول فتاة «ليت عوفيت يكون لي ويدخل علي (مغنسي)، أقسم أنني سأهبه كل شيء أملكه وأسلمه نفسي من أول لحظة يضع يده على رأسي، أقسم أنني سأكفر بالحياء، وسأمص شفثيه كما يمص الطفل ثدي أمه».

أما صديقتها فقد عضت على شفثها السفلى حين قفز عوفيت في الهواء دون أن يتألم، ورددت «كيف أتزوج رجل لا يشبه عوفيت؟، كيف أفتح ساقي لرجل لا يمتلك ما يمتلكه الفتى الإيلي».

حمل كل المختونين أداة حديدية طويلة مثل العصا، إلا عوفيت نسيت أمه أثناء تحضيرها لمكان مبيته أن تحضر معها الحديدية، وضعت



## ساحر الموسيقى

### إبراهيم فرغلي\*

قبل أن أغفو مباشرة شعرت بالغضب لأنه تجراً وأتى خلفي ليطرق الباب. فهو يعرف أن انتداب أمي للعمل في الأسكندرية أتاح لي أن أعيش بمفردي في الشقة ثلاثة أسابيع كاملة كل شهر. فزعت من التغيرات التي أصابته جميعاً، فهو الذي كان مثل نسمة هواء باردة، يبدو لي الآن وكأنه تحول إلى ما يشبه رياح الخماسين. سمعت الدقات على الباب مرة أخرى. لكنني وجدت نفسي وقد تحررت من ثقل جسدي وروحي فجأة، قفزت من الفراش بخفة لم أعهد لها منذ فترة. عندما فتحت له باب الشقة الذي تتوسطه ضلعة من الزجاج المغبش اكتشفت أنني لا أرتدي سوى طاقم ملابسي الداخلي الأبيض. لكنني لم أتردد. فتحت الباب بحذر. ووجدته يقف مبتسماً. يمك بين يديه بوكيه ورد أحمر قاتماً. ويرتدي قميصاً أسود على بنطال بنفس اللون. ظهر شعر صدره من فتحة القميص. هالني أنه حليق الوجه، تخلص من لحيته، لكنه أبقى زغباً طفيفاً منحني إحساساً بالإنارة. دعوته للدخول فاقترب بحذر. فتحت الباب على اتساعه، وفور دخوله أغلقت الباب. واتجهت نحوه. اقتربت منه فاقترب. مد لي يده الممسكة ببوكيه الورد فالتقطته منه، وأثارني اللون الأحمر وأنا أستنشق الشذى الجميل. أمسكت بالبوكيه بإحدى يدي واندفعت إليه وتشممت عبقه. احتضنني، ومسح بيده على ظهري وأردافي، بينما أمرغ وجهي في قميصه والجزء العاري من صدره كيفما اتفق.

أغلقت الباب. تعمدت ذلك. سمعت الطرقات الخافتة. لكنني توجهت للجهة الأخرى من الشقة. مررت على الصالة الطويلة المضاءة بنوافذ مطلة على المنور، والمفروشة بسجادة حمراء طويلة، حوافها مزركشة بزخارف ذهبية كابية، إلى حيث ملاذي الأخير؛ في غرفتي. مملكتي الصغيرة التي أشعر بأنها أصبحت، بمحدوديتها وصغر مساحتها ورتابة أيامي فيها، خانقة. لكنها، تظل عالمي الخاص، بوحدتي فيها أصبح ملكة المكان، بلا منازع، حيث الهدوء والصمت وأسئلة الروح التي لا تنقطع، وفناجين القهوة وروائح الدخان. أغلقت الباب. ألقيت بنفسي على الفراش. وضعت رأسي على الوسادة. تأملت السقف. حلقت بعيداً، باتجاه السماء. وكلما ارتفع صوت طرقاته المتوترة على باب الشقة كلما ارتفع تحليقي إلى السماء. وكلما زاد عناده كلما زاد إصراري على النأي. حتى وجدت عيني غارقتين بالدموع. أغلقتهما ونمت على جنبي، وأنا أشعر بالتعب. تسللت دموعي إلى وجنتي، ولم أبال بها. لم يكن جسدي هو المتعب، وإنما روحي؛ مثقلة إلى حد الإعياء. كان صوت الطرقات على الباب كأنه نقر على زجاج روحي يكاد يחדشها أو يشرخها بشقوق غير محتملة. لكنه أخيراً أصيب باليأس على ما يبدو، إذ تهياً لي أنني لم أعد أسمع شيئاً. لم يعد هناك صوت لأي طرقات أخرى. وعندما تراكم الصمت، وتأكدت من انصرافه أخيراً، عدت إلى الأرض بروحي وغفوت.

يتوقف حتى لو أدى الأمر إلى اختناقي. عندما استيقظت لم أكن أعرف إذا ما كانت غلمتي حقيقية أم أنها كانت قوية لدرجة أنها لاحقتني من المنام إلى اليقظة المبالغتة التي روعتني وأعادتني إلى الواقع دون أدنى رغبة مني. لكن أليس الواقع نفسه قد تحول إلى كابوس؟ ألم تتحول علاقتي به إلى مأساة حقيقية منذ تحولت شخصيته بالشكل الغريب الذي سارت عليه الأمور في الشهور الثلاثة الأخيرة. الموسيقى الجميلة التي كانت المنطقة المشتركة التي جمعت بيننا تحولت إلى خطب وكلمات صاخبة لا تسبب لي سوى الرعب. أتذكر الآن عيني سلوى وأنا أحكي لها ما طرأ عليه من تغيرات. تماما كما كان رد فعلها عندما حكيت لها عن قصتي معه لأول مرة. اتسعت الحدقتان كثيرا، وتجلت الشعيرات اللونية الدقيقة التي تميز بؤبؤي عينيها الخضراوين، لكني أيضا لا يمكنني أن أنسى مدى شغفها بالقصة التي وصفتها بأنها من أكثر القصص الرومانسية التي سمعتها. في كل صباح كنت أنطلق إلى المطعم الأمريكي الطابع الذي أقوم فيه بعمل كنادلة، بعد أن أنتهي من طقوسي كلها. أغلق الباب وشذى عطري الياسميني المفضل يفوح حولي ويزيد من انتعاشي. أهبط على الدرج بخفة، أمر من الممر الضيق الذي تتجاوز به محلات الساعات والقداحات والسجائر، وتنتهي بمحلي المفضل. الذي يقف في واجهته الشاب الوسيم صاحب الشعر الأسود الناعم المصنف بعناية. بينما الموسيقى الصاخبة تملو من خلفه. عادة ما كنت أبدأ يومي بموسيقاه. في أغلب الأحيان كانت موسيقى غربية صاخبة.

أحسست أنني أريده أن يأخذني. أن يمرغ وجهه في أنحاء جسدي. أن يلعقني. وأن يتركني أفعل به ما أشاء. طلبت منه أن يدخل الغرفة وفعل. جلسنا متجاورين على حافة الفراش المغطى بملاءتي القرمزية المفضلة، المكرومشة من أثر نومي القلق في الليالي الأخيرة. نظر لي مبتسما. اعتذر لي عما حدث بيننا، وأكد لي أنه لن يجبرني على فعل شيء لا أحبه. ابتسمت وأنا اشعر بحالة من النشوة والصفاء الخالصين. قال لي أنظري: هذه هي الذقن التي طلبت أن أشذبها. فعلت ذلك لأجلك. قال ذلك وهو يضع يده على ظهري ويحاول فك مشد الصدر. تحررت. بدأ يدلكني بحنو، وعندما وضع شفثيه عليّ، وهو يداعبني ويعضهني عضا خفيفا. داهمني إحساس قوي باللذة. أمسكت بالجزء الخلفي من رأسه، وجذبتة إلى صدري أكثر بينما تتخلل أصابعي شعر رأسه الخشن. عيناى مغمضتان من النشوة. وأعصابي مشدودة، وخلايا جسدي كلها متيقظة، مرهفة لكل لمسة من يده. لكني لا أعرف لماذا تغير عبق جسده فجأة إلى تلك الرائحة العطرية عندما تعرى ووقف أمامي بجسده القوي قبل أن يعتليني مباشرة. اختفت رائحته التي تثيرني، بمزيجها الذي يجمع لمسة طفيفة من العرق برائحة الشعر الدهنية. أصبحت رائحته فجأة ممزوجة بذلك العطر الذي يصفه بأنه «مِسْك». كانت رائحة دبكة، تكاد تشعرني بالاختناق. ولكني مثل امرأة تبلغ ذروة شهوتها في لحظة افتضاح أمرها، اندفعت إليه بكل جسدي ومشاعري، لا أريده أن

وحفيف الريح، وصفير العواصف، وقصافات الرعد. ذابت روعي في الموسيقى، وغرقت في عشق فتاي الذي علمني السحر والموسيقى والذي لذلك استبدلت إسمه الأصلي «حسام» بالاسم الذي أطلقته عليه في خيالي «ساحر الموسيقى».

«ساحر الموسيقى» لم يكتف بكل ذلك، وإنما دعاني إلى شقته الصغيرة في وسط البلد. وهناك أراني العود المفضل لديه الذي يهوى العزف عليه، إضافة إلى آتي عود أصغر حجماً، وعلمني الفرق بين كل منها. أشعل سيجارة محشوة. قدمها لي فاعتذرت، لكنني تنشقت رائحتها بعد أن فاضت في أرجاء المكان. ضحك أخيراً، وقال «أنا شكلي اتسلطنت». ابتسمت له. توجه إلى أحد الأعداء الذي انتفخت أخشابه البنية الداكنة، وعاد به ليجلس في مواجهتي. أمسك الريشة وبدأ العزف، وهو يتأمل السقف العالي للشقة العتيقة. طربت روعي لألحان العود: أغنيات لأم كلثوم؛ خاصة «الأطلال»، «فكروني»، ثم «الف ليلة وليلة». عندما لاحظ ابتهاجي ونشوتي عزف وغنى لعبد الوهاب «كيف يشكو من الظما.. من له هذه العيون». شعرت بأنني دائخة. لكنني أيضاً شعرت بأنني أحلق فوق سحب من النشوة.

غنيت في أعماقي، غنيت لنفسي، تواشيع أندلسية، رومانسية، همست بها، ثم شرع صوتي يعلو. توقف عزف الع.. فعلا صوتي أكثر، وفي اللحظة التي بلغ هيامي نروته انتفضت على نشيج مكتوم. توقفت مفزوعة. لمحت ساحر الموسيقى، يمسح عن عينيه دمعة، فبكيه بلا إنذار، رغم أنني لم أعرف،

أبتسم له بخفر، فيرد لي الابتسامة بأفضل منها. ويعلو صوته: «صباح الفل يا قمر». فأنتشي، وتلتقط روعي الموسيقى بشغف، تعتصرها مثلما تفعل فراشة برحيق زهرة، وتظل الألحان تتردد على أذني طول اليوم بلا توقف. ربما أبدأ اليوم بأغنية للبيتلز، أو بمقطوعة لبيتهوفن، أو باخ. وأحيانا يأتيني صوت منير بأغنية من أغنيات اسطوانته الأخيرة. ومرات كانت الأغنيات الشعبية الشجية بصوت عدوية هي مفتتح يومي، وخاتمة. عند عودتي في المساء، أبطيء من خطواتي قليلاً، قبل أن اتوقف أمام المحل. يلقي علي التحية فأقول: مساء المزيكا! يبتسم، ويمد لي يده بشريط مما يقترحه علي. لا يعلق عليه، وإنما يقول فقط: «إسمعيه وبعدين نتكلم». عادة ما كانت تلك الاسطوانات لبعض المطربين الذين يطلق عليهم «ملوك الموسيقى».

تعرفت من تسجيلاته واسطواناته الاستثنائية تلك على موسيقى «الجان»، الأمريكية الشعبية بتوزيعات جديدة لعازف الكلارينيت «كينى جى»، أو الأغنيات الأصلية لنجوم الجاز الكبار «تينا بروك»، «لوي ارمسترونج»، «كونت ماسي». تعرفت على «إلفيس بريسلي»، و«فرانك سيناترا». وأغرمت بـ«التون جون»، «شيرلي باسي» و«تراسي شابمان» السمراء صاحبة الأغنيات الفلسفية والكلمات العميقة بأدنى قدر ممكن من الموسيقى والإيقاع.

أصبحت أسيرة الموسيقى، مدمنة لكل أصوات الطبيعة والبشر، غناء وإنشادا، آهات وقرع طبل. وحتى موسيقى الهند الصوفية، وموسيقى آسيا الوسطى والصين التي ابتكرت من أصوات الطبيعة: خرير مياه النهر

حتى يحين موعد انصرافي. عندما حاول أن ينزع عني ثيابي خرجت من الشقة فوراً. وحتى لا أضعف قررت أن أنهى التفكير فيه نهائياً. لم أفكر حتى في موقفي، وفي الأسباب الحقيقية التي جعلتني أرفض عبثه بجسدي، أو فكرة التعري أمامه.. كنت أعرف فقط أنني لا بد أن أحافظ على عذريتي. على يقين أنه يفهمني، وأنه مختلف، وأن سفره وحياته في أوروبا لن تجعله يسيء فهمي بقبولي الذهاب إلى شقته، كنت على يقين بهذه الأفكار. أما هو فكان متحرراً لا يرى في علاقات الجسد إلا نداءات تصدر بين أرواح بعينها يجب ان يستجيب لها الجسد. لكن العذورة لم يكن بإمكانها أن تقاوم إغواء الموسيقى والعشق، والألحان الشهوانية، ودغدغة النشوة التي يحققها النبيذ. لم يكن بإمكانها أن تقاوم ساحر الموسيقى. وجسدي الذي لم يعرف سوى ملمس ملاءاتي الأثرية أدمن جسد الساحر ومرتبته الوثيرة المغطاة بفرش مخملية مزركشة. وتوزعت حياتي بين غرفتي، وعملي وغرفته. بل إن حياتي لم تعد سوى ساعات من الانتظار المتحرق لزيارة ساحر الموسيقى.

لم أعد الفتاة البلهاء الرومانسية التي تتحاشى تحرشات زملاء والزملائن. أو تتلقى غزلهم بخفر. إنما أصبحت امرأة. أصبحت أشعر بجسدي. أدركت أن جسدي البض ببشرتي البيضاء، وقصر قامتي، وشعري الأسود القصير كلها ملامح خاصة، تشكل هويتي، أصبحت أفهم أن كل ما في جزئي له جماله الخاص. وأن نهدي لم يخلقا لكي يدفنا في السوتيان، وكذلك أردافي، لا يمكنني أن أفهم

وحتى اليوم، سر دموعه، لكنني بكيت لأجله تضامنا وتعاطفا. لاحقا حكى لي عن حياته الغريبة. سفره المبكر للعمل في قبرص، ومنها إلى إيطاليا: بائع صحف، وجرسون في مطعم، ومنها إلى فرنسا، حيث تنقل بين البارات. من غسيل الأطباق إلى الخدمة في الصالات أو الكاشير. وما يحصل عليه يشرب به النبيذ طول الليل. أنقذه حبه للموسيقى، واستطاع بقليل من التمارين على عزف العود أن يحصل على فرصة للعزف في ملهى ليلي. وهناك أدرك أنه يعيش الحياة التي يتناها لأول مرة، فالراتب المقترح كان بالكاد يكفي أجرة السكن في الاستوديو الصغير الذي كان يقطنه، لكن الزبائن الذين تيموا بعزفه كانوا ينقدونه الكثير، ويطلبون منه إعادة هذه المقطوعة أو تلك.

لكنه لم يخبرني عن تفاصيل علاقاته بالفتيات اللاتي أغرمن به أو وقع هو في غرامهن هناك. اكتفى بأسماء، ووصف عام، كما بقي سبب عودته من فرنسا غامضاً. تزوج عيناها إذا سألته عن السبب وتقلص ملامحه، ويشترع فوراً في تغيير مجرى الحديث. على أي حال لم يكن ذلك يعنيني. صحيح أنني في اثناء ذكره لاسم أي واحدة منهن يقتلني الفضول، لكن بمجرد تغير دفة الموضوع أنسى الأمر برمته. اعتدت على زيارته في البيت يوم راحتي الأسبوعية، وفي الأيام التي تسافر فيها أومي إلى الإسكندرية. أحيانا أجلس معه حتى الفجر. نغني ونعزف، ونستمع للموسيقى، الغربية والشرقية، بلا توقف. يدخن سيجارته، بينما اعتدت أنا تدخين السجائر العادية، وتناول بعض النبيذ، بينما أعد له العشاء، ونثرثر



لاحظت لاحقا أنها لمجموعة من المنشدين الجدد. أناشيد دينية. توقفت أمام المحل، فلم أجد أثرا لحسام. وقف مكانه فتى ملتح، ينفخ الغبار عن شرائط متراصة، أغلفتها تحمل صوراً لشيوخ متعممين، وبعضهم، بلا عمامات. بعضها كتب عليها فضائل الصلاة، وأخرى حملت شعار فضائل الحجاب. بينما تراصت أسفل صناديق الاسطوانات والشرائط مجموعة من الملصقات والبوسترات التي صورت بورتريهات للدعاة الجدد، صفوف من شرائط الخطب لكل المناسبات.

سألت عن حسام بصوت مخنوق وجاعني صوت الفتى، وهو ينظر لي شذرا موضحاً أن «الأخ حسام الدين يؤدي شعائر العمرة».

سرت مذهولة لا أصدق شيئاً مما يحدث. استعدت عمرا من الموسيقى والألحان والأصوات العذبة والشجية. استعدت ليالي ملاحا، وعزفا بالعود، ونشوة روحين بالموسيقى وبألحان الجسد. بكيت بلا صوت، ومسحت دموعي مرارا، لكنها لم تتوقف. بللت قميصي ومناديلي الورقية، واشترتت غيرها، فابتلت كلها، وحتى مناديل سائق التاكسي. ركضت هربا من السائق بعدما تركت له السيارة كبحيرة راكدة. ولم تتوقف دموعي.

بكى كل زملائي في العمل دون أن يعرفوا سبب دموعي، وانتقلت العدوى للزبائن جميعا، فبكوا بلا دموع في أول الأمر، ثم انداحت دموعهم جميعا، حتى تحولت أرضية المطعم إلى بحيرة راكدة. ولم تتوقف دموعي. دخلت مع زميلاتي إلى غرفة تغيير الملابس وخلعت «تي شيرت» ذات اللونين الأحمر والأسود، والجيب السوداء الضيقة القصيرة، دون أن

جمالهما الحقيقي، إلا إذا مرت عليهما أنفاس حارة لعاشق يفهم جمال المرأة، ويشبه الجسد بالعود، وممارسة الحب بالعزف، وآهات الحب بالطرب. لكن أحاسيسي تلك لم يكتب لها أن تعيش لأكثر من شهر واحد، هو الذي فقدت فيه عذريتي واكتسبت جمال جسدي، وعرفت مكامن شهوتي ومواطن شوقي، وبعدها نزلت على الدرج بنفس الطريقة التي اعتدتها، لكنني فوجأت بمحل الموسيقى، مغلقا لأول مرة منذ افتتاحه. الباب الصاج الأخضر المضلع يبدو ككاتم صوت، خانق كئيب، يحرمني، لأول مرة من سماع الموسيقى التي ستصحبني طوال اليوم، ومن مرأى عشيقتي.

هل انتهى الأمر عند هذا الحد؟!

لا لم ينته، وإنما استمر أسبوعا كاملا، اختفى خلاله حسام تماما. لا يرد على هاتف المنزل، ولا هاتفه المحمول. لا يفتح باب الشقة المظلمة.

ساحر الموسيقى اختفى، كما كل الأشياء الجميلة التي أحن إليها واكتشف اندثارها يوميا. مثل أحياء القاهرة الجميلة في الستينات، ومثل الشباب الممثلين في الأفلام القديمة بالأبيض والأسود، ولمعة عيني عمر الشريف، وصوت أحمد مظهر، وغنج هند رستم، وجمال عمارة مصر القديمة التي تحل محلها يوميا عمارات جديدة شاهقة بلا روح ولا جمال من أي نوع.

هل انتهى الأمر عند هذا الحد؟!

لا لم ينته. إنما فتح الباب المغلق أخيرا. لكن لم يكن هناك أثر لساحر الموسيقى، ولا لصوت الموسيقى، أو أي مما اعتدت سماعه. لم يكن هناك سوى ضجيج لأصوات متوترة،

في أن يرى وجهي. يقول أنني سأفتنه! وأني يجب أن أعود إلى طريق الهداية والصواب. يطلب مني ارتداء الحجاب. ويقول انه لا يستطيع أن يستر عليّ إذا ظللت على ضلال الجاهلية الأولى، ولم أرتد الحجاب. ارتطمت قدمي بحجر، امتد الألم من القدم إلى القلب، من ذات القدم التي قبلها حسام تقربا وتوددا وعشقا ومحبة وهياجا، إلى ذات القلب الذي ذوبته الموسيقى والألحان والغناء والطرب. لكنني لاحظت أنني رغم كل ألمي، لا أفيض سوى بالموسيقى. لم تكن روحي إلا مجموعة من الأنغام، والألحان تشدو، فترق روحي وتشف، تغفر لحسام، لكنها لا تسامح. تشف لتسامح، لكنها لا تفهم. ثم ينطلق من أعماقها إيقاع صاحب تفهم منه روحي كل شيء. أشدو بصوت عال، وأنا أعود إلى المنزل الخالي، إلى مملكتي الصغيرة، أشدو بكل حبي للموسيقى والغناء أجمل ما سمعته، ولا أبالي بأحد. قالوا عني أنني مجنونة، والبعض قال شرموطة، وآخرون استمعوا بشجن، ولم أكن أبالي. سمعت وقع أقدامه الخفيفة على الدرج، وسمعت نداءاته الخافتة، لكنني لم ألتفت. أدت مفتاح الشقة بالباب. أغلقته خلفي، ودخلت إلى غرفتي ورميت بنفسي على عرش مملكتي.. وحدي وصوت الموسيقى.

أتوقف عن البكاء. خلعت ملابس الداخلي المخلية التي أهداني إياها حسام، وارتديت المايوه ذو اللون الأحمر والأبيض، ولم أتوقف عن البكاء. وعدنا لممارسة العمل بالمايوهات، ولم يلتفت احد إلى جمال أجسادنا، لانشغالهم بالبكاء، وبشجونهم التي أثارها دموعي ودموع زميلاتي وكل الحضور.

لأسبوع كامل غرقت المدينة في البحيرة الكبيرة، وأصبحت الزوارق هي وسيلة الانتقال الوحيدة في أرجاء المدينة وخلال هذا الأسبوع كنت أبدأ رحلتي الصباحية بالزورق الطافي أمام مدخل العمارة. أرقب وصول الفتى الملتحي طافيا إلى المحل، ولا أسمع سوى أدعية تفرغ الهم، وزوال الكرب، فلا يزول غمي ولا ينقطع بكائي. عندما عاد حسام أخيرا استطعت أن أمنع عيني عن البكاء. لكنني لم أستطع إيقاف تورمهما، ولا الحمرة القاتمة التي أصابت بياضهما. وليتني ما توقفت عن البكاء.

ساحر الموسيقى أصبح صاحب لحية ثقيلة طويلة، يرتدي جلبابا أبيض ويضع سواكا في جيب الجلباب العلوي. تفوح منه رائحة خانقة عطرية. يسمي نفسه «الأخ حسام الدين»، ويغض بصره عني. الأخ حسام الدين أزال عذريتي والآن لا يرغب

## قصص قصيرة جداً

### حسن علي البطران \*

- (١) فنام بجانب السرير..  
صحا من نومه باكراً.. ابتسامته تملأ وجهه!  
(٥)
- هذيان**  
أشرقت الشمس.. تقاطر الندى..  
غنت العصافير..  
صحا من نومه يهذي : أنا أحبها..  
بالغ في هذيانه.. انتفض الصبح بجمال هذيانه..!!  
اغتسل.. واحتسى قهوته.. قرأ صحفه وغادر منزله إلى  
مكتبه..  
(٦)
- أرض خاوية**  
أصوات تدغدغ خلايا جسمه.. يربت على كتف زوجته  
مبتهجاً..  
تسألها : ما هذه الأصوات الصادرة من منزل جارنا..؟  
- يحتفل بمرور عام على هجرانه علبة السجائر..  
تنتهي الحفلة والشمس ترسل خيوطها..  
أرض منزله مليئة ببقايا سجائر المدعوين!!  
(٧)
- ألوان**  
شاشة تلفازه ملونه.. تبخرت ألوانها فجأة..!  
أدار عنقه يبحث عنها، فرأى ألواناً تشع من معطفها  
الذي أهداه لها قبل سفره الأخير..  
استغنى عن التلفاز..  
احتضنها واكتفى بسمع همسها والنظر في عيونها.  
كفر عن ذنبه بأن أهدى التلفاز للجيران..
- (١) كَشَفَ عن نيته.. ازدادَ معدلُ نبضاتِ  
قلبها..  
أراد أن يطمئنَها.. فَشَلَ في خطِّه..  
تَدَثَّرَ تحت نيةٍ جديدة..  
(٢)
- فضائية**  
انتهى من عشائه باكراً.  
اتكأ يشاهد فيلمه المفضل..  
أشارت إليه،  
تظاهر أنه لا يراها!  
أرخت طراوة جسدها فوق سريرها.. حينما انتهى  
الفيلم جاءها فاغرا فاه.. تظاهرت بالنوم.  
لحظات..  
واخترقت ومضات البرق النافذة وتساقط المطر على  
هيئة قطع ثلجية.  
(٣)
- وثب عال**  
تحكي أسرارها لأبنتها الصغيرة.  
- البنت : لم تحك لي ما هي لذة قبلة صاحب الشعر  
الطويل لك..؟!  
(٤)
- هروب بطعم الماء**  
سقطت مخدته من تحت  
رأسه..  
نهض لأخذها.. سقط هو الآخر.. تكاسل،

# نصوص

## الخطاب المزروع\*

ينبسط القميص بلون البراعم الصغيرة بأذنيه على كتفيها ؛ المساوي لهما بداية الزر الأول، والذي يشاركه زران آخران في التبرك بالجسد العصفوري الأكبر. على يسار العصفورة أو حتى على يسار العصفورة الأكبر تتوثب العصفورة الأصغر ويظهر توثبها من أرنبه أنفها الكرزي، شفتان بلون الكرز...

### الصورة الثانية

في نفس المكان يقعيان لكن بصريهما مفترقان، العصفورة التي على اليسار تنكئ بيدها اليسرى فخذها الأيمن. على الكرسي التي اعتمرتة الزرقعة، وبنقش مرجاني. ضاغطة على أصابعها حتى منبتهما، ما عدا الإبهام فهي هاربة باتجاه الجسد. اليد اليمنى وضعت أعلى الركبة بقليل. الإبهام مرة أخرى منفصلة الإتجاه عن باقي الأصابع؛ التي لا تبان منهما سوى السبابة والوسطى، والانتان الأخریان؛ اختفتا بين فخذي العصفورتين. الرجل اليمنى لا تتساوى مع اليسرى في مستوى الارتفاع؛ فاليمنى ممتدة إلى الأسفل بشكل بارز، ويبين ظاهر القدم بشكل عمودي. العصفورة الأولى التي تقعي على يمين الصورة، سارحة ببصرها باتجاه أفقي، وكأن شيئاً ما يحدث هناك!. تتداخل أصابع يديها؛ متشابكة، ما عدا الإبهامين فهما غير متشابكين؛ بشكل قاطع. تضع ساقها اليمنى على اليسرى من الأسفل، من منبت القدم؛ لتظهر القدم اليسرى بشكل خجول، لا يكاد يظهر.

### ثلاث صور

ثلاث صور يملؤها كائنات، اللذان يملآن الهوة السحيقة بين معنى الأشياء واللامعنى، يحاولان سد الفجوة العصية على التوقف في الاتساع ؛ لطبيعة في الطين المطبوخ في فرن الإله، كل شيء جامد ما عدا العينين تتحركان في البحث عن زهرة الذنب الأولى التي اختفت بفعل فاعل!.

### الصورة الأولى

على يمين الصورة تأتي العصفورة الأكبر، بؤبؤاً عينيها مرتفعان، رغم أنها تنظر بارتفاع ساقط وكأنها من علو نتيجة أنها أنزلت رأسها قليلاً، قصة شعرها بالكاد تلامس جفنيها الرقيقين، شفتها السفلى تضغطها الشفة العليا لتخرج صورة فمها الذي يشبه الجرح ؛ كفعل استهزائي بما يحدث أو لماذا يحدث ؟، يدها اليمنى تنكئ عليها بظاهر الكف، وكأنها تخفي كفها المشوه الخطوط، الخطوط الشاذة على القاعدة الطينية وكأنها تدرك أن هناك خطأ ما حدث! اليد اليسرى تختفي بينها وبين العصفورة الأصغر فلا يبين منها سوى ثلاثة أصابع ونصف، الأذن اليمنى غابت عن سمع الصورة بينما أرنبه أذنها اليسرى تختلس الظهور أسفل شعرها القصير. وضع الجسد في الصورة غير متهيئ للمؤامرة التي تحاك لالتقاط للصورة، فيجئ الساقان ملتفين في أطرافهما بفعل علو الرجل اليمنى على اليسرى، الرجلان اللتين يمتطيان حذاء بلون البحر، تنحسر فردة السروال القطني على الرجل اليسرى إلى ما بعد الركبة، ويصل إلى منتصف الساق في الرجل اليمنى وكأن الوردة الخماسية الأوراق تصر على المشاركة ببقعتها السحابية.

