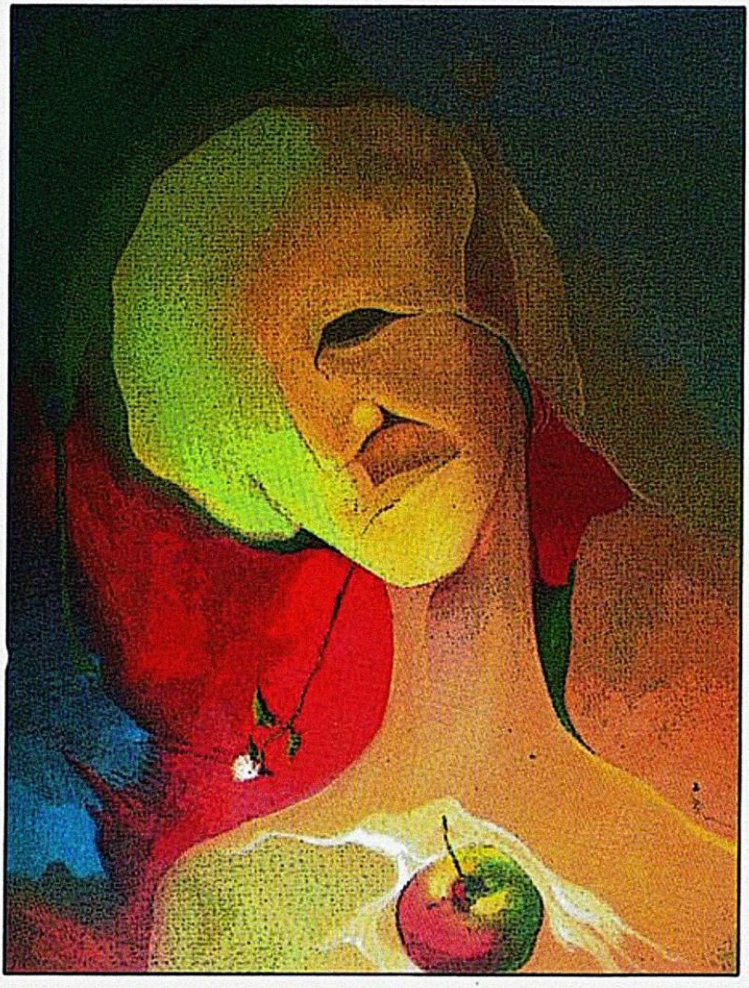
كتاب اليوم

المُغنّى والحَكّاء



علي مولا

فاطمة ناعوت

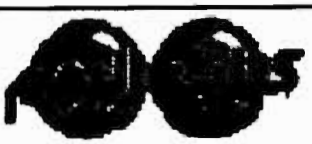
كتاب اليوم

المُغنّى والحَكّاء

فاطمة ناعوت

رئيس مجلس الإدارة
د. محمد عهدى فضلى

رئيس التحرير
نوال مـصطفى



العدد رقم ٥٢٩

منتصف يوليو ٢٠٠٩

يصدر كل شهر

عن

دار أخبار اليوم

٦ شارع الصحافة

القاهرة

ت: ٢٥٩٤٨٢٢٣

تليفاكس: ٢٥٧٨٤٤٤٤

الإخراج الفنى

أحمد سامح

لوحة الغلاف

أحمد الجناينى

تخفيض ١٠٪

من قيمة الاشتراك

لطلبة المدارس

والجامعات المصرية

أسعار البيع خارج مصر

سوريا ١٥٠ ل.س - لبنان ٥٠٠٠ ل.ل - الأردن ٢ دينار الكويت ١ دينار - السعودية ١٢ ريال - البحرين ١,٢ دينار قطر ١٢ ريال - الإمارات ١٢ درهم - سلطنة عمان ١,٢ ريال تونس ٣ دينار - المغرب ٣٥ درهم - اليمن ٥٠ ريال فلسطين ٢,٥ دولار - لندن ٢,٥ ج ك - أمريكا ٥ دولار - أستراليا ٥ دولار استرالى - سويسرا ٥ فرنك سويسرى.

الاشتراك السنوى

داخل مصر	٧٢ جنيها
الدول العربية	٣٣ دولاراً أمريكياً
اتحاد البريد الافريقى وأوروبا	٤١ دولاراً أمريكياً
أمريكا وكندا	٤٧ دولاراً أمريكياً
باقى دول العالم	٦٢ دولاراً أمريكياً

العنوان على الإنترنت

www.akhbarelyom.org.eg/ketab

البريد الاليكترونى

ketabelyom@akhbarelyom.org

قبل أن تقرأ

في هذا الكتاب ترتدي فاطمة ناعوت الأديبةُ والشاعرةُ الكبيرة ثوبَ الناقد فوق ثوب المبدع، وتتّخذُ لنفسها مقعداً بين مقاعد المتفرجين لترى بعين ثاقبة كيف تدور عجلة الكتابة شعراً ونثراً، وتقرأ الإبداعَ من منظور مختلف موازٍ لمنظور القارئ العادي ومكمّل له.

"نقرةُ إصبع".. "على بُعد سنتيمتر واحد من الأرض".. "قطاعٌ طوليٌّ في الذاكرة".. "فوق كف امرأة".. «هيكل الزهر».. "اسمي ليس صعبًا".. إلى آخر تلك الأعمال الإبداعية.. كلُّها دواوينُ شعريةٌ طالما أمتعتْ فاطمة ناعوت بها قراءها على مدار سنوات، لكنها في هذه المرة فضّلت أن تلتقط الأنفاسَ، وتعقدُ مع نفسها هدنةً تُخرج من خلالها إبداعًا من نوع آخر.. إبداعَ العين بدلاً من إبداع القلم.. كيف يمكن أن تستمتعَ لمجرد أنك ترى.. وكيف يمكنُ أن يكونَ نقدُ الأعمال الأدبية في حدِّ ذاته عملاً إبداعيًا له حيثياتُه وقواعدُه.

وفاطمة ناعوت واحدة من القلائل الذين جمعوا بين العلم والأدب، فرغم أنها تخرجت في كلية الهندسة جامعة عين شمس، إلا أن ذلك لم يمنعها من الغَّوص في بحور الشعر واستخراج كنوز اللفظ والتعبير، وصياغتها على شكل كتابات أو دراسات أو ترجمات.

"المُغنّى والحكّاء"، كما تقول فاطمة ناعوت، هو تجربتُها النقدية على هيئة

مقالات حول بعض الأعمال الشعرية والسردية المصرية والعربية والعالمية التى أعجبتها. "المغنى" هو الشاعر، أما "الحكاء" فهو القاص الروائى أو المسرحى، وتشرح فكرة الكتاب أكثر وأكثر عندما توضح: "أقدمها للقارئ لنختبر سويًا كيف يقرأ المبدعون المبدعين، وإلى أى مدى ينجح الشاعر فى قراءة أعمال شعرية أو سردية لم يكتبها، أو لنختبر إلى أى مدى الكتابة على الكتابة ممكنة".

لن أطيل عليكم أكثر من هذا، فالكتاب حقًا جديرٍ بالقراءة، وصاحبته تمتلك تجربة فريدة بين الهندسة والأدب، فهل أنتجتِ التجربةُ مهندسةَ كلمات ومعماريةً تجيدُ بناءَ الأفكار فوق الأفكار؟!

نوال مصطفى

يوليو ٢٠٠٩

توطئة

تلصّصُ المبدعين

"الكلامُ على الكلامِ صعبٌ"، قال أبو حيّان التوحيدي. لكن ماذا عن: "الكتابةُ على الكتابة"؟ بظني أنها مغامرةٌ. لكنها أمرٌ حتميّ من أجل ارتقاء العملية الإبداعية. وإذا كانت الكتابةُ على الكتابة، أو عن الكتابةِ، عملَ النقد والنقّاد بالأساس، وربما بالحصر، إلا أنني أظنُّ أن المبدعَ يجوز له أن يقاربَ عالمَ النقد بين الحين والآخر. صحيحٌ أن مقاربتَه لن تنحو نحواً أكاديميًا إسكولائيًا علميًا، وتظلُّ عملاً انطباعيًا، لكن أهميتها، برأيي، تتأتي من كونها رؤيةً منطلقةً من عين مبدعٍ يتأمل حقلَ مبدعٍ آخر. والمبدعُ في الأساس هو قارئٌ. قارئٌ فوق العادة. لأنه متورطٌ في مطبخ الصَّنعة الإبداعية ومُلمٌّ ببعض أسرارِها. ومن ثم فالمقال النقدي الذي كتبه مبدعٌ عن مبدعٍ آخر، لن يعدم، في الأخير، أن يكون قطعةً أدبيةً حاولت "التلصّص" على فضاء أدبيّ ما، من أجل الخروج بالتقاطةٍ جمالية رصدتها عينُ قارئٍ متورّط.

"المُغنّي والحكّاء" هو تجربتي النقدية حول بعض الأعمال الشعرية والسردية المصرية والعربية والعالمية. فأما "المُغنّي" فهو الشاعر. وتحت هذه الخيمة قاربتُ بعضَ دواوينَ أحببتُها. وأما "الحكّاءُ" فهو القاصُّ أو الروائي أو المسرحيّ، وعنده وقفتُ على بعض أعمال قصصية أو روائية أو مسرحية. هذه المقالات نُشرت في صحف ومجلات مثل: "الحياة" اللندنية، و"القدس العربي"، و"المستقبل"، و"النهار"، و"السفير" اللبناني، والوطن السعودي، و"العربي" الكويتية"، و"أدب ونقد" و"أخبار الأدب" المصريتين، و"نزوى" العمانية، و"البحرين"، و"الوقت" البحرينيين، وغيرها من الدوريات العربية.

أقدّمُها للقارئ لنختبر سويًا كيف يقرأُ المبدعون المبدعين. إلى أي مدى ينجح الشاعرُ في قراءة أعمالٍ شعرية وسردية لم يكتبها. أو لنختبر إلى أي مدى الكتابةُ على الكتابةِ ممكنةٌ. وفي الأخير أرجو ألا أخيبَ ظنَّ قارئي فيما حاولتُ تقديمَه من رؤى.

فاطمة ناعوت

القاهرة

يوليو ٢٠٠٩

تقدمة

الشمسُ غيرُ العادلةِ أبدا*

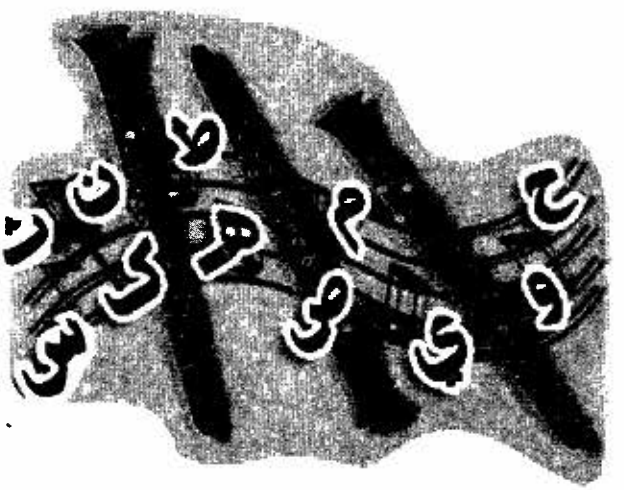
كثيرةٌ هي الاتهاماتُ التي تُوجّه للتجارب الشعرية الجديدة، بعيداً، حتى، عن "جريرة" هجران الوزن الخليليّ المقدس. من هذه الاتهامات: الحديثُ عن اليوميّ المبذول والتخلّي عن القضايا الكبرى، وغرقُ الشاعر في ذاته لدرجة الغياب التام للموضوع/ الآخر. ومنها كذلك سقوطُ، أو الإسقاط العموديّ، اللغة من عليائها؛ حتى لم تعد في ذاتها أحدَ أركان الشعر، بل مجرد وعاء حاملَ له، ومن ثم يحسن أن يتجرد الوعاءُ من زخارفه حتى يشرق ما بداخله. فغاب المجاز، أو كاد، واختفت جمالياتُ اللغة واللعبُ بها كما يليقِ بالشعر من المعلوم عنه بالضرورة. ورقّت اللغةُ وهشّت حتى توحّد معجمان ظُنّ ألا يلتقيان أبداً: معجمُ الشعر، ومعجمُ نثار الحياة اليومية. هذه الاتهامات وغيرها اعتدنا، نحن الشعراءَ الجدد، على تلقيها كل يوم، فيما تتباين ردودُ أفعالنا بين مرارة حينًا، وصمت أو هجوم أو استنكار أو ابتسام أو إشفاق أو يأس أو انزواء أحيانًا أخرى. لا ننكر بعضَها، ولا نقبل بعضَها، ونؤكد ونفخر ببعضها كذلك. لكن الذي لا يُختلف حوله أن الشاعر الجديد أصبح أكثر إنصاتًا للحياة الراهنة بضجيجها وعبثها ووحشيتها وكوميدياها. لم يعد ممكنا الآن استلابُه بنَجم يبرق في السماء وهو مغادرٌ مكانه منذ سنوات، ولا بشمس غير عادلة تحرق أمكنةً وتنسى أمكنةً فيسكنها الصقيع، ولا بقمر نعرف جميعنا أنه كاذب يعكس ضوءا ليس له. الشاعر الجديد لم يعد يصدق إلا ما يراه ويلمسه ويسمعه من أزيز طائرات وقتل أطفال وتسميم محاصيل بالإشعاع. آمن أن قانون الأقوى يسود لذلك عمد في قصيدته إلى تحطيم كل سلطة. وهذه هي الحسنة، ربما الوحيدة، للخطاب ما بعد

* جريدة «الحياة» لندن ٣١ يناير ٢٠٠٨

الحداثي الذي ابتكره الغرب في ستينات القرن الماضي بعدما تأمل الإنسانُ كيف خرّب البشر الكونَ في حربين مهولتين لا معنى لهما. لصالح من هذا التشويه والدمار؟ لصالح الصناعة وبيع السلاح والاستحواذ، لصالح سيادة العقل الذي آمن به الحداثيون، فانقلب عليهم ما بعد الحداثيين وانعكس ذلك على العمارة والفن التشكيلي والموسيقى والأدب بطبيعة الحال. الشعراء الجدد انغمسوا في تفاصيل الحياة اليومية، وتركوا جانبا القضايا الكبرى العالقة فوق مشجب التاريخ تنتظر حلا عُلويًا في يد زعماء وساسة لم يعد يعنيهم الإنسان كإنسان بقدر ما تعنيهم أمور، لا تعني الفقراء في شيء، مثل السيادة والنفوذ وامتلاك زر تدمير العالم في لحظة لو شاءوا. نعم، تخلى الشاعر الجديد عن مكانه فوق الأوليمب المجيد لأنه أدرك أخيرا أنه أضعف من أن يغير العالم. لم يعد نبيًا ولا فارسًا ولا مُجيبًا عن سؤال. بل غدا كل همه أن يصوغ سؤالا مناسبا لكل ما يجري حوله، ولا إجابة ثمة. لأن طرح إجابة ما، إن أمكن، يعني كارثةً كبرى. لأن الإجابة تحتاج إلى تنفيذ، ومن ينفّذ؟ أدرك الشاعر أن العالم جميلٌ هكذا بكل قبحه وفوضاه، ولا سبيل لإصلاح شأنه كما توهّم أفلاطون في جمهوريته، أو الفارابي في مدينته الفاضلة، أو توماس مور في مدينته الخيالية، أو كامبانيللا في مدينة الشمس. الشاعر التفت لذاته لأنه ببساطة أدرك أن إصلاحه هذه الذات وتعميره المتر المربع الواحد الذي يحيطه كاف جدا مادام المرء لا يقبض على زمام أمره ومادامت أرواح البشرية في يد ثلة صغيرة تتحكم في مصائر الجنس البشري. لم تعد القضايا الكبرى تشغل الشاعر الجديد لكن ما يعنيه حقًا، وهو الأهم برأيي، هو أثر تلك الأزمات الكبرى على الفقراء والعجائز والضعفاء الموجودين. فمع سقوط السلطات سقط البطل والفارس، فهو كان أحد أسباب دمار الكون، واحتلّ مكانه، ومكانته، المهمشون والمنبوذون والمتروكون جانبا والمقصيّون عن دائرة الضوء. أصبح الظلّ هو البطل. فنجد تجارب شعراء جدد حفلت بالحديث عن هؤلاء "الأبطال الجدد". مثلما وجدنا في ديوان كرسيان متقابلان" للشاعر السكندري علاء خالد الذي أبطاله هم: الخادمة، والبوّاب، والكوّاء، ومحصّل الكهرباء، والنجّار، والكمساري، وعاملة النظافة في الفندق والعجوز التي أُرغمت على ترك بيت صباها، والعانس الوحيدة أبدا، والكهل الستيني الذي يرفض أن يبرح موضع الطفل المدلل لأم ماتت منذ زمن. ومثلما وجدنا عند الشاعر عماد أبو صالح حين تكلّم عن البنت التي تسكن مأوىً من الكرتون، وتبتسم طوال الوقت، فهي إن بكت ابتلّ البيتُ وسقط، وعادت من جديد إلى

العراء. إن لم يكن الشعرُ عن هؤلاء وحول هؤلاء ولصالح هؤلاء، فعمن يكون؟ إن لم ينتصر الشعرُ لمن هجرتهم الدنيا فلا شعر ولا شعراء! صحيحٌ أن الرواد لم يغفلوا هذه النماذج كليّةً كما وجدنا المومس العمياء عند السيّاب وبائع الليمون ولاعب السيرك عند أحمد عبد المعطي حجازي وسواهما، لكن الفارق أن هؤلاء المارومين غدوا متنًا كاملا لبعض الشعراء الجدد وليس هامشًا يظهر في قصيدة أو اثنتين خلال تجربة عريضة مُقفلة القوس. هذه التجارب وسواها ترد بحسم على مقولة إن الشعراء الجدد نسوا الموضوع واحتفوا بالذات وحدها. ورغم أن هذه المقولة في ذاتها تحتاج مراجعة منطقية وفلسفية ونقدية لأنها تشي وكأن الذاتَ والموضوعَ اثنان لا واحد، وهي مغالطة بظني لأن الموضوع لا يُرى إلا من خلال عين "الذات"، كما أن الذات طوال الوقت تتفاعل وتؤثر وتتأثر بالموضوع مما يجعلهما واحدا صحيحا لا ينفصمان، رغم ذلك ففي تأملِ هذه التجارب ردٌّ على تهمة غياب الموضوع لصالح الذات. بل أن تجاربَ أخرى مثل ديوان "بالأمس فقدتُ زرًّا" للشاعر الشاب تامر فتحي، قد غيّبت الذات تماما فغدت الملابسُ والأقمشة هي الذاتَ والمُتكلّمَ والفاعلَ. فقطع الملابس تولد وتنمو وتمرض وتتألم وتشيخ وتموت. لا وجود لذات الشاعر مطلقا في مجمل الديوان بعدما أعار الشاعرُ لسانَه ومشاعرَه وشعرَه لقطع الملابس فاستنطقها بما تودّ أن تقوله وتبثّه لنا من هموم وأوجاع وشكوى. وهو ما تفعله الشاعرةُ الإنجليزية جو شابكوت في معظم قصائدها إذ تتكلم عن لسان فقاعة الصابون وقارورة الدواء والعنزة وثمرة الطماطم. وفي شعرية كهذه لابد أن تتراجع مركزيةُ اللغة وعلياؤها. تتواضعُ وتتخلى عن زخرفها وأناقتها حتى يتّسقَ الشكلُ والمضمون، وهما أيضا كلٌّ وواحد صحيح لا ينفصم، فيغدو الكلامُ عن البسطاء بسيطا لا تقعّر فيه ولا بلاغة. هؤلاء، المُضمون، هم من نلتقيهم "كل يوم" في حياتنا، ومن ثم توجّب أن يكون الحديثُ عنهم بلغة "كل يوم". هؤلاء الشعراء يعرفون أن الشعر لم يعد يأتي من المجاز ومن اللغة بقدر ما هو مخبئ وكامن في الحياة. في حاراتها الخلفية المظلمة، في البيوت الصفيح والأحراش والعشش. وفي كل مكان تنأى عنه الشمسُ، غيرُ العادلة أبدا.

المُغنى



شاعرُ الحافة الخطرة *

رسم رينيه ماجريت_Magritte Rene عام ١٩٢٨ لوحةً لـ غليون ضخم، ثم كتب تحته: "هذا ليس غليونا"، وقبل هذا التاريخ بعامين رسم تفاحةً وكتب تحتها العبارة ذاتها: "هذه ليست تفاحة". كأنها رسالةٌ من الفنان البلجيكيّ للمتلقي تقول: أبدا لا تنظرْ إلى سطحِ الشيء، بل إلى عمقه، فالأسماءُ التي نطلقها على الأشياء إن هي إلا محضُ كلمات، لا تصفُ مطلقا جوهرها أو ماهيتها. فاللغةُ، أيّةُ لغة، عاجزةٌ بامتياز عن كشفِ هوية شيء، أو تشريح فكرة أو رؤية. ولتأكيد فكرته، قام ماجريت (١٨٩٨1967_) برسم لوحة تمثّلُ مجموعةً من الأشياء: حذاء، قبعة، شمعة، كوب، مطرقة؛ ثم كتب جوارَ كلّ شيء اسما مخالفا لاسمه المعروف: الحذاء= قمر، القبعة السوداء= ثلج، الشمعة= سقف، الكوب= رعد، المطرقة= صحراء. الشعرُ يفعلُ هذا بامتياز. دون الحاجة لأن يقول: هذا ليس غليونا! الشعرُ رأسا يفكك العالمَ ويعيدُ بناءَه على النحو الذي يروق له، لاعبا بالكلمات والدوال والدلالات تبعا لنزقه الخاص، وهواه الذي لا يحدّ جنونَه سقفٌ.

"تركيب آخر لحياة وديع سعادة"، هو الديوان الأخير للشاعر اللبناني الكبير، وقد طرحه بالكامل الكترونيا في موقعه على الشبكة العنكبوتية دون نشره ورقيا، في رسالة منه شديدة اللهجة إلى دور النشر التي تحتفي بكتب الطالع والطهو والشعوذة بأكثر مما تولي اهتماما للإبداع الحقيقي. كذلك أعطى سعادة، بفعلته هذه، ضوءا أخضر وبادرةً رائدة للشعراء الشباب بأن أمامهم دربا آخر للنشر، لا يقلّ سعةً، إن لم يزد، عن دور النشر الورقي. فعل شاعرنا شيئا مشابها لما فعله

* جريدة «الوطن» السعودية ٢٠٠٨/٨/٢٦

ماجريت، لكن على نحو أكثر طفولةً وبراءة، ومكرا وتعقيدًا في آن، وعلى نحو معكوس أيضًا. كأنما رسم غليونا ثم كتب تحته ببساطة: هذا غليون! مثلما الأطفال حين يتعلمون أسماء الأشياء للمرة الأولى، فيشيرون بإصبعهم على الشيء ويرددون اسمه. لذلك جاء العنوان صريحا: "تركيب آخر لحياة..."، كأنما يقول وديع سعادة لقارئه: انتبه، هذا هو تصوري للحياة التي أريد. على أنّ التصريحَ بالفعل، قبل فعله، هو لون من الشك فيه. مثلما يقول الضعيفُ لنفسه: أنا قوي، والمنهزم: سأنتصر، ومثلما يقول المعتقل: بل أنا حرٌ. القوي والحرّ الحقيقيان لا يحتاجان إلى قول ذلك، بل يسلكان رأسا السلوك الذي يعبر عن ذلك دون بيان استباقيّ. إذًا الشاعرُ يودّ التأكيدَ على فكرة إخفاقه في هذا "التركيب الآخر" للحياة، بل ويعلن علمَه المسبقَ بهذا الإخفاق.

يقف الشاعرُ، بكلّ وجوديته وشعريته، على الخيط النحيل بين الحقيقة والوهم. محاذرا السقوط في لجّة أحد الجانبين. سواء هيولية الوهم، أم خشونة الحقيقة. ثم يرسم لنا مخططا معماريا دقيقا لكون من اختراعه أسماه "كون البال". ذاك أن بالَه أو عقلَه هو صانعُ هذا الكوْن بكل مخلوقاته وبحاره وسماواته وأراضيه وجباله ووديانه وفردوسه وجحيمه. هذا الكون، على اتساعه اللانهائي، مداه لا يتعدى نقطةً واحدة دقيقة. ذاك أنه فكرةٌ. والفكرةُ، مهما تعقدت وتعمقت وتعملقت وتشاسعت، تظلّ فكرةً محلّها الرأس. لا كتلةَ لها، ولا حجمًا. إن هي إلا نقطةٌ. حتى النقطةُ تظلّ أكبرَ منها حجما وكتلةً وكثافةً. هي، بالأحرى، لا شيءٌ، رغم أنها تحوي كلّ شيء. "أركّبُ قطعةً قطعة، على مهل، كوني/ فراشاتُ بال وأرضُ بال وناسُ بال/ كائناتٌ جديدةٌ أُطْلقها في السأحات/ وكائناتٌ أُلغيها/ وأُغيّرُ وظائفَ الأعضاء، ووظائف حامليها./ أرضٍ بلا مسافات، وليس عليّ أن تكون لي قَدَمٌ لأمشيها/ عينٌ تجلب لي الأرضَ بالنظرة/ وليس واجباً أن تكون لي يدٌ لأقطف زهراً./ لا شيء واجب عليّ كي يكون لي كلّ شيء." ثم يشرعُ الشاعرُ بعدما أعاد تركيبَ كونه، في إعادة تفكيك جسده وتركيبه على نحو جديد يتفق ومنظومة هذا الكوْن السوريالي الجديد. "ها إنّ يدي تفكّك أصابعها/ وقلبي يفكّك شرايينه/ وعيني تفكّك حَدَقتها/ أضعُ في يدي أصابعَ بال/ وفي قلبي شرايينَ بال/ وفي عيني حَدَقةَ بال/ وفي نهاري زمنَ بال/ وعليّ الأرض كائنات بال جديدة." هو لونٌ من تفعّيل مَلَكة Mind over Matter"، ذلك المذهَب الذي يؤمن بمقدرة العقل البشريّ على السيطرة على الوجود والموجودات باستحثاث الطاقات الكامنة المهولة

داخله. كما قرأنا عن بشر يحركون الأشياء عن طريق التركيز الشديد فيها، ثم يأمرونها بالتحرك، فتتحرك. وكما جاء في خيميائي باولو كويللو على لسان سانتياجو: إذا ما آمن الإنسانُ جدا بحلم ما، تآمر الكونُ كلُّه من أجل تحقيقه. شاعرنا هنا صنع عالمه الأثيريّ ذاك من لدن مادة "البال"، عن طريق تنشيط ملكة التأمل العقلي، والشعري الوجودي في آن.

مثل هذا العالم الحُلميّ الطوباوي النزق، من الطبيعي أن يصبح مطمعا لكل مَن مازالوا ينتمون إلى عالمنا الأرضي الثقيل الوطء، بكل غلظته ومنطقه ونظامه وفساده وجاهزيته، على أن شاعرنا يزجر الغزاةَ أولئك. كأنما كتب بالأحمر على بوابته: ممنوع الدخول. لا يسمح باستضافة أي شيء يذكّره بعالمه القديم. ذاك أن عالمه الجديد نخبويٌّ منغلقٌ على ذاته. عنصريٌّ أيضا، يراهن على نقاء العنصر والسلالة نافيا من قائمته كل الكائنات الأرضية "القديمة". يقول: "وإذا جاء يوم قديم وجلس في يدي، أُعيده إلى أرضه القديمة." بل إن هذا الكون العجائبي اختار أن يناوئ آينشتين الذي جمعت أجروميته بين الزمان والمكان، إذْ مستحيل تعريف المكان بمنأى عن الزمان، فأضيف هذا الأخيرُ كبعد رابع لتوصيف المكان إضافةً للأبعاد الثلاثة المعروفة: الطول والعرض والعمق، شاعرنا، خالق هذا الكون الجديد، طرح الزمانَ كليّةً عن مكانه الذي هو لا مكان. ذاك أن محوَ الزمان هو بدايةُ الدخول في الأبدية السرمدية. يقول: "أجلس على لا مكان ولا يجلس معي زمن". فللكون الوديعيّ هذا منظومةٌ جديدة من حيث التاريخ والجغرافيا والطبيعة ونظام الشروق والغروب وحركة دوران الأرض، إن جاز لنا أن نسميها أرضا. "رسمتُ لا مكاني وجلستُ/ قعدتُ على خريطة بالي/ لا منعطفات ولا طرقات/ وإذْ أُطلقُ عصافيري في الفضاء تبقى في قلبي/ ذلك لأنّ الفضاءَ بالٌ والصوتَ بالٌ والمكانَ بال/ ولأنيّ لا أُنزّه الأيامَ في الوقت/ بل في حديقة بالي/ يا عيني التي وحدها تشرق عليّ، الشروق والغروب هما هنا تحت رمشي."

وديع سعادة، أصفُه مطمئنةً بـ"شاعر الحافّة". إذ هو الراقصُ أبدا على الحافة الخطرة بين: الوطن والمهجر، القرية والمدينة، الماء واليابسة، الانتماء واللانتماء، الوجود والفقد، الخلق والعدمية، الإيمان والقنوط، اليقين والشك، تقديس الكتابة والكفر بها، وهو المغني دائما بنبرة صوت تقف على الحافة القلقة بين رصانة اللغة، وبين شدّها من جديلتها نحو الأرض.

يظنون أنفسَهم زجاجًا، وينكسرون *

"الأكثرُ جمالاً بيننا/ المتخلّي عن حضوره/ التاركُ فسحةً نظيفةً بشغور مقعده/ جمالاً في الهواء بغياب صوته/ صفاءً في التراب بمساحته غير المزروعة/ الأكثرُ جمالاً بيننا: الغائب." هكذا يقول الشاعر اللبناني وديع سعادة في ديوانه "غبار"، الصادر العام ٢٠٠٠، مقدمًا منهجه الوجودي الخاص الذاهب إلى أن السلبَ هو أعلى درجات الإيجاب، والبياضَ هو جماعُ كلِّ الألوان، وأن الفراغَ الذي نتركه نظيفا دون أجسادنا هو أكثفُ درجات الاحتفاء بالكتلة والمكان، ذاك أن أرقى مراتب الحضور، هو الغياب. على أنه لم يكتف، وحسب، بتقديم هذه الرؤية نظريا عبرَ قصائده، بل طبقّها عمليًا بتكريس غيابه الفيزيقيّ، ليس فقط عن الوطن، لبنان، بل عن المشهد الشعري كذلك. فهو دائم الهروب من الأمسيات والحوارات والندوات والمحافل الشعرية، لا يعبأ بالحضور، فطارده الحضورُ دائما، ليس فقط لأن الحضورَ يلاحقُ من يفرّ منه، بل لأنه، وديعَ سعادة، بالحقّ شاعرٌ ذو نبرة شديدة الخصوصية والفرادة. جملته الشعرية شديدةُ البطش، على رهافتها، كثيفةُ الأثر، على أثيريتها وشفافيتها.

اختار سعادة ألا يطبع دواوينه إلا في طبعات محدودة لا تصل لغالبية قرائه، فطارده القراءُ والشعراء عبر نسخه الشحيحة يصورونها ويحفظونها، ثم لاحقوا قصائده عبر موقعه على الانترنت، الذي صممته الشاعرةُ اللبنانية سوزان عليوان، وتستحق في ذلك شكرا وتحية، إذ أتاحت لنا، نحن المولعين بشعره، أن نقرأه رغما عن غيابه الورقيّ، ومنفاه الاختياري في أستراليا التي هاجر إليها منذ عقود ثلاثة. وأخيرا صدرت أعماله الشعرية الكاملة عن دار "النهضة العربية" في لبنان، ضامًا

* مجلة «العربي» الكويت يوليو ٢٠٠٩

دواوينه العشرة(١٩٦٨-٢٠٠٦)، فاستحقت مديرة الدار لينا كردية شكرا مضاعفا. تلقفتُ المجلّد الأنيق الضخمَ في بيروت بفرح الواجد كَنزا، إذْ سوف يتيح لي التخلي، أخيرا، عن مئات الأوراق التي طبعتها من أشعار وديع سعادة عبر الانترنت.

يقول سعادة في ديوان "رتق الهواء" الصادر ٢٠٠٦: "بودّي أن أكتبَ روايةً عن صرخة خرجت من فم شخص وهو يموت/ وهامتْ في الفضاء ثمّ عادت تبحث عنه/ ... / بودّي أن أعرفَ ماذا يقولُ ميتٌ لصرخته/ وماذا تقولُ الصرخةُ للفضاء." هكذا أردف الشاعرُ فعلَ "أكتبُ"، بفعل "أعرفُ"، إذ هو يؤمن أن "الكتابةَ" تتلوها "المعرفةُ". أو أن المعرفةَ تجلٍّ من تجليات الكتابة. ذاك أن الكتابةَ هي لونٌ من القراءة "فوق العادة". هي عملية شحذ عقلي Brain Storming. تطلّبُ تأملا عميقا ونشاطا ذهنيا عنيفا. وهذا ما يتعارض مع مقولاته الزاهدة في الكتابة التي أطلقها في "نصّ الغياب" - ١٩٩٩ الذي أعلن فيه هجرانه الكتابة بادئا بعبارة قاتمة: "إنها الكلماتُ الأخيرة، وها أنا أهجرُها"، ثم موردا مرادفات عدميةً عدة لفعل الكتابة من قبيل: الكتابةُ موتٌ، الكتابةُ وهمٌ، الكتابةُ صمتٌ، غيابٌ، الشعرُ لن يغيرَ العالمَ، الخ. ولم أصدق أبدا أن وديع سعادة جادٌّ في قراره هجران الكتابة. ومَن يصدق شاعرا؟! قلت لأصدقائي الذين حزنوا من قراره: سيفاجئكم بديوان جديد العام المقبل، حذار أن تصدقوا شاعرا! لن يهجر الكتابةَ، وإن حاول، ليس وحسب لأنه لم ينضب شعريا، كما نضب كثيرٌ من الرواد فصمتوا إلى الأبد، وإن لم يعترفوا بنضوبهم، بل لأنني قرأتُ تلك العدميةَ على نحو معاكس تماما. إنْ هذا الكفرُ بالكتابة ليس سوى إيمانٍ مطلق بها، وبرهان ثقيل عليها. الشاعرُ الذي يقول: "سأغير العالم بقصائدي"، هو غالبا غيرُ جادٍّ ولا مصدّقٌ قوله، فيود نفي "عدم تصديقه" بقول الضد، فيما المؤمن حقا بطاقة الكلمة ومقدرتها على تغيير العالم يظلّ يكتب، وحينما يصدمه أن العالم لا يتغير تنتابه لحظاتُ قنوطٍ وعدمية تشبه ما مرّ بها شاعرنا، فيعلن هجرانه الكتابةَ التي لا نفع فيها، ثم لا يلبث أن يعود. ذاك أن الإيمانَ بالكتابة هو الثابتُ، والكفرَ بها هو المؤقت المتحول.

القضايا الكبرى عند وديع سعادة، كلُّ القضايا الكبرى، هي الإنسان ومحنته مع تفاصيله الصغيرة المنسية وسط خضم الأشياء الكبرى (مجازا). تلك التفاصيل الصغيرة المهمَلة هي الأولى بالرعاية والتأمل ذاك أنها شديدةُ الاكتناز بالحياة عميقةُ التوغّل في الوجود. النظرُ إلى متون الأشياء وكلّياتها هو السبيلُ الرخصُ الساذجُ في التعاطي مع الحياة، وحالُ كسل في التعامل مع الوجود، فيما الهوامشُ/ الأجزاءُ/

التفاصيلُ هي التي تحرك العالم. هكذا احتفى وديع سعادة بالعشبة الضئيلة التي تنمو في شقٍ دقيق بين صخرتين، والورقة الصغيرة التي كتب عليها شيئاً ثم نسيه، والحبقة في الركن التي تشبه أمه حتى إذا نادى العابرون الحبقةَ ردّت الأم، وإن نادوا الأمَ ردّت الحبقة، ونقطة الماء الأخيرة في دلو أمه، وظُفرها الذي كانت تنتظر ابنها أن يبتسمَ لتطلب إليه أن يقصه، وفنجان القهوة المنسي فوق الطاولة نصفَ فارغ، وشعاع الشمس الساقط فوقَ وجه، والوجه التي رحل تاركا عينيه فوق الحائط، والشعاع الذي يسرقه الشاعرُ من الشمس ويضعه في جيبه حتى إذا بكى الليلُ وطلب ضوءا مدّه به، والظلّ الذي ينام طيلة الليل في العراء أمام باب البيت منتظرا صاحبه أن يصحو بعد شروق الشمس ليخرج فيتبعه، وصورة الميّت على الحائط التي مزقوها فجمعت قصاصتها ورفعت نفسها على الحائط من جديد، وقَدَم الشاعر التي تبعته أربعين عاما دون كللٍ، وأخلصت له دون أن تفكر يوما في تركه، مثلما فعلت أقدامٌ كثيرة فمرضت أو بترت وتركت أصحابها وحيدين. أين يكمن الشعرُ إن لم يكن في كل هذه المنسيات الحميمة التي تصنع يومنا وحياتنا؟!

ويغيب وديع سعادة عن لبنان عقودا طويلة، والوطنُ مثل المعشوقة، كلما نأينا عنها سكنتنا فاستوطنتنا واستحوذت على أرواحنا. إذ كلما طالَ مقامُ الشاعر في المنفى تعمق مُقامه في الوطن. لكن وديع سعادة ليس ذاك الشاعر البسيط الذي يناجي وطنه بمقولات الحنين والوحشة والاغتراب الشهيرة، بل، على النقيض من ذلك، لن يعترف أبدا أن الوطن أوحشه. بل سيقول في كذب طفوليّ بارع: "يريدُ أن يعودَ/ في حائط بيته عشبةٌ صغيرة يريد أن يعودَ ويراها/ حارسةَ الحجرين وروحَ الوصل بينهما في شقّ ذاك الجدار/ الجدار الذي رصف أحجاره حجراً لصق حجر/ حريصاً على عدم ترك فراغ/ لكنّها وجدت روحاً/ ونبتت في غفلة فراغٍ صغير/ إلى ابنة ذاك الفراغ/ إلى ابنة تلك الغفلة/ يريد أن يعود/ لا يشتاقُ إلى بيت/ لا يشتاقُ إلى أحد/ يريدُ فقط أن يعودَ/ ليرى العشبة." وفي قصيدة أخرى بالديوان ذاته: "رتّق الهواء" يقول: "كتبَ شيئاً على ورقة/ كي لا ينسى/ شيءٌ ما كان يريدُ أن يفعله/ ولا يتذكّره الآن/ كتب شيئاً بأحرف كبيرة/ ووضع الورقة حيث كان يجلس/ يريدُ أن يعودَ ويقرأها/ يريدُ أن يفعلَ ذاك الشيء/ أو يعرفَ على الأقل/ ما هو." هكذا يحنّ الشاعر إلى وطنه دون أن يفصح بذلك، تماما مثلما يشتاق العاشقُ إلى حبيبته التي هجرها ثم ندم، يتوق إلى رؤيتها، سوى أن كبرياءه لا تسمح له بالاعتراف بالشوق، فيهاتفها زاعما أنه نسي معها شيئا. يود، وحسب، استرجاعه.

بعيداً عن قيْد الخليل، حنيناً لعوالمه *

يقول صامويل كولريدج: "لا يجوز لشاعر أن يختلسَ من جَيب الطبيعة. ربما بوسعه أن يستعير منها. يستعيرُ ليرد ما أخذه في نفس لحظة الاستعارة. يفحص الطبيعةَ بدقة ويتأملها، ثم يكتب من استدعاءات ذاكرته، وعليه أن يثق بخياله أكثر مما يثق في ذاكرته." وهنا يتكلم كولريدج عن مدى مشروعية أن ينقل الشاعرُ من الحياة والطبيعة المحيطة نقلا مرآويًا بزعم محاكاة الواقع. فالشاعر، والفنان بعامة، لن يكون مبدعًا حقًا إذا ما نقل من الواقع أو من حياته الشخصية نقلا دقيقًا مثل الكاميرا. حتى الكتاب الواقعيون لا ينقلون الواقع كما هو، بل يتأملونه جيداً، يحللون أجزاءه، ثم يغزلون على نسيج مشاهداتهم ما يمكن أن يقع في دائرة الواقع مما يتخلّق في خيالاتهم. لأن الفن يبدأ في لحظة "الانحراف" عن الطبيعي والمألوف. الفنان يمتلك عينين تريان الوجود تماما مثلما يراه الإنسان العادي، لكن عينيه هاتين بوسعها التقاط زوايا نظر مبتكرة للأشياء والموجدات والأحداث، ولذلك، فقط، هو فنان. ينصت لإيقاع العالم على نحو مغاير فيبدع شيئا مغايراً عما يراه الناس، إذ يقوم بتفكيك الوجود وإعادة بنائه حسب مكوّنه الجماليّ والفلسفيّ. وهذا ما سنجده في ديوان "رهينة الألم" للشاعرة البحرينية فوزية السندي، الصادر عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر عام ٢٠٠٥. وهو السادس في تجربة الشاعرة التي بدأتها عام ١٩٨٢ بديوان "استفاقات" ثم "هل أرى ما حولي، هل أصف ما حدث عام ١٩٨٦، ثم "حنجرة الغائب" ١٩٩٠، "آخر المهب" ١٩٩٨، و"ملاذ الروح" ١٩٩٩، وإذا كان القانونُ والمنطق يعملان على ردِّ الأشياء لأسمائها الأولى، يقوم الشعرُ

* جريدة «الوقت» البحرين ١٦/١١/٢٠٠٦

باقتراح أسماء جديدة لها. لأن الشعر نقيضُ القانون والمنطق. في قصيدتيها الطويلتين: "أغلالُ الليل"، و"تأويلات"، تقوم الشاعرة بفحص الطبيعة والعالم والموجودات والشخوص، كما قال كولريدج، ثم ابتكار معجم جديد للوجود من خيالها الخاص. معجم يضم بين تضاعيفه تعريفات مغايرةً للمرئيات والمجردات، تتفق ومنظورَها الفلسفيّ للعالم. فنجد: "النقطةُ": دمعةُ الحبر، وحرفةُ القبر: نحتٌ بوصلة لا تتجه لغير الغياب، والشر: شريكُ البشر، والجهل: إجهاضُ العقل، والطّينُ: قابليةُ الرطوبة لإعجاز مشكل التراب، والبيت: إسمنتُ أخرس يتكسر سرًّا لإعالة عائلة تعوّل عليه، . . .". بل وتعيد تعريف بشر بعينهم: "يوسف: طفلٌ يتهجاني طيلةَ القلب، بهيٌ وحكيمٌ في آن، فوز: كلما اقتربت بحرية موتها أكثر، كلما انهالت نحو حبر روحي أقل" وهكذا. وإن كانت القصيدتان السابقتان قد قدمتا تعريفات مختزَلةً حاسمةً، واحترمتا سيموطيقا المعاجم المتعارف عليها حيث نقطتان (" : ") بين المفردة ومعناها، سنجد الشاعرةَ في قصيدة "ضد غدر الوجع أسرفُ في تسريب السم"، تسرّب للقارئ تحليلَها وتعريفاتها الفلسفيةَ المطولةَ للأشياء في العالم عبر تضاعيف النص، من دون أن تعلن لقارئها أنها تعيد تسمية الأشياء. "الغبارُ حكمةُ الصحراء/ به تداوي غرورَ تلال تتصاعد./ عندما تنتزع الأفعى جلدها الأخير/ تحرضه دومًا على نحت جديدها القديم/ لتتقدم به./ للزواحف موهبةُ أصابع/ ترتسم دومًا على تراب ضرير/ لتكسر سرَّ هذا الطريق." هي ذاتها التيمة التأويلية المعجمية للوجود وإنْ خلت من نقاط التعريف، وإن زاد بها حسُ الحكمة والفلسفة، وهو ملمح تراثي يغلب على كافة الديوان. والشاعرة تمتح نصوصَها من نسغ الفقد والألم. وكانت كتبتِ هذه القصائد بين عامي ٢٠٠٠ و٢٠٠٢ وبينهما كانت فقدت أمّها وأباها وأعزّ صديقاتها، حسب أحد حواراتها. ولذلك لا عجب أن يأتي العنوان "رهينة الألم"، وأن تأتي لوحة الغلاف للفنان السوري بشّار العيسى شديدة التعبير والدلالة، حيث وجه امرأة مشدوه بالفقد حبيسٌ في الوجع. لنا أن نظنّ، نحن القراءَ، أن الشاعرة إنما تقصد نفسها برهينة الألم، لكننا لن نلبثَ أن نكتشفَ، في القصيدة التي تحملِ ذات العنوان، أن الأمّ هي تلك الرهينة المنذورة للألم والحب ثم الغياب الأبدي. ولذلك سوف تهدي قصيدتها إليها: "يا لك يا أمي/ حتى تحت التراب/ تحترفين عنف الحبّ/ كأنك قلبُ الجنة." ثم نكتشف مَن جديد في آخر مقطع من الديوان أن الشاعرةَ (وربّما القصيدة) هي تلك المنذورة للألم حين تعيد تقديم نفسها للعالم: "رهينةُ الألم: كتابةٌ لم أكتبها لأكتشفَ

الألم/ بل لأعرف مـداه/ ومآلات صداه." فـالكتابةُ لدى السندي لا تسـاعدها **على** اكتشاف الألم، لأنه موجـود وحاضر طوال الوقت وأجلى من أن يُكتشف، **لكنها** ترمومترٌ يساعدها فقط علـى قياس أبعاده المترامية في الكون والإنصات إلى **رجع** صداه المنتشر في الوجود. والكيـان الشعري دوماً في حال بحث عن حرية **وجودية** تتقـاطع وتتصادم مع نسيـج الأرض وأعرافها. لذلك يظلّ الشـاعر تواقًا **أبدًا** إلى التحليق في العلا، ولو شعراً. "امهلوني قليلا/ لأتوارى بخجل حرف/ **يحيـا** حريةَ الهواء أكثـر مني". إنه لمن نكد الدهر حقًا أن يكونَ "الحـرفُ" أكثر **حريّةً** منّا نحن البشر! لذلك سنرى الشاعرةَ مـشغولةً بفتنة الحرف وفحص طلاقة **حريته** ورشاقة وثباته بين نسيج الكلمة تـباديلَ وتوافيقَ لكي يمارس لعبته السحرية **في** تغيـير معنى الكلمـة مع كل قفزة لغوية. ذاك أنـنا سنجد في "رهينة الألم" **الكثيرَ** من اللعب على جذور الكلمات وتبديل مواضع الحرف فيها من أجل متعة **اكتـشاف** دوال جديدة وبالتـالي مدلولات ودلالات جديدة. "نحٌ مُـديتَك/ أيّها **الموت** عنّي/ لَم أعد دمـيتَكَ الخجولةَ/ ومَـدايَ كالمُدية يمتدّ نحـوي"، لنتأمل كم **مفردة** نحتت الشـاعرةُ من الجذر (م د د). مُدية- دُمية- مَـدى- يمتد. ونجد مثل **هذا** اللعب في المقطع: "إسـمنتٌ أخرسُ يتكسر سـرًا لإعالة عائلة تعـول عليه" **حيث** المصدر (ع ا ل) خرج منه، عالَ، إعـالةٌ، عائلةٌ، يَعُولُ، يُعَوِّلُ الخ. ورغم **أن** الديوان ينتـمي لتيار قـصيـدة النثر، إلا أننا سنجـد الشاعـرة ميالـة لاصطياد **مفرداتها** من المعجم التـفعيليّ أو الشعر الحر، بما يضم من بلاغيات صـياغية حدّ **التغريب** اللغويّ في الكلمات أحيـانًا من قبيل: "هصير، هيج، أتهوّد، أتمرأى، **تتصاهل** الحروف، عصائفُ، الخ. ويتجلى ذلك الانشغال اللغوي وغواية الحرف **والكلمـة** لدى الشاعـرة في مـجمل الديوان مـثلما نجـد في المقطع التـالي الذي **جمعت** فيه معا خمسةَ عشر مصدراً في ابتكار موسيقيّ وإيقاعيّ فريد حين تقول: "دمنا/ ترنحنا طويلا/ مـتعثرين بأنـفاسٍ نادرة تواكب هصيـر هيج تبارى:/ لثمٌ وأخذٌ وانغراسٌ وانشحاذٌ وترفقٌ وانغمارٌ وهبوبٌ وانحسارٌ واحتدادٌ وانبعاثٌ وغمرٌ وهملٌ وقتلٌ ورهوٌ وجناز." ومثل هكذا شعرية تقفُ، بظني، على الحد الفاصل المتماوج بين القـديم والجديد. إذ تحرّرُها من سطوة الخليل ابن أحمـد الفراهيدي وابتكارها إيقاعهـا الخاص يجنح بها نحو الانطلاق والتـجديد والحداثة، في حين ترنو اللغـةُ فـيـها برصـانتـهـا وبلاغتـهـا بعين الحنين نحـو التـراث والماضي.

القراصنة وشعرية الأثر

عالمٌ موحشٌ شديدُ القفر، لا بشر فيه ولا حياة يقدمه لنا الديوان الأخير للشاعر العُماني سيف الرحبي الذي صدر عن دار "النهضة العربية" ببيروت تحت عنوان "من بحر العرب إلى بحر الصين، سألقي التحية على قراصنة ينتظرون الإعصار". معجمٌ ضخم من مفردات لا تشير إلاّ إلى عالم مقبض لا حياة فيه إلا لكائنات إما تسبّبُ الموت، وإما تتعيش على الموت. ومنذ العتبة الأولى، العنوان، نجد أنفسنا في مواجهة قراصنة، ينتظرون إعصارا. بما يشي أننا بعد برهة سوف نطالع مشهدا لسفينة على وشك الاستلاب وربما الغرق، وبشرًا يصارعون الموت القدري أو القتل العمد. على أن ثمة عابرًا، ربما هي الذات الشاعرة لأنها ضمير المتكلم، عابرا سوف يمر على هذا المشهد ويلقي التحية بحياد غير العابئين، وربما بحياد اليائسين من استمرار العالم. 'يباب- غراب- قيظ- كراهية- جزيرة- خلاء- قبر- فج عميق- مستنقعات آسنة- صراخ- جرداء قاحلة- هلاك- مشردين وأشلاء- حتفي- الانقراض- جنازة- طغاة وجلادون- سجين- وحشة- انقراض الكون' وغيرها العديد من مفردات هذا المعجم السوداوي الذي لا صفحة، ولا سطر ربما، يكاد ينجو منه. اللهم إلا في مقاطع الغزل شديدة العذوبة التي تنتثر هنا وهناك بين تضاعيف الديوان وسوف نشير إليها لاحقا.

يتكون الديوان من ثلاث قصائد مطولة، تتألف من مقاطع. الأولى حملت عنوان الديوان، والثانية عنوانها: موسيقى اليمامة الهاربة من سطوة الهاجرة، والثالثة هي: كقطيع كباش بيضاء أثخنها الهياج. تبدأ القصيدة الأولى هكذا: "في غبش المرآة الغابيّة/ ألمّح الصورة/ تلك التي لمحها الجدّ الأول/ قبل أن يدبّ

* جريدة «الحياة اللندنية» ٢٦/٩/٢٠٠٧

على هذه الأرض/ ألمحُ منصّات النيازك قبل الانطلاق/ في سماء جرداءَ قاحلة/ بيضة النسر الأول/ قبل أن تحلّق ذريته باتجاه الأعالي/ ألمحُ الجنينَ الذي كنتُه/ قبل أن يخرج ملبدا بالأغشية والصراخ/ في المستنقعات الآسنة." لن نحدد ما إذا كان الشاعر يقرأ تلك الصورة، التي تزداد قتامة كلما توغلنا في القصيدة، في مرآة الماضي بعين الخيال والاستدعاء الماضويّ، أم يراها رأيَ العين في مرآة الواقع كمشهد محايث دال على راهن متهاو نحياه، أم هي عين الاستشراف الحدسي تقرأ في مرآة المُقبل غدًا قفرا أكثر ظلمةً من الحاضر التعس، بما أن الشواهد تدل على توال لاحقة. لن نحدد ولا أظن إلا أن الشاعر لا يريد لنا أن نحدد الزمن الذي يرافق هذا الأمكنة المقبضة التي رسمتها ريشته. إذ أن عدم تحديد الزمن يدل على إطلاقيته فيرمي بسهمه عند كل لحظة من عمر هذا الكوكب المرزوء بالمحن والخطايا. المرآة الغابيّة، تدل على طبيعة المكان كونه دغلاً مقبضا غنيًّا بالضواري وفقيراً من البشر. لن نلتقي خلال رحلتنا في القصيدة بكائن بشري سوى طفل: "الطفلُ المثقل بأحلامه ورؤاه/ لقد تعب الطفلُ/ من أحلام الجنة والنار/ من شقاء الطفولة الموصول بحبل الشيخوخة/ ينظر إلى الصخرة الضاجة بصمتها/ في شعاب الأودية/ صخرة جبل الكور/ صخرة سيزيف/ المتناسلة من قابيل وهابيل/ الصخرة، ظل الصخرة الذي لاذ به ذات دهر/ فرسان عابرون/ متدثرون بطلعة القمر الضاحة في الخلاء./ صخرة المآتم والنذور/ تلك الصخرة التي تتهاوى في رأسه/ كعويل نسوة حول قبر الفقيد" هذا الطفل الذي أخيرا التقينا به بعد طول قفر ووحشة، ليس إلا الذات الشاعرة في الأغلب، يعني سرابا قديما أو صورة مراوغة لماض لم يعد هناك. الشاعر يضنّ علينا بوجود بشر، حتى سيزيف المذكور في المقطع لن نراه، بل نرى صخرته الأشهر وحدها في رحلتها الأبدية صعودا للجبل وانحدارا منه. أما قابيل وهابيل فمحض تاريخ ليس من دليل عليه سوى كتاب مقدس، وأما الفرسان فقد عبروا وليس من أثر لهم سوى دثارات مجازية من طلعة القمر الذي يشعّ لخلاء. حتى النسوة غير موجودات وليس من دليل عليهن سوى عويلهن في مآتم مفقودين، أيضا ليس من دليل عليهم سوى قبورهم.

تلك الشعرية أميل إلى تسميتها شعرية "الأثر". تلك التي ترسم صورا مشهدية من طريق رسم تفاصيل "أثر" الشيء وليس "الشيء" نفسه. وهو الرسم الشعري الأصعب الذي يلزمه حنكة وخبرة إبداعية متراكمة. إذ رسم الصورة الشعرية يحتاج إلى موهبة ومخيال، بينما تحتاج شعريةُ الأثر إلى ما سبق

إضافة إلى مقدرة على اطرّاح الهدف المرسوم واستحضار آثاره المتخيلة، معنى أنه عمليـة تركيب مخيال علـى مخيال. إحدى القـصائد يهديها سـيف الرحبي إلى مرجريت أوبانك. وكل من يعـرف تلك السيدة الإنجليزية لا يقدر إلى أن يحـبها ويثمّن جهـودها الثقافية الرفيـعة. هي ماغي، صديقة المثقـفين والكتّاب العرب، وزوجة الروائي العراقي المهجـري صموئيل شمعون ويصدران سـويًا مجلة بانيبال الإنجليزية التي تعد جسرا رفيـعًا ينقل الأدب العربي إلى الغرب. ويخدعنا السطر الأول من القصيدة كما خدعنا الإهداء. فنظن أننا بصدد قصيدة تجاوزت العتمات الموحشة التي أوغلت فيها القصائد السابقة، بما أنها مهداة إلى امرأة الجمالُ سمتُها وديدنها. "الوردةُ تلامس السماء بشفاه حمـراء/ في حديقة ماغي على مقربة من هيثـرو/ حيث كـوخ العم توم/ من غيـر وحشة وبمرح كـبيـر/ يتشكل المشـهد السينمـائي على هيئة ممر طيران عـاصف./ هندية ى تفتأ تنادي كلبهـا في البيت المجاور/ البط في تطوافه الدائم بين الغابة والنهر/ ماغي تلاحقه بنظراتها الحنون/ وهو يملأ الفضـاء بالصياح والريش." إلى هنا تسـتمر الريشة الشـعرية في رسم لوحة شديدة العذوبة لامرأة تعرف كيف تحب الحـياة وتتقن التواصل مع الطبيعة. على أن الشاعر سرعان ما يعـود سيرته الأولى من رفض للراهن التعس: "سادةُ العالم يديرون مـا يشبه الزر نفـسه/ قاذفين وجهـة التاريخ/ إلى مسـتنقع الحتف الأخيـر./ من أعطاهم كل هذه العـزيمة في الصراع على جـيفـة جرذ/ أو جـثّة عنفوان."

على أن الديوان على وحشته لا يخلو من مـقاطع غزل شديدة العذوبة: "حين أجلس مـعك/ أخلع معطف التـاريخ/ وزرّ البـشرية/ أخطاء الآلهـة في الولادة والموت/ أجلس محلقا مرحا/ كريشة طائر." "بنظرة منك يتموج الغاب/ بأنواع الزهور/ بالأحلام المتدفقة في ربوة الخيـال/ بذكرى تلويحة اليد في هواء جريح/ أي زنبقـة يخبـئها ليل اليـنابيع/ على مطارح المياه؟" لكن الحـبيبـة كذلك غـير موجودة إلا كأثـر، ذاك أن: "مسافرًا نحو الشرق/ بينمـا رسالتك تقول:/ إنك ذاهبةٌ باتجاه الغـرب/ في أي مفترق للقـوافل التائهة بين القارات/ تلتـقي مصارع العشـاق؟/ خيالاتهم الناحلة تغذّ الـسير/ باتجاه ظلٍ وارف/ ظلّك الذي يتـبعني ملاكا حـارسا من صدمة الفراق." وكأن لا سـبيل لالتقاءً العشـاقَ إلا عبر خطأ يحدث عندما تضيـع القوافل. رحلت الحبيبة ولم يبق منهـا غير ظلٍ/ أثر سوفٍ يغدو كما السراب الذي يضلل المسافريـن فيتبعونه دون وصول. على أنه، الظل، هو ذاته سيغدو الملاك الحارس الذي يحمي الشاعر المتوحد.

