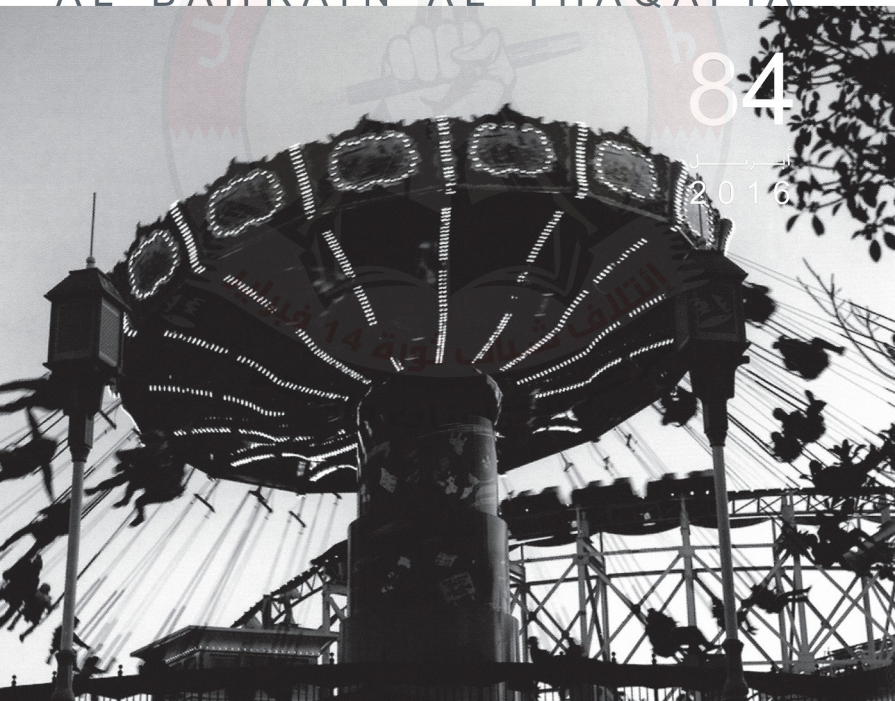
البحرين الثقافية

AL-BAHRAIN AL-THAQAFIA

84

2016



ائتلاف شباب ثورة 14 فبراير
مركز الدراسات والبحوث

YOUR
DESTINATION
BAHRAIN
2016

Al-Thaqafia

البحرين الثقافية

رئيس التحرير
عبدالقادر عقيل
مدير التحرير
حسن مدن
هيئة التحرير
محمد الخزاعي
نبيلة زباري
سكرتير التحرير
زهراء المنصور

الغلاف الأمامي
حمود بن خليفة آل خليفة ـ البحرين

التصميم
أنس الشيخ

الإخراج الفني
موسى حسن

حمود بن خليفة آل خليفة: مواليد 1960، **المؤهلات العلمية:** بكالوريوس إدارة أعمال، جامعة سانت إدوارد، أوستن، تكساس 1985. يعمل حالياً كمدير، وهو مصور محترف يعشق هوايته. تحصل على كاميرا تصوير ذات العدسة الواحدة SLR عندما كان عمره 15 سنة، وبدأ رحلة التصوير إلى أن ظهرت كاميرات التصوير الرقمية الحديثة في تسعينات القرن الماضي. له قدرة عالية على التقاط صور رقمية وقياسية أيضاً، وباعتباره يعترف بالنتائج النهائية، يُحبذ أن يُقدم أعماله في شكل واضح وجريء. وتعتبر كاميرا «لايكا M» من أكثر الأدوات التي يُفضلها. **الخبرة:** امتدت تجربته في التقاط الصور الرائعة على العديد من الأماكن في العالم، بما في ذلك أوروبا وأمريكا وسنغافورة وأستراليا. **المهارات والخبرات:** كاميرات الرؤية المجسمة الرقمية والقياسية التنظيرية (فيلم)، وكاميرات SLRs الرقمية، خبرة في مجال التصوير بالفيديو.

عنوان المجلة
البحرين الثقافية
قطاع الثقافة والتراث الوطني
مملكة البحرين
ص.ب: 2199
هاتف: 00973 17298711 – 00973 17298744
فاكس: 00973 17293928
www.al-thaqafia.com
الشؤون المالية والمكافآت: 00973 17317298765

للتواصل
zahraalmansoor@moc.gov.bh

الاشتراكات
يرسل طلب الاشتراك إلى عنوان المجلة مع حوالة مصرفية أو شيك بقيمة الاشتراك باسم – مجلة البحرين الثقافية
ص.ب:2199 – مملكة البحرين

داخل البحرين
للأفراد: 5 دنانير
للهيئات والمؤسسات: 20 ديناراً

الوطن العربي
للأفراد: 6 دنانير
للهيئات والمؤسسات: 24 ديناراً

جميع دول العالم
للأفراد: 8 دنانير
للهيئات والمؤسسات: 32 ديناراً

التوزيع في البحرين وخارجها
مؤسسة الأيام للصحافة والنشر والتوزيع
ص.ب: 3232 المنامة – مملكة البحرين
هاتف: 00973 17617777 ـ 00973 17617893 ـ 00973 17617836
فاكس: 00973 17617875 ـ 00973 17617887

ثمن النسخة
البحرين دينار ـ السعودية 10 ريالات
الإمارات 10 دراهم ـ قطر 10 ريالات
مصر 5 جنيهات ـ الأردن دينار
عمان ريال ـ سورية 40 ليرة
لبنان 2000 ليرة ـ الجزائر 10 دنانير
اليمن 40 ريالاً ـ ليبيا دينار
المغرب 10 دراهم ـ تونس دينار
السودان 30 جنيهاً ـ الكويت دينار
سائر الدول العربية 3 دولارات أو ما يعادلها

رقم التسجيل: 116MNCC

* الآراء الواردة في المجلة تعبر عن صاحبها، ولا تعبر بالضرورة عن رأي أسرة التحرير.
* لا تقبل المجلة أي مواد نشرت مسبقاً ورقياً أو إلكترونياً.
* يجوز للمجلة إعادة تحرير المواد المرسلة إليها إذا اقتضت الضرورة.
* لا تعاد المواد إلى كتابها سواءً نشرت أو لم تنشر.
* ترتيب المواد والأسماء في المجلة يخضع لاعتبارات فنية.
* تُرسل موضوعات ومواد النشر مشفوعة بما يثبت هوية الكاتب باللغتين العربية والإنجليزية، واسم وعنوان البنك، ورقم الحساب، Swift Code، IBN Code..

المحتويات Contents

البحرين الثقافية - المجلد 23 - العدد 84 - أبريل 2016

المتلف والنحولات	5	يوسف الحسن
دراسات		
«خروجا من ضلع جبل»... حكاية رأس الخيمة	9	محمد وردي
الفن التشكيلي العربي المعاصر: الإرهانات والتحديات في مملكة البحرين	23	محمد الخزاعي
من الاحتلال والفشل إلى تشييد الهوية في رواية «الموت في وهران»	29	يوشعيب الساوري
بين قصيدتين	35	فوزية زواري
بلاغة السخرية في تراثنا العربي	49	هشام بنشاوي
«من ماري إلى أليس ...» المرأة واستحقاق نوبل	61	زينب إبراهيم الخضيري
أصداء فلسفية في «جنون النخيل»	65	صبري مسلم حمادي
الأوفاق والمرجّات ـ قراءة في المقترح الشعري عند صلاح بوسريف	73	رشيد الحذيري
«علويُّ الهاشميُّ» وصورةُ فمي ثلاثٌ	93	عبدالكريم حسن
سمة الموت في «المقامة السابعة» للحريري	99	محمد العنّاز
نقد وأدب		
يا دمشقُ وداعاً .. فُسيفساءُ النمرّد	105	عذاب الركابيّ
طنجة، متجولٌ بين ضفتين - تداعيات «الضوء الهارب» لمحمد برادة	115	سعيد الناجي
البلد شاقاق وفن العمارة الكونية	119	جينا سلطان
موت الوجود وحياة الشعر – قراءة في ديوان «الجندي الذي رأى الطائر في نومه»	127	رضا عطية
مد الظل : المشي على جمر الكلمات	135	نور ياسر شلغين
حوارات وشهادات		
أمبرتو إيكو: أهمية أن تكون لديك قائمة	139	أمين صالح
الشاعر الأمريكي غرانت كلوزر: لا أحلم بتغيير العالم	145	حمزة قناوي
تاريخ وسير		
أوراق قديمة : صفحات من تاريخ البحرين الحديث	151	عبدالرحمن مسامح
المرأة والتطبيب الشعبي ما قبل النفط	163	لولوا العريض
سيرةُ ضالعة .. حكاية فتاة كمبودية	169	علي التاجر
فنون		
النص المسرحي بين الصوت والصورة	173	خليفة العريفي
المسرح السوري مُنتفضاً في وجه الخراب	177	سعاد زاهر
استغراق الأنولة في الفن	193	صبحة بغورة
الحب في المآسي الشكسبيرية المفهوم والتجليات	201	منصور نعمان
نصوص		
محمد بن فارس	209	علي الشرقاوي
شبحة زرقاء عراد نجمة الضحى على القلعة	212	يعقوب المحرقي
في اقتفاء أثر خيط من ثوبها العشبي	217	سعد الياسري
ثلاث قصائد لأبي	218	حنان يوسفية بلحرمة
متتالية الحمام	219	هناء عبدالهادي
الغرق داخل رأسي	222	أمينة الحسن
قصص قصيرة جدا	224	إبراهيم اليوسف
حي المهاجرين – شتاء 1921	227	سلمى فندكلي
رائحة حياة على موت سريري	234	إينانة الصالح
غبار الشمس	236	إيمان سوار
وفاق وقصص أخرى	238	سمير أحمد الشريف
الأحلامُ الناتئة	239	محمد محمود المرباطي
مراجعات الكتب		
الكتابة تصحّح الخطأ الوجودي للجلّاد	243	باسم سليمان
حياة معلقة: الأسلمة التي انتشرت في المجتمع أدت إلى سقوط المكان والقيم	248	محمد السمهوري
المنحى السردي في ديوان «البحر يبدل قمصانه» لعائشة السيفي	251	كريمة الهجام

23 <

105 <

139 <

169 <

173 <

193 <

SPRINGOFCULTURE.ORG

ائتلاف شباب ثورة 14 فبراير
مركز الدراسات والبحوث

المثقف والتحولات

انخرطتُ على مدى العقود الثلاثة الماضية، في أنشطة ثقافية وسياسية وحوارية، نظمتها منتديات فكرية ومراكز دراسات ومؤسسات مجتمع مدني، وجامعات. شارك فيها مثقفون من مدارس فكرية متنوعة.

كم تحدثنا، وناقشنا، وكتبنا عن ثنائيات المثقف والسلطة، والمثقف والمجتمع، والمثقف والضمير الإنساني... إلخ.

قضت هذه النخب المثقفة، الشطر الأكبر من عمرها، تدعو إلى تغيير الوطن العربي إلى الأفضل، ديموقراطياً، ونماء، وحرية وعدلاً، وتكاملاً، وتجدداً، حضارياً، وحكماً رشيداً.

أكثرت هذه النخب من التنظير، الذي لا يساهم في تغيير الواقع، وغير القابل للحياة والقياس، ولا ينتج حقائق أو يخلق وقائع على الأرض. ومن ناحية أخرى، تعاملت بعض هذه النخب مع أطروحاتها وشعاراتها بشكل عكسي، ترجمت الديموقراطية ـ مثلاً ـ بأضدادها، والاستقلالية الفكرية بالتبعية، لمصلحة أو من خوف، والرؤية النقدية بتسويغ أخطاء الساسة. وفي المحصلة، فقد المثقف فاعليته وصدقيته، وصار المثقف الصانع للأفكار، والمستقل الحر، والمحلل، والناقد للواقع، والمنتج حلولاً للمشكلات وأزمات المجتمع، والقادر على استشراف المستقبل، عملة نادرة في الوطن العربي.

في السنوات الأخيرة، فوجئت هذه النخب، بتحولات جارفة ومتسارعة، كل شيء حولها ينقلب بشكل معاكس لما نظّرت له، فوضى عارمة، واقتتال، وخنادق متقابلة، وكراهية متبادلة، وهدر فادح في الموارد، وخيبات، ولايقين، وانفراط في نسيج المجتمعات، وهامشية مزرية للمثقف. لم تملك هذه النخب المثقفة رؤية استشرافية للمستقبل، ولم تدرك يقيناً أن هناك بجعة سوداء في رداء ديني أبيض، في انتظارها على الطريق، لتقبض على المثقف، والدولة، والسلطة معاً.

ظنت نخبنا المثقفة ذات يوم أن هذه «البجعات» المنظمة تؤمن بالديموقراطية، والمشاركة، والدولة الوطنية العادلة العصرية، وبكل عناصر «المشروع النهضوي العربي»، فدعتها للالتحاق بما أسماه مثقفون طليعيون بـ «الكتلة التاريخية» المؤهلة لتحقيق مشروع النهوض، والتنوير، والوحدة، والحداثة، والتنمية المستقلة، والعدالة الاجتماعية والاستقلال القومي، والتجدد الحضاري. وها هي نخبنا المثقفة تكتشف ـ متأخرة ـ أن هذه القوى الإسلاموية

المنظمة، لا تملك إرادة النهضة، ولا ثقافة النهضة، ولا تقاليد المشاركة الديموقراطية السلمية، وإنما تتملكها شهوة الحكم وامتلاك السلطة، ولو عبر الدماء، والتدمير، وهدم أعمدة الأوطان، واستدعاء الأجنبي، وقتل النفس التي حرم الله قتلها.

فوجئت أيضاً النخب المثقفة في وطننا العربي، بأن الأحداث والمتغيرات تجاوزتها، بل ارتدت عليها أحياناً، انقلبت خرائط المشهد السياسي والثقافي، وظهر فاعلون جدد على مسرح الحياة العربية، مثقفون وأنصاف مثقفين، يبررون أخطاء ساسة، ويسوغون مشاريع فتنة، وأبواق تبث التعصب والكراهية والفرقة، وتمزق الأوردة والنسيج المجتمعي والإنساني. ومن أبرز هؤلاء اللاعبين الجدد: إعلاميو فضائيات، وفاعلون في شبكات الفضاء السوبراني والإلكتروني والتواصل الاجتماعي. انخرط بعض من النخب المثقفة ، في حلبات «صراع الديكة» على الفضائيات، في ظل مناخات من الغلو، والعصبيات، والهويات الصغرى، والفوضى، وقدمت هذه العينات من المثقفين إلى الجماهير، كنماذج قدوة وخبرة، لا تربي الأمل ولا الثقة بالنفس ولا تبشر بالتسامح، بل تزيد القلق والارتباك، واللايقين في عقول ووجدان الأجيال الناشئة.

ثقافة الصورة المبثوثة عبر الوسائط السمعية والبصرية، وشبكات التواصل الاجتماعي، صارت لها سطوة هائلة ونفاذ أعمق في تاسيس الوعي بالأحداث ، بدون إخضاعها للنظر النقدي.

انقلابات هائلة حدثت، هنا وهناك، وأسهمت في عزلة المثقف المنتج، والنقدي، والعضوي، عن تشكيل الرأي العام، وعن توجيه الوعي والسلوك وثقافة النهوض، وبرزت آليات وشبكات مصالح تصنع الرموز، والنجوم، ونماذج القدوة، وتضفي عليها القيمة، وتمنحها الأولوية والجوائز.

أظن أن الرأي العام في هذه الأزمنة والتحولات العميقة، أصبح لا يقيم وزناً للمثقف بسبب أعماله ونتاجه المعرفي، وإنما فقط عندما يصدع برأي سياسي عبر البث الفضائي العابر للحدود، وهكذا خسر المثقف قضيته الإبداعية والتنويرية، ويقف اليوم في ساحة رمادية، حائراً ومذهولاً؛ يجتر قضايا عسيرة الهضم، لا علاقة لها بشروط النهوض.

إن ما أخشاه ، أن يطول هذا الليل، وتستمر النخب المثقفة في تعاملها مع الشعارات أكثر مما تتعامل مع إنتاج المعرفة وتقديم الرؤية النقدية، والاستشراف والتنبؤ ببجعات سوداء في الوطن العربي ومحيطه الإقليمي.

إن ما يقلق حقاً، أن تواصل نخب مثقفة تعاملها مع الألفاظ أكثر مما تتعامل مع المفاهيم، وأن يخدم البعض منها السياسة على طريقة ميكيافيللي، ووفق مذهبه السياسي الذي نشره في كتابه (الأمير)، قبل خمسة قرون.

نفهم تماماً، عوامل وأسباب فجيعتنا الثقافية، لا ننكر دور التعليم المعاق، ولا نقلل من أثر غياب المشروع الوطني الثقافي الجامع والملهم، ولا نتجاهل دور سلطات جرفت

الحياة السياسية والثقافية، و.. و.. لكن ما يهمنا هنا هو العامل الذاتي، ما هو ساكن ومستوطن في فكر وسلوك نخب مثقفة، من ظواهر سلطوية، وديكتاتورية، وسلبية أخرى.

راجعوا معي الساحة الثقافية طوال العقود القليلة الماضية، هل سمعتم عن مثقف (نهضوي)، أديباً كان أم كاتباً، أو ناشطاً حقوقياً، أو زعيماً حزبياً، يترأس مركزاً أو مجلساً، أو منتدى، أو نقابة، أو جمعية مدنية، أو حتى حزباً سياسياً، أو مؤسسة اجتماعية، يقبل طواعية تداول الرئاسة «الكرسي» في مؤسسات «وجمهوريات» المثقفين العرب؟!

راجعوا معي أسماء الرؤساء والأمناء العامين للنقابات والاتحادات والمجالس ومراكز الدراسات والأحزاب والمنظمات الحقوقية وجمعيات الكتاب وغيرها، وستكتشفون أن معظمهم قبض على الكرسي لأكثر من عقدين أو ثلاثة عقود، وبعضهم أكثر من ذلك بكثير.

نعم؛ إنه مأزق بامتياز، يتطلب من النخب المثقفة مراجعة أفكارها، وحساباتها ومشاريعها وآلياتها، وإعادة ترتيب أولوياتها، وإنتاج حقائق جديدة، وإعادة النظر في مفهوم المثقف في أزمنة الكرب الشديد، زماننا الراهن، وفي دور المثقف في مجتمعاتنا المتحولة كدور فاعل، ومنتج للأفكار■

يوسف الحسن *

* كاتب ومفكر من الإمارات .

42
nd
معرض البحرين السنوي للفنون التشكيلية
BAHRAIN ANNUAL FINE ARTS EXHIBITION

«خرجنا من ضلع جبل»... حكاية رأس الخيمة

[محمد وردي *]

لطالما اعتقدت أن حكاية السّرد الروائي تبدأ مع نهاية الحكاية، بمعنى أن لغة السّرد لا تشتغل على الحكاية كموضوع وحيد للحكي، يضيء على حياة كوكبة من الناس المميزين – شخوص الحكاية –؛ لا بل ربما تكون الحكاية وشخوصها آخر موضوعات الحكي؛ سواء قامت الحكاية بغرض الكشف عن خبايا النفس في بعض تمظهراتها السلوكية في لحظات الضعف والقوة، أو الحب والكراهية، أو الخسَّة والنُبل، وما شاكل ذلك من تقلبات الذات على صفحات الواقع المُعاش، المفخخة على الدوام بألغاز الفشل والنجاح ومطبات الشهوة والعزيمة، المُلَغَّمة بالشقاء والسعادة وتهاويم الفرح والحزن.

* ناقد من سوريا.

أو قامت الحكاية بغرض الإضاءة على الماضي؛ حتى لو تجاوزت مساحة التاريخ الواقعي الموثق إلى التاريخ اللاواقعي أو المرويات الشفاهية عبر بوتقة الخيال، واكتسى السرد بمسحة من الأسطرة الإعجازية العجائبية، التي ترضي الذوات الهشة، الحائرة، القلقة، وتشبع لهفتها وتوقها الأبدي إلى البطل المنقذ، أو النموذج الخارق... بقدر ما تكون الحكاية تُكأة للراوي تبرر سرد حكايته الذاتية أو تجربته الشخصية في اللهاث وراء الإشباع بكل المعاني المادية والمعنوية، أو في البحث عن أصل المعرفة الإنسانية، وسرد أسرار الوجود، وكشف جوهر الكينونة الإشكالية، والإضاءة على النهايات أو المآلات الأخيرة، المفتوحة على مختلف التأويلات، أو على الأقل تبرر صناعة المسرة والجمال بمواجهة العسف والقباحات الفائضة في زحمة التدافع على طريق الخلاص أو النجاة، وإلا تصبح الحياة من الضروب المستحيلة، التي يعجز العقل الإنساني عن استيعابها. الأمر الذي يجعل الأسئلة الكبرى الثاوية في التاريخ الروائي حاضرة وبشكل ملحّ على أجندات السرد الفاعل، ذلك السرد العميق، الذي يتجاوز المعنى الظاهر على سطح اللغة إلى الكامن في المقول، أي السرد المنتج للوعي الجديد، الباحث دائماً وأبداً عن إجابات نائمة في بطن الوجود أو مغيبة في وعي المتلقي الفاعل وليس سواه؛ لأنه قادر بدوره على المشاركة في نقش بَصْمته أو سرد حكايته الذاتية على صفحات هذا الكون العظيم في متواليات إنسانية لامتناهية. وهذا ما اشتغل عليه عباقرة الجيل الأول من فلاسفة العرب والمسلمين في السرديات العربية العريقة، وبخاصة منها رواية «حي بن يقظان»، التي كتب مخطوطتها الأولى الشيخ الرئيس ابن سينا، وأعاد كتابتها بزيادات واختصارات ونقض واختلاف كل من ابن طفيل، والسُهروردي، وابن النفيس على مدى 260 سنة (هي الفترة الممتدة من ابن سينا المتوفى 428هـ إلى ابن طفيل المتوفى 581 هـ والسهروردي المتوفى 587هـ حتى علاء الدين علي بن أبي الحرم القرشي، ابن النفيس المتوفى 687 هجرية). ولقد ظلمت رواية حي بن يقظان حينما اعتبرها المستشرقون نصاً فلسفياً، وحذا الجميع حذوهم حتى الآن، كونها كتبت بنكهة فلسفية صوفية رمزية عميقة، إلا أن النصوص الأربعة لم تخرج عن السّرد الأدبي، من خلال البنية السّردية التي تتجاوز الحكاية – على غرائبيتها أو أسطوريتها – كوقائع أو أحداث وشخصيات إلى استكشاف رحلة العقل إلى الملكوت الأعلى، من خلال شخصية حيّ، الذي يرمز إلى النوع الإنساني، وهو ابن يقظان، أي العقل اليقظ في الإنسان، وذلك اعتماداً على فكرة التقابل بين الإنسان والوجود. وهي فكرة قديمة قال بها من فلاسفة اليونان الرواقيون، وقال بها من المسلمين إخوان الصفا وخلّان الوفا، ثم طوّرها بعض الصوفية الكبار أمثال ابن عربي والجيلي، وبدوره راح ابن سينا يسرد على لسان حيّ قصة أقاليم العالم، وهو في الحقيقة يشير إلى أخلاق الإنسان؛ لأن السياحة العقلية التي قام بها من ضمن مجاهداته التأملية اعترضها أو عرقلها «رفقة السوء»، أي قوى الإنسان، فهو يحذر منها، ويدعو للتخلص من أوزارها بغرض الوصول إلى ما يسميه الصوفيون «الفتح» أو «التجلّي»، فيصف الخيال بـ «الباهت المهذار المُلفّق»، وقوة الغضب بـ «الأهوج الذي لايقمعه عند هياجه نُصح»، وقوة الشهوة الحسّية، الداعية إلى تحصيل اللذائذ البهيمية دون شبع بـ «القذر الشره، القرم، الشبق». وقد بلغ هذا الجزء من القصة قدراً من الرمزية والاستغلاق، يجعل الاطمئنان إلى فهم المراد فهماً تاماً، من الأمور العسيرة، إذ من الممكن لكل قارئ – بحسب درجة وعيه وثقافته – أن يصل إلى مستوى

معين من الفهم! وتلك واحدة من خصائص الأدب»، كما يقول يوسف زيدان في دراسته الشائقة وتحقيقه الماتع «حي بن يقظان». ولذلك قال القدماء: كلمات الحكماء مرموزة، ولا ردَّ على الرمز، أي يمكن للمتلقي أن يقرأ الرمز كما شاء، وأن يفهم منه ما أراد، ولكن ليس بمقدوره ردّه أو نقضه؛ لأنه يختزل الحكمة بتلخيص كثيف، تعبر عنه مقولة الإمام النفري: «كلما اتسعت الرؤية ضاقت العبارة». وهي من أهم مميزات السّرد العميق.

السياحة العقلية

رواية «خرجنا من ضلع جبل» للكاتبة لولوة أحمد المنصوري تستلهم تلك السّرديات في مقارباتها التأملية النابهة من خلال السياحة العقلية على طريق البحث عن الأصل النوعي في صيرورة الوجود، ومدى فاعلية الحضور الإنساني العاقل، الفاعل، أو المتفاعل مع المكان والزمان، فتعيد طرح الأسئلة التي انشغل بها جميع الفلاسفة على مرّ التاريخ، ومعهم فلاسفة العرب والمسلمين؛ حول علاقة الروح بالذات العُلوية، ومدى تلازم الروح الخالدة للجسد الفاني. وإذا كانت هذه العلاقة لها نظيرها بالنسبة للحيوان والنبات، فهل هي كذلك بالنسبة للتراب والماء والهواء والنار، وهي العناصر الأربعة الرئيسية، التي يتشكل منها الوجود بالمفهوم «الميتافيزيقي» أو فلسفة ما وراء الطبيعة؟ ومع ذلك لا تبحث هذه الأسئلة عن إجابات فلسفية في النص الروائي، الذي كتبته لولوة المنصوري، بقدر ما تعيد الروح الصغرى إلى الروح الكبرى في اتحادهما الجوهري، أو تلاقي العقل والشريعة في تحصيل المعرفة من أجل عمارة الأرض بالجمال والمسرّة، من خلال إعادة تصويب البحث في تاريخ المكان - أي رأس الخيمة التي تحتضن جبل جيس - وسيرة الإنسان - أي العابرين على ترابها - ومدى علاقته الواعية في تركيب أو بناء الأسطورة، التي يؤشر إليها العنوان بدلالة قوية ساطعة، ومدى علاقة الأسطورة في إشراقات العقل الأولى وتكوين المعرفة الإنسانية، وإلى أي مدى تلازم الأسطورة العقل المعاصر؟ لاسيما أن العالم كله في العصر الراهن يمضي بتكالب محموم للاستحواذ على مكونات الطبيعة؛ بدوافع وهمية تنام في اللاوعي، تبدو وكأنها محاولات للخلود، بينما هي في الواقع ليست سوى تعبير ناجز عن هيمنة وطغيان قوى الإنسان (الغضب والخيال والشهوة) على العقل، تلك القوى التي وصفها حيّ بن يقظان برفقة السوء، أو بمعنى أدق ما هي إلا استجابة غبية للجنون، الذي مازال يسيطر على الوعي الإنساني منذ فجر الخليقة الأول، ولن تكون أقل الدلالات على هذا الجنون، كونها في الواقع المجرد هي رغبات ترفية حسّية بهيمية ليس إلا، وستبقى كذلك إلى ما شاء الله لها أن تبقى. الأمر الذي يضغط على الروح، ويجعل السؤال يتناسل من رحم السؤال بإلحاح، فتتكاثر الأسئلة وتتداخل، بحيث يأكل بعضها البعض قبل ولادة الأجوبة، ما يحيل إلى فانتازية جدوى البحث عن «الحجاب» في النص، التي تقوم عليها الحكاية ببعدها الأسطوري، ويمثل الغواية السحرية في القراءة؛ بسطوة ما أسميه شرطي الإمتاع والإقناع: «ولطالما تساءلت في سرّي وأنا أقرأ ماضي البلدة: هل هناك سبب وجيه ليتقاتل البشر على قطعة صغيرة ضئيلة من حجم هذا الكون العظيم؟ هل هناك سبب للحرب والموت والتدمير البشري للطبيعة والحياة؟ هل ثمة حجاب ساحر فعلاً ولعنة أدارا جبهة البلدة نحو جهنم بدلاً من الجنة؟ بقيت التساؤلات تطن في روحي إلى أن التقيت هيثم يعقوب... الباحث في الزمن؛ كما يدعو نفسه، والزنديق؛ كما تدعوه بلدتي، وأستاذ الوهم؛ مثلما أدعوه أنا». وهكذا يتجاوز السؤال عن الحجاب بعده الاستفهامي

ليصبح مؤرقاً للروح، ما يعني أن السؤال وقع في مصيدة الإجابة، وهي تتشكل من هيثم يعقوب، أو العقل الواعي، والزنديق أو الصورة النمطية للتفكير الجمعي المحكوم بأنساق ذهنية لا واعية، والوهم بمفهوم الراوي / الراوية. و«لكنه وهم الحقيقة المفترضة، فالحياة كلها افتراض لحياة أخرى موجودة في زاوية مخبأة في مكان ما في هذا الكون العظيم. هكذا بدأ الوهم يقنعني بالحقائق. فالموت بالنسبة لهيثم هو تحرير الحياة من الافتراض، والحروب وسيلة لتحرير الحياة، وسبيل للصعود نحو المعارج السعيدة، نحو التلاشي في الحقيقة، ونحو الغياب في البخار المتصاعد من القبور، ونحو التحرر والاتحاد مع روح عظيمة لربّ عظيم تنتشر روحه مع كل امتدادات هذا الكون المهيب». فالبخار المتصاعد من القبور، ما هو إلا تمثلات الروح في صعودها للتوحد مع الروح العظيمة للربّ العظيم. وهي عينها الروح التي تمثلها حي بن يقظان عندما فتح الجهة اليسرى من قلب الظبية الحية في المحاولة الثانية – ليكتشف سرّ الموت الذي ضرب الأم التي أرضعته – فرأى ذلك «الفراغ مملوءاً بهواء بخاري يشبه الضباب الأبيض، فأدخل إصبعه فيه فوجده من الحرارة في حدٍ كاد يحرقه... ومات الحيوان ذلك على الفور».

حكاية المكان

الرواية تحكي قصة الطفلة هند – البطلة – الناجية الوحيدة من وباء الكهولة، الذي ضرب مواليد البلدة، حيث راح يختطف حيواتهم قبل أن يدرجوا في ملاعب الصبا والفتوة أو الرجولة، بسبب «حجاب طُمر بطرقة عين تحت الحائط الطيني لمقبرة الجبل». وكونها الناجية الوحيدة من «اناب الداء»، تَعَيَّنَ عليها مع كل صباح حمل جثث الأطفال الكهول إلى المقبرة لدفنهم، ومن ثم مواصلة طعن جدار المقبرة للبحث عن الحجاب وفك السحر لإنقاذ البلدة: «يخنجر أبي أطعن جسد جدار المقبرة طعنات تتلوها أخرى، فيتهاوى الطين تباعاً برميم عظام تزفر منها رائحة المواليد الأطفال». وكلما طالت مدة البحث عن الحجاب من دون جدوى تزايدت معها الأقاويل بخصوص مكانه، فـ «جدتي تصرخ دائماً: الحجاب في الصخرة لا في المقبرة، وكانوا يزيدون على ذلك أن الصخرة وحدها حجاب خاطه جنّي حاسد للبشرية (...). تتفق عمتي مع أمي على أن السبب ساحر، إلا أنها تختلف معها في كون عروس البحر قد سرقت ذلك الحجاب وخبأته في قصر يشبه عرش بلقيس، ولكن تحت الماء. يصرّ أبي وجدي على أن الحقيقة بعيدة جداً؛ ربما هي في مغارة طال قفلها، ولم تحن بعد فرصة انعتاق البلدة من أسرها». فتنهش الحيرة عقل هند لولا أن يزجرها جيس: «إذا كنت لا تعرفين إلى أين أنتِ ذاهبة فلن تعرفي متى ستصلين»، وهذا ما يحول دون فتور همّتها في مواصلة البحث عن الحجاب، ما يبرّر لها المرور برمزية سردية باذخة على كل الحكايات في تاريخ رأس الخيمة، سواء منها الموثق في التاريخ، أو الحكايات الإشكالية والأسطورية، الدائمة الحضور في المرويات الشفاهية، ومنها حكاية هند أو الراوية عينها حسب توقيع «متنبئ يسبح خارج الأديان – المفصل ل و» وحيث يقول: «هناك امرأة حروف اسمها خمسة، لامان متمردتان وواوان من الخطيئة، وحجر دائري يغلق فوهة الاسم العتيق ويذروه هباءً في البحر. ستمرّ هذه المرأة من جنب الحقيقة دون أن تلمسها، وتكتب أكاذيب البلدة في كتاب يصدّقه عاشقو الكذب». ومنها أيضاً حكاية وصول زنوبيا ملكة تدمر إلى رأس الخيمة، التي «مدّت ضلعاً أخضر، فانبجس النخيل والماء، (...) ونادت في الجبال: هنا تُضرب التخوم. أنتم جنودي... ولي فيكم

مصيف وسلطة». وهي إشارة إلى الحصن المعروف حتى الآن في منطقة «شمل» في رأس الخيمة باسم الزباء، الذي تتضارب الروايات بشأنه، لا سيما روايات بعض المستشرقين غير المؤكدة، التي تنسبه إلى ملكة سبأ. وكذلك عبور بلقيس بعرشها على جناحي مارد بأمر نبي الله سليمان عليه السلام، حيث أصاب جبل جيس بأحد جناحيه، ما أدى إلى قلقلته وانهيار «صخرة الدم» من رأسه واستقرارها على رئة البلدة؛ لتصير مدونة لحكايات العابرين، ومنهم هند (البطلة) ومحبوبها الأثير هيثم يعقوب الذي يطلّ بالنص بصفة «الباحث في الزمن» أي العقل الواعي حيناً، وحيناً آخر بصفة «المتنبئ خارج الأديان»، أي الوهم أو الخيال، وغيره من الشخصيات الرمزية أو الواقعية، مروراً بوصول المستعمرين، حيث «اقتحم الشقر الحمر البلدة، ونهبوا البحر، وجرجروا حجارة الجبل نحو مدافعهم، فدكّوا القلاع والحصون وضربوا على البلدة الحصار، فصار الناس هنا يأكلون الطين والحجارة عن حب؛ من قلب الصخرة المعجزة». وهي إشارة إلى الغزو الأوروبي، الذي وصلت طلائعه إلى المنطقة في مطالع القرن السادس عشر، وتضمن إشارات دالة إلى أعنف المعارك البحرية التي قادها القواسمة ضد المستعمرين عموماً والبريطانيين بشكل خاص، وما جرتها من ويلات على أبناء المنطقة، حيث «صار الناس هنا يأكلون الطين والحجارة عن حب؛ من قلب الصخرة المعجزة»، وصولاً إلى حضور النفط والطرق المسفلتة، وتوحيد الدولة وارتفاع العلم الموحد، وتطاول العمران، وتداعيات كل ذلك على هُوية المكان والإنسان معاً.

السؤال الروائي

يستهل الراوي/ الراوية النص بالسؤال: «هل تُرسم الروح؟». ولكن رسم الروح يقتضي معرفة شكلها ولونها، ومعرفة الشكل واللون تقتضي معرفة البداية، ومعرفة البداية تستدعي معرفة النهاية، غير أن «النهاية تتخفى في جلباب البدء، والبدء ينتهي في رعشات النهاية واحتضارها، فمن أين لي بنبش وجوه قد نسيتها البلدة منذ زمن اختزل نفسه وتحرك بجدية نحو الأمام؟ لا مجال للتقدم نحو الوراء». والمؤكد أن عدم معرفة طريق المآل لن تقود إلى معرفة الخاتمة، وهي كلها معرفة عصيّة على التحصيل بالمعنى العقلاني الصرف. وهذا ما يجعل السؤال ملهماً وإشراقياً بالنسبة للمسؤول الفاعل، كما هو حال ابن طفيل، الذي بيَّنَ أن الدافع الذي ألهمه كتابة قصة «حي بن يقظان» هو سؤال أثاره أحد المهتمين بقضايا الخلق ومقولة النشوء والارتقاء، حيث طلب منه وضع إجابة عن سؤال يتمحور حول أصل المعرفة الإنسانية، وقد قدر لهذا السؤال أن يفجر عبقرية ابن طفيل وأن ينهض بإشراقاته الفلسفية وحدوسه الإنسانية، فتجلت في إبداع قصة «حي بن يقظان» العبقرية.

ويصف ابن طفيل الحالة الإشراقية التي اعترته وهو يتأمل في هذا السؤال بقوله: «وانتهى بي هذا السؤال إلى مبلغ من الغربة بحيث لا يصفه إنسان، ولا يقوم له بيان، غير أن تلك الحال لما لها من البهجة والسرور واللذة والحبور، لا يستطيع من وصل إليها وانتهى إلى حد من حدودها أن يكتم أمرها أو يخفي سرها، بل يعتريه من الطرب والنشاط والمرح والانبساط ما يحمله على البوح بها مجملة دون تفصيل، وإن كان ممن لم تحذقه العلوم قال فيها بغير تحصيل».

إذن هو السؤال الأبدي، سؤال يعيد القلق، يعيد الحيرة، بل يعيد اليقين إلى مربع الشك ومعاودة البحث عن طريق للنجاة أو عن وسيلة للخلاص؛ ذلك لأن اليقين هو الثبات بعينه، والثبات موات حسب مفهوم أهل

المنطق، أو على الأقل يجافي الحياة من حيث الديمومة أو الاستمرارية المتجددة، المتبدلة ليس بتبدل أصل الأشياء أو الموجودات فقط، وإنما أيضاً بتبدل قوى الإنسان أو الحاجات، والرغبات، والشهوات الإنسانية كونها استجابة غريزية – بالدرجة الأولى – لتبدل شروط الواقع، وتغيير ظروف الزمان والمكان في سياق سيرورة الإنسان وديمومة الحياة. وهي في الوقت عينه أسئلة عصية على الإجابات القطعية؛ لا بل تبقى تُلح وتضغط على وعي الراوي/ الراوية، أو (البطلة) هند: «أما أنا فبقيت في المقبرة أستأنس برائحة الولادة للموت. أتساءل من سيكون الإنسان الأخير في البلدة؟ بل من هو الإنسان الأخير على هذه الأرض؟ لماذا أخفى الله هُويته عنا بينما كشف لنا هُوية الإنسان الأول؟». فالمقبرة التي هي نهاية معلومة للجسد، هي في الوقت عينه نهاية مجهولة للروح، ما يدفع بالقلق إلى متاهات جديدة، «أيمكن أن تكون الحقيقة في الخرافة، باعتبار أن الخرافة بعتمتها وغموضها تقابل اللاشعور البشري بطابعه الخفي، فانفجرت ذات زمن من رئة قلقة. قلق الخرافات في النهاية ما هو إلا قلق الإنسان»، رغم أن رائحة الموت تشبه رائحة الولادة من حيث هي دعوة للاستئناس، ولكنه ليس الاستئناس في جنة الخلق الجديد أو ولادة الروح الجديدة، بقدر ما هو استئناس في بحيرة الحيرة أو دائرة السؤال الأبدي.

وهو بكل الأحوال سؤال روائي، ولا ينطوي بالضرورة على إجابة روائية في النص – كما أسلفنا سابقاً –، وإنما هو سؤال يبقى برسم المتلقي أو القارئ ليجد له الإجابة التي تناسبه. وربما تنطوي الإجابة على دعوة للتنقيب، وفك طلاسم التاريخ، كما كانت تفعل هند: «بخنجر أبي أطعن جسد جدار المقبرة طعنات تتلوها أخرى، فيتهاوى الطين تباعاً برميم عظام تزفر منها رائحة المواليد الأطفال. كنت أطعن بشراهة لأستلذّ من تلك الرائحة، وأشهد ولادتها ولو بصورة قيصرية عسيرة». فالخنجر يؤدي إلى ولادة جراحية، كونه أداة قهرية أو تعسفية، وهو إشارة دالة على التقصير بالحفريات الآثارية القادرة اليوم على فضّ عذرية الأسطورة، ما يبرّر حضورها الغرائبي: «خرجت من ضلع جيس، جبل يأكل نفسه ويكبُر، يحتضن بيوتنا الساحلية بقلق، وينام قريراً عند حافة الحكايات». فالجبل هو الأسطورة، ويمكن أن يكون قوى الإنسان التي تتضخم وتكبر كلما تمادى العقل في الانصياع لها، فتعيق الوصول إلى لحظة «الفتح» أو «التجلي» بالمنطوق الصوفي. وحينها يكون حال العقل حال الأسطورة، التي تكبُر كلما أكلت نفسها، أي كلما تعددت روايتها على ألسنة الناس، فتلهب أخيلة الرواة، ما يزيد من أسطرتها، أي زيادة تفاصيلها الغرائبية بمقدار زيادة مرات روايتها، فتكبر وتتضخم حتى تلفّ الجميع بقلق البحث عن المعرفة، القادرة على كشف غموضها وتفكيك ألغازها المبهمة، أو سبر كنه إعجازها. ولكن عندما تتقاصر الحفريات الآثارية العلمية على الأدوات البدائية أو على الحكايات الشفهية تنام الأسطورة مطمئنة على حافة العقل، ليس لأنها شريكة في إنتاج الوعي الشفاهي فقط، وإنما لأنها أصل المعرفة الإنسانية، إلا أنها بقوة الحضور الدائم؛ تبقى معرفة مغيبة عن الوعي إلى حين.

لغة السرد

لغة النص تحاكي المنطوق القرآني، مثل قول الراوي/ الراوية: «يا جبالُ أوّبي معه والطيرَ وألنّا له الحديد» (آية 10 – سورة سبأ)، وهي محاولة لمقاربة فهم الأسطورة من حيث ضرورة تفكيكها للوصول إلى إشراقات العقل وفهم أصل المعرفة أو خلاصاتها الإنسانية. كذلك الحال في

محاكاة البيان النبوي، مثل القول: «يقول أبي: تموت البلاد وينقطع عملها إلا من ثلاث... أو ولد صالح يدعو لها». وجاء في الحديث النبوي: «إذا مات ابن آدم انقطع عمله إلا من ثلاث؛ صدقة جارية، أو علم يُنتفع به، أو ولد صالح يدعو له». فالأب في النص يحيلنا إلى المرجعية الفكرية في الوعي الإسلامي بالمعنى الإنساني، وهو رسول الله عليه الصلاة والسلام، الذي كان يقوم ببيان ما استغلق في النص الأول (القرآن) كمرجعية فكرية عُلوية تختزل أصل المعرفة. واستعاضة «الوالد» بـ «البلاد»، هي إحالة إلى الإرث الإنساني، ومن ضمنه الأسطورة وما تنطوي عليه من دلالات معرفية. أما احتزال الراوي/ الراوية «الصدقة الجارية» و«العلم»، والتأكيد على «الولد»، فهي إحالة إلى العقل الذي يحمي البلاد ويحفظها كشواهد أو أوابد للمعرفة. ولا يختلف الأمر كثيراً في محاكاتها مجمل السرديات الأدبية العربية؛ سواء الموروثة منها أم المعاصرة، حيث تمر على المنجز السردي للروائي عبده خال والقاصة الإماراتية سلمى مطر سيف، هذا فضلاً عن المرويات أو الحكايات الشعبية، فمثلاً: «الرجل البعير» في أحد فصول الرواية ليس سوى حكاية من صناعة المخيال الشعبي. وغير ذلك من محاكاة أو اقتباسات وتناصات وهي كثيرة ومتعددة، وتحيل إلى دلالات أكثر تعدداً؛ تؤشر – من جملة ما تؤشر إليه – إلى وعي الكاتبة الموسوعي، أو ما يفترض أن يكون عليه الكاتب من وعي، لجهة ضرورة الوعي بالمنجزات الإنسانية أو الخلاصات المعرفية.

البنية السردية

ربما تحتاج عملية تحليل أو تفكيك البنية السردية في نص «خرجنا من ضلع جبل» إلى عشرات الدراسات الأدبية – بمفهوم النقد الأكاديمي–؛ لأن اللغة التي كتب بها مشحونة برمزية كثيفة، عميقة، مفتوحة على تأويلات شتى، بحيث تتجاوز دلالة اللفظة أو المقولة الواحدة، المعنى الظاهر على سطح النص إلى معانٍ عدة، أو كما يسميها الجرجاني «معنى المعنى»، ويشرحه بأن المعنى، هو الذي تقود إليه اللفظة من دون واسطة، ومن ثم يفضي بك هذا المعنى إلى معنى آخر، هو «معنى المعنى». وهذا ما يستدعي دور أساتذة الجامعات، أو طلبة العلم من دارسي الأدب للنهوض بهذه المهمة، كون النص – كما نظن – هو مغاير للسرديات الإماراتية والعربية المعاصرة على كل المستويات الأدبية والفنية والجمالية. ولا تقتصر المغايرة على النظام الإشاري أو الدلالي في النص، أو على شكل الحكاية وأسلوب الحبكة الأدبية، أو ما أسميه «التوليفة الروائية»، وإنما تتجاوزه إلى بنية اللغة المتدفقة بقدرة تعبيرية رائقة، المطرزة برؤى فلسفية إشراقية شفيفة، تحاكي موضوعات معرفية هامة؛ بل ضاغطة وملحة في المرحلة الراهنة على العقل العربي. ومع ذلك لم تقع اللغة في مصيدة الوعظ أو مطب الإنشاء أو فخ التقعير، بقدر ما هي مصوغة بقوالب سلسة، بسيطة، سهلة الفهم؛ إذا ما أحيلت إلى مرجعياتها الفكرية والمعرفية، بحيث تتيح لكل متلقٍ أن يغرف منها على قدر فعاليته في القراءة أو التلقي، ما يجعل النص يستحق مثل هذا الاهتمام الأكاديمي الواسع، الذي نشير إليه.

ولأنني لست متفرغاً للدراسات الأدبية، ولا وقت لدي للقيام بهكذا دور؛ ستقتصر محاولتي في تفكيك البنية السردية على الفصل التاسع؛ باعتباره يمثل – سردياً – ذروة التكثيف الرمزي العميق، ويدفع بالمقاربات الدلالية إلى منتهى الحيرة الواعية أو القلق المعرفي النبيل.

في هذا الفصل يصل الراوي/ الراوية إلى لحظة المكاشفة الصادمة، لحظة انكشاف الحقيقة المتوهمة، التي ورثتها

البطلة (هند) كابراً عن كابر، وهي حقيقة الأسطورة أو الخرافة، أو بمعنى أكثر دقة هي حقيقة الزيف أو الكذب، أو لعلها حقيقة «الحجاب الذي خاطه جنّي حاسد للبشرية»، كانت البلدة تظن – ومعهم هند – أنه السبب في داء الكهولة العاصف بالمواليد الجدُد، وهي بمعنى من المعاني تمثيل لحقيقة غياب العقل. أما المواليد الكهول فهم تمثيل لحقيقة موازية، أو حقيقة متخيلة تحيل إلى الأجيال الجديدة، التي تولد هرمة، عاجزة، أي أنها تفتقد القدرة على الفعل، فتتعيَّش على الماضي خلال أيامها، حتى لو طالت واستطالت فهي تبقى معدودة؛ لأنها بالواقع ليست فاعلة، ولا تأتي بجديد يستحق البقاء، تورثه للأجيال اللاحقة، فتكتفي باجترار الموروث الثقافي بعجره وبجره. وهاتان الحقيقتان – الموازية وغياب العقل – قامت عليهما التوليفة الروائية في النص.

زحزحة الوهم

مهدت الرواية لزحزحة الحقيقة المُتوهمة بتوطئة في الفصل الثامن، هي بمثابة مخاض أخير لولادة حقيقة الحقيقة – إن صح التعبير –، «أومن باستحالة وجود شيء ميت في هذه الحياة الجامدة. كل شيء يموت حياً، كل ما في الكون ميت حي. نحن نراه ميتاً لكنه في الواقع حي يرزق». وسبقت هذه التوطئة المفاصل العشرة، في الفصل السابع، الذي جاء بعنوان «قراءة في صخرة الدم»، وهي قراءة لمدونات العابرين، كما تفترض الحكاية، ولكنها في الواقع هي المرويات الأسطورية. وهذه بمثابة مفاتيح تضيء على جميع الرموز في النص، التي يتيح الاستدلال عليها – من خلال اقتباسات وتناصات عدة مع السرديات الحديثة والموروثة كما أسلفنا – كشف حقيقة الخيال المؤسطر أو الحقيقة المتوهمة، لتبدأ رحلة العقل.

تقول الراوية في الفصل التاسع: «أذكر أنني أمسكت المفصل (أ) مجدداً، وقرأت على جسد صخرة الدم: ما الصخرة إلا بئر الماضي لباحث في الزمن يدعى هيثم يعقوب». إذن يُستهل السرد في هذا الفصل بفعل تذكر، الذي يحيل إلى الاستعادة الواعية، أي استعادة اللحظة الهاربة من دون مراجعة أو تمحيص. أما فعلا «الإمساك والقراءة» مجدداً بمدونة هيثم يعقوب، فيحيلان إلى حضور العقل. ولما كان هيثم يعقوب يتمثل في النص بصفات متعددة من ضمنها العقل الواعي، فمن المنطقي أن يكون بئر الماضي هو تاريخ الوعي أو سيرة العقل، التي تختزل المعرفة الإنسانية؛ ولأن الاستعادة الواعية لا تمر من دون مساءلة، فتفترض إجابة واعية: «حين سألت أهل جيس عنه، قالوا إنه أهل بحر وخصومة». فالبحر يشير إلى الترحل، وغالباً ما يكون الرحالة على خصومة؛ سواء مع أهل المكان الجديد الذين يفد إليهم على حين غرة، أو مع أهله الذين يغادرهم عن سابق عمد وتصميم، ما يعني أن العقل الواعي هو دائماً على خلاف مع الخرافة، فـ «ينام على أطراف المضيق» لوحده متفرداً بعزلته مع عقله، «ويشرب من اللسان المائي ويأكل، ثم يتزندق طوال الليل، ويتغنى بنجم سهيل متى ما أطل رأسه في عرض السماء». فالماء أصل الحياة، وطالما هو موجود – أي هيثم يعقوب – فهو بالضرورة يفكر كعقل فاعل، حسب مقولة ديكارت؛ ولأن أفكاره تغرد خارج السرب، أو تناقض مفاهيم القبيلة أو الجماعة، فهو يتزندق! وتلك تهمة يا ما جُلد فيها العقل العربي والإسلامي منذ فتوى ابن الصلاح «من تمنطق فقد تزندق». ولكن تهمة الزندقة تأتي في السياق الذي استخدمته الراوية، كإشارة إلى محنة العقل بعامة، إلا أنها لا تنطوي على شقاء هيثم يعقوب، بقدر ما تحيل إلى الانتصار له، كون السرد أراد هيثم يعقوب يغرد ويتزندق و«يتغنى بنجم

سهيل»، وهي إشارة واضحة ليس إلى التفكر في هذا الكون العظيم فحسب، وإنما هو إلى الانغماس والتماهي الكلي بهذه الأفكار، فالغناء دلالة واضحة على المرح والفرح والانشراح؛ لأن المرء لا يتغنى إلا بما يهوى، وإليه تنخطف الروح والعقل. لذلك لم تأبه هند للتهمة، فتمضي إليه بعناد زاد فضولها فضولاً، كونها في الواقع تمضي إلى ذاتها في رحلة البحث عن المعرفة، شأنها شأن العقل الواعي في بحثه الدؤوب عن نظائره، وهذا ليس بغريب على المنطق، لأن «الطيور على أشكالها تقع»، كما يقولون، فسعت هند إلى هيثم بكل جوارحها، حالها حال العشاق المولهين، الذين لا يقر لهم قرار إلا بالوصال أو على الأقل التواصل: «توصلتُ إليه، فقرأت السلام وجلست بين عينيه القاسيتين في الغموض، وأغرمت بوهم خفيف عال جداً، رفعني أزمنة أخرى نحو أمكنة في الروح أجهلها». تقول الراوية: «توصلتُ إليه»، ولم تقل وصلتُ إليه، لأن وصل من الوصول، وهذا يعني نهاية الرحلة، أو تحقيق غايتها. أما التوصل فهو من التواصل، على وزن تخاطر، ما يعني الاستمرارية في رحلة البحث، حالما قرأت السلام، وجلست بحضرة الفكر والتأمل تبحث عن الحقيقة المغيبة، فانساقت بالخيال، على أجنحة العقل، التي طارت بها إلى أزمنة وأمكنة أخرى في الروح غير مكتشفة، فانبهرت بفضاءاتها قبل سبر مكنوناتها، ما جعلها تسأل: «هل كان هيثم هو بئر الماضي لهند»؟

إذا كان هيثم هو العقل، والبئر هو الخزان، والماضي هو التاريخ، فمن المعقول جداً أن تكون هند تاريخاً للعقل، بما تمثله من معرفة راهنة وحضور فاعل كما ينبئ أسلوب السرد، الذي كان يتدفق بصيغة المخاطب: أذكر، سألت، عنادي، فضولي، توصلتُ، قرأتُ، جلستُ، أغرمتُ، وهكذا دواليك... حتى جاء السؤال بصيغة ملتبسة بين الـ «أنا» الحاضر والـ «هو» الغائب أو «الحاضر» لا فرق، لأن السؤال بكل الأحوال، هو من تمثلات العقل الواعي، كمؤشر على تحصيل المعرفة، أو بدء رحلة الفتح أو التجلي بالمنطوق الصوفي. وتكتمل الدلالة على حضور العقل الواعي بالمصارحة الذاتية: آه يا هند، أنت واقعة في بئر هيثم؛ بئر حب، ولا تريدين العثور على أي قطرة من ماء الحقيقة». أي واقعة في شرك العقل الواعي، لا بل مغرمة بإشراقاته النورانية، التي راحت تلتمع على أمواج الفكر كحقيقة مدركة بقوة المنطق، ما أبعدها نهائياً عن اللهاث بإثر الحقيقة المُتوهمة، وجعلها تتلمس حقيقة ولادتها الذاتية الجديدة ببعد عقلاني، يجعلها تستكشف الجديد الطارئ على الذات: «شعرت لأول مرة أنني أملك قاموساً لغوياً يانعاً، يافعاً، يشبه عودي اليافع، أو ربما في حضرة كلماتي شعرت أنني أكبر فجأة، وتكبر معي كلماتي». فاللغة والكلمات الجديدة هي الإنسان الجديد، أي العقل الجديد، أي ولادة الأشياء الجديدة، أو ولادة تمثلاتها في الذهن، التي تكتشفها لأول مرة، ما جعلها تشعر أنها تتجاوز طفولة الوعي وتكبُر على هيلمان الأسطورة. «فوجئت بلغتي تنساب مثل عذوبة المطر، الذي تساقط من غيمة هيثم، فانزوى بي في مغارة الجبل». أي راحت تلج عالم الخرافة وتتوغل في ثناياها بثقة، من دون خوف أو رهبة، ما جعل الأسطورة تتخفف من عجائبيتها أو دهشتها الغرائبية، ما يبعث على الألفة بالمعنى العقلاني، «وكم كان جيس حنوناً علينا ذاك الصباح. شعور بالسعادة استوحيته وأنا أدخل لأول مرة إلى أحد أضلاع هذا الجبل. المكان أليف جداً، وشعرت كما لو أنني كنت هنا في زمن ما، ومع هيثم تحديداً؛ كأنني عشت هذه اللحظات نفسها في عصر بعيد جداً». فالأسطورة بقدر ما دانت للعقل، تسترد الذات إنسانيتها المختطفة، أو وعيها المغيب حول حقيقتها العقلانية، فهي عودة الروح

من غيبوبة طويلة، بدت وكأنها حياة أخرى؛ لدرجة أن هند تشعر معها بولادة جديدة، وحياة جديدة، ولكنها في الأمكنة والأزمنة والشخوص عينها التي عرفتها فيما مضى من الأيام، ما يدل على أن حياتها واحدة، ولكن استفاقتها جعلت رؤيتها مختلفة، واختلاف الرؤية جعل كل شيء جديداً بحياتها، ما يستدعي التأكد من الأمر: «أعرف أن كل البلدة خرجت من ضلع جيس، لكنني لا أتذكر، ولا يتذكر أحد الهيئة التي كنا عليها في ذلك الوقت». لأنه لا توجد هيئة لذاك الخروج في الواقع، وإنما المسألة لتبرير تداعي الأسئلة في طيات السرد: «أكنا حقاً حيوات لأجناس من كائنات أخرى صغيرة في منتهى الصغر، دلفت واختبأت وتكاثرت وانتشرت ذرات هباء، ثم عرفت مكمن العبور مجدداً خارج المغارة، فانتشرت وانفجرت في وجه الريح، وماتت، ثم داخلت مسام أجسادنا وعادت للحياة مجدداً. كَبُرْتُ على أنها خلية، أو نواة خلية، أو ذرة راغبة في التوالد من جديد».

في الواقع الروائي إن المغارة في نص «خرجنا من ضلع جبل» هي أشبه بالمغارة، التي تخلّق فيها حي بن يقظان، حسب الرواية الثانية التي يقدمها ابن طفيل بشأن خلق حيّ، التي تقول إنه تكون من أمشاج وأخلاط عدة؛ مكونة من عناصر الطبيعة، جاء بها مد البحر إلى مغارة في الجزيرة المعزولة، ومن ثم انحسر المد، فأغلق الطمي جزءاً من باب المغارة، وترك الأجزاء الأخرى لتسرب الشمس والحرارة، فتفاعلت الأخلاط وبُثَّت الروح فيها بأمر ربها، وجاء حي، الذي حَنَتْ عليه ظبية اختطف وليدها النسر فدرَّت بلبنها عليه، وعاش حتى شب، وشب معه العقل، إلى بقية القصة. في حين أن الراوية في نص «خرجنا من ضلع جبل» لا تتذكر ولا يتذكر معها أحد من البلدة الكيفية أو الهيئة التي خرجوا عليها من ضلع جيس، فينفتح السرد على لُجة من الأسئلة، التي تمثل جملة من المقولات الفلسفية بشأن تكوين الروح وانتقالها من كائن إلى آخر، التي قال بها العقل الإنساني في مختلف الحضارات القديمة والوسيطة والراهنة، ما يبث الخوف والقلق في نفس الراوية، فتقول: «أصاب بالرعب بمجرد أن أفكر باحتمال أن أكون قد التقيت هيثم منذ زمن بعيد». ولكنها ليست متأكدة من حقيقة ذلك فتعيد السؤال: «هل حدث ذلك حقاً؟». وتجيب على السؤال بالمزيد من الأسئلة التي لا تفسر الغامض، بقدر ما تدعو للتعجب من حال الغفلة التي كانت فيها، «لست أدري متى كَبُرْتُ، وكيف حدث أن كَبُرْتَ، ومتى كبُرتْ معي الكلمات! فقد كنت مشغولة بنقل كلمات الجثث والكهول، ولم ألتفت لكلمات الحياة والحب». أي أنها استهلكت كل ما سبق المكاشفة من عمرها بالانشغال عن الحياة والحب، باعتبار أن الحب هو الوجه الأجمل للحياة، ويختزل في الوقت عينه البعد العقلاني الأنبل في الإنسان. ومع ذلك تغافلت عن كل ذلك وانشغلت بنقل «كلمات الجثث والكهول». فالجثث هي جثث الخرافة، أو التاريخ الميت، والكهول هم سدنة الأسطورة وحراسها الشفاهيون، فـ «كبرت الأكاذيب معي في صورة خرافات وأساطير، ونضجت وتفتقت إلى أن صارت تتحدث عني وعن تاريخ بلدة شبه زائلة، أو على شفا جرف من الموت». ولكن مع صحوة العقل وعودة الروح، راحت الأسئلة تبحث عن إجابات فاعلة تترك تأثيرها على الوعي: «مع هيثم تساءلتُ أيضاً: هل الحكايات التي عششت في جسدي منذ تكفلي بالحقيقة هي فعل طفولة الزمن أم هي زمن الطفولة؟ هل عشت طفولتي حقاً؟ إذا كان عمر الزمان يرتبط بتاريخ وقائعه أو حوادثه المدركة بالوعي، أو تاريخ المعرفة المدونة، فإن طفولة الزمن تعني تاريخ بدايته غير المدركة، أي ذاك الجزء الأسطوري من التاريخ، الجزء الغائم أو الإشكالي، الذي مازال العلم يعمل

على الإضاءة عليه، ومازال الفلاسفة يشتغلون ويجتهدون في فك ألغازه وسبر أسراره. وكذلك الأمر بالنسبة إلى زمن الطفولة في حياة المرء، فهو يعني زمن الحكايات والمرويات الشعبية، المضمخة بعبق الأساطير وجموح الخيال الرومانسي المجنح، ما يستدعي حضور الوعي في زمن النضج، لتفكيك الأسطورة، وهو الزمن الذي دخلت به هند حالما التقت هيثم يعقوب: «هل تنتسبين للزمن، أم تنتسبين للجغرافيا والتاريخ والتضاريس؟ (...) لِمَ تهربين من حياة الحبر إلى حياة السمر والحكايا الشفاهية... اكتبي كل شيء عن البلدة، دَوّني كل أكاذيبها وحكاياها». هنا تبدأ المواجهة بين العقل الغيبي أو العقل الأسطوري الشفاهي، وبين العقل العلمي الواعي، الذي يحفظ حقائق التاريخ بفعل الكتابة أو التدوين كوجه من وجوه المعرفة، فتحصل الاستفاقة، «أدركت فجأة أنني أنتسب إلى الخرافة، فكيف لي أن أدون خرافة وأنشرها على أنها حقيقة بيضاء؟ في الحقيقة لا أعرف إن كانت بلدتي فعل خرافة أو حقيقة». ما يعني أن حقيقة الانتساب إلى الخرافة مازالت ملتبسة في وعي هند، لذلك لم تدون ما جمعته على الأوراق التي قدمها لها هيثم على سبيل السخرية. ما جعله يواصل استفزازه، فـ «سأل بحدة: وحقيقة الأطفال الكهول؟». لعله ينتشلها من الذهول والحيرة. «أجبته بارتباك: نعم هي حقيقة... جثث متناثرة من ذاكرتنا الجماعية في البلدة». نعم إنها الحقيقة، فالعجز الذي يَحُول دون إبداع فاعل، يُحَوّل الجميع إلى جثث تطفح بها الذاكرة، التي تحتاج إلى إنقاذ: «جثت أحفظ عندك ذاكرتنا من الضياع. جثت من أجلنا نحن هناك»، إذ لا بد من حفظ الذاكرة بالعقل، ولابد من الإنقاذ بالعقل أيضاً، فـ «حكايتنا ذات موت مفتوح؛ نص متشعب، منفتح الدلالات. الحكاية ليس بوسع أي كائن أن يدحض هذا الانفجار الهائل في وجه الموت». هنا تتكشف خيوط التوليفة الروائية، فالموت المفتوح ليس سوى حكايتنا المستعادة يومياً في هذا الزمن الصعب، ومازالت هذه الحكاية مشرعة على كل أشكال الموت، والعنف، والإرهاب، وستبقى كذلك ما لم يأت العقل المنقذ. ولا يستطيع أحد الادعاء بأن المسألة صعبة، بزعم أن أصحاب الحداثة الأقوياء لا يسمحون للمسلمين بالنهوض مجدداً– كما يروج البعض من أهل النخبة – لأن ثورة المعلومات غطت كوكب الأرض، وانفجاراتها المتلاحقة كفيلة بالوصول إلى كل الأماكن. ومنجزات الحداثة وحدها كفيلة بوضع حد لهذا الموت الحضاري إذا ما استجبنا لنداءاتها بيقظة واعية. فتقول الراوية: «حكايتنا ملت من نفسها، وسئمت عفونة الجثث،(...). كرهنا فكرة أن تلد أمهاتنا الكهول على امتداد الأبد، وكرهتنا الجبال لأننا شخوص رخيصة، رتيبة، منطفئة أسفل الحكاية، لا تأتي بعنصر مفارقة، أو تثير الزمن لكي يغير مسار التدفق المعكوس، ويسري بنا نحو نص يحملنا إلى رائحة الجنة ولذة الخلود».

إذن البطلة هند تستعير كل مفردات التأفف والغضب من الذات، الماضية إلى حتفها من دون مبالاة، وتستنجد بما بقي لدينا من حس يدل على الحياة، من أجل النهوض ومقاومة الموت، إذ لم تعد هناك فسحة لقبول هذا الواقع الموات؛ لقد تعبنا من الحكاية المكرورة، والحكاية عينها تعبت منا من كثرة ما أشبعناها موتاً وتخلفاً، فمللنا من عجزنا وضعفنا، وكرهنا هواننا على الناس، وصار يهون علينا سلخ جلودنا والتبرؤ من هويتنا؛ لأننا بتنا مدعاة للخجل من كوننا في ذيل قائمة الأمم. إلى متى سنبقى أمواتاً ونتجب أمواتاً؟ حتى الجبال الصماء ضجرت من رخصنا وتكرار موتنا، فلا نقوم بعمل يفارق هذه الرتابة القاتلة، ولا نأتي بجديد إبداعي قادر على الحياة والخلود.

وتتوالى الصرخة التحذيرية من كوننا صرنا رقماً نافلاً بين الأمم، وباتت الخشية كل الخشية أن تكون مجرد «ضريبة التقليل من التواجد على الأرض كي تندفع عجلة التكاثر من جديد دوننا. إننا نموت كهولاً من دون أدنى حياة، ونحن نستحق أن نعيش الطفولة، ونجرب الحياة والحب، وأن نسقط في الإثم ونتطهر بالتوبة كبقية البشر(...). الكهولة عقاب موت جسد حي. ما هو جرمنا؟ أريد أن أعرف ما هو إثمنا الذي عوقبنا عليه بالكهولة...؟». إذ لا سبب مبرر أو معروف لحالة الأموات، الذي يعصف بالروح ويحيلها إلى عجز مستطير يشلنا خوفاً ورعباً من الحركة إلى الأمام. «قاطع هيثم استرسالي (...): هناك نختصر بعض الحكاية. ما إن ارتمى بصري على الهياكل والعظام حتى صرخت مذعورة مما رأيته. (...) جاءني صوت هيثم غائماً مع انطفاء النور في المغارة: هنا مات كهولكم أيتها الباحثة عن الحقيقة... بلدتك عجزت في زمن ما عن إيواء كهولها، الذين انعطف بهم الزمان إلى أرذل العمر، فصارت تقذفهم في المغارة كل مرة، ولا تترك مع الكهل سوى ماء وخنجر؛ وهي تعلم أنه إذا هجم نمر الجبل على الكهل، فإنه لا حجاب ولا خنجر ولا نار توقف الافتراس الوحشي».

اختصار بعض الحكاية بصوت العقل، ما هو إلا إشارة إلى تلاشي قيم «مكارم الأخلاق» في الناموس العربي المعاصر، التي كانت تشكل صلب الهُوية الثقافية للأمة، وهي سابقة على الإسلام ربما بآلاف السنين. إذ بفضل تلك المكارم خصَّ الله سبحانه العرب بخاتم رسالاته، وبفضلها خص قريشاً من بين العرب، وبني هاشم من بين قريش، والنبي الأمي من بين بني هاشم بآخر أنبيائه. وباتت هذه المكارم سنناً كونية في الزمن الراهن، إلا أنها صارت غريبة عن العرب.

وتحيل الهياكل والعظام في المغارة إلى حكاية في الموروث الشعبي العربي، تقول إن ولداً استجاب لضغوط زوجته في رمي والده العاجز لوحوش البرية، بعد أن أثقل عليها بخدمته، فزعم لوالده أنه سيقوم معه بفسحة برية، فحمله على كتفه ومضى. وبعد مسير ساعة تقريباً، طلب والده الراحة، فأنزله عن ظهره، وراح العجوز يتأمل المكان بعيون تطفح بالحسرة والندم، وبعد قليل حمله ابنه ومضى به نحو ساعة أخرى، فطلب العجوز الراحة، وهو يقول: أجل هنا، يمكننا أن نرتاح قليلاً، فقال له ولده إنه ليس بتعب، ولكنه بعد الإلحاح استجاب لوالده، وتكرر الأمر حتى وصلا إلى قرب مغارة في أعلى الجبل، حينها قال له والده: أجل هنا، هنا الاستراحة الأخيرة. فاندهش الولد وراح يسأل والده عن سبب إلحاحه على الاستراحة في أماكن بعينها، وهو يقول: أجل هنا، وما هو المقصود بقوله: أجل هنا، هنا الاستراحة. فأطلق الوالد زفرة حرة وهو يقول: إنها عين الأماكن التي استرحت بها وأنا أحمل والدي إلى هذه المغارة، وتركته طعماً للوحوش. حينها ثاب الولد إلى رشده وانكب على قدمي والده يقبلهما ويطلب السماح والغفران، وعاد به إلى البيت في الحال، وما إن استفسرت الزوجة عن سبب عودته به، رمى عليها يمين الطلاق وطردها إلى أهلها.

الحكاية يرويها الناس تعبيراً عن العقوق، وضياع قيمة بر الوالدين، ولكنها في النص دلالة تختصر ضياع بعض القيم، بتعبير هيثم يعقوب: «هنا نختصر بعض الحكاية»، فيسرد هذا البعض: «بلدتك ليست إلا تاريخ وحوش أشد في قسوتها من الماستدون». لتستحيل هند إلى «جثة جديدة تضاف إلى جثث الكهول الذين ماتوا منذ غابر الأزمنة». حينذاك تتكشف أغطية الحقيقة المُتوهمة، وتنجلي عنها غيوم الغفلة فتصرخ: «هي الحقيقة إذاً... ليس هناك أي حجاب، بل إنه العقاب؛ السماوات والجبال

تلعننا، والله يعاقبنا بالمزيد من الكهولة المبكرة. إنهم عقوا الآباء والتاريخ والأجداد، وقذفوا الحكايا الطاهرة بين أنياب النمور، مقابل التنعم بضوء الحياة وطيباتها وجنانها التي ظنوا أنها تخلد بهم».

ما تريد أن تقوله الحكاية: إن تخلفنا ليس قدراً مرصوداً لنا، وإنما العلة فينا؛ لأننا نأخذ الأساطير من الماضي دون العِبَر؛ ولأننا استسلمنا لعجزنا ورضينا بضعفنا، فهانت أنفسنا علينا حتى هنَّا على الناس أجمعين. وهي بمعنى من المعاني دعوة لاستعادة العقل المتماهي مع الإشراقات العُلوية في سعي دؤوب للارتقاء بمفهوم وجوهر الأنسنة، المتمثلة بالضرورة الملحة في الاستجابة للتحديات الحضارية الراهنة، والمشاركة الفاعلة في صياغة النواميس الكونية المعاصرة؛ هذا إذا كانت لدينا بقية من «مكارم الأخلاق»، أو بقية من رغبة في الانتماء إلى الإنسانية!

رواية «خرجنا من ضلع جبل» للكاتبة لولوة المنصوري تجمع سحر الحكاية مع غواية «التوليفة الفنية» بقالب فانتازي ماتع. وقد لا تخلو قراءة الرواية من الصعوبة، كونها تحتاج إلى خلفيات ثقافية موسعة، إلا أنها تبقى جميلة وجذابة بمحاكاتها الوجودية والفلسفية، ومحمولاتها الدلالية والرمزية، وإحالاتها الثقافية الفذة على شروط الواقع الراهن وقباحاته المخجلة. وربما هذا ما يجعلها تستحق القراءات المتعددة. ■

هيئة البحرين للثقافة والآثار
Bahrain Authority for Culture & Antiquities
المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم
إدارة الثقافة
نزار قباني
الشاعر المختلف
اليوم العالمي للشعر
الدورة الثانية - الثمانية - مملكة البحرين
21 مارس الماضية 1437هـ / 21 آذار 2016

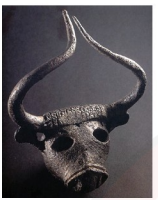
الفن التشكيلي العربي المعاصر : الرهانات والتحديات في مملكة البحرين

[محمد الخزاعي *]

لقد عرفت الحضارات الإنسانية على مر العصور، وزاولت مختلف الفنون التشكيلية التي تمثلت في فنون النحت والرسم. إذ لا تكاد حضارة من الحضارات تخلو في حقبها المختلفة من نماذج للفن التشكيلي. وقد كان لفن النحت نصيب الأسد من هذه الفنون.

فالحضارات القديمة، كالهندية واليونانية والمصرية، خلفت لنا آثاراً لا تعد ولا تحصى من التماثيل، منها ما هو في حجم جسم الإنسان، ومنها ما هو من الضخامة بحيث تثير الدهشة عن كيفية تمكن الفنان القديم في هذه الحضارات من إنجاز أعمال بهذه الضخامة. ولا يبدو خفياً ارتباط هذه الأعمال بالديانات القديمة ودور العبادة فيها ، الأمر الذي يثير العديد من التساؤلات حول علاقة الديانات القديمة بالفنون التشكيلية، خاصة فن النحت. وكان لتشجيع الكنيسة في العصور القديمة والعصر الوسيط وعصر النهضة أبلغ الأثر في بروز الفنانين وانتشار الفن التشكيلي بين أروقة وجدران الكنائس وسقوفها، من خلال لوحات مستوحاة من الكتاب المقدس .

* مترجم ومسرحي من البحرين.
* العمل الفني: محسن غريب ـ البحرين.



حضارة دلمون

لا شك أن الفن كعمل خلاق يمكن اعتباره فطرة إنسانية عالمية لا يختص بها شعب دون غيره، إلا أن بعض الشعوب تميزت بفنون دون غيرها، كما أن بعض الفنون نجدها متطورة في حضارة ما وقد لا نجدها في حضارة أخرى.

أما فن النحت والتصوير فقد تفوقت به أوروبا في العصر الكلاسيكي وعصر النهضة، وكان الهدف منه تخليد الأباطرة و القادة والمشاهير من النساء والرجال، وقد ظل شاهداً على عظمة وبراعة وموهبة هؤلاء الفنانين.

وقد كان لحضارة دلمون، التي ازدهرت في إقليم البحرين القديم، والتي كانت البحرين الحالية حاضرة لها في الألفية الثالثة قبل الميلاد ، هي الأخرى فنونها التي تمثلت في تصميم وصناعة ما يسمى بالأختام الدلمونية. وكانت هذه الأختام تستخدم لتوثيق المعاملات، وكعلامات تجارية وشخصية، ولا بد أنها كانت من إنتاج فنانين وحرفيين مهرة بإمكاننا أن نطلق عليهم تسمية الفنانين القدماء.

والملاحظ أنه في الفترة التي سبقت ظهور الإسلام، كانت البحرين، كما هي الحال في الجزيرة العربية، تمارس نمطاً من الفنون التشكيلية تمثل في صناعة التماثيل أو الأصنام التي اتخذها السكان أوثاناً يعبدونها. ويبدو أن فن النحت كان متطوراً في ذلك الوقت. وبظهور الإسلام الذي حرّم عبادة الأصنام، اندثرت صناعة التماثيل، واختفت تبعاً لذلك إحدى ظواهر الفن التشكيلي نتيجة إحجام النحاتين عن ممارسة هذا الفن. إلا أن ظاهرة الرسم البدائي ظلت ماثلة في إنتاج البحارة الذي هو ضرب من الفنون البدائية. وكان لهذا النمط من الفنون شأن آخر. فقد تطور بمعزل عن التحريم، حيث تبين أن اللوحات المرسومة لا تمثل أشكالاً مجسدة يمكن أن تتخذ كأوثان،

من فنون عصر النهضة للفنان الإيطالي لرافائيل

كما استطاعت البلاد الإسلامية أن تجد ضالتها في فن الزخرفة المعروف بالأرابيسك الذي يتخذ من الأشكال الهندسية موتيفات زخرفية، يضاف إلى ذلك تطور الخط العربي بحروفه الجميلة الذي أوجد أجيالاً من الخطاطين والناسخين في مختلف البلاد العربية. وبالرغم من أن الحضارة العربية ظلت منغلقة على الفنون التشكيلية، إلا أنها وجدت ضالتها في الفنون المعمارية، خصوصاً عمارة الجوامع والقصور وزخرفتها باستخدام الخط العربي الجميل والذي يشهد على تميز هذه الحضارة. فالفن الإسلامي ـ إن جاز لنا استخدام هذه التسمية ـ تجسد في المعمار العربي للمساجد والجوامع كما هو الحال بالنسبة للمعمار المسيحي للكنائس والكاتدرائيات. والفرق بينهما يكمن في استخدام الزخارف بدلاً من الأيقونات والتماثيل والزجاج المعشق الجميل. فقد استعيض عن كل ذلك بالخط الجميل للآيات القرآنية التي زينت الجدران. من هنا أصبح الخط العربي أداة من أدوات الفنانين التشكيليين.

أما بالنسبة للفن التشكيلي بمفهومه الحديث، فإن البحرين لم تعرفه إلا منذ فترة تقارب قرناً من الزمان، وذلك مع بداية التعليم النظامي الحديث، عندما أدخلت مادة «الرسم

والأشغال اليدوية» كإحدى النشاطات الصفية، وكان لهذه المادة الفضل في اكتشاف الكثير من المواهب من بين طلبة المدارس الحكومية التي كانت تقيم المعارض الفنية لأعمال الطلاب الموهوبين. وبانتشار المدارس والأندية الوطنية وجمعيات الفنون التشكيلية وصالات العرض الخاصة والعامة، أصبحت الفنون التشكيلية رافداً مهماً من روافد الثقافة في البحرين. أضف إلى ذلك أن توجه الطلاب نحو التعليم الجامعي ودراسة الفنون في المعاهد والأكاديميات في الخارج، كانت نتيجته الحتمية تأهيل الموهوبين والفنانين الواعدين ليسهموا في إثراء الحركة الفنية. فمن فصول وأروقة هذه الأكاديميات تخرجت مجموعة من الفنانين الموهوبين ساهمت في إثراء الحركة الفنية في البحرين. كذلك فإن الجيل الأقدم من الفنانين الموهوبين لم يكونوا هم أيضاً بمعزل عن تقنيات المدارس الفنية المختلفة، فبدأوا في تقليدها ليكون لهم موطئ قدم على الساحة الفنية.

ويكشف لنا المشهد الفني في البحرين ظاهرة غريبة، وهي أن هذا البلد العربي الصغير يضم عدداً كبيراً من الفنانين التشـكيليين بالنسـبة لعدد سـكانه، وهي ظاهرة جديرة بالدراسة والبحث. ومع تنوع إبداعات الفنانين التشكيليين منذ العقد الثالث من القرن الماضي، انتشرت ظاهرة المعارض الفنية. إذ لا يكاد الآن يمر أسبوع إلا ونشهد فيه افتتاح معرض لفنانين مواطنين أو لغيرهم من الزائرين والوافدين.

ولا بد لنا من الإشارة إلى الدور الذي تلعبه المؤسسات الرسمية والخاصة في تشجيع الفن التشكيلي واحتضان المواهب الواعدة. فعلى سبيل المثال: تقوم وزارة الثقافة بتنظيم معرض سنوي لفناني البحرين يحظى برعاية سامية من قبل صاحب السمو الملكي رئيس الوزراء الذي ظل مشجعاً وراعياً للفنانين التشكيليين طوال أربعين عاماً، ومن خلال هذا المعرض السنوي تمكنت البحرين من اكتشاف وإبراز العديد من المواهب.

كما تلعب المؤسسات الأهلية والخاصة دوراً مكملاً لما تقوم به الجهات الرسمية، كمركز الشيخ إبراهيم بن محمد آل خليفة للثقافة والبحوث، وكذلك الجمعيات الفنية كجمعية البحرين للفنون التشكيلية وجمعية الفن المعاصر، فضلاً عن انتشار صالات العرض الخاصة واستوديوهات الفنانين والمراسم والتي تعتبر جميعها رافداً مهماً من روافد الحركة التشكيلية في البحرين.

ولاشك أن التحدي الحقيقي الذي يواجهه كل فنان هو أن تكون له شخصيته المتميزة المتسمة بالأصالة والبعيدة عن تقليد الآخرين، وأن لا يكون نسخة مكررة عن غيره. إلا أنه في بداية مسيرة أي فنان، يبدو من الصعب أن لا يكون مقلداً، أو أن لا يقع تحت تأثير من سبقوه، أو أن يكون منتمياً لمدرسة فنية معينة. ففي أكاديميات الفنون يتم حض الطلاب المبتدئين على تقليد ومحاكاة أعمال المشاهير بغية اكتشاف المواهب الكامنة لديهم وتأكيدها، ومن ثم بعد أن تتأكد الموهبة ويجتاز الطالب مرحلة التأهيل الأكاديمي يحاول أن يشق طريقه في الحياة وأن يحدد مساره الفني. وبطبيعة الحال فإن النجاح المتوقع يعتمد أساساً على ما يطلق عليه ضربة حظ. فنسبة من يحالفهم الحظ ضئيلة جداً متى ما قورنت بأعداد دارسي الفنون التشكيلية.

هذا على المستوى الفردي، أما على المستوى الجمعي أو الوطني فإن التحدي الحقيقي أمام الفن التشكيلي العربي يكمن في إمكانية أن يجد له موطأ قدم على ساحة الفنون التشكيلية العالمية، وأن يكون جزءاً من التراث العالمي كمدرسة أصيلة يشار إليها بالبنان وأن يحقق انتشاراً ورواجاً

من المشاركات البحرينية في مهرجان أصيلة

خارج حدود العالم العربي.

إلا أنه لا بد من الإشارة إلى أن الفن التشكيلي في بعض الأقطار العربية، كمصر والعراق والمغرب على سبيل المثال، قد استطاع أن يكوّن له مدارسه الخاصة منذ القرن الماضي بتأثير من المدارس الفنية الغربية. كما أن فناني البحرين لم يكونوا هم أيضاً بمعزل عن التأثر بهذه المدارس.

إلا إن فكرة الرهانات والتحديات أمام الفن التشكيلي العربي تتمثل في الاعتراف بإنتاج الفنانين العرب وعرضها في جالاريهات وصالات الفنون في العالم أجمع. ومن هنا فإن أحد التحديات أمام الفنان العربي تتمثل أساساً في ظاهرة الانتشار عبر الآفاق العالمية الرحبة، ولن يتسنى

ذلك إلا من خلال مشاركة الفنانين في معارض عالمية بشكل منتظم، هذا من ناحية، واختراق صالات العرض الخاصة من ناحية أخرى. ربما كان المجال الأول أسهل متى ما تم ذلك من خلال جهات رسمية عندما يتم توجيه دعوات للمؤسسات الحكومية المشرفة على رعاية الفنون والجمعيات الفنية، حيث يجد الفنانون فرصتهم لعرض أعمالهم والمشاركة في هذه المعارض. أما مجال الصالات الخاصة فهذه تحكمها قواعد التجارة وإدارة الأعمال. فأصحاب هذه الصالات لا يفتحون أبواب صالاتهم ومساحات عرضها لفنانين ما لم يكونوا على ثقة من المردود المادي الذي سيعود عليهم نتيجة تنظيم هذه المعارض.

بقيت أمامنا مسألة على قدر من الأهمية مرتبطة بظاهرة انتشار الفن، وهي مسألة تسعير الأعمال الفنية. ولا شك أن للفنان الحق في وضع السعر الذي يرى أن عمله جدير به. غير أن التشبه بالفنانين العالميين بطلب أسعار عالية ربما يكون عائقاً أمام انتشار الفن العربي على جميع الأصعدة.

غير أن فناني هذا العصر يعتبرون أكثر حظاً من فناني

الفنانة لبنى الأمين في مهرجان أصيلة

القرون الماضية الذين لم يستطيعوا أن يجنوا أموالاً طائلة لأعمالهم، بل إن الكثير منهم عاش عيشة الكفاف والعوز. وما نشاهده الآن من بيع أعمال في المزادات العالمية تصل إلى عشرات الملايين من الدولارات ناتج عن عدة أسباب لها علاقة بطبيعة إدارة هذه المزادات من ناحية، وتكالب بعض المتاحف العالمية على اقتناء هذه الأعمال بسبب توفر أموال معفية من الضرائب ■

من الاختلال والفشل إلى تشييد الهوية في رواية «الموت في وهران»

[بوشعيب الساوري *]

تحاول الرواية تمثّل وضع الفرد في كل أبعاده الذاتية النفسية الوجودية والاجتماعية، تجد نفسها، بشكل مباشر أو غير مباشر، معنية بإشكالية الهوية، وكيفية بنائها من خلال أوضاع إنسانية متباينة. إذ تحاول التقاط الوجود الإنساني في علاقته الملموسة بالمعايير والمعنى والقيم. (1) إذ ينخرط أبطالها في مغامرة كبرى بغية امتحان ذواتهم ومعرفة واكتشاف ماهيتها وتشييد هوياتهم.

* باحث أكاديمي من المغرب.

مفهـوم الهـوية

في تعريف يرتكز على الجانب السيكوسوسيلوجي لمشكلة الهوية، يقترحه أليكس موتشيلي: «الهوية هي مجموع معايير تحديد الذات، وهي شعور داخلي. والشعور بالهوية مركب من مشاعر مختلفة: الشعور بالوحدة، بالانسجام، بالانتماء، بالقيم، بالاستقلال، بالأمان. وهذه المشاعر مُنظّمة حول إرادة وجود». (2) يمكن لهذه المشاعر أن تُبنى حسب سُلم الأهمية الذي يختلف من فرد لآخر، حسب أولويات لا تعني إلا الفرد. (3) يتعلق الأمر بالجانب الذاتي المتمثل في ذلك الشعور الداخلي، والذي يمكن أن ينقسم بدوره إلى مشاعر أخرى. وهذه الأخيرة تريد أن تكون حرة لأنها تستدعي وعي وإرادة وجود الذات، وهما مقومان غير قابلين للقياس ويختلفان حسب الأفراد. (4) وهو ما يجعل مفهوم الهوية ملتبساً. وحسب إدموند مارك، تقوم الهوية على: الشعور بالفردانية؛ أنا هو أنا، وعلى الشعور بالفرادة؛ أنا مختلف عن الآخرين ولدي خصائص معينة، وعلى الشعور بالاستمرارية في الزمان والمكان؛ أنا دائماً نفس الشخص. (5)

وقد اهتم الكاتب جاك فيرو لدى شخصياته بكل ما يتعلق بتاريخها ومنشأها، وهذا يشمل الإثنية والتاريخ العائلي والاسم والأصل والعلاقة مع الآباء والوضع الاجتماعي ومكان الميلاد ومكان التكوين والترسيخ الديني واللقاءات الحاسمة، وباختصار: كل ما يُسهم في تكوين شخصية الذات وإرثها المباشر. (6) أي التركيز على ما هو خارجي وموضوعي وتأثيره على هوية الذات.

تسمح لنا هذه المكونات النظرية بتحديد جيد لمفهوم الهوية؛ التي تبدو لنا مركبة، في الآن ذاته، من مكونات موضوعية (طابع مدني قانوني، أو أيضاً التصور المادي)، ومن مكونات ذاتية (مثلاً الوعي الذي يكونه الفرد عن ذاته أو انطباعات الشعور بالوحدة والفرادة والاستمرارية الزمانية والمكانية)، وتتضمن أيضاً معرفة الفرد بأصوله ومحيطه المباشر، وأخيراً لا يمكننا إبعاد النظرة التي يحملها الآخر حولنا وما تشكله العلاقة مع الخارج في تكوين فرديتنا. (7) أي أن هناك تدخلاً كبيراً للآخر في تشكيل هويتنا.

ويتطلب مفهوم الهوية تحديد مفهوم الشخص، لأنهما متداخلات ومترابطان؛ فالشخص حسب الفيلسوف ستيفان شوفيي: «هو على الأقل، كائن واعٍ بذاته، هو كائن ليس قادراً فقط على الإحساس والتخيّل والرغبة إلخ، وإنما هو، بالإضافة إلى ذلك، من يدرك أنه يحس وأنه يتخيل وأنه يرغب. الشخص إذن هو كائن قادر على التفكير بضمير المتكلم». (8) فالوعي بالذات والذاتية يشكلان إذن شرطين أساسيين، في الآن ذاته، في تحديد الشخص وفي بناء إدراكه لذاته. وهذا الوعي هو ثمرة سيرورة معرفية طويلة تنشأ جذورها منذ الولادة. (9) يتعلق الأمر باختيارات يقوم بها الفرد على مسار حياته، وذلك باختياره للمعايير التي بواسطتها يبني فردانيته الخاصة. (10) ويُمكن أن تشمل تلك المعايير مراجع مادية وفيزيائية ومعالم تاريخية ونفسية ثقافية تسمى عموماً الذهنية ونفسية اجتماعية أو قيم اجتماعية. (11) وهو ما يؤكد على الارتباط الوثيق بين وعي الشخص بذاته في علاقته بكل ما له تأثير، من قريب أو من بعيد، في تكوين ذاته وتشكيلها وتشييد الهوية الشخصية، عبر تفاعل الذاتي والموضوعي.

هكذا يتبين لنا أن الشعور بالهوية وتشييدها يقوم على انصهار وتفاعل ما هو ذاتي بما هو موضوعي، في علاقة الفرد مع ذاته أولاً(مشاعر داخلية)، ومع محيطه ومع ثقافته ثانياً بكل حمولاتها وقيمها وتجلياتها وتأثيرها على الذات، ومع الغير ثالثاً وتقديره للذات.

بناء الهوية في رواية الموت في وهران

وتندرج رواية «الموت في وهران» (12). للروائي الجزائري الحبيب السايح، ضمن التخييل الروائي المنخرط في الكشف عن الذات الملتبسة في علاقتها بذاتها، وكيف تنظر لذاتها، وفي علاقتها بالغير والتاريخ والمجتمع والثقافة، مبرزة كيف تتفاعل كل هذه العوامل مجتمعة في اجتراح هويتها الموشومة بالانكسارات والأعطاب التي تأبى النسيان لتكتوي الذات بنيران أسئلتها الحارقة والمؤرقة.

وما يسوغ لنا هذا، هو أن السرد يندلع انطلاقاً من سؤال غير معلن متوارٍ وراء البوح والمكاشفة اللذين يطلع بهما البطل وهو؛ منّ أنا؟ أو لماذا وصلت إلى هذا الوضع الذي أحياه؟ أو من أوصلني إليه؟ ولماذا أنا دون غيري؟ وعليه تلتقي كل المسارات السردية للرواية حول إشكالية أساسية وهي الهوية وما تطرحه من ارتباك وجودي، واجتماعي، ونفسي، وهشاشة، ونقصان بالنسبة للبطل هواري، ونجد لها انعكاسات على مستوى ذاته التي تبدو له ولغيره متفردة، وعلى مستوى وجوده وعلاقاته مع من حوله، ومع مدينته وهران المغرقة في التحولات المهولة، وأفعاله التي تجنح نحو الغرابة.

مدار السرد في رواية «الموت في وهران» هو البطل الإشكالي هواري الذي رأى النور في مطلع تسعينيات القرن الماضي، وعاش حياة موسومة بأحداث مثيرة؛ كما أنه لم يكن يعرف عن والده سوى أنه قتل مدير مدرسته. يُطرد من الجامعة بسبب نقاشه مع أستاذه، فتنسد الآفاق أمامه، يدخل السجن بعد جريمة قتل لم يرتكبها، وهي موت صديقته حسنية التي رمتها الظروف القاسية، بعد أن صودرت حريتها من قبل أبيها وخطيبها ومجتمعها، إلى بيته ليتهم بالتقصير في مساعدتها، ليقتلَ داخل السجن شخصاً حاول اغتصابه، وتنسب الجريمة لشخص آخر. يفقد والدته، فيكتشف أنها مصابة بداء السيدا، فيزيده ذلك حيرة وارتباكاً، فيبحث عن سبب ذلك في ثيابها وعملها ليكتشف أنها ربما كانت على علاقة مع مشغلها الذي كان مغرماً بها من خلال الهدايا التي عثر عليها (أموال وملابس وعطور). يقع في غرام بختة الشرقي ابنة الشرطي الذي قتل والده الإرهابي بعد أن قتل مدير مدرسة هواري. تسبب له هذه الأحداث مجتمعة الكثير من القلق الوجودي الذي يولّد لديه الشعور بالفرادة والتميز بالمعنى السلبي، فيقوده إلى البحث في ذاته وفي محيطه وفي تاريخ عائلته عن أسباب هذا المسار الكارثي لحياته.

وبذلك يصبح سؤال الهوية مطلباً ملحاً بالنسبة لهواري كمحاولة منه فهم ذاته. يقول: «قبل أن أكتشف في مرآتي بعد سنين، أن في ملامحي انقباضات شراسة عميقة فعلاً». (الرواية، ص.16.) فينشغل السرد بمحاولة تشييد هوية البطل هواري، وذلك من خلال تفاعل عدة عناصر، فيها الذاتي وفيها الموضوعي، منها ما منطلقه الذات ومنها ما منطلقه الغير.

ويتم تشييد الهوية في رواية «الموت في وهران» من خلال عدة جوانب، عبر انصهار وتفاعل ما هو ذاتي بما هو موضوعي في علاقة الفرد مع ذاته أولاً(مشاعر داخلية)، ومع محيطه ومع ثقافته بكل حمُولاتها وقيمها وتجلياتها وتأثيرها على الذات ومع الغير وتقديره للذات، وهي:

أ – ما يعيشه البطل وجودياً وما يعيه؛ ويتمثل في عدة مشاعر أهمها:

– **الغربة:** يعيش البطل هواري الغربة وكأنه بدون أهل وبدون أقارب. وقد لمس ذلك حين وفاة والدته. فلم تجد النساء اللواتي حضرن مأتم والدته من يعزين سوى عيشة زوجة عبد القادر جاره وشريكه في التجارة. فقد لازمته الغربة

تقريباً طوال حياته؛ في الثانوية بعد قتل الأب، وفي الطرد من الجامعة، وفي السجن وما بعد وفاة الأم وبعد مغادرة بختة.

– **الوحدة:** انتهى إلى الوحدة والعزلة والشعور باليتم من العالم، وليس من الأب فقط، وما يترتب عنها من إقبار للحلم والفرح. يحاول أن يجد تفسيراً لذاك متسائلاً: «ما الذي يكرهني على نقل وقائع من أيامي أثثها كل ما يمكن أن يملأ حياة شخص مثلي إلا الفرح والحلم؟ لا شيء؛ إن لم تكن وحدتي التي تحيط بي من كل زاوية في هذه الشقة المحزونة بفراقاتي وضياعاتي المتعاقبة وحدة تبغي محاورتي. وحدة ضقت ذرعاً بوحدتها». (الرواية، ص.11.) بعد طرده من الجامعة وفراق الكثيرين، وبعد وفاة الأم وقبلها الأب وابتعاد كل من اقترب منه إما بالموت أو الرحيل. يقول: «وجودي وحيداً في مدينة ضاجة صاخبة مثل وهران في خريف كانت بختة الشرقي رحلت خلاله» (الرواية، ص.20.) ليدرك أنه ضحية لليتم والوحدة والفشل.

ب – شهادات الآخرين ومواقفهم وأحكامهم:

وهي تخص من كان لهم تأثير إيجابي أو سلبي على تكوينه، إذ يلتقط مجموعة من الصفات والخصائص لذاته من خلال إطراءات الآخرين؛ منها صفة الكبرياء التي جاءت في شهادة بختة: «هذا أنت بكبريائك» (الرواية، ص.112.)، وصفة التفرد يقول: «أنت أمك ما جابتش منك زوج» (الرواية، ص.97.)، والفحولة: «أنا نبغي الفحولة مثلك» (الرواية، ص.100.)، وغيرها من الشهادات التي تروم إبراز فرادة هواري وتميز مسلك وجوه بمواقف وأفعال متمردة.

ج– أفعـــالـــه:

كانت أفعاله مطبوعة في غالبها بروح متمردة وثورية؛ من ذلك تمرده على الأستاذ الذي طرده من الجامعة. وقد حاول السرد التوقف عند الكيفية التي نبت فيها العصيان لديه وذلك من خلال البحث في تاريخه العائلي.

د– التقصي والبحث في تاريخه العائلي:

يقوم هواري بمُهمة استطلاعية في أرشيف ذاكرته، كمحاولة لفهم ذاته وأفعالها، ويستعيد محطات بارزة من حياته ظلت محفورة في ذاكرته وكان لها تأثير على ما هو عليه الآن وما آل إليه، متبعاً سرداً استرجاعياً استقصائياً للحياة وتفاصيلها الهامة كنوع من المكاشفة والمحاسبة في الآن ذاته، تروم معرفة الأسباب والأحداث الهامة التي كان لها وقع فيما آل إليه السارد. كما يبحث في سبب غموض الأم والتباس بعض أفعالها. فيقوده ذلك إلى رحلة لمعرفة ماضيه وماضي أسرته. فيكتشف أن التمرد ورثه من أمه التي تمردت على أبيها بسبب قبولها الزواج من رجل وضيع النسب ابن حركي خائن متحملة الطرد من العائلة والنكران لتعيش بدورها الغربة، ليجد هويته مصابة بلوثة: «فأنا ملوث الجسد بجينات جدين» (الرواية، ص.55). كما يكتشف أن جده من أمه مقاوم، وجده من أبيه خائن وحركي، وهو نتيجة لزواج بين ابنة مجاهد وابن عميل. ويعرف أن والده كان إرهابياً تابعاً لجماعة إرهابية ومات مقتولاً. موت والدته الغامض بداء السيدا زاد من حيرته ودفعه إلى النبش في سيرتها من خلال الآخرين ومن خلال مشغلها.

ليغدو السرد بمثابة قراءة في تجربة حياة، بمختلف محطاتها: المدرسة، المتوسطة، الثانوي، الجامعة، السجن، ما بعد السجن، بغية استعادة لحظات حاسمة وفارقة في حياته باستحسان ما هو جميل فيها واستقباح ما هو قبيح. يحاول إيجاد تفسيرات لكل تحولات حياته وأثرها عليه. وهو ما سيقوده إلى الكشف عن هويات الكثيرين ممن

عرفهم (والدته، والده، جديه، حسنية...).

