# نزوى

فصليــة ثقافيــة - العدد المائة وستة

NIZWA 2021 - 106

▶ الغلاف الأول : من أعمال الفنان منير الشعراني - سوريا

من أعمال الفنانة شياولين - الصين ▲

# نزوى

NIZWA

فصلية ثقافية

تصـدر عـن:

عن وزارة الإعلام

العـدد المائة وستة

إبريل 2021 م – رمضان 1442 هـ



**الإشراف العام**

د. عبدالله بن ناصر الحراصي

وزير الإعلام

**رئيس التحرير**

سـيف الرحبي

**مدير التحرير**

هدى حمد

**المحرر المسؤول**

عبدالرحمن المسكري

**الإخراج الفني**

خالد الحضرمي


## الأسـعار:

**سلطنة عُمان ريال واحد – الإمـارات 10 دراهم – قطر 15 ريالا – البحرين 1.5 دينـار – الكويت 1.5 دينـار – السعودية 15 ريـالا – الأردن 1.5 دينار – سوريا 75 ليرة – لبنان 3000 ليرة – مصـر 4 جنيهات – السودان 125 جنيها – تونس ديناران – الجـزائر 125 دينـارا – ليبيـا 1.5 دينار – المغرب 20 درهما – اليمن 90 ريالا – المملكة المتحدة جنيهان – امريكا 3 دولارات – فرنسا وايطـاليا 4 يورو.**

## الاشتراكات السنوية:

**للأفراد: 5 ريالات عُمانية، للمؤسسات: 10 ريالات عُمانية– تراجع قسيمة الاشتراك.**
**ويمكن للراغبين في الاشتراك مخاطبة إدارة التوزيع لمجلـة «نزوى» علـى العنوان التالي:**
**وزارة الإعلام ص.ب: 3002 – الرمز البريدي 112 روي – سلطنة عُمان.**


عنوان المراسلة:

ص.ب 855 الرمز البريدي: 117

الوادي الكبير، مسقط – سلطنة عُمان

هـاتف: 24601608 (00968)

فاكس: 24694254 (00968)

nizwa99@nizwa.com

nizwa99@omantel.net.om



**المواد المرسلة للمجلة لا ترسل إلى أية جهة أخرى للنشر**
**وإلا سنـوقف – آسفـين – التعـامـل مـع أصحـابهـا**
**(على ألا تزيد الدراسات عن عشر صفحات والمتابعات عن أربع صفحات فقط)**
**– في حالة الاقتباس من المجلة ، يرجى الاشارة إلى المصدر –**

* **ترسل المقالات باسم رئيس التحريـر.. وأن لا تكون قد نشرت ورقياً أو إلكترونياً** *
* **المقالات تعبر عن وجهات نظر كتابها، والمجلة ليست بالضرورة مسؤولة عما يرد بها من آراء** *

# في هذا العدد


## 5 الافتتاحية

5 حين أقفرت مدن الحضارة واحتلتها الأشباح والحيوانات
سيف الرحبي

## 15 ملف: محمد أركون

15 محمد أركون يُعيدنا لقراءة تاريخية بعيداً عن الأسطرة التي تخدر الفكر النقدي والفلسفي
إعداد وتقديم: الهواري غزالي

17 منهجية أركون في دراسة الفكر العربي الإسلامي
أسامة دوَّاي

31 دور المفكِّر المعاصر وفق فكر محمد أركون
شكري الميموني

34 في حوار مع حسن المصدّق:
قوّض الرواية التاريخية الرسمية التي استبدت بالرؤى الفقهية الجامدة
ميخائيل براء

40 من الجهل المركب إلى التَّجهيل المؤسَّس
حليمة قطاي

43 بمقاربات مستلهمة من النظرية الغربية
استقرأ الواقع التاريخي الإسلامي
نبيل ماتي

## 47 دراســـات

47 حكاية بلوقيا ولغز اختراق الزَّمن في «ألف ليلة وليلة»
سعيد الغانمي

60 السيرة الذاتية العربية بين المعيار والانزياح « سيرة الوقت لمعجب الزهراني»
أحمد المديني

72 استراتيجيات الانتهاك في رواية «التشهي» لـ عالية ممدوح
محمد آيت أحمد

84 قراءة جمالية في «لسان العرب»
سعد الدين كليب

98 مَجـازاتُ الصَّقْـر... يَدُ الشَّـاعِـر
صلاح بو سريف

106 رهاب الاستقرار في الفلسفة والأدب
سمير اليوسف

## 115 التشكيل

115 «فان غوغ مُنتَحِر المجتمع» لأنطونان أرْتو و«ضفاف أخرى»
إعداد وتقديم: عيسى مخلوف

## 125 ملف:أحمد عبدالمعطي حجازي

125 شمس الحداثة الشعرية والتنوير الفكري
إعداد وتقديم: رضا عطية

138 الجيرنيكا بين حجازي وبيكاسو
أحمد مجاهد

143 شذرات من تجليات الفقد في شعر حجازي
طارق النعمان

146 سلاح وحيد.. ومعارك في كل اتجاه
حسن طلب

149 عن شاعرٍ يحرس المدينة
جرجس شكري

152 صورة جريئة واستعارات غير تقليدية
محمد شمس الدين

## الحوارات 155


155 أحمد يوسف: دخلت إلى عالم المناهج النقديّة الحديثة من بوّابة الأدب الشعبي!
حاوره: عبدالرحمن المسكري

173 قادر بوبكري: وجد في تقنية التواصل بالفيديو استمراراً للثقافة الشفاهية
حاوره: حسين قبيسي

184 خديجة زتيلي: عندما تعيد النسوية الجديدة صوغ الخطاب الفلسفي
حاورها: أحمد فرحات


## سينما 193

محور: حاتم علي


193 لذّة السّرد وغواية الصورة
خليل صويلح

196 الشاهد على عصرنا
علا الشيخ

202 مشاهد الاختفاء في السينما العالمية
صالح الصحن


## شعر 209


209 رباعية
سعدي يوسف

211 زغرودة من أجل الحكمدار
محمود قرني

212 أجمد حروفي كي أحكي عن البرد
شريف الشافعي

214 مختارات من قصائدَ جديدةٌ
يوليا غيرغي – ترجمة: محمَّد حِلمي الرِّيشة

218 ننام ويحرسنا ليل أمس
عبدالرزاق الربيعي

220 عيسى
إسحاق الخنجري

223 تدريب الخيال على الغرابة
عائشة السيفية

224 قصائد
محمد محمود البشتاوي

226 مساءات الشعراء
عزيز أزغاي


## نصوص 229

229 الإصبع
يحيى سلام المنذري

233 ب ت ر
سمر الزعبي

234 40 + 7
عماد عبداللطيف

237 النومة الشهرية
محمد السماعنة

239 رحلة إلى الواحات
طلعت رضوان

241 الفصل الأخير
نور الدين الهاشمي

243 حياة جثة
حمود سعود

245 رسائل من فؤاد التكرلي
خالد المعالي

250 أعمق من سوءِ فهمٍ عابر
غالية عيسى

251 ارتطام الذاكرة
فريد الخمال

253 طراوة الجبل
أمل السعيدي


## المتابعات الرؤى 255


255 «انعكاس» للقاصة شريفة التوبي:
إبراهيم الحجري

261 «قلب الملاك الآلي» لربيعة جلطي
أحمد السماري

264 رواية «مرافئ الجنون» للمحسن بن هنية
إبراهيم أزوغ

269 «لعبة الأقنعة» للوّي عبدالإله
عالية خليل إبراهيم

275 الرومانسية لروبرت واليز
ترجمة عبدالله العنزي

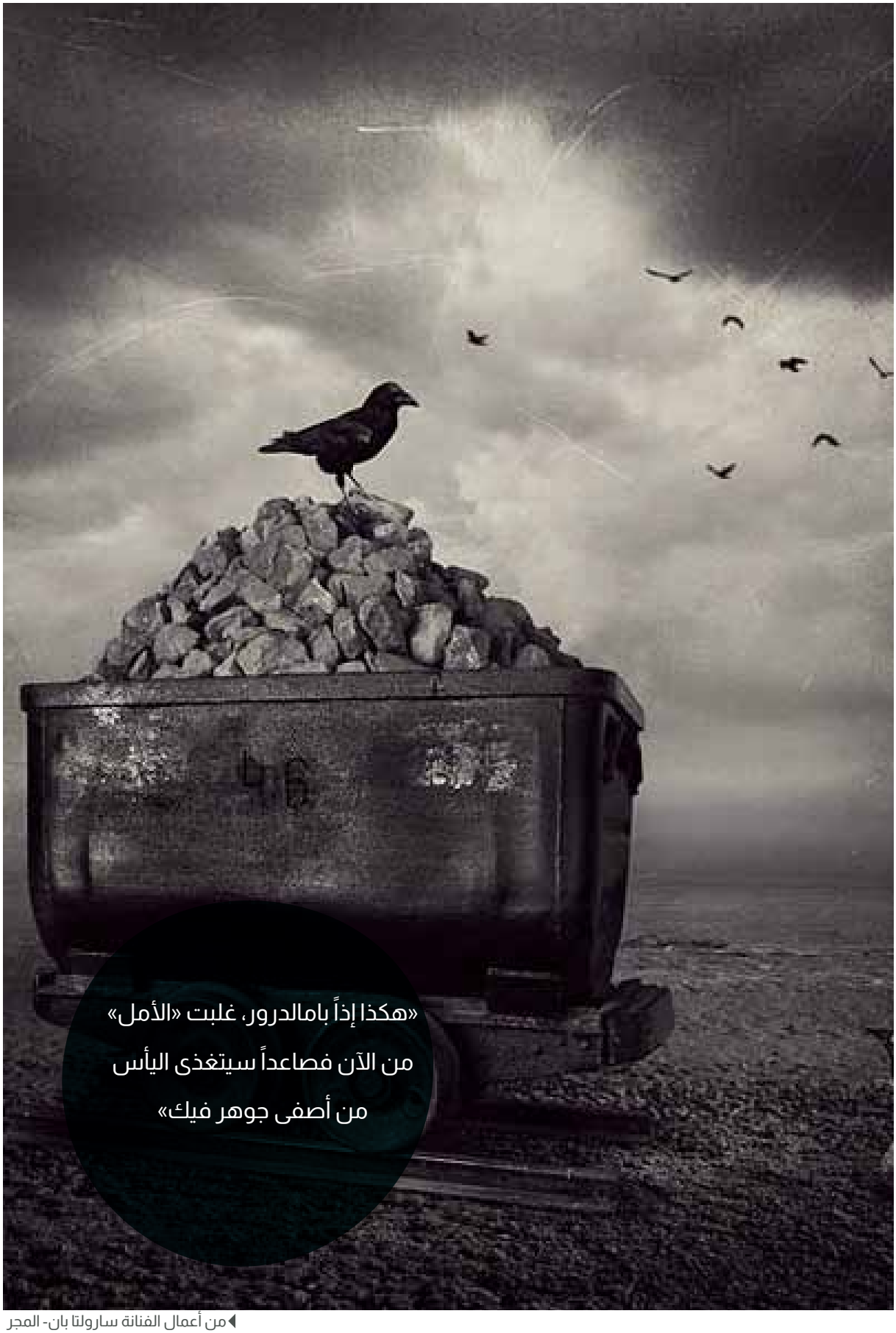

## محور: رفعت سلام 281


281 تعدّد الأصوات في ديوان «هكذا تكلَّم الكَرْكَدَنْ»
أحمد الصغير

285 التراث والحداثة، قراءة في شعر رفعت سلام
محمد السيد إسماعيل

290 يقين المتن وجدل الهامش
جمال القصاص

297 حوار مع رفعت سلام:
ليس هناك أفق وحيد للتجديد الإبداع
حاوره : ياسر الششتاوي




من أعمال الفنانة سارولتا بان- المجر

صحبة وجوه وأطياف*

# حين أقفرت مدن الحضارة واحتلتها الأشباح والحيوانات

صحوت من نوم مليءٍ بالهلوساتِ والأحلام في تضاريس ليله المتعّرج. لا أسمع إلا أصوات الغربان الآسيويّة المجلوبة من الشّرق الأقصى تتقافز على الشجرة ونوافذ المنزل، حيث تكرك على بيضها في الفتحات طلباً للبرودة التي تجودُ بها مكيّفات الهواء. تلاشت أصواتُ العصافير والعنادلِ الصغيرة الصدّاحة بألوانها الزاهية. قمتُ متعثّرًا كأنّما من نوم طويل، لأعوام متعاقبة. فتحتُ النافذة فتدفّق ضوء النهار القويّ غامرًا غرفة المكتبة حتى الصالات الداخلية، ومخزن الحقائب والحاجيّات. عرفت أنني تجاوزت وقت صحيان الفجر الأوّل بأصواته الحيّية الضاجّة بتغريدٍ وفرح. الساعة الثامنة، قمتُ أغسل وجهي إذ لا ملحق نوم ساعتين للإشباع والتوازن حتى ينقضي النهار المنزلي ويدلف آخر.

في غمْرة هذه الليالي (البيتوتيّة) تتركّز الأحلام الليليّة أكثر: رأيتُني صحبة وجوه من أزمنة وأماكن مختلفة يتوافدون بكرم في حياة الأحلام الصاخبة المُشتعلة، في مدن العالم المختلفة. وجوه ومدن ما إن تظهر وتنجلي ملامحها حتى تميع وتذوب كالشمع في تضاريس الهذيانات والأحلام، في فضاء الشوارع المفعمة بالمارّة والصخب، المطرّزة بالمطاعم والمقاهي والمحلات، وجوهٌ ومدنٌ سكنت الذّاكرة منذ مطالع هذه الحياة التي كلّما تراكم عليها الزمن والأحداث والنكبات، ازدادت بريقاً وجاذبيّة، وازداد أصحابُها تشبثًا بما تبقّى من إغراءاتها وجمالها؛ كأنّما هذا البريق والجمال العابر الفاني حتماً، في لحظات بعينها، يتنازعُ الوهمَ والمكانة مع أطروحات وهم الرسوخ والخلود.

الأخبار تتدفّق كالسيل العَرِم، عن انتشار وباء (كورونا)، ويلفّ العالمَ بحمُولاته الجهنميّة السوداء بأبعاده الواقعية والخرائب. صوت «الصفرد» وهديلُ يمامٍ يتناهى من التلال القريبة والأودية. أمضي إلى شُرب القهوة والشاي، لعلّي أصحو من ذلك السبات الدهريّ وكوابيس ليلهِ التي لا تنتهي.

إنّ سنوات العمر كلمّا تصرّمت وانقضت، ازداد صاحبُها – خاصّة إذا كانت الصحّة لا تشكو من الكثير– تمسّكًا ورغبة بها ولأوقاتها الجميلة السريعة الزوال.

لذلك يُلاحظ المرءُ أن رغبة الانتحار ونزوعه، تُهيمن في مُقتبل العمر أكثر من متقدّمه. تلك الرغبة التي تحتدم

وتلحّ، يغذيها شعورٌ طوباويٌّ بعدم كفاية الواقع وقسوته التي لا تحتمل مثل تفاهته وانحطاطه، فتجمع الحياة وينفجرُ الحنين إلى المناطق الوعرة للقصيّ والمُستحيل، مصحوبًا بهواجس العجز عن تحقيق ذي قيمة وعلوّ، وفق شطح الحالم، وسط هذه المناخات المدلهمّة المسيطرة على تفاصيل الحياة ونوافذها المُغلقة من قبل قوى الانحطاط والخراب.

مع تصرّم سنوات العمر و«نضجه» ربما يقل هذا الشعور ويتقلّص لصالح التكيّف ما أمكن، في استثمار الجانب الجمالي الإنساني الذي تتيحه، ولو من غير سخاء، مساربُ هذه الحياة وتقلباتُ المسار. لذلك يمكن الملاحظة بسهولة، أن أولئك المنتحرين في تاريخ الأدب خاصة، من الفئة العمريّة المبكرة، حيث العَدم في اندفاعه الفتيّ الطازج، يسدّ الآفاقَ الخصبَة والنوافذ والأبواب.

●●●

البارحة، عبر الهاتف قال لي صديق قديم، ضمن سياق الكلام: لا أعتقد أنّك تأثرت من العزل الصحيّ؛ فحياتك السابقة في مسقط، لا تختلف كثيرًا. أجبتُه أن الاستثناء الأهمّ بالنسبة لي هو السفر، متجهًا إلى المطار أو قادمًا منه، وقتما أشاء، والذهاب اليومي إلى حديقة الفندق المتاخمة للفضاء البحريّ بسواحله الطويلة الشّاسِعة، وهذا المناخُ الكابوسيّ الذي يلفّ العالم من أقصاه إلى أقصاه.

اختتمنا المكالمة كبقيّة المكالمات من الداخل العُماني (شدة وتزول)، أو الخارج حيث ينتشر الأصدقاء والمعارف، في معظم أنحاء هذا الكون المترامي بتناقضاته وحروبه المختلفة، الذي وحّده الوباء المستجدّ، أيّما توحيدٍ لم تستطعه حروبٌ عالميّة سابِقة. هذه الولائم والموائد المُحتشدة بالهواجِس، والهَلَعِ وترقّب المجهول القاسِي، التي لا تبخلُ وسائل الميديا بسطوتها المطلقة على هذه البشرية الحائرة المتخبطة بين أسنان آلتها الطاحنة، حتى لتكاد لا تميّز بين الواقع والخرافة، بين الرعب الحقيقيّ النّاتج عن الحدث الثقيل الوطأة، وبين أعاصير فيلم خيال علمي ستنتهي (هوليوود) من عرضه بعد انتهاء الفترة المحدّدة.

هل هذا الحدث الوبائيّ غير المسبوق يشكّل بداية زمنية وقيميّة جديدة؟! بطبيعة الحال ستختلف المقاربات من شخص إلى آخر، ومن تجربة إلى أخرى. كتب مفكّر سوريٌّ أنّ هذا الحدث بما يعنيه من خوفٍ وحيرَةٍ وقلق، يقضّ المضاجع وينتزعُ الطمأنينة، ليس بالنسبة له إلا استمرارًا لعذاباتِ سجونِ بلاده التي قَضَى فيها ستة عشر عامًا، وحروب الإبادة الجماعية والتّصفية والتّدمير، فهو وأبناء تجربته الأليمة في كل مكان وزمان (العربيّ الرّاهن في هذه الحالة) ينظرون كما يشعرون بحلقات الألم والمنفى والعزلة القسريّة، متواصلة ومتداخلة بشكل وجودي وعضويّ، فليست محنة الوباء، إلا حلقة في هذا المسار الممضّ الطويل.

وكان المتصوفة قد وصفوا الكون بالإنسان الكبير، ضمن تداخُل مركز الوجود ودوائره، راهنًا يتداعى له بقيّة الجسد بالسّهر والحُمّى، وفقَ حديثٍ شريف، تحت قصف الفيروسِ المستجدّ، وهو نفسه (الكون– الجسد أو الإنسان) لم يتداعى حين حلّت الكارثة على جزءٍ منه في بلد أو قارةٍ ما، بحكم الحروب، والقمع الوحشيّ والمجازر، إلا كعناوين أخبار روتينية تمرّ مثلها مثل أخبار عروض الأزياء ومنافسات كرة القدم ومستحضرات التجميل. وهو ما يُفصح عن علّة بنيويّة عميقة في هذا الجسد، المُتخم أيضاً بالأنانيّة الوحشيّة وغض الطرف عن الآلام الرهيبة التي تنزل نوازلها بالآخرين في «الأسرة البشرية» النازعة إلى الهيْمنة والاستحواذ والتفوّق بأشكالهِ السيّئة دائمًا.

والنظريّة الفيزيائية القديمة في ترابط أجزاء الكون وخلاياه طبيعة وبشراً، القائلة بأن الفراشة حين تهزّ جناحيها في الصين، تخلق الأعاصير والعواصف في أنحاء العالم الأخرى، ربما تمثيلاً على القصيّ والشديد البُعد في الخيال البشريّ على طريقة الحديث النبوي الشريف «اطلبوا العلم ولو في الصين» من جهة ورود اسم الصين، وليست غيرها من جهات الكوكب الأرضي الذي

صدَّرت إليه (الصين) كل هذا الزّخم الوبائيّ الجاثم. في هذا السياق أيضا «إن أي تغيير في نظام المدخلات يؤدي حتما إلى تأثير كبير». ومثلوا أيضا برفرفة الفراشة في البرازيل التي تؤدي إلى زلزالٍ في تكساس. وحسب الفيلسوف الألماني «فيخته» لا يمكنك إزالة حبة رملٍ من مكانها دون تغيير شيء في جميع أجزاء الكل.

●●●

أيام متشابهة رتيبة تتناسل في هذه الأضرحة والكهوف «الحديثة» التي تُسمّى بيوتًا ومنازلَ وفيلّلًا وعمائر. لكنّ التّشابه والرّتابة كانا موجودين قبل الوباء وسيظلان بعده؛ خاصّة في بُلدان الأقاصي والأطراف حيث محدوديّة الحياة والأنشطة البشرية الجارفة. لكن حتى في هذه المتفوّقة بشكلٍ لا يستدعي المقارنة، بأنشطتها وحيويّاتها الخلّاقة المتموّجة السريعة الجريان والحركة، لا بد للفرد والجماعة، من صنع نمطٍ روتينيّ تمضي على هدْيهِ لإنجاز أعمالها ومتابعتها اليومية في المدن والأرياف المختلفة؛ وإلا ستعمّ الفوضى واللانظام الذي انبنت عليه أركان الحضارات والعمران البشريّ بكامله. وهناك المخاوف إيّاها، لكن بشكل طبيعي هادئ، مخاوف الموت والمرض والمجهول الذي رغم تسْطِيره في لوائح وقوانين وأرقام يعرفها الجميع، يظلّ في جزء من أعماق الكائن ملّبدًا بالريْبة والغموض.

لكن بداهةً يظلّ الفرقُ الجوهريُّ بين هواجس ومخاوف جريان الحياة العاديّة وسيرورتها الاعتيادية، وبين شروط هذه الحياة الاستثنائية التي تنزل فيها الأحداث القدريّة من حروب وأوبئة، كالصواعق السامّة في أرجاء المعمورة تجوس فيها أشباح الخراب، على رغم هذه الذرى من التكنولوجيا والتطور العلمي وقوة العمران والحضارة من صنع أيدي البشر وعقولهم التي تصنع قيم العمران والتّرياق والنعمة متواكبةً مع الجراثيم والسّموم والخراب، تقف حائرة مرتبكة، عاجزة ولو لفترة تطول أو تقصر أمام هذا الزّحف الأسود.

أن يرى الواحد منّا على سطوع الشاشات المُختلفة مدن الحضارة العظمى، خاصّة على ضفتي الأطلسي من نيويورك حتى برلين ولندن وباريس وروما... إلخ خاوية على عروشها، تجوسها أشباح الخطر والموت بسب هذا الوباء الذي ليس له من دواء حتى اللحظة، والتضخيم والتهويل الإعلامي أكثر من الوقائع على الأرض. هذه اللحظة من انفجار المخاوف واحتمالات الخطر الكاسح الذي لا يُبقي ولا يذرُ دفعة واحدة كأنّما هو ملخص لانفجار المخاوف البشريّة في عصورها المختلفة، منذ حياة الكهوف حتى هذه البرهة التي كأنّما تدشّن لمشهد قياميّ قادم.

أن نقرأ لكتّاب وفنانين وفلاسفة، يقطنون تلك المدن الكبيرة، بتلك النّبرة اليَائسة الحزينة، التي لم نعرفْهَا لدى أسلافهم حتى في عزّ ذروة تلك الحروب، التي كانت تجندل عشرات ملايين الجثث، في كل الأنحاء والبلدان حيثُ الأنهار تمضي بغزارة الدماء المتدّفقة من الضحايا والمقتولين والجرحى، إنّ ذلك لأمر جللٌ وبرهةٌ تنوء بأثقال احتمالاتِها الجبالُ والمدن والوهَاد.

●●●

تدفّقْ بصوتك يا عصفور الصباح

الصادح بالأمل والذكريات

البشريّة ثكلى في المنازل والكهوف

وأنت بسُلالتك البعيدة

تلثم الفضاء المغبرّ بطلائع الصيف الحارق

يا من اختارتك المشيئة والقدر

لتكون الكونيّ رسولَ

الحُبّ والشفاء، على نقيض أوبئة الطّبيعة والبشر الكاسرة

لتكون مع أعراق طيور الصحراء،

وتلك الغربان المكلومة بظلم الأحقاب كنذير شؤم وخراب

وهي الرائية في ليل البشر الأعمى.

باركِ الخالق يا أشجار الحلم

الميموزا والسّدر والغاف والإثل

المُنتشية، على رغم جبروت القائلة،

بالهُبوب القادم من المحيط

يا طُيورًا تستوطن ضفاف الأودية والنوافذ والأسلاك،

لتكوني ذخرًا في أزمنة الوباء والجفاف.

أيّتها الأرواح المكتفية بذاتها، لا

تُريدين شكرًا ولا امتنانًا من أحد،

لأنّ المشيئة صنعتك على شكل الرحمة المجردة والغفران.

●●●

الأحداث العنيفةُ البالغة الشراسة والعدوانيّة مثل حروب البشر والطبيعة، البراكين والزلازل والأعاصير والأوبئة، مثل هذا الوافد الإمبراطوري المستبد بغموض رُعبه، أكثر من وضوحه الذي تحيط به الحقائق العلميّة التي قطع في إنجازها ومكاسبها البشر وتخيّلهم عبر تاريخهم السحيق. والمسافة الأسطوريّة من العلم والمعرفة الرياضية والرقميّة، التي قطعتها وأنجزتها الحضارة المعاصرة، تقف شبه عاجزةٍ مرتبكةٍ أمام هذا الإمبراطور التّدميري الجاثم. الرعبُ الحقيقيّ الذي يمزّق النفوس والمشاعرَ ويقلق الحياة قاذفًا بها إلى هاوياته التي بلا سقف ولا قرار، وإنما يخوض حربَه عبر سراديب الغموض، الألم الممضّ والموت، حتى تتضح ملامح القاتل ويتم القبض عليه وإعدامه، أو كمونه، ليظهر في مرحلة زمنيّة أخرى بأشكال أخرى. الفيروسات في رحلة الحرب هذه أكثر مكرًا وفتكًا من البشر على رغم الإنجازات العلميّة العظيمة وبحثها ومختبراتها، آناء الليل والنهار البشريّين. باستمرار تلقائي تطوّر آليات كينوناتها ودفاعاتها، ضد هجوم البشر، ومصدّاتهم الترياقيّة وذكائهم الاصطناعي. إنه الفصل الجديد في مسار حروب التاريخ الأكثر غموضًا وتعقيدًا وإبادة، حروب الفيروسات والجراثيم التي من صنع الطبيعة الخالقة ومن صنع البشر وذكائهم التّدميري، الذي تجاوز متطلّبات الحياة والقيم والحدود.

هذا النوعُ من الأحداث البالغة العنفِ والغموض في التاريخ والحياة بانعطافاتها الحادّة، ماذا يستطيع التّعبير الأدبي والفنيّ إزاءَها، أيّ طرقٍ وأساليبَ وأشكالٍ تستطيعُ مقاربة الحدث وحتى مُلامسة هوامّه وحضوراته الجارفة؟ إنها الحيْرة، أشباح الموت التي توّثث مُدن الحضارة الكبرى، بديلًا عن شعوبها المنكفئة خلف النوافذ والأبواب المُوصدة.

إنه سؤال الوجود والعَدم، الحياة والفناء في رحلة العبور البشري على سطح هذه الأرض التي بدأ يستبدّ بها الهرمُ ونداءُ الأسلاف المتواري خلف الأجداث والمجازر والسنين. حضور العلوم الرياضيّة التجريبية، الرقمية الصّارمة، مع غياب الملاذات الروحيّة والقيمِ العادلة الصادقة على بساطتها العميقة تشكّلُ السلوانَ والعزاء. لم تستطع التكنولوجيا الرقميّة وغير الرقميّة بسطوتها على البشر الذين أحالتهم إلى قطعان مُذعنة، أن تحلّ محلّ الإله والروح الأعلى.

ها هو الزحف الأسود (الجائحة) جرف الجميع، العلماء والمتحضرين، قبل المتخلفين والجهلة، بمعايير الحداثة السائدة، إلى عرين الحيْرة والخوف، كما في العصور البدائية للكائن، والهروب والارتباك.

●●●

«البشر هم المخلوقات الوحيدة التي تدّعي أن لها إلهًا، وتتصرف كأنما ليس هناك إلـه».. ربما المخلوقات الأخرى تحسّ في أعماق كينونتها (من غير دليلٍ علميٍّ ولا غير علمي) بالخالق أو الإله. وتضبط حركتها وسلوكها في الأطوار المختلفة على هذا الإحساس العميق الغور، وغير القابلِ للشّرح المنطقي كما لدى البشر العليّين في سلّم الخلق والمخلوقات.

ولجوء هؤلاء البشر العقلاء، إلى ربهم وخالقهم، في أوقات الشدائد والكوارث بكل أنواعها، ألا يفسّر سلوكاً انتهازياً، يسببه العجز؟ وحين يعودون إلى سوّية الحياة والقوة

الواهِمَة التي يستشعرها أو يستبشر بها بعضهم يتصرّفون ويسلكون وكأنما ليس هناك من حدّ قيميّ، وإله؟!

•••

في غمار الحضور الأسطوريّ لهذا الوحش أو ظلاله في أعماق «طيبة» العالم وعلى مداخل الأبواب والنوافذ، كأنّما هو الخلاصة المنتظرة المركّزة الشديدة التكثيف وبذخ الحضور، رغم تواريه خلف الأدغال والأكمات، بدأ الحديث في مكان ما، وعلى مستويات الفنّ والإعلام والسياسة، بافتراض، ماذا لو كان «الخوف»، الخوف وحده، هو البطل الأسطوريّ لهذه الحلبة الكونيّة المضرّجة بالهلع والدماء؟ ستسيل الأجوبة الافتراضيّة والواقعيّة عبر شبكات التواصل والعزلة، سيلانًا يليق بالحدث النوعي غير المسبوق. لكن ما الذي سيتغيّر في سياق النتائج؟ سواء بالنسبة للمخططين اللامرئيّين مثل الوباء نفسه، أو المرئيّين، أو أنّ القدر الضّاري هو المخطّط الاستراتيجي الأوّل، وذلك النّفر من البشر الأقوياء يستثمرون إنجاز القدر الوحشيّ لوجهة مصالحهم وأطماعهم بنهمٍ لا تنضب له رغبة أو معين. أن يكون «الخوف» وحده السند المُطاع أو ذلك المزيج المركّب من حدثٍ واقعيٍّ صُعُده الفزعُ والذعرُ من المجهول، إلى أسطورة رُعب وموت لا تقهر. مهما كانت الافتراضات والوقائع التي من الصعب الفصلُ بينهما في ظل هذا التشويش والضباب الجاثم والارتباك، ستشق النتائج، جرّاء هذا الحدث، طريقها في تشكيلِ عالم الغد، من غير تفاؤل يتّسم بالسّذاجةِ، حول العبرة والدرس الإنساني والتّسامح والتّضامن الذي أمْلته المحنةُ الكبيرة التي ألمّتَ بالبشريّة جمعاء.

على الأرجح سيتربع أباطرةُ المال والنهب المنظّم لموارد أرض البشر في كل القارّات والبلاد، وسيفتح مصّاصو الدّماء طرقًا جديدة لمصالحهم واستثماراتهم على حساب مُعظم شعوب هذا الكوكب الذي تفترسه الحروبُ من كل نوعٍ ونسل، ويفترسه الظُلم والنكبات.

•••

الثلاثاء 7 أبريل الموافق 17 شعبان المُفضي بداهة إلى شهر رمضان المبارك. الخامسة صباحًا، بزوغ صوت العصفور الأول على الشجرة المباركة التي زرعتها يدُ الفنّانة المُبدعة. كان المؤذن في المسجد القريب، أو الأصوات القادمة من بعيد في المدينة شبه المهجورة، قد أنجز مهمّته. لا أعرف إن كان المؤذنون يذهبون إلى الجوامع والمساجد منفردين، أم أنّ الأذان مُسجلٌ ومُبرمج وفق الصلوات الخمس، كأحد أركان الإسلام المقدّسة؟ أحاول الإصغاءَ إلى صوت العُصفور الذي سيتبعه آخر، وهديل يمامٍ وصخب غربان محليّة، وتلك المجلوبة من الأقاصي الآسيوية، بضجرٍ ورغبةٍ تُقاوم الانطفاء والغروب. وكنتُ البارحة مساء مع ناصر وعزان، نتمشّى وقت الغروب، في فناء المنزل وعلى الجنبات خارجه حين بدا القمر بدرًا مكتملَ الهيئة والجمال. وثمّة في هذا الفضاء المُقفر، عائلةُ إنجليزية، مكوّنة من الزوج والزوجة وطفلهما الأشقر، بصحبة خادمة آسيوية يتنزهون في الجوار. كل يوم يأتون من بيتٍ مجاورٍ ليقضوا وقتًا، في جلب الصخور المختلفة الأشكال والألوان، ليبنوا بها في الأرض الفضاء بيوتًا وحدائق بأشكال هندسيّة مُتقنة. هذه العادة صارت جزءًا من برنامج نزهتهم اليوميّة التي تفضي بهم أحياناً إلى وادي (غلا) القريب. وكان دائما بصحبة العائلة كلبها الذي تبدو عليه القوّة والشّراسة في نظراته، التي تتطاير شرراً إلى الأجسام البشريّة القليلة التي يلتقطها بنظره الحادّ. كانوا قد أرْخوا عن خطْمه القناع، ليس قناعَ الكورونا وإنما قناع الضبط والتأديب، وألجموه صخرة بين فكّيه، موثوقًا بحزامٍ بلاستيكي إلى يدِ صاحبه أو يد العاملة الآسيوية. حين صحوت في الخامسة صباحًا، رأيت القمرَ البدر المُنهك من فرْط الأسفار والترحّل، على وشك الغروب النهائي، دقائق واختفى.

أتذكر، هنري ميللر، في إحدى رواياته، حين كان يمضي ليلًا على غير وجهة في الشارع الكبير، مفلسًا يائسًا، بالغ السخط والقرف، يلعن الكون والكينونة والبشر والحيوان، حين لاح له من بين أكوام المزابل المبعثرة، ضوء القمر

الساطع بنشوة وابتهاج، ولسان حاله يقول: من أنت يا هذا، تلعن العالم، لأنك مفلس في هذه اللحظة، لقد صار لي ملايين السنين وأنا أضيء هذه المخلوقات والأكوان من غير أن أسمع كلمة شكر واحدة ولا امتنان من أحد!

•••

ذكّرني كلب العائلة الإنجليزية بنظراته المرتابة المتوحّشة لأي حركة أو ظلّ شبحٍ يعبُرُ أزقّة الحيّ الذي نسكن، بكلاب الزّمن الماضي التي كانت تملأ فضاء الليل بالعُواء والنُباح، وتملأ النّهار بالقفز والحركة. لم تعُد موجودة حتّى كعيّنة لذلك الوجودِ الباذخ، الذي كان جزءًا من ألعاب طفولتنا الآفلة وصخبها سواء في البندر (مطرح) أو في القرية (سرور) أسوة ببنادر وقرى عُمان قاطبة. تتصرّم الأيام والأسابيع، وأنا أواصل تجوالًا يوميًّا حول البيت الواقع على تلّة جبليّة، تُطلّ على الشارع السريع، وعلى وادي (غلا) الجافّ إلا نادرًا من المياه، لكن المأهول بتلك الأشجار التي تُغالب حتفها في العراء الحارق، الجحيميّ صيفًا، في العزلة والريح. تُغالب العُزلة والموت والمحْل، وتنتصر للحياة والاستمرار فصلًا زمنيًّا بعد آخر. لقد أوتيت هذه الأشجار والحيوات، قدرة خارقة على المقاومة والصمود في وجه عواملِ الذّبول والفناء، أكثر بما لا يُقاس من أشجار الغابات المطيرة والطبيعة التي تشملها نعمةُ الطقس الخصيب والنماء. أشجار العُزلة الحجريّة والأخاديد والقنوات التي جفّت أنهارُها منذ قرون بعد أن دارت الطبيعة دورتها الجيولوجيّة الكبرى، فأصبحت الحياة والنماء مهمّة شاقة وكفاحًا ضاريًا، في سبيل البقاء والاستمرار.

لا في السفوحِ ولا في أخاديدِ الأودية، تلمح قطيعَ الكلاب الشريدة، كما في الذاكرة، أو جزء منها يتكون من كلبين أو ثلاثة، لقد انقرضت على ما يبدو وأدركها السّحق والأفول، كما أفَلَت الحمير الجميلة، المتنوّعة الألوان والأشكال التي كان نهيقها يسرح في الجهات العُمانية قممًا وسفوحًا، بنبراته الموسقة المترحّلة في خضمّات الفضاء المُترامي الذي يطويها في أعماقه السّحيقة.

•••

في اليوم التّالي بنفس التوقيت، القمر البدر أعلى من منطقة الأفول، يمكن رؤيتُه متمايلًا على إيقاع تمايُل أغصان الشجرة، وضّاحًا، أضواءه التي بدأت في التّعب على غدور الشجرة وأغصانها المُتمايلة بفعل ريح خفيفة من جهة البحر العُماني.

كنتُ أتذكّر ابن أبي ربيعة في قصيدته المُدهشة:

«أمن آل نُعمٍ أنت غادٍ فمبكرُ

غَداةَ غدٍ أم رائحٌ فمهجرُ»

حتى قوله:

«وغاب قميرٌ كنتُ أهوى غيابه

ولوح رعيان ونوم سهَّرُ».

لأنّ القمر ربّما سيفضح تسلّله خِلسة إلى الحبيبة

المُحصّنة، الواقعيّة، أو المُتخيّلة، وفي هذه اللحظة وقبل أن يتيه في خمائل العشق وملذّات الغرام، هجمَ على مقطع غنائيّ لمحمود درويش من قصيدته الملحميّة (أحمر الزعتر):

«قمر على بعلبك، ودم على بيروت يا حلو من صبّك فرسًا من الياقوت»...إلخ.

هذا المقطع يأتي كصوتٍ يُردّده الكورس في سياق تلك القصيدة التراجيديّة الشاسِعَة التي تقارب ذلك الحدث الوحشيّ ضمن سلاسل الأحداث التي لا تقلّ وحشيّة في الحروب «اللبنانية، الفلسطينية، الإسرائيلية» على أرض البلاد الشاميّة التي استمرّت وتستمرّ بُعنف وبربريّة أكبر، تتناسل فصولًا ونكبات. بعد الإجهاز على العِراقِ الذي أبدى حيويّة في مقاومةٍ تَليق بتاريخه في الفترة الأخيرة، ضدّ كُلّ الأوبئة والفيروسات التي تُحاول افتراسَ ما تبقّى من النّبض والعَصَب والكَرامة، ها هي بلاد الشام أنهار لاجئين وقتلى ومُعتقلين، في كل البلدان والأرجاء والفضاءات التي أضحت مع تضاعف اللجوء، تنظر بعدوانية إلى

هؤلاء اللاجئين الجدد. وربّما مع اشتداد وانعدام الحماية التي افتقدوها في أوطانهم الطاردة، لا يُستقبلون في مدن وبلدان الآخرين إلا كأوبئة وفيروسات تؤرق حياة تلك الشعوب الحضاريّة المستقرّة. إن فيروس كورونا، ليس إلا تفصيلًا من تفاصيل المرض والموت والدمار، لهؤلاء النازحين من آلة القتل والخراب، تفصيلًا ضمن تفاصيل لا تُحصى من جوائح الكوارث والأمراض. كأنّما الأقدار المأساوية دومًا، تُلقي بمراسيها في هذه البلدان المُفعَمة بالنكبات، فيروس كورونا، لينضمّ إلى الفيروسات المستوطنة والمتناسلة منذ أزمان، التي تفوق، حتى اللحظة الفيروس المستجدّ، فتكاً وموتًا جماعيًّا وخرابًا من كل نوع.

●●●

«لا نسمع إلا زقزقة العصافير وصدى وقع خطواتنا على إسفلت الشارع والساحة المهجورة...» كان المُذيع المُراسل يَقِف على صحن ساحة الكونكورد الباريسيّة الشهيرة، أمام حديقة التويلري، عن يمينه فندق كريّون والسفارة الأمريكية، وقصر الإليزيه.. واستطرادًا إلى الأعلى شارع الشانزليزيه حتى قوس النصر. هذه الأماكن والمعالم الثقافيّة، السياسيّة، والسياحيّة، كانت هي الأكثر احتشادًا بالبشر والمركبات من كافة أنحاء العالم، بالحركة والحياة الكرنفاليّة التي لا تهدأ ليلاً، ولا نهاراً على تعاقب الفصول والأيام، «أضحت يبابًا وأضحى أهلها ارتحلوا». لم يرتحلوا إلى البعيد، بل لاذوا من أشباح وحوش الوباء اللامرئية، بالمنازل والجدران والأسيجة، ولا أخال أن (كلوشارية) المترو في أنحاء باريس إلا أنهم اقتُلعوا من باطن الأرض التي تسرح فيها القطارات إلى ملاجئ خاصة. والصور الناطقة مشهدًا ينضح بالهجران والهلع والغياب القسْري القاهر، الذي لم تشهده المدينة حتى في أقسى احتلالاتها وحروبها، تلخص (الصورة) انطفاء حيوية باريس في كل الأنحاء والأحياء والمعالم، كما تلخص صورة المدن الأوروبية، وعلى ضفتي الأطلسي وصولًا إلى نيويورك وسائر المدن الأمريكية. أركان الحضارة البشرية المعاصرة، نبع الحداثة، والإمبريالية. العلم والفنون وسائر الإنجازات العظمى «أخنى عليها الذي أخنى على لُبدِ». هذا الاختبار، ربما هو الأعظم في تاريخ هذه الحضارة الذي لا يأتي خطره المحقّق من دول وأعداء، من بني البشر يتمّ التعامل معهم وفق المعايير المعروفة لمُقتضيات القوّة الساحقة وإنجازات المَعرفة العلميّة المعدّة والمُنجزَة سلفاً، وإنّما على الأرجح من الطبيعة الصّامتة التي ربّما تراكم غضبُها وعنفُها جرّاء الانتهاك والاعتداء السافر على حُرُماتها ومُقدساتها الملفّعَة بالغموض الميتافيزيقي على رغم التقدّم العقليّ والعلميّ، الذي ذهب بعيدًا في فكّ أسرار هذه الطبيعة وترويضها أيّما ترويض واستئناس حتى الإذلال، ها هي تنفجر وتُبيد بتجليّات وأشكال مختلفة. ها هي ما تزال قادرة على التهديد وبثّ الرعب والشتات في كل القارات والأنحاء، وعلى رأسها البلدان والدول الممسكة بمسار التاريخ والتقدّم الأقصى والحداثة. هذه البلدان أكثر من غيرها بحاجة إلى أن ترى بطريقة مختلفة، بحاجة إلى بعض التواضع والتقليل من تعالي الغطرسة والغرور، وإلى شيءٍ من العدالة في النظر إلى «الآخر» الذي تنظر إليه كفيروسات تهدّد وجودها عبر تحليق خطره الوهميّ واحتقاره، تارة عبر فيروس «الإرهاب» الذي جرى تصْنيعُ وهمه إلى مقتضى الإبادة وتشريد الملايين من ديارهم وأوطانهم؛ ومن ثم التعامل معها كميكروبات، لا بدّ أن تنكفئ إلى ملاجئ ومعتزلات، أو عبر مقتضيات المصلحة الأنانية حدَّ التوحّش، في دعم تصنيع دولة هي خلاصة النفايات الرأسمالية في تاريخها الوحشي مثل «الصين» التي لا يعني البشر والإنسان في مفهومها وسلوكها إلا أداةً رخيصةً و«فائض قيمة». ومن على نَمَطها من دولٍ أقلَّ شأنًا وقدرة بالطبع، حظيت من قبل (الغرب وأمريكا) بالدعم العلنيّ أو الضمنيّ، أو بغضّ النظر عن الارتكابات الفظيعة.

ها هو المشهد الكروني الكالِح يتبدّى في أكثر صوره قتامةً وانحطاطًا وألمًا. هل ستفتح هذه المحنة، طريقًا جديدًا للرؤية والسلوك؟!

أتذكر (أناشيد مالدرور) لـ «لوتريامون»، ذلك الكتاب الطالِع من لَهَب الأعماق والمناطق القصيّة في النفس البشرية التي تتقاذفها أمواجُ الغضب التدميري والتشظّي المحتدم بالرغبات المـؤودة، وذلك الحنين الغامض إلى الشبيه والمُطلق. كتابٌ فريدٌ أبدَعه خيالُ شابٍّ لم يتجاوزِ الثّلاثين من العُمُر الذي اختُطف باكراً، وقد جعله السورياليُّون أحدَ أناجيلهم ومراجعهم في حريّة المخيّلة وجُموحِها اللامحدود، وفي تحطيم الأنماط التعبيريّة المُتداولة والمُتوارثة، باتجاه فضاء حرٍّ وجديدٍ كلَّ الجِدّة؛ فهو يلتقي مع (رامبو) في أكثر من منطقة حياة وكتابة (ينبغي أن نكون مطلقي الحداثة) من غير قيود.

قُدرَ لي أنْ أقرأ هذا الكتاب حين صدور طبعته العربيّة، في بيروت قرأته وأعدت القراءة عدة مرّات بين الشام وبيروت مطلع الثمانينيّات وبين العاصمتين في (السرفيس) جيئةً وذهابًا، فاستحوذ عليّ كإعصار اقتلعني من كل الجذور والصلات الغرائبيّة والثقافيّة السائدة لبرهة من الزمن.

«هكذا إذا بامالدرور، غلبت «الأمل» من الآن فصاعداً سيتغذى اليأس من أصفى جوهر فيك» «ظنّ الإنسان نفسَه جميلاً في كل العصور. أنا أفترض أن الإنسان لا يُؤمن بجماله الإبداعيّ إلا بدافع الكبرياء؛ لكنّه ليس جميلًا حقًّا وهو يشكّ في هذا الأمر؛ إذ لماذا ينظر إلى شبيهه بكل هذا الاحتقار». «إنّ عائلة الآدميين الكونيّة الكبرى هي فكرة طوباويّة خليقة بأرداً منطق».

وذلك المشهد الرهيب وسط لجج المحيط الهائجة، حين يحدّق في عينيْ أنثى القرش، ويقول: ها أنا أخيراً أعانق شبيهي الذي بحثت عنه طويلاً. كتاب هو المحيط المضطرب نفسه لتعدد مصادره ومصبّاته، بهوامّه وغُموضه، بصمته وصُراخ غضبه الجارف.

●●●

في هذا العام الذي شرّفنا فيه رمضان، وقد سبقه حرّ الصيف و«الكورونا» بمناخه الذي وحّد البشريّة توحيدًا قسريًّا غير مسبوق في جميع الأزمنة التي تصرمت على ظهر هذا الكوكب المحدودب من فرط كثافة المآسي والشرور والاختلالات بكل أصنافها ومشاربها. في هذا العام يتقلص الاجتماع البشري الذي كان في الماضي العلامة الرئيسية للطقوس الرمضانيّة، سهرًا ولعبًا لأصحاب الألعاب، وصلواتٍ وتديّنًا لأصحاب الانقطاع إلى الأعلى حقيقة أو تمثيلاً يشبه غسيل الأموال القذرة، وأكلًا لكل أصناف ما لذَّ وطاب يفوق الحاجة والمُتطلّب بحجم خرافيّ كأنما هناك مبارزة بين الجماعات والعشائر والأفراد في قطع أعناق الذبائح المسكينة التي تستكمل حلقاتها الهستيريّة أيام عيد الفطر المبارك، وتكديس الحلويّات والأطباق، وما لا يعدّ ولا يحصى. على الأرجح من غير تفكير ولا رفّة جفن– لدى أولئك القادرين على تبديد هذه الأطباق والصواني كل يوم – تجاه إخوانهم في الدين والهويّة والإنسانية، أولئك العالقين في الملاجئ والسجون والمخيّمات في أقسى الشروط وأعتاها. أتذكّر ذات مرة حدَثَ نقاشٌ من هذا القبيل الأخلاقي والإنساني، وكثر الكلام الذي يُدعى بالتحليل، حتى انبرى أحدهُم وكأنّه اكتشف شيئاً مذهلاً «إذا سلمت ناقتي ما عليّ من رفاقتي»، وأردف أن هذا المثل العُماني هو الحلّ لمثل هذا الوضع، حيث أجبته: أن هذا ليس مثلا عُمانياً؛ إنه إزاء الوضع الذي نحن بصدده، نموذج للوضاعة الأخلاقية، وتجفيف لإنسانية الإنسان بتحويله إلى هذه الأنانية الوحشيّة، قناة بلْع وإخراج وظلم للآخر. أنت تُهين الموروث الشعبي العُماني المليء بأمثلة النجدة والإخاء والمودة بين البشر. في هذا العام الاستثنائي، تقلّص الاجتماعُ والسهر والولائم عدا عبر شاشات الأجهزة التي أحكمت سيطرتها المُطلقة ونفوذها أكثر من ذي قبل، وعدا المسلسلات التي يهيئها أصحابها على مدار العام، ومعظمها تهريج ثقيل الدم والحركة و«دراما» مفتعلة بليدة، ربما تليق بأزمنة الانحطاط البشريّ ورخائه المصطنع؛ لكن ليس في هذا الوقت الذي تشنّ فيه فيروسات الطبيعة والبشر كل هذه الحروب الطاحنة.

●●●

صباح الثالث من رمضان، أطلّ من غرفة الأولاد ناحية المباني والبيوت التي شيّدها خيالُ أطفال العائلة الإنجليزية التي يتقدمها دومًا كلبُها الغاضب. صمتٌ مطبقٌ، رؤوسٌ وهميّةٌ تُطلّ من شرفات المنازل المبعثرة في هذه التلال الجرداء. لا شيء، لا نباح كلاب ولا صخب عصافير (أين ذهبت؟!) ينفجرُ الفراغُ عن عامل آسيوي يلبس كمّامة، على الأرجح أنه هندي، فهي الأغلبية المُقيمة في عُمان وخليج العرب الذي يُوصف بخليج النفط. يُخرج العامل تليفونه ويصوّر المنازل والدّيار التي تسفوها رياح السكون والغياب.. «المنازل والديار» كتاب مرجعي لأسامة ابن منقذ، جمع عيون الشعر العربي الذي يتمحور حول البكاء والحنين والوقوف على الأطلال والدمن، تلك الديار التي غادرها الأحبة والأهل والصحب من غير أمل في عودة وإياب.

وكان هذا الفارس الشاعر حين عاد من حروب مع الأعداء، وجد زلزالاً قد ضرب البلاد ودمّر المنازل والديار والبلاد. وكان أسامة ابن منقذ، ينتمي إلى (شيزر) من نواحي حلب الشهباء، التي مزقها الزلزال مع مدينة حمص وطرابلس وغيرها من بلاد الشام الواقعة على خط الزلازل الجيولوجية والبشرية التي تمزق روحها حتى البُرهة الرَاهنة.

كأنما هذا الراعي هو الشاهد الوحيد، النأمة الأخيرة في هذا الفضاء المكتظّ بالتهاويم والأشباح والعشب المحروق، كأنه النغمة الهاربة قبل انكسار الناي.

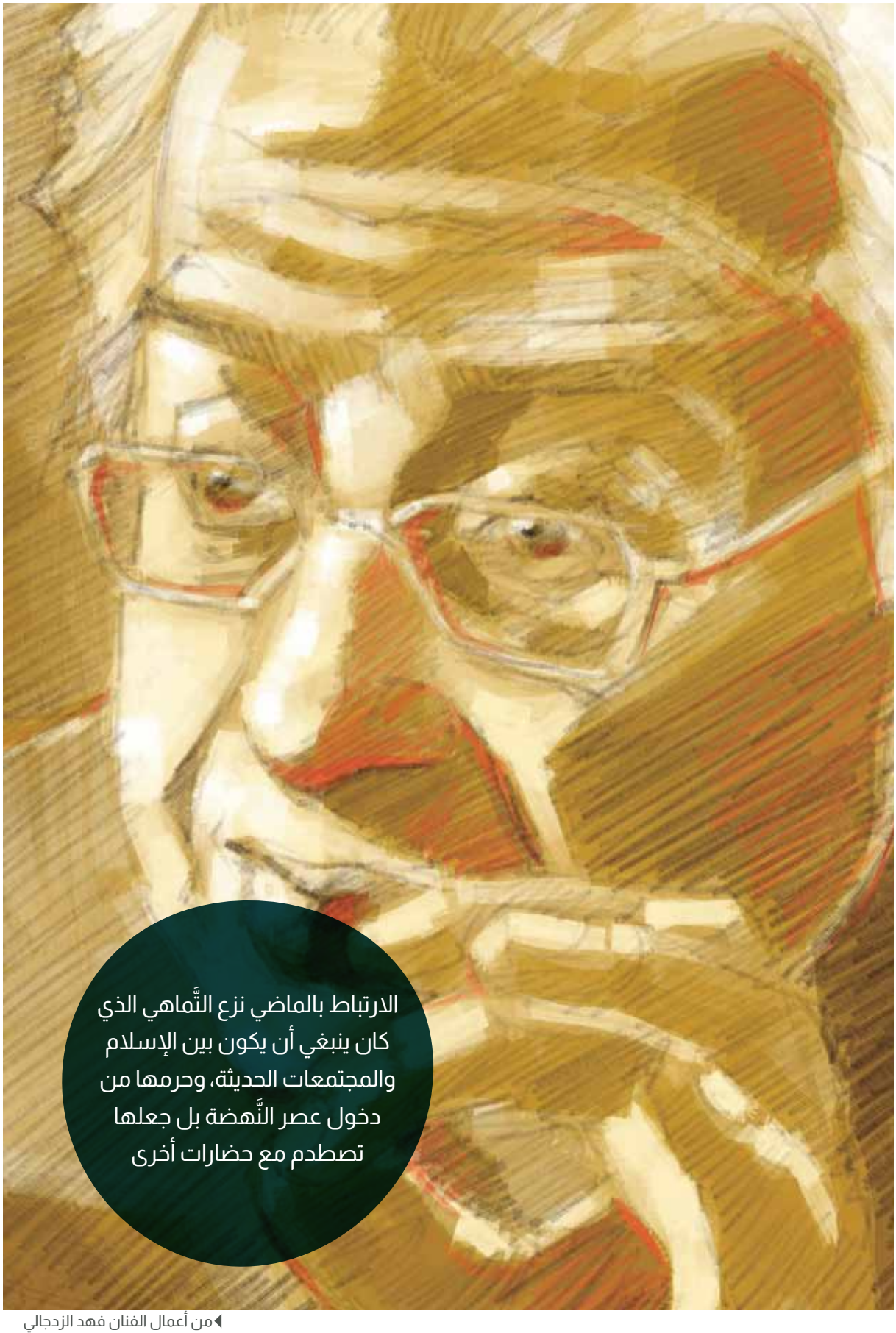
وكانوا في تلك الفضاءات البعيدة الأبعدَ من نجم سهيل، يستيقظون مع الفجر وأذان بشره وديكته وصخب حيواته الضاجّة في الحقول، يقودون القطيع إلى المراعي في السهول والجبال حتى تميل الشمس إلى جهة الغروب، ثم يعودون إلى المنازل والديار لتبدأ حياة الهدوء والسكينة دورتها ويبدأ الليل بغزارة أحلامه بانتظار تفجّر الندى والصباح.

أقرأ حديثاً شريفاً ذا دلالة تلامس الراهن أكثر من الماضي «اخشوشنوا، فإن النعم لا تدوم». أتساءل في ظلِّ تصاعُد الانهيارات على كافة الصُعد، وفي مقدّمتها شبح الانهيار الاقتصادي المخيف، هل أخذ سكان الخليج والجزيرة العربية بقبسٍ من فحوى هذه الحكمة التي لا تَشيخ مع الزمان، هم الطالعون من رَحِم الخشونة، ذاكرة الصحراء والقسوة والكفاف، ووجدوا أنفسهم وحياتهم بعد صدفة النفط الجيولوجية السعيدة، رغم مثالبها الكثيرة، في حياة الرغَد والنعيم الاستهلاكي والمدنية الطافحة بالأدوات والعمران؟ هل ادّخروا قرشاً أبيض، بمختلف المعاني المادية والروحيّة، لليالي السود الحالكة، التي لا يأمن غدرها الكائنُ مهما شطّت شروط رخائه، قاذفة إياه في خضّم أوهام سرابيّة قاتلة، حين ترتسم في أفقه الوادِعِ المحَن، وتشتدُّ الأزمات؟ أم سنردد– وهذا الكلم ينطبق في هذا المنحى بشكل جوهري على الفضاء العربيّ بمختلف بلدانه– تردد ما قالته العرب (... بالصيف ضيّعتِ اللبن)؟

وها هو الصيف، مصحوبًا برمضان المبارك حتى وسط زحف الأوبئة، غير المسبوقة، قادمًا بعتاده الثقيل ومخاوفه الكثيرة.

**سيف الرحبي**

* فصل من كتاب سيصدر بعنوان: في النور المنبعث من نبوءة الغراب ( أوراق 2020).




◀من أعمال الفنان فهد الزدجالي

محمَّد أركون

# يُعيدنا لقراءة تاريخية بعيداً عن الأسطرة التي تخدر الفكر النقدي والفلسفي

● إعداد وتقديم: الهواري غزالي
○ كاتب وأكاديمي جزائري

يُعدّ محمَّد أركون من بين المفكِّرين الأكثر عقلانيَّة في تناول الظاهرة الدّينيَّة في العالم العربي والإسلامي؛ إذ ساهم في تجديد منهج المقاربة العلميَّة لها. ويعتقد محمَّد أركون أنَّ العالم الإسلامي الحديث ما يزال رهين ما أنتجته الفترات السَّابقة من تاريخ المسلمين على أصعدة مختلفة؛ من مفاهيم عقائديَّة ومذهبيَّة وسياسيَّة واجتماعيَّة، فقد ساهم هذا الارتباط بالماضي في نزع التَّماهي الذي كان ينبغي أن يكون بين الإسلام والمجتمعات الحديثة، وحرمها من الدخول إلى عصر النَّهضة بل جعلها تصطدم مع حضارات أخرى حديثة.

ولقد أفرزت هذه الظَّاهرة مشاكل جوهريَّة للعالم العربي الإسلامي، من بينها تهميش العقل وعزل الاجتهاد وتكفير المجدِّدين والاعتماد على يقينيّات وهميَّة قام الإنسان باستعارتها من الماضي دون نقدها أو فحصها، ممَّا سهَّل على الأنظمة التَّسلُّطيَّة الشَّعبويَّة استخدامها –خارج سياقاتها– لإغراق المجتمعات بالتَّخلف السيَّاسيّ والاجتماعيّ وتخدير وعيها الفردي والجماعي. ولذلك، فقد ركَّز محمَّد أركون على المناهج العلميَّة السَّليمة التي تحيد بالإسلام عن التوجُّهات العاطفيَّة والأيديولوجيَّة والميثولوجيَّة باعتماد الدراسات التَّاريخيَّة والاجتماعيَّة والأنتربولوجيَّة لغرض دراسة الظَّاهرة الدّينيَّة. وهي مناهج من شأنها الوصول إلى استنباط حقائق جديدة عن الإسلام تسهِّل على المجتمعات الحديثة فهم آلياته بإدماجها ضمن مساره المتطوِّر.

ولقد شاءت الصُّدف أن تكون سنة وفاته 2010 هي سنة فاصلة قبل اندلاع الثورات العربيَّة التي سمّيت بالرَّبيع العربي. إذ دخل جزءٌ من العالم العربي في عاصفة من الحروب الدِّينيَّة التِّي استمدَّ جزءٌ منها فتاواه من العصور الإسلاميَّة الأولى، والتي لا تمتُّ بصلة إلى الوقت الرَّاهن، وجزءٌ آخر قد استمدَّ فتاواه من سلطات الأنظمة واستخدامها للدِّين وهي تستغفلُ –بشكلٍ كاملٍ ومقصودٍ– عقول المسلمين لحسابات سيَّاسيَّة واضحة. وبقياس حجم الكارثة التي وصلت إليها بعض بلدان العالم العربي الآن، فإنَّ طرح محمَّد أركون الذي

التَّوثيق التاريخي هو القراءة المقبولة لقراءة القرآن وما عداها تشرح وتفسر وتؤِّول فحسب

كان ينصبُّ على إصلاح المنظومة الفكريَّة للإسلام مرشَّحٌ ليكون منهجًا أساسيًّا يُعادُ النَّظرُ بفضلهِ في المناهج البيداغوجيَّة لتعليم الإسلام تجنُّبًا لما يمكن أن يُنهي ولو رمزيًّا بقايا الحضارة العربيَّة السلاميَّة للأبد كقوَّة شبه فاعلة في العالم، فضلا عن كون ما انهار من آثارها الشَّاهدة عليها وعمرانها الأصيل بسبب الحروب لا يمكنُ عدُّه بثمن.

ولد محمد أركون، عام 1928 بمنطقة القبائل، والتحق بكلية الآداب بالعاصمة قبل أن يصبح عام 1951 أستاذًا للغة العربية بالثانوية بالعاصمة دائما. أكمل دراساته العليا بجامعة السَّربون بباريس بعد أن قام بإعداد شهادة تبريز في اللغة العربية، ثم حاز بعدها على درجة الدكتوراه في الفلسفة سنة 1969، لينتهي أستاذا بجامعة السُّوربون في آخر المطاف. توفي عام 2010 عن عمر يناهز 82 سنة في باريس ودفن بالمغرب.

في هذا الملف الذي شاركت فيه نخبة من المفكِّرين المختصِّين بالفكر العربي الإسلامي عموما، وبفكر محمَّد أركون خصوصًا، نستعرض أهمَّ محطات هذا الأخير فكريًّا وفلسفيًّا، كما سنتوقَّف بشكلٍ خاصٍّ على مشاركة الدكتور أسامة دوَّاي وهو مفكر سوري وأستاذ محاضر بجامعة السربون، وقد كان ملازما لمحمَّد أركون منذ كان طالبا في قسمه حتى يوم وفاته بالمستشفى، أي كانت يداه تضمَّان يدي الفقيد وهو يلفظ أنفاسه الأخيرة. إنَّ كتابات أسامة دوَّاي تعدّ مصدرًا ثريًّا ومنبعا أصيلاً لدارسي محمَّد أركون، كما تعدّ شهاداته الحيَّة استمرارًا لحياة الفقيد، إذ يقبل حاليًا على تأليف كتبٍ انطلاقا من أرشيف الفقيد الذي ما يزال –على كبر حجمه– حبيس رفوف مكتبته الخاصَّة. وهو مشروع جديرٌ بأن يجد في العالم العربي آذانًا مُصغية وقلوبًا واعية فترعاه وتعتني به.

كما شارك في هذا الملف المفكر التونسي والأستاذ المحاضر بجامعة ران الفرنسية شكري ميموني حول دور المفكِّر في النَّهضة بالعالم الإسلامي، حيث يعتبر أنَّ تحرَّره متوقِّفٌ على إلغاء البعد الأسطوري للدِّين كما يرى ذلك محمَّد أركون، ومن الضَّروري بالنِّسبة له تفكيك التُّراث الإسلامي حتى لا يتعارض مع مفهوم الأنسنة أو الدِّراسات الإنسانيَّة، بحيث يسمح بظهور فكر جديد متوافق مع الإنسان المعاصر.

وشارك في هذا الملف أستاذ العلوم السياسيّة والعلاقات الدولية، بجامعة سانت لويس، بمدريد، الفرنسي مخائيل براء، حيث أجرى حوارا مطوَّلا بخصوص كتاب الدكتور والباحث المغربي حسن مصدَّق الذي يحمل عنوان "العقلانية اللاهوتية والعقلانية النقدية؛ محمّد أركون وإعادة بناء الفّكر الإسلاميّ". ولقد تخلَّلت الملف أيضًا دراسات وشهادات أخرى كدراسة الشَّاعرة الجزائرية والأستاذة بجامعة الجزائر حليمة قطاي التي خصَّصت دراستها لظاهرة الجهل المركَّب والتَّجهيل المؤسَّس في العالم العربي خصوصا، كما شارك في هذا الملفّ نبيل ماتي وهو باحث جزائري مختصٌّ في العالم العربي والإسلامي بمعهد الدِّراسات العليا للعلوم الاجتماعية بباريس وقد تناول حياة الكاتب بكثير من التَّعمق لفهم خلفيات نظرياته ومقولاته.

تفسير الطبري وثيقة مفيدة للتاريخ الثقافي والفكري خلال العصر العباسي أكثر منها وثيقة تدخلنا إلى عالم معنى الخطاب القرآني

# منهجية أركون في دراسة الفكر العربي الإسلامي

أسامة دوَّاي
أستاذ محاضر بجامعة السَّربون

إلى ذكرى محمد أركون معلمي وصديقي وأبي الرُّوحي.

ينتمي عهدي إلى عهدِ أركون

وإليهِ ينْتَمِي هَذَا الفُؤَادُ

يَكْتَسِي عُمْرِي بِهِ عُمْرَا

وَيَعُودُ الشَّوْقُ دَوْمًا وَيُعَادُ

## 1 - اِستلهاماتٌ من حوارٍ مع أركون نهاية سنة 1990:

لقد كانت رحلة العمر مع معلمي وأستاذي وصديقي وأبي الروحي أركون طويلةً، وكم تمنيت لو أنها طالت حتى نهاية عمري.

نادرًا ما كنت أغيب عن دروسه وحلقات البحث التي كان يقوم بها في السُّوربون ولمدة تزيد عن عشرة أعوام، وكثيرًا ما كنت أصاحبه إلى ندوات ولقاءات فكرية في أنحاء باريس. وكم كان حظِّي عظيمًا حينما توطَّدت علاقتي وترسَّخت صداقتي به، فقرَّبني منه وكان يدعوني بشكل دائم إلى بيته للحوار والنقاش واللقاء. لقد واكبت فكر أركون منذ سنوات الثَّمانينيّات حتى يومنا هذا، وما أزال أواكبه وأتابعه وكم كان صعبا في البداية، وكم كان بعيد المنال.

في إحدى محاضراته في السُّوربون تمنّيت عليه أن يلخِّص لنا فكرَه، أو أن يعطينا المفاتيح المُهمّة التي تسمح لنا بدخول هذا "البانتيون" الذي يستعصي على كل الدروب. بعدها بفترة قليلة، استجاب أستاذنا لمطالبنا وقدَّم لنا عرضا موجزا عن المنهج الذي يتبعه لدراسة التُّراث العربي الإسلامي. وأذكر أنني كنت أسجل مع كثير من التركيز الملاحظات والأفكار التي يعرضها علينا ثم الحوار الذي يتبع هذا العرض الموجز والمكثف.

بعد سنوات وبعد خروجه من الجامعة إلى التَّقاعد، تواصلت العلاقة بيننا. وكنت أراه مرَّات كثيرة في الشهر، فَيَزورُني قليلا وأزورُه كثيرا في بيته في شارع "ماجنتا" قرب محطة الشرق للقطارات في باريس. في إحدى المرَّات، استعدت معه أفكار تلك المحاضرة السَّابقة التي ألقاها علينا في السُّوربون، والتي كتبتُ كثيرا من الملاحظات حولها، فعلّق على ذلك

كل أديان التوحيد لديها خطاب نبوي يدعى بالوحي، ولذا ينبغي تحليل المدوَّنات الرسمية المغلقة للأديان الثلاثة

قـائـلا: يمكننا أن نحتفظ بهذه المنهجية؛ ولكن يمكننا إضافة أشياء أخـرى جديدة استجدَّت ونلحقها بها. وقد حدَّد لي بعض هذه المستجدات الموجودة في كتبه الأخيرة. وها أنا أعرض وألخص مجملَ أفكار أركون حول طريقته التي ألقاها علينا في مقاربته لدراسة الفكر العربي الإسلامي مع بعض التصرفات الأسلوبية.

يقدِّم لنا أركون منهجه على شكل بروتوكولات تفرض قواعدها المنتظمة التي يجب احترامها والتقيُّد بها.

هذه هي البروتوكولات الثلاثة التي يشرح من خلالها أركون كيف ندرس الفكر العربي الإسلامي عبر كل مراحله منذ فترة التكوين والنشوء والتأسيس إلى الفترة الحالية مرورا بالفترة الكلاسيكية المزدهرة والسكولاستيكية فعصر النهضة ثم الفترة الحديثة.

## أ- البروتوكول الأول:

إنَّ البروتوكول الأول بحسب أركـون هو أن يضع الباحث نفسه في الشُّروط التَّاريخية للمستمعين الأوائل للنَّبي محمد وهو يتلفَّظ للمرَّة الأولى نصًّا قرآنيا منطوقًا على شكل خطاب بالمعنى الألسني اللُّغوي للكلمة، أو بعبارة أخرى، على شكل ملفوظة شفهية، لأن النَّبي كان يتلفظ بطريقة شفهية ولا يقدم ما يتلفظ به في شكلٍ مكتوبٍ لمعاصريه. فهو لا يقول لهم خذوا هذا واقـرؤوه، وإنَّمـا كان يتلفظه بالطريقة الشفهية دائما.

وهذا إذن بروتوكول له قراءة خاصة، ولكي نتموضع داخل هذا البروتوكول للقراءة ينبغي أن نكون مؤرِّخين محترفين وجيِّدين. وإن لم نمثِّل هذا النموذج، فإنه من المستحيل بالنسبة إلينا تحقيق هذا البروتوكول وإنجازه.

وكما نـرى، فـإن هـذا أساسي ومهم لأنـه البروتوكول الوحيد الذي يسمح لنا باستقبال هذا الخطاب في معانيه الأولية النَّاضجة على المستوى الكرونولوجي أي الترتيب التاريخي والمستوى اللغوي أيضًا. وهذا يعني وجوب تلقِّينا إيَّـاه كخطاب شفهيٍّ قبل أي تدخُّل خارجي للقرَّاء الآخرين الذين ينقسمون بين مفسرين ومعلقين على هذا الخطاب الشفهي. وهذا هو إذن البروتوكول الأول للقراءة والذي ينبغي أن نبدأ به.

وبمـا أن التَّوثيق التاريخي الـلَّازم الذي بحوزتنا اليـوم غير مـوجـود، وأن مـا بين أيدينا ليس كافيا البتَّة كي ندخل إلى هذا البروتوكول، بل هو خطر وينبغي أن نقول إنه خطر. وهذه الحقيقة لا ينبغي أن تمنعنا من القول إن التَّوثيق التاريخي هو القراءة الوحيدة المقبولة لقراءة القرآن، وأنَّ ما عداها من القراءات الأخرى إنَّما تشرحها وتفسرها وتؤِّولها فحسب.

ويفترض التَّوثيق التَّاريخي أنَّ اللغة ليست في الواقع لغة تواصلية لها معنى فوري وبدهيّ وحـالي؛ لأننَّا نفتقد، في اللحظة التي كان النبي يتلفظ فيها لأول مرَّة أمام مستمعيه، لمعايير كثيرة. فنحن وللأسف لا نعلم من كان معه، وما هو عددهم، وماذا كانوا يسمعون، وماذا كان يجري حولهم. وحينما كان النبي يتلفَّظ (والنجم إذا هوى، ما ضل صاحبكم ومـا غـوى، ومـا ينطق عن الهوى) إلـخ. فلم تكن الكلمات وحدها هي التي كانت تحضر بما يسمح للمستمعين أن يفهموا مقصود هذا الكلام، وإنَّمـا ما ساعدهم ويساعدهم على الفهم لا يترك أي مجال لأي تفسير آخر. إنه السياق والسياق الجدالي وسياق الرفض، ولنا أن نتساءل من هم أولئك الناس الذين كانوا يستمعون إلى النبي، والذين كانوا يعارضونه ولا يصدِّقونه.

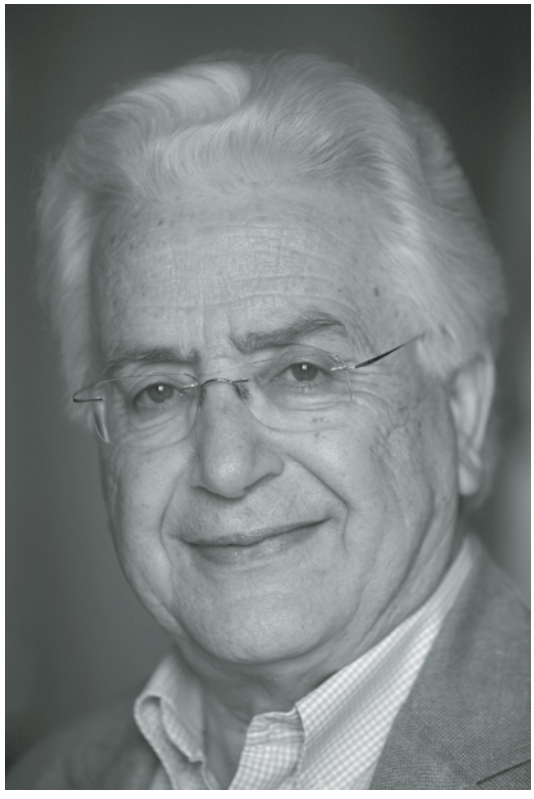
كل أنواع هذه الأسئلة تراودنا وتتجلَّى أمام أذهاننا وليس لدينا إلا التَّاريخ لكي نتمكن

وجوب تلقي الخطاب الشفهي قبل تدخل المفسرين والمعلقين عليه

من الدُّخول في صميم هذا البروتوكول الأوَّل وقواعده.

## ب- البروتوكول الثاني:

يجب أن نصَّر على البروتوكول الأوَّل وينبغي أن ننطلق منه، وذلك لكي نستطيع أن نقيس المسافة التي ستتوسع باستمرار بين ما تقوله القراءة التَّابعة له وما تقوله كل القراءات التي قُدِّمت، والتي هي الآن متوفِّرةٌ بين يدينا. الوحيد الذي يمكن قبوله هو هذا البروتوكول الثَّاني الذي يتصدَّى لقراءة التَّفاسير والشُّروحات والتَّعليقات على الخطاب القرآني الذي تناولناه منذ قليل، ويمكننا أن نأخذ للدَّلالة عليه أمثلةً من قبيل تفسير الطَّبري والرَّازي وتفسير مدرسة المنار وطاهر بن عاشور وغيرهم.



فإذا أخذنا تفسير الطبري كمثال على هذا البروتوكول، فإنَّه من الواجب علينا –حينما نقرؤُه ونعالجه– ألاَّ نتَّخذ الطَّبري مرشدًا ودليلاً جديرًا بثقتنا؛ لاسيما عندما يُدْخِلُنا في أجواء معنى النص القرآني ومعالمه، وإنما ينبغي أن نعتبر نصَّه التَّفسيري [المؤوِّل بكسر الواو] نصًّا سيضلِّلُنا ويُبعِدُنا عن الطَّريق الصحيح. وكما نرى، فإن هذا الاعتبار، هو عكس ما ينتهجه الطبري، فبدلاً من أن يقودنا ويساعدنا على فهم القرآن ومقاصده، ستبعدنا استيراتيجيته عن هذا الفهم. إنَّ تفسير الطبري يبعدنا عن مقاصد القرآن، ويبعدنا عن هذا الخطاب الذي تلقَّيناه بحسب البروتوكول الأوَّل، وهذه هي المساءلة المهمة واللازمة التي ينبغي علينا أن نطرَحَها على الطبري.

وكما نعلم، فإنَّ المسلمين والمستشرقين حتَّى الآن توجَّهوا إلى الطَّبري مرشدًا ودليلًا كي يقودَهم ويدلَّهم ويقول لهم: هذا هو المعنى القرآني المقصود. لكن لم يشتبهوا –من جهة أخرى– به ولم يرتابوا بقراءته، ولم يشكِّكوا بطريقته، ولم يلحظوا كيف ينتُجُ عن قراءته هذه نشازٌ، وتصدرُ عنها مخالفةٌ للمعنى القرآني، بل تنشأ قطيعةً، وقد تفرض معنًى معاكسًا لمعنى الخطاب القرآني ومضادًّا لمقاصده.

هذه هي أولى الملاحظات التي تظهر أمامنا حينما نقرأ الطَّبري، فتفسيره هو مدوَّنة كاملة تُنْتِج نفسها وتخلق اِنسجامها الثقافي مع المجتمع العباسي نهاية القرن الثالث للهجرة وأوائل القرن الرابع. فهي إذن وثيقة مفيدة للتاريخ الثقافي والفكري للمجتمع الإسلامي خلال العصر العباسي أكثر منها وثيقة ستدخلنا إلى رحاب عالم معنى الخطاب القرآني. وهذه القراءة هي بحث آخر يندرج داخل التَّاريخ النَّقدي العام للتفسير القرآني.

وكما نرى؛ فإن قراءة هذا البروتوكول الثَّاني غنيَّةٌ جدًّا ومرتبطة بمكانة كلِّ تفسيرٍ يعمل

التياران الأساسيان اللَّذان اخترقا الفضاء المتوسطي هما الديانة التوحيدية من جهة، والفكر الإغريقي من جهة أخرى

كَشَفْرَة وكقانون ثقافي له صلة بالعصر التَّاريخي الذي كتِبَ فيه حيث تشكَّل وأُنْتِج. ولكن – في واقع الأمر– لا يؤدِّي هذا التَّفسير دور المرشد والدليل ليدخلنا إلى عالم المعنى للخطاب القرآني. فتفاسير الطَّبري والمنار وبن عاشور والطبأطبائي وغيرهم تعمَلُ كلُّ واحدٍ منها على إنتاج متنٍ له انسجامُه الذَّاتي وله معناه الذي يتأتَّى من ثقافة المؤلف ومن متطلبات الثَّقافة والفكر التي يعمل داخلها هذا المؤلف. ولهذا، فإنَّ كلَّ تفسيرٍ من هذه التَّفاسير يسهم في تغذية مخيال إسلامي حول مقاصد الخطاب القرآني، وكلُّ متنٍ من هذه المتون إنَّما هو مساهمة في تقوية ما يتخيله المسلمون (المخيال الإسلامي) أي تقوية ما يرونه واجبًا أن يكونوا عليه.

يردِّدُ أركون دائمًا: عندما أقول مقاصد الخطاب القرآني؛ فأنا لا أقصد مقاصد المصحف، فتفسير الطبري يأخذ قطعة من سورة قرآنيَّة ويبدؤها بجملة "قال الله تعالى"، ولكن في الحقيقة، من يتكلم هنا هو الطبري. ولذلك فإن المسلم الذي يقرأ تفسير الطَّبري، ولا يدرك ما قلناه سلفًا في هذا الموضوع، ولم تكن له أيَّة فكرة عن تعليلاتنا وشروحاتنا، فإنَّه سيرى نفسه يسقط حالا –وهو يقرأ الطبري– في أجواء مخيال مقاصد الخطاب القرآني، وسيعتقد أن ما يقوله الطبري إنَّما هو الوحي أو الكشف الصحيح، أو التعليل القويم، بحسب القراءة السَّليمة للقواعد وعلم المفردات والقواميس والأخبار. وهذا سيجعل من المخيال الإسلامي متوسِّلاً ومتلمِّسًا مقالَ الطبري –من خلال صيغة "يقول الله"– كما لو كان كلام الله، بينما يُعتبر هذا الكوداج تشفيرةً ثقافيَّةً للأستاذ الطبري تتفاعل وتعمل في المجتمع العباسي، ليس إلَّا.

### ج- البروتوكول الثَّالث:

يتوخَّى هذا البروتوكول طريقةً يهدف من خلالها إلى ضمِّ مجمل النُّصوص والدِّراسات الكلاسيكية عن الفكر العربي الإسلامي، ثمَّ يعمد في الوقت ذاته إلى ضمِّ النُّصوص والدِّراسات العلمية التي ساهمت في دراسة الفكر العربي الإسلامي وتحليله منذ سنوات الخمسينيات والسِّتينيات، مما يشكِّل حقلا جديدا وواسعا للمفهومية، وهو بالتالي بروتوكول آخر مختلف بالتَّأكيد عما سبقه. ويمكننا أن نقول إنَّ البروتوكولين الأوَّلين يُعتبران بشكل أساسي نقطة ارتكازٍ وإعداد، بينما يشكل البروتوكول الثالث –وهو أساسي جدًّا– نقطة الوصول، ويهدف ويعمل على إعادة التَّفكير والتَّعقل لمفهوم الدِّين أيَّ دينٍ كان.

إنَّ هذا البروتوكول هو مهمَّتُنا نحن الذين نعيش في هذه الأزمنة الحديثة، والذين ننهمك في قراءة الفكر العربي الإسلامي وفي معالجته ودراسته حاليًا، بما يجعلهُ نقطة وصول ومطافًا أخيرًا في حلقة البحوث ودراسات الفكر العربي الإسلامي.

إلى هنا وينتهي الحوار مع أركون أو بالأحرى ينتهي شرح أركون لمفهوم البروتوكولات الثلاثة باختصار شديد. لقد أجرينا هذا الحوار مع أركون نهاية سنة 1990، ولكن عمد معلِّمُنا إلى تطوير وتفصيل وإغناء قراءة البروتوكولات مع إضافة أفكار أخرى.

## 2 – منهجيَّة أركون في قراءة التُّراث:

في دراسة مهمة لأركون لها صلةٌ بكيفية قراءة التُّراث والفكر العربي، حدَّد فيها مستويات للفكر المتَّصل بالتراث في أربعة مستويات هي:

1 – الفكر المنتج

2 – الفكر المستغل للتُّراث

ثمّة صراع بين خط ابن سينا الأفلاطوني في الساحة العربية الإسلامية وخط ابن رشد الأرسطوطاليسي المحض

3 – الفكر المستهلك للتُّراث

4 – الفكر الدارس والمبلغ للتُّراث

فأما الفكر المنتج للفكر العربي فهي الفترة التي تمتد من ظاهرة القرآن إلى القرن الخامس الهجري، وهي الفترة الذهبية لهذا الفكر. وهذا الفكر نفسه ينقسم إلى اتجاهين أوَّلُهما اتِّجاهٌ سلفيٌّ أسطوريٌّ، والثاني اتِّجاه عقلانيٌّ علمي. وأمَّا الفكر المستغل للتُّراث، فإنه اجتهد ليواصل النَّشاط الابداعي للفكر المنتج ممعنًا النَّظر في علوم القرآن والحديث والعلوم والمعارف الموجودة في البيئات الثقافية التي ساد فيها الإسلام. أمَّا الفكر المستهلك، فيمتاز بالانشغال عن العلوم العقليّة وخاصة الفلسفة واختيار عناصر من العلوم الدينيّة ليضعها في تلاخيص خاصَّةٍ بكل مذهب، لذلك تتعاصر ظاهرة الفكر المستهلك بإنشاء المدارس الخاصة بكل مذهب مع انتشار الطريقة المدرسية التقليدية في التعليم. أما الفكر الدَّارس والمبلغ وهو خاص بعصر النَّهضة وعصرنا الرَّاهن أيضًا، فهو الفكر الذي شهد اصطدامه وتفاعله مع الفكر الأوروبي واصطدامه بالحداثة.

ولقد أشار أركون في أكثر من مرَّة سواء من خلال محاضراته أو كتبه أو من خلال حواراتي معه أيضًا، إلى كون البروتوكول الثَّالث للقراءة يشمل أيضا مستويات الفكر الأربعة التي أتيت على ذكرها أعلاه، ثم يضيف إليها أخيرًا المهام الجديدة للقراءة التَّفكيكية للمواضيع الجديدة.

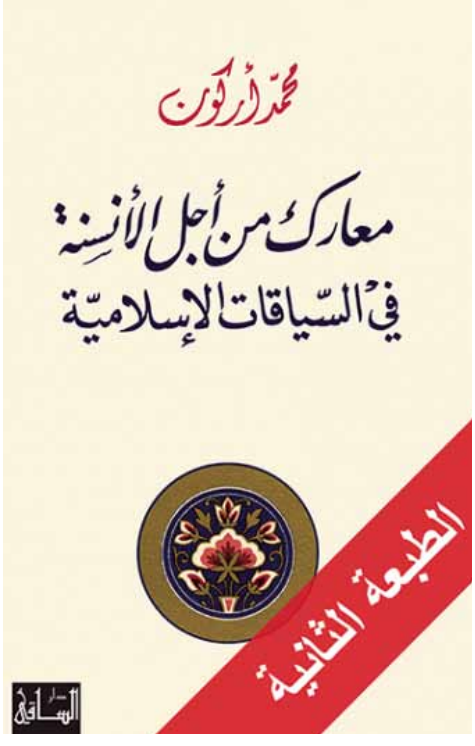
تكمن هذه المواضيع الجديدة فيما أضافه أركون من تصوُّرات مفهومية اِشتغل عليها، وهي تمثِّل ما استجدَّ على ساحة الفكر العربي الإسلامي من أفكار تفتح آفاقًا جديدة في مجال الفكر. ولقد عالجها أركون بتوسُّع من خلال دراسات ومحاضرات ألقاها في مختلف البلاد العربية والأوروبية منها:

أ – الإلحاح على كتابة بحث سوسيولوجي معمَّق يفسِّر لنا سبب فشل الحداثة الفكرية في السِّياقات الإسلامية.

ب – معالجة اتِّساع التَّجربة البشرية بخصوص العالم الإلهي ورسم معالم محدوديتها ابتداءً من الصوفية ووصولا إلى الطرق الشعبوية المتعصبة. ويقصد أركون بالتجربة البشرية للإلهي هنا تصوُّر البشر للتَّعالي الإلهي من خلال الأديان الكبرى كاليهودية والمسيحيَّة والإسلام.

ج – المكانة اللغوية والمعرفية للخطاب النبوي فيما وراء الرهانات المعرفية والروحية، ويقصد أركون هنا بالخطاب النَّبوي خطاب الوحي سواء أكان يهوديا أو مسيحيا أو إسلاميا، فكل أديان التوحيد بحسب أركون لديها خطاب نبوي يدعى بالوحي.

د – بلورة مفهوم العقل المنبثق الصَّاعد، وهو




أركون يعيدُنا إلى القرآن الكريم كمصدر ثقافي يمكن للباحث أن يرى ما كان يحدث تاريخيّا على أرض الواقع

العقل الذي يهتمّ بدراسة الجدلية الكائنة بين الممكن التفكير فيه والمستحيل التفكير فيه، ثم بين المفكَّر فيه أي موروث الماضي واللامفكَّر فيه أي غير المبرمج حتى في حدود العقلانية القادمة التي ستُقبِلُ سواء كانت ضمن الخط الغربي أو ضمن خط المدونات الرسمية المغلقة للأديان التوحيدية.

هـ – ضرورة العودة إلى مسألة النَّزعة الإنسانية، وذلك ضمن منظور العقل المنبثق الصَّاعد الذي يقود المعارك على جبهات المعرفة كلِّها.

و – دراسة كيفية تشكُّل الإمبراطوريات والخلافة والإمامة والأنظمة الملكية والجمهوريات والنظام الذي يهتم بالشأن العام والأنظمة الدِّيمقراطية وأنظمة الحزب الواحد.

ز – موضوع سياسة نهب العالم المتبعة من قبل القوى العظمى منذ القرن التاسع عشر.

ح – معالجة البرنامج الذي يجب القيام به لتحرير الفكر الإسلامي من المقولات الدُّوغمائية وفتحها على الحداثة، ويقصد به أركون دراسة الظاهرة الدينية بصفتها اللَّامفكر فيه، وهو الأعظم بالنسبة للعقل في كل العصور.

ط – ينبغي التَّحدث عن العلمانية بصفتها برنامجًا اجتماعيًّا ثقافيًّا أو ذروة تأسيسيَّة عُليا أدَّت إلى سحب السلطات الفكرية والعلميّة والسياسيّة من أيدي الكنيسة المسيحية والكهنة في أوروبا الغربية.

ي – ينبغي تحليل المدوَّنات الرسمية المغلقة للأديان الثلاثة، أو ما يدعى بالكتب المقدَّسة ويجب أن ندرسها بشكل جديد كليا من خلال علاقتها برهانات الحقيقة–المعنى والحقيقة–القوة أي حب التوسع والانتشار والهيمنة.

ك – فمن المصحف إلى المدوَّنات الرَّسمية المغلقة، ينبغي دراسة كيفية التَّشكل الاجتماعي التاريخي للاعتقاد الإسلامي وذلك من خلال الدراسة العلمية لكيفية تشكُّل المصحف بشكلٍ تاريخيٍّ، وهذا الأمرُ غير معروف حتى الآن في العالمين العربي والإسلامي.

ل – مقاربة كلام الله والخطاب النبوي في مقابل الميثوس واللُّوغوس كتاريخ آخر للفكر في فضاء البحر الأبيض المتوسط. مع العلم بأن الميثوس يعني الفكر الأسطوري أو الخيالي في الفكر الإغريقي، واللوغوس يعني الفكر العقلاني المنطقي. ومعلوم أن التيارين الأساسيين اللَّذين اخترقا الفضاء المتوسطي هما الديانة التوحيدية من جهة، والفكر الإغريقي من جهة أخرى.

م– ندرس من خلال الجدلية الكائنة بين اللُّوغوس والميثوس في مواجهة خطاب الله والخطاب النَّبوي الرهانات الدائمةَ للأنظمة الصِّراعية للحقيقة. فهناك النظام المنطقي العقلاني للحقيقة على طريقة أرسطو وهناك النظام الرَّمزي الخيالي الأسطوري للحقيقة على طريقة أفلاطون، فالصراع بين ابن سينا وابن رشد هو صراع بين خط ابن سينا الأفلاطوني في الساحة العربية الإسلامية وخط ابن رشد الأرسطوطاليسي المحض. وهناك أيضًا الخط المادي الواقعي في التاريخ وهناك الخط المثالي، وكل تاريخ الفلسفة مخترق من قبل الصراع بين هذين الخطَّين.

ن – الانتقال من تحليل الخطاب إلى السِّيميائيات العامة، بمعنى أنه ينبغي أن ننتقل من تحليل الخطاب اللغوي إلى تشكيل علم لعلامات الدَّلالة العامة الذي يشمل كل اللغات بما فيها الشيفرات والرموز والإشارات التي تحفل بها الحياة الاجتماعية.

ينبغي العودة إلى النزعة الإنسانية ضمن منظور العقل

هذه أهم الموضوعات التي يطرحها أركون للبحث في مجال الفكر العربي الإسلامي. وقد عالجها في تحليلاته ودراساته الأخيرة من خلال منهجه ذي الاختصاصات المتعدِّدة، والذي يسميه بالإسلاميات التَّطبيقية التي تتَّخذ من التَّاريخ وعلم الاجتماع والأنتربولوجيا وعلوم اللغة الحديثة والفلسفة مناهج بحث فعالة وذات قيمة ونتائج مرضية.

لا ينبغي نسيان ما هو عليه أركون من كونه مؤرخا محترفا قبل كل شيء، وهو سليل مدرسة الحوليات الفرنسية التاريخية ووارثها، وهي التِّي أدَّت دورًا مهما في تثوير الدراسات التاريخية على الصعيد الفرنسي والعالمي معا. لقد قلبت هذه المدرسة مناهج البحث العلمي في التاريخ وسنَّت مناهج وطرقا جديدة في فهم المجتمعات والعقليات في كل العصور، وأضافت أفكارًا ابتكارية حديثة أغنت المبحث التاريخي. ولقد استفاد أركون من هذه المعطيات والمناهج وطبَّقها على التراث العربي الإسلامي باقتدار وأستاذية.

## 3 - ذكرياتي مع أركون :

تعود بي الذِّكرى إلى أربعين عاما مضت حينما كنت في مقتبل العمر باحثا في بدايات الطريق، ألتمس دربا وطريقة ومنهجًا في البحث العلمي في مدينة باريس. بعد تسعة أشهر تعلمت خلالها اللغة الفرنسية في معهد اللغة لجامعة بول فاليري في مدينة مونتبلييه القريبة من البحر جئت باريس لأبدأ أطروحة الدكتوراه في جامعة السوربون الجديدة.

نحن في بداية الثمانينيات، فترة التتويج للمنهج البنيوي والانتقال من البنيوية إلى التفكيكية والسيميائية ونظرية جمالية التلقي. كان دكاترة أقسام الأدب العربي يحاولون تطبيق هذه المناهج على الشعر وعلى تحليل الرواية. كان هناك دانييل ريغ وجمال الدين ابن شيخ وأندريه ميكيل والسيدة توميش، وكان أركون معهم للإشراف على أطروحات الدكتوراه في الفكر العربي الإسلامي.

ما زلت أذكر اللقاء الأول مع أركون. كنت بالكاد أعرف كيف أعبِّر عن أفكار بسيطة باللغة الفرنسية. كانت هيبة أركون وسطوته وصرامته العلمية معروفة بين الطلاب، وقد نصحني بعض الزملاء أن أتجنب تحضير الدكتوراه معه. كان وجهه مكسوًّا بالوقار والاتزان والهدوء، وطلب مني أن ألخص له مساري الجامعي والعلمي وأن أعرض أمامَه خطتي المبدئية لأطروحتي في الدكتوراه.

كنت قد أعددت جيّدا ما كنت أريد أن أقوله وراح ينصت إليّ بهدوء. كان عنوان خطة بحثي عن مفهوم الإبداعية عند أدونيس الشَّاعر والمفكر.

بعد انتهائي من العرض قال لي بصوت هادئ وعميق: أنت في بداية البدايات وأمامك طريق طويل طويل يحتاج إلى صبر وعمل دؤوب على عدَّة جبهات منها اللُّغة، ومنها خلق منهج ملائم للموضوع لأنك ستعمل على جبهتين جبهة الشعر وجبهة الفكر. وطلب منّي حضور حلقات البحث التي يقوم بها يومي الاثنين والثلاثاء.

وهكذا بدأت رحلتي مع أركون، وبدأت أحضر دروسه الأسبوعية التي ما كنت أفهم منها إلا اليسير؛ مصطلحات لم أسمع بها من قبل في حياتي، ونظريات تستعصي على الفهم ومناهج جديدة تجعل الرأس يدور.

كانت الفترة الأولى فترة يأس وقنوط، وكان

انتقد أركون المناهج الاستشراقية لتوقُّفها عند المنهج الفيلولوجي التَّاريخي دون معالجة الإشكاليات الفكرية

حصادي الأسبوعي من الفهم يسيرا جدا. وقد فاتحت أركون بحالتي البائسة وكان يشجعني قائلا بأني شاب والمستقبل أمامي وأذكر أنه قال لي هذه الجمل أو ما يشابهها: أنت تستعجل فهم مناهج ومصطلحات وأفكار حتى الباحثون الفرنسيون يجدونها صعبة. وكان يبث فيَّ روح الأمل والعمل والتفاؤل مردّدًا صبرا جميلا فصبرا جميلا. وهكذا رحت أتقلب بين الرجاء والأمل واليأس، وبدأت أبحث عن حلٍّ يمكنني أن أدخل إلى عالم أركون الفكري حتَّى هبط علي إلهامٌ وراودتني فكرة مبتكرة وهي أن أسجِّل محاضراته وأستمع إليها وأعمل عليها في البيت. فاتحت أركون بالأمر فوافق عليه وأظنُّ أنه أشفق عليَّ ورقَّ لحالتي البائسة، فنصحني وسمح لي بحضور محاضراته الأخرى التي كان يعطيها لطلبة الشَّهادة المعمقة ولشهادة التبريز لإعداد المعلمين.

بدأ عالم أركون الفكري يتجلى لي بشكل أفضل، ومما سهَّل مهمتي أنَّني تعرفت على الصديق هاشم صالح فأصبحنا رفيقين لا نفترق خلال ثلاثين عاما وكان أركون يلقِّبُنا بالشقيقين. لم تكن مؤلفات أركون قد تُرجمت إلى العربية. كانت مقالات قليلة قد أبصرت النور لا تغني بشيء. ومنذ تلك الأوقات، كنت ألتقي بهاشم بشكل شبه يومي نتناقش ونتحاور ونتبادل الآراء حول الحداثة وفكر أركون وحول أدونيس وفكره وأشعاره، وفيما بعد سكنَّا معا لعدَّة أعوام في شاتني مالابري الضاحية الجنوبية الجميلة الهادئة المتاخمة لحديقة سو بباريس على بضعة أمتار من منزل الفيلسوف الفرنسي ذي الحيطان البيضاء بول ريكور صديق أركون.

أن تواكب الحلقة الأسبوعية لطلاب الدكتوراه التي كان يديرها أركون في السوربون، وأن تحضر دروسه الاسبوعية الأخرى لشهادة التبريز لمدة عشرة أعوام، وأن تسنح لك أن ترافقه إلى "أكاديمية الأخلاق" وإلى المراكز الثقافية العربية في باريس وإلى مركز بومبيدو الشهير، وإلى مركز الثقافات المدنية للدراسات والحدث الديني في ضاحية مونروي الباريسية والذي أسسه أركون بنفسه، فهذا معناه أنك تدخل عالم الثقافة الكونية؛ عالم الحداثة في الفلسفة والعلوم الإنسانية؛ عالم الحضارة العربية الإسلامية، ومعناه أيضًا أن تتنقل عبر عصور من الحضارات والثقافات وعبر المناهج الأكثر حداثة وأصالة.

كانت حلقات البحث الأسبوعية في السوربون أعيادا ثقافية واحتفاليات فكرية يضيؤها أركون بثقافته الموسوعية الكونية والبيداغوجية.

في بداية السنة الدراسية، كان أركون يعلن عن الموضوع العام لدروسه. وهكذا فقد خصَّص سنة كاملة لدراسة الرِّسالة للأشعري، وسنة كاملة لتفسير الطبري، وأخرى لتفسير الرَّازي، ثم رابعة عن الحداثة والإسلام. وأزعم أنني سجَّلت كامل حلقات هذه السَّنة وأعطيتها لهاشم صالح ليفرغها ويكتبها وينشرها في كتاب الإسلام والحداثة. ثمَّ خصَّص أركون سنة للفكر الابستيمولوجي عند العرب، ولا أنسى أبدا السنة الدراسية التي خصَّصها لفصل المقال لابن رشد ثم سنوات عديدة للدراسات القرآنية والمناهج التي اتَّبعها المفسرون المسلمون الأوائل ثم المستشرقون ومجلة المنار وغيره كثيرون.

يضيق بي حيِّز المقال على أن أتحدَّث بإسهاب عن كل المداخلات والنِّقاشات والحوارات التي كانت تجري في محاضرات أركون في السُّوربون؛ ولكن يمكنني أن أستعيد طريقته ومقاربته من خلال شرحه ومقاربته لفصل المقال لابن رشد.

يتعجب أركون من نبذ المفكرين العالميين للإسلام الذي ثقف أوروبا في القرون الوسطى، ويحتل اليوم المرتبة الثانية كأكبر دين في أوروبا !

كانت طريقة أركـون في تحليل خطاب ابن رشد تتشعب وتتنامى وتعتمد على مجموعة اختصاصات، وهي الطريقة التي كان أركون يأمل في أن يدخلها إلى أفهامنا وإلى ثقافتنا، وأظن أنه كان يعكس طريقته أو بداية طريقته الموسومة بالإسلاميّات التطبيقية التي لم تكن قد تبلورت أو أخذت شكلها المعروف فيما بعد.