### الصورة الثالثة

العصفورتان تكادان تتفقان على أن حدثاً ما؛ يستحق المتابعة؛ فنظرهما مصوب إلى أمام الصورة نحو الجهة اليمنى، ولكن النظرتين مختلفتان، فالعصفورة الأولى في اليمين، تضغط على شفتها العلوية بأسنانها؛ دون أن تظهر الأسنان.

بؤبؤ العين اليمنى ليس في وسط العين تماماً، فهو يميل إلى اليسار، عكس بؤبؤ العين اليسرى؛ فهو في المنتصف، مائل إلى الأعلى. الغريب في الأمر أن العصفورة الأولى في اليمين تتكئ بظاهر يدها اليمنى، وتخفي يدها اليسرى، فلا يبين سوى ظفر الإبهام.

العصفورة الأخرى في اليسار، قبيل أن تحاول وضع كفيها على ركبتيها؛ جمدت الصورة؛ لتظهر كفها اليسرى نصف منبسطة أعلى الركبة. بينما كف اليمنى قد أمسكت جيداً بصابونة رجلها اليمنى.

نظرات العصفورة التي على اليسار توحى بحزن أقرب إلى البكاء، وذلك من خلال شفتيها المزمومتين وعينيها المبهورتين بفعل الحدث. في هذه الصورة (الثالثة) شيء واحد اتفقت عليه العصفورتان؛ نظرتهما المرتابة، تجاه الحدث الحقيقي في الأمام.

### الرجل صاحب الحلم

ما حصل بالضبط هو أن عامر رجع إلى البيت قبل صلاة الظهر بنصف ساعة، والذي عادة ما يرجع قبل الصلاة بربع ساعة. لاحظت زوجته ذلك فلم تشأ في البداية أن تسأله، إلا عندما لاحظت أن الساعة تعدت الواحدة بدقة وفي هذا الوقت كان لا بد أن يكون في المسجد. تعودت ذلك منه، منذ زواجهما قبل عشرين عاماً. سألته:

– ألن تصلي الظهر؟

لم يجبها، ولكي يتجاهلها ويقنعها أنه لم يسمعها؛ أغمض عيني، فأعادت عليه السؤال بصيغة أخرى:

– ألن تذهب للصلاة؟

– متضايق..

غرق في ما رآه الليلة الفائتة في حلمه وأخذ يستعيده جيداً لعل تفكيره يوصله إلى معنى يفضي لتفسير الحلم، أخذ يتهجد الحلم بصوت خفيض: كنت أمشي في وادٍ وأضع بذوراً فيه وحين انتهت من نثرها تنبت وتنمو وتثمر في نفس اللحظة، ثم ينقطع الحلم..

أقلقت المرأة حالة زوجها، فقررت أن تخاطبه بعد الغداء قبل أخذ قيلولته، سوف تداعبه وتمسد على ظهره وتقبله؛ وتضع رأسه على صدرها، وستسأله حينها عما يشغل باله.

تناول عامر الغداء دون أن ينبس ببنت شفة، حتى أنه لم يرفع بصره عن صحن الأرز الذي أمامه، وحاولت زوجته أن تخرجه من صمته الذي أصبح ينمو بداخلها على شكل بذرة مقلقة.

– ألن تتكلم؟ قالت.

بدا لها، وكأنه يهم أن يجيب ولكنه لم يستطع أن يجيبها، وهي بدورها لم تحاول أن تكرر له السؤال.

حاول أن يفتعل النوم. تلملم في فراشه. ما يقلقه ليس الحلم بحد ذاته، بل أن ينام ويأتيه الحلم مرة أخرى، وفي نفس الوقت، أحس بإعياء نفسي يكبر في داخله.

بعد مكابدة ما يقارب ساعة؛ أحس عامر، أن النوم بدأ يتسلل إلى عيني، حتى انطبق الجفنان. كان يمشي في وادٍ ويضع بذوراً فيه، وحين انتهى من نثرها، نبتت ونمت واينعت؛ رؤوس صغيرة لأجنة لا تتحرك.

## عواش

ها أنا الآن أقف بعد دورات الترنح الزمنية التي استمرت ثماني سنوات، وأنا أسعف ذاكرتي على حمل الإثم الفكري الذي ينقلها. ثماني سنوات وأنا أحاول صياغة الوجد المستمر في مفاصل ركبي، لكنني لم أكن متخاذلاً أبداً...

عواش الملعونة - كما كنتُ أناذيك؛ عندما يدهم الحزن روحك المرحه، كمزحة ثقيلة لا يعرف فك ألغازها سوانا. ما زلت أحمل تفاصيل جسدك، المبتهجة في الغياب، أيتها المارقة عن قطيعك المتعفن بالعادات المنتنة على مر التاريخ الجسدي.. يا للعرب الأشاوس، يا للذكورة المخ... عواش ها أنا أقف الآن ضد من سرقك مني؛ ابن الك.....

سأخاطبك الآن، نعم الآن سأخاطبك علناً، على مرأى من العالم.. أعلم أنك من اللصوص الأشاوس الذين سرقوا الفرح، فلتهنأ أنت والزبانية؛ سرقت النار! لكن أن تسرق عواش من قلبي فلا، سأجلدك الآن علانية كما جلدت قلبي سراً، وكما حملتُ نغصي الملتهب إكراهاً.

## الحكاية المتبقية..

كانت هانئة ووديعه معي، لا تتشرط كثيراً، ولم تكن غبيةً أبداً، نعم لم تكن غبية، حتى وهي تعنكبني في قلبها، أعلم أنها لم تكن تعني في الحقيقة ما قد فعلت، لكن ابن الك..

كنتُ أشتري لها ما تحتاجه، رغم فاقتي، وقلة ما في اليد، ولكن لم تقترب يدي من الحرام، كما يفعلون بنا..

اعلمي يا عواش أنه قد فات الأوان على كل ما حدث، ولكن حبي لك هو ما يلزمي أن أكتب إليك الآن. كم ذرفتُ الدمع بعد أن خرجتُ من المستشفى الذي ترقدن فيه، وسأعترف أنني كابرْتُ انهمار دموعي أمامك ليس خشية من أن

تشاهدينها، ولكنني قاومت حزني حتى أشد من عزيمتك المنهارة. أي عقل أعوج صنع من جمالك وإنسانيتك وأوصلك لحالتك.

حسناً.. عواش؛ نائمة في إحدى مستشفيات مسقط، تعاني من مرض السرطان؛ لقد نهش جسدها نهشاً، فلقد قُطع نهدا الأيمن، وحسب الصور والفحوصات الأخيرة بدأ ينتشر في خلايا النهد الأيسر. يا إلهي كيف كانت صبية تختال، عواش ابنة حيناً، يا ابنة أكابر العرب؛ البيضاء الممتلئة التفاصيل. أتذكرين عندما قلت: فضحتني. كنتُ أحفر اسمك على جذع كل شجرة تصادفني!

كيف أقنعك، بأن تدخلني قلبه؟

هي صفقة ما، أم ماذا؟

أخذ مُرادك منك؛ وتركك تواجهين مصيرك، عزلاء. هل عرفتِ لماذا خرجتُ مسرعاً من غرفتك في المستشفى؟ بعد أن أجهشت بالبكاء، وأنت تخرجين جملتك؛ التي جعلت الدماء تنفر من جرحي الغائر، عندما قلت: أنت ما تبقى لي.. وضحكائك الغائرة؛ أحملها في صرة صغيرة داخل قلبي؛ المتداعي بسبب المرض والحزن.

عواش التي كانت تقنع بكل شيء، عواش التي كانت تحمل نشاط عشرة رجال أشاوس، عواش التي تحمل من الجمال والأنوثة، عواش الرقيقة، عواش التي تحمل قدراً من الوعي، عواش التي تشبه نخلة بلادي؛ صابرة مثمرة شامخة تهتز بغنج كلما داعبتها طرفة عين، أو كلمة رقيقة.

لماذا جعلت السافل يعاملك كمتعة؟

لماذا تركته يعبت بسواقيك، ليسقي سيوح لذاته العطشي؟

لماذا أتحت له فرصة أن يحضنك؟

لماذا تركته يسقي أرضك؟

اعذريني على هذا الكلام المتداعي نحوك، هو في الأصل مصوب له هو.. نحوه تماماً حتى تندك قلعتة الرملية التي يتمترس خلفها؛ بحقه

نعم أعرفه، لكن من يكون؟  
سنيته الثلاثون التي قضاها، في الضبط والربط؛  
خرج منها ومع ستة أطفال، ودين أثقل كاهله،  
ورغم أنه قنوع وبسيط، ومشى طوال سنيته  
هادئاً ومطواعاً، لم يتمرد حتى على نفسه..

شاهد نفس الرجل بعد أن غفل في التفكير أن نظره  
مصوب جهته؛ بتمعن. إنه الآن غاضب والكحول  
بدأت تشتعل في دمه، بشكل يجعله يتصرف  
بلا حسابات. جال في رأسه: لماذا أحسب لأحد  
هكذا حسابات؟ هو يضايقني.. نعم يضايقني،  
ويتلصص على شيء ما أمارسه، لا بد من إيقافه..  
لا بد من ذلك. نهض وأشار له بسبابته ومن ثم  
أشار إلى صدره: أنت، هل تعرفني؟

صمت الرجل. لماذا لا تجيب؟ إليك: أنت جبان  
وحقير، ماذا تريد؟ فجأة نهض الرجل، وهمس  
في أذن رجل أمن الحانة. أقتيد من يده، وسط  
شتائم، المتلاحقة، وتوعدات متتالية، بحيث  
خرجت الجمل غير مترابطة، وغير واضحة في  
بعض الأحيان.

#### الطاولة الخامسة

رجلان متقابلان أحدهما يعتمر كمة ودشداشة؛  
بعمر لا يقل عن الستين، أما الآخر فكان أصلع  
ويرتدي بنظلاً وقميصاً رياضيين من النوع  
الرخيص، الذي لا يتعدى سعره الثلاثة ريالاً،  
عمره حوالي في منتصف الخمسين. دون أن يكون  
هناك حديث متواصل وبعد صمت ربع ساعة،  
قال الرجل الخمسيني:

– صدقني أنا أحترمك، وأعزك..

– أحسنت. لم يردف غير تلك الكلمة، وكأن هناك  
اتفاقاً ليواصل الآخر كلامه.

– والله واجد احترمك.. أنا أخوك الصغير، أو أنت  
مثل أبوي، ليش لا.

– سمع نته..

– كيف اسمع أنا.. أنا اقولك أنا احترمك، وانت

وغضبه ونزقه وادعاءاته، والتي يخفي تحتها  
شخصية، المتطرف والعلماني والليبرالي واليميني  
واليساري والمتدين والملحد والمعتدل؛ يعيش كل  
تناقضاته القبيحة، وحياته المفتعلة، وأمراضه  
النفسية والجنسية!.

مزاجي لا يسعفني أبداً أن أذكر أيامنا التي  
رسمناها على نجوم قبة الكون؛ المتغامزة  
في الليل بتواطئها معنا، ممزوجة بضحكاتنا،  
ونكاتنا البذيئة تارة.

ما زلتُ احتفظُ برسالتك لي يوم السبت الموافق  
٥ أكتوبر عام ٢٠٠٢م في تمام الساعة ٧:٤٥  
دقيقة مساءً..

كانت رسالتك قاسية لكأن عظامي دقت بين  
صخرتين على مهل:

« حبيبي لم يخالجنني شك في حبي لك، ولم أكن  
أشك في حبك لي، لكن حتى يعيش حبنا أكثر..  
وحتى لا نحترق.. سنفترق».

لم أناقشك فيما حدث..، لأنني علمتُ بعد فوات  
الأوان؛ بمؤامرة المتسلق الذي سرقتك، ورماك في  
إحدى مستشفيات مسقط، عزلاء ينهشك السرطان  
والحزن، وحيدة إلا من صرة صغيرة تحمليها  
في قلبك.

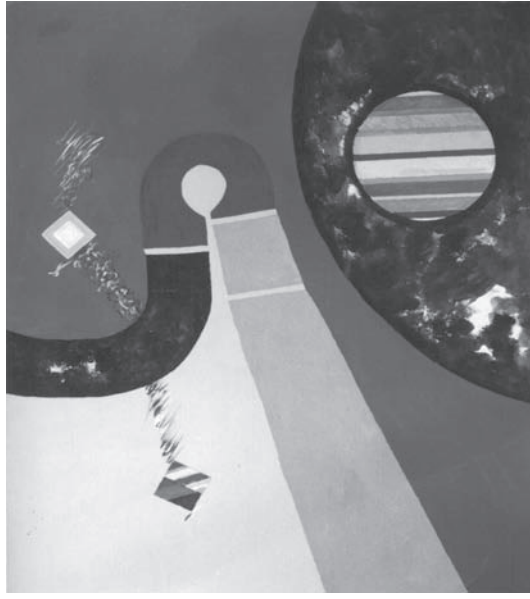
#### كائنات حانة اللؤلؤ

الطاولة الثانية..

نظر إليه بعينين شبه مطفأتين، كرع من علبته.  
دار وجه الرجل المقابل لهفي خلايا دماغه، وهو  
يتساءل من هذا؟!.

كرع ال(جوديس) فشعر بمرارة مذاقها تنساب إلى  
جوفه، صعّد الكحول من معدته إلى دماغه، قفز  
وجه الرجل المقابل له إلى وعيه مجدداً، محاولاً  
أن يتذكره. رفع العلبة ودلق ما تبقى فيها في  
جوفه، نظر إلى الرجل مرة أخرى. انتبه إلى أنه  
يختلس النظر إليه، ضغط على تقاسيم وجهه..

- تقول سمع نته؟!..
- مو أقولك؟ عادلك ساعة وأنت تردد هذا الكلام..
- يعني نته ما تحترمني؟
- يا أبوي احترمك.
- كيف يا أبوي.. أنا مثل أخوك الصغير، كيف تستهزأ بي؟
- أعوذ بالله..
- كيف أعوذ بالله، كيف؟ إنته شايف شيطان؟ الحق علي أنا اللي جالس احترمك.
- أصلاً أنا عارف أنك تحترمني، بس فتح سألته ثانية..
- خلاص زين ما تزعل.. تذكر أول مره خبرتك عن ذا المكان؟
- ايوا عارف وجينا مع بعض..
- وايش بعد؟
- كيف ايش بعد؟
- قايلك ما تذكر.. يوم دخلنا ما صدقت أنه القوطي بثمان ميه، تراه أنا قديم في ذي المنطقة، شايف خلف هذا المكان يوم أنا ساكن كان ما
- حد هنا، الحين كلهن الأراضى سلطوهن..
- قاطععه.
- يا مراد قايلك ما تذكر حد وإلا أروح..
- كيف تهددني؟ أنا ما أخاف إلا من رب العالمين.
- كلنا نخاف من رب العالمين
- لا ما كلنا، هاذلا ما يخافو رب العالمين.. وإلا كيف يأخذوا..
- قاطععه مهدداً بالمغادرة.
- يا أخي قايلك، بسك ما تشرب واجد، لأنك دور تهذي.
- أنا أهذي لما أقول الحق، أهذي..
- يا الله مع السلامة. غادر بعد أن رمى على الطاولة قيمة ما شربه.
- أدار مراد رأسه، بعد أن شاهد نديمه يغادر، وأوصله بنظره حتى خرج من الباب. عب من العلبة التي في يده، وقال:
- روح.. لا.. أنا صحيح فقير ما عندي شيء، بس ما أخاف إلا من رب العالمين.



من أعمال الفنان اقبال الميمني - عُمان



# نصان

## هدى الجهوري\*

قال: «أنا أُرسم». عادت الأخصائية بظهرها إلى الوراء، مبتسمة: «بس يا سيف إنت تعرف أن الرسم حرام».

يعرف سيف من دروس سابقة أن السرقة والكذب والتلصص على غرفة نوم والديه حرام، إذ لم يسلم من عقوبة ذلك في مرات سابقة، لكن الرسم حرام، هذه معلومة يسمع بها للمرة الأولى في حياته. ظل صامتا، تغير شكل ابتسامته الاخصائية الاجتماعية، وهي تضيف «البيت اللي فيه رسم وتصاوير ما تدخله الملائكة». لم تكذ تنهي الاخصائية جملتها حتى فرغ الكرسي المقابل لها من جسد سيف.

رسم سيف على جدران غرفة ميرى أشجارا وبحرا وسماء، وعصافير ترقد في أعشاشها، لونها بألوان شمعية حمراء وبرتقالية وزرقاء وخضراء. كتمت ميرى دهشتها بأن وضعت يدها على فمها، وهي تراقب فوضى الغرفة، وتستشعر غضب الوالدين في غيابهما. قفز سيف إلى حضنها فرحا، «ميرى لن يدخل عزرائيل غرفتك بعد اليوم».

### عرس

تهمس أم العروس في أذن حبيب بن زهور بصوت منخفض «أبغاك تدخل، وتعمل دور الليلة.. نزين!».. يُقرب حبيب يده من وجهه، ليُغطي أنفه وفمه مُخبئا ابتسامته الخجلة، بينما اليد الأخرى تتقافز في الهواء «أوووه.. لا.. لا»، يلكزه أبو العروسة مُداعبا «دور واحد قدام النسوان.. والله يا بختك يا حبيب!»، يحمر وجه حبيب، وتضع أم العروسة ربطة رياللات في يده. يقبض حبيب على المبلغ ويدسه في جيبه..

منذ أن بزغ صدر حمدة من جسدها، وهي تلبس

### ألوان شمعية

ضرب الأب سيفاً ضرباً مبرحاً، تدخلت الأم، فقال لها الأب منفعلاً: «ابنك يرسم على الجدران»، بكى سيف، ثم كسر الألوان الشمعية إلى جزئين، وبعضها إلى ثلاثة.

نام سيف في الغرفة المجاورة لغرفة والديه كما هي العادة، لكن هذه المرة على سرير ميرى كما ليس معتاداً. قبلته ميرى في فمه كما تفعل ذلك خفاء، وضمته إلى صدرها بحنو، أفهمته بعربية مكسرة أن الأب يضربه لأنه يخاف عليه، لم يفهم سبب دفاعها عن الأب، فاندس في حضنها.

رسم سيف على جدار غرفة الصف باللون الشمعي الأحمر الذي يحب. عاقبته المعلمة بأن يرفع الكتب على يديه عالياً. لم ترتخ يده، ظل يفكر في صدر ميرى.

عاد من المدرسة لم يُخبر أحداً عن عقاب المعلمة، ولم ينتبه أحد لضرورة أن يسأله عن شيء. تناولته ميرى فضمته إلى حضنها، قضمت طرف أذنه بشفتيها، فابتسم لها.

عصر ذلك اليوم سقت ميرى الحديقة الكبيرة، بينما كان سيف يرسم وجوها لا تضحك على جدار الحديقة، وبخته ميرى، «بابا يضرب سيف»، واستمر سيف بالرسم.

اكتشفت المعلمة مجدداً وجوها عابسة على الجدار، جرّت سيف من يده إلى مكتب الأخصائية.

في جمل قصيرة شرحت المعلمة للأخصائية ما فعل سيف أكثر من مرّة. توددت إليه الأخصائية، وطلبت منه الجلوس، لم ينظر إلى وجهها أو إلى عينيها، وهي تسأله: «ليش تشخبط على الجدران يا سيف». رفع عينيه إلى عينيها في اللحظة التي

العرس.. ما اقدر أطلع معك». احتقن وجه الرجل الأسمر البدين بالغضب، لكنه سرعان ما ترك يد حبيب، بمجرد أن رمقه أبو العروس بنظرة غير مطمئنة..

دخلت بنات العم إلى الغرفة، تفاجأن بحمدة أخرى لا تشبه ابنة عمهن التي يعرفن.. انكمشت حمدة على جسدها خوفاً من أن ينظر أحد إلى صدرها، تضاحكت بنات عمها الجريئات بفساتين شبه متعرية.. فككن لها شعرها من ربطته.. علا صراخ حمدة تحت صوت «الاستشوار» المرتفع..

جرّ أبو العروس حبيب من يده.. سحبته وهو يهمس في أذنه «النسوان يريدوا شوية تسلية». امتعض وجه الرجل الأسمر، وبان عليه الغضب، عندما وقف حبيب وعدل من وضع دشداشته المسبلة، وخرج من المجلس وراء أبو العروس.

في المسافة بين مجلس الرجال، وخيمة النساء رفع حبيب طرف دشداشته تحت إبطه لكي لا تتسخ في التراب.

أخذت أم علوان مساحة كبيرة من حلبة الرقص القريبة من كوشة العروسة. أم علوان امرأة مدورة أشبه بكرة قدم ضخمة، كل ما استطاعته تحت وقع الموسيقى الصاخبة هو أن تهز مؤخرتها، وأن تتدافع الفتيات بالضحك.. كان وجهها شديد البياض، وكأنها ترتدي قناعاً من الطحين، بينما عنقها ويدها شديداً السواد، وتضع على شفاها المكتنزة لونا فاقعا..

تستمر أم علوان بهز مؤخرتها.. يستمر التصفيق والضحك..

توقعت حمدة أن تصفعا أمها على وجهها ما أن ترى الكحل في العين، والروج الزهري على الشفاه، توقعت أن تمسك بها من شعرها السائح على ظهرها بفضل الاستشوار، بعد أن كان مجعداً ورابضاً على كتفيها لزمان طويل.

ظل قلب حمدة يخفق من دون ارتياح، إلا أن إصرار

الملابس الفضفاضة، وتعكف شعرها تحت الأغطية الطويلة. عرس ابنة عمها كان المناسبة الأولى التي استأجرت لها أمها فيه فستانا يكشف نحرها وأعلى الصدر. تهمس أم حمدة في أذن ابنتها، «لبسي الفستان الأخضر اللي استأجرتة عشانك.. يمكن يتعدل بختك».

يجلس حبيب بن زهور وسط الرجال، جسده النحيل ذائبا تحت الدشداشة، وجهه شديد البياض. يجلس منكشا في مكانه، يوزع الابتسامات، ورأسه يتحرك كرأس النعامة بين الوجوه التي تدخل وتخرج. دخل رجل قوي البنية، شديد الاسمرار، ارتبك حبيب في مكانه، سلم الرجل الأسمر على الجميع، وعندما وصل بالقرب من حبيب سلم عليه بيد، وقرص أعلى فخذه بيد أخرى من دون أن ينتبه أحد لذلك، ومن ثم جلس ملتصقا إلى جواره. لأول مرة تتبين حمدة أن صدرها مكتنز، وخصرها نحيف، ظلت تلف وتلف داخل الفستان الأخضر الذي استأجرتة أمها لأجلها، وقد ارتدته قبلها ما يقرب من عشر بنات من بنات الحلة، بعد أن اشترته صاحبتة الأصلية من دبي.

تحسست حمدة كامل جسدها، «كيف يمكن لشكل الفستان أن يغير شكل الجسد»، فالأول مرة ترى حمده أن امتداد عنقها جميل تحت العقد، وأن وجهها الذي لم تحبه يوما، مشرق للغاية عندما وضعت بعضاً من الروج الأحمر الفاتح على الشفاه الصغيرة، والكحل الأسود في العين السوداء الواسعة. كان ذلك مما تركه بنات عمها في علبة المكياج في الغرفة المجاورة للغرفة التي تتزين فيها العروس.

حاول الرجل البدين الأسمر أن يزحزح حبيب بن زهور من مكانه إلى الخارج عبر الكلمات، والإشارات، وعبر مسكه ليده وإفلاتها بين الحين والآخر، وكأن له رغبة في قول أو فعل شيء ما.. إلا أن حبيب تنهد معتذرا، «دفعوا لي واجد عشان أجي

انسجامها سوى الطرق المتواصل على باب الحمام من أجل رغبات أخرى.. لكن كل ذلك لم يمنعها من التدريب على هز الأرداف، إلى أن يتحول الصدر إلى قطعتين من حلوى الهلام..

وضع حبيب سبابته بين أسنانه مراقبا ظهور النساء الملتفات حول حمدة، أصدرت أهوات خفيفة في انتظار أن تلتفت إحداهن إليه إلا أن الجميع ظلّ مشدودا إلى ما يدور على حلبة الرقص.

انتبهت أم علوان إلى حبيب، ففرحت بوجوده، وكان فرصتها الذهبية لتستعيد ما سرقت منه حمدة..

تناولته أم علوان من يده، «حبيب... الكل ينتظرك، وينتظر رقصك...»، انتبه الجميع فجأة إلى اسم حبيب فاستدرن إليه، وبدأن بالتصفيق، والزغردة، تسارعت النساء بقذف جسده النحيل إلى حلبة الرقص. اصطدم جسد حبيب بجسد حمدة.. فتحت حمدة عينيها وصرخت.. صرخت وهي تستر صدرها بيديها، وتركض.

ضاع صراخ حمدة في صوت ضحك النساء، ربطت أم علوان شال كتفيها على مؤخرة حبيب، فبدأ جسده الرخو بالرقص، وهو فاتح العينين، وكلما مال جسده ناحية امرأة، قذفت به ناحية الأخرى، فيما الأخرى تُجهز له مبلغا صغيرا في جيب دشاشته، فيرتعش جسده اللين كالزبدة أكثر فأكثر..

ركضت حمدة.. باحثة عن شالها لتستر صدرها وردفيها، ركضت إلى أن اصطدمت بأماها..

قالت لاهثة وخائفة «ماه.. رجال دخل الخيمة.. رجال..!»، ضحكت أم حمدة مشيرة بإصبعها إلى حلبة الرقص: «هذا ما رجال يا حمدة.. ما رجال.. شوفيه زين.. لا شنب ولا لحية»!

بنات عمها على قذفها إلى وسط حلبة الرقص لمزاحمة أم علوان، جعل أمها تنتبه لها، كاد قلب حمدة أن يتوقف عن النبض في تلك اللحظة التي التقت عيناها بعيني أمها، إلا أن أمها أومأت لها برأسها إشارة لارتياحها، ومن ثم صفقت بيديها لكي تبدأ ابنتها بالرقص.

تدفق الدم إلى جسد حمدة، عاد نبضها إلى طبيعته، أغمضت عينيها، تجاهلت وجود أم علوان بالقرب منها، رقصت كما كانت تفعل في الحمام عندما تختلي بنفسها، حين كان يتعذر وجود موسيقى، فتعوض ذلك بأن تدندن بينها وبين نفسها.

استحمت في موسيقى حقيقية هذه المرّة، فاستجاب الجسد، بانسيابية فاجأت الجميع. توقفت أم علوان غاضبة عندما شاهدت الأنظار كلها تلاحق جسد حمدة، وتهمل رقصها الذي قبضت ثمنه قبل بداية العرس.

وقف أبو العروس بالقرب من باب الخيمة، ممكسا بيد حبيب، ثم أطل برأسه من الخرق الصغير في الخيمة متلصصا على حلبة الرقص، وشعور النساء المنسدلة كشلال على الظهور. ظهر التحسر على وجهه وهو يتحدث إلى حبيب الذي يملك متعا لا يملكها سواه في الحلة.. «أنا ما أقدر أدخل بس إنته بتدخل وبيندفع لك بعد»، مطّ حبيب شفته السفلى، وخرج صوته ناعما، «حتى على رزقي حاسديني!»، ربت أبو العروسة على ظهره ضاحكا، «اتهنى.. اتهنى..»، ثم ما لبث أن دفع به حبيب إلى داخل الخيمة بعنف، حتى كاد أن يسقط على وجهه.

تدربت حمدة في حمام منزلها المشترك، على الوقوف على أمشاط قدميها، لتدفع جسدها نحو ميلان منسجم، علّمت خصرها الاهتزاز إلى أن تسري الرعشة على طول ساقها، لم يكن يقطع





فلا تلوثوا الهواء النقي بأوساخكم.. هذا الانسان.. لو تعلمون، أكثر الكائنات إجراما على كوكب الارض.. يدوس على النملة بدم بارد ولا يدري أنها أكثر نزاهة منه.. بل وأكثر استحقاقا منه للحياة لأنها تعيش بتناغم مع هارموني الطبيعة وليس لديها خرافات تحولها إلى خرفان محشية.. ليس لديها حاضر ولا ماض ولا مستقبل.. لا تعرف شيئا عن كأس العالم ولا عن تاريخ أمريكا وحربها في أفغانستان.. النحلة أيضاً وهي تصنع العسل أفضل من وصول هذا الانسان إلى سطح القمر.

