57
العـــدد السابع والخمســـون

يناير 2009 م - محرم 1430 هـ

عنوان المراسلة :

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

الأســعار :

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

الاشتراكات السنوية :

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

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

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

NIZWA

فصلية ثقافية

تصدر عن :

مؤسسة عُمان للصحافة والنشر والاعلان

الرئيس التنفيذي

عبدالله بن ناصر الرحبي

رئيس التحرير

سيف الرحبي

مدير التحرير

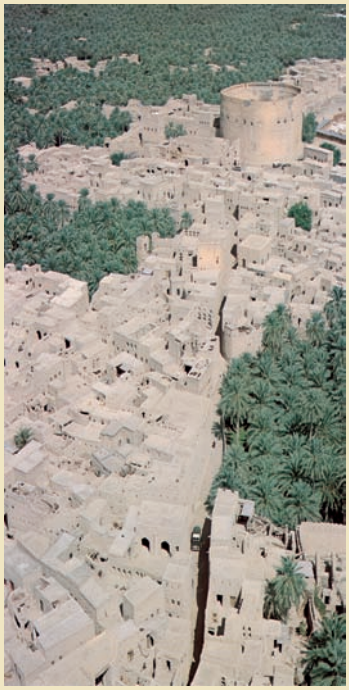
طالب المعمري

في هذا العدد

4

الافتتاحية :

– ١٤ عاما في هذا المضيق الشاسع: سيف الرحبي



6

الدراسات:

– تطور مفهوم الكتابة التاريخية عند العمانيين: مهنا السعدي– الملاءمة والانشطار والتنامي في نصوص عبدالكريم غلاب ومحمد زنيبر: محمد معتصم – الخلق الروائي بين منجزه وعوائقه: علي حرب– أصداء رباعيات الخيام في شعر تي.اس.اليوت: عبدالمنعم الفيا– مكونات الخطاب القصصي عند القاص عبدالحميد أحمد: عبدالجليل غزالة–جدلية الأنا والاخر في رواية (الحي اللاتيني) لسهيل ادريس: نصرالدين بن غنيسة– رواية «أوليس» ونهاية الرأسمالية الليبرالية: ثائر ديب– خطاب المقدمات في الرواية اليمنية: محمد يحيى الحصماني – شعرية العنوان في الشعر السوري المعاصر: السياق والوظيفة: مفيد نجم – بول أوستر: أحمد شافعي.

128

لقـــاءات :

– الشاعر التشيلي البرتو كورابل: حسن الوزاني– الشاعرة سعيدة خاطر: عزيزة الحبسي– مسرح للجميع (حوار مسرحي): عبدالهادي الراوي.

150

موسيقـــى :

– آلة العود في الجزيرة العربية.. دراسة تاريخية: مسلم بن أحمد الكثيري

164

سينمـــــا :

– سيناريو فيلم «المواطن كين» اخراج اورسون ويلز : ترجمة : محمود علي– «ارما غب» الفيلم الذي جعل من اوليفر اسایاسي رائياً اصيلا : عبدالله خميس

✻ ترسل المقالات باسم رئيس التحرير.. Email: niza99@nizw.com ✻

192

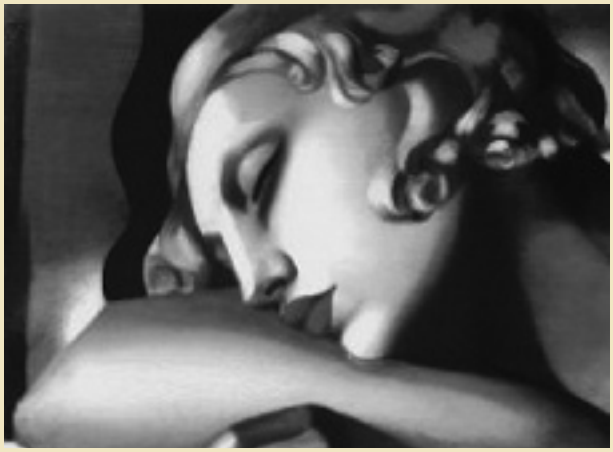
شعـــــر :

– دموع الحلاّج : محمد علي شمس الدين – الشعر السويسري : وليد السويركي– خروجا عن النص: أشجان الهندي– تنزل لي سياج حقلها.. وتشردني: محمد حلمي الريشة – على هذه الأرض: ادريس علوش – قصائد الرماد: باسل عبدالله – الخبز: عادل محمود– ربما وجودي: دلدار فلمز– شلل نصفي وقصائد اخرى: رباح نوري – أيها الوطن لنا: طالب المعمري.

222

نصـــوص :

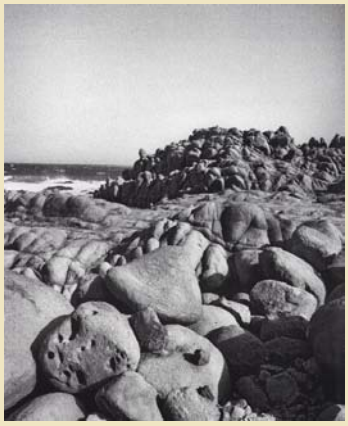
من غير أثر يذكر : بول شاؤول – نهاية النهايات : عبدالستار ناصر – مهنة الحياة : من يوميات شيزاري بافيزي: سعيد الباز– ليلة عصافير الدوري: محمد الأسعد– الرجل الجاني نائم: حمود الشكيلي – هي وأنا: رحمة المغيزوي – إثم النسيان: تهاني فجر– رسام : صباح زوين – شقة خالية بالاعلى : جريتشن ماكوله ترجمة: محمد متولي.



252

متابعـــات:

– دولز – غاتاري : حدجامي عادل – توفيق زياد : جعفر حسن – وجه المكان في مرآة الرواية السورية: منذر مصري – هدى الجهوري : عبدالعزيز الفارسي – محمود الرحبي: ضياء خضير – من سيتجول في حديقة خوان رامون خمينث؟ :رنا جعفر حسن – سمير العريمي : عبدالرزاق الربيعي – مرام مصري – « الذئب في الشعر والتراث» لـ عايد عمرو : عبد السلام العطاري – قاسم محمد: رضا ذياب.



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

افتتاحية

١٤ عـاماً :
في هذا المضيق الشاسع

نزوى منذ بداياتها الأولى حاولتْ أن تشكِّل منبراً مفتوحا لجميع الكتاب والأدباء من مختلف الأجيال والأماكن والتوجهات الإبداعية والجماليّة بمقترحاتها وأفكارها، أي تلك الخارطة الموّارة بالتناقضات الحميمة، بالمحبة والضِغينة والصراع.

أسماء متحققة أخذت حيزاً من الشهرة والإنجاز، وأخرى واعدة، في الطريق الى شغل حيزّها الخاص.. وهكذا...

منذ بدايتها (أربعة عشر عاماً) حاولت أن تكون هذا المنبر الذي يلتقي فيه الأصدقاء من كل مكان لقاء الابداع والحريّة، مهما كانت الالتباسات والمعوقات التي عادة ما تواجه أي عمل ينحى هذا الاتجاه، خاصة إذا كان في مناخ ما زال في طور التأسيس على صعيد الثقافة الحديثة وأسئلتها الإشكالية وواقعها المدني. في هذا السياق، حيث الحداثة والعلمانية قرينتا الالحاد والمروق.

هذا المناخ الذي لا يعرفه إلا من خَبر مرارتَه وعنْفَه المدلهم.. المحرر المسؤول والفني والعامل في إطار المجلة من أجل استمرارية إصدارها الفصلي، ليس إلا مسؤولاً عن تنظيم مواد الأصدقاء، الكتاب والشعراء، على مساحة المجلة حسب «الخطة» الموضوعة للأعداد المتعاقبة.. انه منظِّم حركة مرور المادة ليس أكثر.

هناك من يتوهمها «سلطة» وتلك هواية لدى البعض. السلطة هواية جماليّة ، غرام وعشق وهيام، حتى لمن لا يملك من أمرها شيئا. حضور وهمها يتطاول على من يمتلك سدتها الواقعية وعناصرها. البعض الآخر يحدق في رعب الموت وعبور الكائن، فلا يرى إلا سلطة العَدم..

وهذه (هواية) أخرى، إذا وحّدنا الهواية بالهاجس الأساسي للذات والمصير..

نحاول التحرير والنشر من غير شلليّة ولا محاور ولا طموح إحداث انقلاب في وضع الثقافة والفن، دعك من المجتمع.

من يكون على رأس (منبر) في الوسط الثقافي (العربي خاصة) مهما كانت محدودية تأثيره، عليه أن يفكر بالخروج من هذا المضيق، بأقل الخسائر فداحةً وجراحاً.

مضى ذلك الزمن الذي تشكل فيه المجلات تيارات تزعم خلق تغييرات مفصلية في سياق الأدب والتاريخ.

يبقى أن المجلة في حدود مساحتها وزمنها

لا تستطيع تلبية نشر كل ما يردها من المواد الجيدة والممتازة التي تفوق هذه المساحة وهذا الزمن بأضعاف.

بالتأكيد هذا كرم الأصدقاء من الكتاب والشعراء، كرم وثقة على جانب عميق من الفيض والأريحيّة لولا استحالة (مع الأسى العميق) رد هذا الكرم بمثله بسبب ضيق الحال، منه الذي أشرنا وسواه..

يبقى ان تنظيم النشر منعاً للإحراج، في التفاهم المسبق حول المادة يشكل نوعاً من حل، ورفع عتب يندفع عند البعض الى ممارسة لغة عنيفة لا نستحقها، كما لا يستحق صاحبها عنف رد مماثل وربما أقسى تبعاً للأفعال غير المبررة، وردودها. (تبا لكم).. (من تظنون أنفسكم كي لا تنشروا مادتي؟) وغير ذلك الكثير، بالاسم الصريح، دعك من الاسماء المقنّعة في بعض مواقع الجرائد تصل حدَّ السباب والتجريح مما يقع تحت طائلة الملاحقة القضائية والقانون.. وإذ نعرف من يقف وراءها كتابة وتشجيعاً، فالترفع والتجاهل هو الحل الأمثل. الحقدُ، يولد جاهزاً، مكتمل الطلعةِ والنمو ورغبة الافتراس، خاصة لدى أولئك الحالمين «بريادة» عربية حاسمة، لا تستقيم إلا بوهم تدمير القرين المنافس، وان لم يوجد فسيتم اختراعه وتعيينه، ومن ثم التربع على عرش الخراب..

وهناك جزء أساسي من المادة يسري عليه تقليد «التكليف». إذ لا يمكن لأي مجلة أن تكون رهينة البريد مهما كان فيضه وكرمه.

يبقى، أن هناك يقيناً، أخطاء وتجاوزات، سهواً أو نسياناً وسفراً، في غياب كادر يستطيع لمّ شتات المادة القادمة من كل الجهات.

نعتذر حتى عن الأخطاء التي لم نقترفها..

الغفران طاقة إنسانيّة وأخلاقيّة كما عبرّت (حنا آردنت) إذا كان في حدود المعقول وتجاه من يستحق.

مع الأسف لم تستطع هذه الأسطر أن تبلغ من نعمة الاعتقاد مبلغاً، يؤهلها للقول مثلا: آه، التاريخ سينصف الجميع. ولا بد أن تنجلي الحقيقة!! وغير ذلك من عبارات اليقين الخيري الذي تشكل نوعاً من عزاء.

لنترك الأمور في مهبِّ الصدفة العاصفة التي تخلع الأبواب ليلَ نهار.

* * *

صرخة الألم .. صرخة الحرية.. أيهما أسبق هذا هو النموذج المدرسي لترَف المعرفة.

* * *

كان لا يبالي بالإبادات والمظلومين من فرط ما نام مع الضحايا على سريرٍ واحد.

سيف الرحبي

مدينة نزوى العمانية بداية العقد السابع من القرن العشرين

تطور مفهوم الكتابة التاريخية عند العُمانيين

من السِّيَر إلى التأريخ الشامل

(دراسة بيبليوغرافية)

مهنا بن راشد السعدي

باحث من عُمان

إن المتتبع لمسيرة العُمانيين العلمية عبر القرون يجد لهم مساهماتهم المهمة والجادة في مختلف الجوانب العلمية والفكرية سواء العلوم الإنسانية أوالتطبيقية البحتة، حتى أصبح الإنتاج العلمي العُماني يحتل مساحة مهمة في المكتبات العالمية والعربية.

ومن الجوانب العلمية المهمة التي طرق العُمانيون أبوابها علم التاريخ والترجمة، مع عدم إنكارنا لقلة إنتاجهم العلمي في هذا الجانب لأسباب كثيرة سأذكر بعضها خلال هذا البحث الذي حاولت من خلاله تسليط الضوء على مدى اهتمام العُمانيين بالكتابة التاريخية والتأريخ لمسيرتهم الحضارية وتطور مفهوم الكتابة التاريخية عندهم التي بدأت على هيئة سِير ورسائل يتبادلونها فيما بينهم مناقشين من خلالها بعض قضاياهم فساهموا بذلك في حفظ وتقييد جوانب مهمة من تاريخهم من حيث لا يشعرون، وحينما أحسوا خلو المكتبة العُمانية من المؤلفات التاريخية حيث فقدوا حلقات كبيرة من تاريخهم حاولوا تدارك النقص وسد الخلل من خلال التأليف التاريخي الشامل، فأحدثوا بذلك نقلة نوعية تجديدية في مفهوم الكتابة التاريخية العُمانية...

التراث العُماني تراث واسع وخصب، ولا تزال الكثير من جوانبه مادة خاما لم تنل حقها من البحث والدراسة

(السِّيَر) العُمانية: مفهومها وأهميتها:

ظهرت بدءا من القرون الهجرية الأولى حتى القرن ١٠هـ/ ١٦م عدد من الكتابات والرسائل العُمانية تتعنون بـ (السِّير)، مفردها (سِيرة)، والسِّيرَةُ من سَيَرٍ بمعنى ذَهَب، والسِّيرَةُ بكسرِ السين المشددة تعني: السُّنَّةُ، والطريقة، والهيأة، و(السِّير) اصطلاحا: «رسائل في معظمها ذات طابع سياسي تعبر عن وجهة نظر كاتبها حول مسألة أو مجموعة مسائل عقدية وفقهية مثارة من الواقع السياسي أو الاجتماعي أو الديني المحيط بالكاتب أوسابق عليه»، ويعرف د.العبيدلي (السيرة) لغة واصطلاحا بقوله: «أقرب المعاني اللغوية وربما أصحها إلى معنى السيرة هي في كونها السنة والطريقة والهيئة، ويمكن القول هنا بأن السيرة تُعنى بالتحدث عن الأوائل من الذين ساروا في الناس سيرة ما، لاقتفائها إن كانت السيرة حسنة وللاعتبار إن كانت من سير الذين طرقوا سبلا معاكسة، وتطورت الكلمة فيما بعد لتتجاوز معناها الديني الوعظي المحدد لتصف أقاصيص دنيوية بحتة مثل حياة أناس كعنترة»(١).

ومصطلح (السِّير) في عرف العُمانيين في تلك القرون المتقدمة استعمل للإشارة إلى مجموعة من الأعمال القصيرة والتي جُمع بعضها في مجلد واحد، واستخدم المصطلح أحيانا لعنونة عمل مرتبط باسم شخص ما، وعادة ما تأتي مترافقة مع رسائل أوجوابات جرى تبادلها، وشاع استخدام هذه الوسيلة على مدى زمني طويل، وتعتبر بعض هذه السير من بواكير تاريخ التأليف الإسلامي(٢)؛ إلا أن هذه السير تنحى المنحى الفقهي والعقدي والسياسي أكثر من المنحى التاريخي، مما حدا ببعض الباحثين إلى اعتبارها لا تفيد كثيرا في كتابة تاريخ عُمان لأنها لا تهتم إلا بالحديث عن الجوانب الفقهية والمذهبية والأحداث المتصلة بالإمامة وتتمحور حول الخلافات بين العُمانيين(٣)، وفي المقابل نجد من الباحثين من يرى فيها لونا عُمانيا خاصا في كتابة التاريخ انتقل إليها من البصرة في ق: ٢هـ/٨م، وهي نتاج التجربة العُمانية بذاتيتها وسماتها الخاصة(٤)، وينظر البعض إلى هذه السير كواحد من الروافد المختلفة التي تتكامل فيما بينها لرسم صورة أشمل وأدق لتاريخ عُمان في العصر الإسلامي(٥)، وتسجل جزءا من تفاصيل التاريخ العُماني وإن لم يكن القصد كتابة التاريخ، فلولا وجود هذه السير لخفيت جوانب سياسية وثقافية وشرعية واجتماعية كثيرة وجوانب أخرى مهمة تتعلق بحضارة الإنسان العُماني وشخصيته(٦)، وهي أشبه ما تكون بالمذكرات السياسية والعقدية، ولم يكن هدفها التسجيل التاريخي بقدر ما كان بيانا لموقف ديني أوحكم فقهي أوسلامة رأي سياسي(٧)؛ ولعلي هنا أتفق مع من يعتبرها مصدرا مهما للتاريخ العُماني لما تضمنته من معلومات نادرة للأحداث التي وقعت في عُمان على الرغم من أنّه لم يكن هدف مؤلفيها التقييد التاريخي بقدر ما كانوا يهدفون إلى عرض آرائهم العقدية والفقهية والسياسية في الأحداث الجارية، فخدموا التاريخ العُماني من حيث لا يشعرون!

السِّيَر الأولى:

والحقيقة إن العُمانيين عندما اتجهوا إلى هذا النوع من الكتابة كانوا قد سُبقوا بكتابات نهجت نفس المنهج من قبل علماء ظهروا في القرون الهجرية الأولى في البصرة والحجاز ارتبط العُمانيون معهم بالأيديولوجية المذهبية، نذكر من هذه الكتابات على سبيل المثال سيرة ابن إباض (ق: ١هـ/٧م) إلى عبد الملك بن مروان (ت: ٨٦هـ/ ٧٠٥م)(٨)، ومجموعة رسائل وسير للإمام أبي عبيدة (ت حوالي: ١٤٥هـ/٧٦٢م) نذكر منها مثلا: رسالة إلى دعاة الإباضية بالمغرب وردت هذه الرسالة بمدونة أبي غانم الخراساني (ت أوائل ق٣هـ/٩م) تحت عنوان: (رسالة في أحكام الزكاة لأبي عبيدة مسلم بن أبي كريمة)(٩)؛ ومن السير الإباضية المتقدمة سيرة سالم بن ذكوان الهلالي (حي بين: ٩٩-١٠١هـ/٧١٧-٧١٩م)(١٠)، وسيرة أبي أيوب وائل بن أيوب الحضرمي (حي في: ١٩٢هـ/٨٠٧م)(١١) وغيرها، وقبل هؤلاء نذكر سيرة كل من عبد الله بن وهب الراسبي (ت: ٣٧هـ/٦٥٧م) وزيد بن الحصين (ت: ٣٧هـ/ ٦٥٧م) إلى علي بن أبي طالب كرم الله وجهه(١٢)؛ ومن أبكر السير سيرة للنبي (كتبها إلى واليه على البحرين العلاء بن الحضرمي (ت: ٢١هـ/٦٤١م) ، وقد عنونت بـ: (سيرة النبي عليه السلام كتبها للعلاء بن الحضرمي)(١٣).

السِّيَر في التراث العُماني:

والحقيقة ان التراث العُماني زاخر بالكثير من هذه السير عبر مختلف القرون، فنجد مثلا مخطوط (سير العلماء الإباضية المحبوبية) يضم بين دفتيه ٤٢ سيرة، ومن الأمثلة على هذه السير سيرة شبيب بن عطية (ق ٢هـ/٨م)(١٤)، وسيرة الإمام الصلت بن مالك (ق٣هـ/٩م)(١٥)، وسيرة بشير بن محمد بن محبوب (ق ٣هـ/٩م)(١٦)، وسيرة الفضل بن الحواري (ق ٣هـ/٩م)(١٧)، وسيرة أبي قحطان خالد بن

قحطان (ق ٤هـ/١٠م)(١٨)، وسيرة أبي محمد عبد الله بن بركة (ق ٤هـ/١٠م)(١٩)، وسيرة الإمام راشد بن سعيد (ق ٥هـ/١١م)(٢٠) إلى أهل المنصورة عاصمة إقليم السند قديما(٢١)، وسيرة أبي بكر أحمد بن عمر المنحي (ق ٥هـ/١١م)(٢٢)، وسيرة أحمد بن مداد (ق ١٠هـ/١٦م)(٢٣) وغيرها.

ولقد استمر العُمانيون في كتابة هذه السير على نفس المنهج والرتم، بل وأحيانا يلاحظ على بعض السير عدم إضافة الجديد بل تناقش قضايا وأحداثا وقعت منذ قرون عديدة وسبق أن تم تناولها بالنقاش والتحليل، ولعل أشهر قضية تم مناقشتها في أغلب تلك السير قضية عزل الإمام الصلت بن مالك (ت: ٢٧٥هـ/٨٨٨م)(٢٤)!

وفي الحقيقة توجد عدة نسخ لمخطوط (السير والجوابات) بعناوين مختلفة، وجامعها مجهول، فالنسخة الموجودة بدار الوثائق والمخطوطات بوزارة التراث والثقافة بسلطنة عُمان تعنون بـ: (سير العلماء الإباضية المحبوبية)، وتقع في ثلاثة أجزاء، ترقيمها العام على التسلسل: (٣٥٥٧)، و(٣٥٥٨)، و(٣٥٥٩)، وترقيمها الخاص: (٦٧، و٦٨، و٦٩)(٢٥)، ونسخة أخرى تحمل عنوان (كتاب في السير والجوابات عن العلماء والأئمة رحمهم الله تعالى) مجموع في مجلد واحد مع مخطوط كتاب (الجوهر المقتصر) وكتاب (الاهتداء) للشيخ أبي بكر أحمد بن عبد الله بن موسى الكندي النزوي (ت: ٥٥٧هـ/١١٦١م) صاحب كتاب (المصنف)، وهذا المخطوط موجود كذلك بدار الوثائق والمخطوطات بوزارة التراث والثقافة يحمل رقم عام: ١٨٥٤ورقم خاص: ٢(٢٦)، وتوجد نسخة من مخطوط السير بمكتبة السيد المستشار محمد بن أحمد البوسعيدي، تحت عنوان (سير الإباضية) يقع في جزءين تحت رقم (١٥٨)(٢٧)؛ وتوجد نسخة بمكتبة الإمام السالمي ببدية بسلطنة عُمان، نُسخت سنة ١١٢٠هـ/١٧٨٠م، وهي تقع في مجلد واحد بعنوان (كتاب السير)(٢٨)؛ وتوجد نسخة رقمية بوزارة الأوقاف والشؤون الدينية بسلطنة عُمان، تحت عنوان (كتاب السير)، يضم بين دفتيه ٦٠ سيرة ورسالة(٢٩)، والذي يظهر أن هذه النسخة الرقمية مأخوذة عن نسخة مكتبة الإمام السالمي للتشابه في العنوان؛ وتوجد نسخة بمجموعة مخطوطات الشيخ أحمد بن ناصر السيفي بنزوى بسلطنة عُمان، نُسخت سنة ١١٤١هـ/١٧٢٨م، تقع في ثلاثة أجزاء مجموعة في مجلد واحد(٣٠)؛ وتوجد نسخة في المكتبة العلمية بجامعة (لفوف) بأوكرانيا تحت رقم: ١٠٨٢، تعنون بـ (كتاب تجارة العلماء والسير العُمانية)، تنسب لمجهول، منسوخة في سنة: ١٣٣٢هـ/١٩١٤م،تضم ٤٢ سيرة وكتاب، وقد بيع للمكتبة المذكورة في سنة ١٣٤٦هـ/١٩٢٨م، وهذه النسخة منقولة عن نسخة نسخت سنة ١١٣١هـ/١٧١٨م(٣١)، وتوجد نسخ أخرى في جامعة كيمبردج ببريطانيا تحت رقم: ١٤٠٢ Or(٣٢)، ونسخة في الدمام بالسعودية(٣٣).

وجامع هذه السير مجهول إلى الآن فلا نجد له ذكرا على أغلفة هذه المخطوطات أوفي ثناياها، ويشير د.عبد الرحمن السالمي إلى أن الشيخ سالم بن حمد الحارثي (ت: ١٤٢٧هـ/٢٠٠٦م) في (العقود الفضية) ذهب إلى كون الشيخ أبي الحسن علي بن محمد البسيوي (حي: ٣٦٣هـ/٩٧٣م) هو جامع هذه السير(٣٤)، ولكن كلام الشيخ الحارثي يدل على أنه يقصد (سيرة البسيوي) ولا يقصد (السير الإباضية) حيث إن للشيخ البسيوي سيرة على غرار بقية السير(٣٥)، كذلك فإن الشيخ البسيوي عاش في ق: ٤هـ/١٠م، و(سير الإباضية) تضم بين دفتيها سيرا لعلماء ظهروا بعد ق: ٤هـ/١٠م وبعض هذه السير متأخر بعدة قرون كسيرة أحمد بن مداد (ق: ١٠هـ/١٦م)، فمن المستبعد أن يغفل الشيخ سالم الحارثي عن هذه النقطة المهمة وهو يُعد من فحول مؤرخي عُمان في العصر الحديث!، إلا إن يكون النُساخ قد قاموا بإضافة السير المتأخرة فهذا احتمال وارد؟!

ويرى د.الجالودي أن السير العُمانية لم يتم جمعها في مجاميع واحدة على أقل تقدير قبل القرن ١٠هـ/١٦م، عندما بدأ الحس التأريخي والوعي بأهمية التاريخ يفرض نفسه على التجربة العُمانية(٣٦)، ولعلي هنا لا أتفق مع د.الجالودي فالذي يظهر أنه تم البدء بجمع هذه السير في مجاميع واحدة قبل ق: ١٠هـ/١٦م بأربعة قرون تقريبا أي في ق: ٦هـ/١٢م كما سيأتي؛ أما سيدة كاشف فذهبت إلى أن جامع هذه السير هو الشيخ أبو بكر أحمد الكندي(٣٧)، والذي دفعها إلى هذا الترجيح كون مخطوط (السير والجوابات) الذي حققته مجموعا في مجلد واحد مع مخطوط كتاب (الجوهر المقتصر) وكتاب (الاهتداء)، كذلك ملاحظتها أن أغلب من كتب هذه السير علماء عُمانيون من المدرسة الرستاقية أي من الذين يستنكرون ما قام به موسى بن موسى ومن معه من عزل الإمام الصلت بن مالك وتولية راشد بن النظر، والشيخ أبو بكر الكندي من أعمدة المدرسة الرستاقية، إلا أنه في المقابل كذلك الشيخ البسيوي من أعمدة المدرسة الرستاقية مما دفع الباحث عبد الرحمن السالمي إلى ترجيح كون الشيخ البسيوي قد ابتدأ في تجميعها ثم أكمل من بعده الشيخ أبو بكر الكندي، وذلك في

خلال فترة الصدام بين المدرستين الرستاقية والنزوانية حين حاولت كلا المدرستين تجميع نصوص شيوخهما ثم تطرقت إلى أبعد من ذلك لتجميع نصوص السير التي دونت في الفترات الأولى عند الإباضية والعُمانيين، ثم ان النساخ والمؤرخون ساروا ونهجوا على منوالهما(٣٨).

وعموما من الصعوبة الجزم بكون جامع هذه السير هو البسيوي أوأبو بكر الكندي لعدم وجود أدلة واضحة تثبت ذلك، وهذا ما أشار إليه كل من سيدة كاشف وعبد الرحمن السالمي؛ إلا أنه يمكن أن أضيف إلى ما سبق من أدلة أنه يوجد في الأثر أن للشيخ أبي بكر الكندي كتاب يحمل عنوان (سيرة البررة) إلا أنه مفقود، يذكر الإمام السالمي (ت: ١٣٣٢هـ/١٩١٣م) أنه ألفه في الرد على من طعن في سيرة الإباضية(٣٩)، فهل يحتمل أن يكون هو نفسه (سير الإباضية) وطبعا قام النُّساخ –كما هي عادتهم– بإضافة السير المتأخرة عن عصر الشيخ الكندي وتغيير العنوان؟ هذا احتمال وارد خاصة إذا أخذنا بعين الاعتبار أن مخطوط (كتاب في السير والجوابات) الذي حققته سيدة كاشف يضم بين دفتيه ٣٤ سيرة امتدت الى ما يقارب خمسة قرون بدءا من القرن ١هـ/٧م وانتهاء بالقرن ٦هـ/١٢م، والشيخ أحمد الكندي عاش في ق: ٦هـ/١٢م حيث إنه توفي في سنة ٥٥٧هـ/١١٦١م، مما يدفعنا إلى الظن أنه فعلا قام بجمع المخطوط المعنون بـ (كتاب في السير والجوابات) الذي حققته سيدة كاشف كما مر، خاصة أن هذا المخطوط موجود في مجلد واحد مع مخطوط كتاب (الجوهر المقتصر) وكتاب (الاهتداء) للشيخ الكندي كما مر، كذلك فإنه ضمن كتابه (الاهتداء) بعض هذه السير، بل إن الدافع من تأليفه لكتاب (الاهتداء) هو مناقشة قضية عزل الإمام الصلت بن مالك كما يذكر بنفسه في مقدمة كتابه حيث يقول: «أما بعد فإني نشأت في زمان وجدت أهله من أهل عُمان... مختلفين في حكم حادثة قد اتفقوا على صفتها ومتنازعين في اسمها، على إجماع منهم على صحتها، فهم طائفتان كل طائفة منهم تخطئ أهل صفة الطائفة الأخرى وتبرأ منهم، في ذلك سير قد ألفوها وكتب قد صنفوها... فعند ذلك أخذت في دراسة آثارهم وتأمل سيرهم وأخبارهم ونظر مذاهبهم وأقاويلهم... فقابلت بينها للتصحيح، ووزنها وزن القسط للترجيح... فلما اتضح لي الحق المبين، وأخرجني الله من الشك إلى اليقين... تاقت نفسي إلى شرحه للاخوان وإيضاحه لمن ينصح لنفسه في السر والإعلان»(٤٠).

فنلاحظ هنا أنه قام بجمع هذه السير لدراستها والمقارنة بينها ليتوصل إلى الحقيقة بنفسه ويخرج من دائرة الشك –كما يذكر– إلى دائرة اليقين، وقد رجح الشيخ الكندي موقف المدرسة الرستاقية على النزوانية وأصبح من أساطين المدرسة الرستاقية، ولعل العلماء والنساخ ممن جاء بعده قام بإضافة السير المتأخرة عن عصره، فهذا غير مستغرب من بعض العلماء والنساخ!

إرهاصات تطور مفهوم السّير والكتابة التأريخية العُمانية:

يرى الجالودي أن النصف الثاني من ق: ٣هـ/٩م شهد تطورا في مفهوم السيرة لدى الإباضية لتعكس التجربة العُمانية الذاتية التي تتمحور حول الأئمة الإباضيين والأحداث التي تدور في فلك الإمامة، في حين أخذ مفهوم السيرة في الإسلام عموما مفهوما أشمل وتطور هذا الاهتمام لاحقا ليدور حول شخصيات الخلفاء أوكباب من أبواب الترجمة الذاتية أوالمذكرات الشخصية، وهو اهتمام بدأنا نلمح وجوده في الكتابة التاريخية العُمانية نفسها في ق: ١١هـ/١٧م(٤١)؛ والحقيقة إن إرهاصات هذا التحول في مفهوم كتابة السيرة والوعي بأهمية التقييد التاريخي والترجمة للأعلام بدأت ملامحها تظهر عند العُمانيين قبل ق: ١١هـ/١٧م، وتحديدا في نهاية ق: ٩هـ/١٥م بداية ق: ١٠هـ/١٦م، وظهر ذلك جليا في سيرة الشيخ محمد بن عبد الله بن مداد (ت: ٩١٧هـ/١٥١١م)(٤٢)، فيلاحظ على سيرته تركيزها على تدوين أخبار وفيات أئمة وعلماء عُمان وتراجم الشخصيات العُمانية البارزة التي سبقت عهد المؤلف، وسيرته تقع في ٢٣ صفحة حسب المخطوط الذي وقفت عليه، حيث توجد ضمن مجموع (سير الإباضية) بمكتبة السيد محمد بن أحمد تحت رقم: ١٥٨، وتوجد نسخة أخرى بمكتبة الشيخ ناصر بن راشد الخروصي (ت: ١٣٦٢هـ/١٩٤٣م) بالعوابي بسلطنة عُمان، تحت رقم: ٣٦، تم نسخها في سنة ١١١١هـ/١٦٩٩م(٤٣).

وقد كتب هذه السيرة تلبية لرغبة صديق له لم يذكر اسمه أرسل إليه بكتاب يطلب منه معرفة أسماء الأئمة والعلماء وتواريخهم وكناهم وبلدانهم... الخ، فيقول: «... ووقفت على ما سطره وأبان فيه وفسره من طلب معرفة أسماء أهل العلم وكناهم وبلدانهم وقراهم... وكتبت هذه الألفاظ الضعيفة... وبينت في ذلك ما وجدته متفرقا في الكتب لأني لم أجد له بابا، ولم أقف عليه مجموعا في كتاب، ولا تلقفته عن أولي العقول والألباب...»(٤٤).

فنلاحظ من خلال النص السابق، وكذلك من خلال رسالة الصديق المجهول الذي أراد معرفة تاريخ ورجال عُمان عندما لم يجد شيئا مدونا في ذلك يشفي غليله، يُظهر لنا ذلك مدى افتقار التراث العُماني للترجمة لأعلامه وتقييد سيرتهم الشخصية والعلمية، وهذا ما اشتكى منه الشيخ محمد ابن مداد عندما حاول جمع تراجم أعلام عُمان قبل عصره حيث لم يجد شيئا مدونا في ذلك ومجموع ضمن مؤلف واحد بل وجد معلومات متفرقة هنا وهناك فحاول ربط المعلومات ببعضها وترتيب الأعلام حسب زمانهم كما يظهر من سيرته، ومن هنا تكمن الأهمية العلمية والحضارية والإنسانية الكبيرة لسيرته حيث إنه ساهم بعمله القيم والنادر هذا في حفظ معلومات قيمة جدا حول تاريخ وأعلام عُمان والبصرة وبعض المواطن الأخرى من القرون الهجرية الأولى وحتى عصره كانت معرضة للفقد والاندثار لولا سيرته القيمة.

وقد تناول ابن مداد في بداية سيرته التعريف بالعلماء الذين أخذ عنهم الإباضية دينهم بدءا من كبار الصحابة كابن عباس ثم كبار التابعين وعلى رأسهم إمام المدرسة الإباضية الإمام جابر بن زيد وغيره، ثم تطرق إلى ذكر كبار علماء الإباضية في القرون الهجرية الأولى كأبي عبيدة والربيع وضمام وغيرهم، ذاكرا تسلسل نَقَلة الشريعة في ذلك مع الإشارة إلى مكانتهم العلمية ومواطنهم، ثم انتقل إلى سرد علماء عُمان الذين أخذوا عن كبار أئمة الإباضية بالبصرة، مع الإشارة إلى مواطنهم من عُمان، وما اتسموا به من صفات ومكانة سامقة في العلم، ولم يفته الإشارة إلى بعض مؤلفاتهم، فنجده بذلك حفظ لنا عددا كبيرا من أسماء علماء عُمان في تلك القرون المتقدمة مع معلومات مهمة حولهم كتواريخ وفاتهم وبلدانهم ومؤلفاتهم كما ذكرت، بل نجده أحيانا يشير إلى بعض علماء الإباضية الذين ظهروا في بعض المواطن من غير عُمان كالقاضي الوليد بن سليمان بن بازك الكلوي ?نسبة إلى كلوة- من بلاد الزنج ?حسب تعبيره- بل نجده يورد فيه شعرا لأحد معاصريه ?أي معاصري القاضي الوليد- وهو عادي بن يزيد البهلوي الأزدي يمتدحه فيه(٤٥)؛ ثم خصص فصلا لذكر سلسلة نَقَلة الشريعة عند العُمانيين بدءا من العلامة أبي المنذر سلمة بن مسلم العوتبي (ق: ٥هـ/١١م)، الذي أخذ عن العلامة سعيد بن قريش، إلى أن تنتهي السلسة عند الإمام الربيع بن حبيب، ثم تحدث عن حملة العلم من البصرة إلى عُمان، ثم تناول ذكر تواريخ الأئمة والعلماء العمانيين وتواريخ وفاتهم، وفي ثنايا كلامه يسرد معلومات مهمة حول أوضاع عُمان السياسية والحضارية والتاريخية في تلك القرون وكذلك يذكر بعض القرى والمدن، ولن أبالغ إن قلت إن المتتبع لوصفه لبعض القرى والمدن يجده في مصاف الجغرافيين المسلمين، فضلا عن كونه مؤرخا فحلا ساهم بسيرته القيمة في حفظ جانب مهم من التاريخ العُماني.

ومما تميزت به سيرته بروز طابع التحقيق والنقد على منهجه، فنجده لا يكتفي بسرد المعلومات والأحداث سردا، بل يبدي آراءه وترجيحاته إن اقتضت الضرورة، وكذلك يلاحظ على منهجه تحري الدقة والتفصيل فلا يكتفي مثلا بسنة وفاة العَلم، بل يورد سنة الوفاة مع اليوم والشهر بل والوقت في أحايين، وكذلك يذكر أسباب الوفاة ومكانها ومكان القبر ومن صلى عليه إن وجد معلومات بهذا الخصوص، أيضا نجده في بعض تواريخ الوفيات يذكر بعض الحوادث المميزة التي وقعت في تلك الفترة بعُمان كالحروب والفيضانات وغيرها، وقد أورد معلومات مهمة ونادرة حول فيضانات وسيول جارفة وقعت ببعض المناطق من عُمان في سنة ٢٥١هـ/٨٦٥م وتحديدا في بدبد وسمائل وقيقا (المعبيلة الشمالية حاليا) ودما (السيب حاليا) والباطنة، أدت إلى جرف العمران والمزروعات وراح ضحيتها العدد الكبير من الناس(٤٦).

وخصص كذلك في سيرته فصلا للحديث عن تواريخ وفيات الصحابة والتابعين افتتحها بذكر تاريخ وفاة النبي (، ثم تطرق إلى ذكر تواريخ وفيات المصطفيات من النساء افتتحها بخديجة بنت خويلد رضي الله عنها؛ ويلاحظ في نهاية السيرة وجود زيادة لوفيات بعض الأعلام العُمانيين ولبعض الحوادث في الفترة بين ق: ٩هـ/١٥م و١١هـ/١٧م، والذي يظهر أنها ليست من أصل السيرة بل هي من زيادات النساخ أوبعض العلماء الذين وقفوا على سيرة محمد ابن مداد فأضافوا الأعلام الذين لم يقيدهم في سيرته أوعاشوا بعد عصره، والذي يدل على ذلك أنها افتتحت بسنة وفاة ابن مداد نفسه(٤٧)، كذلك توجد بعض الحوادث التي وقعت بعد سنة ٩١٧هـ/١٥١١م وهي السنة التي توفي فيها ابن مداد؛ وفي الحقيقة إن سيرة العلامة محمد ابن مداد لهي من الأهمية بمكان وتحتاج إلى تسليط الضوء عليها بمزيد من الدراسات والبحوث الموسعة لما تضمنته من معلومات قيمة ونادرة حول أعلام عُمان وكذلك للكثير من المعلومات التاريخية المهمة حول أوضاع عُمان قبل عصر صاحب السيرة، كذلك فإنها في أمس الحاجة إلى التحقيق تحقيقا أكاديميا رصينا لتخرج من غياهب الأقبية والرفوف إلى

عالم النور ليستفيد منها الباحثون والدارسون وكل مهتم بمعرفة أعلام عُمان ورجالاتها قبل ق: ٩هـ/١٥م(٤٨).

ابن قيصر الصحاري (ق: ١١هـ/١٧م) ودوره في تجديد الكتابة التاريخية عند العُمانيين:

في ق: ١١هـ/١٧م ظهر علم عُماني آخر كانت له بصمته الواضحة في تطوير وتجديد مفهوم الكتابة التاريخية في التراث العُماني هو المؤرخ عبد الله بن خلفان بن قيصر الصحاري (حي: ١٠٧٥هـ/١٦٦٥م) من خلال كتابه القيم (سيرة الإمام ناصر بن مرشد)، فكان كتابه أول مؤلف يخصص لتناول الترجمة لشخصية معينة متناولا إنجازاتها والأحداث الواقعة في عهد تلك الشخصية، حيث لم يُعهد هذا الأسلوب الكتابي في التراث العُماني، فيُعد كتابه تحولا في مفهوم كتابة السير والتاريخ عموما عند العُمانيين عما هو مألوف من حيث الشكل والمضمون، وبداية ظهور كتابات لمؤرخين عمانيين يندرج ما أنتجوه تحت ما يمكن تسميته بكتابة السيرة ضمن سياقها التاريخي المألوف عند العرب والمسلمين، ولعلنا يمكن أن نعد ابن قيصر هو الرائد ومن له فضل السبق في هذا الجانب بين العُمانيين، ويُعد كتابه أول سيرة عُمانية حاولت تدوين سيرة شخص ما في كتاب مستقل(٤٩).

ويتمتع كتاب ابن قيصر بأهمية كبيرة كونه زودنا بمعلومات قيمة عن عهد الإمام ناصر بن مرشد (حكم عُمان: ١٠٣٤هـ/١٦٢٤م- ١٠٥٠هـ/١٦٤٠م)، خصوصا أنه أُلف في عهده ومن عالم معاصر لتلك الحقبة، وكذلك فإنه حفظ أسماء عدد كبير من الأعلام العُمانيين الذين أسهموا في صنع تاريخ عُمان في تلك الفترة، وقد استفاد المؤرخون العُمانيون الذي جاءوا بعد ابن قيصر من كتابه(٥٠).

ومن المآخذ على كتاب ابن قيصر الاختصار والإيجاز، وكذلك لم يتطرق إلى حروب الإمام ناصر ضد البرتغاليين إلا لماما، ولا نجد شيئا بخصوص الوضع في عُمان فترة استعمار البرتغاليين لعُمان، ولا لطبيعة المفاوضات التي دارت بين العُمانيين والبرتغاليين قبل انجلائهم عن عُمان(٥١)؟! ويرى بعض الباحثين أن السبب في هذا الإيجاز عند ابن قيصر كونه يتبع منهج كتابة التاريخ عند العُمانيين الذي لا يعنى إلا بالوقائع الداخلية أوالوقائع التي كانت تحدث في المناطق الخاضعة لسلطة العُمانيين ويتجاهل الوقائع الخارجية(٥٢)، وقد يكون كذلك، ولكن الذي يظهر أن السبب الأول والمباشر لهذا الاختصار والإيجاز هو اضطراره إلى الاستعجال في تأليف كتابه، وكذلك تزاحم مشاغل الحياة وأعبائها عليه فنجده يعتذر من القارئ بقوله: «اعذر وسامح أيها الناظر في هذه الطريقة المرضية والسيرة المعنية، لأني على الفور ألفتها وعلى الحث قد صغتها... فالعذر ملتمس لأن ذلك على غاية العجلة، والأفكار بأسباب الدنيا مشتغلة»(٥٣).

ويلاحظ على ابن قيصر امتلاكه لموهبتي النثر والشعر، فبعد أن يستطرد في عرض بعض الأحداث كفتح بعض المدن أوتحرير بعض المناطق من البرتغاليين يختم ذلك بقصيدة شعرية رائقة من نظمه يعطي من خلالها توصيفا للإنجاز الذي تم ومدحا للرجال الذين صنعوا ذلك الإنجاز، كذلك يلاحظ على منهجه وهذا ظاهر في أغلب صفحات الكتاب تقريبا أنه يفتتح كل موضوع جديد ببعض العبارات السجعية نحو قوله: «قال الراوي لها خبرا والحاوي لأحوالها أثرا»(٥٤)، ونجده يكرر عبارة «قال الراوي»، وكذلك يلاحظ عليه ذكر اسمه في بعض المواضع من كتابه خاصة قبل القصائد الشعرية(٥٥)، وذكر المؤلف لاسمه في ثنايا مؤلفه أسلوب قديم متبع عند المؤلفين في القرون المتقدمة

؛ ولقد ختم كتابه بمراث جميلة لبعض أشهر علماء عُمان في تلك الفترة الذين ساهموا في تثبيت ركائز دولة الإمام ناصر بن مرشد كالشيخ خميس بن رويشد المجرفي، والشيخ مسعود بن رمضان(٥٦).

وكما هي الحال مع سيرة محمد ابن مداد التي كتبها تلبية لصديق له، كذلك فإن ابن قيصر ألف كتابه تلبية لطلب كل من الشيخ محمد بن سيف أحد ولاة الإمام ناصر بن مرشد والشيخ ناصر بن ثاني بن جمعة بن هلال كما جاء في مقدمة كتابه(٥٧)؛ وفي حقيقة الأمر إن هذا العزوف لدى العُمانيين عن التأليف خاصة في التاريخ والتراجم أضر أيما إضرار بالتاريخ العُماني حيث فقدنا الكثير من فترات التاريخ العُماني، وفقدنا تراجم الكثير من علماء ورجال عُمان الذين ساهموا في صنع وصياغة الحضارة العُمانية على مر التاريخ، وقد أشار إلى ذلك عدد من العلماء والباحثين كالإمام السالمي (ت: ١٣٣٢هـ/١٩١٣م، الذي أسف على عدم اهتمام من سبقه من علماء عمان بالتأريخ لعصورهم والترجمة لأعلامهم(٥٨)، فحاول سد النقص في المكتبة التاريخية العُمانية بتأليف كتابه القيم (تحفة الأعيان) وكان يمني نفسه أن يؤلف في التاريخ الإباضي كتابا موسوعيا من عهد الصحابة حتى عصره إلا أنه خشي معالجة الأيام قبل إتمام مأموله فاكتفى بتاريخ أهل عُمان، مع نيته تنفيذ مشروعه الموسوعي(٥٩)، ومؤرخ

عُماني معاصر آخر هو الشيخ سيف بن حمود البطّاشي (ت: ١٤٢٠هـ/١٩٩٩م) دفعته نفس الأسباب إلى تأليف كتاب موسوعي في التاريخ يقع في ثلاثة أجزاء عنونه بـ (إتحاف الأعيان في تاريخ بعض علماء عُمان)(٦٠)، ترجم فيه للكثير من أعلام عمان بدءا من عهد الصحابة حتى القرن ١٢هـ/١٨م(٦١)، ونجده يعيد قلة المؤلفات التاريخية العُمانية وندرتها إلى سببين، الأول: كون أكثر اهتمامهم بالتأليف في الفقه والأصول والولاية والبراءة، فألفوا في ذلك الجوامع الكبار والكتب المطولة، أما التاريخ فالظاهر من أمرهم أنه لم يكن لهم به كبير اعتناء، ولم يؤلفوا فيه كتبا مستقلة إلا ما يوجد عرضا في كتب الفقه والولاية والبراءة، والسبب الثاني: فقدان كثير من مؤلفاتهم إما بعوامل طبيعية، أوحروب قبلية، أوغزوات جاءت من خارج البلاد، أوأيادي آثمة جنت على تلك الكنوز الثمينة، أوإهمال وعدم اعتناء ممن هي في يده(٦٢)، ويضيف بعض الباحثين إلى ما سبق ذكره من أسباب، كون الكتابة التاريخية في عُمان لم تتأثر بالمدرسة التاريخية الإسلامية لا من حيث الشكل ولا المضمون، ولم تتلق أي تأثير أوأثر متبادلين(٦٣)، ويضاف إلى ذلك أن الكتابة التاريخية خضعت للنهج العام للكتابة والتأليف في عُمان، والذي يقوم على فكرة تداخل العلوم وخاصة علوم الشريعة، ويعتمد الموسوعية أساسا لذلك، فلم تنفصل الكتابة التاريخية عن الفقه والعقيدة وعلم الكلام، فكان التاريخ جزءا مغمورا بين ذلك الكم الهائل من العلوم، التي كان المحفز لتدوينها تثبيت أصول العقيدة وتعميقها في نفوس الناس(٦٤)، ويرى البعض أن ما تميز به علماء عمان من ورع وزهد وتواضع وهضم للذات دفعهم ذلك إلى عدم تدوين تاريخهم والترجمة لأنفسهم وتقييد مآثرهم أومآثر غيرهم(٦٥)، على العكس مثلا من بعض العلماء والمؤرخين الذين ترجموا لأنفسهم في بعض مؤلفاتهم كالمؤرخ المشهور ابن خلدون.

ولقد حُقق كتاب ابن قيصر من قبل عبد المجيد القيسي في سنة ١٣٩٧هـ/١٩٧٧م، ونشرته وزارة التراث والثقافة بسلطنة عُمان، وأعيد تصويره ونشره من قبل دار الحكمة بلندن في ١٤٢٣هـ/٢٠٠٢م، وقد اعتمد محققه على نسختين مخطوطتين للكتاب، الأولى توجد بسلطنة عُمان بوزارة التراث والثقافة، والثانية موجودة بالمكتبة البريطانية بالمتحف البريطاني تحت رقم: ٢٣,٣٤٣، في مجلد واحد مع مخطوط آخر يتحدث عن تاريخ عُمان لمؤلف مجهول، يؤرخ لعُمان منذ نزوح مالك بن فهم إليها حتى أيام حكم السيد سلطان بن الإمام أحمد بن سعيد (ت: ١٢١٧هـ/١٨٠٢م)، وهو فيما عدا صفحات قليلة في آخره ينقل نقلا حرفيا عن كتاب (كشف الغمة الجامع لأخبار الأمة) للإزكوي (ق: ١٢هـ/١٨م)(٦٦)، ويرى المحقق القيسي أنه ربما يكون هذا السبب أي وجود (كشف الغمة) بمجلد واحد مع مخطوط ابن قيصر دفع الباحثة الألمانية هيدويج كلين (Hedwig Klein) إلى اعتبار ابن قيصر نفسه مؤلف (كشف الغمة)، إلا أن ما ذهبت إليه كلين (Klein) غير صحيح لثبوت المعاصرة بين الإمام ناصر وابن قيصر وأن الأخير أتم تأليف كتابه في سنة ١٠٥٠هـ/١٦٤٠م، فذلك ينفي نفيا قاطعا أن يكون ابن قيصر هو نفسه مؤلف (كشف الغمة) الذي تمتد أحداث تاريخه إلى عام ١١٤٠هـ/١٧٢٧هـ، أي بعد عهد الإمام ناصر بن مرشد بحوالي مائة عام(٦٧)؛ وسيأتي الحديث عن الباحثة الألمانية كلين (Klein) وأطروحتها للدكتوراه حول كتاب (كشف الغمة) للإزكوي.

لن أبالغ إن قلت إن ابن قيصر هو المجدد في مفهوم الكتابة التاريخية في التراث العُماني بعد فترة انقطاع دامت لما يقارب الأربعة قرون

وفي الحقيقة إنني لن أبالغ إن قلت إن ابن قيصر هو المجدد في مفهوم الكتابة التاريخية في التراث العُماني بعد فترة انقطاع دامت لما يقارب الأربعة قرون بدءا من ق: ٧هـ/١٣م حتى ق: ١١هـ/١٧م، مع عدم إغفالنا لسيرة محمد ابن مداد في ق: ٩هـ/١٥م حول أئمة وأعلام عُمان حيث جاءت كإرهاصات لانبثاق عهد جديد في الكتابة التاريخية عند العُمانيين يكون بوابتها المؤرخ ابن قيصر، فبعد ابن قيصر بدأت تتدفق الكتابات والمؤلفات العُمانية المهتمة بالتقييد التاريخي لعُمان والترجمة لأعلامها، والحقيقة إن الحديث سيطول إن أردت استعراض هذه المؤلفات التي ظهرت بعد ق: ١١هـ/١٧م، ولكن سأكتفي بذكر الرائد المجدد في التاريخ الشمولي عند العُمانيين وهو الشيخ الازكوي وكتابه القيم (كشف الغمة الجامع لأخبار الأمة).

التاريخ الشمولي عند العُمانيين وبدايات ظهوره:

المؤرخ سرحان بن سعيد الإزكوي حامل لوائه:

منذ ق: ٥هـ/١١م بعد أن ألف العوتبي كتابه (الأنساب)، مرورا بالقلهاتي وكتابه (الكشف والبيان) في ق: ٦هـ/١٢م توقف العُمانيون عن الاهتمام بالكتابة الشمولية للتاريخ العُماني، وانصب جل تركيزهم على بعض الفترات فقط، من خلال ما يكتبونه في بعض سيرهم وجواباتهم، ولكن مع دخول ق: ١٢هـ/١٨م، بدأنا نلمح تحولا في أسلوب الكتابة التأريخية عند العُمانيين، فبدأت تظهر مؤلفات

وكتابات تهتم بالتاريخ الشمولي لعُمان أو التاريخ الحولي المحلي كما يحب أن يسميه د. فاروق عمر(٦٨)، وأول هذه المؤلفات الشمولية هو كتاب (كشف الغمة الجامع لأخبار الأمة) للمؤرخ المبدع سرحان بن سعيد الإزكوي (ق: ١٢هـ/١٨م)(٦٩)، وفي الحقيقة كتابه يعد من أهم الكتب العمانية التاريخية الشمولية التي ظهرت بعد ق: ١١هـ/١٧م، ويعد المصدر الرئيسي للتاريخ العُماني بل وللتاريخ الإسلامي وتاريخ العرب قبل الإسلام، حيث إنه يشمل تاريخ العرب قبيل الإسلام وبعد ظهوره حتى انتهاء أحداثه فجأة بعام ١١٤٠هـ/١٧٢٨م(٧٠)، والكتاب يتكون من أربعين بابا، فنجده في الأبواب الأولى يتحدث عن فترة الجاهلية وعبادة الأصنام بين العرب وابتداء ذلك وشيء من معتقداتهم وآرائهم، ثم يتحدث عن ملوك العجم والعرب وشيء من أخبارهم، بعد ذلك يتطرق للحديث عن عُمان وانتقال الأزد إليها وإجلاء الفرس عنها، ثم تحدث عن الأنبياء والرسل وبعثة النبي (واستمر في الأبواب التي تلت في عرض بعض من السيرة النبوية حتى وفاة النبي)، بعد ذلك تطرق للحديث عن فترة الخلافة الراشدة بدءا من عهد أبي بكر الصديق انتهاء بعهد علي بن أبي طالب، والأحداث التي تلت، ثم بدأ بعرض الفرق الإسلامية التي بدأت تظهر بعد ذلك، وفي الأبواب التي تلت تحدث عن الدولتين الأموية والعباسية، وأئمة الإباضية الذين ظهروا في تلك الفترة واستطاعوا تأسيس بعض الدول في بعض المناطق، ثم تحدث عن انتشار المذهب الإباضي بالمغرب وذكر أئمتهم وعلماءهم، بعد ذلك تحدث عن تاريخ أهل عُمان من أول إسلامهم إلى اختلاف كلمتهم، حسب تعبيره، ثم تناول بالحديث عهد الإمام الصلت بن مالك والفتنة التي وقعت، وبعد ذلك تحدث عن فترات عدد من أئمة عُمان حتى عهد المتأخرين من النباهنة، ثم تطرق للحديث عن عهد الإمام ناصر بن مرشد وعهد اليعاربة بعُمان، وفي نهاية كتابه تحدث عن تواريخ وفيات بعض الصحابة وذكر علماء الإباضية بعُمان وغيرها، ثم ختم كتابه بالحديث عن عذاب القبر والشفاعة والصراط والميزان وبعض المسائل العقدية(٧١)، وبالرغم من كون الكتاب تأريخي وهذا الباب الأخير عقدي، ولكن ربما تعمد ختم كتابه بالحديث عن الآخرة والتذكير بها وبعذاب القبر وما شابه ذلك كخاتمة حسنة لكتابه، وهذا ملاحظ على منهج بعض المتقدمين حيث يختمون مؤلفاتهم ببعض المسائل العقدية أوالرقائق.

أغلب من جاء بعد الإزكوي من المؤرخين في الحقيقة هم عالة عليه، لهذا لن أبالغ إن قلت: إن الإزكوي هو أبو التاريخ العُماني

وأغلب من جاء بعد الازكوي من المؤرخين في الحقيقة هم عالة عليه، لهذا لن أبالغ إن قلت: إن الازكوي هو أبو التاريخ العُماني، حتى إن بعض المؤلفات التي تلته تكاد تكون نسخة طبق الأصل لكتاب الازكوي ككتاب (قصص وأخبار جرت في عُمان) لابن عريق محمد بن عامر المعولي (ت بعد: ١١٩٨هـ/١٧٨٣م)، وكتاب (تاريخ أهل عُمان) لمؤلف مجهول، ولكن تكمن أهمية مؤلفاتهم في تأريخهم لعُمان بعد عصر الإزكوي، فكتاب المعولي يستمر في التأريخ لعُمان حتى عام ١١٥٩هـ/١٧٤٦م، وكتاب (تاريخ أهل عُمان) يصل إلى أبعد من ذلك حتى سنة ١٢١٥هـ/١٨٠٠م(٧٢).

وتوجد بالمكتبة البريطانية نسخة مخطوطة من كتاب (تاريخ أهل عُمان) تحت رقم: ٢٣,٣٤٣، وهو ضمن مجلد يضم أيضا مخطوط ابن قيصر (سيرة الإمام ناصر بن مرشد)(٧٣)، وقد أشرت إلى ذلك سابقا؛ وتوجد نسخة أخرى بالمكتبة الظاهرية بدمشق تحت رقم: ٣٨٥، سنة نسخها: ١٣١٣هـ/١٨٩٥م، وقد تم نقل محتويات هذه المكتبة إلى مكتبة الأسد، وقد اعتمد د. سعيد عاشور على نسخة دمشق في تحقيقه للكتاب(٧٤)، وأما كتاب (قصص وأخبار جرت في عُمان) لابن عريق فتوجد نسخة منه بالمكتبة البريطانية تحت رقم: Or 6568، وقد قدّم الكولونيل أي.جيكير «Kayaker A» – قنصل سابق في مسقط– هذه النسخة هدية للمكتبة البريطانية؛ وتوجد نسخة من كتاب المعولي بالمكتبة الوطنية بباريس، تحت رقم: Arabes 5126، نسخت في زنجبار في سنة ١٢٦٩هـ/١٨٥٣م(٧٥)، وتجدر الإشارة إلى وجود نسخة مخطوطة تتعنون بـ (قصص وأخبار جرت في عُمان) تنسب لمجهول بمكتبة جامعة كولمبيا (The Columbia University Library) بنيويورك تحت رقم: 893.7– N17،(٧٦)، والذي يظهر أنه نفسه كتاب المعولي، أولا لتشابه العنوانين، وثانيا للتقارب الزمني الكبير في الفترة التي توقفا عندها، فكتاب المعولي يقف عند أحداث سنة ١١٥٩هـ/١٧٤٦م، ونسخة نيويورك تقف عند سنة ١١٥٤هـ/١٧٤١م، كذلك يوجد لدى المستشرق البولوني تاديوس ليفيتسكي (Tadeusz Lewicki) بمدينة كراكوفيا ببولندا مخطوط يتعنون بـ (أخبار أهل عُمان–من كشف الغمة)، سنة نسخه ١٣٥٦هـ/ ١٩٣٨هـ، يقع في ١١٢ ورقة(٧٧)، وربما يكون هو نفسه كتاب (قصص وأخبار جرت في عُمان) وذلك للتقارب بين العنوانين؟!، كذلك توجد في دار الوثائق والمخطوطات بوزارة التراث والثقافة نسختان مخطوطتان من كتاب (قصص وأخبار) للمعولي، الأولى تحت رقم: ١٨٧٣ نسخت في سنة ١١٦٣هـ/١٧٥٠م، والثانية تحت رقم: ٢٨٦٤

نسخت في سنة ١٢٤٧هـ/١٨٣١م(٧٨)، وقد حقق كتاب (تاريخ أهل عُمان) من قبل د. سعيد عبد الفتاح عاشور، ونشرته وزارة التراث والثقافة في سنة ١٤٠٠هـ/١٩٨٠م؛ وأما كتاب المعولي (قصص وأخبار جرت في عُمان) فقد صدر في سنة ١٤٢٨هـ/٢٠٠٧م في تحقيق جديد للدكتور سعيد بن محمد الهاشمي، بعد أن صدر في أول طبعة له منذ حوالي ٢٥سنة ونسب لمجهول(٧٩).

مخطوطات (كشف الغمة) للازكوي أماكنها، والدراسات التي كتبت حول الازكوي وكتابه:

يبلغ عدد مخطوطات (كشف الغمة) المكتشفة حتى الآن سبع عشرة مخطوطة، ففي السلطنة توجد ثلاث نسخ بمكتبة السيد المستشار محمد بن أحمد البوسعيدي، المخطوط الأول تحت رقم: ٥٧١، وتم نسخه في سنة ١٢٠٨هـ/١٧٩٣م، والذي يظهر أنها تأتي من حيث الأهمية في المرتبة الثانية بعد نسخة مكتبة آل خالد بوادي ميزاب، والتي كتبت بيد المؤلف نفسه الشيخ الازكوي، والتي فيما يظهر النسخة الأم، وسيأتي الحديث عنها؛ وأما نسخة مكتبة السيد المستشار رقم: ٥٧١ فتأتي في المرتبة الثانية حسب النسخ المكتشفة حتى الآن، حيث إنها قريبة جدا من عصر المؤلف وكذلك منقولة عن النسخة الأم التي هي بخط مؤلفها الازكوي كما يذكر الناسخ بنفسه(٨٠)، والنسخة الثانية بمكتبة السيد المستشار تحمل رقم: ٩٠٤، نسخت في سنة ١٢٥٤هـ/١٨٣٨م(٨١)؛ وتجدر الإشارة إلى وجود نسخة من مخطوط كتاب (كشف الغمة وبيان فرق الأمة) ينسب لمجهول بمكتبة السيد المستشار تحت رقم: ١٠٥(٨٢)، وهو غير كتاب (كشف الغمة الجامع لأخبار الأمة) للإزكوي، وسيأتي الحديث حول الفرق بين الكتابين وأماكن وجود مخطوطات الكتاب الأول المكتشفة إلى الآن.

مكتبة الشيخ سالم بن حمد الحارثي (ت: ١٤٢٧هـ/ ٢٠٠٦م) بالمضيرب بسلطنة عُمان، توجد بها كذلك نسخة من مخطوط الازكوي (كشف الغمة) بدون رقم، تقع في مجلدين، سنة النسخ ١٣١٧هـ/١٨٩٩م، وتوجد صورة منها بمكتبة الشيخ سيف بن حمود البطاشي (ت: ١٤١٩هـ/١٩٩٨م) لا تخلو من تعليقات مفيدة له(٨٣)؛ وفي مكتبة الإمام عبد الله بن حميد السالمي (ت: ١٣٣٢هـ/١٩١٣م) ببدية بسلطنة عُمان نسخة تحت رقم: ٢٤٩، وسنة النسخ نفس سنة النسخة السابقة ١٣١٧هـ/ ١٨٩٩م، إلا ان النسخة السابقة متقدمة ببضعة أشهر(٨٤)؛ ومكتبة سماحة الشيخ أحمد بن حمد الخليلي بروي بسلطنة عُمان تضم بين جنباتها نسختين الأولى تحمل رقم: ٨٥، ٨٦، نسخت في سنة ١٣٨٩هـ/١٩٦٩م، ومحتواها الجزء الأول فقط، مقسما في مجلدين صغيرين؛ والثانية تحت رقم: ٥، وهي تشكل الجزء الثاني فقط، ولا وجود لمعلومات النسخ، لكن يترجح أنها تعود لأكثر من قرن من الزمن كما يرى الباحث الشيباني(٨٥)؛ وتوجد نسخة بدار المخطوطات والوثائق في وزارة التراث والثقافة بسلطنة عُمان تحت رقم: ٣٨٢٠، وتاريخ النسخ مجهول وكذا اسم الناسخ وذلك لوجود سقط من أولها حوالي اثنتي عشرة صفحة، ومن آخرها ثماني صفحات(٨٦).

وخارج سلطنة عُمان تتوزع مخطوطات الكتاب على بعض الدول العربية والأوروبية، فتوجد نسخة منه في المكتبة الظاهرية بدمشق، تحت رقم: ٣٤٧ تاريخ، سنة النسخ: ١٣١٥هـ/١٨٩٧م، وقد رجع إلى هذه النسخة المستشرق الإنجليزي ولكنسون (J.C.Wilkinson) في أبحاثه، وقد تم نقل محتويات المكتبة الظاهرية إلى مكتبة الأسد بدمشق(٨٧)؛ ونسخة دار الكتب الوطنية في تونس تحت رقم: ٣١٨٢، سنة النسخ: ١٢٦٤هـ(٨٨)؛ ونسخة نادرة هي النسخة الأم بخط المؤلف الشيخ الإزكوي نفسه توجد ضمن محتويات مكتبة آل خالد في مدينة بني يزقن بوادي ميزاب بالجزائر، تحت رقم: ٣٩١، وتعود ملكيتها إلى الشيخ محمد بن عيسى أزبار (حي في: ١٣٠١هـ/١٨٨٣م) من علماء وادي ميزاب الذي هاجر إلى المشرق واستقر بعُمان مدة طويلة طلبا للعلم، وعند عودته إلى ميزاب حمل معه من عُمان نفائس المخطوطات، وهو الوحيد الذي ملك موسوعة (بيان الشرع) مخطوطة في ٧٢ مجلدا، وترك خزانة عامرة بهذه المخطوطات، وقد عادت بعد وفاته إلى عشيرته: آل خالد، وأنجزت جمعية التراث بغرداية لها فهرسا شاملا في إطار مشروع: دليل مخطوطات وادي ميزاب(٨٩)؛ وفي المكتبة المركزية ببغداد توجد من (كشف الغمة) نسخة مصورة تحت رقم: ٢٠٥٠، ويشار إليها أحيانا بنسخة مكتبة الدراسات العليا التابعة لكلية الآداب بجامعة بغداد، وقد صورت عن نسخة المكتبة البريطانية وسيأتي الحديث عنها(٩٠)؛ أيضا توجد نسخة مخطوطة بدار الكتب المصرية بالقاهرة تحمل رقم: ١٢٩٦٨ ح، والظاهر أن تاريخ النسخ ساقط إذ لا نجد إشارة إليه في الفهرس الذي أعده الأستاذ الراحل فؤاد سيد لمخطوطات دار الكتب المصرية؛ وتوجد صورة للمخطوطة بالميكروفيلم محفوظة بمعهد المخطوطات بالجامعة العربية في القاهرة(٩١)؛ وتوجد نسخة في الدمام بالسعودية، وقف عليها الباحث

سلطان الشيباني إلا أن الوقت لم يسعفه لتقييد معلومات النسخ أوتصويرها، ويشير الباحثان باتريشيا كروني (Pa-tricia Crone) وفريتز زيمرمان (Fritz Zimmermann) في تحقيقهما لسيرة سالم بن ذكوان (The Epistle of Salim bin Dhakwan) إلى أن مارتن هندس (Martin Hinds) اطلع في الدمام على نسخة من (كشف الغمة) تعود ملكيتها إلى الشيخ محمد بن عبد الله السالمي مؤرخة سنة ١٣١٧هـ/١٨٩٩م، ويبدو ?كما يذكر الباحث الشيباني– أنها نفسها نسخة مكتبة الإمام السالمي –وقد مر الحديث عنها– والظاهر أنها غير نسخة الدمام هذه(٩٢)؛ وأما الدول الأوروبية فتوجد نسخة بالمكتبة البريطانية بالمتحف البريطاني بلندن تحت رقم: 8076 Or(٩٣)، نسخت سنة ١٢٩١هـ/١٨٧٤م، وهي النسخة التي اعتمدها إدوارد روس (E.C.Ross) في ترجمته، والأب كوبرلي في أطروحته، وهي نسخة المستشرق س. ب. مايلز (S. B. Miles) التي تناولها في دراسته، وبعد وفاته قدمتها أرملته هديةً للمكتبة البريطانية في سنة ١٣٣٢هـ/١٩١٤م(٩٤)؛ وفي برلين بألمانيا توجد نسخة بأحد مكتبات معهد برلين للغات الشرقية (Semiar für Orientalische Sprachen zu Berlin) في ذلك الوقت، ويدعى (Auslandhochscule, Berlin).. ، وليس في مكتبة برلين كما يشاع، نسخت في ١٣١٢هـ/١٨٩٤م، وقد اعتمدتها الباحثة الألمانية هيدويج كلين (Hedwig Klein) في رسالتها للدكتوراه سنة ١٣٥٦هـ/ ١٩٣٧م، حيث حققت وترجمت إلى اللغة الألمانية الباب الثالث والثلاثين من كتاب (كشف الغمة)، وهو في أخبار أهل عمان من أول إسلامهم إلى اختلاف كلمتهم، وتم نشره في السنة التالية ١٣٥٧هـ/١٩٣٨م، وتذكر الباحثة أن هذه المخطوطة موجودة في هذه المكتبة منذ عام ١٣١٢هـ/١٨٩٥م، وبأنها من زنجبار، وتساءلت أيضا بأنه ربما تكون ثمة نسخة من (كشف الغمة) ضمن المخطوطات الإباضية لدى المستشرق سموجورزفيسكي(Smogorzewski)(٩٥)،ويذكربعض الباحثين أن هذه النسخة لم يعد لها أثر الآن(٩٦)، كذلك يذكر بعض الباحثين وجود نسخة في المكتبة الوطنية بباريس، وأخرى في المكتبة العامة بميلانو بإيطاليا، لكن لا تتوفر معلومات كافية حول هاتين النسختين(٩٧)؛ وتجدر الإشارة إلى وجود مخطوط بخزانة دار التعليم بغرداية بالجزائر تحت رقم: مع/دغ ١٦٠، يحمل عنوان (كشف الغمة) وهو ليس بكشف الغمة، وإنما هو كتاب (دعائم الإسلام) للشيخ أحمد بن النظر العُماني (ق: ٦هـ/ ١٢م)(٩٨)، والحقيقة لا أدري لماذا وسم بعنوان ليس له؟!

ولقد اهتم عدد من الباحثين بكتاب (كشف الغمة) دراسة وتحقيقا، فحقق كاملا أوبعض أبوابه عدة مرات، وخرجت عدد من البحوث تتناول إشكاليات الكتاب والمؤلف المتعددة، فأول من اعتنى بالكتاب السير إدوارد روس (E.C.Ross) ?حيث كان معتمدا بريطانيا في مسقط– فترجم الفصول الخاصة بالتاريخ العُماني إلى اللغة الإنجليزية ونشره في مجلة الجمعية الآسيوية لإقليم البنغال– كَلَكُتَّه/الهند، المجلد الرابع عشر، سنة ١٢٩٠هـ/ ١٨٧٣م بعنوان: «أخبار عُمان من أقدم العصور حتى عام ١٧٢٨م»(Annals of Oman from old days until 1728)؛ دراسة للمستشرق الإنجليزي س. ب. مايلز (S. B. Miles) باللغة الإنجليزية بعنوان: (The Countries and Tribes of the Persian Gulf) نشرت أول مرة في لندن سنة ١٣٣٧هـ/١٩١٩م؛ دراسةٌ لسانية لغوية باللغة الألمانية، للباحثة الألمانية هيدويج كلين (Hedwig Klein)، وقد مر الحديث عنها؛ دراسات بالإنجليزية للمستشرق الإنجليزي ولكنسون (J.C.Wilkinson) خاصة المعنونة بـ: (Bio-bibliography background to the Ibadi Imamate of Oman end of 9th to end of 14th cent) ، نشرت في مجلة الدراسات العربية الصادرة بلندن (Journal of Arabian Studies. London) في المجلد الثالث سنة ١٣٩٦هـ/١٩٧٦م؛ دراسة الأب الفرنسي بيّار كوبرلي (Pierre Cupwrly) باللغة الفرنسية، وتتعلق بالباب التاسع والعشرين من كتاب (كشف الغمة)، ملحق بأطروحة دكتوراه دولة بالفرنسية بعنوان: (Introduc-tion à l?étude de l?et sa théologie) ، جامعة السوربون ١٤٠٢هـ/ ١٩٨٢م(٩٩)؛ وأما الدراسات والتحقيقات العربية حول الكتاب فكان أولها في سنة ١٣٩٦هـ/١٩٧٦م للباحث عبدالمجيد حسيب القيسي، حيث حقق القسم الخاص بتاريخ عمان ونشره بعنوان: (تاريخ عُمان المقتبس من كشف الغمة)؛ ثم ظهرت في سنة ١٤٠٤هـ/١٩٨٤م دراسة باللغة الإنجليزية في جزئين للباحث الكويتي سليمان بن إبراهيم العسكري، بعنوان: (Study on Kashf al-Ghumma al-jami li-Akhbar al-umma)، قدمها لنيل درجة الدكتوراه في التاريخ من جامعة مانشستر (University of Manchester) بالمملكة المتحدة؛ وبعد الباحث العسكري بسنة قام الباحث أحمد عبيدلي بإعداد تحقيق ودراسة على القسم التاريخي العُماني من الكتاب نشره تحت عنوان: (كشف الغمة الجامع لأخبار الأمة)، ونسب الكتاب لمجهول؛ وهناك عدد من الدراسات المهمة للدكتور فاروق عمر فوزي منها (ببليوجرافيا في تارخ عُمان)، نشر في مجلة المورد، الصادرة ببغداد، العدد الرابع سنة ١٣٩٤هـ/١٩٧٤م، و(ملامح من تاريخ الحركة الإباضية كما تكشفها مخطوطة الإزكوي)، نشر

في مجلة المؤرخ العربي، تصدر ببغداد كذلك؛ العدد الثاني من سنة ١٣٩٥هـ/١٩٧٥م، وكان (كشف الغمة) من ضمن المصادر العُمانية المهمة التي تناولها بالدراسة في كتابه (مقدمة في المصادر التاريخية العمانية)؛ وللدكتور نزار عبد اللطيف الحديثي مقال (وجهة نظر إباضية في الفرق الإسلامية) نشر في مجلة المجمع العلمي العراقي، بغداد، الجزء الأول، المجلد ٤٦، سنة ١٤١٩هـ/١٩٩٩م؛ وللدكتور محمد صالح ناصر بحث قيم حول الكتاب تحت عنوان (قراءة في كتاب كشف الغمة للإزكوي) نشر بمجلة النهضة، الصادرة بمسقط، العدد٧٧٤ يوم ٢٣/٤/١٩٩٦م؛ ومن البحوث المهمة التي سلطت الضوء على إشكاليات الكتاب ومؤلفه بشكل موسع ومعمق بحث قيم للدكتور إبراهيم بحاز تحت عنوان: (مخطوطات كشف الغمة إشكاليات النسخ والعنوان والمؤلف)، قدمه الباحث ضمن أعمال الملتقى العلمي الثاني حول مصادر التاريخ العُماني بوحدة الدراسات العُمانية، جامعة آل البيت بالأردن؛ وليحيى بن إبراهيم السرحني مقال تحت عنوان: (كشف الغمة للشيخ سرحان الإزكوي)، نشره بجريدة عُمان، في شهر مارس ١٩٨٨م؛ وللباحث سلطان الشيباني حول (كشف الغمة) مقال تحت عنون: (كشف الغمة عن كشف الغمة) نُشر في بعض أعداد مجلة المعالم الصادرة بلندن، وكذا نشره في بعض مواقع الشبكة (الإنترنت)، وبحث قيم آخر توسع فيه عنونه بـ: (كشف الغمة للإزكوي من خزائن المخطوطات إلى نور المطابع) نشره في بعض مواقع الشبكة (الإنترنت)(١٠٠)؛ وأحدث دراسة وتحقيق حول (كشف الغمة) الدراسة الصادرة عن دار البارودي ببيروت في ١٤٢٧هـ/٢٠٠٦م، للدكتور حسن محمد النابودة في مجلدين(١٠١)، وتعد أول طبعة كاملة للكتاب، ويعاب على المحقق ?كما يرى بعض الباحثين– أنه لم يعتمد النسخة المنقولة عن نسخة المؤلف مع اطلاعه عليها، واكتفى بثلاث نسخ: البريطانية والظاهرية والتونسية، مع الاستئناس بنسخة مكتبة السالمي بعُمان، كما كانت قراءته للمخطوط غير دقيقة، لذا جاءت الطبعة مليئة بالأخطاء خاصة في أسماء الأعلام والبلدان، وخلا القسم الخاص بتاريخ عُمان من التعليق والتوثيق في مواضع عدة مع الحاجة إلى ذلك، فيما حرص المحقق على تتبع المؤلف ومناقشته في حديثه عن مقالات الفرق الإسلامية(١٠٢)، أضيف إلى ما سبق أنه لم يعتمد على النسخة الأهم والأقدم من نسخ مخطوط (كشف الغمة) وهي النسخة الميزابية نسخة مكتبة آل خالد، وهي بخط المؤلف الإزكوي وقد مر الحديث عنها.

بين (كشف الغمة الجامع لأخبار الأمة) للإزكوي و(كشف الغمة وبيان فرق الأمة) لمجهول:

تجدر الإشارة إلى وجود بعض المخطوطات التي تتعنون بـ (كشف الغمة فيما تشاجرت به الأمة) أو(كشف الغمة في اختلاف الأمة) أو(كشف الغمة وبيان فرق الأمة)، وهذه العناوين إنما هي لكتاب واحد الذي يظهر أن عنوانه الأصح هو الأخير، وهذا الكتاب هو غير كتاب الإزكوي (كشف الغمة الجامع لأخبار الأمة) الذي نحن في صدد الحديث عنه، ويوجد فرق كبير بين الكتابين في المحتويات، عدا بعض التشابه في بعض الأبواب وذلك أن الكتابين استقيا المادة العلمية لتلك الأبواب من كتاب (الكشف والبيان) للقلهاتي (ق: ٦هـ/١٢م)، مما أوقع العديد من الباحثين في لبس وخلط بينهما، والذي يظهر أن (كشف الغمة وبيان فرق الأمة) إنما هو شطر من الجزء الثاني من كتاب (الكشف والبيان) للقلهاتي، وقد تم نسخ (كشف الغمة وبيان فرق الأمة) لأهل المغرب بطلب من أبي القاسم البرّادي (حي في: ٨١٠هـ/١٤٠٧م)، فنجد أن النسخ المخطوطة من الكتاب المذكور تتفرق في بعض مكتبات المغرب حيث توجد نسخة بمكتبة الشيخ عمي سعيد الجربي (ت: ٩٢٧هـ/ ١٥٢٠م) بمدينة غرداية بوادي ميزاب، والناسخ هو نفسه الشيخ عمي سعيد وتم نسخ المخطوط قبل سنة ٨٨٩هـ/ ١٤٨٤م، ونسخة أخرى بمكتبة الحاج بابكر الغرداوي (ت: ١٣٢٥هـ/١٩٠٧م) كذلك بغرداية، والناسخ لها أبو القاسم بن يحيى المصعبي أتم نسخها في سنة ١٠٩٩هـ/١٦٨٧م، وتوجد صورة منه بوحدة الدراسات العُمانية بجامعة آل البيت بالأردن، كذلك توجد نسخة مصورة لـ (كشف الغمة) بالخزانة العامة بمكتبة مؤسسة الشيخ عمي سعيد بغرداية، تحت رقم: ٣٦، تنسب لمجهول، والظاهر أنها صورة عن نسخة مكتبة الحاج بابكر بن مسعود الغرداوي، وذلك لاشتراكهما في نفس الناسخ وسنة النسخ، عدا معلومة واحدة تفرق بينهما أشار إليها معدو فهرس الخزانة العامة لم أقف عليها في المصادر التي أوردت معلومات حول نسخة مكتبة الحاج بابكر بن مسعود، وهو اشتراك أبي القاسم وابنه محمد في نسخ هذا المخطوط، ولعل المصادر التي أشارت إلى نسخة مكتبة الحاج بابكر بن مسعود أغفلت ذكر الابن واكتفت بالأب(١٠٣)؟!، وتجدر الإشارة إلى قيام الباحث كروم أحمد بن حمو في سنة ١٤١٥هـ/١٩٩٤م بإعداد فهرس لمحتويات كتاب (كشف الغمة)، معتمدا

على نسخة مكتبة الحاج بابكر بن مسعود الغرداوي، وهذا الفهرس لا يزال مخطوطا بخط مؤلفه لم ينشر، توجد منه نسخة مصورة بمكتبة الأستاذ محمد بن أيوب الحاج سعيد، تحت رقم: ١٩٨(١٠٤).

وأما النسخة التي تعنون بـ (كشف الغمة فيما تشاجرت به الأمة) فتوجد بالمكتبة البارونية بالحشّان بجزيرة جربة بتونس، تحمل رقم: ١٦٧، تم نسخها في سنة ٧٧٥هـ/ ١٣٧٣م، والذي يظهر أنها النسخة الأولى من الكتاب التي دخلت المغرب بداية ق: ٨هـ/١٤م التي نسخت استجابة لطلب البرّادي(١٠٥)، ولقد وقفت على قائمة لمحتويات المكتبة البارونية من المخطوطات، ولاحظت أن مُعد هذه القائمة نسب (كشف الغمة فيما تشاجرت به الأمة) للشيخ الإزكوي بدلا من نسبته لمجهول، وهو تحت رقم: ٢١٣ حسب القائمة(١٠٦)، والظاهر أن هذه النسبة اجتهاد من معد القائمة. هذا ما ذكره الباحثون –الذين تصدوا لإعداد فهارس مكتبات وخزائن وادي ميزاب، سواء بجمعية التراث أومؤسسة عمي سعيد– حول مخطوطات كتاب (كشف الغمة وبيان فرق الأمة) المنسوب لمجهول، فنلاحظ وجود ثلاث مخطوطات بميزاب، ولكن الذي يظهر وجود نسخة رابعة كانت ضمن محتويات مكتبة الشيخ عمي سعيد إضافة إلى النسخة المذكورة بخطه، فقد تكون هذه النسخة للكتاب المذكور والمنسوب لمجهول أوقد تكون لكتاب الشيخ الإزكوي (كشف الغمة الجامع لأخبار الأمة)، ولم يشر أحد من الباحثين إلى هذه النسخة، حيث ورد ذكرها في فهرس قديم لمكتبة الشيخ عمي سعيد كتب على جلد غزال في ق: ١٣هـ/١٩م، كتب هذا الفهرس الشيخ الحاج عمر بن صالح (ت: العقد الأول من ق ١٣هـ/١٩م)، والظاهر أنه ناسخ لهذا الفهرس وليس من إعداده، حيث نقله عن الشيخ باب بن محمد الغرداوي (ت: ١٢٠٧هـ/١٧٩٢م)، الذي نقله بدوره عن أخيه الشيخ أبي القاسم بن محمد بن الحاج أبي القاسم بن يحيى، وكلاهما من علماء غرداية، فلعل معد هذا الفهرس هو الشيخ أبو القاسم بن محمد؟، والظاهر أن أبا القاسم بن محمد هذا هو حفيد ناسخ مخطوط (كشف الغمة) نسخة مكتبة الحاج بابكر بن مسعود الغرداوي، وهو أبو القاسم بن يحيى المصعبي (ق: ١١هـ/١٧م) وقد مر ذكره، وذلك لتطابق الاسمين، ورقم المخطوط المذكور في الفهرس حسب سلسلة الكتب المذكورة هو: ٣١، وذكر قبله كتاب (كشف الغمة) المنسوخ بخط الشيخ عمي سعيد(١٠٧)، وفي الحقيقة لا تتوفر لدينا معلومات حول هذا المخطوط ومصيره، فلعله فقد أولعله يقبع في شيء من الصناديق والأقبية المهملة؟ وربما لعله رُحّل إلى دولة ما؟! فعسى الأيام تكشف لنا مصيره.

وقد ذهب د.إبراهيم بحاز إلى اعتبار كتاب (كشف الغمة وبيان فرق الأمة) المنسوب لمجهول كتابا نسخ لأهل المغرب بطلب ملح من البرّادي، وبقي في المغرب ولا ذكر ولا وجود له في المشرق عامة وفي عُمان خاصة(١٠٨)، إلا أن الاكتشافات الأخيرة للباحث سلطان الشيباني أثبتت وجود نسخة مخطوطة للكتاب بمكتبة السيد المستشار محمد بن أحمد البوسعيدي بسلطنة عُمان تحمل رقم: ١٠٥، نسخت في سنة ٩٧٩هـ/١٥٧١م، ولا ذكر لاسم الناسخ فيها، وفي أولها تملك باسم الشيخ الفقيه عبد السلام بن أبي الحسن بن عبد السلام، وهو من أعلام ق: ١٠هـ/١٦م(١٠٩).

هذا فيما يتعلق بالإزكوي وكتابه (كشف الغمة)، ولقد ظهر بعد الإزكوي عدد من المؤرخين الذين نجد لهم إنتاجهم الواضح في التاريخ العُماني الشمولي، ففي ق: ١٣هـ/١٩م نجد المؤرخ ابن رزيق حميد بن محمد (ت: ١٢٩٠هـ/١٨٧٣م) حيث نجد له عددا من المؤلفات التاريخية المهمة منها كتاب (الشعاع الشائع باللمعان في ذكر أئمة عُمان)، وكتاب (الفتح المبين في سيرة السادة البوسعيديين)؛ وفي ق: ١٤هـ/٢٠م الإمام عبد الله بن حميد السالمي (ت: ١٣٣٢هـ/١٩١٣م) وكتابه القيم (تحفة الأعيان بسيرة أهل عُمان)، ثم جاء بعده عدد من المؤرخين الذين كانت لهم بصمتهم الواضحة في مسيرة تطوير الكتابة التاريخية في عُمان مثل الشيخ سالم بن حمود السيابي (ت: ١٤١٢هـ/١٩٩١م)، والشيخ محمد بن راشد بن عزيز الخصيبي، والشيخ سيف بن حمود البطاشي (ت: ١٤٢٠هـ/١٩٩٩م)، والشيخ سالم بن حمد الحارثي (ت: ١٤٢٧هـ/٢٠٠٦م) وغيرهم.

المؤلفات التأريخية العُمانية قبل ق: ٧هـ/١٣م:

عندما حددت فترة الانقطاع في الكتابة التأريخية في التراث العُماني من ق: ٧هـ/١٣هـ حتى ق: ١١هـ/١٧م، كوننا نجد قبل ذلك بعض المؤرخين العُمانيين الذين كان لهم إنتاجهم العلمي في هذا الصدد على الرغم من ندرتهم على رأسهم طبعا المؤرخ والفقيه العُماني سلمة بن مسلم العَوْتَبِي (ق: ٥هـ/١١م) وكتابه (الأنساب)، وقد حقق ونشر عدة مرات(١١٠)، وفيما يتعلق بمخطوطات الكتاب فإنها تتوزع في عدد من الجامعات والمكتبات في مختلف دول العالم، وما ثبت وجوده منها إلى الآن: نسخة جامعة درهام (Durham) بإنجلترا تحت رقم: /MSOR

Arab 20. المعروفة بنسخة جونستون (Johnston)، الذي حصل عليها بالشراء من ورثة الشيخ أبي نبهان جاعد بن خميس الخروصي (ت: ١٢٣٧هـ/١٨٢١م)، سنة النسخ ١٠٨٩هـ/١٦٧٨م(١١١)، وتعتبر هذه النسخة أقدم نسخة خارج سلطنة عُمان؛ ونسخة المكتبة الوطنية الفرنسية تحت رقم: Arabes 5019، تم نسخها في ١١١٥هـ/١٧٠٣م(١١٢)، وقد حصل على هذه المخطوطة جوليان (Guillain, C) من زنجبار سنة ١٢٦٢هـ/١٨٤٦م؛ ونسخة المتحف الوطني بمدينة كراكوف ببولندا تحت رقم: IV.٢٨٠٦، نسخت في زنجبار سنة ١٢٥٣هـ/١٨٣٧م(١١٣)، ويذكر د. الرواس وجود نسخة من مخطوط كتاب (الأنساب) بمكتبة ببولندا، وذكر أنه لا توجد لديه أي معلومات كافية حولها(١١٤)، والذي يظهر أنها نفس النسخة الموجودة بالمتحف الوطني بمدينة كراكوف؛ ونسخة دار الكتب المصرية تحت رقم: ٢٤٦١/ تاريخ، تم نسخها في ١١٣٠هـ/١٧١٨م(١١٥)؛ ونسخة جامعة الكويت ذكرها بكر أبو زيد في طبقات النسابين؛ ونسخة مكتبة الإمام السالمي ببدية بسلطنة عُمان، منسوخة في ١٣٢٧هـ/١٩٠٩م؛ نسخة مكتبة الشيخ عبد الله بن سعيد السيفي بنزوى بسلطنة عُمان، منسوخة في ١٣٣٨هـ/١٩٢٠م؛ نسختان بدار الوثائق والمخطوطات بوزارة التراث والثقافة بسلطنة عُمان، الأولى تحت رقم: ١٨٥٨، سنة النسخ ١٣٥٥هـ/١٩٣٦م؛ والثانية تحت رقم: ٢٧٤، مجهولة الناسخ وتاريخ النسخ؛ نسخة مكتبة السيد المستشار محمد بن أحمد البوسعيدي، تحت رقم: ١٣٨، الناسخ مجهول وكذلك تاريخ النسخ؛ نسخة وقف الحَمْراء بالحَمراء بسلطنة عُمان، نسخت في سنة ١٣٥٥هـ/ ١٩٣٦م؛ نسخة مكتبة الشيخ ناصر بن راشد الخروصي (ت: ١٣٦٢هـ/١٩٤٣م) بالعَوابي بسلطنة عُمان تحت رقم: ٥٧، ناسخها وتاريخ النسخ مجهولان(١١٦)؛ نسخة مكتبة الشيخ علي بن سالم بن ناصر الحباسي الحجري (ت: ١٤٢٠هـ/١٩٩٩م) بـ (الحوية) ببدية بسلطنة عُمان، تقع في مجلدين(١١٧)؛ ويذكر د. سعيد الهاشمي وجود نسخة بمكتبة جامعة كيمبردج ببريطانيا(١١٨)، ولم يذكر أي معلومات تفصيلية حولها، ولم أتمكن من الحصول على معلومات مفيدة حولها، فربما تكون عبارة عن تصوير لنسخة جامعة درهام (Durham) بإنجلترا، المعروفة بنسخة جونستون (Johnston)؟!

بعد العوتبي وكتابه (الأنساب) نجد للشيخ أحمد بن النظر (ق: ٦هـ/١٢م) كتابا تحت عنوان (سلك الجمان في سير أهل عُمان) في مجلدين، إلا أنه مما يؤسف له أن مكتبته تعرضت للحرق على يد الحاكم النَّبهاني خردلة بن سماعة ?بعد أن قتل ابن النظر– فلم يبق من هذا الكتاب إلا تسع كراريس حسبما أشارت بعض المصادر، ولم أقف على مصير هذه الكراريس(١١٩)؟!، ومن الكتب التاريخية العُمانية المهمة كذلك كتاب (الكشف والبيان) للمؤرخ أبي عبد الله محمد بن سعيد القلهاتي (ق: ٦هـ/١٢م)، توجد نسخة مخطوطة منه في المكتبة البريطانية تحت رقم: Or ٢٦٠٦، يقع في مجلدين، سنة النسخ ١١٦٤هـ/١٧٥١م(١٢٠)؛ وفي دار الوثائق والمخطوطات بوزارة التراث والثقافة توجد نسختان مخطوطتان للكتاب، الأولى نسخت في سنة ١٢٨٤هـ/١٨٦٧م، والثانية في سنة ١٢٩٠هـ/١٨٧٣م؛ ونسختان كذلك بمكتبة السيد المستشار محمد بن أحمد البوسعيدي، الأولى نسخت في سنة ١١٧٤هـ/١٧٦٠م، والثانية في سنة ١٢٢٧هـ/١٨١٢م(١٢١)، وتوجد نسخة أخرى في المكتبة البارونية بجربة، ولا تتوفر لدي معلومات النسخ حولها(١٢٢)، وقد حقق الكتاب ونشر عدة مرات(١٢٣)؛ وفي نفس القرن نجد الشيخ أحمد بن عبد الله بن موسى الكندي النزوي (ت: ٥٥٧هـ/١١٦١م) له كتاب (الاهتداء والمنتخب من سيرة الرسول عليه الصلاة والسلام وأئمة علماء عُمان)، ويوجد مخطوط كتاب (الاهتداء والمنتخب) بدار الوثائق والمخطوطات بوزارة التراث والثقافة تحت رقم عام: ١٨٥٤، ورقم خاص: ٢، وتوجد نسخة بمكتبة الشيخ القاضي حمود بن عبد الله الراشدي تاريخ النسخ ١١٨٢هـ/١٧٦٨م(١٢٤)، وقد حُقق كتاب (الاهتداء) من قبل سيدة إسماعيل كاشف ونشرته وزارة التراث والثقافة في سنة ١٤٠٦هـ/١٩٨٥م(١٢٥)، وللكندي كذلك كتاب آخر يحمل عنوان (سيرة البررة) إلا أنه مفقود، يذكر الإمام السالمي أنه ألفه في الرد على من طعن في سيرة الإباضية(١٢٦).

الموسوعات العُمانية الشرعية مخزون خصب للتاريخ العُماني:

ولا يفوتني في نهاية هذا البحث الإشارة إلى كون الموسوعات العُمانية الشرعية مثل (بيان الشرع) ٧١جزءا للشيخ محمد بن إبراهيم الكندي (ت: ٥٠٨هـ/١١١٥م)، و(المصنف) ٤٢جزءا للشيخ أحمد بن عبد الله الكندي (ت: ٥٥٧هـ/١١٦٢م)، و(منهج الطالبين) ٢٠جزءا للشيخ خميس بن سعيد الشقصي (ق: ١١هـ/١٧م)، و(قاموس الشريعة) ٩٠جزءا للشيخ جميل بن خميس السعدي (ق: ١٣هـ/١٩م) وغيرها تضم في ثناياه مادة تاريخية مهمة

حول بعض فترات التاريخ العُماني وبعض أعلام عُمان تحتاج إلى جهود من الباحثين والدارسين لاستخراجها وجمعها لتشكل مادة تاريخية خصبة تفيد المهتمين بالشأن التاريخي العُماني، فمثلا (منهج الطالبين) للشيخ الشقصي يضم بين دفتيه قائمة بأهم أعلام عُمان، بلغ عددهم ١٩٤علما، والذي يظهر أن الشقصي اعتمد في إعداد هذه القائمة على القسم الأول من سيرة محمد ابن مداد حول علماء وأئمة عُمان، وقد مر الحديث عنها، وذلك للتشابه الكبير بين قائمة الشقصي وسيرة ابن مداد، مع وجود بعض التصرف والحذف والإضافة من الشقصي؛ ثم جاء بعد الشقصي الشيخ سعيد بن أحمد الخراسيني (ق: ١١هـ/١٧م) فزاد ٣٢علما، ثم أضاف الشيخ عبد الله بن محمد الخراسيني (ق: ١٢هـ/١٨م) ١٥علما، والزيادتان الأولى والثانية توجدان في كتاب (فواكه العلوم) للشيخ عبد الله الخراسيني، وبعد ذلك أضاف صاحب (قاموس الشريعة) الشيخ السعدي ١٤علما، فأصبح عدد الأعلام ٢٥٥علما(١٢٧)، وتفتتح هذه القائمة بالصحابي الجليل عبد الله بن العباس وذلك لكون الإمام جابر بن زيد أخذ العلم عنه وكان من خاصة تلامذته، ثم يأتي الإمام جابر بن زيد، وهكذا تتسلسل القائمة بذكر من جاء بعده من الأئمة والعلماء عبر القرون حتى تنتهي عند الشيخ جاعد بن خميس الخروصي والسيد مهنا بن خلفان البوسعيدي في ق: ١٣هـ/١٩م(١٢٨)؛ والجدير بالذكر والإشادة أنه كانت هناك محاولة طيبة من بعض الباحثين على رأسهم د. إبراهيم بحاز حيث خصصوا بحثا ركز على استخراج النصوص التاريخية من (المصنف)، وقدموا ذلك البحث ضمن أعمال الملتقى العلمي الثاني حول مصادر التاريخ العُماني بجامعة آل البيت بالأردن(١٢٩).

في نهاية هذا البحث أقول إن التراث العُماني تراث واسع وخصب، ولا تزال الكثير من جوانبه مادة خاما لم تنل حقها من البحث والدراسة، وكذلك فإن هذا التراث العلمي الضخم الذي خلفه علماء عُمان عبر القرون المتعاقبة لا يزال الكثير منه حبيس الأقبية ورفوف المكتبات يتوزع على مختلف دول العالم العربية والأجنبية، عرضة للضياع والاندثار بسبب عوامل الطبيعة وعوادي الزمن، وهو في أمس الحاجة للإخراج إلى النور بإجراء الدراسات والتحقيقات والفهرسة، وخير من يتصدى لهذه المهمة الجسيمة ابناء عمان الذين ورثوا رفد ذلك التاريخ واحتضنهم دفء تراثه، وقديماً قيل أهل مكة أدرى بشعابها.

المصادر والمراجع

١. إبراهيم بحاز وآخرون، النصوص التاريخية في كتاب المصنف، بحث مقدم ضمن أعمال الملتقى العلمي الثاني حول مصادر التاريخ العماني بجامعة آل البيت بالأردن، منشورات جامعة آل البيت، ١٤٢٤هـ/٢٠٠٣م.

٢. إبراهيم بحاز، مخطوطات كشف الغمة إشكاليات النسخ والعنوان والمؤلف، بحث مقدم ضمن أعمال الملتقى العلمي الثاني حول مصادر التاريخ العماني بجامعة آل البيت بالأردن، منشورات جامعة آل البيت، ١٤٢٤هـ/٢٠٠٣م.

٣. ابن ادريسو مصطفى بن محمد، الفكر العقدي عند الإباضية حتى نهاية القرن الثالث الهجري، جمعية التراث، القرارة، الجزائر، ١٤٢٤هـ/٢٠٠٣م.

٤. أبو القاسم بن إبراهيم البرادي، الجواهر المنتقاة، مخطوط، جامعة السلطان قابوس، مسقط، سلطنة عمان، مكتبة المسجد، الرقم العام: ٢٧٥ب.

٥. أحمد العبيدلي، السير العمانية كمصدر لتاريخ عمان: سيرة محمد بن محبوب، مجلة نزوى، سلطنة عمان، العدد ٢، يناير ١٩٩٥م، على هذه الوصلة:
http://www.nizwa.com/volume2/p26_32.html

٦. أحمد بن عبدالله الكندي، الاهتداء والمنتخب من سيرة الرسول عليه الصلاة والسلام وأئمة وعلماء عمان، تح: سيدة إسماعيل كاشف، وزارة التراث والثقافة، سلطنة عمان، ١٤٠٦هـ/١٩٨٥م.

٧. أحمد عبدالله شنبل، تاريخ حضرموت (تاريخ شنبل)، طبعة إلكترونية، موقع شبكة حضرموت العربية (www.hdrmut.net).

٨. بشير بن موسى الحاج موسى، الشيخ سعيد بن علي بن يحيى الخيري الجربي حياته ودوره في نهضة وادي ميزاب، مؤسسة الشيخ عمي سعيد، ط٢: ١٤٢٧هـ/ ٢٠٠٦م.

٩. بشير بن موسى الحاج موسى، الشيخ سعيد بن علي بن يحيى الخيري الجربي حياته ودوره في نهضة وادي ميزاب، مؤسسة الشيخ عمي سعيد، ط٢: ١٤٢٧هـ/ ٢٠٠٦م.

١٠. الجاعدي، أشهر الكتب العمانية في التاريخ والأنساب والتراجم، موقع عرب الإمارات، على هذه الوصلة:
http://www.3arabuae.com/3rb/showthread.php?p=61960

١١. جميل بن خميس السعدي، قاموس الشريعة الحاوي طرقها الوسيعة، ج٨، وزارة التراث والثقافة، سلطنة عمان.

١٢. خميس بن سعيد الشقصي، سيرة في ذكر العلماء وأسمائهم وشيء من أخبارهم، مخطوط، اعتنى بها: سلطان بن مبارك الشيباني.

١٣. خميس بن سعيد الشقصي، منهج الطالبين وبلاغ الراغبين، ج١، تح: سالم بن حمد الحارثي، وزارة التراث والثقافة، سلطنة عمان.

١٤. خير الدين الزركلي، الأعلام، ج٤، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط٥: ١٩٨٠م.

١٥. زاهر بن سعيد، تنزيه الأبصار والأفكار في رحلة سلطان زنجبار، تح: أحمد الشتيوي، وزارة التراث والثقافة، سلطنة عمان، ١٤٢٨هـ/٢٠٠٧م.

١٦. سالم بن حمد الحارثي، العقود الفضية في أصول الإباضية، دار النشر غير مسجلة، ص٢٧٩-٢٨٠.

١٧. سالم فرج مفلح، حضرموت بين القرنين الرابع والحادي عشر للهجرة العاشر والسابع عشر للميلاد بين الإباضية والمعتزلة، دار حضرموت، المكلا، اليمن، ط١: ٢٠٠٦م.

١٨. سامي صقر أبو داود، كتاب الأنساب للعوتبي وأهميته التاريخية، بحث مقدم في: أعمال الملتقى العلمي الثاني حول مصادر التاريخ العماني، سلسلة وحدة الدراسات العمانية، جامعة آل البيت، عمان، الأردن، ١٤٢٤هـ/٢٠٠٣م.

١٩. سرحان بن سعيد الإزكوي، تاريخ عمان المقتبس من كتاب كشف الغمة الجامع لأخبار الأمة، تح: عبد المجيد حسيب القيسي، ط٤: ١٤٢٦هـ/٢٠٠٥م، وزارة التراث والثقافة، سلطنة عمان.

٢٠. سرحان بن سعيد الإزكوي، كشف الغمة الجامع لأخبار الأمة، تح: أحمد عبيدلي، دلمون للنشر، نيقوسيا، قبرص، ١٤٠٥هـ/١٩٨٥م.

٢١. سرحان بن سعيد الإزكوي، كشف الغمة الجامع لأخبار الأمة، مخطوط، مكتبة السيد المستشار محمد بن أحمد البوسعيدي، السيب، سلطنة عمان، رقم: ٥٧١ تاريخ.

٢٢. سعيد بن علي المغيري، جهينة الأخبار في تاريخ زنجبار، تح: محمد علي الصليبي، ط٤: ١٤٢٢هـ/٢٠٠١م، وزارة التراث والثقافة، سلطنة عمان.

٢٣. سعيد بن محمد الهاشمي، أبو نبهان جاعد بن خميس الخروصي: ثقافته شيوخه وتلاميذه: بحث مقدم ضمن ندوة قراءات في فكر أبي نبهان، الفترة من ٤-٦شعبان ١٤١٧هـ/١٤-١٦ديسمبر ١٩٩٦م، ط١: ١٤٢١هـ/٢٠٠٠م، المنتدى

الأدبي، السيب، سلطنة عُمان.
٢٤. سعيد بن محمد الهاشمي، بعض المخطوطاتِ العُمانية في المكتبات الأوروبية، المنتدى الأدبي، وزارة التراث والثقافة، سلطنة عمان، ط١: ١٤٢٧هـ/٢٠٠٦م.
٢٥. سعيد بن يوسف الباروني، فهرس مخطوطات المكتبة البارونية، طبعة مرقونة.
٢٦. سلطان بن مبارك الشيباني، التراث الإباضي في العراق، موقع المجرة، على هذه الوصلة:
http://www.almajara.com/forums/showthread.php?t=24643
٢٧. سلطان بن مبارك الشيباني، المخطوطات العمانية في أمريكا، موقع المجرة، على هذه الوصلة:
http://www.almajara.com/forums/showthread.php?t=31720
٢٨. سلطان بن مبارك الشيباني، صناديد الغبيراء، طبعة مرقونة.
٢٩. سلطان بن مبارك الشيباني، فهرس مخطوطات مكتبة الشيخ ناصر بن راشد الخروصي، موقع المجرة:
http://www.almajara.com/forums/showthread.php?t=27057
٣٠. سلطان بن مبارك الشيباني، كشف الغمة عن كشف الغمة، منتدى التراث الإسلامي، موقع المجرة، على هذه الوصلة:
http://www.almajara.com/forums/showthread.php?t=24472
٣١. سلطان بن مبارك الشيباني، نظرات في كتاب قصص وأخبار جرت بعُمَان، موقع المجرة، على هذه الوصلة:
http://www.almajara.com/forums/showthread.php?t=32823
٣٢. سلمة بن مسلم العَوْتَبِي، الأنساب، ج: ١، ٢، تح: محمد إحسان النص، وزارة التراث والثقافة، سلطنة عمان، ط٤: ١٤٢٧هـ/٢٠٠٦م.
٣٣. سيف بن حمود البطاشي، إتحاف الأعيان في تاريخ بعض علماء عُمان، ج١: ط٢: ١٤١٩هـ/١٩٩٨م، ج٢: ط٢: ١٤٢٥هـ/٢٠٠٤م، ج٣: ط١: ١٤٢٢هـ/٢٠٠١م مكتب المستشار الخاص لجلالة السلطان للشؤون الدينية والتاريخية، مسقط، سلطنة عمان.
٣٤. عبد الرحمن السالمي، السير العُمانية كجنس أدبي، مجلة نزوى، سلطنة عُمان، العدد ١٩، يوليو ١٩٩٩م، على هذه الوصلة:
http://www.nizwa.com/volume19/p62_78.html
٣٥. عبدالله بن حميد السالمي، اللمعة المرضية من أشعة الإباضية، العدد الثامن، وزارة التراث والثقافة، سلطنة عُمان، ط٢: ١٩٨٣م.
٣٦. عبد الله بن حميد السالمي، تحفة الأعيان بسيرة أهل عُمان، ج١، مكتبة الاستقامة، مسقط، سلطنة عُمان، ١٤١٧هـ/١٩٩٧م.
٣٧. عبدالله بن خلفان بن قيصر، سيرةِ الإمام ناصر بن مرشد، تح: عبد المجيد القيسي، وزارة التراث والثقافة، سلطنة عمان. وانظر طبعة دار الحكمة بلندن، ط١: ١٤٢٣هـ/٢٠٠٢م.
٣٨. عبدالله بن محمد الخراسيني، فواكه العلوم في طاعة الحي القيوم، ج١، تح: محمد صالح ناصر ومهني التواجيني، ط١: ١٤١٦هـ/١٩٩٥م، المطبعة الوطنية، روي، سلطنة عمان.
٣٩. عصام بن علي الرواس، نظرة على المصادر التاريخية العُمانية، وزارة التراث والثقافة، سلطنة عمان، العدد الثاني، ١٤١٣هـ/١٩٩٣م.
٤٠. علي بن حسن اللواتي، كتب الأنساب والسير العُمانية بين الفقه والتاريخ، بحث مقدم في: أعمال الملتقى العلمي الثاني حول مصادر التاريخ العُماني، سلسلة وحدة الدراسات العُمانية، جامعة آل البيت، عمان، الأردن، ١٤٢٤هـ/٢٠٠٣م.
٤١. عليان الجالودي، السير العُمانية مصدر لتاريخ عُمان: قراءة في مخطوط سير العلماء المحبوبيين، بحث مقدم في: أعمال الملتقى العلمي الثاني حول مصادر التاريخ العُماني، سلسلة وحدة الدراسات العُمانية، جامعة آل البيت، عمان، الأردن، ١٤٢٤هـ/٢٠٠٣م.
٤٢. عمر لقمان بوعصبانة، قائمة المخطوطات الإباضية بالكلية العلمية لجامعة «لفوف» الإتحاد السوفياتي، مخطوط، توجد لدي نسخة مصورة عنه بخط مؤلفه.
٤٣. عوض خليفات، نشأة الحركة الإباضية، دار الشعب، عمان، الأردن، ١٩٧٨م.
٤٤. فاروق عمر فوزي، مقدمة في المصادر التاريخية العمانية، مركز زايد للتراث والتاريخ، الإمارات العربية المتحدة، ط٢: ١٤٢٥هـ/ ٢٠٠٤م.
٤٥. فهد بن علي السعدي، بعض مخطوطات القاضي حمود بن عبد الله الراشدي، موقع المجرة، على هذه الوصلة:
http://www.almajara.com/forums/showthread.php?t=24202
٤٦. فهرس المخطوطات العُمانية، وزارة التراث والثقافة، سلطنة عُمان، ج٣.
٤٧. فهرس مخطوطات الخزانة العامة، مؤسسة الشيخ عمي سعيد، غرداية، الجزائر، طبعة مرقونة، ١٤٢٣هـ/٢٠٠٢م.
٤٨. فهرس مخطوطات خزانة دار التعليم، طبعة مرقونة، مؤسسة الشيخ عمي سعيد، غرداية، الجزائر، ١٤٢٨هـ/٢٠٠٧م.
٤٩. فهرس مخطوطات مكتبة الأستاذ محمد بن أيوب الحاج سعيد، طبعة مرقونة، مؤسسة الشيخ عمي سعيد، غرداية، الجزائر، ١٤٢٦هـ/٢٠٠٥م.
٥٠. قائمة أسماء الكتب المخطوطة لصاحبها يوسف الباروني، طبعة مرقونة، المكتبة البارونية، جربة، تونس.
٥١. مبارك بن عبد الله الراشدي، الإمام أبو عبيدة مسلم بن أبي كريمة التميمي وفقهه، مطابع الوفاء، المنصورة، مصر، ١٤١٢هـ/١٩٩٢م.
٥٢. مجموعة باحثين، عُمان في التاريخ، وزارة الإعلام، سلطنة عُمان، ١٩٩٥م، ص٢٥٠.
٥٣. مجهول، السير والجوابات لعلماء وأئمة عُمان، تح: سيدة إسماعيل كاشف، وزارة التراث والثقافة، سلطنة عُمان، ١٤٠٦هـ/١٩٨٦م، ١/٧، ٨، ٩ مقدمة المحقق، ٢/٩.
٥٤. مجهول، تاريخ أهل عُمان، تح: سعيد عبد الفتاح عاشور، وزارة التراث والثقافة، سلطنة عمان، ١٤٠٠هـ/١٩٨٠م.
٥٥. مجهول، سير الإباضية، مخطوط، مكتبة السيد المستشار محمد بن أحمد البوسعيدي، السيب، سلطنة عُمان، تحت رقم: ١٥٨.
٥٦. مجهول، سير العلماء الإباضية المحبوبية، ج١، ٢، ٣، مخطوط، دار الوثائق والمخطوطات، وزارة التراث والثقافة، سلطنة عمان، الرقم الخاص: ٦٧، ٦٨، ٦٩، الرقم العام: ٣٥٥٧، ٣٥٥٨، ٣٥٥٩.
٥٧. مجهول، كتاب السير، مخطوط، نسخة رقمية، وزارة الأوقاف والشؤون الدينية، سلطنة عمان.
٥٨. محمد بن راشد بن عزيز الخصيبي، شقائق النعمان على سموط الجمان في أسماء شعراء عمان، ج٢، وزارة التراث والثقافة، سلطنة عُمان، ط٤: ١٤٢٧هـ/٢٠٠٦م.
٥٩. محمد بن سعيد القلهاتي، الكشف والبيان، تح: سيدة إسماعيل كاشف، وزارة التراث والثقافة، بسلطنة عمان،١٩٨٠م.
٦٠. محمد بن سعيد المعمري، التراث الإباضي في ألمانيا، موقع المجرة، على هذه الوصلة:
http://www.almajara.com/forums/showthread.php?t=24090
٦١. محمد بن عامر بن راشد المعولي، قصص وأخبار جرت في عُمان، تح: سعيد بن محمد الهاشمي، وزارة التراث والثقافة، سلطنة عمان، ط١: ١٤٢٨هـ/٢٠٠٧مز
٦٢. محمد بن مكرم ابن منظور، لسان العرب، مكتبة الحديث الشريف، قرص مدمج، شركة العريس للكمبيوتر، بيروت، لبنان، ٢٠٠٢م.
٦٣. محمد صالح ناصر، منهج الدعوة عند الإباضية، مكتبة الاستقامة، مسقط، سلطنة عُمان، ١٤١٨هـ/١٩٩٧م.
٦٤. محمد ناصر وآخرون، معجم أعلام الإباضية، قرص مدمج، جمعية التراث، غرادية، الجزائر، ١٤٢٦هـ/٢٠٠٥م، ترجمة رقم: ١٢٦٨.
٦٥. محمود بن عمر الزمخشري، أساس البلاغة، دار صادر، بيروت، لبنان، ط١: ١٤١٢هـ/١٩٩٢م.
٦٦. المخطوطات المتوفرة بمكتبة الشيخ علي بن سالم الحجري، فهرسة مختصرة مرقونة.
٦٧. مسلم الوهيبي، السير العُمانية كمصدر أولي لسائر العلوم العُمانية: سيرة خلف بن زياد البحراني نموذجا، بحث مقدم في: أعمال الملتقى العلمي الثاني حول مصادر التاريخ العماني، سلسلة وحدة الدراسات العمانية، جامعة آل البيت، عمان، الأردن، ١٤٢٤هـ/٢٠٠٣م.
٦٨. نقاش علمي عبر الهاتف مع الباحث سلطان بن مبارك الشيباني، ٨ شعبان ١٤٢٨هـ/٢٢ أغسطس ٢٠٠٧م.
٦٩. نقاش علمي مع الباحث سلطان بن مبارك الشيباني عبر الهاتف، ١١من جمادى الثانية ١٤٢٧هـ/٧من يوليو٢٠٠٦م.
٧٠. ولكنسون، علماء عُمان، ضمن عمان تاريخا وعلماء، ترجمة: محمد أمين، وزارة التراث والثقافة، سلطنة عُمان، ١٩٨٠.
٧١. يحيى بن خلفان الخروصي، ترجمة الشيخ الفصيح ابن النظر: بداية مخطوط مصباح الظلام للشيخ الرقيشي، مكتبة السيد المستشار محمد بن أحمد البوسعيدي، سلطنة عُمان، السيب، رقم: ٣٦٨.

الهوامش

(١) انظر: محمد بن مكرم ابن منظور، لسان العرب، مكتبة الحديث الشريف، قرص

مدمج، شركة العريس للكمبيوتر، بيروت، لبنان، ٢٠٠٢م – الزمخشري، أساس البلاغة، دار صادر، بيروت، لبنان، ط١: ١٤١٢هـ/١٩٩٢م، ص٣١٧– مسلم الوهيبي، السير العمانية كمصدر أولي لسائر العلوم العُمانية: سيرة خلف بن زياد البحراني نموذجا، بحث مقدم في: أعمال الملتقى العلمي الثاني حول مصادر التاريخ العماني، سلسلة وحدة الدراسات العُمانية، جامعة آل البيت، عمان، الأردن، ١٤٢٤هـ/٢٠٠٣م، ص١٣٠– أحمد العبيدلي، السير العمانية كمصدر لتاريخ عمان: سيرة محمد بن محبوب، مجلة نزوى، سلطنة عمان، العدد ٢، يناير ١٩٩٥م، على هذه الوصلة:

http://www.nizwa.com/volume2/p26_32.html

(٢) مسلم الوهيبي، مصدر سابق، ص١٣١– العبيدلي، مصدر سابق.

(٣) مجموعة باحثين، عمان في التاريخ، ص٢٤٧–٢٥٨ نقلا عن: عليان الجالودي، السير العمانية مصدر لتاريخ عمان: قراءة في مخطوط سير العلماء المحبوبيين، بحث مقدم في: أعمال الملتقى العلمي الثاني حول مصادر التاريخ العماني، سلسلة وحدة الدراسات العمانية، جامعة آل البيت، عمان، الأردن، ١٤٢٤هـ/٢٠٠٣مص١٩– علي بن حسن اللواتي، كتب الأنساب والسير العمانية بين الفقه والتاريخ، بحث مقدم في: أعمال الملتقى العلمي الثاني حول مصادر التاريخ العماني، سلسلة وحدة الدراسات العمانية، جامعة آل البيت، عمان، الأردن، ١٤٢٤هـ/٢٠٠٣م، ص١٠٣.

(٤) الجالودي، مصدر سابق، ص١٩. العبيدلي، مصدر سابق.

عبد الرحمن السالمي، السير العمانية كجنس أدبي، مجلة نزوى، على هذه الوصلة:

http://www.nizwa.com/volume19/p62_78.html

(٥) ولكنسون، علماء عمان، ضمن عمان تاريخا وعلماء، ترجمة: محمد أمين، وزارة التراث والثقافة، سلطنة عمان، ١٩٨٠، ص٣٨– العبيدلي، مصدر سابق

(٦) مسلم الوهيبي، مصدر سابق، ص١٣٤.

(٧) الجالودي، مصدر سابق، ص٢٠.

(٨) مجهول، سير العلماء الإباضية المحبوبية، ج٣، مخطوط، دار الوثائق والمخطوطات، وزارة التراث والثقافة، سلطنة عمان، الرقم العام: ٣٥٥٩، الرقم الخاص: ٦٩، ص١–١٠– مجهول، سير الإباضية، مخطوط، مكتبة السيد المستشار محمد بن أحمد البوسعيدي، السيب، سلطنة عمان، رقم: ١٥٨، ص٤٤–٥٠– أبو القاسم بن إبراهيم البرادي، الجواهر المنتقاة، مخطوط، جامعة السلطان قابوس، مسقط، سلطنة عمان، مكتبة المسجد، الرقم العام: ٢٧٥ب، ص١٥٦–١٦٧– ونشرها عوض خليفات كملحق بكتابه (نشأة الحركة الإباضية)، دار الشعب، عمان، الأردن، ١٩٧٨م، ص١٧٢–١٨٠؛ وكذلك محمد صالح ناصر في كتابه (منهج الدعوة عند الإباضية)، مكتبة الاستقامة، مسقط، سلطنة عمان، ١٤١٨هـ/ ١٩٩٧م، ص٣٢٤–٣٣٧.

(٩) انظر: مجهول، سير العلماء الإباضية المحبوبية، مخطوط، ٢/١٤٥–١٤٧– مجهول، سير الإباضية، مخطوط، ص٥٠–٥٥– قام بتحقيقها د.مبارك بن عبد الله الراشدي ونشرها ضمن كتابه (الإمام أبو عبيدة مسلم بن أبي كريمة التميمي وفقهه)، مطابع الوفاء، المنصورة، مصر، ١٤١٢هـ/١٩٩٢م، ص٤٩٧–٥٧٢، ٥٧٩–٥٨٤.

(١٠) مجهول، سير الإباضية، مخطوط، ص٨٣–١٠٥. وقد نشرها محمد صالح ناصر في كتابه (منهج الدعوة عند الإباضية)، ص٣٤٠–٣٨٥.

(١١) مجهول، سير العلماء الإباضية المحبوبية، ج٢، مخطوط، دار الوثائق والمخطوطات، وزارة التراث والثقافة، سلطنة عمان، الرقم العام: ٣٥٥٨، الرقم الخاص: ٦٨٩، ص١٦٧–١٩١.

(١٢) مجهول، سير الإباضية، مخطوط، ص٢٤–٣٠.

(١٣)مجهول، سير العلماء الإباضية المحبوبية، ج١، مخطوط، دار الوثائق والمخطوطات، وزارة التراث والثقافة، سلطنة عمان، الرقم العام: ٣٥٥٧، الرقم الخاص: ٦٧، ص٩٥– مجهول، سير الإباضية، مخطوط، ص٣–٦– أحمد بن عبدالله الكندي، الاهتداء والمنتخب من سيرة الرسول عليه الصلاة والسلام وأئمة وعلماء عمان، تح: سيدة إسماعيل كاشف، وزارة التراث والثقافة، سلطنة عمان، ١٤٠٦هـ/١٩٨٥م، ص٢٤٠–٢٤٧.

(١٤) شبيب بن عطية، سيرة شبيب بن عطية، مخطوط ضمن مجموعة كتاب السير، نسخة رقمية، ورقة ٧٩–١٠٣؛ سير العلماء الإباضية المحبوبية، وزارة التراث والثقافة، ٢/١٦٧–١٩١– السالمي، تحفة الأعيان، ١/١٠٢– البطاشي، إتحاف الأعيان، ١/١٨٦.

(١٥) الصلت بن مالك، سيرة، مخطوط ضمن مجموعة كتاب السير، نسخة رقمية ، ورقة ٣٠٥– ٣٢٢؛ سير العلماء الإباضية المحبوبية، وزارة التراث والثقافة، ١/٥٨–٨٥.

(١٦) بشير بن محمد بن محبوب، سيرة بشير بن محمد، مخطوط ضمن مجموعة كتاب السير، نسخة رقمية ، وزارة الأوقاف والشؤون الدينية، سلطنة عمان، ص٥٣–٦٤؛ سير العلماء الإباضية المحبوبية، وزارة التراث والثقافة، ١/١٤٣– ١٥٢– سيف بن حمود البطاشي، إتحاف الأعيان في تاريخ بعض علماء عمان، ج١، مكتب المستشار الخاص لجلالة السلطان للشؤون الدينية والتاريخية، مسقط، سلطنة عمان، ط٢: ١٤١٩هـ/١٩٩٨م، ص٢٥٤.

(١٧) الفضل بن الحواري، سيرة الفضل بن الحواري، مخطوط ضمن مجموعة كتاب السير، نسخة رقمية، وزارة الأوقاف والشؤون الدينية، سلطنة عمان، ص٩–١٥– البطاشي، إتحاف الأعيان، ١/٢٥٨.

(١٨) خالد بن قحطان، سيرة أبي قحطان خالد بن قحطان، سير العلماء الإباضية المحبوبية، وزارة التراث والثقافة، ١/٨٥–١٤٣.

(١٩) محمد عبد الله بن بركة، سيرة ابن بركة، سير العلماء الإباضية المحبوبية، وزارة التراث والثقافة، ٣/٢٨–٤٢.

(٢٠) راشد بن سعيد، سيرة الإمام راشد بن سعيد، سير العلماء الإباضية المحبوبية، وزارة التراث والثقافة، ٣/٨٥–٩٨.

(٢١) انظر: الجالودي، السير العمانية مصدرا لتاريخ عمان، ص٦٤.

(٢٢) أحمد بن عمر المنحي، سيرة أبي بكر أحمد بن عمر المنحي، سير العلماء الإباضية المحبوبية، وزارة التراث والثقافة، ٢/١٠١–١٠٦.

(٢٣) أحمد بن مداد، سيرة أحمد بن مداد، سير العلماء الإباضية المحبوبية، وزارة التراث والثقافة، ٣/١٤٦–١٨٩.

(٢٤) الجالودي، مصدر سابق، ص٣٦.

(٢٥) مجهول، سير العلماء الإباضية المحبوبية، مخطوط، ج١، ٢، ٣، وزارة التراث والثقافة، سلطنة عمان، ترقيمها العام على التسلسل: (٣٥٥٧)، (٣٥٥٨)، (٣٥٥٩)، وترقيمها الخاص: (٦٧، ٦٨، ٦٩).

(٢٦) مجهول، السير والجوابات لعلماء وأئمة عمان، تح: سيدة إسماعيل كاشف، وزارة التراث والثقافة، سلطنة عمان، ١٤٠٦هـ/١٩٨٦م، ١/٧، ٨، ٩ مقدمة المحقق، ٢/٩.

(٢٧) مجهول، سير الإباضية، ج١، ٢، مخطوط، مكتبة السيد المستشار محمد بن أحمد البوسعيدي، السيب، سلطنة عمان، رقم: ١٥٨.

(٢٨) عبد الرحمن السالمي، مصدر سابق.

(٢٩) توجد لدي نسخة رقمية منها.

(٣٠) عبد الرحمن السالمي، مصدر سابق.

(٣١) عمر لقمان بوعصبانة، قائمة المخطوطات الإباضية بالكلية العلمية لجامعة «لفوف» الإتحاد السوفياتي، مخطوط، توجد لدي نسخة مصورة عنه بخط مؤلفه، ص٤، ٩.

(٣٢) العبيدلي، مصدر سابق– عبد الرحمن السالمي، مصدر سابق.

(٣٣) العبيدلي، مصدر سابق– عبد الرحمن السالمي، مصدر سابق

(٣٤) عبد الرحمن السالمي، مصدر سابق

(٣٥) سالم بن حمد الحارثي، العقود الفضية في أصول الإباضية، دار النشر غير مسجلة، ص٢٧٩–٢٨٠.

(٣٦) الجالودي، مصدر سابق، ص٣٥.

(٣٧) مجهول، السير والجوابات لعلماء وأئمة عمان، ١/٩ مقدمة المحقق

(٣٨) عبد الرحمن السالمي، مصدر سابق.

(٣٩) عبد الله بن حميد السالمي، اللمعة المرضية من أشعة الإباضية، العدد الثامن، وزارة التراث والثقافة، سلطنة عمان، ط٢: ١٩٨٣م، ص٢٢.

(٤٠) الكندي، كتاب الاهتداء والمنتخب، ص٢٤–٢٥.

(٤١) الجالودي، مصدر سابق، ص٢٠.

(٤٢) انظر ترجمته في: البطاشي، إتحاف الأعيان، ٢/١٠٧–١١٠. توجد سيرة أخرى تنسب لعلم آخر من آل مداد، هو الشيخ أبو بكر أحمد بن مداد بن عبد الله بن مداد، ابن أخ الشيخ محمد بن عبد الله بن مداد صاحب السيرة التي نحن في صدد الحديث عنها، وقد عاش في ق: ١٠هـ/١٦م، فيلاحظ من بعض الباحثين الخلط بين السيرتين والعلمين وعدم التفريق بينهما، لذلك وجب التنبيه، فالسيرة التي نتناولها ?سيرة محمد ابن مداد– سيرة تاريخية تتناول تراجم ووفيات أعلام عمان كما مر، وأما سيرة أحمد بن مداد فسيرة فقهية عقدية تناقش مسائل فقهية أخذ بها الإمام محمد بن إسماعيل (حكم عمان: ٩٠٦هـ/١٥٠٠م– ٩٢٤هـ/١٥١٨م) وولده الإمام بركات لم يوافقهما عليها الشيخ أحمد بن مداد وقد كان معاصرا لهما، وهذه السيرة توجد في بعض مخطوطات السير والجوابات مثل مجموع (سير العلماء الإباضية المحبوبين)، ٣/١٤٦–١٨٩، بدار الوثائق والمخطوطات بوزارة التراث والثقافة، رقم خاص: ٦٩، رقم عام: ٣٥٥٩.

(٤٣) انظر: سلطان بن مبارك الشيباني، فهرس مخطوطات مكتبة الشيخ ناصر بن راشد الخروصي، موقع المجرة:
http://www.almajara.com/forums/showthread.php?t=27057
(٤٤) محمد بن عبد الله بن مداد، سيرة في أسماء العلماء وبلدانهم، مخطوط (سير الإباضية)، مكتبة السيد محمد بن أحمد البوسعيدي، السيب، سلطنة عُمان، رقم: ١٥٨، ص٥٦٤.
(٤٥) انظر: محمد ابن مداد، سيرة، ص٥٦٩–٥٧٠.
(٤٦) انظر: محمد ابن مداد، مصدر سابق، ص٥٧٩.
(٤٧) انظر: محمد ابن مداد، مصدر سابق، ص٥٨٦.
(٤٨) انتهى الباحث سلطان الشيباني من تحقيق سيرة ابن مداد مؤخرا حسبما أعلمني.
(٤٩) الجالودي، مصدر سابق، ص٣٧.
(٥٠) سرحان بن سعيد الإزكوي، كشف الغمة الجامع لأخبار الأمة، تح: أحمد عبيدلي، دلمون للنشر، نيقوسيا، قبرص، ١٤٠٥هـ/١٩٨٥م، ص٣٤ مقدمة المحقق– مجموعة باحثين، عمان في التاريخ، وزارة الإعلام، سلطنة عُمان، ١٩٩٥م، ص٢٥٠.
(٥١) الإزكوي، كشف الغمة، ص٣٣ مقدمة المحقق.
(٥٢) مجموعة باحثين، عُمان في التاريخ، ، ص٢٥٠.
(٥٣) عبد الله بن خلفان بن قيصر، سيرة الإمام ناصر بن مرشد، تح: عبد المجيد القيسي، وزارة التراث والثقافة، سلطنة عُمان، ص٨٦. وانظر طبعة دار الحكمة بلندن، ط١: ١٤٢٣هـ/٢٠٠٢م، ص١٣١.
(٥٤) ا بن قيصر، مصدر سابق، ص٢٠، ٢١. وانظر طبعة دار الحكمة، ص٢٧، ٢٨.
(٥٥) انظر مثلا ص٣٥، ٤١، ٥٢ من كتابه.
(٥٦) انظر: ابن قيصر، مصدر سابق، ص٨٠–٨٤. وانظر طبعة دار الحكمة، ص١١٩–١٢٧.
(٥٧) ابن قيصر، مصدر سابق، ص١٣–١٤. وانظر طبعة دار الحِكمة، ص١٨.
(٥٨) عبد الله بن حميد السالمي، تحفة الأعيان بسيرة أهل عُمان، ج١، مكتبة الاستقامة، مسقط، سلطنة عُمان، ١٤١٧هـ/١٩٩٧م، ص٤.
(٥٩) السالمي، مصدر سابق، ١/٥.
(٦٠) نشر مكتب المستشار الخاص لجلالة السلطان للشؤون الدينية والتاريخية/ مسقط، هذا المعجم الموسوعي في ثلاثة أجزاء في عدة طبعات.
(٦١) البطاشي، إتحاف الأعيان، ١/١٥.
(٦٢) البطاشي، مصدر سابق، ١/١٥–١٦.
(٦٣) الجالودي، مصدر سابق، ص١٨– اللواتي، مصدر سابق، ص١٠٣.
(٦٤) اللواتي، مصدر سابق، ص١٠٣.
(٦٥) اللواتي، مصدر سابق، ص١٠٤.
(٦٦) انظر: ابن قيصر، مصدر سابق، ص٦، ٩ مقدمة المحقق. وانظر طبعة دار الحكمة، ص٦، ١٠–١١– سعيد بن محمد الهاشمي، بعض المخطوطات العمانية، المنتدى الأدبي، وزارة التراث والثقافة، سلطنة عمان، ط١: ١٤٢٧هـ/٢٠٠٦م، ص٢٤.
(٦٧) انظر: ابن قيصر، مصدر سابق، ص٦، ٩ مقدمة المحقق. وانظر طبعة دار الحكمة، ص٦، ١٠–١١.
(٦٨) الإزكوي، كشف الغمة، تح: عبيدلي، ص٣٥ مقدمة المحقق.
(٦٩) أخذت نسبه عن مخطوط لـ (كشف الغمة) بمكتبة السيد محمد بن أحمد البوسعيدي، تحت رقم: ٥٧١، ص٥، ٧٦٢، والناسخ له حفيده عامر بن سعود بن محمد الإزكوي في سنة ١٢٠٨هـ/١٧٩٣م.
(٧٠) الإزكوي، كشف الغمة، ، تح: عبيدلي، ص٣٥–٣٦– مجموعة باحثين، عُمان في التاريخ، ، ص٢٥٠–٢٥١.
(٧١) الإزكوي، كشف الغمة الجامع لأخبار الأمة، مخطوط، مكتبة السيد محمد بن أحمد البوسعيدي، السيب، سلطنة عُمان، رقم: ٥٧١ تاريخ، ص١–٤.
(٧٢) الإزكوي، كشف الغمة، ، تح: عبيدلي، ص٣٦– مجموعة باحثين، عُمان في التاريخ، ، ص٢٥١.
(٧٣) انظر: الهاشمي، مصدر سابق، ص٢٤.
(٧٤) مجهول، تاريخ أهل عُمان، تح: سعيد عبد الفتاح عاشور، وزارة التراث والثقافة، سلطنة عمان، ١٤٠٠هـ/١٩٨٠م، ص٨ مقدمة المحقق.
(٧٥) انظر: الهاشمي، مصدر سابق، ص٥٩–٦٢، ٨٦.
(٧٦) انظر: كوركيس عواد، الذخائر الشرقية، ج٤، ط١: ١٤٢٠هـ/١٩٩٢م، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ص١٨٣. نقلا عن: سلطان بن مبارك الشيباني، المخطوطات العمانية في أمريكا، موقع المجرة، على هذه الوصلة:
http://www.almajara.com/forums/showthread.php?t=31720
(٧٧) انظر: عمر لقمان سليمان بوعصبانة، قائمة المخطوطات التي أخذناها من العالم البولوني تادوز ليفتسكي بمدينة كراكوفيا، مخطوط من ورقتين– عمر لقمان، مخطوطات مهربة من جنوب الجزائر إلى الاتحاد السوفياتي، جريدة الواحة، غرداية، الجزائر، العدد ٣٣، ٢١ إبريل ١٩٩٢م– عمر لقمان، قائمة المخطوطات الإباضية بالمكتبة العلمية لجامعة «لفوف»، مخطوط، سنة النسخ ١٤١٢هـ/١٩٩١م.
(٧٨) انظر: فهرس المخطوطات العُمانية، وزارة التراث والثقافة، سلطنة عُمان، ج٣– الهاشمي، مصدر سابق، ص٦٢.
(٧٩) انظر: مجهول، تاريخ أهل عُمان، تح: عاشور – محمد بن عامر بن راشد المعولي، قصص وأخبار جرت في عُمان، تح: سعيد بن محمد الهاشمي، وزارة التراث والثقافة، سلطنة عُمان، ط١: ١٤٢٨هـ/٢٠٠٧م– سلطان بن مبارك الشيباني، نظرات في كتاب قصص وأخبار جرت بعُمان، موقع المجرة، على هذه الوصلة:
http://www.almajara.com/forums/showthread.php?t=32823
(٨٠) الإزكوي، كشف الغمة، مخطوط، مكتبة السيد محمد بن أحمد، ص٧٦٢– وانظر: سلطان بن مبارك الشيباني، كشف الغمة عن كشف الغمة، موقع المجرة، على هذه الوصلة:
http://www.almajara.com/forums/showthread.php?t=24472
(٨١) الشيباني، المصدر السابق.
(٨٢)الشيباني، المصدر السابق.
(٨٣)الشيباني، المصدر السابق.
(٨٤)الشيباني، المصدر السابق.
(٨٥)الشيباني، المصدر السابق.
(٨٦) الشيباني، الشيباني، المصدر السابق.
(٨٧) سرحان بن سعيد الإزكوي، تاريخ عُمان المقتبس من كتاب كشف الغمة الجامع لأخبار الأمة، تح: عبد المجيد حسيب القيسي، ط٤: ١٤٢٦هـ/٢٠٠٥م، وزارة التراث والثقافة، سلطنة عُمان ، ص٤ مقدمة المحقق– إبراهيم بحار، مخطوطات كشف الغمة إشكاليات النسخ والعنوان والمؤلف، بحث مقدم ضمن أعمال الملتقى العلمي الثاني حول مصادر التاريخ العُماني بجامعة آل البيت بالأردن، منشورات جامعة آل البيت، ١٤٢٤هـ/٢٠٠٣م، ص٢٠١ الهامش– الشيباني، كشف الغمة عن كشف الغمة.
(٨٨) بحار، مخطوطات كشف الغمة، ص٢٠٠– الشيباني، كشف الغمة عن كشف الغمة.
(٨٩) انظر: بحاز وآخرون، معجم أعلام الإباضية، رقم الترجمة: ٧٤٨– ابن ادريسو مصطفى بن محمد، الفكر العقدي عند الإباضية حتى نهاية القرن الثالث الهجري، جمعية التراث، القرارة، الجزائر، ١٤٢٤هـ/٢٠٠٣م، ص٢١٣– الشيباني، كشف الغمة عن كشف الغمة.
(٩٠) انظر: سلطان بن مبارك الشيباني، التراث الإباضي في العراق، موقع المجرة، على هذه الوصلة:
http://www.almajara.com/forums/showthread.php?t=24643
(٩١) فؤاد سيد، فهرست المخطوطات، مطبعة دار الكتب، القاهرة، مصر، ١٣٨١هـ/ ١٩٦١م، ٢/٢٥٧. نقلا عن: الشيباني، كشف الغمة عن كشف الغمة.
(٩٢) انظر: الشيباني، كشف الغمة عن كشف الغمة.
(٩٣) بعض الباحثين يذكرها تحت رقم: ٨٠٤٦ Or. انظر: الهاشمي، بعض المخطوطات العمانية، ص٧٠، ٨٧.
(٩٤) انظر: الهاشمي، بعض المخطوطات العُمانية، ص٧٠، ٨٧– الشيباني، كشف الغمة عن كشف الغمة.
(٩٥) انظر: محمد بن سعيد المعمري، التراث الإباضي في ألمانيا، منتدى التراث الإسلامي، موقع المجرة، على هذه الوصلة:
http://www.almajara.com/forums/showthread.php?t=24090
(٩٦) الإزكوي، تاريخ عُمان المقتبس من كشف الغمة، ص٦ مقدمة المحقق.
(٩٧) الإزكوي، تاريخ عُمان المقتبس من كشف الغمة، ص٤، ٦ مقدمة المحقق– الشيباني، كشف الغمة عن كشف الغمة.
(٩٨) انظر: فهرس مخطوطات خزانة دار التعليم، طبعة مرقونة، مؤسسة الشيخ عمي سعيد، غرداية، الجزائر، ١٤٢٨هـ/٢٠٠٧م، ص١٥٢.
(٩٩) انظر: الهاشمي، بعض المخطوطات العُمانية، ص٧٠– الشيباني، كشف الغمة عن كشف الغمة.

(١٠٠) ما سبق انظر: الإزكوي، تاريخ عُمان المقتبس من كتاب كشف الغمة، تح: عبد المجيد القيسي– فاروق عمر فوزي، مقدمة في المصادر التاريخية العمانية، مركز زايد للتراث والتاريخ، الإمارات العربية المتحدة، ط٢: ١٤٢٥هـ/ ٢٠٠٤م– الإزكوي، كشف الغمة الجامع لأخبار الأمة، تح: أحمد عبيدلي– بحار، مخطوطات كشف الغمة إشكاليات النسخ والعنوان والمؤلف، ص٢٠١ الهامش– الشيباني، كشف الغمة عن كشف الغمة.

(١٠١) صدرت عن دار البارودي، بيروت، لبنان، ط٥: ١٤٢٧هـ/٢٠٠٥م.

(١٠٢) انظر: الشيباني، كشف الغمة عن كشف الغمة.

(١٠٣) انظر: فهرس مخطوطات الخزانة العامة، مؤسسة الشيخ عمي سعيد، غرداية، الجزائر، طبعة مرقونة، ١٤٢٣هـ/٢٠٠٢م، ص٣١١– فهرس مخطوطات مكتبة عمي سعيد، جمعية التراث، غرداية، الجزائر، ١٤١٥هـ/١٩٩٤م، ص١٦. نقلا عن: بحار، مخطوطات كشف الغمة، ص١٩٢–١٩٤– بشير بن موسى الحاج موسى، الشيخ سعيد بن علي بن يحيى الخيري الجربي حياته ودوره في نهضة وادي ميزاب، مؤسسة الشيخ عمي سعيد، ط٢: ١٤٢٧هـ/٢٠٠٦م، ص٢٤، ٧٤ – الشيباني، كشف الغمة عن كشف الغمة.

(١٠٤) انظر: فهرس مخطوطات مكتبة الأستاذ محمد بن أيوب الحاج سعيد، طبعة مرقونة، مؤسسة الشيخ عمي سعيد، غرداية، الجزائر، ١٤٢٦هـ/٢٠٠٥م، ص٣٣٨.

(١٠٥) انظر: سعيد بن يوسف الباروني، فهرس مخطوطات المكتبة البارونية، طبعة مرقونة، ص٢١– فهرس مخطوطات مكتبة عمي سعيد، ص١٦. نقلا عن: بحار، مخطوطات كشف الغمة، ص١٩٢–١٩٤– بشير بن موسى الحاج موسى، الشيخ سعيد بن علي بن يحيى الخيري الجربي حياته ودوره في نهضة وادي ميزاب، مؤسسة الشيخ عمي سعيد، ط٢: ١٤٢٧هـ/٢٠٠٦م، ص٢٤، ٧٤ – الشيباني، كشف الغمة عن كشف الغمة.

(١٠٦) قائمة أسماء الكتب المخطوطة لصاحبها يوسف الباروني، طبعة مرقونة، المكتبة البارونية، جربة، تونس، ص٦.

(١٠٧) لقد نشرت هذه الفهرسة النادرة ملحقة بكتاب: الشيخ سعيد بن علي بن يحيى الخيري الجربي حياته ودوره، بشير بن موسى، ص٧٣–٧٧.

(١٠٨) بحار، مخطوطات كشف الغمة، ص٢١٤.

(١٠٩) الشيباني، كشف الغمة عن كشف الغمة.

(١١٠) انظر: سلمة بن مسلم العوتبي، الأنساب، ج: ١، ٢، تح: محمد إحسان النص، وزارة التراث والثقافة، سلطنة عمان، ط٤: ١٤٢٧هـ/٢٠٠٦م.

(١١١) نقاش علمي مع الباحث سلطان بن مبارك الشيباني عبر الهاتف، ١١من جمادى الثانية ١٤٢٧هـ/٧من يوليو ٢٠٠٦م.

(١١٢) نقاش علمي مع الباحث سلطان بن مبارك الشيباني عبر الهاتف، ١١من جمادى الثانية ١٤٢٧هـ/٧من يوليو ٢٠٠٦م. وانظر: الشيباني، سلمة العوتبي: ضمن (صناديد الغبيراء)، مرقون، ص٢٣ الهامش.

(١١٣) انظر: الهاشمي، بعض المخطوطات العمانية، ص١٩.

(١١٤) عصام بن علي الرواس، نظرة على المصادر التاريخية العُمانية، وزارة التراث والثقافة، سلطنة عمان، العدد الثاني، ١٤١٣هـ/١٩٩٣م، ص٢١.

(١١٥) انظر: السالمي، تحفة الأعيان، ٤٩/١ الهامش– الشيباني، سلمة العوتبي: ضمن (صناديد الغبيراء)، مرقون، ص٢٣ الهامش.

(١١٦) ما سبق انظر: سلمة بن مسلم العوتبي، الأنساب، ٣٠/١–٣١ مقدمة المحقق– الهاشمي، بعض المخطوطات العمانية، ص١٩–٢٢– علي أكبر ضيائي، معجم مصادر الإباضية، مؤسسة الهدى، طهران، إيران، ط٢: ١٤٢٤هـ، ص١٥٥– سامي صقر أبو داود، كتاب الأنساب للعوتبي وأهميته التاريخية، بحث مقدم في: أعمال الملتقى العلمي الثاني حول مصادر التاريخ العماني، سلسلة وحدة الدراسات العمانية، جامعة آل البيت، عمان، الأردن، ١٤٢٤هـ/٢٠٠٣م، ص١٢٤– الرواس، نظرة على المصادر التاريخية العمانية، ص٢٠–٢١– الشيباني، سلمة العوتبي: ضمن (صناديد الغبيراء)، مرقون، ص٢٣–٢٥– عبد الرحمن السالمي، تعددية العوتبي وترجمته، مجلة نزوى، على هذه الوصلة:
http://www.nizwa.com/volume21/p250_253.html

(١١٧) المخطوطات المتوفرة بمكتبة الشيخ علي بن سالم الحجري، فهرسة مختصرة مرقونة، رقم المخطوط في الفهرس: ٢٤.

(١١٨) الهاشمي، بعض المخطوطات العمانية، ص٧٧.

(١١٩) يحيى بن خلفان الخروصي، ترجمة الشيخ الفصيح ابن النظر: بداية مخطوط مصباح الظلام للشيخ الرقيشي، مكتبة السيد المستشار محمد بن أحمد البوسعيدي، سلطنة عمان، السيب، رقم: ٣٦٨، ص ٢–٤– السالمي، تحفة الأعيان، ٣٦١/١– السالمي، اللمعة المرضية، ص٢٥–٢٦– البطاشي، إتحاف الأعيان، ٣٨٧/١– محمد بن راشد بن عزيز الخصيبي، شقائق النعمان على سموط الجمان في أسماء شعراء عمان، ج٢، وزارة التراث والثقافة، سلطنة عمان، ط٤: ١٤٢٧هـ/ ٢٠٠٦م، ص٣٢٤–٣٢٥– الحارثي، العقود الفضية، ص٢٧٩.

(١٢٠) الهاشمي، بعض المخطوطات العمانية، ص٦٦–٦٧.

(١٢١) انظر: فهرس المخطوطات العمانية، ج٣– الهاشمي، بعض المخطوطات العمانية، ص٦٦–٦٧.

(١٢٢) قائمة أسماء الكتب المخطوطة لصاحبها يوسف الباروني، ص٤، رقم: ٢١٣ حسب القائمة.

(١٢٣) انظر: محمد بن سعيد القلهاتي، الكشف والبيان، تح: سيدة إسماعيل كاشف، وزارة التراث والثقافة، بسلطنة عمان،١٩٨٠م.

(١٢٤) فهد بن علي السعدي، بعض مخطوطات القاضي حمود بن عبد الله الراشدي، موقع المجرة، على هذه الوصلة:
http://www.almajara.com/forums/showthread.php?t=24202

(١٢٥) انظر: الكندي، كتاب الاهتداء والمنتخب.

(١٢٦) السالمي، اللمعة المرضية، ص٢٢– الحارثي، العقود الفضية، ص٢٧٧– البطاشي، إتحاف الأعيان، ٣٢٦/١– ضيائي، معجم مصادر الإباضية، ص٣٣٤.

(١٢٧) انظر: خميس بن سعيد الشقصي، منهج الطالبين وبلاغ الراغبين، ج١، تح: سالم بن حمد الحارثي، وزارة التراث والثقافة، سلطنة عمان، ص٦١٥–٦٢٧– عبد الله بن محمد الخراسيني، فواكه العلوم في طاعة الحي القيوم، ج١، تح: محمد صالح ناصر ومهني التواجيني، ط١: ١٤١٦هـ/١٩٩٥م، المطبعة الوطنية، روي، سلطنة عمان، ص٢٣٧–٢٤٧– جميل بن خميس السعدي، قاموس الشريعة الحاوي طرقها الوسيعة، ج٨، وزارة التراث والثقافة، سلطنة عمان، ص٣٥٣– ٣٦٥– خميس بن سعيد الشقصي، سيرة في ذكر العلماء وأسمائهم وشيء من أخبارهم، مخطوط، اعتنى بها: سلطان بن مبارك الشيباني، أ المقدمة.

(١٢٨) انظر: نفس المصادر السابقة.

(١٢٩) انظر: إبراهيم بحاز وآخرون، النصوص التاريخية في كتاب المصنف، بحث مقدم ضمن أعمال الملتقى العلمي الثاني حول مصادر التاريخ العماني بجامعة آل البيت بالأردن، منشورات جامعة آل البيت، ١٤٢٤هـ/٢٠٠٣م، ص٢٨٧–٣١٧.

الملاءمة والانشطار والتنامي

في نصوص عبدالكريم غلاب ومحمد زنيبر

محمد معتصم

ناقد من المغرب

تستند دراسة إنتاج المبدع الأستاذ عبد الكريم غلاب إلى عدة معطيات أساسية في تاريخنا الثقافي. أهمها تنوع اهتماماته ومشاغله الفكرية والإبداعية؛ بين القصة القصيرة والرواية والفكر والتاريخ واللغة والقانون والمقال الصحفي. يضاف إلى ذلك أنه يعتبر من الرعيل الاول الذي واكب وما يزال تحولات الثقافة المغربية، وتنوع أجيالها واهتماماتها وحالات تقلبها. كما أن الأستاذ عبد الكريم غلاب رائد من رواد الرواية المغربية. فلا يمكن دراسة السرد المغربي المعاصر، وخصوصا الرواية المغربية الحديثة دون التطرق إلى روايتيه «دفنا الماضي»و«المعلم علي». وتعتبر الرواية الأولى «دفنا الماضي» حجر الأساس لهذا النوع الإبداعي. والهم أنه يبرهن على توجه الكتابة عنه نحو المجايلة والمعاصرة.

عبدالكريم غلاب ينشئ قصصه على التوازي بين خطين؛ الأول خط نطلق عليه واقع الحكاية. وهو كل الأحداث التي ينتجها السياق العام للنص القصصي. والتي تلعب فيها الشخصيات القصصية دورا حاسما.

محمد زنيبر تحتوي قصصه على كل المكونات الأساسية للكتابة من الخارج. تلك الكتابة التي ترسم الواقعة وتصور حالات الشخصية القصصية وتحافظ على المسافة بين الراوي والحكاية، وتعتني بالوصف والحوار، وتحافظ على الفصحى كأسلوب وكلغة وككلام الشخصيات المحورية والثانوية.

١/ مبدأ الملاءمة ومبدأ الانشطار:

إن كان عبد الكريم غلاب قد أبدع وأجاد في روايتيه «دفنا الماضي» و«المعلم علي»، ووضع بالتالي للرواية المغربية أساسها الصحيح. فإنه في «شروخ المرايا» أبرز قدراته الفائقة على توليد الأفكار، وقدرته على الإمساك بروح المرحلة. أقصد مشاغل الشباب الحائر بين العاطفة الإنسانية والرغبة في العمل وإكراهات المجتمع الحديث. والإحباط والقلق الوجودي الذي يتملك الشباب في نهاية القرن العشرين وعلى مشارق الألفية الثالثة.

١,١/ يبرهن عبد الكريم غلاب في مجموعته القصصية «هذا الوجه أعرفه» على قدرته في الحفاظ على العتاقة، وفي الخوض في الجديد. أي قدرته على الملاءمة بين مسألة الأصيل والمعاصر.

والقصة من منظور غلاب، وفي مجموعته، بناء ومحتوى. بناء مرصوص له مقدمة وعقدة ونهاية. ومحتوى لا يتخلى عن أهم الوظائف الاجتماعية للأدب، الجمالية والمعرفية والتربوية.

في هذه المجموعة يعطي الأستاذ القصاص أهمية قصوى للمحتوى، ويبقى جانب الشكل بسيطا بساطة القصص الأولى؛ قصص ما قبل مرحلة التجريب الكتابية التي اجتاحت المغرب بداية الثمانينيات من القرن المنصرم. أما اللغة فإنها تمتاح من المعجم الأصيل. وبعض ألفاظها لا نعثر لها على أثر في الكتابات المعاصرة الشابة. بل هي جواهر مبثوثة في الكتابات المعتقة والعتيقة.

٢,١/ تنتمي شخصيات المجموعة القصصية إلى فئة واحدة بسيطة على مستوى السلم الاجتماعي. ولكن تختلف في اهتماماتها ومهامها. شخصيات متعلمة، وشخصيات غير متعلمة. ولعل في هذا إشارة إلى أن ما يحد الفئة لا علاقة له بالمعرفة. ولعل المعرفة/الأدب منذ القديم قد ارتبط بالفقر والحاجة.

٣,١/ يعتني القصاص والروائي والمفكر عبد الكريم غلاب في بناء قصصه على الصراع النفسي والفكري للشخصية القصصية. وبالتالي يأتي النص بناء ومزعا إلى بنيتين سطحية وعميقة. ولهذا الانشطار تأثيره على القائم بالحكي – القائمين بالحكي – فيسلم الراوي الأول الخيط لراوي الثاني الافتراضي وهكذا.

في قصة «رحلة حب في قطار سريع» تنجلي هذه القضايا والتقنيات الكتابية. فالفجوة النفسية خلقت لحمة النص وشكلت حبكته. تركب فتاة القطار وفي المقصورة تجد نفسها وحيدة (البنية الأولى) ثم يقتحم عزلتها شاب وسيم (البنية الثانية). ينغمس الشاب في القراءة ولا يرفع أنفه ولا عينيه عن السطور وهي تتوالى أمامه (البنية الثالثة). لكن داخل الفتاة يغلي، فكرها يخوض في الأحلام ومشاعرها تتمنى (البنية الرابعة). هناك ترابط منطقي، وتسلسل أيضا. لكن القصة تنبع من التصادم بين الوهم والحقيقة، بين الواقع والحلم، بين الرغبة والإشباع. وهنا تبرز حرفة وصنعة المبدع. فاغتنام اللحظة الإبداعية يبدأ بخلخلة الحالة الأولى بقوة الاختراق وتمزيق الفضاء الخاص والحميم. وبين الفتاة والشاب يقف شيطان الحكي. يأخذ منه خيطا ومنه خيطا آخر ويحوك الحكاية. حكاية عاطفية تنتهي مع وصول القطار آخر محطة وضياع الشخصيتين في الأمكنة. لكن هل سيتلاشى الإحساس وحكاية الداخل؟

٤,١/ يجد الأستاذ عبد الكريم غلاب ميلا قويا في قصصه نحو تشريح الشخصية القصصية. لهذا فمحور قصصه (الشخصية القصصية). في قصة «شامة» مثلا، يبني القصاص شخصيته بناء متفردا إلا أنه ليس غريبا. فالشخصيات المحورية لديه لها نماذج شبيهة في الواقع. وبالتالي فالقصاص لا يميل إلى الحكي الخرافي أو إلى أسطرة الشخصية القصصية – إلا في قصة «الشجرة والبحر» – إنما يتسلمها كما هي في الواقع. والذي يبني الحكاية إنما هو سلوك الشخصية أو وضعيتها الاجتماعية. ويؤلف بذلك حكايات بسيطة لشخصيات بسيطة لكن مُقْنعة بواقعيتها. عكس ما سنقف عنده من سمات للشخصية القصصية في قصص من التسعينيات ومن عالم الافتراض الوجودي في المجموعتين «أشياء تمر دون أن تحدث فعلا» و«السيد ريباخا».

٢/ الرسم بالكلمات أو كتابة الخارج:

١,٢/ في قصة «الزوج الرابع» يؤكد القصاص المبدع عبد الكريم غلاب على ملامح الكتابة من الخارج، حيث الراوي مستبد بالحكي وعالم بكل صغيرة أو كبيرة، وبكل ظاهر أو خفي، وبكل ما ارتبط بالماضي – ماضي الشخصية القصصية – أو بالحاضر. ولا يشارك في أحداث القصة. بل ينقل فقط ما يجري تحت عينيه. ويوهم أنه ليس الكاتب الخارجي. لأن أفعاله لا تفترض بل تقرر تماما كعدسة الكاميرا. محايدة ووسيط ضروري. إلا أن الكاتب الخارجي لا يتخلى عن سلطته ولا يسلم كل مفاتيحه للراوي المحايد والوسيط. ويحتفظ بالمهارات

والتقنيات الكتابية، كيفية نسج النص القصصي، وكيفية الربط بين أحداث الحكاية.
من التقنيات البارزة في المجموعة ومن ثم قصة «الزوج الرابع» اللعب على تشظية الفضاء الحكائي وتقسيمه إلى القريب والبعيد، كما في السينما. في المشهد القريب تقع أحداث الافتتاحية أو مقدمة القصة. وفي المشهد البعيد/ الخلفي تتشكل النواة الحقيقية والدافعة التي ستضع عربة الحكاية على السكة. أي تسلسل وتدفق الأحداث المروية.

٢,٢/ مشهد قريب ومشهد بعيد:

يبني القصاص عبد الكريم غلاب محتوى قصة «الزوج الرابع» على اللحظات التالية:
× مشهد قريب (ثرثرة النساء)
× مشهد بعيد/خلفي (لعبة الورق)
× توتر نفسية الفتاة
× انفجار الحل
في المشهد القريب يعرض القصاص جلسة نسائية خاصة وحميمة يسودها المكر والسخرية والمشاكسة والمزاح. كعادة جلسات النساء حيث لا سلطان فوق سلطان الكلام والمسارات. في حميمية نسائية تتمازح النساء حول الزواج والطلاق. تعتبر (سعدية) الشخصية المحورية لأنها امرأة تزوجت أربع مرات وطلقت ثلاث مرات. وفي كل مرة كانت تضطر لترك الأبناء مع الزوج، وكتمان لواعجها وعثرات حظها.
في المشهد الخلفي وبموازاة المشهد القريب نجد مشهدا خلفيا لا يسلط عليه القصاص الكثير من الضوء ويعتبر هامشيا. إنه مشهد الأطفال وهم يلعبون الورق.(مشهد) يضم الكبار، و(مشهد) يضم الصغار. وبين الأطفال «فتيحة» ابنة «سعدية» تسترق السمع، وتقرع أذنيها ألفاظ ومعلومات جديدة عن والديها. إنها فتاة بدأت تعي، بدأت تكبر، وفي حاجة إلى معرفة الأسرار الدفينة والاطلاع على الحقيقة التي تعلمها النساء ولا تعرفها هي: حقيقة والديها. وحقيقة زواجهما. وهل لهما أبناء آخرون من أزواج ومن زوجات أخريات (ربائب وإخوة)؟ بين التناوب على تقريب المشهد الافتتاحي وإبعاده، وبين إبعاد المشهد الطفولي (مشهد الصغار) وتقريبه يركز القصاص على حالة «فتحية» التي سلبها ما يصل إليها من حديث النساء حول حقيقة أمها «سعدية» ووالدها. وزرع داخلها حالة من القلق والاضطراب والتوتر. وقد اعتمد القصاص على التوتر لينتقل بالحكي من حالة الاطمئنان إلى حالة الاضطراب والخلخلة. وبالتالي الانتقال من المقدمة إلى جوهر وصلب القصة، كما يقال. فماذا نتج عن هذه الحالة المتوترة بين فتحية وأمها ؟
من خلال التوتر تفجر الوضع بين الأم وابنتها لتفصح عن المسكوت عنه. عن السر الدفين. سر الوالدة وسر الوالد. ومن خلال المواجهة التي تدخل فيها الراوي بتفسير وبنقل ما يعتمل داخل الشخصيتين القصصيتين، وصل القصاص إلى الحل والنتيجة: تخلص الأم من حمل ثقيل – السر – وتألم الفتاة بمعرفتها الحقيقة الكاملة.

٣,٢/ مبدأ الملاءمة:

يقدم القصاص مشهدا قريبا ويسلط عليه الضوء ويأتي في صيغة حوار بين النساء. وفيه يبرز القصاص مبدأ هاما يمكن أن نطلق عليه مبدأ الملاءمة. ولا يشمل فقط اللوحة القريبة بل يمتد على سائر النص القصصي. ويشمل كذلك جل نصوص المجموعة القصصية.
إن من أساسيات الكتابة القصصية عند الأستاذ عبد الكريم غلاب الحفاظ على مبدأ التطور في الأحداث (خلافا لما هي عليه الكتابة القصصية الحديثة عند كتاب التسعينيات وبداية القرن الحالي). والحفاظ على مبدأ التلاؤم بين ثلاثة عناصر حكائية مهمة، وهي: الشخصية القصصية وحالتها الاجتماعية وكلامها (السلوك الكلامي). ما دام النص القصصي «الزوج الرابع» قد اختار شخصياته من بين النساء فإنه وجد نفسه وجها لوجه مع عالم مختلف، له طقوسه، وله كلامه الخصوصي. من طقوسه السخرية والمشاكسة والمكر، وكلامه مُلْغِزٌ يقول ليخفي لا ليظهر. ملفوظه لا يفصح والمعنى مقدر في الذهن. لأن الكلام غير اللغة. وكلامه مضمن ويستند على الكثير من الأمثال الشعبية السائرة. فهل هو ثرثرة نساء، كما تعلن «سعدية» لابنتها «فتحية»: «يا بلهاء. تلك ثرثرة نساء. لا تهمك في شيء». ص (١٣٩).
لكن ما يهم هنا هو مبدأ الملاءمة بين الشخصية القصصية ووضعيتها وحالتها الاجتماعيتين، وبين كلامها، وحتى يبدو عالم الحكاية منسجما متكاملا. وتلك صفة من صفات الكتابة عند عبد الكريم غلاب وعند كتاب القصة من الخارج. وتبعا لمبدأ الملاءمة جاء النص القصصي متضمنا لعدد من الأمثال والأقوال الشعبية الدارجة على الألسن. ومنها:
× «الغنى يزداد والجمال ينقص». ص (١٣١)
× «عصفور في اليد خير من عشرة على الشجرة». (١٣١)

عبدالكريم غلاب قد أبدع وأجاد في روايتيه «دفنا الماضي» و«المعلم علي»، ووضع بالتالي للرواية المغربية أساسها الصحيح. فإنه في «شروخ المرايا» أبرز قدراته الفائقة على توليد الأفكار، وقدرته على الإمساك بروح المرحلة. أقصد مشاغل الشباب الحائر بين العاطفة الإنسانية والرغبة في العمل وإكراهات المجتمع الحديث

× «الشرع أعطانا أربعا..». (١٣٣).
× «ما كل مرة تسلم الجرة». (١٣٤)
× «المرأة المطلقة كالفستان المستعمل. من منا يقبل أن يلبسه؟». (١٣٤)
× «السعد لمن أعطاه الله». (١٣٤)
× «كثرة الهم تنقص من العمر». (١٣٥)
× «أحرقت مراكبها. لم يعد أمامها إلا أن تفجر دملا كان يوما سيمتلئ صديدا». (١٤٣)
× «ألح والدي بأن الصلح خير». (١٤٣)
× عيناه زائغتان. لا يحترم نفسه إذا رأى امرأة في الطريق حتى وهو يتأبط ذراعي...«. (١٤٣)

ما يلفت الانتباه هنا هو إصرار عدد من الكتاب، ما قبل السبعينيين، على عدم تهجين اللغة العربية الفصحى – في الحكاية – خلافا للقصاصين المغاربة الذين يكتبون بالطريقة ذاتها؛ أي اعتماد عدم المحايدة في نقل الأحداث والخواطر والمشاعر والابتعاد عن المشاركة في الحكاية كشخصيات ثانوية أو رئيسية. أقصد طبعا المرحوم محمد زفزاف وإدريس الخوري. وهما يقحمان ألفاظا دارجة وكلاما دارجا، لكن بدرجات. فمحمد زفزاف أقل توظيفا للألفاظ والتعبير الدارج من إدريس الخوري. الذي يستعملها استعمالا بلاغيا ووظيفيا، وهي إحدى مميزاته في الكتابة. أما جيل التسعينيات والألفية الثالثة في بدايتها فإنه اجترح لغة وسطية لكنها متأثرة بالتقنيات الحديثة.

على مستوى البنيات الحكائية نجد القصاص كثيرا ما يبني النص على التنامي المتوازي أو التنامي المتجاور بين الحكايتين

٣/ مبدأ الانشطار:

١,٣/ مضاعفة المتكلم:

إذا كان مبدأ الملاءمة مبدأ خطابيا فإن الأستاذ عبد الكريم غلاب يركز كثيرا على مبدأ التحول في محتوى القصة (الأفعال). وذلك ناتج عن التزامه بنظام التطور الحدثي المنطقي. ويسعى في تحقيق ذلك إلى توظيف مبدأ أساسي آخر هو مبدأ الانشطار. فلا تكاد تخلو قصة من قصص المجموعة من الانشطار سواء في البنية الحكائية أو في بناء الشخصية القصصية. ومعنى الانشطار تنوع فضاءات الحكاية. كالانتقال من الحكي عن الخارج، خارج الشخصية القصصية، إلى الحكي عن دواخل الشخصية بالاستناد على التأمل والخواطر والمشاعر وكل التفاعلات التي لا تظهر صراحة بل تدل عليها سلوكات الشخصية القصصية كما أشرنا مثلا إلى ذلك في قراءة توتر «فتحية» في قصة «زوج رابع». مما يدعوه إلى توليد المتكلمين وتعدد حضورهم أيضا. إما بذكر ذلك في النص أو باستعمال عبارة «قال الراوي». إنها مضاعفة شكلية يحاول القصاص من خلالها خلق التوهيم الواقعي في الحكي – رغم أن قصص عبد الكريم غلاب واقعية – وخلق شخصية وسيطة بين الكاتب والراوي المهيمن. يوظف القصاص هذه التقنية الشكلية في قصة «شامة». يقول النص:«الأطفال وحدهم يسألون عن خالتي شامة حينما يعودون من المدرسة ومن دار المعلمة. وتختفي من ذاكرتهم مع الأيام إلا حينما تحكي إحداهن لأخرى الخرافة التي استثارت إعجابها أو يناقش أحدهم أخاه بعض تفاصيل قصة مضحكة، وهما يؤكدان أن القصة حقيقية. كانت تحكيها جازمة بأنها ليست خرافة. «قال الراوي: مرت أشهر، لا يدري أهي ثلاثة أم أربعة، لم تطرق خالتي شامة فيها باب الدار الكبيرة...». ص (٨٦).

في هذا المجتزأ نكاد لا نميز بوضوح بين الراوي الأول والراوي الثاني في الفقرة الثانية. أما عبارة «قال الراوي» فإنها إضافة شكلية تحاول مضاعفة الراوي في القصة. وإعطاءه حضورا ثانيا وشكليا. لأن محتوى كلام الراوي الأول لا يختلف عن محتوى كلام الراوي الثاني، لا في الموضوع، ولا في القصد، ولا في الأسلوب. إلا أن هذا الاستعمال يحيلنا الى النصوص السيرية الشعبية أو كتابة الأخبار التي تعتمد على السند، والمقول الخرافي الشعبي. إذا فوظيفتها، بالإضافة إلى مضاعفة صورة الراوي وصوته، باستحضار للموروث القصصي الشعبي المكتوب والشفهي. وذلك احتفاء بالحكاية، بالمحتوى.

٢,٣/ مبدأ الانشطار:

أين تتجلى بنية الانشطار في قصص عبدالكريم غلاب؟

تظهر بنية الانشطار في قصة «رحلة حب في قطار سريع». على مستوى الشخصية القصصية. وذلك باللعب على فضاء الداخل الكتوم وفضاء الخارج المشدود إلى المثيرات.

على مستوى البنيات الحكائية نجد القصاص كثيرا ما يبني النص على التنامي المتوازي أو التنامي المتجاور بين الحكايتين. كتجاوز الفعل الحكائي (واقع شامة – قصة «شامة» – ومكانتها في الدار الكبيرة) وحالتها الداخلية. أي ما تحسه في باطنها من حرمان وحاجة إلى

الأطفال الذين لم تلدهم. أو التوازي بين مجلس النساء – في قصة «الزوج الرابع» – ومجلس الأطفال. إذا أشكال الانشطار تتعدد وتختلف في هذه المجموعة القصصية.

وعلى مستوى الأسلوب يحدث الانشطار بين توظيف الخطاب المباشر الذي يؤشر عليه القصاص بالعوارض، وبين توظيف الخطاب غير المباشر حيث يسود الراوي متوغلا في بواطن الشخصية القصصية ومسترجعا ماضيها وذكرياتها. هذا المستوى من الانشطار يسود قصص المجموعة. ويؤكد عليه القصاص ويلح. ويتجلى ذلك في بناء وهندسة النص القصصي مما يترك لدينا الانطباع بأن القصاص أثناء عملية الكتابة يستحضر الصوتين معا وفي اللحظة ذاتها، صوت الراوي وصوت الشخصية القصصية. والفرق بينٌ. فالراوي في الكتابة من الخارج يرصد الأفعال والأحداث، ويصف الشخصيات ويربط بينها في الكلام. إنه الخيط الناظم والوسيط. أما الشخصية القصصية فإنها عنصر أساسٍي في تنامي الأحداث لأنها تُحْدثها، ولأنها تستقبلها وتَحدث لها.

إن تركيز القصاص عبد الكريم غلاب على استحضار أصوات الشخصيات في صورة عوارض مستقلة يحيل على الكتابة الأولى بالمغرب الحريصة جدا على العناصر المكونة للقصة القصيرة وأهمها الوضوح. فهي واضحة في اختيار شخصياتها، وواضحة في اختيار كلامها وأساليبها اللغوية، وواضحة في مقاصدها. وحرصها على إعطاء القصة كل الوقت والفرص، مهما طال النص، للتنامي والاكتمال، كما سنبين في دراستنا لمجموعة المرحوم محمد زنيبر الموالية. وفي هذا المستوى بالتحديد تكمن الفوارق بين الكتابة الستينية والسبعينية والكتابة الجديدة في زمن العولمة والسبيرنطيقا.

٣,٣/ التنامي المتجاور:

في قصة «شبر...وفتر» يتجلى التنامي المتجاور لوضعين. وكل وضع يتجاذب الآخر من أجل نسج الحكاية. موضوع القصة بسيط ومتداول. تحكي القصة ما يتفاعل داخل فكر ونفس شخصية قروية هاجرت البادية لتستقر بالمدينة. بمجمع للبراريك يطلق عليه «دوار الرجاء في الله». يقول النص:«طق...طق...طق...رفع عينيه إلى أعلى. حينما كان يرفعهما لا يجد في أبعادهما إلا زرقة السماء. تصطدمان الآن بهذا الذي يتلقى طقات من أعلى فتدوي في أذنيه انفجارات تملأ نفسه بالرعب. هو الذي لم يعرف الخوف في الآفاق التي ارتادها مع الشياه والأبقار، لم يدخله الرعب وهو يعود معها إلى العزيب وقد غربت الشمس وادلهمت السماء، صفت أو ملأتها سحب داكنة، أبرقت أو أرعدت...هو الآن في قفصه ذاك، تداعبه دفقات المطر الأولى المنذرة بشر، لم يحتمله سقف خيمته الجديدة». ص(١١٣).

في هذا المجتزأ يتجاور (الآن) و(الماضي). زمنان مختلفان متناقضان. بينهما أصبحت الذات مرعوبة مرتجفة خائفة. في الماضي، في البادية كانت الشخصية القصصية لا تبالي بزخات المطر ولا حتى بالسماء إذا أرعدت أو أبرقت. أما الآن في دوار الرجاء في الله، وتحت سقف الكوخ القصديري أصبحت الشخصية القصصية ترتعد خوفا. والحديث عن الآن يستدعي الماضي، للمقارنة، لاكتشاف المتغيرات والحالات الطارئة على الذات. هذا التجاور يصاحب النص على نهايته. وذلك قصد إبراز السلبيات التي جنتها الذات النازحة على ذاتها المقيمة. وهي صيغة حكائية تحتوي اتساع الحكاية في تسلسلها الطبيعي.

إذا كان الموضوع متداولا، وأصبحت سلبيات الهجرة القروية سافرة وظاهرة للعيان سواء الاجتماعية أو القيم أو التربية أو الإنسانية عموما. فإن ما يمنح هذه القصة إبداعها، لعبها الجاد على المجاورة بين زمنين متناقضين، ولحظتين مختلفتين متباعدتين. وانطلاقا من مبدأ التجاور سلط القصاص الضوء على عالمي الشخصية القصصية المختلفين؛ عالم البادية وعالم المدينة. الوضعية السابقة والوضعية الحالية. وانطلاقا كذلك من انشطار فكر الشخصية القصصية بين الآن والماضي تدفق النص القصصي.

٤,٣/ التنامي المتوازي:

ينشئ القصاص عبد الكريم غلاب قصصه على التوازي بين خطين؛ الأول خط نطلق عليه واقع الحكاية. وهو كل الأحداث التي ينتجها السياق العام للنص القصصي. والتي تلعب فيها الشخصيات القصصية دورا حاسما. ولا تتم الإحالة عليها في خارج النص. أي كل ما يرتبط بالمستوى اللساني من تعيينات ومن قرائن زمنية وقرائن مكانية تحدد بدقة وضعية المتلفظ ودلالة الملفوظ الكلامي. والثاني خط نطلق عليه متخيل النص. وهو كل التفاعلات الداخلية التي ينقله الراوي المهيمن ويغوص من أجلها في أعماق الشخصية القصصية. أو كل ذلك التوهم ، وتلك التخمينات التي تلح على القارئ وترتبط

في بعض قصص عبد الكريم غلاب بالبعد التربوي والقيمي. كما نجد في قصة «وحيد» حيث سيحسم في نهاية القصة الخلاف بين واقع الحكاية ومتخيلها، أي بين البنية السطحية للحكاية والبنية العميقة المحددة بالأبعاد الوظيفية الاجتماعية. وسيكون الحسم فصلا بين حياة سابقة وحياة جديدة جادة وخالية من الأوهام. وموضوع الزواج أثير عند القصاص، ويتكرر في أهم أعماله الروائية والقصصية.

يقول النص في خاتمة حاسمة:

«– لست فاتي بعد اليوم...فاطمة..أنت محمود..أفهمت...؟

«– ...معا إلى عدلين يكتبانها، وثيقة زواجنا يشهدان بأن وحيد ابننا. عشنا ظلامية الحياة...آن أن ننير له طريق الحياة». ص (٤٩).

٤/ تفصيح اللهجة الدارجة:

يكتب الأستاذ عبد الكريم غلاب القصة القصيرة بحرفية. إلا أنه متمسك بأساليبها الصارمة عكس ما تخوض فيه التجربة الجديدة، التي يعايشها. وهذا ليس عيبا نأخذه عليه بل من خلاله نحاول إبراز قدرات القصة القصيرة المعاصرة في المغرب على التحول والتطور والتعايش. والأستاذ عبد الكريم غلاب متمسك بالقصة كما كتبت قبل السبعينيات (شكلا/خطابا)، وما صارت عليه في الثمانينيات من القرن المنصرم. إلا أنه حدق وحرفي بالإضافة إلى طول نفسه وطول النص القصصي، والاعتناء باللغة العربية من حيث أساليبها ومعجمها. فالقصاص شديد الحرص على توظيف الأساليب المستعملة في القرآن الكريم والحديث الشريف. وشديد الحرص على العناية بالمعجم. وألفاظه لا تستعمل في كثير من النصوص القصصية الحديثة، أو النصوص القصصية القصيرة للكتاب المغاربة الجدد، باستثناء كتابة القصاص «علي الوكيلي».

كما أن القصاص عبد الكريم غلاب يفصح باللهجة الدارجة، ويفصح بالأمثال الشعبية المتواترة. وتلك كلها سمات نجدها عنده في الرواية كما القصص القصيرة. كل ذلك إضافة إلى عنايته بالشخصية القصصية وتفجير بواطنها وهمومها النفسية والفكرية ومعاناتها الاجتماعية. فالشخصية القصصية عند عبد الكريم غلاب لما تكتوِ بنار التقنية ولما تدخل في ضبابية العوالم الافتراضية. إنها ما تزال في طور الإنسانية.

٢/مبدأ التنامي عند محمد زنيبر

١/ إذا كنا قد وقفنا عند مبدأي الملاءمة والانشطار عند عبد الكريم غلاب، فإننا نود إبراز مبدأ ثالث يشكل الرؤية الخارجية أو ما أطلقنا عليه «الكتابة من الخارج»؛ إنه مبدأ التنامي الذي ألمحنا إليه سابقا، مع الوقوف على بعض الملامح الأسلوبية عند محمد زنيبر وموقع المتكلم عند. وكل ذلك يبرز أهمية الشخصية القصصية في الكتابة القصصية المغربية المعاصرة وأيضا إبراز التحولات التي تشهدها القصة القصيرة المغربية المعاصرة والحديثة.

١,١/ لا تخلو كتابة سردية من التنامي. أولا لأن اللغة،وهي الأداة الأساسية في التواصل، وفي نقل محتوى القصة، ذات بعد زمني محض. وهذا أصبح معروفا ومسلما به منذ ف.دي سوسور. فنحن لا يمكننا النطق بحرفين – مختلفين – في لحظة زمنية واحدة، بل هما محكومان بالترادف والتوالي. ثانيا لأن النص القصصي محكوم بالتطور الداخلي، خصوصا النصوص السردية التي تكتب وفق التصور «التقليدي» أو تلك التي تطورت عنه أو أخلصت له. أما الكتابات التجريبية والحداثية فإنها انفلتت من أسر التنامي الخطي ولم تفلت من التنامي بإشكاله الأخرى المختلفة. فما هي تلك الأشكال؟

٢,١/ نميز في مبدأ التنامي بين ثلاثة أشكال مختلفة.

الشكل الأول، وهو الأكثر شيوعا في الكتابات الموصوفة بأنها تقليدية،ونطلق عليه التنامي الخطي. لأنه مرتبط أكثر بتطور الشخصية المحورية والأحداث المتصلة بها، وبالبعد الزمني الخارجي الذي لا يقبل التوقف ولا يقبل التراجع أو التداخل. لهذا فالقصة في هذا الشكل من التنامي تسير بشكل خطي ولا تحيد عنه قيد أنملة. والإمكانيات التي تجعل من هذا التنامي (فنا) متصلة بالفجوات القليلة التي تلعبها الذاكرة. إما باسترجاع بعض الذكريات أو الاستسلام لتعليقات الراوي. لأن في هذا النمط من الكتابة يسود الحكي راوٍ عالم بكل شيء مهيمن ومالك للحكي والحكاية.الشكل الثاني من التنامي نطلق عليه التنامي المتوازي. وهو نمط يختار الراوي أو الكاتب أن يحكي عن الشخصية القصصية ويرتب أحداثها ووقائع حياتها انطلاقا من زاويتين. كأن يختار تقنية مضاعفة الراوي أو أن يزاوج بين خارج الشخصية القصصية (واقع الحكاية) وبين باطن الشخصية القصصية (متخيل الحكاية/النص). والتوازي في هذا النوع من الكتابة لا يخل بمبدأ التنامي، فالراوي

لا يهمل زاوية نظر لصالح أخرى. بل يسير بهما معا إلى النهاية حيث يلتقيان وكأن البناء القصصي مغلق على ذاته. فالنهاية الواحدة الموحدة هي ذاتها البداية الواحدة الموحدة.

الشكل الثالث من التنامي القصصي نطلق عليه التنامي المتجاور. حيث تتجاور حكايتان جنبا إلى جنب. ويركز الراوي على أكثر من شخصية قصصية واحدة. وتكون الحكايات المروية متصلة فيما بينها برابط وثيق أو واهن. إلا أنها جميعا تشترك في مبدأ التنامي نحو النهاية. ولا يمكن أن يتم هذا القصد والمعنى الواحد إلا بوجود واكتمال معنى ومقصد الحكايات الأخرى المتجاورة معها.

هذه الأنماط الكتابية الثلاثة للتنامي القصصي تخضع أكثر للنظر منها للتطبيق الفعلي والعملي. لأن النمط الأول الخطي ساد عددا من الكتابات الأولى وما يزال امتداده في بعض الأعمال، أعمال الرواد في المغرب المعاصر. أما النمط الثاني والثالث فغالبا ما نعثر عليهما في الكتابات التجريبية والحداثية وكتابات الشباب المقطعية أو المقطعة ضمن لوحات متجاورة تجاورا فسيفسائيا.

٢/ التنامي في «خطوات في التيه».

١,٢/ صدرت المجموعة القصصية «خطوات في التيه» للقصاص المرحوم محمد زنيبر سنة ١٩٨٦م. وتضم سبع قصص متفاوتة في الطول، بعضها طويل جدا والآخر متوسط وقصير. وهي مجموعة قصصية تحتوي على كل المكونات الأساسية للكتابة من الخارج. تلك الكتابة التي ترسم الواقعة وتصور حالات الشخصية القصصية وتحافظ على المسافة بين الراوي والحكاية، وتعتني بالوصف والحوار، وتحافظ على الفصحى كأسلوب وكلغة وككلام الشخصيات المحورية والثانوية. وتُفَصِّح اللهجة العامية الدارجة. وتنتقد المجتمع وسلوك الأفراد وتحمل في طياتها جهارا مبدأ الإصلاح والتقويم الأخلاقيين.

٢,٢/ لهذه الأسباب، ولهذه المميزات ندرجها ضمن الكتابة من الخارج. في قصة «بدون سيارة» يتجلى مبدأ التنامي الخطي، وتمسك القصاص به كتقنية، وكإمكانية ناجعة لسرد مشاهداته ونقل لوحاته الفنية. وقد اعتمد في ذلك على طريقة المشائين. لذلك نطلق عليه وعلى روايته «المشاء». وفي هذه القصة يتجلى هذا الاختيار. فالقصاص اختار ذات صباح أن يتخلى عن سيارته لمدة وأن يجرب المشي ليخبر فوائده. فبدأ تطبيق نظريته التي ترى في المشي فوائد جمة، وفي ركوب السيارة مساوئ عدة. لكن ماذا حدث ؟

أثناء تنقله من البيت على السوق يلاحظ فضول الناس وسؤالهم عن ترجله. يقول النص:«ولما رآني [صاحب الفواكه] أنكرني:» كيف ؟ عم الحاج بدون سيارة! **الله! الله!**». ص (٨٥). بعد استنكار الفكهاني يأتي استغراب أحد أصدقائه، وتبجح أحد طلابه.