كان أركون يقوم بوضع أشكلة للمصطلحات بعد عرضها وفهمها، يبحث في الجهاز المفـهـومـي عـنـد قـراءة الـنَّـص، ويـزحـزح المفاهيم التي كان يستخدمها ابن رشد ثمَّ ينقلها من أرضيتها ثم يتجاوزها. وهي الطريقة التي برع فيها أركون ونظر لها في كتابه الأنسنة والإسلام تحت عنوان الانتهاك الزحزحة والتَّجاوز.

كـان أركـون يتجوَّل بنا في أقاليم الفكر والثقافة، ويغوص في أعماق التَّاريخ حتى الوصـول إلى حضـارات مـا بـين النَّهرين السَّابقة على الإسلام، وكان يلحُّ على هذه الفكرة كثيرا وكان ينصحنا ويطلب منا أن نعود إلى الإرهاصات الأولى قبل الإسلام في الجزيرة العربية والحجاز وإلى تاريخ هذه المنطقة وخاصة التَّاريخ الدِّيني الذي كان يتناوله من زاوية الأنتربولوجيا الدينية والتاريخ الأركيولوجي على طريقة فوكو. وكان يلحُّ من جهة أخرى على معرفة ودراسة الطبقات التاريخية والاجتماعية والثقافية التي تراكمت على أرض الجزيرة العربية.

كان أركون يعيدُنا إلى القرآن الكريم كمصدر ثقافي يمكن للباحث من خلال دراستِهِ لهُ دراسـةً تـاريخيةً أنتربوبولوجيةً أن يرى ما كان يحدث تاريخيا على أرض الواقع. فالقرآن يعكس هذا الجدال العنيف والتنافس على رأس المـال الـرَّمـزي بين النَّبي محمد في أوَّل الـدَّعـوة الإسلامية وبـين الوثنيين

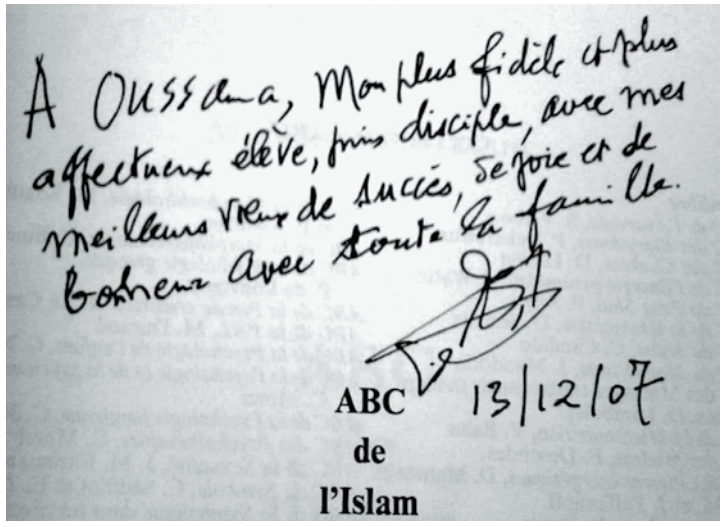
المفكر أركون مع أسامة دواي

الذين كان القرآن يسمِّيهم بالكفار. فالنَّبي محمد خاض هذا الصراع والجدال أوَّلاً مع قبيلته قريش التي كانت تمتلك رأس المال الرَّمزي ورأس المال الاقتصادي والاجتماعي السَّائد آنذاك. ولكن ها هو النبي محمد يقوم بانقلابين هائلين كبيرين على المعتقد والإيمان السَّائدين في ذلك الوقت: الأول هو الانقلاب على الوثنية ذات الآلهة المتعدِّدة المنتشرة في النِّظام القبلي السَّائد، ثم الانقلاب الثاني على الديانتين التَّوحيديتين اليهودية أوَّلا التي كانت منتشرة منذ مئات السِّنين في بعض القبائل مثل بني قريظة، والمسيحية ثانيا التي وفدت منذ القرن الأول الميلادي والتي اعتنقتها بعض القبائل مثل الغساسنة والمناذرة وغيرهما.

ابن رشد هو الذي فتح أبواب العقلانية اليونانية ورسم آفاقها أمام الفكر الأوروبي

كـان هـذا إذن انقلابا هائلا على الوثنية الجاهلية وعلى الديانتين التَّوحيديتين، وكان أركون يرينا من خلال الآيات القرآنية التي تعكس ذلك الصراع بين الدِّين النَّاشئ الصَّاعد وبـين خصومه ومنافسيه وكان هـؤلاء يصفون ما كـان يقوله النبي بأنه أساطير الأولين.

كانت محاضرات أركون تعكس هذه الجدالات والنِّقاشات والتَّنافسات الحادَّة التي تعكسها الآيات القرآنية. ولهذا كان يلحُّ علينا أن نعود إلى المصادر التاريخية المنقولة والمدروسة




إلى أسامة، تلميذي ثم مريدي الأكثر وفاءً لي ودفئا، مع كامل رجائي لك بالنّجاح، بالفرح وبالسعادة لك ولأهلك. بتاريخ 13 ديسمبر 2007.

بشكل علمي بعيدًا عن الأسطرة وعن القراءة الإيمانية التي تخدِّر الفكر النقدي والفلسفي. كان يقول لنا لن تفهموا تاريخ الإسلام وتاريخ القرآن إن لم تفهموا تلك النِّقاشات والسِّجالات التي كانت تدور بين النبي وبين ممثلي الدِّيانتين اليهودية والمسيحية ثم بين الرَّسول والقبائل الوثنية في مكة والمدينة وذلك من خلال المنهج الانتربولوجي والسيميائي والتاريخي.

يرمي أركون لإدخال الإسلام في الحداثة عن طريق تفكيك السِّياجات الدوغمائية المغلقة سواء أكانت إسلامية أو غربية

إن التَّركيز على المنهج التاريخي والاجتماعي والأنتربولوجي من قبل أركون كان هدفه أن يبيِّن لنا في محاضراته بالسُّوربون وجود أطرٍ اجتماعية وثقافية وتاريخيَّة ولد فيها الإسلام في الجزيرة العربية في القرن السابع الميلادي، وأنه ينبغي العودة إلى هذه الأطر ودراستها من منظور تاريخي نقدي اجتماعي أنتربولوجي، وأن كل دراسة خارج هذه المنظورات والأطر تبقى دراسات لا قيمة علمية لها. كان أركون يحيلنا إلى مراجع استشراقية علمية مهمة منها المدرسة الفيلولوجية الألمانية لعلماء مثل نولديكيه صاحب أهم كتاب عن القرآن في الاستشراق الغربي قاطبة وهناك أيضا كولدزيهر وجوزيف شاخت والمستشرق الإنكليزي واط والمعاصر جوزيف فان أس الذي دعاه أركون لالقاء محاضرات في السوربون، والتي حضرناه في بداية الثمانينيات وكان يحلو لأركون أن يصف أعمال فان أس بأنها تتويج للدراسات الفيلولوجية الألمانية ودرَّة دراسات الاستشراق قاطبة، ويصفها بأنها الهيمالايا لرسوخها وعظمتها. وكانت دراسات ميريسيا إلياد على رأس قائمة المصادر في تاريخ الأديان التي كان ينصحنا أركون بدراستها وتحليلها.

وتحتل كتب السيدة جاكلين شابي مكانة متميَّزة في قائمة المراجع التي كان أركون يذكرها والتي خصَّص لها ولأعمالها حيِّزا مهمًّا، وهو يرى أنَّها ذهبت إلى المدى الأقصى حتى الآن في تطبيق المنهج التاريخي الصارم متجنِّبة ثغرات المنهج الفيلولوجي الاستشراقي. كان يحلو لأركون أن يعتز بكون هذه الباحثة القديرة اللامعة هي إحدى طالباته وقد أهدت كتابها "الأركان الثلاثة للاسلام" لأركون. أذكر فيما بعد أنني تعرَّفت على هذه الباحثة الفذَّة وقمنا أنا ورشيد بن زين بإجراء مقابلة معها أكدَّت فيها مقولات أركون حول ضرورة دراسة الأطر الاجتماعية والثقافية والتاريخية للجزيرة العربية قبل الإسلام.

كان أركون يرى في محاضراته على أن المظهر التاريخي والاجتماعي هو الذي يشيِّد أسس الواقع الاجتماعي والتاريخي للواقع، وليس البناء الديني والغيبي، وهذه كانت نقطة مهمة يعيد تكرارها. لم يكن أركون ضد الإيمان والعقيدة، ولكنه كان يردِّد أن الإيمان أُفرِغ من مضمونه الروحي في المجتمعات التي تنتشر فيها الظاهرة الإسلامية بسبب التكرار التقليدي وغياب الاجتهاد الفكري والفلسفي والرُّوحي الذي كان سائدا في العصر الذهبي

للحضارة العربية الإسلامية حتى موت ابن رشد سنة 1198.

كان أركون يردد في محاضراته أيضًا أنه يسعى إلى إدخال الفكر العربي الإسلامي –ومن خلاله المجتمعات العربية الإسلامية– إلى فضاء الحداثة الفكرية الغائبة عنه منذ وفاة ابن رشد وانحسار الفكر الفلسفي وغيابه عن الساحة العربية الإسلامية.

يرى أركون أن الإسلام جزءٌ من الديانات التوحيدية اليهودية والمسيحية ويحاول من خلال محاضراته ودراساته وكتبه أن يبيِّن الصِّلة الوثيقة والقوية التي تربط الإسلام بهاتين الديانتين، فهي جميعا تنتمي إلى ظاهرة الوحي التَّوحيدي الإبراهيمي. وكثيرا ما كان يتألَّم ويثور على مواقف ممثِّلي هاتين الدِّيَّانتين التي تبعد الإسلام عن ساحة الوحي التَّوحيدي، وينتقِد هذا الموقف تاريخيّا؛ مستعينا بالمنهج الأنتربولوجي والسِّيميائي، ويبيِّن من خلال أمثلة القصص في القرآن التي تتوارد في النَّصين اليهودي والمسيحي ومن وجود ما يسمى بالإسرائيليات في القرآن الكريم ومن تماثل موضوعات داخل القرآن والعهد القديم والجديد.

ويشير أركون إلى ابتهاجه بالحدث التاريخي الكبير لمجمع الفاتيكان الثَّاني الذي أنهى هذا التفريق بين الأديان الثلاثة، وذلك من خلال اعترافه بالإسلام بوصفه دينًا توحيديًّا مثله مثل المسيحية واليهودية.

وكثيرا ما كان في محاضراته يعبِّر عن موقفه المعارض للأيديولوجيات التِّي تحجب الحقيقة التَّاريخية والاجتماعية لما حصل في المجتمعات المصبوغة بالصِّبغة الإسلامية. كان أركون يستعرض هذه الأيديولوجيات ويعرِّيها معرفيا وفكريا يبدؤها بالأيديولوجية التَّقليدية السَّلفية المحافظة جدًّا؛ التي تشمل المفسِّرين والمتكلِّمين ومعظم التَّيَّار الدِّيني السَّلفي المتزمِّت الذي سيطر على الفكر العربي الإسلامي منذ سقوط المعتزلة والفلاسفة في المشرق العربي أوَّلا، ثم منذ انحسار الفلسفة واختفائها وموتها في المغرب العربي بعد رحيل ابن رشد سنة 1198 ليترك السَّاحة الفكرية لرجال الدِّين ومسيِّري الشؤون الدينية. هذا التيَّار ما يزال يسيطر على السَّاحة الفكرية في المشرق والمغرب العربيين على السَّواء، وفي كلِّ البلاد ذات الصّبغة الإسلامية. وقد عززت هذه السيطرة ولادة الحركة الوهابية الحنبلية المتزمِّتة في الجزيرة العربية وحركة الإخوان المسلمين في مصر في الثُّلث الأول من القرن العشرين والحركات الإسلامية الدينية المشابهة في باكستان والهند وغيرهما ثم أخيرا وصول "الثورة الإسلامية" الشيعية بقيادة الخميني إلى السلطة في إيران.

ثم تأتي أيديولوجية الكفاح أو الأيديولوجية القومية التي جيَّشت المخيال الإسلامي الغني بالرموز الدِّينية والثَّقافية لتحشد الجماهير ضد المستعمر الأجنبي لانتزاع الاستقلال الوطني وتأسيس الدَّولة القومية. هذه الإيديولوجيا التي استولت على السُّلطة السِّياسيَّة بالقوة وفرضت سياسة الحزب الواحد والقائد الواحد مستلهمة التاريخ الإسلامي مع التركيز على الشخصيّات القومية والزَّعامات الوطنية لتدغدغ الشُّعور القومي والإسلامي معًا وتهيمن عليه وتستعمله كمشروعيّة ثقافية ودينية دون أن تقوم بالمهمة الرئيسة الأساسية أو ما يسميه أركون بالتحرير الثاني للوطن ويعني به التحرير الفكري والثقافي لهذه المجتمعات.

أما الأيديولوجيّة الاستشراقية في قراءة التراث الإسلامي من ثقافة وتاريخ ومجتمع، التي كانت تركز على مناهج الفيلولوجيا

سيطر التزمت على الفكر العربي الإسلامي منذ سقوط المعتزلة والفلاسفة ورحيل ابن رشد 1198

الكلاسيكية للقرن التاسع عشر وتعمل على تحقيق النصوص الكلاسيكية وتقديمها وشرحها بمنهجية باردة لا تنخرط معرفيًّا في مواجهة الإشكاليات التاريخية والمصيرية للمجتمعات المدروسة ولا تتضامن معها معرفيًّا بمساعدتها على إدخال المناهج الحديثة الفعَّالة التي تطبقها هي نفسها على مجتمعاتها. مع العلم أن أركون كان يثمن ويمدح الجهود المعرفية الاستشراقيّة التي أخرجت مئات ومئات المخطوطات والكتب التي طواها النِّسيان إلى الضوء، وقدَّمتها للفكر الإسلامي والعالمي. وفي الواقع، ما كان ينتقده أركون في محاضراته من مناهج استشراقية إنَّما هو أيضًا توقُّفها عند المنهج الفيلولوجي التَّاريخي دون معالجة الإشكاليات الفكرية على ضوء العلوم الإنسانية من تاريخ وعلم اجتماع وأنتروبولوجيا وعلوم اللغة الحديثة التي فتحت آفاقا فسيحة وواعدة في دراسة النصوص والخطابات الدينية.

ولطالما اشتكى أركون في محاضراته من الإهمال والنَّبذ والاستبعاد للإسلام من قبل الباحثين والمثقفين والمفكرين الفرنسيين. مع العلم كما كان يقول فإن الإسلام هو الفرع الثَّالث من الدِّيانات التوحيدية ولها فيما بينها صلات وثيقة بالتاريخ والثقافة والحضارة الأوروبية. والإسلام كما يقول أركون ساهم مساهمة كبيرة وفعَّالة في تثقيف أوروبا في العصور الوسطى ونقل إليها التُّراث اليوناني من فلسفة وطب وغيرها من العلوم، كما أنَّ ابن رشد هو الذي فتح أبواب العقلانية اليونانية ورسم آفاقها أمام الفكر الأوروبي. ويستغرب أركون استبعاد المفكرين الفرنسيين والأوروبيين للإسلام من دائرة اهتماماتهم، على الرَّغم من كونه أحد مكوِّنات المجتمع الفرنسي والأوروبي ويحتلُّ المرتبة الثانية كأكبر دين في أوروبا حاملاً معه ثقافته وفكره.

" جاكلين شابي" و "ألدن دو ليبيرا" كان رأيهما بشأن الإسلام عادلاً ومنصفاً

أذكر في إحدى مناقشاتي مع أركون في بيته أنه كان يتألم من هذا الاستبعاد للإسلام. ولمَّا سألته كيف يعلِّلُ هذا الإبعاد والإقصاء، فأجاب بأنَّ معظم الفلاسفة والمفكِّرين الفلاسفة كفوكو ودريدا وليفي ستراوس والتوسر وحتى بيير بورديو كانوا يعتبرون أن المسالة الدينية قد حُلَّت في المجتمعات الأوروبية ولا أهمية لإعادة فتحها من جديد، بالإضافة إلى أنَّ بعضهم كان نهلسيًّا عدميا كفوكو من هذه الناحية. ولما سألت أركون عن موقف بول ريكور من هذه المسألة هزَّ رأسَهُ حزنا وهو يقول ما معناه أن موقف بول ريكور من الإسلام لم يكن بتقديره واضحًا مع أنَّه كان مسيحيّا مؤمنًا ويمارس الطُّقوس الدِّينية والتَّعبد، وأنه يعرفه منذ زمن طويل أي منذ نهاية الخمسينيّات في مدينة ستراسبوغ، وأنَّ الحوار معه لم ينقطع، وأنَّه زاره قبيل وفاته في بيته ذي الحيطان البيضاء في شاتني مالابري "حيث كنتُ أسكن مدة خمس عشرة سنة وِالتقيته مرَّةً واحدة". يقول أركون متابعا حتى بول ريكور لا يدرج الإسلام في اهتماماته ومشروعه الفكري. ثم يتابع أركون هناك باحث ومفكر فرنسي آخر خيَّب أملي وظنِّي، وهو مارسيل غوشة الذي كرَّس مشروعه الكبير حول خروج المجتمعات الأوروبية من نطاق الدين وإساره في كتابه المشهور اِنحسار السِّحر عن العالم. كرَّس هذا الباحث والمفكر الكبير مجموعة كتب مهمَّة عن مسائل الدِّين والدِّيمقراطية والسِّياسة دونما تعرُّضٍ للإسلام، ويتابع أركون بأنَّه حينما اِلتقاه عاتبه وانتقد تقصيره المنهجي واستبعاده الإسلام عن مشروعه؛ عبَّر غوشية عن أسفِه لأنه لا يمتلك معرفة عميقة بالإسلام وحضارته وثقافته وفكره.

ويستثني أركون باحثيَن لم يستبعدا الإسلام كدين وحضارة عن بحوثهما وهما جاكلين شابي التي مرَّ ذكرُها سابقا والتي خصَّصت

بـرأي أركـون واحـدة من أهـم الأعـمـال عن الإسلام في كتبها أركـان الإسلام الثلاثة، وهو عبارة عن دراسة أنتربولوجية للقرآن المهدى من قبل المؤلف لأستاذها أركون، وكتاب محمد سيِّد القبائل والقرآن مشروحاً.

أما الباحث والمفكِّر الثَّاني الذي كان موقفه عادلا وإيجابيا برأي أركون من الاسلام فهو ألان دو ليبيرا وهو من أهمِّ الاختصاصيِّين الفرنسيين في تاريخ الفلسفة في القرون الوسطى. فهذا المفكِّر الكبير والأستاذ في الكوليج دو فرانس كـان قـد كتب بحثا مهمًّا عـن الإسـلام، ذكـره عنه أركـون في مقال له بجريدة الحياة كما كان يذكره في محاضراته في السُّوربون، وهو بحثٌ عنوانه "الإرث المنسي" ويقصد به الإسلام الذي شهد فترات ناصعة من الفكر والحضارة في العصور الوسطى. ودو ليبرا هذا هو واحد من أهم المدافعين عن الحضارة الإسلامية وعن فلسفتها وثقافتها في العالم. " أذكر أنني التقيته مـرَّة في مكتبة لا كومبانيي قرب الكوليج دو فرنس، وقدَّمت نفسي على أنَّني طالب وصديق أركون، ورغم ضيق وقته فقد كرَّس لي نصف ساعة تقريبا من وقته، وما أزال أذكر جملته التي ما زالت ترنُّ في أذني حينما قال: إن هناك ثلاثة مثقفين ومفكرين في العالم دافعوا عن الثقافة العربية الإسلامية في المحافل الثقافية العالمية والدولية أولُّهم محمد أركون الذي أكنُّ له كلَّ التقدير والمحبة على الصعيدين الفكري والشخصي، وهناك أيضا إدوارد سعيد صاحب الكتاب المشهور الاستشراق ثم أنا؛ لقد ناضلت ولا أزال أناضل لإعـادة الاعتبار للفكر العربي الإسلامي وإدراجه ضمن الثقافة الأوروبية والعالمية وفي المكانة التي يستحقها."

إن الأهداف التي كان ينشدها أركون من وراء بحوثه ودراساته وتدخلاته في الفضاء العام للمجتمع كثيرة، وسأقوم بتلخيصها بشكل وجيز:

كـان أركـون يرمي إلى إدخـال الإسـلام في الحداثة وذلك عن طريق تفكيك كل السِّياجات الدوغمائية المغلقة سواء أكانت إسلامية أو غربية.

إدخال التَّاريخانيَّة في دراسة الدين الإسلامي وثقافته وحضارته وكتابه المقدس.

التأكيد على نـزعـة الأنسنة في الإسـلام والتركيز عليها كمحور رئيس لنزع هالة التَّقديس والماورائيات عن تاريخ الإسلام، فالإنسان هو مركز الكون والمجتمع بحركته داخل التاريخ هو ما يجب دراسته.

أشكلة مسألة الوحي لأول مرة في تاريخ الإسـلام ومعالجتها بمنـاهـج تاريخية أنتروبولوجية واجتماعية وفلسفية.

تأسيس علم لاهـوت حديث بـدلا مـن علم الـلاهـوت المـوروث عـن العصور الوسطى والذي يقف عائقا عن دخول المسلمين والفكر العربي الإسلامي في الحداثة. وكان لأركون دور مهمّ في تأسيس المركز المدني لدراسات الحـدث الديني في ضاحية مـونـتروي في باريس. كان أركـون يدعوني في كل تدخل له في هذا المركز المفتوح لكل الباحثين من أنحاء العالم، وإني لأذكر وبكل فخر كيف كان مئات الحاضرين يقفون في نهاية مداخلة أركـون وهم يصفقون تقديرا وإجـلالا لهذا المفكر الكبير.

ولن أنسى ما حييت حينما دعـاني أركـون لحضور مداخلته في الاكـاديمـيـة للعلوم الأخـلاقـيـة والسياسية في بـاريـس يوم الاثنين في الثالث والعشرين من كانون الثاني عام 1989 مع هـاشم صالح حول موضوع الأصول الإسلامية لحقوق الإنسان بحضور حشد كبير مـن علماء ومفكري

كان لأركون دور مهمّ في تأسيس المركز المدني لدراسات الحدث الديني في باريس

فرنسا. في ذلك اليوم تألق أركون وشعَّ أضواء وأنوارا وأخرج أفضل وأعمق ما لديه من مخزون فكري وفلسفي فأبهر الحضور بعد أن قدَّم عرضا لتاريخ حقوق الإنسان وموقف الإسلام منها، وقد حاوره وناقشه المؤرخ الفرنسي المشهور بيير شنو، والمفكر الاختصاصي بالفلسفة الإسلامية روجيه أنالديز، ولن أنسى ما حييت أقوال بيير شنو بعد نهاية الجلسة وهو يردد : هذا شيء مذهل، هذا شيء مذهل، تعبيرا عن إعجابه الكبير بمداخلة أركون. وأذكر أنني قمت بتسجيل الجلسة كاملة وقدمتها لأركون ولهاشم صالح الذي عمد إلى ترجمتها ونشرها في كتاب الفكر الإسلامي نقد واجتهاد.

ذكرى أخرى لا تقلُّ عنها روعة حينما دعاني أركون لحضور النَّدوة العالمية حول الحوار مع الإسلام في 12 تموز 2007 في مجلس الشيوخ الفرنسي الذي يقع في حديقة لوكسمبورغ الشهيرة، وكان عنوان محاضرة أركون القرآن الإسلام والحداثة. وإني لأذكر جيِّدا ردَّة فعل أركون وتهكُّمَه أمام دعوة السناتور الذي طلب منه أن يقدم مداخلته في زمن لا يتجاوز ربع ساعة، فما كان من هذا السناتور إلا أن قال لأركون سيدي البروفسور يمكنك أن تأخذ الوقت الكافي لتعبِّر عن أفكارك. كان أركون خطيبا مفوَّهًا، تشهد له قاعات السُّوربون والمؤتمرات والراديو وشاشات التلفزيون على مقدرته الهائلة في الإقناع وجذب الانتباه والإبهار، ولكنني لم أرَ أركون طيلة ثلاثين سنة رافقته فيها كما كان في تللك اللَّحظات في مداخلته؛ وكأنّ أنوارا علوية هبطت عليه أو وحي شعريٌّ اجتاح مخيِّلَتَه أو استلهاماتٌ ما ورائية راحت تحلِّق فوق المكان، وعند انتهاء مداخلته كانت القاعة الضخمة بمئات من الحاضرين يتقدَّمُهم أربعة عشر سناتورا وقوفا وهم يصفقون تقديرا وإعجابا واحتراما لهذا المفكر الاستثنائي بعد أن دوَّخهم خطابُه الباهر. ولم أستطع أن أتمالك نفسي فتركت دموع الفرح تسيلُ بعفوية وصدق. بعد الغداء الفاخر في القاعة التي كان يتناول فيها الإمبراطور نابليون طعامَه، وبعد انتهاء فعاليات الندوة أشار إلي أركون أن أرافقه إلى الخارج، ودعاني إلى بيته الذي يقع قرب محطة الشرق للقطارات.

كان أركون بهيًّا وقورا مثل آلهة اليونانيين. بادرني بالسُّؤال عن انطباعاتي حول الندوة، فأجبته بأنني لم أره في حياتي كلِّها بهذا التَّألق والتَّوهج والتَّحليق في الأعالي لدرجة كنت أتخيل أنني في حضرة ميشيليه المؤرخ الفرنسي الأهم في القرن الثامن عشر والمشهور بعبقريته الخطابية وبأسلوبه البلاغي الفريد.

قال لي أركون حينما أكون في أمكنة تاريخية مجيدة كمجلس الشيوخ أحسُّ بأنني أعيش كلَّ الاحداث التاريخية العظيمة التي جرت في هذه الأمكنة وأن أصداءها تتردد في ذاكرتي فتحملني على أجنحة الخيال.

هناك مئات الذكريات التي عشتها مع محمد أركون ما زالت تتردد أصداؤها في آفاق حياتي وعمري، وهي تشكل الذاكرة الشخصية والفكرية لي. لقد كتبت مئات ومئات الصفحات عن هذا العالم الجليل والصديق الأبدي والأب الروحي الذي ما زال يسكن أعماق القلب ويحتل تلافيف الروح وأرجو أن تمهلني الأقدار قليلا لكي أوفيه حقَّه وأعيد إلى ذكراه ما كنت أردد على سماعه عبارة: دين المعنى وأن أنشر عنه حصاد ثلاثين عاما من صداقة أقوى من الغياب وأقوى من الموت.

أذهل أركون محاوريه بقوة حجته ومخزونه الفكري والفلسفي

دور المفكر المعاصر

# وفق فكر محمد أركون

● شكري الميموني
○ باحثٌ تونسي مقيم بفرنسا

بصفته مفكِّرا معاصرا وعلمانيًّا، يشكِّك محمد أركون في الفكر الإسلامي المعاصر، وبشكل خاص في حركات الإصلاح التي يعتبرها فاشلة كما يزعم ذلك في كتاب الأنسنة والإسلام. ويوضح أن الإصلاح يتمثّل في «إعادة النظر في الموروث العقائدي، والاستمرار في التمسّك بأصول الشريعة والمذاهب التي نشأت عنها، والتخلي عن التلاعب بالسلطة السياسيّة مع ترك أغراضها. ومن هنا يختلف محمد أركون مع الإصلاحيين بحيث أنه لا يشجع الإصلاح «داخل السور العقائدي» بل يسعى للخروج منه ليتجاوزه. ولهذا دعا إلى «تحوير فكري وروحي» يتطرّق إلى جميع مكوّنات العقيدة الإسلامية.

ويتمثل هذا التَّحوير حسب أركون في فتح كل فضاءات البحث العلمي والنَّقد الحر، لأوَّل مرة في تاريخ الفكر الإسلامي، للمساهمة في إنتاج تاريخ مشترك بين الشعوب والثقافات ومجتمعات المعرفة المشتركة. وبإدلائه بفكرة تحوير الفكر الديني بما في المعتقد من أساطير تاريخية، أو تغيير الفكر الحديث وانحرافات الإيديولوجيا الأسطورية، يشير محمد أركون إلى السّير على خطى فلاسفة عصر التَّنوير في القرن الثامن عشر وإعادة تنشيط بوادرهم لفتح آفاق جديدة المعنى، والوضوح، والمعرفة مع الاهتمام الدائم بالتنوير، وإحداث عمل ثوري وتاريخي.

ويجب علينا التذكير بأنّ محمد أركون يرفض البعد الأسطوري للدين، ويعتبر أنه لا يمكن تحرير الفكر الإسلامي طالما لم يتم تغيير الأطر والأسس الأسطورية للإيمان كما كان ذلك في القرن الثامن عشر للديانة المسيحيّة. وبالتالي، يرى أركون أنّه من الضروري تفكيك التراث الإسلامي من أجل إعادة النظر في النص القرآني ككل، وذلك بإلغاء أي شرط ديني سابق. فهو يعتبر أنّ الإيديولوجيا الأسطورية تتعارض مع مفهوم الأنسنة. لذلك يهدف عمله إلى إزالة الميثولوجيا عن الفكر الديني في الإسلام ونزع أيديولوجيتها من أجل المساهمة في ظهور فكر جديد.

وفي كتاب «نقد الفكر الإسلامي» حاول محمد أركون استرجاع تاريخ العقل الإسلامي، ويقرّ بأنّ هذا قد ظهر في سياق تاريخي دقيق للغاية، أي في القرن السَّابع هجري الموافق

الإصلاح يتمثّل في إعادة النظر في الموروث العقائدي، والاستمرار في التمسّك بأصول الشريعة والمذاهب التي نشأت عنها

للقرن الثالث عشر في فترة يسمّيها «تجربة المدينة». ويضيف أنه بالرغم من كون الأحداث التاريخية لتلك الفترة محددة ودقيقة، إلاَّ أنَّها أصبحت نموذجا يحتذى به وصارت بذلك نوعًا من التعصّب، بمعنى نوع من دين رسمي وكأنه مجموعة معتقدات وتصورات أسطورية تتكون في ظلّها مجموعة اجتماعية معينة وتبني تاريخها عليها.

وبعبارة أوضح، فإن المجموعات الاجتماعية المختلفة بَـنَـتْ تـاريـخـهـا عـلـى المعتقدات والتخيلات التي أنشأتها العقيدة. وإعطاء هذه العقيدة أهمّيّة كبرى لا يسمح لنا بالتعرف عليها أو تصحيح الأخطاء والنقوصات الموجودة في التاريخ وفي الفكر الإسلامي. ويؤكد محمد أركـون أن تجاهل المؤرخين للنقوصات عبر الزمن في تاريخ المجتمعات أدّى إلى ملْء هذه النقوصات بأشياء غير صحيحة. ومن هنا يتهم أركون المؤرخين بافتقارهم للدراسة النقدية ويتهمهم بالاختفاء وراء شعار الحياد. كما أنه يأسف لحقيقة أن الإسلام هو نتيجة عدة قرون من "الانقطاعات، والنسيان، وما لا يمكن تصوُّرُه، ويدعو إلى وجوب التفكير في القطيعة القديمة والحديثة. لذلك يوصي محمد أركون باستخدام العقل الحداثي. ويرى أنّه على عكس العقل الإسلامي الخاضع لنظام المعتقد، من المفترض أن يدمر العقل الحداثي كل المعلومات المتراكمة لقرون، ويسمح للمثقفين بالوصول إلى عالم ما يمكن تصوره وما لا يمكن تصوره.

وبعيدًا عن أي تأثير ديني، يجب أن يكون العقل الحديث قادرًا على إنتاج معرفة متجددة باستمرار من أجل تغذية الفضول الفكري للأجيال القادمة التي يجب أن تستمر في الإبداع والإنتاج بشكل دائم. وبرجوعها إلى الـوراء، يقترح العقل الإسـلامـي الـعـودة إلى الإسلام البدائي، بينما ينفتح العقل الحديث على المستقبل، لأنه يفترض تجديدًا دائمًا. وعندما يتهم المؤمنون الباحثين ورجال العلم بتقليص أو حتى بإزالة البعد الروحي للإنسان المخلوق على صورة الله، يشير محمد أركون إلى أن رجال العلم الذين تحرروا من اليقينيات الوهمية التي جاءت بها الحقيقة الدينية، يفسّرون عن غير قناعة أن الأسوار العقائدية هي مصدر كل هذا العنف. وإدراكًا منه لوجود توتُّرٍ ما، دعا أركون إلى التغلب على اللاتوافق الذي يوجد بين العقل الديني والعقل النقدي الحديث. والاستعمال النقدي لما يسميه الفكر الناشئ يجب أن يمكِّننا من اختزال اللُّبس والتشابك والتناقض والتضارب الدلالي الذي يتزايد في مجتمعاتنا.

ومن أجل تحرير الفكر الإسلامي وتجديده وتحديثه، يسعى محمد أركون إلى كسر القيود المعرفية والأيديولوجية التي تسهم في إبعاد الفكر الإسلامي عن الحداثة، وبالخصوص إعادة تأهيل العقل العربي الإسلامي الذي كان مهمّشا ومستبعدا من أسس الفكر الإسلامي كما صاغته العقيدة الإسلامية. وبالتالي وبعد الآن، فلن ندعو إلى عودة وهمية للإسلام الأوّل حسب الكاتب؛ ويقول إنّه سيعيد العمل بروح علمية جديدة في جميع معاني القرآن. وبهذا يشجع محمد أركون على ممارسة العقل البشري ويذكر المثقف بخصوصيته العقلية والمنطقية في تحليل التراث الإسلامي.

ووفقًا لمحمد أركون، يمكن للمفكر أن يتجاوز الرؤية المحدودة التي تفرضها الدوغمائية الدينية إذا ما استعمل نظرته النقدية. وبهذا يعرف المثقف بعينه النقدية من أجل الإبقاء على استقلالية عقله. لذلك يجب تحريره من أي قيد أو انتماء ديني حسب أركون: فلا يمكن للمفكر النقدي قبول أي مقيِّدٍ من شأنه أن يربطه

لا يمكن تحرير الفكر الإسلامي طالما لم يتم تغيير الأطر والأسس الأسطورية للإيمان

فورًا بانتماء عقائدي أو سياسي أو حتى وطني. ومن هنا تتأتّى أهمّيّة الأنسنة الذي هي مبنيّة على الإنسان وليس على الدين، وبالتالي يسمح للفرد بالتَّحرر من هذه الانتماءات المختلفة. وبتبنّي الأنسنة، يمكن للمثقف أن يمارس عقله لغرض التحليل النقدي. وهنا طُرِح مصطلح «النقد» بقوة في كلّ أعمال محمد أركون.

وباتّخاذ الموقف النقدي، فهذا يعني التبني والتكيّف، فيما يخصّ الإسلام، مع جميع وسائل البحث العلمي التي يستخدمها الغرب في التغلب على أزماته. وهذا يفرض على الفكر الإسلامي الحالي التمييز بين مقتضيات الصراع الأيديولوجي وضرورة تكامل المساهمة العلمية للغرب.

إن أحد الجوانب الأساسية للموقف النقدي في مفهوم محمد أركون هو إجراء تحليل للحقيقة الدينية الإسلامية من خلال اللجوء إلى الأدوات والتقنيات التحليلية الحديثة، من أجل التغلب على الدوغماتية الدينية التقليدية والتي تطورت كنظم ثقافية لإقصاء الآخر وكاستراتيجيات لرفض كل ما هو خارج عن الجماعة (الكنيسة، الأمة). هذه العلوم الدينية خلقت معرقلات معرفية جعلت كل المشاكل التي يمكن للفكر النقدي أن يحررها اليوم لا تخطر على البال.

وبالإضافة إلى وظيفته النقدية، وفي نظر أركون يتميز المثقف عن غيره من الفاعلين الاجتماعيين بحيث أنه معني بالبحث عن المعنى. فهو يسأل ويتساءل عن «ما هو منطقي للبعض، وغير منطقي للبعض الآخر». وباختصار، يجب على المفكر أن يمارس "زهد العقل الذي يشمل الطابع الأخلاقي والروحي والعلمي والفلسفي".

يلخص محمد أركون برنامج المفكر في ثلاث خصال هي «تجاوز وتحرك وتعدٍّ». ويعتبر أركون هذا الثالوث ضروريا. أولاً، يؤمن بتجاوز حدود العقيدة الدينية والانخراط في دراسة نقدية للتقاليد الإسلامية. ثانيًا، من الضروري تحويل الأسئلة المتعلقة بمصادر المعتقد الديني المختلفة إلى التحليل العلمي، أي المضي قدمًا في نزع اللامركزية عن القرآن من خلال اعتماد اللسانيات والأدب إلى جانب الأنثروبولوجيا. وأخيرًا، يرى أركون وجوب تجاوز التعليم الديني بمعنى وضعُ محلّ شك كل المعلومات المتراكمة حتى الآن، مع فتح آفاق جديدة من أجل إنتاج فكر مفتوح وحديث بدون أي حدود دينية أو أيديولوجية.

ويضيف محمد أركون أنّه من خلال الجمع بين البحث في جميع مناطق إنتاج التاريخ سننجح في تجاوز الرؤى الإصلاحية والكتابة التاريخية البسيطة والوصف المدقق لما يسمى بالمجتمعات الإسلامية وللإسلام نفسه كدين وتقليد فكري. ويواصل محمد أركون التأكيد على أنه طالما لم يتم إعادة النظر في ماضي كل أمَّة أو كل مجتمع ديني وإعادة تقييمه وإعادة صياغته، وذلك بفضل أدوات النقد التاريخي واللغوي والسيميائي والأنثروبولوجي، فلن تكون هناك فرصة لمواجهات ثقافية خصبة؛ بل بالعكس، فإنّ الاصطدامات الثقافية سوف تستمر في إضفاء الشرعية على النِّضالات لصالح الهويات الثقافية الخيالية والميثولوجية.

يقوم مشروع محمد أركون الإنساني على الاعتماد على النقاط الثلاث السابق ذكرها. وبفضل العقل العلمي والفلسفي الحديث، يرى محمد أركون أنّه من الضروري تجاوز وتغيير وتعدّي العقل الإسلامي من أجل تحقيق مجتمع ديمقراطي يكون الإنسان فيه محور كل الاهتمامات.

تجاهل المؤرخين لنقوصات تاريخ المجتمعات عبر التاريخ أدّى إلى ملْئها بأشياء غير صحيحة

في حوار مع حسن المصدّق:

# قوّض الرواية التاريخية الرسمية التي استبدت بالرؤى الفقهية الجامدة

● مخائيل براء
○ أستاذ العلوم السياسية - أسبانيا

قرأ أركون التّراث الإسلاميّ قراءةً نقديّةً معمّقة وبفكر موسوعيّ

يعد محمّد أركون (1928– 2010) من أبرز وأهم الفّلاسفة المعاصرين المختصّين بالفكر العربي والإسلامي، تميزت محاولاته بكثير من الجرأة في الدعوة إلى إصلاح أوضاع المجتمعات العربية والإسلامية المعاصرة، كما انتقاد مسوح الصّيغ الرّسميّة والتقليدية المعتادة والمعتمدة التي استحالت مومياء بمقارنتها مع ما يجري ويدور اليوم، كما قام بتحليل بنيات الفكر العربي– الإسلامي حين التّطرّق إلى تاريخ الفكر الإسلامي ومقاصد الدّين الإسلامي. ذلك أنه نبش في أركيولوجيا السلطات المعرفية والسلطات السياسية والتقاليد والأعراف الشعبية، وما يشتق عن التقائهم في الذهن والسلوك من تصرفات تعوق بناء الإنسان العقلاني، الحر ومستقل الإرادة.

محمّد أركون حملت رسائله العديد من الافتراضات والنّداءات، لعلّ أبرزها دعوته إلى تأسيس فهم عقلاني نقدي للتاريخ الإسلامي ومحاولة إعادة إحياء النزعة الإنسانية في الفكر الإسلامي، بمعنى أن الوعي بهذا الدّين هو جزء لا يتجزّأ ممّا سبقه من أديان وما عاشه من أحداث ووقائع، طبعت مساره وهو بذلك غير منفصل عنها.

هذه المعطيات وكذلك أسس وتفاصيل "الفّكر الأركوني" في رحلة بحث طويلة النفس استمرت أكثر من نصف قرن نجد أبرز سماتها ملخّصة في هذا الكتاب باللغة الفّرنسيّة للمفكر والأكاديمي المغربي المقيم في باريس حسن المصدق، والصّادر عن معهد العالم العربي في باريس وجائزة الملك فيصل والمركز الثقافي للكتاب تحت عنوان: العقلانية اللاهوتية والعقلانية النقدية. محمّد أركون وإعادة بناء الفّكر الإسلاميّ.

ولفهم فحوى وماهية هذا الكتاب وكذلك أبرز الأفكار الّتي امتاز بها المرحوم محمّد أركون، كان لنا هذا الحوار مع البروفسور

حسن المصدّق.

**يعدُّ محمّد أركون من أهمّ وأبرز الفلاسفة المختصّين بالدّين الإسلامي، لماذا هذا الكتاب الآن وقد مضت قرابة الـ 10 سنوات على وفاته؟**

علاقتي بمحمّد أركون شخصيّة وتمتدّ إلى سنوات طويلة في جامعة السّوربون وفي بعض المشاركات في بعض المؤتمرات الدّوليّة المنعقدة حول التّراث والقرآن وطبيعة الفكر العربيّ المعاصر، وهي ما زالت مستمرّة مع كتبه ولن تنقطع بوفاته لأنّ الحاجة إليه تفرض نفسها اليوم بإلحاح من منطلق تحرير تراثنا العربيّ الإسلاميّ من القراءات الوثوقيّة والتّقريريّة والدوغمائيّة الّتي استبدت به طويلاً وما زالت تحكم إساره.

نحن في الحقيقة، ما زلنا بعيدين كلّ البّعد عن اكتشاف أهمّيّة هذا المفكّر، ومن المبكّر جدّاً الحكم على آثار أفكاره ومنهجه، وفهم كلّ ما كتبه، وتمثُّل كل مجهوداته الفكريّة واجتهاداته النّظريّة والتّطبيقيّة، بحيث يمكن القول إنّ فكره يفتح آفاقاً رحبة في تأويلاته المتعدّدة، ولربّما تأخّرنا كثيراً في قراءتها وتأويلها، ففكره ما زال لم يصل بشكل كافٍ ووافٍ للأجيال الجديدة ولأوسع الشّرائح الاجتماعية.

قد تتّفق معه أو تختلف، لكن يشهد الكلّ في المنابر الجامعيّة والأكاديميّة والمختصّة أنّ الرّجل قرأ التّراث الإسلاميّ قراءةً نقديّةً معمّقة، وهو في هذه القراءة يمتاز بفكر موسوعيّ (علم التاريخ، أنثروبولوجيا، لسانيّات، فلسفة، علم اجتماع، علم الأديان المقارن ...). ما أصعب أن تجد مفكّرين يمتازون برؤية متعدّدة الجغرافيا الفكرية مثله، ويتحمّلون مسؤوليّة تاريخيّة إنسانيّة في البّحث وتقديم رؤية إبستمولوجيّة نقديّة مثيرة للجدل مع الانتصار لكلّ ما هو إنسانيّ وعقلانيّ في التّراث الإنسانيّ والتّراث الإسلاميّ.

وهنا تكمن أحد أبرز مساهماته، فهو يبحث في الظّاهرة الدّينيّة بمختلف تجليّاتها، إن لم نقل إنّه غاص في عمق التّراث الدّينيّ الإسلاميّ، وحارب كلَّ من محاولات المستشرقين في إسقاط جملة من الأفكار والمصطلحات الغربيّة عليه، ورفض في الوقت نفسه التّوفيق بين الفكر الغربيّ والإسلاميّ من جهة، ومن جهة أخرى تصدّى بجرأته المعهودة للقراءات التّقليديّة والمسلمات الموروثة.

إجمالاً، يمكن القول بأنّه قوّض الرواية التاريخية الرسمية التي استبدلت بالرؤى الفقهية الجامدة الّتي تضع نفسها خارج التّاريخ، واعتبر أن كلّ مساهمة لا يمكن أن تعلو على شروطها التّاريخيّة والاجتماعيّة والسّياسيّة. بمعنى أن الأمر الأهمّ يتعلّق بوضع التّاريخية والنّقد التّاريخي في صلب دراسة الظّاهرة الدّينيّة ومختلف البّنى

ينبغي إعادة تركيب الذاكرة الجماعية بوضع التاريخ الرسمي مقابل التاريخ المسكوت عنه

الاجتماعيّة والاقتصاديّة والدّيموغرافيّة والسّياسيّة والسّيميائيّة الّتي تظهر فيه.

وببساطة، جوهر مشروع محمد أركون أنّ الدّين الإسلاميّ يقع في التّاريخ وليس خارج التّاريخ، وبالتالي: إنّ القرآن خطاب دينيّ مجازي له أبعاد رمزيّة (بمعنى أنّ القرآن هو نصّ مفتوح يتعذّر على أيّ تأويل غلقه بصورة قطعيّة في أيّ مذهب من المذاهب الإسلاميّة)، وليس كتاباً في علم الرّياضيّات والفّيزياء ولا في علم السّياسة والاقتصاد.

لذلك يجب الفّصل بين "الظّاهرة القرآنية" و"الظّاهرة الإسلاميّة"، الأولى متسامية بطبعها ومفتوحة ورحبة، فيما الثّانية بشريّة وتمّ تجسيدها عبر بشر قدّموا اجتهادات لها ما لها وعليها ما عليها، بحيث راحت هذه الاجتهادات تبحث عن شرعيّة لها. لذلك ترى بأنّ الفّقهاء المعاصرين ورجال الدّعوة حاليّاً، لا يوافقون البتّة على هذه الرّؤية لأنّ ذلك يكشف عن محدوديّة العقل البّشري الّذي حاول إنتاجها، ومن ثمّ يكشف طابعها التّاريخيّ أي نسبيّتها بالمقابل.

**كيف تلخّصون فكر محمّد أركون وأهمّ ما نادى به طوال عقود بحثه؟**

• هذا السؤال متشعّب جدّاً، ويبدأ بطرح أسئلة أخرى تباعاً: ما هي أسس مشروع محمد أركون المعرفية؟ وكيف تناول القضايا التي نذر نفسه للتفكير فيها كأسئلة وأجوبة؟ وبالتالي، ما هي معالم رؤيته التاريخية النقدية؟

بداية، بالنسبة له هناك خلط كبير بين الإسلام بوصفه دينا والإسلام بوصفه إطارا تاريخيا أنتج ثقافة عالمة وثقافة شفهية، ومن هنا تأتي أهمية منهجه في تطبيق التاريخ والعلوم الإنسانية والاجتماعية للقبض على سيرورة تاريخية إسلامية بدأت منذ أربعة عشر قرنا، ابتدأت بحدث النبوة وتلته تحولات كبرى كمرحلة العصر الكلاسيكي، ومرحلة العصر التكراري الذي عرف بالجمود والشلل، ومرحلة النهضة التي انتهت اليوم بفشل ذريع، بحيث يصبح من المهم تفكيك العقل الإسلامي وإعادة بناء تاريخي له في كلّ مرحلة من هذه المراحل. بمعنى، والقول لمحمد أركون، أنّك إذا لم تصحح نظرتك لماضيك، لن تصحح نظرتك لحاضرك ومستقبلك.

وهو هنا يركّز على تاريخيّة كلّ فكر وكلّ مذهب من مذاهب الفكر الإسلامي، بحيث يكشف كل التّلاعبات والمسوّغات التي قدّمها هذا المذهب أو ذاك لتبرير الحقائق التي قدّمها في عصره بحسب مصالح القيّمين عليها مع مراعات نسبية العقل التي ولّدها بالمقارنة مع الحقيقة المثاليّة التي بثها الله في القرآن، لافتا من جديد في هذا المسعى إلى أهمية النظر في ضرورة الكشف عن الثقافات المهمشة في هذا التاريخ.

إذ إنّ التاريخ يكتبه المنتصرون الذين بالطبع رموا إلى الهامش أو دائرة اللامُفكَّر فيه كل مخالفيهم، وثقافات المعارضة والثقافات الشعبية سواء عبر تصفية أو تشويه رموزهم بعد حرق كتبهم... لذلك لا بدّ من إعادة تركيب الذاكرة الجماعية بوضع التاريخ الرسمي مقابل التاريخ السّرّيّ أو المسكوت عنه، على صعيد التراث الشفهي أم على صعيد التراث الكتابي بغاية إعادة فحص وتأويل كل المعجم اللغوي والمفهوميّ الذي وصل إلينا.

**هل هناك من خطة فكرية ومنهجية في**

موقف أركون من التراث كان سبباً في تجييش الجمهور الدّينيّ من حوله لرفض آرائه

**هذا الباب عند محمد أركون في معالجة العقل الإسلامي عبر التاريخ؟**

• الواقع أن أركون يطرح استراتيجية فكريّة واسعة جدّاً وتتطلّب جهوداً من مختلف التخصصات، أوكل لها مهمّة القيام بدراسة تركيبية تفكيكية للحقائق (وفق استراتيجية فكرية ثلاثية الأبعاد: "اختراق"، "إزاحة"، "تجاوز") التي يفكّر بها الناس أو الّتي تفكّر لهم في العقل الإسلامي من خلال سبعة مستويات:

• المستوى الأول هو المستوى اللغوي والسيميائي للتنقيب في أشكال ومضامين الأفكار والكلمات التي يتم تداولها.

• المستوى الثاني يتعلّق بفحص المستوى التاريخي للحقائق المقدّمة في المدوّنات والمراجع وربطها بسياقها التاريخي من خلال العلاقة التي تربط بين العقل والذاكرة والخيال.

• ثالثاً: النظر إلى ارتباطها بالبنية الاجتماعية التي تكشف عن موقعها وعلاقاتها بمن يدافعون عنها أو من يقفون ضدّها، فهي تتجسّد عبر الناس منهم وإليهم، ولا يمكن القفز عن ذلك.

• رابعاً، المستوى الأنثربولوجي الذي يكشف بعدها في علاقاتها مع الثقافات الأخرى، وكيف تمّ تلقّي الدّين والتفاعل معه من خلال فحص جدليّة العلاقة: الشفهي/ الكتابي، ومن ثمّ الأسطوري/ العقلاني. غايته الاهتمام بالجانب المادّيّ والجانب الرّمزيّ في حياة البشر على حد سواء.

• خامساً: موقعها في تاريخ أنظمة الأفكار من خلال معاينة فلسفية صارمة، وهو ما يسمّيه بالبّحث عن نظام الفكر في أي حقيقة، وهو نوع من الإبستمولوجيا التاريخية التي تدرس مسيرة تكوين العقل عبر التاريخ.

• سادساً: فحص المستوى اللاهوتي يراه أمرًا ضروريًّا في كل تراث ديني.

• سابعاً: المستوى النفسي للكشف عن لا وعي الفكرة أو الحقيقة التي يتمّ تداولها، والتي تتلوّن بحسب البيئات والأوساط والمجتمعات. أي إنّنا هنا أمام محاولة فكّ معالم العقليّة الجماعيّة وذهنيّتها بدراسة أساطيرها ومخيالها وخيالها. فليس هناك عقل بدون خيال، وليس هناك خيال بدون عقل.

**هل بقي محمّد أركون على طبيعة أفكاره طوال سنوات دراسته وبحوثه، أم أنّ فكره وطبيعة تساؤلاته تطوّرت على مضيّ العقود؟**

• بقي محمد أركون طوال حياته يحاول إعادة قراءة التراث الإسلامي بعيدا عن اليقينيات الدوغمائية والأنظمة المغلقة والأيديولوجيات التبجيلية، بالإضافة إلى أنه سعى جاهدًا للتّقريب بين الثقافات المتوسّطيّة (الإسلامية، المسيحية واليهودية) بكل ما أوتي من جهد.

وبطبيعة الحال، أكّد محمد أركون في كلّ مناسبة على ضرورة الكشف عن جميع أشكال التسلّط الّذي مارسه العقل الإسلاميّ الأرثوذكسيّ من خلال تسليط الضّوء حول مسألة أراها في غاية الأهمية، بحيث تبدأ عمليّة التّفكير فيما هو ممكن التفكير فيه، والمستحيل التفكير فيه، والا مفكّر فيه لتسليط الضّوء على مجمل الرّهانات المعرفيّة والثقافيّة والسياسيّة في كلّ فكر. فكلّ عقل له حدود، وحدوده تبدأ وتنتهي أوّلاً في الزّمن والمكان الّذي أنتجه أو ما تسمح به إكراهات السّلطة التي يعيش بينها.

أصرّ على معرفة السّبب الحقيقيّ الذي منع انتشار العقلانية النقديّة في العالم العربي والإسلامي

بالطّبع، هناك ما هو مسموح التفكير فيه، وهناك ما هو ممنوع التفكير فيه (البّنية المجازيّة للخطاب القرآني، مثلاً، منع التفكير فيها)، وكلّ ذلك يتمّ بمساعدة الجهاز العقليّ المتوفّر فيه آنذاك (القياس مثلا)، وهناك اللا مُفكَّر فيه، ذلك العقل الثّاوي في الأعماق النّفسيّة والاجتماعيّة والذّهنيّات.

بالكشف عن ذلك، تتّضح نسبيّة الحقائق لكلّ عقل مهما بلغ من قدرة.

وبصفة عامة، كان كلّ فكر في "العقل الإسلاميّ" يصارع من أجل استلام السّلطة أو الوصول إليها أو الدّفاع عنها، وفي سبيل ذلك كان يحاول كلّ طرف فرض تفاسيره ومبادئه التي كان يرى أنّها تساعده في ذلك. هذا هو معنى إدخال الإسلام في التّاريخيّة، وإخضاعه لشروط الفئات التي ارتضته ديناً وانتشر بينها.

إجمالاً، وبالصّريح المباشر، هذه الرّؤية كما تعرف مستحيل أن يقبل بها نظام سياسيّ

خاض دفاعاً كبيراً عن الإسلام في الغرب بوصفه دين العقلانية والأنسنة والعلمانية

غير إصلاحيّ أو سلطة دينيّة تقليديّة متحجرة، فالكلّ يصوّر أنّ الإسلام الذي يدافع عنه فوق التاريخ حتّى لا يخضع نموذجه وتفسيره ومذهبه هو الآخر للفّحص والتّفكيك والنّقد، بحيث حاول الجميع استخدام الشّريعة كنظام قيميّ واحد ووحيد من أجل فرض شرعيّته أو إيجاد دعم رمزيّ للسّلطات السّياسيّة والدّينيّة القائمة.

**سؤال افتراضي وقد تصعب الإجابة عليه: هل تعتقد أنّ فكر محمّد أركون الجريء وانتقاداته اللاذعة للتأريخ وآثاره على فهمنا لطبيعة الإسلام ينحدر ولو جزئيّاً من كونه درس في جامعات غربيّة؟ أم أنّه كان مهيأ للضّلوع في انتقاد وإعادة جرد كلّ ما كان يصادقه؟**

بكلّ تأكيد، لم يكن ذلك ممكناً لو لم يتوفر له مناخ معرفيّ يتّسم بالحرّيّة الممنوحة والمسموح بها للبّحث العلميّ في الجامعات الغربيّة، كما أنّه استفاد من وفرة المناهج العلميّة الّتي ما زال بعضها لم ينقل للعربيّة حتى الآن! هذا ناهيك عن أنّه بخلاف الكثيرين كان يسعى على الدّوام لمراجعة أفكاره وفحصها برؤية نقديّة بوصفه مؤرّخاً فيلسوفاً وأخضع سلطة العقل والعلمانيّة لانتقادات عنيفة.

إنه نموذج فكريّ نقديّ بكلّ المقاييس في هذا الباب حتى مع أفكاره وأطروحاته.

فهو في هذا الباب يدافع عن "إسلاميّات تطبيقيّة" والخروج من أسر المقدّس وليس الدّين، بمعنى أنّ الحداثة العربيّة والإسلاميّة لا يجب أن تكون دينيّة، ولا ينبغي لها ذلك لأنها حضارة بشريّة. معنى ذلك، أنّ تفكيك السّلطة الدّينيّة بما هو تفكيك للنّصوص الكبرى المعياريّة والمرجعيّات التّقليديّة في تفسير الدّين الإسلاميّ الّتي حاولت

اختزاله في قوالب لاهوتيّة وأنظمة صارمة، هي المسؤولة اليوم عن العنف والتّخلّف واللاعقلانيّة، كما أنّ أغلبها كرّست الدّين لصالح الحكومات وأصدرت فتاوى لصالحها وأضفت قداسة عليها.

إنّ نزع هالة التّقديس حولها في الواقع، هو نقد لهذا الحقّ الذي أعطته لنفسها لتمثيل **الله** فوق الأرض، ومن ثمّ ضرورة القيام بمراجعة نقديّة جذريّة تشمل العقل الإسلاميّ برمّته والعقل الدّينيّ جزء منها وليس فقط جوانب من ثقافته. هذا هو السّبيل الوحيد للخروج من أقنوم التّخلّف والجمود الحاليّ.

لا يخفى، أن هذا الموقف جلب له كثيرًا من الاتّهامات، وغضب كثير من السّلطات والمرجعيّات الدّينيّة عليه، بل هناك من جعل من هذا التّسطيح المقصود لأفكاره، مطية لنزعها من سياقاتها الفكريّة والمنهجيّة (في الواقع كان الرّجل يدعو لاستقلاليّة المجال الفكريّ عن المجال الدّينيّ) والتّأليب عليه، كما حاول بعضهم أن يوهم بأنّ قوله بضرورة مساءلة سيرورة تكوين المدوّنة الإسلاميّة (بما فيها القرآن) ... هو مساس بالدّين الإسلاميّ وبالقرآن نفسه؟! وهذا غير صحيح، وفيه كثير من التّجنّي عليه، وكان سبباً في تجييش الجّمهور الدّينيّ من حوله لرفض آرائه حول القرآن وتفسير النّصّ الدّينيّ وموقفه من التّراث.

**ما هو إرث محمّد أركون الثّقافي من وجهة نظرك؟**

إنسانيّته وانفتاحه من جهة في إطار التّأسيس لقراءة جديدة منفتحة للنّصّ الدّينيّ تتجاوز الفهم غير السليم والمتطرّف للدّين من جهة، ومن جهة أخرى الفّهم القاصر للسّياسة بوصفها علماً حديثاً لها أسّسها وقوانينها وآليّاتها التّدبيريّة، علاوة على إصراره الفّكريّ المّوضوعيّ على معرفة السّبب الحقيقيّ الّذي منع انتشار العقلانيّة النّقديّة في العالم العربيّ والإسلاميّ والجهر بذلك.

وإنصافاً للتّاريخ، كان يخوض دفاعاً كبيراً عن الإسلام في الغرب بوصفه ديناً يدعو للأنسنة والعقلانيّة والعلمنة في كلّ المنابر الدولية. لكنّه بالمناسبة، كان يدعو دائماً إلى عدم تعليق خيباتنا على مشجب الآخرين، فأسباب العلّة والتّخلّف موجودة بين ظهرانينا، ولا بدّ من مغادرة أرضيّة التّواكل، وضرورة تنظيف الموروث النّقديّ ممّا علق به من شوائب وتراكمات سلبيّة منذ قرون.

راجع أفكاره .. وأخضع سلطة العقل والعلمانية لانتقادات عنيفة

**خـتـامـا، بـوصـفـك مـطّـلـعـاً عـلـى أبـحـاثـة ودراساته، هل من دراسة نقديّة لمشروعه؟**

الكتاب الذي بين يديك ليس هاجسه ذلك، وهو غير ذلك تماما، فهو محاولة تحليليّة للتّعريف بمشروعه العام وأبرز المناهج التي اعتمدها والمصطلحات التي بلورها في هذا السّياق بشكل خاص، بحيث لم يستوف الكتاب جميع آرائه وأطروحاته النّقديّة في مجال الفّلسفة السّياسيّة وفلسفة العدالة مثلاً. لذلك من المبكّر جدّاً الخوض في دراسة نقديّة في هذا المّشروع النقديّ الجبّار الّذي يجب أن نستوعبه جيّداً. لكن أكتفي بالقول إنّ أفكاره تطرح كثيراً من الأسئلة التي تستفز كثيراً من الثّوابت واليقينيّات، ويكفيني شرف تقديم بعض أفكاره للقرّاء تاركاً لكلّ منهم حرّيّة أن يُكون له رأيه الخاص.

من الجهل المركّب إلى التَّجهيل المؤسَّس

# بين استبداد المركزية وتسلط الهامش

● حليمة قطاي
○ شاعرة و باحثة - الجزائر

الجهل مرتبطٌ بالمعرفة التَّقليديَّة المسلَّم بها، أمَّا التَّجهيل فهي ظاهرة سيَّاسيَّةٌ بالدَّرجة الأولى

يعرف الجهل أنه نقيض العلم، وفصيل من فقدان أو غياب المعرفة؛ وهو أيضا نظير عدم الفهم بالمسائل والظواهر، غير أنه يقارن في الأديان بالمعرفة الفاسدة بالحقيقة واليقين السَّماوي (أَفَحُكْمَ الْجَاهِلِيّةِ يَبْغُونَ)[1]، (إِنّا عَرَضْنَا الْأَمَانَةَ عَلَى السّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَالْجِبَالِ فَأَبَيْنَ أَن يَحْمِلْنَهَا وَأَشْفَقْنَ مِنْهَا وَحَمَلَهَا الْإِنسَانُ- إِنّهُ كَانَ ظَلُومًا جَهُولا[2]؛ وإذا انطلقنا من المفاهيم الدِّينيَّة، فإنَّ التَّفاسير التِّي تشرح هذه الآية تشيرُ إلى أنَّ الإنسان – ممثَّلا في شخص آدم– كان غرَّ المعرفة عند قبوله حمل الأمانة حين عرضها الله عليه، هذه الأمانة التي قد تكون المعرفة في حدِّ ذاتها التي استثقل حملها ما هو أعظم منه قوة وجلدا. ثم أصاب الخطيئة بعدها في زمن قصير، ما بين عصر وليل، كبرهان على فهمه الاستعجالي وعدم وثوق يقينه المعرفي بالماحَوْل من خلائق.

إنَّ هذا الجهل بالمعرفة التي لا يعيها الإنسان ثم اليقين بأنه يعلم وهو يجهل لَهُوَ الجهل الأخطر شدَّة ووطأة، وهو ما سماه أفلاطون بالجهل المزدوج[3]؛ ذلك أنَّك لا تجهل الأشياء الأهم وحسب، وإنما، أنت تظن أنك تعرفها أيضا"[4]، وهو بصورة ما، يقارب ما سمَّاهُ أركون بالجهل المؤسس له؛ أي بناء معرفةٍ جاهلة على قاعدة من الجهل أو على قاعدة من المعرفة المتوارثة دون نقد أو إعادة تفكير، فيتركب الجهل من تعدُّدٍ فيه على اِعتقاد بالمعرفة.

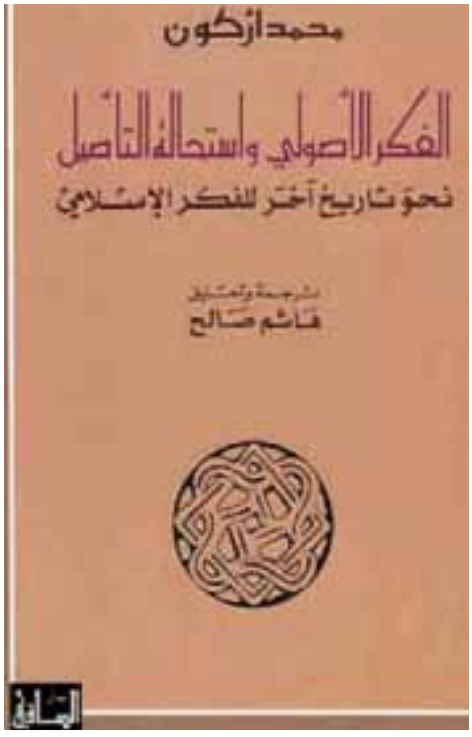
ويقترن الجهل المؤسَّسُ له في العالم العربي الإسلامي خصوصًا بالمعرفة الدينية المرتبطة بالفهم والتأويل، بدءا بالخطاب القرآني ومرورا بالاجتهاد الفقهي الذي أصبح معرفة مسلمة ويقينية لا يجوز الخوض فيها ولا مغالطتها. وللأسف الشَّديد، تمَّ ربط وعي الأجيال برمَّتها تقريبًا بهذه الخطابات من تفسير وفقه؛ رغم أنها تأويلات مشروطة بلحظات تاريخية وثقافية واجتماعية شهدت ولادتها."وهذه التفسيرات والتأويلات تمَّت ولا تزال تتمُّ ضمن ظروف أيديولوجية وضمن صراعات فئوية وطبقية .. على السلطة والمال والأرزاق ثم من أجل احتلال المراتب العليا في الهرم الديني"[5].

فرض هذا النَّوع من التَّعامل مع المعرفة الدِّينيَّة تطابقًا بين الخطاب القرآني المفروض وبين طريقة فهمه، هذه الطريقة التِّي تعني خطاب البشر الذي فرضه البشر على بعضهم البعض، فهم " يعتقدون أن الأحكام أو الفتاوى المتضمنة في كتب الفقه مستمدة كليًّا وبشكل منتظم من كلام **الله** المحفوظ في القرآن، [إلاَّ أنَّ هذا الأمر يُعتبَرُ نوعا] من إضفاء الدُّونية على خاصية التفكير الفردية (...) الممنوحة [من المفروض] لكل بشر بالتَّساوي"[6].

ولا بدَّ من التَّفريق بين الجهل وبين التَّجهيل، فالجهل مرتبطٌ بالمعرفة التَّقليديَّة المسلَّم فيها، أمَّا التَّجهيل فهي ظاهرة سيَّاسيَّةٌ بالدَّرجة الأولى، يعمدُ فيها السَّاسةُ إلى نشر الجهل بين الأوساط الاجتماعية المختلفة. إنَّ التَّجهيل المؤسَّس والمُمنهَّج والمقصود فُرض ليُسيطِر، وبُنِي في شكل تعليم ليهدِمَ آليات النَّقد ويحطِّمَ مناهج التفكير السَّليمة، لاسيما بقطاع التَّعليم العربي والمغاربي معًا[7]؛ والغاية من ذلك إنشاءُ أجيالٍ منمَّطَةِ التفكير، اِتِّباعيةِ الوعي، تراثيةِ الوثوق بجديدها، فيكون جهلها المركب متأسِّسًا على معرفة يقينية ليس للجدل فيها مكان.

ولعل من أفظع وسائل هذا التَّجهيل استخدام أداة التَّحكم التربوية لتنشئة أجيال متعلمة بتفكير جاهل. وهي إحدى بؤر التفكير التي نبش فيها محمد أركون، ويعتبرها بمثابة إحدى الآليات الإجرائية التي تقتضيها الإسلاميات التطبيقية، أي الآليات التي توجب الحفر في اليقينيات والمسلمات والبدهيات الفكرية الإسلامية.

لا يعترف هذا التَّجهيل المؤسَّس بالتَّعدد والاختلاف، ولا يمارس النقد إلّا في المختلف، ولا يتعامل مع المغاير إلا على أساس من النِّديَّة والمعاداة، فكل الهويات مرفوضة وكل




المعرفة المختلفة هي كفر، وكل اختلاف هو ردَّة وزندقة. ويمكننا التمثيل لهذا بما حدث وتكرَّر مع الثَّورات العربية، التي تفجَّرت لترفض السَّائد والسُّلطات التي تتمركز حول رفض النقد وعدم السَّماح به في نظم التَّعليم ومناهج الوعي ومؤسَّساته.

وإذا أخذنا على سبيل المثال ثورة 22 فبراير 2019 السِّلميَّة التي تأجَّجت في الجزائر، وهو البلد الذي ينحدر منه محمَّد أركون، فإنَّ ما اِتَّفق عليه جلُّ شبابِ المجتمع الجزائري من استبعادِ سلطةٍ لطالما همَّشت متعلِّميها وأقصت كفاءاتها إنَّما كان لأسباب تتَّفقُ مع ما ذكره محمَّد أركون. فبينما كانت حركة 22 فبراير 2019 تتظاهر في الشَّارع كلَّ جمعة وثلاثاء مثل نهر هادر لتعصف بكل ما حولها من إقصائية ومركزية فاشلة، اصطدمت سريعا بمركزية المجتمع الذي صنع لنفسه سلطة تفرض وتلغي، سلطة متاخمة لسلطة المركز تشبه إلى حدٍّ بعيدٍ ما تقوم به القبائل الوثنيَّة من تسفيه لأحلام

يذهب للآليات التي توجب الحفر في اليقينيّات والمسلمات والبدهيات الفكريّة الإسلامية

العقلاء وتشويه لآراء الحكماء.

تأسست مركزية المجتمع لأكثر من عقدين من الزَّمن وتشكَّلت أرضيتُها على نوعٍ من الفكر التَّنميطي الذي تبنَّته المدرسة الجزائرية، وتكوَّن شقٌّ كبيرٌ منه في رهاب اجتماعي أفظعَ بكثير من رهاب السياسة والتَّطرف الدِّيني.

فَعمدت مركزيَّة المجتمع بإيعازٍ من السَّاسة وإعلامهِ إلى تخوين النِّضال، وتبييت النِّيَّات السَّيئة، واجتثاث الثقة التي بدأت حينها تسود المجتمع، وإحلال الجهل الجديد محلَّها، وتمتين عقده بما لا يسمح البتَّة بتفكيكه. بدأت هذه المركزيَّة برفض الآخر، كاعتبار خروج المرأة إلى التَّظاهر وإبداء رغبتها في الحصول على حق الحرية والحياة الكريمة سفورًا وعدمَ التزام بالدِّين –مثلا–، واعتبار كلِّ اختلافٍ في الأصل والعرق جريمةً، إذ إن العرق الوحيد المقبول هو العرق الأقرب إلى السلطة المتطرفة وكل ما سواه مرفوض ومخطّأ ومسفّه. إنَّه جهلٌ قائمٌ بالمعنى المعلوم ضدَّ كلِّ معرفة بينةٍ وخصوصية عقلية، وظيفته الوحيدة هو مجابهة القوى الفتية الفاعلة والعاقلة.

إنَّ التَّجهيل المركَّب يتَّكئ على سلطات مختلفة تحاول بسط قوتها وهيمنتها، منها سلطة المجتمع وسلطة التَّطرف الديني والاستبداد السِّياسي التي استطاعت أن تنخر جسد البلد لأكثر من عقود. الوجهان الأخيران من بين السلطات المتطرِّفة قد وجدا سبيلا ليحدثا تراكما خطيرا في التفكير الشَّعبي والجماهيري، رسمَ لهذا الأخير حدودًا لا يمكن أن يناقضَها أحدٌ إلا وانهالت عليه التُّهم الجاهزة والمرتبة سلفا.

أما الكيان الثقافي، فهو أيضا لم يسلم من تشكيل سلطة داخلَهُ أحكامُها استبدادية لا حيادية، تفرض نفسها لتتسيَّد، وتتكئ فيها القوانين على معايير إلْغائية ومنحازة ومحابية، (حيث تكفُّ الثَّقافة عن كونها دنيويَّة لتصبح وثنيَّة..)[8] جماعاتية ودهمائية. وحيث تتساوى الفئات المجتمعية في التَّجهيل والتَّفقير المعنوي والفكري والمادِّي. وتصنع كلٌّ منها حيِّزًا لسلطتها يتمُّ من خلاله محاربة المختلف عنها ومعاداته وعدم القبول به، رفضا لا يبلغ مداه حدَّ الإقصاء فقط، وإنَّما يتجاوزه إلى المعاقبة وإقامة الحدِّ تماما كما تقام الحدود على الخارجين عن قوانين الإله. وحين تجتمع الفئات الهامشية على مركزيتها الموهومة، يسهل تناحرها، حتى وإن كانت قوة ذات سلطة لأنها قوَّةُ حق مهضوم. وهو المفهوم الذي سعت السلطة المركزية لتفرضه لعقود من الزمن كعقيدة راسخة ونجحت إلى حد بعيد جدا في ذلك.

التَّجهيل المركَّب يتَّكئ على سلطة المجتمع وسلطة التَّطرف الديني والاستبداد السِّياسي

## هوامش

1. المائدة الآية 50. قرآن كريم.
2. الأحزاب الآية 72. قرآن كريم.
3. الجهل الجديد ومشكلة الثقافة. توما دوكونانك. ترجمة منصور القاضي. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر. بيروت لبنان. ط 2004. ص 5.
4. المرجع نفسه. ص 6.
5. محمد أركون. الفكر الإسلامي. نقد واجتهاد. لافوميك.
6. محمد أركون العلمنة والدين. الاسلام المسيحية الغرب. دار الساقي. ص13–12.
7. من لقاء مصور لمحمد أركون حول مفهوم الجهل الجديد.
8. الجهل المقدس. زمن دين بلا ثقافة. أوليفيه روا. تر صالح الأشمر. دار الساقي. بيرت لبنان. ط1. 2012. ص 186.

بمقاربات مستلهمة من النظرية الغربية

# استقرأ الواقع التاريخي الإسلامي

● نبيل ماتي
○ معهد الدراسات العليا للعلوم الاجتماعية- باريس

محمد أركون، مؤرخ وناقد للعقل الإسلامي يعدُّ من الشخصيات البارزة المعاصرة، وهو من مواليد 1928 ببلدية بن يني بمنطقة القبائل ولاية تيزي وزو، انتقل في صغره مع والده للعمل في الميدان التِّجاري إلى مدينة عين تيموشنت التي كانت تعدّ واحدة من المناطق السِّياحية الاستراتيجية التي تزخر بها الجزائر حيث كانت تستقطب عددا كبيرا من المستعمرين الفرنسين.

تأثر منذ صغره بالثقافة الغربية الفرنسية حيث تلقى تعليمه الإعدادي بين 1941–1945 بمعهد يشرف عليه الآباء البيض بمدينة وهران في الغرب الجزائري، ثم التحق بكلية الآداب بالجزائر العاصمة. وفي سنة 1951 شغل منصب أستاذ في اللغة العربية لمدة أربعة سنوات بثانوية الحراش بالجزائر العاصمة. وللإشارة، فقد كان أركون حريصًا على أن يكون تكوينُه في بداية مشواره الثَّقافي باللغة العربية في تلك الفترة في حينٍ كان فيه أقرانه يهتمُّون بدراسة اللغة الفرنسية.

شغفه المتواصل والدؤوب على المطالعة والمعرفة أدَّى به إلى التوجه نحو باريس حيث اِلتحق بجامعة السوربون العريقة التي كانت تستقطب الكثير من المثقَّفين من العالم العربي. وبمساعدة المستشرق لويس ماسينيون، قام بإعداد شهادة تبريز في اللغة العربية، ثم حاز بعدها على درجة الدكتوراه في الفلسفة سنة 1969، ثم أصبح مدرِّسا في العديد من الجامعات الفرنسية، جامعة ستراسبورغ، جامعة ليون وجامعة سان دوني–فانسان ثم أصبح أستاذا بجامعة السُّوربون بين 1972 و1992.

نال أركون عدَّة أوسمة من قبلِ أعلى إطارات الدولة الفرنسية وكذلك من مختلف الهيئات الثقافية تكريما لجميع إسهاماته في مجال الدراسات الإسلامية، ففي سنة 1996 تقلد وسام ضابط جوقة الشرف، ثم ضابط النخيل الأكاديمي وفي عام 2002 حصل على جائزة جورجيو ليفي ديلا فيدا السابعة عشرة من مركز دراسات الشرق الأدنى وفي عام 2003 حصل على جائزة ابن رشد.

حرص على أن يبدأ مشواره الثَّقافي باللغة العربية في حين كان أقرانه يهتمُّون بالفرنسية

توفي عن عمر يناهز 82 سنة في باريس ودفن محمد أركون الجزائري بالمغرب وفقا لما (يُقال إنَّه قد) جاء في وصيته.

ألَّف العديد من الكتب والدراسات والمقالات بالفرنسية، حيث ترجمت جلُّ أعماله إلى عدة لغات أخرى. ومن أشهر مؤلفاته التي ترجمت إلى العربية: "الفكر الإسلامي قراءة علمية"، "الإسلام، الأخلاق والسياسة"، "الفكر الإسلامي نقد واجتهاد"، و"الفكر الأصولي واستحالة التأصيل".

يُعدُّ أركون من المثقَّفين الذين تحلّوا بروح مستقلة وبحبِّ الاكتشاف والتَّحري، إذ قدَّم أركون قراءة جريئة بنقده للأسس المنهجية التي يقوم عليها الفكر الإسلامي، فقد قام بمقاربات منهجية مستلهمة في جملتها من المدرسة الغربية وذلك بتوظيفه العلوم الإنسانية الحديثة لاستقراء الواقع التَّاريخي للعالم العربي الإسلامي. كان هدفه من ذلك عودة العقل العربي الإسلامي للمسار التاريخي وتحريره من شتى القيود. فكان تفكيره يتركز أساسا عن البحث عن إمكانية وضع شروط للخروج من القراءات التقليدية للنصوص الدينية مع عدم إعادة إنتاج ما كان متَّفقا عليه سلفًا وذلك ببلورة نظام جديد للعمل التاريخي للظاهرة الإسلامية وحركتها منذ أكثر من أربعة عشر قرنا، فنظرة العالم العربي الإسلامي إلى مستقبله مرهونة حتما بحقيقة فهمه العميق لماضيه، حيث يقول إنَّه لا توجد مشكلة إلا ولها جذور عميقة في الماضي البعيد، ويذكر على سبيل المثال التَّوترات الطائفية قائمة بين الشِّيعة والسُّنة، ومن جهة أخرى مرهونة كذلك بقدرته على توفير الأجوبة الكافية والوافية تجاه الإشكالات التي تطرحها المجتمعات الإسلامية والغربية المعاصرة.

اِعتمد في استنتاجاته العلمية على ما يسميه بالدراسات الإسلامية التَّطبيقية التي درَّسها في شتَّى الجامعات التي كان مرتبطا بها في أوروبا والولايات المتحدة الأمريكية، حيث قام بعملية تفكيك النص القرآني وتحريره من كلِّ القيود التي وضعها رجال الدين، وحاول أن يزحزح مسألة الوحي من الأرضية التي يقول عنها بأنها تقليدية إلى أرضية يستعمل فيها أدوات علمية حديثة كالأنثروبولوجيا التاريخية والسياسية والتحليل الألسني والسِّيميائي الدلالي متجاوزًا التَّفاسير المتداولة مما يسمح لهذا العقل الإسلامي بإعادة اكتشاف إمكانياته.

لقد لاحظ أركون أنَّ المجتمعات الإسلامية ابتداءً من القرن الثَّالث عشر ميلادي قد فرضت تدريجيا ممارسة أرثوذكسية للفكر الديني مستبعدا العلوم الدنيوية، كما ساهمت في اختفاء تامٍّ للبعد الفلسفي، في حين كانت فيه مكتبات ما تزال تسمح بظهور مثقفين كابن خلدون. هذه المساحة تقلصت بشكل رهيب تدريجيا وأنتجت حسب قوله مفهوما دينيًّا دون ابتكار أو تجديد عقلي وهو الذي سماه أركون بـ"السِّياج الدُّوغمائي المغلق"، مما أدَّى بهذه بالمجتمعات العربية الإسلامية عند تناول الظواهر إلى عدم التعرُّض إلى حقيقتها والاكتفاء فقط بالتعرَّف عليها، بل ذهب في تحليلاته إلى أبعد من ذلك، وهو تسليط الضوء على مسؤولية الأنظمة السياسية الاستبدادية العربية الإسلامية التي يقول عنها إنها تشرف منذ قرون على تسويق الفكر الديني المحافظ لتزكيَّة شرعيتها السياسية.

يضع محمد أركون قواعد جديدة للوقوف أمام التحديات المعاصرة، التي تنتظر

تحلّى بروح مستقلة وجريئة، عبر نقده للأسس المنهجية التي يقوم عليها الفكر الإسلامي

المجتمع العربي الإسلامي مستقبلا، ويجمعها في أولوية التَّجنيد الكامل للمثقَّف وإدماجه في وظيفته الأساسية التي تكمن في إنتاج بديل من الأفكار الفعَّالة هدفها بعث حيوية جديدة للفكر الإسلامي والتي فقدها منذ قرون، على الرَّغم من كون عدد المثقَّفين لا يزال ناقصا قياسا بالمهمة التاريخية العظيمة التي تنتظرهم. إلى جانب ذلك، يدقُّ أركون ناقوس الخطر بخصوص النُّقص الرَّهيب في التَّكوين للشّعوب العربية الإسلامية، مما ساهم في عدم قدرتها على استيعاب النَّظريات الفكرية والعلمية الحديثة، وانحصارها في ردها الانفعالي المحض المتسبِّب في زيادة حدَّة القطيعة.

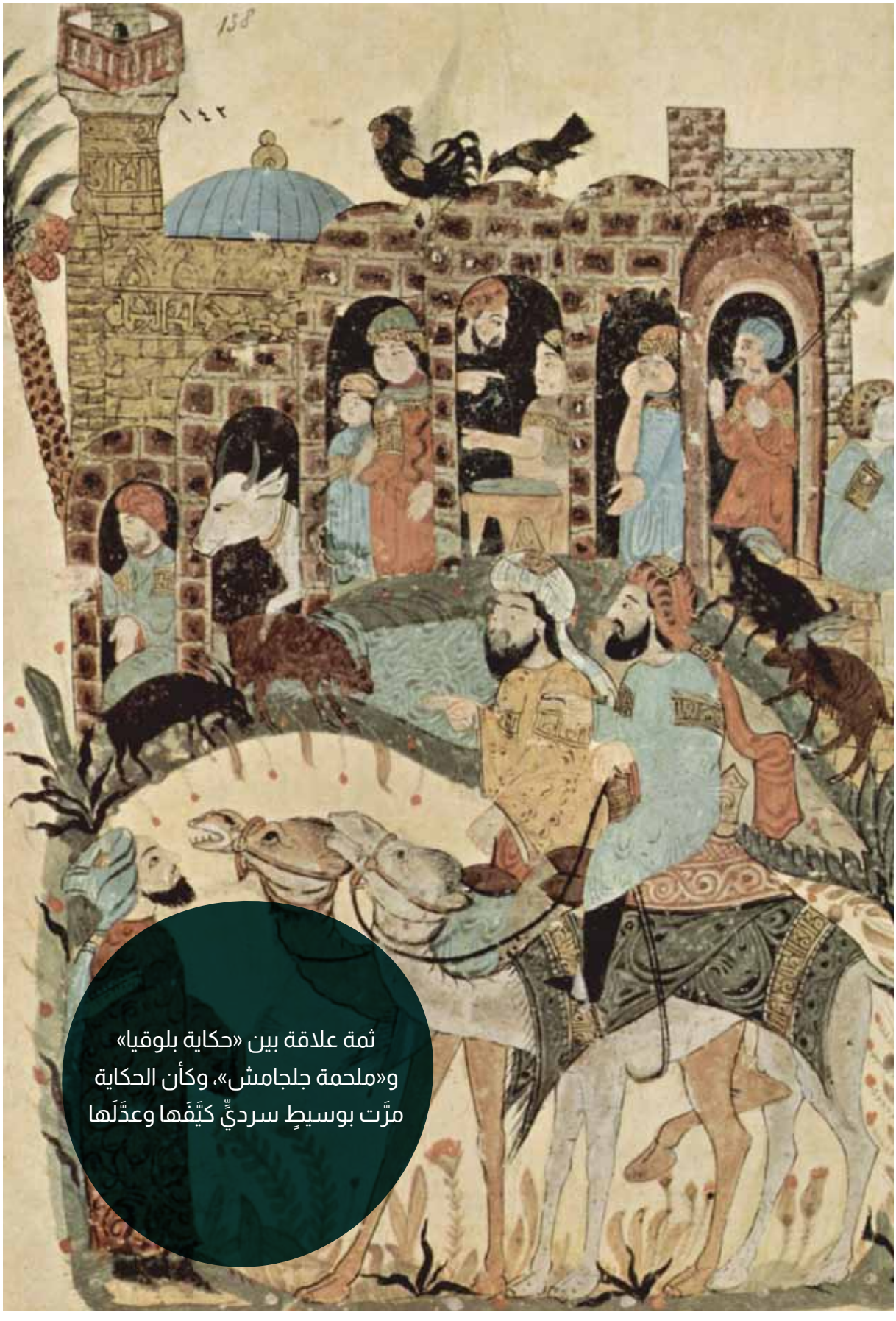
تكمن عملية الصَّحوة والتَّجديد المساير للحداثة لدى أركون في وجوب إعادة النظر في المعايير السَّارية حاليا بالعالم العربي الإسلامي، ويسمِّيه بنقد الثُّلاثية الدُّوغماتية المغلقة التي أنتجتها الدَّولة ورجال الدِّين في العالم العربي الإسلامي طيلة عقود من الزَّمن وبشكل مكرَّر، وهو المشابه تماما للسِّياج الدوغماتي الذي كان حاضرا في أوروبا والغرب الذي أخذ ينهار بدءا من القرن السادس عشر بواسطة العلمنة التدريجية والصعود المتواصل للحداثة الثقافية والعقلانيَّة رغم مقاومة الكنيسة.

لقي أركون– في الواقع– انتقادات لاذعة من قبل بعض المفكرين العرب وكذا رجال الدين المتشددين والمعتدلين، حيث اُعْتُبر خطرا على الإسلام. اِتَّهمه الدكتور رمضان البوطي على سبيل المثال "بأنَّه بطل من أبطال مؤامرة منظَّمة تُدارُ في مخابر غربية موجَّهة ضد الإسلام والمسلمين"، وذهب البعض الآخر إلى اتِّهامه حتَّى بالإلحاد.

ومن جهة أخرى، قامت نخبة من الفرنسيِّين والأوربيِّين بشنِّ حملة إعلامية شرسة ضدَّه بسبب نقده للمفهوم العلماني الغربي النِّضالي المتطرِّف وكذا نقده لمنهجية بعض المستشرقين العلمية. واتُّهم أركون إثرَها "بالأصولي المتطرِّف" لاسيما بخصوص موقفه من قضية كتاب سلمان رشدي الذي نُشِرَ تحت عنوان "آيات شيطانية"، وهو الكتاب الذي أثار ضجة إعلامية كبيرة في الغرب وفي العالم الإسلامي معا أواخر الثَّمانينيات، حيث كتب أركون في جريدة "لوموند" الفرنسية مقالا تحت عنوان "المفهوم الغربي لحقوق الإنسان يعزِّز سوء التَّفاهم مع الإسلام" حين انتقد سلمان رشدي قائلا «أنا أرفض هذه السُّهولة في القول إنَّ الكاتب له الحق في قول كلِّ شيء وكتابة كلِّ شيء، سلمان رشدي فعل أكثر من هذا بشكل مسرف. إنَّ شخص الرسول مقدَّسٌ لدى المسلمين ويجب احترامه...»

ما تزال نظريات محمد أركون محل نقاش وجدال ونقد بالأوساط العلميَّة الجامعية الغربية والإسلامية، فهي لا تزال رهينة حداثتها وحداثة الأدوات الاستنباطية والتأويلية التي استعملها محمد أركون بحيث تجاوزت كل الفضاءات الجغرافية والزمنية. ولعلَّ هذا النقاش الذي أثراه محمَّد أركون لا يكون مفيدا إلا إذا كان قائما خارج كل الأطر الإيديولوجية السياسية والدينية بعيدا عن اليقينيات الدوغمائية التي تحاول حرمان العقل العربي الإسلامي من قفزة نوعية استكشافية قد تعيد ربما من جديد دوران عقارب الساعة.

وجود الممارسة الأرثوذكسية، ساهم في اختفاء الفلسفة في القرن الثالث عشر ميلادي



ثمة علاقة بين «حكاية بلوقيا» و«ملحمة جلجامش»، وكأن الحكاية مرَّت بوسيطٍ سرديٍّ كيَّفَها وعدَّلَها

# حكاية بلوقيا ولغز اختراق الزَّمن في «ألف ليلة وليلة»

● سعيد الغانمي
○ ناقد عراقي مقيم في استراليا

تتعلَّق حكاية بلوقيا بمحاولة اختراق الزَّمن وافتضاض سرِّ الخلود. وهي تقع في داخل حكاية حاسب كريم الدِّين، وترويها له ملكة الحيّات. لكنَّها لا تروي لحاسب حكايتَه إلّا بعد أن تشترطَ عليه البقاء معها، والاستماع إلى حكاياتها. كان بلوقيا ابن ملك من بني إسرائيلَ في مدينة مصر. وبعد وفاة أبيه التَّقيِّ، أخذَ بلوقيا يفتِّشُ في خزائن أبيه، فوجد خزانةً ففتحَها، فوجدَ فيها باباً ففتحَهُ، فوجد خلوةً فدخلَها، فوجدَ صندوقاً من الآبنوس ففتحَهُ، فوجدَ فيه صندوقاً من الذَّهَب. وحين فتحَهُ رأى كتاباً فيه أوصافُ النَّبيِّ محمَّد (ص)، "وأنَّه يُبعَثُ في آخرِ الزَّمان، وهو سيِّدُ الأوَّلين والآخرينَ. فلمّا قرأَ بلوقيا هذا الكتابَ، وعرفَ صفاتِ سيِّدِنا محمَّد (ص)، تعلَّقَ قلبُهُ بحبِّهِ" (1/660). ومن الواضح أنَّنا هنا أمام لعبة الصُّندوق في داخل الصُّندوق. وفي الصُّندوق الأخير تكمنُ أخطرُ الأسرار. ما السِّرُّ الذي ينطوي عليه الصُّندوق الأخير؟ الإعلان عن حقيقة النَّبيِّ محمَّد، وأنَّه سيِّد الأوَّلين والآخرينَ، أي المعنى التاريخيُّ لوجود العالم من بدئِهِ إلى مُنتهاه. وتتمثَّل خطورة هذا الإعلان في أنَّه يأتي قبل زمان النَّبيِّ محمَّد بقرونٍ متطاولةٍ. فالزَّمن الفعليُّ للحكاية هو بعد وفاة السَّيِّد سُلَيمان بقليل، والنَّبيُّ محمَّد لم يُخلَقْ بعدُ، وبالتالي لا يمكنُ لأحدٍ أن يلتقيَ به إلّا إذا استطاع اختراق حاجز الزَّمن.

استغرب بلوقيا أنَّ أباه كتمَ عنه هذه المعرفة، وقرَّرَ السَّفر في محاولة للوصول إلى زمان النَّبيِّ محمَّد. وصارح أُمَّهُ بهذه الرَّغبة: "يا أُمِّي، إنِّي رأيتُ في خزائنِ أبي كتاباً فيه صفةُ محمَّد (ص)، وهو نبيٌّ يُبعَثُ في آخرِ الزَّمان، وقد تعلَّقَ قلبي بحبِّهِ، وأنا أريدُ أن أسيحَ في البلادِ حتّى أجتمعَ به. فإنَّني إن لم أجتمعْ به متُّ غراماً في حبِّهِ" (1/660). الوسيلة الأولى للسَّفر في الزَّمان هي السَّفر في المكان. وهكذا قرَّ قرارُ بلوقيا على مغادرةِ مصرَ خفيةً متَّجهاً نحو الشام. وفي الشام اقتادَهُ مركبٌ إلى جزيرةٍ في البحر. وحين نزل الرُّكّاب، انفرد عنهم، وخامرَهُ النَّوم. وحين استيقظ وجد أنَّ المركب قد غادرَ الجزيرة وتركَهُ وحده. فأخذَ يمشي في الجزيرة، فرأى حيّاتٍ بحجم الجمال والنَّخيل، وعرف منهم أنَّهم من حيّات جهنَّمَ. وحين سألهم عن النَّبيِّ محمَّد، قالوا له: "يا

نحن أمام لعبة الصُّندوق في داخل الصُّندوق، حيث تكمنُ أخطرُ الأسرار

بلوقيا، إنَّ اسمَ النَّبيِّ محمَّد مكتوبٌ على بابِ الجنَّة، ولولاهُ ما خلقَ **اللهُ** المخلوقاتِ، ولا جنَّةً ولا ناراً، ولا سماءً ولا أرضاً، لأنَّ **اللهَ** لم يخلقْ جميعَ الموجوداتِ إلّا من أجل محمَّد (ص)، وقرنَ اسمَهُ باسمِهِ في كلِّ مكانٍ، ولأجلِ هذا نحنُ نحبُّ محمَّداً (ص). فلمّا سمعَ بلوقيا هذا الكلامَ من الحيّات زادَ غرامُهُ في حبِّ محمَّدٍ (ص)، وعظمَ اشتياقُهُ إليهِ" (1/661).

على الساحل، وجد بلوقيا مركباً، فتركَ الحيّاتِ وصعدَ فيه، ولم يزالوا سائرينَ حتّى وصلوا إلى جزيرةٍ أُخرى، فنزل بلوقيا، وتمشَّى في الجزيرة، فرأى هذه المرَّةَ حيّاتٍ مختلفةً، كان من بينها ملكة الحيّات التي تروي حكايته. "رأى فيها حيّاتٍ كباراً وصغاراً، لا يعلمُ عددَها إلّا **اللهُ** تعالى، وبينَها حيَّةٌ بيضاءُ أبيضُ من البلُّور، وهي جالسةٌ في طبقٍ من ذهبٍ، وذلك الطَّبق على ظهرِ حيَّةٍ مثل الفيلِ. وتلك الحيَّةُ ملكةُ الحيّات، وهي أنا" (1/661). لكنَّ هذا اللِّقاء لم يدمْ طويلاً، ولم يتجاوزْ حدَّ التَّعارف. فقد كان على بلوقيا أن يتوجَّهَ إلى بيتِ المقدسِ.

في بيت المقدس، يلتقي بلوقيا بأحدِ الحُكَماء العارفين، واسمُهُ عفّان، يكشف له أنَّ كلَّ مَن لبس خاتم سليمان انقادَتْ له الإنس والجنُّ. وخاتمُ سليمان لا يوجَدُ إلّا خلفَ الأبحر السَّبعة، ولا يمكنُ اجتيازُها إلّا إذا حصلَ الإنسان على العشبِ الذي مَن دهنَ به قدميه صارَ بوسعه أن يمشيَ على الماءِ. ولا يمكنُ الحصول على هذا العشبِ إلّا إذا أخذَ المرء معه ملكةَ الحيّات. هنا تدخل ملكة الحيّات في المخطَّط المشترك لعفّانَ وبلوقيا. فيعرض عليه عفّانُ عرضاً يعود بالنَّفع على كليهما: "ثمَّ إنَّ عفّان قالَ لبلوقيا: اجمعْني على ملكةِ الحيّات، وأنا أجمعُكَ على محمَّدٍ (ص)، لأنَّ زمانَ مبعثِ محمَّد بعيدٌ. وإذا ظفرْنا بملكةِ الحيّات، نحطُّها في قفصٍ، ونروحُ بها إلى الأعشابِ التي في الجبالِ، وكلُّ عشبٍ جُزْنا عليه وهي معَنا ينطقُ ويخبرُ بمنفعتِهِ، بقدرةِ **اللهِ** تعالى. فإنِّي قد وجدتُ عندي في الكتبِ أنَّ في الأعشابِ عشباً كلُّ مَن أخذَهُ ودقَّهُ، وأخذَ ماءَهُ، ودهنَ به قدميه، ومشى على أيِّ بحرٍ خلقَهُ **اللهُ** تعالى لم يبتلَّ له قدمٌ. فإذا أخذْنا ملكةَ الحيّات تدلُّنا على ذلك العشبِ. وإذا وجدْناه نأخذُهُ ودقُّهُ، ونأخذُ ماءَهُ، ثمَّ نطلقُها إلى حالِ سبيلِها، وندهنُ بذلك الماءِ أقدامَنا، ونعدِّي الأبحرَ السَّبعة، ونصلُ إلى مدفنِ سيِّدِنا سُلَيمان، ونأخذُ الخاتمَ من إصبعِهِ، ونحكمُ كما حكمَ سيِّدُنا سُلَيمان، ونصلُ إلى مقصودِنا. وبعدَ ذلكَ ندخلُ بحرَ الظُّلماتِ، ونشربُ من ماءِ الحياةِ، فيُمهِلُنا **اللهُ** إلى آخرِ الزَّمانِ، ونجتمعُ بمحمَّدٍ (ص)" (1/662).

خطَّة رهيبة تبدأ بطموحٍ بسيطٍ في الظاهر، ولكنَّها تنتهي بمحاولةٍ اختلاس لغز الزَّمن والظَّفر بالخلود. يبدو أنَّ البداية تتعلَّق بمقايضة بسيطة؛ اجمعْني بملكة الحيّات، أجمعْكَ بمحمَّد. لكنَّ هذه المقايضة تُخفي في داخلها مشروعاً خطيراً. فملكة الحيّات مخلوقٌ موجودٌ، ومهما كان صعباً، فإنَّه معاصرٌ لهما، في حين أنَّ النَّبيَّ محمَّداً، وإن كان جزءاً من المخطَّط الإلهيِّ، فإنَّه لم يتحقَّقْ زمنيّاً بعد. ولذلك فالخطوات الخفيَّة في هذه المقايضة أنَّ الحصول على ملكة الحيّات يُفضي إلى الحصول على عشبِ المشي على الماء، ويُفضي هذا إلى عبور البحار السَّبعة، والوصول إلى مدفن السَّيِّد سليمان للحصول على خاتمه. وإذا حصلا على الخاتم أطاعَهما مردَةُ الجنِّ، وصار بوسعهما بلوغ نبع الحياة مثل الخضر. وحينئذٍ يستطيعُ بلوقيا لقاء النَّبيِّ محمَّد، ما دام يستطيع التَّحكُّم بالزَّمن.

اتَّفقَ الطَّرفانِ على اختطاف ملكة الحيّات. صنع عفّانُ قفصاً من حديد، وأخذ معَهُ قدحَينِ، وملأ أحدَهما خمراً، والآخرَ لبناً. وحين وصلا إلى الجزيرة التي رآها فيها بلوقيا، وضعا القفص والقدحَينِ في محاولةٍ منهما لاستدراجِها. وقد

خطَّة تبدأ بطموحٍ بسيطٍ في الظاهر، ولكنَّها تنتهي باختلاس لغز الزَّمن والظَّفر بالخلود

نجحَتِ الخطَّة، فحالما دخلتْ ملكة الحيّات في القفص، أسرعَ الصَّديقانِ إلى إطباقِهِ عليها واختطافِها. واعتذرا منهما بأنَّهما فقط يريدانِ اصطحابها للوصول إلى عشبِ السَّيرِ على الماءِ، ثمَّ يُطلقانِها. وبقيا يسيرانِ أيّاماً ولياليَ حتّى وصلا إلى الجزيرة التي تنطقُ فيها الأعشابُ بمنفعتها، إذا مرَّت بها ملكة الحيّات. وهناك صارت الأعشاب جميعاً تهتفُ بمنافعِها، وكان من بينها عشبُ المشيِ على الماء. فأخذاه، وعادا بملكة الحيّات في الطَّريق نفسه. وشرحا لها أنَّ هدفَهما هو عبور البحار السَّبعة للوصول إلى خاتم سُلَيمان، فأخبرتْهما: "لو أَخَذتُما من العشب الذي كلُّ مَن أكلَ منه لا يموتُ إلى النَّفخة الأولى، وهو بينَ تلكَ الأعشابِ، لكانَ أنفعَ لكما من هذا الذي أخذتماه، فإنَّه لا يحصلُ لكما منه مقصودٌ" (1/663).