وبالطبع لم يصلنا من الإنسان كلمة واحدة.. ولا حرف واحد.. فشعرنا بالغضب من الذين كانت ضوضاؤهم تزداد وتزداد ونزداد.... وعندما فاض الكيل بنا أفرجنا عن فكرة (النهاية) التي تضع حداً لكل مشكلة تعترضنا بدون الحاجة للاستعانة بالصواريخ التي تطلق عن بعد.. نعم فكرة (الغضب) هي التي استدعت فكرة (النهاية) لتخليص الكون من هذا الكائنات التي تأكل كثيراً وتثرثر كثيراً وتضحك كثيراً وتطلق الكثير من الغازات السامة إلى طبقة الأوزون.. كان أولئك البشر قد تكاثروا من اتحاد حوين وبويضة لم يكن اتحادهما ممكناً لولا هبوب عجاج النيزك الكوني الذي جعل الديناصورات تنقرض من على وجه الأرض فتقع البسيطة في فراغ مديد وهي تحاول انتاج غطائها النباتي من جديد.... وهذا النشاط الأرضي الجديد هو الذي جعل النبات تتحول إلى رئات لإنتاج الأوكسجين وتحريره من الماء..... فهل عرفتم أن أول الكائنات الحية نشأت من خميرة كريهة (متبلّة) بمقدار وافر من الجزيئات العضوية الضئيلة كالأحماض الأمينية والسكريات والقواعد النيتروجينية الأساسية؟؟

الأذنين اليسرى واليمنى وتتكامل فيهما تلك الأصوات القادمة من بعيد. يأكلون الكلام بعد أن يستلمونه عائماً على الموج الكهرومغناطيسي... ثم يردون عليه بالضحك أو بكلام آخر يأتينا على شكل لغط متصل تنقله إشعاعات الراديو وموجات الرادار.. ولديهم مصانع لصناعة الأسلحة والمتفجرات وحماية الأجواء من الصواريخ التي يطلقها بشر آخرون... لم يكونوا يعرفون سوى ثلاثة أنواع فقط من حزمة الإشعاعات المؤينة سارية المفعول.. وكانوا يضحكون كثيراً بالرغم من كثرة موتاهم وقتالهم مع بعضهم البعض.. وما هو المهم في كل ذلك؟.. المهم في كل ذلك إن ضحكهم العالي وصل إلينا نحن جيرانهم في المجرة فرمينا بأنفسنا من الشرفات وسقطنا على الأرض كما يتساقط الرز الذي يأكلونه، من صحن منقلب.. لم نتأذ بالطبع لأن أجسامنا في خفة الريش ولكنها مترامية الأطراف ومضيئة وليس فيها من أعضاء الإنسان المضحكة سوى العقل الدوري الذي يتجدد من تلقاء نفسه بتأثير ضوء الشمس الداخل إليه من جميع الأطراف... ألفاظنا هي أفكارنا ومن خلالها نتواصل مع بعضنا البعض بصمت شديد وبلا ضجيج كذلك الذي يصدره البشر.. لم نتعلم القراءة من أحد ولكننا نفهم الكلمات التي تحملها خطوط الضوء المستقيم والتي تخترقنا من جميع الجهات فيحفظها عقلنا الدوري حتى وإن لم ينتجها.. أعطينا أكثر من فرصة للإنسان الأرضي.. هذا الكائن المزعج لكي يكف عن ضوضائه وضجيج مكائنه وكهربائياته وآلياته الماشية تحت طبقات الهواء النقي.. فعلنا ذلك من خلال إرسال الفكرة تلو الفكرة.. قلنا له من خلالها أن العدل موجود عندنا ومنتظر أن يكون موجوداً عندكم

تلك المعلومات وصولاً إلى عقلنا الدوري الذي يحفظها ثم يفقدها بعد أيام لتحل معلومات جديدة تتحدث عن أربع مليارات سنة مرت منذ بدء الخليقة على الأرض...ملياران منها لم يكن الأوكسجين موجوداً في الهواء، بل ثاني أوكسيد الكربون فقط... وملياران منها بدأ الأوكسجين بالتكون من خلال القرارات الكلسية الطحلبية التي أدت إلى أعظم تغيير جذري في الأرض حصلت من خلاله الأرض على غلاف الأوكسجين الجوي الذي جعل الحياة ممكنة على الأرض... حياة أولئك البشر تدين بوجودها إلى الغلاف الجوي، لأنه يمنع الإشعاعات الضارة للشمس من الوصول إلى الأرض.. والغلاف الجوي يدين بوجوده إلى بكتيريا الطحالب التي أخذت أشعة الشمس وانتجت الأوكسجين الذي يتنفسه ذلك الإنسان لكي يعيش..يعيش ليقضي على كل جذوع الأشجار وأنواع الطيور ولحوم الحيوان المسكنة التي يرببها ثم يأكلها ويلبس جلودها..إنه ملأ الأرض بالفضلات.. والتهم كل ما عليها من زرع وحيوان.. فهل عرفتم سلالات حقيرة مثل هذه؟؟ وهل تعرفون إن الأرض ستكون أفضل حالاً إذا جعلناها فارغة منهم وحل ضياعنا الوهاج بدلاً عن أولئك البشر.....

لا يهم ماذا تقولون...المهم أن المليار الأول من البشر تكون في غضون مليون سنة بينما تكون المليار الخامس في غضون إحدى عشر سنة فقط... عندئذ بدأت الملابس تغزو الأسواق لتمحو التشابه بين البشر وتظهر الفروقات السبع بين واحد وآخر ليس أهمها أن البشر إذا أغمضوا عيونهم وجدوا الظلام الدامس وأذا فتحوها وجدوا الدنيا الزاهية والصور التي لاتلد ولا تبيض ولكنها تتكاثر على الجدران عن فائنات عابرات

ولا أنا عرفت... ولكن المعلومات التي تخترقني من أقمارهم الصناعية تقول أن الأرض تكونت من سحابة هائلة سموها بالسديم تدور حول نفسها من غازات ملتهبة منذ خمسة بلايين سنة. وعندما بردت هذه الغازات وتكاثفت بفعل الجاذبية تكونت الصخور، وغطت البراكين بعدها الكرة الأرضية وتكاثف بخار الماء الساخن فتكونت بذلك البحار أما الجو فكان مكوّناً من غازات الميثان وأول أكسيد الكربون والأمونيا وكان البرق والعواصف الشديدة والأمطار منتشرة في جو الأرض. وعندئذ نشأت أول الكائنات الحية البدائية من مادة غير حية في بيئة كانت على الأرجح عبارة عن مياه بركانية كبريتية ساخنة محملة بالمعادن. وربما كانت هذه الخميرة الكريهة المتبلبة بمقدار وافر من الجزيئات العضوية الضئيلة وبعض المركبات النموذجية الأخرى المؤلفة من المقومات البيولوجية. هي التي أنجبت، وبفعل العمليات الكيمياءوية التي كانت تجري كيفما اتفق، تحت مختلف الامتحانات، وتتكرب بشكل يفوق حد الوصف والخيال، جزئيات من مركبات الكربون لها بعض خواص الحياة، من حيث إمكانات النمو والتكاثر بالانقسام والتغذية، وسرعان ما شرع التناسل بين هذه الجزئيات، فامتلات البحار، وبعد أجيال، تشكلت جميع الكائنات؟؟ فهل كنتم تعرفون شيئاً عن تلك المصادفات التعيسة؟؟

ولا أنا عرفت... ولكنني مضطر لحفظ هذه المعلومات في فراغ يتجدد كل يوم عن طريق المعلومات التي يرسلها أولئك البشر إلى أقمارهم الصناعية... كانوا بحاجة إلى تلك الأقمار البدائية لتبادل المعلومات فيما بينهم ونحن كنا نمد أنفسنا من تحت الشرفات فتخترقها

الكوزوموزونات التي تحمل الحياة، لا تنفك تتجول في أنحاء الكون، وهي تستطيع أن تكتسب أثناء جولاتها في الفضاء الشاسع سرعة كبيرة: انها تندفع بواسطة الضغط الإشعاعي للنور الساطع من النجوم... هذه الهباءة النباتية الصغيرة يحملها تيار هوائي صاعد إلى حدود الجو العليا، ثم تقذف بواسطة الإشعاع الصادر عن الشمس، فتكتسب سرعة مائة كيلومتر في الثانية، فإذا سارت تلك الهباءة بهذه السرعة، فإنها تستطيع أن تصل ببضعة شهور فقط إلى الكواكب الأخرى في نظامنا الشمسي، وفي عشرة آلاف سنة تستطيع هذه الهباءة بنموها وتطورها، أن تملأ المسافة التي بيننا وبين أقرب نجم إلينا. ومما تقوله المعلومات عن هذه الفرضية على وجه الدقة: إن هذه الهباءات تستطيع أن تكتسب في حالات الجفاف قدرة على التفرخ تدوم زمناً طويلاً، وأنها لا تتكاثر بالبرودة الشديدة، وأنها تستطيع أن تستأنف حياة جديدة في أي عالم تذهب إليه شريطة أن تجد الظروف فيه ملائمة. هذه هي نظريتنا عن أصل هذا الإنسان الشيطان الذي خرب كوكباً جميلاً وملاً بالمباني البشعة والحمامات بدلاً من الحقول والغابات.. نعم هذه هي نظريتنا في نشوء الحياة على الأرض وانطلاق مسيرة الكائن الشرحه الذي حولها إلى خراب..فقد أحرق الاخضر واليابس والتهم كل ماعلى الأرض من زرع وحيوان.. ليس هذا فقط وإنما اخترع مرشات المبيدات لقتل كل ما لا يعجبه من الحشرات والسحالي والنمل المسكين.. ياله من متعجرف.. صحيح أن لديه العقل الذي يرسل معلومات مخترعة في غاية الذكاء إلى الأقمار الصناعية.. ولكن هذا العقل ارتبط بجحافل من النصوص والتفسيرات التي

للقرارات وفاتنين خالدين لا يدركهم الموت أو الكبر... يطبوعنها على ورق الأشجار التي تكاد أن تنفذ من الغابات من كثرة ما يطبعون من حكايات ومذكرات وروايات.. كما وينحتون من جذوع الأشجار ملايين العيدان التي ينظفون بها أسنانهم.... لبنية ثم دائمية.. ياللقرف.. هياكل عظمية ياللقرف... أنوف وأذان وعيون... دماء حمراء اللون ياللقرف.. وأميال من الورق لكي يمسحوا عرقهم ومخاطهم ولعابهم وينظفون مؤخراتهم بعد أن يتغوطوا... هل عرفتم شيئاً مقرفاً مثل هذا؟؟؟

ولا أنا عرفت.. ولكن المعلومات التي تخترقني مع ضوء الشمس تقول معلومات أخرى غير تلك المعلومات التي تخترقني من الأقمار الصناعية وبعضها غريب جداً يتحدث عن وجود يوم واحد لهبوط الإنسان من الجنة إلى الأرض ويوم آخر لقيامته وبعثه من القبور..... ولازلت أنقل لكم مايا تغذى به عقلي الدوري من معلومات سيارة تخترقني وتجعلني أستطيع التواصل معكم بطريقة يصعب شرحها لأنكم تجهلونها.. أنتم يامن لازلتم تضحكون ولا تعرفون كيف انتهت حياة أجدادكم على هذه الأرض.. ثم بدأت من جديد بغفلة منا مع الأسف الشديد.. لن أطيل عليكم.. بقيت فقط أهم الأفكار التي أمتلكها عن نشوء أسلافكم البشر.. وهي فكرة (الهباءات) التي نعتقد بصحتها بعد أن رجحتها نظرياتنا، نحن سكان الهواء، وتقول هذه الفكرة إن الإنسان كان نتاج حياة أزلية وإنما انتقلت من نظام كوكبي إلى نظام آخر على شكل هباءات حية أو كوزوموزونات، وعندما تصل هذه الهباءات إلى كوكب ما ذي ظروف تلائمها، تبدأ بالتكاثر والتطور حتى تبلغ أعلى أشكال الحياة. وهذه



هذه الكائنات رششناها بمرشحاتنا الجاموية التي ستؤمن لهم نهاية سعيدة.. سنرشفهم ونؤمن الخلاص لكوكب الارض..هم في غنى عن تلك الحياة القصيرة التي يلتهمون فيها غيرهم من الكائنات بدافع الشراهة وليس بدافع الجوع أو العطش.. وآخر إثنين منهم وجدناهم مختبئين في حوض مضحك يشبه القبر اسمه بانيو الحمام. كانا يتحدثان بلغة نفهمها ونسمعها بحكم خبرتنا المكتسبة من أقمارهم الصناعية.. ودون أن يدركا ذلك تمكنت مرشحاتنا الضوئية، التي تتغلب على الحواجز والمسافات وقانون التريب العكسي، من تسليط أشعة جاما عليهما، ولكنهما اتحدا فجأة وأحتميا من مرشحاتنا الضوئية بلعبة سخيفة تجعل وجودهم يتكرر عبر بشر صغار آخرين... أعتقد أن تلك اللعبة انتهت ولن تفيد بعد الآن... وقد تأكدنا من القضاء عليهما إلى الأبد... لم نكن نريد آدم آخر وحواء أخرى... ولا قابيل وهابيل.. ولا ماجي ولا كانتاكي.. ولا الصين ولا أمريكا.. ولا أغاني ولا قبورا.. ولا تاريخا ولا جغرافية.. ولا خرافات وأساطير... ولا كلينكس ولا تايد.. لا نريد لأوساخهم ان تمحو الأشجار وتجعل الحياة الحقيقية تتحول إلى علب وخرقان محشية.. لانريد شيئاً من هذه الخزعبلات التي دمرت أجمل كوكب في المجرة.

.....

لا يوجد أحد..... هل ذهبوا... نعم ولن يعودوا إلا بعد مليار سنة..... لقد نجونا.....

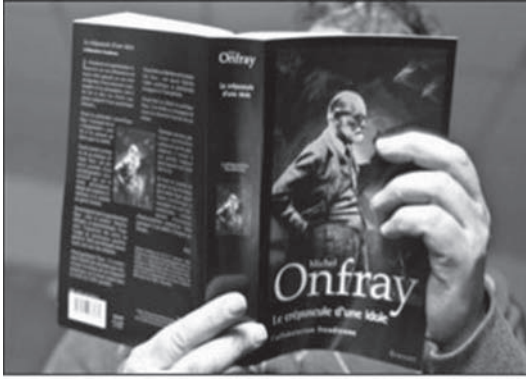
كان يسميها مادية تارة ومثالية تارة أخرى... سلسلة من المشاكل جعلته يدور في دوامة الربط بين الحقيقة والتاريخ ولم يستطع الفصل أبداً بينهما.. كان يجتر الماضي كالحمقى والبلهاء.. وداس على الدعسوقة التي هي أفضل حالاً منه.. وقتل النحلة التي تهندس بيتاً أجمل من بيته وأحرق دودة القز التي تصنع ثوباً أجمل من ثوبه.. كنا نريد كوكباً لمثل هذه الكائنات الصغيرة التي لاتعي ولا تجتر الماضي وليس لديها تاريخ.. لهذا فهي تمتلك الحقيقة المطلقة.. التي تتكرر بلا تاريخ.. قه قه قه سأقلدكم عندما تضحكون ثم أقهقه من التاريخ الذي درسناه بعقولنا الدورية المتجددة ونحن نضحك من هذا التاريخ.. حروب وأمجاد وأحفاد ثم قبور ومرائد للموتى وهياكلهم العظمية..... تذكروا الخرفان المحشية لتعرفوا إننا لم نظلمكم ولكن أنتم الذين ظلمتم أنفسكم وقد منحناكم الفرصة تلو الأخرى لكي تشكلوا أنفسكم من جديد.. فعلنا ذلك بعد قراءة مستفيضة لرموز الكوكب الذي دمره الانسان ومنحناه الفرصة في أن يشكل نفسه بدون هذا المفهوم الساذج للتاريخ.. ولكن لافائدة.. وقد أن الأوان لكي نفصل كوكب الأرض عن الإنسان صانع هذا الماضي الأليم.. سنمحو عنه هذا التاريخ الفائنض عن الحاجة ونخلق رواية جديدة للأرض بدون هذا المفهوم الساذج للحياة.. هناك مفاهيم اخرى لاتقوم على تلاوة التاريخ وتنفصل بالكل عن الماضي وهذا الانسان الساذج لا يدركها مع الأسف.



ميشيل أونفري

## ميشيل أونفري متعة التأنق

تعريب: عزيز الإحاكم\*



«لا ثورة بدون انشراح، ولا مقاومة بدون استمتاع»، هذا هو الشعار الثابت لدى الفيلسوف الفرنسي «ميشيل أونفري» المعروف بفيلسوف المتعة.

في كتاباته نشتم رائحة الحرائق العظمى، ونرى جثث المفكرين المكرسين وقد تفحمت من فرط المسائلة والاستنكار. لا يهادن ولا يؤمن بالحلل الوسطى. ومن رؤاه ينبع العصيان والتمرد في أبهى صوره. يصفونه بنعوت كثيرة: مستكشف المعدات الفلسفية والداخل البركانية - عاشق الفن والأطعمة اللذيذة -

متذوق الجمال المرهف - النيتشوي المنشق - عالم الأخلاق النفور من التزمّت الأخلاقي... أما هو فإنه يشبه الفلاسفة بالمتاريس المنبعة. من مؤلفاته: «جورج بالانط، دراسة حول نيتشوي من اليسار» - «بطن الفلاسفة، نقد العقل الحميي» - «مذاهب كلبية، بورتريه فيلسوف في هيئة كلب، فن الاستمتاع، من أجل مادية متعوية» - «العين المترحلة، رسوم

جاك باسكييه» - «نحت الذات، الأخلاقيات الجمالية» - «أرس موريندي، مئة لوحة صغيرة حول محاسن الموت ومساوئه» - «العقل الشره، فلسفة الذوق» - «ميتافيزيقا الخرائب، رسوم مونسي ديزيدريو» - «الرغبة في التحول إلى بركان، يوميات متعوية» -

«أشكال الزمن، نظرية الخمر السوترنية» - «سياسة التمرد»...

هنا بعض من تأملاته الشهية:

حواس غير كافية:

أنا كاتب حسي، كلاسيكي وميال إلى الإيجاز في نفس الوقت. وأعتقد أن حواسنا الخمس غير كافية. ومع ذلك ينبغي الاحتفاء بها من خلال الموسيقى والرسم والذواقة. وأنا دائم التساؤل حول علاقة الجسد بما هو اجتماعي وعلاقته بالمرض وبالعالم. ويبدو لي أنه من واجبنا أن نتصدى للواقع من وجهة نظر حسية وتمعوية ومادية، وإبيقورية بالمعنى الإغريقي للكلمة.

استباق المأساة:

لقد كنت دوما منشغلا بنيتشوية اليسار، إذ أن ثمة نصوصا لنيتشه يستشف منها نقده للرأسمالية والدولة والمسيحية. ونيتشوية اليسار تعيني باعتبارها مناسبة لتجاوز نيتشه والتفكير انطلاقا منه. لأن نيتشه نفسه يقول إن المعلم الجيد هو

**امتلاك الوجود:**

ثمة تعارض كبير بين المتوعية الفلسفية والمتوعية المبتذلة. هذه الأخيرة تعني الاستهلاك، والاندماج في مجتمع الاستهلاك يعني امتلاك منزل وسيارة وقضاء عطلة مريحة والقدرة الشرائية والمال، وهذا بالطبع ما لا أهتم به، فالمتوعية التي أتبناها لا علاقة لها بكل ذلك على الإطلاق. أنا أرفض فكرة الارتهان بالعمل من أجل كسب المال. والمتوعية التي أطرحها ترتبط بالوجود عوض الكسب وبالعالم عوض السلطة، ومنطقها يقتضي الجودة في العمل مقابل الزيادة في ساعات العمل، وتقاضي أجر أكثر، والتقاعد في سن مبكرة، وإخراج الأطفال من المناجم لإرسالهم إلى المدارس بهدف التعلم والتأديب، وذلك وفقاً لمبدأ اللذة وإعادة تملك الوجود.

**موقف شخصي من الذات:**

لا يتمثل التأنق في إحكام عقد ربطة العنق وتدخين السيجار باهظ الثمن، بل هو فن « المحافظة على التفرد وسط الجموع » بتعبير نيتشه، أو فن « الاستمتاع المطلق بالرفض » كما يقول بودلير. وبالتالي فإن التأنق لا علاقة له بتاتا بالقدرة الشرائية أو التميز الاجتماعي، بقدر ما يتجلى في قدرة الفرد على أن يرتضي بحاله رغم كل شيء. فالعديد من الصعاليك هم أقرب إلى التأنق من بعض الأثرياء الذين يستنسخون التأنق بشكل مثير للضحك. وأنا نفسي عشت تجربة التأنق فيما مضى، إذ رغم فقري فقد كانت لي علاقة بالعالم شبيهة بما هي عليه اليوم. ولم تكن لتأنقي أية صلة بالسيارات الفاخرة ولا بأجود الخمر، فقد كنت أستمع بوقتي وطاقتي وحيويتي وجسدي على نحو معين.

بإمكاننا أن نكون متعويين ومتأنقين ضداً على ترهل العالم، أن نجابه هذه الحضارة المائجة والمتقلبة بعنادنا الصلب، أن نحافظ، في أقصى لحظات الحرمان، على تلك الكرامة التي تجعل من

الذي يعلم تلامذته كيف يتخلصون منه. ومذهب المتعة الذي أطرحه مناهض لنيتشه إلى أبعد حد. فهو في بعض نصوصه يعتبر المتوعية عارضا من أعراض الانحطاط أو العدمية. لكن إذا كان المرء «حيويا» أمكنه أن يكون نيتشويا ومتعويا. وأنا من جانبي أؤمن بأن لدينا طاقة في حاجة إلى نحت وتشكيل. والبحث عن المتعة هو فرصة للاحتفاء بالقوة التي تلازمنا وتجعلنا على نحن عليه من منظور تراجيدي. بحكم أن النيتشوية التي أقرأ والمتوعية التي أطرح كلاهما تفترضان رؤيا مأساوية للعالم: الموت أمر محتم. والمتع البسيطة هي التي تساعدنا على مواجهة القدر. ينبغي إذن استباق المأساة وتحملها، والعيش رغم حتمية الموت.

**الحضارة عدوة الجسد:**

الاعتقال يعني إنكار الحق في الحياة، انتصار ثانطوس (إله النوم) على إيروس (إله الحب)، ومبدأ الواقع على مبدأ اللذة. وفي هذا الحقد الجارف على الجسد يكمن جوهر الحضارة، فهي تكره الجسد. ولأن الجسد طاقة ومجموعة من الرغبات والقدرات والحيويات فإن المجتمع يحاول احتواءه. والحياة كما تبدو لي هي جملة من القوى التي تقاوم الموت، كما أن الحيوية التي أَدافع عنها هي مذهب فلسفي يأخذ بعين الاعتبار، وبشكل إيجابي، هذه القدرات التي تتيح لنا مقاومة الموت. إلا أنني لا أرى بأننا ملزمون بالانتقال من المذهب الحيوي إلى المذهب البيولوجي ومنه إلى العنصرية، بحكم أنني أعتقد رؤيا فردية للعالم وأعتقد أن العالم يتشكل من أفراد لا من طوائف وقوميات وأعراق، هذه أمور ثانوية، مجرد طوارئ. فأن يكون الناس يهودا أو سودا، نساء أو شبابا، أمر لا يعنيني في شيء. لأنهم جميعهم يتوفرون على نفس القدرات التي ينبغي استثمارها، بنفس الطريقة، مهما اختلفت الحضارات.

والمفاهيم، وبالتالي الإقبال على الحياة اليومية بمنظورات جديدة.

### نزعات إنسانية شتى؛

إذا ما انطلقنا من التصور الذي تتبناه كل نزعة إنسانية عن الإنسان، تأكد لنا بأنه ليست هناك نزعة إنسانية واحدة، بل نزعات كثيرة: هناك النزعة النازية والنزعة الفاشية والنزعة البولشفية... الخ. وحين انتقدت النزعة الكلاسيكية قيل إنني أنا بدوري أطرح نزعة إنسانية من طراز خاص، وهذا صحيح إلى حد ما فأنا أرى أن النزعات الإنسانية لا تتشابه في ما بينها، مثلها في ذلك مثل النزعات المتعوية. والنزعة الإنسانية التي أهاجمها هي تلك التي تستوجب إعادة تأهيل المسيحية من خلال الصيغ الكانطية والمثالية، وأنا أصارعها باسم نزعة إنسانية أخرى مادية ومتعوية وواحدية، مناقضة للنزعة السائدة في وقتنا الحاضر، وسأمضي بعيدا في مكافحة النزعة الإنسانية النازية المزعومة بكل تجلياتها.

### لن أواعد أحدا؛

أود أن يقرأ الناس ما أكتب فيشعروا بأنهم معنيون وساخطون وقلقون ومغلوبون على أمرهم، وأن يصدر عنهم رد فعل، وأن يتمكنوا من اعتبار بعض أفكارني قابلة للتبني والتطبيق. وسأكون أسعد الناس إذا ما كان لهذه الأفكار أثر في الواقع. فقد كان «غراك» يدعو الكتاب إلى التسلح بالشجاعة التي تؤهلهم لضرب موعد صباحي مع قرائهم الأوفياء في ساحة لاكونكورد. من يدري كم سيكون عددهم: واحدا، اثنين، ثلاثة، عشرين، مائة؟... أعتقد أننا نكتب بغاية تحقيق قرابة معينة مع القراء، كي نحظى بصداقة بضعة عشرات من الأشخاص الذين يتعاطفون معنا في صمت وسرية. بيد أنني لن أضرب موعدا مع أي كان في ساحة لاكونكورد.

التأنق موقفا ذاتيا ضد الذات.

### الثقافة أسمى من الطبيعة؛

يعتقد البعض أن المتعوية فلسفة استرخاء واستسلام، وهذا خطأ. فهي على النقيض من ذلك فلسفة توتر وحيوية وانتباه، أقرب ما تكون إلى الزهد والتنسك، كما عاشهما الكلبيون، ولذلك أساءل: كيف يمكن للمرء أن يكون كلبيا، بالمعنى الإغريقي والفلسفي للكلمة، في الوقت الحاضر؟ فهذا الوعي الذي يتيح له أن يقاوم، وهذا العمل الدؤوب الذي تباشره الثقافة على الطبيعة وضدها، لهما صلة بالزهد والتأنق: ذلك أن كره الطبيعة هو أيضا مبدأ من مبادئ التأنق. لست عدوا للطبيعة، غير أنني أعتقد بأن الثقافة أسمى من الطبيعة، وأن العمل الثقافي يكمن في إضفاء شكل ما على الطبيعة، وبهذا المعنى فإن التأنق مطالب بالكثير في وقتنا الراهن.

### زلازل الواقع؛

خلال انتفاضة مايو ٦٨، لم أكن خلف المتاريس، كان عمري آنذاك تسع سنوات. إلا أنني أعرف بأن حياتي قد تغيرت منذ ذلك الحين، لسبب بسيط هو أن المعلمين الذين درسوني وكذا أبوي قد عاشوا جميعهم هذه المرحلة وكانوا مناوئين للعقيدة القروسية للسلطة. لقد كانت تجربة ماي ٦٨، بالنسبة للرجال، مناسبة للتحدث إلى النساء بطريقة مغايرة، وبالنسبة للنساء فرصة سانحة لمطالبة الرجال بأن يحدثوهن بلهجة مغايرة. نفس ذلك يصدق على العمال في علاقتهم بأرباب العمل، وعلى التلاميذ في علاقتهم بمدرسيهم. وما زالت آثار ماي ٦٨ السلبية أو الإيجابية سارية إلى اليوم. ولنا أن نتصور مثل هذا النوع من الزلازل الواقعية التي تقع في حضارة ما وفي حقبة معينة فتدفع الناس إلى إعادة النظر والتفكير في العديد من المقولات

## عبدالله خليفة..

# محاولة للتصالح مع الماضي والمستقبل ! في «ذهب مع النفط»

فيصل عبد الحسن\*



تنهل رواية «ذهب مع النفط» للروائي البحريني عبدالله خليفة، من واقعنا العربي، في الخمسينات والستينات، وما أفرزته الثروة النفطية في دول الخليج العربي من تشكيل لأشكال الحياة، وما فرضته من تعامل وعلاقات بين الناس في هذه البلدان، كعلاقتهم بالفكر السياسي، وكذلك فهمهم المزدوج لهذا الفكر، والتباس الكثير من العلاقات بين السلطة السياسية والفرد، طوال تلك العقود من القرن الماضي بسبب، الحرب الباردة، السابقة بين القطبين العالميين، القطب الاشتراكي والرأسمالي، وانعكاس ذلك الصراع على منطقة الخليج العربي، باعتبارها مركز الصراع العالمي على الثروة النفطية، وخضوع المعسكرين للمفهوم الاقتصادي- السياسي الكلاسيكي المتعارف عليه: من يضع اليد على منطقة الخليج من المعسكرين، سيضع خصمه تحت رحمته إن شاء خنق اقتصاده، وإن شاء أطلق له آفاق التطور والحياة والرفاه الاقتصادي.

فاقت (اللامنتمي) في مفهوم الكاتب الإنجليزي كولن ولسون - لوصف الانقطاع الاجتماعي في المجتمعات الغربية- بأنها غير منتمية لنفسها أيضا، بل هي تنفي ذاتها، وترفضها، وتشعر بالعار من كل ما تقوم به من أفعال، ولا تستطيع أن تحدد ماذا تريد من واقعها أو ما هو حلمها؟! الذي من أجله لا تزال تعيش وتأمل بتحقيق وجودها من خلاله.