متذمرا مما لاقى، متحرجا من مضايقات الناس والسيارات في الشارع العريض، عرج الحاج على الغابة حيث الطبيعة والهواء النقي. يقول النص:«فلو أسدلت عليه شيئا من الستر وملت إلى طريق خالية ومسالك وسط الأشجار، لتجنبت فضول المتعجبين وإزعاجهم، وأضفت إلى فائدة المشي لذة الاستمتاع بالطبيعة واستنشاق الهواء النقي». ص (٨٨).

هناك أيضا سيجد نفسه مقحما دون إرادته في أمور أفظع وأعنف. إن الغابة ليست فقط مكانا لتنشق الهواء النقي ولا لممارسة الرياضة بل هي كذلك وكر يختبئ فيه العشاق ويسترون فيه على فضائحهم. فماذا حدث؟ لقد أوَّلَ الناس (واقع الحكاية) خروج الحاج مشيا على الأقدام وتخليه عن سيارته تأويلا خطيرا خاطئا، مفاده أن الحاج الأستاذ طرد من عمله وأصبح عاطلا فباع السيارة ليقضي حاجاته. هكذا اضطر الحاج الى التخلي عن رغبته في المشي وعاد إلى سيارته «الزرقاء».

هذا اختزال شديد لحركة تنامي أحداث القصة، وليس تلخيصا لها أو ترتيبا دقيقا. لكن الغاية من ذكر هذه العناصر تكمن في إبراز خطية التطور. فالزمان الذي اختاره القصاص لهذا النص القصصي لا يتجاوز يومين. الراوي فيهما يمشي متجولا بين البيت والشارع والغابة، يلاحظ وينقل إلينا بصدق مشاهداته، وهي لا تخلو من غاية، وغايتها انتقادية أخلاقية يعيب فيها الكاتب على الناس سلوكهم الفضولي، حيث يتدخلون في شؤون الناس دون إذن. ويعيب فيها عليهم خضوعهم للعرف. وهو بذلك ينتقد المجتمع الذي أصبح أكثر إيمانا بالمظاهر منه إيمانا بالداخل وحقائق الأمور والناس. كما أنه ينتقد السلوك الأخلاقي لبعض الأزواج، ويفضح فقر وحاجة الناس البسطاء. والسخرية البلاغية الأدبية جزء هام لدى الكتاب ذوي الرؤى الانتقادية. لذلك لا تخلو منها هذه القصة.

٣,٢/ إذا كان التنامي في هذا النص القصصي خطيا، فإن ملامحه ليست واحدة ومنسجمة. فهي تتراوح بين الحكي

البطيء، والحكي السريع والمختزل، وبين الفجائي.

١,٣,٢/ الحكي البطيء:

يرتبط الحكي البطيء بالجولة اللاحمة لعناصر الحكاية واقعا ومتخيلا. فالمتحول مرتبط بغاية متعة المشاهدة. لهذا خطواته تتنقل ببطء شديد. فهي لا تقصد إلى شيء محدد سوى إضاعة الوقت وترويض الساقين، والتلذذ بالمشاهدة. وبالتاي فنقل المشاهد يأخذ كل الوقت والراوي القصاص يتأنى في وصف مشاهداته إما معقبا على تعليق أو ملاحظة أو كلمة أو إشارة من شخص صادفه في الطريق، أو معلقا على فعل اختار القيام به، كالتعليق على فوائد المشي ومساوئ سياقة السيارة.

٢,٣,٢/ الحكي السريع:

وهو ضد الأول، يقوم على الاختزال وعلى مراكمة الأحداث أو حذف التقنيتين الأساسيتين في تشكل الحكي البطيء، وهما: الحوار والوصف. إذا فالحكي السريع يتخلى عن الحوار والوصف ويعتمد على الحذف والاختزال. وهو أسلوب يسود اليوم الثاني في (واقع الحكاية) وهذا النموذج يمثل الحكي السريع. يقول النص: «قضيت بقية اليوم في شؤون أخرى [اختزال في الأحداث وحذف] وفي الغد استأنفت رياضتي بعد الغذاء [حذف]. ومررت من نفس الطريق، لكني تجنبت الغابة في هذه المرة مخافة أن أروع العشاق الآمنين [سخرية واختزال وإشارة لما سبق روايته] وفضلت أن أسير في الشوارع الكبرى وسط المدينة، حيث المتاجر والعمارات. وسرتُ مدة طويلة دون أن يستوقفني أحد [إشارة لأحداث البارحة]...». ص (٩٣).

لهذا الاختزال والحكي السريع غاية وهدف. إنه يلمح إلى انحدار القصة نحو النهاية. لأن بناء النص القصصي هرمي له نقطة بداية تتدرج ببطء نحو القمة وتنحدر بسرعة نحو النهاية، الخاتمة والحل. ثم إنه يلمح إلى التحول الحاصل في بناء النص شكلا ومحتوى. أي تمكن الإشاعة من نفوس الناس وإقرارهم بإفلاس (الحاج) بعد طرده من عمله. وبالتالي قد أصبح فضلة لا حاجة إلى سؤاله.فوجب إهماله ومطالبته بما عليه من ديون.

٣,٣,٢/ الحكي الفجائي:

أسميه كذلك وأريد أن أشير إلى ظاهرة التحول وانزياح الحدث انطلاقا من لفظة أثيرة لدى العديد من كتاب التنامي الخطي، وهي لفظة «فجأة». ولفظة «فجأة» هاته لها فعل سحري في السرد. إنها تدخل القارئ في لحظة من الاندهاش، وفي حالة من الاستسلام الكلي. فيقبل بكل ما يقع بعد «فجأة» تلك. سواء أكان حدثا مفردا أو بنية حدثية، أي سلسلة من الأحداث المخالفة للأحداث المنبثقة عنها والسابقة عليها، سواء برابط أو بدونه، وسواء بانسجام أو بدون انسجام.

لهذا يجب الانتباه في حالة دراسة مبدأ التنامي أو دراسة بناء المحتوى أو تعاقب أو نكوص الأحداث إلى لفظة «فجأة». وعلى الناقد أن ينتبه الى ما تحتويه من سحر وجاذبية، واختزال للزمن واستباق وطفرة. فوجودها في النص السردي يصبح وجودا بلاغيا له دلالة عميقة، ويصبح وجودا تركيبيا وبنائيا كما أومأنا إليه.

٣/ ظهور جديد في الوقت:

١,٣/ في هذا النص القصصي يحدد المرحوم محمد زنيبر تصوره النظري لفن القصة أو على الأصح ينقل إلينا فهمه لمعنى الحكي والسرد. ومن خلاله يمكن أن نحكم على هذه المجموعة القصصية وأن نصنفها ضمن الكتابة من الخارج التي تختلف عن الكتابة القصصية من الداخل عن الكتاب المحدثين، والجدد. يقول النص:«وكنت أقص عليها (أمه) من المشاهد التي خضرت لها ما لو رآه أصحاب الأقلام لتسابقوا إلى احتضان مناظره وتسجيل حواره، وكأنهم يأخذون أحسن ما يعطيه الفن. إنها ثمار الفن الطبيعي التي تختلف عن ثمار الفن الفني كما تختلف فاكهة الشجرة المغروسة في مهب الريح عن الحلوى المصنوعة بالأيادي الماهرة المطبوخة داخل الفرن...». ص (١٢٤).

٢,٣/ الفني والطبيعي:

نُميز بدءا بين نمطين من الفن، يسمى الأول (الفن الفني)، ويسمى الثاني (الفن الطبيعي). فما الفرق ؟

إن الفن الفني وليد الخيال. وهو عالم المتخيل – مصنوع – لا يمت إلى الواقع – المرجع – بصلة إلا ما كان انعكاسا لصدى صور ذهنية اعتباطية. وهذا النمط المتفشي في كتابة القصاصين الجد.

أما الفن الطبيعي، فهو متصل بالواقع، أو هو أحداث الواقع نفسها. وانطلاقا من التشبيه المدرج ضمن المجتزأ أعلاه يمكن الحكم بأن القصاص يكتب ضمن الفن الطبيعي الذي ينهل نماذجه القصصية من شخصيات الحياة لها وجود حقيقي. وأن الأحداث التي يرويها

والقصص التي يحكيها أو المشاهد الحياتية التي يرتبط بها هي الواقع ذاته. وأن قصصه ليست في النهاية سوى انعكاس صادق للحقيقة الواقعية. طبعا هذا الإشكال النقدي خاض فيه نقاد الأدب من جل المناهج، والمدارس والفرق: البنيويون خاصة، والمتأثرون بالدرس اللساني. كما خاض فيه النقاد الماركسيون أو الواقعيون. وإذا كانت اللسانيات السوسورية (نسبة إلى ف.دي سوسور) قد فرقت بين الثنائيات الكبرى وضمنها السانكرونية والدياكرونية. فإن ملمح الاعتباطية صارخ وبارز. وهذا يعني أن الأدب ليس انعكاسا للواقع، أو أنه ليس انعكاسا مباشرا للواقع بل هو تمثل وتصور ذهني اعتباطي قد يماثل الواقع الخارجي، وقد لا يماثله بل يوهم به، كأنه هو. لأن اللغة الوسيط اعتباطية. وهو مخالف تماما لما ذهبت إليه النظريات النقدية الماركسية أو المتفرعة عنها وكذلك المنحرفة. فالأدب التزام بالواقع وانعكاس للحياة «الأدب هو الحياة» عند الطبيعيين، وتطابق لها أيضا. وللمبدع دور رئيسي في تغيير أوعاء الناس من خلال انتقاد عيوب المجتمع وسلوك الناس. ومن خلال تحسيسهم بعيوبهم وبأخطائهم. وفي أحسن الأحوال فالأدب كما يقول ماكسيم غوركي «تجميل للمأساة». وهو قول لا يعني أن الأدب غير الواقع بل هو هو لكن بشكل جميل فني وأدبي.

والكتابة من الخارج حتى في حالة اهتمامها بالشكل الفني فإنها لم تتخلص من النظرة الانتقادية الإصلاحية. ولم تبتعد عن واقع الناس البسطاء، وعن جحيمهم اليومي. وأن الواقعية التزاميه أو سحرية أو خرافية بقيت المتحكم الأول في رؤاهم الإبداعية.

٣,٣/ معنى القصة:

إنها مشاهد حياتية مؤلمة ومضحكة سافرة في آن. أبطالها وأناسها حقيقيون يأكلون الطعام ويمشون في الأرض مثقلين بالأحلام والإحباط وبكثير من القيم، بكثير من وطأة الأنا العلوي. يتمثل ذلك في الشخصية المحورية (البطل) الوطني الغيور الملتزم بالحق والحقيقة، الشجاع الذي لا يرضى أن تهان كرامته أو يتجاوزه أحد اعتمادا على الظلم والجور. رجل نظيف نحيف. يقول النص: «وإذا بشخص يخرج من الصف ويتقدم إلى الجزار، قائلا: «ليس من المعقول أن تقدم هذا الرجل على الجماعة. يجب أن يأخذ نوبته في الصف كغيره من الناس. فنظر الجزار إلى الشخص الذي ظهرت منه لهاته الجرأة، فإذا هو بشخص نحيف الجسم بجلباب أبيض نظيف ونظارتين وفي يده قفة...». ص (١٢٦,١٢٧).

إذن فالقصة نقل أمين لمشاهد الواقع.

٤,٣/ موقع الراوي:

فما موقع الراوي في هذه القصة ؟

إنه مشاء متحول، لا يحاور الناس حول المفاهيم الصورية والمبادئ والقيم العليا المجردة. لا يسألهم عن الجمال، ولا عن الخير، ولا عن الشر...بل يتجول ويراقب ويشاهد وينقل إلينا (القراء) بصدق ما يجري تحت عينيه. ليست غايته في أن يتشبه بسقراط. لكن أن ينقل الواقع من خلال اللغة بغاية العبرة والانتقاد والتهذيب والتحليل.

بدءا فالراوي غير محايد ما دام يتكلم عن مشاهداته بياء المتكلم. يقول:«بدأت جولتي، ككل يوم، بالدوران في حومتنا التي يخترقها شارع مهم...». (١٢٤). وهذا المظهر تمويهي. لأن الراوي في العمق غير مشارك في الأحداث، وأن ضمير المتكلم المنفصل والمتصل لا يعنيان أن الراوي شخصية فاعلة في الأحداث. إنه فقط شخصية راصدة تقوم بدور الكاميرا في حياد. تجري الوقائع الحياتية جريها العادي ولا يلتفت الناس إليها لأنهم يخوضون غمارها. ولأن الراوي يمتاز بقوة الملاحظة وبفضول المبدع ونهم الناقد الاجتماعي وبعين ورغبة المصلح فإنه ينتبه على ما لا ينتبه إليه عامة الناس.

تظهر محايدته تلك من خلال تحديد الراوي لموقعه من الأحداث الجارية. يقول النص:«من هو، يا ترى، هذا الشخص المشار إليه بالهمس ؟ تساءلت في نفسي وأنا أتفرج من قريب على مشهد الطابور المصطف أمام اللحم الجزار». ص (١٢٥).

في هذا المجتزأ نجد أن الراوي يعي تماما موقعه. إنه موقع المتفرج، أو العين البديلة التي تنوب عن أعين القراء غير الحاضرين لحظة انفجار الأزمة. ولكي يقنعنا بصدق ما ينقله، ولكي يقنعنا بحياده وبمشاركته في صنع الحدث، وبوقوفه موقف المتفرج، يضيف:«لقد أصبح المنظر مثيرا آنذاك. فتحولت من مكاني واقتربت حتى أرى كل شيء». ص (١٢٧).

إن تحديد مواقع المتكلم في النص القصصي تحديد في الأصل لاختيار سبق الوقوف عنده. وهو القاضي بحد معنى القصة لدى المرحوم محمد زنيبر. إن الكتابة القصصية فن طبيعي يقوم على النقل الأمين للوقائع

اليومية. ليس أصدق أو أكثر إقناعا للمتلقين من الحديث بضمير المتكلم. لأن منطقة التخييل تصبح ضيقة جدا. والوقائع المتحدث عنها تصبح أقرب إلى المرجع الواقعي الملموس.

٥,٣/ تقنيات كتابية:

لهذا جاء التخييل لغويا أو بلاغيا صرفا. فما هي إذا التقنيات الكتابية التي تمنح النص القصصي قدرا من الفنية ومن الجمال الإبداعي ؟

١,٥,٣/ التعليق:

بالإضافة إلى القدرة على الحكي بطيئه وسريعه وفجائيته نجد القاص يوظف إمكانية التعليق على ما يحدث، وذلك مرتبط لديه بغاية قصوى هي الغاية التربوية الأخلاقية. إما في صورة سخرية مل تعليقه على جواب الجزار على طلب «بودبزة». يقول النص:«جواب استسلام وخضوع». ص (١٢٦). أو في صورة تأكيد وتثمين مثل هذا القول المنقول زيادة في التأكيد :«قالوا عنه إنه يمر في الشارع بتواضع واحتشام، لا يكلم أحدا ولا يهز نظره إلى احد». ص (١٢٨). للتعليق ها هنا وظيفة جمالية وبنائية. فهو من خلال التعليق يرسم الملامح المقومة لكل شخصية قصصية، ويضيف إلى تناميها بعض الصفات. لذلك لا بد أن تتوفر الشخصية المرجحة أخلاقيا على صفات البطولة وصفات الوقار التي آمن بها المغاربة كقيم عليا مميزة خلال مرحلة مناهضة المستعمر وأيام التلاحم الوطني. وهو ما ترومه هذه القصة القصيرة وكاتبها.

٢,٥,٣/ التشبيه والسخرية:

إن للتعليق إمكانية تسمح للقاص بالانفلات من قيد التنامي المنطقي الصارم للأحداث. يسمح التعليق للراوي بإبداء معارفه وتقديمها إلى القراء، كما يسمح للراوي بتقمص صورة المصلح والمرشد الذي يفرز للناس بين ما يضرهم وما ينفعهم. إنه أضعف الإيمان لتغيير المنكر (تحول القيم). ثم هناك إمكانية أخرى يوظفها القاص في هذا النص يحاول من خلالها التخفيف من صلابة وثقل الأحداث. وهي توظيف التشبيه مستعيضا به عن الوصف والحوار. وهذه بعض منه استعمل بغاية المقارنة لكن تحت غطاء السخرية. يقول النص:

× «وكأنه ينظر إلى أكباش ونعاج ليس لها إلا أن تسكت وتستسلم».ص (١٢٦).

× «...إن أقل ما يشبه به نفسه في ذلك الموقف هو السبع حينما يكون شبعان ويصول صولته وسط الغاب...». ص (١٢٦).

× «كان يظهر إلى جانب «بودبزة» كالقصبة إلى جانب الدوحة». ص (١٢٧).

× «ومن دون شك أن شعور الناس كان مماثلا إذ كانت تعلو وجوههم ابتسامة سخرية أمام هذا العصفور الذي يريد أن يتبارى مع النسر». ص (١٢٧).

× «وانتفض بودبزة في مكانه وتذكر أن الناس ينظرون إليه كما ينظرون إلى الأسد». ص (١٢٨).

× «هو عنتر البلد وأسدها يأتي هذا الهر المنتوف فيتجرأ عليه ؟». ص (١٢٩).

× «لقد سخن دم الغول، ويخشى على الرجل من بطشه». ص (١٢٩).

هذه بعض الصور والتشبيه «الصريح» الذي منح النص بعده الجمالي والإبداعي «البلاغي». وخرج به من مأزق الترابط والتسلسل المنطقيين الصارمين.

٣,٥,٣/ الوصف المسرود:

الوصف المسرود إمكانية ثالثة استعملها القاص للخروج من الرتابة التي يتسبب فيها عادة طول النص وتماسك الأحداث وتواليها. ويتجلى الوصف المسرود في الصفحة (١٢٦) حيث يعمد الراوي إلى تعريف القارئ بما قيل عن «بودبزة» وبما وصف (عُرِفَ) به بين الناس. إنه هنا أيضا مجرد ناقل للقول إضافة إلى نقله للمشاهد الخارجية.

كما يتجلى في وصف الراوي لمشهد العراك الدائر بين بودبزة والشخص النحيف النظيف. وينقل الراوي مشاهداته بشيء من التفصيل الدقيق للحركات والقوال وردود الأفعال.

٤/ «خطوات في التيه» مجموعة قصصية تجسم ملامح الكتابة من الخارج. وتؤكد أن هناك اتجاها قصصيا في المغرب له ملامحه، وله تقنياته الكتابية، وأيضا غاياته التي لا تنفصل عن الوعي والأحداث السائدين في مغرب ما قبل السبعينيات. ويجري الحكم على الفترة ذاتها، وقد خصصنا لها كتابا منفردا.

المصدران:

١/ عبد الكريم غلاب: هذا الوجه أعرفه. مجموعة قصصية. مطبعة النجاح الجديدة. ط١. الدار البيضاء. ١٩٩٧م.٢/ محمد زنيبر: خطوات في التيه. مجموعة قصصية. دار النشر المغربية. ط١. الدار البيضاء. المغرب. ١٩٨٦م.

الخلـق الروائـــي
بين منجزه وعوائقه

علـي حـــرب

مفكر من لبنان

ألتقي بها بعد أن قرأت روايتها. ولو التقيتُ بها قبل ذلك، لكان اللقاء غيره، والموقف ليس عينه.
فقد تعرّفت، عبر الرواية، الى شخصية ثانية، منطلقة، متدفقة، محلقة، شاعرية، مبتكرة، بينما بدت في الواقع، جادّة، متحفظة، مقتصدة في الكلام والعاطفة، بل بدت سجينة الفكر مشلولة الطاقة.

وفي هذا شاهد على أن العمل الادبي، الخلاق، إنما يتيح للمرء على الوجه الاقصى، وبصورة لا نعهدها فيه او لا نتوقعها، لكي يمارس وجوده بكل حيويته وتألقه.

ومؤدى هذه الحكاية اننا لا نقرأ الرواية لكي نتعرف الى حياة مؤلفها (أو مؤلفتها)، اي الى ما نحسبه حياته، مما هو ظاهر او واقع، او الى ما سبق ان وقع، وإنما لكي نعرف ما يمكن ان يكون، فنغير رأينا فيه، بقدر ما نعرف من امره ما لم نكن نعرفه، مما يفاجئ او يدهش، او مما هو غير منتظر او لا متوقع. وهذا شأن العمل الخلاق والمبتكر، إنما يفتح امكاناً للحياة، يجعل صاحبه يقدر على ما كان يعجز عنه، بابتكار وجه او اضافة بُعد او شقّ درب، مما يغني حياته، بقدر ما ينقله من حال الى حال او من طور الى آخر.

ولكن الامر ليس كذلك على الدوام، وفي كل الحالات. واليوم وفيما يروج نمط السرد القائم على استعادة الحياة الشخصيّة، على سبيل التخييل الذاتي، رأيت أن أتحدث عن بعض السلبيات والعوائق التي يمكن ان تعرقل عملية الخلق الروائي. ومن ابرز هذه العوائق:

١. العائق الايديولوجي

ومفاده أن تُمسي الرواية مجرد تجسيد لفكرة يريد صاحبها ايصالها الى القارئ أو أن تتحوّل الى استعراض للمعارف او بيان بالحقائق. ولا اعتقد أن هذا هو مناط الرواية، بل هو ميزة العمل الفكري في الفلسفة وعلوم الانسان.

طبعاً ان الروائي هو شأن كل عامل منتج في احد مجالات الثقافة، إنما يتغذى بثقافته ولغته من التجارب والخبرات، بقدر ما يفيد من بقية الحقول والميادين المعرفية والعلمية او الادبية والجمالية. وهو الى ذلك يمارس حيويته الفكرية على نحو مبدع. فالعمل الروائي المبتكر يصدر عن فكر حي وخلاق، شأنه شأن اي عمل مبتكر. ولذا قد يُلهم العمل الروائي العلماء والفلاسفة، باجتراحاته الدلالية وابتكاراته الأسلوبية، كما اعترف فرويد بالاثر القوي التي تركته اعمال ديستويفسكي في بلورة نظريته حول اللاوعي.

ولكن على الروائي أن يعمل بخصوصيته، كي لا يتحول إلى منظّر. ولذا فالاولوية في الرواية ليست لخلق مفاهيم او مقولات، بل لخلق شخوص وحيوات، عبر تشكيل عوالم سردية. ومن الامثلة على ذلك الفرق، عند نجيب محفوظ، بين رواية «الثلاثية» التي هي خلق نابض بالحياة، عبر السرد المبتكر، حيث نشعر، عندما نقرأها، بأن أبطالها يحيون في أزقة القاهرة وحواريها، وبين رواية «اولاد حارتنا» التي هي اقرب الى المشروع الايديولوجي، وأبعد ما يكون عن عالم الحارة المُعاش.

هذا التمييز بين الفكرة والشخص، هو ما يجعلني لا انجذب لروايات أمبرتو ايكو، بقدر ما يطغى عليها الطابع الفكري. صحيح انها تشكل عمارة سردية متقنة بهندستها، ولكني اعتقد او اشعر بأن ابطالها يفتقرون الى الحيوية الوجودية، قياساً على شخصيات «أنّا كارنينا» لتولستوي او أبطال هاروكي موراكامي في روايته «الغابة النروجية».

٢. العائق النسوي

والمقصود به أن تعامل الرواية، كما لو انها مشروع نضالي او رسالة تهدف الى تحرير النساء من سلطة الرجال.

هذا وهم كبير وقعت فيه الحركات النسوية التي كانت في فشلها الوجه الآخر لفشل حركات التحرر الوطني ووصولها الى مآزقها. تشهد على ذلك الكتابات التي صدرت في العام الفائت، بمناسبة مرور مائة عام على ولادة رائدة الحركة النسوية واسطورتها التحررية

سيمون دوبوفوار. انها تكشف النقاب عما خفي من حياتها، او عما تعمدت هي اخفاءه، مما يكسر الصورة التحرّرية والتنويرية، المثالية والزاهية، المكوّنة عنها في الاذهان. ولا عجب، فالأسطورة تُخفي ما تنبني عليه من الوقائع، والمثال يتستّر على الانتهاكات والفضائح. ولذا كلّ يصنع فضيحته.

لا يعني ذلك ان تستعاد الآن حياة دوبوفوار على سبيل التجريح والتهشيم. انها مناسبة لممارسة التواضع الوجودي الذي يحملنا على ان نعترف بأننا ادنى شأناً ومعنى، مما ندعي، لجهة علاقتنا بالمثل والمبادئ والقيم، الامر الذي يحملنا على التحرر من مزاعم الاسطورة والبطولة او الالوهة والقداسة.

والاهم أن مآزق الحركات التحررية تحمل على اعادة النظر في مفهوم الحرية بالذات، لأن الحرية ليست ماهية، بقدر ما هي رابطة او علاقة تتجسد في البنى المجتمعية والانساق الثقافية بكل محرماتها وشيفراتها ورموزها. ولذا لا يمكن للرجل أن يكون حراً، ما دامت العلاقات المجتمعية هي علاقات هيمنة او عبودية. واذا كان ثمة معنى للتحرر، فهو تفكيك البنى الثقافية الراسخة بكسر منطقها الحتمي وأطرها الجامدة وآلياتها القاهرة ومعاييرها الجائرة، على نحو تطلق معه امكانات لدى طرفي العلاقة: الذكر والانثى.

وأنا عندما اسمع ما تتحدث به بعض النساء عن تصرف رجالهن، أقصد غيرتهن القاتلة، أشفق على هؤلاء الرجال، الذين يقعون فريسة هواجس تحيل حياتهم الى جحيم، او تجعل من سلطتهم الذكورية مجرد قوة عمياء.

هذا ما يحدث، اليوم، حيث المرأة تجد نفسها في اوضاع تجعلها مساوية للرجل، في الحقوق، سواء من حيث مزاولتها للعمل خارج البيت، او من حيث استثمار مواهبها وقدراتها. وهذا ما لا طاقة للرجل على تحمّله، اي ان تصبح زوجته نداً له، فكيف اذا اصبحت تتميز عنه، كما هو شأن النساء الكاتبات والمشهورات. هنا تنقلب الآية، ويصبح الرجل هو المقهور، خاصة اذا كان يعيش في مجتمع محافظ، تسيطر عليه القيم والنماذج الذكورية الابوية او المملوكية.

٣. العائق الفوتوغرافي

ومفاده أن يأتي العمل الروائي، كما لو انه عبارة عن تحقيق يخبرنا عن وقائع الحياة، او يصف فيه الواقع المجتمعي كما هو عليه. والروائي الذي يقع في هذا المطب، لا يضيف شيئاً جديداً. إذ تغنينا عن ذلك المعلومات الصحفية او الدراسات المجتمعية او التحقيقات التاريخية التي تقدم توصيفاً ادق وأشمل عما هو واقع.

بالطبع الروائي هو منخرط في واقعه، بقدر ما هو شاهد على عصره، ولا ينجح في الكتابة عن الحياة او عن المجريات، اذا لم يكن قد لاحظ وعاين وخاض المعترك، فراكم المعلومات او اكتنز الخبرات. ولكن اهمية الرواية ليست في تقديم وصف مطابق لواقع الحال، إذ هي سرد ادبي او خلق فني، يتجسد في نص يخلق واقعه اللغوي والاسلوبي، بقدر ما يصنع عالمه الرمزي والدلالي، لكي يترك أثره في تشكيل

عقول القراء.

والمثال على ذلك تقدمه رواية «مدام بوفاري» لغوستاف فلوبير. فما فعله الروائي الكبير، باستعادته حياة بطلته، هو انه قدم قراءة لحياتها، اعاد من خلالها بناء المعطى الذي عاينه او حفّزه أو ألهمه، بالاشتغال عليه وتحويله، لكي يخلق حياة اخرى موازية، فيخترع لبطلته صورة تتجلّى فيها فرادتها بأخصّ ما يميّزها. وهنا بالذات تتجلّى أهمية العمل الروائي وميزاته. إنه يسلّط الضوء على البُعد الوجودي وسْط الكمّ الهائل من المعلومات والحقائق حول الأشخاص.

ولأن مدام بوفاري في الرواية هي ابداع وخلق، فإن الروائي يتماهى مع مخلوقه، اي مع نصه الذي يصبح فردوسه وعالمه الاثير. ولعل هذا ما جعل فلوبير يقول قوله المشهور عندما سئل عن هوية مدام بوفاري، فأجاب انا مدام بوفاري. مما اربك النقّاد يومئذٍ وما زال يُربكهم. وما قاله فلوبير يشبه ما قاله قبله قيس بن الملوح عندما سئل عن ليلى: فقال: انا ليلى وليلى انا ما افترقنا قط. وكما أن ليلى في الشعر هي الاكثر جمالاً وسحراً، فإن مدام بوفاري في الرواية، هي الاكثر غنًى وحيويةً وجاذبية.

حتى عندما يستعيد الروائي وقائع عيشه، فإنه لا يسترجعها بحرفيتها، وليس بإمكانه أصلاً أن يفعل ذلك. ولذا فهو يستعيدها على سبيل التخييل الذاتي، تركيباً وتوليفاً او اختراعاً واخراجاً، فيغربل ويختار، باستبعاد اشياء والابقاء على اشياء، وكأنه يخلق حياة اخرى، كما فعل الروائي الكبير نجيب محفوظ في الثلاثية.

والرواية، إذ تحكي حياة صاحبها، او حياة اخرى عاينها، إنما تستعيد كل حياة، إذا نجح مؤلفها، في تحويل ما استعاده او خبره وعاشه، باجتراح الامكان لحيوات اخرى، بالعوالم التي يشكلها، والشخوص التي يخلقها، والمصائر التي يُحسن تخيّلها وقوْدها الى نهاياتها الفاجعة او المفرحة. وذلك عبر نص يضجّ بالحياة بقدر ما يُجسّم عالماً للمعنى بكلّ كثافته وتعدّده وتوتّراته.

وهو في ذلك لا يرسم احلاماً وردية او يغرق في الطوبى، وإنما يخترع كائنات تعيش حياتها بكل بما تنطوي عليه من الالتباس والمفارقة او التعارض والشقاق او السقوط والاحباط او الفضيحة والمأساة.

ولعلّ هذا هو مبعث الاحساس بالبهجة او الروعة او العذوبة، عندما نقرأ رواية تستولي على عقولنا ووجداننا، كما هو شأن الروايات الخارقة التي تتحدث عن الحياة بما تختزنه من الحيوات الكثيرة او تفتتحه من الآفاق الوجودية... وهذا شأن الخيال الخلاّق الذي هو ميزة الانسان، معه تتحوّل المعطيات، أكانت طبيعية ام ثقافية، الى أعمال خارقة تصنع حياة تصبح اولى من الحياة العادية، بغناها وقوتها وجمالها وتحرّرها.

٤. العائق المثالي والخلقي

ومفاده أن تنزلق الرواية في الوصف والسرد، المنزلق الخلقي، فتقع في فخ ثنائية الخير والشر،

او الطهر والخبث. ففي هذا تبسيط واختزال لكينونة الكائن البشري. فالحياة تختزن ما لا يتناهى من الصور والاطياف، بقدر ما هي متعددة، متراكبة، متشابكة، ملتبسة، متوترة، من حيث الوجوه والابعاد او الاطوار والاحوال أو الميول والمنازع.

من هنا فالرواية الجيدة هي وصف للتجربة الوجودية بكل اشكالاتها والغازها ومآزقها، عبر خلق شخوص تحيا حياتها بكليتها، بأوجاعها ومسرّاتها،بهشاشتهاوقوتها، بمصادفاتها وأقدارها... بذلك تتحول الكتابة الروائية عند صاحبها او عند صاحبتها الى هم وجودي يجسد نمطه في مواجهة قدره او تدبر مشكلته، بقدر ما يجسد كيفية اهتمامه بذاته واسلوب تعهدها وسوسها او تذوقها والتلذذ بها. وهذا هو معنى القول: إننا نكتب لنعيش: أن تتحول الكتابة الى اسلوب حياة، الى فن للعيش، او الى نمط في صنع المصائر ومواجهة التحديات والازمات الوجودية.

يمكن للرواية ان تجسّد أملاً عظيماً او حلماً جميلاً او درساً مفيداً، ولكنها تسقط عندما تتحول الى مجرد وعظ او ارشاد، او عندما يطغى عليها الهم النضالي او المثال الخلقي.

فالشاغل الاساسي هو أن تنجح الرواية في أن تسرد حياة الواحد، بصرف النظر عن مهنته أكان رئيساً أم موظفاً عادياً؛ او عن مكانته أكان بطلاً ام صعلوكاً؛ او عن جنسه أكان ذكراً أم انثى. من هذه الزاوية، فالرواية التي تكتبها امرأة تكون ممتازة، عندما تنسى مؤلّفتها كونها امرأة، فتنخرط في كتابة تجربتها الفريدة التي لا تشبهها تجربة، ولكنها تعني في الوقت نفسه كل من يستمتع بقراءتها، بما تنطوي عليه من جِدّة او طرافة او مفاجأة او إثارة او أصالة، أسلوباً ومعنًى، عالماً وشخوصاً.

٥- الشواهد

فأنت إذ تقرأ رواية «حرّاقة» لبوعلام صنصال، لا تشعر انها بطلتها تتحدث كإمرأة تواجه رجلها المهيمن، بقدر ما تشعر أنك إزاء كائن بشري يستعيد وقائع حياته بوصفها غابة من الهموم او مسلسلاً من المآزق يحاول صرفها او تدبّرها.

أو رواية «مدينة الاعاجيب» لادواردو مندوثا تقف أمام بطل يواجه قدره او يخترق شرطه لكي يحيله من عائق او ظرف معاكس الى عامل ايجابي، اي الى مكان وجودي،

أو رواية «مائة عام من العزلة» لماركيز تدهشك تقنية جديدة في السرد، بقدر ما يسحرك فضاء دلالي يحيل الى واقع متخيل هو اكثر واقعية من الواقع من فرط سحره.

أو رواية لجمال الغيطاني، تكتشف كيف يستحيل التراث من معطى جامد او نص ميت الى ثراء لغوي أو غنى دلالي يتجلى في سرد خارق يجمع الأزمنة ويؤلف ما بين الأمكنة بقدر ما هو سرد ممتع يدهشك بجماليته وراهنيته.

أو رواية «غرناطة» لرضوى عاشور، لا تنتقل معها الى اجواء التاريخ، بالعكس. فالسرد المشوّق يُثمر عملية احياء يجعل غرناطة بأجوائها وناسها حية وراهنة.

كذلك، أنت إذ تقرأ روايات «موراكي هاروكامي»

ترى كيف تتحوّل تفاصيل العيش الحميمة وذرّات المعنى المنسيّة، او المُهمَلة، أي كل ما تتقوّم بها الحياة، الى نصوص سردية خارقة ومدهشة.

أو رواية «أصل الهوى» لحُزامى حبايب، ترى كيف أن السرد الجميل والمُبتكَر لا يتعامل مع البُعد الإيروسي والعُشقي بمنطق إباحي بورنوغرافي، بل يحيله الى عمل أدبي رائع.

أو رواية «شيطنات الطفلة الخبيثة» لماريو فارغاس يوسا، تشدك البطلة التي تحيا حياتها الاستثنائية، بكل صدفها ومطباتها، بكل عبثها وجنونها.

أو رواية «دنيا» لعلويّة صُبح، يفاجئك السرْد بتقنيته المبتكرة وتعدّد أصواته وبُعده الوجودي، كما يتجلّى في نمط جديد من التعبير وفي طريقة مغايرة في التعامل مع الذات، تعريةً لطبقات المسكوت عنه، او تفكيكاً لشيفرات الدلالة ومرجعيات المعنى.

وأخيراً، لا آخراً، فنحن إذ نقرأ عملاً روائياً لألفريده يلينك، لا تخدعنا التعابير الإيروسية الواردة في النص، وانما يستوقفنا سردها الكاشف في تشريحه المرعب لعلاقات الأبطال برغباتهم وسلطاتهم وملكياتهم وقيمتهم ومكانتهم... نحن إزاء وصف وجودي خارق للوضع البشري نتعدى معه النظرة التبسيطية المثالية والطوباوية لتناول الحيوات والمصائر بهمومها وأحلامها وهواجسها وكوابيسها وعثراتها ومآزقها... هذا ما يطالعنا في روايتها «العاشقات»، وذلك حيث الحب والكره هما وجهان يختفي الواحد منهما وراء الآخر، بقدر ما يتغذى منه أو يستدعيه ليكون حصيلته.

وهذه مفاعيل الخلق الروائي الذي تتفتق معه قدرات نتحول بها عما نحن عليه، بقدر ما نفعل ما كنا نعجز عن فعله. أليس هذا ما فعله السرد العجيب في «ألف ليلة وليلة»، حيث استطاعت شهرزاد أن تحول الطاغية من قاتل إلى كائن خاضع ومروض. مرةً أخرى إنه الخيال الخلاق، به نخترع سيناريوهات لحيوات وامكانات للوجود، أو نقتحم مناطق جديدة للوجود، أو نفتتح منافذ وأبواب جديدة للمعنى، او نحفر في بئر الذاكرة عما هو خفي او قصي، او نكتشف من الاسرار ونفك من الالغاز ما يجعلنا نعرف ما لم نكن نعرفه من احوالنا، او نبتكر اساليب وأدوات في التعبير تفك المستغلق، او نخترع أنماطاً من المواجهة تحيل العجز إلى قدرة. ولذا فإن التخيل الخلاق يسهم في تغيير علاقتنا بمفردات وجودنا، بالمعنى والحقيقة، بالتراث والهوية، بالعالم والواقع...

أصداء رباعيات الخيام
في شعر تي. إس. إليوت

عبد المنعم الفيا

باحث من السودان

يعد الشاعر الإنجليزي الأمريكي الأصل ، تي. إس. إليوت T.S. Eliot .. (١٨٨٨ – ١٩٦٥)، أبرز رموز الحداثة الشعرية في القرن العشرين واعظمهم تأثيرا في شعراء العالم وشعراء القصيدة العربية الحديثة بخاصة . ولعل قصيدته (الارض الخراب) نالت من الشهرة ما لم تنله قصيدة اخرى ، ونسج على منوالها شعر كثير ولا يزال ينسج .

وربما أهم ما يميز هذه القصيدة بنيتها الديالكتيكية التي تزاوج بين التجديد في اشكال التعبير الشعري وبين النزعة الكلاسيكية في التفكير . ومن ذلك ان القصيدة ضمت بين ثناياها اشارات واقتباسات من نصوص وآثار قديمة وحديثة تراوحت بين الاساطير والديانات القديمة الى نصوص لشعراء وادباء وباحثين قدماء ومعاصرين. الأمر الذي حدا بالشاعر ان يضع للقصيدة هوامش لتسجيل بعض المصادر التي استقى منها تلك الاشارت والاقتباسات .

الرباعيات تدور حول موضوع واحد اساسي وهو الخوف من الفناء. فحياة الانسان في هذه الدنيا كما يراها الخيام، قصيرة، والعمر ايامه تمضي سراعا وتذوي كما الازهار والمصير بعد الموت مجهول. لذا العيش في اللحظة الحاضرة ونسيان ما مضى، وما سيأتي، وذلك من خلال الانغماس في مقارعة الخمر والتأمل في الوجود

وقد يلاحظ القارئ المطلع على القصيدة، كما لاحظ الباحث الدكتور عبد الله الطيب المجذوب، ان هذه الهوامش قد خلت من اي اشارة الى مصدر عربي او اسلامي. وهذه الملاحظة صحيحة لكنها لا تصلح كفرضية لاتهام اليوت بانه اغفل ذلك عن عمد لكي يخفى امر سرقته وحذوه حذو الشعر العربي الجاهلي على النحو الذي ساقه الدكتور الفاضل في دراسته (الفتنة باليوت خطر على الادب العربي) والتي نشرت بمجلة الدوحة سنة ١٩٨٢ (١). وكنا قد نشرنا بعض الردود على الدكتور ارجعنا فيه ما ظنه الدكتور عبد الله الطيب سرقة من الشعر الجاهلي، الى المصادر التي ذكرها اليوت في الهوامش والى التجربة الشعرية والحياتية للشاعر. (٢)

بيد ان ما لم يلحظه الدكتور عبد الله الطيب في تلك الدراسة، هو اثر رباعيات عمر الخيام في التجربة الشعرية للشاعر الانجليزي الامريكي الاصل تي اس اليوت. صحيح ان الدكتور قد اشار عرضا في تلك الدراسة الى ان اليوت ذكر انه قرأ عمر الخيام في شبابه الا ان عبدالله الطيب لم يتوقف للتسآؤل عن الاثر الذي يمكن ان يتركه الخيام في شعر اليوت. الحقيقة ان اليوت أقر غير مرة، في مقالاته واحاديثه ومحاضراته، بتأثره برباعيات عمر الخيام. وقد اشار بعض النقاد الغربيين الى ذلك، الا ان النقاد والدارسين العرب لم يتصدوا لبحث هذه الظاهرة وتقصي آثارها ومدى تغلغلها في شعر اليوت.

وعلى كثرة اهتمامي واطلاعي على ما كتب عن اليوت لم تصادفني سوى اشارة واحدة، وردت عرضا في كتاب «أوتار شرقية على القيثار الغربي» للدكتور احمد البدوي، ألمح فيها الى وجود شبه بين افتتاحية قصيدة «الارض الخراب» ورباعية للخيام، حسب، ترجمة فيتزجيرالد. ولكنه لم يتوقف اكثر من ذلك لاستكناه علاقة اليوت برباعيات الخيام،اذ كان منشغلا باثبات فرضيته الاساس او ما اسماه (٣) «ماء السماء الاسلامية في الارض الخراب» وهي، الفرضية التي يقول فيها ان اليوت أخذ، فكرة الارض الخراب، من تعبير «الارض الموات» في القرآن الكريم. وواضح ان أحمد البدوي كان يقتفي في ذلك أثر دراسة الدكتور عبدالله الطيب المشار اليها .

مكانة رباعيات الخيام في الادب الانجليزي :

كان الشاعر الانجليزي، ادوارد فيتزجيرالد Edward FitzGerald (١٨٠٩ – ١٨٨٣) قد ترجم رباعيات الخيام من الفارسية الى اللغة الانجليزية ونشرها لاول مرة سنة ١٨٥٩.والجدير بالذكر حتى ذلك الوقت لم يكن شعر الخيام قد نقل الى اللغة العربية.

وقد حظيت ترجمة ادوارد فيتزجيرالد، لرباعيات الخيام، من الفارسية الى الانجليزية بين القراء الانجليز بشعبية منقطعة النظير، لم تبلغها حتى اعمال شكسبير، وتغلغلت عميقا في وجدان حملة الثقافة الانجلوسكسونية وجرى بعض منها على الالسن، مجرى الامثال والحكم. وعن ذلك جاء في مقدمة طبعة دار بنجوين، لرباعيات الخيام :(٤)

«.. وتعد ترجمة فيتزجيرالد لعمر الخيام اشهر الترجمات الادبية الى الانجليزية طرا. ولم تضاهيها في ذلك حتي اشهر الترجمات شعبية مثل ترجمة هومير لشابمان او ترجمة «اوفيد» لقولدنج. فقد تغلغلت في النسيج العام للغة الانجليزية وصارت تشكل جزء لا يتجزأ من رصيد العبارات والاقوال الانجليزية الماثورة التي تجري مجرى الامثال، حتى ان طبعة معجم اكسفورد لسنة ١٩٥٣ قد ضمت تسعاً وخمسين رباعية كاملة من جملة ١٨٨ اقتباسا مأثورا، اي ان الرباعيات بلغت نسبة الثلثين من جملة الامثال التي ضمها هذا السفر، وهي نسبة تفوق ما ورد عن الكتاب المقدس وشكسبير»..

وتذهب المقدمة الى ان الشاعر الانجليزي الكبير، جون كيتس، قال انه يفضل ان يحمل معه في سفينة، ترجمة الرباعيات، من ان يحمل هومر بترجمة شابمان. وربما يرجع نجاح هذه الترجمة الى فيتزجيرالد نفسه، فيبدو ان تعلقه برباعيات الخيام وتغلغلها في وجدانه جعله يسكب ماء روحه في الترجمة حتي اخرجها بهذه الصورة التي جعلت القارئ الانجليزي يحس وكانها مكتوبة في الاصل باللغة الانجليزية.

أضف الى ذلك ان فيتزجيرالد ربما وجد في الخيام توأم روحه، حتى انه كتب ذات مرة الى صديقه واستاذه ادوارد كاول، الذي علمه الفارسية باكسفورد وعرفه بالرباعيات (٥) «في الحقيقة لدي اعتقاد ان الخيام يخصني اكثر منك، فانا وهو صنوان، انت يمكنك ان تتذوق كل ما له من جمال، ولكن في بعض النواحي، لن تبلغ ما احسه انا منه، اليس كذلك ؟! «.

ولهذا السبب يرى بعض النقاد ومختصي الأدب الفارسي انه اتبع اسلوبا حرا في الترجمة ابعدته احيانا كثيرة عن الاصل. ويقر فيتزجيرالد بذلك في رسالة الي استاذه كويل ويقول :(٦) «.. فقد غيرت في الرباعيات ومزجت بعضها ببعض، وأخشى انه ربما ضاع شيء من بساطة المعنى وسهولة الالفاظ التي تعد من أهم مزايا عمر الخيام» .

لقد انصب اهتمام فيتزجيرالد على الصياغة وقوة الاداء

الشعري وأشكال التعابير الانجليزية الاكثر جزالة، حتى انه اعاد تنقيح الترجمة خمس مرات في طبعات مختلفة. ولكن لم يتعد عدد الرباعيات التي نقلها الى الانجليزية، المائة رباعية ورباعية.

وقد اختلف الباحثون في عدد الرباعيات المنسوبة للخيام. ولكن الرأي الراجح انها تتراوح بين مائتين الي ستمائة. وهنالك اكثر من مخطوطة للرباعيات لذلك تختلف الترجمات باختلاف المخطوطات. وتتكون الرباعية، في الاصل، من بيتين وأربعة أشطار. وهذه الطريقة في النظم تعرف في الفارسية بالدوبيت. دو، تعني : اثنيين. والبيت هو بيت، كما في العربية، ويقصد به البيت من الشعر. وكل رباعية مستقلة بذاتها، معنى ومبنى.

وقد قمت بمقارنة بين ترجمة فيتزجيرالد وبين النص العربي للرباعيات الذي نقله عن الفارسية احمد الصافي النجفي، فوجدت انه ليس من الصعب التعرف على النص العربي في النص الانجليزي. وهذا دليل على ان فيتزجيرالد لم يبعد كثيرا عن الاصل وان لم يتقيد بحرفيته. والاجمل انه، حافظ على نظام الاربعة أشطار في الرباعية الواحدة. ولكني لحظت في ترجمته، ورود بعض الرباعيات التي لا وجود لها في الترجمات العربية التي أطلعت عليها، سيما ترجمة أحمد الصافي النجفي، والتي تعد من اكثر الترجمات العربية دقة وعددا، اذ بلغت ثلاثمائة وخمسين رباعية بينما لم يتجاوز ما نقله فيتزجيرالد الى الانجليزية المائة رباعية ورباعية.

قصة اليوت مع رباعيات الخيام :

في حوار أجري مع اليوت، بمجلة ذي باريس ريفيو سنة ١٩٥٩ ونشر نصه العربي بالعدد الاول من مجلة «حوار»، سئل اليوت، عن الظروف التي دفعته لنظم الشعر أول مرة، فأجاب :(٧)

«بدأت نظم الشعر، وانا كما أظن، في الرابعة عشر من عمري، بتأثير فتزجيرالد في رباعيات الخيام. فكتبت بذات الاسلوب عددا من الرباعيات المفعمة بروح التشاؤم والالحاد والياس ولكن لحسن الحظ أتلفتها جميعا، ولم يبق منها واحدة، ولم أرها لمخلوق».

ربما أثارت اشارة اليوت هنا الى اثر اسلامي وشرقي قديم في حجم عمر الخيام، استغراب القارئ العربي وربما انطوت هذه الاشارة، على مفارقة كبرى ذات مغزى عميق. فكيف لاليوت الذي ألهم شعراء قصيدة الحداثة العربية الثورة على القصيدة العربية التقليدية، تلك الثورة التي احدثت هذا التحول الشامل وهذا الانقلاب الكامل في نظام القصيدة العربية شكلا ومضمونا وتذوقا، كيف له ان يبدا تجربته الشعرية متاثرا بالخيام الذي يرجع تاريخ حياته الى الف سنة او يزيد ؟.

ولكن ليست هذه المرة الاولى التي يصرح فيها اليوت بتأثير رباعيات الخيام على نشأته الشعرية فقد بلغت عدد المرات التي ألمح فيها الى رباعيات الخيام نحو ست مرات في مناسبات مختلفة. وكان اهم تصريح في شأن الدور الحاسم الذي لعبته رباعيات الخيام في توجيه تاريخه الشعري، قد أدلى به في سياق حديث له عن تطور الذوق الشعري نشر بكتابه: «فائدة الشعر، فائدة النقد» وهو قوله:(٨)

هل هناك علاقة بين «ماء السماء» الإسلامية في الارض الخراب والفرضية التي تقال بان اليوت أخذ فكرة الارض الخراب من تعبير «ارض الموات» في القرآن الكريم

«.. اذكر ان رغبتي في الشعر الذي يحبه الصغار عادة، قد تلاشت ببلوغي سن الثانية عشر، فظللت لبضع سنوات بلا رغبة في قراءة الشعر، الى ان التقطت بالصدفة ذات يوم وانا في الرابعة عشر، نسخة من رباعيات فيتزجيرالد المترجمة عن عمر الخيام، كانت ملقاة جانبا. فكانت المفأجاة ان غمرتني هذه القصيدة بدفق مباغت من الاحاسيس، بدا فيه العالم امامي، زاهيا، متألقا، تظلله ألوان براقة ممزوجة باللذة والألم. تحت تاثير هذه المشاعر الجديدة أقبلت على التهام شعر بايرون وشيلي وكيتس وروسيتي وسونبيرن».

وهكذا كانت رباعيات الخيام الشرارة التي أضرمت نار الشعر في وجدان أعظم شعراء العالم تاثيرا في القرن العشرين، وفتحت امامه آفاقا جديدة قادته للتعرف في وقت مبكر على رموز الشعر الانجليزي في ذلك الوقت.

اما قوله في حواره مع مجلة ذي باريس ريفيو الذي نشرته مجلة حوار، انه أتلف القصائد التي كتبها بتأثير الخيام، فلا ينفي، بل يؤكد، تغلغل الرباعيات في وجدانه وانسرابها في مخيلته. وحاله هنا يحكي حال الشاعر العربي القديم الذي سئل كيف له ان يصير شاعرا، فقيل له احفظ الف بيت من الشعر ثم انساها. بالطبع سوف ينساها انما ستظل عالقة في اللاوعي كمخزون ترفد وتغذي ذاكرته الجمالية.

لذلك ليس غريبا، كما يقول الناقد ساوثام Southam(٩) «ان نعثر على صور وانغام وتفاصيل الرباعيات الخيامية في قصائد : بروفروك، وصورة سيدة، والرباعيات الاربع وقصيدة جيرونشن..». ومع ان، ساوثام لا يورد، في مرشد الدارسين الذي وضعه لفهم قصائد اليوت، اي مثال للتدليل على ذلك الا ان القارئ المتمرس لشعر اليوت سيلمس على التو اصداء الرباعيات بترجمة اداورد فيتزجيرالد، تردد في سائر قصائد اليوت ابتداء من اغنية العاشق

بروفروك،وصورة سيدة، وانتهاء، بأربع رباعيات ، وهي آخر ما نشره اليوت من شعر.

ويذهب اليوت بعيدا، في الاعجاب بالخيام، الى حد تفضيله له على الشاعر الانجليزي الكبير شلي، اذ يقول في سياق حديث عن شعر شيلي وكيتس ، بكتابه (فائدة الشعر، فائدة النقد)(١٠) «..لست بوذيا ولكن بعض نصوص البوذية القديمة تأسرني مثلما تفعل بعض نصوص العهد القديم من الكتاب المقدس. بل ما زلت اجد متعة في قراءة عمر الخيام فيتزجيرالد، برغم انني لا اشاركه نظرته التبسيطية للحياة، ولكنني لا أطيق بعض افكار شيلي التي تنغص علي الاستمتاع بقراءة أشعاره، بل ان بعض هذه الافكار تفقدني اي متعة في القراءة..»

الى هذا الحد بلغ اعجاب اليوت بعمر الخيام. فهو يفضل نظرة الخيام البسيطة، الى الحياة على التفلسف المتكلف والملل في شعر شيلي!!

فلا عجب اذن ان تسربت الكثير من معاني وافكار واخيلة الخيام الى قصائد اليوت. ولا يقتصر ذلك على قصائد أول الشباب، بل يشمل حتى قصائده التي كتبها في فترة متاخرة نسبيا مثل (الرباعيات الاربع) الاكثر والاعمق تفلسفا. والعنوان وحده يكفي في الدلالة على ذلك. الحقيقة هنالك شبه كبير بين الخيام واليوت، فكلاهما شاعر متفلسف، فاليوت دارس للفلسفة ومتخصص فيها وكلاهما، ذو نزعة تشاؤمية من الحياة، وذو وعي حاد بالزمن والاحساس بوطأة سلطانه وصيرورته.

حظيت ترجمة ادوارد فيتزجيرالد، لرباعيات الخيام، من الفارسية الى الانجليزية بين القراء الانجليز بشعبية منقطعة النظير، لم تبلغها حتى اعمال شكسبير، وتغلغلت عميقا في وجدان حملة الثقافة الانجلوسكسونية وجرى بعض منها على الالسن، مجرى الأمثال والحكم

وردة في اليد :

الخوف الميتافيزيقي من الفناء هو القاسم المشترك في التجربة الشعرية لكل من الخيام واليوت. فالانسان من تراب والى التراب يعود. والربيع والوردة وغناء البلبل، ايقونات رمزية مشتركة بين الخيام واليوت في الدلالة على قصر الحياة والتحسر على ذهاب الشباب وانقضائه سريعا. في قصيدة Portrait of a Lady (صورة سيدة) يقول اليوت :

«الان حيث تزدهر زهور الليلاك، لديها باقة من الليلاك في غرفتها،تلف زهرة حول اصبعه اثناء الحديث. هيه يا اصدقائي انتم لا تعرفون، لا تعرفون ما الحياة، يا من تمسكون بها بين ايديكم سوف تتركونها تتسرب، تسرب منكم، فالشباب قاس لا يرحم».

انه يشبه هنا الحياة بالزهرة التي تمسك بها بين يديها فهي لا تدوم الا بمقدار ما تدوم هذه الزهرة التى ما تلبث ان تذبل وتذوي وتسقط من بين الاصابع. هكذا يولي الشباب سريعا مخلفا الذكريات والرغبات المكبوتة، يؤجهها مقدم الربيع ومن هنا تنبع قساوته. هذا المعنى ما هو الا ترديد لقول الخيام الوارد في اكثر من رباعية من ترجمة فيتزجيرالد :

«ثم جاء الربيع، جاء الربيع وردة في اليد»

ويقول الخيام في رباعية أخرى من ترجمة فيتزجيرالد :

هيا هلموا اسمعوا حكمة الخيام
شيء واحد مؤكد وهو ان الحياة تمضي هباء
وما سوى ذلك اكاذيب
فالزهرة حين تذوي ، تذوي للابد

قول اليوت : «حيث تزدهر الليلاك، تلف زهرة حول اصبعه اثناء الحديث»

Now that lilacs are in bloom
And twists one in his finger while she talks..

يقابل قول الخيام: «جاء الربيع وردة في اليد..، والزهرة تذوي للابد».

And then and then came Spring, and Rose-in-hand

وقوله: «هيه يا اصدقائي انتم لا تعرفون ما الحياة ! سوف تتسرب منكم «يقابل قول الخيام: «هيا هلموا اسمعوا الحياة تمضي هباء».

وتتكرر ذات الفكرة في رباعية اخرى للخيام :

«ستذبل الوردة مع انقضاء الربيع، وسجل الشباب الغض سيطوى، والبلبل الذي يغني على الأغصان متي حط حتى يطير ! »

وقد نقل احمد الصافي النجفي هذه الرباعية عن الفارسية نظما بقوله (١١):

قد انطوى سفر الشباب واغتدى
ربيع افراحي شتاء مجدبا
لهفي لطير كان يدعى الصبا
متى اتى واي وقت ذهبا

ان البكاء على الشباب والاحساس بالشيخوخة قبل الآوان من ابرز سمات التجربة الشعرية لاليوت. فقصيدة (صورة سيدة) التي يتاسى فيها على الشباب وذبول الحياة، كتبها وهو لا يزال في سن الثانية والعشرين. وهي ذات السنة التي كتب فيها ايضا قصيدة (اغنية حب الفريد ج بروفروك) وفيها يحس الشاعر بذبول الربيع في قلبه قبل الاوان فيصيح باكيا : «اني اشيخ، اني اشيخ»

ويتجسد هاجس اليوت بالشيخوخة في واحدة من اهم قصائده وهي قصيدة Gerontion (جيرونشن) ومن غرائب الصدف ان اليوت استوحى هذه القصيدة باستلهام

شيخوخة فيتزجيرالد مترجم عمر الخيام، حيث يقول في اول سطر بالقصيدة :

ها هو يجلس، شيخ هرم، يحلم بالمطر في فصل الجفاف
يقرأ له صبي.

ويقول انه اخذ مطلع القصيدة هذا من سيرة فيتزجيرالد الواردة في كتاب Benson بنسون حيث يصف الاخير حال فيتزجيرالد من خلال رسالة يحكي فيها بعض يومياته حين عتا عليه الكبر. ويرى الناقد الامريكي Matthiessen ماثيسن ان القصيدة ربما انبثقت في ذهن اليوت اثر تامله لتشاؤم الخيام والمقارنة بينه وبين شيخوخة فيتزجيرالد العاجزة. والحلم بالمطر اشارة الى الماء كرمز محوري في قصيدة اليوت الشهيرة «الارض الخراب».(١٢)

المساء المتمدد على السماء كمريض

قصيدة The Love Song of J. Alfred Prufrock (اغنية حب ج الفريد بروفروك) في رأي النقاد، أول قصائد اليوت الناجحة التي كتبت له الذيوع والانتشار. وقد نشرها هي وقصائد اخرى، في اول مجموعة شعرية له بذات العنوان سنة ١٩١٧. يقول اليوت في مستهل هذه القصيدة:

هيا نتمشى انا وانت،
حين المساء يتمدد على السماء
كمريض مخدر على منصة
هيا نمضي، في شوارع نصف مهجورة
حين تتراجع همهمات الليالي القلقة
في فنادق الليلة الواحدة الرخيصة.

نظر النقاد الى تجسيد اليوت للمساء هنا، كصورة شعرية مبتكرة. ويرى بعضهم انها من تاثير الشاعر الفرنسي الرمزي لافورج. ويقر اليوت انه كتب هذه القصيدة تحت التاثير المباشر للافورج. (١٣) وكثيرا ما يعلن اليوت عن دينه للرمزية الفرنسية في تجربته الشعرية . ولكني أرى ان تشخيص المساء، في قوله:

«حين المساء يتمدد على السماء» :

When the evening is spread out against the sky

ما هو الا ترديد لقول الخيام بترجمة فيتزجيرالد، حيث يقول :

Dreaming when Dawns left hand was in the sky

حين الفجر مد يده اليسرى على السماء،
أحلم، انني سمعت صوتا يصيح من داخل الحانة :
اصحوا يا رفاق واملاؤا الكؤوس
قبل ان يجف خمر الحياة في الاكواب.

يقول فيتزجيرالد في هوامش الترجمة ان المقصود بعبارة «اليد اليسرى للفجر» ، الفجر الكاذب، او الضياء الذي يبدو على الافق قبل ساعة من طلوع الفجر الحقيقي» (١٤). هنالك في الرباعية يصدر الصوت، من الحانة، وهنا عند اليوت الهمهمات تصدر من فندق رخيص.

انه الاحساس بالفراغ العاطفي وانعدام التوازن الشعوري والتبرم من الحياة، الذي لا يفارق الذات الشاعرة في قصائد اليوت الا حينما يتناهى الى سمعها صوت الموسيقي منطلقا من مكان ما. من ذلك قول اليوت في قصيدة اغنية الفريد بروفروك :

اعرف الاصوات، تتلاشي وتخمد هنالك
تحت الموسيقى المنبعثة من غرفة بعيدة

Beneath the music from a father room

قوله : «الموسيقي المنبعثة من غرفة بعيدة»، هو ترجيع لقول الخيام في ترجمة فيتزجيرالد : «اه لموسيقى الطبل البعيدة».

Oh, the brave Music of a distant Drum

ونقل الصافي النجفي هذا الشطر من الفارسية، بقوله: «ان صوت الطبول في البعد أعذب».

ان تعبير «الموسيقى البعيدة» من اللوازم المتكررة في شعر اليوت. ففي ذروة الصراع الدرامي في قصائد اليوت، فجأة تنبعث الموسيقى كأنها تاتي في اللحظة الاخيرة لانقاذ المشهد المأساوي للحياة. يحدث هذا في قصيدة (الارض الخراب) حينما يكون الشاعر جالسا جنب محبوبته متوتر الاعصاب، شارد الذهن مستغرقا في أوهامه وتخيلاته. «يفكر في خليج الجذران حيث فقد الموتى عظامهم «وفجاة يغمره الاحساس بجمال الحياة عند سماعه لموسيقى «الراق» فينتفض صائحا :

«اه ما أحلى تلك الانغام.»

ويحدث ذلك ايضا حين تكون الذات الشاعرة متسكعة هائمة في شوارع مدينة الضباب والوهم، لا ترى العالم سوى اشياء تنساب امامه بلا معنى، لايربط بينها رابط، فيتناهى الى سمعها نغمات مندولين عذبة منبعثة من حانة بشارع من شوارع نهر التيمز. حيث يقول اليوت بالجزء الثالث، من (الارض الخراب) :

آه أيتها المدينة، أيتها المدنية
اني لاسمع احيانا بجوار حانة بشارع التيمز الاسفل
أنات مندولين عذبة تنبعث من الداخل
وثمة صخب ولغط .

افتتاحية الارض الخراب :

اما قصيدة (الارض الخراب) The waste Land، فقد نشرت سنة ١٩٢٢ وفيها يلتقي تشاؤم الخيام بقرف واحباط اليوت بسبب الخراب الذي خلفته الحرب. فالقصيدة تعبير عن الخيبة التي اعترت انسان الحضارة الغربية في العلم والتقدم المادي عشية الحرب العالمية الاولى. وكغيرها من اشعار اليوت تضمنت كثيرا من المعاني والصور والاخيلة الواردة في رباعيات الخيام، بل ان مطلع الارض الخراب هو محاكاة لاحدى رباعيات الخيام . الا ان اليوت، لا يشير الى فيتزجيرالد او عمر الخيام في الهوامش التي ذيل بها القصيدة وابان فيها بعض المصادر التي استقى منها بعض افكار ومعاني القصيدة.

يقول الخيام في احدى الرباعيات التي أنقلها هنا نثرا عن فيتزجيرالد :

ها هي السنة الجديدة تثير الرغبات القديمة
والروح المفكرة تلوذ الى وحدتها
حين يد موسي تغطي الاغصان بالبياض
ونسمة عيسى تحيي الأرض الميتة

والسنة الجديدة ، كما يقول فيتزجيرالد في هوامش ترجمة الرباعية، في اضاءة للمعني، هي (١٥) : «السنة الفارسية الجديدة، تبدأ مع مقدم الربيع، وبياض يد موسى يبدو انه كان كبياض زهور مايو في الربيع عندنا، وبعث عيسى للموتى بنسمة من نفسه، رمز لاحياء الارض في الربيع».

وربما كانت هذه الرباعية الاكثر رسوخا في مخيلة اليوت عندما قرأ الرباعيات في صباه الباكر. فألحت عليه حين هم بكتابة قصيدة «الارض الخراب» فجاءت صياغة افتتاحية الارض الخراب ترديدا وترجيعا لأنغام وصور هذه الرباعية كما جاءت في ترجمة فيتزجيرالد حيث يقول اليوت :

ابريل اشد الشهور قسوة
فهو يخرج زهور الليلك من الارض الميتة
يمزج الذكرى بالرغبة
يثير الجذور الخاملة بأمطار الربيع
الشتاء ادفأنا، مغطيا الارض بثلج النسيان

تعبير «السنة الجديدة» عند الخيام يقابل «ابريل» عند اليوت لجامع الربيع في كليهما. والرغبات القديمة هي نفسها: «يمزج الذكرى بالرغبة» عند اليوت. اما يد موسى البيضاء، ونسمة عيسى، التي تحيي الاموات، فقد اجملها اليوت في قوله: «يخرج زهور الليلاك من الارض الميتة» والبياض اللون الغالب على زهور الليلاك.

اما قول اليوت : «الشتاء ادفانا مغطيا الارض بثلج النسيان» فيه اصداء من قول الخيام حسب ترجمة فيتزجيرالد : «وفي نار رغبات الربيع اخلع عنك رداء توبة الشتاء». وذلك في الرباعية التي يقول فيها :

Come, fill the cup, and in the fire of spring
.The winter garment of repentance fling

وكل ذلك مرتبط ارتباطا معنويا مع «الرغبات القديمة التي يثيرها الربيع» عند الخيام، ومع شهر ابريل الذي «يمزج الذكرى بالرغبة» عند اليوت. ولعل ذلك يتجلى اكثر في النص الانجليزي خاصة في قول اليوت:

,April is the cruelest month., mixing memory and desire

التي تقابل ترجمة فيتزجيرالد :

,Now the New year Reviving old Desires

وكذلك قول اليوت: «ثلج النسيان» Forgetful snow التي تقابل صياغة فيتزجيرالد لعبارة «الروح المتاملة» The thoughtful soul.

الرباعيات الأربع FOUR QUARTETS

مجموعة القصائد المسماة (الرباعيات الاربع) هي آخر أهم ما كتبه اليوت من شعر وقد نشرها وهو في سن الخامسة والخمسين تقريبا حيث صدرت طبعتها الاولى ١٩٤٣.وهي من حيث الشكل، ليست رباعيات بالمعنى الخيامي، وانما اربع قصائد طويلة، الا ان اصرار اليوت على تسميتها رباعيات يكشف عن مدى تغلغل رباعيات الخيام في وجدانه وذاكرته الجمالية والفلسفية.

ومفهوم الزمن بأبعاده الفلسفية ووضعية الانسان فيه، هو الموضوع الشعري الذي تدور حوله رباعيات اليوت، حيث نجد ان الزمن والصيرورة الزمنية هي القضية الكبرى التي شغلت بال الخيام. فلا عجب اذن ان نجد أفكار الخيام تردد في رباعيات اليوت الاربع. في الحوار الذي اشرنا اليه في مستهل هذه المقالة يقول اليوت ان الرباعيات الاربع هي افضل اشعاره، وانه يحب ان يشعر انها متدرجة في الجودة حسب الترتيب. يستهل اليوت الرباعية الاولي المسماة «بيرت نورتن» بقوله (١٦):

الحاضر والماضي لعلهما معا في الزمان المستقبل
ولعل المستقبل جزء من الماضي.

الى ان يقول : «ما كان يجب ان يكون وما هو كائن يشيران الى غاية واحدة هي دائما الحاضر حيث اصداء وقع الاقدام في الذاكرة على الطريق الذي لم نسلكه الى الباب الذي لم نفتحه ابدا الى حديقة الورد»

كلام اليوت هنا، فيه اصداء من قول الخيام حسب ترجمة

فيزجيرالد التي ننقلها نثرا كالاتي:
املأ الكأس ! اي خطوات تستعيد ؟
انظر كيف الوقت يتسرب من تحت أرجلنا
لماذا تخشى الغد الذي لم يولد
والامس الذي ولى، ما دام الحاضر أحلى.
ويتردد المعنى في رباعية اخرى ترجمها الصافي النجفي نقلا عن الفارسية بقوله :
هلم حبيبي نترك الهم في غد
ونغنم قصير العمر قبل فوات
سنزمع عن ذي الدار رحلتنا غدا
بسبعة آلاف من السنوات

قول اليوت: «لعل المستقبل جزء من الماضي» هو نفسه قول الخيام «سنزمع عن هذي الدار رحلتنا غدا سبعة آلاف من السنوات» : اي ان الغد او المستقبل ربما يكون رجوعا الى الماضي بآلاف السنوات.

اما الاشارة الى الباب المقفل في قول اليوت : «الباب الذي لم نفتحه الى حديقة الورد» سبق ان وردت في قصيدة الارض الخراب في قول اليوت بالجزء الخامس والاخير من القصيدة: «سمعت المفتاح يدور في الباب مرة، ومرة واحدة فقط، نفكر في المفتاح كل منا في سجنه يفكر في المفتاح».

وقد جاءت الاشارة الى مثل هذا الباب في احدي رباعيات الخيام بترجمة فيتزجيرالد في قوله : «هنالك باب لم اجد له مفتاحا، هنالك قناع لا استطيع ان اراه، ما هي الا لحظات نهمس فيها لبعضنا ثم نغيب للابد».

ولكن اليوت في اضاءته لهذا المعنى في الهوامش التي ذيل بها قصيدة (الارض الخراب) لا يشير الى الخيام او فيتزجيرالد، وانما يقول انه استلهم فكرة الباب والمفتاح المفقود، من قصة وردت في الكوميديا الالهية لدانتي كما يقول انه استوحى ذلك ايضا من فلسفة برادلي حيث ظواهر الاشياء التي تحجب الحقيقة.(١٧)

رباعيات الخيام والترجمات العربية :

الثابت ان الاهتمام في العالم العربي، لم ينصب على ترجمة الرباعيات الى العربية الا بعد انتشار الترجمة الانجليزية. وقد نقلت أولى الترجمات العربية للرباعيات عن ترجمة فتزجيرالد.

وقد اختلف الباحثون حول أول من نقلها الى العربية، ولكن من أشهر التراجم الأول، ترجمة الفلسطيني وديع البستاني التي ظهرت في عشرينيات القرن العشرين. ثم تلتها في ذات الفترة، الترجمات عن الفارسية، ومن الذين نقلوها عن الفارسية، أحمد رامي وجميل صدقي الزهاوي واحمد الصافي النجفي (١٨). ثم توالت التراجم من بعد، عن الفارسية والانجليزية. وتراوحت بين النظم والنثر. فبينما جاءت ترجمات كل من البستاني والنجفي واحمد رامي نظما. جاءت ترجمة جميل صدقي الزهاوي عن الفارسية نثرا. ومن اوائل الذين نقلوها عن الانجليزية نظما، محمد السباعي، والد الأديب يوسف السباعي. لا شك ان الترجمة الشعر نثرا صارت هي الطريقة المفضلة، فهي تتيح للناقل أكبر قدر من الالتزام بالاصل المنقول، ويكون بذلك في حل من القيود التي يفرضها النظم على المترجم والتي تضطره أحيانا كثيرة الى التصرف في النص مراعاة لقواعد الشعر.

ومع ذلك يكاد يجمع الباحثون والعارفون بالفارسية ، ان ترجمات الصافي النجفي وأحمد رامي، أجود الترجمات على الرغم من كونها جاءت نظما (١٩). وقد أحصى الدكتور يوسف بكار في كتابه القيم «الترجمات العربية لرباعيات الخيام– دراسة نقدية» والذي صدرت طبعته الاولى سنة ١٩٨٨ عن جامعة قطر ، خمساً وخمسين ترجمة عربية لرباعيات عن الفارسية والانجليزية، بعض هذه الترجمات لم يتعد الثلاث والأربع رباعيات.

حياة عمر الخيام وفلسفته :

ولكن من هو عمر الخيام ؟ هو، الشاعر الفارسي، وعالم الرياضيات والفلك، غياث الدين ابو الفتح عمر. ولد بنيسابور عاصمة اقليم خراسان في عهد الدولة السلجوقية. وقد اختلف المؤرخون في سنة ميلاده ولكن الراجح بينهم انه ولد في السنوات الاولى من النصف الاول من القرن الحادي عشر الميلادي اي ما بين ١٠٥١ و١٠٥٤. اشتهر في زمانه بعلمه في الفلك والهندسة الفلسفة وله نظريات في الجبر واجتهادات في التقويم الفارسي. ومن مؤلفاته كتاب: «الجبر والمقابلة» و«شرح ما أشكل من كتاب اقليدس ومختصر في الطبيعيات». وتميز عصره بالاضطرابات الفكرية والصراعات السياسية وتعدد المذاهب والثورات. توفي في نيسابور حوالى سنة ١١٣٢م.

ولم تدون الرباعيات في حياته مما جعل المؤرخون يشككون في نسبة كثير من الرباعيات اليه وحتى الآن لم يعرف العدد الحقيقي رغم اكتشاف عدد من المخطوطات التي تنسب الى الخيام. (٢٠)

وقد خلصت الى ان الرباعيات تدور حول موضوع واحد

اساس وهو الخوف من الفناء. فحياة الانسان في هذه الدنيا كما يراها الخيام، قصيرة، والعمر ايامه تمضي سراعا وتذوي كما الازهار والمصير بعد الموت مجهول. لذا العيش في اللحظة الحاضرة ونسيان ما مضى، وما سيأتي، وذلك من خلال الانغماس في مقارعة الخمر والتأمل في الوجود. يقول: «ما الكون دار اقامة، فاخو النهى أولى به ان يدمن الصهباء، اطفي بماء الكرم نيران الاسى فلسوف تذهب في الهواء هباء»

فهو يشرب لأجل، نسيان الاسئلة التي تدور في ذهنه بالحاح عن الموت والبعث وسر الوجود لذلك يقول، انه لا يشرب الخمر ذريعة الفسق والفجور. يقول في ذلك بترجمة الصافي النجفي نقلا عن الفارسية:

«لم أشرب لأجل الطرب أو ترك ديني واطراح الادب، رمت الحياة دون عقل لحظة فهمت بالسكر لهذا السبب».

وبالرغم مما قيل عن عقيدة الخيام الا انه يصعب جدا تصنيف الخيام عقائديا وفكريا. فهو تارة جبري دهري، يؤمن بوحدة الوجود، وتارة، لا أدري، وتارات اخرى، مؤمن يتأرجح بين الشك واليقين. في احدى الرباعيات يسال الله المغفرة والتوبة قائلا في ترجمة احمد الصافي النجفي :

«يا عالما بجميع اسرار الورى، ونصيرهم في العجز والكربات، كن قابلا عذري اليك، وتوبتي يا قابل الاعذار والتوبات».

ويرى فيتزجيرالد مرددا كلام استاذه ادورد كاول Cowell باكسفورد والذي حثه على ترجمة الرباعيات (٢١)، ان فلسفة الخيام قريبة من فلسفة ابيقور الطبيعية (الدهرية). لكن فيتزجيرالد يرى ان فلسفة الخيام اكثر بساطة ولم تتجاوز الاسئلة التقليدية عن سر الوجود ومصير الانسان الي بناء نظام فلسفي متكامل مثل ابيقور(٢٢).

وهذا صحيح فالخيام شاعر أكثر منه فيلسوفا. وهو، يشبه المعري في تشاؤمه وشكه ونظرته الى الحياة. الفرق ان المعري اتبع حياة متقشفة صارمة بعيدة كل البعد عن أجواء الخمر والحب. وقد أشار اكثر من باحث الى تردد بعض افكار المعري في شعر الخيام، ولكني وجدت ان أكثر معاني المعري دورانا في رباعيات الخيام هو، الاعتقاد ان تراب الارض ما هو الا رفات للآدميين تراكم عبر الاجيال وذلك كناية عن ان التراب هو مصير الانسان . يقول المعري في هذا المعنى :

سر ان استطعت في الهواء رويدا
لا اختيالا على رفات العباد
خفف الوطء ما اظن اديم
الارض الا من هذه الاجساد

هذا المعنى من اكثر المعاني دورانا في رباعيات الخيام، يقول : «اجل عن وجهك الغبار برفق فهو خد لكاعب حسناء». ويقول: «الام يسوم الخزاف الطين دقا ولكما، يخال الطين غير ثرى الجسوم» ويقول: «والزم الدن والكؤوس مداما قبل ان يصنعوا من رفاتك دنا» الى غير ذلك من المعاني المبثوثة في الرباعيات.

ثبت المراجع:

١– الدكتور عبدالله الطيب – الفتنة باليوت خطر على الادب العربي – مجلة الدوحة – اعداد فبراير، مارس، ابريل ١٩٨٢.

٢– عبد المنعم عجب الفيا – رد عى الدكتور عبد الله الطيب – مجلة الملتقى –عدد ٨٢– ١٥ يوليو ١٩٩٣.

٣– الدكتور احمد البدوي – اوتار شرقية على القيثار الغربي – جامعة قار يونس – ليبيا – بدون تاريخ (صدر في تسعينات القرن العشرين).

٤– Edward Fitzgerald, Rubaiyat of Omer khayyam، Penguin poetry libaray,1989

٥– المصدر السابق.

٦– رباعيات عمر الخيام – الترجمة عن الفارسية : احمد الصافي النجفي، احمد رامي – المدى، الطبعة الاولى ٢٠٠٣

٧– مجة حوار – العدد الاول – ١٩٦٠

٨– T.S.Eliot, The use of poetry & The Use of Criticism, Harvard University Press, p. 25

٩– A Guide to the selected poems of T.S.Elot, B.C. Suotham, Faber& Faber1994.

١٠ – T.S.Eliot, The use of poetry & The Use of Criticism, Harvard University Press, p. 82

١١– رباعيات الخيام – تعريب احمد الصافي النجفي– تقديم احمد الجندي –دار طلاس دمشق – الطبعة الخامسة ١٩٩٨

١٢– F.O.Matthiessen,The Achievement of T.S.Eliot, Oxford Books,Second ed.1947.p.73,74

١٣– A Guide to the selected poems of T.S.Elot, B.C. Suotham, Faber& Faber1994

١٤ – Edward Fitzgerald, Rubaiyat of Omer khayyam, Penguin poetry libaray,1989

١٥ – المصدر السابق

١٦ – T.S.Eliot, Four Quartets, Faber & Faber1989

١٧ – A Guide to the selected poems of T.S.Elot, B.C. Suotham.1994 .

١٨– الترجمات العربية لرباعيات الخيام –دراسة نقدية – الدكتور يوسف حسين بكار – جامعة قطر ١٩٨٨.

١٩– المصدر السابق.

٢٠– المصدر السابق.

٢١ – Edward Fitzgerald, Rubaiyat of Omer khayyam، Penguin poetry libaray,1989

٢٢– المصدر السابق.

مكونات الخطاب القصصي
عند القاص عبد الحميد أحمد

عبد الجليل غزالة

ناقد وأكاديمي من المغرب

نشر باكورة أعماله بمجلة (السيارة) ، لكنها لم تلاق النجاح المتوقع. استمر في إبداعاته وعطاءاته القصصية دون كلل او توان إبان السبعينيات ، حيث ظهرت له عدة إنجازات في (اخبار دبي) و(الاهلي) ... اشتهرت اعماله القصصية المتميزة وذاعت بين المتلقين العرب منذ بداية الثمانينيات ؛ إذ بنى من خلالها «كونا سرديا » NARRATIVE UNI-VERSE ، مثخنا بالقضايا والاسئلة ، التي تعشش في الذاكرة. نجده يتانى كثيرا في إبداعاته ، فيراعي سلطة المتلقين العرب ويقدرها. يمزج بين الحلم والواقع وتعدد ابعاد الشخصيات والاحداث. تمثل إنجازاته الادبية تجربة إنسانية ، تعانق التحولات والتغيرات التي يعرفها مجتمع الإمارات العربية والعالم. نجده يرصد الجو العام الذي يعرفه وطنه، من خلال ربطه بالخطابات والقضايا اليومية. يستخدم اللقطات والومضات السريعة الدالة ، المسكونة في اغلبها بنغمة من الحزن ، الذي يجسد بساطة الشخصيات. كما يزرع بين طيات إبداعاته السردية عنصر المفاجاة والنهاية المفتوحة. يصبح عنده السارد هو المروج للفعل والمحرك للحدث القصصي.

عبد الحميد أحمد من الأعضاء النشيطين داخل اتحاد كتاب وأدباء الإمارات ومؤسسة سلطان العويس. وله:

١ ـ السياحة في خليج يتوحش ، (قصص قصيرة) ، دار الكلمة ، بيروت ، ١٩٨٢ .
٢ ـ البيدار (قصص قصيرة) ، دار الكلمة ، بيروت ، ١٩٨٧ .
٣ ـ على حافة النهار (قصص قصيرة) ، اتحاد كتاب وأدباء الإمارات ، ١٩٩٢ .
٤ ـ دراسة توصيفات القصة القصيرة والرواية في الإمارات ، الشارقة ١٩٨٥ .
٥ ـ خربشات في حدود الممكن (مقالات) ، ١٩٩٧ .
٦ ـ النظام العالمي الضاحك (مقالات) ، ١٩٩٨ .

يتميز أسلوبه الشخصي بطابع شعري سريع الإيقاع ، يؤسسه إيقاع الحياة بدولة الإمارات العربية. نجد فيه الصدق والأمانة والوصف الدقيق للواقع. تتنوع وتتناقض أحداث وشخصيات قصصه نظرا لتنوع وتناقض قضايا محيطه. يستخدم أحيانا أسلوب الحكاية كما في (قالت النخلة للبحر). تبرز بين طيات بعض إبداعاته لحظات تنوير وإشراق واستشراف مهمة ، يتجلى من خلالها عمق الحبكة وروعتها ، المفضية إلى نهاية محكمة الإنجاز. يتمحور العمل حول شخصية البطل المحورية في كل قصة.

يمثل أسلوب عبد الحميد أحمد نقاء وشفافية شخصية صاحبه وصدقه القومي. كما أنه يعد الكاتب الساخر الأول في منطقة الخليج العربي نظرا لمعجمه القصصي الخاص وطريقة معالجته المتميزة وانتقائه الدقيق لموضوعاته THEMES .

أنجز عبد الحميد أحمد إبداعات أدبية متنوعة عن السفر والرحلات وقضايا أخرى مهمة. نجده يسخر ، يحلم ، يتداعى ، ينكسر ، يقاوم ...

ثانيا) المتن المدروس :

أنجز المبدع عبد الحميد أحمد مجموعته القصصية ، الموسومة ب (البيدار) عام ١٩٨٧ م. تم نشرها عن طريق دار الكلمة للنشر بلبنان. تضم هذه المجموعة ١٢٦ صفحة من الحجم الصغير. تحوي القصص التالية :

_أشياء كوبا _الأرصفة العربية _صفعتان _المزبلة _الفأس _هدهدة _المرأة الأخرى _حالة غروب. _خلاله SEL . _البيدار.

مكونات الخطاب القصصي في مجموعة (البيدار) :

تتعدد النظريات والمفاهيم المتداخلة ، المتعلقة بالجنس القصصي الرائج حاليا في العالم العربي. يظهر بعضها عديم الجدوى العلمية وبعضها الآخر عميق وجوهري. لذلك فإننا نصادف عدة مسارات نقدية تهم هذا الحقل الأدبي :

أ_ بلورة الخصائص الجمالية والفكرية المهيمنة في مجال القصة العربية.

ب _الإحاطة بجل التيارات والاتجاهات المعاصرة.

ج_إخضاع النصوص القصصية العربية لمختلف المقاربات والتحاليل والتجارب.

د _التأرجح بين توظيف المصطلحات والإسقاطات الغربية والقراءة العميقة والطيبةللإبداعات العربية ، المبلورة لقضايا العرب الثقافية والاجتماعية...

يستند تحديد مكونات الخطاب القصصي في مجموعة (البيدار) إلى قناعتنا الفكرية والفنية ، التي نعتنقها في هذه المرحلة من تطورنا النقدي.

تعتمد عملية السرد القصصي عند كاتبنا على معجم عربي نثري خيالي ، يروج نظام الحكي الموضوعي ، المرتكز على ضمائر الغياب (هو ، هي ، هما ، هم ، هن). تضم هذه العملية عدة مكونات تتداخل وتتقاطع فيما بينها ، تبعا لنوعية القصة.

تدفعنا قناعتنا الفكرية والنقدية الحالية إلى حصر مكونات الخطاب القصصي عند عبد الحميد أحمد في أربعة أقسام محورية فقط :

١- الأحداث القصصية :

يصعب علينا عند دراسة أي عمل قصصي عربي بتمييز أحداثه عن شخصياته نظرا لتشابك العلاقات وتعدد الجسور الرابطة بين الاثنين. فلاوجود لشخصيات قصصية من دون أحداث ولاوجود لأحداث من دون شخصيات. تهتم بعض الدراسات البنيوية اللسانية الوصفية التصنيفية TAXONOMY، التي تيمم وجهها شطر الإبداعات الأدبية، بعدة أنواع من التقسيم والتفكيك والاستقراء INDUCTION التي تفرضها منهجيتها الشكلية الداخلية المثولية IMMA-NENCE على المتون المدروسة.

يبني عبد الحميد أحمد أحداث مجموعته القصصية (البيدار) بالاعتماد على معارفه الذهنية (١) وتجاربه المتنوعة وقدرته COMPETENCE اللسانية وطرق إفراغها وإذاعتها على شكل إنجازات PERFORMENCES شخصية لافتة للنظر.

تتنوع الأحداث في هذه القصص العشر التي يعرضها علينا الكاتب ، من خلال مقدماتها وعقدها وحلولها ونهاياتها. نجده يقدم بعضها ضمن تسلسل منطقي منضد ، حيث يربط سابقها بلاحقها بشكل دقيق ، ويستخدم بعضها الآخر بصورة مفككة ، مما يجعلها تبدو منفصلة تبعا لطبيعة الموضوع وسمات الإنجاز والقصد القصصي. تتعاقب الحوادث بشكل إيقاعي منظم ، تبعا للأسلوب الفني المستعمل في رصف الملفوظات اللسانية LINGUISTICCLAUS-ES ، المؤسسة لعملية السرد القصصي. لذلك تتنوع التجارب والمشاعر ، المرتبة حسب ضوابط نفسية ، تفرغها في قالب فني عربي محدد. يلقي الكاتب الأضواء وينوع اللوحات الخاصة بوصف أحداث قصصه ،

المتنوعة ، فيقع التلاحم ، من خلال كل هذا ، بين العرض والمحتوى السردي.

لذلك فإن أحداث مجموعة (البيدار) تمثل إنجازا سرديا واقعيا ، يرسم أثر الزمن ومخلفات دورته على حياة الشخصيات (كويا ، أبو محمود الفلسطيني وابنته ندى ، سعيد عبد الله ، كاتب القصة وكسارة البندق ، الفلاح

سلمان وزوجته زهرة ، حمدون ، خلفان ونورة ، مبارك وعفراء ، خلاله S. E.L. وحماره مسعود ، مريش العماني). تصف هذه الأحداث ضعف بعض الشخصيات المذكورة وهروبها من الواقع ، من خلال غربتها خارج الوطن ، بحثا عن لقمة العيش ورزوحها تحث كلا كل الزمن وقهره. يرتبط بعضها بأرضه ووطنه المغتصب ويعاني من حيف وجور المحتل ، لكنه يبدل قصارى جهده لمعرفة أخباره ومعانقة عدد من أهله بعد النزوح... وبعضها الآخر يتغرب بحثا عن الذات والاستقلال والجنس والمال وحرية التعبير والديموقراطية...

يثير عبد الحميد أحمد في هذه المجموعة بعض القضايا المتعلقة بالمرأة : ثورتها ضد تسلط صنف معين من الرجال ورغبتها في الانتقام وإثبات الذات والتحدي ، الجنس ، الشك ، الدعارة ، الإهمال والاستخفاف ، تربية الأولاد وألعابهم ، الغيرة ، الحب الأول والدفين ، الزواج ، العمل ، اللقاءات والمناظرات ، حنان الأمهات ...

كما تعانق الأحداث القصصية هنا بعض قضايا المجتمع الإماراتي والعربي ومشكلاته كالعمل والهجرة(٢)، والتمايز الطبقي وحب الوطن والطبيعة الرومانسية والفقر والغنى والظلم والانتهازية والاعتماد على المظاهر والشكليات واستغلال النفوذ والمال والبساطة والتواضع والنفي والحرمان ...

تعالج بعض الأحداث القصصية المسيطرة على مجموعة (البيدار) عدة جوانب عقلية وعاطفية متشابكة ، تحرك الشخصيات داخل المجتمع الإماراتي، من خلال مجموعة من الغرائز والفوضى والمتناقضات والتغيرات والانشطارات والتقسيمات... ترتبط ديباجة هذه الأحداث بالظروف الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والفكرية التي يعيشها الكاتب ، فهو أحد إفرازاتها. كما أنه ابن بيئة خليجية تتأقلم مع هذه الظروف.

تختلف طرائق معالجة الأحداث القصصية والأساليب الفنية الموظفة من مبدع عربي إلى آخر. لذلك فإننا نجد تطورا وتنوعا كبيرين بين الكتاب بالنسبة لهذين الجانبين. تركز الأحداث القصصية العربية المعاصرة على بعض القضايا والمشكلات النفسية والاجتماعية والتربوية والسياسية عند الشخصيات ، وهي نفسها القضايا والمشكلات التي تعاني منها مجتمعاتنا العربية وعصرنا الحالي. لذلك فالقاص العربي المعاصر يركز على فكرة مهمة ويقفز على أخرى ثانوية مزعجة. كما أنه قد يستعمل عدة مظاهر صوتية إيقاعية متعددة POLYPHONY ويوظف صنوفا من التصوير والنحت والحفريات والتحقيقات البوليسية ، وقد يتحيز للسرد غير المرتبط بالفضاء الزمكاني. نجد تغير بعض المفاهيم والقيم والنظريات عند عدة كتاب ، مما جعل بعض القصص المعاصرة لا تقوى على تصوير العالم ، بناء على نظرية السببية ، فتحول الكون إلى فكر (٣).

لقد خلفت النظريات العلمية المعاصرة آثارا كبيرة على فن القصة في العالم ، حيث نجد الأحداث تجري بسرعة ، من خلال حالات نفسية متهافتة وشطحات فكرية متنوعة. كما تتوازى الصور والمناظر وتتوالى داخل حيز زمكاني. تبرز الحقيقة العلمية مفتتة إلى جزيئات وذرات صغيرة وإلكترونات وبروتونات ، تعيش في الفضاء.

يعبر عبد الحميد أحمد في مجموعته القصصية عن حداثة فنه وحيثيات عصره ، من خلال المواقف الموصوفة والجمل اللغوية والشخصيات المفتتة والتسلسل المنطقي والتحول السريع من حالة إلى حالة ومن منظر إلى آخر. يجسد هذا التوجه إحساسه بالحياة المتتابعة والمتقطعة بصورة عفوية ، حيث تتدفق الانطباعات والمشاعر على شكل سيل مستمر في غير انتظام (٤).

تغير هذه الدروب والمسارب المتشعبة حياتنا النفسية والروحية وتنميها ، فتنمو معها أجسادنا عبر مراحل العمر ...

تطرح دراسة مجموعة (البيدار) عدة أسئلة تعد مزمنة في وقتنا الحالي :

١ ـ كيف تستطيع الشخصيات القصصية ، ذات الحواس العاجزة عن ملاحظة كل الأشياء والظواهر الطبيعية ، السيطرة على مشاعرها وانفعالاتها المتضاربة ؟

٢ ـ هل تعد شخصيات هذه المجموعة متعددة أو أحادية الأبعاد ؟

٣ ـ كيف نميز بين العقل والإلهام والحلم والواقع والحواس في هذه القصص ؟

٤ ـ ما نوع المعارف والتجارب التي تقدمها إلينا هذه الإبداعات السردية ؟

٥ ـ ما علاقة المعجم القصصي المتداخل في هذه المجموعة بالنسيج السكاني الموجود بدولة الإمارات العربية المتحدة؟.

تتعاقب الأحداث القصصية في جل الأحيان حسب تسلسل زمني صغير ومحدد(ساعات ، يوم ، شهر ، سنة) أو حسب التجارب الذاتية المرتبطة بنفسية بعض الشخصيات المحورية داخل المجموعة. إنها تبرز طبيعية جدا ، حيث ترصد وتحلل جل الدوافع والمعالم المتعلقة بمحيط الشخصيات وبيئتها. كما أنها واقعية أيضا لارتباطها بالحياة الإماراتية والعربية العامة والرمزية والطبيعة

يعبر عبدالحميد احمد في قصصه عن حداثة فنه وحيثيات عصره، من خلال المواقف الموصوفة والجمل اللغوية والشخصيات المفتتة والتسلسل المنطقي والتحول السريع من حالة إلى حالة ومن منظر إلى اخر. يجسد هذا التوجه احساسه بالحياة المتتابعة والمتقطعة بصورة عفوية ، حيث تتدفق الانطباعات والمشاعر على شكل سيل مستمر في غير انتظام

والمجتمع والنفسيات المختلفة.

تسيطر على جل أحداث مجموعة (البيدار) وحوارات شخصياتها المحورية المظاهر والقضايا النفسية والاجتماعية ، حيث نجد السارد / الكاتب يصف لنا في عدة مواطن ما يدور في صدورها من دراما إنسانية ، جعلتها الأقدار تواجه واقعها الأليم :

أ_ «الرصيف يعج بالمارة والحرارة والضجيج والذباب والفرحة الصغيرة التي غمرت الجوف تتلاشى نهائيا اللحظة ، وقد تحملها الهموم من جديد كما تحمل الريح الهباء. «كويا » ضاع تماما وسط الصخب ، أكلته الحيرة ودمرته اللحظة القاسية. عبير اللحم الطري لم يعد يداعب أنفه ولم تبق إلا دموع الزوجة وكآبة السنين ومرارة الحرمان وعذاب الوحدة ومذلة الطريق ، سنوات العمل في رصف الطرقات ، هذا الرصيف ، هذا الشارع بناه «كويا » وزملاؤه. تاه في الليل طويلا ، جاب الطرقات الساكنة حاملا اللفة ، فجأة انهمرت عليه البشارة...» ، ص ١١ _ ١٢.

ب _ «يخرج إلى الشارع في ثيابه الزرقاء الغامقة التي تتستر على بقع الزيت وأوساخ الشحوم ، يجابه الشمس وجها لوجه ، رغم الأحزان الكبيرة القابعة في أعماقه تنم ملامحه الصارمة عن تحد عجيب لكل شيء يصادفه في هذه المدينة التي تلونت وتشكلت في زيف أخرق » ، ص ١٨.

ج _ «عفوا ، هل من الممكن أن تمارسي الجنس معي ؟ » ، ص ٣٣.

د _ «أدرك أنه كي يصل إلى حد الماء الأول عليه اجتياز هذه المزبلة العظيمة وليس ثمة طريق آخر ، لكنك اندهشت كيف أمكن للمزبلة أن تتسلل إلى عقر دارك لتفترش الأرض ، وتماما توقفت «كسارة البندق » لكن الحطام مازال هنا ، والدخان مازال هنا ، والتوجع والأنين مازال هنا ، أدركت أنك واقع ومتورط كالآخرين في لب الأكذوبة المحبوكة الصياغة والصنعة. ولم يكن ثمة مجال إلا الصهيل والزمجرة والقعقعة لتسمع الدنيا بأنك آت ، عابر المزبلة التاريخية لتصل إلى حافة الماء ...» ، ص ٥٠.

ه _ قال والشرار يتطاير من عينيه الغارقتين في الجمر : «هل يجتمعان معا ؟ هل يجتمع العدس والدعارة معا ؟ » ، ص ٦٣.

و _ «تركت النجوم تغرق هناك في السماء. تنفست في الهواء الطلق. أغلقت النافذة. شعور غامض يثيرها في الليل البهيم. وجدت تفسيرا. وحيدة. ليست وحيدة. في داخلها امرأة أخرى استيقظت. تتوحش. كومت قبضتها. ستسددها بإحكام. شخيره مثل المنشار في الخشب. صدره يعلو. يهبط. جثة بليدة فوق الفراش. النشوة الغامضة تتفشى في أوصالها. تأتى من عالم مجهول في داخلها. تعذبها. تدفعها إلى الكتابة. ستكتب. الليلة عن المرأة الأخرى. بالقلم. لا.. بالسكين. غدا ستقرأ نورا والأخريات ما ستكتبه الليلة ... »، ص ٨٣ .

ي _ «مضت الأحلام إلى غير رجعة ومضت «عفراء » في أردية الزمن الأهوج كان الوطن «عفراء » يذوب فيه مبارك ويستميت لأجل الإبقاء عليه ...

أمسك التراب يعصره ، صار الوطن كميات من قهر يومي حين يبحث عن دراهم لأجل العيش وللإبقاء على ، نقطة كرامة. صار وحيدا ...وحيدا ، الوجوه لم يعد يعرفها ، ولم تعد الوجوه الجديدة تعرفه ... صار شيئا لاوجود له إلا في خفقات الذكرى » ، ص ٨٩ _ ٩٠.

تبرز هذه النماذج سيطرة الكاتب الضمني على فنه القصصي ، حيث تظهر كل حبكة محكمة ومتشابكة ، من خلال الأحداث والمواقف والشخصيات المتداخلة. كما يظهر أيضا تفانيه في تقديم إطار واقعي طبيعي لكل قصة. فالأحداث ترصد حقائق فعلية وملاحظات وتجارب معيشة ، ربما «اشترك هو فيها أو حصل على تقرير عنها أو رواية عنها من شاهد عيان » (٥).

يلتقط ذهن عبد الحميد أحمد الأحداث والمعلومات القصصية فيرتبها ويقسمها حسب«نسق سردي » NARRATIVE SYSTEM ، متميز العلاقات والوظائف. يستخرج عدة تضمينات نفسية واجتماعية ليرسم في النهاية معالم شخصيات واضحة ، خالية من كل زيف أو بهرجة أو تشدق أو إنشائية مجانية.

تتنوع طرائق الكاتب في معالجة الأحداث والوقائع المتشابهة من قصة إلى أخرى داخل مجموعة (البيدار) ، حيث تتعدد الصراعات بين الحقيقة والواقع والحلم والوهم والخداع والطموح والبساطة ... تعرض علينا القصص العشر التي تحويها المجموعة نماذج مهمة في هذا الصدد:

١ _ «تجول في السوق ، اقتعد الأرض وعرض لفة الزوجة للبيع ، لكن ، ليس من يشتري ...استجدى أحدهم واثنين وثلاثة ، إنها قطعة قماش جيدة «أرباب» هذا زين واجد زين ، أنا يشتري بأربعين يبيع بثلاثين ...

ينصرف..ينصرفون.. لا أحد يتوقف ...«إنها هدية زوجتي » ، يبقى وحيدا عارضا بضاعته للهواء ، يضج من الغضب والحزن والقساوة ...يضيع وسط لجة الأحزان ...» ، ص ١١

٢ _ «...أخذها في حضنه ، هصرها بين يديه بقوة ، شعر بحرارتها ، بأنه يحتضن وطنا كاملا ، تساقطت دموعه وبللت كالمطر كل ذكرياته ...

نامت ندى فوق صدره المتعب ، عشرون عاما خارج الوطن فوق الأرصفة ، في المدن العربية القاسية ، الفاجرة ، ترفع

سيوفها الخشبية ، تهادن ، لاتقاتل ، أعمال كثيرة ، بائع صحف ، سجائر ، سائق تاكسي ، ميكانيكي ، خباز ، كاتب ، مدرس ، لاشيء غير الحنين ، القهر ، الحلم بالبيت الذي ولد فيه تنمو في حوشه شجرة زيتون كبيرة ، يظلله ، كانت كاذبة ، خادعة ، خائنة ، كل العواصم والمدن ، لاحقيقة إلا الدموع التي جفت فوق أرصفتها والحياة التي سفحت فوق شوارعها ، وأخيرا ...هنا ...النفط ، المال يصنع كل شيء. لاشيء مطلقا ... أول يوم يا ندى سقطت ورقة التوت ، ظهرت عورة هذه المدينة ، عورة قبيحة كريهة ...» ، ص ٢١.

٣ _ قاطعه الضابط وقد ازداد جنونا : «اخرس ! ستقول لكنها لم تمارس ديموقراطيتها ، صرخت ، عملت مشكلة من لاشيء ، من حقي أن أطلب ، من حقها أن ترفض ، في أوروبا يقول الفتى للفتاة ما يشاء ، هذه حرية ليس ثمة اعتداء ...» ، ص ٣٩.

تجسد النماذج الثلاثة نوعية الشخصيات والأحداث المتواترة في قصص عبد الحميد أحمد ، حيث نجده يمزج بين الواقع والحلم والتوليفات الاجتماعية المتنوعة وتعدد الأبعاد. كما أنه ينشر بين ثنايا هذا المتن المدروس قسطا مهما من الازدواج BILINGUALISM اللغوي وشعريتهPOETRY السريعة ، المتناغمة مع إيقاع الحياة بالإمارات العربية ونسيجها السكاني.

يتعلق النموذج الأول من النماذج الثلاثة السابقة بشخصية البطل «كويا » الذي ظل يحلم طيلة غربته عن الوطن ببعث لفة من الملابس إلى زوجته بمنطقة «كيرالا » لأنها قد أنجبت له طفلا بعد أربع عشرة عاما من الانتظار. لكنه يصطدم بواقع ظالم ؛ موبوء بالسخرية والقساوة والتمايز الطبقي. تتقوض أحلامه وتنكسر طموحاته فيظل يجوب شوارع المدينة الكبيرة عارضا لفة الملابس للبيع.

أما النموذج الثاني فيجسد لنا حلم الفلسطيني الكبير بالعودة إلى الوطن المغتصب وحنينه الشديد إلى معانقة الأهل والمضارب ، لكن الحصار الفلسطيني يمثل أمامه حقيقة أليمة قائمة بعنف وواقعا متشظيا. يعلق آماله على العرب ، لكن مدنهم تلفظه بكل رموزها ودلالاتها ، فيضيع وجهه في زحامها. يفتضح تواطؤها ...

نستخلص من النموذج الثالث محاولة البطل «سعيدعبدالله» ، الذي يروم التعبير بكل ديموقراطية عن مكبوتا ته الجنسية ، لكنه يواجه بلفيف من العادات الاجتماعية وتقاليد مراكز الشرطة البائدة ، التي تردعه بكل تسلط ...

تعد هذه الأحداث ، التي يقدمها لنا عبد الحميد أحمد في مجموعة (البيدار) ، ذات فنية راقية بالنسبة لـ«كون »-UNI VERSE القصة القصيرة في العالم العربي. فالكاتب يرصد في كل قصة حادثة واحدة فقط. كما أنه يستخدم زمنا بسيطا ، مما جعل قصصه واضحة ومهضومة ، تكشف لنا عن الغربة والفقر والحرمان والتسلط والعادات البائدة والبساطة والرومانسية والصفاء والتغير الاجتماعي والصراعات النفسية.

يرد الحدث القصصي في هذه المجموعة خصبا ، مما يجعله يعري نفسيات الشخصيات ، فيصبح جو القصة صافي الأديم واضحا. يتابعه المتلقي العربي بشغف فيفهمه بكل سهولة ويؤوله بعمق. يتبلور عمل الكاتب الضمني بدقة من خلال طريقة السرد الصريح والتسلسل الزمني المنطقي (٦) ، حيث نجده يدفع السارد إلى تحريك الأحداث إلى الأمام في أغلب الأحيان ، ولا يجعلها ترتد إلى الوراء إلا عند اللزوم. تؤدي هذه التقنية القصصية إلى جعل المتلقي العربي يركز على قصص المجموعة بكل سهولة ويسر ، فيكشف مستغلقاتها ورموزها ومقاصدها وخصائصها الجمالية والفكرية والفنية.

يحاول الكاتب في عدة فقرات من مجموعة (البيدار) استعمال هذا النوع المتميز من السرد ، وهو كما أسلفنا عبارة عن محاكاة لبعض البنى التركيبية والمعجمية والدلالية ، الشائعة في الشعر العربي المعاصر.

تتحكم شخصية السارد عند كاتبنا في جل الأفعال القصصية ، حيث تحرك شخصياته وتوجه حواراتها المتنوعة وأصواتها المتنوعةPOLYPHONY نحو نهاية معينة أو حل منشود. نجده ينغمس في عمق الأحداث بكل سلبياتها وإيجابياتها ، فيتعاون ويتضامن بوعي مع عملية السرد وبناها المتعددة ، ولا يشق عصا الطاعة... إننا ننعته ب «السارد المنتمي ». قد نجد ساردا آخر في بعض القصص العربية المعاصرة يتنصل من ملفوظاته ومسؤولياته اتجاهها ، فلا يقوم إلا بالنزر اليسير من التنميط -MODALISA TION، وهو ما نسمه ب «السارد غير المنتمي ».

تتمحور الأحداث القصصية في مجموعة (البيدار) حول موضوعات وقضايا ، يثير بعضها عدة مشكلات داخل أغلب المجتمعات العربية :

أ _ الهجرة والغربة والنفي أو الهروب إلى الخارج.

ب _حب المرأة والوطن.

ج _ رموز البحر والآلام الواقع المعيش ، المضارعة لعمل كسارة البندق .

د_البحث عن العمل والمال والتغير الاجتماعي.

ه_ الالتحام بالأرض والجذور والتراث والثقافة.

و_ الجنس والدعارة وانفصام الروابط والريب والتنكر للعشرة.

يستغل القاص هذه الموضوعات والقضايا لتحليل الدوافع النفسية والاقتصادية والاجتماعية عند جل الشخصيات لأنها تشكل رموزا متشعبة عن عدة أفكار قصصية محورية في المجموعة بأكملها. تخيم هذه الرموز بإصرار وعناد على كل الأحداث من أولها وحتى آخرها. تتضخم معانيها وتتسع وتتشعب لتشمل مقاصد هائلة بدورها.

تتوغل الأحداث والموضوعات السالفة داخل نفسيات شخصيات مجموعة (البيدار) ، حيث تقطن ما تحت شعورها.

يستخدم القاص أحيانا شخصيات ساخرة ، تتحدى بعض السلط ونعتقد أنه يروم من وراء استخدامه للأسلوب الفني الساخر في بعض قصص مجموعته نقد وإصلاح بعض المشكلات والقضايا الاجتماعية بطريقة غير مباشرة ، وهو ما يشكل مكونات معيارية لخطاب قصصي رمزي

تمثل الهجرة والغربة والنفي خارج الوطن مجالا للعمل المتنوع وإثباتا للذات. فالحياة الراهنة مادية ، تتطلب الحصول على المال لبعثه إلى العائلة ، الباقية بالوطن. تعتقد جل الشخصيات أن هذه الهجرة والغربة هي التي ستحقق آمالها فتنعم بالسعادة والاستقرار من الناحية النفسية. إنها قناعات نفسية فاصلة بالنسبة لموضوع الغربة والعمل ، حيث إنها تعبر عن رغبة ملحة في الانتماء إلى عالم المهاجرين والمغتربين خارج أوطانهم (فلسطينيون ، آسيويون ، عرب ، جنسيات أخرى بشركات النفط والمال ...). تصبح هذه الرغبة أكبر من كل فرد ، فهي تجعله يحرص على إثبات «ما يعتقد أنه صواب في نفسه ، وفي التشبث بها قضاء على المخاوف التي قد تزحف إلى نفسه من آن لآخر... » (٧)

٢) الشخصيات :

تتنوع أبعاد الشخصيات القصصية في مجموعة (البيدار) وتتعدد توليفاتها الاجتماعية وتداخلاتها اللسانية IN-TERFERENCES. يرسم لنا السارد حياتها بطرق منسقة ، من خلال ربطها بفضاءات زمكانية محددة. لذلك فإننا نجدها تضم ثلاثة أنماط :

١ _ الشخصيات القصصية المتغيرة : تتأقلم مع أحداث المجموعة برمتها وتنمو نفسيا واجتماعيا وفكريا مع التسلسل القصصي وفضاءاته ، حيث تتغير حالاتها باستمرار.

٢ _ الشخصيات القصصية المعيارية : تحمل بعض أبعادها وتوليفاتها الاجتماعية سمات وقيما ، تنتشر كثيرا في الحياة اليومية الرائجة بالإمارات العربية وغيرها من البلدان العربية ، ذات الأوضاع والظروف المضارعة.

يجد كثير من المتلقين العرب أنفسهم وذواتهم داخل هذا النمط من الشخصيات ، فيتأثرون ببعض سلوكياته وأفعاله ويتعاطفون معه.«... يصل الأمر ، أحيانا ،إلى تقمصها وجعلها مجالا لإسقاط حالاته الوجدانية » (٨).

٣ _ الشخصيات المعالجة : يملك السارد قصب السبق بالنسبة لتفكيك الأبعاد النفسية والاجتماعية والفكرية الخاصة بهذا النمط من الشخصيات القصصية. نجده يبدل قصارى جهوده من قصة إلى أخرى ليكشف خباياها ودوافعها وحوافزها وحاجاتها ورغباتها المتنوعة...

يخلق عبد الحميد أحمد «كونه القصصي » الخاص بناء على أحداث ، يستقي مادتها الخام من الواقع العربي المعيش ... نجده يهتم كثيرا بأفراد معينين في كل قصة ولا يعزلهم عن قضايا المجتمع الإماراتي. يجعله هذا الاهتمام يغوص في أعماق نفسية أبطاله ، فيرصد ما يعانونه من ألم وفرح وسعادة وشقاء وحيف اجتماعي ، وهو محور أغلب الإنجازات القصصية العربية المعاصرة ، رغم اختلاف أنماط شخصياتها وطرق تعبيرها. يوظف بعض المبدعين العرب إنجازات علم النفس الحديث الذي روجه فرويد ويونج لإبراز جوانب مهمة من العقل الباطن ، التي تهم شخصياتهم القصصية. يفضي هذا الجانب النفسي إلى الحقيقة التي تحدد بطريقة لاشعورية سمات الأبطال وأعمالهم المختلفة.

تسعى بعض شخصيات المجموعة القصصية المدروسة إلى تجاوز واقعها النفسي المؤلم ووضعها الاقتصادي المصاب بالبوار مستخدمة ذكاءها ، حيث تتنوع الصراعات وتتزاحم الأحلام والكبوات. يرصد السارد هنا بعضا من هذه الظواهر المرتبطة بالشخصيات ، فيخلق لها فضاءات وأحيازا مهمة لتعبر عن نفسها.

يستخدم القاص أحيانا شخصيات ساخرة ، تتحدى بعض السلط ؛ مثل شخصية «سعيد عبدالله » في قصة (صفعتان) وشخصية «خلاله S. E. L » في قصة (طائر جريح في فخ صياد ماكر). فالشخصيتان تشككان وتسخران من بعض الثوابت والتقاليد والأخلاق ، والعلاقات العربية السائدة. فهل السخرية والتشكيك والتحدي لبعض الثوابت هما جانبان سلبيان أم إيجابيان عند هذا المبدع ؟.

نعتقد أنه يروم من وراء استخدامه للأسلوب الفني الساخر في بعض قصص مجموعته نقد وإصلاح بعض المشكلات والقضايا الاجتماعية بطريقة غير مباشرة ، وهو ما يشكل مكونات معيارية لخطاب قصصي رمزي ...

تتمتع شخصيات هذا العمل السردي بنوع من الحرية وتفتح في المعتقدات والمبادئ وتميز بعض السمات الفردية المعاصرة. إنها لاتركن إلى الاستقرار والثبات ضمن فضاء مقنن. نجدها تغلي بالغرائز والانفعالات المتنوعة والسلوكيات الآنية والرواسب الاجتماعية والثقافية المتناقضة. لذلك فهي تمثل سمة خاصة وإفرازا

محددا يؤطر عصرها ولحظتها أو ظروفها التاريخية ، التي تعبر عنها.

نجد كل شخصية في مجموعة (البيدار) غير مستقرة ، بل هي كثيرة التحول والتقنع MASK. كما يغيب التجانس بين قريناتها ، حيث تتجلى متفتتة الحالات ضمن فضاءات متنوعة الأبعاد. لا يتحكم أبطال أغلب قصص هذه المجموعة في أحاسيسهم وعوالمهم لاستغلالها لصالحهم. إنهم يتحركون ويتصرفون في عالم ملئ بالمتناقضات والظلام ، مستعملين ، في بعض الأحيان ، وسائل غير عقلية وغرائز بسيطة. لذلك فهي تتغير وتتأثر بمحيطها وتجاربها بصور مفتتة. تسعى هذه الشخصيات إلى ممارسة حياتها الواقعية ، من خلال عدة صراعات ومواجهات ، تحدث داخل فضاءاتها الخاصة. يصارع جلها في الغربة والوحدة من أجل المال وحسن الحال والرقي والتشبث بالجذور وعدم الخنوع والتواكل والانهزامية في الحياة والطموح والأحلام العريضة المؤجلة.

يعرض علينا عبد الحميد أحمد شخصياته القصصية ، من خلال عدة زوايا ، مما يمنح المتلقي العربي فكرة واضحة عن تحولاتها وتغيراتها الواقعية. لذلك فإن تلاحق الحركة بالنسبة للحوادث ، المكونة لنسيج قصص المجموعة ، يبرز معه تلاحق الحركة بالنسبة للشخصيات أيضا.

تتحدد الحياة بكل وظائفها عند كاتبنا من خلال الرسم الأنيق الواضح لتحولات أبطاله وتغيراتهم ضمن لحظات ومواقف، تتجلى فيها سماتهم الخاصة وانفعالاتهم النفسية.إنه يرصد حركاتهم وسلوكياتهم في مواقف معينة ليصل إلى قرارة أنفسهم. تسعى بعض هذه الشخصيات نحو الإيمان الصافي والرقي والنمو والتغير وبعضها الآخر يميم وجهه شطر المروق والجحود والاستسلام والجمود. تعاني هذه الشخصيات من عدة مشاكل، فتتقدم خائفة من الموت والمصير الغامض ، كما تستمر في مطاردة بعض أحلامها التي تحطم قسطا كبيرا من نفسيتها فترضخ للواقع ، وتبقى كماهي لأن في رضوخها لهذا الواقع خلاصها وطهارتها وحلولها.

يقدم لنا المؤلف شخصيات واقعية ، تحس بالنقص والوهن عند اكتشاف عجزها المتعلق بعدم فهم العالم المحيط بها. لذلك فإنها تجد الأمل الوحيد في الخلاص هو تحمل الصراعات والمجازفات والغربة والقهر والتسلط والأحلام والأوهام المتنوعة ، بغية حماية نفسها من هذا الواقع المؤلم.

تدرك هذه الشخصيات القصصية الحاملة لعدة توليفات اجتماعية ومستويات لسانية متداخلة INTERFERENCES وأبعاد مختلفة أن سماتها وقيمها ، ولو أنها مجرد أوهام ، تعد ضرورية للبقاء والاستمرارية مثل ضرورة الوهم الباهض الثمن ، الذي يصنع إنسانيتها وحقيقتها (٩).

يرسم الكاتب / السارد بعض أبطال مجموعة (البيدار) بطريقة مركبة ، حيث يحدد بعض ملامحها من الخارج ، الأمر الذي يجعل المتلقي العربي يكتشفها على مراحل ومن زوايا مختلفة إلى أن تتآلف أطرافها وتتجلى في النهاية كاملة كالبنيان المرصوص يشد بعضه بعضا.

إن طريقة عرض هذا المبدع لشخصياته القصصية تشبه ما نجده عند ممثلي تيار الوعي ، فهي تحس بالتاريخ أثناء تكوينه وجريانه ، ولا تبدو جامدة أو ساكنة. تساهم كل شخصية في المجموعة بصنع التاريخ ، سواء بشكل مضمر أو معلن أو رمزي. لذلك فإن مساهماتها تعكس قي الحقيقة وجهات نظر مختلفة ، تحمل بين ثناياها (أفعالا) أو (ردود أفعال) متباينة ، يشارك فيها السارد بعمق.

يقدم المبدع ثقافة المجتمع الإماراتي والعربي ، من خلال وجهات نظر مختلفة ، يعرضها السارد على ألسنة بعض الشخصيات من زوايا متعددة ، مما يجعله يتحكم بقوة في الأحداث ويبني «كونا قصصيا » خاصا ، في حالة سيولة وتغير مستمر.

تتميز هذه الشخصيات بالتنافر وتعدد اللغات والأبعاد والجنسيات (هنود ، باكستانيون ، إماراتيون ، عمانيون ، فلسطينيون). إنها تشبه مجموعة «نوسترومو » لجوزيف كونراد ، حيث تتحدد ملامح كل شخصية وطبيعتها وتصرفاتها تبعا للموقف الذي تسلكه إزاء الأحداث والمشكلات التي تعترض طريق حياتها.

تتوغل موضوعات الغربة وحب الوطن المغتصب والطبيعة والجنس والمال والحرية والخيانة والوحدة والفقر والتنكر للقديم في أعماق نفوس شخصيات مجموعة (البيدار) ، فتصل إلى ما تحت شعورهم. نرى بعضها مطوقا بظروف تدفعه إلى حب المال وتغير الحال مهما كلف الثمن ، فيفقد السيطرة على نفسه. رغم ذلك نجدها من الناحية الإنسانية مفعمة بالعواطف الجياشة المتعارضة مع هذه الأحداث القصصية ونتاجها.

تتعدد أبعاد هذه الشخصيات وتوليفاتها الاجتماعية ، لكننا نجدها في القصص العشر التي تضمها المجموعة ، تقاوم وتتحرك ضمن مجتمع تحكمه نفس القضايا والأسس:

أ _ تنوع وتعدد الصراعات الاجتماعية والتغيرات والمشاعر النفسية.

ب _ صعوبة تحقيق الهدف وضبابية الرؤية في بعض الأحيان.

ج _ تعقيد كثير من الحوادث وضراوة وأذى بعض مظاهر

الطبيعة .

د_ارتباط الأمل بالخوف والواقع بالحلم عند بعضها وألم الإجهاد ووعثاء الرحلة والاشتياق إلى الوطن.

تتنوع مشاعر أبطال مجموعة (البيدار) ، فبعضها يؤول مصيره إلى نهاية مأساوية (قصة المرأة الأخرى + قصة حالة غروب + قصة البيدار) ، وبعضها الآخر ينعم ردحا من الزمن برغد العيش وبحبوحته ، أو تتحسن أحواله إلى ما هو أجمل وأرقى (خلاله S.E.L ، + هدهدة). لقد مات بعض هذه الشخصيات منعزلا وحيدا غريبا متعفنا ، وبعضها الآخر ظل يخدع نفسه بآمال زائفة ، وهو جاهل لنفسه حتى النهاية. نجده إما أن يرضخ لضعفه أو يستسلم لقوة الطبيعة المدمرة. قد يحس بعضها بالأسى والحسرة والجور والغبن وبعضها الآخر تزهر مشاعره وآماله لفترة طويلة ، فيسعى لأنبل الغايات والآمال ، لكنها لا تتحقق كلها. تروم عدة شخصيات تحقيق السعادة بكل صدق واجتهاد ، فتخلق لنفسها مواقف مؤثثة بالألم والبؤس والشقاء. إنها تعيش في غربة وفريسة لخداعات وصراعات اجتماعية ، لكن بعضها يخترق هذه الحواجز المفعمة بالأنانية والفقر والنفاق والتسلط والفساد والاغتصاب ، فينعم بقليل من العطف والحب والفهم والصداقة وأصالة المشاعر.

تقع أغلب شخصيات عبد الحميد أحمد ، المؤثثة لهذه المجموعة القصصية ، تحت وطأة الحياة ، فينكسر عود بعضها من شدة الضغط والقسوة ، لكن الكاتب / السارد يقدم إلى المتلقي العربي بكل رقة وشفافية إحساسها الصوفي ، الذي يمنحها قوة التماسك والتضامن والحرص على هذا الرباط الجامع ، بغية البقاء والتطور.

يظهر تطور المجتمع والتاريخ الإماراتي والعربي من خلال بعض الأحداث وأفعال الشخصيات القصصية ، مما يمنحها الدعم والتزكية القوية ، لكنها تتأرجح بين الحين والآخر ، ثم تصبح مرغمة على الرجوع إلى ذاتها لتعانق قوتها ، التي تساعدها على منازلة حظها التعيس وهزيمته هزيمة نكراء.

إن الآلام والبؤس والتسلط والخيانة والاغتراب والإقصاء والانتهازية التي تتعرض إليها بعض شخصيات المجموعة القصصية المدروسة هي نتيجة للشرور الحية المتنوعة التي تقبع داخل النفس البشرية.

والحقيقة أن الشخصيات في القصة العربية المعاصرة ناقصة الرسم نظرا لطبيعة التطور الحثيث الذي يعرفه هذا الجنس الأدبي. فالنفوس والأبعاد متنوعة وتصرفاتهم محيرة لعقول المتلقين ومربكة لمنطقهم. نجد كثرة التيارات والمذاهب مثل تيار الوعي والانطباعية ، حيث تتعدد التجارب المختلفة ،التي «تحصلها الحواس وأشتات الأفكار والمناظر المختلفة المتغيرة ويصبح القاص كالفنان يطل من نافذة في رأس الشخصية ويرصد ما يدور داخل هذا الإطار » (١٠).

تظهر في مجموعة (البيدار) ثلاثة أنماط من الشخصيات :

أ_ الأب : المغترب العامل البسيط ، الذي يشده الحنين إلى الوطن وإلى أفراد أسرته

ب _ الأم:المربية الحنون والزوجة الغيور ، والمتذمرة من الوحدة والوسواس.

ب _ الابن : المستقل ، الفار من تسلط الوالد والباحث عن الذات.

تتنوع احساسات هذه الشخصيات بشكل حيوي ، حيث نجدها من جانب تحب وتكره بصور متقلبة ، تخضع للمواقف والعلاقات والسلوكيات التي تصادفها في المجتمع الإماراتي ، ومن جانب آخر يتم التلاقي بين أكثرها حول موضوع الغربة والأرض والعمل والأبناء والوحدة والعزلة القاتلة والخيانة وضعف الحال والطموح المشترك ، مما يشيع بين جوانحها«شعاعا من الفهم » يربط بين الجانبين.

٣)الفضاء الزمكاني :

١ _ الزمان في المجموعة القصصية :

يعتمد فهم وتأويل المتلقي العربي لأحداث وشخصيات القصص العشر التي تضمها مجموعة (البيدار) بصورة كبيرة على عنصري الزمان والمكان. فالكاتب / السارد لهذا العمل ينقل ويحرك الوقائع والأبطال داخل إطار زماني وإطار مكاني لكي يفهمها ويؤولها المتلقي العربي بكل دقة. لذلك فإن الأحداث والشخصيات «لا تتحرك في فراغ ولكنها تتفاعل في سياق مكاني معين وحسب إيقاع زمني محدد » (١١).

تفسر بعض الأحداث القصصية والظواهر الطبيعية التي تحويها مجموعة (البيدار) كيفية مرور الزمن بلا توقف، كما تبرز في مناسبات كثيرة رجوعه وارتداده إلى الماضي. فانطلاق هذا الزمن إلى الأمام يبرز العلاقة الوشيجة بين السبب والمسبب ، مطعمة بالتجارب الخاصة بكل شخصية ، التي تطور قوانين الطبيعة من حيث الاتصال أو الانفصال تبعا للمدة. إنه نسبي ووهمي ، وربما خداع في بعض الأحيان.

يزخر الزمن في حياة شخصيات عبد الحميد أحمد القصصية بالتجارب ، فبعضه طويل وبعضه الآخر قصير (لحظة ، ساعة ، يوم ، شهر ، عام ، منذ سنوات). يتضاعف هذا الفضاء عند العامل الآسيوي المغترب بالإمارات العربية المتحدة والمواطن الفلسطيني المكتوي بنار

الحصار الإسرائيلي ، فيمر في عجلة من أمره ويتبخر ، أثناء لحظات السرور التي تجعل بعض الشخصيات تنغمس في الحب ورغد العيش والسقوط والزلل.

تتجلى طبيعة السرد القصصي وحقيقته هنا حسب ثلاثة مراحل زمانية :

أ ـ الزمان الأولي : يكون عند بداية كل قصة من قصص المجموعة ، حيث تتحرك الشخصيات داخل أوضاع تروم جاهدة تفسيرها أو تغييرها. يتدخل المتلقي العربي في هذا الزمان بمعارفه الذهنية وتوقعاته ومخططاته الضرورية ، إذا لزم الأمر. نجده يستخدم كل الممارسات الاجتماعية والميول الإنسانية ليؤثر في النتيجة.

ب ـ الزمان الإنجازي PERFORMATIVE : يتابع من خلاله المتلقي العربي تجليات الأحداث القصصية داخل المجموعة. إنه يقرن هنا الفعل بالعمل.

ج ـ الزمان الاسترجاعي : يعيد المتلقي العربي تجسيد الحدث ليرسم من جديد الخطوط الدقيقة المرتبطة بنتيجة العمل القصصي ، فربما يطلع على بعض من الفشل أو التدخلات الخارجية أو طرائق وقوع النتائج غير المنتظرة (١٢).

تعد هذه اللحظات الزمانية الثلاث (١٣) ضرورية بالنسبة للإبداع القصصي ، فهي «تأتى معها بإمكانية تغير قيمة الأحداث حين ينظر إليها استرجاعيا. وعلاوة على ذلك ، فإن من البديهي أن ما يظهر نجاحا من منظور واحد قد يكون فشلا أو هزيمة حين يرى بأعين مختلفة ...قد يحدث في النفس تغير في الالتزام نتيجة معرفة لاحقة أو تجربة تحول روحي قد يغير جوهريا ، الذي تتطور الحياة وفقا له » (١٤).

المجموعة وزمن القراءة عند المتلقي العربي المتمرس:

يختلف الترتيب والتركيز على هذه التقنيات وكذلك العلاقة بالمتلقي من قاص إلى آخر داخل الإمارات العربية وفي البلاد العربية الأخرى. لذلك فإن استعمالات الكاتب الزمنية في هذه المجموعة القصصية المدروسة تخضع لعدة دوافع ووظائف ورموز ومعارف وتقنيات دقيقة ومستويات لسانية متنوعة ، تخدم سلطة المبدع وسلطة النص وسلطة المتلقي العربي. كما أنه يصف وينعت الزمن بشتى النعوت والصفات السلبية والإيجابية ويقسمه إلى أقسام وجزئيات متعددة ومتفاوتة : (اليوم ، أشرق الصباح ، قبل ، آخر الشهر ، هذه المرة ، أقرب فرصة ، كانت الساعة قد تجاوزت التاسعة مساء ، الليل هبط ، الظلام انزلق ، عند الضحى ، الشهر في منتصفه ، اللحظة القاسية ، الليل طويل ، كآبة السنين ، سنوات العمل ، الأمس ، الحزن في الليل والنهار ، الواحدة ظهرا من كل يوم ، منذ ثلاث سنوات ، أول يوم في العمل ، بداية النهاية لسنوات طويلة من الجوع والتشرد والنضال ، البارحة ، الشمس ما تزال ترسل أشعتها الحارقة ، بعد الغذاء ، سهر ، أيام رتيبة ، يوما بعد آخر ، الآن ، بعد دقيقة ، كان في يوم ما حلما ، المستقبل ، الزمن الطيني ، ذات يوم ، خبزا يوميا ، وقت قطاف ، الممتد عبر الأزمنة ، الأمس واليوم وغدا ، آلاف السنوات القاحلة والظامئة والضائعة ، عندما يبزغ الفجر ، عمرها جاوز الثلاثين ، عند الغروب ، تمضي أيام وليالي سلمان ، في الصباح الباكر ، بعد أسبوع ، جاء وقت العشاء ، مرة في السنة أو مرتين أو ثلاثا ، أشقى طوال اليوم ، ذات صباح ، هذا اليوم ، منذ الصباح حتى المساء ، كانت الشمس قد بدأت ترتفع في كبد السماء ، العام الماضي، الأنوار مضيئة بالخارج ، تركت النجوم هناك تغرق في السماء ، مرايا الزمن ، منذ أن تبدلت الأحوال ، ذات يوم بعيد ، في الصباحات الباكرة الندية ، ظل صامتا زمنا ، ومضت أيام ، لشهر كامل ، ومرت السنون ، بعد ٣٠ سنة ...».

يؤلف المبدع بين الأزمنة ضمن أغلب قصص المجموعة. نجد أن زمن القصة لايسير باستمرار في خط تسلسلي ، كما تبلور ذلك عدة نصوص. فالكاتب يخلخل هنا المسار الزمني ليعرض على المتلقي العربي صورا دلالية جديدة تخص بنية هذا الفضاء ، على مستوى الاسترجاع للماضي والاستشراف للمستقبل والآنية في الحال الراهنة. إنه يقدم إليه رؤيا خاصة من خلال هذه التقنيات الموظفة. تضيق في هذا العمل المسافة بين زمن القصة وزمن الخطاب ، فزمن القصة ماض منته ، ولكن المؤلف يقدمه إلى متلقيه في صور أخرى غير ماضية. تساعد هذه الطريقة الخاصة بتعامل القاص مع الزمن على خلق بنى دلالية تحدد نوع التراكيب اللسانية والسياقية (١٥).

تتميز القصة المعاصرة في الإمارات وبعض البلدان العربية الأخرى بتقديمها لرؤى زمنية متنوعة ترتبط بالانتماء الثقافي والتاريخي والنفسي لمبدعيها ، رغم خصوصية النصوص وتميزها عند المؤلفين. فالتشابه موجود هنا بين هذه المجموعة وقصة (الأمير الثائر) لسلطان بن محمد القاسمي(١٦) ، أوبينها وبين قصص عربية أخرى ، مثل قصص يوسف القعيد في مصر (أيام الجفاف ، في الأسبوع سبعة أيام ، من يخاف كامب ديفيد ، عنتر وعبلة مرافعة البلبل في القفص ، الحداد ، أخبار عزبة المنيسي ، البيات الشتوي) أو غيره من المبدعين في بلدان عربية أخرى. يستهل هؤلاء المؤلفون بعض إنتاجا تهم القصصية بزمن الماضي ، ثم يتحولون إلى زمني الحاضر والمستقبل.

تتعدد الامكنة في مجموعة (البيدار) ، حيث نجد الكاتب يمنحها أوصافا وتحديدات جغرافية وفيزيائية عامة أو خاصة. لذلك فإن مساحات وأحياز هذه الآفاق تتغير باستمرار ، فهي إما ضيقة أو رحبة وإما قريبة أو بعيدة : السوق ، الأرض ، الدكان ، غرفته ، الشارع ، الرصيف ، البيت ، المطبخ ، المدن ، المدرسة

٢ - المكان في المجموعة القصصية :

توازي أهمية المكان أهمية الزمان في نفس المجموعة لأنه يمثل المساحات والأحياز التي تتحرك وتتفاعل فيها الشخصيات القصصية. كما أنه يعد الفضاء الخاص بجريان الأحداث والوقائع. يضم قسمين :

أ_مكان قصصي واقعي حي.

ب _مكان قصصي متخيل ، تصنعه ذاكرة القاص.

تتعدد الأمكنة في مجموعة (البيدار) ، حيث نجد الكاتب يمنحها أوصافا وتحديدات جغرافية وفيزيائية عامة أو خاصة. تتنوع تقنياته الفنية هنا تبعا لنوعية التراكيب اللسانية المستخدمة وجماليتها أو زينتها المستهدفة والمقاصد والدلالات والخصائص الفكرية المنشودة. لذلك فإن مساحات وأحياز هذه الآفاق تتغير باستمرار ، فهي إما ضيقة أو رحبة وإما قريبة أو بعيدة : (السوق ، الأرض ، الدكان ، غرفته ، الشارع ، الرصيف ، البيت ، المطبخ ، المدن ، المدرسة ، فلسطين بلادنا ، شارع العروبة ، حوش البيت ، أوروبا ، السعودية ، خور فكان ، الجبال ، الطريق ، الصحراء ، دبي ، المحلات ، مركز الشرطة ، عمارات ، مخدعها ، القرى ، المطار ، مصر ، أبو ظبي ، الجدران ، الإمارات ، إنجليزية ، هولندية ، لبنانية ، مزبلة ، الحقل ، حظيرة ، الجهات الأربع ، البحر ، الشاطئ ، البنك ، الخارج / الداخل ، النافذة ، الجامعة ، الباب ، السماء ،الحمام ،محجريهما ، البوابات ، العالم ، مقعدها الخلفي ، على مقربة أمتار منه ، منزل ، الخيمة ، جنوب المساكن الشعبية ، عمان ، الأودية الصخرية ، الباطنة ، الساحل ، البلاد...).

٤) رؤية القاص :

يمثل هذا المكون منظورا سرديا / حكائيا وزاوية نظر خاصة ، يعرض من خلالها المبدع تصوره عن الواقع الإماراتي والعالم. كما أنه يرسم بواسطتها المعالم الجلية لفكره وذهنيته وأسلوبه الشخصي.

تتنوع النظرات النقدية والسردية في هذا الصدد ، حيث نجد:

١_النظرة التعادلية : توازي معرفة السارد معرفة الشخصيات.

٢_النظرة القاصرة: تقل معرفة السارد عن معرفة الشخصيات.

٣_النظرة المحيطة :تتجاوز معرفة السارد معرفة الشخصيات

تؤثر هذه النظرة الأخيرة على مجموع قصص (البيدار) لان السارد يملك معرفة ، تفوق معرفة الشخصيات ، حيث يقدم إلى المتلقي العربي تفاصيل ومعلومات دقيقة. كما أنه يتحكم في سير الأحداث والشخصيات وفضاءاتها الزمكانية ، فهو الذي ينسج «الكون القصصي » عند كاتبنا ، مفرغا فيه كل ميوله ورغباته ومعماريته وأسلوبه. إنه ينمطه MODALEZED كما يشاء ويصطفي. يبقى هذا السارد في أغلب الأحيان متخفيا ، يحرك

يعرض السارد وجهة نظره بالنسبة لعدة تجارب ، نابعة من الواقع الإماراتي والعربي المجاور ، حيث ينتقي حبكة ومادة قصصه من الحياة المعيشة. نجده يصفها بصدق ، ودون أي تحوير ، ثم يضيف إليها بعضا من خياله ليجعل المتلقي العربي يسمعها ويحس بها ويراها ، متجاوزا تقديم النصائح والعبر الأخلاقية المباشرة.

تبرز رؤية السارد من خلال لغة شعرية رقيقة ، ترسم معالم تيار من الوعي ، الحامل لتجربة حية لاتحير «العقل العربي» المعاصر أو تربك منطقه.

الهوامش :

(١) عبد الجليل غزالة ، بنا ء المعارف في الفكر الإسلامي ، صحيفة الدعوة الإسلامية الأربعاء ،٢ مارس ، طرابلس ، الجماهيرية ٢٠٠٤ م.

(٢) تراجع قصة (أشياء كويا) وقصة (الأرصفة العربية) وقصة (صفعتان) بنفس المجموعة.

(٣)طه محمود طه ، دراسات لأعلام القصة في الأدب الإنجليزي ، عالم الكتب ، القاهرة ، ١٩٦٦، ص ٢٩.

(٤) المرجع نفسه ، ص ٣٣.

(٥)نفسه ، ص ٦٥.

(٦) نفسه ، ص٧٩.

(٧)نفسه ، ص ٨٠.

(٨)عبد اللطيف الجابري ، بوشعيب الحسيني ، عبد الرحيم آيت دوحو ، نجيب محفوظ ، دراسة وتحليل ، بداية ونهاية ، طباعة الجديدة ،١٩٩٤المغرب ، ص ١٥.

(٩)طه محمود طه ، مرجع سابق ، ص ٧٢.

(١٠)المرجع نفسه ، ص ١٠٧.

(١١) عبد الطيف الجابري وزملاؤه ، مرجع سابق ، ص ، ١٦.

(١٢)تنظر فاطمة سالم الحاجي في عملها (الزمن في الرواية الليبية) ثلاثية أحمد إبراهيم الفقيه ، نشر الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان ، ٢٠٠٠ م.

(١٣)طه محمود طه ، مرجع سابق ، ص ، ١٢٢.

(١٤) والاس مارتن ، نظريات السرد الحديثة ، ترجمة حياة جاسم محمد ، المجلس الأعلى للثقافة ، المشروع القومي للترجمة ، ٣٦ ، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية ، ١٩٩٨ ، ص ٩٨.

(١٥)فاطمة سالم الحاجي ، الزمن في الرواية الليبية ، ثلاثية احمد إبراهيم الفقيه ، الدار الجماهيرية للنشر والإعلان والتوزيع ، ٢٠٠٠ ، ص ، ٢٩٥.

(١٦) درسنا باستفاضة كبيرة موضوع (السياق والزمن في رواية الأمير الثائر لسلطان بن محمد القاسمي) ، مجلة الرافد ، العدد ١٢١ ، الشارقة ، الإمارات العربية المتحدة سبتمبر ٢٠٠٨ م ، لكننا اختزلناه هنا اختزالا شديدا ، ربما قد يخل بالمعنى المقصود.

جدلية الأنا والآخر

في رواية «الحي اللاتيني» لسهيل إدريس

نصرالدين بن غنيسة

ناقد وأكاديمي من الجزائر

إننا نعيش في عالم تسوده الأفكار المسبقة والأحكام الجاهزة وأشكال أخرى من خطاب الإقصاء والإلغاء حوامله متعددة المشارب، متباينة التوجهات، بدءاً من وسائل الإعلام مروراً بما يسمى تجاوزاً بالخطاب العلمي وانتهاءً أخيراً وليس آخراً بالحقل الأدبي، خاصة إذا كان طرفا الخطاب هما العالم العربي الإسلامي والعالم الغربي أو ما اصطلح على تسميته بثنائية الشرق والغرب.

مما لا شك فيه أننا نعيش اليوم أسرى عالم تتلبس فيه الصورة الثقافية مسوح الحقيقة المطلقة، حيث تساهم بكل الأشكال في تعميق الهوة الفاصلة بين ضفتي العالم العربي الإسلامي والغرب، هذا على الرغم مما حققته على المستوى التقني من تقريب المسافة بين هاتين الضفتين. حقيقة لا يمكن أن ننكر ما تجلّيه مثل هذه الصورة الثقافية من أبعاد واقعية لإنسان حقيقي تجمعنا به الخاصية الإنسانية وتفرقنا عنه المشارب الثقافية المختلفة، إلا أن ذلك يجب أن لا ينسينا أن هناك أبعاداً أخرى تتجلى من خلال هذه الصورة، أبعاداً لإنسان هي في الحقيقة من اختلاق أوهامنا ولا تربطها بالواقع صلة إلا بالقدر الذي تستجيب فيه لرغبتنا في تحقيق الأنا عبر هدمنا للآخر.

برحيل صاحب «دار الآداب» و«الحي اللاتيني» (١٩٢٥ - ٢٠٠٨) يطوي الغياب أحد المؤسسين الذين تركوا بصمة في تاريخ الأدب العربي الحديث

تلك هي بعض ملابسات الصورة الثقافية وما تخفيه من تعقيدات قد تتجاوز طبيعة بحثنا ومقامه إلا أن ذلك لن يثنينا عن ولوج معترك هذه الصورة إذ سنحاول في هذا الفصل أن نفكك إحدى هذه الصور الثقافية التي تشكلت ملامحها في ثنايا عمل روائي، ثم نعيد تركيبها من خلال وقفة متأنية على أهم مرتكزاتها الأسطورية والأيديولوجية، مع حرص على وضعها في سياقها الاجتماعي والثقافي الذي منه انبثقت، ابتغاء المساهمة، من ميدان اختصاصنا، في تضييق الخناق على مساحة سوء التفاهم التي ما تفتأ تتسع بين هذين العالمين، وفي تعزيز المجهودات التي تبذل من هنا ومن هناك من أجل تأسيس معرفة بالثقافات والشعوب قائمة على التفهم المتبادل لضرورة الاختلاف، وعلى رفض حازم لكل الإسقاطات التي من شأنها أن تختصر الآخر في مجموعة من الأوهام لا هم لها سوى إرضاء تضخم الأنا الجمعي.

طبعاً مهمة كهذه، قد تبدو لأول وهلة حلماً طوباوياً، هو أبعد ما يكون عن الالتزام بالمنهج العلمي وما يقتضيه من موضوعية، إلا أننا نعتبرذلك أهم مسؤولية قد يضطلع بها الدارس الجامعي في ميدان العلوم الإنسانية. وعليه فإن إعادة التفكير في المناهل الأيديولوجية والأسطورية التي تستند عليها الثقافات في تبرير سياسة الانطواء على الذات يغلب عليها شعور غامر بعقدة التفوق، أو في تمرير سياسة الارتماء في أحضان الآخر يأسرها شعور بالدونية، إن هذا التفكير من شأنه أن يساعد هؤلاء وهؤلاء على تجاوز هذه العقد، من أجل إرساء ثقافة الاختلاف الذي لا يفسد للود قضية.

نأمل أن يصب عملنا في مجموع الجهود التي تبذل من أجل التبشير بثقافة الحوار والنقد اللذين من شأنهما أن ينزعا الهالة الأسطورية التي تلف الأنا والآخر في ذات الوقت.

ونبدأ عملنا هذا برصد أهم التحولات التي طرأت على البطل الشرقي الذي لم يشأ الروائي اللبناني سهيل إدريس أن يحدد له اسماً في روايته «الحي اللاتيني» الصادرة في بيروت عام١٩٥٤م (١) وذلك من خلال علاقته بالمرأة الغربية أو بالأحرى بصورة المرأة الغربية وما نجم عنه من مواجهة مع صورة امرأة أخرى ألا وهي المرأة الشرقية ممثلة في أم البطل.

× «الحي اللاتيني» في مرآة النقد:

لقد تعرض النقاد لهذه الراوية منذ صدورها بالنقد والتحليل واختلفت وجهات نظرهم باختلاف المنطلقات التي اعتمدوها في تقييم الرواية، ويمكننا حصرها في:

١ـ المنطلق الأخلاقي: إن العمل النقدي الذي انبثق من هذا المنطلق تناول الرواية تناولاً أخلاقياً يبحث في ثناياه عن مثل عليا في الأخلاق والشرف، يؤاخذ الروائي لأن بطله إنسان عادي يعيش في دوامة تتقاذفه في حناياها، ولأن هذا البطل مركز لصراع يتعرض له بحكم كونه إنساناً وبحكم كونه شرقياً، بل يذهب به الأمر إلى أن يؤاخذ الروائي الذي دفعه إلى تسميته بالبطل وهو في نظره الأخلاقي لا يستحق هذه التسمية.(٤)

من بين من تبنى هذه الوجهة النقدية، عيسى الناعوري ونجيب سرور. في محاولة منه لتلخيص الرواية، يلاحظ الناعوري أن إدريس «قد أراد أن يعرض [في روايته] تجارب حقيقية في حياته كطالب عربي في مدينة الأنوار» (٥) ويعتب عليه أو على بطله «شعوره المقيت اتجاه الطلبة العرب» (٦)، وينكر عليه تخليه عن ناهدة، المرأة المثالية، دون أدنى سبب (٧).

أما دراسة سرور، فعلى الرغم من جديتها وعمقها إلا أن صاحبها بين الحين والآخر يسقط في أحكام ذاتية، كأن يقول: «أنا مثلاً لن أتردد عن شنق بطل [الحي اللاتيني] على أقرب شجرة .»

(٨) عقاباً له على جرمه في حق جانين التي تخلى عنها في أحلك الظروف بعد أن جعلت منه مبرر وجودها.

وحتى دراسة جورج طرابيشي التي تتميز بالجدة والنظرة الشمولية، لم تنج من مثل هذه المطبات، فهاهو طرابيشي يعلق على موقف البطل الرافض تحمل مسؤوليته إزاء حمل جانين قائلاً: «وهذا الحل الثالث، اللامتوقع، الذي هو آية في النذالة، هو ما يختاره. وفي رسالته الجوابية إليها [جانين]، يسطر آية من آيات النذالة، ويسل نفسه من المسؤولية المفروض أنها عزيزة على قلبه ووجدانه كما تسل الشعرة من العجين.» (٩)

٢ـ المنطلق الأيديولوجي: والذي اختصره رجاء النقاش في رده على أحمد كمال زكي الذي يؤمن بأن «الحي اللاتيني» تتحرك كلها في ظل عقدة أوديب، حين كتب: «على أنني أرفض هذا التفسير لعلاقة البطل بأمه، فالمسألة في رأيي تفسرها طبقة بطل القصة» (١٠). وتبعه في ذلك محمد كامل الخطيب في كتابه (المغامرة المعقدة) (١١)، على الرغم من ثراء وتنوع النماذج المختارة من الروايات والقصص التي تعالج موضوع الشرق والغرب، إلا أن الاقتصارعلى الخلفية الواقعية التي اعتمدها في تحليله قد أودت به إلى اختزال شخصيات المجموعة المختارة

من الروايات إلى (عقلانيين، طلائعيين، تقدميين) من جهة، وإلى (رجعيين، برجوازيين، إقطاعيين) من جهة أخرى، وهذا دون أن يأخذ بعين الاعتبارالطابع التعقيدي الذي تتميز به علاقات الشرق بالغرب التي تشكل الخلفية الفكرية لمجموع الأعمال المنتقاة.

وطبعاً لن يكون تحليله لرواية «الحي اللاتيني» استثناء، فالكاتب يلجأ إلى نفس التقسيم الاختزالي، بحيث لايجد حرجاً في أن يضم البطل إلى الطبقة البرجوازية فقط لأنه تمسك بقيمة الشرف ولأن الوضعية المادية والاجتماعية لعائلته قد أتاحت لإخوة البطل الدخول عالم التجارة مما مكّن العائلة من قضاء العطلة في المصيف الجبلي، وإذا افترضنا جدلاًهذه المقدمة صحيحة، فإن ما يستخلصه الناقد من نتيجة تبدو غير مطابقة تماماً للمقدمة، إذ يعتبر أن الرواية في ضوء كل ذلك هي رواية برجوازية (١٢)، وبالتالي فكل مواقف البطل من القضايا الحساسة كوضعية المرأة في المجتمع وتحرير الوطن من الهيمنة (الإمبريالية) وغيرها لن تكون سوى مواقف رجعية. وإن هذه النظرة الضيقة لرواية تعددت فيها مستويات القراءة لا يمكنه أن يتقدم بالنقد الأدبي العربي خطوة نحو تأصيل منهجي للممارسة النقدية. تبقى المقاربة النفسية التي اعتمدها جورج طرابيشي أهم مساهمة نقدية سبرت أغوار الرواية وذلك إذا صرفنا النظر عن بعض الآراء التي بها شطط.

٣ـ المنطلق النفسي: وقوامه دراسة جورج طرابيشي المعنونة [شرق غرب، رجولة وأنوثة]، والذي خصص جزءاً منها لتحليل رواية «الحي اللاتيني». وسنعرض أهم فكرة دار حولها هذا النقد والمتمثلة في مصير جانين. ولتفسير تحول شخصية جانين في نهاية الرواية إلى مومس، يبلور طرابيشي نظرية (الانتقام الجنسي) من الغرب الاستعماري اعتماداً على الظاهرة البسيكو اجتماعية، ألا وهي ظاهرة العجز، وقد كان متأثراً في ذلك بفرانز فانون الذي أولى في كتابه «جلد أسود وأقنعة بيض» اهتماماً خاصاً لجدل العنف الجنسي المتبادل بين المستعمِر والمستعمَر؛ فالرجل الأبيض، باغتصابه المرأة السوداء، يشعر الزنجي بأنه رجل مخصي، والزنجي، بإقامته علاقات جنسية طوعية أو غصبية مع المرأة البيضاء، ينتقم من المستعمِر ويثبت له أنه رجل مثله (١٣). ولقد رصد طرابيشي ظاهرة العجز في الرواية وصنفها إلى عجز ثقافي وآخر جنسي. فالعجز الثقافي عانى منه البطل في أول لقاء له مع ليليان. إذ عندما استيقظ في صبيحة اليوم التالي اكتشف أولاً أن حافظة نقوده قد اختفت باختفاء ليليان، واكتشف ثانياً أن قصيدتها المزعومة هي قصيدة مشهورة عنوانها «فطور الصباح» من ديوان مشهور عنوانه «كلمات» لشاعر مشهور اسمه Jacques Prévert . لأول مرة يشعر البطل بعجزه الثقافي حين طعن في كبريائه الفكرية. ولقد كانت تجربته مع مارغريت المرأة الثانية قد كشفت له عن عنته الفعلية. ولا يجد طرابيشي حرجاً في أن يجمع بين التجربتين حيث يرى تآزراً بين العنة الفعلية والعنة الثقافية، يستوجب رداً من البطل والذي ينحصر في مشروع الانتقام من المرأة الغربية ممثلة في جانين. تلك الفتاة التي كانت «تعيش في غمرة سعادة مطلقة وفي غمرة ثقة مطلقة بنفسها وبحبيبها العربي وبالمستقبل، لا يخامرها ظل من شك في ما يدبر لها في الخفاء، ولا يدور لها في خلد من قريب أو من بعيد أن المصير الذي ينتظرها هو مصير (فتاة ضائعة»)(١٤) «Fille perdue». هذا باختصار تأويل طرابيشي لسقوط جانين في وهدة العهر.

وإننا نعترف بدءاً بمدى تأثرنا في أول الأمر بهذا التحليل إلى درجة أننا لم نجد حرجاً من أن نقرأ الرواية من خلال هذا المنظار ضاربين حصاراً على كل القراءات الممكنة للنص، مجبرين إياها على أن تصب في خانة نظرية «الانتقام الجنسي من الغرب الاستعماري»، إلا أن انفتاحنا على بعض المناهج النقدية الشكلانية أتاح لنا أن نرى في «الحي اللاتيني» بنية متكاملة ذات وجود دلالي مستقل يستمد كينونته من وحداته الداخلية وهو ما يجعلها تنأى بطبيعتها عن القراءات القسرية والتحليلات المبسطة. الأمر الذي دفعنا إلى إعادة قراءة الرواية قراءة متأنية في ضوء فهم شامل لبنية الرواية، الأمر الذي مكننا من تسجيل مجموعة ملاحظات تتعلق بنظرية طرابيشي في تفسير موقف البطل من المرأة الغربية:

ا- إن قراءة بسيطة وتسلسلية لأحداث الرواية تكشف لنا أن البطل قد أعلن لجانين، وعلى فترات متقطعة، عزمه على وضع حد للعلاقة التي تربطهما حال عودته إلى لبنان، وقد حدث هذا قبل أن تحمل جانين بالجنين. وعليه فإن هذه الأخيرة على يقين من أن علاقتها بالبطل علاقة عابرة لا يمكن بأي حال أن تفضي إلى زواج. وبالتالي فإن فرضية إعداد البطل لمشروع الانتقام بتخليه عن جانين وهي في قمة ثقتها بمستقبل هذه العلاقة، تفقد كل مصداقية، إذ إنها لا تتماشى مع التسلسل الحدثي للرواية.

ب- يرى طرابيشي أن طرح سؤال عن الدافع الذي أدى بجانين لأن تختم مشوارها في الرواية بأن تصبح مومساً،

طرح فيه مغالطة. على رأيه، بما أن الرواية هي من نوع السيرة الذاتية المروية، فالأحرى أن نتساءل عما دفع البطل الكاتب إلى اختياره هذا المصير المشؤوم لجانين؟ فكيف نوفق بين جانين التي لم تتردد في قطع صلتها بهنري وخنق حبها له بالرغم من ندمه واستغفاره إياها مراراً، بينما بالمقابل لا تعامل «الحبيب العربي» المعاملة ذاتها، مع أن جرمه بحقها أعظم بما لا يقاس بجرم هنري، بل والأدهى من ذلك أنها تفقد توازنها النفسي فتسقط في الرذيلة؟ (١٥) وإذا كان هذا التساؤل مشروعاً، فإن الإجابة عنه تبدو واهية حين يحصرها في رغبة جارفة للبطل الكاتب من الانتقام من المرأة الغربية، بحيث لو لم يسلك البطل الكاتب بجانين هذا المسلك لما أمكنه ذلك من إشباع هذه الرغبة. ونحن بدورنا نتساءل، هل من الضروري أن تكون جانين قد وجدت فعلاً حتى يمحور البطل الكاتب روايته حول مشروع الانتقام؟ الحق أنه ليس من المهم أن تكون جانين قد وجدت فعلاً أم لم توجد في الواقع. فكما انه من الممكن أن تكون الشخصية الروائية صادقة فنياً من دون أن تكون صادقة واقعياً، كذلك فإن الواقع نفسه قد لا يكون مشاكلاً للواقع من وجهة النظر الفنية. وعليه إذا كان لنا أن نبحث عن تفسير لنهاية جانين المؤلمة، فإننا مدعوون إلى استخلاصها من البنية الداخلية للرواية بعد استيعاب للمنطق المتحكم في أحداثها وتطور شخصياتها لا من النية التي دفعت المؤلف إلى اختيار هذه النهاية. فمصير جانين يمكن أن نبحث عن حيثياته في نمطية شخصيتها المتميزة بالتفاني في المعشوق والتي تصفها Simone de Beauvoir في كتبها (الجنس الثاني): «إذا سألناها [أي هذا النمط من الشخصية] كيف كنت تعيشين من قبل؟ لا تسعفها ذاكرتها في استعادة ذلك الماضي الذي كان عالمها فتخلت عنه ليتحول إلى رماد، فتعتنق بعده وطناً سرعان ما طردت منه شر طردة. قبل ذلك، تنكرت لكل القيم التي كانت تؤمن بها، وقطعت أواصر كل صداقاتها. لقد أضحت بلا سقف يحميها وقد أحاطت بها الفلاة. كيف يمكنها أن تعيد تشكيل حياتها وهي لا ترى من غير حبيبها حياة؟ ليس لها إلا أن تحتمي بهذيانها، وإذا كانت أكثر تعقلاً، فإنه لن يبقى لها سوى أن تموت بشكل سريع أو موتاً بطيئاً رويداً رويداً» (١٦)، فهاهي جانين تعترف بأنها أضحت فاقدة لإرادتها في حضرة حبيبها وفاقدة لرغبتها في تقرير مصيرها في غيابه:

«لقد طبعتني بطابعك، وسأظل أبداً أسيرة قيودك. إن مصيري تقرر منذ رأيتك.

لم تبق لي إرادة، وسأجري مع الزمن كما سيتقاذفني الزمن.» ص.١٩٨

ولقد كانت هذا الاستعداد للاستقالة من الحياة في غياب الحبيب هو بداية الموت الذي تجسد في السقوط في عالم الرذيلة بعد خروجها من المستشفى وانتهى بها إلى أن تبحث عن زبائن المتعة في كهوف (سان جارمان دي بري). وعليه لم تكن دعارة جانين سوى أحد تمظهرات هذا الموت الذي يعادل فراق البطل. ولا علاقة له بنية الكاتب المسبقة على الانتقام من جانين عن سبق إصرار وترصد. وهو ما يدفعنا إلى أن نرى في مثل هذا التأويل الطرابيشي للرواية والتفسير الوحيد لمثل هذا التأويل هو قراءة طرابيشي للرواية قراءة تعتمد تصوراً مسبقاً لتحليلها ينسجم والتفسيرالعام لمجمل الأعمال المقدمة في الكتاب والمختصر في نظرية «الانتقام من الغرب الاستعماري». ولقد اعترف طرابيشي في غير ما موضع من الكتاب أنه ظلم «الحي اللاتيني» لأنه حاكمه بموجب لاوعيه أكثر مما حاكمه بموجب وعيه، متعاملاً مع ما لا تقول أكثر مما يتعامل مع منطوقه.(١٧)

الأمر الذي دعانا إلى إعادة النظر في كل الرواية انطلاقاً من تساؤل بسيط وهو: (لماذا سافر البطل إلى الغرب؟) للإجابة عن هذا التساؤل، عمدنا إلى عقد مقارنة بين رحيل البطل في «الحي اللاتيني» ورحيل البطل في مجموعة الحكايات الشعبية العجيبة الروسية والتي اهتم Vladimir Propp بدراستها. (١٨) وعزاؤنا في اختيار هذه الدراسة هو أنها مثلت خطوة حاسمة في وضع منهجية جديدة لتحليل النصوص القصصية. إذ تعتمد هذه الدراسة أساساً النظرة الهيكلية الوصفية، فالحكاية هيكل، بنية مركبة، معقدة، يمكن تفكيكها واستنباط العلاقات التي تربط بين مختلف وظائفها في مسار قصصي معين.(١٩) نود توضيح نقطة مهمة تتعلق بالتعامل مع التحليل الوظيفي للرواية، إن اعتمادنا منهج بروب الذي استنبطه من الحكايات الشعبية جاء كخيار إجرائي يعيننا على قراءة الرواية ليس إلا، بعيداً عن كل التهويمات التنظيرية ودون رغبة منا في إثبات صلاحية هذا المنهج للتعامل مع كل إبداع انطلاقاً من تجنب التصنيف المسبق للأنماط الأدبية، حتى لا نسقط في أدلجة هذا المنهج، خاصة إذا علمنا أن دراسة بروب لم تتجاوز الخصوصية الروسية الحكاية الشعبية، فضلاً عن أنها اقتصرت على نمط الحكاية ولم تتعداه إلى الرواية.

ولنبدأ بالتذكير بأن «الحي اللاتيني» هي في الأصل حكاية رحيل، نقطة انطلاقه هي الشرق ممثلاً في بيروت، ونقطة

تحوله هي الغرب مجسداً في باريس، وأخيراً نقطة عودته هي الشرق مختزلاً في بيروت. وإذا اعتبر إلياس خوري الرحيل إلى الغرب بنية دائرية، على اعتبار الشرق هو نقطة الانطلاق ونقطة العودة في ذات الوقت (٢٠)، فإننا نرى في رحيل بطل «الحي اللاتيني» إلى الغرب هو رحلة بحث عن هوية ضائعة، وبالتالي فإن وجهة نظر إلياس خوري قد تصدق فقط على المستوى المكاني، أما على مستوى التحولات النفسية والذهنية التي طرأت على البطل أثناء رحلته، فإنه لا يمكننا إلا نلحظ الفارق الشاسع بين البطل قبل باريس وبعد باريس. فقبلها، وعلى المستوى السطحي لسيرورة الأحداث، فإن خروج البطل من بيروت يبرره طلبه لفضاء أكثر رحابة يوفر له الأجواء المناسبة للتملص من ضغط منظومة قيم مهيمنة على كل مناحي الحياة. أما على المستوى العميق، فإن المبرر لهذا الرحيل هو التحرر من هيمنة الأم التي باسم هذه القيم تفرض عليه سيطرة شبه كلية شلت حركته واغتالت فيه روح المبادرة وهو ما سنعود إليه بالتفصيل في حينه. أما العودة إلى بيروت فتترافق بقناعة أيديولوجية كانت حصيلة للتجارب التي خاضها البطل في باريس والتي من خلالها يحدد علاقة جديدة بالغرب والشرق على السواء.

على غرار النموذج البروبي، فإن انتقال البطل من بيروت إلى باريس يمكن أن يعادل قطيعة مع الفضاء الأول (أو ما يمكن تسميته بفضاء الأنس Espace familier) والتحاماً بالفضاء الثاني (أو ما يمكن أن نطلق عليه بالفضاء الأجنبي Espace étranger). (٢١)

نظرياً، وتماشياً دائماً مع نظرية بروب، فإن مفهوم خاصية (الأنس) المتعلقة بالفضاء الأول مرتبط بتوافق مبدئي بين البطل ومنظومة القيم السائدة، الأمر هنا يتعلق بالقيم الشرقية، أما مفهوم خاصية (الأجنبي) الملازمة للفضاء الثاني فمنبثق أصلاً من طبيعة الحدث الذي يحتضنه هذا الفضاء والذي أقل ما يقال عنه أنه مغامرة . ولقد اعتمد بروب هذا التقسيم للفضاء انطلاقاً من دراسته للقصة الشعبية العجيبة في روسيا والتي يظهر البطل في معظمها إنساناً اجتماعياً منسجماً كلية مع نمط القيم المتعارف عليها. على عكس بطل «الحي اللاتيني» الذي لم يكتف فقط بالرفض الذهني لمجموع القيم السائدة والممثلة في المفهوم المزدوج (الشرق/الماضي)، بل تجاوزها إلى رغبة في القطيعة مع هذا المفهوم المزدوج، أو ما يمكن ترجمته بمشروع التحرر من ربقة (الشرق/الماضي). فإذا كان بإمكاننا اعتماد تعريف بروب للفضاء الأجنبي لتحديد ماهية الفضاء الغربي (باريس)، فإن كشفنا لطبيعة مشروع البطل التحرري يفقد مفهوم بروب لفضاء الأنس دلالته، وبذلك نجد أنفسنا في حيرة من أمرنا في تحديد طبيعة العلاقة بين البطل وهذا الفضاء. فـ(بيروت)، هذا الفضاء الذي من المفروض، نظرياً على الأقل، أن يكون فضاء أنس، هاهو يتبدى لنا في «الحي اللاتيني» كفضاء معاد، فضاء للمواجهة بين البطل ومنظومة القيم والتي أدت في كثير من الأحيان إلى هزيمة البطل. الأمر الذي دعاه إلى البحث عن فضاء أكثر رحابة يمارس فيه تحرره من دون أدنى مراقبة أو ضغط من المجتمع الشرقي ممثل هذه المنظومة.

«وإلا لمَ لم تبق هناك؟ أنت على يقين من أن هذه السنوات الأخيرة كانت في/ حياتك إخفاقاً ذريعاً» ص.١٣

«الحي اللاتيني» هي في الأصل حكاية رحيل، نقطة انطلاقه هي الشرق ممثلاً في بيروت، ونقطة تحوله هي الغرب مجسداً في باريس، وأخيراً نقطة عودته هي الشرق مختزلاً في بيروت

وحتى نتمكن من رفع اللبس الذي يلف فضاء الأنس، سنعمد إلى تحديد العلاقة بين البطل ومنظومة القيم الشرقية من خلال مقارنتها بعلاقة البطل في الحكايات الشعبية العجيبة الروسية بمنظومة القيم التي ينتمي إليها. ولنبدأ باستخلاص أهم الثوابت التي تشترك فيها الحكايات الشعبية في وضعها الابتدائي لمقارنتها بخصائص ذات الوضع في «الحي اللاتيني»:

١- تؤكد الحكايات الشعبية على وجود نظام اجتماعي مؤسس على إجماع بوجود سلطة يجب الخضوع لها.

٢- يحدث عصيان لهذا النظام بعد أن يتم خرق إحدى محظوراته أو رفض بعض أوامره من طرف شخصيات أخرى غير البطل.

٣- يتحدد من خلالها دورالبطل المتمثل في تكليف النظام له بمهمة إعادة التوازن للنظام الذي اختل بعد الخرق.(٢٢)

على خلاف هذا المسار الابتدائي للحكايات الشعبية، تنفرد «الحي اللاتيني» بما يلي:

ا- كما هو جار في الحكايات الشعبية، ترسم لنا «الحي اللاتيني» ملامح نظام اجتماعي منبثق من اعتراف جماعي لوجود سلطة اجتماعية ودينية. وهو ما أسميناه بـ»منظومة القيم الشرقية».

ب- لن يتم خرق هذا النظام من طرف شخصيات أخرى، بل من البطل ذاته الذي يعلن القطيعة مع مجموع القيم السائدة في المجتمع الشرقي. هذه القطيعة التي يمكن أن تترجمها حالة الفراغ التي يعانيها البطل كلما حاول أن يحدد هويته بعد أن ألقى (الشرق/الماضي) وراء ظهره، وهو على ظهر السفينة التي ستقله إلى مدينة مرسيليا.

«كان يستيقظ أحياناً على نفسه ويعي هويته.. كان

يتمثله شيئاً فارغاً يعوزه/ الامتلاء والكثافة.. شيء لا قيمة له، بل لا شيء.» ص.٦

وإذا أنعمنا النظر في طبيعة هذا الفراغ، ألفيناه افتقاراً يحتاج إلى امتلاء، واختلالاً يتطلب إعادة التوازن، افتقاراً لا يعاني منه النظام الاجتماعي بقدر ما يعاني منه البطل، واختلالاً لا يربك توازن السلطة الاجتماعية بقدر ما يربك البطل ذاته. ولذا فإن بطل «الحي اللاتيني» لم يغادر فضاءه رغبة في إعادة النظام الاجتماعي إلى حالته الطبيعية المتعارف عليها، وإنما إلحاحاً منه على البحث عن منظومة قيم جديدة. وهاهو على ظهر نفس السفينة يعلن عن إرادة في أن يولد من جديد.

بطل «الحي اللاتيني» الذي لم يكتف فقط بالرفض الذهني لمجموع القيم السائدة والممثلة في المفهوم المزدوج (الشرق/ الماضي)، بل تجاوزها إلى رغبة في القطيعة مع هذا المفهوم المزدوج، أو ما يمكن ترجمته بمشروع التحرر من ربقة (الشرق/الماضي)

«وللمرة الأولى منذ بدأ يعي، شعر بقوة هذه الإرادة التي تعصف بوجوده، في أن يولد من جديد [...] إن قصارى ما يشعر به هو أنه يود أن يتنفس هواءً جديداً،أن تمتلئ الصدفة بمعنى من معاني الحياة» ص.٦-٧

إلا أن هذه الإرادة تعوزها القدرة على إنجاز هذا المشروع وإحداث القطيعة مع الماضي الذي ما زال يعاني من إساره:

«ذلك يعجزني. إنني لا أستطيع. إن أغلالاً تربطني به، ذلك الماضي، تلك الأجواء.» ص.١٢

إن تحصيل هذه القدرة لن يتأتى للبطل إلا بعد أن يتمكن من تحديد مفهوم التحرر الذي يبغي تحقيقه، وهو ما لم يتوفر له في بداية رحلته إلى باريس. ولسوف يتبلور مفهوم التحرر شيئاً فشيئاً تبعاً لطبيعة التجارب التي سيخوضها البطل في باريس. صحيح أن البطل قدم إلى باريس طلباً من حيث المبدأ للدراسة الجامعية العليا. بيد أن هذه تعلة ظاهرية ليس إلا. فالبطل لم يأت إلى باريس بصفتها «عاصمة النور» ليغرف من زادها العلمي، بل بصفتها عاصمة المرأة. يقول مخاطباً نفسه:

«تبحث عنها... عن المرأة... تلك هي الحقيقة التي تنساها، بل تتجاهلها. لقد أتيت إلى باريس من أجلها.» ص.٢٦

فأول مفهوم للتحرر إذن هو إرادة في الانفلات من كل الضوابط والمحرمات التي تتبناها منظومة القيم الشرقية في تحديد العلاقات الجنسية بين الرجل والمرأة. وقبل أن نواصل حديثنا عن هذا التحرر، بودنا أن نضع إطاراً معرفياً نحدد من خلاله مفهوم منظومة القيم الشرقية والذي يمكن أن نقول عنها أنها بنية تشمل كل القيم والمواضعات الأخلاقية التي تخزنها الذاكرة الجماعية وكل التقاليد والعادات والخرافات كما تشتمل على مفاهيم عن الإسلام وليدة ترسبات ثقافية وتاريخية اكتسبت طابع القداسة مع مرور الزمن.

ولو تأملنا ظاهرة الزنا في كل من الإسلام كدين رباني جاء لتنظيم المجتمع من خلال خلافة الإنسان لله على الأرض وفي المنظومة الشرقية كما أسلفنا تعريفها لأدركنا أننا أمام موقفين يختلفان في منطلقاتهما وإفرازاتهما الاجتماعية. فإذا كان الإسلام يرفض الزنا كممارسة لحاجة طبيعية في إطار غير شرعي، فإن المواضعات الشرقية ترفض الزنا لأنه معادل للاخلال بقيمة اجتماعية مقدسة ألا وهي الشرف المرتبط عادة بصورة الأنا في مخيال الآخر. وإذا كان الإسلام يرفض الزنا لأنه يخل ببنية المجتمع من خلال تقويضه لأهم ركائزه ألا وهي الأسرة، فإن المنظومة الشرقية تستنكر الزنا لأنه يضع صورة هذه الأسرة موضع الإهانة والازدراء الذي قد يصل إلى حد الإقصاء من الجماعة. وإذا كان الإسلام قد حد لجريمة الزنا عقوبة الجلد حفاظاً على توازن المجتمع، فإن القيم الشرقية قد اتفقت على غسل عار الزنا بالقتل أو الإقصاء والتهميش. وإذا تشدد الإسلام في إثبات جريمة الزنا والذي لا يتم إلا بشهادة أربعة شهود وذلك رحمة بالإنسان الذي أذنب وأراد العودة إلى الله، لأن الأصل في إدانة الزنا لايرجع إلى كونه إشباعاً لحاجة غريزية طبيعية ولكن للإطار الذي تم فيه هذا الإشباع والذي يخرج عن الزواج الشرعي، فإن المواضعات الشرقية تتستر على الزنا حفاظاً على صورة الأنا (الأسرة) في مخيلة المجتمع. وهوما يفسرارتباط شرف العائلة بمدى محافظة البنت على صورة شرفها أي على بكارتها قبل الزواج. ولذلك نجد المجتمع الشرقي قد جعل من ليلة الزفاف امتحان شرف للبنت وعائلتها. فمن بين الأسباب التي تدان من أجلها الفتاة في الشرق بسبب الزنا هو ظهور آثار هذه الخطيئة على الفتاة وغيابها عن الفتى، ولذلك لا يجد المجتمع الشرقي حرجاً في أن يتساهل مع الرجل في مغامراته فهو رجل قبل كل شيء بينما لا يتوانى عن معاقبة الفتاة أشد العقوبة إذا أدينت بنفس الجريمة. ولذلك فحديثنا عن التحرر من الضوابط الاجتماعية سيكون من خلال وجهة نظر منظومة القيم الشرقية التي يجاهرها البطل العداء. فإذا استعضنا من Greimas الشكل الذي عرض من خلاله بنية أي منظومة تعتمد المحرم والمباح وأسقطناه على منظومة القيم في الشرق التي تحدد

العلاقات الجنسية بين الرجل والمرأة (٢٣) لحصلنا على التالي :

علاقات مباحة	علاقات محجرة
[حـــلال]	[حـــــــرام]
علاقات زوجية	شذوذ
[غيرحـــرام]	[غير حـــــلال]
علاقات الرجل قبل الزواج	علاقات الرجل بعد الزواج

من خلال المربع، نخلص إلى أن العلاقات المباحة في النظام الاجتماعي الشرقي تشمل العلاقات الزوجية وعلاقات الرجل خارج الإطار الزوجي، أما العلاقات المحرمة فتشمل الشذوذ الجنسي بكل أنواعه وعلاقات المحارم وغيرها. وإذا استخلصنا المرأة كطرف في هذه العلاقات أدركنا أنها لن تتمكن من إقامة علاقات جنسية إلا في إطار الزواج، وليس خارجه. وهو ما يفسر حضور المرأة الوجداني في حياة البطل وغيابها الجسدي إلا من خلال بعض مغامراته مع المومسات اللاتي عرفهن في بيروت.

«لا، لا تحاول أن تحتج أو تنكر. أجل شرقك ذلك، لم يغرك بالهرب منه سوى / خيال المرأة الغربية، سوى اختفاء المرأة الشرقية في حياتك.» ص.٢٨

وخلاصة الأمر، أن البطل يريد أن يفر الشرق لسببين:

× المرأة الشرقية شخصية لا يمكن أن يعتمد عليها في تحقيق مشروعه في التحرر، لأنها عاجزة عن اختراق محرمات القيم الشرقية.

× المرأة الغربية مؤهلة لتحقيق رغباته لأنها امرأة (متحررة).

هنا يجب أن نلاحظ أن تحرر المرأة الغربية قد حصره البطل في التحرر الجنسي فقط، والأهم من ذلك أن المرأة الغربية المتحررة إنما هي صورة اختلقها البطل في مخيلته. فما حقيقة هذه الصورة يا ترى؟

× صورة المرأة الغربية:

بدءاً لنذكر أن رحلة البطل إلى باريس إنما كان من أجل البحث عن المرأة الغائبة عنه في الشرق، والتي اتخذت في الغرب أسماء متعددة، فهي: زينة، مارغريت، ليليان، جانين، فتاة السينما...الخ. فالبطل لم يعرف المرأة الغربية قبل هذه الرحلة، وإنما هي صورة رسمها لها في مخيلته. تتبدى لنا هذه الصورة في أجلى أشكالها حين يدلف البطل وبعض رفاقه إلى حانة Dupont المشهورة بأنها ملتقى المتحررين من الشبان والفتيات في أول سهرة لهم في باريس.

«ودلفوا، أول ما دلفوا إلى مقهى (ديبون) [...] ، هذا الذي سمعوا عنه/ الكثير من رفاق لهم مكثوا في باريس ردحاً من الزمن: ملتقى المتحررين أبعد/ حدود التحرر من فتيان الحي اللاتيني وفتياته.» ص.١٥

في نظر البطل، تحرر هؤلاء الفتيات يعادل رفضهن الانحناء لكل المواضعات الاجتماعية التي من شأنها أن تقيد حريتهن الجنسية وهو ما يعتبره البطل موقفاً إيجابياً. إلا أن هذه النظرة للمرأة الغربية إنما هي جزء من الصورة وليست الصورة بأكملها، فلن تكتمل الصورة إلا إذا أخذنا بعين الاعتبار النظرة الأخرى التي يحاكم من خلالها البطل فتيات الحانة باعتبارهن فتيات طائشات. وهذا التناقض الذي قد يصدم القارئ نجد له تفسيراً في التقاطع الحتمي بين المخيلتين الجمعيتين الشرقية والغربية. فقراءاته المتنوعة للأدب الغربي الذي يبرز المرأة ككائن بمنأى عن كل ما يمت إلى المحافظة بصلة، واستماعه إلى ما رواه بعض أصدقائه من مغامرات مع فتيات فرنسيات في باريس ولد في ذهنه الشق الأول من الصورة.

«أجل شرقك ذلك، لم يغرك الهرب منه سوى خيال المرأة الغربية [...] وقد/ أمسك هذا الخيال بذهنك، فقاده إلى البعيد البعيد الذي خلقت إطاره في وجدانك/ فصول من الكتب، أو من مغامرات صديق.» ص.٢٨-٢٩

أما الشق الآخر من الصورة فيستمد قوته من تجذرالقيم الشرقية في ذهن البطل والتي ترى في مثل هذا السلوك لوناً من ألوان الفسق والفجور.

«وهل هن جديرات بالاحترام، كل أولئك الفتيات اللواتي يسقن هذه الحياة/ العابثة الغابرة» ص.٤٢

فالمزاوجة بين هذين الشقين أنتج لنا صورة غائمة للمرأة الغربية خلاصتها ما قاله البطل:

«يخيل للناظر أنهن يعشن ليعطين ما يطلب منهن.» ص.١٦

ثم سرعان ما غلب الشق السلبي لهذه الصورة بعد أن اصطدم البطل بواقع المرأة الغربية ممثلة بفتاة الحانة التي رفضت

أن تستجيب لإغواءات أصدقائه، في زينة التي وافقت على مراقصته ثم تخلت عنه لتلتحق بصديقها، في فتاة السينما التي وعدته باللقاء ثم أخلفت وعدها، في ليليان التي سلبته حافظة نقوده وهزأت بكبريائه الثقافية حين نسبت لنفسها شعراً من إبداع Prévert، وأخيراً في مارغريت التي أشعرته بانحطاطه الحيواني. فعلى الرغم من الحرية الجنسية التي مارسها البطل من خلال هذه المغامرات، وهو ما يمكن أن يعادل تحقيقه لمفهوم التحرر في بعده الجنسي، إلا أنه ظل يشتكي افتقاراً وجدانياً لم تستطع ولا واحدة منهن توفيره له. هذه الإخفاقات زعزعت ثقة البطل في نفسه وفي المرأة الغربية التي كان قد أوكل إليها مهمة مساندته في تحقيق مشروعه التحرري. وفي محاولة لاسترداد ثقته بنفسه، يلجأ البطل إلى إدانة المرأة الغربية معتمداً في ذلك على منظومة القيم الشرقية التي كان يبغي التحرر من ربقتها.

«**فيذكر ليليان، ويذكر مارغريت، وإن كان في وده أن يستبعد مارغريت. ومع/ ذلك أليست هذه منهن، أولئك اللواتي تحذره منهن أمه؟ ما القول في امرأة/ تستسلم منذ اللقاء الأول؟ أتراها من هاتيك الفتيات الشريفات؟**» ص.٧٨

وهكذا يبدو بعض ما اعتبره البطل مساوئ شرقية نعماً يجابه بها المرأة الغربية (٢٤)، ليهدم صورتها يستعيد بذلك كثيراً من توازنه المفقود، لكنه توازن هش بحاجة إلى أن تنضجه تجارب أخرى أو ما يمكن تسميته بالاختبارات الترشيحية التي وإن تنوعت أجواؤها إلا أنها تستقطبها غاية واحدة هي إكساب البطل الكفاءة التي يفتقر إليها لتهيئته لاجتياز الاختبار الرئيس من أجل تحقيق مشروعه في التحرر من منظومة القيم الشرقية. فهل حقيقة استطاع البطل أن يكتسب القدرة على المواجهة؟ على المستوى البراغماتي يمكن أن نعتبر أن هناك إنجازاً ما، فالبطل استطاع أن يخرق محظوراً أخلاقياً ويستجيب للرغبة التي كانت تتأكل جسده وهو في الشرق، فيشبع حاجة ويملأ خواءً كان يعانيه. لكن على المستوى الوجداني، هل استطاع البطل أن يحقق امتلاءً عاطفياً؟ في هذا المضمار، فإن محظوراً ثانياً يقف عائقاً أمام البطل، الأمر يتعلق هذه المرة بالمحظور الوجداني. ويبقى السؤال: لماذا الإصرار على هذا التمرد عن القيم الشرقية عبر بوابة الجنس أو بالأحرى المرأة؟ نستطيع أن نقدم فرضية قد تقترب من هذا التساؤل في إطار الرواية التي نحن بصدد تحليلها لكننا لا يمكن أن نغامر فنعممها على مجمل الروايات التي اتخذت موضوعاً لها المواجهة الحضارية عبر علاقات شرقي بغربية، ومفاد فرضيتنا أن الأمر يتعلق برغبة البطل في أن ينفلت من السطوة الوجدانية والذهنية التي تمارسها عليه أمه منذ أن كان صغيراً ولا يتسنى له ذلك إلا إذا تحرر من هذه السطوة على المستويين الوجداني والذهني وهذا لاسبيل إلى تحقيقه إلا بوجود ند لهذه الأم ممثلاً في المرأة الغربية. ولذا فيبدو أن رغبته في التحرر من القيم الشرقية لم تكن سوى رغبة في التحرر من سيطرة الأم التي باسم هذه القيم الطهرانية تستخلص الابن لذاتها وتبقيه تحت سيطرتها خشية أن تسرقه منها امرأة لم تخترها هي بنفسها، فما بالك إذا تعلق الأمر بامرأة غربية. وهذا هو المعنى الثاني للتحرر. ولكن من ستكون هذه المرأة التي سيستعين بها البطل لتوفير هذه العاطفة المفقودة؟ إنها جانين مونترو وقد اختارها البطل ليس لصفاتها المادية فحسب، ليس لأنها في جمالها «باهرة ساحرة» فحسب، ليس لأن لها حسب الطراز الذي اعتمده معظم من كتب في هذا المجال «وجهاً أبيض وشعراً أشقر، ثم عينين زرقاوين صافيتين»(٢٥)، ليس كل ذلك فحسب، وإنما أيضاً وفي المقام الأول لصفاتها الروحية. يقر البطل بنفسه أن أول ما جذبه إليها وأشعره أنه مقبل معها على عهد جديد في حياته هو «صفاء نفسها ونقاء سريرتها». وليس من العسير أن نحدس بالأثر الذي أحدثه وجودها في وجوده. فبمعيتها، استطاع البطل أن يحقق غايتين معاً وفي آن واحد: ملء الافتقارين الحسي والوجداني الذين عانى من عدم تحقيقهما معاً في المشرق، فها هو يقول:

«**هذا الحب الذي لم يعرف إلا أحد شطريه: فإما النشوة الروحية وحدها، إما/ اللذة الجسدية وحدها [...]، ولم يكن يتصور أن بوسع إنسان أن يدرك إلى/ جانب أنثى اللذتين كلتيهما كما أدركهما هو إلى جانب جانين.**» ص.١٥١

ففي قمة العطاء الذي استغرق البطل، هاهي جانين تواجهه بالسؤال عن مصير علاقتهما عبر الرسالة التي أرسلتها له وهو في بيروت تطلب منه أن يشير عليها في أمر الجنين الذي هو ثمرة هذه العلاقة. ويمكننا اعتبار هذا التساؤل بداية الاختبار الرئيس الذي لم تكن التجارب السابقة سوى تمهيد له، والذي من شأنه تقويم الافتقار الذي يكابده البطل. إن قراءة أولى لعلاقة البطل بشخصية جديدة ذات تأثير فعال على حياته مستقبلاً قد تقدم لنا تعليلاً لما آلت إليه علاقته بجانين. فبمن يتعلق الأمر يا ترى؟ إنه فؤاد تلك الشخصية التي كانت لها أكبر الأثر في تغيير أفكار البطل وسلوكاته. وقبل دراسة هذه التغيرات، فلنبدأ بالتعريف بفؤاد؛ إنه شاب سوري ملتزم بالأيديولوجية

القومية، طالب في معهد اللغات الشرقية. قدم إلى باريس ثلاث سنوات قبل البطل. معطيات النص لا تزيد عن هذه المعلومات في الكشف عن حقيقة هذه الشخصية سوى أنها بقدراتها النقدية والثقافية فتحت أمام البطل المجال لتذوق الأعمال الأدبية المختلفة ولتكوين فكرة عن الشبيبة العربية، النضال السياسي، الإصلاحات الاجتماعية، المرأة العربية والزواج المختلط.