عادت ملكة الحيّات إلى جزيرتها. واستأنفَتْ روايةَ قصَّة بلوقيا لحاسب، وأوضحَتْ له أنَّها كانت تعيشُ في هذا المكان الذي التقيا فيه. وهنا روَتْ له أنَّهما استمرّا فيما يسعيانِ إليه، وبعد أن عبرا البحار السَّبعة، "وجدا جَبَلاً عظيماً شاهِقاً في الهواءِ، وهو من الزُّمُرُّد الأخضرِ، وفيه عينٌ تجري، وترابُهُ كلُّهُ من المسكِ. فلمّا وصلا إلى ذلكَ المكانَ فَرِحا، وقالا قد بلغنا مقصودَنا. ثمَّ سارا حتّى وصلا إلى جبلٍ عالٍ، فَمَشيا فيه، فَرَأَيا مغارةً من بعيدٍ في ذلك الجبلِ، وعليها قبَّةٌ عظيمةٌ، والنُّور يلوحُ منها. فلمّا رَأَيا تلكَ المغارةَ قصداها، حتّى وصلا إليها. فدخلا فَرَأَيا تختاً منصوباً من الذَّهَب، مرصَّعاً بأنواعِ الجواهرِ، وحولَهُ كراسيُّ منصوبةٌ لا يُحصي لها عَدَداً إلّا الله تعالى. وَرَأَيا السَّيِّد سُلَيمان نائماً فوقَ ذلكَ التَّخت، وعليه حلَّةٌ من الحريرِ الأخضرِ، مزركشةٌ بالذَّهَب، مرصَّعةٌ بنفيسِ المعادنِ من الجواهرِ، ويدُهُ اليُمنى على صدرِهِ، والخاتمُ في إصبعِهِ، ونورُ الخاتمِ يغلبُ على نورِ تلك الجواهرِ التي في ذلكَ المكانِ. ثمَّ إنَّ عفّان علَّمَ بلوقيا أقساماً وعزائمَ وقالَ له: اقرأْ هذه الأقسامَ، ولا تتركْ قراءتَها، حتّى آخذَ الخاتمَ. ثمَّ تقدَّمَ عفّان إلى التَّخت، حتّى قربَ منه. وإذا بحيَّةٍ عظيمةٍ طلعتْ من تحت التَّختِ، وزعقَتْ زعقةً عظيمةً، فارتعدَ ذلكَ المكانُ من زعقتِها، وصارَ الشَّررُ يطيرُ مِن فمِها. ثمَّ إنَّ الحيَّة قالتْ لعفّان: إن لم ترجعْ هلكتَ. فاشتغلَ عفّان بالأقسام، ولم ينزعجْ من تلك الحيَّة. فنفخَتْ عليه الحيَّةُ نفخةً عظيمةً كادت أن تحرقَ ذلك المكانَ، وقالتْ: يا ويلَكَ، إن لم ترجعْ أحرقتُكَ. فلمّا سمعَ بلوقيا هذا الكلامَ من الحيَّةِ طلعَ من المغارةِ. وأمّا عفّانُ فإنَّه لم ينزعجْ من ذلكَ، بل تقدَّمَ إلى السَّيِّد سُلَيمان، ومدَّ يدَهُ ولمسَ الخاتمَ، وأرادَ أن يسحبَهُ من إصبعِ السَّيِّدِ سليمانَ. وإذا بالحيَّةِ نفختْ على عفّانَ، فأحرقتْهُ، فصارَ كومَ رمادٍ. هذا ما كانَ من أمرِهِ، وأمّا ما كانَ من أمرِ بلوقيا فإنَّه وقعَ مغشيّاً عليه من هذا الأمرِ" (1/664).

ذهب بلوقيا لرؤية النبيّ فحماه الله، وذهب عفّان لامتلاك خاتم سُلَيمان فانتهى بنهاية مأساوية

شتّانَ بين الهدف الذي جاءَ من أجلِهِ بلوقيا، وهو رؤيةُ النَّبيِّ محمَّد، والهدف الذي جاءَ من أجلِهِ عفّان، وهو امتلاك خاتم سُلَيمان. لذلك واجهَ عفّانُ هذا المصيرَ المؤلم. نفخَتْ عليه الأفعى حارسة الكنوز، فأنهتْ وجودَهُ. وبدلاً من حصولِهِ على إكسير البقاء الأبديِّ، لقيَ حتفه بطريقةٍ مأساويَّةٍ مؤلمةٍ. أمّا بلوقيا فقد أدركتْهُ العنايةُ الإلهيَّة. ففي اللَّحظة التي نفخَتْ فيها الحيَّةُ على عفّانَ، هبطَ جبريل على بلوقيا، واستطاعَ أن يخلِّصَهُ من صعقة النَّفخ الساحقة، احتراماً لمقصدِهِ النَّبيل في رؤية النَّبيِّ محمَّد. لكنَّ دور جبريل لم يتعدَّ تخليصَهُ من شرور النَّفخة القاتلة. وهكذا تركَهُ وحده وارتفعَ إلى السَّماء.

كان دهن السَّير على الماءِ ما زال مع بلوقيا، فاستعملَهُ حتّى يعبر البحار المتلاطمة. وفي

طريق عودتِهِ، مرَّ "بجزيرة عظيمة، ترابها الزَّعفران، وحصاها من الياقوت والمعادن الفاخرة، وسياجها الياسمين، وزرعها من أحسن الأشجار وأطيبها" (1/665). وهي دون شك مشابهة في أوصافها للجزيرة التي مرَّ بها جلجامش بعد أن ترك الحرّاس العمالقة المعروفين باسم الرِّجال العقارب، وقبل لقائِهِ بصاحبة الحانة. لكنَّ تلك الجزيرة كانتْ في اللَّيلِ مأوى لحيواناتٍ عملاقةٍ متوحِّشة، فقرَّرَ بلوقيا مفارقتَها مع إشراقة الشَّمس. وكلَّما وجد بلوقيا برّاً، هاجمَهُ خطرُ حيوانٍ يجهلُهُ. لذلك كان البحر ملاذَهُ، يدهنُ قَدَميه بالعشب، ويظلُّ سائراً فوقَهُ.

في إحدى الجزر، رأى بلوقيا شجرة تفّاح، فمدَّ يدَهُ ليقطفَها. وفجأةً صاح به شخصٌ عملاقٌ طولُهُ أربعون ذراعاً، ومنعَهُ من مدِّ يدِهِ. وهو حارس تلك الغابة. فتركَهُ والتقى بعدها بأناسٍ من الجنِّ على ظهورِ خيولِهم، وهم في اشتباكٍ مع بعضِهم، وأخبروه أنَّه يجب أن يصطحبَهم لرؤية ملكهم الملك صخر، حاكم "أرض شدّاد بن عاد" خلف جبل قاف. وقد أكرمَهُ الملك، وبعد تناول الطَّعام، حمدَ **الله** وصلَّى على النَّبيِّ محمَّد، فاستغلَّها بلوقيا فرصةً للسُّؤال عن النَّبيِّ. فروى له الملك صخر أسطورةَ خليقةٍ عن خلقِ الجنِّ، كان فيها حبُّ النَّبيِّ منقذاً من النارِ. ثمَّ مرَّ بلوقيا بأرض مَلَك اسمه "براخيا"، ثمَّ مارد اسمُهُ "مخاييل"، موكَّل بتصريف اللَّيل والنَّهار. ففي رحلتِهِ في البحث عن زمن النَّبيِّ محمَّد، استطاع بلوقيا اختراقَ حُجُبِ المكان تمهيداً لاختراقِ حُجُبِ الزَّمان، والوصول إلى جغرافيا أسطوريَّة لا يمكن لأحدٍ أن يصل إليها. عوالمُ من أزمنةٍ موغلةٍ في القدم، أو أمكنةٍ موغلةٍ في الخيال. وبعد هذه الرِّحلة الطَّويلة يلتقي بلوقيا، كما تروي ملكة الحيّات لحاسب، بشابٍّ جالسٍ بين قبرَين، وهو يبكي.

استطاع بلوقيا اختراقَ حُجُبِ المكان تمهيداً لاختراقِ حُجُبِ الزَّمان، والوصول إلى جغرافيا أسطوريَّة

## جانشاه: الحياة بين قبرين

نحن جميعاً نتحاشى السُّؤال عن معنى "القبر"، مع أنَّنا نعرف أنَّه النِّهاية التي سوف نستقرُّ فيها. وحين يفارقُ واحدٌ من أحبابنا الحياةَ، نودِّعُهُ، ونودِعُهُ في مثواه الأخير، غافلين أو مُتَغافلين أنَّ "المثوى" تعني "السُّكنى"، وبالتالي فإنَّ القبر هو المكان الذي يسكنُهُ "الميت"، تماماً كما أنَّ البيت هو المكان الذي يسكنُهُ "الحيُّ". ولهذا السَّبب نزور أحبابنا الأموات، ونقفُ عند قبورهم، ونكلِّمُهم، ونسترجع ذكرياتِنا معهم، كأنَّما لم يفارقوا قبورَهم بعدُ. ولعلَّ زيارتهم تُعطينا الإحساس بأنَّنا نطرق على أبوابهم، ليتنبَّهوا من رقادِهم ويخرجوا إلينا، وحينئذٍ نشرع بالحديث معهم. وكأنَّ الأموات ما زالوا أحياء، وكأنَّنا بزيارتنا لهم نستطيع أن نستعيدَهم من براثن الموت، متوهِّمين لقاءَهم، ولو لقاءً سريعاً.

هل نستطيع أن نتخيَّل شاعراً يحتفل بالموت، كما يحتفل بالحياة؟ ليس من شكٍّ في أنَّه أبو العتاهية. فشعر أبي العتاهية هو تجوال في مقبرة مترامية بلا انتهاء. وهكذا فهو ينطوي على تجربةٍ فريدةٍ من نوعها حقّاً، وهي الحياة بين القبور، لكنَّها مع ذلك تجربةٌ خانقةٌ، وكأنَّه يُريد أن يغلق عليك قبراً لا تخرج منه. فهو محاولة لاستدراج القارئ نحو قبره، نحو إغلاقِهِ عليه وحبسِهِ فيه. وهذا ما يُقاومه القارئ بقوَّة. فيخرج بالتالي من شعر أبي العتاهية شاعراً بخطورة المجازفة في خوض الحوار مع الأموات، أو بعبارة أدقَّ مع الموت نفسه، ما دام الهبوط إلى العالم السُّفليِّ، وربَّما السُّكنى فيه، يمكن أن يهدِّد المرء بالبقاء في أرض اللاعودة.

في إحدى الحكايات، يتحقَّق شعر أبي العتاهية سرداً. اجتاز الإسكندر ذو القرنين بمدينةٍ

ليست سوى مقبرةٍ، لأنَّ سُكّانها "حفروا قبور موتاهم على أبواب دورهم، وكانوا في كلِّ وقتٍ يتعهَّدون تلك القبور، ويكنسون التُّراب عنها، وينظِّفونها ويزورونها، ويعبدون الله تعالى فيها، وليس لهم طعامٌ إلّا الحشيش ونبات الأرض". وقد التقى الإسكندر ذو القرنين، الذي كان يبحث عن "نبع الحياة" في سيرته الشَّعبيَّة، بالمدينة المقبرة في "ألف ليلة وليلة". وفي هذا اللِّقاء تصل الحبكة إلى ذروتها، إذ تصطدم الرَّغبة بالخلود بالرَّغبة في الفناء، وإرادة الحياة بإرادة الموت. سكّان مدينة القبور يعتنون بقبورهم، وكأنَّها هي رمز الحياة، وقد صارت بمثابة بيوتٍ يسكنونها. بعبارةٍ أخرى، لا يبدو أنَّهم ينتمون إلى عالم ما فوق الأرض، بل إلى عالم ما تحتها، إلى القبور التي أصبحت بيوتهم. لم تعدْ هناك علامة على الحياة لديهم، فلم يعودوا يملكون سوى ما تجود به الأرض عليهم. لقد تحوَّلوا إلى نباتيين، لأنَّهم يرفضون امتلاك شيء. وهكذا فكلُّ ما يملكونه هو القبور التي يحرصون على تنظيفها، وكأنَّها خلاصة الكنوز الأرضيَّة. في حوار الإسكندر معهم حول أسلوب حياتهم على حافَّة الموت، مدَّ ملك مدينة العالم السُّفليِّ "يدَهُ فأخرج قحفاً من رأس آدميٍّ، فوضعَهُ بين يدي الإسكندر، وقال له: يا ذا القرنين، أتعلم مَن كانَ صاحب هذا؟ قال: لا. قال: كان صاحبُهُ ملكاً من ملوك الدُّنيا، فكان يظلمُ رعيَّتَهُ ويجورُ عليهم". ثمَّ أخرجَ قحفاً آخرَ وقال: أتعرفُ مَن هذا؟ قال: لا. قال: هذا كان ملكاً عادلاً يُشفِقُ على رعيَّتِهِ ويحرصُ على مرضاتهم. ثمَّ خلصَ إلى النَّصيحة النِّهائيَّة التي يجب أن ينتهي بها سرد من هذا النَّوع: "تُرى أنت أيُّ هذين الرَّأسين"؟ ما من شيءٍ ممّا يتوفَّرُ تحت أيديهم يدلُّ على الحياة، ثرواتهم هي جماجم الموتى، وعظام الذاهبين. ما الفرق بين جمجمة ملكٍ ظالمٍ وجمجمة ملكٍ عادلٍ؟ لا فرقَ على الإطلاق سوى القيمة الأخلاقيَّة التي يحدِّدُها الموقف من الموت.

تبدأ حكاية جانشاه، التي تقاطع حكاية بلوقيا، من حيثُ تنتهي تماماً، أو لنقلْ إنَّ روايتَها استغرقَتِ الزَّمن الممتدَّ بين قبرَينِ. ولكنْ قبرا مَن؟ قبر زوجتِهِ شمسة، وقبره هو الذي بناه إلى جوارِ قبرها، وجلسَ ليقضيَ عمره في البكاءِ عليهما، وقد استبدَّ به الإحساس بعبث المشروع البشريِّ. ففي ذلك البرزخ النائي البعيد، لم يَرَ أحدٌ جانشاه سوى بلوقيا، فروى له قصَّتَهُ، وروى جانشاه أيضاً قصَّتَهُ له. وتبادل رواية القصص سمةٌ مميِّزة لحكاية حاسب كريم الدِّين الطَّويلة. ومن خلال بلوقيا عرفتْهُ ملكةُ الحيّات، ومن خلال ملكة الحيّات، عرفَهُ حاسب كريم الدِّين.

كان جانشاه ابنَ الملك طيغموس، ملكِ مملكةٍ مترامية الأطراف في كابل، لكنَّه لم يُرزَقْ به إلّا بعد يأسٍ. وقد تنبَّأَ له المنجِّمون بالمتاعب التي سيواجهُها طفلاً. وحصل أن خرجَ الملك ذات مرَّة مع ابنه الشاب جانشاه، فرأى جانشاه غزالةً وصار يطاردُها. وبالطَّبع صارت هي تجتذبُهُ حتّى استدرجَتْهُ إلى جزيرةٍ عظيمةٍ. ولكنَّنا نعرف أنَّها أخرجتْهُ من الزَّمن الواقعيِّ، ودخلتْ به في أزمنةِ عوالمَ أُخرى. كلَّما دخل جانشاه في جزيرة، كان يُصادف عالماً غريباً عنه. في أوَّل جزيرةٍ، رأى بشراً يتكلَّمون صفيراً، ويذهبُ جزؤُهم الأعلى باتِّجاهٍ، وجزؤُهم الأسفل باتِّجاهٍ آخرَ. وفي جزيرةٍ أخرى أسرَهُ القرودُ، واتَّخذوه ملكاً عليهم، ورووا أنَّها كانت لسليمانَ بنِ داودَ، ويساكنُهم فيها الغيلان، وبينهم حروبٌ مطَّردة. والأغرب من هاتين الجزيرتين أنَّه مرَّ بجزيرةٍ يسكنُها نوعٌ من "النَّمل العملاق". وفي كلِّ جزيرة لا بدَّ من معاناةٍ، غير أنَّها معاناة تنتهي بانتصارِهِ، وتعدُهُ بأن يكون

شعر أبي العتاهية هو تجوال في مقبرة مترامية بلا انتهاء، إذ ينطوي على تجربةٍ فريدةٍ من نوعها

بطلاً تأسيسيّاً. من هنا يجب أن نفهم أنَّ ضروب المعاناة الشَّديدة التي يمرُّ بها جانشاه إنَّما تعني في نهاية الأمر تمجيداً لانتصارِهِ على هذه الظُّروف العصيبة، وتتويجاً له بطلاً تأسيسيّاً يتحدَّى العَقَباتِ وينتصرُ عليها.

بعد أن تخلَّصَ جانشاه من مدينة الصِّراع بين القرود والنَّمل العملاق والوحوش والعفاريت والغيلان والمـرَدَة، عثرَ على لـوحِ استدلالٍ، وفهم منه أنَّه يجب أن يظلَّ ماشياً حتّى يصلَ إلى الجبل، والنَّهر الذي ينشف ماؤُهُ كلَّ سبتٍ، وإلى جوارِهِ تقع مدينة اليهود. وليس من شكٍّ في أنَّ هذا "اللَّوح" يريد أن يخلِّصَهُ، ولكنَّه يريد أن يُبلِّغَهُ أيضاً بأنَّه بطلٌ ثقافيٌّ تختارُهُ الأسطورة، وعليه أن يتوقَّعَ المزيد من المعاناة، وفي الوقت نفسه المزيد من الانتصار للبرهنة على قـدرتِـهِ على تخطِّي العَقَباتِ وتجـاوز المحن، مهما صعبَتْ وتفاقمَتْ.

في مدينة اليهود تبدأ الأحداث بالدُّخول في دائرة المتوقَّع، لأنَّها تقترب إلى حدٍّ كبيرٍ من التَّشابه مع الأحداث التي ترويها حكاية حسن الصائغ البصريِّ، التالية عليها في ترتيب الحكايات في "ألف ليلة وليلة". إذ يصادفُ جانشاه رجلاً يُنادي ويقول: مَن يأخذ ألفَ دينارٍ وجاريةً بديعةَ الجمال، ويؤدِّي لي عملاً من الصُّبح إلى الظُّهر. فيتطوَّع جانشاه، ما دام يائساً من السَّفر إلى مدينةٍ يعرفها، للقيام بهذه المهمَّة. وتماماً مثلما ذبـحَ المجوسيُّ جملاً وخاطَهُ على حسن البصريِّ، لترتفعَ به طيورُ الرَّخم إلى قمَّة الجبل، ذبحَ اليهوديُّ البغلةَ التي امتطاها جانشاه، وخاطَها عليه، "واستخفى في ذيلِ الجبلِ، وبعدَ ساعةٍ نزلَ على البغلةِ طائرٌ عظيمٌ، فاختطفَها وطارَ، ثمَّ حطَّ بها على أعلى الجبلِ، وأرادَ أن يأكلَها، فحسَّ جانشاه بالطائرِ، فشقّ بطنَ البغلةِ وخرجَ منها، فجفلَ الطائرُ لمّا رأى جانشاه، وطارَ وراحَ إلى حالِ سبيلِهِ" (1/680). ومن الواضح أنَّ اليهوديَّ كان مخادعاً، أرادَ من جانشاه أن يرميَ له الأحجـار الكريمة من الياقوت والزَّبرجد والجواهر الغالية، ثمَّ تركَهُ وحيداً لمواجهة مصيرِهِ اليائسِ.

لكنَّ جانشاه لا يمكنُ أن ييأسَ، بل ظلَّ يمشي حتّى وجدَ نفسَهُ على جبلٍ يُطِلُّ على وادٍ أخضرَ فيه أشجار وثمـار، وفيه قصرٌ شاهقٌ في الهواء. وهناك قابل الشَّيخ نصر، وهو شيخ "مليحُ الهيئةِ، يلمعُ النُّور من وجهِهِ، وبيدِهِ عكّازٌ من الياقوتِ". ولا يعدو الدَّور الذي يقوم به هذا الشَّيخ النُّورانيُّ دور لوح الاستدلال الذي عثرَ عليه جانشاه من قبل، أي الدَّور المساعد في تهيئة البطل لإنجازِ المهمَّة المسندة إليه. وفي هذه النُّقطة يكشف الشَّيخ نصر عن هويَّتِهِ لجانشاه قائلاً: "اعلمْ أنَّ السَّيِّد سُلَيمان وكَّلَني بهذا القصرِ، وعلَّمَني منطقَ الطَّيرِ، وجعلَني حاكماً على جميعِ الطَّيرِ الذي في الدُّنيا. وفي كلِّ سنةٍ يأتي الطَّيرُ إلى هذا القصرِ وننظرُهُ ويـروحُ. وهذا سببُ قُعودي في هذا المكانِ" (1/681). فلا تتعدَّى وظيفة الشَّيخ نصر كونَهُ حارساً للمكان، ودليلاً مساعداً لجانشاه وأمـثـالـه. رحَّـبَ ملكُ الطُّيـور الشَّيخ نصر بجانشاه، وسمحَ له بالتَّجوُّل في القصر مثلما يشاءُ، وأعطاه مفاتيحَ جميع المقصورات، وأباحَ له دخولها، باستثناء مقصورةٍ واحدةٍ، حـذَّرَهُ من الـدُّخـول إليها. وبالطَّبع في هذا التَّحذير استفزازٌ للفضول، ودعـوةٌ مبطَّنةٌ للمغامرة باقتحامِها. وفعلاً فقد استفزَّ هذا التَّحذير فضولَهُ، فدخل المقصورة، ووجدَ فيها قصراً، في داخلِهِ بستانٌ كبيرٌ، حصاه من الأحجار الكريمة، وإلى جوارِهِ بحيرةٌ. ولم يكدْ يمشي قليلاً حتّى رأى ثلاثة طيور مثل الحمام، اقتربنَ من الأرض، ونزعْنَ أجنحة الرِّيش، وصرنَ "ثلاثَ بناتٍ، كأنَّهنَّ الأقمارُ، ليسَ لهنَّ في الدُّنيا شبيهٌ، ثمَّ نزلْنَ البحيرةَ، وسبحْنَ فيها، ولعبْنَ وضحكْنَ. فلمّا رآهنَّ

تصطدم الرَّغبة بالخلود بالرَّغبة في الفناء، فسكّان مدينة القبور يعتنون بقبورهم، وكأنَّها رمز الحياة

جانشاه طلعْنَ إلى البرِّ كادَ عقلُهُ أن يذهبَ، وقامَ على قَدَميه وتمشَّى حتّى وصلَ إليهنَّ. فلمّا قربَ منهنَّ سلَّمَ عليهنَّ، فردَدْنَ عليه السَّلام. ثمَّ إنَّه سألهنَّ وقالَ لهنَّ: مَن أنتنَّ أيَّتُها السَّيِّدات الفاخرات؟ ومن أينَ أَقْبَلْتُنَّ؟ فقالَتْ له الصَّغيرة: نحنُ أتينا من ملكوتِ الله تعالى لنتفرَّجَ في هذا المكانِ. فتعجَّبَ من حسنِهنَّ. ثمَّ قالَ للصَّغيرة: ارحميني وتعطَّفي عليَّ وارثي لحالي وما جرى لي في عُمْري. فقالَتْ له: دعْ عنكَ هذا الكلامَ واذهبْ إلى حالِ سبيلِكَ" (1/682). ولأنَّه لم يكنْ يعرفُ سرَّ طَيَرانها، فقد تركَها تطيرُ ليبقى وحدَهُ مبهوتاً في ذلك القصر.

كان الشَّيخ نصر قد رتَّبَ أمرَ عودةِ جانشاه إلى بلاده برفقة بعض الطُّيور. لكنَّه رفضَ العودةَ، وأصرَّ على رغبتِهِ في الوصولِ إلى الحوريَّة الطائرة التي تعلَّقَ قلبُهُ بها. انتظر جانشاه سنةً كاملةً حتّى موعدِ زيارةِ محبوبتِهِ الطائرة في العام التالي. وحينئذٍ كمنَ لها في المكانِ. ومثلما فعلَ حسن البصريُّ، سرقَ منها جناحَ الرِّيش الذي تطيرُ به، وأخفاه عنها. وحين حضر الشَّيخ نصر وافقَتْ شمسة، حبيبة جانشاه، على البقاءِ معه والزَّواج به. وبعد شهور قرَّرا أن تأخذَهُ إلى بلاد أبيه في كابل، وطلبتْ من أُختيها إخبارَ أهلِها بما حصلَ لها معه. حملَتْ جانشاه على ظهرِها، وأمرتْهُ بالتَّمسُّك بها جيِّداً، وقطعَتْ مسافة سنتين في يوم وليلةٍ. وكان لقاؤُهُ بأهله حافلاً. وإكراماً لشمسة وإيصالها جانشاه، طلبَ أبوه الملك طيغموس منها ما تتمنَّى، فتمنَّت بناءَ قصرٍ لها. وفعلاً بوشِرَ في بناءِ القصر على الفور. وقد أخفى جانشاه ثوبها الرِّيش في أحدِ أعمدتِهِ، واستوثق من خفائِهِ فيها. لكنَّها عرفَتْ موضعَهُ، وبقيت تتحيَّنُ الفرصَ، حتّى حفرت تحت العمود، واستردَّت ثوبَها. ومثلما فعلتْ منار السَّنى زوجة حسن البصريِّ، حلَّقت شمسة فوق القصر، وخاطبَتْ جانشاه قائلةً: "يا حبيبي وقرَّةَ عيني، وثمرةَ فُـؤادي، واللهِ إنِّي أُحبُّكَ محبَّةً عظيمةً، وقد فرحتُ فَرَحاً شديداً حيثُ أوصلتُكَ إلى أرضِكَ وبلادِكَ، ورأيتَ أُمَّكَ وأباك. فإن كنتَ تحبُّني كما أُحبُّكَ فتعالَ عندي إلى قلعةِ جوهر تكني. ثمَّ طارتْ من وقتِها وساعتِها، ومضَتْ إلى أهلِها" (1/689).

لم يكنْ جانشاه يعرف أين تقعُ "قلعة جوهر تكني"، ولا سمعَ باسمها. وحاول أبوه الملك طيغموس إرسال الرُّسُل للسُّؤال عنها عبثاً. زدْ على ذلك أنَّه حصلَ ما عاقَ بحثَهم. فقد كان بين الملك طيغموس وملك الهند كفيد عداوةٌ شديدةٌ، ورأى هذا الأخير أن يهاجمَهُ بجيشٍ جرّارٍ لا يقوى على مواجهته. واستمرَّت المنازلات بينهما عدَّة شهور، كانت في أغلبها لصالح ملك الهند. وحين رأى جانشاه انكسار جيش أبيه، تظاهرَ بالخروج مع ألف فارس نصرةً لأبيه، لكنَّه قرر في دخيلةِ سرِّهِ التَّوجُّه إلى بغداد، وبغدادُ هنا كانت موجودةً منذ عهد السَّيِّد سليمان بن داود، ومنها إلى مدينة اليهود للسُّؤال عن "قلعة جوهر تكني". وخفيةً انسحب جانشاه بنفسه من الفرسان، وانفرد مسافراً. فلمّا علموا أخبروا أباه باختفائِهِ، فتـألَّمَ كثيراً لفقدِهِ. ثـمَّ رأى أنَّ مصلحته تقتضي الانسحاب من ساحة القتال مع ملك الهند، والتَّحصُّن بأسوار قلعةِ مدينتِهِ. واستمرَّ بالدِّفاع عنها مدَّة سبع سنين.

بقيَ جانشاه يقطع البراري والقِفار بحثاً عن "قلعة جوهر تكني"، لكنَّه لم يجدْ لها أثراً، ولا قابلَ مَن سمعَ بها. وهكذا قرَّرَ أن يذهبَ إلى مدينة اليهود ليسألَ عنها. فسلكَ الطَّريق نفسه الذي سلكَهُ في رحلتِهِ الأولى، فمرَّ بجزيرة القرود، وجزيرة النَّمل العملاق، والنَّهر الذي ينشفُ يوم السَّبت، حتّى وصلَ إلى مدينة اليهود، وقابل التاجر الذي وضعَهُ

الشَّخصيَّة الإنسانيَّة مهما أُوتيَتْ من أسبابِ الارتفاع والسُّمُوِّ، فإنَّها تظلُّ عرضةً للمصير البشريِّ، ما دامَ الموتُ يتربَّصُ بها

في جلد البغل، ليصعدَ به الطائرُ العملاقُ إلى أعلى الجبل في الرِّحلة الأولى. كلُّ ما رآه في رحلتِهِ الأولى مجبراً، ها هو يراه مرَّة ثانيةً طوعاً باختيارِهِ. لكنَّه أخفى هويَّتَهُ عن التاجر، وحين ارتفعَ به الطائر العملاق، وهو تحت جلدِ فرسٍ، ووصل إلى قمَّة الجبل، أخبر التاجر بأنَّه مَن خدعَهُ قبل خمس سنينَ، ولن يرميَ له شيئاً من الأحجار الكريمة أبداً.

حين وصلَ جانشاه إلى قصرِ السَّيِّد سُلَيمان، استغربَ الشَّيخ نصر عودتَهُ إليه. فحكى له جانشاه قصَّته كاملةً. لكنَّ الشَّيخ نصر لم يكنْ قد سمعَ باسم هذه القلعة، وطمأنَهُ بأنَّه سوف يسأل الطُّيور عنها، إذا اجتمعَتْ عندَهُ. ولكنْ عبثاً، فما من طائرٍ سمعَ باسمها أيضاً. وحين يَئِسَ جانشاه من الوصول إلى القلعة، طلبَ الشَّيخ نصر من طائرٍ عملاقٍ أن يوصلَهُ إلى مملكةِ أبيه في كابل. وبعد يومٍ وليلةٍ من الطَّيَران في الجوِّ، تاهَ الطائر عن الطَّريق، فطلبَ جانشاه أن يُنزِلَهُ عند ملك الوحوش شاه بدري، ويذهبَ إلى حالِ سبيلِهِ، حتّى يموتَ هنا، أو يصلَ إلى بلادِهِ.

بعد أن تعرَّفَ ملكُ الوحوشِ على جانشاه، وحكى له الأخير حكايتَهُ، أخبره ملكُ الوحوشِ أيضاً أنَّه لم يسمعْ باسم هذه القلعة من قبلُ. وهنا يرد ذكر "ألواح" غامضة، ربَّما كانت تُشبِهُ الألواحَ التي عبرَ من خلالها جلجامش بحرَ مياهِ الموت. "تعجَّبَ ملكُ الوحوشِ من حكايتِهِ، وقالَ له: وحقِّ السَّيِّد سُلَيمان إنِّي ما أعرفُ هذه القلعةَ، وكلُّ مَن دلَّنا عليها نكرمُهُ، ونرسلُكَ إليها. فبَكَى جانشاه بكاءً شديداً. وصبرَ مدَّة قليلة، وبعدَها أتاه ملك الوحوش، وهو شاه بدري، وقالَ له: قُمْ يا وَلَدي، وخُذْ هذه الألواحَ، واحفظِ الذي فيها. وإذا أتَتِ الوحوشُ نسألُها عن تلكَ القلعةِ" (1/696).

ومثل الطُّيور عند ملك الطُّيور من قبلُ، نَفَتِ الوحوشُ عند ملك الوحوش معرفتَها بالقلعة. ولمّا رأى ملك الوحوش الخيبةَ التي شعرَ بها جانشاه، أخبرَهُ بأنَّه سوف يرسلُهُ على ظهرِ أحد الوحوش إلى أخيه الملك شمّاخ، وهو واحدٌ من كبارِ ملوك الجان، عساه يستطيعُ أن يدلَّهُ. وحينَ وصلَ جانشاه إلى الملك شمّاخ، وتبادلا التَّعارف وروايةَ الحكاياتِ، أخبرَهُ الأخيرُ بأنَّه لم يسمعْ بوجودِ هذه القلعة. لكنَّ هناك راهباً منقطعاً في الجبل، تطيعُهُ الوحوش والطُّيور والعفاريت والمرَدَة لغزارة علومِهِ السِّحريَّة: "أنا كنتُ قَد عصيتُ السَّيِّد سُلَيمان، فهو أسرَني عندَهُ، وما غلبَني سوى هذا الراهبِ، من شدَّة مَكْرِهِ وأقسامِهِ وسحرِهِ، وقد بقيتُ في خدمتِهِ. واعلمْ أنَّه ساحَ في جميعِ البلادِ والأقاليم، وعرفَ جميعَ الطُّرُق والجهاتِ والأماكنِ والقلاعِ والمدائنِ، وما أظنُّ أنَّه يخفى عليه مكانٌ. فأنا أرسلُكَ إليهِ، لعلَّهُ يدلُّكَ على هذه القلعةِ. وإن لم يدلَّكَ هو عليها فما يدلُّكَ عليها أحدٌ، لأنَّه قد أطاعتْهُ الطُّيور والوحوشُ والجان، وكلُّهم يأتونَهُ" (1/696).

أرسلَ ملكُ الوحوشِ جانشاه مع طائرٍ عملاقٍ، له أربعة أجنحة وأربعة سيقان مثل سيقان الفيل، حتّى يوصلَهُ إلى الراهب يغموس في الجبل. وفي حضرة الراهب يغموس أيضاً، ظهر أنَّ الوحوش والطُّيور والجان لم تكنْ قد سمِعَتْ باسمِ القلعةِ. هكذا بقيَ جانشاه يبكي بحرقةٍ على جهوده الضائعة. وفجأةً أقبَلَ طائرٌ أسودُ، وقبَّلَ يدَ الراهبِ يغموس، وحين سألَهُ عن القلعة أجابَ بالإيجابِ. "أيُّها الراهبُ، إنّا كنّا ساكنينَ خلفَ جبلِ قاف بجبلِ البلُّور في برٍّ عظيم، وكنتُ أنا وإخوتي فراخاً صغاراً، وأبي وأُمِّي كانا يسرحانِ في كلِّ يوم ويجيئانِ برزقِنا. فاتَّفق أنَّهما سرحا يوماً من الأيّام وغابا عنّا سبعةَ أيّام، فاشتدَّ علينا الجوعُ، ثمَّ أتيا في اليوم الثامنِ وهما يبكيانِ. فقُلنا لهما: ما سببُ غيابِكما عنّا؟ فقالا إنَّه خرجَ علينا

يرد ذكر "ألواح" غامضة، ربَّما كانت تُشبِهُ الألواحَ التي عبرَ من خلالها جلجامش بحرَ مياهِ الموت

مـاردٌ فخطَفَنا، وذهـبَ بنا إلى قلعةِ جوهر تكني، وأوصلَنا إلى الملكِ شهلانَ. فلمّا رآنا الملكُ شهلانُ أرادَ قتْلَنا، فقُلنا له إنَّ وراءَنا فراخاً صغاراً، فأعتقَنا من القتلِ. ولو كانَ أبي وأمِّي في قيدِ الحياةِ لكانا أخبراكم عن القلعةِ" (1/697).

أصبحَتْ جميعُ الأمورِ محلولةً، ما دامَ هناكَ خيطٌ للاستهداء والخـروجِ من هذه المتاهة. طلبَ الراهب من الطائر الأسـود أن يحملَ جانشاه إلى وكـرِ أبـيـه وأُمِّـــهِ خلـفَ جبل البلُّور، فوافق. وطارَ به حتّى وصلَ إلى آخر نقطةٍ يعرفُها فوق جبل البلُّور. وهناك، نامَ جانشاه، وحين صحا التمعَتْ أمـام عينيه أنوارٌ ساطعةٌ تخطفُ الأبصارَ، ولم يعلمْ أنَّها أنوار قلعة جوهر تكني التي يبحثُ عنها. ومن المصادفات أنَّ السَّيِّدة شمسة حين عادتْ إلى أهلِها، وحكَتْ لهم قصَّتَها مع جانشاه، لاماها على ما فعلتْهُ به، لكنَّها طمأنتْهُم بأنَّه سوف يجيءُ لها. فأرسلَ أبوها عدداً من مردة الجانِّ لانتظارِهِ على حدود مملكتِهِ والإتيانِ به عند رؤيتِهِ. وحين رأى جانشاه الأنوار الساطعة، دعاه الفضول إلى التَّوجُّه نحوَها، وما كادَ يمشي قليلاً حتّى التقاه أحدُ الأعـوان. وبعد أن تأكَّدا من هويَّة كلٍّ منهما، استفسرَ منه جانشاه عن محبوبتِهِ، فأخبرَهُ قائلاً: "اعلمْ أنَّها تحبُّكَ محبَّةً عظيمةً، وقد أعلمَتْ أباها وأُمَّـها بمحبَّتِكَ، وكلُّ مَن في القلعةِ يحبُّكَ لأجلِها، فطبْ نفساً وقرَّ عيناً" (1/698). ثمَّ حملَهُ المارد على كتفيه وسار به صوبَ القلعة.

كان لقاء الحبيبين مفعماً بالمشاعر المشبوبة والعواطف المحمومة. روى لهم جانشاه ما عاناه من ألم الفراق، وكيف تركَ عائلتَهُ بعدما ما واجهَهُ أبوه من خصومة ملك الهند، وأعباء الطَّريق المهلكة التي مرَّ بها. فطمأنتْهُ أُمُّها قائلةً: "إن شاءَ اللهُ تعالى في الشَّهر القابلِ ننصبُ الفرحَ، ونعملُ العرسَ، ونزوِّجُكَ بها، ثمَّ تذهبُ إلى بلادِكَ. ونُعطيكَ ألفَ مارِدٍ من الأعوانِ، لو أذنتَ لأقلِّ مَن فيهم في أن يقتلَ الملكَ كفيد وقومَهُ لفعلَ ذلكَ في لحظةٍ. وفي كلِّ عامٍ نرسلُ إليك قوماً إذا أمرتَ واحداً منهم بإهلاكِ أعدائِكَ جميعاً أهلكَهُم" (1/699). وبعد انقضاء الشَّهر تزوَّجا. وجهَّزَ لهم أبوها الملكُ "تختاً عظيماً من الذَّهبِ الأحمرِ مرصَّعاً بـالـدُّرِّ والجـوهـرِ، فـوقَـهُ خيمةٌ مـن الحريرِ الأخضرِ، منقوشةٌ بسائرِ الألـوانِ، مرصَّعةٌ بنفيسِ الجواهرِ، يحارُ فيها الناظرُ". وأوكلَ مجموعةً من المردةِ بحملِ التَّختِ والانتقالِ بالعروسينِ إلى بلادِ كابل.

في بـلادِ كـابـلَ، كـانَ الملـكُ طيغموس قد تعرَّض لهزيمةٍ نكراءَ، فاعتصمَ داخل أسوارِ مدينتِهِ، وخضعَ لحصارٍ خانقٍ، اضطرَّهُ إلى طلبِ الأمـانِ من ملك الهند كفيد، فلم يقبلْ. ففكَّرَ الملك طيغموس بالانتحار، وبدأ بتوديعِ أسرتِـهِ وأعـوانِـهِ. وقبل أن يكتملَ التَّوديع، أخـبرَهُ المماليكُ بـأنَّ ابنه نـزل فـوق سطح القصر في تختٍ عظيم. من ناحيةٍ أخـرى، انقضَّ مـردة السَّيِّدة شمسة على الجيش الهنديِّ وفتكوا بهم. كان المارِدُ يحمل ثمانيةَ فيلة أو عشرةً، ويمزِّقُهم ثمَّ يرمي بهم. وأخذوا الملك كفيد أسيراً مكبَّلاً بالأغلال، وألقوه في سجن البرج الأسود. وفي العرسِ الثاني الذي أُقيمَ في مدينة الملك طيغموس، أُطلق سراحُهُ، وأُعيدَ إلى بلادِهِ، على أن لا يعودَ إلى مثلها.

كلُّ هذا رواه جانشاه لبلوقيا، وهو جالسٌ عند القبرين. حدَّثَهُ كيف بقوا عدَّة سنين، يقضونها بين بلاد كابل وقلعة جوهر تكني، وهم في ألذِّ عيشٍ وأهنأه. وفي ذات مرَّة هبطتِ السَّيِّدة شمسة ومرافقاتها في هذا المكان، "فقالَتِ السَّيِّدة شمسة إنِّي أريدُ أن أغتسلَ في هذا النَّهر، ثمَّ نزعَتْ ثيابَها، ونـزعَ الجـواري ثيابهنَّ، ونزلْنَ في النَّهر، وسبحْنَ فيه. ثمَّ إنِّي تمشَّيتُ

حوَّلت "ألف ليلة وليلة" جلجامش إلى بلوقيا، وأنكيدو إلى عفّان، وأوتانبشتم إلى ملكة الحيّات

على شاطئ النَّهر، وتركْتُ الجواريَ يلعَبْنَ فيه معَ السَّيِّدة. فإذا بقرشٍ عظيم من دوابِّ البحرِ ضربَها في رجلِها من دونِ الجواري، فصرخَتْ ووقعَتْ ميِّتةً من وقتِها وساعتِها. فطلعَتِ الجواري من النَّهر هارباتٍ إلى الخيمةِ من ذلكَ القرشِ. ثمَّ إنَّ بعضَ الجواري حملَها وأتى بها إلى الخيمةِ وهيَ ميِّتةٌ. فلمّا رأيتُها ميِّتةً وقعتُ مغشيّاً عليَّ، فرشُّوا وجهي بالماء. فلمّا أفقتُ بكيتُ عليها، وأمرتُ الأعوانَ أن يأخذوا التَّختَ ويروحوا به إلى أهلِها، ويُعلِموهم بما جرى لها. فراحوا إلى أهلِها وأعْلَموهم بما جرى لها، فلم يغبْ أهلُها إلّا قليلاً حتّى أتوا هذا المكانَ. فغسَّلوها وكفَّنوها، وفي هذا المكانِ دفنوها، وعملوا عزاءَها. وطلبوا أن يأخذوني معَهم إلى بلادِهم. فقلتُ لأبيها: أريدُ منكَ أن تحفرَ لي حفرةً بجانبِ قبرِها، واجعلْ تلك الحفرةَ قبراً لي، لعلي إذا متُّ أُدفَنُ فيها بجانبِها. فأمرَ الملكُ شهلانُ عوناً من الأعوانِ بذلكَ، ففعلَ لي ما أردتُهُ. ثمَّ راحوا من عندي، وخلُّوني هنا أنوحُ وأبكي عليها. وهذه قصَّتي وسببُ قُعودي بين هذينِ القبرينِ" (1/702).

قلنا إنَّ هناك شبهاً بين حكاية جانشاه وشمسة وحكاية حسن البصريِّ ومنار السَّنى. لكنَّنا لم نقلْ إنَّ هذه العلاقة موجودةٌ أيضاً في حكاية لقاء الملك سيف بن ذي يزن مع زوجتِهِ "منية النُّفوس"، في "سيرة فارس اليمن". ونحن نرى أن حكاية "حسن الصائغ البصريِّ" ترمي إلى إبراز شخصيَّة البطل فيها باعتباره شخصيَّة تأسيسيَّة، وبطلاً ثقافيّاً يحصل على ما لا يحصلُ عليه سواه من المزايا. لكنَّه في سياق حكاية جانشاه يتعرَّضُ إلى مأساة حقيقيَّة. فبعد أن تتمكَّنَ الحكاية من تحقيق بطولتِهِ بوصفه شخصيَّة تأسيسيَّة، تجعلُهُ يتعرَّضُ لكارثة كبرى بوفاة محبوبتِهِ شمسة، ممّا يضطرُّهُ إلى بناء قبرَينِ، يقضي ما تبقَّى من حياته في البكاء فوقَهما. والهدف من ذلك إخبار شهريار أنَّ الشَّخصيَّة الإنسانيَّة مهما أُوتيَتْ من أسبابِ الارتفاع والسُّمُوِّ، فإنَّها تظلُّ عرضةً للمصير البشريِّ، ما دامَ الموتُ يتربَّصُ في النِّهاية بهذا المشروع. ولذلك لا بدَّ من أخذِهِ بالاعتبار حتّى لو كانَ الإنسان في ذروة إنجازِهِ الشَّخصيِّ بوصفه بطلاً تأسيسيّاً، كما هو الحال مع جانشاه.

لا بدَّ أن نميِّز بين حكاية بلوقيا في "ألف ليلة وليلة" بوصفه بطلاً تأسيسيّاً، وبين المصادر الأخرى بوصفه نبيّاً

## استئناف حكاية بلوقيا

بعد أن روى جانشاه حكايتَهُ لبلوقيا، كانَ لا بدَّ له أن يتركَهُ باكياً بين القبرين، ويمضيَ في حال سبيلِهِ. وقبل أن يتركَهُ، طلب منه أن يدلَّهُ على الطَّريق، فأرشدَهُ، وعاد إلى مواصلة حياتِهِ، أو ربَّما موتِهِ بين القبرين. أمّا بلوقيا فقد ظلَّ يدهنُ رجليه بعشب السَّير على الماءِ، وينتقلُ من جزيرةٍ إلى أُخرى. وعند جزيرةٍ تشبه الجنَّة، يلتقي بطائرٍ من اللُّؤلؤ والزُّمُرُّد الأخضر، ويروي له بعض القصص الفردوسيَّة. ولم يكدْ ينتهي من أكلِهِ على مائدة هذا الطائر، حتّى فوجئَ بحضور الخضر. "فقامَ بلوقيا إليهِ، وسلَّمَ عليهِ، وأرادَ أن يذهبَ، فقالَ له الطَّيرُ: اجلسْ يا بلوقيا في حضرةِ الخضرِ (ع). فجلسَ بلوقيا. فقالَ له الخضرُ: أخبرْني بشأنِكَ، واحكِ لي حكايتَكَ. فأخبرَهُ بلوقيا بجميعِ ما جرى له من الأوَّل إلى الآخرِ. ثمَّ قال له: يا سيِّدي، ما مقدارُ الطَّريق من هنا إلى مصرَ؟ فقالَ له: مسيرةُ خمسةٍ وتسعينَ عاماً. فلمّا سمعَ بلوقيا هذا الكلامَ بكى ثمَّ وقعَ على يدِ الخضرِ وقبَّلَها، وقال له: أنقذْني من هذه الغربةِ، وأجرُكَ على **اللهِ**، لأنِّي قد أشرفتُ على الهلاكِ، وما بقيتْ لي حيلةٌ. فقالَ له الخضرُ: ادعُ **اللهَ** تعالى أن يأذنَ لي في أن أوصلَكَ إلى مصرَ قبل أن تهلكَ. فبكى بلوقيا وتضرَّعَ إلى **اللهِ** تعالى، فتقبَّلَ **اللهُ** دعاءَهُ، وألهمَ الخضرَ (ع) أن يوصلَهُ إلى أهلِهِ. فقالَ الخضرُ (ع) لبلوقيا: ارفعْ رأسَكَ، فقد تقبَّلَ **اللهُ** دعاءَكَ، وألهمَني أن أوصلَكَ إلى مصرَ.

فتعلَّقْ بـي، واقبضْ عليَّ بيديكَ، وأغمضْ عينيكَ. فتعلَّقَ بلوقيا بـالخضرِ (ع)، وقبضَ عليه بيديهِ، وأغمضَ عينيهِ. وخطا الخضرُ (ع) خطوةً، ثمَّ قـالَ لبلوقيا: افتحْ عينيكَ. ففتحَ عينيهِ، فرأى نفسَهُ واقفاً على بـابِ منزلِهِ. ثمَّ إنَّه التفتَ ليودِّعَ الخضرَ (ع)، فلم يجدْ له أثراً" (1/704).

هنا يظهر سؤالٌ مهمٌّ، وهو أنَّ علاقة بلوقيا بملكة الحيّـات انقطعتْ بعد أن تركَها هو وعفّان قبل انطلاقِهما في رحلتهما بحثاً عن خاتم سُلَيمانَ، فكيف عرفت ملكة الحيّات بـأحداثِ حكايتِهِ التي جرتْ بعد ذلـك؟ في الواقع أنَّ بقيَّة الأحداث رواها بلوقيا لملكة الحيّات بالوساطة. وهذا ما تنبَّهَ له حاسب كريم الدِّين حين سألها: "كيفَ عرفتِ هذه الأخبارَ؟ فقالَتْ له: اعلمْ يا حاسبُ، أنِّي كنتُ أرسلتُ إلى بلادِ مصرَ حيَّةً عظيمةً من مدَّة خمسةٍ وعشرينَ عاماً، وأرسلتُ معَها كتاباً بالسَّلام على بلوقيا لتوصلَهُ إليه... فأخذتْ ذلكَ الكتابَ وسارَتْ حتّى وصلَتْ إلى مصرَ. وسألَتِ الناسَ عن بلوقيا، فدلُّوها عليه. فلمّا أتتْ ورأتْهُ، سلَّمتْ عليهِ، وأعطتْهُ ذلكَ الكتابَ.. فقالَ لها: أُريد أن أروحَ معَكِ إلى ملكةِ الحيّات، لأنَّ لي عندَها حاجةً. فقالتْ: سمعاً وطاعةً" (1/703).

حين وصلَ بلوقيا إلى الجبل الذي تُقيم فيه ملكةُ الحيّـات، لم تكنْ هـذه مـوجـودةً، فقد ذهبتْ مع جيشها إلى جبلِ قاف. لكنَّ بلوقيا روى لنائبتِها كلَّ ما جرى له، ونقلتْهُ هذه إلى ملكةِ الحيّات. وقد تبيَّنَ أنَّ طموحَ بلوقيا في الحصول على عشبة الحياة وإكسير الخلود لم يتوقَّفْ. وهو قد صرَّحَ للنائبة بأنَّه يُريد مقابلةَ ملكةِ الحيّات لكي يطلبَ منها طلباً. فقالتْ له النائبة: "إن كانَتْ لك حاجةٌ فأنا أقْضيها لكَ. فقالَ لها بلوقيا: أُريد منك أن تجيئي بالنَّباتِ الذي كلُّ مَن دقَّهُ وشربَ ماءَهُ لا يضعفُ ولا يشيبُ ولا يموتُ. فقالتْ له تلكَ الحيَّةُ: واللهِ ما أجـيءُ به حتّى تخبرَني بما جرى لكَ بعد مفارقتِها" (1/703). وبعد أن استحصلتْ منه على تتمَّةِ حكايتِهِ، أعلنَتْ له أنَّها لا طاقةَ لها ولا معرفةَ عندَها بالحصولِ على ذلك العشبِ.

في أواخر الثَّمانينيّات، استخلصتُ من أوجه الشَّبه السَّرديَّة وجـود علاقة بين "حكاية بلوقيا" و"ملحمة جلجامش". وقد افترضتُ حينئذٍ أنَّ الحكاية مرَّت بوسيطٍ سرديٍّ كيَّفَها وعدَّلَها. وبالعودة إلى الرِّوايات التي ينقلُها وهب بن منبِّه في كتاب "التِّيجان"، رأيت أنَّ هذا الوسيط هو الرِّوايات اليمنيَّة التي نقلَها هذا الكتاب عن "الصَّعب ذي القرنين". وفي ذلك الوقت خلصتُ إلى أنَّ مؤلِّفي "حكاية بلوقيا الـذيـن لـن نـعـرفَ متى كتبوا هذه الحكاية، ولا أيـن، يغترفونَ من المصادر المذكورة جميعاً. وسفَرُ بلوقيا إلى القدس للالتقاء بعفّانَ مطابقٌ لسفر الصَّعب للالتقاء بالخضر في القدس أيضاً، حسب رواية وهب بن منبِّه. وموت عفّان مطابق لموتِ أنكيدو في ملحمة جلجامش. والجغرافية السَّرديَّة للحكاية مطابقةٌ لجغرافية الحكاية الصُّوفيَّة. بل إنَّ تعدُّد المصادر ينكشف في خطأ صغيرٍ يرتكبُهُ الـنَّـصُّ، حين يذكر "ماءَ الحياةِ" (ص 662)، ثمَّ يذكرُ "العشب الذي كلُّ مَن أكلَ منه لا يموتُ" (ص 663)، ليعودَ بعد ذلك إلى ذكر "ماءِ الحياةِ" (ص 664). وفي جميع المصادر المذكورة، ما من إشارةٍ إلى "عشبة الحياة" إلّا في "ملحمة جلجامش". بينما تتَّفق جميع المصادر الأخرى على نبعِ الحياةِ. لقد حوَّلت "ألف ليلة وليلة" جلجامش إلى بلوقيا، وأنكيدو إلى عفّان، وأوتانبشتم إلى ملكة الحيّات، واستعارت الخضر في آخر الحكاية من بقيَّة المصادر، أو ربَّما تصرَّفت بتسمية (خاسيسترا) الذي هو مقلوب اسم بطل الطُّوفان في الملحمة المشابهة (أترا حسيس)،

الخلود الفعليَّ الوحيد المتاح هو الخلود السَّرديّ، وعلى الإنسان أن يدرك حدوده البشريّة المتواضعة

أي الفائق الحكمة. والقدر واحد".

لكنَّ النُّصوص ما برحَتْ تتزايد، وكشفتْ عن وجود وسائطَ أخرى أكثر تعقيداً. فبعد إطلاق نشر مخطوطات البحر الميِّت، ظهرَ أنَّ كتاب "سفر الجبابرة" لدى هذه الطائفة، أو بالأحرى ظهر أنَّ الشَّذرات المتبقِّية منه، تطلق على كبير ملائكة الشَّرِّ اسم "جلجامش". ومن ناحية أُخرى، وفي وقت مقارب نسبيّاً، عُثِرَ في الشَّذرات الصُّغديَّة الباقية من كتاب "سفر الجبابرة" المانويِّ على اسمي "أتامبيش" و"هوبابيش"، وهما الصِّياغة الصُّغديَّة لاسمي "أوتانبشتم" و"خمبابا" في "ملحمة جلجامش".

بيدَ أنَّ اكتشاف النُّصوص لم يتوقَّفْ عند هذا الحدِّ. فقد عُثِرَ على ترجمات حوريَّة وحيثيَّة لـ"ملحمة جلجامش"، يُدعى فيها جلجامش باسم "بلقميس". ومن المقارنة بين الاسمين والحكايتين، ذهبت الباحثة ستيفاني دالي في كتابها "أساطير من العراق القديم" إلى أنَّ اسم "بلوقيا" في "ألف ليلة وليلة" مستمدٌّ من صيغة حوريَّة أو سومريَّة لاسم جلجامش. تقول دالي: "تحمل "حكاية بُلوقيا" عدداً من أوجه الشَّبَهِ مع "ملحمة جلجامش"، يستعصي اعتبارها مجرَّد مصادفاتٍ. تجري أحداث القصَّة حين كانت اللُّغة الإغريقيَّة لغة مكتوبة، أي بعبارة أخرى في عصور ما قبل الإسلام. ينطلق بلوقيا الملك الشابُّ (الذي يبدو أنَّ اسمه صيغة تحبُّب من اسم "بِلْقميس" السُّومريِّ أو الحوريِّ) مع صديقٍ له حميم بحثاً عن الخلود، من أجل الحصول على خاتمِ سُلَيمان (كبديلٍ عن أحدوثة خمبابا). ويموت صديقُهُ ميتةً قبلَ الأوانِ قبل لحظة ظفرهما بما يسعيانِ من أجله. وتُفضي أسفار بلوقيا اللاحقة به إلى ممرٍّ خفيٍّ (كما حصل مع جلجامش في اللَّوح التاسع) حتّى يصل أرضَ مملكةٍ تحمل أشجارُها أغصانَ الزُّمُرُّد وثمارَ الياقوتِ (جلجامش، اللَّوح التاسع)، ثمَّ يلتقي الملك صخر الذي يحكم مملكة قصيَّة، وظفرَ بالخلودِ بطريقةٍ لم تعدْ ممكنةً أمام بلوقيا، بشربه الماء من نبع الحياة التي يحرسُها الخضر (أي الحكيم المسلم الذي يمثِّلُ أتراحسيس نموذجَهُ الأعلى قبله بكثير)، فيروي الملك صخر لبلوقيا تاريخ العالم المبكِّر (اللَّوح الحادي عشر، 10– 197). وبلمحة بصر، يعود بلوقيا في رحلة روحيَّة إلى موطنه الأوَّل. وقد استعملت القصَّة التَّنبُّؤَ بمجيء النَّبيِّ محمَّد".

ولم يكن ظهور الخضر من أجل إيصال بلوقيا إلى بيتِهِ في مصر في "ألف ليلة وليلة" محضَ مصادفةٍ، بل لأنَّه تحوَّل ربَّما منذ القرن الرابع الهجريِّ من بطلٍ ثقافيٍّ، كما هو الحال مع جلجامش والصَّعب ذي القرنين في كتاب "التِّيجان" إلى نبيٍّ تُروى قصَّتُهُ في كتب "قصص الأنبياء". وقد نقل قصَّته الخركوشيُّ، المتوفَّى سنة 406، في كتابه "شرف المصطفى". ومن المحتمل أنَّ الثَّعلبيَّ نقلها عنه، وإن لم يستعملْ أسلوباً مطابقاً تماماً.

ومن حيث المصادر المكتوبة، فقد وقفتُ على مخطوطتين عُنِيَتا بقصَّة بلوقيا؛ الأولى مخطوطة غوطا برقم (2686). وهذه المخطوطة تشبه الحكاية التي يرويها كتاب "ألف ليلة وليلة" من حيث تسلسل الأفعال السَّرديَّة، ولكنَّها تختلف عنها أسلوبيّاً. أضفْ إلى ذلك أنَّ آخر راوٍ مذكورٍ فيها، وهو أبو المعالي، يزعم أنَّ أقدم راوٍ لها هو الأصمعيُّ. ويبدو أنَّها نسخة متأخِّرة، لا يمكن الجزم في كونها منقولةً مع بعض التَّعديل عن "ألف ليلة وليلة". والمخطوطة الثانية هي مخطوطة برلين برقم (3860)، وهي تضمُّ في أوَّلها "حكاية بلوقية وما رآه من العجائب والغرائب"، وهي مكتوبة بخطٍّ مغربيٍّ، والجزء الأخير، وهو سيرة سيف بن ذي يزن، من المخطوطة يحمل تاريخ سنة 1188هـ. لكنَّها تقدِّم رواية تختلف من

لم يكن ظهور الخضر محض مصادفة لأنّه تحول من بطل ثقافي إلى نبيٍّ تروى قصته

حيث التَّفاصيل عن حكاية "ألف ليلة وليلة"، كما تختلف عن حكاية "قصص الأنبياء". إذ تصرِّح هذه الرِّواية بأنَّها منقولةٌ عن ابن عبّاس، وتبدأ بسرد أخبار الخليقة الأُولى، وتجعل من النَّبيِّ محمَّد سبباً لإيجاد الخلائق، وبهذا تمهِّدُ لمعرفة بلوقيا به قبل ظهوره التاريخيِّ. وبعد استعراض مبدأ الخليقة، تجعل بلوقيا يسمع بوقائعها عن أبيه. ثمَّ بعد وفاة أبيه يشرع بالبحث بنفسه عن هذه الوقائع. أمّا اسم "عفّان" في هذه المخطوطة فهو "عفوان" (أو "عفران"). والأهمُّ من ذلك أنَّها تنفرد بنقل قصَّة الطُّوفان، وناقة صالح، وهلاك المدائن بالصَّيحة، وتقديم أوصاف جبل "قاف"، واللِّقاء بطائرٍ عملاقٍ، "رأسُهُ من ذهبٍ، وعيناهُ من الياقوتِ، وأجنحتُهُ من الفضَّةِ" (الورقة 11). ورواية معجزات عيسى، وحضور الخضر، ووصفه بأنَّه ابنُ أخت الإسكندر.

وهكذا فمن الواضح أنَّ هناك مساربَ متعدِّدة تستقي منها حكاية بلوقيا؛ مع ذلك، لا بدَّ لنا أن نميِّز بين حكاية بلوقيا في "ألف ليلة وليلة"، وهي التي تقدِّمُهُ بوصفه بطلاً تأسيسيّاً، وحكاية بلوقيا في المصادر الأخرى بوصفه نبيّاً أو بطلاً تأسيسيّاً في حقبة نبويَّة. ولكنْ يظلُّ في الحالتين أنَّ حكايات بلوقيا جميعاً أرادتْ له أن يرتفع فوق مستوى البشر العاديين، وأن يقلِّد الشَّخصيّات الكبرى، مثل جلجامش أو الصَّعب ذي القرنين. والهدف من هذا الارتفاع هو خلق شخصيَّة استثنائيَّة تحظى بالإكبار والتَّقدير. ولعلَّنا نستطيع القول إنَّ الهدف الأبعد للحكاية هو تطويع الأسطورة، وتكييفها في البيئة الإسلاميَّة، أي تحوير الأسطورة لجعلها "الميثولوجيا الحلال"، كما يسمِّيها ستيتكيفتش. صحيح أنَّ بلوقيا، في حكايتنا هذه، لم يرتقِ إلى مرتبة النُّبوَّة، كما هو الحال في كتب "قصص الأنبياء"، لكنَّه في الوقت نفسه تمكَّن من الارتفاع إلى منزلة الشَّخصيَّة التَّأسيسيَّة. وهذا هو معنى ظهور الخضر له في آخر الحكاية. ودور الخضر فيها لم يتعدَّ وسيلة إيصالٍ إعجازيٍّ من وسائل التَّسخير السَّرديِّ التي تحصل عليها الشَّخصيّات السَّرديَّة الكبرى.

علينا أن نضع في اعتبارنا أنَّ ملكة الحيّات هي التي تروي لحاسب كريم الدِّين قصَّة بلوقيا، وتطالبُهُ في الوقت نفسه أن يحذوَ حذوَهُ، فهو مثله ابنُ ملكٍ، ولا بدَّ له أن يتمعَّنَ في معنى السَّرد، وأن يتبنَّى موقف الشَّخصيَّة السَّرديَّة الكبرى. لقد رأى بعينه المصير الذي انتهى إليه صديقه عفّان، حين زاد طموحُهُ عن حدِّهِ، وطالب بما لا ينبغي لبشرٍ أن يطالب به، سواءٌ أكان ذلك هو الحصول على خاتم سُلَيمانَ، أو الحصول على إكسير البقاء الأبديِّ. كما أنَّه رأى كيف انتهى مشروع جانشاه بالبكاء بين قبرين. ومن هنا استوعب بلوقيا السَّرد، وأدرك أنَّ الخلود الوحيد المتاح أمامه ليس الخلود الفعليَّ، بل الخلود السَّرديّ، أي أن يدرك حدود المشروع البشريِّ المتواضعة، ويسعى في الوقت نفسه من أجل التَّحوُّل إلى شخصيَّة ثقافيَّة تأسيسيَّة. وهكذا تطالب ملكة الحيّات حاسباً بأن يتمثَّلَ مشروع بلوقيا، ويؤمن بتواضع المشروع البشريِّ في الوقت نفسه، فيضع نصبَ عينيهِ إمكان الخلود السَّرديِّ بالأفعال الكبرى؛ وبالتالي أن يتحوَّل مثله إلى شخصيَّة تأسيسيَّة. ولكنَّنا نعرف أيضاً أنَّ شهرزاد نفسها تمسك بجميع خيوط السَّرد، وأنها من خلال خطاب ملكة الحيّات لحاسب كريم الدِّين تهرِّبُ سرّاً خطاباً مماثلاً إلى شهريار بأن يتخلَّى عن مشروع التَّجبُّر الظالم، وأن يتحوَّل هو الآخر إلى شخصيَّة تأسيسيَّة.

تحوير الأسطورة وتكييفها في البيئة الإسلامية لجعلها "الميثولوجيا الحلال"

« سيرة الوقت »

# السيرة الذاتية العربية بين المعيار والانزياح

● أحمد المديني
○ كاتب وناقد مغربي مقيم في باريس

لازم هذا الفنّ الندرة والتحفظ ولم يظهر خارج المحدّدات الثقافية والقيميّة والعقيديّة للمجتمع، بسبب المحرّمات والموانع والتأويل المتزمت

1 ـ تعنى هذه الدراسة بقراءة كتاب عنوانه:« سيرة الوقت ـ حياة فرد، حكاية جيل»[1] لمؤلفه السعودي معجب الزهراني. هذا التأليف مرادٌ به سيرةً ذاتية في نوعه، حسب ما يعلن صاحبه عن ذلك صراحة في ديباجته بحديثه عن«الكتابة عن حياة شخصيّة أحسبها عاديّة جدا.»[2]. ويتحقق فعلا في متن على امتداد 279 صفحة، يتكوّن من حيث الشكل من مجموعة من الفقرات، متفاوتة الطول، وليس من فصول مستقلة، وإن شابهتها، أحيانا، بمقدار التفاوت.

2ـ تسميتُنا للنوع ليست تحصيلَ حاصل، وإلا لبطلت الحاجة أساساً لقراءة هذا العمل وتحليله، وهو ما يغفل عنه بعض الدارسين إذ يخضعون النصوص لضوابط تصنيفات سابقة، تخفى فرادتها إن وُجدت، وإما انتفى الداعي لدرسها ما دامت مصنفةً سلفا ومقررةً بقواعد نوعِها. إن العمل الذي بين يديك هو الذي يثير الفضول أو يلغيه، من جهة بنائه، وناحية حمله ومادته. أقول جازمًا من البداية بأن كتاب الزهراني أبعد ما يكون عن التأليف العادي ما يُقرأ ويُطوى لينضم إلى حصيلة سابقة من جنسه، نعني السّيرَ الشخصية، وهذه يُظن أنها نثرٌ سهلٌ من التأليف، مطواع، بوسع أيّ حامل قلم أو من عاش حياة ببعض أخبار وذكريات أن يسجلها، فيستسهل هذا؛ وحتى إنه يستكثره فيأنف منه ويتردد باعتبار ما عاشه ليس أكثر من حياة «عادية جدا» بعبارة الزهراني نفسه، وإلا استصعبها لعوائق ومثبّطات قد تحول دون تبلور النص السِّيري كما يحب صاحبه أن يأتي على وجه الحكي والكشف ورسم الذات في المجال.

3 ـ نحسبه قلَقا مقبولًا في كل حال؛ لأنّ هذا النوع من التأليف، إذا كان المقصود منه السيرة الذاتية فنًّا ونهجاً ونسقاً ومضموناً، حديثُ النشأة عندنا نحن العرب، وتُثار عديد أسئلة حوله، وربما تُخفى، لأن حصته في المدونة النثرية العربية الحديثة ضئيلة جدا قياسًا بالقصة القصيرة والرواية، تنال فيها الأخيرة حصّة الأسد. جديرٌ بالذكر أننا لا نعني النوع المعروف بالسِّير والتراجم التي كانت مزدهرةً عند العرب، وضعوا فيها مصنفات كبيرة خاصة في القرنين الثامن والتاسع الهجريين شملت شخصيات دينية وحاكمة وعالمة ومؤرخة، نذكر منها على

سبيل المثال فقط، «سيرة ابن هشام»، و«معجم الأدباء» لياقوت الحموي، و«وفيات الأعيان» لابن خلكان [3]. هي من طراز مختلف ولغايات أخرى، أقرب إلى تدوين التاريخ والأفعال والأخلاق لاستخلاص العبرة والحكم من سلوك كبار الرجال وحوادث الدهر، لها أمثلة عند اليونان والرومان وبرعوا فيها. كذلك المطلوب عندنا أبعد وأدق مما كان يكتب ويسمى الترجمة الشخصية، وهي عامّة كتبها أفراد كثيرون على مرّ الأزمنة؛ حتى إنك تقرأ في مقدمات الكتب أو الحواشي تعريفات لهم عن منشئهم وتعليمهم والشيوخ الذين أخذوا عنهم العلم، ومثله، كله توطئة للمبحث الذي يتفرّغ له حديثهم من أي نوع كان، وغالبا ما يبغي المترجم بهذا الصنيع تزكية نفسه لدى جمهور زمانه من فقهاء أو أدباء أو قراء ليؤخذ علمُه على محمَل الجد، أولاً، وليفهم أهل زمانه حكامًا وزملاء مزاحمين من هو فيحسبوا حسابه.

4. وإذن، فالقصد كتابة أخرى، و(نوع) Genre مختلف، وإن التبس بما قد يظهر من جنسهما ويستخدم بعض أدواتهما، وينجم عنه بالتالي التباسٌ اصطلاحيٌّ وتأويلٌ نقدي تختلّ به الأنواع والمفاهيم، طبعا إذا كنا نريد التفكير والتحليل في إطارهما وما يقتضيه العمل بهما من ضبط وحصافة، وهو ما بقي ويبقى عائماً وفضفاضاً إذ يتمّ إدراج أيِّ حديث ذي منزع سِيَري في السيرة الذاتية. الحق، حظنا منها حديثا قليلٌ، بل نادر، لدرجة بإمكاننا إحصاؤه في عناوين وأسماء بين جميع البلدان والبيئات العربية، حيث نجد الندرة والتحفظ متقاربا تجاه هذا التأليف. إن كتاب«الأيام» لطه حسين (1929) الذي اعتبر في تاريخ الأدب العربي الحديث باكورة هذا الفن وتمثلت فيه في نظر النقاد المصريين، الخصائصُ المُجنِّسةُ له والمحددة، لا يتمثلها بل سعى مؤلفه أن يتباعد عنها ما أمكنه، من أمثلة ذلك أنه تقصّد استبعاد ضمير المتكلم وهو عمدة فاستبدله بضمير الغائب، سيقال هذا تواضع العلماء، وما هي إلا

الخشية والحيطة من تسلم الأنا زمام خطابها لسرد قصتها وشجونها على قدر مناسب من البوح وعرض أحوالها ذكريات في الزمان والمكان، وإذ لا نغفل ظروف المحيط؛ فإن من شروط هذه الكتابة شجاعة قولها بالكشف عن الخبايا والتعرية، وفي القلب الصميم حديثٌ عن الذات، وهي تحتاج إلى تعريف في نطاق كل ثقافة ومجتمع على حدة، ما يلزم وجوباً بالانتباه لشروط ظهور النوع. بهذا الحذر لن نتجنى على كاتبها (العربي) وفي الوقت نتعاطى معها بنسبية في إطار ثقافته. يحسُن عندئذ تسميتها سيرةً، وكأنها مكتوبة خارج صاحبها، أو هو آخرُ يدوّن حياةً لم يعشها، مثالنا «حياتي» لأحمد أمين (1886-1954) بمعنى أنها تروي لنا المقاطع وتصف المشاهد التي تبرز تكوّن الشخصية وهي في مدارج التكوين المثالي برغم الصعاب والمشاق وقد وصلت إلى ما نعرف عن الرجل، يضعها ضمن ظروف زمانها، وفي مرتبة القدوة لمن أراد النجاح، تقترب إلى حدٍّ بعيد من «الأيام». وما كان لها أن تختلف نظرا لأنها محكومة بأقنوم واحد، ذاك الذي يفرض المثالَ، وخُلقَ الفضيلة و(السيرة الحسنة)، إذ الذاتُ هنا موضوعٌ، ولا توجد

القراءة النقدية جزء من عملية إكمال بناء النصوص وتواصل نموّها وتفتّحها بين قرائحِ منشئيها وعيونِ متلقيها

بمفهومها الإبستمي الوضعي والوجودي الفردي الذي سعت ثقافة الأنوار لإطلاقه وتثبيته. بالنتيجة يأتي التعبير عنهما مختلفا روحاً ومنطقاً ولغةً وأسلوباً، فهل يُعقل، والحالة هذه، أن يحملا معا التجنيس ذاته، حتى ولو نُسبت الكتابة إلى الحقل نفسِه، من باب التعميم.

5. لم يكن ممكناً للكتابة السِّيَرية العربية أن تظهر بروح وصيغة مغايرة عن مجالها الاجتماعي ومحدداتها الثقافية والمداميك القيمية والعقيدية للمجتمعات التي تنتج في غمارها، مطبوعة بالتقليدانية والمحافظة، تحيط بها محرّمات وموانع شتّى ليس الفهم الضيق للدين إلا أحدها يغلب العرف والتأويل المتزمت خدمة لتسلط جماعة على حقوق ومشاعر أفراد ومن بينها التعبير بحريّة، فكيف وكتابة سيرة مظهرُها الأول سردٌ لمحكيات وأحداث وفيض خاطر ولسان مشاعر، وهذه شاشةٌ فاضحةٌ بيضاءُ نقرأ فيها صور الأنا والجماعة والمجال مرسومة في خريطة مكشوفة فيها خطوط الطول وخطوط العرض والتضاريس بسطحها والخبايا دونها. يُفترض أنها على هذه الشاكلة، أو بنسب حسب اليراع الذي يدوّنها والشخصية محورها، وإلا فإنها كما نلتمسها في نماذجها العربية الحديثة المؤسسة وجدت وتمثلت في هيئة وحسب أطر ومفاهيم وبراديغمات نمطية، من النادر أن تجد فيها النبرة الفردية الخصوصية، فإن هي جُرِّبت سرعان ما يعود الإيقاع الوصفي المنسجم مع اللحن الجماعي لأمة وضميرها الجمعي. نشير هنا إلى السيرة الشهيرة والرائدة في الأدب المغربي لعبد المجيد بن جلون (1919- 1981) حيث تتبرعم طفولته الأولى في مانشستر، وتتواصل في فاس، وتمتد مسيرة حياة إلى القاهرة، وشتان بين ألوان وإيقاع ومشاهد ومعاني كتابة هذه المراحل، يبدأ خطّها البياني صاعداً ثم تراه ينكفئ منكسراً، متصالحاً مع بيئة الأجداد إذ تتسلط على وجدان الأحفاد[4].

6. من بداياتها الفطرية بسِماتها المحتشمة والفضلوية، ستبقى السيرة الذاتية العربية الحديثة متذبذبة، تقترب وتبتعد عن موضوعها، ذاتِ صاحبها، تُنسج بصيغة بين - بين، أي السيرة الكلاسيكية، والثانية المستحدثة كنوع ذي خصوصيات معلومة سنشير إليها قطب رحاها ذات. بهذه الصيغة نفسها لا يقدّر لها أن تتجذّر في حقول الأدب العربي المعاصر، لا أقلّ أو أكثر من شجيرات بذوائب قصيرة، لن نذهب هنا بعيداً في البحث عن الأسباب، حسبنا القول إن هذا النوع النثري، على أي منوال جاء، نقصد اصطبغ أدبيّا، أو كُتب من خارج دائرة الأدب، ذو وجود محدود، لا يلقى حظوة عند الكتاب، هم بالأحرى لا يجرؤون، وإلا ذهبوا يناورون باستثمار مادّته في نصوصهم السردية، ليلاحقهم نقاد جمركيون، بسطاء الثقافة، بالويل والثبور، لماذا فعلتم وتخليتم عن مقتضى العوالم الموضوعية للسرد (كذا)؛ ولا يقبل عليه القراء ( قراؤنا العرب، دائماً) كأنه نوع دُوني ولا يرقى إلى مقام الأدب، وهذا صحيح، جدلاً، لأنه مبدئيا متاحٌ للجميع، إذ جميعُنا نملك حياةً عشناها بكيفية من الكيفيات، أفراحاً وأتراحاً، ونظن بنزعة نرجسيّة غريزية، وهي من بواعث كتابة السيرة، أننا قادرون ومؤهّلون لهذه الكتابة، ومع ذلك قليل وقلة منا من تفعل، فإن خرقت جدار الصمت كثيراً ما يعْبُر خطابُها في صمت، حالَ أعمالٍ ينبغي أن ننتبه إليها، بظهورها أولاً، ثم لنا أن نعكف على الاشتغال عليها بقراءة الفحص والتحليل وتبيان معالمها وتقويم ما انصرفت إليه وكيف جاء على هذه الصورة وتلك ولماذا، لأن القراءة النقدية كانت دائماً جزءاً من عملية إكمال بناء النص، كيف إذا بُني بمعمار ولبِن أدبيين، وعملُ التفاعل هذا هو ما سمح تاريخيا للأجناس الأدبية بأن تواصل نموّها وتفتّحها بين قرائحِ منشئيها وعيونِ متلقيها من ذوي النظرات الثاقبة، ممن يؤمنون بضرورة الإبداع، ولكي لا يقع التفريط فيه يَسُنّون له القواعد لتقود المنشئين والقراء على السواء. أحسب أننا نفتقر إلى الإثنين معا، النص السير ذاتي الخام، والنقد، التلقي المحترف المواكب له، وهذا من ذاك.

المادة الحياتية المتحصلة لا تخص الزهراني وحده وإنما تومئ إلى جيل، ولذا لا يتحرّج من قول صريح لمجتمع تقليدي

لهذا فإن كتابًا مثل «سيرة الوقت» لمُعجب الزهراني يستدعي الاهتمام، لأنه يكسر صمتا، ويُلبّي حاجةً ـ لصاحبه أولاً، ولنا نحن، ينبغي أن يحرِّضها فينا ـ بالنسبة إلى كاتب هذه السطور من سيقوم بالوصف والحفر والتحليل، وأتحاشى الحكم ما وسعني أمري، وجد فيه ما يسمح بتحويله إلى ورشة عمل ثانية، هكذا هي القراءة، بما يحمل من موروث ويحصد معطى، وبحيازاته النصية كيف تضعه في فن السيرة الذاتية المركّب.

7ـ لا يفلت الزهراني من الالتباس، بل يذهب إليه رأسا قالَبا يصبّ فيه كتابته، التي يعلن في المقدمة بأنها جاءت من غير قصد، لكتابة «مقالة سِيَرية مختزلة لتنشر في جريدة (الوقت)»[5] ثم راودته فكرة أن يحول تلك المادة إلى «حكاية أكثر اتّساعا وغنىً وشفافية» [6]. لرسم صورة الالتباس نضع أمامنا عنوان التأليف بمفرداته كاملة أولا» سيرة الوقت/ حياة فردـ حكاية جيل» ثم نعود نقرؤه مركبا من الكلمات الآتية، مفردة: سيرة؛ وقت؛ حياة؛ فرد؛ حكاية؛ وجيل. ونقرؤه ثالثا مُركبا زوجا: سيرة وقت؛ حياة فرد، وحكاية جيل. يقتضي كلُّ وضعٍ تفسيراً، معه سنعيد بناء الكتاب كما لو أننا سنؤلفه، إنما تبعًا لأداء مؤلفه وبنواياه:

1.7ـ السيرة لغةً الطريقة[7]. (سار بهم سيرةً حسنة) ومنه اصطلاحا السيرة بمعنى ما يروى عن شخص (حياة) من خصال أو أفعال. نملك في تراثنا كثيرًا من السير، نوّهنا بها سابقا، وهي المعتمدة نوعًا نثريا في أدبنا الكلاسيكي. هي ما يكتبه شخص (فقيه، مؤرخ، أديب لغوي) عن آخر، لا عن نفسه، أو عن حدث تاريخي ما، أي إنها كتابة غيرية، الأنا فيها مستبعدة، والآخر هو موضوعها ومادتها. هو نوع نثري وجد منذ الإغريق، واكتسب اصطلاح البيوغرافيا منذ القرن السابع عشر[8] ليصبح معترفًا به، وتتنوع اهتماماته ويعرف انتشارا كبيراً في العصر الحاضر منافساً الروايةً ومستمدّاً منها كثيراً من أدواتها كالسرد ورسم الشخصية وغيرهما، باستثناء التخييل والحبكة، والشك بين الدارسين قائم في تلوّنه بالخيال.

وسَمَ الزهراني تأليفه بـ « سيرة الوقت» عنوانا رئيساً، فيُفهَم للوهلة الأولى أنها لا تعني شخصا محدداً، وإنما زمناً، أو فترة منه (الوقت). وبما أن (الوقت) كلمة مجردة، مطلق، ولا يكفي أن يرتبط بمضاف فاقتضى تنسيب تجريده في حدود مساحة العنونة، وذلك بتعيينه، أي إعادة تسميته بما يكشف عن الغرض، للقارئ، طبعا، فلا ينصرف الذهن إلى توقيت من ـ إلى، وإنما داخل الزوج العنوان (سيرة الوقت) ليرسم لنا المجالَ الذي يشمل، والفاعلَ المعنيَّ به، فورَد تالياً العنوانان الصغيران الفرعيان:

أـ حياة فرد؛ ب. حكاية جيل.

أ. أ تفيد كلمة حياة السيرة، ويمكن أن تُعدّ مرادفاً لها، بما أن هذه تتضمنها، وهي مضمارُها. وبما أن الكلمة بدورها تبقى في نطاق التجريد ومعناها مرسَل بإطلاق، وجَبَ حصرُها لتعيين الفاعل المقصود بها (فرد) وإلا قد تكون جماعة، أو شعبًا من الشعوب. حين نجمع كلمة (حياة) إلى المدعو (فرد) يوحي الزوجُ بعلاقته التفاعلية بأنّ تيمة التأليف الاشتغال على حياة شخص بعينه، ولحد العنوان، هو غير مسمى، أي لا يُعلم من يكون، بل أكثر من هذا قد يحيل إلى معنى السيرة الغَيْرية (البيوغرافيا) وهو وارد، وليس بالضرورة إلى المؤلف، إلى ذات صاحبه فيعلَن بذا نوعه بوضوح سيرة ذاتية، ما هذا التأويل تمحّل منا بتاتا، إذ سيظهِر لنا عموم المتن كيف أن سحابةَ الالتباس هذه، وآليةَ التراوح لا أقول بين (نوعين: البيوغرافي والأتوبيوغرافي) ولكن بين شاغلين وفضاءين سيعملان طرداً وعكساً، كلما استغرق المؤلف في واحد منهما، أخذته جاذبيةُ الثاني فانساق إليه، وهكذا دواليك، ذهابا وإيابا، قلّ أن تكتمل خاصية الاصطفاء.

ب. فلو اعتراك شكٌ، واجهك المؤلف بما يقطع حبله، ويقودك إلى يقين، أو شبهه، دافعاً بهما في

لا تحتاج السيرة إلى التوتّر الدرامي، وهي تستدعي المجابهة بين مرجعيّتين ثقافيتين متضاربتين، وإنما الاكتفاء بصور تشبه ديابوزتيف

براديغم واحد إليك العنوان الفرعي الثاني:«حكاية جيل» ومكوّن من حدين، يعني وحده، وزوجا، ومعنى مشتركا بقرينة العلاقة التفاعلية، فيحقق الغرض والمعنى المطلوب. ويبنيه الشرح الآتي: وجود حكاية، والحكاية جملةً أخبار تُروى، وهي تكون شفوية بالدرجة الأولى، والحال هنا نحن إزاء كتابة، والحكاية تحتمل الصدق والكذب، أو ليست حقيقةً كلها، إن لم نقل إن هذه عنصر أصل فيها والعناصر الكبرى من صنع الخيال. لكن تركيب الزّوج بالمرصاد، يُبعد عن إفراط التأويل، وإن هو لا يلغيه، فالقصد أن ما يُحكى يخصّ جيلاً، جماعةً كبيرة من الناس، من الأفراد، منها وإليها (فرد) وحكايتها توازي حياته، بذا يتماهيان معا حياة وحكاية يجمعهما براديغم واحد اسمه (السيرة) ذو مكونين (فردي) و(جيلي) ويتعالقان في بنية سردية واحدة يسعى السارد أو الراوي، كما في القصة تماما، أن يحقق لها التناغم والانسجام. وهذه أكثر من مهارة، أي قدرة على التأليف والسرد، هي لعبة، في الرواية نصنع حبكة intrigue، وهنا يتعلق الأمر بحبكة مغايرة، بديل، غير مطلوبة أصلا، لكن ضرورية لتتسع (سيرة الوقت) لحياة فرد وحكاية جيل. هل هذا كل ما في الأمر؟

8. في مقدمته للكتاب حيث يستخدم الكلمة الملتبسة، ذات المعنى الرجراج، دائما يعنونها (سيرة النص) وعلى سبيل الإيضاح، بينما يزيدنا بلبلة، يكتب معجب الزهراني عبارات جديرة بالتسجيل، تتجاوز شرح تيمة مؤلَّفه، إلى تبيان طريقته في بنائه ومنهجيته وروحه وأداته، نعرضها مجزأةً، وإن وردت في سياق واحد:

- في الأول، ينبهنا أن مرماه أبعد من عرض مسيرة حياة، وأن يسجلها بأي طريقة كانت، إذ: «الرهان الأهم والأجمل يظلّ مع اللغة وليس على تفاصيل الحياة وأحداثها المستعادة» [9] ومن يتحدث عن استخدام اللغة لدرجة الرهان يريد أن (يتموضع) في أرض الأدب وشروطه.

- في الثاني، يعلمنا أن المادة الحياتية المتحصلة عنده لن تخصّه وحده (الفرد) يومئ إلى (جيل) بتحويلها إلى: «حكاية أكثر اتّساعا وشفافية»[10]، والاتساع هو التمدّد بغرض الشمول، والشفافية نقض لاستغراق الذات في خباياها وأسرارها وظهور للعلن، تعمل بأدوات القاموس (اللغة، الكلام) والأسلوب والمادة المحكية.

- في الثالث، وهنا حقًّا بيت القصيد، البراديغم الجامع للنص الكلي[11] hypertexte الذي ينوي (أو يتمنى) الزهراني أن يطوّله، وهو مفيد من زاوية تبيان درجة وعي الكاتب بما يقبل عليه، وماذا يريد منه، وبأي كيفية، نعتبره إدراكاً مهماً يتميز به من يقرر أن يعانق الكتابة ويتخذ الأدب مصيراً غير ذاك الهاوي الغاوي عابر السبيل، لا يعنيه من أمرها هدف واحد أو مزدوج: الأول:«كتابة نص حميم يعيد لي بعض صور الحياة المفتقدة..»[12]

- الثاني:« قد يُسهم في تعميق الوعي بتحولاتٍ جذرية شاملة عايشها جيلي ولم تشهد مجتمعاتنا مثيلا لها من قبل طوال تاريخها»[13] وإذ نجمع طرفي هذا القول نظنّ للوهلة الأولى بأن تصورَ المؤلف القَبْلي لكيفية إنجاز طموحه لا غبار عليه، هو كذلك إلى حدٍّ ما، لكنّه إذ يُمتَحن على محكّ المكتوب، وقبلَه المصطلح فإنه يضعه في مفارقة بين ما أراد وجَنى السيرة الفعلي.

الحميمُ لغةً، القريب، من تَوَدّ. جاء في مختار الصحاح ( مادة حَمَم):» حَميمُك الذي تهتم لأمره. وفي الاصطلاح عند دارسي هذا النوع من الكتابة المسمّاة (حميمية) بالإنجليزية respondant وفي الفرنسية intime. فإن الحميميّ يتّصف بالخصائص الثلاث الآتية:» القرب؛ الألفة، والكتمان»[14] ويمكن تعريف كتابة الحميمي جوهرياً بأنها ما نهض على شرط التحفّظ» [15]. كيف والحالة هذه يمكن تجسيد نصٍّ حميم هكذا شرطه وتحميله شهادة أو حكاية عن جيل؟ هل في الأمر تناقض، وهو بدَهيّ الظهور، أم نبحث عمّا

قدم الزهراني مائدة حافلة عن مجتمع الجزيرة العربية، تُزيل جهلا وصورًا نمطيّة محمّلة بإسقاطات فلكلورية بمعنى مبتذل

فوق الدلالة الاصطلاحية لكلمة هي إحدى صفات النوع وليست كلّها، وتمثّلت حسب عديد نماذجه بين عصور مختلفة بأشكال ونبرات مختلفة، تحمل ذاتُها مفارقةً عجيبةً حسب تعريفها ما إن يصبح الحميم كتابة! علينا، إذن، الذهاب إلى المنبع، إلى النوع الكبير قبل الصغير، حيث الخصائص الأساس له.

9ـ قبل ذلك، ما هي هذه السيرة الزهرانية، من نواحي محكياتِها، ومكوّناتِها، وشخصياتِها، ومحيطها؟ ما هي حميميتها إن توفرت، والعناصر الثابتة تمنحها وضع سيرة للمؤلف الذي تحمل اسمه هو بالذات وإن تجاورت وأشرك معه عشرات الأسماء، وأسئلة أخرى من قبيله؟

أول ما يلفت نظر القارئ، أن معجب الزهراني، ابن وكاتب اليوم، الزمن الحديث، يبدأ تدوين سيرته على غرار القدامى، فينفض الغبار عن شجرة أنسابه بالعودة إلى جذور الأجداد، الجد الأصلي محيي الدين الغريب، ويمضي يملأ ورقة السجل المدني فيها أن اسمه الشخصي جاء إليه من جده إبراهيم بن معجب ( شقيق جدته لأبيه)، وسنة ميلاده (1954) ولد الخامس بعد بنت وولد ماتا، يتيما؛ توفي أبوه وهو دون الثالثة، ومن إشارة اليُتم يستشرف مستقبله، لا يتحرّج من قول صريح وصادم لمجتمع تقليدي: «كثيراً ما حمدت الله على موت أبي، واثقاً أن حياته كانت ستغيّر مجرى حياتي دون ريب» لماذا؟» لو عاش أبي لما مضيت بعيداً في أي طريق»[16]. ويستعرض محطّات ومشاهدَ من طفولته في قرية من أرياف مدينة الطائف يصفها بدقة، وتركيب سكانها وأوضاع المعيشة وما يتصل بحياة أسرته الفلاحيّة وأمه وأخواته. باختصار؛ يحدّد انتماءه الاجتماعيّ والطبقيّ، ثم ينتقل إلى تعليمه الذي مرّ بمراحل التمدرس الابتدائي في القرية، والإعدادي خارجها، ثم الثانوي بالرياض، وصولاً إلى التعليم الجامعي. هي مراحل اتّسمت بالحرمان وقلة ذات اليد، مع صبرٍ على الشدائد ومثابرة وكدٍّ في الحقل والدرس للتحصيل، وعناد طَموح من أجل العلم، أتت أُكلها لمّا قادت الولد الريفي، متواضعَ الحال إلى كرسي الجامعة هو من كاد يقنع، لولا معاكسة الظروف، بالتخرج من دار المعلمين. هذا كله ضروري:« فللتعريف بتكوين شخصية، وانطلاقًا منها،بتاريخ الفرد، بأي شيءٍ نحتاج أن نبدأ من البداية، الميلاد، وأيضا جيل الآباء الذين كانوا مسؤولين عنها»[17] منه إلى القسم الثاني من السيرة، إذ هي قسمان، وإن لم يفصل صاحبها بينهما إلا بالعنوان، باعتبار أنّه وزّع مسيرة حياته إلى ما سمّاه «تغريبة» ومجتمعةً تغريبات، وهي الخروج من الديار (الأصلية) للضرب في الأرض وما يجري في الأسفار على غرار التغريبة الهلالية؛ فكأنّه يعطي لمساره الشخصيّ ملحميّة ورمزيّة بطلها أبو زيد الهلالي[18]، وهذا مبحثٌ لن نخوض فيه. تقوده (التغريبة الأخيرة) إلى إكمال تعليمه العالي بإعداد أطروحة الدكتوراه في باريس، من اللافت أنه خطٌّ متواتر في كل السّير الذاتيّة العربيّة، بدءًا من طه حسين، مروراً بزكي مبارك، سهيل إدريس، لويس عوض، وآخرون، وانتهاء، اختصاراً، بمعجب الزهراني، الدكتوراه أعزّ ما يُطلب، يندر أن نجد من ينشد غير هذا، وأن لا يُبتلى بغرام شقراء، فتكون هذه صورة الغرب ظاهراً وباطناً، إنما طموح صاحبنا بعد تتويجه بالشهادة والتدريس الجامعي في بلاده عودته إلى باريس ليشغل فيها منصب مدير المعهد العالم العربي، فيجمع شرقا لغرب.

10ـ لا تتبع هذه السيرة الخط الكرنولوجي في سردها، نعم تذهب في خط زمني متصاعد، من الطفولة إلى الفتوة فالشباب، بعد التصريح بتاريخ الميلاد، تكاد تخلو من الزمنية وأي تحقيب، اللهم بعض الإشارات العامة إلى العقود (السبعينيّات، مثلا ص70، كذلك الثمانينيات وسنة التخرج من الجامعة ( 1977). هي كتبت وفق خطة تقلد المسكوك في التراث، وتنسجم مع تصوّر صاحبها الذي أرادها نوعًا بين ـ بين، أي مساحة نصّ مشترك بين السيرة والسيرة الذاتيّة،

سيرة بانورامية تغطي زمنيا نصف قرن، وموضوعاتيًّا الأصل والفصل، الحاضر والماضي، سيرة وقت، وحياة فرد وحكاية أجيال

يلقحان بعضهما وهما يتصلان وينفصلان في آن، لذلك لا يصلح لهما سرد تعاقبي وخطي (LINEAIRE). توجّب إذن تعداد وتشخيص أهم الصور والمواقف التي تلقي الضوء مباشرة على بناء الشخصية وتكوين الهوية، وتُعدّ حافزًا أساسًا لأيّ كتابة أوتوبيوغرافية، سواء ظهرت فيها الأنا صريحةً بضمير المتكلم أو متخللةً وتتوسل غيرها[19]. من المهم التنبيه إلى أنّ غرض هذا البناء المنسجم مع فلسفة (حتى لا أقول إيديولوجية) مؤلفه هو صنع هوية حديثة، ورؤيتها سيَرِيا تصعد من تحت (قديم، سلف) نحو أعلى (حديث، خلف). ولا تحتاج هذه الكتابة، نظير الرواية، إلى التّوتر الدرامي كما قد تستدعي المجابهة بين مرجعيّتين ثقافيتين متضاربتين، وإنما الاكتفاء بصور تشبه ديابوزتيف، وهذا بالضبط ما قام به الزهراني متحاشياً ما لا يخدُمه، ومُقبِلا على ما يبني عالما بديلاً.

1.10 هما لائحتا صور: الأولى، تخصّ الطباعَ الشخصية، والثانية، معالم وطقوس المحيط: فالأولى، بيولوجية، مثل سُمرة البشرة، قِصرُ القامة إلى اعتدال، صلابةُ العود، والعيّ (التأتأة)؛ وأخرى مكتسَبة، من قبيل النفور من الحليب، الحفظ على الغيب، حبّ الأرض، التعلق بالمطر. هذه ومثيلاتها تندرج في الجواب على السؤال الذي طرحه على نفسه:«من أنا خارجَ التسمية والحكاية العائلية؟».

2.10 الثانية، ترصد الخارج الذي تترعرع فيه الشخصية طبيعةً ومجتمعاً وطقوساً وظروفَ حياة، أثبتت العلوم الإنسانية تأثيرها الحاسم في تكوين الفرد وسيكولوجيته. تتضمن اللائحة الثانية وصف قرية النشأة، العمل فيها، الأحوال الطبيعية، طقوس الاستسقاء ومواسم الخصب والأمطار والشلالات الهادرة، والأعراس ومجالس النساء الشاعرات، أضف الصنائعَ والمهن المحليّة من حدادة ونجارة وغزْل ونسيج وأعمال بناء. بالإجمال، بانوراما المجال بإحاطة شاملة قامت بها عينٌ واصفةٌ دقيقةٌ وفارزة، لا تفلت منها الصغيرة بعد الكبيرة، تُحصي من الأشياء والعادات والظواهر ما يصلح مادة وفيرة للبحث السوسيولوجي، ولن يعيبها أي حكم

متعجّل بأنها معطيات ذات طبيعة فولكلورية، فالفولكلور بمعناه العالم هو الثقافة الفطرية والأصلية للشعوب. ولا بد أنَ نَحمَد لمعجب الزهراني المائدة الحافلة التي وضعها أمامنا بسخاء عن بيئته، عن مجتمع الجزيرة العربية، أو ناحية جغرافية منه، توسع مدارك القارئ، فتزيل جهلا أو تزحزح كثيراً من الصور النمطيّة والاعتباطية عن هذا المجتمع محمّلةً بإسقاط معطيات حاضر مختلف، هذه هي التي يمكن أن توصم حقا بأنها فولكلورية، بالمعنى المبتذل.

11. داخل هذه البانوراما يضع المؤلف خانة خاصة به هو تحديداً وإن تنحّت جانبية، تندرج في سلك تكوين الشخصية، ولو كنت مكانه لأفردت لها فصلا مستقلا لا جعلتها معلومات منثورة هنا وهناك، ومن باب الشيء بالشيء يذكر على سبيل الاستطراد؛ إذ بما أنها من طبيعة موضوعية صرف، فهي تعزز التعريف بهذه الشخصية على الوجه الصحيح والمقنع ويُفرد لها ما تستحق من الخبر والتوثيق والشهادة، فهي ما يسمى بـ (سنوات التعلم)les années d'apprentissage تصبح عمادًا مركزيا لسيرته، نظراً للوضع المهني للمؤلف (الأستاذ الجامعي) المشرف، الفاعل الثقافي، والارتقاء في السلم الأكاديمي، كذا الوضع الاعتباري الذي سيلحّ على الإشادة به من باب الاعتزاز. ففي هذه السيرة تبدو إحدى العبر الواجب استخلاصها، هناك قصدٌ تربويٌّ واضح، البطولة المعلنة، من وراء مسار الفتى النابت في قرية عزلاء ووضع شحيح، ها هو يتخرج بمرتبة الشرف، ويفوز بلقب الطالب المثالي [20]، ويصبح دكتورًا، وكاتبا ـ هذا كتابُه لتهتدي به الأجيال من بني وطنه ـ ما يقتضي دقة السيرة وتوسعها، وإذن، لا معلوماتٍ شذر مذر بأسماء أدباء ومفكرين من آفاق مختلفة ومتضاربة، قدامى ومحدثين، خليطٌ

وقعت سيرة الزهراني بين السرد والخطاب، النافع والممتع

من كل لون (تروتسكي، مشيل عفلق، سارتر، ألبير كامو، طه حسين ونجيب محفوظ وتوفيق الحكيم ويوسف إدريس. ومن السلف الجاحظ والمعري وابـن حـزم وابـن رشد)[21]. مع الإشـارة لبعض أساتذته، هو شأن محمود، أبرزهم شكري عياد، رمضان عبد التواب. في القسم الثاني، المعنون بـ (التغريبة الكبرى) تخص الانتقال إلى باريس، عاصمة الأنوار والثقافة الغربية، لا نظفر بما يفيد عن الغنى الثقافي للشخصية السِّيرية، اللهم نتفًا ومتفرقات عن أعلام أكاديميين وأدباء وعناوين وصور و(كلشيهات) عابرة ومتداولة، من قبيل ما يبهر الزائر والسائح والطلاب العرب بالذات، ولم يفلت الزهراني من دائرة السِّحر التي اجتذبت أسلافه ممن كتبوا عن هذه المدينة الغانية العصيّة عن التركيب، بما يدعو إلى التساؤل عن الفرق بين المروي في «سيرة الوقت» وذاك الذي صوّره سهيل إدريس(1925ـ 2008) في «الحـي اللاتيني» (1953) رواية أشبه بمذكّرات، رغم البون الزمني الواسع بين العملين. بلى، هناك فرق، أو لنقل إن معجب الزهـراني لم يختصّ بموضوع، بل جنح إلى كتابة سيرة أرادها شاملة، بانورامية وزاخرة بالتفاصيل، تغطي زمنيا نصف قرن، وموضوعاتيا الأصل والفصل، الحاضر والماضي وما بينهما، سيرة وقت، وحياة فرد وحكاية أجيال، وهذا كثير!