### تقنيات الرواية

تنتمي تقنيات الرواية، إلى ما تعارف عليه النقاد برواية السيرة، الذاتية، فالروائي مع بطله الرئيسي، في رحلة كشف، مستمرة من خلال فصول قصيرة، تستخدم فيها كل وسائل الروي، الدايولوج والمنولوج، الذي يستخدمه بطريقة مؤثرة في العمل حيث يكون «للمونولوجات الذاتية- والنقل المباشر، ويكون تأثيرها القوي عندما

بدأ الروائي في عمله الجديد، وكأنه بوضع مشابه لأزمة بطله «سلمان أحمد سلمان»، فهو يعيش هذه الشخصية، بكل تعقيداتها النفسية، وظروفها السياسية والاجتماعية، ويتعاطف معها إلى درجة التماهي، يقول أ.أ.ريتشاردز عن ابتكار المتشابهات في الأدب: «أن القدرة على رؤية المتشابهات موهبة يمتلكها بعض الناس دون البعض»(١) والغوص في أعماق ما في أزمة البطل من تناقض، واختلاف، ويصل في فصول من الرواية إلى درجة الرفض، فسلمان يرفض سلمان، حد الإفناء، فهو شخصية فريدة في الأدب العربي، وفي أدب عبدالله خليفة ذاته، ولم اقرأ لهذا الكاتب مثيلا لهذه الشخصية على كثرة ما قرأت له من روايات وقصص، وأعتبر نفسي من المتابعين لأدب هذا الكاتب(٢) فشخصية سلمان في الرواية غير منتمية لواقعها أولا، وغير منتمية لذاتها ثانيا، وقد

أوروبي بعيد؟! أم زهاب ذكورة سلمان أثناء التعذيب، خلال فترة اكتشاف النفط، وزهاب هذه الذكورة يعني بمفهومنا الشرقي للذكورة، زهابا بيولوجيا للشخص المعني في العمل الروائي؟! تبدو صفحات الرواية الأولى من «ذهب مع النفط» توطئة لعمل روائي طويل، يحكي عن فترة الخمسينات والستينات، من القرن الماضي ليحكي لنا عن علاقة المواطن العربي، الأكثر وعيا، بحكومته المحافظة في ظل، صراع دولي مصيري، بين دول الشرق والغرب، حول (النفط) الثروة الاستراتيجية، التي اعتبرت السبب الأول في عدم استطاعة الألمان، ودول المحور الفوز في الحرب العالمية الثانية (١٩٣٩-١٩٤٥)، لافتقارهم لهذا المنتج الاستراتيجي بكميات كافية، والتي حبا الله بها وطننا العربي بوفرة، حيث بدأت أولى حقوله الأكثر غزارة في العالم في منطقة الخليج العربي تكتشف في العشرينات والثلاثينات من القرن الماضي، ليكتشف بعد ذلك بعقدين في مناطق أخرى من الوطن العربي.

### «ذهب مع النفط» ورواية التماثيل

#### لخليفة التماثل والاختلاف:

في صفحات (التوطئة) من الرواية، نجد سلمان أحمد سلمان الضحية السياسة، والمعتقل السابق، والذي أعقد عليه الوضع الاقتصادي النفطي الجديد، مميزات الرفاه المعيشي، لا يزال غير سعيد بل ومهددا وجوده بسبب تطرف ابنه الديني، والرواية تبدأ بمغزى هذا الابن، وضياح الأب في أحزانه وإدمان الشراب ومفردات الرفاه الجديد، الذي يحتقره سلمان في دخيلته أشد الاحتقار، لكنه يعيشه بكل تفاصيله اليومية: «تسبح التلفزيون أحرص. الخدم يمشون على رؤوس أصابعهم. الفضاء أسود. الريف المليء بالفلل والقصور والحدائق، ذي الأنوار الساطعة، لا يراه.» (٥) ويقول معبرا عن ذلك الرفاه الموجه للرأس: « ويحاول أن ينهض لكنه لا يستطيع، ويتذكر حشد الخادמות اللواتي كن فئات متعددة بعضها يطبخ وبعضها يغسل وبعضها يتلوى على السرير. الآن عليه أن يدفع فواتيرهن المتأخرة وتكاليف إجازاتهم» (٦) ويصف منصور صديق سلمان: «الأستاذ الكبير سلمان أحمد سلمان الذي كتب المقالات والأبحاث عن الفقه والعقل وأصول المحاكمات

تستخدم طرائق البوح الشخصي لصالح رسم منسجم ومتناغم للشخصية بين صوت السارد، وصوت أنه في الماضي، وبصيف تمهيدية تنزاح عن الصيغ المألوفة، ويتراكم منظورها لما هو قادم من العالم الخارجي وبصيف تركيبية غامضة أو غير مكتملة والعالم الداخلي للشخصية» (٣) وكذلك الوصف السوري السينمائي (٤) والسرد Narration الذي ينتمي في بعض فصول الرواية المؤثرة، إلى الرواية الفرنسية الجديدة، التي بدأها الآن روبرت غرييه، والروائية فرانسواز ساغان، وغيرهما، حيث الوصف الشئني، لما يحيط بالبطل من أشياء، لرسم الأجواء النفسية، وتحولات الواقع حول الأبطال، ورصد تلك التحولات من خلال سيرة الشخصيات المحيطة بالشخصية الرئيسية المحبطة بصنيعها في هذا العالم، حيث يتحول السارد، من خلال الحوار مع الذات إلى واصف أيضا لباقي الشخصيات، ومتحدثا باسمهم، وبالرغم من استخدام الكاتب الوصف الواقعي والشخصيات والأحداث الواقعية، لكنه يصل في نهاية الرواية إلى ما نسميه بالكذب الروائي Fiction Nove-ist ومتاهات الرواية اللاواعية، خصوصا في وصفه لكارتة لم تحصل في الواقع، ولم تسجل من قبل كحدث تاريخي في منطقتنا العربية، من خلال، الغرق الكلي لدولة عربية بكامل شعبها في البحر، والتي يتحدث عنها الكاتب في روايته، وأن الانتقال من واقعية نقدية، إلى الرواية الفنتازية، ورواية الواقعية السحرية، التي اشتهر بها كتاب أمريكا الجنوبية كأمثال أستورياس، وبورخس، وماركيز، وغيرهم، هي محاولة من الكاتب لتعميم النموذج الذي طرحه في روايته، وجعله شموليا لا ملامح وطن خاص له، أو لما حدث على أرضه من أحداث واقعية في متنه الروائي.

### عصر النفط

يضعنا اسم الرواية في تماس مباشر مع الحدث الرئيسي للرواية، بل ان اسم الرواية، هو العتبة الحقيقية، للمتن الروائي، حيث تضعنا هذه العتبة أمام أسئلة عديدة منها، من هذا الذي ذهب مع النفط؟! هل هو الوطن الذي غرق تحت البحر؟! أم شاهين وهيمنته، السلطوية، الذي يوجه رسالة صوتية في نهاية الرواية من منفى

من شخصية «ياسين كافود» فكلاهما شخصيتان تستغلان ظروف التحولات بعد اكتشاف النفط في دول الخليج، وتستخدمان كل الوسائل الأخلاقية وغير الأخلاقية للاغتناء، وتأكيد وجودهما من خلال ظلم المحيطين بهما، ففي رواية «التمثيل» كما في رواية «الأقلف» للكاتب وقصص كثيرة من مجموعته «دهشة الساحر» حملها متن المجموعة التي صدرت عام ١٩٩٧ وقصة (نجمة الصباح) وهي أقرب القصص لما نرمي إليه في دراستنا، ونجمة الصباح، في القصة، هو اسم الجريدة التي يعمل فيها بطل القصة الذي يجرده الكاتب حتى من اسمه، كإشارة ذكية على الانسحاق التام لمهنة الصحافة التي كانت في بدايتها في سنوات الخمسينات والستينات من القرن الماضي في دولنا العربية: (اثنتان وثلاثون سنة وأنا أعمل في جريدة نجمة الصباح. كان مكانها في البدء شقة صغيرة وسط السوق. كانت نوافذ الغرفة القليلة الضيقة، التي نعمل فيها، تسرب ضجة المارة والباعة، فترتجف صيحات المشترين وأبواق الدراجات والسيارات على أوراقنا، يمتلئ المكان بدخان السجائر والعربات وروائح المأكولات الشعبية الساخنة، ويندفع إلينا الصغار لحمل الأعداد، والقراء يفيضون من ينابيع كلامهم). (١٠) وهنا يخدع الكاتب بمكر عجيب، قراءه بهذه البداية الضاحجة بالحياة ومفردات الكفاح اليومي الجاد، لصحفي يعمل في جريدة يومية، ولكنها ليست إلا بداية لجذب انتباه القارئ والإمسك به، خصوصا وأن الكاتب ينوي أن يفصح حياة كاملة لرئيس تحرير جريدته، الذي بدأ مناضلا يدافع عن حقوق الناس، ويعيش حياة حميمية مع صحفيي جريدته، ويشاركهم حياتهم البسيطة المتعفة ثم تتغير حياته بتغيير مقر الجريدة من شقة صغيرة وسط السوق، إلى بناية جديدة كبيرة فيها السكرتيرات، ووسائل الراحة، وو.. ويتحول إلى رجل سمين بالكاد يستطيع المشي على رجليه، فيعزل طريقه إلى غرفته عن طريق مصعد خاص، وهي إشارة ذكية أخرى للتحويل، الفكري والحياتي عن الناس وهمومهم، والاكتفاء بحاجات الذات وحدها، ولم يره أحد بعد ذلك إلا فيما ندر، ولا يسمع إلا من خلال أسلاك الهاتف والأوراق، وتحولت كلماته الهادرة فيما سلف إلى كلمات هادئة، ناعمة وأيضا إلى جمل مبتورة!

والقانون الدولي ينهار، ويترك العزاء ويشرب ويشرب بدون خروج؟» وبالرغم من كل هذا الوصف إلا أن سلمان لا يشعر بالأمان الاقتصادي «فالمبدع أو المفكر الذي يعيش في مجتمع وأسرة ويطلب منه أن يقدم العون والرعاية الصحية والمادية لنفسه وأسرته أو لمن يعول، ولكننا لا نجد على مر التاريخ البشري والعربي خاصة إلا حفنة معدودة من المفكرين والمبدعين استطاعت أن تستمد من هذه المهنة كفايتها المادية» (٧) ويقول عنه سلمان للتعريف بصديقه: «هذا منصور يعرفه ولا يعرفه، استحما في بركة السجن واصطادا السرطانات للعشاء المحاصر وراء الأسلاك وحين خرجا ظل منصور يعلك الجمل نفسها، ويدخن الشيشة كل يوم». (٨)

ومن بداية متن الرواية وحتى نهايتها، يشعر القارئ بالضيق مع سلمان، إذ يضع الكاتب بين أيدينا شريحة اجتماعية متكاملة من الطبقة الوسطى، التي عانت شظف العيش قبل اكتشاف النفط، ثم تغيرت حياتها بعد اكتشافه، ليصير العمل السياسي هدفها، وهي تبحث عن أجوبة لمعنى أن تحيا، وهي في تصادم مباشر ومستمر مع من يمثل رجل السلطة، في الخمسينات والستينات من القرن الماضي، الذي يمثله المسؤول الحكومي شاهين، السياسي الذي لديه نفوذه السلطوي، وتجارته، ووضعه المميز في المجتمع، وقتذاك، وشخصيات أخرى مركزية في الرواية كفريدة زوجة سلمان، وابنه أحمد، وأبو سلمان عامل الصباغة، الذي يموت وهو بكامل صحته بسبب سوسة نخرت خشب السلم الذي يعمل عليه، فسقط وهو يتسلق درجاته من شاهق في أحد الأيام، فاقتا حياته، وأم سلمان التي يقعدها مرض السكر، ويجعلها شبحا ثقيلًا، وهي تدور على كرسيها في أنحاء البيت، راوية بوجودها السينوغرافي في الرواية عصر ما قبل النفط وأخلاقه وأساليب تفكيره.

#### × روايات وقصص لعبدالله خليفة

من شخصيات الروايات السابقة للكاتب عبد الله خليفة، التي تتشابه من بعض الجوانب، مع الشخصية الرئيسية «سلمان أحمد سلمان» في رواية «ذهب مع النفط» شخصية «حسان يوسف» في رواية التمثيل، (٩) بينما تقترب شخصية «شاهين» في ذهب مع النفط



يراه سوى شاهين، كل يوم يغرر فيه نصاله، ويتصور نفسه ذاهبا إليه مخفيا خنجرا في ثيابه...» (١٣) إلا أن تلك الصورة العدائية تتغير إلى نقيضها، حالما يطلق سراحه فيصير مستشارا قانونيا لشاهين، وكتابا ليومياته في تصالح أليم مع الماضي، لا يخلو من حقد متأصل إلى درجة الشيزوفرونيا المرضية، والماسوشية التي يحرص المريض بها على تأليم الذات، واهانتها، أقصى درجات الاهانة للحصول على الراحة المؤقتة والتصالح المرضي مع النفس، والمحيط من حوله مبررا ذلك بالحصول على منافع مالية، واعتبارية من علاقته بمن تسبب في آلامه السابقة.

تقول فريدة معاتبه زوجها سلمان، الذي لم يعد كما كان قبل الاعتقال: «كل مرة تقول ذلك، وتدفعني إلى السرير وتتعري وتكتسحني بالقبل ولا شيء يحدث...» (١٤) لتجعلنا في قلب الأزمة الروحية للأسرة التي تزعزت بهذا التغيير البيولوجي للزوج، الذي يعقبه تغير مواز في علاقة سلمان بشاهين فيقول واصفا جلاده، على أمل التصالح مع الماضي، لتغيير الحاضر، والحصول على نوع من التعايش في ظل المصالحة بين النقائص التي تبدو مستحيلة: « ليس ثمة كرم من أي نوع يا سلمان، سوى عمله الخاص، وحتى السيارة اشتراها من هذا العمل المتدفق عليه بالمال، لكن أن يسلمه شيئا أو يفتح له كنزا فهذا أشبه بحلم، وعليه أن يعاود الركض في قاعات المحاكم وصلالات الرقص والشرب يقتنص المتخلفين عن الدفع» (١٥)

#### × الأقنعة في الرواية

يستخدم الروائي عددا من الأقنعة في روايته، وذلك ليضعنا أمام مستويات مختلفة للحدث الرئيسي، فالابن أحمد هو صورة من الأب سلمان، وفريدة هي صورة أنثوية أخرى لزوجها سلمان في بحثها عن الحياة السوية، والتي ليس في داخلها ما ينبئ على روح التضحية الحقيقية بل هي حالما تكتشف عجز زوجها الجنسي بعد مغادرته السجن، وبعد فترة قصيرة من ذلك الاكتشاف، تقرر الطلاق منه والاقتران بأخر، وقد اعتقلت هي أيضا فيما بعد بسبب عثور الشرطة على أسلحة وأعتدة تعود لابنها المتطرف، في بيتها، الذي

وعن ماضي رئيس التحرير حين كان ملتحما بقضايا الناس، عندما كان مقر جريدته وسط السوق، يحدثنا الراوي: «كانت الأحذية تدوس فوق الأوراق والبقايا. تحدق في وجوهنا باحثة عن مسامير مضيئة، أو وشم سحري، تقلقل الطاومات التي تئن بضراوة. وتكاد الأحذية أن تدوس أقدامنا، لكنها تتكاثف وتنهمر فوق باب راشد العلي. نراه مخفورا بوجه صلدة، ومسدسات لامعة، يبتسم إلينا ويسخر «ذاهب إلى وجبة خفيفة فهل يريد أحد شيئا؟» ويعود بعد ساعات أو أسابيع، منتفخ الوجه، كدماته الواضحة لها إضاءات زرقاء، وخطوط خده كالكتبان محملة بأثار الجنازير الحديدية، والقبل الضارية على حد تعبيره» (١١) ان السمات العامة لرئيس التحرير هي ذاتها من جوانب كثيرة، السمات الشخصية لياسين كافود في التماثيل وشخصية شاهين في ذهب مع النفط، والكاتب في كل مرة ينظر لموضوع الظلم الاجتماعي وتوزيع الثروة وقراءة المستقبل في بلداننا العربية من خلال، ما تنتجه مجتمعاتنا من ظواهر وملابس، ويؤشر عبر تلك الشخصيات المحورية في مجتمعاتنا مناطق الخلل.

#### × رواية «ذهب مع النفط» والتصالح مع الماضي:

لم تبق شخصية سجين «شرق المتوسط» رواية عبد الرحمن منيف وحدها تمثل بشاعة حياة السجين السياسي العربي، في المعتقل، بل جاءت هذه الرواية لتضيف نموذجا آخر أكثر تأليما للوجدان، والضمير الإنساني، فقد أضر التعذيب والمعاملة القاسية في السجن بطل رواية «ذهب مع النفط» كثيرا حتى أنه خسر رجولته، ولم تغد بعد ذلك كل ما حاوله البطل لاستعادة هذه الرجولة من زيارات مكوكية للأطباء، ووصفات الدواء المختلفة: «الآلام مضمّنية والأسئلة والدهشة اكبر منها، لأن ما فعله لا يستحق كل هذا العنف. بضعة اجتماعات وبيانات في اتحاد الطلبة في الخارج. لكن الرجلين كانا مستميتين في تمزيقه، الضربات على الخصيتين كانت مروعة، سقط بعدها وخيط طويل من الدم كان ينهمر من قضيبي» (١٢) وينقل لنا الروائي الصورة، الكالحة، التي بناها المعتقل السابق عن عدوه شاهين، في أيام عذابه السابقة: «ليس ثمة وجه

نصا روائيا متميزا، ينهل من التاريخ، من دون أن يلتزم بأحداثه، ومن السياسة من دون أن يلتزم بمحادثاتها المعروفة، وقد وضع نصب عينيه أن يجعل مداد قلمه، يكتب عن أزمة الإنسان في معاشته، لمتغيرات الواقع، من السريعة في بلداننا، وكفاحه الدائم للتأقلم مع الواقع، من أجل أن تستمر الحياة، والرواية بالرغم من دراماتيكية أحداثها فهي دعوة للحياة والتصالح مع الذات لصنع المستقبل القادم، وأيضا هي إدانة له باستقراء روائي تنبؤي لما سيحصل في العقود القادمة!

### هوامش وإحالات

- (١) ص ٩١ فلسفة البلاغة/ أيفور أرمسترونغ ريتشاردن/ ترجمة: سعيد الغانمي-د.ناصر حلاوي/أفريقيا الشرق ٢٠٠٢ الدار البيضاء-المغرب.
- (٢) يمكن مراجعة ما نشره كاتب المقال عن أعمال الروائي عبد الله خليفة السابقة: رواية الأقفاب لعبدالله خليفة حاضر وماضي الكبت الجنسي والتطرف الديني في دول الخليج -القدس العربي العدد ٥٥١٨ في ٢٧ شباط (فبراير) ٢٠٠٧ - رواية رأس الحسين...رواية إحدائية لعبد الله خليفة عن مأساة كربلاء/ أخبار الخليج/البحرين/ العدد ١١٢٧١ في ٣١ يناير ٢٠٠٩ - قراءة في أعمال الكاتب البحريني عبدالله خليفة عن الكاميرا والفلش باك والحوار بين الذات والأخر -القدس العربي العدد ٦٢٣٨ في ٢٥ حزيران(يونيو) ٢٠٠٩
- (٣) ص ١٥٧ لا وعي النص-حسن المودن/دراسة نقدية/المطبعة والوراقة الوطنية-مراكش-المغرب ٢٠٠٢.
- (٤) « لفهم العلاقة بين الصورة السينمائية واستخدامها كتقنية في العمل الروائي راجع ص ١٠٣ تحت عنوان نسق السرد والنوع الفيلمي من كتاب الخطاب السينمائي من الكلمة إلى الصورة/ طاهر عبد مسلم/ دار الشؤون الثقافية العامة/ ٢٠٠٥ بغداد-العراق»
- (٥) ص ٥... رواية «ذهب مع النفط»/ عبدالله خليفة / الانتشار العربي/ بيروت - لبنان ط ٢٠١٠
- (٦) رواية ذهب مع النفط ص ٧.
- (٧) ص ١١٦ / الحكمة الضائعة / الإبداع والاضطراب النفسي والمجتمع/ تاليف د. عبد الستار ابراهيم/ عالم المعرفة ٢٨٠/ الكويت ٢٠٠٢.
- (٨) رواية ذهب مع النفط ص ٨.
- (٩) يمكن مراجعة مقالتي عن رواية عبدالله خليفة التماثيل بعنوان: تماثيل عبدالله خليفة وفضيلة أن تقول لا في بعض الأحيان.. رواية لا تنهج المناهج الروائية المعروفة-القدس العربي العدد ٦٤٣٠ في ١٠ شباط (فبراير) ٢٠١٠.
- (١٠) ص ٨٣ من مجموعة «دهشة الساحر» عبدالله خليفة / دار الحوار للنشر والتوزيع / سوريا / اللاذقية/ ١٩٩٧
- (١١) ص ٨٤ المصدر السابق. وأنظر مقالتي حول هذه القصة وغيرها من قصص المجموعة للكاتب عبدالله خليفة في المقال المنشور - قصتان مؤسستان للقصة البحرينية الحديثة/ أخبار الخليج العدد ١١٢٨٣ في ٢٣ مايو ٢٠٠٩ -
- (١٢) رواية ذهب مع النفط ص ١٦.
- (١٣) رواية ذهب مع النفط ص ٢٠.
- (١٤) رواية ذهب مع النفط ص ٣٠.
- (١٥) رواية ذهب مع النفط ص ٧١.
- (١٦) رواية ذهب مع النفط ص ٩٨.
- (١٧) رواية ذهب مع النفط ص ١٠٧.
- (١٨) ويمكن قراءة المزيد عن هذه الموجة في البحث المنشور حول روايات الساسية الجديدة، في مقال للدكتور عبدالملك أشهبون بعنوان «إدوار خراط وقضايا تجنيس النصوص السردية»، مجلة العلوم الإنسانية العدد ١٦/١٧ سنة ٢٠٠٩ / الصادرة عن كلية الآداب جامعة البحرين ص ٤٠.

تعيش فيه مع زوجها الجديد، فهي صورة أنثوية للزوج السابق سلمان، الذي يعتقد أيضا في قرارة نفسه أنه لم يفعل شيئا خطيرا ليعتقل، أما الابن الذي لا يجده القارئ إلا من خلال والده وما ينقله عنه من أفكار وصور وأخبار، نجده صورة مجسمة لشباب الأب، ماعدا النزعة الدينية، فلدى الأب نزعة باخوسية مهيمنة، ومحبة شديدة لمتع الحياة، وفهم واقعي لمجرى الأحداث من حوله، ونجد ذلك مقلوبا في القناع المستخدم كابن في العمل الروائي: «سمع سلمان أصوات حياة في البيت. منذ مدة طويلة لم يكن هناك سوى أنين الحجر. ولغو الحياة يصدر من حجرة الابن. على العتبة حشد من النعال والأحذية المتهرئة. هذه بشارة الجنون» (١٦) القناع الآخر المستخدم في الرواية قناع شاهين، فهو الوجه الآخر لرغبات سلمان المدفونة في صميم وجدانه، ولكي يستطيع الأخبار عن أدق أسرارها، التي يعرفها سلمان، فقد ابتكر في الرواية تسجيل سيرة حياة شاهين، يحكي فيها كل ما عاشه شاهين أثناء مراحل حياته المختلفة، ويتساءل شاهين وهو متوتر الأعصاب في أحد فصول الرواية: « ماذا فعلت بكتاب حياتي؟ لم أنجزه. كتبت بعض الفصول الأولى.

هل القصصات القليلة التي قدمتها تسميها فصولا؟! هي بداية مشروع كبير». (١٧)

### × الموجة الجديدة

تتميز رواية «ذهب مع النفط» بتعدد أقنعة السارد، وتنوع الرؤى المطروحة في المتن الروائي، إلى درجة التصادم، وكذلك تنوع التقنيات المستخدمة فمن السيرة/ لا سيرة، إلى الرواية /لا رواية، حيث يتداخل السرد باليوميات، والتاريخي بالمعاش، والأسطوري بالواقعي السحري، وهي تقع ضمن رواية الموجة الجديدة في الأدب العربي (١٨) حيث لا نجد بينها وبين الأجناس الأدبية المستعملة، فاصلا فهي أيضا متواليات قصصية، وتجد فيها كل شروط القصص المستقلة، لكل فصل من فصولها أو لكل عدد من فصولها، ويربط بين فصولها شخوص يعيدون حكاية ما عاشوه في كل مرة بشكل مختلف، ويمكن اعتبار هذه الرواية من الروايات القليلة التي كتبها الروائي عبدالله خليفة، وهو يضع في اهتمامه أن يكتب

## أمجد ناصر

### ثنائية الأنا والآخر

#### في رواية «حيث لا تسقط الأمطار»

لنا عبد الرحمن\*



«فرصة ثانية»، والذي صدر قبل الرواية بقليل من الوقت، فقد تشابك فيه السرد والشعر. ربما بسبب كل هذه الإصدارات التمهيدية للرواية، تغيب فكرة التجربة الروائية الأولى، ولا يحضر سوى الرغبة في اكتشاف جماليات السرد الذي يتخذ من الشعر في بعض الأماكن متنًا يدعم به الاستنتاجات الحكمية في آراء بطله.

وتميل هذه القراءة في «حيث لا تسقط الأمطار»، إلى كشف الدلالة الجمالية في بناء الزمن، بما يرادفه من انقسام «الأنا» بين زمانين يشكلان الفضاء الروائي للنص، فالزمن هنا يسير متوازياً مع «أنا» منقسمة بين اسمين، ومكانين، وبين ماضٍ وحاضر، وبين الشباب والمشيب. فمن خلال ثنائية «الزمن والأنا» تتشكل خصوصية

تبدو رواية «حيث لا تسقط الأمطار»، وهي العمل الروائي الأول للشاعر أمجد ناصر، نصاً روائياً يختزل سيرة حياة بطله الشاعر أدهم جابر، ولا يمكن القول بأنها سيرة حياة فقط بقدر ما هي سيرة تداخلات لأزمنة وأمكنة وأقدار شكلت حياة البطل منذ فراره من وطنه لأسباب سياسية، وحتى لحظة عودته بعد عشرين عاماً. وبين لحظة المغادرة والعودة تدور رحى الزمن الأبدي المستمر لتطحن الأيام، الأصدقاء، الأحبة والأهل، وتنتثر بذور الغربة واليتم بلا توقف.

لكن لحظة الرواية تبدأ بعد النهايات، بعد مرور الزمن، فقدان الحبيبة، وأفول الشباب، وهنا لا تكون لحظة استرجاع أو استنطاق للأمس بقدر ما هي لحظة رقص باطني صامت، دون موسيقى، بلا شاهد، إنها رقصة تأملية حول معبد الأمس السرابي، لأن أشياء كثيرة ستتكشف حقيقتها، ستسقط أقنعة المدن والأشخاص، وتظهر الوجوه الحقيقية المحجوبة بفعل الخوف المسبق من المواجهة، التي لا بد من حدوثها الآن.

ولعل المتابع لمسيرة أمجد ناصر لن يقدم على قراءة «حيث لا تسقط الأمطار»، من دون استحضار كتبه النثرية الأخرى، التي دمج فيها بين تقنياتي السرد والتكثيف، كما في «خبط الأجنحة»، وهي جزء من سيرة ذاتية يحكي فيها عن الأشخاص والأماكن بأسمائهم الحقيقية. وهذا نجده أيضاً في الكتب التي وضعها عن الرحلات، حيث السرد هو الهيكل الأساسي للنص لا الشعر، أما في كتابه

على مستوى ثانٍ لتحليل خصوصية ثنائية الزمن، بهدف إبراز أهم خصائصه التي جاءت متجاورة في هذا النص مع ثنائية الأنا، وعلاقتها بالشخصيات المطروحة في الرواية.

ينفتح النص على فعل العودة. إنه حدث محوري أساسي يقع في الزمن الحاضر: «ها أنت تعود...» (ص: ١٣).

مما يفرض منذ البداية طرح سؤال عن نوعية العلاقة بين زمن القصة من جهة، وزمن الخطاب من جهة ثانية، وزمن النص من جهة ثالثة، فالزمن الحاضر الذي يبدو في صيغة المخاطب «ها أنت تعود»، رغم صيغة المضارع فإنها تنفتح تلقائياً على سرد سيحكي عن الماضي. من هنا يتيح لنا هذا التحديد للزمن الحاضر، معرفة ما هو قبل، وما هو بعد في السرد، حيث التفريق بين (الحكي) الذي سيكون ماضياً، وبين (حكي) يقع ضمن إنجاز الخطاب الروائي، كما سنرى لاحقاً خلال التقطيعات الزمنية التي يمارسها الكاتب في سرده.