لقد ساعد فؤاد البطل على إدراك طبيعة الأزمة الوجودية التي يعانيها، ففتح عينيه على أن ما يكابده ليس هماً ذاتياً يخصه هو، بل هو هم جماعي يطال معظم الشبيبة العربية في بلاد الغربة، ولا يتسنى لهم تجاوزه إلا إذا تمكنوا من العثور على رابطة تجمعهم، طبعاً المقصود بهذه الرابطة القومية العربية. فهاهو يلومه على التقزز والاشمئزاز من بعض الطلبة العرب الذين يتصرفون تصرفات رعناء.

«لا يا عزيزي، فأنا أحسب أنك على خطأ. إنهم لا يوحون بالنفور. وأنت لن/ تنفر منهم إذا أدركت أنهم شبان قلقون، يبحثون عن أنفسهم. إننا جميعاً، نحن الشبان العرب، ضائعون يفتشون عن ذواتهم. ولا بد أن نرتكب كثيراً من الحماقات قبل أن نجد أنفسنا.» ص.٨٧

وحتى يعثروا على هذه الذات الجماعية، فلم يتردد فؤاد من الإفصاح عن طبيعتها في أكثر من مناسبة، ولقد تحول «العادلون» لألبير كامو في رأي فؤاد والذين شاهدهم هو والبطل على خشبة المسرح إلى نماذج ثورية تحتذى.

«أرأيتهم هؤلاء المواطنين الذين يجتمعون على فنجان قهوة في (الكابولاد)؟/ هؤلاء الذين تريد أن تتجنبهم؟ إن فيهم نماذج كثيرة من هؤلاء العادلين الذين/ شاهدناهم الآن [...] كل ما في الأمر أن الخيوط بينهم مقطوعة، وأن الرابطة/ مفقودة. وإنهم لواجدون أنفسهم، متى وجدوا هذه الرابطة.» ص.٨٨

× الالتزام الأيديولوجي والجنس:

أن دعوة فؤاد البطل لتبني الأيديولوجية القومية والالتزام بها كمنهج للتغيير السياسي والاجتماعي بقي مشروطاً بتمكن هذا البطل من إشباع حاجته الجنسية والوجدانية، الأمر الذي يتيح له التفرغ للنضال والعطاء. وبذلك تتحول المرأة إلى هم ثانوي بعد أن كانت الهم الأول الذي قدم البطل إلى باريس من أجله.

«ألا تعتقد أن الشباب العربي، هنا وفي الوطن العربي، محرومون من استغلال أسمى إمكانياتهم لأن حاجتهم في الحب والجنس غير مكفية؟» ص.١٣٢-١٣٣

ولقد تحقق هذا الأمر عندما اختلفت وجهة نظر فؤاد مع وجهة نظر صديقته الفرنسية فرانسواز حول موضوع المستعمرات الفرنسية في المغرب العربي، فكانت القطيعة التي وضعت حداً لعلاقة دامت سنوات عدة. ولذا فإن الزواج من امرأة أجنبية يعد من وجهة نظر فؤاد عقبة كأداء تعيق المناضل عن أداء واجبه القومي.

«إننا مدعوون في المستقبل يا عزيزي إلى مواجهة كثير من قضايانا القومية/ التي لا تعني أحداً سوانا. وأنا لا أعتقد أن زوجة أجنبية تستطيع أن تعين/ زوجها في معاناة مثل هذه القضايا، إنني أريد أن تكون زوجتي رفيقة حياتي/ حقاً، بكل ما في الرفقة من معنى، ولئن أنا تزوجت يوماً، فلن أتزوج إلا فتاة/ عربية، وإن فرانسواز تعرف ذلك.» ص.١٥٨

إن فؤاد أراد أن يبلغ رسالة إلى البطل فحواها أن زواجه من جانين مآله الفشل، فشل المناضل في التزامه بالعقد الأيديولوجي الذي أبرمه مع القضية القومية، ممثلة في شخص فؤاد. فما حقيقة الدوافع التي كانت وراء تخلي البطل عن جانين؟ ألها علاقة بمقتضى ما ألزم به نفسه من انخراط في القضية القومية؟ يبدو أن الأمر أكثر تعقيداً من مجرد استجابة البطل لنداء أيديولوجي. ولذلك نود أن نقف وقفة مستفيضة لتجلية حقيقة ما آلت إليه علاقة البطل بجانين. إن الزواج من جانين قد راود البطل أكثر من مرة، إلا أنه في كل مرة تعترضه صورة أمه الرافضة لمثل هذه العلاقة:

«يتزوجها؟ أية كلمة مخيفة هي! وسرعان ما طفرت إلى ذهنه صورة أمه. وأحس بضيق شديد يأخذ بخناقه. ينبغي أن ينحيها، الآن على الأقل، هذه الفكرة الكابوس. ينبغي ألا يبقى وحده، مع أمه.» ص.١٨٣

وحتى ندرك المهمة الموكلة للأم كشخصية محورية في العملية السردية ومناهضة لتحقيق برنامج البطل، نعود إلى بنية الحكاية الشعبية في علاقات شخصياتها. فكما في الحكايات الشعبية العجيبة تدخل شخصية جديدة نستطيع أن نسميها المعتدي على البطل أو الشرير قد يكون (غولاً) أو ماردا أو ساحرة ودوره هو منع البطل من إعادة السلام للعائلة المنكودة بعد أن تكون قد ألحقت بها أضراراً(٢٦)، فإنه في حالة «الحي اللاتيني» يتبدى هذا الشرير للبطل في وجه أمه التي تعارض أيما علاقة يمكن أن تربطه بامرأة أخرى غير التي اختارتها له (ناهدة)، فما بالك بامرأة أجنبية بكل ما تعنيه هذه الكلمة. وتبدأ مرحلة الاختبار الأخير يوم أن بدرت إلى ذهن البطل فكرة الزواج من جانين، إلا أنه رفضها ليس لأنه كان مقتنعاً بموقف فؤاد، وإنما رفضها لأنه يخاف أمه. ففكرة الزواج قد اقترنت في ذهن البطل بصورة أمه الرامزة للقيم الشرقية الرافضة

بيروت، هذا الفضاء الذي من المفروض، نظرياً على الأقل، أن يكون فضاء أنس، هاهو يتبدى لنا في «الحي اللاتيني» كفضاء معاد، فضاء للمواجهة بين البطل ومنظومة القيم والتي أدت في كثير من الأحيان إلى هزيمة البطل. الأمر الذي دعاه إلى البحث عن فضاء أكثر رحابة يمارس فيه تحرره من دون أدنى مراقبة أو ضغط من المجتمع الشرقي ممثل هذه المنظومة

لكل ما يمكنه أن يمس بالطهارة والشرف. خاصة إذا تعلق الأمر بالاقتران بامرأة غربية. وقد استطاع البطل تأجيل البت في هذه القضية عدة مرات، أما وقد أبلغته جانين أنها حامل منه وتنتظر رده فقد وضعته أمام موقف لا يمكن أن يؤجل معه مصير علاقته بها أكثر مما مضى، إذ لابد أن يتخذ قراراً، ولقد جاء رده في رسالة هذا فحواها:

«صديقتي جانين: تلقيت رسالتك التي تبلغينني فيها أنك تنتظرين مولوداً، على/ ما قال لك الطبيب. وقد دهشت حقاً حين فهمت أنك لم تعلني هذا النبأ السعيد/ لجميع أصدقائك، وهم ليسوا قليلين، هؤلاء الأصدقاء الذين أعرف أنه كان لك/ مع بعضهم علاقات غير طاهرة. أما علاقتنا نحن الاثنين، فأحسبك لا تشكين/ بأنها كانت بريئة. ولهذا أجدني، وتجدينني كذلك، غير متأثر البتة بهذا النبأ./ وليس لي أن أقدم لك نصيحة أو إشارة. تحياتي الصادقة لك.» ص.٢٣٣

القارئ المدقق يمكنه ملاحظة عودة ظهور دلالات معجمية تبطن بعض القيم الشرقية الاخلاقية في خطاب البطل والتي على اساسها اصدر احكامه حيال المراة الغربية، اقصد تلك الفتاة التي كانت برفقة صديقه المعلم والتي وصفها بالاستهتار والخلاعة، وهي مواصفات نجد لها جذوراً في البعد الطهراني في منظومة القيم الشرقية

قد يبدو هذا الموقف لأول وهلة غير قابل للفهم، خاصة وأن البطل قد اعترف في أكثر من موضع بمدى تعلقه بجانين التي أحس أن حضورها كان يوتر أحاسيسه كلها، وقد كانت أشبه بالأرض بالموات، ويبث الروح في عروق نفسه فاستكملت أبعادها جميعاً (٢٧)، لكن وقفة متأملة للسياق الذي تشكل خلاله هذا الموقف يلقي بعض الأضواء على حيثيات الرسالة. وهذا يقتضي أن نتناول بالتحليل الحوار الذي دار بين البطل وأمه.

× صورة الأم رمز الشرق في مواجهة صورة جانين رمز الغرب:

في حالة المواجهة التي جمعت البطل بأمه، انمحى الحوار الخارجي ليحل محله حوار داخلي من نوع خاص، بحيث إن الأم كطرف حقيقي وواقعي قد أخلت مكانها لصورة جسدها صوت داخلي يحاور ضمير البطل «أنا». فالكاتب أراد من إدراج هذا الحوار الداخلي تأكيد مدى تردد صدى صوت الأم في أعماق البطل. وبذلك سلبت شخصيته وانمحت ذاته لتحل محلها شخصيتها هي.

«والتفت فجأة إلى أمه، لا، لم تكن هي التي تتكلم، فإن شفتيها مطبقتان.. بل إنها/ هي التي كانت تتكلم، ولكنها صمتت الآن، هي التي تكلمت أم هو، أم شخص/ آخرلا يعرفانه.. إنه لا يدري. لقد سمع كلاماً، ولا يدري أسمعه بأذنيه أم/ بأعماقه؟» ص.٢٢٣

وحتى يتمكن الصوت الداخلي الذي أضحى لسان مقال الأم من إقناع الأنا بالعدول عن تبني الجنين، يلجأ إلى الانتقاص من قيمة جانين كرمز للغرب من خلال نفس السلاح الذي استخدمه البطل حين تراكمت عليه الخيبات، ألا وهو منظومة القيم الطهرانية الشرقية. فصورة المرأة الغربية ممثلة في جانين قد اختصرها الصوت الداخلي في ما يلي:

امرأة غير شريفة لأنها فقدت عذريتها بحكم نمط العلاقة التي تربطها بالرجل والتي لاتقيم وزناً لهذه القيمة.
امرأة متشردة لأنها ارتضت أن تسكن فندقاً وحيدة من غير أهل.
امرأة فاسقة لأنها قبلت أن تشتغل في مصنع.
امرأة مسيحية سيكون اقترانه بها عاراً عليه وعلى عائلته.

وانطلاقاً من ملامح هذه الصورة، يعمد الصوت الداخلي إلى دعوة الأنا إلى رفض مسؤوليته حيال حمل جانين بحجة أن كل امرأة غربية لا يمكن إلا أن تكون خائنة. وفي المقابل فإن الأم كانت قد عرضت على البطل فكرة الزواج من امرأة شرقية لتكن ناهدة التي اختارتها له، فإن لم يرض:

«فهناك نعمت وثريا وهدباء، ابنة خالتك. هناك كثيرات. عد يا بني لأخطب لك/ أجمل فتاة هنا وأشرفها وأطهرها.» ص.١٧٦

إن تميز صورة المرأة الشرقية بخاصيتي الطهارة والشرف من شأنه أن يسلب نفس الخاصيتين من المرأة الغربية باعتبارها غريمة للأولى. وهكذا نجد أ ن الصوت الداخلي بين خيارين:

١ـ إما أن يتزوج جانين ويتحمل وصمة العار التي ستلحقه وعائلته، فتجعلهم في قائمة المنبوذين من المجتمع.

٢ـ وإما أن يرفض الاقتران بجانين ويتزوج امرأة شرقية، وبالتالي يتخلى عن حبه لجانين، بل ويتنصل من مسؤولية كان أحد طرفيها. والحقيقة أن الأنا لم يكن أمام خيارين بل إنه فقد كل حريته في التصرف، فهاهو يقيم رد فعله بعد كتابة الرسالة التي أنكر فيها مسؤوليته :

«إنه لا يدري ما كان موقفه، لو تُرك له أن يبت فيه. ولكن ما يطعنه هو أنه قد/ حُرم هذا الحظ بالذات، حظ الاختيار.» ص.٢٣٧

× صورة الابن البطل على المحك:

ولو تأملنا لحظة إخراجه رسالة جانين أمام أمه، لأدركنا مدى شعوره بما هو مقدم عليه من أمر جلل قد ينعكس سلباً على الصورة التي رسمها لنفسه قبل سفره إلى باريس والتي أصبحت عرضة لتشوه قد تودي بصاحبها إلى الإقصاء والتهميش الكلي. وظاهر هذه الصورة الذي يعكس طفلاً طاهراً محافظاً متمسكاً بالقيم الموروثة من شأنه أن يتشوه إذا ما انكشفت حقيقة علاقته بجانين وما أثمرته من حمل يعد في الأعراف الشرقية قمة العار.

«لم يخف عليه أن أمه قد رأت ارتجاف كفه وهي تخرج الرسالة من مغلفها،/ فسارع يقرأ هذه العبارات القليلة ليحجب اضطرابه [...] لم يرفع بصره إلى/ أمه، وقد أيقن أنه غير مستطيع ذلك إن حاوله.» ص.٢٣٠-٢٣١

وإن هيمنة حالة الخطر على نفسية البطل بعثت الذعر في ذاته فلم يستطع أن ينظر إلى أمه إلا بعد أن استجمع شجاعته لكن الذي يراه الآن ليس وجه أمه بل وجه شخص آخر كبير في السن هو في أشد الحاجة إلى حمايته.

«حسب أن مخلوقاً جديداً يتكلم. مخلوق أنضجته السنون، وحنكته التجارب./ مخلوق هو أشد ما يكون في حاجة إليه في تلك اللحظة.» ص.٢٣٠

ولقد أفرزت حالة الذعر هذه عند البطل عزلة عن العالم الخارجي، فلم يبق في مواجهته إلا أمه.

«شعر بأنه معزول عن كل شيء، خارج عن كل شيء.» ص.٢٣١

وسرعان ما تحول الوجود الذي انحصر في هذين الشخصيتين إلى حالة من التوحد بينهما بحيث أصبح الصوت الداخلي يجسد الأم فتتردد أصداؤه على شفتيها. ولنا أن نتساءل عن طبيعة هذا التحول الذي طرأ على نفسية البطل باختزاله للعالم الخارجي في شخص أمه ثم بغياب كل ما هو حسي ليكتفي البطل بصورة أمه المتخيلة فقط. وللإجابة عن هذا التساؤل لجأنا إلى الدراسة القيمة التي قام بها Jacques Fontanille لنص «مديح الظل» لصاحبه الياباني تانيزاكي(٢٨) والتي تحلل آليات الانتقال من الإدراك الحسي للعالم الخارجي إلى الإدراك المتخيل لعالم الأشياء. ومن بين التعريفات المعتمدة لظاهرة الذعر في هذه الدراسة هو ذلك الخوف الشديد الذي يوقع صاحبه في حالة من الاضطراب الذي يعطل حاسة البصرعن أداء وظيفتها في إدراك العالم الخارجي. وهي ذات الحالة التي انتابت البطل فموهت عليه هوية الشفتين اللتين ينبعث منهما الكلام. الأمر الذي يدعونا إلى افتراض وجود شخصية وهمية هي من صميم اختلاق البطل تزاحم شخصية الأم الحقيقية شيئاً فشيئاً. فيخيم على ذهن البطل ظل من ريب في حقيقة من يحدثه. فيتشكك في قدراته البصرية التي اضطربت بفعل الذعر، ويصل به الأمر إلى فقدان الثقة بنفسه وفي ما يرى ويدرك من العالم الخارجي. وهكذا يدخل البطل عالماً متخيلاً أين تحتل صورة الأم كل الفضاء ممثلة في شفتيها.

«إنه صوت ينبع من أعماق نفسه، ولكنه يصدر عن هاتين الشفتين. أو أن هاتين/ الشفتين تنطقان به، فترددده أعماقه.» ص.٢٣١

باقتحام عالم الوهم، يتحول المشهد من وجهة نظر البطل إلى حقيقة لا يدانيها شك. فالشفتان حقيقة قائمة تتداخل مع ذات البطل إلى درجة أن التبس عليه مصدر الكلام. أهو الشفتان؟ أم ذاته؟ أم كلاهما؟ ليس مهماً، المهم هو أن صورة الأم استولت على أنا البطل فسبلته كامل حريته في تحديد موقفه من رسالة جانين. في مثل حالة الغيبوبة هاته، توجه البطل إلى غرفته وحرر رسالته التي يتنصل فيها من مسؤوليته في حمل جانين.

«لكن الذي يدريه أنه نهض بعد لحظات، فدخل غرفته، وأغلق خلفه الباب، / وجلس إلى طاولته. وحين أمسك القلم ليكتب، شعر بأن وجه أمه يقف فوق/ رأسه.» ص.٢٣٣

× علاقة البطل بأمه:

ولنا أن نتساءل الآن عن طبيعة علاقة البطل بأمه، هذه العلاقة التي ظهرت في أشد تجلياتها كثافة حين تجرد البطل من ذاته ولتحل محلها صورة أمه. إن العلاقة التي تحكم البطل بأمه هي علاقة خشية قبل أن تكون علاقة حب، ولم يتسنى له إدراك ذلك إلا بعد تلك المواجهة.

«إعترف بأنك لم ترمض قواك إلا لتخرج هذا الذي يشدك الآن إلى أمك، ليس/ هو الحب وإنما الخشية.» ص.٢٣٦

لأول وهلة قد تبدو هذه الخشية خوفاً من عقاب طفل اقترف ذنباً، لكن السياق الذي ورد فيه هذا الاعتراف يظهر خشية من نوع آخر، إنها خشية الابن مما قد يحدثه تمرده على ما تربى عليه من خيبة وألم نفسي عند أمه. أو بالأحرى إنها خشيته من تلويث الصورة التي رسمها عن شخصه أمام ناظري أمه، صورة الابن المطيع الممتثل للمواضعات الأخلاقية التي لقنتها إياه أمه من الصغر. وحقيقة هذا الامتثال ليس التزاماً مبدئياً من طرف البطل وإنما هو شعور بدين يرده لأمه في شكل إرضاء لمخيلتها.

«الخشية من أن تشعر هي بأنك تسيء إليها إذا سلكت هذا المسلك، أو تصرفت/ ذلك التصرف. إنها الرغبة في أن ترضيها، في أن ترد لها الجميل الذي أنت مدين لها به، أياً كان الثمن الذي تدفعه.» ص.٢٣٦

بعيداً عن أن يكون هذا الدين ذا طبيعة مادية، فإنه في حالة العلاقة التي تربط البطل بأمه تأخذ طابعاً وجدانياً، بحيث إن البطل لا يكتفي بالاعتراف بحبه لأمه، بل هو مدعو إلى أن يعلن خضوعه لأمه عبر امتثاله لمنظومة القيم التي تتبناها هذه الأم. وقد تمثل البطل هذا الخضوع في الصورة التي شكلها عن ذاته منذ أن كان في بيروت، وتكرار هذه الصورة أمام أمه ولد لديها ثقة بأنها استطاعت أن تشكل من البطل شخصاً اختصر حياته في طاعة الأم ومن خلالها

القيم الاجتماعية. قد يتبادر إلى ذهن القارئ سؤال عن علاقة الأم بالقيم الاجتماعية وما أهمية أن يظهر البطل انصياعه لهذه القيم أمام أمه حتى وإن كان يسلك مسلكاً آخر في غيابها؟ الحقيقة أننا قد أشرنا إلى هذه المسألة بشكل مختصر في معرض حديثنا عن البنية الدائرية للرواية، وها إننا نعود إليها بشيء من التفصيل ملاحظين مبدئياً أن ارتباط الأم بالقيم الاجتماعية له تاريخ تكاد تشترك فيه معظم الأمهات العربيات، وقصة ذلك كما أوردها محمد بوحديبة في كتابه (الجنس في الإسلام)(٢٩) أن الأم كأي أنثى في مجتمع بتريارکي لا تستمد قيمتها الاجتماعية إلا من خصوبة رحمها، هذه الرحم التي توفر لها الأمان وتبعد عنها شبح الطلاق الذي يطارد كل أم عقيم، ويؤمن لها مستقبلاً تكون لها فيه كلمة من خلال الحضور القوي لأولادها وحتى يتسنى لها ذلك فإنها مدعوة إلى إحاطتهم بالرعاية والحنان الفائقين الذين تغدقهما عليهم دون حساب. وإن هذا الإفراط في الحب والعطف كثيراً ما يتحول إلى رغبة جامحة في التملك يتحول من خلالها الأطفال إلى ما يشبه الدمى بحيث تختصر حياتهم إلى الامتثال والطاعة لهذه الأم التي ضحت من أجلهم وتحملت كل أنواع العنت والقهر التي يمارسها عليها كل من الأب والمجتمع. والغريب أن هذه الأم التي تعلن أحياناً سخطها على النظام الاجتماعي الأبوي الذي يسلبها أبسط حقوقها ككائن حي سرعان ما تتحول إلى محام يدافع عن تثبيت أركانه في نفوس أبنائها، ليس حباً فيه وإنما لأن جانباً منه يمنحها كأم كل حقوق الطاعة والولاء التي يفرضها على الأولاد. وفي مقابل ذلك فإن هذه الأم مدعوة إلى أن ترضع أبناءها كل القيم النظام الاجتماعي حتى تؤمن لنفسها حق الطاعة، دون تفريط في أي منها لأن ذلك كل لا يتجزأ. وإن هذا التواطؤ بين الأم والنظام الاجتماعي هو ما عزا بالبطل لأن يظل محافظاً على صورة الابن المطيع بكل ما تحمله هذه الكلمة من دلالة، سواء تعلق الأمر بأمه أم بالقيم الاجتماعية. وهي الصورة ذاتها التي يعمل البطل جهده من أجل المحافظة عليها وهو يكتب رسالته إلى جانين واصفاً علاقتها بها بالبراءة والطهارة، وهو ما يتماشى والوهم الذي اشترك هو وأمه في صناعته. ولكن ما إن أنهى كتابة الرسالة حتى أدرك أن مشروع تحرره من ربقة أمه غدا مستحيلاً، بعد أن استشعر هول الحصار الذي تضربه حوله أمه والذي تتوج بسلبه حريته في اتخاذ المواقف التي يراها مناسبة.

«إن أمه لم تدع له أن يفكر في أمره، وينفذ منه إلى الحل الذي يراه هو. إنها / بذلك محت شخصيته، حطمت ذاته، وفرضت عليه شخصها هي، وذاتها هي، أي عبد كنت لها، أي ذليل.» ص.٢٣٦-٢٣٧

ولقد ولدت هذه المواجهة رغبة عند البطل في أن يسبر عمق المشاعر التي يكنها لأمه في ظل وعيه بعلاقة العبودية التي تربطها به. ولقد أوصلته تأملاته إلى أن ما يخفيه لأمه هو شعور بالكره وليس الحب.

«كأنما يخافها، أو لايدري، ربما لم يكن الخوف، ربما كان هو.. لا،إنه لا يجرؤ / على التفكير، بله النطق بهذه الكلمة. ولكن يسعه الآن أن يفكر بما يقابلها، أن يفكر بحبه لأمه.» ص.٢٣٥

وهكذا يتحول هذا الحب إلى كراهية، أو بالأحرى ينكشف هذا الحب عن كراهية أخذت تنمو بنمو وعي البطل لحالة العبودية التي تبطن علاقته بأمه. إلى أن تسلم رسالة من جانين تقول له فيها:

شكراً. سأواجه مصيري بشجاعة. جانين.» ص.٢٤٠

أثناء قراءة الرسالة، لم يكن هم البطل الكشف عن محتواها على قصره بقدر ما كان همه التخلص من الحضور الخانق لأمه. وسرعان ما تحولت هذه الحالة النفسية إلى غضب انفجر على إثره البطل في وجه أمه قائلاً:

«أرجوك.. إمتنعي عن التدخل. أعتقد أني لست بحاجة إلى إرشادك [...] كفي/ عن الاهتمام بأموري الخاصة، إن كنت تحتفظي باحترامي.. أقصد بحبي.» ص.٢٤١

وهكذا استطاع البطل أن يفلت من قبضة أمه وينطلق في تحقيق ذاته بعيداً عن تأثيرها، إذ لم يعد يستسلم لمناوراتها التي أصبحت مكشوفة، فلا دموعها ولا حزنها المفتعل كانا لهما ذات السحر الذي كانا تميزان به في الماضي.

» وحين تناهى إلى سمعه صوت نشيجها في غرفتها، بعد دقائق، نهض فارتدى

ثيابه على عجل وغادر البيت وهو يغلق الباب خلفه بخفقة شديدة.» ص.٢٤١

إن مشروع البطل في التحرر قد تحقق أحد شقيه، فما مصير الشق الثاني؟ وهل يستطيع البطل أن يتحرر من منظومة القيم الشرقية؟ لقد ذكرنا في غير ما موضع أن مشروع البطل لن يستوفي مداه إلا إذا تحقق شقاه: التحرر من سيطرة الأم والتحرر من سيطرة المنظومة الشرقية، وهذا لن يتأتى له إلا إذا استطاع أن يشكل منظومة قيم وتصورات بديلة عن المنظومة الممجوجة. ولقد علمنا أن البطل قد عثر على البديل ممثلاً في القومية العربية وذلك بتأثير من فؤاد. والسؤال المطروح: هل استطاع البطل فعلاً أن يحقق الشق الثاني من مشروعه ويتحرر من الماضي؟

والجواب عن هذا السؤال يتطلب تتبعاً لأهم التغيرات الطارئة على تصورات البطل وموقفه من مجموعة مفاهيم كالتحرر والزندقة وموقفه من المرأة. ولقد تبادر نفس السؤال على البطل أثناء عودته إلى باريس بعد العطلة:

«ووقف يقلب التذكرة بين يديه. وذكر عودته الأولى، منذ عام، ما أطوله من/ عام، وما أرهقه، وما عساه أن يكون قد أصبح، ذلكم الشاب الذي كأنه منذ عام؟» ص.٢٦٢

ولنبدأ بـ:

ا) موقفه من لعب الورق:

و يتجلى ذلك عبر موقفه الرافض لنمط حياة صديقه نصري الذي اختصر أسباب وجوده في لعب الورق:

«ولكنه عاد يسأله:

أتقوم معي إلى (البيت اللبناني)؟ إن الإخوان ينتظرونني.. ما رأيك في أن/ نتسلى؟ ومضى نصري مسرعاً، حين اعتذر هو بأنه ينتظر أحد أصدقائه ثم/ رآه من خلف الزجاج [...] وأحس أن عينيه تتبعانه بنظرة احتقار.» ص.٢٦٣

وإن مثل هذا الموقف يسترعي الانتباه إذا ما قارناه بموقف البطل من نفس المشهد منذ عام مضى. إذ في غياب جانين التي سافرت إلى Haute Savoie ، ولم يجد البطل ما يملأ به ذلك الفراغ الوجداني إلا أن يزجي وقته في لعب الورق مع نصري وشلته. وهاهو نصري يقول له:

«إننا نلعب (البوكر) ونخشى أن يباغتنا مدبر (البيت). فإن كانت اللعبة / تروق لك، أو كنت تحسنها، فلا تتأخر عن مشاركتنا فيها.» ص.١٣٧

ب) موقفه من المرأة:

ويتجلى ذلك من خلال إجابته عن سؤال طرحه صديقه صبحي:

«أتراك حقاً زهدت بالمرأة إلى هذا الحد؟/ فابتسم ولم يجب، وذكر أنه لم يسقط المرأة تماماً من حسابه [...] وكان يخيل/ إليه كل مرة أنه يسمع صوت فؤاد على سؤاله فيقول: لقد أصبحت المرأة أحد/ همومي، ولكنها ليست همي الرئيسي.» ص.٢٦١

إن الفعل (أضحى) الذي استعمله البطل ليحدد موقفه من المرأة يدل على تغير طرأ على ذلك الموقف؛ لقد كان هم البطل الأوحد حين وصوله أول مرة إلى باريس هو البحث عن المرأة لإشباع غريزته الجنسية، أياً كانت هذه المرأة وأياً كان اسمها: مارجريت، أو ليليان، أو حتى بلا اسم كفتاة السينما. وسرعان ما اختفت هذه النزعة بحلول جانين في حياة البطل لتحتل بؤرة أحاسيسه، ولكن همه الوجودي ظل يؤرقه إلى أن التقى بفؤاد الذي استطاع أن يملأ ذلك الفراغ الذي كان يعانيه البطل وهكذا تحولت بؤرة اهتمامه من البحث عن المرأة في بعديها الجنسي والوجداني إلى رغبة في النضال من أجل تحقيق وحدة عربية.

ج) صديق غير مسؤول:

مرة أخرى، يعبر البطل عن التزامه بالقضية الجديدة التي تتطلب منه روحاً مسؤولة، وذلك حين يرسم لنا لوحة صديق له يقارب من العمر أربعين سنة، متزوج ورب عائلة، وقد مر أمامه صحبة فتاة (مستهترة). فبدل أن يتفرغ هذا الـ(دون جوان) لإتمام دراسته وحصوله على شهادة جامعية في التاريخ، هاهي سنتان تضيع منه وهو لا هم له سوى إشباع رغباته الجنسية.

«ولم يلبث طويلاً حتى رأى رجلاً يعرفه، ،إلى جانبه فتاة يبدو عليها الاستهتار. إنه متعلم متزوج في حوالي الأربعين خلّف امرأة وأولاده الأربعة في الوطن ليعد شهادة في التاريخ. وهاهما عامان يقضيهما في باريس دون أن يظفر بالشهادة.» ص.٢٦٣-٢٦٤

وإذا تأملنا موقف البطل من هذا الصديق لأدركنا أنه مؤسس على قيمة جديدة لقنه إياها فؤاد، ألا وهي المسؤولية، ففي نظره أن هذا الرجل غير مسؤول تجاه عائلته على اعتباره أباً، وغير مسؤول تجاه أبناء وطنه على اعتباره معلماً، وغير مسؤول تجاه ذاته على الرغم من أنه بلغ الأربعين من العمر وهو سن الرشد والحكمة في الثقافة الإسلامية.

«وتابعته عيناه، وعن يمينه الفتاة تضحك وتتخلع في مشيتها، وخيل إليه أنه ما/ زال ينظر إلى نصري.» ص.٢٦٤

وإن القارئ المدقق يمكنه ملاحظة عودة ظهور دلالات معجمية تبطن بعض القيم الشرقية الاخلاقية في خطاب البطل والتي على اساسها اصدر احكامه حيال المراة الغربية، اقصد تلك الفتاة التي كانت برفقة صديقه المعلم والتي وصفها بالاستهتار والخلاعة، وهي مواصفات نجد لها جذوراً في البعد الطهراني في منظومة القيم الشرقية، وهي ذات المواصفات التي استعملها البطل حين خروجه لقضاء اول سهرة له في باريس للحكم على فتيات الحانة واللآتي وصفهن في ذات الوقت بالمتحررات. فهل حقيقة إستطاعت الصورة السلبية للمراة الغربية (الاستهتار) ان تستحوذ على خيال البطل لتنفي منه صورة المراة المتحررة؟ وما دور الايديولوجية الجديدة (القومية) في تشكيل هذه الصورة وهل قيمة (المسؤولية) المنبثقة من القومية وحدها كفيلة بتفسير موقف البطل من المراة الغربية؟ ام ان لمنظومة القيم الشرقية علاقة بذلك؟ وإذا كان الامر كذلك، فهل هناك تقاطع في الاسس الايديولوجية لكل من القومية والقيم الشرقية، او بعبارة اخرى هل يعني إيجاد بديل ايديولوجي متمثل في القومية العربية هو

نفي قطعاً للقيم الشرقية؟ أو بالأحرى ما علاقة القومية العربية كأيديولوجية بديلة بمنظومة القيم الشرقية كأيديولوجية؟

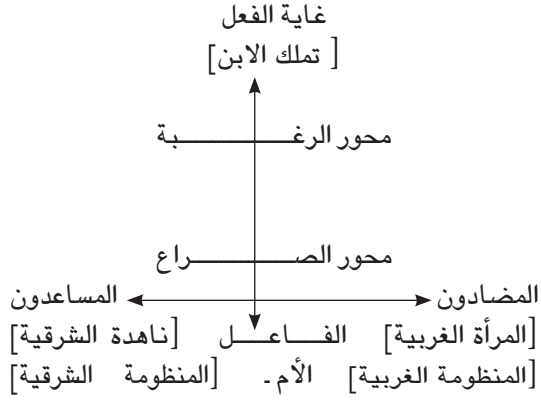
× أية علاقة تربط القومية العربية بمنظومة القيم الشرقية؟:

للإجابة عن هذا التساؤلات لا مناص لنا من أن نتناول تحليل العلاقة من وجهة نظر مؤسسة على فكرة الهوية التي يمكن اعتبارها امتلاء ذات البطل بعد فراغ عانى منه طيلة مكوثه في باريس. امتلاء يأخذ أبعاده الحقيقية في الصورة التي يشكلها البطل عن ذاته الجديدة، صورة الإنسان الملتزم بقضية الوحدة العربية واستعادة الهوية العربية. وهنا يمكن لنا أن نطرح السؤال: عن أية هوية يتحدث البطل؟ وما علاقتها بمنظومة القيم الشرقية؟ وللإجابة عن هذا التساؤل، سنبحث في طبيعة المنظومة الجديدة، القومية، ولنبدأ بتقديم فرضية ألا وهي أن التعارض بين المنظومة القديمة (الشرق/ الماضي) والمنظومة الجديدة (القومية العربية) لايعدو أن يكون ظاهرياً فقط على اعتبار الذات العربية في مجملها لا يمكنها أن تثبت وجودها الجمعي بتنصلها من القيم التي شكلتها الذات الجماعية عبر التاريخ. وحتى نتأكد من صحة هذه الفرضية، لابد أن نضع أيدينا على التناقض الضارب لدى تعريف مفهوم القومية الذي أرّق كثيراً منظري هذه الأيديولوجية، ألا وهو انطواء القومية المحكومة في تعريفها بمحدودية جغرافيتها وخصوصية تاريخيتها على مفهوم العالمية (٣٠) إذ أن لكل أمة قومية. الأمر الذي يجعل تعريف القومية مطاطاً جداً إلى درجة أن كل شعب يعطي لهذا المفهوم الثقافي الاجتماعي تعريفاً خاصاً به. إذا ما أسقطنا هذا التعريف على تاريخية القومية العربية، أدركنا موقع استعادة الهوية في مشروع النهضة العربية الإسلامية. وإذا أخذنا بعين الاعتبار السياق الاستعماري الذي ظهرت فيه القومية العربية، أمكننا القول إن نضال الأمة العربية السياسي من أجل استعادة السيادة وتحرير الوطن من الاستعمار يندرج في إطار نضال من أجل تشكيل هوية تتميز عن هوية المهيمن. وعلى غرار أية نزعة قومية، إتجهت القومية العربية إلى تشكيل صورة ذاتية جماعية تتيح لها تحقيق المفاصلة واستعادة الكرامة. ومنطلق هذا التشكيل للصورة يبدأ بنفي وإلغاء الآخر المستعمر والمغتصب للأرض وكل ما يفرزه من شعور بالرفض والغضب والكراهية (٣١). طبعاً هذا الآخر لن يكون سوى الغرب. وإن مراجعة تاريخية لعلاقة الشرق والغرب تبين جدلية هذه العلاقة، وقد أبان عبد الله العروي أن تاريخ (الشرق / الغرب) عادة ما يروى على شكل سلسلة ثنائيات متضادة: يونان ضد الفرس، رومان ضد القرطاجنيين، بيزنطيون ضد العرب، وأخيراً أوربيون ضد العرب المتطلعين للاستقلال. (٣٢)

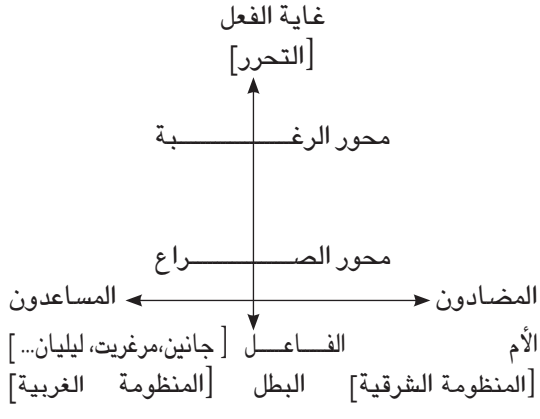
وإذن فتبني القومية العربية كإرادة جماعية لتحقيق الاستقلال عن الهيمنة الغربية يتضمن حتماً إرادة الانتماء إلى ثقافة شرقية تقليدية تكونت حيثياتها عبر القرون من خلال تمازج بين معطيات ثقافية ثابتة نسبياً وأحداث تاريخية طارئة فرضت خيارات ثقافية لا يمكن التراجع عنها (٣٣) ثقافة تشكل خصوصيتها من خلال العلاقة الجدلية التي تربطها بالثقافة الغربية وهذا على جميع مستويات التمظهر الاجتماعي. وهكذا فإنه لا يبدو غريباً على بطل يرنو ومجموعة من الشباب إلى إثبات ذات جماعية تبغي التحرر من ذات جماعية أخرى قد هيمنت عليها منذ ردح من الزمن أن يلجأ إلى الرصيد القيمي التراثي لتشكيل الأنا الجمعي ولتحطيم الآخر في ذات الوقت، ساعتها لايهم الصورة التي يتخذها هذا الآخر إن تمثلت في تلك المستهترة أو في غيرها من الفتيات. ولا غرو أن تغدو تلك الفتاة «المستهترة» التجسيد الحي الذي استمد ملامحه وبشكل عكسي تماماً من ملامح صورة أخرى، إنها صورة الفتاة الشرقية «العفيفة». إنها جدلية العلاقة بين الكليات الصغرى المتمثلة في صورة المرأة الغربية والكلية الوجودية الكبرى التي تنطوي على رؤية جديدة للعالم قوامها العصبية القومية. وما يزكي هذا الانطباع موقف البطل البراغماتي من المرأة الغربية بعد يأسه من العثور على جانين، فهي لم تعد إلا وسيلة إشباع لحاجته الجنسية مع تغييب تام للبعد الوجداني لهذه العلاقة. لقد هوت المرأة من القمة السامقة التي وضعها على هامتها البطل أثناء بحثه عن ذاته إلى الحضيض المدنس بقذارة الجنس، بحيث تحولت من محرك للعملية السردية إلى مجرد عامل يساعد البطل على توجيه كامل طاقته نحو تحقيق حلمه في أن يكون جندياً في خدمة القضية العربية. ولذا لايجد البطل ضيراً في أن يدنس الفعل الجنسي لدى المرأة الغربية من جهة ويلجأ إليها حين تطغى عليه حاجته الجنسية من جهة أخرى، إذ لم يتردد أثناء انشغاله بتحضير رسالة الدكتورة وبعد القطيعة مع جانين في ان يدخل في مغامرات عابرة مع فتيات ساقته الصدفة إلى معرفتهن.

قد يبدو البطل حقق نجاحاً على مستوى التحرر من القيم الشرقية وذلك بإيجاده لبديل أيديولوجي يعوضه الفراغ

الذي عاناه بعد أن استكمل قطيعته مع الماضي، إلا أن موقفه من المرأة عموماً والمرأة الغربية خصوصاً يدفعنا إلى الاعتقاد أن محاولة التحرر لم تتحقق، إذ إن رؤيته للمرأة ظلت أسيرة ترسبات منظومة القيم التي حاول التبرؤ منها. إن فشل البطل في التحرر من هذه القيم لا نعزوه إلى عجزه في ذلك بل إلى انتفاء المبرر إلى ذلك بعد أن تمكن من تمزيق الشرنقة التي لفته فيها أمه منذ أن أعطت له أسباب الحياة، وإذا كانت عداوته للماضي/الشرق بدت في بداية الرواية قائمة على رفضه المطلق للانصياع للضوابط الاجتماعية والسلوكية التي كبتت رغبته في ممارسة ما يراه تحرراً، فإن هذه العداوة، بعد اكتشافنا الطبيعة الاستحواذية للأم التي ترمي إلى المحافظة على الابن/الدمية، لم يعد ما يبررها خاصة وأن منظومة القيم الشرقية لم تكن سوى القيد الذي تضعه الأم على إرادة ابنها والسلاح الذي تلجأ إليه لرد هذا الابن «الضال» إلى حماها، إيماناً منها بقدسية هذه القيم يبطنه إيمان بجدواها في إخضاع البطل لسطوتها. إن المواجهة الحقيقية إذن كانت بين البطل والأم، وإذا ما عبر البطل في غير ما موضع عن رغبته في الانفلات من الشرق/الماضي، فإنما ذلك لم يكن سوى رغبة دفينة في كسر القيد الذي وضعته أمه. وإذا ما كان للمنظومة الشرقية دور في تحول البطل من ذات ممكنة إلى ذات محققة(٣٤)، فإنما باعتبارها عائقاً مكّن البطل من اكتساب القدرة على المواجهة الفاصلة مع أمه، بعد أن أتم اختباراته الترشيحية بنجاح. وحتى نقترب أكثر من العلاقة التي تربط الأم بمنظومة القيم الشرقية، رأينا من المفيد أن نعيد رسم برنامج الأم في الرواية من خلال محوري الرغبة والصراع، مستعينين في ذلك بتصور(٣٥)Greimas:



انطلاقاً من نزوع حكاية «الحي اللاتيني» إلى الاعتماد على الترسيمة البروبية المبنية على تكرار التجارب وتوالي الاختبارات، فإن هذا يفترض توفر نوع من المواجهة بين البطل والأم، مما يجعل البنية السردية للرواية تتكون من مسارين؛ مسار البطل الذي يبغي التحرر ومسار الأم التي تبغي السيطرة، وتتجلى بؤرة الرواية في تقاطع هذين المسارين في صورة مواجهة أو صراع يفضي إلى تحول في حركة البطل والأم وصيرورتهما الحكائية. ولذلك لا يمكن أن نستبين صيرورة البطل من خلال مساره الفردي فقط ، ولا يمكننا أن نستوعب صيرورة الأم من خلال مسارها الفردي مجرداً، وإنما نفهم ذلك من خلال الجمع بين المسارين، وهكذا تضحي الرواية وكأنها مكونة من قصتين؛ قصة البطل وقصة الأم. وإذا ما حاولنا أن نرسم برنامج البطل في كل الرواية فإننا سنحصل على ما يلي (٣٦):



إن قراءة الشكل التلخيصي لمسار البطل تكشف لنا أن هذا الأخير قد اقترن في نهاية المطاف ببغيته، ولم يبق سوى الاختبار التمجيدي، كما ينص عليه النموذج البروبي، وإذا تولى هذا الاختبار في الحكايات الشعبية الهيئة التي دفعت البطل إلى الخروج من المدينة بحثاً عما من شأنه أن يعيد التوازن المختل، فإن الذي تولاه في «الحي اللاتيني» إنما هو البطل نفسه، ولا عجب فالتحريض على الفعل الابتدائي إنما كان ذاتياً، إذ تولى البطل نفسه قرار فراره من بيروت بحثاً عن توازن افتقده فيها. وها هو السارد يصف لنا حالة البطل وهو على ظهر باخرة العودة:

« وتقترب الوجوه منه رويداً رويداً، ثم ينبثق منها فجأة وجه فتى، في ملامحه قسوة وقلق ويظل هذا الوجه الحبيب يكبر وينمو [...] حتى يحتل الشاطئ ثم يملأ

الأفق كله فلا ترى عيناه من دونه شيئاً.» ص.٢٠٢

إن الأمر يتعلق هنا بصديقه فؤاد الذي استطاع أن يملأ الفراغ الوجودي الذي عاناه البطل في بيروت والذي دفعه إلى السفر، لقد أضحى فؤاد رمز القيم الجديدة هو الأثير على نفس البطل وأول من يشتاق إلى رؤياه، ولايمكننا أن ندرك الميناء، وعلى سطحها ذات البطل: ما في هذا الموقف من إشارة إلى انتهاء الصراع لصالح البطل ليبدأ بعده صراع آخر من أجل قضية أخرى، إلا إذا قارناه بموقفه أثناء عودته الأولى من باريس، فها هي ذات الباخرة تقترب من ذات

«وتقترب الوجوه منه رويداً رويداً، ثم ينبثق منها فجأة وجه أمه الصغير العذب [...] ويظل هذا الوجه الحبيب يكبر وينمو، ملامح هزيلة شاحبة، حتى يحتل الشاطئ ثم يملأ الأفق كله فلا ترى عيناه من دونه شيئاً.» ص.٢٨٣

وبمقابلة المقطعين، نتلمس تغير الذات المحرضة على الفعل، فبعد أن كانت الأم هي التي تتولى مهمة الدفع إلى الفعل؛ إذ كان البطل لا يني يسلك مسلكاً يستجلب له رضا أمه، جاء فؤاد ليتولى هذه المهمة إذ يصبح هو محرض البطل على فعل جديد يتماشى وطبيعة القضية التي نذر البطل لها نفسه، وهو ما يتجلى لنا بكل وضوح من الحوار الختامي الذي جمع البطل وأمه بعد نزوله من الباخرة:

«لقد انتهينا الآن إذن يا بني، أليس كذلك؟/ فأجابها من غير أن ينظر إليها:/ بل الآن يا أمي ... » ص.٢٨٥

هذه محاولة قراءة (الحي اللاتيني)، أحد الأعمال الأدبية التي تناولت صورة الآخر في مخيلة الأنا. إنها قراءة وليست القراءة؛ فالرواية تظل مفتوحة على عدد لا نهائي من المقاربات. وإذا كان لنا فضل في شيء فهو محاولتنا المتواضعة لتفكيك آليات تشكيل صورة الآخر في مخيلة الأنا وما يتبعه من تحجيم للنظرة الأسطورية للآخر ومن نقد ذاتي لما يمكن أن تختزنه الذاكرة الجماعية من مواضعات تكتسي طابع القداسة بينما تضيع مبادئ وقيم في ثنايا منظومة تلجأ إلى الصورة للحفاظ على التوازن الاجتماعي مهما كان الثمن.

الهوامش:

١) إدريس، سهيل، الحي اللاتيني، دار الآداب، بيروت، ١٩٨٩، الطبعة العاشرة، كل نصوص الرواية الواردة في البحث مجتزءة من هذه الطبعة.
٢) الشاروني، يوسف، في مجلة الآداب، (الحي اللاتيني، عرض وتحليل)، عدد٤، بيروت، سنة١٩٥٤، ص٥٧
٣) المرجع السابق، ص٥٩
٤)الناعوري، عيسى، «الحي اللاتيني»، مجلة الآداب، العدد ٥، ١٩٥٤، ص.٣٨
٥) المرجع السابق، ص.٣٨
٦) المرجع السابق، ص.٣٩
٧)المرجع السابق، ص.٣٨
٨) سرور، نجيب، «نرجس في الحي اللاتيني»، مجلة الآداب، العدد ٤، ١٩٥٤، ص.٢٩
٩) طرابيشي، جورج، شرق وغرب، رجولة وأنوثة، دار الطلائع، بيروت، ١٩٧٩، ص.٩٩
١٠)الخطيب، محمد كامل، المغامرة المعقدة، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٧٦
١١) المرجع السابق، ص.١١٧
١٢) طرابيشي، جورج، المرجع السابق، ص.٩
١٣)Frantz Fanon, Peau noire masques blancs, E.ENAG, Alger, 1993, p.61
١٤) طرابيشي، جورج، ص.٩٥
١٥) المرجع السابق، ص.١٠١
١٦)De Beauvoir, Simone, Le deuxième sexe, Ed. Flammrion, Paris, 1974, p.557-578
١٧) طرابيشي، جورج، المرجع السابق، ١١١-١١٢
18 (Propp, Vladimir, Morphologie du conte, Ed.Points, Paris, 1974
١٩) المرزوقي، سمير، مدخل إلى نظرية القصة، الدار التونسية للنشر، تونس، ١٩٨٥، ص.٢٣
٢٠) Al Zahrani, Moajeb Saïd, L'image de l'Occident dans le roman arabe comtemporain, Thèse de Doctorat, Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris 3, 1990, p.104
٢١) A.J.Greimas, Du sens, essais sémiotiques, Ed.Seuil, Paris, 1970, p.233
٢٢) المرجع السابق، ص.٢٣٢
٢٣) المرجع السابق، ص.١٣٩
٢٤) طرابيشي، جورج، المرجع السابق، ص.١١٣
٢٥) طرابيشي، جورج، المرجع السابق، ص.٩١
٢٦) المرزوقي، سمير، المرجع السابق، ص.٢٧
٢٧) سهيل إدريس، الحي اللاتيني، ص.١١٥
٢٨) Fontanille, Jacques, Le ralentissement et le rêve, Nouveaux actes sémiotiques, Ed.Pulim, Limoges, 1993, n°26-27, p.36
٢٩) Bouhdiba, Abdelwahab, La sexualité en Islam, E.PUF, Paris, 1986,p.261-262
٣٠) Anderson, Benedict, L'imaginaire national, Traduit de l'Anglais par Emmanuel Dauzat, Ed.La Découverte, Paris, 1996, p.1
٣١) Abdel Malek Anouar, La pensée politique arabe contemporaine, Ed.Seuil, Paris, 1970, p.28
٣٢) Laroui, Abdellah, Islam et modernité, Ed.La Découverte, Paris, 1987, p.57
٣٣) المرجع السابق ص.٥٨
٣٤) روابنية، الطاهر، في مجلة «التواصل»، (قراءة في التحليل السردي للخطاب)، العدد ٤، ١٩٩٩، جامعة عنابة، الجزائر، ص.١٨
٣٥) Greimas, A.J, Sémantique structurale, E.PUF, Paris, 1986, p.180
٣٦) المرجع السابق.

الوداع الطويل:
«أوليس» ونهاية الرأسمالية الليبرالية

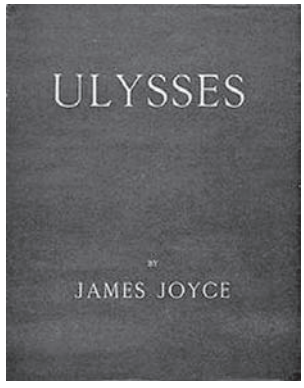
فرانكو موريتي **ترجمة: ثائر ديب**

كاتب ومترجم من سورية

فرانكو موريتي أستاذ الأدب الإنجليزي والأدب المقارن في جامعة ستانفورد ومدير مركز دراسات الرواية فيها. وهو إيطالي الأصل، وسبق أن درّس في روما، وكذلك في جامعة كولومبيا في الولايات المتحدة.

اهتمام موريتي الأساس هو أدب القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، فضلاً عن اهتمامٍ خاص بتاريخ القراءة، والجغرافيا الثقافية، والرواية ونظرية السرد، والسينما، وتداخل الفروع المعرفية.

ظهر كتابه الأول «علامات أُخِذت على أنّها أعاجيب» عام ١٩٨٣ وكرّسه كصوت أصيل يمثّل انزياحاً حقيقياً في دراسة الأدبي والاجتماعي. وهو يتناول في هذا الكتاب مدى واسعاً من الظواهر الأدبية– جيمس جويس، ت.س إليوت، تراجيديات شكسبير، أعمال آرثر كونان دويل، وسواها الكثير– لكي يحلل في آنٍ معاً كلاً من التاريخي والبلاغي ويفتح حقل التاريخ الأدبي على خطوط كان قد بدأها جورج لوكاش، ولوسيان غولدمان، وفالتر بنيامين، وثيودور أدورنو وسواهم.



أحدثت رواية جيمس جويس «أوليس» فارقاً عميقاً في تطور الأدب الاوروبي، وفي تطور الرواية بوجهٍ خاص

في كتابه الثاني «حال الدنيا: الرواية التكوينية في الثقافة الأوروبية» (١٩٨٧) يحلّل موريتي ما يعتبره الوسيط الأدبي الرئيس الذي استخدمته البرجوازية في إضفاء طابعها الخاص على المجتمع.

وفي كتابه الثالث، «ملحمة حديثة: النظام العالمي من غوته إلى غارسيا ماركيز» (١٩٩٦)، يقدّم موريتي إطاراً تحليلياً جديداً يقرأ فيه تلك الاختراقات الأدبية التي جرت على مستوى الأشكال والأجناس إزاء الهيمنة الرأسمالية العالمية اقتصادياً وأدبياً.

أمّا كتابه الرابع «أطلس الرواية الأوروبية ١٨٠٠-١٩٠٠» (١٩٨٨) فيعيد ابتكار حقل الجغرافية الأدبية، مقدِماً مائة خارطة لما يمكن أن ندعوه بـ«الجغرافيا الأدبية للحداثة»، وكاشفاً دور الأدب في تشكيل الخيال المكاني والجغرافي.

وتتركز مشاريعه الحالية على المساهمة مع آخرين في دراسة ضخمة من خمسة أجزاء تتناول تاريخ الرواية بأكمله وأشكالها جميعاً. وقد أعلن عن هذا المشروع «مركز دراسات الرواية» الذي يديره موريتي في قسم الأدب الإنجليزي التابع لجامعة ستانفورد حيث يدرس منذ العام ٢٠٠٠.

١- صورة أزمة

أحدثت رواية جيمس جويس أوليس فارقاً عميقاً في تطور الأدب الأوروبي، وفي تطور الرواية بوجه خاص: وقد اتضح ذلك مباشرةً. غير أنّ ما كان أقلّ وضوحاً - ولا يزال- هو الصلة بين هذا الفارق وما حصل من قَطْعٍ في اشتغال المجتمعات الرأسمالية عند مطلع القرن العشرين. ولعلّ الإهمال المتبادل بين كلٍّ من البحث الاجتماعي التاريخي والبحث الأدبي أن يكون قد تزايد بمرور الوقت في غير مصلحة كليهما. وهذه الدراسة هي محاولة لإعادة الربط بين طرفيّ المشكلة. أما الأدوات المستخدمة فليست جديدة: والشيء المبتكر الوحيد هو محاولة المكاملة بين هذين الطرفين على نحوٍ منهجي. غير أنّ هذه العملية، على بساطتها، تفرض على المرء أن يعيد قراءة أوليس من وجهة نظرٍ مختلفة أشدّ الاختلاف.

ثمة جَذْبٌ عميق بين هاتين المفردتين، أوليس و«الأزمة». غير أنّ المفردة الثانية كانت قد تحوّلت، في الاستخدام النقدي الحالي، إلى صورةٍ ضبابية مبهمة لنهاية العالم، والقيم، والأدب، بل ونهاية البرجوازية، كما لا يكلّ الطلاب من الترداد بنوع من الغباوة والمنطق الأحمق. لكأنّ أوليس قد خلبت ألباب قرّائها إلى حدّ أنّها جعلتهم ينسون أنّ أكثر من نصف قرن قد مضى على العام ١٩٢٢ وأنّ العالم، والقيم، والأدب، والبرجوازية بلا شكّ، قد واصلت نماءها في غضون ذلك. وهذا ما يجعل من الضروري أن نرسم حدود هذه الأزمة وهذه الـ أوليس: أيْ أن نعيّنهما بوصفهما حدثين تاريخيين، لن يتكررا قط مرّة أخرى.

لطالما لجأ النقد الأدبي، رغبةً منه في الانتقال من الأزمة (the Crisis) إلى الأزمة (the crisis)، إلى حدث مفرد ونوعي: هو الحرب. فهناك، في صيف العام ١٩١٤، وقعت الواقعة. وهناك تكمن جذور الأزمة وجذور أدب الأزمة: جذور أوليس والمحاكمة والجبل السحري، والأرض اليباب، والرجل بلا صفات؟؟. غير أنّ التأكيد على عكس ذلك تماماً هو من بين الأشياء القليلة التي تشترك بها هذه الأعمال: التأكيد على أنّ الحرب ليست سبب الأزمة، بل تجلّيها العنيف والبارز وحسب. وبذلك يتحول الاستقصاء إلى السنوات التي سبقت الحرب (عند توماس مان وموزيل، وعند جويس أيضاً ولو بشكل غير مباشر)، بل ويزيل هذه الحرب من الصورة (عند كافكا)، أو يتعامل معها كواحدٍ وحسب من منوّعات تاريخٍ متواصلٍ على نحوٍ أسطوري(عند إليوت). ومثل هذا التحوّلٍ في التحليل هو اختيار صارم، مفعمٌ بالعواقب: ذلك أنّ هذا الأدب «البرجوازي العظيم» يرفض، باتخاذه مثل هذا الخيار، تلك الإيديولوجيا التلقائية التي كانت لدى الطبقة المسيطرة في أوروبا تلك الفترة، تلك «النزعة المحافظة في عشرينيات القرن العشرين»، التي ربطت بقوة بين الحرب والأزمة والتي لم تدم، لهذا السبب على وجه التحديد، أكثر من عَقْدٍ واحد(١).

تكمن جذور الفارق، إذاً، في المرحلة ما قبل الحرب: تكمن، بحسب الفرضية الأساسية لدى بولاني، في التدهور الحاسم الذي اعترى «السوق ذاتية التنظيم». وهذا ما يستلزم، بدوره، تدهور الشكل الليبرالي من أشكال المجتمع البرجوازي، الذي كانت السوق الحرة تضمن اشتغاله العقلاني، وتنظّم بصورة آليةٍ أسسه الصراعية، واللاعقلانية، والخاصة. وكان ألبرتو أسوَر روزا قد التقط البعد الثقافي لهذه المشكلة، وإن يكن على نحوٍ عابرٍ، حين كتب عن «اكتشاف... أنّ الواقعي ليس عقلانياً. وما يقصده المرء بالواقعي على وجه التحديد هو الواقعي الرأسمالي الذي تُرْجِع هذه الثقافة ذاتها إليه بصورة مباشرة والذي يحتاج، بغية أن يعيد للنشاط الفكري شكلاً من التناسق والانتظام والمشاركة، مجموعةً مترابطة

من المفاهيم والقيم أكثر جوهريةً مما كان في الماضي، وتنطوي في داخلها على القدرة على التنظيم العقلاني الذي يثبت أنه قادر على «ترتيب» ما هو في جوهره مفكّك وعشوائي، بل وظالم بصورة غير مبررة في الغالب»(٢).

إذاً، لقد بدا المجتمع في العقود الأولى من القرن العشرين كما لو أنه كفّ عن أن يكون محبواً بذلك الضَّرب من العقلانية الجوهرانية المتأصّلة فيه؛ كفّ عن كونه نظاماً عضوياً من العلاقات قادراً على الإمساك بجميع عناصره معاً ومنحها وظيفةً ومعنى. وبحسب اثنين من التحليلات السيميولوجية الأشدّ قوةً وإقناعاً، فإنّ أوليس تبدي على وجه التحديد هذا الافتقار ذاته إلى التماسك الداخلي. يقول ستيفن هيث:

«تذهب هذه المواد المتغايرة بأيّة قيمة لوحدة المعنى في كتابة جويس... وتكمن القيمة على وجه التحديد في تغايرها، في تلك المسافة ذاتها التي تفصل بين العناصر المختلفة وتغطّيها الكتابة بلعبٍ متواصلٍ تلعبه العلاقات والتوافقات، ويغدو على أساسه كلُّ عنصرٍ محاكياً لآخر... وما تقيمه لعبة العلاقات المتبادلة هذه هو ضَرْبٌ من التفاصل الجاري، ضَرْبٌ من الانزياح المتواصل من تخييل إلى آخر. وهذا التفاصل هو ما يبرز السلبية في كتابة جويس»(٣).

ويقول أمبرتو إيكو:

«كما عبّر عملِ جويس أهالي دبلن عن حالةٍ من «الشلل»، فإنّ أوليس تعبّر عن غياب العلائق... الوضع يعبر عن تفكّك شامل. وهذا العالم المفكّك يدرك أنّه كذلك لكنه عاجز عن إيجاد أنساقٍ داخلية ناظمة. وهذا هو السبب في أنّ جويس يلجأ إلى نسقٍ خارجي ويحوّل قصّته إلى أليغورة مشوّشة عن سرّ الثالوث المقدّس»(٤).

لنضع الآن جانباً تلك القضايا الأدبية والإيديولوجية التي طرحها استخدام أوليس «نسقاً خارجياً ناظماً»، ونحاول أن نختم هذه النقطة الأولى بتفحّص الرابط بين شكل الأزمة الرأسمالية العام وتلك الأزمة التاريخية المحددة التي نجمت عن اختفاء السوق ذاتية التنظيم. فكما يقول كوليتي:

«يتمثّل الشكل العام الذي تتجلّى فيه الأزمة الرأسمالية، بحسب ماركس، في إعاقة عملية تداول السلع: الأمر الذي ينجم عنه انفصال «الشراء» عن «البيع»، ودخولهما في علاقة تناقض... والعاقبة هي ذلك الشكل «المتحضّر من الأزمة الاقتصادية – الخاص بالشروط الرأسمالية... – المعروف بأزمة فرط الإنتاج: أي، ذلك الشرط من التعايش الذي يبدو متناقضاً بين سلع كاسدة، من جهة أولى، وحاجاتٍ غير مُشْبَعَة، من جهة ثانية»(٥).

هكذا، تتّسم الأزمة الرأسمالية بهذا الفصل بين عنصرين يُفترَض بهما أن يشكّلا منظومةً موحّدةً؛ أي أنّها تتّسم بـ «الفصل شديد الوقع بين عمليتين هما عملية واحدة في الجوهر»، بحسب ماركس(٦). وهذا الفصل بين «العرض» و«الطلب»، بين المنتجات والمنتجين، هو ما يمنع، على وجه التحديد، من رؤية الأزمة على أنّها مجرد «اضطراب» في تطور الرأسمالية السويّ. فهي، على العكس، تعبّر بشكلٍ واضحٍ عن ذلك الافتراق الذي يسِم، بشكلٍ غامضٍ، النتاجَ النوعيَ لهذا المجتمع: أي السلعة ذاتها. وبحسب مقطع شهير في رأس المال، فإنّ الشكل السلعي ينطوي في داخله على «إمكانية» الأزمة:

«هكذا يكمن سرّ الشكل السلعي ببساطةٍ في أنّه يعكس للبشر الطابع الاجتماعي لعملهم، يعكسه على أنه طابع موضوعي مرتبط بمنتوجات عملهم ذاتها، يعكسه على أنه خاصية طبيعية اجتماعية لهذه الأشياء. والتالي أنّ علاقة المنتجين الاجتماعية بالمجموع الكلّي لعملهم تظهر لهم كعلاقة اجتماعية، ليس بينهم هم أنفسهم، بل بين منتجات عملهم.... وإذا ما أردنا أن نجد شبيهاً بهذه الظاهرة، يتعيّن علينا أن ندخل إلى عالم الدين الملفّع بالضباب. ففي ذلك العالم، تغدو منتجات الدماغ البشري هيئات مستقلة، لها حيواتها الخاصة، ويمكنها أن تقيم علاقات مع بعضها بعضاً ومع البشر. وهذا ما تفعله منتجات اليد البشرية في عالم السلع»(٧).

ففي عالم الإنتاج ذاته (أي في وَضْعٍ «غير متأزّم» بامتياز)، يكون المُنْتَج كياناً خارجياً ومستقلاً، ولا يستطيع المُنْتِج أن يسيطر عليه: ولذلك، فإنّ الأزمة تنشأ مع العلاقات الاجتماعية الرأسمالية: فهي ليست استثناءً، بل التعبير الأكمل والأوضح عن هذه العلاقات.

وعلى الرغم من أنّ الأزمة مترسّخة في الإنتاج، إلا أنها تتجلى في عالم التداول: والسوق هو المكان الذي تظهر فيه للعيان. ولقد كتب جويس ما كتبه في طورٍ تاريخي لم يواجه أزمة اقتصادية عامة على مدى ما يقارب الثلاثين عاماً، إلا أنه اختبر ما هو أهمّ من ذلك: أزمة السوق ذاتها، بوصفها آلية تلقائية للتوازن الاجتماعي. وهذا يعني أنّ الأزمة قد غدت سمة دائمة من سمات المجتمع البرجوازي كما كان معروفاً آنذاك. ولدى جويس، لم تعد التجليات النمطية للأزمة كوارث مفاجئة واستثنائية: بل غدت الشروط

العادية للعلاقات الاجتماعية. وهذا ما يتيح له أن يغوص إلى أعماق المجتمع البرجوازي «الغامضة» ويقدّم لنا، في الفصل المُعَنْوَن «سيرسه»، ذلك التمثيل الأدبي للصنمية السلعية الذي لم يبزّه إلى الآن أيّ تمثيل آخر. ولذلك، فإنّ خصوصية أوليس – «محدوديتها» التاريخية والجغرافية، كما سنرى– هي تلك الركيزة الأشدّ استقراراً التي يمكن لـ «كونيتها» أن ترتكز عليها: حيث يقدّم لنا جويس، بوصفه شاعر أزمة الرأسمالية الكلاسيكية في حقبة تطورها الكلاسيكية، تشريحاً باقياً لتشكيلة اجتماعية كاملة.

٢- موت إنجلترا الليبرالية الغريب

في بريطانيا، كان للأزمة التي أحاقت ببنى الرأسمالية الليبرالية السياسية، والاقتصادية، والإيديولوجية تطورها المخصوص ونتيجتها المخصوصة. فخلال العقود الحرجة الحاسمة، ثبت أنّ الطبقة المسيطرة لم تفقد قدرتها على المقاومة وحسب بل باتت عاجزة أيضاً عن إجراء تلك التحولات الأساسية التي أتاحت الانتقال، في غير مكان، إلى طور جديد من التطور الرأسمالي، سوف تبرز قوته القائدة – رمزياً– من الصراع بين ألمانيا والولايات المتحدة.

كانت الأزمة البريطانية تتقدّم بانتظام رتيب عَقْداً وراء عَقْد: بنوع من الانحطاط الثابت، دون توترات مفاجئة أو صدمات (من الأمثلة الدالّة بهذا الصدد مثال ١٩٢٩، حين لم يترك الانهيار الدولي سوى عواقب بسيطة نسبياً على الاقتصاد البريطاني)، ولكن دون أيّ خطوات تجديدية أيضاً. وكانت إشارة إلى التدهور القادم قد برزت أصلاً خلال الكساد الذي شهده الربع الأخير من القرن التاسع عشر، الذي كشف أنّ بريطانيا، كما يقول هوبسباوم:

«لم يكن لديها سوى طريقة واحدة للتعامل مع الوضع [الجديد] من بين جميع الطرائق الممكنة. فبخلاف سواها من البلدان... تمسّكت بريطانيا بالتجارة الحرة بكل ما أوتيت من قوة. وأبدت نفوراً من اتّباع سبيل التركّز الاقتصادي المنهجي – تشكيل التروستات، والكارتلات، والسنديكات، وما إلى ذلك – الذي ميز ألمانيا والولايات المتحدة في ثمانينيات القرن التاسع عشر. وتمسّكت بتكنولوجيا الطور الأول من التصنيع وطريقته في تنظيم العمل، وهو الطور الذي كان قد أسدى إليها أكبر الخدمات، ذلك التمسّك الشديد الذي حال بينها وبين التقدّم بحماس صوب مجال التكنولوجيا والإدارة الصناعية الجديدتين والثوريتين اللتين برزتا إلى المقدمة في تسعينيات القرن التاسع عشر. وبذلك لم يبق أمام بريطانيا سوى سبيل واحد... هو الإمبريالية. فهي لم تتلافَ الكساد الكبير (١٨٧٣– ١٨٩٦) – ذلك التحدي الدولي الأول– عن طريق تحديث اقتصادها، بل باستغلال الإمكانيات المتبقية التي كان يتيحها لها وضعها التقليدي»(٨).

راح استقرار الممارسة والإيديولوجيا الليبراليتين واحتكار السوق العالمي، وهما موردا الرأسمالية البريطانية العظيمان في القرن التاسع عشر، يخنقانها. فقد انطوت مواصلة التمسك بذلك النموذج – كما يلاحظ هوبسباوم بحقّ – على ما ثبت أنه تأخّر لا مردّ له في أشكال التنظيم الرأسمالي الجديدة التي كانت عاقبة منطقية للسوق الحرة ورفضاً عنيفاً لها في آنٍ معاً. وكان هذا التأخّر واضحاً في غياب التركز الاقتصادي وغياب التقارب بين رأس المال الصناعي ورأس المال المالي(٩)، وهما الأمران اللذان كانا نمطيين تماماً في التطور الألماني والأميركي عند منقلب القرن، واللذان شكّلا اللباب النظري الفعلي لدراسة لينين عن الإمبريالية. كما كان حاسماً أيضاً غياب الأداة التي أثبتت أنها حاسمة في مسار الرأسمالية الجديد: أي استخدام الدولة المنهجي في تنظيم التداول الرأسمالي، وإعادة تحديده، وتوسيعه في النهاية. وقد لاحظ ستيورات وولف، من بين آخرين، أنّ «دور الدولة في التطور الاقتصادي لتلك البلدان التي جاءت إلى التصنيع متأخّرة نسبياً – ألمانيا وبلجيكا، وكذلك روسيا وإيطاليا – كان على الدوام أكثر بروزاً منه في إنجلترا، البلد الأم للتجارة الحرة»(١٠).

ولعلّ هذا التفارق الشديد – بين الدولة والمجتمع، وبين السياسة والاقتصاد– لم يكن مجرد تأخّر بسيط. فهو لم يكن يعكس عجز الطبقة المسيطرة الإنجليزية عن «تجديد» ذاتها (وهو الأمر الصحيح، بالطبع) بقدر ما كان يعكس عجزها عن تنظيم ذاتها من الداخل وتأكيد هذه الذات أمام العالم الخارجي بوصفها الطبقة المسيطرة والمهيمنة في مرحلة شهدت إفلاس سياسة عدم التدخل الليبرالية. فمنذ نهاية حقبة رجال الدولة العظماء، لم تقدّم الطبقة الحاكمة الإنجليزية، خلال القرن الماضي بأكمله، سوى مديرين بيروقراطيين عاديين شأنهم شأن ممثّليها السياسيين: وذلك في وجه أحداث كانت قدرة السيطرة عليها تتناقص باطراد. وقد كرّس جويس لهذه الظاهرة واحداً من الفصول المركزية في أوليس، «الصخور الهائمة»، الذي يشكّل صورة مصغّرة رائعة لبنية الرواية ككلّ. فمن المستحيل استعادة التنظيم والدينامية للنسيج الاجتماعي على أساس أشكال السلطة القائمة («الروحية» و«الزمنية» – الإيديولوجية

والسياسية)، غير أنّه ما كان ليخطر في ذهن جويس أن يتصوّر الواقع إلا على أساس هذه الأشكال من السلطة والوعي، التي كانت آنئذ قد خملت وغدت بلا حياة: وهذه حلقة شريرة سوف تعاود الظهور، على أعلى مستوى لها، في استخدام جويس لـ «الأسطورة».

ولكن دعونا ننتقل الآن إلى توازٍ كبير آخر بين تدهور المجتمع الإنجليزي والعالم الاجتماعي القائم في أوليس. ففي كتابه الإمبريالية آخر مراحل الرأسمالية، لم يفوّت لينين فرصة جَلْد «التعفّن» الذي أصاب الرأسمالية الإنجليزية وتحوّل الموارد المتنامي من النشاط الإنتاجي إلى الاستهلاك الاستعراضي، والترفيه، والرياضة، وصيد الثعالب، وما إلى ذلك. وهذه العلامة من «علامات الطفيلية» هي – على مستوى أقلّ تهذيباً– واحدة من أوضح الإحالات الاجتماعية في أوليس. يقول أليك ويست:

«[ففي أوليس] نرى البشر يأكلون، ويشربون، ويمارسون الحب، ويتجادلون، ويسعون وراء المال... ونشعر أنّ كلّ ذلك يحدث في آن معاً. غير أنه ما من علامة من علامات النشاط الإنتاجي الذي لا يمكن من دونه أن يحدث أيّ شيء من ذلك... ما من عامل في الكتاب... واختياره للعلاقات الاجتماعية التي يصفها هو اختيار المستهلك»(١١).

وهذا دقيق وساذج. دقيق، لأن هذا هو الحال تماماً في أوليس (مع أنّ تحليلاً عن كثب يبيّن أنّ الاستهلاك لم يكن ممكناً آنئذ إلا على مستوى البقاء المحض – الأكل والشرب– أما على بقية المستويات فيرينا جويس ذلك الطموح غير المُشْبَع إلى الاستهلاك، خاصةً لدى بلوم). وساذج، لأنّ جويس لا يضخّم هذا الوجه من أوجه الواقع ويجعله «مطلقاً» انطلاقاً من عدم إدراكه بقية الصورة أو احتقاره إيّاها بل انطلاقاً من خيار ثقافي متعمّد: ومن هذا المنظور، فإنّ أوليس هي صورة متهكمة وساخرة للكيفية التي سينتهي بها المجتمع الفيكتوري إذا ما اتّبع ميوله العميقة. وجويس واثق تماماً من أنّ الأمور ستتخذ هذا السبيل على وجه التحديد، ويشعر أنه معنيّ عناية عميقة بهذا التدهور الطفيلي، حتى إنّه لا يقدّم للطبقة الحاكمة البريطانية أيّ نوع من «الحل» – كما سيجهد إليوت في أن يفعل بطريقته التأملية مفرطة الحماس– مكتفياً بتقديم صورة كاريكاتورية شنيعة لهذه الطبقة ولعالمها. ويكفي هنا أن نعود إلى بضعة أسطر من تأملات بلوم الليلية في الفصل المُعَنْوَن «إيومايوس»:

«شعر أنّ إثارة ذهنية مثل هذه هي من حين لآخر دواء منشّط للعقل من الطراز الأول. تُضاف إليها مصادفات اللقاء، والنقاش، والرقص، والتجذيف، والإبحار، على طريقة أن تكون اليوم في مكان وغداً في مكان آخر، والتسكع الليلي، ومجرّة الحوادث الكاملة، التي تمضي جميعاً لتؤلّف صورة مصغّرة للعالم الذي نعيش فيه، خاصةً أنّ حيوات العشْر الغارق، أي عمال مناجم الفحم، والغوّاصين، والزبّالين، الخ، قد وُضِعت مؤخراً تحت المجهر إلى حدّ كبير»(١٢).

هنا يعمد جويس إلى إعطاء صوت للبرجوازي الصغير الماديّ الذي يرى نَفْسه والمَفْرش الذي يضعه تحت الصحن الساخن على مائدته «صورةً مصغّرةً للعالم»، ولا يتردد في تصفية كلّ النشاطات الإنتاجية مع توافه الثقافة المسيطرة («العشْر الغارق»، «تحت المجهر»)، بصورة آليّة («أي»، «الخ»)، لدرجة أنه يبدو جاهلاً بواقع العمال الفعلي، أولئك العمال الذي ينبغي عليه أن «يستنتج» وجودهم بتأويل حرفيّ صاخب لاستعارة «العشر الغارق»: «عمال مناجم الفحم، والغواصين، والزبّالين»!

صحيحٌ إذاً أن العلاقات الاجتماعية لا تظهر في أوليس إلا عبر موشور الاستهلاك. غير أنّ السبب في ذلك هو أنّ مجال الاستقصاء الوحيد الذي تستقصيه الرواية، من أولها إلى آخرها، هو الوعي الإيديولوجي المسيطر والعفوي في العقود الأولى من تدهور المجتمع الإنجليزي. وما قيل عن تهمة إيلاء الاستهلاك قدْراً كبيراً من الاهتمام يصحّ أيضاً على ذلك النقد «الماركسي» الذي هاجم أوليس على ركود عالمها وعاديته. فقد كتب ميرسكي عام ١٩٣٣: «أوليس راكدة. إنها أشبه بخوفو منها بقصة ذات جاذبية». أما راديك فتساءل في عام ١٩٣٤: «ما هو الملمح الأساسي لدى جويس؟ إنه القناعة بأنّ الحياة ليس فيها أيّ شيء كبير، لا أحداث كبيرة، لا بشر كبار، لا أفكار كبيرة؛ وأنّ بمقدور الكاتب أن يقدّم صورة عن الحياة لمجرد أن يأخذ «أيّ بطل معين في أيّ يوم معين»...»(١٣). بل إنّ لوكاش نفسه كان قد هاجم الرواية على هذا الأساس في كتابه معنى الواقعية المعاصرة.

لا شكّ أنّ أوليس راكدة، ولا شيء عظيم في عالمها، لا شيء على الإطلاق. غير أنّ ذلك لا يعود إلى أيّ عيب تقنيّ أو فكريّ من طرف جويس، بل يعود إلى خضوعه للمجتمع الإنجليزي: وهو بلا شكّ ذلك المجتمع الوحيد الذي يمكن لجويس أن يتخيّله، على الرغم من أنّه يدينه بلا شكّ أيضاً، عبر تمثيل مُغَال لملامحه الرديئة، ومستقبله المبتذل المشلول (ذلك المستقبل الذي يضعه جويس، بضربة عبقرية، في الماضي، كما لو أنه يؤكّد على تشكّكه المُتْلِف: يمكن للمرء على الدوام أن يأمل بألاّ يصل إلى تلك اليوتوبيات السلبية

انّ «أوليس» هي صورة متهكمة وساخرة للكيفية التي سينتهي بها المجتمع الفيكتوري إذا ما اتّبع ميوله العميقة. وجويس واثق تماما من أنّ الأمور ستتخذ هذا السبيل على وجه التحديد، ويشعر أنه معني عناية عميقة بهذا التدهور الطفيلي، حتى انّه لا يقدّم للطبقة الحاكمة البريطانية أيّ نوع من «الحل»

في قصص الخيال العلمي، أما إذا كانت يوتوبيا سلبية قد برزت إلى الوجود منذ عشرين سنة مضت، ولم يدركها أحد، فإنّ الأمر يكون قد قُضيَ عندئذ ونفذ السهم...). صحيحٌ أنّ كتابة جويس ليست «ثورية» بأي معنى معقول من معاني هذه الكلمة، غير أنّه ما من ماركسي، سواء كان روائياً أم غير ذلك، تمكّن قطّ من أن يدرك نهاية القرن الليبرالي بمثل هذا الذكاء أو بمثل هذا الغيظ.

وقبل أن ننتقل إلى أوليس مرّة وإلى النهاية، لا بدّ أن نقدّم تفسيراً موجزاً لهذا الأمر. فقد عنيت بجويس وأوليس – وسوف أواصل – بوصفهما تعبيرين عن المجتمع الإنجليزي والثقافة الإنجليزية. ومن المعروف، بالطبع، أن جويس إيرلندي وأن أوليس تجري في دبلن. غير أنّه إذا ما كان جويس كاتباً إيرلندياً، لا تمكن الإحاطة به إلا إذا قبضنا على جميع خيوط الثقافة الإيرلندية، فإنّه سيكفّ عن كونه جويس؛ وإذا ما كانت مدينة أوليس هي دبلن الفعلية عند منقلب القرن، فإنها ستكفّ عن كونها تلك الصورة الأدبية بامتياز للمتروبول الحديث. فالظواهر الثقافية لا يمكن أن تُفسَّر في ضوء تكوينها (ما الذي أسفرت عنه تلك الدراسات التي فسرت جويس على أساس إيرلندا؟)، وما يهمّ هو وظيفتها الموضوعية. ولا شكّ أنّ أوليس تنتمي كلّ الانتماء إلى نقطة تحول حاسمة في الثقافة البرجوازية العالمية، وهذه منزلةٌ ما كانت لتتوصل إليها باستقصاء محيط إيرلندا والشكل المتأخّر من الرأسمالية (الذي كان، علاوة على ذلك، معتمداً على مصير الرأسمالية البريطانية: الأمر الذي يشكّل مبرراً آخر للانتقال من النتيجة إلى السبب).

تتمثّل الفرضية التي تطرحها هذه الدراسة، إذاً، في أنّ هنالك «تماثلاً بنيوياً» بين الطبيعة النوعية التي ميزت الأزمة البريطانية والبنية الأدبية النوعية في أوليس: وإذ يبدو هذان الطرفان متكاملين على نحوٍ متبادل واحدهما مع الآخر، فإنّ مسألة إيرلندا تغدو خارجة على الموضوع وغير ذات صلة. أو الأحرى أنّها تطرح مشكلة مختلفة: لماذا كان مفسّر الأزمة البريطانية المُقْنِع والمهتم هذا إيرلندياً وليس إنجليزياً؟ وبذلك نكون إزاء سؤال «الثقافة المهاجرة» الأوسع والأشدّ رحابة. ويكاد أبطال الثقافة البريطانية في القرن العشرين أن يكونوا جميعاً من المهاجرين (من أبرز الاستثناءات كلٌ من كينيز وليفيس)(١٤). فكما كان المجتمع الإنجليزي عاجزاً عن انتاج طبقة حاكمة جديرة بهذا الاسم، كذلك كان عاجزاً عن إنتاج ثقافة مهيمنة. ووحدهم أولئك الذين لم تقولبهم منظومة قيمه المحتضرة هم الذين كان بمقدورهم أن يدركوا الأزمة والسبل الممكنة للخروج منها: وحدهم أولئك الذين كانوا يرون بريطانيا عن بعدٍ كانوا قادرين حقاً على فهمها. وقد كان لدى جويس، الإيرلندي (وهذا هو المجال المشروع الوحيد للمقاربة «التكوينية») المبرر الفعلي والوسائل الفعلية لكي يسبر عميقاً أحشاء المجتمع البريطاني. ومن هنا تلك النباهة الشديدة التي يبديها في وصف تدهور هذا المجتمع، وكذلك استحالة أن يقف أيّ شيء مهما يكن في وجه هذا التدهور. وما يثبت تشكّك جويس الحذر إزاء الخيارات السياسية والثقافية التي اختارتها الحركات الوطنية الإيرلندية هو بحثه عن بيئات تشكّل ملاذاً وملجأ (تريست، سويسرا، حلقات المنفيين في باريس) على شفا كلٍّ من العاصفة والتجديد. فموقف جويس الإيديولوجي ملتبس بنيوياً: فهو لا يدافع عن الرأسمالية الكلاسيكية ولا ينتقدها، بل يتّخذ موقفاً ينزع عنها القداسة دون أن تكون لديه في الوقت ذاته «أيّ آلهة أخرى أمامها»؛ يتخذ موقفاً يرفعها إلى ذرى كونية، لكنه بذلك يجعل الإدانة كونية. وهنا تبرز من جديد، صورة الحلقة الشريرة.

النقد «الماركسي» الذي هاجم أوليس على ركود عالمها وعاديته. فقد كتب ميرسكي عام ١٩٣٣: «أوليس راكدة. انّها أشبه بخوفو منها بقصّة ذات جاذبية». أمّا راديك فتساءل في عام ١٩٣٤: «ما هو الملمح الأساسي لدى جويس؟ إنه القناعة بأنّ الحياة ليس فيها أيّ شيء كبير، لا أحداث كبيرة، لا بشر كبار، لا أفكار كبيرة؛ وأنّ بمقدور الكاتب أن يقدّم صورة عن الحياة لمجرد أن يأخذ «أيّ بطل معين في أيّ يوم معين».. بل انّ لوكاش نفسه كان قد هاجم الرواية على هذا الأساس في كتابه معنى الواقعية المعاصرة

٣- أوليس، والفوضى، والأسطورة

ينبغي أن يكون واضحاً، مما قيل أعلاه، أن جذر الأزمة الرأسمالية يكمن في عجز آليات السوق الاقتصادية عن ضمان اشتغال المجتمع ككلٍّ عضوي. وهذا ما أنتج أيضاً أزمة إيديولوجيا القرن التاسع عشر، سواء في مضامينها أم في إدراك وظيفتها الاجتماعية. وفي الأدب، تتجلى هذه الأزمة الثقافية ومحاولات التغلب عليها بوضوح فريد، ذلك أن مفهوم «الشكل» الجمالي يكون معنياً هنا مباشرة. فحين يثبت الواقع الاجتماعي أنّه عاجز عن التوصل هو ذاته إلى شكل عقلاني وراسخ (حين «يكفّ الواقعي عن كونه عقلانياً»، كما يقول أسور روزا)، فإنّ الثقافة والفن لا يعود لديهما تلك «الصورة المرآتية» التي هي مثالهما الشكلي، ذلك أنّ مثل هذا الخيار لا بدّ أن ينطوي على خسارة تماسكهما الداخلي ووظيفتهما المهيمنة الممكنة. وعلى العكس، فإنّ الفنّ والثقافة ينبغي أن يسهما في إعادة الشكل إلى المجتمع ذلك الإسهام المستقل: ينبغي أن يعتمدا على نفسيهما وحسب، ويعملا على أساس آلياتهما الشكلية الخاصة. فلا يكون بمقدورهما أن ينجزا مهمتهما إلا بافتراض استقلالهما الجذري، في نوعٍ من تقرير المصير الشكلي الذي يفرط إلى أبعد حدٍ في الإلحاح على ابتعاد أسسهما، التي تحاول أن تكون أسساً عضوية، عن واقع العلاقات الاجتماعية اليومية غير العضوي وتمايزها

عنه.

هكذا تعمد العمليةُ التي يخلق من خلالها الفنُّ شكلَه إلى تقديم ذاتها على أنها مثال ينبغي على المجتمع كلّه أن يحتذيه، وبذلك تدّعي أنّها استباق منطقي وتاريخي لكلّ تحوّل (ومن هنا ذلك القاسم المشترك المتمثل في المثالية التي اتسمت بها شعرية القرن العشرين). وتعد مناقشة إليوت لـ «المنهج الأسطوري» في مقالته الشهيرة «أوليس، والنظام، والأسطورة» (The Dial، ١٩٢٣)، من بين الأمثلة الأوضح على هذا النوع من التفكير:

«الرواية، بدلاً من أن تكون شكلاً، كانت ببساطة تعبيراً عن عصر لم يفقد كل شكل بما يكفي لأن يشعر بالحاجة إلى شيء أشد صرامة».

لكن الأشياء تغيرت:

«[المنهج الأسطوري] هو ببساطة طريقة للتحكّم بتلك البانوراما الهائلة من العقم والفوضى التي هي التاريخ المعاصر، ولتنظيمها، وإعطائها شكلاً ودلالة».

التحكّم، النظام، إضفاء الشكل والأهمية: التركيز، التدخّل، إعادة تعريف النظام الاجتماعي ووظائفه: يعبّر بحث إليوت بإهاب استعاري، ثم ديني لاحقاً، عن الحاجات الأساسية لطور جديد من التطور الرأسمالي (الأمر الذي يتضح شيئاً فشيئاً). فإزالة العقم والفوضى تعني إجبار مجرى التاريخ على اتّخاذ وجهة واحدة وحسب، وتمهيد الطريق أمام مستقبل يمكن تنظيمه والسيطرة عليه. لكنها تعني أيضاً إزالة أوليس، وتجاهل ركودها البارز وعدم انتظامها ذلك التجاهل المتعمّد(١٥). بيد أنّ مناقشة المنهج الأسطوري تساعدنا على فهم إليوت، وليس جويس. وحين نتحرر أخيراً من ذلك الواجب المدرسي الذي يربط هوميروس وجويس، لا يعود من الممكن الشك في أنّ جويس لا يستخدم الأسطورة إلا لينتهكها، وينتهك عبرها التاريخ المعاصر: ليحاكي بلوم محاكاة ساخرة مع أوليس، ويحاكي أوليس محاكاة ساخرة مع بلوم؛ وليوجد نظاماً يخفف كثيراً من غياب النظام، نواة لحست عقلها المفارقة الساخرة وضروب التشوه. فعند إليوت، ثمة تمييز واضح: الأسطورة من جهة («التحكّم، التنظيم، إضفاء الشكل والدلالة»)، والتاريخ من الجهة الأخرى («بانوراما هائلة من العقم والفوضى»). والأسطورة ينبغي أن تُقَوْلِب التاريخ وتصوغه: فهي الفاعل النشط بين الإثنين، هي الشكل لـ«محتوى التاريخ»(١٦). أما عند جويس، فالأسطورة والتاريخ يتتامان: فهما يفترضان واحدهما الآخر ويبطلان مفعول واحدهما الآخر، ومن المستحيل إقامة تراتب شكلي أو إيديولوجي بين الإثنين.

وعند جويس، لا تتطابق الأسطورة مع الشكل الجمالي (كما هو الحال عند إليوت)، ولذلك لا يمكن أن تكون نقطة انطلاق هيمنة ثقافية جديدة.

والحال، أنّه يجدر بنا أن نتفحّص عن كثب هاتين الأسطورتين، أسطورة الأرض اليباب وأسطورة أوليس. فالأولى هي أسطورة حقاً بكل ما تقتضيه الأسطورة من متطلبات أنثروبولوجية منظّمة: إنها أسطورة الملك الصياد(١٧). أما ما تقوم عليه أوليس فليس أسطورة: لا وجود لـ«أسطورة أوليس»: فأوليس على وجه الدقة هو ذاك الذي يتحاشى الأساطير: هو من ينتصر عليها ويطردها إلى الماضي. ويشتمل كتاب ديالكتيك التنوير – الذي هو أيضاً، مثل أوليس، ضرب من التأمّل المديد في نهاية الحقبة الليبرالية– على أحكام على وظيفة الأوديسة الرمزية والإيديولوجية هي أحكام يمكن أن تُحتَذى:

«إنْ لم يكن سرد هوميروس يفترض أصلاً كونية اللغة، فإنه يوجد مثل هذه الكونية... الكون الجليل الذي يشتمل عليه العالم الهوميري المفعم بالمعنى هو إنجاز عقل منظّم، يدمّر الأسطورة بفضل النظام العقلاني ذاته الذي تعكسه فيها... لقد تحولت الأساطير في طبقات سرد هوميروس المتعددة. لكن الرواية التي تقدمها هناك، تلك الوحدة التي تُنْتَزع من القصص البطولية المُبَعْثَرة، هي أيضاً وصف لتراجع الفرد بعيداً عن القوى الأسطورية... يعبّر عن التضاد بين التنوير والأسطورة من خلال التضاد بين الأنا الفردي الناجي والقدَر متعدد الأشكال.... عالمُ ما قبل التاريخ يُضْفَى عليه الطابع العَلماني بوصفه الفضاء الذي ينبغي على الذات أن تختبر قوته؛ والشياطين القديمة التي تقطن حدود البحر المتوسط المتحضّر البعيدة وجزره النائية، تُجْبَر على العودة إلى أشكال من الصخور والكهوف... سلوك أوديسيوس الهائم هو تذكرة بسلوك التاجر الظرفي. وفي صورة المتسول المثيرة للشفقة، يحتفظ الإقطاعي بملامح التاجر الشرقي، الذي يعود بثروات لا سابق لها لأنه كان قد خرج لأول مرة، وخلافاً للتقليد، خارج محيط الاقتصاد المحلي، و«أبحر إلى أراضٍ أخرى»... الأوديسة هي أصلاً روبنسونادة»(١٨).

وإذا ما كانت التجارة قد برزت، مع أوليس، كحافز لمعرفة العالم، وإضفاء نظام داخلي عليه فضلاً عن رسم حدوده الخارجية، وخلق لغة «كونية»، وتبديد الخرافة، فإنّ الوظيفة الاجتماعية ذاتها تفرد شراعها الآن، مع بلوم، في عالم لا تمكن السيطرة عليه ولا تمكن معرفته، فتختزل محاولات الكونية إلى توافه سطحية («فلسفة» بلوم) وتقع

فريسةً لآلاف الخرافات الجديدة. ومن الجدير بالذِّكر أنَّ جويس يلحّ على واقعة أنَّ بلوم وكيل إعلانات. والإعلان – كما يلاحظ باران وسويزي في مقالتهما «أطروحات حول الإعلان»(١)– كان قد غدا عوناً لا غنى عنه للتجارة الحديثة أيام أوليس على وجه الدّقة، بسبب الأزمة الحاسمة التي أحاقت بالتوازن التلقائي بين العرض والطلب. لكن الإعلان (وهنا يَعْمَي جويس مرة أخرى عن تلك الظواهر المعاصرة التي تنم على آليات المستقبل) لا يضفي– بخلاف التجارة في الأوديسة– أيّ وحدة على أوليس، كما أنه لا يضمن للشخصية الرئيسة أيّ هوية اجتماعية أو إدراك للذات.

هكذا، فإنّ جويس يستخدم أوليس، بل عليه أن يستخدمه بالفعل، لأنّ أوليس هو أول شخصية رمزية للحقبة الثقافية التي كان جويس ثمرتها القصوى. لكن أوليس لم يعد يسيطر على العالم المحيط، ولذلك يصبح بلوم. وتغدو قيمته الرمزية ديالكتيكية وملتبسة: فما حَفظ أوليس يدين بلوم الآن، وما كان كونياً لم يعد له معنى. وإذْ يواجه جويس أزمة الرأسمالية الليبرالية، فإنّه يبحث عن أسباب هذه الأزمة في الأسس ذاتها التي يقوم عليها «اشتغال» ذلك المجتمع وتلك الثقافة.

٤- الأسطورة، وتيار الوعي، والإعلان

في حين كان أوليس قد روّض الأسطورة بما أقامه من نظام التجارة العقلاني والفرد الحرّ، فإن بلوم هو نتاج انحلال ذلك النظام وذلك الفرد، وما من شيء غريب في استسلامه للأساطير من جديد. فسؤال الأسطورة يعود ليشغل المركز من أوليس، إنما بطريقة تختلف تماماً عن تلك التي طرحه بها إليوت: فهي ليست صورة فوق تاريخية لحكاية خرافية وعدد من الشخصيات النمطية، بل علاقة بين الوعي الفكري الذاتي وحَدْس الواقع الموضوعي؛ ليست نموذجاً استعارياً للسرد بل تقنيته. يقول كاسيرر في معرض دراسته التعبير اللغوي في الأسطورة:

«الأنا [في الفكر الأسطوري] يبدد طاقته جميعاً على هذا الهدف الوحيد، فيعيش فيه، ويضيع فيه... ذلك أنّ الفكر، في هذه الصيغة، لا يكون حراً في تعامله مع معطيات الحَدْس، يربط واحدها بالآخر ويقارن بينها، بل يكون أسيراً للحدس الذي يواجهه فجأةً ويخلب لبّه»(٢٠).

واللافت، في هذا العرض الموجز، أنّه يتوافق في جميع النقاط الأساسية مع تحليل أمبرتو إيكو لتيار الوعي (لدى بلوم خاصةً، إنما ليس لديه وحده):

«حتى لو بقينا في إطار الوقائع الواعية – المُسَجَّلة جميعاً بصدقٍ مطلق مهما كثرت أمثلتها– فإنّ الهوية الشخصية ذاتها تكون موضع تساؤل. ففي دَفْق التصورات المتشابكة أثناء جولة بلوم في دبلن، تغدو الحدود بين «الداخل» و«الخارج»، بين الكيفية التي يتحمّل بها بلوم دبلن والكيفية التي تفعل بها دبلن فعلها فيه، غير متمايزة إلى أبعد الحدود»(٢١).

هكذا يكون تيار الوعي التعبير اللغوي عن ضياع الهوية الفردية: على العكس تماماً مما كان عليه لدى دوجاردان. الذي استخدمه كأداة لضبط الذات وترميم الطابع الذي يميّز الفرد. ووريث دوجاردان الحقيقي هو بروست، وليس جويس، الذي عمد إلى قلبه رأساً على عقب بالطريق ذاتها التي اتّبعها إليوت مع لافورغ... فالفرد في تيار الوعي القائم في أوليس هو فرد منشطر، ويعبّر عن نفسه بوصفه كذلك. ووهمه أنّ بمقدوره أن يكون ذاتاً مستقلة وغير تابعة ينهار. وبعيداً عن كون تيار الوعي تعبيراً عن «حرية داخلية» (بحسب زيرافا في أطروحته عن «ثورة الرواية»)، فإنه يشير إلى أن الفرد تستعبده قوى خفية لا تمكن السيطرة عليها: ولعلّ تيار اللاوعي أن يكون تعريفاً أفضل، ومع أنّ هذه التقنية لا تتوافق مع المجال النفسي الذي أطلق عليه فرويد اسم «اللاوعي»، إلا أنّه من الواضح أنّهما يؤدّيان كلاهما وظيفة التأكيد على ضَرْبٍ من التفاصل داخل النفس الفردية(٢٢).

ويتلاقى تيار الوعي وأزمة إيديولوجيا الفرد الحرّ تحت راية الإعلان. وهذه هي «الأسطورة» الجديدة التي يستسلم لها بلوم – وكيل الإعلانات وضحيتها– بانتظام مطرد. وذلك لأنّ الإعلان هو أسطورة السلعة: السلعة وقد تحولت إلى أسطورة، إلى صنم يستعرض سماته «الخفيّة»، بدل أن يخفيها. وفي حين كان الإعلان في القرن التاسع عشر يصف قيمة المنتج الاستعمالية، معيداً بذلك إنتاج الأفعال الذهنية العفوية التي يؤديها في السوق أيّ مُشْتَرٍ، فإن الإعلان الحديث، كما رأينا، ينشأ في وَضْعٍ متناقضٍ و«حرِج» من عدم التوازن الدائم بين العرض والطلب. لكن هذا التناقض ليس سوى التجلي الواضح للعلاقة المغتربة بين المنتجين ومنتجاتهم. و«بفضل» الإعلان لا تعود هذه العلاقة خفية ومُنْكَرَة، بل مقبولة – وإن يكن بصورة غير واعية، كما سنرى– بوصفها شيئاً واضحاً ودائماً. ولذلك، فإنّ الإعلان ليس عَرْضاً للسلعة بقدر ما هو عرض لـ صنمية السلعة: فهو يرفع من شأن المُنْتَج بِجَعْله صنماً. وليس مصادفةً أنّ واحداً من أفضل الأشكال البلاغية

المُسْتَخدَمة في الإعلان هو الاستعارة التي يبرز فيها المنتج على أنه «قوة طبيعية»، بنوعٍ من التشخيص الذي يخلع الصفات البشرية على الطبيعة الجامدة. فالسلعة ينبغي أن تتخذ صفات مستقلة، وطبيعية، بل وبشرية:

«نحن ثنائي عظيم، بلوم وأنا؛

هو يلمّع الأرض، وأنا أصقل السماء».

هكذا يغني صابون بلوم سيء الصيت، مرتفعاً كالشمس في الفصل المُعَنْوَن «سيرسه».

ولكي ينشر الإعلان محتواه الأساسي، فإنَّه يبتغي التوصّل إلى شكل من الإقناع يقوم على عدم الإدراك، والجهل العميق القادر على تطويق كل مقاومة فكرية ومراوغتها. وبذلك يغدو الإعلان جزءاً من تيار الوعي إلى درجة السيطرة على آليات هذا الوعي وتسخير ما أشار إليه كاسيرر من «ضياع الأنا» وما أشار إليه إيكو من غياب الحدود بين «الداخل والخارج» لمنفعته الخاصة. فإذا ما نجحت هذه المحاولة، يغدو صحيحاً أنَّ «الحملات الإعلانية إذا ما كانت كبيرة بما فيه الكفاية، ومتواصلة، وعديمة الضمير (منتفعةً بطرائق كالإيحاء الخفي وما شابه) يمكن أن تبيع الزبون «أي شيء تقريباً»(٢٣). والقدرة على بيع أيّ شيء تعني الانتشار فوق العالم الاجتماعي بأكمله؛ «جميع الأماكن صالحة للإعلانات» كما يفكّر بلوم، في مقطعٍ هو مثال يحتذى في مضاعفة أثر الإعلان على تيار الوعي لديه وتركيز هذا الأثر.

لكن الإعلان ليس مجرد لازمة أصيلة من اللازمات التي تتكرر في أوليس: ففي حالتين على الأقل، من الفصل الذي يحمل عنوان «إيثاكا»، يعمد جويس نفسه إلى ربط الإعلان بتقنية تيار الوعي:

– ما الذي كانت عليه في العادة تأملاته الأخيرة؟

«كان يفكر في إعلانٍ واحدٍ فريد يدفع المارة إلى التوقّف في عجب، مُلْصَقٍ بدعةٌ، يخلو من كل حَشْوٍ زائد، ويُخْتَصَرُ إلى أبسط حدوده وأشدّها أثراً فلا يتعدّى المدة التي تستغرقها نظرة عارضة ويكون ملائماً لسرعة الحياة الحديثة».

– ما الذي كان يحفز أيضاً أفكاره العميقة؟

«... الإمكانيات اللانهائية التي لم تُسْتَثمَر إلى الآن والتي ينطوي عليها فن الإعلان الحديث إذا ما تكشّف في رموز أحادية الفكرة ثلاثية الحروف، وكان واضحاً غاية الوضوح عمودياً (لاستكشافه)، ومقروءاً غاية القراءة أفقياً (لفكّ مغاليقه) وذا أثرٍ مغناطيسي في لفت الانتباه طوعاً، وإثارة الاهتمام، والإقناع، والدفع إلى اتخاذ القرار».

«المدة التي تستغرقها نظرة عارضة»، «ملائم لسرعة الحياة الحديثة»، «أثر مغناطيسي»، «لفت الانتباه طوعاً، وإثارة الاهتمام، والإقناع، والدفع إلى اتخاذ القرار». ما نجده هنا هو على وجه الدقّة عشوائية تيار الوعي، وسرعته، وتقطّعه، وانفلاته، وعمقه. وتلك المقاطع توضح أنَّ تداعيات تيار الوعي ليست «طليقة» بأيّ حال من الأحوال. إنّ لها سبباً، أو قوة دافعة هي خارج الوعي الفردي: حتى نحوياً، نجد أنّ الفاعل في المقطع الأخير المُقتبس هو الإعلان: أما النفس الفردية فليست سوى دعامة لفعاليته.

من المنطقي تماماً، إذاً، أن يكون تيار الوعي إردافيّاً على نحوٍ بارز، يضع الأشياء إلى جانب بعضها بعضاً دون أدوات رابطة: فغياب كلٍّ من النظام الداخلي وضروب التراتب يشير إلى إعادة إنتاجه شكلاً من الوعي خاضعاً لمبدأ تكافؤ السلع، الذي يشير إلى أنَّ القيم الاستعمالية – الخواص الملموسة لأيّ سلعة معينة – تُدرَك الآن على أنها ثانوية (وبالفعل، فإنّ الإعلان لا «يصف» المُنْتَج قطّ، ومثاله الأعلى الحقيقي – «بَيْعُ أيّ شيء»– يفترض مسبقاً أنّ أيّ مُنْتَج يمكن أن يغدو قابلاً للتبادل وكياناً مجرداً). وما يبقى لقدح زناد الخيال وإضرام الرغبة ليس سوى الجاذبية الشاملة لهذا الجمع الفوضوي وبعيد المنال من السلع: ولعل هذا أن يكون السبب وراء ما يلحظه هيث في أوليس من «انزياح وتحول» متواصلين في المعنى: فما من معنى ملموس وأحاديّ يمكن أن يُنْسَب إلى عالم من الأشياء المجردة والقابلة للتبادل فيما بينها. وهنا يثبت تحليل كاسيرر للفكر الأسطوري مرّة أخرى أنه مفيد:

«حين نرى [العالم] بوصفه كلاً، فإنّ هذا الكلّ يكون على الرغم من ذلك مؤلّفاً من وحدات يمكن تمييزها بوضوح، وحدات لا تنصهر واحدتها في الأخرى، بل تحافظ على هويتها التي تفصلها على نحو واضح عن هوية سواها. غير أنّ هذه العناصر المنفصلة لا تكون منفصلةً على هذا النحو بالنسبة للوعي الذي يصنع الأسطورة... وهذه هو السبب في تسمية حالة العقل الأسطورية بالحالة «المعقّدة»...(٢٤).

لقد أقمت حجاجي إلى الآن على تيار الوعي لدى بلوم. غير أنه يصحّ أيضاً، مع الاحتراس اللازم، على مولي وستيفن أيضاً. وهذا ما يتضح مباشرة لدى مولي لأننا نجد أنفسنا، في تيار الوعي لديها، أمام تحقق الميل إلى الإرداف وضياع الهوية تحققاً كاملاً، وقد أعيد إنتاجهما في التقلّب المتواصل بين «ضمير المتكلّم في حالة المفعولية (me)» و«ضمير المتكلم في حالة الفاعلية(I)». ولا عجب في ذلك، لأن مولي قد وُضِعَت في أوليس بوصفها التمثيل الجوهري غير المشروط للنزعة الاستهلاكية. غير أنّ هذا الحجاج

أنّ جويس لا يستخدم الأسطورة إلا لينتهكها، وينتهك عبرها التاريخ المعاصر: ليحاكي بلوم محاكاة ساخرة مع أوليس، ويحاكي أوليس محاكاة ساخرة مع بلوم؛ وليوجد نظاماً يخفف كثيراً من غياب النظام،

يصحُّ على ستيفن أيضاً. ومن الأمور الأساسية، بهذا الصدد، أنّ نظريته الباكرة في التجليات أو الومضات – محاولة النفاذ إلى ما للأشياء، والبشر، والأحوال من معنى أساسي ثابت – تكفّ عن العمل. ففي بداية الفصل الثالث، «بروتيوس»، لا يزال ستيفن يحمل الفكرة التي مفادها «إنني مُهيّأ لقراءة ما لجميع الأشياء من شارات مميّزة «. لكن هذه «الشارة المميزة» لم تعد علامة نظام متعال أحادي المعنى، شأنها شأن «النفس» – الوعي– التي لم تعد «شكل الأشكال». وإذا ما كانت تظهر في تيار الوعي لدى ستيفن في الفصل الأول صور يمكن أن تفضي إلى لحظة تجلٍ، إلا أنّ هذه اللحظة لا تأتي، ومغاليق هذه الصور تبقى دون فكّ. بل إنّ مبدأ التجسّد ذاته، في نهاية الفصل الثالث، يخضع لسلسلة غريبة من التحولات تجردها من كلّ معنى جوهري أو غائي (يصير الاله إنساناً يصير سمكةً تصير إوزةً تصير جبلاً مكسواً بالريش). ولا شكّ أنّ تيار الوعي لدى ستيفن، بخلاف ما نجده لدى بلوم وأكثر منه لدى مولي، لا يزال مرآة صراع بين محاولة السيطرة على العالم عقلانياً ومادة العالم الخرساء أوملتبسة المعاني. لكن انتصارات هذه الأخيرة هي، على مستوى الحبكة، أشبه بـ خطر يدفع ستيفن وراءً وقداماً في آناء الليل وأثناء النهار. وبذلك فإنّ الشخصية الوحيدة التي يعتريها التحول، في أوليس بأجمعها، لا يكون لها ذلك إلا لأنها تُجْعَلُ خارجيةً (أو «متأخّرة»، إذا جاز القول) بالنسبة للشروط الاجتماعية السائدة.

هكذا، فإنّ جويس يستخدم اوليس، بل عليه ان يستخدمه بالفعل، لأنّ أوليس هو اول شخصية رمزية للحقبة الثقافية التي كان جويس ثمرتها القصوى. لكن اوليس لم يعد يسيطر على العالم المحيط، ولذلك يصبح بلوم. وتغدو قيمته الرمزية ديالكتيكية وملتبسة: فما حَفِظَ اوليس يدين بلوم الآن، وما كان كونياً لم يعد له معنى. وإذْ يواجه جويس ازمة الراسمالية الليبرالية، فإنه يبحث عن اسباب هذه الازمة في الاسس ذاتها التي يقوم عليها «اشتغال» ذلك المجتمع وتلك الثقافة.

٥- بلـوم

وظيفة أوليس الرمزية واستخدام السرد لتيار الوعي هما اثنتان من النقاط الرئيسة في أوليس. وأودّ الآن أن أعرض، من ضمن هذا الإطار العام، لمثال ملموس يدلّ على الأطروحة السوسيولوجية لهذه الدراسة. فإذا ما كانت أوليس تعبّر عن الديالكتيك الثقافي للرأسمالية الليبرالية في كربها واحتضارها، فلا بدّ لها من أن تتلبّث وتتريث عند انحلال شخصية البرجوازي الصغير – المنتج الحرّ، المستقلّ اقتصادياً والفخور باستقلاله الفكري – الذي يحظى بأهمية بالغة في النظام الإيديولوجي الأنجلوساكسوني في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر.

ومن الواضح أنّ بلوم هو المفتاح على هذا الصعيد. فهو شخصية ملتبسة اجتماعياً منذ البداية، ليس مستقلاً تماماً ولا تابعاً تماماً. غير أنه سبق له أن تخلّا عن ديانة والده – تلك العبرانية التي كانت بادرةً للأخلاق البرجوازية البيوريتانية– ومعها ذلك المثال الأعلى العملي الذي يدعو إلى التقشّف داخل العالم (innerweltliche Askesis).. ويعمد والده – أو الأحرى صورته التي أنتجها شعور بلوم بالإثم – إلى لَومه في «سرسه» على كليهما:

«رودولف: ثاني نصف جنيه تضيّعه اليوم. قلت لك لا تخرج مع الغوييم السكير قطّ. هكذا. لن تجني أي مال. [...] ألست ولدي ليوبولد، حفيد ليوبولد؟ ألست ولدي الحبيب ليوبولد الذي ترك بيت أبيه وآلهة آبائه إبراهيم ويعقوب؟... في إحدى الليالي أحضروك إلى البيت سكراناً بعد أن بددت نقودك جميعاً».

ليس لبلوم مستقبل اجتماعي (وهذا سببٌ آخر لتكثيف أوليس في أربعٍ وعشرين ساعة)، الأمر الذي يدفع جويس لأن يمنحه نَسباً، لكنه لا يمنحه ذرّية من الذكور: فابن بلوم يتدبّر أمر مجيئه إلى هذا العالم، لكنه لا يتدبّر تماماً أمر بقائه، شأنه في ذلك شأن والد بلوم، الذي لا يريد أن يتخلّى عن أخلاق السوق الحرّة البطولية، فتهزمه ويقتل نفسه. وحياة بلوم معلّقة بين هاتين الميتتين: وهو، الآن، ضَربٌ من المصادفة، أَثَرٌ تاريخي باقٍ. وأخلاقه هي في الحقيقة أخلاق البقاء المحض والبسيط: حيث التوازن التام بين المدين والدائن، في نهاية النهار. أمّا الادّخار – الذي هو من أوائل الأشياء التي يقرنها بذكرى والده: «نصيحة تجارية (إذا ما كلأت البنس برعايتك، فالجنيهات سوف تكلأ ذاتها بالرعاية)– هذا الرمز العلماني من رموز الحرية الاقتصادية، هذا الضمان للمستقبل، فيغدو مستحيلاً نوعاً ما، وما من شخصية في الرواية يمكن أن تطمح مجرّد طموح إلى أيّ ادّخار، كما يشتكي لستيفن واحدٌ من أبخل الشخصيات في أوليس، هو السيد ديزي، في الفصل المعنون «نسطور». ففي رواية جويس يعيش المرء من يوم ليوم بالفعل، ومن ثم فإن غداً لا يكون يوماً آخر.

وإذا ما كان بلوم يستشعر المخاطر التي تحفّ بوضعه، وإذا ما كان مبرر وجوده الوحيد هو أن يتدبّر الحفاظ على هذا الوضع، فإنّ الشيء المخيف أشدّ الخوف يغدو ما هو غير عادي، ما هو مختلف، وغير منتظم. ولذلك فإنّ بلوم يحذّر ستيفن في «إيمايوس»:

«السيد بلوم، الذي كان ممتلكاً كامل ملكاته، على الرغم من كلّ ما حدث، بل الذي لم يسبق له أن امتلكها على هذا النحو، وكان رزيناً على نحوٍ مثير للاشمئزاز في الواقع، راح يحذّر من مخاطر حيّ البغاء، والنساء سيئات السمعة والرجال السوقة المنتفخين، وأنّ ذلك، وإن كان يُسمَح به بعض السماح مرّة في كلّ حين، دون أن يغدو سلوكاً معتاداً،

هو مصيدة مميتة لمن هم في مثل سنه من الشباب».
وفي الفصل المعنون «نوزيكا»، فإنّ ذلك المديح الذي يناله الاستمناء مقارنةً بالجماع هو مديح لا يُنْسى: فالمخاطر التي تواجه المرء حين يكون وحده هي مخاطر أقلّ. كما أنّ في الفصل المعنون «إيثاكا» مقطعاً صغيراً يعيد طرح مسألة الخطر من جديد:
«ومزاجه؟
لم يخاطر، لم يتوقّع، لم يخب ظنّه، كان راضياً.
– ما الذي أرضاه؟
أنّه لم يتكبّد أيّ خسارة فعلية».
تتجاوز أهمية هذه الأسطر الأخيرة معناها المباشر. والحال، أنّ بلوم يفكّر هنا بالحصان ثروأوي، الرابح غير المتوقّع للكأس الذهبي: وهذا حدثٌ تافه، لدرجة أن جويس لا يصفه مباشرةً، لكنه يمتدّ على طول أوليس كاستعارة كاملة للطابع الخادع الذي بات الآن يطبع المنافسة الحرّة. وحقيقة الأمر أنّ ثروأوي ينجح فيما فشل به بلوم وسيفشل على الدوام: فقد عَبَرَ فجأة، بضربة سوط (أم أنّها ضربة عبقرية، مثل ذاك الحصان الأصيل الذي يقنع أولريخ، في الرجل بلا صفات، بأن يغيّر طريقة حياته؟)، من الغفلية إلى الشهرة، من حالة مزعزعة ومحفوفة بالخطر إلى الثروة. وهذا يعني أنّ الأحصنة وحدها يمكن أن تخاطر في السوق الحرّة: حيث لم يعد الرجال العصاميون قادرين على ذلك (كما لا يزال بلوم يخدع نفسه بأن يخرج بـ «اختراعاته»، في عصرٍ شهد ولادة المخابر الصناعية...) بل الأحصنة العصامية وحسب. (وهنا، بالمناسبة، سرّ انبعاث الرياضة في العالم الحديث [أقيمت الألعاب الأولمبية الأولى في العام ١٨٩٦]: حيث تفضي الزيادة الهائلة في التفاوت الفعلي، نظراً لتركّز القدرة الاقتصادية والسياسية، إلى جَعْل المطالبة الرسمية اللافتة – التي لم يكن مصادفةً أنها تمّت تحت راية نزعة محبّة للهوايات هي الأشدّ بيوريتانية– بالصنم المقدّس، صنم «التنافس بين متساوين»، أمراً مرغوباً فيه إلى أقصى الحدود). كان يمكن لثروأوي بلا شكّ أن يكون ضربة حظ بلوم، ومفاجأة عظيمة، لكن الحظّ والمفاجأة صارا الآن استثناء حقيقياً، ولا يعملان إلا على إظهار قوة القاعدة ورسوخها.
ومن الواضح أنّ بلوم هو فريسة هذه القاعدة الاجتماعية دون أن يفهمها. فإدراكه جزئي ومشوّه. ومع أنّ الشركات الكبرى تقوّض هويته الاجتماعية، إلا أنّه لا يستطيع أن يقبض على هذه الظاهرة إلا بالتفكير... بالكنيسة الكاثوليكية الرومانية:
«منظمة رائعة بحقّ، تسير كالساعة.... لابدّ أنّ أولئك القوم في روما متّزنو العقول: يديرون العرض كلّه. ألا يغرفون الأموال الطائلة أيضاً؟».
«يبدوا أنّ القدّاس انتهى. أسمعهم كلّهم هناك. صَلِّ من أجلنا. صَلِّ من أجلنا. صَلِّ من أجلنا. التكرار فكرة حسنة. كما هو الحال في الإعلانات. اشترِ منا. اشترِ منا».
يتلخّص وعي بلوم، أخيراً، ويتكثّف في الشائع والمبتذل. فهو محاكاة ساخرة للفكر المستنير، ويمكنه أن يطلع بأشياء شائعة ومبتذلة في أيّ موضوع: من مفهوم الأمة إلى العلاقات بين الجنسين، من التماس الجود والسخاء إلى البرامج الاجتماعية، حيث يعتقد – بإخلاصه الباقي لرسالة الأرثوذكسية الليبرالية – أنّ بمقدوره أن يفهم ويسيطر على عالمٍ كان قد فقد صلته به ذلك الفقدان الدائم. وفي هذا الضوء، فإنّ أوليس، بحسب ديللا فولپ، «...هي تلخيصٌ لحضارتنا البرجوازية المُحْسنة وحُكْمٌ عليها، بمعنى أنّ تبرير تلك الحضارة قد اختزل الآن على قدّ أشيائها الشائعة المبتذلة فاقدة الحياة»(٢٥). هكذا، تُصوَّب أهجية جويس التي لا تعرف الكلل على بلوم لأنّ بمقدورها، عبره، أن تصوّب إلى أعلى. أمّا حكم جويس التاريخي فهو، مرّة أخرى، حبيس حدّين اثنين يسخر واحدهما من الآخر لكنه يقتضيه في الوقت ذاته. ومن هنا تلك الطبيعة الخاصة التي تميز سخرية جويس؛ تلك السخرية التي لا تبدي أيّ قَدْر من «الانفصال» الذي أشار معاصره توماس مان إلى أنّه الثمن الذي يُدفَع لقاء الفهم، والحُكْم، والخَرْق، بل تأتي، على العكس، من داخل منظومة التناقضات غير القابلة للحلّ.

٦- ثروةٌ لا نَفْعَ فيها

رأينا إلى الآن كيف تُقَدِّمُ أوليس بعض الظواهر الاجتماعية المطابقة لأزمة الرأسمالية الليبرالية. غير أنّ العنصر الذي قد يكون أهمّ من ذلك بكثير لا يزال بحاجة إلى الكشف: ما هي الآثار التي تركتها هذه الأزمة على الثقافة وعلى الأدب؟ ما الوظيفة الاجتماعية التي خصّ بها جويس الثقافة والأدب وكيف تبرز هذه الوظيفة في بنية أوليس؟
جواب جويس هو جواب جذريّ يتحدّد على مستويين مميزين. أولهما وأكثرهما بساطة يتعلّق بالطريقة التي تستخدم بها شخصيات الرواية الثقافة، أو لا تستخدمها. وستيفن هو الشخصية الأكثر تمثيلاً على هذا الصعيد. فهو المثقف بوصفه عاملاً فكرياً: يتطابق لديه كلٌّ من الثقافة والعمل ويشكّلان كلاً واحداً. والتالي، أنّ الثقافة لدى ستيفن

يعتريها المصير ذاته الذي تحكم به الأزمة الرأسمالية على كلّ نمط من أنماط العمل: ثمّة نقص في استخدامها، إن لم تكن خارج الاستخدام مهدورةً ومبددة. والحال، أنّ ستيفن يرفض، منذ الصفحات الأولى في الرواية، أن يتواصل وأن يضع معارفه المتراكمة قيد التداول، ليس انطلاقاً من غرور فكري، بل لأنّ لديه تلك القناعة الغامضة بأنّ مثل هذا الجهد هو جهد عقيم لا يسفر عن شيء. ولا شك أنّ كون ثقافة ستيفن ثقافة «معارضة» – مناهضة لبريطانيا ومناهضة للكاثوليكية– يسهم في صمته: لكنّ علينا أن نضيف أنّ أعمق الشكوك بشأن وظيفة ستيفن تُغير عليه في ذلك الميدان الهادئ تماماً والحيادي، ميدان تدريس التاريخ القديم للأطفال. ففي المدرسة، نجد ستيفن، في الفصل الثاني من الرواية، مضطراً لأن يعيش فكرياً على مستويين: مستوى تأملاته الخاصة ومستوى التدريس المعترف به اجتماعياً. غير أنّه لم تعد ثمة علاقة مهما تكن بين هذين المجالين، لدرجة أنّ ثروة ستيفن الفكرية باتت تعيق أداءه لعمله ذلك الأداء المنتظم. وفي نهاية هذا الفصل الثاني، نجد أن ستيفن يعمد، بنوع من المنطق المتماسك، إلى ترك هذا العمل؛ وفي الفصل الذي يليه، «بروتيوس»، نجد أنّ تلك الثقافة، التي هي بلا نفع اجتماعي أصلاً، تتكشّف له عن كونها هشّة أيضاً ومزعزعة في جوهرها. ولذلك، فإنّه يأخذ شيئاً فشيئاً، ومع تقدّم الرواية، بدفع معرفته أكثر فأكثر صوب عالم النسيان: فإذا ما استخدمها، اقتصر ذلك على رغبته في إثارة الدهشة (فمن الذي يمكن أن يأخذ تأويله هاملت على محمل الجدّ؟). أما في «إيمايوس»، فهو يحول غاضباً بين بلوم وأيّ نفاذ إلى تلك المعرفة.

وقد نحسب أنّ ذلك يحصل لأنّ ثقافة ستيفن هي ثقافة عتيقة وتومانية.. لكن هذا لا يفسر سوى ما تواجهه من إعراض صامت وتام. وما يبدو لي أساسياً – وهو أنّ هذه المعرفة قد «تراكمت» بالكدّ والتعب ثم ثبت أنها غير قابلة للاستخدام – إنما يصحّ أيضاً على بلوم، وإنْ يكن بطريقة مختلفة نظراً لاختلاف وظيفته الاجتماعية. فستيفن يصدم بلوم لأنّه «بعد كلّ ما أنفق على التعليم من مال» لا يمكنه أن «يعوّض [ما أنفقه] ويفرض سعر]ه[الكامل»، ويبلغ الأمر ببلوم حدّ إرهاق دماغه بحثاً عن طريقة يستخدم بها ثقافة هذا الشاب لمنفعته الشخصية، ثم ينتقل إلى حلم الانتفاع بحذقه ومهارته المنزلية الطفولية، أو بقدرات زوجته الغنائية، أو بآلاف الحماقات الصغيرة المختلفة. وهذا وجهٌ مهم من أوجه «الفراسة الفكرية» لدى بلوم: موهبته الإدارية المتهورة، ومحاولته استثمار أيّ شيء مهما يكن من منظور فائدته الاقتصادية المحتملة.

وهكذا، فإنّ بلوم هو المحاكاة الساخرة التي لا هوادة فيها لـ «روح الرأسمالية» التي نجدها لدى واحد من أتباع بنجامين فرانكلين (خاصةً أنّه يستحيل على بلوم، كما رأينا، أن يوفّر ولو أدنى المدّخرات مما تقتضيه مثل هذه الروح)، تماماً مثلما أنّ طموحه إلى ثقافة جامعة هو محاكاة ساخرة لـ«الموسوعة». فمكتبة بلوم، التي توصف وصفاً مسهباً في «إيثاكا»، هي تحفة من تحف العشوائية وانعدام النفع، حيث يزوّدنا فصل «الصخور الهائمة» بمفتاحها. فهناك نقع أولاً على ما يقوله لينيهان لماكوي عن بلوم:

«هو رجل مثقف متكامل، أعني بلوم، قال بجدّ. ليس واحداً من أولئك العامة ... الذين تعرفهم... إنّ لدى بلوم العجوز لمسة الفنان»

غير أنّ المشهد الذي يلي ذلك مباشرة يفتح ببرود شديد على السيد بلوم الذي:

«قلّب بغير اكتراث صفحات اعترافات ماريا مونك الشنيعة، ثم صفحات رائعة أرسطو.... نحّى كلا الكتابين ونظر إلى الثالث: حكايات الغيتو، بقلم ليوبولد فون ساكر مازوك.... لم يكن هناك غير السيد بلوم وهو يتفرّس عناوين الكتب. الطاغيات الجميلات بقلم جيمس لَفْبيرش.... لذائذ الخطيئة».

مكتبة بلوم، وثقافته، هما إذاً مكتبة وثقافة مخزن الكتب المستعملة: كلتاهما تبديان الافتقار ذاته إلى التنظيم وضروب التراتب. ومنطق سوق الثقافة الذي يسوّي بين الأشياء يتكامل مع سلبية الآلية الاجتماعية العامة وركودها. لقد تراكمت المعرفة ذلك التراكم الهائل وأطاحت بحواجز الزمان والمكان، لكنها لم تجد لها غايةً أو غرضاً فقبعت على الرفوف وفي رأس وكيل للإعلانات.

وتصل بنا هذه الملاحظات الأخيرة إلى ذلك الوجه من أوجه أوليس الذي تتجلّى فيه فكرة «عقم» الثقافة بأشدّ الطرائق تحديداً وأشدّها تفاخراً على حدّ سواء. وهنا ندخل حقل الأشكال الجمالية في أوليس. فالوجه الأكثر خصوصية في رواية جويس هو أنها تستخدم أشكالاً جمالية متعددة ومتناقضة أشدّ التناقض. وهذه ظاهرة لا تصعب ملاحظتها، أمّا تأويلها فمسألة أخرى، خاصةً أنّ هذا الملمح من أوليس لطالما كان ميدان صيد لتيار نقدي اكتفى بالتقاط إجراءاتها الأسلوبية وفهرستها، فأسكره ذلك وبلغ به نشوة دفعته إلى تمجيد «ثراء» الرواية، وإلى قراءتها ووصفها بأنها خلاصة لتاريخ الأدب والبلاغة

بعيدة عن الأرثوذكسية لكنها رائعة. وكأنَّ أستاذ الأساتذة، إرنست روبرت كورتيوس، لم يَقُلْ بإدراكٍ مرير، في العام ١٩٢٩:

«يأتي عمل جويس من ثورة الروح ويفضي إلى نهاية العالم. فرؤيا نهاية العالم تظهر هناك، في ليلة والبورغ جويس، مدفوعةً بنوعٍ من المنطق الذي لا يلين، وسط اليرقات وأرواح الموتى. ثمّة عدمية ميتافيزيقية هي جوهر عمل جويس.... هذه الثروة الكاملة من المعرفة الفلسفية واللاهوتية، هذه القدرة على التحليل السيكولوجي والجمالي، هذه الثقافة العقلية المتضلّعة من آداب العالم جميعاً، هذا الاستدلال المنطقي الذي يسمو على كلّ ابتذال وضعيّ: كلُّ ذلك يؤول في النهاية إلى الإلغاء، وينقض ذاته في عالمٍ حريقٍ هائل، في ألسنة اللهب المنتشرة بلونها القزحي كلون المعدن. وما الذي يبقى؟ رائحة الرماد، ورعب الموت، والكآبة المارقة، وتعذيب الضمير...»(٢٦).

كورتيوس مُحِقّ. ويبقى أن نفهم آليات «دمار العالم» هذا ومعناه. فدمار العالم هو بالنسبة للثقافة البرجوازية العظيمة عند مطلع القرن العشرين لازمة لدمار عالم الثقافة وعاقبة تترتب عليه، ذلك لأن الثقافة وحدها هي التي يمكن أن تطرح ذاتها كمنظومة، وتراتب، ونظام. وهكذا يتشظّى العالم في أوليس لا لأنه نص حافلٌ بالرؤى القيامية، بل لأنَّ فكرة المنظومة الثقافية ذاتها تخفق فيه ذلك الإخفاق الذريع. ويلاحظ ستيورات جيلبيرت، في كتابه «أوليس» جيمس جويس، أنَّ «جميع الوقائع مهما يكن نوعها، سواء كانت ذهنية أم مادية، رفيعة أم سخيفة، متساوية في القيمة عند الفنان». ومبدأ التساوي الراسخ هذا في رواية جويس يقف على تضاد لا هوادة فيه مع المبادئ التراتبية في الثقافة البرجوازية العظيمة لزمنه. وإذْ يجعل جويس من ادّعاء «عضوية» العمل الفنيّ أمراً باطلاً وسدى، فإنه يعلن أيضاً استحالة أن «تُسْتَنْتَج» منه فكرةُ منظومةٍ ثقافية قادرةٍ على إعادة النظام إلى المجتمع.

يفكك جويس، إذاً، إيديولوجيا الفن «العضوي»: لكن ليس بتلك الطرائق التي أشار إليها روبرت موزيل حين كتب أنَّ «الانحلال سمة أخرى لدى جويس ولدى ذلك الاتجاه بأكمله. فهو يخضع لحالة الانحلال المعاصرة ويعيد إنتاجها عبر ضَربٍ من «التداعي الطليق»، في الوقت الذي يُفْتَرض أنّه يمارس «تصوراً للفنّ بطولياً»(٢٠). وبحسب موزيل، فإن انحلال أوليس مُستَمَدٌ من «استسلام» الفن للواقع، من انهيار نظامٍ جماليٍ انتقائيّ وحلول «التداعي الطليق» محلّه (دون أن يمكن، بالطبع، اختزال أسلوب أوليس إلى هذا التداعي الطليق أو قَصْره عليه). غير أنَّ العكس تماماً هو الصحيح: فالانحلال ليس ممكناً وفاعلاً إلا بسبب انشغالٍ بالشكل مضبوط إلى أبعد الحدود. لكنَّ هذا الانشغال بالشكل – الذي يمثّل هنا التجديد الحاسم– بات يهدف الآن بأكمله إلى إظهار أنّ أيّ أسلوب هو اعتباطي وبلا أهمية تالياً.

وفكرةُ الأسلوب الأدبي الاعتباطي– الذي يسيطر على موضوعه ويحدده، ولا يكون مجرد تمثيل شفّاف و«حساس» لهذا الموضوع– هي فكرة تنتمي في الأصل إلى ردّة الفعل «الفاسدة» على الجماليات الهيغلية. وقد واصل البحث الفني والنظري أيام أوليس التركيز على هذه المشكلة. غير أنَّ مفهوم «الاعتباطية» في هذا التقليد متعلّق بتأسيس لغة مشتركة (koiné) ثقافية جديدة: فهو محاولة لإعادة صياغة وعي النخبة الإيديولوجي والتقنيات الفنية الفردية في آنٍ معاً. ومن هنا مكابدة المذهب التجريبي الرامية إلى إكمال السيطرة الثقافية. وهذا هو السبب في هجوم نيتشه على فاغنر، وهجوم إليوت على الشعراء الإدواردِيين: ليس لاستسلامهم للذائقة السائدة بحدّ ذاتها، بل للقَدْر الذي يحول فيه هذا الاستسلام دون هيمنة مقبلة. غير أنه لكي يكون عرفٌ اعتباطيّ مهيمناً، لا بدّ له من أن يقدّم ذاته على أنه الإمكانية الوحيدة: مثل أليغورة نيتشه، التي تجد عند كافكا تحققها المشؤوم. وبالمقابل، فإنَّ اقتراح اثنين من الأعراف أو أكثر لـ «الموضوع» الواحد يعني نقضها جميعاً والتخلّي عن كلّ مزاعم الهيمنة. وهذا بالضبط ما يحصل في أوليس.

قلتُ إنَّ أوليس تقوم على تعددٍ في الأساليب. ومثل هذا الإجراء لا علاقة له بوجهة نظرٍ هنري جيمس أو جوزيف كونراد المختلفة، حيث يحفّزُ التنوعُ في سيكولوجيا الشخصيات ما نجده من تنوعٍ في الأساليب. أما لدى جويس، حين يُقَدَّم حَدَثٌ واحد بأسلوبين مختلفين أو ثلاثة أساليب مختلفة أو خمسين أسلوباً مختلفاً، فلا يكون هذا الإجراء قائماً على أيّ تحفيز أدبيّ مُقَنَّن. بل هو استكشاف تقني محض (كما تعمل نوعية الموضوع «اليومية» أيضاً على تعزيز الخاصية فوق الأدبية للرواية). غير أنَّ هذا الاستكشاف لا يفضي إلى اختيار. فالأساليب المختلفة – وما تجسّده من أشكال إيديولوجية– متكافئةٌ جميعاً تمام التكافؤ: جميعها اعتباطية بالتساوي، وجميعها عاجزة بالتساوي عن فرض ذاتها. ولذلك، فهي جميعاً، وبالتساوي، لا أهمية لها كتأويلات للواقع أو صياغات للّغة الأدبية. ومع أنَّ هذه الأساليب تنتقص من قيمة

معنى واحدها الآخر وتحطّ من شأنه، إلاّ أنَّ أيّاً منها لا يغدو الحامل المتميز لهذا المعنى(٢٨). ففي أوليس، ما من أساليب «جديرة بالثقة»، وقادرة على «تفسير» الواقع، وما من أساليب «زائفة»، يُقْصَدُ منها «إلقاء قناع» على هذا الواقع، كما أنّه ما من تمييز نوعي بين ثقافة «النخبة» وثقافة «الجمهور»: فـ «العناوين» التي يضعها جويس لفقرات الفصل السابع، «آيولوس»، ليست «أصدق» ولا «أكذب» من الحوار العامي الذي يحفّ بها؛ وأسلوب جيرتي. «العاطفي المُبْتَذَل» ليس أصدق أو أكذب من الحوار الداخلي البعيد عن الثقافة لدى بلوم أو من أسلوب السارد المتجرد والبعيد عمّا هو شخصي؛ ويصحّ الشيء ذاته على التنقل بين المغالاة الملحمية والنزعة الطبيعية العامية في الفصل الثاني عشر، «السيكلوب»، ويصحّ قبل ذلك على سيل الأساليب المستخدمة في الفصل الرابع عشر، «ثيران الشمس».

والحال، أنَّ عدم اكتراث جويس بأيّ معيار من معايير الوظيفة أو الحقيقة في الأشكال الثقافية يقرّبه من الدادائية. غير أنَّ الكولاّج الدادائي كان مقتصراً على إعلان تساوي المنتجات الجاهزة، المكتملة. أما جويس فيمضي إلى أبعد من ذلك: فالنزعة المحاكاتية غير العادية لديه تحاول أن تشير إلى أنَّ الإجراءات التأليفية ذاتها – «وسائل الإنتاج» الأدبية– متساوية، ويمكن استبدال واحدها بالآخر: فهي تفتقر إلى أيّ وظيفة اجتماعية محدّدة، وليست جديرة بأي مُسْتَقْبَل. وأوليس هي بيع مجنون بالتصفية للأساليب الأدبية؛ وليس مصادفة أن جويس لم يؤسّس مدرسة، وأنَّ أولئك الذين يستخدمونه كنموذج ويقلّدون واحداً من أساليب أوليس الكثيرة يخونون قَصْدَ روايته الأساسي: ألا وهو الرفض المنهجي لاتّخاذ واحد من الأساليب باعتباره الحامل المتميز للتعبير.

وما قيل عن الأسلوب يصحّ أيضاً على الإيديولوجيا في أوليس. فما من شيء في هذه الرواية سوى الإيديولوجيا: إنّها عالم الوعي الزائف. وهذا ما يتضح مباشرة إذا ما تذكّر المرء وعي شخصياتها المُحاصَر والمُعَرْقَل، تلك الشخصيات التي تعجز عن فهم ما يجري، بل وعن فهم أفعالها هي ذاتها، إلا عبر إنتاج أسباب غريبة يطيح بها مجرى الأحداث ويعيد إنعاشها بأشكال مختلفة لكنها عقيمة بالمثل (ولا نحتاج سوى لأن نتذكّر آلاف المشكلات التي يواجهها بلوم، وينظر فيها، ويخفق في حلّها عبر مسار ذلك اليوم). وفي حين تفترض نظرية الرواية عند لوكاش توتراً بين «العالم الروحي» للبطل و«الطبيعة الثانية» للعالم الخارجي، فإنَّ جويس يسوّي هذا التوتر ويختزله إلى عادات لا معنى لها ولا هدف: فلا تعود الإيديولوجيا أداة – متحيّزة وربما غير فاعلة، لكنها «بطولية» – لمحاولة قولبة العالم، بل روتيناً تافهاً يبقى على قيد الحياة على الرغم من زوال وظيفته.

وأوليس عالم إيديولوجي على الرغم من ذلك، الأمر الذي يعود أساساً إلى معالجتها للأسلوب. وبصورة عامة، فإنّ كلّ خيار أسلوبي «يترجم» أو يعلن مسبقاً خياراً إيديولوجياً ضمن المجال الأدبي، مفرغاً بذلك تأثيره الاجتماعي. ومن ثمّ، ما إن يبلغ خيارٌ أسلوبيّ تموضعه النهائي – ما إنْ «يحلّ ذاته تماماً متحوّلاً إلى شعر»، كما يقول كروتشه– حتى تبدو وظيفته الإيديولوجية، التي تحققت للتو، وكأنها تتلاشى فيقدّم الأسلوبُ ذاتَه على أنّه عملية أدبية محضة، وضرورة «جوهرية» من ضرورات التطور الأدبي. ومثل هذا التجسد «البريء» للإيديولوجيا في الأدب هو المسعى الكبير الذي سعى إليه إليوت، من نظريته في «المعادل الموضوعي» إلى كتاباته في سياسات الثقافة. أمّا جويس، من جهة أخرى، فيدع القناع يسقط. وأوليس تنكر على الاستكشاف الأدبي كلَّ «موضوعية» وكل «طبيعية»، لأنها تقدّم جميع الخيارات الأسلوبية على أنها متحيّزة، اعتباطية، وذاتية. وما يوضحه جويس، بفعله هذا، هو الطبيعة الإيديولوجية الدائمة التي تميز الأساليب جميعاً.

غير أنَّ ذلك لا يعني أن أوليس ينبغي أن تُقْرَأَ على أنها نقد للإيديولوجيات، فما بالك بأن تقرأ على أنها نقد للإيديولوجيا بوجه عام، بوصفها الشكل النوعي لوعي الاغتراب الرأسمالي. فجويس يقدّم الأساليب والإيديولوجيات في أوليس على أنها كيانات شكلية محضة، منتجاتُ تجربة تفتقر إلى أيّ تحفيز أو غَرَض(٢٩). وبعبارة أخرى، يستطيع جويس أن يقدّم لنا تمثيلاً عظيماً للظواهر الإيديولوجية والأدبية لأنه يعلن ضمناً، وفي الوقت ذاته، أنّ هذه الظواهر ليست ضروريةً ولا تابعةً للمجتمع الذي تصدر عنه. ونقده للإيديولوجيا قائمٌ هو ذاته على إيديولوجيا: إيديولوجيا عدم ضرورة الثقافة اجتماعياً وزيادتها عن الحاجة، والتي هي نتاج نمطي من نتاجات الوعي الشائع في الرأسمالية الكلاسيكية، ذلك الوعي الذي يرى في «البنى الفوقية» الثقافية أمراً زائداً عن حاجة عمل المجتمع المنتظم، فهذا ما تُعنى به سوق بولاني ذاتية التنظيم، والتي هي ذاتها آلية مستقلة في العادة عن جميع القيم والأغراض الثقافية.

والحال، أنّ الاقتناع بزيادة الثقافة عن الحاجة هو اقتناع

راسخٌ وعميق لدى جويس حتى إنّه يعتبر المجال الجمالي عاجزاً عن أن يكون مثالاً لحال العالم أو تعويضاً عنه. وقد لاحظ إيكو أنّ هدف أوليس (وأكثر منها مأتم فينيجان) هو أن تستنسخ الواقعيّ لغوياً: وهذا صحيح، وهو إعلانٌ عن زيادة عن الحاجة كليّة وشاملة. وما دام جويس مسلّحاً بمثل هذا اليقين، فإنه لم يكن عليه سوى أن يعيد، في المجال الأدبي، إنتاج الآليات المشوّشة والمرتبكة ذاتها التي تحكم المجتمع. وهذا ما يفعله في أوليس: تلك الرواية «الأدبية» على نحو بارز و»الاجتماعية» على نحو بارز، والتي تجبر النقد على التنقل الدائم من السيميولوجيا إلى السوسيولوجيا وبالعكس.

ولطالما أكّدت على الحتمية التاريخية لعمل جويس. فالفكرة التي مفادها أنّ الظواهر الإيديولوجية والجمالية حشوٌ زائد عن الحاجة وغير مثمر اجتماعياً هي فكرة تنتمي إلى الماضي أيضاً: فقد أوضح تاريخ قرننا العشرين أنّ العكس هو الصحيح. غير أنّ هذه الفكرة العتيقة قطعاً زودت جويس بكلبيّة ثقافية جعلت منه نبياً للكلبيّة يجري اتباعه. فمادة أوليس– غياب الفارق بين القيم الثقافية والتقنيات التعبيرية، واستنساخ الأطرزة الإيديولوجية وتكافؤها، وحرية الاختيار الزائفة– هي مادة النظام الثقافي المعاصر. وتفكيك التراتبيات الثقافية، أو «دمار العالم» كما قال كورتيوس، ليس سوى إلغاء للحدود الثابتة والتراتبية التي تعيق توسع «السوق الثقافية» والتي عمل جويس إزاءها كمُدمّر جذري حقيقي. أمّا التساوق المتكامل بين الثقافة والمجتمع، بين الخيارات القيمية والحياة اليومية، فهذه قصة خمسينيات القرن العشرين. ولكن هل من السخف حقّاً أن نفكّر في أنّ الرأسمالية المعاصرة هي أيضاً محاكاة ساخرة لماضيها الليبرالي؟

الهوامش

* يستخدم الكاتب هنا التقنيات الطباعية – الكتابة بحرف كبير C أو صغير c– في تقديم المعنى، حيث يقصد أنّ النقد الأدبي قد حوّل انتباهه عن الأزمة البنيوية الجوهرية والعميقة إلى الأزمة العارضة التي يمكن أن تتمثّل في حدث عابر كالحرب.

** لـجيمس جويس، وفرانز كافكا، وتوماس مان، و ت. س. إليوت، و روبرت موزيل على التوالي.

١– يقول كارل بولاني، في كتابه أصول عصرنا: التحول العظيم، لندن ١٩٤٥، ص ٣٠– ٣١: «يقتصر أمر الصراع في الأعوام ١٩١٤– ١٩١٨ على أنه عجّل وفاقم أزمةً لم يخلقها. لكن جذور المعضلة لم يكن من الممكن تبيّنها في ذلك الوقت؛ كما بدت ضروب الرعب والدمار في الحرب العالمية الأولى للناجين على أنها المصدر الواضح لتلك العقبات التي تقف في وجه التنظيم الدولي الذي انبثق على نحوٍ غير متوقّع. فجأةً توقف نظام العالم الاقتصادي والسياسي عن العمل وبدا أن الأذيات الرهيبة التي أنزلتها الحرب العالمية الأولى بجوهر الجنس البشري توفّر نوعاً من التفسير. والواقع أنّ عقبات ما بعد الحرب التي وقفت بوجه السلام والاستقرار كانت مستمدة من المصادر ذاتها التي انبثقت منها الحرب العالمية الأولى».

٢– ألبرتو آسور روزا، «Cultura e società di massa»، في Quaderni storici, 20, 1972.

٣– ستيفن هيث، «تجاذبات»، Tel Quel، ٥٠، ١٩٧٢.

٤– أمبرتو إيكو، le poetich di Joyce، الطبعة الثانية، تورين، ١٩٦٦، ص ٩١– ٩٢.

٥– لوشيو كوليتي وكلوديو نابوليوني، Il futuro del capitalismo: crol-lo o sviluppo , باريس– روما ١٩٧٠، ص ١٥٣– ١٥٤ (وقد نشرت ترجمة إنجليزية مجزوءة لمقالة كوليتي بعنوان «نظرية انهيار الرأسمالية»، في الكتاب الذي حرره تيد هوندريش بعنوان غايات اجتماعية ووسائل سياسية، لندن، ١٩٧٦).

٦– كارل ماركس، نظريات فضل القيمة، نيويورك ١٩٥٢، ص٣٨٨.

٧– كارل ماركس، رأس المال، ١، لندن ١٩٥٧، ص ٤٥. من الضروري عند هذا الحدّ أن نشير إلى أوليس، وإلى الفصل المعنون «سيرسه» على وجه التحديد. فهنا يترجم جويس «عالم الدين الملفع بالضباب» (حيث يُعرف هذا الفصل أيضاً بـ«Walpurgisnacht» أو «ليلة والبورغ») إلى واقع المتروبول اليومي. فجأةً، تبرز السلع على أنها الآلهة الحديثة: الأشياء تفلت من سيطرة البشر وتبدأ بالحركة، والغناء، والكلام. وبالمقابل، يقع البشر فريسة تحولات متواصلة تسيطر عليهم وتخنقهم لدرجة أنهم يفقدون كلّ هوية في أرجوحة الاغتراب هذه، والتي هي دليل على زعزعة الأدوار الاجتماعية والنفسية وعدم استقرارها.

٨– إ. ج. هوبسباوم، الصناعة والإمبراطورية، هارموندزورث ١٩٧١، ص ١٣٠– ١٣١، ١٥١. وانظر أيضاً، موريس دوب، دراسات في تطور الرأسمالية، لندن ١٩٤٦، ص ٣١٣– ٣١٤.

٩– انظر رودلف هلفردنغ، رأس المال المالي: دراسة في آخر أطوار التطور الرأسمالي (لندن ١٩٨١، ص ٤٠٨، الهامش ٨): «لا يمكن أن يكون ثمة شك في أن مجرى التطور المختلف الذي اتخذه النظام المصرفي في إنجلترا، والذي لم يعط المصارف في مجال الصناعة سوى قدر بالغ الضآلة من النفوذ، هو أحد أسباب تلك الصعوبة البالغة التي واجهتها الكرتلة في إنجلترا... وتعود التحسينات في تنظيم الصناعة الإنجليزية، خاصةً نمو التجمعات في السنوات الأخيرة، إلى المنافسة الأميركية والألمانية. فالصناعة الإنجليزية كان قد عرقلها ذلك الاحتكار الذي مارسته على السوق العالمية...» (التشديد لي).

١٠– ستيورات. ج. وولف «Le trasformazioni del mondo europeo 1880-1910»، في Quaderni Storici, 20, 1972.

١١– أليك ويست، أزمة ونقد ومقالات أدبية مختارة، لندن ١٩٧٥، ص ١٢٠– ١٢١.

١٢– أوليس، هارموندزورث ١٩٦٨، ص٥٦٧. جميع المقبوسات هي من هذه الطبعة.

١٣ – نصوص ميرسكي ورادیك مُضَمَّنَة في الأنطولوجيا المعَنْوَنَة جيمس جويس: الإرث النقدي، المجلد ٢ (١٩٢٨– ١٩٤١)، تحرير روبرت هـ. ديمنغ، لندن ١٩٧٠، ص ٥٩٢، ٦٢٥.

١٤– نجد أفضل تحليل لدلالة هذه الظاهرة الإجمالية في مقالة بيري أندرسون «مكونات الثقافة القومية»، New Left Review، ٥٠، ١٩٦٨. أما بشأن الجانب الأدبي لهذه المسألة – وهو الجانب الأبرز– فانظر كريستوفر كودويل، رومانس وواقعية: دراسة في الأدب البرجوازي الإنجليزي، برينستون ١٩٧٠، وتيري إيغلتون، منفيون ومهاجرون، لندن ١٩٧٠. غير أنه من الجدير بالملاحظة،

أيضاً، أنَّ وظيفة المهاجرين التوجيهية تبرز حتى في المجال الاقتصادي (الميدان السياسي، «المغلق» تقليدياً، يبقى خارج نطاق هذه الظاهرة ويحفاظه على هذه الحصانة، يدفع ثمن الإقليمية). انظر أيضاً هوبسباوم، الصناعة والإمبراطورية، ص ١٦٩. «كان وَسَن الاقتصاد واضحاً أصلاً في المجتمع البريطاني منذ العقد الأخير السابق على عام ١٩١٤. وغالباً ما كان المقاولون الديناميون النادرون في بريطانيا الإدواردية من الأجانب أو الأقليات (وأهمهم رجال المال الألمان–اليهود الذين وفروا الحجة لكثير من العداء للسامية الذي انتشر في تلك الفترة، والأميركيون الذين حظوا بأهمية في الصناعات الكهربائية، والألمان في الكيماويات، والكويكرز والمنشقون الإقليميون الذين ازدهروا حديثاً مثل ليفر، الذي استغل ما وفرته الإمبراطورية المدارية من موارد جديدة)».

١٥– الاختيار الذي يمارس في أوليس، ألا وهو اختزال زمن الرواية إلى يوم واحد، هو اختيار جذري حقاً. فجويس، بفعله هذا، يقول لنا إن الأيام جميعاً متماثلة: وهذا ما يدمر – على نحو يثير هلع لوكاش– «المنظور» التاريخي والأدبي (الذي هو واحد من السمات البنيوية الأساسية في الرواية كجنس)، ومعه فكرة «التقدم» التاريخي. غير أن هذا الاختيار لم يكن ممكناً إلا لمن كان مستغرقاً أشد الاستغراق في خصوصية الأزمة الإنجليزية كما توضحها ظواهر إعادة التنظيم اللافتة الجارية في غير مكان. والمقارنة بين جويس وكافكا هي مقارنة كاشفة هنا، ويمكن أن تساعدنا، إذا ما أجريت على نحو منهجي، على فهم كثير من أوجه الصلة بين الأدب والإيديولوجيا والمجتمع في القرن العشرين.

فبشأن المشكلة المطروحة – «الزمن» في الرواية– يمكن أن نضع كافكا بصورة مبررة عند القطب المقابل لجويس: فرواياته تتطور بصورة تكاد تكون حصرية على المحور التعاقبي ويتمثل لبابها بصراع لا سبيل إلى علاجه (وهذا ما لا يمكن أن يخطر على بال عند جويس) بين فرد معزول وأجهزة سلطوية متجردة عما هو شخصي تنتمي أصلاً إلى عالم رأسمالية القرن العشرين (ثالوث البنك – البلاط – الكنيسة، الذي يتوحد في النهاية في القصر). ولا حاجة للقول أن النتيجة التي تسفر عنها حبكات كافكا التعاقبية تدمر أيضاً جميع «المنظورات» التي يمكن أن تنطوي على مواساة أو عزاء.

١٦– أعتقد أنه من الثانوي، في الأرض الياب، أنَّ الأسطورة تعجز عن إنجاز هذه الوظيفة إنجازاً كاملاً وتشارك التاريخ في النهاية عقمه الفوضوي: فالمهم هو أنَّ القصيدة تعلي على المسرح توتراً متواصلاً بين هذين القطبين، وتضاداً يتكرر الإفصاح عنه، بحيث يستدعى الدين – الذي يختم الأرض الياب ويبشر بسنوات إليوت القادمة – لكي يحل المشكلات ذاتها التي واجهت الأسطورة: فهو حقاً ضرب من السوبر–أسطورة.

١٧ – كونها أسطورة عن ملك هو أمر بمثل أهمية كونها أسطورة: فذلك يشير إلى أن المجتمع لا يمكن أن يعيد توليد ذاته إلا بدءاً من القمة: وهو يمثل شهادة على مشكلة وعي هذه القمة، وبذلك يؤكد على الوظيفة الأساسية التي تؤديها ثقافة مسيطرة ويؤديها الأدب كمثال على القدرة الشكلية والتنظيمية: وبهذا، يعود المرء على وجه الدقة إلى الوظيفة الخاصة والنوعية التي تؤديها الأسطورة.

؟ – نسبة إلى روبنسون كروزو.

١٨ – ماكس هوركهايمر وتيودور أدورنو، ديالكتيك التنوير، لندن ١٩٧٣، ص٤٣– ٤٤، ٤٦– ٦١ (التشديد لي). لا شك أن تأويل هوركهايمر وأدورنو لهوميروس هو موضع تساؤل، لكن ما أعنى به هنا ليس معنى الأوديسة التاريخي الحقيقي، بل الدور الذي لعبته القصيدة في تشكيل الخيال الغربي. (واعتقادي أن ديالكتيك التنوير يقدم صورة صادقة على هذا الصعيد).

١٩– Science& Sociology، المجلد ٢٨، العدد ١، شتاء ١٩٦٤.

٢٠– إرنست كاسيرر، اللغة والأسطورة، نيويورك ١٩٤٦، ص ٣٣، ٣٢ (التشديد لي).

٢١ – أمبرتو إيكو، Le Poetich di Joyce، ص ٧٨ (التشديد لي).

– ادوار دوجاردان كاتب فرنسي من مطوري تيار الوعي.

– جول لافورغ، شاعر رمزي فرنسي كان أحد الموارد التي استقى منها إليوت الشكل الذي راح يكتب به.

٢٢ – هنا أيضاً تقف تقنية كافكا السردية على طرفي نقيض من تقنية جويس. ففي روايات كافكا، نجد دماراً جذرياً بالمثل لحرية الفرد ووحدته، إلاَّ أنّه ينبع من أسباب مختلفة تماماً. فالسبب لم يعد كامناً «داخل» الفرد وعجزه عن السيطرة العقلانية على رغباته وتداعياته الفكرية، بل يكمن «خارجه»، في استسلامه المحتوم لسلطة عملية وإيديولوجية تُنْكر عليه أي لجوء إلى أدلّة «ملموسة». ولذلك، فإن تقنية كافكا السردية لا تعبر عن «خلط» أو«تشوش»، بل عن عقلانية صارمة ومجردة.

٢٣ – باران وسويزي، ص ٢٤.

٢٤ – كاسيرر، ص ٢٤.

– يميّز ماكس فيبر بين الـ (innerweltliche askesis) والـ (askesis aus-serweltliche)، أو بين التقشّف داخل العالم والتقشّف خارج العالم، ويرى أن هذا التمييز يمدّ بجذوره في الإصلاح البروتستانتي ثم اكتسى طابعه العلماني لاحقاً، بحيث بات من الممكن استخدامه لكل من التقشّف الديني والعلماني.

٢٥ – غالفانو ديلا فولب، نقد الذائقة، لندن ١٩٧٨، ص ٢٤٠.

– نسبةً إلى توما الأكويني.

٢٦ – إرنست. ر. كورتيوس، «تطور جيمس جويس التقني والموضوعاتي»، في الكتاب الذي حرره ديمنغ، ص ٤٦٩.

٢٧ – هذا الاقتباس المأخوذ من يوميات موزيل، يرد في تقديم سيزار كاسيس لكتاب L, uomo senza qualità، تورينو ١٩٧٢، ص xix-xviii.

٢٨– يمكن إيجاز الفارق بين شعرية «الانحلال» وأوليس في الصيغة التالية: في الأولى دالٌ واحد ينتج مدلولات كثيرة، أما لدى جويس فمدلول واحد ينتج دوال كثيرة. وهذا القَلْب يحلّ الدور الخالق الذي يلعبه المؤلِف، الذي يوضع على مستوى واحد مع جميع المؤلّفين الآخرين المحتملين.

– جيرتي مكدويل في الفصل الثالث عشر، «نوزيكا»، من أوليس.

٢٩ – ولذلك، فإن أوليس ليست عملاً «حافلاً بالإمكانيات» و«مفتوحاً» تالياً، كما يرى إيكو: ففكرة «الإمكانية» التي تنقلها فقدت كل ملموسية وموضوعية (كما رأى لوكاش بوضوح بالغ في كتابه معنى الواقعية المعاصرة) وغدت وهماً ذاتياً وشكلياً محضاً. وبعبارة أخرى، فإنَّ كلَّ شيء ممكن في أوليس لأنَّ كلَّ شيء سواء وسيّان.

خطـاب المقدمـات
في الرواية اليمنية

محمد يحيى الحصماني

ناقد وأكاديمي من اليمن

يتأسس النص الإبداعي على جملة من الأنشطة والفعاليات الذهنية والمتخيلة تحيل مدخلات العملية الإبداعية إلى «إنتاج لغوي منغلق على ذاته، ومستقل بدلالاته»(١)، الأمر الذي يجعل من التلقي والممارسة القرائية للنصوص الإبداعية عملية شاقة ومجهدة وتتطلب التسلح بأدوات منهجية قادرة على استبطان النصوص واستشراف آفاقها واجتراح المعاني الكامنة في بنيتها العميقة. وقد وجد النقد الحديث فيما أصطلح النقاد الغربيون – وفي مقدمتهم «جيرار جينيت» –على صكه– مصطلحاً– باسم النص الموازي (Le paratexte) أو«العتبات» Seuils(٢)– وهي مجموع العناصر المحيطة بالنص كالعناوين والإهداءات والمقدمات وكلمات الناشر. و»كل ما يمهد للدخول إلى النص، أو يوازي النص»(٣) – مدخلاً أولياً ومهما لتقريب علائق النص وتفعيل تلقي القارئ . وأهمية هذه العناصر تكمن في أن «قراءة المتن تصير مشروطة بقراءة هذه العناصر، فكما أننا لا نلج فناء الدار قبل المرور بعتباتها، فكذلك لا يمكننا الدخول إلى عالم المتن قبل المرور بعتباته، لأنها تقوم من بين ما تقوم به بدور الوشاية والبوح، ومن شأن هذه الوظيفة أن تساعد في ضمان قراءة سليمة للكتاب أو للنص.»(٤)

عبد العزيز المقالح الذي يعد بلامنازع رائد الحركة الإبداعية والنقدية المعاصرة في اليمن وأكثر من احتفى وقدم للأعمال الإبداعية للجيل الجديد من المبدعين اليمنيين ليس في مجال فن الرواية فحسب، بل في مجال الشعر والقصة وفنون الإبداع المختلفة. وسيدرك من يتهيأ له الاطلاع على شيء من تلك المقدمات مدى خصوبتها وثراءها المعرفي والنقدي

والمقدمات بماهي خطاب افتتاحي من أهم عتبات النصوص ومداخل قراءتها، كونها «وعاء معرفيا وأيديولوجيا تختزن رؤية المؤلف وموقفه من العالم..وتتيح للكاتب العديد من إمكانات التعبير والتعليق والشرح»(٥) كما تضطلع بدور مهم في بسط الأسس والمفاهيم النظرية الخاصة بالإبداع والكتابة والتأليف ، ومن ثم فهي «خطاب موجه نحو النص والقارئ ، قصد بناء، أو تحديد نمط من القراءة المتوخاة ، وهذه الوظيفة التوجيهية جزء من استراتيجية المقدم في تحديد علاقة القارئ بالنص»(٦).

ولا يخفى ماللمقدمة من حضور فاعل ومكثف في مختلف الحقول المعرفية والفكرية حتى أنه لا يكاد يخلو منها مؤلف أو كتاب ، غير أن أهميتها في تلك الحقول تقل بالنظر إلى أهميتها في حقل الإبداع الأدبي ؛ وذلك عائد إلى طبيعة الأدب بماهو خطاب فني متخيل ، لايحايث السائد، ولايجترح المألوف، ولا يطمح – بدرجة أساس – إلى أغراض توصيلية بقدر توقه إلى إحداث متعة جمالية.أما المقدمات فتقدم – في الغالب– خطابا معرفيا توصيليا ، ومن ثم فأهميتها في هذا الحقل تأتي من أهمية المعرفة التي تقدمها حول تشكل النص وملابسات إنتاجه بمايعين القارئ على فك شفراته ، وفتح مغالقه ، واستكناه أعماقه؛ وفي الوقت ذاته تحمي النص من التأويلات المغرضة أو المغلوطة ؛ وهي بهذا المعنى «جزء من النص تمده بقوة قصدية وظيفية تصير ملازمة له»(٧) . غير أن ثمة من لايستسيغ المقدمات في الأعمال الأدبية، بل ويعدها «عتبة قد تشوش على طبيعة النص الإبداعية ووشاية – بطريقة غير مباشرة – بأسرار النص المركزي الجوهرية» (٨) وفضلا عن ذلك فهي لا تشكل –وفقا لهذا الاتجاه – أية قيمة إضافية للنص ؛ بل هي نص مضاف يعد في واقع الأمر «إساءة حقيقية لجوهر عمل إبداعي يفترض فيه توافره على القدر الكافي من الاستقلال والاكتفاء الذاتيين المطلوبين لمواجهة كل الاحتمالات التداولية الممكنة»(٩).

وبرغم هذه العيوب التي يقترح جيرار جينيت لتجاوزها تأجيل قراءة المقدمة إلى مابعد الاطلاع على النص الإبداعي(١٠) ؛ فإنه لا أحد ينكر ما يمكن أن تضطلع به المقدمات من مهمات استقطابية توصيلية تساهم في فتح نوافذ النص للقارئ ، وتمكنه من القبض على خيوطه المتشابكة ، وتؤمن قراءة جيدة له ، إنها «وباختصار شديد: بمنزلة بوصلة يهتدي بواسطتها القارئ إلى القراءة الجيدة التي تجنبه شطط التأويل وسوء التقدير»(١١).

ونظرا لأهميتها في مصاحبة النص وتأطيره، فقد أوليت مؤخرا عناية كبيرة في الدراسات الأدبية والنقدية الحديثة ، ومنذ وضعت على منصة التداول النقدي أمست مهمة تفحصها قرائياً أمراً متلازماً مع دراسة نصها، الأمر الذي حتم على النقاد معاينة وظائفها، والأدوات التي تشتغل بها، وإقامة بعض التصنيفات الأولية بشأن أنواعها. وفي هذا الخصوص ميز النقاد بين أنواع متعددة من المقدمات ، منها:الذاتية التي يوقعها كاتب النص نفسه، وهي هنا «عبارة عن تعاقد ضمني أو صريح بين الكاتب وقارئه»(١٢) فهي تخبره حول أصل الأثر الأدبي ، وأهم الموضوعات التي سيتناولها، علاوة على تنبيه القارئ بملابسات وظروف الكتاب ومراحل تأليفه ومقصد مؤلفه، وهو ما اصطلح عليه باستراتيجية البوح والإعتراف(١٣) .ومنها: الغيرية التي يتكفل مقدم آخر بكتابتها، بناء على طلب من كاتب النص ذاته أومن ينوب عنه ممن يعنيهم أمر النص ، «وهذا المقدم لا يختاره المؤلف (أو الناشر) اعتباطا، فهو شخصية ذات مكانة إبداعية خاصة، ووضع اعتباري مميز»(١٤)، بمايعني أن العلاقة ما بين المؤلف والمقدم يطبعها أكثر من قاسم مشترك.

وثمة تصنيفات أخرى تنطلق من مضمون المقدمات وطبيعة الخطاب الذي تقدمه ،منها(١٥):

أ– مقدمات تقريظية تحاول إبداء المحاسن والتغاضي عن العيوب.

ب– مقدمات نقدية :تدخل في مجال تحليل العمل الإبداعي ، وإضاءته مستلهمة مختلف المفاهيم النقدية قديمها وحديثها.

ت– مقدمات فنية: تقدم للنص من جنسه .

ث– مقدمات موازية وتكون مستقلة عن المتن الإبداعي تسبح في أفق عام لا علاقة له بالعمل الذي تقدمه.

ولاشك فقد أفضى تعدد المقدمات إلى تعدد الوظائف التي تؤديها، ويمكن تحديدها في:

١– وظيفة تعريفية:تنبيهيه حيث يتم التعريف بالأثر الإبداعي أو بصاحبه أو بانتماء المبدع ومسقط رأسه،أو بأسباب تأليفه.

٢– وظيفة تحليلية:وتخص المقدمات التي تدخل في تحليل بعض دلالات العمل الأدبي.

٣– وظيفة توجيهية :تحدد وجهة التأويل والقراءة كتحليل العنوان وشرحه .

٤– وظيفة تجنيسية وجمالية : تحدد جنس المقدم له في لغة نقدية أو شعرية .

٥– وظيفة ميتالغوية: تحول المقدمة إلى خطاب نقدي

حول المكونات الفنية للظاهرة الإبداعية.

٦- وظيفة أيديولوجية: ترسل خطابا ذا حمولة إيديولوجية تعكس مواقف المقدم نحو قضايا ثقافية أو سياسية أو اجتماعية.(١٦)

مع أن هذا التوصيف الوظيفي والتصنيف النوعي ليس نهائيا بحيث يمكن سحبه على مختلف المقدمات، إذ بقدر ما تتعدد المقدمات بقدر ما تتعدد وظائفها؛ إلا أن أغلبها لايخرج عن هذا التوصيف الذي يبقي لها ارتباطات مباشرة مع النص المقدم له، إما بدراسته أو بإضاءة جوانب منه أو من سيرة مؤلفه.

وسوف تسعى هذه الممارسة القرائية من خلال مفاوضة الخطاب المقدماتي في الرواية اليمنية -لاستقراء مرجعياته الوظيفية والتعرف على مكوناته ومقاربة خصائصه الشكلية وامتداد تأثيره على النصوص الروائية ومستقبل قراءتها.

وماينبغي الإشارة إليه أن الخطاب المقدماتي في النصوص الروائية اليمنية لم يسبق له-حد علمي - أن تعرض للمساءلة والدراسة، ربما بسبب حداثة الدراسات التي التفتت للخطاب المقدماتي ونظرت له، وقد يكون السبب قلة النصوص الروائية المتضمنة لخطابات مقدماتية ، وربما لكون بعضها مقدمات لم تطرح من القضايا النظرية ما يسعف القارئ أو الناقد على استجلاء طبيعة الفن والمفاهيم ذات الصلة بالإبداع الروائي نظرا لتحول جلها إلى مجرد قراءات انطباعية تكيل المديح للنصوص المقدم لها.

ولا تدعي هذه القراءة أنها قاربت كل مقدمات الرواية اليمنية- وإن كان ذلك طموحها منذ كانت فكرة - إلا أن الخطاب المقدماتي في الروايات التي وقع عليها الاختيار يشكل نموذجا حيا ودالا على أنماط التقديم الماثل في الرواية اليمنية. والوظائف التي نهض بها في سبيل قراءة النص وتجسيد حضوره وتلقيه.

أولا:الخطاب المقدماتي الذاتي:

سبقت الإشارة إلى أن المقصود بالخطاب الذاتي هو الخطاب الذي يوقعه المبدع ذاته ويتوجه به إلى القارئ قصد بناء علاقة دافئة بينه - أي القارئ- كمتلق، وبين النص باعتباره رسالة المبدع إلى ذلك القارئ .وإزاء ذلك قد يلجأ المبدع إلى الكشف عن موضوع عمله وتوضيح الهدف منه والبوح بملابسات وظروف كتابته.كي يسهل على القارئ استيعاب تعرجات النص وفضاءاته الواسعة ، ويغريه من ثم بمتابعة أحداثه المتنوعة ودلالاته المختلفة، وهذه الإستراتيجية في التقديم لها حضور متجذر في الفن الروائي اليمني منذ أول رواية تؤرخ له وهي رواية (سعيد) لمحمد علي لقمان التي صدرت في ١٩٣٩(١٧)، بما يعني أن الخطاب المقدماتي في الرواية اليمنية خطاب أصيل لازم الرواية منذ يومها الأول.

يفتتح لقمان مقدمة روايته بعنوان يشعر معه القارئ أنه إزاء خطاب مقدماتي لاعلاقة له بالمتن الروائي ولاينهض بأي دور وظيفي يخدم السياق السردي. فعنوان المقدمة «عدن بين الأمس واليوم» يشي بخطاب غرضه المقارنة بين وضعين مختلفين لـ«عدن» «المدينة/ الناس» في زمنين مختلفين ، وهي وشاية صحيحة، فقد كرس لقمان مقدمته للمقارنة بين حالة اليسر والرخاء التي كانت عدن تعيشها أوائل القرن العشرين حيث» كان أهلها قابضين على زمام التجارة يملكون عشرات الآلاف من حيوانات النقل والأبقار والماعز والضان يصرفون ما يكسبون على راحتهم ورفاهيتهم ويدخرون أموالا طائلة لأبنائهم»(١٨) وبين حالة الفقر والعوز التي اكتسحت المدينة جراء تسلل الأجانب وسيطرتهم على مرافقها ، فضلا عن تفشي الجهل بين أبنائها وخاصة في أوساط النساء «أما الجهل بين النساء فحدث عنه ولا حرج فإنهن يعتقدن بسفاسف الأمور من زار وحروز وتمائم ونذور وزيارات أضرحة ولطالما شددن الرحال إلى البلدان المجاورة ليتداوين من العقم أو الهستيريا أو حتى من داء السكري والتدرن الرئوي عند أضرحة الأولياء»(١٩) وواضح أن حالة التخلف الاجتماعي وضعف الوعي المعرفي لدى العدنيين أزعجت لقمان فاستثمر جل مقدمته لمحاربتها والتحذير من إضرارها ، وهي وإن كشفت عن عمق الهم الاجتماعي المعتمل في وجدان الروائي وعقله ،إلا أن ثمة سؤال عن جدوى هذا الخطاب وعلاقته بالنص الروائي.

والحقيقة أن لقمان وإن أسهب في توصيف الحالة العدنية فإنه في آخر سطرين من المقدمة الممتدة عبر ثلاث صفحات حدد أبعاد تلك العلاقة بقوله: «وقد حاولت في هذه الرواية التي وقعت أحداثها في عدن أن أبين كثيرا من عيوب العدنيين الاجتماعية لعلهم يجتنبوها فيصيروا قوما صالحين يرثون الأرض»(٢٠) لقد وضع لقمان متلقيه بهذه الكلمات القليلة أمام هدف الرواية والموضوع الذي ستعالجه، فمتنه الروائي - كما أعلمنا بذلك- مؤسس على تشخيص حالة العدنيين والعيوب التي أوصلتهم إلى تلك الحالة ، وهدفه من تشخيص تلك الحالة وفضح المساوئ التي جرت إليها القصد منه تجنبها

برغم هذه العيوب التي يقترح جيرار جينيت لتجاوزها تأجيل قراءة المقدمة إلى مابعد الاطلاع على النص الإبداعي؛ فإنه لا أحد ينكر ما يمكن أن تضطلع به المقدمات من مهمات استقطابية توصيلية تساهم في فتح نوافذ النص للقارئ ، وتمكنه من القبض على خيوطه المتشابكة ، وتؤمن قراءة جيدة له

والتخلص منها ، فنحن – إذن– إزاء خطاب مقدماتي محكوم بهاجس اجتماعي يؤشر إلى انخراط الروائي في أتون الحالة المرضية التي يعيشها مجتمعه. فهذه الحالة هزت كيانه، وجعلته ينغمس بين ثناياها ويعيش أعراضها ويصور حالتها ليس في خطابه المقدماتي فحسب بل في متنه الروائي أيضا، فالرواية بحسب د عبد الحميد إبراهيم تصف: «حالة العدنيين في العقد الأول من القرن العشرين . وماهم عليه من رخاء ويسر ، وتصف مجالس التجار ، وما هي عليه ، من فرش وثيرة وأثاث ناعم وخيرات طيبة ،ولكنها تحذرهم من خطر داهم .. وتدعوهم إلى تربية أبنائهم وتعليمهم» (٢١) .

ماينبغي الإشارة إليه أن الخطاب المقدماتي في النصوص الروائية اليمنية لم يسبق له–حد علمي – أن تعرض للمساءلة والدراسة، ربما بسبب حداثة الدراسات التي التفتت للخطاب المقدماتي ونظرت له، وقد يكون السبب قلة النصوص الروائية المتضمنة لخطابات مقدماتية

وما يميز هذا الخطاب – على الرغم من بساطته– أنه قدم مهمات توصيلية توجيهية مهمة، فهو خطاب استباقي كشف مضامين الرواية وأحداثها ، وكذا الأزمنة والأمكنة التي ستدور فيها هذه الأحداث. وهو خطاب مساعد:أعطى المتلقي خبرة قبلية حول مضمون العمل الروائي وطبيعة أحداثه مما قد يساعده على تكوين فهم مناسب لهذا النص.

ويمكن القول إن هذه الوظائف التي ألفيناها في خطاب لقمان الذاتي هي في الغالب جل ما تضطلع به الخطابات المقدماتية الذاتية في روايات المراحل الأولى من تاريخ تطور الرواية اليمنية ،على نحو مانجده في الخطابات المقدماتية لروايات علي أحمد باكثير التي تنتسب فنيا إلى نفس المرحلة التي تنتمي إليها رواية سعيد وهي مرحلة النشأة «(٢٢).

فخطاب باكثير المقدماتي يضع المتلقي ومنذ الوهلة الأولى في مواجهة مباشرة مع مقصدية الرواية ومضمون العمل السردي فيها فضلا عن الإشارة إلى المكان والزمان اللذين دارت فيهما الأحداث.ففي راويته «والإسلاماه» يفتتح خطابه المقدماتي على هذا النحو: «هذه قصة تجلو صفحة رائعة من صفحات التاريخ المصري في عهد من أخصب عهوده وأحفلها بالحوادث الكبرى، يطل منها القارئ على المجتمع الإسلامي في أهم بلاده وهو يستيقظ من سباته الطويل على صليل سيوف المغيرين عليه من تتار الشرق وصليبيي الغرب ... فيهب للكفاح والدفاع عن أنفس ماعنده من تراث الدين والدنيا . ويشاء الله أن تحمل مصر لواء الزعامة في هذا الجهاد الكبير ..وبطلها الملك المظفر قطز»(٢٣). فـ«باكثير» لايدع للقارئ فرصة الحدس أو الخوض في غمار العمل الروائي كي يستنتج تقريره الخاص به عن الرواية ومضمونها ، بل إنه يعفيه من تلك المهمة ويتكفل هو بانجازها . وهذه الإستراتيجية في التقديم هي ذات الإستراتيجية التي انتظمت خطابه المقدماتي في رواية «ليلة النهر» الذي يفتتحه بالقول: «في وسعك اليوم أيها القارئ الكريم أن تشهد في هذا الكتاب مايشوقك من حياة الموسيقار المصري العظيم المرحوم فؤاد حلمي»(٢٤) وهو لايكتفي بكشف موضوع الرواية بل إنه يبوح بالمصادرالتي استقى منها معلوماته عن حياة الموسيقار والأحداث التي صنعت حبكة روايته، حيث يقول: «وقد استقيت حوادث هذه القصة وأخبارها من كل من كانت له صلة قريبة أو بعيدة بصاحب السيرة، غير أن معظمها تلقيته عن صديقه الحميم الأستاذ مراد السعيد الذي تفضل فأعارني مذكراته عن تلميذه الكبير ولم يضن على بشيء أردت الاطلاع عليه من شؤونه وأحواله إلا مايراه من قبيل السر الذي لايذاع»(٢٥)، وخطاب مثل هذا كفيل بنثر جملة من الانطباعات والإيحاءات في ذهن المتلقي بعضها يخدم الممارسة القرائية للرواية والبعض الآخر يعيقها . فالوعي بواقعية «ليلة النهر» والاطمئنان إلى أنها رواية حقيقية وأن بطلها الموسيقار فؤاد حلمي شخصية حقيقية وغير متخيلة يجنب الرواية التأويلات المغلوطة والتفسيرات المشوشة ، ولكنه في الوقت ذاته يحرم القارئ متعة الاستكشاف ويلزمه برؤية قبلية تصادر حقه في التفسير الخاص به ناهيك عن تقييد حريته في إعادة إنتاج النص وفق رؤيته الخاصة.

على أن البوح بأسرار النص المركزية في الخطابات الذاتية يقل في مقدمات الروايات التي تنتمي لتيارات التجديد والحداثة لتحل بدلا عنها إشارات بسيطة ولكنها ضرورية لإضاءة بعض الجوانب المتصلة بتقنيات الكتابة الروائية ، فـ«محمد مثنى» في مقدمة روايته «ربيع الجبال» يطالعنا بهذا التقديم: «إنني استميح القارئ عذرا لتوضيح بعض الضرورات ليس فيما يتعلق بشكل الرواية أو مضمونها ولا أي شيء من هذا القبيل الذي يمكن أن يتدنى إلى حد السفاقة والمصادرة واتهام الناس بالبله ، وإنما فيما يتعلق بشخصية القصة الرئيسية .فقد تركت له قدرا من الحرية الانسيابية اللغوية في كلماته وجمله ورواياته معتقدا في قرارة نفسي أن مامن شيء يفسد العمل الفني والجمالي مثل تلك التنطعات اللغوية القاموسية ... ليتحول القروي البسيط إلى مثقف وعالم لغوي بقدرة الكاتب ونيابته المخبولة أو يصبح الإنسان المسحوق العادي أزهريا»(٢٦) لقد أبان هذا التقديم لـ«محمد مثنى» عن صيغة مغايرة لما ألفناه من صيغ التقديم الذاتي في روايات الاتجاه التقليدي ،كما

كشف عن نفور الذات المقدمة وعدم استساغتها لمثل تلك الخطابات التي تعد –من وجهة نظرها– نوعا من التدني والاستخفاف بعقلية القارئ وقدرته على اكتشاف آفاق النص ودلالاته المختلفة ، ولأن هذا النوع من التقديم لم يعد مقبولا ولا مستساغا لدى الذات المقدمة فقد انحصر خطابها على عرض وجهة نظر نقدية ذات صلة بالعمل الروائي ولها تعلقها بأحد عناصره الأساسية هو عنصر الحوار والمستوى التعبيري للبطل والشخصيات الورقية.

والحق أن قضية المستويات اللغوية في العمل السردي التي أثارها الخطاب المقدماتي لـ»محمد مثنى» قضية متداولة وذات حضور قوي في الخطاب النقدي العربي ولكنه حضور إشكالي له مبرراته الفنية والموضوعية. والتطرق إليها في مقدمة الرواية جاء على سبيل استصحاب المبررات الفنية لتقنية من التقنيات الموظفة في المتن الروائي هي تقنية التعبير باللغة المحكية في حوار الشخصيات بشكل يجعلها قريبة من حياة المتلقي ومشاغله اليومية ويضفى على الرواية بعدا واقعيا، ولم يكن القصد من إثارتها هو إعادتها إلى منصة التداول النقدي ، وإلا لكان المقدم أسهب في سرد الحيثيات والمبررات ووجهات النظر التي خاضت غمار هذه القضية كي يوفر لوجهة نظره دعما لوجستيا يجذرها، ويضمن لها الفاعلية والإقناع، ولايعني ذلك براءة المقدم من الانخراط في أتون الصراع الدائر حول لغة الحوار القصصي وانحيازه الواضح للغة المحكية لغة الحديث اليومي.

نخلص فنقول إن مقدمة ربيع الجبال – رغم أنها لم تتجاوز الصفحة – صورة متقدمة من صور الخطاب المقدماتي الذاتي ، ومن المقدمات التي تحمل وجهة نظر الكاتب تجاه قضايا الإبداع الأدبي ، فضلا عن اجتراح إجابات مسبقة للأسئلة التي يطرحها النص المقدم له .

الخطاب المقدماتي الغيري:

يتجلى هذا النوع من الخطابات المقدماتية في ذلك التقديم الذي يكتبه مقدم آخر للنص، يقوم من خلاله بتقديم شهادة حول النص أو مؤلفه أو كلاهما في نفس الوقت، وعادة مايكون بين المقدم والمقدم له قواسم مشتركة ، كأن تجمع بينهما علاقة الصحبة والصداقة أو الاتجاه الأدبي ولذا قل أن تخلو المقدمات الغيرية من روح المجاملة والدعاية والإشهار. إلا أنها تظل الأقدر على إنتاج معرفة نقدية لها فاعليتها وخصوصيتها وبالذات إذا كان المقدم شخصية لها مكانة إبداعية خاصة، ووضع اعتباري مميز، ويحضرنا في هذا السياق المقدمات النقدية للأستاذ الدكتور عبد العزيز المقالح الذي يعد بلامنازع رائد الحركة الإبداعية والنقدية المعاصرة في اليمن وأكثر من احتفى وقدم للأعمال الإبداعية للجيل الجديد من المبدعين اليمنيين ليس في مجال فن الرواية فحسب، بل في مجال الشعر والقصة وفنون الإبداع المختلفة. وسيدرك من يتهيأ له الاطلاع على شيء من تلك المقدمات مدى خصوبتها وثراءها المعرفي والنقدي ، فمقدماته للأعمال الإبداعية – وإن بدا في بعضها كما يقول: رقيقا ومحبا ومجاملا(٢٧)– إلا أنها – بما أثارته من قضايا الجديد والقديم ، وما أنتجته من معرفة نقدية وأدبية – تمثل نقطة تحول في مسار الحركة الأدبية في اليمن. ونظرا لضيق مساحة الدراسة وصعوبة استقراء كل ماكتب منها، يكون من المفيد الإشارة إلى أن إفرادها برسالة علمية أو دراسة جامعية هو أنسب الطرق وأسلمها لتقديم نظرية متكاملة عن منجزها النقدي وأبعادها المعرفية.