تركيـــب

هكذا حاولت رواية «الموت في وهران» نقل صورة فرد تنهشه الوحدة والغربة والاختلال في علاقته بالعالم، ورد فعله المتمرد، وكيف سعى جاهداً إلى فهم ذاته وتشييد هويته انطلاقاً من البحث والتقصي في ذاته وفي من حوله، وبشكل خاص أقربائه. وحاولت كتابة الهوية الشخصية في طابعها الإشكالي المتلبس، عبر القبض على تفاعل الذاتي الداخلي مع ما هو موضوعي غيري خارجي، وما يترتب عنه من انحصارات وجودية لوّنت حياة البطل بالوحدة والغربة والتمرد، وقادته إلى البحث والتقصي ليكشف عن فظاعات تلوث هويته. ■

الهـوامـش

1 – توماس بافيل، أفكار حول الرواية، نقلاً عن محمد برادة، الرواية العربية ورهان التجديد، سلسلة إبداع عربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2012، ص.169.

2 - Alex Muccielli, l'identité, coll. « que sais-je ? », paris, éd. PUF, 2003, p.41, cité par Pierre-Alexandre Bonin, la construction de l'identité dans l'amélanchier et le saint élias de jaques Ferron, mémoire PRÉSENTÉE À L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À TROIS-RIVIÈRES COMME EXIGENCE PARTIELLE de la maitrise en études littéraire, juin 2008, p.9.

3 - Pierre-Alexandre Bonin, op. cit, p.9.

4 - Ibid, p.9-10.

5 - Edmond Marc, « la construction identitaire de l'individu » in Halpern, Catherine (coord), et Ruano-Borbalon, Jaen-Claude (coord), identité(s), Auxerre Cedex (Fran); scien - es humaines Editions, p.33, cité par Pierre-Alexandre Bonin, op.cit, p.10.

6 - Dominique Garond, accès d'origine ou pourquoi je lis encore Groulx, basile, ferron… Montréal, éd. Hurtubise HMh, 2004, p.338-339, cité par Pierre-Alexandre Bonin, op. cit, p.10.

7 - Pierre-Alexandre Bonin, op. cit, p.11.

8 - Stéphane Chauvier, « la question philos - phique de l'identité personnelle » in Halpern, Catherine (coord), et Ruano-Borbalon, Jaen-Claude (coord), identité(s), Auxerre Cedex (Fran); sciences humaines Editions, p.27-28, cité par Pierre-Alexandre Bonin, op.cit,p.12.

9 - Alexandre Bonin, op.cit,p.12.

10 - Ibid, p.12.

11 - Ibid, p.12-13.

12 – الحبيب السايح، الموت في وهران، منشورات دار العين، القاهرة، 2013.

العمل الفني : الشيخ راشد آل خليفة . البحرين

بين قصيدتين

[فوزية زوباري*]

إذا كانت اتجاهات النقد الأدبي قد انصبَّ اهتمامها على بحث علاقة النص بمؤلفه، على ما نجد في الاتجاهات النقدية النفسية، أو علاقته بمجتمعه، على ما نجد في الاتجاهات السيسيولوجية، أو في الاهتمام ببنية النص بعد عزلها عن محيطها، وقطع علاقتها بمصادرها المتعددة من مؤلف ومجتمع وغير ذلك، فإنَّ الاهتمام بتحليل علاقات النص المختلفة بغيرها من النصوص يمكن أن يقود إلى منهج يضع النص في مواجهة نصوصٍ أخرى في علاقاتٍ من الفاعلية المتبادَلة في التأثر والتأثير.

* كاتبة من سوريا.

انطلاقاً من جدوى التحليل المنشغل بالتناص وتأثيراته وتفاعلاته، إذ إن علاقة النصوص الأدبية ببعضها لم تنقطع يوماً، فإننا اعتمدنا في بحثنا هذا دراسة علاقات نص شعري معاصر هو «الحياة على شكل ورقة ميتة»، بنص شعري سابق هو «أغنية الخريف»، بغية الكشف عن الدور الذي أداه التناص في تحويل وتعديل الرؤيا إلى ثنائية الموت والحياة، ولاسيما أن فعل إنتاج النص يبتدئ مع الذات المبدعة التي تدفع اللغة إلى العمل مخترقة البنى الثقافية والاجتماعية، ومتقاطعة مع نصوص أخرى، لتخرج بعملها الذي يتفرد ببعض العناصر، ولا ينقطع، في الوقت نفسه، عما سبقه، لأن النص يُنتج في إطار هذه البنيات مجتمعة ويتفاعل معها. لكن هذا كله لا يلغي خصوصية كل كاتب وخصوصية عالمه الخاص الذي يتخلّق في نصه عن طريق فهمه الخاص للكتابة، وامتلاك تقنياته الخاصة التي تكوّن – فيما بعد – خصوصية أسلوبه وتعطيه تميزاً.

الدراســة:

من حيث ينتهي الشاعر الغربي «فيرلين» (1) إلى «ورقة ميتة» تتقاذفها رياح الخريف البائسة في قصيدته «أغنية الخريف» Chanson d'automne (2)، يهرع الشاعر الشرقي «وفيق سليطين» (3) ليتلقف الورقة الميتة التي كانها فيرلن، ويبني مقابلها قصيدته «الحياة على شكل ورقة ميتة» (4)، وفق رؤيا تستند إلى خلفية صوفية تمثلها الشاعر واستلهمها من خلال عالمه الشعري الخاص، فـ «ينتزع الموت من حدود تجربته العادية ... ويجرده من ركام المعنى الذي تكاثف عليه» (5)، مبتعثاً الحياة من جديد في تلك الورقة، محولاً الموت إلى «فعل سعيد»؛ إذ لم يكن الموت، وفق رؤياه، نقيضاً للحياة، بل كان وجهها الآخر. فما كان يثير الذعر والهلع، والاكتئاب والحزن، أمام الشاعر الغربي، يتحول عند الشاعر الشرقي إلى حياة جديدة أكثر أمناً وأماناً وفرحاً وسعادة.

نعبر الممر الفاصل بين لوحتي القصيدتين؛ الغربية «الفيرلين»، والمشرقية «لسليطين»، إلى فضاءين يحملان تضاعيف ثنائية الحياة والموت، كل وفق رؤياه التي يؤسس عليها صرحه الشعري.

يشمل الفضاء الأول؛ اللوحة الخريفية بامتياز «أغنية الخريف»، ويضم الفضاء الثاني اللوحة الشعرية الصوفية بامتياز «الحياة على شكل ورقة ميتة». وإذ نبدأ دراستنا باللوحة الخريفية فليس ذلك لاعتبارات زمنية فقط، تعود فيها القصيدة إلى قرن مضى، بل لأن اللوحة المشرقية جاءت وكأنها جواب يحمل الرد على الرؤية المادية لثنائية الحياة والموت؛ ممثلة رؤيا فيرلين بأخرى تنتمي إلى التجربة الصوفية ورؤيتها للثنائية نفسها.

ندخل إلى قصيدة «أغنية الخريف» عبر بوابتين تتقدمان نص القصيد وتضيئانه، بوصفهما معبراً لابدَّ من اجتيازه للوصول إلى عالم القصيدة، التي تشكل القصيدة الخامسة من مجموعات «طبيعة حزينة، Paysages tristes»، والتي تعدّ معبراً رئيساً هي بدورها، من ضمن مجموعة قصائد ديوان الشاعر المسمى «قصائد زحلية Poèmes Saturiens». ونستطيع تمثيل ذلك بالخطاطة الآتية:

يعدّ العنوان، عموماً، المرجع الذي يتضمن بداخله العلامة والرمز وتكثيف المعنى (6)، وهو في الوقت ذاته مرآة

مصغرة للنسيج النصي؛ يعكس الأفكار والخلجات، وهو، إلى ذلك، جزء لا يتجزأ من المشهد الشعري العام للقصيدة: ينبئ، ويوحي، ويحمل وظيفة جوهرية نستطيع الولوج منها إلى متن النص. لذلك كانت قراءة العلاقات المتبادلة بين عنواني البوابتين وعنوان القصيدة موضوع الدراسة، تكشف اللثام عن المتن الذي يبدو وكأنه نتيجة طبيعة ولازمة للعنوانين السابقين. فهل كان الخريف، بمظاهره الحزينة، مجتمعاً مع قرائن الطبيعة الخريفية بمظاهرها الممائلة في الحزن، وما تمليه طبيعة كوكب زحل من تشاؤم وأسى عرفا عنه بين أهل النجوم؟ هل كان ذلك كله ذريعة شعرية توارى الشاعر خلفها ليعكس، في صورها ومظاهرها، ما خفي من مأساة وجوده وأحواله النفسية؟ وهو الشاعر المعروف في الوسط الأدبي الفرنسي بفوضاه الأخلاقية، وانغماسه في اللذات المادية المتحللة من كل قيد.

لقد احتلّ الخريف، بدءاً من العنوان، مكانه الفاعل والمؤثّر في صور القصيدة كلها، وتظلل بفيء من «طبيعة حزينة»، وأطل إطلالة غير مباشرة في «قصائد زحلية». بهذا النَفَس الخريفي رسم الشاعر الغربي لوحته الشعرية لتمتد أفقياً في ثلاثة مشاهد: الأول والثالث خريفيان بامتياز، يتوسطهما مشهد يشوبه الاخضرار الربيعي؛ لكنه ربيع الشباب المنصرم؛ حين تستيقظ الذاكرة فجأة، وتطل برأسها من كوة زمنية تخترق خريف العمر وتبدأ بتحريك شريطها نحو الماضي السعيد (أتذكر أياماً ماضية ... وأبكي). لقد أيقظ سلطان الزمن هذه الذاكرة، وتغلّب الغياب على الحضور الآني، والغلبة هذه ما هي إلاّ نتيجة لانغمار هذا الحاضر الشاحب في ذلك الماضي المتوهج. إلاّ أنها تبقى ذكرى لا تلبث أن تنطفئ تحت هيمنة خريف الواقع الذي دهم الحيزّ الزمني لحياة الشاعر بشكل صاعق.

مقومات اللوحات الشعرية: القصيدة بكاملها شعر إحساس أكثر منه شعر قول. تلقّيها سمعي، بوصفها أغنية، وبصري، بوصفها لوحة خريفية. وحين يستحضر فيرلين الطبيعة الحزينة للخريف بكل ألوانها وأطيافها التي تتدرج بين الشحوب والظلمة، والأنين والبكاء، فإنه يرسم لوحته ببراعة الفنان الذي يحسن إحداث توازن بين الصورة السمعية والصورة البصرية لتأتلفا في نسيج واحد ينسج المشهد الخريفي بامتياز.

الصورة السمعية: يصرّ الشاعر والناقد «إزرا باوند Ezra Pound» على أن الشعر يجب قراءته بوصفه موسيقى وليس بوصفه خطاتة؛ «حيث تكون الكلمات مشحونة بالخاصية الموسيقية» (7) . وبحذاقة متناهية استطاع «فيرلين» أن يجعل من الخاصية الموسيقية أساساً لقصيدته الخريفية فكان يستدعي الخريف الحزين عبر التوافق الحاصل بين موسيقى التصويت اللفظي؛ الغني والمتعدد المصادر، من جهة، وعذاباته المادية والمعنوية بشتى صورها. إذ إنَّ أول ما يشدّ سمع المتلقي هو موسيقى القصيدة الضمني المنبثق من أبياتها المتتالية بتواتر ذي نغم، ولاسيما عند قراءتها. غنى موسيقي آخر يركزّ عليه الشاعر عندما يعتمد على التصويت الموسيقي المتحقق في التجانس الحاصل، سواء أكان في الحروف ذات الخصوصية الصوتية، أم في الألفاظ المختارة ذات الخصوصية الموسيقية، أم في القوافي المختارة التي كانت ترفد المصادر الموسيقية الأخرى، لترفع من وتيرة اللحن، وتمدّ من صوت النغم ليتوافقا وألحان الخريف الخافتة من جهة، والحزينة المنتشرة في الطبيعة على امتدادها من جهة أخرى. وحذاقة «فيرلين» تأتي، في هذا الموضع، من اعتماده بنية لغوية، تأخذ فيها الحروف والألفاظ والتعابير دور

النوتة الموسيقية التي توزع الأدوار وفق سلّمها الموسيقي الخاص، تعلو فيه النغمات الصادرة عنه أو تنخفض «أحياناً» حتى الهمس؛ لتتماهى مع موسيقى الشاعر التي تتآلف وتتراكب في داخله تبعاً لحالته النفسية. فالقصيدة أغنية، والأغنية تستدعي اللحن المناسب؛ وهذا بدوره يستدعي الآلة الموسيقية التي تلبي ألحانه، وتصدح بها على النحو المناسب. والكمان عند فيرلين، في هذه القصيدة، هو ناي الصوفي، وهو حامل تعبيري تستجيب أصوات أوتاره لمقتضيات وسياق الأسى والحزن الخريفيين (8) . كما يضطلع بدوره الوظيفي في نقل أحاسيس الشاعر وأنين آلامه من الغور إلى السطح، لتتماهى موسيقاه مع مظاهر الطبيعة الخريفية، ويغدو هذا الكمان، بذلك، فاعلاً فنياً وآلياً، رافداً للمكونات الموسيقية الأخرى الزاخرة في بنية النص.

تتألف القصيدة من ثلاث وحدات أو لوحات، كل وحدة من ستة أبيات تعتمد اعتماداً أساسياً على الموسيقى المنبثقة من تواتر المقاطع الصغيرة، أولاً، ثم من المفردات المتشاكلة صوتياً في نهاية كل بيتين: Violons – Longueur – Cœur (2 + 1 ب) quand – suffocant (7 + 8) anciens – sanglots (5 + 4 ب) mauvais – envais (13 + 14) vieux (10 + 11) ثم يأتي دور موسيقى القوافي التي تندرج على الترتيب في وحدات القصيدة الثلاث: à la + de la (15 + 16) monotone + automne ثم pleure + l'heure ثم morte + emporte.

يعاضد موسيقى القوافي والمفردات عنصر موسيقي آخر يوفره تردد بعض الحروف المصوتة ذات النغمة الحزينة المشاكلة لأنغام رياح الخريف؛ من مثل وقع الحرف O وصداه بما يحققه من تجانس وتناغم باستخدام الشاعر لكل إمكانات O المفتوحة، و O المغلقة، و O حرف العلة الأنفي بدءاً من العنوان chansOn، autOmme، وفي بقية الأبيات: SanglOts, lOng, violOns, cOeur, mOn- . tOne, jOur, sOuviens, sOnn, mOrte empOrte. إذ يتغير تصويت الحرف رنيناً أو خفوتاً مع تغيّر موقعه، وانتظامه في كل مفرده على حدة، وضمن التركيب البنائي العام.

والحرف س (S) في تجانسه الذي يحققه في كل من cha-SSon و Sanglot بنوع من المماحكة الضمنية بين الأغنية chanSSon والنحيب Sanglot. ثم بنغمة الصفير المخففة في Suffocant، واشتداد الصفير في Sonne و Souviens. هذا التنوع في أنغام تصويت الحرف، يضيف إلى ما سبق من موارد موسيقية، مورداً مهماً يزيد من حدة النغم وسطوعه حيناً، أو خفوته، أحياناً أخرى، في مقاطع الأغنية.

وإلى جانب التشاكل الإيقاعي المتنوع والمتميز في «أغنية الخريف»، هناك تشاكلات من نوع آخر تغني حالات الوقف أو الاستمرار في أبيات النص من مثل: تكرار حرف العطف (و – et) في التركيبات المندرجة في بنية النص:

suffocant ET blâme , je me souviens ET je ple-re و ET je m'en vais إلى جانب التشاكل النحوي الناتج عن استعمالات الفعل المضارع، الذي يشير بزمنه إلى الحاضر من بداية القصيدة إلى نهايتها، ويحمل دلالاته الموحية والمرتبطة بالحالة الوجودية الآنية التي يعاني منها الشاعر لحظة الكتابة: تجرح -bles ent ، تدق sonne، أبكي je pleure مشفوعة بالأفعال المضارعة التي جاءت بحالة التصريف مع الضمير (verbespronominales) التي ترفع من نسبة التوتر الحاضرة عند الأنا الشاعرة؛ أتذكر je me souviens أنقاد je m'en vais. تحملني m'emporte، ويعاضد هذا التشاكل التركيبي والنحوي تشاكل معنوي يرفد الإيقاع الخارجي للأبيات بآخر ضمني، بشكل يفاقم من وتيرة الحزن والقلق اللذين

يسيطران على الأنا الشاعرة، وهي في خريف العمر والروح والجسد. فمفردات الفتور والذبول Langueur والشحوب والاصفرار blême، والاختناق suffocant، والنحيب sa-glot تفعل فعلها المؤثّر في الأنا الشاعرة تاركة آثارها المادية والمعنوية على حد سواء: تجرح قلبـي blessent mon cœur، وأبكـي et je pleure

يصرّ فيرلين على أن يجعل من الخريف فصل كتابة، كتابة المأساة الخريفية التي كان يمرّ بها. وكل بيت في القصيدة مرآة تعكس هذه المأساة وترسخها في المشهد الثالث والأخير من اللوحة الشعرية الكبيرة، حيث تتحالف الطبيعة مع مظهريها الخريفي والزحلي لتسجل نهاية الشاعر في ورقة خريفية.

الصورة البصرية: يعود اللون الخريفي القاتم ليستغرق اللوحة الشعرية في الوحدة الثالثة والأخيرة من القصيدة، وبكل تدرجاته من الاصفرار الممتقع الجانح نحو الشحوب، إلى الرمادي المائل نحو السواد. أما الألوان الزاهية فقد انحصر حضورها في المشهد الأوسط من اللوحة، الذي مثلته أيام الشباب بأطيافها اليانعة والمشرقة، وكان دورها سلبياً، إذ نحا إلى تفجير أحزان الشاعر أكثر من الميل إلى تخفيفها. فالموازنة بين الماضي السعيد، والحاضر الخريفي الحزين، بدت قاسية، ترجح منها قساوة الحاضر، وتمحو ما عداها. هذه الألوان التي طغت على اللوحة المشيّدة لبنية النص؛ كانت ترسم بألوانها الداكنة الطبيعةَ الحزينة nature triste، التي لا يمكن أن توجد قرائنها إلاّ في الشحوب والاصفرار اللذين يوحيان بالموت.

لقد كان الخريف في القصيدة هو الشخصية الرئيسة الفاعلة والمؤثرة في مقابل شخصية «فيرلين» السلبية والمسلوبة القوى: مستسلم للطبيعة الخريفية والزحلية في آن، مستسلم لمصير شاءه القدر ولم يعترض الشاعر عليه حتى بأبسط ردود الأفعال. والتقاطع واضح وصريح بين روح الشاعر الحزينة، المكسورة والمتخفية وراء الأنا «Je» من جهة، وفصل الخريف المتعدد الوجوه في المآسي والأحزان، من جهة أخرى، ثم الموسيقى الحزينة التي استثمرت كل مصادرها، واعتمدها الشاعر عنصراً أساساً وبارزاً في بنائه الشعري. فإذا كانت الروح تبلغ بالموسيقى «إلى إبداع جمالٍ خارق» (9)، كما يقول «بو»، فقد أبدعت شاعرية «فيرلين» في أغنية الخريف نوتة موسيقية توزعت ألحانها ونغماتها في مدارجها معلنة «حِرَفية» مؤلفها في التأليف الموسيقي للكلمات، حتى ولو كانت على حساب مضمونها الفكري الذي ضاع بين طيات موسيقى، كما قيل عنه «ففي شعره تميل الكلمات لأن تكون مفرّغة من مضمونها الفكري» (10)، أو أن «تتبخر اللغة في أبياته ثم يعاد امتصاصها في النغم» (11)، لكنه، في الأحوال كلها، يبقى الشاعر الذي «وُلد ليوصل إلى الكلمات الغنائية العاطفية الهامسة التي أوجدها مارسلين فالمر ولا مارتين» (12) .

لقد عزف الشاعر موسيقاه على أوتار كمانه، فكانت بمنزلة اللحن الجنائزي الذي ألفه موزارت «Le requiem» يوماً، ليكون، فيما بعد، لحن صلاة موته. هكذا كانت أغنية الخريف لحناً جنائزياً يستبق موت ورقة خريفية كانها فيرلين في يوم ما.

إذا كان العملُ الفني يدرك في علاقته بالأعمال الفنية الأخرى، وبالاستناد إلى الترابطات التي تقيمها فيما بينها، وفق رأي شكلوفسكي (13)، فإنه، ومن خلال نظرة تزامنية إلى القصدتين في آن معاً، يمكننا رصد أشكال التعالق والترابط، أو ضروب التحويل والتعديل فيهما.

وإذا كان أي عمل أدبي، بحسب باختين «لابدّ أن يتوفر على علاقة حوارية مع غيره من النصوص» (14) ؛ علاقة تمنحه شرعية أن يكون مادة العمل الأدبي الأولى (15) .

فهل نستطيع أن نضع نص «الحياة على شكل ورقة ميتة» للشاعر «وفيق سليطين» ضمن خانة تعريف باختين الذي يؤكد استحالة وجود نص نقي، لأن كل نص هو تعريف لنص آخر، وكل نص «يقع عند ملتقى عدد من النصوص، وهو بإزائها، في نفس الوقت، قراءة ثانية، وإبراز وتكثيف» (16)؟ أم نضعه في خانة «الإعجاب» الذي تحدث به De Bellay دوبللي (17)؟ أم تنطبق على النص رؤية تودورف لما سماه بـ «التداخل النصي»، إذ «لا يمكن إنتاج شعر إلاّ انطلاقاً من قصائد أخرى» (18). ويمكن، وبناء على ذلك، أن نعدّ نص «سليطين» المذكور خطاباً «متعدد القيم»، إذ إنه قام في بنائه على عملية استحضار خطاب آخر هو خطاب فيرلين في «أغنية الخريف»؟ أم هي التعددية النصية التي أشار إليها جيرار جنيت وتعني «كل ما يصنع النص في علاقة ظاهرة أو خفية مع نصوص أخرى» (19) أو يشير إلى «علاقة حضور مشترك بين نصين أو عدد من النصوص بطريقة استحضارية» (20)، وهذا ما يقابل المعنى الذي تبنته جوليا كرستيفا للتناصية، بمعنى الحضور الفعلي لنص ما في نص آخر، حيث «تتقاطع وتتلاقى ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى» (21) في فضاء نص معين؟ أم هو اجتماع كل ما سبق من تعريفات، على اختلاف تسمياتها، لتأكيد وجود علاقات متنوعة بين نصين؛ علاقات تتراوح بين الهدم والبناء، التعارض والتداخل، التخالف والتوافق، يتولد منها النص الإبداعي الجديد الذي اختار له مؤلفه عنوان «الحياة على شكل ورقة ميتة»، وحاول من خلاله محاورة نظيره في قصيدته «أغنية الخريف»؟!

إذا كان العنوان يشكل عنصراً مهماً من عناصر تكوين القصيدة، ووسيلة تكشف عن طبيعة النص، ومرجعاً يتضمن بداخله العلامة والرمز وتكثيف المعنى (22) «كما بيّنا سابقاً»، أو كان النواة التي ينسج الشاعر نصه حولها، فإنه، وفي الوقت نفسه، يعدّ شبكة غنيّة من الدلالات يفتتح بها النص، ويؤسس لنقطة الانطلاق الطبيعية فيه». والأهم من هذا وذاك أن هذا العنوان يحمل تناصاً ظاهراً مع نص «فيرلين»؛ تناصاً يتوضع في قمة الهرم. ثم تتابع التناصات الأخرى، ظاهرة وخفية، في أنحاء النص لتشكل شبكة واسعة ومؤثرة من التفاعلات النصية التي يبني الشاعر الشرقي حولها رؤياه حول ثنائية «الموت والحياة» المغايرة لرؤيا الشاعر الغربي.

وكما كانت الموسيقى العنصر الأساس في بنيان قصيدة «فيرلين»، كما رأينا سابقاً، فإن عماد القصيدة الثانية سيقوم على الخيال الصوفي، المخترق للخيال الوجودي، والمؤسس للرؤيا الصوفية في «تحصيلها الخيالي».

«الحياة على شكل ورقة ميتة» هو المَعبر الموضوعي إلى الحياة، حيث يفصل بين متقابلين هما: الحياة والموت، ويصل بينهما في آن واحد. وهذا العنوان، بوصفه تكثيفاً للمعنى بكلمات محددة ومعدودة، يكشف أمراً ويوحي به منذ اللحظة الأولى لدخولنا عتبة القصيدة. يحرص الشاعر على تحديد كلمة «الحياة وتخصيصها عن طريق تعريفها بـ (ال)، لكنه، وبوساطة تنكير الطرف الثاني «ورقة ميتة» يطلق التفكير في أنواع وأصناف من أشكال الموت: موت على شكل ورقة ميتة، أو موت بهيئة كذا، أو موت يشبه كذا ... بإطلاق محور الاستبدال، وفتحه على احتمالات متعددة، تشير كلها إلى أن للموت شكلاً آخر غير المتداول سيعلن عنه فيما بعد، وفي تضاعيف النص، الذي ينفتح، ومنذ المقطع الأول، على علاقات تفاعل نصي مع قصيدة «أغنية الخريف».

وتتنوع استلهامات «سليطين» لقصيدة «فيرلين»؛ فهو يستدعي تناصات ظاهرة في بعض المفردات والتراكيب،

وتارة يستوحي فكرتها الأساس حول مأساة الوجود الإنساني ليقابلها بأخرى تتماشى ورؤياه الصوفية حول الموت. وتعدد أشكال تعامل الشاعر مع نص «فيرلين» لا يشكل، في نهاية المطاف، إلاّ تفاعلات خلاّقة هدفها الأول: تحويل الفكر نحو منحى آخر غير المنحى الوجودي، إضافة إلى إغناء النص الشعري، وإثراء هذه العلاقات بتجربة مغايرة. فكيف يعيد النص بناء رؤيته من خلال محاورة النص الآخر؟

تقوم المحاورة بين النصين على أكثر من مستوى: مستوى الضمائر، ومستوى الأفعال والكلمات والعبارات، وصولاً إلى حوار الأفكار وتعديل الرؤى، وإنتاج نص جديد برؤيا مغايرة.

أ - التحاور على مستوى الضمائر:

تتوزع الضمائر في القصيدتين على الترتيب كما يأتي:

الضمائر	النص الأول	النص الثاني
المفرد المتكلم	**فيرلين**	**سليطين**
أنا	أتذكر أبكي أنقاد	هذا أنا أطير، أنحدر، أعلق، أطلّ، أنا أبتكر، أجوز، أهلّ، أحوم، أشبك، أعكس، أدلّي
الغائب المذكر هو	يجرح هو	يترك
الغائب المؤنث هي	تحملني هي	تنفث، تتجول، تسلم، تعبّ، تغزو، أطلقت، حملتها
المخاطب المفرد	- أنتَ	ترى، تقنص، دونك (خذ)

إن سيادة ضمير المتكلم المفرد (أنا) في كلا النصين يكشف عن تجربة الذات في عالمها الوجودي، الطافح بالألم حتى الموت، في نص «فيرلين»، وعن التجربة الصوفية المتفردة التي تحضر بقوة واستقلالية وثقة في النص المقابل: هذا «أنا، ورقة تتجول وراء نفسها، تسلم قيادها لحكمة الأثير» مقابل انزواء الأنا في نص «فيرلين» وراء الخريف «يجرح»، حاضراً، والانكفاء إلى ما كان «أتذكر وأبكي»، ماضياً، والانقياد اللاواعي مع الرياح البائسة والاستسلام للمصير الحزين «ورقة ميتة»، مستقبلاً.

تبقى اللغة الحقل الأكثر امتداداً للعمل التناصي، عبر علاقات تفاعل تتولد من تناصات ظاهرة تؤسس لتقاطعات تجد نفسها في علاقات متبادلة بين القصيدتين:

النص الأول	النص الثاني
فيرلين	**سليطين**
النحيب... كمنجات الخريف	الورقة الميتة التي كانها فيرلين
يجرح قلبي ... الريح البائسة...	حملتها الريح إليّ
تحملني ... ورقة ميتة	أطلقت فيها كمنجات الخريف

ففي المقطع الأول من قصيدة «الحياة على شكل ورقة ميتة» يستحضر الشاعر قصيدة «فيرلين» باقتباس عبارات بعينها، بعد محاولة إعادة ترتيبها في نصه، ضمن علاقة حضور مشترك وجليّ مع النص الآخر.

عندما كان حزن الخريف، مجتمعاً مع طالع زحل، سبباً مؤدياً إلى موت الورقة الخريفية التي كانها «فيرلين»، فإنَّ هذا الموت الحزين للشاعر الفرنسي كان دافعاً وراء بحث الشاعر الشرقي؛ ذي النَفَس الصوفي، عن سر اختلال علاقة الإنسان بالعالم، وعن سر النهاية الحزينة له. ورأى في رؤيا التجربة الصوفية للموت تحولاً عن هذا الموت الوجودي الحزين إلى «موت سعيد» يكون وسيلة لتصحيح الوضع، وتقويم تلك العلاقة، وغاية ينتظر منها أن تتحقق

داخل الوجود لا على أنقاضه؛ لأنه «السبيل الوحيد لبلوغ المطلق وتجاوز نقص الوجود» (23). انطلاقاً من إيمان الشاعر بهذه التجربة ونتائجها، نفهم سعيه الحثيث إلى محاورة الآخر، ومحاولة تعديل موقفه بتعديل رؤيته وتغييرها بجذبه نحو الرؤيا الصوفية التي «تنزع الموت من حدود التجربة العادية، وتجرّده من ركام المعنى الذي تكاثف عليه هناك» ليتحول ما كان يثير الذعر والهلع والخوف ويصبح، مع هذه الرؤيا، سعادة وأملاً واستبشاراً (24) ويغدو «الموت الصوفي» تعديلاً لفعل الموت بجعله «موتاً مؤقتاً يتم الوصول إليه في لحظة الفناء عن صفة الخلق، التي هي، من الوجه الآخر، بقاء بصفة الحق» (25) ؛ ولحظة الفناء تلك ليست إلاّ عبارة عن رحلة قوامها مجاهدة النفس ضد مغريات المادة في الحياة الدنيا، والفناء عن كل ما له صلة بتلك المغريات. إنه فناء عن النفس الأمّارة بالسوء رغبة في العودة إلى العلوّ والاقتراب من المطلق.

وإذا كان للتجربة الصوفية علاقة مع الموت، في جانب منها، فإنّ لها علاقة مع الحياة وانفتاحاً عليها، في جانبها الآخر(26) وهذا التلازم بين الحياة والموت مرتبط بمفارقة العلو والدنو، أو، بثنائية العالمين المتقابلين: عالم العلو؛ حيث النقاء والشـــفافية، عالم النور، عالم الأصل والجـوهر»، وعالم الدنو؛ عالم الواقع المعجون بكثافة المادة، والمجبول برغباتها. والعلاقـة بين العالمين هي علاقـة شـدّ وتجاذب بينهما.

في القصيدة المشرقية حضور واضح لهذين العالمين المتقابلين، ولعلاقة التجاذب بينهما؛ علاقة تفسرها الأفعال التي تشي بذلك: أطير، أنحدر، ما بين العلو والهبوط، «أعلق بأشواك الأرض ... دامياً ... مكسوراً»، إذ تعكس الأفعال فشل محاولة الارتقاء والعودة للوقوع في براثن المادة، مقابل الظفر الذي كان ممكناً لو تمت المحاولة التي تمثل عنف المجاهدة؛ ظاهراً، إلى حدّ الإدماء، وباطناً، إلى حدّ كسر النفس وإذلالها طلباً للارتقاء.

بعد هذه المقدمة التي تلخص ثنائية العالمين المتقابلين في التجربة الصوفية، وحنين الإنسان إلى أصوله العلوية، يعود الشاعر إلى تفصيل تجربته الفردية المتميزة، والتي تسير عبر مراحل نستطيع توضيحها كما يأتي:

1 - بدء دورة الحياة في الورقة الميتة:

إذا كان التجلي يقتضي ظهور المعاني الإلهية في أشكال الوجود، فذلك يعني أن الموجودات جميعاً في هذا العالم هي شواهد دالة على الحق المتجلي فيها «إذ لا تنفصل عن معاني الألوهة ولا تقوم إلا بها» (27). وهذا يعني أيضاً أن الإنسان نفسه جزء من هذه الموجودات الشاهدة على الألوهية المتجلية فيه، كما هي متجلية في الطبيعة نفسها؛ إذ يخفي كل منهما، الإنسان والطبيعة، «خلف وجوده المباشر معاني الألوهة التي تتلامح عبره وتنطق من خلاله، والتي يكون هو ستاراً لها وعلامة عليها في وقت واحد» (28). ولما كان الصوفي، عموماً، المتمثل في شخصية الشاعر مظهراً من مظاهر الحق، «أمكن أن يسقط ما في ذاته على الكون» (29) ويحاكي فعل الطبيعة، المظهر الآخر من مظاهر الحق، إذ تنفث سحرها، ويحاكيها بدوره فينفث سحره في الورقة الميتة، لتبدأ، من جديد، دورة الحياة فيها مع النفخة الأولى من الأثير؛ الذي يتخلل جزئيات الكون كما يتخلل شعب مجاري التنفس في الرئة الميتة (هذا أنا، كما تنفث الطبيعة سحرها، ورقة تتجول ...)

في هذا المقطع (الثالث) من قصيدة «سليطين» تتبدى فاعلية التناص عكس الدلالة العامة لنص «فيرلين»، ولاسيما في المقطع الأخير من القصيدة، إذ جاء سياقه مغايراً لسياق النص الأول من حيث تأكيد إثبات الذات

وتوكيد ثقتها بنفسها مقابل القلق والتوتر في النص السابق، ومن حيث النتيجة:

النص الأول	النص الثاني
أنقاد	هذا أنا
تحملني الريح البائسة	ورقة تتجول وراء نفسها
أشبه بورقة ميتة	تسلم قيادها لحكمة الأثير
	ورقة ميتة
	تعبّ الهواء
	وتغزو الصور

فحضور الورقة في النصين، وما يستتبع ذلك من علاقات ظاهرة وخفية بين الصورتين يوضح علاقات التفاعل بينهما، كما يوضح، في الوقت نفسه، بدء منحى الافتراق والتحول نحو إنتاج رؤيا مختلفة وجديدة؛ إذ ليس أدلّ على عودة الحياة إلى الورقة الميتة من الاعتماد على صيغة الفعل المضعّف «تعبّ»؛ إذ يكشف عن احتدام الرغبة والتشبث بعودة الحياة. وامتلاء الرئتين بالهواء، هو امتلاء بسرّ الحياة الذي عاد إلى الورقة الميتة، وسرى في جميع أنحاء الكون، وفي جميع مظاهره التي عمّت، بدورها، كل شيء بتعددها وتكاثرها، فغزت صور الوجود وأشكاله (تغزو الصور) من حيث هي مظاهر للألوهة السارية فيها، ومن حيث هي شواهد وآيات دالة على الحق المتجلي فيها، عندئذ، يبدو الكون في «تضام أجزائه» ومظاهره المتعددة انعكاساً لتلك الحقيقة التي تدفع الصوفي إلى أن يتملى جمالها المقدس، وأن يتجاوز «صور الوجود وأجزاء الكلام وفتح بعضها على بعض نفاذاً إلى السرّ الذي يعمّها جميعاً ويوحّد بينها» (30) (وأنا أجوزه كل آنّ وأنخطف) أمام روعة الحضور وجماله، ليس هناك أبلغ من الصمت (مترعة بنشيدها الصامت). هذا الصمت الذي هو ذهاب إلى عمق وجود هذه الصور والمظاهر في اكتشاف دائم ومستمر. وتحمل صفة «مترعة» الاستغراق في الصمت والامتلاء به إلى درجة الفيض؛ إذ كيف يتحول الصمت إلى نشيد، ويرتبط الضد بضده في علاقة تمنح ثقلاً مميزاً للانزياح عن المألوف، وتجمع بين الإنشاد؛ الذي هو رفع الصوت، والصمت الذي هو إحجام وإعراض عن الكلام، إن لم يكن مرتبطاً بدفع اللغة وراء حدودها المقيّدة، وإنتاج دلالة تشي بصمت يتحول، باستغراقه الفائض، إلى نشيد يعلو ويعمّ المظاهر كلها ؟

2 - بدء الرحلة ووجهة المسار:

بعد عودة الحياة إلى الورقة الميتة، تبدأ رحلة المسار، ويبقى العلو والارتقاء إليه هدف الوجهة والمسار، والطموح إلى تحقيقهما؛ طموح تأتي الوحدة الخامسة من القصيدة على تفاصيله، بتأكيدها حلم العلو عبر فعل (أطلّ)؛ إذ يحدد مكان الإطلالة بشبه الجملة (من عل) والإشراف من العلو بحضور متميز ومتجدد يحملها فعل (أبتكر)، الذي يكشف عن طابع التجربة ومنحها الخصوصية والتفرد، لتحتفظ بنشاطها وحركتها المتجددة في القدرة على الابتكار (أبتكر العالم) محوّلة «كل نهاية إلى نقطة ابتداء» (31) وإلى تجلٍّ فريد دافعه الحب؛ لأن حبَّ الصوفي لصور الجمال هو عين حبه للمعنى الذي ينبض فيها» (32). بهذا المعنى، كان ارتباط حبّ الصوفي لمظاهر التجلي، وعبادته للمتجلي عبرها في عملية من الخلق الدائم والمستمر. هل نشتمّ في هذا الابتكار، الذي تحول إلى قدرة إيجابية فاعلة في التجربة الصوفية، ردّ فعل على الرتابة والفتور وتأثيرهما السلبي على الشاعر في التجربة الوجودية المقابلة؛ تأثيراً ثبّط الهمّة وأوهن العزيمة، وأفقد الثقة بالنفس لتنقاد، من

دون أدنى مقاومة، إلى الموت ؟

إنَّ في علاقة التفاعل التي نتجت عن تقابل الضدين: الرتابة / الابتكار في كلا النصين، كانت قد خلقت في نفس صاحب التجربة الصوفية نوعاً من القوة مقابل الضعف، قيادة النفس مقابل الانقياد وراء ...(هذا أنا ورقة تتجول وراء نفسها)، «وتحويل الموت إلى حالة ممكنة داخل الحياة» أو الحياة الخالدة التي لا تتحقق إلاّ بالموت» (33) .

3 - رحلة العلـو:

نلحظ في رحلة العلو، سيادة ضمير المتكلم (أنا) على الوحدة بكاملها، واستئثاره بالقول عبر الأفعال التي اعتمدها: أهلّ، أحوم، أشبك – أعكس. فهل في اعتماد هذا الضمير إشارة إلى ما يمثله من وحدانية الجوهر الإلهي التي تختفي وراء مظاهر الكثرة في الوجود ؟ أم أنه من قبيل الإشارة إلى الإلهي والإنساني بوصفهما وحدة واتحاداً يمثلان وجهين لحقيقة واحدة؟ أم أنه استحضار للقوة الإلهية في الحيزّ الإنساني «الفرد» أو «الأنا» ؟ (34) .

مما لا شك فيه أن الشعر الصوفي مبنيّ في حيز كبير منه على العلو والتجاوز، لإثراء المركز الإلهي، من جهة، والارتفاع بالجانب الإنساني إلى هذا المركز ليتماهى معه، ويتحقق بصفة الاكتمال من جهة ثانية. كما يقوم على قوة الجذب التي تتخذ اتجاهاً نازلاً من الأعلى لاستعادة حقيقة سابقة؛ بمعنى أن هذا الجوهر الإلهي الذي عزله الإنسان عن نفسه، لا يلبث أن يحاول إعادة الاتصال به، والكفّ عن الانفصال عنه. هذا ما تفسره الأفعال التي اتخذت اتجاهاً نازلاً من الأعلى إلى الأسفل: ففعل (أهلّ)، بتلازمه مع حرف الجر (عليها) يشير إلى الإطلال من علٍ، ويحمل دلالة العلوّ حيث يتوضع القمر (هلّ القمر)، ومن حيث (ينهلّ المطر) وينصبّ من الأعلى.

وفعل أحوم الذي يحمل، في واحدة من دلالاته، الدوران في العلو مع استدامة النظر؛ حال مجموعة من الطير تحوم في السماء لترقب ما في الأرض. والفعلان في موقع علوي يؤهلهما لمهمة تنزل من الأعلى؛ حيث يقطن الجوهر، باتجاه الأسفل (السطوح) حيث توجد حيوات فقدت جذوتها الإلهية بابتعادها عن الجوهر لتضيع في (الأسفل) عالم الواقع المعجون بكثافة المادة، وتتحول إلى مجرد (قطعان من الأوراق الرابضة)، في إشارة إلى نفي الأدمية عنها وإلحاقها بالقطيع، العوام، أو تتحول إلى مجرد (ماء مسجّى)؛ في إشارة ترمز إلى أصل الإنسان الذي «خلق من ماء دافق يخرج من بين الصلب والترائب» (35) لكنه الإنسان الساكن (المسجى في الحجر الصلب) بعد أن فقد أصل الحياة الحقة.

يتبدى التناص هنا في هذا المقطع ظاهراً ومضمراً في آن واحد. فالشاعر يستدعي الورقة الميتة؛ التي تمثل تجربة «فيرلين» الذاتية الوجودية، مقابل مجموعة من الأوراق؛ التي تمثل مجموعة من الحيوات، عبّر عنها رمزاً وإيحاءً بدلاً من التصريح المباشر. فالورقة أصبحت أوراقاً، وبهذا تعميم للتجربة على مستوى الجمع والكثرة، والأوراق تحولت إلى قطعان؛ وهذا مساس بمنزلتها الآدمية والنزول بها إلى مستوى أدنى هو الحيوانية (قطعان)، وهي، بعد هذا وذاك، قطعان ساكنة مقيمة وملتصقة بالأرض، في إشارة إلى الثبات مقابل الحركة، والسكون والموت مقابل الحياة الحقة، إنها الحيوات التي فقدت جذوتها الإلهية، وأصبحت مجرد أجساد خواء، وهذا هو الموت الذي لم يبقِ من الناس سوى «قطعان» رابضة ساكنة.

تأتي هنا – مهمة العلوّ لاستدراك فعل هذا الإنسان الغافل، ومحاولة جذبه إلى الأعلى بإعادة رشده إليه، لاستعادة حياته الأولى الحقيقية الخالدة.

ثم تأتي الأفعال التي تحمل معنى الوساطة ما بين الأعلى والأدنى، في محاولة إحداث تداخل وتشابك بين الطرفين لوصل ما انقطع بين الجزء الإنسان وأصله أو جوهره؛ أي بين ما يشير إليه الشاعر ويكنّي بـ(البياض الأنقى) بما يرمز إليه اللون الأبيض من الإشراق والنور، والجلال والجمال، وتوكيد هذا اللون باسم التفضيل (الأنقى) بما يحمله من تفوق الموصوف بصفته لتميزه في موقعه العلوي، وتفعيل دور التداخل والتشابك بين الأعلى والأدنى بغية العمل على ارتداد الجزء إلى كله والاتحاد به، محققاً تشابك (موسيقى الأعالي) حيث يقطن الجوهر، بـ (أغوار القلب) مركز التأثر والرؤيا عند الجزء – الإنسان، مؤكداً العمق (أغوار) من دون السطح، والباطن من دون الظاهر، مثنياً على دور العمق القلبي في تفعيل الرؤيا ليحقق التشابك غايته بين الطرفين، وتعود الحياة الحقيقية إلى الأجساد الساكنة بوساطة ردّ الفعل (انعكاس البياض الأنقى)؛ رمز الحقيقة الإلهية، في (صفحة الهجير)؛ إذ يبلغ القيظ أشدّه، ويعلو الوهج الحراري صفحة الأرض لتصبح ملساء وأكثر استعداداً لتفعيل الانعكاس؛ انعكاس الأعلى على الأدنى، ويتمّ فعل (أشبك) عمله على أكمل وجه.

4 – رسالة العلـو:

مثلما تكتسب اللغة في التجربة الصوفية أبعاداً إشارية ورمزية، فإنَّ الشاعر كان قد اختزن في لغته الشعرية قدراً كبيراً من العمق الذي يشفّ ويوحي، ويتجاوز الظاهر نفاذاً إلى الباطن، وقد ذهب، مستعيناً بقوة الإحداث اللغوي، إلى خلق الظروف الموضوعية التي تساعد على إتمام مهمة العلو تجاه ما دونه. والوحدة الأخيرة في القصيدة، وعبر الوسيط اللغوي، تحمل عبء هذه المهمة التي تتضمنها رسالة العلو؛ إذ اتخذت شكل آلية تواصل كما يأتي:

المرسل	المرسل إليه	الرسالة	الرامزة	المرجع
العلّو	الصياد المفتقر	رؤية العالم بعين الموت الثاقبة	الرغبة في الهداية (لترى العالم)	التجربة الصوفية برؤيتها لثنائيتي الموت والحياة، الفناء والبقاء

لقد بلغ التفاعل التناصي ذروته في المقطع الأخير من القصيدة؛ إذ جاء بصيغة الخطاب النازل من الأعلى (دونك / خذ – سأدلي) إلى الأدنى (أيها الصياد المفتقر). والخطاب عبارة عن رسالة قيّمة وثمينة في مادتها (أسراب الألاء)، ونورانية في ماهيتها (غصني الشعاع)، وسامية في غايتها (رؤية العالم بعين ثاقبة). وإذا ما توفرت رغبة الإنسان السالك، وانعقد عزمه على رؤية العالم بعين ثاقبة تمتد في مجالها الرؤيوي إلى الأقاصي؛ إذ لا حجاب أمام رؤيتها، تحققت بذلك رؤيا الموت، من حيث هو تصحيح لوضع الإنسان وتقويم اختلاله، وليس من حيث هو هدم وتدمير لحياته، رؤيا قادرة على تحويل الموت إلى حالة ممكنة داخل الحياة.

لقد تبدى التناص في المقطع الأخير من خلال استدعاء الشاعر للورقة الميتة التي كانها «فيرلين»، ولكن على شكل (ورقة في مهب الريح)، وكنى بذكر القنص عن ذكر الموت صراحة، وكشف عن الوجه الآخر للموت تعارضاً مع الموت الوجودي الخريفي.

وصفوة القول أنَّ التناص لدى الشاعر «سليطين» كان قد ظهر في أشكال متعددة:

- حوار تناصي على مستوى الضمائر بتعدد صيغه، ولاسيما بروز صيغة الضمير المفرد المخاطب المتكلم، المعبّر عن التجربة الذاتية لدى كل من الشاعرين؛
- تناص على مستوى الألفاظ والجمل؛
- تناص ضمني جاء نتيجة تفاعل فكري.

ولعلَّ الوظيفة الفنية التي حققها التناص بأنواعه في قصيدة «الحياة على شكل ورقة ميتة» تكمن في محاولة نقل المتلقي، فكرياً وروحياً، إلى أجواء التجربة الإبداعية الصوفية، وجذبه نحو عالمها البديل، وكأنه أمام حلٍّ ممكن وأمام سبيل إلى تحقق آخر محتمل.

الخاتمـــة:

لقد استطاع النص الشعري، من خلال محاولته المتدرجة، تحويل الرؤية الوجودية المادية للموت؛ التي تقف عند السطح من دون العمق، إلى رؤيا صوفية تهتم بالروح، وتتجاوز الظاهر إلى الباطن، إلى الأغوار. كما استطاع، ومن خلال ذلك كله، أن يمتلك فعلاً شعرياً واعياً وهادفاً للتأثير في موقف الآخرين تجاه حيواتهم.

إنه الإنسان الورقة ذات الوجهين؛ فإن اختار الشاعر الغربي أن تكون حياته في الوجه الأول؛ عالم الواقع المادي، فإنَّ الشاعر المشرقي كان قد اختار أن يكون الوجه الآخر للورقة، انطلاقاً من تثمينه وتقديره وإيمانه بهذا الوجه. من هنا كانت نقطة الافتراق بين الشاعرين في رؤية كل منهما لمفهومي الموت والحياة. وإذا افترقت هذه الرؤية بين قطبي الثنائية، فهل يمكن أن يجتمع طرفاها على تجاوز حدود الانغلاق والتقييد في التجربة الشعرية باتجاه الانطلاق وتحرير المعنى من القيود ليصبح الشعر قوة خلق جديد قادرة على الكشف المستمر للأغوار، والانفتاح على أفق المعنى ورحاب التجاوز؟!

مهما يكن من افتراق أو اتفاق في الرؤيتين، فإنَّ شرط الاتفاق بين التجربتين، الشعرية عموماً والصوفية على وجه الخصوص، يتحقق في كثير من الخطوات، نستطيع أن نوجزها في:

1 - الشعر أداة الكشف الصوفي: كان الشعر دائماً أداة الكشف عن أحوال المتصوفة، ووسيلة التعبير عن تجاربهم وأحوالهم ومكابداتهم. ودواوين شعراء التصوف شاهدٌ خالدٌ على ذلك.

2 - حاجة الشعر والتصوف إلى الكشف الدائم: إن عالمي الشعر والتصوف بحاجة إلى الكشف الدائم. وتذهب لغتهما نحو العمق لا السطح، ونحو الباطن لا الظاهر. من هنا كان اقتران الشعر بالتصوف من حيث إن كلاً منهما مأخوذٌ «بهاجس العمق وارتياد المجهول».

3 - اللغة شرط لتأسيس التجربتين الشعرية والصوفية: إن اعتماد تجربتي الشعر والتصوف على اللغة، ليس بوصفها وسيلة اتصال فقط، هو شرط لتأسيس التجربتين. وعلى الرغم من خصوصية اللغة في كل منهما، فهي تتصف في التجربتين أيضاً بأنها لغة إيحاءٍ وإشارة لا لغة تصريح، هي لغة لا تخبر بل تشفُّ وتوحي.

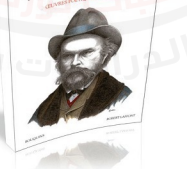
4 - الحاجة إلى تفعيل دور الخيال في التجربتين: فكما أن الصوفي مسكونٌ بهاجس الإبداع والتجاوز، وذلك بدفع اللغة خارج حدودها للارتقاء بها نحو المطلق، كذلك هو الشاعر مسكونٌ بالهاجس نفسه، ومأخوذٌ بدفع اللغة خارج حدودها المعتادة بتفعيل دور الخيال للانعتاق من الواقع المقيد نحو كشفٍ جديدٍ ومتجاوز ومستمرٍ لتغير العالم إبداعياً. ■

المصادر والمراجع

1 – القرآن الكريم.
2 – تودوروف (تزفيتان)، نقد النقد، ت: سامي سويدان، مركز الإنماء القومي، بيروت، ط1، عام 1986.
3 – الحلبي (أحمد طعمة)، التناص بين النظرية والتطبيق، الهيئة السورية العامة للكتاب بدمشق، 2007.
4 – حليفي (شعيب)، هوية العلامات، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط 1، عام 2004.
5 – ساميول (تيفين)، التناص ذاكرة الأدب، اتحاد الكتاب العرب بدمشق 2007.
6 – سليطين (وفيق):
1 – أخضر كالسرير، الهيئة العامة السورية للكتاب بدمشق، ط 1 – 2013.
2 – الزمن الأبدي، دار المركز الثقافي للطباعة والنشر والتوزيع – دمشق، ط 2 2007.
3 – الشعر الصوفي بين مفهومي الانفصال والتوحد، دار الرأي للنشر والتوزيع، دمشق، 2007.
7 – ديمزات (وليام . ك) وبروكس (كلينث)، النقد الحديث، ت: حسام الخطيب ومحي الدين صبحي، مطبوعات جامعة دمشق، 1976 – ج 4.

الدوريـــات:

– مجلة ثقافات – البحرين، وفيق سليطين، رمزية الناي في الشعر الصوفي، 2007.
– مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب بدمشق، العدد: 333 ك2 1999، الأدب على الأدب: جيرار جينت، ترجمة محمد خير البقاعي.



الهوامش

1 - فيرلن (بول) Paul Verlaine، شاعر فرنسي 1844 - 1896.

2 - مجموعة بول فيرلين، من الكلاسيك العالمي، بمقدمة ميشيل بارفينوف، باريس 2011، Verlaine (Paul), Poesies. Preface Michel Parfenove.

3 - سليطين (وفيق) شاعر سوري معاصر.

4 - سليطين (وفيق)، ديوان أخضر كالسرير، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2013.

5 - سليطين (وفيق) الزمن الأبدي، المركز الثقافي للطباعة والنشر، دمشق، ط2، 2007، ص 248.

6 - حليفي (شعيب)، هوية العلامات، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2004، ص 10.

7 - ويليك (رينيه)، تاريخ النقد الأدبي الحديث، ج5 النقد الإنكليزي، ت: عبد المنعم مجاهد، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، عام 2004، ص 345.

8 - انظر مقالة د. وفيق سليطين «رمزية الناي في الشعر الصوفي»، مجلة ثقافات، البحرين، 2007.

9 - انظر ديمزات (ويليام. ك) وبروكس (كلينث)، النقد الحديث، ت: حسام الخطيب ومحي الدين صبحي، مطبوعات جامعة دمشق 1976، جـ 4 - ص63.

10 - المرجع السابق، ص 63.

11 - المرجع السابق، ص 63.

12 - المرجع السابق، ص 63.

13 - شكلوفسكي، أحد أقطاب الشكلانية الروسية، انظر الحلبي (أحمد كعمة) في كتابه «التناص بين النظرية والتطبيق»، الهيئة السورية للكتاب، دمشق، 2007، ص 14

14 - المرجع السابق، ص 16.

15 - - المرجع السابق، ص 16.

16 - المرجع السابق، ص 16.

17 - انظر ساميول (تيفين)، التناص ذاكرة الأدب، اتحاد الكتاب العرب بدمشق، 2007، ص 89.

18 - تودوروف (تزفيتان) نقد النقد، ت: سامي سويدان، مركز الإنماء القومي، بيرق، ط 1.

19 - جنيت (جيرار) طروس – الأدب على الأدب، ت: محمد خير البقاعي، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب بدمشق، العدد 333 ك 1999، ص 60.

20 - المرجع السابق ص 29.

21 - المرجع السابق ص 29.

22 - انظر حليفي (شعيب)، هوية العلامات، ص 10.

23 - سليطين، الزمن الأبدي، ص 250.

24 - انظر المرجع نفسه، ص 248.

25 - انظر المرجع نفسه، ص 250.

26 - انظر المرجع نفسه، ص 250.

27 - سليطين، الزمن الأبدي، ص 244.

28 - المرجع السابق، ص 129.

29 - المرجع السابق، ص 246.

30 - الزمن الأبدي، ص 246.

31 - المرجع السابق، ص 106.

32 - المرجع السابق، ص 114.

33 - الزمن الأبدي، ص 250.

34 - انظر سليطين (وفيق) الشعر الصوفي بين مفهومي الانفصال والتوحد، دار الرأي للنشر والتوزيع، دمشق، 2007، ص 148 - 153.

35 - الآيتان رقم 6 و 7 من سورة الطارق.

بلاغة السخرية في تراثنا العربي

[هشام بنشاوي *]

يعرّف د. شاكر عبد الحميد السخرية على أنها نوع من التأليف الأدبي أو الخطاب الثقافي الذي يقوم على أساس الانتقاد للرذائل، والحماقات، والنقائص الإنسانية، الفردية منها والجمعية، كما لو كانت عملية الرصد، أو المراقبة لها، تجري هنا من خلال وسائل وأساليب خاصة في التهكم عليها، أو التقليل من قدرها، أو جعلها مثيرة للضحك، أو غير ذلك من الأساليب التي يكون الهدف من ورائها محاولة التخلص من بعض الخصال والخصائص السلبية (1)، وهناك من يعتبر التهكم «ليس مجرد أداة أدبية وفنية لصياغة الأعمال الأدبية، بل يمكن أن نقول إنه بمثابة منهج استطاع أن يشكل رؤية للأدباء للحياة ذاتها، وبالتالي فإن استخدامهم للأدوات الفنية المتعددة للتهكم يخضع لهذه الرؤية، فالتهكم يتحكم في كل من الشكل والمضمون، ويمثل ركيزة أساسية تنهض عليها أعمالهم»(2).

* ناقد من المغرب.

وثمة من يعرّف السخرية بأنها لغة: الاستهزاء، واصطلاحاً فن من الفنون الفكاهية، وهناك من يعتبرها أحد أساليب التعبير عن الواقع الإنساني والاجتماعي والسياسي بعين هازئة لا تخلو من النقد، ويعبر بها الشخص على عكس ما يقصده في حالة تهكم واستهزاء. ويعتبر بعض الباحثين السخرية سلاح المسحوقين، لأنها «الثأر السلمي العادل الذي لا يمتلكون أمضى منه، فهو يقوي الثقة بالنفس. وربما لكونه مظهراً لبعض الغرائز الدفاعية – عند الإنسان– والتي اضمحلت بسبب تحضره» (3). وهي بالنسبة إلى عبد النبي ذاكر لا تعني مجرد الاستهزاء والانتقاص من اللامرغوب فيه والمبتذل. إنها بديل أخلاقي وإيديولوجي للا أخلاقي الرديء (4)، ويعتبرها كذلك ملمحاً أسلوبياً حجاجياً مبطناً يستهدف توريط المتلقي في شَرَكِ صِدقية (Véridicité) المَقول، والإيهام باحتمالية المنقول. ولا مجال لفهم ذلك إلا باستبطان السخرية نفسها كمحسّن بلاغي، وكتقنية كتابية حجاجية تتوخى تمرير «حقيقتها» وتسويغها في سياق تواصلي يؤطّر الكتابة والمكتوب له: (الخطاب والمخاطَب). (5)

السخرية صورة بلاغية يريد فيها الساخر أن يقنع متلقيه بالقيم الإيجابية. إلا أن الساخر يريد أن يقنع متلقيه بعكس ما يقول؛ بقوله عكس ما يفكر. تقوم السخرية بالخداع، فالساخر يبرز الشر ليقنع بالخير، يظهر قيمة الخير بنقيضها معتمداً آلية القلب inversion، وتسميه إلينور هجنز «خداعاً مقصوداً» (6)، ولا يسعى المرسل من خلال خطابه الساخر إلى مجرد إثارة المتعة لدى المرسل إليه أو إيهامه والتحايل عليه، بل يسعى المتكلم إلى إقناع متلقيه في السخرية بمشاركته في آرائه ويسعى في ذلك إلى إقناعه باعتماد حجج الإمتاع والإقناع. السخرية هي أكثر من مجرد أداة للاسترخاء، وليست تنميقاً خارجياً للحجاج، وإنما تنتمي إلى بنيته العميقة، وهي أفضل وسيلة لإظهار عدم التوافق بين المتكلم وخطابه... لأن البلاغة تسعى دوماً لأن تجعل من الحجة الضعيفة حجة قوية (7). وتعود السخرية في معناها العام إلى العصور القديمة، أي منذ أن تنامى لدى الإنسان/المبدع، الإحساس بذاتيته، فتبين عيوب خصمه وصب عليها جام نقده. وهي غالباً ما تقترن بظاهرة الهزل والعبث، لذلك حفلت الآداب القديمة بأنواع مختلفة من السخرية، منها الكوميديا والهجاء الانتقادي (Satire).

وفي الثقافة العربية ترد لفظة السخرية في القرآن الكريم غير ما مرة، وهي غالباً ما تأتي في سياق استهزاء الكفار بالمقدسات الدينية، سواء كانت معجزات أو أنبياء أو مؤمنين. أما في لسان العرب فتأتي مرادفة للهزء والضحك والاستخفاف (8). ويؤكد أحد الباحثين «إن الحياة بغير ضحك عبء ثقيل لا يحتمل، وهي بغير فكاهة تثير الضحك جافة مملة مملولة» (9)، لأن «للضحكة فعلاً سحرياً في شفاء النفس؛ لأننا نستطيع – في العادة – بالابتسام والضحك أن نأخذ من الحياة أكثر مما نستطيع أخذه بالتقطيب والعبوس».(10)

وبهذا المعنى ترقى السخرية بالفكاهة «إلى المستوى الأكثر ذكاء ولباقة، فتجعل لها معنى، وتعطيها قدرة خاصة على أن يكون لها هدف، وأن تخدم هذا الهدف، وأن تحتال لتحقيقه، وأن تكون لها إمكانية التأثير. وهي لذلك تتخذ مادتها من العيوب والمثالب التي لا تطيق لها وجوداً، ولا ترضى بأن تتركها تعيش في سلام وأمان، دون أن تدقّ عليها دقّاً خفيفاً أو ثقيلاً، حتى تُنبّه إليها أو تنبِّه فيها عوامل المقاومة وتثير الرغبة في الانتصار عليها»(11). ويدرج فاروق خورشيد تحت مصطلح الفكاهة كل ما يسبب الضحك، سواء أكان هذا الذي يسببه مفارقة لفظية أو عيباً خلقياً، أو خروجاً سلوكياً، أو حدثاً خارجاً عن المألوف أو مأزقاً مؤلماً،

أو تناقضاً صريحاً لمواصفات حياتنا، وسواء كان هذا الذي يسببه طرافة عارضة أو حدثاً مسبباً للسعادة، أو مسبباً للألم المر. وسواء أكان هذا الذي يسببه سخرية لاذعة، أو قدحاً صريحاً أو مجرد ملاحظة طريفة وإيماءة لا تسعد ولاتؤلم على السواء (12) .

لكن تحتاج الفكاهة إلى أن تكون النفس خالية هادئة حتى تبلغ النادرة مبلغها من الضحك، وتستحوذ على القلب. ففي كتابه «الضحك» يشير هنري برجسون إلى «أن مجتمعاً مؤلفاً من عقول محضة، ربما لا يبكي أبداً، ولكن يظل يضحك. أما النفوس المتأثرة دائماً المتصلة بأوتار الحياة، فإنها تهتز للعواطف هزات عاطفية، ولذلك لن تعرف الضحك» (13). ولأن الضحك كحالة سيكوسوسيولوجية وكظاهرة جماعية معدية، إذ نسارع بالضحك قبل معرفة سبب ضحك الآخرين، فلا بد للضحك من جماعة تشترك في انفعال واحد، كما يقول برجسون: «فَلكي يحدث المضحك ما يحدثه من تأثير، لا بد أن يتوقف القلب برهة عن الشعور، لأنه يتوجه إلى العقل المحض، وينبغي لهذا العقل أن يكون على صلة بعقول أخرى، وهذه هي النقطة التي أردنا أن نلفت إليها النظر، فنحن لا نتذوق المضحك في حالة شعورنا بالعزلة، والضحك في حاجة إلى صدى» (14).

ولا يخلو الأدب في أي عصر من العصور من الفكاهة، باستثناء أدب الفكاهة في العصر الجاهلي الذي لم يصلنا، وذلك لندرته بسبب ظروف حياة البادية القاسية والبعيدة عن الترف والنعيم.

لكن في صدر الإسلام بدأت النوادر تظهر في الأدب، خاصة مع بداية حياة الاستقرار التي عرفها العرب في المدن. وظهر في هذا العصر أشخاص مرحون يزرعون الضحك حولهم (15). والضحك نوع من القصاص، كما يقول برجسون، يجعلنا نحاول أن نظهر بما ينبغي أن يكون. (16)

وقد عرف الأدب العربي في مختلف عصوره أنواعاً متعددة من مكونات هذا النسيج الذي نسميه الفكاهة، عرفها في شعره وعرفها في نثره على السواء. وامتلأت دواوين الشعر العربي منذ العصور الأولى بألوان من السخرية بالأعداء حداً وصل بالشعر العربي، أن يكون من ضمن أغراضه الرئيسية فن الهجاء، وهو فن يعتمد على السخرية من الخصم سخرية حادة تخرج بالأمر من حد السخر أحياناً إلى حد الإقذاع والإيذاء.(17) ولما كان الهجاء فناً أصيلاً في حياة الشعر العربي، كانت السخرية لوناً أصيلاً من ألوان الهجاء، فهي من أمضى الأساليب سلاحاً وأشدها إيلاماً للمهجو من أن يهجى بلسان الشتم، والطعن، بالأنساب، واللعن، وذكر العاهات وإن كان مؤلماً، ولهذا كان الصدق من أهم السمات التي يرتسم عليها شعر السخرية، خاصة والهجاء العربي عامة لتحقيق غايته التي وجد من أجلها(18)،وقد بلغ هذا الاتجاه قمته في النقائض التي جرت بين جرير، والفرزدق، والأخطل خلال العصر الأموي، وخلال هذا العصر «نمت الفكاهة في حضن النقائض التي تعتمد على الهجاء المتبادل. فتناثرت النوادر في الأشعار وفي النثر وظهرت شخصيات لطيفة كأشعب وأبي دلامة» (19)

ازدهر فن السخرية وأدب الفكاهة في العصر العباسي، وهو العصر الذي ازدهرت فيه الحياة الأدبية كتابة وتأليفاً، شعراً ونثراً، «كما حفلت الحياة فيها بشتى أنواع الصراعات المذهبية والعقلية. فجاء أدب هذه الفترة ممثلاً لتلك النشاطات بشتى اتجاهاتها وصورها» (20). وخلال هذا العصر ابتدعت شخصيات فكاهية وكتابات ساخرة نذكر منها كليلة ودمنة، «رسالة التربيع والتدوير» و«البخلاء» للجاحظ، المقامات، كتاب «الفاشوش في أحكام وحكايات

قراقوش» لابن مماتي، نوادر جحا وأشعب، أخبار الحمقى والمغفلين، كتب البلهاء والدراويش، «بالإضافة إلى الحكايات الساخرة في ألف ليلة، والحكايات والحواديث الضاحكة التي تحمل إلى جوار ما يملأها من سخرية حكمة الشعب وقوة حسه بالمفارقة والمواقف المتناقضة التي هي سمة الحياة، والتي يخفف إدراكها من جدية معاناة الحياة ومشتقاتها»(21).

السيرة الشعبية:

تجدر الإشارة إلى «أن الأعمال الشعبية المتكاملة والمسماة بالسير الشعبية قد حظيت إلى حد كبير بتغلغل هذه الروح الفكاهية فيها بصورة واضحة ولافتة.. فهذه الأعمال، وإن اعتمدت على أصول حقيقية في البؤرة الرئيسية للأحداث والأبطال، إلا أنها حملت التراكمات الفلكلورية للشعب العربي على مر العصور واستطاعت أن تعكس صراعاته الطبقية والاجتماعية من ناحية، وصراعاته السياسية من أجل البقاء في عالم متطاحن من ناحية أخرى.

وهي إلى جوار هذا كله أعمال تجمع الحس الشعبي المرهف بقضاياه المتجددة وأهدافه التي يلتمس الطريق نحو تحقيقها استكمالاً لوضعه الحضاري- وقياماً بدوره الإنساني في صنع حضارة العالم» (22).

وتكاد لا تخلو سيرة شعبية من سيرنا كلها من وجود الشخصية الجانبية التي هي بطبيعتها شخصية حادة الذكاء، قادرة على توليد الفكاهة، وقادرة أيضاً على خلق المواقف الضاحكة سخرية بأعداء البطل... (23) وتقليد وجود البطل المساعد صاحب الذكاء والحيلة، إلى جوار البطل الممثل للقوة والمهارة الحربية، تقليد قديم بدأ منذ سيرة عنترة بن شداد واستمر في كل السير الشعبية التالية لهذه السيرة، حتى غدا تقليداً متبعاً في كل السير الشعبية العربية القديمة. و«أنجع طريق للتجوال بين الثقافات والعصور المختلفة هو سلوك طريق الحيلة. فقد تكون هي الخاصية المشتركة بين الشعوب عبر الأزمنة والأمكنة. كل ثقافة أخذت حظها الوافر وترجمت حصتها في أدبياتها الشفوية والكتابية» بتعبير نعيمة بنعبد العالي، التي تؤكد أن كتب الهمذاني والحريري والجاحظ وابن الجوزي لقيت رواجاً كبيراً، لا يزال قائماً. يفسر هذا الإعجاب، زيادة على المبررات المعهودة من غنى لغوي وفكاهة ولطف، انطواء هذا النوع من الكتابات على شيء من المكر المختفي في طياتها، مما يجعلها «تفيض» دهاء، دهاء يصادف ذلك الذي ينبع من أعماق الإنسانية، من لاوعيها. تتحدى هذه الكتب الزمن لكونها لا تسقط في تجويفات التهذيب. يكمن الافتتان بها في جمال خبثها وعبثية هزلها. كيد أبطالها ومكرهم هو الذي يضفي عليها جماليتها. ما يجعلها غير بعيدة عن نوادر جحا والنوادر الشعبية المرحة. خبثها يصادف خبث القارئ الذي يتعاطف مع المحتالين ويتمتع بما يقع فيه المغفلون من مكائد. يجد نوعاً من الارتياح لكون الآخر هو الضحية، ما يوحي له أنه أكثر ذكاء. الحيلة تفريج، تخرجنا من الرتابة، هي نوع من فك القوالب، وقلب القواعد، ولو بصفة مؤقتة. ثم هناك نوع من التشفي والاستهزاء بمصير الغير، نوع من السادية الضمنية، نجد فيها متنفساً لحسدنا للآخرين. قد يكشف هذا الإعجاب عن أحقاد دفينة نضمرها للغير، عن خيبات أمل، ورسوب إحباطات. قد تخلصنا الحيلة من نقم عميق على أشخاص قد نحبهم ونخلص لهم ونكن لهم عداوة ماكرة لأنها مقنعة. (24)

وتعتبر نعيمة بنعبد العالي ظرفاء تراثنا العربي شخصيات أنثربولوجية: «نفهم كيف أن جحا، والمكدي، والطفيلي، والصعلوك، وأشعب، وهبنقة، وبهلول، والقاضي المحتال

واللص الذكي، التي هي شخصيات عربية تأخذ جذورها من منابع الأساطير البشرية القديمة، والتي توجد في مختلف أنحاء المعمورة. تتحلى بأزياء الحضارة التي تقيم فيها وتتبناها... شخصيات أنثروبولوجية تتجول بين الثقافات وبين العصور وتحافظ مع ذلك على مميزاتها الأساسية. تأخذ الحيلة كرمز للحياة وكطريقة عيش، وتتلون وتتقمص في شخصيات متعددة دون أن تبلى أو تضمحل ميزاتها». (25)

يعتبر فاروق خورشيد الاهتمام بالشخصيات ذات الطابع الضاحك هو الذي جعل السير الشعبية تحتفي بهم في شخصيات رئيسية في كل سيرة، «فنحن في سيرة عنترة نرى شخصية شيبوب التي تجمع بين الذكاء الخارق وبين التباله والغفلة، وتساويه شخصية عمر الخطاف في حمزة البهلوان، وفي ذات الهمة نجد أمامنا أبو محمد البطال، أو السيد البطال، أو أبو محمد الكسلان الذي لا يتحرك من مكانه، ويأتي من يغير له مكانه «كلما تغير اتجاه الشمس، وهو في هذا يجمع بين الكسل والبلاهة، وبين الذكاء الخارق»، والحس الفكاهي الساخر المرهف. وفي الظاهر بيبرس نجد شخصية شيخة جمال الدين وعثمان بن الحبلي الذي يمثل شخصية ابن البلد المصري بروحه الفكهة، واندفاعه، وسخريته اللاذعة، وألفاظه الخارجة التي سنجد أصداءها في ألف ليلة وليلة وفي علي الزيبق...». (26) ويتطرق خورشيد إلى بعض هذه المواقف الكوميدية – إن جاز التعبير– في السيرة الشعبية، «ويسرع كاتب السيرة فيقدم لنا منظراً ضاحكاً إثر هذا المنظر مباشرة شديد الدلالة أيضاً على شخصية بطله، فعنترة يخالف أوامر أبيه ويخرج لا ليرعى الغنم وإنما ليركب الخيل ويتعلم الطعن بالقصب، ولم يكن أمامه ما يتمرن عليه سوى عباءته وعباءة أخيه يطعنها بالقصب حتى ملأهما بالخروق وجعلهما مزقاً تالفة، ويخشى الصبيان العودة بالعباءات التالفة الممزقة، فيتسلل شيبوب إلى مراقد الرعاة، حيث يبدل العباءتين الممزقتين بغيرهما.. وتحدث الفتنة بين الرعاة حينما يتكرر هذا الأمر، ثم حين يمزق عنترة كل عباءات العبيد، يأخذ شيبوب في إبدالها بعباءات الناس النيام حتى اشتدت الفتنة وكثر الاتهام واللغط، إلى أن يغلب النوم شيبوب يوماً فلا يبدل العباءات الممزقة ويصبح أمر انكشافهما متوقعاً، وينفتق ذهن شيبوب عن كذبة ضخمة يعلل بها تمزق العباءات» (27).

ويحدد خورشيد صفات شيبوب، فهو يستخرج الحيلة من أشد المواقف بأساً لينجو بنفسه والبطل معاً من المأزق، معتبراً كل المواقف التي لعب فيها دوراً رئيساً تتسم كلها بهذه السمات، فهو لا يعرف حدوداً لحيله ولمهاراته، ولا يراعي قيمة لعظيم أو ملك، ويعرف من أمور الخبث فنوناً متعددة، فالاختفاء، والتسلل، والتنكر، والابتكار، وقوة الاحتمال صفاته الأساسية، وتشكل تقليداً متبعاً في باقي السير، وهو ما يسميه مبدعو السير بـ «عيار البطل»، وهو مساعد البطل، تلك الشخصية القادرة على القيام بأعمال لا ترضاها صفات البطل في السيرة الشعبية، وتستخدم كل الوسائل في سبيل النصر، ويطلق عليها كتّاب السيرة «العيارة». ويتوقف فاروق خورشيد عند شخصية «عيار البطل» في سيرة الملك الظاهر بيبرس، والذي يطلق عليه «العياق»، وهو هنا «عثمان ابن الحبلي»، الذي يحذر وزير مصر الظاهر بيبرس من التعرف عليه وإدخاله في خدمته، لكن هذا المنع هو الذي يجعل الظاهر بيبرس يسعى إلى البحث عن عثمان بن الحبلي ليأخذه في خدمته، وتلعب الصدف دورها حتى يلتقي بيبرس بعثمان ويحاول عثمان الغدر ببيبرس إلا أن هذا الأخير تغلب عليه وضربه ضرباً موجعاً.

ويؤكد خورشيد أن السخرية في الحوار أهم ملامح سيرة

الظاهر بيبرس، وهو ما يميزها عن غيرها، ولا يساويها في هذه الظاهرة إلا سيرة علي الزيبق، «ولعل هذا يعود بالدرجة الأولى إلى أنها تكتب عن شخصيات مصرية وهي في الأجزاء الساخرة تتحول إلى أعمال يقوم ببطولتها أولاد البلد المصريين من الحسينية، من سياس وعطارين وخضرية وحمامين وحلوانية وأصحاب حرف، ويخضع كاتب السيرة لحوارهم ومنطقهم فيمتلئ حواره بالسخرية والفكاهة اللفظية ذات الدلالات المرة الجارحة، كما رأينا في الحوار بين سايس ومملوك، وحين يحاول ببيرس العثور على عثمان ويعرف عنوانه في حارة المراغة والقبر الطويل، ولا يغفل كاتب السيرة هنا الفرصة في العبث ببطله الأعجمي وسط حواري مصر، فيسأل واحداً عن العنوان: «قال ببيرس لرجل سائر في الطريق: يا أبي أين المراغة التي فيها القبر الطويل؟ فقال له الرجل يا شلبي أنا ما ليش قبر لأني على قيد الحياة ولا لي قبر طويل ولا قصير.. فقال له يا أبي هذا اسم حارة بتاع سايس، فقال له: يا سيدي أنت لسانك تركي وأنا ما لي معرفة بالتركي» (28).

ونتفق مع فاروق خورشيد في أن السير الشعبية مليئة بالمقومات الكاملة للأعمال الدرامية، فالفكاهة فيها تعتمد على الشخصيات والموقف والحوار، وهي أيضاً تتدرج من الطرافة البسيطة إلى أن تصل إلى الموقف الساخر المعقد شديد التعقيد الذي يمزج الفكاهة الساخرة المرة، بالحس التراجيدي الإنساني المرهف (29).

طرائف عربية:

جدير بالذكر أنه لم يختص كتاب بأعينهم بأخبار الظرفاء والحمقى ونوادرهم، بل ألف فيها العلماء ورجال اللغة وغيرهم من أصحاب المؤلفات الجادة، وقد جمع بعضها السيد عبد الحليم محمد حسين في كتابه «السخرية في أدب الجاحظ»، سراج الدين محمد في كتابه « النوادر والطرائف.. الفكاهة في الأدب العربي»، وقد اخترنا منهما بعض الطرائف العربية على سبيل الاستئناس، حتى نخدش جدية تناول موضوع هزلي:

* دخل رجل على القاضي «الشعبي»، وامرأته معه في البيت، فقال: أيكما الشعبي؟ قال الشعبي: هذه (وأشار إلى امرأته). فسخر منه لغبائه، لأنه لم يفرق بين الشعبي وزوجته.

* جاء رجل إلى «بشار بن برد»، فسأله عن منزل رجل ذكره له، فجعل «بشار» يصفه له، ويفهمه، فأخذ الضرير الشاعر الرجل بيده، ومشى به يقوده إلى أن بلغ منزل الرجل، وهو يقول:

«أعمى يقود بصيراً، لا أباً لكم/ قد ضلَّ من كانت العميانُ تهديه».

فلما وصل إلى منزل الرجل، قال له هذا منزله يا أعمى.

* كتب المنصور إلى زياد بن عبدالله الحارثي أن يقسم مالاً بين القواعد والعميان والأيتام. فدخل عليه أبو زياد التميمي، فقال: أصلحك الله. اكتبني في القواعد. فقال له: عافاك الله، القواعد هن النساء اللواتي قعدن عن أزواجهن، فقال: اكتبني في العميان. قال: اكتبوه فيهم، فإن الله يقول: «فإنها لا تعمى الأبصار، ولكن تعمى القلوب التي في الصدور». قال أبو زياد: واكتب ابني في الأيتام. قال: نعم من كنت أباه فهو يتيم.

* دخل يزيد بن منصور الحميري على «بشار» وهو واقف بين يدي «المهدي» ينشده شعراً، فلما فرغ من إنشاده أقبل عليه «يزيد» وقال: ما صناعتك يا شيخ؟ فقال له: أثقب اللؤلؤ. فضحك «المهدي» وقال لـ «بشار»: اغرب، ويلك، أتنادر على خالي؟ قال «بشار»: وما أصنع؟ يرى شيخاً أعمى قائماً ينشد الخليفة مديحاً، فيقول له: «ما صناعتك؟»!

* قال «أشعب»: مررت بامرأة تصنع طبقاً، فقلت لها: بالله عليك، زيدي فيه ووسعيه. قالت: لماذا؟ قلت: لعله أن يهدى إلي فيه شيء، ولأن يكون كبيراً يسع كثيراً خير من أن يكون صغيراً.

* قيل لـ «أشعب»: أرأيت أحداً قط أطمع منك؟ قال: نعم، كلباً تبعني أربعة أميال على مضغ العلك.

* قال أشعب: أضجرني الصبيان يوماً، فأردت أن أشغلهم، فقلت لهم: إن بموضع كذا عرساً، فامضوا إليه. فلما مضوا ظننت أني صدقتهم، فتبعتهم.

* حدث بين الأعمش وامرأته جفوة، فسأل بعض الفقهاء أن يرضيها ويصلح بينهما، فدخل الرجل إليها، وقال لها: إن «أبا محمد» شيخ كبير، فلا يزهدنك فيه عمش عينيه، ورقة ساقيه وضعف ركبتيه، ونتن إبطيه، وبخر فمه، وجمود كفيه. فقال له «الأعمش»: قم قبحك الله، فقد أريتها من عيوبي ما لم تكن تعرفه!

* حضر أعرابي مجلس قوم فتذاكروا قيام الليل، فقيل له: يا أبا أمامة، أتقوم الليل؟ فقال: نعم. قالوا: ماذا تصنع؟ قال: أبول وأرجع وأنام.

* قال عثمان بن درّاج الطفيلي: مرت بنا جنازة يوماً، ومعي ابني، وفي الجنازة امرأة تبكي، وتقول: الآن يذهبون بك إلى بيت لا فراش فيه ولا غطاء ولا وطاء ولا خبز ولا ماء. فقال ابني: يا أبي إلى بيتنا والله يذهبون.

النـــوادر:

النوادر حكايات شعبية مرحة كما يعتبرها د. عبدالحميد يونس، أو كما تعرفها د. نبيلة إبراهيم: «والنادرة هي الأقصوصة التي لا تطول إلى درجة الحكاية الهزلية، ولا تقصر إلى النكتة» (30). وفي الأغلب تتصف بالعموم فهي تحكي حديث الجماعة وقلما تعرض لأفراد بعينهم إلا ما ندر. ولذا نجد أنفسنا نتذوق روحها ونضحك كما يضحك أي جيل قبلنا أو بعدنا لأن فيها مسحة إنسانية تجعلها تصلح لجميع العصور. وفيها من النقد الساخر ما يرشحها لتكون تعبيراً عن كل زمان (31)، و«توجد في الأدب الفصيح أو الرسمي وجودها في الأدب الشعبي، وتعد من المراحل الأولى للإبداع القصصي بما يجتمع فيها من الكلم الذكي المعتمد على سرعة الخاطر، أو الحدث الجارح، أو العبارة اللاذعة» (23). إنها البلسم الشافي – في مأساة الحياة- الذي يغرس في أعماق نفوسنا أروع البسمات فلا يتزلزل المرء عند مواجهة المواقف الصعبة أو الحرجة أو أمام أعقد الأمور وأخطر المشكلات، فتتبدد حينئذ الرهبة التي يحسها وهو يتصارع معها، الأمر الذي يعيد إليه التوازن النفسي ومن ثم التوازن العقلي فيكون بمقدروه أن يتخذ الموقف الصحيح حيالها، دون أن تقضي عليه مهما كانت.

وهذا الدور للنوادر أقرب ما يكون – كما نعلم- إلى الدور الذي يلعبه فن «الكاريكاتير» المعاصر في حياتنا. ومما له دلالته القومية والفنية – في هذا المقام- أيضاً أنه على الرغم من أصالة الشخصية الجحوية في أدبنا الشعبي – من حيث الواقع التاريخي- لم يكن كله من تأليف أو إبداع جحا، (أبي الغصن دجين بن ثابت الفزاري) بل كان تعبيراً جمعياً من إبداع الشعب العربي بعامة، ترسيباً للتجربة، ونزوعاً إلى السمر في وقت معاً. فأعلن على لسان جحاه- الرمز أو النموذج أو المشجب الفني- تأملاته في الحياة والأحياء، ومواقفه من الواقع الإنساني، وتصوراته السياسية والاجتماعية، ورؤيته للقيم والمثل والمعايير كما ينبغي أن تكون، في صياغة جمالية، توسلت فيها بقالب أو شكل فني مميز هو فن الحكاية المرحة، أو ما عرف في بيئاتنا الأدبية باسم النوادر، وبخاصة تلك التي اتخذت

من جحا بطلاً محورياً لها (33). وتتمثل عبقرية «الفلسفة الجحوية» أو بالأحرى عبقرية الشعب العربي في أمرين: أحدهما: في أسلوب هذه الشخصية في المواجهة، حين اكتشفت بعبقريتها أن المأساة يمكن أن تتحول إلى ملهاة، في ضوء الحالة النفسية التي نواجه منها وقائع وأعباء الحياة، فاندماج الإنسان - كما نعلم- في بؤرة الحدث أو الموقف يضنيه، وخروجه وفرجته عليه يسري عنه، وقد يضحكه، وهكذا استطاع جحا أن يكابد الحياة، ويضطرب فيها، وأن يخلق من نفسه شخصاً آخر بعيداً عن الأول، يتفرج عليه ويسخر منه. وهكذا تحولت المأسي عنده إلى طرائف وملح - ذات طابع إنساني- تخفف عنه وتسري عن أفراد الشعب العربي تأسياً به... والآخر، في «تنميط» هذه الشخصية.. فلم يكن الحمق أو الغباوة السمة الغالبة عليه ولكنه التحامق أو الذكاء الباحث عن جوهر الحقيقة (34). ويرى د. رجب محمد النجار أن النادرة الجحوية - في التراث العربي- تشمل أو تجمع بين الحكاية المرحة بالمفهوم الفلكلوري الحديث والنكتة، وتشترك معهما في الوظيفة التي لا تقتصر على «رصد طموح الشعب وآماله ورغباته في تغيير قيمه الاجتماعية والسلوكية والأخلاقية المرفوضة، مثلما هي رصد لطموحاته السياسية والاستعلاء فوق دواعي القهر الاجتماعي أو الكبت السياسي... في فترات بعينها، تزدهر أو تخبو خلالها، وربما تعدلت وظائفها كذلك... ولهذا يرى الكثير من الباحثين أن مثل هذا النوع من النوادر والحكايات المرحة- هي فرع من فروع الحكايات الشعبية بعامة- طعناً في وضوح على موقف الشعب من أحواله السياسية والاجتماعية معًا، ذلك أن الشعب حينما أبدع حكاياته لم يبدعها للتسلية والترفيه فحسب، أو لأداء وظيفة مبهجة في حياته اليومية فقط، بل إبداعها لينقل من خلالها ما يريد أن يقوله مباشرة، وليصور فيها أخيلته، وليقدم من خلال سرد أحداثها وقائع الحياة والشخصيات كما يتخيلها، أو كما هي بالفعل، أو كما ينبغي أن تكون» (35).

الشعر الشعبي:

في قراءته للمشهد السوسيوثقافي في العصر المملوكي، يلمح د. النجار إلى أن المجتمع الشعبي اضطر إزاء المحن والأحداث الجسام التي ألمت به وفشله الدائم في مواجهتها من ناحية وعجزه عن تحقيق شخصيته ووجوده تحقيقاً إيجابياً - بعد أن جرده ظالموه من إمكانيات الرد، ولظروف تفوق قدرته- إلى أن يلوذ بالسلاح الوحيد الذي لا يمكن لأحد أن يجرده منه — وهو لسانه - وإن قطعوه أحياناً (...)، ولكن عبثاً حاولوا القضاء على روح السخرية أو الفكاهة عنده، كما اضطر إلى الخروج النفسي من هذه المحن والكوارث بالفكاهة والتندر والسخر، ملاذاً ومهرباً ومخرجاً ومتنفساً وعزاءً واستنكاراً... في آن.. فلقد استطاع الوجدان القومي العربي، الذي يجمع بين الذكاء اللماح والتهكم الساخر، أن يدرك بفطرته وفطنته أن المأساة يمكن أن تتحول إلى ملهاة، ذلك أن موقف الإنسان -كما نعلم من أعباء الحياة - ليس هو الذي يحدد الفرق بين المأساة والملهاة، بين التناول الجاد والتناول الهازل ولكن الزاوية النفسية التي ينظر منها هي التي تحدد هذا الفرق وكلنا نعلم -أيضاً- أن الاندماج في الموقف الصعب أو الحرج يضنيه ويضخم قضاياه ويعقد مشكلاته، ولكن خروجه منه- حين لم يكن منه بد- فرجته عليه يسري عنه وقد يضحكه ويدفعه إلى السخر منه والاستعلاء عليه، ومن هنا تتجلى الحكمة الشعبية العملية في مأثوراتنا الشعبية الساخرة التي سوف تبقى صمام أمن وعصا توازن ووسيلة تعبير وذوق في آن في تلك المعركة الضارية أبداً بين

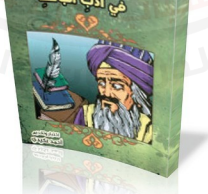
القوة المستبدة الباطشة والشعب الأعزل، الذي فرض عليه المستبدون حجب الصمت والكبت، وعلمه ظالموه الحذر والخوف وصون اللسان، لكنهم في الوقت نفسه فرضوا عليه ممارسة السخرية المستترة أحياناً والصريحة أحياناً أخرى، ولذلك فسوف يبقى صاحب الحق الأعزل- مادام يمتلك روح الفكاهة والسخرية- دائم السخر والتندر بكل حاكم ظالم وسلطان مستبد، وذلك لتحقيق نوع من السلوك السياسي، والاجتماعي، والاقتصادي المتوازن بين كل ما هو كائن وما ينبغي أن يكون، حفاظاً على صميم كيانه النفسي والاجتماعي (36). ويلفت الباحث انتباهنا إلى أن «أدب الفكاهة في التراث لم يحظ بحقه من الاحترام والبحث الأكاديمي في دراساتنا الحديثة.. فإنه من باب أولى أن الفكاهة في التراث الشعبي لم ينظر إليها بعدُ كما ينبغي أن تكون.. وهذه تشكل بدورها صعوبة أخرى..» (37)، بينما حظي الأدب الشعبي العربي باعتراف الصفوة السياسية والأدبية والعلمية في العصور المملوكية، فعرف طريقه إلى قلوب السلاطين والنقاد والمؤرخين والكتاب والأدباء والشعراء (ويندر أن تجد شاعراً ذاتياً من شعراء الصفوة في هذه العصور لم ينظم الشعر الشعبي بفنونه السبعة المختلفة التي كان يطلق عليها آنذاك الفنون الملحونية أو الأدب العاطل (عن الإعراب) على الرغم من أن نصف هذه الفنون كان يستحسن فيها الإعراب، ولأول مرة ينبري كبار الشعراء والكتاب في التأليف في هذه الفنون، من مثل صفي الدين الحلي الذي وضع أول كتاب وصلنا في هذه الفنون، ونعني به كتابه «العاطل الحالي والمرخص الغالي في الأزجال والكان وكان والقوما والموالي»، ومن مثل كتاب «بلوغ الأمل في فن الزجل» لابن حجة الأموي، ومن مثل كتاب «الدر المكنون في سبعة فنون» لابن إياس، المؤرخ المعروف والشاعر الشعبي غير المعروف (38)... وإذا كان العصر المملوكي عصر رواج الأدب الشعبي العربي عامة، فهو أيضاً عصر ازدهار الأدب الشعبي الساخر، خاصة في جميع أنماطه وأجناسه الفنية شعراً ونثراً. فإلى جانب ازدهار فنون الشعر الشعبي، ازدهر كذلك فنون النثر الشعبي «مثل الفنون القصصية التي تضم الحكايات الشعبية المرحة وحكايات الشطار وحكايات الملافيق وكتب النوادر والطرائف وحكايات المجون والخلاعة والهزل والخراع فضلاً عن رواج التأليف في المقامات الشعبية الساخرة والرسائل القصصية الهزلية وحكايات الحيوان الهزلية... إلخ، وكذلك هنالك الفنون التمثيلية الشعبية (خيال الظل) والفنون الملحمية الشعبية (السير الشعبية)وغيرها (39) .

النكتـــة:

يعرّف د. شاكر عبد الحميد النكتة بأنها «شيء فكاهي يقال بطريقة معينة من أجل إحداث التسلية أو إثارة الضحك، غالباً ما تكون في شكل لفظي شفاهي مختصر يجري سرده أو حكايته خلال تفاعل اجتماعي مرح أو ساخر، وتقوم على أساس المفارقة» (40). وتفرق نبيلة إبراهيم بين النكتة وسائر أنواع الفكاهة، مشيرة إلى أن الألفاظ الدالة على الفكاهة كثيرة، منها المزاح، واللمز، التندر، والحكاية الهزلية، وأهم لوازم النكتة الإيجاز، والفرق بين السخرية واللمز جوهري، فاللمز تهكم بموضوع بعيد ، «أما السخرية فهي نقد لاذع يحمل علاقة عاطفية قوية بين الساخر وموضوع سخريته. والساخر يكون واعياً بسخريته إلى درجة أننا نحس بكل ظلال التجربة منذ إحساسه بعدم الرضا حتى مرحلة التعبير عن هذا الإحساس.. حقاً إن اللمز قد يكون قادحاً، ولكنه لا يشير إلا إلى ما يحمله الشيء من عيب. وأما السخرية فهي لاذعة لأنها تكشف

عن الإحساس العميق بعدم الاقتناع من ناحية، وهي تتعرض لنقد الموضوع بطريقة ساخرة من ناحية أخرى..» (41). كما تختلف النكتة عن الحكاية الهزلية وعن اللمز، فهدف النكتة أعمق من مجرد الوصول إلى الحل اللغوي أو المعنوي المثير للضحك؛ «فهي فضلاً عن أنها تكشف عن حالة عدم الاقتناع، تشير إلى علاقة نفسية عميقة بين الساخر وموضوع سخريته.. أما المزاح فهو ينبع من لحظة مرح يعيشها الإنسان بقصد التخفيف عن متاعبه النفسية. وقد يصل إلى حد النكتة إذا نجح في اختيار الألفاظ ذات المغزى المزدوج وفي إصابة المعنى بالتلميح السريع..» (42). وتعتبر الباحثة أن النكتة كسائر أشكال التعبير الأدبي الشعبي، تعبر عن حب الشعب للحياة، والإقبال عليها والرغبة في أن يعيشها كيفما تكون، وهي لا تلغي هذا الواقع وإنما تسخر منه. فعالم النكتة هو عالم المرح والسخرية، وذلك في مقابل عالم الجد والصرامة الذي يعيشه الناس. وطبيعة عالم المرح أنه يلغي العلاقة بين التوقع والنجاح وبين الممكن والواقع، وبين الشيء وما يحيط به. وهو يلغي هذه العلاقة بأن يخلع عليها طابع اللعب والسخرية، وبأن يجعل الإنسان يقف على بعد منها. والنكتة تختلف عن أنواع الفكاهة الأخرى في أن كل ذلك يتحقق في النطاق الذهني وحده. ويمكننا بناء على ذلك أن نقول إن النكتة مرح ذهني، ومن أهم خصائصها ذلك الكشف المفاجئ عن المعنى المزدوج (43).

وتخلص د. نبيلة إبراهيم إلى أن أنواع الفكاهة متعددة، وكلما كانت الفكاهة أكثر غنى من ناحية الفكر وأكثر تعقيداً من ناحية الشكل، كانت أكثر فعالية في المجتمع. والنكتة تقف في قمة كل أنواع الفكاهة من حيث تعقيدها وعمق فكرتها، ومن حيث إبرازها لدافعين فطريين في الإنسان، هما دافع خلق الشكل ودافع الضحك (44). ■



الهـوامـش

1 – د.شاكر عبد الحميد، «الفكاهة والضحك (رؤية جديدة)»، سلسلة عالم المعرفة، ع.289، الكويت، يناير2003، ص. 51.

2 – نبيل راغب، «الأدب الساخر»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998، ص.45.

3 – د.عدنان عبيد العلي، «السخرية في المنظور النفسي»، مجلة «العرب»، القاهرة، عدد4/3، يناير/ فبراير 1998.

4 – عبدالنبي ذاكر، «استراتيجيات السخرية في رواية إميلشيل» ، مجلة «فصول»، القاهرة، م.12،ع.2، 1993.

5 – عبدالنبي ذاكر، «السخرية والحجاج»، موقع وزارة الثقافة المغربية.

http://www.minculture.gov.ma/index.php?option=com_content&id=297:abdenbi-dakir-ironie-et-argumentation&Itemid=153

6 موسوعة المصطلح النقدي / المفارقة : د. سي ميوك، ترجمة: عبدالواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، المجلد الرابع، بيروت، ط.1، 1993، ص 30. نقلاً عن العمري أسيا، «البعد البلاغي والحجاجي للسخرية من منظور التداولية» (أخبار الحمقى والمغفلين أنموذجاً)، نقلاً عن منتديات تخاطب

http://www.ta5atub.com/t9298-topic

7 – نقلاً عن العمري أسيا، م.س.:

Alain Lempreur. 1991: L'argumentation. collectif ; Michel Meyer. université libre de Bruxelles. centre européen pour l'étude de L'argumentation. édition margada.PP 108-109.

8 – علي كرزازي، «استراتيجية الموقف السخري عند أبي نواس»، مجلة «فكر ونقد»، الرباط، ع.14. ديسمبر 1998.

9 – أحمد محمد الحوفي، « الفكاهة في الأدب: أصولها وأنواعها»، دار نهضة مصر، القاهرة، د.ط، 2001. ، ص. 10.

10 – زكريا إبراهيم، «سيكولوجية الفكاهة والضحك»، مكتبة مصر، القاهرة، د.ت، ص. 109.

11 – حامد عبده الهوال، «السخرية في أدب المازني»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1982. ص16.

12 – فاروق خورشيد، «عالم الأدب الشعبي العجيب»، دار الشروق، القاهرة، ط.1، 1991، ص. 181.

13 – هنري برجسون، «الضحك»، ترجمة سامي الدروبي وعبدالله عبد الدايم، دار الكاتب المصري، 1948، ص.16.

14 – هنري برجسون، م.س، ص. 17.

15 – سراج الدين محمد، «النوادر والطرائف.. الفكاهة في الأدب العربي»، دار الراتب الجامعية، بيروت، د.ت، ص.6.

16 – هنري برجسون، م.س، ص.22.

17 – فاروق خورشيد، م.س، ص 182–181.

18 – انتصار حسين عويز، «فن السخرية عند جرير»، مجلة مركز دراسات الكوفة،العراق، ع. 15 ، 2009.

19 – سراج الدين محمد، م.س. ص.6.

الهـوامـش

20 – وديعة طه النجم، «الفكاهة في العصر العباسي»، مجلة «عالم الفكر»، الكويت، م.13، ع.3، 1982.

21 – فاروق خورشيد. م.س. ص.183 (بتصرف).

22 – م.س ص.184.

23 – م.س.ص.184.

24 – نعيمة بنعبد العالي، «في البدء كانت الحيلة»، مجلة «فكر ونقد»، الرباط، ع.11، سبتمبر 1998.

25 – نعيمة بنعبد العالي، م.س.

26 – فاروق خورشيد، «الموروث الشعبي»، دار الشروق، القاهرة، ط.1، 1992، ص.166–165.

27 – فاروق خورشيد، «عالم الأدب الشعبي العجيب»، ص187.

28 – م.س. ص.191.

29 – م.س.ص.195.

30 – د.نبيلة إبراهيم، «أشكال التعبير في الأدب الشعبي»، دار نهضة مصر، القاهرة، د.ت، ص. 184.