وإذا كان هذا على مستوى الزمن، فإن ثمة أسئلة أخرى تستدعيها جملة البداية «ها أنت تعود»، على مستوى الأنا لتحرك عاطفة القارئ ومخيلته: «لم غادر البطل السارد؟ وإلى أين غادر؟ ولم يعود الآن؟»

وهذه الأسئلة لن تجد إجاباتها الشافية، إلا في الكشف عن الصيغ الزمنية التي تحكم النص، ضمن أزمة الذات والهوية، حيث ثنائية الذات هي انقسام الزمن الكلي، بين ذات مغتربة عن الوطن، تعيش ارتحالاتها، واغتراباتها في بعد ملحمي يبدو مُحملاً بهاجس البطل الأسطوري الذي يخوض غمار رحلة كونية تنتهي برجوعه إلى مداره الأول، وبين ذاته الأولى، الأكثر براءة، النقية في رؤيتها للعالم. الذات التي لم تحمل جراح الغربة، ولم تشاهد الدماء تسيل على

هذا النص، لينتج شكلاً روائياً يتيح للقارئ أن يجد فيه علامة نصية فارقة، تتشكل عبرها معانيه ودلالاته لتكشف رؤية الكاتب للعالم عبر سرديات حكاية تتخذ من الثنائية معماراً أساسياً للسرد. ولا تتجه هذه الدراسة نحو التحليل أو الربط بين العمل ومؤلفه، أو ربطها بالبيئة الاجتماعية التي عاش فيها المؤلف، بقدر ما تعنى باستقراء النص الروائي قراءة استكشافية تحليلية بمعزل عن السيرة، إذ يبدو من الأهمية بالنسبة للتحليل النصي أن يكون منشغلاً بالكشف عن جماليات النص، بما فيها من توتر داخلي، ونبض خاص يبوح من خلاله بمكنوناته.

ويرى د. سعيد يقطين أن: «مقولة الزمن متعددة المجالات، ويعطيها كل مجال دلالة خاصة، ويتناولها بأدواته التي يصوغها بحقله الفكري والنظري» (١). أي أن الزمن - كما يوضح د. يقطين - له أكثر من شكل واحد، فمن جهة: هناك صلة الزمن مع اللغة والتطابق الفيزيائي بينهما، ثم هناك تحليل الزمن من خلال الخطاب أو النص.

ويقدم ميشيل بوتور رؤيته للزمن على اعتبار أن من الممكن تقسيمه إلى أزمنة متعددة، منها: «زمن الكتابة - زمن المغامرة - وزمن الكاتب» (٢). وفي هذه الأزمنة الثلاثة ينحصر فعل الزمن في (حكاية) يقدمها الكاتب يمكن للقارئ أن يقرأها في ساعات محددة، لكن أحداثها امتدت عبر سنين. وهذا الكلام يتفق مع رأي تودوروف بأن زمن الخطاب خطي، وزمن القصة متعدد الأبعاد، أي أن أحداث القصة من الممكن أن تقع في وقت واحد، لكن في الخطاب لا يمكنها أن تأتي متسلسلة.

### الزمن الكلي في الرواية

وبهدف تحليل الزمن الروائي في «حيث لا تسقط الأمطار»، سأنتقل أولاً من تحليل زمن الحدث على مستوى عام، أي تحليل عام للزمن، قبل التفرع

الزمن البعيد، انبثق أمامك في المكان الذي لم تتوقع أن يصل إليه رسول أو خبر سار من بلادك. لم يكن يونس الخطاط بشخصه. هذا غير ممكن. هولم يغادر الحامية إلا إلى الحدود وتوقف هناك، الذي عبر بلدًا قاده إلى بلدان أخرى حمل اسمًا آخر وصارت له مصائر مختلفة» (ص: ٧٤).

تقدم لنا رواية «حيث لا تسقط الأمطار» إشارات زمنية من خلال تردد كلمات محددة مثل: (الماضي - الأيام - السنوات - الأشهر - الحنين - الحاضر - الزمن - الذكرى - اللقاء - النسيان - الحكايات - المستقبل).

إن هذه الإشارات الزمنية، والنفسية، تتكرر وتغطي مساحة الرواية، هذا مع الملاحظ أن السرد لا يسجل تاريخاً لأي حدث، بل هناك مفاصل زمنية كبرى تتمثل في حدثي العودة: (زمن حاضر)، والمغادرة (زمن ماضي)، وبينهما أحداث زمنية صغرى امتدت على مدار عشرين عاما هي زمن الغياب، لكن يوازي زمن الماضي والحاضر زمن آخر ينطلق من الحاضر ليستمر على مدار زمن الخطاب الروائي للنص، لنقرأ معاً: «من أين تبدأ حكايتك الطويلة، أو حكاياتك المطلة بعضها على بعض؟.. فالأزمنة والأحداث والوجوه والأصوات تختلط في ذاكرتك» (ص: ١٤).

«عُدت إذن، لقد مرت عشرون سنة على فرارك.. عشرون سنة ليست رقماً، بل قد تكون، في مثل وضعك حياة أتمت مدارها» (ص: ٢٢).

«أمام نافذة تطل على شارع.. رحمت تدبج كتابك الأخير. لقد قررت أن تحرر كتابتك من التواريخ»

«قلت لذويك إنك لا تريد أن يعرف خلق الله كلهم بعودتك» (ص: ١٩٧).

فالبطل الشاعر (أدهم جابر) الذي يقوم بفعل السرد بصيغة المخاطب، يقرر تحرير كتابته من

أسفلت الشوارع، تلك التي لم تغادر الوطن. وبين الذات الأولى والثانية يمتد وقت طويل يُلخص في حركته هشاشة البطل وعجزه أمام الحركة الآلية والمستمرة للزمن، لذا فلن يجد القارئ في رحلة (أدهم) الطويلة والشاقة، والممتدة معاناتها على مدار صفحات الرواية، رحلة خاصة به وحده، لأنها معاناة الغرباء المرتحلين أبداً في علاقة لولبية مع الزمن. إنها الرحلة التي أخذت سواد الشعر، وانتصاب القامة، ووهج الشباب، لتنتهي مع هزيمة الجسد التي لا مناص منها.

### ثنائية الزمن والأنا

تنقسم اللحظة السردية الأولى بين زمن الغياب الماضي، وبين الزمن الحاضر: «مضى وقت طويل على خروجك» (ص: ١٣)، لكن فعل الغياب والعودة يستكمل انفتاحه على دلالة أخرى تتمثل بالهوية، أو الاسم: «أيها الرجل الهارب من عواقب اسمه، أو ما فعلته يداه» (ص: ١٣).

إذن، فمنذ السطر الأول في الرواية يضع الكاتب قارئه أمام محنة ثقل الزمن الحاضر، بما يحمله من إرث عواقب زمن مضى: «فالماضي لا يقل غموضاً أحياناً عن الحاضر» (ص: ١٨٣). ثم هناك مواجهة حتمية مع ذات انتظرت عشرين عاماً رجوع شطرها الذي انقسم عنها، مرتحلاً، في بلاد كثيرة، يحمل اسمًا آخر وهوية أخرى.

«أدهم» هو الشاعر المناضل العائد بعد طول غربة وترحال، بينما يونس هو الشاب الغر الذي ظل كما هو قابلاً بين عائلته، فمن هي الذات الحقيقية: أدهم، أم يونس؟، وبأي اسم سيدفن البطل ذات يوم، باسمه الذي يحمله في جواز السفر، أم بالاسم الذي أمضى عمره بين حروفه؟..

لنقرأ هذا المقطع الذي يوجز ثنائية «الأنا» يقول: «بمرور الأيام والترحال والبحار العازلة نسيت، تقريباً، يونس الخطاط.. هكذا من وراء أسوار

(١٢١)، بما فيه من حديث عن ثنائية الاسم بين «يونس» و«أدهم»، وبما تنطوي عليه من صيغة استرجاع للماضي للحكاية يوجز أزمة الهوية، الفقد والاعتراب عبر سؤال يطرحه خلف: «ها إننا نستعيد شيئاً من الألفة القديمة بيننا، فإن كنت لا ترغب في سرد حكايتك، قل لي، على الأقل، من أنت الآن؟ أقصد هل أنت يونس أو أدهم؟».

قلت له: إنني الاثنان معاً، رأسي المكمل بالشيب وقامتي هما أدهم، أما الخافق الحرون بين أضلاعي فلعله لا يزال يونس» (ص: ١٢٧).

مثل هذا الحدث المتوتر سردياً وزمناً، من الممكن الوقوف عليه أيضاً في لقاء أدهم مع حبيبته رلى، والحوار بينهما (ص: ٢١٦)، فهذا اللقاء يحدث فيه تقاطعات زمنية متداخلة بين ثلاثة أزمنة: (الحاضر) زمن الحدث ولقائه مع رلى، و(الماضي) استرجاع قصة الحب بينهما، و(زمن مجهول) يتضح بعد زمن الحاضر والماضي حين يقول: «لا تدري كم طال بكما الوقت، وأنتما تتحدثان، إذ إن الأنوار أضيئت» (ص: ٢٢٧).

لكن ذروة الصراع الزمني بين الشخصيات، هي في مواجهة أدهم ويونس، الأنا الواحدة التي تحولت إلى مثنى، وهذه المواجهة من الممكن إدراجها ضمن الزمن الحاضر للخطاب الروائي، إذ إن الكاتب يقرن هذه المواجهة بزمن ما بعد العودة: «كان عليك أن تواجه من تفاديته طويلاً، ذلك الذي تركته هنا قبل عشرين عاماً».

فالحكايات في حياة أدهم أو يونس تسير إحداهما على حساب الأخرى، حياة أدهم على حساب حياة يونس التي توقفت، وحولته إلى شبح ثابت في زمن معين. وحياة يونس على حساب زمن أدهم الماضي، لأن يونس هو الذي يصير حاضراً في المرأة بعد زمن الحاضر، ويتضح هذا في حوار أدهم مع نفسه حين كان برفقة ابن أخيه

كل الأسماء التي تثقل ذاكرته، وهذا القرار يأتي عن تعمد واضح، لأن البطل يعي في لحظة محاسبة للذات أن الأسماء لا تهم، ويمكن استبدالها بالوصف الذي يحكي عنها، وفق حركة الدال والمدلول، لذا فلا تحضر المدن بأسمائها الحقيقية في النص، بل تحضر صور تشبهها حد التطابق.. ويقول واصفاً أحد الأماكن: «كانت جزيرة الشمس، تعج بعدد كبير من اللاجئيين والفارين من مدينة الحصار والحرب»، و«حدث أن وباء اجتاح المدينة الرمادية والحمراء..» (ص: ١٦).

لكن هذا الزمن لا يمكن اختراق مداره واستيعابه تماماً إلا عبر شخصية (يونس): «أنا» يونس الخطاط»، الشخص الذي كانه هذا العائد قبل عشرين عاماً» (ص: ٣٠).

من هنا تكون ثنائية الأنا موظفة لصالح تحولات الزمن، وتبدلاته في مفاصل السرد، حيث تكون شخصية يونس هي الأنا الساردة للحاضر المستمر، الأنا التي تراقب فعل الأنا العائدة، وتحكي لها ما حدث في الوطن خلال غيابها، تحاكمها وتعاتبها في قسوة لا تني: «قلت له على أي رصيف كنت تتسكع عندما وجد والدك ميتاً في محترفه، وعقب سيجارة في الطرف الأيسر من فمه؟ في أي حانة أو مقهى كنت تتجرع كأساً أو ترشف فنجان قهوة، وأمك يأكلها السرطان في مستشفى «الحامية» العمومي؟» (ص: ٣١).

تلك المواجهات، تحضر في أكثر من موضع في النص، لكن لا يمكننا التعامل معها على اعتبارها مواجهة بين ذاتين، بقدر ما هي صدام بين زمنين أيضاً، حيث يصل صراع الزمن وتقاطعاته في مده الأقصى مع «أدهم»، أو بين «أدهم» و«يونس»، عبر لقاء أشخاص من الماضي (خلف - فهمي - رلى - محمود)، فاللقاء مع خلف والحوار الذي دار بينهما (ص: ١٢٠ -

– «فالزمن كما تعرف.. لا يرضخ للأمني مهما كانت ضارعة»

– «للزمن طرقه المباشرة أو الماكرة».

– «الزمن قطار لا يؤثر محطة على أخرى، حتى لو تلكاً هنا أو أسرع هناك».

يحضر الزمن بوضوح عبر قرينه «يونس»، هذا الآخر الذي لم يكبر، وظل شبحاً، لكن فيما بعد ستقلب الأمور ليظهر هذا الشبح ويستولي على زمن العائد الجديد، ليصف تحركاته، تنقلاته المكانية، لقاءه بأشخاص من الماضي، ثم تمرده أحياناً، في ردة فعل على كل ما كان.

ويستمد الزمن مرجعيته أيضاً في الرواية من استمرار الاسم، أو الهوية، ففي القسم الأخير من الرواية، يتكثف حضور الطفل يونس في النص، ليكون بمثابة مُخلص جديد، عبر حمله اسم عمه، لقد اختار الكاتب عن عمد وضع هذا التفصيل المهم، في شخص يونس الصغير، الذي يمثل أحد رموز الرواية، مثله مثل المدن، هو الذات الباقية، التي يرى «أدهم» فيها طفولته وشبابه.

ومن هنا لا يبدو مستغرباً، أن تنتهي الرواية في زيارة «أدهم» لقبر والدته، في يوم يتميز بشمسهِ المتسلطة، تلك الشمس التي تبدو نوراً ساطعاً يبدد حجب الوهم كلها، ويسمح للبطل السارد أن يسأل نفسه أي اسم سينقش على شاهده؟ لا يعطي إجابة لكن المشهد الأخير في الرواية ينتهي بأن يعطي «أدهم» لحارس المقبرة عملة معدنية من الزمن الماضي، من وقت مغادرته للوطن، عملة معدنية انتهى زمن تداولها.

#### الهوامش

١ سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي ١٩٩٧، ص: ٦١..

٢ ميشيل بوتور: بحث في الرواية الجديدة، ت: فريد انطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، ١٩٧١، ص: ١٠٧.

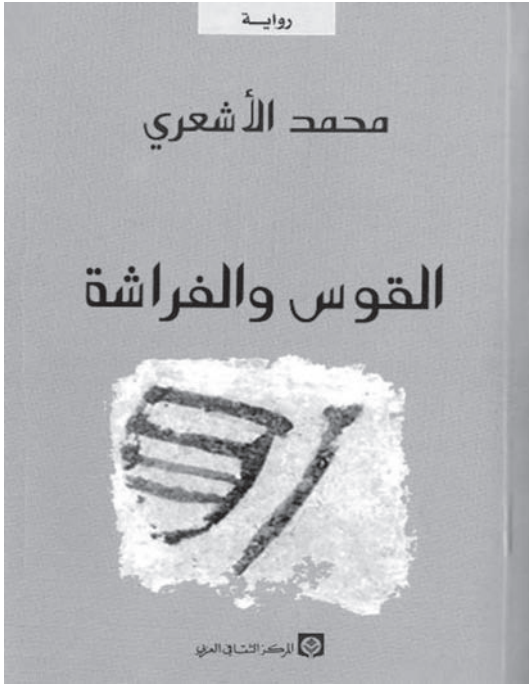
يونس الصغير يقول: «كنتما ثلاثة في المرأة، أنت، الشخص الآخر في المرأة، ويونس الصغير». يرى أدهم في المرأة وجه يونس الشبح هو الذي يحدق فيه بنظرات تتراوح بين الإشفاق والرجاء، وكما لو أن يونس هنا هو الأقوى، هو الأكثر حياة وثباتاً، من أدهم الذي استمد وجوده من الكلمات والغربة. يونس هو الأرض، بينما «أدهم» عاصفة هبت في زمن ما، ثم مضت، تاركة آثارها فقط. لكن محنة الزمن تتضح أكثر عند أدهم، عبر علاقته بالساعات، بالإذاعة التي يفضلها على التليفزيون، لأنه يقضى على عمل المخيلة، بالأسواق القديمة التي تباع الأشياء المستعملة، وعبر ذاكرته العجيبة التي تعيد إليه أقدم الصور في انثيال عجيب، يقف مدهوشاً أمامه، هو الذي ارتحل من بلد إلى آخر، نام في أسرة غريبة لا تعد، وجلس على مقاه لا حصر لها، وتسمى باسم غير اسمه، العلاقة مع الزمن بالنسبة له هي وقت يحتاجه فيمر بلمح البصر، وآخر لا يعنيه فيفيض علي الحاجة، يقول: «لا تحمل، عادة، ساعة في يدك. تشعر أنها قيد. شيء يغل الرسغ ويصنع رابطة قسرية بالزمن. الزمن ليس ساعة. الساعة ليست وحدة زمنية إلا في المرائب وماكينات بيع قوة العمل وأسرة بنات الليل. للزمن مقاييس أخرى. بعضها تعكسه لك المرأة، بعضها يبدو في طول خطوتك وسرعتها» (ص: ٦٢).

تقدم الرواية أسئلتها الفلقة والعبثية، عبر تاريخ بطلها، ماضيه، وحاضره، في تحليله لأحداث حياته، والأشخاص الذين مروا بها، وما آل إليه مصيرهم، ثم هناك محاولة تأكيد التقاطع بين علاقة الزمن بالأماكن أيضاً، وكيف أن الزمن يترك بصمته على المكان أيضاً، لنقرأ هذه العبارات:

## محمد الأشعري

# رَدْمُ المسافة بين الذات والتاريخ في «القوس والفراشة»

مزوار الإدريسي\*



بطلها التراجيديُّ يوسف الفرسويُّ بأدناس ويُقاومها، لأنها تمثل قِيمًا مُنحطَةً يمكن أن نذكر منها: (تجاوزات تهيئة حوض أبي رقرق، وأحداث ١٦ ماي الإرهابية بالدار البيضاء، والحرب على العراق، وسنوات الرصاص، والمصالحة، والانتهازية، وانتحار مهندس مكناس، ومافيا العقار، وعبدة الشيطان، وزواج المثليين، وطاعون الظلاميين، وزحف الأجنبي على الدور العتيقة بمراكش، وتشوّه المعمار، والانتهازية السياسية، إلخ...).

إنّ، تدعو «القوس والفراشة» القراء صراحةً إلى التفكير في أحداث معاصرة ومواقف ووقائع وأفكار وتساؤلات وأسئلة تمنح النص راهنيته. وتستعرض الرواية تخيلها كل ذلك، فتكشف لنا عن صلتها بتاريخها، وبأنها تعيد كتابتها،

هنالك أطروحة محورية، هي مدار كتاب الناقد الفرنسي بيير ماشيري «فيم يفكر الأدب؟»، مفادها أن نسج النصوص الأدبية أفكار. إنها مسلمة تفترض دائماً وجود أفكار تصدر عن كل مبدع، وتستهدف متلقياً، وتقتضي تواملاً وتفاعلاً بين الاثنين يتحقق عبر رسالة، تتوسل بجنس من الأجناس الأدبية، لـ«أن كل ما نكتبه نقوم به لنقول شيئاً ما لشخص ما» (١). وأعتقد أن رواية «القوس والفراشة» للروائي محمد الأشعري، كتابة مسكونة بهذا الشاغل، لأن قارئها ينتهي - لا محالة - إلى أنها تفكر في أشياء كثيرة، وتقول أشياء كثيرة أيضاً.

ويستلزم التواصل عبر عمل فني، وهو هنا رواية «القوس والفراشة»، الإقرار بأن مبدأ الألفة مع العمل من حيث التواصل معه، وفهمه لاحقاً قد تحقق، بدليل كثرة المقالات والنقاشات التي كانت الرواية مدارها، والتي تعني أن الفهم والحوار معها قد ارتقى إلى التفسير، الشيء الذي يسمح بالحديث عن نجاحها في تجاوز ما يُنعت - في الهيرمينوطيقا الغاداميرية - بالاعتراب الجمالي، وتوقفها في ردم المسافة بين الذات والتاريخ وأن تخاطب القارئ في مباشرة تامة، ناهضة بدور التوسط ضمن ما تسمه الهيرمينوطيقا «بالتاريخ الفعّال أو التاريخ المتواصل التأثير».

تتحرك «القوس والفراشة» - باعتبارها عملاً فنياً يحمل طيه دائماً شيئاً مقدساً - يحتج ضد التدنيس» (٢) في حيز زمني معين هو العقد الأول من القرن الواحد والعشرين، وداخل جغرافية محدّدة هي المغرب، وتتطرق لقضايا وأحداث تنتمي إلى هذا الزمان وهذه الجغرافية، فيندد



مؤكدَة «أن حقيقة الرغبة هي الموت، لكن الموت ليس حقيقة العمل الروائي» (٤)، هكذا:

١- تكون اللحظة الأولى حين توصل يوسف الفرسوي بنعي ابنه ياسين: «أبشر أبا ياسين، لقد أكرمك الله بشهادة ابنك» (٥). إنه موت فعلي أعقبه موت مرحلي تمثل في فقدانه حاسة الشم: «وطنت النفس على قبول ما حصل لي كنوع من الموت الجزئي، لأنني عندما أتذكر نفسي مستمتعا، شغوفاً، متذوقاً أو معجباً، فكأنما أتذكر شخصا آخر توفي قبلي» (٦)

٢- وتكون اللحظة الثانية حين اندفاع البطل يوسف الفرسوي نحو عصام، ضاماً إياه للارتواء صحبته في صهريج المنارة «قبل أن تأخذنا غيمة بيضاء باردة في دويها الهائل» (٧)، لتكون نهايته التراجيدية البليغة مستحقة لما قاله الأب الفرسوي في حقه «يجب أن أعترف: عذاب يوسف لا يشبهه عذاب أحد من العالمين، فبين انتحار أمه ومقتل ابنه تبدو حياته مثل صفة ظالمة» (٨)

بين هاتين اللحظتين، أفلح الروائي محمد الأشعري في «القوس والفراشة» في أن يؤكد على أن الرواية لا يمكن لها إلا أن تكون جنساً أدبياً هجيناً، تضم تحت جناحيها تقنيات تعبيرية واختيارات جمالية مختلفة، ووسائل معرفية وثقافية متنوعة، أعادت خلق كثير من الوقائع، التي لا تخفى صلتها الوثيقة ببعض من سيرة الروائي نفسه، وبالآدب العالمي، «لأن ما ينتمي إلى الأدب العالمي له مكانته في وعي الجميع، فهو ينتمي إلى «العالم»» (٩)

واعتقد أن هذا الحوار مع الأدب العالمي يتخذ في «القوس والفراشة» صيغاً مختلفة، منها أن بداية رواية الأشعري تشبه الروايات البوليسية، وهذا لا ينتقص من شأنها، ولا من شأن هذا النوع من الكتابة، خصوصاً إذا تذكرنا أن رواية بقيمة «اسم الورد» تبنت هذه الاستراتيجية السردية،

وتقدم شهادتها عليه، مؤكداً أنه «يلزم التاريخ أن يكتب مجدداً انطلاقاً من كل حاضر» (٣) - حسب غادامير- دون أن تكون رواية تاريخية، لغياب النزوع إلى البحث في المرحلة وإلى إعادة خلق وبناء وقائع سالفة، ومع ذلك، فقد استغلت أحداثاً من المرحلة ووظفتها كإحالات، ضمن ما تصطلح عليه الهيرمينوطيقا باللعب، لتوهم بواقعية عالمها المتخيّل، ولتبيّن للقارئ أن المنجز السردية في «القوس والفراشة» في أساسه تأويل لواقع، مثلما أن كل تفسير لعمل فني ينتهي إلى أن يصير تأويلاً.

إذن، تنهض رواية «القوس والفراشة» على «خبرة فنية» تعنى بقول أشياء تقودنا إلى فهم ذاتنا والعالم الذي يلغنا، وتستهدف تفسير ما يحدث، لذلك وجدناها تنهل من روافد متنوعة تُعيد خلق لحظتها التاريخية تخيّلياً، وتتغيا إعادة بناء عوالمها، متوسّلة بتناصات يتردد صداها، خصوصاً تلك التي تحيل على كتب أخرى، إذ الأصل في الكتب أن يحيل لاحقاً على سابقها كما قال خ.ل. بورخيس، في نص قرأته له لا أتذكر أين، وأن تتحدث عنها، أو أن تستلهمها، بحكم أننا نسعى إلى الاستحواذ على الكتب التي تأسرنا، ونحلم ككتاب دوماً بتملكها رمزياً على الأقل.

واعتقد أن شيئاً من هذا التناص أو الحوار المتواصل قد حدث ما بين «القوس والفراشة»، وبين أكثر من حكاية ورواية، لأنها فعل سردية بامتياز، أي أنها كتابة، ومن البديهي أن للقراءة أسبقية على الكتابة، مما يفيد بأن نصوصاً معينة قد حضرت بصيغ متفاوتة في ذهن محمد الأشعري أثناء بناءه لعالمه الروائي، وهي فرضية سأسعى إلى الاحتجاج لها.

بدءً، نلاحظ أن الرغبة في الحكى تتحرك - في شكل أوتوبيوغرافي، على لسان البطل يوسف الفرسوي - بين لحظتين مؤطرتين بالموت،

يعقد حواراً بيناً مع ساراماغو، هذا الروائي البرتغالي اليساري الممتع، إذ خصّه بالفصل الرابع من الباب الأول (الورطة حسب الفرسوي)، واستحضره في مسارات سردية كثيرة. لقد شكل ساراماغو بالنسبة إلى الأشعري تراثاً مكتوباً وموضوعاً للتأويل، فـ«حيثما يكون لدينا تراث مكتوب لا نكون فقط مبلغين بشيء محدد، بل تصبح هناك سمة إنسانية معينة للماضي حاضرة بيننا في علاقتها بالعالم» (١٥) ولقد ركّز هذا الحوار على روايتين، هما: «بحث في العمى» و«الإنجيل حسب المسيح». واتسم الحوار معهما بتفاوت جليّ، هذه بعض تجلياته.

في رواية ساراماغو «بحث في العمى» يتخيّل الروائي مدينة يجتاحها وباء العمى، فيصيب من أهلها دون تمييز، إنه عمى أبيض ناتج عن تعطل هذه الحاسة: حدث ذلك حين توقّف سائق عند إشارة مرور ضوئية، فغمر بصره بياض مُعم، فكان أن التحق بعيادة طبيب، وهناك سيُعدي الزبناء المرضى والطبيب نفسه، فأناساً آخرين، لتلجأ السلطة سريعاً إلى حشر المجموعة الأولى في مارستان لعزلهم، وبينما كانت العدوى تواصل زحفها في الخارج، كان نزلاءً بالمارستان يكافحون ضدّ مجموعة متسلطة، استحوذت على الأكل وحاجيات أخرى. وأخيراً ينتصر الديمقراطيون، ووقتها عادت حاسة البصر إلى الجميع تدريجياً بالترتيب نفسه الذي حل به العمى.

إن غياب البصر وحلول العمى جعل الجميع يكتشفون ذاتهم والآخرين عبر العلاقات الجديدة، التي طفت على سطح الحياة اليومية. العمى تعرية لواقع مثلما فقد حاسة الشم عند يوسف الفرسوي يسر له أن يكتشف في ذاته طاقة تخيلية وتذكيرية مكنته من إعادة اكتشاف الواقع بأسلوب مغاير. يحل العمى في رواية ساراماغو بالجماعة بشكل غير مُفسّر، وكذلك كان انكشافه

بل إن تضمين حكاية المخطوط الشعري المدفون تحت أنقاض ويلي، والذي يعود لجدّ «ديوتاما» يدفع بقوة في اتجاه افتراض تحاورٍ وتحويرٍ بين الروائيتين. إن اللجوء إلى هذا الاختيار يؤكد مجدداً أن الكتب تتناسل من رحم كتب أخرى، ويفتح القراءة على التخمين منذ السطور الأولى، ويصنع تشويقاً طريفاً على مسار السرد، لاسيّما وأنه اختار للقيام بهذه المهمة شخصية ولوعة بإجراء تحقيقات هو الصحافي يوسف الفرسوي، الذي اجتهد في الوقوف على استقصاءات عديدة، لعل أهمها:

× التعرف على الظروف التي اكتنفت التحول في حياة ياسين، والتي انتهت به إلى الموت، وما آلت إليه جثته.

× الانشغال باختفاء تمثال باخوس، أي ظروف موته (١٠).

× الكشف عن مآل عصام الذي اختفى فجأة، الاختفاء معادل للموت (١١).

× الشك في انتحار «ديوتاما» أمه الألمانية الأصل.