العالمُ أضعفُ من احتمال قصيدة رديئة *

بعد صمت عن الشعر طال عشرين عاما، يعود الشاعرُ المصريّ السبعيني أشرف عامر بدّيوان "هو تقريبا... متأكد" صدر قبل أيام عن دار "ميريت" بالقاهرة. جاء ديوانه الأول "شبابيك" بالعامية المصرية العام ١٩٨٣، وأعقبه "فاعلات ليلية" عام ١٩٨٨، الأول في ثلاث طبعات والثاني في طبعتين. ولم يتخلل هذا الصمت الطويل إلا ديوانان للأطفال: "اللون والخيال"، و"نجارُنا الفنان" العام ٩٢. ويحق أن نتساءل حول هجران شاعر الشعر. بعضُ الشعراء ينضب، وبعضهم يتخذ قراراً نهائيا بالصمت وهو مازال ناضحا بالشعر مثل رامبو. لكن الصمتَ الذي يعقبه غناءُ يطرح سؤالا. وعنوان الديوان "هو تقريبا... متأكد" قد يشي بإجابة ما. إذ يضعنا على الخط المتأرجح بين الشك واليقين. فهل كان الشاعر يرقب، بشكٍّ، المشهدَ الشعري الراهن بتحولاته المتسارعة التي شهدها عقدان من الشعر، وصنعها جيلان من الشعراء؟ هل كانت تلك الوقفة المستطيلة بمثابة استراحة المحارب التي يتأمل عبرها خطواته السابقةَ ثم ليرسم ملامح طريقه القادمة، ذهابا مع الشافعي حين قال: قدِّرْ لرَجلكَ قبل الخطو موضعها/ فمن علا زلقا عن غرّة زلجا/ ولا يغرّنك صفوٌ أنتَ شاربه/ فربما كان بالتكدير ممتزجا؟ أم هي حالٌ تشكّك في الوجود ذاته بحيث نذر للرحمن صوما عن الغناء حتى ترتسم رؤيته الجديدة للعالم قبل انكتابها شعرا؟ الحالان جائزتان ومشروعتان. إذ أن الإفراط في الغناء، أو التقتير فيه، ليسا في ذاتهما دليلا على الشعرية بقدر ما يشيان بقدرة الشاعر على ترويض الشعر وتحجيمه حين يتوجّب سَوْسه أو إطلاق أسره.

* جريدة «الحياة» اللندنية ٢١/ ٢/ ٢٠٠٨

"السابلةُ/ وقاطعو الطريق/ والمهمّشون/ لا يعرفون وجهتي./ النبلاءُ والوجهاء/ وأصحابُ الدماء الذكية/ لا يعرفون وجهتي/ الحالمون والمتعبون/ والعارفون بِبواطن الأمور/ أيضا لا يعرفون وجهتي/ وأنا/ المتعدّد/ والمتعدّدون في/ جميعهم/ لا يعرفون وجهتي." هكذا تكرّس هذه القصيدة تيمة مراوغة الطريق وهروب الخطو من تحت قدمي الشاعر، وتكرّس، من ثم، حال التشكك وانعدام اليقين. ذاك أن الشاعر لم يختر مفردة "الاتجاه"، بل اختار "الوجهة". فغياب "الاتجاه" قد يعني وضوح الطريق مع غياب الهدف أو الصوب أو نقطة الوصول، فيما غياب "الوجهة" تعني انعدام الهدف والطريق معا. هذا على المستوى المضموني. على أن تلك التيمة قد تنسحب كذلك على مستوى الجمالي حين نتأمل التحوّل في الطريق و"الوجهة" الذي اعتمدها الشاعر في ديوانه إذ خرج قصائدَ نثر، وهو أحد "الوزّانين" السبعينيين العُتاة كما ظهر في ديوانيه السابقين من التزام تام بالعروض الخليلية، وإن في صيغة الشعر التفعيلي الحر لا البحور العمودية. كذلك فإن ارتيادَ الشاعر القصيدةَ المكتوبة بالدارجة المصرية، في تجربته السابقة، أعطته حريةً أكبر وجسارة في اللعب باللغة الفصحى وعدم الرهبة من اختراق حصونها المقدسة. تلك الرهبة التي قد تُحجم بعضَ الشعراء عن الإقدام على مناوئة علياء اللغة، فيصير الشاعرُ، من ثم، خادما للغة بدلا من جعلها خادمةً لقصيدته. تلك الجسارة ستجعله يقول مثلا: "شارعٌ ممزّق/ تلالٌ من "البني آدمين" المتآكلين/ . . ." وقد جاءت اللفظةُ موفقةً طريفة (على ما تحمل من خطأ تركيبيّ لذلك قوّسها الشاعر) ليس فقط على مستوى الجرأة في كسر تابو اللغة، بل كذلك إيقاعيا حيث لم تستسغ الأذن بعد ثِقَل مفردة "بنو آدم" على صحتها اللغوية.

في قصيدة "في مساحة غير بعيدة"، التي استُلّ من متنها عنوانُ الديوان، يشكك الشاعر، عبر حال نوستالجيا مع الشقيقة وألعاب الطفولة وأحلام الصبا، يشكك في طوباوية العالم ويطرح سؤاله حول البرجماتية الميكيافيلية التي تكتنف الوجود والأصدقاء. كل ما كان جميلا في طفولتنا ينحسر عنه ثوب الجمال حين نكبر ونعي. فالجهل عمود الطمأنينة كما ذهب النفريّ لأن المعرفة تثقل كاهلنا فتُسقط البراءةَ والدهشةَ عن الموجودات وتغلفها بثوب الوظيفية والعلمية فتتحول إلى أيقونات بلاستيكية لا روح فيها، فلا نجد أمامنا سوى الفرار إلى الماضي الذي هو جميلٌ بالضرورة مهما كان: "المشاهدُ العاطفيةُ/ تستبق الروحَ إلى الماضي/ واستمرار الحياة يستدعي أحيانا/ التفتيش في أروقة الذاكرة المفخّخة/ الغايةُ تبرير

للوسيلة/ مَن قالها؟/ ولماذا اعترض عليها؟/ . . ./ واللعب التي خبأها في قعر الدولاب الخشبي/ هل أخرجها من تحت الألحفة/ وأعادها إلى أخته فيما بعد؟/ هو متأكد من أشياء:/ كل الأصدقاء كانوا هم الأجمل/ وكل النساء اللواتي عرفنه/ لم يلتقطن من قلبه/ حبة قمح/ لا/ ليس كل النساء/ هو متأكد من أشياء:/ لم يعد الأصدقاء هم الأجمل/ وملح الوطن/ لم يعد فاتحا لشهية أبنائه/ هو تقريبا/ متأكد!". هكذا يتحول يقيننا بالتدريج إلى شك في كل ما حولنا. لكننا لا نسلّم بشكنا بسهولة ولا نفرّط بيقيننا طائعين. فتنتج مثل هذه الجملة الشعرية الملتبسة الجامعة بين ما لا يجتمع: تقريبا+ متأكد.

على أن الديوان في مجمله غارقٌ في حال من القنوط، والشك، ليس فقط في كل المسلمات الماضية كما أسلفنا، بل كذلك الشك في إمكانية حدوث أية بارقة أمل في انصلاح العالم. ربما حسب منهج الرياضيين والمُناطقة فإن المقدمّات الخاطئة تُنتجُ بالضرورة توالي ونتائجَ خاطئة كذلك. فإذا كان العالمُ الراهن ذاهبا بحسم من الجمال نحو القبح والبشاعة، فما دلينا على أن القادمَ جميلٌ؟ "الفرحُ قليلٌ في وطني/ والشرفاتُ المفتوحةُ باتساع الأفق/ لا تتنفس./ لا رئة للبسطاء./ الموتُ إله المتعبين/ تعويذة النجاة/ وملاذ الكاظمين الغيظ/ الباحثين عن الحياة/ في عذابات القبور."

اعتمد الشاعر في ديوانه وضع تصدير قصير قبل كلّ قصيدة، فيما يشبه "جوهرها النشط" بتعبير فاليري. كأنما هو لون من تمهيد القارئ للحال الشعورية والشعرية التي هو بصدد مقاربتها بعد برهة. فنجد قصيدة "القاهرة" تبدأ بفقرة تقول: "ذهبتُ إلى السرير مبكراً، لأنني كتبتُ قصيدةً رديئة"، على أن هذا المقطع لن يتكرر في متن القصيدة، لكن منتهاها سيقول: "حقّا/ إن العالم أضعفُ/ من احتمال قصيدة/ رديئة". على أن بعض هذه التصديرات كانت، بحقها الخاص، قصائد محكمة بالغة التكثيف. "ناديتُها/ وفي منتهى النداء/ رحلت عني." "كانت هي العون/ عندما يقرصُنا الجوع/ وكان دعاؤها لنا بالستر/ لا يُجاب." "عندما فضفض بحبه لأرسولا/ احترق العالمُ/ ورأى الربُّ ذلك/ ولم يعترض." "في هذا المساء الساكن/ شيءٌ يختلف."

النقصُ الفنّي في هياكل المطر *

كيف يمكن أن تكون للمطر هياكلُ؟ المطر ماءٌ، يعني مادة سائلة لا قوام ثابتا لها، بل تأخذ قوامَها عبر الإناء الذي يحتويها فتتخذ شكله وحجمه. فيما الهيكلُ بنيانٌ قوامُه مادةٌ صلبة لها طولٌ وعرض وارتفاع. أي له أبعادٌ ثلاثة، مع اعتذارنا لآينشتين وبُعْده الرابع. أبعاد بوسعنا قياسها والتعاملُ معها بالحواس البشرية. "هياكل المطر"، ديوان الشاعرة البحرينية زينب المسجن، الصادر عن دار "فراديس" بالبحرين، يضعنا منذ العنوان، بوصفه العتبةَ الأولى للنص، أمام مجاز يجمع بين نقيضين لا يجتمعان. هياكل، والمطر. سيصاحبنا هذا اللون من المجاز الشعريّ طوالَ الديوان. المجاز القائم على تراسل المعاجم والجمع بين ما لا يجتمع، اللهم إلا في الشعرِ الذي يلعب باللغة، يفككها ويعيد تركيبها على النحو الذي يروق له. "كنتُ أسافرُ في أصداف الجمر/ أسألُ عن دموع المرايا/ عن جسر أرمه بالخوف العابر/ عن حطام يلوذُ ببردي/ عن غابة تعتريني/ سماء تجوبُ صدري/ وأياد معبأة بتضرع الموج/ ترتعشُ بين ليلي/ وتخبئُ أغصانها." نحن إذًا بصدد ذات شعرية ضائعة تبحث عن ملاذ لها بين أروقة الطبيعة. على أن الشاعرة رسمت صورها على نحو معكوس، فالموج هو الذي يتضرع للأيادي الغرقى، والسماء تجوبُ الصدور، والحطام يلوذ ببرد المسافر بحرا، الخ. لذا سيكون على مخيال القارئ أن يجهد في محاولة لرسم تلك الصور الفانتازية التي رسمتها الشاعرةُ بريشة نزقة لا تحفل كثيرا بالمنطق البصري. القارئ عليه أن يتصور: أصدافًا من الجمر، دموعًا المرايا"، وكذلك صورة حطام يلوذ ببرد ما، وغابة تعتري شخص ما، وسماءٍ تجول في صدر إنسان ما، وموج يتضرع، الخ.

* جريدة «الوطن» السعودية ١٩/٨/٢٠٠٨

هذه الصور قد تسهم في رسم مشاهد سوريالية تقترب من حقل الشعر بقدر ما تبتعد عن الاعتيادي والواقعي المتراكم ذاكرتنا البصرية، لكن خطورته، في المقابل، في أنه قد يفضي إلى "لا شيء" بعينه. أعني غياب الصورة الكليّة التي تتكون من تنامي الصور الجزئية، فتشكّل لدى القارئ رؤيةً بصريةً مكتملة ذات بنيان متماسك يصنع حالا شعورية بعينها تعتمر القارئ فتبدّل في كيميائه الداخلية، وهي وظيفة الشعر الأولى. والأخيرة ربما. هذه التيمة في الكتابة، وهي أثيرة لدى شعراء كثيرين، يمكنني أن أسميها "الأفقية اللا متصاعدة". ذاك أنها تتكئ على رسم صور شعرية، كلٌ منها جميل بحقه الخاص، في توالٍ أفقي غير متصاعد. هذه الصور تتجاور، ولا تتنامى رأسيا فتصنع بناءً شعريا أو عمارةً لها قوام وأبعاد. أجلى مثال على هذا القصيدة رقم (٣)، (قصائد الديوان لا تحمل عناوين بل أرقاما). تقول المسجن: يتدفق الموت بين أصابعي/ يجوب الله مدائني/ يدير الحزن احتراقي/ ينتظر النورس مجيئي/ ترسم النجوم دمي/ يغسل الصبح خوفي." وتنتهي القصيدة. كذلك قصيدة (٥): كان لي السوسن البري/ ونهر الكلمات/ صوت الرغبة/ ورائحة الجمر/ بكاء الزجاج/ وأوتار الحروف/ والسنة الثلج/ كان لي جناح الملاك/ وزفير الخبز." نحن هنا أمام مجموعة من الصور الشعرية المدهشة، رسمتها ريشة ذات خيال، لكنها مع ذلك أفقيّة لا تفضي إلى صورة كليّة أو عمارة متماسكة. ولذلك بوسعنا حذف أي سطر شعري، أو إضافة أي سطر شعري، أو التبديل بين السطور الشعرية، دون أن تتأثر عمارة القصيدة. لأن السطور الشعرية متجاورة مثل لَبنات فوق الأرض، بينما البناء الشعري يتكون من لبنات متصاعدة متراكبة رأسيا بَعضُها فوق بعض، بما يعني تقوّض البناء عند حذف أو إضافة كلمة أو تبديل مكانها.

على أن الشاعرة تلعب لعبة المجاز على نحو احترافي جميل حين تُردفُ التجريدي بالتعييني، فلا يكاد قارئها يدخل دائرة المجرّد حتى تشدّه عنوةً نحو المُتعيّن الملموس، فيحصل التوتر الشعري الفنيّ، الذي ينجي القصيدة سواء من الغرق في لجّة التجريدي الهيولي، أو الاصطدام بحائط التعيينيّ الخشن. الرقص الخطر على الخيط المتأرجح بين سيولة الأول وصلابة الثاني هو اللعبة التي تصنع الشعرية القلقة الجميلة. نجد ذلك بجلاء في القصيدة (١) تقول: "لي شحوب الغبار/ يتدفق في ماء البئر/ لي طريق اللا مسافة/ يطوف على صرخات الخريف/ لي كتاب الذاكرة/ يقرأ في عبث الليل." فعلى الرغم من أفقية الصور كما أسلفنا، إلا أن الجمع بين المنطق واللا منطق، بين التجريدي والمحسوس، هو

صانعُ شعرية هذه القصيدة القصيرة. ذاك أن "شحوب الغبار" (تجريد)، ثم "يتدفقُ في ماء البئر" (تعيين)، "طريق اللامسافة" (تجريد)، "يطوف" (تعيين)، "كتاب الذاكرة" (تجريد)، يُقرأ (تعيين)، الخ.

على أن بعض القصائد قد نجت من الأفقية اللانهائية ونجحت في تشييد عمارتها مثل قصيدتيَ (٢٩)، (٣٠): "رسمتُكَ في دفتر الشتاء/ غسلتُ بك دموعَ أمي/ وانتظرت بساتينَ خريفك/ تطلُ على قارعة الموت/ تحيي ملامحيَ بغربتك."، وكذا: "أعددتَ لي العاصفةَ/ خلقتَ لي البحرَ/ أيقظتَ الغيومَ المحمومة برغبة النار/ حاصرتَ مسائي وتلوّنتَ/ بلون سماء الشمال الساطعة."

أيضا نجد تجريبا جسورا في انتهاج تيمة النقصان الفني الذي يصنع شعريته ودهشته من خلال عدم تشبعه وعدم اكتماله مثل قصيدة (٣٢): يا حمي المطر/ يا زهرةَ الموت/ يا حجري العاصف." وتنتهي القصيدة هنا دون اكتمال على نحو فني بالغ الجمال، إذ أن هذه السطور الشعرية الثلاثة لم تكوّن جملةً مفيدة واحدة. إن هي إلا مجرد تعبير نداء وحسب، جميعها حرف نداء ومنادَى، ولا شيء أكثر. هذا النقصان وحده هو صانع هذه الشعرية هنا. إذ ألقت الشاعرةُ قارئها في دائرة السؤال: ثم ماذا؟ وعليه وحده أن يكمل القصيدة. وهوَ ملمح ما بعد حداثي يجعل القارئ ضالعا متورطا في كتابة النص مع الشاعر. ملمح ما بعد حداثي وإن كان عباقرة النحاتين الرومان القدامى قد نهجوه حينما نحتوا تماثيل حسناواتهم فائقة الجمال والاكتمال، لكن مبتورة الذراعين، لكي يسرّبوا رسالة إلى المتلقي مفاداها أن في النقصِ اكتمالا، وفي النقيصة جمالا. ليس فقط لأن الكمالَ التام محضُ وهمٍ غير موجود، بل كذلك لأن النقصَ ذاته يشير إلى الاكتمال، والنقيصةَ تُلمح إلى الجمال فنمتلئ به بعدما نفتش عنه في الذراع المبتور، أو في التتمة غير المكتوبة للقصيدة الناقصة.

أحوالُ الفقد في الحَرف العربيّ *

لسانُ النار، دائما ما يتراقص مُشرعًا عاليًا، لكون الهواء الساخن حوله أقلَّ كثافةً من سائر الهواء المحيط، فيحمله سامقًا باتجاه عموديّ. ولسان النار، هو مارج النار الذي قُدّ منه الجان. وللنار رموزٌ شتى في الثقافات القديمة لو تتبعناها لخرجنا بدلالات كثيرة يضيق المقام عنها. أما هنا فلسان النار، برأيي، هو رمزٌ لحرف "الألف"، أول حروف الأبجدية، ذلك الحرف المسكون بأسرار كثيرة وتعاويذَ ربما يفصح عنها الديوان الأخير للشاعر المصري أحمد الشهاوي، لسانُ النار، الصادر عن الدار المصرية اللبنانية. وربما من الضروري في هذا الصدد الإشارة إلى أن له ديوانا تحت الطبع بعنوان "منزلة الألف". يقول المتصوفة: "الحرفُ خزانةُ الله, فمن دخلها فقد حملَ أمانتَه، والحرفُ نارُ الله, و قدره". ويقول الشهاوي، ذات حوار، إن القصيدةَ وشاعرَها لابد أن يكونا لحظة فعل الكتابة حرفًا مشددًا، وقال في آخر إن الحروفَ أمّةٌ غامضةٌ لا يصل إلى مشارف ديارها إلا الواصلون. تيمة "الحرف" وأسراره إذًا هي الطريق التي يتوسلها الشاعر عبر ديوانه ليكشف عن لحظة انصهاره الشعري. ولا تكاد قصيدةٌ من قصائد الديوان، التي ربت على السبعين، تخلو من لفظة "حرف" أو نحوه. لكن حرفي "الألف، والنون" قد احتلا المرتبة الأعلى ونُسجت على نولهما خيوطُ الديوان وغزله. فأما حرف الألف، الذي قال فيه النفريّ: "كل الحروف مريضةٌ .. إلا حرف الألف"، فهو أول اسم "أحمد"، وثالث اسم "نوال" ولذا أشهره الشاعرُ في وجه الوجود كلسان من نارٍ يعصمه من ضياع الهوية. وعمد الشاعرُ إلى إبقائه حيًا عبر قصيده كحَبلٍ سريٍّ، يربط بين الطفل وأمه،

* جريدة «الحياة» اللندنية ٣١ / ٣/ ٢٠٠٥

لينجيه من الموت ويهبه ماءَ الحياة. الطفل الذي فقد أمه مبكرًا، يستدعيها من ظلمة الموت عبر الحرف الوحيد الذي يربط بين اسميهما: "جسدٌ طيبٌ/ طاب وطبّبَ لي هذيان طيوري حين تفرّ/ من التاريخ إلى إشراقِ الألف العمدة"، ويقول: "أنا المتعلّقُ من قشة روحي بخلاياك/ أنا المسوسُ بحَرف من إسمك". ويقول في قصيدة "وسنٌ": "اختاروا حرفَ الألف بيانًا للناس جميعًا". أماَ في قصيدة "عزاءٌ لنشيد"، وهي القصيدة الوحيدة التي يفصح فيها الشاعر عن ملهمته الأولى على نحو صريح، الملهمةُ التي لم يبق منها غير حرف يناجيه كلما أوجده الفقد: "سأعود إلى الإيقاع/ وإلى صمت موروث من أمي/ سأحررني من شوفانك/ من أن تتكلم روحي/ إلى حرف من إسمك". نوال عيسى، الأم التي رحلتَ فيَما كان الطفل صغيرًا، والتي أهداها ديوانه هذا وكل دواوينه السابقة، صمدتْ رغم الزمن ورغم الرحيل كملهمة أولى وسرمدية. يستمد منها الحياة كلما أوغلتْ في الموت، ويقبض منها علىَ الدليل كلما ضيعته المتاهات. وأما حرف النون(الذي تموضع مرات ثلاثًا في عنوان الديوان: لسانُ النَّار)، فهو رمز التكوين عند بن عربي الذي قالَ فيه: لولا النقطة فوقه لانتفى الوجود. وهو الحرف الأول من اسم الأم. يقول في قصيدة" قبر حرف يطير": "الزمن يمرّ/ وأنا مختبئٌ في نون". يقول النفري في مخاطباته: "الحرفُ يعجز عن أن يخبر عن نفسه، فكيف يخبر عني." لكن الشهاوي، المسكون بالتراث الصوفي، يشتغل على الحرف ليستقطر منه الدلالة والطاقة الشعرية والرؤى. وحرف النون يشغل في الأبجدية العربية مكانةً مرموقةً، يتوسطها لأنه الرابع عشر من أصل ثماني وعشرين. وفي الإرث الإسلامي يرمز إلى "الحوت" وهو المعنى الأصل لكلمة "نون"، ولذا دعي النبي يونس (يونان) "ذا النون" إذ مكث في بطن الحوت بمعجزة. وفي الموروث الهندوسي الحوتُ هو "السمكة المخلِّصةُ" ويحل محل سفينة نوح في المنقول الإسلامي. إذًا النون لدى الشاعر هي "ظلمة" بطن الحوت أو رحم الأم، وفي الوقت ذاته، رجاء الخلاص وقارب النجاة من الطوفان. في كتابه " رموز العلم القدسي" يقول رينيه غينون (١٨٨٦-١٩٥١)، الباحث الفرنسي الذي اشتغل على أسرار الحروف الروحية عبر الموروث الطاويّ والهندوسي والمسيحي والإسلامي، إن رسم النون كنصف دائرة تعلوها نقطة، تمثل هيئة فُلْك سابحة، والنقطة تمثل بذرة الحياة التي تتوسط مركز الدائرة أو نواتها التي تكمّن بالداخل آمنةً من عوامل الإفناء الخارجية. إذًا يتوسل الشهاوي النونَ كرحم أمٍّ أو كشرنقة حماية من العالم. ولأن خروج يونس من ظلمته يعدّ

نشوراً وقيامة جديدة، فإن النون لدى الشاعر هنا تمثل ولادة متكررة من رحم الأم الراحلة، يستدعيها، كلما تاق إلى ولادة جديدة، بأول حروف اسمها فتأتي إليه، فينجح أن يهزم الفقد والعدم عن طريق الشعر، وتلك أولى وأهم رسائل الشعر للشاعر وللقارئ. وفي مستهل سورة القلم قولُه تعالى: "ن والقلم وما يسطرون"، وفسّر العلماء النونَ بقنينة الحبر، والنقطةَ في وسطها برأس القلم المغموس في المداد الذي هو مادة العلم، وهو أصل الحياة الروحية. ومن هنا كانت النون معينَ المعرفة للشاعر أي أصل ومنتهى الحياة.

يقفُ الشاعرُ في غربته على خط الضياع في اللازمن، المشدود في منطقة وسطى بين الوجود وبين العدم. "المحذوف من الذاكرة/ المحذوفُ من النسيان/ المكتوبُ بشكٍّ في سيرة مائه/ يبحث حتى عن شاهدِ قبرَ. . ." لم تحذفه الذاكرةَ من دفاترها وحسب، بل إن سيرته مكتوبة بغير يقينٍ وعلى صفحة ماء لا يستقر، وحين يستدعيه الموت، وهو المطلق والثابت الوحيد، يغيب القبرُ والشاهد. تحيلنا معظم قصائد الديوان إلى حال الفقد في كل صوره، فقد الأم وفقد الحبيبة وفقد اليقين وفقد الزمن وفقد الهُوية.

يعتمد الشاعرُ تقنيات شعرية حداثية مثل القافية المقلوبة في القصائد الأُوَل من الديوان بأن استخدم كلمةً أو حرفًا يتكرر في بداية كل سطر شعري، مثل "ألاّ" يتلوها فعل مضارع في القصيدة الأولى، أو حرف ناسخ مثل "لستَ" يتلوها اسم فاعل أو اسم مفعول مثلما في القصيدة الثانيّة الخ. إن نشدان الموسيقى الشعرية لا يكون عبر الوزن الخليلي وحده، لكن إيقاع الكلمة وتراكيبها واللعب على اشتقاقاتها وجذورها، وطرائق التقطيع السمعي، واستحلاب الطاقة الموسيقية المخبأة في النحو والصرف التي هي، بزعمي الخاص، المفتاح الأول والأهم في موسيقى اللغة العربية، تُعدُّ وسائل ذكية بوسع الشاعر السابر أسرار لغته أن يطوّعها من أجل إنتاج موسيقى شعرية جديدة وطازجة. ورغم أن الشهاوي قدّم لنا ديوانا موزونا، إلا أن الموسيقى اللافتة لديه نبعت من مناطق أخرى اعتمدت اللعب على اللغة أكثر مما لعبت على التفعيلة. في قصيدة بديعة (تذكرنا بمواقف النفري)بعنوان "قالت امرأة": وقالت/ غُصْ/ وعُمْ/ فالماءُ إشراقٌ/ ولذةُ عارف/ ودموعٌ مئذنة/ وبيانُ لمْ"، النغمُ هنا لم يتجل من (مفاعيلن) بقدر ما طفر من جَراء جزمَ فعلَ الأمر وحسن توقيع القافية. وفي قصيدة "ريح عاطلة" يقول: " كي أنسى في مرآة يديك/ أكونُ الوصلَ الفصلَ الآخرَ . . " نجد أن موسيقى السطر الثاني تفوقت على الأول ليس بـ (فعلن) بل من طريق اللعب

على نصب (المفعول به) المتواتر وسجع الكلمتيْن ورنين حرف الصاد.

يعمد الشاعر في بعض قصائد الديوان إلى بناء صور شعرية متوازية وغير متنامية أو متراكمة. تلك الصور لا تشكّل في كثير من الأحيان صورة كليّة بوسعها تشكيل حال شعرية واحدة يخرج بها القارئ بعد إتمام قراءة القصيدة، أو لنقل إن القارئ يجدُ شيئا من الصعوبة في تمثّل حال واحدة منها، بل مجموعة من الحالات المتشظية عبر القصيدة، كأن يقول: " المعتوم بنقشٍ/ الداخل في جوف الشمس بلا معجزة نبيٍّ/ السكران بكأسين من الضوء/ المحتفل وحيدًا بالفقد . . . الخ". وعلى الجانب الآخر يحفل الديوان في أواخره بمجموعة من الأبيجرامات التي تذكرنا بتوقيعات العرب الأقدمين أو قصائد الومضة شديدة التكثيف والشعرية والثراء وإن وقعت في أحيان قليلة في شرك الحكمة أو القول المأثور. " وأنا معك/ ما أشبهني بتويج/ يعتم/ و/ يضيء".

لكَمْ صدقَ كوكَتو حين تكلّم عن ضرورة الشعر للشاعر وللوجود. الشعر، ذلك الساحر الذي يهزم الموت والغياب، فالأم التي خطفها الموت من الطفل، سيكون بوسعه حين يكبر أن يستدعيها كلما أرهقه الحنين إليها، إذ هي على مرمى (حرف) من قلمه. يناديها بأولى حروف اسمها فتلبي، لينطلقا معا في "رحلة مقدسة"، تحيلنا إلى رحلة المسيح ومريم، يقول: " جهزي الزيتَ والزيتونَ والخبزَ المقدس/ فالرحلة ابتدأت". وعبر قصيدتين عنوانهما " ألف" و "دال"، هما بداية اسمه ونهايته، يمضي الشاعر في رحلته وحيدا، باحثا عن هويته عبر معراج الكشف حتى إذا ناداه الشعر انطلق من أسر الحرفين ليعرج في رحلة أخرى صوب المعرفة التي هي منتهى الحياة وسدرة المنتهى فإذا بها "لسان النار".

الجنّة، وإيثاكا عوليس *

جنّة" هو عنوان الديوان الثالث للشاعر السعوديّ أحمد البوق من إصدارات ٢٠٠٧ عن دار "شرقيات" بالقاهرة. يجيء بعد ديوانيه "أحاميم" عام ١٩٩٤، و"منكسرٌ باعتداد" عام ٢٠٠٣. والديوان في أغلبه الأعم قصائدُ عشق مطولة شديدة العذوبة. تمتح رومانتيكيتها من وثبات في حقل الحب رشيقة الخطو لا تخلو من طرافة ومفارقة وخفة ظل غير موغلة في تأزمّات المحبين وتدلههم وعذاباتهم. ورغم أن الشاعرَ قد أغفل وضع إهداء لديوانه، إلا أن القارئ سوف يحدس أن إسقاط الإهداء متعمّدٌ. إذ قامت معظم القصائد بدوره على النحو الأبلغ بل أن عنوان الديوان حلّ محل الإهداء. فالجنةُ امرأةٌ. والتي أخرجتنا منها امرأةٌ. والتي تعيدنا إليها امرأةٌ. والجنّة تحت قدمي امرأة. فهل نخمّن أن الإهداء أُسقطَ عمدًا لأن الحبيبةَ اسمها جنّة؟ سواء على النحّو الفعليّ أو على النحو المعنَوي؟ فحين تأتي الحبيبة يستحيلُ الشعرُ بشرًا سويًّا يمشي على قدمين: "حين تحضرين/ يمشي الشعرُ على قدمين/ وحين تغيبين/ يحلّق في روحي الكمان." حيث حضورها حلولٌ وتجسّد للشعر، فيما غيابُها يفتح أقواسَ الشجن في محاولة تعويضية لرأب صدوع الروح التي خلّفها الفقدُ فتنتعش الكمنجات بشجوها لتهب العاشقَ بموسيقاها شيئا من السلوان. بل إن الكون كله يتآمر ليقتل الوقت حتى تعود الحبيبة: "بوسع العصافير أن تلقطَ الرزق/ كي يملأ الأفقَ تغريدُها/ . . ./ بوسع القطارات/ أن تتمدد فوقَ رصيف المحطات/ كي تلقطَ العرباتُ أنفاسَها/ بوسع البيوت/ أن تحيي الشوارع/ والشرفات/ أن تلوّح للعابرين/ بوسع الشجر/ أن ينادي المطر/ بوسعي البكاءُ وحيدًا/ وأشرَبُ صمتَ الدقائق حتى الثمالةِ/ إلَى

* جريدة «الوطن» السعودية ـ ١٣/٣/٢٠٠٧

أنْ../ تحضري." هكذا تتحول كل الموجودات إلى أصدقاء يؤنسون الشاعر في وحدته. وليس الشعرُ وحده ما "أنسنه" الشاعر فجعله يمشي على قدمين، بل كذلك: "الرسائلُ ليست صناديقَ الكلام/ ليست ما نحس من السعادة/ ما نعاني من أرق/ ليست أحاسيسَنا على الورق/ الرسائلُ أمّةٌ وقبائل/ فامنحوا أمثالكم/ ما تستحق من السلام." أليست تقوم الرسائل مقام الأحبة في غيباتهم؟ والشاعر يجيد الرسم بفرشاة الحروف لوحات شعرية لا يعوزها اللون والصوت والحركة: "مرّةً كانت بلون البحار العميقة/ مرةً كانت بلون سماء ملبّدة بالغيوم/ ومرةً كانت بلونِ المروج/ ومرةٍ كانت شفيفة/ رأيت الروحَ منها/ علمها عند ربي/ كلما يسقطُ الضوء/ تفيضُ ينابيعُ ألوانها." هنا رسمٌ شعري بالغ الإتقان لأحوال المرأة في تقلّباتها بين الإعراض والإقبال، بين الحزن والرضا. وفي رسمه للقلب يقول في قصيدة "مقام الإياب، مقام الغياب": "هاديٌ كبحيرة/ بسيطٌ كوردة/ واضحٌ كشمس/ عميقٌ كمحيط/ وهل يسألُ القلبُ عن وصفه؟" وإن جاء الوصف مباشراً يعطي للأشياء صفاتها القارّةَ في الأذهان العامة، وهذا ضد الشعر. لأن الشعر لابد يصدمنا بنعوتَ جديدة مفارقة وإلا غدا كلاما عاديًا مستهلكا لا توتّر فيه. لكن ذات القصيدة ستأخذ منعطفًا آخر حين يرسم مشهد جنازته وطقوس دفنه في رحلته إلى محبوبته بوصفها "الجنّة" التي سيؤول إليها بعد الموت. فيقول: "حين شيعني القوم/ كنتُ رهيفًا/ أسمع وقعَ الدموع على الوجنات/ شهقةَ الحزن في الصدر/ وابتلاع الألم/ أزعجني صمتهم/ وقع أقدامهم/ والطريقُ التي قَطعوها سريعًا/ إلى حفرة في البقيع/ قلتُ في النفس:/ هذا اكتمالُ الحنين إليك/ وتلك مواجعهم والمسرّاتُ/ وهل تصرخين إذا ما أهالوا عليّ التراب؟/ وهل يهدأ القلبُ في نبضه والروحُ في لجّها والحسرات؟/ فهذا مقامُ الإياب إليك/ وهذا مقامُ الغياب/ فإن لم تكوني نعيمًا/ فكيف يكون العذاب؟" وهنا ينفتح عنوان القصيدة لندرك أن "غيابَه" عن الأهل والصحاب بالموت، هو "إياب" إليها بالسفر والحلول. ألم نقل إنها "جنّته" التي أهداها الديوان كاملا منذ عتبة النص الأولى/ العنوان؟ ولهذا كان طبيعيًا أن نلمح على غلاف المجموعة الشعرية ظلال امرأة تنظر من علٍ على كائنات الأرض على خلفية بيضاء. كرمز لنصوع الفردوس، أو كرمز للموت كما في الميثولوجيا الهندية. وفي مقام آخر سيتحدث الشاعر عن الموت أيضًا بذات الحس غير الوجل. لأن الموتَ عند شاعرنا، للمفارقة، حياةٌ كاملة، إذ هو الطريقُ الصعبة إلى حيث ديار الحبيبة/ الجنة. الموت بالنسبة للشاعر هو "إيثاكا" بالنسبة

لعوليس. فمهما كانت الرحلة شاقة، لكن في نهايتها وجه بانيلوب المنتظرة فوق نولها. يقول: "لماذا كبرتَ لأشهدَ موتي؟/ ضاحكًا قال لي:/ ليشهد موتُكَ كيفَ تعيش!!" إذ أي حياة تلك من دون الحبيبة/ الجنة؟ من قصائد الديوان التي لا تخلو، على طرافتها، من تكريس لفكرة الحب قصيدة "مهرج". حيث العاشق يكافح من أجل رسم ابتسامة فوق شفتي حبيبته العبوس: "وحيدةً/ كانت وحيدةً/ أعني: تماما وحيدة/ حين نسلتُها مني/ (تسرّب في الضلوع الدمعُ)/ وحين أعدتُ بسمتَها/ كنتُ مهرجًا يدري/ أن ضحكتها لم تتجاوز الشفتين/ كانت كمن نسيت بشاشتَها/ كنتُ مهرجًا/ مثل علامة في التيه/ وظيفتُه/ فقط/ أن يذكّرها." وفي المقتطف الذي ظهر على طيّة الغلاف يعتذر الشاعر للحبيبة إذ يقول: "لكن/ أخطأتُ ذات مساء/ حين قلتُ انتهينا/ كانت قاب قوسين مني/ وإن عدتُ يوما لتلك البداية/ سأخيّبُ ظنَّ النهاية." وكما يبدأ الديوان بقصيدة عنوانها: "أحبُّك أكثر"، ينتهي الديوان بقصيدة عنوانها: "الحب". فيها يقدم لنا الشاعرُ تعريفاتٍ سبعةً للحب. فمرّةً: "الحبُّ انتظارٌ بين مزدوجين/ نقطةُ البدء/ همزةُ الوصلِ/ قولُ الذي لا يُقال." ومرّةً: "الحبُّ أن تأتي ولا تأتي/ شكٌّ في اليقين/ قلقٌ على دعة"، ومرة: الحبُّ ضوءٌ من شقوقِ البابِ منسربٌ/ ماءٌ/ كلفتْ به كفّان/ طفلٌ تعثّر باللغة."، وأخرى: "الحبُّ نبعٌ نابضٌ في الصخر/ سربٌ من الطيرِ المحلّق/ حين يُفزعه انسكابُ الظل/ في قيلولة حمراء." ومرة أخرى: "الحبُّ عاصمةٌ بلا سكانٍ/ قفرٌ مُترعٌ بالمعجزات/ إثم صالح يأتيك من باب الصلاة"، وفي آخر: "الحبُّ ملحُ الدمع في العينين/ حين يسيل من عسلٍ/ على الشفتين." وفي تعريفه الأخيرِ يقول: "الحبُّ نصفُ الكأس فارغة/ ونصفُ الروح مترعةً/ كأنّ الدربَ مكتوبٌ على قدمين." ولا يغيب عن القارئ أن الشاعر وإن تخلى عن ميزان العرب الشعري الخليلي العتيق، إلا أنه مفتون بفكرة "القافية". يتوسلّها ليصنع منها إيقاعه الموسيقي بين الحين والآخر: "ليس لأني أحبُّك أكثرْ/ تحيلينَ هجركِ سجنًا/ وصدّك عسكر." "كلام المحبين مثل الندى/ ليس يروي الصدى/ لكنه يُنقذُ/ من عثراتَ الردى."

ملائكة بيضاءُ بغبار الدقيق *

المتأمل قصائد عماد أبو صالح للوهلة الأولى سوف يصطدم باجتراحه لغةً فصيحة شديدة البساطة حتى لتكاد، أحيانا، أن تتماس مع الدارجة المصرية، لكنها دومًا لغةٌ سليمة تحترم قواعد النحو والصرف وإن بدت غير آبهة بها. تلك اللغة النافذة غير المقعرة تزيل حجاب التلقي الأول لدى القارئ فينفذ مباشرة إلى "الجوهر النشط" للشعر، بتعبير فاليري، من دون أن يضطر إلى عبور جسور مرهقة فوق جداول اللغة الكلاسيكية. هذا النمط من اللغة يذكرّك بكتابات إبراهيم أصلان وعناية جابر اللذين حين تقرأهما لا تشعر إلا بروح النص تتسلل إليك فورا، وكأنها غير محمولة على وسيط يبطئ أو يعوّق من تدفقها. أنْ تعبّر عن رؤى مكثفة وحالات شعورية حادة عبر لغة رهيفة هادئة لا صخب فيها ولا تقعّر من الصعوبة بمكان. لأننا اعتدنا أن نرىً المضمون الكبير يحمله وسيط بحجمه، أي لغة مترفعة عالية، أو كأن نقول إن المضمون يفرز الشكل المناسب له. وهذه المقولة على صحتها غالبا، إلا أن فيها نظر لو تأملنا تعريفاتنا حول مفهوم اللغة وما إذا كانت ثمة لغة رفيعة وأخرى غير رفيعة !! لا يشعر بصعوبة تلك الكتابة إلا من اضطلع بفعل القلم وعكف طويلا على تطوير تجربته ومحاولة غزو أراض جديدة عبر مشواره الكتابي.

أفلتَ أبو صالح كذلك من شَرَك السردية المجانية التي أسرت شعراءَ كثيرين من جيله حتى لا تكاد تسمي نصوصهم شعرًا إذ هي للقصة القصيرة أقرب (مع احترامنا لإدوار الخراط والكتابة عبر النوعية). ذلك السرد الذي يكون فيه التسلسلُ الزمنيّ والحدثيّ والمنطقيّ والتحليليّ منتظمًا ومتناميًا بغير كسر أو حتى

* جريدة «الحياة اللندنية» ٣/ ٢/ ٢٠٠٥

لعب. غير إن سرد أبي صالح، باستثناء ديوان " قبور واسعة"، غالبًا ما يرسم مَشهدًا شعريًا لا يكون هو الهدف في ذاته، رغم كون الشعر الجميل ينتهي بهدفه عند الصورة الجميلة إذا نجح الشاعر في رسمها، لكن المشهد عنده يكون في كثير من الأحيان منطلَقا لخلق حال تأملٍ ولحظة صمت من القارئ كي يستخلص جوهر الشعر ومفارقة الوجود- ينجح أبو صالح في ذلك كثيرا حتى وإن خانه الشعر في بعض الأحيان ورسم له صورة مسطّحة أحاديةِ العمق - يقول: "تغمض البنتُ عينيها في الشرفة/ و تمدُّ ذراعيها/ الولدُ يشبُّ على قدميه/ و يمدِ ذراعيه/ في الشرفة المقابلة/ تتبقى مسافة/ تقطّع خيوطها الوهمية/ العصافيرُ العابرة." ليس بوسعك كقارئ أن تقف عند لحظة الاستمتاع بهذه الصورة وتكتفي بذلك، لكنها ستدفعك أن تجول في الوجود لتبحث عن إجابات لأسئلة كثيرة مازالت تحوّم، أو حتى أن تطرح مزيداً من الأسئلة، وبظني تلك هي وظيفة الشعر الأولى. ويقول: "يظل واقفًا يحدق فيها و هي جالسة على مقعد الباص/ تنزل في محطتها و يظل واقفًا/ يتعجب للرجل الذي يصعد/ و يجلس فوق ركبتيها." لن نتوقف هنا عند المشهد السينمائيّ المرسوم شعرًا، لكن عند عيني العاشق الذي انفصل عن الوعي وجمّد ناظريه على المحبوبة حتى ليظلّ يراها بعدما غادرت. من ملامح شعر أبي صالح كذلك قلب الهرم عن طريق تحقير القيمة العليا أو تقديس المدنس أو حتى الكذب. غير إنه لا يعتمد الشعارَ القارّ في الشعر القديم: "أجمل الشعر أكذبه"، الذي أظنه كان يعني حينذاك المجازات المهوّمة غير الملموسة أو تكريس الخيال الشعري الذي يبتعد عن الأرض ويجمح نحو الغيب واللامعقول، لكن الكذب هنا يمجّد القيمة بهجوها أو يقدح في المبدأ الرفيع من أجل تكريسه وسحب القارئ إلى منطقة الإيمان به. فنراه قد يرمي الأبوين بالقذارة والدنس فيفهم القارئ المدرّب أنه في حال تمجيد لهما وهكذا. وعلّنا نذكر رامبو حين فعل شيئًا كهذا غير مرة. لذا فأنا أعتبر عماد أبو صالح شاعر "أمٍ" بامتياز إذ استطاع القبض على لحظات أمومة ليست بالضرورة هي اللحظات الأجمل أو المكرسة في موضوعة الأم، لكنها تلك اللحظات التي تمر دون أن ننتبه إليها، لحظات انهزامها وقمعها وقسوتها الحانية وحنوّها القاسي وموتها حيّةً وعَيشها الميّت: " أهش الفراشات الملتصقةَ بجسدك/ كي لا تطيري/ وأبقى وحدي." وذلك أمر يحتاج، برأيي، إلى دراسة مستقلة من قبل النقاد. "لم أكن/ ، أبدا،/ ولدا سيئا./ لم افقأ عيني كلب صغير/ و لم أسرق قلم ابن جارتنا/ (الأسود ذو السلسلة الصفراء)/ ولم أقطف وردتهم/ . . ./ هل ركبت

مرة، ظهر جدتي في أيامها الأخيرة؟" في المقطع السابق نلمح بعضًا من الكذب الجميل حين نقف خلف ستار الكاهن لا لنعترف بخطايانا لكن لنتبرأ منها على نحوٍ مكشوف لا يخلو من براءة حتى لنجبر الآخر أن يتعاطف مع الخطاءين. هنا اللعبُ في المنطقة الواقعة بين الوعي(الكاذب)، واللاوعي/ (الصادق) والذي يمثل هنا الضمير أو الأنا الأعلى. وعلنا نلاحظ الدوال السيموطيقية التي تميز صوت اللاوعي بين الأقواس في القصيدة. ونجد التطهّر الأرسطيّ حين يقول: "أريد أن أمزق ستارة الجيران/ أن أضرب بطون النسوة الحوامل بقبضتي/ . . ./ أن أكسرّ مصابيح أعمدة الإنارة/ أن أرش المازوت على رجل معه امرأته / وطفله القذر ممسك بيديهما/ . . ./ أريد أن أفرغ إطارات السيارات/ . . . / أو/ ، على الأقل،/ أسير بشارعين/ في نفس اللحظة." اختار لنفسه في نهاية القصيدة أبشع ألوان القصاص لأن سيره في شارعين في نفس اللحظة يعني، فضلا عن الصورة الشعرية العبثية، أنه سوف يتمزق نصفياً على نهج العقاب الصيني الشهير تاريخيا. إذ هو لا يمارس ساديته على الآخر وحسبٍ لكن على ذاته كذلك ليتحول ماسوشيًا بعدما نظر في مرآة "ميدوزا" وهاله كمّ قبحه. ويدفعنا هذا إلى الكلام عن الشاعر الجديد الذي هبط من فوق الأوليمب وتخلّى عن دور النبي لينخرط في اشتجار الحياة ككائن تعس خطّاء لا يهرب من آثامه ولا يترفع عنها سوى أنه يمتلك ذاتًا أكثر شفافية تجعله يقوم دومًا بعمليات القصاص الذاتي والتعميد الروحي ولو بماء الشعر.

في ذلك اللون من الشعر نلمح ضعف الإنسان أمام حُلمه البعيد الذي لا يأتي أبدًا وفي ذات الوقت لا يبرح الرأس. نراه يتقمص شخصية الثعلب في "كليلة ودمنة" حين أخفق في الوصول إلى ثمرات العنب أعلى الشجرة فأقنع نفسه أن العنب مرٌ المذاق كما في القصيدة التالية: "أنظر للبنت الجميلة و أقول:/ من يأمن الزيت عند الطهو/ ليد الولد التي تعصر يد البنت و أقول:/ سيفترقان من أجل حجرة الصالون/ للشبابيك المغلقة وأقول:/ يتشاجر الأزواج بالداخل/ و العربات التي تنشر الطين على ملابسي/ ستصطدم حتمًا./ آهاهاها / أنا الذي لست أملأ أنبوبة البوتاجاز/ و ليس عليّ أن أحمي زوجة/ . . ./ و لست مضطرًا أن أضاجعها ليلة الخميس/ أو أهديها زجاجة كولونيا/ . . ./ أنا الذي ليس لي طفل/ يبلل مكان فمي على الوسادة/ و يرضع ثديي زوجتي/ و يحول قصائدي إلى مراكب." بوسعنا أن نلمح هنا قول الشيء عن طريق معكوسه أو نقيضه. وتلك إحدى سمات الشعر الجديد الذي هجر المباشرة وارتياد الشئون من مراكزها

أو أبوابها الرئيسة، فالشاعر الجديد يلج سؤال الحياة من مناطقه الخبيئة المسكوت عنها وعبر طرائق الإنسان العادي الذي يكذب ويرتكب الخطايا ويعتمر الأقنعة حينا، وفي حين آخر يكون أكثر صفاءً من طفل. يعمد أبو صالح أحيانًا إلى نحت عنوان قصيدته كجزء متمم للنص، وعلى القارئ أن يختار له موضعًا مناسبًا حسب رؤيته الخاصة، ففي قصيدة بعنوان: "تعلق المُلاعق بثوبها.. لحسن الحظ" يقول: "تقع على السلم/ تنفرط حبّات الخوخ من ثوبها/ و تحدث ضجة توقظ النائمين./ الآن تدرك الخادمة القروية/ لماذا أهدتها صاحبة المنزل/ حذاء بكعب عال." وجلي ما في القصيدة السابقة من أيديولوجيات ومعالجة للقضايا الكبرى دونَ مباشرة في القول. أليس يتماس ذلك المقطع الصغير مع قضايا الطبقية والقمع النسوي والعدالة الاجتماعية ومشاكل الوعي من دون تصريح بأي مصطلح؟ وماذا لو اعتبرنا "صاحبة المنزل" رمزا للسلطة، و"الخادمة" رمزا للشعوب، و"الكعب العالي" رمزا للقفز فوق الطبقات أو محاولات الثورة؟ ألا يرد هذا المقطع بامتياز على زعم النقاد أن القصيدة الجديدة تخلّت عن الهموم الكبرى وغرقت في العابر واليومي؟ ألا يذكرنا ذلك بـ "رينيه" حين كتب تحت لوحة الغليون " هذا ليس غليونًا"، في دعوة منه للنظر إلى عمق الفن واستكناه حقائق مغايرة لما يمكن أن يبدو من مجرد النظرة السطحية؟ نلمح كذلك شيئا من الملامح الجديدة في الشعر كتنحية الكلام عن البطل وتسليط الضوء على المهمشين في الحياة، وإن كان السياب قد فعل ذلك في قصيدتي "المومس العمياء" و "حفّار القبور". ويقول عماد أبو صالح: "تصنع غرفة/ من الكرتونات/ و تجلس مبتسمة/ هي إن بكت/ ستبتلّ الحوائط/ و تنام/، ثانية،/ في العراء." و يقول عن القروية البائسة: "لم يكن ينخلن/ كن يرقصن على إيقاع المناخل/ ثم يخرجن من حجرات المعيشة/ ملائكة بيضاء بغبار الدقيق/ إلى أن يلطمهن الأزواج فجأة/ فيعُدن مرة ثانية/ أشباحًا/ في ملابس سوداء." أو نقبض على لحظة من أجمل لحظات الإنسان حين ننكسر قبال صديق منهزم فنود لو نخلع له أرواحنا، يقول في نص يجمع بين المرح وانفطار الروح في جدلية إنسانية بديعة: "... / سأقول لك انظر إلى السماء/ وأدس جنيهين في جيبك/ سألقي قلمي خلسة أمامك/ سأرسل لك رسائل غراميةً باسم فتاة/ سأسمي ابن أختي باسمك/ سأخطئ، مثلك، في كلمة "مسئولين"/ سأكره عمتك نجوى، و أحب اللون الأصفر،/ و أنام ساعتين في الظهرية./ من فضلك أنا لا أقدر أن أكره الفاصوليا/ سأشتري بنطلونًا على مقاسك/ و أعمِلُ أنه واسع عليّ/ سأوصي

مخبرا/ ، أعـرفه،/ ليؤدب لك امرأتك./ ـــــالفاصوليا رديئـة." يسجل عماد أبو صالح (الإنسان) في اللحظات التي عادةً يهرب الآخرون من تذكرها. اللعب على الخط الفـاصل بين الوعي واللاوعي يكـشف لحظات القـبض عـلى النفس مـتلبـسـةً بارتكاب الإثـم ولو عن طريق تمني نزول الكوارث بـآخـرين نظن أننا نكرههم. لحظة تمني موت زوج الحبـيبة ليحل مكانه، أو أمنية فـقأ عيون المارة أو بقر بطون النساء مجانا وبلا سبب سوى إشباع نزعة الشر الكامنة. يرصد الشاعر لحظات النزوع الشيطانية داخلنا حتى إذا وضعناها تحت المجهر بدت سوءاتها وفي هذا فائدتان: أولا لا نقسو كثيرا على ملامح الـضعف الطبيعية فينا إذ لا موجب لجلد الذات دومـا لو آمنا كم أن الإنـسان خـطّاءٌ وهشٌ، والثـاني أن وضع تلك النزعات أمـامنا فوق الطاولة لتـشريحهـا وتحليل مكامن إشعـاعها يسـاعد على التعامل مـعها وكبحهـا. الواعظ يرسم طريق النور للمرء ليدفعه نحـو الفضيلة، والشاعر قـد يفعل الشيء ذاته عن طريق كشف مكامن الشـر والضعف الإنسانيّ فينفر منها دون مـباشرة أو تبشير أو تنذير. وربما هذا مـا دفعه أن يعلن في ديوانه الأخير " مـهندس العالم " إن الكتابة هي شيء سخـيف سخيف . . . "، لكنه السخف الذي يـحمل القيـمة والخواء الـذي يحفل بالزخم والشـر الذي يسحب الإنسان من عنقه نحو الفضيلة.

الغرقُ في جماليات القبح *

"قومٌ جلوسٌ حولهم ماء" هو الشطرُ الثاني من بيت شعريّ شهير أطلقه أحد الناظمين ارتجالا حين سُئل أن يقول شعراً وهم في قارب. وأما شطره الأول فهو: "كأننا والماءُ من حولنا". واتُخذ البيتُ كطرفة للسخرية من تفسير الشيء بنفسه، فجاء من يقول: "فسّرَ الماءَ بعد طول الجهد بالماء!". والشطر أيضًا هو عنوان الديوان الثالث للشاعر المصري الجنوبيّ محمد أبو زيد وصدر حديثًا عن دار "شرقيات" بالقاهرة. وتساءلتُ عن سرِّ العنوان الغريب، وهو الجملة الوحيدة الموزونة خليليًا في الديوان النثري! ثمة رسالة يقصدها الشاعرُ حتمًا وراء هذه العتبة. أتراها رسالة "فنيّة"؟ فيناهض فكرة قيام الشعر على التفعيلة بقوله: هاكم جملةٌ موزونة خليليًا سوى أنها لا تعني شيئا! ويؤكد هذا الاحتمال قوله: "في الماضي كنت أصفف شعري من المنتصف." كأنه يسخر من القصيدة العمودية المقسومة نصفين. أم تراها رسالة "فلسفية"؟ يقول عبرها إن الحياة/ الديوان على مجملها عبث مثل هذا البيت الشعري الفارغ من المعنى. ويؤكد هذا الاحتمال أن الديوان يقع في خمس قصائد طويلة عنوان أولاها هو الشطرُ الأول: "كأننا والماء من حولنا"، وعنوان أخراها الشطر الثاني: "قوم جلوسٌ حولهم ماء"، كأنه يقول: حنانيك يا قارئي، فكلُ ما بين دفتي الحياة قشٌ وهواء. وأميل إلى أن الشاعر يقصد الرسالتين معا. والحق أنني لم أقع على ديوان أكثر عدمية وسوداوية من هذا الذي افتتحه الشاعر بتناص مشهديّ معكوس مع معجزة السيد المسيح: "حزينٌ لأنني لا أبرئ الأكمهَ/ ولا الأبرصَ ولا أحيي الموتى..." الشاعرُ حتى لم يضع كلمة "أنا" قبل "حزين" لكي يصدمَ القارئَ رأسًا بحزنه دون فواصل

* جريدة «الحياة» اللندنية ٩/١٢/٢٠٠٦

منذ اللحظة الأولى. والشاهد أن حال الحزن والكآبة ستتلبسك بالفعل بدءًا من الكلمة الأولى وليس انتهاءً بالأخيرة، بل سيمتد وجعك بعد أن تغلق الديوان وتلقيه من النافذة لاعنًا الشاعرَ والشعرَ والحياة. وهذه تحديدا هي الحال التي يرجوها الشاعر لقارئه. إذ يسترسل: "والدم الذي تقرءونه الآن/ سال من عيني/ من فمي/ من أصابعي/ . . ." ويبدأ شاعرنا يومه بالحزن: "حزني أكتشفه عادة مع دقات المنبه." ثم يرفض إلا احتكار الوحدة لنفسه: "لست وحدك إذن/ أنا فقط وحدي." ثم يوغل في تشويه كل مفردات الحياة، حتى الجَميلَ منها، مما اعتاد الشعراء اعتبارها منهلا عذبا للفتنة: "رمالٌ ميتة/ موجٌ نذل/ مراكبُ محطمة/ أسماكٌ مسممة/ سفينةٌ مشروخة/ جثثُ بحارة فقراءَ وعمال عمي/ . . وقمرٌ يخيفك بفضّته". حتى الورد يذكره بالموت، وعيُون حبيبته تشّبه السفن الغارقة، وحتى أفراح طفولتنا في أعياد الميلاد كانت زائفة: "القطنُ الذي أقنعونا أنه ثلج يناير!". ويلح الشاعر على فكرة تقبيح الكون من طريق قرنه الجمال بالبشاعة: "ملائكة بلا جناحين- هددت بالغناء-البنتُ البيضاءُ ككفن-وجهك يا مرجانة كالغولة- الوطن أقسى من الموت"، حتى رمز العذوبة في عصرنا: فيروز، أردف بها مفردات من قبيل "الغدة الدرقية-الجثث-الدمامل والقيح- كراهية، الخ". هي تيمة "استاطيقا القبح" التي اعتادها الشعراء الشباب في مصر الآن، سوى أن شاعرنا بالغ فيها حدَّ العذاب. والتقطت الفكرةَ الفنانةُ المصرية هبة حلمي فجاء الغلاف مزاوجًا بين وجه فيروز الحالم وبَينَ قطة دميمة تبرز أنيابها بوحشية لتكريس معادلة: القبح=الجمال، ومن ثم ينفتح عنوان الديوان، وهو: تفسير الماء بالماء.

يلعب الشاعرُ على التراث: "سبع سنبلات خضر- سفينة نوح - نساء القرن الخامس عشر- تفسير الماء بالماء"، وعلى الميثولوجيا: "قرينة العالم الآخر"، وعلى التناص الكامل أو المنقوص بالحذف أو التغيير: نقّلْ فؤادَك حيث شئت من الهوى/ ما الحب إلا (للقتيل) الأول"- "فيرونيكا تقرر أن (تحب السينما)"- "حكيم روحاني حضرتك- الصبر لم يعد مفتاحا لأي شيء"، وسوف نصادف العديد من الأسماء والأعلام التي جاءت أحيانا مقحمة: إيزابيل الليندي- فاتن حمامة- علي الشريف- ماركس- هتلر- القشتاليين- ماجلان- سلفادور دالي- جوليا روبرتس- دراكولا- رمسيس- جستابو- إبراهيم أصلان الخ. ويمارس الشاعر أحيانا لعبة الالتفات في الضمائر، أي التحول المفاجئ بالضمير: "أنت فيروز تخرجين الآن من أيقونتك كعاصفة الصحراء. . ./ اسمها فيروز تدخل إلىَ

عزلتي تغير لي ملابسي وصوتي وغدتي الدرقية/ أنا فيروز أسكبُ دمي على يديك فتضحكين كالقشتاليين." : فيتحوّل الضميرُ من المتكلم إلى الغائب إلى المخاطَب. وتقوم بعض القصائد على فكرة التداعي الحر والتوازي الأفقي للصور الشعرية بحيث لا تتراكم رأسيا لتقدم صورة واحدة متنامية ومتماسكة، ويكون على القارئ أن يلملم شظايا الصور تلك ليكون صورته الكلية الخاصة، مثل قصيدة "سيتسائل الأشرار من هي ميرفت؟" : "البنطلونات الجينز/ حذاء سندريلا الأحمر/ الوطن المعلق على الصدر/ العيون التي تبكي حين تضحك/ الشعر الذي يراقص الهواء فيكسره . . . ." ويقدم لنا تشبيها جديدا حين يقول: "الشياطينُ التي تشبه البشر"، وفي بلاغتنا العربية نشبه الأدنى بالأعلى للمدح، والأعلى بالأدنى للذم، لكنه هنا شبّه الأدنى بالأعلى من أجل ذمّ الأعلى.