وسنكتفي فيما يخص التقديم الغيري للرواية اليمنية بقراءة ثلاث مقدمات تمثل مراحل مختلفة من تاريخ تطور الرواية اليمنية، فضلا عن أن لها من الوفرة الورقية أكثر ما لغيرها مما جعلها تنتظم من الإشارات النقدية قدر ما تنتظم من التقريظ ،ومنها الأصلية التي صدرت بموازاة النص في طبعته الأولى واللاحقة التي صدرت مع الطبعة الثانية ،وفيها الموقع من لدن اسم محلي والموقع من اسم غير محلي وغير ذلك من المبررات المنهجية.

وأول تلك المقدمات مقدمة د.عبد الحميد إبراهيم لرواية الشهيد الزبيري «مأساة واق الواق» وهي تقريبا أطول مقدمة غيرية لرواية يمنية ظهرت رفقة الطبعة الثانية ١٩٨٥ كمقدمة لاحقة لصدور الطبعة الأولى عام ١٩٦٠، وعلى الرغم من طول المقدمة (١٥صفحة) إلا أنها تركزت حول قضية تأثر الزبيري بغيره ممن سبق وشيدوا مدنا فاضلة في كتبهم التي صورت رحلاتهم الخيالية إلى الدار الآخرة وتحديدا الشاعر الباكستاني «محمد إقبال» في كتابه (رسالة الخلود) أو (جاويد نامة). واستئثار قضية التأثير والتأثر بمقدمة الرواية ليس إلا ترجمة لأهداف المقدم التي أعلن عنها في بداية خطابه المقدماتي .وتمثلت في «الكشف عن فكر الزبيري، وعن أصالة ذلك الفكر والبحث عن مصادره»(٢٨). وهذه الأهداف – لاشك – أهداف طموحة ومشروعة تنم عن وضوح شخصية المقدم وعمق تفكيره واتساع آفاق رؤيته النقدية. فسؤال التأثير والتأثر في الأعمال الإبداعية أو ما يطلق عليه حديثا بـ(التّناصّ)

(Intertextuality) أو (التفاعل النصّي) سؤال غاية في الأهمية كونه يستحضر التجارب الإنسانية ويكشف تراكم الخبرة الفنية والمعرفية في بنية النصوص الأدبية. وهو– أعني التناص/ التأثر – من مميزات النصوص في النظر النقدي الحديث، إذ لم يعد ينظر للنص كخبرة خاصة بمنتجه بل غدا – كما تقول جوليا كريستيفا: «عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات، وكل نص هو تشرب وتحويل لنصوص أخرى»(٢٩)، بيد أن الخطاب الماثل أمامنا لم ينطلق من هذا الوعي ليستقصي التجارب السابقة والخبرات المكتنزة في رواية «مأساة واق الواق» كي يصل من خلال دراسة حضورها وقدرة النص على تمثلها والتفاعل معها إلى انجاز هدفه المعلن وهو الكشف عن أصالة فكر الزبيري وخصوصية تجربته الإبداعية ، فذلك مالم يتحقق لأن أصالة المبدع كما يفهم من هذا الخطاب تعني التفرد ووضوح الشخصية بعيدا عن أثر القراءات وتلاقح الأفكار(٣٠). ولأن مفهوم الأصالة لديه هو هذا فقد كرس نفسه لنفي أي تفاعل أو تعالق بين نص الزبيري «مأساة واق الواق» وبين نص محمد إقبال «رسالة الخلود».

ويبدو لي – وقد أكون مخطئا– أن سعي المقدم لإثبات براءة «مأساة واق الواق» من التأثر بـ«رسالة الخلود» لم يكن دافعه تصحيح واقع نقدي يرى عكس ذلك.فلم يسبق لأحد من النقاد – حسب علمي – وقال بتأثر رواية الزبيري برواية إقبال فضلا عن أن المقدم ذاته لم يذكر شيئا من هذا القبيل . وما نميل إليه هو أن قراءته لكلا النصين أفرزت في ذهنه جملة من الرؤى والتصورات بإمكانية وجود علاقة تأثير بين النصين. ففضل – بدلا من البحث عما يعززها– أن يؤسس لخطاب استباقي ينفي وجود أية صلة بينهما ؛ كي يظل مطمئنا على نقاء فكر الزبيري وأصالة تجربته التي خطط لإثباتها له منذ دشن خطابه المقدماتي ، ومايقوي هذه الظنون هو اعتماده – أي المقدم– على أسلوب الحدس والافتراض في إثبات رؤيته.

فمعرفته ببعض الحقائق التاريخية كإعجاب الزبيري بإقبال وترديد اسمه في شعره وكذا علاقته بسفير جمهورية مصر في باكستان الدكتور عبد الوهاب عزام المشهور بكتاباته حول إقبال وبترجمته لكثير من كتبه فضلا عن أن باكستان بلد إقبال كانت الملجأ الآمن للزبيري من بطش الإمام إثر فشل ثورة ١٩٤٨ (٣١) كل هذا دفعه لتصور علاقة تأثير وتأثر بين إقبال والزبيري ، وبأن رسالة الخلود ربما تكون أحد مصادر رواية «مأساة واق الواق» وشجعه على ذلك تشابه كثير من ظواهرهما الفنية. فالصورة التي صورها إقبال للخائنين(جعفر البنغالي وصادق الركني) تشبه في فظاعتها صورة الإمام ، وروح الهند التي تظهر لإقبال، تشبه روح لميس التي تنبري للزبيري بين السحب وهي تنشد الإشعار، وكلاهما – أي إقبال والزبيري – يلتقيان بجمال الدين الأفغاني ويطارحانه الحديث(٣٢)، ولأن هذه الحيثيات مبنية على التخمين والافتراض وليست قائمة على البحث والاستقصاء فقد سجلها الكاتب في طي مقدمته كي ينفذ من خلال تفكيكها إلى تدوين نتيجة مفادها صعوبة الجزم بوجود صلة بين العلمين «فالدليل المادي على وجود التأثير والتأثر غير متوافر. فلم نسمع الزبيري يتحدث عن رسالة إقبال، ولم تكن تلك الرسالة قد ترجمت إلى العربية حتى وفاة الزبيري، الذي كان يشكو وهو في باكستان من حاجز اللغة الذي حال بينه وبين التحدث مع الباكستانيين»(٣٣) وفضلا عن هذه الاستنتاجات ثمة حشد آخر من الأدلة والبراهين التي اشتغل عليها الكاتب ليثبت أن «الزبيري لم يتأثر بإقبال في روايته. وإنما هي الحرارة والمعاناة بسبب مشكلات مواطنيه»(٣٤).

وكل ماسبق يشجعنا على القول إن الخطاب المقدماتي في رواية «مأساة واق الواق» خطاب استباقي لا يكتفي بتفسير النص وفق معطياته الحالية وملابساته التاريخية ، ولكنه يشتبك مع وقائع نقدية احتمالية يمكن أن تنتجها عملية المثاقفة واتساع دائرة الممارسات البحثية مستقبلا وذلك بقصد توجيه التلقي والقراءات المستقبلية صوب الانطلاق من مفاهيم أصالة الرواية كمنتج محلي خالص وخال من شوائب الآخرين وإفرازاتهم سواء على مستوى فكرتها أو موضوعها أوتكنيكها الفني.

وبالرغم من أن هذا اللون من الخطابات المقدماتية يعد في نظر البعض إساءة متعمدة للنص(٣٥) تحد من حرية القارئ وتلزمه برؤية قبلية من شأنها إضعاف تعدد التفسيرات والتأويلات التي تمنح النص الحياة والتجدد المستمر مع كل ممارسة قرائية؛ إلا أن له هنا وجها ايجابيا فحيثيات المقدم لنفي علاقة التأثير والتأثر بين نصي الزبيري وإقبال لا تشكل إطارا مقنعا يمكنه صرف النظر النقدي عن البحث والاستقصاء في هذه القضية بقدر ما تكنه من تساؤلات يمكنها أن تحفز الباحثين وتثير فضولهم لاستنطاق آفاق التعالق بين النصين الإبداعين، ولو حدث ذلك – وليس ثمة ما يمنع حدوثه ،خاصة والدراسات المشتغلة على التناص لا تزال في أوج شبابها فضلا عن أن نجم الدراسات التي تستهويها المقارنة بين

الإبداعات المتشابهة للشعوب المختلفة لم يأفل بعد– إذا حدث ذلك يكون هذا التقديم قد خدم النص المقدم له مرتين ، الأولى: حينما أبرز خصوصيته المحلية وفي ذلك رد غير مباشر لمن رأى أن إبداع الزبيري يخلو من الخصوصية المحلية(٣٦). والثانية: إذا ما أثارت حيثياته لنفي التفاعل بين نصي الزبيري وإقبال من الأسئلة مايدفع الباحثين لإثبات عكس ذلك ويعيد الرواية إلى منصة التداول النقدي والقراءات المنفتحة على كل الاحتمالات.

جدوى الخطاب المقدماتي:

يدشن الشاعر عباس الديلمي مقدمته لرواية «طيف ولاية «للروائية عزيزة عبد الله بالتساؤل عن جدوى كتابة المقدمات وأهميتها في الأعمال الإبداعية عموما قائلا: «هل يحتاج الكتاب إلى مقدمة»(٣٧) وحيرة الديلمي وتردده إزاء جدوى المقدمات وليد قناعة مسبقة لديه بأن «الكتاب مولود جديد وربما أنه كذلك لدى المؤلفين فماذا يحتاج إذن»(٣٨) وحسب هذه القناعة فان المولود الجديد لا يحتاج لمن يعرف به أكثر من حاجته إلى اسم يدل على شخصيته وبعدها هو من سيقول للناس من هو أو هو من سيعرف بنفسه(٣٩) ومن هذا المنطلق لا يخفي عباس الديلمي تبرمه من كتابة المقدمات ، بل ويعتبرها كذلك الثرثار الثقيل الظل ..الذي يحول بينك وبين ما تريد النظر إليه مباشرة ..أو يراك متجها إلى صالة الطعام فيمسك بك ويأخذك جانبا ليحدثك عما حوته المائدة وكيف تم إعدادها(٤٠). ورؤية كهذه لاشك لها أهميتها لأنها تكشف جانبا مما يحبذه المبدع إزاء التعامل مع منتجه الإبداعي فـ«عباس الديلمي» مبدع مشهور عرف بكونه شاعرا وليس ناقدا ومن ثم فهو يفضل أن يلتقي قارئه مباشرة في فضاء النص دونما واسطة أو إعاقة من أحد شأنه في ذلك شأن كبار المبدعين إلا أن الوضع يختلف مع الناشئة فهم بأمس الحاجة إلى من يعرفهم إلى الجمهور ويشجع محاولاتهم الإبداعية.ومادامت المقدمات غير ذات جدوى في نظر الشاعر فلماذا كتب المقدمة التي نحن بصددها؟ يستطرد الديلمي فيعترف أن صاحبة الرواية استكتبته وطلبت منه تقديم روايتها(٤١). ومعلوم أن تلبية الدعوة يظهر حسن احترام وتقدير الداعي ويلزم المدعو في الوقت ذاته بواجبات الضيف وآدابه حتى لو تعارضت وسلوكياته المعتادة.

وهذا يضعنا إزاء مقدم يرى نفسه ضيفا على الرواية وليس ناقدا أو قارئا لها. ولذا يرفض أن يعد ما كتبه مقدمة أو تعريفا بالرواية أو بصاحبتها.مع أن مقدمته لم تخل من التعريف بالكاتبة والزعامة القبلية والدور النضالي لعشيرتها أسرة أبي لحوم وكذا الدور النضالي لزوجها محسن العيني رئيس الوزراء الأسبق ، فضلا عن التنبيه إلى بعض الإشارات الفنية التي تكتنزها الرواية(٤٢) ، بيد أنه كان في كل ماكتب ملتزما أيما التزام بآداب الضيف، متفاديا الخوض في أية قضية نقدية يمكن أن يصل من خلالها إلى خلاصات قد تزعج المضيف ولا ترضيه أو قد ترسم صورة مهتزة ومشوشة للرواية منذ بدايتها .

وفي مقابل هذا الخطاب الذي يقرر عدم جدوى المقدمات كي يتفادى الخوض في قضايا ينبني عليها أحكام قيمة ، ثمة خطاب آخر لا يتجاهل أهمية المقدمات بل ويعدها من أسس الفهم العميق للأعمال الإبداعية ، وعلى هذا فهو يحاور ما أمكنه من متعلقات النص وقضاياه المختلفة محللا ومفسرا وناقدا مع احتفاظه بروح التعاطف مع النص وصاحبه .وهذا الوعي يطالعنا به فضل النقيب مقدم رواية «الناقلة بلو أوشنز» لـ«علي محمد الزريقي» حيث يبدأ خطابه بالإشارة إلى أهمية المقدمة وكذا أهمية الرواية قائلا: «هذه مقدمة لابد منها للفهم العميق لعمله الذي بين أيدينا والمعنون «فصول من رواية يمنية مفتوحة – ذلك أن مدار هذا العمل وفحواه إدانة صريحة ومباشرة للشمولية السياسية والقهر الاجتماعي والتخريب النفسي والتدمير الاقتصادي وتحويل الحياة إلى كابوس والناس إلى أشباح والوطن إلى ساحة مطاردة للصيد والقتل»(٤٣) ويذكر النقيب أن أحداث الرواية دارت في مدينة عدن في فترة السبعينات التي شهدت انتهاكات غير مسبوقة لحقوق الإنسان نزح على إثرها الآلاف من الكوادر منهم الزريقي صاحب الرواية(٤٤) والكشف عن موضوع الرواية ومكان وزمان أحداثها لا يشكل جديدا في هذا التقديم فذلك ما ألفيناه في الخطابات التقليدية ، بيد أن الجديد في مقدمة النقيب هو أن كشفه لموضوع الرواية وزمانها والفضاء الذي دارت فيه أحداثها لم يكن إلا وسيلة توصل بها للكشف عن قيمة الرواية وأهميتها ، إذ يرى أن الأحداث التي قصتها الرواية – وهي أحداث واقعية – قد أحدثت شرخا نفسيا لإنسان ذلك الزمن مازال يعاني آثاره النفسية والأخلاقية والعقلية حتى الآن(٤٥)، وعلاج تلك الآثار النفسية – برأيه– يكمن في التوصيف الدقيق والموضوعي والقراءة المتأنية والهادئة لتلك الأيام والأحداث، وهذه المهمة الشاقة هي ما حاولت رواية الزريقي أن تنهض بها(٤٦). وكي لايتهم النقيب بإطلاق أحكامه جزافا فقد عمد إلى استدعاء ماحدث لبطل الرواية

ان البوح بأسرار النص المركزية في الخطابات الذاتية يقل في مقدمات الروايات التي تنتمي لتيارات التجديد والحداثة لتحل بدلا عنها إشارات بسيطة ولكنها ضرورية لإضاءة بعض الجوانب المتصلة بتقنيات الكتابة الروائية

من اختطاف وتغييب وما أصاب عائلته من خوف وترويع ومأساة(٤٧) بل إن استصحاب الدليل يبدو سجية حرص عليها النقيب في أغلب أحكامه النقدية التي أودعها هذه المقدمة .فعندما يصف الرواية بأنها شهادة على التاريخ ، يعلل ذلك بأنها توثق للكثير من الضحايا بأسمائهم الحقيقة(٤٨) ويعلل انحيازه وتقديره لصاحب الرواية بأنه إنسان حضاري واسع الأفق بعيد عن التعصب وقريب من الفطرة...الخ(٤٩) ومع كل هذا الانحياز للروائي والرواية – وهو انحياز مبرر– فانه أي المقدم – وفي سياق حديثه عن أسلوب الكاتب يعترف «أن الزريقي ليس روائيا محترفا ولكنه احتال لإيجاد شكل مقبول وبسيط وممتد ليقول كلاما لايستطيعه في مقالة أو كتاب نظري وقاله هنا بلغة حياتية فصيحة ، لاهي بالمتقعرة ولاهي بالسوقية وإنما هي بين ذلك قواما»(٥٠) وهكذا يضعنا خطاب النقيب أمام جملة من الأحكام والإشارات نحسبها – مهما اختلفنا في دقتها وموضوعيتها – تنظمه في سلك الخطابات التي تقدم معرفة نقدية عن النصوص التي قدمتها للقارئ.

وتأسيسا على ماسبق يمكن القول إن خطاب المقدمات من أهم عتبات النصوص ومداخل قراءتها. فالمقدمات من النصوص التمهيدية التي قد يعول عليها الكاتب كثيرا في جذب قارئه أو في التأثير عليه أو في الإيعاز له باستراتيجيته الخاصة . وهو مايمكنها من أن تقدم وعيا معرفيا– أيا كانت قيمته – من شأنه أن يضئ بعضا من الجوانب المعتمة في النص الإبداع. وخطاب المقدمات في الرواية اليمنية لا يخرج – إجمالا– عن هذه الوظيفة المركزية.سواء في سياق خطاباته الذاتية أو الغيرية. بيد أن الخطابات الغيرية أظهرت كفاءة على إنتاج معرفية نقدية أكثر من الخطابات الذاتية مع ما شابها من الانطباعية والتأثرية كون أغلبها كتب بطلب من كاتبي الروايات. وقد تراوحت وظائف هذا الخطاب بين التعريف بالنصوص الإبداعية وكذا التعريف بأصحابها بينما اقترب بعضها من مكونات النص وعناصره المختلفة محللا ومفسرا وشارحا.

ولاتدعي الدراسة أن هذه الاستنتاجات هي أحكام تعميمية بل هي وجهة نظر قابلة للجدل والحوار ولها من احتمالات الذاتية قدر ماتحمل من الموضوعية. وعزاؤها إن كان ثمة خطل في رؤيتها أومنهجها النقدي أنها طرقت الباب ولفتت الانتباه إلى حقل من حقول المعرفة والنقد هو غائب –فعلا– عن اهتمام الباحثين ونقاد الأدب اليمني .

الهوامش والمراجع:

–١ د.محمد عزام: النص الغائب تجليات التناص في الشعر العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ، ٢٠٠١،ص١٤.

–٢ينظر كتابي جينيت: «Palimpsestes»(١٩٧٢)«Seuils»١٩٨٧ولترجمة المصطلح ينظر : د. محمد بنيس: الشعر العربي الحديث: بنياته وإبدالاتها، ١، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء،١٩٨٩، ص ٧٧.

٣– د. حميد لحمداني،عتبات النَص الأدبي (بحث نظري)، مجلة علامات في النقد،النادي الأدبي بجدة،مج١٢،ع٤٦، شوال١٤٢٣هـ ،ص٣٢.

٤– د.عبد الرزاق بلال : مدخل إلى عتبات النص ، دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، أفريقيا الشرق ، الدارالبيضاء ٢٠٠٠،ينظر: ص ٢٣–٢٤.

–٥ د.عبد المالك أشهبون: خطاب المقدمات في الرواية العربية، مجلة :عالم الفكر ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب المجلد،٣٣ ، أكتوبر–ديسمبر، ص ٨٨ .

–٦ . أحمد المنادي: النص الموازي :آفاق المعنى خارج النص ، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي بجدة، ج٦١،مج ١٦، مايو ٢٠٠٧، ص١٤٥

٧– نفسه، ص١٤٤. ٨– د.عبد المالك أشهبون ، ص٨٩.

٩ – نفسه،ص ٨٩. ١٠– ينظر: نفسه،ص ٩٠.

١١– نفسه،ص ٩٠. ١٢– عبد الرزاق بلال، ص ٣٧ .

١٣ – ينظر:نفسه، ص ٥١ .١٤ – د:عبد المالك أشهبون ، ص ١٠٥ .

–١٥ ينظر:د.أحمد المنادي ، ص١٤٨. ١٦– نفسه ، ص١٤٨.

–١٧ ممن ذهب إلى أن رواية سعيد أول رواية يمنية :هشام علي وآمنة يوسف وإبراهيم أبو طالب، ينظر: سامي الشاطبي، الرواية اليمنية (٧٠)عاماً من الكتابة(٧٠)عاماً من الإصدار، دراسة منشورة في موقع صحيفة إرباك الالكترونية www.erback.com. وينظر:صادق السلمي ، اثر التراث في الرواية اليمنية ،ص١٦.

١٨– محمد علي لقمان ، سعيد ، المطبعة العربية ، عدن ١٩٣٩، ص٣.

١٩– نفسه، ص٥. ٢٠– نفسه ،ص٥

٢١ – د. عبد الحميد إبراهيم – القصة اليمنية المعاصرة (١٩٣٩ – ١٩٧٦) – دار العودة – بيروت– ١٩٧٧ – ص ١٥١،١٥٠.

٢٢ – ينظر: صادق السلمي ، أثر التراث في الرواية اليمنية ، رسالة ماجستير غير منشورة ،جامعة ذمار ،٢٠٠٤، ص١٩.

٢٣ – علي أحمد باكثير، وإسلاماه، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٩٨ ،ص٩ .

٢٤ – نفسه، ص٤. ٢٥ – نفسه،ص٤.

٢٦ – محمد مثنى، ربيع الجبال، دار الهمداني، عدن، ١٩٨٣ ،ص٦ .

٢٧ – د.عبد العزيز المقالح، من البيت إلى القصيدة، دار الآداب، بيروت، ١٩٨٣، ص٢٧ .

٢٨ – محمد محمود الزبيري، مأساة واق الواق، دار الكلمة، صنعاء ، ط٢، ٩٨٥ ، ص٥ .

٢٩ – د.عبدالله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ١٩٨٥– ص٣٢٢ وينظر: مصدره.

٣٠ – ينظر:محمد محمود الزبيري ،ص١٤.

٣١ – ينظر: نفسه، ص ١١ومابعدها .

٣٢ – ينظر: نفسه ، ص١٣. ٣٣ – نفسه، ص١٤.

٣٤ – نفسه، ص١٤.ومابعدها.

٣٥ – ينظر: ص٢ومابعدهامن هذه الدراسة.

٣٦ – عبدالله البردوني، أدبنا في عشرين عاما، العدد الأول من مجلة الحكمة .ينظر: حيدر محمود غيلان، البردوني ناقدا، إصدارات وزارة الثقافة والسياحة، ٢٠٠٤ ، ص١٦٣.

٣٧ – عزيزة عبدالله ، طيف ولاية ، مطابع دائرة التوجيه المعنوي للقوات المسلحة ، صنعاء ، د.ت ، ص٥ .

٣٨ – نفسه، ص٥ . ٣٩ – نفسه، ص٥ .

٤٠ – نفسه، ص٥ . ٤١ – نفسه، ص٦ .

٤٢ – نفسه، ص٧،٨،٩ .

٤٣ – علي محمد الزريقي ، الناقلة بلو أوشنز، إصدارات وزارة الثقافة والسياحة ، صنعاء ، ٢٠٠٤، ص٥.

٤٤ – نفسه، ص٦. ٤٥ – نفسه، ص٦.

٤٦ – نفسه، ص٦. ٤٧ – نفسه، ص٦،٧.

٤٨ – نفسه، ص٧. ٤٩ – نفسه، ص٥. ٥٠ – نفسه، ص٩.

شعريــة العنــوان
في الشعر السوري المعاصر
السياق والوظيفة

مفيـد نجـم

ناقد من سورية

ستنطلق الدراسة في تحليلها لبنية العنوان وشعريته ووظائفه المختلفة من ضرورة مقاربته أفقيا بهدف معرفة المكونات التركيبية لهذه العناوين، من خلال الكشف عن مدى تعالقاتها مع بعضها البعض بقصد الكشف عن التحولات التي يمكن أن تطرأ على استراتيجية إنشاء العنوان، وبيان الدور الذي تلعبه في تشكيل المعادل الرمزي للعمل، وعموديا بحيث تتيح الدراسة إدراك مدى التشابه والإختلاف الذي طرأ على هذه العناوين في مراحل زمنية مختلفة. تتنوع عناوين الأعمال الشعرية التي ستكون موضوعا للدراسة من حيث بنيتها اللغوية والدلالية والتناصية، لكنها ستكون من حيث شعريتها وبنيتها الدلالية متصلة اتصالا وثيقا بمضمون التجربة الشعرية التي تقدمها تلك الأعمال، وتشكل رمزا ذا دلالة بديلة للمتن الشعري فيها.

لقد عبرت عناوين الأعمال الشعرية كونها نصا صغيرا ملحقا بالنص الأكبر يتضمن العمل ويتصل به على مستوى البنية والدلالة، فيقوم بوظيفة الإعلان عن مضمون التجربة الشعرية أو محاورها الأساسية التي تمنحها هويتها

فالعناوين تشكل علامات دالة تلخص مدارات التجربة والأبعاد الرمزية لها، فهي تمثل مفاتيح دلالية تؤدي وظيفة إيحائية، ويمكن أن نجملها بداية في مجموعة من السمات يأتي في مقدمتها أن تلك العناوين تتألف في أغلبيتها من جملة إسمية (مركب إسمي)، أو من كلمة واحدة هي إسم علم مذكر، ثم يأتي العنوان الذي يتألف من جملة فعلية تاليا، بينما يأتي العنوان الذي يتألف من شبه جملة في عدد قليل جدا من العناوين. أما على مستوى البنية اللغوية فتتميز تلك العناوين باقتصادها اللغوي الواضح وبالحذف الذي يولّد الإيهام. وينحو عدد قليل نسبيا من تلك العناوين نحو الطول، لكن تلك العناوين على المستوى التناصي تستدعي عددا من الأسماء الأدبية والدينية والتاريخية بأسمائها الصريحية الكاملة، أو هي تحيل على مفهوم فكري وجودي أومصطلح ثقافي/ ديني، وفي عدد محدود منها نجد إحالتها على عنوان شعري سابق تستذكره، وتقيم تناصها معه على المستوى الجمالي والدلالي.

١/٢ المقاربة الأفقية:

يتميز العنوان باقتصاده اللغوي الشديد، وتعدُّ العناوين التي تتميز بطولها النسبي في الأعمال الشعرية السورية الحديثة محدودة نسبيا، كما في عناوين دوواين نزيه أبو عفش التي تتميز ببنيتها النحوية التي تتألف من جملة إسمية ذات بنية إخبارية أو وصفية، أو من جملة منادى (وشاح من العشب لأمهات القتلى– بيروت١٩٧٦– أيها الزمان الضيق أيتها الأرض الواسعة– دمشق ١٩٧٨– هكذا أتيت..هكذا أمضي– بيروت ١٩٧٨). وفي ديوان خالد محdي الدين برادعي ذي البنية الإسمية الإخبارية (تداعيات المتنبي بين يدي سيف الدولة– دمشق ١٩٧٦) وديوان فايزخضور (الرصاص لا يحب المبيت باكرا ١٩٨٨) وديواني محمد عمران (الدخول في شعب بوان١٩٧٢– دمشق، وأغان على جدار جليدي١٩٦٥) وديوان الشاعر علي الجندي الذي يحمل عنوانه طابع الثنائية الضدية على المستوى المكاني (بعيدا في الصمت... قريبا في النسيان– بيروت١٩٨٠) وديوان نوري الجراح(القصيدة والقصيدة في المرآة– بيروت ١٩٩٥) وعنوان ديوان رياض الصالح الحسين (بسيط كالماء واضح كطلقة المسدس– دمشق ١٩٨١) وعنوان ديوان الشاعر نزار بريك الهنيدي(البوابة والريح ونافذة حبيبتي– دمشق١٩٧٧) وعبد النبي التلاوي(إلى آخر الليل تبكي القصيدة– لندن ١٩٨٩)، وعنوان(أجزاء إبراهيم الجرادي المبعثرة– دمشق ١٩٨١)لإبراهيم الجرادي، وعنوان(قصائد مشرفة على السهل– دمشق دون تاريخ) لصقر عليشي، وعنوان ديوان منذر المصري(مزهرية على شكل قبضة اليد– بيروت١٩٩٧) وعنوان(كرزة حمراء على بلاط أبيض– تونس١٩٩٧) لمرام المصري.

بالمقابل نجد عناوين أخرى شديدة الاقتصاد في بنيتها اللغوية، وتتألف من كلمة واحدة هي اسم علم مفرد أو هي صيغة جمع مؤنث، كما في دواوين فايز خضور(سلماس ١٩٨٢ وآداد ١٩٨٦ومصادفات١٩٩٩) وديوان علي الجندي(الرباعيات ١٩٧٩) والشاعر بندر عبد الحميد(احتفالات– دمشق١٩٧٩) والشاعر نوري الجراح(الصبي– بيروت ١٩٩٥) ونزار بريك الهنيدي(الطوفان– دمشق٢٠٠١) وعنوان ديوان ممدوح سكاف(انهيارات– دمشق١٩٨٥). لكن أغلب عناوين الأعمال الشعرية الأخرى تتميز على المستوى النحوي ببنيتها الإسمية ذات الطابع الوصفي، وهي غالبا ما تكون معرفة بالإضافة أو بلام التعريف وأحيانا قليلة باسم الإشارة. كما أن هذه العناوين تبدأ باسم غالبا ما يكون خبرا لمبتدأ محذوف. ويظهر التناص في تلك العناوين بصورة كبيرة ما يجعل العنوان يتطلب فهم معناه أثناء تلقيه العودة إلى المرجعية التاريخية أو التراثية أو الدينية أو الشعرية التي يتناص معها، ويستدعي معها فضاءها الوجداني والتخييلي عنده. ويمكن القول إن الغالبية الكبرى من عمليات التناص في هذه العناوين تتم مع مرجعيات تراثية ودينية بصورة تكشف فيه عن الفضاء الثقافي الذي كانت تتشكل فيه رؤية الشاعر الفكرية والجمالية، وعن السياق الفكري والسوسيولوجي والتناصي الذي تندرج تلك العناوين فيه، إلى جانب ما تكشف عنه من علاقة الإتصال مع هاتين المرجعيتين، والتي تدل على السياق التاريخي الذي كانت تتشكل فيه وتكشف من خلاله عن عمق حضورهما في وجدان شعراء مرحلة تاريخية بعينها، هي مرحلة الستينيات التي شهدت أكبر هزيمة في تاريخ العرب المعاصر هي هزيمة عام ١٩٦٧ التي استدعت من هؤلاء الشعراء العودة إلى التاريخ والتراث العربيين لاستحضار رموزهما الكبرى بهدف إبراز عنصر المفارقة الصارخة بين الماضي المشرق والحاضر المنكسر والمهزوم، أو للاحتماء به بسبب الشعور بالعجز

والضعف والخوف من مواجهة الحاضر، والحاجة إلى ما يحفز الذات على استرداد الثقة بالنفس والقدرة على مواجهة هزيمة الواقع. ومن تلك الرموز والأسماء التي استدعتها عناوين العديد من الأعمال الشعرية طرفه بن العبد– قطري بن الفجاءة عند الشاعر علي الجندي وشِعْب بوان عند الشاعر محمد عمران ومجنون ليلى ويوحنا الدمشقي عند شوقي بغدادي، وسامراء الجديدة عند سهيل إبراهيم وشخصية السيد المسيح ويهوذا ويوسف وزليخا عند نزيه أبو عفش وفايز خضور. ومع تجربة جيل السبعينيات اتخذت إستراتيجية العنونة منحى جديدا ترافق مع التحول الذي أصاب الرؤية الشعرية وبنية الخطاب الشعري ومقترحاته الفنية والجمالية، فقد بدا التباين في تلك الإستراتيجية واضحا عبر بنية العنوان الدلالية التي عكست في بنيتها التكوينية التحولات التي طرأت على بنية اللغة الشعرية، وما تمثلته من حساسية شعرية جديدة، لكنها على مستوى بنيتها اللغوية ظلت تتسم في الغالب بتكثيفها واقتصادها اللغوي الشديد باستثناء بعض العناوين التي تميزت بطولها النسبي كعنوان ديوان بندر عبد الحميد الأول (كالغزالة كصوت الماء والريح ١٩٧٥) وعنوان ديوان عادل محمود الأول (قمصان زرقاء للجثث الفاخرة ١٩٧٨) وديواني نزيه أبو عفش(أيها الزمان الضيق.. أيتها الأرض الواسعة ١٩٧٨– وشاح من العشب لأمهات القتلى– بيروت١٩٧٦) ورياض الصالح الحسين (بسيط كالماء واضح كطلقة المسدس١٩٨١) وعنوان ديوان فؤاد كحل (العشق في الزمن الضحل– دمشق١٩٧٦). ومن تلك العناوين التي تميزت بتكثيفها الشديد عناوين (صعود إبريل– بيروت – ٢٠٠٠– طفولة موت– بيروت ١٩٩٥ لنوري الجراح) و(القيد البشري– دمشق ١٩٧٨– أربعون الرماد – دمشق ١٩٩٢– مهرجان الأقوال– دمشق١٩٩٧) للشاعر احمد يوسف داود، و(الحزن رفيقي– دمشق١٩٩٥) لممدوح سكاف، وعنوان(احتفالات– دمشق١٩٧٩) لبندر عبد الحميد، وعنوان(أساطير يومية– دمشق١٩٨٠) لرياض الصالح الحسين، و(شهوة الضد– دمشق١٩٨٥) لإبراهيم الجرادي، و(تتويج العشب– بيروت/ دمشق١٩٩٨) لمحمود السيد، و(جمهورية الأرض– دمشق١٩٧٨) لمصطفى خضر، وعنوان(هذا الخوف– بيروت٢٠٠٤) للشاعرة هالا محمد.

لم يكن هذا التحول في العنونة وقفا على الأعمال الشعرية للجيل الجديد، لأنه ترافق أيضا مع اتجاه العنونة عند الجيل السابق نحو الاقتصاد اللغوي الشديد في الغالب حتى وجدنا بعض الأعمال الشعرية التي صدرت في النصف الثاني من السبعينيات والثمانينيات من القرن العشرين، يتصدرها عنوان خارجي يتألف من كلمة واحدة، كما هي الحال في عنوان ديواني علي الجندي (الرباعيات وقصائد موقوتة– بيروت١٩٨٠) ودواوين فايز خضور(سلماس وآداد ومصادفات). ومن العناوين التي تميزت بذلك الاقتصاد اللغوي الشديد عناوين أعمال فايز خضور(ثمار الجليد– دمشق ١٩٨٤–غبار الشتاء١٩٧٩– قداس الهلاك– بيروت١٩٩٥) وعنوانا ديواني ممدوح عدوان (يألفونك فانفر– دمشق١٩٧٧ وهذا أنا أيضا–دمشق١٩٨٤) وعناوين دوواين محمد عمران (كتاب الملاجة– دمشق١٩٨٠– اسم الماء والهواء– دمشق ١٩٨٦– كتاب المائدة– دمشق ١٩٩٠)، وعنوان(قناع لوجه القمر– لندن١٩٩٥) لسهيل إبراهيم، وعنوان(ليلى بلا عشاق) لشوقي بغدادي وعنوان ديوان(أزهار القلب– دمشق١٩٨٩) لفؤاد كحل. ومن الملامح المميزة للعنونة الرئيسة أنها لا تتوفر على عنوان إضافي أو فرعي لكي يكتمل المعنى الصريح للعنوان.

على مستوى البنية النحوية يأتي العنوان الذي يتألف من جملة اسمية في طليعة العناوين الخارجية لأعمال الشعراء السوريين المعاصرين. ويتميز العنوان على مستوى البنية التركيبية هنا بالحذف الذي يولد نوعا من الغموض على المستوى الدلالي، فالجملة الإسمية غالبا ما تبدأ بخبر لمبتدأ محذوف تقديره هو أو هي أو هذه كما في العناوين التالية:

أغنية ثلج– دمشق للأحمد يوسف داوود١٩٧٠.

الأرض مداي الصغير لمحمد وحيد علي١٩٩١.

مصباح علاء الدين– دمشق ١٩٨٦ لبيان صفدي.

مغامرات الأصابع والعيون١٩٨١ لبندر عبد الحميد.

غرفة بملايين الجدران–بيروت ١٩٦٤ لمحمد الماغوط.

غبار الشتاء ١٩٧٩ وقداس الهلاك ١٩٩٥ لفايز خضور.

كأس سوداء ١٩٩٥ وحدائق هاملت ١٩٩٥ لنوري الجراح

شهوة الضد– عمّان١٩٨٥ لإبراهيم الجرادي.

ماء الياقوت– عمّان١٩٩٣ لعبد القادر الحصني.

شيطان الأغنية الأخيرة – دمشق١٩٨٩ لعبد النبي التلاوي.

لمع سراب– بيروت ٢٠٠٧ لعابد إسماعيل.

العناوين تشكل علامات دالة تلخص مدارات التجربة والأبعاد الرمزية لها، فهي تمثل مفاتيح دلالية تؤدي وظيفة إيحائية، ويمكن أن نجملها بداية في مجموعة من السمات يأتي في مقدمتها أن تلك العناوين تتألف في أغلبيتها من جملة إسمية (مركب إسمي)، أو من كلمة واحدة هي إسم علم مذكر، ثم يأتي العنوان الذي يتألف من جملة فعلية تاليا، بينما يأتي العنوان الذي يتألف من شبه جملة في عدد قليل جدا من العناوين

قصائد موقوتة– بيروت١٩٨٠ لعلي الجندي.
كتاب الملاجة– دمشق ١٩٨٠– كتاب المائدة–دمشق ١٩٩٨– مرفأ الذاكرة الجديدة– بغداد١٩٧٥ لمحمد عمران.
وشاح من العشب لأمهات القتلى– بيروت ١٨٧٦ وحوارية الموت والنخيل–دمشق١٩٧٢ لنزيه أبو عفش
أساطير يومية– دمشق١٩٨٠ لرياض الصالح الحسين.
أعراس الهنود الحمر– بيروت ١٩٧٥ وأبجدية الينابيع– بيروت ٢٠٠٧ نخلة اسمها فاطمة– بيروت ١٩٩٨ لعلي كنعان.
سيرة الأب الضال– دمشق ٢٠٠٣ لقمان ديركي.
رماد الكائن الشعري١٩٨٥– دمشق مصطفى خضر.
طيران نحو الجنون– بيروت ١٩٩٩ وتلويحة الأيدي المتعبة– دمشق ١٩٧٠ ممدوح عدوان.
تتويج العشب– بيروت/دمشق ١٩٩٨ ومونادا دمشق– ١٩٧٨ لمحمود السيد.
صلاة لراحة الطين– ٢٠٠٠ محمود نقشو.
مراثي عائلة القلب دمشق١٩٩٠– وقت لشهوات المغني– دمشق١٩٩٨ لعلاء الدين عبد المولى.
صباحات متأخرة– حمص١٩٩٧ لنضال بشارة.

ويأتي العنوان الذي تتألف بنيته من جملة فعلية تاليا في إستراتيجية العنونة عند الشعراء السوريين، وفي هذه العناوين تتنوع أنواع الأفعال التي يستهل بها العنوان تلك البنية، إلا أن الفعل المضارع يهيمن على أغلب تلك العناوين نظرا للوظيفة الشعرية التي يقوم بها، ويحيل من خلالها على بنية القصيدة الغنائية التي تتميز باستخدام الفعل المضارع المسند إلى ضمير المتكلم والموجه إلى ضمير المخاطب كما هو الحال في هذه العناوين:

صار رمادا– دمشق١٩٨٧ للشاعرعلي الجندي
ينام في الأيقونة– عمّان ١٩٩٤ لعبد القادر الحصني.
أنوي وأسميك اتجاها١٩٧٨ ويذبحونك من عنقي – بيروت ١٩٧٩ لسهيل إبراهيم.
ويطرح النخيل دما– دمشق ١٩٧٩ لبيان الصفدي.
أقبل الزمن المستحيل١٩٧٤– أمي تطارد قاتلها– ١٩٧٥– يألفونك فانفر– دمشق ١٩٧٩ لممدوح عدوان.
أريدك أن تكوني –دمشق ١٩٧٩ لمحمد مصطفى درويش.
ويبدأ طقس المقابر– بيروت ١٩٧٧ لفايز خضور.
أنظر إليك– بيروت١٩٩٨ لمرام المصري.

وهناك عناوين تبدأ بفعل ماض ناقص(كانت طويلة في المساء– دمشق١٩٨٠ لبندر عبد الحميد/ صار رمادا– بيروت ١٩٨٧ لعلي الجندي/ ليس للروح ذاكرة– دمشق ١٩٩٤ لهالا محمد) أو بحرف ناسخ(كأني أدق بابي– بيروت ٢٠٠٨) لهالا محمد، أو بضمير مكان(بعيدا في الصمت قريبا في النسيان١٩٨٠–بيروت لعلي الجندي– بين الوسادة والعنق– دمشق١٩٧٤ لشوقي بغدادي)، أو بمنادى(أيها الزمان الضيق أيتها الأرض الواسعة– دمشق ١٩٧٨ لنزيه أبو عفش) أو بمعنى اسم موصول(ما لا يعود– دمشق١٩٩٨ لبيان صفدي). وهناك عناوين تتوافر بنيتها التركيبية على الجمع بين البنية الإسمية والبنية الفعلية، وغالبا ما تكون الجملة الفعلية في محل خبر للمبتدأ(رجل يستحم بامرأة١٩٨٣– دمشق لإبراهيم الجرادي– قبلة يقطفها السيف– بيروت ١٩٨٣لسهيل إبراهيم– أنا الذي رأيت – دمشق١٩٧٨ لمحمد عمران– الرصاص لا يحب المبيت باكر – دمشق ١٩٨٠ لفايز خضور).

أما العنوان الذي يتألف من شبه جملة فيأتي في المرتبة الثالثة(كالغزالة كصوت الماء والريح– دمشق ١٩٧٥ لبندر عبد الحميد/ في البدء كان الصمت – بيروت ١٩٦٥ لعلي الجندي/ لكل حب قصة– بيروت ١٩٦٢ لشوقي بغدادي/ إلى آخر الليل تبكي القصيدة– لندن ١٩٨٩لعبد النبي التلاوي/على مذهب الطيف– دمشق١٩٩٦/ في حضرة الماء– دمشق١٩٨٣ لممدوح سكاف/ باتجاه متاه آخر – بيروت١٩٩٩ عابد اسماعيل/ في حداثة الروح– دمشق٢٠٠٠ لعلاء الدين عبد المولى– على ذلك البياض الخافت– بيروت ١٩٩٧ لهالا محمد).

إن قراءة هذه العناوين على المستوى الدلالي تكشف عن السياقات التوظيفية والتاريخية والنصية والوظائف التأليفية التي تحكم استراتيجية بناء العنوان عند هؤلاء الشعراء، وتختزل قسما من منطق الكتابة بحيث لا تنفصل تلك العناوين في بنيتها ودلالاتها عن خصوصية العمل الذي تسم معانيه وتوسم بها، ما يجعل تلك العناوين بحكم تلك الوظيفة الشعرية التي تحيل فيها الى داخل العمل، كما هو يحيل عليها تعبرعن المضمون الدلالي للعمل، أو الفكرة المحورية التي تهيمن عليه. في الوقت نفسه تستدعي قراءة العنوان توجيه الانتباه نحو المرجعية النصية التي يحيل عليها العنوان لتفسير معناه الدلالي، خاصة وأن الكثير من عناوين الأعمال الشعرية تقيم تناصها مع مرجعيات دينية وتراثية وأسطورية

لاسيما في مرحلة تاريخية محددة وبذا فهي تكشف عن السياقات التاريخية والإدراكية والاجتماعية التي تندرج فيها، إضافة إلى الرؤية التي تقدمها للعالم بحكم كونها علامات دالة مشبعة بتلك الرؤية كما يقول رولان بارت. استنادا إلى هذه الوظائف التي تقوم بها العنونة في الشعر السوري المعاصر، والسياقات التي تندرج ضمنها فإن قراءة تلك العناوين التي تمثل نصا صغيرا ملحقا بالعمل تُظهر دور العنونة في منهجة عملية القراءة، وتأويل العمل الذي تسمه، وفي أفق انتظار المتلقي ووسم معاني النص وتحديد الإطار التناصي والثقافي والسوسيولوجي الذي تتشكل فيه، ولعل العناوين التي كثر استخدامها بعد هزيمة حزيران ١٩٦٧ تدلل على تلك السياقات النفسية والاجتماعية والفكرية والتاريخية التي كانت تتشكل فيها تلك العناوين، وتعكس من خلالها رؤية الشعراء ووعيهم بالواقع والمرحلة التاريخية التي كانوا يعيشونها وكيفية تمثلها جماليا. من هنا لا بد من محاولة تفسير تلك العناوين من خلال عمليات التناص التي تحيل فيها على تلك المرجعيات التراثية والدينية والتاريخية ويمكن تأويل معناها من خلالها، انطلاقا من أن تفسير دلالات العنوان تحتاج إلى توجيه جهدنا القرائي إلى تلك المرجعيات النصية الخارجية، ذلك أن العنوان يحيل الى داخل العمل والى خارجه في الآن معا، ويسهم في إدخال القارئ كطرف أساسي في عملية التأويل من خلال ما يستدعيه العنوان عنده في عملية التلقي من مخزون ثقافي ومن فضاء وجداني وتخييلي، ساعين في الآن نفسه للكشف عن السياقات التي تقدم فيها تلك العناوين والخلفيات التي تحكم توجهاتها من خلال الدراسة الأفقية للعناوين، والتي تظهر التباين في اختيارت شعراء المراحل المختلفة من التجربة الشعرية السورية الحديثة لطبيعة العنونة، ومقترحاتها الجمالية التي تكشف عنها.

المرحلة الأولى التي سوف تتناولها القراءة التحليلية للعنونة هي المرحلة التي تمتد من نهاية عقد الستينيات، أي من المرحلة التالية للهزيمة عام ١٩٦٧ وحتى أواسط عام ١٩٧٠ حيث ستظل قصيدة التفعيلة هي المهيمنة على المشهد الشعري السوري، في حين أن المرحلة التالية كشفت عن تحول أخذ يفصح عن نفسه على مستوى شكل الكتابة الشعرية وأدواتها الفنية ورؤيتها ولغتها، ويؤسس لتحول جديد على يد شعراء ما بات يعرف بشعراء السبعينيات، أوتجربة قصيدة النثر ومقترحاتها الجمالية، مما يعكس التبدل الذي أصاب تلك الممارسة الشعرية على صعيد الإختيارات الفنية والجمالية، خاصة أن استراتيجية العنونة ظلت مرتبطة بوظيفتها الشعرية والتناصية مع داخل التجربة الشعرية على المستوى الدلالي واللغوي والجمالي، في الوقت الذي حافظت فيه على استقلالها النسبي من خلال موقعها.

لقد عبرت عناوين الأعمال الشعرية التي صدرت في تلك المرحلة من خلالها كونها نصا صغيرا ملحقا بالنص الأكبر يتضمن العمل ويتصل به على مستوى البنية والدلالة، فيقوم بوظيفة الإعلان عن مضمون التجربة الشعرية أو محاورها الأساسية التي يمنحها هويتها.. لقد عبرت عن مضمون الرؤية الشعرية التي تحرك تلك التجربة وتتسم بالسوداوية بوصفها تعكس حالة من الشعور القاسي والمرير بالهزيمة والخيبة والسقوط التي كشف عنها الواقع العربي، ما استدعى من هؤلاء الشعراء الاتجاه نحو فضح الواقع وتعريته وإدانته بصور مختلفة، تجلت في عناوين الأعمال الشعرية التي صدرت في تلك المرحلة كما ظهر في عنوان مجموعة الشاعر علي كنعان(أنهارمن زبد– دمشق ١٩٧٠). وقد كشفت تلك العناوين أيضا عن مدى الشعور بالغربة في هذا الواقع المهزوم(الدخول في شِعب بوان– دمشق ١٩٧٢) محمد عمران، أوعبرت عن الإحساس الحاد بغربة الإنسان الوجودية في هذا العالم الغريب (الحمّى الترابية– بيروت ١٩٦٩– علي الجندي)، أو الحزن والتعب (تلويحة الأيدي المتعبة– دمشق ١٩٧٠– ممدوح عدوان) أوالمفارقة التاريخية بين الماضي والحاضر(سامراء الجديدة– دمشق ١٩٧٢) أو الصراخ لإيقاظ الواقع الغارق في سبات ترديه وضياعه (صوت بحجم الفم– دمشق١٩٧٤– بين الوسادة والعنق– دمشق ١٩٧٤ شوقي بغدادي) أوالموت الذي بات يهدد الوجود العربي الذي يرمز له بالنخيل (حوارية الموت والنخيل– دمشق١٩٧١ نزيه ابو عفش) حيث تتقدم كلمة الموت على كلمة النخيل لتوجيه انتباه المتلقي إليها من خلال تقديمها بوصف الموت يمثل الخطر الداهم. ولا تختلف صورة الواقع عند فايز خضور عن غيرها من صور الواقع المأزوم والمتردي (أمطار في حريق المدينة– دمشق١٩٧٣). وعلى الرغم من المناخ النفسي والمعاني الدلالية الموحية والمتقاربة والإطار الثقافي والسوسيولوجي الذي تندرج ضمنه هذه العناوين، فإن ثلاثة عناوين منها تحيل الى مرجعيات نصية مختلفة، هي في العنوان الأول مرجعية دينية/

قرأنية تتمثل في الآية/١٦/ من سورة الرعد (كذلك يضرب الله الحق والباطل فإما الزبد فيذهب جُفاء، وأما ما ينفع الناس فيمكث في الأرض)(١). كذلك يقيم العنوان تعالقه مع مرجعية شعرية أخرى هي عنوان ديوان الشاعر خليل حاوي(نهر الرماد) ما يدل على تعددية الإحالة التناصية التي يمكن للعنوان أن يقوم بها عبر تناصه مع أكثر من مرجعية نصية. ويحيلنا العنوان الثاني على مرجعية شعرية قديمة هي قصيدة أبو الطيب المتنبي التي قالها عندما كان يعبر بلاد الأعاجم معبرا عن شعوره بالغربة في تلك البلاد رغم سحر طبيعتها وجمالها الفاتن:

مَغاني الشِعْب طيبا في المَغاني
بمنزلة الربيع من الزمان
ولكني الفتى العربيُّ فيها
غريب الوجه واليد واللسان

ويقيم عنوان الحمّى الترابية تناصه مع مرجعية فلسفية وجودية تعبر عن وطأة الشعور القاسي بالهزيمة والاغتراب في الواقع القومي الذي كشفت هزيمته المريعة عام ١٩٦٧ عن مدى ضعفه الشديد وضياعه الذي أودى بأحلام جيل طامح بتحقيق نهوض قومي وبناء حاضر متقدم. ويستدعي عنوان سهيل إبراهيم سامراء الجديدة رمزا تاريخيا يستدعي معه حقبة تاريخية من تاريخنا الحضاري يقيم الواقع تناصه معها على المستوى الدلالي. وقد حاول الشاعر أن يمنحها دلالة معاصرة على المستوى التاريخي عندما أضاف إلى هذا الاسم صفة الجديدة بغية جعلها تعبرعن تجربة الواقع الراهن الذي انتهى إلى تلك النهاية القاسية. ويحيل العنوان الثاني لشوقي بغدادي (بين الوسادة والعنقِ) الذي تنطوي بنيته التركيبية على الحذف المتعمد المولد للغموض والإيهام على مقولة متداولة، تحمل معنى مجازيا تدل من خلاله على مدى الشعور بالخطر الداهم والخوف والتهديد الشديد الذي باتت تشكله الهزيمة للوجود العربي، وهي مقولة التي يستدعيها ويستدعي معها كثافة حضورها ومعناها الدلالي في الوعي الجمعي،خاصة أنه يستدعي معه عند المتلقي فضاءه التخييلي (السكين بين الوسادة والعنق).

المقاربة العمودية للعنوان

تقودنا القراءة العمودية للعنوان الرئيس في أعمال الشعراء السوريين المعاصرين إلى استيضاح مدى التحول والتبدل الذي أصاب إستراتيجية العنونة عند هؤلاء الشعراء في مراحل تجربتهم المختلفة، ولعل أول ما تقودنا إليه القراءة الأولية لتلك العناوين هو التباين على مستوى بنية العنوان الدلالية واللغوية بين عناوين الأعمال التي حافظت على بنية قصيدة التفعيلة عند شعراء ما عرف بجيل السبعينيات وجيل الثمانينات وما بعد، وعناوين أعمال الشعراء الذين اختاروا قصيدة النثر فضاء للكتابة الشعرية الجديدة، في حين حافظت أعمال شعراء الستينيات على استراتيجية العنونة عندهم، لاسيما نزيه أبو عفش الذي عبّرت عناوين أعماله التالية عن وطأة الشعور القاسي بالحزن والمرارة والسوداوية وحالة الفجيعة .

لقد ظل الهم السياسي والاجتماعي بوصفهما قضية حاضرة في الوعي الشعري هما المحور الأساس الذي تدور حوله تلك التجربة عند شعراء قصيدة التفعيلة. وبحكم الوظيفة الشعرية التي يلعبها العنوان في تلك التجربة، كانت إستراتيجية العنوان تقوم على تمثل تلك الرؤية والتعبيرعنها، لكنه في نهاية الثمانينيات وما بعد أخذت استراتيجية العنونة تنحو باتجاه مختلف، بات فيه الموضوع الوجودي والجمالي منفتحا أكثر على الحياة وقضاياها الإنسانية كالحب والمرأة، ومتحررا أكثر من ضغط الحالة السياسية، الأمر الذي رافقه ظهور واضح لأنا الذات في تلك التجربة التي تخففت كثيرا من ضغط الموضوع السياسي عليها. وربما ساهم دخول تجربة قصيدة النثر ومحاولة اقترابها من اليومي والعادي والبسيط في الحياة في هذا التحول الذي لعب العنوان دورا هاما من خلال شعريته ووظيفته الإعلانية في الكشف عنه، حيث دخلت إلى بنية العنوان مفردات جديدة كالأسماء التي تدل على عناصر طبيعية أو تحمل دلالة صوفية أوفلسفية أو وجودية أو تجريدية وجميع هذه المفردات تتجاوز في دلالاتها مفهوم الرؤيا والإيحاء بالألم والعذاب والهزيمة والموت، باستثناء عنوان نزيه أبو عفش الذي شكلت تجربته سياقها الخاص الموغل في النزعة المازوخية واستبطان الألم والمعاناة الوجودية للإنسان المهزوم:

– كتاب المائدة / نشيد البنفسج / اسم الماء والهواء ١٩٨٦ لمحمد عمران
– نخلة أسمها فاطمة/ أبجدية الينابيع لعلي كنعان
– قمر لعرس السوسنة– دمشق١٩٨٠/ أربعون الرماد– دمشق١٩٩٢لأحمد يوسف داوود

– على مذهب الطيف – دمشق١٩٩٦ لممدوح سكاف.
– عشبها من ذهب– دمشق ٢٠٠٢/ مصادفات– دمشق١٩٩٩لفايز خضور.
– ماء الياقوت – عمان١٩٩٣ عبد القادر الحصني.
– ما يشبه كلاما أخيرا– دمشق١٩٩٧

٣/١ الدلالة الجزئية للعنوان :

لقد ظلت أغلب عناوين أعمال الشعراء السوريين لاسيما عناوين أعمال شعراء قصيدة التفعيلة ذات دلالة جزئية نظرا لكونها عنوانا داخليا جرى انتخابها بقصد ينبع مما تتسم به من معنى دلالي ذي كثافة تلخص محورا أو أكثر من محاور الديوان الشعري، أو لأنها تشكل بنية جمالية تؤدي وظيفة الإغراء والإيحاء والتعيين التي تجعل اختيارها عنوانا رئيسا يسم العمل ويمنحه هويته هدفا وغاية، وبذا لم يتمتع هذا العنوان بكلية تمثيله لداخل العمل من خلال اختراقه لمجمل نصوصه وتشكيل نواة بنية دلالية أولية، يمكنها أن تكون بمثابة مفتاح للدخول إلى ثنايا نصوص هذا العمل، وبالتالي فقد اتسم العنوان في هذا المستوى بمحدودية دلالته، وإن ظل من خلال كونه عنوانا داخليا على اتصال ببنية العنونة الداخلية للقصائد ووظيفتها الشعرية التي تتعالق من خلالها مع قصائد الديوان، كما تتعالق قصائد الديوان معها أيضا. إن هذه الإستراتيجية في العنونة تدل على نوع من التقليد والنمطية اللذين درج عليهما الشعراء في اختيار عناوين أعمالهم وعدم إيجاد العنوان المحوري الذي يوحي بدلالة كلية للعمل، ويمتلك مقوماته الجمالية والإيحائية التي لا تجعل وظيفته في تشكيل اللغة الشعرية تنحصر في أنه (مكمل ودال على النص ولكن من حيث هو علامة لها علاقة اتصال وانفصال معا اتصال باعتباره يشتغل وضع أصلا لأجل نص معين وعلاقة انفصال باعتباره يشتغل بوصفه علامة لها مقوماتها الذاتية كغيرها من العلامات المنتجة للمسار الدلالي الذي نكونه ونحن نؤول النص والعنوان معا)(٢) إن اختيار هذه العناوين لا ينفي وجود قصدية تتمثل في وظيفتها التي تؤديها من خلال قدرتها على تعيين طبيعة العمل والإيحاء بها، أو التعبير عن فكرة محورية في العمل الذي يسمه. في ديوان ممدوح عدوان (الدماء تدق النوافذ– بيروت١٩٧٥) يؤدي العنوان الذي هو عنوان داخلي وظيفة الإيحاء التي تجعله يتداخل مع الرؤية الشعرية للغة نصوص الديوان، لأن العنوان يمثل جزءا من التشكيل اللغوي للقصيدة وفق تعبير جان كوهين . إن البنية الرمزية للغة العنوان هي التي تجعل منه دلالة بديلة عن المتن لأن الدماء التي تقرع النوافذ بعد أن اكتسحت الشوارع والساحات لتوقظ الناس من غفلتهم عما يحدث في الواقع من موت وقتل وخراب توحي برؤية الشاعر للواقع العربي الراهن، وهي التي تحوله إلى كناية عن متن النص الداخلي الذي تعنونه، والذي يمكن أن يعبر على الرغم من دلالته الجزئية عن مناخ التجربة الشعرية المقدمة، وعن الحالة الأبرز التي تهيمن على عالم القصائد في هذا الديوان والمتمثلة بالثورة التي تفجرها دماء الضحايا، إضافة إلى طبيعة بنية هذه العناوين على المستوى البلاغي.

ولا يختلف الأمر في ديوان محمد عمران(أنا الذي رأيت– دمشق ١٩٧٨) فالعنوان الرئيس هو عنوان داخلي لإحدى القصائد، وجاء اختيار الشاعر له كونه يحمل معنى الرؤية التي تدل على ما يميز ضمير المتكلم/ الشاعر من قدرة على معرفة الغيب والتنبوء بالآتي الذي يقرأ علاماته فيما يحدث في الواقع، ما يستدعي عند المتلقي الدلالة القدسية المرتبطة بالمعنى والفضاء الوجداني الذي يستدعيه أيضا معنى الرؤية عنده بعد أن اكتسى فعل النبوءة بالقداسة، إلى جانب أنه يجعل من الشاعر من خلال البنية النحوية للعنوان صاحب الرؤية التي يبثها في نصوص الديوان، والتي تتميز بمضمونها السوداوي والكارثي ما يجعل تلك الرؤية الاستشرافية للمستقبل توحي بحالة الخراب والموت والضياع التي يسقط فيها الواقع العربي المتردي. فالاختيار هنا يتصل بمقاصد دلالية يمتحها العنوان من نصوص القصائد، ومن المتلقين الذين يستدعي العنوان عندهم كثافة وقوة حضوره في الوجدان الجمعي إضافة إلى أنه يمتح شيئا من دلالته من مرجعية نصية هي مرجعية النص الأسطوري لملحمة جلجامش والنص التوراتي لرؤيا دانيال.

وقريبا من هذه الرؤية الحزينة يقدم عنوان ديوان نزيه أبو عفش (وشاح من العشب لأمهات القتلى– بيروت١٩٧٦) الذي هو عنوان داخلي انتخب ليكون عنوانا رئيسا يمتح شيئا من دلالته من مرجعية خارجية هي مرجعية الواقع العربي الذي يحيل عليه، ومن النص الذي يعنونه، فيقدم رؤية مزدوجة تمجد من جهة أمهات قتلى الحروب والمعارك العربية الدامية التي تجعل من الشهداء ضحايا لتلك الحروب التي يدفعون إليها دون أن

تتمايز تجربة السبعينيات وما تلاها عن تجربة السابق على صعيد الاهتمام بوظيفة التصدير/ العتبة في رسم المحور/ المحاور التي ستدور حولها تجربة الديوان التي ستقدمها نصوصه الشعرية بحيث تضع القارئ في فضاء هذه التجربة وشواغلها الفكرية والجمالية التي غالبا ما تكون مقاطع شعرية مجتزأة من قصائد عالمية أو عربية أو أقوال ونصوص صوفية أو أدبية

يكونوا مشاركين في قرار بدئها أو نهايتها، أو يعرفوا إلى ماذا ستنتهي، ومن جهة يوحي من خلال بنيته اللغوية بحال شهداء هذا الواقع الذي يتحولون فيه إلى قتلى بدلا من أن يكونوا شهداء يدافعون عن قضايا وطنية وقومية عادلة . ويلعب الاستشهاد الذي يصدر به الديوان وهو قول للشاعر الفلسطيني محمود درويش(أيها العرب لماذا تكذبون عليّ) دورا مساندا من حيث الإيحاء بمضمون الخطاب الشعري للديوان والعنوان الذي يمنحه هويته، ما يكشف عن الوظيفة التي يقوم بها من حيث إكساب القارئ معرفة بالخطاب الشعري وفي تأويله لهذا الخطاب. تدل قراءة عناوين أعمال الشاعر علي الجندي على أن إستراتيجية العنونة تعتمد على انتخاب عنوان داخلي ليكون عنوانا رئيسيا، فهناك سبعة عناوين من عناوين أعماله البالغة اثني عشر ديوانا هي عناوين داخلية تحمل دلالة جزئية، وكلها توحي بدلالات الحزن والموت والعذاب والصمت المعبر تقريبا :

الراية المنكسة – بيروت ١٩٦٥ / في البدء كان الصمت– بيروت ١٩٦٥ / البحر الأسود المتوسط – دمشق ١٩٧٢. / النزف تحت الجلد– دمشق١٩٧٦ . / الرباعيات– بيروت. / بعيدا في الصمت قريبا من النسيان– بيروت١٩٨٠. / الشمس وأصابع الموتى– بيروت ١٩٦١.

في حين أن هناك أربعة عناوين ليست هي عناوين داخلية وتتمتع بدلالتها الكلية التي تجعل منها جماع الوحدة الدلالية للديوان وواجهته الإشارية. ولا يختلف الأمر بالنسبة لاستراتيجية العنونة عند ممدوح عدوان الذي ينتخب عناوين داخلية لتكون عناوين خارجية للعمل تؤدي وظيفتها التسموية والإعلانية والإشارية إلا في كونها تحيل على مرحلتين متمايزتين على مستوى تلك الاستراتيجية، المرحلة الأولى لا تخرج فيها عن سياق أغلب أبناء جيله من حيث انتخاب العنوان الداخلي ليكون عنوانا رئيسيا، والثانية تحقق افتراقها عن العنونة السابقة من حيث استقلالية العنوان عن العناوين الداخلية التي لم يعد يتم اختيار أحدها ليكون الواجهة الإشارية التي توحي بمضمون العمل، ما يدل على الاختلاف في النظرة إلى وظيفة العنوان وعلاقته بنصوص العمل التي يحيل عليها كما هي غدت تحيل عليه. ويمثل عنوان ديوان (يألفونك فانفر– دمشق١٩٧٧) بداية هذا التحول في إستراتيجية العنونة لأن جميع الدووين التالية التي بلغت عشرة دواوين تنحو في عنونتها نفس المنحى على خلاف عناوين أعماله الخمسة السابقة بدءا من ديوانه الأول (الظل الأخضر) وحتى ديوان (أمي تطارد قاتلها).

وتهيمن على استراتيجية العنونة عند الشاعر محمد عمران اختياراته للعنوان الداخلي ليكون عنوانا رئيسيا نظرا للدور المحوري الذي يقوم به على المستوى الدلالي والقيمة الجمالية التي تنطوي عليها بنيته الشعرية، ففي أعماله البالغة تسعة أعمالٍ يتقدم العنوان الداخلي المنتخب ليكون العلامة التي تسمي العمل وتمنحه هويته بشكل لافت فيبلغ عدد تلك العناوين عشرة عناوين مقابل عنوانين يتمتعان بدلالتهما الكلية على العمل والتي تجعلهما يخترقان بنية القصائد ويشكلان(نواة بنية دلالية كبرى وأولية) تحيل على العمل كما هو العمل يحيل عليهما:

أغان على جدار جليدي– دمشق١٩٦٣/ مرفأ الذاكرة الجديدة– بغداد ١٩٧٥ / الجوع والضيف– دمشق١٩٦٥ / الأزرق والأحمر– دمشق ١٩٨ / نشيد البنفسج– دمشق١٩٩٩ / كتاب المائدة– دمشق١٩٩٨ / أنا الذي رأيت– دمشق ١٩٧٨ / اسم الماء والهواء –دمشق١٩٨٦

ولا تختلف استراتيجية اختيار العنوان عند نزيه أبو عفش عن الشعراء السابقين، فهي تعتمد غالبا على انتخاب عنوان داخلي ليكون العنوان الرئيس، ويقوم هذا الاختيار على قصدية تنبع من الوظيفة الحملية المتأتية من قدرة العنوان على تكثيف واختزال الفكرة المحورية والإيحاء بها، إضافة إلى وظيفته الجمالية التي تجعله يمارس وظيفة الإغراءٍ لذلك نجد أن أغلب عناوين أعماله هي عناوين داخلية تمّ انتخابها لتقوم بوظيفة العنونة التي تمنح العمل اسمه وهويته، وتشكل بؤرته الدلالية الأولية:

ما يشبه كلاما أخيرا–دمشق١٩٧٨ / وشاح من العشب لأمهات القتلى–١٩٧٦ بيروت . / حوارية الموت والنخيل– دمشق ١٩٧٢. / هكذا أتيت...هكذا امضي– بيروت .١٩٨٩.

وينحو فايز خضور في عنونة أعماله الشعرية نفس المنحى السابق، فيختار العنوان الداخلي الأبرز من حيث دلالته المحورية وبنيته الجمالية وقدرته على الإيحاء ليجعل منه عنوان الديوان، بحيث يكون رمزا ذا دلالة بديلة للمتن الشعري لهذا الديوان، كما في أغلب أعماله التي بلغت سبعة عشر ديوانا :

ويبدأ طقس المقابر– دمشق ١٩٧٧ / غبارالشتاء– دمشق ١٩٧٩./ صهيل الريح الخرساء– دمشق ١٩٧٠./ سلماس– دمشق١٩٨٦./ مصادفات–دمشق ١٩٩٩./ حصار الجهات العشر– بيروت١٩٩٣./ عشبها من ذهب– دمشق٢٠٠٠.

ومن بين شعراء الستينيات ينفرد الشاعر علي كنعان في كون استراتيجية العنونة عنده تقوم على أن يكون العنوان الخارجي للعمل بمثابة مرسلة موازية ومحمولة على العمل ككل بحيث تحمل دلالة كلية، تلعب دور التكثيف والإيجاز للبنية الدلالية لنصوص العمل الشعري، ولذلك لا نجد سوى عنوان واحد كان عنوانا داخليا جرى انتخابه ليكون العنوان الرئيسي للعمل وهو عنوان ديوان (مرايا لآخر المماليك– دمشق١٩٨٢). في حين يشكل عنوان ديوانه (أنهار من زبد– دمشق ١٩٧٠) جزءا من عنوان محوري داخلي هو (اللؤلؤة وأنهار الزبد).

وفيما يحاول شعراء ما يعرف بجيل السبعينيات الافتراق عن الجيل السابق على مستوى إستراتيجية العنونة التي لا يمكن فصلها عن سياقاتها الشعرية الأخرى، فإن شعراء قصيدة التفعيلة على اختلاف أجيالهم ظلوا في الغالب في دائرة إستراتيجية العنونة عند أصحاب التجارب السابقة من حيث استخدام العنونة المتمثلة في اختيارعنوان داخلي بقصد دلاليّ أو جمالي يحفز عليه ليكون العنوان الرئيسي، وفي العناوين التالية ما يدل على ذلك:

(في حضرة الماء وانهيارات لممدوح سكاف/ ما لا يعود لبيان صفدي/ هذا الدم ذاك الفرح لفؤاد كحل/ إلى آخر الليل تبكي القصيدة لعبد النبي التلاوي/ الرحيل نحو الصفر لنزار بريك الهنيدي/ رماد الكائن الشعري وجمهورية الأرض لمصطفى خضر/ أريدك أن تكوني لمحمد مصطفى درويش/ أربعون الرماد لأحمد يوسف داوود.....).

عتبة التصدير : الوظيفة الدلالية المحورية

إن التباين في استراتيجية العنونة بين ما عرف بجيل الستينيات والأجيال التالية لا يقتصر على بنية العنوان اللغوية من حيث الطول النسبي والاقتصاد الشديد في اللغة، أو الدلالة الكلية للعنوان، بل يتجاوز ذلك بسبب التحول الذي طال بنية اللغة والرؤية الشعرية إلى عتبات الديوان الأخرى ممثلة بصورة خاصة بالتصدير الذي يشكل مع العنوان عتبة قرائية ومفتاحا دلاليا يساعد المتلقي في تأويل العمل، واكتشاف طبيعة الرؤية الشعرية التي تحكم التجربة المقدمة. ولذلك لا يمكن قراءة التحول في هذه الإستراتيجية خارج الرؤية الجديدة لوظيفة العنوان الشعرية، والتي تمنحه القدرة على تضمن العمل الذي يسمه والتقاطع مع مكوناته ومراتبه القولية إضافة إلى الإعلان عن مقاصده كما يرى جيرار جينيت. يغيب التصدير عن الأعمال الشعرية لجيل ما عرف بجيل الستينيات بشكل كبير في حين استخدم في تقديم بعض القصائد في أعمال متفرقة ما جعل هذا التصدير يحيل على نص القصيدة الذي يتناص معه، ويكون شرحا أو تمثلا أو محورا يدور حوله هذا النص على خلاف ما تقوم به العتبة النصية (التصدير) من اختزال لمنطق الكتابة في العمل الشعري من خلال وظائفها التأليفية وسياقاتها التاريخية والنصية التي تقدمها وتكشف عنها. ومن الشعراء الذين أهتموا بوظيفة هذه العتبة/ التصدير الشاعر علي الجندي الذي صدّر أكثر من ديوان بها، وهي تتراوح بين العتبة التي تحمل دلالة فنية أو العتبة الدلالية التي تختزل فكرة رئيسة تهيمن على نصوص تجربة الديوان الذي تقدمه. في ديوانه (في البدء كان الصمت) يتضمن التصدير دلالة فنية توضح طبيعة العمل الفنية المقدمة في هذا الديوان (قصيدة سيمفونية ذات ثلاث حركات). وكما هو واضح فإن الشاعر يحاول على المستوى البنائي الفني أن يتعالق مع البناء الموسيقي السيمفوني الذي كما نعرف يتألف من أربع حركات متتالية تبلغ ذروتها في الحركة الرابعة. ويأتي التصدير الذي نجده في مطلع ديوانه (الحمّى الترابية) موضحا حقيقة الرمز التراثي الذي يستدعيه الشاعر في هذا الديوان وهو الشاعر قَطَري بن الفجاءة أحد شعراء الخوارج (سيرة حياة داخلية في أناشيد) فالتصدير الذي يستدعي تلك الشخصية يكشف عن حقيقة الذات العميقة التي تكتسبها شخصية الشاعر التي تستخدم شخصية قطري قناعا لها وتحاول أن تتماهى بها، كما تشير إلى طبيعة النصوص الشعرية التي تأتي على شكل مجموعة أناشيد، يقوم العنوان الداخلي للنصوص بتمثلها والإحالة من خلالها على نشيد الأناشيد التوراتي الذي تتعالق معه، وتحدد بنية النص الشعري الفنية التي تأتي على شكل مقاطع شعرية متتالية. ويستدعي الشاعر مرة ثانية في ديونه (طرفه في مدار السرطان) شخصية الشاعر طرفه بن

العبد أحد شعراء المعلقات الذي عاجلهم الموت وهم في ريعان شبابهم، ورغم ذلك احتلوا مكانة هامة في الشعر العربي القديم من خلال موهبتهم الكبيرة، لكن المميز في سيرة حياته هو العبث الوجودي والبحث عن الملذات الحسية التي استغرق فيها، ويكشف التقديم الذي يصدر به الشاعر ديوانه عن محاولة استعارة قناع هذه الشخصية وإقامة نوع من التناص بين سيرة حياته وسيرة حياة الشاعر القديم بشكل يمنح فيه الشخصية القديمة دلالات معاصرة، تعبر من خلالها عن تجربة الواقع الجديدة (كان طرفة بن العبد البكري شاعري النموذجي منذ أن عرفته وأنا بعد في مطلع شبابي، وظل كذلك حتى اليوم بالرغم من أنني رأيت نفسي أحيانا في شعراء آخرين خيل إليّ أنهم أكثر تجسيدا لي عبر رمال التاريخ...فحينا عروة بن الورد وحينا قطري بن الفجاءة، ور...بما المتنبي. وهأنذا أكتشف طرفة في اليوم وفي كثيرين، نختلف في كثير من صفاتنا فلقد هوى يافعا وما أزال أهرم إلا أننا نتفق في شيء أساسي هو أننا عرضة للانهيار في أية لحظة وأن «السرطان» يقرض حياتينا أبدا)(٣). وكما هو واضح من هذه العتبة فإن الشاعر يعمل على توجيه انتباه القارىء وفعل التأويل عنده من خلال تحديد عناصر التلاقي والاختلاف في الصفات بينه وبين الشاعر، ورغم ذلك يظل يستعير قناع هذه الشخصية التي يكتشف نفسه فيها، الأمر الذي يجعل الطبيعة الجدلية (لمبدا التقنع تتأسس كمبدأ تكويني وكفاعلية إنتاجية على تجربة رؤيا داخلية، ينفتح فيها الشاعر على حركة تفاعل تستمر باستمرار القصيدة مع أنا مغاير أو أكثر)(٤). ويغيب التصدير عن أعمال الشاعر ممدوح عدوان باستثناء ديوان (طيران نحو الجنون– بيروت١٩٩٩) الذي يتضمن قولا للشاعر جلال الدين الرومي يبين فيه العلاقة بين العقل والجنون (كل عقل يطير..إلى حيث الجنون) حيث يتعاضد التصدير/ العتبة مع العنوان في تشكيل المحور الدلالي لهذا النص/ الديوان الذي يأتي التصدير لقول من أقوال الرومي في مطلع كل مقطع من مقاطع القصيدة الطويلة مشكلا تكثيفا واختزالا لمضمونه. وعند الشاعر محمد عمران نجد التصدير يأتي غالبا في مطلع القصائد ما يشير إلى دلالته الجزئية، والديوان الذي تضمن عتبة تصدير هو ديوان (أغان على جدار جليدي) حيث تضمن التصدير قولا عربيا قديما يدل على مدى التعب والانهاك الذي أصاب المقاتل العربي والحاجة إلى الراحة والحياة الهانئة بعيدا عن الموت وساحات القتال (أما آن لهذا الفارس أن يترجل). ويظهر التصدير في أكثر من عمل من أعمال الشاعر نزيه أبو عفش وهذا التدير يتوزع بين المضمون السياسي والذاتي الشعري الخاص بمعاناة الشاعر مع تجربة الكتابة على المستوى الوجودي. يمكن التمثيل للنوع الأول من التصدير بالقول الذي يخاطب فيه الشاعر الفلسطيني محمود درويش العرب بمرارة وأسى تعبيرا عن مدى الشعور بالخيبة الكبيرة (ايها العرب لماذا تكذبون عليّ) حيث تقف الأنا بما تحمله من بعد رمزي في مواجهة حالة تكرسها علاقة العرب به وتتعلق بواقع المعاناة الفلسطينية. أما التصدير الثاني فيتمثل في الكلام الذي يصدر به ديوان (ما يشبه كلاما أخيرا–دمشق١٩٩٩) ويتحدث فيه عن معاناة الكتابة الشعرية حتى تكتمل في شكلها الذي تقدم فيه للقارئ (...إن قصيدة بسيطة واحدة تلتهم ورقتين صغيرتين من الدفتر ربماتكون قبل ذلك قد التهمت سنتين كاملتين من الحياة) ففي هذا التصدير يقدم الشاعر مكاشفة يسعى من خلالها أن ينبه المتلقي إلى حجم المكابدة والثمن الذي يدفعه الشاعر من حياته ووجوده لكي تكتمل الولادة الأخيرة لهذه القصيدة التي قد يقرأها القارئ في دقائق معدودات. ويحاول الشاعر علي كنعان في ديوانه (أبجدية الينابيع– بيروت ٢٠٠٧) أن يجعل من التصدير بؤرة دلالية تقوم بوظيفة دلالية توحي من خلالها بمضمون التجربة التي تمثل من خلال العلاقة الوجدانية والوجودية عودة إلى أيام الطفولة الهاربة متمثلة في الينابيع الأولى للحياة التي عاشها الشاعر ما يكشف عن السياق الوظيفي والنصي والتاريخي لهذه العتبة التي تتضمن ثلاثة أقوال الأول مأخوذ من لسان العرب حول المعنى المعجمي لكلمة الخريف، والثاني والثالث مقطعان نثريان للشاعر يتضمنان خواطر حول العلاقة بالمكان والزمان على المستوى الوجودي والتجربة الخاصة بعالم القرية (..وسمي الخريف خريفا لأنه تخرف فيه الثمار أي تجتنى.– الأطفال لا ينسون كيف تشيّع القرية أبناءها الراحلين بمجامر البخور– لماذا تزداد الطفولة نضرة ومحبة كلما أقتربنا من نهاية الجسر) وإذا كان القول الأخير يأتي بصيغة السؤال الذي يتطلب إجابة عليها، فإن القول الثاني بوصف للموتى بأنهم أبناء القرية الراحلين ينوي على دلالة وجدانية تكشف عن طبيعة العلاقة مع المكان الريفي الذي كان موطنا لتلك الطفولة التي تغدو مع تقدم العمر أكثر

نضرة، وبالتالي يكون الحضور النفسي والوجداني للمكان الذي احتضن تلك الطفولة أكثر تعبيرا عن هذا الارتباط الأمومي بالمكان/ القرية.

إن هذا التركيز على المتن الشعري في نصوص القصائد يدل على إهمال دور العتبات أو الحواشي التي تشكل نصا صغيرا يحيل على النص الأكبر/ الديوان ووظائفها التي تقوم بها بحكم وظيفتها الاتصالية المتمثلة في أنها تشكل صلة الاتصال الأولى مع القارئ أو العتبات التي يطل منها القارئ على داخل العمل أومن خلال وظيفة الإغراء والإعلان التي تنهض بها ودورها في تأويل العمل والإيحاء بمضمونه، ما يدل على مركزية النص وإغفال حدوده المتمثلة في هذه العتبات.

وتتمايز تجربة السبعينيات وما تلاها عن تجربة السابق على صعيد الاهتمام بوظيفة التصدير/ العتبة في رسم المحور/ المحاور التي ستدور حولها تجربة الديوان التي ستقدمها نصوصه الشعرية بحيث تضع القارئ في فضاء هذه التجربة وشواغلها الفكرية والجمالية التي غالبا ما تكون مقاطع شعرية مجتزأة من قصائد عالمية أو عربية أو أقوال ونصوص صوفية أو أدبية. وللتمثيل لهذا التوظيف للمرجعيات التناصية سنختار أربع عتبات/ تصديرات لأربعة شعراء مختلفين، العتبة الأولى من ديوان بندر عبد الحميد (إعلانات الموت والحرية– دمشق ١٩٧٨) وتتمثل في قول للشاعر الانكليزي شلي في رثاء الشاعر الانكليزي الراحل جون كيتس (إنه يحيا...إنه يصحو) وتدل على انتصار الشاعر على الموت بشعره الذي يجعله حيا دوما إذ يوحي الفعل المضارع المستخدم في العبارة بالاستمرارية والحركة. والشاعر أراد من خلال هذا التصدير أن يدلل على قيمة الشعر على المستوى الوجودي والإنساني الذي يقهر فيه الموت والعدم.

ويتوزع التصدير في أعمال الشاعر نوري الجراح بين المقبوسات الشعرية من شعراء غربيين وبين الكتابة التي تكثف وتختزل جانبا مهما وأساسيا من التجربة يجعل منها عتبة نصية، ذات سياقات توظيفية نصيا وتأليفا تؤدي دورا مهما في عملية التلقي وأفق التوقع، وفي اختزال طبيعة الرؤية الشعرية أو مضمون الرسالة التي سيقدمها العمل الذي تتصدره. وللتمثيل لهذين النوعين من التصدير سنختار أربعة أعمال من أعماله الشعرية، يتضمن العملان الأولان مقبوسين الأول للشاعر ريلكه (كل ما أستسلم له يغتني ويهجرني) في ديوان (القصيدة والقصيدة في المرآة) وهو يوحي بمعنى المرارة والفقد والخيبة الناجمة عن الخضوع والاستسلام في العلاقة مع الآخر، وتمثل ذات المتكلم/ الراوي في هذا النص مركزه إذ يكون الخطاب الذي يأخذ طابع المكاشفة حديثا عنها، ما يوحي بموقع الذات الشعرية في هذا الخطاب، وطبيعة التجربة التي تعيشها في علاقتها بالآخر. أما المقبوس الثاني (في ديوان الصبي) فهو للشاعرة الأمريكية إميلي ديكسون (باستطاعتي أن أخوض في الحزن/ في برك لا نهاية لها منه/ اعتدت على هذا/ غير أن أبسط دفعات الغبطة/ تكسر قدمي) وهو يحمل معنى الشعور بالمفارقة على مستوى التجربة الشعورية بين الحزن والفرح وما يعكسه ذلك على مستوى الذات من مكابدة اعتادت عليها النفس في الحياة التي لم تعتد الفرح والقدرة عليه. وفي العملين الآخرين يكون التصدير ذاتيا. ففي ديوان (كأس سوداء) يكون التصدير بمثابة رسالة يحدد فيها الجهة المعنية بالخطاب الشعري في قصائد هذا العمل، وهي تحمل التباسا واضحا في معناها الدلالي الناجم عن طبيعة الصيغة النحوية للعبارة (إليه، هو الذي يعرف) وبالتالي فإن معرفة الضمير الذي يتوجه الخطاب إليه يظل مقتصرا على شخص غير مسمى لكنه حاضر في هذه النصوص، وبالتالي فإن التصدير يمارس لعبة الإغواء مع القارئ للكشف عن الضمير المجهول الهوية والحاضر الدلالة والوجود في هذا العمل الذي يستغرقه. وفي ديوان (طريق دمشق والحديقة الفارسية) يأخذ التصدير صيغة المتكلم المفرد الحاضر الذي يحاول أن يكثف معنى تجربته الوجودية وتحولاتها التي تفاجئه من حيث غرابتها (بدأت بلا أمل في شيء/ حتى لأعجب من الأوهام كيف تطاوعني). ولاشك أن قراءة تلك العتبات النصية المتمثلة في التصدير لا يمكن أن تحقق أهدافها بمعزل عن تناول علاقتها بسائر العتبات الأخرى، لأن حدود تلك العتبات تشملها جميعا وهي تأتي ضمن سياقات توظيفية وتاريخية ونصية ووظائف تأليفية تختزل قسما من منطق الكتابة كما يقول جيرار جينيت في دراسته الهامة عتبات.

ويتضمن التصدير في ديوان(انتبه إلى....ربّما؟–دمشق ٢٠٠٧) للشاعر عادل محمود قولا خاصا بالشاعر يعبر فيه عن رؤيته للعلاقة مع الآخر في الحياة التي يعيشها، وتحمل معنى يدل على الرغبة في المشاكلة والتقارب والتوازن في الوجود والقيمة (لا أريد أن أكون أمامك فأغدو قائدا. لاأقبل أن أكون وراءك فاصبح تابعا،

أريد جوارك!! ربَّما). وهي بذلك تكثف رؤيته الإنسانية والوجودية التي تحاول تجربته في نصوص الديوان أن تتمثل ابعادها.

وعلى خلاف التناص مع الذات عند عادل محمود يتخذ الشاعر عابد إسماعيل من ثلاثة شواهد شعرية لثلاثة شعراء عرب من أجيال وتجارب مختلفة عتبة لديوانه(لمع سراب–دمش٢٠٠٦) تتصل على مستوى الوظيفة الدلالية/ الإيحائية مع العنوان الخارجي إذ يشكلان معا بؤرة دلالية أولية تفصح عن تلك العلاقة المراوغة والملتبسة للكائن مع الوجود والأشياء والعالم الذي يحيا فيه:

(إنني أبحث عن أسم، وعن شيء أسميه، ولا شيء يسمّى)

أدونيس.

تاهت على صورة الأشياء صورته

حتى إذا كملت تاهت على التيه

أبو تمام الطائي.

الجمال هو البعيد، البعيد فقط.

وديع سعادة

وتلعب العتبة التصديرية في ديوان (تتويج العشب– بيروت/ دمشق ١٩٩٨) وظيفة دلالية هامة من خلال المقبوسين اللذين يتضمنان مقطعا من نص لشاعر سوري قديم هو ملاغر وقولا للمتصوفة الكرملية تريز. ويتضمن المقطع الأول خطابا يوجهه الشاعر لشخصية يدعوها بالغريب تتعلق بالعلاقة مع المكان والمعنى الذي تنطوي عليه في سياق الرؤية الكونية الواحدة التي ترى في العالم بلدا واحدا وفي الإنسانية أصلا واحدا انبثقت منه(...فإذا كنت سوريا أين هي الغرابة؟ أيها الغريب إننا نقطن بلدا واحدا هو العالم وشيء واحد أنبت كل البشر)، أما القول الآخر فيتعلق بمفهوم الحب الإنساني وما يحمله من معان كبيرة(نحن لا نحب لنمشي بل لنطير). وهكذا تتعالق العتبة التصديرية مع العنوان دلاليا ووظيفيا من حيث الإيحاء بطبيعة الرؤية التي تمجد الطبيعي في الحياة وتلغي حدود الجغرافيا التي تباعد بين الشعوب والثقافات مؤكدة بذلك على المعنى الإنساني الذي يجمع البشرية ويوحدها والذي يجد تجليه الأجمل والأعظم في مشاعر الحب التي تخلق من الإنسان كائنا جديدا يحلق في سماء المحبة والعاطفة الخلاقة والنبيلة.

والتصدير الأخير للشاعر فؤاد كحل في ديوانه (أزهار القلب– دمشق ١٩٨٩) ثلاثة مقبوسات الأولى من أدب الكاتب حول ضرورة التكثيف والاختزال التي هي من نوع البلاغة في القول بما يجعله يختزن الكثير من الأفكار في القليل من الكلام. والمقبوس الثاني للشاعر بودلير (إن كل تجاوز الطول الذي يستطيع الانتباه البشري أن يصرفه إلى الصيغة الشعرية ليس قصيدة) والمقبوس الثالث لرسول حمزاتوف (أنا لا أريد أن أشبه أحدا لا عمر الخيام ولا بوشكين ولا بايرون) وتحمل المقبوسات الثلاث دلالات تتعلق بالعلاقة مع اللغة والرؤية إليها وبالتجربة القائمة على التمايز والخصوصية التي تكون تجسيدا للذات الشعرية ورؤاها وتجربتها الخاصة، ما يعكس حرص الشاعر الذي يؤكد عليه من خلال هذه المقبوسات التي يدونها على ضرورة امتلاك الشاعر لتجربته ووعيه الجمالي والفكري الذي يمنح تلك التجربة هويتها الخاصة بها، الأمر الذي يدلل على التساوق في الوظيفة الدلالية والإيحائية بين التصدير والعنوان الخارجي الذي يمنح نصوص الديوان معنى جماليا ووجدانيا ذاتيا توحي به عبارة أزهار القلب، وهو ما يكشف– كما يقول جينيت – عن الوظائف التأليفية التي تختزل قسما من منطق الكتابة، والتي لا تنفصل فيها علي مستوى البنية والدلالة عن خصوصية التجربة التي يقدمها الديوان في نصوصه الشعرية ،فهي تكشف من خلال موقعها الأولي الذي تتصدر فيه واجهة الديوان عن المرجعيات التي تتعالق معها رؤيته الشعرية، ويتشكل منظوره الجمالي في تجربة هذا الديوان.

الهوامش

جزء من دراسة مطولة ستصدر في كتاب قريبا.

١– قرآن كريم– سورة الرعد– الآية ١٦.

٢– الشعر العربي الحديث– رشيد يحياوي–دار إفريقيا/الشرق– الدار البيضاء ١٩٩٨–ص١١٠.

٣– طرفه في مدار السرطان– علي الجندي– اتحاد الكتاب العرب دمشق ١٩٧٥.

٤– في قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر–د. عبد الرحمن بسيسو– المؤسسة العربية للدراسات–بيروت١٩٩٩_ ص٥٦.

بـول أوســتر
مختــارات

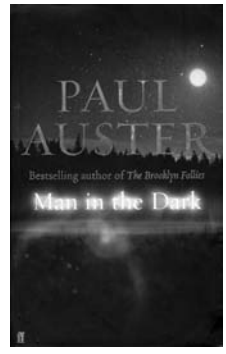
لوحات: سام ميسر **اختيار وترجمة: أحمـد شـافعـي**

شاعر ومترجم من مصر

ولد الروائي والناقد والمترجم والسينمائي الأمريكي بول بنيامين أوستر في ٣ فبراير ١٩٤٧، في نيوارك بولاية نيو جيرزي، لأبوين من أصل بولندي. درس في جامعة كولومبيا، وبعد تخرجه فيها عام ١٩٧٠، سافر إلى فرنسا حيث عاش لفترة على ترجمة الأدب الفرنسي إلى الإنجليزية. عاد إلى الولايات المتحدة عام ١٩٧٤، وبدأ نشر قصائده ومقالاته ورواياته. متزوج حاليا من الروائية الأمريكية سيري هستفيدت وله منها ابنة هي صوفي، وسبق له الزواج من الكاتبة الشهيرة ليديا ديفيس وله منها ابن يدعى دانيال.

أريد أن أحكي لكم قصة

لا أعرف لماذا أفعل ما أفعله. ولعلي ما كنت لأشعر باحتياج إلى فعله لو كنت أعرفه. كل ما يسعني قوله، وقوله بأقصى درجات اليقين، هو أنني شعرت بهذا الاحتياج منذ فجر مراهقتي. إنني أتكلم عن الكتابة، وتحديدا عن الكتابة بوصفها وسيلة لحكي القصص، القصص الخيالية التي لم تقع أحداثها فيما نسميه العالم الواقعي. لا شك أنه من الغريب أن يقضي المرء عمره بهذه الطريقة، جالسا وحده في غرفة وفي يده قلم، ساعة تلو ساعة، ويوما تلو يوم، وعاما تلو عام، مجاهدا نفسه كي يضع على الورقة كلمات يحقق بها الميلاد لشيء لا وجود له، اللهم إلا في رأسه. ما الذي يجعل امرءا على وجه الأرض يريد شيئا كذلك؟ الإجابة الوحيدة التي انتهيت إليها هي أن يكون المرء مجبرا على ذلك، هي أن لا يكون لديه خيار آخر.



ذلك الاحتياج إلى الصنع، والابتكار، والإبداع، هو بلا شك احتياج إنساني. ولكن إلى ماذا؟ ما الغاية التي يحققها الفن، وتحديدا فن القص، فيما نسميه بالعالم الواقعي؟ لا يسعني الخلوص إلى أية غاية على الأقل بالمعنى العملي. فلم يحدث أن ملأ كتاب معدة طفل جائع. ولم يحدث أن أوقف كتاب رصاصة قبل اختراقها جسد ضحية. ولم يحدث من قبل أن منع كتاب قنبلة من السقوط على مدنيين أبرياء في غمار حرب.

يروق للبعض أن يتصور أن ازدياد التقدير للفن كفيل فعلا بأن يجعلنا نحن البشر أفضل حالا، أكثر عدلا، أكثر أخلاقية، أكثر حساسية، أكثر تفهما. وقد يصدق ذلك، في حالات محددة نادرة ومتفرقة. ولكن لا ينبغي أن نغفل عن حقيقة أن هتلر قد بدأ حياته فنانا، وأن الطغاة والمستبدين يقرأون الروايات، وأن القتلة في زنازينهم يقرأون الروايات. ومنذا الذي يمكنه الزعم بأنهم لا يحققون من هذه الكتب متعة كالتي يحققها سواهم؟

أعني أن الفن بلا قيمة، على الأقل إذا قارناه بعمل السباك أو الطبيب أو مهندس السكك الحديدية. ولكن هل ما لا قيمة له يكون رديئا؟ هل انتفاء الغاية العملية يعني أن الكتب واللوحات والرباعيات الوترية هي مجرد إهدار للوقت؟ يظن الكثير من الناس هذا الظن. ولكنني أريد أن أذهب إلى القول بأن لاقيمة الفن هي تحديدا ما يعطي الفن قيمته، وأن إنتاج الفن هو ما يميزنا عن بقية الكائنات التي تعيش على سطح هذا الكوكب، أي أن الفن في جوهره هو ما يجعل منا بشرا.

أن تفعل شيئا من أجل المتعة والجمال الخالصين الكامنين في فعله. تخيلوا الجهد المبذول، وساعات التدريب والالتزام اللازمة لكي يصبح المرء راقصا أو عازفا متمكنا للبيانو. فكروا في أشكال المعاناة والعمل الشاق، في كم التضحيات التي يبذلها المرء من أجل تحقيق شيء هو بكل معنى الكلمة وبهائها ... فارغ من القيمة.

على أنه يبقى للقص مكان في عالم مختلف إلى حد ما عن بقية الفنون. فوسيطه هو اللغة، واللغة شيء نشترك فيه مع الآخرين، شيء مشاع بيننا جميعا. منذ اللحظة التي نتعلم فيه الكلام، يبدأ جوعنا إلى القصص في التكون. ومن يستطيع منا أن يتذكر طفولته فسوف يتذكر بأي قدر من البهجة كنا نستطيب لحظة حكاية ما قبل النوم، حين كانت أمهاتنا أو آباؤنا يجلسون بجوارنا في شبه العتمة ليقرأوا لنا من كتاب حكايات الجنايات.

يسهل على الآباء بيننا أن يوقدوا نار الحماسة في عيون أطفالنا عندما نقرأ لهم. ولكن ما سر هذه الرغبة الشديدة في الإصغاء؟ إن حكايات الجنيات تتسم في الغالب بالقسوة والعنف، فغالبا ما يتم فيها تصوير الذبح والوحشية والتحولات المخيفة والأعمال السحرية الشريرة. وقد يميل أحدنا إلى اعتبار هذه المادة مخيفة للطفل الصغير، في حين أن هذه القصص تتيح للطفل أن يلتقي بمخاوفه وعذاباته في سياق آمن تماما يتمتع فيه بحماية مطلقة. وذلك هو شأن قصص السحر، قد تهوي بنا إلى أعماق الجحيم، لكنها في نهاية المطاف لا تعرضنا للأذى.

ونكبر، لكننا لا نتغير. تزداد شخصياتنا تعقيدا، ولكن تبقى لنا في سرائرنا أرواحنا لصغيرة، نبقى شغوفين بالإصغاء إلى القصة التالية، والتالية، والتالية. لقد صدرت المقالات تلو المقالات على مدار سنين في كل بلد من بلاد العالم الغربي لتنعي لنا تناقص عدد القراء، وتعلن لنا أننا قد دخلنا ما يطلق عليه البعض «عصر ما بعد الأدب». وقد يصح ذلك، إلا أنه في الوقت نفسه لم ينتقص من الرغبة الإنسانية في القصص.

ويبقى أن الروايات ليست المصدر الوحيد. فالأفلام والتليفزيون بل والكتب الكوميدية المصورة تنتج كميات هائلة من الحكايات القصصية فيبتلعها الجمهور بقدر كبير من الحماس. وذلك لأن البشر بحاجة دائما إلى القصص. يحتاجون إليها بإلحاح يماثل إلحاح احتياجهم إلى الغذاء، ولولا حضور القصص سواء مطبوعة أو معروضة على شاشة التليفزيون لما أمكن لنا أن نتخيل الحياة بدونها.

وحينما نصل إلى الحديث عن حالة الرواية، ومستقبلها، أجد نفسي أكثر ميلا إلى التفاؤل. فالأرقام والإحصاءات لا تبين لنا في أي مكان تزداد أهمية الكتب، إذ لا يوجد

إلا قارئ واحد، لا يوجد في كل مرة إلا قارئ واحد. ومن هنا تأتي القوة الخاصة التي تنفرد بها الرواية، ومن هنا يستحيل في ظني أن تموت الرواية كشكل أدبي. فكل رواية هي نتاج تعاون بين الكاتب والقارئ على قدم المساواة، وهي المكان الوحيد في العالم الذي يمكن فيه لاثنين أن يلتقيا في ظل حميمية مطلقة.

لقد قضيت حياتي في حوارات مع أشخاص لم تتهيأ لي مقابلتهم قط، ولن أعرفهم أبدا، وأتمنى أن أستمر في ذلك حتى أتوقف عن التنفس.

إنها الوظيفة الوحيدة التي أردت أن أعمل فيها

× **نص الكلمة التي ألقاها بول اوستر في أكتوبر الماضي عند تلقيه جائزة الأمير أوستورياس للأدب، وهي أهم الجوائز الأسبانية في الأدب، وهو النص الذي نشرته صحيفة الجارديان البريطانية في ٥ نوفمبر ٢٠٠٦ .**

رجل في العتمة

وحيدا في العتمة، أقلِّب العالم في رأسي، بينما أصارع نوبة أخرى من الأرق، ليلة أخرى بيضاء من ليالي برية أمريكا الشاسعة. في الطابق الأعلى ابنتي وحفيدتي نائمتان في غرفتي النوم، كل منهما وحيدة مثلي، ميريام ابنتي الوحيدة البالغة من العمر سبعة وأربعين عاما، والتي تنام وحدها منذ خمس سنوات، وابنتها الوحيدة كاتيا، البالغة من العمر ثلاثة وعشرين عاما، والتي دأبت على النوم برفقة شاب اسمه تيتوس سمول، ولكن تيتوس الآن ميت، وكاتيا تنام وحدها، موجوعةَ القلب.

ضوء ساطع ثم عتمة. شمس تنصب من أربعة أركان السماء، يعقبها سواد الليل، وصمت النجوم، وهز الريح للغصون. هذا هو الروتين. ولي في هذا البيت أكثر من سنة، منذ أن سمحوا لي بالخروج من المستشفى، حيث أصرت ميريام أن أجيء إلى هنا، وفي أول الأمر لم يكن يوجد سوانا، وممرضة تقوم على رعايتي بالنهار عندما تكون ميريام في العمل خارج البيت. وحدث بعد ثلاثة أشهر أن انهار السقف على رأس كاتيا، فتركت مدرسة السينما في نيويورك وعادت لتعيش مع أمها في فيرمونت.

سماه أبواه باسم ابن رامبرانت، صبي اللوحات الصغير، الطفل ذي الشعر الذهبي والقبعة الحمراء، التلميذ الحالم الحيران في دروسه، الصبي الصغير الذي صار شابا يفترسه المرض فمات في العشرينيات من عمره، تماما مثل تيتوس كاتيا. يا له من اسم مشؤوم، ينبغي منعه من التداول إلى الأبد. كثيرا ما أفكر في ميتة تيتوس، قصة ميتته المريعة، صور تلك الميتة وعواقبها الساحقة على حفيدتي الحزينة، ولكنني لا أريد أن أخوض في هذا الآن، لا أستطيع أن أخوض في هذا الآن، عليَّ أن أدفعه عني إلى أبعد ما يمكن. فالليلة لا تزال يافعة، وبينما أنا مستلق هنا رافعا عيني في العتمة، العتمة الحالكة إلى حد أن السقف لا يرى، أبدأ في تذكر القصة التي بدأتها ليلة أمس. هذا ما أفعله حينما يمتنع علي النوم. أستلقي في السرير وأحكي لنفسي قصصا، لعلها لا تفضي إلى شيء، ولكن طالما أنا فيها، فهي تحول دون أن أفكر في أشياء أوثر أن أنساها. ومع أن التركيز قد يكون مشكلة، إلا أن عقلي كثيرا ما ينجرف في نهاية المطاف بعيدا عن القصة التي أحاول حكايتها، إلى أشياء لا أريد أن أفكر فيها. ليس ثمة ما يمكن أن أفعله. إنني أفشل المرة بعد الأخرى، أفشل أكثر مما أنجح، ولا يعني هذا أنني لا أبذل قصارى جهدي.

وضعته في حفرة. بدت تلك بداية جيدة، طريقة واعدة لتحريك الأمور. ضعوا رجلا نائما في حفرة، وانظروا بعد ذلك ما الذي سوف يحدث حينما يصحو ويحاول أن يزحف إلى الخارج. إنني أتكلم عن حفرة عميقة في الأرض، عمقها تسعة أقدام أو عشرة، محفورة بطريقة تجعلها دائرة مضبوطة، ذات جدران عمودية من التراب المدكوك الكثيف، وبالغة الصلابة إلى حد أن لسطحها الداخلي ملمس صلصال محروق، بل ربما ملمس الزجاج. أي أن الرجل الذي في الحفرة لن يستطيع إخراج نفسه منها بمجرد أن يفتح عينيه. ما لم يكن مجهزا بمجموعة من أدوات تسلق الجبال مطرقة وخطاطيف معدنية على سبيل المثال أو حبل ليلقيه فيلتف على شجرة قريبة وهذا الرجل ليست لديه أدوات، وبمجرد أن يسترد وعيه سيعرف أية ورطة هو فيها.

وهذا ما يحدث. يستعيد الرجل حواسه ويكتشف أنه نائم على ظهره، محملقا إلى سماء الليل من فوقه صافية من الغيوم. اسمه أوين بريك، وليست لديه فكرة عما جعله يهبط في هذه البقعة، أو ذكرى لوقوع في هذه الحفرة الأسطوانية التي يقدر أن يكون قطرها اثني عشر قدما تقريبا. يعتدل جالسا. يندهش لما يرى أنه يرتدي زي جندي مفصل من

صوف خشن بني ضارب إلى الرمادي. على رأسه قبعة، وحذاء جلدي أسود برقبة محكم حول قدميه، مربوط من حول الكاحل بعقدة مزدوجة. وعلى كل كم من السترة شريطان عسكريان بما يشير إلى أن الزي يخص شخصا برتبة العريف. ذلك الشخص قد يكون أوين بريك، لكن الرجل الذي في الحفرة، والمسمى أوين بريك، لا يتذكر أنه خدم في جيش أو خاض حربا في أي وقت من حياته.

ولعدم وجود أي تفسير آخر، يفترض أنه تلقى ضربة على رأسه وأنه فقد ذاكرته فقدانا مؤقتا. ولكنه حينما يضع أنامله على فروة رأسه ويبدأ البحث عن أورام أو جروح، لا يجد أثرا لورم أو جرح أو كدمة، لا شيء يشي بأن هذه الإصابة حدثت. فما الأمر إذن؟ تراه تعرض لصدمة مؤلمة مسحت أجزاء كبيرة من مخه؟ ربما. ولكن ما لم تعد ذاكرة هذا الشخص إليه، فلا سبيل أمامه لمعرفة شيء. بعد ذلك، يشرع في استكشاف إمكانية أن يكون نائما في سريره في بيته، حبيس حلم واضح وضوحا غير طبيعي، حلم حاد شبيه بالحياة إلى درجة ذوبان الحد الفاصل بين الحلم والوعي. ولو أن هذا صحيح، فليس عليه سوى أن يفتح عينيه ببساطة، ويثب من السرير، ويمشي إلى المطبخ لإعداد قهوة الصباح. ولكن كيف يمكنك أن تفتح عينيك وهما مفتوحتان بالفعل؟ يغمض عينيه ويفتحهما بضع مرات، وهو يتساءل بطفولية إن كان هذا سوف يبطل السحر، ولكن ليس هناك من سحر ليبطله شيء، والسرير المسحور لا يتجسد في سرير حقيقي.

يمر أعلاه سرب من الزرازير، يعبر في مجاله البصري لخمس ثوان أو ست، ثم يتلاشى في السحر. يقف بريك ليتحقق مما حوله، وبينما يفعل ذلك، يتبين شيئا ناتئا من الجيب الأيسر الأمامي في بنطاله. يتبين أنه محفظة، محفظته، وبالإضافة إلى ستة وسبعين دولارا من النقد الأمريكي، تحتوي المحفظة رخصة قيادة صادرة من ولاية نيويورك لشخص اسمه أوين بريك، من مواليد ١٢ يونيو ١٩٧٧. هذا يؤكد ما يعرفه بريك بالفعل: أنه الرجل المشرف على الثلاثين، القاطن في جاكسن هايتس، بـ كوينز. يعرف أيضا أنه متزوج من امرأة اسمها فلورا وأنه يعمل منذ سبع سنوات ساحرا محترفا، يقدم فقراته غالبا في حفلات أعياد الميلاد في المدينة باسم مسرحي هو زافيللو العظيم. وهذه المعلومات تزيد اللغز صعوبة على صعوبة. فإذا كان واثقا إلى هذه الدرجة ممن هو، فكيف انتهى به الحال في قاع الحفرة، مرتديا زي عريف لا يحمل أوراقا، أو صفيحة هوية، أو بطاقة هوية عسكرية تؤكد وضعه كجندي؟

لا يضيع منه وقت يذكر قبل أن يدرك أن الهرب أمر غير مطروح. فالجدار الدائري عال للغاية، وحين يركله بحذائه بغية أن يخدش سطحه فيحدث متكأ لقدمه يساعده على الصعود، تكون النتيجة الوحيدة هي تقرح إصبع قدمه الكبير. يحل الليل بسرعة شديدة، وفي الهواء برودة، برودة ربيعية ملعونة تستدفئ في جسده، وفي الوقت الذي بدأ فيه بريك يشعر بالخوف، كان مأخوذا أكثر منه خائفا. ومع ذلك لا يستطيع أن يمنع نفسه من المناداة طالبا العون. لا يزال كل شيء إلى الآن ساكنا من حوله، بما يشي بأنه في موضع ما ريفي ناء غير مأهول، ولا صوت فيه إلا صياح طائر عابر أو حفيف ريح. لكن، وكأنما بناء على أمر، أو كأنما وفق نسخة عوجاء من منطق العلة والمعلول، لم يكد يفوه بـ «النجدة» حتى انلعت نيران المدفعية على البعد، وإذا السماء المعتمة تضيئها نيازك الدمار المشعة. ويسمع بريك صوت مدافع رشاشة وانفجار قنابل يدوية، وتحت ذلك كله، وعلى بعد أميال، لا شك أن هناك أصواتا بشرية. إنها حرب، وهو يعرف ذلك، وهو جندي في هذه الحرب، لكنه بلا سلاح في حوزته، يرد به هجوما عن نفسه، وللمرة الأولى منذ صحوه يشعر أنه خائف، خائف فعلا.

يتواصل الضرب لما يزيد عن ساعة، ثم يتلاشى تدريجيا إلى أن يسود الصمت. ولا ينقضي على ذلك وقت طويل، حتى يسمع بريك صوت أبواق خافتة، يوعزها إلى عربات إطفاء تهرع إلى المباني التي تضررت من القصف. وحتى هذه تصمت بعد قليل هي الأخرى، ويلفه الصمت من جديد. وبقدر ما يشعر بريك بالبرد والخوف، يشعر أيضا بالتعب، فيمشي لبرهة في حدود زنزاته الأسطوانية إلى أن تظهر النجوم في السماء، وبطريقة أو بأخرى يدركه النوم.

في وقت مبكر من صباح اليوم التالي، يصحو على من يناديه من أعلى الحفرة. يرفع بريك بصره فيرى وجه رجل ناتئا عن الحافة، ولأن الوجه هو كل ما يراه بريك، فإنه يفترض أن الرجل مستلق تماما على بطنه.

ـ عريف، عريف بريك، حان وقت التحرك.

يقف بريك، وحين لا تكون عيناه إلا على بعد ثلاثة أقدام أو أربعة من وجه الغريب، يرى أن الرجل داكنُ البشرة، مربع الوجنتين ذو لحية عمرها يومان وقبعة عسكرية مماثلة للتي فوق رأسه. وقبل أن يؤكد بريك كم هو راغب في التحرك، لا يجد نفسه في موضع يسمح له بفعل أي شيء؛ فوجه الرجل يختفي.

بعد لحظات من ذلك، ثمة صوت اصطدام مطرقة أو مضرب حديدي بشيء معدني، ولأن الصوت ينكتم تدريجيا مع كل ضربة، يتصور بريك أن الرجل يدق قضيبا في الأرض. ولو أنه قضيب، فمن المحتمل أن يُربط به عما قريب حبل،

وبذلك الحبل يستطيع بريك أن يخرج من الحفرة. يتوقف الرنين، وتمضي ثلاثون ثانية أو أربعون، ومثلما توقع بالضبط يسقط حبل بين قدميه.

بريك ساحر، وليس بطل كمال أجسام، وحتى إن كان تسلق قدما أو اثنتين على حبل ليس بالمهمة المجهدة للغاية لرجل في الثلاثين ذي صحة جيدة، إلا أنه يجد قدرا جيدا من المشقة في رفع نفسه إلى السطح. لا ينفعه الحائط في شيء، فنعلا حذائه ينزلقان على سطحه الأملس، وحين يحاول أن يشد بحذائه على الحبل نفسه، يتبين أنها صفقة خاسرة، أي أن عليه أن يعتمد على قوة ذراعيه وحدهما، ولأنهما ليسا بالذراعين القويين أو مفتولي العضلات، ولأن الحبل مصنوع من مادة خشنة تلهب راحتيه، فإن هذه العملية البسيطة تتحول إلى معركة. وحينما يقترب أخيرا من الحافة ويمسكه الرجل الآخر من يمناه جاذبا إياه إلى مستوى الأرض، يكون بريك مقطوع النفس مشمئزا من نفسه.

وبعد أدائه الباهت هذا يتوقع بريك سخرية من عجزه، إلا أن معجزة من المعجزات تجعل الرجل يحجم عن إبداء أي تعليق مهين.

وفيما يجاهد بريك لكي يبقى واقفا على قدميه، يلاحظ أن زي منقذه مماثل لزيه، مع فارق وحيد هو أن على كمي سترته ثلاثة أشرطة، بدلا من اثنين. لا يستطيع بسبب الضباب العالق بكثافة في الهواء أن يتعرف أين هو. منطقة ما معزولة في الريف، مثلما تصور من قبل، ولكن المدينة أو البلدة التي تعرضت للقصف ليلة أمس غير واضحة للنظر. الشيء الوحيد الذي يمكن له أن يميزه بأي قدر من الوضوح هو القضيب المعدني والحبل المربوط فيه والسيارة الجيب المبقعة بالطين والمركونة على بعد عشرة أقدام من حافة الحفرة.

يقول الرجل وهو يشد على يديه بحماس وحزم: عريف، أنا الجاويش توباك، جاويشك. ولكني مشهور بـ الشاويش شاويش

ينظر بريك من أعلى إلى الرجل الأقصر منه بست بوصات محترمةويعيد الاسم بصوت خافت: الشاويش شاويش

يقول توباك: عارف، اسم مضحك، ولكن الأسماء تلزق، وما باليد حيلة، واليد التي لا تقدر ان تعضها، قبلها، صح؟

يسأله بريك وهو يحاول ان يكبح الألم في صوته: ما الذي أفعله هنا؟

تماسك يا فتى. أنت في حرب. أم ماذا كنت تظنها؟ رحلة إلى بلاد المرح؟

أية حرب؟ أيعني هذا أننا في العراق؟

العراق؟ ومن الذي يبالي بالعراق؟

أمريكا في حرب في العراق. الكل يعرف هذا.

... أم العراق. نحن في أمريكا، وأمريكا في حرب مع أمريكا.

ما هذا الذي تقوله؟

حرب أهلية يا بريك. ألا تعرف أي شيء؟ هذه هي السنة الرابعة، ولكن الآن بعدما ظهرت أنت، سوف تنتهي بسرعة.

أنت الذي ستسمح بحدوث ذلك.

ومن أين لك أنت تعرف اسمي؟

أنت في فصيلتي يا حمار أنت.

وما حكاية الحفرة؟ ما الذي كنت أفعله هناك؟

إجراء طبيعي. كل المجندين الجدد يردون إلينا بهذه الطريقة.

لكنني لم أوقع ورقا. لم أتقدم بطلب.

طبعا، لا أنت ولا غيرك. في لحظة تكون في حياتك الطبيعية، وفي التي بعدها أنت في الحرب.

يرتبك بريك من كلام توباك إلى حد أنه لا يعرف ماذا يقول؟

يواصل الشاويش كلامه: هذه هي الحكاية. أنت يا سيدي الذي وقع عليه اختيارهم للمهمة الكبيرة. لا تسألني لماذا، لكن القيادة العامة ترى أنك أفضل رجل للمهمة، ربما لأنك غير معروف لأحد، أو ربما بسبب هذه ... هذه الـ ؟ هذه الطلة البريئة التي على وجهك، فلا يشك أحد في أنك القاتل؟

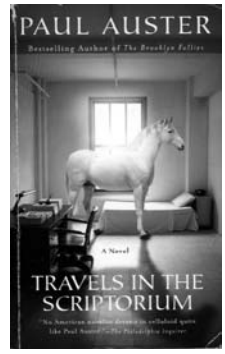
القاتل؟

نعم، القاتل. ولكنني أفضل المحرر. أو ربما صانع السلام. عموما، مهما يكن المسمى، بدونك لن تتوقف هذه الحرب أبدا.

ود بريك لو يهرب على الفور، ولكن لأنه أعزل، لم يفكر أن يفعل أي شيء إلا أن يجاريه. يسأله، ومن الذي ينبغي أن أقتله؟

يرد الشاويش بغموض، ليس من بل ماذا؟ نحن أصلا غير متأكدين من اسمه. يمكن بليك. يمكن بلاك. يمكن بلوك. ولكن لدينا عنوان، وإذا كان إلى الآن لم يهرب منه، فلن تواجهك أدنى صعوبة. سنرتب لك من تتصل به في المدينة، وستذهب متخفيا، وإن هي إلا أيام ويكون كل شيء انتهى.

ولم يستحق هذا الرجل القتل؟
لأن الحرب ملكه. هو الذي اخترعها، وكل ما يحدث أو سيحدث موجود في رأسه. تقطع أنت هذه الرأس، تنتهي الحرب. بهذه البساطة؟
أي بساطة؟ أنت تجعله أشبه بإله.
ليس إلها، يا عريف، بل مجرد رجل. يجلس طول النهار في غرفة ويكتب، وكل ما يكتبه يتحقق. تقارير المخابرات تقول إن الإحساس بالذنب يزلزله، لكنه لا يقدر أن يوقف نفسه. ولو كانت لدى ابن القحبة هذا الشجاعة على تفجير مخه، لما كنا نقول الآن هذا الذي نقوله.
تقول إذن إنها قصة، إن رجلا يكتب قصة، وإننا كلنا أجزاء منها.



شيء من هذا القبيل.
وبعد قتله، ما الذي سيحدث؟ الحرب تنتهي، ونحن، ماذا عنا؟
كل شيء يرجع إلى طبيعته.
أو ربما نختفي.
رما. ولكن هذه هي المخاطرة التي علينا القبول بها. نقضي أو يقضى علينا، يا بني. لقد مات أكثر من ثلاثة عشر مليونا حتى الآن. ولو استمرت الأمور على ما هي عليه لوقت أطول، أكثر من نصف السكان سيموتون.
لا ينوي بريك أن يقتل أي أحد، وكلما طال إنصاته لتوباك كلما تأكد له أنه مجذوب مخرف. غير انه لا خيار لديه في الوقت الراهن إلا أن يتظاهر بالتفهم، وأن يتصرف كما لو كان ملهوفا على تنفيذ المهمة.
يسير الشاويش شاويش إلى الجيب، فيحضر من مؤخرتها كيسا بلاستيكيا مكتظا، ويسلمها لبريك، قائلا، هذه متعلقاتك الجديدة، وفي العراء يأمر الساحر بخلع زيه العسكري وارتداء الملابس لمدنية الموجودة في الكيس: بنطلون جينز أسود، وقميص قطني أزرق، وبلوفر بسبعة، وحزام، وسترة جلدية بنية، وحذاء أسود بني. ثم يسلمه حقيبة ظهر خضراء من النايلون فيها المزيد من الثياب، وأدوات حلاقة، وفرشاة أسنان، وفرشاة شعر، ومسدس عيار ٣٨، وعلبة رصاص. وأخيرا يعطى بريك مظروفا به خمسة وعشرون دولارا وورقة تحمل اسم الشخص الذي سوف يتصل به وعنوانه.
يقول الشاويش، لو فيسك. رجل طيب. اذهب إليه بمجرد أن تصل المدينة، وسوف يخبرك بكل ما تحتاج أن تعرفه.
يقول بريك، أي مدينة هذه التي نتكلم الآن عنها؟ أنا لا أعرف أين أنا؟
يقول توباك مشيرا بذراع إلى اليمين حيث ضباب الصباح الكثيف، ولِنْتُن. اثنا عشر ميلا إلى الشمال. ليس عليك إلا أن تبقى على الطريق فتصل على العصر.
المفروض آخذها مشيا؟
آسف. كنت سأقلك، لولا أنني لا بد أن آخذ الاتجاه الآخر. رجال بانتظاري.
وماذا عن الإفطار؟ اثنا عشر ميلا على معدة خاوية ...
آسف أيضا على هذا. كان المفروض أن أحضر لك سندوتش بيض وترمس قهوة، لكن نسيت.
وقبل أن يتحرك لينضم إلى رجاله، يجذب الشاويش شاويش الحبل من الحفرة، ويخلع القضيب المعدني من الأرض، ويلقي بهما في مؤخرة الجيب. ثم يصعد ليجلس خلف المقود ويدير المحرك. ويقول وهو يلوح لبريك بالوداع، اجمد أيها الجندي. شكلك لا يبدو لي قاتلا، ولكن ماذا أعرف وأنا لم يصح لي رأي في شيء قط؟
وبدون كلمة أخرى يضغط توباك بقدمه دواسة البترول، وينطلق، ليختفي في غضون ثوان في الضباب. بريك لا يتزحزح. يشعر بالبرد وبالجوع، بالقلق وبالخوف، ولما يربو على دقيقة يبقى واقفا هناك في عرض الطريق، لا يعرف ما الذي ينبغي أن يفعله. وأخيرا تنتابه رعشة في الهواء المثلج، فيتقرر له الأمر. عليه أن يحرك أطرافه ليدفئ نفسه، وهكذا، ودونما أدنى فكرة عما ينتظره، يستدير، يضع يديه في جيبيه، ويبدأ في السير باتجاه المدينة.

رجل في العتمة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٨

قصة آلتي الكاتبة

قبل ثلاث سنوات ونصف، عدت إلى أمريكا. كان ذلك في يوليو من عام ١٩٧٤، وحينما فتحت حقائبي في عصر أول يوم لي في نيويورك، تبينت أن آلتي الكاتبة الصغيرة من طراز هرمس قد تحطمت. تهشم الغلاف، والحروف اعوجت أشكالها، ولم يكن ثمة أمل في إصلاحها.
لم أكن أملك أن أشتري آلة كاتبة جديدة. فنادرا ما كانت تتوفر لدي نقود كثيرة في تلك الأيام، ولكنني في تلك اللحظة بالذات، كنت على الحديدة.
بعد ليلتين، دعاني صديق قديم من أيام الكلية على العشاء في شقته. وفي لحظة من حديثنا، أتيت على ذكر ما جرى لآلتي الكاتبة، فقال لي إن لديه واحدة في الخزانة لم يعد يستعملها. كانت قد أُعطيت له كجائزة تخرج من المدرسة الثانوية عام ١٩٦٢. وقال إنني لو أردت أن أشتريها منه، فسيكون من دواعي سروره أن يبيعها لي.
اتفقنا على أربعين دولارا. كانت آلة أوليمبيا محمولة صنعت في ألمانيا الغربية. البلد الذي لم يعد له وجود الآن،

ومع ذلك، ومنذ ذلك اليوم من عام ١٩٧٤، فإن كل حرف كتبته كان على تلك الآلة.

في البداية، لم أكن أفكر فيها كثيرا. مضى عام، ومضت عشرة أعوام، ولم يحدث ولو لمرة واحدة أن اعتبرت من الغريب أو غير المعتاد أنني أعمل على آلة كاتبة يدوية. كان البديل الوحيد هو الآلة الكاتبة الكهربائية، ولكنني لم أحب الضوضاء التي كانت تصدرها تلك الأجهزة، ذلك الطنين المستمر الصادر عن الموتور، وصليل الأجزاء المتحركة وأزيزها، وذلك النبض المتوتر الذي أستشعره في أصابعي كلما تغير التيار. كنت أفضل سكون آلتي الأوليمبيا. كانت مريحة في اللمس، وتعمل بسلاسة، وجديرة بالثقة. وحين كنت أكف عن النقر على الأزرار، أجدها صامتة.

وفوق ذلك كله، لم تكن قابلة للتحطم. فباستثناء تغيير شريط الحبر، والاضطرار بين الحين والآخر إلى تنظيف الأزرار من الحبر المتراكم، كنت معفيا تماما من واجبات الصيانة. غيرت الأسطوانة الدوارة مرتين، أو ربما ثلاثا. ولم آخذها إلى المحل للتنظيف أكثر من عدد مرات تصويتي في الانتخابات الرئاسية، ولم أضطر قط إلى استبدال أي جزء منها. والإصابة الوحيدة الخطرة التي تعرضت لها كانت عام ١٩٧٩، وذلك حين كسرت ابنتي وكان عمرها سنتين ذراعها. ولكنها لم تكن غلطة الآلة الكاتبة. قضيت بقية ذلك اليوم يائسا، ولكنني في الصباح التالي حملتها إلى محل في شارع كورت، وجعلتهم يلحمون الذراع في مكانه. وهناك ندبة إلى الآن في ذلك الموضع، لكن العملية نجحت، والذراع لا يزال في مكانه منذ ذلك اليوم.

لا مجال للحديث عن الكمبيوتر وبرامجه الكتابية. ففي وقت مبكر، اشتهيت أن أشتري لنفسي إحدى تلك الأعاجيب، ولكن أصدقاء كثيرين جدا حكوا لي قصص رعب عن ضغط زر بالخطأ ومن ثم مسح عمل يوم أو عمل شهر وسمعت تحذيرات كثيرة جدا عن انقطاع الكهرباء المفاجئ وإمكانية أن يؤدي إلى ضياع مخطوطة كاملة في أقل من نصف ثانية. ولما لم أكن قط ماهرا في التعامل مع الآلات، فقد عرفت أنه لو كان هناك زر يمكن ضغطه بالخطأ، فإنني في النهاية سوف أضغطه.

بقيت على آلتي القديمة، وإذا الثمانينيات يصبحن التسعينيات. وواحدا إثر واحد، تحول أصدقائي إلى الماك والآي بي إم. وبدأت أبدو كأنني عدو للتقدم، أو الوثني الآخير الصامد في عالم المعتنقين للديجيتال. وكان أصحابي يسخرون من مقاومتي للأساليب الجديدة. ومن كان منهم لا يطلق عليّ «سيدنا الشيخ العتيق»، كان يسميني التيس العجوز العنيد الرجعي. ولم أهتم. وكنت أقول إن ما يصلح لهم ليس بالضرورة ما يصلح لي. وما الداعي إلى التغيير وأنا سعيد تماما بما أنا عليه؟

حتى ذلك الحين، لم أكن مرتبطا ارتباطا خاصا بآلتي الكاتبة. كانت مجرد أداة تتيح لي أن أقوم بعملي، لكن بعدما أصبحت سلالة مهددة بالانقراض، وواحدة من أواخر ما تبقى من مصنوعات إنسان القرن العشرين بدأت تنمو بداخلي محبة تجاهها. وأدركت أن لنا شئت أم أبيت ماضيا واحدا. وبينما أخذ الوقت ينصرم، أدركت أن لنا أيضا مستقبلا واحدا.

بعد سنتين أو ثلاث، استشعرت قرب النهاية، فذهبت إلى ليون، محل الأدوات المكتبية الذي أتعامل معه في بروكلن، وطلبت منه أن يعد لي طلبية بخمسين شريط حبر. واضطر الرجل أن يجري اتصالات لعدة أيام ليدبر طلبية بهذا الحجم. وبعد ذلك قال لي إن بعض الأشرطة أتى من أماكن بعيدة بعد مدينة كنساس.

أستخدم هذه الأشرطة بأكبر قدر ممكن من الحرص، فأطبع عليها إلى أن يصبح الحبر غير مرئي تقريبا على الورق. وليس لدي أمل كبير في أن تكون ثمة أشرطة متبقية في السوق حينما ينتهي المخزون الذي لدي.

لم يكن في نيتي قط أن أحول آلتي الكاتبة إلى بطل. ذلك ما اهتم به سام ميسر الذي زار بيتي ذات يوم فوقع في غرام مكنتي. وليس من الممكن حسبان أهواء الفنانين. دامت العلاقة عدة سنوات، ومنذ شرارتها الأولى، كنت أشك أن المشاعر متبادلة.

نادرا ما يذهب ميسر إلى أي مكان غير مصطحب معه دفتر الاسكتشات. إنه يرسم باستمرار، طاعنا الورقة بضربات سريعة مهتاجة، رافعا عينيه كل لحظة عن دفتره ليلقي نظرة على الشخص أو الشيء الذي يواجهه، ففي كل مرة تجلس معه لتناول الطعام، فإنك تفعل ذلك وأنت متفهم لكونك متخذا أيضا وضعية البورتريه. وظل ذلك روتيننا لمرات كثيرة للغاية طوال السنوات السبع أو الثماني

الماضية حتى لم أعد أفكر في الأمر.
أتذكر أنني أشرت له إلى آلتي الكاتبة في أول مرة زارني فيه، ولكنني لا أذكر ما قاله. وبعد يوم أو اثنين من ذلك، عاد إلى البيت، ولم أكن هناك في ذلك المساء، فاستأذن زوجتي في النزول إلى الغرفة التي أعمل فيها ليلقي نظرة أخرى على الآلة الكاتبة. والله وحده يعلم ما الذي فعله هناك، ولكنني على يقين من أن الآلة الكاتبة كلمته. وأعتقد أيضا أنه أقنعها في ثنايا العمل أن تعري له روحها.
عاد أكثر من مرة، وكانت كل مرة تسفر عن موجة من اللوحات، والرسوم، والصور الفوتوغرافية. استولى سام على آلتي الكاتبة، وقليلا قليلا حولها من شيء جامد إلى كيان ذي شخصية وحضور في العالم. صارت للآلة الكاتبة الآن أمزجة ورغبات، ونوبات من الغضب السوداوي والبهجة النشوى، وصار في جسمها الرمادي المعدني ما يمكنك أن تقسم على أنه قلب يصل إلى أذنيك نبضه.
ولا بد لي من الاعتراف بأنني لست مرتاحا لكل ذلك. اللوحات مرسومة ببراعة، وأنا فخور بأن آلتي الكاتبة أثبتت أنها جديرة بهذا، ولكن ميسر أرغمني في الوقت نفسه على النظر إلى رفيقة عمري بطريقة جديدة. ولم أزل إلى الآن في طور التكيف، ولكن عيني كلما تقع على واحدة من تلك اللوحات (وهناك لوحتان منها معلقتان على جدار غرفة المعيشة في بيتي) أجد صعوبة في التفكير في آلتي الكاتبة بوصفها شيئا. فقد تحولت ببطء ولكن بثبات إلى شخص.
نحن الآن معا منذ أكثر من ربع القرن. فكل مكان ذهبت إليه، ذهبت إليه الآلة الكاتبة معي. عشنا في منهاتن، وفي ضاحية في نيويورك، وفي بروكلن. سافرنا معا إلى كاليفورنيا ومين وميتسوتا ومساتشوستس، إلى فرمونت، وفرنسا. وعلى مدار ذلك الوقت، كتبت بمئات من الأقلام والأقلام الرصاص. امتلكت العديد من السيارات، والعديد من الثلاجات، وسكنت الكثير من الشقق والبيوت. أبليت عشرات الأحذية، وسئمت من عشرات البلوفرات والسترات، وضيعت أو أهملت ساعات، ومنبهات، ومظلات. كل شيء مصيره الكسر أو البلى، كل شيء يفقد الغرض منه في نهاية المطاف، ولكن الآلة الكاتبة لا تزال معي. هي الشي الوحيد الذي لا يزال ملكي اليوم مما كان ملكي منذ ستة وعشرين عاما. وفي غضون شهور قليلة، ستكون قد قضت معي نصف عمري بالضبط.
هي البالية، العتيقة، الرفات الباقي من عصر كامل ينسرب بسرعة من الذاكرة، هي الملعونة التي لم تضجر مني قط. وحتي وأنا أتذكر الآن التسعة آلاف وأربعمائة يوما التي قضيناها معا، أراها جالسة قبالتي، تدندن بموسيقاها المألوفة. نحن نقضي الآن أجازة الأسبوع في كونكتيكت. إنه الصيف، والصباح يبدو من الشباك مشمسا وأخضر وجميلا. الآلة الكاتبة على منضدة المطبخ، ويداي على الآلة الكاتبة. وحرفا بعد حرف، أشاهدها وهي تكتب هذه الكلمات.

٢ يوليو ٢٠٠٠

كلمة المترجم

هذه واحدة من أكثر القصص التي عرفتها إثارة للحزن. ولولا معجزة صغيرة حدثت بعد عشرين عاما من الواقعة، أشك أنني كنت لأقدر على استجماع الشجاعة الكافية لحكيها.
تبدأ [القصة] في عام ١٩٧٢. كنت أعيش في باريس في ذلك الوقت، وبسبب الصداقة التي كانت تجمعني بالشاعر جاك دوبان (الذي ترجمت له)، كنت قارئا مخلصا لمجلة لوفيمير الأدبية التي كانت تصدر بتمويل من جاليري ماييه. كان جاك عضوا في هيئة التحرير مع إيف بونفوا، وآندريه دوبوشيه، وميشيل ليريه، وبول تسيلان حتى وفاته عام ١٩٧٠. كانت المجلة تصدر أربع مرات سنويا، وفي ظل مسئولية مجموعة كهذه عن محتوياتها، كانت الأعمال التي تنشرها لوفيمير رفيعة المستوى.
صدر العدد العشرون والأخير من لوفيمير في الربيع وبين المشاركين المألوفين من مشاهير الشعراء والكتاب، كان ثمة مقال لعالم في الأنثروبولوجيا يدعى بيير كلاستير بعنوان «الواحد في غياب الكثرة». سبع صفحات فقط لكنها تركت لدي انطباعا فوريا ودائما. فلم تكن المقالة ذكية ومستفزة ومحكمة الحجج وحسب، بل كانت مكتوبة أيضا بلغة جميلة. بدت في لغة كلاستير روح الشاعر وعمق عقل الفيلسوف، فتأثرت بمباشرتها وإنسانيتها، وخلوها التام من الافتعال. ولقوة هذه الصفحات أدركت أنني وقعت على كاتب سوف أبقى أتابع أعماله لوقت طويل.
وسألت جاك عمن يكون هذا الشخص، فأوضح لي أن كلاستير درس على يد كلود ليفي شتراوس، وأنه لم يبلغ الأربعين، ويعد من أكثر الواعدين بين أفراد الجيل الجديد من علماء الأنثروبولوجيا في فرنسا. كان قد أجرى عمله الميداني في أحراش أمريكا الجنوبية حيث عاش وسط أكثر قبائل العصر الحجري بدائية في باراجواي وفنزويلا، وكان له كتاب على وشك الصدور متناولا هذه التجارب. وحين صدر كتاب Chronique des In-diens Guayaki أي «تاريخ هنود جواياكي» بعد وقت قصير،

ذهبت فاشتريت لي نسخة منه.

يكاد يكون من قبيل المستحيلات في ظني ألا يقع المرء في غرام هذا الكتاب. فالعناية التي أوليت لكتابته، والصبر على تأليفه، وقوة ملاحظاته، وطرافته، وقوة أفكاره، جميع هذه المزايا تقوي بعضها البعض فتجعل من الكتاب عملا مهما لا يمكن نسيانه. وهو ليس دراسة أكاديمية جافة عن «الحياة بين الهمج»، ولا هو تقرير من عالم غريب يغفل راويه أن لوجوده هو أثرا عليه. وإنما هو قصة حقيقية تعرض تجارب رجل دون أن تثير من الأسئلة إلا أهمها: كيف يتم توصيل المعلومات إلى عالم الأنثروبولوجيا، ما التبادلات التي تجري بين ثقافة وأخرى، وتحت أية ظروف تبقى الصدور مطوية على الأسرار؟ وفي عرضه علينا هذه الحضارة المجهولة، يكتب كلاستير ببراعة روائي قدير، ينتبه إلى التفاصيل بدقة واهتمام، ويتحلى بمقدرة فذة على تطويع أفكاره حتى تظهر في لغة متماسكة جريئة. كما أنه يمثل ذلك الباحث النادر الذي لا يتهيب الكتابة بضمير المتكلم، فلا تكون النتيجة مجرد صورة يرسمها للناس الذين يدرسهم، بل صورة له هو أيضا.

عدت إلى نيويورك في صيف ١٩٧٤، ولسنوات بعد ذلك حاولت أن أعيش من العمل بالترجمة، فخضت كفاحا مريرا، حيث كنت في أغلب الأحوال أتمكن بشق الأنفس من إبقاء رأسي على سطح الماء. ولأنني كنت مرغما على القبول بكل ما يعرض علي، فقد كنت غالبا ما أجد نفسي وقد قبلت مهاما للعمل ذات قيمة ضئيلة أو معدومة. كنت أود لو أترجم كتبا جيدة، وأنخرط في في مشاريع لها قيمة، تؤدي إلى ما هو أكثر من مجرد وضع خبز على المائدة. وكان تاريخ هنود جواياكي على رأس قائمتي، واقترحته مرات لا يحصى عددها على الناشرين الذين كنت أعمل لحسابهم، فلم تلق اقتراحاتي إلا الرفض تلو الرفض، إلى أن وجدت أخيرا من أبدى اهتماما. لا أتذكر بالضبط متى حدث هذا. ربما في أواخر ١٩٧٥ أو أوائل ١٩٧٦، ولكني قد أكون مخطئا في نصف عام مثلا. على أية حال، كانت شركة نشر جديدة لم تكد تثبت أقدامها، ولكن المؤشرات الأولية كانت مبشرة، فهناك محرون ممتازون، وعقود جيدة لعدد من الكتب البارزة، واستعداد للمخاطرة. وقبل ذلك بوقت غير قليل، كنت وكلاستير قد بدأنا نتراسل، وحينما أرسلت إليه بهذه الأخبار بدت فرحته بها عظيمة مثل فرحتي.

كانت ترجمة الكتاب بالنسبة لي تجربة بالغة الإمتاع، حتى أن ارتباطي بالكتاب ظل محموما حتى بعد أن انتهيت من الترجمة. وبعد ذلك، وعندما بدا كل شيء موشكا على النجاح، بدأت المتاعب.

بدا أن الشركة لم تكن ثرية بقدر ما سيق العالم إلى الظن. والأسوأ أن أمانة الناشر المالية كانت أقل بكثير مما كان ينبغي له. وأنا شاهد على ذلك، لأن النقود المستحقة لي عن الترجمة كانت مكفولة بموجب منحة من المركز الوطني الفرنسي للبحث العلمي CNRS، ولكنني عندما طالبت بنقودي، إذا بالناشر يتلكأ، ثم يعدني بالحصول عليها في الوقت المناسب. وكان تفسيره الوحيد لذلك هو أنه أنفق النقود على شيء آخر.

كنت أعيش في تلك الأيام فقرا مدقعا، فلم يكن مجرد انتظار النقود خياري الأمثل، إذ كان هو الفارق بين الأكل وعدم الأكل، بين دفع الإيجار وعدم دفع الإيجار. فظللت لأسابيع عديدة أتصل بالناشر كل يوم، فيستمهلني، ويأتيني بأعذار مختلفة. وفي النهاية، وبعد أن عجزت عن مزيد من الاحتمال، ذهبت إلى مكتبه شخصيا وطالبته بالدفع في التو واللحظة. ولما هم باختلاق عذر جديد، أبديت إصرارا على موقفي وقلت إنني لن أتزحزح من مكتبه ما لم يكتب لي شيكا بالمبلغ بالكامل. ولا أظنني تماديت إلى حد تهديده، ولكن ربما أكون فعلت. لقد كنت أغلي من الغضب، وأظن أنني فكرت أنه لو فشلت جميع الحلول، فإنني مستعد لأن ألكمه في وجهه. لكن الأمر لم يصل إلى هذا الحد، كل ما هنالك أنني زويته في ركن مكتبه، فبدا لي في تلك اللحظة أنه خائف. ولما فهم في النهاية أن ما أتكلم فيه هو مجرد عمل، فتح درج مكتبه في التو واللحظة وأخرج دفتر شيكاته، وأعطاني نقودي.

حين أسترجع ذلك، أجد في تلك أدنى وأظلم لحظة في حياتي المهنية والإنسانية على السواء، ولا أجدني أشعر بأي فخر للطريقة التي تصرفت بها. ولكنني كنت مفلسا، وكنت أنجزت عملي. ولكي أبين حجم الصعوبات التي كنت أمر بها في تلك السنوات، سأورد واقعة واحدة ولكنها دامغة. لقد قدمت المخطوطة دون أن أستبقي نسخة منها. فلم يكن لدي ثمن تصوير نسخة من الترجمة، ولما كنت أحسب أنها بين أيد أمينة، فقد بقيت النسخة الوحيدة في العالم هي النسخة الأصلية المكتوبة على الآلة الكاتبة

والموجودة في مكتب الناشر. وسوف تعود هذه الواقعة، وهذا السهو الغبي، وهذه الطريقة الفقرية [من الفقر] في القيام بالعمل لتستولي علي وتؤرقني أرقا لا مثيل له. لقد كان الخطأ خطأي أنا، وقد تحول هذا الشقاء البسيط إلى بلوى بكل معنى الكلمة.

تبين في ذلك الوقت أن كل شيء عاد إلى نصابه. فما أن انتهينا من تسوية الغضب الناجم عن ملابسات أجري، حتى بدأ الناشر يتصرف وكأنما عقد النية على إصدار الكتاب. فتم إرسال المخطوطة للجمع، وصححت البروفات وأعدتها إلى الناشر، ومن جديد أغفلت الاحتفاظ بنسخة منها. فلم يبد الأمر ذا أهمية كبيرة، خاصة وأن استعدادات النشر جارية على قدم وساق، حيث تم الإعلان عن الكتاب في كتالوج الدار، وتحدد تاريخ النشر بشتاء ١٩٧٧/١٩٧٨.

ثم مرت شهور على الموعد المحدد لصدور «تاريخ هنود جواياكي» دون أن يصدر، ووردت الأنباء بأن بيير كلاستير مات في حادثة سيارة، حيث كان يسوق كما قيل لي في مكان ما من فرنسا، عندما فقد السيطرة على المقود، فوقع من على حافة جبل. لم نلتق قط. ولأنه كان في الثالثة والأربعين عند موته، فقد افترضت أن مستقبله كان ينطوي على فرص هائلة. وكنا قد تبادلنا بضع رسائل دافئة، فصرنا صديقين، وصرنا نتطلع أن يأتي وقت نجلس فيه معا ونتكلم، ولكن غرابة العالم ومفاجأته حالت دون أن يحدث هذا الحوار. فلم أزل إلى اليوم، وبعدما مرت كل هذه السنوات، أشعر بفداحة الخسارة.

جاءت ١٩٧٨ وولت ولم يظهر «تاريخ هنود جواياكي». وانسربت سنة أخرى، ثم أخرى، ولا يوجد كتاب بعد.

بحلول ١٩٨١، كانت شركة النشر تلفظ أنفاسها الأخيرة. والمحرر الذي كنت أتعامل معه بشكل أساسي، كان قد ترك الشركة منذ وقت طويل، وصعب الحصول على أي معلومة. وفي تلك السنة أو التي بعدها، أو التي بعد تلك (فكل شي الآن مختلط في ذهني) انهارت الشركة نهائيا. واتصل بي من أبلغني أن حقوق الكتاب بيعت لناشر آخر، فاتصلت به، وقيل لي إنهم يخططون لإصدار الكتاب، ومرت سنة أخرى دون أن يحدث شيء. فاتصلت من جديد، وإذا الشخص الذي كلمني في السنة الماضية لم يعد يعمل في الشركة. فكلمت آخر قال لي إن الشركة لا تنوي إصدار تاريخ هنود جواياكي. فطلبت استرداد المخطوطة، ولم يستطع أحد العثور عليها، بل بدا كأن أحدا لم يسمع بها، وبدا كما لو لو لم يكن للترجمة وجود.

وقف الأمر عند هذا الحد لأكثر من عشر سنوات تالية. بيير كلاستير مات، ترجمتي اختفت، والمشروع كله وقع بين براثن النسيان. وفي صيف ١٩٩٦ الماضي، انتهيت من كتاب عنوانه «الكفاف» Mouth to Hand وهو عبارة عن مقالة سيرية عن المال. وكنت أخطط لتضمينه القصة (بسبب عجزي عن تدبر نسخ المخطوطة، ومشهد مكتب الناشر) ولكن عندما حان وقت الكتابة، لم يطاوعني قلبي على وضعها في كلمات على ورق. كان الأمر مثيرا للحزن بدرجة لا تحتمل، ولم أجد مغزى لتذكر تلك الحكاية التعسة الكئيبة.

ثم، مر شهران أو ثلاثة على انتهائي من الكتاب، ووقع أمر غير عادي. كنت قد قبلت دعوة للذهاب إلى سان فرانسسكو للمشاركة في مدينة الفنون وسلسلة محاضرات مسرح هربست Herbst. كان الموعد المقرر للفعالية هو أكتوبر ١٩٩٦، وعندما حانت اللحظة، صعدت إلى الطائرة التي اتجهت إلى مقصدها الموعود، سان فرانسسكو. وبعد انتهاء مشاركتي، كان علي أن أجلس في بهو المسرح وأوقع نسخا من كتبي. وهربست مسرح ضخم، كراسيه كثيرة، فكان صف منتظري الامتياز المشكوك فيه وهو أن أكتب اسمي على إحدى رواياتي طويلا نوعا ما. وفي ذلك الصف رأيت شخصا أعرفه، سبق أن التقيت به مرة، هو صديق لصديق. ويتصادف أنه شغوف بجمع الكتب، متعقب بارع للطبعات الأولى، والنادرة، والنافدة، فهو أقرب إلى مخبر سري ببليوجرافي لا يبالي إن هو أنفق نصف نهار في قبو مترب جالسا بين صناديق الكتب المرمية عساه يخرج منها بكنز صغير. ابتسم وهو يصافحني، ثم دفع إلي حزمة من الورق، غلافها أحمر، لم أكن رأيتها من قبل. قال لي «ما هذا؟ إني لم أسمع به قط». وإذا بها بغتة بين يدي، بروفات غير مصححة من ترجمتي العتيقة، ولكن، في سياق البرنامج الضخم، لم يكن الوقت مخصصا للاندهاش. أما بالنسبة لي، ولبرنامجي البسيط، فقد كانت اللحظة طاغية. أخذت يداي ترتعشان وأنا أمسك الكتاب. كنت مأخوذا، مذهولا، إلى حد أعجزني عن الكلام.

تم العثور على البروفات في سلة في محل للكتب المستعملة، وبخمسة دولارات اشتراها الشاب. وها أنا أنظر إليها الآن، فأندهش وأغتم حين أرى أن التاريخ المحدد للنشر كان ابريل ١٩٨١، وذلك بالنسبة لترجمة مكتملة منذ ١٩٧٦ أو ١٩٧٧، موعد متباطئ ومتأخر بطريقة موجعة.

لو كان بيير كلاستير حيا اليوم، لكان اكتشاف هذا الكتاب الضائع نهاية سعيدة ومثالية لكل ما كان. ولكنه ليس حيا، وفورة الفرح والذهول العابرة التي انتابتني في ردهة مسرح هربست تبددت الآن إلى ألم موجع عميق. ما أقذر أن يمارس العالم معنا هذه الألاعيب. ما أقذر أن يموت في عز

شبابه شخص كان يمكن أن يمنح العالم الكثير والكثير.
ها هي ذي إذن ترجمتي لكتاب بيير كلاستير «تاريخ هنود جواياكي». ليس مهما أن العالم الموصوف فيه قد زال منذ وقت طويل، وأن الجماعة البشرية الصغيرة التي عاش بينها الكاتب عامي ١٩٦٣ و١٩٦٤ قد اختفت عن وجه الأرض. ليس مهما أن الكاتب نفسه زال. ما دام الكتاب الذي ألفه لا يزال معنا، وأقل ما يوصف به إمساكك هذا الكتاب الآن يا عزيزي القارئ هو أنه نصر، فوز صغير على تصاريف القدر الساحقة. فهكذا يكون ثمة على الأقل ما نمتن لوجوده. وهكذا يكون لنا عزاء على الأقل في أن كتاب بيير كلاستير قد كتب له البقاء.

بورتريه رجل خفي

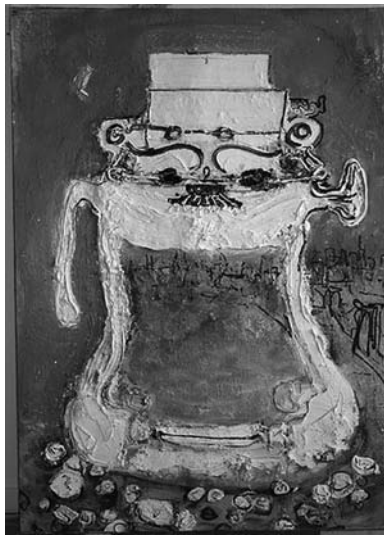
في بحثك عن الحقيقة تأهب لكل ما هو مستبعد، فالحقيقة صعب العثور عليها، والحقيقة مربك العثور عليها.

هيراقليطس

ذات يوم تكون حياة. رجل مثلا موفور الصحة، بل إنه غير كبير، ليس له تاريخ مع المرض. كل شيء كما كان، كما هو كائن، كما سيكون على الدوام. ينتقل من اليوم إلى الذي يليه، غير معني بغير شئونه، غير حالم إلا بالحياة المنطرحة أمامه. ثم، بغتة، يحصل الموت. تند عن الرجل تنهيدة، يتهاوى على مقعده، ويكون الموت. لا تترك مباغتته مجالا للتفكير، لا تتيح للعقل فرصة البحث عن كلمة قد تكون فيها راحته. لا شيء باق لنا سوى الموت، هو حقيقة فنائنا التي لا اختزال لها. نحن قد نقبل بالموت حينما يعقب مرضا طويلا، ونقبله مسلمين. وحتى الموت في الحوادث نوعزه إلى القدر. أما حينما يموت امرؤ بلا سبب ظاهر، أن يموت امرؤ لمجرد أنه إنسان، فذلك يدنينا كثيرا من الحد الخفي بين الموت والحياة، ذلك الحد الذي لم نعد نعرف في أي جانب نحن منه. الموت دونما إنذار. أي: الحياة إذ تتوقف. وفي أي لحظة قد تتوقف.

أتاني خبر موت أبي منذ ثلاثة أسابيع. في صباح يوم أحد، وكنت في المطبخ، أعد الإفطار لابني الصغير دانيال. وفي الطابق العلوي، كانت زوجتي في الفراش، دافئة تحت اللحاف، تنعم بسويعات نوم إضافية. هو الشتاء في الريف: عالم صامت، ودخان حطب، وبياض. كان عقلي ممتلئا بأفكار حول ما كنت أكتبه في الليلة السابقة، وكنت أتلهف على ساعة العصر ليصبح لي أن أعود إلى العمل. ثم رن الهاتف. عرفت على الفور أن هناك مشكلة، فلا أحد يتصل في الثامنة من صباح الأحد إلا لإبلاغ خبر لا يمكنه الانتظار. والأخبار التي لا يمكنها الانتظار هي دائما أخبار سيئة.

حتى قبل أن نحزم حقائبنا ونشرع في القيادة لثلاث ساعات إلى نيوجرزي، كنت أعرف أنني لا محالة سأكتب عن أبي. لم يكن لدي مخطط، لم تكن لدي فكرة دقيقة عما يعنيه هذا. بل ولا أذكر أنني اتخذت قرارا في الأمر. كان موجودا وحسب، وجود يقين، أو التزام بدأ يفرض نفسه علي لحظة أن أتاني الخبر. فكرت: ها قد ذهب أبي. لو لم أتحرك بسرعة فحياته كلها سوف تتلاشى معه.



أستعيد الآن ما حدث، فأجد بعد فترة قصيرة لا تتجاوز الأسابيع الثلاثة أن ذلك كان رد فعل غريب. فطالما كنت أتخيل أن الموت سوف يفقدني الحس، وأن الحزن سوف يسلبني القدرة على الحركة. ولكنه حينما وقع، لم أذرف دمعة واحدة، لم ينتبني إحساس من تهاوى العالم من حوله. كنت مهيأ على نحو غريب لقبول الموت برغم مباغتته.

وما أزعجني بالفعل كان شيئا آخر، شيئا لا علاقة تربطه بالموت أو برد الفعل تجاهه: إدراكي أني أبي لم يخلف أثرا.

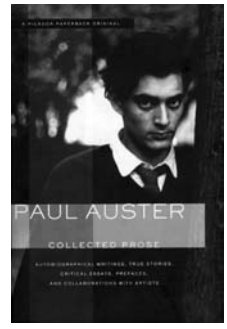
لم تكن له زوجة، أو أسرة تعتمد عليه، أو أحد تنقلب حياته بغيابه. ليس أكثر من صدمة عابرة لعلها تمر بالأصحاب، فتأخذهم فكرة الموت المفاجئ بقدر ما يأخذهم فقدان صاحبهم، ثم فترة حداد قصيرة، ثم لا شيء آخر. وإذا به أخيرا كأنما لم يكن له وجود قط.

كان غائبا حتى قبل أن يموت، ومنذ وقت بعيد تعلم المقربون منه أن يتقبلوا غيابه، ويتعاملوا معه بوصفه جوهر وجوده. والآن وقد ذهب، فلن يشق على العالم أن يستوعب أن ذهابه هذا بلا رجعة. فطبيعة حياته نفسها هيأت العالم لموته الذي كان أشبه بموت متوقع وإذا عندما يتذكره أحد، فلن يكون ذلك إلا على نحو ضبابي، ليس أكثر من ضبابي.

مولع بلا شيء، أو شخص، أو فكرة، عاجز أو عازف عن كشف نفسه تحت أي ظرف، استطاع أن يبقي نفسه بمنأى

عن الحياة، وأن يجتنب الانجراف في الأشياء المتسارعة. أكل، وعمل، وصاحب، ولعب التنس، ومع ذلك كله لم يكن له وجود. كان بأعمق المعاني وأعصاها على التبدل رجلا خفيا، خفيا عن الآخرين، وخفيا على الأرجح عن نفسه أيضا. ولو ظللت في حياته أبحث عنه، وظللت أحاول العثور على الأب الذي لم يكن له وجود، فإنه الآن ميت وإنني لم أزل أشعر وكأنما لزام علي أن أواصل البحث عنه. فالموت لم يغير شيئا. اللهم إلا أنه لم يعد لدي وقت.

على مدار خمسة عشر عاما كان يعيش وحده. في عناد، وغموض، كأنه محصن ضد العالم. لم يبد قط رجلا يشغل حيزا، بل كتلة من حيز لا نفاذ إليها تتخذ شكل إنسان. كان العالم يقفز من فوقه، أو يتكسر عليه، أو يخضع له في بعض الأحيان، ولكنه لم يخترقه قط. على مدار خمسة عشر عاما ظل بيت هائل مسكونا به، وحده تماما، وفي ذلك البيت مات.



عشنا هناك لفترة قصيرة كأسرة، أبي وأمي وشقيقتي وأنا. وبعد طلاق والدي تشتت الجميع: بدأت أمي حياة جديدة، وأنا ذهبت إلى الكلية، وأختي بقيت مع أمي إلى أن ذهبت هي أيضا إلى الدراسة. ولم يبق إلا أبي. بسبب فقرة في وثيقة الطلاق تنص على امتلاك أمي حصة في البيت تخول لها نصف العائد عن بيعه (مما جعل أبي يعزف عن البيع) أو بسبب رفض سري ما لتغيير حياته (فلا يبدو أن الطلاق قد أثر عليه بطريقة خارجة عن سيطرته)، أو ربما الأمر لا يعدو جمودا، أو كسلا عاطفيا حال بينه وبين القيام بأي فعل، بقي مقيما، وحده في منزل يتسع لستة أشخاص أو سبعة.

كان مكانا مبهجا: قديما، متين البناء، على الطراز التيودوري، ذا شبابيك من الرصاص، وسقف من الأردواز، وغرف مساحاتها مَلَكية. كان شراؤه خطوة كبيرة لأبوي، وعلامة ثروة متنامية. وكان في أفضل أحياء البلدة، وبرغم أنه لم يكن مكانا يحلو فيه العيش (لا سيما لأطفال)، فقد غلب رونقه على كآبته. وفي ضوء أنه انتهى إلى قضاء بقية حياته في هذا البيت، فمن قبيل المفارقة أن أبي أول الأمر كان يرفض الانتقال إليه.

من كتاب: اختراع العزلة

كتـاب الموتـــى

لم يحظ كاتب فرنسي خلال السنوات القليلة الماضية بأكثر مما حظي به إدموند جابيس من اهتمام وثناء حقيقيين من النقاد. فموريس بلانشو وإمانويل لفيان وجان ستاروبينيسكي جميعا كتبوا عن أعماله بكثافة وحماس، كما أشار جاك دريدا بوضوح ودونما مواربة إلى أنه «لم يكتب شيء في فرنسا خلال السنوات العشر الماضية إلا وله أصل في موضع ما من نصوص جابيس». بدءا من كتابه الأول «كتاب الأسئلة Le Livre des Questions» الذي صدر عام ١٩٦٣ ومرورا بكتب أخرى في السلسلة(١)، يبتكر جابيس نوعا جديدا وغامضا من العمل الأدبي بقدر ما هو ملغز بقدر ما هو عصي على التعريف. فما هو برواية أو قصيدة، وما هو بمقالة أو بمسرحية، كتاب الأسئلة مزيج من هذه القوالب جميعا، فسيفساء من الشظايا والحكم والحوارات والأغنيات والتعليقات التي تتحرك بلا نهاية حول سؤال الكتاب المركزي: كيف يقال ما لا يقال؟ السؤال هو الهولوكوست اليهودية، ولكنه أيضا سؤال الأدب نفسه. فمن خلال قفزة مدوخة في الخيال، يتعامل جابيس مع الأمرين بوصفهما أمرا واحدا:

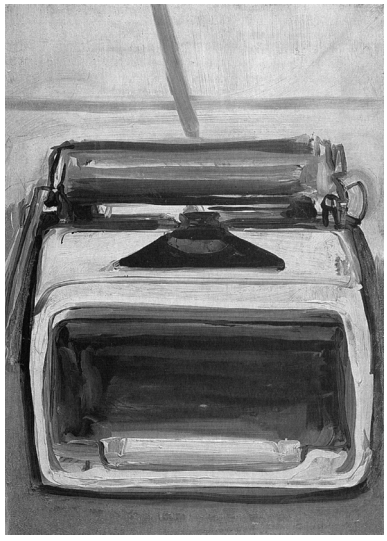
تحدثت إليك عن صعوبة أن يكون المرء يهوديا، هي الصعوبة نفسها في أن يكون المرء كاتبا. ذلك أن اليهودية والكتابة هما نفس الانتظار، ونفس الأمل، ونفس البلى

ولد جابيس لأسرة من يهود مصر الأثرياء في عام ١٩١٢، ونشأ في الوسط الفرنسي الناطق بالفرنسية. كانت أول صداقاته الأدبية مع ماكس جاكوب وبول إلوار ورينيه شار، وفي الأربعينيات والخمسينيات أصدر العديد من الدواوين الصغيرة التي صدرت بعد ذلك كأعمال كاملة بعنوان Je Batis ma demeure عام ١٩٥٩. وحتى ذلك الوقت، كانت له سمعته المحققة كشاعر، ولكنه لم يكن شهيرا بسبب عيشه خارج فرنسا.

غيرت أزمة السويس عام ١٩٥٦ كل شيء في حياة جابيس الشخصية والعملية. أرغمه نظام ناصر على ترك مصر والاستقرار في فرنسا، وعلى إثر ذلك فقد بيته وجميع ممتلكاته، وجرب للمرة الأولى عبء أن يكون يهوديا. ولم تكن يهوديته حتى ذلك الحين أكثر من حقيقة ثقافية، أو مجرد عنصر عارض من عناصر حياته. أما وقد بات الآن يعاني لغير ما سبب إلا كونه يهوديا، فقد تحول إلى الآخر، وأصبح إحساسه الفجائي بالمنفى عنصرا أساسيا واستعاريا في وصفه لذاته.

تلت ذلك سنوات صعاب. حصل جابيس على وظيفة في باريس واضطر إلى الكتابة في أغلب الحالات داخل المترو أثناء ذهابه إلى العمل وإيابه منه. وحينما صدرت أعماله الكاملة عن دار جاليمار بعد وقت غير طويل من وصوله إلى فرنسا لم يكن الكتاب إعلانا بأعمال قادمة بقدر ما كان علامة على الحد الفاصل بين حياة جديدة وماض أصبح مستحيل الرجوع. بدأ جابيس يدرس النصوص اليهودية

كالتلمود والقبلاه، وبرغم أن هذه القراءة لم تكن بداية عودة إلى المفاهيم الدينية لليهودية، إلا أنها أمدت جابيس بسبل لتوكيد روابطه بالتاريخ والفكر اليهوديين. كانت كتابات حاخامات الشتات وتعليقاتهم هي التي حركت جابيس أكثر مما أثرت فيه المصادر الأساسية كالتوراة، فبدأ يرى في هذه النصوص قوة لليهود على نحو خاص، قوة تترجم نفسها بنفسها إلى حالة من الانبعاث. وعلى مدار الفاصل الطويل بين النفي وعودة المسيح، تحول شعب الله إلى أهل الكتاب. وذلك يعني عند جابيس أن الكتاب استولى على كل ما للوطن من ثقل وأهمية.



العالم اليهودي قائم على قانون مكتوب، على منطق لفظي لا يمكن لإحد إنكاره. وهكذا فإن بلد اليهود قائم في حيز عالمهم، لأنه ليس إلا كتابا ... وطن اليهود نص مقدس يوجد وسط تعليقات قامت فيها ...

في القلب من كتاب الأسئلة توجد قصة عن انفصال بين حبيبين شابين هما سارة ويوكل Yukel أثناء الترحيلات النازية. يوكل كاتب، يوصف بـ«الشاهد»، ويعمل كـ أنا أخرى لجابيس فغالبا ما ينتفي التمييز بين كلمات كل منهما، وسارة شابة تساق إلى معسكر تعذيب تعود منه مجنونة. ولكن القصة في حقيقة الأمر لا تُحكى قط، وهي أيضا لا تشبه أية سردية تقليدية. وبدلا من ذلك، يشار إليها عبر تلميحات وتعليقات، وبين الحين والآخر يتاح لها الاندفاع من خلال رسائل غرامية مشبوبة بين سارة ويوكل تبدو وكأنها آتية من العدم مماثلة لأصوات حرة تجسد ما يسميه جابيس بـ «الصرخة الجماعية ... الصرخة الدائمة».

سارة: كتبتك. أكتبك. كتبتك. أكتبك. ألوذ بكلماتي، الكلمات التي يبكيها قلمي. وما دمت أكلمك، وما دمت أكتب إليك، تخفت حدة ألمي. أصل بكل مقطع إلى شفا الوجود بجسد الحروف وروح الامتدادات. أهو السحر؟ أكتب اسمه فإذا به الرجل الذي أحبه ...

ويوكل، قرب نهاية الكتاب:

وأقرؤك، في فستانك وفي جلدك، في لحمك وفي دمك. أقرأ يا سارة أنك كنت لي عبر كل كلمة من لغتنا، عبر كل جراح سلالتنا. أقرأ، مثلما يقرأ أحدهم الإنجيل، تاريخنا والقصة التي لا يمكن إلا أن تكون قصتنا أنا وأنت.

هذه القصة، وهي «النص المركزي» في الكتاب، تروى عبر تعليقات مسهبة ومراوغة على الطريقة التلمودية. ولعل واحدة من أكثر ضربات جابيس أصالة هي ابتكاره الحاخامات الوهميين الذين يشتركون في هذه الحوارات ويئولون النص بأقوالهم وقصائدهم. وتأتي ملاحظاتهم في صورة موجزة، مجازية، تتخذ صورة جميلة واضحة فكأنها لحن مصاحب للكتاب.

يقول الحاخام طُلبة: هو يهودي. يستند إلى جدار، مشاهدا الغيوم العابرة

يرد الحاخام جالي: وما لليهودي والغيوم، إنه يحصي الخطى بينه وبينه الحياة.

ولأن قصة سارة ويوكل لا تحكى كاملة، ولأنها كما يوحي جابيس لا يمكن أن تحكى، فالتعليقات بمعنى من المعاني هي تحقيق في نص لم يكتب. وشأن الإله الخفي في اللاهوت اليهودي الكلاسيكي، يوجد النص فقط بقوة غيابه.

«أعرفك يا سيدي لدرجة أن لا أعرفك. فأنت هو الذي يأتي».

ما يحدث في كتاب الأسئلة هو من ثم كتابة كتاب الأسئلة، أو بالأحرى محاولة كتابته، وهي عملية يتاح للقارئ أن يشهد على جميع ما فيها من مراحل تردد وتلمس للطريق. وشأن الراوي في «ما لا يسمى» لبيكيت، وهو الراوي المقضي عليه بـ«العجز عن الكلام والعجز عن الصمت»، فإن سرد جابيس لا يذهب إلى مكان بقدر ما يدور ويدور حول نفسه. وكما يلاحظ موريس بلانشو في مقالته الممتازة عن جابيس: «الكتابة ... لا بد أن تتحقق من خلال فعل تأويلها نفسها». وأي صفحة من كتاب الأسئلة صفحة تعكس معنى الصعوبة هذا: فالعبارات متفرقة معزولة والفقرات مفصولة بفراغات بيضاء، أو مقطوعة بجمل اعتراضية، أو هي ذات حروف ممالة، أو ذات حروف ممالة وموضوعة بين أقواس، بحيث يستحيل على عيني القارئ أن تعتادا نمطا بصريا ثابتا غير مكسور. فالمرء يقرأ الكتاب على نوبات، وعبر بدايات، تماما على النحو الذي كتب به.

في الوقت نفسه، فالكتاب ذو بنية واضحة، بل إنه يكاد يكون معماري التصميم. فهو مقسم بحرص إلى أربعة أقسام: «عند عتبة الكتاب»، «وسوف تكونون في الكتاب»، و«كتاب الغياب»، و«كتاب العيش»، وجابيس يعامله كما

لو أنه مكان فيزيقي، وما أن نعبر عتبته حتى نجد أنفسنا في عالم مسحور، عالم خيالي ممنوع من الحركة. وكما تكتب سارة في أحد المواضع: «أنا لم أعد أعرف أين أنا. أعرف. أنا في لا مكان. هنا.». هذا الكتاب أسطوري الأبعاد هو بالنسبة لجابيس مكان يلتقي فيها الماضي والحاضر فيذوبان أحدهما في الآخر. ولا يبدو أن ثمة غرابة في أن يتكلم الحاخامات القدامى مع الكاتب المعاصر، أو أن تتجاور صور الجمال الأخاذ مع أوصاف الخراب المحقق، أو أن يجتمع الخيالي والواقعي على صفحة واحدة. فمنذ اللحظة الأولى، أي عندما يلتقي القارئ بالكاتب عند عتبة الكتاب، نعرف أننا داخلون إلى مكان لا نظير له.

«ما الذي يحدث وراء الباب؟»

«كتاب ينشر براعمه».

ما قصة هذا الكتاب؟»

«إدراك الصرخة»

«رأيت حاخامات يدخلون»

«هم قراء مميزون. يأتون في جماعات صغيرة ليقدموا لنا تعليقاتهم».

«هل قرأوا الكتاب؟»

«بل يعرفون شهداءنا»

«أهم هنا من أجل المتعة؟»

«بل استشرفوا الكتاب. وهم مهيأون للقائه».

«أيعرفون الشخصيات؟»

«يعرفون شهداءنا.»

«أين يدور الكتاب؟»

«في الكتاب»

«ما أنت؟»

«أنا حارس البيت»

«من أين أنت»

«طواف»

الكتاب «يبدأ بالصعوبة، صعوبة الوجود والكتابة وينتهي بالصعوبة». لا يقدم إجابات. وليس من الممكن تقديم أية إجابات، لسبب بسيط هو أن «اليهودي» بحسب ما يؤكد أحد الحاخامات الخياليين «يجيب كل سؤال بسؤال آخر». ينقل جابيس هذه الأفكار بطرافة وجزالة غالبا ما تذكران بالنقاشات المنطقية في التلمود. ولكنه لا يخدع نفسه أبدا فيصدق أن هذه الكلمات أكثر من مجرد «حبات رمل» تذروها الرياح. ففي القلب من الكتاب ليس ثمة إلا الخواء. يقول الحاخام مندل «أملنا هو المعرفة» ولكن رأيه هذا ليس موضع إجماع من جميع حواريه.

يقول أكبرهم: «علينا أن نتفق أولا على المعنى الذي تمنحه لكلمة المعرفة»

يقول الحاخام مندل «المعرفة هي التساؤل».

يسأل الحواري الثاني: «وما الذي نجنيه من هذه الأسئلة؟ وما الذي نجنيه من أجوبة لن تفضي بنا إلا إلى مزيد من الأسئلة، ما دامت الأسئلة تولد من أجوبة غير مشبعة».

يرد الحاخام مندل «وعد بسؤال جديد».

يقول أكبر الحواريين «ستكون هكذا لحظة يتحتم علينا فيها أن نكف عن التساؤل. إما لأنه لن تكون هناك إجابة ممكنة، أو لأننا سوف نعجز عن صياغة مزيد من الأسئلة. فما الذي يجعلنا نبدأ؟»

يقول الحاخام مندل «ها أنتم ترون أنه في نهاية كل جدال يبقى سؤال حاسم بلا جواب.»

يقول الحواري الثاني «التساؤل هو سلوك طريق اليأس. لن نعرف أبدا ما الذي نحاول أن نتعلمه.»

رغم أن خيال جابيس ومصادره تأتي في الغالب من اليهودية، إلا أن كتاب الأسئلة ليس كتابا يهوديا بمثل ما نقول إن الفردوس المفقود عمل مسيحي. ففي حين أن جابيس حسب ما أعرف هو أول شاعر معاصر يستوعب واعيا خواص الفكر اليهودي وقوالبه، إلا أن علاقته بالتعاليم اليهودية عاطفية ومجازية أكثر منها علاقة اتباع ملتزم. فـ الكتاب هو الصورة المركزية لديه، ولكنه ليس فقط كتاب اليهود (دوامات الآراء على الآراء في المدراش)(٢) ولكنه أيضا إشارة إلى كتاب مالارميه المثالي (الكتاب الحاوي للعالم، دائم الانطواء على نفسه). وأخيرا، لا بد من النظر إلى أعمال جابيس كجزء من الاتجاه الشعري الفرنسي الراهن الذي بدأ في أواخر القرن التاسع عشر. فما فعله جابيس هو أنه صهر هذا الاتجاه مع نوع معين من الخطاب اليهودي، وقد فعل هذا انطلاقا من قناعة بأن إدراك الزواج بين الاثنين يكاد يكون عصيا على العقل البشري. لقد ظهر كتاب الأسئلة إلى الوجود لأن جابيس وجد نفسه كاتبا يكتشف نفسه كيهودي. وهذا شبيه في روحه بفكرة عبرت عنها ماريا تسفيتاييفا بقولها: «في هذا العالم/الأكثر مسيحية بين العوالم/كل الشعراء يهود»، هذه المساواة قائمة في مركز أعمال جابي، هي النواة التي ينبت منها كل شيء. بالنسبة لجابيس، لا يمكن كتابة شيء عن الهولوكوست ما لم تكن الكتابة نفسها موضع تساؤل. فلو تسنى دفع اللغة إلى أقصى حدودها، فعلى الكاتب أن يحكم على نفسه بالنفي إلى أرض الشك، إلى صحراء اللايقين. ما يجب علينا عمليا هو أن نخلق شعرية الغياب. فليس من الممكن أن نعيد الموتى إلى الحياة. ولكن يمكن أن نسمع أصواتهم، فأصواتهم حية في الكتاب.

رحلات في غرفة النساخ

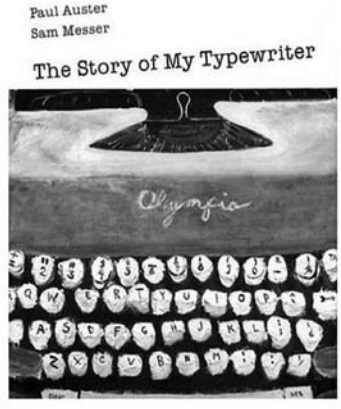
يجلس الرجل العجوز على حافة السرير الضيق، براحتيه مبسوطتان على ركبتيه، ورأسه مطرق، يحملق في الأرض. لا يعرف أن كاميرا مثبتة في السقف فوقه مباشرة، وأن حاجبها يتحرك في صمت مرة كل ثانية، فينتج ستا وثمانين ألفا وأربعمائة صورة مع كل دورة للأرض حول محورها. وحتى لو عرف أنه مراقب، لما كان هناك فارق. فعقله بعيد، جانح وسط تهويمات رأسه يبحث عن جواب سؤال يستحوذ عليه: من هو؟ ما الذي يفعله هنا؟ متى وصل وكم دام بقاؤه؟ لو صادفنا الحظ، فسوف نعرف بمرور الوقت. أما في هذه اللحظة، فمهمتنا الوحيدة هي أن ندرس الصور بأقصى ما نستطيع من الانتباه ونمنع أنفسنا عن القفز إلى استنتاجات متسرعة.

في الغرفة عدد من الأشياء، مثبت على سطح كل منها قطعة من شريط أبيض يحمل كلمة واحدة مكتوبة بحروف كبيرة. على المنضدة المجاورة للسرير مثلا كلمة هي منضدة. على المصباح كلمة مصباح. بل إن على الجدار وهو إن تحرينا الصرامة ليس شيئا قطعة من الشريط مكتوب عليها جدار. يرفع الرجل العجوز رأسه لبرهة، فيرى الجدار، ويرى الشريط الملصق بالجدار، وينطق كلمة جدار بصوت خافت. ولا يمكن الآن أن نعرف إن كان يقرأ الكلمة المكتوبة على قطعة الشريط أم يعني الجدار وحسب. فلعله نسي القراءة ولكنه لا يزال يعرف الأشياء ويقدر أن يسميها بأسمائها، أو لعله، على العكس، فقد قدرة التعرف على الأشياء ولكنه لا يزال يجيد القراءة.

يرتدي بجامة قطنية مقلمة بالأصفر والأزرق، وقدماه مكسوتان بشبشب جلدي أسود. وهو لا يعرف بوضوح أين يوجد. في الغرفة طبعا، لكن في أي مبنى تقع الغرفة؟ في بيت؟ في مستشفى؟ في سجن؟ لا يمكنه أن يتذكر كم طال وجوده هنا أو طبيعة الظروف التي انتهت بانتقاله إلى هذا المكان. ربما هو هنا طول عمره، ربما يعيش هنا منذ مولده. كل ما يعرفه أن قلبه طافح بإحساس بالذنب لا يقاوم. وفي الوقت نفسه، لا يستطيع أن يهرب من إحساسه بأنه ضحية ظلم رهيب.

في الغرفة شباك واحد، لكن ستارته مسدلة، وبحسب ما يتذكر، فليس هو الذي أسدلها والأمر نفسه بالنسبة للباب ذي المقبض الخزفي الأبيض. أهو مغلق عليه، أم أنه حر في أن يروح ويجيء كيف يشاء؟ لا يزال أمامه أن يتحقق من هذه المسألة، وذلك حسب ما هو ثابت في الفقرة الأول لأن عقله بعيد، هائم في الماضي، يجول بين كائنات شبحية تغص بها رأسه، يكافح كي يجيب السؤال الذي يستحوذ عليه.

الصور لا تكذب، ولكنها أيضا لا تقول القصة كاملة. هي سجل لا أكثر لمرور الوقت، دليل خارجي. فمن الصعب على سبيل المثال تحديد عمر الرجل العجوز بالاعتماد على الصور الملتقطة بدون تركيز دقيق وبالأبيض والأسود. وتبقى الحقيقة الوحيدة التي يمكن استخلاصها بشيء من اليقين هي أنه ليس صغيرا، ولكن صفة العجوز أيضا مرنة يمكن إطلاقها على أي شخص بين الستين والمائة. لذلك سوف نسقط كنية الرجل العجوز ونشير من الآن إلى الشخص الموجود في الغرفة باسم الأبيض، خاصة وأن اسم العائلة هذا يغنينا في الوقت الراهن عن الاسم الأول.



يقوم الأبيض أخيرا من على السرير، ويتمهل برهة ليضبط توازنه، قبل أن ينقل خطواته إلى المكتب في الطرف الآخر من الغرفة. يشعر بالتعب، وكأنما أفاق للتو بعد ليلة نام فيها نوما قصيرا متقطعا، وفيما يزحف نعلا شبشبه على الأرض الخشبية العارية، يتذكر صوت ورق السنفرة. من مسافة بعيدة موغلة في البعد، خارج الغرفة، خارج المبنى الذي تقع فيه الغرفة، يسمع صيحة طائر خافتة، لعله غراب، لعله نورس، لا يستطيع أن يحدد.

يدني الأبيض جسمه إلى كرسي أمام المكتب. ويرى أنه كرسي مريح للغاية، مصنوع من جلد بني لين ومزود بمتكأين منجدين ليريح مرفقيه وساعديه ناهيكم عن آلية النوابض الخفية التي تتيح له أن يهتز إلى الأمام والخلف كيف يشاء، وذلك بالضبط ما يشرع فيه منذ لحظة جلوسه. فيكون للاهتزاز إلى الأمام والخلف وقع مهدئ عليه، ويمضي الأبيض يرفل في هذا التأرجح اللذيذ، ويتذكر الحصان الهزاز الذي كان يقبع في غرفة نومه حينما كان صبيا صغيرا، ومن ثم يبدأ في التنفيس عن بعض الرحلات الخيالية التي كان يقوم بها على صهوة الحصان الذي كان اسمه الأبيضاني والذي لم يكن بالنسبة لعقل الأبيض الصغير مجرد جماد خشبي مطلي بالأبيض بل كائنا حيا، حصانا حقيقيا.

بعد تلك الرحلة القصيرة إلى صباه الأول، يعاوده ألم الحلق، فيعلو صوت الأبيض مرهقا وهو يقول: لا ينبغي أن أسمح لمثل هذا بالحدوث. ثم يميل إلى الأمام ليتمعن في رزم الأوراق والصور المرصوصة بدقة على سطح المكتب الماهوجني. يتناول الصور أولا، ثلاث دزينات من الصور الملتقطة بالأبيض والأسود في

مقاس ثمانية في عشرة لرجال ونساء من مختلف الأعمار والأجناس. في الصورة العليا امرأة في مطلع العشرينيات. شعرها الداكن مقصوص وقصير، وفي عينيها المحدقتين في العدسة نظرة انزعاج وتوتر. واقفة في الهواء الطلق في مدينة ما، لعلها إيطالية أو فرنسية، إذ يتصادف أنها أمام كنيسة من القرون الوسطى، ولأن المرأة ترتدي وشاحا ومعطفا من الصوف، فلا مجازفة في افتراض أن تكون الصورة ملتقطة في الشتاء. يحملق الأبيض في عيني المرأة الشابة ويعتصر ذاكرته ليعرف من تكون. وبعد عشرين ثانية أو نحو ذلك، يسمع نفسه وهو يهمس بكلمة واحدة: آنّا. فإذا إحساس بمحبة طاغية يجتاحه. ويتساءل لو أن آنا امرأة كان متزوجا منها، أو إن كان ينظر إلى صورة ابنته. وبعد برهة مع هذه الأفكار، تدهمه موجة طازجة من الإحساس بالذنب، ويعرف أن آنا ميتة. ويقول لنفسه إنه قد يكون الشخص الذي قتلها.

يئن الأبيض من فرط الألم. ويزيح الصور التي ثقل عليه أن يشاهدها، ويصرف انتباهه إلى الورق. هناك أربعة رزم إجمالا، يبلغ ارتفاع كل منها ست بوصات. ولغير ما سبب يعيه، يمد يده إلى أعلى ورقة في أقصى رزمة من ناحية اليسار. الكلمات المكتوبة، مطبوعة بحروف كبيرة، شبيهة بتلك المكتوبة على قطع الشريط الأبيض، وفيها ما يلي:

من أقصى نقطة يمكن الوصول إليها في الفضاء، ترى الأرض كأنما لا تزيد عن ذرة من غبار. تذكر ذلك عندما تكتب في المرة القادمة كلمة «الإنسانية».

من نظرة الاشمئزاز التي تعلو وجهه وهو يستعرض هذه الجملة، يحق لنا أن نثق في أن الأبيض لم يفقد القدرة على القراءة. ولكن من يكون كاتب هذه الجمل، هذا ما قد يكون موضع السؤال.

يتناول الأبيض الورقة التالية من الرزمة ويكتشف أنها مخطوطة من نوع ما، مكتوبة على الآلة الكاتبة. في الفقرة الأولى:

لحظة أن بدأت في حكي قصتي، طرحوني أرضا وركلوني في رأسي. ولما وقفت على قدمي وبدأت أتكلم من جديد، ضربني أحدهم على فمي، ثم لكمني آخر في بطني. سقطت. تمكنت من جديد أن أقوم، ولما هممت أن أبدأ القصة للمرة الثالثة، دفعني الكولونيل في الجدار فعبرته.

هناك فقرتان أخريان في الصفحة، ولكن قبل أن يبدأ الأبيض قراءة الثانية، يرن الهاتف. هو هاتف أسود ذو قرص من طراز أواخر أربعينيات القرن الماضي أو أوائل خمسينياته، ولأنه يقع على المنضدة المجاورة للسرير فالأبيض مرغم أن ينقل خطواته من جديد إلى الطرف الآخر من الغرفة. يرفع السماعة بعد الرنة الرابعة:

هالو، يقول الأبيض

الأبيض؟ يسأل الطرف الآخر.

ما دمت تقول هذا.

أنت متأكد؟ لا يمكنني أن أخاطر أي مخاطرة.

لست متأكدا من أي شيء. فلو تريد أن تناديني بالأبيض، فسيكون من دواعي سروري أن أسمع هذا الاسم. من أنت؟

جيمس

لا أعرف أي جيمس.

جيمس بي فلَد

ذكّرني.

جئت أمس أزورك. قضينا ساعتين معا.

آه، الشرطي.

الشرطي السابق.

صح. الشرطي السابق. أي خدمة؟

أريد أن أراك مرة ثانية.

ألا يكفي حديث واحد؟

الحقيقة لا. أنا عارف أني مجرد شخصية ثانوية في هذا الموضوع، لكنهم يقولون إنه مسموح لي أن أقابلك مرتين.

تريد أن تقول إنه لا خيار لي.

معذرة، الأمر كذلك. ولكن ليس ضروريا أن نتكلم في الغرفة لو أنك لا تريد. يمكن أن نخرج ونجلس في الحديقة لو تحب ذلك.