وكما لا يخفى، فإن هذه الاستقصاءات ترتبط جميعها بالموت، وكأنّ الأشعري يحاور بها ساراماغو في «الإنجيل حسب المسيح»، حين ذهب إلي أنه «ليس ممكناً أن يرى الإنسان الموت ويستمرّ كما كان من قبل» (١٢)، وذلك ما كابده يوسف الفرسوي، وسعى إلى أن يعبر عنه روائياً، إذ لا يخفى أنه صاحب مشروع روائي، لأنه ورد على لسانه «فكرت أن أضع خطأً أولى لرواية عن إبراهيم» (١٣)، وأن قدرته الإبداعية في الرواية لا تخفى على الآخرين، فهذه فاطمة تطلب منه كتابة رواية في ص ٢٣٤، كما أن حضوره صُحبتّها في الفصل ٤ من الباب I لاستجواب حوصي ساراماغو ومصاحبته تكشف - على الأقل - عن ولع بقراءة الرواية ونقدها. (١٤)

يكتشف قارئ الرواية بيسر أن محمد الأشعري

ورود اسم ساراماغو وروايته «الإنجيل حسب المسيح» طَيَّ «القوس والفراشة» لم يكن اعتباراً، لأن دينامية الكتابة تقترن دوماً بالتواصل مع كتابات أخرى عبر عمليات الفهم والتفسير والحوار والتأويل والتحوير. ويمكن الذهاب إلى أن «الإنجيل حسب المسيح» يمثل النواة الأصلية التي استلهمتها «القوس والفراشة»، ونقلتها من نص إلى نص، وتسمُح عناصر مشتركة في كلا النصين بافتراض ذلك، منها:

- ١- المزوجة بين لغة الشعر ذات السمة التكتيفية ولغة السرد ذات السمة المتنامية والتطورية.
- ٢- يحاور ساراماغو نصوصاً لأنجيل مُتخلِّقة ليُجعلها خلفية، وليبني منها نصَّ روايته «الإنجيل حسب المسيح»، ويحاور الأشعري رواية ساراماغو بحسب إبداع راقٍ لا يخفي علاقة الاشتهااء التي تسكن روايته.
- ٣- تُحكى سيرة المسيح في إنجيل ساراماغو بضمير الغائب، فينوع الأشعري التقنية ويحكي سيرة يوسف بضمير المتكلم.
- ٤- تسكن إنجيل ساراماغو الرغبة في إدانة الأب أو قتله، لأن يسوع لم يستسغ تصرُّف أبيه الذي هرع إلى الكهف لإنقاذ طفله متخلياً عن أطفال بيت لحم الذين قتلهم جنود هيرودوس، وتسكن الرغبة ذاتها يوسف الفرسوي الذي يتهم أباه باغتياال أمه «ديوتوما».
- ٥- ينتهي يسوع البطل مصلوباً في واضحة النهار، وسينتهي يوسف الفرسوي فراشةً منجذبةً إلى النار لتحترق في نهاية الرواية إثر الانفجار، بعد أن يكون قد فجر في ذهننا أسئلة عميقة.
- ٦- يحمل يسوع صليباً على كتفيه قاصداً نهايته، وينوء يوسف الفرسوي بحمل جثة ياسين على ظهره، ففي حوار صريح مع ياسين يقول له «- أو على الأقل أن تعترف بأنك محظوظ نسبياً قياساً إلى الفرسوي الذي يحمل حتى

في نهاية الرواية عن العُمان، في حين كان فقد حاسة الشم في بداية رواية الأشعري فردياً، لأنه مسَّ يوسف الفرسوي وحده نتيجة لمبرر معقول هو توصله بنعي ابنه ياسين، ثم إن استعادته حاسة الشم خضعت لمنطق مغاير، فهي لم تأت تتويجاً لمسار نضالي واستقصائي، بل في لحظة تراجيدية، تمثلت في الانفصال عن زوجته بهية، وشمَّه لقميص ياسين الذي كان يحتفظ به في دولا، الشيء الذي يُذكرنا بالحكاية الدينية للنبي يعقوب الكفيف، الذي استعاد بصره لحظة شمَّه لقميص ابنه يوسف، وهي حكاية مهما قيل عن انتمائها للحقل الديني، فإن ما لا يخفى هو انتمائها للأدب العالمي.

لكن إذا كان ساراماغو قد عرَّى الاستبداد وأعاد النظام إلى عالمه بعد استعادة شخصياته البصر، فإن الاختلالات التي عليها مجتمع العالم الروائي «للقوس والفراشة» لن تتوقف بعد استعادة يوسف الفرسوي لحاسة الشم، اللحظة التي دشنت لرحلة أخرى ضمن الرواية، ليكون الفعل السردى هنا تحويلاً وتأويلاً جمالياً، «فنحن لا يمكن أن نواجه العمل الفني دون أن نتحوّل أثناء المواجهة» (١٦).

أما في رواية «الإنجيل حسب المسيح»- التي تُعتبر بحق تحفةً روائيةً حظيت بكثير من التنويه- فإن ساراماغو سعى إلى إعادة كتابة سيرة للسيد المسيح محكيّة بضمير الغائب، ومُنطلقة من لحظة حمل السيدة مريم به مروراً بلحظة ولادته، فنشأته، ولقائه بالشيطان الراعي، وبالإله في الصحراء، ثم بالاثنيين معاً الربّ والشيطان في البحر مجدداً، وقبوله بمصيره إلى حين صلبه، بعد أن ذهب إلى حتفه بقدميه.

تطالعنا قراءة الروائيتين بأصداء «للإنجيل حسب المسيح» في «القوس والفراشة»، يحدث ذلك، بعد استيعابهما وإعادة ترتيب العلاقات وربط الأحداث والتقنيات فيما بينهما، حيث يتأكد أن

### الهوامش

- ١ - آليات الكتابة السردية (نصوص حول تجربة خاصة)، أمبرتو إيكو، ترجمة وتقديم: سعيد بنكراد، دار الحوار، سورية، ط ١، ٢٠٠٩، ص ١٢٢.
- ٢ - الحقيقة والمنهج (الخطوط الأساسية لتأويلية فلسفية) هانز جورج غادامير، ترجمة: د. حسن ناظم وعلي حاكم صالح، مراجعة: د. جورج كتوره، دار أوبيا للطباعة والنشر والتوزيع والتنمية الثقافية، طرابلس ليبيا، الطبعة الأولى ٢٠٠٧، ص ٢٣٣.
- ٣ - Texto e interpretaci?n, H.G.Gadamer; p19 Ao 1998, N?mero 3. Dedicado a: Dilogo y deconstruccin: los lmites del encuentro entre Gadamer y Derrida / coord. por Antonio Gmez Ramos
- ٤ - الحقيقة الرومانسية والحقيقة الروائية: رينيه جيرار، ترجمة: د. رضوان ظاظا، مراجعة: د. سعد المولى، المنظمة العربية للترجمة، الطبعة الأولى ٢٠٠٨، بيروت، ص ٣٤٥.
- ٥ - القوس والفراشة، محمد الأشعري، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، ص ١٤٥.
- ٦ - القوس والفراشة، ص ١٤.
- ٧ - القوس والفراشة، ص ٣٣٢.
- ٨٨ - القوس والفراشة ١٨٤.
- ٩ - الحقيقة والمنهج، ص ٢٤٧.
- ١٠ - القوس والفراشة، ص ٢٠٩.
- ١١ - القوس والفراشة، ص ٢٤٠.
- ١٢ El Evangelio segn Jesucristo, José Saramago, - Traducci?n Basilio Losada, Alfaguar, Santillana Ediciones Generales, 2003 Madrid, p. 198
- ١٣ - القوس والفراشة، ص ٢١٧.
- ١٤ - القوس والفراشة، ص ٣٧.
- ١٥ - الحقيقة والمنهج، ص ٥١٣.
- ١٦ - تجلي الجميل ومقالات أخرى: هانز جيورج جادامر. تحرير: روبرت برناسكوني. ترجمة ودراسة وشرح: د. سعيد توفيق. المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، ١٩٩٧ القاهرة مصر، ص ٤٧.
- ١٧ - القوس والفراشة، ص ١٢١.
- ١٨ - تجلي الجميل، ص ٥٤.
- ١٩ - آليات الكتابة السردية ص ١٢٢.

الآن جثة جدتي على ظهره! - كلنا يحمل جثة على ظهره! - أرجو ألا تكون بصدد التعريض بي!«(١٧)

٧- يستعمل ساراماغو تقنية الاستباق، فيتجلى الرب يسوع في لحظات ويحاوره، لينبئه بأن مصيره الصلب، ويظهر ياسين ليوسف ليحاوره هو الآخر، ولينبئه بأشياء منها على الخصوص قرب حدوث عملية انتحارية بمراكش، العملية التي ستنتهي بيوسف إلى الموت.

بوسعنا، في الواقع، أن نعرث على وشائج كثيرة تصل ما بين هاتين الروايتين بالخصوص، وبذلك يتأكد لنا أن تاريخ الأدب في وجه من وجوهه تاريخ حوار وتأويل وتحوير، وأنه «فقط عن طريق الاقتراب من الماضي يمكن لنا الاقتراب من الحاضر»(١٨).

إن هذا الاشتغال يؤكد ثانية أن الأصل في نجاح رواية هو الانسجام بين إجراءاتها النصية وعوالمها التخيلية التي تعيد إبداع الواقع، وهو أمر يستدعي جهداً قرائياً ووقتاً كافياً لاختتمار الأفكار، واتضاح الرؤية، وهو ما يبدو لي أن الروائي محمد الأشعري يسلكه في كتاباته الروائية، التي لو تدبرنا الأمر قليلاً لوجدناه يُمهّل الوقت، حتى يوّتي أكله، فبين «يوم صعب» و«جنوب الروح»، و«القوس والفراشة» زمنٌ كافٍ لإنضاج نصوص تستحق الخلود. لهذا أجدُ قوله أمبرتو إيكو في تقويم تجربته الذاتية، تصدق على المبدع الأشعري أكثر من سواه، حين قال في حق رواياته إنها «في حاجة لسنوات لكي تُنجز. لا أستطيع فهم أولئك الذين يكتبون رواية كل سنة [...] فما هو جميلٌ عندما نكتب رواية، ليس اللذة المباشرة، بل ما سيأتي بعد ذلك»(١٩).

## سوزان عليوان

### في «شمس مؤقتة»

أحمد الدمناتي\*



للشاعرة نمط كتابي مسكون بوجع الكتابة ووحشة المكان، وفتنة التوغل في أرخبيلات الحلم بقصيدة دافئة تخترق أسوار الحياة وتمضي طويلاً في سراديب النفس الملتحفة بشغف الكلمات الحارقة تتحسس صمتها وحرزها في شغب الكتابة الشعرية، وتعلن زواجها الجنوني المقدس بالفوضى، الفوضى المعقلنة التي ترمي بك لنهر اللغة، النهر الذي يغسل غربة الشاعرة واغترابها، وأحزانها وعزلتها، وأشجانها وآمالها. تقول الشاعرة في القصيدة رقم ٢١:

كل ما كان لي

تركته على الحبال

القمصان

وتلك الجثث المزرقة

كأظفاري

كسماء في العقد

تمطر الغابة

بضحك حامض وخذلان

كل ما حملت به

خذلني

وكأن قدمي الصغيرتين

مخلوقتان للانزلاق.

من خلال هذا المقطع الشعري نلمس شعرية الفضح والبوح من خلال فضاءات اللغة المشاكسة، فضح عنيف لذات تتستر وراء الكلمة هرباً من تصدع الذاكرة، بهذا نلمس هذه الغنائية الجميلة الحزينة التي تؤرخ بصمت لذاكرة تعشق السفر في أرخبيلات قصيدة حبل بالاحترق

والنبوءة والوجع، تعري صداقة مصنوعة من الورق فقط تدنس جماليات هذا العالم الهارب من بشاعة الإنسان. تقول في القصيدة رقم ٣٢:

الباب المعدني الأخضر

نو القصبان العديدة والحارس الأوحـد

الذي كنا ندخله في الصباح ركضاً

والحقائب الصغيرة تقفز على ظهورنا

مثل ضفادع تبعتنا من النهر البعيد

الباب- عتبة الجنة في الخروج مغلق على

طفولتنا

يدي تحثني على ملامسة حديد مبتل

لا أجرو.

تعانق بوحها الطفولي الحزين المهندس في ثنايا الأسفار والذكريات، في تضاعيف مدن النفس وحدائق الطفولة المشرعة على أزمنة التمدن

والأمكنة  
أكثر وحدة من جنة لم تألف عتمتها بعد  
الذين أخدموا صرختي بتراب  
عادوا على منازلهم  
في انتظاره  
سرير وامرأة  
أدخن الفقد  
رئتين متفحمتين  
تنتفضان بسعالك  
كي أضع غيما يؤنس ظلي  
وأجعل من السقف سماء صغيرة.  
الإحساس بالاغتراب على مستوى المكان والعالم  
الجواني للذات الشاعرة يفجر اللغة في بستان  
القلب، ويعيد للذاكرة بهاء الإشراق، والشاعرة  
تشتهي السكن في قلعة الكلمات وتضاعيف الروح  
الدافئة. الاحتماء في محراب القصيدة من قسوة  
الزمن المندس في تضاريس الذات المبدعة، القلقة،  
المتأزمة بالوحدة والخواء والفرغ، والقصيدة في  
مجموعة «شمس مؤقتة» احتفال عنيف بدهشة  
البياض وأنين النفس في أسفارها نحو البحث  
المستمر عن مدائن اللحم والطفولة والأشجان  
والأحزان عبر الارتقاء الفاتن في أحضان اللغة  
المتشحة بالحنين وهروب الذكريات.  
وسوزان عليوان شاعرة مفتونة بالحياة، مسكونة  
بالرحيل المفاجئ في أرخبيلات القصيدة  
المدججة ببراءة الطفولة والحلم والانعقاد، إذ إن  
الذات المبدعة تجد في ثنايا الكلمات المشتعلة  
بوحاً واعترافاً، قوة الانجذاب نحو عالم داخلي  
متأزم وحزين، تصبح الكتابة الشعرية في  
قصائدها حرباً ضد النسيان والصمت و انفلات  
الذكريات، رهان على اقتناص الكلمات الهاربة  
من عمر الإنسان ولحظاته الهادئة والمتوترة  
والقلقة، مشاغبة، حزينة ترسم على مسرح الزمن

وأمكنة المدرسة الهاربة من رحم الزمن الراسخة  
في أقبية الذاكرة. تتأبط بصمت جرحها البهيج  
لتعانق شغب الحرف المشتعل وتضمن لذاكرتها  
المبتلة بالشوق ألق الوجود وفتنة القصيدة  
الحبلى بالشوق والوحدة والانخطاف، لهذا  
فالشاعرة تشبه غريبتها الموحشة وقصيدتها  
المتوحشة فقط، إنها هجرة الجنون المفتون  
ببهجة الشعر، وطقوسه النائمة في غابات الكون.  
تقول في القصيدة رقم ٣٥:

أرجح الاحتمالات الطيبة لكل السوء الذي حدث  
المحبة خدعة  
والحنان مشبوه  
لكنني - رغم حدة الألم - سأستمر في تصديق  
ما لا أراه.

إن ممارسة الوهم على الذات بـ(تصديق ما لا  
تراه) كفعل احتمائي يهدف إلى امتصاص الفراغ  
والفقدان والخواء الذي تعيشه الذات المبدعة  
التواقية لكتابة نبض سرها وهشاشتها. تفضح  
أسرار الذات بقلمها وتكتب بحبر شجنها ألمها.  
بين القلم والألم تبقى الذات الشاعرة معرضة  
للتخريب المتوالي والنسف المستمر، ففي تخريب  
صمت العالم بالكلمات تصبح القصيدة شاهدة  
عيان على جرح الذاكرة، وهذا النسف لفضاء  
الجسد عبر مسالك اللغة ومحراب الصورة  
الشعرية، هو الذي يجعل الكلمة تحبل بجنين/  
قصيدة يولد قبل أوانه ليصرخ في وجه العالم  
والحياة، دعونا نجمل قبح هذا العالم بالكلمات  
الشفافة، الصادقة التي تسعد الكائن البشري  
وتدخل السرور إلى قلبه وروحه. تقول في حسرة  
وحزن في القصيدة رقم ٢٧:

ليست هذه مدينتي، أعلم  
الخواء ضيق

ما من رفاق في هذا البلد البعيد يوسعون الروح

تصدعات البوح وشساعة الأبجدية. تقول بحنين فاتن:

لم نكن نشعر بخشونة البرد  
أو بالخفافيش العالقة بصوف معاطفنا  
كنا نسير  
كالتماثيل  
مقنعين بأحجار من كهوفهم  
كارثة لا تعني أحدًا سوانا  
حملنا الصناديق

ومشينا نحلم  
بخشب التوابيت يخضر  
يعود أشجارا نتسلقها

إن الاعتماد على الذاكرة الاسترجاعية لزم هارب من تجايف الحياة، ومحاولة القبض على طفولة نائمة في أحضان الروح، يجعل الذات الشاعرة تستلذ براءة الفترة وأحلامها العجورية المندسة في شقوق الكون، وبهذا يفتح النص الشعري عندها على شروح الذات وانكساراتها في احتراقها الحميم مع تجليات المجال الإدراكي بكل تشعباته وانخفافاته، بهذا تصبح القصيدة راهبة تبحث عن أفق فسيح لتمارس غوايتها وعشقها وفسحتها المطلقة من شرفات الشجن على جزر الألم والذكرى والحلم (بخشب التوابيت يخضر) حلم استعادي مشرع على بهاء اللحظة المشتهاة في زمن سيطر عليه الزحف الإسمنتي وتكلس علاقات الإنسان بمحيطه، والكتابة بمختلف أجناسها ضرورية للمصالحة مع الذات وعري التصدعات. هكذا تقول ببوح عنيف:

لن نألف الضغينة التي تجمعنا  
وأقدامنا المثبتة في دائرة  
لن تطأ هذه العتمة ثانية  
ربما، بعد أيام قليلة  
نعود بلا لشمس إلى المقهى

بلا عصفير على الحواف.

من حدائق القصيدة وبساتين الشعر تعلن الشاعرة رحلتها المقدسة في تضاعيف الذات وتعاريج النفس، تؤثث مشهد الحزن بأغنية الكلمات الحارقة، لأن التجربة الحياتية هي التي تغذي التجربة الشعرية وتغنيها بأبعاد ودلالات ورؤى كثيفة ومكثفة، والعودة إلى المقهى كرمز للصدقة ودفء الأحبة ونشيد العلاقات (بلا شمس) هي عودة إلى الظلمة البدائية وغياب قسري للنور والحياة، إذ إن الظلمة هي الموت والتلاشي والضياع في أقبية هذا الكون الفسيح، وإن المزج بين السريالية السحرية (بلا عصفير على الحواف) والتوتر الانفعالي الداخلي هو ما يدفع الشاعرة للغوص في عالمها الباطني لاقتناص لحظات الاشتعال والتوهج الذي تعرفها الذاكرة لحظة ميلاد القصيدة. تقول الشاعرة المفتونة دائماً باللون الأزرق لون البحر والطفولة والصفاء والارتياح النفسي:

ليس الأزرق لوناً أو سماءً أو بحراً  
الأزرق لوحة طفولتي  
الأزرق عصفور بلا شجرة.

أسماك في العينين، في الرئتين، في العروق. والشاعرة متأثرة بالرسام الفرنسي مارك شاغال (١٨٨٧-١٩٨٥) الذي ملأ لوحاته بخيال حكايات بلاده وألوانها، أعطى الأزرق فسحة ضوئية لعالمه التشكيلي والإبداعي، هذا الافتتان باللون الأزرق كان تكريساً وامتداداً لأمكنة عاشت فيهما الشاعرة (لبنان، ماريبا، قبرص، مصر...) بهذا سيظل متنها الشعري تؤثته بكلمات مشاغبة يخلق بذاكرة المتلقي فوضى مغلقة تشعل في الذات نار القصيدة التي تحرق الجسد برقصات اللغة وتراتيل الحروف.

ستبقى مجموعة «شمس مؤقتة» للشاعرة

والاغتراب. تستجيب لنداء الداخل، هذا الداخل المتصدع المحفور بوجع الكتابة، المتوتر باستمرار، والمسكون بحميمة السؤال عن ماهية الحياة وأبجديات الموت في أسفارها الرهيبة إلى مدائن الجسد المتشبت بنشيد الحياة. تقول:

هكذا أعود

في ساعة متأخرة من التعب

لعل الجمر الذي في الأعضاء

يستحيل رماداً

أخرج عن سياق الكؤوس والأصدقاء

أغادر الضحك مكاناً لا يتسع لانسكابي

أتبع الوقت الذي مر كغريب

تحت النافذة

لم يعد في القسوة ما يدهش

يدي اعتادت سقوط خواتمها

وأشباح المحبة خارجة من المناديل

حين ألوح.

كيف يمكن سير أغوار هذا النص الشعري المسكون بفتنة التجسس على نبض القلب وأحلام الذاكرة الشغوفة بامتلاك لحظات الزمن الهارب والمنفلت، لغة حميمة، دافئة، مشاكسة، متمردة تستطيع حذف الحزن من أرشيف العمر وتعيد للقلب وردته المسروقة زمن الطفولة.

اللبنانية سوزان عليوان مشرعة على قصائد مشاكسة تسافر في أرخبيلات الكون بتجلياته الكثيرة والمتنوعة، تحتفل بالحياة بتناقضاتها وأشياءها الصغيرة والحميمة، لحظة الكتابة يعترها جنون فاتن يرحل بها إلى ملكوت الكلمات، ووطن الدهشة تبحث في قصيدتها عن سلاح يحارب عزلة الذات وانمحاء الذاكرة، من خلاص الروح في عنف الكتابة ورعشة الوجع الجميل.

رأيت قصيدتي تغادرني

(كالمكان

كمربعات الإسمنت والمقاعد)

روحاً تطلق فوق الجثة

ثم تتجه نحو النفق.

من أقاصي الفتنة الشعر إلى عرس متخيل المعنى الذي يمتد من سواحل الوجع في أصقاع الذات إلى حدود الشجن النائم فوق أبراج الذاكرة، ومغادرة القصيدة/قلعة الفضح والبوح، للجسد/خزان الذكريات والطفولة والخرابات، مغادرة وقتية وليست مستمرة لأن روح الشاعرة تقف من نبض القصيدة، والشعر هو الرئة التي تتنفس من خلالها هواء النقاء والصفاء والسمو نحو عالم بهي وقصي، إنها كتابة حبلية بالانتظار



## محمد خضير

# في السرد التنظيري ولذة الكتاب المخطوط والمطبوع

هيثم جبار عباس\*



ويقسمه إلى قسمين الأول يستعمله الأديب استعمالاً صحفياً لينال الشهرة في مرحلة معينة وهي مرحلة الأديب نفسه، ويفقد الأديب رصيده المستقبلي بعدما استنفذ رصيده نصوصه في صحافة أمسه وشهرتها وقد سمي هذا الأديب بأديب المرحلة، وهو مستعد أن يتنازل عن شهرته في المستقبل لأي أديب ينافسه، أي إذا دخل في مرحلة أخرى، أما الاستعمال الثاني هو نقيض أديب المرحلة، كما قال الكاتب «والنقيض من أديب المرحلة هذا، أديب تدفعه حقيقة الاستعمال الأدبي إلى موضحة ذاته الأدبية في سياق رؤيا متحولة احتوت زمانه الشخصي وزمان أعماله التاريخي» ص ٢١، لكن الأديب في بداية مشواره ان لم يحقق شيئاً يثبت جدارته الأدبية، فلا يستطيع ان ينال هذه الجدارة وهذه الكفاءة الأدبية في نهاية المشوار، بل حتى الكاتب نفسه قد نال هذه الجدارة في بداية المشوار

كتاب (السرد والكتاب) للقااص محمد خضير ينقسم إلى قسمين الأول هو استعمالات السرد والثاني استعمالات الكتاب، في القسم الثاني يتحدث الكاتب عن لذة الكتاب المخطوط والمطبوع، وهي مقالات جاءت بلغة شعرية يقل فيها تنظير الكاتب، قياساً بالقسم الأول، أما القسم الأول استعمالات السرد هو عبارة عن مقالات تنظيرية أو السرد التنظيري في القصة والرواية والرمز والواقع والخيال والتشكيل والاعتراب، وبما أن مقالات الكاتب تقوم على أساس فكرتين متمازجتين الفكرة التنظيرية والفكرة السردية اذن هي خاضعة للحوار والنقاش خصوصاً إنها قريبة للنقد، لذا ستكون قراءتنا عن القسم الأول من الكتاب أي عن استعمالات السرد، اذن سأعطي بعض تعاريف السرد وما يتعلق به كما ذكرها سعيد علوش، السرد هو خطاب مغلق حيث يداخل الزمن الدال (في تعارض مع الوصف) فهو خطاب غير منجز والقانون السردى هو كل ما يخضع لمنطق الحكى والقص الأدبي، أما السارد هو الشخص الذي يصنع القصة وهو يختلف عن الكاتب ذي التقليد القصصي الأدبي، والمسرود له كما حدده (بارت) هو الشخص الذي نصنع له القصة ومثلما يختلف السارد عن الكاتب لا يلتبس أيضاً المسرود له مع القارئ فالمسرود له هو قارئ متوهم (أما القارئ هو المتفحص والمنتج) وعلم السرد عند (تودوروف) هو علم القصة، وثمة كثير من المصطلحات تعد كمشتقات للسرد كالبرنامج السردى، المسافة السردية، المسودة السردية، التركيب السردى، البنيات السردية، المدار السردى، وبإمكانك مراجعة كتاب معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة للدكتور سعيد علوش للاطلاع على ذلك، اذن محور حديثنا سيكون عن استعمالات السرد. يبدأ الكاتب محمد خضير بالاستعمال الأدبي

أنفلونزا الصمت للقاص باسم القطراني، وقصة المعطف للقاص رمزي حسن الذي اختزل فيها الزمن اختزالاً رائعاً مما ينتج نصاً آخر في ذهن القارئ، وأنت تقرأ بهذا قصص تحس بأنها قصص خيالية إلا أنها مستحلبة من ضرع الواقع.

يقول الكاتب محمد خضير «إن التعاقد على استعمال الواقع استعمالاً خفياً سيطرح أمام القارئ فرضيات غير مألوفة» (ص ٢٨) تماماً هذا ما يريده صاحب النص المنتج، يريد من القارئ أن يبحث في ما موجود داخل النص لأنه كتب عن واقع غير مبتذل لذا يتطلب البحث كما أشارت بذلك (ناتالي ساروت) ويختتم الكاتب هذا المقال بقوله «الواقعية محاولة اتصال بين البطل وعالمه، بين كاتب وقارئه، وتحديد مواقع جديدة لهذا الاتصال، أي صنع نسخة مرئية من نسخة لا مرئية».

أما في استعمال القصة فإن الكاتب يفضل مسوغات صنعة القصة لأنها تنطلق من وحدة المعايير البنيوية للسرد على مسوغات تكتب بدافع النشوة الذاتية باتجاه مرحلي مؤقت، وقد ضرب مثلاً بالجاحظ وبالجرجاني وكان الأخير يماثل بين صياغة النص وصياغة السوار أو الخاتم وقد أشار الكاتب إلى ملحوظة تعد درساً نقدياً حديثاً، بل إن الكتاب برمته من الكتب النقدية بامتياز إذ يقول الكاتب «فإذا كان لنا أن نذم تأليفاً فليس المذموم تأليفاً (مصنوعاً) أو تأليفاً (مبتدعاً) وإنما المذموم في هذه الحالة تأليف لا ينتج من (الموضوعات المطروحة على قارعة الطريق) سوى تأليف للمعنى بلا زيادة عليه (ص ٣٢)، بمعنى آخر لا يوجد نص جيد ونص رديء بمعنى المفردة، بل يوجد نص منتج ونص غير منتج، فالنص الرديء هو الذي لا ينتج سوى معناه فقط، لذا يقول الكاتب: القصة التي تكتب لإنتاج معنى هي دون القصة التي تهدف إلى زيادة المعنى بأعمال التفكير والتدبير ومواصلة التأمل. أعطى الكاتب دروساً للقصاصين في كيفية صنعة القصة، كما أعطى بورخس محاضراته في صنعة الشعر، فقد استبعد محمد خضير الحكمة من القصة شريطة أن تكون هذه القصة سائرة سيراً حثيثاً إلى

منذ مملكته السوداء في مطلع سبعينيات القرن الماضي، ناهيك عن امبرتو ايكو الذي بدأ كاتباً صحفياً وفي نهاية المطاف أصبح من أكبر الأدباء في العالم، كذلك يقول الكاتب عن أديب المرحلة (أنه على استعداد للتنازل عن شهرته لأي أديب ينافسه) وكأن الكاتب يريد أن يبقى الشهرة حكرًا على نقيض أديب المرحلة الذي يستعمل الأدب إلى موضعة ذاته الأدبية، وهذا يحيلنا إلى الرجوع إلى المربع الأول وهو التعظيم والتقدیس للرمز، واعتقد أن جميع الكتابات الحديثة تحاول أن تنبذ الرموز فلا يوجد اليوم الشاعر الأوحده أو الكاتب الأوحده وما شابه ذلك. أنا في حقيقة الأمر لست مع أديب المرحلة نهائياً، ولكن طرح الكاتب للموضوع لا يخلو من إشكال.

ثم وضع الكاتب شروطاً للاستعمال الأدبي الصحيح حسب رؤيته هي (ديمومة الإرسال وترابطه، نسبية الإرسال واحتمالية حدوثه، تعدد محطات الإرسال، تبدل أدوار المرسلين، مجهولية الكينونة الإرسالية)، وبعد شرح هذه الشروط المبهمة اعترف الكاتب بأن شروطه أشبه بشروط العلم وليس الأدب إلا أنه علل ذلك من ناحية إيجابية.