وعلى رغم عدمية الديوان السافرة لن نعدم بعض الصور السوريالية الطريفة التي قد ترسم شيئا من الابتسام الساخر على وجوهنا الكابية بالقراءة: "حزام الأمان الذي قسمك نصفين/ ترك نهدَك الأيمن وحيداً ينهنه."، "هنا عبر ماجلان على دراجته/ قاصدًا الشهر العقاري/ يَصفر للعربات فتتبعه. . ."، "تركتُ الماء يغلي حتى يستغيث"، "عينٌ واحدةٌ تبكي والأخرى تتفرج عليها." أو أن يقول: "ماجلان ليس هو الأعرج في القصيدة السابقة"، فنعود لنراجع القصيدة السابقة، ونحن نشك في أنفسنا وفي ذاكرتنا المثقوبة، فلا نجد أعرج ولا ماجلان! وأما أحد أجمل مقاطع الديوان حقًا فيقول: "كان لي وجهٌ/ ويدان/ وشرايينُ وبنكرياسٌ/ كان لي قفصٌ صدري/ وبيتٌ/ ودارٌ للأوبرا/ كان لي أصدقاءْ." والجميل فيه هو ذكر "السلب" عن طريق "الإيجاب" الماضي. فالفعل الناسخ (كان) يفيد غياب كل ما يليه، وهو وحده الذي رسم الصورة النقيضَ لماضٍ كان جميلا. وأما الجملةُ السهم في هذا الديوان الكابي فهي: "الوطنُ أقسى من الموتِ يا ميرفت."

جميعُ أسبابنا تدعو للانتظار *

ما أن تقع عيناي على اسم عناية جابر على صدر ديوان أو قطعة نثرية حتى أعرف أنني بصدد تلك الحال التي تملكتني حين قرأت ديوانها "ثم أنني مشغولة". حال الرهافة الآسرة. الكلمات العادية اليومية البسيطة التي لا تعرف معها من أين تنفذ السهامُ إلى صدرك. فتصدق أن قطرةَ الماء تذيب الصخرة التي يحتار فيها نصلُ الفأس. على أنها في ديوانها السابع "جميعُ أسبابنا" الصادر مؤخرًا عن دار "شرقيات" بالقاهرة، تنهج نهجًا مغايرًا. إنه تجريب الشعراء الذي يأخذهم إلى مجاهل لا يعرفونها، لكنهم رغم ذلك يتوقون إليه ويسعون مثلما البطل الإغريقي القديم. الطريق لا الوصول. ربما لأنها آمنت أن السمكة الميتة وحدها تسير مع التيار فاختارت أن تحيا. والتيار ليس بالضرورة يعني تيار "الآخر" الجمعي القار، بل الأصعب هو مخالفة تيار النفس. سيما إذا كان هجرانَ الشاعر أرضًا ضرب فيها حصنا وأثبت فيها نجاحا. والتجريب جرأةٌ تُحسب للشاعر في كل حال. لن تأخذك الحال ذاتها مع هذا الديوان الجديد. نعم، الرهافةُ ذاتُها هناك، والكلماتُ البسيطة العادية التي أثبتت دومًا أن عناية تمتطي اللغةَ ولم تسمح للّغة أن تمتطيها وتنسج خيوطَها العنكبوتية حول صوتها الشفيف فتخمده. لكن شيئًا ما غاب برغم ذلك. الطاقةُ الحارقة التي تخترق روحك بعدما تنتهي من النص. سوى أن هذه الطاقة لم تغب عن الديوان بل تشظّت عبر نصوصه. وعليك كقارئ أن تجهد كي تلملم ذرّاتها وشذراتها من الفقرات ثم تبدأ في نسجها على مهل. تحوّل خيطُ الطاقة المستمر النافذ كالكهرباء إلى زخّاتٍ خفيفة تلسعك لجزء من الثانية، وتقف. علىَ مستوى النص الواحد،

* جريدة «الحياة» اللندنية ٢٠/١٢/٢٠٠٦

غاب الحبل الحريريّ الرابط بين مفاصل الفقرات، الخيط الذي يجعل الخيمة تكتمل. فتجد نفسك أمام خيوط منتشرة هنا وهناك متابينة الطول واللون والملمس ما يكوّن في الأخير حفنةَ من نثار الحرير قد لا تصلح أن تصنع منها نسيجا متماسكًا، لكن جمالها يبقى في ذاتها وليس في وظيفتها. مجموعة من الصور الشعرية الجميلة هنا وهناك: "وينبت صوتٌ كصيحاتُ الإوز- مثل بيضتين مهروقتين في صحن بورسلين/ نترنح في وحدتنا- الغيمةُ البعيدةُ كلبةٌ بيضاء ترضع من أمها"، لكنها تظل صورًا شعرية منبتّة الهيكلة، ذاك أن المشهد الكليّ لن يكتمل أبدًا في نص واحد. قصيدة واحدة فيها عاود الشاعرةَ الحنينُ إلى مملكتها القديمة التي برعت فيها. مملكة الرهافة الآسرة التي تتعلق فيها الكلمات في عنقود لا تنفصم عراه. قصيدة "لحنٌ يعزف بيد واحدة" حيث لم يهرب هذا النسغ الذي يدكك أوصالَ النص حتى ينضح بالشعرية، تقول: "أنتَ بيديكَ الفارغتين/ خطرٌ جدًا عليّ/ . . ./ تومئ لي/ تعالي؟/ أنا صغيرةٌ يا سيد/ ولا أجيد الحب/ تعالَ أنت/ متأملان معا في العتم/ اقطعوا هذا الليل/ كي نرى الفجر الفضي/ . . ./ قل كلمة كي أصنع منها قصيدة/ وحيث أننا لن نتقابل ثانية/ فلا تقبلني/ لا نعقد الموضوع/ لا نلتقط الصور/ ولا نتذكر/ يأتي الصباح/ ونتحول حجارة/ . . .".

على أن الديوان في مجمله يمتح، مضمونيًا، من تيمة شعرية بامتياز: الحضور الغائب أو الغياب الحاضر. هو معالجة لحال انتظار أبديّ للذي لا يجيء. الحبيب الغائبُ فيزيقيًا الحاضرُ وجوديًا. البعيد الذي آلافُ الأميال تفصله عنا لكن حضورَه أكثف من حضور مجالسينا. "مع فارق الوقت بين أمريكا وبيروت/ الأرجح، أنت نائمٌ الآن/ مع إنك تنتصب في غرفتي كملاك.- أتجول بكنزة ضخمة وأعرف أنك هنا/ ثمة ذلك الحفيف الذي يدفئني/ أسمع لهاثكَ بين الغرزات الصوفية- إنكَ تنتشرُ في الكلمات/ وفي التنفس." إذن بوسع المرأة أن تستدعي الحبيب البعيد (رغم أنفه) مهما اتسعت الجغرافيا بينهما. وهذا دور الشعر والخيال. ذاك أن الفراق قرارٌ وليس حتما مقدورًا. التوحّد مع الحبيب حدّ أن ينمحي المكان. ألم يقل السري السقطي: لا تصلح المحبة بين اثنين حتى يقول الواحد للآخر يا أنا. والوحدة غير الشعور بها. وحده الشاعر قادرٌ على أن يشعر بالوحدة وسط الجمع، كما بوسعه أن يخلق الصحبة في وحدته. فتقول: "إنني وحيدة/ ويختلف الأمر حين أشعر فعلا بوحدتي." وحدَه الشاعرُ يطوّع العالمَ على النحو الذي يريد. ولذلك تستحضر الذاتُ الشاعرة حبيبها الغائب

لأن: "أن تكون معي يعني أن أملك فكرتي/ أن آخذك بأسناني/ أن لا يكون غيابك كرةَ معدن ثقيل." وعلى النقيض من ذلك: "ثم إنه غيابَك/ الجلدُ الميت على القلب." ثمّ: "ليتني الآن في حضنك وحبيبتك/ كما الشجرةُ شجرة/ والقمرُ قمر". كأن عناقَ الحبيبين هو منطقُ الأمور وسلامتها من أجل أن تُسمي الأشياءُ بأسمائها. كأن الحبيبين نصفان لو تعانقا لاكتمل الواحدُ الصحيح. شجرة. قمر. لهذا: "حين تغادر/ ليس الإحساس/ بل اليقين بأنني خُدعت." تنتظر الشاعرةُ نصفها الآخر، على أنها لن تخبرنا أبدا أي لون من الانتظار تنسجه له. أهو الانتظار المحبّ، مثل انتظار بانيلوب لعوليس؟ أم الانتظار الغامض، كالرفيقين لجودو؟ أم الانتظار الخائف، كالأثينيين للبرابرة، حسب كفافيس؟ أم الانتظارِ الواهم، كالكولونيلِ لخطاب بريدي؟ أم الانتظار الحُلم، كالبشرية للمخلِّص؟ ذاك أنها تارة تعده بالحب والعناق، وتارة أخرى تتوعده بالتمزيق بالأسنان. ولذلك: "لمستُ رائحتَكَ ليلا/ مثل زوجة أب." لم تقل "مثل أم"، لأن تلك الرائحة تعذبها، تحبها وتحتاجها لكنها تحنق عليها أيضا. إنه الحب الملتبس الذي بين الضعف والشراسة، بين الشوق والتربص، وهو أرقى درجات الحب. ولذا طبيعيٌ أن ينتصب على الغلاف ظلالُ امرأة تمتشق قوسا ورمحا وتشخص نحو الحبيب البعيد.

تلعب عناية على الصياغة اللغوية فتنحت طرائق جديدة للقول. فكثيرا ما نجد جملة اسمية من مبتدأ وخبر، حيث الخبر جملة فعلية. على أنها تفصل بين المبتدأ وخبره بحرف العطف (و)، فتتخلق شعرية من طريق كسر الإيقاع المعتاد: "جسدي ويتعبك في الخطوة- ليلةُ العشق ومكسوة بطقمها الأسود." كذلك سنجد جملا مبتورة غير مكتملة المعنى. ومن قال إن الشعر معنى؟ إن هو إلا طاقةٌ لا مرئية تستهدف الروح وليس العقل والوعي وحسب. مثل: "لتأت/ بما أن الوقت." على أن عناية جابر تكمل في هذا الديوان "مسيرتها الملْحيّة" نحو تطويب الضعف الذي هو كل قوة الأنثى. فنجد القصائد جلّها تَقول المجد للضعف: "ضعفي الرائع/ أنامني على باب بيتك." لنعرف في الأخير أن "جميعَ أسبابنا" ليست تلك الرائحة كما زعمت القصيدة، بل أنها جميعها تدعونا لانتظار الحبيب الغائب، بكل ضعفنا. بكل شراستنا.

كافكا مُلهماً *

من المألوف أن يظل كافكا مُلهما للشعر والفن بعامة، حتى بعد موته. لكن من المدهش أن ينتبه شاعرٌ إلى كونه شاعرا بإيعاز من كافكا، بعدما عاش معظم عمره دون أن يدري. عن "الوراقة الوطنية" بمراكش صدرت الترجمة العربية لديوان "أناشيد مراكش" للشاعرة الفرنسية "ليزا كليكمان ميزراكي، من ترجمة وتقديم الشاعر المغربي رشيد منسوم، الذي قام أيضا بتصميم الغلاف. الديوان خرج بالغتين معا: الفرنسية والعربية ويتكون من قصائد مكثفة شديد القصر مما يسميها الإنجليز أبجرام ونسميها نحن العرب قصيدة الومضة، وهي تشبه من حيث الشكل القصيدة التي كان اليابانيون أول من ابتكرها في القرن السابع عشر تحت اسم هايكو وفيها يصفون بعفوية وبساطة منظراً طبيعيا في بيت شعري واحد يتكون من سبعة عشر مقطعا صوتيا مقسمة على ثلاثة أسطر. الشاعرة من مواليد باريس عام ١٩٣١، درست الفلسفة والأدب بجامعة السربون واشتغلت أستاذة في الآداب والتاريخ بأكاديمية باريس. وبحسب مقدمة المترجم، لم تبدأ ليزا كتابة الشعر إلا بعد سفرها إلى براغ عام ١٩٩٦ حيث منزل كافكا، إذ خطّت أولى قصائدها في حديقة على كرسي من خشب الحور عنوانها "البلور الجريح"، وبعدئذ أصدرت دواوين ثلاثة هي: تخوم العالم-٢٠٠١، أناشيد مراكش-٢٠٠٣، الأنفاس تحت الصخرة-٢٠٠٤.

القصائد قصيرة غير معنونة تميل إلى الرصدية الوصفية وتكتنز طاقة عالية من الرومانتيكية والغنائية في آن. "المطر الذي من طين ورماد/ الذي انتظرناه كثيراً وكم كان يفزعنا/ هطلَ بقوة/ فوق الوجه المرفوع صوب السماء/ الهادئة

* جريدة «الحياة» اللندنية ٧/٤/٢٠٠٧

الأعصاب والرائقة." تتوسل القصائدُ المجازَ بشكل رئيسي لتبني شعريتها سواء من طريق تراسل المعاجم والجمع بين ما لا يجتمع: "الشعاع الجليدي"، أو المجاورة بين المتعيّن والمعنوي من قبيل: "فاكهة الأسى" في قولها: "سنمشي فوق عشب القمر/ وسنقطف من الشعاع الجليدي/ فاكهة الأسى..." هي شعرية تتأتي في مجملها من لمحات بصرية ومشاهدَ خاطفة ربما أكثر سرعة وابتساراً من أن تكوّن لدى المتلقي حالا شعورية مكتملة. إذ تترك القارئ مضطرا، بعد تأمله ذلك المشهد البسيط الذي رسمته له الشاعرة، إلى أن يستدعيه ببطء لكي يبني عليه من لدن مخياله مُكمّلا روحيًا ونفسيًا وفلسفيًا لكي يكتمل النص بكامل شعريته. وأظن أن الشاعرَ الذي يسلك هذا الطريق لا يجور على جوهر الشعر ولم يخن رسالته، ذاك أن الشاعرَ الحديثَ وظيفته وحسب أن يضع القارئَ على عتبات الحال والمعنى، لا أن يُدخله في لجّها وعمقها، كما كان ينحو الشاعر القديم، على النحو الذي يعطّل فاعلية القارئ وتفاعله مع النص. النصوص غير مشبعة ومفتوحة الدلالة وهذان الملمحان يعطيانها جمالية حداثية تتوسّل قارئًا نشطًا مستعدًا ومؤهلا لتعاطي ذلك اللون من الشعر: "ماءُ الحياة/ على الجسد الملتهب/ يترك جروحًا ورديةً/ لشفتين ممدودتين." الشاعرة مفتونة بالطبيعة ورسمها بفرشاة الشعر، وربما كان هذا هو السبب وراء أمرين: أولهما مضموني، وهو أن قصيدتها الأولى، التي كتبتها وهي في عمر الخامسة والستين عاما، كان مفجّرها الرئيسَ هو وجودها في أحضان الطبيعة في حديقة ومن ثم حفرتها على كرسي خشبي. الأمر الثاني جماليّ أو شكليّ، وهو اختيارها هذا القالب من الشعر الذي يشبه قصيدة الهايكو اليابانية التي احتفت جدا بالطبيعة ورصدها ورسمها بفرشاة الشعر. "تحت أعلى غصن لأعلى شجرة/ تحت أعلى قمة/ لجبال الأطلس/ هناك حيث تتنزه الرياح اللذيذة/ سأمضي لأزرع خيمتي/ وسأشرب بجرعات كبيرة/ ماء النسيان الأخضر". كما سنلمس في كثير من النصوص ذلك الحسّ الأنثوي الرهيف بطرائقه الناعمة العميقة في الإنصات إلى العالم: "هل ستذهبين حتى حدود العالم/ هل ستحلقين فوق السموات/ لن يكون بوسعك التخلي عن رائحة التوابل/ عن طراوة النعناع/ والعناق الهالك." "سأنتظرك خلف الوادي/ خلف الجبل/ لن تكون/ سوى ريح الحلم الخادع/ الذي كان قد أوقد النارَ في العشب." وفي قصيدة أهدتها إلى فريدريك هولدرلين تقول: "الروح المتفردة التي تسربت إلى الجنون/ أمسكت يدي/ حتى نجتاز مجرى النهر/ حيث لا أحد بوسعه أن يعبر/ من دون مساندة الآلهة."

ونرصد أحيانا تشظي الإنسان المعاصر ما بين الأنا والأنا الآخر وتصدعه تحت وطأة قسوة الراهن كما في قولها: "يا للدهشة/ إني أرى نفسي تراني/ إني أنا/ إني الآخر/ إني فقاعة من هواء." لكن البعض من القصائد سينحو نحواً فلسفيًا صرفا يقترب من الحكمية أحيانا. وهو ما يجعل هذه القصائد تتأرجح بين التقليدية من حيث حكميتها وذهنيتها، وبين الحداثة من حيث تقشفها وتكثيفها وابتسارها: "هو أمرٌ لا يخلو من مجازفة/ أن نطعن في الزمن/ أن نوقفه على عتبة الأبدية/ ذلك الذي تجرأ وكان على وشك الانتصار."

باستثناء بعض الهنات النحوية البسيطة من قبيل: "يدندنان مقطع لأغنية متكرر" (وصحيحها: مقطعًا- متكررة أو متكررًا- حسب الموصوف المقصود)، "لا شيء مرعب" (وصحيحها: لا شيءَ مرعبًا)، "الحروف الهيروغليفية/ مزقوا النسيج المعتاد" (مزقت)، "هذه النجوم التي تخترق الجسد/ يبددون.." (تبدد)، باستثناء مثل هذه الأشياء، فالترجمة خرجت رائقةً شعريةً وهو ما يشي بتدخل الشاعر بشيء من اللصوصية المحمودة الواجبة حال ترجمة الشعر، لكي لا تخرج القصيدة على هيئة مجموعة من المعاني الجافة حال الترجمة الحَرفية وكأنها بيانٌ صحافي. تأكدت تلك اللصوصيةُ في خيانته ترجمة هذه القصيدة: "الحياةُ/ لا شيء غير الحياة/ كلها الحياة/ والموتُ داخل التفاحة." وكانت في أصلها الفرنسي "dans le fruit et lá mort"، بما يعني "والموتُ داخل الثمرة". وبوسعنا أن نرى كيف أن هذه الخيانات الصغيرة النبيلة بوسعها أن تُغني النصَّ الشعريّ وترفعه درجةً، سيما إذا اقترب الشاعرُ المترجمُ من عوالم اللغة المنقول إليها بميثولوجياه وثقافاته التي لا شك مختلفةٌ عن عوالم اللغة صاحبة النص الأصلي.

أطيافٌ مرّت لم ينتبه لها أحد *

هل يمكن للحياة أن "تتعطّل"! الحياة بوسعها أن "تنتهي" حين كائنٌ حيٌّ يموت بسبب توقّف وظائفه البيولوجية. هذا إذا ما كنا نتكلم عن الحياة الفردية بوصفها الفترة الزمنية التي يحياها كائن حي فوق الأرض، بعيدا عن المعنى الكوني الأشمل. على أن فعل "عَطَلَ" يخص الآلة إذ تتوقف عن العمل، ويقال "القوس عاطل" إذا كان منزوع الوتر. أما عن الإنسان، فالمرأة "عاطلة" إذا طرحت عنها حليّها. وفي علم الفيزياء نعرف العطالة inertia بوصفها القصور الذاتي للأجسام عن الانتقال من السكون للحركة، أو العكس، دون مؤثر خارجيّ. وكما نرى، كل ما سبق من "أعطال" تتسم بالمؤقتية. ذاك أن إزالة سبب العطالة عن المعطّل تطرح عنه تعطلّه. هذه المؤقتية لا يمكن أن تتسق مع مفردة "الحياة". فالكائن إما حيٌّ، وإما ميت، والثالث المرفوع بينهما يمتنع. فكيف "تتعطل حياة"؟

وسواء اعتمدنا المنهج الأرسطيّ حيث التحام المادة بالصورة، أو الجسد بالنفس في كلٍّ واحد صحيح، أم المنهج الصوفيّ حيث انفصالهما إلى روح وجسد، بوصف الجسد قبّة الروح، أم حتى المنهج الأفلاطوني، الأقدم من كلا المنهجين السابقين، الذاهب إلى أن النفس أزليةٌ محلّقة في عالم المثل، تنتظرُ أن تتلبّس جسدا بشريا ما، فتستوي إنسانا، لو اعتمدنا أيًا من المناهج السابقة الثلاثة فإننا نخلُص إلى أن "انتهاء" الحياة يكون بموت النفس/ الصورة / الروح، حتى وإن ظل الجسد سليما، أما "تعطلّها" فلا يكون إلا بتوقف المادة/ الجسد، عن

* مجلة «أخبار الأدب» مصر ٢/٤/٢٠٠٨

الفاعلية، بينما تكون الروحُ نشطة فعّالة حيّة. وهنا بؤرة ديوان الشاعر اللبناني عبده وازن "حياة معطلة" الصادر مؤخرا عن دار النهضة العربية في بيروت.

وإذن، حين تتحرر الروح من الجسد "المعطّل"، ستغدو الحياةُ حرّة هيولية سائلةً غير ممسوكة ولا مؤطرة بصورة، والأهم، غير مكبّلة بأعضاء تحد من شطحاتها الأرضية الغريزية. تغدو ظلالا هائمة تسيء على الأرض ولا تترك بصماتها، وجوهٌ لا تترك صورا في المرايا. بهذا المنطلق وحده تنفتح لنا القصيدة الأولى في الديوان: "الشبيه"، إذ يقول الشاعر: "الرجل الذي خرج للحين/ ليس شبيهي/ قد تكون عيناه حمراوين كعيني/ وجهه متجهما كوجهي/ ظلّه على الأرض قد يكون ظلي أيضا/ الرجل الذي سئم صورته في المرآة/ الرجل الذي ضاقت به النافذة/ الرجل الذي لا وقع لخطاه/ . . ./ الرجل المتردد/ الرجل الخائف/ الرجل الذي لا يعلم لماذا خرج." الشاعر يرصد لحظة انسلال الرجل الآخر/الروح من جسده. وفي رحلتها الحرّة الأولى ستكون الروح، في بادئ الأمر، خائفة وجلى لا تعرف كيف تتصرف دونما جسد غرائزه توجهها. على أنها، فيما بعد، سوف تطرح عنها خوفها وتتقن استعمال حريتها كما سنرى فيما نتعمق في الديوان. طبيعي هذا. وثمة خيطٌ أيديولوجيّ هنا. فما ينطبق على الجزء/ الفرد، ينطبع على الكل/ المجموع، كما تخبرنا النظرية الفيزيائية والفلسفية. فالشعب الذي تعوّد على السوس والانصياع للحاكم، لو فجأةً وهب حريته سوف يحار ماذا يفعل بها؟ فيتخبّط ويرتبك ويخاف ويزل، حتى يتعود على الحرية، فتنتظم خطاه. فالحرية مران ودربة وتراكم.

ولو أخذنا الحياة بالمعنى الوجودي الأشمل، فربما يشير تعطل الحياة إلى واقعنا الراهن الذي غدا فيه البشر حشدا من آلات مبرمجة ضمن كبسولة تكنولوجية، ومن ثم تغدو الحياة بالمعنى الأونطولوجي معطلةً.

على أنني أميل للتفسير الأول الذاتي لأن مجمل الديوان يتأمل بامتياز تجربة الموت والحياة وانسلال روح المرء من جسده، دون موات للروح.

في قصيدة "رهبة" يقول وازن: "صخبُ العالم/ أدعه للعالم/ رهبةُ الموت/ أدعها للساعة الأخيرة/ زهرة الغاردينيا/ أتركها على الطاولة/ إنني لا أحتاج إلى قمر آخر/ ولا إلى شرفة/ أطلّ منها على الجنة/ الجحيم فكرةٌ غامضة/ . . ./ الخوفُ أخلعه كمعطف/ الحيرة سهم يطعنني."

هنا طرحت الروحُ الوجلى عنها خوفَها من التحرّر، لكن معوّقًا آخر بدأ يلوح. الحيرة. وهنا لمحة فلسفية شديدة العمق. إذ أن الروح في بداية رحلتها

الأثيرية الحرّة تكون كالطفل الذي يتلمّس طريق المعرفة يوما بعد يوم. على أنه سيزداد، كذلك، حيرة وشكّا كلما نهل من المعرفة. أليس الجهل عمود الطمأنينة؟

في قصيدة "وراءك دائما"، يخاطب الشاعر الحياة. يشكرها على كل ما أهدتنا من عذابات ووجع: "مرّةً أخرى/ شكرا أيتها الحياة/ أنت التي جعلت الموت بدايةً لك/ ونهاية/ . . ./ أنت التي حمّلتنا/ ذهبًا وفاكهة/ وأرسلتنا غرباء/ تحت الشمس/ . . ./ أنت التي صنعت من أحلامنا/ أسمالا ونعالا/ أنت التي منحتنا الألم/ كفّارةً عن ذنوب/ ارتكبها آخرون/ أنت التي أغدقت علينا/ ماء الورد/ لتنقّي أيدينا." في الجملتين الأخيرتين تكمن إشكالية الكون. فالبشر جميعهم قد تحولوا إلى "المسيح" الذي يتألم بسبب خطايا الآخرين، وفي ذات الوقت، وللمفارقة، تحولوا جميعهم إلى "امرأة ماكبث" التي أهرقت عطور العالم فوق يديها لتمسح عنهما الإثم السرمدي. الجمع بين هذين النقيضين: أن نكون، في ذات الوقت، أبرياء وآثمين، هو السؤال الوجودي الأعظم. ولو اعتمدنا المبدأ الثاني في النظرية الأرسطية التي تقرّ بوجود أربعة مبادئ في الكون: الهوية، عدم التناقض، الثالث المرفوع، والسببية؛ سنجد أن من المستحيل أن يكون المرء بريئا وآثما في آن. لكن التأمل العميق للحياة يخبرنا أن هذا موجود طوال الوقت، وهو الثالث المرفوع أو الوسط الممتنع بين البراءة والإثم، بين الأبيض والأسود. وهو التيمة التي طرحها الشاعر في الديوان.

الشاعر ينظر في تلك الإشكالية الوجودية الكبرى عبر نبرة هادئة وإيقاع داخلي موّار. تؤرقه فكرة انفصال المادة عن الصورة، الجسد عن الروح. أو لنقل إنها الفكرة "الضدّ" لوحدة الوجود التي ترجمها المتصوفة في مذهب الحلول. فإذا كان الحلول، بالمعنى الصوفي، هو أن تحلّ الروح العليا في الجسد البشري، أي حلول اللاهوت في الناسوت، فإن هذا لن يتم إلا بعدما تهجر الروح البشرية الجسدَ البشريّ لتفسح المجالَ للروح الكليّة العليا. على أن الشاعر يتوقف عند المرحلة الأولى من الرحلة ولا يكملها كي يقبض على تلك اللحظة الشعرية الطويلة التي تعقب تحرر الروح من إسارها. الروح في انطلاقها الحر حين ترصد الكون من عل، من منظور عين طائر، وتتأمل الناس بعامة، والذات التي برحتها، الذات الشاعرة، على وجه الخصوص. وكما يتأمل الديوان انفصال المادة عن الصورة على المستوى الإنساني، يرصده في مستوياته الأخرى كما في قصيدة "أصابع": "الكتاب/ الذي وضعته الخادمة مقلوبا على الرف/ سقطت منه الحروف/ وصاح صاحبه ألما." كأنما الحروف هي الروح التي تهجر الجسد/

الكتاب. جمع الديوان بين السطر الشعري المقطع، وبين قصيدة النثر في صورتها **الفرنسية** الأفقية كما في قصائد: مثل برتقالة- عناوين- التوأمان- غرفة فان **جوخ**- الزنجي، وسواها.

يجدر أن نشير إلى أن عبده وازن قدّم للمكتبة العربية، عطفا على دواوين **شعرية** عدة، وكتابين شعريين مترجمين لناديا تويني، وجاك بريفير، قدّم تحقيقا **مهمًا** ومقدمة ضافية تصدّرت ديوان الحلاج وصدرت عن دار "الجديد" عام ١٩٩٨.

التساؤلُ السُّقراطيّ وشعريةُ الغيابِ *

"قمر يضيءُ النهار" هو الديوان الثاني للشاعر عامر الرحبي من سلطنة عمان، صدر مؤخراً عن دار "شرقيات" بالقاهرة. وهو في مجمله يشكّل سؤالا وجوديًا ضخمًا حول محنة "الفقد" كتجربة إنسانية نبيلة تضع الكائنَ البشريَ على المحكّ الحرج بين محنة الوجع والتألم ومنحة الحكمة والتأمل. ومنذ عتبة النص الأولى، العنوان، سنرصد حال الغياب تلك التي تعتمر أركان الديوان بأكمله. فالشمس غائبةٌ والنهارُ يضيئُه القمرُ! وأمام مجاز كهذا نجدنا أمام خيارين: أحدهما شعري والآخر علميٌ. أما الخيار الشعري فيدفعنا إلى تصديق أن ثمة ضوءًا للقمر بكل خصائصه من هدوء وخفوت وتشتت وقصر مدى، وهو ما تبنته مصممةُ الغلاف الفنانة المصرية هبة حلمي فظهر العنوانَ كعلامة مائية باهتة تكاد تبين على خلفية ضبابية مشوشة شأن الرؤية الليلية تحت ضوء القمر. وأما الخيار العلميّ فينفي الضوءَ عن القمر أصلا، إذ هو محض كوكبٍ مظلم يعكس إلينا ما تيسر من ضوء الشمس فيبدو لنا منيراً حين تلملم الشمسُ فيوضها المبهرة وتختفي عن قسم من الأرض بسبب دوران هذه الأخيرة حول الشمس. وهو الخيار الذي أميل شخصيًا إلى أن الشاعر يقصده. لأنه يكرس حال الغياب والفقد المستشرية في كل سطر من الديوان تقريبا. وغيابُ الضوء يعني للشاعر، للمفارقة، حسًا يقينيا تنويريًا: "أتركُ نوافذي مفتوحةً/ مُشرعةً نحو الأضواء/ فأرتكبُ حماقةً." وازى الشاعرُ بين وجود الضوء وبين ارتكاب الحماقات! ثم: "ظلّي هو مَن أرشدني إليكِ." وفضلا عن الكناية كون الشاعرِ يتبع حبيبته حيثما ذَهبت وبالتالي فظله يدلُ عليها، فإن ما يعنينا هو أن "الظل"، الذي هو في تفسيره العلمي بقعةٌ

* جريدة «الوطن» السعودية ١٣/ ٢/ ٢٠٠٧

الظلمة التي يخلقها غيابُ الضوء بسبب حاجز ماديّ يحولُ بين هذه البقعة وبين مصدر الضوء، هذه الظلمة هي المرشد والدليل! وهي المفارقة الشعرية التي وظّفها الشاعر لتكريس حال الفقد وغياب اليقين. ولذلك يحق له أن "يأنسن" الظل باستعماله لفظة "مَن" بدلا من "ما" التي تخص لغويًا غير العاقل والمجردات من الأسماء. ونجد مثل هذا في: "الليلةُ هي مَن فضحتهم"، حيث الشاعر يولي كثير احترام للظلمة والظلال والليل فيهبها عقلا ووعيًا وإرادةً. يهدي الشاعر ديوانه: "إلى حبيبتي." وهو "تعميم" يصل في مداه الآخر إلى درجة عليا من "التخصيص"، إذ لم يسمِّ حبيبته باسمها، فقد تكون حبيبته هي كل النساء وقد تكون امرأة بعينها وهو ما يشي بخيط الرومانتيكية الطاغي على مجمل الديوان. لكن حبيبته غائبةٌ أيضًا شأنها شأن كل جميل غائب عن عالم الشاعر. يقول في قصيدة "حفلة ناقصة": أياد تحتفل وتصمت/ ليس هذا ما أردتُه/ يحدث/ وحدهم يحومون/ ولا مفر من تلك؟! الشاحبةُ وجوهُهم/ ينتظرون مدينةً/ تحملهم/ رغم أنفهم!". لن نعرف أبدًا من هي ال(تلك) التي لا مفر منها. هل هي الحبيبة الغائبة التي أهداها ديوانه ولا بديل لها؟ أم هي الحفلة الناقصة لأنها لا تضم حبيبته؟ أم هي المدينة التي ستحمل هؤلاء الشاحبين رغم أنوفهم؟ في الأرجح هي الحبيبة التي غيابُها حضورٌ كامل. الفقدُ الفقدُ طيلة الوقت، الذي سيتأكد منذ تصدير الديوان بمقاطع شعرية للشاعر سيف الرحبي: "ما من امرأة أحببناها إلا وسبقنا إليها الأعداء/ ما من بلد قصدناه إلا وهد أركانَه الحريق." بدءًا بفقد الأم: "أين أنت/ أما زلت تحرسين العيونَ وتنامين/ أم هي محبةٌ ترتسم في عينيك/ أم طيبَة ورثتها نقيةً ودافئة." مرورًا بفقد الحبيبة، ثم المكان/ الوطن: "هَذا أنا جالسٌ/ لَا مكانَ لا بيتَ لا شارعَ . . ." وانتهاءً بفقد الذات: أبحثُ عنك/ والآخرون ملّوا سماعَ حديثي/ وتفرقوا/ . . . ./ أأبحثُ عنك/ وقد كنتَ طفلاً/ جميلاً أتيتَ!" من قصيدة "لماذا أتيت؟ وهنا يجدر الحديثُ عن الأسئلة التي يزخر بها الديوان. ومعروفٌ أن الشعر سؤالٌ لا إجابة. سؤال يطرحه الشاعرُ على الحياة كي يحرّك مسلّماتها القارة المطمئنة. سنجد جل سطور الديوان أسئلةً بعضها أغفل علامة الاستفهام (؟). لأنها في الواقع أسئلةٌ سقراطية جدلية لا تتطلب إجابات بقدر ما هي أسئلة تقريرية تحمل إجاباتها معها قصد تكريس حال الحيرة واليقين معًا. هذا هو قصد الفلسفة، أما قصد الشعرية فيكون اكتمال صورة مشهدية أو حال شعورية تعتمر القارئ بعد طرحه الأجوبة من لدنه. " نرصد المنزع الصوفي لدى الشاعر في احتفائه بالطريق عوضًا عن

الهدف: "ها نحن نمارس الخطوات/ نقتلعُ الجذورَ من منبتها/ فنبقى في العراء محبوسين/ ليس سوى الدمعة في المقلة/ علمتنا الوصول إلى مخابئنا". فالطريق تعلم الإنسان أن يهدم المسلمات (نقتلع الجذور من منابتها)، والمعرفة التي نجنيها بالمحن (الدمعة في المقلة) هي التي تجعلنا نشارف الحقيقة (الوصول إلى مخابئنا). ويبقى (الحبس في العراء) كأنه لون من الأجورا-فوبيا أو الخوف من الأماكن المتسعة التي تغذي حال الفقد والوحدة لدى المرء. أو في تأويل صوفي آخر، كلما اتسعت الرؤية/ المكان، ضاقت العبارة/ الحرية. اللغة سلسة لا تقعّر فيها وتمتلك سمة التكثيف الانفعالي بجدارة. سوى بعض الهنات النحوية: الصمتُ كان ملاذُكَ (ملاذَكَ) - أمطارٌ تأت (تأتي) _ لنضيف دماءًا(دماءُ) الخ. كما يتوسل الشاعر بعض اللعب الصياغي من قبيل: إذن ماذا فعلتَ ُ؟_ بالضمة والفتحة معا، حيث يحتمل الفعلُ هنا صيغة المتكلم (فعلتُ)، وصيغة المخاطَب (فعلتَ). وكذلك في تقديم المفعول على الفاعل الخ ما يحرك من إيقاع الموسيقى على نحو أنيق. تقطيع السطر الشعري في قصيدة النثر يجيء عادة إما تبعًا لاكتمال المعنى أو تبعًا للإيقاع السمعي الذي يريده الشاعر. سوى أن التقطيع في هذا الديوان جاء في كثيرٍ من الأحيان على نحو غامض: "كنتُ أرسم معنى/ لخارطة لم تكتمل/ حدودها بعد." والأوفق برأيي أن تجيء: "... لخارطة/ لم تكتمل حدودها بعد"، فتكون احتفت بالإيقاع، أو: "لخارطةٍ لم تكتمل حدُودُها بعد." فيكون الانتصار للمعنى واكتماله.

ومن ذا بمصر من الشعراء.. * ولا يحتمون بأنسي الحاج!

ومَنْ ذا بمصرَ من الشعراء/ ولا يحتمون بأُنسي الحاج؟ أما الشعراءُ المصريون الذين أقصد، فالجدد التسعينيون وما قبلهم وصولاً إلى المجددين من جيل السبعينات. مع الاعتذار طبعاً للمتنبي مرتين. مرةً لأني غيّرتُ عَجُزَ بيته الشعري الذي يشاكس مصر، وبعضَ صدره، ومرةً لأني توسّلتُ ببيته هذا، وهو من هو من فحول شعراء العمود، لأُبدي امتنانَ الكثير من شعراء مصر لكبير "الملاعين" ممن شقّوا طريقا شعريا مغايرا لطريق أبي الطيب المتنبي. أقول "مغايراً" ولا أقول "مضاداً". أولا لأن التراث لا يُضاد، وثانيا لأن كليهما فنّ، والفنّ لا يضادّ الفنّ، قياسا على: "الحقّ لا يضادّ الحق"، بحسب ابن رشد. وكيف لا نعتذر للمتنبي وقد هجرْنا هيكلَه ورفعنا عصا العصيان في وجه ديانته كافرين بها واخترنا السيرَ في ركْب عصبة من الثوّار المارقين العاصين المنشقّين، عن تراث السلف الصالح، من رواد جمّاعة "شعر"، مثل يوسف الخال وأنسي الحاج وأدونيس والماغوط وشوقي أبي شقرا وغيرهم؟ ألم يقلْ فيه أنطوان معلوف: "صحيحٌ أن أنسي الحاج نافخ في مزمار نبيّ ولكنّه ثائرٌ، وصحيحٌ أنه مترسل للحرية، لكنه التزم الكهانةَ في هيكل الشعر الحديث، وصحيح أنه بريءٌ، لكنه ممّن سفكوا دمَ الشعر التقليديّ ولم يغسلْ يديه من دم هذا الشعر الذي قد لا يكون صدّيقاً". أما نحن، شعراء مصر الجدد، فأقلّ حظاً من شعراء لبنان وسوريا، لأننا لم ننشأ في حضن آباء شعريين كهؤلاء الملاعين الثوار ليباركوا جنوننا الخاص، بل أن آباءنا من الشعراء المصريين سلفيو النزعة حتى النخاع. حتى هؤلاء الذين ثاروا على "القديم جداً" في وقت ما، غدوا الآن حماةَ القديم

* جريدة «النهار» بيروت

من دون "جدا". ومن ثم لن يعترفوا بنا كشعراء إلا بعد أن نغدو قرب النهايات ربما. ولهذا قلتُ ما قلتُ في عجز بيت الشعر الذي استهللتُ به المقال. فمن من شعراء مصر الجدد لم يحتمِ بأنسي الحاج، وبيانه التأسيسي عام ١٩٦٠، من البطش السلفي الذي يمارسه ضدنا شعراؤنا الرواد الذين لا يزالون يتعبدون في هيكل العمود الفراهيدي أو في زاوية تفعيلاته الخماسية والسباعية، في أفضل الحالات!

أما المناسبةُ فإهداءُ الشاعر اللبناني الكبير أنسي الحاج، أحد حماتنا، إلى مصر أعماله الكاملة، وصدورها عن الهيئة العامة لقصور الثقافة في ثلاثة مجلدات، ربتْ على الألف صفحة. وأنسي الحاج أشهرُ من أن نقدّم نبذةً عنه، سواء إلى القارئ المصري أم العربي، لكننا نفعل لكي نشير إلى البيئة التي احتضنته صغيرا فجعلتْ منه أحد كبار المتمردين الذين سيشقّون عصا الطاعة في وجه السلفية والتصنيم ليغدو من كبار الثائرين، في هدوء، ضد هؤلاء المرتعبين المتطيّرين من المستقبل، المحتمين بأمن الماضي وجاهزيته. ولد أنسي الحاج عام ١٩٣٧ لأبوين مثقفين، هو ابن الصحافي والأديب والمترجم لويس الحاج، وتعلم في مدرسة الليسيه الفرنسية في لبنان. بدأ بنشر أعماله وهو بعد صبيٌ في المرحلة الثانوية، ثم دخل عالم الصحافة محترفًا قبل أن يتم العشرين من عمره فعمل في جريدة "الحياة" ثم "النهار" اللبنانية كمسؤول عن الصفحات الأدبية، ثم رئيساً للتحرير. وإليه يعود الفضل في إصدار الملحق الثقافي لجريدة "النهار" عام ١٩٦٤، كما أنه أحد مؤسسي مجلة "شعر" عام ١٩٥٧ مع يوسف الخال وأدونيس. أما في مجال الترجمة فقد أضاف إلى المكتبة العربية العديد من الترجمات العربية لمسرحيات دورنمات وشكسبير وبريخت وكامو وغيرهم.

أجزاءٌ ثلاثة إذاً صدرت في مصر حديثاً هي محصلة إنتاج أنسي الحاج الشعرية والتأملية الفلسفية إلى حد الآن (باستثناء "كلمات كلمات كلمات"). الجزء الأول يشتمل على دواوينه الثلاثة الأولَ: "لن" ١٩٦٠، "الرأس المقطوع" ١٩٦٣، "ماضي الأيام الآتية" ١٩٦٥، وبالطبع، التقدمة التأسيسية المهمة التي صدّر بها أنسي الحاج ديوانه "لن" الذي حمل على غلافه، للمرة الأولى في تاريخ الأدب العربي، عبارة "قصيدة نثر" وصدر عن دار "مجلة شعر" في خريف مطلع الستينات من القرن الماضي. الجزء الثاني يضم الدواوين الثلاثة اللاحقة: "ماذا صنعت بالذهب ماذا فعلت بالوردة" ١٩٧٠، "الرسولة بشعرها الطويل حتى الينابيع" ١٩٧٥، "الوليمة" ١٩٩٤. أما المجلد الأخير فجمع

كتابيه النثريين "خواتم ١"، و"خواتم ٢" الصادرين عامي ١٩٩١ و١٩٩٧ بالتتابع. ويمثلان تأملاته الفلسفية والوجودية التي جاء بعضها مكثّفاً وموحياً، وبعضها الآخر شارحاً محلّلاً. كتب الحاج هذين الكتابين إثر تشككه في موات "الكلمة" أو خفوت طاقتها في هذا الزمن الرقميّ الصارخ بعبثيته وبرمجياته، وهما محاولة منه للبحث عن لغة جديدة "تختصر كلَّ شيء"، بتعبير رامبو، كما جاء في مقدمته كتاب "خواتم ١".

والشاهد أن فارقًا هائلا يمكن رصده بين هاتين المقدمتين، مقدمة ديوان "لن"، ومقدمة كتاب "خواتم". هذا الفرق، الذي سنفصله لاحقا، جاء على مستويي الشكل والمضمون. أما المقدمة الأولى فكتبها الحاج عام ١٩٦٠، وكانت، ولا تزال، تعدّ البيان التأسيسيّ الأول الذي دشنت به جماعة "شعر" عصراً شعرياً جديدا يحتفي بقصيدة النثر العربية ويؤسس لها، مطالباً السلفيين من المهاجمين أن يتحرروا من وطأة الطوطميات والتصنيمات والاستنامة الرخوة للجاهزية التي هي ضدّ للفن في جوهره، وأن يفسحوا المجال لغيرهم من الشعراء المتمردين القلقين الذين يفهمون أن الفنّ، كل فنّ، في جوهره العميق ثورةٌ على القارّ المطمئن. وفيها شرحَ الفرق، والعلائق، بين النثر وبين الشعر، ثم بين الشعر وبين القصيدة. مبيّناً أن أواصرَ وروابطَ وتقاطعات كثيرةً تربطُ بين الشعر والنثر، ويشهد لذلك التراثُ القديم. لأن كليهما، الشعرَ والنثرَ، حفرَ بقوة ونهلَ من حقل أخيه، ففي بعض الشعر نثرٌ مثلما نجدُ الشعرَ في كثير من النثر. فيما القصيدةُ شيءٌ آخرُ غير الشعر. فالقصيدةُ هي العالمُ المغلق الذي يسعى الشاعرُ إلى خلقه من خلال الشعر. وتكلّم عن الأوزان الخليلية التي رهن السلفيون الشعرَ بها باعتبارها قالباً كان صالحاً لشاعرٍ كان يصلحُ لها، وهي ابنةُ عالمٍ يناسبها وتناسبه، لكن العالمَ يتغيرُ وهو ما لا يدركه المحافظون المحتمونَ بالماضي. ثم راهن بقوة على قصيدة النثر باعتبارها ابنةً شرعيةً لهذا الزمن، خليقةَ وحليفةَ ومصيرَه. وأنها تحقق سعي الشاعر التوّاق إلى المطلق واللانهائي. وكان أنسي الحاج، في مقدمته العميقة تلك، ذا حدس سبّاق في ما يخصّ مستقبلِ قصيدة النثر بعد عقود من كتابته البيان. فكأنه يقرأ المستقبلَ، الذي غدا الراهنَ الذي نحياه الآن، باعتبار الزمن الذي كُتبت فيه هذه المقدمة عام ١٩٦٠، حين تكلّم عن راكبيْ الموجة الذين سيكتبون الخاطرة والنثر الفني ظناً منهم أنهم يكتبون قصيدة نثر، فيما أكّد أن قصيدةَ النثر عملٌ فنيّ بالغ الصعوبة وهي إنما "عملُ شاعرٍ ملعون". وطالبَ المحافظين بأن يعطوا هذا الوليدَ الغضّ الطريّ

الفرصةَ لينمو بدلا من الحكم بوأده قبل أن يستوي على عوده، قائلا إن سنتين من عمر التاريخ لا تكفيان للحكم على جنس أدبي بالنجاح أو بالفشل ولذا فعلينا الانتظار قليلا. لكن الحاج لم يكن يعرف أن بلدا كمصر ستظل تعتبر قصيدة النثر كائنا لقيطا (!) حتى بعد مضي قرن على ميلادها الفرنسي، وخمسين عاما على مولدها عربياً في لبنان، بل بعد مضي ما يقارب العقود السبعة، إذا ما اعتبرنا الإرهاصات الأولى الخجلى لها في عشرينات القرن الماضي عند حسين عفيف وغيره! كثيرةٌ هي الأفكار المهمة التي يجب أن نتوقف عندها حال الكلام عن مقدمة ديوان "لن"، ومن الصعوبة بمكان الوقوف عليها جميعها. علي أني سأشير في الأخير إلى رأيه المهم حيث يقول: "في كلّ شاعر مخترع لغة، (...) الشاعرُ الحرّ مطلق، ولغةُ الشاعر الحرّ يجب أن تظلّ تلحقه، (...) الشاعرُ لا ينامُ على لغة".

أما مقدمة كتاب "خواتم ١"، التي كتبها أنسي الحاج في ربيع ١٩٩١، فقد نحتْ نحواً مغايراً تمام المغايرة عن المقدمة الأولى. فبينما كانت المقدمة الأولى تبشيرية مستقبلةً، بفرح، مولوداً جديداً طري العود واعداً بالثبات والثبوت والإثبات، مؤمنةً بالقادم، مراهنةً عليه، بدا لي في المقدمة الثانية أن ثمة مساً من الكفر بالقادم ويأساً من الرهانَ على أحصنة أثبتت شيخوختها أمام ماكينة عصر مبرمج آلي استهلاكي المنزع. أما الحصان الذي خيّب ظنّ أنسي الحاج فيه، بعد طويل رهان عليه، فهو "الكلمة". ينعي الرجل، الذي الحرف صنعته، الكلمةَ ويؤبنها في مقدمة بدت لي عدميةً يائسةً كافرةً بالآتي. يقول: "هل أفلتت الظواهر والحقائق من محيط الكلمة وبات الواقع يُلمس خارج لغاتها؟ ألم تعدَ الكلمات تبلور الحقائقَ وتبدعها؟ هل حلّت الرياضيات محلّها؟ والإحصاء والحفظ الإلكتروني؟ هل أصبحت اللغةُ تَنبتُ من اللغة لتُنجبَ لغةً دون أمل بأن تُفضي كل هذه اللغات إلى شيءَ خارج حلقتها المفرغة؟ (...) بين الأميّة الجديدة، المقنّعة بحجج السرعة والتكنولوجيا والمدنيّة السمعية البصرية، والانحطاط العضوي الذي يفترس اللغةَ، تصلُ هذه إلى حافة الإضمحلال". عند هذا المقطع من المقدمة تلبّسني فزع. فزعٌ مزدوج. فزع وجودي وفزع عملي. فأما الوجودي فيصيبنا حين نلمح اليأس والجزع في عيون القادة والزعماء ممن نعوّل عليهم أن يرفعوا عنّا اليأس والجزع. وهذا أنسي الحاج، أحد حماتنا، بدأ يفقد الإيمانَ بالكلمة وجدواها! ففيمَ نكتبُ نحن؟! وأما الفزعُ العمليّ فمردّه إلى إيماني بحدس هذا الرجل، فضلا عن حدس الشاعر الذي يمتلكه أصلا. وإذاً

اللغةُ إلى زوال حقاً؟ ففيمَ وبمَ ولمَ نكتبُ نحن؟ ويتأكد لي حدسُ أنسي الحاج لأنه كتب هذه المقدمة "اليائسة" في مطلع التسعينات من القرن الماضي، ليكتب بعده، بعقد كامل، ديفيد كريستال، أستاذُ الألسنيات واللغويات في إحدى جامعات أميركا، كتابا عنوانه "اللغة والإنترنت" "and The Language the Internet"صدر عن جامعة كامبريدج عام ٢٠٠١، أي بعد كتاب الحاج بعشر سنين، ويحملُ مضمونَ مقدمة أنسي الحاج. متخوّفاً من اضمحلال اللغة الإنكليزية بفضل استشراء الرقمية ولغة الحواسيب والانترنت. على أن كريستال كان أكثر تفاؤلا وذهب إلى أن ذلك إثراءٌ للإنكليزية ولا خوف هناك. هو إثراء من شأنه خلق لغة جديدة سمّاها "اللغة الثالثة"، باعتبار الأولى هي الإنكليزية الفصحى، والثانية هي الإنكليزية الدارجة. على أن تفاؤلَ كريستال لا يعنيني بقدر ما أحزنني تشاؤم الحاج باعتباره أحد عرّابينا نحن الشعراءَ الجدد الذين لا نقبل من حماتنا إلا أن يزوّدونا الأمل كما فعل في مقدمته الأولى عام ١٩٦٠. هذا اليأسُ خليقٌ بالسلفيين الدوغمائيين الذين يقتلوننا كل يوم ولا يقبلون فينا عزاءً، بينما هو، اليأسُ، ترفٌ لا يمتلكه أصلا تنويريونا وحماتنا. لكن، دفعاً لليأس من قلبي، ألا يحقّ لي أن أناقض نفسي لأسأل: هل حقّاً يمرّ هذا الرائد الجميل بحال نكوص "إيماني" وارتداد عن تبشيريته الأولى؟ هل يمدّ يده الآن ليستردّ منّا، نحن المحتمين به، منحته التي منحنا إياها قبل خمسين عاماً؟ هل يكفر بما جعلنا نؤمن به ويتركنا دون قبلة نولّي شطرَها وجوهَنا؟ هل هذا هو الأقرب إلى المنطق؟ أم أني لم أكن في تحليلي إلا أحاديةً، ضيقةَ النظر، فقيرةَ القراءة؟ لماذا لا يكون الشيئان اللذان ظننتهما نقيضين إلا وجهين لعملة واحدة؟ لماذا لا يكون ما بدا لي يأساً وكفرا إن هو إلا أحدُ ألوان تقلّب نفس كبيرة يمتلكها شاعرٌ كبير ربّى عقلَه على تقليب الأمور على وجوهها التي لا تتشابه إلا لتختلف، ولا تختلف إلا لتتشابه؟ أليس الأبيضُ أسودَ في أقصاه، كما الأسودُ أبيضُ في أدناه؟ ألم يعلّمنا ماركس أن أقصى اليسار هو أقصى اليمين؟ مثلما علّمنا هيراقليطس أننا لا ننزل النهر الواحد مرتين؟ فلماذا أطالبُ الرجلَ بأن يقول الرأي ذاته لنصف قرن؟ حتى ولو كان القائلُ بالنسبة إلينا هو بروميثيوس السارقَ لنا شعلةَ التجديد؟ بلْ لماذا لا يكون الرأيان فيهما من الرهان على الجديد الشيءُ الكثير، حتى وإن بدت لي مقدمته الثانية عكس هذا؟ ثمة حجرٌ كريم اسمه "ألكزاندريت"، ربما نسبة إلى الإسكندر الأكبر، في كل ساعة من ساعات النهار

يشعّ انعكاسات ضوئيةٌ ولونيةٌ متباينةٌ تبعا لكمّ الضوء الساقط عليه وزاوية السقوط. أفليسَ الشاعرُ أشبه بهذا الحجر الكريم وخصوصاً إذا كان في حجم أنسي الحاج؟

هكذا اختلفت المقدمتان مضمونياً. ولو ظاهرياً. أما أسلوبياً فالمفارقة أن المقدمة الأولى التبشيريةَ جاءت إبلاغيةً إيصاليةً مباشرةً لا مجازَ فيها كثيرا. ربما لأن هدفها إيصالُ رسالة محددة تطوّب النصَ الجديد وتدفع عنه غلواء المحافظين. أما المقدمة الثانية اليائسة فجاءت شعريةً إبداعيةً كأنما هي قصيدةُ نثر مطوّلة كتبها شاعرٌ حزين كمرثية في معبودته التي تحتضر على مرأى منه ومسمع: الكلمة. وأما المفارقة فمتأتيةٌ من أن الأولى كانت مقدمةً لديوان شعري، بينما الثانية مقدمةٌ لكتاب تأمليّ وجوديّ يقترب من الحكمية والفلسفة.

جاءت قصائدُ الدواوين الستة لأنسي الحاج على أنحاء مختلفة من حيث طبوغرافيا توزيع أسطرها على الصفحة. بعضها جاء مقطّع الأسطر مثل قصائد الشعر الحر حيث التقطيع السطري يلتزم: إما اكتمال المعنى وإما تبعاً للإيقاع الموسيقي الذي يتغياه الشاعر، بينما اعتمدت قصائدُ أخرى الشكلَ الأفقي للقصيدة الفرنسية من حيث انتثارها على السطر الكامل كأنها قطعة نثر عادية.

أما المقارنة بين "لغة" مقدمة ديوان "لن" و"لغة" قصائد أنسي الحاج، أي المقارنة بين أنسي الحاج الناثرِ وأنسي الحاج الشاعر فتحمل، المقارنةُ، وتشرح، رسالةَ الرجل كاملةً. الفارقُ بين لونين من الخطاب: أحدهما إيصالي إبلاغي عاقل، والثاني إبداعيّ بلاغيّ فنيّ محمول على كف الجنون. نرصد في الخطاب الأول رصانة اللغة واحتراما تاما للأجرومية اللغوية صرفياً وتركيبياً وحتى سيموطيقياً من حيث أدوات الترقيم وانتظامها وانضباطها بالمسطرة على ما نقول بالمصري. فلا ألاعيبَ لغويةً ولا مجازات معقدةً ولا خروجات على اللغة التبيانية التي "لا غبار عليها". بينما في الخطابَ الآخر، الشعري، يبدَأ الفن الذي "غبارٌ عليه أيّ غبار". إذ نرصد التمرد على انتظامية اللغة وسوسا لها واجتراحاً لرتابتها واختراقاً وتفجيراً لقانونها الأجروميّ الرتيب. هذا، وإن ظلّ ميزانها النحويّ والصرفيّ محترماً وسليماً، باعتباره عمادَ اللغة ونسغَها الذي لا يُمسّ وإلا قُوّضت اللغةُ من أساسها. وهنا رسالة أخرى من أنسي الحاج إلى قارئه، مفادها أن قصيدة النثر وراءها فكرٌ ورؤى ورسالةٌ أيديولوجية وإن طرحت عن ثوبها الأيديولوجيات. قصيدة النثر ليست مجرد شكل جديد للقصيدة، وليست أيضا ثورةً على الوزن الفراهيديّ، بقدر ما هي ثورةٌ على صنم أحاديّ الرؤية، فقيرها.

صنمٌ اسمه "قداسة اللغة" وُضع للعرب، أو وضعه العرب بأنفسهم لأنفسهم لكي يعبدوه. بينما اللغة براءٌ مما يصفون. إن المحبّ الحقيقي للعربية، وأنا إحدى المفتونات بها، لا بد أن يؤمن أن اللغة كائن حيّ يولد ويعيش ويتنفس ويموت أو تموت بعض خلاياها ليولد غيرها. أذكر في حوار بيني وبين القاص الإنكليزي جون ريفنسكروفت أني قلت له نحن كعرب نقدّس لغتنا فماذا عنكم أيها الإنكليز، وخصوصاً بعدما استبدلتم بالشكسبيرية القديمة لغةً حيّة معاصرةً أكثر حيوية وبساطة. فأجابني: "اللغة ليست مقدسة في ذاتها، لكنها تشبه شجرة الميلاد، هي رمزٌ وحسب للقداسة، لكن في وسعنا أن نضيف إليها ونقصّ منها بحسب معطيات الضرورة". شعر أنسي الحاج، وقصيدة النثر بعامة، ثورةٌ على "الداء العربي"، بحسب عنوان كتاب شريف الشوباشي. الداء العربي الذي احترف الأحاديات والثنائيات وأغفل ما بينهما. الداء الذي يجعلنا نخلق صنماً من التمر لنعبده ناسين أننا صانعوه، ثم نلتهمه في ليلٍ بعيدا عن عيون الناس. الحبّ لا يعني العبادة. الحبّ في رأيي شيءٌ أرقى لأنّه يقوم على ندّيّة صحّية تنعش الحبّ وتنزع منه الرهبة. حب اللغة لا يمنع اللعب بها واللعب معها، سوسها حيناً، والخضوعَ لسطوتها ودلالها حيناً آخر. سنرصد بجلاء هذا اللعب والتفجير اللغوي في شعر أنسي الحاج حين يأتي بجمل غير مكتملة كما في قوله:

"سأطبعُ كتاباً/ ليعرفوا أنك/ سأطبعُ كتاباً/ ليقولوا عندما يفتحونه:/ "كنا نحسبه شخصاً آخرَ"/ سأطبعُ كتاباً/ ليقولوا عندما يغلقونه:/ لم نكن نعرفُ أنه/ كنا نظن أنه/ سأطبعُ كتاباً/ لأن عينيك لأن يديك/ سأطبعُ كتاباً/ لأني لا أصدق".