12ـ قلت إن هذا التأليف السِّيَري لم يتبع ترتيبا زمنيا تعاقبيا، على نهج هـذه الكتابة غالبًا، اختـار لـه مـؤلفـه طريقة تنسجم مـع تصوره ومادته والهدف/الأهداف التي من أجلها وضع عمله، في قلبها عرض مراحل حياته، وبموازاتها (حكاية جيل)، اختار لعرض هذه تقديم نماذج في مرافق وبخصوص قضايا شتى، وذلك بطريقة موضوعاتية،(thématique) وبـهـذا يمكن حصر عدد محدد منها يبرز صورة كلية تقريبا للمجتمع السعودي في الحقبة التاريخية المشمولة بزمن السيرة، ورصد ملامح الجمود والتطور، وقياس نبض ما اعترى الحياة ومعيش الناس في مستويات، منها ما يأتي بصيغة الاكتشاف والدهشة (وفـرة بضائع السوق، خلافا لقحط القرية. مشاهدة آلة التصوير لأول مرة: «كم كانت دهشتنا وهي تشع أمام وجوهنا وتعشي أبصارنا، ثم يعالجها المصور اليمني بعض الوقت ليقدم لكل منا صورة على ورق متين صقيل»[22]. فنون اللعب والرقص، منها ظهور الأغاني العصرية، أي الانتقال من الفولكلوري إلى الحديث ـ اكتشاف المدينة، بعين القروي، بما يظهر الفرق بين البادية والحاضرة، نعم هي صورة متواترة، لكنّها هنا مفردة، تغني بالتعريف. ومنها على سبيل إظهار الأوضاع ورصد الفروق في الانتقال من البداوة إلى الحاضرة، أو نحو عيش التمدّن، يمكن التماسها في الآلات الفلاحيّة الجديدة وتأثيرها، من خلال البهجة التي غمرت عائلة الراوي وقد حمل إليها من المدينة، اقتناها من رصيد مكافأته الراسية، مضخةَ مياه عصرية للسقي بدل إرهاق السواني التقليدية، ويثمنها بعبارات تظهر أمرها الجلل: «هذه المضخات العجيبة مثلت ثورة حقيقيّة في حياة الفلاحين. ولنُدرتها وكُلفتها العالية فإن امتلاك واحدة منها يعني الانتقال من عصر لآخر دون شك»[23]؛ ويعنى المؤلف بموضوعة التغيّر الاجتماعي والسلوكي والأخلاق العامة من خلال مظاهر الهندام النسوي الجديد، إذ تخرج عن الصرامة لتتنوع خاماتها وأشكالها وألوانها، فيثرن الإعجاب ويدفعن إلى التغزل بهن، وإن بحذر شديد، هنا يعرض لسيف الأخلاق المصلت بلهجة تقريرية تعلن لائحة المحرمات: «فالمجتمع محافظ، ومفهوم العيب قوي، بل أقوى من مفهوم الحرام (...) وما يسمى بجرائم الشرف إبداعٌ عربيّ لا ينافسنا عليه أحد فيما يبدو»[24] لذلك«الغزل المباشر ممنوع، مهما كان رومانسيا بريئا، والغزل عن قرب قد يُفضي إلى قبلة سريعة أو حضنة قصيرة؛ ولذا فهو خطر كبير قد يـؤدي إلى عنف حقيقي فيما لو انكشف»[25]. من هذا القبيل أيضا، لتوسيع مواضيع حديث الأخلاق يجري الحديث عن طبيعة العلاقة بين الجنسين وانعكاساته النفسيّة وتبعاته الشذوذية، ثم بعض ما طرأ عليها

البوح والحميميّة قليلان لديه فهو ابن مجتمع لا فردانية فيه

من تغيّر بين جيلين، بالأحرى نكوص ورجعيّة، كان فيها جيل المؤلف وهو حديث العهد نسبيًا محظوظا بالمقارنة مع الجيل اللاحق حيث استفحل الفصل بين الجنسين منذ منتصف التسعينيات. حالات أخرى، تتصل بالبيئة والعمران والتربية والتعليم والسلوك الفردي، يقف عندها المؤلف وقفات محددة وإما بإشارات عابرة، بعضها متّصل مباشرة بخط حياته وامتداد له، وبعضها صلته بها واهية ويجدها فرصة للوعظ والاحتجاج والإنكار، لإثبات الشهادة، ما ينقل الكتابة إلى صعيد مختلف.

13ـ هذا الصعيد يُسمّى الخطاب، وله مدخلان للفهم، واحد ضمن النسق اللساني،[26] والثاني باعتباره حديثاً محكومًا بالمفاهيم الإبستمية وإنتاج المعنى والدلالة[27]، حيث يأتي الكلام مستقلاً عن الذات وخاضعاً لنسق من الحقل الذي يشتغل فيه. لقد زاوجت «سيرة الوقت» بين السرد والخطاب، ولكل من هذين الأداتين والمفهومين عملُه وأدواتُــه. فالسرد يُطلق على الفعل الذي ينتج علاقة مؤداها الإبلاغ بما حدث، وكيفياتُ هذا النقل ومنظوراتُها هي ما أطلق عليه نحو السرديات[28](narratologie) ينقل، يحكي سيرة إنسان، قصة شخصية، سواء بسواء مع الرواية، مع فارق أساسٍ، من هو فوارق أخرى، أن الأولى لا يحضر فيها التخييل (fiction) لأن من شروطها أن تروي تاريخا حقيقيًا لا متخيلا، ويمكن أن تتلون وتتجمل، وهذا موضوع آخر؛ والخطاب ليس الحكي، ويمكن أن يندمج فيه ويجاوره إن أُحسِن وضعُه وسياقُه. في كتاب الزهراني هو مجموع تلك القضايا والمواضيع والإشارات والتلميحات والمواقف والمعلومات في حاصل الشهادة، المستقلة عن خصوصية الذات السِّيَرية، وهي ولا شك بُعدٌ لها ومُكمِّل، خصوصا حين تظهر مثل عدسة تتجول وتلتقط قصداً أو صدفة، ومرآةً تنعكس عليها وجوه الناس ومظاهر حياتهم وأشياء الواقع، كثيراً ما اشتغلت بطريقة روائية، ولو خضع الكل لحبكة، لأنتج رواية، ولم تكن هذه الغاية، إذ الخطاب هنا بالمرصاد يحاصر السرد ويكبَحه، والغرض المعلن من المقدمة (سيرة النص) والثابت في مجراه ومن فحواه يؤكده أراد بناء على (استراتيجية كتابة) أن يجمع الذات بالموضوع، الفرد إلى الجماعة، الجيل، كأنه يستوحي عبارة فرنسية مسكوكة:«ضمّ النافع إلى الممتع»(joindre l'utile à l'agréable). هو شيءٌ مستحبٌّ بكل تأكيد، إذ نحن لا نسرد حياتنا وحدها بل معها حياة الآخرين الذين ارتبطنا معهم بأسباب [29] ينتج عنه نصٌّ مزدوج ذو طبقتين: (الأتوبيوغرافي والبيوغرافي)، إنّما حبذا بتناغم بين الأطراف وتوازن دقيق. نحسب غرض هذه السيرة، بصرف النظر عن أقوال صاحبها، إلى جانب سرد مسار حياة وتحقيق ذات بمثال الخصال المتوّجة بالنجاح، هو، أولا، صنع خطاب تربوي وأخلاقي، بالمعنى الإتيكي، لا الوعظي التبشيري ذي النبرة الفقهية المتزمّتة التي يبدو مناهضا لها، والجهر به؛ وثانيا، وضع شهادة عن العصر (الوقت) من جيل ليقرأها جيل لاحق. وبطبيعة الحال، فالكاتب الذي يتولّى مهمّتين مزدوجتين من هذا القبيل يستعمل سجلّين لغويين مختلفين، أو يفترض كذلك، حسب الموضوع والسياق، باعتبار أن الفصاحة بأبسط تعريف هي أن لكل مقام مقالا (انظر لسان العرب لابن منظور في مادة ف ص ح) في كليهما يبغي البيان حسب مقتضى الحال، فلغة تثير اللواعج نافذة إلى مخابئ النفس وتستدعي الذكرى، غير التي للمحاضرة والشرح والتفاخر، والمتفرقات؛ فإن طغت على القصد الأصل فسد الطعم واختلّ الميزان، لا سيّما من قبل مؤلف يصرح من بداية نصه: «أن الرهان الأهم والأجمل يظل مع اللغة»[30]، ولغة الزهراني حقًّا غاية في الوضوح والسلاسة والسلامة وجزالة اللفظ ومتانة التركيب، رضعها من أصولها، وذا أول ما يحتاج إليه من يريد استخدام ضمير المتكلم أدبيا؛ وإذن لنحتكم إليه في نهاية المطاف.

14ـ ولا شك أن القارئ المتتبع لملاحظاتنا عن هذا التأليف الذي نوليه الأهمية في نوعه ومادته،

تجلّى البطل مناضلا قدّم شهادة عن جيل بخيباته ومطامحه لغد مشرق

انتبه أننا تجنبنا قدر الإمكان استعمال التسمية المصطلحية للنوع (السيرة الذاتية) بالأحرى ترددنا في إلصاقها بكتاب (سيرة الوقت)، بمعنى إلباس النص جلباب النوع مسبقا، صنيع نقاد متعسّفين سدنة القواعد، يخضعونه لسرير بروكست وهو ما يمنع من قراءة مستكشِفة ومنتِجة لنص جديد، لنقل حديث الصدور. نقد اعتاد أن يتقيد بالشروط والأقانيم المنصوص عليها في كتاب فليب لوجون» الميثاق الأوتوبيوغرافي»[31] بابًا ومفتاحًا لدخول بيت السيرة الذاتية بطريقة شرعيّة ومشروعة، علما بأن هذا المبحث النظريّ والتوثيقيّ المهم صدر متأخرا، أي سنة 1975، جميع تقعيداته واستنتاجاته مستوحاةٌ من نصوص حسم تاريخ الأدب في تجنيسها قبل ذلك، أو ألحقت بالنوع لغلبة سماته عليها من هذا النحو أو ذاك. ومن الحق أن فليب لوجون طوّر منهجه وشرَع بابه أوسع في أبحاث لاحقة، وهو ما لم ينتبه له سدنة عُمي، لذلك اقتنع بأن «أنا هو آخر» وأسلس القياد للتطور الذي اعترى النّوع متموِّها بصورة (التخييل الذاتي). حسن؛ ما الذي ينص عليه ميثاق لوجون؟ رغم سعة البحث نحاول اختزاله في الخطوط الآتية: يتكون التعريف بدءاً من جماع أربعة مراتب مختلفة: 1 – شكل اللغة، يتمثل في قصة ونثر. 2 – الموضوع المعالج: حياة فردية لشخص حقيقي يروي خصوصا تاريخه الفردي .3 – تطابق هوية المؤلف مع الشخصية والسارد. 4 – موقع السارد، من زاويتي هوية السارد والشخصية الرئيسة، ومن ناحية الأفق الاسترجاعي. هكذا، هي سيرة ذاتيّة إذ تلبي هذه الشروط حسب مراتبها الأربع، ويبنى عليها مفهوم ويبرم عقد «الميثاق الأتوبيوغرافي [السير ذاتي]» وهو التصريح داخل النص بتماهٍ ثلاثي؛ أسماء المؤلف والسارد والشخصية، تحيل إلى الإسم الموضوع على غلاف الكتاب. وهذا يفيد في خاتمة المطاف وجود تعاقد، أي نوع كتاب تعاقدي (Genre contractuel) بين كاتب وقارئ يلتزم فيه بدليل سير ولا شيء غيرها. هي سُننٌ محكمة من غير شك، تُستخلص نظامًا لنوع أدبي ضمن جنس السرد العام، والكتابة، الأدب تحديداً، يوجد داخل نظام وإلا أصبح أيُّ كلامٍ نصًّا وأدبًا، ويحتاج إليها الدارس والقارئ معا للاهتداء للنوع، والكاتب أيضا يستوعبها، ويتخطاها إذا اقتضت تجربته ورؤيته ذلك، فـ «الكلمات»((les Mots 1965)) لجان بول سارتر، و «الرجل[الإنسان] الأول»(le Premier Homme لكامو، نص غير مكتمل نشر بعد رحيله (1994) لم يتنزّلا على منوال تقعيد لوجون، والخرق الكبير أحدثه ألان روب غريي في ثلاثيته السير ذاتية المعنونة بـ[32] (Romanesques) كتبت بانزياحٍ كليٍّ عن ميثاق لوجون، ما أثار معركة نقديّة صاخبة بين الاثنين كسب منها الأدب، يكسب دائما ويتطوّر بالنصوص المجدّدة، وهي التي تتمثّل ما سبقها وتأتي بما (لم تستطعه الأوائل)[33].

15- وإذا نحن قابلنا بين «سيرة الوقت» والقواعد المذكورة، لكي نعرف مدى نسبها النظامي و(الكلاسيكي) لنوع السيرة الذاتية، وجدنا أغلبها حاضراً بدءاً بقاعدة التطابق الثلاثي وانتهاءً بالتعاقد، وإن بتفاوت يخلخل عناصر التطابق وعدم توازن بين المادة المعتمدة سيرة ذاتية محضاً، أي التي تخص الفرد بعينه قبل الآخرين، ويفضي فيها بعد معلومات الحالة المدنية ورسم مسار التربية والتعلم. نرى البوح والحميميّة فيها قليلان جدا، من غير أن نتطلّب منها بلوغ مرتبة (الاعتراف) لدى جان جاك روسو(1712.1778)، الجد الشرعي الحديث للنوع في سيرته الشهيرة» les confessions «(الذي افتتح كتابه بالآتي بهذه العبارات المؤسسة: «سأشكل عملا لم يسبق له مثيل، وإنجازه لن يقلده أحد. أريد أن أظهر لنظرائي إنسانًا بكل ما في الطبيعة من حقيقة، وهذا الإنسان، سيكون أنا»[34]. هذه الـ « أنا» ببوحها وتجلياتها هي أقنوم السيرة الذاتية، في مثلث قائم الزاوية، ثم تأتي تمثيلاتها وطريقة صياغتها لتمنحها النسب الأدبي أو التاريخي، إذ

السيرة الذاتية عربيا نصّ محدود، مخاتل، حربائي، لن تتأتى كتابته إلا برسوخ الأسباب المساعدة لتلقيه

ليست كل سيرة أدبية نوعا، سلفا. عدا ما ذكرنا، فإن حضور الـ «أنا» الزهرانية جزئي وعابر، فهو ابن مجتمع لا فردانية فيه، وكم كرّر أن يتمه هو ما منحه حق الوجود وحرية الاختيار من الربقة الأبوية، من ورائها هيمنة العشيرة وصوتها. أما الحميميّة، المشار إليها سابقا، التي باح بها فهي في عرف المجتمع أقرب إلى الحرام والفحش في مجتمع يكبت المشاعر قبل الغرائز. لذلك كانت جرأة حقًّا ذكر ووصف بعض الصور الشبقة (خاصة الاغتلام في قلب موسم الحج، ضرب من الرفث «فلا رَفثَ ولا فسوقَ ولا جدال في الحج» (البقرة، 197)). ومع هذا فُزنا بنصيب من سيرة ذات، الواقعة بين مرحلتي الطفولة والشباب في «التغريبات» داخل الوطن، هي ما نعدّه عصب هذا النص وقوامه الأدبي، والباقي المتحرّك جلّه في الفضاء الباريسي حواشي إخبارية، نحن نظن أن السيرة الذاتية حتى وهي تقتضي قول الحقيقة وتقصي الدقّة، وكذلك من شروطها السرد الكرونولوجي، يتدخل فيها الاصطفاء وليست وعاءً يتسع لكل ما عاشه الفرد الحقيقيّ الحاكي، خاصة إذا وضع مؤلفها نصب عينه كتابة أدبية. وعدا عن الموانع والكوابح سعت الأنا الساردة إلى رسم شخصية الأنـا الفاضلة، ومحيطها الـذي ستبرز وتنجح فيه، لذلك تركيزها على المثل والنماذج النمطيّة، والقيم، أيضا. هنا لا يفوتنا أن نسجل بأن (بطل) «سيرة الوقت» يتجلّى مناضلا ثقافيًّا منافحًا عن قيم بديلة وحياة أفضل لمجتمعه ووطنه، على الصعد كافة، وجبهة التعليم والتربية والثقافة معركته. أي صاحب رسالة، جهر بها بشجاعة مقدما شهادة عن جيل بخيباته ومطامحه لغد مشرق.

16. هل تكفي القراءة الواصفة والمحللة والواعية بمقتضيات بناء النص وشروط تكوينه، للوفاء بفهمه وتـأويـلـه، بمـا لا يـخـلّ بـنـوعـه ومبناه ومراميه؟ لا، بكل تأكيد، لا سيما إن كان تأليفًا غنيّا بمحكياته وبتعدد طبقاته وتنوّع منظوراته، وطول الحقبة وتحولاتها التي يمتد فيها زمنيا.

لذلك لم نجزم بالأحادية ولا نميل إلى الحكم إلا ما يثبته التأليف ببيان، ونبقي على مقاربة تجمع بين الذوق بوصفه الملكة وثمرة الخبرة والمراس بالنصوص، والإحساس بالمتعة التي تتولد منها، يتفوقان معا على قراءة القواعد ونقدها، وعندي أنهما يكملانها ويسدان أي ثغرة إن وُجدت، ويمنعان من تقويم قطعي، جيد أو متوسط أو رديء، كلا، النص «هو هكذا»، وبعبارة رولان بارت، صاحب هذا الفهم، هكذا بالنسبة إليّ، لا ذاتي ولا وجودي، إنه نيتشوي، أي ما هو بالنسبة إليّ [35]. يمنح « سيرة الوقت» للقارئ فسحة واسعة من المتعة، تولدها عديد عطاءات في النص، أما الالتذاذ البارتي فهو المتصل بالحميم شبه المستحيل، فابحث عنه [36].

17. هل كان بمقدور معجب الزهراني أن يفعل أكثر ولا نقول أفضل، فنصّه خارج حكم القيمة؟ للجواب نقول الآتي: إن الكتابة الأدبية، وأي كتابة ومعرفة هي نتاج بيئتها، ومحكومة بداهةً بما يسمى الشروط الموضوعية السائدة فيها. إن الرواية والسيرة الذاتية فرع من تعبيرها السرديّ، تقول أوليات سوسيولوجيا الأدب، ظهرا جنسا أدبيا في مجتمعات قامت فيها حركات فكرية وسياسية واجتماعية قوامها التحرر من قيود لاهوتية وكنسية وإقطاعية وحكمية استعبادية مقيدة للحرية وسالبة للحقوق، وانتصار تلك الحركات ابتداء من عهد الأنوار الغربي بدءا من القرن الثامن عشر مع نضالات اجتماعية حامية، أطلق الحريّات الفردية، وبدأ تبلور ثقافة جديدة من تعبيراتها إنسان يعبر عن أحاسيسه، ويقول أنا، فعلها روسو هو نفسه الذي وضع «العقد الاجتماعي» الجديد، وكان ذلك منطلقا لمدنية حديثة. لذلك، لا غرابة أن السيرة الذاتية نصّ محدود في تأليف العرب، أو نصّ مخاتل وحربائي، أو بتعريفي نص هجين، لن تتأتى كتابته إلا برسوخ الأسباب المساعدة على ظهوره في البيئة القابلة لتلقيه والإقرار عقيديا وقانونيا وفكريا واجتماعيا وعرفا بحق الكائن في التفكير والتعبير بحرية، وهذا أفضل من القول بأنه نص مستحيل، وعندئذ أجزم بأن معجب الزهراني قد فعل المستحيل، وهذا مكسب مدعاة للاهتمام بسيرته والالتفات بجدّ إلى هذا العمل من كل النواحي.

# هوامش

1. المركز الثقافي للكتاب، الدار البيضاء، بيروت،2019.
2. "سيرة الوقت" ص7.
3. انظر: حسن، محمد عبد الغني. التراجم والسير، دار المعارف، القاهرة، 1080.
4. بن جلون، عبد المجيد. في الطفولة، القاهرة، 1958.
5. استجابة لدعوة صحفية من مجلة" الوقت" .ص.7.
6. المصدر السابق.
7. الرازي. مختار الصحاح. مادة سير. دار الرسالة، الكويت، ص. 325.
8. Hermione Lee ، Biography : A very Short Introduction .Oxford University Press.2009.
9. سيرة الوقت. ص.7.
10. المصدر السابق.
11. Genette ،Gerard .Introduction à l'architexte. Le Seuil . Paris،1979
انظر جنيت، جيرار. مدخل لجامع النص، ترجمة تحقيق: عبد العزيز شبيل وحمادي صمود، المجلس الأعلى للثقافة. القاهرة،1999.
12. سيرة الوقت. م. س
13. نفسه
14. Salado .R et autres. La fiction de l'intime.Atlande.2001 :
15. المصدر السابق.
16. سيرة الوقت. ص 18.
17. Godard .Henri .Le roman modes d'emploi .Folio ،essais .Paris.p368.
18. سيرة فارس اليمن الملك سيف بن ذي يزن، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1985.
19. Taylor. G .Les sources du moi. La formation de l'identité moderne ،paris ، le Seuil ، (la couleur des idées) ;1998(traduit de l'américain :The Sources of the Self ،1989).
20. سيرة الوقت. ص. 106.
21. المصدر السابق. ص. 89.
22. نفسه. ص. ص. 49.48.
23. نفسه. ص. 65. التشديد من عندنا.
24. نفسه. ص. 66.
25. نفسه. ص67.
26. Mazière . Francine. L'analyse du discours ،puf ،2005 .
27. Foucault .Michel . L'Ordre du discours. Gallimard ،1971. .27
28. Stalloni .Yves. les 100 mots du roman.Que sais–je ،2017.
29. Roman mode d'emploi .op.cit. p.367. .
30. سيرة الوقت. ص. 71.
31. LeJeune Philippe. Le Pacte autobiographique. Le Seuil ،1975.
32. هي ثلاث سير روائية Angélique ou l'Enchantement ;(1985) le Miroir qui revient : (Les derniers jours de Corinthe(1994; (1988).
33. Dictionnaire de l'autobiographie. Ecriture de soi de langue française ، HONORE CHAMPION.Paris،2017.
34. صدرت " اعترافات" روسو " Les Confessions" في ثلاثة أجزاء بين 1782 و1789، بينما ظهرت طبعتها الأولى الكاملة في باريس سنة 1813.
35. Barthes .Roland.Leplaisirdutexte ،EdduSeuil،Points(Essais)،1973pp.22.29.
36. OP.cit. p.23

تقويض الطابو الذكوري

# استراتيجيات الانتهاك في رواية «التشهي» لـ عالية ممدوح

محمد آيت أحمد
كاتب وناقد مغربي

تُضمر الرواية خطابَ الجِنس والجَسد في علائق جدليّة تتماهى مع وشوم الهزائم وإيقاعات السياسة

## مقدمة

تمكنت الروائيات العربيات من تحقيق تراكم كميّ، فيكفينا النظر في الإنجازات الروائية التي اكتسحت قطاعا مهمًا في الكتابة السردية، حتى يتبدّى أن نصيب نون النسوة كان لافتًا للنظر، بيد أنّ السؤال الذي انشغل به الدرس النقدي إلى حدود الآونة الأخيرة، كان حول التيمات النوعيّة وكيفيّات الاشتغال السردي، ولعلها في مصاف القضايا البارزة التي استأثرت ذائقة القراء؟

لو أجْلنا النظر في مجمل الروايات النسويّة، نكاد نعثر فيها على قواسم مشتركة؛ فقد ناقشت كلهن قضايا في رواياتهن «لكن تبقى "تيمة الجنس" من أكثر التيمات هيمنة وبروزًا في معظم ما كتبت النساء، لتفرض هذه التيمة نفسها على كل قارئ لروايات التأنيث مهما كان حرصه على تجنب اختزال المرأة في الجسد» [1]

اختار أدب الحريم[2] قضايا الجنس والجسد كدعامات وعليها تقوم الهوية السردية، وقد تمّ انتخاب ثنائية «جنس» و «جسد» في إطار فكري أعمق، تروم الروائيات من خلاله استعادة الذات الأنثوية وتصحيح الغلط فيما كرّسته الذكورة، وسوّقت له خطاباتها النرجسيّة لعقودٍ من الزمن.

وبالتالي فإنّ تيمة الجنس والجسد لم تكونا في إبداعات نون النسوة غاية في حد ذاتها؛ إلا في التشبيك والأخطبوط الفكري الذي تتداعى فيها. لقد نوقشت تلك التيمات في إطار المواجهة الثقافية الشرسة لدرء التصورات الذكوريّة، والدفع بالتهم وتقليص مسافة التوتر. «ذلك أن عددًا كبيرًا من الروائيّات العربيّات يرين في الجسد مصدر تفوق يجب توظيفه في الصراع مع الرجل، أو اعتباره المسؤول عن دونية المرأة، ومن ثم احتقاره وإهانته» [3] غير أن أشكال هذه الإهانة ستمتد حدّ الانتهاك والقدحيّة والتشويه. فمن الروائيات من قمن بتعرية المستور وتوغلن في خبايا الذكورة باحثات عن ينابيع ضعيفة تكون مصدرا لهن في الرد، وتضعهن في المقابل في كفة الطهارة والبطولة، وذلك غالبا في تمثيل سرديٍّ يُشعرهن بالانتصار، وتقاومن

من خلاله الدعاية الجماهيرية[4] حيث تركن زاوية الضحيّة في المعتاد صدًّا لهجمة جماهيرية مرتقبة.

إن المنجز السردي النسوي وإن كان يبحث في أسئلة مشروعة، كأسئلة الهوية، وأسئلة الثقافة والسلطة فـإن ذلك يتم في سياسات سردية تحفر عميقا لتنضج «أسئلة تضع صورة الرجل في حالة اهتزاز تجاه ما يرث من ثقافة وسلطة» [5] فتصبح القوة الرمزية التي تكتسيها الأنثى معادلا للسلطة التي تمارس على الأجساد.

هكذا إذن، وقد كان السياق العام للمساءلة الكيفية، يزج بنا في خانتي الجنسي والجسدي، لكن مساءلتنا للكيفية الروائية في جغرافية بعينها كالعراق، نعثر فيها على سمة مميزة، تضمر خطاب الجنس والجسد في علائق جدلية وتوشّجات تتماهى مع وشوم الهزائم وأصداء النضال وإيقاعات السياسة.

لقد عملت الروائيات العراقيات على مقاربة القضايا الذاتية كالحب والجنس والجسد «مقاربة لم تختلف عما ألفيناه لدى الروائيات العربيات بالتركيز على أزمة الجنس، وتأزيم العلاقة بين المرأة والرجل، وتحميل الرجل مسؤولية الأزمة بإظهاره متسلطا محتقرا للمرأة. وإن تميزت الرواية العراقية بإضافة أزمة الواقع الناتجة عن الحروب والهزائم المتتابعة إلى الأزمة الجنسية بين الرجل والمرأة...» [6]

تعتبر عالية ممدوح واحدة من هاته الروائيات العراقيات التي–ومنذ بداية كتاباتها السردية–[7] زاوجت في رواياتها بين الجنسي والجسدي، السياسي والنضالي، وجعلت هذه المواضيع متشعبة في وجهان لعملة واحدة. وقد تعاملت في رواياتها مع الجسد على غرار أخريات تعاملا متمايزا يطرق الجانب الإيروسي في التعامل مع جسد المرأة.

في روايتها "التشهي"[8] تطرق الكاتبة في جرأة سردية سادها البوح والكشف وطبعها الانصياع للتفاصيل موضوعا ذا حساسية بالغة «تقف عند مظهر من مظاهر أزمة الجنس «العجز الجنسي عند الرجال» من خلال تجربة البطل "سرمد" الذي توقف عضوه التناسلي عن الانتصاب، وهو لم يبلغ الخمسين سنة بعد، ليقضي ما تبقى من حياته على استعادة ذكريات حياته الجنسية...»[9] والحصيلة حينما تنهار ينابيع الذكورة وتتشقق تفاصيل الجسد، تنجرف الذاكرة الأنثوية نحو الاستيهامات والتخيلات الماضوية باحثة فيها عن باكورة جديدة أو عن بذرة علها تنمو، بيد أن الأمر يبدو مختلفا في روايـة " التشهي " فالذاكرة أججت مغامرة المواجهة وصنعت سرديات بديلة قوامها المقاومة. تعمل دومـا على محـاولات نـزع الوهم الذكوري "Désillusionner" هذا الوهم الأصلي الذي من دون شك أساسه الليبيدو[10] وكرست له الأبنية المجتمعية في «أحكام لها ما يعادلها في القول المأثور "الرجل لا يعيبه شيء أبدا"»[11]

نـقـارب في هـذه الـدراسـة نسقيّة هـذا الموضوع باعتماد رافد الدراسات الثقافية، ذلك أن فلك البحث في الدراسات الثقافية انصب حول أشكال الهيمنة والمقاومة ""Domination et résistances كما يؤكد على ذلك أرموند ماتلار [12] دروب السرد وإبدالات الحكاية.

## دروب السرد وإبدالات الحكاية

ينهض المـرويّ في "التشهّي" على منازعات شهوانيّة قضت على شخصية "سرمد (سي برهان الدين)" هذه الشخصية التي أنبتت فيها مخيلة المبدعة براديغما للذكورة العربية، في انشطاراتها وآهاتها، وفي متابعة قرائية لها، قد تبين أنها مثقلة بالجسد والجنس والتحول. وتقودنا عوالم السرد إلى «تأمل ماهية الجسد، في رغباته وانفلاته، في تحرره وتمرّده، وفي علاقته بالأنوثة وهرموناتها» [13] ويحفل العالم الروائي بالمتناقضات بدءًا من العلامة الاسمية للبطل "سرمد" الدالّة على البقاء الأزليّ، إلا أنّه بقاء أفسده الجسد الشهواني، فأودى به في متاهات الضعف الجنسي وأمراض السمنة المفرطة.

جسد "سرمد" كما تصوّره القرابات السردية في

الذات الأنثوية تظهر بطريقتين إمّا حرّة عطوفة متعرّية، وإمّا متمرّدة على القوالب المجتمعيّة

الروايـة، يمثل لصورة الجسد العربي القابعة في المخيال النسوي الثائر، جسد ضخم أثقلته الرغبة وأفشلته الشهوة، جسد منهار وأصبح يتعرض لـلإدانـة النسوية بعد اكتشاف نواقصه، وقد قاد ذاك الانهيار الجسدي إلى إفساد العلاقة الحميمة والجدلية التي تكون فيها الأنثى الطريدة، والرجل الصياد. ووفق ذلك تعمل الروائية على إنتاج خطاب جديد حول الذكورة والجسد الذكوري، يصبح معه الرجل الطريد وتمسي فيه الأنثى الصيادة. «فالجسد الميت النتن يرمز في المدونة الميثولوجية إلى الجسد الشرير الملعون، في مقابل الجسد النظيف بوصفه رمزا للطهارة والخلاص» [14] وفي أتون السرد نلفي ادعاءات قوية لصراع القوّتين، الذكورية رمزا للشر واللعنة، والأنثوية رمزا للطهارة والخلاص.

فإذا لم يكن بمقدور الأنثى في فصول الرواية أن تحقق هويتها في الانخراط (السياسي...) وكسب المعاملة العادلة، فإنها قد سعت إلى تأكيد هويّتها النسوية، وبدا أن «سياسة الهوية هنا تتحرض بواسطة الرغبة في الحصول على الاعتراف والمعاملة الحرة والعادلة وغير المتحيزة» [15] وفي "حكاية البيضاوية" ما يؤكد ذاك التمسك بمعالم الهوية النسوية «كنت أحب أنوثتي، أحب الكشف عن محتويات المرأة التي أحملها» [16]

يقوم السرد في الرواية على نوستالجيا تزجّ بالمتلقي في وشائج ربطت "سرمد" بباقي الشخصيات، طغت عليها ترنيمة السياسة والجنس، سواء في انخراطه المهني كمترجم، أو في انخراطه العلائقي مع أخيه "مهند" وصديقه " يوسف " أو مع "طبيبه الباكستاني"، أو مع صحبته الشيوعيين: "أبو العز" و "أبو مكسيم"، وبما أنّ الدراسة تسعى إلى استنطاق السياسات الأنثوية، يبدو مفيدا إبـراز تفاعلات "سرمد" مع بقيّة الأصوات السردية الأنثوية، التي كان لها حضور وازن.

محكي ألـف: حبيبة "سرمد" التي طالما كانت له رغبة في الدفع بها إلى القادم من الصفحات، بيد أنها كانت مصدر انزعاج في الحكي وتأبى التأجيل

«...لماذا حضرت ألف للتو؟ حاولت دفعها وقيادتها إلى صفحات آتية، لكنها أبت. كنت أتلذذ بغيابها لكن ما إن يحضر اسمها حتى تأخذ جميع الصفحات وتسحب الأرض من تحت أقـدام جميع اللاتي عاشرت.» [17] هي أصغر منه بعامين، ابنة الدكتور رياض البغدادي، أشهر جراح عراقي، تزوجت بأخيه "مهند" «تزوجت أخاك مهند فاستوطنتني أنت» [18] إلا أنها ظلت تحبه، بعدما خيب آمالها بطول انتظار منذ تعارفهما الأول في السنوات الأولى من الجامعة، وصفت ابتعاده برحلة الخيانة والتخلي «... لا زالت إلى اليوم "ألف" التي تصورتني رجلا مقداما لكنني خيبت آمالها بالدرجة الأولى وهذه كانت طبيعتي...» [19] فظل يتخيلها ويشده الحنين إليها في قطاع الرواية كلها، ويحرك في ذاكرته رمادا أطفأه المرض والبعد بعدما كان قبلا لهيب حب جامح «... الشك "بألف" وبالدرجة الأولى. أتلذذ بطريقة ماجنة وأنا أتخيلهما هي ومهند ملتحمين...» [20] ومن أجلها سافر إلى باريس مع صديقه يوسف قصد الاستشفاء، لشفط سمنته المفرطة وتقليب خبايا التخلي المفاجئ الذي صاحب ذكره. «من أجل "ألف" فقط وهي بين أنقاض الروث والبلد، من أجلها هي حضرت...» [21] لقد كانت حبيبته ألف كغير النساء اللواتي اختلس معهن لحظة شبقية، فكانت الأنس بالنسبة له، وجانبا نيرا للحظة حب امتدت في الزمان والمكان، ولا تكف عن دغدغة ذاكرته التي أنهكها الجنس، وأضعفها الترهل. «"ألف" تبدو امرأة فسيحة مصانة من الفناء وأنثى نزيلة الأحلام والخيالات» [22]

محكي فيونا: فيونا لنتون المعلمة الأسكتلندية الأربعينية، الأستاذة المبجلة في المعهد البريطاني الكائن في الوزيرية، تلك التي علمت "سرمد" قوانين الجنس وسنن المداعبة، وأيقظت شهوته في سن مبكر، خلقت في ذهنه ضروبا من الامتزاجات في اللغة والأكل والجنس، فتن بها البطل فكانت مصدر إلهام جنسي فياض قاده إلى الاحتلام والجنون بالشهوة. بقدر ما كانت لقاءاتها الحميمة به "كجسد عربي" ممتعة، فإنها سعت إلى تجويدها ودربت إياه على "شفرات ثقافية" في التعامل مع الأنـثوي، وفي

تعيشُ الشخصيات الأنثويّة في أتون هذا السرد تشظيًا إيروسيًّا

التعاطي مع اللذة، وكانت في قطاع الرواية منبع تصورات ثقافيّة حول الجنس والجسد والشهوة.

محكي كيتا: الفتاة البرلينية الناقدة، أحبت شخصية "نسيم جلال"، وتودد وتلذذ بها "سرمد برهان الدين" لم تكن تعرف كيف الجمع بين الاثنين، إذ ترى أن "نسيم" طلق السياسة واتجه للتنظير، في المقابل طلق "سرمد" كل شيء واتجه إليها في البداية. تقودها اعترافاتها في النص الروائي إلى أنها ضحية تآمر سياسي «كنت شابة لطيفة ومشتهاة أيضا، والذي غدر بي يا نسيم هم رفاقي. رفاق الطريق المتعرج، هؤلاء الذين كانوا الأعز في حياتي على الصعيد الشخصي والحزبي والنضالي» [23] وقد كانت لها مواقف من المخيلة العربية للسياسة والجنس، وبدت في الحكاية نموذجا لمتأثرة بالثقافة الرومانسية ومتمردة على واقع ميؤوس منه لا يضمن العدالة بعيدا عن التمايزات النوعية «كل شيوعي عراقي قابلته كان يريد أن يحتل موقع الداعية، الأستاذ والمناضل المبجل الوطني»[24] وفي علاقتها ببطل الرواية، فقد سادها التشظي وإن كانت مبنية على تبادلات شهوانية «أول ما شاهدت سرمد، قلت، هذا يضاجع بصورة مدهشة لكنه لا يغرم البتة، ونحن في سن متقارب، ربما أكبره قليلا أو العكس، لكن من يهتم ؟ بدأ يعاني من خيبات لا أول لها ولا آخر» [25]

محكي البيضاوية: هي في التمثيل السردي، أمينة المغربية، والتي لقبها أبومكسيم بالبيضاوية، والدها الثري متوفى وكانت له نفوذ إقطاعية، كان صديق أبو العز الفلسطيني اللبناني صاحب الشركة، حطت قدمها في ربوع بريطانيا عام 1998، تميزت في سرديتها بحدسها الجنسي وطاقتها الشبقية، تحضر في النص نموذجا لامرأة نابها على شهوتها، تحكي تفاصيل نشوتها الجنسية مع شركاء عملها، اتصلت بالبطل سرمد وأكنت له حفنة إحساس ورغبة، كما اختارت الخضوع لنزواته في صورة جدلية آخذة في الحضور والغياب، «تعرف يا سي سرمد، حين أشمك أتصور أنني داخل بقعة جميلة في مكناس مدينة أمـي» [26] وفي المقابل كانت لدى سرمد من أجمل النساء اللواتي ضاجعهن ولم يخترن التنحي بعد هزء الضمور وحكاية الاختفاء المفاجئة «البيضاوية كانت ألذ النساء في حياتي، تشبه الحورية» [27]

إن هذه الأصوات النسوية وعلى اختلاف مداركها وهوياتها وجنسياتها، فإنها تحضر في النص الروائي هذا بصيغة مزدوجة تؤسس لحضورين: حضور يضمن لهن الاحتفاء بالذات الأنثوية الحرة المتحيزة العطوفة المتعرية، وحضور يضمن لهن التمرد على القوالب المجتمعية الجاهزة التي فوضت للذكورة قراراتهن، وأوكلت لها رغباتهن وانفلاتاتهن.

## المواجهة الثقافية وسياسات «الرد بالكتابة»

تعتبر المواجهة جزءا من الحلّ والتسوية، وطريقة نحو حل النزاع، لذلك تنذر الكتابة النسائية عامة عن "مواجهة" إما علنيّة تكشفها الحكاية حينًا، وأحايين أخرى تظل تلك المواجهة مضمرة وثاوية خلف الخطاب.

في سياق ما بعد الكولونيالية، نحت بيل أشكروفت مفهوم "الرد بالكتابة "[28] للإحالة إلى أدب المستعمرات الذي عمل على تعديل تواريخه، وانشغل باستعادة هويته، وتصحيح صورته ردا على الأشكال التي سوق لها المستعمر في خطابات اللغوس الغربي.

يبدو لائقا تبني هذا المفهوم واستعارته للتعبير عن الردود الكتابية في الإبداعات النسوية التي سعت إلى درء الاحتقار الذكوري. وتعطيل الصورة التي تم التسويق لها في الكتابة الذكورية، وقد صاغت في نماذجها سياسات مستحدثة للرد بالكتابة، اشتغلت وفق قوالب فنية ومزايا سردية اختص بها أدب الحريم.

في روايتها "التشهي" لعالية ممدوح يعمل السرد

تراوغ عالية ممدوح لتؤكد الانهيار الرجولي مقابل بناء صرحٍ للاستحواذ النسويّ

على تسريب سياسات المواجهة، هذه المواجهة التي تسعى إلى تعديل البنيات والأنساق الثقافية، لمأسسة صورة تصبح فيها الأنثى على غير عادتها. فمع امتلاكها سلطة الخطاب، أصبحت قادرة على الكشف والبوح غير تابعة للمركزية الذكورية Androcentrique"" كما سعت إلى تعديل تواريخها والتحرر من صمتها واستعادة ذاكرتها وسرد هويتها من منظورها الخاص. وخلال التأهب لمشروع الاستعادة تتأسس المرافعات السردية، نورد مثالا ما جاء على لسان "سرمد": في أحد الأيام دفعتني "كيتا" عنها وهي على وشك الصراخ الحاد. وهذا كان خلاف عادتها: «اسمع، أنت لا تضاجع لكنك تنتقم. أخبرني، هل جميع الرجال العرب يمتلكون ضراوة الانتقام هذه وممن يا عزيزي؟» [29]

تقودنا تفاصيل الحكاية إلى شخصيات نسوية (ألف، فيونا، كيتا، البيضاوية...) كانت المدار الذي تحركت فيه شخصية "سرمد " في تاريخها الغرائزي، وهذه الشخصيات النسوية كلها عملت على تعرية نواقص سرمد وأجالت النظر في مواطن ضعفه الجسدي والجنسي، وقد عبرن عن ذلك بجرأة لغوية وأسلوب صاعد أضحى من ممكنات السرديات النسوية. ولتثوير علاقة الهيمنة انشغلت هذه النساء في الرواية بآلية القلب Inversion"" على حد تعبير بيرر بورديو [30][31] فإذا كانت الهيمنة الذكورية قد شكلت من النساء «موضوعات مضيافة، مبتسمات، لطيفات، مجاملات، خاضعات، محتشمات، متحفظات، وحتى منزويات» [32] فإن هذه السرديّة تفسخُ هذا الميثاق وتقلبه، دفاعًا عن الهويّة النسوية، فأعدت عالية ممدوح تبعا لذلك أصواتها النسائية في قالب عنيف غير محتشم ولا متحفظ.

بيد أن الخلفية الابستيمية لهذا البوح الأنثوي تُضمر مواجهة وتعلن عن ردٍّ نسويّ ساخر من الذكورة ورمزا للهيمنة والمقاومة. وقد استطاعت الكاتبة توجيه مساراتها السردية لإعلان المواجهة وبناء الرد وتعتيم الذكورة، من خلال سياسات انتهاكيّة نهضت على ثلاث ركائز:

## • المنطق الباثولوجي:

حكمت الكاتبة على شخصية "سرمد" بارتكاسة جنسية، هيّأتها مدخلا يتلاءم وممكنات استعادة الأنثى عنفوانها وقوتها؛ ذلك أن استراتيجية قلب الأدوار كان سرد التأنيث يبحث فيها عن متغيرات بإمكانها أن تنزل الذكورة منزلتها وتقود الأنوثة لمركز القيادة، وهي متغيرات جسدية وجنسية محضة تأسست على مبدأ التحول، كما يبرز في سردية "حكيم الطبيب" وهو يطمئن "سرمد" في انتكاسته «إن أعضاءنا لا تموت أو تختفي، إنها ربما تتحول، التحول هذا أيضا ليس دقيقا، لكنها الكلمة الأقرب» [33]

هذا ويبدو أن اختلاق هذه الانتكاسة الصحيّة تصحّ فيه قراءة عكسية، حيث ينطوي ذلك في الأساس على فشل نسوي في مواجهة متكافئة الأطراف، ويكرّس لعداء واضح بين الجسد رمزًا للقوّة الذكورية، والكتابة التخيليّة ملاذًا أنثويًّا. ويؤسّس لرفض واضح للتمايز الذي يرى «أن الجسد الأنثوي كيانٌ أضعف وغير منطقي بالمقارنة إلى جسد الذكر القوي والمسموح له بالتفاعل الاجتماعي غير المقيد في أي موقف» [34]

## • سيكولوجية العواطف:

تتمرّد العوالم السرديّة في نص "التشهي" على الجاهز، فالبرغم من انهيار سرمد إلا أنّ الذوات النسويّة، لا تدينه على ضوء حاضره المهزوم، بل تُدينه على ضوء الماضي، ماضيه المتحرّر، ماضي الشهوة ومزالق الشبقيّة، «غاب في النهاية يا سي برهان الدين، شنو تبغي عاد أكثر من هذا برهان؟ الحريّة، ربّما تفعل هذا، الحريّة تجعله يغيب ويروح على هواه...» [35] ورغم تحميل الرجل مسؤولية التّسوية، إلا أنّ المرأة أبانت عن انخراطها المتعاطف رغم ما يحتويه هذا التعاطف من "سيكولوجية شماتة وثقافة انتقام" «ولما لم يتحرّك قط بين صوتها وحركات يديها الإلهية بدأت تردد بصوت

سحبت الجسد الأنثوي من جدليّة المقدس والمدنس ومنحته قراءات ثقافية جديدة

ضعيف، ضعف كثيرا... فلم أسمع إلا نهايته "أظن ما هو إلا حادث عرضي ولن يدوم طويلا" » [36]

إن هذا الضعف الرجوليّ كان فرصة سانحة انتهزتها النسوة للردّ بالقوة ولفرض الهيمنة والتعاطي الذي يبلغ الأقصى حينا بالعنف «حاصرتني من أمام ومن خلف فشعرت أنني مجرد حشرة يتم التلاعب بها تم سحقها وبالتالي موتها» [37] وأحايين أخرى بالاستصغار ونزع القيمة وخرق الخصوصية، ومما نقرأ في هذا السياق مثلا قول "الماليزية" وهي تراضي سرمد: «أقسم إنك تشبه طفلي، ألبسه الحفاضات ثم اللباس المبطن هو الآخر» [38]

## • المواجهة النسوية في ضوء تحديات الكتابة الإيروسية:

إزاء هذه الحالة تعيش الشخصيات الأنثوية في أتون هذا السرد تشظيا إيروسيا، فكانت المعادلة السردية شاقة، إما نقل الهزائم الجسدية والجنسية التي وشمت "سرمد" نقلا وصفيا دقيقا يوقعنا في البرنوغرافية، أو مساءلتها بشكل إبداعي، وبما أن «الإيروسية فعل حداثي، فهي فعل للإبداع الذي لا يسقط في البرنوغرافية بشكلها المبتذل، ولكنه يسائل أسئلة الذات وتصدعاتها وانحساراتها عن الفعل كما يسائل تعويضاتها النفسية، وفضاءاتها الاجتماعية»[39] وعليه، فقد انعطفت الكتابة السردية في عمل عالية ممدوح في زاوية إيروسية تعري المرايا الوهمية والوجود المغتصب وفق «منظور يحرر المرأة نفسها، من رؤية الرجل إليها، كعراب أو صانع أكوان، لأن أكوانها في الصنع أكثر دفقا...» ويتأكّد هذا التحدي الذي يطرحه النموذج الإيروسي في الكتابة السردية في كثير من المقامات السردية نورد بعضا منها في الآتي:

– في سردية "البيضاوية": تحاول الإشفاق على وضع سي برهان الدين قائلة: «...دعني أنا التي تقوم بالتفتيش عن صاحبك بدلا عنك، أنت لا تقوم بذلك بحسب الأصول المرعية (...) دعني هيّا تمدد كالسابق لكن أنا التي تتولاك، أنا التي سأقودك إليه، سوف أدعك تشاهد كنوزه هو لا كنوزك أنت. أنا أعرفه أفضل وخير منك» [40] ويتبدى من خلال هذه التدوينة أن تطويع اللغة النسوية وفق هذا النموذج الإيروسي يضاعف السؤال حول ممكنات اللغة السردية وآليات تكييفها.

– في سردية "فيونا": في ذاكرة "سرمد" خلال نوستالجيا مغامرات جنسية، يقول عنها البطل الدرامي: «كانت تتصفحني كما الكتب وتريد فتح مجار جديدة لمياهها الجوفية التي كانت لا تعرف كيف تصرف وإلى أين؟» [41] ويكفي إمعان النظر في هذا المقطع السردي أيضا حتى يتضح أن المركبات الاستعارية والانزياحات الأسلوبية أضحت لازمة لتطويع الدسائس الإيروسية وإضفاء منطق المقبولية عليها.

– في سردية "البيضاوية": في علاقتها بشخصية "سي الهادي"، تصبح خاضعة لطاقة أنثوية فوق المعتاد، جاء على لسانها: «أتشهى وأشتهي كما لو أن الذي أمامي هو الشيزبورغر. أصور شريكي هكذا بسوائل حارة وهي تسيح على فمي...» [42] هكذا يبرز بجلاء أن في القول والمقول احتياطات تنتصب أمام الكتابة الإيروسية المباشرة، ولكن هذا لم يمنع فيما قل من السياقات من أن تبحر اللغة في تصوير إيروسي انتهاكي، كما نقرأ في سردية "ألف": في لقاء حميم مع "سرمد" بفندق لندن تفصح قائلة: «هيا يا سرمد ابدأ من سمانة ساقي، بسها، ولا تنس راحة يدي، وبطن قدمي ومفصل الحجل والركبة...» [43]

## استراتيجيات انتهاك الطابو الذكوري.

إن الجسد وإن كان مآله الوهن في الحتمية البيولوجية، إلا أن التصور الذكوري الثقافي المتغلغل يضفي عليه شرعية الارتكاز والقوة، لذلك لم تكن الحقيقة البيولوجية وحدها كافية في المجتمعات الذكورية لتبرير الضعف الجسدي والجنسي، فأضحت من المهام الموكولة للقلم النسائي نقد هذه

يُحيي النصّ مقموعاتِ التّاريخ النّسوي، ويفتح مجالا لتحررها من قيم مُكرسة كالحشمة والحياء

الأنساق الثقافية النمطية وصياغة بدائل؟ وبالتالي فإن تصحيح التصور يفرض من القراءة الطباقية[44] "Contrapuntal Reading" للأنثى أن تنقل الجسد من القيمة الجنسية التي يتذوقها الرجل إلى القيمة الثقافية التي تستكنهها الأنثى، ولا شك أن «تحول الجسد من قيمة جنسية إلى قيمة ثقافية أدى إلى ظهور نموذج نسوي فريد هو بمثابة الإبداع النوعي في جنس النساء» [45] وقد نهضت آليات تفكيك الطابوهات الذكورية وتقويضها في نص "التشهي" بشكل بانورامي على ما يلي:

## • اشتغال الذاكرة النسوية المضادة:

يحيي هذا النص الروائي مقموعات التاريخ النسوي، ويفتح لها المجال أمام التحرر، إذ يعمل على قراءة القيم النسوية الماضوية: (الحشمة والحياء) التي كرست لها الذاكرة الرجولية، ومناهضتها من خلال إنعاش ذاكرة مضادة تتأسس على: (الفضح والهدم) ويتأكد ذلك فرضًا لو تمّت قراءة هذا النص الروائي مع استبعاد هويّة المؤلف، سيتم تحديد النص على أنه ذكوريّ، ذلك أن أسلوب الفضح واستعارة الجنسانيّة كانت إلى عهد قريب من خصائص الأسلوب الرجولي، فاللافت للنظر في الرواية أن لغتها على صفيح ساخنٍ تروم تعرية الرجل وتفتيت شيء من نسقيّته الذكورية التي اكتسبها طواعية. ومع إطلاق عنان الذاكرة المضادة، تعالى الأسلوب الفاضح وتقوّت لغة التعري. لذلك خرق الصوت السردي النسويّ ما لم تستطع الأصوات الرجوليّة قوله عن نفسها، وما ظل مسكوتا عنه في تفاصيل جسدها.

وبالتالي استطاع الإنجاز السردي لعالية ممدوح أن يطرق طابوهات في العالم الرجولي مثل: البدانة، الضعف الجنسي، ... من خلال بناء ذاكرة مضادة تهدم الضامن الميتافيزيقي الذي يكرس لامتداد الجنس والجسد الذكوري. وتؤسس في المقابل لمفاهيم الحب كقيمة خالدة، ذلك أن «اكتشاف الجسد عن طريق الحب هو ما يذكي جذوة المقارنة بين الجسد بعاطفة وجسد بلا عاطفة» [46]

ومع رغبة الكاتبة في إشعار بطلها بالأسف إزاء هذه الطابوهات تتوغل الممارسة الكتابية لتخلق حالة ارتياب تنتاب الرجولة حين فضح نواقصها، ونقرأ بهذا الصدد في محكي "سرمد": «وقفت أمام المرآة بدون ثيابي، كل شيء وأي شيء غاب عني إلا تلك الحكمة التي كنت أتعامل بها مع هذا الرجل الواقف أمامي المنكسر الضعيف الفاشل» [47] ونقرأ في سياق آخر: «...سكتات الدماغ والقلب، أما سكتات الذكر فتلك ظاهرة جديدة بالنسبة له» [48].

وحيث اللغة الانتهاكية للقلم النسوي تتطلع –هنا في مثل هذه السياقات وغيرها–إلى رغبة في الإصلاح، إصلاح ذكوري ذاتي ينطلق من جسد الرجل ومن تصوره للجنس، فإنها لا تكف عن نقد الكائن والموضوع، آملة في تجويد الممكن وحصول القيمة. ويتأكد مثل هذا الأمر في خطابات متعددة كهذا الذي وجهه الطبيب لسرمد «ربما لا تأكيدات البتة، أن يعاود عضوك الظهور ثانية، لا أحد يقدر على تأكيد أو نفي ذلك، فكل شيء يحسم على أرضك أنت، أعني جسمك..ها» [49]

يصل النموذج الإيروسي في الكتابة مداه الأقصى في بعض التمثيلات السردية التي غاصت في دسيسة الأسلوب ومسكوكات التعبير، لكنها في أبعادها الخطابية تشيئ للآخر المتمايز جنسيا ونزع لسمات الآدمية عنه: «ماؤك غزير، ماؤك معطر به رائحة الليمون وصابون، يود وزلال. أنت لا تقدر على شم ذلك. أجل رائحة حيوان أملاحه ألذ من سكرياته» [50]

## • استراتيجية "اللا مستور":

الجنس والجسد مكوناتهما وطابوهاتهما، هي الأشياء التي ترعب الجنسين، رغم أنهما معا عبيد وأسرى لها، وقد ساد الصمت المريب وانحبس البوح الذي لم يستطع السرد الذكوري أن يفصح عنه، يأتي السرد الأنثوي بديلا للتعبير عنه، بعد عياء وملل من المراوغات الذكورية تلك التي لا تتقن إلا إمعان النظر

يصوغ السرد النسوي هذا الطابو في قالب شوبنهاوري

في نواقص الأنثى دون أن تمعن النظر في نواقصها هي، وكذا من لعبة التمويه تلك التي تستمر فيها العقلية الذكورية لإخفاق الكشف، ولأجل إبطال المفهوم الكلاسيكي للفحولة واحتفاء الأنثى باستعادة فرادتها الجسدية التي كانت تابعة وقيد النزوة المترددة للرجل، فإنها تعمل على إزالة اللثام عن الطابوهات الرجولية.

– الاختفاء المفاجئ: يصوغ السرد النسوي هذا الطابو في قالب شوبنهاوري، ذلك أن الذات الذكورية لا تقود نفسها نحو الاعتراف والتقبل، بتعبير شوبنهاور إن «كل حقيقة تمر من مراحل ثلاثة: تكون في البدء مثار سخرية، ثم تواجه بمقاومة عنيفة، وتنتهي بأن تقبل بوصفها حقيقة واقعة» [51] ويتضح ذلك في أشواط التشخيص التي قطعتها شخصية "سرمد" هروبا من حقيقة الأمر. إلا أن الوجود الذكوري وراء الستارة لم يعد محتملا ولا خيار أمامه إلا الانتظار «إن اختفاء ذكرك يحتمل تفسيرات عدة، وعودته، ربما لن تتحقق، ولا خيار أمامك إلا الانتظار» [52] ومع اكتشاف الذهنية الذكورية فقدان ذاتها الجسدية ومقدرتها الجنسية، يتأكد أن الوعي الذكوري لم يكن غاية في ذاته، بل مجرد وسيلة لقضاء نزوة [53] وحيث الاعتراف واكتشاف اللاجدوى والعدمية يصبح الهروب بعدئذ هو الحقيقة الوحيدة التي يمتلكها "سرمد" وهو الملاذ والسكينة.

–التخيلات: في كثير من السرديات الذكورية، نلفي حضور المرأة خاضعة مستلبة من الإحساس تعاني تشييء لا يرى فيها الذكر إلا ملاذا لقضاء حاجياته، ولا يتصورها إلا هيكلا جسديا يرسم تفاصيل الشهوة ويطفئ لهيب الرغبة، ومع هذا كله وفي ظل الصمت المريب الممتد للسرد الأنثوي، يحضر السرد النسوي في هذه الرواية لمتابعة الملحمة الجسدية للرجولة وكشف سياقاتها الدرامية، قصد قلب موازين القوى ومنح تفسير جديد لرؤى الجسد،«... البيضاوية كانت تستطيع بلوغ درجة عالية من الاستحواذ عليّ فتجعلني أتخيّلها مرارا أكثر من الإمساك بها حقيقة ...»[54] تصبح الأنثى بهذا المعنى قادرة على إقبار الشهوة الذكورية، وتزج بها في مدارات التخيّل وتبعدها عن فلك الحقيقة. «بشكل كامل يجمع بين متقلبين، الجسد الذي لا يثبت على حال، والحب الذي يبحث فيما وراء الجسد وما وراء اللحظة» [55] حيث بدا أن التصوّر الذكوريّ فيما تمليه الرواية، يذهب صوب اللذة ويجتنب الألم في حين يتوارى النموذج النسوي خلف مبادئ الحب والعاطفة.

البدانة: تنتقد رواية عالية ممدوح على لسان أصواتها النسوية الجسد الذكوري العربي، إذ لا تصوّره جسدا نشطا، بل تقدمه جسدًا مُثقلا جرّاء جماحه المفرط في الملذات وغوصه العنيف في المأدبات، وإذ تفصح الأصوات النسوية عن واقع الجسد، فإن خطابها يضمر نموذجا حالما لم يتحقق بعد، وفي خطاب نسوي موجه "لسرمد (سي برهان الدين)" مثلا نقرأ: «أحد الأسباب ما أنت عليه من شحوم ولحوم...» [56] ويعزى في نظر الصوت النسوي واقع الجسد الذكوري العربي هذا إلى خلل في الثقافة، تقول "ألف" في محكيها محدثة: «كلا، السمنة ليست مرضا فقط، إنها جهل وقلة ثقافة...» [57] وعليه، وفي المقابل تتمادى الذكورة في تمثيليتها راغبة في هذا الجهل وضاربة للهامش فكرة تثقيف الجسد، وقد ورد في سردية "سرمد" بهذا الصدد: «بدانتي أحبها ولا أريد التفريط بها» [58]

تذليل الرجل وتقويض سلطته من خلال التوغّل في طابوهاته ومواطن ضعفه

## الجسد من التصور الجنسيّ إلى القيمة الثقافية.

إذا كانت السرديات الذكورية قد رأت في الجسد الأنثوي صنما للجنس، فإن المعالجة السردية النسوية لموضوع الجسد الذكوري في هذه الرواية ترتقي وتعلو على هذا التصور النمطي، حيث جعلته موضوعا ثقافيا سحبته من جدلية مقدس ومدنس ومنحته قراءات ثقافية إصلاحية جديدة.

ومما لا شك فيه «أن وجود الإنسان وجود جسدي والمعالجة الثقافية التي يعد موضوعا لها، والصور

التي تتكلم من عمقه المخبأ، والقيم التي تميزه، تحدثنا أيضا عن الشخص، وعن المتغيرات التي يمرّ بها»[59] ومن ثم استطاع السرد الأنثوي عبر القراءة الثقافية لمداخل الجسد والجنس أن يستوعب متغيّرات الوعي الذكوري وأبعاده الشخصية. ويجعل سياسة الهوية النسوية ها هنا جزءا من السياسة اللانمطية "Queer politics" على حد تعبير سايمون دورين[60] لأنها تسعى إلى تذويب ومحو الاختلافات الداخلية بين النوعين"Genres". إن المراوغة التي تؤسّس لها عالية ممدوح في روايتها جدواها تأكيد انهيار رجولي مقابل بناء صرح للاستحواذ النسوي، وهدم للأفكار الذكورية مقابل خلق لأفكار تحررية أنثوية.

ذلك أن زخما من الكتابات الذكورية التي صوّرت المرأة كعنوان للجنس والمتعة، وركزت على الجنس كدعامة أساسية لحضور المرأة داخل الرواية، لقيت ردودا كتابية وفي مثل هذه الرواية فقد اعتمدت سياسات السرد على تذليل الرجل وتقويض سلطته من خلال التوغّل في طابوهاته ومواطن ضعفه.

إلا أنّه ومع محاولة طرح نقاشات الجنس والجسد موضع المطارحة الثقافية التي تبحث في الأسباب وتتغيا إيجاد حلول في شكل ديمقراطي يمهد له الحوار البيني، كما جاء على لسان شخصية "نسيم": «جميع ما تعلمته في حياتي، تعلمته من النساء. وفي حضرتهن تكتمل إنسانيتي» [61] فلا يمكن أن نتغافل عن تبدل بعض القيم وزيفها، إذ أصبح الرجل «يتعرض لظلم المرأة وعنفها ولممارسات مشوهة ضده، تخل بالطبيعة الأنثوية للمرأة التي هي رديف للحنان والليونة والدفء» [62] وفي التمثيل السرديّ يصل هذا العنف ذروته حتى يصبح لا إنسانيا «فيونا هذه (...) ليست من البشر، آفة هي.» [63]

بيد أن الواضح في معالم السرد وجود تسليم بأن «ثقافة الكراهية لا تنبع أبدا من حقيقة الاختلاف مع الآخر، فالاختلاف نفسه يمنح الحياة ثراء وتعددا» ( ) فإذا كانت الهيمنة الذكورية قد استطاعت خلق أسمى أنواع الحب والتضحيات، وفي الوقت نفسه ارتكاب أبشع ضروب القسوة والعنف والأنانية، فإن الرد السردي النسوي لم يتجاوز عنه ذلك وكان حريصا على تسويق الصورة نفسها بشكل معكوس، إلا أنه رد يتناسى ما يطرد في القول عادة: «سواء أكان الغير هو الخصم الذي أصطرع معه وأتمرد عليه، أم كان هو الصديق الذي أتعاطف معه وأنجذب نحوه، ففي الحالتين لا أستطيع العيش من دونه ولا أملك سوى أن أحدد وجودي إزاءه» [64]

بعدما كان الجسد الذكوري فحوليا أصبح رمزا للهزء والفشل وبواعث تأملات ثقافية مضنية، هذه "فيونا" الأربعينية تخاطب البطل الدرامي قائلة: «قل لي، هل تعرف المرأة حقا كما تدعي؟ هل تعرفت عليها فعلا؟ (...) انتبه قد تغشك وتسخر منك، بمقدورها أن تشوهك وتضحك عليك إذا عوملت برياء وزيف فتصير أنت مبعثا للفشل والهزء» [65]

تصبح الأجساد في هذه الرواية ميادين للصراع الثقافي، أكثر مما هي ميادين للصراع الجنسي، فالأنثى تسعى إلى تغيير الطبائع الجسدية الذكورية، والذكر يروم الحفاظ على ما تبقى من أفكاره النمطية وإرثه الجمعي، هذه "فيونا" في مقام مغاير محدثة سرمد: «أرجوك يا سرمد تعلم الهدوء، هو أكثر قوة واشتهاء. جرب وسوف ترى» [66] وفي خضم هذه اللعبة التي يتشابك فيها الإمبريقي والسردي تخوض الروائية بحثا مضنيا في ماهية الجسد لتهذيبه وعقابه في آن واحد على حد تعبير ميشيل فوكو فقد كان هذا الأخير «أبلغ محلل للطرائق التي يمثل الجسد عبرها موقعا للتحكمات الثقافية والسياسية، فهو يكتب في "الضبط والعقاب"» [67] في إطار معالجة الجسد كبنية ثقافية.

نقرأ في سردية "فيونا" أيضا في إطار تعضيد السيطرة والتحكم الأنثويين «جميع الأماكن عندك وعندي هي ملك لي بالدرجة الأولى، (...) وما عليك إلا بالقبول» [68] يقودنا السرد ختاما إلى فكرة انتصار المواجهة النسوية وإعلان الارتكاسة والعدمية الذكورية، وإلى انتصار القيمة الثقافية النسوية، وارتياب القيمة الجنسية الذكورية، وفي محادثة

وقعت في المسافة المتوترة من تلك الصراعات المؤدلجة الممتدة في الزمان والمكان

مونولوجية "لسرمد" نقرأ هذه الهاوية الدرامية التي آل إليها أخيرا بعدما ترتب عن تلك المواجهة العنيفة: «لن ينفعك أن تتقمص روح شخص أو حيوان. أنت سرمد برهان الدين، بلا مرتبة ولا منصب، لا مختلف أو خارق أو غير مألوف. أنت لا شيء. لا عدد ولا حرف، لا رقم ولا كسر الرقم ولا معدل وراثيا ولا جاهز لصناعة شيء آخر.» (69)

## خاتمة

لقد أصبحت "تموضعات الجسد" في السرد النسوي عامة ضمن تصور جديد يمزج بين الفاعلية السياسية والممارسة الثقافية، وهي القضية التي استأثرت اهتمام "فرانز فانون" لما ركز على الجسد بوصفه مركزا يقع في التفكير الخاص ما بين الفاعلية السياسية والممارسة الثقافية [70]. الفاعلية السياسية التي تصرف نقاط الارتكاز والقوة للأنثى، والممارسة الثقافية التي تروم خدش الأبنية الجوانية لنقيض الأنوثة بدعوى «الموضة الثقافية؟»

عامة؛ لقد كشفت رواية "التشهي" بوصفها سرديات بديلة ونموذجا تخييليا عن قدرة الهوية النسوية في مجازات السرد على اختراق متاريس الإسكات الثقافي الذي فرضته الثقافة الأبوية في النسق الإيديولوجي العربي، وبالنتيجة ساهمت في إنتاج خطاب معرفي مضاد عن جملة من القضايا، بما فيها الجسد والجنس والسياسة والثقافة.

وفي ختام مقاربتنا التحليلية نخلص إلى أن "الكتابة السردية لعالية ممدوح" في روايتها "التشهي" أحدثت منعطفا ذو حدين: لائقا من جهة لأنه إثبات للخصوصية الإبداعية وللفرادة التخييلية واستعادة للهوية النسوية الضائعة في زمن تمفصلات الرجل وهيمنته على التمثيلات السردية، ولكنها من جهة ثانية معالجة للثقافي والسياسي، وقعت في المسافة المتوترة من تلك الصراعات المؤدلجة الممتدة في الزمان والمكان، صراعات الجندر بما هي تحريض ثقافي وليس تحريضا طبيعيا.

## هوامش

1. عبد الكبير الداديسي، أزمة الجنس في الرواية العربية –بنون النسوة–، مؤسسة الرحاب الحديثة، بيروت، لبنان، ط1، 2017، ص8.
2. نبدي تحفظا –كما بعض الدارسين –من توظيف هذا الاصطلاح، إلى جانب اصطلاحات أخرى، كأدب النساء، أو الأدب النسوي، أو الكتابة الأنثوية، في المقابل يظل الدليل الوافي في هذا المضمار، هو أدب نون النسوة. ولمراجعة الإشكالية ينظر إلى: رشيدة بنمسعود، المرأة والكتابة، افريقيا الشرق، ط1، 1994، ص 75.
3. عبد الكبير الداديسي، أزمة الجنس في الرواية العربية، مرجع مذكور، ص 8.
4. الدعاية أو الثقافة الجماهيرية Culture de Masse باعتبارها إنتاجا وثورة صناعية في المجتمعات، تكرس للأفقية وتضمن الهرمية بين الجنسين، انظر: ، Armand Mattelart Erik Neuveu:Introduction Aux cultural Studie، éditions la découv erte،Paris،2003،2008،p.p.19.20.
5. رفيعة الطالعي، الحب والجنس والجسد، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2005.ص 199.
6. عبد الكبير الداديسي، أزمة الجنس في الرواية العربية، مرجع مذكور، ص 229.
7. صدر لعالية ممدوح روايات: ليلى والذئب 1987، الولع 1995، حبات النفتالين 2000، الغلامة 2000، المحبوبات 2003، التشهي 2007، التانكي 2019.
8. رواية " التشهي ": عالية ممدوح، دار الآداب، بيروت، ط1، 2007.
9. عبد الكبير الداديسي، أزمة الجنس في الرواية العربية، مرجع مذكور، ص 230.
10. انظر بيير بورديو، الهيمنة الذكورية، ترجمة د سلمان قعراني، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2009، ص 115.
11. بيير بورديو، الهيمنة الذكورية، مرجع مذكور، ص 100.
12. Armand Mattelart، Erik Neuveu، ibid، p37.
13. رفيعة الطالعي، الحب والجنس والجسد، مرجع مذكور، ص 191.
14. محمد بوعزة، تمثيل الهوية النسوية في رواية "دنيا" لعلوية صبح، مجلة تبين، عدد 20، الجزء 5، 2017، ص39.
15. سايمون دورين، الدراسات الثقافية (مقدمة نقدية) ترجمة د. ممدوح يوسف عمران، عالم المعرفة، يونيو، 2015، ص 243.

16. عالية ممدوح، التشهي، ص 74.
17. نفسه، ص 29.
18. نفسه، ص 267.
19. نفسه، ص 124.
20. نفسه، ص 116.
21. نفسه، ص 175.
22. نفسه، ص 192.
23. عالية ممدوح، التشهي، ص 63.
24. نفسه، ص 58.
25. نفسه، ص 65.
26. نفسه، ص 157.
27. عالية ممدوح، التشهي، ص 1155.
28. انظر: بيل أشكروفت وآخرون، الرد بالكتابة، ترجمة شهرت العالم، المنظمة العربية للنشر، ط1، 2006.
29. عالية ممدوح، التشهي، ص 45.
30. انظر: بيير بورديو، الهيمنة الذكورية، مرجع مذكور، ص 45.
31. بعض الاستراتيجيات النسوية في تثوير علاقة الهيمنة حسب ما ذهب إليه بيير بورديو، لم تجدي نفعا في آلية القلب، ومن ضمنها مثلا استراتيجية السحر... انظر: بيير بورديو، الهيمنة الذكورية، مرجع مذكور، ص، ص58،68.
32. بيير بورديو، الهيمنة الذكورية، مرجع مذكور، ص 103.
33. عالية ممدوح، التشهي، ص 11.
34. هيلين توماس، الأجساد الثقافية، ترجمة أسامة الغزولى، المركز القومي للترجمة، ط1، 2010، ص 27.
35. عالية ممدوح، التشهي، ص 24.
36. نفسه، ص 24.
37. عالية ممدوح، التشهي، ص 29.
38. نفسه، ص 173.
39. محمد عز الدين التازي، الكاتب الخفي والكتابة المقنعة، سلسلة شراع، عدد72، 2000.ص 45.
40. عالية ممدوح، التشهي، ص 23.
41. نفسه، ص 29.
42. نفسه، ص 74.
43. لتبين طبيعة التصوير الإيروسي، راجع: عالية ممدوح، "التشهي"، ص 223.
44. نفسه، ص 223.
45. تقترح السرديات الثقافية نموذجا قرائيا للمتن السردي، اصطلح عليه بالقراءة الطباقية تأخذ هذه القراءة في اعتبارها أنماط العلائق والوشائج التي يدخل فيها المركز كنموذج للسلطة مع الأقلية والهامش كفاقد للسلطة، ومن يملك سلطة السرد، هو من يتحكم في تمثيل الآخر ومفصلة العالم وفق رغبته في الهيمنة، ويفرض حالة الصمت عليه، راجع: محمد بوعزة، سرديات ثقافية، منشورات الاختلاف، ط1، 2014.
46. عبد الله الغذامي، المرأة واللغة، لمركز الثقافي العربي، ط3، 2006، ص،98،97.
47. رفيعة الطالعي، الحب والجنس والجسد والحرية، مرجع مذكور، ص 190.
48. عالية ممدوح، التشهي، ص 27.
49. نفسه، ص8.
50. نفسه، ص8
51. عالية ممدوح، التشهي، ص 44.
52. عبد الله إبراهيم، التخيل التاريخي، السرد والامبراطورية والتجربة الاستعمارية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2011، ص 10.
53. عالية ممدوح، التشهي، ص7.
54. راجع اعترافات "سرمد" ص 18 مثالا، ثم راجع تأكيد "سرمد" للعدمية باليقين، ص 232 مثالا...
55. نفسه، ص 23.
56. رفيعة الطالعي، الحب والجسد والحرية، مرجع مذكور، ص 190.
57. عالية ممدوح، التشهي، ص 11

58. نفسه، ص 125.
59. نفسه، ص 160.
60. دافيد لوبروتون، أنتروبولوجيا الجسد والحداثة، ترجمة محمد عرب صاصيلا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 1997، ص5.
61. سايمون دورين، الدراسات الثقافية، مقدمة نقدية، مرجع مذكور، ص 16.
62. عالية ممدوح، التشهي، ص 61.
63. سعاد الناصر، بوح الأنوثة، سلسلة شراع، عدد 28، 1998، ص 52.
64. عالية ممدوح، التشهي، ص 44.
65. صلاح سالم، التعددية الثقافية وحوار الحضارات، عالم المعرفة، الكويت، عدد 3، 2016، ص 7.
66. نفسه، ص 7.
67. عالية ممدوح، التشهي، ص 45.
68. نفسه، ص 111.
69. هيلين توماس، الأجساد الثقافية، مرجع مذكور، ص 60.
70. عالية ممدوح، التشهي، ص 109.
71. نفسه، ص 192.

## المصادر والمراجع


– مصادر:
رواية " التشهي ": عالية ممدوح، دار الآداب، بيروت، ط1، 2007.

– مراجع بالعربية:
– الكتب.
– رشيدة بنمسعود، المرأة والكتابة، افريقيا الشرق، ط1، 1994.
– دافيد لوبروتون، أنتروبولوجيا الجسد والحداثة، ترجمة محمد عرب صاصيلا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 1997.
– هومي بابا، موقع الثقافة، ترجمة ثائر ديب، المشروع القومي للترجمة، ط1، 2004.
– رفيعة الطالعي، الحب والجنس والجسد، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2005.
– بيل أشكروفت وآخرون، الرد بالكتابة، ترجمة شهرت العالم، المنظمة العربية للنشر، ط1، 2006.
– عبد الله الغذامي، المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، ط3، 2006.
– بيير بورديو، الهيمنة الذكورية، ترجمة د سلمان قعراني، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2009.
– هيلين توماس، الأجساد الثقافية، ترجمة أسامة الغزولى، المركز القومي للترجمة، ط1، 2010
– عبد الله إبراهيم، التخيل التاريخي، السرد والامبراطورية والتجربة الاستعمارية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2011.
– سايمون دورين، الدراسات الثقافية (مقدمة نقدية) ترجمة د. ممدوح يوسف عمران، عالم المعرفة، يونيو، 2015
– عبد الكبير الداديسي، أزمة الجنس في الرواية العربية –بنون النسوة–، مؤسسة الرحاب الحديثة، بيروت، لبنان، ط1، 2017.

– المجلات والدوريات.
– سعاد الناصر، بوح الأنوثة، سلسلة شراع، عدد 28، 1998.
– محمد عز الدين التازي، الكاتب الخفي والكتابة المقنعة، سلسلة شراع، عدد72، 2000.
– صلاح سالم، التعددية الثقافية وحوار الحضارات، عالم المعرفة، الكويت، عدد 3، 2016.
– محمد بوعزة، تمثيل الهوية النسوية في رواية "دنيا" لعلوية صبح، مجلة تبين، عدد 20، الجزء 5، 2017.

– مراجع بالأجنبية:
– Armand Mattelart ، Erik Neuveu:Introduction Aux cultural Studie، éditions la découverte،Paris،2003،2008

العربية وفلسفة الجمال

# قراءة جمالية في «لسان العرب»

● سعد الدين كليب
○ كاتب وناقد سوري

تحضر الثقافة الجمالية حضوراً متشعب الأنساق والحقول والمستويات

## تقديم:

بالرغم من اعتباطية العلاقة بين الدالّ والمدلول في العلامة اللغوية، فإنّ ذلك لا ينفي أنّ تلك العلامة ذات طبيعة اجتماعية بحتة. بل إنّ العلامات بمجملها تتّصف بذلك، حتى العلامات الطبيعية منها. فليست تلك العلامات ظواهر طبيعية، كما يقول أمبرتو إيكو، فالظواهر الطبيعية بذاتها لا تقول شيئاً. إنها لا تحدّثنا إلا إذا كانت لدينا تقاليد تعلّمنا كيف نقرأ هذه الظواهر، وهذه التقاليد هي تقاليد مجتمع محدّد بالضرورة[1]. فإذا كانت ظواهر الطبيعة ذات علامات اجتماعيّة، فمن البدهيّ أن يتضاعف الحضور الاجتماعي في العلامة اللغوية على مختلف المستويات المعرفية والأخلاقية والدينية والثقافية العامة، ومنها الثقافة الجمالية التي نحن معنيّون بها في هذا البحث.

يمكن الزعم أنّ للثقافة الجمالية في اللغة العربية حضوراً أساسياً في الكثير الكثير من الموادّ المعجمية، إضافة إلى ما لا يُحصى من الدلالات الفرعية والجزئية والعرضية ذات المنحى الجمالي؛ وهو حضور متشعّب الأنساق والحقول والمستويات، لا يسمح لنا بالحديث عن تلك الثقافة وحسب؛ بل يسمح أيضاً بالحديث عن فلسفة العربية في الجمال، بوصفها فلسفة لغوية من جهة، وفلسفة مجتمعية عامة من جهة أخرى. وقد ارتأينا من أجل ذلك أن نستنطق واحداً من أهمّ المعاجم العربية القديمة، وهو معجم لسان العرب لابن منظور، رغبةً منا في تحديد السمات العامة الناظمة للوعي الجمالي– اللغوي والاجتماعي معاً– بدلالاته ومفاهيمه الجمالية والفنية.

صحيح أنّ مادة البحث هي اللغة الأُم في لسان العرب، ولكن صحيح أيضاً أنّ منطق اللغة الأُمّ يسري كالنسغ في ابنتها العربية المعاصرة؛ إذ النظام الصوتي والصرفي والنحوي والدلالي هو هو، ولا اختلاف إلا على مستوى الأساليب والتعبيرات والدلالات اللغوية التي هي الأكثر قابلية للتغيّر والتبدّل لاعتبارات السيرورة الاجتماعية– التاريخية. ولكن مع هذا فما يزال الكثير من الموادّ اللغوية ذات الدلالات الجمالية متداولاً ومهيمناً في العربية المعاصرة بذات المعنى تقريباً. بل لعلّنا نزعم أنّ العاميّات العربية الراهنة يأخذ كلّ منها بنصيبه الوافر من تلك الموادّ والدلالات، الأساسية منها أو الفرعية،

وذلك بحسب كلّ لهجة عامية على حدة.

## إحصاء ودلالات:

تزخر اللغة العربية بعدد فائق من المفردات الدالّة على الحقول الجماليّة والفنيّة شكلاً وشعوراً وقيمة وأداء؛ فقد أحصينا في معجم لسان العرب وحده ما ينوف على 450 مادة لغوية ذات دلالة جمالية أساسية أو مهيمنة. هذا عدا الموادّ التي تنطوي على دلالة جمالية فرعية أو عرضية أو جزئية، وهي لا تكاد تحصى، كالرعديد مثلاً، بدلالته القارّة وهي الجبان، لكنّ الرعديد أو الرعديدة في إحدى دلالاتها، في مادة رعد، هي المرأة الرخصة التي يترجرج لحمها من نعمتها، فرعدت المرأة وأرعدت: تحسّنت وتعرّضت؛ وكذا في المشيق أو الممشوق، في مادة مشق، ومنه الجارية الممشوقة أي حسنة القوام قليلة اللحم، مع أنّ المَشْقة في ذوات الحافر: تفحّجٌ– أي تباعدٌ– في القوائم، ومنها الرجل الأمشق والمرأة المشقاء، ومثل هذا كثير لا يكاد يحصى؛ أما المفردات التي يمكن أن تقدّم مادة للتقويم الجمالي، في أثناء الكلام أو الاستخدام اللغوي، كالطويل والقصير والسمين والنحيل والسريع والبطيء، فهي الأخرى لا يمكن إحصاؤها، ولا تدخل في الإحصاء أصلاً.

علماً أنّ ذلك الإحصاء لا يشمل أسماء الأدوات الداخلة في الفعل الجمالي أو الفنيّ، كالمِيل والمشط والمقصّ والمرآة؛ ولا يشمل أسماء الأشياء التزيينية كالحليّ والخلاخيل والأساور والخواتم؛ ولا يشمل أسماء الألبسة والأقمشة مما هو مقوّم جمالياً في لسان العرب؛ كما لا يشمل كذلك المفردات الدالّة على المقابح أو المعايب الخلْقية كالبرص والعور والعرج والفحج، ولا حتى المفردات الدالّة على العناصر الجزئية المستحسنة كالعين والعنق والأسنان. بل إنه لم يُعن إلا بأسماء المعاني الثلاثية تحديداً، ما عدا بعض المفردات الرباعية ذات الدلالات الجمالية القارّة، والتي فرضت نفسها علينا، وهي قليلة جداً.

مع العلم أنّ ذلك العدد الكبير أصلاً هو عدد الجذور اللغوية في لسان العرب لا عدد الدلالات فيه، فهذه حقاً لا تكاد تحصى، ولا سيما إذا وضعنا في الاعتبار تعدّد الدلالات الجمالية في المفردة الواحدة، إضافة إلى الاشتقاقات التي تتولّد منها دلالات إضافية، فتتعدّد حقولها وتقويماتها تعدداً هائلاً، من مثل الجمال والجُمّال والجميل والأجمل والمجاملة والتجمّل والتجميل، وكذلك الحُسْن والحسَن والتحسين والحَسّان والحُسّانة والحسناء والأحسن والمحسن والحُسنى؛ الأمر الذي يجعل ذلك العدد يتضاعف مرّات ومرّات. وهو غنى وثراء في العربية، لعلّها تمتاز به على سواها.

وقد يكون من المفيد أن نشير إلى أن كتاب "أخبار النساء"[2] المنسوب إلى ابن قيّم الجوزية قد ذكر من أوصاف النساء ما يزيد عن 100 صفة مستحسنة، منها السبحلة والربحلة والبهكنة والدهثمة والعطبول والعيطموس والممشوقة والخمصانة والمرمارة والرجراجة والسرعوفة والرعبوبة... إلخ، علماً أننا لم نعتمد مما ورد منها في لسان العرب سوى 30 اسماً أو صفة فقط، وذلك لخروج معظمها عن منحى الإحصاء لدينا، وهو التركيز على المعاني العامة دون سواها. ومن المفيد أن نشير أيضاً إلى أنّنا وقعنا، بمحض المصادفة ودونما استقصاء، على 16 مفردة دالة على الضفيرة أو الجديلة، وهي: الغديرة والرغيدة والعقيصة والذؤابة والحبيكة والقصيبة والقُصّة والقنزعة والخصلة والعُرْفة والكُشّة والغُسْنة والدَّمَج والقرْن، إضافة إلى الضفيرة والجديلة. ولكلّ منها دلالة فرعية إضافة إلى الدلالة الأساسية الأولى. ولسنا هنا في معرض شرح كلّ مفردة على حدة، وما يميّزها من سواها، ولكنّ فعل التضفير أو التجديل أو التعقيص... إلخ فعل تزييني يقع على الشَّعر بغرض الجمال من جهة وبغرض النظافة من جهة أخرى. ومع ذلك لا نجد في تلك المفردات دلالات جمالية قارّة ما خلا ثلاث مفردات لها اتصال وثيق بالمعاني العامة، هي:

عدد الجذور اللغوية في لسان العرب أكثر من عدد الدلالات فيه

الغُسْنة والرغيدة والحبيكة. لدلالتها على النعمة والطراءة أو القوة والمتانة. ولعلّ هذا يلقي بعضاً من الضوء على ضخامة عدد الموادّ المعجمية ذات الدلالات الجمالية، الأساسية منها والفرعية، التي تزخر بها اللغة العربية.

تتوزّع الدلالات الجمالية والفنية، في لسان العرب، على خمسة حقول كبرى، يمكن تصنيفها على النحو الآتي:

( القيم الجمالية – الفنون – الزينة – الأداء / السلوك – المشاعر الجمالية ).

ولكن بما أنّها حقول كبرى، فهي تنطوي على أطياف واسعة من الدلالات المتباعدة والمتناقضة أيضاً. صحيح أنها تأتلف فيما بينها على مستوى التقويم العام، ولكنها تختلف على مستوى التقويم الخاص بين الإيجابي والسلبي؛ فبين الجمال والقبح مثلاً أو الجلال والهزل من التناقض ما لا يمكن إغفاله، وكذا هي الحال بين الأُنس والنفور أو المتعة والاشمئزاز، وبين المهارة والركاكة أو الحذاقة والحذلقة، ولكن مع ذلك ثمة ما يجمع بينهما، وهو الطبيعة الجمالية للتلقّي والتقويم. هذا على صعيد القيم والمشاعر والأداء– الذي نقصد به الأداء الحركي والعملي والسلوكي كالمهارة والبراعة والإتقان– أما على صعيد الفن والزينة فنجد التباعد لا التناقض في المادة والصناعة والسياق، كالتباعد بين الشعر والرسم والرقص أو التباعد بين الزخرفة والوشم والتطريز.

وتوضيحًا لذلك نتوقّف عند بعض الإحصاءات الدالّة. ونبدأ بمفهوم الجمال الذي بلغت موادّه المعجمية في لسان العرب ما ينوف على 125 مادّة، وهو عدد لا يستهان به البتّة، ولا يدانيه في هذا العدد أيّ مفهوم آخر. بل أيّ حقل آخر. فلا تتجاوز موادّ القبح مثلاً أكثر من 75 مادة، ولا تتجاوز موادّ الجلال 40 مادة، وموادّ الهزل 25 مادة، وحقل المشاعر لا يتجاوز 40 مادة، أما إذا جمعنا الفنون والزينة في حقل واحد– من منظور أن الزينة فنّ تطبيقي– فسوف نحصل على عدد مماثل لما أحصيناه من موادّ الجمال، وهو 125 مادة في حقل الفنون الجميلة والتطبيقية؛ مع الإشارة إلى أنّ حقل الأداء يشتمل على موادّ خاصة به، ويشتمل أيضاً على عدد من المواد التي تتقاطع مع الحقول الأخرى ولا سيما حقل الزينة، ولذلك فمن الصعب إحصاؤه على نحو دقيق.

بلغت مواد مفهوم الجمال في " لسان العرب " 125 مادة وهو عدد لا يُدانيه مفهوم آخر فيه

## سمات الوعي الجمالي في العربية:

إنّ تلك الكثرة الكاثرة من دلالات الجمال بل موادّه في العربية تحيل على أنّ تلقّي العالم والطبيعة والإنسان من منظور المثل الأعلى الجمالي يحتلّ حيّزاً واسعاً من الوعي الاجتماعي، ومن ثمّ فإنّ له أهمية كبرى في السلوك فردياً وجماعياً على السواء. فاشتمال اللغة على مختلف التقويمات الجمالية لمجمل جوانب الواقع ومظاهره وأشيائه وأشكاله وعناصره الدقيقة، يعني بالضرورة أنّ ثمة وعياً وسلوكاً جماليين ضاغطين في "حياة" اللغة. وقد لا تتوضح فلسفة اللغة في الجمال من دون استحضار دلالات القبح فيها؛ وهي من الكثرة أيضاً ما يجعلها تحتلّ المرتبة الثانية عددياً في حقل القيم الجمالية. أي إنّ هنالك 200 مادة معجمية تتصل بالجمال والقبح. ولأنّ ثمة تمييزاً دقيقاً بين سمات هذا وسمات ذاك، تقرّر اللغة وجود الجمال، مثلما تقرّر وجود القبح موضوعياً؛ فالمسألة لا تتعلّق برغبة الأفراد وأذواقهم الفردية الخاصة، بل ترتبط أولاً بالسمات الموضوعية التي تحدّد جمال هذا وقبح ذاك. ومع أنّ للأذواق الفردية طرائقها الخاصة في التلقي والتقويم، فإنها طرائق لا تلغي جمال الجميل ولا قباحة القبيح، فيما تقرّره اللغة بتفضيلاتها وتحديداتها الجمالية، وإنما هي طرائق تعزيزية انتقائية، كأنّ تفضّل هذا النوع من الجمال على ذاك، أو "توبّخ" هذا القبح أكثر من ذلك.

أي إنّ السمة الأبرز بفلسفة الجمال في العربية هي الموضوعية، فالجمال موضوعي، وهو موضوعي

لما يتّصف به من خصائص مادية ومعنوية قارّة فيه، لا يمكن التنكّر لها أو التغاضي عنها. فالوجه البشوش أو الوسيم أو القسيم أو المليح جميل بذاته، سواء نُظر إليه على أنه كذلك أم لا. ومن المفيد أن نستأنس فيما نحن فيه بكلام لأبي منصور الثعالبي، على الحاجب والعين. يقول في الحاجب: "من محاسنه: الزَّجَج والبَلَج، ومن معايبه: القَرَن والزَّبَب والمَعَط. فأما الزجج فدقّة الحاجبين وامتدادهما حتى كأنهما خُطّا بقلم. وأما البلج فهو أن تكون بينهما فرجةٌ، والعرب تستحبّ ذلك، وتكره القرن، وهو اتصالهما. والزبب: كثرة شعرهما. والمعط: تساقط الشعر عن بعض أجزائهما."[3] . ويقول في محاسن العين: "الدَّعَج: أن تكون العين شديدة السواد مع سعة المُقلة. البَرَج: شدّة سوادها وشدّة بياضها. النَّجَل: سعتها. الكَحَل: سواد جفونها من غير كُحل. الحوَر: اتساع سوادها...، الوَطَف: طول أشفارها وتمامها...، الشُّهلة: حُمرة في سوادها."[4]

إنّ ثمة خصائص مادية موضوعية في الحاجب والعين، بكونهما مثالين لا أكثر، تجعلهما جميلين أو غير ذلك، وتجعل التعامل معهما محكوماً مسبّقاً بما جاء في التحديد الجمالي– اللغوي بناء على تلك الخصائص، وكأنّ اللغة حين توصّف تعبّر، في آنٍ من الآنـاء، عن أذواق ناطقيها ووعيهم الجمالي؛ ولكنها حين تحتفظ بالتوصيف والتقويم تنهض بمهمة نشر الذوق والوعي بين الأجيال اللاحقة، بما يجعل التوصيف في ذاته تقويماً يبدو موضوعياً، بالمعنى المادي للكلمة، أو أشبه بالموضوعي. فليس أمام الأفراد، والحال كذلك، إلا الإعجاب مثلاً بالكَحَل والوَطَف، أو الزجَج والبلَج. إذ لا يُنظر إلى العلاقة بين الدال والمدلول لدى أبناء اللغة على أنها اعتباطية، وإنما على أنها علاقة متينة. بل طبيعية وعضوية كذلك[5]؛ وهو ما أكّده أيضاً أمبرتو إيكو بقوله: "عندما ننطق بعلامات فنحن نعتقد بقرارة أنفسنا أننا نتعامل مع أشياء."[6] . إنّ ذلك التعامل مع الكلمات على أنها أشياء هو أصل الموضوعية الجمالية في اللغة.

غير أنـه عند التدقيق سوف نلاحظ أنّ تلك الموضوعية المادية مؤكّدة من حيث التوصيف، ومحتملة من حيث التقويم. أي يمكن أن يكون الزجج أو الكَحَل جميلاً، ويمكن أن لا يكون كذلك، في لغة أخرى أو حتى لدى أبناء العربية نفسها في مراحل تاريخية اختلفت فيها الأذواق أو استجدّت أذواق مغايرة تماماً، الأمر الذي يستدعي مفردات أو دلالات جديدة تنهض بما استجدّ ذوقيّاً، وتغفو مفردات ودلالات في صفحات المعجم. ولكن لا الذي غفا ولا الذي استيقظ، بالنسبة إلى اللغة يمكن أن يكون ذاتياً. بل كلاهما موضوعي لطبيعة اللغة ذاتها. ولهذا نميل إلى تحديد تلك الموضوعية بالاجتماعية. أي ثمة موضوعية اجتماعية داخل اللغة وداخل المجتمع أيضاً هي التي توهم بالموضوعية الجمالية المادية. وبما أنّ الموضوعية الاجتماعية تعني التوافق الذوقي القيمي في حدود المجتمع الواحد، على الخصائص الإيجابية والسلبية، فمن البدهي أن تبدو تقويماتها موضوعية بالمعنى المادي، وما هي كذلك. إنها موضوعية اجتماعياً ذاتية إنسانياً؛ أي إنها ذاتية بالنسبة إلى المجتمعات واللغات الأخرى. وفي هذا تتبدى الأنساق الثقافية المختلفة بتأثيراتها الجمالية. فمن طبيعة النسق الثقافي إيهامه أنه حقيقي أو أنه يمتلك الحقيقة وحده.

وفي إطار الموضوعية والذاتية تقدّم العربية مادة واسعة من المفردات ذات الصلة بالجمال أو الجلال تميّز فيها بين الحقيقي والزائف أو بين الأصيل والدعيّ، أي بين الموضوعي والذاتي؛ فالجميل والبهيّ والفاخر والشامخ والماجد والعظيم مثلاً غير المتجمّل والمتباهي والمتفاخر والمتشامخ والمتماجد والمتعاظم...، فهذه صفات ذاتية يسبغها مدّعيها على نفسه، في حين أن تلك صفات موضوعية لا مراء فيها اجتماعياً. ومن الطريف هنا أنّ المدّعي، وهو يسعى إلى ادعاء ما ليس فيه، تُسقطه اللغة فيما هو سلبي جمالياً، فترى فيه بخلاف ما ادعاه مادةً للقبح أو للسخرية. فالتحديد اللغوي للقيمة يقوم إذاً على الخصائص القائمة

ثمة موضوعية اجتماعية داخل اللغة توهم بالموضوعية الجمالية المادية

فعلياً في الموضوع لا على مجرّد ادعائها ذاتياً.

أما السمة الثانية التي لا تقلّ خطورة عن الأولى فهي الخيرية، ونقصد بها تلازم القيمتين الجمالية والأخلاقية في الأذواق والأشكال والأفعال. فالجمال خير، والخير جمال، بصرف النظر عن مستوى الخير ووظيفته وسياقه. وبدهي أن تظهر الخيرية واضحة صريحة في الأفعال لطبيعتها الاجتماعية الصرف، وأن تظهر في الأشكال على نحو ملتبس، لطبيعتها الحسية الصرف أيضاً، أما في الأذواق فلا تظهر إلا على نحو خفيّ دقيق. فمفردة الجمال دالة على الخلْق أو الشكل أو الصورة، وهي دالة أيضاً على الخُلُق أو الفعل. وفي هذا تداخل شديد بين القيمة الجمالية والقيمة الأخلاقية؛ وكذا هي الحال في مفردة النُّبْل، حيث نقرأ في لسان العرب: "النُّبْل: الذكاء والنجابة. والنبيلة: الفضيلة، وأما النَّبالة فهي أعمّ تجري مجرى النُّبْل، وتكون مصدراً للشيء النبيل الجسيم. النبل والنبالة: الفضل، وامرأة نبيلة في الحسْن بيّنة النبالة، وكذلك الناقة في حسْن الخلْق، وفرس نبيل المحْزِم: حسنُه مع غِلظ.". فالنبل يدخل في الجلال والجمال، كما يدخل في الفضيلة والخير عامة، وذلك على النحو الذي يصعب فيه التمييز بينهما، فلا يتوضّح أيّ القيمتين هو الأصل في النبالة. هل الشكل الجسيم أو السلوك الفضيل أو كلاهما في آن. وتعميقاً لذلك نتوقّف عند مادة دالة على الحسْن فقط، ولا تُستخدم إلا في معرض الجمال دون الأخلاق.

فقد جاء في لسان العرب تحت مادة بثن: "البَثْنة والبِثْنة: الأرض السهلة الليّنة، وبها سمّيت المرأة بَثْنة، وبتصغيرها سمّيت بُثينة. والبَثَنيّة: الزبدة. والبَثْنة: النَّعمة في النِّعمة. والبثنة: الرملة اللينة. والبثنة: المرأة الحسناء البضّة. ويقال: هي الأرض الطيبة، وقيل: البُثُن الرياض."[7].

يتداخل الجمال في الخير في تلك المادة إلى حدّ التماهي. فالبثنة هي النَّعمة في النِّعمة أي هي الترفّه في النِّعمة أو النعيم. إنها الخير في أقصاه وقد ظهر في لين العيش ونعومته ورفاهيته. والبثنة هي الأرض الطيبة أو السهلة اللينة، وهي الروضة أيضاً. بل إنها الرملة الصلدة وقد تندّت أو ترطّبت فصارت بضّة. وهذا كلّه خير عميم في العيش والأرض والروض والرمل، وهو أيضاً جمال يتسم بالبضاضة والليونة والرقة، ولعلّ البثنية التي هي الزبدة توضّح تلك السمات الليّنة اللدنة في المرأة الحسناء التي حسْنها نَعمة في نِعمة. أو خير وجمال معاً.

ما تلك إلا أمثلة على تتلازم القيمتان الجمالية والأخلاقية في فلسفة الجمال العربية؛ فثمة الكثير الكثير من الأمثلة الدالّة على ذلك، منها البضاضة والترارة والملاوة والطلاوة والطراءة والغضاضة والنعومة والنظافة واللين والنضارة والرخوصة، وكلّ منها يتصل بالخير اتصالاً وثيقاً لا يمكن غَضّ النظر عنه في أثناء التلقّي والتقويم.

إنّ ذلك التلازم بين القيمتين لا نجده بين الجمال والخير وحسب، وإنما في القيم الجمالية الإيجابية كلّها، وفي السلبية منها أيضاً. بل لعلّنا نراه في السلبية أشدّ منه في الإيجابية، وكأن بين القبح والشرّ تلازماً تاماً. وهو ما ليس قائماً بالضرورة التامة بين الخير والجمال. فالقبح شرّ في الأشكال، والشرّ قبح في الأفعال. هذا هو منطق اللغة العربية في القبح والشرّ، بصرف النظر عن قوة حضور الواحد منهما في الآخر أو طبيعته. نلحظ ذلك في الكثير من المفردات الدالّة على القبح، من مثل البشاعة والدناءة والسماجة والصفاقة والغثاثة والقماءة والوخامة والوقاحة.

ففي مادة بشع نقرأ: "البَشِعُ: الخَشِن من الطعام واللباس والكلام. والبشِع: طعم كريه. وكلام بشيع: خشن كريه. ورجل بشِع المنظر إذا كان دميماً. ورجل بشِع النفس أي خبيث النفس، وبشِع الوجه إذا كان عابساً باسراً. ورجل بشِع الفم: كريه ريح الفم. ورجل بشع الخُلُق: إذا كان سيّئ الخلُق والعشْرة." .

إنّ الشرح المعجمي كاف وحده للدلالة على تلازم القبح والشرّ تلازماً تاماً. فالبشاعة خشونة ضارّة أو غير مستحبّة في الطعام واللباس والكلام، وهي كراهة في الطعم وفي رائحة الفم، وخباثة في

تتلازم القيمتان الجمالية والأخلاقية في فلسفة الجمال العربية

النفس، وسوء في الخُلُق والمعاشرة، وهي فضلاً عن ذلك عبوس وتقطيب في الوجه، ودمامة في المنظر. وذلك كلّه قبح وشرّ معاً. فخشونة المأكل والملبس والمنطق أو الخطاب قبح من جهة، وشرّ من جهة أخرى، وكذلك خباثة النفس وسوء الخُلق والمعاشرة. أما العبوس فخشونة كريهة في الوجه والنفس والفعل، علماً أنّ من معاني الدمامة القبح والحقارة والقِصر.