31 – وديعة طه النجم، م.س.

32 – د. عبدالعزيز شرف، «الأدب الفكاهي»، الشركة المصرية العالمية للنشر– لونجمان، القاهرة، ط.1، 1992، ص.102.

33 – د. محمد رجب النجار، «جحا العربي»، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ع.10، أكتوبر 1978، ص.8–7.

34 – النجار، م.س، ص.9–8.

35 – صفوت كمال، «مدخل لدراسة علم الفلكلور»، الكويت، 1967، ص.137.

36 – د. محمد رجب النجار، «الشعر الشعبي الساخر في عصور المماليك»، مجلة عالم الفكر، الكويت، م.13، ع.3، أكتوبر 1982، ص. 70–69.

37 – د.محمد رجب النجار، م.س، ص.71.

38 – النجار، م.س.ص.71.

39 – م.س، ص. 73.

40 – د. شاكر عبد الحميد، م.س، ص.55.

41 – نبيلة إبراهيم، م.س، ص. 182–181.

42 – م.س، ص. 182.

43 – م.س، ص. 178–177

44 – م.س، ص. 191.

«من ماري إلى آليس ...» المرأة واستحقاق نوبل

[زينب ابراهيم الخضيري *]

(يتطرق ماركيز إلى خرافة شعبية مفادها أن الحائزين على جائزة نوبل لا يعيشون أكثر من 7 أعوام بعد نيلها، أو تصيبهم مصيبة تعرقل حياتهم، حيث مات 22 كاتباً من بعد حصولهم عليها. ويستشهد بوفاة البيركامو بعد عامين من حصوله عليها، وكذلك البريطاني ونستون تشرشل. ويكمل سخريته وتهكمه بنقل ما قاله الفيلسوف جان بول سارتر عندما سئل عما إذا كان نادماً على رفضه الجائزة، فقال على العكس فقد أنقذت حياتي).

* كاتبة من السعودية.

جائزة نوبل اسم فخم ، لامع ومغرٍ، جائزة تداعب أحلام كل باحث وعالم وأديب، فما بالك بمن يحصل عليها ، فلم يكن الفريد نوبل مخترع الديناميت باعتقادي عادلاً عندما حصر جائزته في ستة فروع وهي : (الطب، السلام، الأدب، الفيزياء، الكيمياء، الاقتصاد) فهناك اكتشافات واختراعات عظيمة في مجالات أخرى أثرت البشرية. والفريد نوبل (Alfred Nobel) ولد في 21 أكتوبر 1833، وتوفي في 10 ديسمبر 1896. هو مهندس وكيميائي سويدي. وكان قد اخترع الديناميت في عام 1867م، ومن ثم أوصى بكل ثروته التي جناها من الاختراع إلى جائزة نوبل التي سُميت باسمه: جائزة الفريد نوبل. وفي تاريخ الجائزة كان هناك لغط كبير حول بعض الشخصيات التي حصلت عليها وهي لا تستحقها مثل توماس شيلينغ، وروبرت أومان، إلاّ أن الأغلبية أثرى الجائزة بأعماله الفكرية، والأدبية، والعلمية، وأهمية الجائزة بالنسبة لمن يتلقاها بالإضافة للقيمة المادية فإنها تجعله يتخطى حدود وطنه إلى العالم، مما يترك بصمة مؤثرة على مسيرة علوم واكتشاف البشرية، بالإضافة إلى مكتسبات شخصية، منها تناول سير الفائزين الذاتية ، وترجمة أعمالهم إلى لغات .

والتساؤلات التي تساورني دائماً: إذا كان الرجل العربي حضوره باهت في المشهد الجوائزي العالمي فكيف هو حال المرأة العربية؟ ولماذا انحصر فوز المرأة خصوصاً في الجوانب العلمية في السنوات الأخيرة؟ ولماذا تقدمت المرأة الأفريقية مقارنة بالمرأة العربية رغم الظروف المتشابهة؟

يقال إن (نوبل هي جَدَّة الجائزات ، وأمهنّ الأكثر صموداً، وأطولهن عمراً).

سبقت الغربية، والأفريقية، والآسيوية أختها العربية في مجالات كثيرة، فمن الرئاسة إلى الحصول على جائزة نوبل الذي بدأ مشوارهن معها منذ أن نالتها ماري كوري مرتين، إحداهما في الفيزياء عام 1903 . وإن كان مبرراً تفوق الغربية على نظيرتها العربية نتيجة التقدم الشامل للغرب مقارنة بالعالم العربي، فإن الأمر يبدو مثيراً للتساؤل بخصوص الأفريقية والآسيوية، حيث إن كثيراً من بلدان الفائزات يشتركن في الظروف العامة التي تعيشها الدول العربية، بل يمكن اعتبار بعض الدول العربية ذات إمكانات وثروات تؤهلها للريادة التنموية أكثر من تلك البلدان مجتمعة! ما يعني أن المسألة تتعلق بالبنية الذهنية أكثر منها بالثروات القومية.

يقول الدكتور وجدي زيد أستاذ الأدب الانجليزي بجامعة القاهرة إن أي متابع لسياسة منح الجوائز يجد أن هناك بعدين للجائزة: أولهما التفوق الفعلي وأيضاً هناك البعد السياسي، والحقيقة أننا كعرب لم نعرف كيف نسوق أنفسنا للعالم وأن نسعى للتفوق من أجل إبراز أدبنا وهويتنا. الحقيقة الملاحظة هو غياب المرأة، و هذا انعكاس واضح للسنوات الماضية التي كان الرجال أنشط فيها من النساء في المجالات العلمية والأدبية، غير أن الواقع في طريقة للتغير، فالجائزة لا جنس لها ولا دين، ولكن من يحكم قواعد إعطاء الجائزة هو مدى المساهمة الجادة في فروعها الست. لجان نوبل ومؤسساتها ترحب بحصول النساء على الجوائز ولا تمانع في ترشيحهن، ولكن يبقى الإنجاز هو معيار الحصول عليها. ومن خلال النقاش القادم سيتضح حقيقة هذا الكلام المثالي ربما! خاصة وأن الجائزة يتدخل الذوق فيها بميدانين (جائزة الآداب) والمصلحة (جائزة السلام).

صحيح ما أشار له الدكتور بخصوص تقدم الرجل على المرأة، لكن ذلك لا يلغي السؤال: هل في كل هذه السنوات لا يوجد من النساء من يستحققن الجائزة في المجالات المختلفة غير اللواتي فزن؟! أليس إسهام المرأة العلمي والأدبي وفي مجالات السلام، خصوصاً

في السنوات الأخيرة، يستحق أن يكون تمثيلهن في هذه الجائزة أوسع- عالمياً وحتى عربياً- إذْ نرى في أحسن الحالات فوز امرأتين لا أكثر! من عدد فائزين يتجاوز أحياناً عشرة فائزين، لا ننادي هنا قطعاً بمنطق (الكوتا) ولكنه تساؤل نراه مشروعاً.

في البداية يجب الاعتراف أن هناك أسباباً عامة تبعدنا نحن العرب وتقصينا عن جائزة نوبل :

يرى الأديب عبد الوهاب الأسواني أن اللغة العربية حاجز، لأنها لغة محلية. أيضاً القارئ الغربي لا تهمه قضايانا، لذا لا يقرأ الأعمال العربية المترجمة إلا قليلون، أما قضايانا نحن فتبدو مضحكة لهم. أيضاً العربي يحمل معاداة للغرب، لذا من الصعب على القارئ الغربي أن يتفاعل مع نص يحمل له ولقومه نوعاً من الكراهية.

هنا يثير الأسواني عدداً من الملاحظات الهامة، لكنها تبقى نسبية، فلا يمكن إطلاق وصف «اللغة المحلية» على اللغة العربية ، لكن اللغة العربية من اللغات العالمية التي أقرت في هيئة الأمم المتحدة، ولها حضور عالمي، ولا شك أن الجوائز المختلفة تراعي ولو «بروتوكولياً» ذلك الأمر، علاوة على أن كثير من الفائزين خصوصاً في المجال الأدبي الذي تلعب فيه اللغة دوراً هاماً ليس ممن يتكتب باللغات الأساسية. أما بخصوص ما أثاره بخصوص تلقي القارئ الغربي ومدى اهتمامه بقضايانا فهو توصيف دقيق، ما يدعونا إلى التفكير الجدي في انتقال خطابنا الأدبي من مجرد خطاب تقريري لواقعنا إلى خطاب يستثمر واقعنا لتوجيه خطاب ورسالة عالمية.

ولو نظرنا إلى المجالات الأكثر حصاداً للجائزة من قبل النساء، وهي الأدب والسلام، فإننا نتساءل عن سبب سبق الغربية، والأفريقية والآسيوية لأختها العربية في هذا المجال، ولماذا تغيب المرأة عن الحصول على الجائزة العلمية ؟ في الواقع يجب أن لا ننسى أنه حتى عالمياً المرأة متأخرة مقارنة بالرجل، لذلك فإن طريق المرأة العربية وعر جداً، فالمرأة في العالم العربي لم تأخذ فرصتها مثل أخيها الرجل، ولازالت ترزح تحت دائرة انتزاع حقوقها المسلوبة وفرصة الاعتراف بها وبمنجزاتها الضئيلة، ناهيك عن الجو العام في العالم العربي من ضعف للمنجز الفكري العربي. ففي الوقت الذي نجد جامعات الدول المتقدمة تحظى بالمراتب العليا قياساً إلى الجامعات العربية، وتتطور مختبراتها وتواصل الأجيال المجهودات السابقة، ويقدم لها الدعم المالي الملائم، نجد الجامعات العربية مبنية على الارتجال ومؤسسة على المقاربة الأمنية، ولا تهتم بالبحث العلمي في أي مجال ؛ فما بالك بالمرأة وانجازاتها وإبداعها، ونحن نعلم مكانة المثقف في بلده العربي، والرقابة الصارمة على الكتب، وكيفية تنقلها بين الدول العربية، وكم النسخ المطبوعة، ونعلم علم اليقين قيمة المؤلف والمثقف في وطنه العربي، فالثقافة والأدب كحرفة لا يكفل المكانة لحاملها، إذا كان هذا حال المثقف الرجل فما بال المرأة المثقفة والأديبة. ولا ننسى أن الحقوق الأدبية غير محفوظة، ومستوى القراءة في العالم العربي. والحقيقة أن تخلفنا كعرب في المجالات العلمية شيء واقع بسبب غياب استراتيجية البحث العلمي، ونعرف أن الفائزين بجائزة نوبل ينتمون إلى بلدان تنفق المال الكثير في البحث العلمي والاختراع، ومن المعروف أن الجوائز الخاصة بالعلوم التطبيقية تكون غالباً معايير التحكيم فيها واضحة ومتعارف عليها لدى جميع العلماء والباحثين، بدليل أن هذه الجوائز تعطى لجنسيات كثيرة، أما العلوم الإنسانية ففيها جزء كبير سياسي، فعندما تبتعد الجائزة، عن العالم العربي لأنه يوجد معايير تحكيمية للجائزة، وإذا كان الرجل نصيبه ضئيلاً في الفوز، فما بالك بالمرأة؟

لكن، هل غياب الضوابط والمعايير وحده كاف؟! أم أن على حراكنا الكمي أدبياً هناك ضعف وخلل كيفي! وفي المقابل، حتى تلك الأعمال التي تراعي شروط الجودة الأدبية، أليست أعمالاً ضيقة الأفق؟! إذ لا تكفي جودة العمل الفنية لحصوله على جائزة بحجم نوبل، إذْ لا بد أن تكون ذا رسالة عالمية وأهداف تتجاوز القطر والمحيط.

أما السلام ففي ظرفنا الراهن لا يمكن التعليق، فالأمور كما ترون وتعيشون جميعاً، غير أنه رغم سوداوية الواقع يبقى هناك بصيص أمل في المبادرات التي تهدف إلى حقن دمنا المهدور، والتي يمكن أن تجد صدى وترشح لجائزة نوبل للسلام، ولنا في تجربة الرباعية في تونس خير دليل، تلك الجهود من أجل تكريس السلم ودعم مسيرة الانتقال الديمقراطي، أفتكت تونس جائزة السلام في وقت حساس تمر به الأمة العربية قاطبة.

هذا يدفعنا إلى استعراض نماذج من الأدب النسائي في أفريقيا وآسيا غير العربية –على سبيل المثال–، يلاحظ أن هناك تبايناً بين المنتج الأدبي والثقافي النسائي من دولة إلى أخرى، حسب ظروف الدولة واتصالها بالعالم الخارجي، كما أن الفنون والآداب في أفريقيا وآسيا لا تقتصر على الأشكال المعروفة في الدول المتقدمة، فهناك كثير من الإبداعات التي هي نتاج الفطرة والبيئة، وهي من إبداع المرأة، كما هي من إبداع الرجل.

ورغم عدم ظهور الأديبات النسائيات الأفريقيات والآسيويات بشكل بارز على المستوى العالمي، باستثناءات قليلة، مثل الأديبة الجنوب أفريقية نادين غورديمير، التي فازت بجائزة نوبل للأدب عام 1991، فهذا لا ينفي عدداً كبيراً من قصص التراث والأمثال الشعبية والمراعي والحرف اليدوية التي تشارك في إبداعها النساء في دول أفريقيا وآسيا. ■

أصداء فلسفية في قصص عبدالله خليفة *
مجموعة «جنون النخيل» نموذجاً

[صبري مسلم حمادي *]

لم يكن القاص البحريني عبدالله خليفة * مبدعاً في مجال الفن الروائي وفن كتابة القصة القصيرة فحسب روائياً، بل كان إعلامياً ومفكراً وكاتب مقالة، وله آراء في مجال السياسة، والفكر، والأدب، والنقد.

ومن المؤكد أن الروائي الفنان عبدالله خليفة يدرك جيداً بأن الأفكار المباشرة في العمل الفني يمكن أن تطيح به وذلك لأن وظيفة الفن وأدواته وأسلوبه الخاص في عرض رؤاه الفكرية تتخذ منحى آخر وتستند إلى منطق مختلف يقف على النقيض من الطرح السافر للأفكار الذي يمكن أن يقسر السياق الفني على استيعاب ما يبدو ثقيلاً عليه، أو مختلفاً عن نسيجه.

* باحث من العراق مقيم في أمريكا.

وينطبق هذا تماماً على الفن السردي إذا ما أثقلت الأفكار كاهله وبدت متناشزة مع وعي الشخصيات أو نمو الحدث أو طبيعة الحوار. بيد أن هذا لا يعني خلو الأثر الإبداعي من موقف ضمني من الحياة والكون والإنسان، وهو مما يستقى من غضون ذلك الأثر الفني عامة وإلا بدا أثراً تافهاً. صحيح أن بعض النظريات والمدارس الأدبية تجرد الفن من وظيفته الأخلاقية أو الاجتماعية وتنسب إليه وظيفة جمالية صرفة، ومن ذلك نظرية التعبير ونظرية الخلق، إذ تتخذ النظريتان موقفاً مقارباً في هذا الشأن. (1) ومن المعروف عن البنيوية أنها تناهض المعنى عامة في بعض طروحاتها. (2)

والفن القصصي بوجه عام ينفرد بتقنية مرنة يمكن أن تستوعب الأفكار عبر نسيجها السردي الذي يعكس بالضرورة صورة للحياة وإن شكلتها المخيلة الفنية وتدخلت في تفاصيل حياة شخصياتها، وحركة هذه الشخصيات داخل البناء القصصي وفي إطار عنصر الحدث وركيزته الزمكانيـة، وربمـا في مونولوج الشـخصيات ودايولوجها، وهما اللذان يعطيان انطباعاً نابضاً عن الشخصيات داخل النص السردي.

ويمكن أن يستشف الموقف الفكري من خلال الجملة السردية المنعكسة على وعي السارد، وبذلك يتوحد الموقف الفكري ذو الطابع الفلسفي في كثير من الأحيان مع وجهة نظر السارد التي قد ترد بأسلوب ضمير المتكلم إشارة إلى أن كل أحداث السرد وشخصياته من وحي التجارب الخاصة للسارد، وإما أن يرويها بوصفه إحدى الشخصيات التي تتكلم عن غيرها من الشخصيات داخل النص، وإما أن يسرد بوصفه رقيباً عليماً بكل شيء. (3) ولا يخفى الجانب التقني في وجهة النظر، بيد أن هذه الدراسة تنصرف إلى جوهر المضمون ومحوره الأساسي الذي ارتكز إليه العمل الإبداعي برمته.

وفي مجموعة (جنون النخيل) للقاص عبدالله خليفة تتجلى سطوة الأفكار وسلطتها داخل النص، وبما يرد منعكساً على وعي شخصياتها، وهي تشي برؤية خاصة للحياة والإنسان وبما ينسجم مع منطلق هذه الدراسة.

يستقى من (دايولوج) الشخصيتين المحوريتين في قصة (الموت لأكثر من مرة واحدة) موقفان متضادان، تقف على طرف منه شخصية المحامي المثقف في مقابل شخصية المتهم الجاهل. ويشي ظاهر المشهد القصصي بخلاف حقيقته، إذ يبدو تطوع المحامي المثقف من أجل الدفاع عن المتهم المعدم على أنه موقف إنساني. يخاطب المحامي شخصية المتهم الذي تطوع للدفاع عنه:

«لقد جئت للدفاع عنك... ماذا تقول؟

كيف تدافع عن نفسك؟

هتف المتهم: لا أريد دفاعاً،

سأله المحامي: هل كنت فعلاً هناك؟

صمت قليلاً، ولم يكن بإمكانه أن يمسح دموعه...كان المكان فارغاً، لم أشاهد أي طفل، وحين جاء التوقيت رأيتهم يدخلون وكنت بعيداً.

قال المحامي بصرامة: يجب أن لا تردد هذا الهراء أبداً، كف عن البكاء، أنت لم تفعل أي شيء.

أجاب المتهم: ليس ثمة فائدة الآن، لقد وقعت اعترافي

رد عليه المحامي: تستطيع أن تقول كلاماً آخر في قاعة المحكمة» (4) .

ويكاد المحامي ينجح في دفاعه عن المتهم، على الرغم من تأكده من أنه مدان وبما لا يدع مجالاً للشك، كان المحامي يردد: «أنت لم تكن هناك، انظر كيف تتحدث بعض الأوراق عنك، هذه قضية كبرى، لا بد أن يكون فيها ضحايا من الأبرياء» (5).

وتأتي المفاجأة / المفارقة من الجاني ذاته الذي كان يسترجع وعبر مونولوج شرس يغلي في أعماقه صورة الأم «التي أوصلت صغارها إلى المجزرة، كانت عروقها أشبه بجذور الأشجار الكبيرة اليابسة... وكان يتطلع إلى المنتجر وكأنه يموت في داخله، رفعت رأسها فرأت المكان أنقاضاً ودخاناً، وركض هو وغبار دموي يملأ أعماقه... كان قلب الجاني قد بدأ يتفتح عن ينابيع وارتجافات عميقة، فكر: كيف ستعيش في بيتها وحولها ذكريات الصغار وظلال ضحكاتهم وتذكارات أعيادهم؟ لو أن اثنين منهم بقيا في البيت، حينئذ بدأ دمع غزير يتدفق من عينيه». (6).

فنلمح أصداء بعيدة من شخصية راسكولنيكوف في رواية (الجريمة والعقاب) للروائي الروسي ديستويفسكي، نلمسها من خلال تلك الشذرة الكامنة في مكان ما في ذات الإنسان وأعني بها الضمير، ولم يمنع تألق تلك الشذرة قلة ثقافة الجاني، بل إن القصة تنطوي على إدانة ثقافة التبرير واختلاق المعاذير، وهذا النص يحفز ذلك الكائن الأثيري (الضمير) وينميه كي يرقى بالإنسان إلى مستوى إنسانيته، ويفخر بها بعيداً عن مجرد الخوف من القصاص في هذه الدنيا أو في الآخرة وعلى حد سواء، بمعنى أن السجية الخيرة لا تعدم حضورها حتى في أعماق المجرمين، وأن الثقافة لا تعدو كونها واباً ولكنه لا يثمر حين يصطدم بسطح صخري صلد يحتفظ بالثقافة على أنها مجرد وعاء معبأ بالمعلومات التي تعينه على السفسطة وتبرير الأخطاء (شخصية المحامي).

والسفسطائية مدرسة إغريقية كانت مغرمة بالتبريرات والمغالطات التي تحيل الأبيض حالك السواد، وبسيل من الألفاظ والكلمات، ولحين ظهور الفيلسوف الإغريقي سقراط الذي دشن مرحلة جديدة في الفلسفة الإغريقية إذ أعاد للألفاظ والعبارات مفاهيمها المحددة، وعرف بحواره الذكي القادر على أن يولد الحقيقة من أذهان الرجال.

وفي قصة (جنون النخيل) التي تحمل عنوان المجموعة يتنكر الإنسان للطبيعة الخيرة المتمثلة بعماتنا النخلات وهن يمددن جذورهن العميقة في باطن الأرض السبخة فيتماسك التراب ويصمد الساحل أمام سطوة أمواج البحر العارمة، ولكن الإنسان بطمعه وحماقاته يسعى إلى هلاكه حين يجور على بيئته بل يدمرها بغية الربح العاجل القائم على اجتثاث النخلات الباسقات عميقات الجذور في أعماق الأرض، حينئذ يتخلخل توازن الأرض، «ترنح ولم يسقط شاعراً بضربة مؤلمة على ظهره، ثم جاءت هزة مدوية أخرى، وبحلق في الفضاء مرعوباً، كانت النخلات تنقذف في الريح، والغبار، والنار، وتصطك بالجدران». (7)

ويمهد عبدالله خليفة لهذه النهاية في قصة جنون النخيل منذ استهلال القصة، «هذا ليل كثيف تطل فيه عيون السمك الميت، وتبدو أبنية الفندق العملاق مثل الأشباح الساكنة أو قطع الشطرنج الضخمة... الأبنية الكثيرة الهائلة على الشاطئ الطويل أصابها الخرس والعماء اللوني، وبدت جزءاً من ظلمة البحر الكثيفة». (8) في مقابل حميمية النخيل ولطفه وعطائه، «حكى له العجوز قصصاً انتشرت مثل الأحلام في حضرة النخل المتنفس عصافير ونسمات، زعم أنه نخل عتيق، يعود غرسه إلى آدم، كانت نواة أولى من بلح وحشي ألقاها في الماء، وكان البحر وقتذاك يملأ كل هذه الأرض، فراحت النخيل تصنع اليابسة، وينتشر طلعها فوق البحر، فيبزغ البشر والزهر والثمر». (9) مما يشي بتعاطف السارد مع الطبيعة النقية، وهذا السارد من نوع السارد العليم الذي يحيط بأسرار النص ويوجه أدواته الفنية.

وفكرة تمجيد الطبيعة الخيرة متجذرة في النفس الإنسانية، بيد أن الرومانسيين أشاعوها بوصفها موقفاله مقوماته وأسسه،

حتى أن جان جاك روسو وهو من أوائل الرومانسيين يدعو إلى نبذ المدنية والعودة إلى أحضان الطبيعة. (10) ومن هذا المنطلق يرفض الرومانسيون أي تشويه للطبيعة من شأنه أن يعكر صفو مائها أو هوائها أو يحجب ألق شمسها، كالأبنية الإسمنتية الشاهقة والمدن المكتضة بالمصانع والنفايات وسحب الدخان المنبعث منها، وينطبق هذا على وسائل النقل المعاصرة وضجيجها.

وتقترب قصة (النوارس تغادر المدينة) من القصتين السابقتين من حيث إنها تمجد الطبيعة النقية التي تعني الملاذ، وإن ورد هذا في سياق سردي مختلف، يرد عبر وعي السارد داخل النص وبضمير الغائب «يغفو ويصحو ويسمع آلات الحفر تهدر في عمق التربة، وتنخر صفائح الحديد في الساحة، وتهدر خلاطات الإسمنت طابخة الهدوء والطيور، الأرض تتقلقل والعلبة الخشبية تهتز وتتصدع، والنوارس تصطدم بالجدران تقضمها أسياخ الحديد والعجلات، ويغفو رائياً نفسه فتى يجذف في الماء، وسحابات بيض تفتت المرئيات، ويتحول إلى طائر يصفق بجناحيه في فضاء غريب مرير». (11)

فتكون النوارس شاهداً على مأساة بطل القصة، الصياد الشاب الذي فقد قدرته على المشي، حينذاك لم يجد في سوى الطبيعة ونوارسها معادلاً فنياً لمأساته، فكأنه فينيق جديد ينبعث من الركام كي يعيد إلى الطبيعة بهاءها، فهي التي ستنتصر في آخر المطاف، وربما مسحت الطبيعة في سورة غضب طارئ أو زلزال مدمر كل ما أنجزه الإنسان وما سينجزه عبر ما قد يدعى بالمسيرة الحضارية للإنسانية جمعاء.

وتشهد قصة (ميلاد صحوة) ضمير بطلها الكاتب الذي كان يمسخ الحياة ويزيفها من خلال كتبه ومسلسلاته، أو أنه يبسط الحياة حد السذاجة والتسطيح، يصرخ فجأة «كتب خاوية، مسلسلات فارغة لوثتني، حين أردت أن أكتب قصة قريتي وعرضت أفكارها على المعني بالأمر، حدق في مذهولاً وصاح: ألا تزال بقايا الهلوسة في دمك؟ وحين حملت إلى أمي نقود مسلسلي الأول، أغلقت الباب في وجهي، ثم ماتت وأنا في مهرجان»، (12) مما يعيد إلى الأذهان نداء السجية الصافية التي يعلو صداها فجأة – وكما حصل لبطل قصة (ميلاد) – على صخب الأفكار المصطنعة والأخيلة الهلامية التافهة، لقد نجح بطل القصة في إقناع من حوله بموهبته وعبر كيان براق يلهي الناس ويسليهم بعيداً عن واقعهم ومعاناتهم، ولكن فطرته الصافية وعمق انتمائه يحدثان ثورة ذاتية تنبثق من داخله عارمة وحقيقية. والمفارقة هنا أن هذه الصحوة تقابل بالسخرية والرفض من محبيه وزملائه ومن المعجبين بفنه الزائف، فيكون هاجس قصة (ميلاد) هو أن يحترم الكاتب كلمته وأن لا يتناقض مع ذاته، وببساطة: أن يكون كاتباً حقيقياً ذا رسالة، تمتع وتعلم في آن واحد.

وتتناهى إلى أسماعنا أصداء (إرادة) شوبنهاور الفيلسوف الألماني الكئيب في قصة (الأخوان)، وانسجاماً مع البؤرة ذات الطابع الفلسفي التي انطلقت منها ونسجت حولها، فالشخصيتان حبيب وجعفر هما أخوان، ولكن أحدهما المتهم والآخر القاضي، وقد زجهما النص وعبر سياقه السردي في زاوية في غاية الحرج، إذ لم يبق سوى أن يتلو أحدهما قرار الحكم «كانت القضية قد اقتربت من نزيفها الأخير، وتجمعت كافة الأدلة، والأشياء، واللحظات، والأصوات، والكلمات لتلتهم المتهم، ولم يبق سوى أن ينطق هو لتتدلى جثة أخيه في الهواء». (13)

وبغض النظر عن تعقيدات فلسفة شوبنهاور، بيد أن ما يستشف منها ومما له صلة بقصة (الأخوان) للقاص عبدالله خليفة أن العقل قد يبدو أحياناً وكأنه هو الذي

يقود إرادة الإنسان، ولكنه بذلك كالذي يقود سيده، فالإرادة من وجهة نظر شوبنهاور هي الرجل الأعمى القوي الذي يحمل على كتفيه الرجل الأعرج المبصر (العقل)، فنحن لا نريد شيئاً لأننا وجدنا أسباباً له، ولكننا نحاول أن نجد أسباباً له لأننا نريده. يقول شوبنهاور: «لا شيء أكثر إثارة للأعصاب عندما نحاول إقناع إنسان بالأدلة العقلية والبراهين المنطقية، ثم يتضح لنا أخيراً أنه لم يفهم، وسوف لن يفهم... ومن هنا يتضح عدم فائدة المنطق، ولم يتمكن أحد إطلاقاً من إقناع أحد بالمنطق، وحتى علماء المنطق أنفسهم يستخدمون المنطق وسيلة لكسب العيش فقط». (14)

فإذا عكسنا هذه الفلسفة على قصة (الأخوان) فإننا نلمس التجسيد الحي لإرادة الأخوين كليهما، تأمل هذا النص: «قال جعفر: ماذا تفعل بنفسك يا حبيب، أية عيشة فسق وفجور هذه؟ ما هذه الزجاجات والنسوة شبه العاريات والشباب المائعون... ومنعته خطوط ضوئية مائعة ولاذعة في عقله من الكلام الهادئ:

– وماذا تريدني أن أحيا، مثلك أنت، تعيش مثل البهيمة، أكل وحرث ونوم، أبصر الدنيا كيف تعيش؟ ملأت البيت بالعيال حتى اختنقت باللقمة». (15) وبهذا يختار كل شقيق خط حياته المختلف، ولا يلتقيان إلا في هذه المحطة المأزق، فكأنهما قابيل وهابيل معاصران، ولكن في هذه المرة يظهران في إهابين مختلفين. ولم يشأ عبدالله خليفة أن يضع خاتمة حاسمة بل تركها لمخيلة القارئ. ترميزاً إلى أن الإنسان هو الحيوان الوحيد الذي له القدرة على أن يختار طريقه الخاص وبناء على إرادته، ومن هنا نلمح الحكمة من إثابته أو عقابه، ولو لم يكن كذلك إذن لبطلت فكرة الثواب والعقاب أو بدت في هذه الحالة ضرباً من العبث بل الظلم. لقد كان حبيب بطل هذه القصة مؤهلاً وبإرادته كي يلقى المصير الذي آل إليه في خاتمة القصة، إنه اختار طريقه بوعي منه تماماً وكما فعل أخوه الذي يقاسمه بطولة هذه القصة.

ولكي يعبر عبدالله خليفة عن زيف الأفكار وسراب الإيديولوجيات فإنه يضع عنواناً لقصته (بعد الانفجار) الذي يشي بانفجار الفقاعة التي كان يؤمن بها بطل القصة حسن انسجاماً مع تركيبته الذهنية وجبلته النفسية، وأما الفقاعة فإنها كمال، وهو العراب والأب الروحي لبطل القصة حسن، بل إنه يتقاسم البطولة مع حسن، من حيث كونه نمطاً بطولياً آخر، إذ يجيد نسج الأفكار ويحترف صياغتها وتغليفها وتسويقها، ولكنها – أي الأفكار هذه – ما إن تتعارض مع مصالحه الشخصية وأناه المتضخمة حتى يفتضح أمره. يخاطب كمال تلميذه وصنيعة أفكاره حسن الذي لجأ إليه هارباً مطارداً:

«هيا اهرب من النافذة، وسوف أبلغ بعدئذ، لا يمكنني أن أتحمل وجودك إلى الأبد هنا، حطم النافذة وسوف أقول إن أحدهم تسلل إلى بيتي...

ألست أنت الذي دعوتني إلى ذلك؟

أنا، بماذا تخرف أيها المجنون؟

أجل أنت.

وهل لديك أي دليل على هذا؟

صمت حسن بذهول ورعب، تأمل هذا الزمن الذي تغدر بك فيه أصابعك وكلماتك، ثلاثون سنة في خدمة العقارب، لماذا؟ لماذا لم ينتبه؟ لماذا يعيش الآن في زاوية بين النار وخنجر أبيه الروحي؟ هل يستطيع أن يعيد فتات جسد الحارس أم شظايا ماضيه وعقله؟ ألم يعد مذاق الموت لذيذاً؟» (16) ونستعيد كلمات فولتير الساخرة «اليقين حالة سخيفة ومضحكة» (17) عبر منولوج حسن الذي وقع في شراك الإيديولوجيات.

ولسنا ننكر أن الأفكار إنما هي إنجازات على درب المسيرة الإنسانية، بيد أن ثمة من تكون هذه الأفكار هي لعبته المفضلة وفرصته في التسلق إلى أهداف أنية لا صلة لها بهذه الأفكار البراقة، بل قد تقف على النقيض منها. إن البطلين في قصة (بعد الانفجار) مزاجان أو نمطان يتطرق الخلل إلى كليهما، وقد أنسنهما القاص عبدالله خليفة عبر شخصيتي حسن وكمال المتناقضتين، وإذا كان النص القصصي عادلاً حين عاقب كمال بعقوبة الموت وبسلاح صنيعته حسن فإن الحياة – وهذا أمر يؤسف له – لا تعاقب المتاجرين بالإيديولوجيات والأفكار، بل غالباً ما يصلون إلى غاياتهم بمؤازرة المغفلين والمنقادين. ألم يلتف نابليون بونابارت على مبادئ الثورة الفرنسية وخطفها باتجاه طموحه في الحكم والسيطرة على أوروبا؟ وحول بسمارك الألماني فلسفة نيتشه عن السوبرمان وإن «القوة هي الفضيلة والضعف هو الرذيلة» (18) إلى ما يخدم رؤيته القومية حين وحد ألمانيا؟ في حين أساء هتلر إلى ألمانيا بل إلى الإنسانية جمعاء حين استنتج من فلسفة نيتشه ما يلائم مزاجه العنصري المتطرف!

ولا ريب في أن الأفكار الجديدة والإيديولوجيات البراقة ذات تأثير سحري، ويخشى منها على الأمزجة المتطرفة والطباع المنقادة والقائدة على حد سواء والتي غالباً ما تتجه بعيداً عما يعزز إنسانية الإنسان ويوثق آدميته.

وتكرس قصة ياقوت في مجموعة (جنون النخيل) للقاص البحريني عبدالله خليفة فكرة نسبية الأفكار وكونها في كثير من الأحيان غطاء لمصالح الذات وضرورات الحياة الآنية، وإلا كيف نفسر هذا الانقلاب في شخصيتي بطلي القصة (ياقوت وخالد) بحيث يظهران في إهاب النقيضين منذ استهلالة القصة. يخاطب ياقوت خالداً بقوله:

لأبيك في ذمتنا دين قديم من أيام الغوص، وكان أبي يدفع لتسديده بانتظام لوالدك رحمه الله... وانقطع سنوات... ابتسم خالد ورد:

أي دين؟ وأي غوص؟ يا أخي، هذا ماضٍ اندثر إلى غير رجعة. ويرد عليه ياقوت: كلا يا عمي كلا، هذه أموال في الذمة ولا بد من قضائها، النار ستلتهم أجسادنا، ويغدو رزقاً حراماً. (19)

وتفضي قصة ياقوت إلى خاتمة تتناقض تماماً مع هذه الاستهلالة، وبما يتناسب مع اختلاف الظروف والسياقات للشخصيتين كليتهما، ونستغرب من منطق خالد هذه المرة إذ يقول لياقوت «كف يا ياقوت، هذا الكلام يقودك إلى النار، إن الذمة..».. (20) فنلمس هنا فاجعة الفكر المطلق واليقين الذي لا يتطرق إليه الشك، وإذا كانت النسبية وعلى يد عالم الرياضيات آينشتاين قد امتدت إلى بعض الحقائق العلمية، فإن الأفكار النظرية أحرى بأن تطبعها النسبية بطابعها لا سيما حين لا يكون لها رصيد من القناعة المطلقة. إن الذات الإنسانية لا تستجيب إلا للأفكار التي لها صدى خاص ينبع من داخلها، صحيح أن الفيلسوف كانت يعتقد بأن الحقيقة مطلقة من حيث الثبوت واليقين، بيد أن الدراسات الحديثة التي قام بها بيرسون في إنجلترا وماش في ألمانيا وسواهما أثبتت بأن جميع العلوم حتى الرياضيات نسبية في حقيقتها. وأصبح العلم يقنع برجحان كفة الاحتمال دون أن يطالب بحقيقة مطلقة. (21)

وما ينطبق على الأفكار والمبادئ والعقائد ينطبق تماماً على الأخلاق بمعناها الفلسفي وعلى منظومة القيم ومعايير المجتمع، فهناك نقيضان من نوع آخر تعبر عنهما قصة (رجب وأمينة) للقاص البحريني عبدالله خليفة. وشخصيتا رجب وأمينة تنتميان إلى مرجعيتين مختلفتين حد التناقض، «أمينة نبتت في بيت ظبية التي كان أزواجها

المتعددون والمتعاقبون يؤلفون مدينة عمل، فهذا حلاق، وذاك صباغ، وهؤلاء نجارون وبقالون وأولئك صيادو سمك وحفارو قبور..». (22)

وربما أحال نص قصة (رجب وأمينة) إلى سطوة الحظ في حياة الإنسان أو لنقل المصادفة التي يرى فولتير أنها محور لكل شيء في حياة المخلوقات، فالمهم في كل العصور أن تهتبل الفرصة، فإن لم تفعل فإن ثمة من له الاستعداد ليفعل ذلك.(23)

وبعد ذلك يأتي دور الثقافة التبريرية ذات الطابع المكيافيلي، وهي التي تحيل الخطأ إلى صواب والرذائل والسقوط تضحيات وإنجازات، المهم أن تنجح وأن تصل إلى مأربك، ولا يهم بعد ذلك أسلوب الوصول وكيفية النجاح.

وتستحيل الأفكار والمواقف إلى لعنة داخل سجن الذات لدى محسن بطل قصة (عند التلال) للقاص عبدالله خليفة. ومحسن هذا ذو مزاج متطرف لا يطيق الآخر المختلف، ويبرر سعيه لتصفية الخصم جسدياً تحت شعارات مستقاة من ثقافة القتل وحسم الصراع إلى الأبد. لقد خطف منولوج محسن الحدث خلفاً كي يسترجع سيرة قرين له «وذات مرة وبينما هو يسير باتجاه المسجد، توقفت سيارة طويلة قربه، ونزل زجاج نوافذها بنعومة، وبان رجل نضر متألق في مقعدها الخلفي، وقال: ألم تعرفني يا محسن؟ أين هذا الرجل من زاهر العتيق، الفتى الأجرد، خيزرانة البرية وأرنبها الجائع؟ يواصل زاهر كلامه: تعال اركب معي لنتحدث قليلا، فيجيبه محسن: لا يمكن أن أجلس معك أبداً أنت لعنة هذه البلدة، وقريباً ستحل صاعقة كبرى تخسف بك تماماً. نزل زاهر وصاح: من تحسب نفسك؟ أنت رجل ظهر بيته الكبير من التمائم والتعاويذ وقطع ذكور الرجال وإخفاء النساء عن النور، أنت خنفساء عتيقة تدب على ظهورنا وتمص دماً منذ الأزل».(24)

وحسناً فعل النص حين عاقب بطله محسن بالموت بدلاً عن نقيضه زاهر الذي يقاسمه بطولة قصة (عند التلال)، لأن الثاني لم يخطر في ذهنه أن يتخلص من محسن بالطريقة ذاتها، وأن يبرر هذا بشعارات واهنة. ومن هذا المنطلق فإن شخصية محسن هي التي تستأهل الموت بامتياز انحيازاً من النص صوب ضفة العدالة التي قد لا تتحقق في واقع الحياة في كثير من الأحيان.

وآية ما ذكر أن القاص البحريني عبدالله خليفة يمتلك رؤية واضحة لأفكار عصره، وقد ظهرت أصداء في مجموعته القصصية (جنون النخيل) لفلسفات هذا العصر وعبر أدواته الفنية من مضامين، وأحداث، وأمكنة، وأزمنة، وشخصيات، وأبطال، وحوارات. فثمة تمجيد للطبيعة في مقابل غزو العمران والمدنية. وهناك اعتراف بدور الإرادة الإنسانية في مقابل فكرة القدرية، فضلاً عن إعلاء شأن السجية الإنسانية الخيرة وتشخيص ثقافة السفسطة وتبرير الأخطاء وبالأسلوب المكيافيلي، وقلب الحقائق، وتلغيز البديهيات، إضافة إلى إدانة ثقافة القتل وتصفية الآخر المختلف بأفكاره أو معتقداته، مع زخم من الأفكار الأخرى مثل هشاشة اليقين المطلق وخطورة الإحساس الزائف بامتلاك الحقيقة. وثمة توكيد على سرابية الأفكار والإيديولوجيات الفقاعات، وعلى نسبية الأخلاق وآنية بعض القيم، ويحرص القاص عبدالله خليفة على أن لا يظل بأفكاره بأسلوب سافر، بل تلتحم الأفكار بأدواته الفنية وعبر حرفية قصصية لا تخفى. ■

الهـوامـش

(*) القاص البحريني عبدالله خليفة ، جنون النخيل، مجموعة قصصية، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة 1998 ، وللقاص عبدالله خليفة الذي افتقدته الأوساط الأدبية والإعلامية على الصعيد البحريني والعربي روايات متعددة منها: اللآلئ والقرصان والمدينة والهبرات، وأغنية الماء والنار، وامرأة والضباب، ونشيد البحر والينابيع، وعقاب قاتل، وسواها ، كما أن لديه مجاميع قصصية كثيرة منها: لحن الشتاء والرمل والياسمين ويوم قائظ وسهرة ودهشة الساحر وسواها ، فضلاً عن مقالات منوعة في مجال السياسة والفكر والنقد الأدبي.

(1) د. شكري عزيز الماضي ، في نظرية الأدب ، دار الحداثة ، بيروت 1986 ، ص 49 – 67 .

(2) المرجع نفسه، 182.

(3) مجدي وهبة، وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، مكتبة لبنان ط 2 ، بيروت 1984 ، ص429 – 430 .

(4) عبدالله خليفة ، ص 20 – 21 .

(5) المرجع نفسه، ص23 .

(6) المرجع نفسه، 25 – 26 .

(7)المرجع نفسه، 65.

(8) المرجع نفسه، 59 .

(9) المرجع نفسه، 62 .

(10) ول ديورانت، قصة الفلسفة من أفلاطون إلى جون ديوي، ترجمة: د. فتح الله المشعشع، مكتبة المعارف ط 4 ، بيروت 1979 ، ص 283 .

(11) عبدالله خليفة ، ص 72.

(12) المرجع نفسه، 120.

(13) المرجع نفسه، 35.

(14) ول ديورانت ، 446 .

(15) عبدالله خليفة، ص 33 .

(16) نفسه، ص 14 – 15.

(17) ول ديورانت، ص 291 .

(18) المرجع نفسه، 504 .

(19) عبدالله خليفة ، 47 – 48 .

(20) المرجع نفسه، ص 54 .

(21) ول ديورانت، ص 368 .

(22) عبدالله خليفة، ص 76.

(23) ول ديورانت ، ص 300.

(24) عبدالله خليفة ، ص 97 .

الأوفاق والمرجآت

قراءة في المقترح الشعري عند صلاح بوسريف

[رشيد الخديري *]

تَظَلُّ «الكتابة» عند صلاح بوسريف، بحثاً دائماً عن الممكن والمُتَحَقّق من خلال الخوض المستمر في تجريب كل المَسالك والآفاق، بُغيةَ الوصول «إلى النهر الشعري»، ونعني بذلك مسألة السيرورة التي وَسمتْ الشعرية العربية منذ فيوضاتها الأولى، حتّى مُغامرة تَخَطّي «طوق» المؤسسة الشعرية القديمة بكل مخاضاتها وتفجراتها، ففي تَصَوُّره، تكمِنُ مشكلة شعرنا في الوقت الراهن، وقبله، في «مفهوم» الشعر أولاً، وعدم خروجه من قارورة الثقافة الشفهية، إلى الكتابَة، بمعناها الكوني والمفتوح، فكان من الطبيعي، في ضوءِ هذه المسارات، أن ينعكسَ هذا على «الممارسة الشعرية»، فالقصيدة كـ «مقترح شعري» استقى مُكوّناته الجمالية والمعرفية والإيقاعية من طبيعة الخطاب الشعري، ونَقصد بذلك، «النموذج – المعيار»، الذي ما زلنا نَخُوضُ فيه فُتُوحاتنا الشعرية حتى اليوم.

* باحث من المغرب .

إنّ صلاح بوسريف يَفتحُ ذائقتنا الشعرية على بَيَادر منَ الإشكَالات والإيحاءات حولَ الكِتَابَة والقصيدَة والشعر، مُحَاولاً الإجَابَة عنْ أَسْئِلَة «تُعَطِّلُ»- في نَظَره- مشرُوعنَا الشعري العَربي، وتُبْقِي «النهر» الشعري في مَجْرَى واحد، خُصوصاً، أن الخطاب الشعري العربي، يُحاولُ راهناً، أنْ يُوهم- ولو ظاهرياً- بأنه يجنحُ نحوالمغايرة والاختلاف وتأسيس بنية شعرية مُحددة المعالم والملامح، ويبدو من خلال هذه المغامرات، أن «الكتابة الشعرية» عند بوسريف تَخوض إشكالاتها الوجودية والمعرفية، انطلاقاً من وعي بقيمة الوعد الشعري، وبين هذا وذلك، يُصَّرُ الشاعر على اقتحام مجاهل النص، كاتباً فيه، كاتباً عنه، كنوع من التّحقق الفعلي للكتابَة، بعيداً عن الجمود والتَكلّس اللذين طبعا سيرورة القصيدة المغربية حتى الآن.

1- أوراق من «شجر النوم» (1)

ثمة ما يكتفي باختصار شعرية صلاح بوسريف في مَدّهَا الصوفي- الإشراقي، فيما أعتبره شخصياً إجحافاً في حق هذه التجربة، وهي التي اختطت لنفسها نسقاً، وأفقاً مغايراً في مجاهل الكتابة الشعرية، «لقد أصبح لكل قصيدة منطقها الخاص الذي لم يعد بعيداً عن عالم المتلقي وحساسيته طالما أن النص هو نهر «هيراقليطس» المُتغير على حد تعبير بورخيس»(2)، ولعلّ ديوان «شجر النوم» ينضحُ بما يلزم من فُتوحات، كفيلةً بـ «إزعاج» ذائقة القارئ/ المتلقي، و«استنفار» حواسه حتى ينخرطَ كُلّياً في الأفق الشعري، والمؤكد أن تجربة الشاعر هي «انفلات دائم»، بحثاً عن المعنى الثاوي في المعنى، على أنه «أصبح من الغير الممكن الوصول إلى هذا المعنى، دون تشريح النص، وتفكيك بنياته، وما يقترحه من أشكال وتعـبيرات جـمالية»(3).

2 - 1 الورقة الأولى

يأتي العمل الشعري «شجر النّوم»، لِيُكَرِّسَ الرؤى الشعرية التي رَاهنَ عليها صلاح بوسريف في عَمَلِهِ السَّابقين، حيثُ الحفرُ العميقُ في مَجهولات الذات، وإن كان المدُّ الإشراقي- الحلولي هو السمة الأساسية لمدارات الكتابة عند الشاعر، والمؤكد أن الشاعر حاولَ «التّنويع» في التعبير عن التجربة الشعرية في تطورها ومدى استجابتها لاشتراطات الحداثة، وهذا هو جوهر الفعل الشعري: استغلال كل الطرق التعبيرية للوصول إلى «النهر الشعري»، فقد عَبّرَ الشاعر عن رغبته في تأسيس تجربة شعرية خارج السائد والمألوف، انطلاقاً من وعي بالكتابة واشتراطاتها الجمالية، فـ «الأساس في حركة الشاعر هو السعي لتقديم نصوص جديدة، مدهشة وثرية، نصوص تضيف ولا تكرر، نصوص تمتح من النبع الخلاق الموجود في أعماق البشر عموماً، والشعراء بشكل خاص، لأن طبيعة عملهم تفرض عليهم الانفتاح على العالم: الداخلي والخارجي، والانشغال الدائم بالرصد والإصغاء والتأمل، وامتلاك المهارات التي تمكنهم من اصطياد لحظات الفيض الباطني والسيطرة على اللغة بهدف استغلال طاقاتها وترويض إيحاءاتها، والتمكن في النهاية من تقديم عمل إبداعي يفاجئ المتلقي ويدهشه، ويثري نظرته للعالم، وإحساسه بالوجود»(4).

يُحيلُنا هذا العمل إلى تيمة الموت وتجلياتها، حيث بقراءة سريعة للعناوين المثبتة داخل المنجز: غيمة يتيمة- رائحة الموتى- أعشاب ميتة- على قبر راجع- قبر والدي، يتضح أن ثمة انعطافات للكتابة الشعرية، وهذا - في نظرنا - عامل إخصاب للتجربة، ودورانها في سياقات مختلفة عما لمسناه سابقاً من جنوح نحو الحلول والتصوف والإشراق، ويمكن اعتبار هذا العمل الشعري «ثورة» على مستوى

المنجز النّصي صوراً ومجازاً ولغة، وبوسريف في الكتابة عن الموت يصيرُ أكثرَ رصداً وتجسيداً لتلك الدفقات الشعورية، والملاحظ أنه يُوَزِّعُ صوره الكلية انطلاقاً مما هو جزئي، بمعنى آخر، يُمَهِّد تارةً بالوصف، أو الاستناد إلى الطبيعة، وتاراتٍ أخرى يلتجئ إلى مُقدمات تأملية فلسفية أو صوفية إشراقية، طبعاً، الأمر مختلف عن «القمم البنائية» في أصول الشعر العربي القديم، خاصة فيما يتعلق بـ «المطالع» والمقدمات، لكن الشاعر في «مقدماته» يحاول رسم «صورة انتشارية» تتوزع على طول النص الشعري: يقول في قصيدة «على قبر راجع»(5)

غمامٌ أملس. لزج. ودالية رسمتْ
في الأفق خضرتها. على أيّ تراب
وضعتَ أنفاسكَ . وأيّ سماء أوتْ
حنينكَ . أنتَ
طائرٌ بلا سربْ
بلا سماء
أنتَ
نايٌ
والشّجرُ بعضُ أنفاسكَ .

لاشك أن الشاعر في لحظة بوح وصدق، في تجسيد هذه «اللوحة» الشعرية، وفعلاً، قد وُفِّقَ في نقلنا إلى جوّ جنائزي، عبرَ بناء درامي محكوم بـ«حركية الأفعال والضمائر»، وقدرة على تَقَمّص تجربة المَوت في أبعادها الجمالية، بعيداً عن التقويم التاريخي والزمني، «وحضور مثل هذه الشخوص فضلاً عن الحوارية العالية التي يكَرِّسُهَا أسلوب الاستفهام يوحي بمدى الوحدة والفراغ الملتهمتين أزمنةَ الشاعر، والمستبدين بوجوده، فلا يجد أمامه سوى استحضار ذوات أخرى حميمة، يؤثث بها فراغه، ويتزود بدفئها وألفتها»(6)، إنها «الأنا» في إحساسها المزدوج: إحساس بالمتخيل، الممتد في الماضي الجميل، والذي يسعى الشاعر إلى «استرجاعه» وإحيائه، ثم إحساس بالانكسار والكآبة والتصدع المتبطن في الأعماق، جراء فاجعة الموت، وبين هذين الإحساسين، يقف عبدالله راجع شامخاً في سماء الشعرية المغربية والعربية، وعليه يمكن القول، إن استحضار تجربة الموت من خلال الشاعر عبدالله راجع، على الرغم مما فيها من كآبة ونزعة حنينية ماضية، أتت لتُعَبِّرَ عن حقيقة الموت، وهواجس القلق والخوف من إمكانية الفناء الفعلي، لكن يبقى الأثر الشعري شاهداً عن الحضور والتوهج.

في قصيدة «قبر والدي»، يحتمي صلاح بوسريف بأكثر الشخوص حميميةً، وهو الأب من منطلق منح «الأنا» أسباباً للحياة عبر هذا الامتداد نحو المُفتَقَد والمفجع في أعماق الماضي، لذا يُطالعنا الشاعر بكتلة من المشاعر والنداءات، مَوَزّعَةً داخل النص الشعري، في نبرةٍ لا تخلو من ألم الفراق وانكسار الذات، فالأب حاضر في مخيلة الشاعر رغم الغياب، بدليل تلك الأنفاس المحيطة بالمكان، وبتلك الروح التي أَجّجَتْهَا نيران الذكرى، ثمّة رهان على «التذكر الاسترجاعي» في رسم ملامح الكتابة عن الأب، عن موته تحديداً والفراغ الذي شردم الشاعر وفَتّتَ أحاسيسه، وهو في ذلك، لا يسعى إلى قتل «الأب» بالمفهوم النيتشوي، بقدر ما «حالة شعورية» انتابت الشاعر في لحظة من اللحظات، وصورة هذا الأب الحاضر/ الغائب نجد له امتداداً في الطفولة البعيدة بأدق تفاصيلها وأعمق ملامحها، خاصة في ديوان «شرفة يتيمة»(7)، الكتاب الأول المعنون بـ «خبز العائلة»، حيثُ إن موته كان مجرد إشارة وجود فقط، وهذه «الإقامة في اليتم» كما يسميها الشاعر عبد الهادي روضي، تُمَثِّلُ «نقطة التلاشي»، وبؤرة لتفجرات الذات، وإحساسها بالانسحاق والضياع في عالم لا يُفَرِّقُ بين الحياة والموت، الأمر سيان، الموت حياة أخرى، لتبقى الذكرى

حجر عثرة في سبيل النسيان، يقول الشاعر:

قبركَ
مُتْشِحٌ بِأَنفاسكَ.
بِيُتمِنَا.
أنا وأنت.
بِهَذَا النِّدَاء الذي أَلِفَ عُزْلَتَنَا
ووارَى حُرْقَتَكَ.
أينَ تُقيمُ الآنَ
ومنْ يُهَيِّءُ لكَ حضْرَتَكَ. منْ يُشعِلُ فتنةَ روحكَ ويُوقِظُ
فيكَ شَهَواتكَ
أنتَ الآنَ بعيدٌ عنهم. قريبٌ منّي
حَضْرَتكَ وعُزْلَتكَ سَكنتْ
أَنْفَاسي وصَارَتْ لي
ماءً
وعطراً.(8)
ليُتم عابرٍ
لريحٍ تُهَفْهِفُ أَوْصَالَ التُّرَاب
وتخبُو
لهذَا الحجرِ المُعَمّد بغبارِ الصّمْتِ
لِفَرَاشَاتٍ تَرْتَدِي ظِلالَ أَعْشَابٍ ميتة
لهذا الفَضَاء المُرَمّمَ بالهبَاء
لِجَسَدِي المُسَوّر بِخَلاءَاته
ولأَوّلِ طِفْلَة عَانَقَتْ فَرَحِي
وسَاوَرَهَا النُّعَاسُ قبلَ الأَوان
ولي وَحدِي
ما تَبَقّى من رَائحَةِ المَوْتَى وعطرَ سَلاَمهِمْ(9)

«تلك هي دلالات الفقد التي تخترق الذات لتجعل منها حطاماً، وهذا الحطام لا يمكن ملاطفته/ مخاشنته إلا بفعل الشعر ذاته، بعوالمه الأخاذة التي يتيحها والتي تستبدل باللحظة الزائلة، اللحظة المناسبة وبسؤال الموت، سؤال الحلم...»(10). وتجربة الشاعر تتجذر داخل أسئلة الوعي الشعري الذي يَتَحَوّل ويتَبَدّل باستمرار، وقد أشرنا آنفاً إلى احتفائه بالإشراق والتصوف في عَمَلِيه السابقين، لكن ثمة تغيراً طفيفاً في ديوان «شجر النوم»، وهو الالتفاف أكثر حول شعرية التفاصيل والجنوح نحو التشكيل البصري للنصوص، لكن الرؤيا كفعل مكاشفة للذات، مازالت الخيط الناظم للتجربة، والذات هنا، تقدم نفسها داخل ثنائية العتمة والضوء، كمُحاولةٍ لرصد تفجرات داخلية متعاقبة، الضوء إذن، يَتَوَزّع في بنية نصية، يحكمها الدهش والإنصات لنبض الذات، ضمن سيرورة شعرية آخذة في الانفصال تدريجياً عن كل ما هو صوفي- إشراقي، والظاهر أنّ هناك، بنيات تحكم الفضاء الدلالي، وتُؤثث المساحات النصية: الهواء- المكان- الضوء- الألوان- الانكسار- العتمة- الفقد- المحو- الهباء- الغواية...، وهذه البنيات تُؤجج الخطاب الشعري، وترفده بفيوضات أكثر.

إنّ «الشعر الذي لا تاريخَ له، لا حاضرَ ولا مستقبل له على الإطلاق»(11)، وممّا لاشك فيه أن صلاح بوسريف عاكفٌ على ارتياد آفاق أخرى في كتاباته الشعرية، وكأنّه مركبٌ لا يرسُو على مرفأ، ولا يطمئن للثابت والمُكَرّس والراهن، بل يسعى إلى «تجديد» المياه الراكدة، وها هو هنا في تجربة الموت، يَكشفُ عن توجّسات مَحمومة وارتدادات نحو الماضي بشخوصه وأمكنته وصوره، مَدفُوعاً بنفسٍ شعري لا يخلو من نبرة تفجع وحزن، والمهم في هكذا كتابات هي قدرتها على النمو والاختراق والتّجاوز، رغم ضيق المساحة الزمنية بين هذا العمل الشعري وما سبقه من أعمال، فقد استطاع بوسريف أن يَتَحَرّرَ نسبياً من طوق المد الإشراقي- الصوفي، عبر سلك خيارات أخرى مما جَنّبَه «السقوط في النّمَطية» واجترار ما سبق.

2-2 الورقة الثانية

«إنها الحاجة للكتاب، الممتلئ، باعتباره امتداداً للذات الإنسانية، وباعتباره تلبيةً لنداء لما يعتمل خلف قشور الدماغ من طنين وذبذبة، ومن ثم التأسيس الوجودي للذات بعيداً عن ماكينات الإيديولوجيا وبعيداً عن الفهم المكرس للشعر من قبل المؤسسة بمفاهيمها الصدئة والمستهلكة، تلك هي عظمة الشعراء الكبار، من الذين لا يكتفون بالتأسيس لذواتنا فقط، وإنما يدعوننا كذلك- ورغباً لا رهباً- إلى أن نموت معهم أو قبلهم أو بدلاً منهم»(12)، وأيضاً وفي نفس السياق، نُدركُ حاجتنا إلى شعراء يتعاطون إيجابياً مع التحولات التي يعرفها المشهد الشعري العربي، وصلاح بوسريف في خضم عن بحثه عن نموذج شعري، يتجاوز السائد والمألوف، لاسيما أن الحداثة الشعرية العربية ببعدها الجمالي وليس الزمني، تعاني أزمات ومآزق ألجمتْ الصوت العربي وخنقته في مجموعة من المفاهيم والتصورات، «ومن جملة ما خلص إليه الناقد رئيف الخوري» أن مأزق الحداثة يكمن في أمرين بارزين:

- عدم قدرة هذا الشعر، أو القسم الأكبر منه، على المحافظة على الإيقاع والمحافظة على تلك الشحنة المستمدة من أجواء مثيرة بفنها وصور موحية بجلوها.

- عدم قدرة هذا الشعر على المحافظة على الأصالة العربية»(13). ليوسريف، كما لغيره من الشعراء، أسراره التي تبتني بها رؤاه، وقد عَبّرَ عن ذلك في قوله «حين يموتُ شاعر، ثمة مساحة شعرية تبقى شاغرة، لا شاعر يسكن مكانَ الآخر، ولا شاعر يعوض غيره. أراضي الشعر هي غير الحيز الذي نشغله في وجودنا اليومي. فالبيت الذي فيه أقيم، هو تركة مؤجلة، لأنه بيت ورثة يحملون اسمي، وهو نفس مآل متاعي، أو ما هو في عداد المتاع، أعني، متاع الحياة الدنيا»(14)، والمقصود هنا، أن «التأسيس الوجودي- الشعري» يبدأ من خلال ما قيل من قبل، فالشاعر -كما قلنا سالفاً- لا يبدع من فراغ، بل لابد له من تركة أدبية يستند عليها، ويسترشد بها، فالمكان بتعبير باشلار هو «حيز نفسي قبل أن يكونَ فضاءً هندسياً»، لذلك فهو دائم التجدد والتغير، وهو أيضاً بمثابة «علبة أسرار» الشاعر، كل شاعر له أسراره، يحرص عليها، أمينٌ على تقلباتها وحدودها، الأمر إذن، محسوم، فـ «الإقامة الشعرية» تُحدد بدرجات التأثير الماضوي، أما المكان فهو موجود في الدواخل.

ما أعنيه حقاً، هو كون الشاعر - على اختلاف زمنه وتجربته- قابع في مكان ما، ينتظر هبوبَ القصيدة، أو يختبرُ قدرته على التوحد والصمت، بعيداً عن مقولة: «المعنى الشعري استنفذ مع الأولين، وما تركوا للآخرين شيئاً»، فالشعر غير محصور في زمن دون آخر، والشعراء مثل الفطر ينبتون كل يوم في الأراضي القاحلة. ما يهمنا بالأساس، أن المقترح الشّعري لا يُورّث، وإنما هو صنيع هذا الشاعر أو ذاك. وصلاح بوسريف في علاقته بالمكان، في إقاماته الشعرية، يحرصُ على إضفاء طابع «الحوارية»، أو الاعتماد على «تقنية تراسل الحواس»، أو «عبث الألون»، فالكثير «من المسائل سوف تطرح نفسها إذا أردنا تحديد الحقيقة العميقة للملامح والسمات الدقيقة التي يحتويها ارتباطنا بمكان ما، وبالنسبة لعالم الفينومينولوجيا فإن هذه الملامح والسمات الدقيقة تصبح تخطيطات أولية لظاهرة سيكولوجية، وذلك لأنها- هذه الملامح والسمات- ليست زخرفاً زائداً، ولا تزويقاً سطحياً، ولهذا يتوجب علينا أن نفسر الكيفية التي نسكن فيها في مكاننا ذي الأهمية الحيوية- البيت، وأن يتم هذا التفسير في توافق مع جدل الحياة - ديالكتيكياً - وأن ينفذ التفسير إلى شرح الوسيلة التي نرسي بها جذورنا يوماً بعد يوم في «مكان ما في هذا العالم»(15)، يقول الشاعر:

صَمْتٌ
يَسْكُنُ شُقُوقَ المَكَان
هَوَاءٌ
أَمْلَسُ. بَارِدٌ
وخَفِيفُ زُهَيْرَاتٍ يُتَوِّجُ المَكَانَ بِعِطْرِه
وَحْدِي هُنَا أَو
هُنَاكَ
أَنْفَاسِي تُرَاوِدُ سَهْوَهَا
ويَخْطِفُنِي هَسِيسُ يد شَرُدَتْ في
صَمْتِ المَكان.
أَصَابِعِي التِي جَرَحَتْ صَمْتَ المَكَان.
لا أَحد كَانَ يَسْكُنُ هَذِي الشُّقُوقَ غيرَ أَنْفَاسِي
يَدِي
طَوَحَتْ بِي بَعِيداً فيمَا وَرَاءَ الكَلَام
في سَدِيم الصَّمْت
وفِي
أَنِينِ أَعْضَائِي التي امْتَحَتْ
وصَارَتْ
ماءً
لضَوءِ هذا المَكَان.(16)

يَحضرُ المكان في قصائد الشعراء مُذَرّراً بالصمت حيناً، بالبياضات في أحايين أخرى، وما تَحمله هذه القصيدة من دلالات الفقد والعزلة والرغبة في التلاشي، عبرَ التنويع في نبرة الخطاب الشعري، بدءاً بـ «هندسة الفضاء النصي»، أو ما يُسمى بـ «الدال البنائي» للأشكال الشعرية الجديدة، حيث الأنفاس الشعرية موزعة بشكل متوازن داخل المكان، ونعني بذلك «الإقامة الشعرية»، هكذا تعمل «حواس» صلاح بوسريف بكُلِّ الطاقات الممكنة للإقامة جبراً أو رهباً في أمكنة متعددة رغم أنها بدت موحشةً وضيقة، هي فضاءات فسيحة للإنصات إلى عذابات الذات وتَفَجُّراتها، «فالقصيدة لدى الشاعر الحقيقي محبة وتعاطف مع الأشياء، ومتفجرات متأتية من حبه، فالشاعر هو حارس الأشياء المفقودة»(17). هنا تحديداً، تأتي التّجربَة الشعرية، ضاجة بالكثير من الرؤى والأحلام، والشاعر الحق، هو الذي يستطيع توليفها في بنية شعرية، تتوجه إلى الأمام، مخترقة كل الأزمنة والمنعرجات، بوسريف، أكثر من غيره، يعرف حقيقة الكتابة، ويعي جيداً قيمة «الإقامة» في اللا مكان، وهو الممسك بـ «سر ذاك الخيط اللامرئي والذي ينقل السيال الشعري من العالم الداخلي المحتدم والذي هو ليس من طبيعة لغوية إلى عالم اللغة، فهو لايكتب كلمات وإنما يترجم أعماقه»(18). فكما عمل الشاعر على فتق المعنى وتوسيع دلالاته، عملَ أيضاً على استشراف رحابة الأفق الشعري، والإنصات أكثر إلى ممكناته ومجهولاته، لاسيما أن «أرض» الشعر ضيقة، ولابد من «تحريك» الكامن فينا في كل الاتجاهات، يقول:

بِعيني كنتُ أَمْسَحُ رَحَابَة الأفق
وأنصتُ لرجفَة قلبي
أَنينٌ وبضعُ شعل تُضيءُ سَوَادَ
أَنيني
لَمْ يكنْ في هذَا الخَلاء سِوَايَ
فلمَ لا أَحلمُ بـ
قبر
يَتّسِعُ لأكثرَ من هَوَاء(19).

ثمة أشياء تتبدى في «مشروع» بوسريف الشعري، انطلاقاً مما يعتمل تجربته على مدار الأعمال الشعرية والنقدية المقترحة كأرضية لـ «توليد» الطرق إلى تجديد الوعد الشعري. ما قلناه، وما نحن بصدد العمل عليه كاختراقات في التجارب الشعرية المغربية، ليس إلا تجربَة في جماليات المعنى الشعري، وهي تجربةٌ تسمحُ بمساءلة

النص وفقَ رؤى خاصة، غايتنا في ذلك، أن نوسع من أفاق القصيدة المغربية، وفي اعتقادي «متى وُجد هؤلاء الأفذاذ آمن رافعو لواء الشعر، بأن من الواجب عليهم أن يقتحموا ميادينه بروح جديد، روح غير هذا الروح الأثر الذي يحصرُ شعراءنا أكثر الأمر في دائرة ضيقة من عواطفهم الوقتية وتفكيراتهم السطحية أو أخيلتهم القليلة السمو، وأن يقتحموا الميادين الجديدة، بروح منبسط قدير على أن يحلق في جو العالم كله ويتصل به، ملقياً عن كاهله حدود المكان والزمن، مرتفعاً إلى السموات العلا، متصلاً بالملائكة والشياطين، ثائراً على كل عتيق بال»(20).

3 - 1 ورقة ثالثة

لَعَلّ في تجربة صلاح بوسريف ما يشي بجرأة في تنويع الخطاب الشعري، وهي تكشف عن هذه الرؤيا التي آمنت بـ «مبدأ» الوعد الشعري في صفائه حيناً، وفي صقله للانهيار الذي يصيبُ الداخل أحايين أخرى، وبين هذا وذاك يقف المعنى مصلوباً على حجر من الانشقاق والتصدع، وهو في ذلك يعكس تصدع الذات، وذوبانها في اللغة كأحد الإقامات «البورجوازية» في تجربة بوسريف. نعم إنها اللغة التي تفصل بين الكلمات وسياقاتها المتعددة، وحينَ تصيرُ معجونةً بالعمق ومفعمة بالحياة، تتحول إلى «أداة تنشط النزعة الإبداعية والإنتاجية والجمالية والأخلاقية في مسار يحفظ لنا قدرنا الكافي من (الأنفة الثقافية) التي تُعَيْشنا إنسانيتنا، كبقية خلق الله الأسوياء الذين يحافظون على حقوقهم في أن يعيشوا كما يشاؤون، وأن يحققوا ذواتهم، بما يبدعونه ويبتكرونه في شتى ميادين الحياة»(21). والواقع، أن هذا المسعى في الارتفاع بالقول الشعري إلى مقامات مغايرة، «يظل تطريز الكلام، سمة مميزة للكتابة الشعرية عند صلاح بوسريف، وشغلاً شاغلاً له، وهو الكامن خلف «طراز» أسلوبه»(22). ولا يجب أن نقتصر على التنويع البلاغي- الاستعاري وحده، بل ينبغي استثمار «المعنى الفائض» في حركة تبني، وتُركب، وتُنَمي المعنى الثاوي في الأعماق.

«إن أعمق حاجاتنا الإنسانية لم تكن الحاجة إلى أن نجعل لحياتنا معنى، بل إلى أن نجعلها بلا معنى»(23)،وهو كذلك، لا وجود للمعنى الواحد، مادام الأمر يتحدد ويتعلق باللغة، التي هي بتعبير بوسريف «انفلات دائم»، وفعل متحجب خلف العديد من المجازات والاستعارات، وملاك القول، فإن اللغة تمارس سحرها التأثيري، وتدفع بالنص الشعري نحو مسارات بنائية وجمالية ودلالية، وهذا ما سمح للشاعر صلاح بوسريف بخوض تجربته الشعرية بناءً على «اشتراط لغوي» يُقدمها في ثوب المغايرة والتجاوز التّفَرد.

2 - العودة إلى السراديب السفلى

تَنبَني التجربة الشعرية عند صلاح بوسريف في كلياتها على نزعة «صوفية- إشراقية»، بها يتأسس فعل الكتابة كموقف يتجاوز الجاهز والسائد، لذلك، ومنذ إشراقاته الأولى ديوان «فاكهة الليل»، بدأ التأصيل الفعلي للتجربة، على أساس الخروج من أفق ضيق، ونقصد «مفهوم القصيدة» إلى أفق مفتوح، يتجاوز حدود الشعري والنثري، وهو ما وسمه صلاح بـ «الكتابة»، حيث لم يعد فيها الشفاهي مُهيمناً على النص، والصفحة أصبحتْ دالا من الدوال المركزية في قراءة النص»(25)، من المؤكد، في خضم هذه النزعات المتكررة نحو التجريب والتخريب معاً: تخريب مفهوم «الاستلاب الشعري»، الموروث عن أصول الشعرية العربية، أو «الكتابة فوق الأنقاض»، ثم البحث الحثيث عن أصول الكتابة الجديدة، الطامحة لـ «تكسير» طوق القيم الجمالية الموروثة، فإن الشعرية الجديدة، لا

كما يتوهم البعض مجرد تقليد للنموذج الغربي، بل هي امتداد شرعي للقصيدة العربية في كل تمظهراتها، من هنا، سَيُكَرِّسُ صلاح بوسريف كل وقته، كتابةً وتنظيراً إلى إحداث رجات معرفية ووجودية في هذه الشعرية، أو كما يُسميها «كتابة الجرح»، رغبةً في إرساء كتابة شعرية مُوغلةً في التقدم إلى الأمام. وفي هذا الصدد، يأتي ديوان «شرفة يتيمة» (26)، كحالة ارتداد نحو الذات، ضمن «حركة كبرى» من دوال الكتابة عند الشاعر، تستقرئُ الوجود، تُعيد صياغته بتفاصيل جديدة، تُعَرِّي الداخل الملتهب، المشروخ، المفكك، لكن هذه الحركة لا تنبني من فراغ، بل مؤطرة بإرث شعري وثقافي لا ينضب.

أ. حركة الذوات

ويَهُمُّ «الذوات الحاضرة» - بتعبير محمد لطفي اليوسفي- في البنية الشعرية، كأساس من أساسات «التمثل الدرامي» للكتابة، غير أن هذه الذوات الحاضرة، مُوقعة بنمطين: ذوات حاضرة فاعلة، وهنا، يمكن إدراج «الأب» بصورته، بسلطته، بقيمته داخل العائلة، ثم ذوات حاضرة غير فاعلة، كما هو حال «زوجات الأب»، وبالتالي، فنحن أمام أصوات تتداخل، تتهامس حيناً، وترتفع حيناً آخر مشكلةً بنية صوتية داخلية، تتوزع على صفحات هذا العمل الشعري، لكن، نجد أن صوت «الأنا» الشاعرة يندغم/ يتجاور مع كل هذه الذوات، مانحاً النصوص إيقاعاً متوازناً، وإن كانت «الذات الأبيسية» ظلت تومض في أكثر من سطر، فقد احتلت برموزها ودلالاتها مساحة شاسعة من تجربة بوسريف، ووُظِّفَت توظيفاً نابعاً «من الحلم، لا من الإدراك» بتعبير الكاتب الفرنسي جون إيف طاديه(27). إنها لحظة «تقابل» مع الذاكرة ومُساءلتها، لاسيما أن الأب شَكَّلَ على امتداد التجربة الشعرية منذ فيوضاتها الأولى، أحد التيمات التي نسج منها الشاعر مدارات كتاباته، وقد أشرنا إلى ذلك بالتفصيل أثناء تفكيكنا لديوان «شجر النوم».

«ولو تأملنا صورة الذات الفاعلة، فسنجدها سريعة الحركة والحيوية، لكن ثمة قوة تقمعها عن الفعل لتعميق البؤرة الدلالية للنص»(28)، ونستشعر ذلك من خلال قصيدة «فسائل الجيرانيوم» حيث حضور ما يسمى بـ «الثقافة الأفقية»، ونقصد بها تلك الأبعاد النفسية والبيولوجية التي تنطوي عليها «شخصية» الأب، بالاعتماد على خصوصيات المحكي- الشفهي، في بادئ الأمر، يبدو العمل مقروناً برؤية وصفية، نابعة من الذاكرة، ما يهمنا نحن، هو التأرجح بين زمنين:

- زمن ماضوي بما يحمله من إشارات وملامح ترصد حالة الأب، يجسده المفتتح الشعري: «كان والدي ورقاً خفيفاً، لم تجرؤ الريح على حمل دمه». فهذه التوصيفات التي تُحيل على «التقابل» بين لفظتي «الورق الخفيف»، و«حمل الدم»، إشارة على استمرارية «الإقامة في الجرح» التي أشرنا لها سابقاً في أكثر من موضع.

- زمن الحاضر: يتأسس ضمنياً على مفارقات الزمن الغابر، المجسد في الأب، ويحيل على «الأنا» الشاعرة كذات فاعلة في «إفراغ» الذاكرة من ترسباتها الماضوية، وحمل المشعل: مشعل سلالة «المرحوم بوسريف عبد السلام بن أحمد بن الهاشمي الزياني» كما هو مدون في شاهد القبر، إننا إزاء نبش حفر في شجرة العائلة، وإصرار على «الإقامة في الجرح»، بما أن موت الأب قد ضاعف من يتم الشاعر، يقول:

كانَ والدي ورقاً خفيفاً
لم تجرؤ الريح على حمل دمه
حين ماتَ
حملتُ عنه كل أعبائه
الهواء الذي من شهواته خرجت أنفاسي

كان، في أول أمره، برداً
ثم
اشتعلُ .(29)

تتوحد هذه الذات مع عديد العناصر مُكونةً ماهيتها وكينوتها وشرطاً لوجودها ضمن حركة كبرى من الدوال أو التناصات، لاسيما مع القرآن الكريم، وقد نجد لها مبرراً في كون الأب بؤرة الحدث الشعري، ومنها تنطلق تلك الدوال الصغرى تماشياً مع النسق الدرامي الذي اختاره الشاعر لهذا العمل الشعري، يقول :

كانَ كلِ شيء بما في ذلك من عناصر، كالريح
والبرد كلُها، كانت تشرحُ وزركَ، وتجلو عنك بعض
عذوبتك.
واظبتَ على نسائكَ بلا كلل، وآتيت
الحرث من كل جهاته
فكانَ النسل كثيراً بما يفوق الخيالَ .(30)

يأتي هذا المقطع الشعري مُحدثاً تناصاً مع قوله تعالى في سورة البقرة: «نِسَاؤُكُمْ حَرْثٌ لَكُمْ فَأْتُوا حَرْثَكُمْ أَنَّى شِئْتُمْ وَقَدِّمُوا لِأَنْفُسِكُمْ واتقُوا الله واعْلَمُوا أَنَّكُم مُلاقُوهُ وبَشِّرِ المُؤمنينَ»(31). نتيجة لذلك، نجد تجربة «شرفة يتيمة» قائمة على تعدد الذوات، وتتحلق حول المعنى الشعري في أبدية تستمد وجودها من زمنٍ رمزي يتلاوين واقعية، «في هذا المستوى أيضاً يتواصل السرد القصصي وتحافظ الغة على شفافيتها، فتأتي الصور في شكل تداعيات هادئة موسومة بنبرة مأساوية تنقل تفاصيل الموت الذي تهبط القصيدة إلى أغواره»(32). إنها «تعرية الذات» ومحاولة لملء الشقوق والتصدعات التي أحدثهما موت الأب- البطل الملحمي الأسطوري - فيصيرُ نداؤه نداء وجودٍ وحياة بل يصير واهباً للحياة نفسها.

من اللافت أيضاً في هذه التقاطعات الدلالية، تمكنها من تجاوز حدود «منطق اللفظ ومدلولاته»، بمعنى عدم الانسياق وراء ما يعنيه الشاعر، إلى ما لا يقوله «المسكوت عنه»، فهذه القصيدة لم تخلُ من نبرة جنسية، بل كل عناصرها ترشح بالماء والطين والريح والنسل، وتصبُّ في نهر السيرورة الأبدية، لكن الجنس هنا، يتحول من مفهومه الحسي - اللذة- إلى رمز تموزي، إلى لحظة البدء والولادة، إنه عمق العلاقة الكونية بين الأب وامتداد السلالة البوسريفية في شخص الشاعر، ثم تتحول فيما بعد إلى محاورات مع العالم وتحريض على الحياة، يقول الشاعر :

لنْ أَنْسَ حينَ حَرَّضَتْنِي أن أَكونَ مثلكَ
لي نَسلٌ يفوقُ طَاقَةَ احْتِمَالِي، فَضحكْنَا
حينَ نَظَرْتُ إِلَيكَ مُشيراً إلى فرقِ
المَسَافَة
بينَ منْ به شوقٌ ليَكونَ جمراً
لظَاهُ حبرٌ وبينَ من آلَ
على نَفسه أنْ يكونَ مفرداً في كثير...(33)

«إنها نصوص تتأمل وجه الذات، في صمتها وبوحها حيناً، كما تقاضي عبر وسيط اللغة شكل الراهن، في تعدده وتبدلاته حيناً آخر، وبين هذا التأمل وذاك التقاضي، تؤثث التجربة الشعرية فضاءها الوجودي من خلال البحث في القصيدة عن «الجوهري»، من حيث إن القصيدة تمثل، بصورة أو بأخرى، وعياً بالذات ووعياً بالحياة، في تعالقهما الحميمي انفعالاً وتفاعلاً»(34). ولعلّ تيمة الأب كإطار تنطلق منه كل هذه الفيوضات التفاعلية- الانفعالية تجنح نحو إنشاء امتداد في جسد القصيدة أولاً، ثم في ذات الشاعر حتى لا يدخل في خانة العقوق والعصيان والتمرد على «السلطة الأبيسية»، فالشاعر لا يعمد في هذه التجربة الشعرية إلى «قتل الأب» بالمفهوم النيتشوي، بل يبقى في تواصل دائم مع وجوده رغم الموت، يُحاصرنا بهذا

الامتداد الجيني في سلالته، ولولا «حصار المحبة» ما أمكننا من قراءة النصوص بكل هذه المحبة.

ب - شعرية الامتلاء

يمضي صلاح بوسريف مجازفاً في مجاهل النص، مقترفاً فعل الكتابة في رحلة تتغيا الانتصار للإنسان والجمال، وكان لابد أن تمر الذات من منعطفاً متعددة، بين الخفوت تارة، والصعود تارة أخرى إلى قمم التجاوز والتّخطي، وفي تناسل الأسئلة المحيّرة والمربكة عن جدوى الشعر في «بلد لا أين له»(35)، يستمر معها حبل التواصل مع الكتابة في سفرها نحو الآتي والمستقبل، وبين هذا وذاك تتداعي الرؤى والأخيلة في فضاء لا نهائي من الأحاسيس والمشاعر. فذات الشاعر إذن فضاء لتوليد الصور والمجازات والمعاني، وهي أيضاً «أشبه بمحطة بمحيط الحياة المصطخب والدائم، واحتمالات المستقبل المفتوحة. إنها - نسبية- محددة، في آفاق- مظلمة- ولكنها تمتاز بخاصية الإشباع والعمق والتّفرد لأنها - لحظة- مشعة من الوعي المعرفي»(36)، ولابد لهذه الشحنات من فضاء جمالي تتوزع فيه، تتناثر مثل حبّات البلور على طول القصيدة. هنا في تجربة صلاح بوسريف نكون أمام كتابات قائمة على اشتراطات التاريخ، لأنها تعكس عالماً يمزج بين العفوية في الكتابة لا تخلو من صنعة في تدبر الإشكاليات التي تعيشها الكتابة الشعرية اليوم.

إننا إزاء كتابٍ مفتوح حول التاريخ الذي ينقلنا من محطة إلى أخرى، ويمكن تبع ذلك من خلال:

- غواية التاريخ

على هذا المستوى تتأسس «شخصية» صلاح بوسريف، إذ يتضح بجلاء «صفة التّدرج» في اقتحام مجاهل الكتابة، وهنا، حضور الوعي كشرط أساسي لإضاءة المناطق المعتمة في لا وعينا الإنساني والمتفحص لمفهوم الكتابة عند الشاعر وعلاقتها بالتّرسبات المعرفية، سيخلص إلى تلك المعرفة المركّبة بكل تشعباتها. من المؤكد إذن، أن صلاح بوسريف «قارئ جيد» ومتتبع دقيق لكل ما يحدث في عالم الإبداع، ولعل هذا، ما جعلنا نتساءل: في أي خانة يمكن «تنميط» الشاعر؟ يتبين بوضوح هيمنة النظرة الفكرية- الفلسفية على كل كتاباته، فلكل شاعرٍ ثقافته ومواقفه وفرادته، والأهم في ذلك، هو «أن يدرك وهو يجتاز غابةَ الشعر، كيف يتجاوز بهجة النمو ووحشة اليباس في عمر شجرة واحدة، وكيف يفصح الشعر عن حاجته العميقة للخروج من قيوده الذهبية، وأقفاصه الضيقة»(37). وقد لمسنا في أكثر من عمل شعري ما للشاعر من قدرات على استنطاق التاريخ، والتقدم بالمنجز الشعري نحوالأمام، اعتماداً على تراكمات معرفية تنهل من التراث الإنساني ككل، بل نجازف أكثر ونقول إن بوسريف «قارة معرفية» بامتياز، وهذا ما يجعل التنويع في الخطاب الشعري مطلباً أساسياً في كل تجربة. لقد قلنا مراراً إن «عطش القراءة» هو الذي يولّد الأفكار والرؤى، لاسيما في راهن شعري يكرر نفسه باستمرار، والخلل إذن، في تفشي الأمية الإبداعية حتى في صفوف المبدعين أنفسهم، ينبغي «أن نفتح الأبواب أولاً» بتعبير كافكا، حتى نتمكن من تطوير آليات شعرنا وإبداعنا بصفة عامة.

«يتجه الشعر الآن- ومنذ أكثر من نصف قرن- نحوالكتابة وسيلة التأمل والتدبر في صمت، تتجه الكتابة نحو العمق والعقل، وأكثر من ذلك تتوجه إلى الفرد نقيض المنبر الذي يتجه إلى الخارج ويخاطب الجماعة. للكتابات جماليات مضادة تقوم على الهمس والصوت الخافت والحياة الداخلية»(38)، وهذا التوجه من مضايق القصيدة

إلى الآفاق المفتوحة للكتابة يستوجب مخزوناً معرفياً كبيراً، واستمرارية في القراءة والقيام بتمارين «نقدية» حتى تختمر التجربة أكثر وتتسع آلياتها وتمظهراتها الجمالية والدلالية.

- كتابة الجرح

في مدارات الكتابة عند صلاح بوسريف، ثمة ما يشير إلى أن «الامتلاء» ثابت ومتغير في الآن نفسه: ثابت لأن «كتابة الجرح الذاتي» تتطلب معجماً بمقدوره نقل أنين الذات وتفجعها من حالة المفرد إلى التعدد. «إنه التشظي والانشطار بمعناهما الواسع، حين يؤثثان رداءة العالم، ويجملان عطالته، ويسدان بياضاته، كما الحلم المزيف والأمنيات العالقة»(39)، فهذه الذات على مدار التجربة الشعرية واصلت عزفها المنفرد على وتر «الارتباك ثم متغير، لأن الكتابة في تصور الشاعر هي «فعل اختراق»، وليس حفاظاً على «مكتسب» شعري موروث ومتجاوز.

لنتفق أولاً، ونحن نقرأ «شرفة يتيمة» بأجزائها الثلاث(40)، أننا أمام عمل شعري سيري أي «الذاكرة المستعادة» من خلال العودة إلى السراديب السفلى للذات، بهذا المعنى «الاستعاري» يعيد الشاعر رسم ملامح وجوده انطلاقاً من طفولة قاسية، موحشة إلى «مطرز للكلام، لكن، لِمَ هذا العزف على وتر الماضي؟ لا يمكن لأي مبدع أن يلغي الماضي، أن يتجاوز ماضيه أو دفنه في زاوية معتمة في دواخله، لا مناص من ترميم الشروخ وتنقية الذات من الاستكانة والمهادنة ما دامت هناك حياة تنتظرنا في الأفق السماوي، يقول الشاعر:

سأروي:
- بابلُ هي مَن فتحت لي شُرُفاتها، آوتني
ومن فُروجِ لِسانها، خرجتْ كَلماتي.
أليسَ هذا الحجرُ الصّاعدُ من فتق قديمٍ
هو منْ وارَى اللغةَ، وعلّمَ الطّيرَ
كل هذا الغناء(41)

في بابل على ما يبدو، تفتقت الذائقة الشعرية على شرفات أخرى للبوح، حيث العزلة تنسج تفاريج الكلام، وعندما تتلبس التجربة وتتوحد بالمكان، خاصة إن كان حاملاً لحضارة ضاربة جذورها في أعماق التاريخ، فإن هذه الذات المغتربة والمتشظية تستضيء بالرؤى والأحلام وتستحضر كل طقوس الكتابة حتى تلملم جراحاتها وعذاباتها. والملاحظ أن تجربة السفر إلى العراق، لها وضع اعتباري في المتن الشعري لدى بوسريف، بالإضافة إلى كونه «عامل امتلاء» محفز لكل حواس الشعر، فالجد - المكان- هو البيت والمأوى، حاضن الأحلام والمخلص من التعب وكسل الموتى، يقول:

لابيتَ لي
إلا جَسَدي
والنّدى
كانَ لي آخرَ مأوى
من لذة هذا الفراغ حفرتُ مجرى ماء
وصُغتُ قباباً عاليات
وأشْعلتُ في الظل بعض انتثاري
بحذرٍ صرتُ أخطو
حتّى لا يأكلني التّعبُ
أو ينهشَ قلبِي كَسَلُ الموتى(42)

د- المحكي- الشفهي

مهما ترددنا في القول، على رفض صلاح بوسريف للشفهي في الكتابة، فإننا سنكون إزاء نص شعري مرواغ ، أو إقرار كامن في الوعي الجواني بجدوى توظيف المحكي الشعري داخل نص ما أو تجربة ما. والواقع، أن الشاعر ظل

على امتداد أعماله النقدية يدعونا إلى تجاوز ما هو شفهي إلى «حداثة الكتابة» كمفهوم غير خاضع لسياقات مرتبطة بـ«شعرية النموذج القديم»، «فالنص الشعري استحال إلى أراضٍ لا تحكمها مسلمات السفر القديم، ولا مسلمات المفاهيم المتلاشية، بل إن تشعبات توزيعاته الخطية، وما يحدث فيه من توالجات، في مستوى العلاقات التي يحدثها مع مرجعيات، ليست شعرية بالضرورة، أو تنتسب إلى «لغة الشعر»، كما يذهب إلى ذلك الفصل القديم بين لغة للشعر وأخرى للنثر، أصبحت تحتكم إلى استراتيجية بناء التجربة، بكل اشتباكاتها، هي ما يحدد أفق بنائها، ونحن، على أي، أمام بناء، لكنه ليس بناء أسس، كما سعى ابن طباطبا إلى ذلك في تعامله مع «القصيدة»، بل بناء انشراحات وتموجات، أو هو بالأحرى بناء هيراقليطي، بالمعنى الذي يعطيه هيراقليط للشمس التي ليست هي نفسها التي تشرق كل يوم، أو هكذا نتمثلها، وفق طبيعة الحالة التي نكون عليها، أقصد التجربة تحديداً»(43).

إن الخط السيري- الاسترجاعي الذي وسم تجربة «شرفة يتيمة» تؤشر على تقاطع المحكي بالشفهي، بدءاً بمرحلة البدايات من خلال قصيدة «أول الخلق»، كزمن «ميقاتي»، مبني على أفعال الماضي للتوكيد على زمن اللحظة المنفلتة، المتفتتة، الدالة على الانصهار في صخب الزمن التعاقبي - ولدت، حملت، قيل لي...، وطبيعياً أن تحصل هذه العودة إلى الزمن الماضي، طالما هناك أفعال ميقاتية، حكائية، أو حالة من النفي والثبات، فالكتابة في هذه المرحلة لم ترتق إلى «الكتابة الرؤيا والحلم»، بل ظلت في صراع مع الزمن من خلال «الرواية» الشفهية، - سأروي، كان، يروى، استرجاع...، فخيار الكتابة من خلال «شرفة يتيمة» لا يعني البتة، انفصالاً عن الحاضر، عن المستقبل، بل هو «إقامة دائمة» في مكان قصي من ذات مسيجة بجراحات عديدة. ومهما يكن، فإن العودة إلى الذات والنهل منها «تقحم تفاصيل الماضي والحلم في سياق الحاضر» بتعبير محمد لطفي اليوسفي.

3 - الأفق النقدي

يؤسس النقد بوصفه عملية إبداع ثانية لخطاب ضاجّ بالصخب وبالاندفاع إلى الوراء، بدل النظر بعمق للنص الشعري والنفاذ إلى دواخل التجربة، «وربما سيظل هذا الصخب النقدي فترة طويلة مشتعلاً بالوعود تارة والانبهار بالمناهج الجديدة تارة أخرى». وندرك مسبقاً أن الجهاز النقدي منذ أواليته الأولى قد جَنّد كل طاقاته من أجل الحفر في أعماق النص الشعري، وإن بدا (بدائياً)، لكن على الأقل كانت له الجرأة على مساءلة النص أمام ما نراه الآن من عجز على تمثل التجربة الشعرية، والغوص في ثناياها التعبيرية والجمالية. «وإذا رجعنا إلى واقعنا الثقافي سرعان ما تبرز أمامنا مفارقة غريبة: أن هذا المفهوم شأنه شأن القصيدة التي أسند إليها ما يزال هو الآخر رجراجاً يستعصي بدوره على التحديد والضبط». والواقع أن الممارسة النقدية مازالت لم تتخلص بعد من المقولات القديمة رغم التحول في الشعرية العربية سياقاًودلالة ومنجزاً نصياً، وهنا تطرح إشكالية الأصل والامتداد في التعاطي مع النص الشعري ووضعه في مجهر النقد، وضرورة الخروج من تلك «الرقعة الضيقة» والنظر إلى المعنى الشعري بمرآة شفافة، بدل التعثر بالأهواء والنظريات الجوفاء، ثم إن هذه الرحلات المتوالية إلى المناهج الوافدة لن يخدم بتاتاً النص الشعري، لأنه نقد مبني على حالة من الانبهار وليس حالة تفاعل وتلاقح. صحيح أن هذه التيارات الجديدة أضافت لجهازنا النقدي آليات اشتغال جديدة، لكنها أكدت فشلها الذريع - على الأقل - في تعاطيها مع التجربة

الشعرية المعاصرة كتجربة في حاجة ماسة إلى أفق نقدي متصل بطقوسها وأهوائها ومنطلقاتها. ومع ذلك، فلسنا ضد هذه النظريات الوافدة من الغرب، فهي حق مشترك بين الآداب العالمية وتتصل بجذور الإنسانية، «فسنة الله اقتضت أن يكون لبعض الحضارات السؤدد الحضاري في مقابل خمود البعض الآخر، وذلك لفترات زمانية محددة، ثم تتبدل الأدوار... وهكذا ، مع الآخذ بعين الاعتبار أن سنة الله – التدافعية- اقتضت أيضاً – لكي تتحقق- أن تشكل الحضارة الإنسانية في مجملها سلسلة مشتركة الحلقات بين الأمم، بحيث تحمل كل حضارة بين طياتها مبدأ الأخذ من سابقتها، والعطاء للاحقتها. وبذلك تتحقق منظومة التكامل ألإنسانية.

لكن على هذا النقد أن يراعي ما أمكن «خصوصية» النص الشعري العربي، ووضعه في سياق الحركة الثقافية، وفي صلب التحولات الكبرى التي تعرفها الشعرية العربية، ونعني هذا ضمنياً أن يكون النقد داعماً للتجربة، ومقيماً في تربة النقد العربي، ومحدداً لمسار النص الشعري دون إغراقه في بحر من النظريات، ومحاولة إلغاء ذاك التشوف الحدسي الذي يصبو إليه، وفي ذلك فاعلية أكثر دون احتفاء بوصفات منهجية آتية من تربة غير تربتنا العربية، وأفق مغاير للأفق العربي، وهذا يتيح لنا فرصة وضع النص في صميم الانشغال التأويلي النقدي، ففي التأويل تجاوز الظاهر المعلن إلى الباطن الثاوي في مجاهل النص، وكشكل من أشكال الحوارية مع التراث واشتراطات الحاضر.

وبهذا يمكن أن نخرج نقدنا من جموده ومن سجن النظريات الوافدة، وأن نسهم في تأصيل مذهب نقدي نعطي فيه أكثر مما نأخذ، متفاعل ومندمج مع ما ينتج هنا وهناك، بدون تحرج، ولا خوف من رهن مشهدنا النقدي في بوتقة النقل أو الرفض أو التوفيق.

«إن في كل عملية نقدية حقيقية نزوعاً عميقاً إلى الاكتشاف، والتوق إلى مجاهل النص، وتخطي قشرته إلى الجوهر الكامن في تفاصيله الممتدة هناك، حيث تنمو الينابيع وتزدهر جذورها المائية» (44). بهذا المعنى تصير القراءة النقدية هوساً إبداعياً ثانياً، فهي تسعى دائماً إلى التخطي وسبر أغوار النص الشعري، والتعرف على مسالكه وطرقه، فما استقر في الذهنية الإبداعية هو أن النقد «حالة جفاف» بالضرورة وهذا في اعتقادي خطأ كبير، فلابد للنقد من ماء السحاب حيث البلل المفضي إلى شعرية النقد والنص معاً، بالإضافة إلى المغامرة في الإقبال على العمل النقدي وعدم تهيب شبكاته، بل لابد من الوعي بقيمته داخل منظومة الإبداع بصفة عامة.

3 – الدّال الإيقاعي وفاعلية الدلالة (قصيدة «الخروج من الغناء» أنموذجاً)

صلاح بوسريف مبدع مجازف وأفّاق، لذلك فقراءة أحد نصوصه الشعرية هي محاولة بمعنى ما للوقوف حول ظواهر تعبيرية وفنية ميّزت التجربة منذ بداية الثمانينات إلى وقتنا الراهن. علينا الاعتراف أوّلاً أن هذه التجربة مرّت بانعطافات متعددة، ومارست كل المسالك الممكنة في التجريب والتخريب كنوع من السيرورة التي وسمت النهر الشعري، الأساس أن هذه الكتابات ظلت محكومة بهواجس التجاوز والتّخطي، رغم – ما قيل– بصددها من انجراف كبير نحو مناخ الصوفية، إلا أنها كذلك تنطوي على أنفاس أخرى رافقت التحول الإبداعي، ولعل في إشكالاتها المتعددة ما يجعلنا نجد صعوبة في اختيار النص الملائم لدراسة بنيته الإيقاعية في علاقاتها بالفاعلية الدلالية بهدف النفاذ إلى عمق التجربة وسبر أغوارها السحيقة، هذا الإشكال المطروح حول نظام الإيقاع على امتداد التجربة الشعرية

منذ بداياتها، يصعّب من ضبط مسار المقاربة، وهل بإمكان نموذج واحد أن يحيط بكل القمم الإيقاعية ؟ طبعاً لا، «فلكل نص بناؤه الإيقاعي الخاص النابع من موسيقى النص، كما أن البنية الإيقاعية تمثل صورة نفسية حقيقية للشاعر قبل أن تكون نظاماً»(45).

اخترنا نص «الخروج من الغناء» كونه ينتمي إلى آخر عمل شعري «إبر عمياء لا تخيط إلا الريح، يليه معراج الشراب»(46)، وهو عمل يأتي بعد سلسلة من المجاميع الشعرية، ومن المؤكد أنه يمثل التخطي الممكن والفعلي لتجربة حياتية وشعرية بكل مزالقها ومطباتها، وهذا لا يعني أننا على صواب اعتماداً على التسلسل التاريخي – الزمني، نكاد نخطئ إذا سلّمنا بذلك، وسلبنا باقي النصوص الأخرى حقها في العصف والزلزلة، ففهم الشاعر يتطلب قراءة أوائل وأواخر كل ما كُتب، وما الأنموذج المقترح سوى حبّة متصلة بـ «العقد الفريد» الذي لا ينفرط بحادث الدهر ولا الزمن، فالتسليم بوجود قصيدة مكتملة ضرب من العبث وإجهاد على مكتسبات تجربة عمّرت زهاء ربع قرن من الحضور. المسألة فقط، أننا أردنا إدخال تجربة «إبر عمياء لا تخيط إلا الريح» في أجواء الدراسة ككل، ومنحها بطاقة عبور نحو مواكب النقد والمساءلة.