هذه الجمل المبتورة لم تبتسرِ المعنى ولم تلغْه، بل كثّرته وأثرته. شيءٌ يشبه هدم الحائط الرابع في مسرح بريخت لكي يتفاعلَ النظّارة مع الممثلين. هنا القارئ سيكمل النصّ بدلالات لا نهاية لها. كأن لسانَ حال الشاعر يقول: أنا لم أعد نبيّاً أعلم الغيب، بل أنا حائرٌ مثلك أيها القارئ! مثلك أبحث عن المعنى، مثلك أسأل ولا أصل، وهنا مكمن جمالي كإنسان، مكمن اكتمالي هو النقص.

وفي قصيدته الجميلة "قبل أن يموت" يقول الحاج: "من الآن فصاعداً/ لا تضحكوا/ إن أخطأ فظنّ/ أن حبيبتَه/ هي حبيبتَه!". أما سرّ عبقريتها في رأيي فهي أن الجملة الأخيرة أيضا غير مكتملة. كانت تكتمل لو قال: "أن حبيبته هي حبيبتُه". فلو تأملنا تنضيد الأحرف لاكتشفنا خبر "أن" غير موجود. فكلمة

"هي حبيبتَه" الأخيرة ليست خبر "أن" بل تكرار لاسم "أن"، والدليلُ نصبُها أيضاً بدلا من رفعها.

وفي قصيدة "يكتب ويقرأ" يقول: "كانت يدٌ/ كانت يدان/ كانت يدان صغيرتان/ لم تفعلا غير الظلّ/ والثلج/ والجمر/ (...)/ كانت عينان/ لم تفعلا غير السجن".

ليس سوى الشعر، وليس سوى شاعر جريء "ملعون" في وسعه أن ينسب الفعلَ "يفعل" إلى الظلِّ والثلج والجمر، وهي أشياء لا "تُفعل" بل موجودة، أو في أحسن الأحوال "تُصنَع" لا تُفعل. والشيء نفسه منطبقٌ على مفردة "السجن"، الذي لا "تفعله" إلا "عينان" لا تراهما سوى عيني شاعر "غوّاص" يفهم المعنى الصحيح "الصحيّ" لمصطلح "تفجير اللغة"، بمعنى محاولة استخراج طاقاتها الخبيئة من خلال تراكيب طازجة جديدة لم يكشفها الأقدمون بعد، في لغة هي كـ"البحر في أحشائه الدر كامنٌ" ينتظر غواصين جدداً لا يسألون عن الأصداف.

تفخيخُ القصيدة *

"مزاجٌ أزرق" عنوان الديوان الشعري الثاني للشاعرة الأردنية المقيمة بالبحرين رانة نزّال. صدر مؤخرا عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر. ومنذ البدء، حيث العنوان كعتبة أولى للديوان، وبعيدا عن المجاز الذي يتأتى من الجمع بين ما لا يجتمع، حيث المجاورة بين المتعيّن: أزرق، وغير المتعيّن: مزاج"، إذًا بعيدا عن ذلك سوف نجد أنفسنا في مواجهة لفظة ملغومة: "أزرق". مفردة ملتبسة ومفخّخة بالعديد من الدلالات والمتناقضات والمُحمّلات الثقافية التي تختلف من بيئة إلى أخرى.

فالأزرقُ وإن حمل في ثقافتنا العربية بعض الملمح الجميل بوصفه اللونَ المفضّل للشعراء، كونه لون السماء ولون صفحة البحر وهلم من مفردات القاموس الشعري، إلا أنه يحمل بدوره الملمح الضدّ للجمال، خاصة في الثقافات الشعبية، كأن نقول: خبر ازرق، نهار أزرق، دلالة على يوم حافل بالصعاب وربما الكوارث. وقد يحمل المعنيين معا الإيجابي والسلبي في تعبير واحد، مثلما نقول: دمٌ أزرقُ، فقد يقولها أحدهم (غالبا من أبناء الطبقة العليا) كنايةً عن نبالة العرْق وعراقة النسب، بينما يطلقها الآخر (في الغالب من جموع البلوريتاريا أو المعَدمين)، سخريةً من الطبقية البغيضة والإقطاع. ألم نقل إنها مفردةٌ ملغومة مفخّخة تحمل النقائض والتضادات، ثم تنام ملءَ جفونها في معجمنا العربي، بينما يسهرُ الخلقُ حولها ويختصمون؟

على أنني أميل إلى أن الشاعرة لم تستنم إلى أي من حقليْ الدلالة العربيين السابقين، بل اتكأت على المدلول الغربي للكلمة، خاصة كما عرفناها في الثقافة

* جريدة «الحياة» اللندنية ١٤/١١/٢٠٠٧

الأمريكيـة. فمـفردة Blue بالإنجليزية تعني اللون الأزرق، على أن Blues، تعني: الكآبة والحـزن الأسود وانقبـاض الصدر، وهي كـذلك اسم أغنية زنجـية راقصة شهـيرة تشير إلى الحزن والمرارة والشـعور الدامي بالكآبة وربما العنصرية. علّ شاعرتنا، صاحبة ديوان "فيما كان" الصادر عام ١٩٩٧، قد غمست ريشتها في قـارورة الدلالة الأمـريكية حـال اخـتـيارها هذا العـنوان الشعـري الملتـبس "المفـخّخ". لأنها اخـتارت أن تكتـب قصـائدها هذه بمزاج أزرقَ حزين، أكّـده غلافُ الديوان الذي بدا كقطرة ماء تقطرُ فوق صفحـة زرقاءَ فتصنعَ دوامةً صغيرة تحمل مـوارًا باطنيًا داخل هدوئهـا الظاهري. هذه الدوّامة هي في الـغالب الذات الشاعرة. أما دليلنا على ذلك فيكرسّـه الجوّ الكابي الكاسف الضارب في مجمل أوصال الديوان منذ القصيدة الأولى "هدايا مفخّخة".

تقول نزّال: "أهدي قلّـةَ ذات اليد/ والحيلة الماكـرة/ والورقة الصـمّاء للظل/ كلما هبّت رياحٌ./ لا أودّ أن أغتنمها/ أهدي سنتي هذه بقدرها المصفّر/ ودخانها الصـدئ/ للمرارات البـرتقاليـة/ أهدي الليلة البـاسلة/ بمطرها الحامـضي/ إلى شبيهـاتي الكثر:/ من استرقت السمعَ لمعصيـتي/ وأفلتتْ من شُهُبي/ من أناخت مطيّةَ الصبرِ/ ومشت في ركابها/ ومن خدشت خدّ السياج/ بسيفها العذول/ أما الجمعُ الذيَ تجمهـر في/ فأهديه كبريتَ العاصـفة/ . . ./ أهدي ما لا أشاء/ لمن أشاء/ بلا هيـمنة أو ضغينة/ وأظلّ على مـزاجي/ أقصصُ المبتـسرَ من الحكاية/ على مسامـع من لا يسمع/ على جمهـوري المحتشد في الصالـة الصمّاء/ . . ./ الهـدايا الغافـيات/ تحت سريـري نجومٌ من أرق/ لو أن نيـزكا يحـرقُ الأسرار/ لأضحيتُ بلا سلوان/ ولذوى ساتانٌ ليلكي/ يسـيجُ الهدايا/ التي ادخرتها للائي لا يُقمن للدهشة عرسا/ ولا يخبئن النبـيذ في معاطفهن/ هداياي غافلة/ يوقظها الموت."

هكذا تواجه الذاتُ الشـاعرةُ عالمًـا موحشًا قـفرًا بأسلحـتها الخـاصة: هداياها المفخّخة. تحاربُ، على نهج الحروب الباردة، مجتمعًا وغدًا لم تستوعب رحابته، على اتساعها، كائنا أسماه المجـتمع "أنثى". كائنٌ يظلّ يحمل جريرة نوعه ليس وحسب من قبل النوع الآخر، الذكر، بل، والأخطر والأشد إيلاما ومفارقةً، من قبـل، النوع ذاته: الأنثى. لذلك تهدي بعض هدايـاها الملغومـة لشبـيهات لـها يَتصيدن أخطاءها، التي ترتكبن مثلها حتما، كنوع من الحماية والتقية التي تجعل العاصي يفرحُ بتكاثر الـعصاة من حوله. تهدي هداياها وأشـياءها، التي لم تعد ترغب فيهـا، إلى هؤلاء الذين أفسدوا حياتهـا، من دون ضغينة ولا سلطوية أو

قمع. إذ، كونها شاعـرةً، تدركُ ليس وحسب أن النقصَ صنوُ البشر الأزليّ، بل أن اكتمالَ الإنسان في نقـصانه. تهديهم إذًا ألغامها بحياد الواثقين، ثم لتـستعيد مزاجها الشـعريّ فتحكي قصصها باقـتضاب مبتسر على قـوم لا يسمعون. على أنها، وهي الشاعرُ الذي يحوي العالمَ كلَّه في كيانه، تواجه الجمهورَ المحتشد في داخلها بعواصفَ كبريتية مُذيبة حارقـة، كأنما تودّ التخلّصَ من كثرتها لتستخلص ذاتَها الفردَ التائهة وسطَ الحشدَ. تستخلصها نقيّةً بيضاء من غير سوء. يتأكد ذلك المعنى في قصيدة: مشهد، التي طرحت العالمَ كلّه بوصفه محضَ خيالٍ بينيه المرءُ من لدنه وليس واقعا ماديًا معاشا. تقول نزّال: "مشهدٌ وحدي ما أنفكُ أُخرجه/ وأنا الحضور/ والإضاءة/ والمقاعـد/ والأكفُّ الملوحاتُ في الهواء/ عندما ينحني الممـثلون/ أنا الستـرةُ تنـسدلُ على آلام عـازف الناي بأوتاره المقطـعّة/ وصـوته الأسيان/ وأنا العتمة المضاءة بالأحزان." اخـتصرت الشاعرةُ مسرحَ العالم بكامله في ذاتهـا، ولم تُبق إلا على عازف النـاي الذي لابد من وجوده ليـعزف لحنهـا الخاص، الوحيد، لحن الوجع.

لغةٌ شعريةٌ جد رائقة متينة البنيان. ولا عجب فالشاعرة معلمة لغة عربية، وإن لم يكنْ هذا شرطا لإتقـان العربية على هذا النـحو الذي لدى رانّة نزّال. أفلتت الشاعرةُ كذلك من التهويم المجـازي المبذول، وأحكمت القبض على جملتها من حيث التكثيف وبراعة رسم الصور المشهدية الطازجة غير المُلاكة.

على أن تلك الشعرية السوداء عبر الديوان، سرعان ما تلونها الشاعرة بين حين وآخر، بقصائد مـشرقة تنهل من معجم أكثـر بياضا وبهاء كما في قصـيدة: كما الآن يا جـدي: "يا جدُ/ هاك عـصا دمـعك/ لأهش بهـا على كتف الأقـدار/ ولأرقد في موتك/ قـرب تسع وسبعين زيتونة/ جذورها طيبٌ/ وجـذعها يعطر السمـاء/ أتذكرُ برتقال الكروم/ الذي ظلل عرقك؟/ إنـي أعتصره الآن/ كـيما أفوح/ وأشـدُ أزرك." وها هي شاعرتنا بين الحـين والحين تجدُ لها في عـصاها، عصا الشعر، مـآربَ أخرى غير مجابهة قبح العالم، مثل أن تعـتصر ثمرة برتقال لترسـل شهدها للجـد الغائب في مـنفاه الأبدي، علّه يهـتف، كما عـودّها في طفولتها، قائلا "لا تصالحْ/ لا تصالحْ."

صقيعٌ لم يَحُلْ دونه أحد *

صقيعٌ قارس يحتوي هذه الشعرية التي يقدمها لنا الشاعر والإعلاميّ اللبناني جوزف عيساوي في ديوانه "القديس "X، الصادر عن دار "النهضة" في بيروت. صقيعٌ ليس على المستوى الفنيّ الجماليّ بمعنى خلو الشعرية من دفء التراكيب وحميمية البناء، بل على المستوى المعجمي والمضموني. إذ لا تكادُ قصيدةٌ من القصائد الأربعين، تخلو من مفردة "الثلج" أو أحد مشتقاته أو ما يدل عليه. ولو أخذنا المفردةَ هذه كدال، والماءَ المتجمدَ، في انتقاله من الحالة السائلة إلى الحالة الصلبة بفعل البرودة، كمدلول لها، فإن الضلعَ الثالثَ لمثلث الهرمينوطيقا، الدلالة، سوف يشير بالنتيجة إلىً أن ظلالا من الوحشة الصقيعيةَ وأن حالا من انعدام الدفء وغياب الأمن تهيمن على الذات الشاعرة، ومن ثم على أجواء الديوان.

العنوانُ مفردتان. الأولى تحيلنا إلى أجواء دينية كهنوتية، تمنحُ شعورًا بالأمن والنبالة والطهر والقداسة، سوى أن المفردة الثانية سرعان ما تردنا إلى حال من التهويم والتيه واللا تعريف. فالرمز "X" في الحقل الرياضيّ الهندسي يشير إلى العنصر الغائب غير المتعيّن، وهو ما نضعه في المعادلات الرياضية نيابةً عن القيم غير المعلومة أو "العامل المجهول unknown factor". وفي الحقل الإنساني نشير به إلى شخص لا نعلم اسمه على وجه الدقة. على أن التجهيل في مطلقه الأقصى يشير أيضا إلى التعيين المطلق. فرمز (X) لا يشير إلى قديس بعينه، ومن ثم يشير إلى كل القديسين في آن. هذه الفوضى التعينية يتقصّدها الشاعرُ ليرسمَ بريشتها عالما وشيك الانهيار. وهو ما نستدل عليه عبر القصائد. في

* جريدة «الشرق الأوسط» لندن ١١/ ٧/ ٢٠٠٧

القصيدة التي حملت عنوان الديوان يقول الشاعر: "ثلوجٌ كانت نوايا/ تغمرُ قببَ الكاتدرائية البعيدة/ تحجبُ عن السماء/ ابتهالات المصلّين./ ثَملا في عيده/ يحرقُ قديسُ الأجراس/ يسيل حلوى/ على شخوص الأيقونة./ جرنُ الماء المقدّس فارغٌ/ إلا من ترنّح عصفور./ زلزالٌ هَدَمَ المكانَ/ بعثرَ المذبح/ لم يحُلْ دونَه أحدٌ/ ولا قديسٌ يطيرُ فرحًا/ كلما شفى." هذه الصورة السريالية ترسم لوحةً نجلاء لكون يتحلل. الخطيئةُ موغلة حتى أن ابتهالات المصلين تحجب عن السماء بطبقة كثيفّة من الثلج. من أين أتى الثلج؟ ثمة خطأ وجوديّ وجماليّ في الكون وفي النفس البشرية الراهنة يسبّب تحوّل النوايا إلى ثلوج. ولن نعرف هل هي نوايا طيبة تتجمد قبل تنفيذها؟ أم نوايا شريرة تتجمد بسبب شرّها فلا تتحقق؟ الاحتمالان قائمان في الواقع ماداما يشيران إلى نتيجة واحدة مفادُها أن صقيعًا كونيًا يغلّف قبب دور العبادة فيحول دون وصول دعوات الطيبين وصلواتهم إلى السماء. "يحرقُ قديسُ الأجراسِ"، في هذا التركيب اللغوي غير الشائع، لم يشأ الشاعر أن يقول: "قديسٌ يحرقُ الأجراسَ"، أو "يحرقُ القديسُ الأجراسَ" وكلاهما أكثر شيوعا تركيبيا وإيقاعيًا، بل أصرّ على استخدام الجملة الفعلية، وعلى تنكير الفاعل وحرمانه من "ال" التعريف والعهدة، ليكرّس فكرة التعميم التي أشرنا إليها. الشاعرُ يودّ أن يصدم أذُنَ المتلقي بجرسِ الإيقاع المتوتر الناجم من التقاء ساكنين، أحدهما نهاية تنوين حرف السين في "قديسٌ" (قديسنْ)، والثاني سكون "الْ" في الأجراس، لكي ينبهنا أن شيئا خطيرا يحدث، ولكي يشير كذلك إلى أن القديس غير المعرّف يعني كل قديس، وبالتالي يعني كل رمز للطهارة، وليس فردًا بعينه. هذا "الكل" المقدس لم يعد يرغب في أجراس تُقرع، ولا في مصلين يعتمرون بيته للدعاء والشفاعة، ربما لأنه لم يعد يصدق الناسَ الذين يأتون للصلاة ثم يخرجون مجددا للخطيئة. ثم يُسيل حلوى على أيقونات الكنيسة، في إشارة إلى العادة الوثنية العربية القديمة، حين كانوا يصنعون أصنامهم من التمر أو الحلوى، يسجدون لها ثم يلتهمونها ذات جوع. حتى حوض الماء القدسيّ الذي يتعمّد فيه الناس للتطهّر فارغٌ، وليس به إلا ظلالُ موت وشيك لجسد عصفور يتخبّط في جدرانه ثم يلقى حتفه. وفي الأخير يوجزُ الشاعرُ أن علّة هذه الفوضى زلزالٌ يهدّد الكون، ويبعثر الذبائح ولا أحد ثمة يعبأ بالذود عن مَكان العبادة، الذي يرمز للطهر البشري والفضيلة.

هذا القلق الوجودي الذي يتلبّس الذات الشاعرة ويشعرها بأن الهوّةَ بيننا وبين السماء تزداد اتساعا، تتكرر عبر معظم القصائد، والسبب هو أن طبقةً كثيفةً من

الثلج تفصلنا عن السماء التي ترمز للنيرفانا والطهر. يقول في قصيدة "موتى الشجر" التي أهداها إلى وديع سعادة: "ثلوج ثلوج/ قطن تكدّسه السماء/ ثمة مزيد من موتى الشجر"، الشاعر لا يُغريه مثلنا جمالُ الغيمة وبياضُها، بل يرى في ثلوجها البيضاء سببا في انصراف السماء عنا وتكاثر خطايانا ومن ثم احتجاب صلواتنا، بل وسببا أيضاً في فناء كل خير فوق الأرض التي أشار إليها بموت الشجر، بما أن الخضرةَ رمزٌ للجمال والخير.

وفي قصيدة "حذار": "ملاكي الحارس/ فلتنزعْ النقاب/ لأرى غيابَه ممهورا/ بالعسل والشوك/ قمحًا أحيانا مسمما في إكليل المسيح"، غيابُ الملاك قد يكون عسلا للخطاءين، لكنه شوكٌ للأبرار، وهو قمحٌ، لكن مسمومٌ، للخونة الذين سلموا المسيحَ للموت. معجم من قبيل: "ضباب، ظلمة، سجن، ذئب، مآتم، قمقم، عذاب، شظايا، قنابل، نعوش، ثكلى، كآبة، العدم، موتى، الليل، الشيطان، تصرخن، مشنقة، نصال، الانتحار، الخطيئة" ينتشر بين ثنايا القصائد ليكرّس فكرة انهيار العالم.

الديوان قسمان، يحمل الأول منها عنوان "جبال الثلج"، والثاني "لستُ ميّتًا". ونعلم الإشارة التي يحملها التعبير الأول. فجبل الثلج يعني "القليلُ الذي يخبئ الكثيرَ"، لأن المُبحرَ في المحيط لا يرى منه إلا قمته الجليدية المدببة الصغيرة، لكنه يعلم أن تحت سطح الماء جبلا ضخما يختبئ للسفن ليحطمها. وعلّ الشاعر يشير إلى الخطر القادم الذي لم يَبِنْ منه إلا قليلُه على أن الكثيرَ آتٍ لا ريب فيه. وأما القسم الثاني فمرثيات لموتى.

في قصيدة كابية عنوانها: "سجن الله"، يرسم لنا الشاعرُ طفلةً تحتضر لحتفها الوشيك: "الآن تدخل طفلةٌ لتنام/ فلتُفرغْ الظلالُ من العتم/ سوف يحرسها الخرير/ وصمتُ الحملان/ ويطمئنُ على رقادها تنينُ الأبد/ . . ./ جففوا الظلالَ من النسمات/ زهرةُ البرية وعدت أن تتغذى/ من رئتي بيلندا الهزيلتين/ اسحبوا من الظلِّ اللونَ/ البريئةُ سوف تمنحه/ لونَ الروح/ فلنبعثر حنجورَ والدها/ على نومها/ تستيقظُ/ تلفته إلى الدواء/ وترجع إلى سجن الله الخفي/ الصغيرةُ الآن/ حبلُ السرة/ يصل والديها ولارا/ بالتراب."

أتساءل الآن: هذه المحتضرةُ الصغيرة التي تتأهب لموتها، أهي الحياةُ؟ أهي الأرض؟

يُغنّي للمرض *

ويعترف جابر عصفور، في مقدمته، بفقده القدرة على الحياد حيال هذا الديوان تحديداً. وكيف لا، وقد مرّ ناقدُنا بالمحنة ذاتها التي مر بها الشاعر، أعني جلطة المخ التي كتبتْ هذه القصائد. " . . .وإنّ الحدّةَ الإيقاعية لهذه الشعرية تغدو قرينةَ درجة لافتة من التكثيف الشعري الذي لا يعرف المطوّلات (. . .) وإنما يعرف الاندفاعة التي تشبه الموجة الانفعالية التي تنطلق لكي تصل سريعًا إلى هدفها دون معاظلة وفي بساطة وعفوية وتلقائية آسرة وموجعة في آن". هكذا تكلم د. عصفور عن "شعرية المرض" في مقدمته لديوان "مدائح جلطة المخ" للشاعر حلمي سالم، الصادر حديثًا عن سلسلة "كتاب الهلال" في سابقة جريئة تُحسب لرئيس تحرير سلاسل الهلال مجدي الدقّاق الذي استهلّ الديوان بتصدير عنوانه "كتابُ الهلال. . . ديوانُه" مُشرِّعًا فيه بابًا جديداً للشعر داخل أروقة مؤسسة الهلال العريقة، دشنّه بهذه المدائح. وهكذا، فكأنما غدا الديوانُ مرآةً شعريةً يستقرئُ عصفور على صفحتها تجربته الخاصة ويستعيدُ محنته الصحية والوجودية التي إن كاد يبرحها، قبل أن يستلّ مبضعَه النقديّ ليعالج النصِ فنيًا. ولن أقول إن الشاعر غنّى مدائحه حين برحه المرضُ، بل سأقول إن المرض قد برح جسده حين أنشده مدائحه. فبظني أن المرضَ كائنٌ واعٍ مثلما الشعر ومثلما كل الموجودات، ومن ثم ينتظمه القانونُ الحيويّ الأشهر "البقاء للأقوى"، وكان الشعرُ أقوى. فأزاحه. يتأمل الشاعرُ حدوتة المرض ناسجًا خيوطه على الإنسانيّ تارةً، والعاطفيّ تارةً، والوجوديّ تارةً أخرى، وعلى الفنيّ دائمًا. فرسم بأدواته الشعرية لوحاتٍ تشكيليةً لأمكنةٍ وأحداثٍ وشخوصٍ، بعضُها شاركه المحنةَ وحملَ

* جريدة «الحياة» اللندنية ٩/ ٥/ ٢٠٠٦

نصيبَه الخاصَ منها كما يليق بالأصدقاء، وبعضُها شخوصٌ استدعاها الشاعرُ من خزانة التاريخ لكي تجالسَه في غرفته بالمشفى فتؤانسه وتسامره وتبدد معه ساعاتِ الوحدة المستطيلة القاتمة التي تحطّ بعدما يمضي الرفاق.

وطبيعيٌ هنا أن تأتي القصائدُ نثريةً كانتثار النفس والجسد والروح وتفتتها لحظةَ المرض. وطبيعيٌ أيضاً أن يأتي الشجو الموسيقي على استحياء ورهافة وفي غير إثقال شأن الضيف الحيي. ولذلك سنرى القصائد نثريةً صادمةً في مجملها، على أن خيطاً خليلياً رقيقاً كالدانتيلا يطرزها، يظهر ويختفي بين تضاعيف الديوان ليبثه لحناً موسيقياً يُذكي الروح ويشعلها كلما استقطبتها نداهات التفكّر الوجوديّ البعيدة. سنلتقي غير مرة الشِطرَ الأشهر لأبي الحسن الحصري القيروانيّ الذي عارضه شوقي: "يا ليلُ الصب متى غده"، يتبدى ويختفي كمفصليات ميلودية ينسج عليها الشاعر أغنيته الحزينة، كلما علا صوت الروح العطشى لينادي حبيبتَه البعيدة حين يجثم ظلامُ العنبر ويستطيل عليه الليل والتوحّد والوجع. ثم: "ستذهبين/ ولم تنشط الدورة الدمويّة/ في الرجل الذي أسماك مهرةً/ مفكوكةَ السرج/ وأقام مسرحاً رومانياً على طريق السويس/ ووضعَ على كل درجة عشرةَ ولدانٍ مخلّدين/ كلُ ولد في يده خمسةُ نايات/ وثلاثةُ دفوفٍ وعودان/ وأمام كل ولد/ حاملٌ عليه نوتةٌ للّحن حزين".

والجديد اللافت في هذا الديوان، وهو ما يشي به عنوانه بجلاء، أن الشاعرَ لم يقع في فخ معاتبة المرض وخصامه، أو حتى رصد لحظات الألم الجسدي لعمل كشف حساب يشرعه في وجه الحياة والقدر ليحاكمهما، ومن ثم يتحول الديوان إلى فاتورة وبيان اتهام أو في أفضل الأحوال بكائية على لحظات الاتساق والسلامة الجسدية، وهذا ما عهدناه في معظم شعريات المرض على أية حال، لكن الشاعر قرر مصاحبة العلّةَ والاستئناس بها، بل وراح يتصيد الفتنة الخبيئة في المرض، إذ الحتميّ أن ثمة جمالاً في كل قبح وثمة بياضاً في جوف كل بقعة معتمة. لكن أي جمال في أصابعَ ضربها الشلل والعجز! سيما إذا تعلّق الأمرُ بشاعر حرفته الكتابة بتلك الأصابع. هنا تتبدى العينُ التي بوسعها اقتناص الحياة من العدمَ، بل وخلقها من موات. فأصابعه المشلولة مازال بوسعها أن تؤدي أعمالا كثيرة مهمة كالبصم بالإبهام على وثيقة رفض تعذيب الحقوقيين، ورفع السبابة في وجه كاتب مزيف، وطبع كفٍ غارقة في الدم على حوائط المؤسسات كصرخة ابن آدم، ووضع شاشة مبلولة على جبين فتاة مريضة! هنا روح الشاعر التي تذوب في الجمع وتنسى واحديتها رغم العجز ورغم الوجع. وهي اللعبة

الصحيّة للشعر "الملتزم" الذي يسرّب الرسالةَ السياسية والاجتماعية والأخلاقيةَ والفكرية بأكثر طرائق الشعرية رهافةً دون جعجعة أو صراخ أو مباشرة. وهو ملمح يسم تجربة حلمي سالم في مجملها منذ ديوانه "سيرة بيروت" وحتى الأخير "مدائح جلطة المخ".

ويلعبُ الشاعر لعبة المقارنة والمناظرات الثنائية بين نقيضين أو شبيهين تفصل بينهما حدود قاطعة. ربما إيمانا بأن المحن الإنسانية هي ترجمات لبعضها والبشر على تنوعهم وثراء تبايناتهم هم ترجمات وأقنعة لبعضهم البعض. ولذلك لن تتكسر النصالُ على النصال، بل "تكسّرِ القناعُ على القناع". فصلاح منصور في الفيلم العبقري "الزوجة الثانية" سليمٌ يشخص دور مشلول، وشاعرنا مشلول يحاول أن ينخرط في حياة الأصحاء مشخصًا سلامة النفس التي تتوهج إذا سلمت الروحُ وسلمَ الدماغ وإن ضربته جلطة، فأيهما الأصل وأيهما المقلّد؟ ونيللي كريم راقصة الباليه التي "تحوّل العذاب إلى عذوبة" وتقاوم الموتَ بالرقص، تشبه فتاته التي تجلس إلى جواره في قاعة السينما وقد هدّتها الانكسارات في مربع معتم.

ورغم طبيعة هكذا شعرية يتخلّقُ نسغُها من خلايا الألم والترقّب والوجل، لن يفقدَ شاعرُنا حسَّه الساخرَ المداعبَ الذي يشي بروحٍ تحتفي بالحياة وتغني لها رغم مرِّها، روح تعتلي صهوةَ المرضِ كي تعلو عليه وتسوسه وتقمعه ثم تكتبه شعرًا. فيحوّل الشاعرُ، شأنَ كلِّ فنان، المحنةَ إلى جمالٍ والألمَ إلى عذوبة. في قصائد: "المُنوِّر"، "قلب مفتوح"، "المحترف"، يشاغبُ الشاعر ثلاث شخصوص يزعم أنهم حاولوا محاكاته في محنته المرضية كي يفوزوا بالجمال المضمر في العلّة، ذاك الجمال الذي راح الشاعرُ على طول الديوان يتصيده ويثبته، حتى كاد واحدُنا يرجو لنفسه مرضًا مشابهًا أو محنةً مماثلة. فها هو جابرٍ عصفور "يقلّد" الشاعر ويدخل في سديم الجلطة ذاتها، فهل يحقُّ للمعلِّم "المنوِّر" أن يقلّد تلميذه لمجرد أنه شرح له "طرفة بن العبد" ذات محاضرة؟ ثم شقيقه الذي يغيّر شرايينَ قلبه محاكاةً له كي يفوز بالتفاف الجميلات حول سريره! وكذا محمود الشاذلي الشاعر الذي سقط في الحال ذاتها بمجرد أن نجا منها صديقه وغفل عن تتبع الجلطة التي تسري من الساق إلى الرئة رغم كونه "المحترّف" الخبير في السحابات التي تضرب الشرايين.

هذا الديوان الجميل هو سفرٌ ضخم، على صغره، من المحبّات: محبة الحياة رغم عبثها، محبة الأصدقاء الذين يتجلى جمالُهم في لحظات الشدّة، ومحبة

المرض ذاته إذا ما ضمن لنا قصيدةً جميلة، نسغُها شعرٌ وفرح وحبٌّ ونبالة، فنسامحه على الألم انتصارًا للجمال. فإذا ما أضفنا قصائد الديوان إلى مقدمة عصفور الضافية إلى الكلمة البديعة التي ذيّلت الديوانَ "يوم لحلمي سالم"، وكان كتبها الشاعر اللبنانيّ عباس بيضون في جريدة "السفير" إثر سقوط صديقه في براثن الجلطة، وهي للشعر أقرب منها للنثر والنجوى، سيصبح لدينا في الأخير سفرٌ شعريٌ أدبيٌ رفيع احتشدت له ثلّةٌ من الأقلام الراقية في ساحتنا الأدبية الراهنة من أجل الغناء للمرض.

الجريمة الكاملة في التناص الشعريّ *

يطرح هذا الديوان "أخيراً وصل الشتاء" للمغربي عبد الرحيم الخصّار، سؤالا نقديًا إشكاليًا. حول مدى تماهي الأجناس الأدبية فيما بينها وتقاطعها وسقوط الجدر الفاصلة بينها. وكان انعكاسُ الخطاب ما بعد الحداثيّ في العمارة أن مزجت بين المدارس الفنية قديمها وحديثها، أفقيًا على مستوى الجغرافيا، ورأسيًا على مستوى التاريخ. فلربما أصبح من العادي أن تجد بنايةً حداثية متقشفة، تعلوها قَصورةٌ باروكية مثقلة بالزخارف، وبمدخلها أعمدة كورنثية أو بيزنطية أو فرعونية. فلم تعد العمارة ما بعد الحداثية تولي كبير احترام للصفاء النوعيّ الإسكولائي الذي ميّز المدارس السابقة. هنا "سقوط سُلطة" أحادية النهج. وما لبث أن انعكس ما يشبه ذلك على الأدب. فكان أحد تجليات ما بعد الحداثة في الأدب هو سقوط أحادية الجنس الأدبي أو صفاء النوع. ذابت الجُدُر بين الشعر والنثر والسينما والمسرح انتصاراً لكتابة "عابرة للنوعية" بتعبير إدوار الخرّاط. في هذا الديوان الصادر مؤخرًا عن منشورات وزارة الثقافة المغربية، وهو الأول للشاعر، سنرى السرديةَ وهي تحاول أن تشدّ عنق القصيدة إلى النثرية المحض. فما الذي يجعلنا نطلق على هذه الكتابة شعرًا؟ سيكون الفيصلُ هو فحصَ درجات التقريريّة والتعليلية والسببية والتراتبية المنطقية في النص. والشعر دومًا في علاقة عَدائية مع كل ما سبق. أي أن المقاربة النقدية لابد أن تفحص إلى أية مدى نجح الشاعر في خلق علاقات مدهشة وطازجة بين الموجودات عبر سرديته المسهبة؟ وكذلك اختبار قدرة الشاعر على القفز برشاقة بين المُتعيّن والمجرّد بحيث لا يقع في أيٍّ من المحظورين القاتلين للشعرية: سواء التقريرية الفجّة، أو المجاز

* جريدة «النهار» لبنان ٢٠٠٦/٩/٢٨

المهوّم المستهلَك المأكول سلفًا؟ وبظني أن الخصّار قد نجح إلى حد بعيد في خلق تلك العلاقات والتجوال بحذر فوق الخط الفاصل بين المنطقتين الحمراوين فلم يسقطِ في أيٍ من الزللين. سوى أن عنصرًا آخر يؤثر غيابه على جواز منح النص صكّ قصيدة النثر. التكثيف. وهو ما غاب هنا. على أن غيابه لم يقوّض كثيرًا من شعرية الديوان بسبب قدرة الشاعر على تطويع الجمل الطويلة والشروحات في رسم صور مشهديّة تشي بمخيال قادر على التقاط كادرات للحياة من زوايا مدهشة. "كأنك لا تزالين قربَ البئر/ تسحبين الدلاءَ إلى بيتنا القديم/ تغزلين الصوفَ في الظهيرَة/ وتنحدرين مساءً مع نساء القرية إلى الوادي/ لتعودي بحزمة الكلأ إلى حملاننا الوديعة/ كأن الحملانَ لا زالتَ ترعى في ذاكرتي." وفضلا عنَ الصورة الشعريةَ الأنيقة نجد السطر الأخير وقد قفز من الواقعيّ إلى المجازيّ لينجو من التقريرية الصريحة. وهو ما سنلمسه في طول الديوان. "أحدّقُ في الماضي/ وأخافُ أن أُصابَ بالعمى/ كان الفرحَ يرقص في حذائي البالي/ يلمع في الأقلام/ حين تحتكُ بالمبراة/ ثم يختفي في طاقية الولد/ أو يومئُ لي من خلف منسج الجَدة". هنا تراوح بين المجازي والمتعيّن: التحديق في الماضي مجاز، يتلوه متعينٌ وهو الإصابة بالعمى، يتلوه مجازٌ وهو رقصُ الفرحِ في الحذاء، ويستمر المجاز في صورة "الفرح" الذي سيغدو فاعلا لكل ما سيلي من أفعال: يلمع_ يختفي_ يومئ. على أن الشعرية في هكذا مقطع لا تتولد من تجاور المحسوس والمدرك وحسب، بل عبر تلك التقاط فرح القلم بالمبراة، و"أنسنة" الفرح ذاته كأنه طفلٌ مشاكس يظهر ويختفي ويلعب ويومئ. المقطع من قصيدة عنوانها "خارج القفص". ولهذا العنوان دلالة ممتدة على طول الديوان. فالقارئ سوف يستشعر دومًا وكأن الشاعرَ عصفورٌ يكمن في قفص معتم يحجبه عن الوجود. يخرج العصفور/ الشاعر بين حين وحين ليراقب العالم فيبهره الضوء فيعود لمنفاه الاختياري الآمن واثقًا من صحة اختياره العزلة في مأمن من حياة صاخبة مخيفة. ولعل ناقدًا إحصائيًا يلمس ذلك عبر حصر تكرار مفردات بعينها على شاكلة: قفص- عصفور-سياج_ أعمى- ضرير- ظلمة- جدران الخ. وسوف تتخلق شعرية الديوان ليس عبر المشهديات البصرية فحسب بل عبر تشويهها المتعمّد المحسوب. فقد ترسم الكلماتُ لوحةً بصرية ما تكاد تكتمل في مخيال القارئ حتى يحرفها الشاعر بغتة بكلمة واحدة تطيّرها إلى لوحة أخرى مغايرة تماما: "المياه شاخت في الآبار/ لذلك تترك بياضَ شعرها/ عالقًا في جدار الكأس"، الكلمة الأخيرة: "الكأس"، صدّعتِ الصورةَ التي كان رسمها القارئُ

وكسرت توقعه في التفات مشهديٍّ مباغت، ولن يحسم أحدٌ هل كان البئرُ كأسًا أم كان الكأسُ هو البئر. من التيمات الفنية في الديوان ما قد أطلق عليه "ميتا-تناص" أو محاولة تقمّص شخصية المُتناص معه، وليس مجرد التعامل مع مقتطف له. فالخصّار لم يتناص مع جبران خليل جبران. بل ارتكب الجريمة الأكبر بأن استعار كيانَه كاملا ليغدو هو جبران وتغدو حبيبته "ماري هاكسل" تارةً، وتارة أخرى "سلمى كرامة". المرأة الأولى واقعٌ حيٌ في حياة جبران، والثانية من ابتكاره. فالذاتُ الشاعرة تودُّ أن تتقمّص وجود جبران كاملا غير منقوص، واقعًا وخيالا. نلمح نفس التيمة الفنية في تناصه الموغل مع رواية "ماجدولين" للفرنسي "ألفونس كار"، على أنه لم يأخذ مقتطفا من الرواية ولم يقربها حتى، بل يقول: "هل قرأت روايةَ "ألفونس كار"، هديتي لك؟/ هل رأيت كيف كنتُ أصارعُ التيار في تلكَ الرواية لأحميك من الغرق؟". واللافت أن الشاعر لم يغرق تمامًا في شخص "إستيفن" لكنَ وقف بحذر على الخط الفاصل بين الوعي واللاوعي، فهو مازال يدرك أن "ماجدولين" إن هي إلا رواية أهداها لحبيبته، سوى أنه قرر الدخول بحبيبته في لُعبة الاشتباك مع دراما الرواية، فيصير هو إستيفن وتغدو حبيبته ماجدولين. ثم: "وأسقي وردًا في لوحة فان جوخ/ موقنًا أنه لن ينمو"، اشتبك الشاعر أيضًا مع اللوحة في تناص موغل حتى صار جزءًا من عالمها. ثمة قصيدةٌ على هيأة رسالة مكتملة الأركان، فتبدأ بـ" آسفي/ أوئل غشت/ العزيزة نوال. . . . " وآسفي هي مدينة بالمغرب(مكان)، وغشت هو شهر أغسطس(زمان)، ثم العزيزة نوال(مخاطَب). بنيةٌ الرسالة المألوفة سوى أن الشعرية ستتخلق من العلاقات الجديدة للأشياء. وطبيعي هنا أن تأتي قصيدةُ الرسالة أحاديةَ الصوت بلسان المتكلم فتحضر "الأنا" ويغيب ال"هو" إلا كخلفية، فيما يكون المخاطَب هو "الآخَر" على إجماله: فتارة سيكون الأمّ، وتارةً يكون مكانا مثلما في قصيدة "يد تنفض الخوف عن ملابسي"، أو قد يكون الحبيبة أو العالم بأسره. والحال أن معظم قصائد الديوان تنتهج "شعرية الرسائل"، إما بشكل صريح مثل النموذج السابق ورسائله في نهاية الديوان إلى شعراء بأسمائهم، أو على نحو غير مباشر كما في قصائد أخرى.

توسّل الديوان إيقاعَه الموسيقيّ عن طريق فقرات تكرارية مثلما في قصيدة "أخبئ حزني في شجرة الطرفاء"، حيث مقطع: "البارحةَ لم أنم/ كان طيفك يملأ عليّ الغرفة/ وكلما أطفأتُ المصباح/ أضاء وجهك هذه العتمة/ فحال بيني

وبين النوم/ أحتاج إليك"، يتكرّرُ كفاتحة وخاتمة للنص وكمداميكَ داخلية أيضا. وكذلك ما قد نسميه "النص الدائري"، كأن يفتتح القصيدة بـ: "سيارة قديمة تنزل ببطء في المنحدر/ كذئب تسلل من وكره/ باحثًا عن فريسة..."، ثم ينهيها بـ: "حيث الضباب ينزل ملاءاته من جديد/ منتظرًا سيارة قديمة/ تصعد ببطء خلف المنحدر". فيستدير النص على نفسه ليغلق قوس الدراما بما يفضي أوله إلى آخره. هو أحد الدواوين التي نجت من أخطاء اللغة ما يحسب للشاعر رغم غياب "تنضيد الحروف" الذي أراه أحد ضرورات الشعر، ورغم بعض الهنات الإملائية التي تكررت بما يشي بأنها أخطاء غير مطبعية، مثل "جدع" الشجرة وصحيحها جذع، و"حياض" كجمع كلمة حوض، وصحيحها أحواض. وربما يعود ذلك إلى الأجرومية اللغوية التي اختص بها المغاربة، سوى أننا لن نقبل هذا التبرير بطبيعة الحال. وعلى الرغم من غياب التكثيف عن مجمل القصائد واستفاضة الحكي كما أشرنا، إلا أن الطريف أن الشاعر بارعٌ في كتابة النص "الومضة" أو "الأبيجرام" شديد التكثيف وهو اللون الكتابي الأصعب! وهذه مفارقة. يقول في نص بالغ القصر والجمال بعنوان "مقامرة": "حسنًا أيتها الحياة/ ضعي أوراقك على الطاولة/ ودعينا نعيدُ اللعبَ من جديد."، وفي نص بعنوان "تدريب" يقول: "منذ سنين/ وأنا أسكن في الغرف الواطئة/ كأنما أتدرب على القبر".

مذاقاتٌ لا تخطئُها المرأة *

"نساءُ قريتي/ يمشّطن سعفَ النخيلِ/ يضفرنه/ بعذوبة المُواويل/ يبعدن البحرَ/ عن صخب المتأملين/ يمنحني/ فراشاتَ ليليةً/ لنهار يبلّل شفتيه/ بكأس الحكاية".
هكذا تفتح الشاعرة البحرينية ليلى السّيد ديوانها الجديد "مذاقُ العزلة"، الصادر عن دار "فراديس" للنشر والتوزيع بمملكة البحرين، لنعرف أننا بصدد حكائية ترويها ذاتٌ شاعرة، على الأغلب امرأة، في حال من العزلة والتأمل الدائم بعيدا عن صخب العالم. لن يتأكد هذا الزعم من الإهداء وحسب، حيث تقول: "له عندما يغلق صندوقي على حكاية العلوية الصغيرة. لها حينما تسكر بغنائها وحيدة." بل كذلك عبر الغلاف الذي صممه الفنان البحريني حسن حداد، حينما التقط الفكرة من متن الديوان ليقدم لنا جسداً مستشرنقًا لطفلة تقبض بكفيها على ساقيها وتمسك بأناملها وردةً. وكأنما استبدلت الوردةَ بالعالمَ بأسره. رأسُ الطفلة غير موجود في لوحة الغلاف. وهنا لمحة ذكية من مصمم الغلاف. فالرأس والوجه يعيّنان الشخصَ ويعطلان تعميمه وشموليته. والفنان لا يريد للمعنى أن يختصر ويقزّم في الحدود الضيقة لشخص واحد بعينه. ولذا فعدم تعيين الطفلة سيجعلها تغدو كل أطفال الدنيا، بل تغدو كل إنسان في هذا العالم يعيش في حال من العزلة والاغتراب والتشرنق.

وكما جمع العنوان بين مفردتين لا يجمعهما معجم واحد، إحداهما حاسة: مذاق، والأخرى من قاموس التجريد: العزلة، ما يخلق مجازا من المجاورة بين الأضداد مما لا يجتمع، أو الجمع بين المجرد والمتعيّن المحسوس، سنجد كثيرا من شعرية ليلى السيد تتكئ على ألوان من المجاز قريبة من هذا النحو. مثال: "رذاذ

* جريدة «الوقت» البحرين ٢٢/٩/٢٠٠٧

التقاويم- محرقة الوقت- زمن الرؤيا- شباك الساعة- وخزتها المرايا- الخ"

الديوان مقسم إلى مجموعة من "المذاقات" الوجودية والشعرية: مذاق أنثوي- مذاق الذهاب- مذاق الحب- مذاق الحرب- مذاق العزلة، حسب الترتيب الذي اختارتها الشاعرة في الديوان. فهل يشي هذا الترتيب "المذاقي" بسلسلة كرونولوجية تحكي الحكاية بفصولها كما ارتسمت عبر الزمن؟ منذ معرفة الأنوثة "التي بكّرت"، ذهابا إلى معرفة الذهاب إلى الحب، ثم معرفة الحب ذاته، مرورا بمعرفة الفقد والفرقة، وانتهاءً بقرار العزلة واجترار مذاقها المرّ قطعا ولا شك. ربما. لكن الأكيد أن صوت الأنثى في القصائد أقوى وأوغل وأعمق رنينا وأطول صدىً من أن يمر القارئُ عليه دون توقف. لدينا الأنثى الشاعرة التي تكتب النص، والأنثى المكتوبُ عنها النص. بدءاً من التصدير: "التي رضعت من حليبي/ جاءتني بجدائلَ مسبوكة/ بلون الفجر/ وحبيب يحترف الغياب." ثم "نساء قريتي- نساء موطني- نونَ النسوة- أوْثث الصباحَ بطعم أنثوي- هذا الصباح كنت أنثى تدّعي خلق الكلمات- وبشّر الشاعرات بتفاحة- وحيدةً تتعجلين خطايا نهارك دون فضيلة ليلك- يتخذونني أمًا وإلهة، ويَنسون أنني أنثى- مدرسة الطالبات- وغيرها. على أننا لئن وقفنا على نزعة الأنوثة بالقدر الكثير، سنقف كذلك على منزع الطفولة بالقدر نفسه. وها يكتمل قوس الجمال الوجودي. فالأنثوية كمبدأ فلسفي ينتصر للجمال والعدالة والرحمة والخير في الوجود، لا شيء يباريه جمالا سوى الطفولة بنقائها وبراءتها وبياض صفحتها ونصاعة حتى الخطيئة فيها.

في القسم المعنون بمذاق الحب، تصدّر الشاعرةُ قصائدها بهذه العبارة: "أيها الحب/ أمنيتي/ أن أراكَ طفلا/ يبيع الوردَ/ على رصيف مدرسة البنات". وبعيدا عن الصورة الشعرية الجميلة، فإن الجمع بين: الحب-الطفولة- الورد- المدرسة- البنات، يخلق معجما طوباويا ويرسم عالما عذبا من مفردات الجمال. ثم تأتي أولى قصائد المجموعة: "أغني لإشارة حمراء"، لتقول: "بيني وبين المدرسة/ إشارةُ ضوء وحيدة./ إشارة تفتت صبّاحات الشوارع/ وهكذا/ كلما دنا الطابور/ دنت الأقدام المتمردة/ وضعنا إشارة حمراء/ زرعنا الإشارات وحمّرنا عيونها/ كرموز رحيل الأرباب/ بهداياهم خائبين./ دورة صباح/ رغبتي كسلى/ صوتي يبحث عن هواء صاف/ عن هبوب ضحكاتهن أحيانا/ عن تناس يبادر الورق/ استلالٌ خفيف/ بخفة وجه سمية ومي/ وعلياء وعبير/ وجوه زينب وزهراء/ وتلميذات الدرس الأول/ . . ./ فما عدت أرى/ في اللغة غصنا

وبحرا/ ولا سفينة ترفع أقدامهن/ عن حوض يبقبق/ لأن ضفدعة تتوسل هواء صافيا/ تتوسل هبوب البنات/ على وجه الماء/ . . ./ أخرج رأسي ضاجا بجرس المدرسة/ شكرا/ مازالت الإشارة مجرد ضوئية/ فهل ستوصلني/ بهدايا الأرباب/ يا آخر اليوم؟" الشاعرة تستعيد صوت طفولتها وعينيها اللتين كانتا تريان في دوائر إشارة المرور عيون آلهة غاضبة لأن مخلوقاتها لم يقدروا هداياها إليهم. والطفلة تكبر. وتكبر عيناها لتريا الأشياء بواقعيتها. الواقعية التي عادة يفر منها الشعراء. ولأن هذه الطفلة ستغدو شاعرة فإنها لا تحب عينيها الجديدتين. لا تحب هاتين العينين اللتين لم تعودا تريان في اللغة غصنا أو بحرا، بل مجرد وسيط حكائي بين البشر، تلك العينين اللتين لم تعودا قادرتين على رؤية دوائر الإشارة كعيون أرباب، بل مجرد ضوء يأمرنا بالسير أو بالتوقف. لن تحب شاعرتنا هاتين العينين الجديدتين الدخيلتين على عالمها الذي نسغه الألوان والوهم الخلاق والفوضى، لذلك ستظل تصبو إلى عيني الطفلة التي تقدر أن تلون العالم بريشة الخيال والجمال والشطط كذلك والجنون. المرأةُ التي غدتها تلك الطفلةُ تقدر أن تستعيد عيونها الصغيرة. الشعرُ يجعلها تقدر. فتذكرها بقبقة الضفدعة في الماء ببحثها الدائم عن هواء صاف. بحثها، هي الإنسان، عن هدايا الأرباب التي لا تني تنتظرها في نهاية كل يوم.

وكما افتتحت الشاعرة ديوانها بـ"دفتر المعرفة"، تغلقه بـ"معرفة بطعم الشيكولاتة" في قصيدة غزل راقية جاء فيها: "حين لا تراني/ أجدّ السير إلى معبدك/ تغشاني محبتك/ وسكرة خفيفة بضوئك./ حين لا تراني/ أرى شفاها طرية/ ابتاعت كرزا/ وأهدته لنقاط/ بدايتي ومنتهاي./ . . ./ حين لا تراني/ سأنتظرك أمام مرآتي/ أهيئ النفس/ لضوئك."

لترسم لنا الشاعرة بهذا المنتهى أعذب صور الحب، حين نمارسه بطفولة ومكر وشقاوة. يتوارى الحبيب عن عيون محبوبه ليمارس كل شقاوات الطفولة بعيدا عن عيونه. حين لا يراه. وقتها لن تكون المعرفةُ حملا ثقيلا وعبئا على الروح كما ذهب المتصوفة، وليست ضدا لعمود الطمأنينة، كما قال النفّري، بل هي معرفة بطعم الشيكولاتة في مذاق الأطفال. مثلما يفرح الطفل كلما تعلم شيئا جديدا. حين يتعلم مثلا أنه بعيدا عن العيون يقدر أن يكون إلها، أو شيطانا.

لحظة العدم بين قطف الزهرةِ، وإهدائها *

"لمن تُهدي قطرةً من بكاء/ على إنسانية فاقدة الهمّة". هكذا تبدأ قصيدة "سأم" للشاعرِ الإيطالي أونجاريتّي (١٩٨٨-١٩٧٠)، إحدى القصائد التي نطالعها في المجلد الضخم الذي يضم، لأول مرة، الأعمال الكاملة له في ثوبها العربيّ عبر ترجمة رفيعة المستوى أنجزها الفنان التشكيليّ المصري عادل السيوي عن الإيطالية مباشرة. وهي المرة الأولى أيضًا التي يتم فيها، عبر أية لغة عدا الإيطالية، تجميع كل المنجز الأدبي لهذا الشاعر من قصائدَ ودراسات في مجلة واحد.

لكن الشعرَ لا يترجمه إلا شاعر! هذا هو زعمي الدائم. لكن أليس التشكيليُّ شاعرًا؟ بالتأكيد نعم. سيما إذا كان يمتلك ذائقةً أدبية وفنيّة رفيعة. سألتهُ كيف له بأن يضحي بخمسة عشر عاما من عمره، المدة التي أنجز فيها ترجمة أونجاريتّي، في عمل خارج دائرة همّه الإبداعي؟ فأجابني بأن أونغاريتّي بالنسبة إليه ليس شاعرًا وحسب، بل فنان قدّم حلولا لأسئلة إبداعية كانت تؤرق السيوي في مسيرته التشكيلية. منها كيفية قتل "المناضل" داخل النفس انتصاراً لحضور "المبدع". (وكلاهما، الشاعرُ والمترجم، مثقفان عضويّان، بتعبير جرامشي، فاعلان في المجتمع خاضا المظاهرات والثورات ولم يعتكفا في برج الفن العاجيّ). على أنني، بعد قراءة الكتاب، وجدتُ المناضلَ حاضرًا بقوة داخل القصيدة، حاضرًا لكن على نحوٍ لم يطغَ على فنيّة المبدع. من الأشياء التي يعلن السيوي أنه تعلمها من أونغاريتّي كيفية تنقية العمل الإبداعي، قصيدةً كان أو

* جريدة «الحياة» اللندنية ٣/ ٢/ ٢٠٠٧

لوحة، من الترهلات والنتوءات حتى تشرقَ القطعةُ الإبداعية رائقةً صافيةً متقشفة ما أمكن. هذا عدا عدّة أسباب أخرى كانت وراء اضطلاعه بترجمة أونغاريتّي ومنحه جزءًا غير يسير من جهده وعمره. أهمها أن الشعر بدأ ينحسر من الوجود كقيمة فلسفية في عالم طغت فيه المادة، ومن ثم شرع منطق السوق يلفظه. يرى السيوي أن الشعر ينظّم علاقتنا بأجمل كنز يمتلكه الإنْسَان. اللغة. ويقول أنا كعربي أؤمن أن شاعرَ القبيلة كان بوسعه أن يوقف حربا بقصيدته، فالشعر مرجعية حاسمة في ثقافتنا العربية، ولذلك سأظل منحازًا له ولو عبر ترجمته. من الأسباب أيضًا أن أونجاريتّي عاش في مصر/ الإسكندرية مثل كفافيس، ومثل هؤلاء الشعراء يمثلون عينًا أخرى تطل على ثقافتنا المصرية ويعيدون لنا رائحة وأصوات مرحلة كادت تنمحي من ذاكرتنا هي بدايات القرن الماضي. وبالفعل سنجد فيَ قصائدَ أونجاريتّي الكثير من الإشارات التي تؤكد أنه كان سابرًا غور الدارجة المصرية وشعبياتها. أما السبب الفنيّ الذي دفع هذا الفنان التشكيلي، صاحب التجربة العريضة سواء على مستوى الرسم أم على مستوى الكتابة التنظيرية، إلى الغرق في لجّة ذلك الشاعر الإيطالي وترجمته فيقبع في هذه القصيدة القصيرة التي افتتحت الكتاب وعنوانها: "أبدي"، تقول: "بين زهرة قُطفتْ/ وأخرى أُهديَتْ/ عدمٌ/ لا يمكن التعبير عنه." هذه اللحظة التي بينَ قطف الزهرة وإهدائهاَ هي لحظةٌ مخصومة من الزمن. عدم. والشاعرُ في مجمل تجربتهَ لا يني يحاول القبض على هذه اللحظة لتجميدها واستلهامها وتأطيرها. وكتب أونجاريتّي دراسة كاملة عن تلك اللحظة الزمنية المفقودة ومحاولة استرجاعها. وربما نرى في هذا معكوسًا للتعريف الذي وضعه الفلاسفة للزمن "الحاضر" بوصفه وجودًا يقع بين عدمين: الماضي والحاضر. من الأشياء الجميلة في هذه الترجمة الفريدة وقوع المترجم على "مسودات" بعض القصائد بخط يد الشاعر. حيث الوقوف على لحظة تكوّن النص كلمةً فكلمة. فمحوٌ هنا وشطبٌ هناك وكتابة على كتابة وهلم. والتلصص على مطبخ ومخبر العمل الإبداعي هو في ذاته قراءة نقدية فريدة تسمح للمترجم أن يفتح دواليب عقل الشاعر والتسلل إلى أسراره الخبيئة. وهذه ميزة مضافة تُحسب لهذه الترجمة الناقدة، إضافة لكونها قراءة مبدع لمبدع وليس مجرد ترجمة من مترجم محترف. القصائد في مجملها قصيرة وخاطفة ودرسٌ بليغ في التقشف الشعريّ وجمالية الحذف لا الإضافة. تصل بعض القصائد إلى سطر شعري واحد مكوّن من كلمتين: "ألا نواصل..." . قارئ هذه الملحمة الشعرية سوف يكتشف بسهولة أن أونجاريتّي

كان مُطلّعًا بامتياز على التجربة الصوفية والشعر العربي القديم إجمالا. نلمس الوقوف على الطلل هنا: "لم يتبق من هذه البيوت/ سوى طلل من جدار/ ولم يتبق/ حتى القليل/ من كثيرين/ كانوا يشبهونني/ ولكن لم يضع من القلب/ صليبٌ واحدٌ/ إنه قلبي/ البلد الأكثر حسرةً." ونلمح النَفَس الصوفي حينًا والحِكَميّ حينًا آخر في ديوانه "الأمثال" الذي كتبه بين عامي ١٩٦٦- ١٩٦٩: "مَنْ وَلَدَ كي يغني/ يغني وهو يموت."، "مَنْ وُلِدَ ليحب/ منَ الحبِّ سوف يموت." والنَفَس الوجودي: "نحملُ التعبَ الذي لا نهايةَ له/ تعَبُ الشقاء الخفيّ لهذه البداية التي/ لا تفكُّ الأرضُ قيودَها/ كلَّ عام." "توقفوا عن قتل الموتى/ كُفّوا عن الصراخ/ لا تصرخوا/ إذا أردتم أن تستمتعوا إليهم ثانية/ إذا أردتم ألا تموتوا/ همساتهم لا تُسمَع/ وصخبهم لا يزيد عن صوت عشبٍ/ ينمو فرِحًا/ حيث يخطو إنسان."

هذا السِّفر الضخم، ٦٥٠ صفحة، الذي زيّنت غلافه إحدى لوحات عادل السيوي من مجموعته "وجوه إفريقيا"، يضم إلى جوار الأعمال الشعرية الكاملة لأونغاريتّي، دراستين نظريتين كتبهما الشاعر بمثابة شهادة حول تجربته الشعرية ومفهومه لماهية الشعر. هذا عدا ببلوجرافيا كاملة عن حياة الشاعر ومحطّاته الإبداعية والجوائز التي حصدها وأسفاره من مصر إلى إيطاليا وفرنسا والبرازيل وغيرها من البلدان. هذا بالإضافة إلى مقدمة المترجم الضافية التي هي بحقّها الخاص قراءةٌ إبداعية نقدية في حياة شاعر رصدتها عَينُ فنان وخطّها قلمٌ متمرّس على الكتابة الأدبية التحليلية المعمّقة.