أشرنا آنفاً إلى أنّ تلازم القيمتين في القبح والشرّ أشدّ من التلازم بين قيمتي الجمال والخير؛ ويعود ذلك إلى أنّ في القبح والشرّ إضراراً يقع على الحواسّ والنفوس والعلاقات البينية إضافة إلى إضرارهما بالسلامة الفردية والجماعية. الأمر الذي يجعل تلازمهما تاماً أو شبه تامّ في الحدّ الأدنى؛ في حين أنّ في التلازم بين الجمال والخير تدرّجاً على مستوى الأفعال والأشكال والأذواق. بل قد لا يظهر الخير في الشكل أو الذوق إلا بعد تدقيق وتمحيص، كما في محاسن الحاجب والعين، وقد سبق ذكرها، فأين الخير مثلاً في الزجج والبلج أو الدعج والبرج، ولكن الشرّ يتّضح جليّاً في المعايب أو معظمها كالمعَط الذي هو تساقط شعر الحاجب لمرض ما، والمرض شرّ. وكذلك في معايب العين، ومنها "الحوَص: ضيق العينين، والشَّتَر: انقلاب الجفن. والعمَش: أن لا تزال العين تسيل وترمص."[8]. إنّ تلك المعايب أو المقابح في مجملها أمراض تصيب العين، فتمنعها من الرؤية السليمة وتشوّه منظرها في الوقت نفسه. وهو ما يسلمنا إلى السمة الثالثة من سمات الوعي الجمالي في العربية أو فلسفة الجمال فيها. وهي سمة الحيوية.

نقصد بسمة الحيوية أنّ العربية لا تحكم بالجمال على شخص أو وجه أو شيء أو فعل... إلخ إلا إذا ظهرت فيه قوة الحياة وفاعليتها وعنفوانها، عبر الصحة والعافية والاكتناز والنشاط. وفي المقابل فإنها لا تحكم بالقبح إلا على ما فيه انحراف أو تشوّه أو خلل أو إضرار، مما يؤدي إلى انعدام الحيوية أو ضآلتها أو نقائضها. فكلّما كان الشيء معبّراً عن الحياة وقواها الحيّة كان أكثر جمالاً وجلالاً؛ وكلّما كان على خلاف ذلك أو على ضدّه كان أكثر قباحة وفظاعة. ولعلّ تلازم القيمتين الجمالية والأخلاقية يظهر، على نحو عميق جداً، في سمة الحيوية؛ فالإساءة إلى الحياة– المجتمعية هنا– هي في ذاتها موقف سلبي أخلاقياً وجمالياً، مثلما أن تمثيلها على الوجه الأفضل هو موقف إيجابي جمالياً وأخلاقياً. ولكن من جهة أخرى، تحيل سمة الحيوية على موقف وجودي إيجابي فحواه الجمال.

نستطيع التوكيد أنّ نسبة 40% من الموادّ الدالّة على الجمال في لسان العرب وهي 125 مادة كما أسلفنا، تتّصل معظمها اتصالاً وثيقاً بالماء، إما على نحو صريح وإما على نحو خفي، ويتّصل الباقي منه بالنبات، أو بالماء والنبات معاً؛ كما أنّ نسبة 10% منها تتّصل بالحركة أو بالحركة والنبات معاً. وذلك من مثل البضاضة والبهاء والرخوصة والرونق والطراوة والطلاوة والظَّلْم والسباطة... إلخ فيما يتّصل بالماء؛ وفيما يتّصل بالنبات نجد: البساطة والبهار والبهجة والمأَد والمَلَد والهَيف...، أما الرشاقة والبخترة والميَد والتأوّد والغيَد والخوَد...، فتتّصل بالحركة. فأن تصل المفردات ذات الارتباط بالماء والنبات والحركة، وهي التعبير الأدقّ عن الحياة، إلى نسبة 50% من مجموع الموادّ الدالة على الجمال، معناه أننا أمام لغة تأسست فلسفتها الجمالية على اعتبار الحياة هي المثل الأعلى في الجمال، بما يترتّب على ذلك من حبّ الحياة وتقديرها واحترامها؛ ولا سيما أنّ نسبة الـ 50% الباقية من موادّ الجمال تتوزع على الكثير من الحقول كالضوء والصوت والطعم والرائحة والصحة أو العافية.

أما الموادّ الدالّة على القبح فتكاد تخلو تماماً من أيّ إحالة على الماء أو النبات، أما إحالتها على الحركة فغالباً ما تكون الحركة فيها غير مستحبّة كالظّلَع والخيلاء والاضطراب؛ يضاف إلى ذلك أنّ النسبة الكبرى من موادّ القبح ذات صلة وثيقة بالوساخة والخشونة شكلياً ونفسياً وسلوكياً؛ من مثل البلادة

العربية لا تحكم بالجمال على شخص أو وجه أو شيء أو فعل... إلا إذا ظهرت فيه قوة الحياة وفاعليتها وعنفوانها

والركاكة والطفاسة والوخامة، والفظاظة والكزازة، والوضاعة والخساسة ...إلخ. الأمر الذي يحيل على أنّ القبح ضدّ الحياة نفسها سواء أكان ذلك بالمعنى الوجودي أم بالمعنى الاجتماعي.

أما الموادّ الدالة على الجلال أو ذات الصلة به، والبالغة 40 مادة لغوية، فلسمة الحيوية فيها شأن آخر؛ حيث تأخذ الحيوية في الجلال بعداً اجتماعياً صرفاً، وذلك من خلال الفرادة الذاتية والفاعلية الاجتماعية في الجليل بصفاته وأدائه معاً، من مثل البسالة والبطولة والبجالة والشموخ والفخامة والرزانة والنبالة والوقار... إلخ. وهي كما نلحظ مفردات تتّصل بالحقل الاجتماعي بشريحته الاجتماعية العليا بالدرجة الأولى من جهة، وبشريحة الفرسان من جهة أخرى. أي إنها تتوزّع غالباً على حقلَي السلم والحرب. فيبرز الجلال صرفاً من خلال الهيئة والسلوك فخامةً ونبالةً في أثناء السلم الاجتماعي، ويبرز الجلال الموشّح بالفروسية في أثناء الحرب بسالة وبطولة. لكنّ هذا لا يعني أنّ الجلال خاصّ بالحقل الاجتماعي فحسب؛ وإنما يمتدّ أيضاً إلى مظاهر الطبيعة المتفرّدة بعظمتها ورسوخها كالجبال والصحاري والبحار والقفار، تلك المظاهر التي يستعير الجلال الاجتماعي منها بعضاً من خصائصها المتفردة بدلالاته الجلالية، فتظهر فيه سمة الحيوية، عبر الفرادة والقوّة والفاعلية جميعاً. وبذلك نكون أمام الحيوية طبيعة ومجتمعاً، جمالاً وجلالاً.

تلك هي سمات الوعي الجمالي أو فلسفة الجمال في اللغة العربية، وهي سمات تتقاطع مع بعض الأطروحات الجمالية القديمة والحديثة على السواء؛ كتلك التي ترى في الجمال سمة موضوعية في الظواهر والأشياء بمعزل عن الذات الإنسانية، أو تلك التي ترى أنّ الجمال هو الحياة أو ما ينبئ به، أو تلك التي ترى أنّ الجمال والخير متلازمان، أو يؤدي الواحد منهما إلى الآخر. ومنها فلسفة الجمال في الحضارة اليونانية وفي الحضارة العربية وصولاً إلى عصر التنوير الأوربي.

ولكن تجدر الإشارة، قبل أن نغادر هذه الفقرة، إلى أنّ هنالك سمتين أخريين تتلامحان في بعض الدلالات الجمالية، وهما: النسبية والتدرّج القيمي. ونقصد بالنسبية تحوّلات الدلالة من الإيجاب إلى السلب أو العكس بحسب السياق الاجتماعي. فالبثنة أو الغنج أو الدلّ للفتاة أو المرأة لا يجوز أن يوصف بها الشاب أو الرجل وإلا كانت مثلبة أو قباحة، وكذلك الظرافة التي هي سمة جمالٍ يوصف بها الشاب ولا يوصف بها الرجل وإلا كانت مثلبة أيضاً؛ وهو ما نجده في دلالة البسالة التي هي سمة قبحٍ في الأصل، لكن حين يوصف بها الفارس تغدو سمة جلال وبطولة. فـ "بَسَل الرجل: عبس من الغضب أو الشجاعة. وتبسّل لي فلان إذا رأيته كريه المنظر. وبسّل فلان وجهَه إذا كرَّهه. والبسالة: الشجاعة. والباسل: الشديد." .

أما بالنسبة إلى سمة التدرّج القيمي فنلحظها بقوّة فيما يُسمّى بالترادف اللغوي، حيث التشابه النسبي بين الدلالات من دون التطابق التام بينها، وعدم التطابق التامّ يعني الاختلاف البسيط بين هذه وتلك من الدلالات، مما ينعكس تدرّجاً في التوصيف والتقويم؛ فالبشاعة غير الشتامة، وهذه غير الشناءة، وهي غير الشناعة؛ إذ البشاعة خشونة المنظر ودمامته، والشتامة شدّة الخلْق مع قبح الوجه، والشناءة اجتماع القبح والبغض في المنظر، أما الشناعة فهي الفظاعة في المنظر. والشيء نفسه نجده بين البضاضة والطلاوة والطراءة والملاوة، وبين الرزانة والرصانة والوقار. وإذا كان معظمنا اليوم لا يستطيع التمييز بين تلك الدلالات إلا إذا عاد إلى المعجم، فلا يعني ذلك أنها بالمعنى نفسه. بل يعني أنّ الفوارق بينها دقيقة جداً، تنعكس تدرّجاً في التوصيف اللغوي والتقويم الجمالي بما يشمل أدقّ الدقائق في الظواهر والأشياء والأشكال.

هنالك سمتان تتلامحان في بعض الدلالات الجمالية، وهما: النسبية والتدرّج القيمي

## دلالات ومفاهيم:

من المعلوم أنه ليس من وظيفة اللغة اجتراح المفاهيم الفكرية أو الفلسفية أو العلمية، فهذه

مهمة الحقول المعرفية تحديداً؛ غير أنّ اللغة، بوصفها معرفة وثقافة عامتين، تقدّم مادة يمكن استنطاقها معرفياً في بلورة المفاهيم بمصطلحات محدّدة. فكثرة الدلالات اللغوية ذات الاتصال بالجمال أو القبح مثلاً قد يربك صياغة المصطلح بقدر ما يغنيه؛ ولكن في المقابل فإنّ المعاجم وهي تشرح مفرداتها تتوسّل ببعض المفردات الشارحة، والتي غالباً ما تكون اسماً جامعاً، ما يعني أنّ الاسم الجامع أشبه بالمفهوم أو المصطلح اللغوي الدالّ على مجموعة من المفردات التي تتقارب دلالاتها مع اختلاف مسمياتها. إنّ الاسم الجامع أو المفردات الشارحة المتكرّرة، في الحقل الجمالي– المعجمي هي التي يمكن اعتبارها مصطلحات دالّة على المفاهيم الجمالية، غير أنّ تلك المصطلحات لا يمكن فهمها بدقّة من دون الاستعانة بالمفردات التي تقوم بشرحها أو تقوم بجمعها في دلالتها العامة.

نزعم أنّ ثمة أربع مفردات يمكن اعتبارها مصطلحات معجمية دالّة على أربعة مفاهيم جمالية كبرى، وهي الحسْن والقبح والعظمة والهزْل. فمفردة الحسْن هي الأكثر دوراناً في لسان العرب من مفردة الجمال، فهي الاسم الجامع أو المفردة الشارحة لمجمل المفردات الداخلة في دلالتها العامة، ومنها مفردة الجمال نفسها؛ وكذلك في مفردة العظمة التي تستوعب دلالة الجلال ومفردات أخرى كثيرة مشابهة. ففي مادة "جمل" يتمّ شرح الجمال بأنه "الحُسْنُ يكون في الفعل والخَلْق."، مثلما يتمّ شرح الجلال، في مادة "جلل" بالعظمة فـ: "جَلّ فلان في عيني أي عظُم، وأجللته أي عظّمتُه. والتجالُّ: التعاظم."، في حين لا نجد العكس في شرح الحسْن والعظمة. ففي لسان العرب: "الحسْن ضدّ القبح ونقيضه" ولا يحتاج الشارح المعجمي إلى توضيحه بالجمال مثلاً؛ وكذا هي الحال في شرح العظمة التي لا يحتاج الشارح إلى توضيحها بالجلال، فـ: "عظُم: كبُر، وهو عظيم. واستعظمه: رآه عظيماً. ولفلان عظَمة عند الناس أي حُرمةٌ يُعظّم لها. وأعظم الأمرَ وعظّمه: فخّمه. والتعظيم: التبجيل. والعَظَمة: الكبرياء.". أما في شرح القبح فنقرأ: "القُبْحُ: ضدّ الحسْن يكون في الصورة. قال الأزهري: هو نقيض الحسن، عام في كلّ شيء.". وبالنسبة إلى الهزْل، وهو أقلّ تبلوراً على المستوى الجمالي من الحسن والقبح والعظمة، فنقرأ: "الهزْل: نقيض الجِدّ. ورجل هزيل: كثير الهزْل. وأهزله: وجده لعَّاباً. والهزْل واللعب من وادٍ واحد. وقول هزل: هُذاءٌ. والهزالة: الفكاهة. والهزل: استرخاءُ الكلام وتفنينُه.".

تلك هي المفردات التي يصحّ اعتبارها مصطلحات معجمية للدلالة على المفاهيم الجمالية، في اللغة العربية أو لسان العرب، وهي أربعة مفاهيم، اثنان منها متبلوران على نحو لافت للنظر، وهما الحسن والقبح؛ واثنان أقلّ تبلوراً وهما العظمة والهزل على تفاوت بينهما في التبلور. أما مفهوم التفاهة المقابل للعظمة، ومفهوم الأسى المقابل للهزل، فوضوحهما الاصطلاحي الجمالي في حدّه الأدنى، بالرغم من مفرداتهما الكثيرة نسبياً والتي تدلّل على التقاط اللغة بعضاً من أبعادهما الاصطلاحية الجمالية.

ولعلّ اندراج مفردات التفاهة تحت دلالة القبح عامة، بما يتولّد منه القبح الوضيع، يفسّر عدم استقلال التفاهة بمعنى خاصّ بها اصطلاحياً حتى على المستوى المعجمي؛ في حين أنّ اندراج مفردات الأسى تحت غرض الرثاء، في الشعر العربي القديم، جعلها مادة دلالية غنية بين أيدي الشعراء الذين كان لهم وقفات كثيرة عند الفجائعي أو المأسوي، ولكن تحت مصطلح الرثاء لا المأساة، والرثاء شيء والمأساة شيء آخر مختلف؛ وما يعزّز ذلك أن المترجمين العرب الأوائل لم يجدوا أنسب من مفردة الرثاء للدلالة على المصطلح اليوناني القديم "التراجيديا"؛ أما مصطلح الكوميديا فقد ترجموه كما هو معلوم بالهجاء، وكان الأنسب لو تُرجم بالهزل، غير أنّ عدم التبلور الاصطلاحي الكافي لمفردة الهزل من

مال الفكر العربي الإسلامي لمفردتيْ الجمال والجلال بدلاً من الحسْن والعظمة

جهة، وعدم وجود غرض شعري هزلي، في الشعر العربي القديم، كبقية الأغراض الشعرية من جهة أخرى، كان من أسباب تلك الترجمة.

ما يعنينا هنا ليس مسارات الترجمة، وإنما المفهوم الجمالي الذي يقبع في مفردة الهزل، والذي لم يظهر اصطلاحياً في العربية إلا في العصر الحديث. علماً أنّ عدداً من المفردات الدالّة على الهزل يشتبك بدلالة القبح اجتماعياً، بما يتولّد منه القبيح المضحك، كالوكاعة والتشدّق والحذلقة. وقد كنا قد ذكرنا أنّ عدد الموادّ المعجمية الدالة على الهزل لا يتجاوز 25 مادة، وهو عدد ضئيل قياساً بالجلال مثلاً؛ ولكن دلالات الهزل، في واقع الحال، أوسع من ذلك بكثير. حيث نجد تلك الدلالات متشابكة بمفهومي الجمال والجلال، عبر ادعائهما الذاتي، أو ما يُعرف بالتكلّف والتظاهر في البناء الصرفي للمفردة، كالكِبْر والتكبّر، والعظمة والتعاظم، والفصاحة والتفاصح، والظرافة والتظارف. ومع ذلك بقي الهزل في الحدّ الأدنى من التبلور الاصطلاحي جمالياً.

إنّ هنالك ثلاثة مفاهيم جمالية كبرى، اصطُلح عليها بالجلال والجمال والقبح، في الفكر العربي– الإسلامي، كان لها حضور فلسفي لافت للنظر، اعتباراً من القرن الثالث الهجري/ التاسع الميلادي تقريباً، سواء أكان ذلك في علم الكلام أم الفلسفة أم التصوّف. أي إنّ ذلك الفكر مال إلى استعمال مفردتي الجمال والجلال بدلاً من مفردتي الحسْن والعظمة اللتين هما الأكثر دوراناً في بابهما في اللغة العربية؛ وهو ما اعتمدناه في هذا البحث اتساقاً مع الفكر الفلسفي القديم وعلم الجمال الحديث معاً. من دون أن يشكّل ذلك أيّ خلل في اشتغالنا على لسان العرب الذي يعتمد الحسْن والعظمة بدلاً من الجمال والجلال.

لذا نرى من المناسب التذكير "بأنّ الجلال عامة في الفكر العربي– الإسلامي، يتحدّد بالكمال والعظمة والمجد والقهر، ويتحدّد أثره النفسي– الانفعالي بالهيبة الممزوجة بالأُنْس."[9] ؛ ويتحدّد الجمال "بالكمال الموصوف بالاعتدال، ويتحدّد أثره النفسي– الانفعالي بالأُنْس."[10] ؛ أما القبح فيتحدّد "بالنقص الموصوف بالتنافر."[11]، وينعكس نفوراً على المستوى النفسي– الانفعالي. فالكمال حضوراً أو غياباً هو الأساس الأول في تحديد القيمة الجمالية، ثمّ يكون لبعض الصفات دور في التمييز بين الجلال والجمال؛ فالكمال الذي يتّصف بالعظمة يندرج تحت الجلال، والذي يتّصف بالاعتدال يندرج تحت الجمال، أما الكمال المفقود فيعني القبح.

تلك هي المفاهيم الجمالية الأساسية أو الكبرى التي طرحها الفكر العربي– الإسلامي، محدّداً إياها بمصطلحات فلسفية، ومستنداً فيها إلى اللغة العربية التي طوّر فيها بعض المفردات لاستلال دلالات جديدة تفي بأغراض التفكير الفلسفي، من مثل الكمال والاعتدال والقهر. غير أنّ فلسفة الجمال، في اللغة العربية قبل ذلك التطوير، لم تكن تولي تلك المفردات الأهمية التي أولاها إياها الفكر الفلسفي، فلا الكمال ولا القهر من المفردات الدالة على الحقل الجمالي في العربية. بل حتى مفردة الاعتدال ذات قيمة جمالية عرضية قياساً بكلّ المفردات التي مرّت بنا من قبل. الأمر الذي يغري بالمقارنة بين فلسفة الجمال في اللغة العربية وبين الفكر الجمالي لدى الفلاسفة والمتصوّفة المسلمين، وهو ما يخرج عن نطاق هذا البحث. ولكن لا بأس من القول هنا إنّ اللغة العربية تضع الجمال أو الحسْن في أعلى القائمة، من حيث القيمة العددية والأهمية الجمالية؛ في حين أنّ الفكر العربي– الإسلامي يضع الجلال في أعلى القائمة، لدلالته الأولى على الذات الإلهية. هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإنّ لمفهوم الهزل حضوراً ما في اللغة، لا نجده في ذلك الفكر الذي حضر فيه مفهوم العذاب على نحو أوليّ.

ورغبةً منا في التحديد الأدقّ للمفهوم الجمالي، في العربية، قمنا باستقراء الدلالات التي تحيل عليه، واستنباط أبعادها الجمالية المشتركة للوصول إلى الأسس الناظمة له، مستفيدين من الشرح

هذا المفهوم متعدد ومتنوع ومتداخل ، ودلالاته الفرعية لا حصر لها

المعجمي قدر الإمكان. وقد ساعدتنا الجدولة على التحليل والتأويل والاستنتاج، بالرغم من صعوبتها وإرباكها كذلك. فمن الدلالات ما هو عام كالبساطة والحلاوة والملاحة مثلاً، ومنها ما هو أقلّ تعميماً كالأناقة والرشاقة والدماثة، ومنها ما هو خاصّ كالبشاشة والصباحة، وما هو أخصّ كالغنّة والغنج. وما يقال في دلالات الجمال يقال في دلالات سواه. ولذلك لم يكن بدّ من الاحتراز عند التصنيف والجدولة، ولم يكن بدّ من الانتباه إلى أنّ المفردة الواحدة قد تتقاطع مع عدّة حقول، بل قد تتقاطع مع عدّة جداول في الوقت نفسه، بسبب التعدّد الدلالي في المفردة الواحدة، وبسبب التخصيص والتعميم فيها أيضاً، سواء ظهر ذلك في جداولنا المعتمدة أم لا. علماً أننا سعينا إلى عدم تكرار المفردة الواحدة في الجدول الواحد، كما سعينا إلى أن تكون المفردات المعتمدة في الجداول مفهومة ومعروفة للقارئ العام، قدر المستطاع، وقد ساعدتنا العربية بثرائها العجيب، في تحقيق هذا المسعى.

ونبدأ بمفهوم الجمال وجدولة دلالاته اللغوية التي لا تكاد تنتهي، من حيث التعدّد والتنوّع والتفاوت والتداخل، على مستوى الموادّ المعجمية الأساسية والمهيمنة تحديداً. أما الدلالات الفرعية والجزئية والعرضية التي تبتكرها الاستعارات والكنايات والمجازات المرسلة فلا يحصرها حاصر في المعجم والكلام على السواء.

## جدول الحسْن/ الجمال- الدلالات:

| الوجه | البشرة | الهيئة | القامة | الخطاب | السلوك | العلاقة بـ |
|---|---|---|---|---|---|---|
| البشاشة | البضاضة | الأبّهة | الجهارة | الأدب | البساطة | التألف |
| البهاء | الترارة | الأناقة | الرشاقة | البلاغة | البشارة | الاحتباك |
| الحلاوة | الطلاوة | التزيّن | السباطة | الجزالة | الدماثة | التناسب |
| القسامة | الغضاضة | الشارة | السجاحة | الحذاقة | السهولة | التناسق |
| الملاحة | النظارة | النظافة | الفراهة | الذلاقة | اللباقة | التناظر |
| الوسامة | النقاوة | اللياقة | الفعامة | الظرافة | الكياسة | التوافق |
| ... إلخ | ... إلخ | ... إلخ | ... إلخ | ... إلخ | ... إلخ | ... إلخ |

تمّ توزيع الجدول على سبعة حقول، تشمل مختلف الأشكال الكليّة في الإنسان التي تقع عليها الدلالة، وهي الوجه كلّه دون التخصيص بعناصره، والبشرة والقامة والهيئة والخطاب والسلوك، إضافة إلى العلاقة القائمة بين العناصر الجزئية في الشكل الكلّي، أو بين الشكل وسواه؛ فدون تلك العلاقة لا وجود للحسْن أو الجمال في الشكل أو السلوك. فما لم يكن تناسب بين عناصر الوجه، أو تناسق بين الأعضاء، أو احتباك– أي قوة وانشداد– في القامة، لا يمكن الكلام على جمال الوجه أو الأعضاء أو القامة؛ وما لم يتّسم السلوك باللباقة أو الكياسة، مع توافقه ومقتضى الحال فلا يمكن اعتباره جميلاً. وغنيّ عن التوضيح أنّ اجتماع تلك الدلالات في شخص واحد، أمر في غاية الصعوبة، ولكن اجتماعها المفترض هو الذي يشكّل مفهوم الجمال، وهو نفسه الذي يشكّل المثل الأعلى في الجمال فردياً وجماعياً.

وتقتضي الإشارة هنا إلى أنّ دلالات الحسْن في كلّ من الوجه والبشرة هي الأكثر عدداً من بين دلالات الحسن، كما أنّ البشرة تتفوّق عددياً على الوجه. ولعلّ ذلك يعود إلى أنّ الوجه متضمَّن في البشرة أصلاً. فهي الدالة على الجسد كله، وهي واجهة الوجه أيضاً. ونقصد بتلك الإشارة أنّ سمة الحيوية شرط أساسي في الجمال؛ إذ إنّ مفردات حقل البشرة ترتبط كلّها بالحيوية الدالة على الشباب الدائم. بل نكاد نقول إنّ نضارة الشباب هي الأصل في مفهوم الجمال في العربية. وهذا لا يعني أنّ المسألة عمرية أو تتعلّق بعمر الشباب حصراً، وإنما يعني أنه كلما ازدادت قوّة الحياة في الإنسان شكلاً وأداء، أو خلْقاً وخُلُقاً، ازدادت قوّة الجمال فيه، والعكس

كلما ازدادت قوّة الحياة في الإنسان شكلاً وأداء، أو خلْقاً وخُلُقاً، ازدادت قوّة الجمال فيه، والعكس

وخُلُقاً، ازدادت قوّة الجمال فيه، والعكس بالعكس. يمكننا بنظرة متفحّصة في الجدول السابق أن نستنتج بعض الروابط بين تلك الدلالات. بل يمكننا أن نحدّد الأسس العامة لمفهوم الجمال في العربية، بكلّ من الأناقة والرشاقة والنضارة والتناسق. إنّ تلك الخصائص مجتمعة تستطيع تحديد المفهوم، وتستطيع تلخيص الذوق الجمالي العام في العربية تجاه مختلف الظواهر والأشياء والأشكال، لا تجاه المرأة أو الرجل وحسب، كما قد يبدو من مفردات الجدول السابق، الدالّة في معظمها على الإنسان شكلاً وأداء. فهي إذ تعبّر عن جمال الإنسان تعبّر في الوقت نفسه عن جمال الطبيعة بمظاهرها الحيّة والصامتة، وتعبّر كذلك عن الفنون الجميلة والتطبيقية. فالجميل إذاً هو الأنيق الرشيق النَّضِر النسيق أو المتناسق. سواء أكان ذلك في الإنسان أم الطبيعة أم الفنون. فاجتماع تلك الخصائص وتآلفها في الموضوع يجعله أكثر جمالاً، بل يجعله نموذجاً يحتذى في الجمال، وأيّ افتقاد لأيّ واحدة منها يعني خسرانه لبعض الجمال فيه. فالأناقة دون الرشاقة قد تبدو مجرّد شكل جامد، والرشاقة دون النضارة قد تبدو حركة آلية، والخصائص الثلاث الأولى قد تكون مفكّكة بحيث تبدو كلّ واحدة منها مشتملة على بقية الخصائص، أي كأنّ كلّ واحدة منها هي الكلّ. وبذلك تختلف فلسفة الجمال في العربية عن تلك التي طرحها الفكر العربي- الإسلامي اختلافاً بيّناً. ولعلّ الاختلاف يجد أساسه الأول أو المكين في أنّ اللغة تعبير حيّ عن الحياة كما يعيشها المجتمع وكما يراها؛ في حين أنّ الفكر نتاج التأمل المجرّد والموقف الاجتماعي والغاية الثقافية- الأيديولوجية. فجاء جمال الفكر عاماً مجرّداً ممتلئاً بالمعاني، وجاء جمال اللغة محدّداً ومشخّصاً وممتلئاً بالأشياء، ومكتنزاً بالحياة أيضاً.

وأما تلك الأسس- الخصائص فتتوضّح في الجدول التالي:

## جدول الحسن/ الجمال- الأسس:

أما مفهوم القبح فقد تمّ توزيعه على ستّة حقول، استوعبت دلالاته في الوجه والقامة والهيئة والسلوك والخطاب، إضافة إلى طبيعة العلاقة الداخلية والخارجية، وهي في مجملها علاقة اختلال، فيما بين عناصره الذاتية من جهة، وفيما بينه وبين سواه من جهة أخرى. وكأنّ القبح ينهض أولاً من العلائق المفكّكة أو المتنافرة في الأشياء والأشكال والأفعال، على نحو يصعب معه إقامة علاقة ودّية مع العالم المحيط؛ إذ إنّ التأزّم الداخلي هو الأصل في وجوده وفي سيرورته. وإذا ما أضفنا إلى ذلك أنّ الفظاظة والخشونة والابتذال والتنافر تكاد تشمل مجمل دلالات القبح في حقوله كلّها؛ فإنّ ذلك يحيل على أنّ القبح ضدّ الوئام الذوقي سمعياً وبصرياً وشمّياً، وهو ضدّ الوئام الفردي والجماعي نفسياً وأخلاقياً وسلوكياً. بل إنه على تضادّ وجودي مع الحياة نفسها؛ فكثرة دلالات الوساخة البدنية والمعنوية في القبح تؤكّد ذلك فيه وتنفّر منه في الآن نفسه. فليس القبح ضدّ الحسن فقط، وإنما هو ضدّ الحياة أيضاً.

تختلف فلسفة الجمال في العربية عن تلك التي طرحها الفكر العربي- الإسلامي اختلافاً بيّناً

| الأناقة " قوة الحضور" | الرشاقة " قوة الحركة" | النضارة " قوة الحياة" | التناسق " قوة النظم" |
|---|---|---|---|
| البروز | الرهرهة | البشاشة | التآلف |
| البشارة | الرهافة | البضاضة | الاحتباك |
| البهار | السهولة | الرونق | التراصف |
| الجهارة | الصَّلْت | الصباحة | التلاؤم |
| الخلابة | الطلاقة | الطراوة | الدملجة |
| النصاعة | الهيف | الغضاضة | التناسب |
| الوضوح ... إلخ | التشوّف ... إلخ | الملاوة ... إلخ | التناظر ... إلخ |

جدول الحسن / الجمال- الأسس

غير أنّ ذلك لا يـؤدي إلى أنّ كلّ موضوع اتصف بالقبح في مستوى من مستوياته هو ضدّ الحياة بمجملها. بل هو ضدّ هذا أو ذاك من جوانبها المتعدّدة. فالتعميم اللغوي لا يشمل إلا ما يعمّمه في صفة من صفات الموضوع الذي قد يكون فيه من الصفات ما لا يدخل في تعميم القبح. ففي مادّة "شنأ" مثلاً، نقرأ: " الشناءة مثل الشناعة: البُغض. وشُنِئ الرجلُ، فهو مشنوء، إذا كان مبغَضاً، وإن كان جميلاً. ومَشْنَأٌ: قبيح الوجه أو قبيح المنظر. المُشَنّأ مثل المُبشَّع: القبيح المنظر، وإن كان محبّباً". فاللغة تميّز تمييزاً دقيقاً بين قبح المنظر أو جماله من جهة، وبين مشاعر الحبّ من جهة أخرى. ففي الشناءة نلحظ بُعدين اثنين. الأول أن يكون الشيء أو الشخص جميل المنظر لكنه بغيض، أي قبيح في أدائه الخاص أو العام؛ والثاني أن يكون قبيح المنظر لكنه محبّب، أي جميل في أدائه. وهو ما مرّ بنا سابقاً في مفردة البسالة التي هي قبح من جانب وبطولة من جانب آخر. فالبطولة في البسالة لا تلغي القباحة فيها، ولكنها قباحة موجّهة ضدّ العدوّ حصراً، أي دفاعاً عن الحياة. ولذلك لا يكون القبح ضدّ الحياة عامة إلا إذا تمثّلت القباحة بنموذج أعلى، وهذا افتراض لا نجده في اللغة التي هي معنية أساساً بالأشياء والأشكال والأفعال، في هذه الصفة منها أو تلك، بل حتى لو توافرت عدّة صفات من ذلك النموذج فيها، فهنالك ما يخرج عنه. فما من موضوع مكتمل الصفات جمالياً في اللغة.

## جدول القبح- الدلالات:

| الوجه | القامة | الهيئة | السلوك | السلوك | العلاقة بـ |
|---|---|---|---|---|---|
| البشاعة | الجفاء | الرثاثة | الابتذال | البذاءة | التباعد |
| الشتامة | الجلافة | الرجس | التفاهة | الركاكة | التباغض |
| الشقاحة | الجهامة | الدنس | الخراعة | السفسفة | الاختلال |
| الشناءة | الدمامة | الشعوثة | الدناءة | التشدق | التشاتم |
| الشناعة | الضالة | القذارة | الصلف | العجرفة | التفكك |
| الكزازة | الغلاظة | النجاسة | النذالة | العِيّ | التناقض |
| الكلاح ... إلخ | المساخة... إلخ | الوخامة ... إلخ | الوضاعة ... إلخ | الفهاهة ... إلخ | الهشاشة ... إلخ |

يمكن تحديد ثلاثة أسس عامة تنظم مفهوم القبح في العربية، وهي الدمامة والوساخة والغلاظة. أما الدمامة فهي اضطراب الشكل أو الموضوع في الأعين والأنفس، لافتقاده إلى الوحدة العضوية، إنّ صحّ التعبير، وذلك بما يتّصف به من تفكّك أو انحراف أو تناقض داخلي بين عناصره المختلفة. وأما الوساخة فهي سوء الحضور أو فداحته، وذلك حين ينعكس إيلاماً في الحواس والنفوس، بما يجعله كريهاً مذموماً. وأما الغلاظة فتعني خشونة الحضور شكلاً أو أداء، ما يـؤدي إلى النفور التام منه ومن العلاقة به. وبذلك فالقبيح هو الدميم الوسخ الغليظ. وغني عن التوضيح أنه قلّما تتحقّق تلك الخصائص في موضوع واحد، غير أنّ واحدة منها فقط تكفي لإدخال الموضوع في دائرة القبح. فلا حاجة لكلّ تلك الخصائص كي يكون الموضوع قبيحاً، ولكن النموذج الأعلى في القباحة لا يكتمل من دون تلك الخصائص. وبقدر اقتراب الموضوعات أو ابتعادها من ذلك النموذج يتبيّن مستوى القباحة فيها قوةً وضعفاً، تعميماً وتخصيصاً. إنّ تلك الأسس ذات بعد مادي وذات بعد معنوي، وهي تسري على الشكل مثلما تسري على الأداء. فالدمامة مثلاً قد تكون مادية شكلية في المظهر وقد تكون معنوية في النفس والخُلُق والسلوك جميعاً، وكذا هي الحال في الوساخة والغلاظة.

الجلال بذاته استثناء، وهو استثناء لفرادته الخاصّة ولقيمته العليا

## جدول القبح- الأسس:

| الدمامة " اضطراب الحضور" | الوساخة " سوء الحضور" | الغلاظة " خشونة الحضور" |
|---|---|---|
| التفاهة | البذاذة | البذاءة |
| الخراعة | الرجس | الجفاء |
| الركاكة | الدنس | الجلافة |
| السخافة | الشعوثة | الصلف |
| الضآلة | الطفاسة | الصفاقة |
| القماءة | النجاسة | الإقذاع |
| المساخة ... إلخ | الوخامة ... إلخ | الوقاحة ... إلخ |

إذا كان الحسن والقبح قد حظيا بالاهتمام اللغوي الشديد، فجاءت دلالاتهما متنوعة ومتعدّدة جداً، لاتصالهما الوطيد والمباشر بالحياة اليومية للناس في حالتي الإيجاب والسلب؛ فما من جانب من جوانب الفرد والمجتمع والطبيعة إلا وله صلة بهذا أو بذاك؛ نقول إذا كان الحسن والقبح كذلك فإنّ للعظمة أو الجلال حضوره الخاص أيضاً. صحيح أنه أقلّ من الحسن والقبح، من حيث عدد المفردات الدالة، ولكنه ليس أقلّ خطورة منهما على المستوى الجمالي والاجتماعي العام. إنّ الجلال بذاته استثناء، وهو استثناء لفرادته الخاصّة ولقيمته العليا؛ إذ يندر وجوده في الطبيعة والمجتمع على السواء. فمن البدهيّ إذاً أن تكون المفردات الدالّة عليه في حدّها الأدنى قياساً بكلّ من الحسْن والقبح، أو قياساً بحقل الفنون مثلاً. ومع ذلك فلم تبخل عليه العربية بما يستحقّه من الاهتمام اللغوي، إن لم نقل إنها قد أفاضت في توصيفه وتقويمه بعدد وافر من المفردات، يصل إلى 40 مادة لغوية أساسية، عدا التقويمات التي لا يمكن حصرها، والناجمة من الاستعارات والكنايات والمجازات المرسلة.

يتداخل الجلال في العربية مع كلّ من الجمال والبطولية. فالجليل غالباً ما يكون جميلاً على مستوى الشكل والأداء، لكنه جمال خاصّ له نكهة الجلال إن صحّ التعبير. أي إنّ الجلال ينطوي على الجمال من دون أن يتطابق معه، إنه يتّصف ببعض من سماته، ولكن في حدّها الأعلى، إذ يرتفع بها الجلال إلى حدّ الروعة والإدهاش؛ في حين أنّ العكس غير ممكن وإلا فقد الجمال طبيعته الذاتية والمشاعر المرتبطة به، وفحواها الأنْس. فأيّ تداخل بين الجمال والجلال في الموضوع سوف يدفع به إلى الجلال وإن انطوى على الجمال. أما تداخل الجلال بالبطولية فغالباً ما يكون في اللحظات أو المواقف الاستثنائية ذات الطبيعة الصدامية التي تتطلّب فعالية قصوى كالحرب مثلاً؛ وبذلك يأخذ الجلال صفة البطولة التي هي في الأصل قيمة فرعية منه. فمن البدهيّ إذاً أن تندرج مفردات البطولة في العربية تحت الجلال، مثلما تشتمل كثير من مفردات الجلال على بعض من دلالات الجمال ذات المستوى الرفيع، كالنبالة والرصانة والرزانة والوقار.

ينطوي الجلال على جمالٍ لا يتطابق معه شيء

يتوزّع جدول الجلال على ثلاثة حقول. وهي الفاعلية الاجتماعية القصوى والمكانة العالية والامتلاء الذاتي بمعنى الثقة بالنفس. وهي جميعاً تركّز على الخصوصية التي يتميّز بها الجليل، فهو فاعل اجتماعياً وذو مكانة عالية تؤكّد تلك الفاعلية وتتأكّد بها، إضافة إلى ثقته أو امتلائه النفسي بقدراته الخاصّة التي يتمتع بها، ويشهدها الآخرون فيه ويشهدون بها أيضاً. إنّ شهادة الآخرين بها ذات ضرورة قصوى؛ فكثيراً ما يتمّ

ادعاء الجلال أو التظاهر به، لأهميته الاجتماعية، والسلطوية أيضاً؛ وهو ما جعل اللغة تميّز بدقّة بين العظيم والمتعاظم، والجليل والمتجالّ والكبير والمتكبّر، كما مرّ بنا سابقاً.

نصل من ذلك إلى أنّ الجليل هو النبيل الشامخ الوقور، كما نلحظ في الجدول الآتي:

## جـــدول الـعـظـمـة/ الـجـلال- الأسس:

يجدر بنا التذكير أخيراً أنّ حديثنا انصبّ في مجمله على المفاهيم الجمالية، في الحقل الاجتماعي، ولم نتوقّف عند الطبيعة الحيّة أو الصامتة لنتبيّن تعبير تلك المفاهيم عنها؛ والسبب الأساسي هو أنّ تحديد المفاهيم اجتماعياً يؤدي بطبيعة الحال إلى تحديد الخصائص الجمالية في الطبيعة من منظورها الاجتماعي– اللغوي، ولا سيما أنّ كثيراً من الدلالات مبنية أساساً على الطبيعة الحية أو الصامتة، كما أنّ كثيراً منها يشمل الإنسان والحيوان والنبات.

| الفاعلية الاجتماعية | المكانة العالية | الامتلاء الذاتي |
|---|---|---|
| البسالة | البأواء | الرزانة |
| البطولة | البجالة | الرصانة |
| الشجاعة | الرفعة | الزهاء |
| الضلاعة | السموّ | السكينة |
| النبالة | الشموخ | النزاهة |
| المروءة ... إلخ | المجد ... إلخ | الوقار ... إلخ |

## هوامش

1. إيكو، أمبرتو: العلامة– تحليل المفهوم وتاريخه. تر: سعيد بنكراد. مرا: سعيد الغانمي. المركز الثقافي العربي. بيروت/ الدار البيضاء– 2007. را: ص: 34.
2. ابن قيّم الجوزية: أخبار النساء. مطبعة التقدم العلمية. مصر– 1319 هـ. را: ص: 119– 122. وراجع أيضاً كتابنا: تراثنا والجمال. دائرة الثقافة في الشارقة– 2018. ص: 159– 162.
3. الثعالبي، أبو منصور: فقه اللغة وسرّ العربية. تح: مصطفى السقا وآخران. مطبعة البابي الحلبي. القاهرة، ط–1 1938. ص: 111.
4. نفسه، ص: 111– 112.
5. المرعي، فؤاد: في اللغة والتفكير. دار نون4. حلب– ط–2 2010. را: ص: 11.
6. إيكو، المرجع السابق، ص: 53.
7. ابن منظور: لسان العرب. دار صادر. بيروت– 1997. را: مادة « بثن». علماً أننا سوف نكتفي بذكر المادة في المتن، دون الإحالة عليها في الهامش.
8. الثعالبي: المرجع السابق. ص: 112.

# مَجازاتُ الصَّقر ... يَدُ الشاعر

● صلاح بوسريف
○ شاعر وكاتب مغربي

الكتابة ثوبٌ يتخلق من خيوط تتوارى في البناء

لا مُطْلَق في الشِّعر ولا يقين. كل شيء في الشِّعر قابل للتأمُّل والمُساءلة. اليقين في الشِّعْر، إلغاء للشِّعْر، لأن اليقين، هو القانون، وهو القاعدة، بل هو الإطـار الذي داخِلَه يصبح الهواء ضَيِّقاً، لا يصلح للتَّنَفُّس بحرية، أو لِما في الطبيعَةِ من رِيحٍ، تَسَعُ كُلَّ الجِهَاتِ.

الشِّعْر، جَامِعُ أَنْوَاعٍ، السَّمَاءُ والماءُ واليَابِسَةُ، كُلُّهَا في نَفْس النَّفَس، كثيرٌ في واحِد، أو واحِدٌ في كثير، لا فَرْقَ. الأمْرُ مُتَعَلِّقٌ بالشِّعْر، بالزُّرْقَةِ التي في أُفُقِهَا، العَيْنُ لا تَقِيسُ المسَاحَةَ أو المَسَافَةَ، بل تَسْرَحُ في نَشْوَةِ العُبُور والاخْتراق، زُرْقَتُهَا تَكْتَسِي بالكَثَافَة التي، غالباً، ما نُسَمِّيها في الشِّعْر غُموضاً، دون أن نُدْرِكَ الفَرْقَ بين عَنَاصِر تَحُلُّ في بَعْضِها لِتَتَصَادَى وَتتَنَادَى بنوعٍ من الحُلُول الإشْراقِـيِّ الخـلَّاق، بنفس حُجَّةِ الغَمَامَة، قَبْلَ أَنْ يُدْرِكَها المَطَر، وبَيْنَ ما يَصِيرُ ظُلْمَةً بَابُهَا لا كُوَّةَ فيه، لِنَتَلَمَّسَ الطَّرِيقَ صَوْبَ الثَّلْم المُضِيءُ الَّذي مِنْه كَان أوديسْيُوسُ عَبَر جَحِيمَ هَادِيسَ، نَجَا بأَبَدِه من عَدَمٍ رآهُ يُطْبِقُ عَلَى أَخِيلَ في ظُلْمَتِهِ المُطْفَأَة.

في تَلَمُّس الثَّلْمَاتِ، في تَعَقُّبِهَا، في النُّهُوض من الإطْبَـاقِ الجَـارِفِ الذي تَسْتَرْخِي فيه المُخَيِّلَةُ والنَّغَم، ويصيرُ أَحَدهُما ما نُسَمِّي به الشِّعْر، أو هو دَالُّه الأكْبَر، كما يَحْدُثُ في نَظَرِيَّاتٍ لم تُراجِع خَلَلَها، بل تَمَـادَتْ فيه، رَغْـم فَـرْقِ الهَواء، نكون شَرَعْنا في تَلَمُّس الزُّرْقَة، التي هي جَوْهَر الضَّوْء، وهي ما يُضْفِي عليه إشْراقَهُ، حَتَّى والظُّلْمة تُطْبِقُ على نُورِه، فهي، لن تَكُونَ سِوَى الكَثَافَة ذَاتِها، التي بها يَتدَثَّر الشِّعْر، ليَقُولَ مَا يَعْتَمِلُ في يَدِ الشَّاعِرِ مِنْ رَعَشَاتٍ، هي نفسُها رَعَشَاتُ الجِسْم، بل كُلّ الحَوَاسِّ في تَنَادِيهَا وتَنَاغُمِها.

II

اليَدُ التي تَكْتُبُ، هِيَ اليَدُ التي تُصافِحُ، تُعانِقُ، وهي اليَدُ التي تُلوِّح للقَوَارِبِ العَابِرةِ إلى المَجْهُولِ. في المَطْهَر، أو «المَحْشَر»، كَمَا سَمَّيْتُهُ في «مَخَالِبِ العَدَم [في الذُّبُولِ المُرِيبِ مِنَ الحُلُم]»، حَيْثُ العُبُورُ قَذْفٌ آخَر، بعد القَذْفِ الأوَّل من السَّماء إلى الأرض. مَنْ بَقَوْا في المَحْشَر، هُمْ من كَانتْ أيادِيهِمْ مَلِيئَةً بالشِّعْر، غَاصَّةً بخَيَالاته، بموسيقَاهُ، لا تَفْتَأُ تَسْتَحِثُّ المَجَازَ، تَصُونُهُ مِنَ التِّكْرار والاسْتِعادَة، ومن قَوْلِ المَوْجُودِ، تَخْلُقُه، وتُوجِدُه، يكون عِنْدَها انْبِثَاقاً وظُهُوراً، بل تَكَشُّفاً، مِثْلُ الغَسَقِ، تَماماً، فهو ظُلْمَةٌ تُطْبِقُ على الضَّوْءِ، أو تَدْخُلُ فِيهِ، دون أَنْ

يَفْقِد الضَّوْءُ تناثُرَهُ في الهَواء، ليعُودَ في غَيْر صُورَةِ الشَّمْس الَّتِي كَان عَلَيْهَا، قَبْلَ أَنْ يَبْدُو تَلاشَى وانْتَثَر.

الشَّمْسُ التي نَرَاهَا كُلّ يوم، لَيْسَتْ هِيَ الشَّمْس نَفْسها. مَنْ يَرَاهَا هَكَذَا، فهو لَمْ يَخْرُج من ماضيه، من المَجَازات نفسِهَا، وهي تَأْتِي مِنْ أَصْوات المَاضين، مَن اكْتَفَوْا بالغَسَق كَإِطْبَاق شَامِل، ما يَأْتِي بَعْدَهُ، لَيْس سوى نفس الإطْبَاق، بِحُلَل الخيال نفسه.

## III

الكِتَابَةُ نَسْجٌ، ثَوْبٌ يَتَخلَّقُ من خُيوطٍ تَتَوَارَى في البِنَاء، أعني في النَّسْج ذاته، بِمِثْل الصَّبْر الذي به تَنْسُجُ العَنَاكِبُ فِخَاخَهَا. تَوَاشُجٌ، قُوَّتُهُ في هَشَاشَتِه، في الانْفِرَاط أو التَّلاشي الذي هو مَنْذُورٌ لَهُ. ما لا يَبْقَى، لأَنَّه اسْتِعْدَادٌ للقَادِم، لما لا يَكْتَمِل وَلا يَنْتَهِي. اكْتِمالُه في نُقْصانه، في الشُّرُوخ والتَّصَدُّعات التي يُبْقِيهَا على الصَّفْحَة، مِثْل مَسْرَح الجريمَة، حَيْثُ يُمْكِن اسْتِشْفَافُ الطَّرِيق إلى النَّصّ، لا الخِطَاب، [1] لأَنَّ النَّصّ، هُوَ ما يَنْطَوِي عَلَى بِنَائِه، عَلَى رَعَشَاتِ وَتمُوُّجَاتِ يَدِ الشَّاعِر، وهي تَخْلُقُ كَثَافَةَ نَسِيجِهَا، تُعَتِّمُهُ فيما وَسَّعَتْ بِهِ دَوالّ الشِّعْر، وأَتَاحَتْ لِحداثَة الكِتَابَة أَنْ تَسْمَعَ فيمَا هِيَ تُبْصِر، وأَنْ تُبْصِر فيما هِيَ تَسْمَع، لا تخذُلُهَا ظُلْمَةُ الغَسَق، بَلْ تُسْعِفُها في اكْتِشَاف مَضَائِق البِنَاء والنَّسْج، ما رَغِبت الأَصَابِعُ أَن تَتَكَتَّم عليه، لا تُدْلِي بِه، لأَنَّ عَيْنَهَا عَلَى قَارِئ، الصَّفْحَةُ عِنْدَهُ هِيَ المَحَكّ، بما فيها من تَفْضِيةٍ وتَوْزِيعاتٍ خَطِّيَّة، وبما فِيها من أَرْقَام وَعَناوِينَ، وما فيها من بياضات ونقط وفواصل ورسومات هندسية، أو تَشْظِيةٍ للكلمَات والجُمَل والحُرُوف..

لا شَيْءَ في يَدِ الشَّاعِر يكون صُدْفَةً، حَتَّى واليَد لا تنْفِي الصُّدْفَةَ أو تُلْغِيهَا إِنْ حَضَرَتْ، فالصُّدَفُ، في وضْع الكِتَابَة، هِيَ من مَثَالِب الكِتَابَة.

اللُّغَةُ، لم تَعُدْ وَحْدَهَا ما نَقْرَأُهُ في الصَّفْحَة، البَيَاضُ والصَّمْتُ والحَذْفُ والتأجيل، كُلُّهَا تدخُل في صَمِيم العَمَلِ الشِّعْرِي، مثل نسيج العنكبوت، دِقَّة حِيَاكَتِه، في الفَراغات التي تُغْرِي باقْتِنَاص الطَّرائد. المُوسِيقَى تَفْعَل نَفْسَ الشَّيْء، لَيْسَ العَزْف، وَحْدَهُ، ما نَشْعُر فيه بالمُوسيقَى، لَحَظَاتُ الصَّمْت فِيها، تُوقِظُ الجَمَال الكَامِنَ في المُوسِيقَى في نُفُوسِنا. الجِسْم، دَفَقَاتُ القَلْب وإيقاعُه، هو تَدوالٌ بين الصَّمْت والصَّوْت. ضَعْ يَدَكَ عَلَى قَلْبِكَ لِتَتَحَسَّس الشِّعْر: إيقاعاتٌ تختلفُ، باخْتِلاف حركَة أو سُكُون النَّفْس، اطْمِئْنانُها أو هَلَعُهَا، فَرَحُها أو قَلَقُها. ارْفَعْ يَدَكَ عَنْ قَلْبِكَ، لأن دَقَّاتِه في يَدِكَ، وهِيَ تَسْتَدْرِجُ الشِّعْرَ إلى الصَّفْحَةِ، إلى البَيَاضِ، هذا الفَراغ المهيب.

هَكَذَا، نَجَتْ بِي حَداثَةُ الكتابة، من «القَصِيدَة»، من الشَّفَاهَة والصَّوْت الواحِد، من الغِنَائِية التي هِي عُنْصُرٌ من عناصر العمل الشِّعْرِيّ، ولَيْسَتْ هي العمل الشِّعْرِيّ، لأن العَمَل الشِّعْرِي، هو نَفَسٌ أو بِنَاءٌ ملحميّ مُركَّبٌ، بِلَّوْرِيّ، بِقَدْرِ ما يتَمَرْأَى في الأَشْياء والعَناصر، الأشياء والعَناصرُ تَتَمَرْأَى فيه. العمل الشِّعْرِيّ، هو نفسه ما صَبَا إليه الشُّعراء والكُتَّاب الاسْتِثْنائيون، وما عَمِلُوا على إنْجازه، من خلال مفهوم «الكِتَاب» أو العمل الشِّعْرِيّ.

«القَصِيدَة» مَطَبّ، مَزْلَقٌ بِتَعْبِير المرئ القيس، فهي تَفْرِضُ شَرْطَها الفِكْرِيّ والجَمَاليّ، وتَفْرِضُ بِناءَها، وهو بِنَاءٌ، كَمَا كَتَبْتُ أَكْثَر من مَرَّة، مَسْكون، آهِلٌ. فمن يَقْبَل أَنْ يَسْكُنَ في البَيْتَ المَسْكُون ـ المَأْهُول، ينامُ في فِراشِ غيره، ويأكُل طَعامَ غيره، على مائدَة غيره !!؟

الشِّعْر، عَمَلٌ في العَراء، في الخَلاءَات التي ما تَزَالُ لَمْ يَحْدُث فيها وَقْعُ العَابِرين. تَحْتَاجُ أن نَشْحَذَ مَحاريثَنَا لِنَقْلِبَ تُرْبَتَها، نَنْزِل إلى مائِها، نُزِيل عَنْها الطَّبَقَات المَيِّتَة التي طَمَرَتْ حَيَاتَها، أو جَعَلَت الغَسَقَ، فِيها، يكُون هو الظُّلْمَة، لا الزُّرْقَة الكَامِنَة في يَدِ الشَّاعِر.

## IV

اليَدُ، لَيْسَت اللِّسَان. الكِتَابَةُ مُقَابِل الشَّفَاهَة. انْتِقَالٌ فَرَضَتْهُ طَبِيعَة الفِكْر والخَيَال البَشَرِيَّيْن، ما جَرَى

اللغة والبَيَاضُ والصَّمْتُ والحَذْفُ، تدخُل في صَمِيم الشِّعْرِ، مثل نسيج العنكبوت، تدخل الطرائد لفَراغات دقة حياكته

في هَذَا الفِكْرِ والخَيَالِ مِنْ طفْراتٍ كَبيرَة، أهَمُّهَا كَان الكِتَابَة، التي بَدَتْ مَلامِحُهَا الأولى في الرَسْم والحفْرِ في المَغَاراتِ والكُهُوفِ المُعْتِمَة. الرَّسَائل التي كَانَتِ الشُّعُوبُ الأُولى، تَسْعَى مِنْ خِلالِهَا أن تَتَّصِل بِنَا، وَتَصِلَ إلَيْنَا، أن تَقُول لَنَا إنَّهَا تَقَاسَمَتْ مَعَنَا الأَرْضَ، وتَقَاسَمَتْ مَعَنا الوُجُودَ، كَمَنْ يَضَعُ في أعَالِي البِحَارِ، رِسَالَةً في زُجاجَةٍ، لِيُدْلِيَ بِوُجُودِه عَلَى قَيْدِ الحياةِ.

الخَطّ والرَّمْز واللَّوْن، هِيَ مَظَاهِر لِهَذِه الطّفْرات، لِمَا بَلَغَهُ الخيالُ والفِكْرُ البَشَرِيَيْنِ من وُجُود بالمَعْرِفَة والإبْداع والعِلْم. ظهرت الكُتُب، وظهَرَت المَكْتَبَات. قَبْلُ كَانَ الطِّينِ المَشْوِيّ حَامِلَ المَعْرِفَة والإبْدَاع. عَبْرَ هَذَا الوَسِيط وَصَلَتْنَا «مَلْحَمة جِلْجَامِش»، وعبرهُ عَرَفْنا بَعْضَ ما كَانَتْ تَجْرِي به حضارات وثقَافات ومعارف بلاد ما بين الرَّافِدَيْن. ضَوْءٌ أَتَاحَتْه الكتَابَةُ أو التَّدْوين، بالأَحْرَى. اللِّسَانُ لَمْ يَكُنْ مُمْكناً أنْ يَبْلُغَنَا بِمَا أَتَاحَتْه الكِتَابَةُ والخَطّ والرَّمْزُ واللَّوْن، بِما في ذَلك الكِتَابَة البِكْتُوغْرامِيَة، المَظْهَر الأَوَّل للأثَر. فَالكِتَابَة، بِمَعْنَاهَا الخَطِّيّ، أَثَرٌ.

نقرأُ «مَلْحَمَة جِلْجَامِش»، دُونَ أنْ نَخْتَلِفَ في الرِّوَايَة، في تَصَرُّفِ الرُّواةِ، في زَلَّاتٍ وعَثرات اللِّسَانِ. ما حَدَثَ في الشِّعْر الجاهِلِيّ، وما جَرَى من نِقاشَاتٍ حَوْل مَنْ رَوَى لِمَنْ، مَنْ أَضَافَ ومن حَذَفَ، وهل الذَّاكِرَةُ تَصْمُد أَمامَ التَّلاشِي والنِّسْيَان!!؟

الخَطّ والرَّمْز واللَّوْن، هِيَ مَظَاهِر لِهَذِه الطّفْرات، لِمَا بَلَغَهُ الخيالُ والفِكْرُ البَشَرِيَيْنِ،الكِتَابَةُ، كَانَت الثَّوْرَة الكُبْرَى الحَاسِمَة في الوَعْي البَشَرِيّ. كُلّ مَكْتَبَاتِ الكَوْن، مُنْذُ ماضي المَكْتَبَة عند الآشُورِيِّين والبابليين والسُّومريِّين، وعند العرب، هِي أَثَر الكِتَابَة والخَطِّ والتَّدْوين. ذَاكِرَة لا يمكنُ تَحْرِيفُهَا، ولا يمكن إتْلافُهَا، لأَنَّ النَّسْخَ والطِّبَاعَةَ لاحِقاً، كَانا هُمَا ذَاكِرَة اليَد، ذَكِرَة الأَثَر المَكْتُوب، نَقْرَأُهُ في كُلّ مَكَان، بنَفْسِ العِبَارات، لا زِيَادَةَ ولا نُقْصَان. فَضْل اليَد على اللِّسَان، هُو نَفْسُهُ فَضْلُ الكِتَابَة على الشَّفَاهَة. لِمَاذَا، إذَنْ، في الثَّقَافَة العَرَبِيَّة، وفي الشِّعْر العَرَبِيّ، تحْدِيداً، لَمْ تَتَغيَّر سُلوكَاتِنَا، في هذا السِّيَاق، وبَقَيْنَا نَكْتُبُ بِمَعْنَى الخَطِّ أو الرَّسْم والتَّدْوين، لا بمعْنَى الكِتَابَة الَّتِي قَطَعَتْ مَع «كَلام الله»، بتعْبِر ميرلو بونْتِي، أي مع الشَّفَاهَة واللِّسَان، وَبَقِيَ الصَّوْتُ هُوَ المُهَيْمِن في شِعْرِنا، نَكْتُب بِوَعْي الإنْشادِ والإلْقَاء. واليَدُ، ما إنْ نَنْتَهِي من تَدْوِين الصَّوْتِ، حَتَّى تَصير بدون جَدْوَى، لَيْسَتْ هِيَ يَدُ الشَّاعِر، لأَنَّ يَد الشَّاعِر، هِيَ ما نَقْرَأُهُ عَلَى الوَرَق، عَلَى الصَّفْحَة، الصَّوْتُ فيه حَاضِرٌ، لَكِنَّهُ ضَامِرٌ، لَيْسَ ما يَحْكُمُ بِنْيَة النَّص، بَلْ هُوَ ما حَكَم، وما يَحْكُمُ بِنْيَة «القَصِيدَة». القَصِيدَةُ، بِنْيَةٌ شَفَاهِية، الصَّوْتُ فِيها سَيِّدٌ، وَهِيَ في تَسْمِيَتِهَا، تَعْنِي شَطْر العُود إلى شَطْرَيْن. تَسْمِيَّة جَاءَتْ من مَاض، لَهُ سِيَاقَاتُهُ الثَّقَافِيَّةُ والجَمَالِيَّةُ، التي لَيسَتْ هِيَ سِيَاقَات زَمَن الكِتَابَة.

V

مَا تَزَالُ يَدُ الشَّاعِر مَشْلُولَة، هِي صَدًى لِلِّسَان، للصَّوْتِ. الشُّعَراء الذين حَرَّرُوا أيَادِيهِمُ من اللِّسَان، من الثقافات المُخْتَلِفَة، حِينَ يَقْرَؤون نُصُوصَهُم، نُدْرِكُ، مُنْذُ الوَهْلَة الأولى، أنَّهَا نُصُوصٌ، ولَيْسَتْ خِطَابَات، نسيجٌ، ولَيْسَتْ لَفْظاً، بِمَعْنَى لَفَظَ الشَّيْءَ، أَلْقَاهُ في الهَوَاء. سَان جون بيرْس، كان يَرْفُضُ قراءةَ شِعْرِه، لأَنَّ القليل منه الَّذي قَرَأَهُ، أدْرَكَ فيه سَطْوَةَ اليَد عَلَى اللِّسَان، فَتوَقَّف عن إنْشَاد شِعْرِه، لِأَنَّ إنْشَادَ المَكْتُوب تَمَحُّلٌ، وجَبْرٌ لِلْيَد على الكَلام.

اليَدُ تُقْرَأُ، بِكُلّ التَّعثُّرات التي هِيَ من آثَار الكِتَابَة، أو ما تَقْصِدُ الكِتَابَةُ إلَى تَثْبِيته، لأَنَّها لَمْ تَعُدْ غِنَائِيةً، لَمْ تَعُد «قَصِيدَةً». النَّصّ المُركَّب المُتداخِلُ، ذُو الأَضْلاع المُترائِية، مُتعدِّد الجِهَات والمَنَاحِي، ومُتَعَدِّد الأَصْوات، أَصْداء كثيرة تَجْرِي فِيه، لا يَكُونُ لَغَةً، أو بالأَحْرَى أُسْلوباً واحداً في لُغَته، فَهُو النَّثْرُ شَرِبَ الشِّعْر، والشِّعْرُ عَانَقَ النَّثْر. اللُّغَةُ تَعُودُ إلَى بداياتِهَا، قَبْل أن يتدخَّل أرسطو ليُصَنِّفَ ويُجَنِّسَ، وقَبْلَ أَنْ تَمزَّقَ اللغَةُ، لِتَصير لَغَة وتعابير ومُفْردات للشِّعْر، ولغة وتَعَابير ومُفْردات للنثر. جِسْمُ واحِدٌ بِدَمَيْن، بِأَيِّ دَمٍ يَحْيا الجِسْمُ، إذن !!؟

الشِّعْر، عَمَلٌ في العَراءِ، في الخَلاءَاتِ التي ما تَزَالُ لَمْ يَحْدُث فيها وَقْعُ العَابِرِين

VI

أدونيس، ومَحْمُود دَرْويش، [ليْسَ في نصُوصِه الأخيرة التي كَتَبَهَا قَبْل وَفَاتِه، وَبَيْنَها «أَحَد عَشَر كوكباً»]، لَمْ يَخْرُجَا مِن هَيْمَنَة اللِّسَان. اليَدُ، عِنْدَهُمَا، لَمْ تَتَحرَّر كُلِّياً مِن الصَّوْتِ، ما سَهَّل عَلَيْهِما الإنْشادَ، بَل الإنْشَاد كَان خَصِيصَةً في تَجْرِبَتَيْهِمَا.

«الكِتَاب ـ أمس المَكان الآن»، لأدونيس، رغْم الهَالَةَ والإدْهَاش الموجُودَيْنِ فِيه، في أَجْزَائه الثلاثة، من يتأمَّلُه مُتحرِّراً من خُدَع التَّفْضِيَّة والتَّوْزِيعات الخَطِّية، والحَواشِي والهوامِش والإحَالات، سَيُدْرِكُ هَيْمَنَةَ الصَّوْتِ فِيه، على بَعْض مَا جَاء خَارِجَ الصَّوْتِ من مَقَاطِع، هِي إحَالات. هَلْ سَنَعْتَبِرُ هَذَا كِتَاباً، بالمَعْنَى الذي ذَهَبَ إِلَيْهِ نُوفاليس، ومالارْمِيه وفْلوبِير، وحتَّى «كِتَاب الزِّنْجِي»، كَمَا تَخيَّلَهُ رَامْبُو !!؟

إنَّنَا إزَاءَ مُفَارَقَاتٍ عَجِيبَة في ثَقَافَتِنَا العَرَبِيَّة. ثَقَافَةٌ، العَقْلُ فِيها لَمْ يَنْخَرِطْ في الوَعْي الكِتَابِيّ، بَقِيَ مُقِيماً في ماضِيه، حتَّى وَهُو يَنْتَقِدُ هَذا المَاضي، ويُوهِم بالانْسِلاخ عَنْهُ، لَكَنَّهُ انْسِلاخٌ في الظَّاهِر، الجَوْهَرُ هُوَ سُلْطَةُ اللِّسَانِ على اليَد.

مَتَى سَنُحرِّر اليَدَ مِنَ اللِّسَانِ، نُلْغِي العَلاقَةَ العَمُودِية بَيْن اللِّسَان واليَد، الأعْلَى يُمْلِي على الأدْنَى: «اكْتُبْ»، بمعنى سَجِّل ودَوِّن. الكِتَابَةُ، هُنا، هِي إمْلاءٌ، ولَيْسَتْ جَسَداً حَواسُّهُ تَسْتَنْفِر بَعْضَهَا لِتَتَصَادَى وتَتَنَادَى، بِنَوْعٍ من الحلُول والنَّشْوَةِ الصُّوفِيَيْن، لِتَكُون الصَّفْحَةُ فَضاءً، فِيها الزَّمان والمَكَان يَتَجاوَبانِ، في شبَكَةٍ من العَلاقاتِ الَّتِي تُشْبِهُ البِنَاءَ المُرَكَّب لِنَسِيج العَنْكَبُوت ذاته!!؟

كَيْفَ يُمْكِنُ أنْ نَعِيشَ في جَوِّ الاغْتِرَاب هَذَا: زَمَن الشَّفَاهَة يُلْغِي ويَمْحُو زَمَن الكِتَابَة. الوَعْيُ الشَّفَاهِيّ، هو الوَعْيُ المُنْتَصر، في مُقابل الوعْي الكِتابِيّ الذي لَمْ نَبْلُغْه شِعْرِياً بعد. أَلَيْسَ هَذَا هو التَّعْبِير الصَّحِيح، في ثَقَافَتِنَا، وفي شِعْرِنَا، عن مَعْنَى الوَعْيِ الشَّقِيّ!!؟

VII

هَلْ وَنَحْنُ نَقْرَأُ الشِّعْر، نَنْظُر في الصَّفْحَة، فقط، لِنَقْرَأ المَكْتُوب، الحُرُوف، والكَلِمَاتُ، والجُمَل، ونشِيحُ بِبَصَرِنَا عَنِ البَيَاض والرَّسْم والفَرَاغ، مِثْلَمَا كَانَ يَفْعَل بِيرْسْيُوس، في تَفَادِي النَّظَر إلى مِيدُوزا، حتَّى لا يَتَحَجَّر، ويَصِير غُباراً!!؟ بِمَعْنَى أَنَّنَا ما نَزَال تَسْتَغْرِقُنا الأسْطورَةُ، في بعض مَعانِيها، كَمَا مَاضِينَا لا يَنْفَكُّ يُمْسِك بِتَلابِيبِنَا، حَتَّى وَنَحْنُ ندَّعِي الانْفِكَاكَ مِنْهُ

قَلِيلُون الشُّعَراء العَرب الَّذِين انْزَاحُوا وانْحَرَفُوا عَنْ هَذَا الوَعْي، مَعْدُودُون على رُؤوس الأصابِع، لَكِنَّ الوَعْيَ الشَّفَاهِيَّ الإنْشَادِيَّ الَّذِي كَرَّسَتْه المُؤَسَّسَة، عِنْد القَارِئ، لم يَسْتَطِع اخْتِراقَ هذه التَّجارِب الَّتِي أُسَمِّيها بتجربة الكِتَاب، أو بتجربة حَداثَة الكِتَابَة، التي تَنْتَصِر للنَّصّ النَّسِيج، لِيَد الشَّاعِر، اليَد الَّتِي تَكْتُب، لا اليَد التي تَسْمَع وَتَرْسُم اللِّسَان على الوَرَق. العَمَل الشِّعْرِيّ، بهذا المعْنَى، هو الكِتاب في نَصِّيته، في بِنَائِه الكِتَابِيّ، بِكُلّ التَّوَسُّعات في الدَّوالِّ الشِّعْرِيَّة، التي صَارَتِ الصَّفْحَة بَيْن أَهَمِّها، ولَمْ تَعُد مُجرَّد حَامِلٍ، فقط.

الخَطّ والرَّمْز واللَّوْن، مَظَاهِر لِمَا بَلَغَهُ الخيالُ والفِكْرُ البَشَرِيَيْنِ، والكتابة هي الثورة الحاسمة في تشكيل الوعي

الوَعْيُ الشَّقِيُّ للشَّاعِر، يُقَابِلُه الوَعْي الشَّقِيّ للقارئ. وَعْيَانِ هُمَا وَاحِدٌ، لأَنَّهُمَا جَاءا من نَفْس البِنْيَة، ومن نَفَس النَّسَق الفِكْرِيّ، ومن نَفْس الخَيَال، الَّذى كَان الشَّابِّي، في كتابه «الخَيَال الشِّعْرِيّ عند العرب» انْتَقَدَهُ، واعْتَبَرَهُ خَيَالاً مَادِياً، يَنْقُل ما يَراهُ، لا جَدِيدَ فِيه، لأنه يُحاكِي ويُسَايِر، ولا يخلُق ويَبْتَدِع.

المِنْدِيلُ الَّذِي نُلَوِّحُ بِهِ إلى القَوَارِب العَابِرَة للمَطْهَر، أو المَحْشَر، هُوَ نَفْسُه اليَدُ التي تُجدِّفُ هُناكَ في الطَّرَفِ الآخَر من النَّهْر، لا شَيْءَ يتحرَّك أو يَجْرِي لِوَحْدِه. العَيْنُ الَّتِي تَكْتَفِي بالمِنْدِيل، لَنْ تُدْرِك ما في اليَدِ من رَعَشَاتٍ، ورَغْبَةٍ في العُبُور. وهذا مأزِقُ العَيْن في علاقَتِها بالقِراءَة، فَهِيَ تَنْقُلُ لِلِّسَانِ الكلِمَات، ولا تَسْتَحِثُّهَا في بِنَائِهَا الشَّبَكِيّ المُعَقَّد. لِلْكَثَافَة عَلاقَة بالبِناء أيضاً، تَجَاهُلُهَا، إخْفَاقٌ

في بُلوغ النَّشْوَة الشِّعْرِيَّة، في النَّظَر إلى الشِّعْر باعْتِبَاره جَامِع أَنْواع.

VIII

تَجَلِّي الوُجُود في الكَلِمَات، هُوَ ما اسْتَشَفَّه هايدغر في شِعْر هولدرلين، باعتبار هذا النَّوْع من الشِّعْر، إشْراقاً وتَجَلِّياً. بِهَذَا المَعْنَى نُضْفِي عَلَى الشِّعْر طَابَعَهُ الأُنْطُولوجِيّ، في التَّعلُّق بالوُجُود بِمُقَاوَمَة نِسْيَانه. لِفُوكُو تَعْبِيرهُ، في هذا السِّياق نفسه، لِتَفَادِي هذا النِّسْيان، ما سَمَاهُ بـ «تَذْكِير النِّسْيان».

هَل الشِّعْر العَرَبِيّ الرَّاهِن تَذَكَّرَ نِسْيانَهُ، هَلْ قَاوَمَ، حَقّاً، الوُجُود وتعلَّقَ بِه، الوُجُود بالإيجَاد لا بالمَوْجُود. الوُجُودُ الَّذِي يُسَمِّي ما هُوَ، وَمَنْ هُوَ، ما كَانَ ومَا يَكُون، الحُدُوثُ بالصَّيْرُورَة سِمَته الجَوْهَرِيَّة، لا الحُدُوثُ بالحَادِث والقَائم والمُتاح، هذا لَيْسَ وُجُوداً، بل هُوَ وجود بالمِعْيَار، أو بتعبير هربرت ماركز «لَيْسَ ثَمَّة وُجُود لِمَا يُعَدّ مِعْيَاراً مُلْزِماً وَمُطْلَقاً لِلتَّغْيِير».

دَعْكَ مِنْ أَنَّكَ تَكْتُب، الكِتَابَةُ مُتَاحَةٌ للجَمِيع. كَثِير عدد مَا يَصْدُرُ من دَوَاوِين، السُّؤالُ الَّذي لا نُذَكِّر بِه النِّسْيان، هو، كَيْفَ نَكْتُب، بأي مَعْنَى، وَفْق أيّ رُؤْيا وأي أُفُق، اللّغَةُ التي نَكْتُبُ بِهَا، مَجازاتُهَا، كَيْفَ تتخلَّقُ في بناء العَمَل الشِّعْرِيّ، بأيّ وَعْي جَمَالِيّ، هَلْ نَحْنُ مَنْ نَكْتُبُها، أم هِيَ الَّتي تَكْتُبُنا. للنِّسْيان، هُنا، دَوْرُه في ما نَعِيشُه من خَدَر، اللُّغَةُ فِيه، وفي غَفْلَة منَّا، تَسْتَدْعِي تاريخَهَا، وتَسْتَدْعِي ما يُرادِفُهَا، هِي مَنْ تَخْتار ما نَقُولُه، حتَّى ونَحْنُ ندَّعِي مراجَعَتَها، في المُراجَعَة، ما لم نَكُنْ وَعَيْنَا الطَّابَع الأنْطولُوجِيَّ للشِّعْر، بل للكتَابَة في عُمُومِهَا، نَسْقُط في مفهوم الانْكتاب، وتَخْرُج الكتابَة مِنْ يَدِنا، الكِتَابَة التي هي نَحْنُ، هِيَ دَمُنَا، هِي يَدُنَا، لِنَكُون سَقَطْنا، مِنْ حَيْثُ لا نَعِي، في فَخِّ الشِّعْر باعتباره مُدَنَّساً، تُمْليه الشَّيَاطِين على الشُّعراء، كَمَا تَمَثَّل ذَلِك ابنُ شُهَيْد الأنْدَلُسِيّ، في ما كَتَبَهُ في «رسالة التَّوَابِع والزَّوَابِع».

إنَّنَا إزَاءَ مُفَارَقَاتٍ عَجِيبَةٍ فِي ثَقَافَتِنَا العَرَبِيَّةِ، العَقْلُ فِيها لَمْ يَنْخَرِطْ فِي الوَعْيِ الكِتَابِيّ، بَقِيَ مُقِيماً فِي ماضِيه

IX

كَتَب القَلَقَشَنْدِي، في «صُبْح الأَعْشَى»: «اليَدُ الَّتِي لَا تَكْتُبُ رِجْل»، لم يكن في نَفْس مَعْنَى الكِتَابَة كَمَا نَذْهَبُ إلَيْه هُنَا، لَكِنَّهُ لَمَّحَ إلَى دَوْر اليَد، وَفِعْلِهَا، وما لَهَا من وظيفَة تَبْطُل وَظِيفَةُ اليَد، حِينَ لا تَكْتُبُ، لا تَعْرِفُ أَنْ تَكْتُبَ، فَهِيَ بلا مَعْنَى، بَلْ إنَّهَا قَدْ تَصِيرُ في مَكانَة الرِّجْل الَّتِي هِي حَامِلٌ فَقَطْ، أَدَاةٌ، إذَا شِئْنَا، ووظيفَتُها، رَغْمَ أَهَمِّيَتِهَا هِيَ غير وظيفَة اليَد ولا تُشْبِهُهَا في شَيْء. في الوَضْع الَّذِي نَحْنُ فيه، وَظِيفَةُ اليَد مُضَاعَفَةٌ، فَهِيَ رِجْل، إذا كَانتْ تَكْتَفِي أَنْ تكونَ حاملاً ووَسِيطاً، ولا تَعِي أَنَّها هِيَ الحِبْرُ، أي السَّوَاد، وهِي البَيَاضُ والفَراغُ، وهِي الصَّفْحَة في نَسِيجِهَا، وفي طريقَة تَفْضِيَتِهَا، وتَوْزِيع الحروف والكَلِمَاتِ والأَسْطُر والمَقَاطِع، وتأْثِيل النَّص بالأَرْقَام والعناوين، والهوامش والإحالات. فهي يَدٌ في أَكْثر مِنْ يَد، تَسْهَرُ عَلَى بِنَاء العَمَل الشِّعْرِيّ، عَلَى حِيَاكَتِه بِمَا تَخْلُقُهُ فِيه من غِنًى وثَرَاء في الدَّوالّ، ما يَنْعَكِسُ على كَثَافَة العَمَل، أي عَلَى مَدَالِيله.

اليَدُ الَّتِي تَبْنِي، تَخْلُقُ، تَبْتَكِرُ وتَبْتَدِعُ، مِثْلُ يَد البُسْتَانِيّ، الأَشْوَاكُ في عُرْفِهَا، هِي طَعْمُ الوَرْد، هِيَ ما يَحْمِي الوَرْدَ من الذُّبُول والانْهِيار، هِيَ جزء حَاسِمٌ في انْبِثَاق الزَّهْرَة ونُمُوِّهَا. يَدُ البُسْتَانِيّ، تُوَيْجَاتُ الزَّهْرَة عِنْدَهُ، هِي الأشواكُ نَفْسُهَا، هِي الغُصْنُ، بل هِيَ الزَّهْرَةُ في مَا تُسْدِلُه مِنْ ظِلٍّ في الحَقْل أو البُسْتَان. عَيْنُ البُسْتَانِيّ، هِيَ يَدُهُ، لأَنَّ البُسْتَانَ هُو فَضَاءُ خُضْرَة، مِثْلُ الصَّفْحَة في الكِتابَة، لا تَنْسُجُهُ الطَّبِيعَةُ وَحْدَهَا، يَدُ الشَّاعِر يكون لَهَا دَوْرٌ في الكَشْف عَنْ مَوَاطِنِ الدَّهْشَة والنَّشْوَة والجَمَال.

الأَعْمَى، يَدُهُ، هِيَ يَدُ الشَّاعِر، أَيْضاً، هِيَ ما يَقُودُ عَيْنَيْه. يَقْرَأُ بَيَدِه، وَبِيَدِه يَتَحَسَّسُ الظُّلْمَةَ، يَرَاهَا، يُحَوِّلُهَا إلَى نُور. يَدُ الأَعْمَى تَسْمَعُ، وتَقْرَأُ، وتَقُودُ، بَلْ تُهْدِي إلَى الطُّرُق والمَسَالِك. الشَّاعِر، أَعْمَى، لَيْسَ بِمَعْنَى البَصِيرَة، التي يُمْكِن أن نُتَرْجِمَها هُنَا بالرُّؤْيَا، بل بمَعْنَى البَصَر، أي أَنْ يَكْتَفِيَ بالسَّوادِ

دُون غَيْره من دَوَالِّ الصَّفْحَة، أو مِنْ دَوَالّ الكِتَاب، وكأنَّه يَكْتَفِي بالرُّؤْيَة، وتَنْعَدِمُ عِنْدَه الرُّؤيَا، أي الأُفُقُ والزُّرْقَةُ.

هَذَا مَا أَدْلَى بِهِ «صُبْحُ الأَعْشَى»، الظُّلْمَةُ والضَّوْءُ مَعاً، البَيَاضُ والسَّوادُ، هَذِهِ هِيَ اليَدُ الَّتِي تَكْتُبُ، تُدْلِي وَتَدُلُّ، كَمَا تُدَلِّلُ، وتَخْتَلِقُ دَوَالَّهَا. يَدٌ تَمْسَحُ الغَيْمَ عَنْ عَيْنِ الأَعْشَى، تُرْشِدُهُ إِلَى الشِّعْرِ في كَثْرَتِه وَوَفْرَتِه، خَارِجِ انْحِسَارِ «القَصِيدَةِ»، وامْتِلائِهَا، أو اكْتِظَاظِهَا بالأُخْرَى.

## X

عَيْنُ الصَّقْرِ في مَخَالِبِهِ، في الرُّؤْيَةِ البَعِيدَةِ، في الرُّؤْيَا، في المَسْحِ الَّذِي يَقُومُ بِهِ للأَرَاضِي الَّتِي يَتَعَقَّبُهَا. بِصَبْرٍ يَنْتَظِرُ عَرَاءَ الطَّرِيدَةِ، نَأْيُهَا عَنْ خَبِيئَتِهَا، بِحِنْكَةٍ وتَبَصُّرٍ يَقِيسُ مَا يَفْصِلُ عُلُوَّهُ عَنْ خُلُوِّ الطَّرِيدَةِ، بِنَفْسِ مَجَازَاتِ الشَّاعِرِ، بِنَفْسِ إِيقَاعَاتِه التي تَتَلَوَّنُ بِإِيقَاعَاتِ الطَّرِيدَةِ، ظُهُورِهَا وكُمُونِهَا، عَدْوِهَا وتَعَثُّرِهَا، جَسَارَتِهَا وتَوَجُّسِهَا. بِقَدْرِ ما الرُّؤْيَةُ تَحْتَدُّ، تَحْتَدُّ المَجَازَاتُ نَفْسُهَا، وبِقَدْرِ ما تَضْطَرِبُ الطَّرِيدَةُ أو تَضْطَرِمُ، بِقَدْرِ ما الإِيقَاعُ والنَّغَمُ والحَرَكَةُ، يَتَشَرَّبُهَا الصَّقْرُ، لتَكُون مَخَالِبُهُ يَقِظَةً، مُشْتَعِلَةً، تَقْتَنِصُ المَجَازَاتِ، لِتَجُوزَ مِنَ الرُّؤْيَة، في قُصُورِهَا، إلى الرُّؤْيَا في عُبُورِهَا.

## XI

ما قَالَهُ أُنْطُوان سعادة عن الفِكْر، يُمْكِنُ أَنْ نَقُولَهُ عَنِ الشِّعْر، وهُوَ كَان بِصَدَد الحَدِيث عَن «الفِكْر المُضْطَرِب» الَّذِي رَآهُ تَلْفِيقاً، وسِجْنَاً في أَفْكَارٍ هِيَ نَفْسُهَا لم يَعُد يَقْدِر أن يَخْرُجَ مِنْهَا، حَتَّى أَنَّ «الإِنْسَانَ الَّذِي لا يَزَالُ عَلَى سَذَاجَةِ الفِطْرَةِ لَهُ شَخْصِية واستقلال نفسي وجوهر أعظم من شخص وضع نفسَهُ أَدَاةً تَسِيرُ بِأَفْكَارٍ حَقِيقَتِه».

ما نراهُ في الشِّعْرِ، حِينَ يَعْتَنِقُ المثال والنَّمَط، وحِينَ يَبْقَى في المَسْبُوقِ والمَعْرُوف من الأشكال لا يَخْرُج عَنْهَا، يُقِيمُ فِيها، فَاقِداً حركَةَ نَفْسِه هُوَ، ما يَجِيشُ في فِكْرِه من مَجَازَاتٍ. فَحالةُ الاضْطِرابِ الشِّعْرِيّ، هَذِه، هِيَ تَأَثُّرٌ دُونَ تَفَكُّرٍ وتَمَلٍّ، وفيهَا «تَنْشَأُ حَالَةُ الفُسَيْفِسَاءُ [التَّرْقِيعُ والتَّرْمِيقُ] الَّتِي تَتَقَارَبُ قِطَعُهَا ولا تَتَّحِد».

هَذَا وَضْعُ «القَصِيدَة»، حتَّى في حَداثتها، لَمْ تَخْرُج من البَيْتِ، وَمِنَ القَافِية، ومن الوَزْن، ومن الصَّوْتِ، وَمِنَ الشَّفَاهَةِ واللِّسَان، رَغْمَ كُلّ ما جَرَى فِيها من فُسَيْفِسَاء. الاخْتِراقَاتُ قَلِيلَةٌ، نَسْتَطِيعُ بُلُوغهَا في تَجَارِب مَالَتْ إِلَى الكِتَابَةِ، اليَدُ فِيهَا لَمْ تَبْقَ أَسِيرَةَ اللِّسَانِ، تَسْتَجِيبُ لِمَا يُمْلِيه ويَحُثُّ عَلَيْه من أَصْواتٍ. اليَدُ في «القَصِيدَة» رِجْلٌ، هذا هو لَيْلُ الأَعْشَى.

## XII

يَدُ الشَّاعِرِ أَثَر. يَدٌ دَهْشَتُها في رَعَشَاتِهَا، تَخُطُّ، كما تَتْرُك خَلْفَهَا الفَراغَات. البَيَاضُ أَثَرٌ من آثارِها، بل دَالٌّ من دَوَالِّـهَـا. لا تَفَكُّرُ في المَـلْءِ، وحَتَّى حِينَ تَمِيل إلى المَلْءِ، فهيَ تُفْرِغُ، تَسْعَى لإِظْهَارِ الفَرَاغِ، لأَبْـرازِه. يَدُ الشَّاعِرِ لَمْ تَعُدْ كَسِيحَةً، لَم تَعُد رَهِينَةَ اللِّسَان، تَتَعَقَّبُهُ، تُدَوِّنُ ما يَقُولُه ومَا يُمْلِيه. تحرَّرَتْ، صَارَتْ هِيَ مَنْ تُمْلِي، لم تَبْقَ أَدَاةً ووَسِيطاً، في كُلِّ رَعْشَةٍ تَتَخَيَّلُ، تَنْسُجُ ثَوْبَهَا، تُحِيكُ خُيُوطَهُ، مثل العَنْكَبُوتِ تَمَاماً.

الشِّعْرُ، هو أَثَرُ اليَدِ. الشِّعْر بِكُلِّ دَوالِّه، بتوَسُّعاته. اللُّغَة في الشِّعْر، هي اسْتِنْفَادٌ لِلُّغَةِ نَفْسِهَا، كُلُّ شَيْءٍ في اللُّغَةِ، شِعْرٌ، دَوْرُ اليَدِ أن تُذيبَ الكَلِمَاتِ والجُمَلِ والعِبَاراتِ في البِنَاءِ، أَعْنِي في الثَّوْبِ، الذي لا يَبْقَى فِيهِ خَيْطٌ هُوَ ما يُسَمَّى به الثَّوْبُ، دون غَيْرِه من الخُيُوطِ. الثَّوْبُ، في الشِّعْرِ، يُسَمَّى بنسيجِهِ، كَما اللُّغَة، في حداثة الكِتَابَةِ، تُسَمَّى بِشِعْرِيتِهَا، لا بالكلِمَةِ خَارِجِ هذا النَّسْجِ أو البِنَاءِ.

الشَّاعِر مِعْمَارِيٌّ، كُلُّ بِنَاءٍ عِنْدَهُ حَدَثٌ، خُرُوجٌ من السَّابِقِ، سَعْيٌ لِمَا لَم يُوجَدْ بَعْدُ، لِمَا هو كامِنٌ، لِمَا يَحْتَاجُ أن نَتَقَصَّاهُ، نَذْهَبُ إِلَيْهِ، نَنْزِلُ إِلَى قَاعِه، نُخْرِجُهُ مِنْ غُفْلِيَتِه، نُظْهِرُهُ في خَفَائِه، ونُخْفِيه في إِظْهَارِه. مِثْلُ عَمَلِ الإِشْرَاقِيِّين من الصُّوفِية، مَنْ إِيمَانُهُم، لِفَرْطِ شَفَافَتِه، بَدَا كُفْراً.

زَمَن الشَّفَاهَة يُلْغِي ويَمْحُو زَمَن الكِتَابَة، أَلَيْسَ هَذَا هو التَّعْبِير الصَّحِيح، في ثَقَافَتِنَا، عن مَعْنَى الوَعْي الشَّقِيّ!!؟

لا يَدَ، في حداثَة الكِتابة، تَنُوبُ عَنْ يَدٍ، كُلُّ يَدٍ لَهَا إيقاعاتُها، لَهَا مُوسِيقَاهَا، لَهَا خَفْقُهَا ودَفْقُهَا، وهِيَ يَدٌ تَسْتَفْرِدُ بِلُغَتِهَا، بِسِيمَائِهَا، بعلاماتِهَا، بِصُوَرِهَا ورُسُومَاتِهَا، بالبَيَاضَاتِ التي تَتْرُكُهَا خَلْفَهَا. ثَمَّةَ «أَشْيَاء أُخرى في العَالَم تتكلَّم، مع أنَّ هذه الأشياء لا تكون لُغَةً» هِيَ هَذِهِ اليَدُ، لا تِلْكَ، وَلَنْ تَكُون. بَلْ هِيَ اليَدُ التي أَرْهَفَتْها الكِتَابَةُ، بتعبير نيتشه، وَأَرْهَفَتْهَا الكِتَابَةُ. التَّشَابُهُ، يَأْتِي من الشَّفَاهَةِ واللِّسَانِ، مِمَّا يَسْكُنُ في الأُذُن، لا في البَدَنِ.

في حداثة الكِتَابَة، الصَّقْرُ يَظْفَرُ بِصَيْدِهِ، بِجِسْمِهِ كاملاً. الجِسْمُ كُلُّهُ، يَذُوبُ في المَخَالِبِ، في اليَدِ، في مجازِ الجِسْمِ هذا، فيما تَخُطُّهُ المَخَالِبُ من آثارٍ عَلَى فَرْوِ الطَّرِيدَةِ. حِدَّةُ البَصَرِ، هِيَ نَفْسُهَا حِدَّةُ المَخَالِبِ، لا فَرْقَ، كِلَاهُمَا يُضِيءُ طَرِيقَ الآخر، ومِنْهُ يَسْتَمِدُّ طَاقَتَهُ، بل دَمَهُ.

## XIII

بِهَذَا المَعْنَى، تَكُونُ حداثة الكِتَابَة، هي نَفْسُها زُرْقَةُ الشِّعْر، هِيَ ما يَشُكُّ في ماضِي الشِّعْر، وفي حاضِرِه، ما يَرْتَابُ، ما يُذَكِّر النِّسْيان، وما يُبَعْثِرُ المفهومات والتَّسْمِيَات، يُفَكِّكُها، ويُذَكِّر بِمَا تَجُرُّهُ خَلْفَهَا مِنْ غُبَارٍ قَدِيم، كَان يُعْشِي البَصَرَ، يُعْمِيه، لا يُحَقِّقُ، ولا يُفَرِّق، يَنْطِقُ بنَفْسِ الاسْم والصِّفَة، حَتَّى وَهِيَ غَيْر ما يُرِيدُهُ ويَذْهَبُ إِلَيْه.

عند بعض الحَدَاثِيِّين مِمَّنْ كَانُوا في قَلْبِ التَّنْظِيرات الشِّعْرِيَّةِ المُعاصِرَة، نَجِدُ هَذا التشويش، وَهَذَا الالْتِبَاس، وهَذَا الخَلْطُ في التَّسْمِيَات، دُون مُراقَبَتِهَا، رَغْمَ ما ادَّعَوْهُ مِنْ مُراقَبَةٍ ومُراجَعَةٌ. هُمْ اتَّهَمُوا القَارئ بـ «الكَسُول..يَنَامُ في حَرِيرِ الأَمْجَادِ والكُشُوفِ المَاضِية..واسْتَرَاحَ مِنْ طَلَبِ المُغَامَرَةِ في المَجْهُول المَصِيرِيّ»، كانَ «حَرِيرُ الأَمْجَادِ» في لا وَعْيِهِم، في المَاضِي الَّذِي مِنْهُ جَاؤُوا. فَهُم جِيلٌ نَشَأَ في مَاضِي الثَّقَافَةِ والشِّعْر، إي في «القَصِيدَة»، قَبْلَ أَنْ يَنْتَقِدَهَا، وهُوَ يُسَمِّي الحَدَاثَة بِهَا، في غَفْلَةٍ من الحَدَاثَةِ نَفْسِهَا.

لا حَدَاثَةَ، ولا تَنْوِيرَ، ولا مُغَامَرَةَ، ولا إِبْدَاعَ، دون الذَّهَابِ إِلَى الأَسَاسَاتِ، إِلَى مَا بَقِيَ فِينَا من غُبَارِ المَاضِي، ما يَحْجُبُ عَنَّا الرُّؤْيَةَ، يُضَبِّبُهَا ويُغَيِّمُهَا، بَلْ يَجْعَلُهَا فَخّاً، أو شَرَكاً نَسْقُطُ فِيهِ، ظَنّاً مِنَّا أَنَّنا تَجَاوَزْنَاهُ.

## XIV

في روايتـه «بحثاً عن الزمن المَفْقُود»، يَدُسُّ مارسيل بْرُوستْ، في سرده وما يُراكِمُهُ من صُوَر وأَوْصاف، الكثير من تَصَوُّراته عن الشِّعْر وعن الكِتَابَة، وفي هذا السِّياق، عَطْفاً عَلَى مَا سَبَقَ، يقولُ «فَنَحْنُ نَبْتَدِعُ مَا نُسَمِّيه». أو، إذا أَعْمَلْنَا القَلْبَ في الصِّيَاغَة، فَنَحْنُ مَنْ نُسَمِّي مَا نَبْتَدِعُه.

بهذا المعنى، فنحن نَكْبُر، ونُدْرِكُ الاتِّسَاعَ، بمعنى بْرُوست، بـ «شَيْءٌ من الكَثَافَةِ والاتِّسَاعِ أُحِسُّ وَكَأَنَّمَا فِكْرِي يَكْبُرُ». إلى الدَّرَجَةِ التي لَمْ يَسْتَوْعِب معَها كُتَّاب كِبار في فَرَنْسَا أَنَّ عَمل بروست هذا رِوايَةٌ، وحَثُّوا النَّاشِرَ عَلَى رَفْضِهَا. الرِّوايَة عندهم كانت مِعْياراً، وبْرُوست جاء من خارِجِ المعيار، جاءَ مِمَّا تَصْعُبُ تَسْمِيَته، مِمَا يَتَعَذَّر، ويُبَلْبِلُ القراءة، يَخْرُجُ بِهَا مِنَ النَّسَقِ إِلَى السِّيَاق، سياقُ الصَّقْر، بِما في رؤْيَتِهِ من مَجازاتٍ وتَجَاوُزَات.

فَـ الفَنُّ، والشِّعْر ضِمْنَهُ، هو «خُطْوَةٌ مِنَ المَعْرُوفِ الظَّاهِرِ إِلَى المَجْهُول الخَفِيّ». هاااا جبرانُ يُلِحُّ عَلَيْنَا، وهُوَ واحِدٌ من الَّذِين انْقَلَبُوا عَلَى المُتاحِ، ومَالَ إلى ما لا تَلْتَمِسُه العادَةُ، أو يَسْتَقِرُّ في اللِّسَانِ، دون اختبارٍ ومُساءَلَةٍ. المَجْهُولُ، هو ما تأتي منه حداثَةُ الكِتابَة، ومنه يأْتِي الشِّعْر. «القَصِيدة»، هِي المعلوم، هي بناء مَسْكُونٌ، كَمَا أَدْرَكَ ذَلِكَ ابن رشيق القيرواني، في كتابه «العُمْدَة».

## XV

في حداثة الكِتابة، نحنُ، أَمَـامَ مُنْعَطَف، لَمْ نَتَبَيَّنْهُ بَعْدُ، تَحْجُبُه عَنَّا النَّمَاذِج والأَمْثِلَة التي اسْتَسْلَمْنا لِنَسَقِيَتِهَا، باعْتِبَارِها الإِطَارَ أو المَرْجِعَ. لا أَتَحَدَّثُ عن الشِّعْرِ القَدِيم، بَلْ عَنِ الشِّعْرِ المُعاصِر، والشِّعْرِيةِ المُعَاصِرَة. ما لَم

الشَّاعِر مِعْمَارِيٌّ، كُلُّ بِنَاءٍ عِنْدَهُ حَدَثٌ، خُرُوجٌ من السَّابِقِ، سَعْيٌ لِمَا لَم يُوجَدْ بَعْدُ، لِمَا هو كامِنٌ، لِمَا يَحْتَاجُ أن نَتَقَصَّاهُ

نَنْتَبِهْ إِلَى هذَا المُنْعَطَفِ، لَنْ نُدْرِكَ ما يَحْدُثُ في هَذِه الشِّعْرِية من تَوسُّع وتَنوُّع، ومن مِسَاحَاتٍ شَاغِرَةٍ، لَمْ يَذْهَبْ إِلَيْهَا النَّقْدُ والبَحْثُ والقِراءَة.

الشِّعْرِيةُ وَسَّعَتْ أراضِيهَا، نَوَّعَتْهَا، حَدَثَتْ فِيهَا امْتِدَاداتٌ، ولَمْ تَبْقَ أَسِيرَةَ الصَّوْت واللِّسَانِ، كَمَا أَنَّ اللُّغَةَ فِيهَا، لم تَعُدْ هِي ما يُشَكِّل المَعْنَى، لأَنَّهَا لَمْ تَعُدْ هِي الدَّالّ الَّذِي يُوَجِّهُ القِراءَةَ. ثَمَّةَ ما هُوَ صَامِتٌ في الصَّفْحَةِ، تَعْمَلُ حداثَةُ الكِتَابة على إِظْهَارِه، وإِخْراجِه من غَفْلَتِه وَكُمُونِه، والنَّظَر إِلَيْه كدالٍّ، مِثْلُه مِثْل اللغة، مثل الإشارة والرَّسْم والخَطّ، لا فَرْقَ، لأَنَّ إِغْفَالَ الصَّفْحَة، هُوَ إِغْفَالٌ لشِعْرِية العَمَل الشِّعْرِيّ، لِحداثَة الكِتَابَة التي تَرَكَت «القَصِيدَة» خَلْفَهَا، وسَعَتْ إِلَى المُمْكِن، لا الكَائِن، إِلى ما سَمَّاهُ كَامِيل فِيتَار، في مُقَدِّمَتِه لرسائلِه التي تَبَادَلَهَا مع مَارْسِيل بْرُوست بـ «التقنية التي تَمِيلُ إِلَى تَعَدُّد الأَقْواس [و المَعْقُوفَات] والجُمَل وأَدَوات الرَّبْط، والاسْتِرْجَاع والتَّوْلِيد والفَوَاصِل». ما وَسَّعَ دَوالّ الشِّعْر، وأَخْرَجَهَا مِنْ هَيْمَنَة اللُّغَةِ الَّتِي توسَّلْنَاهَا وَحْدَهَا، فيمَا كُتِبَ إِلَى اليَوْم بِاسْم الشِّعْر.

فَنَحْنُ أَمَامَ خَيَال هَنْدَسِيّ، مثل «العَقْل الهَنْدَسِيّ». بِنَاءٌ شَبَكِيّ - إِشْكَاليّ - سَرادِيبِيٌّ، أو خَرائِطِيّ، فَضَاءَاتُه ومِسَاحَاتُهُ، وما فِيه مِنْ تَرْكِيب وتَصَاد، هُوَ ما يُمَيِّزُهُ عَنْ المِعْمارِ التَّامِّ، الَّذِي لَهُ بَابٌ واحِدٌ، ونوَافِذ تُطِلُّ على واجِهَةٍ واحِدَةٍ، من حَيْثُ نَدْخُلُ نَخْرُجُ. هذا هُوَ بِنَاءُ «القَصِيدَة»، حَتَّى وَهِيَ تدَّعِي الحَدَاثَةَ، لِأَنَّ الصَّوْتَ فِيهَا ظَلَّ يَسْتَدْعِي صَدَاهُ. المَاضِي فِي الحَاضِر، أو مَاضٍ لا يَفْتَأُ يَحْضُر.