شكّل الدّال الإيقاعي أحد الدوال المهمة التي راهن عليها الشعر العربي منذ نشأته، وعلى امتداد تاريخه الطويل عرف عدة حركات تجديدية، كشكل من أشكال «الثورة» على الشكل الموسيقي التقليدي، بدءاً من بشار بن برد وانتهاء بثورة أبي تمام على أصول الشعر. «وما أن أطلّ القرن العشرون حتى أخذ الشعراء والنقاد يدعون إلى ضرورة تجديد الشعر العربي ليلائم العصر، وجماعة أبولو ومدارس أخرى مثل المدرسة المهجرية، ومدرسة الديوان، والشعر الرومانسي والرمزي، ثم في الشعر المعاصر. وقد تنوعت أشكال القصيدة بين شكل الشطرين، والشعر المرسل والنظام المقطعي، وشعر التفعيلة، وسواها، وكان لابد من أن يتغير الشعر ورسالته لتغير نمط الحياة والتطور المهم الذي حدث في عصرنا»(47). من المؤكد، أن الإيقاع في الشعر العربي لم يكن وليد وقتنا الراهن، أو جاء من فراغ، وإنما هو استمرار لجهود سابقة ومحاولات متعددة في التجديد والتحديث، فالحرية الممنوحة للشعراء المعاصرين في الإفادة من بحور الشعر العربي أو التّحلل النهائي من قيود الوزن والقافية، بقدر ما هي وسيلة جديدة في طرق الإبداع، بقدر ما هي أيضاً مرتبطة بتوسيع الآفاق والمدارك وتوطيد الصلة بصميم العروض العربية.

«إن الشكل التقليدي للإيقاع يجر الشاعر إلى استخدام أسلوب وإيقاع وتكنيكات تضرب بجذورها في أعماق عقله الباطن، وتملي عليه الإيقاع والمعجم والأسلوب، وتغلبه على إبداعه وشخصيته»، وهذا طبيعي، فلا يمكن للشاعر أن يُغيب جزءاً لا يتجزأ من ثقافته، من مقروئيته، من ذاكرته، ثمة في اللاوعي ترسبات ماضوية تتسلل إلينا بين الفينة والأخرى، فالماضي الشعري لا يمكن إلغاؤه، والإيقاع كجزء من هذه التركة الأدبية له دور أساسي «في نقل الإحساس إلى المتلقي، لأنه يميل وفقاً لقانون علمي وهو قانون العدوى الفنية إلى أن ينقل الانفعال إلى قلب السامع. فالصورة والعواطف لا تصبح شعرية بالمعنى الحق إلا إذا لمستها أصابع الموسيقى ونبض في عروقها الوزن»(48).

يمكننا القول إذن، إن الأبنية الإيقاعية لا تكون ذات معنى ما لم تتشابك دلالياً مع المعنى الشعري، ونسجت علاقات مع باقي الأبنية المكونة للنص، لاسيما اليوم، نعيش على وقع نصوص متعددة الدلالات، ولابد من توفر شبكة من الإشارات تمكننا من الدخول إلى عالم النص وتحديد خصوصياته الصوتية، والجملية، والإيقاعية.

والملاحظ هنا، أن الشاعر لا يعير للوزن الخليلي أهمية تذكر مؤثراً عليه ذائقته الموسيقية الخاصة، نازعاً في ذلك عن قوس الشاعر أبي العتاهية «أنا أكبر من العروض»(49). صلاح بوسريف كان صريحاً في هذا الشأن، وقد عبّرَ عن ذلك في أكثر من موضع، نقرأ من كتابه «نداء الشعر» على سبيل المثال لا الحصر: «الإيقاع وفق هذا المنظور، ليس الوزن وهو يبحث في الكلمات عن لباس له، إنه تمرين اللغة على خوض مستحيلها، وتفجير ذلك الماء الذي لن يتبدى صفاؤه، إلا حين تكون الذات، ذات سيادة وحضور، وليست ظلاً نائماً في آخر الكلام... ليس مهماً أن يكون البحر بسيطاً أو مركباً، هذا الأمر لك يكن يعني الشاعر، فهو كان معنياً برهافة اللسان»(50). واضح أن الرهان على «شعرية اللغة» للاستعاضة عن العروض في عملية إنتاج النص، بمعنى أن بو سريف ينهل من «بحر الذات» بعيداً عن «الإكراهات العروضية»، ويترك المعنى الشعري حرية الشكل المناسب لفيوضاته وتدفقاته، رغم أنه في الكثير من النصوص جنحت- كباقي الشعراء المعاصرين- إلى بحور الشعر الصافية، أي التي تعتمد في تفعيلاتها على التفعيلة المفردة، الواحدة تتكرر على طول السطر الشعري بنسب قد تطول أو تقصر بحسب الدفق الشعري، يقول الشاعر:

كانَ يعرفُ أنّ الموسِيقَى لا تَكفي للْخروجِ من هذَا الغناءِ القديم

الذّي مَا يزَالُ هوَ نفس الغناءِ الّذي تعزفهُ نفسُ الآلات القَديمَة(51)

الملاحظ إذا فككنا هذا المقطع الشعري عروضياً، سنجد أنه يقترب من بحر «المتقارب» لولا بعض الزحافات التي مست نظامه العروضي، وهذا يدلُّ على تشبع العقل الباطن بترسبات موسيقية حتى وإن كان للشاعر «موقف حداثي ليبرالي» من العروض، لعلها «الأذن الموسيقية» قد تمرنت بشكل كبير على استقبال هذه الإشارات، وهي ليست إشارات بسيطة، بل هي مركبة ضمن نظام من التنغيم والنبر والتركيب الصوتي. لذلك، فإن الدلالة تتفاعل مع هذا النظام المركب من الإيقاع الذي تخلقه السمات الصوتية الداخلية بدون اللجوء إلى بحور الخليل، وهذان السطران الشعريان يكشفان قوة الحرف المهموس في إضفاء مناخ موسيقي خفيف على الروح، لكنه مفعم بشيء من النبرة الدرامية، فحرفا «الميم» و «الفاء»، شكّلا صراعاً محتدماً داخل البنية الإيقاعية للنص، ثم إن «النظام الجملي والمعجمي» المستخدم في النص ككل، ينهل من «حقل الموسيقى»: الكمان- الغناء- تعزفه- الآلات - الأصوت...، ضمنياً، نوجد ونحياً في صلب الإيقاع، ولا حاجة لفن العروض حتى نبوح بكل أسرارنا، ثم التمثل برموز غنائية عربية وأخرى غربية كنوع من الاتكاء على الموروث الموسيقي: أم كلثوم كأحدُ الأصوات العربية التي شغلت الناس ردحاً من الزمن، وما يزال تأثيرها في الأذن ممتداً حتى وقتنا الراهن، «بهذا المعنى، كان يرى في «الأطلال» أفيوناً، ما تزال الشعوب تنام بين خرائبها» على حد قول الشاعر. إذن نرى هذا التحول في الدلالة وفاعليتها حيث مازلنا لم نخرج في أسر «الماضي» وطوق الأغنيات القديمة، وهو الشيء الذي يجعل صلاح بوسريف يعلن نفوره منها، لكونها تمثل نوعاً من الخراب. موزارت أيضاً يحضر في الدلالة الشعرية من أجل تأثيث الفضاء الإيقاعي ولو بشكل مغاير وبعيد كل البعد عن الإيقاعات التقليدية، يقول الشاعر:

- هل كان موزارت يكره الغناء؟

نفس السؤال الذي كان يطرحه بلا ملل.

- لا يقين لي، رغم أن موزارت لم يعنه هذا الأمر بتاتاً.

هكذا كان ينهي المشكلة، ليعود ثانية لافتعالها،

كلما سمع إحدى أغنياته القديمة(52).

إن التفاعل بين القديم والمحدث قائم منذ الفيوضات الأولى للشاعر، ويسهم في «احتدام» الدلالة، صحيح أن بوسريف حاول أكثر من مرة أن يوهمنا – ولو بشكل ظاهري– أنه يكتب في منأى عن الإيقاع، لكن مع ذلك، فكل النصوص تحيا في صلب الجرس الشعري، رغم عدم التزامها بالاشتراطات الإيقاعية الموروثة، ثمة إذن «لبيرالية» في التعامل مع عنصر الإيقاع من خلال التوسل بتشكيلات موسيقية جديدة، «سعياً وراء التواؤم الفني بين قيم النص الجمالية والبنائية من ناحية، ووظيفته الثقافية والاجتماعية من ناحية أخرى»(53)، وكان من الطبيعي أن يجنح صلاح بوسريف إلى خلق ضروب إيقاعية تعكس حقيقة التطور الذي عرفه النص الشعري العربي، والتفاته حول ماهية الكتابة الشعرية بوصفها فعل اختراق، ومكاشفة للكائن، والممكن، والمحتمل، فالاندفاع الجارف نحو تجريب إيقاعات مستقاة من الاحتكاك المباشر بالثقافة الإنسانية جعل من الإيقاع مسألة مرتبطة بالبناءات الأخرى، فالايقاع وحده لا يخلق الشعر، بقدر ما يساهم في ضبط الدفقات الشعورية بما تهيأ لها من سنن التجديد والتطور، فـ «ليس في الشعر ما هو نهائي، وما دام صنيع الشاعر خاضعاً أبداً لتجربة الشاعر الداخلية، فمن المستحيل الاعتقاد بأن شروطاً ما، أو قوانين ما، أوحتى أسساً شكلية ما، هي شروط وقوانين وأسس خالدة مهما يكن نصيبها من الرحابة والجمال»(54).

من المؤكد، أن صلاح بوسريف «مسؤول» عن تجربته الشعرية، وهو واع بقيمة الوعد الشعري الذي أسس له، ومازال يحاولُ تأصيله في متن شعري يراعي كل الشروط، فهو لا يريد «تحنيط» رؤيته الشعرية في انهماكات «ثانوية» كالإيقاع، بل يعطي للكتابة بعداً كونياً للأعمق والأساسي: الانتصار للجمال في مواجهة قبح الكائن، التحرر التدريجي من قوانين تجهز على المعنى الشعري تحت ذريعة الاقتداء والاحتذاء ولا يعني هذا، القطيعة النهائية مع «التراث الطويل»، بل هو سعي حثيث لتحرير الشعر وتحرير الشاعر معاً من طوق الجاهز والسائد، وبين هذا وذاك يصرُّ الشاعر على التنويع في التشكيل الموسيقي الداخلي كهندسة الفضاء النصي والتراسل الجملي وتراسل الحواس وشعرية الألفاظ والكلمات، ثم إن من شأن التنويع الموسيقي الداخلي أن يصعّد من الأبعاد الدلالية، لارتباطها الوثيق بالحالة النفسية للشاعر، أو ما يمكن تسميته بـ «الموسيقى التصويرية التعبيرية» التي طبعت صيرورة القصيدة العربية الحديثة. لكن صلاح بوسريف في لحظة من اللحظات، يجد نفسه في «مفترق الطرق» منتظراً هبوب رياح التغيير والتجديد. ثمة في هذه الطريق ما يحجب «صيرورته» الشعرية ويُعَطِّلُ الغناء بنفس جديد ، وإذا ما أردنا تتبع جماليات التشكيل الإيقاعي في علاقته مع باقي الأبنية الأخرى، فإننا نلاحظ الاعتماد كلياً على «التراكيب الجملية واللغوية»، مثل التكرار الصوتي، ونعني بذلك تكرار حروف معينة في كل جملة شعرية، يقول الشاعر :

وفي مُفتَرَقِ الطُرُق
وَقفَ منتظراً من أين سَتَأْتِي الرِّيحُ
أوْ إلَى أيْنَ سَتَسيرُ .
في هذَا المُفترَقِ
كَانَتِ الغَابَةُ تُخرجُ النَّهْرَ من قفصه
والطُّيُورُ البَاقِيَةُ
كَانتْ تُجَرِّبُ الغِنَاءَ بِنَغَمٍ جديد.(56)

نلاحظ في هذه الأسطر الشعريةُ تكرار حرف «الراء»، تحديداً تسع مرات، في سياق التعاقب، إذ يخلق نظاماً

صوتياً وتوازناً إيقاعياً داخل البنية الإيقاعية بصفة عامة، كما أن حرف «الراء» يقوم بعملية تجسير مع باقي الحروف التي تنتمي لنفس الدائرة الصوتية كحرفي «الفاء» و«الغين». أما فاعلية الدلالة فتستمد قوتها من تلك الحالة النفسية التي يعيشها الشاعر انطلاقاً من رغبته في خلق إيقاعات جديدة بعيداً عن النمطية ، ثم تأتي في مرحلة ثانية مسألة الوحدة المعجمية، سواء أكانت تكراراً أفقياً أو تكراراً رأسياً، ما يهمنا نحن هو قدرتها على الذوبان في نظام إيقاعي متجدد ومتطور، مثل قوله:

كانت الغابةُ تُخرِج النهرَ من قفصه

كانت تجرب الغناءَ بنغم جديد.(57)

فهذا التقابل في عدد الكَلمات وتناظرها الدلالية، يزيد من قوة التعبير الفني بما يتناسب مع البناء الدرامي المراهن عليه لتأثيث النص الشعري، بالإضافة إلى عنصر «التكرار» مثل: لفظة «الغناء» التي تكرّرت في هذا النص خمس عشرة مرة للدلالة على قيمة الموسيقى أوّلاً في حياة الإنسان، ثم ثانياً التعبير عن حالات نفسية يعيشها الشاعر، لذلك نجده يُجَنِّدُ ويُحَفِّزُ كل حواسه من أجل خلق إيقاع داخلي متوافق مع الفاعلية الدلالية وأيضاً مع ما يعتمل الذات من تقلبات.

«بإيجاز: لم يعد الوزن الخليلي يلعب دور المحدد الرئيسي لإيقاع النص». (58) فالتخلص من «الطابع الإكراهي» للأوزان والقوافي يساهم في بلورة إيقاع معنوي، لذلك فتجربة صلاح بوسريف الشعرية مليئة بالتحَفُّزِ والتقدم إلى الأمام، فهي تحاول الخروج من بوتقة الماضي، من مساحة الإيقاع الشعري القديم، إلى مساحات أكثر قدرة على تمثل تجربته، وأيضاً استيعاب كل البنى والمدارات التي تتحرك فيهما القصيدة أو الكتابة بمفهومها الكوني، لكن القصيدة، دوماً في حاجة إلى صوت الماضي، إلى النهل من القديم أو أخذ بعض سماته، «فكل شاعر حديث يسكنه شاعر قديم»، ونحن نقول: «كل حداثة هي تراث»، فلا يجوز أن نلغي الماضي الشعري، ولا يصح أيضاً أن «نُحَنِّطُهُ» في قضايا ومصطلحات، بل ينبغي العمل على إخراجه من قارورة الزمن إلى فعل حداثي وجمالي.

وبعد،

فقد «كان من الضروري الاستجابة إلى هذا الإدراك النبيل، الذي يدعو إلى إعادة النظر في إمكانات تلك النصوص، بقدر من التواضع، والوعي، والاكتراث، ولا ضير في الاستجابة». (59) وحتماً، ثمة أفق في تجربة صلاح بوسريف، يمكننا من تغيير مجرى «النهر» الشعري، وتجاوز التشظي الذي يسم حداثة الشعرية العربية وصراعها «مع نموذج أسمى تحاول أن تتمثله وتتجاوزه وتظل في الوقت نفسه، مالكة لشروط تميزها الجوهري عنه، بقدر ما قلق الصراع مع نموذج أدنى تحاول الانفصام عنه». (60) صحيح، أن الكتابة «البوسريفية» تحاول أن تقدم نفسها «خارج التراث»، أو تحاول شيئاً ما أن تلغي صلتها بالتراث، لكنها في الآن نفسه تسقط في فخاخ الماضي، «وعبر هذه اللحظة البالغة الفرادة يتم التحام الحاضر والماضي معاً ليضيء أحدهما الآخر، ويصبح كل منهما أكثر معرفة بنفسه». (61) وأجزم أن الشاعر يعي كل هذه الاشتراطات تمام الوعي، فقد صارت في حكم المسلمات وليس «فتحاً مبيناً».

«لماذا الفرح بالبدايات؟ لأن البداية مشروع، ولأن المشروع أمل وحلم، لأن الأمل والحلم يمنحان الإنسان فاعلية، البداية هي المستقبل، البدايات تحررك من العالم الرتيب وتشعرك بأنه ذاهب إلى عالم جديد»، ومن المؤكد أن الفرح طريق آخر إلى تحقيق الأمل، وتلمس النهايات، «لا نجاة بدون مخاطرة»(62)، ولا يمكننا الوصول إلى النهر ما لم تتوفر لدينا إمكانيات دائمة للبحث والمخاطرة. ■

الهـوامـش

1- صلاح بوسريف، شجر النوم، ط 1، 2000، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء.

2- عبدالسلام دخان، التجربة الشعرية الجديدة بالمغرب- ملف حول الكتابة الجديدة بالمغرب، مجلة أخبار الأداب المصرية، عدد 1105، 27 سبتمبر 2014، ص 10.

3- صلاح بوسريف، انشقاقات اللغة وتصدعاتها، الصفحة الثقافية- جريدة المساء المغربية- العدد 2503، الخميس 16/ 10/ 2014

4- فتحي عبدالسميع، استطلاع عن أزمة الشعر العربي، إعداد سعيد بوكرامي، مجلة الجوبة، عدد 42، فبراير 2014.

5- ديوان «شجر النوم»، ص 82.

6- بهاء بن نوار، الكتابة وهاجس التجاوز، مرجع سبق ذكره، ص 210.

7- صلاح بوسريف، شرفة يتيمة- الكتاب الأول، خبز العائلة- دار الحرف للنشر والتوزيع، القنيطرة، ط 1، 2009.

8- قصيدة «قبر والدي»، ديوان «شجر النوم» ص85.

9- قصيدة «أعشاب ميتة»، نفس الديوان، ص 80-81.

10- من حوار مع نزار قباني، أنوال الثقافي، السبت 23 أبريل 1988، عدد 402.

11- يحيى بن الوليد، ملاحظات حول تجربة الشاعر محمد الصابر- نخلة الشعر، الملحق الثقافي- جريدة الاتحاد الاشتراكي-، 03 أكتوبر 1997، عدد 520.

12- يحيى بن الوليد، في الحاجة إلى محمود درويش، الصفحة الثقافية- جريدة المساء المغربية- العدد 2503، الخميس 16/ 10/ 2014.

13- نقلاً عن رشيد طلبي، قصيدة النثر وإشكال الحداثة، الملحق الثقافي- جريدة العلم-، عدد 23037، الخميس 16/ 10/ 2014.

14- صلاح بوسريف، الشعر وأفق الكتابة، مرجع سبقت الإشارة إليه، ص 77.

15- غاستون باشلار، جماليات المكان في الشعر، ترجمة غالب هلسا، مجلة الأقلام العراقية، العدد 10، 1979، ص58.

16- من قصيدة «بين هوائين»، ديوان «شرفة يتيمة» ص 09 – 10.

17- خالد النجار، سراج الرعاة- حوارات مع كتاب عالميين، منشورات مجلة الدوحة، فبراير 2014، ص 81.

18- خالد النجار، مرجع سبق ذكره، ص 85.

19- قصيدة «شعل»، نفس الديوان، ص 77

20- محمد حسنين هيكل، ثورة الأدب، منشورات مجلة الدوحة، عدد فبراير 2013.

21- خالد النجار، سراج الرعاة- حوارات مع كتاب عالميين، منشورات مجلة الدوحة، فبراير 2014، ص 81.

22- خالد النجار، مرجع سبق ذكره، ص 85.

23- قصيدة «شعل»، نفس الديوان، ص 77

24- محمد حسنين هيكل، ثورة الأدب، منشورات

مجلة الدوحة، عدد فبراير 2013.

25- عبدالله البريدي، اللغة: هوية ناطقة، منشورات المجلة العربية، عدد 436، أبريل 2013، ص 17- 18.

26- نجيب العوفي، صلاح بوسريف: فن تطريز الكلام، مرجع سبق ذكره، ص 15.

27- ارشيبالد مكليش، الشعر والتجربة، ترجمة سلمى الخضراء الجيوسي، مراجعة: توفيق صائغ، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 1996، ص 170.

28- صلاح بوسريف، من عيون المعرفة الإنسانية، المساء الثقافية، جريدة المساء المغربية، عدد 2491، الثلاثاء 30/09/2014.

29- صلاح بوسريف، ديوان «شرفة يتيمة»، - الكتاب الأول، خبز العائلة-، دار الحرف للنشر والتوزيع، القنيطرة، ط 1، 2009.

30 -Jean-Yves tadie.le récit poétique. puf. paris. 1978. p.24

31- صبيحة عودة زعرب، قلق السياق في الشعر النسوي الليبي، مجلة الرافد، عدد 206، أكتوبر 2014، ص 66

32- القصيدة نفسها، ص 23.

33- القرآن الكريم، سورة البقرة، الآية 221.

34- من قصيدة «فسائل الجيرانيوم»، نفس الديوان، ص 24.

35- أحمد زنبير، الانحياز إلى القصيدة، مرجع سبق ذكره، ص 84.

36- إشارة إلى «بلد لا أين له، مختارات شعرية، صلاح بوسريف، منشورات دار التوحيدي، ط1، 2014.

37- عقيل المهدي، المعنى الجمالي، دار مجدلاوي للنشر- عمان- ط 1، 2008، ص 09.

38- علي جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري، مرجع سبق ذكره، ص36.

39- عاشور فني، الشعر والمنبر- معركة الوسائط وتحول جماليات القصيدة-، المجلة العربية، عدد 455، أكتوبر2014، ص 43.

40 - الانحياز إلى القصيدة، ص 77.

41 - في الدراسة ركزت فقط على «خبز العائلة» وهو الجزء الأول من «شرفة يتيمة»

42 - من قصيدة «تخوم بابل»، شرفة يتيمة، ص 79.

43 - ديوان «حامل المرآة»، من قصيدة انظر، «يا صديقي كيف تبدو الأرض»، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1، 2006، ص 17.

44 - الشعر وأفق الكتابة، ص 49.

45 - علي جعفر العلاق، من نص الأسطورة إلى أسطورة النص، ص 37.

46- ناصر سليم محمد الحميدي- محمد عباس محمد العرابي، تطور البنية الإيقاعية في القصيدة العربية المعاصرة، مؤسسة الانتشار العربي للنشر، ط 1، 2012، ص 23.

47- صلاح بوسريف، ديوان» إبر عمياء لا تخيط إلا الريح، يليه معراج الشراب»، دار التوحيدي للنشر والتوزيع ووسائط الاتصال، الرباط، ط 1، 2014.

الهـوامـش

48- ناصر سليم محمد الحميدي- محمد عباس محمد العرابي، تطور البنية الإيقاعية في القصيدة العربية المعاصرة، مؤسسة الانتشار العربي للنشر، ط 1، 2012، ص -9 10.

49- س. مورية، حركات التجديد في موسيقى الشعر الحديث، ط1، القاهرة، عالم الكتب، ترجمة سعد مصلوح، 1969، ص 78.

50- تطور البنية الإيقاعية في القصيدة العربية المعاصرة، مرجع سبق ذكره، ص 15.

51- نجيب العوفي، مقدمة «بلد لا أين له»، مرجع سبق ذكره، ص 17.

52- من قصيدة «الخروج من الغناء»، ديوان إبر عمياء لا تخيط إلا الرياح، ص 81.

53- نفس الديوان، القصيدة نفسها، ص 83.

54- محمد مصطفى أبوشوارب، إيقاع الشعر العربي- تطوره وتجديده-، دار الوفاء، الإسكندرية، 2005، ص 75.

55- أنسي الحاج، مقدمة ديوان «لن»، مرجع سبق ذكره، ص

56- القصيدة نفسها، ص 87.

57- القصيدة نفسها، ص 87

58- محمد لطفي اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، مرجع سبق ذكره، ص 51.

59- حسن البنداري، طاقات الشعر في التراث النقدي، مكتبة الآداب، القاهرة، ط 2، 2007، ص 10.

60- كمال أبوديب، - الحداثة، السلطة، النص- مجلة فصول، عدد 03، 1984، ص 41

61 - أحمد برقاوي، كوميديا الوجود الإنساني، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، 2009، ص 187.

62- عنوان ورقة قدمها الشاعر والناقد صلاح بوسريف ذات لقاء احتفائي بتجربته الشعرية والنقدية.

«علويٌّ الهاشميٌّ» وصورةٌ في ثلاثْ

[عبدالكريم حسن *]

لن أتناول موضوعاً محدداً، ولا قصيدةً معينةً. لن أتناول ظاهرةً من الظواهر، أو حَركاً من الحوارك. كلُّ ما أفعله أنني سأقارب صورةً شعريةً طالما ألَحَّت عليَّ، لا أدري لماذا، ولا أدري كيف. من الشعر ما يصحو معكَ إذا صحوت، ويغفو معكَ إذا غفوت، ومن حينٍ لآخر تردد:

من أين يجيء الحزن إليَّ وأنتِ معي
من أين يجيء؟ (1)

* باحث أكاديمي من سوريا.

أهو سؤالٌ استفهاميٌّ؟ أم هو سؤال إنكاري؟ لا أدري. ما أدري أن القصيدة لا تجيب عن هذا السؤال، وأنه ينبغي عليَّ أن أتقدم في قراءة الأعمال الشعرية الكاملة، حتى إذا ما وصلتُ إلى قصيدة بعنوان «إني أكتب حلمي مَنْ يقرؤني»، طلعتْ عليَّ القصيدة بهذا المطلع:

يبدأ الحزنُ من ساحةٍ تتباطأُ في مشيها نحو ذاكرة الماء

لكنها ليس تُلغي مواعيدها. (2)

يبدأ الحزن هنا، يجيء هناك. يبدأ... يجيء، وتجيء القصيدة لتجيب عن بعض الأسئلة، من حيث يبقى بعضها الآخر... لا جواب.

وأتقدم مع الأعمال الشعرية الكاملة فتصادفني قصيدة بعنوان «ذاكرة الماء» أتوقف عندها وأُمسكُ بالخيط: صورة أولى في قصيدة أولى تجد صداها في صورة ثانية في قصيدة ثانية. هذه الصورة الثانية تجد صداها في صورة ثالثة في قصيدة ثالثة. وأقرأ مرةً أخرى:

من أين يجيء الحزن إليَّ وأنتِ معي

من أين يجيء؟

فأرى لغةً عاريةً، لا مكان فيها للبلاغة، لا كناية، لا استعارةً، لا مجاز ولا تشبيه، ولكنها لغةٌ شعرية. ويتلو هذين السطرين مشهدٌ من تسعة عشر سطراً في محل جواب عن السؤال، ولكنه مشهدٌ لا يجيب. المشهد حافلٌ بالبلاغة، مثقلٌ بوجوهها، لكنه غير حافلٍ بالشعرية. الشعرية ليست هنا، ولكنها هناك حيث لا بلاغة ولا وجوهاً بلاغية. تسعة عشر سطراً وتعود اللازمة مع قليلٍ من التلوين:

من أين يجيء الحزن إليَّ إذاً

من أين يجيء؟

وأنتِ معي؟ (3)

سطرا البداية أصبحا هنا ثلاثة. التلوين في التوزيع يصحبه تلوينٌ في إضافة الظرف «إذاً»، وتصحبه دلالةٌ جديدة. فالسؤال لم يعد استفهامياً، وإنما أصبح إنكارياً. «من أين يجيء الحزن إليَّ وأنتِ معي؟»؛ أنّى له أن يجيء؟ لا يقدر أن يجيء. أنتِ السور الواقي من الحزن برغم المشهد الحزين. «إذاً» من أين يجيء؟ كيف استطاع أن يجيء؟ كيف تمكنَ من اختراق السور الواقي؟ وبحقّ العودة إلى الوراء تنتشر دلالة الـ «ما بعد» على الـ «ما قبل»، ويجيء الحزن إليَّ برغم السور الذي يفصل بيني وبينه، وهو أنتِ.

شعرية القصيدة لا تأتي من إيقاعها الوزني، ولا تأتي من بلاغتها ومجازاتها؟ إنما تأتي من هذه الجملة على وجه التحديد، هذه الجملة اللازمة التي كلما تكررتْ تلونت دلالاتها... دلالاتٌ لا تحملها الجملة في ذاتها، وإنما في ما يأتي بعدها. دلالاتٌ ليست فيها، وإنما في ما تمتلئ به من بعد.

لا الإيقاع الوزني، ولا المشهد الحافل بالوجوه البلاغية، ما يعطي شعرية القصيدة. لا هذا ولا ذاك ما يخلق من القصيدة قصيدةً، وإنما علاقة التجاور بين الجملة–اللازمة والمشهد... علاقةٌ تفضي إلى التكرار في اللازمة، وتَحَوُّلٍ في الدلالة. أما المشهد فأيٌّ منا يستطيع أن يقول:

قنديلٌ مختنق الأنفاس يُضيءْ

يبكي وسط متاهات الليل،

... يتسلّقُ قامته ظلٌّ رجراجْ

يتمدد، يكبر، يفترش الصحراء ... (4)

إلى آخر المشهد، ولكنَّ واحداً وحسبُ هو الذي يستطيع أن يقول:

من أين يجيء الحزن إليَّ وأنتِ معي
من أين يجيء؟

* * *

ولكن؛ ما الحزن؟ «من أين يجيء إليَّ وأنتِ معي»؟ سؤال يُوقّع قصيدة «الطوفان» والقصيدة لا تجيب، سؤالٌ يُصدي في أول قصيدةٍ من الديوان التالي، وهذا هو الصدى:

يبدأ الحزن من ساحةٍ تتباطأ في مشيها نحو ذاكرة الماء
... لكنها ليس تُلغي مواعيدها

كان الحزن «يجيء»، وأصبح هنا «يبدأ». «من أين يجيء؟»، وكيف «يبدأ؟». لن أقارب السؤال، ولن أقارب الجواب. سأكتفي بالصورة الشعرية التي يحملها الجواب الذي هو في آنٍ معاً جوابٌ وليس بجواب.

يبدأ الحزن من ساحةٍ تتباطأ في مشيها نحو ذاكرة الماء.

لا شيء يحدد الساحة. هي ساحةٌ «تمشي» وحسبُ؛ ساحةٌ كان يُنتظر منها أن يُمشى عليها أو فيها. هي ساحة «تمشي نحوَ» من حيث عوّدتنا أن ينحو البشر نحوها. من هنا تبدأ الصورة بالارتسام. ساحةٌ تمشي بطيئةً نحو ذاكرة الماء، تتذكر ببطء؛ ساحةٌ تتعمد المشي ببطءٍ نحو ما يخزنه الماء من ذكريات. الحزن حزنٌ يبدأ من ساحةٍ تتعمد ألا تتذكر... تتعمد أن تنسى ما يخزنه الماء من ذكريات. والماء – من خارج السياق– أصل الحياة. الماء يرمز إلى الحياة. وتمشي الساحة ببطء نحو ذاكرة الماء فترتسم صورتها، صورة ساحةٍ تريد أن تنسى الحياة. لكنها ليس تلغي مواعيدها. فهي من جهةٍ تتعمد أن تنسى الحياة، ومن جهةٍ أخرى تبقي على مواعيدها مع الحياة.

يبدأ الحزن... يولد. الحزن. البدء والولادة سواء. وساحةٌ يولد الحزن منها، لماذا؟ الساحة ميتةٌ لا تريد أن تتذكر... ترفض أن تتذكر الحياة. هي ساحةٌ ميتةٌ أو شبه ميتةٍ، وكانت حيةً في يوم من الأيام، ومن هنا سرُّ حزنها.

والحزن ليس صورةً، ولكنه أساس الصورة، وسوف يتكفل النص بتحديده:

أيها الحزن من حيث تبدأ
... يسكن بين تلافيف سُرَّتكَ الوطنُ المتحرق للوعد (5)

«من حيث تبدأ»، من أي مكان تبدأ، كائناً ما كان المكان الذي تبدأ منه، إن الوطن المتحرق للوعد يسكن بين تلافيف سُرَّتكَ. الصورة صورة الولادة. السُرَّة تستدعيها. ولما كانت السُرَّة للحزن، فإنه لا والد ولا ولد، وإنما رفقةٌ بين الوطن والحزن. الحزن مربوط بالوطن... ملازمٌ للوطن... حبل سرّيٌّ يربط بين الحزن والوطن. ولكن الساحة لا تُلغي مواعيدها، وصورٌ تتداعى مواعيدَ، ووعداً، ووطناً متحرقاً للوعد.

وهو ذا الشاعر ينتقل بنا فجأة من مشهدٍ إلى مشهد:

يا شجر الورد آتٍ حبيبي
فيَمِّمْ بوجهكَ نحو الجنوب
ويا قمر العمر آتٍ حبيبي
فضَوِّئ بعينيكَ كل الدروب (6)

هكذا، فجأةً، من الحزن والمواعيد المنسية إلى الوعد الذي يتحقق. مجموعتان من الصور الشعرية، مجموعتان متقابلتان... حالتان نفسيتان متقابلتان؛ الأولى موعدٌ

منسيٌّ يتسبب بالحزن. والثانية وعدٌ بموعدٍ على وشك التحقق يتسبب بالفرح. فالحبيب آتٍ تستقبله الورود... آتٍ ويستقبله القمر:

هذا وطنٌ يتنفس بين وريدين بقلبي

ويلملم تاريخ الحزن المتساقط من شجر

العمر (7)

وهذا شعرٌ يُعيدني إلى بدايته. فالوطن والحزن يتبادلان الموقع مما يسمح لي بقراءة السطرين الأولين:

يبدأ (الوطن) من ساحةٍ تتباطأُ في مشيها نحو ذاكرة الماء

لكنها ليس تلغي مواعيدها

ويتحد الحزن والوطن على نحو لا يقبل الفكاك:

– أيها الوطن – الحزن من أين تبدأ (8)

ويجيء الجواب:

– من جهةٍ لا تجيء. ومن ساحةٍ تتباطأ في المشي (9)

وتجيء الدلالة. فالدلالة أصبحت مفهومة. وأصبح مفهوماً معها سرُّ الجمال في الصورة. فاللاحق يُصدي في اتجاه السابق. اللاحق صدىً للسابق. وصورة الحزن لا تمتلئ أبداً بالصورة بل بمحيطها. فالصورة تبدأ غائمةً، ثم تُرسم، ثم تمتلئ بالخطوط والألوان كلما تقدم النص، وأقرأ السطرين الأولين:

يبدأ الحزن من ساحةٍ تتباطأ في مشيها نحو ذاكرة الماء

... لكنها ليس تُلغي مواعيدها

فأقرأ حزناً مجرداً، صورةً مجردةً، لا الحزن يمكن رؤيةُ عناصره، ولا ذاكرةُ الماء. صحيحٌ أنه يمكن تصور الساحة، أما الحزن الذي يبدأ منها، وأما ذاكرة الماء، فلا. وعندما أبدل الحزن بالوطن وأقول:

يبدأ (الوطن) من ساحةٍ تتباطأ في مشيها نحو ذاكرة الماء

فإنه يصبح في وسعي أن أرى، فأرى ساحةً تمتلئ بالبشر لأنها ترتبط بالوطن... وبعد هنيهة:

– ... يبدأ الحزن من حيث يبدأ رقص الخطى

فالساحة أصبحت مأهولةً، وانتقلت الصورة من التجريد إلى التشكيل. ساحةٌ تمتلئ ببطءٍ بالحياة. ساحةٌ على موعدٍ مع الحياة التي وإن نامت هنا أو رفضت أن تُفيق، ستملأها في يومٍ من الأيام.

* * *

وأتقدم خطوةً إلى الأمام، وتطلع عليَّ «ذاكرة الماء» عنواناً لقصيدةٍ قائمةٍ بذاتها. وتبدأ القصيدة:

كان الماضي مختبئاً كالطفل الخائف

خلف جذوعِ الشجر الغارق في ذاكرة الماء (10)

الصورة هنا مركّبة. هي صورةٌ في صورةٍ في صورة، ودلالة الكلمات هي التي ستقودني إلى تفكيك الصورة. فالذاكرة مجموع الذكريات. والذاكرة ملكة التذكر. وفي الحالتين يرتبط الماء بالذاكرة. ذاكرةُ الماء غيابُ الماء. والغرق فيها غرقٌ في الجفاف. وأما جذوع الشجر التي يختبئ خلفها الماضي فجذوعٌ يابسة.

وفي المقطع الثاني:

هل هذا صوتُكِ يأتيني من ذاكرة الحلم الأولى

هل هذا الطفل القادم

من خلف جذوع الشجر

الغارق في الماء

صوتُك؟ (11)

اللافت أن الشجر لم يعدْ غارقاً في ذاكرة الماء، وإنما أصبح غارقاً في الماء. الماء يحضر هنا، ويغيب غيابُ الماء.

مَنْ أنتِ؟ (12)

يسألها الشاعر، فتجيب:

إني وطنٌ يلتحف الماء به (13)

الحبيبة وطنٌ يلتحف به الماء. والأصل أن الماء يُلحف ولا يَلتحف؛ أنه هو ما يحتوي، فإما أن نغرق فيه فنموت، وإما أن نطلع منه فنحيا. أما هنا، فإن الماء هو ما يُحتوى. الأصل أن الماء لحافٌ، أما الآن فإننا بإزاء وطنٍ لحافٍ للماء. وأعود إلى السطرين الأولين:

كان الماضي مختبئاً كالطفل الخائف

خلف جذوع الشجر الغارق في ذاكرة الماء

فأقرأ حاضراً يتذكر الماء. جذوعُ الشجر الغارق في ذاكرة الماء حاضرٌ يختبئ خلفه الطفل الخائف. أفلا يحق لي أن أفترض أن صورة الماضي هي صورة الخضرة، وأن صورة الشجر صورة الشجر المورق؟ ولكنْ؛ لماذا يختبئ الماضي كالطفل الخائف؟ سؤالٌ يستدعي ذرع النص جيئةً وذهاباً:

كان الماضي مختبئاً كالطفل الخائف

خلف جذوع الشجر الغارق في ذاكرة الماءْ

وزوارقُ من دمعٍ تطفو فوق الأحداقِ وتغرق ثانيةً في القاع (14)

صورةٌ تستوقف. الصورة مقلوبةٌ، والدمع يتحول إلى زوارق:

هل هذا صوتُكِ يأتيني من ذاكرة الحلم الأولى

هل هذا الطفلُ القادمُ

من خلف جذوع الشجر

الغارق في الماءْ

صوتُكِ؟

مَنْ أنتِ؟

إني وطنٌ يلتحف الماءُ به (15)

صوتٌ يأتي... يأتي من ذاكرة الحلم الأولى. كان الطفل مختبئاً خلف جذوع الشجر، وبات الآن يخرج من خلف هذه الجذوع. الطفل خرج من مخبئه. هو لم يعدْ خائفاً. وجذوع الشجر التي كانت غارقةً في ذاكرة الماء، أضحتْ غارقةً في الماء. إنه موسم الخضرة. فالشاعر يأتيه صوت الحبيبة من ذاكرة حلمه، فيتحد الماضي والمستقبل. يحلم الشاعر بصوتها فيتذكره. ويتذكره فتعود الحياة إلى الطبيعة، ويخضرُّ الشجر.

الشجر ما عاد غارقاً في ذاكرة الماء، وإنما أصبح غارقاً في الماء. الماء حياةٌ وموت. الماء تخرج منه الحياة... وتعود إليه الحياة... يولد الإنسان من الماء، ويغرق في الماء، وتطلع الحبيبة وطناً يلتحف به الماءُ... وطناً أكبرَ من الحياة والموت... هي مَنْ يحتوي الماء... يأخذ وظيفته... هي مَنْ يَخرج منه كل شيءٍ حيٍّ، وفي غيابه يموت كل حيّ.

***

وأعود إلى الصور الشعرية الثلاث في القصائد الثلاث، وأسأل:

من أين يجيء الحزن إليَّ وأنتِ معي

من أين يجيء؟

ويجيء الجواب:

يبدأ الحزن من ساحةٍ تتباطأ في مشيها نحو ذاكرة الماء

... لكنها ليس تُلغي مواعيدها

وأسأل: ما الحزن؟

ويجيء الجواب:

كان الماضي مختبئاً كالطفل الخائف خلف جذوع الشجر الغارق في ذاكرة الماء

***

شعرٌ وظاهرةٌ غريبةٌ في الشعر؛ ظاهرةٌ لم أجد لها مثيلاً إلا في «أنشودة المطر» حيث احتجب المعنى عن أول صورة في القصيدة، ولم ينكشف إلا بعد حين. أفلا يدعو هذا إلى مقاربة هذه الظاهرة في هذا الشعر؟ (16)

***

الإحالات

* ألقيت هذه الدراسة في «مركز عبد الرحمن كانو الثقافي» في 24 نوفمبر تشرين ثاني 2015، المنامة.

1) علوي الهاشمي، الأعمال الشعرية الكاملة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى 2012، ص 148.

2) المرجع نفسه، ص 166.

3) المرجع نفسه، ص 149.

4) المرجع نفسه، ص 148.

5) المرجع نفسه.

6) المرجع نفسه.

7) المرجع نفسه.

8) المرجع نفسه.

9) المرجع نفسه.

10) المرجع السابق، ص 315.

11) المرجع السابق، ص ص 316 . 317.

12) المرجع نفسه، ص 317.

13) المرجع نفسه.

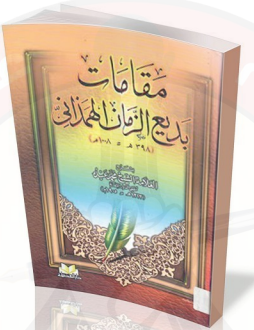
14) المرجع نفسه، ص 315.

15) المرجع نفسه، ص ص 316 . 317.

16) أنشودة المطر: سيعشب العراق بالمطر، د. عبد الكريم حسن، مجلة ثقافات، العدد الثاني، عام 2002، كلية الآداب، جامعة البحرين.

مركز الدراسات والبحوث

سمة الموت في «المقامة الساوية» للحريري



[محمد العنّاز*]

«المقامة الساوية» (1) هو عنوان المقامة الحادية عشرة للحريري، وإذا كانت المقامة بوصفها فناً نثرياً رفيعاً قد اتضحت معالمه الرئيسة مع بديع الزمان الهمذاني، فإنها اتسمت مع الحريري بسمات مخصوصة نابعة من طبيعة السياق النوعي للمقامة، ومن طبيعة سياق المقامة الحادية عشرة النصيَّ والبلاغي.

* باحث من المغرب.

ما هي إذن سمات المقامة الساوية؟

يستهل الحريري «المقامة الساوية» بإسناد السرد للراوي الحارث بن همام، الذي يخبرنا بدخوله مكان المقبرة بساوة، ويستقي هذا المكان مقوماته الدلالية بارتباطه بالسمة المهيمنة في النص، وهي الموت؛ فالسمة كما يشير محمد أنقار «إمكانية بلاغية بكل ما في كلمة بلاغة من أنماط ودلالات متحولة، وهي لا تقل خطورة جمالية عن مكونات العمل الأدبي المحكم الصنعة». (2) فزيارة القبور هي صيغة بلاغية الغرض منها الاعتبار والتذكر، وهو ما نستشفه من السياق النصي؛ فبطل المقامة أبو زيد السروجي لا يتوانى عن تذكير المتلقي بالموت، وهذه السمة المهيمنة قائمة على ثنائيات النسيان مقابل التذكر، وثنائيات(الأرضي) والزائل(العالم الآخر).

وتتجلى هذه الصورة في لجوء البطل إلى مجموعة من المظاهر البلاغية بغية تحقيق مطلب بلاغي ألا وهو الإقناع، ويتوسل من أجل تحقيق هذه الغاية بالشعر بوصفه جنساً أدبياً له مقوماته وطاقاته التخييلية والجمالية، وبوصفه قادراً على تحقيق درجة كبيرة من الإقناع البلاغي، مما يفسر الحضور القوي للشعر في هذه المقامة. فإذا كانت بنية المقامة تقوم على استشهادات وتضمينات شعرية، فإن «المقامة الساوية» لا تعتبر الشعر وظيفة تكميلية للمقامة، بقدر ما تعتبره مكوناً رئيساً من مكوناتها التي تتسم بسمات مخصوصة. ولنتأمل الصورة السردية التالية: فقال: لمثْل هذا فلْيَعْمَلِ العاملونَ. فاذْكروا أيّها الغافلونَ. وشمِّروا أيّها المُقَصّرونَ. وأحْسنوا النَّظَرَ أيها المتبصّرونَ! ما لكُمْ لا يَحْزُنُكمْ دفْنُ الأتْراب. ولا يهولُكُمْ هَيْلُ التّراب؟ ولا تعْبأونَ بنَوازِلِ الأحْداث. ولا تستعِدّونَ لنُزول الأجْداث؟ ولا تستعْبِرونَ لعَين تدْمَعُ. ولا تعتَبرونَ بنَعْي يُسمَعُ؟ ولا ترْتاعونَ لإلْفٍ يُفقَدُ؟ ولا تلْتاعونَ لمناحَةٍ تُعْقَدُ؟ يشيّعُ أحدُكُمْ نعْشَ الميْت. وقلْبُهُ تلْقاءَ البيت. ويشهَدُ مُواراةَ نسيبِه، وفِكْرُهُ في استِخْلاص نصيبه. ويُخَلّي بينَ وَدودِه ودُودِه. ثمّ يخْلو بمزْمارِه وعودِه. طالَما أسيتُمْ على انْثِلامِ الحَبَة. وتناسَيتُمُ اخْترامَ الأحِبّة. واستَكَنْتُمْ لاعتراضِ العُسرة. واستَهَنْتُمْ بانقراضِ الأسرة. وضحِكْتُمْ عندَ الدّفْن. ولا ضحِكَكُمْ ساعةَ الزّفْن. وتبخْتَرْتُمْ خلفَ الجنائز. ولا تبخْتَرَكُمْ يومَ قبْضِ الجوائز. وأعْرَضْتُمْ عنْ تعْديد النّوادب. إلى إعْداد المآدب. وعنْ تحرُّقِ الثّواكلِ. إلى التّأنُّقِ في المآكل. لا تُبالونَ بمَنْ هوَ بالٍ. ولا تُخْطِرونَ ذكرَ الموتِ ببالٍ. حتى كأنّكُمْ قد علقتُمْ منَ الحِمام. بذِمام. أو حصَلْتُمْ منَ الزّمان. على أمان. أو وثِقْتُمْ بسلامةِ الذّات. أو تحقّقْتُمْ مُسالَمَةَ هادِمِ اللّذّات. كلاّ ساء ما تتوهّمونَ. ثمّ كلاّ سوفَ تعلَمونَ!» (3).

لا تكتسي جماليات التصوير السردي في هذه الصورة أهميتها من السجع باعتباره مظهراً بلاغياً في مقامة الحريري، ولكنها تنبع من الطاقة البلاغية التي تروم تحقيق مزية الاعتبار، انطلاقاً من ثنائيات متعددة: الشر والخير، والجزاء والعقاب، والاعتبار بوصفه مظهراً بلاغياً مرتبطاً بسمة الموت المهيمنة في هذه المقامة غايته نفي نسيان الموت وإثباته، والتذكير بيوم الحساب، ولعل لجوء البطل إلى حيل بلاغية وأشكال إقناعية مؤثرة مثل تجسيم صورة من القرآن «ألهاكم التكاثر» والآيات الدالة على الحساب، كان الغرض منه تحقيق غايات مخصوصة ترتبط بوقع الناس في مكائد أبي زيد السروجي.

ولم يكن من السهل تحقيق ذلك لولا مكر السروجي الذي تجلى في حرصه على دقة التصوير لتحقيق مطلب الإقناع؛ ويتضح من خلال هذه القراءة أن مقامات الحريري لا تتسم فقط بالصنعة اللغوية والبلاغة التقليدية، وإنما تتسم بطاقة لغوية هائلة وقدرات تصويرية تجعل من مقامات

الحريري مقامات مخصوصة.

ولعل المثير في «المقامة الساوية» أنها تترك مجالاً لإشراك المتلقي انطلاقاً من طبيعة التوظيف الشعري ودلالاته، ومن سمة الموت بوصفها سمة مهيمنة حاضرة في النص وحاضرة في أفق انتظار المتلقي. فتحقيق التجاوب ما بين هذه المقامة والمتلقي يتم ليس فقط في طريقة التكدي ولا في الحيل البلاغية، ولكنه في الأبعاد الإنسانية لهذه السمة، والأثر الذي تخلقه صورة الموت في ذهن المتلقي.

يعمد الحريري إلى تصوير رحلة السروجي في «المقامة الساوية» وفق متتاليات تتأرجح ما بين التوازن الاختلال، وما بين الجزاء والعقاب، والخير والشر، والنسيان والتذكر. الاختلال الناتج عن نسيان الموت والتوازن الناتج عن التذكر. ومن ثمة فإن المقامة تزخر بسمات عديدة سنحاول التفصيل فيها:

الراوي: تداخل زوايا النظر

تتخذ مقامات الحريري الحارث بن همام راوياً لها، وروايته هي قول (قال)؛ بمعنى أن الإشارة المبدئية تنفي تورطه في الحدث؛ وهذا النفي سرعان ما يتحول إلى إثبات حينما تتحول ضمائر الغائب إلى ضمير المتكلم، ويتحول القول إلى فعل (أنست)، وتستمر الأنا الساردة تفتعل الحكاية، وتروي مشاهداتها المرتبطة بمكان النهاية، وتنشئ الذات خطاباً موازياً وعظياً، يعرف ذروته حينما يفتقد المتكلم فعل ليت (فات قول ليت)؛ هذا الفعل الذي يمهد لنكتشف استمرار الحكاية وتحول النظر من الذات المشاهدة إلى الذات الفاعلة، ليقع نوع من التماهي بينهما، وهو ما كشف عنه الوصف الذي قدمه سارد الحكاية الأول «الحارث بن همام» «أشرف شيخ من رباوة، متخصراً بهراوة، وقد لفع وجهه بردائه، ونكر لشخصه لدهائه». وهذا الوصف إذا تتبعنا طريقه، سنجده قد بدأ بتجسيد عناصر خارجية (الرداء، الهراوة)، ثم تخطى حاجز الخارج إلى الداخل (الذكاء) مما يفترض معرفة كلية بهذا الغريب، ولأن هذا الأمر غير متاح باعتبار أن الحارث بالكاد دخل إلى ساوة؛ فإننا نفترض أن الشيخ ما هو إلا قناع يلبسه الحارث بن همام حتى يداري على الحكاية وينفي ارتباطها به. لكن السارد الأول يكاشف هذا القناع حينما استسلم لنفسه، وافترض حواراً داخلياً، وأثت الحكاية باسم جديد هو أبو زيد السروجي البطل الذي يتداخل مع صوت السارد.

إن السارد هنا متحكم في امتداد الحكي لأنه يهيمن على المروي باعتباره قناة التلفظ، الذي ينبري ليوجهها حسب رؤيته لقيمة الموت. وهو أثناء إنتاج خطاب الموت/ الخديعة، أكسب لنفسه سمات نوعية متميزة، يمكن أن نجملها فيما يلي:

- اعتبار الأنا مركز الكلمة، والأنا هنا تتراوح بين الحياد والمشاركة في الحدث.
- امتداد الكلمة من الأنا وانفتاحها على الآخر.
- التداخل بين صوت البطل وصوت السارد.
- الأنا ذات خطابية تتداخل بين قيمة الوعظ، وقيمة المكر.

يبدو إذن أن موقع السارد متحول، فهو يزاوج بين القول والفعل، وبين الوعظ والخديعة، وبين استصدار خطاب صريح واستبطان آخر. وفي ظل تمثل هذه القيم يتراوح حضور السارد.

المكان:

المكان لا يتخذ أية قيمة نوعية إلا حينما يلتقي الحارث بنُ همام أبا زيد السروجي، وفي كل لقاء تتجدد الحكاية،

ويتجدد طعم الاحتيال؛ إذ المكان هو عنصر جغرافي له امتداد في الواقع، لكنه يأخذ بعده التخييلي حينما يصبح جزءاً من عبور راوي الحكاية وبطلها، ومكان العبور في هذه المقامة هو ساوة، وساوة منطقة تابعة للعراق، اشتهرت ببحيرتها الغريبة التي تبتلع كل من يستحم فيها، ولعل هذا المعنى الحامل للغرابة هو منبع فكرة الموت التي قامت عليها هذه المقامة. لم يختر السارد البحيرة، وإنما اختار رمزيتها للموت عبر قناة المقبرة؛ ومن ثم تمتد الحكاية المتداولة داخل معاينات السارد.

يحل السارد بساوة، ويختار مقبرتها، وعبر المقامة يظهر البطل فوق الربوة. وعبر هذه الأمكنة تتناسل الحكاية، لتتخذ شكلاً هرمياً يبدأ من الأسفل إلى الأعلى، وحينما تنتهي الحكاية وينزل البطل من الربوة ينكشف مضمرها وينتهي المكان. ساوة رمز للغرائبي، والمقبرة امتداد للموت، والربوة منبر الوعظ. والنزول من الربوة يعني المكاشفة بين السارد وبطله، أو بين الذات وقناعها.

البناء الجمالي:

لكل مقامة بناء محكم، يقوم على خطة سردية، تبدأ هذه الخطة بوقفة استهلالية هادئة عبرها تم تمرير طبيعة المكان بما يحمله من دلالات رمزية. وعبر هذا الهدوء الذي يأكل جزءاً من الحكاية، تنبري لحظة التحول الأولى، التي سترتبط باكتشاف رجل ملثم يعتلي ربوة ويخاطب جمعاً من الناس ويعظهم، وتأتي مرحلة التحول الثانية حينما يكاشف السارد بطله، ويزيح عنه قناع الوقار والموعظة، ويكشف حيلته، ويمكن أن نقول إن المرحلتين تتسمان بالتوتر. ويعود الهدوء إلى الحكاية حينما يختار السارد طريقاً، ويختار البطل طريقاً آخر مخالفاً، باعتبار أن البطل اختار الشمال، واختار السارد اليمين. وهو اختيار له دلالته الحكائية، على اعتبار أن الخديعة والمكر تتماهى مع الشر وترمز إلى الشمال، والصلاح يتماهى مع الخير ويرمز إلى اليمين، خصوصاً إذا ربطنا المقامة بمنظومتها الخلقية.

المفارقة:

تتجسد المفارقة في المقامة في التعارض القائم بين امتدادين؛ امتداد السارد، وامتداد البطل، وهي تتخذ شكلاً تلفظياً، حينما يصدر البطل خطاباً وعظياً يقوم على التذكير بالموت والآخرة، وهذا التلفظ ينبني على الاستبطان؛ لأن الملفوظ ما هو إلا قناة لتحقيق رغبة البطل متمثلة في الاحتيال على الجمع الذين يتحلقون فوق القبر. غير أن قناة الوعظ تتعرض للتشويه حينما يكاشف السارد بطله، ويسقط زيفه، وهذه المكاشفة تترجم المفارقة البنائية التي يتأسس عليها الخطاب؛ بمعنى أنها تتوزع إلى قسمين؛ مفارقة دلالية، وأخرى بنائية، الدلالية تتمثل في إصدار ملفوظ واستبطان ملفوظ آخر، والبنائية تتمثل في الوصول إلى الغاية واكتشافها من طرف ثانٍ.

إن لغة الموت التي يتحدث بها البطل مجرد آلية خطابية استعان بها قصد تحقيق هدفه، أي الوصول إلى تلك العطايا التي منحها له أولئك الذين استسلموا لحكايته. وهذه العطايا هي استمرار في مقامات أخرى. إنها القيمة التي تغذّي كل مقامة، وتدفعها إلى رحلة أخرى، وحينما ينتهي المكر تنتهي المقامة، وتنتهي الرحلة.

الطاقة التخييلية والطاقة الإقناعية:

السارد يمتلك لغة، ولغته مزيج بين التخييل والإقناع، يبدأ التخييل حينما يجسد الحدث ويمعن في إبراز مكوناته، جغرافية كانت كالوصف الذي قدمه لساوة، أو إنسانية كالوصف الذي قدمه لأبي زيد السروجي، أو بنائية كالتصور العام تجاه هذه المقامة؛ أما الطاقة الإقناعية،

فتتجسد في التلفظ الذي ينتجه البطل، حيث ينفتح على مقومات عديدة، أبرزها الاقتباس من القرآن الكريم، والقول المأثور، والخبر. وهذه مكونات حجاجية لها قوة إقناعية.

إن الطاقة التخييلية ترتبط بقوة السارد على تجسيد مشمولات الحكاية، وهي تستهدف قارئاً مفترضاً، والطاقة الإقناعية مرتبطة بالتأثير الذي أحدثه البطل في الناس.

خلاصة:

كانت هذه رحلة بسيطة مع نص عتيق هو نص المقامة، ذاك الجنس المهجن كما قال محمد أنقار، باعتبار قيم كنهها على أجناس موازية، كالشعر والخبر.. وعبر هذه الأجناس حققت استمرارها. والمقامة موضوع الرحلة تمكنت من تجسيد هذا التهجين. وهو الأمر الذي يعني أننا ينبغي أن نؤسس بلاغة خاصة غير بلاغة الشعر أو الخبر، بلاغة تمكننا من تمثل قيم المقامة الجمالية، ولعل تصورات من قبيل السمة والمكون مداخل مهمة يمكننا عبرها التسلل إلى معالم النص الجمالي. وعبر هذه البلاغة الرحبة التي تسترفد مما هو كوني يمكننا كذلك أن نقيم علاقة وصل وحب. ■

الهوامش

1 – الحريري، شرح مقامات الحريري للشريشي، قدم له وأشرف على تصحيحه صدقي محمد جميل، دار الرشاد الحديثة، الدار البيضاء، الجزء الأول، ص ص: 286 - 293 .

2 – محمد أنقار، ظمأ الروح أو بلاغة السمات في رواية «نقطة النور» لبهاء طاهر، دار الانتشار العربي، بيروت ، الطبعة الأولى، ص:10.

3 – الحريري، شرح مقامات الحريري، مرجع مذكور، ص ص: 280 – 283.

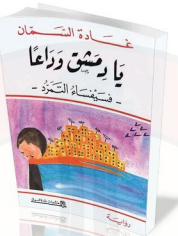
لائحة المراجع:

الحريري، شرح مقامات الحريري للشريشي، قدم له وأشرف على تصحيحه صدقي محمد جميل، دار الرشاد الحديثة، الدار البيضاء، الجزء الأول.

محمد أنقار، ظمأ الروح أو بلاغة السمات في رواية «نقطة النور» لبهاء طاهر، دار الانتشار العربي، بيروت، الطبعة الأولى.

العمل الفني : عبدالرحيم شريف . البحرين

يا دمشقُ وداعاً .. فُسيفساءُ التمرّد



[عذاب الركابيّ *]

«إنَّ محبةَ الحريةِ صفةٌ قويةٌ مِن صفاتِ الطبيعةِ البشريّة»
– جون ديوي / الحرية والثقافة – ص8 .
«هذا الكتابُ أنتِ الّتي خطّطتهُ، وأنتِ المرأةُ الّتي هيَ أنا»
– أنابيس نن .

وتبقى الكتابةُ . . ! !
وتبقى الحريةُ . . ! ! الكتابةُ لا زمنية، وكذلكَ الحُريّة ! !
حينَ تأتي الكتابةُ كحوارٍ معَ الذات، وغوصٍ مُضنٍ في أغوارِ النفسِ عبرَ الحُلم، فإنَّ هذا الحوار والحديث (الجوانيّ) مع الذات الّذي هوَ صورة الحُلمَ والواقع معاً، (ليسَ هوَ التلفظ بخطاب انطوائي) بل هوَ أسلوبٌ حميمَيّ مُتقنٌ لـ (تأسيس التواصل بينَ المؤلف والقارىء) – حسب تعبير توماس كليرك.

* شاعر وناقد من العراق.

«زين الخيال» بطلة رواية (يا دمشقُ وداعاً) هي الذاتُ الحالمة الجريحة (فسيفساء التمرّد)، (أنا) و(ضمير) الكاتبة غادة السمّان .. والضميرُ هنا من قماش العناق والقُبل والتحيات الطازجَة وجرأة الأحلام.. هو لحظةُ حُبٍّ فستقية، بعمر المدى، وبدم النقاء والرقة، وعطر الحميمية، وهوَ الممتدُ بظله الإنسانيّ حتّى آخر حرفٍ وإيقاع صاخبٍ في الكلمات، وحتّى آخر خيط مضيءٍ في قلبِ الشمس، ضمير لا يُشبهُ غيمةً طارئة، لأنّهُ وحيٌ سماء، وجنين حريةٍ، وهذيان نبيّ !!

«زين» الاسمُ الآخرُ للحُرية والتمرّد ..!!

ولأنّ الحريةَ والتمرّد والألم صفاتٌ مُتأصلة في الإنسان، فهمُ عشبُ الذات الذي لا يفقدُ نضارتَهُ وبريقَه مهما جاءت عاصفة الآلام مُكتسحة وقوية.. وأنّ الحروف البركانية والجملَ المنتقاة التي تأتي بأبجدية الصخر الدليلُ الذي يصعبُ العبث بحبرِه .. وهوَ خبزُ الأنثى الذي تقاومُ به جحافل جوع الذكورة .. هي الحُريّة الحبيب الوحيدُ المتوّج بحُنجرة الإله (الذي لمْ أحتهُ يوماً واسمهُ: الحُريّة) ..!!

«الحُريّة لا ثمنَ لها» ـ إميلي نوتومب !!

وهيَ حرية الذات المتهدمة التي راهنتْ على كنزها الذي لا ينفد (الحبّ)، وهوَ يُجرَحُ، ويُسرَقُ، وتطاردُ عصافيرَهُ الملونة مليشياتُ زمنٍ خائنٍ قاسٍ، وهو (المُحرّم) و(العيب) بعرفِ الأسرةِ وتقاليدِ القبيلة، وبلا دور، ولا ظل، ولا عطر في مرآة الواقع المرير الذي تصارعهُ «زين» بهمسـاتِ الحرية، وصخب الحروف والكلمـات، وفتوة الأحلام ..!!

الحُبُّ ـ الحرية بتعريف «زين»، والخلاص حسب أيديولوجيا التمرّد ، ولكنهُ وفق أعراف الأسرة ، وصيغ العشيرة التي تتوشحُ بنقابِ (العيب) و(الحرام) سجنٌ بأبوابٍ صدئة، وحرّاس دهريين، و(هأنذا أتمرّدُ باسم الصدق والحرية) ـ الرواية ص17.

الحُبُّ ـ حياة ، ومن لوازمه (الزواج) الرباط المُقدّس الذي عاشتهُ «زين» سجناً وموتاً بطيئاً، ولكنهُ وفقَ قانون التمرّد، وإمبراطورية الذات، وكيمياء الأحلام، وعواصف الحرية، ليسَ سجناً مؤبّداً، هو تمرينُ الذات، بتأمل نشوانٍ على صوفية الانعتاق، وإذا ما قُرِئَ بصحيفة الواقع كعقوبة، فلا أحد ينهي مدتَها إلا «زين» نفسها، الذات وقد صارت كلمةً، وفكراً، وحُلماً، وطريقَ خلاص، وهي وحدها بطلة مغامرة شاقة ـ عذبة، كما نزيف الكتابة، وزحام الجمل والحروف والأحبة: (هذهِ المرّة، عليّ الاحتفاظ بالسرّ حقاً لأنجحَ في إلقاء القبض على حياتي، والنجاة من قتلٍ مُهذبٍ يُعدُّ لي ولأمثالي، أنا العاشقة المجنونة الخائفة، يجبُ أن أذهب بلا خوف، ولا تردّد، أنْ أتمردَ في المكان الآخر، عاريةً حتى من طلاء أظافري) ـ ص11.

ولأنني «لا نكتبُ شيئاً خرجَ الذات» ـ كما تقولُ مرجريت دوراس ، وطبقاً للنسق الأوتوبوغرافي AUTO BIOGRABHIE فإن (النصّ المكتوب بضمير المتكلم يقيم بوضوح علاقة بينَ نفس الضمير «أنا» وبينَ الإنسان) ـ كما يقولُ توماس كليرك في (الكتابات الذاتية) ـ ص18 .. وإن « زين» هي (ذات) الكاتبة، جاءت (ضميراً) متكلماً أو (اسم علم)، يدلّ عليها أنين الروح، والحروف وهيَ بفسفورٍ جارح، وتشيرُ إليها الكلمات وهي في زحام بهيج، وتظاهرة سلميّة على بوابة أصابعها، وصوت (البومّة) هنا وهناك، و(القهوة) سرّ الصباح الدمشقي ، وهيَ تكملُ عطرَ شفتيها، وانحياز المكان للأنثى فـ(المكان الذي لا يؤنثُ لا يُعوّلُ عليه) بفلسفة ابن عربي: (وداعاً أيّتها القهوة، وصباح الخير أيُّها الموت الحي في نهارٍ مفتوح على القتل) ـ ص12.

«يبحثُ كلانا عن الآخرِ، ليتَ هذا آخر أيّام الانتظار» ـ

بورخيس (مديح الظل) ـ ص38.

عاشقتان أزليتان، وعشق بمذاق التدين ..!!

هما «زين» الكاتبة، و«دمشق» المدينة المترامية الملامح والحنين، تبحث كلٌ منهما عن الأخرى في اللامكان، متحديتين مكائدَ زمنهما، وماضيتين بخطى بنكهة المطر، وصوتٍ بقدسية الموسيقى، وحُبٍّ ـ ذكرى، مُتلاش، ولهيب حربٍ مُبرمجة ، هيَ رعبُ الأيام الحاضرة ـ الآتية، وحرية هي الهواء الذي أفسدهُ رصاص الذكورة المُحادع، وجرأةٍ ـ لحظة قتل الآتي، و(إجهاض) يُغيّرُ اسمَ (الموت) إلى (الحياة)، وبما يُسمّيه جان جينيه بـ (الجرح السريّ) الذي يكمنُ داخلَ كلّ إنسان: (أهذا الرعبُ اليوميّ والليليّ هوَ الزواج؟ لا .. لا أريد ذلكَ ولا أستطيع، كنتُ أريدُ بيتاً لي أكون حرّة فيه) ـ ص20.. لتصبحَ (ذات) الكاتبة حريةً مجسّدةً و(فجأةً انقضّت الحرية عليَّ وأرعدت فرائصي) ـ سارتر بقلمه /ص29.. وفضاء بمساحة الودّ، باتّساع الكلمات، بعمق القُبلة، بحميمية العناق، بقوة لهيب الحروف، وبهيبة تظاهرات الجمل والأفكار والأحيلة: (لقدْ اخترعت لنفسي حياة أخرى، كما في قصصي التي بدأت كتابتها سرّاً، كما لوْ كنتُ أقترف جرماً أخلاقياً) ـ ص20 .

«زين الخيال» بشموخ خيول الشجاعة والإصرار ، وبضجيج عواصف التمرّد ، ونوبات الظمأ للحرية ، تختار الأشقى، فهي (صخرة قاسيون)، ولمْ تعُد (البومة) المكسورة الجناح، وقدْ وجدت في (إجهاض) الطفل الذي سيعيدُ تاريخ مأساتها ويتمها، ولادةً أخرى، وحياة ربّما لا تصل إليها أفاعي الشكوى، وتنبىء بمفارقاتٍ أجمل !!

«زين» و«د. رهيف المناهلي» حكاية لقاء مضيء اللحظات، بكلّ ما في تفاصيله من معاناة، ومأساة، وآلام، وحزن شفيف، فهي علاقة رتّبَ لها سيلُ قهرٍ وعذابٍ دفين، بينهما أكثر من تشابه، رُغم فارق السنّ واختلاف الظروف، يلتقيانِ كيتيمين في إنسكلوبيديا الحياة، ومعذبين في سجلات الزمن ..، ووعياً وفكراً يكرهان أن يُولدَ طفلٌ آخرُ، يُمكن أن يكونَ امتداداً جارحاً قاتلاً لمأساتهما، هوَ اليتيمُ المعذب و(لا أريدُ لطفلٍ أنْ يكبرَ في بيتٍ ممزقٍ كما حدثَ لي وعانيت كثيراً) ـ ص30.. «زين» و«د. المناهلي» ذكرى لمصيرٍ قاسٍ، كلاهما ذاقا مرارة الحياة، وقاسيا تعويذة النبذ والكره من الآخرين: (يربطني بها أنها يتيمة مثلي) ـ ص31، والاثنانِ في حوارٍ مضنٍ، بقدر ما فيه من حيرة وقلق وألم وحزن، فيه نافذة خلاصٍ في البناء المعماري للحياة، ألاّ يُولَدُ طفلٌ آخرُ، ويعيش في لا أسرة..ولا حياة، هيَ بسبب خطأها في الزواج، ربما ثمرة نزقٍ، وحبّ مراهق، أخذ شكلَ العقوبة .. وهوَ قسوة الأسرة عليه، واضطهاد (زوجة الأب) لهُ، جعلتهُ أن لا يرى في سماء الدنيا أي برقٍ يوحي بمطرِ الرحمة: (أبي الموظف الذي يقهرهُ مرؤوسه كما علمت كانَ يضربني ككبش فداء، ويفرغ حقده على جسدي الهش، وهو يقولُ لي وسوطه يلسع ظهري: لماذا لمْ تمت؟ لقدْ بذلت أمّك كلّ ما بوسعها لإجهاضك، لماذا ظللتَ حياً؟) ـ ص34. و«زين» تفرغ شحنة القهر والعذاب في دماء الحروف والكلمات، زواجٌ شرعيّ من الكتابة والخيال، وهو في نظر الأسرة جرمٌ كما الحُبّ، وهي «لا أحد» وتريد أن تصبحَ «الكُلّ»، وفي اللامكان تبحث عن وكرٍ لتدفئة الذات المتهدمة: (كهف في تلك الغابة لي وحدي، أستطيع الشجار فيه مع نفسي، والصراخ على نفسي، وعلى المرأة التي تقطنني والتي بدأت تكتبُ عبرَ أصابعي، وتُملي إرادتها عليّ) ـ ص36 و«د. المناهلي» يُجمّل ثمالة وقته الكئيب إما باللذة في إجهاض النساء، أو الرسم في (عيادتي التي أحولها ليلاً إلى مرسمي) ـ ص36.. هوَ يواجهُ ثورة الذات بالمزيد من

قسوة الصبر، لينجحَ في أن يكونَ إنساناً، أو ظل إنسان، وليسَ رقماً في الحياة، و«زين» حوّلت الذات المهزومة إلى (صخرة قاسيون) .. إلى إرادة قوية مفتاح الخلاص، وتقول لا.. لا كبيرة تذكي النار في قواميس الـ (نعم) البالية .. لا للحياة الزوجية الديكورية، وتنطق بكلمة (الطلاق) بكلّ ما تملك من جرح وصدقٍ وعنفٍ ومرارة: (عليّ الآن مواجهة الأدهى، أن أقُولَ لزوجي الليلة إنَّ كلّ ما بيننا انتهى) ـ 37.. تلك لغة الذات المتشظية ، المهدورة الحياة والوقت والسعادة، وتلك هي لغة (صخرة قاسيون) التي لا يجيد مناطحتها حبُّ نزق خاطئ ..!!

«الأحلام فلا يُمكنكَ قمعها» ـ هاروكي موراكامي!

واللقاء بـ «غزوان العائد» الكاتب الفلسطينيّ هوَ حُلمٌ، نشوة ويقظة روح بينَ الحُلم والواقع، هوَ الآخرُ عنوانُ زمنٍ غادر، فقد عانى التشرّد والقهر والحرمان، حتّى أصبحوا هويتَّه واسمَهُ، ولقاؤهما لقاء لاجئين، كلاهما في اللامكان، وهما مبدعان لا زمنيين، هوَ «غزوان» القاص أو «غسّان» العاشق بما تنبيء به ذاكرة الوقتِ والكتابة، وهيَ «زين» الكاتبة أو «غادة» سُلالة الحالمين، وهما ذكريات: (تدفئكَ من الداخل، لكنّها تمزقكَ أشلاء أيضاً) ـ كما يقولُ هاروكي موراكامي أيضاً.. جرحٌ، وألمٌ، سعادةٌ مغتصبة، وذكرى محفورة بلحم الروح.. ربّما هو طيف لقاءٍ قديم و(نحنُ ذاكرتنا) ـ كما يقولُ بورخيس، حتى لوْ كانتَ تشبهُ النسيان وهو (الانتقامُ الوحيدُ، والغفرانُ الوحيد) ـ بتعبير بورخيس أيضاً.. جرحٌ زمنٍ لا يندملُ، عاشتهُ الكاتبة وعانت آلامه، بحروفٍ شجاعةٍ، خلّدت رسائل حُبّ برماد الروح، كُتبَت بكلّ ألوان الطيف، وأذهلت مَنْ قرأها، جدّدت ذاكرة كلّ محبٍ، يقتحمُ معقلَ الحياة على أطرف أصابع قلبه، ونسمات أنهار دموعه: (تأمّلا أوراق الخريف الملوثة وهي تتساقط عن الشجرة، تذكرت زين أنّها ربّما كانت تعرفُ شيئاً عن غزوان من قبل، فقدْ قرأت لهذا الاسم في الصحف عدّة قصص قصيرة، تعرفُ كأنّهما عاشا حياة سابقة معاً) ـ ص 39.

«لمْ أعُدْ راغبةً في الحياةِ معَهُ ، وكلّ شيءٍ انتهى، ولا أريدُ التكلمَ عن ذلكَ» ـ الرواية ص44!!

«زين» رغيفها وهو بلون الشمس: الحُرية، تريدُ أن تعيشها كواقع، كما تعيشها على الورق، وهي تصطافُ في حدائق الحروف والجمل والأخيلة، تصرخُ بلسان «روكنتان» بطل «غثيان» سارتر: (يجبُ عليَّ ألا أشكو .. لمْ أردْ إلاّ أنْ أكونَ حرّاً، أنا حرّ، ولمْ يعُد يبقى لي أيّ سببٍ للحياة، إنَّ كلّ الأسبابِ التي حاولتها تخلّت عنّي، ولمْ يعُدْ في إمكاني أنْ أتخيلَ غيرها) ـ سارتر بقلمه /ص182 .. و«زين» تريدُ أن تقيمَ كرنفالاً كونياً لحريتها، لا يختلفُ عن أيّ كرنفالٍ روحي، تقيمهُ وهيَ مبتهجةٌ وسعيدةٌ بولادة الكلمات، وقرارها هو قرارُ الذات التي لا ترتجفُ من ثلج الوقت، ولا تدمعُ لانتحار أمنية، ولا تخافُ انتصاراً طارئاً لظلمة، تراهنُ على شرايين (صخرة قاسيون) .. وهي تريدُ (الطلاق) لا من (الزوج) وهو بلا ظل، بلْ من حياته التي تشبهُ مقبرة مهجورة ونائية، في ثورة وفوران (أنوثة) تحكمُ، لا تأبهُ بأسنان (الذكورة) مهما كانت حادة وقوية: (إنّني أشعرُ برؤوس الذكورة داخلَ رحمي) ـ أناييس نن.. وصوت «زين» أكثرُ قوة: (وأقتلهم في قلبي بكلّ أناقة صامتة، وبلا سفك دم، ولكن بإتقان) ـ ص46 .. وإذا كانَ الزمنُ لا معقول، فإن (الحياة الحقيقية هيَ اللامعقول) ـ ص52..!

«المدنُ مثل الأحلام مكونة من رغباتٍ ومخاوف» ـ إيتالو كالفينو (مدن مرئية) ـ 48 !!

في مدينة (الهضب الهصب) التي جغرافيتها من (العيب) و(الحرام)، وجدرانها المتآكلة من (الشك) و(الموروث الأسري) المتهالك، تبدو الأنثى وهي موسيقى وعنوان

المكان بلا فتنة، ولا خطوات، ولا كون، ولا مكان .. لا أحد !! مُجرّد سلعة تباعُ وتشترى، الإرادة بلا تاريخ، شيء هامشي في البيت ، قطعة من أثاث قديم ، ينبغي التخلص منهُ عند أقرب بائع روبابيكيا ضالّ، أو بالموت البطيء، بالكراهية، بالبعد، بالزواج غير المكافىء، إذ لا تضاريس، ولا ملامح، ولا خريطة للحبّ في « زقاق بيت الياسمين»، ولا نبض في قلوبِ أهلها لهذهِ الكيمياء الإلهية ـ الحبّ، العشق، الغرام، ووفق دستور هذهِ المدينة، وهذا الحي، وهو بلا أبجدية حياة ووجود، تصبحُ فيه نضارة الأنثى وبهجتها ذنباً، عاراً، جريمة، وكأنّ هذهِ المدينة لمْ تتخل بعدُ عن موروث الجاهلية، بلْ لمْ تخرج من عواصف رملِ صحرائها، وجغرافيتها المقيتة، رغمَ أنوار الإسلام، ودروس المدرسة والجامعة وفقه الحياة.

«زين» لســانُ وضميرُ الأنثى المقهورة في «زقاق بيت الياســمين»، وهي تسـفّه قوانين هذه المدينة البالية، وتنتصر عليها بجحافل الشجاعة والجرأة، وثورات براكين الإرادة الحرة، لتصبحَ «زين» هي كلّ النساء: (هذا الخبر صحيح!! أحببتهُ وأعلنت عليهم حُبّي، وتزوجنا، وفشل الزواج، وأعلنتُ رغبتي في الطلاق) و(بالشجاعة نفسها أعترف بالخطأ، وأتراجع عنهُ كيْ لا أدمّر حياتي) ـ ص57!!.. وإن وجدت «زين» نفسها الأبية تحتَ أنياب رجال ونساء «زقاق بيت الياسمين»، لكنّها لما تزل ترسمُ للحبّ فسيفساء باهرة الألوان والخطوط والظلال والمعاني، ومن خلالها تلهبُ، وتوقظ في كلّ أنثى مشاعر وأحاسيسَ لا حصر لها.. رُبّما تغضب بعض الإناث من سلوك «زين» ظاهرياً، ولكنّ جوهرهنّ يقولُ غير ذلك، ليتهنّ يفعلنَ ما فعلت، كيْ يعشنّ الحياة التي يتمنين: « لوران» و«حميدة» و«فضيلة» و«أمّ وسيم» جميعهنّ يمثلنّ حالة رفضٍ وتمرّدٍ في مدينة (العيب) و(الحرام)، تقولُ «فضيلة» لأنّها: (لنْ أتزوج من رجلٍ لا أعرفهُ ولا أحبّهُ أو أرتاح إليه) ـ ص58.. و«أمّ وسيم» تحسدُ «زين» على شجاعتها، وصلابة روحها، وتتمنى ثمالة تلك الشجاعة، وهي تقرأ بدمعٍ وآهةٍ حجرية حياتها مع زوجها الذي يقلقها (شخيره)، ولا تسقط سماء حياته قطرة سعادة، وقد اقتصرَ دورها على الطبخ والإنجاب: (أحببتُ زين كنتي، لأنّها كانت تشبهني قبلَ أنْ يتمّ ترويضي، ولا أكرهها لأنها تريد الطلاق من ابني، وهو ما لم أجرؤ أنا يوماً عليه) ـ ص63. كلّ أنثى في (زقاق) العيب تكشفُ عن بركانٍ خامدٍ في داخلها، حرّكت «زين» فيه رماده ليصبحَ جمراً متقداً، هذهِ «فضيلة» أيضاً، وهي تعيش ويلات سجنها الأسريّ، تعبّر بنبضِ بركانيّ الحروف عن حريتها المسروقة، وقلقها بينَ زواجٍ آتٍ ـ سجنٍ من «مطاع» الكريه، وبعدِ قسري عن «نجم» أستاذ المدرسة الحبيب: (وإذا ما قبّلني خطيبي مطاع أو اجتاح جسدي ذات يوم، فسأتخيل أنّ نجم هوَ مَن يقوم بذلك، كيْ لا أصاب بالجنون) ـ ص66.

«زين» تصغي لقلبها، كنزها، ونبضةُ (الحُب) عنوان التحدّي، وكلمة (الحرية) أحد الأسلحة اللامرئية للدفاع عن هذا الحبّ، و(الخطأ) و(الصواب) نسيجُ أيديولوجيا الحياة والواقع: (يومَ أحببتهُ كنتُ واثقة من أنّ العالمَ كلّهُ على خطأ، ووحدي أعرف الحقيقة والحبّ) ـ ص71.. وكلمة (الحبّ) محرمة في عرف الأسرة والعشيرة، وأنها (العيب) في «زقاق بيت الياسمين»، ولكنّها في عقلية «زين» لها نكهة الفاكهة وطعمها الساحر: (أنا لفظت الكلمة/ التفاحة، واقترفت الحُبّ، والآنَ أقترف الخطيئة الأخرى: الطلاق) ـ ص72.. والخطيئتان واردتان ومشروعتان وفق فقه الروح، مادام الطريق مضيئاً لأنْ تلقي «زين» القبض على حياتها: (أريدُ القبضَ على حياتي.. أريدُ امتلاك مصيري .. لا أريد الانكال على أحدٍ غير ذاتي) ـ ص73 .. وحقّقت

«زين» الذات ـ فسيفساء التمرّد وجودها بالطلاق لتعيش بقدمين بفيزياء الريح، وقلب موقوت النبض على نسمات الحياة الجديدة. «زين» تضعُ للحرية تعريفاً جديداً، يُمكن أن يُضافَ إلى قواميس الإنسانية، وإنسكلوبيديات الحياة: (أريدُ أن أمشي للمرةِ الأولى في حياتي بلا عكاز) ـ ص76. واللقاء بـ «غزوان العائد» الكاتب الفلسطينيّ ليس هدية الطلاق ـ الحرية، ولا من هبات القدر، بلْ العودة إلى حضن الإيحاء.. إلى الكتابة، والاصطياف في نسمات الحروف والكلمات والأحيلة.. إلى الحرية، بلْ أقصى درجات الحرية: (أفرحها ذلكَ، لأنّها بحاجةٍ ماسة إلى معانقة حبّها الأوحد الكبير الورقة البيضاء التي تسطّر عليها إشارات سريّة مثل الكتابات في المغاور) ـ ص79.. حيث الحرية التي ترتعدُ لها فرائصها وهيّ في بيت (الأبجدية). «فضيلة» هي «زين» أخرى، تبدأ حياتها في الخطأ، والزواج دونما حبّ، وتتقبلُ الوقوعَ في شباك الخديعة بغباءٍ مفرط في بادىء الأمر، لاغيةً من حساباتها إشاراتِ الحذر والحيطة الحمراء .. والخطيب الزوج القادم الكريه «مطاع» يجيد فنّ الخديعة والانتقام لشخصه وكبريائه حتّى بأسلوب ضعيف وجبان ، المهم أنْ يفتّتَ صخرَ غرور هذه الأنثى، أداتهُ الكذبُ، موصولة بفعلٍ خسيس كالاغتصاب: (والآنَ جاءَ دورك لتقبيل حذائي كيْ أسترَ عليك) ـ ص83.. وتأكلُ قلبَ «فضيلة» أفاعي الذنب والغباء والحيرة، وتجد في شخص «مطاع» وفعلته الدنيئة فيروساً ربّما يحملهُ كلّ الرجال، مَن يتجسدون رغبةً وشهوةً، وقدْ يكونُ «نجم» الحبيب في تقدير «فضيلة» (وحيد قرن) أيضاً : (عليّ أن أكونَ حذرةً من كلّ شيء) ـ ص85.

«زين» التي تقدّسُ الحبّ ـ الحرية، والحبّ ـ الحياة، صارَ فعلها الإنسانيّ جرماً وذنباً، وشاطىء المغفرة بعيد في تقدير الأسرة ومجتمع « زقاق بيت الياسمين»، بلْ هوَ سُبّة، ولعنة، وعار، يطولُ «فضيلة» أيضاً، وهي تعيدُ السيناريو الذي عاشتهُ «زين» في حبّها وزواجها وطلاقها: (ثارَ الوالدُ: الحُبّ الحُبّ.. ما هذا الهراء؟) ـ ص91.. وهي بإرادة الأنثى لا تخجلُ أو تتردد من أن تعيدَ صورة «زين» إلى الأذهان، حين تصبحُ الشجاعة والجرأة صلاة واجبة لكلّ امرأة، وضوؤها دمع الإرادة، في محراب مظلم لواقع أليم: (لا أحبّهُ .. ولا أريد الزواج منهُ، لأنهُ حقير ولّا أحبّه، أريدُ الزواج من نجم الذي أحبّه.. لم يعُد بوسعك أو بوسع أي أمّ حتّى في حيّنا زقاق بيت الياسمين أن تضعَ جمرة على لسان ابنتها.. انتهى ذلكَ الزمان) ـ ص92. وفعلُ «زين» وشجاعتها الأسطورية العابرة للناس، تذكي في داخل «فضيلة» رماد نيرانها جمراً، وتنتصر لذاتها بعيداً عن ترهات التقاليد والأعراف، تلقي القبض على حياتها هي الأخرى، وتستطيع الهروب مع «نجم» إلى بيروت، وهناك يعلنان زواجهما في كرنفال روحي كبير: (كانت فضيلة لحظتها قدْ وصلت مع نجم إلى بيروت) ـ ص97.

«زين» تروّضُ زمنها الأنثويّ، وسلاحها القلم ـ البندقية في لحظةِ جهادٍ حياتي مشروع، كي تخرجَ بتعريف (الحرية) من الخيالي المجازي، إلى (الحرية) الفعل والحركة، والمشاركة في تغيير الواقع، بل (تغيير العيون التي ترى الواقع) ـ بتعبير كازنتزاكيس: (سأذهب للتفتيش عن عملٍ إضافي، وسأصرّ على المشاركة في نفقات البيت مع أبي) ـ ص107.. العملُ جزء من حريتها، وهي في إصرارٍ إسمنتي تسعى: (لتحقيق حريتها ولو في الجحيم.. وبالذات في الجحيم) ـ ص110. وأول بنود تحقيق الحرية، أنْ تعطى الذات كلّ المبادرة، وتدفىء عصافير اللامبالاة في حقول روحها المشمسة، لتبدأ حياة جديدة، أنثى قادرة على أن تؤنث المكان.. ووجودها في «زقاق الجن» ذي الإيقاع البورليتاري وجود طبيعي، مانشيت كبير في صحيفة الجرأة

والشجاعة الصادرة عن دار نشر الإرادة الحرّة، وكأنها في «زقاق بيت الياسمين» تماماً الذي (يسيلُ من شفاه أهله العسل، وأحياناً السمّ)، لا يرهبها أبداً شخوص المكان، ولا ضجيجه و(لعله أنين الحديد المنهك، وشكوى المعادن من الشيخوخة) ـ ص111.. وحين يطلّ وجه «غزوان العائد» بكلّ تعبيراته الإنسانية، وملامحه الحميمة، تفعلُ فعلَ النسمات الصباحية في روح «زين»، لكنه لم ولنْ يكونَ البديل عن الحبيب الأول ـ الحرية: (حبيبي الأوحد اسمهُ الحرية ، وكلّ ما تبقى كماليات لا تزعجني) ـ ص113.. وهي تُصيبُ تارةً بفعل رياح الحرية العاصفة، وتخطىء تارةً أخرى باسمها الفيروزيّ، وذلك لن يخمدَ جمرَ الحرص والإصرار على أنّ الحرية الحبيب والوجود والحياة: (أنا حريصة على حريتي حتّى في اقتراف أخطائي) ـ ص115. و«زين» الكاتبة والعاشقة الأزلية للحرية، المعادل الموضوعي للوجود OBJECTIVE CORRELATIVE ، يسعفها القلم، وتتوّجها الكتابة كأنثى ـ كيمياء الوجود، وهي تحقّق انتصاراتها الأدبية الإبداعية، تصاحبها أغاني الدلال والإعجاب والرشق بالورد والقُبل والتحيات، حتّى لوْ بدت الكتابة (لعنة)، ولكنّها إضافة جمالية لعالمها، ونقلة نوعية في حياة «زين»، وهيَ تلقي القبض عليها.. قدْ تعيش رعونة عاصفة نقدية لكتابها القصّصي الأول الذي استقبل في بيروت بحفاوة كبيرة، وفي المقابل نقد لاذع هدّام، ينتهي ببيان هدر دمها في دمشق.. كلّ ذلك يزيد «زين» إصراراً و(ما لا يقتلني يجعلني أقوى) ـ كما يقول نيتشه.. وأنّ ما تكتبهُ خالدٌ في حروفه وجمله الاستفزازية ، إذ ما فائدة الكاتب إذا لم يكنْ مُقلقاً ومزعجاً .. والقلم والكتابة وفسفور الحروف، وسلطة الكلمات، كلّ هؤلاء يحجزونَ لـ «زين» تذكرة السفر إلى العالمِ الأرحب، لتطيرَ بقصصها وحالات عشقها، وهمومها الإنسانية من «زقاق بيت الياسمين» إلى «ألمانيا الغربية»، ضمن وفد أدبي كبير، تمثّل بلدها إبداعياً إذ (كلّ لحظة اكتشاف وحرية تبهجُ قلبي) ـ ص125.

وإلى أين يا «زين» ؟؟ (إلى الحريةِ حتّى لوْ كانت موتاً) ـ ص127.

الحرية ـ الحياة هذهِ التي تفضلها «زين»، بعيداً عن الأيديولوجيات الخانقة التي تحولُ الواقع والحياة إلى سجون، وتكره «زين» أدلجة الحرية، وأدلجة الإبداع، وأنّ الكلمات بعمر المدى، ونكهة الحُلم، والاثنان من الصعب مقاومتهما .. وتكره مَنْ يتدخلُ في هندسة الكلمات، وفسفور الحروف، وإيقاع الإيحاء، ومبادرة التعبير.. وعدوّها التاريخي مَن يتجسّس على القلب، وكأنّها تصرخُ مع دستوفسكي الرائع في (الإخوة كرامازوف): (تباً لجميع الجواسيس على قلب الإنسان) ـ زورقها المخمليّ المبحر أبداً: (الورقة السحرية التي لا أستطيع بدونها ركوب بساط الريح) ـ ص133.

«زين» الكاتبة في بيروت، عروس وقتها المخمليّ، وهي تنتقلُ بخطىً ربيعية في شوارعها التي ترحّبُ بها بأضواء وإيقاعات ومفاجآت ليسَت كعادتها، وتعاقرُ قهوتَها، هذهِ المرة، متنقلةً بفرحٍ وأملٍ يجعلانها (تقفز لعجلٍ صغير) ـ بتعبير كازنتزاكيس، بينَ مقهى (الأنكل سام) و(هورس شو) و(الدولتشي فيتا)، و(لم تشعر زين بالغربة بلْ بالألفة)، وهي تلتقي كبار الشعراء والكتّاب والفنّانين والمفكرين، تتلقى دعوة حضور ندوة فكرية هنا، وأخرى لقراءات قصّصية هناك .. حياة جديدة بمعنى الكلمة، لا يُربك وابلَ أمطارها البهيجة إلاّ مؤامرات وتهديدات غرف الأمن والسلطة في دمشق، وشبح «هاني الملازم» ومخابراته، النموذج الأسوأ في تاريخ السلطات: (أنا صخرة في قاسيون لن يخيفني ناهي، لنْ أقبّلَ يدَه، سأفضحهُ وليكن ما يكون) ـ ص144 ..

وبمكر الأنثى الضروري، وذكائها الأنثوي، وهاجس الحرية الجنوني، وصوت (البومة) المُقلق، تحصلُ «زين» على إذن السفر، تاركةً (ناهي) يغرقُ في إسفلت سلطته، وحسّه المخابراتي الخائب: (وهي تعودُ إلى البيت، وصرخت بأعلى صوتها كأية بومةٍ يحاولونَ قصقصة أجنحتها: إنّها مُضمخة بدم أحزانها وبالحيرة، ولكنها تطيرُ، وستظل تطير، وستظل تغنّي حرية .. حرية .. حرية) ـ ص145.

وتصبحُ «زين» وهي (العميلة) للكتابة والحروف والكلمات، طبقاً لافتراءات «ناهي الملازم» عميلة للمخابرات الألمانية، وتشنّ ضدّها حملة أمنية مُعرضة ومبرمجة، من قبل خدم السلطة الحاكمة، ولاعقي حذائها من الإعلاميين، للتشكيك في فكرها وأدبها، لتصبحَ في نظرهم (جاسوسة) على الوطن، وأنها (برجوازية متمرّدة).. يحاولُ جاهداً رئيس تحرير جريدة (الانتصار) الأستاذ (وديع) أن يفنّد كلّ هذه الأكاذيب ، وهو غير آبهٍ بتهديدات (ناهي) وزمرته، ويستمر بنشر مقالات «زين» مبدياً شجاعة فائقة، واستعداداً لنشر كلّ ردٍّ عليها: (كلّ متهم بريء ريثما تدينه محاكمة عادلة، وسأظل أنشر مقالاتها حتّى يصدرَ حكم بحقّها ويدينها) ـ ص149. كلّ هذه الدسائس والأكاذيب نُسجتْ وحيكت في غرف الأمن، الهدف منها منع «زين» منَ السفر إلى بيروت للدراسة والعمل، وهي ليسَت (جاسوسة)، ولم تكن في يوم «ماتا هاري» الجاسوسة الهولندية لحساب ألمانيا فترة الحرب العالمية الأولى، وقدّ أعدمها الفرنسيون.. «زين» عميلة للكتابة والكلمات والأحلى والإيحاء، (عميلة للحقيقة وجاسوسة لها) ـ ص152. وليلة السفر الحاسمة، وهي تبني مُدناً للقلق، وتصبحُ (حريتها) و(صخرة قاسيون) طبعة أمامَ وساوس، ولحظات كابوسية مداهمة لا حدود لها، عندها يضحي الواقع خيالاً، والخيالُ واقعاً: (أعرف أنني مذعورة، لكنّني لستُ نادمةً ولا تائبة) ـ ص157.. يوقفُ سيلَ هذه الوساوس، وصولات القلق غير الرحيمة جهود «د. المناهلي»، وصوت «البومة» المبارك بإيعازات الحبيب (الحرية)، حيث تسجّل «زين» انتصاراً تاريخياً على «هاني الملازم» وجهاز مخابراته الضال، وتجدُ نفسَها في بيروت، تتوضأ بعسل الحرية، وتؤدي الصلاة الواجبة للكتابة ـ الحرية ـ الحياة، تحتَ وابل أمطار السعادة والدفء والأمان في بيروت، وهي تقيمُ كرنفالاً كونياً للحرية.. للحبّ.. للأمل: (كتابي؟ مَنْ يبالي به؟ الوساطة.. إنها اللغة المقروءة!! قالت لهُ زين بصدق: ها أنت تنقذ حياتي للمرة الثانية.. لنْ أنساك) ـ ص159.

لحظتها فقط تنعم «زين» بوسادة خيالٍ مخملية، تُعيدُ لها عطرَ وأحلام (دمشق)، ومفارقات (زقاق بيت الياسمين)، وعبرَ نهر الخيال الدافق تستنشق عبيرَ الحرية، بلْ يصبحُ لها اسمها الفيروزيّ، وهذه المرة، من دون إشارات مرور أو علامات تعجب واستفهام: (الحرية.. الحرية، لقدْ نجحتُ بسرعة في الحصول على بيتٍ يخصّني وحدي) ـ ص162 و(أنا حرّة كالريح) ـ ص163. «زين الخيال» إنسانٌ آخرُ في بيروت، كيانٌ من فرح وأمل، وليسَ رقماً مهمشّاً، تولدُ من جديد على إيقاعاتٍ صباحاتٍ بيروت الماطرة الدافئة، وهي تعيش حلمَ مدينة حرية الفكر والتعبير والحبّ والعشق بلا حدود.. بلا رقابة.. بلا علامات استفهام، حيث طرق جديدة للعلاقات بأبجدية القُبل والتحيات الطازجة والأحلام، بعيداً عن (جند الظلام) و(زوار الفجر) و(التهم الجاهزة) و(صدأ السجون) وجبروت (الحزب) وغباء مخابراته في دمشق ـ السلطة: (هنا مدينة مُكرسة للنموّ العقلي والحوار ، وليسَ لدفن الأحياء، وتعليمهم فنّ الموت، وهم ينبضونَ نضارةً وتوقاً لغير كأس الموت) ـ ص171.

وفي مساحة الفكر والكتابة، لقاءٌ رومانسيّ باذخ العواطف والمشاعر والأحاسيس، يجمعُ «زين» وتعيشهُ بصوتِ القلب، وصوت الروح مع العاشق « غزوان العائد» الكاتب الفلسطينيّ الهائم عشقاً وغراماً، بخطى مجنونة (حديقة السُبكي) و(وزقاق الجنّ) و(زقاق بيت الياسمين): (عرفت أنكِ امرأتي في هذا الكوكب، وحبّي الوحيد)- ص173.. ولكنّها «زين» ليسَت أيّ امرأة أخرى، المتوجة بمآسي الدنيا، وكوارث الزمن، لا تعيدها إلى لحظاتِ صحوها إلاّ أغنيات الحُرية وهيَ (لا.. لنْ تحبَّ مرةً أخرى، لنْ تتحملَ خيبةً أخرى) ـ ص173 و(لقدْ أقسمتُ ألاّ يذلّني الحبُّ ثانيةً، ولا أريدُ نسيانَ ذلك) ـ ص174. و«زين» الكاتبة والـ «قنبلة الموقوتة»، هي امرأة أخرى، إيقاع لكون ليسَ كلّ الأكوان، ومجنونة كتابة ونزيف روح لا يتوقف، ليسَت ككلّ الكاتبات، امرأة ـ قبلة حرية، وهيَ في بيروت التي ليسَت دمشق، بلْ ليسَت أيّ مدينة مسوّرة بأحجبة الأعراف والتقاليد، ولافتات العيب والحرام: (كانَ يُمكن لقُبّلة كهذه في شوارع دمشق أن تكلفني حياتي، أو سمعتي على الأقلّ) ـ ص177.

«زين» تضعُ تعريفاً جديداً للحبّ، يُشبهُ الحرية، ولا يبتعدُ كثيراً عن فسفور حروفها، وضوء جملها الرشيقة، وسحر بلاغتها الباذخة، وهي تعيش الحبَّ بصلاة روح، وخشوع جسد ناحل، كما تعيش أحداث وحياة أبطالِ قصّصها: (نعم!! قدْ أحبُّ غزوان، ولكنّني سأكرهه في آن، فهوَ مشروع حُبٍّ كبير، أيّ مشروع ألم كبير) ـ ص177.