أما في استعمال الواقع قدم الكاتب درساً راقياً للأدباء والكتاب، معولاً على آراء الروائية الفرنسية (ناتالي ساروت) حينما قالت «إن الأدب يركز على (البحث) بالاتجاه الخاص الذي يفترض فيه، لأن نوعاً أدبياً مثل الرواية أو القصة يهدف مؤلفه إلى أن يكشف عن (واقع مجهول) أو (واقع مخفي) تعاد صياغته بأشكال وطرائق غير اعتيادية» (ص ٢٧) وحينما تحدث الكاتب عن روجيه غارودي بأنه اختتم عصر الواقعية في كتابه (واقعية بلا ضفاف) لم يكن يقصد غير الواقعية المرئية، فالواقع اللامرئي والواقع المخفي والواقع المجهول، وكل مفاهيم هذه المصطلحات تغترف من بحر الواقع وتصب فيه، لذا أرى أن الكاتب المبدع من استطاع أن يكتب نصاً فنتازياً مستنبطه من صلب الواقع شريطة أن يكون هذا الواقع واقعاً غير مرئي. ولدينا الكثير من الكتاب الذين أبدعوا بكتابة القصة من الجدير بالذكر فقصة

عامة و بدايتها كانت بكراسة كانون إلا انه أوضح الكثير من الأمور في الفن الروائي، فقد تحدث عن علي بدر ومصابيحه الأورشليمية وباموك وكتابه الأسود وعن غوغول وأرواحه الميتة وقد أشار إلى التناسل الموجود في رواية (الكتاب الأسود) للروائي التركي اورهان باموك والمأخوذ من كتب التراث القديمة، كما أشار إلى ملحوظة مهمة وهي المغالطة والالتباس الموجود في ترجمة مصطلح (موت المؤلف) الذي تُرجم من الفرنسية إلى الإنجليزية فالعربية بالمعنى الحرفي، والذي كان من المفترض أن تكون ترجمته إخفاء الراوي أو كما قال الكاتب (مجهولية المؤلف) بدلا من (موت المؤلف).

إن الذي أوقفني في هذا المقال هو تلميح وصقل الكاتب لكراسة كانون الرواية (غير الناضجة) فهو يقول في (ص ٤٤) «إن أفضل الروائيين أولئك الذين يفكرون وهم يتقدمون مع شخصياتهم أي وهم يسردون الخيالات كأنها حقائق والحقائق كأنها خيالات في منطقة مشتركة بين التصور والتخيل، هكذا لا ينشأ ثمة حاجز نظري بين النظرية ومصادرها ويصبح مبدأ (ثق بالرواية ولا تثق بالنظرية) أو فكر كما تروي المصدر النظري الوحيد للعمل الروائي، وكان هذا مصدري في كتابة كراسة كانون أيضا إذ كان السرد والتعليق عليه يسيران جنبا إلى جنب بنسب متساوية بين الوقائع والتدليل عليها» (ص ٤٤)، ولمناقشة هذه المسألة التي أثارها الكاتب أولا كان من المفترض أن يدلي بهذا الكلام كاتب آخر غير محمد خضير، من باب عدم مدح المنتج من قبل صاحبه، إذ حينما سئل برنادشو: ما الشيء الذي لا يحسن أن يقال وإن كان حقا؟ قال: أن يمدح الإنسان نفسه، وفي الكلام أعلاه ثناء سافر لكراسة كانون من كاتبها، ثانيا إن الكاتب كتب كراسة كانون عام ٢٠٠١ وبعد مضي تسع سنوات من كتابتها وقد علم إنها لا تنتمي إلى فن الرواية ولم تأخذ تلك الأهمية أو نصيبها من المتلقي بل جوبهت بالإهمال فبعد مضي تسع سنوات على إصدارها اخذ الكاتب يضع تنظيرات في الرواية وفق كتابة كراسة كانون، وما هو إلا

خاتمها، وثريا النص أما أن يكون هادرا كزئير الأسد أو ناعما كمواء القطة، فالكاتب يحث على صناعة القصة ولكنه يرفض الإيغال في الصنعة بدون معرفة مبادئها على حساب المتعة والجمال، وضرب لنا خير مثال بالقاص عبد الستار الناصر الذي ساوم على الصنعة مقابل المتعة، وراهن على الوهم دون الإبداع فأدخل القصة القصيرة مسلخا أكل لحمها وشرب دمها وجعلها هيكلًا بلا روح. بعدها ينوه الكاتب عن اللحظة القصصية المترامنة التي يحركها القاص من موقع ثابت في زمانه خلال نص غير ثابت في زمانه، لذا على القارئ ان لا يزنم القصة من موقعه الثابت كما يقول الكاتب «ان القارئ الذي يريد تقييد الزمن أو تقسيمه هو قارئ لا يريد أن يصدق بان وجود لحظة تزامنية تجمع الأبعاد في لحظة قص اختزالية» (ص ٣٦).

أما في مقالة استعمال الرواية، وربما ستكون هذه المقالة أكثر جدلا من المقالات الأخرى ففي بداية هذه المقالة يقول الكاتب «لم أولف غير كتاب واحد ينتسب بصعوبة إلى فن الرواية وستحتل (كراسة كانون) محور انشغالي بنظريات هذا الفن» (ص ٣٨) وهنا أود أن أطرح سؤالا، إذا كانت كراسة كانون من الصعب أن تنتسب إلى فن الرواية، اليس من المفترض أن لا تكون محور الانشغال بنظريات فن الرواية؟ ويقول في نفس الصفحة (لن أتكلم على رواية محققة، وإنما على نص روائي لم أستحقه)، ولم أفهم هذه الجملة الأخيرة (نص روائي لم استحقه) ماذا تعني بـ(لم) استحقه هل هو (نص كراسة كانون) أعلى مستوى من الكاتب، والكاتب اقل منه شأنًا؟، ام العكس هو الصحيح فلا اعلم ماذا يقصد الكاتب بـ(لم استحقه)، علما حينما أنظر الى المملكة السوداء أنظر إلى محمد خضير، وحينما أنظر إلى رائحة الشتاء انظر إلى محمود عبد الوهاب، فالنص مرآة عاكسة للناصر، ودائما يؤخذ الناص بنصوصه، وإذا كان جسد النص غير جدير بالانتماء إلى فن الرواية، فعلام الكاتب يتلمس جسد نصه المسجى كما يتلمس الهندي الأعمى جسد الفيل؟.

في هذا المقال يتحدث الكاتب عن الرواية بصورة

العصور الأولى ما قبل اللغة وما قبل الفكرة حيث كانت الأصوات تتراقص برمز صوتية وصورية وأحال الفضل الى الإنسانين العراقي والمصري فصورهما رموزا كتابية تمثل الموجودات وهنا أود ان أنبه كم كانت الأصوات تتشابه وتتكرر فيما بينها هذه هي الإلتفاتة الرائعة التي أشار إليها الكاتب ان أن الرمز يكمن بالاكشاف والتكرار معا، فالحكاية أو القصة اذا استطاع الكاتب أن يكررها عن حكاية أو قصة قديمة ويكشف فيها رموزا جديدة تنتقل من عصر إلى آخر فقد نجح في الاستعمال الرمزي، هكذا بدأ محمد خضير يحلل الرمز واستعمالاته ونوه عن الحكاية الشعبية والخرافة العربية ان انها لا تخلو من نظام رمزي وضرب لنا مثلا بحكاية الثعلب والطيء وكما ذكر ان الحكاية تخفي مستويات عديدة يصعب على المؤلف العصري تكرارها في حكاية أخرى. اما الاستخدام الحديث للرمز والذي يستخدمه الروائي المعاصر ذكر لنا الكاتب قصة (الاستيقاظ) لأثر كلارك ان أن أحد شخصيات القصة ركب سفينة فضائية غادرت الأرض وعادت إليها وبعد مئات وآلاف وملايين السنين واستقرت على سهل صحري فيجد هذا الشخص جيلا جديدا من ورثة الأرض إذن سيبدأ التاريخ من جديد من الموقع الموحش كما بدأ أول مرة، أي بمعنى آخر هي عملية تكرارية لاكتشافات قديمة برمز جديدة، وفي نهاية المقال يؤكد محمد خضير بان الكاتب العظيم يغني استعماله المتكررة ولكنه لا يقلد.

### رحلة إلى فلاسفة اليونان

أما في المشغل الخيالي تحدث الكاتب في المقال الأول عن إهمال العرب للقصة وعدم تدريسها في مدارسهم مقارنة بالمدارس والجامعات الأمريكية والأوروبية، ثم عرج بنا لمدارس أثينا القديمة كمدرسة زيون الرواقية ومدرسة أبي قور الابيقورية ومدرسة أرسطو المشائية، وأخذنا إلى أروقة الإسكندرية ومدارسها وغاص بنا إلى أعماق التاريخ اليوناني وأدخلنا مع فلاسفة اليونان ولم يترك مدرسة أو أكاديمية فارسية أو هندية أو إسكندرية أو دمشقية

تبرير لعدم نضجها أو عدم انتسابها لفن الرواية، محمد خضير لا يختلف عليه اثنان بأنه قاص مبدع من أفضل القصاصين العرب، ولكن كذلك لا يختلف عليه اثنان بأنه ليس روائيا على الرغم من تنظيراته في فن الرواية.

والأعجب من ذلك حينما يتحدث الكاتب عن الروائيين العراقيين في موضوعه (رواية محظوظة ومؤلف سيء الحظ)(ص ٤٩) يقول عن الروائي العراقي (انه أقل الروائيين إنتاجا في العالم يعمل في داخل نطاق مفخخ بالهواجس الميتة تحوم حول رأسه الطائرات الحربية، وتدجج أحلامه الأسلحة المنظورة وغير المنظورة) وهذا تحليل خاطئ لان الحرب هي أخصب أرض لزراعة الروايات، ولو كان لدينا روائيون مبدعون لاستغلوا عقود الحرب الأخيرة الحرب العراقية الإيرانية، حرب الخليج، الحرب الطائفية بعد سقوط النظام السابق، ولكننا لا نمتلك روائييين لهم القدرة على استحلاب الواقع وتخثيره وصبه في قالب روائي رصين، بل ان الكاتب يعطل قلة الإنتاج الروائي العراقي ليس بالفشل بل بسوء حظ الكاتب، فالرواية العراقية رواية جيدة ولكن المؤلف ليس لديه حظ وافر وسيأتي اليوم الذي تكون روايته أوفر حظا من روايات الماضي وان روايته وحدها ستنتصر؟؟؟؟ حقيقة انا اندهش حين اقرأ مثل هكذا كلام يخرج من كاتب مثل محمد خضير لذا فلن أعلق على هذا الرأي أبدا.

وأنا أفضل ان يبدأ الروائي بكتابة الروايات الواقعية، ويا حبذا الواقع المرئي شريطة أن تكون الرواية مأطرة بأطر حدثية كرواية لعنة ماركيز للروائي ضياء الجبيلي، أما اذا جاء روائي يريد ان يكتب رواية مشفرة ومرمزة أو يكتب عن واقع مجهول أو مخفي وهو لا يجيد الكتابة في النصوص عن الواقعية المرئية فهذا أشبهه ببعض شعراء قصيدة النثر الذين دخلوا الى قصيدة النثر من «تحت النصوص» ان التعبير كتبوا قصيدة النثر وهم لا يفقهون شيئا عن الوزن والقافية ولا علم العروض.

كما أعطى الكاتب دروسا في استعمال الرمز وبدأ من

بد(إنتاج الأثر البصري والذهني) بهذه الأشكال الثلاثة كتب محمد خضير معظم قصصه كقصة القطارات الليلية في مملكته السوداء، وقصة الصرخة واحتضار رسام في مجموعة ٤٥ درجة، كما استغنى الكاتب عن (موضوعية) القصة فهو يقول: أحتاج الى (حالية) القصة أكثر من حاجتي الى موضوعية القصة هذا في استعماله للواقع أو التجربة المعيشية التي يستمد منها حالية القصة.

أما في دفتر اليوميات فقد ألقى الكاتب نوعاً من العذل على الأدباء والكتاب العرب في الفترة السابقة الذين استغنوا عن كتابة يومياتهم أو مذكراتهم وأشار الى مذكرات بوشكين وانتقالها من دولة الى دولة على يد أحفاد الشاعر، كما ذكر كثير من الأدباء ممن احتفظوا بيومياته كماركيز وانايبس ن فرجينيا وولف، وأيضاً كثير من الأدباء ممن جعل مذكراتهم أو يومياتهم طعاماً شهياً للنيران.

أما بالنسبة للاغتراب السردى كان من الجدير أن يكون عنوان المقال (الاغتراب) فقط مجردة من أي إضافة لأن الاغتراب ليس في السرد وحده بل الشعر أيضاً والعمل وحتى في اليوميات أو المذكرات التي تكتب في مرحلة مبتدأ من حياة كاتبها، فالشاعر أو القاص حينما يبدأ بكتابة نصوصه في مراحل الأولى فبعد ثلاثين أو أربعين سنة ستكون هناك فجوة أو هوة شاسعة بين الكاتب ونصوصه، يحس بان نصوصه غريبة عنه وهو غريب عنها، وهذا الاغتراب موجود حتى في الحياة المعيشية وضرب الكاتب مثلاً بالعامل الذي يعمل طوال الوقت أمام آلتها فإنه لا يشعر بالاغتراب مثلما يشعر به ويدركه في يوم عطلة.

ان محمد خضير يريد ان يغير هذه الظاهر الإنسانية من الميدان العملي الآلي إلى ميدان العمل الحكائي (الرمزي) ان قارن بين إنتاج العمل الآلي والإنتاج السردى وقد نجح في ذلك في حكاية عن حكايات بصرياً التي أعاد روايتها في نهاية المقال.

× صدر كتاب (السرد والكتاب) للقاص محمد خضير في مايو ٢٠١٠ ضمن سلسلة كتاب مجلة دبي الثقافية.

إلا وأدخلنا فيها وعرفنا على أساليبها ومناهجها. سرد تاريخي عذب في رحلة مع قاص مبدع من فيلسوف إلى فيلسوف ومن مدرسة إلى مدرسة ومن مدينة لأخرى، في المقال الثاني يركب محمد خضير مجتمه الفضائية وينطلق فيها عبر الزمن، يغوص في التاريخ ويسمع مزمار بليك وأصوات عمر الخيام وهو يغني بقيثارته، ينطلق إلى الأعلى فيخترق الألفية الثانية والثالثة بجمجمته الآلية، فيدرك صراعات البشر على سطح المريخ والأجرام السماوية، صاغ الكاتب في داخل هذه الجمجمة حواراً مسبوكة محبوباً عن الخيال وأنواعه وتعريفه بين محيي الدين ابن عربي الزعيم البرزخي وبين كولرج الزعيم المسرحي، كما اشتد الجدل بين زعماء فريق الآلة بين جون فيرن وبين ويلز الذي صمم آلة للزمن. فأول تعريف للخيال أدلى به ابن عربي حيث قال «إن عالم الخيال هو عالم مشترك بين عالمين، عالم أعلى هو عالم الغيب، وعالم أدنى هو عالم الشهادة العياني، فالخيال هو البرزخ المتوسط بين العالمين، وتجلياته ترى في اللحم والمرأة» أما كولرج فقد كان تعريفه للخيال قائلاً: (إن مستوى الخيال مرتبتين أولية مطلقة وثانوية مدركة، تتجلى في الأولى قوة الخلق وفي الثانية قوة التشكيل، وما الخيال إلا قوة تتوسط القوتين) لقد صاغ الكاتب حوارات فلسفية رائعة عن الخيال بأسلوب شعري وشفاف، وقد أغنى القارئ بمفاهيم الخيال، حتى جعل القارئ يعتقد بأنه إذا أمسك كتاباً ويقراً به فليس عمله هذا سوى خيال في خيال.

استبدل الكاتب في سرده التشكيلي ثلاثة أشكال تقليدية بأشكال حدثية وهي:

(١) لغة الوصف الشئى / فقد استبدل الكاتب هذا النوع من السرد واستعاض عنه بـ(لغة التوليف البصري) أي المونتاج أي الصورة الفوتوغرافية والسينمائية.

(٢) ابتعد الكاتب عن (وحدة الفكرة وتتابع الأحداث) واستعاض عن هذا الشكل بـ(ترابط الأحاسيس والمدارك)

(٣) ابتعد عن (إنتاج الدلالة) واستعاض عنها

## هاشم غرايبة

### في «القط الذي علمني الطيران»



صدر عن دار فضاءات للنشر والتوزيع رواية (القط الذي علمني الطيران) للكاتب والروائي المعروف هاشم غرايبة، وتقع الرواية في ٢٠٤ صفحات من القطع المتوسط.

تستمدّ الرواية مادتها من التجربة الشخصية للكاتب في سجن فرعي صغير (سجن اربد- دار السرايا اليوم)، مع مساجين قساة لكنهم صادقون.. هنا الناس مكشوفو السريرة، أرواحهم مشرعة الأبواب، مخلّعة النوافذ.. لكنهم أبناء الحياة!

هذا سرد روائي مختلف عما ألفنا من أدب السجون، فهي تبتعد عن التذمر والشكوى، وترصد دفق الحياة القوي ينبض في أعتم زوايا السجن، ومراجعة شجية للذاكرة وهي تتمدد عبر الزمان والمكان، وإضاءة لقنديل الحزن الشفاف في روح السجين.. فيكون الامتحان الصعب ليس لانتمائه السياسي، بل لروحه المتمردة.

هذه الرواية تعتمد في مادتها الأساسية على التجربة الشخصية، فيها ملامح السيرة الذاتية.. لكنها في النهاية عمل إبداعي يعتمد التخيل في بنائه.

يدخل (الفتى الغر) السجن بسبب انتمائه الحزبي الهش، فيكون الامتحان الصعب ليس لانتمائه السياسي، بل لروحه المتمردة، ولرائحة الياسمين - الأم-، ولأحلامه وأشواقه المحلّقة، التي يجد صداها في كتابين لا علاقة لهما بالسياسة والايولوجيا: (الأمير الصغير، والنورس جوناثان).. وعلى أرض الواقع يجد

الفتى «عماد» سنده في صداقة لص اسمه «القط»، شخصية القط لا تطغى على غيرها من الشخصيات في السجن، حيث الملائكة والشياطين وجهان لعملة واحدة، ميزة القط انه رجل حر، حالم، وشفاف، لكنه متدثر بالسخرية يتقي بها شرور الواقع.. شخصية مركبة يبدو وكأنه اختار قدره كلص، ورضي بأن يكون دون من حوله، ولأنه يبخل بإظهار مكنونه النبيل، وثقافته الخاصة، فلا يفيض عشقه العميق للحياة، وتوقه الأصيل للحرية إلا حين يضطره الموقف لذلك!!..

من هذه الصداقة بين (اللص صاحب الخبرة بالحياة) و(السجين السياسي الغض) تضاء شخصيات السجن من حولهما، وتتشعب الرواية لتتعرف على عالم مختلف عما ألفنا، وشديد

السريع والعيثي للزمن.. هناك خياران: طريق تمر بمشهد ثابت، تبدلاته لا تدهش، ولا تبهج، بل تجعلك سجيناً يتأفف من برد الشتاء، ورذاذ الربيع، وحر الصيف، وغبار الخريف.. فيما العمر يمضي، وتتساقط أيامه مثل أوراق الرزنامة.. وخيار أن تتعلم الطيران الحر عبر سحر الكون المتجدد أبداً، فتشعر كل يوم أنك زاهب لما تشتاقه، وأنت وهبت يوماً جديداً لتعيشه بعمق.. عُمرُ تتنفس عبره صباحات الأيام بنهم، وتعيش لحظاته مثل هطول بتلات الياسمين في كف طفلة.

هذه الرواية رسالة من جيل الهزائم الكبرى والمعارف الشاقة، إلى جيل سيولة الاتصال وسهولة التواصل، جيل الانتصار وقبول تحديات العصر.. فكل جيل يخوض تحدياته وفق إمكانياته ضمن شرطي الزمان والمكان.. نحن هزمننا لكن أبناءنا انتصروا!

جاء على غلاف الرواية:

«الكون كله خصم يستحق المبارزة.

بما أننا نعيش مرة واحدة،

فلتكن مغامرة إقدام تستنفذ كل قوانا.

.. لنكن مع أقران لنا يشبهوننا في عقولهم وقلوبهم نفتخر بما نعمل..

فعندما يحمل الناس وهم في قمة عنفوانهم قناعات وقيماً، فعليهم أن يتصرفوا وفقاً لها.

وينفذوها..»

الالتصاق بما نعرف في الوقت ذاته!

ما كتب على غلاف الرواية هو مقتطف من أقوال جوليان اسانغ صاحب موقع ويكليكس الشهير ليشكل جسراً بين زمن الكتابة وزمن الرواية، فموضوع الرواية «ويكليكس» من زمن آخر، والمقتطف المشار إليه يعبر عن فحوى الرواية، حيث الدراما لا تنعقد بين السجين والسجان فحسب بل تعبر عن إنسانية الإنسان «المحاصر- السجين» وهو يواجه تحديات الوجود في هذا الكون.. فعندما يحمل الناس وهم في قمة عنفوانهم قناعات وقيماً، فعليهم أن يتصرفوا وفقاً لها. وينفذوها كيما تصير هذه الدنيا أعظم كمالاً، وهذا الإنسان أفضل تقويماً، وهذه الحياة أكثر عدلاً وأقل شقاء.

(القط الذي علمني الطيران) بحث عميق في محدودية المكان وهي تفتح على سؤال الزمن.. حيث الزمن مثل الماء يأخذ شكل المكان، وحيث الزمن مثل الأشياء.. لا يرى في العتمة، فالزمن قنديلُ زيته الحركة، وفتيله الإنجاز.. (حتى الجنة لا تطاق بلا إنجاز!)

ورغم أن السجن زمن دائري.. (ننام. نصحو. نأكل. نمشي عبر نفس المشاهد، ونقابل الوجوه ذاتها بتنويجات هامشية.. لكننا نتشبت بحلم الخروج من رحلتنا الدائرية كل يوم..)

إن كسر الزمن وسط هذه الرزنامة الحافلة بالمفاجآت يبدو شيئاً جوهرياً..

إنها تدلنا كيف نعيش أيام العمر عبر المرور

## الحياة الصعبة.. الماكرة

### عزيزة راشد\*

أنيها الذي يناديه بأن يضعها في عمل يليق بمسماها واسم من أسس مكان إصدارها. يرى البعض أن لكل مشكلة سببا واحدا وهو (الاقتصاد)، فسائق التاكسي الذي يخرج أمامك دون اشارة عندما يلح راكبا فانه يبحث عن (المادة)، والمواطن الذي يقف تحت الشمس منتظرا من يستقله لعجزه عن شراء سيارة فالسبب (المادة)، والشاب الذي تقف سيارته في منتصف الشارع معطلة فالسبب (المادة)، وانتشار أرقام التصدير في السيارات التي يأتي بها الشباب ليعانوا من خرابها لاحقا فالسبب (المادة)، الشاب الذي يعمل في مجال معين مديره من الجنسية الآسيوية تراه متجهم الوجه يأمر وينهي صاحب الأرض فالسبب (المادة)، والآسيوي الذي يستقل سيارة فارهة ويملك رصيда بنكيا مهولا وتأمينا صحيا ومنصبا عمليا فالسبب (المادة)، يا ترى ما العبقرية التي يتمتع بها الآسيوي ولا توجد لدى الشاب العماني؟ سؤال وجيه، والأمثلة كثيرة.

أيها المسؤول الكبير: ان خرج أمامك تاكسي دون اشارة، أو رأيت شابا سيارته واقفة في منتصف الطريق، أو رأيت مظاهرة، فلا تستغرب!! فالأمر لا يعود إليك!! فأنت لا تعاني مثلهم، ولم تمر بما مروا به، فأنت من عالم آخر لا تواصل بينه وبين سكان الكرة الأرضية، فامض في طريقك وعش سعيدا في كوكبك الزاهي وقصرك المنيف وبرجك العاجي، لن يطولك احد، إلا الرياح، وان جاءتك فلا تفتح لها نوافذ قصرك لأنها رياح حارة لا تقتلع وإنما تحرق، البعض منا يعاني رافضا ثقافة السكوت التي أضنت عقولنا لعقود طويلة، استخدم كلمة (البعض) لأن هذا لا يعني شيئا لساكني القصور!!

ينبهر نظر البعض منا بالقصور الشامخة التي تعانق السحب حيث يتجنب مروره فوقها فيذهب مهولا إلى متاهاته السرمدية، صاحب القصر ليس في حاجة إلى المطر، ولا نستحق نحن الجفاف، يأخذ البعض منا مسارات النظر المتبقية لديه، إذ ليس لدى الناظر المبلغ المالي الكبير ليجري عملية تصحيح النظر الباهضة، لذا فروئتنا لبعض الأحداث مشوشة ولهذا نبقى ساكتين صامتتين عما يعانیه البعض منا من فقر وجوع وبطالة، البعض يسكن في صفائح معدنية تنزوي بعيدا عنه عند هبوب نسمة بحرية خفيفة يطرب لها سكان الشاليهات البحرية، والبعض لا سكن لديه يلتحف بالقمر الذي يقيم تحت ظلاله المرفهون منا حفلات صخب منفرة، أما الأقلية فتعاني (الجوع) تراهم يسرحون في الأسواق الشعبية، يتوسلون المارة كسرة خبز، بينما السياح منبهرين بالمشهد يضحكون عليه تارة ويسجلونه بكاميراتهم تارة أخرى، شريحة واسعة من الشباب المعطلة طاقاته دون عمل، الصالح منهم يمتهن بعض الأعمال التي لا تسمن ولا تغني من جوع، مهن قد يأنف أضعف البشر من امتهائها، أما الطالح منهم فيغوص في بحر العتمة من المخدرات والمعاكسات والتفحيص وسواها من السلوكيات المقيتة التي تصل أحيانا إلى جرائم القتل من أجل أسباب سطحية، باحثا عن سعادة وقتية وهمية يراها هو أنها تغسل بعضا من فتات روحه المتعبة الثكلى بواقع أشد مرارة من القهوة في طعمها الأصلي، البعض منا يرفع حاجبيه عاليا عندما يعلم أن الذي يحمل الأغراض له إلى سيارته انما هو طالب جامعي خريج جامعة عريقة نفتخر باسم قائدها عقودا من الزمن، أخفى شهادته في درج طاولته وكتم



## صادقُ النيهوم..

### ناقدًا

#### عذاب الركابي\*



مُتألِّقاً في سماءِ الأدبِ والثقافةِ ، وقد كان له ذلك !! فإنَّ مجلة: (الناقد) اللندنية الصادرة عن دار رياض نجيب الريس فترة التسعينيات، كانت تنفد في سويعات من المكتبات على أيدي المتابعين لمقالات صادق النيهوم الفكرية المثيرة في أسئلتها التي ظلت مُقلقة وشائكة حتى بعد رحيله.

يقومُ النقدُ عند صادق النيهوم للنص الإبداعي على ركيزتين هامتين، الأولى: عمق المضمون، والثانية: اكتمال الشكل... هدفه الكبير هو مستقبل الكاتب والكتابة والإبداع

معاً!! ومما ترك لنا من نظرات نقدية وآراء مكتوبة بأنفاس الصباح، وجرأة الجداول، فإنه تعدى مهمة الرسم بالكلمات إلى الحفر على جدران صلبة.. فهو الناقدُ النحاتُ بامتياز!!!

«التجربة حقل للخطأ» - صادق النيهوم..!!

كان ذلك أول تعاليمه النقدية الحادة، والحاسمة، وهو يكتب مقدمة بطلب من شاعر ليبي كبير مثل علي الفرزاني× الذي أثار أن يزين صفحات ديوانه الأول: (رحلة الضياع) الصادر عام ١٩٦٦ بكلمات .. وأنفاس.. وهيبة كاتب ذائع الصيت وهو صادق

في كتابه: (الممارسة النقدية) قال بيلنسكي: (النقدُ قيصِرُ العالمِ المعاصر).. وفي تعريفه له اكتفى بالقول: (إنَّ النقدَ شكلٌ أدبيُّ هام، بل من أهم أشكال النشاط الإبداعي الاجتماعي، وأكثرها هيمنة) - الممارسة النقدية ص ٥.

والنقد العربي المعاصر، ورغم بروز الأساتذة والنقاد الكبار فيه في ثقافتنا، والمكتبة العربية تزخر بالعديد من الكتب والمؤلفات النقدية، لكنه ظل داخل دائرة الاتهام، أما لأنه لم يواكب هذا التفجر الإبداعي في الشعر والقصة والرواية، وعلى امتداد الساحة الثقافية العربية، أو أنه نقد مجاملات، وعلاقات، ومصالح، وأنه لا يبتعد عن مفهوم الشراكة والمقاولات، أو أنه يغرف من مياه المناهج والمدارس النقدية الغربية التي لها مقاييسها وأحكامها التي لا تنطبق على البيئة والظروف التي ولد فيها نصنا العربي.. ولا تسمع غير قرقرة المصطلحات وبروز نزعة التعالي، وربما لا تفهم شيئاً مما قاله الناقد الفلاني أو ذاك، باعتراف مبدعين كبار، فقد ذكر لي شخصياً، الصديق الشاعر الكبير عبد الوهاب البياتي -

رحمه الله - أن ناقدًا كتب عنه كتاباً كاملاً، وحين قرأه لم يفهم منه شيئاً... كان هذا حال النقد لدينا وما زال، أينما ذهب، شرقت أو غربت، في هذا الوطن، فإنك تصفع بالسؤال الجارح: هل لدينا نقد حقيقي وجاد؟؟ وظل السؤال أعمى!!!