حيادٌ ظاهريّ وثورةٌ خبيئة *

حيادٌ يقترحُ مظاهرة، و شاعرٌ من المغرب، يميلُ قلمُه للتوقف فوق فضاء الورقة أكثر مما يجري، لكن ثمة قولاً حاداً داخل هذا الصمت المحسوب. "كؤوس لا تشبه الهندسة" هو الديوان الثاني للشاعر المغربيّ "عزيز أزغاي" الصادر ضمن منشورات اتحاد كتّاب المغرب، بعد ديوانه " لا أحدَ في النافذة"١٩٩٧ عن إفريقيا الشرق. ينتهجُ الشاعرُ تيارَ الحذف واستخلاص صفاء اللحظة، طارحًا عن النصّ نتوءات الحكي والاسترسال، تاركًا للقارئ فجوات من الصمت، تنجمُ عن ابتسار الجُمل واستخدام الإشارات الدالّة عوضًا عن الإسهاب. تلك الفجوات تسمحُ للقارئ بالدخول في متن اللحظة والضلوع في صلب التجربة فيكملُ ما تعمّد الشاعرُ السكوتَ عنه. هذا هو الشّركُ الحداثيّ الذي ينصبه الشاعرُ الجديد للقارئ ليوقعه في أحبولة التجربة الشعرية لكي يتورط في اكتمال النص، بعدما يلتقطُ المفاتيحَ التي يتركها له الشاعرُ هنا وهناك داخل القصيدة فتنفتح مغالقُ الغموض.

يلعبُ الشاعرُ في هذا الديوان أيضًا لُعبةَ الكتابة بقاموس الكتابة، فنراه يشبكُ الزمنَ مع الموت مع التراث العربيّ مع مفردات النحو والصرف في وشيجة طريفة، نقرأ في قصيدَة "الاثنين صباحًا" : "بالأمسَ فقط/ جمعوا القرابين/ ونامواً مثل ضباعٍ/ في شبه جملة./ كبيرهم ليس وحده الذي/ شرب الماضي في الصرف/ حتى أنه لَم يكن نادمًا/ وهو يذرع أنفاقًا في الخيال./ حين كان الوقت شيئًا آخر/ غير ما تحرقه الخادمات في سجائر الأحد./ كل ثانية لها وجهها في التمارين/ كلّ يد/ هي أصل الغلط./ كان ذلك في الغابة/ الغابة ألتي بأكثر من قرصان/ وبطرق لاّ ينقصها القتلة." هكذا نواجه الموت الجزئيّ غير المكتمل أو نصف الحيّاة. منطقةً

* جريدة «الحياة الجديدة» ٢٥/٨/٢٠٠٥

الحافّة التي هي بين بين تكمنُ وراءها أثرى منابع الشعرية في الوجود. الخيطُ الفاصلُ ولحظاتُ التحوّل هي تيمة هذه القصيدة. حيث الحياةُ منقوصةٌ والموت غير مكتمل، والمكان الذي يضم أجسادَنا حين ننام غير تام الأبعاد (شبه جملة)، أمّا الزمن الذي نحيا داخله ونؤرخ به أعمارنا فليس فقط نسبيًا كما أثبت العلمُ، لكنه كذلك مراوغٌ وزائفٌ كأصنام قريش التي هدمها إبراهيم وزعم أن (كبيرهم) فعلها، غير أنه هنا (شرب الماضي في الصرف) بوصفه خدعةً صنمية يجب هدمها، فإذا ما انتفى الماضي، فلا وجودَ لحاضرٍ فضلا عن مستقبلٍ. الشاعر يصدّر لنا إحساسًا بالعدمية والقنوط، لكنه يشي بحبٍّ هائل للحياة ورغبة في خلق المثال. هو إذن الحيادُ الذي يشي بثورة تحت السطح. ويذكرني هذا بسطر شعري كتبه الشاعر الأمريكي هنديّ الأصل "ديريك والكوت" الحائز نوبل الآداب عام ٩٣ في قصيدة "ملحق وصية" حيث يقول في نهاية القصيدة بعد سلسلة طويلة من العدمية والتشكيك في كلّ جدوى: "انتبهوا/ اللامبالاة تلك/ تحملُ قدرًا من الغضب". ثمة تشبثٌ بالرجاء يطلّ خلف قلم الشاعر الذي يصدّر لنا العديدَ من مفردات الموت ومعجمه، وثمة رغبة في التغيير وأملٌ فيه وراء تمرير الشعور باللا جدوى، لأن بدايةَ التغيير تقبع داخل الإحساس بوجوبه وحتمية حدوثه في الأساس، وهذا هو دور الشاعر الحديث الذي طرح عنه عباءة المبشّر المباشر الذي يقف فوق الربوة العالية، ليتخفّى وراء الحائل الخشبيّ يسرّب من فتحاته الضيقة أشعةَ نورٍ رهيفة شعاعا إثر شعاع ليلتقطه فقط المتلقي الذي تلتقي موجات هذا الضوء مع موجة وعيٍ ذهنيٍّ يتصادف أن يمرّ بها في لحظة صفاء.

اللّعبُ فوق منطقة الحافّة في المضمون كما في التقنية الشعرية هي أحد أهم ملامح ما بعد الحداثة في الشعر والفن بعامّة، الرقص على الخيط الرفيع بين المجاز والملموس. المجاز بوصفه نبع الشعر الأزلي، والملموس لكونه الواقع الحي النابض بمفردات الحواس البشرية الخافقة. المشي فوق هذا الخيط الدقيق بغير تمام السقوط في أحد الجُبّين، وكذا الموازنة المحسوبة بين الذات والموضوع، أو بين الذاتيّ والعام هي أدوات الشاعر الحقيقي. على أني لا أودّ أن أصدّر أن العملية الشعرية تتم على هذا النحو القصديّ (الهندسي) وكأنها عملية تصميم معماريّ يقوم فيها الشاعر بعمل معادلات وحسابات إنشائية وجمالية حتى (تنبني) القصيدة، لكن الشاهد أن تلك العمليات الجمالية تتّم على نحوٍ لا إدراكيّ في وعي ولا وعي الشاعر، حتى ولو كانت (كؤوسه لا تشبه الهندسة)، كما عند "عزيز أغازي".

من أطرف قصائد الديوان أقصرها، خمس كلمات فقط لخصّت مأساة

الخليقة كاملةً حيث يقول في قصيدة "خطوةٌ بيضاء": "لا تلتفت كثيراً/ لستُ خلفك". تلك الجملة الناهية الساخرة تحكي حكاية الخطيئة البشرية حين غدر المجرمون بأنبيائهم وقتلوهم وخانوا عهودهم ووشوا بهم للأعداء من وراء ظهورهم، يهوذا وقومه وميراث الطعن من الخلف، تلك الخطيئة التي أورثت الناسَ الحذرَ من الآخر، والتي أدخلت معاجمنا الإنسانية مقولات على شاكلة "احذر أصدقاءك، أو اللهم اكفني شر أصدقائي أما أعدائي فأنا كفيلٌ بهم!" حيث غدرةُ الظَّهر تأتي غالبًا ممن نأمن ونركن إليهم. على إننا- إلى جانب هذا الحسِّ التوجسيّ من الآخر- نلمح بين سطور هذا الديوان احتفالا بالحياة حين يتكلم عن جدّته التي تأسفُ لأن الصغار يشبّون ويتخلون عن ضجيجهم، لكنها تضع أملَها في أمٍّ تنجب مزيداً من الأطفال يربكون الجدران الصامتة بصخبهم الفَرِح: "جدتي التي ماتت/ قبل أن يأكلنا كذبُ الحانات/ والكراسي الوثيرة/ كانتَ دائما تقول/ "لا أسف على الأطفال/ هناك دائما من سيربك الجدران بالضجيج/ مادامت والدتك غير معنية/ بكناش الحالة العسكرية." ليست جدته فقط من تأسف على مغادرة الصغار طفولتَهم، لكن الشاعر أيضا يحزن لأن كَذبَ الحانات تلقّفَ وجودَه واستبدَلَ بالبراءة زيفًا حتميَّ الحدوث. ملمحٌ وجوديٌّ طَوباويّ آخَر يطلّ علينا في قصيدته "ما رأيكَ" حين يناجي الشاعرُ نفسه ويقترح التطهرَ احتراقًا بالنار كنوعٍ من التعميد أو غسل الخطايا: "ما رأيك في أن نشعل ناراً/ ونبقى يقظين في الألم؟/ تماما مثل أخشاب/ حين لا يبقى بيننا/ وصفاء الهيكل/ سوى نفس/ من أسف الغابة./ ما رأيك في أنّ نفتح كل ثانية جبهة حرب/ دون أن تكون الغبطّة/ آخر ما يدفعنا إلى قتل الوقت؟/ .... / قل لي ما رأيك؟/ رجاءً/ إنني بحاجة إلى أخطاء."

إنه قدَر الإنسان إذن، الذي كتب عليه الله الخطيئةَ ليستمتع بغسلها. فاللذة الوجودية ليست في تجنّب الخطأ ولكن في الاغتسال منه ولو على نحو سرمديّ سيزيفيّ لا أمل من وراءه، تماما مثل امرأة ماكبث التي ظلت تغسل يديها دهرًا من دمِ الملك المغدور. فكرةُ الوجود إذن تقوم على التطهر ومتعة الاحتراق بالنار المقدسة حتى تبرأ أجسادُنا من الأوجاع، وتسمو أرواحنا نحو النيرفانا. ويمدُّ الشاعرُ الخيطَ على آخره في لمحة ذكيّة ساخرة في نهاية القصيدة إذ يطالب بمزيد من الخطايا حتى يجدَ المبررَ لإلقاء جسده وروحه في نار الفداء، وكأنه يقول إن كلاً منّا يحمل المسيح في داخله، أو هكذا يجب أن نفعل، نبرأ من أوزارنا في الحياة ونقيم هياكل تعذيبنا بأنفسنا .... ولو شعراً.

معجمُ الموت شعراً *

يقول الفلاسفةُ في تعريف الزمن الحاضر أو اللحظة الراهنة إنها حضورٌ بين عدمين. فلو أن الزمن خطٌ مستقيم ذو أقسام ثلاثة: ماض-حاضر-مستقبل، فإن اللحظة الراهنة التي نعيشها (التي أنقر فيها الآن لوحة المفاتيح على حرف "ف") هي الحقيقة الوحيدة الحاضرة بين غائبين مستطيلتين مغرقين في العدم والغياب. هما: الماضي، الذي انتهى وفرٌ من قبضة اليد ولم يعد ممكنا إمساكه فضلا عن التغيير فيه، والمستقبلُ المجهولُ بما يحمل لنا من مفاجآت، والخارجُ أيضًا عن قبضة اليد. هكذا الحضورُ يحاصره غيابٌ، والموجبُ يحاصره سالبٌ، مثلما الحياةُ يحاصرها موات. ولأنني من الذاهبين مع الناقد الفرنسي جيرار جينيت في رؤيته أواصرَ وثقى بين عتبات النصِّ وبين متنه، يحقّ لي أنْ أتكئَ بقوة على عنوان الكتاب من أجل فكِّ شفرته بوصفه العتبةَ الأولى والمُدخلَ الرئيس للقراءة. "حياة بين شاهدتين" هو عنوان الديوان الجديد للشاعر العُماني "يحيى الناعبي" الصادر عن "كتاب نزوى" ٢٠٠٦، بقراءة ذلك العنوان، الذي هو قصيدة مكثفة بحقه الخاص، سوف نشعرُ منذ البدء أننا بصدد ديوان يحفلُ بالموت والعدم. حتى وإن صافحت عيونَنا كلمةُ "حياة" كمفتتح. ذاك أن الحياةَ، تبعًا للعنوان، وإن كانت حاضرةً على نحو ما إلا أن موتًا يسبقُها كما يلحقُها موتٌ. مثلما القوسان يحاصران الكلمة ليؤكدا حضورها، ومثلما الحاضرُ محصورٌ بين عدمي الماضي والمستقبل كما أسلفنا. و"الشاهدة"، معجميًا، هي الأرض، أما اصطلاحيًا فهي اللوحة التي تُرفع فوق الضريح ليُكتب عليها اسمُ الميّت وتاريخُ موته. والمذكر منها "الشاهد" أكثر شيوعا. العنوان في ذاته قائم على مجاز يجمع بين

* جريدة «الوطن» السعودية ٢١/٥/٢٠٠٧

المادي/ الشاهدة، والمعنوي اللا متعيّن/ الحياة. ودلالة ذلك المجاز أن كلّ حياة محاصرةٌ بموت يلفها، وكلّ وجودٍ محاصرٌ بعدم يحتويه. ثم يأتي الغلاف كعتبةٍ ثانية للديوان، ولوحة "مقطوعٌ منّ شجرة" للفنان التشكيلي رشيد عبد الرحمن لتؤكد مضمون الموت الذي يطفر من القصائد. الشاعرُ، على غير الشائع، أسقط إهداء الديوان، وهو إحدى العتبات كذلك، على أنه أهدى أربعًا من قصائده إلى فرجينيا وولف. ولا يمكن ألا نتوقف أمام إهداء كهذا لامرأة كتلك. وهي من هي التي جمعت أطراف الحزن من أقصاه إلى أقصاه، واختارت أن تذهب إلى الموت بإرادتها بأن أغرقت نفسها عام ١٩٤١ في نهر أووز بانجلترا بدلا من أن تقبع في انتظاره، بعدما استحكم منها مرضها العقلي الذي كان يملأ دنياها ضجيجا وصخبا.

هكذا يدثّرُنا الموتُ من كل عتبات الديوان ومداخله، أما المتن فموغلٌ فيه حد الغرق. لن تخلو صفحة من ذكر الموت أو أحد لزومياته سواء كمفردة: "مقبرة-أشلاء-موتاها-طينة الجسد-شاهد-الرحيل-جثة-الحروب والكوارث-هاوية-مراكب الموت-الإغفاءة الأخيرة-نزعه الأخير-الهشيم-مقصلة-صاعقة-جنازة-حفرة السديم-نعش....."، أو كتراكيبَ لغوية أو تعابيرَ تحمل بامتياز معنى الموت: "في معجم النسيان- كملاكٍ منفيّ في فردوس قاسٍ-شجرةٌ هجرتها الفصول- خزانة التراث-طفلٌ غيبته أمه-زرقةٌ شلّها الغياب- ثمارُ الموتِ عند الولادة.....".

فما هي القصيدة التي أهداها الناعبي إلى فرجينيا وولف؟ "لحياتنا شاهدان/ العزلةُ والكآبةُ/ وحفّارُهما/ الأصدقاء". فهل جاءت مفردة "الشاهد" هنا بمعنى لوحة الضريح الرخامية التي تدلل على جثمان الميت؟ أم أن المفردة جاءت بمعنى الرائي الذي يشهد ويقول فهو "الشاهد"؟ كلا الاحتمالين جائز ماداما يؤكدان انحصار الحياة بين نقيضيها. على أن مفردة "حفّارُهما" ترجح الاحتمال الأول. ثم: "في معجم النسيان/ هناك غرفٌ لم يغمرها الضوء/ لذا لا تقوم في الصباح." فالنسيانُ رديف العدم وبالتالي الموت. وهذا يحيلنا لمقولة فرجينيا وولف الخالدة: "كلّ حدث لم يُدوّن لم يحدث." ذاك أن بئر النسيان يحيل الأشياء إلى عدم، والإنسان يكافح هذا العدم بالكتابة والتدوين. أما شاعرُنا فبعدما استنفد رسم لوحة الموت بريشة العدم وألوانه، راح يرسمه بالريشة النقيض. أي أنه في غير موضع من الديوان رسم الموت بريشة الحياة، ورسم العدم بريشة الحضور. يقول: "بحجمِ الأرض/ كان حضنُ المرأة/ ضيّقًا." كيف

يكون "حجمُ الأرض" ضيقًا إلا في عيون ألفتْ رؤيةَ العدم في كل شيء. إذ تتبدى العدمية، أو الشعور بها، ليس في دَوالّها المعروفة القارّة في الاصطلاح الجمعي العام وحسب، بل أيضًا في نقائضها.

هكذا سيبدو للقارئ أن الشاعر مرتعبٌ من فكرة الموت والغياب حدَّ أن قصائد الديوان كاملةً تسبح في لجّ الموت وتستريح على شاطئيه، حدَّ أن حياة الشاعر ذاتها محاطةٌ بين شاهدي موت. لكن العكس هو الصحيح. الشاعر غير خائف من فكرة الموت، بل نجح عبر قصائده في ترويضه واستئناسه وسَوسه. فالحضور المكثّف للموت داخل القصائد فرّغه من مضمونه المفزع فلم يعدْ سوى داجنٍ لا خوف منه. ولهذا لن نندهش حين يصرح الشاعر: "لا أقلقُ من الموت/ إلا حينما أتذكّر/ أن هناك/ ثمة من سيتذكرني/ يومًا ما." الموتُ في واقع الحَال لا يكافئ العدم، بل هو نقيضه. فالموت في صورته الفلسفية العمقى صورة مكثفةٌ من الحضور. ذاك أن الموتَ يجمّل البشرَ ويُسقط عنهم مثالبَهم ويغلّفهم بغلالة من النبالة والطهارة فيتحولون إلى أيقونات مقدسة خالدة، ما يكثّف من حضورها ووجودها بين ظهرانينا. فموتانا يعيشّون معنا على نحو أشد حضورا من الأحياء. ولأن الشاعرَ يدرك كل هذا، فهو لا يريد ذلك النوع من الموت الاعتيادي، بل يطمح في موت كامل يكافئ الفناء، لا يذكره أحدٌ بعده.

الشاعر بارعٌ في رسم الصور المشهدية. تلعبُ جلُّها في حقل الموت وترسم لوحاته بإتقان موجع: "الطائر/ حين يطلقُ ريشَه للهواء/ والشمسُ تنذرُ بشعاعٍ أبيضَ يلفّه/ كما القماط."، أو: "يتركُ ملائكتَه المتأججة/ تتخبّطُ في رأسه/ ستسبحُ الكائنات في شوارعَ/ مليئة بعذوبية الأمطار/ ويمرر بسرية تامة/ نورسةُ الرغبة الهاربة/ من مراقصِ النهّار." أو: "لا شيء/ سوى ضجرٍ يرتعش كعصفور/ ويصنع فخًا لمصيرٍ يتوعده/ لا شيء/ سوى شراعٍ يمخرُ/ بخطى المرتاعين/ كما نعشٍ محمول/ بأكتاف الأطفال/ لا شيء/ سوى طيور بمخالبَ مدماة/ ومناقيرٍ بحجمِ الفاجعة/ تغني في الظهيرة/ على شواهد القبور." أو ينحتُ الشاعرُ تعابيرَ مجازيةً ونعوتًا مبتكرة مثلَ: "أي ريحٍ ذئبية هذه التي تعوي/ خلف النافذة." هذا الديوان المكوّن من سبعٍ وعشرين قصيدّة يحتفي بالحياة رغم محاولته إثبات العكس. حتى وإن انتهت آخر قصائده المعنونة "صُحبةُ التمثال" بقوله: "بينما التمثالُ/ في مشهد قديم/ يغني على ضفة النهر/ روحه سابحةٌ في العراء/ الأقربِ إليه/ من حياة تلاشت كالظلال."

تمجيدُ الضعف والثناءُ عليه *

"إلى لميس، ورنيم، وحنين"، هكذا يهدي الشاعرُ المصريُّ حلمي سالم إلى بناته الثلاث ديوانَه الجديد "الثناء على الضعف" الصادر مؤخرًا عن دار "المحروسة"، بغلاف للفنان مجاهد العزب. ليتأكد لنا عبر هذا الإهداء، باعتباره إحدى عتبات الديوان، إضافةً إلى عتبته الأولى: العنوان، أنها قصائدُ تمجّد الضعفَ وتطوّبه وتُعليه مرتبةً فوق كلِّ قوة. فالمرءُ لا يكون أضعفَ ما يكون إلا أمام أبنائه، لا سيما لو كُنّ بنات، وبالأخص إذا كان الأبُ شاعرًا. ولئن كان هذا الديوان هو السابع عشر في تجربةِ سالم الشعرية، ولئن سيلحقُ به الثامنَ عشر الصادر قبل أيام عن دار "النهضة العربية" في بيروت بعنوان "حمامةٌ على بنت جبيل"، إضافةً إلى سبعة كتب نقدية وفكرية، ومثلها ماثلة للطباعة، إلا أن "الثناء على الضعف" سيظلّ الديوانَ "اللعنةَ" في هذه التجربة العريضة التي جاوزت ثلاثين عامًا من الإبداع. وكيف لا، والجلبةُ التي هزّت أركان مصر مؤخرًا لم تكن إلا بسبب إحدى قصائده، التي كتبها الشاعرُ بين عامي (١٩٩٥-٢٠٠٠) كما يشير الديوان، الذي سنكتشفُ أنه بمثابة حداء يمامة تشكو إلى الوجود هذا العصرَ الفظَّ الخشن. قصائدُ تنعي أزمنةَ البراءة والحَبّ والرَّهافة، والضعف أيضًا، حينما حلّتْ محلّها الصَّنعةُ والصِّناعةُ والاصطناع. في كل صفحة تقريبًا سنكشف هذه التيمة التي لسانُ حالها يقول: هلموا إلى زمن الطفولة وثنوّا معي على الضعف في مقابل الشراسة. وسيأتي الانتصارُ للضعيف والهامشي على المستويين: المضمونيّ والجمالي. "ماسحُ الأحذية حرّك الفرشاةَ ليبلغَ جارَه/ أن سعرَ الدواء الذي قرّره طبيبُ المستوصف/ كان عشرين جنيهًا/ فأرجأ الشفاءَ لفرصة أخرى." وأما المنحى الفنيّ الشكلاني فلأن القصائدَ جميعَها جاءت قصيرةً خاطفة، مما

* جريدة «الحياة» اللندنية ٢٠/٥/٢٠٠٧

نسميها قصيدة الومضة، ويسميها الإنجليز أبيغرام، ويسميها اليابانيون هايكو، وإن تمركزت هذه الأخيرة على وصف الطبيعة. قصائد نثر خاطفةٌ حدّ أن بلغت إحداها خمسَ كلمات لا غير. ولنا أن ندرك أن الضعف الذي يعنيه الشاعر لا محلّ له من الحقل السلبي كالتخاذل والتراخي، بل على العكس، هو دعوةٌ لاكتشاف القوة الكامنة داخل الرقّة، والعمق الخبيئ داخل البساطة، والسطوة الموغلة في جوهر الرهافة. أليست قطرةُ الماء فتّت الصخرةَ التي صمدت تحت نصل المعوَل؟ هي الرغبةُ في العودة إلى البراءة التي اغتالتَها آلةُ الصناعة والقبضةُ الأحادية التيَ سيطرت على العالم بعدما قصمت شوكةَ القوة الموازية الأخرى. وبالرغم من السينتيمنتالية التي تطفر من جنبات الديوان، إلا أن القراءة الحصيفة تجعلنا نكشف أنه ديوانُ إليجوريا سياسية بامتياز. حتى قصائد الحب المشبّعة بمناجاة الحبيبة يمكننا بسهولة تأويلُها تأويلا سياسيًا: "انتظارُك يعني أن تتجهّز عيناي/ للعدل/ وأن يتأهبَ ساعداي/ لنشيد الإنشاد/ ربما لو التقينا منذ عقد/ ما انسابَ نبعٌ/ أنت تعرفين كيف كانت الثمانينيات شحيحةً/ وفخورةً بقلّة العيونَ/ انتظارُك يعني أن المرجئةَ/ ليسوا قبيحين طيلةَ الوقت." فضلا عن القصائد التي صرّحت بمُحمّلها السياسيّ على نحو يمزج السخريةَ بالمرارة: "تألمتُ لتناقض القلعة/ بين شهرزاد والمعتقل/ هل تقولُ شيئا عن المستبدين؟/ . . ./ نطَّ مرادٌ من السورَ هربًا من الوليمة"، والقلعةُ هنا تحمل محمّلَين سياسيين، الأول يحيلنا إلى "مذبحة القلعة" التي جزر فيها محمد علي باشا المماليكَ ولم ينجُ إلا مراد بك الذي قفز بحصانه من فوق سورها، والثاني، وهو ما يعني الشاعر، هو "معتقل القلعة"، الذي سُجن فيه كثيرٌ من مثقفي مصر، من بينهم الشاعر.

ولأن الشاعر الحداثي لم يعد مبشرًا ولا نذيرًا، فلن نجد بالقصائد ثناءً حقيقيًا على الضعف، لا تصريحًا ولا تلميحًا، بل يحرّضُ الشاعرُ على ذلك من الباب الخلفي بأن يرسم الوجهَ القبيحَ الذي غدا عليه العالمُ الراهن في "عصر ما بعد الصناعة" كما في قصيدة "رومانسية" إذ يقول: "نقاومُ الشجنَ بعصر ما بعد الصناعة/ لكن مشهد عبد الحليم وأخيه/ في "حكاية حب"/ ينتقم للقتلى." ليواجهَنا بالمشهد الحزين، حين يعلم الأخُ الأكبر بموته الوشيك فيصارح أخاه الطفل بالأمر موصيًا إياه بأمهما الكفيفة، هذا المشهدُ، الذي أبكى جيل السبعينيين وما قبلهم، لو أُعيد إنتاجه الآن، هل سيبكي الجيلَ الراهن الما-بعد صناعيّ، أم سيُضحكهم ربما؟ أبناءُ ما بعد الحداثة الذين يفاخرون بتخلصهم من آفة الشجن ومحن القضايا الكبرى ولعنة الوطن وغيرها من الهموم التي أثقلت قلوب من سبقهم، هل هم سعداءُ بتخفّفهم؟ أم تعساءُ بتخليهم؟ تلك هي مسألةُ الديوان إذن. لذلك: "لا ريبَ أن عصابةَ عينكِ اليسرى/ تعطي

مساحةً لنصف البصيرة/ لتشاهدي ما وراء الطبائع"، من قصيدة "عوراء"، ليؤكد لنا أن الرؤيةَ لا تحتاجُ إلى عينين بل إلى حدس وبصيرة وروح حرّة.

"كنا في الخامسة من العمر/ نلهو بالرّعب/ ومرعوبين من الضحك/ المرجيحةُ غسّالةُ الأنفس/ والعكارةُ/ ليس لها ساقان." حنينٌ للطفولة الأولى، حيث العكارةُ (الحزن) سرعان ما تتلاشى عند الأطفال، مثلما نقول في الدارجة المصرية: "الكذب مالوش رجلين"، يعني قصير الأمد. ولن نحدد هل يحنّ الشاعرُ إلى طفولته الخاصة، أم إلى طفولة الإنسان الأولى قبل هيمنة آلة الحرب والصناعة؟ وبظني يقصد المعنيين. فالشاعرُ يتوقُ إلى بكارة الأرض وبراءتها، بعدما خبر زمانَنا الموحشَ الذي غدا فيه: "الجواسيسُ/ في أتمّ صحة"، و"البلياتشو جاهزٌ للوظيفة"، وحيث "أسمهان تحمي بأسودها/ أبيضَها"، وحيث محبوبةُ الشاعرِ علمّها المنوّرون: "أن سلامةَ القلب/ عارٌ على ألبيوتات". كل هذه الأوضاع الشاذةَ المقلوبة التي تشي بانهيار الكون الوشيك، تتوسّل شيئًا من استحضار قوة "الضعف" من دواخلنا لكي نتطهّر. لذلك: "الدموعُ/ نذرفُها لأنها الغُسْلُ/ ثم نُطلقُها لأنها طوقُ الحمامة/ هكذا هي الرحمةُ:/ تبدّدُ الكُحْلَ." ولذلك أيضًا: "البيوتُ تأكلُها الرطوبةُ/ لذلكَ يطلقون الطائرات الورقية/ على السطوح/ ليثبّتوا بها المنازل/ على الأرض." فالدموع التي هي الرمز الأول للضعف، ستنجي العالمَ من الانهيار، مثلما الطائرةُ الورقية الهشّة تعمل على اتزان الأرض الهائلة.

سيرد كثيرا ذكرُ الشاعر الباكستانيّ محمد إقبال، لأن زمنًا ضائعا مثل زمننا ما أحوجه لمثل الذي شدتْ له أمُ كلثوم: "إذا الإيمانُ ضاعَ فلا أمان/ ولا دنيا لمن لم يحي دينا"، يقول سالم: "الصبي الذي تربى على إقبال/ أفتقدُه/ في الصباح أقول: صبّحه اللهُ بالخير/ وفي المساء أقول:/ مسّاه اللهُ بالخير/ وبينهما أقول: هديتُكَ في الحفظ والصّون." ألم نقل إن الشاعرَ يحنّ إلى طفولته؟ فليس مَنْ يفتقدُه إلا الصبيُ الصغيرَ الذي كان. وسنجد ذكرًا للنفريّ، ووصفي التل، ومحمد ضياء الحق، وأكبر أحمد، ومحمود أمين العالمَ (الذي قرأ الشاعرُ رسائلَه التي خطّها بيده على جدران سجن القلعة أثناء اعتقاله في العهد الناصري)، وسواهم من الرموز الإصلاحية في الوجود. ونصادف "أيلول" ليرمي في حقل المتناقضات: أيلول الأسود الأردني الفلسطيني، وأيلول الذي اعتقل فيه السادات ١٥٠٠ مصريًا، ثم أيلول الذي غنّت فيروز لأوراقه الصفراء. أو نجد شخوصًا أسطورية مثل بجماليون الذي ربما يشير الشاعرُ- بقوله: "هوّن عليّ فشل بجماليون"- إلى زمن ما بعد الصناعة الراهن الذي وإن نجح في نحت التمثال إلا أنه أخفق في صياغة الروح.

المجازُ وتراسلُ حقول الدلالة *

تنطلق معظم التجارب الشعرية الجديدة من زعم ينادي بضرورة "قتل" المجاز، والفرار من عوالمه الهيولية الأثيرية المهوّمة، ومحاولة الرسّو على أرض الملموس والمتعيّن واليوميّ، مما يمكن للقارئ أن يدركه بحواسه، ويقبض عليه بيسر بعيدًا عن شطحات الخيال الجامحة نحو فضاءات غير مرئية. والحال أن "قتل" المجاز في كُليّته زعمٌ غير صادق فضلا عن كونه غيرَ ممكن إجرائيًا. ليس في الشعر وحسب، بل من المستحيل فعليًا إقصاءُ المجاز عن لغتنا اليومية. وأعني اللغة في إطلاقها وليس العربية وحسب. والمُطلّع على كتاب "Metaphors We Live By" أو "المجازات التي بها نحيا"، للأمريكيين جورج لاكوف ومارك جونسن، سوف يكتشف أننا نتكلم بالمجاز طوال الوقت خلال أحاديثنا العادية. وحقول الدلالات والمعاجم تتراسل حتى في حواراتنا الدارجة. فتجد معجم "الحرب" يُستعارُ للكلام عن "الجدل": لقد جادلني "فدمّرتُ حصونَه" و"صرعتُ" فكرته "فاستسلمَ" و"رفع رايتَه البيضاء"! لنتأملْ كمّ المفردات التي استعرناها من معجم "القتال" وكيف وظّفناها في جملة عادية لا شعر فيها. كما نجد معجم "الطعام" للتعبير عن "الأفكار": أفكارُه غيرُ "ناضجة" و"مُلاكةٌ" من قبلِ ولم أستطع "هضمها"، كلامه ترك "مرارةً في حلقي"، لقد "التهمتُ" الكتابَ، وهكذا. لذلك فالحديث عن قتل المجاز في الشعر إنما هو محض تخرّصات غير ممكنة. والأنسب هو الكلام عن "تجديد" المجاز، ومحاولة خلق ما يعرف "بمجازية المشهد"، وهو ما تحاول التجارب الناضجة شعريًا عمله.

* جريدة «الوطن» السعودية ١٧/ ١٠/ ٢٠٠٦

ويتكئُ ديوان "قامةٌ تتلعثم" للشاعر السعودي عيد الحجيلي بقوة على المجاز المشهديّ الذي يتأتى من طريق تراسل الحقول الدلالية. أي الجمع بين مفردتين كلٌ منهما تخص معجم دلالي مختلف. بدءًا بالعنوان: حيث "القامة": مفردة تنتمي للحقل البصريّ، من قام واستقام وقوّم الخ، وكلها مفردات تتوسّل حاسةَ الرؤية والبصر، ثم إضافتها إلى مفردة من حقل مغاير: "تتلعثم": التي تنتمي للمعجم الصوتيّ، إذ التلعثم هو عدم مقدرة المرء على الإفصاح والتبيان بسبب خجل أو تشوّش لسانيّ أو خوف إلى آخره. والجملة الاسمية التي مبتدأُها "قامة"، وخبرها جملةٌ فعلية هي "تتلعثم"، تشكل في مجملها مجازًا مشهديًا ديناميكيًا يقوم على رسم صورة طازجة غير مألوفة وهذا منبع شعريتها. ونجد تيمة تراسل المعاجم هذه بكثافة مفرطة في طول الديوان وعرضه من قبيل: "خزف الوقت- زلال الجنون- وجل الذاكرة- نزوة الماء- رذاذ التهاويم" الخ. وعادة ما يتأتي هذا التراسل عن طريق إضافة "متعيّن" إلى "مجرّد"، وفي مزجهما تتخلق الشعرية باستنفار توتر القارئ بسبب مزج الحسيّ مع المعنوي. ورغم أن الشاعر قد نجح معظم الوقت في تحديث مجازاته عبر نحتها من استعارات جديدة، إلا أن ديوانه حفل بالعديد من الكلمات المهجورة الموغلة في القدم والتغريب مثل: وَدْق-صوى-ذوب-وصاب-غيض الخ، وهذا من شأنه أن يشدّ عنق القصيدة إلى التقليدية وإن حفلت بالتجديد. وبوسعنا أن نحدس برغبة الشاعر في التواصل مع التراث واستنهاض المهجور من اللغة شأن المحبين لها الخائفين عليها من الاندثار والموات، لكن علينا أن نسلّمَ بأن اللغة كائنٌ حي ينمو ويتطور، تموت بعض خلاياه المستهلكة ليحل محلّها الجديدُ من الخلايا الحيّة الناضرة. وما يؤكد افتتان الشاعر باللغة والحرف والتراث، عدا متانة لغته نحويًا وعروضيًا، مقطعٌ من قصيدته الطويلة "هذيان لن يكتمل" حيث يقول: "- إن همست ببرج الكلام استعارَ فميَ الراقصون/ على وتر الأرض/ والعرضِ/ والفرضِ/ والرفضِ/ والغيمة القادمه." وهو ما يذكرنا بأمراء الشعر القدامى الذين افتتانُهم بالحَرف جعلهم يأتون بأغرب الأبيات متوسلين السجع وتباديلِ وتوافيق الحروف في الكلمة مثل بيت امرئ القيس: "أفادَ وجادَ وسادَ وزادَ/ وذادَ وفادَ وعادَ وأفضلَ". ثم جاء المتنبي بأربعة عشر فعل أمر في بيت واحد على وزن "افعلْ" بمشتقاتها من حذف وإضافة، ولما بلغه اندهاش الشعراء وعجبهم زادها عَشرًا فغدت أربعةً وعشرين أمرًا وهو من أغرب الشعر. وشاعرنا الحجيلي مفتون باللغة وفعل الكتابة ولحظة الوحي أي افتتان. وهو ما تؤكده قصيدتاه

القصيرتان الطريفتان اللتان تتأملان محنةَ الشاعر المنشغل بقصيدته ولغته. في قصيدة "شاعر" نجده يقول: "بعدما شربتْ عمرَه الكلماتُ/ قيل/ مات." وفي قصيدة "مسافة" يقول: "بين باب القصيد/ ونافذة الحُلم/ تمتدُ مقبرةُ الشعراء." بوسعنا أن نلمح انشغال الشاعر بلحظة الكتابة والوَحي وكيف يبذل الشاعرُ عمرَه راضيًا على بابِ القصيدة راغبًا عن كل شيء، منتظرًا قصيدته التي لم تُكتب بعد، القصيدةَ الأجمل، "حلم" الشعراء السرمدي، وهي تحديدا الأبيّةُ التي لا تجئ، العصيةُ التي تراوغ ولا تمنح نفسها لأعظم الشعراء. ربما هي "هند"، التي استبدت بعمر بن أبي ربيعة ولم تف بوعدها أبدًا، حين قال: "ليتَ هندًا أنجزتنا ما تعدُ/ وشفت انفسَنا مما نجدُ/ واستبدت مرةً واحدةً/ إنما العاجزُ من لا يستبدُ/ كلما قلتُ متى ميعادُنا؟/ ضحكت هندٌ وقالت: بعد غدْ!". ونلمح نفس الهم الكتابيّ في قصيدة "شاعرة" إذ يقول: "بين هدأة مرآتها/ ولهاث الرؤى الصاخبة/ ترقبُ العمرَ يسقطُ/ قافيةً/ قافيه." وإن كانَت القصيدة الأخيرة هذه أكثر رصدية ومباشرة وأقل توترًا عن سابقتيها، فإننا نلمح في مجمل الديوان هذا اللون من الشعرية التي تزعم لنفسها شيئا من الحياد الرصديّ المباشر، على إنها تحمل تحت سطحها الهادئ نزعًا لاستنفار مخيال القارئ لكي ترغمه أن يفتح قوس التأمل ليكمل النص الشعريّ من لدنه. من ذلك قصيدة "دعوة" التي يدعو فيها الشاعرُ الصغارَ للضحك قبل أن تتراكم فوق أعمارهم الأحزانُ. وقصيدة "موازنة" التي يقارن فيها بين حبيبين متواجهين، أما هي، فعيناها تزخران بالرغبة والغرور، بينما عيناه تمتلئان بالحزن والأطلال والموجدة. وفي مثل هكذا قصيدة لا يخرج القارئ سوى بصورة مشهدية رصدية محايدة، بريئة من ذاتية الشاعر، متحررة من رؤية تؤطرها، ويكون على القارئ ها هنا أن يحقن المشهد المرسوم برؤاه الخاصة تبعا لمكوّنه الوجوديّ والمعرفيّ والمشاعريّ. على أننا قد نقع على قصيدة لا تحمل إلا نفسها، إذ سقطت في دائرة اللعب اللغوي المحض، مثل قصيدة "نظرة" حيث يقول: "يقولون عنها بريد الضلالْ/ وما هي إلا شهيق السؤال." وكما يتوسل الشاعر شعريته من التراث القديم، يتوسلها كذلك من مناهلَ ما بعد حداثية. مثل تيمة "استاطيقا القبح" أو جماليات القبح. تكريسًا لنظريةٍ صحيحة مفادها أن ليس من مفردة شعرية أو غير شعرية بذاتها، لكن الشعرَ علاقاتٌ بين المفردات، جميلها وقبيحها. الشاعرُ القديم كان معجمه ينهل من "الغيم- البحر- النجوم _ القمر- الليل- الفردوس إلى آخر تلك الكلمات الجميلة بحقها الخاص والشاعرية في ذاتها. بينما الشاعر الجديد يستطيع أن يرى

الجمـال في مفردات لم يكن لها مكان في الـشعرية القديمة من قـبيل: "النمل- **القمل** -الغربان- الجُدري- الخ. فالجمال الشعري لا يتأتى من المفردات، بل من **العـلاقات** بين المفـردات، تلك التي تخلق حال الشـعرية. ورغم جـدية الديوان **وتواصله** مع التـراث إلا أنه لا يخلو من قصـائد أصفُهـا بالطريفة مـثل قصـيدة "**تأويل**" التي تقـول: "كلما ضـحكتْ/ غيمـةٌ مرجـأه/ أطفأ البـرقُ في فمـها **العذبِ**/ سيجارةً مغرمهْ/ غيمةٌ تلك/ أم مطفأه؟".

شعرية الفكرةِ والنكوصُ عليها *

"يفتحُ المطرُ عينيه/ في غيابي/ تطير غيمةٌ/ من الشارع إياه/ الشارع الذي ينحسر/ حين أمشي الآن/ جسدي في جيبي/ وروحي ظلام". يطالعنا هذا المشهد السيريالي، الذي لا يخلو من شقاوة وطفولة، على الغلاف الخلفي لديوان "يأتي الليلُ ويأخذُني"، للشاعر الإماراتي أحمد راشد ثاني، الصادر مؤخرا عن دار "النهضة العربية" في بيروت. ثم نواجه مقتطفا للشاعر الفرنسي ايف بونفوا، وضعه الشاعر كتصدير للديوان، يقول: "أمس في سيادة الصحراء/ كنتُ ورقةً وحشيةً/ وحرّة في الموت/ . . ." لنكتشف أننا بصدد مواجهة وجودية، يخطّها الشعرُ بأدواته وألعابه، بين ضدّين. في انفصالهما اكتمالٌ واستقلالٌ لكلٍ منهما على حدة، لكن في اندماجهما معا ذوبانًا للنقيضين معا، وغيابًا لفردية كل واحد منهما، لصالح التحورّ إلى كيان ثالث مختلف، هو واحدٌ صحيح جديد، هو الحياة. وأما النقيضان فهما الصحراء وقطرة الماء. فالماء يُفقدُ الصحراءَ خصوصيتَها ويحرمها، حتى، من اسمها ، على أنه، في المقابل، يهبها حياةً وخضرة وخصوبة. وسرعان ما يتأكد حدسنا حينما لا نكاد نعثر على قصيدة واحدة في الديوان تخلو من معجم الماء أو ما يدلّ عليه: البحر- الموجة- المطر- النورس- الشاطئ- البئر- الغيمة- السحب- نبع ـ عطش- بركة- قراصنة- أباريق، الخ. ومنذ القصيدة الأولى "خورفكان"، وهي مدينة جَبلية بالإمارات المتحدة تطلّ على المحيط الهندي، ومسقط رأس الشاعر، يصافحنا الماء: "ماءٌ يجري بين النميمة والرحم/ مالحةٌ القلوب/ مأكولةٌ من الهذيان/ سمّاها النجمُ الميت/ ألفها للعيون كشرفة/ ولم ينسها إلا الصحيح/ الغربان تصرخ. . . ." لكن هذا المحمّل

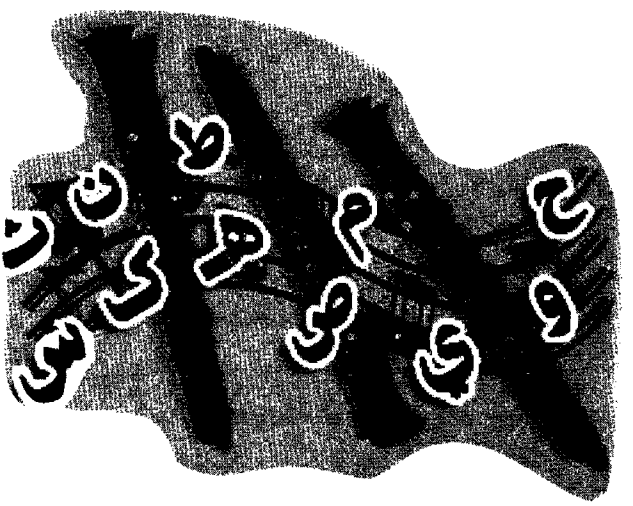
* جريدة «الحياة» اللندنية ٢١/١/٢٠٠٨

الفلسفي العميق القائم على ثنائية الصحراء/ الماء، الجدب/ الخصب، **الموت**/ الحياة، سوف يتسرّب إلينا، كقرّاء، عبر لعب طفولي مرح حين نتخيل **الشارع** ينحسر تحت قدم العابر كلما خطا خطوة مثلما يمكن أن نشهد في فيلم **كارتون** فانتازي. هذه الرسوم المشهدية القائمة على اللعب الفانتازيّ، سوف تحتّل **مكانها** العميق في مخيال القارئ بقدر ما تحمل من غرابة ومزاح ممزوجين بأسى **وتراجيدية** تكاد تنحو النحو الإغريقي المغرق في مأساويته. من أمثلة هذه الصور **الطازجة** قول الشاعر: "أحمل في جيبي المسافةَ التي لا أستطيع قطعها"، "ولا **نوايا** للطريق كي يعود/ ويتبعني"، "أدعُ المطرَ ينمو على الأرض"، "... **حينها** أغلقَ الهواءُ ركبتيه/ في وجه البحر/ وأنتجَ أقفاصا للصخور"، "وتركت **الفكرةُ** الرأس/ بلا ألم/ يمشي السطرُ على الأمواج/ ويسقط/ يقوم من علىَ **الأمواج**/ ويسقط." هذا العالمُ الماديّ المرح الذي فيه تقفز الأشياء وتركض **وتلعب** وتقف لتسقط، مفعم بالحياة والتمرّد وكأنه يسعى إلى احتلال مكانةَ **الإنسان** الذي تسلّم الرسالةَ فلم يكن قدرها، فوجب عليه التنحي قليلا لكي **تأخذ** الموجودات الجامدة دورها في حمل إرث هذه الأرض المغبونة ورسالتها.

وكما الشاعر مفتونٌ بتأمل البحر وعوالمه، مفتونٌ كذلك بتأمل فعل الكتابة والكتابة عن الكتابة. وبوسعنا أن نلمس التواشج الفلسفي والجمالي بين الكتابة وبين البحر لما فيهما من مستويات وأعماق ومجاهل وأسرار، يجهد الشاعرُ في مشارفتها في الحال الأولى، كما يجهد الغوّاصُ في سبرها بالحال الثانية. هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى قد نؤول الأمر تأويلا عدميا قانطا حين نحدس أن الشاعر يرمي إلا أن كتاباتنا جميعَها، مثل الحرث على الماء، إلى زوال. في قصيدة "السطرُ على الأمواج" يقول: "أدفعُ العبارة إلى الانهيار/ ومن حد السرد/ إلى بلاغة الجينة واللعثمة/ إلى اضطراب شخوص الفرد/ في المرايا/ وفيضان المرايا/ من شخوص الفرد./ إلى الشمالة وقد خرجت/ من صفاء الزجاج/ وتركت الفكرةُ الرأس/ بلا ألم/ يمشي السطر على الأمواج/ ويسقط/ يقوم من على الأمواج/ ويسقط." لماذا الكتابةُ تصارع كل هذا الموات الذي ينتظرها؟ حتى أن السطر لا يقوى على الوقوف فوق الموج إلا للحظة واحدة. ثم يسقط. بوسعنا كقراء أن نحصد العديد من الإسقاطات السياسية والسوسيولجية التي تشير إليها هذه الشعرية بسبابّة الاتهام. وكما الديوان غزير بمعجم الماء، غنيٌ كذلك بمعجم اللغة والألسنيات وفعل الكتابة: "العبارة- السرد- اللعثمة- الفكرة- السطر- اللهجة- لفظا- النقطة- اللسان- الخ." ولا شك أن تلك

المجازات البكر والتراكيب غير المألوفة التي يجترحها الشاعر تشي بتعمّق موغل في بحر الكتابة ولا عجب إذ نعرف أن شاعرنا باحثٌ لغوي دارس للتراث. مثل قوله: "في حوض النهار/ هواءٌ واسع/ كأنه الهواءُ الواسع." هذا القول، ثم النكوص عن القول، هي سمةٌ ميّزت أدب كتّاب تيار الوعي مثل جويس وبروست وفوكنر وفرجينيا وولف، ورأينها مثلها كذلك في مسرح العبث عند هارولد بنتر وصمويل بيكيت وسواهما، لكنها، من جهة أخرى، لعبة بلاغية فريدة عربية بامتياز وردت في القرآن على لسان بلقيس ملكة سبأ في قوله تعالى: "فلمّا جاءت قيل أهكذا عرشُك قالت كأنه هو..." سورة النمل الآية ٤٢. وقال بعض البلاغيين إن هذه أبلغ جملة قيلت في القرآن لأنها تقف على الحافة الحرجة بين الشك واليقين. حيث سبأ بفطنتها لم تشأ أن تؤكد، ولم تشأ كذلك أن تنفي، أن ما تراه هو عرشها تماما بعدما غيّر جنود الملك سليمان من الجان هيئته بتبديل أمكنة بعض أحجاره الكريمة. كذلك من التركيب الجديدة لدى الشاعر قوله: "كما وتحشرجت الأقدام"، فبعيدا عن الاستعارة التصريحية، نلحظ زيادة حرف العطف "و" الذي يعيد زائدا عن الحاجة على مستوى المعنى المعنى، لكن الشعر ليس معنى بل إيقاعٌ وتركيب ومفارقة للمألوف من صحيح اللغة بما لا يقوّد من بنيانها وسلامتها. بقي أن نشير إلى أن للشاعر دواوين خمسةٌ هي: سبع قصائد- ١٩٨١، دم الشمعة- ١٩٩١، هذا كل ما لدي- ١٩٨٨، حيث الكل _ ١٩٩٥، قفص مدغشقر 1996_، ومسرحية شعرية: الأرض تتكلم، عدا بعض الكتب الثقافية البحثية والنقدية.

الحكّاء



«تلصُّص» اليوم على الأمس*

بعد انتهائنا من قراءة رواية "التلصُّص"، للروائي المصري "صنع الله إبراهيم"، الصادرة مؤخراً عن دار "المستقبل العربي"، يحقّ لنا أن نسأل: هل هو "تلصّص" صبيٍّ صغير على عالم الكبار؟ أم هو "تلصّص" رجلٍ، من جيل الستينيات، على طفولته البعيدة؟ مفردة "التلصص" في الاحتمال الأول معجمية خالصة لا مجاز فيها. أما في الثاني فلها محمولٌ "فلسلفيّ مجازيّ". لكن كلا الاحتمالين قائمان. بالأحرى مؤكدان بأدلّة نلمسُها عبر السرد. أما الاحتمال الأول فقائم لأن الصبي الصغير لا يني، فيَ مَشاهدَ عدّة، يضع عينه على ثقب مفتاح الباب لكي يستكشف عالم "الكبار" الغامض بكل ما يحمل من ألغاز وعجائبَ. لاسيما فيما يختص بعوالم المرأة وجسدها، منفردةً، أو في علاقتها الحميمة بالرجل. ما تفعله المرأةُ في جلستها الخاصة حين تشرع في تنظيف جسدها العاري. كذلك تنصّته، متظاهراً بالنوم، على الحديث الدائر بين أبيه وصديقه يتكلمان حول الصبيّةِ التي تاق لها الرجلُ الكهلُ وراح يتخيلها في أحلامه تؤانس ذكورته. ثم تلصص الصبيّ على والده فيما يضاجع الخادمةَ، بعدما أوهمهما أنه ذهب إلى المدرسة، ثم يندس تحت طاولة الطعام ليراقب الأمرَ كاملا من مخبئه. مستعينا على ذلك بوصفات مشعوذة تؤمّن له التخفّي عن العيون جلبها من كتاب "شمس المعارف" الذي يحتفظ به أبوه كسلاح ميتافيزيقي للقضاء على المستعصيات من الأمور مثل العجز الجنسي وعدم المقدرة على الحفظ والأمراض وهلم جرا. كثيرة هي مواقف "التلصص" التي مارسها ذاك الصبي الذي يحاول أن يحرق المراحل لكي يتطلّع، مبكراً، على عوالم البالغين المبهمة.

---

* جريدة «النهار» لبنان ٢٦/٢/٢٠٠٧، ومجلة أدب ونقد عدد أبريل ٢٠٠٧

أما الاحتمال الثاني فتؤكده الانعطافة المدهشة التي مثلّتها هذه الرواية في المسيرة الإبداعية العريضة التي بدأها صنع الله إبراهيم عام ١٩٦٦، وهو الكاتب الثوري المنشغل طوال الوقت بالهمّ السياسي وكشف فساد المجتمع والنظام الحاكم. تجلّى هذا المشروع "الملتزم" في كل أعماله الروائية السابقة: تلك الرائحة، اللجنة، أمريكانلي، ذات، نجمة أغسطس وغيرها. ثم تجيء هذه الرواية لتكوّن ما يشبه "الانعطافة" الحادّة في المسيرة بطبيعتها الفنية المؤدلجة، وكأنها "إشفاقةٌ" إنسانيةٌ "يهدهدُ" بها الكاتبُ نفسَه عبر استدعائه ذاكرةَ الطفولة التي غيّبها نصف قرن من الزمن. هي إذن رواية سير-ذاتية. أما دليلنا على ذلك فصورة الغلاف التي تمثل فوتوغرافيا "للطفل" صنع الله إبراهيم مع أبيه (عرفته من عينيه اللتين لم يغيرهما الزمن، سيما وقد تكلم السارد عن هذه الصورة واصفا بزّة الطفل الزرقاء ذات الشريط الأصفر). والشاهد أن الرواية لا تمثّل فقط تلصّصًا من المؤلف على طفولته، بل هو أتاح لنا، نحن أبناء الجيل الراهن، "تلصّصًا جمعيًا" على تلك المرحلة التي لم نعشها في أربعينيات القرن الماضي في عصر المَلَكيّة المصرية الفاروقية.

أتقن صنع الله رسم العالم من خلال عيني طفل في طور التعرّف على الوجود وقانونه. فمعظم الرجال والنساء ستلتصق بهم صفةُ "طويل- طويلة"، وهنا ذكاء تشكيلي يُحسب للسارد حيث كل البالغين هم بالضرورة "أطول" من الصبي ولو تباينت قاماتُهم. كذلك التفاصيل الدقيقة التي لا تلتقطها إلا عيون الأطفال: الوصف التفصيلي لحشرة صغيرة تتجول على الحائط، وصف طريقة طهو القهوة التركية، وصف تجعدات صفحات الكتاب الضخم وغلافه، وصف دقيق لجسد المرأة وانثناءاتها وهي تجلو جسدها إلى آخر تلك الالتقاطات الدقيقة. لكن الطفل ينمو في أثناء الأحداث. ينمو دون أن يخبرنا الراوية صراحةً بذلك. نلمس نموه حين تَجد أشياءُ على عوالم الطفل مثل مواد دراسية جديدة كالجبر والكيمياء وحسابَ المثلثات الخ، والأهم أن أوصافًا جديدة من قبيل "امرأة قصيرة أو رجل ضئيل" سوف تظهر ما يشي بأن الطفل قد طالت قامته وبدأ مرحلة الحكم النسبي على أحجام البشر.

الراوي غيرُ عليم. يحكي الأحداث وقت حدوثها ولا يعلم مآلات الأحداث ولا مقدرات الشخوص. والأحداث التي تقع خارج مجال عيني الصبي أو سمعه لا وجود لها: "بتشوف نبيلة يا خويا؟/- أيوه./-وإزيها؟/- والله.../ يتوقف وينظر إليّ. يطلب من "زهرة" أن تصحبني إلى البلكونة. أرافقها على مضض.

أختلس نظرة خلفي. " ولـن نعرف أبدًا ماذا كان يريـد الأب أن يحكي عن نبيلة من أسـرار. لأن الطفل/ الراويةَ أُقْصِيَ عن مـكان الحوار. وتنتـهي الرواية بغيـر إغلاقة تقليدية عند نقـطة كان يمكنها أن تتقدم أو تتأخر. نقطة مـبهمة على خط الزمنِ. حين يطلب الأب من ابنه الـقلم الرصاص ليكتبَ له مـوضوع الإنشـاء. الرواية تتـحرك بـين اثنين من البنى السـردية. كلتاهمـا تَوسّلت صـيـغة الفـعل المضارع. وكـأن الكاتب يقول: أنا لا أحكي عن زمن مـاضٍ، بل أنا انتقلتُ إلى الماضي بكُليّتي لأحـيا فيه. فهلمـوا معي جميعكم! البنيـةُ السردية الأولى تتناول أحداثَ طفولة الصبيّ بين والده وأصدقـائه والخادمات والجارات اللواتي كنّ يمثلن له أمهات بديلات. وأما البنية السردية الثـانية، وظهرت بالفونت الأسود الغامق، فكانت ذكـريات عارضـة يتذكرها الـطفل مع أمه، الغـائبة، أو مع شـخوص أو كائنات مرّت به في مـاض يسبق زمن الحكي. تأتي هذه التذكـراتِ بالتداعي الحر جرّاء أشـياء تحدث فـي الحاضر، الذي هو مـاضٍ، تُذكّرُ الصـبيَ بماض مركّب. موقفٌ ما قـد يستدعي موقفا قـديما مشابهًا، أو كَلمةٌ يسيء الطفلُ فهـمها، نظرًا لصغر سنه، تستدعي كلمةً مشابهـةً لها، صوتيًّا، من معجم الطفل. يقول الأبُ لصديقـه مبررا إنجابه الولد على كـبَر: لقد انقطع "الكبود" أثنـاء الجماع، ولأن الطفل لم يفهم هذا المصطلح الكبيَر، فقد ربطه بأقرب كلمة تماثله في الحروف مما يعرف، فتذكّـر لما كانت أمه تقطع له "الكبدة" وتطهوها. هذه اللمـحات الذكية تُحسب للمـؤلف لأنها جعلتنـا بالفعل نستـعير عينَ الطفلِ وأذنَه ومنطقَـه البريء أيضا.

الوثبُ الرشيق بين هاتـين البنيتيْن وتيـمة التداعي الحـر وتركيب الزمن الماضي البسـيط على الماضي المركّب يجعلنا نصنّف الرواية في خـانة "تيار الوعي" على نحوٍ ما. "أتابـع حركاته. ينتصب واقفًـا. ينحني. يدعك ركبتيـه. يخلع الشال الصوفي والروب. يزيح حمالتي البنطلون عن كتفيه. يجلس على حافة السرير. يخلع الحذاء والجورب. يلبس جـوربًا صوفيا طويلا. يرفع ساقـه اليمنى ويجذب البنطلون. يثني السـاق الثانية. ينـهض واقفًا. يخلع الكرافـتة والقـميص. يظل بالفـانلة الصوفـية ذات الـكُمّين والكلسون الصـوفي الطويل. يدس قـدميـه في القبقـاب. يعلق ملابسه في الشماعـة. ينحني مباعدا ما بين سـاقيه. يفك رباط حزام الفـتق الذي يدور بوسطه وبين فخذيه. يجـره بصعوبة ويلقيـه فوق المكتب متنهدًا في ارتياح." هذه العينُ التي تلتقط أدق الأشياء ولا تسمح لتفصيلة واحدة بالهروب، وهذه الجـملُ البسيطة المتـحررة من الروابط وأدوات العطف (و، ثم،

ف، بعد ذلك، الخ)، ثم الوثب الحر بين العربية الفصحى والدارجة المصرية. وهذا الحيادُ في الرصد والوصف غير المحمّل بوجهة نظر أو أحكام قيمة، ثم المقدرةُ المكينة على حكي تاريخ مصر وعربدات الملك وسياسات الأحزاب وانعكاس كل هذا على الشعب في طبقته البرجوازية الدنيا، كل هذه الأمور تعطي الرواية عمقها وبراءتها وطفولتها في آن.

الأبُ واحدٌ. وهو بطل الرواية دون منازعٍ. لكن الأمهات كثيراتٌ: ماما روحية، ماما بسيمة، ماما تحية. ليس بينهن أمه الحقيقية التي غيبتها عنابرُ المصحّة العقلية. فيستحضرها عبر تداعيات الذاكرة وعبر الجارات اللواتي غدون أمهات بديلات. هي رواية "البحث عن الأم"، دون تصريح بذلك. والأمُ قد تكون الوطن. وقد لا تكون.