تتركُ لحظاتُ الحبّ هذه لدى «زين» بينَها وبين «غزوان» تراتيل، مزامير، قصائد متعددة القوافي، تأخذ لغة الرسائل، وأبجدية ميثاق حبٍّ، متبادلة بينَ عاشقين هاربين من زمنهما الخانق إلى اللازمان، وضائقين بمكانهما المراقب إلى اللامكان: (فأنا أعرفُ أنكَ حائرٌ مثلي، ومسكونٌ بالحيرة الحزينة أكثر منّي، وقدْ تكونُ رفيقي في درب الأحزان، وربّما المباهج، ولكنّكَ لستَ منقذي، ولستُ منقذتك، نحنُ رفيقان في دروب العمر والأشواك، وهذا كلّ شيء) ـ ص180. وبكلّ ما في الحُبّ هذا من ثورة، وتمرّد، وصدق، فهو ليسَ كفيلاً بإلغاء ماضٍ أليم، يظهرُ على شاشته المُضبّبة شبحُ «ناهي» وهو يعدُّ خطط الانتقام من «زين» حتّى وهي في بيروت، صارَ الكلّ يتحدّث عن مؤامراته، وفرق اغتيالاته التي يبعث بها من حين لآخر، ولا ينقذ «زين» من كمائنه الحارس العاشق «غزوان» أبداً، بلْ هي في حراسة مشدّدة دائمة من جند الحرية الأفذاذ، المدربين على إيقاع قدميها المموسق بنسيم الصباح، وهو يضبطونَ ساعاتهم على دقّاتِ قلبها الرقيق النابض بمطالع القصائد: (هلْ تظن أنني جئتُ إلى بيروت لمطاردتك؟ لقدْ جئتُ لإنقاذ حريتي) ـ ص183. لكنّها على رأس أصابع دموعها تودّعُ مواكب الفرح إلى مدن الحزن البعيدة، وفي بيروت الفرح والحرية والحبّ والكتابة، تذوق «زين» خمرة الحزن المعتقة، لتعيشَ لحظاته القاتمة، وهي تطلق الرصاص على عصافير فرح آتٍ، حينَ تفقد شجرة العمر، الضاربة جذور حبّها في أعماق تربة الروح.. تفقدُ أباها، مستودع أسرارها وأخطائها ونزقها وسجلات ذنوبها، محاميها الأول وقاضيها في الآن الذي لم تنفد من أضابير ذاكرته الأدلة على براءتها، وشرعية أفعالها، وحقّها في الحرية والحبّ والتعبير والحياة، وعلى رأس أصابع قلبها البلورية تلقت النبأ الفاجع، وكأنّ (الألم للكاتبِ شيءٌ لا بدّ منهُ) ـ كما يقول هاروكي موراكامي: (لا.. لا تستطيع يا أبي الموت، هكذا من دون استشارتي، وأنتَ الغاضب منّي بينَ حين وآخر، لأنّني أقدم على ما تدعوه حماقاتي من دون استشارتك.. كيفَ جرؤتَ على تركي وحيدة في عالمٍ متوحش كلهُ أفخاخ) ـ ص195. ويتداخلُ

الزمانُ والمكانُ، ويصيرانِ شـيئاً واحـداً، تصبح المناجاة جوانيّة مميتة، أقرب إلى الحوار الذاتي الجارح، أكثر ذاتية SUBJECTIVITY و(دوامُ الندم ، دوامُ الذنب) كما يُعبّرُ العبقريّ بورخيس.. وبينَ لحظاتِ الحزنِ والندمِ، تظهرُ صورة (الأب) عقاباً قاسياً، لتبكي «زين» هذه المرة، تبكي من دون دموع !! وغيابُ الأب ـ الحبيب يورثها الحلمَ بالعودةِ إلى الوطن، ولكن إلى وطنٍ آخرَ، صباحي نديّ الطلعة، مموسق بالحنان والدفء، وطن يولدُ من رحم الحرية، بلا شرطة، ولا مخبرين، ولا تهم جاهزة، ولاَ سجون بأبوابٍ صدئة، وحرّاس أخطبوطيين، تسخرُ جدرانها من عصافيرِ الحدائقِ اليتيمة: (ولكنّني أرغبُ في العودة من دون المرور بـ(مصنع) الرعب، وقوائم المطلوبين.. الوطن يجبُ أن يتّسع للجميع حتّى لمَنْ ينتقد (ناهي) في الصحف، في المصانع، وداخل جدران المقاهي ذات الأذان المزروعة حتّى في جدران أرواحنا، وفي رئاتنا ، وفي شرايين مخاوفنا) ـ ص198. و«زين» بينَ الشوق القاتل، والحلمِ المثلوّ بيقظة، وهي الكاتبة المزروع دربها بعلامات الاستفهام، ودمها بإيعازات الحرية، تترجمُ العودة حُلماً بعيداً، ووحياً للكتابة لا يغيب: (ها أنا أتسلق قاسيونَ من سفحه في الربوة، أصلُ إلى الصخرة الشاهقة التي يعرفها أهل الشام من زمانٍ، وقدْ كتبَ مجنون عليها «اذكريني دائماً»، وكتبتُ عليها يومَ غادرتُ دمشق «لا أنساك».. وها أنا أكتبُ عليها كلمةً واحدةً:سأعود») ـ ص199. وبينَ العودةِ المستحيلة على منظاد الحُلم، وهي تبدو عبرَ الخيال الجامح لـ «زين» مخمليةً، إلى (اَلاعودة)، حيث يكون في انتظارها (ناهي) الذي يهدّدُ بقطع لسانها، و(زقاق بيت الياسمين) الذي يريدُ أن يُريحها من رأسها الورديّ.. لحظات تعب، وقلق، وموتٍ بطيء:(إنّني مُتعبة مُتعبة.. نصف نائمة، نصف يقظة، وقدْ أطلقتْ حواسي صفارات الإنذار .. مُثقلة بالهزائم) ـ ص201.

ولا عودة حقيقية لـ «زين» إلاّ للوطنِ الحبيب الأول ـ الحُريّة :

(وقرّرتُ أنْ أطيرَ ..

قرّرتُ ألاّ أقفز إلى الهاوية ثانيةً، بلْ أكتشفُ أجنحتي لأطير .. لأطير) ـ ص202.

غادة السمّان (شهرزاد) حكايات .. حكايات تتدلق من قريحةٍ يبتهجُ على موسيقاها المجاز، وتتخجلُ من جمالِ أبجديتها فنون البلاغة !!

وبلغة لمْ تتخلّ عن عطرِ القصيدة.. جاءت رواية (يا دمشقُ وداعاً) سفراً صادقاً بليغاً، خُطّ بدمعِ الروح، وبفتافيتِ جسد مُبعثر، يتجمّعُ فقط على بساط الحرية، والحُبّ، والحُلم، والكلمات..!!.■

طنجة، متخيلٌ بين ضفتين
تداعيات حول رواية «الضوء الهارب» لمحمد برادة

[سعيد الناجي *]

حين تطل من على سور المعكازين، وسط طنجة، يبدو لك الميناء غارقاً في دوامته اليومية حيث يمر العابرون، ويعبر نازلو بطاح طنجة وأرباضها. ويمتد أمام عينيك البحر بزرقته الصافية، إلى أن يصل مدى رؤيتك إلى الضفة الإسبانية الشمالية، هناك حيث تنهض «الأرض الأخرى» تدعوك إلى استئناف الرحلة، عبر مفاوز وشعاب أخرى.

* باحث من المغرب.

لا بد للناظر، ولمتأمل هذا المشهد أن تلح عليه أسئلة ذات طبيعية جيولوجية محضة، من قبيل التساؤل عن الحركات التكتونية التي قادت إلى انفصال هذه البقعة الأرضية الواحدة لتصبح ضفتين، عربية وأوروبية، مفصولتين بأمواج بحر يبدو مثل ساقية صغيرة تغري بالقفز من فوقها.

وبدل البحث عن أجوبة هذه الأسئلة، أفضل دائماً أن أعتبر الأمر يعود إلى مكر الجغرافيا ذي الطبيعة الجيولوجية المحضة، ولكنه مكر جغرافي أصاب هوية مدينة، وتداعت آثاره على ضفتين تتقاربان بشكل تراجيدي مهيب. ومن تداعيات هذا المكر الجغرافي، ما ترتب عنه من مكر تاريخي استمر يظهر ويختفي منذ الأزل، وما يزال. مكر تاريخي خلق دوماً نوعاً من «التشهي» بين الضفتين، ونزوعاً عفوياً نحو التوحد والاتصال بشهوة عاشقة مدمرة أحياناً.

من علامات هذا التشهي أن طارق بن زياد بدت له الضفة الأخرى مغرية، فحمل جنوده، وقطع البحر. عندما وصل، أحرق مراكبه حتى يقطع دابر أي حنين للضفة الأخرى، وينفي أي عودة محتملة لبلاد المغرب الأقصى، وقد عثر على جنة أرضية رائعة، عثر على أندلس لأحلامه.

هو نفس التشهي الذي قاد الاستعمار الإسباني تحت عنوان كلمة رقيقــة جداً «الحماية» إلى وطء الضفة الجنوبية بدءاً من طنجة، وإلى حيازة أندلس أخرى، جنوبية هذه المرة.

وهو يحرق مراكبه، لم يكن طارق بن زياد يعلم أن «الإحراق» سيصبح استعارة دائمة للتشهي الجامح بين الضفتين، حيث أصبحت كلمة «الحرق» تطلق على مواكب الهجرة السرية من شمال المغرب نحو أوروبا، ولم يكن يعلم أن الزوارق السرية لن تتوقف عن «الاحتراق» في تلك المياه الزرقاء، وهي تضم مهاجرين سريين فاشلين لا يلوون على غير أحلام باهتة، ولم يستطيعوا صد ذلك التشهي الأسطوري بين الضفتينن و إن كانت مواصفاته وموازينه انقلبت في سياق الاتساع المهول للهوة بين الشمال والجنوب.

هذا التشهي الأزلي جعل من طنجة، مدينة بهوية مزدوجة، وبخيال منشق، وبقدرة حلزونية رهيبة على التوالد مع الذات. أصبحة طنجة منذورة للتشهي الواقع في أصل هويتها، ولجحيم الرغائب المتناقضة والمتأججة، بين ضفتين تتصاديان حد العشق، وتتعارضان حد النزال.

لهذا، تغري طنجة نازليها بكل هذا البهاء المتولد عن «العشق الذي يتحول إلى كراهية»، والعكس بالعكس. لقد أصبحت طنجة واقعاً يعج بالناس والمخبرين والنساء والمسافرين والعابرين والمقيمين، واقعاً تتجاذبه ضفتان كما يتجاذبه قطب الصحو وقطب السكر، وأصبحت متخيلاً بكل أساطيره وخرافاته، منقسماً بين ضفتين تتغازلان بشكل تراجيدي مميت.

بدا لي هذا «المتخيل الطنجي» الساهر بين ضفتين قدراً تراجيدياً حقيقياً، بالمعنى البهي والجميل للتراجيديا، وليس بمعناها الحزين المتضمن في كلمة «مأساة». كما بدا لي أن أتتبع هذا المتخيل بين ضفتين من خلال نص سردي فاتن تجري وقائعه في طنجة، أو قربها في الضفة الأخرى؛ يتعلق الأمر برواية «الضوء الهارب» لمحمد برادة.

يبدأ السرد من حواف الضفتين المتقابلتين، يحكي عن رسام «مسترخياً كان، على اللحاف العريض داخل الشرفة الفسيحة المواجهة للبحر وللشاطئ الإسباني الذي تتبينه رغم البعد العين المجردة»(ص9).

في كل تحولات المبنى الحكائي للرواية نجد الضفتين المتقابلتين يفصلهما البحر، ونجد كل الرموز الدالة على ذلك. العيشوني، رسام يعيش في طنجة، بعد أن تعلم الرسم على يد رسام إسباني اسمه خوليو، الذي أورثه،

قبل أن يموت، قدراً من المال لكي يضمن له العيش، وأورثه الرسم وحب الحياة. حياة العيشوني صنعتها ظروف التقابل بين الضفتين فأصبحت حياة منقسمة، بين ثقافة عربية أصلية، وبين أخرى وافدة، إذ كان لقاؤه بخوليو الذي رباه منذ الصغر، وفتح أعينه على الرسم والحب والمرأة لقاء حتمياً في مدينة منذورة لهذا التماس. تعلم العيشوني الرسم عن خوليو، ورسم أجساد موديلاته القادمات من أوروبا، وتعلم معهن الحب وفنون الجنس، وعاش شبه منقطع عما يجري في البلاد، يقتنص لحظات المتعة في حانات طنجة وفي مراقصها إلى درجة أنه لم يكن «يعرف لأي صوت هو الصدى» كما كان يحلو له أن يقول دائماً. وحين سيلتقي غيلانة، ستتحول حياته، إذ ستكون أول فتاة مغربية تقبل أن تكون موديله، وأن تتعرى أمامه بجمالها الفاتن وبقدها الكحيل لكي يرسمها. كانت من تجليات تماس الضفتين مثلما الرسم نفسه، إذ هو فن وافد من الضفة الأخرى. هكذا بدأت قصته مع غيلانة، فتاة مغربية تتعرى أمام فرشاته بكل تحـرر، وبفضـلها اسـتطاع أن يثيـر الاهتمام به، وأن يقدم لوحات هي التي صنعت شهرته وثروته.

ولكن علاقة الرسام بموديله هي نفسها علاقة العشق بين الضفتين، حيث غرق العيشوني في تلابيب العشق والرسم لا يكاد يميز بينهما إلى اللحظة التي أقدمت فيها غيلانة على الرحيل بعد أن اقتنعت باستحالة عودة الفنان من حلمه الجميل نحو واقع المرأة القاسي، واقع جسد يشيخ بسرعة فائقة.

ستتزوج غيلانة بفاس، وستنجب طفلة «فاطمة قريطس»؛ ولكنها لن تتحمل حياة فاس المنسجمة غير المتشظية، الحياة الهادئة المطمئنة البعيدة عن الصخب. ستفارق الزوج، وتترك فتاتها في فاس، وسترحل نحو طنجة ثم نحو الضفة الأخرى حيث ينتظرها قدر فتاة مغربية تعرت للرسم ولفرشاته. ولكي تؤمن مستقبلها ومستقبل ابنتها لم ترفض شيئاً، وسارت في دروب الضفة الأخرى موديلاً مستعداً للتعري حسب طلبات الزبائن.

بعد ذلك بسنوات، ستعيش بنتها فاطمة دواليب قصة عشق فاشل بامتياز، لكنه اختلط مع فشل مرحلة بأكملها، لأنه عشق تماهى مع النضال الطلابي داخل أسوار جامعة ظهر المهراز بفاس. واستطاع عشيقها أن يخصبها بفتاة، قبل أن يعتقل؛ ولكنه خرج من السجن بوجه واقعي إلى حد كبير، وانتقل من العناية بأحلام الثورة إلى العناية بالدجاج وتربيته.

وبقدر تراجيدي حقيقي، ستتوجه فاطمة نحو طنجة، نحو الضفتين لأنهما فضاؤها الطبيعي والحقيقي، وستتعرف على العيشوني، ذلك الجزء المجهول من تاريخ العائلة، أو «أباها الرمزي» كما يبدو. ستتعرف عليه بكل عمق، وبكل شهوانية، لترحل بعد ذلك نحو الضفة الأخرى.

ستكون فاطمة محصلة لذلك المتخيل المنشطر بين ضفتين، أو قل المتشكل منهما. ستتسكع في فرنسا، وستلتحق بباريس، باحثة عن استقرار ما. وأي استقرار لمن تربى في حضن حياة صاخبة بين ثقافتين، وبين روحين... لن يكون غير استقرار منشطر بين هويتين. وهذا ما كان. صدفة، وأثناء تجولها ستعثر فاطمة على رواية «آحاد السيدة بونون» les dimanches de mademoiselle beaunon. والتي تحكي قصة السيدة بونون التي تشتغل بشكل طبيعي الأسبوع كله، ثم تتقمص شخصية أخرى يوم الأحد، فتتجمل، وتزور المتاحف وهي متقمصة شخصية المهتمة بالفن والتشكيل، لكي تصطاد زائراً تفرغ فيه شهواتها ورغباتها الجنسية، وتعود صباح اليوم الموالي إلى دوامة حياتها اليومية.

ستتقمص فاطمة هذه الشخصية، وستبرع فيها وفي إضافة جوانب جديدة فيها، وستتخصص في اقتناص زائري المتاحف الذين لا تمنحهم غير متع عابرة. ولكنها ستتعب في اتخاذ هذا السبيل طريقة للحياة، خاصة حين ستلتقي ماتياس بيدال، هذا الفرنسي الذي لا يختلف عنها في الانتماء إلى الضفتين، حيث ولد في المغرب بمدينة سيدي قاسم، وقضى ردحاً من طفولته بين حقولها وأشجارها المثمرة قبل أن يلتحق بفرنسا. ستنتهي قصة فاطمة بزواجها بماتياس، وبقبول وضعها الجديد والمنسجم، أي بقبول هويتها الحقيقية والجديدة. هوية السيدة «فاطمة بيدال».

هذه هي المحصلة الطبيعية لتماس ضفتين، وتشكل متخيل منشطر بينهما، وهوية موزعة بينهما. بين العيشوني وخوليو وغيلانة، وبين العيشوني وفاطمة، وبين الشمال والجنوب، بين مدريد أو باريس وطنجة ... كانت تتقاطع مسارات وحيوات نابعة من رأسمال رمزي مشترك بين ضفتين، بين ثقافتين تماستا بمكر الجغرافيا والتاريخ.

لعل خصوصية الرواية، ناهيك عن شحنتها التخييلية الكبيرة الناهضة بين ضفتين، أنها بدأت حبل الحكي بزيارة فاطمة للعيشوني، وقادت السرد عبر شقائق العلاقة السرية بينهما، حتى أن غيلانة بدت شخصية باهتة مقارنة مع ابنتها. فالرواية تبني عالمها المتخيل بين ضفتين انطلاقاً من شخصيتي العيشوني وفاطمة، وتحديداً من خلال الرسائل الاسترجاعية المتبادلة بينهما، وما عدا ذلك يكون وقائع وأحداثاً تمر في غرفة العيشوني التي تطل على الضفة الأخرى، أو في حانات طنجة ومراقصها، إلى درجة أن الوصف مادة قليلة ونادرة في الرواية مقارنة بالسرد.

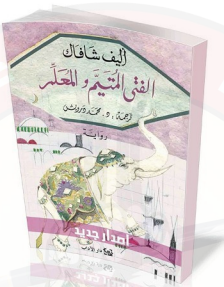
ولا أدل على البعد والقرب في الآن نفسه، على تماس ضفتين لا تلتقيان رغم ذلك، لا أدل على هذا المتخيل المشترك من تبادل الرسائل، التقنية السردية الأساسية في الرواية والتي عبرها تتقاطع الحيوات والمصائر. فالرسالة تدل على هروب ما، على بعد لا يمنع من الحنين والقرب، على هروب يفكر في العودة دون القدرة على ذلك... إنه هروب مستمر بين ضفتين، وبين متخيلين. لهذا، نحس عند الانتهاء من قراءة الرواية أن الشخصيات بقيت في حالة هروب متكرر، أو في حالة ترنح بين وضعيتين، وبين ضفتين، لم تعد غيلانة إلى العيشوني، ولم تعد فاطمة إلى المغرب، ولم يعد العيشوني إلى شيء.. ربما لم يكن له شيء أو مكان يعود إليه.

هذه هي طنجة مكتوبة ومحكية بنفس روائي عالي الهمة وعميق الإحساس بمكر الجغرافيا والتاريخ. طنجة التي تأسر الكتاب والروائيين والمبدعين... طنجة التي أغرت محمد شكري، محـمد تيمد، بول بولز، جان جينيه... لا أظن أن كاتبـاً مقيماً أو زائراً لم يزر طنجة، لم يسكنها أو تسـكنه..

هذه هي طنجة مدينة المدن، التي ربما لولا وقوعها التراجيدي بين الضفتين لما استطاعت أن تحافظ على مدنيتها وعلى حداثتها ذات الأصول التاريخية البعيدة، منذ عهدها الدولي.

لهذا، كلما أحسسنا بالحاجة إلى «المدينة» وإلى «الحداثة»، أي كلما أحسسنا بالحاجة إلى الضفة الأخرى، رحلنا نحو طنجة، مدينة الضفتين، لنتيه بين دروبها، مقاهيها، مراقصها، ونعيش متخيلها بين ضفتين، بل نعيش متخيلين على ضفة واحدة، ضفة طنجة العالية. ■

أليف شافاق وفن العمارة الكونية



[جينا سلطان *]

يتخذ المسلك الصوفي مكانه كطريقة حياة متجددة، بعيداً عن الاعتزال اللاهوتي الذي يخمد أنوار الإشراق الروحاني، بطقسية التكرار المفتقر إلى غاية القداسة ومنتهاها. ويكتسب موقعه في التاريخ كتجوهر خفي، يرصد جولان الأشياء، وغليان النفوس، الممتحنة في بوتقة الصخب والعنف. فالتبعثر الأني لتفاصيل المسرات الصغيرة والآمال العظيمة والانهيارات الكبرى، يتجمع في هيولى الوجود، ليعكس تدرجات الصورة الكلية، ويُجلي المعنى الكامن وراء احتجابها.

* ناقدة من سوريا .

ينهض تناثر الإشارات في ثنايا الأزقة المعتمة والطرقات الضيقة، كحجة يتلقفها المتيقظون، ويتعثر بها الجاهلون، فيما انفتاح الرموز على عتبات الأسرار، يكشف للمتنورين مواطئ سلالم الانعراج، وينصب للغافلين فخاخ القدر. فيستحيل المكان وعاء خازناً للذكريات المختلطة بالمشاعر والأوهام، ويغدو هدم البنيان المرصوص بمتاهاتها، رمزاً لتجدد اليقظة، لأن التمسك بالذكريات المسورة بالملكية يضاعف عبودية التعلق، ويؤخر قيام اليقظة في محراب العشق العرفاني.

ضمن هذا المنظور، كيف يمكننا قراءة التصوف الإسلامي في رواية «الفتى المتيم والمعلم»، للروائية التركية «أليف شافاق»؟

المعلم والتلميذ ودائرة الزمن

تلملم «شافاق» تفاصيل صغيرة من حكايات الشغف، التي تومض كشذرات مضيئة في ظلمات الأعماق الإنسانية، وتطوعها في سياق انفتاح صوفي مميز للمعلم على تلاميذه، ضمن مفهوم الزمن الدائري. وهو نسغ متكامل من التدفق المستمر للطاقة الكونية، يتخذ صفة المدد الصوفي، الذي يخترق تلافيف الحياة المادية، المقيدة بشهوة المال والسلطة، ليذكرنا أن الحب كان دوماً أشق الفنون تعلماً. لذا، يحمل التواقون إلى الكمال صفة العشاق، والمتطلعون إلى المعرفة صفة المتعلمين.

رمزية الرقم 12

تركز «شافاق» على مكانة العدد 12 في الإرث الصوفي، باعتباره رمز دائرة الاكتمال الروحي الأعظم، التي نُظم على أساسها الكون. ولهذا العدد مقامات وإشارات، تُذكي حس العرفان على مدى الأزمان والقبب المتعاقبة في مدارات الأرواح، التي كتب عليها الازدواج في المادة بعد احتجابها بأستار النفس. فالكواكب اثنا عشر، وكذلك الأسباط والحواريون والأئمة المطهرون، وعرش سليمان يحيط به اثنا عشر أسداً، بينما درجاته ست صاعدة وأخرى هابطة. وبالمقابل، فإن بطلنا جهان يتم الثانية عشرة سنة، حين يدخل مدينة إستنبول بصحبة فيله الأبيض الصغير شوتا، مما يشي بغواية الانفتاح الروحي على إمكانيات التعلم المقرون بدهشة الحب النبيل. وبينما تمتن تفاصيل الحكاية بين الفتى وفيله الاندماج الطبيعي في لحمة الكون، تشقى النفس المتمردة، وتذوي في دهاليز حب يائس لابنة السلطان مهرماه. وهذا التقابل بين نوعي الحب يحقق في قلب جهان تصارع الأضداد وفق قانون الوحدة الكلية.

أصداء قانون وحدة الوجود

تبدأ الرواية بجريمة اغتيال جماعي، تستدعي تكليف رئيس المعماريين الملكي «سنان» وتلميذه جهان، بمهمة تشييد نصب داخل حدائق آيا صوفيا، على سعة وأبهة، كي يضم داخله رفات إخوة السلطان مراد، الذين تم خنقهم بناء على أوامره في الليلة التي اعتلى فيها العرش. ولاحقاً، بعد سنوات في نفس الليلة حين توفي مراد، سوف يخنق السلطان الجديد أولاده التسعة عشر، ويدفنهم في نفس المكان، الذي شيده المعمار سنان وتلميذه.

يجسد السلطان العثماني وذريته المتناسلة السلطة، التي تضبط سلوك الرعية والغوغاء، بالمقابل تتجلى ذروة السخرية منها في هودج الفيل الذي حمل جثة سلطان مفرغة من القلب، ثم طاف في اليوم التالي حاملاً جثة حية للسلطان الجديد فرحة بالعرش، بينما الرعية تنقلب بسهولة من التفجع والحزن إلى الفرح والصخب، ومن الحب إلى

الكراهية، في تمثيل دقيق لانعكاس قانون وحدة الوجود. إن الفراغ الذي يخلفه نقص الامتلاء في مكان ما سرعان ما يُشغل في موضع مقابل، مثلما يطالب الجوع بالإشباع، ووهم العدالة البشرية بالقصاص والانتقام. من هنا، نفهم أهمية السكينة، التي يُنصت بها المعلم سنان إلى دروس القدر، بوصفها إشارات دقيقة تتيح له الانفتاح على روح العرفان. وهذا ما يتجسد في التقابل بين طبيعة الماء المرنة إزاء اشتعال النار وغلوائها، التي تُختصر بالجدل السقيم: قداسة العدالة أم غبطة الحقيقة!

عبء الكراهية بين السبب والمسبب

تدور الحبكة الأساسية بين المعلم سنان وتلميذه الذكي جهان حول رمزية الماء، العنصر الجوهري في التجلي، والمرآة التي تعكس صفاء القلب وأهليته لقبول العرفان. فسنان يمتلك طبيعة الماء المرنة؛ كلما حدث انسداد في مجراه، واصل الجريان، من تحت ومن حول ومن فوق، قدر استطاعته، ليجد طريقه بين الشقوق، ويظل منساباً إلى أمام. بالمقابل يغرق جهان مع فيله في النهر، فينقذه رئيس الخجر، ليبدأ بينهما عهد إنساني منفتح على حرية المتنفس الوجودي المنفلت من القيود الاجتماعية.

يرفض الصدر الأعظم مشروع القنوات المائية الذي اقترحه سنان لري المناطق الفقيرة من إستنبول، كي يحد من توافد سكان الأناضول إليها، بينما خيلاء جهان وعدم قبوله بالرفض، يوقعه في السجن، ليلتقي رئيس الخجر مجدداً، فيطببه حتى يشفى من تبعات تمرده. ومع غرور الأنا الصغيرة التي تُسحق تحت وطأة أنا أكبر منها، تنصقل موهبة الرسم المعماري بسقط القذارة البشرية المركونة إلى جدران السجن وظلامه. فتبرز معجزة الاستفادة من درس الحياة العابر، بمعزل عن تراكم الأحقاد ودورانها حول ماهية المسبب. إذ إن السبب أكثر أهمية من المسبب، في سياق الوصول إلى معنى التجربة المقترنة بمحدودية الشرط الإنساني. فالمسبب يقشر الغلاف الخارجي فحسب لذوي الإدراك، بينما يهيج الضغائن عند المتأخرين، ويُصلب قشرتهم التي يتمترسون خلفها. لذلك، يكون الخلاف الحقيقي ليس على ضرورة الماء فحسب، بل ولمن أيضاً.

النار كمعادل للنسيان

يأتي الحريق على المباني التي تسور الذكريات، فيحزن الجميع، ويتحسرون على أشكال الألفة التي تلاشت من حياتهم، ووحدهم الأطفال يفرحون، لأن قلوبهم حديثة العهد بالذكريات. يشابه فعل الحريق هذا ماهية النسيان، إذ تتآكل تفاصيل الأشياء وتداعياتها، إلا أن الجوهر المتناغم مع وحدة الكون يبقى.

تدخل النار كمعادل مكافئ للتحريك والإثارة، تحطم إرادة الفيل المتصلبة، وتعلمه ضراوة القتال، ليغدو أداة حربية توغل في التزامن مع الوحشية الإنسانية. لكنها من جهة أخرى، تحرضه على تجاوز مخاوفه، لتحقيق قدره واكتمال نضج صيرورته، وهو أساس كل تجربة وجودية.

يبكي جهان أمام أشلاء القتلى وجثث الجنود في ساحة المعركة، صَدمته الأولى بالبشاعة الرهيبة التي تختزنها الطبيعة البشرية، لتختزل مفاجأته الكبرى مأساة «قبضة التراب كثيرة الأوهام». تلك القبضة التي مُنحت روح الملاك، لتتناسل وتقع في التجربة، وترتقي لتصل مؤابها بعد أن تتجاوز شرطيتها لتنفذ من الباب الضيق.

يعنف السلطان جهان، ويطلب منه الدعاء بالرحمة لجميع الجنود، الأعداء والإخوة على حد سواء، لأن الفرق بين الجندي داخل معقل العدو والجندي خارجه، بين

المسلم والنصراني، ينتفي في نهاية المطاف. بالمقابل، يطلب السلطان المحتضر دفن قلبه في أرض المعركة، التي لقي فيها عشرون ألف رجل مصرعهم، لأن القلب هو مركز الكينونة الإنسانية. وبالتالي، تتوافق رغبته الأخيرة مع مفهوم الشجاعة، المقترن بهوس السلطة وشهوة القوة، وكأنه يأبى الافتراق عن جوهر العدوان المتسربل بحجج لاهوتية باهتة. تتبدى استدارة بارعة لهذا المشهد في روح الشهيد التي تعرقل عمل سنان في أحد مواقع البناء، فيمتص المعلم الموقف، عن طريق استدعاء العلماء، ليقدم العبرة، ويؤكد على أهمية الاستفادة من دروس الحياة العارضة.

مربع التجربة الإنسانية

تتبلور رمزية الرقم أربعة، المساوي لعدد تلاميذ سنان، عبر صيرورة حيواتهم ضمن أبعاد دائرة الزمن الكلي، حيث يشير العدد أربعة إلى المربع المتوافق مع معنى التجربة الإنسانية، أي التطهر من الشك، وأثقال الخوف لبلوغ يقين الإيمان وغايته. بينما يحقق تطابق البداية والنهاية لكل نقطة من المسار الدائري المحيط بالمربع، في أية لحظة، تعامد الزمان والمكان في نقطة التوازن، التي هي مركز الكون حيث تنعدم المتناقضات.

إذا توقفنا عند طبيعة الأربعة المختارين، لوجدناهم يمثلون شرائح معينة من المجتمع الهامشي، الذين يسميهم سنان المنكسرين. فقد اختارهم من ذوي الملكة الفطرية والاستعداد الطبيعي، ممن ليس لديهم مكان آخر يمضون إليه. لم يكن يعلمهم فحسب بل كان يعمل على إصلاح كسرهم برقة وثبات أيضاً. وبذلك، عبر عن روح المعلم الحقيقي الذي يغذي بسلوكه اليقظة لا الخضوع؛ فالمعلم هو من نطمح لتجاوزه، لا تقليده. وهم بمجموعهم يصنعون الاختلاف بين المتماثلين المتشابهين، الغارقين في شهوة المال والبنين والسلطة. فأحدهم، وهو اليتيم من أسرى البلقان، يصبح جاسوساً لمهرماه، ووسيلتها للانتقام من والدها. والثاني يُبرز، في تخفيه كفتاة في لباس رجل أبكم، نمط العاقل الذي يلتزم التقية، وينصت بحذر لتصاريف الأقدار. والثالث، وهو النصراني الفقير، يمثل الشك الذي يزاحم نقاوة اليقين في قلب الممتحن، أسوة بشفيعه القديس النجار. وجهان الرابع، هو الروح المضطرمة التي تأبى الانصياع، فترفل في قدرها الوهمي المزدوج، كهندي مزيف في بلاد العثمانيين، يرتحل بعد عقود إلى الهند ليغدو العثماني في بلاد الهند. أما رئيس الغجر، فيبرهن على أخوته برباط الدم، أن ينقذه من الموت ثلاث مرات، مرة عندما يغرق مع فيله، وثانية في السجن حين تدمر خيلاؤه وزهوه، وثالثاً من دناءة رفيقه الجاسوس وخسته، الذي سرق مخطوطاته المميزة ثم زور وصية معلمه ليقصي جهان عن منصبه الجديد كخليفة لسنان.

القبة ومركز الكون

مع المعلم والفيل شيد التلاميذ المساجد والجسور والخانات وملاجئ الفقراء وقنوات المياه، لكن تحت قبة مسجد السليمانية بالذات، استقر مركز الكون متوارياً عن الأنظار. هناك وقف، جهان الحيران، وفي قلبه امتنان يتعذر الإفصاح عنه، مفعماً بالاضطرابات والتناقضات. هناك، أحس بتوقف الزمان، وبدا أنه اقترب في تلك اللحظة دون أن يدري من مركز الكون. وهذه الصورة الشفافة لحدس مكمن العرفان امتناناً، تشابه النظر إلى الجمال الذي يوسع القلب في مرآة الوردة. وهو أيضاً امتنان المعمارين والبناءين الانكشاريين لشفيعهم شيث وإبراهيم الخليل، برمزية وضع اليد اليمنى فوق القلب كلما ورد ذكر أحدهما. هذا الامتنان

ينساب كفرحة سرية غامرة، صاعدة من أعماق الروح تنصب في بناء الحجارة، فتجعل من فن العمارة مرآة تعكس الانسجام والتوازن اللذين يحفل بهما الكون.

لابد للتلميذ من نسيان الماضي، كي ينعكس هذا الفرح موهبة وإبداعاً، فما من شيء يدمر روح الإنسان أكثر من الاستياء الذي يتأجج في داخله. لأن الغيظ قفص، والموهبة طائر حبيس، فلابد من تحطيم القفص وترك الطائر يطير ويحلق عالياً. وإذا لم يحتضن التلميذ هذه السجايا في فؤاده، لن يتمكن من البناء، وبالتالي لن ينجح في تحقيق التوازن في داخله، بوصفه الكائن الذي انطوى فيه العالم الأكبر. وهذه المعادلة الكونية تنتظم حدسياً في قلب الإنسان، حيث تكتمل الرؤى، وتتكاثف في شعور الامتنان لهبة الوجود، التي تتماهى مع مفهوم العشق والعرفان. لذلك لا بد أحياناً أن ينفطر قلب التلميذ حتى تزهر روحه.

تُظهر حادثة الجسر الذي بناه سنان في أرض المعركة، ثم اضطر لهدمه، أهمية الدرس الأول في طريق تحول التلميذ إلى معلم، الذي يتلخص في قبول ثنائية التركيب والتحطيم الضرورية لأي بناء ينحو نحو غاية التكامل. إن التحطيم هنا لا يجسد دمار التجربة بل صقلها عبر تدمير الرغبة في التملك، التي تتعاظم لتستحيل جشعاً يذهب بالعرفان. يتفق هذا مع فكرة الثالوث الهندوسي (الإله شيفا): الحافظ، الباني، الهادم، التي تنتظم بدقة في مثلث كوني، يستقر داخل مربع دائرة الكون، وتنتهي عملياً بالنقطة، وهي مركز البناء الصوفي وغايته.

جوهر التصوف

من خلال شخصية الدرويش، «شيخ مجنون» توسع «شافاق» مفهوم إدراكها لجوهر التصوف، وعلاقته بالمعتقدات الطقسية وماهية الثواب والعقاب. فتذهب إلى حد اعتبار الصلاة بمثابة إعلان حب، وبالتالي ينبغي للحب أن يكون مجرداً من كل خوف وانتظار؛ مادام للجنة والنار، الفرح والعذاب وجود هنا، والآن. فنحن لسنا مخلوقين على صورته فحسب، بل وعلى جوهره أيضاً. وعندما يبلغ المرء أعلى درجات الوعي يغدو غير مضطر للاهتمام بالحلال والحرام قدر اهتمامه بجوهر الايمان.

وهذا المذهب في العشق منح المتصوفين خيار التحرر من قوانين العلماء، فبه يبلغون أعلى درجات الفهم. بينما وضعت قوانين العلماء لعامة الناس، للذين لا يريدون التفكير، والذين يتوقعون من الآخرين أن يفكروا بالنيابة عنهم. ومن هنا نتقبل أنسنة جهان لفيله شوتا، وحرصه على دفن نابه العاجي بجوار القبة التي تحتضن مركز الكون، كي تتمكن روحه من دخول مملكة السماء، بفضل أدعية المؤمنين. فيسوي التربة فوق الناب لتبدو كقبر ولي صالح ذي كرامات، ويستوقف قروياً ساذجاً ليحرس القبر، ويذيع صيته في الآفاق، بوصفه مزار «بابا شوتا».

الصوفية وطن المنكسرين

يمثل الوعاء الصوفي، بوصفه اعتناقاً روحانياً توافقياً بين الأديان، وطناً بديلاً للانكساريين عن أوطانهم المنتهكة. فهم ينتمون إلى أصول مختلفة، لأن معظمهم أسرى الحروب العثمانية، أو من الفتية المختطفين من بلادهم المنهوبة، إضافة إلى سكان الأناضول المنضوين تحت جناح الحاج الصوفي بكداش. لذلك بقيت ذكرياتهم عن حياتهم السابقة محفوظة في صناديق مغلقة، رميت مفاتيحها بعيداً. لتتفتح في أوقات الحروب وأثناء مواجهة الموت، محررة شذرات الإنسانية المستلبة لديهم. من هنا، يكتسب المنهل الصوفي أهميته للجنود المستعبَدين، الذين شكلوا عماد القوات الهجومية، فتتكبوا المهمات

الانتحارية، ودك المدن والقرى الآمنة، لتحصيل الغنائم والأسلاب للسلطان، بينما قبع الجيش التركي الرسمي النظامي بعتاده الكامل في ثكناته ليحمي العرش ووارثيه المتناسلين من ظلمة النفوس الميتة. لذلك، بقي هذا الجيش تحت سلطة العلماء، سدنة المؤسسات الدينية التقليدية، في إشارة واضحة إلى دور فقهاء السلاطين في تمجيد تاريخهم الممهور بدماء المنكسرين.

إعادة البناء والتكيف مع التغييرات

يُظهر التقابل بين شخصيتي المعلم والتلميذ مساحات الخداع المتداخلة في المفاهيم الإنسانية، التي تخضع لتقلبات الأهواء الفردية، وهوس الجموع المنقادة بغواية التقليد الأعمى. فيعلو صوت الانقسام الحاد حول وجهي السعادة والعدالة، وماهيتهما الحقيقية المكرسة لصهر الشوائب في بوتقة الاختمار الروحي. مما يجعل المعلم منفصلاً بكيانه المادي عن لوثة المجادلات العبثية، القائمة بين مناصري الصورتين الأساسيتين الواقعتين تحت سطوة صراع الأضداد.

يدرك جهان مبكراً أن سر معلمه يكمن في قدرته على التكيف مع المتغيرات الحادة والكوارث، وبالتالي إعادة بناء نفسه مرات ومرات من جديد، بمعزل عن التورط العاطفي بسببية العدالة وأحقية السعادة. لذلك، وجد في كل مهمة شرنقة يلوذ بها من مختلف العواصف، فنأى بنفسه عن العالم الخارجي مع كل عمل يبدأ به، كتأكيد على أنه رجل لا يبالي بالحروب، ولا يهتم بالانتصارات، تقتصر مهمته على البناء فحسب، دون تساءل عن اقتران أموال الفتوحات بأحزان الحيوات المجهضة. وقد جر عليه هذا ملامة تلميذه الجاسوس، واتهامه له بالجبن والتخاذل عن الاحتجاج ضد القسوة والظلم. الأمر الذي سوغ له التقوقع في عدالته الخاصة وتغليفها بمبرر خيانة المعلم، وصولاً إلى استلاب المنصب من جهان بعد وفاة سنان.

تحول طلب العدالة عند الجاسوس إلى مكتسبات تتيح له الامتلاء بالسعادة الحسية حتى الثمالة، مما يفرغها من معناها كوسيلة تذكير بتراكم الشوائب الواجب التطهر منها. بالمقابل، ينجح جهان في بناء نفسه بنفسه بعيداً عن قدر العبيد، الذين يُعاد صبهم وفق مشيئة السلطان. لكنه، يقع أسير حبه لمعلمه ولفيله، مكرساً شبابه وقوته لحرفة يُهمل شأنها عند أول تغير طفيف في الأحداث، لأن ما هو موضع اعتزاز اليوم يمكن أن يعامل باحتقار غداً، وكل شيء يخضع لنسبية النضج في الروح، وكيفية تعاملها عبر حجاب النفس مع متلونات المادة، والمسماة بالقدر. وحين تضاءل إيمانه بحرفته في أواسط عمره، نادراً ما أدرك أن قيمة إيمان الفرد لا تعتمد على متانته وصلابته، بل على عدد المرات التي سيفقد فيها ذلك الإيمان ويبقى قادراً على استعادته. لذلك، تكون النفس هي أكثر الغرماء مدعاة للخوف.

حين تهددت مكانة الفيل عند السلطان بسبب إحضار فيل آخر، دبر جهان الحيلة للتخلص من العدو، متناسياً تحذير مروض الحيوانات: «إذا حملت سيفاً، فينبغي أن تطيعه، وليس العكس»، فما من شخص يمكنه أن يحمل سلاحاً من دون أن يغمس يديه بالدماء في الوقت نفسه. وفي هذا إشارة لجهان بضرورة التنحي عن خوض المعارك غير الضرورية، مهما استبد به شعور القوة وبطش الانتقام. أي أن التوازن الروحي هو الهدف، وليس تسجيل التفوق على الخصوم والأعداء.

تأرجح جهان في الحب بين المعلم والفيل ومهرماه، ونجح في الوصول إلى الشهرة كتلميذ بارع لسنان، إلا أنه لم يغدُ معلماً حقيقياً في مجالات الاتساع الروحي الخلاق.

وبقيت مهرماه، الظل الذي يتبعه إلى كل مكان، فيخيم عليه عند شعوره بالاكتئاب، مجرداً روحه من ضيائها. ويدرك متأخراً أنه فيما كان يركض وراء أشياء ليس مقدراً لها أن تحدث أبداً، ويستاء من الحياة بسبب حرمانه من نعمها، كان ثمة أشخاص يساندونه من دون أن يثيروا الانتباه لأنفسهم. كانوا يجزلون له العطاء، ولا يتوقعون شيئاً لقاء ذلك. وكان هذا منتهى الحب الخالص الذي لا ينتظر المقابل، كحب سنان لجهان، وحب الفتاة/التلميذ الأبكم لسنان.

القبة كملتقى العشق الكوني

حين يدرك جهان في نهاية رحلته أن العالم مرجل يغلي، وفيه طبخة الآمال والأحزان نفسها قريباً وبعيداً. يغلبه التساؤل حول جدوى التفاصيل الدقيقة التي صب سنان جل اهتمامه عليها، في حين لم ينتبه لها ولم يقدرها سوى قلة قليلة من الناس. وبالمقابل الذين كبروا ولديهم قصص حب انتهت في آخر الأمر نهاية سعيدة أو مأساوية، لم يتمكنوا من فهم رأي كثير من الناس بأن جهد الحب ضائع في نهاية المطاف. وبين الحالتين اختلاف، يفسر هوة الأكاذيب ومتاهات الغرور التي تؤطر السعادة الإنسانية وتغرقها في الخيبة.

صرف المعلم سعادته في إتقان بنائه المعماري، كي يعكس

انسجام الطبيعة وروح المكان، مما جعله يحقق توازنه الداخلي، فاكتمل يقينه بشغف الحب ومسارات العشق الإلهي. من هنا، نجح في معاينة مركز الكون تحت القبة، باعتبارها الشكل الذي تتلاشى فيه كل الفروق، ويمتزج كل صوت مميز، حزيناً كان أم بهيجاً، بصمت قوامه الحب الذي يطغى على الكل. لهذا يتعين علينا بناء القبب التي تذكر الناس بوجود الله، ليس كإله الانتقام والجحيم، بل إله الرحمة والمحبة. إن الله منعكس في البشر، والحب في تحطم القلوب، والحقيقة في الحكايات. ونحن نحيا ونشقى ونموت تحت القبة اللامرئية نفسها، فقراء وأغنياء، أحراراً وعبيد، معلمين وتلاميذ. مما يؤكد أن العلم مسالة تذكر أكثر منها اكتشاف. ونحن نقترب من مركز العرفان بمقدار ما ننحي قيود التعلق والاستئثار. ■

العمل الفني : (غصن الزيتون) خليل الهاشمي . البحرين

موت الوجود وحياة الشعر

قراءة في ديوان «الجندي الذي رأى الطائر في نومه» لسيف الرحبي

[رضا عطية *]

في شعر سيف الرحبي طموح ممتد عبر خطابه الشعري لبلورة رؤية كونية تبدو مهمومة بطرح أسئلة وجودية كبرى، أسئلة حول المصير الإنساني للذات، تلك الذات المفردة في خطاب الرحبي التي غالباً ما تكون بصيغة الجمع، وكأنّها وجه أيقوني ينوب عن غيرها من الذوات الإنسانية. فعبر شعر سيف الرحبي نطالع ذاتاً مرهفة تعاين تحولات وجودية كبرى وتلاقي أسئلة كونية متعلقة بالفناء والعدم وموات الوجود والرحيل. فبقدر ما ترحل الذات في المكان بقدر ما يرحل المكان نفسه في مرايا الوعي الشقي الذي يلقي هذا المكان في قبضة تيارات وجودية تنسخ ملامحه وتُبَدِّل قسماته التي علقت بوعي الذات، وترمي به في مهب رياح التغيير والفناء.

* كاتب من مصر.
* العمل الفني: بيتر بريغل ـ هولندا.

وإزاء ما تواجهه الذات من تحديات مصيرية وإشكاليات وجودية يأتي دور الشعر أداة الذات ووسيلتها في معرفة العالم والتعريف به، ليس المعرفة المعلوماتية ولكنها التمثل الحدسي الذي يداني العرفان الصوفي الذي تستحيل معه معاينة الذات العالم ضرباً من التهويم، بمثل ما يستحيل العالم نفسه شريطاً من الانداياحات والتجليات الإشراقية التي تتمرأى عبر كشوفات والتماعات بارقة تداهم الذات في أرقها الوجودي.

ويمكننا اعتبار ديوان «الجندي الذي رأى الطائر في نومه» لسيف الرحبي إصحاحاً دالاً ضمن سِفر الشاعر الكبير الذي تسافر خطاباته الشعرية في فيافي الاغتراب وتنعطف بشعاب الذات الإنسانية متجاوزة فردانية الصوت الشعري الذي يبدو رغم خصوصية الرؤية وذاتية التجربة محملاً بهموم الذات الكلية ومسكوناً بروح جمعي يُمثّل البشرية في مكابداتها الوجودية ومواجدها المتمادية التي تُثقِل كاهل وعيها الكوني ورؤيتها العالم.

تستهل الصياغة الشعرية الديوان بقولين لشاعرين آخرين كمفتتح للخطاب الشعري يجمع بينهما الحس الاغترابي الذي يبدو طاغياً على الذات التي تبدأ بأبيات لـ «ريوكان» أحد شعراء الزن:

كم هو مؤسفٌ
إطلاقُ حصانٍ
وَحيداً في الفراغ!

هل يستدعي شاعرُنا شاعراً آخر كـ «ريوكان» ليدفع انتباهنا لمن يتخذه نموذجاً جمالياً يقتفي خطاه ويتبع آثاره الجمالية ويستلهم عقيدته في الحياة ومذهبه في الوجود؟ ولِمَ لا؟ فثمة خيط شفيف يجمع سيف الرحبي بـ «ريوكان»، ذلك الراهب البوذي، شاعر الهايكو الياباني الذي عُرِف بمحبة الطبيعة والتوحد بها والسياحة في فضاءاتها.

هل يشاطر سيف الرحبي سَلَفَه ريوكان في شعوره بالأسف لإطلاق حصانه وحيداً في الفراغ؟ هل يكون حصان «ريوكان» الذي يستحضره الرحبي كحصان «بيجاسوس» الأسطوري المُجَنح الذي يكون مطية الشعراء في انطلاقهم المعانين الوجود وتحليقهم في سماوات كونية؟ ولكنَّ إحساس الوحدة يحاصر الحصان. الوحدة فَقْدٌ للآخر، وهو ما يُفْضي بالذات إلى شعور بالفراغ. الفراغُ خواءٌ، إحساسٌ بفَقْد المكان نتيجة فَقد الذات آخرها واغترابها بعالمها.

ثم يجيء الاستدعاء الافتتاحي الثاني بأبيات لأونغارتي الشاعر الإيطالي ذي الأصول السكندرية:

منحدراً من أمراء رُحّل
انتحر
ذلك لأنْ ليس لَهُ
وطن
ولم يكن يعرف العيش تحت
خيمة أهله.

هل يُدَاخِل الذات- لدى سيف الرحبي- شعورٌ عدمي بالفقد وعدم جدوى الحياة لفقد الإحساس بالوطن كما عند الصوت الشعري لأونغارتي؟ هل يُبادل الصوت الشعري للرحبي أونغارتي شعوره الاغترابي بفقد الوطن والأهل؟ هل يُفضي الإحساس بالوحشة والفقد بالذوات إلى الانتحار- ولو بشكل رمزي- لشعورهم بعدم جدوى الحياة؟ إذن، وكما يبدو من القولين المفتتحين، فإن مقولات الاغتراب والوحدة وفقد المكان والآخر، ستكون الحادي لمقولات الخطاب الشعري لدى الرحبي في هذا الديوان.

الجدب وأفول الحياة

يكسو فضاءات الرحبي الشعرية شعورٌ عدمي بشحوب الوجود وأفول الحياة، فالذات تلامس الموات وقد بدا

يتسرب إلى الموجودات حولها ويداهم حيوات الكائنات التي تواجه مصير الفناء بينما تلاقي الذات وحشة الفقد وحضورات الغياب، فيقول في قصيدة «أشجار ترحل»:

كأنما يمطرونَ بكاءً أخيراً.
على الطاولة أعقاب سجائرٍ ونبيذ
سُقوفٌ تنهار باستمرارٍ
وأشجارٌ ترحل
كأنما جاؤوا من آخر العُمر
أوّلُه ضاع في الضجيج.
كأنما جاؤوا من آخر الدنيا
يتبعون نجوماً نزفتْ آخر قطرة ضوء
وجبالاً تشيخ في عرينها الأزمنة
كان التذكّر
جسرهم الوحيد نحو المحاق.

تعاين الذات تداعياً وجودياً، يقابله تداعٍ نفسيٌّ، فالذوات كأنّها تبكي بكاءها الأخير، وفي استخدام كنائي للقطات المشهد. تبدو (على الطاولة أعقابُ سجائر ونبيذ)، فهل تكون «أعقاب السجائر» معادلاً مجازياً للحياة التي احترقت أو للأعمار التي تُشارف على الانتهاء؟ هل يكون النبيذ (الخمر) هو وسيلة للسُكر الذي بمثابة فعل اغترابي تمارسه الذوات فراراً من مصير لا حيلة لهم لتغييره ولا احتمال لهم على مواجهته؟ كذلك، فإن الأشجار رمز الخصوبة وتجدد الحياة ترحل وتغادر المكان، المكان الذي بات كمرآة لشيخوخة الأزمنة. وتبدو الصورة الشعرية عند سيف الرحبي كـ(يتبعون نجوماً نزفتْ آخر قطرة ضوء) وقد رُسِمَت بانفعال الذات النفسي وتلونت بتذبذباتها الشعورية، فهل تكون الـ «نجوم» التي «نزفت آخر قطرة ضوء» ما هي إلا انعكاس للذات، أو الذات نفسها في تداعيها الشعوري وإحباطها الوجودي المُقيم؟ ورغم أفول الوجود في عَيني الذات إلا أنّ فعل (التذكر) يبدو كأنّه الجسر أو المعبر نحو الضوء المفقود أو النور المرجو (المحاق). التذكر هو فعل استعادي واسترجاع الماضي وكأنّ الذوات تؤسس عالمها وتضيئه في ماضيها، وفي داخلها بعد اغترابها في الخارج.

وفي مقابل غزارة أمطار الألم وسيول أحزان الروح والبكاء، فإنّ الذات تعاين احتباساً في أمطار الوجود وجفافاً في الطبيعة، كما في قصيدة «شعاع قرن قادم»:

لو كانت تمطرُ يا إيفا.
مَرّ دهرٌ لم أرَ فيه أمطاراً
عدا الأمطار التلفزيونية طبعاً
تقفين على الحافة
تستسقين النجومَ، التي كان الذبياني
يرعاها في ليله البطيء والثقيل.
كانت دنفَ العاشقِ المذعورَ أمام سطوة الوجود
الذي كان النعمانَ
إحدى رسائل بطشه.

الشاعر يشعر بالجدب وتيبس الطبيعة، فلا مطر. المطر في الوعي المثيولوجي والمخزون الأسطوري رمز للخصوبة وتجديد الطبيعة وتخصيبها وتحديث الحياة والاغتسال والتطهر، والشاعر يقف في نقطة بينية وتموضع تمفصلي، قرن يغادر وقرن آخر جديد يدخل مدارات الزمن، وكأنّ الذات الشاعرة تلقى زمنها ليلاً ثقيلاً بطيء الحركة، ولا تستبشر خيراً أو تنشد انقضاءً لليلها الطويل بحلول قرن جديد، فيعيد الشاعر الحديث (سيف الرحبي) إنتاج مقولة الشاعر القديم (النابغة الذبياني):

كِليني لِهـمٍّ يا أُميمـة ناصـبِ
وليلٍ أُقاسيه بطيءِ الكَواكِبِ

تطاول حتى قلتُ ليس بمنقضٍ
وليس الذي يرعى النجوم بآيبِ
وصدرٍ أراحَ الليلُ عازبَ هَمِّهِ
تضاعفَ فيه الحزنُ من كُلِّ جانبِ

فيواصل الشاعر العربي الحديث عادات أسلافه بمناجاة الذات ذاتاً أخرى وممارسة فعل التنادي، مع شيء من تطوير الشاعر لمسارات النص المستلهم والمتناص معه، فحلت «إيفا» الأجنبية محل «أميمة» العربية في إشارة ربما للانفتاح الكوني للشاعر العربي الحديث، أو ربما أيضاً فقد الشاعر لرفيقة عربية، ثم تكفلت هي «إيفا» لا الشاعر بمرعى النجوم واستسقائها، في إشارة إلى تخلي الشاعر العربي الحديث عن بعض أدوار أسلافه من الشعراء القدامى.

ويبلغ إحساس الذات بالجدب مدى أبعد بما يتمرأى لها من سحب الكآبة التي تهمين على الأفق، كما في قصيدة «عرين سماء مقفرة»:

سُحُبٌ طالعةٌ من أعتى القمم
أرمُقها من النافذة
طالعةً ببطء تجتر جثة أجيالٍ كئيبة
تتجمد وتتلاشى
كأنما لم تكن أبداً
وسط عرين تلك السماء المقفرة.

كما يبدو في شعر الرحبي فإنّ ثمة التفاتاً وتطلعاً ملحوظاً من الذات صوب السماء، فتحاول الذات كثيراً الإفلات من الجاذبية الأرضية ساعية بلوغ السماء لتقرأ ما بصفحة السماء بتأملها المحلق، ورغم ما يوفره فضاء «التنافذ» بإطلال الذات عبر النافذة على العالم الخارجي بفضاءاته الفسيحة ما يتيح لها الفكاك من عزلة الداخل، غير أن الخارج وأفق السماء لا يحمل لها إلا مزيداً من الكآبة التي تعاينها فيما تتمثله من جثث أجيال كيئبة. شعور بالموات والتلاشي ليمسي الوجود كالعدم والحضور غياباً وفقداً، أما السماء فقد باتت عريناً، في شعور بوحشية الفضاء الذي تطالعه الذات وافتراسيته.

لا انتمائية الذات لعالمها

ثمة علاقة قلقة- في شعر الرحبي عموماً- بين الذات وعالمها، كثيراً ما نشعر بأنّ هناك إحساساً لدى الذات بأنّها أوسع من عالمها الذي يضيق بها، ذات تعيش بمكان ليس مكانها، وزمن ليس زمنها كما في قصيدة «أحذية الجند»:

هذه الأرض
التي تئنُّ تحتَ أحذيةِ الجُندِ
وثقل الصيارفة.
قد مشى عليها ذات يوم
شعراء مرهفون
وملائكةٌ خُضرٌ.
مشت عليها النسوّة الوثنيات
والرجالُ البدائيّون
محملينَ على النيازكِ والبغال
فوقَ جزر تتنزه أمطارها
في النوم
ومشى على بطنها النشيدُ
في فجره النديّ.

يمارس الخطاب الشعري ألعابه التناصية بما يتعالق معه من نصوص غائبة، تمثيلاً لأنين تلك الأرض ضيقاً بالعابرين عليها، فتلتقط عين الكاميرا الشعرية ضيق هذه الأرض بوطأة الجنود الذين يطأونها بأحذيتهم وثقل الصيارفة، وهو ما يستدعي نصاً غائباً يتعلق بضيق المسيح بالباعة والصيارفة الذي احتلوا الهيكل المقدس، وما يستدعي

أيضاً الجنود الذين قبضوا عليه وساقوه للمحاكمة. وكأنّ الشاعر يشعر- في مكانه المحايث وزمانه الآني- باغتراب كالمسيح لتدنس المكان، الأرض التي لم تعد للشعراء، الشعراء الذين فقدوا الأرض بعد أن صارت للجند والصيارفة، فهذا زمن القوة العسكرية وسطوة المال الذي أخذ من الشعراء أرضهم بعد أن فقدوا القدرة على الفعل والتأثير في مواجهة القوة ورأس المال.

ونتيجة عدم تكيف الذات في مكانها فإنّها قد تلجأ إلى نفي المكان نفسه بعد أن صار المكان منفى لها، كما في قصيدة «الجندي الذي رأى الطائر في نومه»:

عليَّ أن أبعثر الجهات والمرايا
كرجلٍ ينهضُ من نومه
بطيئاً متكاسلاً
الجهاتُ التي تطوقني بألسنةِ اللهب
فلا أستطيعُ الوقوفَ
متعثراً بصخور البارحة
ووجوه تتقاطرُ في نومي، برؤوس مقطوعة
وقامات مديدة، تشبه النخل الذي خلّفه أبي
مُتمايلاً بحنينه إليه،
تشبه المغيب الناضج كثمرة.

يتبدى لا انتماء الذات للمكان في عنف اللغة البادي في الخطاب الذي تتفجر أفعاله بطاقات تدميرية مع كثافة حضور ضمير المتكلم الفردي في رغبة عارمة من الذات على النهوض من رقادها في قبضة المكان الذي لم يبرح الماضي بعد (صخور البارحة)، هي رغبة من الذات في إعادة تشكيل المكان وصياغة هويته، ولكنّ ذلك في فضاء حلمي، مفارق، فالذات تلوذ بتهويماتها الحلمية لتعيد تأسيس العالم الذي تنشده.

وبمثل مسعى الذات لأن تنفي المكان، فإنها تأخذ النهج نفسه حيال الزمن:

عليَّ أن أبعثر أشلاءَ اللحظة
وأسوقَ الجيوشَ إلى حتفها
كجُندي يستعدُّ يومَ حربه
الجندي الذي رأى الطائر في نومه
فانتشلهُ من بركةِ الدم
ومضى
كان يجري في حقول الظهيرة
في يَدِه الطائر
على جسده زَرَدُ المعدن الثقيل
باحثاً عن مكان
عن سرابِ استراحة.

الذات تريد أن تنفي الزمن، وأن تتخلص من قيوده، وأن تنطلق خارجه في سديم الحلم، الحلم الذي تعاين فيه الذات نفسها كجندي رأى طائراً دون تعيينه أي نوع من الطيور كانه، الطائر قد يرمز للروح أو للحلم بمعنى الرغبة والتمني، غير أن هذا الطائر كان مذبوحاً، فهل يكون بمثابة قربان ثمناً لحرية الذات؟ الذات التي لا تجد مكاناً للراحة حتى ولو على سبيل الوهم والسراب، وكأنّ فقد الذات للمكان يدفعها للتخلص من وطأة الزمن عبر فضاء الحلم في منزع لا انتمائي.

ومن تجليات الشعور باللا انتماء نجد أن الإحساس بالتصحر يلاحق الذات ويتبعها مع رغبة الذات في الفرار كما في قصيدة «سدرة المنتهى»:

باليدِ الوحيدةِ العَزلاء
اليدِ المضرّجةِ بصرخةِ الذئب
أخلعُ الأبوابَ
باباً باباً
سُلّمةً سُلّمةً.

وببصيرة ثاقبة
مضاءة بزَرد الثُريا
يتبعني الفلوُ المرتجف
وسطَ رماله الهائجة
صُعوداً
هُبوطاً
حتى أقاصي الشُهقة.
عطر الأبديّة
سِدرة المُنتهى.

اليد هي وسيلة الذات وأداة لتحققها وتحقيقها أهدافها، لكنّ اليد عزلاء، كالذات، تفقد يدها الأخرى، تماماً كالذات التي تفقد شطرها الآخر كما تفقد آخرها وتحسُّ بالوحدة، لذا فهي تخلع الأبواب والسلالم في صورة عنيفة تجسد عرامة الشعور الذي يرغب في محو وإزالة الفواصل المكانية التي تفرق بين عوالم الداخل والخارج (الأبواب)، الأسفل والأعلى (السلالم)، حتى يبلغ إحساس الذات بالحصار مداه بتمثُّلها الفلو برماله الهائجة يتبعها، فيما يبدو أن الذات تسكب من شعورها الخاص على عناصر الصورة التي ترسمها كما في استعارة (الفلو المرتجف) التي تتلون بحالة الذات النفسية والمستلة من ارتجافاتها ومخاوفها الوجودية، كما يبدو أنّ للصورة إيقاعاً نفسيّاً كما في تَمثُّل حركة العناصر والأشياء في استعارة (وسط رماله الهائجة صعوداً هبوطاً)، فكأنّ الذات التي تشعر بتفاقم عزلتها وتمادي الحصار الذي يطوقها ترى ذلك في الفلو (الصحراء) الذي تضعه الذات وسط رماله، فهي تضع الكل (الفلو) وسط أحد عناصره ومشتملاته (رماله) وبمثل فإنّ حركة الرمال صعوداً وهبوطاً ما هي إلا انعكاس لاضطرابات الذات وتذبذبها النفسي.

اللابيت

يبدو عبر هذا الديوان الشعري «الجندي الذي رأى الطائر في نومه» افتقاد الذات البيت الذي يمثل خيطاً بارزاً في نسيج خطابات سيف الرحبي الشعرية، بما يعني فقد الذات للخصوصية ما يُضاعف اغترابَاتها ويُفاقم إحساسها بالعزلة ويزيد من حالة تشتت الذات بالمكان واضطرابها فيه:

لم يكن لدينا بيت، باحثين عن مُستقرّ
بين جبال ومدن وقرى
ضرَبَها الإعصارُ ذاتَ مساء
كنا نراقبُ طَلائعهُ البهية
من شُرفة تهتز عمارتُها
رأيتُها البارِحَةَ في نومي
لكن بصورة أكثر قتامةً وذُعراً
ورأيت أني ذاهب إلى نفق أبحث
عن محفظتي التي نَسيتها في المَقهى
كان الإعصار يلتهمُ كلَّ شيء

الذات التي تفتقد البيت، حتى في فضاء الحلم، مما يدل على أرق اللاوعي لذلك الفقد، تبحث عن «مُستَقرّ»، إلا أن المكان يأبى، لتظل الذات نهباً للشتات والتأرجح في المكان بالترحال بين جبال، ومدن، وقرى، يجتاحها الإعصار. الإعصار قد يرمز إلى تيارات الحياة التقنية والمادية والآلية التي اجتاحت حياة الإنسان وغيرت من الهوية الاجتماعية. الذات تبدو أميل- في نزوع روسوي- لحياة الطبيعة البكر نشداناً لاستعادة الفطرة الأولى للإنسان التي أزهقتها المدنية والحياة الصناعية والآلية.

ولا يخلو الصوت البات الخطاب الشعري- لدى سيف الرحبي- من نبرات سخرية كما في وصف ترقب الذات لمقدم الإعصار: (كنا نراقب طلائعه البهية) باعتبار أن السخرية هي إحدى وسائل خطابات مابعد الحداثة

في تعاطي الذات مع الوجود ورؤيتها العالم. السخرية، كالمجاز، والاستعارة، أسلوب مُتقنّع، يقول شيئاً ويريد آخر، غير أنه- على العكس من المجاز والاستعارة- غالباً ما يكون الدال المقصود (الدال غير المباشر) على طرف نقيض من الدال المُصرَّح به (الدال المباشر). السخرية- هنا- تُعبّر عن العجز وافتقاد القدرة على الفعل في ملاقاة العصف الوجودي بمصائر الذوات.

أما المكان الذي تخوض الذات فيه فهو (نفق)، مكان بيني، شبه مغلق، مكان علوق، مكان عبور من مكان لآخر ومن حال لغيره، لم تبلغ الذات فيه المكان الذي تقصده (المقهى) بحثاً عن أشيائها المفقودة، وكأنّ هاجس الفقد ووقائعه هو الذي يحكم حركة الذات في المكان ويوجهها.

الغالب على فضاءات الرحبي المكانية في ظل افتقاد البيت هو تمدد الذات وتشتتها في أفضية وأماكن مفتوحة، فيقول الصوت الشعري في قصيدة مقهى «القصبة»:

سعيدٌ بيأسي
أجلسُ قربَ النافذة
بمقهى القصبة
أحدّقُ في الميناء الصغير
إلى القوارب والمارة والعربات
أراقبُ الطيورَ بأنواعها تتقافز
فوقَ غدرانِ أشجار هرمة.

×××

يخاطبُ أشباحَه
ملائكة العتمة
يتعهّد لها بالوفاء والمحبة
والعيشِ المشترك.

الذات تبدو في حالة استسلام، «سعادة بيأسها»، تتمركز في المقهى تُحدّق في الميناء، الميناء نقطة معبرية، نقطة انطلاق، كذا نقطة وصول، منطلق إبحار، ومرسى رسو، وكأنّ الذات تقف بموانئ الحيرة والقلق تراقب الأشياء والمارة دون فعل آخر. ولكن ألا تلاحظ معي أن الذات لا تتبادل أية أحاديث مع أي آخر في ذلك المقهى؟ الذات التي تفتقد الإحساس بالبيتية تلوذ بالمقهى، ولكنّها تفتقد الآخر في هذا المقهى.

ثم يكون «الالتفات الضمائري» في مقطع القصيدة الثاني من ضمير المتكلم إلى ضمير الغائب في حديث الذات عن نفسها يُعبّر عن شعور الذات بأفول حضورها وتغييبها بعد أن تناثرت أشباحاً وتشتت في انشطار حاد يُعبّر عن تبعثر الذات الوجودي وتَمَزُّقها النفسي. ■

العمل الفني : مريم العرب وحسين الموسوي . البحرين
(جائزة الدانة . معرض البحرين السنوي للفنون التشكيلية 42)

مدّ الظّل: المشي على جمر الكلمات

[نور ياسر شَلْغين *]

عند عتبة الشكّ، العدم واللا جدوى، قبل أن يفقد الإنسان إيمانه بالمعنى، هناك مسافة قصيرة تولد فيها المعاني الكبرى، وعندها يخترع الإنسان معظم إبداعه؛ يرسم، يغنّي، يكتب وينظم الشعر، من هذه العتبة يولد الجنون والفن، وتتخذ البشرية خطوة جديدة إلى الأمام كل مرّة.

* كاتبة من سوريا.

في ديوانها الصادر عن دار الفراشة 2014، بعنوان (مدّ الظّل)، تحاول الكويتية أسماء الدعاس، أن تكمل خطواتها الأولى عبر هذه العتبة، هي التي ترفض أن تصنّف نفسها تحت تصنيف كتابي واحد، ترفض أن تكون إمّا قاصّة أو شاعرة، مختارة أن تكون؛ أسماء الكاتبة، المنضوية تحت المظلّة الأوسع التي ستتيح لها التعبير عمّا يختلج في صدرها، هي الشرقية التي رغم ميلها إلى الحداثة والحياد عن الكلاسيكية بكل أدواتها، تبقى هذه الصفة لصيقة لها وبذاتها التي نظمت هذه القصائد، رغم رفضها المتواتر وتمردّها المتكرر، إلا أنّ حروفها تضل تدلّ على ما علق من الشرق بقلمها وأصابعها، وما تحاول مراراً التمرّد عليه، ثم تعود متصالحة معه مرة أخرى.

كماء يتسرب من شقٍّ في كعب خابية، هكذا تبدأ سيرة التدفق الوجداني الخاص بأسماء على الورق الأبيض، فتقول في استهلالها:

كفاني/حلماً زجاجياً/وعشقاً موغلاً في المستحيل ـــ لك ولي هذا التدفق/وما تبقى من ظلّي..

الكاتبة التي تصدر ديواناً شعرياً للمرة الثانية بعد «دم كذب» عام 2009، يرى القارئ يدها وهي ترتجف بينما تكتب هذه القصائد القصار، وتبدأ أول ضربة ريشة في لوحتها الخاصة، وعالمها الشعري الذي خرج للتو من رحم مخيّلتها، فتبدأ من حيث الاعتراف، بأنها لا تملك بعد غير الوحي الذي يدفعها للكتابة:

كيف أبدأ؟/ ولم تولد بعدُ في فمي تلك الكلمات/ لتستنشق أيامي... تنسج من وحدتي اسمي/ في عالم حيث الشمس تحاصرها الغيوم بوجه ميّت/ جثوت على ركبتي تحسست/ دفتر أعمالي خال/ كلّي في ضباب..

الشاعرة التي تأتي من تجربة خجولة، أدبياً وحياتياً، تنذرنا ببساطة أننا لن نتعرف إليها الآن كلياً، وهو حقٌّ شرعيٌّ لأي شاعر؛ أن يحتجب وراء الكلمات والوعد بمسيرة وتجارب أخرى تحدد بعض ملامحه وتملأ فراغات القالب الذي سنكوّنه لها عاجلاً أم آجلاً، وإنما لعدالة الحكم علينا أن نستمع ونقرأ حتى النهاية.

تبدأ التجربة من تصوير واقع المرأة، وبإطار أضيق؛ المرأة العربية أو المسلمة على وجه التحديد، فهي الكائن الذي أنّى ذهب يزرع السماء زرقة وصفاءً وسلاماً، بينما قرينها؛ الرجل، يشرخ هذه الزرقة ببساطة، ويفتعل الحروب بخشونته تاركاً إياها تنزف من الأعماق، وهنا يبدو انعكاس الواقع العربي اليوم في هذه الاستهلالات من ديوان أسماء، وعودة التهمة الأثيرة للرجل، بحبّه لافتعال الحروب الكبيرة والصغيرة إرضاءً لنرجسيته، بينما يقابله نزوع المرأة الدائم إلى السلام والاستقرار والطمأنينة. والمرأة هنا أيضاً هي الرمز للوطن والأرض، لو صحّ التأويل، كما جرى تداول هذه الصورة في الشعر مراراً، وهي صورة تقليدية، إنما تركيز الكاتبة عليها لا يبدو مفتعلاً أو شديداً.

ثم يأتي الدين مؤيّداً لرغبات هذا الرجل ليغلب إرادة الأنثى تلك ويكسرها، حتى بلوغ كبت رغباتها وأمنياتها واستباحة كيانها عموماً، بتأويلات واهية للنصوص المقدّسة والتركيز على نقاط لا يستفيد منها إلا هو، ونزوعه الدائم إلى الفضاضة والعنف. ويتجلّى تركيز هذه الأفكار في التناص الذي تخلقه الكاتبة مع النصوص الدينية، من خلال اقتباسها وإعادة توليدها لعدة نصوص من القرآن الكريم، في قولها: باشروهن/ اعتزلوهن/ اضربوهن/ أمسكوهن/ انكحوهن.. هن.. هن.. هنّ/ آية للذين هم يعقلون.. ومرة أخرى في قصيدة (وقود): كيف يطمئن قلبي/ والنساء وقود جهنّم...!

الثورة على الرجل واستحقاقاته الواهية، تمتدّ لتصبح ثورة على خنوع المرأة، ورضاها ببخس الرجل لحقها، بل

وتقديمها الأفضل لـ «أشباه الرجال»، وفي تناص مستمر مع الموروث الديني والنصوص الدينية الإسلامية، تستعير الكاتبة صورة مراودة امرأة عزيز مصر للنبي يوسف، إلا أنّ إعادة تشكيل الصورة وإسقاطها على واقع اليوم، يولّد لدى أسماء استهجاناً فـ :لا الوجه وجه يوسف / ولا شيء من عبقه!... فتنهي النصّ بأقل ما يمكن أن تحصل عليه هذه المرأة؛ أن يطبق هذا الذكر عليها القول العادل لله عز وجل في سورة النساء (19): «وعاشروهن بالمعروف».

هذه الثورة المتصاعدة في نصوص أسماء، تزداد حدة وتواتراً من نصّ إلى آخر، مع استخدامات شفيفة لتقنيات شعرية حداثية، من حوار إلى سرد وترميز وما إلى ذلك، دون إهمال العنصر الوجداني والنهايات المدهشة، كما في قصيدة (قرار صعب)، التي تبدأ بسرد مشهد عرس تتقمص فيه الكاتبة دور العروس التي تُزف إلى رجل لا تُحمّله ضمن النص الكثير من الصفات، إلا أن النهاية تقول الكثير عن انتمائه إلى الصورة التي نمّطتها الكاتبة للرجل في ديوانها، وأخيراً بكبرياء وصعوبة تقرر راوية المشهد الشعري أنها لن ترضخ وتنجب لهذا الرجل مثيلاً آخر من رحمها، فتقول: وأهازيج فرح شهيّة لوّنت جهلي / أوصلتني حيث فراشي / وشيطان / يشهد ليلتي.. أنا مريم / الآن.../ لن أسمح بولادة نذلٍ آخر...

تستمر الكاتبة بالمشي على جمر من كلماتها، وفيها مخاطرتها باسترجاع حريّتها الحقيقية، لكنها تضل توارب كل حين رغم الجرأة الواضحة في الطرح، وبشكل محدد فيما يخص الموروث الديني عموماً، فحواء التي يُقال إنها طردت آدم من الجنة، جعل حياتها على الأرض جحيماً في المقابل، هذا الجحيم ما يدفعها إلى الصراخ مرة جديدة بصوت عالٍ؛ أن البحر رمز الحرية، أصبح في عينها ثلجاً، والطيور رمز التحرر والانفلات من القيود، توقّفت عن التغريد، والريح رمز الجموح توقّفت عن الاندفاع، فصارت قلقة مرتجفة وهي تجول الأماكن.. ولا تنتهي هذه الترميزات التي لا تفتأ الأصفاد تشدّها إلى قاع من اليأس.

وهكذا فإنّ تدرّجات معاناة المرأة مع ذاتها وصراعها الدائم مع طبيعتها ومع الرجل، لا تختفي من طيّات الكتاب، إلا أنّ الكاتبة تُعيد تركيز وتكثيف اكتشافها وتحسسها بوجدانية عالية في عدة قصائد ترتسم في الثلث الثاني من الديوان؛ من معاناة الفراغ العاطفي، إلى الملل الزوجي، وصراع المرأة الخائنة والعشيقة، كما تقول على لسان الأخيرة في إحدى هذه القصائد: نعم! / وافقته أن لا أشقّ ستار الظلّ / وأكون عالمه الجميل الخفي بضع ساعات / عند هروبه من ضيق سقف المودّة والرحمة بينهما.

والملاحظ على مدى القصائد، أنّه رغم اهتمام أسماء بجودة وعمق مضمون رسائل قصائدها، تبقى البنية الشكلية والسمعية لها أقرب إلى النثر، بينما تعاني من تشابه تقنيات الكتابة ذاتها، بين السرد والوصف الممتزج بالسرد، وغلبة تأثير النص الديني على منظور الكاتبة، والرغبة المستمرّة بإعادة توليده وتشكيله، ولا ننسى إهمال إبراز الوقع الموسيقي للنصوص، إن كان من ناحية القافية، أو الإيقاع الداخلي وتقنيات خلقه الكثيرة، فالنصوص هنا تركّز اهتمامها على جوانب عدة، لا تنزاح عنها، كالعمق، الوجدانية، النهايات المدهشة، الصور الصادمة والكثير من الترميز وخلق معانٍ جديدة من بنى لفظية مختلفة. لكن ذلك المجهود رغم ضخامته، لا يعفي النصوص من الوقوع في فخ التكرار والنمط، ما يمكن أن نراه إيجابياً من جانب آخر أيضاً، كمحدّد لملامح العالم الشعري الخاص بهذه الشاعرة الشابة.

ومن ناحية أخرى، فباستثناء قصيدة «وَدَعْ»، نشاهد اختفاء

القصيدة الطويلة تقريباً، وتفضيل النصوص القصيرة الحاسمة: حواراتي جمل قصيرة/ إلا أنّها مؤثّرة... بينما تظلّ القصائد تدور عموماً حول قضايا معاناة المرأة الكثيرة، وترسيخ صورة الذكر الفضّ الخشن في مقابلها.

تبقى هذه الثيمة واضحة في مجمل القصائد، ما يجعل من ديوان «مدّ الظلّ»، شاهداً على عصر يعاني من الصراخ المكتوم للمرأة العربية والمسلمة، وتصاعد التيارات الكابتة لحرّياتها، وحرية الإنسان العربي في نطاق أوسع، وتجريده من أسلحة القرار، ومن ثم جعله في مواجهة العجز وحيداً إلا من خيارات قليلة، أقلّها مرارة؛ الهروب أو الاستسلام. فيما يبقى المكان محصوراً ببعض الإشارات الدينية كالأضاريح المعروفة، التي تطلّ برأسها من حين لآخر في القصائد، دون الكثير من الأهداف، أو ربّما يأتي الذكر عارضاً للتهجّد على عتبة الكلمة وذكر الضريح.

وفي النهاية يبقى أن نقول ما اعتادت كل تجربة تخضع للدراسة أن يُقال عنها؛ الشعر منذ بدايته ودوماً لغة مراوغة قابلة لتأويلات كثيرة، حاولنا هنا أن نضع بعضها قيد الاختبار والفهم، وأن نرافق الكاتبة الشابة في تجربتها الحياتية التي وضعت عصارتها في هذه القصائد وهذا الكتاب، ومن حيث إننا وضعنا الكتاب موضع اختبار وتذوّق، فيتوجّب علينا الإشارة أخيراً إلى أنّ هذا الاختبار بعيد كل البعد عن التقييم، على أنّنا ننتظر قراءة المزيد من نتاج هذه الكاتبة الكويتية الشابة والطموحة. ■

أمبرتو إيكو: أهمية أن تكون لديك قائمة

[أمين صالح *]

(أجرى الحوار: سوزان بايير، لوثر جوريس.. ونشر في مجلة «شبيجل» في نوفمبر 2009)

في هذا الحوار يتحدث أمبرتو إيكو، المفكر والروائي الإيطالي، عن المكانة التي تحتلها القوائم (أو الجداول أو الكشوفات) في تاريخ الثقافة، وعن الطرائق التي نستخدمها في محاولة لتجنب التفكير في الموت، وعن السبب الذي يجعل غوغل موقعاً خطيراً بالنسبة للشباب.

* كاتب من البحرين.

*** يا سيد إيكو، أنت تعتبر واحداً من كبار الباحثين في الحقل الثقافي، وفي الأونة الأخيرة تم افتتاح معرض خاص بك في اللوفر، أحد أكثر متاحف العالم أهمية. مع ذلك، موضوعات المعرض كانت تبدو اعتيادية بعض الشيء: الطبيعة الأساسية للقوائم، الشعراء الذين يضعون قائمة بالأشياء في أعمالهم، والرسامون الذين يراكمون الأشياء في لوحاتهم.**

لماذا اخترت هذه الموضوعات؟

– القائمة هي أصل الثقافة. إنها جزء من تاريخ الفن والأدب. ما الذي تريده الثقافة؟ تريد أن تجعل اللاتناهي قابلاً للفهم أو الإدراك. هي أيضاً تريد أن تخلق النظام.. ليس دائماً، بل غالباً. وكيف يمكن للمرء، بوصفه كائناً بشرياً، أن يواجه اللاتناهي؟ كيف يوسع المرء أن يحاول إدراك المبهم وما لا يُسبر غوره؟

يحدث هذا عبر القوائم، عبر البيانات، عبر المجموعات في المتاحف، وعبر الموسوعات والقواميس. ثمة إغراء وفتنة في إحصاء عدد النساء اللواتي مارس معهن دون جيوفاني الحب: بلغ عددهن 2063، على الأقل وفْق ما أعلنه لورنزو دا بونت، مؤلف كلمات أوبرا موزارت.

لدينا أيضاً قوائم عملية: قائمة التسوّق، الوصيّة، قائمة الطعام. هذه بدورها، وبحكم حقها الشخصي، تعد منجزات ثقافية.

*** هل ينبغي فهم الشخص المثقف بوصفه الحارس أو القيّم الذي عليه أن يفرض النظام على الأمكنة التي تسود فيها الفوضى؟**

– القائمة لا تدمّر الثقافة، بل تخلقها. أينما نظرت في التاريخ الثقافي، سوف تجد القوائم. في الواقع، هناك مجموعة تسبّب الدوار: قوائم القديسين، الجيوش والأعشاب الطبية، الكنوز وعناوين الكتب. رواياتي، بالمناسبة، مليئة بالقوائم.

*** المحاسبون هم الذين يعدّون القوائم، لكنك أيضاً تجدها في أعمال هوميروس، جيمس جويس، توماس مان.**

– نعم. لكن بالطبع هؤلاء كتّاب وليسوا محاسبين. في رواية «يوليسيس»، يصف جيمس جويس كيف يفتح بطل روايته، ليوبولد بلوم، أدراجه ويشير إلى كل الأشياء التي يجدها هناك. أرى هذا بوصفها قائمة أدبية، وهي تقول الكثير عن بلوم. أو خذ هوميروس، على سبيل المثال، في «الإلياذة»، وهو يحاول توصيل الانطباع بحجم الجيش الإغريقي. في البداية هو يستخدم التشبيهات: «كما حين تتقد نيران غابة هائلة على قمة جبل واللهب يُرى من بُعد، هكذا، فيما هم

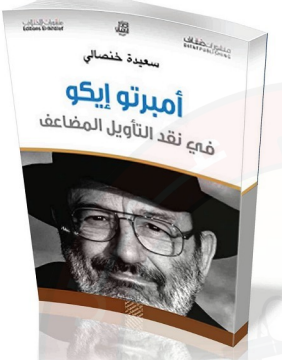
يسيرون، يلتمع وميض دروعهم في قبّة السماء الزرقاء».
لكن هوميروس لم يكن راضياً عن ذلك، ولم يستطع أن يجد المجاز المناسب، لذلك توسّل إلى إلهات الوحي لمساعدته. بعدئذ هو اكتشف بالمصادفة فكرة إطلاق الأسماء. أسماء العديد من الجنرالات وسفنهم.

*** لكن بفعل هذا، ألم يحكم على نفسه بأن يتيه عن الشعر؟**

– في البداية، نظن أن القائمة بدائية ونموذجية للثقافات المبكرة جداً، التي لم تملك مفهوماً دقيقاً للكون وكانت بالتالي مقتصرة على وضع قائمة للصفات المميزة التي استطاعوا تسميتها. لكن، في التاريخ الثقافي، القائمة سادت وانتشرت المرّة تلو الأخرى. هي لم تكن على الإطلاق مجرد تعبير عن الثقافات البدائية. في العصور الوسطى كانت هناك صورة واضحة جداً عن الكون، والقوائم كانت موجودة. في عصر النهضة والمرحلة الباروكية هيمنت رؤية جديدة للعالم مبنية على علم الفلك. أيضاً القوائم كانت موجودة. والقوائم بالتأكيد انتشرت في فترة ما بعد الحداثة. إن لها سحراً لا يقاوَم.

*** لكن لِمَ وضع هوميروس قائمة بكل المحاربين وسفنهم إذا كان يعرف بأنه غير قادر أبداً على تحديد أسماء الجميع؟**

– عمل هوميروس يبلغ، المرة تلو الأخرى، قمم ما لا يمكن وصفه والتعبير عنه. الناس سوف يفعلون ذلك دائماً. ونحن دوماً نكون مفتونين بالفضاء اللامتناهي، بما لا يُحصى من النجوم والمجرات. كيف يشعر الشخص حين ينظر إلى السماء؟ إنه يظن بأنه لا يملك ما يكفي من الألسن لوصف ما يراه. مع ذلك، الناس لا يكفّون أبداً عن وصف السماء،



وإعداد قائمة بالأشياء التي يرونها. هكذا أيضاً حال العشاق. إنهم يختبرون عجزاً في اللغة، افتقاراً للكلمات التي يمكن أن تعبّر عن مشاعرهم. لكن هل يتوقف العشاق، في أي وقت، عن محاولة فعل ذلك؟ إنهم يستمرون في خلق القوائم: عيناك جميلتان، فمك أيضاً جميل، وتَرْقُوَتك كذلك. وبوسع المرء أن يخوض في الكثير من التفاصيل.

*** لم نضيّع الكثير من الوقت في محاولة إكمال الأشياء التي لا يمكن إكمالها واقعياً؟**

– نحن نعرف أن هناك حدّاً لنا، وهو حدّ مُذِلّ، مثبط للهمة.. يدعى الموت. لهذا السبب نحن نميل إلى كل الأشياء التي نفترض أنها بلا حدود، وبالتالي، لا نهاية لها. إنها وسيلة للإفلات من التفكير في الموت. إننا نميل إلى القوائم لأننا

لا نريد أن نموت.

*** في المعرض الذي تقيمه في متحف اللوفر، سوف تعرض أعمالاً مأخوذة من الفنون البصرية مثل: الطبيعة الصامتة. لكن لهذه اللوحات أطراً أو حدوداً، ولا يمكنها أن ترسم أكثر مما تصادف أن رسمته.**

– بل على العكس، السبب الذي يجعلنا نحب هذه اللوحات كثيراً هو أننا نعتقد بأننا قادرون على رؤية الكثير فيها. الشخص الذي يتأمل لوحةً، يشعر بالحاجة إلى فتح الإطار ورؤية ما يوجد على يمين اللوحة ويسارها. هذا النوع من الرسم هو حقاً أشبه بالقائمة، جزء من اللاتناهي.

*** لِمَ هذه القوائم والأشياء المتراكمة مهمة بالنسبة لك؟**

– المنظمون في متحف اللوفر تقدموا إليّ باقتراح أن أتولى رعاية معرضٍ هناك، وطلبوا مني إعداد برنامج بالأحداث. فكرة العملِ في المتحف وحدها راقت لي كثيراً. مؤخراً كنت وحدي هناك، وشعرت كما لو أنني شخصية في إحدى روايات دان براون. كان الأمر غريباً ورائعاً في الوقت نفسه. أدركت في الحال أن المعرض سوف يركّز بؤرته على القوائم.

لم أنا مهتم بالموضوع إلى هذا الحد؟ في الواقع لا أستطيع أن أجيب على هذا السؤال. أحب القوائم للسبب نفسه الذي يجعل آخرين يحبون كرة القدم أو يحبون الأطفال. لكل فرد خياره وما يفضّله.

*** مع ذلك أنت مشهور لكونك قادراً على تفسير أهوائك.**

– لكن ليس بالحديث عن نفسي. اسمع، منذ أيام أرسطو،

ونحن نحاول أن نعرّف الأشياء انطلاقاً من جوهرها. تعريف الإنسان؟ حيوان يتصرّف بطريقة متأنية. لقد احتاج علماء التاريخ الطبيعي إلى ثمانين عاماً للتوصل إلى تعريف للحيوان المائي البَلاتْبوس. لقد اكتشفوا أن من الصعوبة، على نحو لانهائي، وصف جوهر هذا الحيوان. إنه يعيش تحت الماء وعلى اليابسة، يبيض، مع ذلك هو من الثدييات. إذن ما الذي سيبدو عليه ذلك التعريف؟ إنها القائمة، قائمة بالصفات المميزة.

*** التعريف سيكون ممكناً بالتأكيد مع حيوان عادي ومألوف.**

– ربما، لكن هل هذا سيجعل الحيوان مثيراً للاهتمام؟ انظر إلى النمر، الذي يتحدث عنه العلم بوصفه حيواناً ضارياً مفترساً. كيف يمكن للأم أن تصف النمر لولدها؟ على

الأرجح باستخدام قائمة بالصفات المميزة: النمر حيوان ضخم، أصفر اللون، مقلّم، قوي جداً.

وحده الكيميائي سوف يشير إلى الماء باسمه العلمي H2O. أما أنا فسوف أصف الماء باعتباره سائلاً وشفافاً، نشربه ونغسل أجسامنا به.

أرجو الآن أن تكون قد استوعبت ما أتحدث عنه. القائمة هي العلامة أو السمة التي تتصل بمجتمع مصقول، متقدّم جداً، لأن القائمة تتيح لنا بأن نستجوب التعريفات الأساسية. التعريفات الأساسية هي بدائية مقارنةً مع القائمة.

*** كأنك تقول إنه ينبغي الكفّ عن تعريف الأشياء وأن التقدّم أو الارتقاء، عوضاً عن ذلك، سوف لن يعني غير إحصاء الأشياء ووضعها في قائمة.**

– يمكن لهذا أن يكون محرراً. المرحلة الباروكية كانت عهد القوائم. فجأة، كل التعريفات اللاهوتية التي تم إقرارها في مرحلة سابقة لم تعد سارية المفعول. لقد حاول الناس أن يروا العالم من منظور مختلف. جاليليو، في وصفه للقمر، أشار إلى تفاصيل جديدة. وفي مجال الفن، تعرضت التعريفات المكرسة إلى الهدم حرفياً، واتسع بشكل هائل مجال الموضوعات. على سبيل المثال، أنا أرى لوحات المرحلة الباروكية الهولندية بوصفها قوائم: الطبيعة الصامتة وكل تلك الفواكه والصور الوافرة لخزانات التحف أو الأشياء النادرة الغريبة. يمكن للقوائم أن تكون فوضوية.

*** لكنك قلت أيضاً إن بوسع القوائم أن تؤسس نظاماً. هل ينطبق هذا على النظام والفوضى معاً؟ ذلك سيجعل الإنترنت، والقوائم التي يخلقها محرك البحث في غوغل، شيئاً مثالياً بالنسبة لك.**

– نعم. في حالة غوغل، كلا الشيئين يلتقيان عند نقطة واحدة. غوغل تصنع القائمة، لكن عندما أنظر إلى القائمة التي أنتجها لي غوغل، أجدها قد تغيرت. هذه القوائم يمكن أن تكون خطيرة.. ليس للأشخاص المسنين مثلي، الذين اكتسبوا المعرفة بطريقة أخرى ومن مصادر أخرى، إنما خطيرة للشباب، الذين يتمثّل لهم غوغل في هيئة مأساة. يتعيّن على المدارس أن تعلّم تلاميذها فن حسن التمييز.

*** هل نفهم من كلامك أنك تدعو المدرسين إلى ضرورة تعليم الطلبة الاختلاف أو الفارق بين الخير والشر؟ لو أن الأمر كذلك، كيف ينبغي عليهم أن يفعلوا ذلك؟**

– يتعيّن على التعليم أن يعود إلى الأسلوب الذي تم اتباعه في الورش التي كانت تقام إبان عصر النهضة. وقتذاك ربما لم يكن المعلمون يمتلكون بالضرورة القدرة على شرح أو تفسير الأسباب التي تجعل اللوحة جذابة ومهمة، بتعبيرات نظرية، لكنهم كانوا يفعلون ذلك بوسائل عملية. كانوا يشرحون لتلاميذهم قائلين لهم: انظروا، هذا ما يمكن أن تبدو عليه أصابعكم، وهذا ما يتعين عليها أن تفعله. انظروا، هذا مزيج جيد للألوان.

الطريقة نفسها ينبغي استخدامها في المدرسة عند التعامل مع الإنترنت. يتوجب على المدرّس أن يقول: «اختاروا أي موضوع قديم، سواء أكان التاريخ الألماني أو حياة النمل. ابحثوا في 25 موقعاً مختلفاً على الشبكة، وعبر عقد مقارنات بينها، حاولوا أن تكتشفوا أي موقع يحتوي على معلومات جيدة». إذا اتفقت عشر صفحات في وصف شيء، فتلك ربما علامة تشير إلى صحة المعلومة المطبوعة، لكن قد تكون علامة تشير إلى أن بعض المواقع تنسخ أخطاء الآخرين.

*** أنت نفسك على الأرجح تميل أكثر للتعاطي مع الكتب، وأنت تملك مكتبة ضخمة تحتوي على ثلاثين ألف كتاب. من المحتمل أن ذلك ما كان ليتحقق لولا القائمة أو الفهرس.**

– أعتقد أن عدد الكتب الآن بلغ خمسين ألف كتاب. حين أرادت سكرتيرتي أن تفهرس الكتب، طلبت منها ألا تفعل ذلك. إن اهتماماتي تتغيّر باستمرار، وكذلك تفعل مكتبتي. على فكرة، إذا كنت تغيّر باستمرار اهتماماتك فإن مكتبتك، على نحو متواصل، سوف تقول شيئاً مختلفاً عنك في كل مرة. وفوق ذلك، حتى من دون الفهرس، أنا مجبر على تذكّر كتبي. لديّ رواق للكتب الأدبية طوله سبعون متراً. وأنا أمشي عبره عدة مرات في اليوم، وعندما أفعل ذلك أشعر بالراحة والاطمئنان. الثقافة لا تعني أن تعرف متى توفي نابليون. الثقافة تعني أن أعرف كيف أستطيع أن أكتشف ذلك في دقيقتين. بالطبع، في هذه الأيام أستطيع أن أجد هذا النوع من المعلومات عبر الإنترنت بمثل لمح البصر. لكن، كما قلت، مع الإنترنت لا يمكنك أبداً الجزم.

*** في كتابك الجديد «دوار القوائم» نجد تضميناً للقائمة اللطيفة التي وضعها الفيلسوف الفرنسي رولان بارت. لقد أعدّ قائمة بالأشياء التي يحبها والأشياء التي لا يحبها. هو يحب السَلَطة،**

القرْفة، الجبن، التوابل. هو لا يحب راكبي الدراجات الهوائية، المرأة التي ترتدي البنطال الطويل، اللون الأحمر القاني، الفراولة.. ماذا عنك أنت؟

– من الحماقة أن أجيب على هذا السؤال. هذا سوف يعني تثبيت نفسي في موضع معيّن. في الثالثة عشرة من عمري، كنت مفتوناً بستندال. في الخامسة عشرة سحرني توماس مان. وفي السادسة عشرة أحببت شوبان. بعدئذ قضيت عمري محاولاً أن أعرف البقية. في الوقت الحاضر، شوبان يحتل القمة من جديد. إذا كنت تتفاعل مع الأشياء التي توجد في حياتك فإن كل شيء يتغيّر على نحو متواصل. وإذا لم يتغيّر شيء، فأنت معتوه. ■

الشاعر الأمريكي غرانت كلوزر: لا أحلم بتغيير العالم

[حمزة قناوي *]

- الخرافات والأساطير تُرسِّخان أسساً خفية في لاوعي الإنسان ليستطيع الاستمرار.
- الشعر يمكنه أن يكون وسيلة الاتصال المُثلى بين الحضارات.
- تلقي الأدب والفنون يحتاج إلى جهدٍ حقيقي ومعمَّق على عكس المستحدثات العصرية للتواصل.
- على المترجمين ومتخصصي النقد بذل جهد أكبر لنقل المشهد الشعري الأمريكي للثقافة العربية.
- القراء أهم من الجوائز.
- لا أحاول إقناع أحدٍ بشيء أو إلزامه برؤيتي.

* كاتب مصري مقيم بالإمارات.

مُناقضاً ما قال الشاعر الإنجليزي الشهير روديارد كيبلينغ «الشرق شرقٌ والغربُ غربٌ ولن يلتقيا» يرى الشاعر الأمريكي غرانت كلوزر أن الشّعر وحده مُهيَّأٌ لأن يكون وسيلة التواصل الحضاري بين شعوب العالم وحضارات الأرض المختلفة. ورغم قناعته بأن الشعر لا يستطيع منافسة المستحدثات العصرية للتواصل الاجتماعي والتبادل الفكري من شبكات التواصل الاجتماعي وبرامج الدردشة وغيرها، إلا أنه يرى أن السرعة والصخب لا يتسقان مع طبيعة هذا الفن النادر باعتباره لغةً عليا متعديةً الزمن لا مادةً استهلاكية. سنحت الفرصة لمحاورة الشاعر الأمريكي غرانت عندما التقينا في معرض الشارقة الدولي للكتاب، فتحدث إلينا هذا الشاعر المبدع الذي حصل على تكريم عن أعماله الأدبية في مقاطعة مونتجمري كاونتري، عن ديوانيه (خرافات حقيقية)، و(مشكلة الأنهار)، وعن رؤيته للعالم من خلال الشعر، والأسطورة، واللاوعي وتشكيله للمسارات الفكرية للإنسان، إضافة إلى ما يطمح إلى خلقه بالشعر في عالمنا، والتقاطعات- والفروقات أيضاً- التي تندرج تحتها علاقة الشعر في الغرب بالمشهد الشعري في المشرق، وفي قلبها الإنسان: مُبدِعاً ومُخاطَباً.