ليس عندي أي شيء أرتديه. أنا واقف هنا بالبجامة والشبشب.

تفقد الخزانة. عندك فيها كل الملابس التي تحتاجها.

آه. الخزانة. شكرا.

أفطرت يا مستر أبيض؟

لا أظن. مسموح لي بالأكل؟

ثلاث وجبات يوميا. الوقت لا يزال مبكرا ولكن مؤكد أن آنا ستمر بسرعة.

آنا؟ تقول آنا؟

هي المعنية برعايتك.

كنت أظنها ميتة.

بالكاد.

ربما هي آنا ثانية.

أشك. بين كل المتورطين في هذه القصة، هي الوحيدة الواقفة في صفك.

والبقية؟

لنقل إن هناك الكثير من القرف، ونكتفي بهذا.

×××

تجدر الإشارة إلى أنه بالإضافة إلى الكاميرا، ثمة ميكروفون مغروس في أحد الجدران، وأن كل صوت يصدر عن الأبيض يتم تسجيله وحفظه عبر مسجل رقمي عالي الحساسية. فكل أنّة أو شهقة أو سعلة مهما خفتت، وكل حركة معوية عابرة، وكل

ما يصدر عن جسده هو جزء لا ينفصم عن حكايتنا أيضا. ولا داعي إلى التأكيد على أن هذه البيانات الصوتية تتضمن أيضا الكلمات التي يغمغم بها الأبيض أو ينطقها أو يصيح بها كما حدث مثلا في المكالمة الهاتفية التي تلقاها من جيمس بي فلَد والتي تم تسجيلها فيما سبق. تنتهي المحادثة باستسلام الأبيض على مضض لطلب الشرطي السابق أن يزوره في وقت لاحق من ذلك الصباح. ويجلس على حافة السرير الضيق متخذا وضعا يضاهي تماما مثيله الموصوف في الجملة الأولى من هذا التقرير: براحتيه مبسوطتين على ركبتيه، ورأسه مطرق، يحملق في الأرض. لا يعرف إن كان عليه القيام للبحث عن الخزانة التي تكلم عنها فلَد، وإن كانت أساسا موجودة، وإن كان عليه أن يخلع بجامته ويلبس شيئا آخر، بفرض أن هناك ثيابا في الخزانة، لو كانت الخزانة موجودة أصلا. ولكن الأبيض لا يتعجل الانشغال بهذه التوافه. فهو يريد أن يعود إلى المخطوطة التي بدأ قراءتها قبل أن يقاطعه الهاتف. لذلك ينهض عن السرير ويخطو الخطوة الأولى إلى جانب الغرفة الآخر، وفيما يفعل ذلك ينتابه دوار مفاجئ، ويدرك أنه موشك على السقوط لو بقي واقفا، ولكنه بدلا من العودة إلى السرير والبقاء به إلى أن تنتهي الأزمة، يضع يده اليمنى على الجدار ويميل عليها بكامل ثقله، ثم ينزل تدريجيا إلى الأرض. الأبيض الآن على ركبتيه، يدفع نفسه إلى الأمام، واضعا راحتيه أيضا على الأرض. بدوار أو بدون دوار، قرر الأبيض أن يبلغ المكتب زاحفا على أطرافه الأربعة.

بمجرد أن يتمكن من ارتقاء الكرسي الجلدي، يبدأ في هزه إلى الأمام والخلف للحظات عديدة لتهدئة أعصابه. وبرغم الجهد البدني، يدرك أنه خائف من المضي في قراءة المخطوطة. ولا يدرك سببا لهذا الخوف الذي يستولي عليه. وماهي كما يقول لنفسه غير كلمات، ومنذ متى تملك الكلمات أن تخيف رجلا إلى حد الموت؟ يغمغم بصوت خفيض لا يكاد يسمع قائلا إنها لن تخيف. ولكي يطمئن نفسه يكرر الجملة فيصيح من أعماقه قائلا إنها لن تخيف.

بلا سبب واضح، تمنحه هذه الانفجارة الصوتية المباغتة شجاعة الاستمرار، فيأخذ شهيقا عميقا، ويثبت عينيه على الكلمات التي أمامه ويقرأ الفقرتين التاليتين:

ومنذ ذلك الحين وهم يضعونني في هذه الغرفة. وقد استطعت أن أستخلص من كل شيء أنها ليست زنزانة تقليدية، كما أنها فيما يبدو ليست جزءا من المعتقل العسكري أو دار الاعتقال الإقليمية. هي مجرد محبس صغير خاو، مساحته اثنا عشر قدما في خمسة عشر، وبسبب بساطة التصميم (قذارة الأرض وسمك الجدران) فإنني أشك أنها كانت ذات يوم مخزن مؤن غذائية وربما أجولة دقيق وحبوب. فيها نافذة وحيدة ذات قضبان في أعلى الجدار الغربية، لكنها مرتفعة للغاية عن الأرض فلا يمكن أن تبلغها يداي. أنام على حصيرة من القش في أحد الأركان، وتقدم لي وجبتان كل يوم: عصيدة باردة في الصباح، وحساء دافئ مع خبز جاف في المساء. وأنا هنا وفقا لحساباتي منذ خمس وأربعين ليلة. ولكن هذا السجل قد يكون خاطئا. ففي أيامي الأولى في الزنزانة تعرضت لضرب كثير، ولأنني لا أستطيع أن أتذكر كم مرة فقدت فيها الوعي، وكم كان يطول غيابي عن العالم، فمن الممكن أن أكون أخطأت العد في موضع ما ولم ألحظ شروق شمس ما أو غروبها.

تبدأ الصحراء من أسفل نافذتي مباشرة. فكلما هبت الريح من الشرق أشم فيها رائحة شجيرات المريمية والعرعر. لقد سبق لي أن عشت هناك بمفردي قرابة أربعة أشهر، متجولا أنى شئت من مكان إلى مكان، نائما بالعراء في مختلف الأجواء، ولم تكن النقلة من رحابة الريف إلى ضيق هذه الغرفة بالأمر السهل علي. فقد يكون بوسعي احتمال العزلة الجبرية، وانعدام الحوار والتواصل البشري، ولكنني أتوق إلى رؤية الهواء والنور من جديد، بدلا من أنفق أيامي جائعا إلى ما أنظر إليه خلا هذه الجدران الحجرية الخشنة. بين الحين والآخر، يسير الجنود أسفل نافذتي. أستطيع أن أسمع أحذيتهم تسحق الأرض، وأصواتهم إذ تنطلق على غير توقع، وصليل العربات والخيول في حرارة النهار النائي.

رحلات في غرفة النساخ، الطبعة الأولى ٢٠٠٦

الهوامش

(١) Le Livre de Yukel أو «كتاب يوكل» عام ١٩٦٤، Le Retour au Livre «العودة إلى الكتاب» عام ١٩٦٥، Yael ياعيل عام ١٩٦٩، Aely ١٩٧٢، ١٩٧٦

٢ – المدراش MIDRASH هو التفسير اليهودي الديني للتوراة .

من أعمال الفنان بول كلي – فرنسا

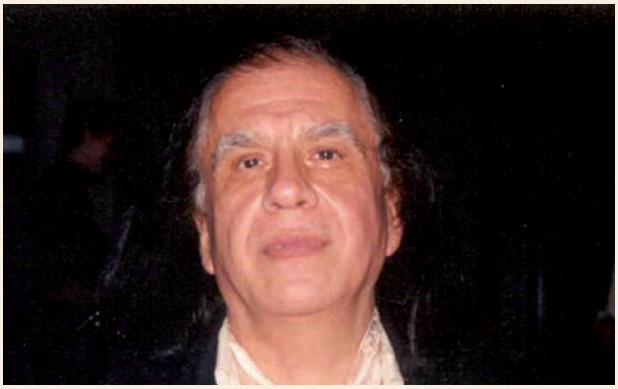
الشاعر التشيلي.. ألبرتو كورابل

أعتبر نفسي منفيا باستمرار

حاوره : حسن الوزاني

كاتب من المغرب

ولد ألبرتو كورابل سنة ١٩٤٦ بالشيلي ليبرحها بعيد انقلاب الديكتاتور بينوشي، وهو لم يقفل بعد السابعة والعشرين من عمره، نحو كندا، حيث أمضى عدد السنوات نفسها تقريبا. لم يختر المنفى ولا التخلي عن أصدقائه وعن ذكريات عروضه الفنية بمسارح سنتياغو، والتي جمعته بصديقه فكتور خارا. فضل ألبرتو كورابل، مكرها، الهروب بما تبقى من أحلامه الصغيرة إلى الكيبك. هناك، استطاع أن يحافظ على وفائه العميق للشيلي ولصداقته مع فكتور خارا الذي أقدم الانقلابيون على قطع يديه. عاد كورابل إلى الشيلي بعد ربع قرن من المنفى ليفاجأ بظلال الديكتاتور بينوشي جاثمة هناك رغم تنحيه عن السلطة.



الأرض فضاء للألم
وعمود الديكتاتوريات.
لا أقصد الكرة الأرضية.
اقصد الأرض التي يجب أن تصير
يوما ما أفقا
تهتدي إليه جميع الحواس.

تتوزع اهتمامات ألبرتو كورابل على الكتابة الشعرية والممارسة المسرحية والغنائية والسينمائية. أصدر سبعة مجاميع شعرية. من بينها «أغاني الانبعاث (١٩٧٣)، «مسرح على عتبة الحرب» (١٩٨٥)، «بريد المنفى» (١٩٨٦)، «جسور» (١٩٩١)، «مسيرات فوق الثلج» (١٩٩٣) و «الجرح المحتوم» (١٩٩٦. بالإضافة إلى وضعه كشاعر، يعتبر ألبرتو كورابل أحد أهم مخرجي ومؤلفي مسرح أمريكا اللاتينية الجديد. عرضت أعماله المسرحية بمهرجانات كندا وفرنسا والأرجنتين والبيرو والولايات المتحدة الأمريكية وغيرها. كما صدرت له ثلاثة مؤلفات مسرحية، كان آخرها «لم نعد نحتاج لليومية» (١٩٩١).

خلال القراءة التي جمعتني به بالسجن القديم لمدينة تروا رفيير الكندية، والتي تم بثها إذاعيا بشكل مباشر، أجهش ألبرتو كورابل بالبكاء حين كان يقرأ قصيدته المهداة لذكرى معتقلي الشيلي. ثم خلد للصمت. واستمرت اللحظة المؤثرة أكثر من خمس دقائق. بينما فضل مخرج البرنامج عدم توقيف البث وفاء لبلاغة صمت الشاعر. هنا حوار معه.

◆ **تبدو حياتُك أشبه بسفر مستمر. أي المحطات تستحضرها أكثر ؟**

– يبدو من الصعب اختزال تجربة حياتية أو إبداعية ما. غير أنه يمكن أن أستحضر لحظة أعتبرها أساسية داخل هذه التجربة. ويتعلق الأمر بالتحاقي، في الثامنة عشر من عمري، بالدراسة المسرحية بجامعة الشيلي، حيث أمضيت أربع سنوات بمدرسة المسرح التابعة لها. وامتهنتُ المسرح بعد ذلك إلى حدود لحظة الانقلاب الذي عرفته الشيلي. وخلال هذه الفترة أيضا، مارستُ التلحين والغناء، خصوصا رفقة فكتور خارا وباتريس شومان، وذلك بالإضافة إلى كتابة الشعر بالطبع. وبعد الانقلاب، التجأتُ إلى كندا سنة ١٩٧٤، حيث استأنفتُ أنشطتي المسرحية والغنائية والشعرية. واستمر وجودي إلى سنة ١٩٩٦، لأعود من جديد إلى الشيلي.

◆ **لنقف عند حدث الانقلاب. كيف عشتَ أحداث هذه اللحظة كمواطن وكشاعر ؟**

– كان ذلك أمرا مرعبا. جد مرعب.. !. لقد كنا نحمل كثيرا من الآمال التي منحها إيانا صعود الحكومة الجديدة. كما كانت للرئيس سلفادور أليندي إرادة أكيدة لتأميم ثروات الشيلي ولتعميم التعليم والتطبيب. ولم نكن نتوقع أبدا حدوث الانقلاب، لأننا كنا نعتقد أنه لم تكن للجيش أية طموحات أو اهتمامات سياسية. لقد كان الانقلاب حدثا مفاجئا وعانينا معه أقصى درجات الوحشية التي تم بها. حيث تم إنشاء، مثلا، أكثر من ٢٤٠ معسكر اعتقال. لم نكن نعرف ما الذي يجب فعله، لأننا لم نكن مهيئين للأمر. كان هدف الانقلابيين هو الإبادة الجماعية، التي شملت خصوصا المبدعين. وأستحضر هنا ما حدث لفكتور خارا الذي كانت تربطني به علاقة صداقة وعمل عميقة، حيث جمعتنا العديد من العروض الغنائية والمسرحية التي تولى إخراجها. كان إنسانا هادئا ومسالما لا يجرؤ على قتل حشرة صغيرة. لقد قام الانقلابيون باعتقال فكتور خارا، ولم يكتفوا بذلك، حيث أقدموا على قطع يديه. فعلوا ذلك كي يحرموه من العزف على القيثارة، متعته الكبرى.

◆ **جئتَ من الشيلي إلى كندا. هل استطعت أن تؤالف بين دفء أمريكا اللاتينية وبرودة أمريكا الشمالية. على مستوى الحياة والصداقات أقصد ؟**

– لم يكن من اليسير تحقيق ذلك. كنت أحس في البداية بمسافة مّا بيني والآخرين. غير أنني لم ألبث أن تجاوزت الأمر، حيث كرستُ السنة الأولى من تواجدي بكندا لتمثُّل خصوصيات طرق تعامل الكنديين وخصوصا الكيبكيين منهم. وكنتُ أجد هذا التعامل في البداية باردا للغاية. ثم انتبهتُ فيما بعد إلى أنه لا يمكن التعاملُ وممارسة الحياة بغير هذه الطريقة في بلد ككندا، حيث لا تظهر الشمس خلال الخريف أكثر من أربع ساعات في اليوم. من جهة

أخرى، كنتُ أجهل اللغتين الفرنسية والإنجليزية. وتطلب الأمر مني جهدا مضاعفا لاكتساب لغة للتواصل في الحياة وفي الإبداع، وللاطلاع، بعد ذلك، على تجارب شعراء الكيبك. هؤلاء هم، بالضبط، من منحوني أفقا لاستئناف اهتماماتي الإبداعية والفنية. حيث أسستُ، بعد عشر سنوات من تواجدي بكندا، فرقة «مسرح المنفى»، وذلك مع الحرص على تمثل خصوصيات اختلاف أنظمة التواصل بين عالمي فضائي أمريكا الشمالية وأمريكا اللاتينية. وهو الأمر الذي منح لأعمال هذه الفرقة طابعا فنيا يقوم على توظيف مختلف وسائل التواصل كالسينما والفيديو، بالإضافة إلى الرقص والغناء.

◆ **هل تشعر الآن أنك بالفعل استطعت الاندماج في المشهد الإبداعي بالكيبك ؟**

– بالتأكيد. استطعتُ خلال ربع قرن من حياتي بالكيبك أن أفتح أفقا حقيقيا وعميقا للتواصل العميق مع مكونات المشهد الثقافي والإبداعي بالكيبك. وأعتبر نفسي مدينا في جانب من ذلك لصفاء الاستقبال الذي أبداه مثقفو الكيبك تجاهي، حيث عملتْ، مثلا، دار نشر لي فورج على إصدار أربع مجموعات شعرية لي، كما دعتني للمهرجان الشعري العالمي الذي تنظمه، وذلك خلال أربع من دوراتها. كما يعود الأمر نفسه لحرصي على الانفتاح على التجارب الشعرية بالكيبك، حيث وظفتُ عددا من نصوصها في إطار أعمالي المسرحية وعروضي الغنائية التي تحمل في الوقت نفسه بصمات ودفء أمريكا اللاتينية. وهو ما لقي الكثير من الترحيب من طرف جمهور الكيبك. لقد اكتشفتُ بذلك أن هذا الدفء هو جزء من طبيعة الإنسان، وأن الإنسان هو نفسه أينما كان، وأن ما يغير طريقة تعامله هو تحول الطقس والجغرافيا وشروط الحياة. إن أكبر معجزة في الكون هي ولادة كائن ما. وتقتضي عظمةُ هذه المعجزة محاولةَ فهم هذا الكائن ومقاسمته حياته ومنحه الحب. كل الحب.

◆ **حاولتَ أيضا الاقتراب من المنفيين والمهاجرين من خلال تأسيسك لفرقة «فرقة فنون المنفى»..**

– بالفعل. حينما حللتُ بكندا، فوجئت بمستوى اختلاف العادات وطرق التواصل. ولتجاوز ذلك، حرصتُ على اكتشاف طرق عيش المهاجرين. واضطرني ذلك، مثلا، إلى السفر إلى منطقة الهارليم بالولايات المتحدة الأمريكية بغية معاينة عادات المهاجرين المقيمين هناك. ونتيجة لكل ذلك، أسستُ فرقة «فنون المنفى» التي تضم عددا من الفنانين المنفيين والمهاجرين. كانت ثروتنا الوحيدة هي رغبتنا في نسج لحظات إبداعية عميقة. ولذلك كنا مصرين على تقديم عروضنا داخل المقاهي والمطاعم وغيرها من الفضاءات التي لم تكن مهيأة لتقديم عروض مسرحية. كنا نفعل ذلك أساسا لكي ننال حب الآخرين..

◆ **عدتَ إلى الشيلي بعد خمس وعشرين سنة من المنفى. هل تمكنت من الاندماج من جديد داخل المشهد الإبداعي ببلدك ؟**

– لا. لم أستطع تحقيق ذلك للأسف. لقد فوجئت بوجود حاجز نفسي بين الذين ظلوا داخل الشيلي والآخرين الذين كانوا في المنفى. وفوق ذلك، وجدت أن هامش الإبداع بالشيلي ظل محدودا جدا. لقد استمرت الديكتاتورية بالشيلي طيلة سبع عشرة سنة. والآن، بالرغم من وجود حركة تسعى إلى تحقيق وممارسة الديموقراطية، فإن ذلك يبدو أمرا مستحيلا. وذلك لأن هذه الحركة تتم تحت ظل دستور خطَّ معالمَه رجالُ الديكتاتورية أنفسهم، والذين مازالوا يشغلون المناصب العليا الأساسية. وفوق ذلك، ثمة آثار جراح عميقة خلفتها الديكتاتورية. وهي آثار أصبحت تحدد جانبا من طرق الحياة، حيث نجد مثلا أنه لم تعد هناك رقابة، لأن ثمة رقابة ذاتية. كما أن ضوابط الديكتاتورية تحكم باستمرار، وبشكل خفي أحيانا، مجالات التربية والصحة وغيرها. كما لا يجب أن ننسى أن داخل كل أسرة شيلية ثمة، على الأقل، شخص

مفقود أو مغتال أو منفي. الشيلي بلد مريض، يحمل جراحا عميقة لن يمكن تضميدها بدون وجود العدل. وفي الشيلي ليس ثمة الآن عدل. وبشكل مفارق لذلك، أستطيع أن أقول الآن أن الإمكانيات التي يوفرها لي السياق الثقافي بكندا، وبالكيبك خصوصا، هي التي تمنحني باستمرار القدرة على الإبداع والإنتاج. بدون أن ينفي ذلك قوة إحساسي بالانتماء للشيلي.

◆ **الجراح التي تحدثت عنها بألم كانت أيضا وراء أعمال أدبية كبرى ؟**

– بالتأكيد. غير أن أدباء الشيلي الذين يحرصون على الكتابة عن هذه المرحلة الحالكة يتم تصنيفهم كأشخاص مصابين بالنكوص، وذلك بشكل يصير معه التخلي عن الذاكرة شرطا للانتماء للحظة الراهنة. إنه المنطق ذاته الذي يحكم تلقي الأعمال المندرجة في إطار أدب السجن، اعتبارا لارتباطها العميق بالذاكرة وبالرغبة في استعادة تفاصيل مرحلة الديكتاتورية المظلمة. كما أن الأمر يشمل أيضا الفنون الأخرى، كالمسرح والتشكيل وغيرهما، حيث ثمة رغبة خفية لنسيان الماضي. فهل نستطيع أن ننسى فكتور خارا..؟

◆ **يبدو ذلك مغايرا لانشغالات جيل السبعينيات الذي تنتمي إليه...**

– بالفعل. أعتقد أن أهم خصوصيات هذا الجيل بالشيلي هي نفسها التي طبعت تجارب جيل السبعينيات بمختلف دول العالم. إنه الأمر نفسه مثلا بالنسبة لدول أمريكا اللاتينية، حيث انبثقت العديد من الحركات الثورية الداعية إلى إقامة العدل الاجتماعي. وكان المثقفون، بالطبع، إلى جانب هذه الحركات. وارتباطا بذلك، اتسمت الكتابة الشعرية لدى جيل السبعينيات بالشيلي خصوصا بتجاوزها للذات الفردية ولبحثها المستمر فيما هو جماعي ومشترك، وفي الإنصات لدواخل الآخر، باعتبار ذلك معْبرا لفهم ذواتنا الصغيرة. وذلك بشكل تصير معه الكتابةُ ممارسةً عميقةً للاختلاف.

◆ **أنت شاعر. تمارس المسرح والغناء. كما ساهمت في أكثر من عمل تلفزيوني وسينمائي. كيف تدبر هذا التعدد ؟**

– لا أجد أي تعارض بين اهتماماتي الأدبية والفنية بتاتا. أعتقد أن ثمة علاقة عميقة بين الشعر والمسرح مثلا. فالشعر طريقة مختلفة لممارسة المسرح. والمسرح بدوره طريقة مغايرة لكتابة الشعر. إنها علاقة تمتح جذورها وقوتها من فضاء الشرق، الذي عرف منذ القدم تزاوج الفنون جميعها، لتشكل بذلك رؤيا منسجمة للعالم. وأعتقد أنه من المفروض أن نعود إلى روح وجذور هذا اللقاء العميق..

◆ **تبدو ملهما بثقافة الشرق..**

– بالتأكيد. لقد قرأتُ جانبا من الشعر العربي. كما أنني معجب بطريقة الحياة هناك وبمستوى الاقتراب من الطبيعة وبحكمة الإنسان، وأيضا بالطابع الجمعي والمشترك لهذه الثقافة. وهو الأمر الذي نفتقده الآن في أمريكا اللاتينية، حيث تنحو القيم المشتركة نحو الاندثار..

◆ **ليس الأمر كذلك تماما ! . تعيش متنقلا بين الكيبك والشيلي. هل تلك طريقتك للهروب من غربتك المضاعفة أم لتكريسها ؟**

– الحقيقة أنني أعتبر نفسي منفيا باستمرار. أينما حللت. وفوق ذلك، يتملكني أحيانا الإحساسُ بكون جميع الشعراء والمبدعين هم منفيون. المبدع هو بالضبط شخص يُفترض فيه امتلاكُ القدرة على الإنصات للتفاصيل الصغيرة التي يحجم رجل الشارع عن الانتباه إليها. وهو ما يشكل نعمةً ولعنة في الآن ذاته. ثمة منفى داخل كل الأرواح التي تحمل همَّ تغيير العالم والبحث عن هامش لتكريس قيم العدل التي أصبح يفتقدها. وترعبني شخصيا رؤية الفوارق الطبقية وضحايا المجاعة والأمية والأمراض. ولذلك أومن دائما بكون القصيدة يجب أن تكون شاهدا على فظاعة ما تتعرض له كثير من الشعوب.

◆◆ من قصائد ألبرتو كورابل

◆ أجسـاد

خرجنا بانتهاء الحفل الاستعراضي.
لم يبق أحد هناك.
الكل مضى نحو أجساد أخرى.
أدراج الوزارات مقفرة.

قطع الجرائد تسبح في السماء
مدفوعة بالريح.

قيل ان كل شيء بدأ
في الفيتنام. آخرون تحدثوا عن بولونيا
عن جزر المالوين. عن ديكتاتوريات الأرغواي
والشيلي وعن اجتياح افغانسان.

كلهم قالوا : ليلة سعيدة.
بعضهم ذهب للنوم
الآخرون للعمل.

كلهم مضوا في الواقع
لاستيطان أجساد أخرى.

◆ حنين

إذا كنا قد وُلدنا
بحاسة عصرنا
لنمتط إذن دراجاتنا
كي نمضي بأقصى السرعة
نحو عصر الكهوف.

◆ تسلية

لكل منفى
تسليته.
تردد السيدة كلاريتا
وهي تلمح الثلج
عبر نافذة مركز استقبال بمونتريال.

◆ الأرض

الأرض فضاء للألم
وعمود الديكتاتوريات.
لا أقصد الكرة الأرضية.
اقصد الأرض التي يجب أن تصير
يوما ما أفقا
تهتدي إليه جميع الحواس.

◆ هناك

حيث سينمو الحب
في الشمال كما في الجنوب.

◆ صداقة

هذا اليوم
زارتني قطعة حجر
لم تقل شيئا.

الشاعرة العمانية سعيدة خاطر:
نمر في حالة من الفوضى الثقافية والإعلامية

حوارتها : عزيزة الحبسي

كاتبة من عُمان

عن الاغتراب (الازمة الوجودية عند المثقف الخليجي والعماني).. عن النقد (الذي هو انطباعات تذوقية .. رغم انه ابداع منبثق من الابداع كما تصفة سعيدة بنت خاطر) .. وعن الشعر كواحة للتطهر والخلاص وعن الابداع الجديد في ساحتنا وانتشار الجمعيات الاهلية وانعكاس ذلك على الفكر والثقافة في عمان).. (وعن هوامش الحرية في الصحافة العمانية وكيفية تعاطي الاقلام بالساحة مع الحرية المتاحة صحافيا).. (عن دور الترجمة في رسم صورتنا وتقديمها للعالم).. (عن النشر وهمومه كأمة لا تعيش على نتاجها الكتابي) تحاورنا فكان حوارا شفافا يضيء عتمة القلب

هناك قضايا من الدمار الإبداعي نتيجة للانفتاح غير المحدود ..!

عن ابداعاتها القادمة سألت سعيدة خاطر ؟؟؟

قالت أقوم باعداد كتاب نقدي عن الادب في عمان «الابداع العماني» هي الثيمة التي يحملها الكتاب هناك مجموعة من الكتاب والمبدعين العمانيين يركز عليهم الكتاب وعلى كتاباتهم وابداعاتهم مثل ناصر البلال والروائي سعود المظفر وهناك دراسة للشاعر سيف الرحبي عن ديوانه ارق الصحراء ولدي مشروع آخر لطباعة كتاب، يرصد الحركة الشعرية النسوية في عمان ويشمل الرصد الفترة منذ بداية السبعينات الى الوقت الحالي ويتضمن كذلك الشعر بمختلف مشاربه واتجاهاته التسجيل سيكون لشاعرات الشعر الفصيح فقط اذ من الصعوبة أن تجمعي الشعر الشعبي فهو متناثر ضمن الولايات وغير مجموع وغير مطبوع كذلك اضافة الى انني اعد دراسة نقدية للشاعرة غنيمة زيد الحرب حيث اقوم حاليا على الاشتغال على المادة العلمية للكتاب.

وكان لدي منذ فترة مشروع تحقيق لديوان الكيذاوي لكن في احيان كثيرة الصدفة تقود خطاك فتضطر لتغيير اتجاهك حيث طلب مني احد الادباء في المملكة العربية السعودية بحثا عن المشهد الثقافي الشعري في عمان وتحديدا طلب فيه التركيز على المرأة العمانية لينشر في المجلة لذلك أرجأت الاشتغال على ديوان الكيذاوي بسبب ظروف تطرأ دوما تدعو لارجائه .. وتضيف الشاعرة الدكتورة انني ساتوجه لوزارة التراث و الثقافة للطباعة ، تقدمت في السابق لطباعة كتابين فتمت الموافقة على طباعة كتاب وتم ارجاء الاخر بحجة اعطاء فرصة للاخرين .. لكن السؤال هو لمن تعطى الفرصة .. هل كل من امسك القلم يجب ان تعطى له الفرصة .وهل كل من كتب يجب ان تعطى له الفرصة، لا يوجد للاسف اطار تقييمي للجيد ولغير الجيد؟ ،رغم أم أن (غير الجيد يمكن معرفته من أول صفحة يكتبها) ..!!

دراسات في النقد

دراسات حول الادب في عُمان، مشاريعك المقبلة الاكثر كثافة لماذا ؟؟

لان النقد في عُمان للاسف لا يتوازى مع الابداع في عمان . فالابداع كثير ومتنوع وهذا اتاح الفرصة لمن لا يعنيه الامر لأن يدخل الساحة ويسمها بالضحالة لذلك هناك العديد من الدراسات النقدية التي أعمل عليها حاليا مثل اخر ديوان لتركية البوسعيدي وآخر ديوان لعقيل اللواتي وآخر ديوان لعبدالله العريمي ودراسة نقدية للشاعر المهندس سعيد الصقلاوي..

اذن النقد مغيب في الابداع العماني؟؟

النقد من أصعب المهن الحرفية وأغلب ما يدور من أوراق نقدية هي قراءات انطباعية تذوقية فروح النقد العلمية شبه مغيبة لأن النقد مثل التحقيق علم صعب يستنزف وقت الناقد ، فحتى اقرأ كل نتاج الكاتب أو كل منجز المبدع قراءة تامة يمكنني أن أتعرض للنقد .. لكننا في هذا الزمن السريع ذي الوجبات السريعة .. ذي الايقاع السريع، نعطي قراءة سريعة للموضوع لكنها ليست معايشة حقيقية لفعل النقد ..اليوم النقد بحد ذاته هو ابداع منبثق من الابداع أما المدح للآخر مثل افضل واجمل أو الاحكام المسبقة فهذا لا يعد تحليل ..

عدم وجود كم تراكمي في البناء المجتمعي والابداعي عيب في المجتمع العماني!

رسالة الماجستير الخاصة بك حملت عنوان ظاهرة الاغتراب عند الشعر النسائي الخليجي في التسعينيات فهل ما زالت ظاهرة الاغتراب موجودة عند المبدعة الخليجية ؟؟

كلما قرات وتوغلت في الادب الخليجي عموما والادب العماني بوجه خاص شعرت أن لدينا مشكلة اغترابية كبيرة نتيجة لتحولات الحياة عموما، الاغتراب «معشعش» ويزداد عمقا لانه أزمة وجودية من الازل ، نتيجة لاشكالات العالم اجمع ، كتعملق الآلة والمباني وتعملق العلم وتقزم الانسان مقابل كل ذلك .. الانسان المعاصر فعلا انسان مغترب، وعموما الاغتراب يزداد عن التغيرات الكبرى التي تطرأ ويزداد بشعور الانسان أنه صغير في كون كبير بمتغيراته.. هنا أؤيد الشاعرة الكويتية نجمة ادريس عندما كتبت ديوانها الشعري (الانسان الصغير)فالانسان يرى نفسه فعلا صغيراً ومهمشاً حيث يفترض ان يكون

الكبير الكبير .. اليوم عن طريق الكمبيوتر تستغني المصانع عن الاف العمال .. والاغتراب ليس في الشعر وحده .. الكتابات الخليجية والوجودية يوجد فيها كثير من الاغتراب حيث اضحى الانسان كائنا مهمشا ..

في ظل تعملق الآلة.. وتقزم الانسان.. هل بقي للشعر قيمة ؟؟

لا بد من واحة .. لابد من خلاص .. الفن ككل نوع من التطهر والخلاص .. نلوذ بالفن والشعر والموسيقى .. الفنان بلحنه والشاعر بابداعاته بعمل نوع من التوازن بين انسانية الانسان والآلة وسرعة دورانها في تهميش الانسان.. الابداع هي الواحة التي تطهر الانسان مما يدور من سلبيات فهو اضحى كائنا مهددا .. حاليا حتى وجودنا الكوني مهدد بين الاوزون والعوادم ، قد ينقرض الانسان كما انقرض الديناصور لأن البيئة اصبحت مسممة أكثر من اللازم ..

مساحة البوح تصبح جميلة عندما يسودها الوضوح..

صراع الانسان ضد الزيف

ثورة المعلوماتية تحديدا ثورة الانترنت هل ستبقي على الابداع الحقيقي ؟؟

ما نبحث عنه هو صراع الانسان ضد الزيف.. جودة ما يكتب كيف يمكن أن تبقى في ظل الانترنت حيث خالط الغث السمين؟؟؟.. كيف يمكن أن يبقى الادب والابداع في ظل هذا الزيف؟ الابداع قطرة ماء للانسان شاء ام أبى عليه أن يحافظ عليها لأنه يحتاجها ويحتاج لبلورتها ويسعى لأن تكون سائدة .. فأن يسود الشعر أفضل من أن يسود الخراب ، الفن لمحة من لمحات الجمال الالهي..، يسود الجمال ضد القبح فهو المحور الذي يحارب اليه الانسان.. فاذا ذهبت الدهشة.. والابتكار ..والابداع معنى ذلك أن يموت الانسان !!.. الانترنت اضاف فضاء غير محدود ومساحات من الحرية والتواصل .. الانترنت طبعا مفيد ولكل عملة وجهان يستفيد منها المبدع صاحب الخبرة والمبدع الحقيقي..لكنها يمكن ان تضر ضررا حقيقيا اصحاب انصاف وارباع الموهبة .. لاحظنا كثير من السرقات الادبية والاخلاقيات الغريبةبعد دخول الانترنت، موضوعات غريبة وسباق غير شريف ولكن لكل شئ سلبياته ، فلم يعد هناك شيء ممنوع أو شيء يستحق أن تغامر لاجله كل شيء مفتوح ..لم يعد هناك دهشة أوممنوع فعالم الحواس هو المسيطر وهذه خطورتها في ان الطاقات الابداعية للانسان تعطل.

.. هناك من اخذ بحوثا كاملة من الانترنت وشارك بها في مسابقات وفاز، هناك قضايا من الدمار الابداعي والقيمي نتيجة للانفتاح غير المحدود ، لكن في النهاية جميل ان نتواصل مع العالم بكل هذه الثراء فان تكون مغلقاً في عالم يسوده الانفتاح هنا مكمن الخوف.!!

الحديث عن الابداع يقودنا الى سؤال حول الابداع الحقيقي في عمان وهل هو موجود أم أن ما يظهر أو كثير منه هي محاولات للظهور والتمترس خلف ستار الابداع ؟؟

الابداع موجود.. وبكافة التصنيفات الابداعية .شاهدت مؤخرا عرضاً مسرحياً رائعاً لجاسم البطاشي .. والابداع الشعري موجود وبكثافة عالية.. فالابداع هو فطرة الله في الانسان أما كونه ،اي الابداع يتوارى خلف كومة القش فالجوهرة الحقيقية لا يختفي لمعانها لا بد من أن هناك من سيدل عليها وعلى مكانتها ، الغبار والقتامة والزيف موجودات لكنها في آخر المطاف ستنقشع..! والساحة فرزت الكثير وهناك نوع من التواصل والمد يتواصل ، لو البحر يظل بموجة واحدة قذفت ما بداخلها وانتهت لمات البحر .. اسس الحياة أن موجة ترفد موجة والموجود حاليا من ابداع رفد السابق ..لكن المشكلة انه لايوجد تفاعل بين كل ما هو موجود ومع ما قبله وقفت على كتف من قبلي وجاء من بعدي من سيقف على كتفي سنطل على الاخرين بعدها من مكان على .. لكن الامر صار انه كلما جاءت امة لعنت ما قبلها .. انه عيب في المجتمع العربية ككل وليس على الصعيد الابداعي فحسب أنه لايوجد تكامل بين

المسؤول الجديد ومع ما وضعه من هم قبله .. فهل ستضيف شبرا؟ . لأنك مهما اجتهدت لن تستطيع بناء عشرة أدوار ، وهى مشكلة كبرى يجب أن ينتبه لها المجتمع العماني ....!! لا يوجد كم تراكمي نقف عليه بحيث أن كل من يأتي يضيف لما قبله ..!!

رغم الانتشار المعرفي والابداعي ما زالت مقولة أن الفن والشعر والابداع «لا يؤكل عيش» كيف ترين هذ الكلام كمبدعة؟؟

الفن القولي أو الكتابي لا يؤكل عيشا خاصة في الدول المتخلفة ،لانه من الممكن أن يصدر أي واحد كتاب في اوروبا فيصبح بعدها غنياً ، نحن أولا(أمة لاتقرأ) واذا اصدرت كتبا فقدر انك اصبحت اكثر فقرا نحن لسنا ممن يعيش على نتاجه الكتابي الا اذا اقترف الممنوع ، اسم مثل نزار قباني نعم ولظروف خاصة كان مقروءا ويبيع ايضا «أحمد مطر» هذه اسماء كانت ضد التابوهات تابوه الدين وتابوه السياسة أن تتناول التابوهات وتكتب في الدين والجنس والسحر والجن والشعوذة والغيبيات والمكياج فهذا كلام يمكن أن تشتريه النساء أما ان تتكلم في العلم ، لا أحد يشتري ذلك ..!! الكاتب مهدد بالفقر في الوطن العربي ايا عربية ، نجيب محفوظ عشرات السنين كان يعيش بيننا .. هل ترجمت له روايات ؟؟

الا التي تحولت الى سيناريوهات سينمائية.. لولا الاعتراف من الخارج لما عرف نجيب محفوظ وهو بضاعتنا التي ردت الينا بعد اعادة تصنيعها في الخارج . الاهتمام بالمبدع عندنا اهتمام ظاهري .. أما مسالة تطوير القدرات أمر ملغي أوغير موجود ايا كان نوعه ، فنحن لا نعترف بمبدعينا الا اذا تم الاعتراف بهم في خارج حدود قاموسنا العربي..

الترجمة بين حجازي ودرويش

الترجمة في عالم اليوم عامل عظيم في نقل الابداع العربي وتقديمه للآخر الذي ظل طويلا يحمل صورة سلبية عنا كـ(عرب) فأين انت من الترجمة كشاعرة عمانية ؟؟

الترجمة تحتاج لإجادة تامة للغتين ،من النادرأن تجدي من يجيد اللغتين اجادة تامة ، من هنا خرجت مقولة (المترجم ايها الخائن) لان المترجم تتحكم فيه اشياء كثيرة قد لا تكون موجودة في اللغة الثانية التي يترجم اليها (لذا روح النص يفقد.. وجوهر النص يروح».. الترجمة تتطلب دقة في الترجمة ، علما بأن اللغة الابداعية هي لغة ايحائية تفقد الكثير من متعتها بعد الترجمة .. أنا لا أتفق مع الكثير من الكتاب الذين يقولون انا ترجمت كتبي لعدة لغات ..فوجئت في مهرجان قرطاج بتونس انه عرض على ترجمة قصائد نثرية قصيرة سهلة وهذا يبين ان ليس كل نص يمكن ترجمته فالنص النثري سهلة ترجمته ، لكني اعتقد أنه اذا كان لهذا النص قيمة ويسعى المترجم لترجمته فأهلا وسهلا من محليتي الى العالمية أما أهمية الترجمة فكانت واضحة في معرض الكتاب في فرانكفورت كان عبدالمعطي حجازي لا يقل كقامة شعرية عن محمود درويش لكن الحضور كان بسيطا جدا عند حجازي وكان كثيفا عند درويش لان أدب درويش مترجم وليس للجودة فقط ربما لانه يحمل قضية كذلك ، نعم الترجمة مهمة للتواصل بين الشعوب..

نحن لا نعترف بمبدعينا الا اذا تم الاعتراف بهم خارج الحدود العربية!

ماذا يحتاج المبدع في ظل راهننا الثقافي؟

يحتاج للرعاية الفعلية وليست الشكلية ، يحتاج للفرز.. هذه الفوضى غير خلاقة .. أصبح الادب مهنة من لا مهنة له .. الجميع يكتب في الصحف .. والصحف قطعا ستتحارب عليك .. لكن المادة المقدمة للصحف هل هي ضعيفة .. مسروقة .. لا يهم .. نحن نحتاج لغربلة صادقة مع الذات .. فهل المبدع هو الانسان وهو الوجه الحضاري للانسان ؟.. أم أنها مقولات نضحك بها على انفسنا ..هل هناك ايمان حقيقي بان هذا المبدع يشكل ثقلاً ما وبالتالي لا بد من الاهتمام به أم أن القضية قضية أخرى ؟.. مشكلتنا أننا دول تعتمد على المظهر أكثر من الجوهر كي يكتب عنها انها متحررة .. هذه الفوضى أدت الى انعزال كثير من المبدعين الحقيقيين فتركوا الساحة للغث.

ظاهرة انتعاش الجمعيات الأهلية وجمعيات الكتاب والأدباء والصحافيين ما أثرها على الثقافة والمثقفين في ساحتنا الثقافية المحلية ؟ وأين أنت من هذا ؟

– هذه الظاهرة خطوة حضارية نرجو أن يقطف المجتمع ثمارها ، والخوف أن لا يتجاوز هذا الانتعاش السطح الخارجي فيقف عند حدود الكم لا الكيف ، ونتقصد الظاهرة الدعائية الإعلامية منها فقط ، مكتفين بالقشرة لا جوهر العمل الثقافي ، وهناك بعض الظواهر السلبية ضمن هذه الجمعيات خاصة تلك التي تتعلق منها بالثقافة وأعتقد أن غياب كثير من المثقفين ورفضهم العضوية والانتماء إليها دليل على خلل ما في تلك الجمعيات .

أين أنا من كل ذلك؟ الأديب الحقيقي هو قيمة لا يستهان بها ومن ثم لابد من أن يُسعى إليه ، ولا يلهث هو خلف الفتات، أما التقاتل والتناحر على المسميات والمناصب، كما هو حادث الآن فهو أمر لا يدخل في حساباتي، إن وقتي أثمن من أن أضيعه فيما لا طائل منه ، وحتى لا نجافي الحقيقة أنا عضوة غير فاعلة في الجمعية كنوع من التواجد وتشجيع الآخر للانضمام، فمن يدري ربما الأيام تكتنز في جعبتها الحلم العصي .

هل استطاع المثقف والمبدع العماني إيصال صوته للمجتمعات الخليجية والعربية في ظل ثورة التواصل؟؟

– أعتقد أن المبدع العماني خاصة من الشباب قد عرف قيمة النشر الالكتروني وتواصل بشكل جيد مع منتدياته وتصلني بعض مشاركاتهم ، وبعض الأسماء ، لكنها تبقى مشاركات قليلة ، بالنسبة لاتساع مناحي الثقافة والمثقفين في عمان ، وبالنسبة لأهمية التواصل الالكتروني كثورة حالية ومستقبلية يعد المتجاهل لها يعاني من أمية جديدة ، حكم فيها على نفسه العزلة وعدم التواصل مع الثقافة والمثقفين عبر العالم .

المشاركة في التغيير

صحافتنا كبر فيها هامش الحرية ، لكن الساحة اقتحمها كثيرون من أنصاف وأرباع الخبرة في الكتابة.. حيث تمنح مساحات مجانية لأقلام صغيرة لتعطي رأيها في قضايا كبيرة .. فما رأيك؟

– نحن نمرّ في حالة من الفوضى الثقافية والإعلامية حتى أصبحت الثقافة والكتابة خاصة مهنة من لا حرفة له ، فهناك جعجعة كبيرة لا ينتج عنها طحنا ، الأمر الذي أدى إلى ابتعاد الإعلامي والصحفي الجيد تاركا الغبار للباحثين عن فساد الرؤى وعن ما ينجم عنه من شهرة زائفة زائلة لأنها آيلة للسقوط عاجلا أم آجلا ، لكن الأيام ستنخل كل ذلك .. بمنخل البقاء للأفضل وليس للأدعياء ، وإلى أن يصل المجتمع إلى مرحلة النضج والوعي المطلوب علينا أن لا نكتفي بالمراقبة فقط من بعيد ، بل نشعل في الظلام شمعة ولا نكتفي بلعنه ، إنها المشاركة في التغيير ولو بخدش السائد المألوف المتراكم عبر الزمن .

مخاييل أوغاروف

مؤسس «مسرح الوثيقة» الروسي

هدفنا دراسة المشاكل الاجتماعية الحادة والتعبير عنها بأشكال صادمة للمتفرج

عبدالهادي الراوي

ناقد من العراق يقيم في السويد

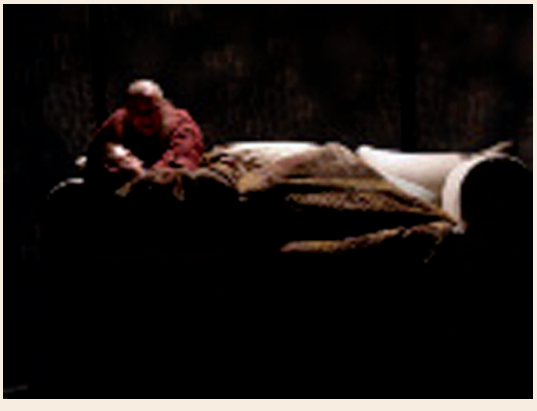
توجهت مجلة «فن السينما» الروسية بسؤال حول ما هو حديث في الفن المعاصر لعدد من المشتغلين في السينما والمسرح. أترجم في أدناه جواب مسرحي روسي معروف.وقد حاولت الحفاظ على لغة أوغاروف «غير الرصينة» أو «المحكية»، لسبب سيحزره القارئ.ولأن بعض ما يرد في المقابلة قد لا يكون معلوما لبعض القراء، سأحاول تقديم بعض الايضاحات ، سأضعها بين قوسين بسيطين.

❖ **مارينا شيمادينا: هل الفن الآن معاصر؟ وفي حالتنا هذه ـ المسرح. ما الجديد الذي يحدث في مسرح اليوم، وما الذي يختلف فيه عن الفن المسرحي للقرن العشرين؟**

ميخاييل أوغاروف (كاتب مسرحي. مخرج مسرحي. مؤسس «المسرح. الوثيقة»): ان كونية هذا السؤال تمنع اجابته فورا.

❖ **شيمادينا ـ لنبدأ من شيء أكثر تحديدا. مثلا، ما مقدار اختلاف لغة «الدراما الجديدة» (لا تُأخذ «الدراما الجديدة» بصفتها ظاهرة لها قسماتها المميزة ومعالمها الجلية، الا في وضعها مقابل «المسارح ذات المجاميع المسرحية والمواسم المسرحية الدائمة»، التقليدية في روسيا. والمؤلفون الذين ينسبون أنفسهم الى «الدراما الجديدة» يشيرون الى وجود أزمة في حقل الانتاج المسرحي: ان ما يوحدنا جميعا هو ادراكنا للحالة المتأزمة التي يعانيها المسرح المعاصر، واستعدادنا لعدم تقديم أية تنازلات لقوانينه المصطنعة، التي يمكن أن تكون ناجحة، لكنها أصبحت اليوم عقيدة» عن اللغة الدرامية للقرن العشرين؟**

أوغاروف ـ تختلف كثيرا، واختلافاتها مهمة جدا. وأنا أفهم هذا جيدا، ارتباطا بـ «المسرح –الوثيقة» وتجاربنا التي مارسناها.ذلك ان الفيرباتيم «verbatim» (كلمة لاتينية تعني : الحرْفي، المَقول وقد جلبها الى موسكو المسرحي اللندني «رويال كورت» الذي درس وأعد التقنية الكلاسيكية للمسرح الوثائقي. وهذه التقنية تفترض عمل مقابلات مع أشخاص كثيرين وعمل العرض المسرحي بناء على هذه المقابلات.. وأهم متطلبات



مؤسسي هذا المسرح هو تقريب حوارات الشخصيات الى أصولها الى الحد الأقصى، والتعامل مع شخصيات مهمشة وغير قياسية من الناحية الاجتماعية. وقد وضع هذا المسرح لنفسه هدفا هو دراسة المشاكل الاجتماعية الحادة والتعبير عنها بأشكال صادمة للمتفرج) والمقابلة، أشياء ممتعة جدا. لكن، ليس مفهوما الى أين سيقود هذا الاتجاه. فالبقاء في هذا الاتجاه سيؤدي الى التخمة بسرعة. عرض مسرحي واحد، عرضان، ثم ماذا؟ أي، أنت أتقنت المنهج، لكن، الى أين ستتحرك بعد ذلك؟ لكن، توضح الآن كل شيء، وصار كل شيء في محله. أخشى أني سأقول أشياء كونية، حماسية قليلا. في نهاية القرن العشرين حدثت أزمة في وجهة النظر المرجعية. فبالنسبة لي مثلا، كمستهلك للصحف والتلفزيون والكتب والفن، كل المرجعيات – من حيث المبدأ – مشكوك فيها. لأن القرن العشرين كان غنيا بالقامات الكبيرة، بالشخصيات والكاريزمات، التي عملت أشياء ما، أكدت أشياء ما، وقالت اشياء ما، ثم ماذا؟ ماذا تغير؟ كيف غيروا العالم؟ كيف غيروا الثقافة؟ كيف غيروا تصورنا عن هذا العالم؟ يجري الآن عندي رفض مبدئي للاذعان لرغبة المؤلف، وبدأت أؤمن فقط بمشاهد الحوار في الشارع الذي لا يوضحه أو يعلق عليه أحد. اني أجد في هذا الحوار معنى وحقيقة أكثر مما أجده في مناظرة يقدمها باحث ما، حول كيفية تنظيم العالم. ان ثرثرة سيدتين في سوق الخضار توضح لي صورة الواقع بصورة أفضل من هذا الباحث. فقد شعرت بهذا –ببساطة– على مستوى الاحاسيس. ولهذا فكرت ان منهج «verbatim» ، الذي مارسناه يبدو ممتعا لي وحدي. لكن الذي حدث نوع من الوباء. اذ تبين أنه ممتع للكثيرين. لماذا؟ ان امتناع المؤلفين الواعي عن التوضيح، واتباعهم جمالية الحد الأدنى «minimalism» بصورة عامة، مهم جدا. لأن القرن العشرين قد بالغ في مجال الشكل، على الأقل في ما يخص المسرح. أنا لا أقصد الحد الأدنى في الوسائل الفنية فقط، بل وفي مجال المعنى أيضا. أنا أعرض الصورة فقط، وأعرض صورة ثانية ، وهذا كل ما هناك. وهذا ممتع جدا، والناس في موسكو يتفهمون هذه الأشياء، وفي الأقل فان جمهور مسرحنا يتفهم. لكن قبل فترة كنا في نوفغورود. وكان الصدام الأساسي مع القاعة على مستوى «يعجبني ـ لا يعجبني»، وهذا غير مهم، لأن المتفرجين تابعوا كل

شيء باهتمام. مطلبهم الرئيسي كان مبدئيا، فقد قالوا: نحن لا نعرف كيف نستقبل عرضكم، نحن لا نعرف كيف نفسر ما تعرضون. فليس هناك من تعليمات، فهل نضحك على ما نرى، أم نعامله على أنه شيء جاد جدا، هل هو عبث أم واقع. هذه هي الميزة الخاصة للغة الدراما الجديدة، وللمنهج المؤلفي الجديد. يبدو لي ان علينا أن نتحرك في هذا الاتجاه بالتحديد.

❖ **شيماديـنا : يعني، ان وظيفة كتاب الدراما الحاليين وأولئك الذين يعملون في المسرح الوثائقي أن يصوروا الواقع فقط، وأن رسالتهم تنتهي عند هذا الحد؟**

أوغاروف: كلا، الوظيفة الأولى هي تصوير الواقع و«التمكين» من تقديمه،والثانية هي ايقاظ علاقة المتفرجين بما نعرضه، ودفعهم لتكوين موقفهم الشخصي. انه لأمر هام الوصول لأن ينشأ عند المتفرجين قي القاعة موقف.

❖ **شيماديـنا: لكي يكوِّن المتفرج رأيه الخاص بنفسه، مدفوعا باستفزاز مسرحي لا يحتوي على موقف المؤلف؟**

أوغاروف: نعم. فالمسرح كان في القرن العشرين قامعا جدا، كما في السجن: اجلس في مقعدك، اطفئ الأنوار، انظر بهذا الاتجاه، ولا تحدث أية هسهسة، ولا تعلق.هذا مخطط قمعي، كما يحدث في المخيم الكشفي، حيث لا يسمح للأطفال بحرية التعبير عن انفسهم. اما أبكي أو أضحك، تعبيران فقط عن النفس، لونان فقط.

❖ **شيماديـنا**: وحتى هذان التعبيران، يستدعيهما المخرج: انه «يضغط الزر» فيضحك المتفرج في هذا المكان..

أوغاروف: نعم ، أما امكانية العمل للأدمغة: كيف أستقبل هذا، أنا المتفرج، من زاوية نظر كما أراه أنا ـ فان مثل هذه الامكانية نادرا ما تحدث في المسرح. فأنا مثلا، أفرح حين ينهضون في المسرح ويصرخون : «هذا عار».وقد حدث مثل هذا عندنا، وهذا رائع. اذ تستيقظ القاعة وينتقل المتفرج من الواقع الثاني الى الواقع الأول. فيقولون: « ما هذا! لا ينبغي أن تتصرف هكذا في المسرح، لا أن يخرجون صامتين حين لا يعجبهم العرض». ترى لماذا يُمنع هذا؟ فمهم جدا أن يلغط الناس بصوت واحد، كما حدث معنا في بتروغراد حين صرخوا بوجوهنا:»أيها المسكوفيون..عار عليكم». هذا ما واجهونا به حين عرضنا لهم «أيلول.وثائق». إذ جمعنا فيه مقولات مختلفة بعيدة عن بعضها البعض، وحادة جدا عن المأساة التي حدثت في مدينة بيسلان، جمعناها من غرف النقاشات في الانترنيت. لقد حاولنا أن نسير على حافة السكين، وأن لا نعطي آراء ومواقف ووجهات نظر جاهزة. لقد كانت تجربة ممتعة. المتفرجون في موسكو قالوا ان المسرحية معادية للشعور الوطني، والمتفرجون في فرنسا وفنلندة قالوا انها مؤيدة لبوتين، حتى أن بعض الشيشانيين الذين كانوا هناك وزعوا مناشير ضد المسرحية. الجميع كانوا غير راضين عن العمل. أي ان المتفرجين قد وصلتهم من العرض المسرحي مشاعر قوية، سلبية على الأكثر، لأن الجمل التي قيلت على المسرح كانت جملا واقعية، كانت حوارات لبشر واقعيين، لذا فان الطاقة والحقد احتفظت بقوتها على الخشبة. لم يكن المتفرجون غير راضين لأن المسرحية سيئة، أو لأن عمل الممثلين كان سيئا، بل لأن الممثلين عرضوا عليهم «شيئا» ولم يشرحوا لهم كيفية استعماله.

❖ **شيماديـنا: لقد بلغ عمر «المسرح. الوثيقة» خمس سنوات. فهل تكاملت لغة ومنهجية هذا المسرح، خلال هذه السنين؟ وهل صار بالامكان الخروج باجمال له؟ وهل أشر اتجاه تطوره؟**

أوغاروف: المرحلة الأولى كانت مفهومة: الحد الأدنى. وقد استعملنا «verbatim» أيضا، كما استعملنا ما نسميه المنهج «التقريري» لوجود الممثل على الخشبة، اي على حافة وهم أن الانسان على الخشبة ليس ممثلا. ولهذا كنا نستعين بغير المحترفين، وأدخلناهم في الفرقة المحترفة وجعلناهم أداة ضبط التمثيل.

شيماديـنا: أي، انكم حاولتم التخلي عن كل مناهج المسرح التقليدي، التي سبق أن أطلقتم عليها تسمية «عكازات»...

أوغاروف: نعم، كان ينبغي التخلص من كل الزوائد،والعمل بحيث أن لا يكون هناك عرض مسرحي ولا ممثل ولا مخرج ولا مسرحية...

❖ **شيماديـنا: ما الذي يتبقى اذن؟**

أوغاروف: وهذا هو الممتع: ما الذي يتبقى؟ هذا –بالتحديد– ما أردنا فهمه. لأن الكل صار يتقيأ

«يعجبني - لا يعجبني»، غير مهم، لأن المتفرجين تابعوا كل شيء باهتمام. قالوا: نحن لا نعرف كيف نستقبل عرضكم، هل نضحك على ما نرى، أم نعامله على أنه شيء جاد جدا، هل هو عبث أم واقع.. هذه هي الميزة الخاصة للغة الدراما الجديدة، وللمنهج المؤلفي الجديد.

من مسرح القرن العشرين.تقيأ الجميع ، وبهذا انتهى القرن العشرون. فإلام وصلنا؟ من حيث المبدأ، لم نخرج باجمال كوني. وعلى الرغم من غرابة هذا، فقد وصلنا الى ما يلي: نحن الآن نهيئ لعرض مسرحي «الميكانيكي الأزرق» (كتب المسرحية ميخاييل دورنينكوف)، ولا أعرف ماذا ستكون النتيجة، اذ سيكون الافتتاح في نيسان. هناك في المسرحية شيء مهم جدا من الناحية الفكرية. الموضوع يتمثل في ان شابا شاعرا من الأطراف، يقرر بعد انهاء دراسته في المعهد أن يذهب للعمل ميكانيكيا في مصنع، لأنه قد تاه في هذه الحياة، في حين ان الحياة في المصنع واضحة: العمل يبدأ في السادسة صباحا، وبعد فترة معينة يحين وقت الراحة، وبعد العمل يأتي وقت الشرب مع الأقران. يقرر أن يتزوج وأن يشتري غسالة ملابس وثلاجة وأن ينجب أولادا وأن يعيش ببساطة. وباختصار هذه هي الفكرة المبسطة الهائلة للقرن التاسع عشر : ما ان تعود الى الحياة الطبيعية حتى ينظف كل شيء في داخلك، وتختفي الأشياء الحديثة الزائدة والتعقيدات المصطنعة. لقد وصف دورنينكوف فكرة فائقة الأهمية بدقة شديدة، فكرة أن هذا العالم الذي يبدوبسيطا –في الواقع– أشد تعقيدا وأكثر لامعقولية من عالم انسان مثقف يعمل في تحرير صحيفة مثلا. انها حقيقة ناصعة. أنا دائم التفكير في ما الذي يجذب الجميع والمؤلفين الشباب –بشكل خاص– الى المتشردين والكناسين والمومسات وسواق التاكسي؟ ولماذا يهتم كتاب الدراما بالقاع الاجتماعي، على وجه التحديد؟ انه –طبعا– ساطع ومثير. وبالنسبة لي كممثل يعجبني –طبعا– أن أمثل دور سائق تاكسي – أحمق ،مرح. لكن يظهر أن السبب لا يكمن في هذا فقط، ذلك ان عالم القاع هذا غامض على الحقيقة. تظهر في بعض الأحيان عند الشباب في موسكو رغبة في ترك العاصمة والذهاب الى الأطراف، والعمل هناك والعيش بهدوء. لكن حين نتعرف الحياة الحقيقية في تلك الأطراف، ندرك ان هناك علاقات معقدة ولا معقولة، بحيث يتوه أبناء العاصمة العمليون الذين لا يفهمون الخفايا والتعقيدات والاندفاعات والحوافز العصية على التفسير.

أمتع مسرح بالنسبة لي هو مسرح الأسرار. لكني لا أقصد بذلك مفهوم مسرح الأسرار في العصور الوسيطة، بل كوسيلة لسبر أغوار العالم. هذا هو الاتجاه الذي ينبغي السير فيه ومحاولة النفاذ الى ذلك الذي يصعب تفسيره. لأنه من المؤسف حقا أن هذه الأسرارية تقل شيئا فشيئا في حياتنا، في حين ينبغي أن نقدرها حق قدرها.

❖ **شيمادينا: وهل تستطيع أن تورد لنا أمثالا من مسرحيات «المسرح. الوثيقة» أو ربما من «الدراما الجديدة» كاتجاه تام، حيث ظهرت هذه الأسرارية؟**

أوغاروف: نعم. مثلا، مسرحية «ماناغر»، وهي مسرحية بسيطة جدا حول المديرين من المستوى المتوسط...

❖ **شيمادينا: بالمناسبة، انها ليست حول المتشردين..**

أوغاروف : نعم، ليست حول المتشردين. والى جانبها «معركة الملدافيين من أجل علبة كارتون»، التي تتحدث عن المتشردين تقريبا. ودرجة الأسرارية فيهما واحدة.

❖ **شيمادينا: تقصد تلك المسرحية التي يقتل فيها العمال الأجانب، الذين يعيشون في علب كارتونية بعضهم بعضا؟**

أوغاروف: نعم، بالمناسبة، من غير أية أسباب مفهومة، بل لمجرد ان علاقاتهم قد اشتبكت في لفة متشابكة، بحيث قادت الى جريمة قتل لم يكن من الممكن تلافيها. وهذا المخطط ذاته نجده عند المدراء: شخص جديد يدخل في وسط تعود على حال معينة، ويبدأ العيش على حسب قوانين هذا الوسط الغامض، حيث كل شيء فيه أسراري، فعلا.

❖ **شيمادينا : أحد الأسئلة الذي يظهر باستمرار في ما يخص «الدراما الجديدة» هو عدم قياسية المفردات في المسرح، ترى ما مقدار تسويغ هذه المفردات؟ لنقل ان في مسرحية «تمثيل الضحية»، نجد مناجاة الشرطي كلها كلام فاحش، وهذا مسوغ بشكل مطلق، لأنها مجرد كلمات ضرورية تسمح للبطل أن يقذف ما في صدره من الأحاسيس. لكن مسرحية «السراويل» مثلا، لا يمكن نشرها، لأنها تتكون من مجرد كلام فاحش. أليست هذه المفردات الخارجة عن القياس هدفا لذاته؟ فالمؤلف قد اكتفى بتسجيل هذه المفردات، أما ما يختفي خلفها، أو لماذا استخدمها المؤلف ، فغير مفهوم...**

أوغاروف: كما ذكرت أنت، فالكلام الفاحش ينبغي أن يستعمل لأغراض فنية. لكن من الناحية الثانية، كيف

يمكن الاستغناء عنه؟ وحتى مسرحية «الميكانيكي الأزرق» المذكور،حيث ستة ميكانيكيين يعملون في مصنع ويشربون بعد نهاية العمل ويتعاملون مع بعضهم البعض، فكيف سنبني المفردات في أحاديثهم بصورة صحيحة؟ بالطبع، يوجد في مسرحية دورنينكوف كثير من المفردات من غير القياسية، وهذا طبيعي، كما يبدو لي. لقد سبق لي أن قلت يوما ما، عن ما راقبته عند الاعلان عن العرض المسرحي لمسرحية ماكسيم كوروجين «فودكا، جنس، تلفزيون». في البداية كتبوا : «فودكا، ...، تلفزيون»، فبدت التسمية غامضة، مما يثير الرغبة بمشاهدة العرض لمعرفة ما يختفي خلف هذه النقاط الثلاث. وبعد ذلك اذهلني أن جريدة «الأدب» كتبت التسمية كاملة. ومن خلال بعض معارفي عرفت أنهم قالوا: «نعم، لقد تشاورنا حول هذا الأمر وقررنا أن نكتب العنوان كاملا». وهذا يعني أنهم لم يطبعوا التسمية هكذا، بل توصلوا الى استنتاج بأن ذلك هو الحل الصحيح. وجريدة «كوميرسانت» طبعت في البداية ثلاث نقاط، لكن بعد مرور فترة اختفت النقاط لتظهر الكلمة مكانها.

❖ **شيمادينا: يعني ان الكلام الفاحش قد اخترق الرقابة.**

أوغاروف: لا أحد يتابع ذلك. أو ربما يتابعه اللغويون. لكن الكلام غير القياسي يتحول الى كلام قياسي، شيئا فشيئا. فقد نشروا في جريدة «الكوميرسانت» نفسها مقابلة مع مصرفي، وقد انتبه لهذه المقابلة كثيرون. فحين سألوه عن شيء ما، أجاب: «بالنسبة لي، الى أيري»، وقد نشروا ذلك. وهذا بالنسبة لي حدث لغوي. لكن هل هذا جيد أم سيء، أنا لا أعرف.

❖ **شيمادينا: يعني، ان الكلام البذيء أصبح جزءا من الكلام القياسي..**

أوغاروف: نعم، ومهما قيل، فان اللغة غير كافية، وكانت اللغة القياسية غير كافية في كل العصور، وبسبب ذلك تتطور اللغات. واذا لم تتطور اللغة الى الأعلى، نجدها تتطور الى الأسفل أو الى الجانب.

❖ **شيمادينا: لكن قد يكون استعمال البذيء في المسرحية يشي بعزم البطل على الاختفاء خلف المعجم القياسي لمحيطه واخفاء شخصيته، والاندماج مع الآخرين، بأن يكون مثل الآخرين.**

أوغاروف: كلا، بالعكس على الأكثر. فبفضل الكلام الفاحش تظهر للمنطوق قيمة طاقوية: يدور كلام، كلام، كلام، وفجأة كلمة! فتتماسك المناجاة بصورة أفضل. نحن نؤكد على الممثلين دائما: «اذا كانت هناك كلمة بذيئة، فلا ينبغي التعكز عليها بأي حال من الأحوال، بل يجب أن تكون أخف من بقية الكلمات، وعند ذاك فقط، ستشتغل». وهذا بالنسبة للممثلين امتحان جيد للحيوية، فقليل من الممثلين يستطيعون أن ينطقوا بكلام فاحش على المسرح بعفوية. فاما أن يكون أحدهم سعيدا لأنهم سمحوا له – أخيرا– أن يشتم، واما أن يكون مكبوتا لأنه يخجل أن ينطق بالشتائم، لكن المخرج يطلب منه ذلك. أما بالنسبة للمتفرج، فهذا امتحان لحيويته: ذلك اننا لا نهتز في الحياة في كل مرة نسمع فيها كلمة غير قياسية، ولا نصرخ «آه» مرعوبين.

❖ **شيمادينا: تعال لنتحدث عن الاشكاليات الاجتماعية، التي تُعد مهمة جدا في المسرحيات. فقد أطلقوا على بينالي موسكو الأخير للفن المعاصر: «بلاغ: جيوبوليتيكا، أسواق، فقدان الذاكرة»، فهل تحسب المسرح المعاصر قادرا على أن يدعي لنفسه موقفا مواطنيا فعالا،أم أن هذا مجرد تعقيب على حياتنا؟**

أوغاروف: المسرح اليوم لا يستطيع –طبعا– أن يدعي ذلك. لكن، بصورة عامة، يجب عليه ذلك مثاليا. المسرح، جزء من العقل الجمعي للمجتمع، يقف باحدى رجليه على المسرح وبالأخرى على الأرض، فطبيعته عمومية. ولم يستطيعوا ترويضه الا بعد مرور فترة، فعملوا منه فنا للفن. ان التحامل عندنا فضيع. فمثلا، ما ان يبدأ الرسام أو المخرج بالتعبير عن موقفه المواطني حتى

يبدأون الكلام: «ها هو قد نفد ما عنده، ولم يعد لديه ما يقوله».

❖ **شيمادينا: قد يكون هذا الرأي القائل بأن المشاكل الاجتماعية ليست فنا بل أزمة ،متبق من الزمن المابعد سوفييتي؟**

أوغاروف: نعم، هذا الرأي الشائع أتى من هناك. حين كنت شابا وكنت أعمل في المسرح، كان الجميع يؤمنون: ان الممثل الذي ينشط في المجال النقابي هو ممثل فاشل. كان هذا الاستنتاج –في الغالب– له ما يسوغه، لكن هذه العلاقة نحو نشاط الفنان المواطني والسياسي بقيت لحد الآن. لكن، يبدو لي ان الكلام في المسرح عن المشاكل الاجتماعية، ضروري بشكل خاص في هذه الأيام. لكن العاملين في المسرح الآن، يمكن تأليف أغان عن خنوعهم وارتشائهم. فما ان يعدون أحدهم بمجرد لقب حتى يصبح محبا للحكومة وللجيش وللقوات الفضائية، فما بالك لو وعدوه بمال مسرحي غير منقول!!

❖ **شيمادينا: في الغرب، صار مقبولا اخراج مسرحيات تعالج المشاكل اليومية الحياتية، أما في روسيا فيُعد ذلك غير لائق ، تقريبا.**

أوغاروف: هذه ثقافة بدائية. فكل الثقافات البدائية تحب الكلام عن السامي، وتفضل أن يكون الكلام شعرا. أما الثقافة المتطورة، فتبحث في التفاصيل النفسية، في الأحداث الآنية. أما في أوساطنا المسرحية الروسية فيعشعش مثل هذا الحكم المسبق: «كيف يمكن أن تعالج المهم اليومي؟ لغرض الكلام عن الزمن المعاصر ينبغي اخراج «ماكبث»، والكلام عن اليوم المعاصر بمساعدة شكسبير، لأن ذلك سيكون ممتعا». اني ارتجف حين أسمع

مثل هذا الكلام. ويبدو لي ان المسرح –والحمد لله– بدأ يغادر هذا التوجه، شيئا فشيئا. أو ربما هذه أوهامي فقط. فاليوم نرى ان من يتكلم عن المشاكل الاجتماعية هم : «المسرح. الوثيقة» و«براكتيكا» (تقول صفحة هذا المسرح على الانترنت : ان مسرح «براكتيكا» هو مسرح الموقف الاجتماعي الفاعل، وهو مركز الفن المعاصر. وقد أراد ادوارد بوياكوف المدير الفني للمسرح أن يكون متجها نحو المسائل والمواضيع الملحة، ونحو البحث عن لغة معاصرة واسلوبية مسرحية جديدة، ونحو اكتشاف كتاب ومخرجين مسرحيين من العاملين في المسرحية الحديثة) ومركز روشين وكازانتسيف (مركز الدراما والاخراج. وتعود فكرة انشاء هذا المركز لاثنين من كتاب الدراما المعروفين هما روشين وكازانتسيف، في نهاية التسعينات من القرن الماضي، حين شعر الجميع بغياب جيل جديد من المخرجين والكتاب والممثلين المسرحيين. وكان تأسيس المركز يهدف الى اعطاء العاملين الشباب في المسرح امكانية تحقيق أفكارهم.) و«مخات» (المسرح الفني المسكوفي) أحيانا. في حين يبقى المسرح في الأساس مستمرا في التسلية والكلام عن السامي.

❖ **شيمادينا : هل ترى أن على المسرح أن لا يمارس هذا؟ ان ٩٩٪ من المتفرجين يذهبون الى المسارح طلبا للراحة والتسلية، فهل تريد أن تعرض لهم الحياة ذاتها التي أقرفتهم بما فيه الكفاية؟**

أوغاروف: المسرح في حالته المثلى ينبغي أن يسلي. لكن مستوى المتعة يمكن أن يكون مختلفا. فهناك متع ذكية وأخرى فيزيولوجية: يدخلون المسراح للبكاء «آه ما أحسن هذه المسرحية، لقد شبعت بكاءا، أو ضحكت حتى الدموع». والكتاب الجيد يشكل ترفيها من نوع ما. وأنا لا أريد تحويل المسرح الى منبر لقراءة المحاضرات، فلن نستطيع أن نفلت من الطبيعة.

شيمادينا: لو أخذنا المؤلفين الحاليين الذي وصلوا الى الواجهة بفضل «الدراما الجديدة» والمسارح التي تكلمنا عنها: الأخوة دورنينكوف والأخوة بريسنيكوف وماكسيم كوروجكين وايفان فيريبايف وسيبرغي سيغاريف وآخرين، فهل يمكن الكلام عنهم بصفتهم «موجة جديدة»؟ (انهم مجموعة من الأشخاص الذين توحدهم الافكار الجديدة ذاتها، ويعملون في أماكن مختلفة، لكن

أهم ما في حياتهم، هو المسرح. انهم لا يعملون فيه، أي انهم لا يستلمون أجورا، لكنهم يعيشونه. وقد تكونت رفاقية غير ربحية سنة ٢٠٠٢ باسم: «المسرح الشبابي..»الدراما الجديدة«) وهل لهم موقف مشترك ونظرة مشتركة الى العالم؟ أم انهم موزاييك؟

أوغاروف: انهم مثل الموزاييك. فالوقت الراهن –كما يبدو لي– ليس وقت وجهة نظر مشتركة الى العالم. نعم يمكن أن نجد المشترك، فهناك توجه ما، ان لم يكن اجتماعيا فهو قريب من الاجتماعي. وهو موجود عند الاخوة بريسنيكوف، ويأخذ تعبيرا أكثر تعقيدا عند الاخوة دورنينكوف، لكنه موجود. وعند كوروجكين موجود أيضا. أما فيبيرايف، فمهما تصنع انه يكتب حورات لايفان مع اله، فهو يستهدي بالفكر الراهن. «الوجود رقم٢» نص لمراهقينا الراهنين، للشباب الصغار، وقد راقبت كيف شاهده طلاب مدينة نوفوغورود السفلى وأفواههم مفتوحة. ثم تحدثوا بعد ذلك: «أنا حين كنت أسير في الشارع، كنت أفكر بهذه الأفكار نفسها». الزمن الراهن يوحد كتاب الدراما، ليس بالنزوع نحو الأدب الراقي، مع انهم ينزعون نحوه أيضا. فالجمال اللغوي يخضع لمعضلة ما. و بالطبع، يغيب دافع «خدمة» الجمهور والنخبة المسرحية عند الكتاب الحاليين . لقد حاول كوروجكين الكتابة على حسب الطلب، لكن الذي نتج كان أسوء بكثير من تلك الأشياء التي كتبها لنفسه. ومع ان كل هؤلاء الكتاب يستطيعون كتابة «كوميديا مصنوعة جيدا» بسهولة، وبذلك يهيئون لأنفسهم حياة غير فقيرة.

❖ **شيمادينا: انهم –على أية حال– يصنعون لأنفسهم أسماء. فالكتاب الجدد أصبحوا شخصيات موضة ولا تخلوا صفحات المجلات من أسمائهم.**

أوغاروف: صحيح تماما. انها قصة ظريفة، معلوم الى أين ستقود. لكن قد يتمرد أحدهم، الأخوة بريسنيكوف ، مثلا.

❖ **شيمادينا: مسارح مثل «مسرح. الوثيقة» ومسرح براكتيكا، مع كل ما فيها من ازعاجات (بمختلف المعاني) أصبح ارتيادها موضة. ومعروف ان رواد مسارحكم لا يقتصرون على الطلاب والشباب، بل يوجد بينهم أغنياء يمكنهم شراء تذاكر الى أغلى العروض المسرحية. يعني ان ارتياد مسارحكم صار دليل اعتبار.**

أوغاروف: نعم، لأن فن الصالات الكبيرة ذات المقاعد الوثيرة والاستراحات والبوفيهات والجمال على الخشبة قد خرجت من الموضة. فقد طردته موضة الازعاج والتقشف والحد الأدنى. انه توجه غريب جدا.فمثلا، البنايات المسرحية: مهما حاولت، ينبغي للمسرح أن يكون في وسط المدينة. وقد هدد «مسرح الوثيقة» خطر فقدان بنايته، لكن العاصفة هدأت الآن والحمد لله، لقد عرضوا عليه امكانات مختلفة، لكننا أدركنا الآن أن المسرح لا ينبغي أن يكون في مكان ناء منعزل، واذا وُجد في مثل هذا المكان سيختفي الجو العام ، وسيظهر بدله جو عام آخر مختلف. وقد ظهرت عندنا –حينئذ– فكرة مؤداها: لا لمنطقة مثل منطقة فيخونو، فالأفضل الذهاب الى منطقة نائية منزوية مثل منطقة ناخابينو . لأن الذهاب الى مثل هذه المنطقة يتطلب جهودا خاصة، إذ ينبغي للشخص أن يركب سيارة ويتحمل عناء الطريق، فيبدو له الذهاب الى هذا المكان لمشاهدة شيء ما في مصنع مهدم لصناعة الطابوق، عملا أخرق. هل تفهمين هذا المنطق؟ أي ، اما أن يكون المسرح في مركز المدينة قرب محطة مترو «مایاکوفسکایا» ، واما يكون في مكان ناء مثل ناخابينو. ان المزعجات تعطي للتلقي نوعا اضافيا من الاثارة. أما القاعة الفخمة المريحة فهي للمواطنين الاعتياديين، الذين يذهبون مع زوجاتهم وزملائهم في العمل بعض تصفيف شعورهم وارتداء أطقم الاحتفال. انه انقسام مثير للاهتمام. أنا لا اعرف ان كنت سأقول شيئا من «ضمن الموضوع» أم لا. لكن هذه مسألة أصبحت ملحة هذه الأيام. لقد عانى المسرح من قرن لآخر مشكلة اجتذاب المتفرج. أما الآن فقد ظهرت عند مسرح «براكتيكا» و»مسرح. وثيقة» مشكلة جديدة، هي كيفية التخلص من الجمهور الفائض. قد يكون السبب في حجم القاعات الصغير. وهكذا يبقى الدخلاء في المدخل. انه اتجاه ملفت، وقد ظهر من غير وعي، ثم صرت أؤوله بعد ذلك. فمثلا، «مسرح. الوثيقة» لا يلصق اعلانات في الشوارع، وليس لديه اعلان أصلا، وحتى التذاكرلا يعطيها البائع ولن تجدها في الانترنيت.

❖ **شيمادينا: لأنها قليلة، ولهذا تنفد بسرعة...**

أوغاروف: وجدول المواعيد موجود في شكل افتراضي فقط، في الانترنيت. وهذا يعني ، اذا كنت لا أملك مدخلا

الى الانترنيت فلن أعرف مواعيد عروض «مسرح. وثيقة»، أي ، اني لن أذهب اليه، الاّ اذا دعاني صديقي. هناك طريقان: اما أن يدعوني صديقي واما أن أكون مهتما بهذا المسرح وأبحث عن المعلومات حوله، وهذه طريقة جيدة للتصفية. فحين يكون للمسرح متفرجون خاصون، فسيستطيع تقديم عروض مختلفة. ومسرح «براكتيكا» لديه منظفاته الخاصة أيضا، موجهة للتخلص من المتفرج الدخيل.

❖ **شيماداينا: ألا تشم من هذا الوقف رائحة التعالي؟ اذ يبدو الأمر وكأنكم طائفة منغلقة على نفسها، لا يمكن الوصول اليها الاّ لمتفرجين خاصين بعينهم. فأين إذن، الحماس الاجتماعي؟**

أوغاروف: كلا، المتفرجون ليسوا دائما هم أنفسهم.

شيماداينا: ومع ذلك، تبقى الحلقة ضيقة.

أوغاروف: كلا، لو أخذنا سكان موسكو على شكل نسبة مئوية، فانهم منجم لا ينضب من المتفرجين. لكن، لو كان «مسرح. وثيقة» في مدينة أورل أو في مدينة كيروف، لكان عدد متفرجي كل افتتاح ستين متفرجا على الدوام. أما هنا فالدائرة واسعة جدا. وينبغي أن يكون عدد المسارح ذات اللون المتميز، التي يختلف احدها عن الآخر، ولا يمكن الخلط بينها، مائة وعشرون مسرحا ، كحالة مثالية. مثلا: «أنا أذهب أيام السبت الى مسرح العروض الجنسية». «وأنا أذهب أيام السبت الى مسرح المدافعات عن المرأة».

❖ **شيماداينا: «وأنا أحب المسرح الموسيقي».**

أوغاروف: نعم، ان هذه ديمقراطية جيدة.

❖ **شيماداينا: لكن، الأمور عندنا لا تزال على الضد من هذا: مائة مسرح متشابهة، مع استثناء نادر.**

أوغاروف : نعم، وحين تستيقظ في قاعة ما سيكون صعبا عليك أن تدرك في اية قاعة بالتحديد استيقظت. اذ يصعب أن تفهم من ناحية الأسلوب، هل هذا مسرح موسوفييت أم مسرح ستانسلافسكي. أي مسرح هذا!. لكنك تتعرف مسرح فيكتيوك، لأن الممثلين يظهرون عراة على الخشبة. وهكذا، هناك توجه مثير هذه الأيام، هو تقسيم المتفرجين. لأن القرن العشرين قد قاد الى خسراننا المتفرج الشاب المثقف.

❖ **شيماداينا: لقد مضى القرن العشرون تحت شعار صاغه ستريلير جيدا، هو : «مسرح للناس». لكن الفكرة الرائعة «مسرح للجميع» قد دُنست. فأغلب المسارح اليوم قد انحطت الى مستوى الشارع.**

أوغاروف: نعم، لقد تبقى من تعريف «الفني والمفهوم للجميع» الجزء الأخير فقط.

❖ **شيماداينا: هناك مسألة أخرى تناقش باستمرار، هي دور المخرج في المسرح المعاصر. فعلى قدر ما أستطيع الحكم بناء على عروض «مسرح. وثيقة» وعروضك أنت وتصريحاتك في الصحافة، فأنتم تعطون للمخرج دول الناقل، الذي يجب عليه ايصال فكر المؤلف الى المتفرجين. ام ربما، أنت تعترف له بحق تفسير نص المؤلف والمشاكل المطروحة فيه؟ وتعترف له بحق امتلاك وجهة نظره الخاصة الى المسرحية والواقع؟**

أوغاروف: نعم، أعترف له بالحق في ذلك، ذلك أن التفسير لا مناص عنه.

للأسف الشديد، كانت في القرن العرين نظرية صحيحة، تقول: ان المخرج ليس سوى متفرج مثالي. فهو ليس أستاذا أو متنبئا أو ساحرا، بل انه متفرج جيد جدا، ومتقدم على الآخرين، انه يعمل العرض كما يريد هو أن يشاهده، وكما يريد أن يراه رفيقه الجالس الى جانبه.

أنا أشتم مسرح المخرج، لكني أدرك أنه قد دفع المسرح بصفته فنا الى الأمام بقوة. وقد بحث في النواحي التي كانت ميتة، وأغنى المسرح بصورة ملموسة. لكن ديكتاتورية المخرج قد أضرت بالمسرح، أيضا، حين أوصل مبادئه الى حد الصدمة. مثلا، ان الغزارة والغلو الذي لاحظه الجميع في المسرح. انه اليوم مشكلة جدية. فالمسرح مترع بالنوافل، وقد تكلمت سابقا عن المنهج القمعي الذي لا يعطيني أي عمل بصفتي مشاهدا، ولا يعطيني أية حرية. إذ ينهمر علي سيل من الانطباعات: موسيقى وضوء ولون وتمثيل عنيف، وكل ذلك يكرر الشيء ذاته. ما عدا استثناءات نادرة ، حين يُبنى طِباق معين (counterpoint). الممثلون عندنا في الغالب، قد دُربوا على عدم الثقة بالمسرحية، على اعتبار أن النص غير ممتلئ وغير تام، وأن عليهم اتمامه. فاذا كان النص حزينا–يقول لسان حالهم– فسأجعله حزينا الى أقصى الحدود.

أنا أعتقد أن على المخرج اليوم، أن يعمل بطريقة أكثر تعقيدا وأكثر رهفا. وهذا –طبعا– أكثر صوبة، إذ ان

اخفاء نفسك هنا، هو نكران ذاتك، في حين يود المخرج أن يعبر –بقوة– عن نفسه في العادة. لكن ، هنا عليه أن يمنع نفسه من ذلك. لكن هذه الطريقة أكثر متعة: عليك أن تمنع نفسك وأن تسكت وأن لا تصرح ولا تعلق، على أن تبقى مخرجا، مع ذلك، أي أن تبقى صانع العرض.

❖ **شيمادينا: هل هذا يعني أن تقترح على المخرجين الامتناع عن التعبير عن ذواتهم؟ أظن قليلا منهم سيرضى بذلك.**

أوغاروف: مرة أخرى... أنا لا أنكر أن هناك شخصيات مهمة ويهمني رأي وموقف هذا المخرج بعينه. لكن الحقيقة، اذا تكلمنا باخلاص، فان مثل هؤلاء المخرجين لا يزيد عددهم على أصابع اليد الواحدة، أما البقية الباقية من الألفين والخمسمائة منهم فلا تهمني. لكنهم –ايضا– يدّعون الحق في أن يكونوا مؤلفين: «أنا الآن أتكلم، أنا أخرج».

أنا أشتغل في الدراما الحديثة، ومثل هذه الأشياء تشكل للدراما الحيثة كارثة.

المؤلفون المعاصرون، لا ينبغي تأويلهم. فالجمهور لا يعرفهم، ولهذا ينبغي أولا، أن نفهم ما الذي يعرضونه علينا، وماهي القصة التي يحكوها لنا.وبدلا من ذلك ترون المخرج ووجهات نظره في الأشياء. لقد مررت بمثل هذه التجربة. ففلاديمير سيرزويف مخرج جيد جدا. ولكن حين شاهدت العرض الذي أعده لمسرحيتي «حمام»، الذي كان العرض الأول لي في موسكو،لذا كان حدثا مهما بالنسبة لي، فقد شعرت انهم شقوني الى قطعتين. فمن ناحية، أدركت أن العرض جيد وعميق، وان المخرج جيد والممثلين رائعون (لقد شاهدت في هذا العرض فلاديمير سكارتسوف ولابشينا وفيتالي خاييف لأول مرة)، لكن من ناحية أخرى، كنت جالسا في القاعة ولم أفهم هؤلاء الناس الموجودين على الخشبة، حيث تجري الأحداث. ترى هم رهبان أم سقاة ماء، وهل هذا دير من القرن السابع عشر أم مكان لغلي الماء؟ اقترب مني في حينه، بعض الأصدقاء قائلين: «انه شيء ممتع،انه عرض ممتاز،لكن هل لك أن تحدثنا ماهي القضية. لقد أصبت بالفصام، هل تفهمين قصدي؟ وقد حدث هذا بسبب الانشطار: فمن ناحية كنت راضيا وفخورا جدا، أما من الناحية الثانية، شعرت بنفسي مهمَلا ومهانا. ولا زلت أذكر هذا الاحساس لحد الآن. وهناك مثل آخر. فبعد هذا العرض، أخرج يوزويف مسرحية كازانتسيف «ذاك وهذا الأثر». لكن المخرج تصرف بانسانية أكثر، إذ وزع على الحضور «ليبريتو». فمثلا، المشهد الفلاني: أنّا تأتي الى بيتر وتطلب منه الطلاق. شكرا له على ذلك، إذ لولا هذا التعليق لما استطاع المتفرج أن يفهم ما الذي يحدث على الخشبة، ذلك أنهم كانوا يعرضون في ذلك الوقت شيئا مختلفا تماما.

مسرح جيد؟ نعم جيد. لكن ،مع ذلك، يود الانسان أن يفهم عم يجري الحديث.

❖ **شيمادينا: وهل هناك مخرجون معاصرون يستطيعون اخراج المسرحية، بحيث يقدمونها للمتفرج على طبق، ويبقون وكأنهم يضبطون أنفسهم ، في الوقت ذاته؟**

أوغاروف: المخرجون قليلا ما يخرجون مسرحيات حديثة، على الرغم من صراخنا: «آه، دراما جديدة، آه، انها تماشي الموضة». فالمخرجون الذين يهتمون بالمادة المعاصرة على عدد أصابع اليد الواحدة، في واقع الأمر. والأمر كله لا يعدو وجود أسماء صارخة مثل، كيريل سيسيبرينيكوف. اني أعتقد ان المسرح الجديد لا يزال على الأبواب.

❖ **شيمادينا: لكن سيسيبرينيكوف مؤول أيضا.**

أوغاروف: نعم، انه يؤول بقوة، وبذلك يبدل فكرة المسرحية ، لكن ليس في الاتجاه الصحيح، هذا ما يبدو لي بصفتي كاتبا مسرحيا. انه يؤثر بقوة على النص وعلى المتفرج. وقد عمل هكذا مع الأخوين بريسنيكوف، مثلا.وأنا أعرفهما جيدا، فهما ومسرحياتهما أكثر ذكاء وعمقا ورهفا من ما تبدو عليه العروض المعمولة بناء على تلك المسرحيات. فكيف تحولت فكرة النسخة الأولى لمسرحية «تمثيل الضحية»، عنها في النسخة الأخيرة.

نعم، انها أصبحت موائمة للموضة أكثر، وصارخة أكثر، ومؤثرة أكثر، لكنها فقدت الكثير من الأشياء المهمة. ان الاخوة بريسنيكوف شابان غريبان ، بصورة عامة، ففي نصوصهما تجد دائما، تمازج البوب بأقصى أشكاله مع الأفكار المرهفة المهمة. وهذا ما أسرني في النصوص الأولى لهما التي لم تُخرَج بعد، في مسرحية «س ي ت –١» مثلا. لقد أخرجت أوليا سوبوتينا مسرحية « س ي ت–٢»، التي مثلها كازانتسوفا وروشينا في المركز،(مركز الدراما والاخراج) أما «س ي ت ١» ، احدى أعمق وأغرب الأشياء ، فلم تخرج بعد.

لقد نظمنا في ياسنايا بوليانا مختبرا ممتعا. انها ورشة عمل اجتمع فيها عشرة مؤلفين وعشرة مخرجين لكي يبتكروا شيئا ما. لكن ذلك لا يحدث كما في السينما، حيث أطلب منك ان تكتب لي حول هذا الموضوع لأخرجه، أو اعطيك سيناريو وأقول لك :» تعال اخرجه. كلا ، عندنا الجميع يعملون معا، منذ البداية. وحينئذ يفهم الشباب مهارة الحرفة الأخرى. أنا أشتم المخرجين كثيرا، لكن كتاب الدراما ليسوا بأفضل منهم. انهم لا يفهمون خصوصية حرفة المخرج، ولا يريدون حتى محاولة التفكير بالمادة التي يتعامل معها الشخص الذي يخرج نصوصهم. فهناك الممثلون والحوارات والفضاءات، وعلى المؤلفين أن ينغمسوا في هذا كله. وبهذا سيظهر الناتج الجيد. فمثلا مسرحية الكاتب البيلوروسي بافيل برياجكو «السراويل»، ولدت في مختبرنا هذا.

❖ **شيمادينا: وهل يختلف الجيل الجديد من كتاب الدراما عن أولئك الذين أصبح الجمهور العريض يعرفهم، مثل: الأخوين بريسنيكوف والأخوين دورنينكوف؟**

أوغاروف: نعم، يختلفون.انهم عمليون أكثر. فقد كان

الأخوان بريسنينكوف والأخوان دورنينكوف منقطعين عن السوق المسرحية بصورة عامة. ولم يكونوا يهتمون «هل ستصيب أم ستخيب» عندما يكتبون. لم يكونوا يفكرون بذلك، كانت الأفكار تخطر ببالهم فيكتبونها. وكان ذلك مهما. أما المؤلفون الجدد، فقد قرأوا كثيرا في مجال حرفتهم. فما أن تخرج مسرحية جديدة للكاتب سلافا دورنينكوف حتى تهرع كل الشبيبة المسرحية لدراستها فورا، هذا من ناحية. أما من الناحية الثانية، فان الذين يبدأون الكتابة الآن، ينظمون بحثهم بصورة عملية وعقلانية. ذلك أننا لم يكن لدينا في السابق كثيرا من التنوع. كانت عندنا مدرسة نيكولاي كولياداا، وقد كُتب الكثير من المسرحيات «على خطى كولياداا». قد لا تكون كل هذه المسرحيات بلون واحد، لكنها برنة واحدة، بالتأكيد. كانت أولغا موخينا وأشياؤها البناتية موجودة، وكانت كسينيا دراغونسكايا موجودة. أما الآن، فهناك طيف كامل من الاتجاهات والتنوع، وهناك اختيار. إذ يبني كل واحد استراتيجيته في هذا التنوع.

❖ **شيمادينا: لكي يعثر على طريقه الخاص الى المتفرج؟**

أوغاروف: نعم، ان واجب المؤلفين الجدد ان يقدر كل واحد منهم محرابه ، بدقة. لم يكن الأمر مع الأخوين بريسنيكوف هكذا. وأنا أذكرهما. كانا متحررين تماما. إذ كانا يدركان أن نصوصهما لن يخرجها أحد. وقد كُتبت تلك النصوص لعشرين أو ثلاثين شخصا، وللمسرح الطلابي في جامعة يكاتيرنبورغ. كان هناك مسرح موجود باسم كريستينا أورباكايتي. وكان الأخوان يعرفان أن هؤلاء هم كل جمهورهم. وبعد ذلك.. انفتح أمامهما فضاء هائل، فانذهلا وضاعا ، بطبيعة الحال. وكانت سيرورة التأهل للامكانات الجديدة صعبة جدا. لكن هذا كان طبيعيا. وطبيعي أن تصبح «الدراما الجديدة» التجريبية بضائعية، ولن يستطيع أحد تغيير الحال. ولعل تحولها الى بضاعة أفضل من أن تكون بائرة لا يريدها أحد.

❖ **شيمادينا: أذكر أحد برامج يلينا غريمينا ،الذي تحدثت فيه عن «الدراما الجديدة»، فاتصلت بها احدى المستمعات التي شتمت مسرحيات الشباب، فردت عليها يلينا غريمينا قائلة: «اذا كانت هذه المسرحيات لا تعجبك فلا تذهبي لمشاهدتها. فأنا لا أحب أفلام الرعب ولا أشاهدها، ولا أحب الروايات**

النسوية ولا أقرأها». ان هذا يعني أنها تساوي بين «الدراما الجديدة» مع الأنواع الضيقة. فهل هذا صحيح؟ وهل تحولت الدراما الحديثة الى نوع ذي طاقم محدد من الصفات؟ أي أني حين اذهب لمشاهدة مسرحية حديثة فاني أعرف مسبقا، ان ما ينتظرني هي قصة حول منبوذين ما، وأني ساسمع من على الخشبة كلاما غير قياسي ، وما شابه ذلك، أم ان مجال الدراما المعاصرة أوسع من ذلك؟

أوغاروف: لكن، أولا –بالطبع– لا يمكن أن تنحصر الدراما المعاصرة في «الدراما الجديدة»، أما ثانيا ففي هذا الاتجاه يعمل أشخاص متباينون، كما قلت سابقا، ولكل واحد منهم صوته الخاص واهتماماته وترنيمته. لكن هناك ما يجمعهم، بطبيعة الحال. وحين يذهب المتفرج الى «الدراما الجديدة»، عليه أن يكون معتدا بأن ما سيراه على الخشبة هو ما يراه في الحياة. لقد كررت دائما، أن هناك نمطين من الناس: أولهما النمط العصابي، الذي يريد أن يعزل نفسه عن الحياة، يريد أن يشاهد «يوميات نارينا» لينسى لبعض الوقت رئيسه الشرير وزوجته الفظة. والنمط الثاني من المتفرجين هم هؤلاء الذين يحبون مشاهدة أفلام عن الواقع، عن الحياة. وهذا يعني أن هذا النمط من المتفرجين ينبغي أن يكون متأهبا ليرى في العرض المسرحي كل ما يراه في الحياة. المخرج السينمائي بوريس خليبنيكوف قال عن هذا الأمر شيئا جيدا: «الشجار في الشارع المصور على شريط سينمائي يكف عن كونه شجارا في الشارع، انه يتحول الى شيء آخر»، وهذا ينطبق على المسرح أيضا.لكن لا ينبغي أن نلصق مزاج الكارثية بالمسرح الجديد كله. لقد تغير الآن ، المقترب الى المادة في الدراما المعاصرة: سابقا، كان المؤلفون الشباب يكتبون عن العالم الذي شوهه البشر، أما الآن فالكثيرون يجربون وصف حالة الانسان ، الذي يحاول تغيير العالم، حتى وان كان هذا العالم صغيرا، كأن يكون البيت أو الأسرة. ويتكاثر الآن، ظهور مسرحيات تتجه هذا الاتجاه.

❖ **شيمادينا: مثلا؟**

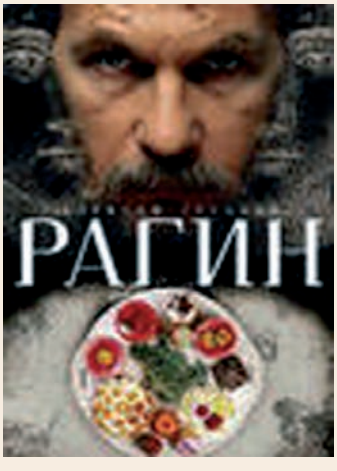
أوغاروف: هناك أمثلة كثيرة عند الأخوين دورنينكوف. أما يوري كلافدييف، فتبدو مسرحياته وكأنها قاسية. لكن بطله انسان حقيقي، تغبطه على طاقته.نعم، انه يقتل ويغتصب. لكن باسم العدالة. وهكذا هو «تيمور ومجموعته» ، لكن بعلامة مقلوبة.

❖ **شيمادينا: بالمناسبة، هذه ثيمة ممتعة أيضا. البطل الجديد. فهل ظهر هذا البطل في الدراما المعاصرة؟ وما شكله؟**

أوغاروف: البطل لم يختف أبدا. لقد كان موجودا دائما. وحين أقمنا مهرجان «الدراما الجديدة» في السنة الماضية وضعنا –مازحين–على البرنامج «ابحث عن بطل» على شكل ختم. وقد تعمدنا ذلك، لأن الختم ليس شكلا فقط، بل ختم في الوعي أيضا. ولهذا لم يتعرف المتفرج قط، بطله المعاصر له. وقد حدث هذا في كل الأزمنة. ولتأكيد ذلك ما عليكم سوى تذكر تاريخ الأدب. وفقط،بعد أن يمضي الجيل، يقولون: «آه.. لقد كانوا أبطالا».وقد تأذى ليرمونتوف المسكين من ذلك. فقد أكد الجميع أن بطله ميتشورين «ليس بطل هذا الزمان». ولم يكن يهمهم المغزى والمعاني والأفكار. ولهذا رفعنا هذا الشعار على شكل ختم. انه خبث من جانبنا، لأن البحث عن البطل لا معنى له. انه موجود. لكن من هو؟ انه متباين تماما. وهنا ، لا داعي –من حيث المبدأ– اعطاء أية تحديدات. مع اني أستطيع مع ذلك، أن أسمي احدى صفاته، انه شخص يحاول ان يغير شيئا.وقد كانت مسرحية فاسيلي سيغاريف «المادة اللدنة» مسرحية نموذجية عن الجيل السابق، حيث تؤشر الى ان العالم عمل بالانسان كل ما أراده، فقتله نتيجة لذلك، أما الأبطال الجدد فلم يعودوا لدنين.

❖ **شيمادينا: ولديهم موقف حياتي فاعل؟**

أوغاروف: نعم، لديهم موقف فاعل. لكنه ليس بطوليا. الناقدة المسرحية مارينا دافيدوفا، قالت في معرض حديثها عن مفهومها لـ «الانسانية الجديدة»، أن الفكرة هي ان البطل ليس انسانا خارقا يتميز بمزايا خارقة، بل انسان عادي، يستحق الانتباه لمجرد انه يعيش. انها محقة ، من حيث المبدأ، فالأمر اليوم هكذا. ومهم أن نعرف كيف نتحدث عن هذا.



موسیقی

آلة العود في الجزيرة العربية

دراسة تاريخية

مسلم بن أحمد الكثيري

موسيقي وباحث من عُمان

تكمن أهمية آلة العود في إشعاعها العالمي ورمزيتها كأهم الآلات الموسيقية العربية على مر العصور. ومنذ أن تم ابتكار الشكل الأول لهذه الآلة والطريقة الفريدة لاستخراج النغم من قسمة أوتارها(١)، ظل العود من الآلات المفضلة لدى الموسيقيين المحترفين والهواة، وتبعا لذلك اعتمدها الفلاسفةُ والمنظرون العرب في رسائلهم الموسيقية منذ القرن الثالث الهجري (التاسع الميلادي) وفي مقدمتهم أبي يوسف يعقوب الكندي (ت.٨٧٤م)، وقد أشار كثير من الباحثين إلى أهمية رسائل الكندي في تاريخ الموسيقى العربية.(٢)

التمهيد:

ولا يزال العود يحتل مكانة كبيرة في الموسيقى العربية عامة والموسيقى في الجزيرة العربية بشكل خاص، وتزداد أهميته بفضل ما يكتنزه التراث الثقافي: الشفهي والمكتوب من مادة تاريخية وفنية ثرية وعميقة لهذه الآلة.

من هنا يأتي الاهتمام الكبير بهذه الآلة العريقة في الموسيقى العمانية حيث قام مركز عُمان للموسيقى التقليدية بوزارة الإعلام بدور مهم خلال السنوات الماضية في إطار عنايته بالآلات الموسيقية العُمانية عامة والعود خاصة، وقد توج هذا الاهتمام بعقد ملتقى دولي للعود بمناسبة مسقط عاصمة للثقافة العربية (٢٠٠٦)، وبهذه المناسبة اصدر المركز كتابا بعنوان: «آلة العود بين دقة العلم وأسرار الفن» للأستاذ الدكتور محمود قطاط ٢٠٠٦، كما أنتج فيلما تسجيليا قصيرا، واسطوانة مدمجة احتوت مختلف ألوان مدارس العزف العربي والإسلامي على آلة العود. وفي هذا الشأن كان المركز قد قدمها كواحدة من أبرز الآلات المستعملة في الموسيقى التقليدية العُمانية في كتاب بعنوان: « آلات الموسيقى التقليدية العُمانية « لمسلم بن أحمد الكثيري (٢٠٠٤) ثم في كتاب: الموسيقى العُمانية مقاربة تعريفية وتحليلية (صدر عن المركز في ٢٠٠٥)(٣).

وبهذه المناسبة نتطلع إلى هذه الجمعية المحترمة لإبراز مكانة هذه الآلة والاهتمام بالعازفين عليها وتنمية مهاراتهم الفنية والعلمية ..

إن هذه الورقة التي اخترت أن يكون عنوانها: آلة العود في الجزيرة العربية، ولما كان العنوان الأساسي المقترح هو «تطور آلة العود في الجزيرة العربية»، فإن العنوانين متكاملين في إبراز السياق التاريخي والحضاري لآلة العود ودورها الفني في غناء أهل الجزيرة العربية.. ولكن، السؤال الأهم الذي طُرح في هذا الصدد ويشرفنا اقتباسه هو: هل للجزيرة العربية عود خاص؟.

عن الغناء منذ العصر الجاهلي يرتبط الغناء بالكثير من الأساطير والروايات الغريبة، ومن أقدمها وأشهرها في تاريخ الغناء بالجزيرة العربية أسطورة جرادتي عاد حيث تذكر المصادر التاريخية أن قيان معاوية بن بكر (جرادتي عاد) شغلن بغنائهن وفد عاد عن الصلاة واستغاثة الآلهة في مكة، فتمكّن الجهد والعطش بعاد، وقد كان مسيرهم شهراً ومقامهم شهراً.. فقال معاوية: هلك أخوالي وأصهاري عندما استحى أن يأمرهم بالخروج إلى ما بعثوا إليه فيظنوا أنّه ضيقٌ منه بمقامهم فشكا أمره إلى قينتيه الجرادتين فقالتا: قل شعراً نغنيهم به لا يدرون من قاله لعل ذلك أن يحركهم. فقال معاوية(٤):

ألا يا قيلُ ويحك قم فهَينم
لعل الله يسقينا غماما
فيسقي أرضَ عادٍ إنّ عاداً
قدَ أمسوا لا يُبينُون الكلاما
من العطش الشديد فليس يُرجى
به الشيخُ الكبيرُ ولا الغُلاما
وقد كانت نساؤهُمُ بخير
فقد أمست نساؤهم عيامى
وإن الوحشَ تأتيهم جهاراً
ولا تخشى لعاديٍّ سهاما
وأنتم هاهُنا فيما أشتهيتمْ
نهاركمُ وليلكمُ التّماما
فقبّحَ وفدكمْ من وفد قومٍ
ولا لقّوا التحيةَ والسلاما

وموطن قوم عاد الأحقاف وهي أيضا أرض اللبان أو البلاد السعيدة، وتقع بجنوب الجزيرة العربية، وربما تشمل حضرموت جنوبا حتى ظفار عُمان وبها سوق الشحر. وأطلق عليها الهمداني في صفة جزيرة العرب بلاد الغيث وذكر مدنها: مرباط وريسوت. وأجمعت المصادر التاريخية العربية الإسلامية على أن الغناء في الجزيرة العربية يعود إلى هذا التاريخ معتبرة هذه الواقعة الأسطورية مبتدأ تاريخ غناء القيان الذي تطور عنه فيما بعد الغناء المتقن مما يشير إلى قدم هذه الصناعة في الجزيرة العربية؛ فيخبرنا ناصر الدين الأسد عن الهمداني في الإكليل(٥) «عن مغارة متقادمة عادية فيها قبر ورعة بنت عاد، ومنسك بن نعيم خازن عاد إن في تلك المغارة

تمثالين عظيمين قد مسخهما الله جل ذكره حجرين، وهما في صورة قينتين، ففي حِجر أحدهما عرطبة(٦) قد مسخت وفي يد الشمال مزمار ممسوخ .. وهذا جريجنتوس أسقف ظفار (عاصمة حِمير) يسن قوانين وشرائع زمن أبرهة تحظر على المغنين والعازفين والممثلين والراقصين مزاولة فنونهم وتعاقب من يمارسها بالجلد والحبس سنة مع العمل الشاق(٧)..

وتعتبر المنطقة الممتدة من جنوب إلى جنوب شرق الجزيرة العربية أهم المراكز الحضارية العربية القديمة التي كان لها نشاط واتصال دولي عبر التجارة البرية والبحرية، ومنها نزح البابليون والأشوريون والفينقيون.. وغيرهم «وكانت البلاد القريبة والبعيدة تنتقل إلى جزيرة العرب، فكان يوافي أسواق العرب ويجتمع فيها للتجارة، كما كانت تفعل فارس حينما كانت توافي بسوق المشقّر يقطعون البحر إليه ببياعاتهم. وكان يجتمع في دبا (بعُمان) تجار الهند والسند والصين وأهل المشرق والمغرب فيشترون بها بيوع العرب والبحر، ثم يسيرون بجميع من فيها من تجار البحر والبر إلى الشحر شحر مهرة (بظفار عُمان) ويبيعونهم ما ينفق بها من الأدَم والبز وسائر المرافق، ويشترون بها الكُندُر والمُر، والصبر والدُخن(٨)، وكذلك كانت المدينة، والطائف، وخيبر، ووادي القرى، ودومة الجندل، واليمامة، وهذه الأسواق كانت تعقد فيها تجارة رائجة كان منها بيع الإماء العربيات والجلائب المشتغلات بصناعة الغناء (القيان) التي كانت تموج بهن بيوت سادات وأشراف العرب وقصور ملوك اليمن والمناذرة بالعراق والغساسنة بالشام والجلنديون في عُمان كما نفهم من شعر الأعشى ميمون بن قيس (ت: ٧ هـ/ ٦٢٩ م):

وَصَحِبنا من آل جفنةَ أملاكاً
كراماً بالشام ذات الرفيفِ
وبَني المُنذرِ الأشاهبِ بالحيرَة
يمشون غُدوَةً كالسيوفِ
وجُلُنداءَ في عُمانَ مُقيماً
ثم قيساً في حضرموت المنيفِ
قاعداً حَوْلَهُ النَّدامى فما ينفك
يُؤتي بمُوكرٍ مَجدوفِ
وَصَدوحٍ إذا يُهيّجها الشربُ
تَرقَّت في مِزْهرٍ مندوفِ

«ولم يكن الشعر في تلك المجالس يُلقى إلقاء أو ينشد إنشادا بل كان تغنيه القيان في حضرة هؤلاء الملوك(٩)..».

ومنذ حوالي القرن السابع الميلادي يبدو أن مكة أصبح دورها يتعاظم كمركزٍ موسيقي بالحجاز، فتذكر المصادر أن «الحارث بن كلدة الثقفي تعلم الطب بفارس واليمن وضرب العود»، وإن الشاعر المغني النضر بن الحارث(ت.٦٢٤) سيكون له دور هام آخر في مجال استعمال آلة العود الخشبي في الغناء بمكة؛ من هنا تتضح أهمية الجنوب العربي وأثره على الثقافة والعلوم في الجزيرة العربية عامة قبل الإسلام؛ وعن القفطي(١٠) في أخبار العلماء بأخبار الحكماء يضيف الدكتور ناصر الدين الأسد في كتابة: القيان والغناء في العصر الجاهلي، رواية أخرى «بأن الحارث قد عالج بعض أجلاء فارس فبرأ، وأعطاه مالاً وجارية.. ».

ونحن نعلم أن ملوك الحيرة، والشام، وعُمان، وسكان المدينة وغيرهم من أزد اليمن هاجرت بعد تصدع سد مأرب وأسست كيانات سياسية كانت مراكز حضارية عربية تلاقت مع الحضارات المجاورة الفارسية والرومية. فلا يمكن في اعتقادي تجاهل أهمية هذه الفترة التاريخية ودورها في نشأة الثقافة العربية والموسيقى على وجه الخصوص، وما كان من قبل لإخوانهم الساميين المهاجرين من جنوب الجزيرة العربية إلى بلاد الرافدين والشام حيث أقاموا فيهما أعرق وأقدم الحضارات الإنسانية(١١)؛ إذ لا يزال عرب

من ملتقى العود الدولي مسقط ٢٠٠٦

الجزيرة يعتبرون الأغنيات الجنوبية هي الأفضل بين جميع مثيلاتها حتى اليوم من ناحية اللحن والنص(١٢)، وكذلك كان عبر العصور المغنين والعازفين على الآلات الوترية والهوائية والإيقاعية قبل أن يدخل المصريون منذ حوالي سبعينات القرن الماضي في بلورة الغناء الخليجي المعاصر وإضافة عناصر فنية وآلات موسيقية جديدة.

فالغناء العربي الجنوبي (اليمني والعُماني) كان تاريخيا يجد دائما إشعاعه في شمالها، وبفضل هذا التضافر والتكامل نشأ مثلا: غناء الصوت الشهير وتطور كأبرز الفنون الموسيقية التي أفرزتها مرحلة «تثاقف» جديدة بين أقاليم الجزيرة العربية منذ حوالي القرن التاسع عشر؛ ومن ملامح ذلك: الآلات الموسيقية الأساسية المستعملة: المراويس، والقبّوس(١٣) (كان يستعمل قبل آلة العود) التي لا يختلف أحد على أصولها الحضرمية ـ العُمانية وتستعمل في الشرح(١٤) كآلات أساسية، وهذا بجانب الروافد الفنية التي شكلت أهم العناصر الفنية للصوت مثل: اللعب (الرقص) وأسلوب الأداء (شكل الأداء / الجلسة والصيغة الفنية)، والميزان الإيقاع [يؤدي الشرح في ظفار كالآتي: يبدأ بصوت القصبة (إيقاع سداسي بطيء) يليه مباشرة بدون توقف صوت القبّوس (إيقاع سداسي نشيط)، وتختتم السهرة بصوت أو أكثر من أصوات البرعة، وهو الختم والإيقاع رباعي سريع] (١٥).

ومن خلال مراجعة البيانات التي كان يسجلها رواد الغناء بالخليج على اسطواناتهم وخاصة محمد بن فارس (ت. ١٩٤٧) كما وردت في كتاب: سحارة الخليج لأحمد الواصل نلاحظ أن بن فارس يغني أصوات (ليس نصوصا شعرية فقط) تنتمي إلى بقاع مختلفة بالجزيرة العربية من الحجاز إلى اليمن وحضرموت وظفار عُمان جنوبا(١٦) وعلى إيقاعات سداسية ورباعية وثنائية / الختم (ستة على ثمانية).

أما مصطلح الصوت كان ولا يزال شائعا في أغلبية الفنون الموسيقية بالمنطقة (عُمان خاصة)، كما هو الحال في التراث الموسيقي الكلاسيكي العربي، وقد حل محله إعلاميا مصطلح (أغنية) مع ظهور الصحافة والإذاعات والتلفزيونات..(١٧)

من جهة أخرى لا أعتقد أن أصل « الصوت الخليجي» كان يمثل هاجسا عند أوائل مؤدي ومبدعي أصواته؛ فلم يظهر الجدل حول نشأته وأصالته إلا حديثا عند بعض الباحثين منذ ستينات القرن الماضي. وانطلاقا من وحدة وتنوع التراث الموسيقي في الجزيرة العربية ومميزاته المشتركة، نرى أن مجملها ينقصه البحث الميداني العميق والاستقصاء الموضوعي والتاريخي... فالصوت كأشهر الفنون الموسيقية التي لعب فيها القبّوس ثم العود أدوارا أساسية، لم ينضج ـ في اعتقادي ـ كفن موسيقي له تراثه المستقل إلا في منتصف القرن العشرين، فقبل هذا كان الفنانون عبر أسفارهم ولقاءاتهم يأخذون الأصوات الصنعانية، واليمانية والحجازية، والشحرية (الحضرمية ـ الظفارية)، أو يبتكرون أصواتاً جديدة كالبحرينية والكويتية، ويتم تطويعها على إيقاع (سداسي أو رباعي) وأدائها بأسلوب وشخصية فنية مميزة للفنانين الخليجيين (كمحمد بن فارس وغيره)، وتعود إلى طريقة نابعة من مبدأ كان شائعا في التراث الغنائي بالجزيرة (ظفار بشكل خاص) حيث يؤدي بعض الفنانين المتمكنين الصوت (أي صوت) على أكثر من إيقاع حسب ظروف الجلسة ومتطلبات اللعب (الرقص).

من هنا، وبناء على ما توفر عندنا من معلومات حتى الآن أعتقد أن الصوت المعروف اليوم بالخليجي هو ثمار تراث موسيقي (شعرا وألحانا وآلات موسيقية وأداء حركي/ رقص) من جميع أرجاء الجزيرة العربية، ولكن الفضل لأهل البحرين والكويت في بلورة وإبراز هذا اللون (الطابع) والشكل الغنائي للصوت (الصيغة)، والارتقاء به إلى الكمال الفني.

والأصوات أنواع حسب وظيفتها وعلاقتها بنوع الأداء الحركي أو موقعها التراتبي في جلسة الطرب، وهي: الصوت المصاحب بالشرح أو الزفن، صوت سماعي (بدون أي نوع من أنواع الأداء الحركي)، وصوت الخيالي، وهو الختم.

الآلات المستعملة في العصر الجاهلي

قلما يتحدث كاتب عن الغناء في الجنوب العربي أو اليمن دون أن يستهل كلامه بما ذكره المسعودي عن الغناء

اليمني: الحميري، والحنفي وتفضيله الأخير على الأول، ولكن من جهة أخرى لا يتم الانتباه إلى أن عرب الجنوب ـ اليمنيين والعُمانيين ـ لهم لغات سامية عديدة منها الحِميرية .. وغيرها، وبسبب غياب الدراسات العربية حول هذه اللغات العربية الجنوبية لم يكن بوسع المسعودي وغيره فهم الغناء الحِميري الذي لا يزال نماذج منه في التراث الموسيقي التقليدي المعاصر بظفار عُمان.

وعلى الرغم من أهمية الجنوب العربي ودوره الحضاري في العالم القديم إلا أن أكثرية الدراسات ـ حتى لا أقول كلها ! ـ التي أطلعت عليها حتى الآن تتناول العود انطلاقا من الحضارات القديمة (العراق ومصر..) ثم العصر الجاهلي، والإسلامي والأموي والعباسي وصولا للعصور الحديثة.. وبشكل عام لا تزال منطقة الجنوب العربي صاحبة التاريخ والتأثير الأبرز بالجزيرة العربية قبل الإسلام لم تأخذ ما تستحق من الدراسات الموسيقية، فقد تعرضت هذه المنطقة لإهمال شديد ليس فقط من مؤرخي ودارسي تراث الحضارات القديمة العرب بل أن أهلها يتحملون المسؤولية الكبرى عن إهمال تراثهم الفني. وإذا كان في المعمورة شعب أضاع تاريخه وفنونه فلن نجد منافسا يباري عرب الجنوب في هذا النجاح!.

من هذا المنطلق نعتقد أن تحقيق المزيد من الدراسات حول آلة العود وتاريخها في هذه المنطقة تتمتع بأهمية خاصة، ذلك أنها قد تكشف بعض الجوانب الهامة التي لا يتم الوقوف عندها في تاريخ الموسيقى العربية التي تقتصر على مراحل تاريخية محددة (الجاهلية وصدر الإسلام) لتنطلق بعدهما في سفر لا رجعة فيه نحو مراكز الحضارة العربية ـ الإسلامية في الشام والعراق ومصر..

وهكذا، فإننا نأمل استكمال دراستنا هذه في المستقبل والاطلاع على المزيد من المصادر والمراجع المكتوبة، ونتائج المكتشفات الأثرية، وإجراء دراسة ميدانية في هذا الشأن. وما جمعناه عن الآلات المستعملة في العصر الجاهلي حتى الآن كان بالاعتماد على عدّة مصادر(١٨) ـ كما هو الحال في بقية أجزاء هذا البحث ـ وهي تشير إلى تنوع الآلات الوترية مما يوحي بتنوع الغناء وانتشاره في أرجاء الجزيرة. وفي ضوء هذا يمكننا تصنيفها إلى إيقاعية وهوائية ووترية تستعمل مفردة أو مجتمعة في بعض الأحيان ـ أنظر الجدول التالي ـ قال الأعشى:

الآلات المستعملة في العصر الجاهلي

الإيقاعية	الهوائية	الوترية
دفوف(١٩)	قُصَاب (٢٠)	العرطبة(٢١)
جلاجل(٢٢)	مزمار(٢٣)	المستجيب(٢٤)
	مَوْشِي ثقيب(٢٥)	الصنج(٢٦)
		المزهر(٢٧)
		الون(٢٨)
		كران(٢٩)
		بربط(٣٠)
		موتر(٣١)
		طنبور (٣٢)
		معَتَب(٣٣)

ومُستجيبٍ تخالُ الصنج يسمعه
إذا تُرجّعُ فيه القينةُ الفُضُلُ

ظهور آلة العود ودورها في غناء الجزيرة العربية

من الجدول أعلاه تتضح أهمية الآلات الوترية في الموسيقى الجاهلية، وبناء على ما توفر لدينا من مصادر مكتوبة وأثرية فإننا نعتقد أن آلة المزهر هي آلة القبّوس كما تسمى حديثا والمستعملة في الموسيقى بالجزيرة العربية (اليمن وعُمان بشكل خاص) حتى نهاية منتصف القرن الماضي على الأقل..

وبالإشارة إلى أسماء الآلات الوترية المستعملة في العصر الجاهلي في الجدول أعلاه لاحظنا أن أغلبية المصادر التي تناولت موضوع الغناء في العصر الجاهلي تعتبرها آلة واحدة وهي آلة العود!. ومع أن كلمات مثل: المستجيب، والموتر كما جاءت في الشعر الجاهلي هي صفات لآلة وترية، فإن البربط، المزهر، والطنبور، والصنج هي في اعتقادي آلات موسيقية متنوعة.. ولأن آلة العود لم يأت ذكرها في الشعر الجاهلي (حسب علمي)، فإن هذه الآلات الوترية كانت تقوم بدورها ـ كآلة وترية مرافقة للغناء ـ قبل أن تستعمل وتعرف بهذه التسمية في العصور الإسلامية. وقد قيل أن النظر بن الحارث بن كلدة (نهاية

القرن السادس بداية القرن السابع الميلادي) جلب معه من العراق إلى مكة العود الخشبي (ذو الوجه الخشبي)، ولكن سرعان ما نشأت ظروف ثقافية جديدة بفعل ظهور الإسلام (القرن السابع الميلادي)، وانشغل العرب بتوطيد أركان دينهم الجديد، ونشر تعاليمه.. وكما قال ضِرار بن الأزور حينما وفد على النبي فبايعه وأسلم، معبراً عن الروح الإسلامية الجديدة، وقد كان الغناء بالجاهلية مرتبط بالشرب وسائر الملذات التي تتنافى مع تعاليم الدين الجديد:

خلعت القِداحَ وعزفَ القيانِ
والخمر تصْلِيَةً وابتهالا(٣٤)

هذه كانت الصورة في بداية القرن الأول الهجري، فالمسلمون في مخاض عقائدي وبداية تأسيس توجه خاص بهم تجاه الفنون عامة. فيروى عن عائشة رضي الله عنها قالت(٣٥) : « كانت عندنا جارية يتيمة من الأنصار فزوجناها رجلا من الأنصار، فكنت فيمن أهداها إلى زوجها. فقال رسول الله صلى الله عليه وسلم: يا عائشة إن الأنصار أناس فيهم غزل فما قلتي ؟ قالت: دعونا بالبركة. قال أفلا قلتم:

أتينـــاكم أتينـــاكم فحيـونا نحييـكـم
ولولا الذهـب الأحمـرُ ما حلـت بواديـكـم
ولولا الحبـة السمـراءُ لم تسمن عذاريـكـم

وربما نتلمس شيئا من معالم هذا التوجه الجديد في رواية نائل مولى عثمان بن عفان (رضي الله عنه) أنه

خرج مع عمر وعثمان وابن عبّاس (رضي الله عنهما) وكان مع نائل رهط من الشبان فيهم رباح بن المغترف الذي كان يحدو ويجيد الحداء والغناء، فسألوه ذات ليلة أن يحدو لهم، فأبي وقال مستنكرا: مع عمر! قالوا: احدُ فإن نهاك فانْتَه. فحدا، حتى إذا كان السحر قال له عمر: كُف فإن هذه ساعة ذكر. ثم كانت الليلة الثانية فسألوه أن ينْصبَ لهم نصْب العرب. فأبى وأعاد استنكاره بالأمس قائلاً : مع عمر!... قالوا له كما قالوا بالأمس: أنصب فإن نهاك فانته. فنصب لهم نصب العرب، حتى إذا السحر قال له عمر: كُف فإن هذه ساعة ذكر. ثم كانت الليلة الثالثة فسألوه أن يغنيهم غناء القيان، فما هو إلا أن رفع عقيرته بغنائهن حتى نهاه وقال له: كف فإن هذا ينفر القلوب»(٣٦).

إن رفض عمر (رضي الله عنه) الاستماع إلى غناء القيان، كان تمييزاً وانتخاباً بين المقبول وغير المقبول «في تلك المرحلة» من أنواع الغناء المعروفة حينها. وعدم قبول الأخير كان بسبب ارتباطه ـ في اعتقادي ـ ببعض الممارسات الجاهلية التي صرف الإسلام المؤمنين عنها؛ وهو نوع من الغناء كان أبرز آلاته الوتريات (الكران، والبربط، والمزهر..). وقد كان القيان لا يقدمن عروضا غنائية على مسارح عامة بل في جلسات الشراب في البيوت الخاصة أو الحانات.. قال امرؤ ألقيس (القرن السادس الميلادي):

وإن أُمِس مكروبا فيا رب قينة
مُنعمةٍ أعملتُها بِكرانِ

ولكن ستختلف الصورة مع الدولة الإسلامية الأموية حيث تكشف الآثار عن « رسوم (فريسكو) تمثل عازفة على عود يحتوي على صندوق صوتي كبير الحجم وعنق صغير ينتهي بـ (بنجق) وفيه أربعة ملاوي، يقابلها عازف على آلة هوائية في قصر الحير الغربي إلى الشمال الشرقي من دمشق (٣٧) « يعود إلى الخليفة الأموي هشام بن عبد الملك عاشر خلفاء بني أمية (حكم في : ٧٢٤ ـ ٧٤٣ م)، وهو من حيث الشكل أقرب إلى عود اليوم.

وهكذا ومن خلال مقارنة ما اطلعنا عليه من دراسات يتضح لنا بأن هذه الآلة قد ساهم الكثير من شعوب العالم في تطوير نسخته الخاصة والتي تتطابق مع ثقافته. وقد حدد أستاذنا الدكتور محمود قطاط في كتابه: « آلة

العود بين دقة العلم وأسرار الفن « (إصدار مركز عُمان للموسيقى التقليدية ٢٠٠٦، ص٤٢) بالاستناد إلى الشواهد الأثرية يوجد نوعان منها كأصول لآلة العود (نقتبسها مع بعض التصرف)، ويسرني أن أضيف النوع الثالث انطلاقا من أن هذا الأخير- المِزهر - له تاريخه ووجوده وتراثه بالجزيرة العربية رغم ندرة الدراسات حوله بالمقارنة بالأنواع الأخرى، وهو الأقرب من ناحية الاستخدام الفني وعدد الأوتار إلى آلة العود من الطنبور (البزق). ومع اختلاف أحجامها تتفق هذه الآلات على مبدأ مشترك وهو استخراج النغم بقسمة أوتارها، وهي كالآتي:

× النوع الأول: آلة ذات صندوق صوتي صغير ورقبة طويلة (عائلة الطنبور) وهي الآلة التي تطور عنها ما يعرف اليوم بالبزق: وأقدم كشف أثري عنها كان في بلاد الرافدين في العصر الأكدي حوالي ٢٣٥٠ - ٢١٥٠ ق.م.)(٣٨) أي في الألف الثالث قبل الميلاد؛ والأكديون من الأقوام السامية التي هاجرت من شبه الجزيرة العربية واستوطنت العراق.

× النوع الثاني: آلة ذات صندوق صوتي كبير نسبيا ورقبة قصيرة (عائلة العود) ظهرت في العراق (الحيرة)(٣٩)، والجزيرة العربية، وبلاد فارس حوالي القرنين الثالث والخامس الميلادي، وكذلك في الهند، والصين، وتطور عنها شكل العود كما نعرفه اليوم.

× النوع الثالث: آلة ذات صندوق صوتي صغير ورقبة قصيرة (عائلة المِزهر): وقد جاء ذكره في أشعار العرب الجاهليين منذ القرن السادس الميلادي. ويبدو أن هذه الآلة كانت مفضلة عند القيان ومنتشرة في الجزيرة العربية.. ولا يزال المِزهر مستعملا باسم قبّوس أو قنبوس أو الطُربي حتى القرن الماضي كآلة أساسية، أما اليوم فهو محصور الاستعمال في اليمن(٤٠).

العلاقة التاريخية بين المزهر القبّوس

بالرغم من حاجتنا إلى استمرار دراسة هذه الآلات وكشف المزيد من العلاقة التاريخية والفنية بينهما، إلا أن المؤشرات الوصفية للآلتين ترجح - في اعتقادي - ما ذهبنا إليه في هذا البحث وكذلك في دراساتنا السابقة حول العلاقة بين الآلتين، وهنا وصف لهما كالآتي:

- المزهر: آلة وترية منحوتة من قطعة واحدة، يغطى وجه الصندوق الخشبي بجلد طبيعي دون معالجة أو دبغ ويشد عليها وتران إلى أربعة، ورد ذكره في الشعر العربي الجاهلي، ونعتقد أن تاريخه يعود إلى الحضارات العربية الجنوبية كما تكشف ذلك بعض النقوش الأثرية منذ القرن الثاني الميلادي. والمِزهر منتشر في الجزيرة العربية خلال القرن السادس الميلادي ويرجح أنه شكل محسن لآلة الكِران الشائعة في القرن الخامس الميلادي(٤١).

- القبّوس: وهو « العود « المحلي المستعمل في التراث الموسيقي اليمني والعُماني يصنع من قطعة خشبية واحدة يحفر الصندوق الصوتي ويكسى بقطعة من الجلد يشد عليه أربع أو ستة أوتار وله فرسة متحركة، وهي لم تتوفر بالعود إلا حديثا.. يرى البعض أن القبّوس دخل إلى الجزيرة العربية « عبر الأتراك (٤٢) «وهو ما لا نتفق معه بل وربما العكس، كان القوبوز التركي تطويراً للمِزهر العربي، والدليل تجذر هذه الآلة في التراث الأدبي والموسيقي بالجزيرة منذ قبل الإسلام حتى اليوم وإن اختلفت أسماؤها من عصر لآخر، والتواجد العثماني التركي لم يمتد إلى جنوب الجزيرة العربية - حسب علمي - وكان محصورا في صنعاء التي يسمون القبّوس فيها الطُربي... ولكن من أين جاءت التسمية ؟.

ومنذ القرن التاسع عشر - وربما قبل ذلك - هاجر الكثير من الحضارم إلى دول آسيا والهند وأسسوا فيها تواجدا اجتماعيا وثقافيا؛ فنشروا معهم الثقافة العربية الإسلامية والآلات والغناء الحضرمي ومنها آلة القنبوس، فكانت هذه المراكز التجارية والثقافية العربية بالهند وشرق أفريقيا ملتقى الموسيقيين من الجنوب العربي (اليمن وعُمان) والخليج (البحرين والكويت .. وغيرها) حيث نشأ فيها رواد الغناء الخليجي المعاصر. ونظرا لأهمية هذه الفترة التاريخية يمكن أن نصفها بالمرحلة التأسيسية للغناء الخليجي المعاصر أو المرحلة الحضرمية - الهندية. من هنا كان الكويتيون يسمون القنبّوس الحضرمي» العود الهندي « لأنهم كانوا يجلبونه

آلة القَبّوس - مركز عُمان للموسيقى التقليدية

من الهند(٤٣). ونقلا عن كتاب: الأغاني الكويتية للدكتور يوسف فرحان الدوخي، عن عدد من الرواة الكويتيين (مرجع نصوص الروايات: تاريخ الموسيقى العربية، ص٥. الموسوعة الفنية، ص٣٤٨. عالم الفن، العدد ٩٨، ص٤٤،) نورد منها رواية العازف محمود الكويتي الذي رافق بعزفه العديد من المطربين الكويتيين مثل عبد اللطيف الكويتي (١٩٠٤ـ١٩٧٥)(٤٤) حيث يقول محمود الكويتي أن « العود القديم يشبه العود الحالي ولكنه أصغر حجماً، ووجهه مرقوم بجلد وله فتحة صغيرة تحل محل الوردة، وقد استعملتُ هذا العود مدّة طويلة أثناء عملي بالعزف عليه..»، ويضيف الكويتي: إنه يوجد في الكويت أربعة عيدان من هذا النوع استعمل هو واحد منها، والثاني أخذ بالعزف عليه يوسف البكر (١٨٧٥ ـ ١٩٥٥) والعود الثالث استعمله أحد قضاة الكويت في ذلك الوقت وهو والد الشيخ عطية الأثري، أما العود الرابع فلا يتذكر اسم من استخدمه في تلك الفترة.. ».

وفي هذا المجال يذكر أسماء أوتار « العود القديم أي «العود الهندي» المشار إليه كتسميات ابتدعها عبد الله الفرج (١٩٣٦ ـ ١٩٠١) تجمع بين أسماء أوتار العود، والطنبورة وهي عنده: الشرار، المثاني، والمثالث، والبام والراخي(٤٥). أما أسماء أوتار آلة الطنبورة المستعملة في مدينة صور العُمانية وفي اليمن والخليج، هي: الشرار/ الشرارة، القواد، الردّة، الصوت، البوم، الونة ؛ والشرار هو الوتر الأساسي الذي عليه يتم وزن الآلة، كما أن التسميات لها علاقة بالطقوس الغيبية للطنبورة. وفي اليمن (صنعاء) فتسمى أوتار الطُربي (القبّوس): الجر/ اليتيم، الرخيم، الأوسط، الحازق.

وفي هذا السياق يذكر الأستاذ محمد مرشد ناجي أن الفنان العدني الشيخ علي أبو بكر باشراحيل (من جيل الخمسينات والستينات القرن الماضي) كان «لا يجلس بجنبه أحد سوى عوده الصغير ذي الأربعة أوتار، وهو أصغر حجما من العود العادي الذي نعرفه حاليا.. وكان رحمه الله لا يقبل أي آلة موسيقية أخرى ولو كانت آلة إيقاعية كالطبلة والدف لأن أمثال هذه الآلات على حد قوله تفسد عليه الانسجام، وكان رحمه الله ينفعل أحيانا بأغانيه ويندفع بالغناء يلحق الأغنية بالأخرى فيعم الجميع صمت شامل وترهف الأسماع لتستوعب النغم الشجي، وكأنه لا يحس بالجمهور من وجوده وعندما يستفيق يشعر بالجهد الذي بذله بمواصلة الغناء فيطرح العود ويتعالى التصفيق..»(٤٦). ويبدو أن الشيخ باشراحيل كان آخر العدنيين الذين استخدموا هذه الآلة التقليدية التي تراجعت أمام طغيان العود، وتفوقه لقوة صوته بفضل حجم صندوقه الصوتي الكبير، وتطور صناعته بالمقارنة بالعود التقليدي الذي رغم هذا ظل يترد ذكره بأسماء مثل : المزهر، القنبوس والطارب(٤٧) ـ في نصوص شعرية يمنية كالآتي:

× المثال الأول: للشاعر والملحن الحضرمي حسين أبوبكر المحضار (ت. ٢٠٠٠/٢/٥) وله نص شعري منشور في ديوانه (ابتسامات العشاق) بعنوان: القنبوس، وهي التسمية الحضرمية للقبّوس، يقول فيها (٤٨):

ألا دقوا على القنبوس والمِرواس والهاجر
ومن جاء عندنا ما هو كما الزعلان والهاجر

× المثال الثاني: من شعر علي بن أحمد بن إسحاق « حفيد الإمام محمد بن إسحاق الذي يكنى بباب مدينة العلم (٤٩) »:

يا معلق بحبل الحب
يا معلق بحبل الحب ان كنت ترتاح
للغواني مثالي
لا تبالي بروحك في هوى الغيد أن راح
أو تقول ذاك غالي
إن قلب المعنى طار من غير أجناح
في هوى ظبي حالي
... حتى يقول:
وابتسامه تظنه كالبوارق إذا لاح
والثنايا لآلي
وشذاه أن تنفس عطر أو مسك نفاح
والقمر أن بدأ لي

جدول قياسات آلة العود عند الكندي (القرن التاسع الميلادي)

أجزاء آلة العود	قياسات الكندي	المقارنة بالسنتمتر
الطول	٣٦ أصبعا منظمة (بالأصابع المختلفة الحسنة اللحم) = ثلاث أشبار	٣٦ × ٢ سم (عرض الأصبع) = ٧٢ سم
العرض	١٥ أصبعا	١٥ × ٢ سم = ٣٠ سم
العمق	٧,٥ أصابع (سبعة أصابع ونصفا)	٧,٥ × ٢ سم = ١٥ سم
مسافة عرض المشط مع الفضلة التي تبقى وراءه	٦ أصابع	٦ ×٢ سم = ١٢ سم
مسافة الأوتار(وعليها تقع القسمة والتجزئة)	٣٠ أصبعا	٣٠ × ٢ سم = ٦٠ سم
العنق	١٠ أصابع	١٠× ٢سم= ٢٠ سم
الجسم المصوت	٢٠ أصبعا	٢٠ × ٢ سم = ٤٠ سم

ما سماع المزاهر لا ولا خمر الأقداح
مثل نطقه حلالي

× المثال الثالث: من شعر القاضي عبد الرحمن بن يحيى الآنسي(٥٠)

أشكو من البين
أشكو من البين لو يسمع لي الشكوى
وارتجي طول دهري وصل من أهوى
هل يحصل القرب من بعد البعاد عني
أو أن حبلي بحبله قط لا يلوى
... حتى يقول:
أحضر مع الناس بجسمي والفؤاد غايب
وأجاوب القول بالخاطئ وبالصايب
وابسم إذا رَنَ شادي نغمة الطارب
يا رب باكي ولكن بالضحك روى

وفي التراث الموسيقي العُماني استعمل القبّوس رواد الغناء العُماني مثل: الفنان حمد حليس (ت. ١٩٨٦/٠٦/١٦)، وتلميذه سالم بن راشد الصوري (ت. ١٦ نوفمبر ١٩٧٩) قبل أن تستبدل بالعود الهاروني. أما اليوم فليس بوسعنا العثور على هذه الآلة ولكن احتفظ التراث الموسيقي التقليدي العُماني باسمها، وهو ما يستدل على قدم وجودها من ذلك مثلا: ما يعرف بـ « صوت القبّوس « الذي يلي « صوت القصبة « في الشرح بظفار؛ كما أن التسمية ظل البعض يطلقها أحيانا على آلة العود حتى اليوم..(٥١)

من المزهر للعود

وبناء على روايات رواد الغناء بالجزيرة العربية منذ مطلع القرن الماضي فإن الآلة الوترية التقليدية الأساسية في عُمان وبقية أنحاء الجزيرة العربية كانت آلة القبّوس(المِزهر) التي تعود تاريخيا إلى الحضارات القديمة بالمنطقة. والآثار المكتشفة ونصوص الشعر الجاهلي والمصادر التاريخية العربية ـ الإسلامية المكتوبة أثبتت الوجود التاريخي لهذه الآلة باسم المزهر؛ فنقلا عن كتاب: تاريخ الموسيقى العربية للدكتور صبحي أنور رشيد عن كتاب : حاوي الفنون وسلوة المحزون (الباب الثاني من المقالة الثانية) لابن الطحان (القرن الحادي عشر الميلادي): أن العود العربي اتفقت الأقوال على أسمائه فمنها البربط، وهو البربت وقيل البربث أصله : بربج، وتفسيره : باب الجنة، والون، والمزهر، والعود..»(٥٢).

جدول تطور عدد أوتار المزهر والعود

النوع	عدد الأوتار	العصر
المزهر والعود القديم	من (٢ ؟) ـ ٤ أوتار	العصر الجاهلي(٥٦) ـ صدر الإسلام ـ العصر الأموي ـ العصر العباسي.
العود الكامل	٥ أوتار	العصر العباسي الأخير(٥٧)
العود الأكمل	٦ أوتار	القرن الخامس عشر(٥٨)
العود الحديث	٥ ـ ٦ أوتار	القرن العشرون
القبّوس	٤ ـ ٦ أوتار	القرن العشرون

ومع الدولة العباسية (٧٥٠ ـ ١٢٥٨م) أصبح لآلة العود مكانة ودور كبيران في موسيقى تلك العصور، فاعتنى بها الفلاسفة والمنظرون والموسيقيون التطبيقيون على حدٍ سواء. وهكذا بدأت ـ في اعتقادي ـ مرحلة جديدة لصالح «عود الحيرة» كان لها أثرها الكبير على هذه الآلة فتطورت صناعتها بفضل العمل النظري والتطبيقي، انطلاقا من رسالة الكندي (ت. ٨٧٤ م) «رسالة في اللحون والطرب» (تح. زكريا يوسف) التي احتوت على شرح لهذه الآلة وخصائصها الصوتية، وتفاصيلها الصناعية (قياساته). وفي الجدول التالي قياسات عود الكندي (بشكل تقريبي) كما وردت في رسالته المذكورة(٥٣)، ويستعمل الكندي قياسات عرض الأصبع، وسنحاول مقارنتها بالسنتمتر كالآتي :

× توضيحات:

o عرض الصندوق المصوت ١٥ أصبعا وهي نصف مسافة الأوتار وهي ٣٠ أصبعا.

o والعمق ٧ أصابع ونصف وهي نصف العرض وربع الطول.

o العنق ١٠ أصابع وهو ثلث الطول.

o الجسم المصوت ٢٠ أصبعا.

o الظهر على حقيقة الاستدارة والخرط إلى جهة العنق كأنه كان جسماً مستديراً خط على بركال ثم قسم نصفين فخرج منه عودان.

وهكذا من خلال هذه القياسات يمكننا تصور شكلا للعود في القرن الثالث الهجري / التاسع الميلادي كما اعتمده الكندي، وتفيد المصادر والمراجع التاريخية إلى أن العرب ـ المسلمين استعملوا أعوادا مختلفة الأحجام والأنواع .. وعن كتاب تاريخ الموسيقى العربية للدكتور صبحي أنور رشيد عن اللاذقي (ت.١٤٩٤م) في القرن الخامس عشر الميلادي في الرسالة الفتحية في الموسيقى أن «وجميع الآلات الموسيقارية على نوعين الآلات ذوات الأوتار، والآلات ذوات النفخ، وقد عد الحلوق الإنسانية منها. أما الأصناف المشهورة للنوع الأول في زماننا فأربعة عشر صنفا وهي: عود قديم وعود كامل وعود أكمل..»(٥٤) وقد تطورت الأعواد العربية (المزهر والعود) وزادت عدد أوتارها عبر العصور، ومن الملاحظ أن الأوتار تأتي بصيغة الجمع في الشعر الجاهلي(٥٥) كالآتي:

الخاتمة

ليس بوسع هذه الدارسة المتواضعة اقتراح تاريخ محدد لظهور آلة العود أو الآلات الوترية السابقة لها وتطورها في الجزيرة العربية، ولكن المصادر التاريخية ـ كما لاحظنا ـ تشير إلى استخدام نوعين من « الأعواد « منذ فترة العصر الجاهلي وما قبله، وهي: المِزهر(٥٩)، وعود الحيرة الذي يقال أن النظر بن الحارث جلبه إلى مكة (وكما نعرف فإن الحيرة هي امتداد جغرافي وبشري وثقافي للجزيرة العربية)؛ وظل هذان العودان متداولين في المنطقة بشكل

أو بآخر على مدى العصور، ونجد آثارهما في المصادر المختلفة التاريخية والأدبية وغيرها..

ومنذ حوالي النصف الأول من القرن العشرين سنلاحظ من خلال التسجيلات والصور الفوتوغرافية عن الموسيقى في مختلف أقطار الجزيرة العربية بأن العود العراقي هو الأكثر استخداما في الوقت الذي تراجع فيه استخدام القبّوس (المِزهر). ومثّل الصوت الخليجي والغناء الصنعاني، والحضرمي، واليافعي، واللحجي، والعدني، والصوري(٦٠)، والظفاري، والحجازي، والبحريني، والكويتي أبرز الألوان الغنائية التي وصل معها العود إلى أوج إشعاعه الفني بالمنطقة.

وبهذه المناسبة نشير إلى أن أساليب العزف الشائعة لها مميزات يمكن ملاحظتها في استخدام الريشة والمصاحبة، وذلك يعود ـ في اعتقادي ـ إلى طابع الغناء السائد الذي يمتاز في الجزيرة العربية باستعمال إيقاعات متنوعة ونشطة، ومحاكاتها بطريقة فنية: نغمية ـ إيقاعية، من ذلك مثلا: كان عازفو الصوت في عُمان والخليج، وكذلك أغلبية ألوان الغناء اليمني مثل: اللون اللحجي. كما اتسم الطابع الصنعاني بخصوصية في استعمال الريشة وبالتقاسيم المعروفة بالفرتاش الصنعاني.

وفي الختام نسجل ملاحظة هامة.. فمن خلال النصوص الشعرية والتاريخية التي وقفنا عليها حتى الآن نلاحظ أن العزف على الآلات الوترية التي تناولها هذا البحث قد مرّ بمتغيرات ليس على مستوى تقنيات العزف والصناعة فحسب بل وكذلك على جنس العازفين إناثاً أو ذكوراً؛ فكان جل مستخدمي المِزهر بالعصر الجاهلي من الإناث، أما العود فقد أصبح آلة ذكورية بامتياز...

وبالرغم من هذا يصّر الشاعر اليمني المعاصر علي عبد الرحمن جحاف(٦١) على مخاطبة عازفته على طريقة الجاهليين بالنص التالي:

إفعلي العود يا فلانة
في يمينك وفي شمالك
وأنزلي هذه البنانة
واطلعي الثانية كذلك
وتغني بدان دانه
دان دانه هنا وهنالك
وأمانة عليك أمانة
زيني بالجمال جمالك

المصادر والمراجع:

١. ابن الجوزي: تلبيس إبليس، تح. د. حامد أحمد الطاهر. دار الفجر للتراث ـ القاهرة، الطبعة الأولى ٢٠٠٤ .
٢. الاكوع، أحمد بن إسماعيل : الغصون الدواني في الشعر والغناء الصنعاني، طبع بمطابع مؤسسة الثورة للصحافة والطباعة والنشر.
٣. الحفني، محمود أحمد: علم الآلات الموسيقية..
٤. الدوخي، يوسف فرحان: الأغاني الكويتية، مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربية. الطبعة الأولى ١٩٨٤
٥. الكثيري، مسلم بن أحمد : آلات الموسيقى التقليدية العُمانية، إصدار مركز عُمان للموسيقى التقليدية ٢٠٠٤.
٦. الكثيري، مسلم بن أحمد: الموسيقى العُمانية مقاربة تعريفية وتحليلية ، إصدار مركز عُمان للموسيقى التقليدية ٢٠٠٥.
٧. الواصل، أحمد: سحارة الخليج، دار الفارابي بيروت ـ لبنان
٨. رشيد، صبحي أنور: تاريخ الموسيقى العربية.. الجزء الأول مؤسسة بافاريا للنشر والإعلام ـ ألمانيا الاتحادية ٢٠٠٠.
٩. قطاط، محمود: آلة العود بين دقة العلم وأسرار الفن، إصدار مركز عُمان للموسيقى التقليدية ٢٠٠٦.
١٠. الأسد، ناصر الدين: القيان والغناء في العصر الجاهلي ، دار الجيل بيروت ـ لبنان. الطبعة الثالثة.
١١. ناجي، محمد مرشد : أغانينا الشعبية، مركز عبادي للدراسات والنشر صنعاء الجمهورية اليمنية. ص٣٤ . الطبعة الثانية ١٩٩٨.

الهوامش

الشرح ـ ظفار (سلطنة عُمان)

الصوت الخليجي ـ الكويت

١ – راجع ، التواريخ الزمنية لظهور آلة العود حسب ما وردت في المصادر الآتية: علم الآلات الموسيقية لمحمود أحمد الحفني. وتاريخ الموسيقى العربية للدكتور صبحي أنور رشيد. وآلة العود بين دقة العلم وأسرار الفن للدكتور محمود قطاط.

٢ – ومن ذلك أيضا(لا الحصر) في الحضارة العربية الإسلامية: الفارابي (ت.٩٥٠م) . أخوان الصفاء وخلان الوفاء (القرن العشر الميلادي). ابن سينا (ت.١٠٣٧م). ابن زيلة (ت. ١٠٤٤ م). ابن الطحان (القرن الحادي عشر الميلادي)...

٣ – وكان الباحث قد سلط الضوء لأول مرّة على دور الوتريات وخاصة آلة العود في الموسيقى العُمانية التقليدية إثر بحث ميداني بعنوان: (من الغناء واللعب التقليدي العماني ـ البرعة) تم في عام ١٩٩٦. ولكن البحث لم ينشر إلا في عام ٢٠٠٢ في إصدار احتوى عدة مقالات حول الموسيقى العمانية والعربية بعنوان: الموسيقى العمانية التقليدية والتراث العربي، تحرير الدكتور عصام الملاح.

٤ – الأسد، ناصر الدين: القيان والغناء في العصر الجاهلي ، دار الجيل بيروت ـ لبنان. الطبعة الثالثة. ص٧٢. عن تفسير الطبري (ت.محمود محمد شاكر ١٢: ٥١٠). ومروج الذهب للمسعودي ٢: ٦٢) .

٥ – راجع، الأسد، ناصر الدين: القيان والغناء في العصر الجاهلي ، دار الجيل بيروت ـ لبنان. الطبعة الثالثة ص٥٤، عن الهمداني ، الإكليل ٨ : ١٦٠ ـ ١٦٥ .

٦ – عرطبة : يعتقد انها الطنبور.

٧ – راجع،الأسد، ناصر الدين: القيان والغناء في العصر الجاهلي، دار الجيل ـ بيروت ـ لبنان، الطبعة الثالثة ص٥٤، عن:

Bury, History of the Later Roman Empire,1923,vol,II,413.

نقلا عن : Homeritarum Leges,Patrologia Graeca XXXVI,1.581 Sqq.

٨ – راجع، الأسد، ناصر الدين: القيان والغناء في العصر الجاهلي، دار الجيل ـ بيروت ـ لبنان، الطبعة الثالثة ص٣٢، نقلا عن المحبر لابن حبيب.

٩ – راجع، الأسد، ناصر الدين: القيان والغناء في العصر الجاهلي، دار الجيل ـ بيروت ـ لبنان، الطبعة الثالثة ص٤٤، نقلا عن المحبر لابن حبيب.

١٠ – القفطي، أبو الحسن جمال الدين علي بن يوسف (ت. ٦٤٦ هـ ـ ١٢٤٨ م).

١١ – ما هي دوافع هذه الهجرات ؟ وما هي القوة التي امتلكتها الأقوام السامية لتسيطر على الأراضي والشعوب التي هاجرت إليها؟!

١٢ – مثال (لا الحصر): أغاني القمندان، وحسين المحضار، أو أشعار محمد بن عبد الله شرف الدين التي غناها الكثير من المطربين مثل: المعنى يقول يا من سكن في فؤادي واحتجب في سعوده ... وعليك سموني وسمسموني وبالملامة فيك عذبوني . وصادت فؤادي بالعيون الملاح... أو أغنية يا مركب الهند يا بو دقلين (يحيى عمر) والذي شهرها كل الفنانين العُمانيين: حمد حليس (١٩٨٦/٠٦/١٦)، وسالم الصوري (ت. ١٦ /١١/ ١٩٧٩)... وغيرها مئات الأصوات والأغاني..

١٣ – القبوس: راجع ص١٩ من هذا البحث. وكذلك، الكثيري، مسلم بن احمد: آلات الموسيقى التقليدية العمانية ص٢٣.

١٤ – الشرح ، من الفنون الموسيقية التقليدية في عُمان وحضرموت.

١٥ – صيغة الشرح تتكون من جزئيين الأول بطي يسمى: القصبة، والثاني أسرع ويسمى: القبوس وتختتم جلسة الشرح بأصوات من البرعة.

١٦ – وعن كتاب الأستاذ أحمد الواصل (السعودية) سحارة الخليج، (دار الفارابي بيروت ـ لبنان ص٤٠،) نقلا عن كتاب رواد الغناء في الخليج والجزيرة العربية لإبراهيم حبيب(البحرين) نقتبس عناوين الأصوات التي سجلها محمد بن فارس (١٨٩٥ ـ ١٩٤٧) كالآتي : قال المعنى (صوت صنعاني)، قريب الفرج (صوت عربي يماني) ما لغصن الذهب، ويا واحد الحسن (صوت عربي حجازي) على دمع عيني (صوت عربي). لان الحصى (صوت عربي يماني) ، يا غصن البان (صوت شحري رخيم)، خيالك سري (صوت عربي بحريني)، روحي الفداء، ويشوقني برق (صوت عربي حجازي)، يا الله يا رباه (صوت يماني شرقي)، يا جزيل العطاء (صوت عربي)، دعاء يا من له في الكائنات سريرة (ختم)، صبا نجد خبرني (صوت حجازي رخيم)، يا من بسهم رنا (صوت شحري قديم). الله اليوم أنا أسألك ، يقول بو معجب (ختم) يا من عليه التوكل ، يحيى عمر، أغنم زمانك أمانة (صوت بحريني رخيم) إن العواذل قد كووا (صوت شحري)، لمع البرق اليماني ، دمعي جرى بالخدود (صوت صنعاني) ، متى يشفي هذا الفؤاد ؟ لبرق الحمى على عهد ، إن كنت تضمر لي في الحب إشفاقا ، عريب الحمى (ملاحظة: الأصوات الأخير ليس لها تصنيف بالكتاب) .

١٧ – استعمل مصطلح «أغنية» حديثا وشاع مع ظهور وانتشار الصحافة والبث الإذاعي والتلفزيوني عوضا عن مصطلحات مثل: الصوت ، والشلة.. ونتج عن هذا الإحلال اختفاء جزء هام من الثقافة الأدائية في التراث الموسيقي التقليدية، (لا تزال بعض الأوساط الموسيقية والتقليدية تستعمل مثل هذه التعابير، إلى جانب أغنية). ومن الملاحظ كذلك شيوع مصطلحات أخرى جديدة بالمنطقة مع الاهتمامات الحديثة بدراسة التراث الموسيقي وتصنيفها مثل: مصطلح «فن» وتصنيفات مثل: الفنون الشعبية، المأثورات الشعبية.. وغيرها.

١٨ – أبرز مصادرنا هنا هي:

× القيان والغناء في العصر الجاهلي، للدكتور ناصر الدين الأسد

× تاريخ الموسيقى العربية ...، للدكتور صبحي أنور رشيد

× آلة العود بين دقة العلم وأسرار الفن، للدكتور محمود قطاط

١٩ – قال المعقر ابن أوس بن حمار البارقي يوم شعب جَبَلة : فَباتوا لَنَا ضَيفاً وبِتْنا بِنَعْمة / لنا مسمعات بالدفوف وسامر . (راجع، الأسد : القيان والغناء .. ص١٠٩).

٢٠ – وفي تفسيره يقول الدكتور ناصر الدين الأسد : قُصّاب (واحدتها قُصّابة) لها معنيان : جمع قاصب وهو الزامر أو القصّاب: هي المزامير نفسها .. وتروى: «أقصابها» وهي جمع قُصب أي المعى، أو الأوتار المتخذة من المعى. فإن كانت قُصّابها فهي بمعنى المزامير وإلا فهي أوتار العود .. (راجع، الأسد: القيان والغناء.. ص١٠٨).

٢١ – آلة وترية يعتقد إنها الطنبور .

٢٢ – يقول مزرد بن ضرار يصف فرسه: أجش صَريحيّ كَأنَّ صهيلهُ / مَزاميرُ شَرب جاوبتها جلاجِلُ. (راجع، الأسد: القيان والغناء.. ص١٠٩).

٢٣ – راجع الهامش أعلاه.

٢٤ – راجع قول الأعشى أعلاه.

٢٥ – موشي ثقيب: أي مزمار مثقوب. قال أبو ذؤيب يذكر في المزمار: أرِقْت لذِكرهِ من غير نَوبٍ / كما يهتاج موشي ثقيب . (راجع : الأسد ، القيان والغناء .. ص١٠٨).

٢٦ – راجع قول الأعشى أعلاه.

٢٧ – قال امرؤ القيس: لها مزهرٌ يعلو الخميس بصَوته / أجشُّ إذا ما حرّكتهُ اليدانِ. وقال الأعشى: إذا قلتَ: غَنى الشرب، قامت بمزهر/ يكاد إذا دارت لهُ الكف ينطق. (راجع : الأسد ، القيان والغناء .. ص١٠٦ و ٦٥).

٢٨ – عن كتاب: القيان والغناء في العصر الجاهلي للدكتور ناصر الدين الأسد (ص١٠٨) عن ابن سيده (ت.١٠٦٦) صاحب كتاب المخصص: أن الطنبور والطنابير عربية ويسمى أيضا: الونّ.

٢٩ – والكرينة، العوادة القينة التي تضرب الكِران (الأسد ص٢٦ نقلا عن شرح الزوزني في المعلقات) ، ويقال هذا اسم المضراب. قال لبيد: صَعْلٌ كسافله القناة وظيفهِ / وكأن جؤجؤه صفيح كران. وقال أيضا: بصبوح صافية وجذب كرينة/ بموتر تأتاله إبهامها.

٣٠ – قال الأعشى: وبربطنا دائمٌ مُعمَلٌ / فقدْ كاد يغلبُ إسْكارها. (راجع : الأسد ، القيان والغناء .. ص١٠٧).

٣١ – أنظر هامش(٢٤)

٣٢ – قال الأعشى: وطَنابيرَ حسانٍ صَوتُها / عنْدَ صَنْجٍ كُلما مُسَ أرَنْ. (راجع : الأسد ، القيان والغناء .. ص١٠٨).

٣٣ – قال بشر بن عمر بن مرثد : وتبيتُ داجنةٌ تجاوب مثلها خوداً مُنعمةً وتضرب معتبا (راجع: الأسد: ص٢٧). والمعتب أي ذو الدساتين (راجع ، رشيد، صبحي أنور: تاريخ الموسيقى العربية .. ص١٧٧) .

٣٤ – راجع، الأسد، ناصر الدين: القيان والغناء في العصر الجاهلي، دار الجيل ـ بيروت ـ لبنان، الطبعة الثالثة ص١١١ نقلا عن ابن حبيب النسابة ـ أبو جعفر، محمد بن حبيب بن أمية (ت.٢٤٥ هـ): المحبر ـ طبعة الهند ١٩٤٢.

٣٥ – راجع ، ابن الجوزي: تلبيس إبليس، تح. د. حامد أحمد الطاهر. دار الفجر للتراث ـ القاهرة، الطبعة الأولى ٢٠٠٤ . ص٢٥٥ .

٣٦ – راجع، الأسد، ناصر الدين: القيان والغناء في العصر الجاهلي، دار الجيل ـ بيروت ـ لبنان، الطبعة الثالثة. نقلا عن الادفوي، الإمتاع بأحكام السماع ـ مخطوط بدار الكتب المصرية رقم ٣٦٨ تصوف ـ ورقة رقم ٢٢.

٣٧ – راجع، رشيد، صبحي أنور : تاريخ الموسيقى العربية.. الجزء الأول مؤسسة بافاريا للنشر والإعلام ـ ألمانيا الاتحادية ٢٠٠٠، ص١٦٥. يقدم الدكتور صبحي أنور رشيد (متخصص في الآثار الموسيقية) العديد من الأمثلة الأثرية عن آلة العود من عصور إسلامية مختلفة في كتابه المذكور وله عدة كتب في هذا المجال لم يتسن لنا حتى الآن لإطلاع عليها. راجع أيضا كتاب: آلة العود بين دقة العلم وأسرار الفن للدكتور محمود قطاط.

٣٨ – راجع، رشيد، صبحي أنور : تاريخ الموسيقى العربية.. الجزء الأول مؤسسة بافاريا للنشر والإعلام ـ ألمانيا الاتحادية ٢٠٠٠، ص ١٨١

٣٩ – تقع الحيرة إلى جنوب الكوفة كانت مركزا حضاريا مهماً في ظل سيادة عربية جنوبية (قبيلة تنوخ اليمنية) في عهد الساسانيين، وإلى الحيرة أرسل بهرام جور عندما كان أميرا فارسيا ليتلقى الثقافة والمعرفة من بينها الموسيقى العربية، وإليها جاء النظر بن الحارث في القرن السادس الميلادي ليتعلم ضرب العود.

٤٠ – كنت أول من أشار إلى أهمية آلة القبّوس في التراث الموسيقي العُماني في كتابي: آلات الموسيقى التقليدية العمانية الذي كانت محتوياته جزء من دراسة لنيل درجة الماجستير بعنوان: الموسيقى العمانية مقاربة تعريفية وتحليلية وصدر عن مركز عمان للموسيقى التقليدية بمناسبة انعقاد مؤتمر المجلس الدولي للموسيقى ـ اليونسكو بمسقط ٢٠٠٤ بطلب من أ.د محمود قطاط مستشار مركز عمان للموسيقى التقليدية والمشرف على رسالتي حينها، وقام بمراجعته والإشراف عليه كعمل مستقل ومنفصل عن الرسالة. (راجع أيضا: مسلم بن أحمد الكثيري: الموسيقى العمانية مقاربة تعريفية وتحليلية، إصدار مركز عمان للموسيقى التقليدية ٢٠٠٥). وفي ٢٠٠٦ قدمنا مع الدكتور قطاط هذه الآلة في ملتقى العود الدولي الذي أقامة المركز بمناسبة مسقط عاصمة الثقافة العربية بعازف وصانع من الجمهورية اليمنية.

٤١ – راجع، قطاط، محمود: آلة العود بين دقة العلم وأسرار الفن، إصدار مركز عمان للموسيقى التقليدية ٢٠٠٦ ص٣٨

٤٢ – راجع، قطاط، محمود: آلة العود بين دقة العلم وأسرار الفن، إصدار مركز عمان للموسيقى التقليدية ٢٠٠٦ ص٧٢، وص١٥٨.

٤٣ – راجع ، الدوخي، يوسف فرحان : الأغاني الكويتية، مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربية.ص١٩٤.

٤٤ – جميع تواريخ الأعلام البحرينية والكويتية نقلا عن كتاب: الأغاني الكويتية ليوسف الدوخي. وكتاب: سحارة الخليج لأحمد الواصل.

٤٥ – راجع، الدوخي، يوسف فرحان: الأغاني الكويتية ، مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربية ١٩٨٤، ص١٨٧ ـ ١٩٣.

٤٦ – ناجي، محمد مرشد : أغانينا الشعبية، مركز عبادي للدراسات والنشر صنعاء الجمهورية اليمنية. ص٣٤ . الطبعة الثانية ١٩٩٨.

٤٧ – هل «الطارب» في النص الشعري أعلاه المقصود به عازف الطربي (القبوس)؟.

٤٨ – راجع، المحضار، حسين أبوبكر: ديوان ابتسامات العشاق، المطبعة العصرية ـ الكويت. ص٢٣١ (بدون تاريخ)

٤٩ – الاكوع، أحمد بن إسماعيل : الغصون الدواني في الشعر والغناء الصنعاني، طبع بمطابع مؤسسة الثورة للصحافة والطباعة والنشر. ص٣٠ (بدون تاريخ)

٥٠ – الاكوع، أحمد بن إسماعيل : الغصون الدواني في الشعر والغناء الصنعاني، طبع بمطابع مؤسسة الثورة للصحافة والطباعة والنشر. ص٥٢ (بدون تاريخ)

٥١ / راجع، الكثيري، مسلم بن أحمد في كل من : الموسيقى العمانية مقاربة تعريفية وتحليلية ، إصدار مركز عمان للموسيقى التقليدية ٢٠٠٥، وكتاب: آلات الموسيقى التقليدية العُمانية، إصدار مركز عُمان للموسيقى التقليدية ٢٠٠٤.

٥٢ – رشيد، صبحي أنور: تاريخ الموسيقى العربية... مؤسسة بافاريا للنشر والإعلام ـ ألمانيا الاتحادية ٢٠٠٠، ص١٥٨.

٥٣ / راجع أيضا كل من: قطاط، محمود : آلة العود بين دقة العلم وأسرار الفن، ص٥٢، رشيد، صبحي أنور : تاريخ الموسيقى العربية، ص١٥٤.

٥٤ – راجع رشيد، صبحي أنور : تاريخ الموسيقى العربية .. الجزء الأول مؤسسة بافاريا للنشر والإعلام ـ ألمانيا الاتحادية ٢٠٠٠ ، ص١٦١ نقلا عن اللاذقي، محمد بن عبد الحميد(ت. ١٤٩٤): الرسالة الفتحية في الموسيقى، شرح وتحقيق الحاج هاشم الرجب.

٥٥ – وتطورت دساتين العود من أربعة في القرنين التاسع والعاشر (زمن الكندي، والفارابي واخوان الصفا) إلى ستة دساتين في القرن الحادي عشر والثالث عشر (عند ابن الطحان، والحسن بن أحمد بن علي الكاتب، ثم سبعة عند الارموي في القرن الثالث عشر. كما اختلفت المادة المصنوعة منها أوتاره فكان يصنع بعضها من الأمعاء وبعضها الآخر من الابريسم في زمن الكندي، وأصبحت جميعها من الابريسم عند أخوان الصفا .. (راجع د. صبحي أنور رشيد: المصدر السابق.. ١٦٣ ـ ١٦٤).

٥٦– قال الأعشى : ومُسمعاتٍ وصناجةٌ تُقَلِّب بِالكف أوتارها..

وقال لبيد : بصبوحٍ صافيةٍ وجَذبِ كرينةٍ/ بموتّرٍ تأتأله إبهامها

٥٧ – أصبح عدد أوتار العود خمسة في زمن صفي الدين الأرموي البغدادي (١٢١٦ ـ ١٢٩٤)، راجع، د. صبحي أنور رشيد : المصدر السابق .. ص١٦٣.

٥٨ – راجع، د. صبحي أنور رشيد : المصدر السابق نقلا عن الآذقي، محمد بن عبد الحميد.

٥٩ – تحتوي إحدى مسلات القبور السبائية (جنوب الجزيرة العربية، القرن الثالث الميلادي) على نحت بارز مؤلف من إفريزين ومن جملة ما يحتوي الإفريز العلوي امرأة واقفة تحمل «عودا» بيدها اليسرى وليس في وضع العزف. الصندوق الصوتي متوسط الحجم والرقبة قصيرة وبشكل الكمثرى، والوجه يحتوي على ثقبين مدورين. (راجع، كل من، رشيد، صبحي أنور: تاريخ الموسيقى العربية ص١٧٥. وقطاط، محمود: آلة العود بين دقة العلم وأسرار الفن ص٣٨. ويذكر الدكتور صبحي أنور رشيد (المرجع السابق) أن المسلة نشرها هارتمان سنة ١٨٨١م ثم درنبورغ سنة ١٨٩٧م وهي موجودة في متحف فينا: Grohmann, Arabian,s68.

٦٠ – لعب الفنانون العُمانيون والصوريون بشكل خاص دورا هاما في بلورة الصورة الفنية للغناء الخليجي منذ بدايات القرن الماضي ولكن هذا الدور لم يسلط عليه الضوء وتوارى خلف الأضواء.

٦١ – راجع، الاكوع، أحمد بن إسماعيل : الغصون الدواني في الشعر والغناء الصنعاني، طبع بمطابع مؤسسة الثورة للصحافة والطباعة والنشر. ص٩٦ (بدون تاريخ).

EVERYBODY'S TALKING ABOUT IT!
It's Terrific!
ORSON WELLES
CITIZEN KANE
The Mercury Actors
JOSEPH COTTEN
DOROTHY COMINGORE
EVERETT SLOANE
RAY COLLINS
GEORGE COULOURIS
AGNES MOOREHEAD
PAUL STEWART
RUTH WARRICK
ERSKINE SANFORD
WILLIAM ALLAND

سيناريو فيلم
(المواطن كين)

هيرمان.جي، مانكوفينشن.اورسون ويلز

ترجمة: محمـــود عـــلي

ناقد وسينمائي من مصر

في استفتاء عالمي قامت به مجلة صوت وصورة عام ١٩٦٢ احتل فيلم «المواطن كين» الاسبقية على أفلام كلاسيكية مثل «جشع» وبودفكين» باعتباره من أعظم الأفلام التي انتجت. وبعد عشر سنوات أجرت نفس المجلة استفتاء مشابها.. ورغم تبدل نتيجة أولويات الأفلام.. فقد ظل الفيلم يحتل المقدمة مع فيلم آخر لنفس المخرج وهو فيلم «ابرسون العظيم» من بين أفضل عشرة أفلام في العالم وأفضل مخرج في تاريخ السينما. وهو الموقع الذي ما زال يحتله الفيلم حتى الآن. ورغم اشادة النقاد بالفيلم عند عرضه الأول وفوزه بجائزة أحسن فيلم من جمعية نقاد نيويورك سنة ١٩٤٢ وترشيحه لتسع جوائز اوسكار فلم يحصل الفيلم سوى على اوسكار واحد.. عن السيناريو!. حتى هذه الجائزة ظلت محل جدل ومثار خلافات بين كتابي السيناريو.. أورسون ويلز ومانكوفيتش!. وهي النتيجة التي اثارت وما زالت تثير الريبة حول جوائز الاوسكار نفسها!.

سيناريـو فيلـم
(المواطن كين)

اخراج: أورسون ويلز
سيناريو: هيرمان.جي، مانكوفينشن - اورسون ويلز
مدير التصوير: جريج تولان
موسيقى: برنارد هيرمان
مونتاج: مارك روبنسو - روبرت وايز
العرض الأول:.....أول مايو ١٩٤١ بنيويورك
زمن العرض:..... ١١٩ ق

تمثيـل

أورسون ويلز..... شارلس فوستركين
جوزيف كوتن..... جيديا ليلان - صحفي
ايفريت سلون..... برنشتين
دورتي كومنجور.....سوزان الكسندر كين
راى كولينز.....جيمس و. جيتس
وليام الآند .....جيري تومبسون - المعلق
أنيس مورهيد.....ماري كيـن
روث واريك..... اميلي نورتون كين
جورجي كولوريس.....هـوب كارثر
هاري شانون..... جيم كيـن
فيلب فان زانت.....روبستـون
بول سيتوارت.....ريمونـد

وقد كان للظروف التي احاطت بالمخرج وإنتاج الفيلم دور في هذا الخلاف.. نوجزه فيما يلي: أورسون ويلز (١٩١٥ – ١٩٨٥) أو الطفل المعجزة كما كان يطلق عليه منذ نعومة أظفاره.. كان يستطيع القراءة وهو في الثانية من عمره. وفي سن السابعة كان قد قرأ كل أعمال شكسبير. من هنا انخرط من العمل المسرحي كممثل ومخرج، وعن طريق الثروة التي ورثها عن أبيه جند نفسه مع زميله جون هاوسان للمسرح الفيدرالي التابع للحكومة فقدم هاملت بممثلين من الزنوج وفي حي هارلم حي الزنوج، ودكتور فاوست.. وغيرها مما لفت إليه الانظار، ثم أسس مسرح مركوري. في نفس الوقت عمل بالإذاعة ممثلا ومخرجا حتى كان اخراجه للتمثيلية الإذاعية، حرب الكواكب سنة ١٩٣٨م، التي توحي احداثها بغزو سكان كوكب آخر للارض. وهو ما أدى على حالة من الفزع بين المواطنين.. ظنا منهم أنه غزو حقيقي!.

كانت شركة ر.ك.و السينمائية في ذلك الوقت تعاني كسادا ورأت في ويلز الطفل المعجزة منقذها باسناد اخراج فيلم له. وكان أغرب عقد وقع مع مخرج في هوليوود.. فقد اشترط في العقد أن يكون هو المسؤول الأول والأخير عن الفيلم.. وبلا تدخل من الاستوديو... وقد كان! وأن يحصل على ٢٥٪ من أرباح الفيلم ومائة وخمسين ألف دولار عند توقيع العقد.. وقد كان!. ورغم فرضه السرية على العمل داخل الاستوديو فقد علمت الصحفية الفنية لويلا بارسونز بأن الفيلم مستوحى من حياة «وليم راندولف هيرست» امبراطور الصحافة الأمريكية. وجرت محاولات لمنع ظهور الفيلم عن طريق شرائه الفيلم لحرقه. رفضت الشركة ومعها المخرج، وتأجل العرض الأول بعد امتناع دور العرض خشية سطوة هيرست.. حتى عرض في دار عرض مغمورة حيث قوبل بحفاوة من النقاد باعتباره واحدا من أعظم الأفلام في تاريخ السينما لتصويره الخلاق في استخدام عمق مجال الصورة وشريط الصوت.. وأسلوب السرد السينمائي من خلال عرض حياة البطل من وجهات نظر مختلفة. ورغم هذا اضطرت الشركة إلى فسخ عقدها معه بعد أن قدمت الفيلم الثاني لهوليوود وهو «عائلة امبرسون العظيمة» لتبدأ رحلة الفنية خارج الولايات المتحدة في أوروبا كممثل مسرحي وسينمائي.

وفي عام ١٩٥٧ عاد إلى الولايات المتحدة ليتسلم جائزة معهد الفيلم الأمريكي كواحد من كبار فناني السينما وبدأ تكريمه في المهرجانات الدولية وليسترد بعضا مما يستحقه من تكريم للدور الذي قام به في السينما.. وهو الدور الذي اعترف به جان لوك جودار وفرنسوا تروفو من رواد الموجة الفرنسية الجديدة بقولهما: «أننا جميعا ندين له بكل شيء.

ظهور تدريجي

١) خارجي ـ زانادو ـ الوقت فجراً ـ ١٩٤٠ ـ ماكيت مصغر(١)

نافذة صغيرة جداً مضاءة من بعيد يبدو ما حولها ظلام يملأ الشاشة. الكاميرا تتحرك ببطء نحو النافذة التى تبدو في إطار الصورة (الكادر) كطابع بريد، تظهر أشكالاً أخرى... سلك شائك ـ سياج.. بينما تلوح أشعة الصباح ـ باب حديدي ضخم تتحرك الكاميرا لأعلى نحو ما يبدو الآن أنه بوابة وتتوقف أعلاها ليبدو حرف K ضخماً وقد بدأ أكثر إظلاماً رغم بزوغ الشمس. من خلال هذا تبدو قمة جبل زانادو الأسطورية وقد بدت قمة القلعة (سلويث). النافذة الصغيرة تبدو في الظلام من بعيد كشارة.

ـ اختفاء ـ

د ـ عدة ديكورات كل منها قد للنافذة.. وكلها تشير لشيء ما،

٢) أملاك شارلي كين التى تفوق الوصف:

وتمتد من الجانب الأيمن على ساحل الخليج لمسافة تقرب من الأربعين ميلا، بل وتمتد في كل الاتجاهات إلى أبعد مما يصل إليه النظر. تكاد تكون معزولة عما حولها. وقد غير كين من طبيعتها بعد امتلاكه لها بإصلاح الأرض أو بزراعتها أو تخطيطها على شكل بحيرات ومتنزهات. والقلعة ذاتها تشغل مساحة كبيرة وتتكون من عدة قلاع تاريخية ذات طرز معمارية أوروبية وغير أوروبية كما يبدو المشهد أعلى قمة الجبل.

ـ مزج

٣– ملاعب جولف (ماكيت):

الخضرة تنتشر في المكان بغير رعاية ـ والطحالب الاستوائية تغمر الممرات المائية التى تبدو مهملة لم تمسها يد من زمن بعيد.

اختفاء تدريجي.

ظهور تدريجي

٤– منظر لما يبدو أنه كان حديقة حيوانات (ماكيت)

من طراز هاينبك، كل شيء باق على ما هو عليه الآن باستثناء بعض قطع من الأرض محاطة يخندق يضم حيوانات طليقة ـ لافتات تشير إلى أنه كان يوجد بها نمور وأسود.

اختفاء

ظهور تدريجي

٥– حديقة للقردة ـ ماكيت

في مقدمة الكادر يبدو قرد ضخم يحك جسمه في تؤدة ثم يتطلع نحو مقاطعة شارلس فوستركين نحو وهج الضوء

المنبعث من القلعة فول التل.

٦- بيت التماسيح (ماكيت)

مجموعة من التماسيح الراقدة في تكاسل وقد انعكسته أضواء النافذة على الماء الموحل.

٧- بحيرة ضحلة (ماكيت):

قارب يرسو ـ صحيفة قديمة تطفو على سطح الماء ـ نسخة من جريدة «المحقق» تكشف ثانية أثناء طفوها انعكاس نوافذ القلعة.

٨- حمام السباحة (ماكيت):

الحمام فارغ ـ صحيفة تتطاير نحو أرضية حوض الحمام المتصدعة.

٩- أكواخ (ماكيت)

من خلال القلعة ونحن نمر بها نرى أبوابها ونوافذها وقد أغلقت بقضبان غليظة حماية لها من السرقة.

ـ مزج ـ

ظهور

١٠- جسر متحرك (ماكيت مصغر):

فوق خندق مائي صار راكدا تحتله الطحالب. تواجه ببوابة ضخمة في حديقة مساحتها ثلاثون ياردة وتمتد لمائة.. تنتهي بسور القلعة. يبدو ما حولها وقد أهمل العناية به لفترة طويلة وإن ظلت هذه الحديقة بصفة خاصة في حالة جيدة. بينما تشق الكاميرا طريقها عبر الحديقة في اتجاه نافذة القلعة المضاءة تبدو نباتات نادرة وغريبة من كل الأنواع، الانطباع العام أنها نباتات استوائية.

ـ مزج ـ

١١- النافذة (ماكيت مصغر):

تتقدم الكاميرا حتى إطار النافذة ليشمل الشاشة. فجأة تطفأ الأنوار ومعها تتوقف حركة الكاميرا والموسيقى المصاحبة للمشهد، نرى من خلال إطار النافذة الزجاجي انعكاس أملاك لمستر كين كئيبة.

ـ مزج ـ

١٢- داخلي ـ غرفة نوم كين ـ الوقت فجراً ـ ١٩٤٠

لقطة طويلة جداً لسرير «كين» الضخم وقد بدا ظله تجاه النافذة الضخمة.

ـ مزج ـ

١٣- داخلي ـ غرفة نوم كين ـ الوقت فجراً ـ ١٩٤٠:

مشهد عاصفة ثلجية ـ انهمار ندف الثلج بطريقة غير مألوفة ـ بيت ريفي وتمثال لرجل مصنوع من الثلج ـ صلصلة أجراس الزلاجة بخلاف الموسيقي التصويرية التى تعبر في سخرية عن أجراس معبد هندي ـ تتوقف الموسيقى.

صوت كين يوهن شديد

ـ روزبود ـ

تتراجع الكاميرا ليبدو المنظر كله كما لو كان واحداً من الكرات البلورية التى تباع عادة في محلات بيع السلع القديمة. يد «كين» تتراخى عن الإمساك بالكرة لتسقط من يده وتتدحرج فوق السجادة حتى السرير والكاميرا تتابعها. الكاميرا تسقط على الدرج الأخير ومنها الى الأرضية الرخامية حيث تتحطم وشظاياها تلتمع على ضوء شمس الصباح. التى تشكل عبر الغرفة شكلاً بزاوية مع إزاحة ستار الغرفة.

١٤- عند قدم سرير «كين»:

الكاميرا قريبة جداً. نرى عند النافذة المغلقة شكل ما.. لممرضة تجذب الغطاء على وجهه.

الكاميرا تتابع الموقف على امتداد المخدع حتى تغطي الملاءة وجه «كين».

اختفاء تدريجي

ظهور تدريجي

١٥- داخلي ـ قاعة عرض سينمائي: (٢)

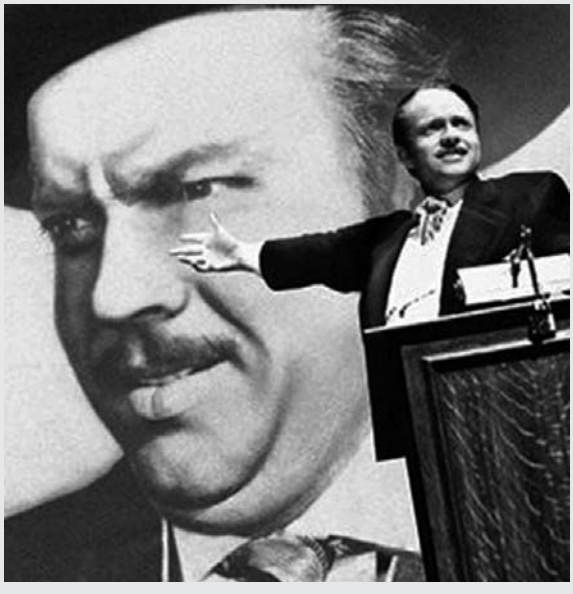
مع اقتراب الكاميرا نحو الشاشة نقرأ الكلمات

العنوان الرئيسي

نسمع عبر شريط الصوت موسيقى نحاسية صاخبة (على خلاف ما نسمعها)، شاشة العرض تشغل شاشتا مع ظهور العنوان التالي

العناوين

ملحوظة: يستعان هنا بنموذج من الأخبار القصيرة التى تعرض عادة شهرياً وكل أسبوعين وتعتمد على أحداث



وشخصيات عامة. وهي تختلف عن الأفلام الإخبارية العادية كما في «مسيرة الزمن» وبعض الأفلام التسجيلية الأخرى للاستعانة بها لانتفاء الانطباع الحقيقي لهذا النوع من الأفلام القصيرة المعروفة الآن ـ وكما هو متبع في مثل هذه الأفلام فسوفيستعان بها في التعليق الى جانب العناوين التفسيرية.

اختفاء تدريجي

المعلق

الولايات المتحدة، زانادو من أملاك شارلس فوستركين كانت زانادو «أسطورة حيث حصل كوبلاخان على قلعة الملذات. (مع استشهادات بصوته) حيث تمتد الأرض الخصبة لأميال وأميال تحوطها من كل جانب الأسوار والأبراج.

لقطة افتتاحية لساحل فلوريدا المهجور.

(بدون الاستعانة بالاستشهادات) واليوم.... تعتبر زانادو التى تقع في فلوريدا أسطورة وأكبر مكان للملذات. هنا على ساحل الخليج شيد جبلا خاصا لحسابه... هنا.. في هذا الأسبوع من عام ١٩٤٠ وفى هذا المكان تجرى أكبر وأغرب جنازة لواحد من أساطين هذا القرن.. كوبلاخان أمريكا.. شارلس فوستركين.

مزج

عناوين

ـ لأربعة وأربعين.. «مليون قارئ لم يكن أحدا ينافس اسم «كين» أعظم وأكبر ملك من ملوك الصحافة لهذا الجيل ولغيره من الأجيال».

لقطة ضخمة لصورته تملأ الشاشة.

ـ تتراجع الكاميرا لتبدو الصورة على الصفحة الأولى كصحيفة «المحقق» وقد أحيطت بعبارات لحداد مع عناوين رئيسية (١٩٤١).

ـ مزج ـ

معلق

ـ عناوين متعددة بخطوط وأساليب متنوعة تمثل صحفاً متباينة وكلها تعلق على وفاته مع صور له (منها عناوين لغات أجنبية)، فيما يتعلق بالعناوين هنا وان كانت تبدو في غير صالحه الا أنها تكشف عن تناقض الآراء والعواطف إيزاءه.... لذا فهي تحمل كلمات مثل «وطني» ديمقراطي ـ مثير حرب ـ خائن ـ رجل سلام ـ مثالي ـ أمريكي... الخ.