«ميس إيجبت»، وتأنيثُ العالم *

«الكمال» مفردةٌ مذكرة بحكم المعجم. وحين نؤنثُها لتصيرَ "كمالة"، ثم نهبُ هذا الاسم لامرأة ما، فإننا حتما نودّ أن نسرّبَ رسالةً ما، تكرّسُ أن الجمالَ والعدالةَ والخيرَ والكمالَ هو أنثى بالضرورة، وهو مذهب "الأنثوية" الفلسفيّ الذي ينتصر لكلّ القيم الإيجابية السابقة. هذا ما فعلته سهير المصادفة في روايتها الجديدة التي أراها تتمحور حول فكرة "تأنيث العالم"، حتى وإن توسّلت خيطا بوليسيا، وآخر سوسيو -سياسيا، حتى وإن جعلت من "كمالة" امرأةً هامشية ضبابية اختارت أن تحيا في عتمة ظلال كثيفة لم نقدر أن نلمحَ خلالها سوى جسد نحيل وجديلة شَعر طويلة كثيفة. "كمالة" هي الشخصية المحورية في هذه الروايّة، رغم هذا التهميش، وربما بسببه.

"ميس إيجبت"، أو Miss Egypt، ملكة جمال مصر. فتاةٌ يتمُّ اختيارُها وفق معاييرَ خاصة من حيث الجمال العقليّ ودرجة تطوّر الوعي ورقيّ الثقافة ومدى الاتساق النفسيّ والسلوكيّ، وفي الأخير الجمال الشكليّ. هو عنوان الرواية الأخيرة للروائية الشاعرة المصرية سهير المصادفة. وفيه تقتل "نفرت جاد"، ملكة جمال مصر القادمة ويتم التمثيل بجسدها الغضّ الذي لم يتخطّ الثامنةَ عشر عاما من عمرِه القصير. ورغم مصرع الفتاة، منذ السطر الأول، إلا أننا، كقراء، سنعيش كلّ تفاصيل حياتها المغدورة عبر صفحات الرواية المائتين الصادرة عن "الدار" المصرية. الغلافُ جاء ذكيًّا، إذ فرّغَ الفنانُ الشاب عمرو الكفراوي وجهَ الفتاة من عينيها على الغلاف الأمامي، وألصق هاتين العينين على الغلاف الخلفيّ. لكي تغيمَ ملامحُ البطلةِ فيسقطُ عنها التعيين، وترمي في حقلِ

* جريدة «الحياة» اللندنية ٢٠/٧/٢٠٠٨

كلّ فتاة مصرية، أو بالأحرى لترمي في حقل مصرَ ذاتها. والحقُّ أننا لن نحدد أبدا ما إذا كانت هاتان العينان المعلقتان في جدار أسود يسَدّ فراغ الغلاف الخلفي، هما للقتيلة الجميلة، أم للقاتل الذي ارتدى نقابا نسائيا أسودَ مصمتا إلا من ثقبين تبرز منهما عينان كحيلتان تحدقان في خواء. لا يهم في الحقيقة لمن هاتان العينان، للقاتل أم للقتيل. فكلاهما مأزومٌ ومكسورٌ وتعس. وهذا سر ذكاء الرواية والغلاف في آن. وهو ما يؤكد حدسي بأن ميس إيجبت ليست ملكةَ جمال مصر، إن هي إلا مصرُ ذاتها. الأدقّ هي "جمالُ" مصرِ الغارب الذي راح يذوي ويخبو يوما بعد يوم حتى استحالَ الجمالُ والحُسْنُ دمامةً وقبحاً وفوضى. ليس وحسبٍ على مستوى الشكل والنظافة والنظام الخ، بل شملَ الانحطاطُ في مصرَ كلَ الأصعدة من رقيّ ووعي وثقافة وفنّ وسياسة وفكرٍ وهلمِ جرا. مصرُ التي كانت درّةَ الشرق يوما وقبلةَ العالم كلّه لا تشبه مصرَ الراهنة بكلّ انحدارها واندحارها وسوقيتها. حدثَ هذا، وفق الرواية، على نحو حثيث ومنتظم منذ ثورة يوليو ١٩٥٢ حين تحولت مصرُ الليبراليةُ الراقية ذات الأحزاب إلى بلد أحاديّ فاشي يحكمه العسكرُ الذين اعتقلوا اليساريين والمثقفين وأنعشوا روحَ المدّ السلفيّ فغدت مصرُ ما غدت عليه الآن.

تلمّح الرواية على أن عيني القتيل لحظةَ القتل تحملان السرَّ كاملا. إذ تؤطران مشهدَ القاتل وتحتضنانه إلى الأبد. ليس على النحو البوليسيّ الذي طرحه ألفريد هتشكوك في رواياته من حيث أن صورة القاتل تنطبع في عين المقتول بوصفه الوجهَ الأخيرَ الذي يحدّق به، بل تطرحه المصادفة في مستواه الفلسفيّ والرمزيّ حيث المقتولُ يحملُ في عينيه صورةَ القاتل لأنه، المقتولُ، يحمل نصيبه من الجريمة مع القاتل. لذلك جعلت المصادفةُ الجريمةَ البشعة تتم على مرأى من أبي الهول، حارس مصر، كي تُشهدَ التاريخَ أن مصرَ والمصريين غير معفيين من تبعة قتلها وتشويهها، فالكلّ مدانٌ ومجرم حتى التاريخ ذاته. لذلك تلمح على ألسنة الأبطال أسئلةٌ من قبيل: لماذا سمحت لهم بقتلك يا نفرت جاد؟ أما كنت تستطيعين الفرارَ من هذا المصير؟ كيف قَبلتِ أن يغلقوا عينيك عن قاتلك؟ الخ. ذاك أن مصرَ "المقتولة" في الحقيقة مُدانةٌ، مع قاتلها/ القبح، إذ سمحت له بانتهاكها وتشويه مجدها وماضيها المشرق.

ترسم الروائية، بريشة مُرّة، بانوراما مصر الراهنة بقولها: "كانت مصرُ من أجمل مدن الدنيا وأكثرها نظافةً ورقيًا، الآن لدينا عشرات المفكرين وليس لدينا "طه حسين" واحد، مئات الوعّاظ وليس لدينا "محمد عبده" واحد، عشرات

المطربين وليس لدينا "أم كلثوم" واحدة، ملايين الدارسين بالمجان وليس لدينا متعلمون، لدينا وسائل راحة ووقت أقل، لدينا فاتريناتٌ ولا شيء في مخازن مصانعنا، لدينا نكاتٌ أكثر وضحك أقل، لدينا أحزابٌ كثيرة ووجهات نظر أضيق، لدينا كتابةٌ أكثر وكتب أقل، لدينا قتلةٌ وجلادونٍ يزيدون عن حاجتنا، ولذا يبحثون في الخارج عن جثث أكثر، . . . لدينا نقودٌ لكننا أفقر، نصلي ونصوم ونزكّي ونحج أكثر، وخراب أرواحنا يزداد أكثر. . . "، الرواية ص ١٨٥.

"محمد العريان" أحد ضباط الثورة، طاعن في العمر الآن وتنتابه حالاتُ خرف عقليّ، لكن ذهنه يتوقّد ويألق فقط حين يحكي كيف أجبروا الملك فاروق على التنحي عن الحكم ومغادرة البلاد فورا على متن الباخرة المحروسة. أقامت الروائيةُ حوارا فانتازيا بين الماضي والراهن. الماضي وردَ على لسان اللواء العجوزَ والحاضر على لسان محاوره "عبد الرحمن الكاشف" الطبيب النفسي المستنير، الذي يمثل الراهنَ، أو الأدق يمثل الشاهدَ على الراهنِ التعس، والرافضَ له في آن، راميا تبعة قبحه على ثورة العسكر. يسأل العجوزَ معاتبا: ولماذا انفردَ العسكر بالحكم؟ ألم يكن في مصر من هو أكثر استحقاقا؟ يجيبه العجوز بغضب: إن مصر ظلّت دون حاكم ودون أحزاب أو حكومة يومين كاملين، فلماذا لم ينبرِ هذا الأكثر استحقاقا منّا ويقتحم ماسبيرو ويعلن نفسه حاكما للبلاد؟

الزمن في يد الكاتبة حرٌّ وديناميّ مثل كرة البينج بونج. حدثٌ يتم الآن، ثم يحكي لنا الراوي العليم أن بعد خمس سنوات سيحدث كذا وكذ، ما يجعل القارئَ يقرأ الشخصية كلّها دفعةً واحدة بكامل قوسها من ماض وحاضر ومستقبل. كل شخوص الرواية تقريبا سنشهد موتهم، حتى الشباب منهم. عدا اللواء "محمد العريان" الطاعن في العمر المستحق الموت منذ أمد لن ترسم الرواية نهايته أبدا رغم موته الإكلينيكيّ. سيبقى أبدا لا هو ميّت ولا هو حي. في دلالة ذكية إلى أن تداعيات ثورة يوليو السلبية باقيةٌ أبدا لتؤرقَ حريّةَ مصر وتئد جمالها.

سهير المصادفة أحد المهاجرين من الشعر إلى الرواية مع موسم "زمن الرواية" وفق جابر عصفور. وقد رسّخت قدميها في دنيا السرد بروايتها هذه والسابقة "لهو الأبالسة" التي فازت بجائزة اتحاد كتّاب مصر العام الماضي. ولأنها شاعرةٌ في الأساس ولها عدة دواوين، فقد خرجت اللغةُ شفافةً قويةً حلوةَ البناء عذبةَ الصور، كما يحسب لها عدم إغراقها في الشعَرية رغم ذلك.

بساقٍ وحيدة، نصارعُ هزائمنا *

اللا-كتمال، منطقة البين بين؛ تلك هي المنطقة التي تستهويني الكتابةُ عنها، وهي الملمح الجمالي الذي يستوقفني في أي عملٍ إبداعي أقرأه. مجموعة قصصية لحسن عبد الموجود، عنوانها "ساق وحيدة". العنوان، العتبة الأولى بتعبير النقاد، واشٍ بالأرق والهمِّ الذي يستعمر الذات الساردة. الأرق الذي هو منطقة "الوشك" لا التمام، لا هي حال الصحو التام ولا النوم المُغرق، إنها (الباب نصف المغلق) بتعبير الكاتب، الخيط بين الواضحين ذلك الذي تختلط فيها الرؤى بالرؤية، الأشباح بالموجودات. فإذا غادر الرائي تلك المساحة الضيقة، باغتته الحقيقة الأكثر مرارةً: إما السقوط في النوم ليدخل غرفة الحُلم التي لا يقينَ فيها ولا وضوح، أو يخرج إلى عالم الصحو الغارق في التشكيك حتى فيما نرى أو نلمس. إنه الهم الذي يحياه العلماء والمفكرين والشعراء: لا يقين هناك؛ النجوم التي نراها تلمع في السماء لا وجود حقيقيًا لها، إذ أن ما نراه محضُ صورة قديمة لها، تصلنا بعد عشرات السنوات الضوئية، فالنجم قد غادر موقعه منذ أمد، بل ربما انفجر أو فني منذ سنوات مما نعدّ وهذا ما جعل القرآن لا يقسم بمواقع النجوم. حتى ما نلمسه بأصابعنا الآن محض وهم، فالكوب الذي لمسته منذ دقيقة وتفكر الآن في لمسه مجددًا لن يكون هو الكوب ذاته حيث أن موقعه الجغرافي قد اختلف نتيجة دوران الأرض بين اللمستين، ونتيجة تغيّر الشخص ذاته من لحظة إلى أخرى، فقد كبر عمره بمقدار هذه اللحظة. نحن لا نلمس الكوب ذاته مرتين، مثلما لا نعبر النهر ذاته مرتين، بتعبير هيراقليطس.

وربما هذا ما يجعل حسن عبد الموجود يقول في قصة "كابوس" :

* جريدة «القاهرة» مصر

"هل أستقرُّ لأشربَ من الزجاجة التي تستقرُّ على الأرض بجوار السرير والمسها بيدي الآن، كسل، أستطيع أنَ أغيّر كلّ شيء إذا نهضت وفتحت عيني وحدّقت في فراغ الحجرة، إذن ليس كسلا إنما رغبةٌ في الاستمرار."

إنه ينشد اليقين الغائب الذي لم يتمكن من القبض عليه لحظةً، يحاول تلمسَّه من خلال التأكيد على تفعيل الحواس الخمس التي درجنا على تصديقها كما علمتنا كتب العلوم صغارًا، اللمس، الرؤية، التذوق، ...الخ. يريد أن يثبت أنه يرى بالفعل الزجاجة التي (تستقر على الأرض) بل ويحدد إحداثيات وجودها باستعمال ظرف المكان، والتنسيب إلى موجود آخر علّه أكثر موجودية (جوار السرير). ثم يفّعل حاسة اللمس التي هي أداةً موازية للرؤية وفي قوتها عند الأعمى (ألمسها بيدي) ثم يحدد البعدِ الرابع الأينشتيني: الزمن، الذي يقطع الشك باليقين (الآن). نسج إذن القاص كلّ مفردات الشرّك الذي ينصبه ضد عقله الواعي بانعدام اليقين، علّه يبطل حجج هذا الوعي ويخدعه برصد مجموعة من الأدلة الدامغة_ ظاهريًا- مستغلاً كافة الأسانيد الحواسيّة والعلمية والجغرافية والنسبية (نسبة إلى نسبية أينشتين)، لكنه يفشل في لُعبته، إذ يظلُّ شبحُ عدم الاكتمال وعدم الوضوح يطارده. فنحن بإمكاننا أن نخدع الآخرين باعتمار أقنعة تُخفي ملامحنا، لكننا لا نهرب من عقولنا حين يصحو الوعي ويفعّل الإدراك.

العنوان الدال للمجموعة القصصية تم اختياره بعناية بالرغم من أنه فتح مخروط رؤية النصوص على مصراعيها منذ الوهلة الأولى وكنت أميل لو اختير عنوانٌ يوحي باليقين ليوقع القارئ في الفخ الذي نصبه له على نحو كامل. نعم، الفخ الذي جعل الكاتب يكتب عن (اللايقين) بكل مفردات اليقّين والتأكيد، وهذا مدهش؛ إذ يمكن للمدرسة النقدية الإحصائية أن تحصي عدد المفردات ذات الدلالة التأكيدية في النصوص ولن أفاجأ بحجمها، لأن الكاتب يتعمد أن يوحي للقارئ بهذا الالتباس الفنيّ الماكر. المشي على ساق واحدة، حالة النقص لا العدم، فلا هو السكون التام الهادئ الذي يسمح برصّد الهدف وتأمله، ولا هو الركض نحو الغاية مباشرة. الحياد الذي يفور بالتمرّد منتظرًا انفتاح فوهة البركان لتخرج الحمم، لكن هذا الانفتاح لا يجيء على الإطلاق. ويحيا الكاتب حالة الانتظار المشوب بالتوتر والموحي بالهدوء والسكينة تماما مثل (الحذاء الوحيد الذي لا تتجه مقدمته لا إلى ناحية اليمين ولا إلى ناحية اليسار) في قصتّه الأولى " ساق وحيدة" حين يفاجأ المرء أن إحدى ساقيه قد اختفت إلى غير رجعة، والمفارقة أنه لا يشعر بالغضب أو الألم؛ فقط كل ما يشغله أن يتأكد أن هذا

الإجراء التعسفيّ الذي وقع عليه من قِبَل مجهول هو قَدَرٌ عام، انطلاقا من فكرة المساواة في الظلم. . . ، وحين يوقن أن زوجته وابنته وبائعة اللبن ومحصّل المترو كلهم يحملون ساقًا وحيدةً تستقر حاله ويهدأ.

واللافت هنا أن الكاتبَ لم يشر مطلقا إلى غياب ساق، بل تكلّم عن وجود (ساق وحيدة) وفي هذا دلالات كثيرة منها: أنه غير مهتمّ بالانتقاص بل يرصد عدم الاكتمال، كأن نقول هذا كوبٌ غير ملآن بدلاً من أن نقول هذا كوبٌ ناقص، ومنها التلويح بدلالة (الوحدة) أو التوحد الذي يحياه الإنسان كلما زاد البشر وتناسلوا. فنحن ننخرط في وحدتنا كلما التفّ حولنا البشر، وكلما بوغتنا بتحديقات العيون حولنا زادت وحدتنا ودخلت رؤوس أرواحنا في شرنقة الذات أكثر في محاولة للاختباء.

في قصتي "حُلم ناقص" و "وسن" تأكيدٌ على المعنى ذاته، فالبطل يحيا حياةً استعاريةً داخل الحلم بعدما فشل في تحقيق آماله في الواقع. يمارس كل الطقوس السادو-مازوشية نومًا: يقتل الغريم مفتولَ العضلات ويستمتع بمذلته حين يساعده المقتول ذاته في دفن جثته، بل يدعّي أنه غاضب حين يقول له المقتول (سرّك في بير يا بيه) فينهره لأن الوقت غير مناسب لاستعمال الألقاب، بينما يكون متلذذًا بسادية ممارسة الطبقيّة حتى مع جثة انتهى توًا من تصفيتها ويشرع في دفنها. ويمارسَ ساديته أيضا مع العملاق الذي دأب على السخرية من نحافته وضعفه، ومع المرأة البدينة التي تتحرش به و بانهزامه، وأيضًا مع الفتاة الرقيقة التي يُلقيها في المتاهة مستمتعًا بمقارنة ضعفها بقوته. ثم يمارس مازوشيته حين تنجح الكلاب في إنقاذ المرأة منه قبل تمام القصاص، وكذلك حين تخونه زوجته وتنظّر لأسباب خيانتها.

حال الانهزام الوجوديّ التي نحياها حيال عالم شديد القسوة والجمود، بوسعنا معالجتها ذهنيًا لخلق معادلة موضوعية تتيح لنا البقاء والاستمرار، داخل مخيالنا الخصب، عالم المبدع وعدته وسلاحه الأوحد. نفتح الخيال وأوراقنا ونشرب إكسير مستر هايد فنستحيل مردَةً موفوري القوة والقسوة، نقيم مقاصل القصاص لنصفي معذبينا الذين يقمعون واقعنا الفعليّ، ثم نصحو بعدما نبرأ من أوجاع أرواحنا، بل ربما صافحنا من قتلناهم بالأمس في الحلم، لا رياءً منا، بل لأننا لم نعد نكرههم، فقد عاقبناهم واقتصصنا من أخطائهم فعادوا أنقياءَ طيبين جميلي الملامح.

هزائمنا تجاه العالم وتجاه أنفسنا، بوسعنا أن نداويها بقليل من الكذب البريء

ومصالحة النفس، فحين نصوّب رصاصةً على عدو، وتطيش لتصيب كلب بائس لا حول له ولا قوّة، لن نعترف بالفشل، بل سنزعَم فوراً أننا إنما قصدنا الكلب، فقط لنمرّر رسالةً إلى خصمنا الغاشم الذي هو الهدف الأساس: "عليّ أن أعترفَ أنني وجهت يدي بالفعل إلى ذلك الكلب الهائل... وهكذا يحدث أن أتخلص منه وفي الوقت نفسه أوجّه تحذيراً شديداً لُخَاري اللص." من قصة "شجرة الويسكي".

تلك المجموعة القصصية اللافتة التي تضمّ خمس عشرة قصة، تخفي أكثر مما تشي، حيث يستخدم القاص تقنية التكثيف الشديد في الحكي والاقتصاد في السرد فتنفتح الدلالات ويغتني النص، عبر لغة تجمع بين البساطة والقوة.

على إنني آخذ على الكاتب وضوح العناوين التي تكشفَ عن المتن و قد كان حريًا به أن يستخدم تقنيته ذاتها التي انتهجها داخل النصوص في عدم الإفصاح و ابتسار المعنى فيجبر القارئ على خوض التجربة بوصفه المشارك الفعليّ في خلق القطعة.

اللّعِبُ على خط الزمن *

مثل كل الأعمال الإبداعية الجيدة، تتركك رواية "متاهة مريم"، للروائية منصورة عز الدين الصادرة عن دار ميريت، بعد أن تنهي قراءتها غير متشبع ما يجبرك أن تضطلع بمسؤولياتك كقارئ "عضوي"، إن جاز القول. أي القارئ الفاعل غير الكسول الذي يعمل على استكمال الحائط الرابع الذي يغفله الكاتب عمدًا، فيكتمل البناء. ومن ثم لا يكتملُ العملُ الجيد إلا بمتلقٍ جيد يتقن لعبة القراءة فيقوم، بعدما تصدمه النهاية المبتسرة، بإعادة القراءة في محاولة لفك رموز واشتباكات الرواية ووضع نهاية تتفق وتأويله الخاص. تلعب الرواية على إحدى الوظائف المعرفية في عقل الإنسان وهي (الاستدلال الرمزي)، فتقف على الخط الفاصل بين الأسطورة والواقع في إسقاطات فكرية إحالية على القارئ أن يفكك شفرتها.

تمضي الرواية عبر بنيتين سرديتين متوازيتين. بنيةٌ عُليا كُتبت في مقاطع صغيرة اختارت لها المؤلفة الخط الأسود الثقيل، وتمثّل الخيطَ الأسطوريّ في العمل وخلفيته المرجعية. وهي بنية مكانية تدور حول وصف سرايا التاجي، مسرح الأحداث، ورصد بعض ما يكتنفها من غموض. الأفعال ماضوية ومبنية للمجهول على غرار (كان- يُحكى أن ـ يُسمع ـ يُقال ...الخ). أما البنية السردية الأخرى فتنتهج الواقعية السحرية ويسقط فيها الخط الفاصل بين الواقع والفانتازيا. تتعدد فيها الأمكنة والشخوص ويتماوج خط الزمن بين الماضي والحاضر والمستقبل. الشخوص جميعهم مأزومون وربما موتى، أما الشخصية المحور، مريم، فوصلني أنها كائنٌ غير موجود. روح انسلّت من جسدها الذي

* جريدة «الحياة» اللندنية ٢٢/١١/٢٠٠٤

تداعى بالموت. تأتي من زمنٍ مستقبلي بعيد لتطلَّ على الماضي وعلى نفسها والشخوص الذين ساهم كلٌ منهم بنصيب في تعذيبها. تعمل طوال الوقت على استعادة التكامل الاجتماعي بينها وبين الوجود، أو محاولة بناء (الـ نحن) حسب نظرية د. مصطفى سويف. وبينما يلجأ الفنان إلى التغلب على الحواجز بينه وبين الآخر، خلال إبداعه، عن طريق خلق عالم مواز مع الاعتراف بوجود العالم الأصل ورؤيته، يلجأ الفصاميون أو المنقسمون على ذواتهم أو المعذبون إلى تصديع الحواجز تلك واستبدالها ببناء خياليّ يصدقونه ويتماهون معه، مثلما فعلت مريم. فنجدها تلتقط ملامح من تراه لتنطبع على وجهها هي فتتماهى معه، أو تنظر إلى المرآة فلا ترى انعكاسها، ربما في محاولة للهروب من الجسد وبالتالي من الآخر، لأن الآخرين يلزمهم أن يرونا فيزيقيا أولا كي يتعاملوا معنا، لكن مريم تهرب من الآخر وهي تحاول إقناعنا أنها تبحث عنه، حدَّ أن تتكلم عن أبويها بأسمائهم مجردةً "نرجس-يوسف" بغير أن تقول: "أمي ـ أبي" أو تقول: "المرأة التي يناديها يوسف بنرجس"، تنفيهما كما نفياها وتقوم بعملية تصفيّة ذهنية لهما. تبحثُ عن وجهها فلا تجده فقد غاب ولم تعد تراه إلا في غور ذاكرتها القديمة أو في غضون رحلتها صوب الماضي. مريم ليست كائنا اسكزوفرينيًا منقسما، لكنها محض روح معذبَة تزور العالَم للمرة الأخيرة في محاولة يائسة لبناء نسيج مع الآخر الذي لم تفلح في مدِّ أية جسور معه أثناء حياتها.

تتماس الرواية مع الأساطير القديمة في استعارات موظّفة وغير مُصرّح بها. "يُحكى أن التاجي عندما قرر بناء سراياه، اختار عددا من قطع اللحم ووزعها على مناطق مختلفة من الأرض. ثم اختار الأرض التي حفظت اللحم من الفساد لأطول مدة وبنى عليها السرايا الضخمة"، يحيلنا ذلك مباشرة إلى قصة بناء الهرم الفرعوني، ما يشير إلى أن تلك السرايا إن هي إلا مقبرة جماعية ذات شواهد رخامية وقباب تصيب كل من يقربها بلعنة القتل أو الفناء. بدايةً بقتل أحد الخدم تحت عجلات عربة التاجي ولا تنمحي بَقعة الدم التي خلّفها الحادث على الأرض أبدًا ما يحيلُ إلى زوجة ماكبث وبقعة الدم السرمدية في يدها. ذلك الصرح سوف يتداعى كاملا، وربما لم يكن موجودًا أبدًا، وسوف يضيع كذلك آخر دليل على وجوده وهو عصا الأبنوس التي كانت تخص التاجي، إذ ستضيع في زحام جناز عبد الناصر، ونلمس هنا الإسقاط السياسي حيث تقف السرايا/ العصا رمزًا للإقطاع الذي سينهار بوجود ناصر (أو) بموته، وهنا دلالة

مزدوجة يفهمها كل قارئ حسب موقفه من ثورة يوليو.

من الإحالات الأسطورية أيضًا كف الدم المطبوعة على الباب الخشبي، وحين وضعت مريم كفها فوقها تطابقتا، ما يحيل إلى حكاية سندريلا الباحثة عن ذاتها ضمن منظومة الآخر. وهنا نلمس أن منصورة عز الدين لا تستسلم للأسطورة بل تصارعها وتتجاوز دلالتها السلفية القارّة في الأذهان مثلما نرى حين حولّت الفيروز إلى تعويذة موت لا كما جاء في الإرث الفرعوني كونه جالبًا للحظ دارئًا للحسد، وربما قصدت الروائية الإمعانَ في تذويب الخط الفاصل بين الموت والحياة وصفهما قيمتين متلازمتين يعكس كلٌ منهما الآخر.

من شخوص الرواية التي تحمل بُعدًا رمزيًا قويا شبح "صوفيا" الصمّاء ذات الخطوات الثقيلة. تحمل أوراقها وتطوّف بين القبور والأمكنة ما يحيلنا إلى الإغريقيّ الأعمى "ديوجين" الذي دأب على التجوال نهاراً حاملاً مصباحه ليفتش عن الحقيقة. شبح صوفيا إذن هو التاريخ/الأوراق، ومرارة نسغ نبات الصبّار العالق بيديها يشبه مرارة (الحقيقة) التي تؤلم عينيها إذا مستهما. فنحن نقضي حيواتنا نبحث عن الحقيقة وحين نشارفها نتمنى لو لم نعرفها أبدًا. كذلك "صالح"، الذي يرمز للشعب المنفصل عن النظام وسياسته. يقع في شَرَك كاريزما الرؤساء فيعشقهم على اختلاف مشاربهم بصرف النظر عن سياساتهم وتوجهاتهم صوب شعوبهم. بل هو لا يجتهد أن يفهم ما يجري حوله من أحداث سياسية إذ نجح النظام في إغراقه في تفاصيل الحياة الصغيرة بعد رشوته بفدانين إثر الإصلاح الزراعيّ. حتى فكرة الاستعمار تبدو غائمةً في ذهنه مبهمةَ المفهوم، وبالتالي يتداعى مفهوم الوطنية. أما "نرجس"، وربما يحمل الاسم دلالتَه، فمن الشخوص الغرائبية في الرواية، تعشق جسدَها حد أن ترغب في تدميره كيلا يخونها في مسيرة تحوّلاته عبر الزمن. وربما هي رمزٌ لقيمة الخلود التي يسعى إليها الإنسان منذ الأزل. جيوش النمل، التي خلقها ذهن نرجس، تظهر في الشتاء، عكس ما ينبغي لها بسبب البيات الشتوي، لتلتهم ذراعَها. ثم تتحرك في أسراب إشعاعية صوب القلب لتلتهمه في الأخير، وبهذا ينهار ذلك الجسد / الصنم دفعةً واحدة عوضًا عن تداعيه بالتدريج على مرأى منها ومسمع. إلى حد أن يفكر لاوعيها في قتل طفلتها مريم كونها السبب الأول في تحوّل جسدها وانتفاخه بالحمل والولادة. تلتقي شخوص النسوة الثلاث : مريم ونرجس وكوثر، في ملمح عدمي هو تحطيم القيمة التي يحببنها خوفا عليها. فكوثر حطّمت صورة أخيها داخلها خوفًا من ألم فقده، ونرجس فكرّت غير مرة

في تحطيم جسدها خوفا من فقده، أما مريم فتلعب لعبة التحطيم طوال الوقت وإن على نحو جماعي وأكثر خفاءً.

استفادت منصورة عز الدين من جماليات الفنون الأخرى لبناء روايتها، من صور شعرية وتشكيلية صافية، إلى تيمات سينمائية مثل التزامن الحدثي كأن تقع زجاجة البيرة من يد كوثر وتنكسر في نفس اللحظة التي تنقلب فيها سيارة يوسف ويموت. ونلاحظ أيضًا إجادتها اللعب على الزمن الذي يقفز فوقه الحدث فيما يمكن أن أسميه العبثية المنظمّة، فنجدها توغل في رصد سلوك أحد الشخوص حتى يشعر القارئ أنه ألمّ معرفةً بها، ثم في فقرة لاحقة تبدأ في تعريف ذات الشخصية كأنها تظهر للمرة الأولى، تقول بعد أن غدت كوثر مألوفة تماما لنا: " في بيت مسوّر بسياج (. . .) جلست امرأة تُدعى كوثر. " نلاحظ أيضًا استفادتها من علم النفس وتوظيف عدة حقائق علمية في بنائها العمل، من ذلك الحلم الأشهر، الذي أظن أن أحدًا لم يُفلت منه، أن نحلم أننا ذهبنا إلى الامتحان لنفاجأ بأن المادة التي نحن بصددها لم نذاكرها. كذلك حلم الوقوع من شاهق، وإن كانت منصورة قد فسرته تبعا للموروث الشعبي بأنه يعني الموت، غير أن تفسيرا علميا يقول إنه يحدث حين ينتقل النائم من مرحلة النوم الأولى(السطحية) إلى المرحلة العميقة الثالثة(مرحلة الحلم) مباشرة دون أن يمر على المرحلة الوسطى فيحدث الشعور بالسقوط من حالق. نجد الرواية لا تخلو من مقولات تنتمي لـ (الحكمة) ما اعتبرته مجازفة من الكاتبة غير أن ما يشفع لها كونها مقولات طازجة غير منقولة وليدة الحدث خاصةً أن الراوية العليم هنا قد يكون روحًا أو ذات عُليا تتأمل الماضي مثل كتاب مفتوح. ونلمس كذلك أن الكاتب الحصيف بوسعه أن يناقش القضايا الكبرى بغير أن يصرّح مطلقا بها، وهذا يرد على الاتهام الدائم للكتّاب الشباب كونهم تنحّوا عن الأيديولوجيات وغرقوا في اليومي والعابر. أما الملاحظة الأهم والتي بقى أن أشير إليها، هي أن "متاهة مريم" من الأعمال الأدبية القليلة جدا التي خلت، تقريبا، من أي خطأ نحوي أو صرفي خاصة وهي روايتها الأولى بعد مجموعة قصصية وحيدة. وهذا أمر وإن بدا حتميةً وفرضية لا يجب الكلام عنها، إلا أن تداعي اللغة الفصحى، حتى بين شريحة الأدباء، يجعلني أرفع قبعتي لكل من يقدّم عملا خاليا قدر الإمكان من اللحن، على الأقل لأن ذلك ملمحا من ملامح احترامنا للقارئ الذي نحن بحاجة ماسة لاستعادته.

بقعةُ ضوءٍ تسقطُ مظلمةٌ *

"بقعةُ ضوءٍ تسقطُ مظلمة" مسرحيةٌ شعرية للشاعر شعبان يوسف، دراما تغلقُ قوسَ الحركةَ الطلابية السبعينية المصرية. ثمة "بقعةُ ضوء" كانت تبشّرُ وتعدُ بالكثير من التغيير لهذا الوطن، بكل طاقاتها الطامحة الشابة فكريا ونضاليا وإبداعيا، على أن الانكسارة الكبرى قبيل السبعينيات ثم تعاقب النظم الفاشية على البلاد أجهض نورها "فسقطت مظلمةٌ". الشخوص مجموعة من الأصدقاء القدامى الذين التحموا تحت مظلة الحلم القومي قبل ثلاثين عاما، ثم تفرقت بهم السبل ليسلك كلٌ منهم مسلكا ضداً لحلمه القديم. سلمان قنصه بريق الانفتاح والارتزاق والعمالة فتهافت على جمع المال من منابعه غير النبيلة، ثم أوغل في الحياة، رغم أنه كان: "أكثرنا في طلب الموت/ وأقوانا في خوضِ عباب معاركنا/ كان يردد: الموتُ مقدمةٌ لحياة أفضل/ الموتُ هو ما نحيا/ الموتُ يخافك إن واجهته"، والآخر هاشم استقطبه المدّ الأصوليّ فغدا بوقا ترداديًا أخرق لكن على نحو ارتزاقيّ أيضا إذ اختار إقامته في دولة نفطية تكفله، ولأنه مشغول جدا فقد أرسل، عوضا عنه، صوتَه على شريط ذاك الذي لم يقل شيئا سوى التبرؤ من ماضيه القديم ورفقائه القدامى وإعلانه أن لا نضال إلا في سبيل الله وألا حزبا سوى حزب الله، أما يوسف فقد جعله ميراث القمع والاعتقال يكفر بكل شيء وأورثه ارتعابا من كل شيء حتى أنه أجبر نفسه على نسيان معنى عبارات من قبيل: أنشطة حزبية، هتافات وطنية، مظاهرات، الخ. ثم الشخصية الرئيسية أحمد، وهو بظني يمثل الشاعرَ الحالم الذي لا تبرح أحلامُه صفحةَ ورقته البيضاء وقلمه الذي يرسم به مستقبلا أفضل وحياة أجمل مكتفيا بالكلام والقول والحلم.

* جريدة «الحياة» اللندنية ٢/١١/٢٠٠٨

لم تظهر لنا شخصية عبد الراضي الذي استشهد في إحدى المظاهرات الطلابية. يخرجه المؤلفُ من نعشه عنوة ليدلي بشهادته من العالم الآخر، فيقيم ما يشبه المحاكمة مُقرًا أن الجميعَ أخطأ وأن انهيارَ الحلم لم يكن قدرا مقدورا لكن وراءه عاملين لم يتقنوا الحلمَ ومتخاذلين لم يعملوا على تحقيقه. وعلى نقيض كل هذه الشخصيات المأزومة المصدوعة، تأتي شخصية سوسن، العنصر النسائي الأوحد في العمل، متسقةً مع نفسها صافيةَ الروح نقيةَ الفعل ناصعةَ الحلم. الوحيدة التي لم تلوثها الشعاراتُ والأحلامُ الكبرى تلك التي إن لم تتحقق انكسر العنق وتشوهت الروح. حلمُها كان بسيطا، ليس إلا إعادةَ ترتيب بيتها الصغير ليغدو أكثر راحةً وجمالا. تعلن منذ البدء سأمها من الكلام التاريخي الكبير الذي تضج به الصحف ليل نهار: حرب إيران، غزو الكويت، احتلال الجولان، حرب لبنان، سقوط المعسكر الاشتراكي وهلم جرا. حلمها أبسط، لكنه أكثر عمقا وصدقا وحياةً. وهنا ملمح ما بعد حداثي من حيث الانتصار لمذهب تأنيث العالم. علّها رمزٌ للشعب المصري العميق على بساطته، الفاعلِ على صمته.

ثم نأتي للشخصية الإشكالية في النَص. "المهرج" الذي يفتتح المسرحية بإعلانه حبّه الألوان المبهجة، سوى أنه لن يقرّ له مُقام إلا بين الأبيضِ والأسود. "اللونُ الأحمر يبهرني/ واللونُ الأخضر يسحرني/ . . ./ لكن مواقعَ جلساتي/ ما بين الأبيض والأسود". وهذا السطر الأخير يمكن أن يُقرأ على معنيين. معنى "أن تكون أو لا تكون"، والحلول الوسطى تمتنع. فإما الحريةُ الكاملة أو لا شيء. وإما الديموقراطية الحقيقيةُ والعدالةُ أو لا شيء. أو أنها ترمي، في معناها الثاني، لحال التخبط النظامي الذي تواتر على مصر منذ الستينيات وحتى الآن من اشتراكية شكلية إلى رأس مالية مشوهة إلى لا شيء. هذا التخبط بين الأبيض والأسود أفقد مصر بريقَها وعلوها وألوانَ ماضيها الماجد، وجعل منها مسخا نظاميا لا لون له. يقول المهرج للنظارة: "لا نريد منكم أن تصدقونا ولا أن تندمجوا معنا، ولا تأخذوا كلامنا مأخذ الجد حتى لا نقع فيما لا تحمد عقباه." ثم يعلن أن إعادة فتحهم هذا الملف المغلق وعرضهم هذا العرض هو بمثابة "الفضفضة" ولا شيء أكثر. كأنه لم يعد يحلم بأي إصلاح بعدما حلم السبعينيون طويلا ثم انكسرت أحلامهم تحت مقصلة الهزيمة والقمع، ثم اليأس والشتات. يقول: "كنا أرحنا واسترحنا والحقيقة أنني أصبحت أخشى وجع القلب والدماغ." ولأنه يعلم أن بين النظارة عيونا تترصد قوله ورقباء يترقبون زلل لسانه يقول: "سأحاول أن أعبر عن هواجسي بما يليق بإرضاء هذه العيون

حتى تغفل عني قليلا، فأنتم تعلمون أن التوجس والقلق واتهامَ الجميع بتهمة "البص" أمراضٌ قديمة لأمثالنا."

الملمح الجماليّ اللافت في هذا العمل هو تكسير الحوائط الداخلية للمسرح، وليس الحائط الرابع وحسب وفق بريخت. شعبان يوسف لم يعمل على تذويب الإيهام ودمج الجمهور مع الشخوص وفقط، بل جعل من العمل كله فانتازيا على مستوى الحدث وعلى مستوى الشخوص. مؤلف العرض المسرحي، في النص، غير مستتر بل هو فردٌ من شخصيات العرض. بل إنه لبس عباءة المخرج فراح ينظم دخول الممثلين ويتابع ترتيب دخولهم وينهاهم عن الخروج عن النص، بينما هو ذاته يبدل في النص كل دقيقة وفقا للظرف. يحرك الديكور مع عمال المسرح ويدلي بتوجيهاته طوال الوقت كأننا نشهد لحظة البروفة وليس العرض المكتمل. هو حال من تشريح النص لحظة كتابته وإطلاعنا على كواليس فعل الكتابة واعتمال الرمز في عقل الكاتب كيف ينبني وكيف يتشكل ويتحور ويتبدل، مثلم فعلت فرجينيا وولف في "رواية لم تُكتب بعد" لكنه هنا على نحو كوميدي ساخر. الدلالة من وراء هذا، برأيي، أن المسرحية تريد أن تقول إن التاريخ زائف والمؤرخين كاذبون. فالتاريخُ قابلٌ للكتابة من جديد ثم إعادة الكتابة على الكتابة وفق اللحظة وظروفها ووفق ما تريد الأنظمةُ أن تحقن به أدمغة المواطنين تبعا لمصالح الحكام والساسة و"المؤلفين"، تماما مثلما يفعل "المؤلف" في مسرحيته هنا. لذلك لم نقف على اسم محدد لهذه الشخصية سوى "المؤلف"، للتأكيد على أن مزيفي التاريخ كثيرون، أكثر من أن يتم تعيينهم باسم واحد.

أكثرُ من رسمٍ على جدار البلدة *

"أكثر من" هو التعبير الأدق في عنوان رواية "أكثر من صورة وعود كبريت" لروائي السعودي عواض شاهر العصيمي، الصادرة مؤخراً في مصر عن دار "شرقيات". إذ هي بالفعل "أكثر" من مجرد "صورة" عنيدة يرسمها مجهول بقلم الفحم على حوائط البلدة لتنبعث كالفينيق كلما تم محوها وطلاؤها، وهي كذلك "أكثر" من "عود كبريت" يحكه فتى لاه من أبناء البلدة في قمع مفرقعة لتنبثق في هدئة سماء الليل ألوانًا وطيشًا وصخبًا. عوالمُ كثيفةٌ وإسقاطاتٌ سياسية واجتماعية ووجودية لا حصر لها يمكن للقارئ أن يضع إصبعه عليها عبر هذه الرواية التي لم تتعد ١٧٠ صفحة ولم يتعد شخوصها المحوريون أفراد أسرة صغيرة من أم وأب وابنهما المراهق. ورغم ضجري من مصطلح "الكتابة النسوية" الذي يتحرش بعباءة وقلم كل كاتبة فتظل متهمةً به إلى أن تثبت براءتها. إلا أنني سيطيبِ لي أن أشير باطمئنان إلى الخيط الأنثوي في هذه الرواية. بمعنى أن الجمالَ في هذا الكون هو امرأة. فرغم خلو الرواية من قصة حب واحدة، إلا أن الأم المشلولة "سجود" ستمثل العنصر البديع للجمال والحياة وسط كائنات ذكورية بالغة العبث والفوضى. الشخوص: حافل، شاب يجد كل متعته في تفجير صواريخه الملونة لكي "تؤدي عروضها الحية فوق الجميع وهي جذلة تصفّر للكبار والصغار"، وأم مقعدة لم تعد سوى "كرتون من الحاجات الزائدة" بتعبير زوجها الذي "غاب في عباءة امرأة شامية شابة وجميلة تدب على قدميها وبقيت هي على كرسي متحرك في بيت فارغ". الأب سعوديّ والأم من أصل حضرميّ. وهنا خيط آخر يناقش الوضعية الاجتماعية لليمنيين في المملكة.

* جريدة «القدس العربي» لندن ١٨/ ٢/ ٢٠٠٦

صحيح أنها أدارت رأسه بملاحتها بمجرد أن لمحها صبيةً في متجر أبيها فسعى لنيلها بدلا من صديقه الذي كان أوكله لخطبتها، وصحيح أنها كانت نعم الزوجة وأنها أنفقت ثروتها الضخمة كاملة عليه وعلى بيتها، وصحيح أنها أنجبت له الولد الذي لم يستطع أن يأتي به من سواها من النساء، لكنه رغم كل ذلك (أم تري بسبب ذلك؟) هجرها بمجرد أن مس العجز ساقيها، ثم تهافت وراء امرأة كل رصيدها في الحياة حداثة سنها وعينان زرقاوان! سنلمس تواطؤ المرأة على نفسها مع الرجل لكي يوغل في ظلمها حين تتلمس الأم الأعذار لزوجها الذي هجرها، ما يكشف الغطاء عن طبيعة المجتمع البطريركي الذي ساهمت المرأة بالنصيب الأكبر في صناعة طواغيت رجاله. العلاقة بين الضرتين التي رسمها الروائيون في مجلدات ضخمة، يوجزها لنا العصيمي في سطور قليلة شديدة البلاغة والتقشف: "تشبه العلاقة بين عمودين متجاورين يحملان سقف بيت واحد لكنهما لا يلتقيان، لو التقيا لسقط البيت." وأما بقية الشخوص فرسام "شبحي مجهول" يضع رسومه على حوائط البلدة في عتمة الليل ويفر دون أن يراه أحد ليقلب أمنها فزعًا. ثم مجموعة من الشخوص الثانوية مثل بائع البليلة "سلامة الحواز" الوحيد الذي يزعم رؤيته للرسام "الشبح"، وقد أثرى من وراء هذا الزعم. لكن البطل الرئيس في هذه الرواية، بزعمي، هو "المكان". سوى أنه ليس مكانا مخترعًا مثل مقاطعة "يوكنا باتوفا" التي رسم لها فوكنر خارطة وهمية وجعل عاصمتها "جفرسون" ثم كتب تحتها "المالك الوحيد وليم فوكنر" ليعبر بها عن الجنوب الأمريكي، وليست هي "حارة" نجيب محفوظ كرمز للعالم بأسره في "أولاد حارتنا"، بل وضع العصيمي عالمه "حارة المساكين" كرمز للمجتمع العربي البدوي الذي تحكمه كثير من مشكلات الوعي والحرية والعدالة. ستطارد الشرطة "حافل" الابن لأن اسمه مكتوب تحت هذه الرسوم التي شوهت وجه البلدة. وخلال توقيفه سنقرأ طبيعة العلاقة الملتبسة بين "السلطة" وبين الشعب في كافة أرجاء الوطن العربي. وكيف سيتحول الأب (السلطة الوسيطة) إلى "بوق" أمين يردد كلام الضابط (السلطة الأعلى) أثناء تحقيقه مع ابنه. ولأن النص مفتوح الدلالات فهل يجوز لي، بشيء من المكر التأويلي، أن أعطيه بُعدا إليجوريًا سياسيًا حيث: "حافل" هو بن لادن لاعب المفرقعات الأشهر، والأم المقعدة "سجود" هي الأنظمة السياسية العربية المتخاذلة، و"الرسام" الشبح هو التطرّف الديني أو شقّه الميتافيزيقي التغييبي، والأب "مطلق" هو السلطة القمعية التي تمارس سطوتها على الشعب وتبدي ضعفها أمام السلطة الأكبر: "الشرطة"،

التي هي رمز للقوى العظمى أمريكا؟ ورغم هذه الخيوط السياسية والاجتماعية في الرواية، إلا أنها مازالت "أكثر" من ذلك. إذ هي رواية تتناول نزعة "البحث" عند الكائن البشري. بحث الخيميائي/ باولو كويللو عن الكنز، بحث فاوست/ جوته عن الحقيقة والمعرفة، وبحث الشحاذ/ محفوظ عن السعادة. "حافل" يبحث عن "التحقق والحضور" في مجتمع لم يعطه حقه من الوجود الإنساني، فيروم تحققه في مفرقعات صاروخية ملونة يطلقها في سماء البلدة بجوف الليل ليفزع أهلها من رقادهم ولسان حاله يقول: أنا موجود، وحين أتكلم ينتبه الجميع ويصحو! ذاك أن: "الجميعُ يستغل الجميعَ لينفجر".

وعبر هذه المضامين، بوسعنا أن نرصد عدة سمات فنية تمنح هذا العمل صك "الرواية البديعة"، برأيي، لولا بعض الهنات النحوية التي شابت جمالها سيما في الفصول الأخيرة. منها أنها ليست رواية "أحداث" بقدر ما هي "رؤى فلسفية" يستخلصها القارئ عبر القليل جدا من الوقائع. تمتح زادها الأسلوبيّ من "تيار الوعي" لكن عبر بنية سردية أكثر تماسكًا واحتراماً للحدثية والتراتبية الزمانية مما تعطيه كتابات التداعي الحر والمونولوج الداخلي التي تميز بها رواد هذا اللون الكتابيّ مثل فرجينيا وولف وفوكنر وجويس، ما يجعلنا لا نثق بتثبيتها في خانة تيار الوعي بقدر ما نضعها على الخيط المتأرجح بينه وبين البنية الكلاسيكية للرواية. سوى أن النهايات المفتوحة واتساع قوس التأويل الدلالي ورشاقة الوثب المحسوب بين الإغراق في سرد التفاصيل الصغيرة حينًا والمرور السريع على الأحداث الكبرى حينا آخر، والنكوص والمناقضة وحس السخرية الخفيف، كل هذا سوف يقذف بها رأسًا إلى خانة التحديث. صوت الراوية يجرد الرمز الفلسفي عبر السرد والحوار دون مصادرة على القارئ بفرض وجهة نظر أو أيديولوجيا بعينها، بل سيترك للقارئ مساحة "التأمل" مشرعةً على اتساعها لكي يبني موقفَه الضدّ من سلبيات المجتمع. "تشييء" المرأة في مقابل "أنسنة" الأشياء، فالمرأة أحد المتاع التي نحافظ عليها مادمنا نحتاج إليها، ثم نتخلص منها شأن "الكراكيب" حين تغدو زائدة عن الحاجة، وفي المقابل يتخيل "حافل" مشط الشعر الخاص بأمه كأنه أخوه الأكبر الذي من المفروض أن يكون له الآن أبناء كبار. وفي مشهد بديع شجي وكردّة فعل انعكاسية تبدأ الأم في فرز كراكيبها قصد التخلص منها حينما تأكدت أنها أصبحت أيضًا أحد هذه الكراكيب. لغة شديدة الشعرية حتى لكأن الرواية في مجملها قصيدة نثر مطولة. إذ نحن بصدد روائي بالغ القدرة على الرسم بالكلمات ما ترسمه الريشة بضرباتها

اللونية. والأمثلة عديدة مثل تفنيد عالم البعوض من أسياد وعبيد وشباب وكهول وكيف يختار كل منهم الموضعَ الذي يغزوه من الجسم البشري. ومثل رسمه غرفة الحجز في مخفر الشرطة بوصفها "كيسًا ضيقًا من الظلام والبعوض"، ثم الرياح والغبار الذي "شهر أمواسه وراح يخدش بها المصابيح والوجوه"، والمشلولة التي "لزمت بيتها الصغير برهبانية فتيلة في سراج"، وتشبيه الأب الشرس بـ "المفرقعة ماركة K0201 التي تشتعل بمجرد حك طرفها الحساس بعود ثقاب"، وغيرها العديد من الصور الطازجة التي رسمها الروائي باللون والصوت والحركة.

من مرقدِها، تكتب رسالة إلى الوطن *

لولا الميثولوجيا لَثَقُلَت الحياةُ على الإنسان ولانتفى الجنسُ البشريّ، بزعمي، منذ البدء. فالأسطورةُ بالنسبة للبشريّ هي معادلٌ موضوعيّ للقصيدة بالنسبة للشاعر. التي من خلالها يعيد تشكيلَ العالم كي يستطيع أن يتعاملَ مع معطياته التي قد يرفضها فيتمرد عليها، شعراً. من أجل ذلك فكل أسطورة تحمل رسالةً طوباوية من خلال معطيات الثقافة والزمن والبيئة التي أفرزتها. ومن هنا فكل ميثولوجيا لابد أن تُقرأ بعين زمانها وفي سياقها التاريخي والسوسيولجي والفكري الذي نسج خيوطَها، وفي ذات الوقت يجوز مصارعتُها وخرقها واللعب بها ثم إعادةُ نحتها من جديد بوصفها إرثًا يرثه بشرٌ عن بشرٍ فيغدو مُلكًا خالصًا للوريث حتى ولوَ ظل الإرثُ يرمق بين لحظة وأخرى جذورَه البعيدة بعين الحنين. لهذا فإعادة قراءة الأساطير بل وإعادة إنتاجها وتجديد خيوطها، ليس فقط من حق كل مبدع، بل أظنها من واجبه أيضًا. ولعل الأساطير الفرعونية والإغريقية والأشورية هي من أكثر ما شكّل مُلهمًا للفنان في كل عصر، كونُها تتقاطع بقوة مع الإنسان بصرف النظر عن موقعه الجغرافي والتاريخيّ والحضاري الضيق. ولأن المرأةَ هي أحد المحاور الرئيسية في كل أسطورة تقريبًا، إن لم تكن هي المحور الأول، فإن تناولَ الأسطورة على نحو جديد سوف يختلف إذا ما تناوله مبدعٌ عما إذا تناولته مبدعةٌ، سيماَ إذا كانت مبدعةً مهمومةً بمكانة وموقع وقانون المرأة مثل نوال السعداوي. خلال تلك المزاعم نستطيع أن نقرأ "إيزيس" ** السعداوي في مقارنة مع "إيزيس" *** توفيق الحكيم، بوصفهما طرفيْ النقيض في تناول أسطورة بعينها وشخصية بعينها هي إيزيس المصرية إلهة الجمال والخير وزوجة

---

* مجلة «نزوى» عمان يناير ٢٠٠٦

** مسرحية «إيزيس» ـ نوال السعداوى ـ دار المستقبل العربى ١٩٨٦

*** مسرحية «إيزيس» ـ توفيق الحكيم ـ مكتبة الآداب ١٩٧٦

أوزوريس. ومن الطريف أنني حين قرأت المسرحيتين لم أقرأ شخصَ إيزيس بقدر ما قرأت دماغ كل مبدع منهما وطرائق تناوله العالم. توفيق الحكيم وتطرّفه ومغالاته في النظرة المتعالية للمرأة ووضعها في مرتبة دنيا، ونوال السعدواي في تطرفها في احترام المرأة وإعلاء شأنها في الوجود. ولن أدعي الحياد وأزعم أنني في حال تأمل ونقد لمبدعين هما من رموز الحياة الثقافية المصرية المعاصرة، لكنني رأسًا سآخذ موقعي كمؤيدة لنوال السعدواي في موقفها من المرأة. وموقفي هنا ليس بوصفي امرأة تنتمي لمجتمع ذكوري حتى النخاع، لكنه انتصارٌ لقيمة الأنثوية في الحياة بوصفها الجمالَ والخير والعدل في الوجود. ومن الطريف أيضًا أن الحكيم كان يجتهد أن يثني على إيزيس ويمجدها ويمدحها عن طريق نعتها بصفات رفيعة من قبيل الوفاء والإخلاص وإعلاء شأن الزوج. حتى أنه، كما جاء في بيانه المذيّل للمسرحية، ربط بينها وبين شهرزاد التاريخ وبنيلوب الإغريق من حيث اتفاقهن في الوفاء الزوجي. وإن وضع بنيلوب في خانة الوفاء السلبي عكس وفاء إيزيس الإيجابي. والطريف أن مدح الحكيم إيزيس كان مدحًا معكوسًا، ومن المدح ما قتل. فالحكيم لم ينتبه (أم تراه انتبه؟) أن كل النعوت الطيبة التي خلعها على إيزيس كانت تضرب بقوة في مقتل استقلالها الوجودي. معنى أنه كبّلها في قيد الرجل ودثّرها بعباءته طوال الوقت، وكأن لا جمالَ وجوديًا وإنسانيًا لامرأة خارج حدود الرجل وخارج بساط خدمته. لم أكن لأقول كل هذا القول لولا أنني بصدد عقد مقارنة بين المسرحيتين. فالحكيم غير ملام مطلقا كونه استلهم الأسطورة كما هي تقريبا ولم يفعل إلا أن نسج على نولها، ومن ثم فهو غير مطالب بتغيير الأحداث لصالح فكرة ما، ليس فقط لأنه اشتهر بعدائه للمرأة (فمن الواضح أنه لم يكن عدوا لإيزيس)، لكن الأخطر أنه كان طوال الوقت يكرم شخصها في مسرحيته عبر تكريس قيمة الوفاء الزوجيّ ولا شيء آخر. وهي قيمة أجلى وأعلى من أن نناقش حتميتها وجمالها ورقيها، سوى أن الفكرة التي تطرحها السعداوي في عملها تقول إن الجمال الإنساني يكمن في مناطق أخرى كثيرة غير هذه القيمة التي تنهل من بساط الرجل وتصب فيه. والأهم هو أن الجمال الإنساني لو تولّد فلا ريب سينبت كل ألوان الجمال الأخرى مثل قيم الوفاء والإخلاص والحب الخ. ومن ثم فقد رسمت السعداوي "منبع" النهرِ فيما رسم الحكيم "فرعًا" من فروعه. ففي حين كانت إيزيس الحكيم محضَ امرأة ثكلى تحاول طيلة الأحداث أن تلملم نثارات جسد زوجها المغدور بمعرفة أخيه إله الشر "سيت"، كانت إيزيس السعداوي امرأةً عضويةً

فاعلةً في المجتمع تبني عقول الناشئة وتعلمهم الكتابة والقراءة وتبذر فيهم المفهومَ الحقَّ للعدل والجمال والنبالة واحترام الإنسان لنفسه وللآخر بصرف النظر عن نوعه وعرقه وطبقته ودياناته. إيزيس الأولى امرأة "مفعول بها" كما هو شأن المرأة في معظَم الأدب الكلاسيكيّ ويأتي دورها دومًا كردّة فعل صنعه الرجل. فالرجل هو المهيمن على حراك الكون والموجدات وما المرأة إلا أحد هذه الموجدات التي تخص الرجل. فيما إيزيس الثانية هي مالكٌ مناصفٌ للكون مع الرجل وفاعلٌ ومفعّلٌ للوجود. إيزيس الجديدة لا تدور في فلك الرجل وداخل عباءته، فهي موجودة بذاتها الخاص وتبني الكونَ بحقها الخاص، فيما الأولى مرهونٌ وجودها بوجود الرجل، وكما قال الفارابي: "كلٌ موجود بغيره آلة". ونوال السعداوي لم تقل الصدق في مقدمتها حين زعمت أنها ترد الاعتبار إلى إيزيس الإلهة القوية التي ظلمها التاريخ. فالسعداوي ليست ذلك الكائن الماضويّ الذي يعنيه إعادة ترتيب التاريخ وتصحيحه. لكنها كتبت هذه المسرحية كرسالة شديدة اللهجة إلى "المستقبل" الذي وحده ما يعنيها. ومسرحية "إيزيس" ليست العمل الوحيد لها الذي يخفي بين سطوره رسالة إلى المجتمع، فكلّ أعمالها تنحو النحو ذاته. فهي تجيد لعبة الرمز والقناع وتضمين الرسائل المُرّة عبر أعمالها الأدبية. والكاتب عادة يلجأ إلى الرمز، ليس فقط كتيمة فنية، لكن أيضًا حينما يفسد النظام، مثلما فعل ديدبا في "كليلة ودمنة" ولنا في التاريخ شواهدُ عديدةٌ مماثلة. وجليّ أن السعداوي لا تتوسّل الرمز خوفًا من النظام أو طلبا للسلامة لأنها مقاتلةٌ شرسة كما عرفناها وليس المعتقل بالمكان الغريب عنها، لكنها تعمل ذلك حفاظًا على الرسالة الخبيئة داخل العمل من أجل حمايتها من بطش مصادرات الرأي وقمع حرية التعبير. لو قرأنا إيزيس من هذا المنطلق فلن نجد بين أيدينا إلا نصًا تعبويًا تحريضيًا مغلّفًا بنصٍ إبداعيّ أدبيّ، أو لنقل هو خطابٌ إصلاحي كتبته إيزيس في مرقدها خلف قرص الشمس لترسله إلى وطنها المعاصر. وبإجراء عملية إحلال بسيطة لدوال وشخوص العمل سوف نخلُص رأسًا إلى متن الرسالة الإيزيسية/ السعداوية. حيث "رع" هو السلطة التشريعية أو النظام، "وسيت" هو القانون والدستور الذي يخدم مصالح النظام، وحيث "رئيس الجيش" هو السلطة التنفيذية، التي لابد وأن تكون محدودة الفكر بليدة التأمل لا قدرة لها على إعمال العقل ولا ينبغي لها، لأنها مجردُ يد باطشة من أيادي النظام الطولى، رغم أننا سنجده وقد تحوّل في نهاية العمل ليأخذ صف الشعب فيما يشبه انقلابا عسكريًا على النظام. و"نوت" هي النوستالجيا إلى ماضٍ كان جميلا، لأن كل

ماضٍ هو جميل بالضرورة، و"معات" هي العدالةُ الغائبة في الحياة، و"إيزيس" بالطبعِ هي الجمالُ بالمفهوم الفلسفي للكلمة، وأما "توت ومسطاط" فهما الجبهة المعارضة للحاكم وإن اختلفت طرائق تناولهما لمفهوم الغاية والوسيلة. ولأن العدل نسبيّ، ولم يقف الإنسان على تعريف دقيق له حتى الآن، فسنجد أن "معات" ترتبك أحيانًا أو يتملكها اليأس عكس "إيزيس" التي حافظت على صلابتها وقوة منطقها ونبلها طوال الوقت. أما اللعبة الفنية في هذه المسرحية هي أن السعداوي قد انطلقت من بنية ميثولوجية هي أسطورة "إيزيس وأزوريس" ثم شدت بأطراف القص إلى منطقة الواقعي الحداثي فصارت الشخوص خاضعةً للقانون الفيزيقيّ عوضًا عن السحرية والأسطرة والخيال. وخلال هذه العملية الاستبدالية يمكن أن نلمح منهج السعداوي في التفكير وهي رسالة أخرى تمررها لقارئها عبر العملِ بأن الميتافيزيقا هي أداةُ خداع وشَرك ينسجه لنا السلطان عبر الكهنوت كيلا نتدبر مشاكلنا الراهنة ونحيل الأمر إلى قوى غيبية ميتافيزيقية بيدها مقاليد الأمر. هذه الإحالة الغيبية التغيبية هي آفة كلّ الشعوب التي لا تأخذ بالعلم والمنطق والعقل وتستنيم إلى النقل السلفيّ الإحالي الذي فيه مقتل الإنسان. أكدّت السعداويّ على أهمية العلم فكانت إيزيس، الإلهة التي نزلت من عليائها، تعلم الفلاحين والفقراء وأبناءهم الكتابة والقراءة. وهو ما يجب أن يستوقفنا طويلا، لأن الكتابة لونٌ من الحضور، أو كما قالت فرجينيا وولف: "لا حدث يحدث إلا إذا دُوِّن"، فهل يجوز لنا أن نوسع الأمر ونقول لا بشرَ موجودًا إلا إذا كتب شيئا؟ حُرمت المرأة من التعليم والكتابة دهورًا طويلة، ليس فقط عند العرب لكن في الغرب أيضًا سيما في الأسر الفيكتورية. وكلنا يذكر "أرنولف" في مسرحية "مدرسة النساء" لموليير، حين أسف كَون "آنييس" تعرف الكتابة ما يخوّل لها مراسلة عشيقها. سوى أن وضعَ المرأة العربية كان أسوأ كثيرا طوال الوقت لأن العرب اعتبر المرأةَ كائنا ناقصا فيما الكتابةُ حرفةٌ تحتاج عقلا حصيفًا أنىّ للمرأة أن تمتلكه. وعلّنا نذكر كتابَ "صبحُ الأعشى" للقلقشندي الذي تناول صفات الكاتب وآداب الكتابة وما يحتاج إليه الكاتب من معارفَ في اللغة والدين والجغرافيا والتاريخ والأدب، وفيه رفع من شأن الكتابة كما جاء: إن الكتابة من أشرف الصنائع وأرفعها وأخطرها في ذات الوقت"، وقد قرن فعل الكتابة بالذكورة مستشهدًا بقول عمر بن الخطّاب "جنبوا النساء الكتابة" ولا أدرى مدى صحة انتساب الكلمة لعمر.