- أصدرت ديوانين شعريين هما «خرافات ضرورية» و«مشكلة الأنهار». اسم الديوان يشكّل عتبة النص لأي عمل، فهل تشكل الأساطير والمعتقدات والخرافات مرتكزاً أساسياً في ديوانك الأول؟

- فكرة الخرافة في الديوان تتلخص في أن كثيراً من قصائده يتحدث عن الخرافات التي يكررها الناس لأنفسهم، لتساعدهم على التكيف مع حياتهم؛ إذ يتعين على المرء أن يؤمِن بالخرافات، سواء أكانت خرافات شخصية أم خرافات عامة، لتساعده على فهم العالم والأمور المستعصية على الفهم، لذا أحياناً ما نبتدع خرافات حول أنفسنا أو حياتنا أو حتى خرافات «عامة» تتخطى حدود الفرد لنستطيع التكيُّف والتعايش مع هذا العالم وما يفرضه من واقع.

في القصيدة الرئيسة هناك رجل يقتل أخاه المصاب بمرض عضال، معتقداً أنه بفعلته تلك يرحمه من آلامه. وتلك هي الخرافة التي يقنع بها ذاته لكي يتمكن من مباشرة حياته. وجدير بالذكر أن موضوع تلك القصيدة مرتبط بـ«روموليوس» و«روموس» اللّذين نجد صورتهما على الغلاف. إنها خرافة تحكي قصة «روموليوس» و«روموس» مؤسسي روما. وفي تلك القصيدة سيرى القارئ أنني قد ربطت بين الخرافتين.

- قلتَ إن كثيراً من الأشخاص يلجأون إلى الخرافات في حياتهم، هل قصدت الإشارة إلى الأديان أو المعتقدات؟

- نعم، أحياناً ما ينظر المرء إلى الدين بتلك الطريقة؛ نقنع أنفسنا بأننا أناس صالحون، وهذه عادةً ما تكون خرافة. ونقنع أنفسنا بأننا اتخذنا قرارات لأسباب معينة، غالباً ما تكون أسباباً غير حقيقية، وهذا أيضاً نوع آخر من الخرافات التي نذكرها لأنفسنا. إننا نعمد إلى تحليل حياتنا، وإلى إقناع أنفسنا بأمور معينة لكي نيسّر الحياة على أنفسنا.

- ربما أنت تحاول التنظير في إجابتك. هل تشعر أن هذا سؤال شائك؟

- الديوان يحتوي على موضوعات كثيرة، وأنت سألتني ما إذا كان التاريخ مليئاً بالخرافات، وهو ما أكدت لك على صحته فقط بشكل عام وتجريدي. لتوضيح الأمور.

- توليت منصباً شرفياً ونلت جائزةً شعريةً من

ولاية مونتجمري كاونتي، الحافلة بالمؤسسات العلمية والمعاهد العليا، هل تعتقد أن الشاعر بحاجة إلى أن يتولى مناصب مرموقة؟ ألا يكفي الشعر كحياة كاملة؟

– من الجيد أن يحصل المرء على تكريم مثل الذي حصلت عليه، علاوة على المكسب المادي المرتبط به أيضاً، كما تعلم فقد تضمَّنت الجائزة مكافأة مالية، ولكن ما يعنيني أكثر هو التكريم الذي حصلت عليه؛ ذلك أن الشخص الذي اضطلع بعملية التحكيم في المسابقة يعد واحداً من أشهر الشعراء في الولايات المتحدة. إنه روبرت بلاي Robert Bly الذي تشرفت بمقابلته. إنه شاعر محبوب، قدم الكثير من الترجمات. وكان تكريمي على يديه يُمثِّل شرفاً كبيراً لي، ولا سيما أنني من أشد المعجبين بشعره طوال حياتي. وقد التقيته وتناولت العشاء برفقته. وبمجرد أن حصلت على ذلك اللقب، تفتحت لي كثير من الأبواب؛ وحصلت على فرص أخرى بفضله. فطلب مني إلقاء محاضرات في بعض المؤتمرات، وكذلك سعت الصحف للحصول على قصائدي لنشرها. إنها جائزة صغيرة، ولكنها تمثل لي الكثير.

– حدثنا عن ديوانك الثاني (مشكلة الأنهار).

– هذا العنوان له علاقة وطيدة بمحبتي للأنهار، فأنا أعيش في منطقة بها الكثير من الأنهار، أهوى الحياة النهرية والصيد، ثمة علاقة وطيدة بين الشعر وصيد السمك؛ ذلك أن الأخير يحمل في طياته صفة استعارية بالغة. فالصياد يلقي بشبكته أو صنارته إلى المجهول على أمل أن يعثر على شيء ما، وهو الأمـر الذي ينطـوي على كـثير من العمل، والمحاولة مـراراً وتكـراراً على أمـل العثور على شيء مـا فـي المـياه.

– وهو ما يشبه الشعر، حين ينفق الشاعر الوقت في انتظار ما قد لا يجيء.

– صحيح.

– أعتقد أنك وجدت فرقاً كبيراً بين منطقتنا العربية وتقاليدها وأسلوب الحياة في أمريكا بثقافته المغايرة؟

– لقد سنحت لي الفرصة للتحدث إلى شعراء إماراتيين أخبروني عن مدى أهمية الشعر في الثقافة العربية.

– ولكني أعتقد أن هناك اختلافاً حضارياً وثقافياً هائلاً بين المنطقة العربية وأمريكا، في المنظومة الثقافية ككل!

– صحيح، هناك اختلافات، ولكنها أقل مما توقعت في الحقيقة. (إذا كان سؤالك معنياً بالحُرِّيَة أو يُلمِّح إليها). لقد ذهبت للتحدث في الجامعة الأمريكية في الشارقة، ألقيت قصائدي على مسامع الطلاب. فكان الشيء الوحيد الذي غيرته خلافاً لعادتي هو اختياري للقصائد التي ظننت أنها لن تحتوي على الكثير من الإشارات المحيِّرة، ذلك أنني أكتب عن الكثير من الأمور الموجودة هنا أيضاً، في أقصى العالم بالنسبة لأمريكا، فقد زرت خلال نشأتي أماكن، ومررت بأوقات وأحداث ليست متواجدة هنا، فظننت أن هؤلاء الطلاب لن يعرفوا شيئاً عما أتحدث بشأنه. وخلافاً لذلك، لم أشعر بمشكلات أخرى. إنني أتمنى أن تحب الناس ما أكتبه وحسب، لأنني أحب ما أفعله.

– أعتقد أننا بصدد عالمين يختلفان تماماً في موقعهما حالياً، فأمريكا وأوروبا تقطران العالم حضارياً وفي تمكين الإنسان، بينما نحن هنا نعاني

من مشكلات كبيرة في الحياة والحريات، هل يمكن أن يوحِّد الشعر بين مثل هذين العالمين؟

– أتمنى للشعر أن يكون وسيلة لتحقيق اتصال أفضل بين الحضارات، وأتمنى أن يكون هناك اعتماد أكبر على الشعر لتحقيق ذلك. والواقع أن هناك عدداً من مجلات الشعر الأمريكية تبذل مجهوداً في نشر ترجمات، ليطَّلع الناس على مزيد من الشعر العالمي، وهذا الأمر يمثل علامة مبشرة. هناك اختلافات واضحة عند قراءة الشعر الأمريكي والشعر القادم من أي مكان آخر في العالم، وليس المنطقة العربية فقط، غير أن الأمر يستحق العمل الذي بُذل من أجله، لمعرفة المزيد عما يظنونه شديد الأهمية وكيفية استجابة الناس لمحيطهم من خلال الشعر القادم من كل أنحاء وثقافات العالم.

– ماذا عن المشهد الشعري اليوم في أمريكا؟ الوعي السائد عن أمريكا أنها مكان للعمل وكسب المال، وأن الفن والأدب يأتيان في التراتبية الرابعة أو أبعد من ذلك بعد السياسة والاقتصاد والرياضة، إضافة للحياة الاستهلاكية.

– هذا يتوقف على شخصية من تسأله، لا بد أن تبذل مجهوداً لتجعل الأدب والفنون جزءاً من حياتك. فإن كنت تسأل ما إذا كان ذلك مهماً في الولايات المتحدة، فهذا الأمر متوقفٌ على الناس. مشكلة أمريكا أنها بلد كبير، وبالتالي لا يمكننا التعميم بشأن الجميع. فالشعب تعداده كبير. وما يراه الناس مهماً، يختلف من بلدة لأخرى ومن ولاية لأخرى، ومن ثم فإنه من الصعب أن نعتمد على التعميم. إنني أعيش في بلدة صغيرة للغاية، حيث توجد بعض الأنشطة الفنية. ولديَّ مجموعة من الأصدقاء الشعراء، ألتقي معهم مرة شهرياً، ونتشارك أعمالنا سوياً، وهذا أمر جيد.

وعلى مسافة 30 إلى 40 دقيقة بالسيارة من بلدتي، هناك فيلادلفيا التي تعد إحدى المدن الكبيرة التي تتوافر على أنشطة فنية ذائعة. فالمشهد ليس كله اقتصاداً استهلاكياً وسياسة فقط في أمريكا.

– حين يُذكر الشعر الأمريكي، فإنه يُشار إليه بأسماء كبيرة اختفت من عالمنا منذ عقود مثل والت ويتمان، وت. إس. إليوت، وإدغار آلن بو..

– (مقاطعاً).. صحيح، كان ذلك منذ زمن..

– إنني أتحدث هنا عن المنطقة العربية، التي لا تصلنا فيها أصداء أسماء جديدة أو إنتاج شعري أمريكي حديث ومواكب لحركة الأدب وتطورها، فهل المشكلة هنا مشكلة ترجمة؟ أثناء دراستي في الجامعة، كان والت ويتمان يمثل لنا تيار الحداثة بعد مرور كل هذه العقود على منجزه الأدبي ورحيله!

– أتصور أنكم بحاجة أكثر إلى متخصصي الترجمة والنقد القادرين على ترجمة الشعر الإنجليزي والعكس. وأما عن سؤالك حول السبب في ذلك، لا أدري. ربما أساتذة الجامعة يكتفون بتدريس شعراء الكلاسيكية لديكم، مثل والت ويتمان وإيميلي ديكنزن، في حين أنني أرى أن المجال الشعري مزدهر بشكل كبير في الولايات المتحدة. الصورة لا تصل إليكم كاملة.

ومن الأمور التي لدينا ولا تتوافر لديكم هنا، هي توافر درجات علمية في الكتابة والشعر. فقد حصلت على درجة الماجستير في الفنون الجميلة والشعر، وهي درجة علمية لا أعتقد أن لديكم درجة علمية معادلة لها هنا. وهكذا لدينا آلاف الأشخاص يذهبون للجامعة سنوياً لدراسة الشعر وكتابة القصص، ومن ثم فهذا المجال مزدهر لدينا.

– هل تتفق معي أن هذا الزمن هو زمن انسحاب الشعر من قلب الحضور الإنساني؟ ثمة اهتمامات أخرى صارت تجرف العالم وتستقطب اهتمامه، مثل التواصل الإلكتروني والموسيقى السريعة، والتغريدات.

– أفهمك تماماً. لم يحدث أبداً أن تمتّع الشعر أو أي فن آخر– كالرواية والموسيقى– بنفس القدر من الأهمية التي تتمتع بها أيٌّ من الأشياء التي ذكرتها مثل التلفاز والإنترنت.

– نعم، السينما والموسيقى.

– هذه المستحدثات العصرية أصبحت تتنافس على استحواذ الاهتمام الكامل للناس، هذا غير أن الشعر يحتاج إلى مجهود أكبر من جانب القارئ الذي يتعين عليه تمضية وقت طويل حتى يستطيع تقدير ما يقرأه من شعر، وربما كان هذا هو السبب وراء تراجع مكانة الشعر اليوم. إنني لست متذمراً من هذه الحال، فطالما كان هناك قراء لي– حتى وإن كانوا قليلين– فهذا يشعرني بالرضا. إن الشعر يحتاج إلى الإيقاع الهادئ، بينما أصبحت الحياة سريعة للغاية، ولهذا لا يستطيع الناس الإبطاء من إيقاعهم من أجله. الشعر أيضاً (مثلما يعرف الشاعر) يحتاج من المرء أن يكون متأملاً لأعماقه، أن يمعن التفكير في ذاته وأفكاره وردود أفعاله والعالم.

ومثلما تعلم فإن كثيراً من الناس لا يميلون إلى فعل ذلك؛ لا يريدون الجلوس والتفكير بتعمق في انطباعاتهم عن العالم وتأمل ذواتهم أو أي شيء يحدث من حولهم، ولكن الشاعر يصر على أن يفعل ذلك، ولهذا ليس هناك كثيرين ممن يمضون أوقاتهم في قراءة الشعر.

– ما الذي يدفعكَ إلى الكتابة؟ قضايا إنسان هذا العصر؟ أم استبطانك للذات؟ أم الرغبة المتواصلة في الكتابة بحد ذاتها؟

–قراءة قصائد الشعراء الآخرين تجعلني أستلهم أفكاراً جديدة قد أضيف إليها، ولكني أبدأ الكتابة أيضاً عندما يخطر إلى ذهني بيت أو صورة ما، ثم أرى ماذا يمكن أن أستمد منها. أعتقد أن كل قصيدة من القصائد تمثل رحلة استكشافية لرؤية الممكن. فكل قصيدة جديدة تعبر عن محاولة لإيجاد الممكن في تلك اللحظة وما بوسعك فعله بالكلمات.

– كيف تتوحد مذاهب ومدارس الإبداع الأدبي، مع اختلاف الأوساط الثقافية والمجتمعات وظروفها الحضارية؟ فالكلاسيكية وتيار الوعي والحداثة وما بعد الحداثة والبنائية والتفكيكية.. إلخ، موجودة جميعاً في الثقافة العربية والغربية وغيرهما؟

– هذا صحيح، ولكن في الولايات المتحدة حالياً هناك مدارس أكثر بكثير، مدارس شعرية مختلفة. هناك مدرسة «بعد ما بعد الحداثة»، التي تعرف أيضاً باسم «المدرسة الطليعية» وهناك مصطلح جديد يسمى «الحداثية المتذبذبة»، هناك أنواع كثيرة من القصائد التي تنتمي إلى «الشعرية التجريبية»، غير أنني لا أحاول حتى تصنيفها.

– ألا تؤمن بالتصنيف واختيار التوجُّه الإبداعي؟

– إنه لا يمثل أهميةً لي، فلا يعنيني إلى أي مدرسة تنتمي قصائدي، لذا فإنني أكتب ما أحب قراءته، وهذا فقط ما أعمد إلى تحليله.

– في ظل عدم إيمانك بالتصنيف أو قناعتك بالتوجه الحُر للشكل، كيف تحدد هويتك

الكتابية؟ أعتقد أن الشاعر عليه أن ينتمي في كتاباته لإحدى المدارس مثل المدرسة الكلاسيكية أو مدرسة الحداثة أو التجريبية.. إلخ.

– أختلف معك. لا أعتقد أن عليك أن تختار، وإنما ما تكتبه هو ما يختارك.

– ما رأيك في مقولة إن زمننا هذا هو «زمن الرواية»؟ لماذا ينسحب الشعر من المشهد تاركاً الساحة للرواية وقرائها؟

– أقول مجدداً: لأن الروايات أيسر في التلقي، في حين أن الشعر يتطلب مزيداً من المجهود في فهمه وتلقيه كلغة عُليا، وبالطبع لا يحبذ القارئ أن يبذل ذلك المجهود الكبير، في تفكيك الرموز وفك شفرات الاستعارات والإحالات واستيعاب الصور، هذا فضلاً على أن الروايات قد تكون أكثر إمتاعاً له. الشعر يحتاج إلى مستوى فكري أعلى لفهمه، والدليل على ذلك أن قراءة روايات «هاري بوتر» لا تتطلب ذلك القدر الكبير من الجهد لفهمها.

– ماذا عن «لعبة الجوائز» في مسارك الأدبي؟ ثمة من يكتبون من أجل الجوائز فقط، ويحاولون هنا وهناك طيلة الوقت، حتى أنهم يُفضِّلون أعمالهم قياساً على معايير جائزة أدبية ما وليس وفق قيمة النص الذي يقدِّمونه.

– إن جاءت الجوائز سأكون سعيداً. وإن كانت مقابلة الجمهور والتحدث إليهم أهم لديَّ من كل هذا، أشعر بالسعادة عندما تأتيني فرص كتلك الفرصة التي تجعلني اقابل كثيراً من الناس الذين قرأوا لي.

أما عن «احترافية» اقتناص الجوائز فلا أدري، ليست لدي خبرة واسعة في ذلك، ولا يمكنني الجزم بشيء. إن أراد شخص ما منحي جائزة لن أرفضها. وكذلك سوف تستمر الحياة إذا لم أحصل عليها! لا أعرف الكثير عن الجوائز، حتى جائزة نوبل لا أعرف الكثير عن آليات منحها.

– ما الذي تطمح إلى تغييره في العالم بكتابتك؟ هل ترى أن شعرك سيستطيع أن يوجد فرقاً أو اختلافاً ما في العالم؟

– إذا ما أثّرت أيٌّ من قصائدي في شخص ما على نحو جيد، فهذا يكفيني. لا أحاول إقناع أحد بأي شيء أو إقناع الناس بالتفكير مثلي؛ ذلك أن قصائدي تركز أكثر على النشاط الاجتماعي، وتتسم كثيراً بالطابع السياسي، لذا فأنا لا أحاول إقناع الناس بالتفكير مثلي، وإنما أتمنى أن يقرأوها فقط، لو وجد إنسان بعض المتعة في قراءتها وشعر بالسعادة فهذا يرضيني كثيراً.■

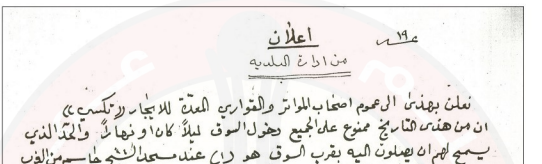
أوراق قديمة
صفحات من تاريخ البحرين الحديث

[عبدالرحمن سعود مسامح *]

نقرأ في الوثيقتين التاريخيتين التاليتين نصين لمشروعين للقانونين في شكل إعلانات عامة صدرت عن المجلس البلدي لتنظيم شئون المرور والسوق في العاصمة التجارية والاقتصادية لدولة البحرين الناهضة آنذاك. ومن المعلوم فإن البلدية في البحرين كانت هي ثاني بلدية ترى النور في الوطن العربي الكبير، وكان ذلك عام 1920م/ 1338هـ. ونقرأ في الوثيقة الثالثة فكرة مشروع تدارسه أعضاء المجلس البلدي المحترمين ينمّ عن بُعد نظرهم في ذلك التاريخ المبكر، يتعلق موضوعه بالخدمات الطبية، تلمسوا فيه الحاجة في دولة البحرين إلى دار خاصة لرعاية شريحة من المواطنين والمقيمين الذين يحتاجون إلى العناية الطبية في جانبها النفسي والعصبي.

* باحث من البحرين.

رقم الوثيقة : م ب و 039-4-1995
عنوان الوثيقة : إعلان من إدارة البلدية رقم 19
صورة الوثيقة



إعلان رقم ١٩
من ادارة البلدية

نعلن بهذا الى عموم اصحاب المواتر والقواري المعدّة للايجار (التكسي) ان من هذا التاريخ ممنوع على الجميع دخول السوق ليلاً كان او نهاراً والمحل الذي يسمح لهم ان يصلوا اليه بقرب السوق هو (١) عند مسجد الشيخ جاسم من الغرب (٢) البراحة قرب مسجد البراحة من الشرق ويجوز ان يتخذوا هذان المكانين بصفة مراكز يقفون بها وكل من يطلب تأجير موتر او كاري يقصدهم هناك ولا يجوز لهم ان يتقدموا الى قرب السوق ازيد من ذلك والمخالف هذا الأمر يكون مسئولاً ليكون معلوم حسب ادارة البلدية ٤٣ شوال ١٣٧٨ هـ

وصف الوثيقة

- هذه الوثيقة التاريخية تتعلق بالشئون البلدية، وهي عبارة عن إعلان صادر من إدارة البلدية يحمل رقم 19 ومعنون بـ (إعلان من إدارة البلدية).
- كتبت بحبر أسود وبخط رقعة عادي ومستقيم الأسطر، وقد بلغت في العدد تسعة أسطر فقط. بدأت بـ (نعلن بهذى إلى عموم أصحاب المواتر والقواري ... إلخ) وانتهت بذكر التاريخ ومهر الشيخ حمد بن عيسى آل خليفة، ولي عهد البحرين آنذاك ورئيس المجلس البلدي.
- تبدو الوثيقة وكأنها مسودة إعلان يتم صياغته في المجلس البلدي أو إدارة البلدية لعرضه على المجلس البلدي للموافقة عليه، ومن ثم يتم إصداره للجمهور بوضع مهر مدير البلدية أو رئيس المجلس البلدي.
- احتوى نص الوثيقة على عدد من الأخطاء الإملائية والنحوية إلى جانب بعض الكلمات العامية، هي كالتالي:

الرقم	الخطأ	التصحيح
1	نمرة	رقم
2	بهذى	بهذا
3	المواتر	السيارات
4	القواري	هي الجواري (بالجيم المصرية) أي العربات
5	تكسي	تاكسي / سيارة أجرة
6	ان يصلون	أن يصلوا
7	البراحة	الساحة أو الميدان
8	ان يتخذون	أن يتخذوا
9	هذي	أو هذين
10	كاري	جاري مفرد جواري (بالجيم المصرية) أي عربات
11	أن يتقدمون	أن يتقدموا
12	ليكون معلوم	ليكون معلوماً
13	مهر	ختم

- يعود تاريخ الوثيقة إلى الرابع والعشرين من شهر شوال من عام 1342 للهجرة الموافق للتاسع والعشرين من مايو من العام 1924 للميلاد.

نص الوثيقة

نمرة 19

إعلان
من إدارة البلدية

نعلن بهذى إلى العموم أصحاب المواتر والقواري المعدة للايجار «تكسي»

إن من هذى التاريخ ممنوع على الجميع دخول السوق ليلاً كان أو نهاراً والحد الذي

يسمح لهم أن يصلون إليه بقرب السوق هو
(1) عند مسجد الشيخ جاسم من الغرب
(2) البراحة قرب مسجد الخواجة من الشرق ويجوز أن يتخذون هذين المكانين
بصفة مراكز يقفون بها وكل من يطلب تأجير موتر أو كاري يقصدهم هناك
ولا يجوز أن يتقدمون إلى قرب السوق أزيد من ذلك والمخالف هذا الأمر

يكون مسئولاً ليكون معلوم حرر بإدارة البلدية فـ 24 شوال سنة 1342

مهر حمد بن عيسى آل خليفة

ما تضمنته الوثيقة من معلومات

1 - هذه الوثيقة عبارة عن مسودة إعلان صدر عن إدارة البلدية، يتضمن تنظيم سير وتجمع سيارات الأجرة التاكسي و(الجواري) وهي العربات التي تجرها الدواب أو التي يسحبها أو يدفعها أمامهم الحمالون.

2 - وصدر الإعلان للعموم أي للجمهور، ويخص بالذكر أصحاب سيارات الأجرة التكاسي جمع تاكسي والجواري جمع جاري على أنه اعتباراً من تاريخه يُمنعون من دخول السوق نهاراً و ليلاً.

3 - وحدد الإعلان موقعاً رمز إليه بالرقم (1) لا يتجاوزونه، على أن يسمح لهم بالوقوف عنده، وهو بالقرب من مسجد الشيخ جاسم (والمقصود في الغالب هنا هو القاضي الشيخ قاسم المهزع رحمه الله) والكائن بسوق المنامة. أما الموقف الآخر والمحدد بالرقم (2) فهي في البراحة القريبة من مسجد الخواجة بالجهة الشرقية.

4 - وجوّز لهم القانون أن يتخذوا من هذين الموقعين مواقف لهم كمحطتين لسيارات الأجرة والعربات، يقصدهما كل من يريد أن يستأجر تاكسياً أو عربة (جاري).

5 - ومنع الإعلان أصحاب التكاسي والجواري أي العربات من تجاوز هاتين المحطتين والاقتراب من السوق أكثر، وإلا فإن من يفعل ذلك يعرض نفسه لمسئولية مخالفة القانون.

6 - صدر الإعلان باليوم الرابع والعشرين من شوال من العام الهجري 1342 الموافق للتاسع والعشرين من مايو من العام الميلادي 1924 .

7 - وبما أن الإعلان في صورته بالوثيقة التي بين أيدينا هو (مسودة إعلان) فقد ألمع الكاتب إلى أن الإعلان عند صدوره سيزيّن بمهر خاتم صاحب السمو الشيخ حمد بن عيسى آل خليفة (وكان آنذاك إلى جانب كون سموه ولياً للعهد مديراً لإدارة البلدية ورئيساً للمجلس البلدي).

استنطاق الوثيقة

- الوثيقة تحضير لمسودة إعلان تمت صياغته في جلسة إدارة البلدية تحت رئاسة ولي العهد سمو الشيخ حمد بن عيسى آل خليفة، قام بكتابته وقبل ذلك صياغته عفوياً كاتب الجلسة أو المقرر، ويبدو ذلك من أسلوبه العربي العامي، حيث احتوى على عدد غير قليل من الألفاظ العامية إلى جانب عدم الالتزام بقواعد النحو والصرف أو القواعد العربية المعروفة.

- من المعروف أن محاضر البلدية قد تسلسلت في فترة من تاريخها في سجلات أو دفاتر كبيرة احتوت على ما تم بحثه وإصداره من قرارات وإعلانات تصب جميعاً في تنظيم الحياة العامة للمجتمع البحريني، وقد تم استنساخ الإعلان من ذلك السجل تمهيداً لتعميمه.

- في بداية أمرها اضطلعت البلدية في البحرين بالعديد من المسئوليات، ومنها تنظيم السير في مدينة المنامة في نطاق تنظيم شئون العاصمة الاقتصادية للدولة آنذاك. ونظراً لازدحام السوق، قرر المجلس البلدي أو إدارة البلدية إيجاد مواقف خاصة لسيارات الأجرة التي بدأت تدبّ بعجلاتها في شوارع المنامة وطرقاتها إلى جانب عربات النقل التي تدفع باليد من قبل الحمالين أو التي تجرها الحمير.

- كانت الوثيقة إعلاناً ملزماً لأصحاب سيارات الأجرة وأصحاب الجواري على التقيد بالوقوف عند المحطتين اللتين حددهما الإعلان، ومن يتجاوز ذلك يعرض نفسه للمحاسبة، أو كما ورد في نص الإعلان (والمخالف هذا الأمر يكون مسئولاً).

- كان ذكر تاريخ الإعلان أمراً مهماً في الجلسات وكذلك ذكر رقم الإعلان. وهذا يدل على بدء صدور الإعلانات المنظمة للشئون العامة في البلاد مسلسلة، وكان ختم سمو رئيس المجلس البلدي أو مدير البلدية أمراً جوهرياً لإعطائه الصفة القانونية لتطبيقه من قبل المعنيين وأفراد الجمهور.

الخلاصة

بلدية البحرين منذ إنشائها في عام 1920 لم تكن بلدية فحسب، بل كانت نواة لجميع ما تبلور بعد ذلك في شكل دوائر حكومية تحولت في النصف الثاني من القرن الماضي إلى وزارات تضطلع بكافة شئون البلاد المدنية والأمنية.

صدر هذا الإعلان المنظم للسير وتنظيم الحركة داخل سوق المنامة العاصمة الاقتصادية لدولة البحرين في الـ 24 شوال من عام 1342هـ الموافق 29 مايو 1924م.

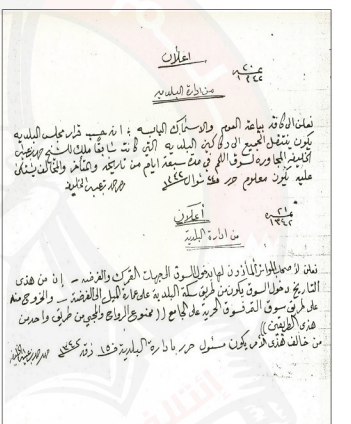
حدد هذا الإعلان موقعين اثنين بوسط مدينة المنامة، أحدهما عند مسجد الشيخ جاسم المهزع غرباً، والآخر عند مسجد الخواجة شرقاً، كمحطتين لوقوف سيارات الأجرة وعربات النقل، يعرف مكانهما عموم المترددين على السوق لاستئجار ما يحتاجون إليه إن كان للركوب أو لنقل السلع والبضائع إلى أماكن سكناهم.

لم ينس واضع هذا الإعلان أن يبين للمخالفين الذين يتجاوزون هذين الموقعين أنهم سيتحملون المسئولية جراء مخالفتهم لنص وروح هذا الإعلان.

رقم الوثيقة : م ب و 038-4-1995

عنوان الوثيقة : إعلانان من إدارة البلدية رقم 20 ورقم 21

صورة الوثيقة



إعلان

من إدارة البلدية

نعلن للكافة بباعة العوم والراسكات الباعه ؛ انه بموجب قرار مجلس البلديه يكون بمقابل الجميع الدوكين البلديه الذي كانت باقيا ملك السنيه [illegible] الجاهز المجاوره السوق الكبير في مدة سبعة أيام من تاريخه والمتأخر والمخالف يشدد عليه يكون معلوم حرر هذا في [illegible]

إعلان

من ادارة البلدية

نعلن لا محل لمن لم يأذن لهم بدخول السوق الجربات الكرك والفرضه ـ إن من هذي التاريخ دخول السوق يكون من طريق سكة البلدية على عمارة الميراث القرضه ـ والوزوق منه على طريق سوق الغزل السوق الحرية على الجامع ((ممنوع الزواج والمجيئين طريق واحد من هذي الطريقين)) من خالف هذي الأمر يكون مسئول حرر بادارة البلدية في [illegible]

وصف الوثيقة

- وثيقة تاريخية تتعلق بالشئون البلدية، وهي عبارة عن إعلانين صادرين من إدارة البلدية يحمل الأول منهما الرقم 20 لسنة 1342 هـ والثاني الرقم 21 لسنة 1342 هـ وعنون كل واحد منهما بـ (إعلان من إدارة البلدية).

- كتبت الوثيقة بحبر أسود وبخط ثلث عادي ومستقيم الأسطر، وقد بلغ عدد أسطر الإعلان الأول رقم 20 سبعة أسطر. بدأت بعد ديباجته بـ (نعلن إلى كافة بباعة العوم ... إلخ) وانتهى بذكر التاريخ ومهر الشيخ حمد بن عيسى آل خليفة ولي عهد البحرين آنذاك ورئيس المجلس البلدي. وبلغ عدد أسطر الإعلان الثاني الذي حمل رقم 21 سبعة أسطر، بدأت بعد الديباجة بـ(نعلن لأصحاب المواتر المأذون لهم ...إلخ) وانتهى بذكر التاريخ ومهر الشيخ حمد بن عيسى آل خليفة ولي عهد البحرين آنذاك ورئيس المجلس البلدي.

- تبدو الوثيقة وكأنها مسودة إعلانات يتم صياغتها في المجلس البلدي أو إدارة البلدية ثم تعرض بعد ذلك على المجلس البلدي للموافقة عليها، ومن ثم يتم إصدارها للعموم بعد وضع مهر مدير البلدية أو رئيس المجلس البلدي عليها.

- احتوى نص الوثيقة (الإعلانان 20 و21) على عدد من الأخطاء الإملائية والنحوية إلى جانب بعض الكلمات العامية نوردها في الجدول التالي:

الرقم	الخطأ	التصحيح
1	نمرة	رقم
2	بياعة	بائعو
3	العوم	صغار سمك السردين
4	المواتر	السيارات
5	القمرك	الجمارك
6	الفرضة	الميناء
7	هذي	هذا
8	مسئول	مسئولاً

* يعود تاريخ الوثيقة إلى الخامس عشر من شهر ذي القعدة من عام 1342 للهجرة الموافق للثامن عشر من يونيو من العام 1924 للميلاد.

نص الوثيقة

نمرة 20

إعلان

1342 من إدارة البلدية

نعلن إلى كافة بياعة العوم والأسماك اليابسة ، أنه حسب قرار البلدية
يكون ينتقل الجميع إلى دكاكين البلدية التي كانت سابقاً ملك للشيخ حمد بن عيسى الخليفة المجاورة لسوق اللحم في مدة سبعة أيام من تاريخه والمتأخر والمخالف يشتكى عليه يكون معلوم حرر فـ 24 شوال سنة 1342
مهر حمد بن عيسى آلخليفة

نمرة 21

إعلان

1342 من إدارة البلدية

نعلن لأصحاب المواتر المأذون لها بدخول السوق إلى جهات القمرك والفرضة – إن من هذي
التاريخ دخول السوق يكون من طريق سكة البلدية على عمارة الميل إلى الفرضة – والخروج منه
على طريق سوق التمر فسوق الحرية على الجامع ((ممنوع الرواح والمجي من طريق واحد من
هذي الطريقين
من خالف هذا الأمر يكون مسئول حرر بإدارة البلدية في 15 ذق سنة 1342

مهر حمد بن عيسى آلخليفة

ما تضمنته الوثيقة من معلومات

1 - الوثيقة هي عبارة عن مسودة إعلانين صادرين عن إدارة البلدية، يتضمن الإعلان الأول رقم 20 انتقال باعة العوم، صغار سمك السردين والأسماك المجففة عموماً، إلى دكاكين بالقرب من سوق اللحم بالمنامة، بينما تضمن الإعلان الثاني رقم 21 تعديل مسار المواتر، أي السيارات، الداخلة إلى سوق المنامة إلى طريق حدده بسكة البلدية على عمارة الميل باتجاه الفرضة أي ميناء المنامة، والخروج منه على طريق سوق التمر فسوق الحرية باتجاه الجامع ويمنع الذهاب والإياب بطريق واحد من هذين الطريقين.

2 - والإعلانان الأول موجه لباعة العوم والأسماك المجففة، وأما الآخر فهو موجه لأصحاب السيارات المسموح لهم بدخول السوق باتجاه الجمرك والفرضة أي الميناء.

3 - أوضح الإعلان الأول أن دكاكين البلدية التي طلب من باعة العوم والأسماك المجففة الانتقال إليها كانت ملكاً لسمو الشيخ حمد بن عيسى آل خليفة، ووصفها بأنها قريبة من سوق اللحم بالمنامة. وحدد الإعلان مدة سبعة أيام لتنفيذ هذا الأمر وإلا فإن المخالف والمتأخر سيعرض نفسه للمساءلة.

4 - أما الإعلان الثاني فقد حدد مسار دخول وخروج السيارات إلى السوق في مسارين مختلفين، أي يكون الدخول من طريق والخروج من طريق آخر، وحمّل من يخالف ذلك مسئولية مخالفته لهذا الإعلان.

5 - صدر الإعلان الأول بيوم الرابع والعشرين من شوال من عام 1342هجرية الموافق للتاسع والعشرين من مايو من عام 1924 ميلادية، أما الإعلان الثاني فقد صدر في 15 ذي القعدة من عام 1342 هجرية الموافق للثامن عشر من يونيو من العام 1924 للميلاد.

6 - والوثيقة التي نحن بصددها مسودة لإعلانين اثنين، وقد أشار الكاتب إلى أنهما سيزينان عند صدورهما بمهر خاتم صاحب

السمو الشيخ حمد بن عيسى آل خليفة (وكان سموه حينئذ ولياً للعهد ومديراً لإدارة البلدية ورئيساً للمجلس البلدي).

استنطاق الوثيقة

- هذه الوثيقة تحضير لإعلان تمت صياغته في جلسة لإدارة البلدية برئاسة ولي العهد سمو الشيخ حمد بن عيسى آل خليفة، وقام بكتابته وقبل ذلك صياغته كاتب الجلسة أو المقرر بشكل عفوي، ويبدو ذلك من أسلوبه العربي العامي، حيث احتوى على عدد غير قليل من الألفاظ العامية إلى جانب عدم الالتزام بقواعد النحو والصرف أو قواعد اللغة العربية المعروفة.

- تسلسلت محاضر البلدية في فترة من تاريخها في سجلات أو دفاتر كبيرة احتوت على ما تم بحثه وإصداره من قرارات وإعلانات وقوانين تصب جميعاً في موضوع تنظيم الحياة العامة للمجتمع البحريني، وقد تم استنساخ الإعلان من ذلك السجل تمهيداً لتعميمه.

- اضطلعت البلدية في البحرين في بداية أمرها بالعديد من المسئوليات، ومنها تنظيم شئون العاصمة الاقتصادية مدينة المنامة آنذاك، ومن بينها تنظيم حركة السير والمرور في شوارعها. ونظراً لوجود باعة (العوم) وهي الأسماك المجففة من صغار سمك السردين في أماكن غير ملائمة، قرر المجلس البلدي أو إدارة البلدية نقلهم إلى دكاكين خاصة بالبلدية تقع بالقرب من سوق اللحم. وأعطي هؤلاء مهملة سبعة أيام من تاريخه لتنفيذ القرار، ومن سيتأخر أو يخالف هذا الأمر سيعرض نفسه للمساءلة.

- وفيما يتعلق بتنظيم حركة السير وإيجاد طرق بديلة لأصحاب (المواتر) السيارات التي بدأت تدبّ بعجلاتها في شوارع المنامة وطرقاتها، طلب منهم اعتباراً من تاريخ الإعلان استخدام طريق بديل باتجاه (القمرك) و(الفرضة) وهو المعروف باسم طريق سكة البلدية، مروراً بعمارة تخص إحدي العائلات هي عائلة (الميل) باتجاه الفرضة. وأن يكون الخروج منه من خلال طريق سوق التمر ثم سوق الحرية (وهو اسم أطلق على أحد أسواق المنامة العديدة) مروراً بجامع السوق. ومنع القانون الذهاب والإياب من طريق واحد في هذين الطريقين، وأكد أن من يخالف ذلك يعرض نفسه للمساءلة.

- كانت الوثيقة عبارة عن إعلانين ملزمين لباعة العوم ولأصحاب السيارات على التقيد بما ورد من أوامر بانتقال الباعة إلى دكاكين البلدية القريبة من سوق اللحم بسوق المنامة، والتزام أصحاب السيارات بالطرق التي حددت لهم بالاسم لاستخدامها في توجههم من وإلى الفرضة بميناء المنامة، وأكد الإعلانان أن المخالف سيعرض نفسه للمساءلة.

- ونجد أن ذكر التاريخ بالإعلانين أمر مهم، وكذلك ذكر رقم كل إعلان على حدة، وهذا يدل على بدء صدور الإعلانات المنظمة للشئون العامة في البلاد متسلسة، وكان كل إعلان بعد صدوره يوثّق بختم سمو رئيس المجلس البلدي وهو مدير البلدية في ذات الوقت، وهو أمر جوهري لإعطائه الصفة القانونية لتطبيقه من قبل العموم.

الخلاصة

- لم تكن بلدية البحرين منذ إنشائها في عام 1920 بلدية فحسب، بل كانت نواة لجميع ما ظهر بعد ذلك من دوائر حكومية تحوّلت في النصف الثاني من القرن الماضي إلى وزارات تضطلع بكافة شئون البلاد المدنية والأمنية.

- في اليوم الـ24 شوال من عام 1342هـ الموافق 29 مايو 1924م صدر الإعلان الأول المنظم لسوق المنامة العاصمة الاقتصادية لدولة البحرين، وذلك بطلب انتقال باعة العوم، أسماك السردين

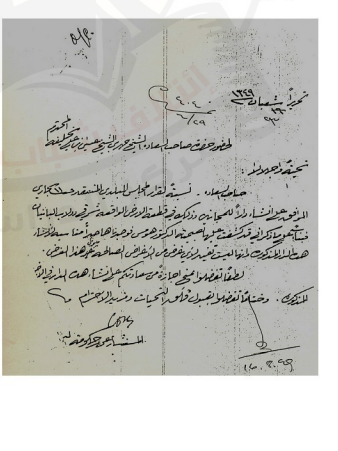
المجففة، إلى دكاكين خاصة بالبلدية قريبة من سوق اللحم.

- وفي اليوم الـ 15 من ذي القعدة من عام 1342هـ الموافق 18 يونيو 1924م صدر الإعلان الثاني الذي يحدد مسارات لأصحاب السيارات المتجهة إلى مبنى الجمارك وفرضة المنامة، على أن يدخلوا إلى السوق من طريق سكة البلدية مروراً بعمارة الميل إلى الفرضة، ويكون الخروج منه من طريق سوق التمر ثم سوق الحرية مرور بجامع السوق. ويمنع هذا الإعلان الذهاب والإياب من طريق واحد بهذين الطريقين.

- وحدد الإعلانان فترة لانتقال الباعة المعنيين ببيع العوم مدتها أسبوع من تاريخه، كما حدد بداية استخدام الطرق البديلة داخل سوق المنامة من تاريخه أي تاريخ صدور الإعلان. وأكد الإعلانان بأن المخالفين يعرضون أنفسهم للمساءلة القانونية باعتبار أن هذه الإعلانات قرارات حكومية ملزمة.

رقم الوثيقة : م ب و 039-4-1995

عنوان الوثيقة : إنشاء دار للمجانين أي مستشفى الأمراض النفسية



صورة الوثيقة

وصف الوثيقة

- وثيقة تاريخية مهمة تؤرخ لفكرة إنشاء مستشفى خاص لرعاية ذوي الأمراض النفسية والعصبية في دولة البحرين، وهي عبارة عن خطاب مرفوع من السيد مستشار حكومة البحرين المستر تشارلز بلجريف آنذاك إلى صاحب السعادة الشيخ حمد بن الشيخ عيسى بن علي آل خليفة يحمل رقم 404 على 29/6 ومؤرخ باليوم السادس عشر (أو الثالث والعشرين) من شعبان من العام الهجري 1349 والموافق للثلاثين من ديسمبر 1930 (أو للتاسع) من يناير من العام الميلادي 1931م.

- كتبت الوثيقة بحبر أسود وبخط فارسي جميل ومنسق ومستقيم الأسطر، والتي بلغت اثني عشر سطراً. بدأت بعبارة تحريراً 16 شعبان سنة 1349هـ (وقد شطبت 16 وعدلت بـ 23) أي تاريخ تحبير الخطاب. وانتهت بذكر تاريخ 16/8/49 والحروف الأولى من اسم مستشار حكومة البحرين) تشارلز بلجريف وقد جاء فوق هذه العبارة التالية (المستشار عن حكومة البحرين) مباشرة.

- نلحظ في أعلى الخطاب وعلى اليسار الحرفان الإنجليزيان (O/C) بينهما عارضة، كما نلحظ أن رقم الخطاب قد كتب بخط مختلف عن خط الخطاب (نمرة 404 علي/29/6) وكذلك تعديل التاريخ من 16 إلى 23، وربما ترك المصحح توقيعه وتاريخ تصحيحه إلى اليمن من أسفل الخطاب (التوقيع بحرف واحد ربما يكون B الأنجليزي الحرف الأول من اسمه وتاريخ 16/8/49). كما نلحظ وجود شطب على كلمة (غير) بالسطر التاسع واستبدالها بكلمة (سوى).

- نرى التنظيم في ترتيب الأسطر، إذ يبدأ السطر الثاني (تحريراً ..) على اليمين بينما يبدأ سطر التقديم إلى الداخل بعد ترك مسافة بقدر السطر السابق (لحضور حضرة .. إلخ)

ثم تأتي التحية على نفس مبدأ السطر الثاني (تحية وإجلالاً) وبعدها نقطتان على بعضهما البعض. ثم يبدأ موضوع الخطاب في السطر الخامس. وبكلمة (لطفاً) ثم يبدأ السطر التاسع إلى الداخل بمسافة مساوية تقريباً للمسافات السابقة للبدايات.

- وفي نهاية السطر العاشر علامة خطية في شكل (ما)، استعملها الكاتب كزخرفة خطية. وفي السطر الثاني عشر نلاحظ قطعاً في كلمة البحرين حيث اختفت أربعة أحرف هي الحاء والراء والياء والنون (حرين). وجاء السطر الحادي عشر بتوقيع السيد المستشار بأحرف اسمه الثلاثة الأولى (CBS). يقابله خط قصير كتب فوقه حرف واحد (B) وبأسفله تاريخ 16.8.49

- تعتبر الوثيقة تطوراً واضحاً لصيغة الخطابات المتبادلة بين المسئولين بالدولة بعد أن كانت مليئة بعبارات الاحترام والتفخيم والتعظيم فأصبحت تقتصر على عبارات بسيطة كالإجلال والتحية فقط.

- احتوت الوثيقة على عدد من الكلمات التي تحتاج إلى توضيح

الرقم	الكلمة	التوضيح
1	لحضور	لمقام
2	نسبة	بخصوص أو بالإشارة إلى
3	دار للمجانين	مصحة خاصة بالأمراض النفسية والعصبية
4	دولاب	بستان أو حقل أو مزرعة
5	البانيان	قوم من الهندوس يقيمون في البحرين
6	الدكتور هومس	أحد الأطباء الأجانب الذين عملوا في البحرين في تلك الفترة بمستشفى الإرسالية الأمريكية بالمنامة

نص الوثيقة

O/C

تحريراً 16 شعبان سنة 1349 23 404

نمـــرة 29/6

لحضور حضرة صاحب السعادة الشيخ حمد بن الشيخ عيسى بن علي الخليفة المحترم

تحية وإجلالاً:

صاحب السعادة ، نسبة لقرار المجلس البلدي المنعقد في 11 الجاري

الموافق على إنشاء داراً للمجانين وذلك في قطعة الأرض الواقعة في دولاب البانيان

فبناء على ما ذكر إني قد كشفت عليها بصحبة الدكتور هومس فوجدناها جداً مناسبة لانشاء

هذه الدار المذكورة وأنها ليست تفيد لأي غرض من الأغراض الصالحة سوى (غير) هذا الغرض

لطفاً تفضلوا بمنح إجازة من سعادتكم على انشاء هذه الدار في الأرض

المذكورة. وختاماً تفضلوا بقبول فائق التحيات ومزيد الاحترام ،

CBS

المستشار عن حكومة البحرين

B

16.8.49

ما تضمنته الوثيقة من معلومات

1 - الوثيقة خطاب وجهه مستشار حكومة البحرين السيد تشارلز بلجريف إلى مقام صاحب السمو الشيخ حمد بن عيسى بن علي آل خليفة ولي عهد البحرين رئيس المجلس البلدي، تضمن الإشارة إلى قرار المجلس البلدي الذي عقد في 11 شعبان من عام 1349هـ / 25 ديسمبر 1930م.

2 - تضمن ذلك القرار المشار إليه الموافقة على إنشاء دار للمجانين.

3 - وبين القرار أن تلك الدار ستكون على قطعة أرض تقع إلى الشرق من دولاب، أي بستان، البانيان وهم جماعة من الهندوس المقيمين في البلاد.

4 - ويؤكد مستشار حكومة البحرين السيد تشارلز بلجريف أنه قد قام بالكشف على الموقع أو معاينة الأرض المذكورة يرافقه الدكتور هومس، أحد الأطباء الأجانب العاملين في دولة البحرين بمستشفى الإرسالية الأمريكية بالبحرين.

5 - وأن المستشار بلجريف والطبيب هومس قد وجدا أن الأرض المذكورة مناسبة جداً لمشروع إقامة الدار المقترحة لذوي الأمراض النفسية والعصبية، والذين كانوا يوصفون بـ (المجانين) خطأً.

6 - ويطلب السيد المستشار من صاحب السمو الشيخ حمد بن عيسى آل خليفة رئيس المجلس البلدي أن يتفضل بالموافقة على منح إجازة لإقامة تلك الدار على تلكم الأرض.

7 - تاريخ هذا الخطاب هو 16 أو 23 شعبان من عام 1349 هجرية الموافق الثلاثين من ديسمبر 1930 ميلادية أو الثالث عشر من يناير 1931 ميلادية.

استنطاق الوثيقة

- تؤكد الوثيقة - وهي خطاب موجه من السيد تشارلز بلجريف إلى صاحب السمو الشيخ حمد بن عيسى آل خليفة رئيس المجلس البلدي (لبلدية البحرين) – قراراً اتخذ في مطلع ثلاثينيات القرن الماضي بشأن إنشاء دار خاصة للمجانين أو ما يعرف اليوم بـ(مستشفى الأمراض النفسية والعصبية) وكان معروفاً في البحرين حتى عهد قريب بمستشفى المجانين.

- باشر السيد المستشار بلجريف في معاينة موقع تم الاتفاق عليه لتقام عليه دار للمجانين هي الأولى من نوعها في البحرين والمنطقة، واصطحب معه أحد الأطباء العاملين في البحرين هو الدكتور هومس، وبعد معاينة الموقع اتفقا على أنه مناسب جداً لذلك الغرض. وكان الموقع في الأصل بستاناً لبعض البانيان وهم قوم من الهندوس المقيمين في البحرين آنذاك.

- كان لا بد من موافقة صاحب السمو الشيخ حمد بن عيسى آل خليفة رئيس المجلس البلدي على منح إجازة لإقامة تلك الدار على تلك الأرض، وقد طلب السيد المستشار من سموه ذلك في خطابه.

- يعود تاريخ المشروع إلى 16 أو 23 شعبان من عام 1349 هجرية الموافق الثلاثين من ديسمبر 1930 ميلادية أو الثالث عشر من يناير 1931 ميلادية.

مبنى القمرك (الجمرك)

الخلاصـــة

يبدو أن البحرين كانت من الدول القليلة في المنطقة العربية، والأولى بمنطقة شبه الجزيرة العربية، والخليج العربي، التي بدأت في التفكير بأوضاع شريحة من الناس المحتاجين لعناية خاصة ولدار تأويهم وترعاهم، ولعل عددهم كان ملحوظاً في المجتمع آنذاك لأسباب كثيرة، من أهمها قلة ذات اليد والمرض والجهل - حيث كان الناس قديماً يعتبرون كل صاحب عاهة أو إعاقة مريضاً نفسياً - والعوامل النفسية والتي منها مس الجن، والسحر، والحسد، والعين، وغيرها من الأمور التي كانت شائعة في الماضي القريب. وفي أحد اجتماعات المجلس البلدي تدارس الأعضاء فكرة إنشاء دار خاصة لهذه الشريحة من الناس، وقام مستشار حكومة البحرين السيد تشارلز بلجريف وأحد الأطباء العاملين بمستشفى الإرسالية الأمريكية بالمنامة بمعاينة موقع بستان كان لبعض البانيان المقيمين في البحرين ورآها مناسبة جداً لذلك الغرض. فطلب السيد مستشار الحكومة موافقة رئيس المجلس البلدي وولي

بلجريف والشيخ حمد بن عيسى آل خليفة حاكم البحرين وأفراد من العائلة وبلجريف السادس

العهد آنذاك صاحب السمو الشيخ حمد بن عيسى بن علي آل خليفة على ذلك المشروع الإنساني والصحي الهام. ■

مبنى بلدية البحرين

العمل الفني : هدير البقالي . البحرين

(الجائزة الثانية . معرض البحرين السنوي للفنون التشكيلية 42)

المرأة والتطبيب الشعبي ما قبل النفط

[لونا العريض*]

«الحمية التي بين الناس هي الخصوصية التي كان يتمتع بها المجتمع ما قبل النفط، وهي التي تميز تلك الجماعات المتآخية عن غيرها، حيث التواصل وقضاء الحاجيات الضرورية في حالات الضرورة القصوى بدون أدنى تذمر، لأن الأمر مربوط بالثواب وهو الثمن المطلوب من المؤمنين، وهذه الحالات الخدمية نجدها في المرض ، والزواج، والولادة والموت، وتقديم العون وإن كان صغيراً حيث إن المجتمع المتجانس من الجيران في المحلة (الفريق) يتبادلون أطباق من الطعام، والتمر، والعديد من الأمور التي يحتاجها الجار من نواقص في إعداد الطبخ للغداء أو العشاء كالدهن، والبصل، والبهار، وحتى الكبريت.

* كاتبة من البحرين.

وبرزت في المجتمع الكثير من النسوة اللواتي كانت لهن أيادٍ بيضاء في تقديم خدمات مجانية كالولادة والتطيب للنساء في المحلة (الفريق). ومن الحوادث التي ذكرها لي أحد سكان فريق الحطب، وقد كان معايشاً لحياة المجتمع في تلك الفترة الزمنية. كان ذلك عام 1941م في فريق الحطب في المنامة، حالة ولادة في منزلين في وقت واحد، عائلتان واحدة حالتها الاجتماعية متوسطة والأخرى ميسورة الحال. كان الطلب جاء إلى الولادة في منتصف الليل من ليالي يناير وكان الجو شديد البرودة. دعت العائلة الميسورة، والتي كانت تدفع هدايا مجزية في مثل هذه الحالات، الولّادة لكي تأتي إلى منزلهم حيث إن إحدى النساء في حالة طلق وأن تبات معهم حتى الصباح إلى أن تضع المرأه مولدوها.

وفي نفس الوقت كانت العائلة الأخرى والتي هي في حالة اجتماعية متوسطة قد طلبت من الولّادة أن تأتي لنفس الغرض، وكان الإلحاح من جانب العائلة الميسورة بأن تأتي معهم، غير أن الولّادة قالت سوف آتي بعد أن أقوم بالواجب إلى العائلة الفقيرة، لأن هذا فيه عطاء أكثر مما سوف تعطوني إياه.

كانت الولّادة، أسماء بنت محمد بن ناصر بن فردان الصفار الهمداني، ولدت أسماء في مسقط وكانت لديها معرفة بالطبابة الخاصة بالنساء ودراية بالأدوية الشعبية واستعمالاتها في العديد من الأمراض التي تصيب المرأة في حالة الحمل وبعد الوضع.

وكذلك الطعام الذي يجب أن تأكله المرأة بعد الولادة من رشوفة خاصة التحضير بالبهارات والدهن الحيواني وخصوصاً دهن الغنم، والمساج للمرأة بعد الولادة، وحتى الأدوية التي تستخدم في تطهير الرحم بعد الولادة.

يقول محدثي (1) وهو يسرد لحياة أم إسماعيل « لقد عاشت هذه المرأة في منزل الأستاذ سالم العريض، وكثيراً ما كانت ترسلني لجلب العديد من الأدوية العشبية من دكان راشد المسقطي كالمُر، واللبان، والجلاب، والصبر، والخشخاش وكذلك البهارات التي تدخل في عمل «رشوفة الحاية» كلمه تدل على امرأة قد وضعت جنينها وهي على فراش الولادة «النفاس».

كانت أسماء امرأة مدبرة عارفة ما تقوم به من عمل عندما كان زوجها محمد بن إبراهيم العريض في بومباي، وكان الأستاذ إبراهيم العريض لا يزال شاباً وكان ينوي زيارة البحرين عام 1918م. كتب محمد إلى أخيه سالم رسالة توصية قال فيها:

«أرجو أن تخبر أسماء أن تتكفل بإبراهيم حيث إنها امرأة يعتمد عليها وسوف تكون بمثابة أمه، كما أوصاه بأن لا تدعه يسير في الشموس (الشمس) وأن لا يأكل السمك» .

(لم أحصل على تفسير لذلك، قد يكون لديه حساسية من أكل السمك).

حاول الإنسان منذ فجر التاريخ مداواة نفسه من خلال ما هو متاح له من الأعشاب والنباتات التي كان لها تأثير طبي. حيث إن الصينيين أول من استخدم هذه الأعشاب الطبية في علاج الأمراض. ثم تلتهم الحضارات الأخرى كالفراعنة، واليونانيين، والرومانيين، والفرس، والعرب. كان هناك الكثير من الخرافات والأساطير المتصلة بالأدوية العشبية، ومن الأمثلة التي خرجت هي عقيدة التوقيع. وهذا يعني أن لكل نبتة هناك دلائل تشير إلى الطريقة المستخدمة والأمراض التي يمكنها علاجها. هذه النباتات تحتوي على أوراق تبدو على شكل الكبد وهي جيدة في علاج أمراض الكبد، والأوراق التي على شكل قلب يمكن أن تكون علاجاً لأمراض القلب.

استخدام الأدوية في الحضارات

استفاد العرب من الحضارات السابقة، حيث ازدهرت الأدوية

العشبية إلى حد كبير، والتي كانت على علاقة مع ممارسات الدجل، والشعوذة، والسحر الأسود. جاء الإسلام لاحقاً لتحرير العقار من السحر والابتعاد عن تقريب القرابين للآلهة، وبالتالي وضع الأسس الهامة في العقار والعلاج. وقد اشتهر عدد من العلماء المسلمين في هذا المجال مثل الأنطاكي، ابن سينا والرازي وغيرهم من العلماء في هذا الشأن. أمر النبي عليه الصلاة والسلام المؤمنين باستخدام العلاجات المختلفة قائلاً: «يا عبدالله، استخدم الأدوية، وذلك لأن الله ما خلق داء إلا وجعل له دواء».

و تعتبر الحجامة واحدة من أقوى العلاجات القديمة لبعض الأمراض. وهي واسعة الانتشار في شبه الجزيرة العربية. وقد أشير إليها في العديد من كتب الطب القديمة. الحجامة تعني نقل احتقان الدم من الرئتين إلى جدار التجويف، ثم يوضع كأس على المنطقة المؤلمة ويفرغ من الهواء. ويكرر هذا الإجراء حتى تحتقن المنطقة المؤلمة بالدم وعندئذ يتم جمع سائل الدم المتكون. وتتنوع الحجامة وفقا للمرض. فإذا استخدمت الحجامة تحت الذقن فهذا سيساعد في تخفيف وجع اللثة والأسنان، كما أنه يساعد في علاج أمراض العين واحمرارها عند وضعه على الرأس.

وتستخدم النباتات و الأعشاب في علاج آلام المعدة حيث يشير وجع المعدة إلى آلام في البطن (2) بأكمله الذي يضم أجهزة مثل المعدة والأمعاء والكبد، بشكل عام، والمقصود من آلام المعدة هي اضطرابات الجهاز الهضمي مثل التي يسببها التسمم الغذائي والغازات. ويعتبر نبات الزعتر (الزعتر البري) واحداً من أكثر الأدوية انتشاراً والمستخدمة في علاج آلام المعدة. الزعتر له تأثير مفيد في اضطرابات الجهاز الهضمي كما أنه يقلل من تشنجات الأمعاء وكذلك مشاكل المسالك البولية.

وتستخدم السنامكي كَحَلول (ملين للبطن) كعلاج للإمساك

الطب الشعبي (من أرشيف موقع سنوات الجريش)

واضطرابات المعدة، ولكن الفائض منه قد يسبب الإسهال، ولهذا السبب عرف (بالحلول).

أما الحمى وهي الارتفاع الشديد في درجة الحرارة، وقد تكون راجعة إلى عدد من الأمراض كالعدوى أو الأمراض التي تسببها الجراثيم. وكانت الحمى معروفة من العصور القديمة، وقد وصفها الأطباء المسلمون في كتبهم القديمة. حيث يستخدم الحلول في علاج الحمى. وكانت الملاريا من الأسباب الرئيسية في موت العديد من الأطفال بعد ولادتهم، وخصوصاً في القرى التي توجد بها عيون ماء ومن المياه المتبقية في الجداول والسيبان، حيث تكون بيئة لتكاثر البعوض. وقد قامت حكومة البحرين بمكافحة هذه الآفة منذ الأربعينات من القرن الماضي حتى قضي على هذا الداء تماماً في البحرين .

وهناك اعتقاد معروف بأن معظم الأمراض سببها تراكم الأوساخ (المواد السامة) في الجسم. فمع شرب الحلول والمسهلات العشبية، باستطاعة الجسم التخلص من هذه المواد السامة. ولكن هذا ليس بالاعتقاد الصحيح، حيث إن شرب الملينات تخلص الدم من السوائل. الطرق التقليدية

في علاج الحمى هي من خلال استخدام كمادات باردة وكذلك شرب السوائل.

يحدث الإمساك من خلال العادات الخاطئة في تناول الطعام الذي لايحتوي على الألياف والتي تساعد في حركة الأمعاء والتخلص من الفضلات. بالإضافة إلى ذلك، عدم شرب الكمية الكافية من الماء وعدم ممارسة الرياضة وكذلك الكسل الذي يمكن اعتباره عاملاً مساعداً. وعلاوة على ذلك تلعب العصبية دوراً هاماً في الإمساك. يستخدم الورد في علاج الإمساك. ويدخل الورد في مكونات «العشرق» والذي ينفع في الماء ثم يغلى ويبرد ثم يشرب. ومن عادات الناس في البحرين أن يشربه جميع أفراد الأسرة قبل حلول رمضان حتى نهاية الخمسينات من القرن الماضي. كذلك يستخدم البلالج في علاج آلام المعدة وإخراج الغازات.

كان الإسهال سبب لوفاة العديد من الأطفال والرضع بشكل رئيسي. وهو المرض الأكثر شيوعاً بين النساء والذي يحتوي على علاج محلي واسع النطاق في يومنا الحالي. إن ماء الأرز هو أحد من العلاجات الأكثر شيوعاً للإسهال. بعد ذلك يأتي الحليب الرائب، ثم النشا في الماء. ماء الأرز يشبه النشا على حد سواء إذ إن كلاهما يحتوي على النشا. ماء الأرز والنشا كلاهما يعملان على تعويض السوائل المفقودة. والنشا يسهل الهضم والامتصاص. وكذلك اللبن الرائب، حليب مهضوم، إذ يحتوي على البكتيريا النافعة والإنزيمات التي تساعد في التخلص من التعفن.

ينتشر التهاب المفاصل بطريقة ملحوظة جداً في منطقة الخليج وخاصة بين كبار السن. ويستخدم الفكس والكركم على التوالي لعلاج ذلك. الفكس (المنثول) هو دواء حديث، ومرهم يستخدم خارجياً للتخلص من الكثير من الالتهابات مثل التهاب المفاصل، الأنف والصدر. في الماضي كان (الترياق) يستخدم في هذا الشأن علماً بأنه كان يباع في دكاكين الحواجة هو والخشخاش.

يستخدم الكركم للسعال والبهاق. وتستخدمه الأمهات مع التمر، حيث يتم وضعه على المفصل أثناء الالتهاب أو قد يفرك مع الزيت الساخن.

يتسبب التهاب العين نتيجة عدوى جرثومية وميكروبية إما مباشرة من مريض مصاب أو غير مباشرة أو عن طريق الذباب. ويستخدم القرمز، ملح وماء، لعلاج لهذا المرض. يذهب البعض إلى استخدام الماء فقط بدون ملح. ولشفاء الحروق يستخدم الشعير المحروق، وهو أفضل النباتات لاستخدامها في شفاء الجروح، ثم يأتي الزيت، أو تمسح حول العين بالترياق المنقوع في الماء، وخصوصاً إذا كان الالتهاب ناتجاً عن قرص حشرة أو مصابة بمكروب.

من العوامل الرئيسية المسببة لألم الأسنان هو التسوس والتهاب اللثة. ويستخدم القرنفل لتسكين الألم، حيث يحتوي القرنفل على مواد فعالة لوقف ألم الأسنان. وقد ذكر القرنفل في الطب القديم والحديث، حيث إنه يخفف آلام الأسنان ويشفي الجروح وحب الشباب. ويستخدم الزعتر والملح في تسكين آلام الأسنان أيضاً حيث إن الزعتر ذكره ابن سينا في علاج الأسنان، في «قانون الطب» حيث قال إنه يخفف من وجع الأسنان ويشفي اللثة. أما بالنسبة للملح، فقد ذكر الرازي بأنه يشفي من ألم الأسنان. ويوضع الملح مع الزعتر معاً للشفاء من آلام الأسنان.

يعتبر الزعتر والقهوة من أهم النباتات المستخدمة في علاج آلام الأذن. الزعتر عشب له العديد من الاستخدامات في طب الأعشاب. وتبين أيضاً أن (الحلول) والسنمكي يستخدمان في علاج آلام الأذن، والذي يعود الاعتقاد فيه بأن مصدر المرض هو الجهاز الهضمي، ولهذا يتم استخدام الحلول. ويسخن رأس البصل ثم يؤخذ لبه ويوضع في الإذن لاستخراج الماء من داخل الإذن وكذلك الثوم. ويستخدم

العود وزيت الزيتون في ألم الأذن، ويستخدم زيت العود بمثابة التداوي بالعطور لإعطاء رائحة طيبة.

تعصيب الرأس بقطعة من القماش هي أكثر الطرق تقليدياً والتي تعتبر من أنسب الطرق للحد من آلام الرأس، وكذلك يستخدم الحناء (مندي) في علاج آلام الرأس. لقد أشار ابن القاسم إلى هذا الأسلوب في كتابه «الطب النبوي».

يعتبر الزعتر واحداً من الأعشاب الأكثر استخداماً في علاج سيلان الأنف. تذكر كتب طب الأعشاب بوضوح أن الزعتر له تأثير مفيد في أمراض الجهاز التنفسي. ويتم استخدامه كمشروب لمكافحة السعال، وكذلك لغسل الفم. وكذلك يستخدم الزنجبيل، حيث إنه يخلص الصدر من المخاط ويسهل على السعال. مضيفاً أنه يلين الصدر وينقي تجويفه الصوتي. كذلك يستخدم المشموم؛ حرق السكر والبخور والبصل لذلك.

ولشفاء الكسور تصنع عجينة من خليط البيض والعنزروت ويتم وضعها على الكسر وكما هي معروفة بالجبيرة. مضيفاً، يستخدم كذلك مزيج من السمن والتمر والملح، والذي يوضع على النار ثم على المكان المكسور. في بعض الأحيان عندما لا يكون هناك تمور تستخدم بذور البطيخ الأصفر بدل منه، حيث تؤخذ البذور وتربط على الكسر. كما يستخدم أيضاً ورق اللوتس أو ورق السدر في تقويم العظام. وتغلى الأوراق الخضراء مع الملح وتوضع على اليد وتربط بقوة.

وهناك خليط قديم يستخدم كزيت للشعر وهو يتألف من الكريمة التي تستخرج عند مخض الحليب. ويتم حرق هذه الكريمة في طبق مع التمر. وعندما تحترق الكريمة نحصل على الزبدة. ومن المعروف أن خليطاً من الزبدة مع الزيت يعرف باسم «امجنينه». ثم يتم إضافة دهن الإبل (الودك) والذي يقطع إلى قطع ويوضع على النار حتى يذوب ويصفى، ثم تتم إزالة الزبد. هذا ويضاف كل شيء مع الزيوت الأساسية مثل زيت الورد، والزعفران والعود لإعطائها رائحة طيبة ويتم تخزينه في زجاجة للاستخدام تسمى (لوكه) (3).

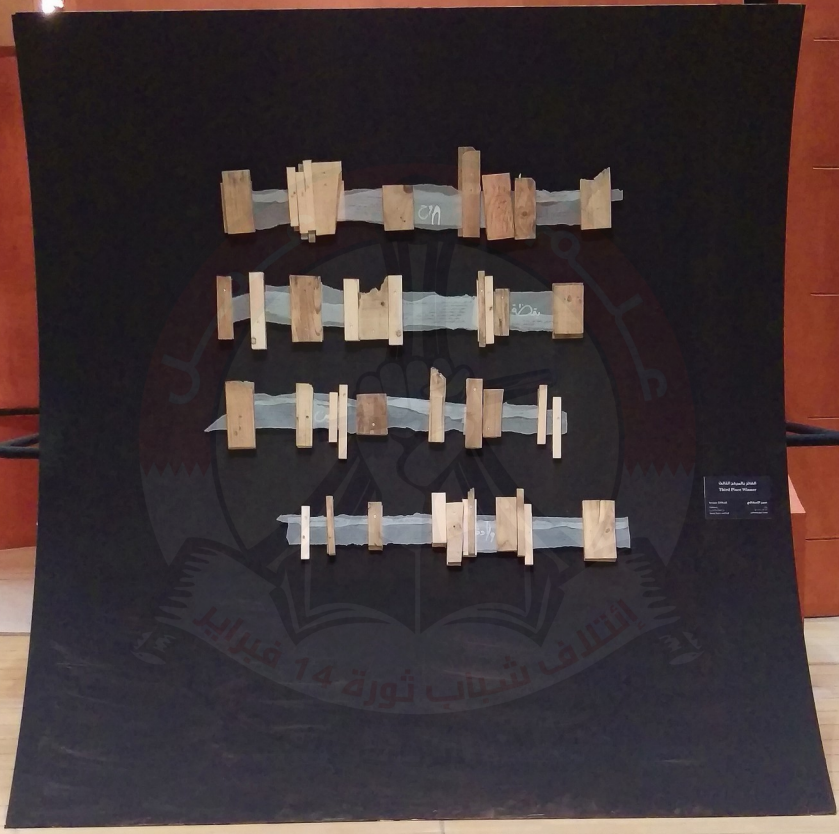
لقد أدخلت المواد الكيميائية على الكثير من العلاجات، ولكن مازال الإنسان يرغب في بعض الأحيان إلى التداوي بالأعشاب وإلى الطرق القديمة في العلاج وفي نواح مختلفة من الحياة. ولكن في الاتجاه المعاكس تجد من لا يؤمن بالطب الشعبي ولا الطب الروحاني ويتجه إلى طب العقاقير والجراحة والتي هي تجربة الإنسان في مسار تطور الحضارة المعاصرة. ■

الهوامش:

1 - محدثي كريم العريض، فيما قاله عن المرأه قبل النفط (من كتاب المرأه قبل النفط – قيد النشر- لونا العريض)

2 - المأثورات الشعبية ، العدد الرابع عشر، أبريل 1989، الطب الشعبي في دولة الإمارات العربية المتحدة دراسة ميدانية، د. عبدالرحمن مصيقر ومهدية حسن سجواني، ص رقم 36 - 43

3 - وعاء محكم الغطاء، الكلمه هندية.



العمل الفني : سمر الإسكافي . البحرين
(الجائزة الثالثة . معرض البحرين السنوي للفنون التشكيلية 42)

سيرةٌ ضائعة
حكاية فتاةٍ كمبودية

[ترجمة: علي التاجر *]

عقد الورد الضائع في الغابات العذراء، هو معنى كلمة «سومالي» باللغة الكمبودية، وهو الاسم الذي أطلقه رجلٌ "طيّبٌ" على الفتاة التي ألصقتْ بها من قبلُ أسماءٌ أخرى مثل: يا، أيا وفيريا، لكنّ «سومالي مام» ظل يتوّجها حتى هذا اليوم.

تنشأ هذه الطفلة في الغابات التي تقع في أعالي الجبال المحاطة بالسافانا شمال شرقي كمبوديا، منحدرةً من عرقية «الفنونج» ذوي السحنة السمراء، وهي غير موقنة حتى بدقة تاريخ ميلادها، فتتوقعه أن يكون بين عامي 1970 و 1971 م، قبل سنواتٍ من حُكم الخمير الحمر الذي امتدّ من عام 1975 وحتى 1979 م، فيها قضى «خُمس السكان» بسبب المجاعة والإعدامات الجماعية فضلاً عن السُّخرة والتهجير القسري حسبما تذكر «سومالي» في كتابها: « The Road of Lost Innocence– طريق البراءة الضائعة» الذي حقق مبيعاتٍ هائلةً منذ صدوره في عام 2005 م.

* كاتب من البحرين.

نظراً للظروف الصعبة آنذاك، كان النزوح شائعاً من مدينة لأخرى داخل كمبوديا، أو اللجوء لدول الجوار كفيتنام وتايلند، وهذا ما جعلها تظلّ في عهدة جدتها بعد أن هجرها أبواها، فترعرعت في كنفها حتى أخذها رجلٌ عجوزٌ أوصلها لجدها فمنّاها بلقاء والديها، لكنّ هذا اللقاء ظلّ يرفُّ كحلمٍ بعيد المنال.

جدّها الذي من واجبه أن يرعاها، سيستثمر وجودها لجني المال عبر خدمتها في المنازل ثم الاستحواذ على أجرتها، وهو الذي ما فتئ من تسخير جسدها منفساً لعقده وهلوساته بضربها بسببٍ أو من غير سببٍ بعنفٍ حتى الإدماء، إلى أن تدفعه مقامراته لبيع عذريتها ثم إجبارها على الزواج من جندي سيختفي بعد مدةٍ ولن يعود، ثم ببيعها أخيراً لمبغىً في العاصمة «بنوم بنه» عندما كانت في السادسة عشرة من عمرها، حيث ستقضي عقداً كاملاً تكابد فيه كالأخريات لإطفاء رغبات شتى الأصناف من الزبائن الذي يأتون لإشباع نزواتهم، فكانت ترى بعينيها كيف يُقتلن من يحاولن الهرب من جحيم البغاء، أو كيف كنّ يتعرضن للاغتصاب الجماعي والصعق بالكهرباء كعقابٍ لهنّ ليكنّ طيّعاتٍ، أما الإجهاض فإنه حدثٌ عابرٌ لا يسترعي التعاطف أو الرعاية، وهكذا وصولاً لموت بعضهنّ بالإيدز والأمراض القاتلة الأخرى، المعدية وغير المعدية.

الخلاص والتضحية

تمر السنوات على سومالي في المبغى وتستطيع أن تتخلص قليلاً من بعض القيود المفروضة عليها، فتعمل متطوعةً في إحدى المستشفيات، ثم يحالفها الحظ لتقابل «بيير»، الفرنسي الذي يعمل في فريقٍ أممي في العاصمة، فيساعدها في التخلص من المبغى، وينتهي بها المطاف في فرنسا كزوجةٍ لبيير.

سومالي التي تصبح أمّاً فيما بعد، ستصرّ على العودة لكمبوديا والعمل على محاربة الاتجار بالأطفال وبيعهم لأغراض جنسية، فهناك من يعتقد في كمبوديا حسبما تذكره مام، أن مضاجعة الفتاة العذراء يمكنها أن تشفي عدوى الإيدز، وهذا ما يغذي التجارة القذرة بالعذراوات، إضافةً للعوامل الاجتماعية والاضطراب السياسي والاقتصادي التي تمثل بيئة خصبة لتنامي الأعمال الإجرامية والأسواق السوداء.

تُنشئ سومالي منظمتها (AFESIP) عام 1996 م مع زوجها «بيير» الذي ظلّ عضواً مهماً فيها قبل أن يتطلقا في 2008م، ثمّ تتوسع لتأسيس ما عُرف بمؤسسة سومالي مام سنة 2007 م لتصبح الفرع الأمريكي للمنظمة الأم بعد أن ينهال الدعم السخيّ من مختلف الدول والهيئات المعنية بحقوق الإنسان، وكذلك الشخصيات السياسية والفنية، مثل السيدة هيلاري كلنتون، وملكة إسبانيا «صوفيا» وأخريات.

لقد ألهم كتابها، الذي تحكي فيه معاناتها بكل مشاهدها القاسية والعنيفة من غير مواربةٍ، الكثيرين، ولفت نظرهم

لبلد العُود المنسي، فتوالت الوفود والاستضافات والجوائز الوطنية، وحتى الأممية، لهذه المرأة القوية التي استطاعت الخروج من شرنقة الماضي وتجربتها القاسية، أكثر إصراراً وعزماً على تخليص فتيات بلادها من الرق غير المعلن، فغدت «سوماليِ مام» شخصيةً وازنةً وملهمةً فذّةً لمن يرغبون في رفع الضيم عن ضحايا الاستعباد الجنسي "Sex Slavery" في جنوب شرق آسيا، وأضحت من أكثر مئة شخصية تأثيراً في العالم حسب تصنيف مجلة التايمز الأمريكية، ونجمةً كما تنبأت لها عرافةٌ عجوزٌ ذات يوم !

سيرةٌ مشكوكة

ولكنْ، بعد عقدين من عملها الدؤوب، ورغم كلّ ما استجلبه كتابها ومقابلاتها التلفزيونية من انتباهٍ لمشكلةٍ إنسانيةٍ مؤرقة، هناك من يشكك في سيرتها المكتوبة بالفرنسية بقلم كاتبٍ مجهولٍ حتى الآن، بل وربما ينسف ما جاء فيها برمته، وذلك ما جعلها تقدم استقالتها لمجلس إدارة المنظمة التي ظلت ترأسها منذ إنشائها، ثم إغلاق مؤسسة سوماليِ مام في أكتوبر 2014 م، بعد أن نشر المتخصص في الشأن الكمبودي، الصحفي «سايمون ماركس» سلسلة مقالاتٍ أعقبها بتحقيقٍ مطولٍ في مجلة (Newsweek) في مايو 2014م بعنوان: سوماليِ مام، القديسة والأثمة.

يأتي التحقيق الصحفي على قصص بعض الفتيات اللاتي ظهرن في بعض الوثائقيات والبرامج التلفزيونية ليطعن في مصداقيتهن، كحكايات الفتاتين: بروس وراثا، اللتين تتشابه أحداث معاناتهما من ناحية بيعهما على مباغ في كمبوديا ودخولهما في دوامة العنف الجسدي والنفسي، مستعيناً بشهادات أهاليهما أو القريبين منهما لتفنيدها والادعاء بأنه تم اختلاق قصتيهما بهذا السيناريو الدرامي لكسب مزيدٍ من التعاطف، الذي يستجلب بدوره مزيداً من التبرعات للمؤسسة.

ثم يأتي على حياة سوماليِ مام نفسها، التي كانت تعيش في القرية كأية طفلةٍ مع والديها ولم تكن في رعاية جدها أو جدتها البتة، بشهادة أقربائها وبعض أهالي القرية، بالإضافة إلى بعض التناقضات في سيرتها المحكية والمقروءة، وصولاً إلى تفنيد ادعاءاتها بمقتل ثماني فتياتٍ في مركز الإيواء التابع لمؤسستها على يد الجيش الكمبودي أو اختطاف ابنتها واغتصابها من قبل مهربين ثم العثور عليها قرب الحدود التايلندية، فضلاً عن عرض عيوبها الإدارية والشخصية ممن عايشوها أو عملوا معها في المؤسسة، وتضمين بعض تصريحات لمصادر لا تود الإفصاح عن نفسها كانت منذ زمنٍ بعيد تشكك في قصة سوماليِ وكونها من المستعبدات جنسياً، والوصول لخلاصةٍ مفادها أنها عملت كل ذلك لزيادة دخلها الشخصي من التبرعات فقط لا غير.

الحقيقةً الضائعة

طليقها «بيير» يقول بأنّ ابنتهما التي تعيش في «بنوم بنه» لم تُختطف، وآخرون يقولون إنها هربت مع صديقها، كما يشككون في حادثة اقتحام المركز من قبل الجيش، وهي أبرز الوقائع التي أدانها الأمين العام للأمم المتحدة بان كيمون. أما سيرتها فلا تزال مثار الشكوك منذ نشر هذا التحقيق الصحفي، على الرغم من أن تحقيقاً صحفياً قامت بإعداده الصحفية الاستقصائية «أبيغيل بيستا» ونشرته المجلة النسائية «Marie Claire» بعد أشهرٍ من تقرير مجلة نيوزويك لتفنّد ما جاء فيه بالكامل بشهاداتٍ ميدانية، كانت نواته زيارتها لسوماليِ مام في منزلها الذي كان معروضاً للبيع نتيجة استياء وضعها المالي، وعنونته بجوابها على المزاعم تلك: أنا لم أكذب.

ما جاء في هذا التحقيق الصحفي يعرض لكلّ الحوادث التي كذبتها «نيوزويك» عبر مقابلة بعض الشهود الذين قالوا إنه تم تفسير كلامهم خطأً أو تمّ توجيهه في مسارٍ يخدم التقرير، كما قابلت ابنتها «نينج» التي أصرت على صحة واقعة اختطافها وتخديرها ثم اغتصابها، وكذلك قابلت إحدى الضحايات اللواتي ظهرن في مقابلة تلفزيونية لتجزم أنها لم تُلقن ما تقول لاستدرار عطف أحدٍ، فكيف لها أن تدعي أنها كانت بغياً! وهكذا كرّت السبحة على معظم ما روته مجلة «نيزويك» حتى أبرزتهُ ملتبساً وغير دقيقٍ في استقاء المعلومة، فضلاً عن أقوال الشهود.

لكنّ هذا التقرير اليتيم لم يكن بمستوى الموجة أو الفيضان الإعلامي الذي حطم سومالي مام وجرفها شخصياً من صفحات العطاء والتضحية ووضعها في مصافّ الكذابين ومنتحلي الصفة، فقضى عليها كأيقونة قارعت اليأس لتنتشل من يعانين في سوق البغاء في بلدها وجنوب شرق آسيا، وهذا ما يثير الأسئلة عن حقيقة ما يُنشر في الإعلام حين يستهدف شخصيةً ما بتكثيف مدروس حتى يغدو كالسلاح الفتاك الذي يستطيع تشويه أو تجميل صورة أيٍ كان ونحتها في اللاوعي الجماعي كما خطط القائمون على الحملات تلك، بل إنّ هذه التقارير التي تهوى الفضائحيات، وهو ما اشتهرت به الصحافة في الغرب، تنذرُ بأن الإعلام ربما يُطوّع لصالح جهةٍ ما إذا كانت نافذةً وقوية في سبيل الانتقام الشخصي.

لن تكون سيرة سومالي مام أول سيرةٍ ذاتيةٍ مكذوبةٍ، أو

على الأقل في مدار الشكوك، وهنا لا بد أن نسأل: ماذا بعد؟ نسأل عمن أغفلهم هذا الصراع الإعلامي وتركهم يحشرون بين الأقدام، وهنّ الفتيات المستعبدات ومن سيولدن فتكون واحدةً من بين 40 فتاةً عرضةً للتهريب والاتجار الجنسي، سيبقين في العتمة يبكين ويعانين، وربما لن يتمكنّ من سرد وجعهنّ، كحكاية سومالي مام الحقيقية أو المزيفة، بعد أن تلاشى غبار المتصارعين وتركهنّ على قارعة طريق البراءة الضائعة. ■

النص المسرحي بين الصوت والصورة

[خليفة العريفي *]

منذ بدء تاريخ المسرح كان النص المسرحي يعيش على الصوت والحركة، تماما مثل الإنسان، الإنسان في حياته عبارة عن صوت وحركة. الإنسان يتحرك ولكن كل ما حوله ثابت. عندما بدأ الأغريق احتفالاتهم المسرحية كان العمل المسرحي عبارة عن صوت وحركة. كل نصوص «أسخيلوس وسوفوكليس ويوربيدس» عبارة عن حوارات طويلة، ومونولوجات فردية صوتية، حتى الحركة كانت أقل درجة من الصوت، بل يمكننا التأكيد على أن الحوار، الشعر، كان هو النص المسرحي بامتياز. الصورة ثابتة لا تتحرك، المكان هو الصورة، والمكان ثابت لا يتحرك. حتى تغيير المناظر المسرحية كانت عبارة عن صور ثابتة تعبر عن المكان فقط لا غير. ظل هذا الحال، حال الممثل الناطق الذي يتحرك حسب ما يتطلبه الحوار لا ما تتطلبه الصورة. ظل حتى عصور الرومان.

* كاتب من البحرين.

في العصر الوسيط لم يتغير الوضع حتى ولو قليلاً. فقد حرّمت الكنيسة المسرح تحريماً كلياً مثلما حرمت الكثير من ميراث العصور الإغريقية والرومانية. وعندما سمحت به داخل الكنيسة، ليكون مُعبراً عن التعاليم الكنسية، كان مجرد كلام، صوت، مجرد صوت. وعندما خرج إلى ساحة الكنيسة، أضيفت له الحركة نظراً لاتساع المكان الثابت، لا غير، فظل الحال كما هو عليه، صوتاً وحركةً. ذلك أن النصوص كانت تكتب كلاماً، حواراً مأخوذاً من الإنجيل ليجري بين الشخوص، لترسيخ الوعي الديني لا غير. بمعنى أن النص كان يكتب للصوت لا للصورة، طبعاً لم يخضع المسرح خضوعاً كلياً لأوامر الكنيسة، بل إن مسرح الممثلين الجوالين، كان يعبر عن نفسه، بعيداً عن ديكتاتورية الكنيسة في ذلك الوقت، متخذاً من الهزل مشاريع عروض فكاهية تستقطب المشاهدين، لكن حتى هذا النوع من المسرح كان مسرح الصوت والحركة. ظل المسرح يراوح بين الصوت والحركة حتى عصر النهضة، حيث نهضت كل العلوم، الآداب، والفنون.

في القرن السادس عشر ظهر مسرح موسيقي قائم على الحركة والموسيقى والغناء هو فن الباليه، هذا الفن نشأ في إيطاليا واستمر حتى الآن، وهو تعبير بالرقص والموسيقى عن معانٍ معينة، قائم على قصة أو حتى روايات لكتاب معروفين، ويمكننا أن نقول إنه مسرح قائم على الصوت والحركة والصورة. لكن النصوص التي كان هذا الفن يعتمدها، لم تكن مكتوبة اعتماداً على الصورة، إنما يكون لمخرجي هذا النوع من الفن الحرية في تحويل نص شعري، أو روائي إلى رقصة جماعية قائمة على إيقاع موسيقي يحول الحركة إلى صورة. ولهذا ظل المسرح العادي، مسرح شكسبير وكورني وراسين، ومن بعدهم أبسن وموليير وغيرهم من كتاب المسرح في العالم، ظل هؤلاء الكتاب، يكتبون نصوصاً للحركة والحوار. وهي نصوص صارت جزءاً أساسياً في تاريخ المسرح في العالم. فلو أخذنا مثلاً مسرحية من مسرحيات «هنريك أبسن» «بيت الدمية مثلاً»، لوجدنا أن الشخوص تدخل فضاء العرض لتقول حوارها ثم تخرج، ولوجدنا أننا دون هذا الحوار لا يمكن أن نفهم شيئاً من العرض المسرحي. يجب أن تكون آذاننا مفتوحة طول الوقت حتى لا تفوتنا كلمة من الحوار، فيضيع منا جزء من معاني المسرحية. حتى لو أغمضنا عيوننا واستمعنا فقط بانتباه، فإننا سنعيش داخل العرض. ولقد ظل هذا الحال حتى جاء عصر المخرجين، حيث صار للمخرج ذي الرؤية الفنية والفلسفية دور بارز في تأليف العرض المسرحي. ظل المخرج يمسك بخيوط العمل المسرحي، كاختيار الممثلين، ترتيب المناظر المسرحية، وغيرها من العناصر التي تقوم على تقديم عرض متماسك الفقرات حتى نهاية المسرحية. ولكن لم يتغير شكل العرض القائم على الصوت والحركة، حتى جاء «ستانسلافسكي» ليعمل على إعداد الممثل باعتباره الركيزة الأساسية لأي عرض مسرحي. حتى صارت دروسه في تدريب الممثل مدرسة، سار عليها كثير من المخرجين، بل إن دروسه في تدريب الممثل صارت منهجاً يدرس في معظم المعاهد المسرحية في العالم. ثم جاء بعده مخرج آخر هو «ماير خولد» الذي لم يكتفِ بمدرسة «ستانسلافسكي الصوتية في تدريب الممثل، بل أضاف إليها عنصراً هاماً هو العمل على جسد الممثل كأداة من أدوات التعبير الفنية، إضافة إلى الحوار. هذه الإضافة غيرت كثيراً في بنية العرض المسرحي. صار التعبير بالجسد يغني أحياناً عن الحوار، وصار المتفرج يستمتع بالتعبير الجسدي. هذا التطوير في شغل الممثل أضاف رؤية جديدة للعروض المسرحية

سار عليها المخرجون، كحالة من حالات التطور في المسرح. حتى جاء مخرج فذ آخر، خارجاً من المدرسة السريالية في الفن والأدب، يدعى «أنتونين آرتو» مصطحباً معه «مسرح القسوة». ومن أهم ما أدخله «آرتو» على فن العرض المسرحي، هو امتزاج الصوت مع التعبير الجسدي للممثل. بل إن آرتو صار يؤلف نصوصاً جديدة مع المؤلفين، صار شريكاً لهم، صارت حوارات النصوص تختزل لصالح تعابير التمثيل، صار الممثل ركيزة أساسية، أطاحت بمركزية النص المسرحي. لم تعد نصوص شيكسبير مثلاً نصوصاً مقدسة، لم يعد جمال الشعر مؤثراً في المتفرج مثل التعبير الحركي للممثل. على درب آرتو سار كثير من المخرجين في العالم. يمكننا أن نقف قليلاً عند «جروتوفسكي». جروتوفسكي والمسرح الفقير، علامة مميزة وجديدة في المسرح الحديث، هذه العلامة هي العمل على تكوين الممثل داخل مختبر معد لصناعة ممثل قادر على تحقيق كم كبير من التجليات النفسية والاجتماعية، بحيث يتخلى الممثل عن ذاته وخصوصيته ليقدم الحالات الإنسانية، يغوص في أعماقها حتى ينسى نفسه، بمعنى أننا لسنا في حاجة إلى جماليات المسرح، مثل الديكور، والإضاءة، وغيرها.

إننا فقط نحتاج إلى الممثل ليقول بجسده وصوته كل شيء. ولهذا نحن لا نحتاج لمكان معين للعرض، أماكن العرض كثيرة، كالشارع، أو الحديقة، أو الميادين العامة.

باختصار: صار المسرح في العالم فرجة الصورة لا فرجة الحوار.

طبعا ظل كتاب المسرح يكتبون نصوصهم للصوت والحركة ويأتي المخرجون التجريبيون، ويحولون تلك النصوص إلى صور معبرة، تنقل رؤيا النص، كما تنقل رؤيا المخرج. إذن مسرح الصورة هو مسرح المخرجين بامتياز. هذا يحدث في العالم، فما الذي يحدث في العالم العربي؟!

هنا كتاب مسرحيون كبار، أمثال توفيق الحكيم، محمود دياب، عبدالرحمن الشرقاوي، ألفرد فرج، من مصر، الطيب العلج وعبدالكريم برشيد من المغرب، وقاسم محمد من العراق، وعز الدين المدني من تونس، عبدالعزيز السريع من الكويت، إسماعيل عبدالله من الإمارات وغيرهم كثيرون جداً. لكنهم أيضاً يكتبون للصوت والحركة، بل إن بعضهم يكتب للصوت فقط، الحوار هو المكون الرئيسي للشخصيات. فلو أخذنا مثلاً مسرحية «أرض لا تنبت الزهور» لمحمود دياب، سنجد أنها مسرحية رائعة من حيث المضمون وشاعرية الحوار، لكنها مكتوبة للحوار فقط تقريباً، فلو وقف الممثلون وقالوا حوارهم دون حركة فإننا سوف نفهم المسرحية تماماً. لأن الحوار يعبر عن كل شيء. فكأنها نص كتب للقراءة. ظل حال النص العربي يكتب للصوت والحركة، حتى جاء مخرج رائع، هو «الطيب الصديقي»، جاء بعروضه المختلفة والمغايرة لكل أساليب العروض المسرحية العربية، بل إنه ذهب إلى أبعد من ذلك، وحول بعض كتب التراث العربي إلى عروض مسرحية، مثل المقامات وغيرها. وتبعه كثير من المخرجين الشباب، المعنيين بالتجريب في المسرح. في هذه العجالة سنتوقف قليلاً عند مخرج عربي اهتم كثيراً بمسرح الصورة، حتى صارت أعماله أنموذجاً يحتذى لكل من لديه اهتمام بمسرح الصورة، هذا المخرج هو العربي العراقي الدكتور «صلاح القصب». من أعمال صلاح القصب: العاصفة، عزلة الكريستال، حفلة الماس، الخال فانيا، ماكبث، ريتشارد الثالث، وغيرها من المسرحيات التي اشتغل عليها برؤية جديدة، انطلاقاً من تحويل المشاهد الحوارية إلى صور ناطقة. يحاول أن يصنع انسجاماً كبيراً بين الحركة والضوء والكتل، حتى تتألق جميع العناصر لتكون صورة معبرة، حيث يتمكن الممثلون من إظهار قدراتهم الداخلية

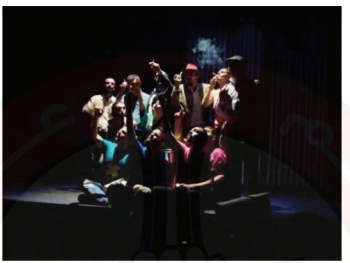
لقطة من مسرحية «أرض لاتنبت الزهور» لمحمود دياب

والخارجية في انسجام تام مع بقية العناصر لتحقق عرضاً للفرجة، عرضاً يحقق للعين مطالبها في معرفة ما يجري في فضاء العرض.

نحن اليوم في زمن الصورة، السينما صورة، التليفزيون صورة، مواقع التواصل الاجتماعي صور، النصوص التي تنشر على مواقع التواصل بدون أي صورة، لا يلتفت إليها أحد، صارت الصورة هي المجسد الحقيقي للمعنى وحرية الخيال.

المسرح العربي اليوم أيضاً معنيّ بالصورة. بل إنه يجب أن يعنى بالصورة، حتى يواكب تراكم التطورات في المسرح العالمي. وما دام المخرجون الذين يمتلكون الرؤية الفنية والفلسفية والجمالية، قادرين على تحويل قصيدة للمتنبي مثلاً إلى صورة مسرحية جاذبة، فجدير بالمؤلفين أن يكتبوا نصوصاً للصورة. هل هذه دعوة إلى تحويل النص المسرحي التقليدي إلى سيناريو مسرحي، أسوة بسيناريو الدراما التليفزيونية أو السينمائية؟ نعم إنها دعوة، دعوة للخروج من نمطية كتابة النص المسرحي التقليدي. الخروج من النمط خطوة لتحرير الفكر المسرحي من قيد الثبات والجمود. ■

المسرح السوري منتفضاً في وجه الخراب



[سعاد زاهر *]

اللحظة السورية الراهنة، حملت عبئها جميع العروض التي احتضنتها مواسم سورية مضت، أصرت على اقتحام اللحظة بكل مآسيها، وكأنها تؤرخ لروح مسرحية جديدة، تلتقـط الوجع وتدور به محاولة أن تبلسـم الجراح.

السمة الغالبة لعروض موسمين مضيا، الغرق في أزمة تعاني منها سورية، منذ أكثر من خمسة أعوام، لم تبدُ خياراً مسرحياً، بقدر ما توضح أنه تأثر عميق، من قبل مسرحيين لم يتمكنوا حتى على الصعيد الشخصي، من الهرب من هاجس يؤرقهم، ويقض مضاجعهم... معلنين أن الانفكاك من هكذا لحظات مأساوية غالباً يكون بالاقتراب منها، وتفكيكها، وخلخلة بنيانها على الملأ، عل وعياً جديداً ينهض به مسرح اضطلع بمهام التنوير على مر العصور.

* كاتبة من سوريا.

الاقتباس عن عروض أجنبية سمة لاتفارق المسرح السوري منذ بداياته، ولم يتخل عنها أثناء الأزمة السورية، ولكن خلال السنتين الماضيتين تميزت تلك النصوص المقتبسة بأنها حاولت أن تقترب من تلك التي كتبت أثناء أزمات أو حروب، أو بإمكانها أن تقدم إسقاطاً ما، يرمي إلى إفهام الناس أن ما نعيشه من كوارث جراء حربنا الطويلة، مر على شعوب كثيرة وتمكنت من النهوض مجدداً، إنها روح المسرح التي يسعى صناعه لبثها لدى كل من يعشقه.

ثلاث ساعات ونصف ليلاً، قضيناها مع عرض المخرج أسامة غنم، زجاج، عن نص (مجموعة الحيوانات الزجاجية) للمسرحي الأمريكي تينسي وليامز (1911–1983)، النص الذي يقارب مرحلة أمريكية من ثلاثينيات القرن الماضي، عانت من أزمة مالية، ليقدم لنا عبر نصه عائلة من الطبقة الوسطى، غاصت في معاناتها لا شيء ينتشلها من واقع محبط في ظل غياب الأب.

عرض (زجاج) يقارب اللحظة محلياً حين يجعلنا على بعد أمتار قليلة في المسرح الدائري في المعهد العالي للفنون المسرحية، الذي يقبع وسط العاصمة دمشق، في مواجهة عائلة من الطبقة الوسطى مرمية في إحدى بنايات الـ (14) في منطقة المزة، المكان المثالي للطبقة الوسطى، تتبنى فكرة العرض وحكايته على مدى الساعات الطويلة نسبياً، مع مقاربات وإسقاطات حملت مواصفات البيئة المحلية كلياً، محاولة استيضاح أسباب تآكل الطبقة الوسطى في المجتمع السوري.

هي لا تعيش انهياراً آنياً، بقدر ما تواجه عجزاً مصيرياً، يجعلها تعود لاجترار ذكريات الماضي، دون قدرة على مواجهة التحولات التي تطيح باستمرار بها وبقيمها، لنراها مجردة بلا أي حماية بمواجهة تحولات تهمش وتسطح كل شيء.

ما أن ندخل المسرح الدائري في المعهد العالي للفنون المسرحية القابع في ساحة الأمويين وسط العاصمة دمشق، حتى ندخل في روح العرض مباشرة على أنغام أغنية ناظم الغزالي، (معود على الصدمات يا قلبي) ممزوجة بطريقة شجية مع أغنية أجنبية، وكأنها مقدمة لوضعنا في جو الصراع بين الماضي والحاضر، الحلم والواقع. الأم والابن، الابنة وذاتها.

إنها تتصارع بين الواقع الأليم والطموح العقيم، تبدو نسخة من عائلة سورية ممزقة، في أي لحظة قد تهدر إنسانيتها بظلم لا مثيل له، حالها يشبه حال بلادنا الممزقة، التي تكابد في أحيان كثيرة بلا أمل.

إنه حطام شديد التشظي، يحتكم للقسوة، والحيل اللانهائية، يدمر، يقتل، دون أن يتمكن شيء من إيقافه، وكأنها طاعون يفتك بنا ويصر على المزيد من هتك النفوس واستباحتها. دافعاً بنا إلى أمكنة بالكاد نقدر على التنفس فيها، فيما محاولات كثيرة تستمر لطمس الذاكرة الجمعية، وخلق بديل لها، يتماهى مع الخراب المنتشر.