ولقد كرمت أسماء أخرى في تاريخ الصحافة أكثر من شارلس فوستو–كين.. من بينهم جميس جوردون موبينت الأول ونور ثكليف وبيفربروك من انجلترا ومن شيكاغو باترسون وماكروميك ومن دثفر «بونفيلز وسومرز ومن نيويورك العظيم جوزيف بوليتزر امبراطور الصحافة الإخبارية وثم العملاق هيرست.. وكلها أسماء كبيرة. لكن لم يكن أحد منهم محبوباً ومكروها كما كان شارلس فوستركين.

عنوان

معلق

– ١٨٩٥ – ١٩٤٠

– لقطة تغطي صحفياً كل هذه السنوات.

ـ لقطات تسجيلية لمدينة سان فرنسيكو أثناء وبعد حريق... ثم لقطات لقطارات خاصة تحمل إعلاماً خفاقة عن «منظمة كين للإغاثة»

ـ كانت صحف «كين» أول من كتبت عن زلزال سان فرنسيكو. وأول من خففت عن آلام المصابين وكتبت عن معاناتهم.

ـ طبع مزدوج على هذه اللقطات بتاريخ ١٩٠٦

معلق

ـ لوحات فنية لـ«فوشي» ومفاوضات السلام. في حالة عدم توافر لقطات إخبارية طبع مزدوج على اللقطة بتاريخ ١٩١٨

كما سبقت صحف كين العالم بنشرها تفاصيل الهدنة قبل غيرها بثماني ساعات. وعن التفاصيل الكاملة بشروط الاتفاقية التى منحها الجنرال فوش للألمان من مركبة القطار في خضم الحملة.

ـ لقطات تحمل التاريخ ١٨٩٨.

(يتم اعدادها)

ـ لقطات تحمل التاريخ ١٩١٠

(يتم إعدادها)

ـ لقطات تحمل التاريخ ١٩٢٢

(يتم إعدادها)

عناوين ـ كارتون ـ جرائد إخبارية معاصرة أو صور ثابتة لـ:

وعلى امتداد أربعين عاماً لم توجد قضية عامة إلا وكان لصحف «كين» موقف.

١– حق الاقتراع للمرأة (تصحبها لقطات من الجريدة السينمائية المشهورة لعام ١٩٠٤).

٢– تحريم الخمور.

٣– تي. في ـ أيه.

٤– اضطرابات العمال

قصاصات من لقطات إخبارية قديمة لكل من «وليام جيننجز بريان ـ تيودرو روزفلت ـ ستالين ـ والتر تاتشر. آل سميث ـ ماكينيللي ـ لاندرون ـ فرانكلين. د. روزفلت وغيرهم. (وكذلك الاستعانة بجرائد اخبارية حديثة لـ «كين» مع القادة النازيين

مثل هتلر وجورنج ومن انجلترا شامبرلين وتشرشل).
ولم توجد شخصية عامة لم يقف معها «كين» أو تهاجمها. «وغالباً ما كان يهاجمها بعد ذلك.
لقطة لمبنى متداع آيل للسقوط مجهز بمطابع قديمة كما يبدو ومن خلال نوافذ زجاجية وقد كتب عليه اسم «المحقق» بحروف ذهبية قديمة الطراز (١٨٩٢)
كانت بدايته المتواضعة على أشلاء صحيفة منهارة
مزج
مبنى صحيفة «المحقق» الفخم ٢٥٠ الآن:
خريطة للولايات المتحدة (١٨٩١-١٩١١) تملأ الشاشة بينما تظهر رسوم توضيحية متحركة لانتشار مطبوعات «كين» من مدينة لأخرى. من نيويورك الى شيكاغو. باعة الصحف... ثم دويترويت ـ سانت لويس ـ لوس انجلوس ـ سان فرنسسكو ـ وشنجتون ـ اطنطا... وغيرها مع صيحات الباعة (صحف كين.. صحف كين)
كانت إمبراطوريته في عز مجدها تضم أكثر من سبع وثلاثين صحيفة وثلاث عشرة مجلة ومحطة إذاعة. إمبراطورية بعد أخرى.. أول محلات للبقالة والورق والمطاحن والمصانع والغابات وسفن عابرة للمحيطات.
معلق
لقطة لمنجم على وشك تفجيره ـ مدافن ودخان ـ قطارات تروح وتجيء... الخ.. لوحة كبيرة وقد كتبت عليها» شركة تعدين كولورادو ولود» ١٩٤٠ وأخرى تقول «ساليم... كولورادو» على بعد ٢٥ ميلا.
إمبراطورية تمتد وتمتد على مدى نصف قرن وامتلاكه أغنى ثالث منجم ذهب في العالم.
مزج
لقطة لصور فوتوغرافية قديمة للمنجم منذ سنوات مضت (وقد كتب تحتها عام ١٨٧٠).
لقطات لصورة تحمل توماس فوستركين وزوجته «ماري» ليلة زفافهما.. صور أخرى لـ«ماري كين» بعد أربع أو خمس سنوات مع طفلها شارلي فوستركين.
وكانت مصادر ثروته اسطورة أمريكية... فكيف آلت ملكية المنجم ١٨٦٨ الى «ماري كين»
لقطة لمبنى البرلمان ـ وشنجتون (دي. سي)
المعلق
لقطة لجنة التحقيقات بالكونجرس (من نسخة جي. مورجان الإخبارية) والمشهد يتم صامتاً. والترب. تاتشر يقف على المنصة ابنه على يمينه. يوجه اليه بعض رجال الكونجرس الأسئلة. في هذه اللحظة يجلس طفل على حجره محدثاً ارتباكاً واحراجاً للحاضرين.
وبعد سبعة وخمسين عاماً وأمام لجنة تحقيق من الكونجرس تعرض والتر «ب» تاتشر كبير ورل ستريت شارع المال لحملة من صحف «كين» حول الاحتكار.. وهو يتذكر رحلة قام بها في شبابه.
ـ لقطة قريبة من جريدة إخبارية على تاتشر ـ يختفي الآن شريط الصوت.
تاتشر... وبسبب هذا الحادث التافه... المحقق: وهل ذهبت حقيقة الى كولورادو عام ١٨٧٠ نعم أم لا؟
تاتشر: نعم
المحقق: بشأن أمر يخص «كين»؟
تاتشر: أجل.. لقد عينتني الشركة كوصي على أمواله مسز كين والتى استعادتها مؤخراً... وهي التى أبدت رغبتها في رعاية الطفل شارلس فوستركين.
المحقق: ألم يحدث في هذه المناسبة أن هاجمك الطفل شخصياً بأن ضربك بالزحافة. (ضحكات عالية وارتباك)
تاتشر: سيدي الرئيس.. سأقرأ على لجنتكم الموقرة بياناً أحضرته.. بعدها سأمتنع عن الرد على أية أسئلة أخرى.. مستر جونسون.. لو سمحت..!
(يسلم مساعد شاب ورقة من حقيبة)
تاتشر (يقرأها).. مع ادراكي التام ومسؤوليتي لما سأقرأ... ومن ايماني المطلق فإن مستر شارلس فوستركين في كل آرائه الاجتماعية وسلوكه الخطر وإصراره على مهاجمة التراث الأمريكي والملكية الخاصة وروح المبادرة من أجل التقدم.. هو في الواقع شيوعي... لا أكثر ولا أقل
المعلق
جريدة إخبارية لاجتماع بميدان «يونيون» ـ جانب من الجماهير تحمل اعلاماً تطالب بمقاطعة صحف «كين» شخص يعتلي المنصة وهو يخطب (اختفاء شريط الصوت) حتى ينطق كلمات» إن شارلي فوستركين خطر على كل عامل في هذه البلاد.. أنه كعهدنا به دائماً.. فاشستي!
فى نفس المشهد.. وفى ميدان «يونيون»
– جريدة إخبارية صامتة على منصة عاصفة وعلم أمام مبنى صحيفة «المحقق».. يقف على المنصة شارلس فوستركين بملابس السهرة يخطب دون سماع صوت
ورأي آخر... هو رأي كين شخصياً
ـ عنوان ـ
لقد كنت وسأظل شيئاً واحداً.. أمريكيا (شارلس كين)
ـ نفس المكان ـ كين يصافح أيدي خارج الكادر
على متن قارب ـ لقاء حقيقي لجريدة إخبارية إثر وصوله الى

ميناء نيويورك ـ كين يقف للمصورين (في بداية السبعينات)
صحفي: مستر كين هذه إذاعة.
كين: أعلم هذا.. هل ما زال لديكم القدرة على إجراء مثل هذه الأحاديث رغم كل ضرائب الدخل الجديدة؟
(تبدو ابتسامة حيرة على وجه المذيع)
صحفي: تقول إذاعة ترانس اطلنطك أنك عائد وبحوزتك عشرة ملايين دولار هي ثمن أشياء فنية.. هل هذا صحيح؟
كين: لا تصدق كل ما تسمعه من الإذاعة.. عليك بقراءة «المحقق»
صحفي: كيف وجدت حال «البيزنس» في الخارج؟
كين: غاية في الصعوبة (يضحك من القلب).
صحفي: مرحباً بعودتك.
كين: وأنا سعيد بعودتي للوطن فأنا مواطن أمريكي (بحدة، هل هناك أسئلة أخرى؟ اسأل أيها الشاب، عندما كنت في مثل سنك كنا نسأل أسرع من هذا..
صحفي: هل تعتقد بنشوب حرب في أوربا؟
كين: لن تقوم حرب.. لقد تحدثت مع كل قادة القوى العظمى ويمكننى أن اطمئنك بأن انجلترا وفرنسا وألمانيا وإيطاليا لديهم من الحصافة بأن الحرب تعني نهاية الحضارة.. لن تكون هناك حرب!
مزج
عنوان
قليل من الحياة الخاصة ما تكون جماهيرية.
صورة تاريخية لـ «اميلي نورتون (١٩٠٠)» ـ مزج ـ
المعلق
إعادة تركيب لإحدى الجرائد الإخبارية القديمة لحفل زفاف في البيت الأبيض يضم العديد من الشخصيات البارزة منهم كين واميلي وتاتشر والابن وبرنشتين وليلاند وغيرهم. كما نرى بين الضيوف مصوري الصحافة والجرائد الإخبارية (١٩٠٠)
وتزوج مرتين وطلقهما. الأولى هي اميلي نورتون ابنة اخت الرئيس والتى هجرته عام ١٩١٦ وتوفيت عام ١٩١٨ في حادث سيارة مع ابنهما.
صورة تاريخية قديمة لـ سوزان الكسندر
مزج
المعلق
إعادة تركيب المونتاج لاحدى الجرائد الإخبارية الصامتة.
سوزان وبرنشتين يخرجان من باب الصالة الجانبي إلى حشد من الصحفيين «كين» يتراجع مذعوراً للحظة ثم يندفع نحو المصورين يضرب بعصاه كل من يلقاه (١٩١٧)
بعد أسبوعين من طلاقه من اميلي نورتون تزوج من المغنية سوزان الكسندر في تورنتو بنيوجرسي.
صورة ثابتة لنموذج معماري يماثل أوبرا شيكاغو (١٩١٩)
المعلق
أما الزوجة الثانية المغنية السابقة وهي سوزان الكسندر فقد شيد لها دار أوبرا بتكلفة ثلاثة ملايين دولار
مزج
– لقطة ساحرة لقصر زانادو قبل تمام بنائه والذي يبدو كأسطورة فوق الجبل
أما عن سوزان فقد طلقته قبل تمام البناء.. نفس القصر قبل تمامه. أما عن كلفته فلا يمكن الجزم بها..
– لقطات تمثل إعداد بنائه (١٩٢٠– ١٩٢٩)
– لقطات لعربات شحن وقطارات يصدر منها أصوات رهيبة.
– لقطات لآلات لانتشال الطين من قاع النهر.
– سفينة على الشاطئ تفرغ حمولتها.
– لقطات متتابعة سريعة لبعض الأبنية والأخر ماكيت لمبان كاملة البناء ـ حفريات واسمنت.. الخ
المعلق
مزيد من اللقطات السابقة وإن كنا نراها هذه المرة (من خلال ماكيت) جبل ضخم اثناء إنشائه عبر فترات زمنية مختلفة.
مائة الف شجرة.... عشرون الف طن من المرمر هي كل ما احتاجه بناء قصر «زانادو».
لقطات لفيلا وقردان وزرافات... الخ ترعى في أسراب وسفن أفرغت حمولتها.. الخ بأكثر من وسيلة
المعلق
أما عن دواب زانادو فطيور من كل الأنواع وأسماك ووحوش من الغابة.. زوجان من كل منها لتشكل أكبر حديقة حيوان خاصة منذ عهد نوح.
– لقطات لحقائب مغلقة تنقل من السفن والقطارات وسيارات الشحن وقد كتب عليها كل أنواع الحروف من ايطالية وعربية وصينية وغيرها وكلها تحمل اسم «كين» زانادو ـ فلوريدا.
أما عن محتويات القصر.. لوحات زيتية وصور وتماثيل عديدة صنعت من أحجار العديد من القصور وقد شحنت الى فلوريدا من كل ارجاء العالم ويما يكفى لعشر متاحف.
– صور ثابتة لبناء زانادو ـ الشرفة الرئيسية ـ مجموعة من الأشخاص في زي عام ١٩٢٩ ـ يبدو من بينهم بكل وضوح «كين» و «سوزان».
ـ عنوان ـ
ومن هنا... ولمدة ربع قرن مضت شكلت ووجهات مشاريع

كين مصير أمة
ـ لقطات حقيقة منوعة لعناوين الصحف الأمريكية منذ ١٨٩٥.
كين يحث بلاده على دخول الحرب.
– لقطات من الحرب الأسبانية ـ الأمريكية (١٨٩٨).
ومعارضا المشاركة في حرب أخرى.
– مقابر في فرنسا نتيجة الحرب العالمية ومئات الصلبان (١٩١٩).
يمدح لانتخاب رئيس أمريكي وسرعان ما يهاجم آخر.
جريدة إخبارية قديمة لاحدى الحملات السياسية.
لقطة ليلية لجماهير تحرق تمثالا يعبر عن السخرية منه ثم يلقى به في النار التى سرعان ما تخبو (١٩١٦)
اختفاء
ـ عنوان ـ
(فى السياسة فإن اشبين العروس لا يمكن أن تكون العروس)
المعلق
– لقطات إخبارية لحشد من الجماهير تندفع نحو المبنى ـ حديقة ميدان ماديسون..
ـ لقطات من داخل الصالة مسز كين والطفل شارلي فوستركين وهو في التاسعة والنصف من عمره يستقبلان هتاف الجماهير (لقطة صامتة ١٩١٦)
ـ لقطة إخبارية لمنصة وقد جلس «كين» بجوار منصة المتحدث رافعاً يده لاسكات الجماهير(لقطة صامتة ١٩١٦)
ورغم أنه كان يشكل الرأى العام فلم يمنحه ابناء وطنه أصواتهم في الانتخابات طوال عمره وقليل من الصحفيين من حققوا مثل هذا مثل هيرست الذى كان عضوا في الكونجرس والجميع يعلم. وكذلك المراقبين السياسيين. أنه لم يوجد الصحفي الذى يملك السلطة الكافية لهذا إلا أن صحف كين كانت من القوة في فترة وحققت له النصر عام ١٩١٦ كمرشح مستقل لمنصب الحاكم. وبذا صارت الخطوة التالية الى البيت الأبيض أكثر سهولة لحياة سياسية مشرقة.
الصفحة الأولى من صحيفة معاصرة على عنوان صارخ وصورة تجمع بينه وبين سوزان (١٩١٦) يقول العنوان
(المرشح كين يقع في عش الحب مع مغنية)
المعلق
وفجأة.. وقبل اسبوع من الانتخابات كانت الهزيمة والخزي والعار هزيمة ظلت لعشرين عاما قضية إصلاح في الولايات المتحدة محت الى الأبد أية فرصة سياسية أخرى له.
عناوين صحفية حول الكساد الاقتصادي
ـ إعادة لخريطة الولايات المتحدة (١٩٣٢–١٩٣٩) ـ فجأة انعكس الوضع وبدأ تدهور الإمبراطورية مع توضيح لحديث المعلق.
ـ باب احدى المكاتب الصحفية يحمل لافتية (مغلق).
وفى العام الثالث من الكساد الكبير. وكما يحدث مع كل أصحاب الصحف من بينت ابي «موتساي» إلى «هيرست» أغلقت صحف.. وهو ما حدث مع كين حيث أغلق له خلال أربع سنوات إحدى عشرة صحيفة واندمجت أربع مجلات وأكثرها بيع أو أنهار.
– لقطات لزانادو (١٩٤٠)
المعلق
وبعد أربع سنوات أخرى قضى عمره وحيداً في قصره الذى لم يتم بناؤه أبداً لا يزوره ولا يصوره أحداً وظل فيها «شارلس فوستركين» يدير إمبراطوريته المنهارة محاولا السيطرة على الموقف كما كان يفعل «كين».. دون جدوى.. وبعد أن كان يدير مصير أمة ما عادت تستمع اليه أو تثق به.
– سلسلة من اللقطات الحديثة وان كانت مهزوزة ومهربة وقد بدأ فيها كين على كرسي المرضى وقد تدثر ببطانية وهو يجتاز الحديقة تحت أشعة الشمس وان بدا شخصية معزولة (١٩٣٥)
خارجي ـ مبنى صحيفة «المحقق» الجديد نيويورك ـ ليل ـ ١٩٤٠.
(رسومات زيتية وأخرى مقلدة)
وهكذا وكما يحدث لكل الناس توفي شارلس فوستركين في الأسبوع الماضي

لافتة الكترونية متحركة شبيهة بمثيلتها على مبنى التايمس تشير كلماتها بوضوح الى: وفاة شارلس فوستركين – لقطة متقاطعة ـ باب وقد كتب عليه (صالة العرض).

١٦– داخلي صالة العرض ـ نهار ـ ١٩٤٠: (٣)

صالة مظلمة وشعاع آلة العرض ينعكس على الشاشة، الحاضرون مجموعة من الصحفيين الإخباريين ومن مجلات «رولستون» الذى يجلس بينهم. خلال هذا المشهد لا نرى وجه أحداً منهم. فبعضهم نراه فقط من خلال ضوء مصباح مائدة خيالاتهم على الشاشة تبدو «سلويت» تحت أشعة الضوء المنبعث من غرفة العرض.

تومبسون: هذا كل شيء.

(ينهض ويشعل سيجارة ثم يجلس على جانب من المائدة. حركة الحاضرين وهم يستبدلون أماكنهم ويشعلون سجائر)

الأول (فى التليفون)، كن مستعدا.. سأخبرك إن كنا في حاجة لإعادة العرض ثانية (يضع السماعة)

تومبسون: ما رأيك يا مستر رولستون؟

رولستون (ينهض): ما رأيكم أنتم؟

(صمت قصير)

ثان: حسنا.

ثالث: سبعون عاما من حياة إنسان.....

رابع: من الصعب التوصل لشيء من الجريدة الإخبارية

(تومبسون يطفأ مصباح المائدة)

رولستون (يتجه نحو تومبسون): عرض رائع.. لكن المطلوب زاوية لتناول الموضوع. فالفيلم يخبرنا ان شارلي فوستركين قد مات.. نعرف هذا.. وقرأناه في الصحف (ابتسامة استحسان)... ما رأيكم أنتم....

ثالث: اتفق معك

أول: أنت محق يا سيد رولستون... نحن في حاجة الى زاوية للتناول.

رولستون: كما ترى تومبسون... لا يكفي ان تقول ما فعله.. بل أن تخبرنا من هو؟ وكيف كان ـ

ثان: في حاجة لزاوية تناول.. وجهة نظر.

رولستون: بالتأكيد (وكأن فكرة قد واتته) انتظر لحظة

(لجميع يتجهون نحوه باهتمام)

رولستون (يواصل): ما هي آخر كلمات نطق بها «كين»؟ هل تتذكرونها؟

ثالث: كلماته الأخيرة

ثان: كلمة الموت

رولستون: ما هي الكلمات التى نطق بها عند وفاته؟ ربما يكون قد أخبرنا بكل شيء عن نفسه وهو على فراش الموت.

تومبسون: صحيح.. وربما لم يفعل.. ربما

رولستون (ساخراً منه): ان كل ما شاهدناه على الشاشة يشير لأمريكي عظيم (يتجه نحو الشاشة)

ثالث: واحداً من أعظمهم

رولستون: لكن. فيم اختلافه عن فورد أو هيرست.. أو روكفلر.. أو جون دو؟

(همهمة موافقة)

رولستون (يتجه نحو تومبسون): كما قلت لك.. كلمات رجل يحتضر.

ثان: لكن ما هي؟

تومبسون (إلى ثان): ألم تقرأ الصحف؟

(ضحك)

رولستون: عندما مات قال كلمة واحدة...

تومبسون: روزبود

أول: هل هذا كل ما نطق به... «روزبود»

ثان: أه... روزبود

رابع (متهكما): يموت وهو ينادي على روزبود (ضحك)

رولستون: نعم... «روزبود»... مجرد كلمة واحدة.. لكن من تكون هي.....

ثان: أو ماذا كانت؟

(ضحكة مكتومة)

رولستون: نحن إزاء رجل كان يمكن أن يكون رئيسا للولايات المتحدة كان محبوباً وكان مكروها... قيل عنه الكثير... لكن عندما جاءه الموت كان في ذهنه شيء ما.. اسمه «روزبود» ماذا يعني هذا؟

ثالث: ربما يكون اسم حصان سباق ـ لقد راهن ذات مرة....

رابع: هذا لن يحل الأمر

رولستون: حسناً (يتجه نحو الثالث والرابع) لكن أي سباق

(قليل من الصمت)

رولستون: تومبسون

تومبسون: نعم

رولستون: أوقف عرضه لأسبوع.. أو اثنين إن لزم الأمر

تومبسون (في تردد): الأ ترى أن عرضه فور وفاته سيكون أفضل من.....

رولستون (بحزم): عليك بالبحث عن «روزبود» قابل كل من يعرفه.. مديره هذا (يفرقع بأصبعه)... برنشتين.... زوجته الثانية.. أنها ما زالت حية

تومبسون: سوزان الكسندركين

ثان: انها تدير ملهى ليليا في مدينة اطلنطا

رولستون (نحو تومبسون): قابل الجميع.. كل من عمل معه...

من أحبه ومن كرهه (يتوقف) لا أقصد أن تبحث عنهم من دليل التليفون طبعاً!
(الثالث يضحك والباقي في ضحكة مكتومة)
تومبسون (ينهض): سأفعل حالا
رولستون (يضع يده على كتفه): حسنا.... تحقق هل «روزبود» حية أم ميتة.. قد ينتهي الأمر على شيء لا يستحق.
- اختفاء تدريجي -
(ملحوظة: من الآن ستبدأ عملية البحث عن حقيقة «كين» على يد تومبسون من خلال لقاءات وبحث مع كل من يعرفه كين)
- ظهور تدريجي -
(١٧ - خارجي - ملهى ليلي رخيص يدعى «الرانشو» مدينة اطلنطا - مطر - ليل - ١٩٤٠ - ماكيت مصغر:
اللقطة الأولى على لافتة
الرانشو - برنامج ترفيهي
سوزان الكسندركين
مفتوح طول الليل
وهي لافتة مكتوبة بالنيون تبدو جلية وسط الظلام - ثم ضوء ويكشف عن سقف مثبت عليه الإعلان، تتقدم الكاميرا من كوة حيث نرى الملهى ومائدة أمامها شبح امرأة حيدة تعاقر الخمر.
- مزج -
١٨- داخلي - ملهى «الرانشو» - ليلي - ١٩٤٠: (٤)
(سوزان تجلس على مائدة - وهي في الخمسين وان كانت تحاول أن تبدو أصغر من سنها، تصبغ شعرها بلون أشقر رخيص وترتدي فستان سهرة. شبح تومبسون والكابتن يتجهان نحوها من ناحية المدخل - الكابتن يتوجه نحو سوزان ويقف خلفها في حين يبدو وتومبسون «في الصورة في لقطة مقربة وظهره الى الكاميرا «.
الكابتن (الى سوزان): مسز الكسندر.. أقدم لكل مستر تومبسون.
سوزان (دون أن تتطلع اليه): جون.. هات كأسا أخر (صوت خافت من الخارج)
كابتن: مستر تومبسون.. هات ما عندك...؟
تومبسون (يبدأ في الجلوس): سأتناول كأساً
سوزان (تنظر اليه): ومن سمح لك بالجلوس هنا؟
تومبسون: ربما في الإمكان أن نشرب معا
سوزان: مرة ثانية (لحظة صمت محرجة) لماذا لا تتركوني وحدي؟ على كل إنسان أن يهتم بأموره الخاصة.
تومبسون: سآخذ من وقتك القليل. كل ما أريده هو سؤالك..
سوزان: اخرج من هنا... اخرج من هنا (فى حالة هستيرية)
تومبسون (ينهض، آسف)
سوزان: اخرج من هنا!
تومبسون: ربما نتحدث في وقت آخر
سوزان: قلت اخرج من هنا!
(تومبسون يتوجه نحو الكابتن الذي يشير الى الباب بإشارة خفيفة من رأسه ثم يبتعد عن المائدة نحو الجرسون الذى يتكئ على الحائط. وتومبسون يتبعه.
الكابتن: قدم لها مشروباً آخر (موجها حديثه الى تومبسون) أنها لم تعد تتحدث مع أحد.
تومبسون: لا بأس
(يتوجه نحو كابينة التليفون)
الجرسون: كأسا أخر؟
الكابتن: نعم
(تومبسون يضع عملة في التليفون ويطلب من العامل رقم ١١٢ لمكالمة بعيدة. الجرسون يخرج لإحضار المشروب).
تومبسون (فى التليفون): ألو.. أريد مدينة نيويورك.. كوتلاند رقم ٧٩٩٧٠
(الكاميرا تقترب من كابينة التليفون)
تومبسون يواصل حديثه: مدينة اطلنطا رقم ٤٠٦٨٢٧ حسنا... (يضع عملة في التليفون ويتحدث مع الكابتن). هل من الضرورى أن أقدم لها كأسا آخر؟
الكابتن: نعم. سوف تخطفه.. وبعدها سوف تتحدث عن مستر «كين».
تومبسون (فى التليفون): ألو.. أنا تومبسون.. رجاء أريد الحديث مع الرئيس؟ (يغلق باب الكابينة) ألو مستر رولستون.. أنها لا تريد الكلام!
(يدخل الجرسون من خلف ويضع الكأس أمام سوزان التى تتناوله بنهم)
رولستون: من.....
تومبسون: الزوجة الثانية لمستر كين.. حول كلمة «روزبود»... أو أي شيء آخر.. أنني أتحدث من مدينة اطلنطا.
صوت رولستون: حاول أن تستنطقها:
تومبسون: سأحاول... وسأتوجه الى فلادلفيا صباحا الى مكتبة تاتشر للاطلاع على يومياته.. انهم في انتظاري هناك. لدى بعد ذلك موعد في نيويورك مع المدير العام لمستر كين... اسمه برنشتين ثم أعود بعدها الى هنا.
صوت رولستون: قابل الجميع
تومبسون: سأقابل الجميع... ممن ما زال على قيد الحياة.. وداعا
(يغلق السماعة ويفتح باب الكابينة)

الكابتن: جون
تومبسون « جون.... عليك بمساعدتي... متى تتحدث عن كين؟ ألم تنطق أبداً بأي شيء حول «روزبود».
الكابتن (ينظر نحو سوزان): «روزبود»
(تومبسون يدفع اليه خلسة بورقة نقدية)
– أه.. شكراً... في الحقيقة أنني سألتها يوما عن ذلك بعد كل ما نشر في الصحف وقالت بأنها لم تسمع شيئاً عن هذه الكلمة إطلاقاً.
- مزج -
١٩– داخلي - مكتبة تاتشر التذكارية - نهار - ١٩٤٠:
– مذكرة تفسيرية عن مستر تاتشر وقد كتبت على رخام فاخر وعينه الجامدة مثبتة اتجاه الكاميرا نحو تمثال نصفي محفور عليه اسم «والتربـاركس تاتشر».. وفى لقطة متوسطة نلتقى بـ بيرثا اندرسون «تجلس خلف مكتبه. وهي امرأة مسنة عانس وقد وقف تومبسون أمامها ممسكاً بقبعته..
بيرثا (فى التليفون): حاضر.. سأصحبه الآن (تضع السماعة وتنظر اليه؟ لقد طلب من المسؤولون عن المكتبة أن أذكرك ثانية بالشروط التى بموجبها يمكنك الاطلاع على أجزاء من مذكرات مستر تاتشر بخط يده.. وستجد اقتباسات مباشرة في المخطوط يمكنك الاستعانة بها.
تومبسون: موافق تماماً
بيرثا: تعالي معي
(تنهض وتتوجه نحو باب بعيد وتومبسون يتبعها)
- مزج -
٢٠– داخلى - قبو مكتبة تاتشر التذكارية - نهار - ١٩٤٠:
(غرفة تحمل سحر ودفء قبر نابليون - (مزج) يفتح الباب لنطالع عبر كتف تومبسون ساحة غرفة أرضيتها من المرمر) وفى وسطها مائدة ضخمة من خشب الماهوجوني ثم خزانة حيث يقف حارس يحمل مسدساً يستخرج مخطوط يوميات والتر تاتشر ويقدمها الى بيرثا».
بيرثا (للحارس): من الصفحة الثالثة والثلاثين الى الصفحة مائة واثنين وأربعين.
الحارس: حاضر.... مس اندرسون.
بيرثا (الى تومبسون) طبقاً لما اتفقنا عليه سوف يقتصر اطلاعك على الجزء الذى يتحدث فيه عن مستر كين.
تومبسون: وهذا ما أريده.
بيرثا: ومطلوب منك مغادرة الغرفة فوراً في الساعة الرابعة والنصف.
(تتركه يشعل سيجارته. الحارس يومئ برأسه - تومبسون ينحني لقراءة المخطوط والكاميرا تهبط من فوق كتفه الى صفحة من المخطوط).
– لقطات متقاطعة - المخطوط وقد كتب بخط دقيق شارلي فوستركين(٥)
«عندما نظر هذه السطور مطبوعة بعد وفاتي فانني على ثقة من أن العالم سوف يتفق معى على أن شارلس فوستركين على فرض أنه لن يكون منسيا تماماً وهو ما أرجحه، لقد ظهر الكثير من الهراء حول لقائي الأول معه وهو في السادسة من عمره... ان الحقائق غاية في البساطة. ففي شتاء عام ١٨٧٠.
- مزج -
٢١– خارجي مستر كين - تُرل - نهار - ١٨٧٠:
ساحة يغطيها الثلج - في نفس الموقع ومع لقطات متقاطعة على الكلمة الأخيرة تبدو شخصية شارلس فوستركين وهو في الخامسة من عمره يلقي بكرة الثلج نحو الكاميرا حيث تطير نحونا الى خارج المشهد.
٢٢– زاوية عكسية على المنزل حيث نقرأ لافتة كبيرة وقد كتب عليها:
نُزل مستر كين
إقامة ووجبات خدمة ممتازة لاستفسار بالداخل
– شارلس كين يقذف بكرة الثلج على اللافتة.
٢٣– داخلي - قاعة استقبال - منزل مستر كين - نهار - ١٨٧٠:
الكاميرا بزاوية نحو النافذة. لا نرى سوى مساحة الثلج ثانية. شارلي يضع كرة ثلج أخرى. الآن... تتراجع الكاميرا للوراء بحيث يبدو إطار النافذة ونحن داخل قاعة الاستقبال. مسز كين في حوالي الثانية والعشرين من عمرها تنظر في اتجاه طفلها.
مستر كين (تنادي عليه): شارلي.. كن حذراً.
صوت تاتشر: مسز كين.
مستر كين (تنادي عليه من النافذة): شارلي..ضع الكوفية حول عنقك
(شارلس يجري - مسز كين. تلتفت نحو الكاميرا لنرى وجهها المرهق رغم رقته)
صوت تاتشر: اعتقد أن علينا اخباره الآن
(الكاميرا تتراجع أكثر ليظهر تاتشر يقف بجوار مائدة وقد وضع عليها قبعة واوراقه).
مسز كين: سأوقع هذه الأوراق حالاً
كين (الأب): يبدو أنكم نسيتم أنني والد الطفل
(ومع سماع صوت الأب يلتفت الاثنان نحوه، وتتراجع الكاميرا حتى يبدو الأب في الصورة)

مسز كين: سوف يتم كل شيء كما أخبرت مستر تاتشر
كين (الاب): لو شئت بإمكاني اللجوء للقضاء.. من حق الأب... أنني أعرف «فريد جريفر» ولو كان لديه أية فكرة لما يجرى لكتب هذه الشهادة باسمينا.
تاتشر: ومع هذا فقد كتبت باسم مستر كين.
الأب: أنه مدين نظير إقامته... أي لكلانا.. ثم انني لا أوافق على أن يوقع باسم الطفل لأي بنك كوصي عليه.. لأن...
مسز كين (بهدوء): جيم.. لا داعي لمثل هذا الهراء.
تاتشر: أن قرار البنك خاص بكل شيء يتعلق بتعليمه وإقامته، ومثل هذه الأمور لابد أن تكون قد حسمت.
كين (الأب): مجرد فكرة ان يكون البنك وصيا..... (مسز كين تنظر اليه حيث تشير تعبيراته بهزيمته أمام نظراتها لدرجة عدم إلمام الجملة).
مسز كين (وأكثر هدوءاً): جيم.. قلت لك لا داعي لمثل هذا الهراء.
تاتشر: كما ستكون لنا الإدارة الكاملة لمنجم «كولورادو» والتى تعتبر مسز كين مالكته الوحيدة..
(الأب يفتح فاه دهشة يريد أن يقوله شيئاً إلا إنه يلوذ بالصمت أخيرا).
مسز كين: أين أوقع؟
تاتشر: هنا
الأب (عابثاً): ألم أحذرك يا ماري... اني أطلب منك للمرة الأخيرة... أن أي إنسان يعتقد أنني لم أكن معك زوجا طيبا.....
(مسز كين ترمقه بنظراتها فيتوقف عن الكلام)
تاتشر: سوف يدفع لكليما.. انت ومستر كين مبلغ خمسين الف دولار سنويا وأنتما على قيد الحياة. بعد ذلك فإن من يبقى حيا.....
(مسز كين توقع الأوراق)
الأب: نتعشم أن يكون هذا للأفضل!
مسز كين: وسوف يكون كذلك. استكمل إجراءاتك، يا سيد تاتشر
(مسز كين تستمع له بدون تركيز حيث ينصب اهتمامها على صوت الطفل.. الأب يخطو قرب النافذة)
٢٤- خارجي - نُزل مسز كين - نهار - عام ١٨٧٠:
(يبدو والأب من النافذة وهو يتقدم نحو التمثال المصنوع من الثلج، وبيده كرات من ثلج ويركع على ركبتيه).
الأب: ان شاء المتمردون الحرب فهلموا إليها يا أولاد.. بشرط أن يستسلموا دون شروط
٢٥- داخلي. غرفة الاستقبال - النُزل - نهار - عام - ١٨٧٠
(الأب يغلق النافذة)
تاتشر: أي استفسارات أخرى.... المبدأ هو إدارة البنك لكل أمواله كوديعة للابن حتى يبلغ الخامسة والعشرين بعدها يؤول إليه كل شيء.
(تنهض مستر كين متجه نحو النافذة وتفتحها)
مسز كين: استمر يا مستر تاتشر.
٢٦- خارجي - المنزل - نهار عام ١٨٧٠:
(الأب يبدو من النافذة)
الأب: لن تستطيع هزيمة «اندى جاكسون»
(يطلق كرة الثلج ويسقط على الأرض ثم يبدأ في الزحف ببطء نحو تمثال الثلج).
صوت تاتشر: أنها حوالي الخامسة مسز كين.... الا ترين أن من الأفضل مقابلة الطفل...
٢٧- داخلي - ردهه - نُزل مسز كين - نهار - ١٨٧٠
(مسز كين عند النافذة وتاتشر يقف بجوارها)
مسز كين: لقد حزمت الحقائب (تتمالك نفسها) لقد أعددتها منذ أسابيع.
(تلزم الصمت وهي تحدق في باب الردهة)
تاتشر: لقد اتفقت مع مدرس خصوصي سوف يقابلنا في شيكاغو.. كان يمكنه أن يكون معي.. إلا أنك حريصة على أن يتم كل شيء في سرية.
(يتوقف عن الحديث.. لمسز كين في الردهة.. ينظر الى كين الأب في صمت ثم يتبع مز كين والأب من وراءه)
٢٨- خارجي - نُزل مسز كين - نهار - ١٨٧٠:
(كين في الساحة الثلجية ممسكا بالزحافة.. يبدو المنزل من خلفيته خربا متهدما من طابقين.. كين يتطلع اليه أثناء سيرهم تتقدمه مسز كين (الأم والتى تتجه نحوه)

كين: ماما.. (مشيرا الى تمثال الرجل المصنوع من الثلج): أترين.. لقد انتزعت الغليون من فمه... ولو ظل هكذا سوف أصنع له أسناناً..
مسز كين: من الأفضل أن تدخل... علينا أن نستعد!
تاتشر: شارلس.. أنا أسمي تاتشر
مسز كين: شارلي.. انه مستر تاتشر
تاتشر: كيف حالك؟
الأب: أنه من الشرق.
كين: أهلاً بابا
الأب: أهلا.. شارلي
مسز كين: سوف يصحبك مستر تاتشر الليلة في رحلة وتستقل قطار العاشرة.
الأب: أنه القطار ذو الأضواء
كين: وهل ستأتين معي يا أمي؟
تاتشر: كلا.. لن أذهب معك الآن يا شارلي.
كين: إلى أين سأذهب؟
الأب: ستذهب الى شيكاغو.. ونيويورك ووشنجتون... أليس كذلك سيد تاتشر؟
تاتشر (من قلبه): طبعاً.. كنت اتمنى أن أكون طفلاً لأقوم برحلة كهذه للمرة الأولى
كين: ماما.. لماذا لا تأتين معنا؟
مسز كين: علينا أن نكون هنا يا شارلي.
الأب: سوف تعيش من الآن مع مستر تاتشر... وسوف تكون ثريا.. أنا وأمك نرى أن هذا المكان لم يعد يصلح لك للعيش هنا.. ربما ستكون يوما أغنى إنسان في أمريكا.... يجب عليك..
مستر كين: لن تشعر بالوحدة يا شارلي
تاتشر: وسوف نقضي معا أوقاتا سعيدة.
(كين الطفل ينظر اليه)
تاتشر (مواصلا حديثه): تعالي، شارلي.. لنتصافح
(الطفل ما زال يحملق فيه):.. الآن.... الآن... أنني لا أخيف بالمرة... لنتصافح.. ما رأيك؟
(يمد يده نحوه ودون أن ينطق يدفعه شارلي في بطنه بالزحافة ـ تاتشر يتراجع خطوات للوراء مذهولاً).
تاتشر (مواصلا في غضب وألم)، لقد كنت على وشك أن تؤذيني يا شارلس، الزحافات لم تصنع لضرب الناس، عندما تذهب إلى نيويورك سوف نشتري لك واحدة وسوف.....
(ما أن يوشك على وضع يده على كتفه حتى يضربه في كاحله).
مسز كين: شارلس؟
(يلقى نفسه في احضانها ويطوقها بيديه.. وببط تفعل مسز كين نفس الشيء)
مسز كين (خائفاً): ماما... ماما!
مسز كين: كل شيء على ما يرام.. كل شيء سيكون على ما يرام.
الأب: آسف مستر تاتشر.. الولد في حاجة لجلده)
مسز كين: جيم.. هل هذا ما تفكر فيه؟
الأب: نعم
مسز كين: لهذا السبب سوف يسافر لتربيته بعيداً عنك.
ـ مزج ـ
– لقطة اعتراضية (ليل ـ ١٨٧٠) مادة أرشيفية.. أو ماكيت مصغر لعجلات قطار سكة حديد من طراز قديم تنهب الأرض.
٢٩– داخلي مقصورة في قطار من طراز قديم ـ ليل ـ ١٨٧٠:
تاتشر وقد بدا عليه مزيج من الإرهاق والضيق والعطف والعجز عن معالجة الموقف وقد وقف بجوار مخدع ينظر إلى الطفل وقد دفن وجهه في وسادة وهو يبكي بكاء حاراً.
كين:.. أمي... أمي...
ـ مزج ـ
– لقطة اعتراضية.. مخطوط تاتشر على الشاشة يقول: (٦)
(... ليس سوى وغد محظوظ ومدلل عديم الضمير لا يتحمل المسئولية. لقد استولى على صحيفته الأولى بنزوة... هذا هو موقفه كناشر صحفي.
ـ مزج ـ
ظهور تدريجي
٣٠– داخلي ـ مكتب كين ـ صحيفة «المحقق» ـ نهار ـ ١٨٩٨:(٧)
لقطة قريب على عنوان صحيفة يقول:
(السفن الحربية الأسبانية على مقربة من ساحل جيرسي.
الكاميرا تتراجع وتاتشر ممسكا بالصحيفة على العنوان وهو يقف أمام «كين» الجالس خلف مكتبة).
تاتشر: هل هذا أسلوبك في إدارة الصحيفة؟
كين: انني لا أعرف يا مستر تاتشر إدارة صحيفة، بل أفعل ما أراه
تاتشر (وهو يقرأ العنوان): أنت تعلم أنك لا تملك أدنى دليل على أن الأسطول الأسباني على مقربة من ساحل جيرسي.
كين: وهل لديك الدليل على أنها ليست كذلك؟
(يندفع برنشتين وبيد، برقية ثم يتوقف ما أن يرى تاتشر)
كين (مواصلا حديثه بلطف) مستر برنشتين.. أقدم لك مستر تاتشر.

برنشتين: أهلا بك.. كيف حالك؟
(تاتشر لا يأبه لتحيته كثيراً)
برنشتين (متحدثا): لقد وصلت برقية من كوبا تواً
(يتوقف وقد بدا عليه الارتباك)
كين: جميل... ليس بيننا وبين القراء أسرار.. ومستر تاتشر من أفضل قرائنا... ويعرف عيوب «المحقق» منذ توليت مسؤوليتها.. اقرأ البرقية.
برنشتين (يقرأ): الطعام في كوبا مدهش.. والفتيات جميلات، بإمكاني أن أرسل لك شعرا حول المناظر الطبيعية هنا.. بشرط إلا تصرف نقودك.. لا حرب في كوبا توقيع: هويلر.. في انتظار رد من طرفكم.
كين: نعم يا عزيزي هويلر (يصمت لحظة)... عليك أنت بالشعر.. وأنا بالحرب.
برتشنين: عظيم يا مستر كين
(تاتشر ينفجر سخطا ويجلس)
كين: ابعت بالرسالة فوراً
برتشتين: حالا
(برنشتين يغادر المكان ـ تاتشر بعد لحظة تردد يقرر محاولة أخيرة)
تاتشر: شارلي.. لقد أردت الحديث معك بخصوص حملتك... حملة « المحقق» ضد شركة نقل العاصمة.
كين: حسنا... الديك مادة يمكن أن نهاجمهم بها؟
تاتشر: شارلس.. أنت مازلت تلميذا.. أليس كذلك؟
كين: كلا.. لقد طردت من الكلية.. أكثر من كلية.. إلا تذكره (تاتشر يحملق فيه)
كين (يواصل): نعم.. اتذكر.. حدث هذا على ما أظن عندما فقدت ثقتي في نفوذك يا مستر تاتشر.... عندما اخبرتني بأن قرار عميد كلية هارفارد نهائي.. رغم كل محاولاتك (يفكر قليلا ثم يتوجه إليه متسائلاً) نهائي!
(تاتشر يرمقه غاضباً دون أن ينطق)
كين (يواصل): وأقول لك متى تعلمت نطق الكلمة.. إلا أننى أنسى دائماً..
تاتشر: لابد أى أذكرك بحقيقة نسبتها وهي أنك واحد من أكبر المساهمين في الشركة.
كين: المشكلة أنك لا تعلم أنك تتحدث لشخصين. شارلس فوستركين الذى يملك اثنين وثلاثين الفا وستمائة وواحد وثلاثين سهما في الشركة. وكما ترى لدى فكرة عن حصتي. أما الثاني فهو شارلي فوستركين الوغد والخطر والذى يحتاج لتشكيل لجنة لمقاطعة... في هذه الحالة بالإمكان اسكاتي مقابل عدم الاشتراك بألف دولار.
تاتشر في غضب: شارلي.. ليس لدي من الوقت لأضيعه.
كين: من ناحية أخرى (يتحدث بجدية) أنا ناشر «المحقق»، ومن واجبي أن أطلعك على سر بسيط، ومن دواعي سروري أيضاً هو أن أناس هذه المدينة المحترمين لا يسرقهم سوى مجموعة من قراصنة المال ـ كان الله في عونهم ـ لأنهم يفتقدون من يرعي مصالحهم.
(تاتشر ينهض ويضع القبعة على رأسه ويغادر المكان)
كين (مواصلا): وأظن أننى الرجل الذى يقوم بهذه المهمه. فكما ترى لدى المال.. ومن ذوى الأملاك ولا أدافع عن المعدمين... غيري يفعل هذا.. ربما شخص لا يملك مالا.. وليس من ذوي الأملاك.
تاتشر (يضع القبعة على رأسه)، أنك تتحدث الآن كرجل دولة يا شارلس، إلا ترى أنه من غير الحكمة أن تواصل مشروع «المحقق» الخبري الذى يكلفك مليون دولار سنويا؟
كين: هذا صحيح. لقد خسرنا مليون دولار العام الماضي ونتوقع مثله للعام القادم. وكما نعلم فإن الخسارة بمثل هذا المعدل تعني أننا سنغلق الصحيفة بعد ستين عاما!
ـ مزج ـ
٣١- داخلي ـ القبو ـ مكتبة تاتشر التذكارية ـ نهار:(٨)
المخطوطة: «إن الآداب، والأصول العامة للبشر كانت وأكرر ـ غير معروفة له... مع عدم اكتراثه المطلق وفظاظته الرهيبة....
(قبل أن يقرأ الجمهور هذا يغلق تومبسون المخطوطة في ضيق ويلتفت ويواجه مس اندرسون)
مس اندرسون: لقد حصلت على ميزة نادرة.. هل وجدت ما كنت تبحث عنه؟
تومبسون: كلا.. اخبريني... هل أنت «روزبود»؟
مس اندرسون: ماذا؟
تومبسون: لا أظن أنك كذلك. شكراً على استخدام الصالة (يضع قبعته فوق رأسه ويشعل سيجارة في طريقه إلى الخارج بينما تراقبه)
ـ مزج ـ
٣٢- مكتب برنشتين ـ ناطحة سحاب مبنى صحيفة « المحقق » ـ نهار ـ ١٩٤٠:
(لقطة قريبة لصورة فوتوغرافية لـ «كين» وهو في الخامسة والستين من عمره، تتراجع الكاميرا للوراء لندرك أنها صورة في إطار على الحائط. برنشتين يجلس تحتها. وهو يهودي ضئيل الحجم.. أصلع، وقد بدا الآن أصغر مما كان عليه شاباً ومع عودة الكاميرا تبدو لنا في الصورة رأس وكتفى تومبسون.

برتشنين: من هو رجل الأعمال؟ أنا؟ أنا رئيس مجلس الإدارة لم أحصل على شيء.. لكن الزمن.. ماذا تود معرفته؟
توميسون: ربما (ببطء) لو اكتشفنا معنى كلماته الأخيرة عند موته.....
برننشين: تقصد كلمة «روزبود».. هيه؟ ربما يقصد فتاةً ما؟ لقد كان على علاقة بالكثير منهن في بداية حياته....
توميسون: من الصعب أن يكون مستر كين على علاقة طارئة بفتيات ثم يتذكرهن بعد هذا العمر وهو على فراش الموت.
برنشتين: أنت مازلت شابا يا مستر (يتذكر الاسم) مستر تومبسون. كل انسان قد يتذكر أشياء قد لا تصدقها. أنا كمثال.. في يوم من عام ١٨٩٦ كنت في طريقي إلى «جيرسي» (ببطء) كان على المركبة فتاة على وشك النزول. كانت ترتدي فستانا أبيض وتحمل مظلة شمسية. لم أرها سوى لحظة ولم ألفت انتباهها بالمرة. ومع ذلك ظلت صورتها تطاردني لمدة شهر (في نشوة)، لكن ماذا من «روزبود» أنا....
برنشين: من ستقابله أيضاً؟
تومبسون: ذهبت إلى اطلنطا سيتي...
برنشتين: إلى سوزى؟ لقد اتصلت بها بنفسي بعد وفاته بيوم واحد.. تصورت أنها ربما يجب علينا أن ـ (حزينا) إلا أنها لم ترد على التليفون.
تومبسون (بحزن): لم تكن في الواقع في حالة تسمح لها حتى بالحديث معي. سوف أراها ثانية بعد أيام (يتوقف) وماذا بخصوص «روزبوند».
برنشتين: صدقني.. لو كان لدي أدنى فكرة عنها لأخبرتك.
تومبسون: لقد رافقته منذ البداية.. ويمكنك أن تحدثني عن أي شيء تتذكره عنه.
برنشتين: بل وقبل البداية (بلا حماس كبير) هل حاولت رؤية أحدا أخر غير «سوزي»؟
توميسون: لم أقابل سواها.. لكني طالعت ما كتبه مستر تاتشر في مذكراته.
برنشتين: تاتشر؟ أنه أكبر أحمق قابلته.
تومبسون: هل حقق ثروة كبيرة؟
برنشتين: ليس صعباً أن تحقق ثروة إن أردت ذلك. خذ مثلاً مستر «كين» لم يكن سعيه للمال. ومستر تاتشر لم يقدر الرجل حق قدره. وأنا أيضاً لم أقدره أحيانا (فجأة) هل تعرف من يجب أن تلقاه؟ مستر جيد ليلاند. لقد كان صديقه الحميم.. وكانا زميلي دراسة له.
تومبسون: من هارفارد.. أليس كذلك؟
برنشتين: هارفاد ـ بل ـ كورنيل ـ برنستون.. كان ينتمي لعائلة عريقة. فقد كان والده يمتلك ثروةً تقدر بعشرة ملايين.

وفي يوم أطلق على نفسه الرصاص دون ان يخلف وراءه سوى الديون (بتأمل) كان معنا أنا ومستر كين منذ أول يوم استولى فيه «كين» على صحيفة «المحقق».
ـ مزج ـ

٣٣- خارجي ـ المبنى القديم لصحيفة المحقق ـ نهار ـ ١٨٩٠:

(نفس اللقطة كما في موجز الأخبار وأمريكية وإن يكن هذه حقيقية وليست صورة ثابتة.. تظهر مركبة بها «كين» و«ليلاند» في ملابس فاخرة. الوقت صيفي يقفز كين من المركبة يتبعه ليلاند بتثاقل.
كين (يشيرا بعصاه): جيد..... انظر إلى هذا المبنى.. يوما ما سوف يصبح شيئاً آخر.
(أنه يشع حيوية، يوافقه «جيد» مبتسماً ـ أثناء عبورهم الطريق إلى المبنى تتوقف حافلة بضائع وتحتل المكان الشاغر للسيارة الأجرة وقد جلس برنشتين في مقعدها الخلفى مدفونا تحت الغطاء، والصور وصندوق ثيابه وهو يحاول الخروج من تحتها بصعوبة.
برنشتين (للسائق): تعال هنا.. سوف أساعدك.
السائق: لا يوجد غرف نوم في هذا المكان الوضيع.. أنه مبنى صحيفة..
برنشتين: أجرك للقيادة.. فقط وليس لإبداء الرأى.
ـ مزج ـ

٣٤- داخلي ـ غرفة الأخبار المحلية ـ صحيفة المحقق ـ نهار ـ ١٨٩٠:

(النصف الأمامي من الطابق الثاني بشكل غرفة كبيرة هي للأخبار المحلية، وبرغم سطوع الشمس في الخارج فإن قليلها هو الذي يتسلل للحجرة بسبب الشبابيك الصغيرة والضيقة، يوجد حوالى دستة من المكاتب والموائد من الطراز القديم للمحررين، منها مائدتان في نهاية الحجرة على منصة مرتفعة.. ومن الواضح أنها للعاملين بالقسم. على يسار المنصة باب مفتوح يؤدى إلى غرفة خاصة. مع دخول «كين» و «ليلاند» يقف شخص بدين هو أكبرهم سنا ما أن يدق الجرس حتى يقف الموظفون الثمانية لمقابلة الوافد الجديد.. أنه كارثر يقف ويتجه نحوهما.
كارتر: مرحبا بك مستر «كين» في صحيفة المحقق.. أنا هربرت كارتر.
كين: شكراً مستر كارتر.. أقدم لك مستر ليلاند.
كارتر(بانحناء): كيف حالك مستر ليلاند؟
كين: مستر ليلاند سوف يكون الناقد الدرامي الجديد... وأمل ياسيد كارتر إلا أكون مخطئا.. أنه الناقد الفني الذي طلبته..

اليس كذلك؟ (مشيراً الي المحررين) هل يقفون من أجلي؟
كارتر: تصورت أنها لمحة طيبة لصاحب الجريدة الجديد.
كين: (يبتسم اتسامه عريضة): اطلب منهم الجلوس.
كارتر: وأصلوا عملكم أيها السادة (إلى كين). لأنني لا أعلم بخططك لم أتخذ أية استعدادات بعد.
كين: وأنا نفسي لا أعلم مشاريعي.. في الحقيقة ليس لدي أية مشروعات.. سوى إصدار صحيفة.
(عند الباب يسمع صوت ارتطام شديد، يلتفتون جميعاً ليروا برنشتين على الأرض لما يحمله من أشياء ثقيلة.. بطانية.... شنطة ـ صورتان.
كين (مواصلا حديثه): أوه.. مستر برنشتين.. لو سمحت تعال هنا لحظة.
(برنشتين ينهض ويتقدم نحوه)
كين (مواصلا حديثه): مستر كارتر.. ها هو برنشتين المدير العام؟
كارتر (ببرود): أهلاً بك
كين: سيكون لك هنا مكتبا خاص.. ألا تعرف ذلك؟
(يظهر السائق الآن عند المدخل حاملا أجزاء من سرير وبعض الأثاث)
كارتر: حجرتي المتواضعة تحت تصرفك.. إلا أنني لا أفهم..
كين: سوف أعمل هنا (بتفكير) كلما اضطررت لذلك.
كارتر: لكن.. الصحيفة تصدر صباحاً. وعملياً تغلق أثنتي عشرة ساعة يومياً..
كين: وهذه واحدة من الأشياء التى يجب تغييرها يا مستر كارتر: فالأخبار لا تتوقف طوال الأربع وعشرون ساعة!
ـ مزج ـ
٣٥- داخلي ـ مكتب كين ـ الوقت متأخر ـ ١٨٩٠: (٩)
(«كين» يعمل بحماس وهو يأكل في نفس الوقت. كارتر بجواره بملابس الرسمية و«ليلاند» يجلس في أحد ألأركان يراقب الموقف، برنشتين يكتب في ركن من المكتب).
كين: هذا ليس نقداً يا مستر كارتر.. وفي الصفحة الأولى من صحيفة الكرونيكل قصة (يشير إليها) وصورة لامرأة مفقودة في بروكلين.. ربما تكون قد قتلت.. لماذا لم تنشر الخبر هذا الصباح؟
كارتر (كاظماً غيظة): لأننا مسؤولون عن صحيفة يا مستر كين ولسنا صحيفة فضائح.
(كين وقد انتهى من طعامه يزيح الأطباق جانباً).
كين: اننى مازلت جائعاً يا جيد
ليلاند: سوف نذهب فيما بعد إلى مطعم «ريكثور» ونتناول ما يكفينا.
كين: (مشيرا إلى صحيفة الكرونيكل): مستر كارتر.. الكرونيكل تكتب عناوين على عمودين.. لماذا لا تفعل مثلها؟
كارتر: لنقص في الأخبار.
كين: لو أن العناوين كبيرة بما يكفى فستكون الأخبار كبيرة أيضاً.. أن جريمة مسز هاري سيلفرستون..
كارتر: لا يوجد ما يشير إلى أنها قتلت.. أو ماتت.
كين (مبتسماً): الصحيفة لا تقول أنها قتلت يا مستر كارتر بل تقول أنها مفقودة.. والجيران في شك.....
كارتر: ليست مهمتنا أن نكتب عن إشاعات ربات البيوت. ولو كنا نهتم بمثل هذه الأشياء لملأنا الصحيفة يومياً ضعف ما ننشر.
كين (بهدوء): وهو ما ستهتم به الصحيفة من الآن، ليتك ترسل أفضل المحررين للقاء مستر سيلفر ستون ويخبره، بأن يظهر زوجته فورا وإلا فإن صحيفة «المحقق» سوف تطالب بالقبض عليه (تواتيه فكرة) وعليه أن يخبر زوجها أن طلب أثبات ذلك يظهر غضبه ويتهمه بأنه فوضوي وبصوت عال يسمعة الجيران.
كارتر: أصحيح ما تقول يا مستر كين.. أن وظيفة الصحيفة المحترمة ليست هكذا...
كين: مستر كارتر.. لقد كنت متفهمًا باستمرار.. طاب يومك.....
(كارتر يغادر الغرفة ويغلق الباب خلفه)
ليلاند: مسكين كارتر؟
كين: لماذا يتصورون أن على الصحيفة أن تكون جافة ومتجهمة. الناس تدفع سنتين من أجل.....
برنشتين: ثلاثة سنتات.
كين (بهدوء): بل سنتان
(برنشتين يرفع رأسه وينظر إليه)
برنشتين (وهو ينقر على الصحيفة): بل ثلاثة للنسخة

الواحدة
كين: أعد حساباتك.. سنتين.. جاهز للعشاء؟
برنشتين: مستر ليلاند.. قد يقرر على العشاء أن يخفض الثمن إلى سنتاً واحداً.
ليلاند: أنتم تعملون بسرعة لا أستطيع ملاحقتها.. الحديث عن المكانس.
برنشتين: ومن تحدث عنها؟
كين: برنشتين... هناك قول شائع.. المكنسة الجديدة تنظف جيداً.
- مزج -
٣٦- داخلي- غرفة بدائية لتنضيد الحروف - نيويورك جريدة المحقق - ليل - ١٨٩٠:(١٠)
(نافذة بالدور الأرضي تطل على الشارع - منتصف الليل تقريباً - «كين» و «ليلاند» في ملابس سهرة وبرتشتين كما هو - كارتر وسماثرز» ورئيس قسم الجمع في حالة توتر وقد تحلقوا حول مائدة عليها أشكال مختلفة من الحروف.
كين: مستر كارتر.. قلت لك أن الصفحة الأولى يجب ألا تكون هكذا.. الم تشاهد صحيفة الكرونيكل؟
كارتر: صحيفة «المحقق» ليست في منافسة مع صحيفة مثل الكروونيكل.
برنشتين: علينا أن نفعل مثلها.
كارتر: مستر كين.. يجب أن توقفه عند حده وأن يتعلم كيف يمسك لسانه.. ولا أظن أنه عمل يوما ما في مكتب صحفي من قبل.
كين: أنت محق.. فهو يعمل بتجارة المجوهرات.
برنشتين: تجارة المجوهرات!
كين: ومع ذلك يبدو أن مواهبه هي التى ابحث عنها
كارتر (متهاجا وحزيناً): انني أحذرك يا مستر كين بأنني رغما عني قد أترك العمل في وقت تحتاجني فيه.. وأنا مضطر لأن أطلب منك قبول استقالتي.
كين: وقد قبلتها يا سيد كارتر بكل أسف
كارتر: لكن.. مستر كين... أعني...
كين: (متحدثاً لـ سماثرز بهدوء): دعنا نعيد إخراج هذه الصفحات...
سماثرز (كما لو كان يتحدث اليونانية): لن نستطيع هذا يا مستر كين!
كين: بل سنعيدها.. هل فهمت؟
سماثرز: سنطبع بعد خمس دقائق.
كين: سنؤخر الطبع نصف ساعة أخرى
سماثرز: مستر كين.. يبدو أنك لم تفهم.. سنطبع بعد خمس دقائق، ولن نستطيع إعادة اخراجها.
(كين وقد نفد صبره يقذف بالمادة المصفوفة على الأرض لتتناثر قطعا صغيرة).
كين: يمكنك الآن أن تعيد اخراجها... أليس كذلك؟ بعد جمع الحروف وإخراج الصفحات طبقا لما أخبرتك من قبل.. أحضر البروفات.. هل هذا واضح يا سيد سماثرز، وإن لم أجد وسيلة لإعادة اصلاحها ثانية.. سنطبع.
(يخرج من الغرفة ويتبعه ليلاند)
برنشتين: ألم تفهم يا سيد سماثرز... أنه المكنسة الجديدة.
اختفاء تدريجي
ظهور تدريجي
٣٧- داخلي - مكتب كين - الوقت فجرا - ١٨٩٠:
لافتة مبنى صحيفة «المحقق» تشغل الشاشة ونداءات باعة الصحف عن الكرونيكل.. ومع انتهاء المزج تتحرك الكاميرا نحو النافذة المضاءة حيث مكتب «كين».
٣٨- داخلي - مكتب كين - الوقت فجرا - ١٨٩٠: (١١)
- ما زالت أصوات باعة الصحف تسمع من الشارع - كين يقف بجوار نافذة مفتوحة يتطلع وبجواره برنشتين جالسا على السرير وليلاند على كرسي).
صوت باعة الصحف: الكرونيكل.. الكرونيكل.
(كين يغلق النافذة ويلتفت نحوهم)
ليلاند: سوف ننزل السوق حالا.. بعد عشر دقائق
برنشتين: الساعة الآن الثالثة وخمسون دقيقة.. وتأخذنا.... لكنا فعلناها...
كين: أمتعب أنت؟
ليلاند: كان يوما عاصفا
كين: يوم ضائع!
برنشتين: ضائع؟
ليلاند: شارلي
برنشتين: لقد أعدناها الليلة أربع مرات.. وهذا كل شيء!
كين: لقد غيرنا الصفحة الأولى قليلاً.. وهذا لا يكفي.. هناك شيء لابد من انجازه في الصحيفة بخلاف الصور والطباعة. لابد أن تكون المحقق في نيويورك بنفس أهمية الغاز لهذا المصباح.
ليلاند: شارلي.. ماذا تنوي عمله؟
كين: أعلاني المبادئ.. لا تبتسم يا «جيد» (تواتيه فكرة) مستر برنشتين.. اكتب ما أمليه عليك.
برنشتين: لكني لا أعرف الاختزال.
كين: سأكتب أنا
(يتناول قطعة من الورق وقلم ويجلس ويبدأ في الكتابة)

برنشتين (وهو متابعة): بلا وعود!
كين (وهو يكتب): سأراعي هذا (يتوقف عن الكتاب ويقرأ ما كتب: «سأقدم لسكان هذه المدينة صحيفة يومية تقدم الاخبار بكل أمانة (يعاود الكتاب وهو يقرأ ما يكتبه) سأقدم لهم أيضاً...
ليلاند: هذه الجملة الثانية التى تبدأ بها كلمة «أنا»
كين (يرفع بصره): وسيعرف الناس من المسئول. وسيقرأون الأخبار الحقيقية فقط بسرعة وببساطة وأسلوب مشوق.. ولن أسمح بتغلب المصالح على حقيقة الأخبار (يكتب ثانية ويقرأ) سأكون لهم مقاتلاً ومدافعاً عن حقوقهم كمواطنين «توقيع شارلي فوستركين».
ليلاند: شارلي..
(كين يتطلع نحوه)
ليلاند: هل لي بها
كين: سأطبعها (مناديا) مايك!
مايك: نعم مستر كين.
كين: هاهي الافتتاحية ـ ضعها في برواز بالصفحة الأولى
مايك (مرهقا): اليوم.. والصفحة الأولى؟
كين: نعم.. وعلينا أن نعيد اخراجها.. عليك بالذهاب لإخبار المطبعة.
مايك: كما تريد (يخرج)
ليلاند: عندما تنتهي من هذا.. احضره ثانية
(مايك يوافق وإن كان يرى في هذا عملاً أخرق ويغادر المكان).
ليلاند: فقط أريد فقط الاحتفاظ بهذه المقالة. لدى أحساس بأنها ستمثل نقطة تحول لتصبح واحدة من أبرز الصحف في عصرنا (في خجل من حماسة).. وثيقة أشبه بوثيقة إعلان الاستقلال..... الدستور.. وأول تقرير مدرسي لي (كين يبتسم له وأن بدياجادين). صوت باعة الصحف يتردد في المكان.
أصوات الباعة: الكرونيكل ـ صحيفة الكرونيكل.
ـ مزج ـ

٣٩- خارجي ـ نوافذ صحيفة «المحقق» من الخارج ـ نهار ـ ١٨٩٠:

(لقطة قريبة على للصفحة الأولى للجريدة على برواز كبير يحمل عنوان المقالة الافتتاحية التالية:
مبادئ.... بيان
بقلم شارلي فوستركين
(تتراجع الكاميرا لنرى الصحيفة على قمة كوم من الصحف ومع تراجعها أكثر نرى أربعة ثم ستة أكوام حتى يشغله المكان أكوام من صحيفة «المحقق» ـ يد تبدأ في تناولها ـ الكاميرا في حركة أفقية / بان / إلى نافذة زجاجية تطل على الشارع وقد كتب عليها بخط بارز «المحقق» صحيفة نيويورك اليومية ـ التوزيع ٢٦ ألف. ومن خلال زجاج النافذة نشاهد «كين» وليلاند و برنشتين يتطلعون نحو الشارع على باعة الصحيفة. تتوقف الكاميرا عند النافذة حتى يملأ الكادر كلمة «التوزيع ٢٦ ألف... ثم.....
ـ مزج ـ

٤٠- خارجي ـ نافذة صحيفة الكرونيكل ـ نهار ـ ١٨٩٠:(١٢)

(لقطة قريبة على لافتة تحمل جملة التوزيع ٤٩٠ ألفاً تتراجع الكاميرا لنعرف أنها نافذة شبيهة على مستوى شارع مبنى الكورنيكل وقد كتب عليها بخط بارز بنيويورك ديلي كرونيكل وعبر النافذة صورة في إطار لتسعة أشخاص وفوقها كلمات هيئة التحرير والتنفيذ لصحيفة نيويورك كرونيكل وتحتها جملة «أعظم هيئة تحرير صحيفة من العالم». تتراجع الكاميرا بعدها حيث «كين» و«ليلاند» و«برنشتين» أمام النافذة وقد بدا عليهم الأعياء.
كين: أيها السادة.. أعلم أنكم مرهقون.. لكني جمعتكم هنا لسبب.. وهو أن هذا المشوار كان في صالحنا.
ليلاند (مرهقا): الكرونيكل صحيفة ممتازة.
كين: لاحظوا أرقام التوزيع.
برنشتين: ٥٩,٤٠٠ ألف .
كين: وكما قال الديك للدجاج عندما شاهد بيض النعام.. ليس هذا انتقاداً.. بل لأريكم ما انجزناه « مقارنة بمنافسيكم.
برنشتين: مع صحيفة الكرونيكل (صورة لهم) ليس غريباً مثل هذا التوزيع
كين: انت على حق
برنتشين (يتنهد): هل تعرف كم استغرقنا من الوقت لضم هيئة التحرير هذه إلى الجريدة؟ عشرين عاماً!
كين: أعرف
(كين يبتسم ويشعل سيجارة متطلعا عبر النافذة.. الكاميرا تقترب من الصورة التى تجمع بينهم).

٤١- داخلي ـ غرفة الأخبار المحلية من جريدة «المحقق» ـ ليل ـ ١٨٩٨: (١٣)

(نفس الأشخاص التسعة وقد اصطفوا في الصورة الفوتوغرافية و«كين» يظهر في منتصف الصف الأول. تتراجع الكاميرا للخلف استعداد لالتقاط صورة تذكارية في ركن من الغرفة. الواحدة والنصف ليلاً وقد ازيحت المكاتب وغيرها بجوار الحائط، على مبعدة من منتصف الغرفة مدت مائدة طويلة).

المصور: شكراً.
(ينهض الجميع)
كين: (وكأنه قد تذكر شيئاً): اطبع نسخة أخرى وأرسلها إلى الكرونيكل «(مواصلا حديثه) أيها السادة محرري المحقق»... منذ ثماني سنوات.. ثماني سنوات طويلة ومرهقة وقفت أمام نافذة الكورنيكل وتطلعت إلى صورة لأعظم تسعة صحفيين في العالم. شعرت أيامها كطفل يقف أمام محل حلوى. اليوم حصلت على الحلوى.. أهلا بكم يا سادة في المحقق.. وسوف يسعدكم القول بأن توزيع الجريدة هذا الصباح هو أعلى توزيع في نيويورك.. ثمانية ،اربعون ألف وستمائة..
برنشتين: ثمانية وأربعون ألفا وسبعمائة واثنان وثلاثون
(تصفيق عام)
كين: الجميع الآن.. القدامى والجدد يتقاضون. أعلى أجور في المدينة.. لم يعين أحد لمجرد ولائه... بل لموهبته.. الموهبة هي كل ما يهمني.. فهي التي جعلت من «المحقق» الجريدة التى أريدها.. احسن جريدة في العالم.
(تصفيق)
كين (مواصلاً): بعد هذا.. أرجو أن معذرتي لمغادرة المكان لاجازة أسبوع اقضيه في الخارج. (همهمات)
كين: لقد وعدت طبيبي بهذا عندما تتاح لي الفرصة وهاهي قد حانت.. وهو قرار يعبر عن تمنياتي وتحياتي لكم.
(همهمات شكر)
كين: لقد وعدت برنشتين.. وها آنذا أكرر وعدي علانية بأن تنسوا للثلاثة أشهر القادمة افتتاحية الجريدة.. ملحق الأحد.. ولا تقتربوا من باب الكاريكاتير والا...
برنشتين (مقاطعا): مستر كين... طالما أنك تعد.. هناك الكثير من التماثيل في أوربا لم تشترها بعد....
كين (مقاطعًا): لا تلمني.. أنهم يصنعونها منذ الف عام.. وأنا لم اشتر إلا منذ خمس سنوات فقط!
برنشتين: عندنا تسعة تماثيل لفينوس وستة وعشرين تمثالاً لمريم العذراء ومخزنان من ملئ بمثلها.. عدني يا مستر كين.
كين: لك مني هذا
برنشتين: شكراً.
كين: بهذه المناسبة!
برنشتين: ماذا؟
كين: مع أنك لا تتوقع مني الوفاء بوعودى.. اليس كذلك؟
(ضحك عال)
كين: (مواصلا) أليس كذلك يا مستر ليلاند؟
ليلاند: كلا بالطبع.
(الجميع يضحكون / تصفيق)
كين: والآن أيها السادة.. من فضلكم.. انتبهوا تماماً (يضع أصبعة في فمه ويصفر تظهر بعدها فرقة موسيقية تبدأ العزف وهي تندفع إلى الصالة يتبعها فوج من الحسناوات يشارك بعضهن الحاضرون في الرقص
برنشتين: أليست مفاجأة عظيمة!
ليلاند: نعم
برنشتين (موجها حديثة إلى ليلاند): ماذا جرى لك؟
ليلاند: هؤلاء الذين انضموا إلى المحقق وكانوا منذ أمس فقط في الكرونيكل.. هل سيكون ولائهم لصحيفتنا كما كانوا مع الكرونيكل؟
برنشتين: بالتأكيد.. أنهم مثل غيرهم.. يسند اليهم عملا فيأدونه (بفخر) كل ما هناك أنهم أفضل صحفيين...
ليلاند (بعد لحظة صمت): وهل سندافع عما كانت تدافع عن الكرونيكل؟
برنشتين (في ضيق): بالطبع لا.. سوف يغيرها مستر كين كما يريد خلال أسبوع.
ليلاند: وربما هم الذين سيغيرونه..١.. و... دون ان يدري.
كين (في نشوه): حسنا.. ايها السادة.. هل سنعلن الحرب على أسبانيا؟
ليلاند: لقد أعلنت «المحقق» الحرب فعلاً!
كين: و.. أنت أيها المكتئب.. الفوضوي... والمتحذلق!
ليلاند: لست كذلك.
كين: بل أنت كذلك.. انظر يا برتشنين إلى ربطة عنقه.
برنشتين يبدو عليه الارتباك وهو يتطلع في الوجوه)
ليلاند: شارلي.. أريد أن..
كين: هل أنت جاد؟
ليلاند (وقد أدرك عجزه عن الرد): كلا.. (وكما لو واتته فكرة طارئة)... إلا أنني لن أذهب إلى كوبا.
كين (لبرنشتين): أكاد أجن منه. لدينا يوميا مائتي طلب من صحفيين يودون السفر إلى أمريكا.. أليس كذلك؟
(برنشتين عاجز عن الرد)
ليلاند: برنشتين....، ألا تحب ربطة عنقى؟
كين (متجاهلاً أياه) أننى أعطيه فروق كتابة أسمه بالبنط العريض (متباهيا)... بقلم «جيد ليلاند» مراسل المحقق على الجبهة... (يتوجه نحو ليلاند).. يتشارد هاردنج ديفيد يفعل هذا.. لقد أطلقوا أسمه على سيجار.
ليلان: وماذا تسمي هذا؟
كين: رجل رفيع الشأن يا مستر برنشتين.
ليلاند: وكذلك من يشن الحرب.
كين: هذا أفضل ما عندي (يلتفت حوله).. مرحبا جيورجي...

(هي سيدة انيقة تنحنى وتهمس في أذنه)
جيورجي: مرحبا شارلو!
ليلاند: أحسنت صنعاً
جيورجي: هل كل شيء على ما يرام يا عزيزي؟
كين (تلتفت حوله): لو استمتع الجميع فهذا ما أريده
جيورجي: لدى بضع فتيات في الطريق!
ليلاند (مقاطعا): أتعرف ماذا تفعل؟ انت تجر بلدك إلى هذه... هل تعرف معنى الحرب يا شارلي؟
كين: جيورجي.. لقد حدثتك عن جيد...، أنه في حاجة للترفيه
ليلاند: لا حاجة لأن أذكرك بما يجري في كوبا.. لكن أن تقوم حرب...!
كين: جيورجي.. أنت تعرفينه.. أليس كذلك؟
جيورجي: سعيدة بمعرفتك يا «جيد»؟
كين: جيد.. ترى ما هو موقف صحيفتنا وجين لا تذكر شيئاً عن الحرب بينما صحف بولتزر وهيرست تكتب عنها يوميا؟
ليلاند: انهم يفعلون هذا لأنك تكتب عنها.
كين: وأنا أيضاً أكتب عنها لأنهم يكتبون عنها... أنها حلقة مفرغة. أليس كذلك (ينهض).. سأذهب إلى جيورجي.... أنت تعرفها.. أليس كذلك.. مستر برنشتين.
(برنشتين يصافحها).
كين: جيد... أنها تعرف، امرأة أدرك أنها ستروقك.. أليس كذلك يا جيورجي؟
ليلاند: أول صحيفة لديها الشجاعة لتقول الحقيقة عن كوبا.
كين: لقد تساءلت ليلة أمس لو أنك كنت هنا لإظهار إعجابك بهذه المرأة.. هذه.. (يفرقع باصبعه).. ماذا كان أسمها؟
- مزج -
٤٢- داخلي.. منزل جيورجي - ليل - ١٨٩٨: (١٤)
(جيورجي وهي تقدم امرأة شابه إلى ليلاند - نسمع شريط صوت لموسيقى بيانو)
جيورجي (استكمالا للمشهد السابق) إيثيلي.. هذا السيد في شوق للقائك.. مستر ليلاند.. أقدم لك ايثيل
ايثيل: أهلاً بك مستر ليلاند
(الكاميرا في حركة بان (أفقية) لتضم «كين» أمام «ليلاند» و«برنشتين» وقد تحلقت الفتيات حولهما)
فتاة: شارلي.. غنى لنا الأغنية التى تتحدث فيها عن نفسك
فتاة أخرى: وهل توجد أغنية باسمك؟
كين: لو اشتريت كيس فول سوداني في هذه المدينة ستحصلين على أغنية باسمك؟
(كين يندمج في الأغنية ويبدأ في الغناء مع الفتيات. إيثيل تقود «ليلاند» الحزين إلى المجموعة - «كين» يراه ثم يوجه انظاره نحو البروفيسور الواقف بجواره ليأخذ دوره - الغناء يتواصل ينهض «كين» ويتوجه نحو «ليلاند»)
كين: اسمع يا جيد.. لا تذهب إلى كوبا ان كنت لا تريد.. ولست مطالبا بأن تكون مراسلا حربياً إن لم تكن تريد أيضاً. أنا أريد أن أكون اكثر من مراسل حرب (يصمت) عندي فكرة.
ليلاند: انتبه جيداً يا «برنشتين» لما يقوله
كين: عندي وظيفة لك!
ليلاند (في شك): وما هي؟
كين: ان صحيفتنا لها وجهة نظر في الحرب الكوبية. وبما أنني مروج للحرب.. ما رأيك لو كتبت مقالة يوميا تقول فيها ما تريد أثناء غيابي.
ليلاند: أتعني ما تقول؟
(كين يومئ موافقاً)
ليلاند: لا مراجعة لما اكتبه؟
كين: دون أن يفصح عما يقصده : لا أحد!
ليلاند يتمعنه في حيرة ممزوجة بالحب وهو يعلم أنه عاجز عن حل غموض ما يوحي به وجه كين).
كين: وسوف نتحدث في الموضوع على العشاء غداً... أمامنا عشرة أيام قبل سفري لأوروبا.. سأفوز بالفتيات وأنت بالتذاكر.. حيث يحصل الناقد المسرحي عليها مجانا.
ليلاند: شارلي
كين: هذا أفضل ما يمكنني عمله
ليلاند (مبتسما): لا يهم ما يحدث لي.. لكنك ستكتشف يوما أن سحرك هذا لن يكفى...
كين: انت مخطئ.. لأن الأمر يهمك.. فكر جيدا.. انني لا ألوم يا «برنشتين» مستر «ليلاند» على رفض أن يكون مراسلا

حربياً.. فضلاً عن أنني علمت أنه لا يوجد مطعم جيد في كل أنحاء الجزيرة.

٤٣- داخلي ـ مكتب كين ـ نهار ـ ١٨٩٨:

(لقطة قريبة على عنوان يشغل الصفحة «من سي. أف. كين وباريس. فونسا» تتراجع الكاميرا لتبدو بقية أجزاء العنوان بحروف كبيرة تقول: إلى شارلي فوستركين.. نيويورك.. يحجز لحين الوصول ـ تواصل الكاميرا تراجعها لتكشف عن حجرة مكدسة بصناديق مغلقة وتماثيل من صناديق الشحن ومقتنيات فنية أخرى ـ «ليلاند» يفتح الصناديق و«برنشتين» يقترب من الباب.

برنشتين: لقد وصلتني برقية من مستر «كين».. لماذا لا نذهب إلى أوربا.. هو يريدك هناك

ليلاند: حتى يستمتع بحياته.. لكنه معي...

(برنشتين يتوقف وينظر بحدة).

ليلاند (مواصلا): أود أن أسألك علي أن تجيبني بصراحة.

برنشتين: ألست صريحاً معك دائماً؟ أو على الأقل غالبا؟

ليلاند: أتراني مغرور ا؟ ومنافقاً ومتجهم الوجه؟

برنشتين: نعم

(تبدو الدهشة على وجه ليلاند).

برنشتين (مواصلاً): أن كنت تظن أنني سأقول عكس رأي مستر كين.. فلن أفعل.. (يتلفت حوله).... مستر «ليلاند».. لقد كان كرما منه أن يعدك بأنه لن يبعث بتماثيل.

ليلاند: يبدو أنك لم تفهمني.. أنها واحدة من التماثيل النادرة.

برنشتين (وهو يتفحص تمثالاً بعناية): كلا.. ليس بالندرة التى تتصورها (يسلمه برقية).

أنه يريد شراء أكبر ماسة في العالم

ليلاند: لكنه لا يقتني الماس.

برنشتين: هذا صحيح.. إلا أنه يقتني كل من يقتني الماس! على أية حال فهو لا يقتني التماثيل فقط.

الهوامش:

(١) اللقطات من ١-١٤ من مقدمة السيناريو صارت أكثر تفصيلاً من نسخة الفيلم النهائية وأن ظل الإحساس والمضمون واحداً في كليهما.

(٢) من المشهد (١٥) ومع صوت المعلق... مع عرض موجز الأخبار يختلف نسخة الفيلم النهائية كثيراً عن السيناريو المنشور، ومع أن ما حذف من مادة قليل إلا في إعادة ترتيبها مع بعض الحوار... ومن ثم فقد حذف ذكر اسم هيرست.

(٣) المشهد ١٦ من الفيلم ثم فيه اختصار الخوار مع تشابك (تطابق جزئي Overlap) جملة بأخرى وهو من أبرز ما قدموه الفيلم ولم يذكر في السيناريو المنشور.

(٤) في الفيلم لا نسمع صوت «رولستون» وهو يتحدث في التليفون.

(٥) في الفيلم وفى اللقطات المتقاطعة فإن ما نراه على الشاشة من المخطوط (شارلس فوستركين). وقد التقيت بمسز كين عام ١٨٧١.

(٦) اللقطتان الاعتراضتان في المشهد ٢٩، وما قبلها حذفا من الفيلم حيث نرى في الفيلم مشهد كين وتاتشر والأم والأب تنتهي بالكاميرا على الزحافة المنسية والثلج يتساقط عليها، ثم يأتي واحد من أشهر مشاهد الفيلم (لا يظهر في السيناريو) حيث نرى شارلس طفلاً وهو يفتح هدية الكريسماس وهي الزحافة، وتاتشر يقول لي كل عام وانت طيب يا شارلس ثم قطع إلى لقطة قريبة لشارلس وهو يرد عليه، ويتقدم تاتشر ليقرأ رسالة يذكره فيها بمسئولياته مع اقتراب عامه الحادي والعشرين ثم قطع على سكرتيرة تاتشر تقرأ لم رد كين حيث يعلن عن اهتمام من بين كل أملاكه بجريدة المحقق فقط.

(٧) المشهد (٣٠) تمت إضافة له في الفيلم حيث يبدأ بـ «تاتشر» وهو يقرأ بعض عناوين صحيفة (المحقق) وتصاعد غضبه مع كل عناوين من عناوين الصحافة الصفراء، المشهد التالي وكما في الفيلم يظهر ليلاند لأول مرة حيث يدخل أسرى برنشتين. كما استبدل الفيلم موضوع حديث تاتشر مع كين حول شركة مترو بوليتان للنقل إلى شركة النقل العام.

(٨) قبل المشهد (٣١) في الفيلم مشهد يدور بين تاتشر وكين وبرنشتين لا يوجد في نسخة السيناريو، تدور أحداثه عام ١٩٢٩ حيث يوشك كين على الإفلاس مؤقتاً وهو يوقع عقد تناوله عن الصحيفة لشركة تاتشر ـ خلال هذا المشهد يقول كين أنه لو لم يكن ثرياً لفضل أن يكون عظيماً ومشهوراً، ويسأله تاتشر ماذا كان يجب أن يكون ويرد كين: كل ما تكرهه.. والسطور في مخطوطة تاتشر التى يبدأ بها مشهد ٤١ حذفت من الفيلم.

(٩) في الفيلم ينتهي هذا المشهد (٣٥) على قوله كين، «مستر كارتر» لقد كنت غاية في التفهم.. طاب يومك»

(١٠) مشهد (٣٦) حذف كله من الفيلم.

(١١) اسم «مايك» استبدل باسم «سولى» في الفيلم.

(١٢) المشهد (٤٠) لا يبدو «كين» في الفيلم أكثر حياء ولا يعقد مقارنة بين الدجاج والنعامة.

(١٣) المشهد (٤١) يتداخل الحوار كثيراً.. ويبدو إعادة ترتيبه... وهلع ليلاند حول إثارة كين للحرب اختصرت في سطر واحد في الفيلم. كما تم حذف إشارة كين إلى هيرست وشخصية جوجيورجي حذفت من السيناريو لعدم موافقة الرقابة عليها وهو ما استدعى إعادة توقيع المشهد كله.

(١٤) المشهد ٤٢، تم حذفه كله لاعتراض الرقابة على ظهور بيت للدعارة.

يتبع العدد القادم

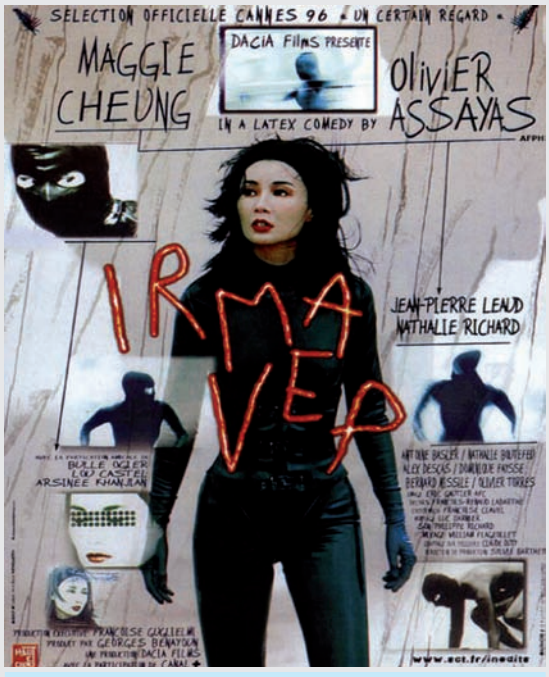
الاحتفاظ بطزاجة لحظة التصوير الأولى

«إرما فِب».. الفيلم الذي جعل من أوليفر أسارياس رائيا أصيلا

عبدالله خميس

كاتب من عُمان

يشكل فيلم «إرما فِب» Irma Vep نقطة تحول في مسيرة المخرج السينمائي الفرنسي أوليفر أسارياس Olivier Assayas، ففي هذا الفيلم ظهرت موهبة أسارياس كمخرج سينمائي له رؤية خاصة، كما استطاع العثور على صوته الخاص وأسلوبه الذي يميزه عن غيره، بعد أن كانت أفلامه السابقة تحمل إرهاصات ميلاد فنان أصيل، إلا أن هذا المولد قد قُدِّر له أن يتحقق مع فيلم «إرما فِب» الذي ظهر للوجود عام ١٩٩٦م.



«إرما فب» فيلم ملون تتخلله مشاهد بالأبيض والأسود، مدته ٩٩ دقيقة. هو عبارة عن فيلم داخل فيلم، فضلا عن كونه فيلما عن صناعة الافلام. الفيلم يتضمن تحية للرائد السينمائي الفرنسي لويس فيلاد، وهي بالأخص تحية خاصة لسلسلة أفلام صنعها هذا المخرج عام ١٩١٥ وحملت عنوان «مصاصي الدماء». فضلا عن ذلك، فإن فيلم «إرما فب» عبارة عن لفتة تقدير لأعمال المخرجين الطليعيين والمستقلين الذين يحاكي هذا الفيلم نتاجاتهم الفنية عبر صيغ فنية اشتهروا بها مثل «الأفلام المصنوعة يدويا» والشرائط المخدَّشة وغيرها، إذ يحاول «إرما فب» أن يجد لنفسه مكانا بين نتاجات المخرجين الطليعيين مثلما يحاول ان يجد لمبدعه موطئ قدم بينهم، ولسوف تسعى بقية هذه المادة إلى توضيح الكيفية الفنية التي تم بها هذا السعي.

في أفلام من قبيل «إرما فب» حيث الشكل والمضمون يكادان أن يكونا نفس الشيء، فإن تلخيصا تفصيليا لقصة الفيلم يصبح ضروريا. الشخصية الرئيسية في «إرما فب» هي شخصية ماجي تشينج، وهي ممثلة شهيرة من هونج كونج تشتهر بأفلام فنون القتال والكونج فو. في «إرما فب» تلعب ماجي تشينج شخصيتها الحقيقية، وهي بالطبع، تتسمى باسمها الحقيقي. تصل ماجي تشينج إلى فرنسا لتقوم ببطولة فيلم اسمه «إرما فب» وهو اسم الشخصية الرئيسية في الفيلم والتي من المقرر أن تلعب دورها ماجي. فيلم «إرما فب» التي تأتي ماجي لتكون بطلته هو عبارة عن إعادة صناعة لسلسلة أفلام «مصاصي الدماء» التي أخرجها في أوائل القرن الماضي المخرج الفرنسي الرائد لويس فيلاد، وهي مجموعة أفلام عن عصابة لصوص يسمون أنفسهم مصاصي الدماء ومن ضمن العصابة سارقةٌ تسمى إرما فب. من يقوم بإخراج النسخة الجديدة من «مصاصي الدماء» (تحت مسمى جديد هو «إرما فب») مخرج اسمه رينيه فيدال (يلعب دوره الممثل الفرنسي الشهير جان–بيير ليود، وهو الفتى المدلل لافلام الموجة الفرنسية الجديدة في الستينيات والسبعينيات من القرن الماضي). وهكذا فإن ماجي تشينج قد وصلت إلى باريس بدعوة من المخرج رينيه فيدال لتكون بطلة فيلمه الجديد «إرما فب».

كنوع من التحية للمخرج لويس فيلاد، يقرر رينيه فيدال تصوير فيلمه بالأبيض والأسود وإن يكون صامتا. وعلى الرغم من أن قصة سلسلة أفلام «مصاصي الدماء»، وبالتبعية قصة فيلم «إرما فب» الذي يزمع رينيه فيدال إخراجه، هي عن عصابة لصوص فرنسيين ينتمون لقاع المدينة، إلا أن رينيه فيدال يؤمن أنه لا توجد ممثلة فرنسية تصلح للقيام بدور إرما فب. لذا يستدعي ممثلة هونج كونج ذائعة الصيت ماجي تشينج لتلعب الدور بعد أن إنبهر بملامحها حين رآها في أحد أفلام فن الكونج فو. أول مهمة بانتظار ماجي تشينج هي ارتداء زي إرما فب، وهو زي من المطاط الأسود Latex يشبه ما يرتديه الرجل الوطواط أو ما ارتدته لاحقا الممثلة الأمريكية هالي بيري في فيلم «المرأة القطة» (وهو فيلم تم إنتاجه بعد «إرما فب» بـ ٨ سنوات). في كواليس تصوير فيلم «إرما فب» تتعرف ماجي تشينج على زَوَا، وهي المرأة المسؤولة عن تلبيس الازياء للممثلين. بمرور الوقت تُطوِّر زَوَا إعجابا خاصا جدا بماجي، كما تقوم –بسبب كونها دائمة الحديث– بإخبار ماجي أن المخرج رينيه فيدال يعيش انتكاسة فنية، وانه بعد عهد من التميز فإن أفلامه الاخيرة تذهب أكثر فأكثر نحو التدهور. بالنسبة لماجي فإن رينيه فيدال يبدو واثقا من نفسه ولديه رؤية محددة واضحة عما يريده من إعادة صناعة «مصاصي الدماء»، وهكذا يبدأ العمل في الفيلم. بعد تصوير عدة مشاهد، يقام عرض خاص لما تم تصويره. يستاء المخرج رينيه فيدال مما شاهده ويبدو له أن ثمة شيئا ناقصا، ويقترح على ماجي تشينج أن تحاول أن تتقمص شخصية إرما فب أكثر وأن تتعمق في فهمها. متاثرة بكلام رينيه فيدال، ترتدي ماجي تشينج ملابس المرأة/القطة الخاصة بالشخصية التي تمثلها في الفيلم وتخرج من غرفتها

في الفندق الذي تسكنه، وتقوم بعملية سطو حقيقية على مجوهرات إحدى النساء المقيمات في الفندق. وتماما كما حدث لشخصية إرما فِب في «مصاصي الدماء» (١٩١٥م)، تصعد ماجي تشِينج إلى سطح الفندق تحت المطر المنهمر وتلقي بالجواهر التي سرقتها من أعلى سطح البناية، ثم تعود لغرفتها منهكة من التجربة التي خاضتها.

ما يحدث تاليا هو أن رينيه فيدال يختفي ولا أحد يعرف أين ذهب، فيتعطل العمل في الفيلم. يتضح لاحقا ان رينيه مصاب بانهيار عصبي، وانه قد تم إيداعه دار رعاية خاصة حتى يتعافى، وبالتالي يتحتم على منتجي الفيلم إيجاد مخرج آخر لمواصلة العمل. يتم إسناد العمل في فيلم «إرما فِب» لمخرج ثان هو صديق لرينيه فيدال لكنه يختلف عنه في الرؤى السينمائية. لا يتورع المخرج الجديد عن القول انه قَبل إخراج هذا الفيلم فقط لإخراج نفسه من ضائقة مالية يمر بها، كما ان الشيء الذي لا يستطيع ان يستوعبه مطلقا هو لماذا اختار رينيه فيدال ممثلة من هونج كونج لتلعب دور سارقة فرنسية تنتمي لقاع مدينة باريس! يرهن هذا المخرج موافقته على إتمام العمل في «إرما فِب» باستبدال ماجي تشينج بممثلة فرنسية، فيكون لهَ ما أراد. في ظل تلك اللخبطة، تختفي ماجي تشينج هي الاخرى، ليتضح لاحقا أنها سافرت على حين غرة إلى نيويورك للقاء المخرج ردلي سكوت في موعد مرتب بينهما. في المشهد الاخير للفيلم، يجتمع طاقم العمل في فيلم «إرما فِب» لمشاهدة النسخة التي أخرجها رينيه فيدال للفيلم. فوفقا لما يرويه أحد أفراد طاقم الفيلم، فإن رينيه فيدال قد ظهر فجأة البارحة وأنجز عملية مونتاج اللقطات التي قام بتصويرها، وتكون الدقائق الاخيرة للفيلم هي مشاهدتنا نحن –كجماهير– للفيلم الذي أنجزه رينيه فيدال، ويا له من فيلم! إن ما قام به رينيه هو تخديش شريط الفيلم الاصلي يدويا بالطريقة التي يعمل بها صنّاع السينما الطليعية، حيث خدّش الفيلم وأحدث فيه خطوطا ودوائر ونقاطا وحُبيبات كالتي نرى بعضها في الافلام القديمة، وقام بالعبث بوجه ماجي تشينج وعيونها بطريقة من المفروض انها تعكس رؤيته عما أراد فعلا أن يقوله في الفيلم لكن الكاميرا لم تستطع قوله.

أجرى المخرج أوليفر أسياس تجاربه في جماليات فيلم «إرما فِب» على أكثر من صعيد. فقد قام بالتجريب في مجال السرد السينمائي (مبدئيا من خلال إخراج قصة عبارة عن «فيلم داخل فيلم») وكذلك كان مجربا في الإيقاع—اي إيقاع سير الاحداث في الفيلم من حيث الطول الزمني للقطات وسرعة أو بطء الانتقال من مشهد لآخر. كما كان أسياس مجربا في اختيار الممثلين، وفي «النوع السينمائي» Film Genre من حيث كون فيلمه لا يمكن تصنيفه بسهولة في أية خانة سينمائية شائعة كالكوميديا أو الرعب أو الخيال العلمي أو غيرها. فضلا عن ذلك فإن في الفيلم تجريبا في الاسلوب، فهو يمزج التمثيل البشري بالتحريك (الانيميشن)، كما يمزج التصوير الملون بالتصوير بالأبيض والأسود على الطريقة القديمة ذات الحُبيبات. كذلك فإن فيلم أسياس، من ناحية تحليل المضمون، هو بيان عن وجهة نظره حول حاضر السينما الفرنسية، مع بعض تعليقات عن السينما الأمريكية. وسوف تختص السطور اللاحقة بتوصيف نواحي التجريب هذه بصورة أكثر تفصيلية.

التجريب في اختيار الممثلين يتجلى أولا وقبل كل شيء في اختيار ممثلة ذائعة الصيت من هونج معروفة بادوارها في أفلام فن الكونج فو القتالي لتكون بطلة فيلم تجريبي فرنسي. تأتي ماجي تشينج لتلعب دورا سبق وان لعبته قبلها موسيدورا معبودة الفرنسيين. كيف ستكون ردة فعل الجماهير على ذلك، حين يروا دورا قدمته إحدى أبرز نجماتهم يتم إعادة تقديمه

بممثلة آسيوية؟ إن الممثلة الهونج كونجيّة لا تلعب فقط دورا قدمته قبلها رائدة فرنسية، لكنها تلعب هذا الدور في فيلم فرنسي تجريبي. فمن المعروف أنه في الأفلام التجريبية فإن المخرجين يتحاشون مشاركة الممثلين ذائعي الصيت، لأن الممثل المشهور له صورة معينة موجودة في أذهان الجمهور قد تتسبب في إفساد مفهوم التجريب. المخرج أوليفر أسَاياس، في شريط فيديو مصور تم إعداده عام ٢٠٠٨م، أفاد أن هدفه من اختيار ماجي تشينج لتلعب دور إرما فب في فيلمه قد وُلِدَ من رغبته في أن يرى كيف سيتقبل الجمهور الفيلم وكيف سيتعاملون مع وجود ماجي تشينج. لقد كان أساياس، ببساطة، يجري تجربة. كما تطرق أساياس بإيجاز، في نفس شريط الفيديو المذكور، إلى أسباب اختياره للممثل جان–بيير ليود ليلعب دور المخرج رينيه فيدال قائلا إنه يحب مشاهدة ليود «في مواقف مختلفة». لم يحدد أساياس بالضبط ما هي المواقف المختلفة التي يعنيها، لكن من المحتمل أنه كان يشير إلى مشاركة ليود السابقة في بطولة فيلم آخر اخرجه أساياس عام ١٩٩١ وحمل عنوان «باريس تستيقظ». لعب ليود في ذلك الفيلم دور أب خمسينيّ يعيش مع صديقة حميمة له هي في عمر ابنه الوحيد. لعل أساياس كان يلمّح إلى أنه مثلما أراد أن يرى كيف سيؤدي ليود دور العاشق العجوز لفتاة صغيرة، فهو أيضا أراد أن يرى كيف سيبدو ليود في دور مخرج فرنسي يعيش فترة تدهور تجربته الفنية التي استندت يوما على موروث تيار الموجة الفرنسية الجديدة. إذا كان «العاشق العجوز المغرم بصبية صغيرة» يُعَدُّ دورا جديدا على جان–بيير ليود، فإن اختيار ليود ليلعب دور المخرج رينيه فيدال يعني بالنسبة لأوليفر أساياس أكثر من مجرد منح دور جديد لفنان مخضرم. إن جان–بيير ليود هو أيقونة الموجة الفرنسية الجديدة وفتاها المحبوب الذي ظهر في أبرز أفلامها (في الستينيات والسبعينيات)، وهو في «إرما فب» يقوم بدور مخرج عجوز كان متميزا في فترة سينما الموجة الجديدة، واليوم يعيش حالة احتضاره الشخصي كما يعيش مرحلة احتضار الموجة الفرنسيَة الجديدة كتيار فني. إن اختيار هذا الممثل بالذات ليلعب هذا الدور بالذات لم يكن عشوائيا، فالمرء حين يشاهد أيقونة الموجة الفرنسية الجديدة (كممثل) يلعب دور مخرج تعلن أفلامه احتضار هذه الموجة فإنه قطعا لابد أن يتساءل ويتفكر: ترى ما الذي يحدث للسينما الفرنسية؟ أيا ما كانت الإجابة، فإن إثارة هذا التساؤل هو هدف في حد ذاته، وهو هدف قد تحقق بمجرد اختيار جان–بيير ليود ليلعب هذا الدور. بهذا المعنى فإن أوليفر أساياس كان تجريبيا في اختيار أبطال فيلمه، وعلينا أن نتذكر أن فيلم «إرما فب» معنيّ كثيرا بمناقشة حال السينما الفرنسية (ومقارنتها بسينما هوليوود). إن الفكرة الشائعة عن السينما الفرنسية أنها سينما للنخبة فقط، وأنها مليئة بالثرثرة وأن حبكات أفلامها ضعيفة. يدرك أساياس هذا التصور الشائع ولذا نراه في «إرما فب» مستمتعا باللهو بهذا التصور واختباره والعمل تارة على ما يبدو ظاهريا أنه تأكيد له، وتارة أخرى على ما يبدو ظاهريا أنه نفي له. يضع أساياس بطلة فيلمه الأجنبية ماجي تشينج في مواقف عديدة داخل الفيلم تضطر فيها لسماع تعليقات متباينة عن حال السينما الفرنسية. من ضمن هذه المشاهد أن مذيعا تليفزيونيا يستضيف النجمة ماجي تشينج أثناء تصويرها لفيلم «إرما فب» ويسألها عن رأيها في السينما الفرنسية، وقبل أن تعلق ماجي بشيء يذكر يقاطعها المذيع وينطلق في ثرثرة معربا عن موقفه من السينما الفرنسية من أنها للنخبة فقط وأنها مملة وأن سينما هوليوود وأفلام هونج كونج القتالية أفضل بمراحل. ويمضي هذا المذيع في حماس منقطع النظير مثرثرا عن أن مشاهد شلالات الدم وتفجير السيارات في الأفلام التجارية هي الفن الحقيقي، وذلك وسط ذهول ماجي تشينج وصدمتها. المفارقة الذكية هنا هي أن هذا المذيع الذي كان ينتقد السينما الفرنسية لكونها سينما مليئة بالثرثرة وتفتقر للتشويق، كان هو بنفسه ثرثارا حقيقيا. ذلك المشهد بلا شك جزء من لعب أوليفر أساياس بالصورة النمطية عن السينما الفرنسية. لَعِبٌ يعمل على إثارة التأمل والتساؤل، إذ أن جزءا مما يسعى إليه أساياس في هكذا مشهد هو التخلي عن الجماليات المعلبة للسينما التجارية المهيمنة وارتياد آفاق جماليات جديدة تعمل على مخاطبة ذهن المتلقي وخلق تساؤلات نقدية لديه إزاء ما يشاهده على الشاشة من صراع للأحداث والأفكار ووجهات النظر.

جزء كبير من خصوصية فيلم «إرما فب» يأتي من أسلوب الفيلم، الذي يمكن وصفه بالأسلوب الحر. بداية، قد يبدو مصطلح «الأسلوب الحر» فضفاضا وغامضا، ومع ذلك فإن الحرية هي أفضل كلمة لوصف شخصية فيلم «إرما فب». ما يمنح الإحساس بالحرية في «إرما

فب» هو حركة الكاميرا وطبيعة السرد السينمائي للفيلم. على الصعيد النظري، فإن فيلم «إرما فب» يَنْهَل من ميراث «سينما الحقيقة» وأساليبها التعبيرية، وسينما الحقيقة هي أحد الأطر النظرية التي استخدمتها الموجة الفرنسية الجديدة للوصول إلى غاياتها. تُعرّف «موسوعة بريتانيكا المختصرة» –في نسختها على الإنترنت– سينما الحقيقة بأنها: «حركة سينمائية فرنسية ظهرت في الستينيات من القرن العشرين تسعى إلى الوصول إلى الواقعية التامة من خلال تصوير الناس في مختلف أوضاعهم مع الارتكاز على حوارات جديرة بالثقة». لا يحتاج المرء للمضي أكثر في بقية ذلك التعريف ليدرك أن فيلم «إرما فب» هو حفيد للموجة الفرنسية الجديدة، أو على الأقل فإنه قد ورث عنها بعضا من ركائزها. يقول مستعرض الأفلام جيمس بيراردينيللي: «إن ما يجعل «إرما فب» فيلما متماسكا هو تلك المجموعة من الشخصيات التي احتواها والتي تبدو صادقة تماما. أوليفر أسياس يستخدم تقنيات سينما الحقيقة من كاميرا محمولة ولقطات طويلة زمنيا بشكل متميز، بحيث يجعلنا ندخل بسرعة في حياة تلك الشخصيات ونتماهى معها». إن الإندماج في حيوات مجموعة من الشخصيات بحواراتها الطازجة التي تشبه الحوار الحقيقي يبدأ في «إرما فب» من المشهد الاول. في هذا المشهد يقدمنا الفيلم مباشرة لمجموعة كبيرة من الشخصيات دفعة واحدة. نحن داخل شركة إنتاج فني في يوم عمل مزدحم جدا وكل فرد ملته بما يشغله، والكاميرا المحمولة تتجول بحرية هنا وهناك محاولة التقاط ما يحدث للجميع، وفي ذلك الجو الضاج بالحركة تدخل ماجي تشينج مقر الشركة بعد أن وصلت للتو من هونج كونج ولم تجد من يستقبلها بالمطار. يؤسس هذا المشهد لروح «الاسلوب الحر» الذي ساد فيلم «إرما فب». الكاميرا تتحرك بخفة، والبشر كثيرون جدا في اللقطة الواحدة والمشهد الواحد وكل واحد منهم مشغول بشيء ويتحدث في شأن –غالبا على الهاتف– لا يعني بقية الشخصيات من حوله. على الرغم من أن ماجي تشينج هي بطلة الفيلم، إلا أنها نادرا ما ظهرت لوحدها في أية مشهد. هي دائما –تقريبا– محاطة بعدد كبير من البشر.

لو قارنا ذلك بسينما هوليوود لوجدنا البطل دائما في مركز الكادر، وهو عادة إما في حوار مع زميله الممثل السنيّد Supporting Actor أو في موقف تحد مع الشرير. حتى حين يظهر البطل في سينما هوليوود في لقطة جماعية، فهو دائما في وسط الكادر أو محاط بإضاءة خاصة تميزه عن الاخرين. أما ماجي تشينج في «إرما فب» فهي دائما وسط الناس ولا تتميز عنهم بشيء، ومع ذلك فنحن نعلم انها هي بطلة الفيلم ولم يؤثر وجودها وسط الآخرين على شيء في دورها المركزي في الفيلم (مع أنهم دائما يتحدثون اكثر بكثير مما تتفوه به هي!). إن ما نكتسبه هنا هو اننا نتعرف على كثير من الأشخاص الآخرين حول البطلة وليس على شخص واحد فحسب، وفي ذلك بالطبع إثراء لتجربة الفُرجة السينمائية.

ذروة الشعور بالروح الحرة التي تشيع في فيلم «إرما فب» تتأصل بشكل جذري في مشهد العشاء في بيت أصدقاء زَوَا مسؤولة تلبيس الملابس. فبعد العرض الاول لفيلم «إرما فب» والذي بدا فيه المخرج رينيه فيدال منزعجا مما تم تصويره، يغادر الجميع المكان ويتركون ماجي تشينج وحيدة، هناك تلاحظها الحكّاءة زَوَا فتأخذها على ظهر دراجتها النارية وتذهبان للعشاء. تدخلان البيت حيث ينفتح المشهد فجأة على مجموعة كبيرة من الأشخاص على مائدة طعام يتناولون عشاءهم، وبطبيعة الحال فإن ماجي و زَوا تنضمان إليهم. بلا مقدمات يقدمنا الفيلم فجأة إلى ما يقرب من نحو عشر شخصيات جديدة لم نصادفها قبلا. كل واحد فيهم مندمج في حوار ساخن مع شخص من الحاضرين مختلف عن الحوار الذي يديره جاره مع الشخص الجالس بجواره أو قبالته. الجميع يتكلم في ذات الوقت، وهو ليس

حوارا هادئا، ولكنها حوارات ساخنة كانت قد ابتدأت قبل دخول ماجي و زَوَا للمشهد. ماجي التي لا تتحدث الفرنسية تقف حائرة امام هذا الحضور المفاجئ للبشر والمواضيع المطروحة للنقاش، كما نشاطرها نحن الحيرة أيضا لأنه لم يسبق لنا على الأرجح أن رأينا شيئا كهذا في السينما (أو لعلنا رأيناه مرة او مرتين لا اكثر من قبل). الكاميرا المحمولة تلهث محاولة عدم تفويت شيء وساعية للإلمام بكل ما يدور، وهي تتحرك بسرعة من شخص لآخر لالتقاط خيط الحوار الدائر. هذا المشهد، باختصار، هو صنيعة عبقري. فخلافا للتعامل المُحْكَم والحاذق مع الكاميرا ومع الميزانسين، فإن المشهد في مجمله بدا حقيقيا جدا وارتجاليا جدا للدرجة التي يصعب على المرء أن يصدق فيها أن هذا تمثيل. يعطي هذا المشهد بالذات مصطلحَ «الاسلوب الحر» معناه الكامل، ومن هذه النقطة بالذات في «إرما فب» فإن إحساس المشاهدين بالفيلم قد تغير. عند مشهد العشاء يتيقن المرء أن هذا فيلم مختلف، أي أنه مختلف في جمالياته وحساسيته الفنية. ففي أفلام التيار المهيمن يشعر المرء أن كل شيء في الفيلم مصمم ليقود لنهاية محددة عبر خط أحادي مستقيم، بحيث أن (أ) تقود إلى (ب) وهي بدورها ستقود حتما إلى (ت)، وهكذا. أما في «إرما فب» فإنه ومن هذه النقطة بالذات يصبح حدوث أي شيء في الفيلم واردا جدا. لقد تهاوى منطق اللقطات المحسوبة بلغة الرياضيات الذي اعتاد عليه المشاهد، وحل محله الإحساس بأن كل شيء يمكن أن يحدث، وأن الفيلم يمكن أن ينفتح فجأة على قصص جديدة وشخوص جدد لا علاقة لها بكل ما مر قبلا. هنا تزداد وتيرة التشويق حين ينجح المرء في إدراك أنه يقف أمام لغة سينمائية مختلفة عن اللغة التي اعتاد عليها. ينبني السرد التقليدي في الأفلام المهيمنة حول بطل يجد نفسه في مأزق، وما يحاول فعله طوال الفيلم هو إنقاذ نفسه من المأزق الذي وقع فيه. في «إرما فب» يتخلق السرد السينمائي من الإنسياب الطبيعي لحركة ماجي تشينج ومن الاماكن والاشخاص التي تجد نفسها محاطة بهم. كل ما يفعله الفيلم أنه يسير حيث تسير ماجي، ثم يتوقف مؤقتا في كل مكان تتوقف هي فيه ليعرفنا بكل ما حولها من شخوص ومواقف وحكايات وديكورات وغيرها، وما إن تغادر ماجي المكان حتى يغادر معها السرد إلى أفق جديد ومكان جديد ووجوه جديدة. في «إرما فب» ليس المهم ما تقوم به البطلة من مغامرات. إن المهم هو: اين هي الآن؟ من معها؟ ما الذي يتحدثون عنه؟ اين سيكون مشوارها القادم؟ بمن ستلتقي تاليا؟ ما هي الاشياء التي سيكون الأشخاص الذين ستلتقي بهم يتحدثون عنها؟ حين يصل فيلم «إرما فب» هذه النقطة، بدءا من مشهد العشاء، يشعر المشاهدون بارتباطهم بالفيلم اكثر، ولعل ذلك هو ما عبر عنه الكثير من المشاهدين عبر مواقع مختلفة على الإنترنت حين ذكروا أن النصف الثاني للفيلم أكثر تشويقا.

إن الروح الحرة ومسحة الإحساس بالارتجال المبثوثة في «إرما فب» تكمن جزئيا في أسلوب أوليفر أسارياس الذي لا يحب عمل البروفات المتكررة rehearsals قبل بدء التصوير. في مقابلة أجريت مع أسارياس أثناء ترويجه لفيلم «بوابة الإقلاع» (٢٠٠٧م)، سأل صحفيٌّ أسارياس: «إذن أنت لم يكن لديك وقت كاف لعمل البروفات؟» أجاب أسارياس: «كلا، أنا على أيةً حال لا أعمل البروفات أبدا، لكني أصوّر كثيرا. نعم أعيد التصوير مرارا لكن ذلك مختلف عن عمل البروفات. لم يكن لدينا وقت لذلك، فقد صورنا الفيلم (فيلم «بوابة الإقلاع») في ستة أسابيع». هنا سأل الصحفي أسارياس: «ولماذا لا تؤمن بالبروفات؟» فرد أسارياس: «لأنها تُفسد عفوية التمثيل. أعتقد أن هناك نوعا من الفطرية، هناك شيء خاص في مسألة أن يقول الممثل الجملة في المرة الاولى بحضور الكاميرا في موقع التصوير. أعتقد أن هناك شيئا مميزا يحدث. حتى لو قام الممثل بالتدرب على الجملة أمام مرآة في الحمام، فإنها لا تعود هي ذات الجملة. مع اللابروفات تكون هناك اللحظة الغُفل التي يعيش فيها الممثل الدور. إعادة التصوير الثانية تكون شيئا مختلفا. ففي الإعادة الثانية يكون الممثل مشغولا بتذكر صدى قوله للجملة في المرة الاولى. يكون في مرحلة تساؤل: ما الذي كان جيدا في المرة الاولى، ما الذي عليّ فعله

الآن لتحسين الأمر. وفجأة يستيقظ الوعي الذي قد يقود إلى النتيجة المطلوبة. الامر يستغرق وقتا ولكن مع الإعادة العاشرة يكون الممثل قد عاد مجددا لعفوية المرة الأولى. إن كل ما أسعى إليه هو الحفاظ على طزاجة لحظة التصوير الاولى». إن محاولة أوليفر أسارياس لـ «الاحتفاظ بطزاجة لحظة التصوير الاولى»، هو ما وصفناه هنا بالروح الحرة التي يشعر بها المشاهد عند مشاهدة «إرما فب».

ما يتبقى قوله بالنسبة لفيلم «إرما فب» على صعيد المضمون المضمَر بين السطور (أو بين اللقطات، بالأحرى)، هو أن الفيلم عبارة عن محاولة من مخرجه ليلحق بنهر التجريب السينمائي الذي يصب في بحر العطاء الطليعي الخلاق. هذه المحاولة لا تتضح فقط من خلال مجافاة «إرما فب» لمعايير السرد السينمائي في السينما التجارية الرائجة ووقوفه متفردا باختلافه عنها، وإنما تتضح أيضا من خلال انحناءته التقديرية لعطاءات المخرجين الطليعيين. تتجسد تحية الولاء والعرفان هذه من خلال ممارستين تضمنهما الفيلم: الأولى هي تحية الإجلال الخاصة Homage بالرائد السينمائي الفرنسي في مرحلة السينما الصامتة، لويس فيلاد، من حيث صناعة فيلم يرتكز على سلسلة أفلام «مصاصي الدماء» التي أنجزها فيلاد عام ١٩١٥م، وكذلك من حيث تضمين «إرما فب» لقطات لا بأس بمقدارها من «مصاصي الدماء» تعيد هذا المخرج للأذهان وقد تساعد على إعادة اكتشافه (وهو ما تحقق بالفعل، فشعبية «إرما فب» دفعت آلاف المشاهدين حول العالم للتعرف على أفلام «مصاصي الدماء» لـ لويس فيلاد بعد أن كان النسيان قد أوشك أن يطويها). الممارسة الثانية التي سعى «إرما فب» من خلالها إلى إلحاق نفسه بتيار السينما الطليعية/ التجريبية هي من خلال كونه هو ذاته فيلما تجريبيا في بعض نواحيه، بل وأكثر من ذلك، فقد قام الفيلم بمحاكاة أساليب المخرجين التجريبيين وإعادة إنتاج التقنيات الخاصة بهم. لقد استخدم أسارياس عدة تقنيات ليجعل فيلمه يرقى لمستوى الأفلام التجريبية، او على الأقل إلى مستوى فيلم «نصف تجريبي، أو شبه تجريبي» كما وصفه هو بنفسه ذات مرة. استخدم أسارياس خليطا من الأنيميشن والتمثيل البشري والتصوير الملون والتصوير بالابيض والأسود (دون نسيان الحبيبات التي تظهر على شرائط الأفلام القديمة). كما استخدم وسائل التجريبيين فيما يعرف بالأفلام المصنوعة يدويا (أي التي يتم إنتاجها دون استخدام كاميرا) والتي تعتمد على التخديش على الشريط السينمائي ذاته والرسم عليه وتلوينه وأحيانه حرقه أو إلصاق مواد عضوية عليه وما شابه ذلك. في نهاية «إرما فب» نرى طاقم الفيلم وقد اجتمعوا ليشاهدوا الفيلم الذي صوره رينيه فيدال. لقد قام رينيه بعمل كل تلك «الحركات» المذكورة سابقا من ممارسات راسخة للتجريبيين ونفذها على اللقطات التي صورها. خلع عيون ماجي تشينج واستبدلها بدوائر تتقافز وتكبر وتصغر، وعمل تخديشات وأضاف خرخشات وأصواتا غير مفهومة، وخدّش الفيلم وملأه بالحبيبات، وجرب كل ما يجوس بخاطره من أفكار على اللقطات التي تظهر فيها ماجي تشينج. بعض المشاهدين ومستعرضي الأفلام يعتبر ذلك رسالة حب من رينيه فيدال لماجي يعبر فيها عما لم يستطع أن يقوله بالكاميرا، والبعض الآخر يعتبره مجرد دلالة على التشوش النفسي الذي وصل إليه فيدال كمخرج آيل للسقوط. لكن المؤكد أن هذه اللقطات الختامية التي تركنا معها فيلم «إرما فب» في دقائقه الثلاث الأخيرة يمكن قراءتها هي الأخرى باعتبارها رسالة حب من أوليفر أسارياس إلى أسلافه من صناع السينما التجريبيين وغمزة منه تقول بأنه سائر في نفس الدرب.

من أعمال الفنان ام سي. اسشر

دمـوع الحلاّج

محمد علي شمس الدين

شاعر وناقد من لبنان

أعليتُ دموعي كي تبصرها يا أله
وقلتُ: أعيد لك الأمطار
فتنشر غيمكَ حيث تشاء
فان الحزن يعود إليّ
والغيث يعود إليك
وأنا حين ربطتُ الريح بخيمة أوجاعي
أرسلتُ بكائي في قصب الناي
وجمعتُ ينابيع الأرض
ففاضتْ من ألمي:
هذا ألمي
قرباتي لجمالكَ، لا تغضبْ
فأنا لستُ قوياً حتى تنهرني بالموتْ
يكفي أن ترسل في طلبي
نسمة صيف لأوافيكْ
وتحرّك أوتار الموسيقى
لأموتَ وأحيا فيكْ
هذا ألمي
هذا ألمي
خفّفْ من وقْع جمالكَ فوق فمي

* * *

«الريحُ تحمل أثواباً وتنشرها
يا ليتني كنت ممنّ تحمل الريح»
تغفو الرمال فأصحو والرمال مدى
جسمي لها البيدُ لكنّ الهوى روحُ
يا عابر الجسد الصحراء خذْ بيدي
وخفف الوطء إن الوطء تجريحُ
تمشي وأمشي فهل يدري بنا زمن
ساعاته الرملُ والأيامُ تلويحُ؟
يكفي من الأرض شبر نستريح به
نموت دهراً.. وتُحيينا التباريحُ

* * *

أرسلت غزالاً نحو الشمس لينطحها:
هذا ألمي
ليس نبيذاً ما يعصرهُ العصارون
ولكنْ فيضُ دمي في العنب
وأنا لستُ بعرّاف ينظر في النجمِ
ويقرأ ما سطّرهُ الأفاكون من الكذبِ
لكنْ
وأنا في «الحيرة» أنكرني أهلي
ونفاني العشّارون
ولم ينفعْ نسبي
فحملتُ صليبي أخبط في التيهِ
وهمتُ على وجهي
أسأل عمنّ يسقيني الماء
فلا أسمع غير طنين ذباب الأعرابِ على الكتُبِ
من حولي سبعة أنهارٍ
وبحارٌ تذرعُها الحيتانُ
وأذنابُ يخوتٍ من ذهبِ
وأموت بصحرائي عطشاً
خبّرني كيف ابدّد أحزاني
وأخفف من حُمى غضبي
سأجوبُ الآفاق لأسألها

عن سرّ بكاء الريح على القصبِ
وسيقتلني، اعلم يقتلُني الأمراءُ
وأصلبُ بين اللاّ ومكّة والنَقَبِ.

* * *

أنا إمام الطواسين
وحلاّج الزمن الغابر
ما زلت أحمل يقيني على كتفي من ألف عام
وأطوف به البلاد
باحثاً عمّن يغرس المسمار بين لحمي وعظمي

* * *

صلّيتُ ببغداد صلاةَ الدمْ
ونثرتُ بغزّةَ أوجاعي
وعبرتُ الجسر الواصل ما بين الموت وأضلاعي
دمعي أصل الطوفان
وقرباني جسدي
فاقطع إن شئت يدي
ستموج الغابة بالأغصانِ
ويعلو للأشجار عويل
حتى يثقب سقف القبّةْ
من لم يعرفْ وجَعَ الإنسان وغربته
في الأرض فلن يعرف ربّه.

* * *

على «سكة الحديد» التي تصل الحجاز بفلسطين
أمشي غير عابئ بالقطار الذي يمرّ سريعاً
ويسحقني تحت عجلاته
لأنني سأمنح الصرخة للرسام الذي سيجيء من بعدي
وأعطي أصل حكايتي للشاعر.

* * *

يا ربَّ ظبيٍ مشى في التيهِ مرتحلاً
ألفاً وعامينَ لم يبرحْ على عَجَلِ
يجوبُ أرضَ بلادٍ مات حارسُها
منْ بابِ العصرِ حتى مكّة الرُسلِ
لكنّ من عَبَرَ الأيام شيّبهُ
عشق على الجمر منسيٌّ على مهلِ
إنّ المحبين يذكي نار لوعتهم
سرٌ يغور كأصل الدمعِ في المُقلِ.

* * *

سألتُ بابل عن نارٍ تؤرقُها
والأرض تنشر موتاها وتحييها
فلم تجبن فلما غابَ شاهدها
أبصرت خيط دماها في سواقيها
وجئتُ بابلَ محمولاً على خشبٍ
والريح تدفع ريحاً في نواصيها
فما رأيت على أبراجها قمراً
ولا سمعتُ أنيساً في مغانيها

* * *

... وأخيرا وجدتُك أيتها الشمسُ
في أعالي أريحا
تدورين خائفةً على الأسوار
وتغطسين في البحر كبرتقالةٍ مريضة
وما من «يوشعٍ» يعيدك من غروبك الحزين
....

* * *

أخبريني أيتها الشمس
كيف أخبئك من هذا الجراد الزاحف نحوكِ
من ثقوب العباءات
وكيف أحميكِ من رجال يرقصون بسيوفهم
على قبور أمهاتهم

وعلى بطون نسائهم المبقورة؟

* * *

إنني الآن أرفعُ يديّ نحوكِ أيتها الشمس الحبيبة
وأقولُ: اسكبي في قلبي نورك الوهاج
ولأحترق بالضوء
قبل أن أحترق بالخديعة
فالأرض حزينة جداً
يا أمّنا الجالسة في كرسيّها
كالعروس في معبد «آمون»
لأنّ الجالس الى جانبها على المحفّة
ليس ابنها الوحيد
ولكنّه لصّ المقابر
وقاتل أبيه لكي يرث العرش

* * *

يا غوثْ شمس غياث الله غيثيني
أنا الضعيف كأعناق الرياحين
تلقين في الأرض شمساً غير كابية
كالبرق يشعل أحشاء البساتين
اني رأيت ولي رؤيا مغامرة
نجماً تألقَ في اقصى شراييني
رؤيا أخاف إذا ما قلت سيرتها
من أخوتي أن يخونوا أو يكيدوني
فاكتم حكايتها في القبر يا أبتي
فالورد ينبض في اصل البراكينِ

* * *

ولكنْ
ها إنّ أقحوانة الدم
تزهر في قميصك يا منصور
وإبرة الموت العميقة
تطلع من جسدك متوّجة بقطرةٍ جميلة من دم الحياة.
أخبرني من يجعل السماء تتفتّح كعنق الذبيحة في هذا الصباح
ويهزّ القُرى بيديه كما يهزّ جذوع النخيل؟
من ينبّت أقدام الجبال الخائفة، في اماكنها
ويلمّ شمل الأنهار الشاردة كالقطعان؟
منْ ينفخ في الصُور فينهض الموتى من مقابر الأرقام؟
منِ الرجلُ يا «منصور» ذو العباءة السوداء
واللحية الموخوطة بخيوط من فضة الفجر
يسند كتفيه الى جبل الريحان
ويصوّب إلى شاطئ المتوسّط
فتضطرب الأمواج
ثم تنكشف عن سمكِ القرش وهو يئنّ من الطعنة؟
له ينظر الرجال بدهشة الأطفال
والأطفال بأحلام الرجال
وله تغنّي نساء الجنوب أغانيهنّ الجميلة الزرقاء...

* * *

كادت سرائر سرّي لا تبوح به
وكاد خوفي عليه لا يُسميّه
ينأى ويقرب مجلوّاً ومستتراً
كالغيب أجملُ ما في الغيبِ ما فيه
من ذا هو الرجلُ العالي ولست أرى
إلا بريق نجومٍ في أعاليهِ
يلقي على السهلِ ظلاً من عباءته
فينبت العشبُ في أقصى حواشيهِ
يكاد يلمس قلب الماء مبسمُه
ويهطل الغيث إن صلّى على التيهِ

مختارات من الشعر السويسري الناطق بالفرنسية

وليد السويركي

كاتب ومترجم من فلسطين

آن بيريّه

تعدّ آن بيرّيه المولودة في لوزان عام١٩٢٢ واحدة من أبرز الشاعرات السويسريات اللواتي يكتبن بالفرنسية . لم تنضو كتابات بيريه في أيّ من مراحل مسيرتها الشعرية تحت لواء الكتابة النسوية فهي لم تنظر أبدا لإبداعها الشعري من هذا المنظور. في منجزها الشعري تلتقط آن بيريه بحساسية مرهفة ما يمليه عليها حضور العالم. تفعل ذلك في عزلة وانسحاب شبه نهائيين لكن نصوصها تبدو مأهولة بأصداء بعيدة وعميقة وبالغة التنوع : ثمة حضور للأغنية الشعبية ، ثمة اصداء لريلكه،واعادة إنتاج خلاّقة للغة صوفية تمتاح من ينابيع يوحنّا الصليب و تيريزا الأفيلية. يجد القارئ لشعرها ذلك التوازن الدقيق بين حضور العالم وحضور الذات في غنائية تنأى بنفسها عن طغيان الذهني والمعرفي من جهة وعن فائض الانفعال من جهة أخرى . من أهمّ أعمالها: (من أجل نافذة/ ١٩٥٥)، (رسائل ضائعة/١٩٨١)، (كتاب اوفيليا/١٩٧٩)، (أسماء الشجرة/١٩٨٩)، (عازف الناي/ ١٩٩٤).

(١)

لستُ شاعرة،
هل سأنتظر في غرفةٍ
كلّ الكلمات وقد ارتدت ثياب العيد؟
لقد انتهت اللعبة:
على ضفّة النهر
أُساكنُ الحصى الأصفر
وعلى الماء فقط
أكتبُ اسمك
أيها النُور

(٢)

في وطن الطيور الأزرق
وحدها تقودني
جغرافيا النجوم.

***

نعلمُ ،كلّ وردة
تضم في قلبها
الغيمة القزحية
لنحلةٍ غائبة

***

في أعلى الغصن
زهرة العزلة
ترتاح في
موج السماء

***

القلب الذي يريد إيواء الوردة
سيؤوي الأشواك أيضاً.

***

الضوء الباهر يحملني
أنا التي تحمِل الظلّ

***

الساعة التي تصعد في الظهيرة
تترك ظلّها يسقط
في الليل

***

كانت الدروب قد قالت:
لنفترق الآن،
هنا: حيث للنهار أقدامٌ من كريستال.

***

لونبشُ قبراً
لعثرتُ فيه
على أزرق السماء.

(٣)

هذا هو مكاني
حتى الأبد:
مقعدٌ خفيضٌ من قشّ،
الصمتُ والصيف،
جدارٌ شرختـه الشمس
مثل شارع
وروحي التي اعتادت
أن تقول : أنت.

(٤)

لوكنتُ الوادي العميق
لخبّأتك في سيولي
لوكنتُ البحر
لذهبتُ بك إلى هاويتي
لو كنتُ الرعد
لألقيت نفسي فيك
لو كنتُ الدرب
لمضيت لأستلقي تحت قدميك
لوكنتُ الكرمة والنبيذ
لأثملتك الليل كلّه
لوكنتُ القمح الناضج
لَكسوْتك بالذهب
لو كنتُ نحلة حزيران
لوخزت منك القلب
لوكنتُ العظاة
لعثرتَ عليّ بين جدرانك
لكن من عساي أكون؟
لاشيء، لا شيء
سوى هذا الوجه الباكي
مختبئاً إلى الأبد،
في يديك.

(٥)

تكفي فراشة
ليبدأ السهل بالطيران
ليقطف الطائرُ المحتضر
قلبَه المنجَّم
عندما يفوح التَفْل بِطيبه
مثل توت العلّيق
لماذا سنقول:إن الطائر
قد أخطأ موسمه

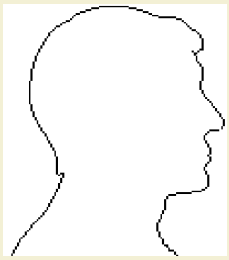
(٦)

ظامئة أنا
والينابيعِ التي تناديني كاذبة
هنا سراب آخر ماتقوله الأشياء
وحدها تتبقّى لي
الوردة الصفراء المثقلة :
العزلة.

(٧)

أنا المحلِّقةُ
أضَعتُ في الريح آثار الطير
أنا المتدفّقةُ
في نومي أضَعتُ صوت عابِري المياه.
أنا النشيدُ الذي يمضي وحيداً
بين أرضٍ وسماء.

ادمون جانريه



ادمون جانريه: (١٩١٤-١٩٩٠) من مواليد نيوشاتل. لاهوتي بروتستاني تندرج تجربته الشعريه في سياق جمالية صوفية رأت في الشعرحواراً مع المطلق. تحضر في شعره وبقوة شخصيات توراتية يتماهى الشاعر معها في محاولته تصوير آلام الانسان المعاصر وأشواقه الروحية والوجدانية.
من أشهر أعماله : «صباح العالم»١٩٥٣ ونشرت أعماله الكاملة عام ١٩٨٥ .

شجرة التين

بأوراقِ تينة
رفعتْ حتى النافذة
راحاتها الجميلة ذات الأصابع
آه! كم وددت لو أصلّي
– فقد خانتني يداي.
منظرٍ طبيعي
بريقُ صدف البحيرة

حيث تتقافز النظرة
حتى تبلغ لحن التلال البعيد...
ونهارٌ من الروعة حتى لنتردّد في أن نحياه
خشية أن يتهشّم تحت خطانا.

في ظلّ أيوب

ليلٌ بلا منافذ، بلا كواكب
يصب فوق وجهي قناعاً أحاول نزعه
فأنزع جلدي
ويظل الجرب متشبّثاً بوجهي المقشّر.
يدان متلمستان ثم مضمومتان بقوة
حتى تنعقدا
في أول صلاتي
في ما يشبه جؤجؤاً، قارباً أتقدم،
أترنّح من ضفة مني إلى أخرى
جاهلا إن كنتُ أصلي
أم أن محنتي تجدّف
في الوحل حيث تسقط.

جان بيير شلونجير

جان بيير شلونجير(١٩٢٥–١٩٦٤) من مواليد مدينة فيفي. عمل مدرساً للغتين الفرنسية والألمانية.شارك في تأسيس مجلة رنكونتر (لقاء)عام١٩٤٩. عرف بالتزامه السياسي ومواقفه النقدية وبانفتاحه على الأدب السويسري الناطق بالألمانية. في شعره نبرة مأساوية عميقة حيث تتكرر تيمات الليل والموت والظلم(مات والد الشعر منتحراً وهو المصير الذي اختاره الشاعرلنفسه أيضاً)، هذا الى جانب قصائد ترتبط مباشرة بالواقع السياسي. من أبرز أعماله: «من القُراص حتى النجمة» ١٩٥٢، «وكي نحلم بغد» ١٩٥٥.

أقول

أقول:ضوء، فأرى خضرةً راعشةً تتأود
أقول:بحيرة، فترقص الأمواج مجتمعة
أقول:وريقة ،فأحسّ شفتيك على ثغري
أقول:شعلة، فتأتين متوقدة كشوك النار
أقول: وردة، فأرى الليل يتفتّح للفجر
أقول:أرض ، نعاس أعمى، غناء عميق
أقول:حبّ،كما نقول زهرة منثور ندية
أقول: إمرأة، فإذا هي صدى اسمك.

لَيْل

البحيرةُ حيث تغرق الأضواء،
دروب الكروم في الليْل
يفصلها عن الوميض هذا البلدُ الشاسع
المحتشد بالتجاعيد والنعومة
كَجَسد امرأة معشوقةٍ تهبُك ظلّها
وتلالها النضرة
كي تمسح الألم الذي ينهشك
كما ينهش سرطانٌ حصاناً هرِما.

حريّةٌ ضيقة

حريّةٌ ضيّقة
شارعٌ لا يمكن تقاسُمه
النساء جميلات، بجلود غزالات،وشوادنهن
يتنسّمن عبير الخزامى
في ظلّ الينابيع العذب
تلتمع الوردة
أكثر ألقاً من الماء والهواء
وأنا أعبر طارقاً النوافذ كمُهر
دون أن أطلب الرحمة
قبل العاصفة.
حريّةٌ ضيقة،
شارعٌ لا يمكن تقاسمه.

كورينا بيّ

كورينا بيّ: (١٩١٢–١٩٧٩) من مواليد لوزان، ابنة الفنان التشكيلي ادمون بيّ وزوجة الشاعر المعروف موريس شاباز.حقّقت شهرة عالمية من خلال روايتها «جولييت الخالدة» ١٩٧١ثم كتبت قصيدة النثر (مائة حكاية صغيرة وقاسية)١٩٧٨ حيث جمعت بين السرد الغرائبي وجنون

العواطف الحالمة عبرنصوص مكثّفة وموجزة وذات بنية بسيطة تقترب من الغناء الشعبي.ربطت في أعمالها بين تقاليد وطقوس الحياة الريفية والتيمة المزدوجة للحبّ /الموت ، وهي أقرب الشاعرات السويسريات الناطقات بالفرنسية إلى النهج السوريالي في الكتابة.

العين الكبريتية

كان الوقت فجراً. النافذة المسيَّجة تُطلّ على كرمةٍ بعلوٍّ أشجار الغابة.
كنت أمعن النظر في الأوراق التي علاها الكبريت.
في القلب من كل ورقة تتفتّح عين –زرقاءُ مخضرَّة– بلون الأوراق.
تناولتُ بندقيّة الصيد وأطلقتُ النار على العيون الزرقاء المخضرّة كالأوراق.
لم يعد ثمة سوى ثقوبٍ سوداء. وحدَه الموت كان يحدِّق فيّ.

الطيور

مكسوَّةٌ بالطيور أنا
ترتعشُ بريشها المنْتصِب.
مناقيرُ ، أبوزريق على ذراعيّ ،
صعواتٌ في أصابعي
أبو الحنّاء على عنقي
وعلى صدري يمامتان بريّتان.
بطن وردفان :جناحا ساروفيم× طويلان
على الساقين:دُخلةٌ خضراء
وعينِ الطاووس
فجأةً تطيرُ كلّها
فأظلُّ عاريةً،
مجرَّحةً ومدمّاة.
× هامش : في الأسطورة: ملاك بستّة أجنحة.

القدّيسة

على الطريق المنحدِر من الجبل،قرب المقبرة القديمة، يتقدّم موكب.
موكب أبهى من وشاح ايفولين.أمام القساوسة أصحاب التاج بصلبانهم المذهبة،
وأمام أطفال الجوقة الملوّحين بالمباخر، كانت طفلتان تحملان على مخدّتين بلون الرمان
قلبيَ المرصَّع ،جمجمتي،وعظام ساقيّ.
كنت على حافة الطريق ولم يرني أحد.

مونيكا لاديراك

مونيكا لاديراك (١٩٣٢–٢٠٠٤) : من مواليد برونييه في مقاطعة نيوشاتل السويسرية.بعد دراستها للآداب والموسيقى عملت في التدريس حتى العام١٩٩٨ .عُرفت بانخراطها في قضايا الحركة النسوية وبرواياتها التي تبنّت الدفاع عن قضايا المرأة.أنتجت أعمالاً مارست تأثيراً كبيراً على جيل الثمانينات ومن أشهرها «المنْفَصلة». كتبت الشعر الى جانب الروايَة ووضعته أيضاً في خدمة الأفكار التي آمنت بها.ففي مجموعتها «النوتة» مثلاً سعت لفضح الصور النمطية التي تفرض على المرأة من جهة ،وعبرت عن الطريقة التي تنظر بها المرأة الساردة الى هويتها والى جسدها من جهة أخرى.

(١)
أن نُحبَّ كما نشرب.
كما نَضع يداً على حجر الأساس.
أن نُحبَّ ضدّ الليل
حيث الشعرُ طليقٌ في هذه الفوضى
التي أيقظها النسيانِ.
أن نحبَّ نحبَّ نحبَّ
خارجَ الذات و الخوف والموت
لهاثُ الظمأ هذا
الذي ينعدمُ في كلِّ مرَّةٍ:
الهواءُ الطليق؟
(٢)
أتهربُ ، «هذه الخيول تحت عَدْوِ الريح».
فَلْتبقَ هذه الخيول!
فلتتلقَّ البذورَ من شقيقاتها الأشجار
ومن الليل كهوف الريح وحسب.
لن نعود تلةً ولا نهراً
ولا حتى رسَنْ
أحراراً تحت النجوم
خيول سكرى
أيّ اسمٍ تراها تَهَبُ لانتظارِها
(٣)
ما يضطرب في الأعماق

ليس مرآةً،
ليس بذرةً لمآثر الحرب والقلبِ الباهرة.
ليس تلك النار الميْتة التي تتَّقدُ حين تولد.
مايضطرب في الأعماق هو لاشيء
إنَّه فقط، هذا العدمُ الضئيل، الذلق، النَهِم.
الذي لايعرفُ ممالكَه
ولا أسوارَه و لايعرفُ اسمَه.

فاهيه غودل

ولد فاهيه غودل عام١٩٣١ في جنيف لأبٍ سويسري وأمٍ أرمنية،اشتغل بتدريس الأدب علاوة على نشاطه الإبداعي في كتابة الشعر والدراسات والترجمة عن الأرمنية.يحيا غودل إرثه الأرمني كمصدر لإغناء الذات فيواصل في أعماله لملمة شظايا الهوية وتوحيدها في سعي اكتسى طابع السيرة الذاتيه توَّجَهه بنص بديع كتبه بعد رحلة قام بها الى أرمينيا وحمل عنوان «من عين تلك الصحراء إلى ذلك الليل ذاته»؛ وقدّم له الروائي الفرنسي المعروف ميشيل بوتور. يرى غودل في الشعر تجوالا مستمراً بين عتمة الداخل وفتنة العالم الخارجي وهو يسعى عبر الكتابة الشعرية الى استبطان وتذويت ما هو عمومي من هواجس وانشغالات البشر. له مايزيد عن أربعين كتاباً نذكر منها : «شيء ما أحد ما». تقديم جان ستاروبنسكي ١٩٨٧. «مرّة أخرى»١٩٩٣. كل شهوات الروح٢٠٠٢.ماتبقى لايُرى٢٠٠٤.

(١)

إذا
كنت أُسلْسل الكلمات
فلكي أحطِّم سلاسلي
أنا
أكتب فقط
لألملِم كلّ شظاياي
لأوحِّد النار والماء
أكتب بيدٍ مرفوعة
وعينين مغمضتين
حتى آخر نفس
إلى أعلى
إلى أسفل
أُسعِر أتوني
(٢)

غصن الأمومة

أسفل أغصانٍ خفيفة
أقلّ من أن تصنع ظلاً
أربع نساء أدرن ظهورهن للبحر
اثنتانِ منهما واقفتان:
يساراً، بكامل البياض (بمعطف حريريّ وقبّعةٍ من ريش)
كطائر بحر مفرود الجناحين أُمِّي
و تلك التي تبدو كأختها الكبرى – أُمُّ أُمِّي
بينهما
تجلس عجوزان ضئيلتان بكامل السواد،
– قد نظنهما توأمين: إحداهما
تلك التي تتطلّعِ راجيتاها إلى السماء – جدَّة أُمِّي
والأخرى – جدة جدتي
مائلةً قليلاً، بوجهٍ غائم وابتسامة داكنة
(في حِجرها طفلٌ عارٍ، يتمرّغ فاركاً عينيه– هو أنا)
(٣)

شذرات من مشهد طبيعي

تحليقُ نورس
يمنحك العزاء عن كلّ شيء
×××
كي تمسك بالعابر
اغمس ريشتك الوحيدة أعالي البحر
في زبدِ صرخةِ طائر
×××
من بين الأغصان العارية
تبدو السماء من صلصالٍ– عموديٍّ
يكاد يكون ملموساً.
×××
سائلِ الصخرة البيضاء إلى أن تسبر غورها
فتتفتّح عن لؤلؤة حمراء
و يرتعش بياضُها.
×××
بين أهداب اللامرئيّ

تشتعل سماءٌ من عواصف
بين شفتيْ الصمت
يرتعش شتاءٌ من رماد
×××
واقفاً، جسداً يحتضن القشرة
تحت رحمة أخفّ الأغصان
دع الورقات تلتمع في عينيك!
(٤)

مهما حدث

أغمض عينيك دعِ نفسك تنزلق بهدوء
مستلقياً على ظهرك كميت عبر الماء المتدفّق
أمام
هاوية النهار مهما حدث لا تتحرّك دع عينيك
مفتوحتين في الليل الحالك في أعماق المياه الراكدة.

فيليب جاكوتيه

يعدّ جاكوتيه أحد أهم شعراء الفرنسية الأحياء، وفي تناقض ملفت مع اختيار الشاعر أن يحيا حياة عزلة بعيداً عن الأضواء والشهرة حيث يعيش في بلدة غرينيان في جنوب فرنسا منذ ما يزيد عن خمسين عاما، يتأكد حضوره الشعري أكثر فأكثر عبر عشرات الدراسات والمقالات والأطروحات الجامعية التي سعت لاستنطاق تجربته الشعرية الفريدة والثرية.

لقد أصبح الشاعر السويسري الجنسية الذي هجر جنيف وباريس نائياً بنفسه عن تأثيرات التيارات والجماعات الشعرية في العواصم الكبرى والذي يشبه نفسه «بشمعة يتعين عليها حماية نفسها إن أرادت الاستمرار بعكس شموس شعرية كبرى تتحدى الريح» ، أصبح أحد أكثر تلك الشموس توهجاً واتقاداً.

في جوهر التجربة الابداعية لجاكوتيه نجد موقفا متشكّكا من الصورة الشعرية والزخرفة البلاغية ووفاءً عميقاً لما هو مرئى ومحسوس ، بدءاً من تسجيل خواطره الشعرية حول نزهة في الطبيعة مروراً بتجربة السفر والتجوال وانتهاءاً بالقصيدة التأملية في صيغتها الأكثر اكتمالاً، نجد لدى جاكوتيه دائما نفس السعي لالتقاط ما هو جوهري في هذا العالم، بين «فظاعة الموت ومداعبات المرئي» كما يقول الناقد اوليفيه باربارانْ.

في بداياته الشعرية نلمس لديه أثر الأوزان الكلاسيكية، لكنّه اليوم أحد أعلام القصيدة الفرنسية الحرة، القصيدة التي تذهب من أقصى الإيجاز الذي نجده في قصيدة الهايكو الى اقصى الامتداد الذي يقتضيه أحياناً القول التراجيدي.

بالإضافة إلى ما يزيد عن ثلاثين كتاباً توزعت على الشعر والنقد أنجز جاكوتيه عدداً كبيراً من الترجمات الهامة عن الألمانية والإيطالية والروسية:غوته هولدرلن ،اونغاريتي،ريلكه،موزيل وغيرهم. من أعماله الشعرية نذكر: «النزهة تحت الأشجار»١٩٥٧، «عناصر حلم»١٩٦١، «في ضوء الشتاء» ١٩٧٧، «أفكار تحت الغيم»١٩٨٦ ، «دفاتر الخضرة»٢٠٠٣ .

الكلام

(١)
سهلٌ هو الكلام، وأن تخطّ كلمات على الورقة، عموماً، ليس بالمجازفة الكبرى
إنه صنع دانتيلا، محصن ، آمن،
(حتى أنّه طُلب من الشمعة ضوءٌ أكثر شفافيّة وخداعاً)
كلّ الكلمات تكتب بالحبر ذاته، «وردة وخوف» مثلاً متماثلتان تقريباً، وعبثاً إنْ كرّرت كلمة «دم»
من أعلى الصفحة إلى أسفلها، لا أنا سأنزف ولا الورقة سيلطّخها الدم.
يحدث أيضاً أن تصيبنا هذه اللعبة بالرعب، فلا نعود ندرك ما الذي أردنا فعله حين اخترنا لعبها عوض أن نخاطر خارجاً مستخدمين أيدينا فيما هو أجدى.
يحدُث هذا حين لا يكون بوسعنا أن نهرب من الألم،
حين يشبه الأمر أحداً يقترب ممزقاً ما نلتفّ به من ضبابٍ، هادما واحداً فواحداً تلك الحواجز
عابراً المسافة التي تتناقص شيئاً فشيئاً _فجأة ليغدو قريباً جداً بحيث لا نعود نرى سوى خطْمه الأعرض من السماء.
عندها، يبدو الكلام كذبةً أو ما هو أسوأ: جُبناً، إهانةً للألم، و هدراً لِلْقَليل من القدرة و والوقت المتبقّيين لنا .
(٢)
كلّنا قد رأى يوماً (مع أنّهم يسعون اليوم ليحجبوا عنا حتى رؤية النار)
ما يصيب الورقة بالقرب من اللهب،كيف تتجسّأ، تنكمش بسرعة، وتتهدّب.
هذا ما يمكن أن يصيبنا نحن، هذا الانسحاب المتشنّج، دائماً بعد فوات الأوان،

المتكرّر طيلة أيام ، دائماً أضعف، مذعوراً، مهتّزاً أمام
ما هو أسوء من النار بكثير
فَللنّار و إن كانت مدمّرة بهاؤها
إنّها حمراء ، يمكن تشبيهها بالنمر أو بالوردة
و يمكن حتى الزعم والتخيّل أننا نشتهيها، كلُغةٍ أو
جسد، أي أنّها مادة للقصيدة منذ الأزل،
من شأن ذلك أن يلهب الورقة بشعلة تغدو فجأة أعلى
وأشدّ جذوة، قد يضيء الغرفة حتّى السرير أوحتّى
الحديقة دون أن نكتوي بها_ كما لو أننا على العكس
نكون أكثر حماساً بالقرب منها، كما لو كانت تعيد
لنا الروح
كما لو كنّا نعود من جديد شباباً يمتدّ المستقبل أمامه
بلا نهاية.
إنّه شيءٌ آخر، أكثر سوءاً، ذلك الذي يجعل المرء ينكمش
على نفسه،
ما يجعله يتراجع حتى عمق الغرفة طالباً نجدة أيٍّ
كان، كيفما كان:
إنّه ما لا شكل له، لا وجه، لا اسم
ما لا تدجّنه الصور البليغة ، ما لا يخضع لقانون
الكلمات
ما يمزّق الورقة كما الجلد، ما يحول بيننا و بين الكلام
بلغة أخرى
غير لغة الحيوان .

(٣)

لكنّ الكلام يكون أحيانا شيئاً آخر غير التمَترس خلف
قناع من هواء أو قشّ
يكون أحياناً كما في نيسان ، في أوّل الدفء حين تصير
كلّ شجرة نبعاً،
حين يبدو أن الليل يلتمع بأصوات مثل كهف
(حتى لنظنّ أن ثمة ما هو أفضل من النوم في عتمة
الأغصان الندية)
يصعد ذلك منك كأنّه الغبطة.كما لو كان يتوجّب ذلك،
كما لو توجب بذل فائض من القوة لتعيد للهواء
بسخاء
نشوة الشرب في كأس الفجرالهشّة
الكلامُ هكذا الذي كان اسمه في الماضي غناء، والذي
لا نكاد نجرؤ عليه اليوم
أهو أكذوبة، وهم؟ لكنّ هذا الكلام يقتاتُ عبرالعيون
المفتوحة
كما تقتات الشجرةُ عبرالأوراق.
كلّ ما نراه،
كلّ ما سنكون قد رأيناه منذ الطفولة ، يهوي إلى
أعماقنا
مصهوراً وربما مشوّهاً ومنسيّاً بعد قليل _
موكبُ الصغير من المدرسة الى المقبرة ، تحت المطر ،
عجوزٌ في ثياب سوداء،
تجلس في شرفتها العاليةِ ترقبُ
دكّان صانع السروج، كلبٌ أصفر اللون يدعونه بيرام
في الحديقة حيث جدار عريشة يصطدم بصدى عيد
البارود.
شذرات ، حطامُ سنين–
كلّ هذا الذي يصعدُ كلاماً مرهفاً مصقولاً ،
حتى ليُخيّل للمرء على إثره أنّه يخوض نهر الموت.

(٤)

هل ثمة أشياء تسكن الكلمات، تتناغم معها عن طيب
خاطر
_ لحظات السعادة تلك التي نجدها في القصائد بغبطة،
الضوء الذي يحرّر الكلمات وكأنّه يمحوها _ بينما
أشياء أخرى تنتصبُ ضدّ الكلمات، تشوّهها ، تدمّرها:
كما لو كان الكلام يرفض الموت بل كما لو كان الموت
قد أفسد
حتّى الكلمات؟

(٥)

كفى، آه،
كفى .
فلتحطم هذه اليد التي لا تجيد رسم شيء سوى
الدخان،
ولتنظر بملء عينيك:
هكذا يبتعد قارب العظم الذي حملك.
هكذا يغوص، (وأعمق الأفكار لن تشفي مفاصله)
هكذا يطفح بمياه مُرّة.
أ مِنَ الممكن ، إن تعذّرت شبكة الضياء العظيمة،
ملمومة.
أ من الممكن أن يكون لكلّ قارب بشري عجوز في تلك
النواحي المهلكة،
سكون الألم ، نسمة أكثر عذوبة و نوماً كنوم الأطفال.

(٦)
كنت أودّ لو تكلمت بلا مجاز، أن أدفع الباب فحسب...
لديّ خشية كبيرة من ذلك، شكٌّ عظيم وأحياناً كثيرٌ من الشفقة:
فنحن لا نعيش طويلا كالطيور في وضوح السماء.
و ما إن نسقط أرضا حتى لا نعود نرى فيها سوى صور أو أحلام.

فرانسوا دوبلو

شاعر وروائي من مواليد ١٩٥٠ ، أحد الأسماء الشعرية التي فرضت نفسها بقوة في ساحة الشعر الفرانكوفوني السويسري منذ منتصف ثمانينات القرن العشرين. درس الأدب في جامعة لوزان حيث عمل لاحقاً كمدرس .أصدر مايزيد عن خمسة عشر كتاباً نثراً وشعراً منها: أيام زائفة ١٩٨٣ ، حوار رجل عاطفي مع الجدار ١٩٩٤ . تتجاور في نصوصه التي تتميز بوضوح العبارة ودقة التركيب الدهشة والافتتان بالعالم والطبيعة مع السخرية من الذات.

إهانة

أريدُ هذا المساء
نصيبي من العدالة
أريد هذا المساء
أن أنبذَ أصدقائي
أن أهين حبّي
أريد هذا المساء
أن أؤجّج غضبي
أن أسمم جرحي
أن أقتل كلّ شيء
أن أكون تجاوزاً وعاصفة
أن أدمر كلّ شيء
حتّى الحجر

في ذكرى موت هنري:

باكراً عادت القطعان إلى السهل
والحظائر هناك في الأعلى أوصدت
على نفسها أجفانها الخشبيّة
أيها الجبل المحاصر بالصمت والبرودة !
وحدي منذ الآن، بقلب مثقل بكلّ هذا الغياب
أذرع الدروب
ومن حولي تساقط الأوراق الصفراء
كآلاف الدمعات
على خدّ الغابة

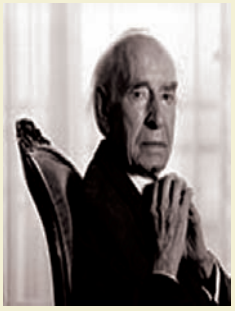
قصيدة الغابة المظلمة

على بساط من أوراق الشجر الميتة
فجأة، خطوة طائر لا مرئي
ثمّ
كأنّ كلّ خطوة من خطاه
حفيفٌ حائر
في مملكة الظلال.

عن رجل ظامئ

بيد راعشة
يرفع الكأس إلى شفتيه
يشرب
رغم الوعود والأيمان
يشرب
عيناه الواسعتان الذاهلتان
عينا طفل أُسلم لليل
يشرب
ينادي
(ولكن من سيسمع؟)
لا يعرف سبيلاً آخر
كي يخرس هذا الخوف
بأعماقه
الموت أمامه
ويشرب
النبيذ في قعر الكأس
الكأس المائل على شفتيه
كل قطرة دم في جسده امتزجت
بالكحول جميعها
إفراط، كؤوس مترعة
ينادي:
بأن يمنح على الأقل سَكينة احتراقٍ أخير.

جان - جورج لوسيّيه



جان – جورج لوسيَيه (١٩١١–٢٠٠٤). من مواليد جنيف، درس الموسيقى في شبابه لكنّه مالبث أن تحول عنها إلى الشعر الذي شجعه على الاستمرار فيه الناقد المعروف مارسي ريمون والشاعر بيير لويس ماتي.على هامش ابداعه الشعري عمل مدرساً ثم موظفاً في اللجنة الدولية للصليب الأحمر. وجد في الشعر ملاذاً في مواجهة الحياة المحكومة بالتقنية والخواء الروحي فاكتست أشعاره صبغة صوفية واضحة. من أعماله أغاني البؤس١٩٥٢، الرحلة الطويلة ١٩٧٩، المنفى ١٩٩٠ و الأعمال الكاملة ١٩٩٥.

بلا نهاية

وجودُ الجميع
خط طبشور
على عتمة الايام
كتابِ الجميع
زهرةِ صبح
تجفُ بين الصفحات
حبِ الجميع
حلم يشبه الحلم
تحت آلة الكلمات
الوجودُ والكتابُ والحبُ
كلها يلفّها صخب
الولادة والموت.

الأمل

الفمُ المترعُ بالغضب
لم يعدْ يصبُ اللعنات
صيحةُ فرح عظيمة
تزيد دوران عجلة الشمس قوّةً
العالم المشروخ يلتئم على مهلٍ
العصافير تتبادل الحديث
والسلام يعود كقارب موسيقى.

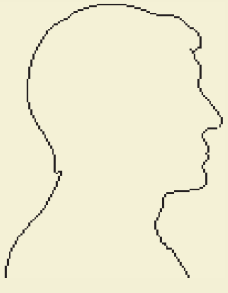
رجل

هو إذن من يدقّ الجدار
بإصبعٍ خفيفة حتى لاتكاد تسمع
يقصّ أثر الكلمات
ليواصل سرد حكايته
وراءه تنطفىء أصوات العيد
مع دورانِ الفصول
يحشد كل موتاه
ثم يختفي معهم في الضباب.

يقين

إلهي ،أنت الميناء ، السفينة والبحر
والنجمة المنحنية فوق روحي النائمة
لن تعود ذاكرتي سوى عصفور في العاصفة
إن باعدني عنك وقع خطاي
جالساً أمام الكائن ،كان الألم
يروي لنا رحلة...
ثم ننهض ، نخرج دون ضجيج
وعلى كاهل كل منا عزلته
كنّا نمشي عبر الضواحي المدمّاة
والليل يحاصر أنين الوجوه الكسيرة
نهبط سلالم من أذرع ممدودة
في قلب رائحة سخامٍ
يبعث على الغثيان
إلهي ، دقيق الحنطة هذا الذي هو نحن
آه ، ياخبزِ الإخاء !
لستُ شيئاً بدونك ، ومن أكون بدون إخوتي ؟
معاً ننزف
الغضب ذاته في ضوء السحر
غير أني أنتظر فجرك الأبيض
فيما هم يدقّون بقبضاتهم
أبواب سعادة ظلت موصدة
الميناء والسفينة والبحر هي لي
اسمك الذي تهمس به روحي النائمة .

جان كوتا



جان كوتا(١٩١٦–١٩٩٢) ولد في مدينة بونتيري في مقاطعة جورا السويسرية . درس الحقوق في جنيف ،عمل كناشر في باريس خلال الحرب،بعد عودته الى سويسرا(١٩٦٦–١٩٧٦)عمل في التدريس. عرف بقصائده التي جمعت بين الالتزام السياسي الصريح والروح الساخرة والتي

سجل فيها تجربته كجندي في الحرب العالمية الثانية. من أعماله: نويل داجوا ١٩٧٢ واغنيات وجع القلب ١٩٧٤ والقصائد ١٩٨٩ .

أغنية الخفير

انتظارٌ... انتظارٌ تحت المطر
(هل ستمطر العمر كلّه)
جندي يحلم بين الدموع
بكفنٍ من عشب وطين
واحد يفكر وهو بكامل السلاح
أنه وحيد، (دائماً يزداد وحدة)
–متى سنموت أيها القائد؟
إنها تمطر ، تمطر، وأنا حزين
إنها تمطر أيضاً في قصيدتي
حيث يختبئ كل من أحببت.

أغنية الإنسان

فَلْتَرَ: أنا الإنسان مقذوفاً
مع أبناء جنسه
على سكّته بلا هدف،
أُصغي للموت الذي يتعقبني
أحيا والعيش مهنتي
– يا إخوتي، أيّة جسور،
أيّة جسور نقيم فوق هاوياتنا المدّمرة
– بعيداً جداً، العروش الأبديّة
بعيداً جداً، الثلوج، والأضواء...
– هنا، رياح تزداد قسوة أثارت غبارنا

أغنية على الحدود

متململاً في رياح الحدود
أفكر فيك يا أمي الحبيبة
أن أراك ثانية يوماً، يوماً واحداً !
أعود فيه صغيراً وطائشاً!
لكن الجنود لا يملكون أيّ حق
(بل ليس عليهم إلا الواجبات)
تحت وابل المطر، في العواصف
ما من صوت يقول: كفى
ما من يد لتهدهدنا ....
و ثقيل هو الوقت مثل خوذة

أغنية الظلام

مثل كلب يبحث عن سيدّه
أواصل النقر على بابك
أيها الصمت العظيم بين الكائنات
لكنّي أنّى ذهبت فثمة ما يشبه
صدى مدينة ميتّة:
عزلة بين أيدي الرجال!
– إخوة الطين والحمى،
إنّنا، دون أي كلمة، نغذّ السير
فيما الموت، على غير هدى، يفتش
عن يدنا في الظلام.

أغنية سجينة

سوف أمضي في الكآبة،
مهدهداً جروحي القديمة
لأفتّش عبر السنين عن
أيد أهبها حياتي.
لكنّ سجون عالم بأكمله ستوقف
رقصتي الحزينة:
من حديقة الأحبة المسوّرة
إلى الورود النابتة في الرمال
من عزلة لا تقبل السكنى
إلى عزلة لم يسكنها أحد

الكسندر فوازار

من مواليد ١٩٣٠ في مقاطعة جورا.بعد سنوات دراسة متقطعة عمل في مجالات مختلفة كالمسرح ومصلحة البريد وبيع الكتب. ناضل سياسياً من أجل تحقيق المطالب الوطنية لسكان منطقة جورا.يعتبر نفسه أول شاعر ايكولوجي معاصر. حاز العديد من الجوائز الأدبية في سويسرا وخارجها،منها جائزة ماكس جاكوب ١٩٩٥ و اختير عضوا في أكاديمية مالارميه للشعر عام١٩٩١. من أعماله: كتابة على الجدار١٩٥٤ ،الحرية في الفجر١٩٦٧، فتات الليل١٩٧٥،القول الفعل ١٩٩١.

النبع المغدور

على ظهر الريح، رغم الضوء،
رغم العاصفة
معلقاً بغيمة، رغم الهاوية

أذرعِ ذاكرة الينابيع المطفأة،
كاتماً الأسوأ، متصنعاً الشك بالقرب من الآبار
على شفتيّ صلصال شيخوختها الداكن،
وجيبي ممتلئ بقرقرة ما قال من أمثال.
إنه يعلم أنّي آتٍ، ينهض بلا وجل
فأحصي ما يموت في عينيه من جداول .
لا يأتي الصمت ليضفر على نافذتي شيئاً
غير هدير الماء، وأنين الماعز
إلى أين تمضي يا رجل الينابيع، خارج الليل،
خارج أيّ أفق
وصوب صدى أيّ صرخة؟

كل موسم حق لنا

يا رجل الجليد، القمح ينضج في نظرتك
يا رجل الصمت، السيل يهدر بين أصابعك
وحرياتك العتيقة تبزغ في خطاي
من عساي أكون لأوصد بابي في وجه يمامتك
لأواري ناري عن نضالك الشاق
من عساي أكون لأخبئ نحيبي في ظلّك
أنا الشعلة التي تتوقف عند خاصرة الصفحات
وأنت المثلُ السائر يشتمونه عند سفح التلال.
أنا النبيذ وأنت النشوة التي أرتاد
فلتعطني يدك إذن، أخيراً ها هي الورود تنحني
أشجارالقبقب تنحني أخيراً، فلنقترب من القبقب
الليل كلّه يميل، فلتعطني يدك.

في مكان آخر

في مكان آخر ينطفئ صليلُ المحاريث
في مكان آخر يرتعش الصوف،ترتعش يدي
في مكان آخر تغورُ القطارات اليائسة
في مكان آخر تتعبُ الكلمات الجديدة
في مكان آخر تعرج الدبّة الماكرة
في مكان آخر تُجنّ السكاكينُ في الحظائر
في مكان آخر ترتاح صلاتي على طرف عصاها
في مكان آخر أصدقائي لا يكونون
في مكان آخر ليس للشفق أم
في مكان آخر أضرم النار في كتبي وأُوصد باب بيتي
في مكان آخر يصمتُ المنجل ويذبلُ شَعرك

ادمون – هنري كريسينل

(١٨٩٧–١٩٤٨)، عاش معظم فترات حياته في مدينة لوزان،حيث اشتغل بالصحافة،ارتبط بصداقات مع جاكوتيه ، غوستاف رود، ومارسيل رايمون.عانى من أمراض عصبية وخصوصاً هذيان الاضطهاد، فتعددت إقاماته في المصحات النفسية .وضع حداً لحياته بالانتحار . مثّل في المشهد الشعري السويسري صورة الشاعر الملعون الذي حاول عبر الكتابة الشعرية التحرر من أسر الجنون لينتهي نهاية مأساوية.من أعماله: الحارس١٩٣٩،اليكتون ١٩٤٤، ليلة حزيرانية وتم طبع أعماله الكاملة عام ٢٠٠١.

مرثية بيت الموتى

(١)
إنه قصرٌ تحفّه السكينه واوراق الشجر المتناثرة
هنا تقيم الكآبة
والسلسلة سياج (سورٌ) لأكماتها البنيلة
يأتي ليموت فيها صدى جرائمك أيها الجنون !
أيّها العابر، منيع هو السياج، فلتمض!
لن تدرك ما الذي يعذب الظلال السفلية
ويضنها في نومها المضطرب
بيت الموتى – جزيرةٌ صغيرة – ركامُ حلم .
(٢)
في هذ الأمكنة عديمة الإنسانية، ثلج ونار! رأيتُ
ضحايا الآلهة تفرّ من حشد الكلاب الهائجة
وقد اندثر ماضيها وظلّت الأجساد
بعيون أُغمضت على بقع مدماة.
مثلها لعنت يوم ولادتي
تحت كوى الرماية فيك أيها البرج العتيق المنفيّ
مثلها مطارداً من الأشباح ارتجفت
حين سمعت صراخك أيتها الإرينات الذكور×
(٣)
حين يُثقل علينا المساء بغمّه، حين
يكاد رحيق الياسمين يخنقنا نهرب
ولكنْ شاهقة هي الجدران ،تطاول السماء
هكذا نظلّ أسرى مهجورين للأبد
أيّتها السكينة، الشراب المرّ، وفائض الألم هذا
أيّها الضوء اللدود! وأنت أيتها الرياض الورديّة !
إنّني أدرك أن الوردة لن تكون وردة أبداً
وفيما وراء القرنفل ألمح التراب.

الخـــبـز

عــادل محمــود

شاعر وكاتب من سورية

(الحلمُ .. مهْنة!!)
يسألها..
ملتفة، كانت، بشالٍ أحمر،
والبردُ ما يزالُ عجينةً في الفرن المجاور...
[الذي يحبهُ الناس في باب توما]
أتأكلين؟
عيناها دامعتان، كما هي أعينُ المحبين في أول الحب.
وعلى رصيفٍ مجاورٍ جلستْ على مصطبة...
وتبلّل فستانها بماءٍ متروكْ!
كانوا يمرون، غزارتهم تدلُ على التكاثر الفذّ.
كان الحبُ يمرُّ عادياً في المكان الأثري...

[ومن هنا مرّتْ حروبٌ، فعلى الطريق
بقايا غزارةٍ ملموسين في الحجارة السوداء]
وكانتْ تريدُ أن يضمها بين أوراقِ المؤرّخِ البصري...
يضمُها بين المخاوف...
أتطلبين الصمت؟
قالت: يدُكَ اليمنى، أرى ما في مفتاحها، وقد صدئتْ تفاصيلهُ،
الذي تدّلى، في المجازات، من خصرِ صبيّةٍ،
كانت ترى
في ظل المواربات وظلِّها... باباً!

من أعمال الفنانة آسيا البيماني – عُمان

قلتُ لها، في الحقيقة، حاولت أن أقول لها:
«نحن نمشي منذ هذا المساء، على ضفّةِ نهرٍ تظنّنُه نهراً.
في الخيال هو زورقٌ من ورق الطفولة، مجرّدُ ماءٍ تسيلُ
على سطحه آفاقنا نحو ما سيغدو، ذات يوم، مياهَ الأطلسي
أو المتوسط... حينما تنمو خرائطُنا.
أو...
هذا الذي يضّمنا تَحتَ رذاذٍ يُدفئُ أحلى ما لدى أعضائنا...
فراشة الضوءِ
أو ظلامَ ما ستؤول إليه
فراشةُ الضوء!!
أضّمك... فجأةً
أضمّكَ من فرط البرودة هذا المساء المكرّر.
سوف أضمّك، كما لو أنني ذاهب الى حرب
سوف أقْتل فيها.
سوف أضمّكِ، كما لو أنني أعرفُ نوايا العصر...
الذي يغرقنا، [لأنه يجمّعُ الخلافَ اللغويَّ
غيرَ الخلافِ اللغوي...
لكي يحذفَ الحبْ...]
ثم
نمارسُ جنس اختلاف بسيط
على فراش مستعار!!
.....

أتأكلين ... هذه النار أنضجت رغيفنا؟
هذه النار أنضجتْ وقوفنا الزخرفيَّ في «باب توما»
أمام فرنٍ يحبهُ شعبُ العابرين.
واقتنعي، كما ينبغي لمنتصرٍ أن يصرخ، أو يدقَّ طبلاً
اني... أحبك!!
يسألها..
ما زلتُ أراه يسألها، ملتفة بشالٍ أحمرٍ،
والبردُ يخبزُ في الفرن...
اراه .... [أنا المصوُّر الصحفيُّ
الذي يرى ازدواج معايير الجمالِ مع الخبز]
أتأكلين؟
وتجيبُه....
[كما يفعلُ المحبّون في النّمو المعافى لحبٍ
على مصطبة
عاديةٍ... وتبلّلّ فستانها]
وفي ضجةِ المواربات،
في ازدحامِ الاختلاط العبثيّ للتكاثر،
في ازدهار ما يضجُ على الخبز...
في الجبنة السائلة على الدفء...
وحلوى عليها... تقول كثيراً:
«النار طاهيةُ الروائح»
تجيبه، ملتفة بشالٍ أحمر،
وأنا اسمع كيف ما يزال يسألُها.
وتجيبُهُ...
ولكن ما ليس يسمعه أحدٌ
ما لن يعرفه احدٌ... الى الأبدْ!!

خروجًا عن النص

أشجان الهندي

شاعرة وأكاديمية من السعودية

في مساءٍ بليدٍ يُهيئني
لخروجٍ عن النصِ مع الآخرين،
ربّما للتسوّقِ،
أو للنميمة،
أو قتلِ بعضٍ من الوقتِ؛
شاخَ،
وما عدتُ أحتاجُهُ
في مساءٍ بليدٍ كهذا الذي يُهيّئني للخروجِ
بصحبةِ من لا يجيدونَ فنَ الخروجِ عن النصِ،
أو من يدّعونَ بأن المؤلِّفَ قد ماتَ،
و أنّ الذي لم يمت بعدُ؛
يتهيّأ مثلي لغيابٍ غبيٍّ عن النصِ:
ربما للتسلّقِ،
أو للهبوطِ المنمّقِ فوقَ صدورِ الموائدِ،
أو قتلِ بعضٍ من الوقتِ؛
شاخَ،
وما عاد يحتاجُهُ
في مساءٍ كهذا الذي أتحدّثُ عنهُ:
أهيئُ شَعريَ للانزلاقِ السريعِ،
أعقدهُ عنوةً بلا شيءَ؛
كي ينزلق،
فأزعمُ أني أُأدّبُ سوءَ نواياهُ؛
أجمعهُ بين كفي التي
أشيرُ بها فجأةً،
أتظاهرُ أني نسيتُ بأني بكفي أحاصرهُ،
ثم أضحكُ إذ ينطلق
ربما:
لأني أحبُ الخروجَ عن النصِ،
أو ربما:
لأحرقَ ذاك الذي،
قد اختار أن يحترق،
فقرّب منّيَ كرسيّهُ إذ تجاهلتُهُ،

من أعمال الفنانة بشرى الزهيمي – عُمان

و زعمتُ بأني مشغولةٌ بالمغني الذي جاءَ؛
ربما للتحذلقِ،
أو لمجاملةِ الذهبِ المتهيئ للرقصِ بين المشالحِ،
أو لمغازلة الزمنِ المتبرّجِ في ساعةٍ من شويارد
أو ربما:
جاء يقتلُ بعضًا من الوقتِ؛
شاخَ،
و ما عاد يحتاجُهُ
في مساء كهذا الذي أتحدثُ عنهُ
أعنى –كمثلي من الخارجين عن النصِ–
برائحة العطرِ؛
اختارُ: كارتيرَ،
أو ما يُنادمُ روحَ الزجاجةِ من روحِ قوتشي،
أو أرشٌ غيومًا على جسدي من جفنَشي؛
اختارُ أن أتكسّرَ في مشيتي
بكعبٍ يغنّي على وقعِ زوربا، و سيناترا،و القصبجي،
أختارُ أن أطربَ المنصتينَ للحنِ القدمْ،
مدمنو رنّة الآه بين الخلاخيلِ
هم فئةٌ لستُ أختارهُا؛
–حين أنوي الخروجَ عن النصِ–
لكنّها فئةٌ غالبة،
و لا غالبٌ في زمانِ الخروج عن النصِ
غيرُ الذي يُطربُ الفئةَ الغالبة
ربما:
للتملّقِ،
أو لرجمِ الغناءِ الأصيلِ،
أو قتلِ بعضٍ من الوقتِ؛
شاخَ،
و ما عاد يحتاجُهُ
في مساء بليدٍ كهذا الذي أتحدثُ عنهُ:
لا أكونُ تمامًا أنا
بل أكونُ ككلِ النصوصِ التي،
قررتْ أن تكونَ –بلا أسفٍ–
مثلَ كلّ النصوصْ
ربّما !!!
و لكنني في المساءِ الذي،
أختارُ فيه الخروجَ إليكَ؛
لا أكونُ مع الخارجينَ عن النصِ،
لا أكونُ سواي،
لمساء أهيّئُهُ لخروجٍ معكْ:
أتعطّرُ بي،
ثمّ ألبسُنَي بأناقة من يدخلونَ إلى النصِ
في مساء كهذا الذي،
ليتني أستطيعُ التحدّثَ عنه؛
لا أكونُ سواي
في مساء كهذا الذي،
أختارُ فيه الدخولَ إلى النصِ
أستديرُ كرمّانة في يمينكَ،
كالينابيع: هادئةً، عذبةً،
كصمتِ القصيدةِ إذ تكتمل؛
أكونُ
إن خرجتُ إليكَ لأدخلَ في النصِ
لا أكونُ سواي
في اكتمالِ حضوركَ
أتشبّثُ بالوقتِ،
أحتاجُهُ
كلما أستيقظ الوقتُ أغمضتُ عينيهِ؛
ربما:
للتشبث بالحُلْمِ،
أو نشوةً باكتمَالِ النصوصِ،
أو ربّما:
لإحياء بعضٍ من الوقتِ غيرِ المجهّز للقتلِ؛
لكنه شاخَ،
وأنا؛
كلما شاخَ،
أصبحتُ أحتاجُهُ .

تُنْزِلُ لِي سِيَاجَ حَقْلِهَا.. وَتُشَرِّدُنِي

مُحَمَّد حِلْمِي الرِّيشَة

شاعر من فلسطين

النَّدَى يَحْتَكُّ بِالْوَرَقَة نَاعِمًا
حَتَّى الْغُبَارُ الْوَحْشِيُّ
يُمْكِنُ إِزَالَتُهُ بِهُدُوءٍ.
مُعْظَمُ الثِّمَارِ تَنْضُجُ فِي الصَّيْفِ
ثَلاَثَةُ فُصُولٍ تَتْقَنُ تَعَبَهَا
لأَجْلِ ثَمَرَةٍ وَاحِدَةٍ.
«إِنَّ كُلَّ مَنْ يَنْظُرُ إِلَى امْرَأَةٍ لِيَشْتَهِيَهَا
فَقَدْ زَنَى بِهَا فِي قَلْبِهِ.»
وَإِنْ نَظَرَتْ هِيَ؟
تُرَاهَا تَضِجُّ بِأُنُوثَتِهَا
شَجَرَةُ الْخَوْخِ الْعَارِفَةُ
لِتَشْتَهِيَنِي؟
بِمَاءٍ وَاحِدٍ وَأَخْضَرَ وَاحِدٍ وَشَمْسٍ وَاحِدَةٍ
تُرْوَى الثِّمَارُ كُلُّهَا
إِلاَّ ثَمَرَةَ الْجَسَدِ؛ بِارْتِكَابِهِ.
عَلَى زُجَاجِ النَّافِذَةِ الرَّطْبِ
كَتَبْتُ: أُحِبُّكِ
رَغْمَ يَقِينِي بِجَفَافِ إِصْبَعِي.
زَغَبُ الطُّيُورِ ضَعْفُهَا
زَغَبُ وَرْدَتِهَا قُوَّتِي
بِهَا يَنْتَصِبُ دَمِي شَاعِرًا.
الْمَسَافَةُ بَيْنَ نَهْدِيِّ الْقَصِيدَةِ وَسَاقَيْهَا
أُضِيئُهَا بِانْبِهَارِي
كُلَّمَا اخْتَفَتْ أَعْمِدَةُ الطَّرِيقِ.
تُنْزِلُ لِي سِيَاجَ حَقْلِهَا
أُدُسُّ يَدِي تَحْتَ حَرِيرِ حُرِّهَا الْمُبَاحِ

من أعمال الفنان حمد الجابري – عُمان

ثَمَّةَ ثَمَرَةٌ وَاحِدَةٌ لِقِطَافِي.
بِحَائِهَا وَهَائِهَا
تُكْمِلُ أَبْجَدِيَّتِي التَّرْتَجِفُ
وَشْوَشَةُ دَغْلِهَا الصَّغِيرِ.
إِذًا أَنَا هُنَا
عَصَافِيرُ الدَّرَجِ إِلَى الأُرْجُوحَةِ
غَيَّرَتْ حَنَاجِرَهَا إِذِ اسْتَعْذَبْتُنَا.
يَزْدَادُ ارْتِفَاعًا
عَمُودُ شَمْعَةِ الشَّهْوَةِ
كُلَّمَا هَبَّتْ عَلَيْهَا رِيحٌ عَانِسٌ.
حَتَّى الْقَمَرُ مَحَا الْغُيُومَ عَنْ وَجْهِهِ
بِحَرَكَةٍ مُرْتَبِكَةٍ
وَأَخْفَانَا تَحْتَ ضَوْئِهِ.
بِإِطْلَالَةِ فَمِي
رَضَعْتُ رَحِيقَ رَحْمِهَا
قَبْلَ أَنْ تَكْتَمِلَ وِلَادَتِي مِنْهَا.
أَبْقَتْ زَغَبَ وَرْدَتِهَا
كَيْ أَمُرَّ نَهِمًا عَلَيْهِ إِلَيْهَا
بِلِسَانِي الْعَارِي.
أَتْرُعُ نَهْدَيْهَا بِأَصَابِعَ وَجِعٍ
لأَوَّلِ مَرَّةٍ
تُعَرِّفُنِي الأَلَمَ الشَّهِيَّ.
مِنْ عَلَى شَفَا شَفَةِ الرَّحِيقِ
يَنْسَابُ لَحْنُ تُوَيْجِهَا
دَوِيَّ آهَةٍ شَرِسَةٍ.
فِي انْصِهَارِنَا
تَصَبَّبَتْ بِلَّوْرَاتُ عَرَقِي فَوْقَ عَيْنَيْهَا
لآلِئَ تَزِيدُهَا فِتْنَةً.
فِي بُحَيْرَةِ سَرِيرِهَا
أَتْقَنَتْنِي السِّبَاحَةُ مُهْتَزًّا
بِارْتِكَازِي الثَّابِتِ.

مَاءٌ عَلَى مَاءٍ
يَفُورَانِ مَعًا
غَلَيَانَ غِنَاءٍ غَرِيقٍ.
«دَعِ اسْتِرْخَاءَكَ يُطِيلُ إِقَامَتَهُ»
هَكَذَا تَتَفَوَّهُ حِكْمَةُ النَّشْوَةِ
قَبْلَ أَنْ يَقْصُرَ النَّايُ فِي لَحْنِهَا.
أَنْهَضُ عَنْهَا بَعْدَ كُلِّ قَطْرِي
هِيَ تُغْلِقُ عَلَيْهِ بَابَ سَاقَيْهَا
إِذْ يَبْدَأُ ضَجِيجُ هَيَاجِهَا الْمُفْرَدِ مِنْ جَدِيدٍ.
ذَاتَ صَبَاحٍ خَلْتُهُ لِي
لَوْلَا بُقْعَةٌ ضَرِيرَةٌ ضَلَّتْ مَسَارَ إِنَائِهَا
فَفَقَأَتْ حَنِينِي.
أَخْطَفُهَا مِنْ يَقْظَتِهِ الدَّوْرِيَّةِ عَلَيْهَا
بِاحْتِلَامِ الْمَنَامِ
تِلْكَ الْيَمَامَةُ الْجَرِيحَةُ بِرَغْبَتِهَا.
لاَ يَغْسِلُ الْبَيَاضَ الَّذِي ضَجَّهَا
وَتَرَكَهَا جُثَّةً نَضِرَةً
خَبَبُ صَبَاحِ الْقَهْوَةِ عَلَى لِسَانِي.
سَيَقْطِفُكِ وَتَعُودِينَ لِي
سَتَعُودِينَ لَهُ وَأَقْطِفُكِ
لأَغْفِرَ لَكِ خَطِيئَتِي.
عِبَارَةٌ شِعْرِيَّةٌ لِغَزَالٍ جَرِيحٍ
وَخَاتَمٌ دُونَ إِصْبَعِهِ
فَرَوَاحٌ فَالِقٌ لِلرُّوحِ.
هَلْ تَصْلُحُ الْمَخَالِبُ الْمُنْتَصِبَةُ لِلطَّيْرِ
أَنْ تَكُونَ تَعْوِيضًا
عَنْ مَرَضِ الأَجْنِحَةِ؟
لأَنِّي لاَ أَسْتَطِيعُ إِعَادَةَ الْجَمَالِ
الَّذِي يَلْتَصِقُ عَلَى أَصَابِعِي
لاَ أَلْمَسُ جَنَاحَيْ الْفَرَاشَةِ.

على هذه الأرض...

إدريس علوش

شاعر من المغرب

كل خطوة ، مافتئت أخطوها، تؤلمني .
فولكر بـــروان

أحبو
على هذه الأرض
لأني لم أجد أثرا
لخطاي...