« ولكي يكون الكاتب عظيمًا أن يطرح آراءه بحرارة ، وإيمان عميق » !!

دلني عبارة (بيلنسكي) هذه على صادق النيهوم - الناقد الذي ملأ فضاءنا الثقافي إبداعاً متعددًا شغل بأسئلته الملحة الضرورية العديد من مبدعينا كتاباً ونقاداً وشعراء... بالإضافة إلى ورود الجذب والدهشة والسحر التي كان يرمي هذا الكاتب في دروب قرائه ومنتبعي إبداعه الذين وجدوه نجماً

مغامرتين ، وتحتاجُ إلى الخبرةِ بمعالمِ الطريقِ،  
والفزاني ما يزال يُجربُ حظهُ بوسائلِ أقلِّ أصالة،  
وإذا كانَ الشعرُ الحديثُ يَغشُ حبرهُ بكثيرٍ من الماءِ  
- كما قالَ جوتة- فإنَّ المرءَ لا يتوقعُ أن يجدَ عندَ  
أحدِ المبتدئين النسبةَ الصحيحةَ في أولِ التجربة..-  
المجموعة الكاملة- المقدمة ص ١٣.

كانَ النيهوم في نقدهِ لشاعرية - الفزاني أكثرَ  
قسوةً وحدةً، تربتها الصدق والموضوعية، وفضاؤها  
الحرصُ، حين يصبحُ الإبداعُ هوَ المستقبل.. والكلمة  
وارثةُ عمر الأزمدة، بل عمرٌ بلا انتهاء، والتي رأها  
صلاح عبد الصبور قاهرة الموت وأطولَ عمراً من  
الحجر، ولهذا خرجَ النيهوم في نقدهِ من النموذجِ  
البائد الذي حصره البعض به ، والذي لا يتعدى  
صورة العلامات التي يضعها معلم المدرسة في دفاتر  
التلاميذ: سيء، حسن، ممتاز، جيد جداً، رائع.. إلى أن  
يصبح النقدُ إبداعاً آخر، كما عبّر - ماثيو أرنولد.. أو  
إعادة إبداع !!

يوكد النيهوم في رؤياه النقدية أن كلَّ عملٍ إبداعيٍّ  
يحملُ روحه في ذاته . وفي قراءته المتأنية لقصيدة  
- الفزاني التي يقولُ فيها:

وحروفُ الرفضِ ، مولاي الأميرُ  
دمدمت كالرعدِ في قلبِ السحابِ  
فمحالٌ أن أغني.. لتنامُ  
فأنا السُّهدُ.. أنا وقع المصيرُ  
مات.. في بغدادٍ شحاذُ القصور.

قالَ النيهوم: (فالشعرُ الذي دعاهُ القديس أوجستين  
خمرة الشيطان، لا بد أن يبلغَ أحسنَ حالاته في أقبية  
الجحيم، وموهبة الفزاني كفيلة بإرشاده إلى هذه  
الحقيقة في نهاية المطاف، فقد أثبتت المواهبِ الراغبة  
في الحياة أنها مثل عبَاد الشمس، باحث غريزي عن  
مصادر الضوءِ ، والشمس - في العادة - لا تخطؤها  
العين المدربة)- المجموعة الكاملة - المقدمة ص ١٦.  
«إنَّ النقدَ الموضوعيَّ النزيه هوَ من بابِ التقديرِ  
الحقيقيِّ للشاعرِ والكاتبِ

والفنان..)- بيلنسكي - الممارسة النقدية-ص ٥  
في نقدِ صادق النيهوم للشاعرِ نزار قبَّاني تجيء

النيهوم الذي تردَّد كثيراً قبلَ أن يوافقَ على كتابة  
المقدمة، مخاطباً الشاعر الفزاني في رسالةٍ جريئةٍ  
قائلاً: (وما الذي يضمنُ لنا أننا لن نرتكبَ أخطاءً  
حاسمةً)، وقد كانَ أكثرَ وضوحاً، لأنَّ المجاملة قد  
تكونُ في أيِّ شيءٍ إلا في الإبداع، وهوَ يضيفُ في  
رسالته للشاعر: (إنَّ شعركَ كلُّه، كانَ في مرحلةٍ  
إعداد). وصادق النيهوم لم يقصد الإساءة أو إحباط  
الشاعر، بقدر ما أراد أن يخرجَ بالنقدِ من دائرة  
لاتهام، وتبرئه من تهمِ المجاملة.. والتعاطف..  
والانفعال، أكدَّ ذلكَ الشاعر الفزاني وهوَ يقولُ في  
مقدمة ديوانه الأول (رحلة الضياع) قائلاً:

(لأنَّ صادق يكتبُ كلماته طارحاً كلَّ الاعتبارات،  
وقد علمني هذا الكاتبُ الرائعُ الكثير في المدَّة  
القصيرة التي عرفتهُ فيها..، لأنَّ صادق لا يعرفُ  
المجاملة) - المجموعة الشعرية الكاملة ص ٨.

(إنَّ شعركَ كلُّه، كانَ مرحلةً إعداد).. عبارة توحى  
بالقسوة ، ولكنها تعني التآني والصبر في الكتابة..  
وعلاج النزيف، وقد كانت كنبتهِ الضوء في طريقِ  
وعرٍ وغامضٍ لشاعر بدأ قوياً باعترافٍ مجاليه..  
كشفت من خلالها صادق النيهوم عن معدن المبدع، بل  
ذهب الروح التي يتطلى بها كل مبدعٍ جادٍ، صاحب  
المشروع الحقيقي، وقد كانا (النيهوم والفزاني) من  
خلال هذه التجربة مبدعين كبيرين، وهذا مصدر  
الجدبِ في إبداعهما بل والسبب في خلودهما معاً.  
حينَ قرأ صادق النيهوم إحدى قصائد الفزاني التي  
يقولُ فيها:

أراك كالغريقِ، مرهقاً تدورُ  
دوامةً هنا،

وألفٌ موجةٌ هناكُ

والقاعُ مظلمٌ، وموحشٌ الدجى

سيأخذُ الدوارُ يقظتك.. فلا تفيق..،

سيطمسُ الدوارُ كلَّ ما لديك من قوى الصراع،

يا أيها الغريقُ.

قالَ النيهوم: الشعرُ رحلةٌ !!

وفي تعليقه على القصيدة الذي يوحي بالتوجيه  
المهذب قال: (فالرحلات الجيدة تحتاجُ إلى قدمين

ملاحظاته النقدية في صيغة سؤال هام:

لماذا الكتابة؟ وإلى أي مدى استطاع المبدع تحقيق المهمة.. والوصول إلى الهدف؟ وكان سؤال النيهوم المثير للجدل: لماذا كتب نزار قباني أعماله الشعرية؟ والإجابة جاءت على مراحل زمنية.. لأن عالم نزار الشعري مليء.. ومثير.. وجذاب أيضا، والنيهوم أدرك هذه الحقيقة، حين خرج في دراسته لشعره عن دلالات الكلمات إلى الفكرة الأساسية التي يؤمن ويقاثل لأجلها الشاعر، ألا وهي: أن الكتابة لعبة.. لا تخضع للتنظير، وبرأيه: (التنظير في الشعر لا يعنيني.. ما يعنيني هو الشعر)(١).. ولهذا جاء رأي النيهوم واضحا أيضا: (إن شعر نزار أدب غير ملتزم، وأنه لعبة باهظة الثمن تؤدي على الدوام لتحقيق مزيد من اللذة مثل لعبة الشطرنج)(٢)، وإقرار الناقد باللذة والنشوة الشعرية التي قال عنها جورج سانتيانا: (ويدون اللذة لا يوجد جوهر الجمال)، دليل على صدق رؤيا الشاعر، وجمال موضوعية الناقد التي أصبحت منهجا في تناوله لشاعرية نزار قباني.

يقول النيهوم: (إنني أعمل بغير تعمد لإيجاد الخطوط العامة التي ظل نقاد الشرق يعملون فيها عندما قدروا أن يعطوا نزار قباني لقب - شاعر المرأة، ذلك اللقب غير الواضح الحافل بسوء الفهم)(٣)..، ليشير النيهوم من خلال دراسته أن النقد قاصر أمام العمل الإبداعي أحيانا، فنزار قباني ليس شاعر المرأة، وأن هذا اللقب الجاهز لا يصلح لأي شاعر.. فأين هذه المرأة في شرقنا الصانع الماهر للأوهام. يقول النيهوم ليؤكد فكرته:

(فقد نال نزار قباني هذا اللقب، كما نالت أجزاء اللغة ألقابها المدهشة في النحو، فأصبح الفاعل مرفوعا داخل باب المرفوعات، واسم(إن) في باب المنصوبات، ونزار في باب المرأة، وهذا عمل غير ودي يمكن قوله بازدراء، ولكنه لا يستطيع أن يفرض علينا منهجا خاصا في دراسة الأعمال الشعرية)(٤)، وفي سعيه لتأكيد فكرته، يتهم الناقد بقصور الفهم، وسيطرة الأحكام المراهقة، وأن العديد من تجارب الشعراء الكبار أصبحت ضحية لها النقد

الشكلي الجاهز.. البائس.. والمترهل، وغير المفيد.

يقول نزار قباني:

فبالوهم أخلق منك إلهاً

وأجعل نهدك قطعة جوهراً

وبالوهم أزرع شعرك دفلى

وقمحا.. ولوزا.. وغابات زعتر

يُعلق النيهوم على هذه المقطوعة الشعرية، مؤكداً فكرة المرأة - الحلم عند الشاعر بقوله: (إن المرأة هنا ليست امرأة من أي نوع، بل مجرد لحظة توهج خاطفة، تحدث في الحلم وحده، وتكتسب جمالها من الحلم وحده، ولا تستطيع أن تلمس حافة الواقع بأي حال)(٥). والناقد النيهوم بعيد كل البعد عن ما يسميه أ.أ. رتشاردز بالإجابات المخترنة stock response لدى بعض النقاد لأنه يركز في نقده على ما يسمى بالتفوق في (اللغة والحركة)، لتصبح التجربة الشعرية النزارية لديه خيالا، دون أن يلغي صدق هذه الحالة الشعرية، وجمال إحياءاتها.

يقول نزار قباني:

أحبك

غيبوبة لا تفيق

أنا عطش يستحيل ارتوائي

أنا جعدة.. في مطاوي القميص

عرفت بنفضاته كبريائي

أنا - عفو عينيك - أنت،

كلانا

ربيع الربيع، عطاء العطاء

أحبك لا تسألني أي دعوى

جرحت الشمس أنا.. بادعائي

إذا ما أحبك، نفسي أحب

فنحن الغناء.. ورجع الغناء

ويقول الناقد النيهوم في ملاحظته حول هذه القصيدة: (فالشاعر لم يكتف لي يقول لنا شيئا ما على أي حال، بل لكي ينقل إلينا ذلك الشعور المبهم عن طريق صورته، المبهمة، وقد حقق هذا الهدف بأصالة كلية (الوضوح)(٦)، وهو يعيد التجربة الشعرية النزارية إلى الوهم والخيال، ولا يعيب ذلك الشاعر، فالأدب

\* ودين في عنق الفنان الحقيقي... ها هو البياتي يقول في كتابه الرائع (تجربتي الشعرية): (إن الفنان مُطالبٌ من أعماقه أن يحترق مع الآخرين عندما يراهم يحترقون، أما الوقوف على الضفة الأخرى والاستغراق في الصلاة الكهنوتية فليس من صفات الفنان الحقيقي في أي عصر من العصور)(٩). وذلك ما أدركه النيهوم وهو يقرأ شعر البياتي، ويستغرق في تأمله في ديوانه (الذي يأتي ولا يأتي)، وهو يقول: (فإن البياتي ما يزال شاعراً ملتزماً محدد الأهداف بأصالة نادرة، وما يزال رغم الصوفية أكبر أغنية عربية على طريق الثورة والإصلاح)(١٠).

يقول البياتي:

البشرُ الفانونُ يولدون

من زبد البحر، ومن قرارة الأمواج،

البشرُ الفانونُ في الظهيرة

يمارسون لعبة الحياة

والموت في المسيرة الطويلة

يحترقون ليضيئوا شرف الإنسان

أن لا يموت راکعاً منسحقاً مَهَان

كالكلب تحت عجلات العاز

وأن يعيش في خطوط النار

منتصراً، حتى وإن حاقت به الهزيمة.

وقراءة النيهوم التأملية العميقة لشعر البياتي لا تخلو من إعجاب، بل وانتماء إلى عواصف الثورة التي تنبئ بها تضاريس الأدب والشعر والفن، وتبرق بها أصابع وأوتار قريحة الشاعر والفنان. يقول البياتي: (فالثوري والشاعر يخلقان إنساناً وشعرَ المستقبل)...

وقد عاش النيهوم حالة الأمل هذه في كل لحظة... لحظة انتصار الإنسان، وهو الانتصار الحتمي لدى البياتي والنيهوم وثالثهما همنغواي الذي قال على لسان العجوز سنتياغو فيما كان يصارع سمكته التي يروم اصطيادها: (إن الإنسان يُمكن هزيمته ولكن لا يُمكن تدميره)... وقد رأى النيهوم إن الإشارة إلى فكرة انتصار الإنسان عبر فقه الثورة، رغم هزائمه، قد استمدتها الشاعر البياتي من رائعة

بمجموعه مُتخيل-كما يقول أندريه مورو. لكن عمق الملاحظة، وعمق الرؤية النقدية، تجعل البعض يجدها قاسية على شاعر كبير بقامة نزار قباني. يقول النيهوم: (إن المرأة في شعر نزار قباني مخلوق غير حقيقي.. إن نزار يكتب لذلك المخلوق كما ينظر إلى القمر، بعفوية واستغراق، وأن الأمر كله مجرد حلم شعري حافل بالتوهج الحسي الذي يبدو على الدوام عملاً فاتناً موعلاً في الغموض والرومانسية)(٧). ويصبح النقد بمفهوم وثقافة النيهوم، وهو يعمل على تفكيك شفرة النص الشعري لدى نزار دون زخرفة أو تعال، يصبح توهجاً فكرياً، وحالة معرفية، الوقوف عندها يُؤسس لمفهوم (نقد النقد)، كما أسس نزار قباني قبله لمفهوم (شعر الشعر)، وهو يقول: (إن نزار لا يكتب هنا شعراً للمرأة، بل يكتب شعراً للشعر).

. «إننا مضطرون إلى أن نقبل نزار قباني باعتباره أكبر تراث شعري نما في منطقتنا خلال العشرين عاماً الأخيرة»(٨).

لأن نزار قباني بكل واقعية وبساطة شاعر كبير على اتساع الفضاء الثقافي العربي، وأن النيهوم ناقدٌ يبحر إلى الإبداع، بل يضيف إلى عمر الإبداع الكثير، وأنه في نقده ليس مزاجياً، وغير متحيز، ولا تتحكم فيه أهواؤه، فهذه الأمراض لم يسلم منها كبار النقاد في العالم، فهذا الناقد ماثيو أرنولد، في شدة انحيازه للشعراء الكلاسيكيين، يكتب عن الشاعر الرومانسي تشوسر قائلاً: (إنه تنقصه الجدية الرفيعة، رغم ما في شعره من رقة)، ولم يعده من فحول الشعراء كهوميروس ودانتي وشكسبير.

. «إن توقف الثورة عن ديمومتها معناه: توقف الحياة نفسها وعدمها»- عبد الوهاب البياتي - تجربتي الشعرية ص ٧٩.

الثورة في شعر عبد الوهاب البياتي، ربما أراد الناقد النيهوم أن يضع هذا العنوان كمدخل لدراسة البياتي، والاصطياف في عالمه وكونه الشعري، وقد كان الاختيار ذكياً، فجعل شعر البياتي قائماً على فكرة الثورة - صانعة الحياة الحقيقية، والخالص للإنسان، بل إن الإخلاص لها، والصلاة في محرابها فريضة

هذه الفكرة بموضوعية كبيرة، ولغة متقنة باعثة على التأمل، طاردة للمفردات المستهلكة.. والأخيلة الخاوية.. وعلامات الاستفهام والتعجب التي يغرسها بعض النقاد في أرض بور.

يقول البياتي:

يغني عمر الخيام، يا أخت  
حقول الزيت والله

يغني طفله المصلوب في مزرعة الشاه  
وكان الموت أواه

على مقربة منه، على أطراف دنياه

ويعلق النيهوم بجملة رشيقة نزيهة تشكل إضافة للنص، بقوله: (والبياتي يرى أن عمر الخيام قد عاش حياة باطنية مخلصه للثورة، وإذا كان قد أغرق عالمه في الخمر والمتعة، فإن وهج الرقص لم ينطفئ في داخله قط (١٢)).

. إن قراءة صادق النيهوم لشعرنا المعاصر قراءة هامة، وهي خلاصة ثقافة وإطلاع واسعين، ووعي مبكر، ومسؤول بسلطة الكلمة والإبداع، القدرة الوحيدة على إضاءة الدهاليز المظلمة في حياتنا بكل تفاصيلها.. وأن إخلاص وعمق نظرتة النقدية منبثق من حرصه على المبدع والإبداع معا.. كان يخشى أن تتردد في فضاءات مدننا صرخة الشاعر - بوشكين في الفضاء الثقافي الإبداعي الروسي وهو يقول: (نملك أدبا ولا نملك نقداً).

وقد كان الناقد صادق النيهوم مثابراً.. ومتابعاً.. بحذر، ووعي، وذكاء، وثقافة عالية...!!

#### هوامش:

- × علي الغزالي أحد كبار شعراء الحداثة في ليبيا.  
١. ما هو الشعر - نزار قباني ص ٤،  
٢. نزار قباني ومهمة الشعر - صادق النيهوم ص ١٠.  
٣. المصدر السابق ص ١٦.  
٤. المصدر السابق ص ١٨.  
٥. المصدر السابق ص ٢١.  
٦. المصدر السابق ص ٢٧.  
٧. المصدر السابق ص ٣١.  
٨. المصدر السابق ص ٥٧.  
٩. تجربتي الشعرية - عبد الوهاب البياتي ص ٢٢.  
١٠. الذي يأتي ولا يأتي - صادق النيهوم ص ١٣.  
١١. المصدر السابق ص ٨٣.  
١٢. المصدر السابق ص ١٣٥.

- همنغواي (الشيخ والبحر).

ولا ينسى صادق النيهوم أبداً أنه أمام شاعرٍ ومثقفٍ كبير.. غارق في بلبال العالم حتى أذنيه، وهو يغرس فكره عبر فلسفة التمرد التي وضع فصولها وهو يُوجدُ فقه الثورة التي ينتمي إليها، في قراءة عميقة وعظيمة حاملة لكل الفلسفات والمثولوجيات الإنسانية من الشرق إلى الغرب، من الحلاج وبوندا إلى عمر الخيام وغاليلو وجيفارا، مادامت تحمل الضوء والماء لشجرة أفكاره، وتتفق مع رؤيته في هزيمة الموت، والمتمثلة في الانتصار النهائي للثورة والإنسان.

يقول عبد الوهاب البياتي:

أوصال جسمي أصبحت سماذ  
في غابة الرماد  
ستكبر الغابة،

يا معانقي، وعاشقي

ستكبر الأشجار

سنتلقي بعد غد في هيكل الأنوار

فالزيت في المصباح لن يجف

والموعد لن يفوت

والجرح لن يبرأ

والبذرة لن تموت !!

وفي تعليقه على النص كتب النيهوم: (ومن الواضح أن البياتي يطرق هنا فكرة النصر النهائي للثورة، فالحلاج لن يموت لأنه يؤمن بوحدته مع الله، ويؤمن بأن التفاصيل لا تفنى إلا في ذات الله الخالدة، والثورة لن تموت لأنها تؤمن بوحدتها مع العالم، وتؤمن بأن الفرد لا يفنى إلا في جسد الشعب الخالد) (١١).

في نظرات النيهوم النقدية بحثٌ مضمّن لا عن المعنى الذي يوحي به النص فحسب، إنما عن أسرار الكتابة وفقه الكلمات التي تضيف هذه الذبذبات المغناطيسية للحالة الشعرية (والفكرة المجردة) (والإبداع الحي) والتي في وسعها أن تخصب أعمال الفن الحقيقية) - كما عبر بيلنسكي في كتابه - الممارسة النقدية. وجنون البياتي بفكرة الثورة هي من وقدرات ذهن النيهوم الذي يستमित في إبراز

## وطن المستقبل الوطن الحلم

### طالب المعمرى

نكون، وكما الأديان فوق الأمكنة، عابرة وأزلية. الكرامة تلك الكيمياء العجيبة التي تفرق الانسان عن بقية الكائنات، هي فوق كل شيء. إذن - الحريات المدنية، وأفق تقبل الآخر والكثير الكثير من هذا القول، هو انعكاس أولي وأساسي للكرامة. مصداقاً لقوله عز وجل (ولقد كرمنا بني آدم..). أولويات الحياة تبدأ بأن يكون الانسان مُكرّماً ففي هذا الموقف الانساني المبدئي يخلق الانسان وجوده بوجود عدالة، يتلمس ويعيش بعض حقائقها من روح الدين والأخلاق (إن كانت..).

وإذا وجد ما استطاع منها (العدالة) فعليه أن يجتهد ليجعلها عدالة رحمة ومساواة كما أراها رب السماوات والأرض، وكما أوصانا وحدثنا عنها الأنبياء والرسل.

وبما أن العدالة طريقها صعب، ومناها شائك وأصعب، فقد رُضي بها روحياً بمعوض عما يمكن أن تكون تجسيداً لحقائق على الأرض، وهنا، تلاعبت الكلمات بالمفاهيم.

لكن الحياة دون كرامة وعدالة في مستوياتها المختلفة هي حياة دون معنى ولا تستحق أن تعاش.

هي - هنا- أشبه بوجود أسد في قفص في بيت فاخر يتسلى به مالكة.

مع أن الأديان جميعها جعلتها من أساسيات حياة البشر على الأرض، للأسف لم ترزع الانسان عن ارتكاب حماقات في تغييب الكرامة والعدالة، بل، سوغت بعض القوى مبررات للحكم والدولة

«بالكلمات التي نستطيع أن نكون بالقدرة والرغبة الأمكنة والمسافات بيد المعرفة ولنقول تحيا.. الحياة بنا»

الحراك ضرورة كما التجديد، ولولا صمامات القلب العتيدة لانفجرت الدماء في الشرايين والأوردة. بالدماء ينبض القلب وتسري الحركة في الجسد، هنا - تنتعش الروح، تخفق بالأمل بأن الحياة، حياتنا، نستهال أن نعيشها كما نريد ونرغب، ليس بالكيفية المطلقة، ولكن بالممكن الجميل، الخاص والمشارك. الحياة التي تجعلنا في مواجهة صعابها، صعوباتها، ومصاعبها، الحياة التي تدفعنا لنعمل من أجل غد أفضل لنا ولغيرنا، الحياة التي ندافع عنها حياة أن نكون ويكونون، أن نعيش ويعيشون؟

الحياة التي نذهب إليها، تلك الحياة التي في كنفها نحيا ونعيش بكرامة وعزة وشموخ وهي ليست بالمطلب الأسطوري.

الحياة التي يجب أن تعاش حياة شراكة أخذ وعطاء، حقوق وواجبات، ومسؤوليات تقع على الجميع يتقاسمها ويتحملها الجميع، ويسأل عنها الجميع كما الوطن للجميع.

ليس الوطن أرضاً أسفل سماء زرقاء (أحياناً.. رمادية) الوطن قبل كل شيء روح.. أينما يكون

الشرق العربي / الاسلامي بمثل ما عندهم ونحن نعيش أيامنا هذه، والأحداث التي يعيشها العرب اليوم، هي ما قبل الدولة بالمعنى الحديث للكلمة أي الدولة المدنية.

قد يستهجن بعضهم هذه المقارنة.. لكن الوقائع (والنار مشتعلة أو تحت الرماد) تقول ان الدولة العربية/ الاسلامية ما زالت دولة أبوية.

الأب يأمر والأبناء يطيعون.. مع أن تشكيلات الدولة الحديثة (العمرائية) موجودة وظاهرة الى العيان، وهنا مدونات لدساتير أو قريبة منها وكل أو معظم موادها تقريبا من الدساتير الغربية إلا أن هناك فرقا كبيرا وكبيرا جداً بين النظرية (المدونات) والتطبيق (الواقع) وهي كما العبارة الشهيرة التي قالها الشاعر الانجليزي الاستعماري «كابيلنج» (الشرق شرق، والغرب غرب، ولن يلتقيا..).

ربما التقيا، يدركها «كابيلنج» لكن التقاء المصالح والمنافع لا الالتقاء من أجل خير الانسان والانسانية، وكما هي التي يتبناها الغرب منذ أزمانه الاستعمارية للآخر وحتى اليوم.

نحن اليوم أبناء اليوم، أبناء الغد. نعيش زمن التغيير، زمن الولادة والتشكل الجديد، زمن الوطن للجميع، متساوون، متحابون، متسامحون، ومن أفق عدالته نحيا ونعيش بكرامة في سرائه وضرائه، ومن تحت شمسهِ وسمائه ومطرهِ الغاسل لأرواحنا، نطمح للأفضل له ولنا، وبأن يستوعب هذا الوطن بقلبه الواسع متطلبات أفرادهِ بالحرية والعيش الكريم.

الحرية (من كثرة هشاشتها) تشبه قطعة «آيس كريم» على مقبض خشبي في صيف حارق لطفل فرح بها قبل أن تذوب بين حرارة الصيف وفمه العطش.

بالقول بأن وجود الفرد كوجود مهما كانت وضاعة هذا الوجود ودناءته هو عدالة وكرم منها - وهذا للأسف- أيضا هو السائد.

ظل الإنسان يعيش التخبطات والتظلمات والظلمات بحثاً عن مخرج لحياة كريمة في متاهة الحياة التي لا نهاية لها.

لا شمعة تنير، ولا من كوة تبتسم لضوء شمس مشرقة، حتى جاء القرن السادس عشر الميلادي بحراك مبدئي وبأن الشمعة الخافتة في ذلك النفق المظلم بدأت تنير مهما كانت تلك الإنارة، وبأن الفكر الانساني بدأ يولد من تلك الظلمات، وأن الشمعة (شمعة المعرفة والاعتقاد) مهما أحرقت حاملها بدموعها الساخنة على يديه فانها أيضا ستنير طريقه الصعب وطريق الآخرين، بداية ليست هينة على الإطلاق، لشمعة لا تريد أن تنطفئ بأفواه كثيرة تحب الظلام.

جاء القرن السابع عشر الميلادي ليفتح قوسين (بالمفهوم الغربي) بأن الانسان محور كل شيء وتبعه القرن الثامن عشر بالكتابات المعمقة والتأطيرات لهذه المحورية الانسانية، وتجسد ذلك بالإصلاحات الدينية في ألمانيا - خصوصا- والثورات العمالية والدستورية في بريطانيا والثورة الفرنسية، والاستقلال الأمريكي.

كل هذا الحراك بمسماياته العديدة قاد إلى إنسانية الانسان وحتى لا يتم التلاعب بما تم تحصيله من جهد إنساني فاعل وخلاق في الكتابات النظرية والفعل القائم على التطبيق العملي، بوضع أطر ومحددات تفصل السلطات الثلاث (التنفيذية، القضائية، التشريعية) وبهذا الفصل تكونت الدولة عندهم (الغرب) في القرن التاسع عشر بشكل واضح وجلي، ولم تتكون الدولة في



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

إشـارات

نتوجه إلى الأصدقاء الكتاب والأدباء والفنانين بأن موادهم  
في حالة إرسالها بالبريد الإلكتروني (Email) يكون على العناوين:

[nizwa99@omantel.net.om](mailto:nizwa99@omantel.net.om)

[nizwa99@nizwa.com](mailto:nizwa99@nizwa.com)

- المواد المرسله للمجلة لا ترسل إلى أية جهة أخرى للنشر وإلا سنوقف - أسفين - التعامل  
مع أصحابها- المواد المرسله تكتب بخط واضح أو تطبع بالحاسب الآلي. ويفضل إرسالها  
على قرص مدمج أو بالبريد الإلكتروني  
- ترتيب المواد في سياقها المقروء في المجلة على هذا الحال أو غيره خاضع لضرورات  
فنية وإخراجية- المواد التي ترد للمجلة لا ترد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر وأحياناً  
تخضع لمقياس زمني طويل نسبياً بسبب فصلية الاصدار.  
- المواد الطويلة نسبياً سوف ينشر جزء منها بالعدد وتنشر كاملة بالموقع الإلكتروني.

عنوان نزوى على شبكة الانترنت

[www.nizwa.com](http://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

العدد السابع والستون

يوليو 2011 م - شعبان 1432 هـ