## XVI

في حداثَة الكِتابَة، لانَكْتُبُ بالحِبْر، بل بالأَنَامِل، كَمَا يَقُول كَامِيل فِيتَار عن مَخْطُوطات رسائل بْرُوسْت «يَبْدُو كَأَنَّهُ لا يَكْتُب بالرِّيشَة بل بالأَنَامِل». فَالأَنَامِلُ لا تَكْتَفِي بالمَكْتُوب، للمَحْذُوف، والصَّامِت، والمَتْرُوك، ما لا نَقُولُه، أو مَا لا يُكْتَب، حُضُورُه في غِيَابِه. غِيابُه ما يُنَبِّهُنَا إِلَى وُجُودِه.

يَدُ الشَّاعِر، إِذَنْ، لا تَقُولُ، تَكْتُبُ، وكمَا تُظْهِر تُخْفِي، الإِثْبَات فيما تكتُبُه نَفْيٌ، والنَّفْيُ عِنْدَهَا إِثْباتٌ، وهَذَا ما نَجِدُهُ في المُمَارَسَة النَّصّية، أي في العَمَل الشِّعْرِي الَّذي هُوَ نَصٌّ ونَسجٌ وحِيَاكَةٌ، ولَيْسَ خِطاباً، أي شَفَاهَة وإِلْقَاءً. هذا زَمَنٌ لَهُ سياقَاتُه الشِّعْرِية الجَمَالِية، وَهِيَ غير مفهوم ومعنى الجَمَال كَمَا نَرَاهُ اليَوْم.

حداثَةُ الكِتَابَة، هِيَ الشِّعْرُ بِأَكْثَر مِنْ عَيْنٍ، وأَكْثر مِنْ يَدٍ، واللِّسَانُ، في وُجُودِه، هو أَحَد دوالّ النَّصّ، وليس هو النَّص، لأَن هَيْمَنَة الصَّوْت عَلَى النَّص، يُحَوِّلُه إِلَى خِطَاب. ترفض حداثة الكِتابَة قِرَاءة الشِّعْر بِعَيْن السِّيكْلُوب، لِأَنَّ العَيْنَ الوَاحِدَة لا تَسَعُ الجِهَات، فَهِيَ حَالَما يَعْتَرِيهَا قَذًى، تفْقِدُ نَهَارَهَا، وتَغْرَقُ في الظُّلْمَةِ، كَما في «الأُوديسا»، حِينَ اكْتَشَفَ أُودِيسْيُوس خَلاصَهُ من السِّكْلُوب، بِطَعْنِهِ في عَيْنِهِ الوَاحِدة.

الشِّعْرُ، هُو كُل العُيُون، هُو رُؤْيا!!!، لا رُؤيَة، لِأَنَّ اليَدَ، أو الأَنَامِل التي تَكْتُب، هِيَ كُوَى ضَوْءٍ أُخْرَى، هِي نَورٌ آخر، بل هِي عَيْنٌ أُخْرَى، تَرَى ما لا نَراهُ بالعَيْنِ المُجرَّدَة.

لا دَاعِيَ، إِذَنْ، لِنَحْصُرَ الشِّعرَ في الشَّكْل الواحِد، أو الفَهْم الواحِد، أو العَيْنِ الواحِدَة، أو البِنَاءِ الوَاحِد التَّامِّ والمُغْلَق. زَمَنُ الشِّعْر، بالفِعْل، هُوَ زَمَنُ الكِتَابَة، لا زَمَنَ الشَّفَاهَة، زَمَنُ الدَّوالِّ المُتَعَدِّدَة، المُتواشِجَة، في ما سَمَّيْنَاهُ بالخَيَال الهَنْدَسِيِّ، حَيْثُ عِمَارَةُ الشِّعْر، هِي عِمَارَة بأكثر من باب، وبأكثر من نافِذَة، وأَكْثَر من واجِهَةٍ وأَكْثَر من شَمْس، حَيْثُمَا نَظَرْتَ يَكْتَنِفُكَ الضَّوْءُ، كَمَا يَكْتَنِفُكَ الظِّلُّ، وما يَنْعَكِسُ عَلَى زُجَاجِهَا البِلَّوْرِيّ من شُمُوسٍ وأَقْمَارٍ. أَوْ كَمَا يَقُولُ هولدرلين «وَحَيْثُ يُرْتَقَبُ الخَطَرُ تَزْدَادُ حُظُوظُ الخَلاصِ أَيْضاً».

لَنْ نُدْرِكَ
حداثة الكتابة
ومِسَاحَاتها
الشَاغِرَةِ، التي لَمْ
يَذْهَبْ إِلَيْهَا النَّقْدُ
والبَحْثُ والقِراءَة،
ما دامت النماذج
والأمثلة التي
نعتبرها مرجعا لنا
تحجب عنا الرؤية

الحركة والعبارة

# رهاب الاستقرار في الفلسفة والأدب

سمير اليوسف
كاتب فلسطيني مقيم في لندن

"إنما من طبيعتنا الحركة" يقول باسكال، "الهدوء التام هو الموت."

هناك من الناس ممن لا يطيقون البقاء في المكان نفسه إلا لفترة قصيرة، ثمّة دافعٌ غامض يدفعهم إلى الحركة، إلى الرحيل والانتقال، من مكان إلى آخر. ما الذي يوقد رغبتهم في الانتقال والرحيل؟ لماذا يكرهون الاستقرار إلى هذا الحد؟ ما سرّ رهاب (فوبيا) الاستقرار هذا؟

( 1 )

"على قلقٍ كأنّ الريح تحتي" يقول المتنبي في عبارة من أروع ما كُتب في تصوير رهاب الاستقرار، هو الذي قضى حياته متنقّلاً من إمارة إلى أخرى ومن بلد إلى آخر.

" هيا بنا أيّها الطريق! أنا عابرُ سبيلٍ لا أكثر" يقول أرثر رامبو، شاعر آخر لا يقلّ عبقريّة عن المتنبي، سيُعاني منذ وقت مبكّر من رهاب الاستقرار ويشرع في التنقّل والارتحال منذ سن الخامسة عشرة وحتى وفاته وهو في السابعة والثلاثين من العمر.

"ما الذي أفعله هنا" عنوان كتاب لروائي وأحد كبار كتّاب "أدب الرحلات"، البريطاني الراحل بروس تشاتوِّن، وهي عبارة مأخوذة من إحدى رسائل رامبو.

تشاتون كان مصابًا برهاب الاستقرار أيضاً. لم يكن يستطيع البقاء في مكان واحد، بيت أو وظيفة، لمدة طويلة. شعور غامض كان يحضّه دائما على السفر.

تشاتون أبدى عناية خاصّة بمجتمعات الرحّل والمهاجرين. جمع عنها الكثير من المعلومات وكتب عنها، وهو لم يقصد جماعات الرّعاة التي ترحل طلباً للكلأ والماء لأجل الماشية؛ وإنما الجماعات الأخرى، التي لم تكن الدوافع الطبيعية والماديّة وحدها ما يحضّها على الانتقال والرّحيل؛ وإنّما طقوس دينيّة وثقافيّة غامضة الطبيعة والمصدر.

بحسب تشاتون؛ فإن البشرية في عصورها الأولى كانت جماعات رحالة ومهاجرة، وإن الاستقرار حصل لاحقًا مع اكتشاف الزراعة ونشوء القرى والمدن، بما أدّى إلى الموت

لم تكن الدوافع الطبيعية والماديّة وحدها ما يحضّ على الانتقال والرحيل وإنّما طقوس دينية وثقافية غامضة الطبيعة والمصدر

التدريجيّ لمجتمعات الرحّل، ولم تبق منها سوى الجماعات التي ما زالت تعيش في الزمن البدائي.

تشاتون هو مؤلف كتاب "خطوط الأغنية" وهو يقع ما بين الرواية وأدب الرحلات. وفيه يروي وقائع بحثه في ثقافة الارتحال والتنقل عند الأستراليين الأصليين من خلال اتباع ما يُعرف بـ "خطوط الأغنية"، كما سنشرح لاحقاً.

ولكن المثيرَ في هذا الكتاب– الرواية، ما ينطوي عليه من مقالات قصيرة واسكتشات واستشهادات متنوعة كان تشاتون جمعها ودوّنها في دفاتر ملاحظات على مدى عقدين من الزمن تتعلق بتاريخ الارتحال وثقافته.

في واحدة من هذه الاسكتشات، يعود تشاتون إلى الرواية الدينيّة لأصل الصراع ما بين نمطين من الحياة والثقافة، الاستقرار والارتحال. الصراع الأول في تاريخ البشرية، الصدام ما بين قابيل، المزارع، أي المستقر، وهابيل، الراعي، أي المتنقّل الرحالة. المستقر يقتل الرحّالة، كما نعلم، ثم يكون مصيرُه هو أيضاً التّيه في البريّة تكفيراً عن جريمة قتل أخيه. بهذا المعنى سواء انحدرنا من الأب القاتل أو المقتول فنحن أبناء أب مُرتحل، أو تائه في البرية، متنقل.

وهناك من يعزو الارتحال إلى حاجة اللقاء بالمقدّس. مثلاً، بحسب القول الشعبي، "الحركة بركة" أو "في الحركة بركة"، بما يعني أن ثمّة مصادقة إلهيّة في حركة الإنسان، ولكنّ الحركة المقصودة تبعًا لهذا القول هي حركة ذات غاية عمليّة وهدف معيشيّ.

وعلى ما بلغنا، فإن صلاة الفجر بالنسبة للتاجر، في بعض المجتمعات الإسلامية التقليدية، هي بمثابة فاتحة نهار العمل. التّاجر يؤدي صلاة الفجر في المسجد ثم يتوجّه إلى متجره في البازار. أن يذهب إلى السوق مباشرة من دون أداء صلاة الفجر فهو كمن يذهب إلى السوق من دون أن يحمل مفتاح متجره في جيبه. الرزق سيكون ممتنعاً عليه.

هذا الربط ما بين السلوك الإنساني الذي يسعى نحو الرزق والكسب والفائدة وما بين البركة، بمعنى المباركة أوالمصادقة الإلهية، سيبدو من قبيل توظيف البشر للمقدس في خدمة غير المقدس، للدين في سبيل الدنيا. هذا على الأقل هو التأويل العلماني الوضعي المنهجية. وليس ثمّة ما هو أبعد عن الحقيقة من ذلك.

ونحن إذا ما قمنا برحلة من المجتمعات الإسلامية التقليديّة إلى الطرف الآخر من العالم، تحديدًا أستراليا؛ سنرى بأن الحركة هي بالأصل إلهية، روحيّة الغاية، وأن الفائدة العملية الإنسانية هي مجرّد نتيجة من نتائج هذه الحركة.

(2)

هناك عند الأستراليين الأصليين علم اسمه "خطوط الأغنية". إنه أشبه بعلم جغرافيا القارة الأسترالية، وتعود أصوله إلى آلاف السنين، وحتى الآن يتم تناقله شفوياً وعمليًّا من جيل إلى جيل. إنه علم الحركة والانتقال في سياق رحلة روحيّة ترمي إلى اقتفاء أثر أرواح الأسلاف الذين خلقوا الأرض والحيوان والنبات، يقوم بها كلّ جيلٍ من الأجيال وفقًا لـ "خطوط الأغنية".

ففي كل منطقة ثمّة أغنية تدلّ على الطريق. والرحالة يمشي ويغني الأغنية، وتبعاً لكلمات الأغنية وموسيقاها، يواصل السير أو

الحركة هي بالأصل روحيّة الغاية، والفائدة العملية الإنسانية هي مجرّد نتيجة من نتائج هذه الحركة

ينعطف شمالاً أو يميناً إلى أن تنتهي الأغنية فتكون نهاية منطقة فتبدأ منطقة جديدة وأغنية جديدة، وهكذا.

يمشي الأسترالي الأصلي، اذاً، ويُغنّي ويستدلّ على الطريق من خلال الأغنية في سياق رحلة حج غايتها اقتفاء أرواح الأسلاف. وهناك في كل منطقة موقعٌ مقدّس، وعنده يؤدي الرحّالة، أو الحاج، طقوسًا دينية معينة، ثم يستأنف الرحلة. وفي سياقها يحصل على ما يقيم أوده من طعام وشراب.

العلماني، صاحب المنهج الوضعي، سيزعم بأن غاية الرّحلة هي البحث عن أسباب البقاء، الطعام والشراب والدفء. أما البحث عن المواقع المقدّسة فهي مجرّد ذريعة من أجل اتباع الطريق الصحيح، جيلاً بعد جيل، للحصول على أسباب البقاء. وما استخدام الأغنية إلا لأنّ الأسهل هو حفظ الأغنية وتذكرها، من حفظ جملة معلومات جافة. تُدرج المعلومات الضرورية في سياق الأغنية فيسهل استعادتها واتباعها في السير على الطريق الصحيح.

العلمانيّ هو عموماً مؤمن بالتطوريّة، وأن السلوك البشري في الأصل لا يختلف عن سلوك الكثير من الكائنات الحيوانية. والكثير من فصائل هذه ترتحل من مكان إلى آخر طلباً لأسباب البقاء الماديّة المجرّدة.

بالنسبة للعلماني فالحيوانات مجرّد كائنات دنيا في هرم الكائنات الحيّة. لا تتمتع سوى بغريزة البقاء، وربما القليل من العاطفة تجاه بعضها بعضًا؛ ولكن الحيوانات، أو بعضها على الأقل، ليست كذلك بالنسبة للاستراليين الأصليين أو غيرهم من أبناء الثقافات الطوطمية. إنّها كائنات ذات روح ودلالة رمزيّة بالغة الأهمية بالنسبة لوجود الإنسان. طبعًا العلماني لن يتورّع عن إيجاد تفسير عقلاني لهذا الموقف البدائي من الحيوانات يربطه بالحاجات الضروريّة للإنسان.

المنهج الوضعيّ الذي يتبعه الباحث العلماني بإخلاص دينيّ الطابع هو منهج تصغيري النزعة ومن ثم فشل، في غير مناسبة واحدة، في تفسير بعض الظواهر الاجتماعية والثقافية. مثلاً لماذا نزعت بعض المجتمعات نزعة البحث عن المقدس في حين لم تفعل جماعات أخرى؟ ما الحاجة إلى تعقيد المسألة إذا كان الأمر يتلخّص بالبحث عن أسباب البقاء؟ إلى ذلك هل حقاً أنّ الحيوانات غير الناطقة هي بسيطة بساطة الأدوات البشرية التي تقوم بوظيفة يحددها الصانع البشري؟ أليس في هذا من "المركزية الإنسانية" ما ينمّ عن جهل وتحاملٍ يستدعي إعادة النظر؟

( 3 )

لم تختفِ حالة رهاب الاستقرار. الرغبة في الرحيل والانتقال من مكان إلى آخر ما انفكت تنتاب الأفراد، وإن بدوافع وغايات متباينة. فكرّ بالرحالة الكبار مثل ابن بطوطة أو ماركو بولو، بل فكّر بيسوع المسيح وتلامذته يجوبون أرض فلسطين، أو بشاعر مثل باشو أو نرفال ورامبو، كما سبق وذكرنا، برجال الدين التبشيريين ورحالة الشرق البوذيين، تي اتش لورنس وغاندي وتشي غيفارا ومئات غيرهم. بعضهم ارتحل طلباً للمغامرة والمعرفة، وبعضهم نشراً لدعوة دينية أو استجابة لغاية الروح في عدم المكوث بمكان واحد أو من أجل قضية سياسيّة ما.

قد تكون الدوافع والغايات المعلنة والواعية هي وحدها دوافع الرحيل والانتقال من

الانتقال طلبًا للمقدّس نجد له أهمية استثنائية لدى الإغريق في زمن ولادة العقلانية الغربية

مكان إلى آخر؛ ولكن ماذا لو كان ثمة دافع أعمق غوراً من كافّة الدوافع المعلنة والواعية؟ إن هذه الأخيرة مجرّد تبريرٍ عقلانيٍّ لمخالفة مجتمعات الاستقرار وثقافة الاستقرار؟

لماذا نرحل، إذاً؟

ربما عودة إلى الأصل المؤنث، مثلاً؟

"تضيق بنا الأرض" يقول محمود درويش، "تحشرنا في الممرّ الأخير/ فنخلع أعضاءنا كيّ نمر/ وتعصرنا الأرض. يا ليتنا قمحها كي نموت ونحيا. يا/ ليتها أمّنا/ لترحمنا أمنّا."

كالعادة، الرائع درويش يسخو بإفشاء السرّ وحلّ اللغز.

الأرض تضيق بنا وتحشرنا وتعصرنا. فما الذي نحس به حينما يحدث كل ذلك؟

نحس بالاختناق طبعاً. حينما نحس بالاختناق نبادر إلى الحركة، نرحل عن المكان الذي يخنقنا، ننتقل إلى مكان آخر طلباً للهواء. وقد نحس بالاختناق في الأماكن الخاصّة أو العامّة، وأيضًا في المنزل ومع العائلة والوظيفة والزواج والعلاقة العاطفية أو الاجتماعية والحزب السياسيّ والوطن نفسه.

لترحمنا أمّنا! المقصود لترحمنا الأرض. الأرض تُسمّى الأم، ومن هنا المصطلح الشائع "الأرض الأم". مناشدة درويش للأرض، طالباً الرحمة، يضعنا على مشارف السؤال الآتي:

هل الأرض هي الأم حقا؟ أم أن الأم هي عنصر آخر من العناصر الأربعة (التراب والماء والهواء والنار) ماذا لو أن الأم ليست هي التي تخنقنا فنفرّ منها، وإنما من نطلبه، ونفرّ إليه هرباً من الاختناق؟ ماذا لو أنّه الهواء؟

في كتابها "نسيان الهواء في فلسفة هيدغر" تجادل الفيلسوفة النسويّة الفرنسية لوسي ايرغاراي بأن هيدغر قد نسي أهمّ عنصر في الكون، وضرورة الكون، بمعنى أن نكون، وهو عنصر الهواء.

كان الفيلسوف الألماني الكبير قد تكلّم عن نسيان سؤال الكون في الميتافيزيقيا الغربية منذ أفلاطون وحتى ظهوره هو المخلّص. هيدغر جادل لأجل تكريس الغائب من خلال الكلام على السّكن والإقامة، وغني عن القول، الاستقرار، أي المكان أو الفضاء وفي النهاية الأرض حيث في تربتها تضرب الشجرة جذورها (وللأشجار والجذور مكانة لا تعلو عليها مكانة في فلسفة هيدغر) ولكن لماذا نسي، أو بالأحرى، تناسى الفيلسوف الكبير الهواء؟

لأنّ الفلسفة للمذكر والهواء مؤنث. والمذكر دائما يسعى إلى قتل أو إقصاء المؤنث وفي أحسن الأحوال استعباده بما يخدم مآربه. لقد تمّ استبعاد الهواء من الفلسفة، ليس فقط منذ أفلاطون وإنما ما قبل ذلك. طاليس هو فيلسوف السائل، الماء، هراقليطس المتحرك النار وبارمنيدس الصلب الثابت، الأرض. ولكن لا فيلسوف هناك للهواء.

ولكن لماذا الهواء مؤنث؟

لأنّه مثل الأم، بمعنى المؤنث للأم، عطاء متواصل من دون حساب أو مقابل. بخلاف التراب والماء والنار التي يجب أن ندفع ثمنها، الهواء نستخدمه بشكل متواصل ومن دون حساب، ومن دون أن نعطيه أيّ شيء بالمقابل. بل إننا نادراً ما ننتبه لوجوده، إنه غير مرئي. ونحن إذا نتحرك، نغادر أو نرحل، وننتقل من مكان إلى آخر، إنما نفعل طلبًا للهواء؛ طلباً للأم.

نيتشه كان نصير الشاعر الفيلسوف ضد الفيلسوف العقلاني

( 4 )

والحركة متمثّلة في فعل الانتقال، طلباً للمقدس أو لأيّ غرضٍ آخر، نجدها ذات أهمية استثنائيّة لدى الإغريق أيضاً في زمن ولادة العقلانية الغربيّة.

يتجلّى ذلك بشكل خاص في شخصيّة هرمس، إله الحركة الانتقاليّة، الرسول والشفيع. هو الذي انتقل من طبقة الآلهة إلى عرق البشر، ورعى بعنايته كل حالة انتقال للثروة والحظ والنوم والخصوبة، تخصيب الحيوانات مثلاً، أو كل من انتقل، أو نقل أشياء، بطريقة أو بأخرى: المسافرون والتجّار ينقلون الأموال والسلع، والمترجمون الذين ينقلون النصوص من لغة إلى أخرى؛ بل وحتى اللصوص الذين ينقلون المال من جيب إلى آخر. راعاهم هرمس بعنايته السماوية.

العالم نهرٌ في حالة حركة مستمرّة بالنسبة لهرقليطس والعقلانيين الإغريق. هذ الحركة قد تكون طبيعيّة أو طوعيّة؛ وفي كلا الحالين لا مفرّ منها مجاراةً منا لتدفّق الحياة نفسها. لا شيء يبقى على حاله بفعل التحام أو صراع العناصر المضادة في الطبيعة أو يبقى مكانه بفعل الجريان والتحوّل.

هيرقليطس كان متأثّراً بشدة بأعمال هوميروس صاحب الإلياذة والأوديسة. وعلى الأرجح فإن تأثره بملحمتي هوميرس هاتين هو ما أوصله إلى فكرة أن العالم أشبه بالنار، من حيث صراع العوامل المضادّة، والنّهر، من حيث الجريان المتواصل؛ ومن ثم كان الخلوص إلى مفهوم الصيرورة.

وفكرة الصيرورة كان لها أثرها الكبير في الفلسفة الغربية خاصة عند هيغل ونيتشه. نيتشه بالتحديد، طالما أن البعض يرى بأن نظرية "العود الأبدي" ما هي إلا تطوير لفكرة الصيرورة. نيتشه، بحسب هيدغر، هو هيرقليطس القرن التاسع عشر. هذا من جهة، ومن جهة أخرى، فإن هيرقليطس ذاته ما هو إلا نيتشه العصور السابقة لأفلاطون.

نيتشه كان نصير الشاعر ضد الفيلسوف، أو بالأحرى الشاعر الفيلسوف ضد الفيلسوف العقلاني، وتحديدًا سقراط. أعاد الشعر إلى عالم الفلسفة بعدما حكم أفلاطون عليه بالمنفى، وحياة البرية.

وفي البرية يهيم الشعراء، على ما يرد في القرآن الكريم:

"ألم تر أنّهم في كل وادٍ يهيمون" (سورة الشعراء)

في النهاية؛ معظم الناس تستخدم ما يقع في متناول يدها من معاجم ومجازات. الشعراء وحدهم من يترفعون عن الاكتفاء بما هو في متناول اليد فحسب. لهذا نراهم، على ما تذهب الآية القرآنية، في كل واد يهيمون؛ فمن البرية يأتي المجاز الجديد.

الشعراء وحدهم من يمتلكون الشجاعة، شجاعة المجنون، لكي يتجاوزوا حدود اللغة المتداولة، ويغامروا متوغّلين في عالمٍ ما انفكّ حرّاً من الملكيّة الخاصة للأفراد والجماعات.

واللغة لا تتجدد وتتطور إلا من خلال ولادة مجازات جديدة. هذه المجازات تصير تدريجياً جزءاً لا يتجزأ من اللغة؛ أي تصير المعنى الحرفي. ذلك أنّ المجاز هو أصل اللغة. الله حينما علمّ آدم اللغة، إنما، بحسب الآية القرانية، علّمه الأسماء. الأسماء مجازات. الاسم مجاز للشخص أو الشيء: هذا آدم، رجل، هذه حواء، امرأة، وذاك إبليس، ملاك متمرد.

وحده إبليس الذي يحظى باسم وصفة، أي مجازين اثنين. إبليس الملاك، المتمرد أو الضال، هو الذي تمادى وتجاوز الحدود

يمتلك الشعراء شجاعة المجانين لتجاوز حدود اللغة المتداولة

المرسومة. والشاعر في سعيه إلى ابتكار مجازات جديدة إنما يتجاوز الحدود القائمة، ويحذو حذو الملاك المتمرد.

لا غرابة أن الله يكره الشعراء. وكذلك أفلاطون.

فيلسوف العقل اليوناني ما كان ليثق بمن يهيم في البريّة سعياً خلف مجاز جديد. الحكمة، ذروة المعرفة النقيّة، اليقينية، عند أفلاطون، إنما هي نتاج العقل القادر على استخدام سلاح الجدل المنطقي؛ لذلك وقف أفلاطون على باب "الجمهورية" وهتف: ابق في الخارج، في البرية، يا سيد هوميروس! ادخل يا سيد سقراط!

سقراط، الفيلسوف العقلاني، استطاع أن يبيّن كيفية الحصول على المعرفة الصادقة بواسطة الجدل المنطقي. أما هوميروس، الشاعر، المسرحي، المغني والممثل، فلم يستطع أن يفسّر مصدر معارفه، الخيال. بالضبط كيف يستقي الخيال معارفه؟

حينما تمرّد الملاك ورفض أن يسجد لآدم تذرع بزعم أن النار أفضل من التراب. والملاك المتمرد من نار بينما آدم الإنسان من تراب. فمن أين أتى الملاك بهذا الزعم الحكم أن النار أفضل من التراب؟

ليس بواسطة الجدل المنطقي حتما! الخيال ربما؟ ما المجازات التي تثيرها النار والمجازات التي يثيرها التراب؟

النار: النور، الدفء، الحركة، التطهير، الفاعل، المهاجم، السلاح .. الخ.

التراب: السواد، الظلام، البرد، العجز عن الحركة، المتلقي السلبي، المفعول به.. إلخ.

الملاك المتمرّد أول من ظفر بمجاز إضافي، جديد، وأول من بحث عن مجاز جديد مستخدماً الخيال.

هناك الله، إذاً، والمتشبهين به، من حيث السعي إلى اقامة الفردوس على الأرض، شأن جمهورية أفلاطون. وهناك الملاك المتمرد والذين يحذون حذوه، الشعراء، في سعيهم التمرّد على اللغة المرسومة مُسبقاً.

( 5 )

نيتشه مرة أخرى!

كان التّفكير الفلسفي والكتابة عنده متساوقان مع الحركة، المشي. حتى في السنوات الأخيرة من حياته، بعدما استبدّ به الجنون والعجز الجسماني، بحيث لم يعد قادراً على الحركة، من دون الاستعانة بكرسي متحرك، كان من الضروري أن يُنقل على شرفة البيت من مكان إلى آخر.

لأسباب صحيّة؛ وهو بعد في سن الرابعة والثلاثين، استقال نيتشه من منصبه في جامعة بازل كأستاذ كرسي دراسات فقه اللغة الكلاسيكيّة. ولعشرة أعوام بعد ذلك عانى الفيلسوف الألماني من أمراض مختلفة أبرزها الصداع النصفي وضعف في النظر بلغ حد فقدان القدرة على القراءة. راتبه التقاعدي المتواضع كان مصدر رزقه المادي الوحيد بما اضطره للعيش حياة شظف.

بعد عشرة أعوام لم تعد معاناته تقتصر على الأمراض الجسدية فحسب؛ وإنما طالت قواه العقليّة أيضا، لذلك فقد قضى الأعوام الستة الأخيرة مصاباً بالجنون.

حياته الفلسفية لم تتجاوز أكثر من عقد واحد أنتج خلاله بعض أهم الأعمال الفلسفية في تاريخ البشريّة. وعلى رغم حياة الفاقة والمرض التي كابدها إلا أن فلسفته كانت، سواء على مستوى التعبير أو المعنى أو المنهج، تمجيدًا للقوة ضد الضعف للأمل، ضد اليأس، للهجوم، ضد التراجع، ولتحطيم

فيلسوف العقل اليوناني ما كان ليثق بمن يهيم في البريّة سعياً خلف مجاز جديد

الأوثـان عوضًا عن الخضوع لها، وطبعًا نظريّات جديدة وخطيرة شأن "الإنسان الأعلى" و"العود الأبدي".

لم يـتـورّع نيتشه عن الإحـالـة إلى حياته الشخصية. وكتابه الأخير "هذا هو الإنسان" هو بمثابة سيرة ذاتية فكرية مقتضبة من خلال الكلام على مؤلفاته. لكن فلسفة نيتشه لم تكن مجرّد ردة فعلّ على ما كابده من ألم جسمانيّ أو حاجة مادية.

لا فيلسوف من قبل أولى الجسد الإنساني الأهميّة التي أولاها نيتشه له. التأكيد على أولويّة الجسد حكّم فلسفته في شتى المواضيع التي عالجها، الميتافيزيقيا والأخلاق وعلم الجمال والدين والعلم الحديث. ولكنّ الجسد بالنسبة لنيتشه لا يقتصر على مركب فيزيولوجي ولا هو المضاد للروح، وحتماً ليس الأدنى منها. وليس أيضًا المضاد للعقل أو التفكير. الجسد هو المرساة التي تتعلق بها كافة الحقائق والمزاعم والتصورات المعنية بالروح والعقل والذات والهويّة الشخصيّة واللغة والأحكام والمعتقدات.

نيتشه كان نصير الشاعر ضد الفيلسوف، أو بالأحرى الشاعر الفيلسوف ضد الفيلسوف العقلاني، والكثير مما كتبه دوّنه في دفاتر ملاحظات بينما كان يمشي. أحيانًا كان يمشي ما لا يقل عن خمس ساعات في اليوم الواحد.

الجسد بالنسبة لنيتشه لا يعنى السكون ولا الثقل، وحتماً لا يعني الانحدار. نيتشه كان فيلسوف الأعالي بالمعنى الحرفيّ والمجازي على السواء. وأنت لا تبلغ الأعالي، قمم الجبال أو الفلسفة، إلا بالحركة. بالمشي والوثوب وتسلّق الجبال والطيران.

الجسد أيضاً يعني الخفّة والرّشاقة والرقص، أي الفن. نيتشه كان من أهمّ العقول الفلسفيّة التي أنتجتها البشريّة غير أنّه كان عاشقًا للفنّ (خصوصًا الموسيقى) وفنـانـاً. هو صاحب المقولة الشهيرة "لولا الموسيقى لكان الـوجـود الإنساني خطأً كبيرا". ولم يسلم من شرّ نقده أحد إلا من تمتّع بأسلوب أدبـيٍّ جميلٍ مثل شكسبير ورالف إيمرسون وهـاينرش هينه. كان حريصاً على كتابة أسلوب أدبيّ يضاهي أسلوب الأدباء أنفسهم، وقد أصرّ دائماً أنّه، إلى جانب هينه، أفضل من كتب النثر باللغة الألمانية.

في الحقيقة نحن حينما نقرأ نيتشه حتى في الترجمة (العربية أو الإنكليزية) لن نستطيع أن نتجاهل العناية التي أولاهـا لأسلوب التعبير. في عبارة نيتشه ما يشبه مجازات حركة الجسد نفسه، المشي والوثوب وتسلق الأعالي، وعلاوة على كل ذلك، الرقص.

( 6 )

مشّاء مهم آخر هو الشاعر الفرنسي ارثر رامبو، كما أشرنا من قبل.

"دعنا نذهب، أيها الطريق! ما أنا إلا عابر سبيل لا أكثر" يقول رامبو ولعلّ في هذا القول ما يلخص حياة الشاعر الشخصية والشعرية. يظهر فجأة ويختفي بسرعة في الحياة والكتابة على السواء.

أُصـيـب رامـبـو بـرهـاب الاسـتـقـرار بـاكـراً ومدفوعاً بهذا الداء قام بأول رحلة وهو ما زال في الخامسة عشرة من العمر. وتوالت حـالات التنقل والارتحـال داخل فرنسا ثم القارة الأوروبية وأخيراً أفريقيا متنقلاً ما بين اليمن وأثيوبيا.

الانغماس في الشعر، الكتابة والتعبير، كان أيضاً بمثابة التعبير عن رهاب الاستقرار والرغبة في الرحيل. حياته الأدبية القصيرة كانت فصلاً من مغامرة الارتحال المتواصلة،

الجسد بالنسبة لنيتشه لا يعني السكون ولا الثقل، وحتماً لا يعني الانحدار

بالمعنى المجازي الخيالي، والواقعي معاً. ومثل عابر سبيل ظهر في الحياة الأدبية الباريسية واختفى ومثل عابر سبيل دخل تاريخ الأدب لفترة قصيرة اختفى وان بقيت أعماله طبعاً. فبخلاف اي عابر سبيل آخر، أو ما يشي به مصطلح عابر سبيل، فإنه ترك أثراً لا يُنسى سواء في الوسط الأدبي أو تاريخ الأدب. هذا الرحالة المغامر كان صدامياً فظاً ومتهوراً بحيث أخاف من التقى بهم. علاقته مع الشاعر فرلين كانت صاخبة ومضطربة وانتهت بإطلاق فرلين النار عليه، بما أدى إلى جرحٍ في ذراعه، بينما دخل فيرلين السجن.

أما أعماله الأدبية، ومع أنّها باهرة وريادّية، فلقد كانت حصيلة جهد لم يتجاوز خمسة أعوام. ولعل أهمها "فصل في الجحيم" القصيدة الطويلة التي كتبها وهو لم يبلغ العشرين بعد.

"فصلٌ في الجحيم" هي أشبه بمنولوج شكسبيري طويل. إنها أقرب إلى مسرحيّة الشخصيّة الواحدة. تتراوح ما بين الشعر والنثر وتتأرجح ما بين السيرة الذاتية والتاريخ ما بين الخيال والواقع ما بين الخرافة والحقيقة، المسيحية والوثنية، الشرق والغرب .. الخ.

ثمة في العبارة حركة انتقال متواصلة في اتجاهات مختلفة ومستويات متباينة، مرّة في السماء وأخرى في المجارير. المتكلّم لا يرسو على أمر أو صورة أو حكاية لأكثر من فقرة واحدة أحياناً. متابعته تشبهُ متابعة حركة نحلة أو فراشة، تنتقل من زهرة إلى أخرى، إنها حركة العاجز عن المكوث في مكان واحد لوقت طويل. الخائف خوفاً مرضياً من الاستقرار.

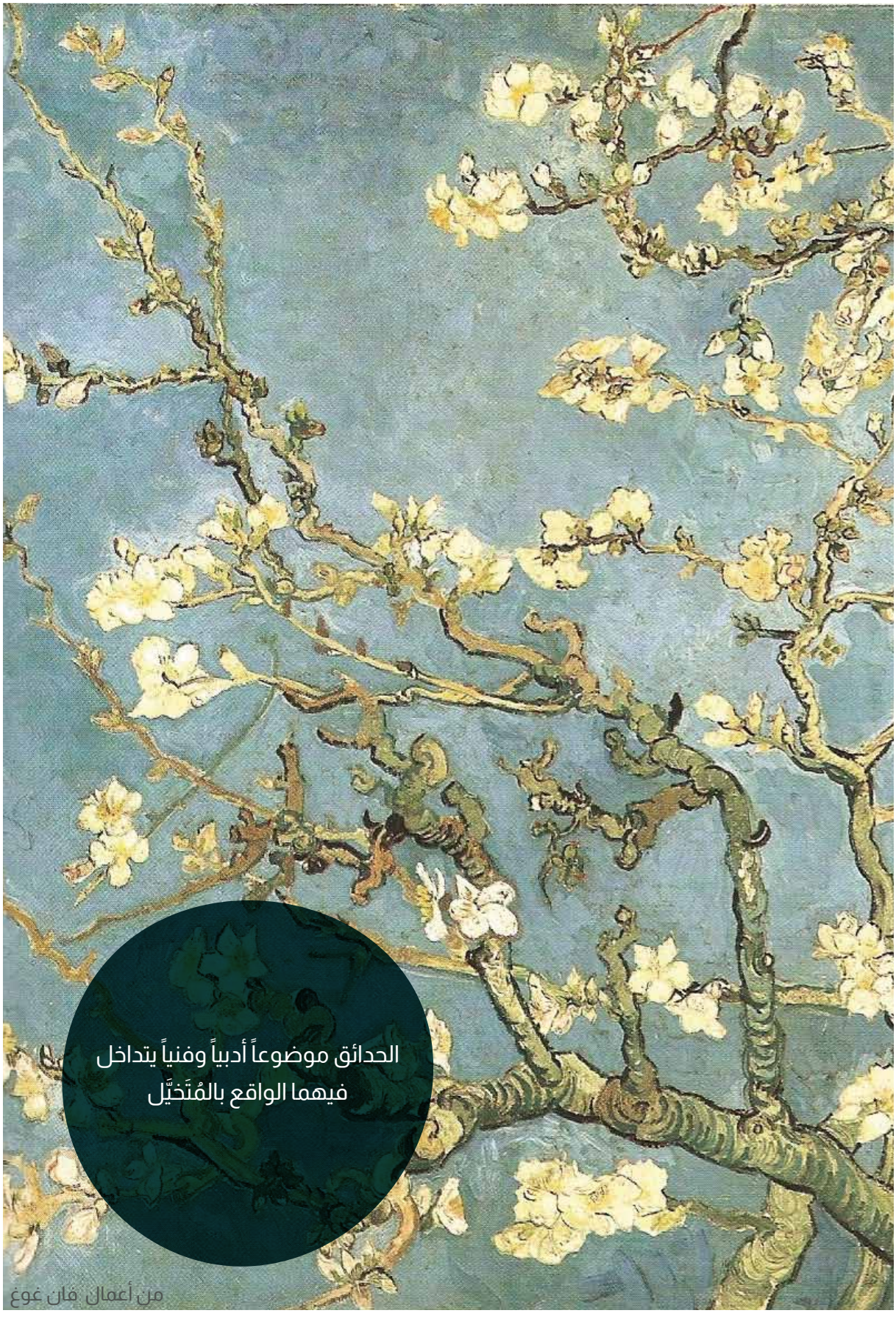
يمكننا أن نقرأ "فصل في الجحيم" كتعبير عن الحالة النفسية لمؤلفها. ويمكننا أيضاً قراءتها كنص تمكن مؤلفه خلاله من تحويل حالة الخوف من الاستقرار إلى عمل أدبيّ ريادي رائع.

والنص ينطلق من تقرير حقيقة أن المتكلم، كان سعيداً، مستقراً، في يوم من الأيام؛ إلا أنّ جرثومة اخترقت روحه وجعلته عاجزًا عن الرضا بالحياة في الوطن. النتيجة الانزلاق إلى عالمٍ كابوسيٍّ لا نهاية له، وحيث الأمور تحصل بسرعة البرق ومن دون منطق أو نظام. إنّه عالم السواد والدم والجريمة واللعنة والجنون حيث تتلاشى الحدود التي تفصل الأمكنة عن بعضها بعضا، أو تميّز عصرًا عن آخر، وتختلط الصفات والقيم.

الشاعر هو نبيل المنحدر، مرة، والوضيع مرة أخرى، وثني النزعة ومسيحي، أوروبي ولكن منتهى رغباته الهروب إلى الشرق، في اليقظة والنوم، البرد والحرّ. هذا الكابوس هو الذي أراد الشاعر أن ينهض منه، أو يخرج من سجنه، وأن يمضي مضي عابر السبيل. وهو عبر في النهاية؛ ولكن إلى الموت.

مات رامبو بعدما بُترت ساقه، وصار عاجزاً عن المشي والترحال والتنقل. إحدى آخر العبارات التي نطقها، متحسّراً على عجزه عن الحركة، قوله لشقيقته: "أنا سأهبط إلى باطن الأرض بينما أنت ستظلين قادرة على أن تمشي في الشمس." وقبل موته بدقائق توهّم بأنه كان سائراً، مغادراً ثانية، منتقلاً من هرر في أثيوبيا، إلى عدن، في رحلة أخرى في الشمس التي منذ البداية غذّ الخطى باتجاها.

قال رامبو لأخته بعدما بُترت ساقه وصار عاجزاً عن الحركة: "أنا سأهبط إلى باطن الأرض بينما أنتِ ستظلين قادرة على أن تمشي في الشمس"



الحدائق موضوعاً أدبياً وفنياً يتداخل فيهما الواقع بالمُتَخيَّل

من أعمال فان غوغ

الحديقة تأليفٌ متكامل كالفنّ

# ((فان غوغ منتحر المجتمع)) لأرتو و((ضفاف أخرى))

● عيسى مخلوف
○ شاعر لبناني مقيمٌ في باريس

يصدر عن دار الرافدين كتابان جديدان، الأوّل عنوانه "ضفافٌ أخرى" – العنوان مستوحى من عبارة للشاعر الفرنسي سان جون بيرس: "موعودةٌ أقدارُنا بهذا الهُبوب الآتي من ضفافٍ أخرى" – وهو حوار طويل أجراه الشاعر علي محمود خضيّر مع الشاعر والكاتب عيسى مخلوف الذي ينطلق من ذاته ليذهب أبعد منها فتصبح سيرته سيرةَ الكتب التي قرأها واللوحات التي شاهدها والموسيقى التي سمعها واللقاءات الإنسانيّة التي حفرت في نفسه. والكتاب، بهذا المعنى، رحلة في الزمان والمكان والثقافات المختلفة. الكتاب الثاني بعنوان: "فان غوغ مُنتَحر المجتمع" للكاتب الفرنسي أنطونان أرتو، نقله إلى العربيّة وقدّم له عيسى مخلوف أيضًا. ولقد اخترنا، هنا، فصلًا من "ضفاف أخرى" عنوانه "الحدائق الزّمنيّة والحدائق اللّازمنيّة"، كما ننشر مقدّمة كتاب "فان غوغ مُنتَحر المجتمع".

**اللُّغز الخالص للزّهرة المعذَّبة (المقدّمة التي وضعها عيسى مخلوف لكتاب "فان غوغ مُنتَحِر المجتمع" لأنطونان أرْتو).**

في الثّاني من شهر شباط/ فبراير 1947، توجّه أنطونان أرتو إلى متحف "أورانجوري" الباريسيّ الكائن في حديقة "تويلري"، والمطلّ على ساحة "كونكورد". هناك، كانت تُعرَض أعمال الفنّان التّشكيليّ الهولّنديّ فانسان فان غوغ (1853–1890). شاهد أرتو اللّوحات والرّسوم بعين نافذة، وكان هو نفسه رسّامًا أيضًا، فضلًا عن كونه كاتبًا وشاعرًا وممثّلًا، وأحد أبرز مُنظّري المسرح في النّصف الأوّل من القرن العشرين، وقد عُرفَ بنحته مفهوم "مسرح القسوة" الّذي يتطلّع إلى ابتكار مسرح جديد. في الفترة نفسها، خصّصت مجلّة "فنون" مقالةً عن فان غوغ تحتوي على فقرات من دراسة تحمل توقيع الطّبيب فرانسوا–خواكيم بير، وفيها أنّ "هذا الفنّان النّابغة كان يعاني اضطرابات نفسيّة ازدادت حدّة مع مرور الوقت". مشاهدة أرتو المعرض وقراءته المقالة دفعتاه إلى الكتابة عن فان غوغ، وتقديم رؤية مغايرة إلى سيرته ونتاجه الفنّيّ. ولقد كتبَ انطلاقًا من تجربته الشّخصيّة، لأنّه جرّب المعاناة والعذاب أيضًا، وحاول أن يعالج الآلام التي رافقته طوال حياته بالأدوية والصّدمات الكهربائيّة والمخدّرات. كما أنّه عاش سنوات عدّة متنقّلًا بين مستشفيات الأمراض النّفسيّة ومصحّات خاصّة كانت الأخيرة

رسائل فان غوغ مرجع أساسيّ يعتمد عليه مؤرّخو الفنّ والنّقّاد والكتّاب

في مدينة روديز الفرنسيّة. لذلك، بدا وهو يكتب عن فان غوغ أنّه ينظر إلى وجهه في المرآة ويكتب عن نفسه. بالسّكّين كتب وبالصّراخ الّذي نسمعه في كلّ كلمة، وكذلك في غضبه وإدانته الّذين يتّهمون المبدعين ويحاكمونهم، معتبرين أنّهم مرضى؛ فيما المجتمع؛ بالنّسبة إليه، هو المريض، وهو الّذي جسّد الظّلم والجريمة، و"خنقَ في مصحّاته أولئك الّذين أراد التّخلُّص منهم جميعًا أو الدّفاع عن نفسه أمام اتّهاماتهم، لأنّهم رفضوا أن يكونوا متواطئين مثله مع أبشع القذارات".

كبهلوان يسير فوق حبل وتحته هاوية بلا قعر، أمضى أرتو حياته. كان يقيم عند الحدود الّتي تلتقي فيها الدّقّة العالية والهذيان، يصوغها بلُغة تتوهَّج أمامنا وتجعلنا نرى، بسرعة البَرق، كيف تبطل المسافة بين النّبوغ والجنون. إنّها لغة خاصّة داخل لغة موليير، وقد استطاع من خلالها أن يقدّم نتاجًا له فرادته في الأدب الفرنسيّ.

كتاب أرتو عن فان غوغ ليس كتابًا بل عاصفة تتحفّز في صفحات كتاب، يحرّكها الألم وما هو أبعد من الألم. الغضب، هنا، كاسر الأبواب ومسعًى إلى التّحرُّر من الأغلال، لا مراجعة الذّات كما مع الشّاعرة اليونانيّة سافو الّتي عبّرت عن غضبها منذ أكثر من 2600 سنة وسوَّغته بالقول: "لأنّ في نفسي روحَين لا أعرف ما أفعل: روح الصّيّاد وروح الطّريدة"، أو، كما قال الشّاعر الفرنسيّ شارل بودلير: "أنا الجرح والسّكّين". إنّه، في جميع الحالات، الألم الّذي يصبح تُربة تتفتّح فيها الأزهار بما فيها "أزهار الشّرّ".

ثمّة نصوص كثيرة كتبها أرتو مهَّدت لما كتبه عن فان غوغ. في مقالة نشرها في العام 1936، عرَّف بدور المبدع، بشكل عامّ، بالطّريقة الآتية: "الفنّان الّذي لم يصغِ إلى قلب الإنسان، الفنّان الّذي يجهل أنّه كبش محرقة، أنّ واجبه أن يجذب كالمغناطيس، أن يستميل، أن يُسقط على كتفه غضب الزّمان الشّارد ليحرّره من الشّعور بالضّيق النّفسيّ، من لا يكون كذلك ليس فنّانًا".

كتبَ أرتو عن فان غوغ ليبرِّئه من الجنون وينتقد بشدّة علماء النّفس والمجتمع الّذي يحميهم، ويحمّله مسؤوليّة انتحار فان غوغ، وقبله جيرار دو نرفال. من جانب آخر، أمعن في تشريح عدد من اللّوحات بحثًا عن أسرارها، ومنها: "حقل القمح وغربان"، "كرسيّ غوغان"، "حديقة دوبينيي"، "رصيف مقهى، مساءً"، "سنابل القمح"، "اللّيل المُكَوكَب" و"دوّار الشّمس". أصبحت هذه الأعمال مدخلًا إلى عالم فان غوغ الّذي "ينفذ إلى أعماقنا" وأعماق الموضوعات الّتي يرسمها ويؤنسنها، من أنجم اللّيل وأزرقه الصُّوفيّ، إلى سَوسَن الحقول المُواسي، المائلة أوراقه مع ريح منطقة "البروفانس"، فالحذاء الّذي "يرشح بؤسًا" ويختزل مأساة البؤساء والعبيد. لكن، إلى مَن تتوجّه جميع هذا الأعمال؟ إذا طرحنا السّؤال على أرْتو، فهو لن يتوانى عن الإجابة الآتية: "ليس لهذا العالم، وليس أبدًا لهذه الأرض، عَملِنا كلّنا دائمًا، وصارعنا، وصرخنا من الرّعب والبؤس والحقد والفضيحة والاشمئزاز، ومن هذه الأشياء كلّها تسمّمنا جميعًا، مع أنّنا كنّا جميعًا مسحورين بها، وانتحرنا أخيرًا، لأنّنا كلّنا معًا، كفان غوغ المسكين نفسه، مُنتحرو المجتمع!".

هكذا يروي أرْتو، بطريقة أخرى، ما سبق أن أشار إليه أرتور رامبو في ديوانه "فصل في الجحيم": "الحياة الحقيقيّة غائبة. نحن لسنا في العالم". لذلك، يبحث الفنّان عن الحياة الحقيقيّة في الفنّ كأنّما الإبداع لحظة جمال تقرّبنا من حرّيّة الرّؤيا وتبعدنا من شوائب الحياة اليوميّة والبشاعات المتراكمة وسطوة الابتذال. أمّا الطّبيعة الّتي يلجأ إليها فان غوغ ويتأمّل عناصرها فهي الطّبيعة العارية النّقيّة الّتي تكشف لنا نفسها حين نعرف كيف نقترب منها. "لأخرج من الجحيم، أُفضِّل المَشاهد الطّبيعيّة الّتي أنجزها هذا المُختلِج الهادئ"، يردّد أرتو الّذي ينظر إلى فان غوغ بصفته موسيقيًّا وكاتبًا أيضًا. إنّه "عازف أُرغن لعاصفة انتهت وتضحك في قلب الطّبيعة الصّافية". هذا العزف لا يحتاج إلى آلة موسيقيّة كما كانت الحال مع فنّانين آخرين احترفوا الموسيقى ومنهم بول كْلي وفاسيلي كاندنسكي. كانت موسيقاه جزءًا من

كتب أرتو عن فان غوغ وكأنه ينظر إلى وجهه في المرآة!

أحلامه ومن تلاعبه باللّون والضوء وسَبر الأبعاد اللّامرئيّة في الكائنات والأشياء.

من الموسيقى إلى الكتابة، يتوقّف أرتو عند رسائل فان غوغ إلى أخيه – تجاوزَت السّتمئة والخمسين رسالة – ويُـورد اثنتين منها في كتابه. في هذه الرّسائل الّتي طُبعت أوّل مرّة في أمستردام، العام 1914، وتعكس ثقافة أدبيّة وثقافة فنّيّة مميّزتين، يحكي فان غوغ عن لوحاته وأسلوبه وتقنيّاته وعن المشهد الفنّيّ في زمنه، ويعبِّر كذلك، بأسلوب حيّ يذهب مباشرةً نحو الجوهر، عن تأمّلاته وأفكاره وحياته الدّاخليّة ونظرته إلى العالم، وهذا ما يجعل الرّسائل تخرج من خصوصيّتها الذّاتيّة لتندرج في إطار الأدب الفنّيّ، على غرار يوميّات الفنّان الفرنسيّ أوجين دولاكروا. لقد تحوّلت رسائل فان غوغ مرجعًا أساسيًّا يعتمد عليه مؤرّخو الفنّ والفنّانون والنّقّاد والكتّاب، للاقتراب من حياة الفنّان ونتاجه، كما الحال مع أرتو الّذي تحدّث عن أهمّيّتها ووضعها في مستوى واحد مع أعماله الفنّيّة.

كان فان غوغ يعي أهمّيّة الكلمة المكتوبة، وكان مواظبًا على القراءة، ومن كتّابه المفضّلين إميل زولا وألفونس دوديه وجون كيتس وفيكتور هوغو وفولتير وشكسبير. كان يرى أنّ التّعبير بشكل جيّد عن شيء ما لا يقلّ أهمّيّة وصعوبة عن رسم شيء جيّد. رسالته الأخيرة غير المكتملة إلى أخيه، وُجدت في جيبه بعد أن أطلق رصاصة في صدره في 27 تمّوز/ يوليو 1890 في بلدة أُوفير سُور واز حيث أمضى أيّامه الأخيرة. ذلك النّهار، وفي تلك اللّحظة بالذّات، لم يرَ الطّبيعة بل صورته فيها، وكم كان وحيدًا أمام سنابل القمح الّتي لطالما هرب إليها من أمواج جنونه العالية !

فان غوغ الّذي يحتلّ موقعًا خاصًّا في البورصة الفنّيّة، وتُعدّ أعماله من الأغلى ثمنًا في العالم – كلّ لوحة منها تقدَّر بملايين الدولارات – لم يبع إلّا لوحة واحدة طوال حياته. المال الّذي يهيمن على الثّقافة والإبداع وحتّى على عواطف البشر وأحاسيسهم، ماضٍ في تسليع أعماله وكلّ ما يمتّ إليه بصِلة، بما في ذلك المسدّس الّذي استعمله من أجل أن ينتحر.

أنطوان أرتو شاعرٌ وممثل وناقد ومخرج مسرحي.

ولقد عُرض العام 2009 في المزاد العلنيّ في مركز "دْرُوُو" الباريسيّ للمزادات، وبيع بمبلغ 162500 يورو. أمّا الشّفرة الّتي صلم بها شَحمة أذنه فثمّة من لا يزال يبحث عنها للترويج لها.

أخيرًا، لم يكن من السّهل مقاربة لغة أنطونان أرْتو الهاذية الجامِحة المُكَهربة، ولم أسع إلى ترويضها على الإطلاق، بل ذهبت في محاذاتها، ومحاذاة إيقاعاتها، قدر المستطاع. حافظتُ على التّكرار المتعمَّد في مطالع الجُمَل والمقاطع، وترديد بعض الأسماء والكلمات وأدوات الرّبط والوصل، كما حافظتُ على العبارات الطّويلة المتداخلة حينًا، والمتقطِّعة حينًا آخر، مع تغييرات طفيفة يقتضيها الانتقال من لغة إلى أخرى. إذا كانت التّرجمة قراءة تغوص تحت جلد النّصّ، فهي، هنا، قراءة لنصٍّ مشتعل يحتمل قراءات كثيرة. إنّه "اللّغز الخالص للزّهرة المعذَّبة"، وفق تعبير أرتو الّذي رحل في الرّابع من شهر آذار/ مارس 1948، بعد أشهر قليلة من صدور الكتاب. وكتابه هذا هو أيضًا وصيّته الّتي عبَّر فيها عن رفضه الامتثال للأعراف السّائدة ولكلّ ما من شأنه أن يعرقل الإنسان في صعوده نحو الأعماق.

# الحدائق الزمنيّة والحدائق اللازمنيّة
## من كتاب "ضفاف أخرى"

"لكي نصنع حديقة، تلزمنا قطعة أرض والأبديّة".

جيل كليمان

**- للطّبيعة والحدائق حضور بارز في نتاجك: الأشجار والينابيع والنّباتات والأزهار والغيوم، بل أكثر من ذلك، هما رحلة في الذّات والكون. نظرتك إليهما تتجاوز البعد الجماليّ وتلامس البعد الإنسانيّ المَحض. ماذا تمثّل الحديقة بالنّسبة إليك؟**

الحديقة، كالكتابة والفنّ، لحظة تأمُّل واختلاء بالذّات وبالطّبيعة من دون الانفصال عن العالم. إنّها فسحة تعكس تصوُّرًا مثاليًّا لنظام الكون ولعالم يسوده التّناغم والانسجام، بعيدًا عن الصّخب وصراع الحياة اليوميّة. وهي المكان الّذي تركن إليه النّفس لتستريح، ومن خلالها نسمع دعوة ابن حزم الأندلسيّ: "أريحوا النّفوس لأنّها تصدأ كما يصدأ الحديد". الحديقة ترتقي فوق مظهرها الخارجيّ وتتوق إلى المشهد الأعلى. تنطلق من الواقع إلى الميتافيزيقا واللّامحدود. وهي، في هذا المعنى، أقرب إلى نتاج فنّيّ. إنّها، في أحيان كثيرة، لوحة فنّيّة.

الحديقة نقطة مركزيّة في المخيّلة الإنسانيّة، رافقت البشر منذ أقدم العصور وتعود جذورها الأولى إلى بلاد ما بين النّهرين. وقد طالعتنا في الأساطير منذ أسطورة "جلجامش" و"حدائق بابل المعلّقة"، وفي "أناشيد الأناشيد" حيث "يفيح النهار وتنهزم الظلال"، وكذلك في "كتاب الأناشيد" المنسوب إلى كونفوشيوس، لكن صياغته التي امتدّت من القرن العاشر إلى القرن السادس قبل الميلاد تعود إلى مجموعة من الكتّاب، ويتضمّن قصائد تضع الإنسان في قلب الكون وتعتبر أنّ التناغم مع الطبيعة هو الركيزة الأساسيّة للحضارة. كانت الشّجرة، إضافة إلى بعدها الجماليّ وما يمنحه حضورها من راحة وعطاء وظلال، رمزًا دينيًّا وقيمة روحيّة، كما الحال عند الآشوريّين مع شجرة الحياة المقدّسة الّتي يعتليها رمز الإله أشور. مصر القديمة أيضًا تركت لنا، من خلال الرّسوم والمحفورات الحجريّة، صورة عن الحديقة الّتي ابتكرتها.

في "سفر التّكوين"، كانت "جنّة عدن" مليئة بأشجار من كلّ صنف ونوع. في مكان مُنَزَّه كهذا، رفعَ "العهد القديم" قصّة آدم وحوّاء. "كلّ شجرة شهيّة للنّظر وجيّدة للأكل"، إلّا شجرة واحدة محرَّمة، "في وسط الجنّة"، هي شجرة معرفة الخير والشّرّ. إنّها الشّجرة الّتي تحوّلت معبرًا للخطيئة ومدخلًا للموت ورمزًا لدونيّة المرأة: "إلى رجُلكِ يكون اشتياقكِ وهو يسود عليكِ"! الحدائق، في بعض النّصوص الدّينيّة، مكافأة "الصّالحين": "جنّة عدن" و"جنّات تجري من تحتها الأنهار".

– هناك حدائق متخيّلة وأُخرى واقعيّة، وليس ثمّة تصوُّر واحد ومعنًى واحد للحديقة، ولا ثمّة أسلوب واحد!

تتنوّع أساليب الحدائق وتتعدّد، من الحديقة الفرنسيّة إلى الإيطاليّة، ومن الحديقة اليابانيّة إلى الحديقة في الإسلام. لكلّ ثقافة حديقتها ولكلّ حديقة خصائصها ومميّزاتها. أذكر منها، على سبيل المثال، حدائق "بحيرة ماجيوري" الإيطاليّة التّاريخيّة، ومنها حديقة "إيزولا بيلا"، وهي صورة لجنائن معلّقة مُحاطة بالماء ومليئة بأشجار البرتقال، وورود ونباتات متوسّطيّة وطواويس بيض. الحدائق الأندلسيّة من "جنّة العريف" في غرناطة وورودها وخُضرَتها ووَشوَشة مائها، إلى جنائن قرطبة المسوّرة بأزهار السّوسن والجَهَنَّميَّة المتعرّشة (بوغنفيليه)، وأيضًا تلك المدعوَّة "ياسمين اللّيل" الّتي تتفتّح ليلًا ويضوع عطرها الأخّاذ. ترتفع وسط الحدائق الأندلسيّة، كالمسلّات، أشجار السّرو، رمز الأبديّة وجمال المرأة، وحولها أشجار البرتقال واللّيمون والرّمّان والزّيتون. صيف 2018، زرتُ "متحف الغريكو" في مدينة طليطلة الإسبانيّة ولفتتني حديقته الصّغيرة الّتي ذكّرتني بتلك الحدائق. من أكثر ما يميّز الحديقة الإسلاميّة الّتي تركت أثرها على الحديقة الأوروبيّة منذ القرون الوسطى، تمحورها حول الماء ودوره الأساسيّ في تقسيمها الهندسيّ. أذكر أيضًا الحدائق اليابانيّة القائمة على الإشارات والإيهام وأزهار الكرز المتلألئة في عبور زمنها السّريع، ومنها حديقة "الجناح الذّهبيّ" في كيوتو وحوض مائها الواسع. والحدائق اليابانيّة، سواء الخاصّة أو الموزّعة في المدن والمواقع الأثريّة، صورة مصغّرة للمناظر الطّبيعيّة الشّاسعة، وأشكالها متنوّعة، منها حديقة الزّنّ الّتي تحتوي على صخور وحصى ورمل ونباتات طحلبيّة تنمو في مستوى التّربة. هذه الحديقة، يتنزّه فيها المتأمّلُ بفكره لا سيرًا على القدمين، ويكفي أن يجد موقعه فيها ليصبح أحد عناصرها الحيّة. للحديقة اليابانيّة نماذج خارج اليابان، إمّا داخل حدائق كبيرة، أو قائمة في ذاتها مثل حديقة متحف "غيميه" في باريس، أو "حديقة السّلام" في اليونيسكو، أو "حديقة ألبير كان" في الضّاحية الباريسيّة "بولون"، وهي من الحدائق الّتي أتردّد إليها. بالنّسبة إلى الحدائق الفرنسيّة، هناك أوّلًا "حديقة فرساي" الّتي صمّمها المهندس أندريه لونوتر، في عهد الملك لويس الرّابع عشر، وطبعت تصاميم الحديقة الفرنسيّة الّتي تتميّز بمساحاتها الفسيحة وأشكالها الهندسيّة المنتظمة وأشجارها – خصوصًا الدّلب والحَور – وأزهارها وتماثيلها وأحواض مائها... حَلُمَ لونوتر بفردوس أرضيّ وحقّقه بالإمكانات الكبيرة الّتي أُتيحَت له في القرن السّابع عشر، كما حَلُم دانتي أليغييري، مطلع القرن الرّابع عشر – في كوميدياه الإلهيّة – بفردوس سماويّ فَصَّله على قياس حُبِّه لبياتريس ومن أجلها. ولم يكن ثمّة أثر لهذا الفردوس في خرائط الأزمنة القديمة المتخيَّلة. جغرافيّون من القرون الوسطى حدّدوا موقع السّماء، في مكان يتعذّر تبيانه، بين روما والقدس. هناك وطئت قَدَم بياتريس وتفجَّر نبع ماء كان ينهل منه نهرا دجلة والفرات. هكذا، يتداخل الواقع بالمتخيَّل في الحدائق. تتقاطع الحقائق الملموسة والأساطير. وفي بعض المعتقدات، يصبح الخيال نفسه واقعًا يتعذّر النّظر إليه خارج هذا السّياق.

**- إلى أيّ مدى يحضر الشّعر في هذا المجال؟**

الحديقة ليست خُضرة وماء وضوءًا وظلالًا ومسعًى إلى بلوغ سلام داخليّ وحسب، بل هي لحظة تأمّل شعريّ وباب مفتوح على الأسطورة الغنيّة بالتّحوّلات أيضًا. "دافْنِي، في الأسطورة الإغريقيّة، تتحوّل شجرةَ غار لتتخلّص من أبولون. لحظة تحوّلها هذه، يصفها الشّاعر الرّومانيّ أوفيد وصفًا رائعًا في كتابه "التّحوّلات". في الأسطورة أيضًا، وفي احتفالات أدونيس السّنويّة، كانت النّساء الإغريقيّات يزرعنَ حدائق صغيرة فوق السّطوح ويسقينها دموعهنّ على أمل انبعاثه من الموت.

**- سنعود إلى الحديث عن الحديقة في الفنّ،**

"الحديقة هي الجزء الأصغر من العالم، وهي أيضًا العالم أجمع"

ميشال فوكو

**لكن هنا لا بدّ من وقفة: كيف تنظر إلى الواقع الرّاهن للحديقة في العالم العربيّ؟**

في موازاة الإهمال الّذي تشهده حدائق قليلة موجودة في العالم العربيّ، وعدم الاهتمام بهذا القطاع وقلّة وعي أهمّيّته، هناك مساعٍ الآن في عدد من الدّول العربيّة إلى خلق فسحات خضرٍ وحدائق، بعضها انطلق من حدائق قديمة كانت موجودة ومهملة، وبعضها الآخر أُنشئ في السّنوات الماضية أو هو قيد الإنشاء. في مراكش، مثلًا، حدائق عدّة منها حديقة "ماجوريل" الّتي أنشأها الفنّان الفرنسيّ جان ماجوريل، مطلع ثلاثينيّات القرن العشرين، وتحتوي على نباتات وأزهار نادرة، و"الحديقة السّرّيّة" الّتي افتتحت في العام 2016 في قلب المدينة القديمة وهي صورة عن الحديقة الأندلسيّة والحديقة المغربيّة. إلى ذلك، تُنَظَّم دورة سنويّة لملتقى "المعمار" بدعوة من "المدرسة الوطنيّة للهندسة المعماريّة" في المدينة، بالتّعاون مع هيئات مغربيّة وجهات فرنسيّة ومؤسّسات دوليّة، ومن اهتماماتها فنّ العمارة والحدائق في سياق التّحوُّل البيئيّ والمجتمعيّ. لكن، بسبب الفوضى العمرانيّة، وغياب التّنظيم المدنيّ في معظم الدّول العربيّة، وفي غياب الاهتمام بالتّراثين المعماريّ والطّبيعيّ كجزء من التّربية والتّعليم، وتوثيقهما بالطرائق العلميّة الّتي تعتمد الوسائل الحديثة وأُولاها المعلوماتيّة، تجد الحدائق نفسها، في حال وجودها، كأنّها واحة داخل رُكام من الحجارة.

**- أَمُكتسَبٌ الفردوسُ أم مسعًى؟**

كلّ فردوس مفقود، وعلينا أن نبحث عنه دائمًا، في دواخلنا وفي الخارج على السّواء. والفردوس، ككلّ عمل فنّيّ، ليس مكشوفًا أمام الجميع، فهو يحضر "في عين الّذي يرى" وفق المثل التّيبتيّ.

**هل من اهتمام بالحديقة اليوم، بما هي حاجة جسديّة وحاجة روحيّة، كما كان الأمر في السّابق؟**

مع تطوّر علم البيئة والوسائل التّقنيّة الجديدة، أصبح التّعاطي مع الحديقة يدخل في نسق جديد يضفي عليها عناصر لم تكن موجودة من قبل. وعلى الرّغم من البعد الرّمزيّ للحدائق والخصوصيّات الّتي تميّزها بين ثقافة وأخرى، إلّا أنّ ثمّة قواسم مشتركة بينها اليوم، مع ثورة الاتّصالات ومع العولمة، أكثر ممّا كانت عليه في الماضي، ومنها قدرتها على احتواء أصناف أشجار ونباتات من القارّات الخمس وتَزاوجها في مساحة تَعايُش واحدة. هناك مدارس خاصّة تُعنى بتدريس هندسة الحدائق وفنّ المشهد. وتُنَظَّم في بعض الدّول الغربيّة، سنويًّا، مهرجانات للحدائق، يشارك فيها مهندسون للمشهد الطّبيعيّ وبستانيّون وفنّانون وكتّاب وشعراء، كما الحال مع المهرجان العالميّ للحدائق في فرنسا.

وإذا كانت باريس تُعنى، منذ القرن التاسع عشر، بتزيين شوارعها وحدائقها بالأشجار والاعتماد على فوائدها الصحّيّة، فإنّ قرارًا جديدًا اتّخذته بلديّتها يقضي بزراعة عشرات ألوف الأشجار الجديدة. أمّا عدد الأشجار في الوقت الراهن فيناهز المئتَي ألف شجرة معظمها من الدلب والكستناء والزيزفون، وهي من الأشجار المعمّرة. تضاف إليها ثلاثمئة ألف شجرة في غابتَي بولونيا وفانسان المحاذيتين للمدينة. ولكلّ شجرة بطاقة هويّة رقميّة تحتوي على معلومات حول تاريخ زراعتها وريّها وتشذيبها ووضعها الصحّي (جروح، فطريّات، صَدَمات)، وذلك لتسهيل تشخيصها ورصدها بانتظام.

نعم، يزداد الاهتمام لدى البعض بالحديقة بمقدار تصاعد التّهديد الّذي تتعرّض له، كما يحدث للبيئة والإنسان في صورة عامّة، بسبب التّلوّث والتّصحُّر والبناء العشوائيّ والاستغلال غير المنظّم للموارد الطّبيعيّة. مع التّعمُّق في المعرفة البيئيّة ووعي هشاشة الأرض الّتي لا يمكن أن تتجدّد مواردها الطّبيعيّة إلى ما لا نهاية، تتضاعف مسؤوليّة الإنسان في الحفاظ عليها، لكن يبدو، ضمن منطق

موسيقاه جزء من أحلامه وتلاعبه باللّون والضوء وسَبر الأبعاد اللّامرئيّة في الكائنات والأشياء

الرّبح السّائد، أنّ تدمير الأرض أقلّ كلفة من الحفاظ عليها.

**- أن تكون الحديقة حاضرة في نتاجك، فهذا يعني أنّها حاضرة أيضًا في حياتك اليوميّة، هل من حدائق معيّنة تتردّد إليها؟**

لا تكتمل زيارتي المدن الّتي أسافر إليها من دون المرور بحدائقها، ومنها، في بيروت، "حديقة الرّئيس رينيه معوّض" في منطقة الصّنائع، خصوصًا بعد محو آثار الحرب عنها وتطعيمها بأشجار ونباتات من أصقاع بعيدة، و"الحديقة السّرّيّة" في مراكش، و"جنّة العريف" في غرناطة، و"سنترل بارك" في نيويورك، و"باركي دل إيستي" في كراكاس، وحدائق "بحيرة ماجيوري" في إيطاليا، وحديقة "باغاتيل" القريبة من مقرّ إقامتي في باريس وتحتوي على عشرة آلاف شجرة ورد، تتفتّح كلّها ويفوح أريجها في شهر أيّار/ مايو كآلاف الكمنجات تنطلق، فجأةً، دفعة واحدة. هناك أيضًا حديقة "لوكسمبور"، في جوار سَكَني القديم المُطلّ على الجامعة الّتي درستُ فيها. هذه الحدائق، بالنّسبة إليّ، هي روح المدن ونبضها، ولحظة سكون ضروريّة. إضافة إليها، هناك فُسحات طبيعيّة خلّابة أذكر منها: "ليزيتان دو كورو"، بين باريس وفرساي، وهي من أماكني الأثيرة. عرَّفَتني عليها الإعلاميّة هاجيرة ساكر التي كانت أجرت لقاءً مع الكاتب مؤنس حسين، ابن طه حسين، قبل أيّام من وفاته في العاصمة الفرنسيّة. تتميّز هذه الفسحة بحَوضَي مائها الفسيحَين المُحاطَين بأشجار الغابة. هناك، رسمَ الفنّان الفرنسي جان باتيست كاميّ كُورُو بعض أشهر أعماله، وتنزّه على ضفافها عازف البيانو شوبان وقطفَ من وَقْع قطرات المطر فوقها إيقاعات موجودة أصلًا في نفسه.

**- قلت إنّ الحديقة عمل فنّيّ، لكن هناك أيضًا علاقة خاصّة بين الفنّانين والأدباء من جهة، والطّبيعة والحدائق من جهة ثانية، كيف تتمثّل الطّبيعة في الأدب أوّلًا؟**

لا حصر للنّتاجات الأدبيّة الّتي تنطلق من المشهد الطّبيعيّ ومن الحديقة، شرقًا وغربًا، منذ أقدم العصور. ولا يرتبط هذا الموروث بزمان ومكان، بل يبسط أجنحته على الأزمنة والأمكنة كلّها. إذًا، وقبل أن تصبح الغابات والحدائق والأشجار مادّةَ بحث علميّ، كانت وما تزال موضوعًا أدبيًّا وموضوعًا فنّيًّا يتداخل فيهما الواقع بالمُتَخيَّل. جاء في "ملحمة جلجامش"، الّتي أتينا على ذكرها، وصف لإحدى مغامرات جلجامش وأنكيدو: "وقَفا مذهولَين ينظران إلى جمال الأرز (...) الأرز أمامهما يطاول السّماء. ظلّه وارف، يملأ القلب بالفرح والبهجة". وتحضر الغابة في النّشيد الأوّل من جحيم "الكوميديا الإلهيّة" لدانتي، وهي، هنا، "الغابة المظلمة"، كما تحضر الغابات والحدائق في نتاجات عدد كبير من الكتّاب والشّعراء، ماضيًا وحاضرًا، ومن بينهم فيرجيل، شكسبير، فيكتور هوغو، إرنست همنغواي، ياسوناري كاواباتا وشعراء قصائد "الهايكو" اليابانيّة، فيرجينيا وولف، ليونولد سيدار سنغور، مارغريت يُورسنار، جوليان غراك، بابلو نيرودا، ومن بين الشّعراء العرب: أبو نواس، البحتريّ، ابن زيدون، وغيرهم الكثير. ونجد عند البعض منهم هذا المزج بين الطّبيعة والمرأة الّتي، بحسب قول ابن الرّوميّ، "يُشمِسُ اللّيلُ منها". لكنّ الالتفات إلى المرأة وربطها بالمشهد الطّبيعيّ، يركّز، في نسبة كبيرة منه في الأدب العربيّ، على جمالها الحسّيّ الملموس، أي الجمال البدنيّ، غافلًا، في معظم الأحيان، الجانبَ النّفسيّ والحياة الدّاخليّة، عازلًا جمالها عن وجودها ككائن يفرح ويحزن ويُعاني.

الحديقة نقطة مركزية في المخيلة الإنسانية.. وباب مفتوح على الأسطورة الغنيّة بالتّحوّلات

**- ما الّذي يخطر في بالك الآن من مقاربات الكتّاب للطّبيعة؟**

ألبير كامو يلتفت إلى شمس الجزائر والمشهد المتوسّطيّ. جورج ساند تقدّم وصفًا متأنّيًا للحدائق. بابلو نيرودا يحكي عن عودته المرتقبة إلى التُّربة والتّحدّث في هدوء مع الجذور. هيرمان

همّه ينظر إلى نفسه من الضّفّة الأخرى: "غدًا، بعد غد، قريبًا، قريبًا جدًّا، سأكون شيئًا آخر. سأكون وَرق الأشجار، سأكون الأرض، سأكون الغيمة السّابحة في السّماء الصّافية... أدخل النّسيان وأغوص في دورة التّحوّلات المُشتهاة بحرارة". هذا التّماهي مع الطّبيعة يطالعنا عند فيرجينيا وولف أيضًا: "أحيانًا، أركض، أطير، أسبح، أشرب النّدى، أتفتّح أمام الشّمس، أعيش مع القُبَّرات، أزحف مع السَّحالي، ألمع مع النّجوم والديدان الملتمعة. أعيش، أخيرًا، في كلّ ما يؤلّف الوسط الّذي يشكّل امتدادًا لوجودي".

**- كيف تتبيّن حضور الحدائق والمشهد الطّبيعي في الأعمال الفنّيّة؟**

تأليفٌ متكامل هي الحديقة كالفنّ، وحضورها في الأعمال الفنّيّة، كحضورها في الأعمال الأدبيّة، يحتاج الحديث عنه إلى صفحات. سأكتفي، هنا، بالإشارة إلى بعض الجوانب والأمثلة: فسيفساء المسجد الأمويّ الكبير في دمشق، وهي تجسيد للنّموذج البيزنطيّ، ومسجد قبّة الصّخرة في القدس في أشكال فسيفسائه الهندسيّة والنّباتيّة. زخارف سيراميك إزنيك – في الحقبة العثمانيّة – المزدانة بالأزهار، لا سيّما زهرة الخزامى. جداريّات مدينة بومبيي. لوحات الفنّانين الغربيّين من القرون الوسطى وعصر النّهضة حتّى العصر الحديث، ونذكر منهم جيوتّو وجيوفاني بلّيني وأندريا مانتغنا، خصوصًا في اللّوحات الّتي تجسّد معاناة المسيح في بستان الزّيتون وظهوره للمجدليّة متنكّرًا في صورة بستانيّ. إضافة إلى ذلك، هناك المنمنمات الفارسيّة، ومنها الرّسوم الّتي رافقت ملحمة خسرو وشيرين، ومنمنمات يحيى بن محمود الواسطيّ والأشجار الّتي فيها، والمنمنمات اليابانيّة، حيث حجم الإنسان نقطة صغيرة في الكون. أذكر أيضًا أعمال بيار بونار وشفيق عبّود، وقبلهما المدرسة الانطباعيّة. من أعلام هذه المدرسة، كلود مونيه الّذي عاش حياته داخل حديقة في قرية جيفيرني في النّورماندي، وهو الّذي صمّمها وزرع بنفسه معظم أزهارها ونباتاتها، وظلّ يرسم زهرة النيلوفر المسترخية فوق الماء عقودًا. أتذكّر الآن صديق مونيه، الفنّان غوستاف كايبوت الّذي كان مثله، قريبًا من عالم النّباتات والأزهار، وكان يبعث إليه برسالة كلّ يوم، وفي إحداها كتب: "سأتوقّف بضعة أيّام عن كتابة الرّسائل لأنّني سأكون منهمكًا برؤية تفتُّح زهرة الأوركيد". نعم، هناك جانب طقوسيّ في التّعامل مع النّباتات والأزهار. البستانيّ يجثو أمام الزّهرة ليعتني بها، وبكفّيه الاثنتين يربّت الأرض حولها. ومن النّساء، عاشقات كنَّ أم لا، مَن يضعنَ بتلات الورد بين دفّات الكتب، يَدسُسنَها في صدورهنّ أو بين ثيابهنّ المرتّبة في الخزائن. الحديقة، بدلالاتها الرّمزيّة، لا تنحصر في مكان واحد فحسب.

**- هل سيغيّر تزايد الاهتمام العلميّ بالأشجار طريقة التّعامل معها؟**

مع تطوّر العلوم، بدأت الأشجار تكشف خصائصها وأسرارها. إضافة إلى المعارض، هناك كُتب ودراسات ومقالات كثيرة كُتبت حول هذا الموضوع، وأكّدت أنّ هذه الكائنات الدّهريّة ليست أسيرة صمتها، فهي تعيش وفق نظام متكامل معقَّد. تتواصل فيما بينها. تصغي إلى ما يحصل حولها، وتستشعر، بطريقتها الكيميائيّة الخاصّة، الخطر الدّاهم، وتحاول أن تدافع عن نفسها. إضافة إلى منافعها بالنّسبة إلى البشر، النّفسيّة والجسديّة على السّواء، والّتي أفصحت عنها دراسات علميّة عدّة، فهي تُطعمنا وتنقّي الهواء الّذي نتنشّقه بتحويلها ثاني أُكسيد الكربون أُوكسيجينا. تؤوي العصافير وتفرش الظّلال. تُستعمَل في التّدفئة وصناعة الأبواب والنّوافذ والمراكب والورق وبعض الآلات الموسيقيّة... تُصنَع منها أيضًا أعقاب البنادق، ومقابض الخناجر والسّكاكين، ما يحيلنا إلى قَوْل المتنبّي: "كلّما أنبتَ الزّمانُ قناةً رَكَّبَ المرءُ في القناةِ سِنانا". أمّا الأشجار نفسها فهي كائنات مُسالمة لا تمتلك أسلحة ولا تخوض حروبًا. إنّها، بخلاف ذلك، تعاني وجود الإنسان على الأرض، وطريقة تعامله معها، ومحاولات استئصالها في أماكن كثيرة من هذا الكوكب.

هذه الكائنات الدّهريّة ليست أسيرة صمتها، فهي تعيش وفق نظام متكامل معقَّد

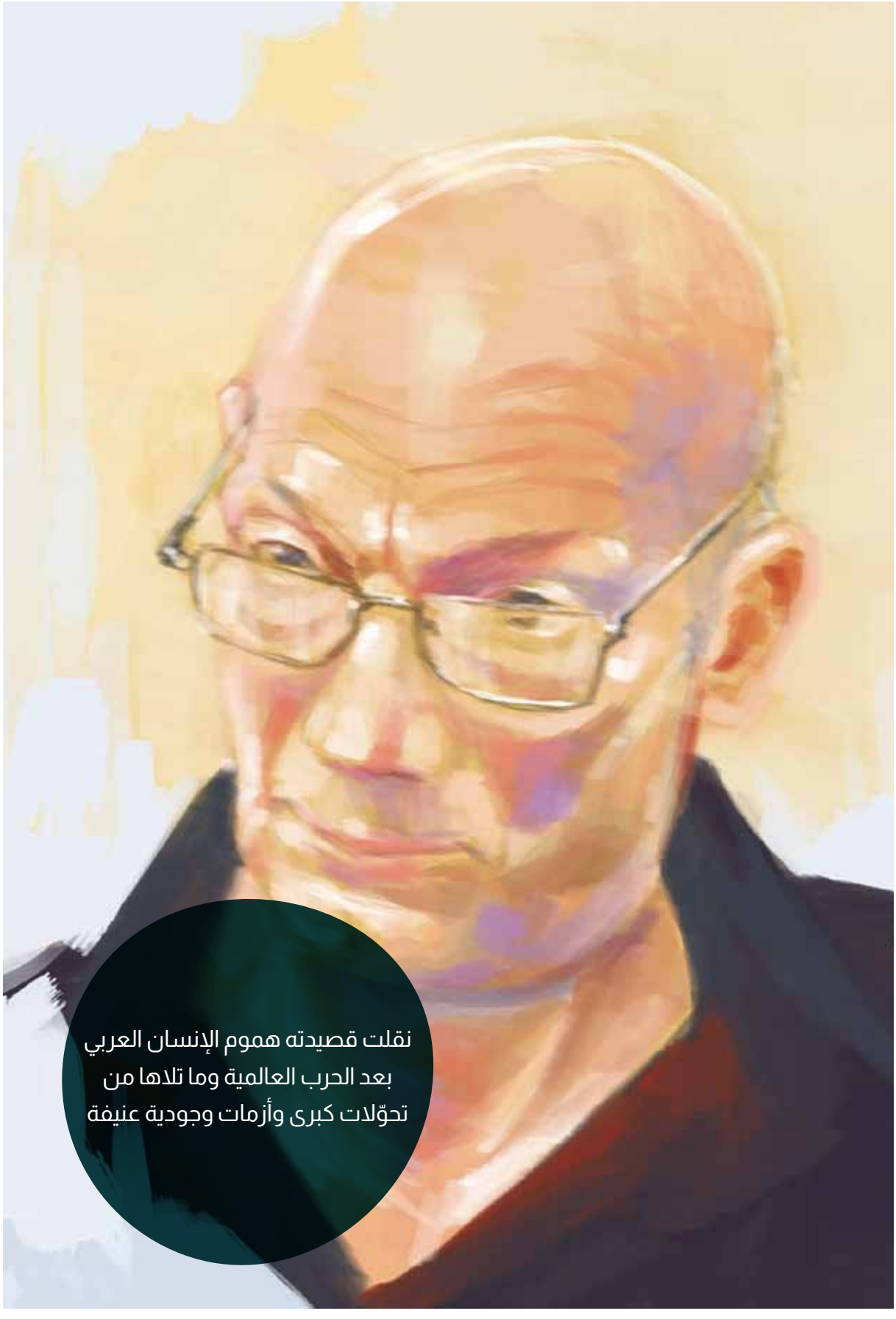
**- ما حال الثروة الحرجيّة اليوم؟ وهل هناك خطر فعليّ، بسبب فوضى الإنتاج الصّناعيّ والتّلوّث وتغيُّر المناخ، يتهدّد الغابات والأشجار؟**

لئن كانت الشّجرة المعمِّرة تلامس الأبديّة وتعيش بعض أصنافها مئات وألوف السّنين كشجرة الأرز، فإنّها تتعرّض الآن لشتّى أنواع التّنكيل والإبادة. هناك غابات يتهدّدها خطر الاندثار الكامل. وقد دُمِّر خلال القرن العشرين، لا سيّما في النّصف الثّاني منه، ما يزيد على خمسين في المئة من غابات العالم. ارتفاع نسبة قَطع الأشجار يُطاول أيضًا الغابات الاستوائيّة وفي مقدّمها غابة الأمازون. وثمّة بلدان في أفريقيا وآسيا فقدت قرابة ثمانين في المئة من ثرواتها الحرجيّة. فهل تستطيع البشريّة أن تعيش من دون غابات وأحراج؟ أليس تدميرها جزءًا من تخريب البيئة الطّبيعيّة والقضاء على الأنواع الحيّة؟ ألا يضاعف هذا التّعامل معها ظاهرةَ الاحتباس الحراريّ وذوبان الجليد القطبيّ وزيادة نسبة الجفاف والتّصحُّر؟ الشّركات العالميّة الكبرى المدعومة من الحكومات لا تلتفت أصلًا إلى هذا النّوع من الأسئلة، ولا تعنيها حياة الإنسان على الأرض.

**- إلى أيّ مدى تشعر بأنّ الشّجرة كائن غامض ومُلغز على الرّغم من البحوث العلميّة حولها، والّتي لم تكشف بعدُ أسرارها كلّها؟**

في كلّ شجرة مَمَرّ سرّي. هذا ما يشير إليه الشّعر، كأنه يدلّ، برؤيته الحدسيَّة الخاصّة، على الكشوف العلميّة. هذه العلاقة بين العلم والشّعر سبق أن تطرّق إليها عدد من الفلاسفة والبحّاثة ومنهم غاستون باشلار. على المستوى الفكريّ، لاحظ أرسطو، ومنذ القرن الرّابع قبل الميلاد، أنّ الكائنات الحيّة كلّها تمتلك مركزًا للنّموّ يُنظِّم، وفقَ ساعة بيولوجيّة، تطوُّر الأنواع. وهذا ما أكّدته، في زمننا الرّاهن، بحوث العلماء الّذين حدّدوا العناصر والجينات الّتي تُسيِّر حياة النّباتات والحيوانات والبشر وتمنح كلّ ما هو حيّ الإيقاع اللّازم. كان داروين أوّل من أشار إلى موضوع الذكاء النّباتي الذي أخذ يتعمّق في العقود الماضية مع باحثين في علم النبات. العلم يفكّك لغة الأشجار اليوم ويمعن في دراسة مكوّناتها، لكنّه لا يستطيع أن يحميها من هيمنة منطق المردوديّة المادّيّة وأسبقيّتها على كلّ شيء. هذا المنطق الخالي من أيّ رؤية إنسانيّة أو شعريّة، يجهل أنّ القضاء على عناصر الطّبيعة، في هذه الصّورة النّفعيّة المدمِّرة، إنّما يقضي أيضًا على روح الإنسان نفسه ويهدّد وجوده على الأرض. وهذا ما انتبهت إليه ثقافة الهنود الحمر. فعلاقة هؤلاء بالطّبيعة تختصرها خطبة الزّعيم الهندي "سياتل"، في العام 1854. يقول فيها إنّنا نتقاسم، مع الحيوانات والأشجار، النَّفَس ذاته: "كلّ صنوبرة ملتمعة، كلّ شاطئ رمليّ، كلّ سحابة في الغابات المظلمة، كلّ فُرجة مُضاءة وكلّ طنين حشرة، كلّها جميعًا مقدَّس في ذاكرة شعبي وتجربته (...) سوف تبقى الضّفاف والغابات مسكونة بأرواح شعبي لأنّنا نحبّ هذه الأرض مثلما الطّفل الرّضيع يحبّ دقّات قلب أمّه".

في هذا السّياق، علت في العقود الماضية أصوات كثيرة تحذّر من الأخطار. لاحظ الكاتب جان ماري لوكليزيو، في كتابه "الحلم المكسيكيّ"، أنّ "مفاهيم الحضارات الهنديّة – الأميركيّة، خصوصًا ما يتعلّق منها باحترام قوى الطّبيعة والسّعي إلى التّوازن بين الإنسان والكون، كان "في إمكانها أن تشكّل الرّادع الضّروريّ للتّقدّم التّقنيّ في الغرب". من جهة ثانية، رأى عالم الأنتروبولوجيا الفرنسيّ كلود ليفي ستروس أيضًا أنّ الغرب، إذا أراد فعلًا أن ينقذ نفسه والعالم حوله، عليه أن يعيد الاعتبار إلى بعض قِيَم الحضارات الّتي دمَّرها. لكنّه سرعان ما أضاف في كتابه "مدارات حزينة"، كأنّه أحسّ بمثاليّة دعوته وصعوبة تحقيقها: "بدأ العالم من دون الإنسان وسينتهي من دونه".


نقلت قصيدته هموم الإنسان العربي
بعد الحرب العالمية وما تلاها من
تحوّلات كبرى وأزمات وجودية عنيفة

أحمد عبد المعطي حجازي

# شمس الحداثة الشعرية والتنوير الفكري

أعد الملف وقدّمه: رضا عطية
كاتب وناقد مصري

أحمد عبد المعطي حجازي أحد أبرز الشعراء المجددين في الشعر العربيّ، وأحد المُساهمين بقوة في تأسيس شعر الحداثة العربية منذ منتصف خمسينيّات القرن العشرين حتى الآن، بعدما انتقل الشعر العربي من طور النمط العموديّ إلى الشعر التفعيلي بالتوازي مع النقلة الفكرية والفلسفية للأدب العربي بعامّة، والشّعر بخاصة من التيار الرومانسي الذي طغى بقوة حتى نهاية العقد الرابع من القرن العشرين، إلى تيار الواقعية والواقعية الجديدة استيعابًا للتحولات العالمية الكبرى والأزمات الوجودية العنيفة التي ألمت بالإنسانية جراء الحرب العالمية الثانية، وما تلاها من خطر وجودي محدق بالبشرية، نتيجة ما كان يمور تحت سطح الواقع والسلام العالمي الهش بعد انتهاء الحرب العالمية، من أخطار كثيرة تهدد مستقبل الإنسان، إبان فترة الحرب الباردة والتجاذبات المتوترة على الصعيد العالمي، فضلاً عن حركات التحرر التي اندلعت في العالم العربي، إشباعًا لتوق الإنسان العربي إلى الحرية وتأكيد هويته المستقلة، فكانت قصيدة حجازي تعبيرًا عن الهموم الوجودية الكبرى التي تشاغل الإنسان المصريّ والعربي؛ تأكيدًا لهويته الحرة المستقلة المنتمية لجذوره الثقافية والمُتطلِّعة إلى مستقبل مُشرِق بالأحلام الزاهية.

حملت قصيدة حجازي بلاغات جديدة وطرائق تعبيرية متجاوزة للسابق في القصيدة العربية ليفتح طريقًا آخر مغايرًا للشعر التفعيلي رفد الشعرية العربية بخصوبة جمالية. أحمد عبد المعطي حجازي شاعر يُفكِّر في الشعر، وعبر الشعر في هذا العالم والوجود. أي إنَّ الشعر، لدى حجازي، ليس مجرد وسيلة جمالية أو أداة تعبيرية تُستَعمَل تمثيلاً للعالم، إنَّما هو موضوعٌ وهمٌّ كبير يشاغل الشاعر ويلاحقه. الشعر عند حجازي هو طريقة وطريق معًا، طريقة يُعبِّر به الشاعر عن ذاته والعالم الذي يستكشفه ويتأمله، وطريق يسلكه بحثًا عن الشعر نفسه وطلبًا له ودفاعًا عنه.

يبدو حجازي شاعرًا يمثِّل مدرسة شعرية خاصة، صاحب رؤية ورأي تجلى في

يُعبِّر بالشعر عن ذاته والعالم الذي يستكشفه ويتأمله

فتحت نصوصه بلاغة جديدة وطرائق تعبيرية متجاوزة للسابق، رافدة الشعرية العربية بخصوبة جمالية

أطروحاته التنظيرية حول الشعر كما في كتابيه الشعر رفيقي الذي يطرح فيه رؤيته حول عناصر التشكيل الشعري كالمعنى والصورة والموسيقى والقافية وغيرها، وقصيدة النثر أو القصيدة الخرساء، ذلك الكتاب الذي أثار جدلاً كبيرًا، قد أعلن فيه حجازي عن حق قصيدة النثر في الوجود كنوع شعري؛ لكنّه رفض أن تكون هي المتن في النوع الشعري الذي يسعى أصحابه لبتر الشعر الموزون التفعيلي والعمودي من سجل الشعر، كذلك قدَّم حجازي عددًا من شعراء جيل السبعينيّات المصريين مثل حسن طلب وعبد المنعم رمضان ومحمد سليمان وحلمي سالم في مقالاته بالأهرام التي ضمها كتابه أحفاد شوقي. غير أنَّ ثمة دورًا فكريًّا بارزًا لحجازي ظل يؤديه منذ تسعينيات القرن العشرين حتى الآن دفاعًا عن التنوير، ومقاومة لهجمات التطرُّف الفكري التي سعت إلى تغيير هويّة مصر الفكرية والثقافية والسياسية مع بروز جماعات اليمين المتشدد واغتيال أو محاولات اغتيال مفكري التنوير المصريين فكانت قصيدتا حجازي عن اغتيال فرج فودة ومحاولة اغتيال نجيب محفوظ موقفًا قويًّا اتّخذه الشاعر الرائد، تحملاً لمسؤوليات الكلمة وأداءً لأمانتها.

وفي هذا الملف تقدِّم نزوى عددًا من الدراسات والمقالات والشهادات حول تجربة الشاعر العربي الكبير أحمد عبد المعطي حجازي الشعرية والفكرية.

# شاعر اليوتوبيا المفقودة

لقد نشأ أحمد عبد المعطي حجازي وصعد نجمه كشاعر في زمن الأحلام الكبرى وحقبة الأطروحات الفكرية العظيمة، حيث مشروع ثورة يوليو، والحلم بالقوميّة العربية والتطلُّع لتحقيق عدالة اجتماعية نادت بها الثورة؛ لذا كان المجتمع العادل والمدينة الفاضلة حلمًا جميلاً بهيًّا يلوح في أشعار حجازي الأولى، بالرغم من شعوره بالاغتراب المديني وإحساسه بقسوة هذه المدينة.

اليوتوبيا هي الحلم ونشدان النموذج المثالي الذي ينبغي أن يكون عليه العالم، سواء العالم الموضوعي، بسياقاته الاجتماعية ونظمه الفاعلة، أو العالم الجمالي الذي يرتبط بالعالم الواقعي الموضوعي ويتجاوزه في آنٍ. اليوتوبيا فلسفة اقتراحية تحلم بعالم أفضل. يمكننا، باطمئنان، أن نحسب أحمد عبد المعطي حجازي، شاعر الحلم الدائم، هو شاعر «اليوتوبيا» والتطلُّع إلى وجود مثالي وكون يكاد يكون مفارقًا وفردوس مفقود، يتشكَّل في وعي الشاعر وعبر مخيلته، لكنَّ ثمة إشكالية كبرى تبزغ في احتكاك الشاعر بالواقع الذي لا يمنحه ما يريد ولا يحقق أحلامه. لذا يبدو حجازي هو «شاعر اليوتوبيا المفقودة».

## 1 - التخلي عن الناصرية ونقد دولة يوليو

برغم إيمان حجازي المخلص بالأيديولوجيا الناصرية لما كانت تمثُّله له ولجيله من يوتوبيا تحررية تنشد الكرامة ومجد الوطن وتحقيق عدالة اجتماعية على الصعيد الوطني وإرساء مبادئ الحرية والاستقلال وعدم الانحياز على صعيد عالميّ بما يكفل لمصر مكانة مرموقة عالميًّا وزعامة إقليمية وقاريّة– فقد توارى مع الوقت والتجربة الاعتقاد الأيديولوجي الذي كان قد ترسَّخ لدى حجازي باليوتوبيا القوميّة والعروبيّة في المشروع الناصري حتى تداعى الحلم حد الانهيار الفادح مع هزيمة يونيو 1967.

من القصائد التي تحمل التحوّل الحاد في موقف حجازي من الناصرية وتأييده الجارف لعبد الناصر، قصيدة «مرثية للعمر الجميل»:

هذه آخر الأرض!

لم يبقَ إلا الفراقْ

سأسوي هنا لَكَ قبرًا،

وأجعل شاهده مِزقةَ من لوائكَ،

ثم أقول سلامَا!

زمن الغزوات مضى، والرفاقْ

ذهبوا، ورجعنا يتامَى

هل سوى زهرتين أضمهما فوق قبرك،

ثم أمزق عن قدمي الوثاقْ

إنني قد تبعتك من أولِ الحلمِ،

من أول اليأس حتى نهايتهِ،

توارى إيمانه بالأيديولوجيا الناصرية مع الوقت والتجربة حتى تداعى حدّ الانهيار الفادح مع هزيمة يونيو 1967

ووفيت الذمامَا

ورحلت وراءك من مستحيلٍ إلى مستحيلْ.
(أحمد عبد المعطي حجازي، الأعمال الشعرية الكاملة، ديوان مرثية للعمر الجميل، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، طبعة 2018، ص ص–332 333).

من العنوان «مرثية للعمر الجميل» يرثي الشاعر عمر الشباب الجميل الذي أخذ يشعر بتبدّده في أحلام عريضة، بيوتوبيا كان ينشدها وظن أنَّه بلغها ولامس أحلامه التي طالما عاش لأجلها مع الأيديولوجيا الناصريّة؛ حتى اكتشف أنَّه أضاع عمره سدى جريًا وراء أوهام، فيُعلن الشاعر من بداية قصيدته قرارًا بالقطيعة: (هذه آخر الأرض!)، الآخر يعني المنتهى والحسم واللابعدية، ولكن هل تكون «هذه آخر الأرض» التي تبقت للذات بعد أن خسرت كلّ الأراضي، كل الأحلام واليوتوبيات التي طالما تغنّى بها في العهد الناصري؟ أم «هذه آخر الأرض» التي يتبع فيها الشاعر بطله وزعيمه الذي اكتشف وهميّة أحلامه التي علقها عليه؟ لذا فـ«لم يبقَ إلا الفراقْ»، لم يبق إلا القطيعة، ليعلن الشاعر موات التعلُّق ببطله السابق وزعيمه الراحل: (سأسوي هنا لَكَ قبرًا) في استعارة تؤكِّد انتهاء الاعتقاد السابق لدى الشاعر بكاريزمية ناصر وزعامته، أما شاهد هذا التخلي عن أيديولوجيا الزعيم: (وأجعل شاهده مِزقةَ من لوائكَ)، فالشاعر يعلن عن تمزُّق الراية الأيديولوجية أي المبادئ والشعارات التي كان يرفعها رمزه اليوتوبي الراحل.

ومع وضع الشاعر وردتين فوق قبر الزعيم الراحل، ما يعني عدم شخصنة الخلاف معه، يعلن تمزيق ذلك الوثاق الذي جعل قدم الشاعر مكبَّلة ومقيّدة بالزعيم وتابعة له، بلا حرية أو قدرة على السير بإرادتها الذاتية، لكنَّ حجازي يعبِّر عن انكسار الحلم الناصري: (إنني قد تبعتك من أولِ الحلمِ،/ من أول اليأس حتى نهايتهِ،/ ووفيت الذمامَا/ ورحلت وراءك من مستحيلٍ إلى مستحيلْ)، بعد ما أخلص لحلمه اليوتوبي منذ بدايته، وحتى في اليأس من تحقيق حلمه هذا، حيث التحوُّل من الحلم إلى اليأس والتخلي عن الآمال الكبرى التي أدرك الشاعر أنّها ضرب من المستحيلات، كان يلهث وراء بطله اليوتوبيّ متوهمًا تحقيقها. كما يتبدى من استعارة: (ورحلت وراءك من مستحيلٍ إلى مستحيلْ) آلية أسلوبية أثيرة في صياغات حجازي الشعرية يُمكننا أن نسميها بـ«التداول الوحدوي» بتكرار وحدة ما تُمثِّل وحدة لفظية ودلالية ككلمة (مستحيل)، ليُشكِّل تكرارها نبضًا إيقاعيًّا ذا تبئير دلالي، فثمة إلحاح على تبعية الذات/ الشاعر لبطله اليوتوبي في تطلعاته المستحيلة؛ فقد أمسى المستحيل مدى للذات، مبتدأً ومقصدًا وأفقًا، أو كمحطات تمر بها الذات، أو غاية تتجدد وتتكاثر في تأييدها للزعيم الذي مثَّل لها أيقونة الحلم اليوتوبي.