المشي
دليلي إليك أيها المدى
لا تتركني لظلي
و لساعات الشرود
في مقصورة قطار هارب
من مدن تخفي منقارها
في ترعة الهامش
و آلات الصناعة...

حواشي
المربـــع فخاخ
لخطو مرتقب هناك
في الممر الأخير
لسراح الرفات
الجسد احتفى بسيرة الآلم
العمر كله
أو نصفه
ما هم..!
و ما اختلفنا ..!
و الأحلام ظلت معلقة
في شرفة معقوفة بلا معنى
بلا لبـــلاب
أو غيمة..

من منا يقوى الآن
على سبر محال سؤاله
عداك أيها الفيض الآتي
من سقف الحكمة
و من دكنة أسفار فلاسفـــة
محلقين في فناء « أثينا»
من منا اذن يقوى..؟
و لم نخبر الحرب بعد
عن قتلاها
في أروع الخنادق
لأنها لم تكن في الصورة محلقة..
الشهداء
سيعودون أكثر من مرة
ليعيدوا تصوير مشهد موتهم
فقد أمطرناهم بوابل الصمت
و اختفينا وراء كراسي مترفة
نستمتع بهول المشاهدة..!
و صرنا مثل بومة
ننظر إلى أطياف النهار
و لا نـــرى..

خبر عاجل
انتهى الكون إلى حال سبيله
و القيامة الآن إلى حد الوجع
أرادوها لقطة سينما..!
على هذه الأرض
سأتنصل من شك الذاكرة
و أوشحها بماء المحو

و لن أحتاج ثانية
لصور تزخر بالغياب
حفنة تراب تكفي
لإعادة البذرة إلى رشدها
و قطرة ماء
من سماء رفيعة
قد تملأ الكأس عن آخره
و تطفئ العطش في جدع
الصحراء
ليصعد الدخان
إلى سقف الجريمة.. !

لم أكن أنا
كان أكثر من شبيه لي
في ساحة الدهشة
و الولادة
كنا بلا حياء تقريبا
نستلهم فحوى القصيدة
من الهزيمة
و نهدي السلاح للعدو
بلا مقابل بتاتا
و نرثى المقاومة.. !
تصوروا
كم كنا كرماء مع هذا العدو
و معه كنا وديعين إلى حد الخيبة
و تركنا الزناد للهواء
و السيقان للريح
و استفردنا باستنكار هول
المأساة فقط
و بلا حياء دائما.. !
عجيب أمرك
أيتها الأرض
كل هذه الحروب
و تخشينا أن يطفو الماء
فوق اليابســـــة...

و عوض الذهاب إلى الخندق
أستل حبة إسبرين ملونة
لأرى العالم بعين السكينة
و الحقيقة مغلفة في حتف
الأشياء..

على هذه الأرض
أسألك نديمي
– هل استفقت من صمتك
و نفضت عنك غبار السبات
و أطلال البارحة..؟
توأمان نحن في اللاّ جدوى
و لم يعثر أحد على خطانا
نديمي في صرح الفكرة
توسد معي سقف الغد
أو لنزرع وردة
في حديقة المفترق.. !

على أرض أخرى
سأستدرك ما فاتني ربما
لأكون على مقربة من الجدول
و عقارب ساعة يهدهدها الفيض
حركة تأبى السكون
علني أنفض عني الشبح
الذي شدني إلى مطلق الغياب
علني أكون...
أ...
ك...
و...
ن...٪

قصائد الرماد

باسـل عبد الله

شاعر من العراق

في أيامي البعيدة الطويلة
تحت شمس الليل
رأيت الصبايا قبيحات
كعجينة يابسة !
رأيت ذبابة تهبط من العلا
إلى جيب عانس كالصبار
طردها رجال سكارى
من البيت القديم !
رأيت بغايا العصور
المرفهات كعنكبوت
يسقطن صريعات زمن
ببهرجة خبر في صحيفة عابرة
دونما تعليق عن العشاق
الذين فتنوا
بسحر لا يقاوم
وقلوب رماد !
كنت في صفوف الذين مضوا
دونما عزاء
غير نحيب النسيان الباهت !
انا رأيت ..
لكنا كنا هناك
وكان وحده بمحجرين فارغين
يضم الى القلب الزجاج
رخام الامل
قيثارة في ليل بهيم
صراخه المدوي
كدموع تمساح عفن وشائخ
لا يستجلب شفقة
ولا يهتم بها !

انا رأيت كل شيء ولم أنح
لقد مضى اوان ذلك
والسوق امتلأ بالعابرين !
هذه الليلة لا مطر
حان وقت الرحيل ...
وحين يشد رجل البنايات
ذراعيه متصالبتين الى صدره
وبعد صلاة قصيرة
يهوي من حالق
يتجمع السائرون ليصفقوا :
(مات رجل المرتفع الذي هوى من حالق) !
ينهض الموتى من آخر الشارع القديم
هناك لا حشرجة سعال
لا شتائم فاحشة
لا ذكريات موهوبين
الكل يساقط بينما الموتى حاصروا المدن !
– اعطني زوجتي ..
واعطيك رصاصة ،
استأجر رجل البوليس عليك
ولا افتح بابي للعواصف !
السعال يهزني
هذا وقت لضجر العوانس !
انه الجليد يغلفنا حين ننظر الى شيء
ويمسح عن مرايانا كل اهتمام !
هم يصطفون كاليتامى
هذه حبة لخمد الرغبات
أخرى للنوم المستطيل
للتعجل في اغلاق البوابات !
.....

.....
المهاجر العجوز
امضى مكتئبا ليلة الميلاد
وارب بابه العتيق
عن ضجة قط سمين
ونام .....

● **جندي الجنوب**

الى :
مروان عيدان .. بالتأكيد !

(آه وكأنني من بعيد رأيت موتك) !
لكل مساء عذب ورائق
أسراب صبايا واجمات
وحفيف ريح !

كنت وحدي حين
دخل ، جندي الجنوب ،
ولم يكن احد !

انتظروه طويلا
قرب البحيرة
لكن احداً لم يأت !

اثنان وعشرون رجلا
مسربلين بالصدأ
وبلا عرائس استيقظوا في الغابة !

جندي الجنوب كان هنا
حين ذبحوا الاميرة
لكنه لم يرفع يدا !

أشبح هذا الذي أراه ؟
جاء من بعيد
من مقبرة قريبة !
لم نزفّ له عروسا
ولم يكن يطلب هذا
فقط : أغمض عينيه ونام !

الام المترهلة والعبوس
قرعت في برج الكنيسة
ناقوس نحيب !

لا ادري ما اقول
لكنا صرنا رخاما
حين تحلقنا حول تابوت !

الصغير غرس وردة
في شعر شعث
(أردوه في ظهيرة مارس) !

الخطيبة الفضية
انحنت على الماء
بكت والخنجر يهمي !

أيّة زنابق
أيّة اجراس كانت تقرع
عندما مات : جندي الجنوب ؟!

ربما وجودي

دلـــدار فلمـــز

شاعر من سورية

ربما وجودي بين
أغصان أشجار الحديقة
في هذه الليلة
كمظلة لثمار جسدك
حبة حبة تعني حديقة
كاملة من السعادة ...
ربما جمال زهور الدردار
في حقول الكون يعني
قليلاً من
سحر عينيك المدهش ...
ربما صوت الضوء
الهارب من عينيك
كناية عن اختصار
المسافة بيننا....

ربما أنفاسك هي
نقوش التوت العتيقة
كيراعات الأشواق
على صدري.
ربما يطفو فمك
كطائر القطرس
الناعس في مزهرية
عمري بكاملها
ربما السماء أخذت
استدارة عطرك
في هطول المطر
ربما الحديقة بورودها
دفتر أخضر لذكريات
يديك الأرجوانيتين

من أعمال الفنانة أمينة الراسبي – عُمان

ربما المطر معطرة لرائحة
إبطيك
ربما الشمس مكحلة للون
عينيك
ربما الأرض تمرين
لمشيتك الصباحية
ربما السماء سرير
لنوم جسدك.

-٢-

عشت اليوم
أجمل رائحة في حياتي
مازالت تسكن بقوة
حتى الآن
خلايا جسدي
تصرفتُ كطفل
صغير بين قامات
الساتان
المكتظة بالرغبة
والحنان
هي قادمة من وهج
الصحراء
اندفعتُ إليها
مستسلماً بكل ضعفي
كطفل محروم من الحنان
هي بدأت تنفّض عن
روزنامة جسدي غبار
السنوات والأيام وصفائح
الألم والوجع
وتزيل تراكمات حزن قديم
ببريق عينيها
-٣-
انفاسك نديمي
في هذه الصفحة الباردة
وصوتكِ دواء أزلي
في روزنامة حياتي
وها أنا أعد الأيام
على أصابع يدي
كما يعد الأطفال
الفقراء وقت قدوم
العيد
حبيبتي المدينة معتمة
وقاسية
...
...
...
وموحشة
بدون خطواتك
ورائحتك
والفرح رحل كأسراب
الطيور في غياب أشجار
ابتسامتك
قلبي هذا ضعيف لا يستوعب بعادك
كذلك روحي هشة أيضا
-٤-
في مكان ما من هذه السعادة
تنتظرنا شجرة بكامل أزهارها
شجرة مسكونة بعصافير لقاءاتنا
تنتظرنا بكل سعادة العالم
وترسل أوراقها الملونة
كتذكارات لعشقنا الأبدي
على هذه الأرض
وفي السماء أيضا
حبيبتي إذا سافرت
انظري بهدوء
سوف تجدينني
بين الغيوم
أو نسمات رياحنا الزرقاء
أو أي شيء يقع تحت نظر
عينيك .

شلل نصفي.. وقصائد أخرى !

ربـــاح نـــوري

شاعر من العراق

– أحلمُ :
أنني أجلس على نصف كرسي
وأمامي نصفُ قدح من الشاي
ونصفُ قلم
ونصفُ ورقة
– لهذا كتبتُ : نصفَ قصيدة !!

* * *

– أحلمُ :
أنني أركبُ نصفَ باص
قاطعاً نصفَ تذكرة
لهذا – أيضاً – :
ترجلتُ في منتصف المسافة

* * *

أحلمُ :
أنني أعاتبُ نصفَ صديق
لأتلقى نصفَ اعتذار!!
ألغي نصفَ مواعيدي
لأتخلصَ من نصف انتظاراتي!!

* * *

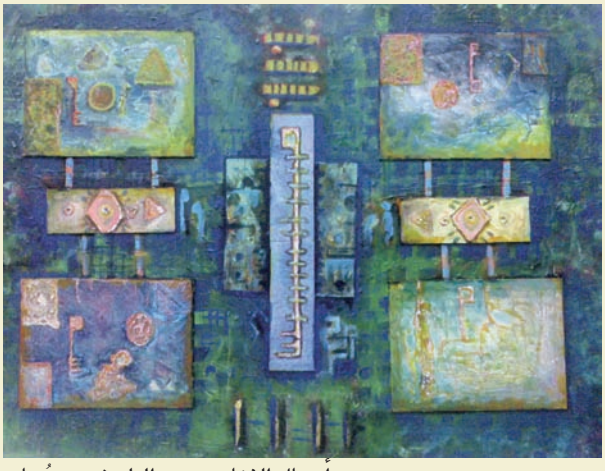
هكذا .. بقيتُ أحلم !!

* * *

في الصباح ..
عثرتُ في بيتي على :
– خطـوةٍ غافية!!
– ويدٍ ذابـــلة !!
– ونصفِ فم عاطل !!
وهي أشياء تعود لامرأةٍ هي : أمي !!

* * *

عندها
– وللمرة الأولى –
فسرتُ لصحوي :
– حلمَ الليلةِ الماضية !!
– شهرة –
– كم يلزمك



من أعمال الفنان محمد البلوشي – عُمان

من الليل
لتصبحي .. نجمة؟!

* * *

– تمثيل –
– في المشهد :
امرأة .. تغرق !!
– بعد المشهد :
تخرج من البحر .. امرأة
تحمل أسماء الغرقى!!

* * *

– انشغال –
– من شدة انتظاري
لم أنتبه .. لوصولك!!

* * *

– مفاجأة –
– من نافذة في القفص
هربت العصفور
وحين أغلقتها .. اختنق القفص!!

* * *

– ألوان –
– أراك .. حتى في الظلام
لأنك .. سوداء!!

* * *

– حجة –
– لكي أتقي مظلتي
تبللت .. بالمطر!!

* * *

– ادراك –
– حين وصلت
عرفت .. كم انتظرتك
وحين ذهبت
أدركت .. أنك تعلمت المشي!!

* * *

– عدوى –
– رجل .. عابر .. من خشب
صادف .. امرأة
حين صافحها انطفأت
فالتهب!!

* * *

– أرق –
– حقلان
من ألق .. وآس
مر النسيم عليهما
فجراً
فهدهما .. النعاس!!

* * *

– سبب –
– بيد عطرة
سحبتك للوردة
لكي أتهمك .. بالذبول!!

* * *

– حلم –
– حلمت .. بكفيك
لأن الشواطىء .. حلم الغريق!!

* * *

– استغفال –
– بعد أن أفلس
استيقظ أصدقاؤه ..
وأقصد :
النائمين .. في رأسه!!

* * *

– معرفة –
– حين عرفت الكتابة
أول مرة
رسمت :
دال .. ألف .. راء!!
وحين أردت الكتابة عنك
أردت حروفاً .. بحجم السماء!!

أيها الوطن.. لنا

طالب المعمري

ثمة أمكنة
تجفف الشِّعر
كما تجفف الشَعر
أمكنة خُلقت
سهواً
لتكون مكاناً
ومن حطب أجسادنا
عاش وعشنا.
هل أمل
هناك .. نقول
لكي نتمكن من
رؤية كل كلمة
في نص كتبناه
لذا علينا ان نمشي
على نارك
حفاة
كما الرعاة
على المرتفعات الجبلية
لنراك وطناً
جوار دمنا
كلماتنا لأجلك
حين تركوا
آثامهم عليك
وهل لنا
ان نحيا
مع السماسرة والصيارفة
والأرض سوق
أيتها الكلمات النائية
أيتها السحابة البعيدة
أيها الوطن .. لنا.

من أعمال الفنان سلفادور دالي – اسبانيا

اللوحة من أعمال الفنانة تمارا ليمبك – روسيا

من غير أثر يذكر

بـــول شـــاؤول

شاعر وناقد من لبنان

... بلا جلبة ولا صدى ولا شفقة انهدمت عليه كذلك أنحاء وطقوسُ. الضواحي والأحياء المكتظة والجنود وسيارات الاسعاف. جبال من الاجسام حطت عليه. فقد كل اتصال بما حوله. صار كتلة غائبة من هذه الكتل الغائبة. حتى عندما راحت تخف هذه الأحمال عنه شيئاً فشيئاً تحولت غيوماً غائمة من التبن والقش والروث اجتاحت وجهه وفمه وعينيه وشعره. كأنما خفة الموتى. خفة الآخرين الذين يعرفون (أو لا يعرفون) متى يأتون ومتى لا يأتون. متى يحيون متى لا يحيون. متى يقتلون ومتى ينقتلون. وعندها أحس ببرد في مفاصله، سرى حتى شفتيه فصمتِه. الصمت البارد. صمت الخجل ربما او الخوف. وأحس بان كل ما تداعى عليه من ضواح وأحياء ومدن وأجراس وطيور وأشخاص وتبنٍ وروث يطلع منه هذه المرة على دفعات لمزيد من الألم (انها من علامات الآخر ؟ هذه!) من أصابع قدميه التي كأنها سالت في سيرورة ملتبسة وتجوفتْ ومنخاره اتسع لينزف ما يذكر بالحنين القاطع وما يصنع الأحياء عندما لا يرزقون، فالى عموده الفقري الذي استطال ثم قرقِع وطرطق بعظامه ولحمه ليتسرب منه ما يذكّر بالسِير والاخرة والقعود والنوم والمشي على حد الكلام الخطر والسقوف الواطئة: ماذا دخل إليه، ماذا خرج منه. (من علامات الآخر). وماذا ينتظره...

* * *

... ما ينتظره انه، وعلى غير توقع، ظل باهتاً كالظل الذي فتح عليه هذه الهاوية وهدّ عليه الجبال، فكأنما قسمها أجزاء وذرات ثم جمعها بخفةّ البهلوان وبدقة الكيميائي (نفايات ثرية بالعدم). لكن ما يجمعه يتفرق من توه. وما يتفرق يلتئم بلا سبب. ولهذا كان عليه ان يحصي ما خسر (قبل ان يعود الى المقهى) ثم ان يُحصي ما لم يخسره (ولم يربحه) بعدما يعود الى المقهى. ولهذا كان عليه أيضاً أن، ينتظر ما لا يمُسّ القعر والعتمة فيتحرك ما يخشى ان يتحرك من قسمات الآخر الذي يشرب فنجان القهوة إذا رفع الى شفتيه، ويغادر قبله وبعد أن يهم بالمغادرة، ويرخي ظله أمامه إذا مشى في الشارع. ذلك أن الجزء الآخر من الجسم (أو الأجزاء الأخرى من الأجسام سيّان) القسم المرسوم بالجهل والغفلة واشتداد العماء والالتباسات والعجز ملتقى ما يتآكل وما يتهارَشُ وما يتشكل من عفونة الشتات وما يتكاثر من أسماء وأوبئة وسموات لم يعد له سوى أن يستبقيها على عواهنها، وعلى ما لم تستنبشه في وجهه، وقسماته، واحشائه، من تضارب، وتقاسم، وإلا كيف له أن يقبل أحيانا أن يأتي (أو يطفو) معه الآخر سواء، غافله أو سبقه أو اختلس ما عنده وما فيه...

* * *

... وهذا ما يباغته على غير دراية واستعداد. وعندما يكون له أن يلمحه وعلى بُعد، فيعني أن علامات كثيرة مجهولة الاقامة، والوشم، والترتيب تطفح على جلده، من بثور، وورم، وبُقع، ولُطخ، وحتى زيوت صافية، تسيل على غير مطارحها، وأخاديدها، ولا من ينادي، او يضطلع برسالة. كأنما جروح صامتة، في كل جهة، وصفاءات مكلومة بلا مألوفها، وندوب تُفلتُ دماءها القديمة، على غير تواصل، وعلى غير ما يُعيد الأمور الى مجاريها المطلقة، بين آخرَ قائم على أوشامه، وآخر على قابلية للمغادرة بلا أسف، وعلى عُري يُنبه الى المقتلات الأولى بين الألوان وصنائعها، والاختبارات ومسالكها، والأنهر وما تضخُه من نفايات قابلة للحياة او للمثول في أي لحظة وفي أي مكان. لهذا ربما بدا له ان ما قد يفعله ولا يفعله ليس بذي جدوى، وان بدا في عينيه ذا جدوى، ومروءة، واستسلاما للطبائع، والمقادير، ونزق الآلهة، وسمومها الرضيعة. هذه العمليات الحسابية المعقدة، لا يمكنه أن يحلَّ رموزها، ولا جغرافياتها، ولا تراجيدياتها الكامنة وكذلك لا يمكنه أن يزيدها تعقيدا فلربما فوق فهمه. وما يتجاوزه، أو ما يعض شاشات المُطلق وعداداتها، بالنفي، والتجهيل، وعدم الفهم لكنه، مع هذا لا يعرف إذا كان عدم فهمه يسهل الأمور أو يعرقلها.

* * *

لكن هذا قد يزيد الأمور غربة عما حواليه، والتباسا عما فيه. خصوصا عندما، ومن باب الاستياء ربما، يقارن بين الجسم وما فيه، وما بين الداخل وما منه. (أحبولة كما يقال، أو مرثية مموَّهة في أفضل الأحوال) ولعلّ ما يربكه عدم استطاعته التمييز ، وفي أكثر من مناسبة، بين هذه الأعراض والأسماء. وقد يعني ذلك أن ما يلتبس عليه بشدة يزداد التباساً بأشد. وهذا ما يخفيه في أعراض الآخر والخ... ذلك انه، ومن خلال تهيؤاته ومدوناته، قد يكون الآخر في كل هذه الأغراض، فيكون الجسم وما عليه، ثم يكون ما على الجسم وحده. ثم يكون الجلْد عاريا حتى من العظام. مما يؤدي الى مغالطات لا يستطيع تداركها أو اللحاق بها. من هنا جاءته فكرة أن الآخر دائما أمامه. لكن هذه الفكرة بعدما راجعها بدت مبتورة: لأنه سجل أحياناً كثيرة سبقاً على الأخر، وفي العديد من المناسبات تعادلا جنباً الى جنب، ظهراً على ظهر، ملْبسا على ملبس، وقُبعة على قبعة... لكن حتى في هذا التعادل ما يوحي الريبة والتمويه وإمارات لا يقدر عليها إذ كيف له أن يتحمل او يتصور زمناً على زمن وأمكنة على أمكنة، وموتى على موتى، ومصحات وتوائم غير منفصلة وغير ملتئمة.

* * *

ولكن هل تم فصل التوأم عن غريمه، والحاسة عن ليلها هنا أراد بإصرار ان يمتحن مغزى الأمور: إفشخْ الى الأمام: هل فشخت بقدم أم باثنتين أم بعشر. فشخ ولم يتأكد: فشخته كانت صحيحة لكن النتيجة مبهمة. تنفسّ الصعداء: هل تنفس بمنخار واحد او بعدة مناخير. تنفّس لكنه لم يتمكن من الركون الى حكم واضح لا بكمية الأنفاس ولا بعدد المناخير ولا الرئات. والنتيجة يمكن أن تؤجل على الأقل: أنظره جيداً: هل نظرت بعينين

اثنتين أم بعيون عديدة: الرؤية شبه واضحة لكنه لم يتأكد ممن كان ينظر؟ وهكذا راح. يقيس الأشياء والأعضاء والأنفاس الواحدة تلو الأخرى بمقاييس مضلّلة ليبرز عجزه (أو تواطؤه) عن الفصل في هذه الظواهر والأمزجة المائية والهوائية والصلصالية والضوئية، وحتى في مرأى الغيوم والطبائع والأشياء الميتة والنوم وحتى العدم.

* * *

بدت له هذه الأمور سديمية تتمازج في فضاء بلا وزن ولا جاذبية كالكلام والنوافذ والليل واللحم والماء، وربما استعذب ذلك لو قَدر على حلّ بعض اللغز ولو بنسب ضئيلة. ولهذا كان عليه أن يواجهها بمنطق آخر، أو بغير منطق آخر فيتلمس ملامح هذه التخوم المتضاربة. فتداعت ملكاتُه الآمنة وغير الآمنة: دال: يعني البقُبّرة اذا طلعت من عنق الزجاجة. (جيد) نون شكسبير يدخل الى ملحمة هوميرس ويفوز برأس ريتشارد الثالث (جيد) السطح هناك: نساء يندبن أمواتهن بشجاعة فائقة.

الليل: بيضة تفقس على أرقك

النهر: قسوة العدّو بلا طائل.

لحظات بديهية خاصة على اختلافها وتنافرها . مع هذا ما كان له أن يقف بهذه الحيادية إزاء ما يتخطاه بلا إذن ولا قاعدة..

* * *

هل كان وحده؟ وكيف كان له أن يعرف اذا كانت الأمور والعناصر على هذا الصخب والتلبُّد والأشرطة المشوشة، ولم يستحضر من في وسعه ان يعينه على أخذ الأمور بلا ماخذ ولا قبول ولا تبيان. ربما الأنظمة المرعية يمكن أن تتولى فك الرموز لكن هذا الضعف من اين له ألا يعتبره من العوامل التي تحول دون افراز الاحجام والأوزان والنفوس والمشابهات، أو تحديد ما في البدائل والقرائن والظلال. ربما ليس ضعفاً. ربما من عوارض الطبيعة وربما من فانتازيا الافتراق والتلاقي على غير قصد او ايصال وربما تبدو له هذه المور على ما يشتهي حقاً. ولكن ما يشتهي فعلا؟ إذاً اللعبة الميلودرامية جميعة الأضداد والطبائع شّتيتة الدمع أو الصرخة او وهِن الأعراض. إذا اللعبة. الدرامية. أيضا : نكّسي دمعك إذا ليبلل نحرك. ها هو الدمع ملء الأكُف! وعندما يبلل نحرك تبلل بالموتى. وبأنصاف الموتى. وكذلك الأحياء وهم طالعون من بريق دمعك أم مترجلون عن خوفك. اذا فلنعلب التهريج: مونودراما بعدّه أشخاص، وعدة أشخاص بمونودراما: اعطني انوفك. إذاً هات آخر فوق آخر، ربما انوف شميم الهزل والبكتيريا وعطور الاستعراضات الباذخة. إذا: فلنلعب: قبعة تحت بيضة، بيضة في ميزان العدالة، ديك فوق بيضتين تحت نهر فوق جبل فوق نفايات غنية بالبروتين: قبعة تطير او تحمل تفاحة او تنزل مطراً او تخلع باروكة عن شجرة آثرت غيمة،... وماذا: قبرة تحترق فوق الرؤوس فجاة. (المعجزة الآتية من عند الرب. هللويا) إذن فلنلعب الموت (لا للموتى؟): نفايات تقسم فيها الأرزاق وطرق الخلاص والأبدية. إذا الموت فليتراجع: ويتحرك الموتى بعده أو قبله يدورون كساعات طويلة من الأجراس ولا يعلمون واذا علموا ارتفعت احجياتهم في عيونهم توسلاً وعنفاً. ها هم وراؤك. تعدهم بأنفاسهم القاطعة، بمبارد أبصارهم حملة مشاعل تضيء موارية ما في الحقائق الكبرى

(النفايات تتكرر الى الأبدية) وعندها يحجّون في جحيمهم ولهاثهم ومرضى أعمارهم في أحضانهم:
ثم لعبة: يستند الحجر الى الحجر، الظل الى الظل، البرتقال الفاسد الى البرتقال الفاسد، الجنينات المبذورة في الهواء الموبوء: ميتات قد تثير ضحك الموت (أو على العكس) ليستلقوا على ظهورهم من شدة الهزل والقهقهات حديد مشاعرهم.
فلنلعب الموتى إذاً: صفعة واحدة تكفي لتدق الكواليس أجراسها السوداء..

* * *

صفعة واحدة، وأيهُّا ، ولا تكفي او تكفي، من سُنن توليك دهشة ومرتبات، وتبز ما تحفظ خلفك النوافذ. كأن تفتح عينيك: للمرة الأولى، ويسبيك ما يدفع تحولاتك، وتدرجات تداعي أحوالك، حتى من مومساتك، وقديسيك، ولهافى، (وراءك) وقطع الفترات، وحتى تكشط سحنّ أمام سحن لتمتزج مخيلتك بما يعابثها، ويهارشها، فتكون أنت من الآخرين وما بعدهم، ومن المتداعية والسافطين ، وعندها لا يكون لك حتى ان تتبين في نفسك شبحاً داخل شبح واسما فوق اسم ولقباً يدفنه لقب وشجرة تفصل في أنسابها: فلا قسمة عادلة في مسوخ تتآلف في أحشائك، ولا اقتسام بغير القطع، ونزف الجذور وتساقط القشور، انها اسماؤك عجلى الى ما يفوتك، ولا هويات مدموغة أو هويات سائحة بين الطقوس العابرة والمحن. ولا حتى غيابات غير ممسوحة بشطور الألم وتعذيب الذات وتخمين الغفلة وترسيم الفَوات.

* * *

... وعندها وفي هذه الانقطاعات الشتَّى كان له بيدين أرثي من عينيه، ان يُطرق كأنه فنجان قهوة قُلب على عقبه. وان يتنهنه، ويعيد النظر بترتيب الطاولة أمامه، وبوضع أصابعه وأفكاره وريباته. الكرسي أمامه: الكرسي وراؤه. وهكذا الطاولات. والمنفضة وحمالة المفاتيح. وما هي انسابها فعلاً، وإليك، ومنك، وعلى تجرد من أمكنتها وأحجامها. وماذا تفعل هذه العوالم: والآثار: متاحف الفضاء: والرماد: الدمع: الخوف: المصائر الكامنة: جوف المنفضة (مثلاً) سطح الجدران (مثلاً): لكن هل من يصرخ بأصوات عديدة ولا تسمعه بأي اذن مهددة وإذا سمعته لا تعرفه او حفته أو نهرته (سيان). وكيف لهاتين اليدين هن بالمقادير والأوزان وقانون الجاذبية والاختراق: ان تمسكا أي كائن أو غير كائن لكي تُفلتاه أو يُفلتهما ثم تأتي (من باب فقدان الأثر) أو لا تأتي ويأتي سواها (من باب المغفرة)، أو تتكلم فيتكلم سواك من دون أن تتكلم. إذاً ماذا: الاعتكاف في الأعواد والأوشام والمقادير ثم الخروج بلا اجندة ثم المجيء: ومن يجيء عندما يذهب الآخر (تنساه طويلاً من باب الندم) أو يذهب عندما يكون الفوات بلا مأثرة ولا ترْك ولا خواء يذكر...

* * *

لا معانٍ ولا أحجيات ولا حقائق: لكنٍ يجتمع الى نفسه (فجأة) ولا يلتئم أصلاً. تجمع اذا على نفسه: المثيل الآخر حوله ثم الآخر غير المثيل ثم حوله ثم عليه والأخر أيضا (يدري ولا يدري: تنفس الصعداء برهة. وربما كانت الطاولة (كشريك مجهول) مستمرة مثله

في تنفس الصعداء. هو يرتجل ما يشاء من المثيل. وقد يرتجله مرات هذا الأخير. (بلا تبادل أو تواتر) وعليه وبدلاً من ان يقف تهيباً استمر في جلسته تهيباً، واستمرت الطاولة والكراسي والزجاج مثله ربما تهيباً. يغادر وهو مُقتعد، ويرجع وهو مبارح، يمد يده اليمنى فتسبقه اليسرى، وعندما تمشي قدمه اليمنى تتوقف اليسرى (صراع الأجناس ربما أو ذوات الموتى)، وهكذا يستمر في قعدته ثم لا تستمر معه الطاولات ولا الكراسي ولا أي شيء: وفي هذه اللحظة بالذات يتبدّد كل أمل باستعادة متروكاته. لكن لماذا عليه الأسف عندما يكون له ان يقسم ما فيه وما عليه وما حوله من دون أن يسمي او يصف او يرسم او يمتلك أو يتجرد. هذا ما أقضّ عينيه، شريحة (ملتبسة منه)، قطعة مهملة ليصير كل ما يبددها او لا يبددها قدراً لا حول له ولا قوة ولا محجّ ولا قهقرى.. الى ذلك الجمع الكلبل والمتعب...

* * *

... أصخي جيداً الى حركة التاريخ وتحولاته من طرق الأحذية. ثم كان عليه أن يفتح عينيه جيداً (هذا اذا قدر)، ويحاول ربط صمت الملابس وألوانها وموديلاتها وقماشها، ليعثر على علاقة بين الأقدام والملابس. لكنه عرف انه قد يقع في التكرار، وقد يفوته ما للروائح والأنوف من وشائج وما يفوح في الشارع من أعباق ملء الهواء ومن تداخل المارة بلا حساب: من البصاق الى روث القطط والكلاب والعصافير على الأرصفة، الى المازوت، والمانغا والعطور والأنفاس والأوبئة والتلوث لتجعل كلها من الهواء كتلة صلبة تنفذ حتى الى الغرائز الطافحة: فالغريزة رائحة سابقة. (من يدري)، والغريزة لأن مضروب بالفاكهة او بالعرف او بالصمت او حتى بالقتل. كوكتيل روائح وغرائز وأفكار وموتى وأحياء. احتفال قاسٍ بما تولّى او لم يتَوَل. احتفال بآثار الأجسام وهي تقطع غياباتها الكثة وأثقالها وهشاشاتها.

* * *

... وهكذا يرى (او لا يرى) ما يراه المنامُ في النائم (وغزيراً) او ما يتوجه المنذور في شقاء الجدران أمامه، عندما لا يجد من يغافله أو يراسله او ينفيه بيد الرحمة. وهنا بدا له أن يكون • من دون اعتراض جدي)، «الى آخره» (في صفحة ما من صفحات متشابهة) عندما يقرر (على غير يقين ايضا) انه ليس الى آخره بالصوت والشاشة والصورة، وان ما سبق ليس ضرورياً أن يمتَّ بصلة الى فوق او الى ما قبل (بلا قداسة متوسلة) ولا الى حينه: ولهذا التخلف من المُتع المارقة ما يستحق اللعنة او مجرد التجربة بشعور من يتفلت ولو لحظة لا يريدها أن تكون لا من آخره ولا الى آخره ولا بين بين لا جدوى! باطل بغير الأباطيل. او نسمة. أو قفزة في فراغ لا يصل. (تذكر وجهه الذي سقط قبل سنوات ولم يصل): الهاوية أيضا لا تصل. عندها، وبجهود واضحة بائسة كاد يدمع: لكن قبل ان يُقرر دمعة (او اثنتين او زهرة او ورقة) أحس ان كثيراً من الدمع سال على الطاولات في المقهى وتحت الكراسي وفي المصابيح ومن اللحي والقمصان. لكن، وبقدرة مجهولة، جفت كلُّها فجأة بلا أثر. لكن في مثل هذه اللحظة لا يعرف لماذا حاول أن يتذكر لون عينيه: قرّب

وجهه من الزجاج: العين اليمنى عسلية فاتحة واليسرى بلون الزئبق. هنا ينظر بلونٍ عسلي وهنا بلون الزئبق (الرجراج). لكن ودٍّ (من دون اصرار) لو ان عينيه بلون واحدة. مرة أحب أن تكون زرقاوين لأن هذا اللون الأزرق يشبه الأفكار الغامضة، (هو ينظر بالأفكار أحياناً كثيرة)، والأفكار البيضاء وأحياناً صوت الغيوم (صوت الغيوم يطلع من العينين). وودٍّ أحياناً أخرى أن تكون عيناه سوداوين (يا للرهبة!) لأنه قيل له أن لون العينين الأسود يشبه الأيام الفائتة (والتفاح الموضوع على الطاولة) وقيل له ان سواد العينين كأنْ تفتح النافذة وتبقيها مغلقة، لكن مع هذا عاد واقنع نفسه بأن لا مانع لديه من أن من قبول لون عينيه البني. وبدون تبرير شبه هذا اللون باليدين إذا أمسكتا يداً أخرى وافلتتاها. وقال ربما (متداركا)، قد يشبه البني اللاشيء. (وهذا رائع أن تشبه عيناك اللاشيء وتنظران باللاشيءٍ... الى اللاشيء) . ولهذا تمسك ولو مؤقتاً بهذا اللون، وكاد يحبه: فالعيون تشبه المدن والأرصفة والكسل وكل ما يخطر بالبال... العيون تشبه الأشياء التي لا تراها.

* * *

تماما كما يفوح الهواء برائحة القتل (خليط العشبة في الماء صباحاً) وبأقوى من الموتى (شميم قاسٍ في مثل هذه اللحظات الخصبة). حتى عندما تفاجئك السماء بمثل غياب (بلا عذر)، وحتى عندما تفاجئك غيوم، وليست غيوماً: أيام ذابلة تمر بلا قصد ولا غضب وتحمي اللمعان الجاف على الوجوه، وعلى أديم البحيرات الكبرى عديمة الجثث والجثامين ، تلقيها، بما يُشبع الأيدي والخناجر، الى مكعبات النفايات (الغيوم كمثل نفايات خفَّتْ فضلاتها) وهنا عليك ألا تدهش بسموات واسعة (مكتظة) وبغيوم ليست غيوماً (أنفاس الموتى أعلى) وأنهر ليست أنهراً. غيوم تفيض من الأيدي تقص الأجساد والشجر بأبصار قاطعة. وهكذا يمكن في مثل هذه اللحظات ان تستجير. بما لا يستجيرك وعندها تغمض عينيك على صوتك وعلى يديك وعلى غُيومك وتقف هكذا صنو ما يقف خلف الموتى او الحرائق، تقف كما يفوح الهواء برائحة الدم.

* * *

وعندها يكون للساحات ان تنهض بأجسام وجثامين تتهارش وتتناكح (في مثل هذه الملاحم الكبرى) بأنفاسها وفروجها وأشلائها، كأن تستعيد معاني الحياة النبيلة، وعندها يكون لأشباح وظلالها أن تنجب في مثل تلك العمال المفتونة بالأبد، أن تُنجب ما ينجبه الظلال من أبدان ومن أرحام مفضوضة بأختام وأوشام، معضوضة بذكرى الانتصارات المظفّرة ، (القتل بلا نسب/ يقطع الأسماء من أسمالها)... متشابهة بلا ذكرى او محفوظات..

× مقاطع من كتاب سيصدر قريبا عن دار النهضة العربية

نهاية النهايات

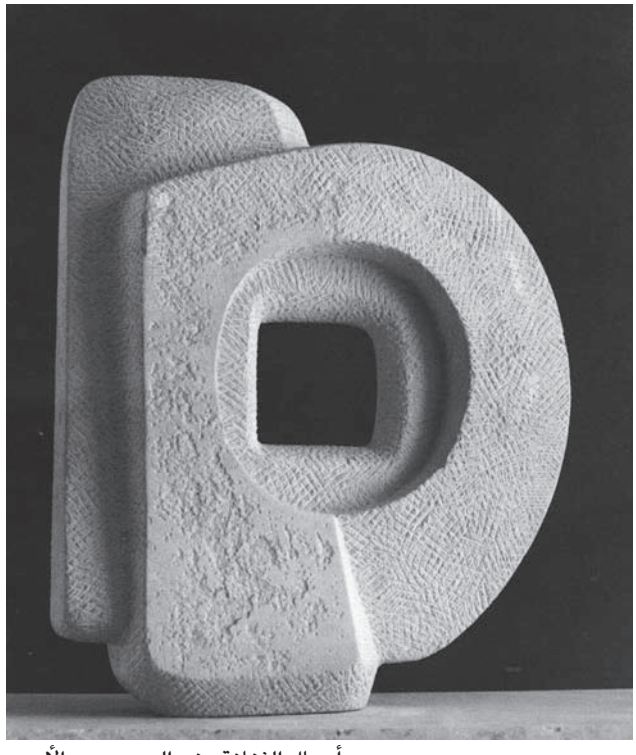
عبدالستار ناصر

كاتب وروائي من العراق

مع رنين أجراس الكنيسة الصاخب، أخرج مسدسه وأطلق الرصاص على رأس الرجل، ثم ترك المكان بسرعة، وعاد الى بيته، وفي اليوم التالي، ذهب الى احدى مزارع المتعة خارج حدود المدينة، رأى ثلاثة رجال، استقبلوه بحفاوة وترحيب وهم يرفعون كؤوس الخمرة في صحته، لكنه بكثير من التركيز تمكن من أن يفتح النار على رؤوسهم، وتأكد من موتهم، ثم ترك المزرعة غير عابئ بالمرأة التي سقطت ذعراً دون أن تخفي عُريها عن عينيه، عافها ومضى ماشياً الى بيته كان ما جرى كان واجباً عليه!

وقبل ان يدخل الى بيته، رأى جارهم الوسيم متأنقا، في طريقه الى نادي الفرسان كما هي عادته مساء كل يوم، مشى خلفه، على بعد أمتار، وقبل أن يصل نهاية الزقاق كانت الرصاصة تخترق بنطلونه من الخلف وتسقطه جثة هامدة على ماء آسن.

خمس جرائم قتل في يومين، جارهم الوسيم، ولاعب كرة القدم، ومسؤول البطاقات التموينية في المحلة، والمطرب الصاعد أيوب الرابح، وخامسهم سكرتير الوزير، قتلهم جميعهم (عفيف أبوجناح) الذي عاد



من أعمال الفنانة منى السعودي – الأردن

من باريس بعد نجاح عملية جراحية اجروها قرب نخاعه الشوكي.

هناك، وهو يمشي في شارع الشانزليزيه، اهتز رأسه بقوة، كأن صاعقة من السماء مسّت جمجمته وكادت أن تشلّه تماما، ثم، وكما بدأت الصاعقة فجأة، عاد سليماً معافى كأن شيئاً لم يحدث!

بعد ذلك بدقائق، أحسّ عفيف ابوجناح بأمر عجيب، وفي غاية الغرابة، بل هو المستحيل بعينه، انه يعرف الآن كل شيء عن أي شخص يراه، فهذه السيدة المحترمة التي تلبس الثياب المحتشمة، ليست غير بائعة هوى تعمل بعد التاسعة ليلاً في مواخير (السان دونيه).. وهذا الرجل الذي يحمل مظلّة مطر فوق رأسه ويمشي بهدوء واحترام، ليس غير لص محترف ونصّاب كبير، وهذا، وذاك، هنا، وهناك، يعرف كل شيء عنهم، فماذا حلّ في رأسه، ماذا جرى، وكيف يمكنه اكتشاف المستور ولم يكن هكذا قبل تلك العملية التي شقّوا فيها رأسه وأخرجوا ذاك الورم الذي كاد أن يقتله في بغداد؟

أيّ رعب أن تعرف اسرار الناس، بل وتراه أيضاً، وها هو، وقد أغمض عينيه بين المشائين على رصيف الشانزليزيه، يرى على بُعد آلاف الكيلومترات، من باريس الى بغداد، زوجته وهي في غرفة جارهم الوسيم، وكانت قبل يوم واحد، كما رأى، في مزرعة بعيدة عن بيته، هناك خارج حدود المدينة، مع ثلاثة رجال، يعرفهم ، وكان هو نفسه يسامرهم في المزرعة ذاتها، بل ويغنّي مع أيوب الرابح ويضحك مع لاعب كرة القدم وسكرتير الوزير الذي يدير الجلسات ويدفع أثمان المشروبات.

رأى من الوساخات والسلوكيات المشينة والمؤامرات والخيانات الكونية ما يعجز أيّ عقل عن ترميمها، رأى أنواعاً من البشر المرضى لا يمكن أن يكونوا من البشر، ولم يكن بين الحيوانات التي رآها ما يشينها أبداً!

عاد بسرعة الى فندق بيلمونت في أحد فروع الشانزليزيه، قرر الرجوع فوراً الى بغداد، برغم نصائح الطبيب في أن يبقى أسبوعاً آخر، حتى يطمئن الى صحته، هناك طائرة الى بغداد في كل يوم، وسوف يصل بعد ستّ ساعات اذا ما جرى كل شيء على ما يرام.

في الطائرة، وكان يوم خميس، رأى في قمقم رأسه، زوجته وهي تضحك مع المسؤول عن البطاقات التموينية، ربما حتى تكسب منه زيادة في الحصة من بقوليات ورز وشاي وحليب وسكر، كان يسمعه من وراء المسافات الشاسعة وهو يغازلها:

– هذه أول مرة أرى فيها السكر بحاجة الى سكر.

يرى زوجته من وراء نافذة الطائرة، تضحك بغنج داعر، مما دفع الرجل الى قطع الشوط كله وهو يقول:

– أعرف أن زوجكِ في باريس.

اذا بها تقول دون حياء:

– تعال بنفسك وتأكد، ولا تنس حصّة الليل.

أحسّ عفيف ابوجناح، بأن الطائرة لا تتحرك، انها ليست بطيئة، بل وقفت في السماء، حتى يزداد غيظاً مما يرى في رأسه من خيانات ما كان له أن يصدقها أو يكتشفها، ربما حتى موته.

لكن الطائرة هبطت على أرض بغداد، ولم يفكر حينها بأيّ شيء، سوى بالمسدس الذي احتفظ به في دولاب الملابس منذ آخر حرب شارك فيها، وعندما أطلق الرصاص والغضب على زوجته، أيقن أن العالم سوف يبدأ بالانقراض عندما يعرف كل واحد منّا بما فيكفر فيه الآخر؟

« مهنة الحياة »

منتخبات من يوميات شيزاري بافيزي

ترجمة وتقديم: سعيـــد البـــاز

كاتب من المغرب

في ٢٧ آب (أغسطس) من سنة ١٩٥٠ ، أقدم الشاعر والروائي الإيطالي شيزاري بافيزي على وضع حد لحياته القصيرة في احد فنادق مدينة توران ، عن طريق تناول جرعات زائدة من الحبوب المنومة . كان بافيزي حينها قد حصل على جائزة أدبية ، والشهرة مطواعة بين يديه . ولم يكن في أي وقت مضى اكثر تحكما في مواهبه ومقدرته الأدبية مثلما كان لحظة انتحاره . مما دفع الكثيرين إلى تقديم أكثر من تفسير و تأويل لحادث انتحاره المفاجئ . تحدثوا عن علاقاته العاطفية الفاشلة ... تحدثوا أيضا عن يأسه السياسي و ابتعاده عن الحزب الشيوعي ... تحدثوا كثيرا ، لكن الأمر في حقيقته لا يمكن الحسم فيه إلا بالرجوع إلى شيئين : إرادة الشاعر كألم سري و خفي ظل ينخر كيانه ، ويومياته التي تلقي أضواء على بعض أسباب موته المفاجئ .

في يومياته لا نجد شخصيات معروفة أو وقائع محددة ، بل تشريحا عميقا للذات بوصفها مأساة وجوديا، وفشلا ذريعا في تحقيق أي نوع من التواصل الإنساني ، وشعورا حادا بالعدم ككتلة هدامة تتقدم يوما بعد يوم في كيان الشاعر تاركة فكرة الانتحار تنمو بكل حرية ، كيما تملي عليه في النهاية قرار الخلاص .

إن أهمية بافيزي لا تكمن فقط في كونه شاعرا كبيرا ، من أعماله المشهورة :

– العمل يتعب – سيأتي الموت ، ستكون له عيناك .

وكونه روائيا من أعماله :

– قبل أن يصيح الديك– الصيف الجميل– القمر والنيران.

– الشاطئ – الرفيق .

إن أهميته تكمن أيضا في اهتمامه الخاص بالأدب الأمريكي ترجمة و دراسة : ترجمة موني ديك لهرمان ميلفيل إلى الإيطالية ، ورسالته الجامعية عن الشاعر والت وايتمان .

لكن يومياته « مهنة الحياة» تبرز – ولا شك – مكانته كعلامة أساسية ومميزة في الأدب الإيطالي المعاصر خصوصا والأوروبي عموما . قد تنتفق مع اليوميات ، وقد لا نتفق معها أحيانا ، لكن ، لا خسارة ممكنة مع بافيزي ، فالصدق ثروته الباذخة و المستحيلة، وهي أيضا الطريقة الوحيدة لقرائته. وفيما يلي مقتطفات من يومياته «مهنة الحياة»:

الموت هو السكينة ، لكنّ فكرة الموت
تعكر صفو كل سكينة .
٧ حزيران (يونيو) ١٩٣٨ .

ينبغي أن يكون المرء مجنونا لا حالما ...
بمقدور المجنون أن يصير حكيما ، لكن
ليس بإمكان الحالم سوى
أن ينفصل عن الأرض .
للمجنون أعداء . وليس للحالم
إلاّ نفسه .
٢٤ كانون الثاني (يناير) ١٩٣٨ .

كل المودات الأكثر قداسة ،
ليست سوى عادات كسولة .
١٣ حزيران (يونيو) ١٩٣٨ .

بقدر ما تمضي بنا السنون ،
يتراءى تحت محيّا كلّ واحد منا
رأس الميت أكثر فأكثر .
١٧ أيلول (سبتمبر) ١٩٣٨

امنح الوحيد رفقة وسيتكلم أكثر
من أيّ كان .
١٩ أيلول (سبتمبر) ١٩٣٨ .

كنت أمضي المساء قبالة مرآتي
كيما تكون لي رفقة .
٦ تشرين الثاني (نوفمبر) ١٩٣٨ .

الفنّ بأكمله مشكلة توازن
بين نقيضين .
١٤ كانون الأول (ديسمبر) ١٩٣٩ .

فيما مضى ، كانت القوة في خدمة
الأيديولوجيات .
الآن ، صارت الأيديولوجيات في خدمة القوة .
٣١ كانون الثاني (يناير) ١٩٤٠ .

الأشياء المجانية هي الأشياء الأكثر
كلفة ، لأنّها تساوي مجهودنا
في فهم أنّها مجانية .
٣١ كانون الثاني (يناير) ١٩٤٠ .

لا نتحرر من شيء بتفاديه .
لكن ، فقط باختراقه .
٢٣ تشرين الثاني (نوفمبر) ١٩٤٠ .

أصل الخطايا كلّها الشعور بالنقص ،
وبتعبير آخر : الطموح .
٢٨ تشرين الأول (أكتوبر) ١٩٣٥ .

في هذه الصفحات ، ثمة مشهد
للحياة ، لا الحياة . كل شيء منذور
إلى البداية من جديد .
٢٢ نيسان (ابريل) ١٩٣٦ .

يتوقف المرء عن أن يكون
شابا ، حينما يفهم أنّه
من غير المجدي البوح بالألم .
٣١ تشرين الأول (أكتوبر) ١٩٣٧

أن يجعل المرء نفسه محبوبا
عن طريق الإشفاق ، فيما الحب يصدر
فقط عن الإعجاب ، فكرة
تستحق الكثير من الشفقة .
٢٣ آذار (مارس) ١٩٣٨ .

وألاّ يغيب عن ناظرنا
أنّ الشاعر بالكيف لا بالسبب .
١٣ أيار (مايو) ١٩٣٨ .

لكن الحقيقة الكبرى والفظيعة
هي هاته :
الألم لا يفيد في شيء .
٢٦ تشرين الثاني (نوفمبر) ١٩٣٧ .

كل ناقد هو في واقع الأمر ،
امرأة في السن الحرجة . حاسد
ومكبوت .
٣٠ تشرين الثاني (نوفمبر) ١٩٣٧ .

هذه خلاصة كل حبّ :
نبدأ بالتأمل ، وننتهي بالتحليل .
٢٤ كانون الثاني (يناير) ١٩٣٨ .

وأن نتذكر على الخصوص ،
أنّ كتابة الشعر كممارسة الحب :
متعة ، لا ندري أبدا هل هي
متبادلة .

١٧ تشرين الثاني (نوفمبر) ١٩٣٧ .

ثمة نوع من الناس اعتاد على التفكير بأن لا فضل له في شيء ، حتى لو كان ذلك باسم عمل أو جهد قد كابده . ومهما كانت المبررات فإنه لا يقبل شيئا من الآخرين ، حتى من أولئك الذين أسدى إليهم معروفا . ومن ثمة فإنه لا يهب شيئا للآخرين إلا بهواه .
هذا الشخص هو أنا .

٣ كانون الثاني (يناير) ١٩٤٠ .

الفاشل الحقيقي ، ليس ذلك الذي لم ينجح في عظائم الأمور . بل ذلك الذي لم ينجح في الصغير منها . ألا يكون للمرء مأوى ،ألاّ يحافظ على صديق واحد ، ألا يرضي امرأة واحدة ، ألاّ يكسب عيشه مثل أيّ كان : هذا هو الفاشل الأكثر بؤسا .

٦ تشرين الثاني (نوفمبر) ١٩٣٧ .

يجب أن نلاحظ ما يلي :
في أيامنا هاته ، الانتحار وسيلة للغياب . يرتكب في خجل ، وفي صمت وانبطاح . لم يعد الانتحار تصرفا حرا بل فعل استسلام . من يدري هل سيعود الانتحار المتفائل ثانية إلى العالم ؟؟...

٢٤ نيسان (أبريل) ١٩٣٦ .

إنّها المرة الأولى التي أضع فيها حصيلة سنة لم تنقض بعد . في مهنتي أنا إذن ملك . حينما أفكر في ترددات الماضي . في عشر سنوات قمت بكل شيء .ليس لي شيء أرغب فيه على هذه الأرض سوى ما استبعدته – من الآن فصاعدا – الخمس عشرة سنة من الاخفاقات . هذه هي حصيلة السنة التي لم تنقض والتي لن أنهيها أبدا.

١٧ آب (أغسطس) ١٩٥٠ .

ليس عن حبّ يبكي الرجل امرأة خانته ، لكن عن الشعور بالإهانة ، لأنه لم يستحق ثقتها .

١٣تشرين الثاني (نوفمبر) ١٩٣٧

هناك ما هو أكثر بؤسا من إضاعة مثلنا : هو تحقيقها .١٧ كانون الأول (ديسمبر) ١٩٣٧ .

الطيبة التي تصدر عن ضجر من الألم ، هي أكثر فظاعة من الألم .

٢٠ شباط (فبراير) ١٩٣٨ .

ليس الانتحار أكبر أخطاء المنتحر ، بل التفكير في الانتحار دون القيام به . ليس هناك أكثر دناءة من حالة التحلل الأخلاقي التي تؤدي إليها فكرة التعود على الانتحار . فالمسؤولية و الوعي والقدرة كلها تطفو ، على غير هدى ، فوق هذا البحر الميت . عبثا ، تغور وتعود فوق السطح ، ألعوبة في يد أي تيار .

٦ تشرين الثاني (نوفمبر) ١٩٣٧ .

فنّ الحياة ، هو فنّ التصرف بطريقة لا يكون فيها المرء في حاجة إلى المناداة على الناس والأشياء لكي يقبلوا عليه .

لتحقيق ذلك ، لا يكفي ازدراء الناس و الأشياء ، بل يجب أيضا احتقارهم . نفس الأمر مع النساء ، لا يكفي أن تكون تافها ، بل يجب أيضا أن تكون تافها .

٢٧ كانون الأول (ديسمبر) ١٩٣٨ .

إنّه الليل كالعادة تحس ببهجة الذهاب إلى السرير . ببهجة الغياب ، وفي لحظة ، سيحل الغد وسيهل الصباح . ومن جديد سيبدأ الاكتشاف الرائع ، والانفتاح باتجاه الأشياء . جميل أن نذهب إلى النوم لأننا سوف نستيقظ ، ولأنه الوسيلة الأسرع للوصول إلى الصباح .

٥ آذار (مارس) ١٩٤٧ .

يتطلع المرء إلى العمل من أجل الحصول على الحقّ في الراحة .

٢١ تموز (يوليو) ١٩٤٧.

لا ننتحر بسبب امرأة ما ، و لكننا ننتحر لأنّ حبّا – أيّ حبّ – يكشفنا في عرائنا ، وفي شقائنا ، وفي حالتنا عزلا داخل خوائنا .

٢٥ آذار (مارس) ١٩٥٠ .

كلّ تواريخ الثورات هذه . كلّ هذه الرغبة في أن نرى وقائع تاريخية تحدث . هذا الاحتفاء المفرط هو نتيجة تشبّعنا بالنزعة التاريخانية . ولهذا ، فباعتيادنا على التعامل مع القرون كما لو كانت صفحات من كتاب ، فإننا نزعم سماع أجراس المستقبل كلمّا نهق حمار ؟؟؟؟؟

٣ تموز (يوليو) ١٩٤٠

ليلــة عصــافير الــدوري

محمــد الأسعــد

كاتب من فلسطين يقيم في الكويت

في الشعر وحده تعود الأرواح
إلى حقولها المنسية
يولد حجر الروح مائيا وشفافا
تولد مرساة الروح

حدّثها عن عصافير الدوري تحت رذاذ المطر المتواصل ، تتطايرُ حول الأشجار المعتمة ثم تعود وتحطّ عائدة إلى أغصانها مرّة بعد مرّة ، تتطاير وتعود كأنها لاتدرك أن الكونَ كله مطرٌ أبديّ يواصل زخاته ، وليس حدثا عابرا يحدث لمرة واحدة وينتهي .

الأرجح أنها لاتملك مكانا آخر تذهب إليه أو ذاكرة تتصل بأمكنة أخرى . الشجرةُ هي الكون كله . وعلى امتداد الشارع الغارق بالمياه والسيارات المتباطئة والمتوقفة ، وتلك التي بدأت تعتلي الأرصفة وتسير بضعة أمتار ثم تنغرس عجلاتها في حفر جانبية مهملة ، تراءت صورُ هذه الأكوان الصغيرة ؛ الأشجارُ خط طويل متمايل في الريح ، وخلفه سماءٌ يخفف عتمتها ضوءُ غروب باهت وأشباحُ عصافير صغيرة مبتلة تطيرُ وتعود مزقزقة إلى أعشاشها ثم تفرّ ، وهكذا في دورة لاتنتهي .

كانت الزقزقة وصوتُ المطر الشبيه بالنشيج وضوءُ الغروب الباهت ورائحة الإسفلت المبلول كلها في مخيلته حين بدأت تحدّثه عن قصائد الهايكو الشبيهة بقطرات ماء تومض عالقة على أطراف شجيرة مندلينا خضراء منسية ، تتساقط قطرة قطرة . وهو يقرأها بعربية صافية ، تراءى لها وجهها في كل قطرة بملامح مختلفة . مرّة وهي طفلة في غرفة مهجورة من غرف البيت تصغي إلى خطوات لاترى ، ومرّة وهي صبية تتعلق بأذيال أب عائد من الحرب العالمية الأولى مع كهولته برائحة الأعشاب والعوسج والبارود بعد أن ترك كل هذا في أحلام غادرها ولم يعد يتذكرها إلا لماما ، ومرة وهي شابة تنتظر المساء الطيب الوديع القادم من حيث لاتدري إلى فراشها المترجرج في المرآة .

المرايا هي كل ما تذكرُ في هذا البيت الواسع المحتشد بخطوات لامرئية كما كان الأمرُ في الماضي ، وكما سيكون في الأيام الآتية ، مرآة للقلق ، ومرآة للانتظار ، ومرآة تذكّرها دائما أن وراء هذا الواقع واقعا آخر ، ضحكته أسنان من نعنع ، وإيماءاته ومضاتُ أقمار تتوالى طيلة الليل .

في الطريق إليها حدّث نفسه ، أن كلّ هذا حلمٌ لابد أن يقطعه حتى آخر فيافيه ؛ ستومض في جنباته أضواءٌ آتية من عصورٍ سحيقة مثلما تأتي أضواء النجوم التي تتشكل في هذه السماء ، وتنحني تحتها منحنيات الأرض وتنعطف باتجاه مدنٍ راجفة وساحات خالية ، وسيحتشد بأصوات جوقات موسيقية عالقة في أقبية قصور بناها رحالة رحلوا بلا عودة ، وفضاءات بين خيام تتوقد نيرانها حتى مطلع الفجر قبل أن يداهمها النعاس ، وشفاه نساء غنين ذات ظهيرة للينابيع وعصافير الدوري قبل أن يتحولن إلى حجارة في مواجهة الصحراء .

لابد أن عصافير الدوري ما زالت تتطايرُ ، أو طار بعضها إلى مكان آخر ، فالليلُ حلّ أخيرا ، وبدأ صوتُ المطر يفقد شفافيته ويتكاثف مع انتشار الليل في طرقات الحي المقفرة ، وتتسارع دقاتُ أنامله التي لاتحصى على زجاج الصالة ، طلبا ربما للقليل من الضوء الخافت ، والقليل من الراحة بعيدا عن الرياح التي بدأت تعصف به ، وأشباحِ الأشجار التي انفردت به قادمة من كل الاتجاهات .

كانا وحيدين ، سيدة ممتلئة في خريف العمر تذكر بشرتها البيضاء بمحظية منعمة في قصر عباسي بآلاف الغرف والممرات لانراه إلا في الحكايات ، وزائرٌ دعته بعد أمسيته الشعرية الأولى إلى بيتها للحديث فقط ، لمتعة الحديث عن قصائد تسمع بها لأول مرة ، قصائد تلمس قلبها لأول مرّة بأصابع من

ماء وريحان على حد تعبيرها .
قالت تقدم نفسها ، وهي تردّ طرفي فستانها المخرم على ساقيها البيضاويين ، انها نصفان ؛ نصفٌ من تلك السلالة الضائعة التي أقامت ممالك في أواسط آسيا في القرون السالفة ، ونصفٌ من تلك السلالة التي خرجت من الصحراء برفقة صقور وسبايا محلومٍ بها وظلالِ قصورٍ وارفة تسننها أطراف سعف النخيل .
وقال من دون أن ينظر في عينيها ، أنه واثق من أن هذه البلاد الموصوفة تترامى على الحافات دائما ، حافات المياه والرمال ، وحافات نسور القوقاز ، وحافات عاج الفيلة الأفريقية المتروكة في السهوب تنهشها الجوارح ، حافات تورثنا القلق وسواد العينين ورائحة المجامر بعد سقوط المطر .
وضرب قلبه فجأة رنينٌ حزين ؛ رنينُ أوتار سيتار رآه في معبد هندي تتردد فيه أصوات المصلين :
« لو كنت آنذاك معي ، لتبينت عصافيرَ سجينة في عيني عازفِ السيتار، ولكنتَ تبنيتُ في ساقيكِ ارتجافة الشهوة ، ولخرجنا هاربين معا تلاحقنا لعناتُ المصلين وسهام الخدم وصراخ الفيلة «
« أهذه قصيدة هايكو أيضا ؟ أظنكَ قلت أنها لاتتجاوز السطور الثلاثة . لماذا هذا الهرب ، لماذا هذه اللعنات . أنا أصدق حكاية هذه الرقصة ، وربما عيني العازف النهمتين .. أما البقية .. ! »
« صحيح ، سطور ثلاثة ، ولكن البقية حروفٌ ممحوة ، يخطر ببالي أحيانا أن أتفقد آثار ما قد يكون محاه الشاعر ، آثار هذين الهاربين مثلا ، لابد أن الهايكو الأصلية كانت عصافير سجينة وارتجافة ساقين وما بينهما رنين أوتار سيتار . هل حدث شيء بعد ذلك ؟ لاأدري ، ولكن لهذا المطر حافة تفتح مخيلتي على ما حدث بعد ذلك حين توقف الرنينُ وتوقفت راقصة المعبد فجأة ، وتبادل المصلون النظرات ، لابد أن شيئا حدث وأومأت إليه القصيدة»
« ربما حدث هذا فعلا في ذلك اليوم .. أو ماذا أقول ؟ في عتمة ذلك الخيال التي توقف أمامها الشاعر ولم يجرؤ على الدخول ..»
وضحكت ، فلمس في ضحكتها تلك الحشرجة التي لم تغادر سمعه منذ أن كانا يتسلقان الجبل القوقازي ، ويشرفان لاهثين على قرية نائمة تحت غبش صباح لااسم له . ولفتت نظره شجيرة صنوبر صغيرة ، بونساي ، في أقصى الصالة تسلط عليها ضوء مصباح كهربائي ، فوق شكل بيضاوي من خزف أسود لامع . وقبل أن يسألها عنها ، أضافت صاغية إلى صوت المطر :
« من يعرف ماذا يحدث في الجانب الآخر من المرآة ؟ لو كنتَ في غرفتي قبل سنوات لرأيتَ كم مرآة حطمتُ ، ولسمعت صراخي في غرف هذا البيت وأنا أتنقل من غرفة إلى أخرى ، إلى أن أصل إلى بوابة الحديقة الخالية إلا من شجرة مندلينا باقية تذكرني كلما بكيتُ بكل ما مضى . حين كان يتساقط المطر ، مثلما يتساقط الآن ، كنتُ أخرج وأتجوّل هناك مبتلة أتنفس بعمق عبقا يصعد من التراب والعشب ، فيملأني شيءٌ ما ، يهمس بي من كل الجهات ، أنا هنا .. أنا هنا .. وأدركُ أنه موجودٌ في رائحة شجرة المندلينا يبكي مثلما أبكي»
ونظرت في عينيه مباشرة :
« أنت لاتؤمن بمثل هذه الأمور ، ولكن هذا هو مايحدث معي كلما تساقط المطر ، وبدأ يتصاعد نشيجٌ مكتوم من كل الجهات . الكونُ كله ينشج من أجلي ، فأقف مبهورة ، ليس بيني وبينه إلا مابينك وبين خيالك في مرآة . يبدو أنني أنتقل في تلك اللحظات إلى الجانب الآخر من العالم .. قد لاتؤمن ، ولكن هذا مايحدث»
صرف نظره عن شجيرة البونساي .
وفكر أن لديه هو أيضا أشياء غريبة يقصها . في تلك الأمسية الشعرية ، وقبل أن يصل إليها ، وحتى مع وجود عشرات الوجوه ، كان جوّالا بين أشباحه ؛ يشد ردنه هذا وذاك ، ويراقبه آخر من زاويته البعيدة ، وتوميء إليه طفلة من شرفة عالية ، ويميل تمثال امرأة ويدلق تحت أقدامه الماء من جرة حملها منذ اكثر من ألفي عام .
كان ممتلئا بأكثر من عاصمة ، ولكن لاعاصمة واحدة منهن للقلب أو للقصيدة أو للرواية . وحاول أن يثبّت نفسه في قطرة ماء أو دمعة ؛ قطرة واحدة تكفي لتوحي بمرآة السماء والأرض معا .
البحارُ زاخرة ، والجداولُ والأنهارُ ، وتلك القرى بين المرتفعات ، والغابات المعتمة أوالناصلة الألوان ، ولكن قطرة واحدة يمكن أن يرتجف فيها كل هذا ، وتلتمع فيها كل الوجوه ، ماتعذب منها وما تهلل ، ماتحجر وما جرى مجرى السيول . كل الوجوه يمكن أن تجتمع في ثلاثة أسطر ناسكة لها هيئة ذلك

الراحل على الطريق إلى الشمال البعيد ، متوكئا على عصاه أو ساحبا قدميه في نعال من قش . كان هذا هو ميلاد فكرة القطرة التي تتعلق على أطراف الشجر ، شجر مثل السرّيس أو الغار أو الدفلى ، وترى فيها نفسكَ ، ماضيكِ وحاضركَ ، وما سيأتي من ذكريات . سيكون الزمنُ أقلّ تسارعا في المنمنمة الصغيرة . تبدأها لمسةُ فرشاة عفوية ، سريعة وامضة ، ثم تنتهي بلمسة يهدأ معها القلبُ كما لو أن ناقوسا دقّ دقته الأخيرةً ثم تلاشى في الفضاء اللانهائي .

كلّ هذا لم يفكر فيه حين بدأ يترجم قصائد المعلم باشو ، ويحاول ، وهو يصغي إلى إيقاعها المتوتر المكتوم بين ثلاثة أسطر ، أن يحاكيها . يمسك بفرشاة من قصب ويكتب متذكرا قرى خالية وطرقات موحلةً ونسيم يمرّ بين أوراق الزيتون . الآن وهي تستمع إليه بين جمهوريرتفع ضجيجه ما أن يغادر مقاعده ، بينما تظل هي صامتة وحيدة تراقبه ، يدركُ أنها لم تعد تستطيع مغادرة القطرة التي وصفتها أو الإفلات منها ؛ في زمن الومضة يمكن أن نختصر أزمانَ عصورٍ طويلة ، ونبقى جميلين طيلة دورات الفصول ، يمكننا أن نستقر أخيرا في لغة عربية عادتْ إلى طفولتها ، ونسيتْ مراياها المحطمة ، وذلك النشيج الباكي الذي يتصاعد كلما اقتربنا من شجرة مندلينا.

« بلى .. لدي إيمان بالمعجزات ، بتلك اللمحة السريعة التي نلتقطها أحيانا حين تتلامح الأبدية كأنما من شقوق جدارٍ يرافقنا ويمتدّ معنا ما امتد الطريق . بين الحين والآخر يتوحد جسدان ، يتوحد ما مضى وماجاء وما سيجيء ، وعندها تتلامح الأبدية في لحظة»

« أنا أعيش ما تسميه لمحات في كل وقت ، أنا غريبةٌ لاشيء يجري في ذهني بالتتابع ، كلّ شيء حاضرٌ ، أسمع أصواتا حالما أضع رأسي على المخدة ، أنها لاتتركني أبدا . الكلّ يتحدث إليّ في العتمة ، الكلّ يود أن يدخل ، يبكي ، يتحسر ، ماهذا ؟ هل أنا شيء آخر ؟ سترى بنفسكَ هذا البكاء والنشيج يتصاعدان كأنما من الأعشاب والشجيرات اللطيفة والتراب ، ويتسرّب كل شيء إلى داخلي»

نهضت ، وأخذتْ بيده ، ورفعتْ باليد الأخرى طرفَ ثوبها السابغ ، فتلامح من مخرماته بياض جسدها مثلما تتلامح نثراتُ ضوء بين الظلال . سواده فوق الخصر والنهدين بدا للحظة قاتما وهي تتحرك نحو بوابة الحديقة كأنها شبح يتحرك في ماء الليل ، وهناك توقفتْ هنيهة ، ثم أفلتت يده ، وخطت بحذر. بدأ شبحها يغيب تحت الرذاذ . كان المطر يخفف من زخاته الآن ، ويتناثر ضبابيا في الهواء الساكن. الشجيرات مبتلة ، ولا صوت سوى صوت قطرات المطر . وشيئا فشيئا بدأ يتصاعد نشيجٌ شبيه بالنواح ، وهناك في العتمة الضبابية رآها ترفع رأسها وشعرها ينسدل مبتلا على ظهرها وتسلم وجهها الغائم مغمضة العينين وتميل كأن كائنا خفيا أخذها بين يديه . سمعَ تهدّج انفاسها ، كأنما اعتصرتها قوة عاتية ومالت بها جانبا ، وغيبتها عن بصره .

لم يدم المشهد إلا دقائق متلاحمة مثل رقاقة ذهبية طويلة ناعمة ، لم يعد يسمع سوى صوت قطرات المطر ، وتهدّج أنفاس آتية من كل مكان ، من شجرة المندلينا ، من الشجيرات القصيرة المرتجفة بمحاذاة السياج ، من العشب ، من المطر . وبدأ كل شيء يتنهّد الآن تنهدات متلاحقة مرتجفة . ومن مكانه على طرف الحديقة خيّل له أن ثمة جسد ماثل على العشب تحت المطر يرتفع عن الأرض مغمورا بالضباب بجوار شجرة المندلينا ، مستسلما لتموجات خفية تأخذه في خضمها من جميع جهاته ، وهناك بمحاذاة السياج وتحت الرذاذ ينظر ويصغي قطيعُ وعول جبلية لايعرف من أين جاء ، وتهدل حمائم بين سعف نخيل لاوجود له ، وسمع نايات رعاة في سهوب نائية ، وحفيفَ أجنحة نسور ، وصوتَ حوافر خيل . وفجأة توقف كل هذا ، توقفت التنهدات ، وانقطع النشيجُ ، وابتعدت الوعولُ وأصواتُ النايات وحفيفُ الأجنحة ، وبرزتْ السيدة عائدة من العتمة متثاقلة الخطى ، تمسح عن وجهها قطرات المطر ، ثوبها السابغ يلتصقُ بجسدها ، وأصابعها تتلمس أطرافه وتجمعها . كانت تبتسم ابتسامة حانية ، إلا أنه لاحظ أن الإبتسامة لاتغادرِ شفتيها إلى عينيها ؛ كانت ساهمة ، في عينيها خواءٌ يشبه خواء ليلٍ رقيق إنطفأتْ فيه ومضاتُ النجوم .

بعد أن عادا إلى الداخل ، واستقرا على مقعديهما ، بدا أن ملامحها نسيت كل شيء ، أو لم تعد تتذكر ما حدث ، فانتقلت الإبتسامة إلى عينيها ، ضحكتْ ، ألقت نظرة لامبالية على الأوراق التي كان يقرأها قبل أن يخرجا إلى ليل الحديقة ، وقالت كأنما لتشجعه على الاسترسال في حلمه أو حلمها :

« يخيل إليّ أنني بدأت أحبكَ ، حبّ الطريدة لهذا

الذي لايتخذ شكل رجل بل شكل زهرة برية . سأفهمُ أنني مطرُ الربيعِ في سطوركَ الناسكة ، وأنكَ أشجارُ البرقوق ، سأفهمُ أن هذه الليلة التي ستنتهي بفواكه نصف مقضومة ورائحة تبغ وسريرٍ تحجّرت أغطيته المشدودة وهديرِ جسد لاينام ، ستكون ليلة عرس لم يكنِ ولن يكون»

وفكّر :

«وسأفهمُ أيضا هذه الإيماءة إلى ذلك الذي يحفرُ ويحفر ثم ينظر فلا يجد بين يديه سوى السراب ، وهذا السؤال العابث والفجر يقترب بضوئه اللبني من رؤوس الأشجار عن بهجة الفراشة التي يجتذبها الضوء فتحترق . سأفهم كل هذا ..»

وهمس هذه المرة كأنه يحدث نفسه ، وقد قرّر أن يجاريها وينسى أيضا ما رأى :

«.. يدهشني أنكِ أصبحت تجيدين التنسك أمام مشهد سطر أو سطرين ، وتتكاثرين بعفوية بالغة مثل حقل من أزهار النوير ، ولكنك ما زلت تترددين أمام هذا البحر الذي أسميه قطرة ، ولاتدركين معنى رقة الصيف ، ولا الحزن الذي ينبعث حين تتساقط أزهارُ الرمان ، ولا هذه الرغبة التي تنسرب في النسغ الصاعد إلى الأغصان . هل تسمعين الرنين فقط ، رنين هذه الألفاظ ، ثم تلتفتين جانبا أيتها الشوكة الحجرية ؟»

« دعني أقلْ لكَ شيئا .. ربما لايصلكَ إحساسُ الطريدة المحاصرة من كل الجهات بالأيادي التي تتلمس عنقها ، بالعيون النهمة ، بالهمسات الأكولة ، ولكن هذا الإحساس يسيّجني ، ويلقيني في ظلمتي . هكذا أرى كل شيء في الضوء وأنا قابعة في الظلمة ، وأنا سائرة في الظلمة ، وأنا مطلة من الظلمة . هذه بهجتي الوحيدة ربما ، وهذه الحديقة التي رأيت . أنا من الطبيعة ، لست من هذا العالم ، أنا ..»

ومحت الكلمة الأخيرة :

« .. ها أنا أمحو أيضا . أنا قادرة على المحو كما يفعل شاعركَ الراحل دائما وحيدا على الطرقات في مساء الخريف ، شاعرك الذي يشجيه صوت البط البري ، ويرى الكون في زهرة صغيرة متواضعة بجوار سياج مهمل . إذا أردتَ البقية .. أنا في الظلمة الأبدية ، لن تراني ، ولكنني سعيدة أن أراك .. هذا الصمت الذي يطولِ بيننا لايبعث في نفسي الهواجس ، صمتك مريحٌ أتمدد بجواره بلا قلق»

« ومع ذلك ، ها أنا أراك في الظلمة واضحة مثل هالة . ربما لأنني من كائنات الليل أيضا . نحن على الحافة معا ، أريد أن أراك بالفعل ، أشعر بكَ مجتمعة بكل أزمانك ، فحمة سوداء ضغطتها آلافَ العصور وضغطتها إلى أن تحولت إلى ماسة بريئة لامعة . أنت لستِ الليلَ ، بل ضوء آلاف السنوات الذي يصلني الآنَ قادمًا من أغوار لاتعيها ذاكرة كائن أو صخرة على هذه الأرض . الصمتُ لغة وكلمات أيضا ، ليس هوة تفصل بين اثنين»

تبتسم ابتسامة نحلة عرفت آلاف الأزهار ، وتشيع الإبتسامة في أعضاء جسدها شيئا فشيئا . تعيد تسوية شعرها المنسدل على انحناءة الكتفين ، وتربت على طرف فستانها المخرم ، ولكن ابتسامتها ترتد ، تنحسر عن عينيها بسوادهما وأهدابهما الثقيلة . وخطر له أنهما مخيفتان هكذا رغم ومضات رقيقة عادت تتردد في أغوارهما البعيدة . وبدا له أن كلماتها التي بدأت تأتي بثقة وخفة ، وتلقيها بإهمال حولها ، لاتأتي من تلك الأغوار بل من ضوء مصباح سيطفأ بعد قليل ولن تتذكره ، ولن تعود إلى تذكيره به . وتمنى أن تستعيد كلماتها عتمتها تدريجيا ، ومع تقدم الليل . عندها يمكن أن يتسق سواد العينين المخيفتين بأهدابهما الثقيلة مع الإبتسامة المعتمة كتناسق ملامح تمثال بازلتي قد من حجر واحد ، وسربلته قطرات مطر تنزلق على خصلات شعره وعينيه وشفتيه وصدره وتنحدر إلى ما بين الفخذين.

« .. هكذا يمكن أن يحتويها ، يأخذها إليه بصلابة جذع شجرة ، أو صخرة حتى..»

هذا ما التمع في ذهنه قبل أن تقاطعه :

« هل تود أن تشربَ شيئا قبل أن تذهب الخادمة إلى غرفتها ؟»

« لا .. شكرا ، شربتُ ما فيه الكفاية»

« إذن لنرجع إلى شاعركَ الياباني»

« حين حدثتك عن عصافير الدوري ، كنتُ أفكّر بثلاثة أشياء معا ، ذلك الشاعر الطفل الذي دعا الدوري اليتيم الذي لا أم له ليلعب معه ، وهذه العصافير التي رأيتها تتطاير تحت زخات المطر فوق رؤوس الأشجار ثم تحاول العودة إلى أعشاشها من دون أن تدرك أن الكون مطرٌ في كل مكان . وتلك العصافير التي كنت أنصب لها فخا في طفولتي .. كانت أجنحتها تتطاير

حول الفخ بالعشرات ، فأطير فرحا وأهرع لأجد واحدا منها أطبق عليه الفك الحديدي ، أسفي أنني نسيت ملامح تلك العصافيرالتي كنت أصطادها ، وآسف أكثر لأن تلك الذكرى تنمحي ما أن أقترب منها . مؤلم أن يفكر الطفلُ باصطياد العصافير بدل أن يدعوها لتلعب معه»

لم يقلْ لها شيئا عن السبب الرابع ، عن الخاطرة التي مرت به حين رآها وحيدة صامتة في القاعة ، تراقبه وتنتظر أن ينفضّ عنه من يحيطون به ، ثم وهي تقبل عليه مثل شجرة بأغصان وارفة ، تمد يدها إليه ، وتكاد تحتضنه بصوت هامس :«أنا أيضا من عشاق هذه الهايكو اليابانيةَ» . لم يقل لها أنه في تلك اللحظة لم يعد يشعر بشعور عابر أو جوال ، أو شعور الغيمة الذي كان ينتابه كلما ألقى قصائده وغادر ، وإنه ود أن يقول لها أنه لن يغادر بعد اليوم . ولكن ما بدأ يشغله الآن هو شجرة البونساي الصغيرة ، الصنوبرة التي تبرزكما اتضح له الآن من فوهة جرة خزفية سوداء مفلطحة في أقصى الصالة ، صنوبرة جبلية يتسلط عليها ضوء مصباح كهربائي ، خضرة حقيقية ، وأغصان وبرية حقيقية ، وجذع حقيقي ، ولكن بحجم دمية لايتجاوز طولها عشر أصابع .

« أنت مشغولٌ بأصدقائك العصافير منذ بداية هذه الليلة ، هل هي كثيرة في بلادكم ؟ نحن هنا نعرفها أيضا ، وكثيرا ما شاهدتها تتجمع في الحديقة ، وكنت أنثر لها حبات الرز دائما ، عصافير سمينة ، شبعانة ، فرحة»

قال باهتمام قليل :

« شاهدتها في بلاد كثيرة ، في صغري ، وشبابي ، والآن وأنا على مشارف الأربعين ، وكنت أتساءل دائما ؛ هل هي ذاتها عصافير الطفولة ؟ بالتأكيد هي ليست ذاتها ، ولكن العجيب انها متماثلة ، نصادفها في كل منحنى من منحنيات أعمارنا ، كأنها ترافقنا»

وعادَ إلى التفكير بشجرة البونساي . كل شيء حقيقي وحيّ ، ولكن هل يشعر الذين جاءوا بهذه الشجيرة الصغيرة أو البذرة أو الغصن ، ووضعوها في هذه الزاوية لترقب المطر من وراء الزجاج ، وقلموا أغصانها وقصوا جذورها في كل مرة جرى النسغ فيها ، وجاشت في جذعها رغبة الجبال والمنحدرات ، بالتعذيب الذي أوقعوه بها ؟ هل خطر ببالهم أن لها حلمها أيضا ، أن تكون شجرة ؟ هل يشعرون بما تشعر به وهم يقطعون أغصانها ؟ ، هل يسمعون بكاءها ، نشيجها ، هل ينظرون في عيونها الدامعة ؟ هنا لاحظت السيدة سكون نظرته واستغراقه في الزاوية البعيدة ، ولمست عزوفه عن الكلام ، فحدثت نفسها :

« يبدو أن كل ما هو طبيعي يجتذب نظره ، لم تلفتْ عينيه مجموعة الأزهار المجففة تحت السلم ، ولا امتدح حتى الآن هذا المشهد الطبيعي الصيني في الصندوق الزجاجي . بماذا يفكر ؟»

تنهدتْ ، وانتظرتْ « ربما عاد إلى طفولته وعصافيره ومعبده الهندي ! » .

وأخيرا خرجت من صمته وصمتها وسألته :

« أراكَ مهتما بهذه الشجرة الصغير ة ، هذه البونساي ، أليست جميلة ؟ هذه آخر هدية منه قبل أن يفتح ظله ويختفي فيه ، أعني زوجي . تذكّرني هذه البونساي أنه مازال في العشرين من عمره . هل يكبر الموتى ؟ بالتأكيد لا . ليتنا نستطيع أن نجد من يقلمنا مثل بونساي ، سواء كنا من صنوبر أو سرو أو تين أو زيتون ، عندها لن نكبر أبدا ، سينسانا الزمان ، سيضعنا أحباؤنا في هذه الزاوية أو تلك ، ولن تكون للموت زيارة بعد اليوم»

اضطربتْ تموجات أفكاره قليلا . قد لايكون جوابه لائقا إن قال مافكر فيه . أليستْ جميلة ؟ لم يكن هذا سؤالا ، بل إيمانا مثل إيمانها بذلك الشبح الذي يحتضنها كلما تساقط المطر ، وخرجتْ إليه في العراء . مثل إيمانها بأنها مجبولة من نصفين فعلا ، نصف من دخان قرى أواسط آسيا ونصف من صهد الصحراء وظلال نخيلها . بماذا يُردّ على الإيمان ؟ جيد أنها تتمدّد مرتاحة بجوار الصمت ، لاتلحّ على الإجابة ، ولا تعترض على غرائبه وأشباحه . ومع ذلك هما اثنان حتى الآن . هذا الجانب المتموج الذي لمسه فيها لاينبعث إلا في الحديقة تحت المطر ، وهاهي ترتد إلى حالة أشبه بالحالة الحجرية حين تتوقف الابتسامة ولا تصل إلى العينين . كأنها بالفعل من نصفين . ترى هل تعرف أنها من نصفين لايلتقيان حتى لو تموجَ كل العالمِ منِ حولها ؟

«هه .. أين أنتَ ؟ هل تحولتَ إلى بونساي أنت أيضا؟»

ضحكَ لهذه الفكرة ، التفتَ اليها ، ونظر هذه المرة مباشرة في غور عينيها بلا وجل ، وربّت بيده على

طرف مقعده . حركة لم يخف عليها أنها حركة مجذاف ضائع :

« هذه البونساي سجينة ، معذبة ، أفكر كم مضى عليها في سجنها . لا أستطيع تحمل مشهد صنوبرة جبلية في جرة ، كيف لهم أن يكونوا سعداء بمشهد طفلة قيدوها وحطمو عظام قدميها ، لتظل طفلة لطيفة ممتعة تتمايل هيفاء مثل سروة؟»

اتسعت عيناها دهشة لأول مرة منذ أن التقيا ، أسبلت جفنيها الثقيلين خشية أن يكتشف أول تعبير في ليل عينيها . لوتْ شفتيها ، وغامت الابتسامة الحانية لأول مرة أيضا . ومع ظهور هذا التحوّل بدأ يسمع دبيبا فوق الزجاج ، أصابع المطر مرة أخرى . ونقل بصره بين الزجاج وبين عينيها قلقا . وبينه وبين نفسه تساءل « هل عاد شبحها المقيم كما يبدو في شجرة المندلينا ؟ هل لها اتصال فعلا كما تقول بالطبيعة ؟ « وود أن يضيف شيئا يتدارك به ما خيل إليه أنه سوء فهم ، ولكنها فتحت عينيها ، افترت شفتاها عن خيال ابتسامة ، ابتسامة آسيانة هذه المرة ، مشفقة :

« لاعليك ، لن أسيء الفهم أبدا . لم أجد حتى الآن من يفهمني ، لابأس ، أنا أفهم عذاب عصافيرك اليتيمة التي كنت تصطادها ، وشعورك بالفقدان . أنا أكثر إحساسا منك بالفقدان ، ولكن هذه شجرة لديها ، حتى في حجمها الصغير ، ما تشاء من ذكريات ، حتى صخور بلادها أرسلوها معها ووضعناها بجوارها ، لاأعتقد أنها تتعذب في سجنها كما تقول ، الم يتحقق لها الخلود ؟»

أدهشته لهجة الأسى في صوتها ، ولكن ما صعقه بغتة هو انها قرأت أفكاره . تردّدَ ، أمسكَ بفكرة بدأتْ تبزغ في ذهنه قبل أن تتضح ؛ أليست هذه السيدة بونساي أخرى ولكن على هيئة بشرية ؟ ليكن ما ستقرأه ، ألا يتشابه عذاب هذه الصنوبرة مع عذاب هذه المرأة الليلية ؟ تقيم في الظلام وأنتَ تحت الضوء ، آه .. لهذا السبب كانت قادرة على قراءة أفكارك مثلما تقرأ مباشرة خطوط راحة اليد . أو ليست مدعية لهذا النسب الذي يمتد على قارتين لتحمي نفسها ؟ أو ليست حكاية الطبيعة هذه هربا من خيال راقصة المعبد التي لم تصدق أنها ارتجفت شهوة وفرت مع عازف السيتار؟ يالهذه العصافير التي تتطاير فوق رؤوس الأشجار تحت زخات المطر !

« قلتُ ، ألم يتحقق لها الخلود ؟ ولم تقل شيئا»

إنتبه إلى قسوةٍ في صوتها ، ولهجةٍ تحد ، وشيئا آخر فاجأه ؛ بدا له صوتُ السيتار بعيدا حتى لم يعد يسمعه ، ولم يعد يشعر بدبيبِ صوتِ المطر ، ولا بتلك الألفة التي شعر بها حين قالت « أنَا أيضا من عشاق هذه الهايكو « . وخيل له أن بساتين نخيل وصنوبر وحقول نوير اختفت من حوله ، تحول إلى نهر يتلفت حوله ، لا يرى على امتداد البصر سوى الصحراء المترامية الكثبان :

« الخلود ؟ أي خلود هذا حين تحشر الشجرة في ممكن واحد من ممكناتها ؟ وأي خلود هذا إذا ضغطنا وجودنا في جرة ؟ حتى عصافير الدوري تظل تتطاير تحت المطر . كانت تعرف أن لاملجأ لها ، ومع ذلك اعتقد أنها ستظل تغدو بين الفضاء وبين أعشاشها حتى شروق الشمس . هي أيضا تقف على الحافة»

ندّتْ عن السيدة حركة تململ ، وهزت رأسها . أحنته للحظات قبل أن تنهض ، وتتجه نحو بوابة الحديقة مثل سائرة في نومها . لم تقل شيئا ، هي التي قرأت أفكاره ولاشك ، لم تلتفت خلفها حتى . فتحتْ الباب ، وسارتْ بخطى وئيدة إلى المكان الذي وقفت فيه أول مرة .

ومن مقعده وراء الزجاج ، ودبيب المطر يتسارع ويقرعه بعنف أشد ، وترتسم عليه أشباح أشجار كأنما غابة بدأت تلوح في الظلام ، شاهدها تتقدم باتجاه الضباب نحو أعماق الحديقة ، تتوقف مغمضة العينين ، مسلمة وجهها لقطرات المطر والنشيج الذي بدأ يتصاعد من كل الجهات .

الرجل الجاني نائم

حمود حمد الشكيلي

قاص من عُمان

في مركز الشرطة دخلت عصا الرجل الستينيّ إلى مكتب ضابط التحقيق، دموع أبنائه تركها خلفه، وبكاء زوجته في البيت. سأله الضابط عن اسمه، ولم ارتكب هذه الجريمة؟

لم يحرك الرجل لسانه طوال الساعة التي جلسها في الكرسي الخشبيّ، أعطى الضابط أذنا يحيط بها شعر كثيف، كلما سأله عن جريمته قال:

– يستاهل

قبل أن يصل صوت آذان الظهر إلى مركز الشرطة، أدخل الرجل إلى السجن، كان أمل الضابط أن يعترف الجاني عن سبب جريمته. سأله المحبوسون عن جريمته ، قال بجرأة وشجاعة لسان:

– قاتل

ارتعشت أبدان سجناء الممر الطويل الضيّق، تجرّأ فاه الرجل وأخافهم بفعلته، ما صدقوه، وما كذّبوا بياض لحيته.

– لماذا قتلته يا أبي ؟ هكذا خاطبه أحد السجناء .

في الأيام الثلاثة الماضية التي كانت في الممر الطويل الضيق ، كرر لسان الرجل كلمة « يستاهل»

في اليوم الرابع نقلته سيارة الأمن إلى مستشفى المدينة، سأله طبيب الدماغ والمخ عن فعلته، أطرق رأسه في ظفر رجله اليمنى، ثم قال:

– يستاهل

أكدت تحاليل المخ والدماغ أن الرجل ارتكب جريمته بكامل قواه العقلية ، الأعصاب والخلايا تؤدي عملها ؛ كما لو أنها كلفت أن تعمل بجد وإخلاص وإتقان .

في المسجد فقدت لحيته الطويلة، الآذان فقدت صوته، الذوق فقد قهوته المسائية، كلما مرّت الأعين أمام بيته تذكروه صامتين ، لم يذكر أحد فعلته أمام أحد إلا وقال :

– **الله** يساعده ويستر عليه

مرّت ستة أشهر، ولم تستطع التحقيقات الوصول إلى السبب الذي أودى به إلى التردد على مراكز الشرطة والمستشفيات.

لم يكن المبلغ كثيرا أمام أبنائه، أمرت الأم بتقسيم تكاليف تسفير جنازة الرجل المقتول بالتساوي على الأبناء، لم تستطع تقسيم التفكير في الجاني، حملت همه، ابيض شعرها. اسودّ وجهها. هزلت وضعفت. سقطت مرات عديدة قرب درج دورة المياه. ما وجدت أحدا ينتشلها من تلك السقطات المدوية.

بعد نصف سنة من غياب الجاني وجدت ميتة قرب باب المطبخ، وبالقرب منها كوب زجاج منكسر، شظاياه متناثرة حول أصابع يدها اليمنى.

الخبر الذي انتشر في آذان كل من اهتم بأمر الجاني من أهل الولاية أكّد أن الجاني لم يعلم أن زوجته ماتت ؛ دون أن تصل إلى سبب يبيح لزوجها القتل . انكسر كوب الزجاج الذي شرب منه، قبل أن يطلب من زوجة ابنه أن تخرج له السلاح المعلّق في مجلس البيت؛ بحجة أنه لم ينظفه منذ أن أطلق به ليلة عيد الأضحى.

بين العاشرة والحادية عشرة صباحا ، جاء عامل المزرعة إلى البيت، أسند ظهره على جدار إحدى غرف البيت، جلس ينتظر إفطاره، بعد خمس دقائق وجد أمامه بيضتين وكيس خبز، وفي صحن صغير عشر حبات تمر وكوب ماء.

في وسط البساط الأزرق، ترتسم دلة قهوة كبيرة بخيوط بيضاء، على الطرف الأيمن تمدد الرجل بدشداشته، جزء من مصرّه الأبيض ينزل في لحيته ساترا طرف عينه اليسرى، صوت شخيره يتسلل إلى الأذن اليمنى للعامل الذي يقشر البيضة الثانية، أكمل حبات التمر، دلق كوب الماء البارد في بطنه، لبس حذاءه، سار رافعا خطوات قدميه عن الأرض، انعطف يسارا، تسلل خائفا ، طرق باب إحدى غرف البيت. قبل أن ينفتح الباب ناداه الرجل النائم في البساط الأزرق، لبى النداء عائدا إليه، طلب منه أن يرفع وعاء التمر إلى سطح البيت ، نفّذ ما طلب منه، رفع الوعاء فوق كتفه ، بدأت قدماه تعد درج السطح ، أخرج الرجل سلاحه من تحت البساط، بحثت الرصاصة عن رأس العامل ، اختلط الدم بالتمر ، تدحرج الوعاء فارغا من درج البيت إلى البساط الأزرق. قال الرجل النائم بعد غمرة فرح:

يستاهل .

(من مجموعته الجديدة – شمس النهار من الماء) ستصدر قريبا عن مؤسسة الانتشار العربي – بيروت

هي وأنا

رحمة المغيزوي

قاصة من عُمان

(١) أوجاع ظهر مقوس وبائس:-

عندئذ وحين زاد لغط الأصوات المغادرة للمكان أطلتْ بتعال وبصوت صفير خافت بعض الشيء كنت قد عهدته منها في السنوات السابقة حتى تحولتْ إلى نتوء جبل صغير، تمالكتُ أعصابي وهمستُ لها بضراعة ووجل أنه ليس من اللائق في كل الأحوال والأعراف أن تبرز نفسها هكذا ، وأن تلفتْ النظر إليها باعتبارها تحتل مكانا يقع على مرمى البصر ولا تخطوه العيون من بعيد أو قريب ، وأنها بتطاولها هذا تلغيني تماما كما تلغي الميثاق الذي قضينا الليل بأكمله ونحن نعدل ونحذف ونضيف فيه إلى أن استقر في مضمونه الأخير على الاتفاق المقْنع بالسير معا هذا الصباح لقبض المعونة الشهرية شريطة أن يحترم كل منا شخص الآخر وخصوصيته ،سكنتْ قليلا متدثرة بطرف العمامة الكبير الذي تركته يغطي مساحة لا بأس بها من منطقة مابين الكتفين .مادة في الوقت ذاته أناملها لتتحسس الوشم القديم في وسط عينيها والذي حولها إلى كيان مستقل وعنيد ولكنه قابل للتفاوض في أغلب الأحيان ، وحولنا معا إلى كائنين مدجنيين بكل ما في الكلمة من تماهي للخضوع والسير في ظل الآخر .

عندما اقتربتُ منه ، حذرتها من سلوكها السابق بهز كتفي قليلا ، وكان هو قد أزاح عمامته الحمراء المحكمة اللف قليلا إلى الخلف فبان جبينه أبيض وجميلا فيما سقطت شعيرات متناثرة على أحد جانبيه فتكاثف سوادها مع سواد الرموش الطويلة المحيطة بعينيه ،اقتربتُ منه بسرعة بعد أن راقبته ينهي آخر معاملات صف البشر المتوسط الطول ، وراقبتها وهي تتنفس برفق تحت طرف عمامتي ، متمسكنة وصامتة ، متحاشيا قدر المستطاع أن يقف شخص ورائي ، ابتسمتُ ، التقطتُ له صورة في ذهني وكدت أن أمد يدي لأصافحه وأسأل عن أحواله ولكني أحجمتُ بعد أن رأيتُه يراقبها هي بفضول جارح زادها عظمة وغطرسة حتى ارتفعتْ حدة ضحكها وسمعتها بأذني المستشعرة لأدنى حركة تصدر منها تؤكد وجودها بكلمتها المتكبرة المعتادة

– أرأيت ؟!

لعنتُ ألف مرة اليوم الذي تصالحت فيه معها ،وأنبتُ نفسي على تخاذلي عن عدم اجتثاثها حين واتتني شجاعة نادرة ،سكت وبعد برهة وأجبتها باقتضاب مفهوم

– نعم رأيت .

رأيته ينكفئ على أوراق بين يده حتى دون أن يرد الابتسامة .

من الداخل تعرقتُ خجلا ، ولكني تماسكتُ حتى لا أكرر ما حدث مع صاحبة النظارة السوداء ، هرشتْ ظهري بعنف ، فكرتُ أن أحك قفاي بالجدار حتى أدميها ولكنها انتهرتني بشدة معلنة في استسلام مصطنع

– قلت لك أن اليوم سيمضي على خير ، وأنا عند كلمتي .

هدأتُ ، صدقتها ،كنت شخصا يكفر عن ذنب مشوه ومؤذ يرافقه كحمل لا يزول طيلة عمره ، و كانت الأحداث غير مرتبة في ذهني وبدا أن ترتيبها المنطقي سيكون بقدر درجة الألم الذي استشعره منها ، الفتاة بالنظارة السوداء أولا ، تليها الحروف المأكولة بنهم بين أسنان ولسان صاحبي ، ومن ثم أنين آخر الليل الذي يضرب طبوله في أذني ، وهي الرأس الثاني بين كتفي، وأخيرا موظف البنك العابث بالأوراق أمامه .

عندما شعرتُ أنها غفتْ تماما وعدتُ لأتنفس طبيعيا فتحتُ فمي وأردتُ أن أكلم صاحب العمامة الحمراء أمامي ، أردت أخباره عن تمردها الأخير أمام المقهى في الشارع المزدحم ، وكيف أنها أصبحتْ تثقل كاهلي بشدة هذه الأيام ، وكيف باتت تسخر من

صاحبي المسكين وأني أصاب بإعياء سريع وآلام في صدري ، ثم أتحول إلى مخلوق لا يمت للشكل الإنساني بصلة ، كنت على يقين أني قد أصبحتُ في داخلي إنسانا ملغزا وغامضا وأسررتُ في نفسي منذ أيام بعيدا عنها أني سأتحدثْ عما صنفته على أنه ألم كبير وموجع ينزف قيحا ودما إلى كل شيء و أي شيء ، حتى إلى الجدران والأشجار والناس الغرباء وحين نطقتُ بصوت مبحوح

– بنت حرام هذه الدنيا .

أحسستُ بها تقرصني بين الكتفين بشدة وترفع طرف العمامة الذي تغطت به لتظهر كرأس أفعى متحفزة للانقضاض ، أردتُ أن أهددها بالكي مساء في وسط وجهها وكدت أن أصرخ بها

– حدبة حقيرة .

لولا أن صاحب العمامة الحمراء قطع حبل الكلام بيننا ونبهني وهو يمد يده إليه

– ثلاثون ريالا .

خرستُ ، تناسيتُ ومددتُ يدي ، كتبتُ اسمي بغير وضوح في الورقة أمامه ، استلمتُ النقود ابتسمتُ ثانية وسرتُ دون أن أوليه ظهري حتى لا يرى احدى ثوراتها المفاجئة والغبية ، بينما شابك صاحب العمامة الحمراء أصابعه وتثاءب بصوت مسموع طالبا من العامل فنجان شاي .

(٢) مجرد خيال حدبة متعالية :–

سرتُ خطوتين لا أكثر من ظل المقهى إلى الشارع القريب ، الحر قاتل في هذه الظهيرة والعرق تصببْ من كل مكان مني ، ومنها هي بشكل خاص ، تكلمتْ وهي تلهث

– ماذا تفعل ؟ تصهرني ؟! ارجع إلى الظل .

تجاهلتها بصمت ، توقفتُ لحظة حين أحسست بعينين تراقبان ظهري ، التفتُ راعني قليلا أني لم ألاحظ ازدحام المقهى بالعيون وراعني أكثر أنها استيقظتْ مع هدير السيارات وأصوات الناس ،اشرأبتْ بعنقها لترى ما حولها، مما اضطرني إلى تذكيرها بحدة إلى كونها رأس ثان ، زائد ولا أهمية له غير تكدير حياتي وشد سخرية الناس إلي والمجاهرة بضآلتي ، تجاهلتني تماما وكزتني بشدة لأحتمي بأي سيارة أجرة في أقصر وقت ، أطعتها وقد أحسس أنه لا مجال للنقاش معها وهي في تلك الحالة وعندما شاهدتُ فتاة بنظارة سوداء تراقبني من خلف زجاج سيارتها تحركت لا إراديا لأحجب بيدي الرأس الثاني وحاولت جاهدا أن أنفخ في خدي لأفك التصاق اللحم بالعظام البارزة، سمعتُ صفيرها الحاد خلف ظهري وبعدها ضحكتْ بقهقهة كبيرة ،أشاحت الفتاة برأسها عني ،ونكاية بها عدت للوقوف في موقفي الأول وزدت عليه بأن اتكأت على عمود مصباح الشارع الحديدي الساخن، تأوهت بخدر الألم الكبير ، ابتسمت منشيا بالانتصار عليها وتقليص حجمها وأخبرتها بصرامة أني في المرة القادمة سأقتلعها نهائيا من على ظهري وأرمي بها في أقرب مكب نفاية ، لم تند منها حركة تأثر صغير بكلامي، أخذت تصرخ معلنة أنها ستتحول إلى بالون ضاحك يجذب كل العيون إلي واليها ، أخذت تهدديها على محمل الجد ،

– مجنونة ومتكبرة .

– أنت رجل لا تطاق ، وأنا أتحملك على مضض .

وفي الوقت الذي تحركتُ فيه من مكاني تجنبا لتنفيذ تهديها ، وقف هو للحظة بجانبي أمسك راحة يدي وجذبني إليه ولكني قاومت ،رأيته هائجا يحمل أوراقا كثيرة بين يديه ، اعتلى السور القريب من المقهى ،أخذ يصرخ وهو ينادي الناس ، فتح الصفحة الأولى ، قرأ منها شيئا لم يفهموه ، سمع صوت ضحك منها أولا تلاه صوت همز ولمز من الآخرين ، ابتعدتُ عنه أنتظر أن ينهي ما يفعله غالبا ، كان صف أسنانه الأمامية في فكه العلوي قد ظهرت كلها إلى خارج فمه فبانت صفراء وقذرة ، رمى بالورقة الأولى في وجه الحضور بعد أن كورها ، فتح الصفحة الثانية ، اشتعلتْ عيناه نارا وتطاير الزبد من بين شدقيه ، رمى «كمته» فتح جيبه وفي الصفحة الثالثة شقه ولم يفهم منه إلا كلمة الله ،سمعتُ صوت الفتاة بالنظارة السوداء تقول بتهكم للرجل الواقف بجانبها

– قرد

وللمرة الثانية – بعدها هي – وجدت من يشبه صاحبي بالقرد ، القرود تملك جهاز كلام مثل الإنسان بل تستطيع أن تدمج صيحاتها لتصبح ذات معنى ، ولكنها ممسكة عن الكلام طوال أجيال جنسها مما جعل ذلك الجهاز يضمر ويتعطل عن لغة الكلام . وصاحبي يمضغ الحروف ليخرج صوتا لا تفهمه إلا القرود كما قررت هي بأكيد لم أجد اتجاهه حجة مقنعة لأجادلها بها ، رجمه أحد الحضور بحجر وشج

رأسه ، سال الدم على الجدار والأوراق ، تهاوى من على الجدار تعالت ضحكات الفتاة بالنظارة السوداء ، وقال مبتعدة مصوبة نظارتها إلي
– قرد تافه .
تضاعف حجمها هي حتى أصبحت بحجم صخرة صلدة وعاتية ، أرهقت ، شعرت بعظامي تتكسر تحت جبروتها ، ضحكتْ أكثر ، سرتُ على أطرافي الأربعة مقتربا من صاحبي ، تمرغتُ في التراب انتقاما منها ، تحلق الناس حولنا ، شاهرين أصابعهم إليها كانت هي تقفز بحرية كاملة لتحتل عمودي الفقري ، صارخة في وجهي بخيلاء
– أرأيت ؟!

(٣) رؤيا ساق انحسر عنها الغطاء :–

عريت ظهري ، أنا وهي وجها لوجه أمام الكون ، سرتْ في أوصالي قشعريرة انتقلت إلي منها ، سألتني وهي تراقب بحذر القضيب المحمى في النار
– ماذا تنوي أن تفعل أيها المجنون .
وعندما ابتلعت لساني ولم أرد عليها ، انكمشتْ وأصبحتْ في حجم حصاة صغيرة ، ثم في حجم الفراغ ، أوليت ظهري لأمي ، انحنيت أمامها ، برز مكانها جليا ،ناولتها سكينا لامعة ، أشرتُ إليها بقرف واضح ، مررتْ أصابعها عليها وحينما لامسها حد السكين البارد ،كانت تبكي بنشيج مكبوت ،صحتُ من أعماقي الملتهبة
– ماكرة
جدلتُ أعصابي في وجه الخوف ،تصبب ظهري ألما وعرقا أخبرتها أن تبدأ بالأطراف ، أن تجثها من العروق تماما وأن لا تأبه لي أبدا ، كل تلك السنوات وأنا أحمل قنبلة موقوتة على ظهري، أشاطرها أدق تفاصيل حياتي ، أمثل الرهينة المحبوسة دون نور ، أعرفها بليدة ودبقة ، شكلها مخاطي وشديدة الالتصاق ، أقرضها من أطرافها فينمو رأسها، أشوه رأسها فيكبر فمها ، مؤخرا أصبحت فما مسلطا على تصرفاتي ، تعترض حتى على طريقة استحمامي وجلوسي ،اعترضتُ على طريقة الالتصاق المفتعل منذ سنوات بيننا سحبت أمي القضيب المحمى ووضعته على منتصف جبهتها تماما ، صرختْ ، صرختُ ، صرخنا معا بصوت حيوان معقور ، بالسكين أخذت قطعة منها ، مني ، من كل شيء يمت بصلة لي ، قالت أن هذا من فعل الشيطان اللعين ، استسلمتْ ، تركت القضيب يبرد وأزاحت السكين بعيدا ، بكيت ، بكتْ ، أصابنا تشوه في موضع القلب تماما ، راح وجهها ينطفئ مثلما تأكل النار نفسها حتى الرماد، نسيت أمي ومن بين دموعها حاولت أن تحضن ظهري، أن تحضنني جفلت عندما رأتها بوجه أسود كالح ،تجمد جسدي ، يحدث بعد الألم الكبير خدر للشعور فترقد الأعصاب كالقبور وتفقد الأشياء وجودها المنطقي والفعلي ، نمت على بطني هدني تآكل لحمها ، لحمي ولحم الوجود ، تناومت بإطباق جفني على العدم ، أشاحت بوجهها أشحت بظهري أخبرتها في المنام القلق أني مقطوع من أشجار الدنيا دون رأسي الثاني وأن قدمها التي انحسر عنها الغطاء لا ترافقني في الأحلام التي سرت فيها منتصبا ودون يكون هنالك تكتل قميء يجثم على كتفي ، فمنذ أسبوع أصبحت تئن هكذا كانت كمن ذبح وأبقي لها عرف وحيد لترى منه الحياة ،رأيتها تقاوم ، تقف وتسقط ، تنكسر ثم تعود مرنة ولينة ، في كل الأوقات برفقتها كنت كالمريض الذي يريحه الكلام الدائم عن المرض من جهة إلا إنه من جهة ثانية يقوده إلى انقطاع الرجاء في التغلب عليه . بعد أذقتها طعم الحديد الملتهب وأفصحت عن نيتي بالتخلي النهائي عنها ، استشرت ومدت جذورها إلى أعضائي الحيوية .
بعد شهر كانت تسير بأكثر من قدم ، مدتْ لي يدها بكاز ، انحنى ظهري ، وبرزت هي كقمة جبل شامخة ، تعالت وهي تحيي الناس الذي رفعوا أكف الحب والاحترام إليها ، فيما أشاروا إلي بأحذيتهم وألسنتهم ، اقترب أحدهم منى بصق في وجهي الذي حاذي الأرض وانصرف، أعترف لها ضمنا أني خيال كائن من دونها ،مجرد فم يشكي ولا يملك قدر مستقل ، ابتسمت بوهج انتصار كبير في عينها ، زحفت إليها أسترضيها
– أرجوك لا تتركيني .
ركلتني ثم علا صفيرها هي وضحكت قائلة
– أرأيت ؟!

إثم النسيان

تهانـــي فجـــر

كاتبة من الكويت

كانت لا تزال هناك تمد يداً نحو الهواء وتصافح الريح ، ثم ما تلبث أن تلوح بيدها عالياً وكأنها تودع شخصاً ما بعينه ، منذ زمنٍ بعيد وهي تقبع في هذه المقبرة ولا تبرحها أبدا إلا عندما تسمع صرير أبواب الحياة وهي تفتح للموتى قبورهم فتقف بقدمها الوحيدة على عتبات نابلس العتيقة تنتظر مجيئهم ، فيأتون إليها ولا يأتون ، حينها تأخذ أقدامهم وتعدو بها سريعا نحو سور المقبرة المتآكل الصدئ لتجمع أكاليل الغار وبعضاً من ماء الزهر الرقراق ، تعود .. تنثر أوراق الغار ثم تنزوي عند قبر صغير.

كان المكان يكتظ برائحة الحياة ، والوجوه كل الوجوه التي خبأتها عن أعين الأعداء ها هي تتدحرج أمامها ، تنفض عنها غبار الموت فتنسكب في قالب من نور .

حين رأتهم يغتسلون بالصدق ويلبسون الصباحات المتكدسة عند حدود السماء تحسست عينها الخاوية وقدمها المقطوعة ، تذكرت كيف فقدتهما في ذلك الهجوم الذي اختبأ لها في المشيئة ، لم تبكِ ولكنها تشبثت بالقبر الصغير وراحت أصابعها دون أن تشعر تعبث بحلقة طوقت احد أصابع يدها اليمنى ، وتذكرت كيف أن أشلاءه كلها تبعثرت ولم يبق منها سوى كف بأربع أصابع حمل في احدهما حلقة مماثلة كتب في داخلها اسمها .

أشعلت شمعة عند القبر وراحت تحاورها وكأنها هو في ما تركت الموتى يعبثون بالحياة خلفها ، قالت : (منذ زرعت ظلك في سنونوة سمراء وأنا أبصرك ، كلما تهدلت الشمس في جفن الصباح ، لكني لم اعثر عليك ، تحطمت فوق رأسي كل ركامات نابلس ولم ترنِ ، عبثاً أفتش عنك في مساكب البيلسان ، لكني لم أجدك إلا في غفلة السحر وانحناءة الحلم) .

وقبل أن تكمل التقطت صوتها قبل أن يهوي في فتيل الشمع ويحترق ، عبأت فمها بالصمت ولاذت بين القبور الفارغة .. راحت تلملم خطاياها وتلتقطها إثماً إثماً حتى تشتعل باللعنة ويصابون هم بالتوبة والطهر لأنهم يمارسون موتها الذي لا تتقنه منذ سنوات بعيدة. كل مرة تسقط في كبوة الموت ولا تموت.

بدأت برازخ العتمة تسير على اطراف أصابعها تحمل الليل وتنسل رويداً رويداً ، بدأ الآذن يتحاور في أزقة نابلس وبدا اسم الله يعلو في الحقيقة وظلها ، فرأت بعينٍ حزينة موتاها وهم يخلعون أردية الحياة وينامون في موتهم .

أسرعت لتشعل الشموع عند القبور، وحين انتهت كان هناك غيم محتقن بالماء مثل أطياف وجوههم المعلقة بالصدف.

توضأت بماء الزهر ، كانت دوماً تقول أن هذا الماء لا تحمل رائحة الزهر إنما علق به رائحة من يرقدون هنا تحت هذا التراب البارد لذلك تغتسل به كي يضمخها يوماً ما بالموت ، وتصلي كثيراً من اجلهم وتطيل بالدعاء ، تتلو ثلاثين عطراً من القرآن حفظتهم في خوابي الزمن وعلقتهم في كمثرى القلب .

بدأ المطر الناعم يهمس في وشوشات الضوء الخافت بينما كانت الشموع تشي بنهاية الزمن ، بدأ الديم بالهطول فأسندت رأسها المبلل الوسنان إلى القبر الصغير وراحت في إغفاءة لذيذه من شدة التعب ، بينما بقي ظلها يحرسها بعيون واسعة الضمير واستمر المطر بالهطول .

طوت عمرها في ذلك الحلم الذي مس شغاف روحها وحين رأت منزلهم عامراً بالأحباء ، تفوح من نهاراته الرطبة رائحة الحنين وتكلله عرائش الياسمين المطلة من نوافذه المشرعة لعبث الريح ، ويعلو في جنباته رنين ضحكات اختبأت من إثم النسيان وفجأة تسلل المطر إلى حلمها سالت ألوانه وتداخلت ببعضها البعض ، حاولت جاهدة أن ترى منه شيئاً إلا أن اللون الأبيض قد تخثر في الحلم .

أفاقها غرنق حط على وجهها وشرب من بركة الماء الصغيرة التي تكونت بفعل المطر في عينها الخاوية ، نهضت بينما ظل الحلم يتأرجح بكل ثقله وروعة سحره بين أهدابها ، ثم جلست القرفصاء ودارت في فدافد الانتظار طويلاً وحين سألها أحدهم والذي جاء ليرتب قبر ابنه :

(ماذا تفعلين يا ابنتي ؟)

انتظر الموت قالت ، كل يوم يمر من أمامي في مواكب الشهداء لكنه لا يأخذني وحين اسأله في ما بعد يقول ذلك ويمضي وها أنا اجلس كل يوم في انتظار أن يأتي الفيما بعد لكنه على ما يبدو .

وظلت هناك تمد يداً نحو الهواء وتصافح الريح ، ثم ما تلبث ما تلوح بيدها عاليا وكأنها تودع شخصاً ما بعينه ، في الليل تسمع صرير أبواب الحياة وهي تفتح للموتى وفي الصباح ترى مفاتحها الصدئة تعربد في الصرير .

رســـام

صبـاح زويـــن

شاعرة وكاتبة من لبنان

لم تكن تراه دائماً . لم تكن تعلم حتى انه كان يطاردها ذهنياً . لم تكن تدري بنواياه ، خصوصاً وإنه عجوز من عمر ابيها أو هكذا يبدو ربما بسبب مرضه ، وهو نصف أعمى ، وعنده رجفة في يده اليسرى وساقه اليمنى شبه مشلولة. انه جارها في الحي الذي تسكنه ؛ هي تقيم في مبنى عتيق وكبير يطل على البحر، وهو يقطن بيتاً صغيراً ومتواضعا حيث يعيش بمفرده، في عزلة تامة. تراه تقريباً كل يوم عندما تخرج من المبنى لتستقل سيارتها او عندما تذهب مشياً في نزهتها الصباحية . فتومىء له بيدها ، احياناً مع ابتسامة مرفقة ليكون السلام أكثر حرارة ، وأحياناً أخرى من دون ابتسامة. يدٌ سريعة وغير مكترثة تحركها نحوه ثم تعيدها الى نمطها الطبيعي . هذا كل ما يحدث بين المرأة الشابة والجذابة ، وبين الرجل المسكين الذي إن خرج من مسكنه فلأنه يكون اشتهى شعاع شمس صباحية بعد ليل طويل من القلق والأرق، او لأنه يكون بحاجة ماسة الى رؤية ما يتاح له رؤيته من العالم الخارجي ، أي خارج بيته العفن والمعتم وغير الصحي.

يخرج إذاً كل صباح الى عتبة البيت المتواضع، يتفتل يمنة ويسرة عدة مرات وقدر ما يستطيعه جسده الهزيل، يسلّم على هذا الجار أو ذاك، يتحدث دقائق وجيزة مع ما ندر ممن يتوقفون لسؤاله عن حاله وصحته، ثم لا يلبث ان يعود الى كهفه حيث يمضي بقية نهاره امام التلفزيون يتفرج ولا يرى، وتمر الساعات وهو الأحرى في غفوة حزينة أو كئيبة . هكذا تمر نهارات ذلك الحي الهادىء و المنسي على التلة الصغيرة والبعيدة عن ضوضاء المدن ووسخها. ومرة في الأسبوع يأخذ عصاه فيتكىء عليها ماشياً خطوة خطوة الى الدكان القريب منه ومن كل بيوت الحي، ليشتري كل ما يلزمه من حاجيات البيت والأكل.

لم تتساءل هي من أين يأتي بالمال الكافي لمأكله وأدويته وإيجار بيته . لا ، لم تتساءل وما همها ؟! ليس أباها ولا جدها ولا احدا من اقاربها. انه مجرد انسان تلتقيه في الشارع الصغير والمتعرج الذي يفصل بين البيوت . واضافة الى

ذلك ، انه شارع «غير نافذ» ، وهكذا يكتبون على لوحات الطرقات التي عادة ما يلصقونها اما على حائط الكنيسة أو على عمود رفع لهذه الغاية. اما في هذا الحي فلم يعلّقوا أي لوحة من هذا النوع، ربما لأنه لأبنائه وليس من غرباء فيه سوى ما ندر، وأبناؤه يعرفونه غير نافذ وغير مؤدٍ الى اي مكان، ثم ايضا لأنها طريق غير معروفة وغير عامة فلا تسلكها سوى سياراتهم. انها طريق شبه خاصة بأهالي الحي، وكل الناس يعرفون بعضهم بعضاً ويوم الأحد جميعهم يلتقون في الكنيسة ، وبعد القداس يتحدثون مع بعضهم بعضاً في باحتها تحت شمس الظهيرة، قبل ان يتفرق كلٌ الى بيته. فهذا لتحضير الغداء ، وذاك لشوي اللحم والبصل ، وذلك لشراء ما تحتاجه زوجته لإكمال تحضيرات الوليمة .

ما عداه هو! فهي تراقبه من نافذة مطبخها، وهو عائد بمفرده وفي عزلته الى بيته الخالي. تراقبه دون اكتراث، أو كمن يراقب هرة الجيران . لكنه رآها من حيث كان واقفاً ، خلسةً نظر ناحية بيتها وخلسة رآها بينما كانت تقضم تفاحتها بشراهة وأيضا بنوع من اللامبالاة. وعندما لاحظتْ انه رآها أزاحت رأسها نحو اليسار، يسار المطبخ، كذلك أزاحت تلقائيا وتباعاً كتفيها ثم كل جسمها، إذ لم تكن تريد اطلاقاً ان يعتقد انها تراقبه. ان يعتقد ام ان يعرف ؟! كان عليها ان تختار واحدة من الفكرتين او الكلمتين ، اي الحالتين ! هل هي خارج هذه اللعبة ام داخلها ؟ اذا كانت داخلها ، فاعتقاده يكون معرفةً وليس تكهناً !

انتهت من قضم التفاحة الكبيرة الحمراء، هي التي لا تحب التفاح بشكل خاص، بينما كان لا يزال هو يجرجر جسده المترهل على حافة الطريق باتجاه منزله البارد . تساءلت حول الأسرار التي تلفّ حياة هذا الرجل الوحيد، وشعرتْ برغبة عارمة في التحدث اليه من باب الفضول وليس الشفقة. لا ترى من سبب للشفقة عليه من ناحية ،

ومن ناحية أخرى لا ترى نفسها جاهزةً لمساعدته ايا كانت مشاكله المادية والصحية.

بعد تواريه عن ناظريها ، عادت الى غرفتها ونظرت الى المرآة. سوّت شعرها بضربة لا مبالية من يدها اليمنى، قرّبتْ وجهها من هذه الفسحة المعاكسة والمستديرة ذات الإطار الخشب البني اللون، وراقبت عينيها عن كثب. رموشها لم تعد طويلة ومبرومة الى أعلى كما في السابق عندما كانوا يسمونها «ام العينين الجميلتين» ، لكن مع ذلك لا يزال بريق عينيها يلمع بقوة في البؤبؤين، ولا يزال ماضي الرموش حاضراً بقوة على الجفون العليا والسفلى ، ولا تزال غير آبهة للماسكارا ولا تلجأ اليها، بل هي لا تفكر فيها لأنها لم تستعملها يوما وهذه العادة التصقت بها حتى اليوم، الى ان تملكتها الثقة بأنها ابداً لن تحتاج الى المواد التي تطوّل اصطناعياً الرموش. ثم نظرت الى عنقها ، واجتاحتها رغبة في تزيين هذه الإستدارة بأحد العقود التي في حوزتها ولا تستعملها اطلاقاً ، او في احسن الأحوال تستعملها مرة في السنة إن كان ثمة مناسبة رسمية او خاصة . فلجأت الى «كنزها» الصغير حيث بعض اساور الذهب وخواتم متنوعة وعقود ذات الأشكال العديدة. ثمة عقدان تحبهما اكثر من سواهما مع انها لا تحب الفضة وتفضل الذهب : فواحد مرصّع بالفضة والحجر الأسود ولا تعرف ما نوع هذا الحجر وهو هدية من صديق قديم ، والثاني مرصّع ايضا بالفضة ولكن حجره من أفضل أنواع الجاد. انه هذا ايضا هدية، انما من صديقة أجنبية. جربت الواحد بعد الآخر، حتى استقر رأيها على الثاني، ثم جربت اجمل بلوزة عندها ، ومن بعدها أخذت تجرب المناديل والقبعات على رأسها وهي تعلم كم يليق برأسها ووجهها هذا النوع من الزينة. فقررت بعد تجارب استمرت نصف ساعة، ان تضع تلك القبعة السوداء التي ترفع طرفها الأمامي الى اعلى بشكل انيق وجذاب. هذا كل ما فعلته، وكعادتها، ابت ان تضع حمرة الشفاه إذ اصلا لا تقتني أشياء التبرج هذه. فلا عندها حمرة شفاه ، ولا ماسكارا ، ولا ذلك المسحوق الملون للجفون ولا المسحوق لتلوين الخدود، وخدودها دائما حمراء، ولا أي نوع من العطور، وهي تنفر من هذه الروائح مهما كانت زكية، فلا تتعطر اطلاقا. تعرف ان قبعة على رأسها ونظرة خلابة ، ولو حتى من دون عقد الجاد الأخضر، تكفيان للجذب !

لكن هل كانت حقا ترغب في أن تجذبه ؟ طبعا لا ، هي التي لا تعرف اهتماما سوى لأعمالها الفنية ، واللوحات الزيتية والمائية التي تملأ بيتها في الزوايا كما على الحيطان والكراسي والطاولات وكنبات الصالون وغرفة الغسيل، كل هذه اللوحات التي تعمل عليها ليلاً نهارا من أجل التسلية وملء فراغ أيامها وليس للمعارض ، هي وحدها سبب وجودها واستمرارها في الحياة بعد ان حاولت الإنتحار مرة وأنقذها يومها رنين هاتفها الجوال !

كان قد حدث ذلك قبل خمس سنوات، في يوم شتاء ماطر وبارد. كانت الساعة العاشرة ليلاً ، وجهزت المائدة للعشاء . كانت تنتظره بحفاوة كبيرة ، وقد زينت نفسها بأحلى الثياب . كانت وقتها رسامة مبتدئة وكان هو فناناً معروفا ، بل مشهورا جدا. تعرفت عليه في احد معارضه ، فوقع في دائرة جاذبيتها الفطرية ، بينما هي شدتها اليه مكانته في الوسط الفني.

حضّرت نفسها اذاً تلك الليلة العاصفة والباردة لإستقباله ، وفرشت الطاولة بأجمل شراشف السفرة التي عندها، وأضاءت شمعتين، وضعتهما في وسط الطاولة، وضعت موسيقى رومنتيكية خافتة، وجلست بكل اناقتها ترتعد بردا وقلقا ، القلق بسبب تأخره على الموعد. تعرفه دقيقا جدا ، وقد مرّ ربع ساعة على الموعد ولم يأتِ. اتصلت به على جواله لكنه مغلقٌ . و لتكون اكثر تفاؤلاً ، عزت ذلك الى عطلٍ ما في الخطوط ، وهو أمرٌ جائز في يوم كهذا حيث كانت الرياح تخبط بعنف على النوافذ وتكاد تقتلع الأشجار. ثم مرّ اول نصف ساعة ، ثم ركض الوقت ولو ببطء شديد حتى مضت ساعة ونصف على الموعد . وكان لا يزال هاتفه مغلقا ما لم يتح لها الإستفسار ومعرفة ما الذي حدث .

أُطفئت الشمعتان ولم يبقَ منهما سوى الفتيل في كعب الشمعدان المكسو حتى الأسفل بالمادة البيضاء التي ذابت كلياً ، اما الأكل فبرد وفقد طزاجته وكانت الهرة قد بدأت تشمشمه بحرية بالغة اذ ما من أحد يعنفها او يبالي لما تفعل وقد تسلقت الكراسي وأخذت تتنقل بهدوء بين الصحون، والموسيقى كانت قد توقفت منذ وقت طويل ، وقد اصبحت الساعة الخامسة صباحا عندما استفاقت هي من غفوتها الخفيفة وغير المريحة إذ امضت الليل جالسة على الكنبة، مصبرة متيبسة ، قلقة وغاضبة في آن.

لقد انتابتها التناقضات خلال الانتظار، ولم تعد تعرف ما اذا عليها ان تغضب منه ام ان تقلق عليه. هل عليها

ان تصبر بمحبة ام ان تشتمه بشتى الشتائم. بل هي لم تتساءل ولم تكترث لصوابية او عقلانية الخيار. لم يكن الوقت للتفكير انما للعيش ضمن كل هذه الأحاسيس معاً . انتابتها كل هذه الشعور في آن واحد، وتارة كانت ترى نفسها تبكي على جثته الهامدة بعد ان اصطدمت سيارته بسيارة اخرى (هذا تصورها الأول)، وتارة ترى نفسها تصرخ في وجهه وتخانقه وتعاقبه معتمدة اسلوب المعاتبة الغاضبة والحاقدة على تأخر خبيث من قِبله (هذا تصورها الثاني) .

في اي حال ، ما ان استفاقت وأدركت انها لم تنم حقاً ، وانه لم يأت ولم يتصل، وانها تعبت من نومها الأعوج على الكنبة، ما إن ادركت انها غفت على قلق واستفاقت على فراغ مميت، حتى هرعت الى غرفتها وكان ضوء الشمس لم يطلع بعد، خلعت ثياب السهرة الخائبة، انتزعت الحلي الذي زين وجهها وعنقها ، ودخلت الى فراشها لتنال ولو قسطا ضئيلا من الراحة قبل طلوع النهار. الا ان النوم ابى ان يأتي، وظلت تتقلب في السرير مدة نصف ساعة ، قررت من بعدها العودة الى الصالون وشرب بعض الويسكي لعلها تهدأ روحها قليلاً . لم تكن فقط قلقة عليه ، انما على ذاتها إذ ماذا قد تفعل من دون وجوده ، من دون دعمه في الوسط الإعلامي وقد وعدها على العمل من اجل ترسيخ اسمها كما العمل على شهرتها. كانت بحاجة قصوى اليه، هي اللاهثة وراء الشهرة ، والرسم كان حجة لها للوصول الى الأضواء. اضافة الى انها حلمت بأن تصبح يوما ما زوجته ، ولِمَ لا ، بعد ان هجرها صديقها السابق وكانت متيمة به حتى الجنون ! فكل هذه المشاريع التي كانت بدأت تلوح في أفق روحها ، رأتها في تلك الليلة وذلك الفجر تتلاشى الى غير رجعة، ولم يفتها كذلك ان مناسبات جميلة كهذه لا تتكرر في الحياة ! كل هذا التفكيرأخذها الى تصور تشاؤمي وقاتم جدا، وفي لحظة واحدة ، في هنيهة، ركضت يائسة ومتوترة الى المطبخ، وبسكين مسنن جيداً بدأت تحاول قطع شرايين معصمها، عندما رنّ هاتفها. طبعاً سرعان ما نسيت فكرة الإنتحار، فأوقعت السكين ارضاً ، والويسكي بلل السجادة ولكنها لم تأبه : الأهم كان التلفون !

قالت « آلو» ، لكن ما من مجيب في الجهة الثانية للخط. رددت ال «آلو» ، الا ان الخط أغلق في وجهها. لم تفهم شيئا، تساءلت كثيراً ، حاولت فك هذا اللغز ، حاولت ان تتصور انه هو الذي حاول ان يخبرها عمّا حدث ربما معه الليلة الماضية وانه يود الإعتذار وما شابه، او حاولت ان تتصور ان احد المستشفيات اراد اعلامها بأنه في العناية الفائقة وما شابه . الا ان هذا كان كل شيء ، تصورات صرفة ، ومرت الساعات ، ثم الأيام ، ومن بعدها السنوات، و ظلت ترسم ، لكن ايا من المعارض لم يقبل أعمالها ولم يُعرف اسمها اطلاقا، اما هو فاختفت آثاره كليا ، لا بل مع الوقت استطاعت ان تنساه تماما.

انما على الأقل ، هذا الإتصال الخاطىء او الفارغ انقذها من الموت !

ما إن انتهت من استعادة تلك الذكريات الأليمة، حتى عادت الى الواقع والى مرآتها، حيث كانت تتمرّى وهي تفكر في القيام بزيارة هذا الرجل الغريب المظهر، ذلك «العجوز» الذي تلمحه من على مسافة ولا تعرف عنه شيئاً وقد لا يكون عجوزاً . قررت اذاً ان تزوره لعلها تروي فضولها بعض الشيء من ناحية ، ومن ناحية أخرى تتسلى في ساعات فراغها الطويلة هي التي ليس عندها الكثير ما تفعله، وهي التي لا تخرج من البيت سوى ما ندر، و تقيم في هذه القرية النائية والبسيطة والبعيدة عن صخب الطموحات وزحمة الإنشغالات، هي التي قررت ان تنتقل الى هذا المكان المنعزل والمتواضع بعد ان أغلقت في وجهها كل حظوظ الدنيا ! خرجت اذاً من بيتها، خطت بضعة أمتار باتجاه منزله، وما إن وصلت ، اصطدمت بزحمة الجيران امام بابه المشرّع المصراعين ، ورأت أحد الشباب يحمل هذا الرجل المعاق والغامض والصامت من ذراعيه ويمدده على الفراش النتن والعتيق، مائتاً ، جامدا ، هامداً . وفيما كان الناس يتشاورون ويتساءلون حول ما أدى به الى ذلك وحول هويته هو الذي لم يعرف عنه أحدٌ شيئاً ، فيما كانت تستمع الى الآراء الشتى، نظرت صدفةً الى الحائط حيث تتدلى لوحةٌ زيتية جميلة ، فعرفتها على الفور، ثم نظرت تلقائيا الى الإسم الذي عادة ما يُكتب على جرس الباب في كل البيوت ، واُذهلت عندما قرأت اسمه !

شقة خالية بالأعلى

جريتشن ماكوله

ترجمة: محمد متولي

شاعر ومترجم من مصر

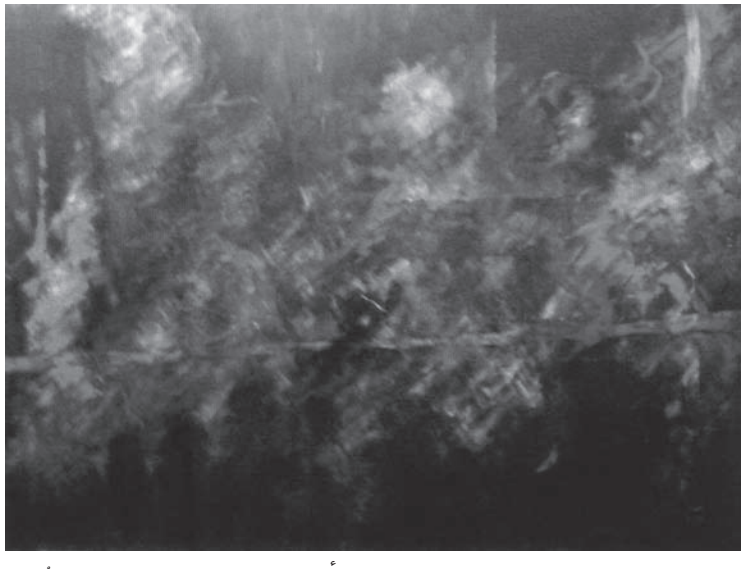
سمعت كيكو صوت حفر بالأعلى. كما سمعت أيضا طرقا في الصباح المبكر. كانت الخادمة تنفض السجاد. حين سألت البواب عن خادمة الجيران أخبرها أنها لا تأتي يوميا. إضافة إلى صوت الحفر، تنفيض السجاد، وقرقرة المياه في مواسير البناية، كانت تسمع أيضا صوت الرجل القاطن بين البنايتين إذ يتنحنح، وعويل زوجته حين يضربها. كان ثمة أناس كذلك بالأعلى ينتعلون أحذية بكعوب صلبة تصدر أصوات طرقعة جيئة وذهابا. أصر البواب على أنه لا أحد يسكن بالأعلى.

كانت واثقة من سماع صوت حفر وطرقعة أحذية كيف يتسنى لها التركيز في قواعد النحو العربي وسط كل هذا الضجيج؟ تعذر عليها تخيل نفسها وهي تدرس العربية لرجال أعمال يابانيين في طوكيو. يبدو أنه قد فات الأوان على ترك البرنامج التعليمي. لم تعنها سدادات الأذن التي ابتاعتها من الصيدلية على كتم الضجيج. بعد منتصف الليل كانت تسمع كذلك قططا تموء وضحكات فجة بالأعلى. هل كانت لديهم قطط بالأعلى.

اتصلت بصاحب البناية؛ طبيب كان يعلم بجامعة ميزوري بمدينة كولومبيا. قال: لا، لا أحد يسكن بالأعلى، إلا أن أخته تملك الشقة. كانت تلك الشقة هي الوحيدة غير المؤجرة في البناية.

– «أي نعم، لكن هل تترك أختك المفتاح لأحد؟»

ومثله كمثل البواب، أصر على عدم وجود أحد بالشقة. شكت كيكو مرات عديدة من أصوات الحفر



من أعمال الفنانة افتخار البدوي – عُمان

حتى ظن جيرانها الأمريكيون أنها مختلة. لما لا تعود إلى اليابان؟ ربما طال المقام بها في مصر. ربما يجدر بها استشارة طبيب نفسي، حتى أن جارتها الأمريكية المواجهة لها أعطتها رقم قسم الرعاية النفسية بالجامعة. وبسبب طيبتها أعطت كيكو جارتها عروسة باربي تدعى فلة، ذات عباءة سعودية سوداء.

لم تذهب إلى قسم الرعاية النفسية. كانت على يقين من سماع أصوات الحفر. ثم إن الطبيب، على كل، سوف يخبرها أنها لم تسمع حفرا، تماما كالبواب، ومالك البناية وجيرانها الأمريكيين.

كانت كيكو مضطربة، لكن الحقيقة أن أخت صاحب البناية أعطت نسخة من المفتاح لراقصة بريطانية من أصل إيراني تدعى لي لي وتقطن بالبناية.

وقدت اتفقت لي لي مع البواب على جعل هذا الأمر سرا. (ورغم أنه كان أكثر أمانة من معظم الباقين ولم يحدث أن غش صاحب البناية من قبل لم يستطع مقاومة عرض لي لي السخي إذ كان يعول ثلاثة أبناء عاطلين في القرية.)

رسميا، لم يكن ثمة أحد بالشقة العلوية.

تدمر سمع كيكو تدريجيا بعد خمس سنوات في القاهرة إلى جوار عشرة مساجد. وبعدما انتقلت إلى جاردن سيتي ذات الهدوء النسبي، فقد تضخم بعض الأصوات وتحول بعضها إلى شيء آخر.

عندما تكلمت مع البواب ضربت بيدها على الطاولة وصرخت لأنها كانت تعلم كذبه بخصوص الشقة العلوية. هل يظن أنها غبية لمجرد كونها يابانية؟ أو أن تأكيداته الساذجة سوف تنطلي عليها؟ بالنسبة إليها، لم يكن أحد يقول الحقيقة في القاهرة.

(لو أنها أجرأ قليلا لكانت قد صعدت إلى الأعلى وصفعت الباب بكفها عندما سمعت صوت الحفر وتبينت لها حقيقة هذا المشروع الإنشائي الذي لا ينتهي)

تعهدت لي لي لأخت المالك، وهي كاتبة ذات شهرة معقولة تعيش الآن في أيداهو، ألا تعطي المفتاح لأحد. وقد كانت عازمة على الوفاء بعهدها.

بيد أنها، في لحظة ضعف، أعطت المفتاح إلى صديقتها الأمريكية كويني من لوس أنجلوس والتي تقتات على تصميم بدلات للرقص الشرقي. وكانت كويني قد تزوجت من طبيب مصري ابتز أموالها ثم لفظها عندما حصل على الجنسية الأمريكية.

وقد شكا جيرانها في شارع الهرم من أنها تدير عملا في مسكنها. نصحها أحدهم سرا أن البوليس سيداهم شقتها قريبا وأنها قد تضطر إلى دفع ضريبة بسبب إدارتها لأعمال في محل سكني. لو تسنى لها تصميم بذلاتها بمكان آخر فسيمكنها وقتئذ أن تنفي وجود أي أعمال.

بدت كويني، ذات الخصلات البيض بشعرها الأحمر والعين الحولاء، كقرصان. كانت تقسم أنها تكره القاهرة وتحكي نبذات عن المرات التي تعرضت فيها للنصب، لكنها استعذبت الفصال على سعر خرزها الثمين، الذي ستلصقه ببذلات الرقص، مع أصحاب المحال بخان الخليلي.

كان من الطبيعي أن ترغب لي لي في مساعدة كويني التي تصمم لها بذلات الرقص. كانت كويني أيضا تصمم بذلات لراقصات شهيرات بالقاهرة، ونادرا ما كن يسددن فواتيرهن وكانت المواد الخام باهظة الثمن، لكنها لم يطرأ ببالها فكرة العودة مجددا إلى لوس أنجلوس.

عندما لم تكن كويني تخيط الملابس، استعملت لي لي شقة أخت مالك البناية.

بجانب الحفر، سمعت كيكو أيضا أصوات أخرى. على سبيل المثال، كانت لي تلتقي رجال الأعمال في مسكنها الخاص، كذا تقيم دروسا للرقص وجلسات مشاهدة لأفلام فيديو تخص حفلاتها الراقصة.

إلا أنه ثمة حفرة الآن في شقتها، تحديدا في سقف غرفة النوم سببها تسرب في المواسير وزاد من حالها سوءا الارتجاج المتواصل للسرير مما أدى إلى انهيار تام للصقف فوق السرير الذي سقط بدوره إلى الأسفل إلى غرفة جارها متوسط العمر، كلايد كنتالوبة، أستاذ إدارة الأعمال بالجامعة الأمريكية.

لم يكن لدى لي لي في أن يسمع كلايد ما يدور بشقتها، إلا أنه بدأ يغرقها، مؤخرا، بوابل من السباب والبرانويا: –»إنهم يكرهوننا!»،

– «انكحي نفسك حتى الموت!»، «استعدي لنهاية العالم.»

عزمت لي لي على استعمال شقة أخت المالك كملتقى مع رجال الأعمال أو حتى مع «بيج بوي»، الحارس الشخصي الأسود ذي الأصول الكاريبية للأميرة السعودية التي تقيم بأحد الفنادق الشهيرة بماسبيرو.

لم يكن ذلك من نسج خيال كيكو عندما طرقعت الكعوب العالية. فقد كانت لي لي بالفعل تلبس كعبا عاليا، وعادة ما كان رجال الأعمال المحليون بدناء وينتعلون أحذية إيطالية ثمينة ذات جلد طبيعي وكعوب رنانة.

اشكت كيكو مجددا للبواب من طرقعة الأحذية بالأعلى. قال لها: «يعني الحفر خلص، دلوقت بقى فيه عفاريت؟»

فسألته كيكو: «يعني هل الأشباح تلبس جزمة؟»

برم شاربه ذي الهيئة التركية حين خال أنه قد يفقد إكراميته الشهرية من لي لي. ماذا لو اكتشفت تلك المرأة اليابانية العنيدة الملحة حقيقة الأمر؟

قالها مشيحا بكتفيه: «ما يمكن الدوشة جاية م الشارع أو من أيتها حتة تانية.»

– «لا حبيبي...ألدوشة ألجاية من الشارع كالآتي: آدان في الساعة خمسة ونصف؛ الله أكبر. كل يوم الصبح هناك رجل يدير سيارته الفولكس فاجن. السيدة المصرية في العمارة ألقصادنا عندها طائر بيعمل صوت عال. الرجل اللي يغسل السيارات بيقول أيضا بصوت عال صباح الخير للبواب في العمارة دي وأحيانا بيعملوا خناقة».

– «يا ست هانم كلامك على راسك...قصدي على راسي من فوق...بس هو يعني اليابان دي بلد مافيهاش صريخ ابن يومين؟»

– «اليابانيون مش يحبوا الدوشة زي هنا، الهدوء قيمة في الثقافة اليابانية»

– «ما تاخدي أجازة. شكلك تعبان.»

– «أنا لسة رجعت من أجازة من شهر فات.»

في أحيان أخرى، سمعت كيكو مواء حادا صادرا من الشقة العلوية، وكأن المئات من القطط تقيم حفلا صاخبا. علمت في قرارة نفسها أن ذلك من ضرب المحال، لكن المواء استمر في أذنيها. «كيف يمكن لمائة قطة أن تتواجد في شقة خالية!؟».

حتى لي لي المحنكة لم يدر ببالها أن قططها كانت تستخدم الشقة الخالية كملجأ في الليالي التي كانت ترقص فيها بالفندق. قطها الرئيس، سوينك، اكتشف أين تخبء المفتاح. القط الآخر، زربون العكنون، ورفيقته جوليا تشايلدز كانا ممتنين لتلقي الدعوة. من باب الدعابة، أطلق سوينك اسم ماخور القطة لوسي على البناية، تيمنا بأكثر القطط وداعة في البناية، قطة ممتلئة سوداء بعيون خضراء لا تبرح أريكتها. قضوا هناك أمتع الأوقات. ضرب لوي على البيانو، وساشا على الطبلة، بينما شاهد قيصر العصابي صورته في المرآة. كذا اشتكى الملك فاروق ذو الأنا العليا والمصاب بداء السكري من الارهاق الناتج عن تناول صدور الدجاج التي لا طعم لها، ثم أصاب الحضور بالملل حين بدأ في سرد غرامياته على سلم البناية بالتفصيل. لعب «ساكو» وفانزيتي»(١) قال البواب: «يعني هم العفاريت دول مش بس لابسين جزم، لا دول كماني بينونوا».

أيضا ومن دون علم لي لي أو صاحب البناية أو أخته، فقد صنع ابن أخت صاحب البناية نسخة من مفتاح أمه. كان طالبا فاشلا بكلية الحقوق وكان يستخدم الشقة وقتما يريد الاختلاء بصديقته. وظل يباهي أقرانه بهذه الشقة حتى بدأوا في «الزن» عليه من أجل الحصول على المفتاح حتى يمكنهم الاختلاء بصديقاتهم. عادة ما كانت كيكو تدير جهاز طهي الأرز ثم تدون ملاحظات عن أنواع الأصوات التي تسمعها آتية من الشقة العلوية: أصوات الحفر، طرق أعمدة السرير، المواء، البيانو والطبول، طرقعة الأحذية، الجعير، التلفزيون والموسيقى الشرقية.

أرادت أن تتبع مسار الأصوات حتى تستوثق مما إذا كان بعضها يتكرر في أوقات معينة من اليوم ثم تقدم دليلها الدامغ إلى المالك.

«أي نعم...فيه أشياء مخلة بالآداب تحصل فوق... دوشة كتير...أشياء كتير تحصل إزاي والشقة فاضية... مش معقول»

اتصل المالك بالبواب: «الكلام ده صحيح؟»

– «يا سعادة الباشا الولية دي مجنونة، ما قلت لك، متهيألها إنها بتسمع حاجات، وبتألف حواديت، فاكرة كل الدنيا عايزة تهجم عليها. دي حتى بتفكر إن فيه حد بيخرم لها الصقف عشان يبص عليها!»

– «يكون أحسن لو سابت الشقة»، قالها صاحب البناية بدون نية حقيقية في التخلي عن نقود الإيجار. ثم بادره بالسؤال: –»هي بتضايق السكان؟»

– البواب: «ما أظنش»

صاحب البناية: «يعني ما هي ح يجيلها يوم وتسيب البلد.»

استمر الصخب الآتي من الشقة العلوية في مضايقة كيكو. لزمها بعض الهدوء حتى تستطيع الاستذكار

من أجل امتحان اللغة العربية. إضافة إلى ذلك، لم تكن المكتبة بالبديل المريح نتيجة الضجيج أيضا. الرنين المتواصل للموبايلات والضحك المتواصل. كانت أحاديث زبائن المكتبة تشبه فرقعات ضحك جمهور السيرك.

هذه المرة، تجرأت وصعدت للأعلى لتواجه مصدر الضجيج. ولدهشتها فتحت لي لي الباب. كانت ترتدي روبا حريريا غير محكم الربط. كان باستطاعة كيكو أن ترى نهديها الهائلين. هل هما طبيعيان؟ تبدو لها وكأنها عاهرة فاخرة من اليابان.

– «عذرا» قالت وهي تنحني: «الضجة. أنا أحاول أن أذاكر.»

قالت لي لي محاولة ألا تبدو قاسية:

– «إيه الموضوع يا حبيبتي؟ عايزة إيه؟ تحبي تاخدي دروس رقص. يمكن تهدي أعصابك شوية.»

ردت كيكو وهي تنحني مبتعدة عن الباب:

– «لا، لا، لا أستطيع. هايي. آسفة على إزعاج».

– «احنا بنتفرج على حفلة الرقص بتاعتي من السنة اللي فاتت اتفضلي اتفرجي معانا.»

ردت كيكو وهي تزداد ابتعادا:

– «آسفة»

– «ما تبقيش عبيطة. إنت ح تشرفينا. مش كده يا بيج بوي؟»

شعرت كيكو بالحرج الشديد. لم يكن الرجل الأسود المفتول العضلات يرتدي قميصا كان يرتدي شورتا قصيرا لدرجة أنها لم تميز ما إذا كان هذا سروالا داخليا أم مجرد شورت.

كان أسود للغاية. لم تتصور إمكانية النوم مع رجل أسود. تساءلت عما سوف يكون الوضع وقتها. إذن لم تكن الشقة خالية. لم ترد كيكو أن تحرق كل كروتها مع البواب.

قالت للبواب: «أنا أعلم أن هناك أشياء خليعة ورقيعة تحدث فوق في ألشقة». (كانت هذه فرصة حتى تستخدم المفردات الفصيحة التي تعلمتها في درس اللغة العربية).

البواب: «يعني العفاريت دلوقت بيقلعوا بلابيص؟»

أحرجت كيكو وتراجعت للخلف ويدها على فمها.

هذا مشين! هل كان يلمح أنها ....؟

استدارت وتوجهت للمصعد. أي نوع من النساء خالها؟ إذا استمر البواب في معاملتها بهذه السخرية وقلة الاحترام، فقد تخبر صاحب البناية أنه اقتحم عليها شقتها.

ذات أسبوع أدركت كيكو أنها لم تدون بمذكرتها أي صوت للحفر. (عادت كويني إلى لوس أنجلوس لتبيع بذلاتها ل»بيانجا جاجر»(٢)، لم تعد تحتاج إلى مكان للحياكة).

بعد ثلاثة أيام انقطعت أصوات طرقعة الأحذية (تم إصلاح الثقب بصقف لي لي).

بعدها بقليل، تلاشى صوت المواء. (لم تعد القطط تستخدم المكان، وبدلا من ذلك قصدت شرفة نيكوس اليوناني كملتقى لها. كان وصول القطط أسهل هناك. ميزة أخرى: رمى أحد سكان البناية بمئات من علب الماكريل في شرفته. بإمكان القطط الآن أن تقيم حفل كوكتيل سردييني بدلا من احتساء النبيذ الأبيض الرخيص).

توقف صوت دبدبة السرير أيضا (انفصل ابن أخت صاحب البناية عن صديقته. لقد تحجبت ورفضت النوم مع إلا إذا تزوجها).

قالت كيكو للبواب: «هذه البناية ليست هادئة كما تزعم. قصص. أكاذيب. توجد أشياء خفية. أنا متأكدة مما أسمع».

بالرغم من ذلك، عندما شرعت كيكو في تدوين الأصوات بمذكرتها اليومية، لم يكن ثمة شيء للتدوين. كانت واثقة من سماعها أصوات الحفر، المواء، طرقعة الأحذية، دبدبة أعمدة السرير وصوت البيانو. أين ذهب كل هؤلاء؟ أشاح بكتفيه إذ أن السكوت معها كان من ذهب. لم يكن ثمة ما يستدعي قلقه. لم يصدق أحد كيكو. عهده الأمريكيون بالبناية رجلا صادقا وأمينا.

عندما اتصلت كيكو بالبوليس في المنطقة لتشكو من وجود شبكة دعارة بالبناية، لم يأخذوها مأخذ الجد.

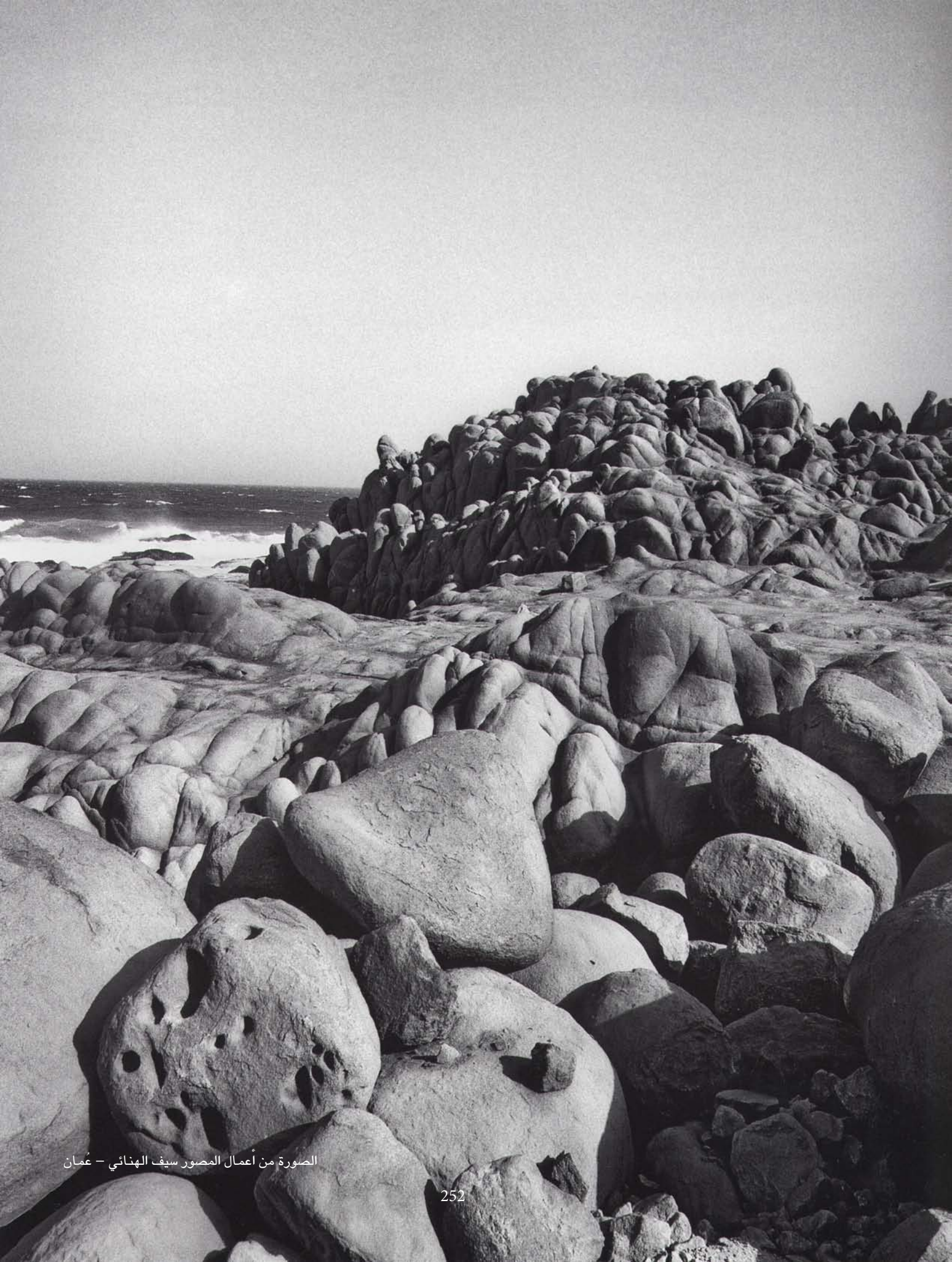
كانوا يعرفون البواب جيدا، ولم يكن بمقدورهم القبض على لي لي الراقصة المعروفة.

كانوا على ثقة بأن هذه اليابانية مجنونة. تعبانة في مخها.

الهوامش

١ – مناضلان فوضويان تم إعدامهما في الولايات المتحدة في العشرينيات.

٢ – زوجة الموسيقي الأمريكي، ميك جاجر السابقة.



الصورة من أعمال المصور سيف الهنائي – عُمان

دولوز غاتاري:
شروط التوقيع المشترك

حدجامي عادل

كاتب من الجزائر

من بين الأسئلة الكثيرة التي ظلت مغمورة عند المشتغلين على فكر الفيلسوف الفرنسي جيل دولوز، سؤال طبيعة العلاقة المعرفية والإنسانية التي جمعته بالمفكر والمحلل النفساني فيليكس غاتاري – أو غواتاري –. قد يبدو مثل هذا السؤال غير مهم لأنه لا يمس المتن الذي يظل هو الأهم في العمل الفكري والعلمي، غير أننا ندعي بأنه إن لم يكن يمس المتن في صلبه، فإنه يشكل عتبة أولى ضرورية لفهم سياق تحقق المتن ونضجه وتطوره. لهذا، فإن سؤالا كهذا مشروع، خصوصا إذا ما استحضرنا بعض المعطيات: فمن المشهور أن الرجلين كانا من طبيعتين مختلفتين، ومن مرجعيتين فكريتين متباعدتين، فالأول – دولوز – فيلسوف كلاسيكي التكوين، ضاعن، صامت، انعزالي، كاره للأسفار وللحوارات، زاهد في العلاقات وفي كل ما ينحو إلى الظهور. كان «كاتبا» من تلك الطينة من الكتاب(بلانشو، برغمان.....) التي تؤمن بأن الفعل الإنساني الوحيد المنتج للمعنى والحامل له هو «الكتابة»، الكتابة المضادة للعصر ولأفق الانتظار، بل وحتى للذات نفسها. أما الثاني – غاتاري – فقد كان «مناضلا» ثوريا صاخبا، «شعلة حركة وذكاء»(١)، مؤمن بمنطق الحركة والفعل الجماعي، لا يشتغل إلا ضمن فريق. ففي الوقت الذي كان فيه دولوز عاكفا– وضدا على «موضات» عصره – على نصوص تاريخ الفلسفة القديمة بزهد غريب ومنزاح(Décalé)، كان غاتاري منخرطا في حركات سياسية ونضالية تعمل على تحليل ونقد روح العصر نفسه، ضمن فرق عمل أشهرها الفريق المعروف اختصارا بـ(CERFI)(٢) – ١٩٦٥ – والذي جعل من مشفى La Borde المعروف مقره في التعاطي مع الأسئلة الحارقة لفرنسا الستينيات.

ما الذي جعل من رجلين متباعدين متعارضين إلى هذا الحد ينخرطان في علاقة مثل تلك، والتي جعلتهما، كما هو معروف، يوقعان كتبا مشتركة، ويندغمان في اسم مركب واحد هو «دولوز – غاتاري» ؟ من منهما كتب ماذا ؟ من منهما فكر في ماذا ؟ من منهما أبدع مفاهيم « التحليل الفصامي» و«مركبات الرغبة» و«الجذمور» و«بساط المحايثة» و«خطوط الانفلات»....؟

لقد كان الغالب على منهج الدارسين في التعاطي مع هذا السؤال هو الإهمال أو رد غاتاري إلى دولوز أو التغاضي عن ذكر غاتاري، بسبب عدم المعرفة بشروط العلاقة التي ربطت بينهما، غير أن معطيات جديدة ظهرت (رسائل «حوارات» – نصوص «غير منشورة»)(٣) أصبحت تقدم إمكانيات أولية في الجواب، وهي معطيات تكشف أن العلاقة بين الاسمين كانت أعقد من أن تحل بمنهج «الإضافة» أو الإلحاق، إذ يبدو أنها عرفت مدا وجزرا وحكمتها شروط وتواطؤات يبدو تبينها وفهمها مقدمة أساسية، كما قلنا، لفهم شروط تحقق تجربة التفكير والكتابة عند الرجلين في اشتغالهما المنفصل والمشترك.

شروط اللقاء

تعرف دولوز إلى غاتاري في أواخر الستينيات، ويعود تاريخ أول رسالة بين الرجلين إلى ربيع سنة ١٩٦٩، وفيها دعا غاتاري دولوز إلى الاشتغال معا، لأنه – حسب تعبيره – حدس أن بينهما «وجهة نظر»(point de vue) مشتركة. لن تطول المراسلات كثيرا، إذ سيقرر الرجلان اللقاء لأول مرة في صيف نفس السنة ليفتتحا بذلك علاقة فكرية وإنسانية لن تنتهي إلا بموت غاتاري في بداية التسعينيات.

غير أن اللقاء الشخصي إذا كان لم يتحقق إلا في التاريخ المذكور، فإن اللقاء الفكري قد حدث قبل ذلك بمدة. فغاتاري، الذي كان قد نشر بعض المقالات في بداية الستينيات، كان يقر بتأثره بأعمال دولوز، وخصوصا بمفاهيمه. ودولوز كان لا يخفي إعجابه بمنطق كتابة غاتاري وبأسلوبه «البري»(sauvage) الطافح بالحياة والجدة، فقد كان متابعا لكل ما ينشر وكان يجد – كما عبر عن ذلك في إحدى رسائله الأولى – أن غاتاري ينطق بما يريد هو قوله(٤).

ستدشن هذه العلاقة معرفيا بالتقديم الذي سيكتبه دولوز لكتاب غاتاري الأهم: «التحليل النفسي والعرضانية»،(٥) وستستمر، كما هو مشهور بعد ذلك في مجموعة من الكتب لعل أهمها هو كتابهما «الرأسمالية والفصام» والذي صدر في جزأين: «أوديب المضاد» سنة ١٩٧٢، و«ألف بساط» سنة ١٩٨٠، عن دار النشر مينوي.

يمكن أن نقول عموما أن ما جعل لقاءهما ممكنا في البداية، من الناحية الفكرية، هو التقارب الذي حكم موقفهما من قضيتين اثنتين: التحليل النفسي وجاك لاكان. كان دولوز من زاويته كفيلسوف دائما متوجسا من منطق التحليل النفسي ومن فلسفته «الذاتية» ونزعته العائلانية «Familiarisme»؛ كما كان دائما غير راض وغير مقتنع بالتأويل «البنيوي» و«اللساني» الذي قدمه لاكان لمفهوم اللاشعور – وهو التأويل الذي كان ذائع الصيت في تلك الفترة – غير أن هذا الموقف ظل مجردا وغير واضح كليا إلا حين لقائه بغاتاري.

أما فيليكس غاتاري، فقد كان محللا ومعالجا نفسيا، يشتغل ميدانيا في مشفى «La Borde»؛ بل كان تلميذا قريبا من لاكان وكان لاكان هو من أشرف على تحليله شخصيا وكان أحد أكثر أعضاء مدرسته قربا منه، قبل أن تبدأ المسافة تتسع بينهما أواسط الستينيات، إثر الميولات النقدية التي بدأت تظهر في أفكار غاتاري تجاه القراءة البنيوية اللسانية للاشعور، والتي كان لاكان أبرز رموزها.

لقد كان هذا اللقاء هاما لكليهما بالنظر للطموح المعرفي الذي كان لدى كل منهما. فغاتاري سيقدم «لغة الخبرة» التي ستمكن من ترجمة الحدوس الفلسفية المجردة لدولوز في لغة مختصة؛ إذ كان عارفا داخليا وتقنيا بأمور التحليل النفسي. في حين أن ما سيقدمه الثاني هو «الإطار النظري»، الصياغة، العمق الفلسفي الذي كان يلزم غاتاري لبناء تصور ذي نفس مفاهيمي قوي.

والحقيقة أن ما قدمه غاتاري في مرحلة البداية كان أهم مما قدمه دولوز(٦)، فقد كان هو المكتشف وهو المبادر وهذا ما أقر به دولوز في احدى رسائله إلى صديق له، حيث يشبه غاتاري بمكتشف الجواهر الثمينة التي لم يكن هو إلا منضدا وصائغا لها(٧). لقد كان غاتاري «تيار هواء جديد»، مكن من إدخال مفاهيم جديدة وغريبة إلى الخطاب الفلسفي الكلاسيكي مثل «التحليل الفصامي» و«الآلات الراغبة» و«خطوط الانفلات»(٨).وهي المفاهيم التي ستصبح في ما بعد رائجة في اللغة الفلسفية للعصر.

غير أن هذا اللقاء الذي بدا حينها مثاليا وكاملا لم يكن لينفي ما بين الرجلين من مسافة، سواء في الطبيعة النفسية أو في إيقاع التفكير أو حتى في المشاعر. ففليكس غاتاري من منظور دولوز كان صديقا وليس رفيقا–ami mais pas copain(٩). ودولوز ظل دائما بالنسبة لغاتاري أستاذا. فليكس كان دائما حركيا، لقد كان يعمل بمنطق العدو(coureur) في حين كان دولوز محتاجا دائما إلى الوقت والتأني(marcheur).(١٠) ولعلهما لهذا ظلا دائما يناديان بعضهما البعض بصيغة الجمع(Vouvoiement) حتى النهاية.

قد يبدو هذا الأمر متناقضا لكنه في نظرنا، هو ما جعل اشتغالهما واستمرار علاقتهما ممكنا، إذ تحتاج الصداقة دائما لكي تتحقق إلى مستوى من مستويات البعد، فعلاقتهما كانت علاقة تكامل وليست علاقة تماهي. كان اللقاء دائما في الخارج، في البينية وفي الإضافة، أي في الحيز الفاصل بين الفكرين وهذا، في العمق، تجسيد عملي لفلسفتهما التي كانت فلسفة للبينية ضد الهوية وللمعية ضد الماهية .le ET contre le EST :

شروط الكتابة

لم يكن هناك مبدئيا شيء ما يشير إلى أن لقاء غاتاري ودولوز سيرتقي إلى مستوى الكتابة والتوقيع المشترك، فغتاري لم يكن يكتب ،و حتى ما كان يكتب قبلا كان في عمقه خلاصات عامة ونتائج للعمل المشترك الذي كان يباشره مع مجموعة البحث المسماة بـ«فريق البحث في المؤسسات». في حين كان دولوز مؤرخا للفلسفة ومدرسا بالمعنى الاكاديمي. كان أسلوب تفكير وعمل غاتاري أشبه ما يكون بأسلوب حرب العصابات

الخاطفة والسريعة التي تتوسل بالنظر لأجل غايات عملية لا تخفي دوافعها الإيديولوجية،كان رجل مناورة وقيادة جماعية، في حين كان أسلوب دولوز أشبه بالجيش النظامي ذي العدة المفاهيمية والنظرية الثقيلة. ولهذا فإن أول صعوبة طرحت هي كيف يمكن التوفيق بين منطق عمل الرجلين وكيف يمكن تحقيق هذا التوافق في تأليف مشترك. والحقيقة أن عوائق حصلت منذ البداية، إذ اقترح غاتاري انخراط أعضاء مجموعة بحثه في العمل، بمبرر أنه لا يمكن أن يشتغل دون فريق، وهو الأمر الذي لقي رفضا قطعيا من دولوز، الذي كان يرى في عمل اثنين معا على نفس المشروع ما يكفي ويزيد على فريق(١١). ولهذا، فقد كان غاتاري ملزما بأن يغير من أسلوبه السابق وأن ينخرط في أسلوب جديد للعمل يرتكز على الكتابة وهو ما ألزمه بأن يجلس لساعات طويلة في مكتبه من أجل أن يكتب أفكاره التي اعتاد أن يصوغها في خطب سابقا.و لم يكن هذا التحول ليمر دون أثر في وجدانه وشخصه، إذ نجده يصف في إحدى رسائله التي تعود لهذه الفترة درجة الصعوبة التي يلقاها في الاستئناس بأسلوب دولوز وتعليماته ،وهو الأسلوب الذي جعله، نتيجة لأوقات العمل والكتابةالطويلة المرهقة، على حافة الانهيار العصبي(١٢).

في أحد النصوص المنشورة أخيرا لدولوز(١٣)، نجده يقدم تشبيهين اثنين يلخصان الكيفية التي اشتغلا بحسبها في هاته الفترة والمهمة الفكرية التي تكفل كل واحد منهما بها، في التشبيه الأول يصور دولوز غاتاري ببحر صاخب أفقه مثقل بالضوء، بحر لا يفتر عن الحركة، ويصور نفسه بالشاطئ الذي ينتهي إليه هذا البحر ويرتمي على ضفته(١٤)؛ وفي التشبيه الثاني يصوره «بالبرق الذي يشتعل في عاصفة رعدية» ويشبه نفسه «بواقية الصواعق(paratonnerre) التي تمتص طاقة البرق وتنزل بها بعيدا في طبقات الأرض(١٥) وإذا رغبنا في أن نوضح عناصر الصورتين الشعريتين بلغة مباشرة يمكن أن نقول بأن غاتاري كان مكتشف الأفكار، أو بالأحرى من يبتكرها ويخترعها، هو من يبادر بالكتابة الأولية، لهذا فهو البحر الهادر والبرق المشتعل؛ وكان دولوز هو من يحول هذه الأفكار والابتكارات الأولية إلى مفاهيم ونصوص ذات عمق فلسفي وإشكالي، فشاطئ البحر هو الكتابة، وطبقات الأرض هي تاريخ الفلسفة الذي كان ينبغي الحفر فيه لإعطاء عمق وبعد فلسفي لهذه الحدوس البرقية الرائعة.

كان غاتاري يجد في دولوز ما يمكنه من إعطاء أفكاره ثقلا وحضورا فلسفيا؛ وكان دولوز يجد في غاتاري الشخص الفاتن الذي يقدم له أفقا جديدا يمكنه من تحقيق الوعد النيتشوي في إمكان جديد للفلسفة، وهو الوعد الذي قضى عمره في سبيل تحقيقه(١٦).

سيكتب للرجلين أن يشتغلا لمدة طويلة ستقارب العقدين، وسيثمر هذا الاشتغال أعمالا قوية ستطبع زمنها، وستمتد لميادين مختلفة تشمل السياسة والفن والنقد والأدب والبيولوجيا والاقتصاد والتاريخ؛ وقد كان النموذج الأرقى لهذا الاشتغال هو الجزء الثاني من مؤلفهما حول الرأسمالية والفصام الذي صدر في بداية الثمانينيات بعنوان «ألف بساط»(١٧)، وهو الكتاب الذي عد حينها وما زال أحد أصعب وأعمق ما كتب في النصف الثاني من القرن العشرين، إذ أنه جسد في مضمونه وفي بنائه غير المعتاد تلخيصا لروح فلسفتهما، وتعبيرا عمليا عن إمكانية التأليف والتفكير لأجل فلسفة جديدة تستحضر التحولات العميقة التي مست مفاهيم العقل والإنسان والعالم في القرن العشرين؛ وسيستمر هذا الاشتغال إلى حدود نهاية الثمانينيات حيث ستبدأ هذه العلاقة في استنفاد طاقتها وإمكاناتها الفكرية والإنسانية.

شروط المسافة الأخيرة:

يصف الدارسون نهاية الثمانينيات بالمرحلة التي بدأ فيها دولوز التحرر من سحر غاتاري وفتنته Déguattarisé، حيث بدا في أسلوبه تغير ملحوظ، بدا وكأنه يبتعد شيئا فشيئا عن أسلوب السبعينيات؛ وقد رافق هذا التحول في الأسلوب والتفكير نوع من المسافة التي ابتدأت تتسع تدريجيا ما بين الرجلين في الحياة– على ما يحكيه أصدقاؤهما–(١٨)، نتيجة للظروف النفسية الصعبة التي عاشها غاتاري بسبب علاقته العاطفية المدمرة مع تاتيانا كيكوجيفيك التي كانت تصغره بأكثر من ثلاثين سنة،ونتيجة للعزلة التي دخل فيها دولوز بفعل المرض الذي اشتد عليه حينها، المرض الذي لازمه منذ أواخر الستينيات والذي سيكون السبب في رحيله الاختياري ذات صباح.

هناك مسالة أخيرة تتعلق بمؤلفهما «ماهي الفلسفة؟». اعتقد الدارسون والقراء حينها أن الكتاب

يعود للرجلين معا، غير أن الحقيقة هي أن الكتاب كان من تأليف دولوز وأن مشاركة غاتاري لم تكن تتجاوز بعض الإضافات القليلة؛ وما يعضد هذه الفكرة هو أن دولوز كان قد سبق له نشر مقدمة الكتاب(١٩) في مجلة «أخيلة chimère» بتوقيعه الشخصي. وقد كان دولوز يعتزم نشره منفردا، غير أنه، وبسبب من تدخلات بعض الأصدقاء، وخوفا على مصير غاتاري الذي كان يعيش حينها ظروفا نفسية وصحية عصيبة، اختار دولوز، تضامنا مع صديقه واعترافا بجميل الذكرى والأفعال، أن يضيف اسم غاتاري إلى جانب اسمه(٢٠)؛ ولعل دولوز بهذا الفعل سعى إلى أن يعبر لصديقه غاتاري عن قدر امتنانه وحجم دينه لفكر ومجهود رفيقه في الكتابة، شهورا قليلة قبل موته في سبتمبرسنة ١٩٩٢، إذ حتى لو لم يحضر غاتاري مباشرة في التأليف لهذا الكتاب، فإنه كان حاضرا بالضرورة في لغة دولوز ومفاهيمه وأفكاره بعد تجربتهما المشتركة لمدة عقدين من الزمن

على سبيل الختم:

في كتابه الصادر سنة ١٩٦٤ حول مارسيل بروست(٢١)، وقف جيل دولوز طويلا عند استعارة الشحرية والنحلة البرية(٢٢) التي أوردها بروست ليقول بأن أطراف هذه العلاقة هي التلخيص الأدبي لما يسعى إلى كتابته كفلسفة. حين تلاقي النحلة الوردة بغاية نيل الرحيق، تنقل إلى الوردة ،دون أن تشعر أو ترغب، جينات جديدة، فتحييها من حيث أرادت أن تحيى عليها؛ وفي هذا اللقاء الغريب ما بين رغبة الحيوان التي تحملها النحلة ورغبة الخصاب التي تتعطش إليها الوردة تخلق إمكانية جديدة في الحياة، إمكانية بينية لا تحققها النحلة لوحدها ولا الوردة لوحدها. وهذا ،من منظور دولوز، تصوير شعري لما يقع في الوجود برمته وما ينبغي للفلسفة أن تجتهد في نقله.

والحق أننا نحن ايضا لا نجد صورة أجود ولا أبلغ من هذه ممكنة لتصوير وتلخيص ما حدث في الحياة وفي الكتابة ما بين غاتاري ودولوز نفسه، على أن نحمل على الأول استعارة النحلة،و على الثاني استعارة الوردة.

Nous n'avons pas collaboré comme deux personnes. »
Nous étions plutôt comme deux ruisseaux qui se rejoignent .« pour en faire un troisième qui aurait été nous
Gilles DELEUZE, « POURPARLERS », édition Minuit, 1990, p : 187
La guêpe et l'orchidée deviennent alors l'emblème de » cette peinture de l'entre-deux, de cette opération philosophique qui s'attache au terme moyen, mais les dégage pour eux-mêmes sans les rapporter aux extrêmes. Dans le moyen terme, dégagé de sa longue histoire de tiers et reconsidéré avec le soin nécessaire, repose une « grande richesse
Arnaud VILLANI, « LA GUEPE ET L'ORDCHIDEE », édition Belin, p : 10

الهوامش

١ – هذا الوصف يعود لدولوز نفسه ويكرره في نصوص عديدة، أنظر مثلا: « DEUX REGIMES DE FOUS », Ed. Minuit, Paris, 2003, p : 219 – 220

٢ – Centre d'études de recherches et de formation institutionnelle, créé en 1965

٣ – نقصد النصوص التي نشرت مؤخرا في كتاب «DEUX REGIMES DE FOUS»، وكتاب « L'ile déserte et autres textes» وكذا المعلومات والحوارات المنشورة في الكتاب الضخم الذي ظهر منذ بضعة أشهر:
Gilles DELEUZE/Félix GUATTARI, biographie croisée, Edition la Découverte, Septembre 2007 للمؤرخ فرانسوا دوس François DOSSE، وهما الكتابان اللذين اعتمدنا عليهما كثيرا في كتابة هذه المقالة.

٤ – Gilles DELEUZE, « Lettre à Félix GUATTARI », 13 mai 1969, Archives IMEC, Cité in DOSSE, P.15

٥ – «Maspero, 1972»PSYCHANALYSE ET TRANSVERSALITE ،

٦ – Gilles DELEUZE, « POURPARLERS », Op. Cité, p.24.

٧ – Gilles DELEUZE / Félix GUATTARI, Op. Cité.P.18.

٨ – Gilles DELEUZE, « POURPARLERS », Op. Cité, p.2

٩ – Robert MAGGIORI, « LA PHILOSOPHIE AU JOUR LE JOUR », Ed. Flammarion, Paris, 1974, p.378.

١٠ – Gilles DELEUZE, «DEUX REGIMES DE FOUS», ED. Minuit. Lettres à K.UNO

١١ – Gilles Deleuze/Félix Guattari, biographie croisée, Edition la Découverte, Septembre 2007, p.18

١٢ – Félix GUATTARI. Journal 13 novembre 1971.cité in Gilles Deleuze/Félix Guattari, biographie croisée p.24

١٣ – Gilles DELEUZE, «DEUX REGIMES DE FOUS», ED. Minuit, Paris, 2003.

١٤ – Ibid, p. 218

١٥ – Ibid, p.220

١٦ – Gilles DELEUZE, «DIFFERENCE ET REPETITION», PUF, Collection Epiméthée, 11éme édition, 2003. P.4

١٧ – Gilles DELEUZE /Félix GUATTARI, «CAPITALISME ET SCHIZOPHRENIE», Tome 2 : Mille plateaux, Ed. Minuit 1980

١٨ – Gilles DELEUZE /Félix GUATTARI, biographie croisée, Op. Cité P.29/Voir aussi P 584 / 596 / 619/620

١٩ – Gilles DELEUZE, «LES CONDITIONS DE LA QUESTION : QU'EST CE QUE LA PHILOSOPHIE», Revue CHIMERE N° 8, mai 1990.

٢٠ – Ibid, P. 27-28

٢١ – Gilles DELEUZE, «PROUST ET LES SIGNES», Ed.PUF, 1964.

٢٢ – فضلنا هذه الترجمة لكلمتي La guêpe et l'Orchidée على الترجمة المعروفة(السحلبية والزنبور) لما بدا لنا فيها من ركاكة.

توفيـق زيـــاد
حارس الأبراج الطينية

جعفـــر حســـن

ناقد من البحرين

قنديل الذاكرة

عند الكلام عن توفيق زياد، لابد أن نرجع بالذاكرة قليلا لنتلمس ما يمكن أن يعنيه توفيق زياد بالنسبة للحالة الشعرية داخل الأرض المحتلة، وما يعنيه بالنسبة للنضال الوطني الفلسطيني بين عرب ٤٨، ولتحديد الملامح الأولية لهذا الأدب نشير إلى أنه لا يمثل «بكاء ولا نواحا ولا يأسا ولكنه إشراق ثوري دائم وأمل يستثير الإعجاب(../..) يتأثر الشعر العربي في الأرض المحتلة بسرعة مذهلة وبتكيف كامل مع الأحداث السياسية العربية ويعتبرها إكمالا لموضوعه وجزا من مهماته.»(١)

ولعلنا نقسم النضال الفلسطيني منذ الكارثة الساحقة بقيام الكيان الصهيوني عام ٤٨، وحركة الهجر الإجبارية التي فرضتها العصابات الصهيونية، وسياسة تدمير القرى التاريخية، والسطو على المنازل ومصادرتها وتدمير بيوت المقاومين، فانقسام عرب فلسطين إلى عرب الداخل وعرب المهجر بتنوعاته، ونشأت حركة المخيمات سواء في الشتات أم في الداخل الفلسطيني التابع للدول العربية(مصر، سوريا، الأردن).

يقف الكثير من مؤرخي أدب المقاومة الذي انبثق بسرعة مذهلة في فلسطين المحتلة، على عام النكسة، والتي انكشفت فيها الأنظمة العربية المهلهلة أمام تنظيم عسكري ابرز تفوقه الإداري فخسر العرب ما تبقى من فلسطين التاريخية(الضفة الغربية وقطاع غزة) بعد حرب حزيران ٦٧ ومن ثم نسوا حدودها، ولعل الأمر لا يخلو من تأمل في أن تتوافق الهزيمة العربية مع انطلاقة الكفاح المسلح الفلسطيني بما كان قائما آنذاك من منظمات فلسطينية وإنشاء منظمة التحرير الفلسطينية التي كانت تشكل فتح الثقل الأكبر فيها من حيث التكوين، وتطور أدب المقاومة في فلسطين بشكل لافت، ذلك الأدب الذي كان يلعب دور المواجهة دائما مع المحتل الغاصب.

والهجرة بالنسبة للذاكرة الفلسطينية لم تتوقف عند ترك فلسطين وإن ظلت هي الحلم المنشود، فهناك حركة النزوح من الأردن والتي ركزت فيها المنظمات الفلسطينية على لبنان بعد أحداث أيلول الأسود، كما تلتها حركة النزوح بعد الخروج من بيروت ٨٢م نحو تونس والسودان واليمن، ومن ثم خلق التوجه نحو التركيز على العمل في داخل الأرض المحتلة وهو العمل الذي مهد لحركة مضادة للهجرة بالعودة إلى الداخل، وإن كانت قليلة العدد بعد اتفاقات السلام.

شتات لداخل مفتوح وخارج مغلق

ولعل تأملا في الوضع الفلسطيني، وعلاقة الإنسان العربية بمسألتين تشكلان خصوصية بالنسبة للإبداع الشعري فيهما، فمن جهة يشكل المخيم في الشتات(سوريا، الأردن، لبنان) بؤرة ثورية حملت معها الرفض وحنين العودة للوطن السليب، مما خلق صورا متعددة عند شعراء الشتات تتعلق بصورة الوطن والأماكن التي يتخلق الحنين إليها والإصرار على النضال من اجل العودة كحق ثابت للفلسطيني، وإذكاء الحلم الذاهب صوب فلسطين، فالمخيم مفتوح في المتخيل على الأرض الموعودة، وتتهيأ النفس نحو الحركة إليها حتى لو بالعمل الفدائي، على الرغم من حصار الأنظمة العربية لهذا المخيم بطرق مرئية

توفيـق زيـــاد

ولا مرئية، لذلك كانت القصائد المكتوبة في مثل تلك الأجواء تميل نحو التشكل الدرامي الباكي.

.وفي هذا الصدد تشير سلمى خضراء الجيوسي بقولها: «والفجيعة أو مكان الفجيعة لا يتم بهذا المعنى أيضا لشعراء المقاومة داخل الأرض المحتلة. إن شعر المقاومة يختلف عن شعر النكبة ـ انه يواجه عدوا غريبا، جسما خارج جسد الأمة، كيانا هجينا حاضرا محدد المعالم والملامح. انه عدونا أمام العالم. فالتحدي قدر، والعداوة الشرسة المشاكسة أمر مشروع. إنهم ، إي شعراء المقاومة، لا نحن، ورثة ابراهيم طوقان وعبد الرحيم محمود، أما نحن خارج الأرض المحتلة ، فصراعنا انسكب في أعماقنالان عدونا الأول، كما اكتشفنا باكرا، كان قابعا في ذواتنا ـ انك لا قدر على التحدي إزاء الأخر، إزاء أعدائك الغاصبين القساة، منك إزاء نفسك. إزاء نفسك تتبدل نغمة صوتك، وإذ تبدأ بإدانة ذاتك، فغن صوتك يتوهج بالحزن أيضا، وبالفجيعة. والبطولة في شعرك تتلون هي نفسها بلون الفجيعة ومهما حلقت في شعر فجناحك القوي كسير وتنكفئ، لا بد، راجعا. لاجئا من نفسك على نفسك، ترفضها، ترفض اهلك وأشقاءك وتتحداهم لأنهم لم يتحدوا الزمن، ثم يخنقك صوت الفجيعة.»(٢)

كما كان المخيم أرضا في الداخل يرى قاطنه الفلسطيني بلادا على مرمى حجر مالا يستطيع الوصول إليه فيشتعل الحنين إلى الأمكنة القديمة، وتقوم المرارة بما يفتقده المخيم من وسائل حفظ كرامة الإنسان والأمن المستباح من قبل جيش يستمرئ قتل الأطفال، وبالتالي ظل المخيم في هذه الحالة محاصرا بالفعل في قلب الوطن. كذلك ظل جزء من عرب فلسطين في مدنهم، وحملوا الجنسية والهوية للدولة العبرية، لكنهم لم يتخلوا عن هويتهم الثقافية، ولا نضالهم السياسي منذ بدأ الوعي يتخلق لديهم بطبيعة الصراع، وبالتالي خرج الرفض الممتزج مع الحنين ليتشكل في النهاية هذا الغضب الخارجي الذي نشهده في قصائد توفيق زياد، والغضب بتمازج مع الوصف الخارجي أيضا لينفتحا على الحنين الهامس(٣).