الصراعات تعطي فرصة للمثلين لإظهار قدراتهم العالية

بدءاً من الأم (سوسن أبو عفار)، الغارقة في أمجاد رفاهية مضت وانقضت دون أن تقتنع أنها غابت إلى غير رجعة، وهي التي تعمل طاهية لدى الأسر الغنية التي كانت تنتمي إليها يوماً، محاولة التعامل معها وكأنها فرد من أفرادها، تعويضاً عما فقدته وعجزت عن تعويضه، تحاول أن تعيد زمناً مضى متمسكة به حتى من خلال أغنيات عبدالحليم حافظ في محاولة منها لإعادة لحظات الأمس. الابن (كنان حميدان) الخاسر لمنحة إنتاجية من «الصندوق العربي للثقافة والفنون» لتمويل فيلمه، فيحاول تسجيل شريط سينمائي عن حياته، وما بين هاجسه السينمائي، وعمله كبائع في محل حلويات، في أحد المولات الجديدة، نكتشف عبر عدسة تلك الكاميرا تفاصيل حياة العائلة، وانكساراتها وخيباتها المتلاحقة والمفتوحة دائماً على بعد فريد لمعاناة لا تنتهي عند احتضار حلم العريس المشتهى للابنة.

العريس، إنه صديق الابن أتى في زيارة مدبرة من الأم على أمل تزويج ابنتها، (نانسي الخوري) خريجة قسم النقد في المعهد العالي للفنون المسرحية التي تترك دورات اللغة الإنكليزية لعجزها عن مواجهة الحياة، الفاقدة لإيمانها وثقتها بذاتها، بعد إصابتها بندبة في وجهها جعلتها تعاني من عقدة نقص، منكفئة على ذاتها، تاركة الحياة تمشي في اتجاه، بينما هي تتماهى مع حيواناتها الزجاجية، لتبدو لنا في لحظات كثيرة هشة، تشبه تلك الحيوانات الزجاجية قابلة للكسر في أي لحظة، تأسرنا بنعومة اكتئابها وانتظارها العريس، يحزننا ونحن نراها وحيدة، منعزلة في عوالمها تصارع محنتها بغموض وكبرياء.

يحاول العريس المنتظر جمال (جابر جوخدار) مدير الابن في محل الحلويات، زميل الابنة ديمة في الدراسة، تفكيك مأساتها، وجعلها تفكر بها بطريقة تعيد الثقة إليها، إلا أنه سرعان ما تعود محنتها أشد قسوة، بعد أن تكتشف أن زيارته الخاطفة لم تحمل لها سوى المزيد من الوجع والخيبات، إذ إنها تكتشف ارتباطه بفتاة أخرى.

الأب غائب، ترك الأسرة واختفى بلا عنوان، لا نلحظ أثراً له سوى غلاف رواية ذكريات التخلف لادموند ديزنوس من تصميمه على هيئة قبضات مرفوعة ومتحديّة، وهي رواية تتناول الثورة الكوبية، الأب اليساري تتبدى هزيمته مع مشروعه في أكثر من إشارة في العرض، وكأن هروبه لعدم تمكنه من إنجاز مشروعه النظري، واقعياً، فهرب تاركاً عائلته في مهب الريح.

بروفات العرض استمرت سبعة أشهر، لذلك لم يكن غريباً أن نرى كل هذه الحيوية في أداء الممثلين، إلى درجة قاربت جداً ذات الشخصية الأساسية حتى بالكاد كنا نلحظ أن لهم ذاتاً أخرى غير تلك التي غرقوا فيها أمامنا غير واعين، ربما حتى هم أنفسهم سوى لمواقف وأفعال وأحداث جعلتنا في حالة ترقب مستمر، خاصة حين تجرنا إلى حاضر مؤلم، ولكن برداء مسرحي يزيح الهم بعيداً، عبر متعة جعلت من انكساراتنا الواقعية حالات يمكن لها أن تعاش في أي مكان، وستمضي بنا لا محالة، إلى ضوء آخر بعيد عن كل هذه الوصايات التي ارتهنّا واستفقنا فجأة عليها وكأننا قصر.

قدم العرض «مختبر دمشق المسرحي» الذي يديره أسامة غنم، عبر لعبة مسرحية حاولت التماهي مع الواقع، ولكن دون أن تنسى إضفاء روح مسرحية خاصة تناهت إلينا عبر عرض احتفى بالموسيقى، والإضاءة الخافتة، تلك التي تتحرك مع مشاعر وشجون الشخصيات الداخلية تعلو وتنفرج مع انفراجها، وتخفت مع شحوبها وألمها، أما الديكور البسيط؛ أريكة وتلفزيون وبضعة قطع صغيرة متناثرة هنا وهناك. مع كاميرا متنقلة ترصد حياة العائلة وكأنها تشي بها

مسرحية « الفردوس »

إلينا نحن المتلصصين عن قرب لبوح استمر ثلاث ساعات، وحين انتهى خرجنا في البرد الثقيل معلنين أن لا شيء بإمكانه إيقاف الحياة طالما الدماء تضخ في عروقنا.

بعض العروض التي قدمت على خشبات المسرح السورية واحتضنها المعهد العالي للفنون المسرحية بدمشق مثل عرض (زجاج)، وعرض (الفردوس)، بتمويل من مؤسسة «مواطنون فنانون» التي تديرها الدكتورة ماري إلياس، وتعمل على تمويل العروض من خارج البلاد؛ جنباً إلى جنب مع مؤسسة المورد الثقافي. هكذا يأتينا عرض (الفردوس المأخوذ) عبر اقتباس حر عن نص (النادل الأخرس لهارولد بنتر 1930 ـ 2008)، كتب أواخر الخمسينات من القرن الماضي، يروي قصة قاتلين مأجورين ينتظران في قبو أحد المطاعم؛ ريثما يوعز لهما زعيم المنظمة التي يعملان لمصلحتها بالإجهاز على ضحيتهما الجديدة.

في عرض (الفردوس) الذي أخرجه الشاب إبراهيم جمعة تحولت شخصيتا العرض «خليل» (لجين إسماعيل) و«سالم» (حسن دوبا) إلى شابين يسكنان في قبو استأجراه في قلب المدينة؛ دون أن نعرف عنهما أي شيء، سوى أن صاحب المنزل يطلب طلبات غريبة، عبر الموبايل.

تمتلئ تركيبة النص الأساسية بمفهوم المسرح العبثي مركزاً على عزلة البشر، وعدم قدرتهم على التواصل، ويلعب على اللغة باعتبارها مكوّناً أساسياً في معظم الأعمال العبثية، وفيها تأكيد مستمر على أن اللغة التقليدية لم تعد الصيغة الأفضل للتواصل.

لكن العرض لم يتمكن من التعامل مع هذه المقاربات

والتقاطعات التي بني عليه النص الأساسي وبقي اقتباسه الحر، مجرد هيكل أضاع وغيب الكثير من المعاني التي يفترض بنا التعامل معها أو فهمها عبر وقت العرض وشعرنا أننا مجرد متلصصين ضجرين على حياة لا تعنينا، ولا نفهمها.

مجرد شابين مسجونين مفرغين من حس الحياة، مشتتين فكرياً، واعيين لظروفهما، عاجزين عن الخروج منها، صلتهما الوحيد بالحياة تبدو مزعجة إلى أقصى حد إذ إنهما يتعاملان مع صاحب البيت الذي يسكن في الطابق العلوي، يتواصل معهما عبر سلسلة من الطلبات اللانهائية، منعتهم العاصفة في الخارج من تأمينها، يحصر «خلدون» كل ما في البيت ليرسله إلى الأعلى، يهددهم صاحب البيت بسلبهم أبسط ما يملكون حتى بعض أطعمة التسلية، الأقوى دائماً بإمكانه أن يسلب الأضعف كل ما يريد، يصيغ حياته، يخلخلها كيفما يشاء، وحين يرفض هذا الصغير – الضعيف، الاستجابة يرمى في الشارع بلا أدنى رحمة أو حماية.

لعبة الصمت التي يلجأ إليها العرض، مشكلتها أنها في كثير من المواضع مطولة خاصة في بداية العرض. صحيح أنها ترافقت مع تحركات لإحدى الشخصيتين، لكنها أفضت بنا إلى حالة أدائية رتيبة توضح لك مباشرة ماذا يفعل كل منهما. أحدهما غارق في عوالم النت، والآخر في عالم الأرقام وهو المحاسب.

أداء ورتابة العرض جعلته يعجز عن تحقيق تفاعل مع الجمهور، أحاديثهم وطرافتهم وعلاقتهم مع المجهول- المخيف، أو صاحب النزل لم تعط مبرراً منطقياً لكل هذا التوتر، وبدت طلبات صاحب المنزل وحضوره إليهم لمتابعة المباريات وكل هذا الخوف الذي أعقب طلبه مجرد أحداث مفتعلة لا تخدم العرض، ولا تعطي أي عمق درامي لأحداثه.

مسرحية « تحت جسر الثورة »

لايمكننا وضع العرض في خانة العروض الاحترافية، إنها تجربة يتيحها المعهد العالي للفنون المسرحية ضمن ريبرتوار مستمر، لبعض الموهوبين، يترك لهم المجال واسعاً ليدخلوا بوابة الفن بعد عثورهم على مصادر تمويل.

من تلك العروض غير الاحترافية عشنا أيضاً مع عرض (تحت جسر الثورة) الذي قدمته فرقة خبز للهواة، أعده وأخرجه راني أبو عيسى، مثله (ميلاد محمد، كنان نحاس، هيثم مسوح، سليم صباغ، كارول مقدسي، إلياس بغدان، غفران ديروان، هبة كريمة، جورج كوركجي، فادي محمد، لؤي سلطان، مادلين أبو زيد، تالا عوض، ميرنا عبود، سوزانا حيدر).

بدأ العرض في البداية وكأنه مجرد مشاهد متتالية لبشر ينتشرون تحت جسر الثورة، المكان الأكثر شعبية في دمشق، حيث الحركة لا تهدأ، بشر انتموا يوماً إلى أفراد الطبقة الوسطى، ولكن حالياً بإمكانك أن ترى بقايا أفرادها وهم يتنافسون لركوب سيارات النقل العام.

شخصيات مزقتها الأزمة شر تمزيق ورمت بها على قارعة الطريق. لا نعرف لها ماضياً، وجدت نفسها تحت الجسر الثورة، هذا المكان الفريد، ذو البعد التاريخي والامتداد الآني، يتوسط البلد، ويضم خليطاً عجيباً من البشر يمرون

مسرحية « دائرة الطباشير »

يومياً دون أن ينتبهوا لفرادة المكان.

اختيار المكان الذكي مع الاسم اللافت ربما هو أكثر ما جعل الجمهور يفترش أرض الصالة على مدى أيام متتالية لحضور العرض، التقط العرض هذا الملمح واشتغل عليه مع أبطال شخصيات من القاع فقدت فرصها في الحياة، في مقابلها نحن مع بشر يصرون على المتاجرة بآلامهم دون أدنى شفقة.

العرض الذي أعده وأخرجه راني أبو عيسى، يبدو أن قلة التجربة، جعلت من مختلف مفاصل العرض غير متراصة، لم تتمكن رغم التقاطها لحالات إنسانية مفعمة بالحياة من تجسيد هذه الحالات على الخشبة، وكل ما فعله العرض بقي في إطار التهريج دون أن يتمكن من الاقتراب من كارثتنا.

ولم يع فريق العمل المسافة بين الواقع والفن؛ ولم يفرق بين الشارع والخشبة؛ بين النقدي الساخر وبين الشتائم. قطع عديدة ألقيت على الخشبة بلا توظيف، حاولت أن تنقل الواقع بفوضى بلا أي دراية فنية، أو توظيف يمكنه أن يخدم العرض.

إذا كان عرضاً (الفردوس) و(زجاج) تمكنوا من إعادة الروح لنصوص غربية ما تعيشه البلاد من عنف دموي لا مثيل له، فإن عروضاً أخرى حملت مقارباتها المسرحية أبعاداً أخرى، في محاولة منها لكشف مدى الانحدار الأخلاقي وفقدان القيم لصالح الذاتي-المصلحي، وضياع كل ما من شأنه أن يرفع الظلم أو يحمي الإنسان البسيط-العادي، الضحية المثلى للحروب.

مسرحية « هوب هوب »

هكذا يأتينا عرض (دائرة الطباشير)، إعداد وإخراج الفنان السوري المعروف أيمن زيدان، عن نص مقتبس للكاتب الألماني برتولد بريخت.

العرض أحد نصوص بريشت من أربعينات القرن الماضي، وهو من الأعمال الشهيرة التي قدمت على معظم مسارح العالم، حاول الفنان زيدان إخراجه بصيغة تخص النحن.

تروي المسرحية حكاية قديمة عن ملكة تتخلى عن طفلها الرضيع وتهرب خوفاً على حياتها، ويظل الصغير في رعاية الخادمة حتى تمر الأعوام وتعود الملكة للحكم مطالبةً باسترداد ابنها، ويحتكمان إلى القاضي الذي يحل الخلاف برسم دائرة من الطباشير.

أعادنا زيدان في عرضه إلى المسرح الملحمي معززاً حضور الفرجة المسرحية، ولكن على مبدأ التغريب البريختي، الذي يهتم بالمتلقي بشكل خاص، محاولاً أن يكسر اندماجه، منذ البداية يشارك الجمهور في العرض، يقترب الممثلون من الناس مستخدمين ممرات الصالة، ومقدمة الخشبة مدخلاً الجمهور في لعبته المسرحية وهو الذي يقول لهم عبر بروشور العرض(كانت رحلتنا مع دائرة الطباشير مجهدة حيث حرصنا بكل تفاصيلها أن نكون أوفياء في عرض مصائر شخصياتنا وفي البحث عن إجابات جدية لأسئلة تؤرقنا).

في إعداده لمسرحية دائرة الطباشير، يحاول زيدان إيجاد تقاطعات بين النص، والعرض، وإسقاطها على هموم تشبه ما يحياه الإنسان السوري راهناً. لنتابع ما يعانيه بشر عاديون من نهب وسرقة من قبل تلك التي ترفل بثوب النعم والرفاهية على حسابه، إنه صراع الطبقات الاجتماعية في ظل الحروب الكارثية، وما تخلفه من تراجع للقيم، مع سيطرة الانحلال الأخلاقي، وبشاعة مرعبة تمتلئ بها الوجوه في ظل النزاع على المكاسب والمناصب.

دمج العرض بين بين المفارقة الساخرة والمأساة بلا تفجع أو

استجداء درامي، بالحفاظ على أسلوب المسرح الملحمي الناقد وعلى طريقة التغريب التي أوجدها بريخت في مسرحه منذ ثلاثينات القرن الماضي، منتقداً النازية ومنتصراً لمسرح الشعب وفئاته المقهورة ولا سيما في أعماله «الأم شجاعة» و«الاستثناء والقاعدة» و«رجل برجل».

الحرب كانت تحاصرنا طيلة الوقت، لكن عبر مادة فلمية وضعت كخلفية في عمق المسرح، دون محاولة إغراقنا في المأساة، ما إن يقترب النص من لحظات تراجيدية، حتى يتحرك أداء الممثل باتجاه مختلف مانعاً إيانا من الاندماج في عمق اللحظة وتأثيراتها ترافقه تلك الأغنيات المرحة.

لعل الأهم في لعبة أيمن زيدان المسرحية تلك الأقنعة التي وضعها خلف كل ممثل. طيلة العرض، لانفارقه. وهل أكثر عمقاً ودلالة من تلك الوجوه المواربة ما بين الذات الحقيقية-المخفية، وتلك التي نظهرها قسراً، ومن منا لايضع تلك الأقنعة خاصة في أوان الحروب وتبدلاتها المرعبة؟!

على نفس النسق، يأتينا عرض (هوب هوب)، ليرمي في وجوهنا بنمط آخر من الانهدام القيمي، والأخلاقي، حين يتعرض المرء لإغراءات فلا يقاومها ويتخلى أثرها على مبادئه، حتى وإن لم يكن مجبراً.

(هوب هوب) قدمه المخرج عجاج سليم عن نص (الجزيرة القرمزية) للكاتب الروسي ميخائيل بولغاكوف، اقتباس جوان جان.

«هوب هوب» عبارة شعبية في اللهجة السورية الدارجة كانت تعنى الطلب من سائق الحافلة التوقف السريع، وهي تشير بشكل عام إلى الرغبة بإنهاء فعل أو حدث أو حوار أو مشكلة أو أزمنة، وكلمة hope هوب بالإنكليزية تعني الأمل، ومسرحية «هوب هوب» هي دعوة، صوت، رغبة، أمل، مساهمة، ألم، صرخة، من الفنان بشكل عام.

يبدأ العرض من مشهد نهاية عرض لمسرحيتهم الناجحة، التي تلفت نظر أحد المتعهدين، فيعرض عليهم تقديمها في أمريكا، البعض يعارض الفكرة ولكنهم يوافقون بعد إغراءات الشهرة والمال، ولكن حين يشاهد المتعهد للبروفات يطلب إجراء بعض التعديلات كي تناسب مكان العرض طالباً منهم الابتعاد عن كل العبارات التي تُدين الاستعمار والغزاة والطامعين، أي تبديل كل معنى ورسالة المسرحية.

هنا يبدأ مضمون العرض بالتكشف مع مقارباته الواقعية، حيث يتبدل الكل لمصلحتهم الذاتية، دون اعتبار لأي قيم، أو مبادئ، وكأننا أمام صورة واقعية لما يحدث في الواقع السوري، حيث أوان الحروب إما أن يكشف معادن النفوس، أو تتبدل كلياً، لتتلطى خلف مصالحها غير آبهة بأنين أو صراخ البشر.

إحالات واقعية مست المشهد الواقعي السوري عن قرب قدمها العرض كحديثه عن الحواجز، ومشهد غرق المسافرين الحالمين بحياة أفضل في صراعهم مع البحر أو التطلع إلى حياة أخرى بعيداً عن كل هذا الخراب.

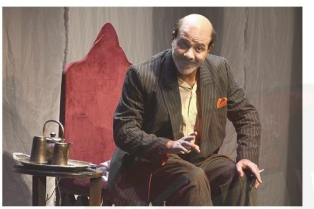
إخراجياً لعب العرض على تقنية المسرح داخل المسرح ولجأ إلى المبالغات الكاريكاتيرية لإبراز حدة المعنى ومحاولة تحطيم الإيهام المسرحي ومزج بين الكوميديا والتراجيديا، فكنا مع مسرح يعرض لنا ما يدور في الكواليس من صراعات بين الكاتب، والمخرج، والممثلين، وما بين العرض الحقيقي وهو اقتحام الجزيرة القرمزية العصية على دخول الغرباء بكل ما يحمله من عوالم افتراضية، من حيث الديكور والأزياء والإضاءة وحتى اللغة، مظهراً في نهاية العرض وقوف جميع السكان للدفاع عن الجزيرة، وتمكّن المخرج من إقحام الجمهور في اللعبة المسرحية، حيث مرر بعض الشخصيات عبر ممرات صالة مسرح الحمراء وسط العاصمة دمشق، المكان الذي احتضن العرض، أو من خلال كسر الإيهام

الذي أصر عليه العرض حتى نهايته، حيث كنا مع مستويين في العمل أي عرض داخل عرض، المستوى الأول: تؤديه المجموعة كفريق تمثيلي يقوم بالتعديلات المطلوبة، لنرى صراعهم الحياتي مع صراعهم المسرحي. الثاني: شخصياتهم على الجزيرة المهجورة. وما فيها من مبالغات أدائية باعتبارهم يجسدون أدوار شخصيات بدائية، اتجهت بالعرض نحو حالات حادة من الصراخ، ربما استوعبها هذا المستوى، على العكس من المستوى الأول، حيث أفقدت العرض مصداقية الأداء. تمسك العرض بالكوميديا طيلة الوقت، حتى في تلك التي لا يحتاجها وبدت تلك الارتجالية مجرد قفشات، الهدف منها جر الناس إلى الضحك، بعيداً عن كوميديا الموقف، وعن أي مبرر درامي يمكنه أن يخدم الصراع أو المعنى في العرض. حتى أنه في لحظات كثيرة بدا أن الممثل خارج عن نطاق السيطرة، خاصة في تلك المشاهد التي كثر فيها الصراخ.

يضاف إلى ذلك استخدام اللهجات المحلية في سورية كالحلبية والساحلية كوسيلة للإضحاك، ما يحول اللهجة عكازاً يتكئ عليها العرض في كوميدياه، حاله حال المسارح التجارية التي تلعب على وتر اللغة لإضحاك الجمهور.

اشتغل العرض على أداء الممثلين بدا ذلك واضحاً في الأداء التعبيري، والحركي، والإيمائي، والخطّ الكوميدي، اغتنى العرض بمؤثرات الصوت والموسيقى التي أعدها سيمون مريش، حيث لاحظناها أثناء غرق بعض المهاجرين في البحر وهم اللاهثون خلف حياة أخرى.

الإضاءة التي صممها بسام حميدي كانت الأقوى في تأثيرها على الجمهور بعكس ألوان مختلفة على خلفية المسرح المعدنية والموحية بالتعددية التي نعيشها، وفي المشاهد الأخيرة انفردت الإضاءة حول المخرج الذي



مسرحية « إعادة تدوير »

ابتعد عنه الممثلون وبقي وحيداً، ليفاجئنا بأن المتعهد يتلون كالعادة ويبدل مسار عرضه من أمريكا إلى روسيا.

في مقابل تلك العروض التي اختارت الاتكاء على نصوص غربية، نهلت واقتبست منها، وجعلت همها الإسقاطات التي يمكن استلهامها، هناك عروض سورية أخرى صيغت وكتبت محلياً، أيضاً من وحي اللحظة السورية الراهنة. بعضها اعتمد المونودراما كنوع لا يتوخى الكثير من العناصر التمثيلية والفنية، التي من الصعب توفرها في الظروف الصعبة التي تعيشها البلاد.

عرض (إعادة تدوير)، على خشبة مسرح القباني الصغير في دمشق، اتكأنا في دخولنا إليه، على نفس الباب الذي أصر ممثل العرض الرئيسي أسامة جنيد أو شخصية سعدي أبو السعود المسرحية على إدخالنا منه إلى عوالمه الخاصة، لإشراكنا في حكايته، التي كتبها ومثلها، بينما قام بإخراجها سامي نوفل.

يمسك بإطار الباب الذي يتمسك به طيلة العرض، مرحباً بنا تارة، مرتعباً تارة أخرى، يصر على أن نسرع قبل أن يأتوا.

لنكتشف فيما بعد أن جملته تلك ماهي إلا دلالة على تخبطه

العقلي وهذيانه، وضياعه بعد كل ماعاناه، حاله، حال البطل الرئيسي للحروب، المواطن البسيط الذي يمكن لأي ريح أن تهدم روحه وحياته، فكيف بالحروب الكبرى.

إطار الباب المفتوح هو ذاته الذي دخلنا منه مع سعدي إلى عوالمه، ويبدأ بسرد سيرته الذاتية، في لحظات كثيرة بدا خلال سرده لسيرته وكأنه يتعامل مع الجمهور ككتلة واحدة، إنه صديقه الوحيد يبث له، شجون حياته ومآسيها ماضياً وحاضراً ومستقبلاً. لنتعرف على لحظات اعتقاله في غوانتانامو، ومن ثم إطلاق سراحه بالرداء البرتقالي.

سعدي مدرس التاريخ، رغم محبته للتاريخ إلا أن راتبه المنتهي في بداية الشهر، جعله يبحث عن مصدر آخر للدخل، فلجأ إلى (أبو النّور) متعهد القمامة، محاولاً الاقتناع أن مخلفات البشر أهم من مُخلّفات التاريخ، ليربط بين التاريخ والمزبلة.

عندما يسرد تاريخه الشخصي يدخلنا معه عبر كأس عثر عليها أثناء عمله في الزبالة، فالإبريق من زمن المماليك، والكؤوس لجنكيز خان، والشاي من أيام السلطان عبد الحميد، ليستعيد الظلم الذي وقع على منطقتنا، وربطها بأشكال استعمارية مختلفة بين فترة وأخرى وصولاً إلى الحاضر. حين تسقط طائرة بالقُرْب منه ويأخذ الصندوق الأسود وحقيبة جلدية سوداء مملوءة بالأقراص الرقمية، على إثرها يصبح أسيراً في غوانتانامو، يعاني عذابات لا نهائية ومن ثم يعتذرون منه لأن ماحدث معه مجرد تشابه أسماء.

خروجه يكون بمثابة صدمة جديدة له إذ إنه يفاجأ بما يسمى داعش ويقع بين أيديهم مرة أخرى، لننتقل معه إلى واقع قتامته لا تحتمل، ولكنه يصر على التعامل معه مسرحياً عبر مفارقات ساخرة.

العمل الذي كتب كمونودراما قدم على شكل مونولوجيست اختلف عن الشكل المعروف، من حيث إنه الفنان الذي يقدم فقرة غنائية يحاول فيها عبر الاكسسوارات والديكورات التواصل أكثر مع الجمهور وإغراقهم في الحدوتة واللعبة المسرحية.

في (إعادة تدوير) تم تجريب هذا اللون المسرحي لكسر الحاجز بين الجمهور والمونودراما التي يقدمها ممثل واحد على خشبة المسرح حيث يعاني هذا اللون من قلة الجمهور، فحاول جنيد طيلة وقت العرض إقامة علاقة بين المنولوجيست والجمهور بأجواء حميمية بأسلوب سلسل بعيداً عن التعقيد في الطرح.

المشكلة أن الجمهور المسرحي لم يعتد التفاعل مع العرض ويحتاج لجهد إضافي من قبل الممثل المنولوجيست لإدخاله في خضم اللعبة المسرحية وحدوتة العرض لأن مقدار التفاعل بين ممثل المونودراما بقالب المنولوجيست مع الجمهور مرهون باستجابة الجمهور.

تمكن جنيد من الانتقال بين شخصيات عدة في العرض، ملوناً شخصيته ما بين الأداء الصوتي والجسدي، معتمداً على الإيماء، والتقليد، والحركة، والسرد، والتعبير، فكانت حركة الممثل مفتوحة على طول الخشبة، وبين مقاعد الصالة، ممسكاً اللحظة المسرحية الآنية مبتعداً عن الملل، ما بين القص، والتقمص والغناء، والتنويعات الحركية على الخشبة، التي استغلت الخشبة أغلب الوقت ببعدها الأمامي فقط، تاركاً عمق الخشبة حتى نهاية العرض، حين يلملم البطل أغراضه، ويركب ما يشبه البانيو، وينفلت باتجاه أفق ضبابي مجهول.

التنويعات لم يكتف العرض بأبرازها درامياً بل استخدم شاشة وضعها مخرج العمل خلف الممثل هي الأخرى بدت لاعباً أساسياً في العمل، كانت تمضي بنا إلى انتقالات مكانية لتقدم لنا رؤية البطل للمكان، الذي ينهار في نهاية العمل دفعة واحدة، كما كل شيء جميل تصر

مسرحية « قهوة مرة »

الحرب على إنهائه.

لم يبتعد عرض مونودراما (قهوة مرة) القادم من حلب عن أجواء إعادة تدوير مختاراً تقديم المعاناة والانهدام الروحي لشخصيته الوحيدة بائع القهوة المرة، أبو سمعو الحلبي (حازم حداد) مخرج، ومؤلف، وممثل العرض، يعيش في منزل مهدم، خسر أسرته، دمر منزله، روحه لازالت تنزف، ومع ذلك يصر على أن يستمر بحياة قد يخسرها في أي لحظة.

يرتدي اللباس الشعبي، ممسكاً بقهوته المرة، وكأنها وسيلة أمانه الوحيدة، محاولاً عبرها تجرع مرار لا ينسى، أو ربما يستعيد طعم تلك اللحظات التي عاشها مع عائلته قبل أن تغادره إلى الأبد.

روح الحرب يمتلئ بها العرض، من خلال حكاية هذه العائلة التي تشبه حكاية كل أسرة سورية، لازالت ترزح تحت وطاة الحرب، مع أنه يقدم لحظات مأساوية إلا أنه يحاول أن ينزاح عنها، وكأنه يبرم مع الجمهور صفقة، أتيتم إلى الخشبة لتستمعوا، ولكن لاتنسوا. هكذا تتعالى على المسرح أصوات القذائف، ونتعرف على حكايا الموت وصرخات الاستغاثة بلا مجيب. خلال ذلك كله يصر على الروح الكوميدية، التي بدت في بعض اللحظات المأساوية مفتعلة لا تناسب الموقف كتلك اللحظة التي تعقب وفاة زوجته برصاص قناص، ومع ذلك يتابع نكاته منسحباً إلى الكوميديا، دون أي مبرر.

الديكور الذي صممه ممدوح عباس، اللافت فيه، حبل

الغسيل الذي يمتلئ بملابس استحضر العرض شخصيات عديدة من خلالها، وحولها تارة إلى حاضرين لحفل زفاف، ومشاركين بالدبكة، وتارة أخرى إلى معزين.

اختلف عرض مونودراما ندية عن العرضين السابقين، بكونه يقدم لنا الأزمة من وجهة نظر أنثوية، المرأة كيف انعكست الحرب عليها، كيف خرقت كل آمالها واستباحتها بهمجية لاسابق لها، دون أدنى حماية أوحرص.

قدم العرض الذي مثلته الفنانة الشابة روبين مصطفى، وأخرجه علي صطوف، وخلال خمسين دقيقة، مأساة «نديمة» التي تسكن قبو إحدى البنايات وتغسل أحد ملابس سكان البناية، الملابس استخدمت بذكاء لنراها منفلتة في فضاء العرض المسرحي تارة، وتارة أخرى تساعد الممثلة في تغيير نبض أدائها، والانطلاق نحو أفق تمثيلي يظهر وكأنها لاتناجي نفسها بقدر ما تتمثل تلك الشخصيات أمامها لتغرق معها، في أحاديث طويلة ترصد تبدلات الواقع والوعي نحو الأسوأ.

عشرات الأزياء أغنت المسرح، وكرست الزي في بنية العرض، أتانا عبرها قصص متشابكة ومتداخلة كتداخل حبال الغسيل الذي ملأ فضاء الخشبة، لم يكن غسيل شرطي وحسب، بل كان جوهر اللعبة المسرحية التي وظفها مخرج العرض لخدمة مقولة العرض التي ذهبت نحو تسليط الضوء على آلام المرأة المهجرة وفقدانها لأسرتها ولأي شكل من أشكال الحماية.

الشخصية التي أدتها روبين عيسى، عملت فيها على مستويات عديدة من التلقي سواء من خلال الأداء كممثلة أو حتى على صعيد الجسد والتعامل مع عناصر المسرحة من إضاءة واكسسوار وموسيقى ورقص وانتقلت عبرها بين حوالي العشرين شخصية على الخشبة، مستعيرة طبقات صوت مختلفة من طفل إلى طفلة إلى نساء ورجال وعجائز مروا في ذاكرة غسيلها، وكأنها تقول: ليس وجعي فحسب إنه وجعنا جميعاً.

علي صطوف في عرضه يؤكد لنا (أرادت نديمة من خلال العرض القول، وبالرغم من كلّ الهموم والمشاكل، بأن لديها مؤونة من الحبّ تكفي العمر، وكذلك هي سورية لديها مؤونة من الحبّ، والألم، والفرح تكفي لأعمارٍ وأعمار، فسورية تحمل 12 ألف عام من التاريخ لن تقفَ أمام أكثر من خمس سنوات من الأزمة، فجرعة الحزن في العرض ليست لاجتراره أبداً، وليست للاستجداء، بل للإشارة إليه فقط).

في موازاة عروض المونودراما وتلك التي اتكأت على نصوص غربية، كان لدينا نمط ثالث اشتغل عليه تأليفاً وإخراجاً وتمثيلاً بأيدٍ محلية بعيداً عن كل استعانة بنبض غربي.

هذا التغريب الذي يصر على التقاط نصوص غربية وإسقاطها على مشكلاتنا، ولكن ألم تبرز النصوص المحلية عجزاً فكرياً، ربما يبرر كل هذا الاقتباس المسرحي الذي نحياه منذ الأزل، عروض كانت الأضعف، وكأن النص المحلي، لايزال يحتاج إلى الكثير من العراك قبل إنتاجه للعلن، ليبدو في مواضع كثيرة هو الأضعف في أي ريبرتوار محلي يصر على تقديم عرض بأيد محلة خالصة.

في عرض (حدث في يوم المسرح العالمي) اختار المخرج المهند حيد نصاً للكاتب السوري وليد إخلاصي كتب في مطلع الثمانينات من القرن الفائت، ويعالج فيه إخلاصي موضوعة المسرح وأهميته عبر نص يرتكز على ممثل وحيد (مونودراما) لشخصية تتواجد على الخشبة في يوم المسرح العالمي لتروي هموم وآلام المسرح.

تم تحويل نص إخلاصي المرتكز على المونودراما إلى عرض يحتوي على شخصيتين (عمر عنتر وآلاء مصري زادة) بسيطتي التفكير والتكوين، وعميقتي المعنى

مسرحية « حدث في يوم المسرح العالمي »

والواقع، ليتم من خلالهما طرح جدلية المسرح والواقع التي تهدف إلى إثارة الأسئلة في ذهن المُشاهد. كما يؤكد صناع العمل.

مخرج العمل حيدر، أضاف شخصية زينة الفتاة المقيمة في المسرح، كانت الحامل الرئيسي لفكرة العمل، فهي التي تتحدث بلسان الأزمة السورية، التي مرت سريعة –خاطفة على العرض، الشخصية الأخرى عوض مدير المنصة يتصادم بداية مع زينة إلى أن تلامس وجدانه، حين تتقاطع سيرتهما الحياتية، فيتحول سريعاً ليتعاطف معها.

عوض كان همه الوحيد تجهيز المسرح للاحتفال بيوم المسرح العالمي، وهنا تتحول التفاصيل الإنسانية لشخصيتي التي اعتقدنا أنها تتعمق مع تتالي المشاهد، لتفاجأ بتهميشها، والانتقال إلى خطب عن أهمية المسرح يقدمها عوض للفتاة المهجرة، والمشكلة التي وقع فيها هنا العرض اختياره لفتاة لا تناسب كل هذا التمجيد المسرحي. فهي شبه أمية لا تفقه شيئاً في المسرح، والأهم أنها تعاني من أزمة اقتلعتها من جذورها، تتقاذفها الأماكن المهجورة وقد يرمى بها في أي لحظة في الشارع، فهل هي مهيأة لتدخل اللعبة مسرحية أياً كان نوعها؟

بدا بطلا العمل خلال العرض كله مجردين من أي سند أو تأثير لم تتمكن النغمات الموسيقية القليلة من مساعدتهم. في لحظات عديدة شعرنا أن كل ما في العرض ينشر برودة وجموداً تشبه جمود قطع الديكور تلك التي بقيت مرمية إلا من استخدامات ثانوية.

وإن كان عرض (حدث في يوم المسرح العالمي) بقي محدود التأثير، رغم تغريده خارج سرب الأزمة السورية، على العكس من عرض حساسية عالية، ومع أن مدته لم تتجاوز النصف ساعة إلا أنها كانت كفيلة بنقلنا إلى حالة جديدة من التعاطي مع الأزمة السورية من منطلق يمتع، رغم أنه يلامس كل ما يحدث ولكن برؤية شبابية جديدة، تقرر أننا لا نحتاج إلى عرض المزيد من الألم الواقعي فيبتعد عن أصوات القذائف والمدافع على الخشبة، يكفي أننا نحياها فما جدوى نقلها. هكذا يبتعد العرض بنا عن كل تلك الإحالات المسرحية التي جعلت من عروض أخرى مجرد ترديد فني لنشرات الأخبار.

هو عرض راقص أتانا عبر مجموعة من الراقصين (ريم شحادة، ماهر يوسف، مروة عثمان، محمد كمحة، مروة العيد، ملاك العيد). كتب كمال بدر مادة النص الأساسية كلها من مخزون حربنا الطويلة، وكله مزج بين الواقع والفن بحساسية لامست قلوبنا.

أخرج العرض جمال تركماني معتمداً على فضاءات ثلاث؛ السينمائي من خلال الاعتماد على تقنية 2D أو البعد الثاني على الخشبة، والفضاء المسرحي، وأخيراً فضاء التلوين عبر الإضاءة.

حركات أجسادهم البارعة، أغنت العرض عن الكلمة، هكذا كنا نعوم معهم في صراعهم المرعب بين الحياة والموت، أرواحنا تعلق مع أرواحهم، عاجزة عن التحرر، كل محاولات الإفلات تفشل، يربكها حالة التذكر. كانت يوماً تحيا حالة مختلفة، حياة طبيعية يحاول العرض إظهارها بأضيق الحدود من خلال الثنائي المحب، والذي يتلقفه أخطبوط الحرب، لتبدو لحظات السعادة صعبة المنال، وليحاصرهما الموت بسهولة تسلل دخانه الحاضر أبداً طيلة العرض، وكأنه رياح الموت المتخفية بدخان لا لون ولا رائحة له، ولكنها تلسع الجميع بلا استثناء.

المادة الفيلمة التي أصر العرض على تقديمها من البداية حتى النهاية مندمجة مع عناصر العرض الأخرى الراقصة، والموسيقية. ومع أنها ترمي في وجوهنا الكم الكبير للدمار، الذي نحاط به واقعياً، وكأننا اعتدناه، إلا أننا في العرض ومن خلال التوليفة تتجه نحوك بإيجابية، نكتشف كم حقنت أرواحنا بمواد مخلخلة للشعور تجعلك تدمن على كل هذا الخراب والتشويه وكأنه الأصل.

بعض العروض اختارت أن تتفرد بتقديم رؤاها، فابتعدت عن الغرق مباشرة في الأزمة، كما فعل عرض (زيب)، لم يقترب من الأزمة السورية، بل بحث عن الحل، وهو ما أصرت عليه مخرجة العمل نسرين فندي أنه الحب، هو حل لكل ما يحدث، لأننا في النهاية مثل الزبيب نبقى جميلين مهما فعلت بنا الأيام.

في هذا العمل تخوض الفنانة نسرين فندي أولى تجاربها الإخراجية، عن نص لعدنان العودة، يحكي العمل حكاية حب عبر ثلاثة أجيال (الجد-الأب-الابن) ملمحها الرئيس شاب وشابة، حين يتوجه لخطبتها يشترط الأب عليه أن يسبقه في سباق الهجن، وليحقق الشاب ذلك يبدأ بالبحث عن الجمل الذي يستطيع أن يفعل ذلك، ومن خلال بحثه يكتشف قصصاً كثيرة فيأتي إلى المسرح ليسأل إن كان أحد يعرف هذه الحكاية ليساعده في إيجاد الجمل حتى يستطيع أن يتزوج بحبيبته. قصة الحب تقدم إلينا كما تقدم الدواوين والمقاهي، حيث ينتقل هذا الحب من جيل لجيل، عبر سلالة من ثنائيات العشّاق من خلال البحث عن جَمَل مفقود، وهذا الجمل هو استعارة للحامل الثقافي، كما النخلة والكرمة، ما يعني أنه يُقارب الحدث السوري من زاوية أبعد، هذه الزاوية التي تدعو للحب والحياة، فيما يلعب

مسرحية « زبيب »

الآخرون في كل الزوايا المقابلة دور الطّمس والإلغاء.
هو أول نص مسرحي كتبه عدنان العودة، وكان عنوانه ثنائيات، وتم تبديل عنوانه إلى (زبيب)، وهو يدخل ضمن ثلاثيّة مسرحية (زبيب- خيل تايهة- المرود والمكحلة) ومع أن النص يبدو للوهلة الأولى بسيطاً ومجرد حكاية حبّ، إلا أن البحث في تفاصيله يشير إلى أنه يحكي عن كل ما يحدث معنا، ويلخص ذلك ما يقوله أحد الممثلين: (إذا ضاعت مني خيمة ضاعت البلاد).
العرض يقدم عودة الشخصية الرئيسية راوياً للأحداث؛ فالشاب الحفيد الذي كان نتيجة علاقة حب؛ تلده أمه (بدرة ـ روجينا رحمون) خارج مضارب القبيلة؛ منتصرةً لحبيبها (ميزر ـ مجد مشرف) في وجه أبناء العمومة، لنتعرف فيما بعد على جدّي الحبيبين «فهد الشاعر ـ محسن عباس» و (فضة – رنا جمول) بعد سنوات على آخر مرة التقيا فيها؛ هما العاشقان اللذان كانا قد واجها قدراً مماثلاً باعد بينهما ؛ ليجدا نفسيهما من جديد وجهاً لوجه ليقررا مصير حفيديهما الخارجين عن أعراف القبيلة.
حاولت المخرجة فندي أن تصيغ عرضاً شبه غنائي حيث اعتمدت على فرقة موسيقية أدت مقطوعات مرافقة للحوار التي وضعتها في عمق الخشبة لترافق أبطال العمل، في أشعارهم، أو غنائهم، أو دبكاتهم. الأمر الذي قدم لنا توليفة مسرحية تحاول أن تصهر كل عناصرها بما يشبه أجواء الحكايا الدافئة لكن بإيقاع سريع بعيداً عن الرتابة والملل.
حكايا الحب الثلاث ناقصة. دائماً شيء ما يمنع اكتمالها. لا تزول متعتها مهما تقدم الزمن، تحيي أرواح أبطالها، هكذا نجد الجد يتوقف عن انتظار الموت والاعتماد على حفيده وكأنه عاد شاباً بمجرد معرفته بوجود حبيبته على قيد الحياة.
إيقاع العرض السريع، وتتالي الحكايا وتتداخلها. كلها أتتنا لتتوافق مع عرض مسرحي ارتأى أن يضعنا وجهاً لوجه مع

كل أبطاله دفعة واحدة، بينما يتقدم الثنائي بطل الحكاية، نحن مع طقس يعيشه الثنائي الآخر في الظل، انتقالات كانت تتم بمنتهى العفوية، حتى لا نكاد نلحظ نقلات إخراجية على الخشبة.

إنها بعض العروض من ريبرتوار مسرحي طويل تبنته جهات عديدة إضافة إلى الجهات الرسمية. أصر على الحضور رغم الخراب المحيط بنا، في لحظات كثيرة وأنت تحضر تلك العروض، تشعر بها فسحة للهروب من كل هذا الدمار، فسحة تعطيك أملاً وقوة، لتتمكن من معاندة قوانين حربنا الطويلة، تلك الراغبة في دفن الجميع بشكل من الأشكال، وإلغاء صوت الحياة لصالح تمجيد الموت القسري، والدمار والعنف.

والغريب أن بعض الأعمال المسرحية التي تقدم لحظتنا المؤلمة تطلب من الجمهور ألايغرق طويلاً فيها، وكأن الخيارات الأخرى متاحة وكأن هذه الأعمال تقدم لبشر لايسكنون سورية.

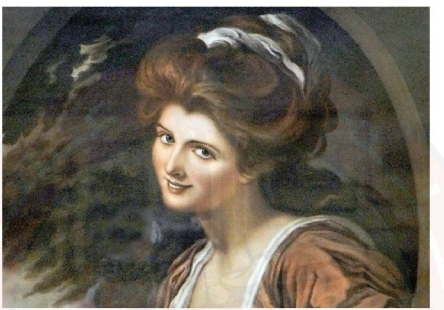
أغلب العروض احتضنتها مسارح العاصمة دمشق(القباني

مسرحية « سكتة قلبية »

–الحمراء–المعهد العالي للفنون المسرحية) وهي مسارح كانت تنهمر القذائف حولها يومياً، خاصة المكان الأثير للقذائف ساحة الأمويين، حيث يقبع شارع الحمراء، والغريب أن كثراً من عشاق المسرح، كانوا يزحفون ليحضروا تلك العروض وكأنهم في قرارة أنفسهم هازئون من كل ما يحدث يعتبرون أن الموت الحقيقي، يوم تموت روح الإنسان وتستسلم، حينها الهلاك الحقيقي. ! ■

ائتلاف شباب ثورة 14 فبراير
مركز الدراسات والبحوث

استغراق الأنوثة في الفن



[صبحة بغوره *]

شعورنا بحب شخص معين، يضطرنا إلى الرغبة في التمتع برؤيته دائماً، وهذه حاجة ملازمة للإنسان، وقد كانت في زمن من الأزمنة أكبر مشجع على ازدهار حال المصورين والرسامين المتخصصين فيها، ورجل الفن لا تقتصر مهمته على محاكاة الطبيعة لأنه يتعدى شكلها الظاهر إلى المعنى الذي تنطوي عليه، وسيبقى الأمر كذلك ما دام الحصول على الشبه في الصورة ليس هو الحد الفاصل بين الحي والجماد، أي بين الشخص وصورته، فقد تدلك الصورة على أشياء لا يسهل إدراكها عند رؤية الشخص بذاته، فحسن التعبير عن المعاني التي ينبغي من الفنان الوصول إليها وجمال الرسم والتلوين يكفلان للمشاهد متعة التحليل النفساني لشخصية صاحب الصورة.

* كاتبة من الجزائر.

احتلت المرأة بسحر جمالها وفتنة أنوثتها مكانة كبيرة في اهتمامات الفنانين والمصورين، نراها في مختلف أعمالهم التشكيلية التي خلدت نساء كثيرات فخلدت معها سيرة هؤلاء الفنانين، وبقيت أعمالهم إلى وقتنا الحاضر محل التقدير والإعجاب منذ مئات السنين.

ويحدثنا تاريخ الفن عن القدر الكبير الذي نالته المرأة في الأعمال التشكيلية لفناني الحضارات القديمة ونشدانهم المثل الأعلى للجمال الجسماني. كما يحدثنا تاريخ الفن عن ولع النساء بالصور، وأن أول متحف للصور الشخصية عرفه التاريخ كان في القرن السادس عشر، وقد أنشأته مارجريت دوأتريش Marguerite d'Autriche النمساوية وأعدت جناحاً خاصاً بقصرها لمجموعة فريدة من الصور، كان بعضها ملصقاً بجدار البهو لصقاً تاماً وكأنه قطعة من البناء. وكانت ديانا دوبواتيه Diana d' poitiers مغرمة بجمالها إلى حد كبير فخصصت في قصرها شاتودانيي Château d' net بهواً كبيراً جمع الكثير من الصور التي تمثلها في مختلف الأوضاع من صنع المصورين المعروفين في عصرها.

إن رسم وجه شخص معين لا يخرج عن كونه فرعاً من فروع فن التصوير وليس مجرد محاكاة أو تقليد للشبه الطبيعي، ولابد لذلك من تفهم خصال صاحب الوجه وما انطوت عليه سريرته، فكما يعنى المصور بتصوير فكرة ذات معنى أو ناحية خاصة في الطبيعة لإظهار مواطن الجمال والفتنة فيها، فإنه يعنى أيضاً حين يصور وجهاً بدراسة صاحب هذا الوجه وما انطوت عليه نفسه من طباع، فيخرج من المعاني التي تجيش بها الروح من وراء صورته الظاهرة ما يلذ لنا معرفته، ولعل هذا ما يمكن أن نلمسه من خلال ما سنعرضه من أمثلة فيما يلي بإيجاز.

بومبادور الحسناء

La belle pompadour

في صباح صحو مشرق التقى ركب في الغابة forèt de sènart يسير على رأسه الملك لويس الخامس عشر بين حاشيته من صفوة القوم للاشتراك معه في نزهة للصيد، وكانت مدام «الينورمان دي اتوال» (مركيزة بومبادور فيما بعد) بين المدعوين تحظى لأول مرة برؤية الملك الذي صرعته سهام من عينيها بنظرة كانت الكلمات الأولى في قصة تنبأ بها أحد العرافين لأمها وهي طفلة في التاسعة من عمرها.

كانت مركيزة بومبادور ذات شخصية جذابة فاتنة، أسرت بعذوبتها عقول المقربين إليها من صفوة القوم وعباقرة المصورين في عصرها، وظلت «بومبادور» طيلة حياتها لغزاً غامضاً، فأذهلت العقول بسعة حيلتها ومهارتها في اصطياد القلوب واكتساب مودة ومحبة كل من رآها أو سمع عن حسنها النادر ورشاقتها الساحرة، ويقول في وصفها الضابط لاروا leroy أحد ضباط الصيد في غابة فيرساي «كانت بومبادور ذات جمال نادر وجاذبية قوية تفيض على شخصيتها الفاتنة، وكان لها وجه بيضاوي مضيء مناسب لاعتدال قامتها، وهي ليست بالقصيرة، وشعرها يقرب من الأصفر الرمادي الفاتح وليس الذهبي، وعيناها ليس لهما لون ثابت، فيهما ضياء الأسود وعذوبة الأزرق وفتور الرمادي، تحليهما أهداب من لون شعرها، وأنف جميل وفم فاتن عذب الابتسامة، يفتر عن أسنان لؤلؤية، وملامح وجهها كثيرة التغير والتأثر».

وأولعت «بومبادور» بالفنون الجميلة، ومنها الرسم والتلوين، كما كانت تنظم الأغاني الشعبية، فقالت في مطلع إحداها: «لن نلتقي بعد اليوم في الغابة بعد أن قلموا أفنان الأشجار». وكان من آثار ولعها بالفنون أنها لم تقف عند حد في تشجيعها للفنانين، كما كان من أسعد أوقاتها أن تجلس

أمام المصورين ليسجلوا بريشتهم صورتها، وهم كثيرون، نذكر منهم «ناتييه» الذي كان له الحظ في رسمها في عامها العشرين على ميدالية محفوظة الآن بمتحف قصر فيرساي وهي أول صورة رسمت لها، وأيضاً الفنانون «بوشيه»، «فان لو»، «فرانسوا كوران»، «دروه»، «لاتور»، وكأنها أرادت أن تتحدى فنونهم بجمالها، وحسنها، وظرفها، ورقتها، فلم تحرم مصوراً في عصرها من جلسة يستمتع فيها برؤية جمالها الساحر الفاتن، بينما تظل هي تحت تصرفه - بمحض إرادتها - كنموذج عليها أن تجلس أمامه وقتما شاء، وأن تستريح وقتما شاء، ولم يكن هذا الرضا من جانبها إلا بغية الحصول على صورتها التي كانت شديدة الافتتان بها، والرغبة الكامنة في قرارة نفسها لمعرفة سر جمالها الذي كان يتغنى به الشعراء والأدباء بعد أن أسر قلوب كثير من نبلاء القوم وأشرافهم. وزاد بها الغرور بجمالها إلى حد الإسراف حين صورها «لاتور» المصور الفرنسي، الذي نحا بفنه ناحية الكشف عن الحقيقة، فأجاد تصوير الجمال المرتسم على ملامح وجه «بومبادور» النبيل الذي لم يكن ليهدأ تحت تأثير انفعالات نفسانية كثيراً ما كانت تعاودها، وصورها «بوشيه» كالغزال الشارد في جلسة رشيقة، وجذعها ممتد في ارتفاع إلى الأمام، فمثلها كمن تبيع زهورها الندية في وضع يكشف عن دلال أنوثتها، ونظم «فولتير» أنشودة غنائية صور فيها جمالها وولعها بالفن فقال: «إن قلمك المقدس يا بومبادور أحق من غيره ليرسم محاسن وجهك الفاتن. فمثل هذه اليد الجميلة لا تخطئ صياغة كل جميل مثلها». وقال المؤرخ «جول سوري» jules soury في مذكراته عنها: «وكانت تشتد بها العلة فتضعف ويهزل جسمها وتنطفئ نضارتها، وأصابها مرض الصدر الخبيث في إبان عزها وسلطانها، فلم يحتمل جسمها مقاومة وطأة المرض مع متعة العز وما تتطلبه الحفلات الساهرة من جهد في تكلف السرور والبهجة، فبدأ جمالها يذبل وجسمها يضمر يوماً بعد يوم، ولم يبقَ منها سوى ظل لذكرى ذاك الجمال، وكان لزاماً عليها أن تواصل انغماسها في الترف خشية أن تفقد مكانتها بجوار الملك فيستبدل بها إحدى منافساتها الكثيرات في قصره، فلجأت إلى المساحيق والأصباغ لتكسب بشرة وجهها وجسمها النحيل نضارة المرأة الخلابة، واستعملت في تزجيج حاجبيها وجفنيها رماداً أزرق سماوياً أو بنفسجي اللون ليكسب نظراتها سحرها وفتنتها وجاذبيتها التي لا تخطئ الرماية إلى صميم الأفئدة فتصيّر من الرجال الغلاظ أطفالاً سذجاً في عشقهم وولعهم بأنوثتها التي كانت تستحثها - كما قالت وصيفتها «دوهاوست» في مذكراتها عنها - باستعمال مركبات من مزيج الشوكولاته والعنبر ومختلف العقاقير المثيرة للشعور والمنشطة للعواطف، ولكن «بومبادور» قد فشلت في تجربتها القاسية بعد أن انطفأت جذوة أنوثتها تماماً، وأصابت بشرة وجهها دوائر حمراء اللون.

وقال «أرسين هوسي»: بدأ ذبول جمال بومبادور يظهر على شفتيها اللتين اعتادت القضم عليهما لإخفاء اضطرابها وقلق نفسيتها الثائرة والطموحة، وفي سن الثلاثين تلاشى آخر أثر لضوء تلك الابتسامة اللامعة التي امتازت بها شفتاها الرقيقتان، فبدأت تصبغهما بطلاء أحمر وردي عقب كل أكلة أو قبلة.

ويعتبر المثال «كوستو» guillaune coustou أوفر الفنانين حظاً برؤية جمال «بومبادور»، إذ كانت تفاجئه في مرسمه الذي شيدته له على نفقتها بين شجيرات البرتقال في بستانها الخاص في ضاحية «فيرساي» ليصنع لها تمثالاً، وسمحت له أن يأخذ عن جمال جسدها ما يساعده على صنع تماثيل كثيرة عارية تمثل إلهة الجمال «داناي» التي أوصته بصنعها لتحلي حدائق قلاعها وقصورها الواسعة، وكان من وراء هذه

الزيارات المتعددة أن عشقها المثّال عشقاً كاد أن يقتله. وفي ذات يوم بينما تتأهب بومبادور لمغادرة مرسم المثال ألْفته يقترب منها فشردت منه ومدت إليه يدها، ولكنه بدلاً من أن يقبل يدها طبع قبلة طويلة على عنقها العاجي ثم تراجع متأسفاً واعتذر كمن أخطأ عن غير قصد، فالتفتت إليه منزعجة وقالت: «هذا لا دخل له بيننا فارحل إذا كنت ستجد عذاباً في انتظار عودتي، إن ناري قد هدأت واصفر لونها فهي تضيء ولا تحرق... وداعاً كوستو».

وكان من نصيب الرسام «دروه» F.H.drouais أن يتم آخر صورة لها في شهر يونيو 1763 وهي توجد في متحف أورليانس وذلك قبل وفاتها بما يقرب من عام، وكانت تبلغ من العمر في ذاك الحين 42 سنة، وهكذا استطاعت أن تترك للتاريخ مجموعة من الصور تمثلها في مختلف سني حياتها القصيرة. ومن المصادفة الغريبة أن تموت «بومبادور» في نفس الشهر الذي ماتت فيه ثلاث محظيات للملك من قبلها وهن ديان دي بواتيه، جابرييل داستري، ومانتينو.

وفي 15 أبريل 1764 أطل الملك لويس الخامس عشر من نافذة قصره ليلقي نظرة الوداع على محظيته الجميلة وهي في طريقها إلى مقرها الأخير، وأشار إليها محدثاً من حوله وعلى شفتيه ابتسامة ساخرة لا تخلو من حزن وألم، وكان الثلج يتساقط بكثرة في ضاحية فيرساي: «كنت أخشى ألا تلقى المركيزة جواً جميلاً في رحلتها الأخيرة، وهذا ما أراه».

ليـــدي هاملتـون

Lady Hamilton

اشتهرت تصاوير المدرسة الإنجليزية في القرن الثامن عشر بإظهار طابع الأدب العالي الذي تميزت به الطبقة الأرستقراطية في أثوابها المزركشة اللامعة الكثيرة التموجات، ذات الأشكال الزخرفية البديعة التنسيق.

ليدي هاملتون

وتمتاز لوحات «رومني» التي ما زالت سجينة في قصور الأثرياء من هواة الفنون بإظهار الأناقة الرفيعة، والظرف الهادئ والجمال الأرستقراطي، الذي فطرت علية السيدة الإنجليزية النبيلة، والشمم الكبرياء والجمود التي امتاز بها «الجنتلمان» الإنجليزي. وعشق «رومني» المرأة كعشقه لفنه، وصورها بدافع العاطفة فأبدع تصويرها، ويخيل للناظر إلى لوحاته أن أشخاصها المرسومة عليها تكاد تتنفس بنسيم الحياة، ويكاد العقل لا يصدق أن مثل هذا الجمال الفتان قد فني وزال من الوجود من قريب ومن بعيد.

حدث في عام 1785 أن طرق باب مرسم «رومني» شاب أنيق المظهر بصحبته فتاة تدعى «إما ليون» emma lyon ليوصي المصور بصناعة صورة لها، ولكن الفنان «رومني» أبى إلا أن يخلد هذا الجمال في أكثر من صورة، وظل زهاء ست سنوات أفرد في خلالها فنه وقلبه لمعبودته الحسناء مسجلاً جمالها في أوضاع كثيرة ومختلفة، وكانت تصاويره البالغة 25 لوحة تستهوي شباب الطبقة الراقية افتتاناً بحسنها؛ لوفرة ما تظهره صورها من رقيق الشعور وفيض الإحساس وظرف ساحر تكاد تشم رائحته من بين طيات ثيابها.

بومبـادور

كانت «إما ليون» ابنة لإحدى طاهيات «كونتيسة شسترا»، واشتغلت في صباها خادمة عند الدكتور «بد» طبيب القرية، وفي الرابعة عشرة من عمرها بدت مزهوة بجمالها وفتنتها المبكرة وبدأت تتلاعب بمشاعر شباب القرية، ثم رحلت مع طبيب القرية إلى لندن وعملت في إحدى فنادقها وعرفت معنى الكد، والتعب، والجوع حتى كلت يداها، ثم شاء القدر أن يذيقها نعيم الحياة ويدفعها إلى ذروة المجد ويطوف بها العالم ليشبع هوى نفسها الطموحة ثم يعيدها إلى شقائها الأول، فدفع بها ـ القدر ـ إلى مراسم المصورين تعرض عليهم جمالها وقوامها الرشيق فرحبوا بها لتقف أمامهم نموذجاً لبدائع فنونهم جزاء أجر معين، وتلألأ حسنها على لوحاتهم وتطلعت عيون السادة والأشراف إلى صورها التي تمثلها كإلهة الجمال في عصرها، وسرعان ما تحقق حلم الصغيرة فظفر بها شاب منحها من قلبه مكاناً خالياً ومن جيبه مكاناً عامراً إلى أن ضاق قلبه وخلى جيبه، فقدمها إلى «سير وليام هاملتون» سفير إنجلترا في نابولي لا كصديقة، بل هدية منه إلى عمه العجوز الذي كان فخوراً بخبرته بشؤون النساء الجميلات، فعاش من أجلهن حياة طويلة مجرباً وخبيراً إلى أن رأى «إما» فتقدم إليها لتوه يعرض عليها قلبه وماله فطأطأت رأسها حياء واحمرت وجنتاها الورديتان وابتسمت ابتسامة الرضا، فازداد الشيخ هياماً بها، وتطلعت «إما» إلى جاهه وما وراءه من مجد وصيت فرضيت مشاركته ذهبه وحريره. وأرسلت «ليدي هاملتون» روحها تبحث عن رفيق يشبع هوى شبابها إلى أن التقت بأمير البحار «لورد نلسون» في حفل ملكي في نابولي. وتُحدثنا الرسامة «فيجيه لوبران» في مذكراتها عن أشهر الشخصيات التي صورتها في عصرها فتقول: «كثيراً ما كانت ليدي هاملتون تهزأ بالحياة وبمن فيها في كثير من السخرية والاستخفاف، كما كانت على كثير من الخبث والدهاء، وشاع في لندن أن لورد نلسون أغرم بالأرملة الحسناء، وأنها شغفت به منذ التقيا في نابولي، وفي ذات صباح في إحدى زياراتي لها وجدتها مغتبطة أشد الغبطة وهي تتمايل في مشيتها كأنها تتراقص من كثرة الفرح والسرور، واسترعى نظري وردة حمراء رشقت بعناية فائقة بين خصلتين من شعرها الجميل، فسألتها عما ترمز إليه هذه الوردة الجميلة، فأجابت مبتسمة وقد غمرتها نشوة السعادة أنها قد تسلمت رسالة من لورد نلسون». ولقد دأب المصور «رومني» على تصوير هذه الغادة في أثواب مسرحية فضفاضة، ومن بين هذه التصاوير صورتها في ثوب أبيض شفاف في حركة خفيفة وعلى قسمات وجهها ضياء السعادة ونور المجد الخالد الذي أحرزه «نلسون» في انتصاراته العسكرية الحاسمة. ويعتبر «رومني» المصور الإنجليزي الذي تأثر بالمرأة فامتزج فنه بحبه، وفي ذلك يقول عن نفسه: «اسألني من أحب أقل لك من أصورها».

ماري أنطوانيت

Marie Antoinette

قلّ أن يوجد في تاريخ الفن نموذج مثل «ماري» استطاعت أن تلهم الفنان وتستحث خياله وعبقريته بنضارة شبابها، وابتسامتها الفاتنة التي أسدلت على نفس معذبة، كما ندر أن توجد من تباري «ماري» في كثرة ما توافر لديها من صور تمثلها في مختلف الأشكال والأوضاع من ريشة أشهر الفنانين وأقدرهم في عصرها، أمثال فيجيه لوبران، وستمولر، كوشارسكي، جابريل دي سان أوين، جانينه، كوشين، مورو، سوفاج، وليكلرك، وصورها دومون في ثوب إغريقي جميل وهي مستندة إلى قاعدة عليها أصيص ممتلئ بالورد وزهور الزنبق، ومنقوش على سطحه صورة جانبية لزوجها الملك لويس السادس عشر.

عاشت «ماري» في «فيرساي» وشهدت فصولاً من مهزلة لويس الخامس عشر، وظلت ابتسامة الاستخفاف لا تفارق شفتيها إلى أن تولى العرش زوجها لويس السادس عشر، وكأن القدر القاسي أراد أن ينتقم لنفسه من تلك الابتسامة الساخرة حين عبست الحياة في وجه العرش ومن عليه ومن حوله من نساء وأطفال وأتباع فقذفت بالملك وزوجته وأطفالهما والحاشية إلى سجن «كونسييرجيري» المظلم، وأسدلت الستائر السوداء على نوافذ قصر «تريانو» Trianon وطوى الزمن آخر أيام نعيم السلطان وعز الملك، واحترق الذهب والحرير واصطبغ وجه الملكة «ماري أنطوانيت» برماده حين بدت في أثواب السجن السوداء الحزينة.

ولازم الفنان الملكة في محنتها الكبرى، وأشهَدَ فنه على قسوة الزمان وظلم الثائرين، فأظهرت لنا تصاوير «كوشارسكي» و«بريور» ما فعلته الليالي الظلماء في جوف السجن الرهيب بذلك القوام الرشيق وذلك الوجه المضيء وتلك الرأس المرفوع شمماً وكبرياء.

ماري انطوانيت

اشتد الكرب بماري فبدت في صورة شيطانية وقد اشتعل شعرها شيباً وغارت عيناها واكتويتا بدموع الحسرة والألم، ولكن تلك الابتسامة الساخرة ظلت تحلي شفتيها، تلك الابتسامة التي أوصتها بها أمها الملكة «ماريا تريزا» ملكة النمسا، فكثيراً ما كتبت إليها تقول: «كوني طيبة وابتسمي، فهذا كل ما يتبقى لك بعد الثورة والسلطان».

ومن المصادفات العجيبة أن يراها المصور «دافيد» وهي جالسة في عربة الموت تجرها البغال مجتازة بها شوارع باريس في طريقها إلى ساحة الإعدام وقد كبلت يداها من خلفها بالحديد في موكب بين حاشية بلاطها التعساء، فصورها على قصاصة من الورق في خطوط سريعة تقطر ألماً وحزناً على تلك المخلوقة التعسة، وكانت هذه الصورة آخر ما رسم لها.

ساسكيا ، في فن رمبرانت (Saskia)

ولد رمبرانت Rembrandt في ليدن سنة 1608 وقضى حياته في أمستردام ومات فيها سنة 1669 وكانت له زوجتان، إحداهما ساسكيا saskia اليهودية الشقراء،

والأخرى سمراء وتسمى هندريكا ستوفلز، وحديثنا عن أثر جمال «ساسكيا» في فن المصور رمبرانت الذي بدأ قبل زواجه منها بسنتين، صور خلالهما الكثير من الصور التي تسجل أسعد أوقاته وأهنأ أيامه، وتظهر «ساسكيا» في صور تلك الفترة في أجمل ما توصف به المرأة الشابة.

تزوج رمبرانت من ساسكيا في 23يونيوسنة 1634، وفي اليوم السابق لزواجه صورها وفي يدها زهرة حمراء في ثوب شرقي جميل، وعلى رأسها تاج من الزهر، وتسمى هذه اللوحة فلورا Flora . وفي سنة 1635 صور رمبرانت نفسه جالساً ومن أمامه زوجته ساسكيا وكأنه أراد أن يعلن سعادته في زواجه وأن يصور انتصار الحب بذلك الرباط الأبدي المقدس الذي ربط قلبيهما، فصور نفسه رافعاً ذراعه إلى الأعلى وبيده كأس وكأنه يدعو الناظر إليه أن يشاركه نخب سعادته.

ساسيكيا

وبعد أربع سنوات عاد رمبرانت فصورها عام 1638 على عدد كثير من الصور منها صورة (سوزان في الحمام) Susanna al bagno، ثم نراها في صورة أخرى تمثل (عرس سانسون) le Nozze di Sansone وقد خلع على زوجته الوفية تلك الإحساسات التي تجيش بصدر المرأة الغادرة الخائنة.

استطاع «رمبرانت» أن يدرك أسرار النفس وتمكن من السمو بفنه الذي يمتاز بعمق التفكير وحسن التعبير ودقة التصوير والميل إلى التخطيط الصريح الواضح وإظهار الظرف في انسجام حركة الجسم.

ماتت ساسكيا في عام 1642، أي بعد زواجه منها بتسع سنين، فحزن عليها وضاق بالحياة التي أشقته أربعة عشرة عاماً بعد موتها فعاد من جديد يبحث عن زوجة ثانية، كانت «هندريكا ستوفلز» تحرس المنزل الذي كان ينزل في بعضه المصور الهولندي الحزين وكانت أقرب الناس إلى تسليته وعزائه وإدخال السرور إلى قلبه فأحبها وأحبته، ونسجت ألسن السوء من حولهما ثوباً مهلهلاً من العار فأرغم على الزواج منها حفاظاً على شرف الفتاة التي كانت تقوم على خدمته في سنين محنته.

وعلى خلاف ما سبق، نرى الفنان الألماني «ألبرت دورر» Albert durer (21/5/1471 — 6/4/1528) الذي نشأ في عائلة مارست الفنون زمناً طويلاً وأصبح المصور الأول في ألمانيا، كانت صوره تتميز بالقوة والصلابة، ولا تخلو من

الشعور بالألم. ويروى أنه لم يسعد في زواجه، فعلى الرغم من جمال زوجته فإنه لم يحاول أن يصورها لكراهيته لها وكان يراها شيطاناً في صورة إنسان، وأن بشرتها الأدمية الناعمة ما هي إلا ستار يخفي من تحته روحها الشريرة. اعتمد «دورر» في فنه على أسلوب واقعي Realsime قوي في رسم التفاصيل الدقيقة، كما استطاع أن يصور الألم والعواطف المضطربة والنفس الحزينة في أوضاع مألوفة واضحة التعبير.

يتبين لنا أن الفن ليس مرآة الحقيقة فحسب، بل هو الحقيقة المرئية من خلال النفس الشفافة والشعور الرقيق والإحساس المرهف والعواطف الصادقة في شعورها بالألم والسرور، والفنان هو من يستطيع أن يصوغ الحقيقة في قالب من عواطفه وإحساساته البشرية. فنرى منطق الألم أو منطق السرور يغمر عمله بفيض من المعاني التي تتمتع بمعرفتها ورؤيتها مرتسمة في جلاء ووضوح على ملامح الوجوه أو في حركة الأعضاء، وكان للمرأة في الحالتين الحظ الأوفر في هذا المجال. ■

ليدي هاملتون

ماري انطوانيت

الحب في المآسي الشكسبيرية ... المفهوم والتجليات

[منصور نعمان *]

يعد المسرح من أكثر الإبداعات قرباً من الجماهير لما له من علاقة مباشرة في التأثير – سلباً أو إيجاباً – على مسارات الذائقة الجمالية التي تنطلق من بنى ثقافية أساسها العلاقة المباشرة بالمضامين الاجتماعية الثابتة والمتحولة. لذا سعت مجموعة من التجارب المسرحية إلى هدم جدار التقليدية، من خلال الدخول في جدل البحث عن الأصل والهوية المفقودة، والتي يمكن استعادتها ثانية بوساطة الفن المسرحي، والتجارب التي دعا إليها كل من يوسف إدريس، وتوفيق الحكيم، وعلي الراعي، وسعد الله ونّوس، والحكواتي، والاحتفالية وغيرها.

* مسرحي من العراق.

ما أروع قصص الحب، ونحن نقرأها، وما أكثر اشتياقنا لتلك القصص، التي تدغدغ مشاعرنا، وتجعلنا نتورد في الحياة. فالحب شعور مرهف ينمو تدريجياً ويتبلور عبر سلسلة من التطورات هي: «الموافقة، المؤانسة، المودة، الهوى، الشغف، التيم، الوله، العشق» (1).

إن المرحلة الأخيرة، هي أشد المراحل كافة، إذ تهيم كلا الروحين، هياماً لا انفكاك منه ولا انفصال فيه، ويجعل منهما واحداً، وقد صار يتملكهما معاً شعور فعال اسمه الحب، له خاصية تتصف «ببعدين رئيسيين هما: الامتداد بالزمان، أي دوام الحالة العاطفية واستمرارها عبر فترة معينة من الزمن، والاشتداد، وهو يدل على مدى عنف الحالة العاطفية وحدتها»(2). وإن لم يكن ثمة اشتداد موجوع، يصاب كليهما بالفتور العاطفي، وتتلاشى المشاعر، وتتفكك الرابطة التي كانت تربطهما بقوة.

لهذا فإن العاشق يسعى بصورة حثيثة، لدوام حالة العشق واستمرارها وإن اختلفت الظروف الموائمة لذلك، ومما لاريب فيه أن هاتين الخاصيتين تعمقان حالة العشق بين الطرفين التي تولد «نوعاً من اللذة مادية أو معنوية»(3).

من هنا كانت تجربة العشق «عنيفة غنية في كل شيء، ممتلئة بالأحاسيس والمشاعر، وبكل ما تريده النفس وتشتهيه، وعميقة في تغلغلها إلى خفايا النفس لتهزها، وتثيرها، وتوترها، كما لم يحدث لها في سابق عهدها».(4)

ويلاحظ أن قصص الحب الطافحة بالأحاسيس المتقلبة، والمشاعر المتوهجة الممتدة، والأفكار المستقطرة من اللوعة، والفراق، والتجاذب، والذكريات التي تغلف القلب والعقل معاً، فإن جلسا لا ينهضان وإن تكلما لا يتوقفان، وإن صد أحدهما عن الآخر، تتوقف الحياة أو تتيبس وصورتها عند الطرف الآخر. الحب شيء لا يفهم، بين الإخلاص والتملك، بين العطاء والأخذ، بين الاحتواء والاجتياح للآخر. الحب ثنائية غريبة بين طرفين يريان أنهما واحد، ومع ذلك فإنهما اثنان، قد يكونان مختلفين، متعاديين، متخاصمين، إلا أنهما متعاشقان متداخلان، ولا يفهم طرف إلا بفهم الطرف الآخر.

ويروى أحياناً، في قصص الحب الكثير عن حالة عفة العاشق وعذرية حبه، إلا أنها عفة مشكوك بها، وإن تم التصريح بها علناً، فما إن يقف الحبيب أمام حبيبه حتى تنهار الستر والحواجز، ويذوب الأول بالثاني، مثلما يتلاشى الثاني بالأول، ليكونا واحداً، لا يقبل القسمة إلا على نفسه.

إن اللحظات الدرامية في قصص العاشقين، تكون باباً واسعاً لفن الدراما، إذ استلهم العالم المتخيل، وأنضج مسالكها ومخارجها، فتشكلت معمارية الحب، في ضوء أحداث العاشقين، فكانت هناك نصوص درامية، بلورت سلوكاً غرائبياً.

فكيف تناولت النصوص الدرامية قصص الحب، وعلى وجه التحديد المآسي الكبيرة التي اجتازت عاديات الزمن؟ وكيف تمت صياغة مسالك العشق بين الحبيبين؟ وما هي الصيغ التي تم اتباعها؟ وهل كان الحب إفناء الذات في ذات الحبيب أم كان العاشق يتقصد تملك معشوقته؟

مسرحية : روميو وجوليت (5)

يحدث أن يَهم روميو بقتل ابن عم جوليت، بلحظة انفعال وفي الوقت نفسه دفاعاً وإخلاصاً لصديقه الذي قتل، وبذلك حقق هدفه بالدفاع عن شرفه، لكنه تغافل العاشق الوله روميو، أن جريمة القتل ستؤدي حتماً إلى انهيار العلاقة بينه وبين من هام بها (جولييت)، بكلمة أخرى لم يبال روميو بما سيؤول إليه مصير جولييت أو علاقته بها، بل يعد الأمر على وفق سلوكه، بأنه استهتار بعواطف

جولييت وتلاعب بها.

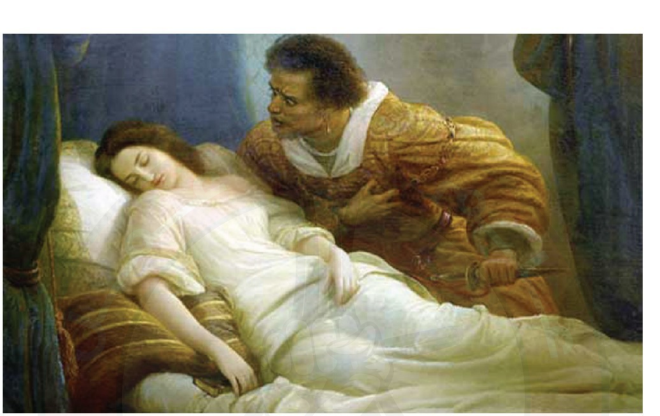
إن السؤال الجوهري هو: لم تصرف روميو على هذا النحو؟ أليست مبالغة منه أم أن المسألة إيغال في التلاعب بمشاعر من أحبته بإخلاص وتفانٍ؟! لمَ لم يكن حريصاً على الدفاع عن حبه؟ ولم يعطِ لنفسه فرصة التفكير ولو للحظة بحبيبته التي كان يتسلق الشرفة ليصلها ليلاً؟! ألم يكن روميو يفكر؟! أم إن التفكير قد انحصر في نطاق ذاته التي أراد لها أن تكون لامعة، براقة، وتكون في الوقت ذاته، بمثابة الفردوس النائي الذي لا يمكن بلوغه، وبالتالي فإن (جولييت) ستكون النجمة المتألقة التي تدور بفلَكه، بكلمة أخرى، أن (روميو) ما أراد لقصة حبه أن تنجح، أو تنتهي بزيجته، زيجة تقليدية، أراد أن يذل أهلها بحب (جولييت) له. وذلك بجعلها مطيته أمام أهلها، هذا إذا علمنا العداء الكبير بين عائلتيهما، إلا أن أحدهم يقول: وهو يحبها أيضاً، فما الاختلاف؟

من وجه نظري ثمة اختلاف كبير بين الطرفين العاشقين؛ هو يحبها، لكنه لم يدرك بأنها تحبه أكثر من حبه لها، مع أنهما من عائلتين مختصمتين متقاتلتين، وجولييت إن كانت تتستر على حبيبها (روميو)، وبذلك تتحدى الأعراف والتقاليد دون خوف، فروميو قد اقتحم دار خصم العائلة متنكراً بقناع مع ثلة من صحبه، فينبهر بجولييت، التي أنسته تماماً من كان يتألم عليها سابقاً وينزوي وحيداً مع نفسه في خلواته ألا وهي روزا لاين. إن التماهي بينهما كان على درجة عالية بحيث أحرقا معاً درجات وسلم الحب فدخلا في العشق مباشرة. «روميو: إذا كانت يداي الحقيرة قد مست تلك الكعبة المقدسة، فدنستها، وهذا الإثم صغير... فإن شفتي، وهما تحجان إلى الكعبة، قد علتهما حمرة الخجل، وهما على استعداد لإزالة أثر تلك اللمسة الخشنة، بقبلة ناعمة !» (ص: 88).

إن انبهار روميو، أنساه حبيبته التي صدته وكان يعاني إلا هي (روزا لاين). لقد غيب الصبي، وغيب معها جولييت، في حالة حب فاقت الوصف. لقد قبلها من أول لقاء بينهما، وكان العالم المحيط بهما قد تلاشى تماماً.

إن قبلة العاشقين كانت بمثابة إعلان حب، للطرفين المتنازعين، للعائلتين المتعاشقتين، وكأنها طابع كروتسكي بامتياز، في هذه العلاقة المتسمة بالحميمة العالية، القبول والرفض، الاندماج والانفصال، الحب حد التماهي والحقد حد الاقتتال. إنها نوع من قصص الحب العذبة التي ستجر الوبال على الطرفين المتحابين، كما يرد ذلك في الأحداث. «جولييت: حبيبي الوحيد، هو ابن عدوي الوحيد، رأيته قبل أن أعرفه، وعرفته بعد فوات الأوان! إن هذا الحب نذير شر، إذ يكتب علي أن أحب عدوي ».(ص:88).

إن جمالية هذا الحب، أنه ينساب كالعواطف التي يمتلأ به صدريهما، فيتسلق روميو سور الحديقة وكأنه يتحدى الكل بالوقوف أمام شرفة ابنتهم سراً، وهو يعلم أن كشف الأمر سيتم الجهر به، وقد يقتل، ويتسبب بالأذى لجولييت التي يحبها، وكان يستطيع تفادي الفضيحة، لكنه لم يفعل، بل تمادى بقتل ابن عمها علناً. «إن الدفاع عن حبي لك يمنعني من الغضب والثورة، لهذه التحية... لست حقيراً... وداعاً إذن... إذ يلوح أنك لا تعرفني ».(ص: 98). فأين تضحية الحبيب لحبيبه؟ أليست المسألة تملك الحبيب وفرض سياسة الأمر الواقع؟ أليست في سلوكه نوع من العداء الدفين، تقصّد من خلاله إذلال جولييت وأسرتها، دون مراعاة لأي عرف اجتماعي أو قانون يحمي حرمات الناس وبيوتاتهم؟!



مسرحية عطيل

فمن أحب الآخر بعمق كبير؟ إنها جولييت الصابرة الجلدة المدافعة المستميتة عن حبهما، بل أوجدت الطريق للخلاص نهائياً من عبء المشكلات العائلية ووضع نهاية لكل عذاباتهما، وذلك بشرب السم بمفعوله المؤقت، وبعدها يكونان أحراراً من كل أنواع القيود والاشتراطات التي تحيطهما. أليست جولييت من كانت تحب روميو أكثر من حب روميو لجولييت؟!.

مسرحية: عطيل(6)

لقد عشقت دزديمونة عطيل، وعشقها بالوقت ذاته، لكن شعوره بذاته كان ساطعاً، لهذا خطفها من أبيها على الرغم من معارضته للزواج منها، وتفاخر بعدها بهذا قائلاً: «فاعلم
يا ياغو، أنني لولا حبي دزديمونة الكريمة
لما أقحمت حريتي الطليقة
داخل طوق وحدود ».(ص :80)
بينما دزديمونة، تقف أمام أبيها تقول:
«إنك سيد الواجب،
وإلى هنا أنا ابنتك... ولكن هنا زوجي.
وبقدر ما أبدت لك أمي من واجب
إذ آثرتك على أبيها،
فإني أعلن بأن أعترف
بواجبي للمغربي، سيدي».(ص:91)

كانت دزديمونة، صاحبة قرار، أمام نفسها وأبيها، واستمرت خصلتها الأبية حتى موتها مقتولة بيد عطيل خنقاً، أما عطيل فقد حافظ على غلواء ذاته، بل تضخمت مع الأيام والأحداث.

فماذا فعل الحب بين الاثنين؟ أدى إلى قطيعة بين دزديمونة وأبيها. إذاً فالحب أدى إلى قطيع صلة الرحم،

ويمكن القول في هذا الباب: إن عطيل أراد الحصول عليها عنوة، كأي حرب يخوضها، ويمرغ أنوف أعدائه، بكلمة أخرى، أن يتملك حبيبته دزديمونة، بفصلها تماماً عن حياتها وأهلها ومعارفها، بالتالي يعد الأمر تملكاً بهذه الدرجة أو تلك، إذ رفض أن تمكث في بيت أبيها وهو قد كلف بخوض معركة ضد العثمانيين(ص:93).

أليس الأمر نفسه حدث بين دزديمونة وعطيل، الذي راح يستمع إلى مسوغات ياغو أو ظنونه، بل إن عطيل يدفع ياغو للاستمرار ببث ظنونه، أي يشتهي عطيل سماعها...

«ياغو: سيدي، حسبما أعلم

عطيل :ما الذي تظنه؟

ياغو : أظن مولاي

عطيل: أظن، مولاي؟ وحق السماء، إنه يرجع لي الصدى

كأن في فكرك وحشاً أرهب من أن تظهره. إنك تقصد أمراً».(ص: 139)

السؤال: لماذا كان عطيل مندفعاً للإصغاء بشدة؟ ألم يكن يعرف زوجته؟ أليست هي من وقفت أمام أبيها إلى جانبه؟ ألم يكن واثقاً من نفسه واختياره لها؟!

تساؤلات تزيد من مفهوم حب عطيل لدزديمونة، وهذا ما نجتهد الوصول إليه لاحقاً. إن خطة ياغو بدأت المسير، حيث حالة الضعف والقهر الذاتي التي تنتاب عطيل، وشعوره بأن دزديمونة أفضل منه، أو أنه لا يستحقها، لكنه أحبها، ومن أجل أن تكون مشاعره متألقة، دافقة، فإنه يبحث، أكثر من ياغو عن المبررات لخيانتها، إذ يخاطب ياغو قائلاً:

«أريد أن أرى قبل أن أشك، وأتثبت إن شككت.

وعند التثبت فليس ثمة إلا-

الإطاحة بالحب أو الغيرة ».(ص:142).

لقد كان المنديل، القضية الأساس، إلا أن عطيل لم يضع بباله مرة، أنه من الممكن أنها أضاعته، أو سرق منها، ألم يكن منديلاً مهماً؟ أليس بالإمكان أن يسرق لأهميته؟

الوقائع تهدي إلى مسألة الحب الشائك، بين نفسين أحدهما راسخة والأخرى هشة، إلا أنهما يحبان بعضهما، وبسرعة فائقة تطورت الظنون، وصارت الشكوك وقائع دامغة، لا محيص إلا دفع الثمن وإزهاق روح الحبيبة والزوجة إذ يقول عطيل:

«إذا سلب المرء، ولم يفتقد ما سُلب منه ،

دعه في جهله، وإذا هو لم يُسلب قط».(ص149)

هذا ارتعاش عاشق لا يستطيع الصمود، ويصدق ما يقال له، ولا أبالغ إن قلت: وما يريد سماعه. إنه يستكثر على نفسه حبها له، وزواجه منها كان مغامرة، كانت العلاقة قبل الزواج أجمل، وما فيها من مخاوف اكتشافها، أما وقد استقر أمره، فإنه يعود ثانية لذات القلق، وعذاب المشاعر المتقلبة في ذاته والأفكار الساحقة لوجوده، إذ أخذ يفكر بطريقة قتل سريعة التنفيذ «لأهيئ وسيلة قتل سريعة».

لم يفكر لحظة في سؤال حبيبته، بل انشغل بوسيلة لقتلها، بمعنى: أراد الخلاص من مشاعر الحب التي غلفته بها، وهو لا يقوى إلا على ذاته التي تضخمت، بعد أن اقتنع بأن كاسيو قد وطأها، فأخذ بوصمها بأرذل الأوصاف:

«عطيل : ما الذي اقترفت،

أيتها البغي؟!

دزديمونة: والله إنك تظلمني!

عطيل :ألستِ بغياً؟ ».(ص180)

استمرأ عطيل التفنن بتعذيب حبيبته، وهما في المخدع الآن، يقبلها أكثر من مرة، وكأنه يريد المزيد منها، لكن

مسرحية هاملت

في الوقت ذاته ينوي قتلها، لقد أضحت عثرة بطريقه، الخلاص منها صار لازماً، ولابد أن يظهر كمعلاق أمامها وفكرة قتلها راسخة، ومع ذلك يطلب منها أن تصلي وتستغفر قبل الإجهاز عليها: «فأنا لن أقضي على روحك وهي على غير ما أهبة ».(ص: 200) وفي حوار آخر يقول لها «عطيل: فكري بخطاياك

دزديمونة: إنه الحب الذي أكنه لك »(ص:201).

ما من مقارنة بين الحب حد العشق والمقت حد القتل، لها. لقد عنفها بقوة وصفعها بشدة.

ألم ينفذ القتل بيده خنقاً لحبيبته وزوجته (دزيدمونة)، من غير أن يفكر لبرهة، أو يستمع لدفاعها عن نفسها؟! ما سبب ذلك؟

أرى أن الحب ليس بحب، إنه تعظيم للذات التي كبرت واتسعت على حساب الحبيب، وذلك بالاستحواذ لا على عواطفه حسب، وإنما على حياته التي صارت بين يدي الحبيب/عطيل. والسؤال الآن، هل قاومت دزديمونة قرار عطيل؟ أرفضت قراره، أو حاولت تغييره بأي شكل من الأشكال؟ الجواب كلا، بل امتثلت صاغرة وقادها عطيل مثل النعجة وقتلها بدم بارد. وطلبت منه البقاء الليلة، فرفض، نصف ساعة، فرفض، أن تصلي، فرفض. كانت تحب عطيل أكثر وأعمق من حب عطيل لها.

إننا أمام حب تدميري إزاحي تملكي، يفرض سطوة الحبيب على الحبيب دون مسوغ إلا الحب، وكأننا نفقد كرامتنا ونعلن امتهاننا، لا لشيء، إلا لإرضاء نزوات الحبيب ورغباته التي تبلغ حيناً حد القتل. ألم يكن الحب ذوبان العواطف بين اثنين؟! أين ذهبت تلك العواطف؟! ولماذا يمتهن الحبيب حبيبه؟! وإذا كان تملكاً، كيف يرضى الحبيب بتقزيم حبيبه؟ ويرتضي إذلالها وتحجيمها وتقييدها باسم الحب. حب يستجلب الكوارث، ويكشف عن خبيات الحبيب بمن أحب.

مسرحية : هاملت(7)

إن هاملت يحب أوفيليا، وهي تحبه بعمق، لكنها لا تتوانى أن تتسقط أخباره، وإيصالها إلى أبيها الذي ينقلها بدوره إلى عم هاملت، الملك كلوديوس، الذي استمات لفهم وضع هاملت، وما يمكن أن يقوم به من خطط كان يخشاها كلوديوس ، ذلك لأنه انتزع العرش من أخيه بقتله غدراً.

إن كانت الحبيبة أوفيليا تتابع أخبار الحبيب هاملت، وتكون واشية على من هامت به، صاغرة ممتثلة لأبيها بوصفها فتاة مطيعة، وحين مرت بلحظة الاختيار بين هاملت وأبيها، فإنها رجّحت كفة الأب على حساب هاملت.

أين الحب وذوبان الحبيب بالمحبوب؟! أليس في ذلك إذلال للحبيب، وإن كانت طاعة الأب ملزمة؟ لكنها في الوقت ذاته خانت الحبيب! وكان بولونيوس يتودد إلى الملك بتقصّي الأخبار عن هاملت التي يحصل عليها من ابنته، بمعنى أن للأخبار ثمناً وإن لم تقبضه الحبيبة !

السؤال: أكانت أوفيليا تحب هاملت حقاً؟! أم أن هاملت كان يحبها أكثر من حبها له ؟!

وقائع الأحداث تقول: كان هاملت عصياً على الملك وبولونيوس وجواسيس الملك، حتى على من أحبها بكل جوارحه- أوفيليا- لكنه لا يرتضي أن تتمرغ الحبيبة بوصمة التجسس، فيطردها شر طردة:

«هاملت: أعفيفة أنت؟!

أوفيليا:سيدي!

هاملت :أجميلة أنت؟

أوفيليا :ماذا تعني يا سيدي ؟

هاملت: أعني، إن كنت عفيفة وجميلة معاً، وجب على عفتك، أن تجعل الوصول إلى جمالك محرماً».(ص:95) حتى يبلغ الأمر بهاملت إيذاء موغلاً بحبيبته، بارتداء قناع المخادع، وإيهامها به، إذ قال لها: «كنت أحبك يوماً».(ص:95). ولأن هاملت أراد أوفيليا النقية، كرر عليها مرتين «اذهبي إلى دير للراهبات ». (ص:96).

السؤال الآن: أكان يكرهها أم يكره من أوصلها إلى الوشاية؟ من وجه نظري، إن هاملت العاشق يحبها إلى درجة تقريعها، ولومها ومحاولة تنبيهها، بوصف الوشاية عملاً شائناً، وخير ما يساق في هذا الباب، حين سألها عن أبيها قائلاً: «فليغلق المصارع على نفسه، لكي لا يلعب دور الأبله المأفون إلا في بيته. وداعاً». (ص:96)، ويقتل أبيها بولونيوس بغرفة مخدع الملكة وهو خلف الستار يتسمع:

«الملكة: ماذا صنعت؟

«هاملت: لست أدري . أهو الملك؟».(ص : 119)

وما يلفت الانتباه، أن مشهداً واحداً سبق مشهد المخدع، وكان فيه كلوديوس راكعاً يصلي، فأبى الإجهاز عليه خشية أن يدخله الجنة، وهذا يعني أن هاملت تحرك بعدها إلى مخدع أمه والملك لم يزل راكعاً. إن هذه المسألة، تدفع للتفكير، أن هاملت حين طعن بولونيوس، كان يعلم أنه ترك كلوديوس يصلي، إذاً من يمكنه الدخول إلى غرفة الملكة. ليس هناك غير بولونيوس، وما أن يزيح الستار حتى يرى جثته، لكنه لم يفاجأ فيقول : «وأنت يا مأفوناً شقياً. أقحم نفسه طيشاً – الوداع. حسبتك سيدك: خذ نصيبك».(ص :120).

هنا نجد فجوات داخل الحوار فالمأفون الشقي، سبق أن أطلقها هاملت في حواره مع أوفيليا، وعملية قتله وكأنه أرد أن يستعيد أوفيليا التي عشقها من رجس وإثم الوشاية التي أوغل بولونيوس ابنته فيها. إذاً العاشق يدافع عن حبه بإزاحة الخصوم، أو من يوقفهم، أو يشوههم، بكلمة أخرى أراد هاملت الانتصار لحبه أمام من يريد تدنيسه برذيلة التجسس وتلويثه، فالقتل هاهنا جاء نتيجة من نتائج عشق هاملت العميق لحبيبته، دون أن يحسب ما يجره هذا الفعل من نتائج وخيمة على حبيبته نفسها، وهذا يعني أن هاملت وإن كان شغوفاً ممتثلاً لرغبة أبيه، لم يفكر، ولم يحسس بالندم لمقتل بولونيوس، وهذا يكشف عن خصلة التمتع بإيذاء الحبيب، وجرجرته، وتدميره. بدلالة انهيار أوفيليا بشكل تام، وفقدانها لرجاحة عقلها، ونهايتها، الموت غرقاً.

إنه العاشق الذي شعر بداخل أعماقه، بحب طاهر دنسه الآخرون، فها هو يقفز إلى قبر حبيبته صارخاً بوجه لايرتيس قائلاً: «لقد أحببت أوفيليا، أربعون ألف أخ، بمجموع حبهم لن يساووا، مقدار حبي أنا».(ص:167)

إذاً تفقد أوفيليا توازنها وتنهار وتصاب بلوثة الجنون وتغرق دون أن يتملكها الخوف أو الرهبة وكأنها تغسل عار تجسسها على حبيبها الذي عشقها كما لم يعشق رجلاً امرأة من قبل، لقد اهتز العالم برمته أمام عيني هاملت.

إن النصوص الكبيرة التي تم التطرق فيها إلى الحب والحبيين، لم تكن العواطف بين العاشقين إلا تعبيراً عن

حالات احتقان داخلي، يَصبُّ فيها أحد العاشقين غضبه على الحبيب، وكأننا نشهد حرباً ضروساً بين خصمين، يتغلب أحدهما على الآخر ويقهره تماماً، بعد أن يشله وينهيه أو يقتله. الحب ها هنا امتطاء الآخر واستباحته جسدياً وروحياً واجتماعياً، والقارئ يتمتع بقصص الحب الساحرة عسى أن يجد منفذاً آمناً لحب عذري، والحقيقة فان الدراما لا عذري فيها للحب، وإن كان الحب عفيفاً، إلا أن رغبات أحد العاشقين تحيله إلى شيء آخر يتسم بالمجون، والتطرف، والامتهان، والتملك. ■

المصادر

1 – جميل صليبا. المعجم الفلسفي، بيروت :د. ناشر، د. تاريخ، ص440.

2 – صادق جلال العظم. في الحب والحب العذري، ط 8، بغداد :دار المدى للثقافة والنشر، د. تاريخ،ص.25

3 – د. كامل مصطفى الشبيبي. الحب العذري ، بغداد : دار الحرية للطباعة والنشر ،1985، ص.26

4 – صادق جلال العظم، مصدر سابق.

5 – وليم شكسبير. مسرحية روميو وجولييت، ترجمة: محمد عناني، مجلة المسرح، القاهرة: العدد السادس عشر، 1965. ونتيجة لتكرار الإشارة لهذا النص سيتم وضع رقم الصفحة بين هلالين داخل متن النص.

6 – وليم شكسبير. مسرحية عطيل، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا، بغداد: دار المأمون ،1986. ونتيجة لتكرار الإشارة لهذا النص سيتم وضع رقم الصفحة بين هلالين داخل متن النص.

7 – وليم شكسبير. مسرحية هاملت، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا، بغداد: دار المأمون، 1986. ونتيجة لتكرار الإشارة لهذا النص سيتم وضع رقم الصفحة بين هلالين داخل متن النص.

مركز الدراسات والبحوث

محمد بن فارس

[علي الشرقاوي*]

يا هذا
لا تتوقف عن كَسرِ قواعد
من سَكَنوا الألحان قبيل وصولك

يا سيدي
اغنمْ حياتكَ بالهوى
وكما الصّدى خُذ بيدي
إن الهوى بوصلةُ القلبِ النّديّ

هذا زمنٌ مكسور البسمة لا تخرج ضحكته من غرف القلب النابض بالعشق البحريني إلى سطح الجيران، ولا يسمع فيه المقهى كيف يدوزن طفل الحي على أوتارٍ من ولعٍ يعزفها في جسد العلب الفضيّة

أو إيقاع الطبل المصنوع من الجلد المرمي وراء حدود المقصب.

هذا زمن لا أعرفه! كيف سأعرف أرضاً لا أسمع فيها أشرعة الدور الشعبية فوق بيارقها تعلو؟ كيف سأعرف بيتي المفتوح على أطراف الحلم، ينادي العشاق لغرس الشهقة في كل هواء يتحرّك أو لا يتحرك؟ كيف سأعرفني بين وجوه جرادٍ لا تتكلم سحنة وجهي، لا تشبه مَطَّ الكلمات المائية في شفتي. تلبس ثوبي لكن لا تعرف كيف تعلقه في مسمار الباب.

هذا زمنٌ مندلق الهامة في صحن الشارع . لا الصوت بقي في حنجرة الوقت الذاهب في

* شاعر من البحرين.

اللامعنى نفس الصوت ولا الصورة في البحر بقيت نفس الصورة. الأشياء تغير جلدتها، وأنا الخيال الفارس لا أقدر أن أتغير من قامة اسمي أو هامة جلدي أو نغمة عشق العالم في زحمة أوتاري .

أعطيت الأرض سماءً تاسعةً وتركت العامة أن تتكلم ما شاءت أو سوف تشاء عن الشيء المسكوت عليه من البحر الهادر في أشواقي. قد بالحرف تحاول هذا اليوم إعادة لحن الضوء البحريني إلى أطفالٍ ما ولدوا بعد، وإلى أنهارٍ لم تتشكل بعد، وإلى وقت أفضل من وقتي.

سوف أكون هنا كخيال الدور الشعبية. متصلاً بفضاءات النهامين على أمواج شتاء الصيف، وكالطيف مع الطيف، أرافقكم في الريحان، سأبقى متصلاً بالأطفال المرتعشين إذا عزفوا النغم الشارد من أوتار الدهشة. سوف أكون إذا دخل العشق إلى القلب، له أفتح بوابات الفعل على ما بعد زمان الريشة. لي بالرحمة همزة وصل الصوت، ولي باللطف أصابع لا تتوقف عن منح نبيذ الفرحة للكون.

يا بن فارس. يا أسطورتنا الخضراء الممتدة من بحر القلب إلى بحر العشق الوحشي النافر كالنخلة في صدر الساحل . أنت ..

أنا لست الأسطورة يا هذا. جئت لكم ومضيت وما أبغي شيئاً غير هدوء لا تلعب فيه الأطراف، ولا يخضع فيه حلم الأبيض للأطياف،

ولا تترك أشرعة العشق لما لا يعرفه المجداف. أنا صوتٌ بحريٌ لا أمسك بالكف ولا يوقف ألحاني الدف، ولا أقبل أن يبعدني صوتٌ عن لحن صلاتي إن كح الصمت، على الأرض تركت ظلال العود،

وعني قمت كما قام الأفق على قدمين من الرغبة والشوق، إلى ما لا يشبه رائحة القول ولم تكتشف الأنغام بداوته الفطرية في الصوت.