## 2 - انهيار اليوتوبيا وسقوط الشاعر

مع تمادي الشاعر في أحلامه اليوتوبية يبدو أنَّ اصطدامه بالواقع أمر حتمي ولا مفر منه، إذ يجده معوِّقًا لأحلامه بمثالية منشودة وبعدالة اجتماعية وكونية متوخاة، وحجازي الذي عاش ببراءة ونبل الحلم القومي سواء على الصعيد الوطني المصري أو العروبي في المستوى العام أو على صعيد شخصي في شعور الشاعر بالعجز عن تغيير الواقع وتقويمه قد أدرك بأنَّ العالم مُجهِض لحلمه اليوتوبي، وبأنَّ الواقع ليس ملائمًا لأمانيه وتطلعاته لعالم أفضل.

تبلغ ذروة الشعور المأساوي بتضييق العالم الخناق على الشاعر أو الإنسان بعامة في

يُشكِّل التكرار نبضًا إيقاعيًّا ذا تبئير دلالي؛ فثمة إلحاح على تبعية الشاعر لبطله اليوتوبي في تطلعاته المستحيلة

حلمه اليوتوبي وبعدم مواتاة العالم ليوتوبياه بل وعمله ضدها في قصيدته الشهيرة «مرثية لاعب سيرك» (1966)، التي تتأسس على أسلوب التعبير الأمثولي وتقنيات التصوير الأليجوري في التمثيل لمأساة الإنسان/ الشاعر الذي أدرك عدم مناسبة العالم لحلمه اليوتوبي بلاعب السيرك الذي يسير مخاطرًا على الحبل مغامرًا بحياته التي يحتمل أن يفقدها في أي لحظة سقوط:

في العالم المملوءِ أخطاءَ

مُطالبٌ وحدكَ ألا تخطئَا

لأنَّ جسمَكَ النحيلْ

لو مَرةً أسرعَ أو أبطأَ

هوى، وغطى الأرضَ أشلاءَ!(ص315).

يعتمد التشكيل الشعري ضمير المخاطب في بث التلفُّظات النصية، ويبدو ضمير المخاطب، هنا، مراوغًا، بل شديد المراوغة، إذ يحمل ثلاثة احتمالات بالنسبة لعائده، فهو قد يشير إلى لاعب السيرك، أو قد يشير إلى الذات الشاعرة الممثلة للشاعر، أو قد يشير إلى الإنسان بعامة في هذا الوجود الذي يمثِّله، هنا، المتلقي. من مستهل القصيدة تكثِّف الرؤية الشعرية لُب المشكلة وجوهر الأزمة في فساد العالم الملآن بالأخطاء في مقابل مطالبة لاعب السيرك/ الشاعر/ الإنسان بعدم الخطأ، بما يشي ضمنًا بغياب العدالة عن هذا العالم وقسوته. وتُدل صيغة اسم المفعول (مُطالب) المسند إليها عبر ضمير الخطاب في الحال (وحدك) بالإشارة إلى اللاعب/ الشاعر/ الإنسان، عن كون الأخير مفعولاً به، في وضعية جبرية بضرورة عدم الوقوع في الخطأ للنجاة والخلاص، وأنَّ خطأ واحدًا فقط سوف يودي بحياة مرتكبه: اللاعب/ الشاعر/ الإنسان، كما يشير الحال (وحدكَ) إلى عزلة الإنسان/ الشاعر/ اللاعب واغترابه في هذا العالم الذي يتربص به ليهلكه، ويبدو أنَّ ثمن الخطأ أو بالأحرى الهفوة في إيقاع اللاعب/ الشاعر/ الإنسان ولو لمرة واحدة باهظًا جدًا، حيث السقوط والهلاك والموت ميتة شنيعة، تَمزُّقًا، بشكل مأساوي سيكون نهاية قاسية للجسم النحيل الذي هو من متطلبات لاعب السيرك لكنَّه قد يشي في الآن نفسه بهشاشة الوجود الإنساني وضآلته في فضاء هذا العالم الماهول الرهيب.

في شعر حجازي كما في هذه القصيدة، «مرثية لاعب سيرك»، ثمة تعددٌ في طبقات الدلالة التي تبدو كبنية أركيولوجية، إذ توجد الدلالة الأولى المباشرة أو المعنى الأول لتلفُّظات الخطاب الشعري، كما يبدو هنا، في احتمالية سقوط لاعب السيرك لأي خطأ يحدث، في عالم مملوء أخطاء ليبقى اللاعب هو الوحيد المطالب بعدم الخطأ، فيعتمد المعنى الأول، أو الطبقة الدلالية الأولى، على قانون اللعبة، بإلزام اللاعب بعدم الخطأ لينجو من الموت في عالم حافل بالأخطاء.

لكنَّ المعنى الغائر أو الطبقة الدلالية الأعمق وفق البنية الأمثولية للدلالة التي تسربل النص الشعري برداء أليجوري يذهب إلى احتمالية أن يكون اللاعب، هنا، هو مُعَادِل أمثولي للشاعر/ المثقف أو الإنسان في هذا العالم الحافل بالأخطاء لكنَّه يُلزِم الشاعر/ الإنسان بعدم الخطأ وإلا سيكون الموت مصيره، فثمة موازاة تصويرية إذ تتحول الحكاية/ الصورة كلها إلى رداء رمزيٍّ لمعانٍ أخرى، وكذلك فإنَّ حلبة السيرك هي رمز للعالم أو الوجود الذي قد يفضي سعي الشاعر/ الإنسان فيه إلى أداء عمله ورسالته من أجل إسعاد الآخرين وإمتاعهم أو حتى إفادتهم إلى سقوطه وهلاكه، كما تبدو هذه السقطة المهلكة كعلامة رمزية لها إحالاتها الأخرى فقد تعني سقوط الشاعر

نصوص حجازي ذات بنية أركيولوكية؛ متعددة الدلالة، شديدة التكثيف والإحكام

بأثر تطلعاته وأحلامه التي غامر من أجلها وجازف وخاطر بكل غال وثمين، مثلما قد يعني سقوط اللاعب رمزيًّا سقوط الشاعر أو الإنسان من أعلى خط الحلم اليوتوبي المُغَامِر، فنجد أنَّ «الشاعر يسبق الحوادث في السرد لأنَّ الزمن يتعقبه، السقوط حتمي لأنَّ الكمال مستحيل. من الذي لا يخطئ؟ هل هذه هي سقطة التمثيل في السيرك، أم سقطة السياسة في مشاريعها الوهمية أم سقطة الشعر في تعلّقه بالمثل الأعلى الذي لا وجود له؟ تصلح الأمثولة لجميع هذه الاحتمالات وهي تشير إليها بينما تصنع هيكلها الدلالي»[1]، فثمة بنية دلالية مزدوجة في التعبير الأليجوري والنسق الأمثولي، فتحيل الأليجوريا كاستعارة تصريحية أو نسق استعاري من الرموز أو الاستعارات التصريحية المعادلة في العمق الدلالي لمعنى الصورة إلى دلالات أخرى خفيّة أو ورائية مغايرة للدلالة الظاهرة المباشرة ومعادلة وموازية لها.

تبدو سقطة اللاعب/ الشاعر/ الإنسان، هنا، أشبه بسقطة البطل التراجيدي في الدراما اليونانية القديمة التي تكشف عن تسليم الشاعر أو لنقل استسلامه لقدرية وجودية باحتمالية السقوط في أي لحظة والوقوع في مصير الهلاك المفني، وثمة ازدواجية أخرى في استراتيجية التعبير الشعري تتمثل في الجمع بين مشهديّة الحركة الخارجية والانفعالات النفسية للبطل التراجيدي، لذا فمن بداية القصيدة ومن مقطعها الافتتاحي ثمة ترشيح للنهاية المحتومة المنتظرة في أي لحظة.

تبدو جمل حجازي، من خلال هذا المقطع، شديدة التكثيف لغويًّا والإحكام في البناء، وأيضًا رهافة الاستعمال القافوي الذي يمثِّل البعد الخارجي للموسيقى، فيأتي صوت (الهمزة) المفتوحة حرفًا للروي مرة مسبوقًا بصوت (الألف) إسنادًا له في السطر المفتتح للمقطع والسطر المختتم: (أخطاءَ/ أشلاءَ)، وكأنَّ الابتداء الذي يقرّ بقاعدة أخطاء هذا العالم، تفضي في النهاية إلى تمزق الإنسان/ اللاعب بعد سقوطه أشلاء، ومرة ثانية يكون صوت (الهمزة) المفتوحة حرفًا للروي متبوعًا بصوت (الألف) كوصل له كما في (ألا تخطئَا/ أسرعَ أو أبطأَ) ببيان القاعدة الحتمية المفروضة على اللاعب/ الإنسان بوجوب عدم الخطأ، مع احتمالات كسر هذه القاعدة المفضية إلى هلاكٍ سواء بالإسراع أو الإبطاء ولو لمرة واحدة، أي باختلال المحافظة على آلية الإيقاع الحركيّ الذي يؤدي إلى اختلال التوازن، وبالتالي، السقوط والهلاك.

ثمة انتقال عند حجازي، في هذه القصيدة، من الإجمال إلى التفصيل، من الحكم الحتمي على اللاعب بالموت، إلى تفاصيل استعراضه ولعبته الخطرة كلَّ ليلة:

في أيِّ ليلةٍ تُرَى يقبعُ ذلك الخطأْ

في هذه الليلةِ! أو في غيرها من الليالْ

حين يغيضُ في مصابيح المكانِ نورُها وتنطفئْ

ويسحبُ الناسُ صياحَهم،

على مقدمِك المفروش أضواءَ!

حين تلوح مثلَ فارسٍ يجيلُ الطرْفَ في مدينته

مودِّعًا. يطلبُ ودَّ الناسِ، في صمتٍ نبيلْ

ثم تسيرُ نحو أوّلِ الحبالِ،

مستقيمًا مومِئًا

وهم يدقُّون على إيقاع خطوِك الطبولْ

ويملأونَ الملعبَ الواسعَ ضوضاءَ

ثم يقولون: ابتدئْ!

في أيِّ ليلةٍ تُـرَى يقبعُ ذلك الخطأْ! (ص ص316–315).

تتأسس "مرثية لاعب سيرك" على أسلوب التعبير الأمثولي لتصوير مأساة الإنسان الذي أدرك عدم مناسبة العالم لحلمه اليوتوبي

من مستهلّ هذا المقطع يشدّ النص، من خلال التساؤل: (في أيِّ ليلةٍ تُرَى يقبعُ ذلك الخطأْ) أوتـار التوتر النفسيّ الرهيب الذي يعيشه اللاعب/ الشاعر/ الإنسان إزاء خطر الموت المحدِق به والسقوط الحتمي المنتظر. ذات تتعاورها المنيّة وتعيش موتها كل ثانية وتنتظر حتفها في أي لحظة. أمـا إجابـة التساؤل تكون سؤالاً آخر يتولَّد عنه: (في هذه الليلةِ! أو في غيرها من الليالْ) حيث انفتاح زمني، فالزمن كله مرشح للموت، والزمن ليلي، زمن اللعب والمغامرة والمخاطرة، بما يرمز له الليل من الانتهاء والموت والغياب. يأخذ سيناريو القصيدة في التصوير المشهدي لحركة اللاعب والتفاصيل الدقيقة لاستعراضه المتكرر كلَّ ليلة، مغامرته اليومية المستمرة إلى حين سقوطه المُنتظَر، فيكون اللاعب محور الحدث وبؤرة الإضاءة ومركز انتباه الناس، فثمة تدقيق في الوصف التصويري لحركات عناصر المشهد، كما في وصف تذبذبات الإضاءة بين الإنارة والانطفاء: (حين يغيضُ في مصابيح المكانِ نورُها وتنطفئْ)، فيكشف التعبير (يغيضُ) بمعنى يقل المـاء ويذهب ويغور في الأرضـ، أي ينضب، تعبيرًا عن الانخفاض التدريجي للضوء في المصباح، عن أثر الخيال المائي، قرين الخيال الريفي المُشبَّع بالارتباط بالأرض الزراعية الطينية، حـين تمتص المـاء وتـشربـه، في الوصف التصويري الحجازي؛ حيث الضوء استعارة تصريحية عن المـاء والمصابيح استعارة تصريحية أخرى عن الأرض. ولكن هل يكون الاستبدال الإحالي في وصف انبثاق إضاءة المصابيح بغيض الماء مجرد تعبير تراسلي يُجسِّد تراسلاً عناصريًّا أم أنَّ ذلك لارتباط دلالي غائر بين الضوء والمـاء؟ فـإذا كان الضوء وانبثاقه، هنا، مرتبطًا باستعراض اللاعب المحفوف بمخاطر الموت المحتمل فـإنَّ ثمة خيطًا رمزيًّا شفيفًا يربط الضوء بـالماء، فكلاهما من العناصر الشفافة، كذلك نجد «أنَّ الماء أيضًا «نموذج للقدر»، وليس فقط قدرًا وهميًّا لصور هاربة، قدرًا وهميًّا لحلم لا يكتمل»[2]، فهل يكون الضوء كالماء بإسناده إلى الفعل يغيض، قدرًا لحلم البقاء عاليًّا للاعب/ الشاعر/ الإنسان، الـذي لا يكتمل ويتهدده خطر السقوط والموت؟ ثمة ارتباط رمزي بين الماء والتحول الوجودي، حيث إنَّ «الحركية الهيراقليطيسية فلسفةٌ «محسوسة»، فلسفةٌ «شاملة»، لا تستحمّ في نهر مرتين، لأنَّ قدر الكائن البشري، في عُمقه، هو الماء الجاري. الماء هو حقًا العنصر الانتقالي. إنَّه التحوُّل الكائني الجوهري بين النار والتراب. والكائن الذي قدَرُه الماءُ كائنٌ دائخ. فهو يموت كلَّ لحظةٍ، ومن دون توقُّفٍ... لا نهائي هو عذاب الماء»[3]، فيبدو أنَّ تَمثُّل الشاعر الضوءَ الـذي يكتنف الـلاعب مـاءً يغيض، جلاء للموت كل لحظة نفسيًّا، انتظارًا للموت والسقوط في أي لحظة.

الكائن الذي قدره الماء .. كائن دائخ يموت كل لحظة دون توقف

ويبدو صياح الناس/ الجمهور أثرًا ولازمة من لوازم اللعبة الخطرة ومغامرة اللاعب، مع مقدمه ودخوله حلبة السيرك، إنّه المكافئ الأمثولي لدور الجماهير القابعة في المكان الآمن، بينما تتابع لعبة المخاطرة التي يخوضها/ اللاعب/ الشاعر/ المثقف/ الإنسان المُبَادِئ، حيث تأجيج الإثارة والصخب انتظارًا لمقدم اللاعب.

أما إطلالة اللاعب على جمهوره فيصفها الشاعر: (حين تلوح مثلَ فارسٍ يجيلُ الطرْفَ في مدينته)، فاللاعب في مطالعته فضاء اللعب هو فارس يتفقَّد مدينته، فالحلبة هنا، هي المدينة التي يخوض اللاعب/ الشاعر مغامرته في فضائها ومن أجل ناسها، حيث يعتمد البناء الأمثولي على ازدواجية الإشارات (العناصر)، وإحالتها المرواغة بين الدلالة المباشرة والمستوى السطحي للمعنى، والدلالة الأخرى البعيدة والرمزية، فالفارس في الإشارة إلى اللاعب تفتح التأشير الإحالي للدلالة إلى من يُمكن أن يوسم بالفروسيّة، كالشاعر أو كأبطال الإنسانية، أما المدينة التي هي هنا مشبهًا به للحلبة، فتجلي التعادل الأمثولي بين الحلبة والمدينة، تلك المدينة التي تعني «العالم المملوء أخطاء»، فتعتمد الأليجوريا على «قرائن دالّة على حضور معنى خفيّ طيّ المعنى الظاهر»[4]، ويبدو الرابط الضمائري في (مدينته) كإشارة لانتماء الشاعر/ اللاعب للمدينة أو لامتلاكه لها بفنه المبهر الذي يدفع ثمنًا له المخاطرة.

ويكشف هذا المقطع عن العلاقة الجدلية بين اللاعب/ الشاعر أو المثقف/ الإنسان البطل والجمهور، حيث ظفر اللاعب/ الشاعر بالأضواء، ليكون بؤرة اهتمام. وانتمائه وامتلاكه للمدينة باعتباره ملهمًا للجماهير، في المقابل ثمة ضجيج وضوضاء يلحقان باللاعب/ الشاعر جراء تعلُّق الجماهير به، فإنَّ «تقابل الموقع التركيبي بين ضوضاء وأضواء يكشف عن تراسل الصوت والصورة في منظومة الشهرة بقدر ما يكشف عن فداحة الثمن المنتظر»[5]، والجماهير أيضًا هي التي تُحمِّس أو تُحرِّض اللاعب/ الشاعر/ الإنسان البطل على ابتداء المغامرة، لكنَّها لن تشاركه الثمن الباهظ الذي سيدفعه حال سقوطه.

ولنا أن نلاحظ البنية الدائرية في تركيب هذا المقطع حيث يُختتم بنفس الجملة التي استُهِلَّ بها: (في أيِّ ليلةٍ تُرَى يقبعُ ذلك الخطأْ) للدلالة على دائرية ذلك المصير المُهلِك ومحاصرته للاعب وإحاطته بأفعاله، هذا المعلوم المجهول. معلوم باحتمالية حدوثه حد الحتمية. ومجهول، بتحديد توقيت مُحدَّد للحدوث، لكنه سيقع في أي ليلة، فنجد هذا «المقطع يشد وتره الغنائي عبر تقنية أليفة هي تكرار البداية في النهاية «في أيِّ ليلةٍ تُرَى يقبعُ ذلك الخطأْ» وهو ليس تكرارًا صوتيًّا بقدر ما هو مصيري قدري يتربَّص باللاعب والمشاهد والمخاطب بشكل لا فكاك منه، كل ما هنالك أنّنا لا نعرف موعده. ولأنَّ وقوع البلاء أخف من انتظاره تصبح القصيدة إرهاصًا مرهقًا بالخطأ ومرثية حارقة لضحيته، هنا تتحول الإرادة الصانعة إلى أداة مُسخِّرة والفن الرفيع إلى مجرد تمهيد للسقوط»[6]، ليُعبِّر هذا التساؤل عن حيرة الشاعر حول المصير الدامي المنتظر، وما سببه، إذ «أين يكمن الخطأ في الشعر؟ في الرهان على الجياد الخاسرة؟ في الرهان على الزعيم الذي انقهر ومات؟ في الرهان على زمن التحرير الذي ولى وخلَّف عصرًا آخر؟ في الرهان على ما في العمر من «جمال» سياسي وعاطفي زائل؟ أم في الرهان على التعلُّق الشديد بإعجاب الآخرين وهو متحوِّل لا محالة إلى رثاء وإشفاق»[7]. إنَّ هذا الخطأ وذاك السقوط هو سقوط اليوتوبيا وهلاك الحالم بها، كما سقوط اللاعب على حلبة لعبه

يتبدى الاقتدار الشعري في إتقانه البنية الأمثولية التي تصبح من خلالها القصيدة بناءً صوريًّا عميقًا ومتعدد الطبقات الدلالية

أمام الجماهير التي طالما شجعته وصفقت له، لكنها لن تنفعه حال سقوطه وتمزُّقه أشلاء.

يتبدى الاقتدار الشعري لأحمد عبدالمعطي حجازي، كما في هذه القصيدة، «مرثية لاعب سيرك»، في إتقانه البنية الأمثولية التي تصبح من خلالها القصيدة بناءً صوريًّا عميقًا ومتعدد الطبقات الدلالية في التشكيل الأركيولوجي لدلالته، و«لعل تحويل الوقائع إلى أمثولة تحتمل التأويل وتعدد المعنى هو العبور من الزائل إلى الدائم، من اللعب إلى الفن، من البهلوانية إلى الشعر الرصين الحكيم»[8]، حيث تصبح العلامة الشعرية/ التلفُّظ الشعري دالاً متعدد المدلولات ويستحيل المدلول في النص الشعري، أي المعنى الأول، دالاً آخر، في تمدد علاماتي يُكرِّس لـ«لامحسومية» الدلالة النصية وإرجاء المعنى الشعري وتكاثره.

وفي نظام التقفية لهذا المقطع، بل وفي هذا النصّ الشعري نلاحظ تنويع الصياغة الحجازية التشكيل الصوتي على نفس الصوت (الحرف) للروي، حيث صوت (الهمزة)، لكن يأتي ساكنًا هذه المرة في أول المقطع ومختتمه كما في كلمة (الخطأْ) بما يُجسِّد حالة الترقُّب واحتباس الأنفاس، انتظارًا لوقوع ذلك الخطأ المُهلِك أو متابعةً لتلك المغامرة الخطيرة. كذلك ثمة تكرار لحرف الروي هذا مرتين، في هذا المقطع، في (تنطفئ) و(ابتدئ) وكلاهما إشارتان إيذانًا ببدء اللاعب استعراضه: إحداهما ضوئية بانطفاء الأضواء في صالة العرض، والأخرى صوتية بمطالبات الجماهير للاعب ببدء مغامرته الاستعراضية، وكأنَّ ثمة رابطًا ما بين هذا الابتداء وذلك الخطأ، فابتداء المغامرة الخطيرة هو الذي سيفضي حتمًا إلى ذلك الخطأ المميت في ليلة ما. ثم تكون هناك الهمزة المفتوحة صوتًا للروي مسبوقا بصوت مد (الألف) كإسناد، فيما يُعدُّ تكرارًا أو استمرار لتلك الحركة الصوتية التقفوية من المقطع السابق في كلمتي (أضواءَ) و(ضوضاءَ)، إبرازًا لاستحقاقات النجومية والمغامرة ما بين أضواء التلقي وضوضاء المتابعين، وتتبدى المراوحة المنوِّعة في صوت الهمزة بين التسكين والفتح كحرف للروي بشكل لافت كإبراز صوتي دال على المراوحة المتوترة للاعب بين الحياة والموت، احتمالات النجاة والسقوط، وهو ما يوضِّحه حجازي:

وفي «مرثية لاعب سيرك» حاولت أن أجعل القافية الهمزية بأشكالها المختلفة ذروة لإيقاعات الخطر الذي يقترب ويبتعد في حوار الإنسان مع الموت، ولعل مكان الهمزة في الأبجدية العربية وشكلها في الكتابة هو الذي ألهمني اتخاذها رمزًا للتفوق الرهيب أو للذروة الزلقة[9].

فيتجلى استثمار الصياغة الشعرية الحجازية لأبعاد الحرف واعتصارها لطاقاته، الصوتية والخطية، تدعيمًا للدلالة وتجسيدًا للمعنى المتوخى من الخطاب النصي، فتبدو المراوحة بين التسكين والفتح لصوت الروي هي تشكيلاً إيقاعياً يجسِّد التذبذب النفسي والتوتر المحتدم نتيجة التعلق المصيري بين الحياة والموت.

ينتقل الخطاب الشعري إلى تمثُّل هوية ذلك الموت الذي ينتظر تردي اللاعب وسقوطه أثناء مغامرته:

مُمَدَّدًا تحتك في الظلمةِ،

يجترّ انتظارَه الثقيلْ

كأنه الوحشُ الخرافيُّ الذي ما روَّضَتْ كفُّ بشرْ

فهو جميلْ!

كأنَه الطاووسُ

حجازي: جعلتُ القافية الهمزية ذروة لإيقاعات الخطر الذي يقترب ويبتعد في حوار الإنسان مع الموت

جذابٌ كأفعى،

ورشيقٌ كالنَّمِرْ!

وهو جليلْ!

كالأسدِ الهادئِ ساعةَ الخطرْ

وهو مخاتلٌ، فيبدو نائمًا

بينا يعدُّ نفسَه للوثبةِ المستعرَةْ

وهو خفيٌّ لا يُرى

لكنه تحتك يعلك الحجرْ

منتظرًا سقطتكَ المنتظَرَةْ. (ص ص–317 318).

يقوم الخطاب الشعري بترسيم الموت، الذي هو مفهوم مجرد، بإبراز تموضعه الزمكاني تربصًا باللاعب، فهو متمدد في الظلمة، في الخفاء، لا يمكن إدراكه، ويبدو منتظرًا ومتلهفًا لقنص فريسته، كما تمضي الرؤية الشعرية في أسطرة الموت فيبدو «كأنه الوحشُ الخرافيُّ الذي ما روَّضَتْ كفُّ بشرْ»، وتشبيهه بصور الحيوانات التي هي كائنات السيرك وأبطال عروضه.

تميل استراتيجيات حجازي الشعرية في رؤية المفاهيم المجردة، كالموت، إلى التجسيم، بتجسيد هذه الأفكار في صور مادية ملموسة، ما يعكس رهافة الوعي الحجازي وتمثُّله الحسي في ترجمة المفاهيم. كما في وصف حجازي الموت، وسما «الجميل» و«الجليل»، المفهومان الفلسفيان اللذان برزا بقوة في فلسفة إيمانويل كانط، حيث يبدو «الجميل» وسمًا نسبيًّا يغلب استعماله في الحكم على النسبيّات، أما «الجليل» فيبدو ملحقًا بالكليّات والميتافيزيقيات، ولا غرابة هنا في وسم الموت بالجميل، فقد يكون «الجميل» مميتًا، أو قد يكون الجمال شركًا مفضيًا إلى التهلكة ومصيدة أو فخًا للإيقاع بالضحايا. ويبدو هنا، أنَّ في وصف الموت بالجميل والجليل إشارة إلى أنَّ ما قد يبدو جميلاً أو جليلاً كفكرة «اليوتوبيا» نفسها، أو مغامرة الإنسان المبادر، بروح جسور، من أجل تحقيق «يوتوبيا» ما يرى فيها جمالاً وجلالاً قد يكون هو الموت نفسه والهلاك بالنسبة له.

وبعد تَمثُّل ماهيّة الموت ينتقل الصوت الشعري في الشطر الثاني من مقطع القصيدة الرابع إلى تَمثُّل لحظة التردي والسقوط:

في لحظةٍ تغفلُ فيها عن حسابِ الخطوِ

أو تفقد فيها حكمةَ المبادرَةْ

إذ تعرِضُ الذكرى!

تغطي عريَها المفاجِئَا

وحيدةً معتذرَةْ

أو يقفُ الزهوُ على رأسكَ طيرًا،

شاربًا ممتلئًا!

منتشيًا بالصمتِ، مذهولا عن الأرجوحةِ المنحدرَةْ

حين تدورُ الدائرَةْ!

تنبضُ تحتك الحبالُ مثلما أنبضَ رامٍ وترَه

تنغرسُ الصرخةُ في الليلِ،

كما طوَّحَ لِصٌّ خنجرَهْ

حين تدور الدائرَةْ!

يرتبك الضوء على الجسمِ المهيضِ المرتطمْ

على الذراعِ المتهدلِ الكسيرِ والقدمْ

وتبتسمْ!

كأنَّما عرفتَ أشياءَ

وصدقتَ النبأْ! (ص ص319–318).

تتمثَّل أسباب السقوط المُرشِحة لاحتمالاته في خطأ حساب تقدير خطوة قادمة وحركة تالية، فقد يفضي عدم تقدير اللاعب/ الشاعر/ الإنسان البطل المُغامِر إلى سقوطه

يوظف حجازي الطاقات الصوتية والخطية للحرف؛ تدعيمًا للدلالة وتجسيدًا للمعنى المتوخى من الخطاب النصي

وهلاكه، أو في حالة فقدان زمام المبادرة أو حكمتها، فليس كل مبادرة يُمكن أن تُكتَب لها السلامة والنجاة، أو عند مشاغلة ذكرى ما للاعب/ البطل المغامر، فقد تكون منازعة الماضي ومزاحمته للذات في الوعي بالحاضر سببًا في السقوط والفناء. أو قد يكون سبب السقوط مشاغلة طير الزهو للاعب، أي الإعجاب المفرط بالذات والانشغال الزائد بالأنا، والزهو بما أُنجز قد يوقع الذات في هوة التردي المميت، إنَّها لحظات الضعف الإنساني التي قد يتعرَّض لها أي بطل مغامِر فتؤدي إلى سقوطه وترديه.

هكذا، فقد تودي لحظة خطأ بعمر كامل من الإنجاز والبراعة، وقد تمحو لحظة خطأ واحدة تاريخًا مجيدًا من الانتصارات، قد يتبدد الحلم اليوتوبي ويهلك صاحبه، في لحظة سهو أو إساءة تقدير، أو تراخٍ بسبب الزهو بالماضي والمفاخرة به، فيبدو الحكم بالسقوط غير عادل، لكنَّها قواعد اللعبة وقوانينها الحاكمة التي تفرِض على كل لاعب/ شاعر/ إنسان مُغامِر أن يحسب حسباته جيدًا ويعي احتمالات الخسران في أي لحظة. يتبدى تعدد استراتيجات التصوير لدى أحمد عبدالمعطي حجازي وتنوع مصادره، ففي تصوير أثر الذكرى وفعلها الإلهائي للاعب/ المغامِر عن التركيز في لحظته الآنية في اللعبة الاستعراضية الخطرة يشبّه الذكرى بامرأة تتعرى: (تعرِضُ الذكرى!/ تغطي عريَها المفاجِئَا/ وحيدةً معتذرَةْ)، فتتبدى المرجعية الأيروتيكية للصورة، بيانًا لمغالبة شهوة الذكرى وفعلها الإغوائي للذات وتشتيتها انتباه اللاعب عن وضعه الآني وحساب خطوته القادمة، فكأنَّ رؤية حجازي للحياة تؤثِر اللحظة الآنية وحساب اللحظة القادمة (المستقبِل) وعدم التعلُّق بالماضي مهما كان إغراؤه وشهوته المراودة الذات. ثم صورة أخرى للزهو: (يقفُ الزهوُ على رأسكَ طيرًا) التي تبدو مستلّة من التراث، حيث حديث البراء بن عازب في وصف مجلس رسول الله على المقابر، «قال: فجلس (كأنَّ على رؤوسنا الطير)» (سنن ابن ماجة ١٥٤٨)، هذا التعبير الكنائي عن الصمت للتركيز، لكنَّ حجازي ببراعة تصويرية يوظِّف ذلك التعبير التراثي، من الحديث الشريف، الذي يذهب مدلوله إلى معنى التركيز الشديد في اتجاه معاكس، حيث يمسي هذا الزهو الذي يقف على رأس اللاعب طيرًا مُفقدًا الانتباه والتركيز ومُفضيا إلى السقوط والتردي. ثم تكون الصورة الختامية لسقوط الضوء على جسد اللاعب الذي هوى ميتا: (يرتبك الضوء على الجسمِ المهيضِ المرتطمْ) في استعارة مكنية تُشخِّص الضوء، وتحيل إلى حركة الأضواء في الدخول الاحتفالي للاعب البطل، حيث يكون مقدمه مفروشًا بالأضواء، في مقابل النهاية الأليمة حيث ارتباك الضوء على الجسم المهيض الميت، إعلانًا عن النهاية المأساوية للاعب.

تبدو قصيدة «مرثية لاعب سيرك» نموذجًا ناصعًا واستثمارًا فنيًّا بارعًا للبنية الأمثولية التي شملت القصيدة بأكملها، في التمثيل لمأساة إنسان هذا العصر ومأساة الشاعر المثقف في تطلعه المثالي وحلمه بيوتوبيا تحتاج المخاطرة التي يقبلها من أجل الجماهير، وفي صعود الشاعر المثقف تكمن المخاطرة، فبقدر البعد المسافاتي عن الأرض، أرض الواقع، بقدر ما يكون الخطأ مهلكًا ومميتًا، هذا السقوط الذي قد يكون لخطأ بسيط في حركة وفي تقدير الموقف أو بسبب مشاغلة الذكرى وبزوغ آثار الماضي التي تعطِّل من يتأثر بها عن الخطو السليم، أو كذلك بسبب الزهو الذي قد يفقد صاحبه الاتزان في تقدير الصواب، فالتمثيل الأليجوري يجعل النص بمثابة استعارة كبرى موازية للدلالة المقصودة أو هو سلسلة أو حزمة من الاستعارات التصريحية التي تمثِّل أقنعة

المراوحة في تشكيل إيقاعي يجسِّد التذبذب النفسي والتوتر المحتدم نتيجة التعلق المصيري بين الحياة والموت

رمزية لمرموزات أو لنقل إنَّ النص باعتباره علامة لغوية لها إحالتها، تستحيل دلالته الأولى مدلولاً يكون بمثابة دلالة أخرى ثانية تحيل إلى مدلول آخر، متوارٍ، غير أنَّ ثمة رابطًا شفيفًا يجمع بين الدلالة المُصرَّح بها والدلالة المتوارية في ديناميكية صورية.

## 3 - صدمة المدينة والتخلي عن اليوتوبيا

مثَّلت المدينة فضاء الحلم بالنسبة للشعراء النازحين إليها من الريف بأحلامهم العريضة، فترجع صدمة المدينة لاختلافها القيمي ومغايرة طبيعتها للحس الرومانسي المُشكِّل لتكوينهم في حياتهم الريفية السابقة.

وفي قصيدة «الأمير المتسول» من ديوان لم يبق إلا الاعتراف يتبدى اكتشاف الذات إخفاقها في مسعاها للتوافق مع المدينة، وتبدُّد يوتوبياها التي كانت تنشدها، حيث تتخذ هذه القصيدة قالب التمثيل الدرامي والسمت الأليجوري:

أقفرت الآن شوارعُ المدينةْ

وانفضّ عنكَ الناسُ أيها الأميرْ

فاحمل بقاياك الثمينةْ

واحمل تماثيلَ الأميرةِ السجينةْ

واذهب.. فقد جاءَ تِرَامُنَا الأخير! (ص205).

ثمة تناقضيّة ما بين عنصري العنوان المبني من تركيب وصفي؛ فكيف أنّ الأمير متسول؟ فيبين العنوان عن سخرية ما، فالإمارة تعني وضعية مميزة اجتماعيًّا وماديًّا وسلطويًّا، وفعل التسول يعني العوز الشديد والفقر المدقع وعدم القدرة على الكسب الذاتي، ويضع صاحبه ضمن تقدير اجتماعي متدنٍ.

من البداية ثمة اعتراف ضمنيّ بالهزيمة، وإدراك متيقن بإقفار شوارع المدينة، إذ فقد الشاعرُ الشارعَ، وفقد الجماهير، وهو ما يجبره أن ينسحب من الشارع رغم قيمة ما يحمله، من أحلام وآمال وإبداع جمالي. وقد مثَّل حجازي، غير مرة، للمدينة بالأميرة، هذا التمثيل التخييلي الذي يأتي رُبما من أعطاف وعي شعبي أسطوري، إذ ترمز الأميرة في خطابات التراث الشعبي إلى المرأة الحلم، والمرأة بعيدة المنال لفوارق اجتماعية شاسعة بينها ومن يحلم بها ويسعى إليها راغبًا في الاقتران بها، ولكن لِمَ وصف الشاعر الأميرة/ المدينة بالسجينة؟ هل يعني أميرة/ مدينة مفارقة، يوتوبيا من صنع خياله تظل سجينه فكرة دون أن يجدها على أرض الواقع؟ وما هي تماثيل الأميرة السجينة التي سيحملها الشاعر معه مغادرًا المدينة؟ هل تكون التماثيل هي القيم والمثل العليا والأحلام اليوتوبية التي كان يتمناها لمدينته؟ ثمة شعور مرير بإخفاق الشاعر المثقف في أن يجد المدينة الحلم التي تمناها، أو أن يستحوذ على المكانة التي تليق به في المدينة، ما يوجب عليه المغاردة والانسحاب. أما الترام الأخير فيعني الفرصة الأخيرة التي تحمل ضمنًا فرضية الخيار الأخير أو الفعل الإجباري المتبقي الأوحد، لمغادرة المكان.

يعتمد الاستعمال الشعري للضمائر في هذه القصيدة على مراوغة «العائد» من الضمير، لذا «نجد أنَّ شعر الحداثة قد نمَّى ظاهرة لافتة، يُمكن أن نطلق عليها (استعارة الضمائر)»[10]. وفي استعمال الصياغة الشعرية لضمير «المُخاطَب»، الضمير السردي الثاني، تعبيرًا عن الذات إبرازٌ لانشطار الذات، الذات التي تحادث أناها الأخرى وتُجرِّد منها ذاتًا مقابلة أو ذاتًا بديلةً، في ضمير المخاطب إتاحة للبوح وتنفيس الأنا عن مكبوتاتها بالتداعي المنهمر، فيبدو استخدام ضمير الأنت كمحاولة من الوعي لاجتراح الوعي العميق واستكناه اللاوعي، واستنطاق الذات

شكلت المدينة صدمة للشعراء النازحين إليها من الريف بأحلامهم العريضة؛ لاختلافها القيمي ومغايرة طبيعتها للحس الرومانسي

أناها الأخرى.

ويبدو الحديث في هذا الخطاب توجيهًا، على نحو ما، من الذات الخلفية، التي تنظر أكثر بعين حياديّة وموضوعيّة وعمق نحو الواقع الذي خذل أحلام الذات الأخرى التي تتحدث إليها، التي تمثَّل الذات البديلة، التي كانت بتطلع إلى العالم بشيء من المثالية والحلم، بيوتوبيا ما، فيبدو ضمير المخاطب، هنا، تبدّيًا من تبديات الوعي الشقي أو «الوعي التعس» الذي يتبدى في «الوعي عند من يأخذ بمذهب الشك الفلسفي بأنّه وعي منقسم على نفسه، أو أنّ صاحبه كائن مزدوج متناقض، إذ أصيب بالاغتراب عن ذاته، بعد أن أُحبِطت تطلُّعاته إلى الانتماء إلى العالم»[11]، فكأنّ صوت ضمير المخاطب، هنا، هو صوت الوعي المُسائِل أو الوعي الموضوعي الكابح جموح الذات المثالية في تطلعاتها اليوتوبية التي نفاها الواقع.

والبادي، هنا، أنَّ صوت الوعي الداخلي العميق الذي يبدو محُبَطًا بأثر إخفاقات الشاعر في أن يجد يوتوبياه في الواقع– يدفع الذات في تجليها الحالم أو المثالي وفي طورها الرومانسي في رؤية العالم والحلم بعالم مجاوز ومدينة مثالية، سجينة الفكر، إلى الانسحاب بما تحمل من تطلعات وأحلام، فيمثِّل ضمير المخاطب نافذة للصوت المضاد أو المُحَاكِم الذات في حلمها اليوتوبي.

## هوامش

1. صلاح فضل، قراءة الصورة وصور القراءة، (القاهرة، دار الشروق، 1997)، ص63.
2. غاستون باشلار، الماء والأحلام: دراسة عن الخيال والمادة، ترجمة: علي نجيب إبراهيم، تقديم: أدونيس، (المنظمة العربية للترجمة، لبنان، بيروت، الطبعة الأولى، 2007)، ص20.
3. السابق، نفسه.
4. فتحي النصري، صور التخييل في الشعر العربي الحديث: بحث في الإليغوريا، (التنوير للطباعة والنشر، بيروت– القاهرة– تونس، الطبعة الأولى 2013)، ص15.
5. صلاح فضل، قراءة الصورة وصور القراءة، ص64.
6. السابق، نفسه.
7. السابق، ص65.
8. السابق، نفسه.
9. أحمد عبد المعطي حجازي، الشعر رفيقي، (الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة مكتبة الأسرة، طبعة 2013)، ص69.
10. صلاح فضل، شفرات النص: دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد، (بيروت، طبعة دار الآداب، 1999)، ص81.
11. محمد عناني، عن تعريب المصطلح وترجمته في العلوم ودراسات أخرى، (الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2015)، ص55.

# الجيرنيكا بين حجازي وبيكاسو

● أحمد مجاهد
○ أكاديمي مصري

لم يكن غريبا أن تحمل إحدى قصائد حجازي بديوانه (كائنات مملكة الليل) الذي كتبه في باريس اسم لوحة بيكاسو الشهيرة (جيرنيكا)؛ لكن الغريب هو عنوان القصيدة نفسه (جيرنيكا أو الساعة الخامسة). فإذا كان المدخل الصحيح لقراءة قصيدة يبدأ بعنوانها، فإن الصياغة اللغوية لهذا العنوان جعلته يمثّل مشكلة أولية للقارئ عند تلقّي النص، بدلًا من أن يمثّل مصباحًا يُضيء له الطريق.

فحجازي يضع عنوانين لقصيدته، الأول: يشير إلى دائرة المكان، متمثّلا في الإشارة إلى لوحة الجيرنيكا التي تصوّر آثار الدمار الوحشي على القرية الإسبانية الصغيرة «حين قصفت الطائرات الألمانية بإيعاز من فرانكو، قرية الجيرنيكا الصغيرة في إقليم الباسك الإسباني بطريقة وحشية» [1].

أما العنوان الثاني: فيشير إلى دائرة الزمان، متمثّلا في عبارة (الساعة الخامسة).

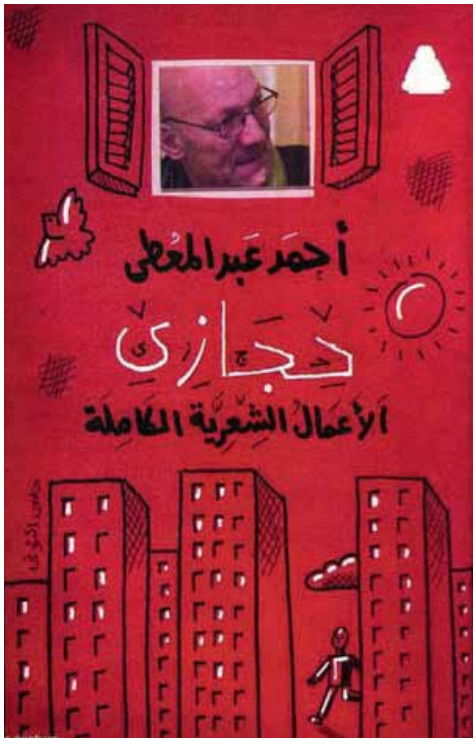
ولكن ما علاقة هذه الحادثة بالساعة الخامسة؟ هل هي الساعة التي بدأ أو انتهى فيها قصف القرية؟ وما فائدة هذا التوقيت بالنسبة للمتلقّي المصري/ العربي الذي يختلف المدلول الرمزي لهذه الساعة في نفسه عنه في نفس الإسبانيين؛ نظرا لاختلاف التوقيت وتباين ساعات الشروق والغروب؟

إن عطف الشاعر للعنوانين بـأداة العطف «أو» التي (تساوي) بين الطرفين في المرتبة النحوية، وتقتضي (اختلاف) المعطوف عن المعطوف عليه، تجعل علاقة الجزء الأول من العنوان بالجزء الآخر منه علاقة جدلية، حيث يتفق الجزءان في الإشارة إلى مغزى عام موحّد تنتجه القصيدة من جهة، وينتج كل جزء منهما دلالته المستقلة بالتفاعل مع وحدات النص من جهة أخرى.

إذن ليس أمام المتلقّي سوى أن يشرع في قراءة النص.

تتألف القصيدة من أربعة مقاطع تحمل العناوين الآتية: «خطبة لوسياس الأخيرة، بحارة ماجلان، بابلو نيرودا، المشهد الأخير من فيلم زد».

في المقطع الأول يتحدث الشاعر عن المحامي والخطيب الإغريقي الشهير لوسياس، وقد أشار حجازي إلى اشتغال لوسياس بالمحاماة في قوله: «أغنياته للحق»، كما أشار إلى اهتمامه الخاصّ بالأفكار في قوله: «الكف التي كم رفرفت فوق رؤوس الناس بالحكمة»، داخل المقطع الذي يبدأ بقوله: «كان لوسياس على سجادة البهو قتيلا»، وينتهي بشرح الأبعاد الدرامية لهذا المشهد التراجيدي




العمل الفنيّ لا يستنفد، بل لا يتساوى مع قصد الكاتب منه، فهو يعيش حياة مستقلة

المفجع:

في الستين يا لوسياس

لن تحسن تلك المهنة الأخرى،

ولو صرت اشتراكيا،

وقاسمت أرقاء أثينا الخبز والخمر.

وهل كنت أخذت القصر بالسيف،

لكي تمنعه بالسيف؟

لا بأس إذن

أن يقتل الجند خطيبا،

تحت سقف البرلمان!

يرى الشاعر أن تحوّل لوسياس من استخدام الكلمة التي يجيدها، إلى استخدام السيف الذي لا يجيده، هو الذي تسبب في قتله. فقد شارك لوسياس بالفعل في النضال ضد مجموعة الثلاثين الإسبرطية حتى سقطت، وعاد مرّة أخرى إلى أثينا بعد نجاح الثورة الديمقراطية، ولكن في صفوف السلطة هذه المرة.

ويمكن للقارئ أن يخرج بمجموعة من الإشارات الدالّة عن لوسياس تساعده في اقتحام المقاطع التالية من النص، وهي: الموت قتيلا، على أيدي الجنود، تحت سقف البرلمان، في سبيل الدفاع عن الاشتراكية.

يحمل المقطع الثاني عنوان: «بحّارة ماجلان»، وعلى الرغم من التباين الواضح بين شخصيتي لوسياس الخطيب وماجلان الملاح، فإنّ الشاعر قد عثر على رابط خفيّ بينهما علينا أن نتحسس طريقه في هدوء، حيث يقول في بداية المقطع:

كانت الشمس التي تلفحنا فوق مدار السرطان

زهرة مقرورة

فوق مدار الجدي

إنها التفرقة الطبقيّة التي تجعل نصف الكرة مقرورا وادعا، والنصف الآخر يصطلي في جحيم الشمس.

وقد حاول ماجلان الذي يبدو اشتراكيا من هذه الزاوية أن يوحّد العالم، ويثبت أن البشر كافة يعيشون في سلّة واحدة فوق ظهر الكرة الأرضية، لكن الواقع المؤلم لم يسمح له بإكمال هذه المحاولة النبيلة:

ليست هذه الأرض إذن تفاحة،

بل صخرة تفلت منا

في التقاويم التي لم نكتشف إيقاعها الصعب،

فمن يوقف هذا الدوران

ساعة،

ندفن ماجلان فيها،

ونشم الريح هل تحمل طعم الشاطئ الآخر؟

إن ماجلان «قد قتل في جزيرة سيبو يوم 27 أبريل عام 1521»، فصحيح أنه قد «نجح في إثبات ما فشل فيه كولومبس، وبرهن على أن الأرض كروية»[2]، لكنه لم ينجح قطّ في التوحيد بين قلوب البشر وعقولهم:

كم تبعد شيلي عن نيويورك،

وعن موسكو؟

وكم قبر من الساحل للساحل؟

كم ميل ترى بين الكلاشينكوف والأيدي؟

كم يبعد مبنى البرلمان

عن سلاح الطيران!

إن مدافع الديكتاتورية أقرب ما تكون إلى ساحات الديمقراطية، والنظام الرأسمالي في نيويورك أبعد ما يكون عن النظام الشيوعي في موسكو حينها، والطريق بين المدينتين/ النظامين مفروش بقبور المناضلين.

فليس غريبا أن يشترك لوسياس مع ماجلان في أن كلًا منهما قد مات قتيلا في سبيل الدفاع عن الاشتراكية.

يبدو أن النص قد بدأ في ترسيخ ملامح مشتركة بين مجموعة الشخصيات الموظّفة داخله من خلال تراكم بعض الصفات المعينة، لكن علينا مواصلة الرحلة قبل

المعنى الكليّ للعمل الفنى لا يعرف فقط بحدود معاصريه، بل يتحدد بتاريخ نقده على يد العديد من القرّاء في العديد من العصور

أن نقطع بهذا الحكم.

إن المقطع الثالث من النص يحمل عنوان «بابلو نيرودا»، شاعر شيلي الذي قضى حياته مدافعًا بفنّه عن الاشتراكية في بقاع الأرض كافة. فقد وقف بجانب الجمهوريين في الحرب الأهلية الإسبانية من خلال ديوانه (إسبانيا في القلب)، كما ساند المقاومة الروسيّة في ديوانه (نشيد ستالين جراد)، ثم كلل أعماله بـ (النشيد الأممي) الذي هاجم فيه طغاة العالم بوجه عام.

إن حجازي يبدأ حديثه عن الشاعر الاشتراكي قائلا:

ها هو الثور الخرافي

يقوم الآن من لوحات بيكاسو،

ومن أشعار لوركا

بينما أصبحت شيخًا،

عاجزا عن أن ترى روعته الوحشيّة البكر،

وتلقاه بذات العنفوان

في الثلاثين التي لم تتكرر أبدا،

كنت تناديه،

وتغويه بزخات السهام الحمر أن يأتي،

وتعطيه الأمان.

إذا كانت عبارة «لوحات بيكاسو» ترتدّ بالقارئ العادي إلى النصف الأول من العنوان (الجيرنيكا)، فإنه يمكن لعبارة «أشعار لوركا» أن ترتدّ بالناقد المتخصص إلى النصف الآخر منه (الساعة الخامسة)، حيث تذكره بقصيدة لوركا «نشيد جنائزي من أجل إيناسيو سانشيز ميجاس» التي يرثي فيها مصارع الثيران الإسباني الشهير»، حيث تعد «الساعة الخامسة» عبارة محورية بارزة يبدأ بها لوركا قصيدته، ويكررها 27 مرة في المقطع الأول الذي يتألف من 48 سطرًا فقط[3].

وتجدر الإشارة إلى أن قصيدة لوركا تتّفق بنائيًا مع قصيدة حجازي أيضا في أنّها تتكون من أربعة مقاطع يستقلّ كل مقطع منها بعنوان فرعي، ودلاليًّا في أنّها تصور (لحظة موت) هذا المصارع العظيم. كما أنها تتفق مع هذا المقطع من نص حجازي، ومع لوحة بيكاسو أيضا، في الاهتمام البارز بالثور، وتوظيفه فنيّا بوصفه رمزا للقاتل المعتدي.

وعلى الرغم من كل هذه الترشيحات التي ترجح أنّ المقصود بعبارة (الساعة الخامسة) في عنوان قصيدة حجازي هو الإشارة إلى قصيدة لوركا، فإن عبارة «فراي» ما زالت تؤرقني وتجلد مسامعي: «إنه من السخف اعتبار حكم الناقد الحكم الأخير على معنى القصيدة» [4]

فماذا عن تفاعل القارئ العادي الذي لا يعرف قصيدة لوركا، مع الجزء الآخر من العنوان؟ وماذا عن قدرته على إنتاج دلالة متفرّدة تنأى به عن أن يكون مرادفا شعريًا للوحة بيكاسو؟

إذن لنصبر قليلا على سبر غور هذا العنوان، ولنرجع مرّة أخرى إلى لوحة بيكاسو التي نعرفها.

إذا كان بيكاسو قد اهتمّ في الجيرنيكا/ اللوحة بشكل الثور بصفة خاصة، فإن حجازي قد منح الثور درجة مماثلة من الاهتمام في الجيرنيكا/ القصيدة، حيث يحتلّ الفقرة السابقة بالكامل، ويتكرر ثلاث مرّات أخرى في الجزء الباقي من المقطع. وقد ربط الشاعر بين نيرودا وبيكاسو ولوركا من خلال رمز الثور الذي يتردد كثيرًا في أعمالهم الفنية. ولكن هل يختلف المدلول الرمزي للثور في الجيرنيكا اللوحة عنه في الجيرنيكا القصيدة؟

إذا كانت الجيرنيكا اللوحة تحتوي على تسعة أشكال: أربع نساء، طفل واحد، تمثال المحارب، الثور، الحصان، الطائر؛ فإن آرنهيم يقول «إن بيكاسو قد اهتمّ بصفة خاصة بشكل الثور في اللوحة، فهو في اللوحة المكتملة شكل بارز وكل العيون مصوّبة نحوه: المرأة الصارخة، والطفل الميت، والمحارب، والحصان، وإحدى النساء ترفع المصباح ناحيته، والمرأة الصارخة تجري نحوه وتحدّق في الاتجاه العام، فقط المرأة التي تهوى ناحية اليمين في عزلتها هي المقابل المتناغم مع الثور المعزول. وبينما تعرض هذه المرأة حاجة شديدة إلى المساعدة، فإنّ الثور يظلّ في الطرف الآخر من الثبات والاستقرار. إنّه الشكل الوحيد الذي يقف بثبات على ساقيه. إن عزلة المرأة

قصيدة حجازي تتّفق مع قصيدة لوركا ومع لوحة بيكاسو، في الاهتمام البارز بالثور، وتوظيفه فنيّا بوصفه رمزا للقاتل المعتدي

المتهاوية هي الكارثة النهائية، أمّا الثور فيبدو خارج المأساة؛ بل يبدو غير متأثّر بها ويفشل في الاستجابة، ليس بسبب نقص مشاعره (لأن حركة ذيله العنيفة تدلّ على المشاعر الداخليّة) لكنه يبدو غائبا عن المشهد رغم تناسب وجوده داخله» [5].

وأرجو ألا أكون متجاوزًا إذا قلت إن هذا الثبات الغريب للثور الذي يبدو خارج المأساة، وهذا الحضور المكثّف له الذي يبدو أقرب ما يكون إلى الغياب، يذكرني على الفور بوجه الجينرال فرانكو الذي أوعز إلى الحكومة الألمانية بقصف قرية الجيرنيكا الوادعة.

ويبدو أن المدلول الرمزي للثور في الجيرنيكا القصيدة لا يختلف كثيرا عن هذا الفهم، حيث يقول حجازي في باقي المقطع:

من يغنيك النشيد الأممي الآن،

من يدنيك من أرض الهنود الحمر،

من رائحة النترات والخبز

ومن ليل المراعي،

لتشم النار في العشب الشتائي

ومن يعطيك أسماء الذين استشهدوا قبلك؟

في الستين يأتي الثور في هيئته العصرية النكراء

في حلته الصفراء،

يأتي

بينما أنت هنا وحدك

ملقى على فراش المرض الملعون

ماذا؟

قد تأخرت أيها الثور الخرافي

تأخرت كثيرا،

أيها الثور الجبان!

إن الثور في الجيرنيكا القصيدة جينرال قاتل يرتدي الحلة الصفراء أيضا، ولكنه يقيم هذه المرّة في شيلي التي ورد ذكرها بالمقطع السابق.

فندرك أن اختيار الشاعر لشيلي لم يكن من قبيل المصادفة، وأن قبر نيرودا واحد من تلك القبور الممتدة من الساحل للساحل، وأن ثمّة أميالا كثيرة بين فكر نيرودا الاشتراكي (مبنى البرلمان)، وبين عضلات الجينرالات اليمينيين الموالين لأمريكا (سلاح الطيران)، الذين اشتدّ ساعدهم في شيلي عام 1973، حيث استطاعوا بالإضافة إلى قتل نيرودا، الاستيلاء على الحكم بعد انقلاب عسكري قاده الجينرال بينوشيه ضد الرئيس الاشتراكي سلفادور اللندي.

إن نيرودا يشترك مع لوسياس وماجلان في أنّه قد مات قتيلا، على أيدي الجنود، في سبيل الدفاع عن الاشتراكية.

أما المقطع الرابع والأخير فيحمل عنوان (المشهد الأخير من فيلم زد)، ويقول في بدايته:

كان نوّاب الأقاليم يشدون على الأعين ظل القبعات

السود في خوف فكاهي

وينسلون في الليل فرادى.

تلك سياراتهم مذعورة،

تمرق كالفيران،

في منعطف الوادي الذي يمتدّ مثل الأفعوان

والرئيس الاشتراكي على سجادة البهو،

بنظارته، شيخ وحيد،

هجرته هيبة المنصب،

والحراس قتلى حوله،

والدم ما زال طريّا.

وجنود الانقلاب الجامد والأوجه،

يلقون على جثته القبض،

ويصطفون كالأعمدة الجوفاء في البهو

إنه قتيل اشتراكي جديد يموت تحت سقف البرلمان أمام «نواب الأقاليم»، وفوق «سجادة البهو» أيضا مثلما «كان

يُلقي حجازي ظلالا على الخامس من يونيو عام 1967، عندما قُصفت أرض سيناء، عبر قرية "جيرنيكا" التي ضربتها الأنظمة الديكتاتورية

لوسياس على سجادة البهو قتيلا».

فهذا الرئيس يشترك مع لوسياس وماجلان ونيرودا في أن كلًّا منهم قد مات قتيلا، على أيدي الجنود، في سبيل الدفاع عن الاشتراكية.

لكن مشاهدة الفيلم تكشف أن الشاعر لا يعرض المشهد الأخير من فيلم زد، بل يعرض رؤية موازية له. فالقتيل في الفيلم ليس رئيسًا، بل نائبا برلمانيا. ومكان القتل ليس مبنى البرلمان، بل ميدانا عاما. ووسيلة القتل ليست انقلابا عسكريا بل سيارة مسرعة.

إذن من أين جاء هذا (الرئيس) الذي يطالعنا في القصيدة؟

إذا كان المخرج قد اختار «ألا يحدد البلد الذي تدور عليه أحداث فيلمه، أو الزمان الذي وقعت فيه»[6]، مما حوّل رسالته إلى شفرة حرّة تصلح للتأويلات المتعددة»؛ فإنّ حجازي قد اختار التقنية نفسها، حيث تعمد إغفال اسم ذلك الرئيس الاشتراكي، حتى يمنح القارئ فرصة إكمال فضاء النص بمن يشاء من أسماء.

إن إشارة الشاعر إلى شيلي ونيرودا يرشّحان كون هذا الرئيس هو سلفادور الليندي، لكن إشارة الشاعر إلى (الساعة الخامسة) في عنوان القصيدة يمكن أن يطرح دلالة أخرى في ذهن المتلقي المصري/ العربي.

فإذا كانت جيرنيكا الشاعر قرية تضمّ الاشتراكيين، وتهتم تحديدا بتصوير تلك اللحظة التي قامت فيها الأنظمة الديكتاتورية بضرب دعاة الاشتراكية؛ فإن هذا هو ما حدث تماما في الساعة الخامسة، الخامس من يونيو عام 1967، عندما قصفت الطائرات الإسرائيلية بدلا من الألمانية، أرض سيناء الحبيبة بدلا من الجيرنيكا، بإيعاز من الحكومة الأمريكية بدلا من فرانكو.

حيث يمثل هذا اليوم «5 يونيو» لحظة الانهيار الحقيقية للنظام الاشتراكي في مصر بزعامة جمال عبد الناصر.

وإذا كان بيكاسو قد ابتعد في لوحته «تماما عن أن تكون تقريرًا سياسيًّا، وقام مع ذلك بتصوير آثار الوحشية والدمار التي قد تحدث في أي مكان وتجلب الألم والمعاناة الإنسانية عمومًا[7]، فإن حجازي قد فعل الشيء نفسه في قصيدته، حيث قام بتصوير ضحايا الدفاع عن الاشتراكيّة في العالم عموما، وابتعد عن الإشارة إلى الواقع المحلّي مكتفيًا برمزية العنوان.

وقد يتساءل متلقى هذه القراءة: هل كان الشاعر يقصد اللندي حقا؟ وهل قصد بعنوان (الساعة الخامسة) التقاطع مع لوركا فقط، أم الإشارة إلى الخامس من يونيو أيضا؟

«إن معنى العمل الفنيّ لا يستنفد، بل لا يتساوى مع قصد الكاتب منه. فهو يعيش حياة مستقلة، بوصفه منظومة من القيم. كما أن المعنى الكليّ للعمل الفنى لا يمكن أن يعرف فقط بحدود معناه لدى الكاتب والمعاصرين له. إنه إلى حد كبير عملية تراكم، أي إن معناه يتحدد بتاريخ نقده على يد العديد من القرّاء في العديد من العصور».[8]

## هوامش

1. شاكر عبد الحميد: العملية الإبداعية في فن التصوير، سلسلة عالم المعرفة، العدد (109)، الكويت، يناير 1987، ص:56.
2. يسرى الجوهري: الفكر الجغرافي والكشوف الجغرافية، دار المعارف، القاهرة، 1979، انظر ص:142.
3. راجع ترجمة القصيدة في كتاب (لوركا): تأليف أرمان غيبير ولويس بارو، ترجمة وتقديم: كميل داغر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1975، ص: 120 ـ 129.
4. Frye، Northrop، Anatomy of criticism (Princeton: Princeton University Press، 1957، p.5).
5. شاكر عبد الحميد: سابق، ص: 58 ـ 59.
6. رؤوف توفيق: السينما عندما تقول لا، مكتبة روز اليوسف، يناير 1975، ص:26.
7. شاكر عبد الحميد: سابق، ص: 58.
8. رينيه ويليك وأوستن وارين: نظرية الأدب، ترجمة: محيي الدين صبحي، مراجعة: حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1981، ط2، ص: 43 ـ 44.

شذرات

# من تجليات الفقد في شعر حجازي

● طارق النعمان
○ أكاديمي مصري

إذا كان يمكن القول إن تيمة الفقد تشكل تيمة محورية في معظم نصوص الشعر العربي المعاصر؛ فلا شك في كونها تكتسب خصوصية لافتة ومتميزة في نصوص أحمد عبد المعطي حجازي. فيمكن القول إنها تشكل تيمة توليدية في معظم دواوينه وقصائده، بداية من ديوانه الأول ووصولاً إلى آخر ديوان له. ويتجلى هذا الحضور صريحًا في العديد من عتبات نصوصه، سواء في عناوين كل دواوينه، ما عدا أوراس، أو في عناوين العديد من قصائده أو حتى في نسيج قصائد أخرى عديدة لا تتضمن عناوينها دلالات الفقد.وتتجلى أيضًا تيمة الفقد في تشكيل حبكة وبناء الكثير من تلك القصائد، وهو ما يعني أن المجال الدلالي للفقد يمتد عبر نصوصه امتدادًا أفقيًا ورأسيًا؛ مما يجعل هذه التيمة تلعب دور "العنصر المهيمن"، على حد مصطلح الشكلانيين الروس، أو "البنية العميقة"، بمصطلح تشومسكي، أو"البنية المُولِّدة"، وفق مصطلح لوسيان جولدمان، أو لنقل، بعبارة أخرى، إنها تمثل المبدأ المُنظِّم الحاكم والجامع لمجمل نصوص حجازي الذي لا تفتأ تنطلق منه حتى تعود دومًا إليه؛ وكأنّ ثمّة قوى جبريّة خفيّة ولا إراديـة تدفع تلك النصوص إليه.ويمتدّ الفقد في نصوص حجازي ليشمل فقد أمكنةٍ وبلدانٍ ومدنٍ وعوالمَ بأكملها، وفقد أحلام وآمال وأمنيات، وفقد أشخاص: أصدقاء، وأقارب، وزعماء، ونساء، وكُتَّاب، وشعراء، وفنانين، وفقد قيم ومُثل ومعانٍ، وفقد أزمنة خاصة وعامة، بل والخوف من فقد الذات ذاتها وتشظيها وتناثرها؛ فضلاً عما يفقده الجسد ذاته من ذاته، إضافة إلى أقسى أنواع الفقد قاطبة وهو فقد الأوهام، بكل ما ينطوي عليه فقدها من صدمة ورؤى مختلفة للذات وللآخر في ظل ما تنسجه الأوهام المطمئنة دومًا من أمان ويقين زائفين؛ مما يجعل تيمة الفقد تمثل نُسْغًا تحتيًا ساريًا ومُمتدًا في مجمل نصوص حجازي، تمتح منها وتُغذِّيها بشكل متواصل ومستمر، وكأنها هي تيمة الشعر، والشعرية، الأولى التي استقى، ولا يزال يستقي، منها الشعر كينونته وحضوره وحيويته. وكأنها تحمل دومًا في ثناياها دراميّتها ومأساويتها الخاصة، مثلما تحمل أيضًا غنائيتها النوعية الحافلة والمُترَعة بالمشاعر والأحاسيس

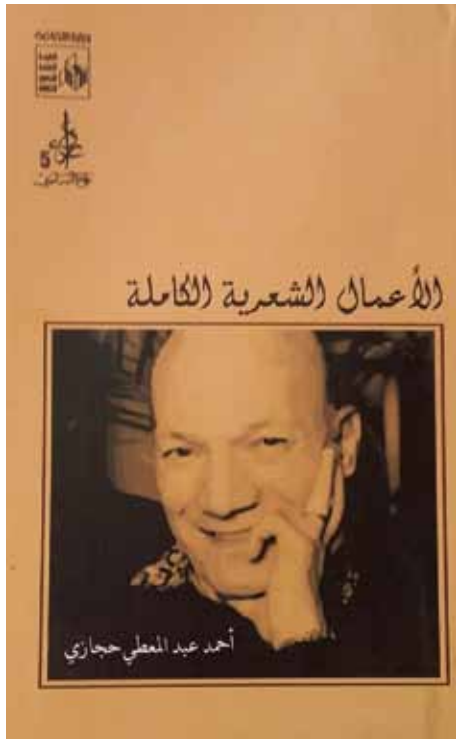
ثيمة الفقد هي "العنصر المهيمن" في نصه الشعريّ، وتتجلى في عنواناته ونسيج قصائده

النابضة والفياضة؛ إذ تتفتح دومًا على جُرح أو جراح غير قابلة للالتئام أو الاندمال والذبول وكأن الفقد في عالم حجازي حضور دائم، حضور لا يقبل الفقد قط ولا يقبل الغياب، وكأنه دم الشعر السائل الذي لا يكفّ قط عن النزيف والتدفق والسريان. ولعلّه يمكن القول أيضًا إن هذا الحضور الطاغي لتلك التيمة هو ما يمنح العديد من قصائد حجازي أبعادها الأتوبيوجرافية، أو السَّيْر ذاتية، ما دام أن السَّيْر ذاتية، كما يُنبئنا بول ديمان، هي صيغة عبر نوعية أكثر منها نوعًا منغلقًا على ذاته. ولا شكّ أن تكرار حضور هذه التيمة على هذا النحو اللاإرادي أو شبه القسري، لدى حجازي، يدلف بنا إلى ما يُطلِق عليه فرويد جبر التكرار، والذي يقترن تحديدًا بخبرة الفقد، وما يتولد عنها من صدمات وفجائع حادة وعنيفة، وهو ما يستحق بالتأكيد قراءات مطولة؛ تفصيلية وعميقة، تكشف عن كل ما يقترن بحضور وهيمنة هذه التيمة في نصوصه من ظواهر أسلوبية ودلالية مختلفة ومتعددة، كالسردية والمشهدية، والتكرار، والنفي وما يتردد من أصوات وأصداء قادمة من الماضي ومن عوالم تلك الكائنات والشخوص والمعاني والقيم الذاوية، وما يعتري نصوصه من نبرات متنوعة كالمفاجأة والدهشة والصدمة والذهول، والرفض والإنكار والاستنكار، والفشل والإخفاق والإحباط والخيبة، والألم والتفجع واللوعة والحُرقة، والندب والندم والأسى والأسف والمرارة والحسرة، والوحشة والغُربة، والبحث والاستفهام والتساؤل والمساءلة، والاغتراب والنوستالجيا،... إلخ بوصفها جميعًا من مفعولات وتجليات خبرة الفقد الغائرة في وجدان قصائد حجازي. وبداية؛ فإن تيمة الفقد تبدو على مُتّصلٍ مع تيمة أخرى محورية في نص حجازي، وهي تيمة السقوط. إذ كثيرًا ما يبدو الفقد في العديد من تلك النصوص وليد السقوط، على هذا النحو الذي توجزه وتكثفه صورة حصان أمين بك الطائر من فوق أسوار القلعة في قصيدة «مذبحة القلعة»، بكل ما تنطوي عليه لحظتا السقوط والفقد، والفقد والسقوط من درامية؛ إذ وإن اتّحد الفارس والفرس، في لحظة سقوط واحدة، إلا أن لحظة فقد الفرس، تبدو وكأنها تعني سقوطًا آخر للفارس من فوق فرسه أو مُضاعَفة للسقوط، أو على نحو ما يهوي ويتساقط فرسان الكلمة من الخيل على ذهب الطرقات، فيفقدون طبع الحكمة، أو على حد ما هو ماثل في مرثية لاعب سيرك من تلازم بين السقوط والفقد. كما يبدو السقوط في حالات أخرى وليد الفقد؛ على نحو ما يتجلى في تلك الصورة الختامية من قصيدة مذبحة القلعة التي يهبط فيها حصان من القلعة وحيدًا بعد أن فقد فارسه، حيث يفضي في الصورة الأولى السقوط إلى الفقد، بينما يفضي الفقد في الصورة الثانية إلى الوحدة والسقوط، إذ يهبط الحصان وحيدًا من القلعة، وهو يمضغ أحزانه. أو على نحو ما هو في قصيدة الرحلة ابتدأت، إذ مع فقد الزعيم «تتراجع الأشجارُ هاربةً، وتَشْخُص حولنا الأشياءُ ثم تميلُ ساقطةً، وتُمْعِنُ في الأفول»، أو كما يتكشف فقد الزعيم بعد ذلك عن أن غرناطة قد سقطت، وعن أن الزعيم ذاته سقط ولكن دون جرح «كما يسقط النجم دون احتراق!»، وأن «أهل المدينة غرقى يموتون تحت المجاعة»في قصيدة مرثية للعمر الجميل، حيث الغرق والمجاعة مجليان من مجالي السقوط الذي يحمله الشاعر في خطاه ودمه «حاملُ في دمي نكبتي، حامل خطأي وسقوطي هل ترى أتذكر صوتي القديم،فيبعثني الله من تحت هذا الرماد، أم أغيب كما غبتَ أنتَ، وتسقط غرناطة في المحيط!»، أو على نحو ما يفضي سقوط السيف من كف لوسياس في قصيدة «جيرنيكا أو الساعة الخامسة» إلى سقوطه على سجادة البهو قتيلاً وفقده. وهكذا تبدو كل تيمة من التيمتين قابلة أن تكون

الفقد في نصوصه لا يفضي إلى العدميّة أو اليأس، بل لمقاومته عبر أفعال التذكّر التي لا تكفّ عن الظهور والمعاودة

أحيانًا سببًا وأن تكون أحيانًا أخرى نتيجة أو أن تعيد كل منهما إنتاج الأخرى: السقوط يفضي إلى الفقد والفقد يفضي إلى المزيد من السقوط، وفقًا للكيفية التي يتم بها بناء القصيدة، ووفقًا للكيفية التي تنتظم بناءها وتشكيلها. كما يمكن القول أيضًا إن ثمة تيمة ثالثة تمثل الفضاء الذي تتجلى فيه كلتا التيمتين السابقتين، وهي تيمة المدينة، حيث المدينة هي الفضاء المُنتِج لكل من السقوط والفقد، أو، على حد تعبير لوسيان جولدمان، البنية المولدة التي تنبع وتتولد منها كلتا التيمتين، بما يجعلها التيمة الجامعة بين التيمتين. فالمدينة بنية مولدة للفقد والسقوط، والفقد بنية مولدة لشعرية النصوص.

إن هذا الثالوث متلازم في العديد من نصوص حجازي، إذ نجد المدينة فضاء للفقد الذي غالبًا ما يفضي إلى السقوط، مثلما نجد أنها أيضًا فضاء للسقوط الذي يمكن أن يفضي بدوره إلى الفقد، في دورة هي أشبه ما تكون بعملية إعادة إنتاج متبادل بين هذين الحدثين وبين المدينة التي مثلما تُساهم، بشكل متواصل في عملية إعادة إنتاج هذين الحدثين، يُساهم أيضًا تكرار وقوع هذين الحدثين في فضائها في إعادة إنتاجها على تلك الصورة الاغترابية السالبة التي غالبًا ما تتجلى بها في نصوص حجازي؛ بما هي ذلك الفضاء المتاهي، الهارب والمُراوِغ والمُولِّد والحاضن للألم والفجيعة والاغتراب والوحشة والضياع المادي والنفسي والروحي؛ وبما هي على الرغم من متاهيتها فضاء من الحديد والزجاج والحوائط، فضاء لا يفضي فيه الحائط إلا إلى سواه من الحوائط، على الرغم من اكتشافه المفاجئ والمُدهِش لحبه لها؛ مما يجعل هذا الثالوث يبدو وكأنه يمثل متلازمة تيمية وشعرية في مجمل نصوص حجازي الذي يبحث عن القرية في المدينة (القاهرة) ويبحث عن مدينة بعينها (القاهرة) في مدينة أخرى سواها (باريس)،




على نحو ما هو في قصيدة أغنية للقاهرة، «زمن يلتقي منازله الأولى، فلا يُدرِكُ منها إلا طلولاً طلولا، أتراني بادلتُ حلمًا بحلم ووصلتُ اغتراب يوم بأمسِ؟» ليظل الفقد هو رفيقه في كلتا المدينتين.

ومع ذلك، فإن الفقد، لدى حجازي، لا يفضي قطّ إلى العدميّة أو اليأس، وإنما يفضي إلى محاولة مواجهة ومقاومة الفقد عبر أفعال التذكّر التي لا تكفّ ولا تتوانى عن الظهور والمعاودة، والاستضافة الدائمة لصور وأشباح المفقودين، ومن هنا سر كل هذا الكم من الرّثاء والمرثيات في نصوصه، التي تنحو بالرثاء منحى مغايرًا للمنحى المناسباتي التقليدي لشخوص بعض الموتى، ليصبح لديه تطويبًا لقيم ومعانٍ يُراد اغتيالها، ويُراد لها السقوط والغياب والفناء والفقد، وبهذا المعنى يمكن القول إن نصوص حجازي تنسخ الفقد وتقاوم الفقد من خلال اللعب على تيمة الفقد ذاتها.

المدينة هي ذلك الفضاء المتاهي، الحاضن للألم والفجيعة والاغتراب والضياع المادي والنفسي والروحي

# سلاح وحيد.. ومعارك في كل اتجاه

● حسن طلب
○ شاعر وأكاديمي مصري

خاض مع رفيقه صلاح عبد الصبور معركة التجديد الشعري في مصر فأقاما "عمود الشعر الحر"!

هناك الكثير مما ينبغي قوله عن «أحمد عبد المعطي حجازي» ونحن نحتفل ببلوغه الخامسة والثمانين من عمره المديد بإذن الله، غير أنّي سأختار البدء بأهم ما أحببته فيه بعد أن رافقته في العمل بمجلة (إبداع) أعوامًا طويلة: منذ 1991 حتى 2014؛ فشهدت كيف أنه ينفرد أو يكاد– من بين الشعراء الروّاد؛ بل من بين رموز الحياة الثقافية على العموم– بأنه الأكثر ثباتًا على مبادئه، والأشد تمسكًا بانحيازاته الفكريّة وقناعاته الأدبية. ولعل مصداق هذا ماثل في شعره من أول ديوان (مدينة بلا قلب) في خمسينيّات القرن الماضي، إلى آخر ديوان: (طلل الوقت) 2011؛ فأنت إذا ما سألته: لماذا تغنّي؟ لوجدت الجواب جاهزًا في قصيدته (لمن تغني– 1957) بديوانه الأول:–

من أجلِ أن تتفجرَ الأرضُ الحزينةُ بالغضبْ

وتُطل من جوفِ المآذنِ أغنياتٌ كاللهبْ

ثم إنك لو سألته من أنت؟ فستجد الجواب جاهزًا أيضا، وفي الديوان الأول كذلك (قصيدة دفاع عن الكلمة– 1958):–

أنا أصغرُ فرسانِ الكلمة

لكنّي سوف أزاحمُ من علمني لعبَ السيفْ

من علمني تلوينَ الحرفْ

سأمر عليه ممتطيًا صهوةَ فرسِي

لن أترجَّلَ.. لن يأخذَني الخوفْ

فأنا الأصغرُ..

لم أعرفْ بعدُ مصاحبةَ الأمراءْ

لم أتعلمْ خُلقَ الندماءْ

لم أبِعِ الكلمةَ بالذهبِ اللألاءْ

فهل يختلف الجوابان في شيء من حيث الرؤية والموقف الفكري، عن قوله في قصيدة (الطغاة) بالديوان الأخير:

الطغاةُ نقائصُنا

خوفُنا: جبروتُ الطغاةِ..

وسكِّينُهم جُرحُنا

صمتُنا صوتُهم

وملابسُهم عُريُنا

هكذا حين يكتملُ النقصُ بالنقصِ..

تصبحُ أمتُنا أمتيْنِ

وتنشقُّ نصفيْنْ:

ضدًّا وضدًّا

يصبح العبدُ طاغيةً

والذي كان طاغيةً صار عبدَا

يظلُّ يبدِّلُ بالقيدِ قيدَا

كان على «حجازي» أن يخوض مع رفيقه صلاح عبد الصبور، معركة التجديد الشعري في مصر، على اختلاف فنيٍّ بينهما في الرؤية والمعجم الشعري؛ إلى أن تمكّنا معا، وخلفهما فرسان موهوبون في الجيل التالي، من إقامة (عمود الشعر الحرّ) حسب التعبير الذي صكّه الدكتور لويس عوض، فأشاعه بين النقاد.

غير أن «حجازي» يكاد ينفرد بين أقرانه من الروّاد؛ بإخلاصه للرسالة التنويرية التي نذر نفسه لها شاعرا وكاتبا؛ ووعيه العميق بالدّور المنوط بالريادة؛ فإذا كان على الرائد لكي يكون رائدًا أن يُديم النظر في تراث لغته؛ فقد فعل في كتابه (قصيدة لا)، حيث وقف بنا عند شعراء التمرّد والرفض في التراث؛ وإذا كان عليه أن يُلمّ بإنجاز الأجيال السابقة، فقد فعل في كتابه: (النهضة وشعر النهضة) وكذلك في كتابه (أسئلة الشعر)؛ وإذا كان عليه أن ينتقل بنظرته إلى الأمام ليقف على ما تصنعه الأجيال التالية؛ فقد فعل في كتابه (أحفاد شوقي)، الذي سبق به النقاد المحترفين في التعريف بشعراء السبعينيّات؛ واستمر ليمتحن إنجاز قصيدة النثر على أيدي شعرائها الشباب الذين انتشرت أعمالهم منذ التسعينيّات بصورة غلب فيها الكم على الكيف؛ فأصدر كتابه الشهير (قصيدة النثر.. أو القصيدة الخرساء)، وأظنه الرائد الوحيد الذي واتته الشجاعة ليواجه الفيالق المنتشرة من شعراء قصيدة النثر، مواجهة صريحة لا مواربة فيها؛ بالضبط كما فعل وهو يواجه أئمة التطرف الديني ودعاته في كتابه (الدنيا والدين)؛ (وإذا كان عليه أن ينظر إلى روائع الشعر العالمي وينقل منها إلى العربية ما يراه مناسبا؛ فقد فعل في كتابه (مدن الآخرين)، وإذا كان عليه أخيرا أن يتأمّل رحلته مع الشعر؛ فقد فعل في كتابه (الشعر رفيقي).

أما القضايا الثقافية الكبرى، التي لا يستطيع أن يتجاهلها حامل قلم، شاعرا كان أو ناثرا، فقد كانت له فيها إسهامات ملحوظة؛ تمثلها كتب أخرى، منها: (عروبة مصر– حديث الثلاثاء– الدنيا والدين– نعم لفولتير.. لا لبونابرت– الثقافة ليست بخير) وغيرها. فكيف استطاع بسلاح وحيد هو الكلمة، أن يخوض غمار تلك الميادين!

لقد استطاعت قصيدة حجازي بإيقاعاتها الغنية، ولغتها النابضة، وروحها المتمردة، أن تجذب قراء الشعر؛ وتترك بصمتها على المتميزين من شعراء الأجيال التالية، في مصر والعالم العربي؛ وربما يعد «أمل دنقل» مثلا ناصعا على هذا التواصل الإيجابيّ الخصب، بين جيل الروّاد، ومن حمل الراية من الشعراء المجددين في الأجيال اللاحقة؛ لا سيما في عقدي الستينيات والسبعينيات؛ إن صيحة «حجازي» التي أطلقها في قصيدة (البحر والبركان) عام 1969:–

قل لا هنا

لتقولها في كل مملكة سواها

لتقولها يوم الحساب إذا أتى يوم الحساب..

وعادت الأشلاء تسأل: من رماها للكلاب؟

ومن اشتراها وافتداها!

هذه الصيحة ترددت أصداؤها لتكون دليل التمرّد والرفض عند الشعراء اللاحقين؛ يقول «أمل دنقل» في قصيد (كلمات سبارتاكوس الأخيرة):–

المجد للشيطان معبود الرياح

مَن قال «لا» في وَجْه مَن قال «نعمْ»

مَن علَّم الإنسانَ تمزيقَ العدمْ

وقال «لا» فلم يمتْ

وظلَّ روحًا أبديةَ الألمْ

ومن «أمل دنقل» إلى شعراء السبعينيات؛ الذين استوحى معظمهم هذه الصيحة ليجعل منها شعارا ثوريا، سواء في الإبداع الشعري، أو في الكتابات النظرية حول الشعر. ومن هنا تبدو تجربة «حجازي» نشيدا رائعا للحرية؛ وملحمة مهيبة تنتصر لكرامة الإنسان، في مواجهة سائر قوى الطغيان، مهما تنوعت صوره وتعددت أساليبه؛ ومهما تسترت خلف قناع السياسة أو قناع الدين.

تشرق علينا من تجربة حجازي الشعرية، لغة حية نابضة، فهي تحتفي بطلاوة اللفظ وأناقة الجملة الشعرية، دون أن تضحي بانتسابها الحميم لهموم البشر من جهة، ولروح العصر من جهة أخرى. وهكذا تستعيد العربيّة على يد «حجازي» نضارتها،

في كتابه "قصيدة لا" وقف على شعراء التمرّد والرفض في التراث. وفي "أحفاد شوقي" درس الأجيال الشعرية اللاحقة

فنطالعها في ديباجتها القوية الفاتنة، على النحو الذي كشف عنه الدكتور مصفى ناصف في أحدث كتاب له عن شعر «حجازي» بعنوان (اللغة الشاعرة).

ويستطيع قارئ شعر «حجازي»، أن يلمس الرؤى العميقة، التي تستحيل معها المعاني الفلسفية الكبرى إلى لوحات شعرية نابضة بروح الفن؛ فنحن نجد أنفسنا في معظم أعماله أمام لغة شعرية متعددة المستويات، ومن هنا فهي قادرة على أن تسبر أغوار الوجود الإنساني؛ إذ تجلو لحظاته الغنية المفعمة، التي تفلت منا دائما؛ لأننا درجنا في حياتنا العادية، على أن نحصرها ما بين سبب يسبقها ونتيجة تتلوها! فإذا بنا نكتشف أننا قد أضعنا بين السبب ونتيجته، أثمن لحظات الوجود، وأشدها توترا، وأكثرها اكتنازا بأسرار المصير، وأسئلة الحياة العميقة والمسكوت عنها.

وبوسع القارئ أن يكتشف نظائر مجازية لتلك اللحظات الحرجة، في قصائد كثيرة من شعر «حجازي»، ويكفي أن نشير هنا إلى قصيدته الشهيرة: (مرثية لاعب سيرك)، وكذلك قصيدة (اغتيال)؛ ففي الأولى يقتنص الشاعر بقوة الخيال، تلك اللحظة الخطرة عند انتقال لاعب السيرك فوق الحبال من موضع إلى آخر، في حركة يحدق بها شبح الموت:

في العالمِ المملوءِ أخطاءَ

مطالبٌ وحدكَ ألا تخطِئا

لأن جسمكَ النحيلْ

لو مَرة أسرعَ أو أبطأَ

هوى، وغطى الأرضَ أشلاءَ

في أيِّ ليلةٍ ترى يقبع ذلك الخطأ

في هذه الليلة! أو في غيرها من الليالْ

لقد أصبحت هذه القصيدة من فرائد «حجازي»، بل ومن فرائد الشعر الحديث كله؛ وقد اعتبرها الدكتور صلاح فضل من أهم ما كتبه حجازي، مشيرا في أثناء الاحتفال ببلوغه الثمانين منذ بضع سنوات، إلى أنّ «حجازي» هو أقرب شعراء العربية إلى روحها.

أما قصيدة (اغتيال)، فلا تقل عمقًا وجاذبيّة، فهي أيضا تجسّد لحظة درامية متوتّرة لكنها خاطفة كالبرق؛ إنها اللحظة الفاصلة ما بين الضغط على الزناد، واستقرار الرصاصة في قلب الضحية أيا كان صاحبها:-

إنني قاتلُهُ

أفرغتُ فيه عشرَ طلقاتٍ

تُرَى كيف يحسُّ الدمُ هذا المطرَ الناريَّ

ينهالُ فُجائيًّا عليهِ.. وهو يحلُمْ!

آهِ.. ما بين ارتجافِ الوجهِ قبل الطلقِ..

حتى تستقرَّ النارُ في اللحمِ..

تُرَى أيُّ حديثٍ متلعثِمْ

كان يجرِي بيننا!

والقصيدة مكتوبة عقب واقعة اغتيال حقيقية، حين أقدم أحد الفدائيين الفلسطينيين على اغتيال رئيس الوزراء الأردني «وصفي التل» في بهو فندق شيراتون بالقاهرة 1971؛ وقد يوحي هذا بأننا أمام قصيدة من قصائد المناسبات؛ غير أن قراءة القصيدة تؤكد لنا كيف يمكن لأي عمل فنيّ كبير، أن يتخذ من المناسبة أو الحادثة الواقعية، نقطة انطلاق إلى آفاق وجودية أو فلسفية قد لا تمت إلى هذه الحادثة بصلة مباشرة! والحق أن الأعمال الأدبية أو الفنية الكبرى في التاريخ الإنسانيّ، هي تلك التي نجحت في أن تعلو على المناسبات التي أثارتها، فاستطاعت أن تتجاوزها إلى ما يكاد ينسينا المناسبة نفسها، بالقياس إلى العالم الجديد المدهش الذي يتكشف أمامنا بالتدريج، من خلال تلك الأعمال الفنية العظمى؛ وهذا هو ما ينطبق على قصيدة (اغتيال).

في قصائده تستحيل المعاني الفلسفية الكبيرة إلى لوحات شعرية نابضة بروح الفن

# عن شاعر يحرس المدينة

● جرجس شكري
○ شاعر وكاتب مصري

التقيته في مدينة بلا قلب منذ ما يقرب من ربع قرن، ورحت أقرأ مجموعاته الشعريّة في مجلد صغير الحجم، ثم بعد ذلك تابعت بشغف مقالاته في الأهرام، الشاعر أحمد عبد المعطي حجازي الذي أثار جدلاً كبيراً ليس فقط لكونه أحد روّاد قصيدة التفعيلة والمجددين في الشعر العربي، الذي دافع بضراوة عن موقفه وكان خصماً للعقاد عملاق الأدب في عزّ مجده؛ بل وأثارت حياتُه في كل مراحلها جدلاً لم ينقطع، فهو ليس الشاعر الموهوب أحد رواد التجديد، وليس فقط المثقف في برجه العاجي، لكنّه الشاعر صاحب الرسالة، ليس فقط في أشعاره التي ازدحمت بالشخصيات والمدن والشوارع والأحداث الجارية وقضايا اللحظة الراهنة، بل ومن خلال معاركه العنيفة في مواجهة التطرف الفكري والقوى الظلاميّة التي هددت العقل المصريّ وهويته، ففي بداية حياته كانت أشعاره شريكاً وشاهداً على الوقائع التي شهدها الوطن، وفي العقود الأربعة الأخيرة ومنذ عودته من منفاه في باريس تبنى من خلال مقالاته قضايا اللحظة الراهنة ودافع بإخلاص عن الهوية الثقافية، ودفع ثمناً باهظاً في سبيل حراسة العقل المصري.

وأذكر أنني قرأت أعماله منذ فترة مبكّرة في طبعة دار العودة، ومازلت أذكر شعوري بالفرحة أثناء القراءة ولم تنقطع الصلة مع أحد رواد الشعر الحرّ الذي كنا نحفظ قصيدته في هجاء العقاد خلال سنوات الجامعة، ونثني كثيراً على شجاعته، ونناقش تأثيره على أمل دنقل والأجيال التالية، وفي طريقي من الشعر الحرّ إلى قصيدة النثر سقط كثيرون ولكن ظلّ حجازي وصلاح عبد الصبور خارج الانحيازات الشعرية، خارج المدارس والتيارات، ظل الشعر صامداً، وحين قرأت أعماله الشعريّة الكاملة في طبعتها المصرية حديثا، عدت مرة أخرى إلى قاهرة الخمسينيّات التي بناها حجازي في مدينة بلاقلب «وسرت يا ليل المدينة/ أرقرق الآه الحزينة/ أجر ساقي المجهدة للسيدة «وفي نهايتها يهجو المدينة «يا قاهرة! أيا قبابا متخمات قاعدة/ يا مئذنات ملحدة/ يا كافرة/ أنا هنا لا شيء، كالموتى، كرؤيا عابرة/ أجر ساقي المجهدة، النصوص التي كنّا نحفظها لنحتمي بها من قسوة القاهرة في بداية الطريق حين قذفنا القطار القادم من الجنوب إلى شوارعها التي لا ترحم غريباً ولا تقيم علاقة مع شاعرٍ، وعدت معه إلى ماضي المدينة من خلال مذبحة القلعة ودراما أمين بك الذي هرب بحصانه من الموت، وقصيدته الأولى عن جمال عبد الناصر رئيس الجمهورية في ذلك الوقت، فثمّة معمار شامل للمدينة سياسيًّا واجتماعيًّا وتاريخيًّا، ثم تشرّدت معه في شوارعها «وأنا الذي هرولت بلا مأوى بدون رغيف كي تخرج الكلمات راجفة مروّعة بكل مخيف». وتوقفت طويلاً أمام سلّة الليمون القصيدة التي أدهشتني وحفظتها عن ظهر قلب في تسعينيّات القرن الماضي حين قرأتها للمرة الأولى وما زالت

دافع بإخلاص عن الهوية الثقافية، ودفع ثمناً باهظاً في سبيل حراسة العقل المصري

«سلة ليمون/ تحت شعاع الشمس المسنون/ والولد ينادي بالصوت المحزون عشرون بقرش بالقرش الواحد عشرون» المدينة القاسية التي أصبحت غابة من أشجار الإسمنت حين عاد من منفاه، المدينة التي ظل طيلة حياته يحرسها تارة بالشعر وتارة بالنثر. لكنني توقفت هذه المرة أمام الكم الهائل من الأسماء الواردة في النصوص وأيضا الأماكن والبلاد والأحداث فهناك أسماء توفيق الحكيم وطه حسين ونجيب محفوظ ورجاء النقاش ولومومبا وجورج البهجوري وعبد الرحمن منيف وعدلي رزق الله بالإضافة إلى جمال عبد الناصر الذي تكرّر اسمه مرات وغيرهم، فمنذ ديوانه الأول، ومروراً بأعماله التالية؛ سيسافر القارئ إلى دمشق وبيروت وبغداد وأوراس وطليطلة وباريس والقاهرة وفلسطين أثناء القراءة، توقفت كثيراً أمام هذه الظاهرة! المدن والشخصيات التي ازدحمت بها أشعار حجازي الذي كلما قرأته شعراً أو نثراً أفكر في موقفه من الشعر وموقفه من الكتابة بشكل عام، والذي يبدو واضحاً منذ ديوانه الأول، أنّه قد استجاب لما يفرضه الوجدان، وجدان الشاعر، الذي ظلّ مخلصاً لواقعه وزمنه بدءاً من تمرّده على عمود الشعر؛ ووصولاً إلى تسخير الجانب الأكبر من حياته دفاعاً عن العقل في مواجهة قوى الظلام، ففي معاركه التي خاضها دفاعا عن الشعر وعن أفكاره التنويرية كان مخلصاً لنفسه في علاقته بواقعه ومنحازاً لزمنه، وليس صدفة أن تكون المدينة/ القاهرة مسرحاً لقصائده الأولى، فالقارئ يشاهد المدينة بكل تجلياتها في هذا الديوان، مدينة قوامها الكلمات، كلمات الشاعر حيث جسّدت المعاني عمارة المدينة وشخصياتها وتفاصيل الحياة اليومية، الاجتماعية والسياسية والاقتصادية؛ بل ولمحات من تاريخ هذه المدينة، فهذا الديوان مرآة لقاهرة الخمسينيّات من القرن الماضي، فأنت لا تقرأ بقدر ما تعيش المدينة في ذلك العصر، ليكتب بعد ثلاثة عقود على صدور مدينة بلا قلب حول المعنى «المعنى في الشعر ليس فطرة أو غريزة بل هو ثمرة الكتابة وغايتها، وليست هناك غاية بلا قصد، فالمعنى يشمل الموضوع وصور الحسّ والخيال وعمل الذّاكرة والخبرات واللاوعي والمهارات الثقافية واللغوية» لقد وقف حجازي في صفّ المعنى ضد التيّارات العدميّة والشكليّة التي تُنكر وجوده في الشّعر وانحاز لمشروعها الثقافي الكبير، فالقصيدة عنده لا تبدأ من فراغ دون شك ومنذ ثلاثة أعوام قال لي في حوار حين سألته عن الشعر والواقع «دائما أعتقد أن الواقع الذي نعيشه بتفاصيله هو مصدر الإبداع وأنه لا ينبغي للشعر أن يصبح وصفا أو تقريراً أو ثرثرة نثرية، وأيضا لا يصح أن نتعمد صناعة قطيعة مع الواقع، بل بالعكس علينا أن نذكر مكاننا في هذا الواقع ونسميه بأسمائه» «وظني أنه لا يمكن قراءة حجازي وجيله دون الأخذ في الاعتبار طغيان السياسة على المشروع الثقافي دون مراقبة الأحلام التي تسرّبت وتلاشت وخاصة أحلام الوحدة العربية التي راودت جيلين من الكتّاب في الخمسينيات والستينيات، وراح بعضهم ضحية هذه الأحلام.

في قصيدته ثمّة معمار شامل للقاهرة؛ سياسيًّا واجتماعيًّا وتاريخيًّا

منذ ثلاثة أعوام سألته كيف توقف عن كتابة الشعر؟ فقد لاحظت وأنا أقرأ تواريخ المجموعات الشعرية: مدينة بلا قلب عام 1959 ثم أوراس 1962، لم يبق إلا الاعتراف 1965، مرثية للعمر الجميل، 1972 ثم تباعدت المسافات فاحتجت ثماني سنوات لكتابة كائنات مملكة الليل 1978، ثم أكثر من عشر سنوات لكتابة أشجار الأسمنت 1989، ثم أكثر من عشرين عاما للمجموعة

الأخـيرة طلل الوقت، لقد توقفت كثيراً عن كتابة الشعر! كيف يبتعد الشاعر، يومها صمت وسرح ببصره بعيداً، وكـأنـه يعود إلى الـوراء سنوات وقال «شعري مرتبط إلى حد كبير بالحياة في الواقع المصري تماما، وخروجي من هذا الواقع كان له تأثير».

وفي باريس كتب عام 1974 «أنا والثورة العربية نبحث عن عمل في باريس، نبحث عن غرفة/ نتسكع في شمس أبريل، إن زمانا مضى وزمانا يجيء! قلت للثورة العربية: لابد أن ترجعي أنـتِ، أمـا أنـا فأنا هالك» لكنه لم يهلك بل هلكت الثورة العربية وعاد الشاعر إلى وطنه ليصبح من كُتَّاب الأهرام، ويـحـلّ محـل توفيق الحكيم وزكـي نجيب محمود وقال لي «هذه مسؤولية، وكنت في البداية أكتب الصفحة كاملة كل أسبوع، هذا أيضاً له تأثير سلبيّ علي كتابتي للشعر، فأصبحت مقلاً « كان عندي فضول أن أعرف كيف يتوقف الشاعر عن الكتابة سنوات، وراح البعض يفسر توقّف حجازي عن كتابة الشعر كما يحلو له، ودون شك من الطبيعي أن يحدث هذا من شاعر ومثقف كبير حريص على أداء واجبه وحريص على أن يحمي نفسه من الاعتماد علي السلطة، فقط الاعتماد على عمله ككاتب وقناعته بأن المثقف صاحب رسالة نحو المجتمع.

لم يكن حجازي يوما ضد قصيدة النثر، ولكنه كان ضد الجرائم التي تم ارتكابها في حق الشعر باسم قصيدة النثر حين ظن البعض أن الخواطر التي يكتبونها، والتي لا تتخلّى فقط عن موسيقى الشعر التقليدية بل تتخلى عن كل مفردات الشعر، عن اللغة، الخيال، الصورة الشعرية، عن كل شيء، أي إنها تتخلى عن الشعر، وفي تسعينيات القـرن الماضي حين كنت أذهـب قاصداً مجلة إبداع، فقط أسلّم عليه، نتبادل التحية، أترك له القصيدة يبتسم وأغادر فورا، ليس بيننا حديث أو كلام، وفي العدد القادم أجد قصيدتي منشورة، وما زلت أذكر أيضاً حين قدمت له قصيدة عنوانها «قداس فاطمة» عام 1995 نظر في الأوراق، وشعرت بدهشته وابتسم وغادرت مقرّ المجلة، وبعد أسبوعين كانت المجلة مع باعة الصحف، ولم أصدّق وجود القصيدة في العدد، لكن كيف كان ضد قصيدة النثر، فهل تكره قصيدة النثر يا أستاذ حجازي؟ حدّق في الأفق، نظر بعيداً وهب واقفاً وقال لي: أستطيع أن أقرأ قصيدة النثر الجيدة وأتذوقها وأشهد بجودتها، ولكن لا بد أن أميّز بينها وبين القصيدة الموزونة، فأنا لا أعترض على وجود قصيدة النثر؛ ولكن أعترض على أن تكون قصيدة النثر طـوراً يحلّ محل القصيدة الموزونة، وأيضاً أعترض على اعتبار أن الوزن زائد وأن القصيدة يمكن أن تستغني عنه؛ لأنني أعتقد أن الـوزن إضافة أيضاً، أداة أخرى تجعل اللغة شعرية لأنك في الشعر تصنع لغة أخرى، وحين أطلقت عليها القصيدة الخرساء بمعنى أنها ليست للغناء والإلقاء والإنشاد، أي ليست لغة صائتة ولكن في الوقت الذي أعلنت فيه هذا الرأي أقرأ قصيدة النثر وأعبر عن أعجابي بها.

فقلت لـه: وأنـا مـن شـعراء قصيدة النثر وقناعتي الشخصية تجعلني أوافقك تماما في أنـه لا يمكن أن تحل قصيدة النثر محل قصيدة التفعيلة كما لا يمكن أن تحلّ التفعيلة محلّ عمود الشعر. فأنا أقرأ المتنبي أكثر من كل شعراء قصيدة النثر، ربما خلافي أو عدم قناعتي بفكرة أن الـوزن ضـرورة، ومرتبط بعروض الخليل ولا يمكن الاستغناء عنه، وأنت قلت إنه ضمن الأدوات وليس كلها.