هذه المسرحية إذن هي محاول من السعداوي لتمرير رسالة مُفادُها أن

المجتمعات الأمومية matriarchal كانت الأرقى سياسيًا واجتماعيًا وجماليًا وإنسانيًا عكس المجتمعات الأبوية (البطريركية) patriarchal التي اتسمت بالرقّ والعنف والسباية والطبقية ودحر الأنثى. ولم تكتف السعداوي باستلهام أسطورة إيزيس وتطويعها لرؤاها الخاصة المعاصرة المحمّلة بأيديولوجيا إصلاحية تعنيها تماما، لكنها عدّلت في سير الأحداث وسيناريو الحوار بين شخوص العمل، أي كأنها عملت نصًا على نص أو كتابةً على كتابة. وهذا يُحسب لها لأنها صارعت الأسطورة المنقولة وخرجت علينا بنصٍ جديد يحمل سمات العصر الجديد. وخلال ذلك سوف نجد بسهولة أن إيزيس تنطق بلسان السعداوي طوال الوقت، تنقل أفكارها وتدين إشكاليات مجتمعها التي ظهرت بجلاء خلال حوار شخوص العمل. حين سأل "سيت" إيزيس" عن سبب عدم حبها له لم تستطع الإجابة في بادئ الأمر وكادت تحيل الأمر إلى العاطفة لكنها بعد برهة عرفت الإجابة بعدما بثها "سيت" مشاعره التي خلالها أيقنت إيزيس إنها لم تحبه لأنه لم يحبها ككائن مستقل بل كجسد رخو بلا عقل وتابع لمقادير الرجل فقالت: "الآن فقط أدركت لماذا أحببت أوزوريس ولم أحبك. كنتُ مع أوزوريس أشعر أنني إنسان. كان يعرف قيمتي. الحب هو المعرفة. أن تعرف قيمة من تحب. أوزوريس كان يعرفني، يعرف إنسانيتي ويعرف أجمل ما فيّ: عقلي وقلبي." (ص٨٥) وجاء في حوار ثلاثي بين إيزيس وأوزوريس وكاهن يستنكر شرعهما الجديد الذي بدءا في تكريسه في الأرض عوضًا عن شريعة "رع" المستبدة، وفيما يحاولان أن يقنعاه أن مفهوم الطبقية هو ابن رؤية لا إنسانية، تقول إيزيس: " . . . لنا فلسفةٌ أخرى تساوي بين الآلهة والبشر، وبين الأسياد والعبيد، لا فرق بين إنسان وإنسان إلا في العدل والرحمة". وجليّ هنا أن ندرك بعد عملية استبدال الواقعيّ بالأسطوريّ التي تكلمنا عنها، أن الآلهة هنا تمّثل السلطة والحاكم الآنيّ. ونجد الكاهن يستنكر تلك المساواة ويحاججها بشريعة "رع" الطبقية فيجيبه أوزوريس قائلا: " . . . ليس في هذه القرية أسياد وعبيد، كلنا بشر والناس سواسية. هذه إيزيس ابنة الإلهة "نوت" تعمل معنا، وقد تزوجتني أنا الملاح الفقير". (ص ٦٢-٦٣). وفي ذات الصدد كرد على تشريع "رع" بإخصاء جميع العبيد وختان جميع النساء سوى الملكات والنبيلات بحجة أن الفضيلةَ فنٌّ لا يعرفه إلا الأسياد، تقول إيزيس: "الفضيلة إذا لم يكن لها مقياسٌ واحد لجميع الناس لم تكن فضيلةً، وإنما قانونٌ عبوديّ مزدوج يمنح الحريةَ للأسياد ويفرض القيود على العبيد". وهنا تجدر الإشارة إلى جذور طقس الختان

الذي حرّمته وجرّمته كلُّ الأعراف الدولية وردّه إلى أصول عبودية لا علاقة لها بأية ديانة. كما نلمح كثيرا من الإسقاطات السياسية مثلما في رد رئيس الجيش على "سيت" القلق بسبب أن إيزيس استطاعت أن تستقطب بنبلها أعدادا ضخمة من الفلاحين والفقراء إذ قال: "... لا قيمة للفقراء يا مولاي، هم مجرد عدد، المهم هم طبقة الأسياد." (ص٦٢). فالحاكم الذي لا يخاف الشعبَ على كثرته العددية يخاف امرأة وحيدة عزلاء لأنها ذات عقل يفكر ويحلل ويتأمل. وهذا حق فالنظم المستبدة يهددها عقل واع واحد أكثر مما يهددها آلاف العقول الناقلة الفارغة. وهذا ما يقرّه رئيس الجيش إذ يقول: الشعب الجاهل أفضل من الشعب الواعي يا مولاي، ....، لا شيء يدخل عقول الناس إلا ما نمليه عليهم في الأبواق والمزامير."، (وجليٌ أن الأبواق والمزامير هنا هي وسائل الإعلام والصحافة اليمينية التي تشكل بوق النظام الحاكم). وفي قول "معات": السلطة المطلقة والقوة غير المحدودة تجعل الحاكم مستبدًا ثم تفقده عقله." (ص ١١٨) إشارةٌ إلى أن كلّ مستبد هو بالضرورة صناعةٌ محلية أنتجه شعبه. وكتلك الإلماحة الذكية إلى لعبة الحاكم مع المعارضة المتمثلة في "توت ومسطاط" إذ يقول رئيس الجيش: "هي معارك وهميةٌ فوق الورق ليس إلا، توهم الكتّابَ أنهم أبطال. ولذلك لم يمسسهم الملك بسوء. بل كان يحميهم حين نرغب في البطش بهم ويقول لنا: دعوهم يكتبون وينقدون فهم غير ضارين لنا، بل مفيدون، يؤدون دور المعارضة ويوهمون الناس أنني حاكم غير مستبد أشجع النقد وأؤمن بالحرية." (ص ١٢٤). وفي ذات الصدد تشير السعداوي إلى أن اليمينيين المتطرفين قد يفسدون الحكم أكثر من حاكم فاسد، إذ يجيء على لسان "سيت": "... ملكيون أكثر من الملك! حاشية الحكام والملوك، مجموعة من المنافقين يتصورون أن مثل هذه الإجراءات القاسية ترضيني." (ص ٧٨). وفي تهكم مرير تسخر المسرحية من طرائق الأنظمة العربية المتهافتة في استقبال الحاكم الجديد حين نستمع إلى رئيس الجيش يقول: كل شيء تمام يا مولاي، الأمن مستتب والأمور كلها مستقرة. أُزيلت جميع صور الآلهة الراحلين ولم تبق إلا صورة الحاكم. (ص٥٢). وفي إشارة إلى ثقافة التواطؤ التي نحياها تحت وطأة الخوف و"الأنا-مالية"* ، تلك الثقافة التي تنتعش في مجتمعاتنا وكل مجتمع يتميز بنظام فاسد ووعي منخفض نجد الفلاحة الفقيرة التي اختطف العسس ابنتها تقول في ذعر: لا، لا أتهم أحدًا، رأيت أشباحًا، الأرواح الشريرة خطفتها، لا أستطيع أن أشهد ضد أحد من الآلهة، ينقطع لساني إذا قلت. (ص٥١). لكن

* نظرية : أنا مالى

المرأة ذاتها لم تستنجد إلا بإيزيس وفي هذا دلالة إيجابية معنى أن صلاح حال المرأة لا يكمن إلا في يد المرأة نفسها. فالحرية ليست هبةً كي تطالب بها المرأةُ الرجلَ، لكنها أحد العناصر الأولى في بنية الإنسان وما على المرأة إلا أن تعي فقط أنها كائنٌ حر، وحسب. فانسحاق المرأة أمام الرجل كان بيدها لا بيد عمرو أو كما تقول إيزيس : إن هزيمتك يا أمنا نوت تمتد إلينا، إلى كل النساء. (ص٤٩). ثم تقول في وضع لاحق: لن أبكي بعد اليوم، سأحوّل الدموع إلى نار تحرق، سأحول الحزن إلى نور يضيء. في إلماحة إلى استنفار الطاقة الهائلةً في روح المرأة المستترة خلف قناع الضعف والاستكانة وتراكم الانهزام الذي ساهمت كل السلطات في صنعها ولا أعفي المرأة ذاتها. ونلمح اعتناق السعداوي لمبدأ الأنثوية بوصفها الانتصار لقيم الجمال والعدل في الحياة حين تقول إيزيس: "إله الخير مازال يعيش طالما أنا أعيش". فالجمال مرهون بوجود المرأة في الحياة، ووجوده من وجودها. وحين تلوم إيزيس معات على صمتها عن الظلم ترد الأخيرة : أنا لا أخاف، لكنني صاحبة قلم وفكر ولا شأن لي بما يفعله الحاكم، لا شأن لي بالسياسة، سأكتب في أمور الفلسفة أو أكتب الشعر والقصص.(ص٤٥). ما يشير إلى تحجيم دور المثقفين من قبل النظام وسلبية بعض الكتاب والخطأ الشائع الذي يقول إن السياسة تنفصل عن الحياة. وتزعم معات أنها كاتبةٌ محايدة فتساجلها إيزيس بقولها إن الكلمةَ إذا كتبتها لم تعودي محايدةً، فالكلمة موقف، والصمت عن الظلم ليس حياداً لكنه موقف مناصر للظلم.

هي رسالة إذًا استنطقتها نوال السعداوي، التي كرمتها بروكسل مؤخرًا بجائزة إنانا، عبر لسان إيزيس كي تصنع تشريعًا سياسيًا واجتماعيًا يعتمد المساواة والعدل والجمال والمحبة. رسالة أتمنى أن نعيها جميعًا، لأن الحرية والعدل والجمال لن تمنحها الأنظمةُ لشعوبها الصامتة، لكن الشعوب عليها أن تمد يدها لتنالها بالقوة.

أقنعة الرمز، واللعبُ على "صوت" الراوية *

الرمزُ، و"صوتُ" الراوية، هما التيمتان اللتان تتوسّلهما الروائية السعودية "نورة الغامدي" في مجمل أعمالها، من أجل تسريب رسالتها الوجودية- الاجتماعية، والسياسية أيضًا. يتجلى ذلك عبر مجموعتها القصصية "تهواء" الصادرة عن دار "شرقيات" بالقاهرة. تلعبُ الكاتبةُ بصوت راويتها وتطوعه بما يخدم رسالتها. وهو في معظم الأحوال راو "نصف عليم"، معنى أنه يتتبع الحدث ويرصده لنا، نحن القراء، لحظة بلحظة غيرَ كاشف عن كامل اللعبة إلا مع السطر الأخير ربما. ذاك أنه غير مستبصر بالنهايات، أوّ لعلّه مستبصرٌ ويضن على قارئه بفتح مغاليقها إلا في الوقت المناسب. وفي حين يتجلى صوت الراوية "كأنثى" في قصة "الطاقية"، سوف يغيبُ "نوع" الراوية في القصة الأولى في المجموعة، والأهم، التي عنوانها "من كمّ جدي". ولغياب "نوع" المتكلّم هنا دلالةٌ أساسية من أجل حقن القارئ بمصل الشك والحيرة على طول النص وعرضه. القارئ سوف يلج الكتاب بعد اجتياز عتباته الأولى، من عنوان المجموعة واسم الكاتبة: "نورة"، متوقعًا أن يستمع إلى صوت أنثى. لكنه لن يستطيع أبدًا أن يحدد نوعه في هذا النص. ذلك أن الصوت الوحيد الذي سنسمع إن هو إلا صوت الحفيد/ة، يحكي، أو تحكي، عن الجد "صقر". وبتوالي القراءة سنكتشف الخدعة إذ أن ذكرًا واحدا بشأن إنجاب أحد من أولادٍ الجد لم يرد في النص. فكيف سيأتي الحفيد؟ وهو ما يدعم ظني بأنه نص إليجوريا سياسية. سوى أن غياب المرأة عن هذا النص سوف يشير إلا أن ثمة تغييبًا مقصودًا للكيان الأنثوي سيؤدي دوره في حقل الدلالة الرمزي. والحقيقة

* جريدة «الوطن» السعودية ١٨/٩/٢٠٠٦

أنني حاولت قراءته بوصفه نصًا نسويًا يناقش مشكلات المرأة السعودية ناقمًا على مكانتها في قبضة مجتمع بدويّ بطريركي، مثلما عهدنا في مجمل أعمال الروائيات السعودية، أو في أفضل الأحوال تلك التجارب التي تحاول أن تفتح ثقبًا في خيمة الخصوصية الخليجية لكي يلصقَ القارئُ عينيه ويتلصّص على خبيئتها. لكن الحال أنني فوجئت بنصٍ قوميٍ سياسيّ تحريضي، رغم أنه خلوٌ من كلمة واحدة مباشرة. على العكس، فالسردُ هادئ راصدٌ يبدو لوهلة أولى محايداً لا يحمل إلا نفسه. على أنه رغم صغره سيمثل ملحمةَ أجيال كاملة، ما أعاد إلى ذاكرتي "أولاد حارتنا" للراحل نجيب محفوظ. فبإخضاع النص لعملية إحلال دلاليّ سوف نجد أن الجدّ "صقر" ربما يرمز إلى القومية العربية، الحلم المهدورُ دمه على عتبة أنظمة عربية رخوة. وسوف نجد الابن المعاق بعاهة في فمه أفقدته النطق ليس إلا تلك الأنظمة. وأما "الناظور"، الذي يشبه صندوق الدنيا في فولكلورنا المصريّ، إن هو إلا اللاهوت أو الميتافيزيقا في استشراف الغيب التي سوف يتوسلها صقر في نهاية الأمر حين يعمل على إغواء الخلق وتغييبهم برضائهم الكامل. وعلى طول النص سوف نجد ما يكرّس هذه المزاعم التأويلية حيث يقول صقر جملته المكرورة لابنه الأبكم: "لن تكون شيئا طالما أنك تعمل عملَ العبيد وتكتفي بذلك". ثم: "يرفع يده ويدفعه نحو الخارج ويسأله ألاّ يعودَ حتى يكون له ظهرٌ من حديد ومن شوك". ثم: "ليس لدي ما أخلفّه لكم، عليكم بزرع الأرض، لا تسندوا ظهوركم للحائط بانتظار شيء مني، هيا!". وصقر صامد أمام ضياع أبنائه الذين تفرقوا وتشظوا وفرّطوا في ثرواتهم للغرباء. ولا يجد سلواه إلا في ذلك الناظور السحري الذي يبقيه في عالمٍ الحلم المقدس. ورغم أن التأويل السابق يظل محض احتمال ضمن فضاء نص متعدد الرؤى، إلا أن غياب الأنثى يكرّس فكرة أن الوطنَ والقوميةَ والعروبيةَ قد أضاعها رجال. وعلى هامش ذلك قد يرمز أيضًا إلى أن غياب الأنثى وراء كل خسارة وكل فقد. ورغم قوة الرمز، على غموضه، إلا أن النهاية التبشيرية التي اختتمت بها الكاتبة قصتها قد أضعفت من صدمته وتوتره. على عكس ما سبق نرى النص النقيض "الطاقية" الذي يحفل بالأنثى ويحتشد بها إلى حد غياب صوت الرجل، برغم حضور سطوته على نحو غير مباشر. دمعةُ العروس في صورة الزفاف سوف تسقط لتتحول إلى طاقية تعتمرها البنت مدى عمرها، كرمز حاضر على قمعها وتسكينها طوال الوقت في خلفية المشهد. وسوف يتجلى هذا الهرم الهيراركي الذي تناهضه المؤلفة في قولها على لسان امرأة تصفُ ترتيب

وضع أفراد العائلة أمام التليفزيون: "الرجال والصبيان في المقدمة، تليهم العجائز الكبيرات، فالنساء اللاتي يسمح لهن أزواجهن بالمخالطة، ومكاننا الصف الأخير، الرؤيةُ من البعد عذاب!". في صورة مشهدية كهذه تتلخص مشكلة مجتمعٍ بأسره. مجتمعٍ يجعلُ من النوعِ أساسًا للتراتب القيميّ بدلا من أن يكون الأساسُ هو العملَ وقوةَ العقل. وجاء عنوان المجموعة موفقا، برغم غرابته وعدم شيوعه لغويا. إذ أن "تهواء" هو هزيعٌ من الليل، أو قسم منه، ما يشي بأن الكاتبة ترصد قطعةً مظلمةً من تاريخ الأمة الراهن. على أنها لم تختر "الليلِ كلّه" بظلمائه المستطيلة، بما يشي بالأمل في أنها حالٌ مؤقتة وليست سديمًا أسود ممتدا. اللغةُ في مجملها قويةٌ وصافية رغم بعض الهنات النحوية مثل: تهاويمًا- حنونة، وصحيحهما: تهاويمَ- حنون. كما اشتغلت الكاتبة بكثرة على المعجم الحجازي المحليّ باستخدامها مفردات من قبيل: "قعادة-دمن-ناظور-مزرح-مضيافة الخ، ونجحت في عمل تشريحٍ معماريٍ دقيق للبيت الحجازيّ الكلاسيكي وهذا يُحسب لها. وكذا تراوح السردُ بين التصويرية الواقعية المحسوسة والسريالية الفانتازية لتخلق عالما غنيًا بالخيال، وفي ذات الوقت غير منبت عن الواقع.

المغربُ في عيون باريسية *

المغربُ العربيُّ (شرقٌ). على الرغم من اسمه "النسبيّ". كونه (غربًا) بالنسبة إلى المشرق العربي، و(شرقًا) بالنسبة إلى الغرب. فكيف ترسمه الريشةُ الغربية؟ الباريسية تحديدا. رواية "محمد يحبني" للفرنسية ألينا بيس" الصادرة مؤخرًا عن دار "أزمنة" ترجمها الشاعر المغربي محمود عبد الغني، الذي تخصص مجالُه البحثيّ في أدب السير-ذاتي وعالجت رسالته للدكتوراه السيرة الذاتية عند ابن خلدون. وصلتني الرواية مشفوعة بإهداء يقول: أتمنى أن تقرئي المغرب في ٩٠ صفحة. والحق أنني من الذاهبين إلى أن قراءة بلد بعيون أجنبية غالبًا ما يكون أكثر شعرية وأخصب خيالا من قراءته بعيون محليّة متورطة فاعلة. أليست المعاصرةُ حجابًا؟ العيونُ الجديدة بوسعها أن ترى ما يغيّبه التراكمُ البصري عن العيون التي نشأت ونمت وتفاعلت مع عمق المكان. وهذا سر ولعنا بالسفر كوننا نرى في الأمكنة الجديدة "السطحَ القشريّ الجميل" وليس الجوهرَ الموّار بالمشكلات وبالجمال أيضًا في آن. نرى في السفر أحلامَنا أو الصورة التي رسمناها سلفا للمكان.

الزمنُ مهشّمٌ في البنية الكلية ومحترَمٌ في البنى الجزئية. "المسافة التي سنقطعها ٣٠٠٠ كم لنسيان كلِّ شيء أو تذكّر كلِّ شيء." هكذا بدأت الراوية (التي لم يظهر لها اسمٌ ما يؤكد أنها سيرة ذاتية) من لحظة العودة للوطن فرنسا بالسيارة عن طريق إسبانيا. ثم سرد "لقطات" متشظية مما يراد له أن "يُنسى أو يُتذكّر". تيمتا الفلاش باك وتشظي الحدث تعطيان

* جريدة «القدس العربي» لندن ١٣/٣/٢٠٠٧

الرواية فنيّتها وتخرجان بها من أفقية حكائية السيرة الذاتية التي أخرجها النقاد من دائرة الفن. لن يعرف القارئ، إلا بعد منتصف الرواية، سبب سفر هذه الأسرة الصغيرة، المكونة من الذات الراوية والزوج وطفلين، من فرنسا إلى أحد سواحل المغرب الفقيرة. "سافرنا إلى المغرب لأننا كنا نحتاج إلى مغادرة فرنسا، وذلك الطقس السيئ، وبغرض الحاجة إلى العزلة أيضًا". وتقصد الطقس السياسي والاجتماعي وليس المُناخي: "نقرأ الصحف بخوف وغضب. الطقس الرديء يمس أصدقاءنا أيضًا، لكن حياتهم تصنع لهم أحسن ثياب للوقاية منه، أما نحن فكنا شبه عراة وقابلين جدا للاختراق وفجأة رغبنا في السفر." أما "محمد" فصيّاد تعرفت عليه تلك الأسرة ورافقته الإقامة على الساحل. وأما "يحبني"، فلونٌ من الحب فريد لن نجد خلاله أيًا من التجليّات التي ألفناها. هو توقٌ باريسية متحررة لرجل يمثل النموذج الشرقي الخشن في صورته الفطرية الرعويةً العارية من غلالات المدنية التي تتكاثف فوق سكان الحضر فتنأى بهم عن جوهر الإنسان الأول. ورغم كونه حبًا للـ"ضد" كما يبدو، إلا أن محمد لم يكن سوى "أنا" أخرى للراوية. ولا عجب، ألسنا نعشق في المرآة صورتنا المعكوسة التي تجعل اليسارَ يمينًا؟ ينجذب الموجب للسالب ليتماهيا في كلٍ واحد متعادل ومتزن. ذاك أن الجملة الأولى في الرواية: "هذا هو موحى نفسه"، و"موحى" هو النطق الأمازيغي لمحمد، وفي الهامش ينبئنا المترجم أن الأصل الفرنسي هو: Moha m'aime، وأنها تتشابه في النطق الفرنسي مع جملة: Moi-meme يعني "أنا نفسي". وإذًا تقر الساردة أن محمد هو هي: "وعندما أكتب عنه أنتبه إلى أنني أحبه مثل شبيهي، توأمي الذي أتمنى أن يكون لي وأن يكون أنا نفسي، وليس لي غير أن أمنحه نفسي: الكتابة. أكتب عنه كتابا يشبه الجسد." وفي موضع آخر: "خرج من البحر مثل فينوس ذكر، يبتسم إلى نفسه وحدها أو إلى الحياة". وصفته براقص الماء، وإشارات تشي بغرمها بجسده المشوق الأسمر، على أننا لن نجد أية إشارة لتفاعل جسدي بينهما، بل لن نجد إلماحا لاعتراف أحدهما للآخر بمشاعر الحب. سيبقى حبًا فلسفيًا إنسانيًا دالا على إمكانية حدوثه بين البشر. حبٌ "أنثرو-إثني" إن جاز الوصف. حب عِرقٍ لعِرقٍ مختلف عنه جينيًا وحضاريًا وثقافيًا. تحكي

بافتتان عن طقوس مغربية ستكون مفاجئة لنا نحن المشارقة: الحمّام المغربي- الشاي المغربي طهواً وتقديما- طجين السمك على شاطئ البحر- تنظيم البيت المغربي التقليدي بوسائده وسجاجيده وجلوده. بل طريقة المصافحة بين الرجال والنساء بوضع اليد فوق القلب. حتى القيم التي يتبناها أبناء مهنة الصيد: "يعرف محمد كيف ينتظر". فالزمن هو العملة التي ينفقها الصياد في مهنته. "مَنْ عندنا في فرنسا يعرف كيف ينتظر؟". ورغم نزعة نقد الذات على لسان الروائية لمجتمعها الفرنسي، سيما في غياب الديمقراطية حال التعامل مع العرب بطبقية، ورغم محاولتها أن تبدو موضوعية ومُحبّة في انتقادها سلبيات مجتمعاتنا العربية، إلا أننا كقراء لن نغفل الحس المتعالي الذي شاب السرد، مهما حاولت إخفاءه. "الدرهم بمثابة الملك في المغرب، حاضرٌ في كل المناقشات، انتبه ابني الصغير إلى ذلك بسرعة، المرأة العجوز التي تقبلك أنت وأطفالك في الشارع، الطفل الرائع الذي يتبعك، كلهم ينتهون بابتزاز بعض الدراهم منك." ثم تعاود النكوص على الفكرة، أو الالتفاف حولها، بعد التعميم السابق: "الدرهم هنا يتجول دون عقدة. ليس للمحتاج مظهر من يتسول، وليس للمانح مظهر من يعطي، يجب أن ترنو جيدا للمشهد لترى قطعة نقدية تمر من يد إلى أخرى." وكأن المالَ ليس الركيزة الأساس في بلاد الغرب! ثم السخرية لأن أحدا من سكان هذا الساحل لم يفهم معنى "الرمز البريدي" حين سألت عنه. انتقادات كثيرة للعرب وإن بلهجة المحِّب، أو لنقل الماكر، ربما لأنها تعرف أن المغاربة يقرأون الفرنسية بيسر، عبر تيمة الكر والفر. تحكي عن عصابة لصوص يهددون ويبتزون، ولو التقوا بك ولم يجدوا معك شيئا يربتون على كتفك وقد يعطونك مالا! الكلام بالنفي في الأدب قد يعني الإثبات لو اعتمدنا مكر الأدباء في طرائق الصوغ: "هنا في هذه المنطقة لا وجود لأناس يجلبون الزبائن، ولا تجار سمجين، ولا مرشدين سياحيين مزيفين، ولا الشحاذون يخدعونك بكلام منمق، الناس هنا لا يعتبرونك حمامةً يجب نتف ريشها". كل هذه "الاءات" النافية تعني إثبات كل ما سبقها من مثالب في بقعة أخرى من المغرب.

تمتلك الروائية حسًّا لغويا وبلاغيًّا رفيعًا، ومقدرة على تطويع الجملة. يتجلى ذلك في رشاقتها الأسلوبية ووثباتها بين مستويات الحقل اللغوي

والدلالي. تجد جملةً طويلة، من حيث طول زمن الحدث وعدد الكلمات، تعقبها جملة مبتسرة من كلمة واحدة، ما يخلق لونا من الديناميكية الإيقاعية: "سنبحث عن الحضانة لطفلنا الصغير. وجدناها." . نلمس العديد من الإسقاطات الفلسفية ما يصبغ الرواية بالثراء والكثافة على صغرها. ألينا رييس لا تدع أي حدث يمر دون أن تتأمله، وهكذا الإنسان حين يسافر من أجل المعرفة. ينظّر "في" كل شيء ولا يأخذ الأمور بمسلماتها. كذلك لم يغب النفس الشعري رغم كونها سيرة ذاتية. فنجد العديد من الصور التي لا يرسمها إلا شاعر. وهذا يشير بإصبع اتهام إلى المترجم، كونه شاعرًا، لاحتمال تدخله في الرسم. والحق أنني أميل إلى هذه الخيانات وأجدها مشروعةً في الترجمة كونها تمثل الجريمة الكاملة (النبيلة) والخيانات الكبرى (الحلال) حال اضطلاعنا بترجمة الأدب. بل إن الحَرفيةَ والأمانة المطلقة والعبودية الكاملة للنص الأصل حال ترجمة الشعر والأدب هي الخيانة الحقيقية للنص الأصل وللمترجم وللقارئ على السواء.

رسمُ المشهد باللّون *

مـونولوجٌ ذهنيٌّ خاطفٌ أو ممتـد. إحـدى أدوات المبدع للغـوص داخل الذات واقتناص الفكرة واسـتحضارها إلى وعي المتلقي لتـمثّل نقطة انطلاق للولوج في متن التجربة. عـالجها المبدعون على طـرائق عدّة مثل جوقة المسـرح التقليدي، أو الراوي العليم في السرد، أو اللقطات الخاطفة فـي مجالات الإبداع البصري، أو موسيقى الخلفية في الكونشرتو وفي مقطوعات الباليه، إلى آخر أدوات المبدع التي تذخر بها جـعبته. وفي مجال الإبداع المكتـوب نجدها تتنوع على خط الزمن بين طول وقصرٍ حسب مقتضيات التجربة وحسب رؤية المبدع. فمنها ذاك النوع الذي يمتدّ عمرًا كاملا ليحكي تاريخ كائنٍ بشريٍّ من لحظة الوجود وحتى لحظة الاكتفاء والرحيل، و منها ما قد يسـتغرق جزءًا يسيرًا من الثانية، فيـمرّ بالذهن مرّ ومضة خاطفـة لكن مشـحونة ومكثفـة بالحكايا والرؤى، بل والتحـليل وقراءة الماوراء، فتبدو كمـثل زخّة نورٍ تهبها السماءُ للاوعي فـتومضُ في العقل لحظةً واحدة على نحوٍ مبـاغت ثم تَغيبُ بعد أن تحقنَ الوعي بشحنة شـديدة التكثيف من الرؤيا أو الرؤيّة. هذا النوع الأخـير من الحـديث الذهن-ذاتي، كان أحـد أبطال أو أدوات المغربيّ ياسين عـدنان في مجمـوعته القصـصية الأولى "من يصـدق الرسائلَ؟" الصادرة عن دار ميريت بالقاهرة.

في مـقاربة هذا العـمل، نرصد مـثل هذا الحديث البـارق في القصـة الأولى بالمجموعة "ثرثرةٌ بالأبيض فقط". وللأبيض كـما نعلم دلالات عدّة منها ما هو محمولٌ في متن المفردة وراسخ في معجم اصطلاحنا الجمعي مثل النقاء والطهر، سواء امتلاك هذا الطهـر أو حتى افتقاده والمحاولة السيـزيفية الدءوب للبحث عنه

* جريدة «الحياة اللندنية» ٢٣/٨/ ٢٠٠٠

ومطاردته في غابات الذات المشتجرة لاقتناصه في حياة مضمخة بالتلوث والخطيئة، ومنها ما قد تحمله مفردة "البياض" من دلالة تشي بسكون الآخر وصمته صمتا حتميا مصنوعا بالقوة وبالفعل لا عن عدم اكتراث بالآخر والرد والتفاعل معه، لكن ببساطة لأن الحوار أحاديّ ذاتيّ غير مفعّل سوى في ذهن المحاور الصامت ولم يتحول بعد إلى كلمات منطوقة ومسموعة يمكن التفاعل معها فضلا عن الرد عليها. ولأن الشاعر عدنان يحاول، مثلما تقتضي الحداثة، أن ينفلتَ من أسر المجاز التقليدي الكاشف والدلالات المجانية المستهلكة، نجده وقد ارتكبَ لُعبة الشعرِ هنا، يشدّ المجازَ من عنقه التراثي المعرفيّ التجريديّ إلى حيّز الملموس المُدرك عبرَ حواس المرء الخمس، فيشير ببراءة، لا تخلو من مكر، إلى أن "الأبيض الشريف" هو محض لون يميّز لونَ الملابس الداخلية لإحدى الساقطات التي تستعمرها ثورةٌ ذاتية على نفسها وعلى المجتمع فتطمح في اعتناق الطهارة ولو ملبسًا وعلى نحوٍ جوهريّ لا ادعاءَ فيه حيث "أبيضها" لها وحدها في الداخل لا يراه سواها." وعلى هذا نرى تلك الشرثرة البيضاء المتوحشة المتوحدة مع الذات هي مسبكى الاعتراف والتنصّل من الخطيئة على حائط النفس اللوامة. ويبدو أن الذهنية التشكيلية للشاعر، بوصفه فنانا يرسم بالكلمات، بل بوصفه الطامع في كل أدوات الفنون الأخرى (فالشاعر عندي كائنٌ كثير الطمع، لا يقنع بالمفردة وحدها ليشكل قصيدته، فنراه يستلب أدوات الفنون الأخرى من موسيقى ورسم وسينما ومسرح وعمارة وغناء ونحت وخلافه، يسعى في الأرض وفي الشعر مرحا، قاطفاً من كل فنٍّ أداةً، يخبئها في مخلاته السريّة، حتى إذا ما خلا إلى قصيدته، يقيم بناءها بأحجار قنصه الثمين المختلَس من الفنون) تتغلب عليه قاصًا. تلكٍ الاستعارية الفنية التي تميز الشاعر عمومًا، تجعل القاص/ الشاعر ياسين عدنان يعدّ اللونَ أحد أهم أدواته الكتابية استعارةً من الفن التشكيلي. فنرقبه في قصة أخرى من المجموعة، وهي التي تحمل عنوان المجموعة "من يصدق الرسائل؟"، يكرّس دلالات اللون في سرد رسائل اللص البريء الذي يحبك أحبولته لخداع الحبيبات والأب والذات والقارئ معا، يكتب إلى حبيبته الأولى في صدر رسالته إليها: "حبيبتي هند، لقد مرّت الأمور كما اتفقنا. كل شيء نُفّذ بدقة، فبعدما قتلناها سويا وغادرت، سحبتُ الجثةَ بهدوء إلى حجرة النوم..." ثم يكمل سرد جريمته الفانتازيةَ منهيًا رسالته بقوله: "حبيبتي ....ما أجمل الحب، هذا الأبيض الطري بعد عملية حمراء كهذه!". وفي رسالته الثانية: "آه يا حبيبتي، ما أجمل الحب، هذا الأحمر الطري، بعد

جريمة بيضاء كهذه "، وفي الثالثة: " . . . . ما أجمل الاستلقاء تحت شجرة الحب الخضراء في هدنة خضراء بعد يوم من المتاعب والألوان! " . سوى أن اللون، الذي وسم الرسائل ال (ذكر-أنثوية) أي رسالة رجل إلى امرأة وهي رسائله للحبيبات، ذاك اللون سيختفي فجأةً في رسالته الخادعة لأبيه، إذ لا محلّ للّون في رسالة ذكورية-ذكورية، ربما بسبب المَوروث التاريخي الذي يذهب إلى أن اللون اهتمام نسائيٌ في الأساس، لذا رفض المخادع الحاذق خداع الأب/ الرجل بأداة لونية، واكتفى بمراوغة ذهنية تناسب الرجال وطرائق خداعهم. تلك الرسالة قبل الأخيرة للأب التي تكتشفها الحبيبة الفعلية، وتصدّقها لسوء حظ الكاتب عوضًا عن تصديق القارئ الافتراضي، المخاطَب الفعلي والذي من أجله نُسجت كل تلك الفوضى، فنشهد "عتيقة"، معشوقته الفعلية، تصدق الرسائل إذًا لتهجر الكاتب المراوغ وتتركه وحيدا لفراشه البارد. ويختفي اللونُ في فضاءِ مجموعة ياسين عدنان ثم يعاود الظهور من جديد مثل قوس قزح مراوغ يطلُّ برأسه بين الفينة و الأخرى من بين قطرات غيمة لم تتخذ بعد قرار الانقشاع. فنواجه "رجاء" البنت الصغيرة "الخضراء" التي استلبوها (همزتها) الوحيدة نتيجة خطأ تدويني واستبدلوا بها (ألفًا) لا محلّ لها من الإعراب ولا التعويض عن ابتسار الاسم، لتغدو راجا أو" رازا "كما يحلو للجدّة، التي لا تشبه جدات الحواديت الحانيات، أن تناديها به، فتكرّس شعور البنت بالانتقاص والاستلاب لتنشد اكتمالها المفقود في عزلة تقاتل من أجلها وحلم بصمت العالم ولو لبرهة. عبر لغة عفيّة مشحونة بطاقة شعرية وصور طازجة تليقُ بشاعر، يلعب القاص هنا، في منطقة ما قبل الواقع/ ما بعد الخيال، في تلك الباحة الحرّجة بعد الفكرة وقبل الشروع في الفعل، وهي منطقة شعرية بامتياز، لأنها مكتنزةٌ بالخيال الحر الطليق غير المقيد بأغلال الممكن وغير الممكن. وبنفس التيمة الفانتازية يدعونا القاص، بعد صدمته الأولى من البنت التي صدّقت رسائله العبثية، يدعونا عدنان في قصة "لا تصدقوا يوسف" إلى عدم تصديق "يوسف القعيد" في رواية "القلوب البيضاء" حيث يتناص مع صفحة بعينها من روايته، الصفحة الثامنة والثمانين، فتخرج له "شهد" بطلةُ الرواية البائسةُ من بين السطور وتستوي أمامه بشرا حقيقيا لتحكي له عن مأساتها بينَ حبيبها الكهل وبين خالقها يوسف القعيد، في محاولة لجعله لا يصدق أيًا منهما حيث هي ضحية لجريمة ذكورية مزدوجة من كهل بارد وروائي يمتشق الخيال.

ثم تأتي محنة الكتابة، تلك الإشكالية الأزلية التي يعرفها كل من اعتمد القلمَ

طريقة للحياة. يتعرض عدنان لتلك المحنة الدونكيخوتية في قصة "فكرة طازجة" والتي يهديها إلى "أحمد بوزفور"، فنراه على نحو كافكاوي لا يخلو من أيرونية لاذعة، يرسم مأساة الكاتب منذ لحظة القبض على القلم في محاولة لاقتناص فكرة طازجة لم تلكها الأوراق، فيصف في سخرية مريرة كيف يقع الكاتب فريسة أحبولته التي حاول نسجها للإيقاع بالقارئ المتعطش للجديد غير المستهلك. تلك المحنة التي لا ينجو منها كل صاحب قلم مهما تراكمت خبرته الكتابية والتي تكلم عنها د. جابر عصفور في مقالته "رياضة الكتابة" قائلا: "أحيانا أجلس إلى مكتبي منطويا على رغبة الكتابة، وما إن أمد يدي إلى القلم و أقترب به من الورقة المبسوطة أمامي حتى أجد أنني أضعت ما كان في ذهني، . . . ، أظل أرسم أشكالا بلا معنى، كما لو كنت أنقش على صفحة الورقة البيضاء طلاسم سرية ورسوما رمزية لا أفقه معناها، ولكنها تقربني من مناط رغبتي شيئا فشيئا إلى أن يستجيب القلم إلى الاستفزاز، فتنثال الأفكار . . . ." هذا هو المأزق الذي يحياه الكاتب دوما وهو سر متعته اللانهائية بين مداعبته الفكرة والمفردة والمداد. فيقول ياسين عدنان: "تبًا، ليست الكتابة تلك اللعبة السهلة، إنها أعنف من الملاكمة، ومع ذلك يحاول، يدخن بشراهة وهو يواصل بحثه الخرافي، ربما في دهاليز الذاكرة سيجد ضالته"، هو إذن الكاتب، "الفارس الورقي" في نزاله الشريف مع المداد في ساحة الورق البيضاء، في انتظار حصد مغانمه وأسراه من المفردات العصيّة الدانية، نثرًا أو . . . . . شعرًا.

ترويضُ الوجود لترويض امرأة *

كانت المرأةُ، ولا تزال، المادةَ الخصبةَ الأولى في إبداع الرجل طوال الوقت، والمعين الرئيس الذي ينهل منه مخيالُه قبل أن يمسك بمبضعه الفنيّ: ريشةً كانت في يد التشكيلي، قلمًا في يد الأديب، أو إزميلا في يد النحات، ليشرعَ في رسم نصِّه الخاص الموازي للوجود والذي ولابد سوف يفوقه جمالا، وليس الجمال هنا حكمًا قيميًّا بقدر ما هو إشارةٌ إلى الانحراف الضروري عن الواقع كحجر أساس لكل عمل إبداعي. فالإبداع طوال الوقت لا يبدأ إلا من نقطة انحراف وتنافر مع الوجود وإلا صار محاكاةً وتقليدًا ساذجًا تتفوق عليه كاميرا صغيرة ثمنها لا يزيد عن عملة ورقية واحدة. وكان ترويضُ المرأة من قِبَل الرجل أحد أهمِ أهدافه منذ البدء. و"الترويضِ" بمعناه المعجمي الواسع سوَف يتخذ مضاربَ وألوانًا شتى. الرجل يروِّضُ المُهرَ كي يعلمه السير، والشاعر ارتاضت له القوافي الصعبةُ. فالرياضةُ تدريبٌ لعضلات الجسد كي تغدو مرنةً طيّعة، ومنها الرياضيات Mathematics وهي ترويض خلايا الذهن وتطويعها، والمجمل لأصل الكلمة كما في المعجم هو استبدال الحال المذمومة بالحال المحمودة.

واجتهد الرجل في ترويض المرأة عبر التاريخ. حينًا كي تحبه، وكي يسوسها ويلينَ شوكتها حينا آخر. فالبشريّ يؤمن طوال الوقت بأن السفينة لابد لها من ربّان واحد، والمرأة طوال التاريخ رفيقٌ مشاكس لم يقبل أن يسلّم الدفّة كاملةً للرجل الذي استُخلف في الأرض بقرار إلهي "ذكوري" واعتبر ذلك حكمًا نهائيًّا لا طعنَ فيه ولَا استئناف. عالج شكسبير سياسة المرأة في مسرحية Taming of

* جريدة «العرب» لندن ٢٠/١١/٢٠٠٦

" the Shrewترويض الشرسة" على نحو كوميدي ساخر مثل صديقنا العيادي في قصتة "آنيتا". لكن النحو الشكسبيري كان نحوًا كلاسيكيًا ينزع إلى المفهوم التقليدي لفكرة القوة والاستخلاف في الأرض وقانون البقاء للأقوى بيولوجيًا، وهنا يتفوق الرجل لا محالة وتخسر المرأة. سوى أن كمال العيادي، الأديب التونسي الذي حقق معادلة بشرية فريدة في الجمع بين اللذاعة والدعة، وبين القسوة التي تقترب من السادية وبين الرقة التي تنهل من الطفولة، فتَجد جملته الأدبية قد تجمع بين مفردتين إحداهما عذبة كقطرة ماء النهر، والأخرى حادة موجعة كنصل سكين، في قصته "آنيتا" نحا نحوًا مغايرًا وطازجًا في شأن ترويض النمرة السرمدي. هنا رجلٌ سلّم سلفًا بضعفه حيال امرأة تملك نقيضين لا قبل لرجل متحضر بدحرهما: ضعفها البيولوجي كأنثى، في مقابل سلاطة الكلمة وعنفها. الزوج التقليدي القديم لن يقف طويلا أمام مشكلة كهذه لأنه حلّها منذ اللحظة الأولى بكسر عنق المرأة وتهذيب لسانها، وهو ما فعله بطلنا الشكسبيري القديم. لكن نصًا يسبح في الألفية الثالثة سوف يعالج المشكلة ذاتها على نحو مغاير تبعا لقانون التحضر والحقوقية الإنسانية التي لم تكرسها ثقافة القرن السابع عشر بمنظومته الحضارية آنذاك. الترويض العصري الذي لجأ إليه بطل قصة العيادي سوف ينتهج نهجا ذهنيًا ماكرًا لأن ثقافة عصره تفوّت عليه إمكانية حل المشكلة "بسَوط نيتشه" الشهير الذي أوصى كلّ رجلٍ بحمله كلما ذهب إلى امرأته.

بطلنا العياديّ عالج أزمته عن طريق إعادة اكتشاف الطفل الكامن داخل كل رجل واستحضاره من مخازن الذات كي يلعب لعبته المرحة مع الطفلة الكامنة داخل زوجته الشرسة آنيتا. وليس من الصعوبة اكتشاف أن الذات الراوية تنطق بلسان الطفل ليس فقط على المنحى المضموني، بل فنيًا أيضًا، وذلك من خلال طرائق السرد والصياغة اللغوية. تذبذب الحكي الذي يشي باللعب أو بعدم اليقين أو بالسخرية من الحياة، فهنا: "لنتّفق في البداية, على أنّه من حقّي أن أضرب رأسي. أوّلا لأنّه رأسي, وأنا حرّ أن أفعل به ما أشاء. وثانيا لأنّه يستحقّ الضرب." هذه عبارة طفولية بامتياز رغم ما تحمل من مرارة وسخرية سوداء. فالطفل يوغل في مفهوم "التملّك" و"الحيازة" قبل أن يتعلم قوانين الحياة الأخرى، فتعتمره الرغبة في امتلاك كل الموجودات وحتى إساءة التصرف بهذه الملكية قبل أن تهذبه القوانين العرفية التي وضعها الإنسان لتنظيم نزعات الإنسان.

أما "السخرية" و"اللعب" الفني فهما الملمحان الرئيسان لهذا العمل كما هما في كثير من نصوص العيادي. ومنها قول الجملة ثم نقضها: "ولذلك أضرب رأسي يوميًا. ربّما أبالغ حين أدّعي بأنّني أضرب رأسي يوميًا"، وهو خط من تيار الوعي الذي يعتمد الاستسلام التام للتداعي الحر للأفكار ثم رصدها، فنيًا، كما هي دون تنميق بلاغي ما يعطيها طابعًا رعويًا طبيعيًا ثريًا بعيدا عن صالونات التجميل الصناعي. الزوج الذي أعيته السبل في تهذيب لسان زوجته السليط، سوف يلجأ في آخر الأمر إلى تراكمه المعرفي والتجريبيّ علّه يجد الحل، فيستخرج من تاريخه القديم طفلا ماكرًا كان يظن أنه غادره بعدما لم يعد في حاجة إليه. طفلٌ تعلّم من كليلة ودمنة ومن قراءاته القديمة في قصص الجنيات وحواديت الجدات أن الثعلب يتماكرَ على عدوه فيحاكي دُورَ الميّتِ أو الضعيف المنهزم حتى يفوّت على خصمه فرصة النيْلِ منه. الزوج الذي أقرَّ بهزيمته أمام لسان زوجته سوف يدخل في روعها أنه مقبلٌ على الانتحار حتى يرهبَ جانبها فتعيش في قلق دائم. لكنه لن يفعل ذلك على نحو مباشر ساذج عن طريق إعلامها رأسًا بقراره الخطير، بل سيدبر الأمر على نحو أيروني Ironic عن طريق اللعب مع زوجته لعبة ماكرة فيقوم بنثر قصاصات ورق على مكتبه مكتوبة باللغة العربية التي لا تعرفها الزوجة، وهنا وهناك كلمة أو كلمتان بالألمانية كي يتقن رسم صورة المرتبكين والمتوترين المقبلين على إنهاء حياتهم حزنًا ويأسًا. وفي المقابل سيلجأ إلى حيلة حرية "المخيال" كي يثأر منها ويمثّل بها، حيث لا قانون حضاريًا أو عرفيًا أو جنائيًا يحاكمنا على خيالنا، ولذلك: "كنت أشبعها لطما وأقضم جزءًا صغيرا من أنفها المدبب وأطرحها أرضا وأرفسها بكلّ ما أوتيت من قوة, وأتلذذ جَلدها بالسوط وشدّها من شعرها القصير, وتثبيتها على لوح خشبيّ ودق كفيها إليه بمسامير كبيرة, كلّ ليلة, في خيالي المرهق".

بوسعنا أن نلمح براعة رسم الصورة المشهدية عند العيادي وهي أداة أخرى يتقن اللعب بها إلى جوار الآيرونية. أذكر أنني قديما قرأت له قصة عن بيت الأشباح في الملاهي كان يصف فيها مأساة لابسي أقنعة المسوخ والأشباح الذين ينحصر دورهم في الحياة في إرهاب وترويع اللاعبين ويُحسب نجاحهم بمدى علوّ صرخات الخائفين، وبعدها لم أدخل بأطفالي مرةً إلى دار ملاه إلا وتذكرت القصة، وتعاطفت مع المسوخ والوحوش. والعمل الفني الناجح هوَ الذي يجعل العالم يتغير في عينيك بعدما تقرأه كما قال أحدهم. والأمثلة على براعة العيادي

في رسم الصورة الشعرية لا حصر لها في واقع الحال، لأنها بطول أعماله وعرضها حتى ليمكن للمرء صادقًا أن يقول أن بعض قصصه هي قصائد نثر مطوّلة بسبب زخم الصور الشعرية بها: "... عند عودتي كلّ ليلة لتقف لي بين ثقب الباب ولحاف السّرير الأزرق المكويّ بعناية"، أو "كان عجوزا غابرا مجعّدا. يسعل كامل الوقت ويخرم في الهواء قاعدة الكرسيّ الهزّاز المغلّف بسبابته وإبهامه. موسّعا في ثقب وهميّ لا أراه." أو "فكنت أعدّل ملامح وجهي قبل وضع المفتاح في ثقب الباب مباشرة".

الفن الأدبي الرفيع في النهج الحداثي وما بعد الحداثي يبدأ وينتهي عند قول كلام يبدو بسيطًا جدًا ومألوفًا ولا مجاز مهومًا فيه سوى أنه يحمل مستويات من العمق لا تعطي نفسها إلا عبر قراءات وتأويلات منفتحة ومتعددة. حين نتأمل جملة كهذه "وسألني عمّا إذا كنت أحلم باللّغة العربيّة أو الألمانية"، على تلقائيتها وكوميدية طرحها فهي تحمل مضامينَ فلسفيةً وخيوطًا نقديةً عديدة، وقد بحث فيها علماء السيكولوجي والألسنيات طويلا، كيف نفكر؟ كيف تنبت الفكرة في أذهاننا؟ وبأية لغة؟ وهؤلاء الفرانكوفونيون في بلاد المغرب العربي والبوليفونيون في المهاجر الغربية، هل يفكرون ويحلمون؟ بالعربية أم بلغة أخرى، إن سلمنا أصلا أن الفكرةَ تحتاجُ إلى لغة ما كي تنبثق في المخ. ثم "... بعد نزع حذائي ووضعه عند الزّاوية اليسرى، محاذرا أن يكون وضعه قريبا أكثرَ من اللاّزم من الحائط. تماما كما يليق بزوج يتألّم." هكذا يلاعب البطلُ زوجتَه "مضمونيًا"، ويلاعب الكاتبُ قارئَه "فنيًا"، وكأن للحذاء وطريقة وضعه على الأرض علاقة وثيقة بحال الشخص المتألم، وهي لعبة ذكية ترمي بالقارئ فورًا في فخ التصديق وتورطه في خيوط النص، لأن الفن، على عكس الحياة، يصل للروح والعقل مباشرة كلما تجاوز المنطق القارّ المألوف وابتعد عنه.

"ولا احتمل رائحة الدّجاج المسلوق والزّيوت الغريبة التي تنبعث منها" يجيد العيادي "رسم الرائحة"، وليس في عبارتي هنا مجازٌ لغويّ، فهو يعرف كيف يرسم للرائحة صورةً مشهدية تكرسُ ملامحها "الحواسيّة" حتى يغدو بوسع القارئ بعدها أن "يلمس الرائحة بأنفه" بالفعل. بل أكثر من ذلك أنه يعرف كيف يرسم للقيم "المجردة" كالنفور والألم والخيانة رائحةً ما. أذكر في قصة أخرى له بعنوان "موت بدون وصية" أنه رسم رائحة "الخيانة الزوجية" بقوله: "رائحة تشبه رائحة الدجاج ليس الدجاج تماما, ولكنها رائحة الطيور الصغيرة

تماما، الطيور الصغيرة المذعورة حين تراها وهي تسقط في الفخ وتجري نحوها, ثم تمسكها لمدة طويلة، وتسمع دقات قلبها مثل مراوح الهواء وحين تضعها في القفص وتشم يديك المبللة بالعرق والمتسخة ببثور الريش" .

وبعد كل هذه المعارك الزوجية والحيل الذهنية واللعب المتبادل بين الزوجين المتنافرين يفاجئنا المؤلف في آخر سطر ربما بأن الأمر ليس كما فهم القارئ، وأن السارد لم يكن صادقًا كل الصدق فيما زعم وفيما حاول أن يوقع في روع قارئه الطيب الذي صدقه وتعاطف معه ومع أزمته طوال الحكي، لأننا لن نجد في نهاية القصة إلا زوجين متحابين وهو ما يحل لغز بقائهما لعشر سنوات معا رغم كل تلك المكائد الصغيرة بينهما. " آنيتا جاوزت الحدّ. أضرب رأسي بقوّة على الباب أو على الحائط. أو ببساطة هكذا. بقبضتي أو بكفيّ. لأتلذذ طعم ريقيّ المرّ, وأنا أرى كلّ ذلك الذّعر والفزع الشّديد في عينيها. في عيني حبيبتي وزوجتي ـ آنيتا- . "

تائهٌ في باريس *

"حسنًا، لقد وصلتُ إلى أمريكا قبلَكَ،" أعلنتْ أمي ضاحكةً حين رأتني أترجّل من سيارة العم. إنه يناير ٢٠٠٤، وكنت قد رحلت إلى موديستو بكاليفورنيا كي أرى أمي أثناء رحلتها الأولى من بغداد لزيارة لشقيقتها. "لقد قتلتَنا بهوليوودكَ! إنها هنا، على مرمى حجر. هل تعرف كيف تقود سيارةً؟ خُذْ واحدةً من سيارات عمِّك واذهب إلى هناك!" حين اقتربتُ منها، لاحظت كم غدتْ عجوزًا. "آه يا شموئيلي،" هتفت أمي، ثم عانقتني وشرعت في البكاء. فجأة نظرتْ إليّ فيما دموعها تنهمر فوق وجهها: "ماذا حدث لأنفك، أمازال يكبُر؟" ثم راحت تضحك. ضحكتُ أيضًا. قبّلتُ رأسَها وقلتُ وأنا أشيرُ إلى قدميها: "انظري لجوربيك يا أمي! بهما ذاتُ الثقوب التي كانت هناك منذ كنت طفلا." "أين كنتَ كلَ تلك السنوات يا بني؟ وقبل أن أتمكن من الكلام أضافت: "هل تعرف يا شموئيل، بعدما أسميتُك بدقائق قليلة، تملّكني حزنٌ عميق وقلت لنفسي إننا بهكذا اسمٍ ثقيل قد ألقينا بالكثير فوق كاهل هذا الطفل!".

بتلك النبوءة السوداء تبدأ رواية An Iraqi in Paris "عراقي في باريس" لصموئيل شمعون الصادرة بالإنجليزية عن منشورات بانيبال Banipal في لندن. هي الترجمة التي صدرت قبل أصلها العربي الذي ربما يرى النور مع نهاية هذا العام عن منشورات الجمل بألمانيا. وبالفعل تتمترس تلك النبوءة المتمثلة في لعنة الاسم الذي يحمله الفتى "صموءيل شمعون" خلف كل الكوارث التي ستزج به في موتٍ إثر موت، حتى لنندهش أنه مازال يحيا حتى اللحظة. بالاسم

* مجلة «أخبار الأدب» ـ مصر

رائحةٌ يهودية إسرائيلية ستجعل منه محطَّ شبهة واتهام أينما حلّ أو ارتحل. حين نقرأ هذه الرواية الأوتوبيوجرافية سنعرف أننا بصدد رجل يحيا بمحض صدفة أو بسبب مفارقات كوميدية لا تحدث إلا ربما في الأفلام التي تقوم حبكتها على قانون المصادفات والتقاطعات الطريفة. فرجل البوليس اللبناني الذي صوب بندقيته إلى رأس الفتى كي يرديه قتيلا بعدما منحه خمسَ دقائق أو زمن تدخين سيجارته الجيتان، أيهما أقرب، كي يعترف بكونه جاسوسًا يهوديًا جاء ليخرّب البلاد بوضع قنبلة في كنيسة أو مدرسة، كان وعده حال اعترافه بأن يطلق سراحه، وبالطبع يصر صموءيل على كونه رجلا مجرّدًا من أية نزعات سياسية سوى أن حلم السفر إلى هوليود قد اعتمره حد التملّك، فيباغته الشرطي بعد انتهاء المهلة بسؤال حول السينما الفرنسية والموجة الجديدة لاختبار معلوماته وكشف كذبه فيعجز عن الإجابة، وقبيل انطلاق الرصاصة لتستقر في رأسه ينطلق لسان الفتى ليسرد معلومات عن السينما الأمريكية ونجومها وأعمالهم وينتهي بكينج كونج وفرانكشتين ما يجعل الرجل يضحك ويعدل عن قتله فيستدعي عقله مقولة قرياقوس إن أعظم كاتب سيناريو في الوجود هو الله تعالى الذي رسم كل أحداثنا العجيبة في الحياة.