سيرة مكتملة أو تكاد

توفيق أمين زياد، شاعر وكاتب سياسي فلسطيني من مدينة الناصرة، ولد يوم السابع من أيار(مايو) عام ١٩٣٢ وتوفي عام ١٩٩٤م ، في حادث سير عندما كان عائدا ليلاقي ياسر عرفات، وقد توفي والده منذ الصغر فاضطر الاعتماد على نفسه في كل شي وحرص على إكمال تعليمه. سافر إلى الشام وتعلم مهنة التمريض لمدة ثلاث سنوات. كان حلمه أن يصبح طبيبا لكن الظروف السياسية والاقتصادية عرقلت برنامجه، أما والدته فقد اشتغلت في الأرض وفي البيت، وساهمت في العمل مع زوجها. كانت تنهض في الفجر وتعجن عشرات الأرغفة لبيعها في الدكان، لذلك أحب توفيق زياد أغنية سيد درويش التي تقول: «الحلوة دي قامت تعجن في الفجرية». شغل منصب رئاسة بلدية الناصرة حتى وفاته ، كما كان عضوا في الكنيسيت الإسرائيلي لعدّة دورات انتخابية عن الحزب الشيوعي الإسرائيلي راكاح.

لعب توفيق زياد دورا مهما في إضراب أحداث يوم الأرض في ٣٠ مارس ١٩٧٥م، وقد استهدف بالاغتيال من قبل العدو إلا انه نجا بأعجوبة، لتوفيق زياد العديد من الأعمال الأدبية ، كما قام بترجمة عدد من الأعمال من الأدب الروسي ومن أعمال الشاعر التركي ناظم حكمت.

أعماله الشعرية:

١. أشدّ على أياديكم(مطبعة الاتحاد، حيفا، ١٩٦٦م).
٢. أدفنوا موتاكم وانهضوا(دار العودة، بيروت، ١٩٦٩م).
٣. أغنيات الثورة والغضب(بيروت، ١٩٦٩م).
٤. أم درمان المنجل والسيف والنغم(دار العودة، بيروت، ١٩٧٠م).
٥. شيوعيون(دار العودة، بيروت، ١٩٧٠م).
٦. كلمات مقاتلة(دار الجليل للطباعة والنشر، عكا، ١٩٧٠م).
٧. عمّان في أيلول(مطبعة الاتحاد، حيفا، ١٩٧١م).
٨. تَهليلة الموت والشهادة(دار العودة، بيروت، ١٩٧٢م).
٩. سجناء الحرية وقصائد أخرى ممنوعة(مطبعة الحكيم، الناصرة، ١٩٧٣م).
١٠. الأعمال الشعرية الكاملة(دار العودة، بيروت، ١٩٧١م)؛ يشمل ثلاثة دواوين: أشدّ على أياديكم، ادفنوا موتاكم وانهضوا، أغنيات الثورة والغضب.
١١. الأعمال الشعرية الكاملة(الأسوار، عكا، ١٩٨٥م).

أعماله الأخرى:

١. عن الأدب الشعبي الفلسطيني / دراسة(دار العودة، بيروت، ١٩٧٠م).
٢. نصراوي في الساحة الحمراء / يوميات(مطبعة النهضة، الناصرة، ١٩٧٣م).
٣. صور من الأدب الشعبي الفلسطيني / دراسة(المؤسسة

العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٧٤م).
٤. حال الدنيا / حكايات فولكلورية(دار الحرية، الناصرة، ١٩٧٥م).(٤)

أمام البرج

يبدو أن الشاعر مهما كانت شاعريته يعيش في عصر يتواصل فيه مع شعراء من أمثاله، وهو يمتح من تراث هم في نهاية المطاف ورثته الحقيقيون كما شكل ابراهيم طوقان ومن سبقهم من الشعراء الذين ارسوا تقاليد الشعرية المقاومة، وعبروا بما استطاعوا عن التزامهم بقضايا شعبهم، فهم في سدة المواجهة، تلك التي تعبر عن التطلع الإنساني نحو الحرية والإصرار على ثلاثية أرفض أقاوم، انتصر، على الرغم التصدعات التي تحدث.

فنجد أن توفيق زياد ينتمي إلى ذات المدرسة التي ينتمي إليها كل من سميح القاسم، ومحمود درويش وسالم جبران(٥) على أنهم جميعا قد انطلقوا من تجربتهم النضالية في أوساط الجماهير العربية في فلسطين المحتلة، وانتمى بعضهم إلى التيار اليساري، ولكن في النهاية غادروا تلك المواقع لانكشاف الوضع الصراعي على مستوى الوجود، وبالتالي كان الخيار الأخر هو الانحياز نحو الجماهير العريضة، وربما لذلك تبدو الخطابية واضحة في قصائدهم وتظل مستمرة إلى حدود قريبة عند سميح القاسم، وظلت كذلك حتى النهاية عند توفيق زياد، ولكن محمود درويش يغادر الخطابية ويوغل في الفنية، ولكنه كان يعود إليها بين فينة وأخرى، ويشتغل على الموضوعات التي تلامس سخونتها جماهير محبي شعره. وبطبيعة الحال ينتمي الكل لشعراء المقاومة سواء على المستوى العربي أم العالمي.

المكان بين التحقق والغياب

يبدو أن المكان يشكل هاجسا في التجربة الشعرية الفلسطينية، هذا المكان المتمثل في أسماء المدن والقرى والبلدات، وما يمثله المخيم، والسجن، الزقاق الشارع.. الخ، باعتباره ذا علاقة بالذات التي تنبني من خلال حميمية البيت الذي تكبر دوائره إلى الأماكن المختلفة، وفقدان البيت يؤدي إلى اختلال في الذات بشكل كارثي يعبر عن حجم المأساة، ولكن المكان في الشعرية العربية الفلسطينية لا يقتصر على فلسطين بل يمتد إلى دول وقارات العالم، وذلك ما يمثل تلك النزعة الإنسانية في الشعر الفلسطيني، فبالرغم من حدة الصراع بين الفلسطينيين وغاصبي أراضيهم، لا نجد نزعة شوفينية في شعرهم، بل نرى أن هناك نزعة إنسانية مفتوحة على الآفاق الرحبة لكل البشر، وتتفاعل الشعرية مع الأحداث والأماكن المختلفة كما تظهر في دواوين توفيق زياد فيكتب عن موسكو ويشير إلى بغداد، سيبيريا واوكرانيا ولينغراد، والسودان وأم درمان.. الخ.

وفي دراسة لنمر ابراهيم موسى يرصد فيها تكرارات ذكر الأمكنة في الشعر الفلسطيني فيقول: «توفيق زياد أورد ذكر البلدان الأجنبية ٨٨ مرة والبلدان العربية ٧٧ مرة، الخيمة والمنفى ٥ مرات، فلسطين ٤٧ القارات ٦ مرات وهي من أقل المرات ذكرا في حال ورودها بين مجموعة مدروسة من الشعراء الفلسطينيين، مع العلم بأن القارات لم تذكر لدى كل الشعراء الفلسطينيين» ونحن نورد تلك الإحصائية لنشير إلى عدم اكتمال مشروع بعضهم الشعري إذ لا يزال بعضهم منتجا للشعر وبالتالي أن الاستقصاء يقف في حدود زمنية محددة، ولكنه ربما يكون أكثر صدقا بالنسبة لتوفيق زياد على اعتبار أنه قد أتم قوله الأخير بالموت(٦).

كما يبدو السجن مكانا غير مستقصى في الدراسة، وكذلك الأماكن المتخيلة التي تقوم في الصورة الشعرية فيشير عز الدين المناصرة إلى «رغم أن المكان حيز له كيان شبه مكتمل من وجهة نظر سكانه، وله حدود فعلية وحدود مجازية متصورة إلا أن، الحدود يمكن أن تخترق. فالكيانية المجازية لا تتطابق بالضرورة مع الكيانية الفعلية. لأن المكان ـ الأمكنة تنتقل معنا وفينا خارج حدودها. المكان فضاء مغلق رغم انه مفتوح وهو فضاء مفتوح رغم أنه مغلق»(٧).

ازدواجية السجن

توفيق زياد وسميح القاسم قد جربوا سجنا مزدوجا معنويا وماديا فعليا في الوطن، ففي الأولى كان السجن حالة من الغربة تنمو نتيجة للوضع المعادي، ذلك الوضع الاستيطاني الذي يريد اقتلاع الفلسطيني من الجذور، عبر محو تراثه وتدمير تاريخه وما يدل عليه، لذلك تدعي دولة الاحتلال بأن الأغاني التراثية الفلسطينية تنتمي لها، وبالتالي تدمير الحصيلة التراثية من ذاكرة جيل لهدم ثقافة المجتمع تمهيدا للقضاء النهائي عليه، وكذلك حاولت نسبة الأكلات الشعبية في المنطقة لتاريخها كما حدث مع الحمص وغيرها، مع أن الأمر يبدو مضحكا ولكنه في الحقيقة يشكل تهديدا للهوية، وبالتالي يعتبر أمرا غاية في الخطورة.

وقد عانوا سجنا حقيقيا فد دخلوه كل بتهم مختلفة تحت نير الاحتلال في الداخل كما تظهر في قصائدهم(راجع قصيد جوانتنامو لسميح القاسم) وإن كان العنوان يشير إلى السجن الأمريكي الأشهر في كوبا الشيوعية، وهي من المفارقات الطريفة في العالم(سجن رأسمالي في دولة

شيوعية!)، إلا أن سميح القاسم يصدر من تجربته في سجون الاحتلال ويمكن تلمس ذلك من طبيعة البيئة والمعاناة، وقصيدة(من وراء القضبان لتوفيق زياد)(٨) وقصيدة «سمر في السجن»(٩) حيث وقع القصيدتان بتذييل يحمل اسم المكان(سجن الرملة).

مظاهر في القصيدة

وفي السجن تصادر حرية الإنسان، ويحاول السجان كسر إرادته ومحوها، فينهض مقاوما عبر استرجاع تراثه الذي يتجاوز حدود فلسطين العربية إلى بحرها العربي الكبير، وهو على يقين من أن دولة الكيان لا تستطيع أن تمحوه لوجوده خارج أفق سيطرتها الفعلية، مكتوبا وحاضرا باعتباره تراثا حيا في الثقافة العربية، فيستدعي السير الشعبية والأمثال والكلمات الدارجة التي تحفل بها ذاكرة الشعب مستعديا روح المقاومة.

«أتذكر.. إني أتذكر../ لما كنا في أحشاء الظلمة نسمر
وربابة «إبراهيم» تعمر/ تحكي.. عن «عبس».. عن «عنتر»../ عن عبلة.. عن سالفها الأسمر/ عن «جساس»../ و«أبو زيد»../ و«دياب»../ وعن التغريبة.. والأحباب الغياب../ وعن «البطلين..كأنهما جبلين»../ وعن السيف المصقول../ «أبي الحدين»/ وعن العشاق.. عن الحب الأخضر.»(١٠)

على الرغم مما يبدو من خارجية دخول سيرة عنترة بن شداد، وحرب البسوس، وتغريبة بني هلال وغيرها في شعر توفيق زياد إلا أن وظيفتها الفنية هنا ليس بناء القصيدة، وإنما الاحتفاظ بالهوية متماسكة بانتمائها لبحرها الثقافي الذي لا ينضب، ويمكننا الإشارة إلى ذلك الاشتغال المستمر على التراث الشعبي عنده فيصدر قصيدة(يا جمال) بـ «بعض مقاطع من القصائد التالية هي في الأصل أغان شعبية متناقلة جيلا عن جيل، في منطقة الجليل، وقد قمت بنقلها من العربية الدارجة إلى لغة «تموت الحمارة..»» إشارة إلى الفصحى(١١).

ويمكننا ملاحظة بساطة التركيب اللغوي، واشتغال اللغة في مستوى يقترب من التداولي، وهو أمر يثير مسألة الموقف من الشعر الملتزم الذي يحاول بواقعية التواصل مع الجماهير إلى درجة فجة بعض الأحيان، فتجد الاشتغال على الصورة الفنية في داخل القصيدة لا يذهب بعيدا، فهي لا تنمو نموا عضويا عموديا في القصيدة، وإنما تتدرج أفقيا، ونجدها تنتهي في كثير من الأحيان عند نهاية الشطرة التي تتميز بالقصر العام، وتعتمد على تراكيب قليلة العدد في اللغة، وهي مسألة لا تحدد عمق وسطحية القصيدة، ولكنها تشير إلى فنيتها ومدى خروجها على المألوف، لذا يظهر الاعتماد على التشبيه، فلنسمعه في قصيدة(عن النبيذ واللهب) حيث يقول:

«أردت أن أراك/ اليوم يا شاغلتي ، أردت أن أراك/ فقطفت وردة كأنها عقيق/ وقفت عند منحنى الطريق/ وعندما طلعت كالصباح»(١٢)

وهو اتجاه معروف في شعر التفعيلة، وتميل قصائده على رواية حكاية ما، وتلك الحكاية تدل على اكتمال بنية القصيدة فنيا، وهي النقطة التي يحس عندها المتلقي بنهاية القصيدة واكتمال الحكاية في داخلها في ذات الوقت، وبالتالي نجد أن قصائده ترتكز على إبراز المضمون حتى وإن كان على حساب الشكل الفني فلنستمع اليه في قصيدة(حكاية تطول) حيث يقول:

«أحس أنها حكاية تطول/ ورحلة على جناح بلبل جميل/ التقط النجوم../ أشكها قلادة، لعنقك الصغير/ وفي المساء../ وحينما تنطفئ السماء../ وتحضن الوسادة البيضاء رأسك الغرير/ تنام في سلام../ قلادتي..تنام في سلام/ مع اليمام/ في صدرك المفتح الحرير/ أحس أنها حكاية تطول/ ورحلة على جناح بلبل جميل/ لا تسألي عرفت كيف ، لا تعقدي الأمور/ عيناك تحكيان تمليان ما أقول.»(١٣)

وإن تميز بتسخير الإيقاع الذي يغري أذن المتلقي المتعود على الإيقاع البارز في الشعر والمتناسب مع الاشتغال على الحفظ والترديد وبالتالي تحت المتلقي السماعي على الإنصات، على الرغم من تنوع القافية(اللام(٥) مرات، والميم(٤) مرات، وكل من الراء والهمزة تكررت مرتين)، ولذلك يتم تكرار الكلمات والمقاطع(حكاية تطول(٣) مرات)، بينما ينتقل في الخاتمة إلى(تحكيان) وهو جناس ناقص مع(حكاية)، وكل من(السماء وتنام وسلام) تكررت مرتين في القصيدة، وفي ذلك تناغم شكلي، يساعد على التوصيل، وتبرز صفة التكرار لتبدو ذات علاقة بالقصيدة الكلاسيكية، ولعل ذلك مرده إلى تلك العلاقة بالخطابية التي تتوجه للجمهور كما سبق أن اشرنا.

بين السدم

وهنا نحاول التكلم عن ظاهرة عادة ما نراها، وتتمثل في لجوء شاعر العمود إلى تكرار قراءة البيت أثناء الإلقاء الخارجي للقصيدة، سواء أكان ذلك بعد التصفيق أو لإحداث الأثر المتوقع في المتلقي أثناء الإلقاء، ولكن تكرار المفردات والتراكيب داخل قصيدة التفعيلة تجعل الشاعر يهرب من الحاجة لتكرار المقول الخارجي في الإلقاء مادامت القصيدة تكرر داخلها ما يريد لتعطي الأثر المطلوب، وذلك ما نجده هنا في قصيدة لا تتجاوز ستة عشر شطرة، ولعلها من الناحية الفنية تسعى إلى ما بات يعرف بالتوتر «فالقصيدة الغنائية تعتمد على الاستعارة التي بدورها تتصف بالغموض مما

ينشأ عنه «توتر» ينتظم أجزاء القصيدة بأكملها حتى يصبح هذا التوتر هو في النهاية، عمود التوازن في الكل المتكامل العضوي»(١٤).

الناي والشجرة

ويساعد ذلك التوجه الخطابي بروز تلك النبرة العالية للإلقاء، كما يفعل سميح القاسم بصوته العريض. وعلى الرغم من أن توفيق زياد لا يمتلك تلك القدرات الصوتية التي يمتلكها سميح القاسم، كما سمعت صوته بعد رحيله مسجلا على الانترنت، إلا انه يرتكز في كتابته على النبر والقافية والجناس الناقص.. الخ من البديع.

وفي ظاهرة ملفتة يمكننا الوقوف على تلك العلاقة بين الشعر المقاوم والغناء، فنجد أن المقاومة ذاتها عندما أنشأت فرقها الفنية التي تنتمي وتلتزم بقضايا شعبها، لم تجد أمامها إلا ذلك الشعر المقاوم لتغنيه، وهو أي الشعر المقاوم أعطى ذلك الشعر مساحة متفردة للانتشار، على الرغم من انه يصد ضمن بيئة معادية تماما، ويصعب وصوله بحكم آلة التوزيع العرجاء في الوطن العربي.

وبالنسبة لتوفيق زياد فقد لحنت وغنت بعض قصائده وانتشرت في أرجاء المعارضة العربية في عموم الوطن العربي كما اضن، وقد غنت قصائده أكثر من فرقة موسيقية، ولعل اشرها ما غناه مارسيل خليفة(أناديكم اشد على أياديكم) في لبنان، والتي غناها أيضا شيخ إمام في مصر، وغنتها فرقة فلسطينية أيضا، كما علمت أن الفنان جابر اليمني قد غني قصيدته(عمان في أيلول).

أمام الصخرة

رحل توفيق زياد فجأة، لكن ديوانه ظل علامة بارزة في الشعر المقاوم على المستويين العربي والعالمي، وعلى الرغم من أن أكثر من دفع ثمنا باهظا هم فلاحوا القرى الفلسطينية ومازالوا يفعلون، ونتيجة لكون أولئك الفلاحين يتحصلون على تعليم قليل نسبيا، ولعل ذلك هو الذي قلل من عدد الشعراء الذين ظهروا من القرى، كما نأخذ في الاعتبار أن دولة الاحتلال قد محت الكثير منها، ولم تعد إلا أطيافا في الذاكرة، ولعل معظم وأهم شعراء المقاومة هم الذين ظهروا من المدن الفلسطينية العريقة.

نشير إلى ظاهرة ابتدأت في شعر توفيق زياد، وكما يبدو عدد لا بأس به من القصائد القصيرة، التي نرى أنها قد مهدت الطريق نحو كتابة قصيدة اللمحة بشكل مبكر نسبيا على طريقة قصائد الهايكو اليابانية في الشعر العربي، وهو ذات الاتجاه على ما يبدو الذي صارت تسير عليه قصيدة النثر.

ولعل ظاهرة أخرى تكمن في التكرار الداخلي للمقاطع والكلمات التي يمكن حفظها بسهولة وترددها بين الجمهور، والتي سبق أن اشرنا إليها في الدراسة، هو ما عولت عليه القصيدة المقاومة للوصول إلى القطاع الأوسع للجماهير، كما أن إدراك بنية الغناء العربي الذي يقوم على تكرار المقطع مرتين على الأقل في الغناء المنفرد، وحتى غناء الكورس، كما يبدو الأمر واضحا في البناء الفني للأغنية، وبالنظر إلى تكرار بعض المقاطع في التراث الغنائي الشعبي، وهو تكرار يشكل لازمة بنيوية للغناء العربي. وورود في القصيدة المقاومة ربما ساعد على تحولها إلى أغان بدأت تنتشر علنا بعد أن كانت تتداول سرا، نتيجة منعها من قبل السلطات، وذلك ناتج عن سقوط أو تراخي طرق المراقبة القديمة، وانفتاح الفضاء واشتعال الانترنت، ولعلنا إذ تجاوز العالم محنته المالية نقبل على ثورة أخرى جدية في الاتصالات ربما تسمح للأدب بالانتشار الأوسع بين الناس.

أهم المراجع

١) إبراهيم نمر موسى: مقالة بعنوان «تجليات المكان في الشعر الفلسطيني»، عالم الفكر، المجلد ٣٥، العدد ٤، ٢٠٠٧م.
٢) توفيق زياد: ديوان توفيق زياد، دار العودة ، بيروت، ط١، ١٩٧٠م.
٣) سلمى خضراء الجيوسي، الشعر العربي المعاصر تطوره ومستقبله، عالم الفكر، المجلد الرابع، العدد الثاني ١٩٧٣م.
٤) غسان كنفاني:أدب المقاومة في فلسطين المحتلة ١٩٨٤ ـ ١٩٦٦، ط١ دار الآداب ، بيروت، سنة الطبع غير مذكورة.
٥) عز الدين المناصرة: جمرة النص الشعري، ط١، دار الكرمل ، عمّان.
٦) موقع موسوعة الويكبيديا، مادة(توفيق زياد).
٧) ميجان الرويلي وآخرون: دليل الناقد الأدبي، ط٢، المركز الثقافي العربي، بيروت، ٢٠٠٠، صفحة ٢٠٩.

الهوامش

١ – غسان كنفاني:أدب المقاومة في فلسطين المحتلة ١٩٨٤ ـ ١٩٦٦، ط١ دار الآداب ، بيروت، سنة الطبع غير مذكورة، صفحة ٢٧–٢٨.
٢ – سلمى خضراء الجيوسي، الشعر العربي المعاصر تطوره ومستقبله، عالم الفكر، المجلد الرابع، العدد الثاني ١٩٧٣م. صفحة ٣٦.
٣ – توفيق زياد: ديوان توفيق زياد، دار العودة ، بيروت، ط١، ١٩٧٠م، صفحة(ع ـ ص)
٤ – موقع موسوعة الويكبيديا، مادة(توفيق زياد).
٥ – توفيق زياد: ديوان توفيق زياد، دار العودة ، بيروت، ط١، ١٩٧٠م، صفحة(و).
٦ – إبراهيم نمر موسى: مقالة بعنوان «تجليات المكان في الشعر الفلسطيني»، عالم الفكر، المجلد ٣٥، العدد ٤، ٢٠٠٧م، صفحة ٦٦–٦٧.
٧ – عز الدين المناصرة: جمرة النص الشعري، ط١، دار الكرمل ، عمّان، ١٩٩٥، صفحة ٢٧٩.
٨ – توفيق زياد: المجموعة الشعرية، مصدر سابق صفحة ١٠٢-١١٢.
٩ – المصدر السابق، صفحة ١١٣– ١٢٠.
١٠ – المصدر السابق، صفحة ١١٦–١١٧.
١١ – المصدر السابق ، صفحة ٣٦٣
١٢ – المصدر السابق، صفحة ١٤٨.
١٣ – المصدر السابق، صفحة ١١٣ –١١٤.
١٤ – ميجان الرويلي وآخرون: دليل الناقد الأدبي، ط٢، المركز الثقافي العربي، بيروت، ٢٠٠٠، صفحة ٢٠٩.

(المشعوف) و(هوى)

وجه المكان في مرآة الرواية السورية

منذر مصري

شاعر وكاتب من سورية

شهادة براءة ذمة

كأن على السارد السوري، واجب الشهادة!؟ أقصد الإدلاء بالشهادة لا الاستشهاد، لا سمح الله. واجب أن يقول ما رأى وما سمع، واجب أن يكون صادقاً وحقيقياً، أو على الأقل، أن يقول ما يجعله يبدو صادقاً وحقيقياً!؟ كأن على السارد السوري أن يختلق شخوص روايته ويجري أحداثها بين جدران وتحت سقف وقائع الحياة العامة في سوريا، الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية والثقافية وخاصة السياسية التي تسود سوريا منذ ما يقارب النصف قرن، فتجري الصراعات على أنواعها بين هذه المشخصات ببنياتها الإنسانية والفكرية المتنوعة من جهة وبينها جميعها ومحيطها العام من جهة ثانية، وتنتهي إلى ما تنتهي إليه من نصر، يندر حتى على الصعيد الفردي، أو هروب أو هزيمة غالباً، حتى كأن السرد السوري برمته ليس إلا سجلاً حافلاً للهزائم على أنواعها!؟ أو بالعكس يقوم السارد السوري باختلاق شخوص وأحداث تمثل هي نفسها الوقائع العامة مشخصة ومرموزة!؟ فيكون البطل(شليطا) في رواية(دلعون) لنبيل سليمان، أو(علي حسن) في رواية(الصلصال) على سبيل المثال، تشخيصاً روائياً، أو حلولاً، للسلطة السياسية القائمة. إلا أنه عادة ما يتوزع أبطال الرواية الواحدة على تمثيل كلا هاتين الحالتين، إضافة لشخوص ذات مواقف حيادية أو هامشية تستخدم لإملاء الفراغات، في شبكة من العلاقات، شبه المعطاة، التي تقدم على طبق من فضة، وجبة غنية من الطبخات الروائية.

المؤثرة في هذا، أو ربما الشبهة، بأن السارد السوري الذي بات يجد أنه ملزم بتقديم هذه الشهادة، شهادة البراءة أقصد، إن لم أقل شهادة التنصل من الواقع الذي يشهد عليه. مضيفاً إلى تنصله إعلان أنه ضده على نحو أو آخر، لا يجد أنه من الضرورة أن يرتبط موقفه المعلن أدبياً بموقفه الشخصي سياسياً، أو حتى حياتياً! وهذا مما لا يمكن أن يعيبه، أو يلومه أحد عليه، ذلك أنه ككاتب، ككاتب أردد مرة ثانية، قد أدى المطلوب منه في حقل عمله، في موقعه، بكونه يؤكد التزامه الأعلى بروح الثقافة، المستقل، والناقد، والممانع، المتفق عليه من قبل الجميع، دون التغاضي عن تغاضي السلطة، وما تظهره، من اللامبالاة، فيما يتعلق بالساحة الأدبية عموماً. إلا أن الأمر، بتفشيه، راح يبدو وكأنه تقيد بالمعايير القياسية للرواية السورية المنتجة والمعروضة في الأسواق. مما يدفع المرء إلى الاستنتاج بأن هذه الوقائع العامة، بالتوصيفات السالبة إياها، باتت مقرة ومتفق عليها للحد الذي لا يمكن لأي متقدم بطلب الدخول لمعترك الحياة الثقافية السورية إلا الاعتراف بها وتضمين بيانه الروائي أو الشعري عزمه على محاربتها. بغض النظر عن التزامه بتنفيذ هذه الوعود على المستوى الشخصي، أعود وأذكر دون كثير حاجة لذلك!.

هنا يجب التأكيد، أولاً، بأنه من الطبيعي ألاّ يكون كل أصحاب هذه الشهادات من شاهدي الزور، أو من أولئك الذين يدلون بها ترويجاً لأنفسهم ولبضاعتهم، التفريق الذي بدونه أقع في حالة تعميمية تعسفية بلقة. وثانياً، لا بد لي من مجارة فكرة، طالما سمعت أشخاصاً ذا اعتبار يتقولونها، بأنه في تاريخ الإبداع، بشتى مجالاته، يوجد الكثير من الأدلة على أن المستوى الفني لا يرتبط بشكل جذري ونهائي بمقدار المصداقية الأدبية أو الشخصية، والأسماء أكثر من أن تعد، ولكن لا أدري لماذا لا أجد بين المزيفين والمدلسين الذين أعرفهم معرفة شخصية أم فقط أعرف عنهم ذلك، من لا يحوزون على أي نصيب من الموهبة، سوى، اللهم، موهبتهم في أعمال التزييف والتدليس، وما تستوجبه من انتهازية ووصولية!؟

وقد وقع اختياري، من بين العديد من الروايات التي قرأتها مؤخراً، على عملين روائيين خاصين،(المشعوف) أسامة الفروي ، ورواية(هوى) هيفاء بيطار، ليس لأن كاتبيهما، كان وما زال خيارهما أن يحيا بين ظهرانينا، والجميع يعرف مقدار الصدق في عمليهما وشخصيهما، بل لأنهما يقدمان شهادتين من أقسى الشهادات التي أتكلم عنها، برأيي، دون أن أنسى شهادات مماثلة تقدمها روايات سورية أخرى كـ(مديح الكراهية) لخالد خليفة و(مشهد عابر) لفواز حداد و(درج الليل درج النهار) لنبيل سليمان على سبيل المثال لا الحصر، على

حقيقة وجود هذه الظاهرة، أو على الأقل حقيقة الفرضية التي أقوم بها والتي قد لا يوافقني عليها البعض!. فأنا رغم متابعتي للرواية السورية عموماً، والجديدة منها خصوصاً، باعتبار أن أغلب كتابها من معارفي وأقراني، فلست أكثر من متطفل في هذا المجال، ولكن ما لفت انتباهي هو حدّة هذه الظاهرة وما يمكن أن يستخرج منها إلى خارج نطاق الأدب. وكأن شهادة أسامة الفروي عن سوريا كمكان وكبشر، لم يكفها ثلاث مجموعات قصصية ذات عناوين غريبة:(الخراطين ٢٠٠٣ – المرسونون ٢٠٠٥– الفقفاق ٢٠٠٦)، فأراد أن يوسعها برواية يتحكم بها سرد خطي زكزاكي، يتنقل بين ألمانيا(كلوديا) وسوريا(الوطن)، مهتدياً بعلامات سوداء عن الواقع السوري، سأورد الآن بعضاً منها، مع عناوين لها من اختياري، كأدلة متنوعة وغنية تؤكد هذه الشهادة:

× قصة ضابط

مباشرة، في الفصل الأول، ص ١٢، يسرد(قدموس) الطبيب السوري الذي تخصص في ألمانيا، ويقيم ويعمل فيها، قصة رواها له سوري قدم لألمانيا للعلاج، عن والد زميله في ألمانيا(كمال السبع)، كيف تطوع بالجيش وطلق زوجته الأولى القروية، وتزوج من ابنة مدينة، والدة كمال، وكانت جميلة جداً، بحيث صارت تكثر مهمات أبي كمال ونوباته المسائية، فرفع إلى رتبة مساعد، وبعد ذلك إلى مرشح، ثم ضابط ذي مناصب عدة، حتى وصل إلى أن يكون قادراً على إقامة عرس لابنه كعرس هارون الرشيد، حضره ألف مدعو.

× تلك فتاة

يأتي المشهد الثاني في سياق مقارنة(قدموس) بين حبيبته(كلاوديا) حورية الجنة الألمانية، وفتاة سورية، طالبة في كلية الآداب سنة أخيرة، تعرف عليها في إحدى إجازاته الصيفية في بلده. شكلها أشبه بالفرنسيات، ربما كان أحد أبويها من مخلفات الاستعمار الفرنسي، ص ٢٤، وافقت على لقائه في منزل عائلته البحري، حيث ضاجعته مرات عديدة وهي تطلق الآهات والألفاظ البذيئة متناسية ما كانت تدعيه من خجل وبراءة!. وبعد ذلك تتهمه، كاذبة، بفض بكارتها وتدمير مستقبلها!. وتقوم بسب والده ونعت أمه وأخته بأسقط الصفات!؟ فيتحداها(قدموس) بإجراء فحص عند طبيب نسائية، إذا أثبت إدعاءها، يتزوجها. فإذ بها تعلن باكية أنها خدعت مرةً من قبل زميل لها في الجامعة وضع لها منوماً في فنجان القهوة، واغتصبها.

× وطن العابرين

يكذِّب(قدموس) كل ما يشيع عن بلده من قبل من يصفهم بكتاب مغرضين ومخرجي أفلام مأجورين، وما يخبره البعض لـ(كلوديا) بأن الرشاشات والقنابل اليدوية تمطر الناس في الشوارع، وإن النساء السوريات كتل مغطاة بالقماش الأسود. مؤكداً لها أن سوريا من أكثر البلاد أماناً. وحين التقى لأول مرة بمناسبة إقامة معرض للفن التشكيلي السوري، بالفنان الكبير جواد أشقر، قام الفنان بحركة غير لائقة وهي أن قرّب من فم(قدموس) قرن فليفلة وقال:(هل تأخذ لحسة... تريد أن تقنعني أنك لم تلحس قبل خروجك من مطار بلدك؟) فراح(قدموس) يخاطب نفسه:(هل يجهل فنان حقيقي مثقف معنى الوطن، فيشتمه عندما يكون خارجه!؟ هل نستبيح الوطن من أجل أشخاص عابرين!؟) ص ٣٥، الأمر الذي يستخلص منه أن(قدموس) يرى أن ما يقوم به هؤلاء الفنانون والمثقفون هو شتم واستباحة الوطن، وليس كما يدعون معارضة وإبداء رأي!؟ ثم أنهم يفعلون ذلك ليس حباً وحرصاً على الوطن، بل فقط لعدائهم لمن يعتبرهم(قدموس) لا أكثر من عابرين!؟

× أعدت لي حريتي

أمّا آخر صورة عن الوطن التي ينقلها لـ(قدموس) الشاب(معتز العلي) ابن صاحب نفوذ كبير، والموفد الجديد للدراسة في ألمانيا على حساب جامعة دمشق، حين استقبله في المطار بناء على طلب من أبيه، هو مديح واضح الالتباس: « الناس في بلادنا لا يقدرون النعم، لا يوجد شاغر في المطاعم. سيارتك لا تصلح للمرافقين. الحرية، حدث ولا حرج، الكبريهات والمواخير لا تعد ولا تحصى!؟»/ص ٦٢/

× هواء الشام.. بحر اللاذقية

خلال زيارة يقوم بها(قدموس) إلى سوريا، ضمن وفد ألماني للقيام بمؤتمر طبي مشترك في دمشق، ويحطّ في(الشام) التي أضاف السحرة في قديم الزمان مادة مخدرة لهوائها فصارت تصيب مستنشقيها بالإدمان!، حتى تواجهه الوقائع التي يخشى أن تنتبه حبيبته(كلاوديا) لها، فأثناء مقابلة تلفزيونية تجرى معه يكتشف: «أن النقد هو المديح فقط»/ص٨٩/. والمظاهر العسكرية بالقرب من مدخل الفندق. ومن خلال نشرة الأخبار المسائية باللغة الإنكليزية تكتشف(كلاوديا) أن سوريا بلد ليس بمقدوره معالجة أبنائه، فقد سمعت أن أحد المسؤولين السوريين الكبار قد نقل إلى بيروت للمعالجة من نوبة قلبية. أما بحر اللاذقية فهو يخلو من كل أشكال الحياة بسبب استخدام طرق الصيد المحظورة، السموم والمتفجرات. وقد عبث بتاريخ المواقع الأثرية وتم تغيير أسمائها، وبعضها تم طمسه. يسأل(قدموس) نفسه: «لماذا يحاول ستر عيوب واضحة كالشمس؟»/ص ١٢٢/.

× حالة طبية

يتم فحص بعض الحالات المرضية من قبل الأطباء الألمان، فيكون من حظ الدكتور(جرهارد) أن يقع على حالة محيرة، مواطن يزاول رياضة المشي مرفوع الرأس، فيقع في حفرة عميقة حفرها عمال شركة الهاتف، ولولا مرور أحد الأكارم بجوارها وسماعه ما يطلقه من صراخ ، لمات فيها. وفي المستشفى توضع رجله المكسورة في الجبس وتتحسن بسرعة، غير أن الألم كان يزداد في الرجل الأخرى. ليكتشف الدكتور(جرهارد) أن خطأ بسيطاً قد حصل، لا يتعدى وضع للرجل السليمة في الجبس.

× حللتم سهلاً ووطأتم أهلاً

يقرر(قدموس) رغم ما خبره في زيارته لسوريا خلال المؤتمر الطبي أن يعود ويعيش فيها، فيشتري عيادة وسيارة، ومنزلاً مطلاً على البحر، لكن الحاوية التي أرسل بها(قدموس) أثاث المنزل من ألمانيا، ورغم عمليات الرشوة والابتزاز الوقحة التي لا مثيل لها، تسرق بالكسر والخلع!؟ ولماذا العجب، وقد حدث مرة أن اختفت مدحلة، مدحلة تزن عشرات الأطنان، وقالوا وقتها أنها طارت من مرفأ اللاذقية وحطت في المنطقة الشرقية لسوريا!؟/ص١٣١/، لكن ذلك لا يثني(قدموس) عن عزمه البقاء.

وعندما ذهب(قدموس) ليفتح حساباً جارياً في أحد البنوك، يجد أرضيته قذرة كالشوارع الشعبية، جدرانه توحي بالتعاسة والبؤس. دخان وضجة وأصوات من كل ركن!؟ موظف يأكل والناس تنتظره، الموظفون عابسون والمراجعون قرفون! وورقة/١٠٠/ ليرة سورية يدفعها كل من يتقدم أمام المحاسب!؟ وهذا لا شيء بالمقارنة لما حدث لـ(قدموس) عندما خرج ورأى سيارة تسد طريق خروج سيارته!؟ وعندما حاول الطلب من صاحبها إبعاد سيارته، خرج الأستاذ(جمال الزنبور) من الإدارة بعينيه الذئبيتين ونبرته الوقحة، وقال له: «سوف تنتظر مثل الكلب» فما يكون لـ(قدموس) إلاّ أن يترك السيارة في مكانها ليعود مساء لأخذها، فيجد أن عجلاتها مزقت بطلق ناري!؟ إلا أن القصة مع(جمال الزنبور) لا تنتهي هنا، فبينما هو مستلق على الرمال، بعد أن حاول إنقاذ سيدة كانت تصرخ في البحر، تصرخ فقط للإيقاع بالناس، أحس بحذاء قاس يضغط على رقبته، وصوت وحشي يبادره: «يا ابن الكلب» فإذ به(جمال الزنبور) ذاته! وهذه المرة يرد(قدموس) على اللكمة التي وجهت له، ويطرح(الزنبور) ومرافقه أرضاً وينسحب. ولكن مجموعة من الملتحين المدججين بأسلحة آلية، يطبقون عليه ويقيدونه بالسلاسل المعدنية ويسوقونه إلى الخارج، وهم ينهالون عليه بالصفعات والركلات من كل جهة وصوب.

يختفي(قدموس) لشهرين، يبذل أبوه خلالها ماله وماء وجاهه، هو ذو الاتصالات والمعارف، ولا يدله أحد لمكانه!؟ تغادر(كلوديا) سوريا هاربة بواسطة زورق سريع يعود لمهرب بحري يدعى(أبو طافش). ليظهر(قدموس) بعدها في زنزانة فردية، يعاني الأمرين من التعذيب الجسدي والروحي!؟ الصراصير صارت مؤنسه الوحيد بعد أن كان يقرف ويشمئز منها!. يحول(قدموس) للمحكمة ويحكم عليه القاضي بالسجن لمدة عام، بتهمة التحرش بالآنسة(مهى الغول) والاعتداء على خطيبها(جمال الزنبور). ولكن بعد أربعة أشهر يطلق سراحه بسبب صدور عفو عام!؟

× علامات الموت ترفرف

الطائرة تشق أجواء مطار دمشق متجهة إلى مطار فرانكفورت. ينظر(قدموس) من نافذة الطيارة، فلا ينقبض قلبه كالعادة، وما من حنين يرافقه هذه المرة، بل شعور: «أن علامات الموت ترفرف فوق سماء بلاده»/ص١٥٦/.

هي ربما الرواية العاشرة للقاصة والروائية المجتهدة السورية هيفاء بيطار، لا يهم التدقيق في الرقم كثيراً، بسبب التعداد الكبير لمجموعاتها القصصية ورواياتها. إلا أن المتابع لأعمال صاحبة(امرأة من طابقين)، لا ريب سيجد في(هوى) خلاصة لتجربة صاحبتها الأدبية والحياتية، سواء من حيث الأسلوب والبناء الروائي، أو من ناحية المضمون والعبرة. فهيفاء بيطار رغم ما تتصف أعمالها من جرأة في مواجهة المؤسسات القائمة بأنواعها، كالجنس والأسرة والثقافة والدين والسلطات القضائية والإدارية وحتى السياسية كما في رواية(أيقونة بلا وجه)/٢٠٠٠/، إلا أنها كاتبة أخلاقية بامتياز، فهي تقوم بنقد هذه المؤسسات انطلاقاً من المبادئ والأسس الأخلاقية التي قامت عليها هذه المؤسسات نفسها، وحجتها أنها تدعيها إدعاءً وفعلياً تمارس خلافها:»انعدام الأخلاق هو القاعدة» ولكن رغم أن المحور الروائي الأهم في(هوى) هو زواج(إيمان) الشابة من مفكر مشهور بعمر الرابعة والسبعين، ومصاب بسرطان الدم، وما سبب هذا الزواج من ذل وانتهاك لها، فإن الفساد هو الهواء الأسود الذي يخنق(إيمان) جسداً وروحاً. وبمنوال مشابه نسبياً، لتشابه آليات السرد في الروايتين، سنتتبع الملامح التي يتبدى فيها وجه المكان في(هوى)، مع ملاحظة الفارق الكبير بين شخصيتي(قدموس) و(إيمان)، من حيث الوضع الاجتماعي والاقتصادي والسلطوي، الذي يؤدي إلى تعارض حاد بين موقفيهما وبالتالي أفكارهما ومشاعرهما تجاه سوريا، فبقدر ما يحاول(قدموس) أن لا يرى سوى الجميل في بلده، بقدر ما لا ترى(إيمان) سوى الفساد والظلم وانعدام الرجاء.

× خيطان ومقصات

دون مقدمات، تبدأ الرواية بمشهد تسليم الممرضة(إيمان) أربعين خيطاً جراحياً سرقتها من المشفى الحكومي الذي تعمل به. لـ(قاسم) الرجل ذي الوجه الميت، والصوت البارد، صاحب المكتب الفاخر، حيث تتم فيه عمليات تبادل المسروقات مقابل رزم من المال! وبعد أن تُرفَّع وظيفياً(إيمان) الممرضة السارقة إلى رئيسة ممرضات!؟ يأتي الدور على أدوات الجراحة عصبية والعظمية، مقابل عمولة عشرين ألفاً... ثم خبطة العمر، إبدال جهاز تخدير غرفة العمليات بجهاز آخر معطوب، مقابل مئة ألف ليرة!؟ وعندما انفلت منها سؤال: «لكن أطباء التخدير سيعرفون أن هذا...» يقاطعها(قاسم) «...كوني على ثقة سيفرحون، لأن العمل قد توقف، عندها سيمكنهم تركيز جهودهم في المشافي الخاصة»/ص١٠٣/.

× مشفى المجرور

استجابة لتلك الرغبة المستطيرة التي تعتري السارد السوري ليبدو حقيقياً، تقوم(هيفاء بيطار) كما فعل سابقاً(أسامة الفروي) كونهما طبيبين ممارسين للمهنة، بتناول جانب ما من الواقع الصحي في سوريا، ففي توصيفها لحالة المشفى الحكومي الذي تعمل به(إيمان) تقول: « كدت أتقيأ أمعائي من رائحة المجرور الذي يرشح ماؤه القذر على أرض الممر، لكنه هذه المرة بالغ في فجوره، وتدفقت كتل البراز من فتحات مخفيّة... رغم قرفي شعرت بسعادة خبيثة كما لو أن نفق المجرور صورة لحياتنا»/ص٢٣/. «المجرور الطافح بالخرا، إنه حياتنا»/ص٢٧/.

× هذا البلد

– «يا حبيبي يجب أن تعهّر وتسقط في هذا البلد كي تشبع» /ص١٧/.

– «..ان شكل الحياة الكريمة مستحيل في هذا البلد فإما أن تكون سارقاً أو مسروقاً» /ص٢٠/.

– «لماذا فكرت ياحبيبي وتبنيت هذه الأفكار التي لا تناسبهم، لماذا فكرت ياحمار.. لا داعي للتفكير في هذا البلد... لا داعي للرأس أصلاً»/ص٣٢/.

– «..تتوصل لحقيقة هامة، بأن الحياة في هذا البلد مستحيلة بدون تخدير، لأن الجنون هو الشيء الوحيد المؤكد الذي ينتظرنا»/ص١٢٥/.

× ذلك القضاء

قد يبدو هنا أن(هوى) تجرؤ على تقديم شهادة تتصف بالفداحة، كونها تتعلق بسلك القضاء، إلا أنه من المعروف في سوريا، أنه بتاريخ ٢٠٠٥/١٠/٣، أصدر رئيس الجمهورية السورية المرسوم رقم(٩٥)، تم بموجبه تسريح(٨١) قاضياً من مختلف المحافظات السورية. كما أن فساد القضاء وخضوعه لأهواء ومصالح المتنفذين، ظاهرة معممة في كل الدول ذات الأنظمة التي تسود فيها صلاحيات السلطة التنفيذية على السلطتين التشريعية والقضائية، وخاصة في حال تطبيق قانون الطوارئ والأحكام العرفية. فمن أجل إصدار حكم إخلاء المستأجر الذي احتل البيت العائد لزوج الممرضة(هدى) لأكثر من خمسة عشر عاماً، ستدفع(هدى) ٢٥ ألف ليرة للمحامي الذي سيعطيها للقاضي كرشوة: «يا إلهي أين العدل في هذا البلد، هل وجدت القوانين لتدفع الناس للجنون من القهر والظلم؟! أغاية القانون تحقير الناس وإذلالهم»/ص٢٧/. وحين انكشفت سرقات المشفى– لم يُذكر كيف– وقبض على(إيمانٍ) وصدر الحكم عليها بالسجن – لم يذكر كم من السنين– تم التحقيق مع(قاسمٍ) وشركاه، ومدير المشفى، «ملك اللصوص»/ص١٢٠/، وبرئوا؟. ولكن من حسن حظها «أن الدعوى استقرت في يد قاضٍ يأكل»/ ص وماذا كانت الوجبة التي أكلها القاضي مقابلً تبرئتها؟.. البيت الذي استماتت(إيمان) للحصول عليه كي تؤمن استقراراً بالحد الأدنى لها ولابنها، وصارت قيمته بعد جنون الأسعار تعادل المليون ليرة.

× هنــاك

تنتقل بالرواية من منتصفها إلى مكان آخر، عالم آخر، هو بيروت. فبعد حادثة منع أمن الحدود(إيمان) من مغادرة سوريا إلى الأردن لحضور حفلة زفاف صديقة غالية!، بحجة أنها غير حاصلة على موافقة مديرية الصحة في اللاذقية التي تعمل بها إلى مغادرة البلد، تلتقي بطريقة عجيبة أحد أبرز قادة الحزب الشيوعي!، مفكر معروف بجرأته وأفكاره الناقدة والبناءة للمجتمع العربي، أستاذ العلوم السياسية في واشنطن، الذي يزور دمشق لثلاثة أيام لإلقاء سلسلة من المحاضرات.. ورغم مشاعرها المتناقضة: «أهنئ نفسي على علاقتي مع الكهل المشهور، وألومها بأن ما أفعله هو أكبر ورطة سأورط بها نفسي»، تقبل الزواج منه، والعيش معه في بيروت. فبيروت التي لم تكن تعرفها سابقاً تسحرها في كل شيء، تتأمل بوله: «تمثال العذراء مريم فاتحة ذراعيها لاحتضان البشر جميعاً، لتشفيهم من أهوائهم وتصالحهم مع بعضهم... تدمع عيناي من دفقات الحب في قلبي» وكذلك: «مسحورة بخيم الغجر البائسة، وحبال الغسيل المثقلة بثيابهم الملونة والعتيقة» بل حتى: «لحاويات القمامة»/٢٢٨/، لنكتشف أن عنوان الرواية(هوى) المقصود به هو هوى بيروت، ولا شيء آخر، فهي تقول: «كنت متكهربة بهوى عنيف نحو مدينة الحرية، المدينة التي أحيتني من رمادي، وكان العجوز مفتاح بيروت». «انتقلت بغمضة عين إلى الجنة، إلى بيروت»/ص٢٣٤/

أما سوريا، وبالأخص مدينة بطلة الرواية(اللاذقية) فيصير عنوانها: «كيف كنت أعيش هناك»/ص٢٤٢/ ويأتي ذكرها كومضات الذاكرة(فلاش باك):»مدينة التحنيط»/ص٢٢٤/، «مدينة البلادة الأشبه بالمقبرة»/ص٢٦٤/ وكمقارنات بين: «فندق دمشق الحقير حيث كنت أبول في المغسلة، وبين فندق ميريديان بيروت»/ص٢٣٢/، وبين: «سوبر ماركت أبو خليل، حيث اشتري كماليات السعادة، وأقاوم غصة قهر وأنا أذكر السوق المركزي في مدينتي حيث تفوح منه روائح القمامة وأمعاء الحيوانات»/ص٢٣٤/. أما دورها الجديد كشهرزاد، فهو يتركز على: «يطلب مني الحديث عن الهناك... كان يا ما كان مشفى مقرف قذر.. أطباء يخربشون توقيعهم ويهربون لعياداتهم، وأطباء لا يأتون أصلاً ويقوم زملاؤهم بالتوقيع عنهم..يقبضون عمولاتهم من الباعة، فبدل/٢٥/دولاراً يدفع المريض/١٦٠/دولاراً ثمناً لعدسة العين مثلاً!؟... مراحيض طافحة بالبراز... ممرضات يحشين الكوسا والباذنجان...»/ص٢٤٥/، «لا مسرح لا سينما..ناس يسرحون في الشوارع كقطيع يرعى العشب.. شعب البيجاما» ولكن فجأة: «عالمي هناك، عالمي الحقيقي الذي أنتمي إليه، والذي اكتشفت كم أحبه وكم هو متجذر بأعماقي»/ ص٢٤٦/. ويمكن تفسير هذه الردة الشعورية، بثقل وطأة المفكر العجوز الجلف عليها، بمعاناتها المأسوية: «يمتص دفئي ونضارتي وشبابي» مما أدى إلى نقلها كل فوهات مدافع كراهيتها وحقدها باتجاه الهدف الجديد الضاغط. إلاّ أن لقاء(إيمان) بطبيب شاب لاذقاني يعمل بشكل عير قانوني في مشفى ببيروت، يجمعها معه «الهروب» من هناك، يعيدها إلى استعادة كاملة، شبه بانوراميه، لحقيقة الهناك: «... مدينة التحنيط، شبكة الفاسدين التي تتباهى بأنها فوق القانون، تنهب وتسرق بفحش ووقاحة، والناس تراقب ما يجري بصمت وخوف، شعب بأكمله مذعور... يمضغ الخوف كل يوم... ويمضي العمر على أمل التغيير، ولا أحد يعلم كيف سيتم التغيير، هل سيهبط من السماء، أو سيطلع من قاع القلوب المتورمة بالقهر؟! مدينة التحنيط أفرزت قيماً جديدة، فانعدام الأخلاق هو القاعدة، السرقة شطارة، والعهر موهبة وقلة الذوق هو أساس التعامل... لا يمكن أن أصل إن لم أسحق عدة زملاء بطريقي..»/ص٣٠١/، فتلتمع في ذهنها تلك الصورة: «الشعب مثل النمل يكدح ويكدح، مذعوراً أن يجوع ذات يوم، ثم يأوي إلى جحور لا تدخلها شمس الحرية والكرامة»/ص٣١٢/.

× العودة الميمونة

ولكن: «أية فائدة سأحصل عليها من عيشي في بيروت إذا كان الثمن أن أخسر نفسي» فالعجوز ما عاد يحتمل: «كيف سمحت له أن ينتهكني لهذه الدرجة، لماذا نرضى العيش مع أناس يزلوننا» وهكذا تحصل المواجهة الأولى والأخيرة بين(إيمان) وزوجها المفكر السادي الخرف، الذي تتمنى له الموت، لكنه لا يفعل رغم كبر عمره وشدة مرضه! وتنتهي بأن تعاف(إيمان) النفاق والتمثيل والخداع: «سأنجو بنفسي، وأعود إلى ابني»/ص٣٢٣/. تعود(إيمان) إلى مدينة التحنيط، تعود للانضمام إلى حلقة النساء الصابرات، في مستوصف وليس المشفى. ولكن لا فرق ف(إيمان) تدخل في مرحلة الشعور بسلام الهزيمة على حد تعبيرها، منفصلة عن الناس وحياتهم، لذا لم تشعر بعدوى الهياج لزيارة الوزير للمستوصف، لكن ذلك لم يمنع عنها الصدمة عندما يأتي لزيارة المستوصف وزير الصحة الجديد فترى أنه ليس سوى اللص والمرتشي والنصاب...(قاسم).

٣- سنجفف دموعك بشفاهنا اليابسة

يحار المرء كيف يتفهم هذه الظاهرة، لماذا يصر السارد السوري على رسم ملامح وجه المكان، من أية زاوية راح ينظر إليه، بهذه الخطوط السوداء القاسية. فكلتا المرآتين الروائيتين قدمتا لنا وجهاً بلا أي أثر للشفقة، ولا لرحمة ولا لعذر. يبرئ السارد السوري نفسه، في كل الأحوال، ولو كان سلبياً، ولو كان مرتكباً، معبراً عن هذا غالباً بتبرئته لأبطاله دائماً، وكثيراً ما يجد الأعذار للناس، مسلوبي الإرادة، القطيع، لكنه لا يبرئ المكان ولا يبحث عن أي عذر له!؟ وكأنه أدمن القسوة التي تغلف حياته كقشرة سميكة ضاغطة فوق قشرته، فما كان منه إلا مبادلتها قسوة بقسوة، إجحافاً بإجحاف!؟ وكأن لا أحد ينتبه أن سوريا، كمكان، كبلد، وكنت أريد أن أقول كاسم، لا ذنب لها بما يحصل، فالأمكنة لا عمل لها سوى أن تتحمل الأذى، الذي لا قدرة لها على تجنبه ولا الرد عليه. الأمر الذي يذكرني بقصيدة عنوانها:(سورية) للشاعر السوري الراحل رياض الصالح الحسين(١٩٥٤-١٩٨٢)، في مجموعته الثالثة(بسيط كالماء واضح كطلقة مسدس) دار جرمق- دمشق- ١٩٨٢: «... يا سورية التعيسة كعظمة بين أسنان كلب/نحن أبناؤك الطيبون/ الذين أكلنا خبزك وزيتونك وسياطك/ أبداً سنقودك إلى الينابيع/ أبداً سنجفف دمك بأصابعنا الخضراء/ ودموعك بشفاهنا اليابسة/ أبداً سنشق أمامك الدروب/ ولن نتركك تضيعين يا سورية». التي يبدو أنه لم ينتبه لها أحد حينها، فلا أحد قال له: «كيف تقول هذا!؟ أو حرام عليك يا رياض، سوريا ليست كذلك» ذلك أنه كما عرفته خليق أن يضمنها، كما ترون، ما أشرت إلى افتقاد(المشعوف) و(هوى) إليه لتوي.

الهوامش

١-(المشعوف): دار عشتروت-بيروت/٢٠٠٦/
٢-(هوى) الدار العربية للعلوم ناشرون- بيروت/منشورات الاختلاف- الجزائر/٢٠٠٧/

هـدى الجهـوري

«نميمة مالحة»

عبدالعزيز الفارسي

قاص وروائي من عُمان

تقدّم المجموعة القصصية الأولى لهدى الجهوري(نميمة مالحة) فضاءات مختلفة من السرد في خمسة عشر نصاً تناثرت فيها النميمة، ولكني سألفت نظركم بداية إلى قصة واحدة جديرة بالاهتمام لأنها تصلح أن تكون مدخلاً مهماً، ومخرجاً مهماً أيضاً في قراءة هذه المجموعة.

إنني أؤمن بأن بطلة قصة «حين تأكلني المدينة» تتبادل الأدوار مع روح هدى في أماكن مختلفة من تلك القصة ، وهذا يتيح لنا التحرّك من هذه القصة نحو الأصوات الخافتة التي تحاول الاختباء خلف ضجيج الأصوات العالية في بقية القصص ، تلك الأصوات الخافتة التي تقول فيها الكاتبة:(أنا هنا. هاهي روحي شفافة أمامكم فاقرأوها) ، وهذا ما سأحاول التدليل عليه في الفقرات القادمة من هذه القراءة.

تقول هدى الجهوري في أول مقطع من تلك القصة الجميلة ، حين تأكلني المدينة:(أشعر أيضاً بالفقد لأشياء كثيرة لا أعرفها ، أستدلّ عليها بهذا الحنين الحامض الذي يتصاعد في روحي)(١) ، فالفقد محرّك أساسي لهذه الغربة التي تُعمل مناجلها في القلب ، ورغم التصريح بعدم معرفة تلك الأشياء المفتقدة ، إلا أن هذه الأشياء غير المعروفة ذاتها تتناثر في أماكن أخرى داخل النميمة المالحة ، فهناك حنين لذلك الفرح الطفولي المتصالح مع العالم ، والذي تحكي عن فقده بطلة قصة على رأس جني حين تخاطب المجنون:(عيسى..الفرح الذي أهديتني إياه فقد طعمه ورائحته منذ أن أقمت بينك وبيني فجوة تتسع لاختناق. عيسى ابق هناك بذاكرة بدائية ، فليس ثمة هنا ما يبهج ، وحدك من احتفظ ببراءته نظيفة حين خبأها على رأس جني ، وحدك من أصبح يمرق أمامنا بمخ ضفدعة مكفوفة ، وبروح منثلمة تتصالح مع حاراتنا التي ما تزال بحاجة لمزيد من التشحيم لتبتسم بسخرية في وجه الغرباء)(٢).

هناك حنين لذلك الاستقرار المتولّد من معرفة الطريق المفقود ، ثم المضيّ فيه نحو الأمن والجمال ، وترتيب الحياة ، كما تصرح بطلة قصة اللعبة حين تدار في الخفاء:(تبّاً لنا نحن حين لا نعرف ماذا نريد ، وكيف نقود خطانا ، وبجوار من سنبدوا أجمل وأكثر أماناً.. تباً لنا نحن لأننا بشر تافهون ، لا نملك سوى الرغبة في إسداء النصائح ، تلك التي لا أريد أن أحصل على المزيد منها لأرتب حياتي ولا أود أن أتصالح مع هذه الأشياء بدعوى أنها هكذا ولن تتغير)(٣).

هناك حنين للعتمة التي تفتح نوافذها على البصيرة المتقدة النافذة ، التي تخترق الأشياء دون ضوضاء.. نجدُ ذلك في وصفها لبطلة قصة العتمة كحيّز آمن:(بدأت تشعر أن العتمة من الكائنات الفاضلة التي تمرق بكل ثقلها دون أن تغمز أو تثير فضيحة كما يمكنها أن تمتص عيوبها كإسفنجة)(٤) ، وهذا كله في مواجهة مع السائد الواضح المؤلم للعين بفجاجته الضوئية..(الآن بدأت تكتشف زيف الضوء المنتفخ والذي لا يملك أكثر من تعرية الأشياء)(٥).

وفي قصة حين تأكلني المدينة، تفتح هدى نافذة أخرى على الروح الباحثة عن طمأنينتها. تقول:(مازلت أفتش عن الأمان ، وعن بشر لا يكلفونني الكثير لأشاطرهم الضحك والبكاء)(٦). إن ذلك يشي بقلق روحي دفين ؛ قلق مواجهة حتمية الأشياء التي لا سبيل لتغييرها في كثير من الأحيان ، حتى وإن تعلّق الأمر بالحب ، واصطداماته اللذيذة تحت المطر.يقول علي بطل قصة لرجل قلما ينتبه:(اصطدامنا تحت المطر لم يكن عابراً كما قد تعتقدين. الأشياء حولنا تحيك نفسها بقدرية لم نعتدها)(٧). إنه ذلك القلق من أن تفضح الحياة هشاشتنا المحاطة بقشرة واهية من التماسك..تلك

الهشاشة التي نكتشفها في لحظات صفاء عميق ، أو في اختبار حقيقي كالاختبار الذي تدخله بطلة قصة اللعبة حين تدار في الخفاء إذ تقول:(أكتشف دائماً هشاشتي)(٨). وهو قلق الوجود ، إذ يأكل الموت كل زرع نغرسه مهما كثر.. حكمة قالتها الجدة في قصة حين تأكلني المدينة:(لا تستكثري غرسة الموت !. كل ما يزرع ليموت سيبدو قليلاً)(٩)، لكن الخوف الأشد من الموت مرده خوف هدى من أن الحكاية قد تموت ، ولم تُحك بعد ، كما قالت في قصة صوت:(دائماً كنت أخشى أن أموت وفي فمي حكاية لم أقلها)(١٠) ، فهي عاشقة للحكايات ، لا تغلق فمها حتى وإن دخلت الحكاية سباتها(لا أحب أن أغلق فمي ، والحكاية نائمة)(١١) كما قالت في قصة اللعبة حين تدار في الخفاء ، وتحتار دائماً في المكان الأنسب لتسريب الضوء من الحكايات(من أين سافلق الحكاية ليشهق الضوء منها)(١٢).

ورغم ذلك فهي لا تنكر أن القلق الوجودي أعطاها وجهها ، ورسم ملامحها بوضوح ، وجنّبها فخ السقوط في الواقعية المتكررة. تقول لبطل قصة تفاصيل للقلق:(القلق هو وحده الذي يصنعني ويرسم ملامحي. أما أنت فمفلس في اهتماماتك الروحية.. مشلول بالواقعية. أنت رجل لا تعرف كيف تعقد صلحاً مع ذاتك ولو لمرة واحدة)(١٣).

مقطع آخر من هذه القصة / الذات / المجموعة / حين تأكلني المدينة ، تقول الكاتبة فيه ما يلي:(ومازلت أعشق الألعاب الشاهقة ، تلك التي تجعلني قيد أنملة من خوفي ووجعي وموتي !. أشعر دوماً بحاجة ملحة إلى أن أختبر المسافة بيني وبين ما يمتد بعنقه في الخفاء)(١٤)، ورغم الإيحاء الخطير بالتناقض الذي يولّده مقطع كهذا في سياق هذه القصة ، إذ يندهش القارىء كيف أن الباحث عن الأمان في القطع السابق لهذا المقطع يعشق في المقطع التالي الألعاب الشاهقة التي تجعله قيد أنملة من خوفه ووجعه وموته ، إلا أن ذلك مفيد لإثبات تسرب هدى الكاتبة إلى روح البطلة ، ومن ناحية أخرى فإن ما تقوله هدى عن عشق الألعاب الخطيرة والمغايرة موجود في نصوص أخرى.. فهي تهوى السباحة عكس التيار ، كما تصرّح بذلك بطلة تفاصيل للقلق:(الأسماك الحية تسير عكس التيار دائما..وحدها الميتة مثلك من تسير في اتجاه التيار)(١٥) ، وهذه السباحة تحققت على مستويات عدة في أحداث المجموعة ، فقصة رهانات غير مأمونة تفتح للفضيحة عيوناً تحكي عن بطلتين تتعمدان التشبه بالأولاد(اتفقت وهي على أن نكوم مثل راشد وعلي وناصر ، لا فرق ، سنلعب كرة القدم ، سنركض ، سنمشي بساقين مفتوحتين. اتفقتُ وهي على أن نجز شعرنا خفية بالمقص الذي يجز به جدها الخراف ، وأن نهجر الدمى ، وننام على الشاطىء وقت الظهيرة لنغدوا داكنتين مثلهم)(١٦) ، وبطلة قصة على رأس جني تتمتع بصفات قريبة جداً من هذه الصفات:(عيسى صديق طفولتي. كنا نلعب معاً ، ونأكل النبق سوياً ، وحين تشتد حرارة الشمس نسترخي بجسدينا في بركة صغيرة تدار مياهها في أفلاج متعرجة لتسقي أشجار الموز)(١٧) ، والبطلة في قصة معصوبة العينين إلى البحر تقدّم مستوى آخر من السباحة عكس التيار إذ ترغب في التمرّد على طقوس العدة(الفرح يزغرد في روحي. تمنيت لو كان باستطاعتي أن أحمل باقة ورد أحمر لأزرعه في البحر ، لكن العجوز العمياء كانت تزم شفتيها بغضب كلما اقترحت شيئاً جديداً.. لم أكن أعي بعد أنه لا تجوز مخالفة العادات ، لأن العواقب وخيمة ، ولأن أرواح الأموات مؤذية إن لم أتقن أداء العدة)(١٨).. وهي نفسها تقول في مقطع سابق من هذه القصة:(وأترك رأسي برأس موجة لنغني بصوت عال كل الأغاني التي نسيتها منذ أن دحرجني والدي في اتجاه معاكس للفضيحة)(١٩) ، فهي عن عمد تشتهي إسقاط المجتمع المتمثل في والدها المتسلط ، والاتجاه بسبق إصرار في الاتجاه الذي اصطلح المجتمع على كونه(فضيحة).

في مكان آخر من قصة حين تأكلني المدينة تقدّم هدى الجهوري هذه المعلومة الهامة عنها:(لدي قدرة فائقة على تفكيك الأشياء إلى أن أصاب بالدوار)(٢٠)...نعم. لديها قدرة فائقة على تفكيك الأشياء حتى نصاب بالدوار ، ولكنه دوار يشبه ذلك الدوار اللذيذ بعد احتساء جرعة من النبيذ ، والذي يظل يجتذب مجرّبيه إليه باستمرار. هنا لن نجد مثالاً أجمل من القصة الرائعة(صوت) ، فهي تشتغل بحرفية عالية على تفكيك الحواس ، ومزج بعضها ببعض ، ثم إعادة تركيبها ، ثم تفكيكها ، في تحرّك مدهش وجذاب أجزم أنه سيحجز لهذه القصة بالذات مكاناً مرموقاً في ذاكرة المستقبل. تقول هدى:(افكّر

الآن أن الأصوات سبب حقيقي في إصابتنا بالخرف باكراً ، فثمة أصوات تصيبك بالهلع ، وتدفع قلبك لأن يقفز من فمك ، وأصوات تنحني عليك كمظلة وأصوات تأتيك راكضة على غيمة فرح ، وأخرى تتعثر قبل أن تحتفي بسماعها)(٢١).. قد لا تكون فكرة تجسيد الحواس ، وقليها جديدة تماماً ، ولكن المعالجة التي طرقت بها الكاتبة هذه الفكرة ، والتأمل العميق فيما وراء الحواس وتماهيها ، والخيال الخصب الذي غربلت من خلاله أحداث القصة أعطاها نكهة خاصة جداً ، وجعلها قريبة إلى قلبي.. لكني مع ذلك أقول: يؤخذ على القصة شيء واحد ، أن الاشتغال ربما كان يحتاج إلى مزيد من السرد وفرش الأحداث ، فالقصة تحرّكت بسرعة عبر تلك الأفكار الجميلة للدرجة التي قد توحي أحياناً بأنك أمام مسوّدة أو رؤوس أقلام لعمل ينتظر وقته لينضج. فلنقرأ معاً هذا المقطع المتسارع:(قبل أن أنام ، وحين تغلق أمي الضوء في غرفتي ، وتحمل صوتها للنوم بعيداً عني أشعر بالخوف من صوت الظلمة الذي يتراقص بالقرب من الشراشف البيضاء.

أفكر دائماً في أن أختبىء تحت السرير لأسترخي على بطني وأمد اصابع يدي العشرة لأشعل صوتها ، فلأصابعي حكايات حين أسمعها تنام في الظلمة خارج غرفتي.

ذات مرة مددت إصبعي على لسان أمي لأتذوق صوتها ، لم أعرف وقتها ما طعمه ، لكني أدمنت عادة سيئة: أن أمص إصبعي إلى سن متأخرة)(٢٢)

فالملاحظ أن هذا المقطع به ثلاث فقرات ، تقدم كل واحدة منها فكرة تصلح لأن تكوّن بناءً مستقلاً وعالياً أيضاً ـ وليس مجرد فقرة صغيرة كملوحظة كُتبت على عجل.

(لماذا عليّ دائماً أن أكتشف أن المدن لا تبني عشها في صدري؟. أراها تتساقط ريشة ريشة ، وأجد أن كل شيء بداخلي يشير لتلك القرية الحافية سوى من خبزها)(٢٣).. هذا تصريح آخر ورد في قصة حين تأكلني المدينة. هنا تطلّ هدى الكاتبة برأسها لتقول لنا: «لقد قلت لكم هذا في أكثر من موقع. لا للمدن ، ولضبابها المتنكر بثبات الدهاء..نعم للقرية وأمانها حتى ولو كان ساذجاً «..هناك اهتمام واضح بالقرية كخلفية لأحداث الكثير من القصص مثل قصص اسم ثقيل ، لا تشتروا ورداً لقبري ، معصوبة العينين إلى البحر ، رهانات غير مأمونة تفتح للفضيحة عيوناً ، وصوت.. وهذه الخلفية قد تبرز واضحة من أول السرد ، أو يمكن استشفافها من الأبطال وطبيعة العلاقات الاجتماعية السائدة في القصص. ترتبط القرية في مجموعة نميمة مالحة بالطفولة ، والذاكرة والأمان.. هذا ما يبدو واضحاً من ربط المشاهد الطفولية بالذاكرة ، وربط الاثنين بالأم والحنين إلى الأمان والاستقرار. تقول بطلة صوت:(وحين أصبح لي قدمان تحملاني لأبعد من مزرعتنا اكتشفت أن العالم أكبر من صوت أمي وأقل أمناً)(٢٤). إن في القصص رغبة واضحة في تجاوز متاهات المدن التي تراود أولادها عن براءتهم ، كما يتضح من التفاصيل الغارقة في جو المدينة الصاخب والموجودة في قصة الحكاية شحيحة.. هل تكفي اثنين؟.. والعودة إلى ذاكرة القرية، إلى عيسى الذي احتفظ بالبراءة ، والجنون. إنها الرغبة في التخفف قبل النميمة ، ليتحرّك الكائن نحو دمعه بحرية مطلقة، دون النظرات المتلصصة:(أحاول الآن التخفف من البشر الزائدين كي لا يعيقوا حركتي وأنا أنصت لصوت النميمة. أغمضوا أعينكم عني ، فمن المؤذي أن يلتفت أحدكم وأنا أبكي)(٢٥)، ولكن هناك وصول؟. النتيجة ترد في نفس القصة/الذات/ المجموعة حين تأكلني المدينة.تقول هدى:(سأضيع بعدها بين قريتي والمدينة الجديدة.. سأكتشف أن ثمة جسراً يمتد كالنزق صوب اللاشيء ، وأن هنالك دمعة ملح على ذاكرة قديمة بين جدران الطين وأشجار الموز.. سأكتشف ايضاً أن لا ظل يتسع بينهما ، ولا يمكنني المرور لأن الحكايات غير معبدة)(٢٦).. إذن فالقضية كلها رهينة الحكايات.. ولكن كيف هي هذه الحكايات ؟ أليست معبّدة حقاً ؟. ماذا ينقصنا كي نعبرها أو تعبر إلينا ؟.

ليست اللغة في أغلب الأحيان..فهدى الجهوري تتمتع بلغة لها نكهتها المميزة ، التي تضفي على السرد سحراً ، يقودنا في تفاصيل معظم نصوصها دون عناء ، فهي تعرف جيداً كيف توظف خيالها الخصب ، وشعريتها العالية في صياغة صورة مزدانة بالابتكار التصويري ، واللغة المدهشة الآسرة. تقول:(الضحك ملبّد بغيوم فقدت أسنانها وهي تغني)(٢٧) ، وتقول في قصة أخرى:(ترعى قطيع خوفها من رذاذ الخيبات حين يرفل في الرماد ، وتحك عيناً للذاكرة)(٢٨) ، وفي قصة معصوبة العينين

إلى البحر تقول:(وأترك رأسي برأس موجة لنغني بصوت عال كل الأغاني التي نسيتها منذ ان دحرجني والدي في اتجاه معاكس للفضيحة)(٢٩) ، ونجدنا في قصة على رأس جني أمام هذا المشهد التصويري:(لا أحد الآن يضيء الحكاية المطوية بعناية في أجنحة الأنبياء ، ولا أحد يمد أطرافه ليفرقع النهارات الحارة بالمقالب والضحك)(٣٠). أعتقد أن هذه القدرة على مزج الخيال واللغة في هذا المزيج الساحر ، واحدة من أهم مميزات هدى الجهوري الكتابية ، والتي تعطي صوتها تفرّداً ملحوظاً بين البقية. وفي معظم الأوقات تكون هذه الميزة عاملاً هاماً في نجاح سردها وإنتاج قصص محكمة السرد ، كقصتها الرائعة(تفاصيل للقلق).

ولكن هذه اللغة الخاصة نفسها تكون جامحة أحياناً ، فتلقي بالسارد والمسرود له من على ظهرها ، لتفسد الاستعراض القصصي، خصوصاً عندما تسرف بدايات بعض القصص في الاستعراض اللغوي ، أو حينما تصر هدى على تركيب عدة صور– وإن كانت جميلة جداً – في جملة واحدة ، يكون تفكيكها وتأملها بعناية عائقاً في وجه سلاسة السرد حتى النهاية. مثال ذلك موجود مثلاً في الصورة التي تفتتح بها قصتها لرجل قلما ينتبه. تقول:(تتسلق سلمى الهواء وتمضي ، تلثمها قطراته التي تختلس الاسترخاء على جسدها الراقص ككرة فرغت من ثقل الهواء ، وتدحرجت بمحاذاة النزق الذي تربع فوق أهدابها)(٣١) ، أو كقولها في نفس النص(مللت من الوشوشات التي تثقل كفة حظي التعيس في ميزان التواطؤ العابث الذي تقيمه افتراضاتك الغبية)(٣٢) ورغم تكثيف هذه الصور ، التي تعيق التمتع بسلاسة الحكاية ، إلا أنني أعتقد شخصياً أن هذا النص واحد من النصوص الجميلة في المجموعة ، وذلك لأن الكاتبة تنجح في رسم تفاصيل المشهد الخيالي بدقة ، معتنية بكل التفاصيل ، كما لو كانت تنحت تمثالاً ، والنص قد يبدو عادياً للقارىء العابر في الوهلة الأولى ، لكن إعادة القراء لأكثر من مرة سيكشف خصوبة الخيال فيه ، والدقة في الوصف ، والتصعيد المنطقي لهذه العلاقة الملتهبة بين الذكر والأنثى ، والحضور والغياب.

إذن فخيار اللغة لم يكفنا لنجيب لماذا ليست الحكايات معبّدة ؟. هل لأن صوت الأنثى هو الطاغي على كل القصص ؟..فالعنوان مؤنث ، وكل القصص تمتزج بنكهة الأنثى بنسبٍ متفاوتة ، ففي الغالب هي البطلة ، وفي أضعف حالات الإيمان تكون هي الساردة. لا أظن أن ذلك يمنع من رصف الطرق إلى كل الحكايات. فقصص امرأة ترعى قطيع الحب خفية ، ومعصوبة العينين إلى البحر ، وحين تأكلني المدينة ،والحكاية شحيحة هل تكفي اثنين ؟ ، وصوت ، والعتمة كحيز آمن تجعل من الأنثى مركز العالم السردي بلباقة سردية تثير الإعجاب ، والحكايات فيها رائعة. لا أنكر أن طغيان هذا الحس الأنثوي قد أفسد نصها الموسوم بظنون حادة كالمسامير ، فرغم تكراري لقراءة(ظنون حادة كالمسامير) ، ومحاولة تأويله بأكثر من وجه ، إلا أني أعتقد أنه يصعب تصنيفه كقصة ، فهو أقرب إلى المناجاة ، وإذا كنا نستطيع استشفاف بعض معالم الحكاية من هذه المناجاة ، إلا أن هذه التفاصيل شحيحة للغاية ، ولا توصلنا في النهاية إلى الاقتناع بأننا أمام نص قصصي متكامل... لكن الغالب أن هدى استطاعت التعامل مع روح الأنثى واستخدامها بشكل عملي دون خسارات فادحة. وهي في طرحها أيضاً لم تكن مع الأنثى ضد الرجل مثلاً.إنها مع الأنثى ضد العلل الاجتماعية المزمنة ، حتى وإن كان الحل في أن تسعى الأنثى تجاه استقرارها بتقديم تنازل يعرف طريقه جيداً إلى رجل يسعى إليها هو الآخر من جهة معاكسة.. هذا ما نستشفه من ختام قصة تفاصيل للقلق:(تنحدر من عينيها دمعتان حارتان كانتا قبل لحظات ترقصان رقصة الرفض للآخر ، يلمعان تحت الضوء ، ثم يختفيان في ثوبه الأبيض. تغزو جسده حرارتهما فيرفع رأسه إليها في الوق الذي تخفض رأسها إليه ليتوحدا معاً لجزء من الثانية ثم يغرقا في نوبة من البكاء)(٣٣)

إذن فتجنيس الساردين لم يحل دون رصف الحكايات. هل المشكلة متعلقة بوعي الساردين مثلاً؟. حدث هذا بصورة تسترعي الانتباه مرّتين في النميمة المالحة. المرّة الأولى في رهانات غير مأمونة تفتح للفضيحة عيوناً حين كان وعي السارد اللغوي والفكري متطابقاً مع وعي الكاتبة، وحيث كان يفترض أن يكون النص قلباً وقالباً طفولي المدارك ، فغنى المحصّلة النهائية كانت أشبه بشعورنا حين نرى أباً يحاول تمثيل دور طفل ليقنع ولده بالحكاية.

المرة الثانية كانت في قصة أعدها من أجمل ما كتبت هدى في هذه المجموعة ، قصة معصوبة العينين إلى البحر ، فالإطار الزماني ، والحيّز المكاني ، والحدث المتصاعد ، والإسقاطات الاجتماعية كانت في غاية الروعة ، وكان النص مقنعاً جداً لولا تلك الفقرة التي توحي بأن البطلة أصغر عمراً ، وأقل ثقافة من أن تكتب بتلك اللغة ، وربما بذلك الوعي أيضاً. أما في باقي القصص ، فقد نجت من هذه الإشكالية ، واكن الساردون فيها مقنعين إلى حد كبير فيما يقولون. هل وجود مثل هذه الإشكالية في قصتين فقط يحول دون وجود الحكايات المعبّدة ؟

إذن هل المشكلة متعلّقة بالحيّز الذي يشغله المجتمع من الثقافة الكتابية لهذه النميمة المالحة ؟. لا أظن ذلك. إذا سلّمنا بأن الكاتب مهما كان منكفئاً على ذاته هو جزء من المجتمع ، وبالتالي فإن اشتغاله علي ذاته اشتغال على بؤرة من بؤر المجتمع.إن لم يسلم البعض بذلك ، فإن الكثير من قصص المجموعة تقدّم نماذج اجتماعية هامة تستحق التوقّف: ياسة في قصة اللعبة حين تدار في الخفاء والتي تختار الانهزام أمام الواقع في قصة حب مهشّمة نراها باستمرار حولنا..الصبي المعاق في قصة اسم ثقيل الذي لم يجد المجتمع وسيلة ليتعامل بها مع إعاقته غير تغيير اسمه ، النظرة الدونية للأنثى ، وقضية الختان الموجودة في قصة رهانات غير مأمونة تفتح للفضيحة عيوناً ، المرأة التي يشظيها الواقع وترعى حبها خفية كما في قصة امرأة ترعى قطيع الحب خفية ، الملابسات المتعلّقة بالموت والحداد والسحر والزواج غير المتكافىء في قصة معصوبة العينين إلى البحر ، ورحلة الضياع الأزلية بحثاً عن الراحة في المدينة في قصة حين تأكلني المدينة.هذه الأمثلة أكثر من كافية لتنفي عن هدى تهمة التورّط بالذات ، إن كانت هذه تهمة حقاً.

إذن ما المشكلة يا هدى ؟ لم ليست الحكايات معبّدة؟. ليست هناك مشكلة.إن هذا مجرّد وهم تنفيه الصفحة الأخيرة ما بعد النميمة:(وحدك من تكتشف أنه لا ينقصك سوى أن تدير رأسك في الأماكن لتبادلك المسرات والفرح بدلاً من أن تعد الانتظارات على أصابعك الناقصة)(٣٤)

إن ما قدمته النميمة المالحة كان عملاً يستحق التقدير والثناء إجمالاً ، وأعرف جيداً من متابعتي لنصوص الكاتبة أنه كان بمقدور نميمتها أن تكون أروع لو استبدلت بعض قصصها بقصص أخرى آثرت تركها خارج المجموعة لزمنٍ قادم.

قالت هدى الجهوري في قصتها حين تأكلني المدينة:(لا أدري متى أتعلم أن أرى الكون بمجمله دون التورط بالتفاصيل المرهقة)(٣٥) ، أقول في ختام قراءتي هذه بأنانية لا ينقصها الفخر: لا تتمني ذلك.. إن تورّطك بالتفاصيل المرهقة كان ممتعاً لنا.

الهوامش

١ – حين تأكلني المدينة ، ص ٨٢
٢ – على رأس جني ، ص ٧٩
٣ – اللعبة حين تدار في الخفاء ، ص ١٦
٤ – العتمة كحيز آمن ، ص ١٠٥
٥ – العتمة كحيز آمن ، ص ١٠٨
٦ – حين تأكلني المدينة ـ ص ٨٤
٧ – لرجل قلما ينتبه ، ص ٢٨
٨ – اللعبة حين تدار في الخفاء ، ص ١٣
٩ – حين تأكلني المدينة ـ ص ٨٨
١٠ – صوت ، ص ١٠٠
١١ – اللعبة حين تدار في الخفاء ، ص ١٣
١٢ – اللعبة حين تدار في الخفاء ، ص ١٤
١٣ – تفاصيل للقلق ، ص ٣٣
١٤ – حين تأكلني المدينة ـ ص ٨٤
١٥ – تفاصيل للقلق ، ص ٣٢
١٦ – رهانات غير مأمونة تفتح للفضيحة عيوناً ، ص ٣٩
١٧ – على رأس جني ، ص ٧٤
١٨ – معصوبة العينين إلى البحر ، ص ٦٩
١٩ – معصوبة العينين إلىالبحر ، ص ٦٨
٢٠ – حين تأكلني المدينة ـ ص ٨٧
٢١ – صوت ، ص ٩٨
٢٢ – صوت ، ص ٩٩
٢٣ – حين تأكلني المدينة ـ ص ٨٩
٢٤ – صوت ، ص ٩٩
٢٥ – مقطع قبل النميمة ، ص ٧
٢٦ – حين تأكلني المدينة ـ ص ٨٥
٢٧ – اسم ثقيل ، ص ٢١
٢٨ – امراة ترعى قطيع الحب خفية ، ص ٤٧
٢٩ – معصوبة العينين إلىالبحر ، ص ٦٨
٣٠ – حين تأكلني المدينة ـ ص ٨٢
٣١ – لرجل قلما ينتبه ، ص ٢٥
٣٢ – لرجل قما ينتبه ، ص ٢٧
٣٣ – تفاصيل للقلق ، ص ٣٣
٣٤ – ما بعد النميمة ، ص ١١٣
٣٥ – حين تأكلني المدينة ـ ص ٨٧

محمود الرحبي..
عين الكامرا والوعي الاجتماعي الراصد

ضياء خضير

ناقد وأكاديمي من العراق يقيم في عُمان

تقوم محاولات محمود الرحبي في مجموعاته القصصية الثلاث(اللون البني ، وبركة النسيان ، ولماذا لاتمزح معي ؟) على أساس يكاد يكون ثابتا في أسلوبه وبنيته السردية العامة. ألا وهو تناول خامة الواقع الطبيعي والاجتماعي العماني وتصوير بعض المظاهر والأقدار البشرية الموجودة فيه عن طريق التقاط جوانب معيّنة منها وعزلها واعتبارها ظواهر غريبة ونادرة بحاجة إلى توجيه انتباه القارئ إليها. وبما أن الأمر يتصل بنصوص سردية قصيرة في الغالب وليس برواية أونصوص قصصية طويلة ، فإن من النادر أن يتاح للبطل أن يقدم ما يكفي من التفاصيل الخاصة بسيرته الذاتية خارج إطار الأزمة التي يجد نفسه منشبكا فيها، كما لا يتاح للمجتمع والظروف المحيطة غير أن تمثّل إطارا ضاغطا يحتوي حركة الشخصية ويتسبّب على نحو غامض في أفعالها السردية دون أن يفسّرها ، أو يسمح بإضفاء طابع أيديولوجي واضح على دلالاتها الفكرية والاجتماعية ، مع إحساسنا بوجودها على مستوى الإيحاءات والتأويلات الممكنة لها.

كما أن غباء الواقع الاجتماعي الذي يصوّر داخل النص وحماقة التصرفات والمواقف المحيطة بالبطل الفرد يمكن أن توحي بنوع من السخرية القائمة على بيان بعد الشّقة وسعة المسافة القائمة بين طموحات هذا الفرد وتطلّعاته وأشواقه الروحية ، وبين اللامبالاة الاجتماعية العريقة المحيطة به داخل البيت والقرية أو المدينة التي يعيش فيها. ولذلك فلا غرو أن نرى هذا البطل يعيش حالة من التدهور المستمر والضياع والشعور بمشاعر الضيق التي تنتهي به وبالنص الذي يتحرك داخله إلى بنية إخفاق لا شك فيها ولا برء منها.

ولذلك لا يكون غريبا أن نرى خاتمة القصّة تشكّل لدى هذا القاص أهميّة استثنائية تتجسّد من خلالها الحالة التي تنتهي إليها المفارقة التي يقوم عليها بناء القصّة وحياة بطلها ، والنقطة الحاسمة التي ينتهي عندها التوتر إلى عزلة الفرد أو إصابته بالجنون وحتى موته أو انتهائه على يد الآخرين أو على يده هو نفسه.

وفي مجموعته الأولى(اللون البني) استطاع(محمود الرحبي) أن يجري تحويراً ذا أهمية خاصة على طبيعة النواة الدلالية المستهدفة في لغته حين جعل الوصف الخارجي للأشياء والكائنات هدفاً وحيداً أو رئيساً للكتابة القصصية. وهو وصف ما تفتأ دوائره تتسع وتتسع قبل أن ترتدّ إلى نقطة البداية مثل بركة ماء راكدة يُلقى فيها بحجر.

وما يلقيه(محمود الرحبي) في نصوصه ليس حجراً واحداً ثقيلاً ، بل أحجارا خفيفة متتابعة من يده الرشيقة الصناع ، وهي تلاحق الموضوع أو المشهد الموصوف وترسم هيئاته وحركاته المختلقة وتستقطر جماليّاته عبر أسماء وأفعال لا تقدم السرد إلى الأمام بقدر ما تعمّق رؤية المنظور في الصورة داخل زمن ثابت يعيد نفسه ويكررها دون نهاية. وما يرسمه هذا القاص في لوحته أو نصه السردي القصير هو مشاهد طبيعيّة: مخلوقات.. طيور وحيوانات وقمر وبشر وأشياء يراها الجميع ، يمرّون بها ولكنهم لا يتأملونها ويتقرّون ملامحها وألوانها وحركاتها كما يفعل(محمود الرحبي) مثلاً مع(بطّة) يضيئها ضوء القمر على الشاطئ في قصة له اسمُها(قمر السكران). إذ ليس لديهم عين كامرته السحرية التي تتجسس على هذه البطة والكائنات والأشياء المحيطة بها وتعرضها لضوء ذلك القمر المتغيّر من الأحمر إلى الداكن والأصفر قبل أن «يتثاءب منتشياً وينام» لتنتهي القصة بنومه بعد أن غلّف اللوحة بضوئه السحري المتحول والممتد من السماء ليصنع طباقه وعلاقاته الخفيّة مع الكائنات والأشياء على الأرض:

«كانت البطة تخفق بصدرها وجناحيها في سكون البركة ، فتتشكل دوائر ، تتبعها دوائر ، دوائر كبيرة ، ثم صغيرة ، ثم تذوب. كان القمر أحمر ، داكن. أصفر. داكن. وكانت البركة حمراء ، داكنة ، صفراء ، والبطة تؤرجح جسدها فوق البركة ، والدوائر ترتسم كبيرة ، تصغر ، ثم تذوب.

جاء الضفدع ، نظر إلى القمر ، نقّ نقتين وتقافز مبتعداً ،انتهت البطة حرّكت جناحيها ، فاستيقظت دوائر كبيرة ثم صغيرة ، ثم ذابت.

كان القمر أصفر ، داكنا ، أحمر.

طار طائر ، سقطت إحدى ريشاته فوق البركة ، تشكّلت دوائر

كبيرة ، ثم صغيرة ، ثم تذوب.
دارت البطة حول جسدها ، رفعت منقارها ، وحطّت تسحب جسدها ، يتبعها خيط ماء طويل ، سقطت أوراق صغيرة فوق ذلك الخيط ، فتشكلّت دوائر كبيرة ، ثم صغيرة ثم تذوب. أقبل رجل وفي يده سعفة خوص عريضة ، وغرسها في طرف البركة ، القمر أصفر ، يسقط على السعفة ، وعلى اللحية ، اللحية صفراء ، وعينا الرجل يدخلهما الظل»
(اللون البني ، منشورات دار المدى ، دمشق ١٩٩٨ قصة قمر السكران ، ص ١٧)

وكما نرى ، ليس ثمة من هدف للغة في مثل هذا النص غير إبراز قيمة الأشياء الصغيرة وإعادة الاعتبار إلى قلب وقائع وتفاصيل وصور عاديّة ، ولكنها يمكن أن تملأ بالشعر حياتنا لو أحسنّا الإصغاء إليها ورؤيتها ، والترجمة عنها.

إنها نوع من الشعريات السينمائية أو المتأثرة بالشريط السينمائي ، تُعرض أمامنا بموضوعية ورهافة بالغتين ، ويتداخل فيها المتن الحكائي مع المبنى الحكائي ويتساوقان داخل لغة مرنة ليس لها من غرض أو غاية خارج حدود الوصف المبرأ من التدخّل المباشر للراوي السارد.

و(اللون البني) الذي يختاره الرحبي اسماً لمجموعته القصصية ، ويرسم به لوحاته بهذا الشكل يختلف عن تلك الألوان الصارخة التي اعتدنا رؤيتها في مجموعات قصصية أخرى. فهو عنده نقطة تجمّع يلتقي فيها اللونان الأبيض والأسود ويتحلّلان إلى مجموعة من التدرجات اللونية الحمراء والصفراء والداكنة. والتقابل بين البحر والصحراء ، السهل والجبل ، الأرض والسماء لا يكتسب في هذه المجموعة معنى المعاندة والمكابدة التي نراها في مجموعات أُخرى، بل صورة العناصر الضرورية لإتمام رسم اللوحة وتشكّلها المكاني وفقاً لمتطلبات المنظور الطبيعي والتعبيري الذي يحوي كل هذه الألوان ويصهرها في بوتقة ذات إنسانية يشعر صاحبها بانتشاء وبفرح إنطولوجي خفيّ لمجرد أنه موجود ، يمارس حياته وسط هذا الحشد المدهش من الكائنات والأشياء. أي أن للعنوان بوصفه علامة لسانية تدل على التسمية وتشير إليها وظيفة تومئ إلى نوع النص وتشير إلى مضمونه ، كما سنرى ذلك فيما بعد.

وربما أمكننا أن نلحظ في مثل هذه النصوص الخالية من أي قوام بشري دلالة خاصة. فهي يمكن أن تؤول على أنها علامة قد لا تكون صريحة على واقع متشيء لأفراده سمات الأشياء ، لا الملامح الإنسانية الحيّة. وفي وضع من هذا النوع ، لا بدّ للقصة التي تمثّل بحثاً مضنياً في المتغير الاجتماعي ، أن تتحول إلى لوحة ، لوحة مصنوعة من الكلمات ، واضعةً في الاعتبار قلبَ قواعد الخطاب وتغيير لهجته السائدة ، وجعل التمثيل الذي تمارسه اللغة في حوارها مع الواقع ، وسيلةً لعكس صورة الأشياء في ذاتها داخل مرآة اللوحة ، ومنحها قيمةً تفوق تلك التي يتهيأ لسواد الناس أن يمنحوها إياها في المدينة الحديثة.

وغني عن القول إن تسجيل حوارٍ من هذا النوع يقتضي عزلة وزمناً دائرياً مغلقاً يُشبه حواف تلك البحيرة التي تؤلف بورة المشهد السردي في القصة السابقة.

واختزل اللغة داخل القصة بهذا الشكل إلى لوحة ساكنة بعيدة عن ضجيج الأصوات وتعارضها في المدينة يمثّل موقفاً أوليّاً رافضاً للشرط الاجتماعي القائم ومنددا به ، ولو بطريقة ضمنية غير مباشرة.

أما في مجموعتي القاص التاليتين(أعني بركة النسيان الصادرة في مسقط عام ٢٠٠٦م ، ولماذا لا تمزح معي ؟ الصادرة في عمّان عام ٢٠٠٨م) فقد أجرى القاص تحويرا آخر صار فيه المكان مرتبطا بالشخصية والحدث ارتباط السبب بالنتيجة والمقدمة بالخاتمة على نحو يكون فيه الفضاء القصصي نسيجا مركّبا من ذات هي بطل القصة أو بطلتها ، وموضوع يمثّل الإطار الاجتماعي الحامل لهذه الذات والمطوّق لأشواقها العاطفية والروحية ، والصانع لما هو ممكن أو غير ممكن من حركتها الواقعيّة والخيالية داخل القصة.

ولئن كان أغلب أبطال قصص محمود الرحبي في هاتين المجموعتين من الناس البسطاء والفقراء الذين لا يملكون غير غنى أرواحهم ونقاء ضمائرهم ، فإن الوظيفة السرديّة في القصة تبدو كما لو كانت مكرّسة لإظهار ماتنطوي عليه الشخصية القصصية من توق نحو الحريّة ورغبة في الانعتاق من أسر التقاليد الاجتماعية الضاغطة. أي أن وظيفة الملفوظات السرديّة في مثل هذه النصوص هي أن تدفع عن هذه النماذج البشرية الممتحنة بوجودها شبح الانكفاء على نفسها والغرق في ابتذال تفاصيل الحياة اليومية والانسحاق تحت ثقل متطلباتها المادية والعاطفية.

والأمر لا يتصل فقط ببعد خيالي اعتاد راوي محمود الرحبي أن يضفيه على مخلوقاته وفضاءاته القصصية ، وإنما أيضا بلغة سردية متوثّبة قافزة لا تهتم بحيادية الوصف وموضوعيته قدر اهتمامها بتصوير البعد الآخر المفقود وغير الموجود في حياة هؤلاء ومصائرهم الأرضية الحزينة.

والأمر لا يتعلّق كذلك بشعرية مستعارة من خارج التجربة أو الحالة البشرية الموصوفة ، بل بنوع من الرؤية الموجّهة التي لا يستطيع فيها السارد مع ذلك أن يكتفي بنظرة أحادية أو أخذ لقطات مفردة ومعزولة عن هموم الشخصية وأشواقها الروحية وتطلعاتها االذاتية الخاصة.

ولئن كانت المماثلة بين الحياة والسرد غير واضحة أحيانا في هذا النوع من النصوص ، وأن التجربة الواقعية تبدو مفصولة عن منطقة الخيال أحيانا أخرى ، فإن ما يخفّف من ذلك ويبرره هو أن الحبكة في مثل هذه القصص ، ولاسيما القصيرة منها ،

ليست بالبنية الساكنة أو المغلقة وإنما هي بنية مفتوحة على آفاق جمالية مرصودة.

وحتى إذا كانت بعض هذه القصص تبدو مقطوعة وغير مكتملة فلأنها مصمّمة على هذا الأساس الذي يعمد فيه السارد إلى اختيار مقاطع محدّدة من الحياة لتسليط الضوء عليها واختبار قابليتها للتصوير في إطار ذاكرة حكائية غير قابلة للذهاب إلى أبعد مما رأته في لحظة زمنية معيّنة. وهي لحظة من لحظات التاريخ تمثّل راسبا في حياة الراوي طمس تكوينه في الذاكرة أو كاد قبل أن تأتي القصة لتعيد صياغته وتمنحه قوامه ووجوده المفقود ، على الورق.

وعمل الخيال هنا لا يأتي من فراغ ، فهو مرتبط بطبيعة الحياة والفضاء السردي الذي درجت تلك النماذج البشرية مع الراوي على العيش فيه على مستوى الحاضر أو الماضي.

وهو أمر لا يقتصر الابلاغ فيه على النص وحده ، لأن القارئ مطالب بلعب دور فيه ، حتى إذا كان هذا الدور أقرب إلى(المزاح) بوصفه الشكل الوحيد القادر على استيعاب المفارقة أو المفارقات القائمة على مستوى الحياة ومستوى السرد ، وجعلها ممكنة. وهو ما يجعل معنى السرد ودلالته الكلية ينبثقان من التفاعل بين عالم النص وعالم القارئ على وفق المقترح الذي يقدّمه الكاتب مخاطبا القارئ(لماذا لا تمزح معي ؟).أي أن الانحراف الذي يدخله الراوي على الواقعة السرديّة يمثل نوعا من المزاح الذي لا يمكن فهمه دون مساعدة المروي له ودخوله في صلب العملية السردية كلاعب أساسي. وكأن الكاتب يطالب بذلك قارئه بتجاوز ما يسميه بول ريكور(البنية قبل السرديّة للتجربة) لكي يكون بإمكانه عن طريق الخيال الذي يؤدي دور الوسيط المشاركة في تأويل الفعل السردي أو المبنى الحكائي الذي تتحول الحياة بدونه إلى ظاهرة بيولوجية.

(انظر بول ريكور الزمان والسرد ، ترجمة سعيد الغانمي ، المركز الثقافي ، ١٩٩٩ ، ص٤٩ –٥٠)

نعم إن هذه القصص لا تتحدث عن ظواهر بيولوجية ثابتة ولا تصف أفعالا حياتية مجرّدة إلا من خلال هذا الوسيط الذي يحمله المتخيّل السردي على جناحيه ليوصله إلى ممكنات جمالية وإنسانية لا تستقيم الحياة ولا القصة بدونهما. وما يفعله القارئ في فعل القراءة هذا ليس أكثر من العيش في الأفق الخيالي للنص ، أي تقبّله في صورته السردية المعدّلة عن صورته الواقعية المعروفة.

غير أن المؤلف أو الراوي النائب عنه ليس حرّا في أن يفرك أنف الحكاية أو يلوي ذراعها لتتحول بعض أفعالها ، ولاسيما الأخيرة منها ، إلى مجرد مزحة. فالمبدأ الحاكم في هذا النوع من السرد هو أنه إذا كانت الحياة والفعل الإنساني المجرد من مباغتات الخيال فقيرة وعاجزة وغير قادرة على مغادرة قدرها الأرضي بهذا الشكل ، فلا بأس من أن يقوم المتخيّل الحكائي بمهمة إكمال النقص وسدّ الثغرات الموجودة فيها ، بناء على ضوابط تتكفل طبيعة المتن الحكائي والمبنى الحكائي كليهما في تحديدها. ومن شأن ذلك أن يضيف إلى أبعاد النص بعدا أخلاقيا يتبدّى في حرص الكاتب أو راويه النائب عنه على تحقيق العدالة ورؤية قدر من التوازن المفقود لهذا السبب أو ذاك لدى البطل. ولا بدّ أن يعاني النص ، تبعا لذلك ، من نوع من التمزّق الدرامي بين ما هو كائن وما ينبغي أن يكون.. بين ما يراه الكاتب ويعيشه على مستوى الواقع ، وبين ما يستجيب لرؤيته وأيديوليجته الخاصة المصممة لرصد تحولات المفاهيم والعلاقات بين البشر بعضهم البعض ، وبينهم وبين الأشياء. أي البحث عن كل ما له علاقة بتماهي الذات بالموضوع ، وتلمس الموضوع عبر الذات. وبذلك لاتكون الكتابة عند مثل هذا القاص العماني الرائد شاهدا فقط على ماهو كوني ، وإنما هي تعبير متعيّن عن أزمة ضمير شقي لا يستطيع أن يتنصل عن أشكال البؤس الذي يراها في الوضع البشري القائم ، أو ذلك الذي يتم استدعاؤه من الماضي للحضور عن طريق الذاكرة والمخيلة السردية الراصدة.

ولئن بدت بعض نصوص محمود الرحبي شكلا أدبيا مجرّدا لا علاقة له بغير الوصف المجرّد أو الموضوعي غير المبرأ تماما من المشاعر الذاتية للكاتب ، على طريقة الرسامين الانطباعيين ، كما أوضحنا ذلك من قبل ، فإن نصوصه الأخيرة في(بركة النسيان) و(ولماذا لا تمزح معي ؟) تبدو مرتبطة بالتاريخ ، وذات محتوى لا يخلو من دلالة فكرية وأيديولوجية ، حتى إذا بقيت ذات طبيعة فردية ولا ترقى إلى مستوى التعبير عن حقائق اجتماعية مؤكّدة. وذلك لا يحدث فقط لأن البطل في هذه القصص يبقى خاضعا لمراقبة الراوي وملاحظاته النقدية التي قد تحرف عمل الفاعل وتدخل التغيير على الحدث والبنية التاريخية للحكاية وتضفي عليهما شكلا وهميا ، وإنما أيضا لأن تداخل البنيات الاجتماعية القائمة في المجتمع العماني لا تتيح للكاتب فرصة كبيرة للتحديد والرؤية التي من شأنها بلورة موقف ذي طبيعة أيدويولوجية صريحة ، فضلا عما تفرضه الكتابة من ضرورات قد تضطر الكاتب إلى التضحية برؤيته الأخلاقية والأيديولوجية لصالح رؤيته الفنية والجمالية.

في قصة(طريق موصدة) من مجموعة(بركة النسيان) هناك رجل كثير النسيان يحاول إعطاء فسحة جديدة لنفسه عن طريق السفر وقضاء إجازة عمله خارج البلاد ، بعد أن عبر أكثر من ثلثي حياته في(طريق ضيّق مرسوم بين البيت والوظيفة ، فبدا كمن يجرب إحدى حواسه لأول مرة. ولكنه كان يدرك ، كذلك ، وبوعي خالص ، من خلال ذلك النداء المتواصل القادم من أعماقه والذي يأتيه عن طريق إشارات واخزة بأنه رجل نسّاء ، لذا فإنه يبقي ذهنه متقدا في مثل هذه الحالات التي سيكلفه النسيان فيها ثمنا يستشعره بحجم الكارثة).

(بركة النسيان ، وزارة التراث والثقافة ، مسقط ٢٠٠٦ / ص٤٣)

إن النسيان هنا ليس غير تعلّة وسبب يمكن أن نطلّ من خلاله على جوانب من المأساة التي يعيشها هذا الرجل والتي يحاول إبعاد أشباحها المخيّمة عن طريق التذكّر واتقاد الذهن وإعادة إحصاء أشياء السفر وسط نقرات الصداع المستمر: جواز السفر والتذاكر وقد وضعها أمام عينيه ، وفوق طاولة مرتفعة وخلف مرآة تعكسهما وتنشرهما في الغرفة ، كما وضع حقيبة السفر أمام الباب مباشرة ، إذ سيمر من بين ظلفتيه للذهاب إلى المطار ، كذلك فعل بالقميص والبنطال والحذاء الجديد.

كل ذلك يمكنه أن يوحي بأن لا شيء يدعو للنسيان ، فعدة السفر هذه مكتملة بما يكفي لمسافر. ولكن شعوره الأكيد بأنه قد نسي شيئا كان أكثر ما يؤلمه وهو يتأمل هيئته الحائرة في المرآة.وكأن خوفه المبالغ فيه هنا من النسيان له علاقة بالمعتقد الاجتماعي والديني السائد باعتبار النسيان فرضا روحيا لايخلو من دس الشيطان وهمزه. وقد ارتبط النسيان في القرآن بعمل الشيطان ، وفي الآية « وقال للذي ظن أنه ناج منهما اذكرني عند ربّك فأنساه الشيطان».

ولنستمع ، مرّة أخرى ، إلى الراوي وهو يتحدّث عن بطل قصته:

(عاد إلى المرآة مرّة أخرى ومنها رأى شعرتين تنبضان من فتحتي أنفه فتراجع ليبحث عن مقص لكنه ما لبث أن نزعهما بإصبعيه فدمعت عيناه فمسحهما بخرقة أخبرته المرآة أنها حالكة تلطّخ بها وجهه. وفي المغسلة تذكر بأن هذه الأشياء الصغيرة ليست هي ما يقلقه ، وأن شيئا ما أكبر من ذلك لا بدّ أنه استقر في دهليز النسيان ، فأوقد ذهنه حتى أقصاه كمن يشعل ضوءا كاشفا ليبحث عن شيء تصعب رؤيته. نظر مليّا في المرآة وهناك تذكر بأنه قد نسي أرقام حقيبته).

(بركة النسيان ، ص ٤٤)

إن انغلاق الحقيبة بهذا الشكل دليل شؤم ، ويمكن أن يكون علامة أخرى على انغلاق الأفق أمام صاحبها ، ولذلك لا غرو أن تبقى أرقامها منسيّة وعصية على تذكره رغم ما بذله من جهد خارق في استحضارها في ضوء خبرته التي دأب فيها على ألا يختار هذه الأرقام بطريقة عبثية ، وأنها لابدّ أن تكون مربوطة بحادث ما ، مما جعله بعد حيرة وحوار طويل مع النفس وتقليب لوجوه الرأي يتخلّى عن الحقيبة في النهاية ويقرر الذهاب إلى المطار خاليا من أي شيء سوى جواز سفره الذي تبين أنه(نسي) أن يجدّده بعد انتهاء تاريخ صلاحيته للسفر ، وأنه لا يمكن أن يسافر قبل تجديده الذي يستغرق ثلاثة أسابيع أو شهرا ، حسب ما أخبره مفتش الجوازات. وهو ما يفوق أيام إجازته التي لا تزيد على اثنين وعشرين يوما قبلهما صفر ، وهو نفس الرقم الذي أقفل به حقيبته المتروكة في البيت. وهو ما أجبره على أن يعود:

(ادراجه شارد الذهن ، وكأن خيوطا خفيّة ترفعه من جفنيه وتقوده إلى بيته. ولأنه لم ينم طول تلك الليلة ، فإن النعاس قد استقرّ في رأسه وجثم. دخل غرفته ، فاستقبلته المرآة والحقيبة المغلقة ، لم يخلع شيئا من ملابس السفر وغاص في بطن السرير ، وهناك رأى نفسه محلّقا تقوده سحابة بيضاء وتحطّه في جزيرة ، ثم وجد نفسه في غرفة يخبط نوافذها البحر وتنقرحوافها النوارس ،ورأى الصبية صاحبة المنديل وهي تقترب ورأى حقيبته تنفرج وترتفع منها هدايا ووجوه أناس مجهولين تحوم حوله ، وفوق أحد الأشرعة رأى صورته المعلّقة تصطاد السمك.)

(بركة النسيان ٤٤-٤٨)

وهذه الحركة الأخيرة ذات الطابع الحكائي والتي يصنعها الحلم واللاوعي لتعويض الشخصية القصصية عما أصابها من ضيم في الواقع هي التي سبق لنا الحديث عنها بوصفها الأداة التي تحفظ للبنية السردية توازنها وثباتها. فالسفر الذي لم يتمّ في الواقع قد تمّ بهذه الكيفية التي لم يغادر فيها البطل عتبة بيته مع أنه كان قادرا لدى استيقاظه وخلعه ملابس السفر أن(يتذكّر كل ما رآه في رحلته القصيرة تلك).

غير أن القصة لا تنتهي هكذا بهذه الخلاصة التي قدّمناها لها هنا ، فملفوظاتها السردية تنطوي على دلالات أخرى من الصعب تجاوزها دون الإشارة إليها. ومن هذه الملفوظات ، بل في مقدمتها(النسيان) الذي شكّل الموضوع والثيمة الأساسية ، و(المرآة) التي ظلّت علاقتها بالبطل أو علاقته بها مثيرة للدهشة حتى اللحظة الأخيرة. ونحن ننظر إليهما(= النسيان والمرآة) هنا باعتبارهما مولدتين سرديتين قابلتين لوجوه عديدة من التأويل الذي لا يقتصر على هذا النص وحده ، بل يشمل المجموعة التي تحمل(النسيان) في عنوانها ، والمجموعة الأخرى التي تحمل بعض قصصها عنوانا مشتركا هو(حكايات المرآة).

(لماذا لا تمزح معي؟ حكايات المرآة ، ص٣٣- ٥١)

وأول ما نلاحظه في النص هو هذا التقابل الغريب بين مظاهر النسيان وأشكاله التي تضرب أطنابها بكل شيء له علاقة بالشخصية، واليقظة الشخصية للبطل الذي لا تمنعه معرفته بأنه نسّاء من أن يمتلك ذهنا متّقدا يحاول أن يطوّق به النسيان ويتجنّب آثاره وعقابيله الوخيمة.

فقضاء البطل لإجازته خارج البلاد تجعله يشعر كأنه(يجرّب حواسه أول مرّة) ، وأن مجابهة ما يمكن أن يحدثه النسيان قد(جعل ذهنه يتّقد بقوة) ، وأنه(أوقد ذهنه حتى أقصاه كمن يشعل ضوءا كاشفا ليبحث عن شيء تصعب رؤيته) حين عرف بأن(شيئا ما أكبر من ذلك لابد أنه استقرّ في دهاليز النسيان)..إلخ وكأن اتقاد الذهن واليقظة الداخلية للشخصية تبدو كما لو أنها تتناسب طرديّا مع الشعور بخطر النسيان.

كما أن النظر للمرآة الذي يحرص عليه البطل في كل فعل من أفعاله يمثّل علامة أخرى على نوع من العلاقة اليقظة مع الذات «فمن نسي صورته نسي نفسه «كما يقول محي الدين بن عربي في الفتوحات المكيّة. ومنطق الصورة المرآوية هو في الواقع منطق وانطولوجيا الخيال الذي من شأنه تحرير الشخصية من المنطق

الصوري والأيديولوجية العقلية المتصلة به ، طالما كان المنطق المرآوي منطلقا من المبدأ الذي يجعل الصورة أساسا لتصوّر العالم.

وكل ذلك يدفع إلى التساؤل عما إذا كان بناء الشخصية بهذا الشكل مبرأ من التعالقات والإيحاءات الفكرية التي يثيرها وجود مثل هذه الأشياء في النص. وبعض الفلاسفة يرى بأن النسيان طبيعة ذاتية للإنسان ، وأن الفكر علة لنسيان الوجود ، وبعبارة ابن عربي « الاشتغال بالفكر حجاب» ؛ في حين يربط هيدجر نسيان الوجود بالإنسان ، وبالموجود الذي يتسبّب الإنسان بنسيانه عن طريق العقل الذي يحوّل الموجود إلى تقنية ، وما يتصل بها من نزعة ذاتية(إرجاع الوجود إلى الذات) هي المسؤولة عن نسيان الوجود.

وبصرف النظر عن مدى تحمّل قوام قصة مثل(طريق موصدة) لوجهات نظر فلسفية وفكرية من هذا النوع ، فإن طريقة كتابة القصة وبناء الشخصية فيها تلزم الناقد بمعاينتها على هذا الأساس الذي لاتبدو التلفظات السردية في مجمل النص بعيدة عن روح هذه القضايا وحمولاتها الفكرية. وربما كان من اللازم أيضا أن نرى في حياة الشخصية وتاريخها ما يمكن أن يساعدنا على فهم السبب الذي كانت فيه الشخصية تستشعر بقوة هذا الخطر الذي يهدد النسيان فيه وجودها وينغّص عليها حياتها على هذا النحو المثير للدهشة والتساؤل. وقد قدّم لنا النص ، بهذا الصدد ، تواريخ وأحداثا من حياة الشخصية بالغة الغنى والأهميّة. وهي تواريخ تجري استعادتها باعتبارها ارقاما يمكن أن تكون مطابقة لرقم الحقيبة المقفلة. تواريخ مهمة كما قلنا ولكنها لا تكفي في مجموعها لتفسير هذه الظاهرة الإستثنائية ، ظاهرة النسيان المهدّدة بتدمير حياة البطل في هذه القصة وإن كانت قادرة على إضاءة جوانب غير معروفة في حياة الشخصية كالسنة التي ماتت فيها أمّه ، والسنة التي وقع فيها في البئر بعد أن وشت به زوجة أبيه بأنه يتبول واقفا ، وكيف أنها اختارت حبلا واهنا وأعطته لأبيه الغاضب ، فسقط في البئر بعد دقائق من ربطه عليها ، واحتشد شبان كثيرون على فتحة البئر وهم يصرخون بكلام لا يسمعه ، وسقط غطاء رأس إحدى الصبايا ، وحين خرج كان يلوح بوجه دام بالغطاء للفتاة التي احمرّت تفاحتاها خجلا.

(طريق موصدة ، ص ٤٥)

ولعلّ هذه الفتاة هي الصبية التي رآها البطل وهي تقترب منه في نومته بعد محاولته الفاشلة للسفر والتغلّب على آثار النسيان. كما أن ما جرى أطلاعنا عليه من مفردات متفرقة سابقة في حياة هذا الإنسان في النص المتقدم لا يبقى بعيدا في تأثيره على حاضر الأزمة التي يتخبط فيها. وتحديقه الدائم في المرآة لابد أن يكون ناتجا عن إدراكه المتزايد أن الصورة التي يراها منعكسه فيها ليست مطابقة لصورته تمام المطابقة. وكأنه يحاول عبر هذا النظر المتكرر في المرآة تثبيت ذاته الضائعة والحفاظ عليها. إذ على الرغم من محاولته الدائبة للتماهي مع ذاته فإنه يشعر بأنه غريب عنها وطارئ عليها. وهو ما يفتح أمامه هوّة سحيقة لا تقبل الوصل بينه وبين ذاته ، والتصالح مع المجتمع الذي يعيش فيه. إنها إذن عزلة الإنسان وغربته عن تاريخ ليس تاريخه وهويّة ليست هويته.

وتلك هي ، فيما أظن ، الحكمة التي أرادت هذه القصة أن توصلها إلينا ليس فقط من خلال ما صرّحت به ، وإنما أيضا من خلال ما سكتت عنه ، أو لمّحت إليه مجرّد تلميح.

وفي قصة(وجه الميّت) من مجموعة الرحبي(لماذا لا تمزح معي؟) نواجه بشكل آخر من أشكال النهايات الحكائية التي تقوم على مفارقات تتداخل فيها السخرية مع المأساة الناتجة أيضا عن النسيان ، أو ما يبدو أنه نسيان. فالرجل المسن الذي عجز في حياته عن استرداد نقوده التي وضعها أمانة لدى صاحب حانوت قبل ذهابه إلى الحج بسبب(نسيان) هذا الأخير ، يستطيع أن يستردّها في مماته بطريقة درامية غريبة. فقد جمع هذا الرجل المسن أبناءه لدى مرضه الأخير وأخذ عليهم عهدا بأن يهبطوا بنعشه وهم في طريقهم لدفنه أمام بيت التاجر ويخبروه: «أني أريد محادثته».

وبالفعل ينفّذ الأبناء هذه الوصية فيحملون الجنازة في غبش الفجر و«حين اقترب النعش من بيت صاحب الحانوت ركنوه إلى جانب عتبة الباب ، قبل أن يطرقوه بطرقات نشرها الصمت مدوية في فضاء المكان.. فتح التاجر الباب بعينين ذاهلتين رافعا يديه كالغريق مبدّدا ما التصق من قذى في عينيه ، تقدّم منه أحد أبناء المتوفّى وهمس له:

– الميت يريد محادثتك.

اقترب التاجر بعينين راعشتين ورأس مذهول ، وحين أطلّ برأسه من فتحة النعش ورفع الملاءة التي تطوّق رأس الميت صدمته العينان الغائبتان والفم المطبق فارتد مرتعدا وهو ينفث بكلام لم يفهمه غيره.

(لماذا لا تمزح معي ؟ ، ص ٢٤–٢٥)

والمهم في هذه القصة ليس استرجاع الرجل المسن لأمانته بعد أن تذكرها التاجر وسارع إلى إعادتها إلى الأبناء بعد تلك الحادثة الغريبة ، وإنما هي الطريقة التي ثأر فيه الرجل لحقّه المهضوم في مماته بعد أن عجز أن يحصل عليه في حياته. وهي ، كما قلنا ، شيء يتعلّق بطبيعة الحكي والمتخيّل السردي أكثر من علاقته بالوقائع الحياتية نفسها.

وهكذا فهذه الصور التي تنتهي إليها قصص محمود الرحبي في مجموعتيه الأخيرتين بشكل خاص تبقى هي المثيرة لانتباه القارئ حتى إذا كانت المقدمات التي ينطوي عليها النص في بنيته السطحية والعميقة يمكن أن تشير إلى مثل تلك النهايات وتلمّح إليها.أي أنه على الرغم من أن هذه النهايات تؤكّد على ما ذكرناه من وجود بنية إخفاق لاشكّ فيها ولا برء منها ، فإنها تبقى نتيجة طبيعية لمنهج القص ومحتواه الكامن. هذا المحتوى الذي يتدخل الحلم والخيال في صنعه ، وليس الموضوعات والنماذج البشرية

والحوادث الملتقطة من واقع الحياة وحدها.

واستعراض سريع لبعض هذه النهايات يمكن أن يطلعنا على طبيعة المفارقة التي تبدو فيها الخاتمة مقطوعة الجذور في ظاهرها بالمقدمة التي تبدأ بها القصة ؛ في حين نشعر أنه لا يبقى ثمة معنى للحكاية دون وجود هذا الانحراف الذي تنتهي إليه الأشياء أو الكائنات البشرية على هذا النحو الاستثنائي الذي من شأنه أن يوقفنا على الوجه الآخر لما يضمره البشر وتنتهي إليه الأحداث وما يرتبط بها من دلالات.

ونهاية الفتاة في القصة المسماة(سمكة الحنين) من مجموعة(لماذا لا تمزح معي ؟) لا يمكن أن تحصل بغير هذه الطريقة التي تموت فيها الفتاة في الجبل تحت صخرة سمعت دويها من ورائها وهي منهمكة في صنع عرائسها من الخيوط وقطع الزور. فمثل هذا الموت يصبح ممكن الحدوث في حدود المنطق السردي السائد في القصة ، حتى إذا كان صعب الحدوث في حدود منطق الواقع. فقد كانت الفتاة محاصرة بوجودها الطبيعي والاجتماعي ، ولم تعد حياتها ممكنة في ظل فقدانها للماء الذي اعتادت السباحة فيه داخل البحر ، والفلج الذي جف بسبب انقطاع المطر عنه. وكذلك بسبب عيون الرقابة الاجتماعية في القرية الغريبة التي انتقلت إليها العائلة مضطرة من بيتها المجاور للبحر. لقد جفت عن الفتاة ينابيع الحياة المادية والعاطفية في البحر والبر ، ولم تعد قادرة وهي الملقبة بالسمكة لكثرة حبها للسباحة على أن تفعل شيئا سوى ان تنتهي بتلك الطريقة الغامضة ، خصوصا بعد كبرت وصار الناس في تلك القرية يسمونها بالسمكة العانس. وبما أن السمكة تموت إذا أخرجت من الماء ، وأن فعل السباحة تعبير عن فضاء الحرية الذي تحن الفتاة بكل روحها إليها ، فإن الخاتمة تصبح طبيعية ومطلوبة رغم قساوتها.

(كنت أعوم وحيدة ، حتى حين بدأت أكبر ، وتفاحتاي تكبران في صدري ، لم أتورع عن السباحة وحيدة ، تعب أبواي من إقناعي بأنني صرت كبيرة الآن ، فقد كنت أصاب بالحمى ويقشعر جسدي ما إن أفكر بأنني سأهجر الماء يوما.

أبي لم يكن من النوع الغاضب ولكني أشعر به منذ أن ترك البحر والصيد في مياهه ، وهو يعيش كالباحث عن شيء لا يعرفه ، فخطواته غدت مأسورة بين البيت والمسجد والسبلة حيث يجتمع الكثير من الناس ، يتحدثون ويتهامسون وتموج بهدوء كخريطة ترسمها ريح شيطانية ، النميمة والصمت الثقيل والنظرات الحارقة).(لماذا لا تمزح معي ؟ ص ١٠)

ذلك جانب مما تقوله الفتاة في هذه القصة التي لا يمكن إيجاد وسيلة لتعريف القارئ بها وتوضيح علاقة خاتمتها ذات الطابع التراجيدي المغلف بغلالة شعرية ببقية الأجزاء غير إحالة القارئ إليها.

ومثل هذه الخاتمة ذات الطابع القاسي تواجهنا في قصة(صورة بعيدة) من مجموعة(بركة النسيان) حيث تنتهي أحلام العروس في ليلة زفافها إلى الضياع والموت ، بعد أن انتهى العريس صالح منها وخرج كالمدرك لثأر ، رافعا خرقة يعوم فيها الدم ، فترتسم الفرحة على وجه أمه وعلى وجوه المنتظرين الذين وثبوا جهة الجسد يقلبونه دون حراك.

وموت الفتاة الذي نتج عن عنف الفعل الجنسي والجسدي الذي مارسه الفتى العريس معها ، قد حدث بسبب رفض الفتاة لهذا العريس بعد أن تبين لها أنه غير الرجل الذي رأته في الصورة !

وهو نفس ماحدث لتعيب ابن القرية المتواضع الذي اشترى سيارة(من النوع الغالي)، ووضع كل أحلام حياته فيها ، فاحترقت(=الأحلام) مع احتراق أو إحراق السيارة وتحولها إلى هيكل أسود. والسبب هو أن الناس في القرية لم يستطيعوا تحمل حدث استثنائي مثل هذا كان «يستعر كالفضيحة بين فضاءات الحارة «

(أحلام تعيب ، مجموعة بركة النسيان ، ٢١-٢٦)

أما (الرجل اليائس) المسمى(درويش أبو عطر) فلم يجد أمامه غير أن يشنق نفسه بحبل خشن يتدلى من السقف كقبضة مارد ، بعد أن عجز عن إيجاد التوازن في حياته العاطلة ، وعن منع الشكوك التي تسربت إلى نفسه حول شرف أمه التي اضطرت إلى «تدوير الرزق» لولدها(الصايع) في غير الطرق المشروعة.

وصورة درويش أبو عطر هذا وهو يتدلى من الحبل مشنوقا كما وردت في بداية هذه القصة تستحق أن تستعاد هنا لملاحظة الكيفية التي يبدو فيها الوصف محايدا وموضوعيا لا شأن له ظاهرا بالحمولة العاطفية المتفجرة للمشهد:

(كانت اليدان تهويان باستسلام ، تموجان أمام أي تحريك من المحلقين ، وتدوران حول الجسد ووراءه في ارتخاء ، والقدمان تتدليان غير بعيدتين عن الأرض التي تكومت فوقها بقعة بصاق أسود يبدو أن الميت قذفها وهو يطلق آخر دفعة من أنفاسه ، وصندوق خشبي محطم لوح به بعيد عن جسد الميت يتضح من وضعه العشوائي أن ركلة هائجة أو كتلة من العنف والعذاب والغضب أزاحته بعيدا وهشمته بالجدار)

(ليل اليائس ، مجموعة بركة النسيان ، ص ٥١)

وبطبيعة الحال ، لا يمكن الحديث عن ضبط النهاية أو البداية في أية قصة قصيرة ما لم تكن الأجزاء الأخرى متناسبة ومحكمة في لغتها السردية. وما فعله محمود الرحبي في مجموعاته القصصية الثلاث يتعدى إحكام الصنعة الفنية الخاصة بشكل النص ولغته العامة ، إلى إيجاد نوع من الرؤية المرافقة التي من شأنها توسيع فرص تأويل النص وفتح نواته الدلالية على آفاق خيالية شديدة الغنى والحيوية.

خوان رامون خمينث

وجيل الحركة التحديثية في أسبانيا

رنا جعفر ياسين

كاتبة من العراق

تجوال الذات في البحث عن الذات
خبايا عالم شعري قلق ومقلق
« **ايها الذكاء..**
امنحني الاسم الحقيقي للاشياء !
... أن تخلق الكلمة نفسها مجدداً من روحي »
خوان رامون خمينث

تجوال محموم ومتكرر بين السماء والارض في رحلة بحثية وتعقبية للجمال الخالص وتسمية الذات هو مختصر ما نصف به مكاشفات معقدة ومنفتحة للشاعر الاسباني خوان رامون خمينث(١٨٨١– ١٩٥٨) الحائز على جائزة نوبل للآداب عام ١٩٥٦ وذلك في كتاب واحد ترجمه وقدم له الكاتب العراقي عبد الهادي سعدون.

يعتبر خوان رامون خمينث أهم صوت شعري لما سمي في الادب الاسباني الحديث بجيل ١٩١٤ الذي جاء بعد جيل ٩٨ او ما يسمى بجيل الحركة التحديثية آخذا منه ما يؤسس لذائقته الخاصة وعوالمه المغايرة. واحتوى كتاب المختارات الشعرية الذي يقدم هذا الشاعر لأول مرة في العالم العربي منتخبات شعرية شاملة وعلى مراحل متنوعة لحياة الشاعر المليئة بالمطبات والتهاويات النفسية والتي شرعت فيما بعد خصوصية رؤاه الشعرية المتقلبة.

و في كتاب القصائد المنتخبة(من سيتجول في حديقتي ؟) والذي اختار عنوانه عبد الهادي سعدون بعناية فائقة من احد قصائد هذه المجموعة بذكاء فذ يقود القارىء للتقصي وتنقيب عوالم هذا الشاعر المترامية على جوانب مشهد يتمدد ويتقلص بين السماء / الحلم أو الحياة المبتغاة وبين الارض / الموت، يفصح الشاعر في كل نص عن تشظيات تختلف، تنطلق باحثة عن ماهيتها لتعود وتعرف الذات في اعماق اعماقه.

أيها الذكاء../ امنحني الاسم الحقيقي للاشياء!/... أن تخلق الكلمة نفسها مجدداً من روحي./ أن يمر بي جميع من لم يتعرف بعد على الاشياء./ أن يمر بي جميع من نسي للآن الاشياء.

تبدو رغبة خوان رامون خمينث في اعتلاء الاسم واضحة وبمثابة مطلب وجودي يناهض به اللاشيء كما وينال به من غاية الجهل ويتطاول به على الزوال. وهذه الرغبة تتكشف علناً أو ضمناً لإجلاء قلقه الدائم وتوهمه بالذوات الكثيرة المنشطرة عن ذاته الكامنة في البعيد وسرعان ماتأخذ مداها الاكبر المنبثق منه لالباس العالم أشيائه التي فقدت اسماءها وسيملك هو فقط قدرة تسميتها من جديد، فيكون الاسم في قاموسه دلالة ايجاد وحالة عثور متجددة، بل تعريف مادي، وثيقة مرور وحق اعتراف.. وتلك غايته الأم التي تظل تتكرر في منجزه رغم اختلاف وسائلها:

نبتكر الاسماء./ فتجرف البشر، بعد حين تهزم الاشياء / يبقى فحسب عالم الاسماء/ حرف الحب الانساني وألم الازهار./ الحب والازهار/ لا مجالَ لأحدٍ سوى الاسماء./ نبتكر الاسماء !

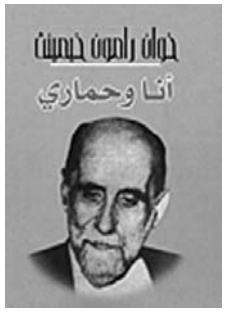
تبقى رغبته بالوجود متيقظة ملتهبة،لذا يتكرر كثيرا وعلى طول منواله الشعري حوار داخلي ليس سوى بحث جدي عن الذات في محاولة لمعالجة فصام يتحسسه فعليا كلما فتح بصيرته على العالم / الجوار، اذ يجد بمحاذاته اشباها لطفولته وشبابه ورغباته المبادة، فيبدو لهاثه موجوعا في عدم قدرته على امساك ذاته أو على الاصح ذواته الاخرى ودمجها بذاته المبصرة لهذا الانفصام وهو يمتد حتى كتاباته الاخيرة:

لا تجري، أمضي ببطء/ فما عليك سوى ان تجري نحو نفسك.

أمضي ببطء، لا تجري/ فالطفل الذي فيكَ هو أنا / وليد للتو وأزلي/ لا يستطيع أن يلحق بك !

و يستمر تناثر وجود خوان رامون خمينث المفقود ليتوزع على الجهات وهي تنفتح على جوانيته القلقة مثيرة وعيا وتوجساً ذهنياً يقوده لكتابة النص الذي يعتبره دفاعا عن الغياب الذي يعتريه رغم وجوده، فينولد نصه متعجنا

بالنسيان والتذكر رديفا للغياب والحضور:
ها أنت أمامي، أجل./ ما أكثر ما أنساك مفكرا بك.
تتفاقم غيبوبته ازاء موقفه من ذاته مع تنامي محترفه الشعري ليبدو الانشطار صفة فارقة في نصه الباحث عن الخلود، فنراه اثنان متناقضان ومحتدان بين الفعل ورد الفعل، متضادان ايضا في الحضور والغياب، الاخر عنده هو الابقى والمستمر في ممارسة العيش، ربما هو شوق غيبي للاستمرار ورؤية الحياة من نافذة علوية تطل على عالمه في كل وقت أو هروب من المحتوم على البشر:
أنا لست أنا / أنا هو هذا الذي الى جواري دون أن اراه./ والذي أحياناً أمضي لرؤيته وأحياناً أنساه./ الذي يصمت هادئاً عندما أتحدث / الذي يغفر عذباً عندما أكره/ الذي يمضي أينما لا أكون/ الذي سيبقى على قدميه عندما أموت!
و تتبطن نصوصه فيما بعد بانكار نفسه / المتكلم والاستعاضة عنها بالمخاطب(لست أنت، يدان عند القلب. صمت في زاوية. غيابات عند الشرفة.. لا. لست أنت. نظرات تطفر. مصلحة متهورة. ضربات أيد وأقدام... لا.. لست أنت. مثل الريح تتنهد. مثل المطر يبكي. تنتحب مثل البحر... لا.. لست أنت) وهذه الانكارات تتجاور مع رغبته في الامتداد بين السماء والارض(قدماي، يا لتوغلهما في الارض ! جناحاي يا لعلوهما في السماء ! يا لألم قلب مبعد !) وأيضا (جذور وأجنحة. إذاً لتروى الاجنحة ولتحلق الجذور.). ربما تكون هذه الرغبة في الامتداد وانكار الذات الكائنة فيه انما هي رغبة للتطهر والتحرر ومحاولة التخلص من اللاجدوى في عالم محفوف بالكوابيس ومحاولة خلق صورة مرغوب فيها بين السماء والارض / عالم الشاعر الدائم، وايضا خلق نموذج جديد للذات لا يعرف الويلات والقهر والتي يحاول ربطها هنا بمفردات بيئته الطبيعية. هذه المرحلة من الكتابة تعلن انفصالا يتسع اكثر واكثر بين الشاعر وداخله وكما وتشير الى قناعة خوان رامون خمينث بضياع سيمتد الى الابد:
عرفتك،/ لأنني وأنا ألمح آثار قدميك في الطريق/ آلمني قلبي الذي دست عليه./ ركضت كالمجنون، بحثت في كل يوم ككلب بلا صاحب./ كنت قد مضيت !/ قدماك تسحقان قلبي بهروب بلا نهاية / كما لو أنه هو الطريق الذي يمضي بك الى الابد.
ينشد خوان رامون خمينث التوحد مع ما تناثر منه حوله راتقا الغلاف الفاصل من خلال نصوص مصيرية يكتبها كل مرة لعلاج الصدع والوقوف على اطلال المعنى الذي اراده طويلا لمحاربة الغموض واحلال المعرفة وهذه النصوص قد لا تخلو أحيانا من بعض الهذيان او التضاد مع نفسها، ومن خلال صرار خوان رامون خمينث دائماً على امساك الطبيعة بين عينيه تنكتب مناجاته موحدة بين كائن الارض وكائن السماء بدلالاتها الاحيائية في عالم هذا الشاعر، والذي يصر عليهما دائما في ترحاله الشعري مؤكدا مشهده الممتد من الاعلى الى الاسفل:دمعتي والنجمة اصطدمتا / وفي اللحظة تشكلتا دمعة واحدة / تشكلتا نجمة واحدة./ أصبت بالعمى/ أصيبت، من الحب، السماء بالعمى./ أصبح كل العالم – ولا شيء آخر –/ ألم نجمة ونور دمعة.
و يستمر في مزاوجة الأعلى/السماء بالاسفل/الارض مؤكدا انشطاره بينهما أو ربما روحه الممتدة كمن يريد تحقيق عدالة مفقودة في عالمه الخاص الذي ينمو بشكل عمودي:
في الأعلى يغرد الطير/ وفي الاسفل تغني المياه
– في الأعلى وفي الأسفل تتفتح روحي –.
تستحق النجمة العصفور/ والزهرة تستحق المياه
– في الأعلى وفي الأسفل ترتعش روحي –.
كما واوجد خوان رامون خمينث نظاما ذهنيا يعبد الطريق الذي سعى اليه بين السماء/ الحلم / اللاشيء وبين الارض/ الموت / الأكثر عمقاً واستعاره بدلالة ثابتة على طول منجزه الشعري رغم تطوراته وتضاداته وتقلباته:
حلم، موت / شقيقاي اللامرئيان / شقيقاي في الأكثر عمقاً
شيقيقاي في اللاشيء.
إن التجوال في حديقة خوان رامون خمينث المزروعة به والمعلقة بين السماء والارض، يكشف عن عالم شعري قلق ومقلق لشاعر منفرد أعلن صدامه الدائم مع الطمأنينة وتعود على انشطاراته وانفصاماته المتكررة، مبتكراً نمطا بحثيا غير مألوف لتسمية المفردات كدلالة تعريف وايجاد، عاكفا على ملئ فراغات ذاته المركبة الطامعة:
لو كنت أنا/ مثل مكان في البحر او في السماء/ الشيء نفسه والآخر أيضاً / لكنت بجناحين الشيء نفسه والآخر دائماً
لكنت مع الغيوم ثابتاً وشريداً / شاكاً ومتيقناً
طليقاً ومحبوساً / الآخر والشيء نفسه مع غيومي وجناحي.
×(من سيتجول في حديقتي) مختارات شعرية للشاعر الاسباني خوان رامون خمينث
× ترجمة: عبد الهادي سعدون
× الناشر: سنابل للكتاب بالتعاون مع الاسبانية المصرية للكتاب/ سنة٢٠٠٨



سمير العريمي

سفر هو حتى مطلع الشمس

عبدالرزاق الربيعي

شاعر وكاتب عراقي يقيم في عُمان

يشكل الحوار عنصرا مهما من عناصر الكتابة القصصية لذا ينبغي أن يتسم الحديث فيه بالموضوعية والإيجاز والإفصاح كما يقول روجر م. بسفيلد إنّ أهم غرض يؤديه الحوار في القصة القصيرة ، هو تطوير موضوعها للوصول بها إلى النهاية المنشودة فالحوار يخفف من رتابة السرد ، ويريح القارئ ، ويبعد عنه الشعور بالملل ، ويساعد على رسم شخصيات القصة ، وتصوير موقف معين أو صراع عاطفي ، أو حالة نفسية ، كالخوف أو الكبت أو الغيرة.

ومن هنا فقد امتد الحوار في قصص العريمي ليشمل مساحة واسعة ليكون –الحوار – مفسرا تارة ومعلقا مدركا جيدا ان وظيفة الحوار كما يرى روجر م. بسفيلد:

السير بالعقدة، أي تقدمها أو تدرجها أو تسلسلها.

والكشف عن الشخصيات.

وينبغي أن تتوافق أجزاء الحوار المشهد التمثيلي أو السياق القصصي أو الروائي أو المسرحي الذي تُقَدَّم فيه «فمواقف المجد والعظمة تتطلب جملاً قوية قصيرة، ومواقف الغرام تقتضي جملاً غنائيّة متدفّقة سلسة، فيها الفيض العاطفي والإحساس بالحب والجمال. والمواقف الفلسفية تستلزم جملاً رزينة متزنة، ذات صبغة منطقية ... بحيث يتعدى مضمون الجمل إلى مضمون الكلمات والمقاطع أيضا».

ويبدو ان ممارسة العريمي للكتابة المسرحية التي تمخضت عن العديد من النصوص المسرحية التي كان عرض(زهراء سقطرى) التي أخرجها الدكتور عبدالكريم جواد جعلت لغة الحوار تطفو على أرضية نصوصه القصصية

بل انه يصبح أحيانا عمودها الفقري كما في قصة(صباح وجه ذاك البحر) او(سفر هو حتى مطلع الشمس) و(رحمة) و(السرداب) و(والان ها انت تغادر الشاطئ وكورنيش وقم واهبش وكوثر ايقونة ظما وصبيحة وماذنة الجامع الكبير يقول في قصته(ثمة طائر على) ستموت هنا.. وحيدا.. شريدا.. ولن تعرف الحرية إليك سبيلا.

قال سجّانه في صلف وهو يغلق عليه بوابة الأمل.. الآن وفي هذه الزنزانة الرطبة الباردة كقبر.. أنت أشبه بي في قمقمي يوم كنت..لا فرق فالحرية بعيدة عن كلينا بعد المشرقين.

× بل تحلق فوق رؤوسنا.. انظر.. إذ ثمة طائر على...

ما أقسى أن يغيبك وراء الشمس زوار الفجر.. ثم لا تعرف اتجاه المشرق من المغرب.

اقتادوني معصوب الرأس مقيدا بالأغلال.. الأوغاد أهانوا زوجتي.. أفزعوا طفلي.. دفعوني إلى عربتهم المكدّسة.. وانطلقوا.. قال لي طفلي عشيتها وهو يريني كراسة رسومه المليئة بالخربشات:

× بابا.. رسمت نهرا.. رسمت نخلة.. وطيرا يرفرف في السماء.. شوف.. بابا.. حلو رسمي؟

تضاحكه فيشع الدر بين شفتيه الطريتين.. يحمر خده حياء.. تربت على رأسه وتقبله..فينتشي سعادة وزهوا.

× مستقبله سيكون أسعد من ماضينا.. لن يعاني كما كتب أن نعاني.. لن يعيش منفيا في وطنه.. يغفو على طلقة بندقية.. وصرخة مظلوم يجلد.. ويصحو على كابوس.. يتدلى من مشنقة !! أليس كذلك يا نضال ؟

سألتني زهراء الحالمة بجنة سعادة ونهير حب..لم أجبها.. فضلت الصمت..اكتفيت بابتسامة غامضة..ورحت أحركه على السطور لأكتب..وكتبت « كم أنت واهمة يا حبيبتي»

وكما نلاحظ فان الأداء السردي يتراجع لصالح اللغة الحوارية حتى انها تغدو كأنها مونولوج داخلي

ويرد الحوار بشكل اقل في نصوص اخرى ك(نم عبود قرير العين)وريكشا وقنديل البحر وثمة طائر على

ويختفي تماما في نصوص مثل(بدران يعود متوكئا على اخته) والصخرة واف

ويستخدم في بعض النصوص اللغة العربية الفصحى كما في(سفر هو...)ورحمة والسرداب والان هاانت...وقم واهبش والعامية كما في كورنيش

ولكن هل استطاع العريمي ان يوظف الحوار لصالح النص القصصي؟هذا ما سنحاول الاجابة عنه وقبل الدخول في هذا لابد من الاشارة ان من سمات الحوار الجيد:

١–الاختصار، والإفصاح، والإبانة.

٢–انتقاء خير الأساليب والجمل والألفاظ المعبرة عن الشعور والعاطفة، وترك العبارات التي لا قيمة لها.
٣–الإشارة إلى الواقع، لا نقله.
٤–مراعاة طبيعة القارئ أو المستمع للحوار، فإذا كان الحوار بين طرفين أو ثلاثة ظاهريا، فإنه يوجد طرف آخر هو القارئ أو المستمع.
ومما يعيب الحوار: الإطناب، وهو ترك شخصيات العمل الأدبي تتحدّث كثيراً حديثاً لا طائل من ورائه، أي لا يُثري العمل الأدبي، أو يعرِّفنا على الشخصيات التي تتحدث أمامنا «ولذا يجب على المؤلف أن يكون متيقظاً، ولا يسمح بأية كلمة لا يكون لها دورها في عرض الأحداث، أو تصوير الشخصيّات، مدركاً أنّ الإيجاز في استعمال الكلمات هو أساس القوة في الحوار»
و رغم سلاسة الحوار وواقعيته في نصوص العريمي، إلا أننا نجد القاص يغرق في بناء جمل شعرية لاضفاء جو جمالي على النص ناسيا ان وظيفة الحوار هي توصيلية وتاخذه لغة الشعر بعيدا حتى انه يدخل نصا شعريا داخل جسد النص القصصي كما في(ثمة طائر على)
«وأن نغدو كورس ببغاوات تردد العهر الذي يغنون.. هذا لن يكون..لن يكون.. لن يكون:
نخيل ونهر ووجه حسن/ وقصر به من بقايا العصور غبار ورائحة لا تزال/ تصول تعربد كالغانيات / وتبصق في وجه هذا الزمن/ فلا شيء يبقى/ إذا ما تلاشى حنين الروافد للماء/ ينحت في قلب نهر عجوز/ لتلعنه قاسيات المزن
ولا شيء يحيا/ إذا مات ظل النخيل/ عشيق الفن/وساحت على الترب آثار نكبتها/ بحزن ثقيل/ وأضحى النهار ظلاما طويلا طويلا/ طويل/وفي سجن ليل غدا يرتهن/ وتنمو المحن/ على تلكمو الأرض كالعشب/ وتغدو الجباه التي كانت
واللافت في بعض حوارات العريمي انها كتبت باللهجة العامية من أجل نقل الجو العام للنص محافظا على روح الواقع وهذا ليس بالجديد فحتى نجيب محفوظ كتب حواراته بالعامية
وهذا مايسمى بـ(ازدواجية اللغة) أي استخدامنا للعامية في الحديث اليومي والفصحى في الكتابة ، هذه القضايا شكلت محور كتاب(مشكلة الحوار في الرواية العربية) للناقد الدكتور نجم عبد الله كاظم حيث أكد ا ن الحوار قد لا يتوقف نجاحه وتحقيقه للإقناع على استخدام الكاتب في كتابته له العامية تحديداً أو الفصحى تحديداً فقط ، بل أن مرجع ذلك هو أبعد من حدود العامية بذاتها أو الفصحى بذاتها ، هو بشكل أساس ، وبحدود تعلق الأمر باللغة يعود إلى انتقاء اللغة(المناسبة) له ، وضمن ذلك المناسبة للشخصيات الناطقة به ، وبمعزل عن عامية هذه اللغة او فصحاها وعليه وفي المقابل فان الاخفاق الذي نراه كثيرا في الاعمال الروائية واكثر من ذلك في المسرح والدراما التلفزيونية وربما القصة القصيرة لايكون الا بشكل جزئي بسبب ازدواجية اللغة عندنا نحن العرب.
ويرى الناقد الأهم من ذلك انه يتأسس هنا احتمال أنْ يتعدى النجاح أو الإخفاق في الحوار هويةَ أداته اللغوية أو نوعها إلى الحوار ذاته أو بكُليته بمفرداته وطوله وأسلوبه ومستواه ، ونوعه عاميًا أو فصيحاً ، ومناسبته للمتكلم ، ووظيفته فكرياً ورمزياً وتقنياً وسردياً ووصفياً ، ودوره في رسم الشخصيات.
ان الاداة اللغوية في الحوار بمفرداته ومستواه ووظيفته رمزيا وتقنيا كلها قضايا شغلت الباحثين بسبب عدم امتلاك العرب لتجربة التعامل فنيا مع الحوار بسبب جدة التجربة الروائية العربية – كما يرى الباحث – والفجوة الناشئة بين لغة الكتابة الفصحى ولغة الكلام اليومي المحلية لذا نصبح امام طريقتين في استخدام اللغة وهذا يسميه الباحث انفصاما حقيقيا بين اللغة الفصحى واللغة اليومية، واللغة الوسطى، حيث سعى البعض لتقديم حلول وسطى للخروج من هذه الاشكالية باستخدام لغة وسطى تاخذ بشكل او باخر من العامية والفصحى وهي محاولات تعود الى بدايات القرن العشرين ومن اوائل من حاولها عيسى عبيد –كما يقر الباحث – ووضح هذا الاتجاه لدى ابراهيم عبدالقادر المازني وهناك من لجا الى كتابة حوارات فصيحة واخرى عاميةفجعلوا الشخصيات الشعبية تتكلم بالعامية والمثقفة تتكلم بالفصحى كشاكر جابر في روايته(الايام المضيئة) وميسلون هادي.
وهذا ما اشتغل عليه العريمي في بعض نصوصه(صباح وجه ذاك البحر) او(سفر هو حتى مطلع الشمس) و(رحمة) و(السرداب) و(والان ها انت تغادر الشاطئ وكورنيش وقم واهبش وكوثر ايقونة ظما وصبيحة ومأذنة الجامع الكبير
وقد آثر بعض كتّاب القصة والرواية ـ بدعوى الواقعية ـ أن يكتبوا الحوار بالعامية، ومنهم يوسف إدريس الذي نهج في معظم كتاباته هذا النهج، كما يؤكد د.حسين علي محمد وقد عاب عليه الدكتور طه حسين ذلك في مقدمة كتبها لأحد كتبه،– جمهورية فرحات الصادر عام ١٩٥٤ حيث أشاد فيها بمقدرة يوسف إدريس وبراعته، ولكنه طلب إليه «... أن يرفق باللغة العربية الفصحى ويبسط سلطانها شيئاً ما على أشخاصه حين يقص كما يبسط سلطانها على نفسه، فهو مفصح إذا تحدث، فإذا أنطق أشخاصه أنطقهم بالعامية كما يتحدّث بعضهم إلى بعض في واقع الأمر حين يلتقون، ويُديرون بينهم ألوان الحوار».

«وما أكثر ما يُخطئ الشباب من أدبائنا حين يظنون أن تصوير الواقع من الحياة يفرض عليهم أن يُنطقوا الناس في الكتب بما تجري به ألسنتهم في أحاديث الشوارع والأندية، فأخص ما يمتاز به الفنِ الرفيع هو أنه يرقى بالواقع عن الحياة درجات، دون أن يُقصر في أدائه وتصويره».

«والأديب الحق ليس مسجلاً لكلام الناس على علاته كما يسجله «الفونوغراف» ...».

ويبدو ان العريمي قد تأثر بهذه النصوص التي كتبت باللهجة المصرية ففي نصه مايكروباص يستخدم اللهجة المحكية حيث تدور احداثها في بيئة مصرية لتنسجم لغة الحوار مع المكان فهو يقول «.. انطلق السائق بسرعة قاذفا سيجارته فور أن لمح دورية مرور راجلة على الناصية فشهقت المرأة وولولت:

– يا لهوي..سبت البت يا أسطى يخرب بيتك.

:– معلش يا حاجة أصل اللجنة..

:– لجنة ايه وهباب ايه.. وقّف الأول.. خلي البنت تلحقنا.. آه يااني.

..... وشرعت تواسيها.. وتمسح دموعها بكم الفستان المزركش العريض.

:– معلش يا وزة..امسحي دمعتك بأ.. حصل خير يابتي..ما تخافيش.

وبعض الحوارات التي استخدمها العريمي في نصوصه مغرقة بالمحلية العمانية

ففي نصه(نم عبود قرير العين) يقول «تسربت إلى أنفك روائح الهيل والزعفران وماء الورد المعطر من القهوة التي تصبها ويرشفانها مع الضحكات...

ـ باشتقالش عزة/ ـ مسكد تنسّي الحبايب/ ـ إلا أنت يا لغالية.

.....

صحا فجرا فاغتسل ثم خرج تبعه عبّود مرتعشا دون أن يفرك عينيه... انضم إلى رفاقه الراكعين في الصف الثاني فهدون ومنقيرع وشيخان ولد الداب بينما الزرقة تغزو الأفق.

×××

ـ با.. أبا أسير وراك.. أبا أرابعك

ـ يوم تكبر

فلاظن ان مفردة(أبا ارابعك) مفهومة بالنسبة للقاريء العربي!!(اضطر القاص الى وضع جدول في الهامش يوضح بعض المفردات التي وردت في النص

النفاف: قطرات المطر الصغيرة الليوان: مساحة تشبه الصالة المسقوفة أمام غرف البيت العربي

القبقوب: سرطان البحر. العومة: سمك السردين المشبة: المروحة اليدوية الدريشة: النافذة الخشبية درس الهوش: حظيرة الأغنام البدي: البئر المنجور: آلة لاستخراج الماء من الآبار بقوة الثور المعوشري: المحاسب الذي يفرض الجمارك أو العشور على البضائع

ان بعض الحوارات تعتمد على أمثال شعبية فيها خصوصية محلية ففي قصة(ابو غنيم وبنت البيدار التي اجدها اجمل قصص المجموعة يقول يتذكر حديث الشيّاب في السبلة:(شي حرمة وشي حرمرم.. وشي كبيش يترمرم) و(عدوم عيب.. الرجال باللحى.. والحريم بالسحاء) و(سالم..لا..لا..اعقل.. بو يتشوف العسل.. ما كما بو يلحسه)

واذا كان منطلق العريمي في هذا ان الحوار هو كلام الشخصيات اكثر منه كلام المؤلف حيث يجب ان تكون لغة الحوار مناسبة للشخصيات التي يرسمها الكاتب فاللغة جزء لايتجزأ من الشخصية القصصية كما يرى الدكتور عبدالاله احمد، الا ان الراوي يجب ان يرتقي بهذه الشخصيات بدلا من ان يهبط الى مستوى هو الى مستواها البسيط فالمتلقي يفترض ان يكون واعيا للعبة الفنية

ان أبرز سمات الحوار في نصوص العريمي يمكن اجمالها في:

– مراعاته الجانب الصوتي في الحوار لياتي متطابقا مع اللفظ نطقا وكأن الراوي يلقي النص على مسامع الأخرين ذلك لان العريمي يحتفي بالحكي ومن هنا فانه يهدي مجموعته الى أمه بوصفها هي من علمه حب الحكايات ومن هنا فحكايات العريمي مؤطرة باجواء تعيدنا الى الحكاية الشفاهية المليئة بقصص السحر والجن والعفاريت وقد انعكست هذه الشفاهية على بناء الجملة الحوارية وكأن الشخوص على خشبة مسرح وهذا يعود الى تأثيرات الكتابة المسرحية للعريمي.

– بعض الحوارات كتبت باللغة العامة وبعضها اختلط العامي بالفصيح سعيا لكتابة حوار بلغة وسطى.

– حوارات نصوص العريمي في الغالب مختزلة ومكثفة وتعتمد على لغة اللمح والاشارة والشعر وقد يدخل الحوار ضمن السياق السردي كما في نص(زبد احمر) ادخل قالت لي وهي تنادي بغواية هامسة من تحت الغطاء.. ادخل.. لن يراك هذه المرة ثق بي.. لن يراك صدقني.. صدقتها.. دخلت.. فأصدر الباب صريرا مزعجا.. وعندما التقى الظلفان عوى الكلب.. هاج.. أين أنت؟ سألتها.. وطفقت أدير رأسي في أرجاء المكان علّي ألمحها عن قرب.

– ليس للحوارات وظيفة توصيلية ومن هنا يمكن حذف بعض الحوارات دون ان يختل البناء العام للنص ذلك لان وظيفة الحوار جمالية وتاتي لكسر السرد والرتابة في الجمل

ختاما هذه ليست سوى قراءة في عنصر واحد من عناصر القص عند العريمي في مجموعته التي منحته بطاقة تعريف لدخوله في عالم القصة الواسع

سان فرانسيسكو..
وضيافــة الشعـر

مرام مصري

شاعرة من سورية تقيم في فرنسا

بعد الحادي عشر من ايلول. اغلقت امريكا الأبواب على كل من يأتي اليها من الشرق الأوسط..
وبدت أكثر من أي وقت آخر كحيوان القنفذ منكمشة على ذاتها وخائفة ومتحفزة للهجوم في آن واحد.
تلقيت دعوة لنيويورك لم استطع الذهاب اليها لأن جواز سفري الفرنسي لم يكن مطابقا للمطالب الجديدة لأمريكا.
و ها انا اتلقى دعوة للمهرجان الشعري العالمي الاول في سان فرنسيسكو من الشاعر جاك هيرسشمان.
طبعا لم ارفض لمعرفتي الشخصية لهذا الشاعر ولمواقفه الأنسا نية وحياد الحرب..
بمناسبة حصول الشاعر جاك هيرشمان الشاعر اليساري – مؤسس ما يسمى شعر الشارع.كما انه صاحب خمسين كتابا معظمها مترجمة لعدة لغات–،على جائزة مدينة سان فرنسيسكو بعد لورنس فيرلنغيتي، جانيس ميركيتاني وديبورة ميجور الذين ليسوا بأقل منه التزاما اعطي الصلاحية على أن يطلب ما يشاء.فطلب ان يقيم مهرجانا عالميا مجانيا، يستقطب شعراء من كافة انحاء العالم.فوافق المحافظ غيفن نيوسم على هذا المشروع وعمل اصدقاء مكتبة سان فرنسيسكو العامة على تنظيم هذا المهرجان الذي لم يكن بالسهولة التي يمكن ظنها. فعلى الرغم من كل المساعي لم يستطع الشاعر العراقي صباح الجاسم ان يأخذ فيزا الى امريكا.. ولا الشاعر الفنزويلي.. وبقي مكانهما خاليا الا ان اشعارهما قد قرأت باللغتين.وكان غياب الشاعر العراقي خاصة حسرة المنظمين ففي كل افتتاحية كانت رسالته المؤثرة تقرأ بنفس الحماس والأسف...
جرت افتتاحيتان في قصر الفنون الجميلة. وفي كل مرة ضمت الصالة جمهورا كبيرا فاق احتمال المنظمين..
وكان التصفيق يعلو بعد قراءة كل قصيدة ولكن عندما اعتلت الشاعرة الفلسطينية حنان عواد. ضجت الصالة بالتصفيق وارتفعت الأصابع مؤشرة علامة النصر ما كان دعوة الشاعر الاسرائيلي هارون شابطاي سوى لتعزز موقف المسؤولين من السلام في الشرق الأوسطفالشاعر الاسرائيلي المعارض للسياسة الاسرائيلية ومناصر للقضية الفلسطينية – مما اتاح للشاعرين – عرض وجهات نظرهما المكملة... بعد هاتين الافتتاحيتين، نُظمت قراءات ثنائية منفردة في الضواحي الحساسة والمكتبات وفي المقاهي منها.مكتبة سيتي لايت المشهورة التي أسسها الشاعر لورنس فيرلنغيتي مؤسس حركة beat وهي حركة شعرية ألفت في الخمسينيات خرج فيها الشعر عن الكلاسيكية بطرحه مواضيع المجتمع الأمريكي ومشاكل الشباب والجنس كما خرج الشعر عن شكله المنظم من أجل قصيدة حرة.
بدأ الشاعرالبالغ الثامنة والثمانين من العمر. قراءته في مقهى تريسته نسبة الى مدينة ايطاليا، بأن اعتذر للحشد لتأخره لأنه كان(كنت منشغلا بتعليق شعارات إدانة لرئاسة البيت الأبيض عند النوافذ العليا لدار نشر سيتي لايت «.ثم قرأمقاطع من قصيدة سياسية هجائية اسمها(هناك كلب...)
وهبت عاصفة من التصفيق..ليس الشاعر لورنس فقط من لاقى هذا الاستقبال بل كل الشعراء على حد سواء، اتذكر عندما قرأ الشاعر الفرنسي فرنسيس كومب قصيدته عن نيويورك الجريئة والقاسية التي ينتقد فيها المجتمع الأمريكي والتي أترجم بعض

مقاطع منها:
عندما رأينا /(من كل انحاء الأرض في نفس الوقت)
الطائرة الأولى تخترق البرج./ ظننا في البدء بانه حادثا./ ثم أتت الطائرة الثانية/ فركعت ابراج الورلد ترید سنتر على ركبها../(ترجع للمرسل)
عاصفة الصحراء عادت من حيث أتت/ الرياح تدور حول الأرض/ ومن يهبب العاصفة يجني الأعصار../ موتى فيتنام. موتى تشيلي. موتى أندونيسيا/ موتى باناما، موتى روندا/ الفلسطينيون الواقعون في شرك(الحل الأخير)/ موتى يوغسلافيا،/ اطفال العراق/ الذين لا يستحقون أن يأتي التلفزيون ليصورهم/ يعبرون بدون ان يهرعوا/ كما في أحد الأفلام حيث تتوقف الساعات كلها/ لزمن يهبط فيه أهل الفضاء على الارض/ يمرون في وسط الدمار غير مكترثين بالمأساة./...../ ولكن الاعمال تبدأ من جديد/ الصحف المؤرخة في ١١ ايلول تباع حتى ٢٠٠ دولار/ في الساعات اللاحقة. تفتح سوق لبيع احجار الابراج/ فلتزدهر الصفقات./...../ وانتفضت الصالة بالتصفيق لمدة طويلة بعد ان ساد صمت مقلق..
. في سان فرنسيسكو الجمهور محب ومرحب ذو اصغاء مدهش وهي من المقاطعات التي كان انتخاب بوش فيها ضئيلا.

مدينة سان فرانسيسكو

سان فرانسيسكو.بالفعل مدينة ذات جو خاص بطرقاتها. بجسرها. ببيوتها وبأهلها. لونها ابيض تفتح ذراعيها للمحيط الكبير ويلعب بها الهواء.وربما لهذا تسود بها حرية لا توجد في امريكا المتعصبة. تشعر بأن هناك أناقة هادئة تهجع بها ولا غريب في ان تكون المدينة التي تشكلت بها حركة beat التي مهدت الطريق للحركة الهيبية ردا على حرب فيتنام. ليست هي مدينة فاخرة كالمدن الأوروبية ذات الابنية القديمة والهندسة المعمارية الفخمة.. طبعا هذا لا يخلو من وجود مناطق للأثرياء. والمعروف فيها غير جسرها منطقة الشاينا تاون تمشي وكأنك في الصين. شوارع سان فرنسيسكو تشبه موج بحرها الهائج والبارد تعلو حينا وتنخفض حينا آخر. لا يوجد بها زحمة سيارات وقد. تعرضت لزلزال هدمها الا انها انبثقت من جديد.في الحقيقة من الصعب وصف ذلك الجوالخاص..؟؟
... هكذا هي المدن.. شوارع وابنية. أشجار وبشر. سماء وروائح ايضا.ضوء ولون وأصوات.. وإلا لاكتفينا ان نرى العالم على الشاشة أو في البطاقات البريدية.. وعلى الرغم من اعتدال جوها هناك وخزة هواء باردة في شهر يوليو تموز لم نتوقعها ولن ننساها. ولم يخبرنا احد عنها..

...

سان فرانسيسكو ضد الحرب عامة وخاصة الحرب في العراق. ضد بوش ومساعديه.. لقد نجح الشعر شعر العدالة الانسانية والحب ان يفتح كوة في خوذة القنفذ وكما كتب الشاعر صباح جاسم(أوليس لقاؤنا سوية هو بمثابة أبيات الشعر التي تؤلف قصيدة؟ أوليس بمستطاعنا عمل تلك القصيدة التي تكافح من أجل الجمال والسلام والإنسانية؟ ومن يدري بفضل هذه الأيادي المدودة والاصوات العادلة سيستطيع الأخ صباح أن يزور العم سام بدون فيزة..وربما سيصبح العالم وطنا واحدا و..وو..و..و... وحسنا حسنا دعوني أحلمفكل شيء يبدأ بحلم
على كل كنت في سان فرنسيسكو وكان كل العرب في قلبي.. وطبعا لم أنس ان أضع ورودا في شعري كما الأغنية التي رددتها مع اخوتي..
من القصائد المقروءة
في يوم ما سأتخلى عن الكتابة وسأكتفي بالرسم
سأتخلى عن الرسم وسأكتفي بالغناء
سأتخلى عن الغناء وسأكتفي بالجلوس
سأتخلى عن الجلوس وسأكتفي بالتنفس
سأتخلى عن التنفس وسأموت فقط
سأتخلى عن الموت وسأكتفي بالحب
سأتوقف عن الحب وسأكتب فقط.

جاك هيرشمان

عايـد عمــرو

«الذئب في الشعر والتراث»

عبد السلام العطاري

شاعر من فلسطين

عايد عمرو في كتابه الأخير– الصادر عن «فضاءات للنشر والتوزيع» ، و«الدائرة الثقافية بأمانة عمان» – الذي قُدّر له أن يبصر النور شرق النهر مخالفاً بذلك رواية أن الذئاب تتنادى بليلة مقمرة غرباً، ومُبعثراً أساطيرَ الهنود القديمة التي كانت تؤمن أن الليل للعواء، فكان وضح الشرق لشمس مولد الصوت الذي لَجت «الحياة» بترددِه فكان عايد عمرو يرد دفق العواء ويطلقه في برِ الثقافة، ولعل مفتتح كتابه «الذئب في الشعر والتراث» ببيت من القول الذي يتردد ويردده(الذيب) الكاتب:

«إن لم تكن ذئبا على الأرض أمردا

كثير الأذى بالت عليك الثعالبُ»

ليُعبّرُ هذا القول عن سخطه وغضبه لتوصيف حالة لا تروق له، وربما لا تروق لنا، ولعل نظرات ذئب الغلاف: الصورة والعين الجميلة التي تحمل المكر والدهاء لها دلالات يريدها الكاتب أنه ليس كل ذي عين جميلة تحملها وجوه جميله، وأن الوجوه الجميلة تحمل في أعينها قبحَ النظرات وخداعاً مضمراً، وكأنه بات على أن بعض الوجوه تخفي خلفها مالا يرضي ولا يُرتضى. ولعل هذا يعيدنا إلى ما يكتبه عايد عمرو في يومياته أو في مشروع كتابه الآتي بعنوان «ما يرويه الذيب عن.... المريب» والفراغ الذي تركت يحمل ويحتمل كل ما يريده القارئ وما يريده(الذيب) ذاته، وما يعنينا هنا أن الروايات التي يحملها ويشدّ من نسيجها عايد عمر؛ هي الرواية اليومية التي يظنها أو يراها حتى تلبسه شكل الذئب روحاً ومضموناً، ونكاد حين نتحدث عن الذئب أن نظهر صورة عايد عمرو للدلالة على ما نريد أن نصل إليه من وصف وتوصيف لذئب الحكاية اليومية، فلسفة تختلفُ وجوهها وتتشابهُ أحياناً، حتى باتت الحكاية هي..هي.

إذاً، هو الاختيار وهو المُنتهى الذي جاء عليه(الذيب) حين يجمع حكايات وروايات تاريخية تحدثنا وتُعرّفنا أكثر عن الذئب، وهنا نجده بوصفه الأكاديمي للحكاية أكثر من مجرد سرد وقصص إذ يفتتح مُنجزه الجميل بتعريف الذئب في اللغة، ثم ذكر الذئب بالقران الكريم، والحديث النبوي الشريف، والعهد القديم والجديد، والأسطورة، إلى أن ينتهي بالذئب في قصص العرب كل ذلك ممثل بالشواهد والأدلة والنصوص، ولا ينسى الكاتب(الذيب) بالحديث عن أوصاف الذئب وطعامه وأسمائه ولا ينسى حتى طقوس العواء والزواج، وكذلك أهمية الذئب في الأمثال والأحلام والطب الشعبي، بالإضافة إلى حياة الذئب والمكان الذي يعيشه بعمومية شاملة ليختص عن الذئب في الوطن العربي ورمزيته، بالإضافة إلى قراءات فنية لقصائد لبشر بن المعتمر والشنفرى ولاميته الشهيرة التي أطلقَ عليها المستشرق(جورج انطونيوس) نشيد الصحراء، وعدد من القصائد الجميلة تتناول الذئب في حياة العرب.

ولئن تحدثنا عن فن الكتابة عند عايد عمرو، فلا يغيب عن فكرنا أن هناك اختلافاً واضحاً لدينا بين قوله الصغير اليومي، والكبير الذي لامسناه هنا في كتابه، فقد تناول وتداول «عمرو» في يومياته «الصغيرة» حالة الواقع الذي يعاني منه المثقفين أو الشاسع منهم، ولا عجب بذلك فقد اصطدم عايد عمرو بواقع مريع ما بين حالة الغربة في المنافي التي لامس فيها حميمية صادقة، وحالة الاغتراب التي عاشها وعايشها في بلده، مما يلاحظ ذلك في كتاباته اليومية، والاختلاف الكلي الذي نجده في كتابه(الذئب في الشعر والتراث) فما نجده – منه – هنا أنه لا يلهو بالصناعة اللفظية، والمحسنات البديعية، والوجوه البيانية، ولا يأخذ منها إلاّ بقدرٍ معلوم وعندما تدعو الضرورة، وذلك بنزعة خاصة به؛ أي أنه يكتب على(السليقة) كأنه لا يريد أن يرهق القارئ بالتحليل والتعليل، ولا يدخله إلى تأويلات وتقوّلات وتدويرات ورسومات بيانية مكتظة بالتعقيدات. لذلك أظن أن القارئ سيجد البساطة فيها التي تؤصل الحكاية المبدعة، وان الصعاليك بصراحتهم لا يمتّعون أصحاب الشرفات العالية، وإنما يُطربون سكان الأرض والقيعان والأزقة المترية المتعبة. ورغم خشونة المواقف إلاّ أنك تجد ملمساً ناعماً بسيطاً رائقاً في حكايات(الذيب) اليومية، وكأنه صعلوك بألوانه الغريبة؛ يحاكي حالة الوضع الغريب المريب المختلط والمختلف، مثلما نلاحظ ذلك من خلال سياق جرأته وهجوه اليومي، حتى تكاد أن تشعر بأنه يفتح حرباً هنا كلما أُخمدت نيرانها أشعل أخرى، فالحروب الصغيرة عنده لا تنتهي ومشتعلة دائماً...انه الإصرار على التغيير الذي يريده الجميع.

قاسم محمد

قاسم محمد

إنسانا وفنانا مبدعا

رضا ذياب

كاتب ومسرحي يقيم في كندا

تجارب عديدة كان قد خاضها الفنان قاسم محمد في التمثيل والاعداد والتأليف والترجمة والاخراج لتحيل حلمه الى خطوات عملية يتسارع كل يوم لانجازها يقوده في ذلك دافع نبيل هو ان يضيف لحركة المسرح العربي رافدا جديدا يجيب عن كثير من التساؤلات ويحيل بعضا من أحلامه الى واقع ملموس مجسد نعثر عليه في كل نجاح يحققه ضمن المهرجانات المسرحية.

لا اريد هنا ان اكتب عن انجاز المبدع المسرحي الكبير قاسم محمد لان الكل يعرف انجازه الابداعي، لكنني اكتب عن شيء عشته معه حين كان استاذي في معهد الفنون الجميلة وحين اكملت دراستي في اكاديمية الفنون الجميلة قادني من يدي وقال لي مكانك في الفرقة القومية للتمثيل.

جئت الى بغداد عام ١٩٧٥ قادما من قضاء الصويرة وكان كل همي ان ارى قاسم محمد لكثرة ما قالوا عنه وما كتبوا واذا به رئيس للجنة الاختبار في المعهد حينها قدمت مشهدا من مسرحية(جسر اَرتا) ولقد كنت قلقا حين شاهدت القاسم بن محمد قد بدأ بكتابة شيء ما وحين انتهيت من اداء المشهد قال لي(هل تعرف ماهي فكرة المسرحية؟) تحدثت عن فكرة المسرحيه ثم قال(الان مثلما تحدثت عن فكرة المسرحيه عليك ان تكون مؤمنا بها وعليك الان ان تعيد المشهد مرة اخرى) انتهيت من اداء المشهد وقال لي مبروك –حينها حلّقت بعيدا اذ تحقق حلمي ليس بنجاحي وانما سأكون احد طلبة هذا المبدع الكبير.

بدأت رحلتي الاولى مع ابي زيدون القاسم بن محمد(علينا ان نغادر قاعة المحاضرات ونذهب الى عالمنا هو المسرح) هكذا قال لنا ثم ذهبنا سوية الى قاعة المسرح ولقد افتتح غرفة الانارة وبدأ يحدثنا عن كيفية استخدام الاجهزة لاضاءة المسرح وكيفية اختيار المكان المناسب من البقعة الضوئية كي يشاهدنا المشاهد بوضوح ثم رفع يده حاملا ديوان شعر لعبدالرزاق عبدالواحد(الخيمة الثانية) وبدأ الحديث عن كيفية اعداد القصائد الدرامية الى مسرحية وبعد شهر من التمارين المكثفة انجزنا عملا مسرحيا مثيرا هو قضية الشهيد الرقم ١٠٠٠.

اما الرحلة الثانية كانت مسرحية للاطفال(طير السعد)– ولقد كان قد اخرجها سابقا للفرقة القومية للتمثيل – وقال(دعونا ان نغادر خشبة المسرح ونذهب للحياة الى سوق الشورجة. السوق الشعبي في العاصمة بغداد. وعلى كل واحد من عائلتنا المسرحية ان يختار ملابسه واكسسواراته للشخصية التي سيمثلها) كلنا اختار ما يناسبه ومايتفق مع الشخصية التي سيؤديها احدنا قال هذه الصحون الصغيرة تناسب شخصية المنادي(ولقد كانت قوالب كليجة) اعتقد انها ستكون طبولا صغيرة. الاخرى قالت هذه الخيوط الملونة تناسب شخصيتي وهنا اعطانا درسا في الاخراج دون ان ندري ومدخلا الى عالم الطفل ولقد كانت اجمل التمارين في يوم الجمعة منذ الصباح حتى مغيب شمس بغداد اما عند منتصف النهار كانت تزورنا زوجته الفنانة خالدة مجيد مع ابنهما الصغير زيدون وهي حاملة معها الطعام(جدر دولمة) من اشهى المأكولات العراقية وبعد الانتهاء من الطعام نقدم للفنانة خالدة مجيد ما انجزناه من التمرين وهي بدورها تعطينا الملاحظات بكل حب وود ثم يقول استاذنا(عملنا للاطفال وجمهورنا طفل اسمه زيدون علينا ان نسمع ما الذي اعجبه) ويتحدث زيدون بكل صراحة لان أباه اعطاه الثقة بنفسه وكنا نصغي له بكل احترام.

كان استاذنا يؤكد دائما على القراءة للشعر والقصة والرواية والمسرح والنقد والتراث وكان يقول ان اساتذتي في موسكو قالوا لي انت ابن الحضارة والتراث عد الى بلدك الغني وستتعرف وستعلم الآخرين اسرار حضارتك ولقد كان ابنا بارا ونزيها حيث كان يأخذنا الى زيارة مسرح الفن الحديث لمشاهدة التمارين لمسرحياته وكذلك اثناء العرض المسرحي واذكر هنا ذات يوم زار العراق الفنان شادي الخليج ووجه دعوة شخصية لقاسم محمد لكنه رفض وقال له(لدي تلاميذي معي ان ترغب في ذلك انا قادم معهم) ذهبنا سوية مع استاذنا الى قاعة الشعب في باب المعظم لسماع الصوت الذي وعدنا به استاذنا.

وحين اراد مغادرة معهد الفنون الجميلة الى الفرقة القومية للتمثيل قال(لا اريد لتلاميذي المبدعين ان يكونوا اساتذة في المدارس الابتدائية اقترح على الدولة ان تمنحهم فرصة

للدراسة خارج الوطن أو كرسيا للدراسة في المرحلة الثانية في اكاديمية الفنون الجميلة لانه من غير المعقول ان يجلسوا مع خريجي الاعدادية الذين لم تكن لديهم الخبرة الكافية في فن الاخراج والتمثيل) حينها وافق وزير التعليم العالي والبحث العلمي مباشرة على اقتراح استاذنا. أما في عام ١٩٨٧ دعاني للمشاركة في عمل لفرقة مسرح الفن الحديث. وكان العمل اعداد عن قصائد للشاعر شاذل طاقة(مسرحية شعراء غرباء ضائعون) حينها سألته عن البحوثية في التمرين المسرحي ولقد قال لي(انا احول العمل المسرحي الى تمرين مستمر من اجل التجسيد الامثل للعرض المسرحي وجعله تمرينا مستمرا قبل العرض واثناء العرض حيث ان مفهوم التمرين ليس البروفة التقليدية وانما هو التفكير المستمر وهذا يتطلب مهارات أدائية جديدة وما هذه المهارات الا مجموعة من الاحلام جملة متراكمة من احلام الممثل الابداعية التي لم يحققها والتي يتطلع الى تحقيقها بشكل معبر لا مألوف تجاوزا لما هو محقق في المسرح العربي اي غير روتيني – حر جريء ممتع مكتشفمثيرمعبر ومؤثر) ثم بدأت رحلتي معه في الفرقة القومية للتمثيل في مسرحية لعبة الحب ومسرحية المرحوم الحي ثم مسرحية انها امريكا وهنا اذكر انني في احد الايام قد تأخرت عن التمرين في هذه المسرحية وقال لي(انك احد تلاميذي وتعرف انني احب التمرين اكثر من العرض مابك) قلت له الشقة يجب ان اخليها. وكنت حينها متزوجا ولديّ طفل. قال لي(لايهم بيتي موجود انت زرتنا اكثرمن مرّة وعليك ان تختار اية غرفة تريد). انا اعرف ان بيته صغير لا يسعهم ولكن كلماته لي قد بثت في روحي الامل للبحث عن شقة اخرى.وحين جهز العمل المسرحي(انها امريكا) قال(يجب ان نعرضه في كل محافظات العراق من الشمال الى الجنوب) ولقد عرضنا عملنا وفي كل محافظة كان في استقبالنا العشرات من تلاميذه القدماء.

اما المشوار اللذيذ مع الصوفية كان في مسرحية «الوجود المفقود والامل المنشود» ولقد حصلنا على دعوة لعرضها في مهرجان قرطاج. يا لها كارثة كيف سأسافر ومن سيسمح لي بالسفر وانا لم اخدم العلم فلقد كنت هاربا من الجيش ايام الحرب مع ايران لانني اكره الحرب واحب الحياة. ولقد كنت قلقا لا اعرف ماذا افعل وقبل ان احدث استاذي قال(لا تقلق سنطير) حينها علمت ان الايفاد لايتطلب كتاب تأييد من التجنيد.

كان الطريق من بغداد الى عمّان(١٢) ساعة. ساعة للتمرين واخرى للطعام والساعة الاهم هي للتمرين الذهني وكان يقول(انتم تعرفون انا لا اصنع خطابي المسرحي على الطاولة وانما بالتمرين فأنا أجهز ادواتي واذهب للجدل انا لست مؤلفا انا صانع عرض مسرحي وان النص المسرحي متحرك كحركة الحياة لاينفصل عنها بمعنى لا يبتعد عن معاناتها ولكنه دائما يكون في الدرجة الاعلى من السلّم اعلى من الحياة لكي يستطيع ان يخاطبها بقوة فهو يتحرك ولايثبت لهذا كما ترون ان التمرين في اعمالي متغير وباستمرار اي اكتشاف مستمر وبالاحرى تعميق مستمر لحالات الخلق والابداع) وهنا قلت له ان المفكر الفرنسي رولان بارت يعتبر العرض المسرحي حقل دلالي مرّكز والدراسات الحديثة تعتبر كل ما على خشبة المسرح من موجودات علامات مسرحية او علامات اشارية ولذا يعتبر مكان العرض المسرحي منظومة من الاشارات الدالة.

(المكان هو وجود حي وشخصية ذات تاثير كبير وانا بالذات اعاني منذ طفولتي بصرياً وبدأت اعي بصرياً ما يحيط بي. هناك ما اخاف منه وهناك ما أتآلف معه. لذا تراني ابتعد من حيّز واقترب من حيّز ولهذا اعيد تشكيل المكان في كل عرض مسرحي جديد فالمكان ليس المساحة الجغرافية والفيزيكية وانما المكان هو في دواخلنا وانت تعلم جيدا حين اباشر في التمرين ابدأ بأنسنة الجمادات اجعل منها حياة مشتركة مع الممثل).

وصلنا طريبيل اقذر نقطة تفتيش في العالم ولقد انتظرنا ثلاث ساعات للتفتيش القاسي ثم انطلقنا كما الطيور التي تفتح لها اقفاصها بعد سجن طويل. ووصلنا الاردن وصلنا عمّان بوابة الامان للعراقيين ثم الى الطائرة التي توجهت بنا الى تونس وهناك التقيت احد الفنانين العراقيين وقال لي(كم انت شجاع هاقد وصلت الى تونس هل ستبقى هنا ام تعود الى بغداد وانت مطلوب للحكومة) قلت له كلا ساعود ولن اخذل الاستاذ قاسم محمد. وبعد انتهاء المهرجان فاز عملنا بأكبر جائزة(جائزة السينو غرافيا). وعدنا الى بغداد ومن ثم هربت الى عمّان ومن عمّان الى كندا حيث اعيش الان.

حبيبي وسيّدي ومنقذي يامن فجّرت فيّ الابداع ايها القاسم بن محمد اليك ماكتبته انامك الكريمة المبدعة(ياهموم التمزق كفى بك تمزقي.تفرقي.ترفقي أيا هموم أو ففارقي) لك مني السلامة اعرف انك أكبر والذي أصابك ليس المرض وانما هو ضياع العراق.

قاسم محمد

– تخرج في معهد الفنون الجميلة بالعراق عام ١٩٦٢.
– حصل على الدبلوم الفني في الاخراج المسرحي من معهد الدولة للفنون المسرحية في موسكو عام ١٩٦٨.
– قام بالتدريس في معهد الفنون الجميلة بقسم الفنون المسرحية.
– مثل واخرج العديد من المسرحيات في المعهد وفرقة المسرح الحر وفرقة المسرح الفني الحديث.
– اعد وكتب المسرحيات الآتية: مساء التأمل، انها امريكا، بغداد الازل بين الجد والهزل، شخوص واحداث من مجالس التراث، كان يا ما كان، اضواء على حياة يومية، طير السعد، الصبي الخشبي، سر الكنز، حكايات العطش والارض والناس، الربح والحب، رسالة الطير، انا لمن وضد من؟، وغيرها.
اخرج للفرقة القومية للتمثيل المسرحيات الآتية: طير السعد، الصبي الخشبيو شيرين وفرهاد، شخوص واحداث من مجالس التراث، حكايات العطش والارض والناس، الربح والحب، رسالة الطير، الباب، العودة، انا لمن وضد من؟.

أحد المشاهد من المسرحية (الخال فانيا) سنة ١٩٦١ زينب وقاسم محمد وناهده الرماح

مجلة فصلية ثقافية

A Cultural Quarterly in Arabic

:Editor - in - Chief

Saif Al Rahbi

Email: saif@alrahbi.info

.P.O. Box, 855. Postal Code.. 117. Al-Wadi Al-Kabir

Sultanate of Oman. Tel.: 24601608 Fax.: 24694254

الإشراف الفني والإخراج والتنفيذ

خلف العبري

إشـــارات

نتوجه الى الأصدقاء الكتاب والأدباء والفنانين بأن موادهم

في حالة إرسالها بالبريد الالكتروني(Email) يكون على العناوين:

nizwa99@omantel.net.om

nizwa99@nizwa.com

– المواد المرسلة للمجلة لا ترسل الى أية جهة أخرى للنشر وإلا سنوقف – آسفين – التعامل مع أصحابها– المواد المرسلة تكتب بخط واضح أو تطبع بالحاسب الآلي. ويفضل إرسالها على قرص مدمج أو بالبريد الالكتروني

– ترتيب المواد في سياقها المقروء في المجلة على هذا الحال أو غيره خاضع لضرورات فنية وإخراجية– المواد التي ترد للمجلة لا ترد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر وأحيانا تخضع لمقياس زمني طويل نسبيا بسبب فصلية الاصدار.

عنوان نزوى على شبكة الانترنت

www.nizwa.com

طبعت بمطابع: مؤسسة عُمان للصحافة والنشر والاعلان

ص.ب: 974 مسقط، الرمز البريدي 112 سلطنة عمان، البدالة: 24604477

فاكس: 24699642

الاعلانات: العمانية للاعلان والعلاقات العامة

مباشر: –24600482 24699467

ص.ب: 2202 روي، الرمز البريدي 112 سلطنة عُمان

Printers and Publishers: OMAN ESTABLISHMENT FOR PRESS, PUBLICATION AND ADVERTISING

.P.O. Box, 974. Postal Code.. 113. Muscat. Sultanate of Oman

Tel.:24604477 Fax.: 24699643

Advertising: Al-OMANEYA ADVERTISING & PUBLIC RELATIONS

,Tell.: 24600483, 24699467

P.O. Box 3303. P.C. 112 Ruwi Sultanate of Oman

العـــدد السابع والخمســون

يناير 2009 م – محرم 1430 هـ