مضيت ولا أعبأ. قلت لقلبي إن لم تتميز بالعشق الوحشي عليك الكف عن النبض، وقلت لصوتي إن لم تقدر أن تحبس أنفاس المتلقي لا تصلح أن تخرج من حنجرتي.

قالوا إني أخشى أن يسرق لحني صوتٌ آخر أضحكني هذا القول وأبكاني،

هل يخشى النهر من الجدول؟ هل تخشى الغابة من عشبٍ ينمو في أطراف روائحها؟ هل أخشى من تلميذي، وأنا من كان يدربه سراً حتى يبلغ ما يحلم؟

لكن!

لا توجد عندي كلمة لكن. فأنا أتحرّك بين فضاء الأسماء الحسنى في الباطن، أملك ما لا يملكه الكون وأعرف أكثر عن مائدة اللون، أرى ما ليس يراه على أغصان التربة غيري.

هل تعرف طيراً قال إلى الآخر: لكن؟

هل تعرف ورداً جورياً خاف إذا شم عطور هواه العابر؟

يا هذا المتدثر بالكلمات المألوفة. لست الخائف من أصواتٍ أحلى تأتي بعد رحيلي، فأنا أعرف نفسي. هل تعرف نفسك يا هذا ؟. هل تعرف نفسك ؟. هل تعرف؟ . هل؟...

كان الحلم فتياً في القلب يرفرف مثل جناح الغيمة قبل سباحة موج العطر من الأنساغ إلى الرجفة في أقصى الأوراق، وكان الشوق هناك، قريباً من شهقات الروح، وكنتِ وراء جدار اللهفة واقفةً كحنان النبضة في القلب همستُ إليكِ.. همستُ... همستُ وما كنت لتصغين، صرختُ كما تصرخ أزهار الموجة في صدر الساحل :غطي وجهكِ .. غطيه بأغنية أخرى.

كنا في اللحظة .كنا .. نخلة صدرك في غابة صدري، مختلطان كماءٍ يرتكب الماء ويكتب واحدنا الآخر، مندمجان كأن الموج يحاصره الموج كأنا الكوكب يعرض شهقة معناه على أسرار الداخل.

سيدتي ما كان هناك سوى طير الأه.

يا صوت البحر المتحرّك بين خلايا التربة. كنت أشمك في جدران الحي، وفوق كراسي المقهى، وفي خبز التنور المتوهج قبل صلاة الفجر، وكنت أراك، قليل القول، كثير الصمت.

لماذا تصمت؟

في الصمت أرى جذر مواسمنا، يتشكل في شهقةِ ليلٍ، وأرى الدنيا هي بيت النعمة إن لم تشربها صرفاً لن تعرفها، النعمة أنت...

فقط أنت... فقط أنت، فلا تخلطها بزفير سواك من العامة .

العامـــة !

كن في قلب العامة لكن لا تتركها تصعد بالضحك وبالطلبات على هامة صوتك . لا تتركها تفرض ما لا تقدر أن تفعله، لتحول صوتك مرآة الفعل لهم.

كن فوق العامة . طل بالحب عليهم .

إن لم تقدر أن ترتكب النجم فكن أنت النجم، وإن لم تقدر أن تسحب للساحل جذر البحر فكن أنت البحر،

ولا تتوقف عن كسر قواعد من سكنوا الألحان قبيل وصولك.

أيضاً لا تتوقف عن كسر قواعد ما تصنعه أنت.

أتكسرها!

اكسرها في الحال كما يكسر طفل آنية الفخّار ولا تعبأ. خلخلها. دع غيرك يهتم بها... بتعقيد علاقات النغمات السرية بالنغمات العلنية . دعهم يختلفون عليك كما يختلف الحرف عن الحرف، ودعهم يكتشفون العالم عبر فضاء العزف الراكض نحو مجرات لم تتشكل . أغلق رأسك عن كل الأفكار ودع قلبك ينطق شيئاً يدهش أنفاسك.

أنت اللحن. فماذا تطلب أكثر من هذا؟

لي أسلوبي السهل الصعب القاسي الليّن يا هذا... ليس المبدع غير تميزه عن صوت سواه ولحن سواه وحلم سواه . لهذا اتركني الآن...

فعندي في الداخل موجة أنغام تطلب مني أن أطلقها كصهيل الموج على بريّة ما لا يتفسّر، أبعدها عني لتعيد صياغة هذا الكون . ■

شيخة زرقاء عراد نجمة الضحى على القلعة

[يعقوب المحرقي *]

إلى شيخة البنعلي التي رأت بزرقاء البصيرة شجر الروم ..

كانت القلعة على وشيك الزلزلة / الصخور معلقة في سماء الغبار / الطين يهز أبناءه في وهدة اللانهاية / الغيم يفترس الندى الطري على أبراجها السبعة / النار تأكل بأنياب الشرر سعير جحيم شمسها / مفازة الفلا / ذئاب الظهيرة / ثعالب الفناء الغافية في ظلال النخيل / سعف يناوش السموم بغليظ الشوك / بأخضر البلح / يابس الورق / خشن الساق / إبر الرأس / فحيح الصوت / رماد المقلاة / تفتح أفواهها كلاب الحي على عظمة الردى / خبز التيه / عصافير في مهب الشمال / أضاعت اتجاه مناقيرها / تساقط ريشها / سلالم تهرول بفزع الغريق إلى حتف جدران تصدّع حجرها الطيني / بيوت ينهرها ظلام راحل في خراب القرية / طفلة في عمر زهرة الشمس / رشأ على شفير الماء / نسمة القمر / قدسية الياسمين / لها محيّا يخنق مطرز بعروق الورد المحمدي وبتلات النرجس / يفوح من طهر ردائها لون الزعفران / تباشير النغم / شيخة اسمها تصحو على إشراقة أرادوس مضمخة برذاذ الهوى / تناجي حبيبات الرمان على شجرة الدار /

* شاعر من البحرين.

تمسح خديها بشاش الأمل / ترسم على مخدة الصباح حكايا ليل مسافر إلى حتفه / تطل من نافذة العشق على عراد المحبة / صبية في عمر النهى / ساطعة الوجنتين / خفيفة الخطى كغزالة الحلم / لها يضحك موج البحر / تغني الشباك مواويل الصيد وفرحة الطريدة / لها يتهادى هودج الأماسي بتغريدة عصافير السدرة وورق اللوز/ رائحة الريحان / شموع اليأس / لطلتها الصباحية على شفق بحر ينادى بحارة عراد إلى صيد مطل / سلال تضج بحنّو النوارس على قوارب الفجر / معارج الهوى / طرف السجادة / صلاة الظهيرة / تنائي القمر/ خجل الأمواج / انكسار الزبد / يأتي الرغيف ساخناً إلى شفاه المنى / تجلو طلة حبيبات الباقلاء طلاوة عنب الصباح / شاي الضحى يتخدر بجمرة المنقلة / قهوة المساء تسود بين الليل / تتعطر بزعفران العشق / هيل التبريح يطحن براعمه في أكف الهاون / تشرق شفاه الورد/ مبسم المشموم / سماء البهجة شيخة عراد تلويحة الراية على أبراج القلعة السبعة / يهب بحرير أذنها صراخ المأذنة / نداء الهلع / صوت صرير الريح / هجرة الطير / صفق الباب / عصف الحديد / طيران النعال / تلجلج السعف / تناثر الشماريخ / عضة القطة على رقبة صغارها / عويل لا ينقطع لكلاب قلقة بموت وشيك وكارثة محدقة/ تطاير كراسات العلم في سماء جهل العنف / أحذية الحديد / سطوة الحوذي / سوطه الصارخ على ظهر الحصان بعيون الجمرة / نار الحذوة على حصوات الأرض / سنابك الشهوة على ماء البحر/ مجاديف القهر على غيمة الأمل القتيل / ترتجف ثياب العجائز على أسطح الفقراء / شيخة يمامة عراد وزرقاء عينيها ترى في صحوة النائم / مهد الكرى ووسن الحلم على مخدة الليل وسرير الحليب / ترى شجراً غافياً / أغصاناً تتمايل على درب الغزو / حبالاً لسلالم الوحشة/ عصياً برؤوس الحراب / صقيل السيوف خارجة بهامات الدم من مخمل غمد الخديعة بأسنان ذئاب جائعة / تشاهد في أفق البحر / على شفق البر / على غيم النوم / شفيف الضباب / ورق اللوز/ أخضر الحناء / حبة الرمان في تحولات المواسم / جرار الجيوش تتراكض إلى دمار عراد/ نهب شروى نقيرها / رزق عصافيرها / بذور صياديها / قناديل عيونها / شعلة فؤادها / سلوى أحزانها / سلام أهدابها / تلويحة أناملها / نأمة خجل صوتها / رضاب بحرها / رشاش نداها / ورد خدود صبایاها / زنبق سلالها / سلالة نسلها/ مراجيح أحلامها / سماء وعودها / تلاوين سحبها/ كحل جفونها / مشموم أملها الذي لايغفو على ضيم / لا تأخذه سِنة ولا نوم / تقدس سره / له فضة السماء / ذهب التربة / له أسماء الحسن / قشيب الشوق / رائحة التفاح في ربيع عراديّ الهوى / رهيف التحية / شفاف الطوية/ حسن الهيئة / شاهق الهندام / سليط السيف / تتهاوى خطاه على سندس الرقص بخطى الظبي الساحر في مراعي السهوة وسهول التغنج / يلون

بأظلافه حرير البحر / خرير المطر من ميازيب الري على ميادين القرية / فرسه موغل في رسن البأس / لجام الشجاعة / وسام بطولة الصّبا / طاعن في طعان الروم / صد جحافل غزوة وشيكة لقاعدة الحنان / قلعة البركان / وهج الهدى عراد الود / عطية الرحمن / في غفلة التاريخ / ضياع البوصلة / توقف عقارب ساعة الرمل عن دوران الأفلاك على محور الكون / تراجع الموجة / هروب الحيتان / شحيح الصيد / انفلات الشباك / انفراط الحبل / تفكك خشب القوارب / انطفاء الفنار / موت المنارات / تأوه العصافير / تساقط حب الرمان من شجرة الهواء في فناء المنزل رقم 515 / علامة الحب على بابه الأخضر مكتوبة بعشق المشموم / رائحة شمس المغيب / مرسومة بجلال المشهد على ساحل عراد وقلعتها الصامدة / عيون زرقائها شيخة الورد / نجمة الأحياء رأت ما لم يره الخلق / لم يهندسة الخالق / أنياب الحديد لذئاب الروم تعض رقاب القلعة الصفراء من هلع الموت / حوافر قصدير السنابك على سجادة الصلاة الموشاة بالدم / شاهدت بعين حصيف المراقبة مخالب روما تنشب في أطراف ثوب النشل الذي غزلته عراد بدم فؤادها / ريحانة حبها / ألق سناء صبایاها / رأت الرماح برؤوس البشر / الشجر مشانق للرؤوس / عميق الحفر مصائد للأكباد / ملح البحر لتقطيع أذرع المحاربين / مقلاة الشمس لسعير أصابعهم / سم الحية لنهش أمعائهم / سنام الجمل لتخزين دمائهم / سلة الريحان لبقايا عظامهم / زجاج النبيذ لعصر مآقيهم / كؤوس الخمرة لمعاقرة عيونهم / سكاكين الجزار لقصف قلوبهم / همجية أسنان المنشار لتمزيق أوصالهم / قرون القمر لرماد الضحايا / سوسة الأرض لقرابين الآلهة / رأت ما لم تره الشمس / لم تشهده العصور / قصور البحر تتطاير كورق الخريف في غبار الغيم / مفاتيح الفردوس على عربات النار / سلالم المعراج تصير حبال جهنم / شارون في رعونة الجحيم يسوق عربة مليئة بجثث الضحايا / إنكي يسوطهم بمهماز السم / قبس من نار جلجامش على جبهة الرجال / قاتلوا بشراسة الأسد وخبث الثعلب ودناءة الخنزير / سفحوا دم قلوبهم /عيون أطفالهم / بيوت عشيشهم / كلمات الرحمة كانت دروعهم / عيون شيخة عراد كانت الخوذ المحصنة لرؤوسهم / دروعهم الواقية من هلاك الحراب / حذاء الرأفة الذي يحلق بهم كلما همَّ الروم في المباغتة / رأت خيول طوادة الروم في غبش النخيل / مضمخة الأعراف بسوسن الدمعة / سياط الشوك على خواصرها المهصورة الأظلاع / القطن في آذانها / فروة الكفل المحناة بالدم على ردفيها / رؤوس الحراب تطل من بطونها / شوكة النار من رسنها / أعمدة الدخان من مناخيرها / ظلام الأسى من مداميكها / رؤوس السيوف من عالي راياتها /

قرأت بلؤلؤة العين الرايات مسطّرة بأرقام روما / تسابيح آلهة الحرب / شاهدت من شاهق الرؤية زبيب الخيول / دبيب النملة / جناح الفراشة الموشّى بنور السماء وألوان قوس قزح / حبيبات الندى على خوذ الجنود / الكتابة الطلسمية على دروع المدافعين / نقوش الصلاة على راية القائد / مسبحة القسيس مباركاً الغزوة / شاهدت أبراج القلعة السبعة المحصنة بآيات جلجامش / حروف الفينيقيين مهندسي اللغات / رأت مخططاتهم في عشق الماء / كتاباتهم في علاج النخيل / جني الرطب من أطراف عراد / القوافل تأتيها من الحالات / المحرق / تستقي بقرب عذب الماء وتسقي بعرانها / الصبايا بجرار الشوق محملات بسلام حالات بوماهر / السلطة / النعيم / نخيلها في المغيب مثل جدول كحل على جدائل صبايا المحرق / ألصقت شيخة عيونها بالهواء لترى من شفيف المرآة جحافل الجراد يغزو النخيل / يفترس صغار الرطب / يموت رضيع العصفور / تئن النملة جوعاً / تترمد أعين الغيم / تتوالى الكوارث على عش الحلم / كان عام الجراد كئيباً على شمس عراد كعام الطبعة / عاث سبعة أيام بخناجر الأسى / لم تشهد القرية الشمس / انقطع الرزق / توقفت القوارب / بقيت الفؤوس معلقة على الجدران / نام الحمار كسولاً في الإسطبل / صمت صوت البقال في الأحياء / اختفت الصبايا من الزواريب / لم تشاهد الأغنام ترعى قراطيس الأرض / تسلق النمل الجدران بحثاً عن فتات الخبز / صمدت عراد / تجاوزت بسالة بساطة أهاليهم محنة الهلع / قام النساء والرجال بتنظيف الزرع / تخصيب البحر / ترطيب الجداول / سقي النخل / ترميم ما انهار من طين القلعة / معالجة الجرحى / تضميد الجوع بخبز الكفاف / تسويد صفحات السماء بغيم المطر / تراكضت الكراريس على أدراج المدارس / جرى المداد على أسطر الدفاتر / هرولت الأعين على أسود الكلمات / عادت الفؤوس إلى الحقل / عاد العقال إلى الرأس / البخنق إلى الحواري / الماء إلى الجداول / غنى البلبل / أشرقت شمس عراد حمراء كساخن الرغيف / تنفست شيخة الصعداء / أرسلت ابتسامة إلى شروق الشمس / ضحكت مستلقية / فما قرأته عن الجراد وخرابهم كان في مخطوطات الرومان / في مدينة نابولي / ما رأته كان في كرى ليلة عرادية / قرأت أيضاً بأن من معاني كلمة عراد النأي فقاست المسافة بين مدينة الروم وقريتها على دقات قلبها / ميزان عينيها / اكتشفت أن البون شاسع / خطى الجراد لن تقدر على تجاوز البحار / الجبال / التلال / الأنهار / ما سيصل منها سيكون منهكاً / ستطارده القطط الجائعة / عرفت شيخة بفطنة القلب / نباهة الرأس /حكمة الجد / خيول الطرواديين حين حاصرت القرية / رأت خوذ جنودهم تطل من بطون الخيل / قرأت ما خطوه على أعراف

خيلهم من رموز / فككت الشفرات / حذرت القوم / سدوا المداخل المائية السرية بالحصى / دروع البأس / أشواك الشدة / بقي الحصار يأكل الأعداء وخيولهم / سقطت رماح الفرسان / مات بعضهم في أحشاء الخيل / اختفى آخرون هرباً / سقطت حرابهم / طارد الأطفال فلولهم / بعد الرحيل قرأت شيخة ما كتبه مؤرخهم إدوارد جيبون / ما دونه بلوتارك عن أباطرتهم / تيت ليف عن مستعمراتهم / عن أسباب سقوط إمبراطوريتهم / سنوات طاعونهم / عرفت بحدس العين وطبع الفهم الأسباب والنتائج /قارنت البسالة بالخوف / فرحة اللقاء بهلع الهزيمة / كتبت على قرطاس السماء بجريد النخل ومداد الغيم الأبيض قصة الفينيقيين / الفينيق / اكتشفت بأن الفينيق هو عراد العائدة من الرماد / كتبت عن غزوة الرومان دحرهم / عن عربات أثينا في مهب رياح البحر / تمرد القواقع على قائدهم / اكتشفت بصدفة البهجة فزعهم من البحر / انهيار أسطولهم / سطرت رايات المسلمين في غزوة عراد / ما سباه الجنود / ما داسته الخيل / ما اكلته الحراب / ما سفحه الخراب / عرفت بأن خنادق الماء التي حفرها الأهالي بأطراف مقلهم صدت ما هو قادم من غزوات / قايضوا الملح بالبقاء / الغيم بدفاتر الأطفال / الورد المحمدي بالقراءة / لم تستطع شيخة كتابة المزيد لأن رقابة السيف على حبر الكلام كانت سليطة الشدة / دامية العين / حمراء الوجنات . ■

في اقتفاءِ أثرِ خيطٍ من ثوبِها العشبيِّ

[سعد الياسري *]

أنا، الذي يقولُ «أحبُّكِ» كلَّما أعجبَه ذلك. قُبلتي قلعةٌ: تحَصَّني بها! عناقي معطفٌ مطريٌّ: ارتديه! إخلاصي عشرُ قصائد: مزِّقي واحدةً كلَّما غدرتُ بكِ! غضبي سيجارةٌ: دعي علبةَ الكبريتِ جاهزةً في جيبكِ... دائماً! واشتهائيَ الفانوسُ: أطْفئي مساءكِ عندي!

أنا، الذي يقولُ «أحبُّكِ» بلا مشقَّة. انزعي خيطاً من ثوبكِ العشبيِّ، خيطاً واحداً سيتكفَّلُ بمُتعتي، واتركي لي نشوةَ تقصِّي أثرِه! وحينَ أصلُ لآخرِ أزرارِه الوحشية؛ لا تستسْلمي! وحينَ أصرُّ؛ لا تكترثي! أمَّا حينَ أجبرُكِ؛ فقولي لي خبراً عن اللاجئين، أو حرائقِ الغابات! وحينَ أصفعُكِ بالوردةِ التي أحملُها بيدي منذُ سبعِ دقائقَ وعشرِ ثوانٍ: تأوَّهي وارْضخي!

أنا، الذي يقولُ «أحبُّكِ» كما لو كان أعمىً يهجسُ طريقَهُ بالحدْسِ والبصيرة. ضَعيني برفقةِ ضحاياكِ... الماكياج، مشابكِ الشَّعر، أساور ذهبيةٍ ناعمةِ الصَّنعة، ساعةِ يدكِ الرشيقةِ كقصيدةٍ جيِّدة، حقيبتكِ التي تحملُ حجرَ الفلاسفة، مفاتيحِ البيتِ والسَّيارة، جيبِ هاتفكِ الذكيِّ الشَّفَّاف... لا، لا، ضَعيني عندَ مهبطِ رقبتكِ؛ وسيري مختالةً لأختبرَ فرصَ نجاتي حين أقع!

أنا، الذي يقول «أحبُّكِ» كلَّما عضَّ شحمةَ أذنكِ؛ أو داعبَ قِرطيكِ المتدليين كقطرتيْ عسل... سأكتفي بمراقبتكِ تصنعينَ معجزاتكِ بلا تكلُّف، وترسمينَ على وجهكِ ابتسامةً عرفانيةً دون ادِّعاء، وتقولينَ كلاماً يعجبُني، وأحبُّكِ! ■

* شاعر من العراق.
* العمل الفني: مياسة السويدي - البحرين.

ثلاث قصائد لأبي

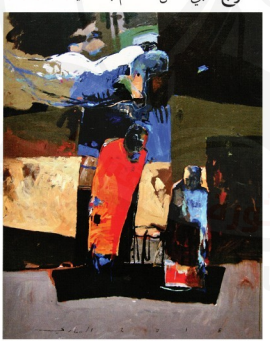
[حنان يوسفية بلحرمة *]

بدءاً:
ارتحلتُ إلى الحزن
غيمةٌ في السَّماء
ترش الشَّوارع
حيرة..
وتعلمتُ الصَّبر
حين توسدتُ
عتمة اللَّيل..

قطعاً:
لن تخطئ الرَّصاصة
طريقها إلى الصَّدر
حين الحروب
فتؤرّخك ياسمينة
على جدار التَّاريخ
و تلبسك السّندس والإستبرق
لتريح غربتك
وتسقط الدّموع
من المقل ..

حتماً:
ستخلع السَّماء زينتها
على ضفاف الحزن..
وترقب محيّاك
في وجوه السّائرين
إلى منفى المسافات
ذاك أنت..
حين تضجُّ في الصَّمت..
و تنثر على أثرك.
ورد الياسمين..

مخرج: أبي.. كل الكلام بعدك يسقط.■



* شاعرة وقاصة من الجزائر.
* العمل الفني: حسن الساري ـ البحرين.

متتالية الخصام

[هناء عبدالهادي *]

1- متتالية

خصام .. غضب.. شوق .. حنين.. عودة.. وصال
خصام .. حنين ..شوق.. غضب.. فتور.. فراق

2- طفولة

متذمرة تتململ في جلستها على المقعد المجاور لوالدتها، فتنهرها الأم وتركز في الحوار مع صديقتها، انتهت الأم والتفتت إليها فلم تجدها، أصابها الهلع وأخذت تنادي على طفلتها وتجوب المكان بحثاً عنها، بجانب حوض السمك في مدخل المقهى وجدتها منهمكة في الحديث والإشارة للأسماك.

3 - متتالية

ظلم .. استسلام .. صبر
ظلم .. رفض .. مقاومة
ظلم ..عناد .. تمرد
ظلم .. عزيمة.. ثورة

---

* قاصة من مصر.
* العمل الفني: هيثم أحمد ـ البحرين.

4 – متتالية أخرى

ظلم .. عزيمة.. ثورة
ظلم.. رفض.. مقاومة
ظلم.. قمع.. إحباط
ظلم.. يأس .. استسلام

5 – متتالية

خيانة... تجاهل
خيانة... عتاب
خيانة... غضب
خيانة... هجر

6 – متتالية أخرى

خيانة... غضب
خيانة... عتاب
خيانة... غفران
خيانة... تجاهل

7 – جنسية

ودعت الجميع وركبت الطائرة المتجة إلى أمريكا ليحمل جنينها الجنسية الأمريكية، ساعدتها المضيفة على ربط الحزام حول بطنها، بعض دقائق من الإقلاع أخذت تصرخ من ألم شديد متقطع أسفل بطنها لم تتوقع أنه طلق الولادة لأنها في الشهر السابع، جاء الطبيب على الطائرة ، هدأ صراخها بعد أن علا صراخ طفلها .

8 – حوار

كنت أجهل تفاصيل وتضاريس جسدي .. أدركتها فقط حينما ... تحاورتَ أنتَ معها .

9 – كتابة

سألني : هل ستكتبين عنّي؟
أخشى أن يشيع سحرك ورجولتك وحنانك من بين السطور فتعشقك كل النساء.. تعلم .. سيسكب قلمي حبك رغماً عني.

10 – كتابة أخرى

سألني : هل ستكتبين عني؟
حتى تعلم النساء مواصفات الرجل النذل فيحذرنه، تعلم .. سيتعفف قلمي عن نطق صفاتك.

11 – الإشارات

جفّ قلم أهداني إياه ولم يأت بآخر كما وعدني، ثم فقدت خاتم الارتباط، ثم ... أرسل رسالة وداع.

12 – جسد

حينما يقترب من مجالي المغناطيسي وتدنو أنفاسه مني أتمنى لو.. أطوي جسدي .

13 – جسد آخر

حينما تقترب من مجالي المغناطيسي وتدنو أنفاسك

مني، أتمنى لو .. أطوي المسافة بيننا.

14 – دفاع

تركها من أجل أخرى.. فسعت لتكون لآخر أخرى.

15 –تخاذل

أبت المواجهة ولم تقوَ على الانسحاب .. فقررت الانتحار .

16 – خوف

يلاحقني .. يسابقني .. أصبح اثنين .. ثلاثة.. يزدادون كلما ازدادت المصابيح على جانبي الشارع وكأنهم يتحدون الضوء .. تزداد أطوالهم.. أسرع فيسابقون خطواتي .. غمر الضوء المكان .. اختفوا جميعاً.

17 – حلم

كانت ترصد مواعيد نومه لتنام فيها علّها تلقاه ذات حلم .

18– حلم آخر

يتصل بها قبل نومه ليرتشف صوتها ثم يكمل ارتواءه في أحلامه.

19 –رائحة

تلك الرائحة التي توقظها مختنقة كل ليلة.. تبحث في أرجاء الغرفة ولا تعرف مصدرها ، بالأمس بات زوجها خارج المنزل .. نامت بعمق للصباح.

20 – شقاوة

السمع وسيلتي لرؤية صوتها يشع أنوثة ، جذبني بشدة، انتظرتني اليوم أمام شقتها وطلبت مني الدخول كجار طيب في مشكلة مع زوجها، تتحدث تشتكي وتبكي، رقتها تزيد ولهفتي تزيد.. أتمنى أن أضم هذا الجسد الذي أستشعر أنوثته، أربّتُ بانفعال على فخذي وهممت بوضع يدي على فخذها حينما قالت: وها هو أمامك فليكذبني لو يستطيع.

21 – الستر

في ليلة عرسها تراهما يتهامسان يشيران يتحركان.. تتأبط ذراع عريسها بقوة .. يتقدمان متتاليين يعانقان العريس، يلتقطان صورة جماعية ثم يتوجهان إليها بالتهنئة ، ترد بعينين خائفتين راجيتين ...■

الغرق داخل رأسي

[أمينة الحسن *]

أؤمن بالمعجزة، ولكنني فقدت الإيمان بأن ثمة من يستحق حدوث معجزة له. هكذا تساقط المطر على الأرض بغزارة فجأة، رمى بنفسه من أعلى سماء مودعاً الغيمات، أشاهد هذا المنظر وأنا أقف عند نافذة الفندق المطلة على الشارع المؤدي إلى المسجد النبوي، أفكاري ليست على ما يرام، فقبل أيام تتابعت المجازر على البشرية في مناطق عدة، وربما في أماكن أخرى لم تحظ بقطعة من قلب الإعلام، التغريدات على (تويتر) كما هي منذ بدء تفعيل البرنامج، الكل يسفه الآخر ويشتمه، أشعر بالغرق .. الغرق الفعلي في دوامة بعد كل حدث مأساوي، لا يكفي أن أشجب أو أنتحب، وربما كلاهما سيان، فلن يتغير شيء . أسمع صوت إمام الحرم يخطب بحرقة : ادعوا الله .. ادعوا الله .. لنصرة إخواننا، فأغلقت النافذة .

حاولت أن أحمل نفسي للذهاب إلى مسجد النبي، ارتديت ملابس ثقيلة خشية الطقس

* قاصة من السعودية.

* العمل الفني: شفيق الشارقي ـ البحرين.

البارد، ونزلت مسرعة على السلم كأنما يلاحقني طوفان، خرجت من بوابة الفندق وتوقفت للحظات أتنفس بهدوء لأستعيد قواي، صاحب البقالة المجاورة يقوم بتنظيف آثار المطر كي يسمح للزبائن بالدخول، آخر يجمع الحقائب القشية التي بللها المطر ويغادر، فلن يشتريها منه أحد. أحسست بضحكات مكتومة، فالتفت ورائي لأجد حارس الفندق يجلس على كرسيه ممسكاً بهاتفه الذكي مرتاح البال، مواصلاً ضحكاته دون أن يرفع رأسه. قطة تئن موجهة ناظريها نحوي، ابتسمتُ ثم أكملت طريقي مُراقبة السيارات هنا وهناك فوجدت القطة تصاحبني، وتقف حين أقف، تذكرت أنني أحمل فطيرة في حقيبتي، فتحت غلافها ورميتها ناحيتها. أصبحت على مقربة من بوابة مصلى النساء، لا أحب مرأى المشردين ولا الشحاذين ولكنني ألتفتُ رغماً عني، فمرات أحاول تقديم مال أو طعام، ومرات أُخر أعجز عن فعل شيء، حتى مشاعري تقف حائرة بين عيني وقلبي.

صرت قريبة منها وبقربها طفلان بينما الثالث ترضعه من ثديها الأسمر، لوّحت لي بيدها تطلب العون، لم أفهم إن كانت خرساء أو لا تجيد التحدث بالعربية، لكنني عبرت دون أن أبدي اهتماماً كفاية .

دخلت المسجد، أحسست بشيء من الطمأنينة ينبعث فيّ، تأسرني ملامح اللهفة على وجوه الزائرات الأجنبيات، أتتبع أعينهن وألسنتهن وهي تردد الصلوات على النبي .

أثناء عبوري بحثاً عن أكثر الأماكن قرباً من الروضة اصطدمت قدماي ببعض النائمات في الساحة، اعتذرت لهنّ «آسفة آسفة جداً» مشيرة بيدي، وتعثرت حين واجهني بعض الأطفال يلعبون بكُرة صغيرة، فاخترت زاوية بعيدة، وتناولت مصحفاً، فتحت عدة صفحات ولكن ضباباً سيطر على بصري، أغمض عينيّ بشدة وأفتحهما لكن بلا طائل .. فقدت تركيزي تماماً، وأحتاج أن أعود إلى مكاني، وربما كي أرى الأم وأطفالها، نسيتُ عند أي بوابة شاهدت تلك المرأة، فخرجتُ من عدة بوابات قبل أن أصل إلى بوابتي، فقدت حذائي، لم أكترث فتابعت السير حتى وجدتها قد غيرت مكانها إلى مكان أبعد من البوابة، ورأيت طفلها الأكبر يتراكض مع القطة للوصول إلى وجبة رماها أحد الزائرين، أردت أن أصرخ، فتحت فمي لكن صوتي احتبس، سبقته القطة التقطت الكيس بفمها وفرت مسرعة، وجثا هو على الأرض باكياً، بحثت عن وجه أمه في تلك اللحظة، لم أره، بقيت واقفة أبكي، وأنظر إلى القبة الخضراء والمطر الذي لا يتوقف والمارة غير المكترثين، والشحاذات مع أطفالهن يملأن المكان . ■

قصص قصيرة جداً

[إبراميم اليوسف*]

1 - «أصوات»

سألته الطبيبة:

لِمَ لَم تراجع الطبيب لتنظيف أذنيك؟

أجاب: لأحتفظ بأصوات عزيزة

ثم راحت تسأله أيضاً:

ولِمَ أقدمت على تنظيف أذنيك، اليوم؟

أجاب: لأتخلص من أصوات النشاز لبعض المخادعين

وكمن يجد نفسه محاصراً لفريسة مؤكدة، راحت تطرح عليه، بزهو، سؤالها الأخير:

-حسناً، وماذا عن أصوات من تحبهم؟

أجاب ببساطة:

أيقنت، اليوم، أنها لن تمحى، فهي على قرص احتياطي مدمج في قلبي...

2 - «طبيعة»

إلى ذكرى صديقي الراحل بهاء سعدو

قال له الطبيب باستغراب:

منذ متى لم تنظف أذنيك عند طبيب مختص؟

ردَّ عليه:

منذ ولدت...

3 - «المخبر»:

أحدهم

- ما تعريف «المخبر»؟.

هو من يربي حاسة السمع لديه ويعطل حواسه الباقية بما فيها الذوق

4 - «شعار»:

حين يكون هناك حاكم دكتاتور

* شاعر وناقد من سوريا.

* العمل الفني : خليل يونس - سوريا.

فمن الطبيعي أن يكون شعار بلده صورة «أذن»

5 – «طنين»:
– ما سبب معاناتك من هذا الطنين المتواصل
في أذنيك؟
– إنها أصداء أصوات الحرب في بلدي...!

6 – «كاريكاتير»:
أول رسم كاريكاتيري سأرسمه قريباً:
صورة رجل في هيئة «أذن»....!

7 – «معرض»
لم أفهم
إلا الآن
لِمَ معرض ذلك الفنان التشكيلي
الذي أقامه في العام 1971
كان عبارة عن مائة لوحة للأذن
في حالات مختلفة...!.

8 – «عقدة»:
في صالة المسرح
آذان بعدد الكراسي
تتابع عرضاً لمسرحية «الأذن»....!؟

9 – «جائحة»
بلا استئذان
ينتشر المستأذنون

10 – «العيادة الأذنية»:
عيادة طبيب الأُذنية
تحتاج في نهاية كل ليلة
إلى فريق إتلاف للنفايات النووية..!

11 – طبيب الأذنية:
كم هي مهمتك صعبة يا صديقي
أن تنظف أذنيك بعد نهاية عملك
في كل يوم

12 – منعطف:
هكذا انتصفت حياتك
إلى ما قبل «طبيب الأذنية»
وما بعده...

13 – «جاهزية عالية»:
يترك أذنيه مفتوحتين
كلما اضطر للنوم...!

إيسن/ألمانيا ■

الصورة الفائزة بالمركز الثالث لجائزة الشارقة للصور العربية
في نسختها الخامسة. محور الأبيض والأسود
للمصور البحريني أحمد الجشي (17 فبراير 2016)

حي المهاجرين

شتاء 1921

[سلمى فندكلي *]
[ترجمة: صفوان الشلبي **]

إذا قلت لكم إني توقفت عشر مرات، أثناء صعودي من المقر وحتى وصولي إلى «كاديفاكاله» كي أرتاح، قولوا خمس عشرة مرة. الكلام بيننا، أنزل في أوقات الظهيرة إلى مطبخ الهلال الأحمر، كي أحصل على وجبات الطعام. أنا امرأة مسنة يا عزيزي... قطعي لهذه الطريق ذهاباً وإياباً كل يوم، متعب ومخجل في آن معاً. ألفّ «السفرطاس» بوشاحي اليمنيّ كي لا يراه أحد. في الواقع، الجميع يفعل ذلك. نحن في زمن الحرب، في زمن المجاعة والجوع...

شعبة الهلال الأحمر في «باسماهانه»، هي الأقرب إلينا، كما أنهم يسكبون الطعام ملء المغرفة، على عكس المركز الذي في ميدان الحكومة، جزاهم الله خيراً. خمسة أنفار في البيت، ابنتي وأنا وثلاثة أحفاد...

نحن مقدونيّو الأصل. أتينا مهاجرين من «سَرَز» قبل تسع سنوات. أي أثناء حرب البلقان... هربنا كي لا نُسحق تحت أقدام اليونانيين كما قيل، لكننا هنا أيضاً لم ننجُ من النكبة. والله، لقد مضى على احتلالهم لإزمير ما يقرب من ثلاث

* كاتبة من تركيا.
** مترجم من الأردن.

سنوات ...

ما أقوله، قد تظنونه كذباً، لكن الله شاهد على صحة ما أقول، لا أكذب ولا بحرف واحد؛ كنا نملك في بلادنا القصور والمال. كان زوجي المرحوم لطف الله أفندي تاجر حرير. كنا نملك بستان أشجار توت خضراء يانعة تخطف الأبصار، على امتداد المرج. سَرَز مكان جميل جداً يا عزيزي... مروج البلقان ما بين سفوح جبال «رودوب» ومنبع نهر «أحمد باشا» أشبه بالجنة... التراب كالحِنّاء... ألم أقل قبل قليل «نحن مقدونيو الأصل»، ليس ذلك سوى اعتياد لسان يا عزيزي... أصولنا من طرف أبي ومن طرف زوجي أيضاً من الأناضول، تتجذر حتى ولاية «ساروهان»... نحن نتجذر من سلالة المهاجرين الذين غادروا وطنهم وتوطنوا في بلاد الروم كي يتكاثر نسل الأتراك، بعد أن فتحها العثمانيون. مع مرور مئات السنين تفرّعنا ونسينا بلدنا الأصلي... فهناك قد أصبح لنا ملكٌ ومال...

آه، هناك الكثير كي أرويه لكم يا عزيزي... هل أتحدث عن متجرنا لبيع الأقمشة من كل الألوان؟ أم عن قصرنا ذي الثماني عشرة غرفة، بخدمه وحشمه وبستانيّيه وسُيّاسه؟ أم عن حديقتنا ذات الألف زهرة وزهرة والقبة ذات النوافير المقرقرة الهادرة في وسطها؟ أم عن عربات الخيول ذوات المرايا؟ أم عن أبّهة الحمّام المزدوج الذي نستقبل فيه الفقراء مرة في الأسبوع ونقدم لهم الطعام؟ أم عن رقص بناتنا الجميلات كالحوريات والملفحات بالتول والحرير والمشنشلات بالذهب المشع باللمعان، في ليالي الحنّاء وأيام أعراسنا؟ أم عن صناديق جهازنا المنثورة ببذور الخزامي والقرنفل؟ أم عن احتفائنا بأشهرنا الرمضانية وأعيادنا؟ أم عن إضاءتنا الشموع في مشربيات النوافذ ذوات الأقفاص في ليالي المعراج والمولد النبوي الشريف؟

لكن، انظروا إلى حالنا الآن... نعيش في واحد من البيوت الشبيهة بأعشاش الطيور، الواقعة على طلعة كديفاكاله في حي المهاجرين، تزأر ريح رطبة من كل زواياه. نقضي أيامنا بمعَدٍ نصف خاوية، ثيابنا وجلابيبنا، ممزقة وما عادت تحتمل الترقيع... يساعد الهلال الأحمر وجمعية المهاجرين أمثالنا. لكن المساعدات ما عادت تكفي لكل هذه الأعداد الكبيرة من العائلات المعوزة. كما أسس القبارصة الأتراك جمعية باسم «الوكالة الإسلامية لغوث المهاجرين»، ويرسلون إعانات حسب إمكانياتهم، جزاهم الله خيراً. يؤمنون الدعم المادي مما يجنونه من تذاكر السينما والمسرح، ويرسلونه لنا. لو تساءلتم عن مصدر معرفتي بذلك، فأنا أسمعه من الذين ينتظرون معي في الطابور للحصول على الطعام يا عزيزي... أشعر بالفرحة من جهة، وأشعر بالخجل من جهة أخرى وأنا أتذكر ماضينا. سامحني يا رب، والله، ما عاد هناك فرق بيننا وبين الشحاذين... قبل أن تطأ أقدامُ العدو سَرَزَ، بعنا كل ما نملك، ربما بربع قيمته، وأتينا إلى

هنا. كم يوماً يدوم المال النقدي؟ عند وصولنا إلى إزمير، تدهورت صحة زوجي، وما عاد قادراً على تأسيس مصلحة جديدة. توفي بعد عدة سنوات، أطال الله أعماركم. قبل ذلك، فقدنا صهرنا قدسي على طريق الهجرة. خمسة أيام قضاها شابّنا في الحمى غائباً عن الوعي، ليسلم روحه مساء اليوم السادس. دفنّا المسكين على رأس جبل عالٍ، في مكان أجهل اسمه وتركناه هناك وحيداً وأتينا هنا. أصبحت ابنتي أديبة أرملة، وتيتّمت بناتها الثلاث. ما زالت أكبرهن في الثانية عشرة من عمرها... نظيف، ابني الوحيد، بُنيّنا، ونور عيني، منذ سنوات وهو يقاتل في الجبهة...

أمي وأبي الغاليان جداً،

أكتب لكما هذه الرسالة من «تشناكاله» من تحصينات سد البحر في «غاليبولو»... أوقف العدو الآن إطلاق النار، لقد استطعنا التقاط أنفاسنا.

في الواقع هؤلاء الإنجليز والفرنسيون رجال رحيمون... يعطوننا فرصة كهذه من حين لآخر... لا تستغربوا من وقوع نوادر أثناء الحرب، ها هو يحصل... ابن آدم يعتاد على كل شيء. بعدما يدخل إلى جهنم هذه لا يخشى حتى من الموت...

الشهر الماضي، أصبت بجرح طفيف في كتفي الأيمن. كتبت دون اكتراث وأنا ممسك بسلاحي. لم يسمح لي قائد مجموعتي بإطلاق بضع رصاصات على الكفار. نقلوني على الفور إلى مستشفى الميدان في الفرقة الأولى في «كوجادرا». لقد تعافيت، والحمد لله، في أسبوع. لا أترك فرصة للعدو. عار علينا إذا لم نربط صفائح بذيول هؤلاء الأبوام ونطاردهم... يرأسنا قائد يملك دهاءً عسكرياً، يعجز القلم عن وصف جرأته. كما أننا أبناء بلد واحد... من ولاية سالونيك التي يرتبط بها قضاء بلدنا سَرَز. كما أن أصوله تتحدر من المهاجرين أيضاً. أنا، لم أره، لكن الجميع يقولون إنه أشقر وأزرق العينين. إن كان الوطن سيتحرر، فعلى يديه هو سيتحرر... إذا ما سنحت لي الفرصة واقتربت منه، أريد أن أزحف عند قدميه... بإذن الله، سندحر بهمته، سفن العدو التي تخيم ظلالاً سوداء على هذا المضيق الجميل كزبانية جهنم...

لا داعي للقلق من أجلي. الشكر الجزيل لله، فأنا بخير. شَجّني الوحيد هو الشوق إليكم. إذا ما قدّر المولى القادر على كل شيء، سأعود منتصراً من

تشناكاله بأسرع وقت، فلنلتق ونتعانق. لا تحرمونا من دعائكم في الصلوات الخمس.

أقبل، كلاكما من أياديكم الطاهرة، وأختي أديبة والبنات اليتيمات من عيونهن. ليحفظكم الله جميعاً.

غاليبولو/ 21 ربيع الآخر 1331

الجيش الأول، الفرقة الأولى

فوج المشاة الخامس والعشرين

الجندي ابن لطف الله

محمد نظيف

أحفظ رسائله سطراً سطراً عن ظهر قلب يا أنستي.

لا قدّر الله سقوط الدولة، لا يتركون العوائل دون رجل، عندما يجنّدون العسكر، لكنه عندما جُنّد، كان أبوه حياً. لم يحتمل المسكين بعد أن تراكمت المصائب فوق بعضها...

ابني نظيف، الآن، أحد أفراد المقاومة الشعبية... في جبهة إينونو... لكن لم يصلني منه أي خبر منذ أشهر... ليبارك الله أبناء الوطن والأمة... ولا يخذل إن شاء الله، مصطفى كمال باشا... أملنا متعلق به... في أنقرا... سُرّح الجيش العثماني العظيم بموجب الهدنة، فتقاسم الأعداء البلد قطعة قطعة، كما فشل وحيد الدين أفندي بحماية السلطنة. يقبع في قصره مثل قطة تجثم جوار المدفأة. أنا أبصق على سلطنة كهذه...

يجب أن أنهض وأتسلق من جديد طلعات كديفاكاله... إذا ما تساءلتم عن سبب تسكعي في الطرقات في هذا العمر، فلا حيلة أخرى لي يا عزيزتي. شوارع المدينة تعج بعساكر اليونان. يوقفوننا عند كل خطوة، ويجرجروننا للتحقيق. لا أستطيع في هذا الوضع، إخراج ابنتي إلى الشوارع. حفيداتي أيضاً صغيرات جداً... أيهن أحمّلها السفرطاس وأبعث بها إلى الهلال الأحمر؟ ما قد يقع، فليقع عليّ أنا، لا أقدر على التضحية بالصبايا اليافعات... رغم ذلك، فنحن نتدبر وجباتنا الثلاث بوعائيْ طبيخ ورغيف خبز. قسمتنا اليوم؛ هي برغل وبطاطا. طُبخ كلاهما بقليل من السمن. ولا حتى فرمة لحم صغيرة واحدة. إنهم لا يستطيعون تقديم اللحم لعساكرنا على الجبهة، فكيف نطالب به نحن... بقيت حفنة زبيب في قاع المرطبان، تعد ابنتي أديبة منه خشافاً... كلا كلا، يجب أن لا نهدر الخشاف بلا جدوى. إذا ما جاعت الصغيرات في المساء يغمسن لقيماتهن بالماء المحلّى... والله، لقد أصبحت أجسامهن كعيدان القش... بالقول، جئنا إلى هنا للنجاة من بساطير الأعداء... استعلمنا واستشرنا مع لطف الله طوال أيام عديدة... «لا مناص من الرحيل يا سيدة شادية» قال... آه، أنا لم أخبركم باسمي، أليس كذلك؟ المعذرة، ها أنتم قد عرفتم... وماذا يعنيكم ذلك؟ اجتاح الجيش اليوناني إزمير عقب وصولنا... اللعنة عليهم من فاحشين... يمزقون خُمُر النساء... ويتحرشون بهن... أهل المدينة من الروم طغوا، حال رؤيتهم لأبناء جلدتهم...

وهل خوفي على أديبة دون مبرر؟ بُنيّتي شابة وجميلة أيضاً. وهل تعبتُ على تربيتها لتكون ضحية للأوغاد السافلين؟

كم مروعة هي الحرب! أليس كذلك يا عزيزي؟ ألا يستطيع ابن آدم العيش بلا صراع؟ ماذا سيجني من كسب خمسة أشبار من الأرض في هذه الدنيا الفانية؟ لا أحد يدرك ذلك... هنا حيث أجلس على الأحجار الأثرية المحطمة، وهذه الجدران المتهدمة، لو أنها استطاعت الكلام لروت كم من المعارك وقعت في هذه الأنحاء... وكم من الدماء أريقت... الناس «الغلابى» ممن وإلى أين يلجئون؟! آه، كم أحنّ إلى ديارنا هناك، يصعب عليّ وصف ذلك... خضار سَرَز مختلف... هواؤها وماؤها مختلفان... أو لعله هكذا يبدو لنا، ما عدت أدري... كنت سأرضى بحسرة الديار، لو لم يمت زوجي وصهري... ولو لم يذهب نظيف... كمال باشا استصرخ الشباب، فكيف لا يلبون النداء؟ من سيحرر الوطن، هل السلطان الأحمق؟... سُرّح بُنيّ بموجب الهدنة وعاد إلى البيت... ثم عاد وحمل كيسه على ظهره وهرع ثانية إلى الجبهة ليشارك بالمقاومة الشعبية...

أمي المعذبة والأغلى من روحي

الوضع هذه الليلة هادئ قليلاً... مع طلوع الصباح سنبادر بالهجوم بإذن الله... سندحر جيش اليونان من غوندوزبيه حتى إينونو... إذا ما كتب الله لنا النصر كما في غاليبولو، سنطهر سكة حديد إسكيشهير من الأعداء... هذا الطريق مهم جداً لحركة جيشنا...

لو ترين قائدنا العقيد عصمت بيه يا أميمتي، رجل صغير الحجم... لكن عندما يصعد على الربوة، ويصيح بصوته الأبوي الشفوق "تقدموا يا أولادي"، يصبح كالعملاق... نقطع الطريق طوال الأيام والليالي بفضل الحماس الذي يزرعه في قلوبنا...

كانوا يروون لنا عن هطول الثلج دون أن نراه... لم نره لا في سَرَز ولا في إزمير... هنا الجبال والسهول وكأنها مغطاة بلحاف أبيض... لا يكف عن الصرير تحت بساطيرنا... لو أقول كالطحين، ليس كذلك... لو أقول كالشيد، ليس كذلك... هو رحمة من الله وكفى... الطقس بارد قليلاً، لكننا لا نعاني يا أميمتي... ليحيا الوطن...

أقبل يديك الطاهرتين، وعيون أختي الكبيرة أديبة وبناتها اليتيمات... لا تنسونا من دعائكم في الصلوات الخمس... دمتم بحفظ الله...

إينونو/ 6 جمادى الأول 1337

الجبهة الغربية للمقاومة الشعبية

رقيب قيادة المشاة

ابن لطف الله محمد نظيف

منذ وقت طويل، لم يردنا خبر من بُنيّنا... هل هناك نصر على جبهة إينونو يا ترى؟ شعرت بالبرد فجأة... ربما من وجود نظيف على المرتفعات الثلجية... ربما شتاء إزمير لا يختلف عنه في

سَرَز... يهب هواء بارد ورطب من البحر، كما أن ما يجمد قلبي، الخوف من تلقي خبر سيء..

كم هي جميلة المدينة عند النظر إليها من علٍ... طقسها معتدل حتى في هذا الفصل... الساحل وكأنه مغطى بقماش من الحرير الأزرق... لكن نحن نعاني من أوجاع الوطن، بينما العدو يتلذذ بنعمه... ستدور عليهم الدوائر بإذن الله... والله، فؤادكم لن يحتمل، إذا ما أروي لكم عما قاموا به من فحش يوم وصلوا الميناء... إذا ما دخل جيش مصطفى كمال باشا إلى إزمير... حينئذ سيعود «نظيفي» أيضاً... حتى إذا أصبحت عودتنا إلى ديارنا هناك حلماً، سنمضي حياتنا هنا بسلام... أزوّج بُنيّ... وأزوّج البنات...

اضطررنا للسفر بعد طول انتظار لدعم إستانبول دون جدوى، فالسُلَيْطِن تخلى عن أتباعه في بلاد الروم... إيه، نحن أيضاً ما عدنا نعترف به. بالنسبة لنا ما عادت هناك دولة عثمان العليّة. ليس هناك سوى كمال باشا ذو العينين الزرقاوتين... قدِمَ من بعيد، من سالونيك وجاء إلى الأناضول. وهب حياته لأجل الوطن. بالمقابل، عديم الأصل وحيد الدين استصدر دون شعور بالعار، فتوى من شيخ الإسلام بهدر دمه، لابد أن الإنجليز قد أمروه بذلك. ماذا نقول ياعزيزتي، قصاصهم عند الله. كلما ذهبت للحصول على الطعام، الجميع يلعن رجالات إستانبول. لكن ما إن تذكُري مصطفى كمال باشا وعساكره، والله، الجميع يقفون تحية لهم. ليحميهم الله وينقذ الوطن، ونظيفي أيضاً...

يبدو أنني اقتربت من بيتنا... متى قمت عن الحجر الأثري المحطم ووصلت إلى هنا؟ يبدو أني مشيت وأنا أفكر دون أن أشعر... هل يوجد يا ترى مكان أشد بؤساً من حي المهاجرين هذا؟ توطّن القادمون من بلاد الروم في حرب الثلاثة والتسعين والقادمون من القفقاس أيضاً، في هذا المكان الضيق. ثم نحن، مهاجرو حرب البلقان، استقررنا هنا. معظم العوائل بلا رجال. بعضهن فقدن أزواجهن وأولادهن في ديارهم والبعض الآخر عند الوصول إلى الأناضول. والله، لا يوجد ولا عائلة واحدة لم تقدم شهيداً في تشناكاله. لا أكذب إذا ما أقول لكم إن جميع الأطفال الذين يلعبون لعبة القناني الخشبية أمام البيوت يتامى... فتية بوجوه سمراء وشقراء وصفراء... ترققت رقابهم من سوء التغذية... ثيابهم ممزقة... وبناتنا هكذا أيضاً...

يصل إلى مسامعي على نحو مفاجئ، صوت آلة موسيقية... أمر مستحيل الحدوث... خير إن شاء الله... لا أحد يقيم فرحاً في الحي في هذه الأيام العصيبة... كما أنه لم يبقَ ولا شاب واحد ليتزوج؟... لكن هناك شباباً محاربين أشاوس عائدين... لست أدري... كلما اقتربت كلما ارتفعت أصوات الطرب... أهذا وقت عقد حلقات رقص وعود رباعية؟ هل فقد الناس عقولهم؟

هو ذا بيتنا... أديبة اصطحبت البنات وانطلقت

خارجة... ترقص مثل الكوتشك(1)... وجيراننا أيضاً... آي، أكاد أجن... ما هذه الحال؟ أتقدم بضع خطوات بساقيّ المرتعشتين... بُنيّتي تحمل بيدها منديلاً أبيض... كلا كلا، بل رسالة... والله رسالة... لعلها أتت من نظيفي... حسناً، ولكن لماذا كل أهالي الحي فرحون؟ أمن أجلنا؟ أو ربما... أو ربما النصر... بالتأكيد النصر... ما دام الجميع قد غمرهم الفرح فجأة... نصر إينونو... أول هزيمة لجيش اليونان... إذا ما انتصر جيشنا في إينونو فالتحرير قريب إن شاء الله... قريب جداً...

* * *

(1) رقصة شعبية يقلد الرجال فيها النساء. (المترجم)

×(1965-2015) ولدت في إسكيشهير. حصلت على الليسانس في آداب اللغة الفرنسية من جامعة أنقرا. عملت منذ عام 1986 كاتبة دراما في مؤسسة الإذاعة والتلفزيون/ راديو أنقرا، إلى أن توفيت وهي على رأس عملها في نفس المؤسسة. كتبت للإذاعة أكثر من ثلاثين تمثيلية إذاعية، وعُرض بعض منها على مسارح الدولة. كما كتبت الرواية والقصة القصيرة. ونالت عام 1996 جائزة خلدون تانر للقصة القصيرة عن مجموعتها القصصية «نساء الزقاق المعتم»، وعام 1998 جائزة الآداب الكبرى لبنك تركيا للعمل عن مجموعتها القصصية «محطة قطارات أنقرا»، وعام 2007 جائزة سعيد فائق للقصة القصيرة عن مجموعتها القصصية «رائحة القرنفل في إمباتا»، والتي اختيرت منها قصتها هذه. ■

رائحة حياة على موت سريري

[إينانة الصالح *]

بين بدائيّتي كغابةٍ وحشيّة شبقة، وحداثويتي
المنمَّقة كحديقة مترَفة مترفة
خيلٌ دهشة لا أريد ترويضه بالأسئلة
الذئبة التي خرجت مني حوّلتها يده لفراشة،
والغزالة التي تنظر من خلف الضوء يده التي لم
تجفل
رأفةً بحال الكثير من اليراعات قرَّرت فراشة
شوقي
ألا تبوح بنضجها
ورأفةً بالقصيدة سحَبَتْ أحرفي عريها من جبِّ
الكلام
كمجداف أخطو أماماً فتعود الذاكرة إلى الخلف
يشكّلني وجع الصبح بلا ماء
يمرر طيناً مجبولاً بالعهر على كفه

* شاعرة ومترجمة من سوريا.
* العمل الفني: جبهان الطيب ـ السودان.

لا يأبهُ للجرحِ المبتورِ النَّزْفِ بأقبيتي
بجسدٍ إن مرَّره الخوف على الرغبة سيلفظُ عورتهُ
جسدٌ لا ينقصه إلا الماء: جسدٌ/ قَش
ذاكرتي مصابة بسرطان دم ولغتي أرملة
ما ينبتُ بين مفاصلي الآن شبيهي لستُ أنا
كأحدب يعبر اليوم إلى البارحة، كل ما يراه مقدمة
حذائه وطريق لا يعرف أين مصبه
هكذا صلصال الوقت كنهرٍ يمتدُّ ويسيل العمر
إلى الطين
في وحدتي تعبرني الأشياء:
كل ما فيَّ يغدو جماداً، وكل ما لديها يضجُّ
بالحياة

تعرج في جسدي الأحلام
تسكنني أفعى
تعبثُ بالمرآة كي لا تراني على محمل الجد
منسول وجهي من حلمه
أقدام الأحلام أحياناً تضرب بالأرض
ظلّي سكين، لذا فاستقامتي لا تولد إلا في
العتمة
وما يسيِّجني الآن ليس الجدار بل زاويةُ/ مرآة
توحي بأن الامتداد وهم
هكذا خبأت امرأةُ وجهها في طين الوقت، وأعلنتْ
ما تبقى من تفسّخ الروح دود ذاكرة. ■

غبار الشمس

[إيمان سوار *]

في الخرائبِ تنضحُ صرخةُ الوطن
ليست الريحُ هي السبب!
يدفنُ جَبينه في حُضنِ الليل
كطفلٍ يتيم
لا يعرفُ من الليلِ سِوى الخَوف
ولاشيء يخسَرهُ سِوى طمأنينة الصّباح

هذا حلمٌ منبوذٌ شعّ

فتحتُ الأسطوانة بعصا (بودا بار)
فتدلّت موسيقاه لتؤرّخ
العناقيد
الصيفُ يعتصرُ لك
لسعاتٍ مشروعة
كي يستقيلَ الحزنُ، ينفصل الوقت
عنك، كُلما سبّحت بالعنقود
دقت الريحُ الجرسَ

* شاعرة من البحرين.
* العمل الفني: وحيدة مال الله ـ البحرين.

ليخرجَ غبار الشمس
الغيم يراهن الأرض
فيمنعنا من المطر!

كلما مضى العابرون
فتحنا يديهِ شمساً نصفَ مُكتملة
اندفعَ الغبارُ كالغريب
انزلق من بطنِ الوطن
ليغادره الحرص!

البحر ترك
الأمواج تصفعُ المنارة
طعنةٌ الهزيمةِ مالحة

مِن جديد، اختفى الضجيج
على حافة الضوء حبل
شنق الحرف في القصيد

تُعيدونَ القراءة
آدم
أثقله غبارُ الشمس
فلا تقفُ أيها الوحيدُ المرتبك
لا تبتعدْ أيها الصّعب
أيها الصبر
إنهم ينتظرون.. كثيراً حاولوا
وكثيراً حاول بودابار
كَي يُشبهك. ■

ائتلاف شباب ثورة 14 فبراير
مركز الدراسات والبحوث

وفاق وقصص أخرى

[سمير أحمد الشريف *]

* *) وفاق

هو .. ينتظر خروج الضيوف ليحتفل بفستانها الجديد.

هي .. تنتظر على جمر لتختالي بصديقها .

* *) اعتراض

تجمع الممثلون على الخشبة يحيون جمهورهم الذي صفّق لهم بإعجاب ، قبل أن تتحرك ستارة الإغلاق ، ظهر شكسبير محتجاً...

– لقد شوهتم نصي..

* *) حنين

عند الثامنة ، يصادف خروج زوجها ببذلته وعطره وسيارته ، وصول عامل النظافة ، تغتصب ابتسامة وهي تلوّح بيدها وقلبها يدقّ وهي تسمع صرير عجلات عربة النظافة تقترب دون أن تعرف سبباً وراء ذاك الحنين.

* *) عسس

تحسس كاتم الصوت بيد باردة ، أصاخ السمع علّه يصل لهمهمات النائمين في أحلامهم .

* *) تعب

وقف يسترد أنفاسه بعد مشوار قصير، نظر لظله الممتد ، ضربه برأس عكازه الهرم ، وصله صوت احتجاج «ارحموا عزيز قوم ذل..»

* *) بحث

بين الشك واليقين ، ظلّ يلوب مفتشاً عما يُدخله دائرة الرضى ، فوجئ بغيمة الذكرى تُمطره وابلاً من حنين .■

* قاص من الأردن.

الأحلامُ التائهة

[محمد محمود المرباطي *]

لم يكن صعباً تمييزه من بين أرتال البشر الهائمين على وجوههم. تعرفه من سيماه بسهولة فريدة، كمعرفتك لوجه أمك المتغضن التي أرضعتك حتى لو أنه دبَّ متململاً في سيره خفية وريبة كدبيب النمل المرهق في جنح ظلمات الليل المكفهرة السواد. لن تخطئه عيناك أو أية حاسة من حواسك الخمس ببساطة ميسرة، ستستدل عليه ليس من مجرد سماع اسمه العجيب الذي اشتهر به، ولا من رؤية هيئته الفريدة التشكيل التي نقشت على مقاس ملامحه الغريبة التقاطيع، وإنما ستدركه حتى من غير أن تسقط عيناك عليه. ستستشعر بوجوده الخفي المبهم من انفعالاته وحركاته وتصرفاته وهياجه وتأوهاته التي تبعث على الخوف والارتياب والرعب. الكحلاوي، هذا هو كان اسمه الذي سمعته لأول مرة وأنا طفل اقترب من عمر العاشرة من قبل صبية الحي وهم ينادونه به. كنت أعرف أنه لم يكن اسمه الأصلي، كان الصبية يتجاسرون همساً أنه يجيد العزف على العود، ويدندن في خلواته في الدواعيس (الخرمس) الرطبة الحارة بين أكواخ العشش وفي زرائب المواشي والخرائب المهجورة. ويقول بعض الصبية إنه

* قاص من البحرين.
العمل الفني: لؤي كيالي ـ سوريا.

يجيد أغاني المطرب المصري محمد الكحلاوي، وقد سمعوه وهو يتغنى بأغنيته الذائعة الصيت (لأجل النبي..) وربما لهذا السبب هم أطلقوا عليه هذا الاسم كتعليقة لصقت به طوال حياته. لم أسمعه قط يغني تلك الأغنية المشهورة، ولكني سمعته مرة من مكان بعيد وهو محتضن عوده الخشبي المهترئ، وهو متكئ بولهه المستغرق في المناجاة وسكينته المتجلية في اليأس، على صخرة كبيرة في إحدى البراحات الخاوية وهو يصدر ألحاناً شجية فيها أحاسيس بالغة الحزن، وقفت للحظات بعيداً محاذراً ومرتاباً منه ومن هياجه المخيف المباغت في أية لحظة غير متوقعة. أستمع بإعجاب إلى لحنه المسترسل من ترنيمات أوتاره الصادحة. لم يكن من السهولة على مداركي الصغيرة آنذاك أن تدرك حقيقة كنهه المريبة، ومن كان هذا الكحلاوي تحديداً. لم أكن أعرف له أهلاً وعائلة أو أشقاء أو زوجة وأطفالاً صغاراً، أو بيتاً يأويه معروفاً في المنطقة كباقي الناس البسطاء، ربما لم أفكر أن أسأل أحد هذه الأسئلة المثيرة في ذهني. ربما لأني كنت أراه باستمرار في كل مكان من أرجاء الحي يتخذه ملجأً ومسكناً، حتى أني رأيته ذات مرة يقطع جسر المحرق القديم مشياً حافي القدمين بثوب رقيق لا يدفئه وحاسر الرأس بلا غترة تحميه، غير مبالٍ للرياح الشتوية المزمجرة على جسده النحيل تحت وطأة جبروتها، وبقايا القطع الزجاجية المكسورة المرمية والحصيات الحادة المبعثرة التي تجرح باطن قدميه في مشيه الوئيد في شروده وسرحانه مع أحلام نفسه وأمانيها الغامضة. لم أكن أتجرأ حينها أن أتساءل ما كان هدف الكحلاوي في هذه الحياة. من المؤكد أن هذا السؤال الموجه لأي واحد من الأهالي كان يمثل مشكلة عويصة، فإن لم يعرضني للضرب والتوبيخ، فلا بد سيثير سخرية وهزئاً بلا انقطاع ولأمد طويل، وسينيبني تعليقٌ متهكمٌ لا أنفك منه إلا بشق الأنفس المقطوعة، كالتعليقات الساخرة التي يؤلفونها بعفوية وسليقة مدهشة، حقاً فمن الذي كان يعرف منهم أصلاً تلك الحقيقة، أو بالأحرى من كان يكترث أو يهتم بالهدف المنشود للإنسان في تلك الحياة البسيطة الهادئة المرحة. كانت تطرق أحياناً مخيلتي التفكير في ماهية هذا الكحلاوي ووجوده الغامض المثير للأسئلة المقلقة. كنت أشعر أنه لم يكن إنساناً تافهاً كما يظنون بلا عمل، أو كائناً مغيباً عن الوعي بلا رؤية، أو معدماً خاوياً بلا تفكير وغاية، كمن هو أشبه بالمجنون كما كنت أسمع من بعض الصبية الرفاق. فلو كان كذلك لم هذه الشهرة التي تمتع بها وفاقت الحدود وبات معروفاً أكثر من أشداء القوم من الأثرياء وأصحاب القوة والمكانة في الحي بأكمله، كنت أحسّ أنه كانت محفورة في وجدانه ومزروعة في أعماقه تطلعاتٌ مبدعة متفوقة سابقة

لعصره ومجتمعه، ورؤيا حالمة لم يحن استشرافها.

رأيته ذات مرة في موقف غريب لا ينسى من ذاكرتي، في حادثة جرت أمام ناظري، كان أشبه بموقف وجودي مغلف بخبايا أسرار علمه، ومدفون في سجايا مداركه، وإن كان مشوباً بالكثير من سخرياته المتهكمة ونكاته المضحكة التي امتاز بها بجدارة. فقد تصدى لأحد شباب الحي المغرور المتغطرس، فقد كان منظراً عجيباً ذاك، عندما تواجه الكحلاوي معه بلا خوف منه ولا جزع وهو يستهزئ به جهراً بصوت غاضب ويسخر منه بضحكات مجلجلة من تبجحه بعضلاته النافرة المفتولة وبتباهيه بفروسيته الماهرة في ركوب الخيل. كان الشاب شاهراً سكيناً ويريد بها أن يطعن الكحلاوي. كان منظراً مخيفاً يبعث على الرعب من هول الموقف المشتعل بينهما كنيران مسعورة تمضغ حطبها من غير رحمة، ورجال كثر ممسكون بيد الشاب محاولين تجريده من سلاحه القاتل، والكحلاوي في هدوئه المثير يرميه بسهام ضحكاته المسمومة الساخرة وهو يقول له هازئاً:

– ها.. ها.. سأفجر رأسك أيها المغرور بالقنابل..

فيشتد غضب الشاب وهو يحاول الإفلات من الأيدي القوية الممسكة به، ليغمد سكينه في كبرياء الكحلاوي ليخرس به لسانه القاطع اللاذع.

يستمر الكحلاوي في تعليقاته الساخرة الشديدة الوقع، والكل مستغرق في ضحك مميت، مواصلاً كلامه للشاب غير آبه به وبتهديداته:

– سأقطع أرجل خيلك بالسيف عند البحر.

إلى أن مضى الشاب من كثرة التعليقات اللاذعة التي كوى بها قلبه وأحرق بها غروره بعد مشاهدته الاستهزاء من الأهالي وهم يقنعونه بجنون الكحلاوي.

عاش الكحلاوي عمراً طويلاً لم يُعرف عددها، منزوياً في الظلمات والزوايا المخيفة، معاقراً الخمر ليل نهار بلا هوادة في يأسه وضياعه مع أحلامه الجميلة التائهة. ■

العمل الفني : نذير نبعة . سوريا

اسم الكتاب: ذئبة الحب والكتب.
تأليف: محسن الرملي.
الناشر: دار المدى.
عدد الصفحات:426

الكتابة تصحّح الخطأ الوجودي للجَلاد

باسم سليمان

قد يكون سؤال ماذا نريد من الكتابة بشكل عام، والرّواية بشكل خاص، هو العمود الفقري المختفي تحت جلد ولحم وعظم رواية «ذئبة الحبّ والكُتب» للروائي العراقي محسن الرملي، فالجسد السّردي الرشيق للرواية استطاع تضمين السؤال من خلال الشخصيات، بدءاً من محسن الرملي ورفاعي وهيام وآخرين كأشخاص واقعيين أو تخييلين لا فرق مروراً بالسيرة العبرروائية، التي شَخَصْها الروائي محسن الرملي عبر السّرد المعنون بالعتبة الهوياتية الخاصة جداً «أنا» والسّرد التخيّلي لشخصية «هيام» والمعنون بآخر جندري بصيغة «هي» هذا من جهة، ومن جهة أخرى عبر الفضاء الزمكاني للرواية كالعراق، عراق الرّاوي وعراق هيام مع انعكاسه المهجري في إسبانيا والفضاء الكتابي من خلال روايات وكُتب «حسن مطلك الرملي» أخ الروائي محسن سواء من خلاله أو خلال هيام بحيث نجد أنّ سرد محسن الرملي أو سرد هيام هو صدى لكتابة حسن مطلك الرملي وكأنّهما يحقّقان بذلك مقولة «جيرار جينيت» عن المناص الخارجي فإذا كان التناص كتابة على كتابة فإنّ المناص صوت الصّوت عن الكتابة وليس صداه.

لا ريب أنّ الخيال ومن بعده التخييل جاء كعجز عن حيازة الوجود وتبديله، فهو أضعف الإيمان لكنّه أقواه؛ هو أضعف من حيث إنّ المخيال يشبه أثر الفراشة، فلا يُحدث تغيراته إلا بعد زمن طويل وأقوى من حيث مقولة : «إنّ كلّ ذي عاهة جبار» قد تحتاج الجملة الأخيرة لبعض التفسير؛ فالسجن، والقمع، والاستبداد، والقتل عاهة تصيب الوجود البشري وتعطبه وتعرقل سيرورته وصيرورته والوقوف في وجهها يشبه آلية الكتابة في حفظها الصّوت من الفناء. هكذا تصبح الكتابة ضد الموات، فالروائي محسن الرملي المجني عليه بجريرة أخيه المتورّط بعملية انقلاب ضدّ نظام الحكم في العراق والمنفي

* كاتب من سوريا.

بشكل ذاتي بعد أن كفنته أرض السّواد بديكتاتوريتها يهاجر إلى الأردن متلمّساً غربةً تجدّده وهجرةً تبعثه من مواته، وهو بذلك مثله مثل هيام الفتاة العراقية التي عاصرت العراق من خلال حكاية جدّها «الذئب» وأمّها وأبيها ومسيرة تعلّمها وزواجها من «عبود» والهجرة نتيجة الاحتلال الأمريكي للعراق، فتجد عراقها في الكاتب «حسن مطلك الرملي» وفي فقر الحبّ الذي تعيشه مع زوجها وغربتها، تخترع علاقة مع حسن ليس المطلك بل إحدى تجلياته، من حيث إنّها تتعامل مع نتاجه الكتابي تارة كتناص وتارة كمناص، وتكون رسائلها إليه عبر بريدها الإلكتروني واتصالاتها الخيالية هي المناص وصوت الصّوت لكتابات حسن مطلك الرملي، فيتقاطع الخيالي مع الواقعي، حيث إن شقيق الكاتب حسن مطلك الرملي الذي هو محسن الرملي ينشئ مدونة على النت معرفاً بنتاج أخيه الذي أعدمه النظام السّابق في العراق وهكذا نجد التعريف الذي يحكم السّرد الروائي من حيث إنّه تخييل وواقع بنفس السّوية أو انتصار رؤية الفرد الخاصة للوجود.

فالكتابة التي هي أحد فروع كلمة « دَوَنَ» والتي تعني بإحدى دلالاتها الشيء الأسفل والقاع، تشي عبر التأويل بفقدان الجنة وإعادة خلقها عبر إعادة مَخْيَلَتها كغاية إنسانية عليا.

ذئبة الحبّ والكُتب:

في الرّاوية جانبان للسّرد ينطلقان من خطأ طباعي حدث نتيجة كتابة «الإيميل» لمدونة حسن مطلك على النت التي أنشأها أخوه ليعرّف به، فينفتح «إيميل» هيام ويقرأ محسن رسائلها إلى حبيبها الافتراضي «حسن» فيتعلّق بها ويطبع محتويات الرسائل، فتجدّد له الحلم وتدفعه نحو «أندلسه»، متشابهاً بذلك مع صقر قريش عبدالرحمن الداخل. ومن خلال الواقع تنفتح الآفاق للروائي محسن الرملي في إسبانيا من هذه النقطة تتضح آلية التخييل ذلك التعاضد بين الواقعي والتخيلي في تصنيع خام الوجود البشري، وبنفس التأويل نجد كيف أنّ الخطيئة الأساسية وفق المدونة البشرية هي من اشترعت وجود الإنسان على هذه الأرض لكي يقوم بإعمارها.

يعرض الرملي في سرده المعنون بـ «أنا» سيرة عبرروائية له معرجاً على سيرة

أخيه «حسن»، حيث من خلال الاقتباسات التي وجهت السّرد من كُتب «حسن مطلك» نجد دور الكتابة في شدّ عصب الحياة في الإنسان، وبنفس الوقت تلعب حكايات هيام ذات الدور لها وله، ففي مكان ما تمثّلت سيرة جدها «الذئب» الذي ثار على إخوته عندما أرادوا قسمة إرث أبيهم قسمة ضِيزَى، وكيف أصبح الجد كـ «روبن هود» يسرق من الأغنياء ليعطي الفقراء، ومن خلال سيرورة حياتها تسلّط الضوء على واقع العراق الاجتماعي، والثقافي، والسياسي والأهم تكشف تهافت عالم الثقافة تحت سطوة الديكتاتورية والأكثر أنّ المثقفين عرضة للبيع والشراء والنكوص والخوف، فيتضح الوجه الشعاراتي للكتابة كما هو في السياسة والواقع أيضاً، إذ إنها سريعة التلوث ولا يقدر على حمل وزرها إلا كلّ شجاع يقف في وجه جلاده ليصحّح له الخطأ الإملائي النحوي حين يتلو عليه قرار إعدامه كما فعل حسن مطلك.

لقد أنقذت الكتابة كلاً من محسن كواقع وهيام كتخييل، وبالمقابل نجد أنّ رفاعي الذي لا يعرف الكتابة رغم روحه المتوقّدة وعشقه ورغبته بأن يكتب له محسن سيرة حياته كرواية ليقدمها لحبيبته، ومع أنّه قد ثار على زوجة أبيه وأنقذ أخته من براثنها يسقط وينتهي نهاية سيئة، ونجد من خلال الإشارات في قصته لو أنّه كان يملك القدرة على القراءة والكتابة لوجد في خطّ كتابة ما لحبيبته حبل النجاة الذي أراد من محسن الرملي أن ينجزه له.

الكتابة أكمل الأشياء كالدائرة:

تمرّ السنين على الروائي محسن الرملي في إسبانيا وينجز روايات وكتباً كثيرة منها «حدائق الرئيس - تمر الأصابع - الفتيت المبعثر» وغيرها الكثير، وهو يبحث عن هيام/ الكتابة ويعود إلى الأردن ومن بعدها إلى العراق ليكتشف أنّ رسائل هيام وما كتبه قد خطّ في أحد الدفاتر التي اشتراه له رفاعي لكي يكتب له روايته التي سيهديها لحبيبته. لقد أنجز الرملي وعده لرفاعي، لكن رفاعي الذي لا يعرف القراءة لم يستطع النجاة، فإن كانت الكتابة ساق الخيال، فالقراءة السّاق الثانية التي يحتاز بهما الإنسان الواقع ويقاوم عجزه وينتصر عليه.

ولناحية هيام تتضح لديها الرؤية وتغدو قادرة على اتخاذ قرارات مهمة في حياتها،

لقد أصبحت تشبه «بشعة» تلك الفتاة التي التقتها في العراق و«بشعة» هذه فتاة جميلة جداً تحمي قريتها بعدما خلت من الرجال الذين محتهم الحرب.

الآخر هي وليس هو :

يقدّم الروائي محسن الرملي من خلال حصّة هيام في السّرد صوت الأنثى بوضوح بعيداً عن تقنّع السّرد الذكوري، فهي تقدّم هواجسها النفسية والجسدية والفكرية محللة ومفككة وناقدة - بشكل جذري- المنظومة الذكورية المعرفية، ،فاضحة تهافتها كتهافت الديكتاتورية السياسية وتخلّفها، كالنظرة الدينية التي يبنّها الذكر محولاً الدين إلى هوامات لا تمتّ إليه بصلة، مستأصلاً الأنثى من الوجود، في حين هي من حملت كلمات الغفران له من الإله.

فآخر الذكر الأنثى كما آخر الصّوت الكتابة وآخر الفضاء الزمكاني هو التخييل، فنجد أنّ الكتب التي ذكرتها هيام، سواء كُتب حسن مطلك وغيره، قد ساهمت بشكل كبير في نضوجها واتضاح بوصلتها. هذا من جهة، ومن جهة أخرى أظهر حديثها مع حسن بشكل صوتي أنّ صوت الأنثى يصبح عورة عندما يُحجبّ ويقمع ويصير معرفة عندما يطلق له العنان في التعبير والبوح والوضوح.

تتجلى الأنثى في سرد الرملي كسَكِينَة وعند غيابها يختلّ عالمه، فإن كانت الأنثى وفق المدونة الكلاسية هي سبب الخطيئة فإنها وفق المدونة الإنسانية الحقّ هي سبب جبّها والانبعاث منها نحو حياة حقيقية تليق بالإنسان.

المناص المعرفي:

تشتمل الرّواية على ذكر الكثير من الكُتب والتمازج معها، فلم يكتف الكاتب ممثلاً عبر سيرته الروائية وشخصية هيام بالتناص، بل ذهب إلى ما يسميه «جيرار جنيت» المناص الخارجي الذي يشمل كلّ الكتابات التي تعلّق على كتابة ما، فمن كُتبِ حسن مطلق «دابادا» وغيرها إلى هيرمان هسه وهيدغر مع آخرين شكّلوا الفضاء القرائي للرّواية، حتى أنّ الكاتب ذهب لتضمين المقالة الروائية كما يفعل ميلان كونديرا، خاصة في نقده المسرحي وذلك من خلال سلاسة نقدية لا تظهر أبداً تحويل السّرد الروائي إلى تدوينة معرفية تخلّ بعنصر التخييل.

من جديد ذئبة الحبّ والكتب:

كما أنّ الحبّ هو مبدأ الكون والباعث لنشوئه والقادر على تبديد ظلامه، فالكتابة بهذا الشّغف والحسّ العالي الذي أظهره الروائي محسن الرملي دلالة على مدى التعاشق بينه وبين الكتابة كأسلوب حياة، تنظيراً وتطبيقاً. وعليه نقول: إنّ الرّواية هي مديح وعشق وعبادة بحق الكتابة والحبّ والحياة ومقاومة الظّلم.

رواية «ذئبة الحبّ والكُتب» للروائي العراقي المقيم في إسـبانيا ترشـحت إلى القائمـة الطويلـة لجائزة الشـيخ زايد لهذا العـام، صـادرة عن دار المدى لـعـام 2015 .■

الكتاب: حياة معلقة.
تأليف: عاطف أبو سيف.
الناشر: الدار الأهلية للنشر والتوزيع.
عدد الصفحات: 407

«حياة معلقة» : الأسلمة التي انتشرت في المجتمع أدت إلى سقوط المكان والقيم

محمد السمهوري:*

امتدت كتابة رواية «حياة معلقة» للراوائي الفلسطيني عاطف أبو سيف لثماني سنوات، الرواية التي وصلت إلى القائمة القصيرة في تصفيات جائزة البوكر العالمية، وقد صدرت عام 2014 عن الدار الأهلية للنشر والتوزيع في الأردن. الروائي الشاب أبو سيف تعلم الكتابة وهو طفل صغير يسمع حكايات من جدته وأهله وسكان حارته في مخيم جباليا بعدما تم تهجيرهم من مدينة يافا، ولجأوا إلى قطاع غزة عام 1948، على أمل العودة الذي طال. يقول الراوائي أبو سيف: نشأت في مخيم جباليا لعائلة هجرت من يافا، في مخيم أكثر بؤساً واكتظاظاً سكانياً على مستوى فلسطين، «كنت أسجل الحكايات التي أسمعها وأنا طفل صغير من كبار السن .. جدتي أفضل من يروي الحكايا، فهي أستاذي في السرد والتفاصيل».

عانت غزة منذ زمن بعيد من الإقصاء والحصار والإهمال، حتى على المستوى الثقافي والإبداعي كانت أسماء كتابها غير مكرسة، ومن خرج من غزة أصبح معروف وعلى تواصل مع الواقع الثقافي العربي والعالمي. «لم يكن في غزة كتاب معروفون نعرض عليهم كتاباتنا، كنا نكتب بدون أن يهتم بنا أحد». عبارات عديدة وردت في رواية «حياة معلقة» يحفظها الكاتب أبو سيف عن ظهر قلب ويرددها بكامل تفاصيلها :«استغرقت رواية (حياة معلقة) 8 سنوات، ففي عام 2003 حين كنت أدرس في إيطاليا كنت أفكر بكتابة هذه الرواية، كان همي أن أرصد غزة في عمل روائي عالمي في رواية تتحدث عن المخيم والبحر، قادني إلى هذه الرواية موضوع الموت، خرجت من هذه الجملة إلى تفاصيل الحياة». قطاع غزة يعيش الموت اليومي والحصار والعزلة على سكانه، كما أنه

* باحثة من المغرب.

المكان الوحيد الذي يتعرض لحروب متكررة من قبل إسرائيل، يقول الروائي أبو سيف: «دخلت إلى عالم (حياة معلقة) من خلال تفاصيل الموت الواقعي إلى العالم الافتراضي، كما أن الرواية تفهم على أنها سياق الحياة في غزة، وهذا سيسبب التقنيات والفكرة. كانت هواجسي هي سقوط الأحلام وانحدارها على المستوى الوطني، فغزة امرأة بعمر التاريخ لم تتمتع بجمالها، في غزة كان يوجد دور عرض سينمائي قبل عام 1948، ومسارح». ويواصل الروائي الشاب أبو سيف : «حالة الأسلمة التي انتشرت في المجتمع أدت إلى سقوط المكان والقيم»، لافتاً إلى أنه لم يكن في باله موضوع مشاركته في جائزة «البوكر» : «لم أكن أيضاً أن أنشر الرواية في فلسطين».

الحياة في غزة مثل الإقامة على أرجوحة، القلق والترقب هو هاجس الإنسان الفلسطيني الغزي كما يقول أبو سيف المولود عام 1973 في مخيم جباليا في قطاع غزة، الحاصل على درجة الدكتوراه في العلاقات الدولية، : «مصائر الشخصيات لم تعد منطقية ومريحة، العلاقة بين العمل الفني والواقع ملتبسة، كنت أحاول أن أكون صادقاً مع الواقع، فالرواية في الوعي الفلسطيني مشتتة، والمكان في الوعي الفلسطيني متحول، ولا يوجد ذاكرة دائماً للجغرافيا الفلسطينية». البحث والتعمق سبّبا التأخر لصدور رواية «حياة معلقة»، فقد أعطى الروائي أبو سيف نفسه كل الوقت لتنجز روايته كما هي عليه، لم يستعجل في إصدارها، كان يتابع تطور شخصياته وصعودها وصولاً لبعضها إلى السماء، كان يتجول في الأزقة، يختلس السمع إلى أحاديث أبطاله ويسجل ملاحظاته، ويدقق في ملامحهم الغاضبة والساكنة والقلقة نتيجة ظروفهم الاجتماعية، والسياسية، والاقتصادية، فالحصار وأسلمة المكان كان لهما الدور الأبرز في تحول القيم والمفاهيم كما يتضح في الرواية. وهنا يشير الروائي الشاب أبو سيف إلى أن للأدب دوراً مهماً في الوعي الفلسطيني: «كان من المفترض لوجود السلطة والمكان أن يؤسسا للكتابة الروائية، إلا أن واقع غزة بات مرتبطاً فقط بالأخبار وكأنه غزة مصنع للأخبار فقط، وهنا أريد أن أقول إن غزة فيها رواية ورواية أخرى مغايرة عن الأخبار ونشراتها». وزع الروائي أبو سيف سهام نقده بالتساوي على كل من ساهم في تدمير غزة؛

فإسرائيل أحد وأهم الأسباب الكارثة التي يعيشها الإنسان الفلسطيني، إلا أن لأبو سيف موقفاً آخر أيضاً حول هذا الواقع المؤلم: «السلطة السياسية طلقت الثقافة، فمثلاً أنا الوحيد الذي شارك ضمن الوفد الفلسطيني من قطاع غزة، والذي تزامن مع إعلان القائمة القصيرة لجائزة البوكر، فالوفد الفلسطيني ضم 80 مشاركاً ومشاركة من الكتاب والشعراء واستثنى مثقفي غزة من المشاركة». وأشار أبو سيف إلى أن الأدب الفلسطيني له دور، «الناس تحب قراءة الروايات لأسباب مختلفة، كما أن انهماك القارئ في العمل الفني هو دليل على أنه جزء من هذا العمل». فأبو سيف بدأ حياته العملية والأكاديمية كناقد غير مكرس «درست النقد الفني، والعلوم السياسية وعلم الاجتماع مما أكسبني مهارة وقدرة على كتابة الرواية». ويرى الروائي أبو سيف أن هناك نوعين من القراء، فالأول يريد للكاتب أن يكرر نفسه، والثاني يريد من الكاتب أن يجدد نفسه، «أنا لا أحب أن أكرر نفسي». وعن الأدب الفلسطيني المترجم لفت إلى أن معظم ما كان يترجم للأدب الفلسطيني كان بدافع الدراسة الأكاديمية، أو محصوراً بدور نشر محدودة وصغيرة، وغالبية ما ترجم من أجل الدراسات في الجامعات الغربية. وحمّل الروائي الفلسطيني المؤسسة الرسمية الفلسطينية مسؤولية نشر الأدب ودعمه وتقديمه للعالم، «لدينا مؤسسات لا تقوم بدورها، وإنما تقوم بعكس دورها، كما أن الاتحادات والنقابات لا تصنع الكاتب، الإبداع فقط هو من يصنع الكاتب. تعرفت على الرواية من خلال دراستي للأدب الإنجليزي، ما دفعني بعد ذلك إلى العودة إلى الأدب العربي وقراءة روايات كثيرة لأدباء عرب. أكثر روائي مقرب إلى قلبي جبرا إبراهيم جبرا وغسان كنفاني وإميل حبيبي».

لعاطف أبو سيف أربع روايات قبل هذه الرواية، وهي: ظلال في الذاكرة، وحكاية ليلة سامر، وكرة الثلج، وحصرم الجنة، وصدرت الروايات الأربع في غزة. «حياة معلقة» هي الرواية الأولى التي تصدر خارج غزة. ■

المنحى السردي في ديوان «البحر يبدل قمصانه» لعائشة السيفي

كريمة الهجام

الكتاب: البحر يبدل قمصانه.
تأليف: عائشة السيفي.
الناشر: الكوكب.
عدد الصفحات: 84

صدر عن دار رياض الريس، ضمن سلسلة الكوكب، ديوان شعري للشاعرة العمانية عائشة السيفي، والديوان يتوزع إلى أربع وثمانين صفحة من القطع المتوسط، تؤثثه خمس عشرة قصيدة، وهو متورط في شعرية طافحة بالحزن والبكاء، حيث اتخذت الشاعرة من المنزع الروحي وسيلتها لتفريغ ما يعتمل داخلها من هواجس وأحلام ورؤى. هذا وقد فتحت الشاعرة نصوصها على الأجناس الأدبية الموازية مستفيدة من التقنيات السردية لتشيد عالمها التخييلي من قبيل حضور المنحى السردي بمقوماته البنائية والخطابية دون أن تغفل الشاعرة عمق الجنس الأدبي التي اختارته قالباً لتعبر عن تجربتها في الحياة بطرقه وأساليبه وصوره وإيقاعاته.

تشيد الشاعرة نصوصاً متكئة على نفس شعري يستلهم أصول الحكاية بتفاصيلها الدقيقة، ففي قصيدة «ما يشبه حزناً مريمياً»، نلامس استغلال الشاعرة لحكاية مريم العذراء بنفسها الدرامي القائم على التسلسل السردي بتعقد مواقفه والمفضي إلى الانفراج، حيث يفتتح المشهد الشعري بقوة إنجازية تتأسس على ضرورة الاستجابة للأمر، غير أن الأمر في السطر الأول سرعان ما ينزاح عن مقصديته المباشرة إلى مقصدية مجازية:

وهزي إليك بجذع القصيدة يساقط الشعر... رطباً جنياً

هكذا يتحول الملفوظ إلى شجرة وارفة جنية يتساقط منها الشعر رطباً جنياً ليغذي الوجدان ويروي الفؤاد. فاستغلال الشاعرة لحكاية مريم جعلها تصهر فيها ذاتها التواقة إلى التحرر من مستنقع الألم، ويزكي هذا المنحى التقاطع الحاصل ما بين حكاية مريم وحكاية الأنا الشاعرة، فمريم تستقبل وحياً

* باحثة من المغرب.

ربانياً يلهمها أن تهز جذع النخلة لتستمر الحياة التي تعشش داخلها، بينما الأنا الساردة تستعير المعنى لتؤسس لنفسها معنى جديداً يقوم أساساً على التماهي ما بين أصل الحكاية وإعادة تمثيلها، هكذا تتحول مريم إلى أنا ساردة، ويتحول النخل إلى قصيدة، ويتحول الرطب إلى شعر. هذا التعويض الحكائي استثمر المعجم القرآني ليؤسس للحظة غامضة هي لحظة ولادة النص. ولأنها ولادة مقدسة وغامضة وسحرية، فإن الأنا الشاعرة اتكأت على شعرنة الحكاية المريمية ورفدها برؤى وتصورات، كلما تدرجت وارتفعت نحو الأعلى كلما ازدادت عمقاً وتوتراً:

فهزي إلي بجذع القصيدة..
هزيه.. هزيه.. أكثر من ثورة الريح
هزيه أعمق من غضب الموج
هزيه
واستعملي مريميتك الأم كي يبعث الله في الجسد البكر
شعراً نبياً (ص17).

إن حزن الأنا الساردة لن تتخلص منه إلا بالقصيدة، فالقصيدة هي شفاء الروح، لهذا تلجأ الأنا إلى محاورة القصيدة المؤجلة لتنكتب. ولأن القصيدة هي الجزء الغامض من الذات، فإن الأنا حررتها من غموضها وجعلتها شيئاً ملموساً بهدف القبض عليها، لكن القصيدة تظل دائماً عصية ورهينة بالمستقبل، لهذا لا تفتأ الأنا الساردة من هز الشجر بعنف كي لا تفر القصيدة، والرهان أن ينبلج الشعر نقياً مسافراً نحو المستقبل.

وفي قصيدة «الموت يمر من هنا» تتبدى الحكاية ضمن الأقانيم السردية الثلاثة التي يخضع لها النص، حيث تتفرع إلى وضعيات مترابطة ومتماسكة، تحترم الاستلزام الزمني وتتراوح ما بين الاسترجاع والحاضر والاستباق، فوضعية الافتتاح ارتبطت بتحقق الموت، واستعادته من الذاكرة، فكان ضباباً وغياباً وسحاباً، وكأن الذات الساردة تقدم لنا تمثلها لموت تحقق، وخبرت دروبه ووضعه، وهذه الوضعية الأولية تتسم بالهدوء والاستقرار، خصوصاً أن الذات تماهت مع الموت، غير أن وضعية التوتر والاضطراب سرعان ما تدحض

الوضعية السابقة لتباغتنا الأنا الساردة بالعودة من الموت، وأن الحياة التي تحياها هي حياة محايدة تقع ما بين بين، فالذات لم تمت موتاً كاملاً، ولم تحيَ حياة كاملة:

لم أمت إلا قليلاً
كان وجهي زاهياً بالموت وضّاحاً عليلاً
وشربنا
- بحضور الموت - خمراً سلسبيلاً (ص 77 / 78).

فالأنا الساردة زارت الموت واكتشفت وجهه المخبوء، حيث تحول إلى طقس مفارق تحقق عن طريق شرب الخمر الصوفي والامتلاء والنبل والصلاة. هكذا تستعيد الأنا الساردة موتها ليسافر معها نحو المستقبل، والمستقبل الذي ارتبط بوضعية الانفراج، حيث تتخلص الذات من موتها ويصير الموت ميتاً في حضن الأنا الساردة، وكأنها تنتصر على الموت، عبر ترويضه وتطويعه.

سَيموتُ الموت في حضني فأبكيه
طويلا..
وسأرثيه كطفل .. دسّ في كَفي أُفولا
آه يا وجعي في الموت.. كم يبدو
على خِفة أحزاني-.. ثقيلا (ص78).

وفي قصيدة «الذي لا يشبه أحداً.. يموت» تبوح الأنا الساردة بالحرمان، حيث تحول لسانها إلى شكل ثقافي يختزل أصوات المحرومين والمقهورين الذين نفاهم الضمير الجمعي، ولأن الشعر هو مدونة تحتفظ بالصور والوجوه والأحداث المقصية والمهمشة، فإن الأنا تستعيد ألم غيرها لينكتب بلسانها، حيث تصير الأنا تعويضاً لصوت المختلف:

لا أشبه أحداً.. إلا صوتَ المَحرومينَ على الأرض..
وفي الأروقة الخلفيةِ..
لا أشبه أحداً إلا دمعي المسكوبَ على أرصفة الطُّرقات
ودمعيَ المسكوبَ على أرصفة الطرقات
كَقلبي

لا يصلحُ إلا للحزنِ ... وأشياء أخرى

فالغير الذي انصهر في الذات يعادل الدمع المهرق على الأرصفة، والقلب توقف عن الحياة ليسكنه الوجع، لأجل ذلك ترتفع الأنا الساردة إلى ما هو متعال بعدما طردتها الطرقات، وفي السماء تبحث عن الخلاص، وهذا الخلاص لا يكون إلا بالماء، الماء الذي سيروي الشك واليقين. لكن الذات الساردة تفشل في تحقيق موضوعها، وتعوض فشلها بنداء الإغاثة لتنسحب من فشلها، الإغاثة من موت الأحياء ومن لعنة الموت وصلوات الشيطان. والإغاثة تعادل ولادة أسطورية تعيد تشكيل الذات الساردة شجرة زيتون، أو رائحة خبز، فالشجرة ورائحة الخبز ترمزان إلى الخصوبة والنماء والفكاك من الموت والصعود نحو حياة مؤجلة.

إن نغمة الموت تطارد الأنا الساردة لتتشكل ضمن مدونة معجمية تتخذ تمثلات مختلفة ومتنوعة، هكذا تسلم الذات بقدرها، بعدما صار جسدها مشتعلاً كنار تفضي إلى الموت المحقق، وهو الموت الذي عاشته الأنا، وهي في تابوتها الأبيض. فرغم الظلم الذي مورس على المحرومين والمعذبين إلا أن هذا الجسد الضئيل غلف بالبياض، وكأنه يغفر آثام الآخرين، لكن صوت الأنا لم يندثر وإنما صار حنجرة، فالحنجرة هي الصوت المختلف المندد بالإقصاء والتهميش والرفض. إنه الوسيلة/ الأسطورة المسافرة عبر الزمن والتي لا تشبه أحداً بقدر ما تتماهي مع رغبة القاتل ولون الدم.

النهايةُ: حنجرةٌ بلا جَسد

لا أشبهُ أحداً لا أشبهُ.. إلا قاتلي المأجورَ من السلطاتِ ... ولون دَمي

إن ديوان «البحر يبدل قمصانه» لعائشة السيفي هو تجربة شعرية اشتغلت بعمق على إشكال وجودي هو مدونة الموت بنسقها المعجمي الذي يمتاح من الحزن والألم، وبنسقها المعرفي عبر محاورة المنجز المعرفي الإنساني والتركيز على المرجعية الدينية التي طوعتها لخدمة رؤيتها للعالم، وبنسقها الدلالي القائم على احتمالية المعنى وتعدده. وقد صاغت هذه المدونات في قالب شعري توسل بالحكي بوصفه استراتيجية نصية سعت إلى تقديم نص شعري يتداخل مع الأجناس السردية، وهذا أحد أهم معالم الجدة في هذا الديوان. ■

17th
BAHRAIN
INTERNATIONAL
BOOK FAIR
2016 أبريل April 3 - مارس March 24

صدر حديثاً ..
عن معرض البحرين الدولي 17 للكتاب

صدر حديثاً ..
عن معرض البحرين الدولي 17 للكتاب

صدر حديثاً ..
عن معرض البحرين الدولي 17 للكتاب

صدر حديثاً ..
عن معرض البحرين الدولي 17 للكتاب

صدر حديثاً ..
عن معرض البحرين الدولي 17 للكتاب

صدر حديثاً ..
عن معرض البحرين الدولي 17 للكتاب

صدر حديثاً ..
عن معرض البحرين الدولي 17 للكتاب

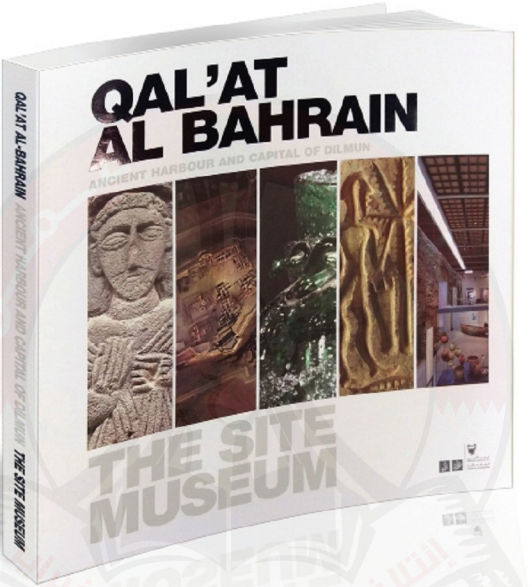
صدر حديثاً ..
عن معرض البحرين الدولي 17 للكتاب

صدر حديثاً ..
عن معرض البحرين الدولي 17 للكتاب

صدر حديثاً ..
عن معرض البحرين الدولي 17 للكتاب

صدر حديثاً ..
عن معرض البحرين الدولي 17 للكتاب

صدر حديثاً ..
عن معرض البحرين الدولي 17 للكتاب



صدر حديثاً ..
عن معرض البحرين الدولي 17 للكتاب

صدر حديثاً ..
عن معرض البحرين الدولي 17 للكتاب

صدر حديثاً ..
عن معرض البحرين الدولي 17 للكتاب

صدر حديثاً ..
عن معرض البحرين الدولي 17 للكتاب

من فعاليات ربيع الثقافة 2016
«كان يا ما كان» لمسرح كركلا - مسرح البحرين الوطني

إصدارات قطاع الثقافة والتراث الوطني
بالتعاون مع
المؤسسة العربية للدراسات والنشر

AL-BAHRAIN AL-THAQAFIA

YOUR DESTINATION
BAHRAIN
2016

هيئة البحرين للثقافة والآثار
Bahrain Authority for Culture & Antiquities