ينقسم الكتاب إلى روايتين لا ينتظمهما ترتيبٌ زمني. القسم الأول "عراقي في باريس"، يصدّره المؤلف بقوله: "وحدها ورقة الخريف التي تسقط نائمةً تحت قطرة المطر تفهم ظمأي"، يتكون من سبعة عشر فصلا تحكي عن رحلته الأديسيوسية من بغداد إلى أمريكا حاملا معه دفترًا وقلمًا وآلةَ كاتبة. بلاد السينما هوليوود، حلمه السرمدي، تلك الوجهة التي لن يبلغها أبدًا ربما لتتحقق نبوءةٌ أخرى ظهرتْ في أول قصة قصيرة خطّها قلمه وهو بعد صبيٌّ لم يزل حول رجل يحكي طوال الوقت عن رغبته في العمل بالسينما، وذات يوم فيما كان يجلس في مدرّج مسرح روماني في عمّان اكتشف أنه بلغ الخمسين من عمره دون البدء في أي عمل سينمائي، مصدومًا بتلك الحقيقة تباغته نوبةٌ قلبية. ويموت. رحلته التي بدأها في الثالثة والعشرين من عمره صوب أمريكا، نرصدها منذ أحد الصباحات المبكرة من عام ١٩٧٩، حين استيقظ ليودّع أمّه وأباه وأشقاءه قائلا إنه قرر اللحظةَ السفر إلى هوليوود لتحقيق حلمه القديم وسطَ دهشتهم وسخريتهم. أمٌّ ذات نزعة لاذعة عملية لا تخلو من قسوة. أبٌ أصم أبكمُ فوضوي بوهيمي ساخرٌ من الوجود ومن نفسه عبر نزعة مرحة حدّ الجنون. تلك هي الكيمياء التي كوّنت صموئيل الفتى الذي أمعن في الصعلكة والضياع، المتعمد حتمًا، في

شوارع الحياة. الأبُ خبّاز. حلم الابن بكتابة وإخراج فيلم عنه يجسد فيه دور البطولة الممثل روبرت دي نيرو. نتتبع بلهفة رحلته المريرة برًا صوب سوريا فلبنان فالأردن ثم قبرص فتونس حتى يستقر أخيرًا في باريس إثر معجزة سماوية تعدُه بتأشيرة دخول إلى أرض النور والحرية. يحكي عن حياته البوهيمية بين المثقفين والصحافيين العرب الذين التقاهم في مقاهي وحانات باريس. الطيبون الذين دعموه، والأشرار الذين غدروه، مسبغًا على بعضهم أسماءً مستعارةً وعلى بعضهم الآخر أسماءهم الصريحة. لينتهي هذا القسم بيد تربت على كتفه ليلتفت فيجد وجهًا يشبه وجه أبيه الراحل. يعطيه تفاحة، تفّاحة قارياقوس الخضراء الأسطورية، فيما يتأمل من القطار طائرًا نافقًا تحت شجرة. يقوم الطائر من ميتته ليحوّم صوب التفاحة ثم يطير بعيدًا.

القسم الثاني من الكتاب بعنوان Cinema" Street Boy and the "البائع المتجوّل والسينما"، وفيها يحكي عن ذكريات طفولته بين عائلته الأشورية الفقيرة، خلال سرد شعري مستخدمًا عناوين أفلام المخرج جون فورد، المثل الأعلى للمؤلف، كجزء من متن السرد ميّزه باللون الأسود الثقيل،. ولذلك نجده وقد صدّر هذا القسم بإهداء له وفاءً وإجلالاً.

لغة السرد شعرية رغم خلوها من المجازات المهومّة إذ استبدل بها مجاز المشهد المتعيّن والمفارقات الساخرة التي تشير إلى عبثية الحياة وقسوتها في آن. بناء الصورة المشهدية هي الملمح الجمالي الفارق في هذا العمل إذ نجح في رسم الحدث على نحو فني لا يحترم التراتب الزمني جزئيًا عن طريق التقطيع والمونتاج والفلاش باك. تلك التقنيات يجيدها المؤلف بسبب عينه السينمائية الراصدة التي تسجّل كل لمحة وحركة وتنقلها للقارئ مغلّفةً بعباءة فنية رشيقة.

حس الدعابة المحايد غير المتورط في شَرَك التراجيدية الذي يسرد به المؤلف مرارات وكوارثَ سوداويةً مرت به يُعد ملمحًا مميزًا في جماليات هذه الرواية. "من لمّ يعرف اللهو لم يعرف الشعر" يقول أوكتافيو باث. وهو برأيي الفعل الكتابي الأصعب. سلسلة العذابات تلك التي من فرط قسوتها يصف كلّ حلقة منها إنها "محضُ مزحة" مقارنةً بالحلقة التالية.

وصفتها صحيفة الإندبندنت البريطانية بالرواية الساخرة الفظّة والماسّة في آن، تحكي عن أيام الحب والأفلام والسياسة والفقر في الضفة اليسرى من باريس الثمانينيات، صادمةٌ حينًا، مازحةٌ وبارعةٌ وإنسانيةٌ دائمًا. وجاء على الغلاف

الخلفي كلمات لسعدي يوسف وأنطون شماس وفاضل العزاوي وآليسون كروجون الذي وصف المؤلف بمحاور فاتن تثبُ كتابته بين الكوميديا والتراجيديا غير إنها تظل دومًا عميقة الإنسانية.

وفيما يحاول شمعون أن يظهر طوال الوقت بسمت الرجل غير المعتنق لأي منزع أيديولوجي أو قومي، يسرّب لنا بدهاء التزامَه دون الإفصاح بشعار أو مصطلح. والمثال الجليّ على ذلك لقاؤه بالسيدة الباريسية التي فقدت كلبَها يوم احتفالات باريس بعيد الثورة الفرنسية. تقول له: "فقدتُ كلبي يوم ١٤ يوليو، اليس ذلك محزنا؟" فيجيبها ساخرًا "وأنا فقدتُ وطني يوم ١٤ يوليو!"، وبعيدًا عن المفارقة الصادمة فإن المؤلف لم يشأ أن يصرّح بالانقلاب العسكري في العراق في ١٤ يوليو ١٩٥٨، حتى حين سألته الباريسية عما يعني أجابها بأنه أمر يطول شرحه. إنه الفن الجميل الذي يشير ولا يفصح كيلا يتهالك تحت ثقل التاريخ والمعتقد، تاركًا للقارئ مساحته الخاصة من التأمل والتأويل والضلوَع في فعل الكتابة. ويظهر حسه الملتزم كذلك في سرده البريء _ظاهريًا- للعذابات التي لاقاها على أيدي رجالات الشرطة العرب دون تهمة ما، ما يشير إلى ظاهرة التطاحن العربي الداخلي، فلو خَلُصَت الدول العربية لذاتها حبًّا لسحقت كل القوى المغيرة الخارجية، لكنه الانقسام والهشاشة التي تسري في نسغ مجتمعاتنا من الداخل ما تضعف من شوكتنا.

الرواية كُتبت بإنجليزية بسيطة وهو ما يُحسب لمجموعة المترجمين الذين اضطلعوا بالعمل. كما أن طريقة السرد اللاهثة ذات الوثبات المتلاحقة والحس الأيروني يغريك بالركض وراء الحدث طلبًا لمتعة إضافية ورهانا على معرفة مآل ذلك البوهيمي الراكض وراء حلم سيزيفي عسير المنال. بقي أن نذكر أن بانيبال هي ذات الدار التي تُصدر المجلة الفصلية التي تحمل الاسم نفسه والمهتمة بفتح نافذة للأدب العربي على الآفاق الغربية باللغة الانكليزية. تلك المجلة التي تقوم بتحريرها الإنجليزية مارجريت أوبانك بمساعدة صموءيل شمعون الذي يقوم أيضًا بتحرير المجلة الالكترونية " كيكا".

كسرُ حائط الزمن *

علّ هذا التعبير: "كسر حائط الزمن"، على نسق كسر الحائط الرابع عند بريخت، هو التعبير الأنسبُ طرحه حال مقاربة سردية القاصة المغربية الواعدة فاطمة بوزيان في مجموعتها الأخيرة "هذه ليلتي"، الصادر عن "مجموعة البحث في القصة القصيرة بالمغرب". فقصص المجوعة جلّها تختبرُ تحطيم جُدُر الزمن بين شخوص من الماضي وشِخوص من الحاضر لتنخرط سويًا في دراما آنية يتمازج فيها التاريخيّ بالمعاصر، العتيق بالحديث، التقليدي بالتكنولوجي. أو كأنما كل قصة سهمٌ يخترق الحاجز بين عصرين فيورطهما معا في جدلية محايثة تنتمي إلى الراهن، وتنظر بعين الحنين، وربما السخرية، إلى المندثر. الهوّة الوقتية بين هذين العصرين تخلق مفارقةً فلسفيةً، ستكون هي المحطّ الفنيّ والمضمونيّ للسرد.

وعلى ما يخالف أجرومية القصّ الكلاسيك، الذي يبدأ بالمقدمة وينتهي بالخاتمة مرورًا بالذروة، تبدأ بوزيان سردها بالذروة، ثم "تخلط" أوراق المقدمة والنهاية في تشظٍّ فنيّ جميل يكرّس تيمتها في تصديع بنية الزمان الذي لا توليه القاصةُ احتراما حقيقيا، إلا بقدر الإيمان بأن تفتيته وإشاعة الفوضى في أوصاله يخلق حلّةً سوريالية من شأنها أن تخطف القارئ من رتابة الحدث ونظامية التواقيت. فها هي تستحضر ببساطة بلزاك من رقدته الأبدية في القرن التاسع عشر، وتراسله الكترونيًا وتدله على طريقة أسهل في وصف فستان محبوبته إليزا يجنبه الوصف التفصيليّ "الحبريّ" المطوّل لنوع القماش والموديل وشكل الصدر والذيل والأكمام. ذلك الوصف

* جريدة «الوطن» السعودية ٤/٩/٢٠٠٧

السردي الذي أفنى بلزاك عمره في كتابته. فما أسهل من أن يلتقط للفستان صورة فوتوغرافيا بأي هاتف ذي كاميرا، ثم يضع رابطا له على الشبكة العنكبوتية كاتبا تحته "فستان إليزا". كذلك في قصتها الأولى "أسرار"، تبني القاصةُ مفارقتها الإبداعية على إشكالية ضجر الأبناء برقابة الآباء على خصوصياتهم، ثم لا يني هؤلاء الأبناء يمارسون الوصائية ذاتها على أبنائهم فيما بعد. سوى أن القبض على رسالة الحبيب المخبأة داخل قصيدة لوركا قديما، أيسر من فك شفرة بريد الكتروني يحمل رقما سريًا لا تعرفه إلا الابنة العصرية. هذا الصدام بين الماضي والعاصر نلمسه في قصص أخرى مثل "اشتهاء حزن"، "رنّات الديكة"، "هذه ليلتي"، حيث الطفلة التي شاهدت عرسًا في القديم، تعاين حال عرسها الخاص اليوم، لتنبئها بما كانت عنه جاهلة. ومنها قصة لا تستغرق إلا موقفا واحدا مثل "الصعود إلى الزيرو"، على أن الصدام بين ثقافتين، إحداهما حداثية والأخرى بدائية، مازال هو تيمة العمل. ومن ثم لن تخلو قصة من المجموعة من وسيط حداثي مثل المحمول أو الإيميل أو الروابط الالكترونية الخ.

عبر لغة تنهل من الشعرية الشيء الكثير، وتتكئ على تيار الوعي والمونولوج الداخلي والتداعي الحر للأفكار، تطرح بوزيان بعض إشكالات المجتمع العربي بعامة، والمغربي بخاصة. مثل الفصام الذي يعتمر عقول بعض المثقفين، سيما حين يعيشون في أوروبا فترة من الزمن، فنجدهم يطرحون نظريات متحضرة لا تلبث أن تتبدد بمجرد ارتطامها بأرض التنفيذ. كذلك إشكالية عدم المساواة بين البنت والولد، ففي حين يُرسل الولد إلى الجامعة ليتعلم، لا تطمح البنتُ بأكثر من تعلّم فن التطريز الفاسي الشهير. كذلك نصطدم بالمآسي الناجمة عن فرار بعض الشباب المغربي إلى إسبانيا وفرنسا عبر البحر، مخلّفين وراءهم ثكالى لأبناء غرقى.

أما القصة العمدة في هذه المجموعة، والتي أقترح أن يتبناها مخرجٌ سينمائيٌ واعد لتغدو أحد أجمل الأفلام لو أُجيد توظيف دلالتها الفلسفية والسوسيولوجية والسياسية سينمائيا، فهي قصة "ازدحامولوجي". من العنوان ثمة ما يشي أننا بصدد حال من ازدحام بشريّ ما. وبالفعل تحذّرنا القاصةُ من خطورة ازدحام العالم منذ السطر الأول فتقول: "العالم ملغوم، انتبه". وهي لا تخرج كثيرا عن التيمة التي أشرنا إليها كمفتاح للمجموعة كلها. كسر الحائطِ الزمنيّ. فالوصول إلى النفس هو أطول الطرق وأوعرها. وتلك الرحلة

تستغرق دوما الزمن الأطول. ليس فقط على النحو الفلسفي كما قال سقراط: "اعرف نفسَك"، وهو الأمر الأصعب، بل كذلك عبر المنحى التكنولوجي الحديث. فلو افترضنا أنك تكلم هاتفَك من هاتفك، فسوف تستغرق المسافة الزمنَ الأطولَ. لأن الموجات المُرسَلة سوف تَنتقل من هاتفك إلى برج الاستقبال، ثم ترتد من برج الاستقبال بنفس المسافة حتى هاتفك، لكي يستقبل هاتفُك الموجات تلك. ومن ثم تأخذ زمنا يفوق ما إذا كنت تطلب من هاتفك هاتفا آخر يبعد عنك مسافة ما. على نفس هذا النحو بدأت بطلة القصة البحث عن نفسها داخل محركات البحث في الشبكة العنكبوتية وكانت دوما تصطدم بجملة واحد "This Page Cannot Be Displayed"، هذه الصفحة لا يمكن أن تُعرَض. ثم تبدأ بطلتنا في ملاحظة أن كل الشخوص من حولها تشرع في التسرّب إليها، واحدا بعد واحد. فتسلك سلوك صديقتها الشاعرة غريبة الأطوار، وتنفعل ببدائية مثل جارها الشيخ، وتتفاعل مع مباريات كرة القدم مثل زوجها، وتغدو مزعجة وخرقاء مثل زميلتها العصبية، وهلم جرا. أما شخصيتها الفعلية فقد توارت وخَفُتَ حضورها وراء كل تلك الطبقات الكثيفة من الشخوص التي تتراكم داخلها يوما بعد يوم. تذهب إلى طبيبها النفسي الذي يبدأ في تفريغها من مستعمريها إثر جلسات حكائية طويلة من جانبها واستماع دقيق من جانبه. وبعدما ينجح بالفعل في استخلاصها من تحت طبقات الركام البشري الذي تكاثف حول نسغها، تخرج من عيادته ليكتشف زوجها أن شخصية الطبيب قد تسربت إليها في غفلة من العلاج، إذ بدأت في تقمص دور المحلّلة لكل من حولها، المفندة للشخوص الذين تلبّسوها، شارحة أطوار العلاج وطرائقه. فتذهب من جديد إلى الطبيب لينتزع نفسه من داخلها، وعند مصافحة الوادع في جلسة العلاج الختامية، تكتشف أن الطبيب بدأ يسلك سلوكاتها ويضحك مثلها، بل يمد أصابعه ليزيح الشعر من فوق جبينه بعصبية تماما مثلما تفعل هي، على الرغم من أن الطبيب أصلع!! لقد تسربت شخصيتُها إلى طبيبها المعالج. ومن ثم يتوجب على كل إنسان أن يضع حول شخصيته جهاز حماية anti-virus لكي يتقي انسيال الشخوص المحيطة إلى مملكته الخاصة. وبعيدا عن طرافة الفكرة، وكوميدية المعالجة، التي تجعلها تعد بفيلم سينمائي رائع كما أسلفنا، فالحكاية تحمل أبعادا فلسفية شديدة العمق بالفعل. على غير ما علمتنا رواية "الطريق" لنجيب محفوظ في أن البحث عن الذات أو الهوية هي ببساطة رحلة الإنسان فوق الأرض، أو

"الشحـاذ" التي تعلمنا أن البحث عن السعـادة أو التحقق هو مسـألة الإنسان الأولى، أو "الخيميـائي" لكويللو التي تطرح فكرة أن السعادة تكمن في رحلة البـحث عـنهـا، على عكس ذلك تـلوّح لنا بوزيان بخطر "الـتـوهان" وسط الكثرة. وهنا ملمح سوسـيو-سياسي ينذر بكارثيـة العولمة المؤدلجة حين لا تتم على نحوها الـصحيح، مما يهـدد بضياع الأنا وسط الآخـر الكبيـر. فلا يكفي البحث عن الذات، ولا يكفي الاستمتاع برحلة البحث على مذهب المتصوفة: الطريق لا الوصـول، بل ثمة حـتميـة لا بديل عنها لأن نجـد ذواتنا أولا، ثم نحميها من الضياع والذوبان ثانيا. وأخيرا.

متى يرتدي همنجواي الكوفية والعقال؟ *

"إذا واتاك الحظُّ بما فيه الكفاية لتعيش في باريسَ وأنت شابٌّ، فإن ذكراها ستبقى معك أينما ذهبتَ طوالَ حياتك، لأن باريسَ وليمةٌ متنقلة". هكذا كاتَبَ الكاتبُ الأمريكيّ الأشهر إرنست همنجواي صديقًا له عام ١٩٥٠، قبل أربعة أعوامَ من حصوله على نوبل في الآداب، وقبل أحد عشرَ عاما من موته منتحرًا عام ١٩٦١. في كتابه "وليمة متنقلة"، الذي يحارُ المرءُ في تصنيفه أدبيًا لأنه يجمعُ بين أجناس كتابية عدّة، من رواية ويوميات وسيرة ذاتية وأدب رحلات وطرائف ومذكرات، مجدولة بحنكة قلم مدرّب موهوب مثل قلم هذا الشيخ الفذ، يتناول همنجواي في "وليمة متنقلة" بالسرد الروائي الحكائيّ والحواري خمسَ سنوات قضاها في باريس في مطلع شبابه في عشرينيات القرن الماضي بين عامي ١٩٢١، ١٩٢٦. يحكي عن باريس بأحيائها وسينها ومقاهيها ومطاعمها وحلبات سباقها من خلال ذكرياته مع الأدباء الإنجليز والأمريكان الذين صادفهم هناك مثل عزرا باوند، ت س إليوت، جيرتيتيود شتاين، جيمس جويس، ، فورد مادوكس وغيرهم.

صدرت هذه الرواية في الولايات المتحدة عام ١٩٦٣، أي بعد وفاته بعامين، وقدمّها إلى العربية في ترجمة بديعة راقية المترجم والقاصّ العراقي علي القاسمي، وصدرت عن دار "ميريت" المصرية. والحق أن متعًا جمّةً سيفوز بها قارئُ "وليمة متنقلة". بداهةً، تتأتي المتعة الأساس من أسلوب همنجواي البسيط الساخر الجزل الذي يشعرك أن جدّك يجلس قبالتك ويحكي لك بأبسط طرائق الحكي وأكثرها طبيعيةً وسلاسةً وصفاءً، لكن بقية المتع تعود إلى اقتدار المترجم

* جريدة «الوطن» السعودية

وجهده المتقن الذي يشي بـاحترام مزدوج، سواء لهمنجواي أم للقـارئ. وبطبيعة الحال هذان النوعان من الاحـترام ينطلقان في الأساس ويصبّان في حـقل احترام المترجم لنفسه وتاريخه ولفكرة الأدب ذاتها. فـافتتانه الشديد بروايات بهمنجواي منذ كان طالبا بـالجامعة الأمريكيـة في بيروت جعله لا يدخر جـهداً في المحافظة على تلك السـلاسة العـصـيّة التي تطفـر من سطور الروايةِ. كـما أن احـتـرامـه لأسلوبية همنجواي وخصـوصيتها وفرداتها هو الذي جـعله يؤجل ترجمة الرواية عقـوداً طويلة حتى تكتمـل أدواته خوفًا من أن تُفـقد ترجمـتُه الروايةَ شيـئا من صفائها المنسـاب الذي ميّز أدب همنجواي عمن سبقـه من كُتّاب كانوا يميلون إلى اللغة المتقعّرة المنمّقة ذات الزخارف والبديع.

صدّر المترجمُ الروايةَ بمقدمة عنوانها "مـتى يلبس همنجواي الكوفية والعقال؟" هي بحقـها الخاص درسٌ عـميق في الترجمـة الأدبية. تلك المهنة الصـعبة سيـئة السمعة على رقيّهـا وحتميتها. يتحدث القاسـمي في تواضع جميل كيف أنه قرأ الوليمة في سني الجامـعة الأولى وهالته بساطتها الأسلوبية فهمّ بتـرجمتها، لكنه انتبه فجأة إلى أن هذه البساطة فخٌ، لذلك قرر تأجيل الترجمة حتى تكتمل أدواته الفنية وتنضج، وبعد أن يزور باريس بنفسـه لكي يرى بعينيه ما رآه همنجواي من أماكنَ وطرقـات وشوارعَ وأبنيةٍ ومـقاه وبشر وسـماوات إلى آخر المُلهـمات التي أنتجت هذا العمَل. فالترجمةُ، كما يقَول، لا تتطلب وحَسب الكفايةَ اللغوية من اللغـتين المنقـول منها وإليـهـا، وإنما تتطلب كـذلك الكفـايةَ الأدبية والثـقـافيـة الاجتماعية. فـأما الكفايةُ الأدبية فتتمثل في قدرة المتـرجم على معرفة الأساليب الأدبية التي دُوّن بها النص الأصل ومقدرته على مضاهاتها في اللغة الهدف، وأما الكفاية الثقافية الاجتماعية فتعني إلمام المترجم بالسياق الاجتماعي والثقافي للنص الأصل وظروف كتـابته. في هذه المقـدمة الثـرية، على قصرها النسـبيّ، يحكي المترجم عن صـعوبات الترجمة كـونها عملية إبحـار من مَرفأ إلى آخر عـبر بحر التواصل الإنساني في رحلة محفوفة بالمخـاطر، فلا يكفي معرفة المرفأين وامتلاك باخـرة، للوصول إلى الشـاطئ الآخر، فـقد تعـترضُ البـحّارَ أمـواجٌ عاتيـة أو عواصف هوجـاء أو أمطار طوفانية، وإذ ذاك لابد له من معـرفة معمـقة بأصول الملاحة البحرية، وخبرة بخفايا البـحر والأنواء الجوية أيام السفر. ويشرح بنماذجَ تطبيقـية مفيدة من رواية "الغـريب" لألبير كامي عن خيـانات بعض المترجمين، وعن مـثبطات التـرجمة لأسـباب مـثل الجهل بالمـوضوع، أو الوقوع فـي شرك استسهال أسلوب الكاتب الذي قد يكون فخًا للمترجم. ثم يفند بالتحليل العميق

والمختصر تقنية همنجواي الأسلوبية، وأطلق عليها "تقنية جبل الجليد"، بما يعني أنه لا يفصح عن دلالته مباشرة للقارئ بل يدعه يكتشف بنفسه كثيرها الغائب عن طريق قليلها البادي، مثلما يتكشّف لنا شيئا فشيئا جبلُ الجليد المغمورُ تحت صفحة ماء المحيط ولا يبين منه إلا قمّتُه البارزة الهرمية. فعندما يريد همنجواي أن يتهكم ويسخر من صديقه الكاتب الأمريكي "سكوت فتزجيرالد"، لن يفعلها صراحةً، بل سيجعل القارئَ يشعر ببلاهة الرجل عبر حوار بريء دار في أحد المقاهي بين همنجواي وفتزجيرالد، وهكذا. ذاك أن همنجواي لا يسرد الأحداثَ كاملةً ولا يطرح آراءه الخاصة رأسًا بل يحكي القليلَ الذي سيتضمّن داخل متنه الكثير.

وهذا عندي ملمح ما بعد حداثي يُحسب لهمنجواي حين يعمد إلى توريط القارئ في الكتابة معه بدلا من أن يجعله متلقيًا كسولا مستقبلا لما يطرحه الكاتب دون إعمال عقل أو اضطلاع ببناء الحائط الرابع المسكوت عنه والمهدم بمعرفة الكاتب. ومَن منا لم يؤخذ بالدلالات الفلسفية والوجودية العميقة التي زخرت بها روايات مثل "والشمسُ تشرقُ أيضًا" و"لمن تقرعُ الأجراس" أو الفاتنة "العجوز والبحر"، رغم حلّتها السردية البسيطة، ظاهريًا، كونها إلا قصة بحّار يصارع القدرَ والحياة والبحر والأنواء من أجل سمكة. بوسع القارئ، النشط غير الكسول، أن يستخرج عشرات الرموز والدلالات والمعاني الوجودية والفلسفية بل والسياسية أيضا من دوال بريئة ظاهريًا مثل العجوز، والمركب، والبحر، والسمكة النادرة، وسمكة القرشِ، والعواصف، والرحلة البحرية، إلى آخر تلك الدوال التي زخرت بها تلك الرواية التي حصدت نوبل عن جدارة عام ١٩٥٤.

بذل المترجم جهدا نبيلا وشاقًا احتراما لأدب العظيم همنجواي. فقبل شروعه في ترجمة "وليمة متنقلة" سافر إلى باريس ليفحص أماكن الرواية، وإلى أمريكا ليتعمق في آداب الشخوص الذين وردوا فيها، ثم تعلّم الفرنسية ليطلّع على الترجمة الفرنسية للوليمة التي خرجت بعنوان مغاير هو "باريس عيد". وفي باريس سكن في شقة في نفس الشارع الذي عاش فيه همنجواي واشترى كتبه من ذات الأكشاك التي ارتادها همنجواي، وزار المتاحف والمسارح والمعارض والمطاعم ذاتها، وجلس على المقاهي التي كتب همنجواي على طاولاتها. وفي الأخير لم يكتف المترجم بكل هذا الجهد الراقي الذي يذكرنا بعصور رفيعة ذهبت ولن تعود، بل زوّد قارئه بمسرد للأعلام في نهاية الرواية كتب فيه بحروف عربية ولاتينية جميع ما ورد في متن الرواية من أماكنَ وشخوصٍ وأعلام كي يسهل

مهـمة البـحث على القراء أو الباحـثين أو حتى أولئك الذين ربما تفـتنهم الروايةْ فيتوقون للسفر إلى باريس لاقتفاء أثر همنجواي كما فعل د. علي القاسمي. مَن من مترجـمينا الحاليين يبذلون مـثل هذا الجهد والسعي المعرفـيّ الثقافيّ من أجل إثراء مكتبتنا العـربية بإحدى الدرر العالميـة مثلما فعل متـرجمنا العراقيّ؟ بقي أن نقول إن المترجـمَ رحّالةٌ أكاديمية حيث تلـقى تعليمه وحصّل على عـدّة شهادات علمية من جـامعات: بغداد العراقيـة، الجامعة الأمريكيـة في بيروت، السوربون الفرنسـية، أكسـفورد البريطانية، تـكساس الأمريكية، إضـافة إلى حيـازته درجة البكالوريوس في الآداب، وليسـانس الحقوق، وماجسـتير التربيـة، ودكتوراه في الفلسفة، وله حوالي عشرة كتب ما بين القصّ والترجمات والنقد.

مواقفُ صوفية في حضرة الشيطان *

روايةٌ لا ينتظمها نسَقٌ تقليديّ. فلم أستطع أن أصنفَها كحوارٍ أحاديٍّ ممتد بين الراوية والشخصية المحوَرية في العمل وهو "عبد العليم" كما فعل الناقد محمد جبريل. أي حوارٌ رئيسيّ تتخلله حوارتٌ فرعية تصبُّ كلها في أُذن رجلٍ غالبًا لن يستمع إلى هذا الحديث. أو كما حاول الكاتبُ أن يوهمنا بأنها رسالةٌ من الذات إلى المخَاطَب، ولم أرها أيضًا بوصفها محض كابوس، حيث تبدأ الرواية بكلمة "الكوابيس" وتنتهي بالكلمة ذاتها. ولم أقرأها كحُلمٍ يقظةٍ ممتدٍ تختلط فيه الرؤية بالرؤيا والواقعيّ بالفانتازيّ في جدليةٍ تجمح نحو الواقعية السحرية. لم أقرأها بأيٍّ من الطرائق السابقة.

"السما والعما" لـ محمد داود، الصادرة عن سلسلة "إشراقات جديدة" بالهيئة المصرية العامة للكتاب. أقول لم أستطع قراءتها على أيٍّ من هذه النُسق لأنني ببساطة آمنتُ ألا وجودَ حقيقيا لهذه الشخصية المزعومة في متن الكتابة. أحالتني هذه الرواية إلى شيءٍ آخرَ غير السرد الروائي والحواريّ والحُلميّ الرؤيويّ، أحالتني إلى مواقف المتصوفة. لكن الواقف هنا لا يقفُ في حضرةِ الذات الإلهية كما عند النفرّي، بل يقف بين يدي الشيطان. الشيطانُ بوصفه الخطرَ الخبيء الذي نخشاه ونبغضه، غير أننا لا نملُّ ترقّبه وانتظاره. أو هو أحد

* جريدة «القدس العربى» لندن

تلك الأصنام أو الأقانيم التي نخلقُها لنتعبدَها ثم نلعنها. فـ "عبد العليم" هذا ليس اسمَ علمٍ لرجل ما، لكنه رمزٌ أو قناعٌ أو وثنٌ لعدّة قيمٍ مجرّدة. يؤكدُ هذا الزعمَ قولُ الراوية: "بلدٌ ليس بها "عبد عليم"، فالتنكيرُ هنا دلالةٌ على رمزية هذا الكائن. فهو كائنٌ مجرّدٌ سرمديّ قد يتواجد في أيّ زمان ومكان لا صفات بشريةً له، ولا عُمْرَ إنسانيًا يحدُّ وجودَه، فكلُّ آباء القرية وأجدادهم تعلّموا عليه في الكتّاب صغارًا، هو إذن شخصيةٌ اعتباريةٌ لقيمة ما، أو لعدة قيمٍ سنكتشف أن جميعَها سلبيةٌ. المكانُ غيرُ محدد وإن اصطبغَ برائحة القرية المصرية. ولهذا دلالته. فالمكان بوسعه أن يكونَ أيَّ بقعة في المعمورة. الزمانُ أيضا غيرُ محدود بحقبة ما، فهو مسرحُ حياة الراوية كاملًا، ليسهلَ تركيبُه على أي كائن بشريّ. ولعبة القفز فوق خط الزمن هي تقنيةٌ يحبُّ اللعبَ عليها محمد داود، حيث الزمن مادة طيّعة بين يديه، وأحيلكم إلى روايته السابقة "قف على قبري شويا". أما الشخوص، في الواقع أزعجني في البدء ازدحامُ الرواية بأسماء بشرٍ كثيرين لم أرَ لكثرتهم مبررا، لكنني ارتأيت فيما بعد أن زخمَ الرواية بالشخوص ربما يخدمُ فكرةَ المؤلف في التدليل على أن الراوية البطل محضُ رجلٍ يحيا في كل زمن وفي أي مكان ووسط زحام (الآخر). أيضا وجدت في هذا الزحام مبررا لوجع الكتف، حيث تحمل الذاتُ كلَّ هموم وأوزار الذات والآخر.

هذه الرواية تشريحٌ لمخ إنسان، فعقل الذات منكشفٌ نكاد نرى عمليات التفكير داخله بالصوت والصورة ونكادُ نبصرُ الكيمياءَ في سريان الأحماض النوويّة والأمينية وترتيب شفرات الخلايا داخل الدماغ، لنقرأ الفكرةَ قبلَ أن تنفذَها الذات، نقرأ أحلامَه وأمنياته تجاه الآخر، رؤيتَه لـ (الأنا) والـ (هو) في آن. وهذا يفسّر عدم انتظام السرد في خطٍّ روائي دراميٍّ، حيث الفكرة في المخ البشري تتماوجُ خارج منطق خطِّ الزمن والتراتب السببيّ. الراوية شرّح لنا جمجمتَه ونثر خلايا المخِّ لنتجول بين تلافيفه ونقرأ أفكار النفس البشرية المعقدة.

هي في الواقع سيـرة حياة. سوى أنها ليـست سيرةً ذاتيةً تخصُّ الكـاتبَ بوصفه طبيبًـا مثل "محمـود" الراوية، فهذه إحدى الحـيل، لكنها سيرةٌ عـامة تخصُّ شريحةً من البشر منقسمين على ذواتهم وغير متسقين مع الآخر. الذات مشروخةٌ وغير متَّسقةٍ مع الوجـود. وهذا حال معظم المبدعين. فكلُّ مبدعٍ ـ وهذه نظرة شخصية ـ هو بالضرورة كائنٌ منقسم، غيـرُ متصالحٍ مع الوجود، كائنٌ رافضٌ متمـردٌ، فالأسوياءُ لا يكتبـون. المتصالحون مع الحـياة هم بشرٌ سعـداءُ يحيون وحسب، ليسوا منزعجين مما يراه الفنان قبـحًا. الكتابةُ أو الفنُّ عمومًا لونٌ من صفعِ العالمِ أو لـونٌ من الانتحار، فحين يرفض الإنسان الواقـع ينسحب، إما فيزيقيا بإنهاء حياته، أو ذهنيا بالجنون أو الكتابة. الذات الراوية تنتظر. كلٌّ منا ينتظر شيئا. البشر جميعهم في حال انتظار دوما. وهو ما عبَّر عنه كفافيس في قصيدة "في انتظار البـرابرة". فالإنسانُ بوجهٍ عام يعيش حالَ انتظارِ لقـيمة ما، مـعلومة أو مـجهـولة، وإن لم يجد مـا ينتظرُه خلقَـه. الذات في هذه الرواية خلقت صنما اسمه "عبـد العليم" وخلقت مبررات انتظاره وكرّست أدلةَ وجوده بقيمتين لا يمكن التيقن منهما أبدا أو نفـيهما. الأولى: الحذاء المفقود الذي ضاعَ منها في أول محاولة فـرارٍ من الوهم المنتظَر. والثانية: "وجعُ الكتف" الذي لم يبرحِ الذاتَ طيلـة الوقت والذي قد يكون حجـةً- كما سنرى فـي نهاية الرواية- تبرر عدم حمل محـمود لنعش "عبد العليم" في ميتتـه الثانية والأخيرة. الذات الرافضة للآخـر السارتريّ - نسبة إلى سـارتر- في كل صوره تعبر عن تناقـضها معه حتى في زاوية النظر للقيمة الغامضة: عبد العليم/ الوهم المنتظَر، يراه الراوي مثل المسـيخ الدجال، بينما كلُّ أبناء القـرية أو (الآخر) يترقـبونه بوصفـه المهدي المنتظر، أو المسيح المخلِّـص الذي يقوم من ميتـته مثلمـا فعل المسيح بعـد رقدته الأولى بسبعـة أيام كما ورد في الإنجيل. وهنا تنفـتح دلالة عنوان الرواية، فهو (سماءٌ) للآخـر و(عماءٌ) للذات. وقد اختار مـحمد داود التعبـير العاميّ الدارج "السما والعما" ليكرّسَ قيمة (الضِّد).

الذات نحتت مبرراً تعيش عليه في انتظار لقاء لن يتم، الحذاء الذي تبحث عنه دائمًا، الذي سرقه "عبد العليم" في أول مشهد أثناء فرار الذات. أما ألمُ الكتف المزعوم، فهو حيلة ذهنيّة خلقها محمود_ مثل الحروف التي تُكتب على الجبهة مجددا كلما مسحها- ليؤكد وجود عبد العليم الذي يرفضه وعيه ولا وجود له إلا في منطقة اللاوعي. فهو مَن سيقبضه يومًا ويضع يده السوداء الثقيلة فوق كتفه ليسبب له ألما لا براء منه، حتى بعد موت عبد العليم. تلك الحيلة يسميها الطب النفسي "الألم الهستيري"، مثلما يحدث حين يصاب رجل بالعماء إذا ما رأى محبوبته مع رجلٍ آخر، فيفقد البصرُ هيستيريا للهروب من رؤية هذا المشهد الذي يفوق طاقة احتمال عقله، فيأمرَ العقلُ العينَ بكفٍّ البصر هروبًا من المشهد، بينما عضويا عيناه سليمتان، ولا يرتد إليه بصره إلا بعد خروجه من الحالة بواسطة العلاج النفسيّ. فالوجع في كتف محمود حقيقي لا ادعاءَ فيه، لكن لا أصلَ عضويًا له. الوهم المنتظَر يطارد الذات في كلٍّ وقت لكنهما لا يلتقيان، يظهر له بعينيه الجاحظتين و (بصته) الخاوية من التعبير في كل مكانٍ. بل يتبادلان الأدوار أحيانا فيؤمّ محمودُ المصلين عوضًا عن عبد العليم وبعد التسليم من جهة اليمين والتأكد من عدم وجوده بينهم، يهمُّ بالتسليم من جهة اليسار لتكون يده السوداءُ أولَ من يصافحه. الذات كونها معاديةً للآخر في كل صوره تمارس ألوانا من السادية على الجميع. ولأنها منقسمةٌ، فهي تعتبرُ نفسَها (آخرَ) في بعض الأوقات وتمارس ساديتَها عليها، مما يحوّلها هنا إلى ماسوشية. أما الماسوشية، ففي تعذيبها نفسَها بالخطر القادم في صورة عبد العليم الذي كان شيخ الكتّاب وضرب محمود الطفل مع أول خطأ في تلاوة القرآن، والذي كان يتلو عليهم "أفضحَ القصص" لا أحسنها كما هو مفترض. ويمارس ماسوشيته أيضا في اختلاق ألم الكتف السرمديّ الذي لا ينتهي حتى بعد غياب المسبب البريء. أما ساديته فقد توزعت على طول الرواية وعرضها، بدءًا بقتل كل عينٍ تشاهده في وضعٍ يقلل من نقائه الذي يحاول إيهامَ

الآخرين به، بطبيعة الحال كل عمليات القتل ذهنية لا تخرج عن منطقة "الأنا" التي تصارعها "الأنا الأعلى" فينشأ الفصام. مثل قتله محروس الذي ضبطه مع محاسن، هو لم يقم بخنقه، ولم يحقنه بحقنة هواء، ومع هذا مات وحده بعد يومين. كذلك شراؤه سماعةً طبيةً من أرخص الأنواع وأردئها بالرغم من امتلاكه ثمنَ أغلى الأنواع وأجودِها، لأنه يتلذذ بتعذيب الآخر عن طريق ممارسة الطبِّ عليه بأدوات فقيرة تعسة. كذلك انتقامُه من صديقِه الذي اختطف ناهد (التي كانت أملاً في الخلاص من عبد العليم)، عن طريق مضاجعة أمه ذهنيا أيضًا. وتتجلى أعلى صور السادية لدى محمود حين يظهر (للآخر) بوصفه (الآخر الجحيم) بتعبير سارتر. فهو يفاجئ كلَّ رجل وامرأة في وضع ممارسة حب، يظهر لهما لا بوصفه محمود لكن بوصفه الخطر المداهم فيتقمص شخص "عبد العليم" ويستعير (بصّته) المخيفة الخاوية.

العلاقة الأسرية للراوية مرتبكة وغير محددة. فالراوية لا ينادي أباه بـ "أبي" بل باسمه الصريح "خير الله" وأحيانا منعوتا بصفات سلبية مثل الزفت أو الأبله. وصلني هنا أن الذات توقن عدم أبوّه "خير الله" له، بل ثمة آخر ارتكب الفحشاء مع أمه وأنجبه، قد يكون عمه مثلا. واندهشت حين قال الناقد محمد جبريل أنه يشك في بنوته لأمه ويظن أن زوجة عمه هي أمه! كيف يكون هذا؟نحن جميعا متأكدون من أمهاتنا لأنهن أنجبننا، ربما نشكُّ في آبائنا، لكن كيف نشك في تحديد من نزلنا من رحمها؟ يؤكد هذا أن الذات تقول أمي طوال الوقت بلا نعوت ولا أسماء، لكنه لم يقل "يا أبي" مطلقا. ويبدو أن تلك العقدة هي مفتاح الخلل النفسي ومنطلق العداء للآخر. الشيخ "عبد العليم"، كما أسلفت، لم أصنفه كآدميٍّ، بل رأيته قيمةً مجردة سلبية، أو قناعًا بشريًا لقيمة ما. واستطعت أن أقف على تسعة أقنعة أو قيمٍ لهذا الرمز/العدو، هي:

- "الموت": فهو ملاك الموت ذو العين الخاوية الذي سيقبض على "كتف" محمود يومًا، ويسبب له وجع كتفٍ مسبقاً ودائمًا حتى قبل أن يلتقيه.

● "الشيطان": فهو الوجه الأسود الذي نراه على يسارنا. ولنستدعي هنا دلالة الجهة اليسرى خاصةً عند أبناء الريف حين يبصقون جهة اليسار لطرد إبليس والاستعاذة منه.

● "الزمن": وهو العدو الأبديّ للإنسان كونه يقربنا من حتفنا كلما تقدّم. ودالة ذلك أن محمود شبَّهَ "عبد العليم" في حركته أثناء التلاوة كبندول الساعة، كما أنه كان يرى صورتَه مرسومةً على زجاج ساعته غير مرة.

● "الآخر/الجحيم": فهو العين التي تقبض علينا متلبسين بارتكاب الخطيئة، وهي العين التي نودُّ لو نقتلعها كي لا تحكي عنا وتجعلَنا مضغةً في الأفواه.

● "الأنا" أو الذات: بكلِّ أمراضها ومتناقضاتها، ودالة ذلك تقمّصه شخصيةَ "عبد العليم" حين يريد إرهاب الآخر ويفاجئ الخطّائين، وحين ينظر وجهَه في صفحة الماء فيرى ملامحَ الرجل الآخر. وقد يَخْلفه في إمامة الصلاة. وهي العين الداخلية التي ترى عُرْينا ونندهش أن الآخرين لا يرونا عراة.

● "السلطة": بمفهومها الواسع سياسيًا، دينيًا، أخلاقيًا، أو سلطة الأب البطريركيّ، الذي يتمنى ذوبانَنا داخلَه، ولا يريد لنا استقلالا أو تحرّرًا. ولو استسلمنا لفرضية سلطة الدولة، تتحول كلُّ رموز الرواية إلى إحالات سياسية تناقش مفهوم الحرية الضائعة، وتعبر عن محنة نحياها الآن بالفعل، إذ لم نعد نبكي ضياع الحرية كما هو مفترض، بل استسلمنا لفكرة غيابها حتى غدا القمعُ مسلّمةً نتعايش معها، بل ننزعج من غيابها.

● "الخطيئة": التي لم يفصح عنها أبدًا، ولا يعلمها غير هذا "العليم". نخاف افتضاحَها لتُكتَب فوق جبيننا، وتبين الحروفُ كلما محوناها.

● "القصاص": من الذات بتعذيب النفس بوهم الخطر المنتظَر، والقصاص من الآخر بممارسة التصفيات الذهنية على الجميع.

● "الأنا العليا"/الضمير: وربما هذه هي القيمة الوحيدة الإيجابية في الرواية: النفس اللوامة، غير أننا، بقليل من الشر، قد لا نرى الضميرَ قيمةً إيجابيةً لأنه

المسؤولُ عن حرماننا مما نشتهي. فعبد العليم يلبس قناع "لضمير" الذي يحاسب النفس لأنه "العليمُ" بما ارتكبت من آثام- وهي تذكرنا بكسرة التفاح العالقة بين أضراس سارقها لتعذبَه مدى الوقت في رواية "قف على قبري شويا". فنجده يقول: "تلٌّ أصعده منذ الأزل، أنظر لأسفل لأشاهد ما فعلتُ وما لم أفعل، فأندم على كليهما"، يحيلُنا هذا المقطع هذا إلى "سيزيف" حامل الصخرة التي لا تستقرُّ فوق الجبل ليكتملَ العقاب الأبديّ.

ولأن كلَّ تلك الأقنعة كما رأينا قيمٌ مجردة، فهي بطبيعة الحال لا تموت، لهذا نرى "عبد العليم" يقاوم الموت، بل يرتد من ميتته الأولى ويخرج من نعشه حيًّا، ليُرى على طرائق ثلاث متباينة: فمن جهة أهل القرية، سوف يعتبرون صحوته لونا من الكرامات أو المعجزات لأنه وليٌّ مقدس مما يذكرنا بقيامة المسيح. أما من جهة محمود، ولأنه رمزٌ للعدو فسيراه لونا من المشاكسة والعناد ورفض الموت ليتممَ عذابَه المنذور. أما القارئ أو المتلقي، أو لنقل أنا بوصفي قارئا، فسأرى استحالة موته لأن المجردات لا تموت، ودالةً ذلك ميلادُ طفلٍ في نفس لحظة موت "عبد العليم"، مما يشي بميلاد انتظار جديد لعدوٍ جديد عوضًا عن موت الانتظار الأول. وفي ميتته الثانية والأخيرة أقصد عبدَ العليم، نجد محمود الذي استُدعي بصفته الطبيّة لمحاولة إنقاذ الشيخ صنم القرية/ الآخر، ومن ثم يباشرُ المحتضَر ويمارس عليه طبًّا صوريا فيما يتمنى موته. وبعد التأكد من الموت لا يقوى على ممارسة الاختبارات التي تحسم الوفاة، فيفكر في لمس أهداب المتوفى ليرصد اختلاجها، فلا يقوى، ويفكر في انتزاع المرآة من فوق الجدار ليضعها قرب أنفه ليرصد تكثف البخار عليها، و يقرّب عودَ ثقاب مشتعل من عينيه ليرصد انحسار الحدقة نتيجة زيادة الضوء. بل يفكر في أن يضرب الميتَ بمشرطه ليرى هل سيقطر دمًا أم لا. غير إنه لا يقوى على فعل أيٍّ من تلك الاختبارات، ربما لأن لا وعيه يرفض موت الصنم. ولحلِّ تلك الإشكالية لجأت الذات إلى حيلة

جديدة. فبعد حسم الوفاة، نرى الحجرة تضيق وتضيق حتى تكاد تتحول قبرا، يضم محمود وعبد العليم سويا، الذات والمنتظَر، بل ويحوّل هذا القبر إلى رحمٍ حين يقول: "أنتَ في النعش، في ظلمة داخل ظلمة، داخل ظلمة"، تلك الظلمات الثلاث لم يقلها القرآن على القبر، بل على الرحم: "وخلقنا الإنسان في ظلمات ثلاث" وهي المشيمة والحامض الأمينوسي ثم الرحم. وكأنه أرادَ أن يقولَ إن "عبد العليم" لن يدخل قبرا بعد موته، لكنه يرتد إلى رحم الأم، مما يبرر ميلادًا جديدا ودورةَ حياة جديدة. وكما قلت من قبل، فقد قرأت الرواية على أنها مواقف متصوفٍ في حضرة ذات عليا، هذه الذات عليا في طاقتها وقوة بطشها لا في إعلائها وقداستها. وعلى هذا النحو، جاءت الفصول على هيئة جملة واحدة شديدة الطول تتخللها (فصلات) وتظهر النقطة (.) في نهاية الفصل فقط لأن تلك الفصول هي مواقف (بتعبير المتصوفة)، تحكي حوارًا أحاديًا أو رسالةً موجهه للشخصية الاعتبارية "عبد العليم" الذي لا يتكلم طوال الوقت، ولا يستمع أيضا، فهو غير موجود سوى في لا عقل الذات. المواقف كلهاُ قصيرة باستثناء الموقف الأخير، الذي جاء طويلا لأنه الموقف الذي سيحكي لنا عن الميتة الثانية والأخيرة لـ "عبد العليم" وإعادة ميلاده في صورة حلمٍ جديد أو في صورة ابن "أحلام" محبوبته القديمة أو "غباءه القديم" بتعبير الكاتب، والذي سيقوم هو ذاته باستقباله للحياة وتوليده عوضا عن القابلة القروية التي تستقبل كل أطفال القرية. هي هنا ليس بوسعها توليد هذا الطفل بالذات، فهو ليس آدميًا، بل قيمة مجردة كذلك مثل عبد العليم، أو هو دورة الانتظار الجديدة، أو الوهم الجديد.

الفهرس

قبل أن تقرأ ٣
توطئة: تلصّصُ المبدعين ٥
تقدمة: الشمسُ غيرُ العادلةِ أبدا..... ٧

المُغنّي

شاعرُ الحافّة الخطرة..... ١٣
يظنون أنفسَهم زجاجًا، وينكسرون ١٦
بعيدًا عن قيد الخليل، حنينًا لعوالمه ١٩
القراصنةُ وشعريةُ الأثر..... ٢٢
العالمُ أضعفُ من احتمال قصيدة رديئة ٢٥
النقصُ الفني في هياكل المطر..... ٢٨
أحوالُ الفقد في الحَرف العربيّ ٣١
الجنّةُ، وإيثاكا عوليس..... ٣٥
ملائكةٌ بيضاءُ بغبار الدقيق ٣٨
الغرقُ في جماليات القبح..... ٤٣
جميعُ أسبابنا تدعو للانتظار..... ٤٦
كافكا مُلهمًا ٤٩
أطيافُ مرّتٍ لم ينتبه لها أحد..... ٥٢
التساؤلُ السقراطيّ وشعريةُ الغياب ٥٦
ومن ذا بمصر من الشعراء... ولا يحتمون بأنسي الحاج!..... ٥٩
تفخيخُ القصيدة..... ٦٧
صقيعٌ لم يَحُلْ دونه أحد ٧٠
يُغنّي للمرض..... ٧٣
الجريمةُ الكاملة في التناص الشعريّ ٧٧
مذاقاتٌ لا تخطئها المرأة..... ٨١
لحظةُ العدم بين قطف الزهرة، وإهدائها ٨٤
حيادٌ ظاهريّ وثورةٌ خَبيئة ٨٧

معجمُ الموت شعراً ٩٠
تمجيدُ الضعفِ والثناءُ عليه ٩٣
المجازُ وتراسلُ حقول الدلالة ٩٦
شعريةُ الفكرةِ والنكوصُ عليها ١٠٠

الحكّاء

تلصُّصُ اليوم على الأمس ١٠٥
ميس إيجبت، و تأنيثُ العالم ١٠٩
بساقٍ وحيدة، نصارعُ هزائمنا ١١٢
اللَّعبُ على خط الزمن ١١٦
بقعةُ ضوء تسقطُ مظلمةً ١٢٠
أكثرُ من رسم على جدار البلدة ١٢٣
من مرقدها، تكتب رسالةٌ إلى الوطن ١٢٧
أقنعةُ الرمز، واللعبُ على "صوت" الراوية ١٣٤
المغربُ في عيون باريسية ١٣٧
رسمُ المشهد باللّون ١٤١
ترويضُ الوجود لترويض امرأة ١٤٥
تائهٌ في باريس ١٥٠
كسرُ حائط الزمن ١٥٤
متى يرتدي همنجواي الكوفية والعقال؟ ١٥٨
مواقفُ صوفيةٌ في حضرة الشيطان ١٦٢

عن المؤلفة

فاطمة ناعوت

مواليد القاهرة عام ١٩٦٤. كاتبةٌ صحفية وشاعرة ومترجمة مصرية. تخرجت في كلية الهندسة قسم العمارة جامعة عين شمس. لها، حتى الآن، أربعةُ عشر كتابًا ما بين الشعر والترجمات والنقد. تكتب أربعة أعمدة أسبوعية ثابتة في صحف مصرية وعربية، هي: "المصري اليوم"/ الاثنين، "اليوم السابع"/ الثلاثاء، "الوقت" البحرينية/ الخميس، "نهضة مصر"/ السبت. عضو اتحاد كتّاب مصر، ونادي القلم الدولي، وجمعية المترجمين واللغويين المصريين، ونقابة المهندسين المصريين، وجمعية كاتبات مصر.

مجموعات شعرية:

نقرة إصبع-٢٠٠٢، على بعد سنتيمتر واحد من الأرض- ٢٠٠٣، قطاع طولي في الذاكرة2003_، فوق كفِّ امرأةٍ_ ٢٠٠٤، Bottle of Glue- A بالصينية والإنجليزية-٢٠٠٧، هيكلُ الزهر-٢٠٠٧، قارورة صمغ _ ٢٠٠٨، اسمي ليس صعبًا- ٢٠٠٩.

ترجمات:

مشجوجٌ بفأس- ٢٠٠٤، المشي بالمقلوب- ٢٠٠٤، جيوب مُثقلة بالحجارة- كتابٌ عن فرجينيا- ٢٠٠٤، قتل الأرانب- ٢٠٠٥، أثرٌ على الحائط- فرجينيا وولف- ٢٠٠٩، نصفُ شمسٍ صفراء- تشيمامندا نجوزي آديتشي ٢٠٠٩.

كتب نقدية:

الكتابة بالطباشير-٢٠٠٦، الرسم بالطباشير ٢٠٠٩.

قيد النشر:

أبناءُ الشمس الخامسة- أنطولوجيا من الشعر العالمي- ترجمة- الهيئة المصرية لقصور الثقافة- سلسلة آفاق عالمية.

بريد إلكتروني:

f.naoot@youm7.com
fatma_naoot@hotmail.com
الموقع: www.naoot.com

- الحريم والسلطة - سلمى قاسم جودة - أغسطس ٢٠٠٥.
- نجيب محفوظ والإخوان المسلمون - مصطفى بيومى - سبتمبر ٢٠٠٥.
- المسلمون فى الصين - د. عبد العزيز حمدى - أكتوبر ٢٠٠٥ .
- ملكة تبحث عن عريس - رجاء النقاش - نوفمبر ٢٠٠٥.
- الحب والضحك والمناعة - د. عبد الهادى مصباح - ديسمبر ٢٠٠٥ .
- عبقرية المسيح - عباس محمود العقاد - يناير ٢٠٠٦.
- كتاب الحب - يسرى الفخرانى - فبراير ٢٠٠٦.
- كلمات للضحك والحرية - على سالم - مارس ٢٠٠٦.
- قضية سيدنا محمد - محمود صلاح - أبريل ٢٠٠٦.
- فوبيا الإسلام فى الغرب - د. سعيد اللاوندى - أبريل ٢٠٠٦ .
- زمن سيدى المراكبى - مجموعة قصص لأكثر من كاتب - مايو ٢٠٠٦ .
- حكاية ابن سليم - على عيد - يونيو ٢٠٠٦.
- إبليس - عباس محمود العقاد - يولوى ٢٠٠٦.
- فكرة - مصطفى أمين - أغسطس ٢٠٠٦.
- ثقافة المصريين - فؤاد قنديل - سبتمبر ٢٠٠٦.
- احجز مقعدك فى الجنة - جمال الشاعر - أكتوبر ٢٠٠٦.
- "إسكندرية شرقًا وغربًا" و"عمدة عزبة المغفلين" - محمد محمد السنباطى ورضا سليمان - نوفمبر ٢٠٠٦.
- مع ابن خلدون فى رحلته - د. خالد عزب ومحمد السيد - ديسمبر ٢٠٠٦.
- الراقصون على النار - محمود النواصرة - يناير ٢٠٠٧.
- تأملات فى العقل المصرى - طارق حجى - فبراير ٢٠٠٧.
- دفاعًا عن المرأة - د. جابر عصفور - مارس ٢٠٠٧.
- كان زمان يا مان - سمير الجمل - أبريل ٢٠٠٧.
- عماد مغنية الثعلب الشيعى - مجدى كامل - مايو ٢٠٠٧.

- العرب ومحرقة اليهود - ترجمة د. رمسيس عوض - يونيو ٢٠٠٧ .
- رحلات بنت قطقوطة - يوليو ٢٠٠٧ .
- أسئلة الحب الصعبة - يسرى الفخرانى - أغسطس ٢٠٠٧ .
- مصر القديمة فى عيون حديثة - جمال بدوى - سبتمبر ٢٠٠٧ .
- ١٠٠ سنة سينما - عزت السعدنى - أكتوبر ٢٠٠٧ .
- رقص الطبول - ترجمة محمد إبراهيم مبروك - نوفمبر ٢٠٠٧ .
- ياقلب مين يشتريك - سعيد الكفراوى - ديسمبر ٢٠٠٧ .
- شيطان فى بيتى - عزت السعدنى - يناير ٢٠٠٨ .
- الملكة فريدة وأنا - د. لوتس عبد الكريم - فبراير ٢٠٠٨ .
- صورة المرأة المسلمة فى الإعلام الغربى - د. فوزية العشماوى - مارس ٢٠٠٨ .
- صكوك الغفران الأمريكية - معصوم مرزوق - أبريل ٢٠٠٨ .
- أجمل قصص الحب من الشرق والغرب - رجاء النقاش ـ مايو ٢٠٠٨ .
- حصاد الذاكرة - أحمد إبراهيم الفقيه - يونيو ٢٠٠٨ .
- سرى الصغير - مكاوى سعيد - يوليو ٢٠٠٨ .
- روكا والملك - عبد القادر محمد على - أغسطس ٢٠٠٨ .
- الفسطاط عاصمة مصر الإسلامية - د. خالد عزب - سبتمبر ٢٠٠٨ .
- من علّم محمدًا هذا - جلال السيد - سبتمبر ٢٠٠٨ .
- نفايات إسرائيل البشرية - فؤاد حسين - أكتوبر ٢٠٠٨ .
- سوق الجمعة - فؤاد قنديل - أكتوبر ٢٠٠٨ .
- أمريكا فى مفترق الطرق - د. حمدى صالح - نوفمبر ٢٠٠٨ .
- مصطفى محمود.. سؤال الوجود - د. لوتس عبد الكريم - ديسمبر ٢٠٠٨ .
- زائرة الأحد - عبد الرشيد الصادق محمودى - يناير ٢٠٠٩ .
- امرأة على الحافة - د. سعاد جابر - منتصف يناير ٢٠٠٩ .

لماذا؟ - شريف الشوباشى - فبراير ٢٠٠٩ .
الريفى - يوسف أبورية - مارس ٢٠٠٩ .
زمن جميل مضى - د. جابر عصفور - أبريل ٢٠٠٩ .
أيام مع الولد الشقى - سامى كمال الدين - منتصف أبريل ٢٠٠٩ .
نزول النقطة - جمال الغيطانى - مايو ٢٠٠٩ .
حكايات من بلاد غريبة - فتحى الجويلى - منتصف مايو ٢٠٠٩ .
ما ليس يضمنه أحد - خيرى شلبى - يونيو ٢٠٠٩ .
- تنوير طه حسين - سامح كريم - منتصف يونيو ٢٠٠٩ .
- اللحظات الأخيرة فى حياة جمال عبدالناصر - عمرو الليثى - يوليو ٢٠٠٩ .

بطاقة فهرسة

ناعوت ، فاطمة
المغنى والحكاء / فاطمة ناعوت
ط١ . ـ القاهرة : مؤسسة أخبار اليوم ، ٢٠٠٩
١٧٦ ص ، ٢٠ سم . - (كتاب اليوم)
تدمك 977 08 1434 2
٢ـ الشعر العربى ـ تاريخ ونقد
٣ ـ الأدب العربى ـ تاريخ ونقد
١ـ المقالات العربية
أ ـ العنوان
٨١١,٠٠٩

رقم الإيداع : ١٤١٤٣ / ٢٠٠٩

الترقيم الدولى I.S.B.N.
977 - 08 - 1434 - 2

الاخبار - ٦ أكتوبر

المغني والحكاء

فاطمة ناعوت

ISBN 978-9933-407-05-6