انتصر للمعنى في الشعر ضد التيّارات العدميّة والشكليّة التي تُنكر وجوده في الشّعر

مرثية لاعب سيرك

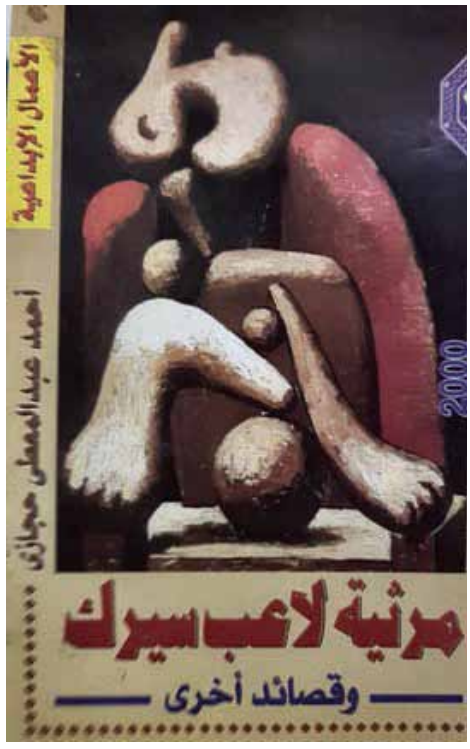
# صورٌ جريئة واستعارات غير تقليدية

● محمد علي شمس الدين
○ شاعر لبناني

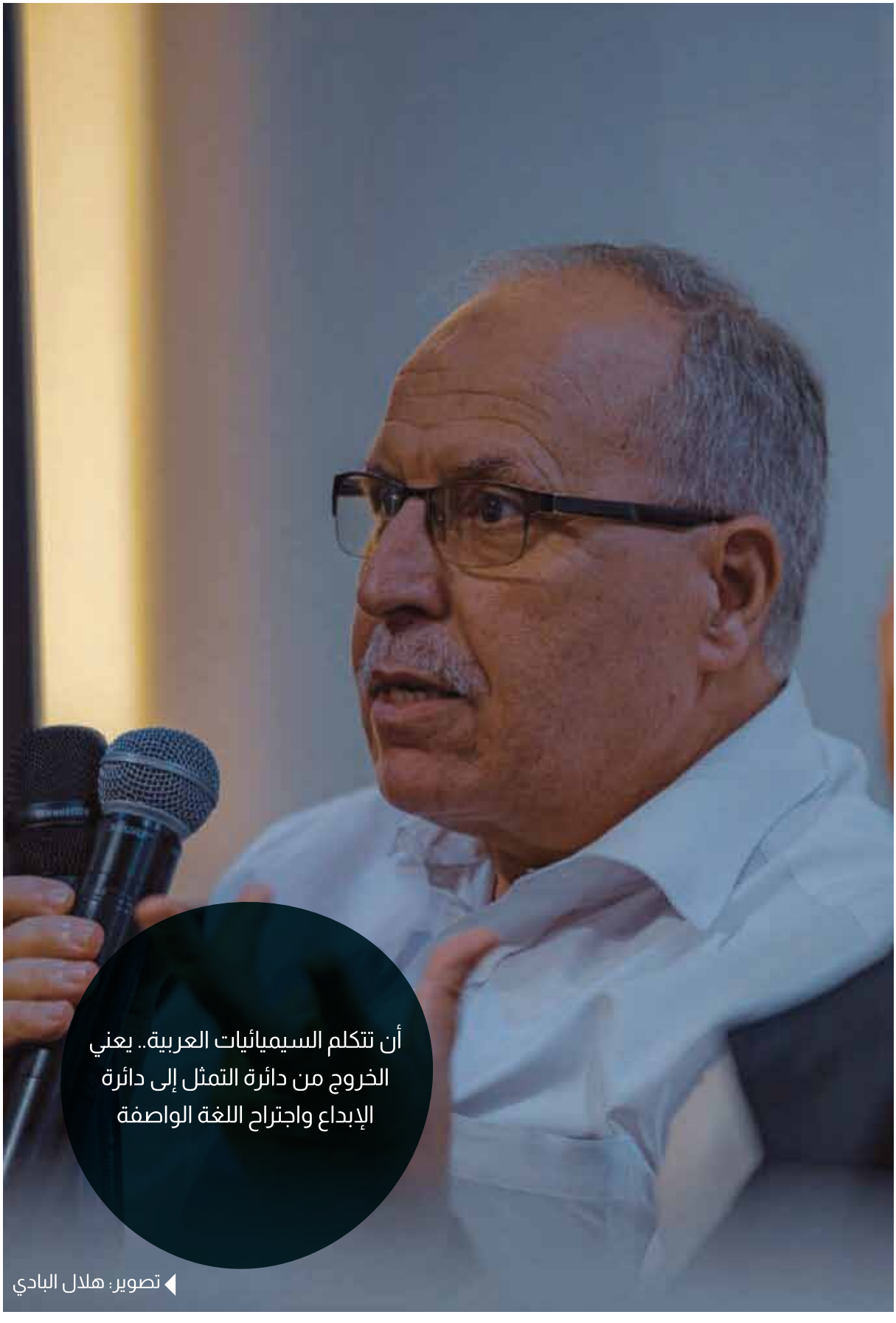
قصيدة «مرثية لاعب سيرك» لاحمد عبد المعطي حجازي (ولادة تلا/ محافظة المنوفية 1935) قصيدة تساوي مملكة. قصيدة زاخرة بالحركة والصور المبتكرة والأسئلة الوجودية حول توازنات لاعب بهلوان أمام فيزياء الحركة والخطأ وميتافيزيك الموت. منذ أن كتبها حجازي في العام 1966 ثم ضمنها ديوانه» مرثية للعمر الجميل حتى هذه اللحظة في مطلع العام 2021 وأنا أستعيدها ما يزيد على نصف قرن ببضع سنوات وتتفتح أمامي صورها وأبعادها المؤثرة وموسيقاها الجنائزية فأعيد القراءة أو الإصغاء وكأنني أستمع إلى أسطوانة لموسيقى «شوبان» nocturne2\ليلية2)..... ضربات بيانو تنقط كحبات مطر حزين في ليل غامض تتوالى وتشد بحبال روحي إليها تارة ببطء وطورا بسرعة تكرج كرجا.. أحيانا تكاد تتلاشى ضربة ضربة ويبقى صداها مستمرا في تأليفات متباعدة (opus) لحن «مرثية لاعب سيرك» يعيد ثلاث مرات (الجملة/ النواة) التالية «في أي ليلة ترى يقبع ذلك الخطأ... هي مرثية متحرّكة بصور جريئة واستعارات غير تقليدية. كما أن إيقاعاتها وأوزانها المختلطة تمزج بين الرجز في نواته الأساسية (مستفعلن) لتلحق به نواة المتدارك (فاعلن) والمتقارب (فعولن) مع ما يلحق هذه التفاعيل من خبن وطي وخبل، ما ينطوي على ابتكار في عروض الحداثة الشعرية وتوزيع جديد لنوطات وتفاعيل كلاسيكية. هنا مرثية غير تقليدية للاعب سيرك يخضع جسده لتوازنات سيمترية تحبس الأنفاس في الحركة والانتقال على الحبال. ستلبي القوافي الهمزية الساكنة (الخطأ) والمتحركة (أخطاء) حبس الأنفاس ثم إرسالها مع تحركات اللاعب.. هذه التوازنات السيمترية ينذر الإخلال بها بالوقوع في الخطأ المميت.. الخطأ هنا هو المجهول الحتميّ. وهو بمثابة القدر، مخبأ كأفعى في جحر.

قرأت هذه القصيدة بنفسي عدة مرات وسمعتها من الشاعر أحمد عبد المعطي حجازي مرّات عديدة، في بيروت وفي

القاهرة، في إحدى أمسيات القاهرة سمعتها منه وكان مشاركًا معه آخرون بينهم محمد عفيفي مطر.. يلقي حجازي قصيدته تلك كقائد أوركسترا. يقف منتصبا فارشًا يديه يحركهما يشير بهما، يحرك جسده، يتماوج مع الكلمات والصور وجهه، تحت الضوء صلعته تلمع وعيناه تبرقان. وحين أصغيت لشوبان في nocturne2. لمحت حجازي. ما هي مرثية لاعب سيرك أشلاء صور وتأملات تتوالى أو تتدافع حول لاعب سيرك يلعب على حبال عالية. وتحته هوة فاغرة كأفعى تفتح فمها لتتلقفه حين تزل قدمه يخطئ فيهوي. لاعب السيرك مدرب وينتقل من حبل لحبل بخفة العصفور والأفعى بانتظاره؛ لأنَّه سيقع في فمها حتما بنتيجة خطأ ما. ما هو ذلك الخطأ. «في أي ليلة ترى يقبع ذلك الخطأ».... إنه لعب. لكنه ليس بلعب. ما هو الموت، أهو خطأ في الانتظام مثلا.. أهو خوف الجسم من المغامرة. غفلة عن حساب الخطو، فقدان حكمة المبادرة، هل نموت لأننا نخطئ في خطواتنا لكن الصائبين الحذرين المدربين يموتون أيضًا. يقول عمر الخيام في إحدى رباعياته: «ستموت إن تشرب وإن لم تشرب».




يسمي حجازي أماكن لاعب السيرك وهو يتنقل في الهواء من حبل لآخر «منازل الموت» وينعت فنه بالمرعب، أي الحياة نفسها. ويبدع في تصوير الحبال «كأن حيات تلوت/ قططا توحشت سوداء بيضاء/ تعاركت وافترقت على محيط الدائرة «ما هو محيط الدائرة هو الحياة بنفسها المحطة الثانية للإبداع في القصيدة تتجلى في وصف الموت المتربص تحت حبال لاعب السيرك ممددًا تحته في الظلمةحيث تتوالى مجازات التشبيه «كأنه الوحش الخرافي الذي ما روضت كف بشر/ فهو جميل كانه الطاووس/ جذاب كأفعى ورشيق كالنمر/ وهو جليل كالأسد الهادئ ساعة الخطر/ وهو مخاتل فيبدو نائما بينا يعد نفسه لوثبة مستعرة»... أما المطرح الثالث للإبداع فهو نهاية القصيدة، حيث بعد أن يهوي لاعب السيرك بجسده في الهوة يبتسم «كأنما عرفت أشياء وصدقت النبأ»




تصوير: هلال البادي

أحمد يوسف

# دخلتُ إلى عالم المناهج النقديّة الحديثة من بوّابة الأدب الشعبي!

حاوره : عبدالرحمن المسكري

ارتبط اسم الأكاديميّ الجزائريّ أحمد يوسف بانهمامه العميق بالدرس النقديّ والفلسفيّ، ارتباطًا كبيرًا أوثقه منجزُه البحثيّ الواسع والمؤسِّسِ في الدراسات النقديّة الحديثة على وجه العموم، وفلسفة العلامة والدراسات السيميائيّة على وجه الخصوص.

نصُّه النقديّ؛ تطبيقا وتنظيرًا، زاخرٌ بالرؤى والتحليلات العميقة، يُقيم علاقات حواريّة بين المعطيات الفكريّة الغربيّة، وبين ما ينضح به تراثنا العربيّ؛ أدبًا ونقدًا وفكرًا وفلسفة، جامعًا كل هذه المعطيات في رؤية نقديّة تتشافع فيها الروافد المعرفيّة المتعددة.

وقد تمخضت عن هذا المنجز النقديّ عشرات الكتب والمقالات المحكّمة والأعمال المشتركة، من أهمها: "السيميائيّات الواصفة، المنطق السيميائيّ وجبر العلامات 2005"، " الدلالات المفتوحة، مقاربة سيميائيّة في فلسفة العلامة 2005"، "سيميائيّات التواصل وفعالية الحوار2004"، "السلالة الشعرية في الجزائر، علامات الخفوت وسيمياء اليتم 2004"، " القراءة النسقية، سلطة البنية ووهم المحايثة 2003"، "يتم النص والجينالوجيا الضائعة 2002"،"علامات فارقة في الثقافة والفكر والأدب 2013"، "النظريّة السيميائيّة، من العلامة إلى الخطاب 2018" وغيرها من الكتب والأبحاث المحكمة التي يضيق المقام عن تعدادها.

وهو إلى جانب ذلك، أستاذ أكاديميّ من الطراز الرفيع، لا يقتصر انشغاله بأعباء التدريس المعتادة وحسب، بل يحمل إلى جانب ذلك حُلُم تأسيس جيلٍ من الباحثين النقاد، كما أنّه استطاع أن يُخرج الدرس الأكاديميّ من الجامعة إلى الفضاءات الاجتماعيّة الرحبة، من خلال إقامة الفعاليّات الثقافيّة العامّة المؤطرة بالإطار المنهجيّ، مستدعيًا عددا من التجارب الأدبيّة القارة في المشهد العُمانيّ.

حصل الأستاذ أحمد يوسف على دكتوراه في الأدب العربيّ عام 1999، وعلى دكتوراه الفلسفة ثانية في 2002، وزاول تكوينه في جامعة ستراسبورغ بفرنسا. عمل في عدد من الجامعات العربيّة، وهو حاليًّا أكاديميّ في جامعة السلطان قابوس.

تأسستُ على كتب التراث منذ سنوات الدراسة الأولى.. وقرأت الأغاني لأبي الفرج الأصفهانيّ وأنا لم أدخل الجامعة بعد

في هذا اللقاء الذي أجريناه في مقر مجلة نزوى، سعينا إلى تقفي أثر العلامات في تجربة الأستاذ أحمد يوسف النقدية، بحضور الكاتبة الروائية هدى حمد.

**•أود بداية أن أسألك عن المرجعيّات العلميّة التي تأسّست عليها، والتي أطّرت مجال بحثك النقديّ؟**

ألخّص تكويني في ثلاث محطّات أساسيّة: الأولى هي المحطة العلميّة التي تتعلق بتخصصي الأوّل في الرياضيّات، وأحسب أنّني كنتُ شغوفًا بهذا العلم، ومتميّزًا فيه، وماهرًا في حساب النّهايات؛ وهو ما أسهم في تكوين روحي العلميّة وتفكيري النقديّ، فروح الرياضيّات أكسبتني روحَ الصّرامة والدقّة العلميّة التي ترى بأنّ الحقيقة لا يمكن أن تكون إلا على أسسٍ سليمة في التّفكير والاستدلال والبرهان؛ ولذلك أنا مدين للرياضيّات في تشكيل وعيي وتفكيريّ وحتى كتابتي؛ ولكنّي لم أكتشف قيمة الرياضيّات حتى اطّلعت على الفلسفة والمنطق والسيميائيّات، وتحسّرت كثيرًا على أنّني لم أواصل دراستيّ. وكان ذلك يمكن أن يجعلني أقرب إلى فيثاغورس وإقليدس والخوارزميّ وديكارت ولايبنتز ونيوتن وجورج بول وآلان تورنغ وبورس وبيانو وفريجه ورَسل. إنّ الرياضيّات والسيميائيّات كلاهما أمّ العلوم.

وما كنت أحسب أنّ القدر سيُلقي بي ذات يوم في محيط الأدب واللغة والفلسفة؛ وعليه فإنّ المحطة الثانية كانت الفلسفة والدين، التي بدأت معي في وقت مبكر وأنا في المرحلة الإعداديّة، وتعود ثقافتي الدينيّة إلى اشتراكي في مجلة الأصالة التي كانت تصدرها وزارة الشؤون الدينيّة آنذاك، وكانت تنشر بعض محاضرات ملتقى الفكر الإسلاميّ الذي كان يُعقدُ سنويًّا وفكرتُه تعود إلى المفكر الجزائريّ مالك بن نبيّ، فقرأت في هذه المجلة أبحاثًا علميّة رصينة في الفقه وأصوله وفي المذاهب والعقائد.

أمّا في مجال الفلسفةِ فالفضل يعود إلى مجلة العربيّ الكويتيّة التي كانت منارة ثقافيّة؛ إذ كان لها تأثير كبير آنذاك في الثقافة العربيّة؛ وذات مرة وقع بين يديّ عدد من أعدادها؛ وإذا فيه مقال عن شوبنهاور، فقرأته بنهم، وتأثّرت به أيّما تأثير، فأكسبني مسحة تشاؤميّة سطحيّة قاتمة عن الحياة، وأورثني إن شئت شيئًا من الحزن أو قليلًا من الشجن العميق. من هذه اللحظة بدأت تتشكل قراءاتي الفلسفيّة، وقد كان أوّل كتاب اشتريته في المرحلة الثانويّة عندما انتقلت من القرية إلى المدينة "السماء والآثار العلويّة" لأرسطو، ترجمة عبد الرحمن بدوي، –وكنت أحلم بأن أصبح عالمًا وفيلسوفًا في يوم من الأيّام– لماذا هذا الكتاب بالذات الذي لم أفهم منه شيئًا؟! لعله ذلك الطموح، وتلك الروح العلميّة والحنين إلى الرياضيّات والعلوم الطبيعيّة التي لم أرد لها أن تتزعزع في داخلي، وقلت لا بد أن يلتقي العلم بالفلسفة؛ فالسماء هي الظاهرة الطبيعيّة، والآثار العلويّة هي الميتافيزيقا، وسأدرك فيما بعد أنّ ديكارت كان أوّل من فصل بين الفيزيقا والميتافيزيقا.

منذ القراءات الأولى.. أسرني في الشعر المعرّي وصلاح عبد الصبور، وفي الفلسفة شوبنهاور

تصوير: شمسة الحارثية

وعندما بدأت أقرأ الأدب، وهو محطتي الثالثة، أسرني الشاعر العربيّ الكبير أبو العلاء المعرّي، وأورثني أيضًا ما أورثني إياه شوبنهاور من حسٍّ مأساويّ ونظرة سلبيّة عن الحياة، ووجدت استجابة عندي، وأنا في عزّ المراهقة؛ حتى إنّني اشتريتُ كرّاسًا صغيرًا، وقلت إنّني لا بدّ أن أكتب كتابًا يجمع بين شوبنهاور والمعرّي. لا أعرف ما الذي كتبته حينها في ذلك الكرّاس؛ فقد ضاع أثناء تنقلاتنا من مكان إلى آخر.

تعود قراءتي للأدب في بداية الأمر إلى والدي – رحمه **الله** – الذي أهديته كتابي "علامات فارقة 2013"؛ إذ اشترى لي وأنا في الصف السادس الابتدائيّ كتابين صغيرين؛ أمّا الكتاب الأول فربعٌ من القرآن الكريم مرسوم بالخط المغربيّ على أوراق صفراء، وأمّا الكتاب الثاني فقصّة منتخبة من حكايات ألف ليلة وليلة، بطبعة تونسيّة، وكانت هذه من أولى الهدايا التي تلقيتها من والدي رحمه **الله**. وفي هذا السياق أتذكر أنني قرأت عن ابنة أحد المستشرقين –عندما كان سحر الشرق مستوليًا على ألباب الغربيّين – وهي تلحّ على أبيها لزيارة الشرق، والعيش فيه، فقال لها إذا أردت أن تعرفي الشرق فعليك بالقرآن الكريم وألف ليلة وليلة.

لقد أهداني أبي في بداية حياتي القرآن الكريم (الكتاب المقدس)، وحكاية ألف ليلة وليلة (الكتاب الدنيويّ)؛ ولهذا قلت في الإهداء: "وضع بعفويّة اختياره بين يديّ الدين والدنيا، وترك لي طريق البحث عن بهاء النسق وهباء التأويل". ولا أنسى ذلك التشجيع الذي حباني به معلّمي أولهاصي نور الدين متّعه **الله** بالصحة والعافية.

وعندما انتقلت إلى المرحلة الإعداديّة درّسني أستاذ مادة اللغة العربيّة واسمه غول محمد، وقد كان أستاذًا نشيطًا وحيويًّا أثّر فيّ أيّما تأثير؛ إذ كان شعلة وليت المعلّمين يكونون من طينته، ومما أذكره عنه أنّه ذات مرّة قدّم لنا طه حسين بطريقة عجيبة، ويندرج هذا في الإبداع التربويّ؛ فقد أخذ شريطًا مسجلًا لحوار مع طه حسين في أثناء زيارته للمغرب، فاستمعنا إليه، ثمّ وزّع علينا الأسئلة التي طُرحت عليه من قبل الصحفيّين والحضور، وكنا كأنّنا نحن من يسأل طه حسين في الشريط المسجل، وأذكر أنّ السؤال الذي طرحته على طه حسين: ما رأيك فيما قلتَه عن الشعر الجاهليّ؟ لاحظ أنّ موضوع التشكيك في الشعر الجاهليّ نشأ معي وأنا في المرحلة الإعداديّة، وأتذكر الآن صوت طه حسين يرنّ في أذني عندما أجابني بقوله: لقد كانت نزوة من نزوات الشباب!

سلكت في الثانويّة المسلك العلميّ، ووُجِّهت إلى تخصص الرياضيّات، وقبل دخولي الجامعة لم يكن حلمي بأن أكون أكاديميًا على الإطلاق؛ فقد كان مبلغ حلمي أن أكون معلّما؛ وحسبي من الأمر كله أن أكوّن عائلة، وأصنع بيتا، وأستقرّ فيه، وينتهي حلمي عند هذا الحد! لذلك بدل أن أتوجّه إلى الجامعة، يمّمت وجهي قِبَل معهد تأهيل المعلمين، واخترتُ تخصّص اللغة العربيّة؛ ذلك أنني أحببت العربيّة حبًّا جمًّا وتشرّبت روحها بعشق.

وقد كنّا حينها في الجزائر حديثي العهد بالاستقلال بعد خروج "الاستدمار" الفرنسيّ كما يطلق عليه المفكّر الجزائريّ مولود قاسم؛ إذ كاد يطمس هُويَّتنا الدينيّة والثقافيّة، ويقضي على عربيّتنا التي هي قوام وجودنا، فكانت الحاجة ماسّة إلى تدريس العربيّة، ورأيتُ أن من واجبي تكريس جهدي لتعليم العربيّة ونشرها؛ ولأنّني متخصص في الرياضيّات، كان تكويني المدرسيّ في العربيّة ناقصًا؛ إذ لم يتحْ لي دراسة الموادّ الأدبيّة بالتفصيل المعروف، وعندما تقدّمت إلى اختبار المسابقة،

الفلسفة الوجوديّة هي محطتي الأولى التي جمعت فيها الفلسفة والأدب

تفاجأت بأسئلة لا علاقة لتكويني الأوليّ بها؛ ولذلك توقعتُ أن لا يكون لي حظ في النجاح، غير أنّني فوجئت بنيلي الرتبة الأولى من مجمل 500 متقدم!

التحقت بمعهد التأهيل؛ لكنّني اصطدمتُ أول يوم بسؤال أستاذ العربيّة عن تخصّصي، وعندما أخبرته به استشاط غضبًا، واستنكر عليّ التحاقي بتدريس العربيّة أيّما استنكار، بل قال لا أريد أن أراك بعد اليوم في الصفّ، وكان مبعث استنكاره أنني فوّتّ على نفسي الحاجة إلى التخصّص في الرياضيّات، وأنّ العربيّة ما ينبغي أن تكون مطيّة للفاشلين في التخصّصات العلميّة، بغض النظر عن تفوقهم وتميّزهم!

تقبّلت هذه الصدمة؛ ولكن أصررتُ على اختياري، ومن محاسن الأقدار أنّ هذا الأستاذ أصبح قدوة لي، وأبًا وصديقًا حميمًا ما زالت تربطني به أواصر المحبّة. كان لهذا الأستاذ – واسمه أحمد صالحي– فضلٌ كبيرٌ عليَّ في تكويني التراثيّ الرصين. فقد كان معلّما مثاليًّا اكتسبت منه الدقّة والصرامة والإخلاص والتفاني في العمل، فكان يشجّعني على قراءة أمَّات كتب التراث، ويوجهني إلى البحث العلميّ؛ إذ ساعدني الأستاذ أحمد صالحي على بناء أسس صلبة في قراءة التراث العربيّ وتمثّله؛ ولذلك لم يكن لديّ لاحقًا أيُّ شعور بالانفصام بين الحداثة والتراث، وترسّخ هذا الشعور أكثر بفعل ما وجدته في صورة أستاذي الدكتور عبد الملك مرتاض الذي كان حجابًا لنا في الجامعة ضد سطوة التقليديّين، وداعمًا لنا في ارتياد آفاق الحداثة.

وأذكر في هذا السياق، أنهّم كانوا يعطوننا منحة ماليّة صغيرة في معهد التأهيل هذا، وهي أول دخل ماليّ أحصل عليه، فاشتريتُ بهذه المنحة الزهيدة كتاب الأغاني لأبي الفرج الأصفهانيّ بأجزائه الثلاثة والعشرين، وهذا المصدر ما زال في مكتبتي. وأذكر وأنا خارج من تلك المكتبة في المدينة القديمة بوهران أحمله رفقة زميليّ؛ واجهني أحدهم عند باب المكتبة بقوله: هل أنت تحضر الدكتوراه؟! وما كنت أدري حينذاك ما الدكتوراه؟! وأذكر كذلك أنّ ثمن الكتاب لم تكفه تلك المنحة، فاستلفت من صاحبي جزءًا من منحته، وقرأت كتاب الأغاني بأجزائه الثلاثة والعشرين قبل أن أدخل الجامعة!

**• أما كنت قد قررت العدول عن دخول الجامعة؟**

بعد أنهيت معهد التأهيل، كنت مصمّمًا على تحقيق حلمي، وأكتفي بأن أكون معلّمًا في المدرسة وحسب. ومع أنّ نظام المعهد ينصُّ على أنّ المتفوقين والحاصلين على المراتب الأولى في الدفعة يحقّ لهم إكمال التعليم الجامعيّ (مرحلة الليسانس) للتدريس في التعليم الثانويّ مع حصول على منحة محترمة طوال أربعة أعوام؛ إلا أنّني وعلى الرغم من ذلك، كتبتُ لهم يومها بأنني لا أريد المواصلة، وأكتفي بالتأهيل!

غير أنَّ الأستاذ أحمد صالحي، الذي آمن بقدراتي وراهن على إمكاناتي؛ أصرّ على أنْ أواصل الدراسة، وقد دفع بالملف في غيابي للالتحاق بالجامعة؛ ومع ذلك "عصيتُ" أمر الأستاذ! والتحقت بإحدى المتوسطات الإعداديّة؛ فإذا بي أصطدم بمديرة كانت في غاية القسوة والتسلّط؛ فساقها القدر لتكون سببًا في إكمال دراستي الجامعيّة، وكان المجال أمامي ما زال مفتوحا، حينها عدلت عن قراري، والتحقت بجامعة وهران.

أذكر أنّني عندما التحقت بالجامعة، كنت أشعر بأنّ تكويني متقدم على أقراني، فكانوا

الوعي يتشكل من مجموع الاختلافات.. والصراع هو المحرّك لأحداث التاريخ

أثناء إجراء الحوار في مقر مجلة نزوى -تصوير شمسة الحارثية

يسألونني في السنة الأولى ما إذا كنتُ أدْرُس في مرحلة الماجستير أو أنّني طالب في مرحلة التخرّج؟! وفي إحدى المحاضرات سألت أستاذًا كان يدرس لنا الأدب الجاهليّ، فأثاره سؤالي الآتيّ وأنا في السنة الأولى: لماذا يغيب الحسّ الدراميّ في الشعر الجاهلي؟ وعندما انتهت الحصة طلب منّي أن أبقى معه، وسألني باستغراب: ماذا تقرأ؟ فقلت له قرأت الثابت والمتحول ومقدمة للشعر العربيّ لأدونيس.

كان عندي إقبالٌ منقطع النظير على قراءة التراث متأثرًا بأستاذي أحمد صالحي؛ لكن في الوقت نفسه نما عندي ميل إلى الحداثة بحكم متابعتي للحراك الثقافيّ والأدبيّ آنذاك وخصوصًا أنّني كنت أتابع مجلة آمال للأدباء الناشئين وكذلك ملحق النادي الأدبيّ لجريدة الجمهوريّة التي تصدر بوهران، وقد تمكنت من النشر فيهما وأنا طالب، كما نشرت مقالًا عن موقف الإسلام من الشعر وأنا في السنة الثانية الجامعيّة في جريدة العصر. كان جيلي يحلم ببناء دولة حديثة، منفتحة على العالم ثقافيًّا وفكريًّا.

كان يشغلني الشعرُ أيضا، وفي الشعر التقيت بشاعر مصريّ أحببته كثيرًا، ألا هو الشاعر صلاح عبدالصبور، الذي سيأتي مع كوكبة شوبنهاور والمعرّي، فورّثني الحزن هو الآخر، وقد كنت اقتنيت ديوانه قبل أن أدخل الجامعة، وأدندن بأشعاره في الطرقات، وما كنتُ أدري أنه سيكون موضوعًا لبحثي في الدراسات العليا! هذا الشاعر قادني إلى أن أقرأ نيتشه؛ لأنّني عندما قرأت تجربة عبد الصبور وتفاصيل حياته؛ وجدته يقول بأنّ الذي انتشله من جبران خليل جبران في "دمعة وابتسامة"هو"هكذا تكلم زرادشت" لنتشه! وقادني ذلك إلى فلاسفة الاختلاف.

نشأتُ حرًّا في التفكير في مناخ مشحون بالاستقطاب تتجاذبه التيّارات المتباينة

قرأت صلاح عبدالصبور، مع أنّ السائد آنذاك كان قراءة شعراء الواقعيّة الاشتراكيّة، مثل: ناظم حكمت ولوركا وعبد الوهاب البياتي وعبد الرحمن الشرقاوي ومعين بسيسو، وشعراء آخرين مثل بدر شاكر السيّاب وخليل حاوي، ونزار قباني وبلند الحيدري وعبد المعطي حجازي وتجربة مجلة شعر. وقد تأثّرت في هذه المرحلة انطلاقا من صلاح

عبدالصبور بالواقعيّة من وجهة وبالفلسفة الوجوديّة من وجهة أخرى. وكانت الفلسفة الوجوديّة هي المحطة الأولى التي التقتْ فيها الفلسفة بالأدب، فقرأت فلسفة هيدغر وكيركيغارد وجون بول سارتر، ووجدتني أقرأ الوجودية العبثيّة لألبير كامو، والذي قربّني إلى هذه العوالم مؤلفات عبدالرحمن بدوي "الموت والعبقرية" و"الصوفية والوجوديّة". هؤلاء كلهم شكلوا قراءتي الأولى في مرحلة الليسانس بالجامعة؛ ولذلك عندما ولجت عالم صلاح عبدالصبور الشعريّ ولجته من منظور الفلسفة الوجوديّة.

تشاء الأقدار في السنة الثانية من الجامعة، أن أحضر مناقشة عبد الله العشيّ وهو من الأساتذة المتميّزين لرسالته في ماجستير حول الحس المأساويّ في شعر صلاح عبدالصبور، وعندما قرأت رسالته الجادة؛ وجدت صلاح عبدالصبور غير الذي ارتسم في وعيي النقديّ، وقرّرت آنذاك أن أنجز رسالة ماجستير عن صلاح عبدالصبور، فشرعت في كتابة بعض فصولها قبل أن أنهي مرحلة الليسانس، وكان مدارها على القلق، فاصطفيت لها عنوان: "تجليّات القلق في شعر صلاح عبدالصبور". درست فيها ثلاثة مستويات: القلق الرومانسيّ، والقلق الوجوديّ، والقلق الصوفيّ، وكانت الكتابة عندي مزيجًا بين الأدب والفلسفة. وعندما أكملت المرحلة الجامعيّة الأولى كنت الأول على المستوى الوطني في الدفعة. أنجزت بعدها الماجستير قبل كل زملائي، وأصررت على أن أكمل دراستي عن عبدالصبور فقد كان رفيقي في الحياة، وكنت أراه الإنسان النورانيّ مع أنّه كان يساريًّا ماركسيًّا؛ بيد أنّه صار في سلام مع الله.

وحينما حصلت على منحة لإكمال الدكتوراه في فرنسا، سجلت في جامعة ستراسبورغ، فالتقيت بالأستاذ المشرف لوضع الخطة والبرنامج، وجدته صارما لا عاطفة في حديثه، وطلب مني أن أقرأ عشرة كتب قبل أن نبدأ لقاءاتنا لمناقشة الخطة والبرنامج، وراح يعددها: رولان بارط، جوليا كريستيفا، إمبرتو إيكو، وبول ريكور، وأعطاني القائمة. حين نظرت إلى القائمة بدأت أبتسم، فسألني عن ابتسامتي فقلت له، هذه الكتب لم أقرأها وحسب؛ بل درَّستها لطلبتي!

وبالمناسبة، في مرحلة سابقة عندما عينت معيدا في الجامعة كانوا يسندون إليّ تدريس أدنى المقررات من وجهة النظر العامة، وهو مقرر الأدب الشعبيّ، الذي كان ينظر إليه نظرة دونيّة مقابل المقررات الأخرى كالنقد والبلاغة وغيرها، إلا أنّ هذا الباب كان مدخلي للحداثة، لأنّني عندما درّست الأدب الشعبيّ درّستهم إياه بمنظور فلاديمير بوب: مورفولوجيا الحكاية، والأنثربولوجيا البنوية لكلود ليفي ستراوش، فقد كنت أدرسهم الأدب الشعبيّ بالمناهج النقديّة الحديثة؛ هكذا دخلت إلى المناهج النقديّة الحديثة من بوابة الأدب الشعبيّ. وبعد ذلك أصبحوا يسندون إليّ تدريس مقرر النقد الحديث، فالتقيت بالأنثربولوجيا مرة أخرى وبالبنويّة وشيخها كلود ليفي شتراوس.

وأذكر من بين الأشياء أيضا في مرحلة لاحقة، أنه كانت تسند إليّ المقررات الجديدة والمستعصية؛ تخلّصًا منها؛ من ذلك مثلا عندما أسند إليّ تدريس نظريّة القراءة، أما أنا فقد كنت أراها سانحة لأقرأها. وعندما ذهبت في العام الذي بعده إلى فرنسا، اشتريت كتاب حدود التأويل لإمبرتو إيكو، وبعد أن اطلعت عليه قلت لو أنّ أحدًا قد استمع إلى محاضراتي لقال إن أحمد يوسف يدرّس من هذا الكتاب، لأنني وجدت بينهما نقاط تلاق وتشابه. والأمر نفسه حدث في كتابي: القراءة النسقية،

تشكّل وعيي من جمعي لتناقضات عديدة، وكما يقول جلال الدين الرومي: بين التناقضات انسجام خفي!

حينما اضطررت إلى حذف ثلاثة فصول منه بسبب ترجمة عز الدين إسماعيل لكتاب نظريّة التلقي، لأن ما كتبته تقريبا هو نفس الذي كتبه، فحذفت الفصول خشية أن يقال بأن ما كتبتُه منحول، ذلك أنّ كتابه صدر قبل ذلك؛ ومع ذلك أعطاني هذا التقاطع والتشابه دافعًا نفسيًّا، وهو ما نفتقده في مجتمعاتنا التي لا تحسن إلا تحطيم الذات.

**• حديثك هذا يقودني إلى سؤالك عن طبيعة المشهد الثقافيّ والسياسيّ في الجزائر آنذاك، لا سيما وأننا نتحدث عن مرحلة خرجت فيها الجزائر من أتون الاحتلال وقتذاك؟**

في ذلك الوقت كانت تتجاذب المشهد السياسيّ والثقافيّ تيارات فكرية متباينة، وقد بدأ ما كان يعرف آنذاك بالصحوة الإسلاميّة. وقد لاحظ المحيطون بي من مختلف التيارات ولعي ودأبي على القراءة، فبدأوا يستميلونني ويستقطبونني، فقد كان معنا زملاء ذوو توجهات إسلامية، لم يجادلوني في بادئ الأمر؛ لكنهم بدأوا يعطونني كتبا، ككتب السيد قطب، وقد قرأت السيد قطب حينها؛ فأثر فيّ تأثيرًا كبيرًا، لا سيما كتبه: معالم في الطريق، وأفراح الروح، ومقدمته في ظلال القرآن، والآن أدركتُ سبب تأثري العميق به؛ ليس لأنه ذلك الرجل الإسلاميّ؛ الذي لا أعتبر اليوم فكره فكرا غاضبًا، ولّدته بيئة استبدادية، كانت تتعامل مع الخصوم بالتعذيب والتعنيف، فتحوّل فكرهم إلى ممارسة العنف والتكفير، وخسرنا ناقدًا سبق أن اكتشف موهبة نجيب محفوظ، وأدركت لاحقًا أنّه أديبٌ بارع البيان، وقرأت له فيما بعد روايته "المدينة المسحورة" و"طفل في القرية". في المقابل؛ كان معنا أستاذ رحمه الله عراقيّ معروف بانتمائه الماركسيّ، يحاول أن يجنّد الطلاب النجباء، وكان يحترمني، وحاول أن يقربني إليه، لكنّه لم ينجح في أن يجعلني ماركسيًا شيوعيًا.

إضافة إلى ذلك قرأت في مرحلتي الجامعيّة من الكتب الفلسفية: الوجودية، والماركسية، والفلسفة النقديّة التي كانت تعتاص عليّ كثيرًا في ذلك الوقت. وأذكر أنّني قرأت كتاب الزمن والأدب لهانز ميرهوف، وحلّلت به قصيدة من حيث مفهوم الزمن، وأذكر أنني كنتُ في صراع مع الأستاذ، وكان أستاذًا ماركسيًّا، وعندما كنت أتكلم عن الزمان والمكان في الدراسة الأدبية في الشعر، كنت أتمثل مفهوم الزمن عند كانط الذي لا يرى له وجودًا ماديًّا، وهو المفهوم الأقرب إلى الأدب، لأنّ الزمن ليس ماديًّا؛ وإنما هو مرتبط بالحس، فالزمان هو ما يُوجده الحس، أما الأستاذ فكان متشبّعًا بالواقعيّة الماركسيّة والشيوعيّة، وكان يقول لي أنت دائما ما تستشهد بفلاسفة رجعيين مثل هيجل وكانط، فقلت له إذا كان كانط رجعيًّا، فمن التقدميّ! هذه الرجعيّة كانت توزع بالمجان مثلما كان لوكاتش يرى أدب كافكا أدبًا رجعيًّا، كانت عنده الحداثة أيضا رجعيّة؛

عاش في داخلي نوع من التصالح مع الأضداد، ووجدت نفسي في طريق اللامنتمي، لكنه اللانتماء الذي ينتصر للإنسان

لأنها ليست في الصف والنظام من منظور الأيديولوجيّة الماركسيّة.

في هذا المناخ المتجاذب عشت تلك المرحلة، وقد أفدت من الجامعة هذا الصراع الذي كان محتدمًا فيها بين التيّار الإسلاميّ وتيّار اليسار، هذا الجو الذي كان مشحونا بالاستقطاب، غير أنّني كنت حرًّا في تفكيريّ، ولم أكن منضويًا في أيٍّ من الفريقين، بل كان عندي أصدقاء من الإسلاميّين، وأصدقاء من اليسار، وكان اليمينيّون يحذّرونني من اليسار، والعكس كذلك. وبين هؤلاء وهؤلاء، كنتُ أشعر بالحريّة. من ذلك الوقت لم تكن العاطفة هي التي تقود تفكيريّ؛ بل التفكير النقديّ. وقد كنت أرى بأنّ هؤلاء على حق في جانب، وأولئك على حق في جانب آخر؛ وكنت أرى أن المشكلة ترجع إلى عدم فهمهم لأفكار الآخر؛ لذلك عندما أكون مع اليساريّين أدافع عن وجهة نظر "الإسلاميّين"، وعندما أكون مع "الإسلاميّين" أدافع عن وجهة نظر اليساريّين! وكنت أقول لهم لماذا لا تقرؤون!

في هذا الإطار تشكّل وعيي نتيجة هذا الجمع المحتدم بين هذه التناقضات التي تبرز جدليّة الفكر، وأنا أتحسر على حال الجامعات التي انعدم فيها هذا الحَراك الثقافيّ والفكريّ؛ لأنّ الوعي يحرّكه الصراع الذي به ندرك الواقع؛ وهو قائم على منطق الإيجاب والسلب.

تصالحت في داخلي هذه الأضداد، وإن كان يرى بعضهم أنّ في ذلك تناقضًا، فكما يقول جلال الدين الرومي: "ما يبدو لنا متناقضا، إنّما هو انسجام خفي". وهذه المنزلة الروحيّة ليست متاحة للجميع. فثمة تناقضات في الحياة؛ لكن الإنسان هو من يجعلها متناغمة ومنسجمة مع ذاته؛ هذا هو أنموذج الإنسان الذي أنشده فهي ليس ملاكًا، وليس شيطانًا؛ لهذا أقول بأنّ الطريق الذي وجدت فيه نفسي هو أشبه بحال اللامنتمي! لكن هذا اللاانتماء له أبعاد إيجابيّة. إنّه اللاانتماء المنحاز إلى كل ما هو إنسانيّ. فالإنسانيّة هي سدرة المنتهى في عالم الناسوت.

ولذلك أحب أن أشير في هذا السياق إلى فضح محمد الغزالي لظاهرة التديّن المغشوش. فكما أنّ لدينا تديّنًا مغشوشًا، هناك أيضا إلحادٌ مغشوشٌ ويسارٌ مغشوشٌ وعلمانيّةٌ مغشوشة ووطنيّةٌ مغشوشة؛ لدينا في الحالات كلِّها غشّ! وهذا مؤشرٌ على أنّه ما إن دخل الغشّ مجالًا إلّا شانه، وفقد معه الإنسان إنسانيّته.

وقد تعلمت فيما بعد أنّ أعلى الدرجات التي يلتقي فيها الدين والفكر والفلسفة هي الإنسانيّة، فلا يكون المتديّن متديّنًا حقيقيًّا إذا لم يكن إنسانيًّا، ولا اليساريُّ يساريًّا أو أي شيء آخر لا يكون كذلك إلا إذا كان إنسانيًّا؛ ففي المبتدى والمنتهى تكون الإنسانيّة هي المحجّ الأكبر. هذه الفكرة تشرّبتها من التربية التي تلقيتها من والدتي بالدرجة الأولى، ومن السرديّات الروحانيّة؛ إذ قرأت ذات مرّة قصة لمالك بن دينار، وأحسبها من السرد التخييليّ، ومدار الحدث في هذه القصة أنّ مالكًا قد مرّ على رجل مخمور، وإذا به يجلس إليه؛ ليمسح فمه، فقال له القوم: أمثلك ينزل إلى هذه المنزلة؟! فردّ بقوله: لقد سمعته يتلفظ باسم الجلالة؛ وأحببت أن يخرج اسم الله من فم نقي وطاهر. وفي الصبح ناداه هاتف في المسجد، قائلًا: أنت طهرت فمه من أجلنا، ونحن طهرنا قلبه من أجلك.

**•من يقرأ لك أو يسمع منك، يجد سمة بارزة في مجمل أعمالك النقديّة، وهي أنك تقيم صلة بين معطيات الفكر الغربيّ فلسفة ونقدا وأدبا، وبين ما ينضح به تراثنا العربيّ من فكر ونقد وفلسفة، تدمج كل هذه المعطيات وتخرج بها ضمن رؤية نقديّة واحدة.. ما مدى أهمية تواشج العلوم والروافد المعرفيّة في مشروعك النقديّ؟**

كما أنّ لدينا تديّنًا مغشوشًا، هناك أيضا يسارٌ مغشوش؛ لأنّ جوهر الإنسان في غالب هذه الحالات معدوم!

عندما أقرأ الجاحظ والمعتزلة اليوم، أو كبار البلاغيّين كعبدالقاهر الجرجانيّ؛ فإنّني أستدعيهم إلى حاضري؛ لأقرأهم بعيون زمنيّ من دون أن أغفل الشرط التاريخيّ الذي أنتج فكرهم، لأنّ الحداثة ليست إطارا زمنيًّا، هي لحظة تنبثق في جانب زمنيّ؛ لكنّها متعاليّة على الشرط الزمنيّ. ألج هذه الأيام في أدغال مارتن هيدغر، وأدرس علاقة الدلالة بالوجود، وأقرأ لفريجه ورَسل وكارناب ودافيدسن وكواين وكريبكه؛ وأرى أنّ الفكر هو واحد تجمعه نقاط تلاق؛ فعندما أقرأ أبا حامد الغزالي أرى ثمّة مواطن تلاق بينه وبين ما أثاره ديكارت وفريجه على سبيل المثال؛ لكننا نحن الذين لم نهتدِ إلى اللغة الواصفة التي تجعلنا ننظر إلى التراث والإبداع الفكريّ بغض النظر عن قوميّته أو جغرافيّته.

فعندما أقول إنّني معجب بمنطق ابن تيمية، فأنا لا أعني ابن تيمية السلفيّ، فما ذنب فكر ابن تيمية بأن يُستعمل من قبل آخرين استعمَالًا لا يرضينا؛ كثير من الناس يسقطون في هذه الأحكام، وفي هذه العداوات؛ مع أن ابن تيمية

وغيره أنتج فكره في عصر معين، قبلناه أو لم نقبله هذا شيء آخر. وأقول يا ليت السلفيّين مثل ابن تيمية يقرؤون أرسطو، ويردون عليه في كتاب من مجلدين: "الرد على المنطقيّين". ما قام به ابن تيمية في بحث "الحدّ والتصوّر" و"القياس والتصديق" ونقد منطق أرسطو هو نفسه ما قام به فرانسيس بيكون مؤخرا؛ ولكنّنا نحتفي ببيكون، ونكتفي بأن نحمّل ابن تيمية عيوبنا، ونغفل ما هو مشرق في تراثه إذا قدّرنا أنّه يوجد ما هو مضيء في هذا التراث. ما ينبغي أن نمجّد ابن تيمية أو غيره، وما ينبغي أيضًا أن ننشئ عداوة معه، بل المطلوب هو إعادة قراءة هذا التراث قراءة نقديّة علميّة موضوعيّة.

يوجد في هذا التراث الجاحظ والتوحيدي والكندي وابن خلدون، والغزالي وابن رشد، والنوبختي والسهروردي وابن تيمية وابن حزم وابن طفيل وابن باجة وابن العربي والحلاج والشبلي والمتنبي والمعري، وما ينبغي لنا أنّنا نسقط الشرط التاريخيّ في أثناء استدعاء أفكار هؤلاء إلى عصرنا، بمعنى أننا نعيد قراءتهم، ولا ندخل لا في الرفض ولا في التبجيل، لأنّ الاعتقاد في أنّ ابن رشد الذي عاش في سياق معين هو من يحّل مشكلاتنا؛ وإنّما هو إسقاط للشرط التاريخيّ، ونحن اليوم بحاجة إلى ابن رشد آخر وابن تيميّة آخر وابن خلدون آخر. نحن بحاجة إلى تنوير جديد. إنّ الحداثة لا تحصل فقط بتقليد الماضي، ولا بتقليد فكر الأنوار.

عندما ينضج فكر المرء تزداد خبراته في الحياة، فينتقل من التعلّق بالأشخاص إلى محاورة الأفكار، وعندما أتحدث عن ماركس وفرويد أو غيرهما في الفكر الغربيّ فإنّني أنصرف إلى مناقشة أفكارهم، فما يعنيني هو كيف تصمد هذه الفكرة في سياق تدافع الأفكار، وتتمخض عنها فكرة تصبح في دائرة الامتلاك؛ ومع ذلك فالإنسان المتسلح بالتفكير

أقرأ التراث بعيون حديثة، وأحاور الأفكار لا الأشخاص، والفكرة عندي هي ما يصمد في سياق التدافع

النقديّ مستعد لمراجعة أحكامه باستمرار، ويمكنه التخلي عن هذه الفكرة أو تلك متى اقتنع أنّها فقدت مبرِّرات وجودها، ومثل هذا الفكر الحرّ لا يقبل أن يكون سجين معتقد بعينه؛ ولذلك كنت دائما أقول مع فيتغنشتاين إنّ الإنسان يجب أن يتحرّر عقله من فتنة سحر الكلمات التي لا تتوافر على قيم الصدق. وهذا ما فهمته لاحقا من تلك المرويّة التي وردت في أخبار أبي نوّاس؛ إذ أقدم أبو نوّاس على خلف الأحمر الرَّاوِيَّة يستأذنه في نظم الشعر، فأشار عليه أن يحفظ ألف مقطوع للعرب ما بين أرجوزة وقصيدة ومقطوعة، ثم عاد إليه بعد أن حفظ ما طلب منه، واستظهر هذا المحفوظ أمامه، ثمّ طلب منه أن ينسى ما حفظ، وصعُب عليه الأمر حتى نال المبتغى. وهذا هو نفسه ما عبر عنه جيرار جينيت بمصطلح الأطراس، بمعنى إذا كانت الكتابة نكاحًا حسب صاحب الفتوحات المكيّة لكونها عبارة عن ضمّ الحروف بعضها إلى بعض؛ فإنّها في نهاية الأمر عمليّة محو، بمعنى عندما نكتب؛ فإنّنا نمارس دائما فعل المحو، لكن داخل هذا المحو تبقى هناك نتوءات نصيّة باقية تترسخ فيك. وقد عبّرت عن هذه الفكرة في كتابي "يتم النّصّ والجينيالوجيا الضائعة" حينما لاحظت بأنّ شعراء اليُتم في الجزائر دعوا إلى التخلّص من رمزيّة الأب. وسبق لرولان بارط أن ربط ميلاد القارئ بموت المؤلف.

لم أتشيّع لفكرة "موت المؤلف" التي نادت بها البنويّة، واجترحت منظورا آخر، وهو "وضع المؤلف بين قوسين"، على غرار نظريّة الإيبوخا لهوسرل التي دعت إلى "وضع العالم بين قوسين"، فلكي تفهم العالم فهما سليمًا يجب أن تُعلِّق معارفك السابقة. وعندما درست رواية الأمير لواسيني الأعرج، وضعت دراسة بعنوان فك الأقواس عن المؤلف؛ إذ نحتاج إلى استدعاء المؤلف عندما ندرس نصوص أدب الذات وأدب السيرة.

عندما نستدعي من التراث ابن خلدون وابن رشد وابن تيمية أو غيرهم، لا نسقط الشرط التاريخيّ، ولا ندخل في الرفض أو التبجيل

هذه الفكرة تخبرنا بأنّنا شركاء في إنتاج النصّ الأعظم، فالنصوص العظيمة نحن شركاء في بنائها ولو بقدر ضئيل؛ إذ لا يوجد نص لا يمتلكه الآخر؛ ولذلك فإنّ النصوص العظيمة هي التي تتوافر على الممكنات الدلاليّة، أو ما أسميه أنا بالدلالات المفتوحة. النص العظيم دائما هو دلالة مفتوحة، أينما قرأته وجدته.

**• ما سبب هذه القطيعة؟ أمامنا أجيال منبتّة تماما عن هذا التراث، الذي لا يستدعى كما قلت إلا لمناوشات مذهبية ودينيّة أو للتبجيل، أكثر من كونه فكرًا يستوجب الدراسة والتفنيد؟**

إذا ظللنا نبجل الأشخاص والأفكار، فإننا لن نتقدم خطوة إلى الأمام. وإذا تحدثنا عن عهد التنوير مثلا، فنحن اليوم بحاجة إلى تنوير آخر كما تقدّم، لا نكتفي بتنوير المعتزلة أو ابن رشد أو فلسفة الأنوار في القرن الثامن عشر، ولا حلّ لمشكلاتنا بمجر أن نردد أفكار لوك وهوبز وهيوم وروسو وفولتير، وديدرو، ومونتيسكيو، وكانط... إلخ. نحن بحاجة إلى تنوير آخر، هذا التنوير ليس بالضرورة كما يسوّق ويصوّر كأنه قطيعة مع التراث. يجب أن يكون الهدف الذي نتقصّده واضحا. وهذا الهدف هو فكرة التقدم التي هي مسألة جوهريّة. ومدار الأمر على السؤال القديم الجديد: كيف لنا أن نحقق هذا التقدم؟ ومن فرط البداهة ألّا يحصل ذلك إلّا بالتجاوز والإضافة، لأنّ التقدم لا يحصل بالتكرار؛ بل يجب أن نكتشف فكرًا جديدا، قد نستدعي فكرا؛ لكنّنا نستدعيه بعد أن يخضع للنقد، لا أن نحيطه بهالة التقديس، أو نقابله بالتبخيس والإساءة.

أينما حلّ العقل سهل التفاهم والتعاون والتراحم؛ لأنّه أداة التفكير النقديّ، وفي غيابه يصعب وجود أرضيّة للنقاش والتفاهم. ومن يعتقد أنه يمتلك الحقيقة، تصعب حينئذ

محاورته. الفكر النقديّ يجعلك منفتحًا على الأفكار؛ ولذلك أقول إنّ التعليم الذي يخلو من التفكير النقديّ مخرجاته خاسرة.

**•إذن هذا ما تعنيه في عبارة قرأتها عنك في مكان ما، بأن الفكر النقديّ يحمل في داخله نقد نفسه؟**

نعم هذا صحيح، وهذا الأساس نجده أيضا عند إيمانويل كانط في نقد العقل الخالص حين ذهب إلى أنّ الآلة التي ظللنا نفكّر بها لم نخضعها للنقد. إنّ العقل عند كانط له حدود، فهو محكوم بالمعرفة القبليّة والمعرفة البعديّة، لذلك لا يستطيع العقل اقتحام أسوار الميتافيزيقا.

وإذا نظرنا إلى الاصطفاف الأيديولوجيّ، مع أنّ الأيديولوجيا ليست كلها شر، بل إنّها في الأصل هي "علم الأفكار"؛ فالأيديولوجيا كانت عند ماركس تعدّ وعيًا زائفًا، أمّا عند لينين فكانت أداة فعالة في أيدي البروليتاريا (الطبقة الكادحة) لكي تدافع عن مصالحها، لكنّي أقول مع ألتوسير بأنّ الأيديولوجيا هي مرحلة ما قبل العلم، ولا بد من نقدها وتفكيكها. ولهذا يجب أن نبدأ في نقد السرديّات، لأنّ السرديّات الكبرى والسرديّات الصغرى هي كثيرا ما كانت سبب انغلاق العقل وسبب التقديس؛ وأعني هنا جميع السرديّات الدينيّة والشعبيّة والوطنيّة ... إلخ، فتحرير العقل يبدأ من نقد هذه السرديّات.

**•إذا كنا نعي أهميّة نقد السرديّات، لماذا نشعر بأن واقعنا النقديّ غير قادر على التغيير، هل لأن هذه السرديّات يراد لها أن تبقى بهذه الصيغة؟ بدفع سياسيٍّ، أو بأي شيء آخر؟**

إنّ التغيير الحقيقيّ يبدأ بالتعليم والتربيّة والتثقيف، وعليه مدار بناء الفرد والمجتمع على أسس صحيحة تؤدي بنا إلى الإبداع وإنتاج المعرفة والقضاء على كل مظاهر التخلّف، ولا سبيل إلى تجفيف منابع العنف إلا بوجود هذه البيئة التعليميّة والتربويّة والثقافيّة التي أساسها التفكير الناقد لهذه السرديّات.

أقول دائما لطلبتي الذين أدرِّس لهم المناهج النقديّة الحديثة: هناك فيلسوفان جديران بالقراءة النقديّة الواعيّة: ماركس وفرويد، لكونهما فَهِما النفس البشريّة، ولكن أفضل من غاص في النفس البشريّة، وأحسن من عبر عن مشكلاتها هو الأديب دوستويفسكي. لقد عِيب على ماركس وفرويد أنّهما نظرا إلى العالم من زاوية واحدة، فهذا جعل من الجنس كل شيء، وذاك جعل من المادة كل شيء؛ ليس لأنهما أخطآ، وإنما تطرفا في النظر تجاه هذين الأمرين؛ وإلا فنحن في كثير من الأحيان بحاجة إلى قليلٍ من ماركس وفرويد لفهم مشكلاتنا النفسيّة والاجتماعيّة، وإن كنت أعتقد أنّ الإسلام عالج هذه المشكلات معالجة واقعيّة.

**•أود أنْ نتحدث عن مجالك البحثيّ، المجال الذي أسست فيه بمنجزك النقديّ سيميائيّات عربيّة كما يقرر ذلك بعض الباحثين، دعنا نتحدث عن هذا المشروع من أين بدأ، كيف اتجهت هذا الاتجاه؟**

أتيت إلى السيميائيّات من باب الفلسفة ممثلة في الرياضيّات والمنطق، على خلاف كثير ممن تلقوها في العالم العربيّ من اللسانيّات والدراسات النقديّة، لأنّني بحكم تكويني كنت أميل إلى السيميائيّات الأمريكيّة بالدرجة الأولى التي أرسى قواعدها ش. س. بورس الموسوعيّ، والسيميائيّات الأوروبيّة ممثلة في المناطقة مثل لايبنتز وجورج بول وفريجه ورَسل وكارناب...إلخ.

لهذا عندما قدّمت أطروحة ثانية في الفلسفة، خصصتها لموضوع فلسفة العلامة، وتمخضت عنها كتب كثيرة؛ لذلك فإنّ الذي يقرأ ما كتبتُ

الرياضيات تخصصي الأول .. وأنا مدين له في تشكيل وعي وتفكيري وكتابتي

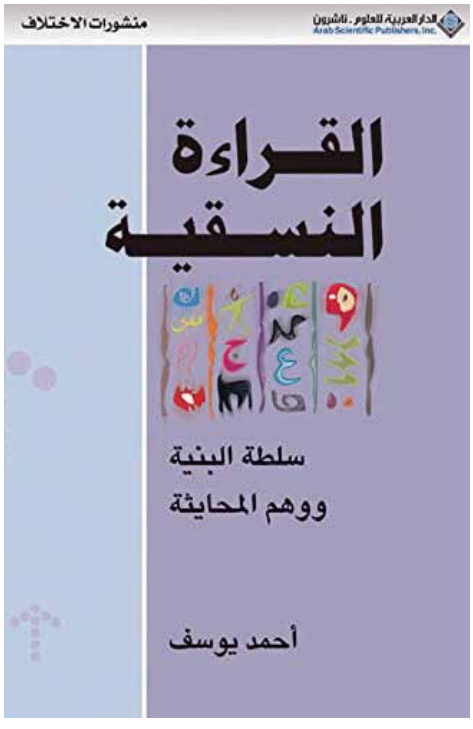
سيجد كما قال لي أحد الأساتذة الفلاسفة وهو د. سامي أدهم، في مناقشته لأطروحتي: كيف استطعت أن تغوص في تاريخ الفلسفة، وتستنبط منها موضوع العلامة عند الفلاسفة على اختلاف اتجاهاتهم، في الوقت الذي لم ينتبه إليها الآخرون؛ وهذا العمل أخذ مني وقتًا ليس بالقليل؛ لكن ما ذلل الصعوبات في طريقي إقامتي في فرنسا بجامعة استراسبورغ، ويمكن أن أقول بتواضع إنّني استطعت أن أطّلع على أمّات المصادر في السيميائيّات، وكنت على تواصل مع السيميائيّ الإمريكيّ توماس سيبوك المتخصص في السيميائيّات الحيوانيّة.

هذا جعلني أعيد قراءة تاريخ الفلسفة من الإغريق إلى العصر الحديث، وحاولت أن أملأ ما رأيته فراغا في الكتابات السيميائيّة في الدراسات الفلسفيّة العربيّة الحديثة؛ لأن الغالب على الدراسات السيميائيّة في العالم العربيّ، هي تلك التي تأثرت بمدرسة باريس ممثلة في سيميائيّات ريماص السرديّة. وعلى الرغم من إحاطتي بهذه المدرسة بحكم عملي وتدريسي، فإنّني لم أكن متحمسا إليها، ولست من أشياعها؛ وإن كنت مؤخرًا عدت إلى تطبيقاتها على نصوص سرديّة عُمانيّة؛ ولكن من منظور نقديّ مغاير، وركّزت على المنعطف التصويريّ في سيميائيّات الخطاب امتدادًا لما طرحته في كتابي "النظريّة السيميائيّة من العلامة إلى الخطاب"، وانطلقت من فكرة أنّ الخطاب موضوع بينيّ.

**• إذن هذا ما يفسر انتصارك الدائم لسيميائيّة بورس؛ إذ نجدك تحيل إليها دائما في محاضراتك ولقاءاتك وفي كتبك أيضا.**

لأنني وجدت في دراستي المعمقة أن سيميائيّات بورس ليست سيميائيّات مغلقة، ومع أنّها منطقيّة ورياضيّة، فإنّها سيميائيّات تنتصر للنسق المفتوح، ونستطيع أن نطبقها على مناحي الحياة جميعها، هذا هو الفارق، وإن كنت أدرك أنّ أشياع مدرسة باريس حاولوا أن يعمموا تطبيقات السيميائيّات على مجالات عديدة. إنّ مفهوم العلامة عند بورس أقرب إلى مفهوم الدلالة عند الفلاسفة المسلمين وعلماء الأصول. وهذا ما لفت إليه عادل فاخوري –هذا المنطقيّ السيميائيّ العربيّ المغمور– الذي كتب كتيّبا عن علم الدلالة عند العرب في ضوء نظريّة بورس، واستخرج نصوصًا من كتب المنطق وشروح البلاغة التي تبدو وكأنّ أطاريح بورس حاضرة فيها؛ لأن سيميائيّات بورس – وأنا أبلور حاليا دراسات في هذا المجال– ترتاد آفاقًا مفتوحة تقوم على أنّ الدلالة لا نهائيّة، أو لا متناهيّة، واللانهائيّ هو مفهوم رياضيّاتي.

وقد كنت أستعمل في السابق مصطلح "السيميوزيس" بمعنى الدلالات اللا نهائيّة، وعدلتُ عن هذه الفكرة، وسجّلتها في كتابي بأن الدلالة عندي مفتوحة، أي إنّها يمكن أن تنغلق عندما تتشبع بالدلالة؛ مثل الذرّة عندما تتشبع إلكترونيًا؛ فإنّها تصبح غير




شروط إنتاج النظريّة النقديّة العربيّة غائبة.. وبيئتنا ما زالت غير حاضنة للفكر والإبداع

قابلة للتفاعل؛ ولهذا فضّلت كلمة المفتوح على اللانهائيّ.

ووجدت هذا عند أبي حامد الغزالي أيضا في المستصفى، وهو كتاب في أصول الفقه؛ ولكن مقدمته منطقيّة سيميائيّة خالصة. وشرعت في الأعوام الأخيرة أبحث فيما أسمّيه بالسيميائيّات الإسلاميّة على غرار السيميائيّات المسيحيّة التي نضجت في العصر الوسيط، والسيميائيّات الحديثة مدينة لها، وهذا ليس من باب أسلمة السيميائيّات؛ أقول هذا لأن السيميائيّات الحقة في نظريّ ولدت في أحضان المنطق مع أفلاطون وأرسطو، وتبلورت في كتابات اللاهوتيّين المسيحيّين في العصر الوسيط (أوغسطين والإكويني وأنسالم ودونيس سكوت...)، وعند العلماء المسلمين (الفلاسفة والمناطقة وعلماء الكلام وعلماء الأصول وعلماء اللغة)؛ خصوصا عندما تفاعل علم المنطق مع الميتافيزيقيا ومع اللاهوت؛ فتحولت العلامة إلى رمز؛ أو إلى أيقونة في التفكير المسيحيّ؛ فالفكر الدينيّ أنتج تصوّرات سيميائيّة. وصفة الإسلاميّة التي يطلقها المؤرخون على مختلف مناحي الثقافة والحضارة مثل العمارة الإسلاميّة والموسيقا الإسلاميّة ...إلخ.

وقد كتبت مؤخرًا بحثًا نشر لي، بعنوان:" متى تتكلم السيميائيّات العربيّة؟" وهذا السؤال كنت ألقيته في محاضرة بجامعة فاس بالمغرب، عندما كان قسم اللغة الفرنسيّة يحتفي بأحد السيميائيّين الفرنسيّين، استدعيت يومها إلى للمشاركة بمحاضرة في هذا التكريم، والمحاضرة كانت بعنوان: السيميائيّات بين الفلسفة والعلم، هل السيميائيّات علم أم فلسفة؟ وقلت هناك بأنّه يجب أننا نستعيد مقولة هيدجر: على الفلسفة أن تتكلّم الألمانيّة؛ لأنّه كان يعتقد أنّه عندما نتكلّم الفلسفة؛ فإنّنا نتحدث الإغريقيّة، والألمانية، والفلسفة عنده لا لسان لها غير اللغتين اليونانيّة والألمانيّة. إذن نحن أيضا عندما نقول السيميائيّات الإسلاميّة، أو متى تتكلم السيميائيّات العربيّة، فإن ذلك ليس من باب "عربنَة" المعرفة أو أسلمتها، أو شيء من ذلك؛ وإنما أن تتكلّم السيميائيّات العربيّة يعني أن تدخل اللغة العربيّة درجة الحوار الفكريّ، وهذا يتطلب جهدًا أكبرَ من التفكير، حتى نخرج من دائرة التمثّل والاستيعاب إلى دائرة النقد والإبداع، وهذا لا يحصل ذلك إلّا بالحوار المتكافئ، أي إنّنا مطالبون بالتفكير الجدّي كيف نجعل العربيّة لغة علم وإنتاج معرفة، وليس فقط لغة قداسة ودين ودعاء؛ ولكن عندما نأتي إلى العلم والفلسفة؛ فينبغي أن تكون العربيّة لسانًا مُبينًا لعلوم العصر كما كانت في سالف العصر، وهذا لا يكون إلا بالتمثل والإبداع والابتكار واجتراح لغة واصفة. وقد قدّمت مقترحات في هذا الإطار، ولعل هذا البحث يتطوّر ليكون كتابًا في المستقبل.

حاليًّا يشغلني موضوع تصور السيميائيّات للعالم بعامة والطبيعيّ بخاصة، وفي ضوء الحوار بين الأنطولوجيا والمنطق، أو بين العلامة والعالم؛ ذلك أنّ دلالة الوجود هي معطى، أو كما قال هيدغر إنّ الميتافيزيقا وتاريخ الفلسفة ظلّا ينظران إلى الوجود على أنّه موجود، بات سؤال الكينونة نسيًّا منسيًّا، وهذا السؤال مرتبط بـ«الدازين» والزمانيّة؛ لهذا أعتقد أنّ السيميائيّات المنطقيّة تعميمًا وسيميائيّات بورس تخصيصًا تتوافر على رؤية عميقة تخترق جدار الوجود، وهو ما لا نجده في سيميائيّات مدرسة باريس باستثناء ذلك التطوّر الذي عرفته سيميائيّات الكينونة أو السيميائيّات الذاتيّة وانفتاحها على الفلسفة الظاهراتيّة.

وما يلاحظ على سيميائيّات مدرسة باريس أنّها تحوّلت عند بعض الأشياع في كثير من

عرفتُ الصورة الأولى عن عُمان من خلال مجلة نزوى التي رسمته في ذهني بلدًا متنوّرًا منفتحًا على عالم الأفكار والثقافة

الدراسات النقديّة العربيّة إلى تطبيقات آلية مع استثناءات قليلة. ومع ذلك فقد قمتُ مؤخرا كما أشرت إلى ذلك بدراسات سيميائيّة مستوحاة من مدرسة باريس، ومن أبرزها تلك الدراسة التي تناولت فيها رواية "همس الجسور" لعلي المعمريّ، ونُشرت في كتاب موسوم بجمهورية ابن سولع في كتارا. إنّ هذه الدراسة طبّقت الدرس السيميائيّ؛ لكنها حاولت أن تنفتح على ما استجدّ فيها بتأثير من الفلسفة الظاهراتيّة؛ لأنّ سيميائيّات ريماص سجنت نفسها في سياج البنويّة، ولم تترك مجالا للتأويل. وهذا هو صلب الحوار الذي دار بين ريماص وبول ريكور، وفحواه أنّ سيميائيّات مدرسة باريس هي سيميائيّات تفسير، وليست سيميائيّات فهم.

دعوت دائما في بحوثي إلى التراحم بين السيميائيّات والتأويليّات، فيما أشتغل الآن على: سيميائيّات هيدغر التأويليّة وسيميائيّات غوتلب فريجه السياقيّة وأقارن بين سيميائيّات بورس وتداوليّات جاك بولان التجريبيّة. التأويل الذي أعنيه هنا ليس ذلك الإجراء المنهجيّ الذي يطبق على النصوص كما عهدناه عند علماء المسلمين وحتى عند أعلام التأويليّات التقليديّة (شلايرماخر ودالتاي)، وإنّما التأويل هو تلك العمليّة التي نلفي لها حضور في معترك الوجود وفلسفته، وهو الذي عبرت عنه سيميائيّات هيدغر التأويليّة، وانبثقت منه لاحقًا تأويليّات غادمير وريكور. إنّ هذه السيميائيّات التأويليّة تتيح لنا فرصة إنتاج المعرفة، وليس تكرارها، والتأويل دائما يعيدنا إلى الشرط التاريخيّ والبعد اللغويّ والبلاغيّ للفهم الإنسانيّ، والوعي التاريخيّ بالمعرفة الكونيّة التي مدارها على علاقة العلامة بالعالم.

**• بمناسبة حديثك عن إنتاج المعرفة، وسابقا تساءلت: متى تتكلم السيميائيّات العربيّة، أود أن نسأل عن رؤيتك تجاه النظريّة النقديّة العربيّة؟**

هذه المسألة في نظريّ شائكة ومعقّدة جدًا، وعندما أُسألُ هذا السؤال الذي يُطرَح عليّ منذ ما يقارب أربعة عقود من الزمن أجدني عاجزًا أمام اختراق هذا الإشكال، وهذا السؤال: لماذا لا تكون لدينا نظريّة نقديّة "عربيّة"؟ وقد أجيب بسؤال مضادّ. هل كانت لنا نظريّة نقديّة عربيّة قديمة؟ وأنا لا أملك سلفًا إجابة عن هذا السؤال المشروع. قد نتفق على أنّ إنتاج النظريّة ليس قرارًا فرديًّا أو جماعيًّا نتّخذه متى شئنا، وإنما هو نتيجة ومحصّلة لعوامل موضوعيّة ليس هذا مجال الخوض فيها؛ عندما تتوافر هذه الشروط الموضوعيّة ستصبح ثمة نظريّة نقديّة من دون أن ننتظر قرارًا من أيّ جهة كانت.

إنّ السؤال الجوهريّ ينصرف إلى الشروط الموضوعيّة التي بها ننتج النظريّة النقديّة. هل توجد بيئة حاضنة توفّر هذه الشروط؟ من ناحية التفكير المنطقيّ؛ أقول لا أملك المعطيات الكافيّة لإصدار حكم بالإيجاب أو بالسلب؛ لكن يمكنني أن أتكلّم في حدود معرفتي، وأقول ما زال الوقت مبكرًا لرؤية هذا المولود الموعود، لسبب أنّ بيئتنا ما زالت غير صالحة وغير حاضنة للإبداع والفكر والابتكار. فعندما تكلمني عن هذه النظريّة أو تلك اسألْني أولا إذا كان عندنا فلاسفة كبار أو علماء فطاحل في مختلف العلوم الطبيعيّة والإنسانيّة والاجتماعيّة، وإذا وُجدوا هل لهم تأثير في مجتمع العلماء والمفكرين والنقاد؟ هل هناك تواصل بين هؤلاء العلماء لإنجاز ما يؤدي إلى هذه النظريّة على الأقل في مجال الدراسات البينيّة؟ ما دامت هذه الشروط غائبة، ولسنا قادرين على توفيرها؛ فإنّي أقول إنّ هذا الحلم الذي نتطلّع ونترقب بشغف إلى طلوع فجره ما زال بعيد المنال.

النقد في عُمان حالات فردية.. وما نتطلّع إليه أن يتحّول إلى حالة موضوعيّة

**• إذن أنت لا ترى بأن النقد وتطوره منفصل عن الثقافة والفكر والفلسفة؟**

نعم، ولا أجد غضاضة في أن أصدع بهذا القول إنّنا ما زلنا في المربع الأوّل وفي دائرة الاجترار لما قيل قديما أو حديثا. وإذا أردت أن أهذِّب القول، وألطِّفه قلت مازلنا في حدود التمثّل والاستيعاب والتراكم، ولكنّ التفكير النقديّ وإنتاج المعرفة ما زالت مساحته ضئيلة؛ لأنّ أواصر العلاقة بين النقد والثقافة والفكر والفلسفة ما فتئت ملتبسة.

لاحظ إذا ما أراد مؤرخ الفكر أن ينظر في تاريخ الفكر النقديّ الحديث، وأخذ على سبيل المثال التجربة المصريّة منذ مطلع القرن العشرين، سيجد عصر طه حسين يمثّل شعلة تنويريّة، ما لبثت أن انطفأت جذوتها، ولم تجد برومثيوس جديد ليواصل حمل المشعل، ويستمرّ في هذا النهج الذي قدّرنا –تجوّزًا– أنّه فعل نقديّ تنويريّ؛ لأن هذا الجيل كان يجمع النقد بالعلم والفلسفة وسائر العلوم الإنسانيّة والاجتماعيّة.

وإذا جاز لنا أن ننتهي إلى خلاصة ممّا سبق قلنا إنّ هذا عائد في جانب من جوانبه إلى ضعف السياسة من حيث هي تدبير. ومن أمارات ضعفها غياب مشروع المجتمع، مع أنّنا دائما نلهج في خطاباتنا السياسيّة بأنّنا أصحاب مشاريع حتى صار صاحب المشروع دجّالًا. لكن وجدنا طه حسين في زمانه يستدعي كبار الفلاسفة والمستشرقين للتدريس في كليّة الآداب بجامعة القاهرة، مثل: نالينو، ولالاند، وغيرهم. وكانت الجامعة آنذاك مفتوحة ومنخرطة في بناء مشروع مجتمع يمجّد العلم والتفكير النقديّ.

كان ثمة نقد من دون مجاملات، قوامه تلك "المعارك الأدبيّة" بين العقاد وطه حسين والرافعي التي كانت تموج بها الصحف السيّارة، وتتلهّف لها دور الطباعة، إنّها بوادر يقظة فكريّة، وأنا لا أسميها نهضة؛ لأنّني لست مؤمنا بوجود نهضة عربيّة، فهذا مفهوم استعرناه من سياق تاريخ الفكر الأوروبيّ. لقد أنتجت النهضةُ الأوروبيّة حداثةً، أما نحن فكل ما فعلنا أنّنا استيقظنا، ففتحنا أعيننا على عالَم متقدّم اسمه الغرب، فأُصِبْنا بصدمة حضاريّة، وانبهرنا بعالم الأشياء. نعم استيقظنا؛ لكن ليس كل من يستيقظ يستطيع بالضرورة أن ينهض، ربما يبقى مستلقيا طويلًا، ولا طاقة له بالنهوض! وأخشى ما أخشاه أن يكون هذا هو حالنا.

وعطفًا على ما تقدّم فإنّ النقد يحتاج إلى الحريّة مثلما يحتاج إليه الإبداع. وعندما أقول الحريّة؛ فإنّني لا أريد للحريّة أن تكون لها صفة بأن نقول الحريّة المسؤولة؛ الحريّة هي حريّة من دون صفة؛ لأنّ مسؤوليّتها كامنة في ذاتها، والإنسان الحرّ والمفكّر مسؤول في ذاته، لا يحتاج إلى أن تضع له ضوابط تقيّد حريّته في مجال الإبداع والابتكار.

وحتى لا نكون متشائمين تجاه الحالة النقديّة عندنا، أودّ أن أقول بأنّ ثمة تجارب نقديّة كبيرة عندنا في الوطن العربيّ، لكهنا يا للأسف ظلّت حالات فرديّة محدودة لم تتحول إلى حالات موضوعيّة "تتمأسس"، في مشروع المجتمع. ولا تكاد الحالة النقديّة في عمّان وفي غير عُمان وإن بدرجات متفاوتة تمرق من هذا التوصيف.

**• يرى بعضهم أنّ لغة النقد لغة ثقيلة أو منغلقة في النظريّات، ومن ثمّ فإنّ القارئ العام لا يتفاعل أو يتجاوب هذا الخطاب النقديّ.. هل المشكلة في القارئ الذي لم يجتهد بوعيه ليصل إلى هذا الخطاب أو نلوم الخطاب النقديّ الذي يتعالى على الفهم العام؟**

الحاصل أنّ ثمّة فجوة معرفيّة كبيرة بين النقد الأكاديميّ والقارئ العادي؛ لأنّ النقد بمفهومه الأكاديميّ معرفة علميّة مثل سائر المعارف

عصرُ طه حسين يمثل شعلةً تنويريةً، لكنها أنطفأت ولم تجد برميثيوس ليواصل حمل المشعل

الأخرى ينهض على عدّة منهجيّة وجهاز من المفاهيم ولغة واصفة شأنه في ذلك شأن الطب. فإذا أراد الطبيب أن يشرح للمريض ما به من داء بلغة الطب، سيصعب عليه فهم ما يتلفظ به هذا الطبيب. وحينئذ لا بد أن نميّز بين النقد "العالِم المتخصص الذي نصفه عادة بالأكاديميّ، وبين النقد غير المتخصص الذي نصفه بالانطباعيّ والصحفيّ الذي له دوره المحفوظ، ولكن يمكن للنقد أن يحافظ على عمقه، ويقدّم بأسلوب سهل ممتنع. وهذه مواهب ليست متاحة للجميع.

قد ينطبق عليه ما تفضّلت به؛ لأنّه يستند إلى العلم الذي بطبيعته جاف، فالطبيب مثلا عندما يُجري عمليّة جراحيّة لمريض ما؛ إذ لا يمكن أن نطلب منه أن يتوقّف عن العمليّة كلّما تألّم المريض، وكذلك هي طبيعة العلم، فالقارئ لا يُفرق بين التطبيق النقديّ بمنهج معين وبلغة واصفة، أو لا. وفصل الخطاب في هذا الباب أنّه لا يذهب إلى المعركة من لا يحمل السلاح، وأنّ العلم يوجد أين تسكن الشياطين.

**• وكيف يمكننا أن نموضع تجارب نقديّة وازنة في المشهد العربيّ، كعبدالفتاح كليطو مثلا؟**

ينماز عبدالفتاح كليطو بهذا الأمر لكونه قامة نقديّة موهوبة، لكنّنا عندما نضعه في ميزان المناهج النقديّة، فإنّك تجد كليطو أشبه برولان بارط. إنّ بارط لا يُعدّ ناقدا عند الأكاديميّين المحافظين من أمثال ريمون بيكار، وقد رفضته المؤسسة الجامعيّة. يذكر بارط مرة أنّه توجّه إلى أندريه مارتيني ليشرف عليه، وأخذ معه تصورًا لموضوع "نسق الموضة"، فقال له مارتيني: هذا الموضوع لا علاقة له باللسانيّات. وعندما اصطحبه ريماص إلى كلود ليفي شتراوس رجع بخفي حنين، إذ رأى أنّه لا يمكن أن يواصل معه الدرس. وبارط لم يحصل على دكتوراه، لكنّه كان مبدعًا خارج المناهج. هذا نمط من النقد فرض نفسه، والأمر نفسه يمكن أن ينطبق على بعض النقّاد، ولكن عبد الفتاح كيلطو صوت نقديّ متفرِّد ينتمي إلى المؤسسة الجامعيّة.

**• بعد سنوات مديدة قضيتها في العمل الأكاديميّ في عُمان، وفي النشاط الثقافيّ العام، كيف تقرأ الواقع النقديّ هنا؟ وما الذي نحتاجه؟**

في واقع الأمر عرفت عُمان في بادئ الأمر من خلال مجلة نزوى الثقافيّة، فعلاقتي بمجلة نزوى كانت علاقة قديمة؛ بدأت في حقيقة الأمر بالانفتاح على عالم الحداثة النقديّة وتشجيع أقلامها، في الوقت الذي كانت بعض المجلات تتهيّب من أن تحتضن مثل هذا الفكر النقديّ؛ ولذلك أرسلت إلى المجلة مقالا حينما كنت مبتعثا إلى فرنسا. هذه المجلة الثقافيّة أعطتني الانطباع الأوليّ عن سلطنة عُمان، فرسمت صورة عنها في ذهني آنذاك على أنّها بلد منفتح ومتنوّر ثقافيًّا وفكريًّا، وهي تنشر لي مقالة في تحليل الخطاب من اللسانيّات إلى السيميائيّات.

ثم ارتسمت في ذهني البلد الحلم، وقلت إذا نويتُ في يوم من الأيام أن أنتسب إلى أيّ جامعة فستكون جامعة السلطان قابوس، وشاءت الأقدار أن يتحقق هذا الحلم، وأنا سعيد بوجودي في هذا الصرح العلميّ المتميّز، وأعتز بمستوى طلبتي واستعدادهم للتعلم والتميز.

لعُمان تراث أدبي عريق، ولها من الشعراء والأدباء ما لا يعدّ ولا يُحصى على الظروف الصعبة التي مرّت بها، وصارت جزءًا من المشهد الثقافيّ العربيّ العام، بل تصدّرت المشهد الثقافيّ بفوز الأديبة والأكاديميّة الدكتورة جوخة الحارثي بجائزة البوكر مان العالميّة؛ ولكن المنجز النقديّ ما زال متواضعًا، ويحتاج إلى التراكم، وبوادره تروح في الأفق انطلاقًا من

المنجز النقدي في عُمان يحتاج إلى التراكم .. وبوادره تروح في الأفق

الدراسات الأكاديميّة والكتابات الصحفيّة.

**• كيف استطعت أن تخرج العمل الأكاديميّ من إطار الجامعة إلى الفضاءات الاجتماعيّة الأرحب؟ أعني نشاطك الدائم في صنع الفعاليّات الثقافيّة العامّة المؤطرة بالإطار المنهجيّ الصارم. وما أهميّة ذلك أيضا؟**

يمكنني أن أقول لك بأنّني عندما كنت في الجزائر، لم أخرج من الدائرة الأكاديميّة الصارمة، وصرت منطويًا على نفسي، لكن عندما جئت إلى عُمان تغيّرت حياتي، ووجدت نفسي – أو هكذا أزعم أو يخيل إليّ – أنّني اندمجت بسلاسة ويسر في المشهد الثقافيّ العام في عُمان، وخضت تجربة، ولقيت تشجيعًا في البداية، خصوصا أنّ رؤية الجامعة ورسالتها وأهدافها تتضمن ثلاثة محاور: البحث العلميّ، والتدريس، وخدمة المجتمع؛ ولهذا وجدت البيئة مناسبة ومشجعة في البداية على أن نخرج الدرس على غرار ما هو في الغرب. وكان من أهدافي وأنا أدرس النقد الأدبيّ الحديث في الجامعة في البكالوريوس والدراسات العليا، أن أساعد على إبراز الطاقات الإبداعيّة والفكريّة، وهذا حق البلد علينا، وهي رسالة أؤديها، ليس باعتباري موظفا، وإنّما هي جزء لا يتجزّأ رسالتي الأكاديميّة التي يتوجب عليّ القيام بها.

اندهشت أول مجيئي إلى الجامعة بوجود طاقة كبيرة عند الشباب، وهذه البيئة أشعرتني بأنّني في جامعة ذات مستوى عال خلافًا ما كنت أتوجّس منه خيفة، وهو ما عزز إيماني بضرورة الانفتاح على المجتمع وخدمته. فعلى سبيل المثال، استدعيتُ كثيرا من التجارب الأدبيّة في عُمان إلى قاعات الدرس، وكان طلبتي يشاركونني اختيار هذه الأصوات لمحاورتها. وأشعر بأنّ لهذه التجربة جوانب إيجابيّة تعود بالنفع على تكوين الطلبة وإشراكهم في فاعليّة النشاط الأكاديميّ، ومن دون مجاملات كنا نحاور الأدباء؛ لأنّ مدار النقد على النقاش والحوار.

**• حضرت لك مرة منشطا ثقافيًا في الجامعة، وكنت قد كلفت به مجموعة من طلابك في الدراسات العليا لتقديم أوراق نقديّة تتناول مجموعة من الأعمال السردية العُمانيّة، وكنت تُحدثنا يومها عن مشروع "حلقة مسقط للسرديّات" فإلى أين وصلنا؟**

هذه واحدة من التحدّيات التي واجهتنا في الجامعة، كان ذلك حلما كبيرا، ولكن صغر بسبب الصعوبات الإداريّة التي نواجهها في المؤسسات، وكنت قد تحادثت مع زملائيّ في أن ننشئ حلقة مسقط للسرديّات، على غرار حلقة موسكو وبراغ وكوبنهاغن، وسطرنا برنامجًا لدعوة كبار علماء السرد ومنهم جيرار جونات قبل وفاته، وكذلك روائيّين عالميّين؛ ولكن هذا الحلم ما زلنا ننتظر أن يتحقّق.

أحلم بإنشاء (حلقة مسقط للسريات) على غرار موسكو وبراغ وكوبنهاجن

**• من درس معك، يعرف أنّك لا تقتصر على أداء الواجبات الأكاديميّة المعتادة، بل لديك رؤيتك ومنهجك الخاص تجاه العمل الأكاديميّ، إذ يلاحظ أنك تدأب على تأسيس جيل من النقاد والباحثين.. أو دعني أقول إنّك تعمل على تأسيس اتجاه بحثيّ ومنظار جديد للدرس النقديّ.**

كان الهدف أن أسهم في إنشاء تيار سيميائيّ أكاديميّ في عُمان، وأحسب أنّني حققت بعضًا منه؛ إذ بدأنا أولا بارتياد السيميائيّات الدينيّة في بحث عالج علامتي الجنة والنار في القرآن الكريم مع الطالبة إيمان الشكيليّة، وقد أبلت بلاء حسنا في هذا الموضوع، ثم مع د. سعود الزدجالي وخضنا غمار أصول الفقه ضمن السيميائيّات التداوليّة، ودرسنا سيميائيّات الأهواء في الرواية العُمانيّة مع د. بدريّة اليحيائيّ، ثم درسنا مجال سيميائيّات المسرح مع د. خليفة اليعقوبيّ، وفي تحليل الخطاب أنجز د. حافظ أمبوسعيدي بحثًا في تحفة الأعيان لنور الدين السالميّ؛ ولكن ينبغي على هؤلاء أن يستمرّوا في تطوير الدرس

السيميائيّ حتى يكون لعُمان حضور فاعل في المشهد النقديّ العربيّ، ولا يكتفون بالحصول على الشهادة. وفي المقابل لا بد من توفير البيئة المناسبة لكي يصبح للدرس السيميائيّ حضوره في عُمان.

**• وكيف ترى مسار الحلم اليوم؟ وكيف ترى واقع النقد في عُمان؟**

هناك أسماء بارزة في الدراسات السيميائيّة مثل الدكتورة عائشة الدرمكيّ، ويوجد أيضًا جيل من الشباب العُمانيّين متمثّل للسيميائيّات وتطبيقاتها. ويمكن القول إنّ هناك أصواتًا واعدة، لكنها حالات فرديّة لمًّا ترتق إلى الحالة الموضوعيّة. إنّ الحالة الموضوعية تتجسّد عندما نمتلك مشروع مجتمع يُسهِم في صناعة البيئة الحاضنة للإبداع النقديّ؛ وهذه البيئة النقديّة تعني بيئة متنوعة متعددة الأصوات كما ذكرنا ذلك سابقًا.

ما يحيِّرني أكثر: لماذا لا يوجد لحدّ الآن مؤرخ كبير في عُمان؟ مع أنّ تاريخ عُمان يضاهي تاريخ الدول العربيّة الكبرى. ولماذا لم تنجح مؤسسات التعليم في صناعة هذا المؤرخ الذي تنتظره بفارغ الصبر عُمان؟ نعم، هناك بعض الكتابات لكنها محتشمة ومكرورة وتابعة لمدارس تقليديّة. إذ كيف نتطلّع إلى صناعة هذا المؤرخ ونحن لا ندرِّس فلسفة التاريخ، ولا نبتدع مناهج جديدة؟!

ومع ذلك؛ أرى أنه بعد عقد من الزمان أن الوضع بدأ يتغيّر، علمًا أنّ هناك ذهنيّات تعادي التطور، ولا تتقبّل التفكير النقديّ، وتقف عائقًا في وجه التجديد؛ وعلى الرغم من ذلك؛ فإنّ ثمة اقتناعًا بأهميّة الاتجاهات الجديدة في النقد والتفكير؛ لأن الناس شهدت بأن موضوع المناهج النقديّة ليس من قبيل الحروب الأيديولوجيّة، وإنما هي أداة من أدوات التفكير العلميّ في إطار البحوث الأكاديميّة التي تدرس الأحداث وَفق مناهج علميّة.

**• ولكن كثيرا من هؤلاء الباحثين والنقاد ينطفئون، ومن جانب آخر كثير من الدراسات تبقى حبيسة الأدراج، كيف نفسّر هذا الانطفاء؟**

نعم، بعض هذه الطاقات ينطفئ ويموت؛ لذلك اقترحت على النادي الثقافيّ في زمن إدارة الدكتورة عائشة الدرمكيّ مشروع الناقد الأدبي، وهو مشروع يستقطب الباحثين الشباب، الذين تخرجوا في الجامعة، وتسلحوا بالمعرفة والمناهج النقديّة الحديثة، بحيث يقدمون خلاصة تجربتهم في البحث النقديّ، وقدمت لها قائمة بأسماء الطلبة الباحثين. وكان الهدف هو أن تدخل هذه المناهج إلى رحاب المجتمع والفضاءات العامة، لكي تخرج الدراسات النقديّة الحديثة من أبراجها العاجيّة؛ ومن جهة أخرى هو تحفيز للنقاد والباحثين لمواصلة الدرس.

غير أّن جانبا من هذه المسؤوليّة يعود إلى الباحثين أنفسهم، وإلى الإعلام الثقافيّ الذي عليه أن يرافق هذه الطاقات العلميّة، ويشجعها، ويحرج كسلها، فمسؤوليّة الإعلام خطيرة، إذ لا نريد للإعلام أن يكرس الرداءة.

**• ولماذا لا يكون جزء من هذه المسؤولية راجعًا إلى الناقد ليطرق باب الإعلام؟**

هذا مرده إلى أسباب عديدة، منها ما هو راجع إلى التكوين النفسيّ الداخليّ، ففي واقع الأمر هناك من يحسن تسويق نفسه، وهناك من لا يحسن. ومنها ما هو راجع إلى فكرة أخرى وهي أنّ الدرجات العلميّة عند بعضهم أقرب إلى "البريستيج"! فهم يريدون فقط الحصول على لقب "دكتور"، ولا همّ لهم إلا أن ينادوا بهذا اللقب أو للحصول على وظيفة، أو للترقي الوظيفيّ!

## قادر بوبكري:

# وجد في تقنية التواصل بالفيديو استمراراً للثقافة الشفاهية

حاوره :حسين جواد قبيسي
كاتب وباحث لبناني مقيم في فرنسا

حينما جاء قادر بوبكري إلى فرنسا، قادماً من الجزائر بعد استقلالها، كان قبل وصوله إلى باريس يُدرك في وعيه الشامل[1]، أن ما دفعه "إلى الهجرة هو في الحق ذلك النقص في ميدان العلم لاستشراف ثمار الاستقلال التي لم يكن قد بدا بعدُ أفق إمكانها"[2]. فمن هو قادر بوبكري الذي يقول في شأن هجرته هذه: "على الأصح، أُكرِهْتُ باستيعاب مقولة الإمام علي بن أبي طالب: "الفقر في الوطن غربةٌ والغنى في الغربة وطنٌ". ولقد تسنّى لي تبعاً لهذا الإدراك، أن أفهم هذه المقولة العظيمة، بحيث إن الإمام علي قصد بها الفقرَ الشامل، بالمعنى الفكري، وكذلك الغنى يقصد به الغنى الفكري والروحي أيضاً، بل ولعلّهُ الأساس. كان ذلك أساساً قويّاً عندي، فإنني لم أهاجر بسبب الفقر المادي، إذ كنت أصغر المذيعين والمنتجين في الإذاعة الجزائرية سنّاً (وعلماً) غداة استقلال الجزائر"[3].

مسكونٌ بوبكري بهاجس التعلم والدراسة والتحصيل، مع أن دخوله المدرسة الابتدائية كان في سن متأخرة، إذ درس في جامعة القرويين التاريخية في مدينة فاس، ثم مع انتصار الثورة عاد إلى الجزائر حيث عمل في التدريس ثم في الصحافة وفي الإذاعة الجزائرية بين العامين 1962 و1965.

يعرّف قادر بوبكري نفسه في قصيدةٍ له بعنوان "أنا بكل إخلاص"فيقول: "هذه القاصدة هي أداء العمرة في معبد الحرية، أو الحج إلى النفس صياماً عن المُقتمَع المسمّى بالمجتمع. إذاً هي أقرب ما يكون إلى التناهي بالـ"هُنا" رفعاً ونصباً و"الآن" إنّيّاً لا أنانيةً. ويقول أيضاً: "أنا، عمداً وقصداً، عربيٌّ حضاري علمئيماني. ضد العرقية والطائفية واستعمال الدين في السياسة؛ فالإسلام، بوصفه تاريخاً، لم يُصَب بهزائم جوهرية كما أصابه التأسلمُ بضاعةَ تجارةٍ مفلسةٍ للوصول إلى السلطة التسلطية، واستعمال الشريعة ذريعة. أنا، مُواطن الثورتين الفرنسية والجزائرية، سياسياً، أرى أن كل "ربيع عربي"

الإسلام، بوصفه تاريخاً، لم يُصَب بهزائم جوهرية كما أصابه التأسلمُ كبضاعة مفلسة للوصول إلى السلطة

و"حراك "خارج إعـادة بناء وحـدة عربية، كأسبقية حيوية، هو أفيون للناس".

## بوبكري الشاعر والمفكر

قادر بوبكري كاتب مقلّ، يفكر ويتكلّم بأكثر مما يكتب، ويتجلّى فكره أكثر ما يتجلّى في الحـوار. بل هو من تلك الدائـرة التي تضمّ مفكرين قلّما يكتبون، كالمفكر المغربي رشيد صباغي، الذي ربطته ببوبكري صداقة فكرية من دون أن يكون بينهما لقاءات منتظمة، أو لا يكتبون قـطّ بنفس المعنى، كصديقه الجزائري علي بن قادر بوبكري عاشور،[4] وقد عرفتهما، صباغي وبن عاشور، كما عرفتُ بوبكري نفسه، عن كثب، وعايشتهما ردحاً من الزمن بين باريس وبيروت. وقد رحلا من دون أن يتركا إلّا القليل من الأثر المكتوب، الدالّ على قامتهما الفكرية. مفكرون يعيشون فكرهم، وقلّما يكتبونه، وكلما أرادوا كتابة تريّثوا. تمثل نضجهم الفكري في نهج حياتي لم يندرج في سطور بين دفّتَيْ كتاب. وبحسب منهج بوبكري، فإن "عدم تسجيل فكرة خطّياً لا يعني أنها قيلت من غير تأملٍ "ليزري" (من "ليزر" Laser) سابق بعمقٍ صارم حاسم". لا يكتب بوبكري إلّا نادراً، ويتكلم بلاً خطابةٍ ولا منبرية، وقد وجد في تقنية التواصل بالفيديو استـمـراراً للثقافة الشفاهية؛ فهو ينشر فكره المعرفي والاجتماعي والسياسي عبر فيديوهات بات عدُدها (حتى الآن) يربو على ثمانمائة شريط فيديو بالعربية والفرنسية. بَيْدَ أن لبوبكري نصوصاً كتبها في تلك الفترة ونُشِرَت في "الرغبة الإباحية" ثم في "النقطة" و"فراديس"، وهي المجلات السوريالية التي تعاون مع عبد القادر الجنابي على إصدارها في باريس. من تلك النصوص مثلاً، نصٌّ يعتزّ به كثيراً، وهو بعنوان "مجال العربية وجمالها" (وعـنـوان فرعي "عَوْد العربية الأبدي")، ونص آخـر ضد العامة بعنوان "العامقراطية". كما نشر ترجمةً لنص أساسي في ميدان الشعر من تأليف أندريه بروتون وصديقه جون شوستر بعنوان "صناعة الشعر" (l'Art poétique). غير أن لبوبكري أيضاً موقفاً لم يتغيّر ممّا يُسمّى في رأيـه تدجيلاً بـ"السوريالية العربية" يلخّصه بما يأتي: "السوريالية هي نقيض الفوضوية أو على الأقـل هي ليست الفوضوية التي نـادى بها ناشطون سياسيون أمثال باكونين. لكنَ بعض العرب مثل عبد القادر الجنابي ناشر مجلة "الرغبة الاباحية" (التي سميتها "الرغبة النباحية"، وذلك في مقال لي نشرته جريدة "الحياة" اللندنية، قـفـزوا مـن الفوضوية إلى السوريالية فبعض الفوضويين العرب الذين ظلوا يحملون بداوتهم وأعرابيتهم، لا عروبتهم، انتحلوا صفة السوريالية تماماً كما انتحل العفيف الأخضر صفة الماركسية، ثم قفز من الماركسية إلى الفرويدية والتحليل النفسي (في كتابه من محمّد الإيمان إلى محمّد التاريخ).

كانت مجلة "عيون" الصادرة في ألمانيا قد نشرت مختارات من مجموعة بوبكري الشعرية "إرادة التوترات". كما كانت مجلة "بانيبال"[5] الصادرة في لندن، قد نشرت مقتطفات من مجموعة شعرية له بالفرنسية (وهي ليست ترجمة عـن الأولى، بـل مـؤلّـفـة في الأصل بالفرنسية بعنوان: Pré–tensions) وقد ترجم منها عن الفرنسية مقطعًا جد قصير إلى الإنجليزية الشاعر الإنجليزي جيمس كيركب James Kirkup. في تقديم مجموعته الشعرية "إرادة التوترات" كتب بوبكري: "ليس هدف هذا النص "إبداع" ما يُسمّى بالشعر، وإنما الهدف "روجسا"، أي "روح - جسد" ومغزى الروجسا، بعيداً عن محتوى مصطلح علم الطب، في مجال الأعصاب مثلاً، وعلاقة ذلك بما تدّعيه بهلوانيات علم النفس التحليلي (psychanalyse) تحت مصطلح

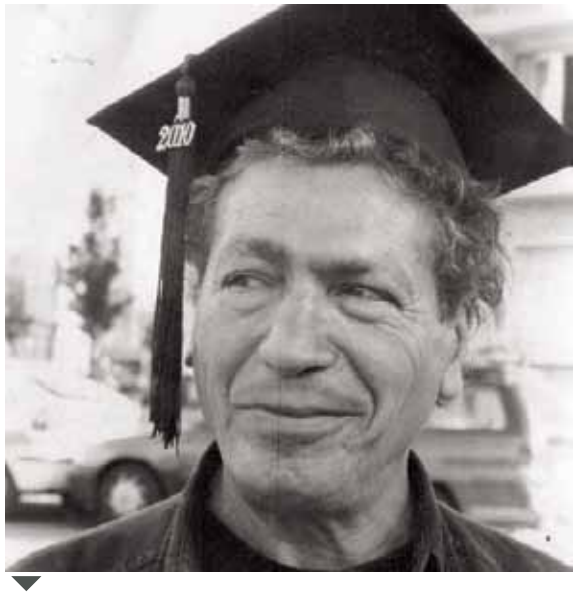
عدم تسجيل الأفكار خطّياً لا يعني أنها قيلت من غير تأملٍ

التأثير المتبادَل تفاعلياً بين النفس والجسد أو "النفجسدي" (psychosomatique)"[6].

لاحقاً، جعل بوبكري من نتاج فرويد هدفاً لنقده باعتباره "العلم الحزين" مقابل "العلم المرِح" لفريدريش نيتشه Friedrich Nietzsche، فقد وضع بوبكري باللغة الفرنسية بحثاً معمّقاً بعنوان: "العلم الحزين: التخلّص من علم النفس" (Triste science: se débarrasser de la psychanalyse) كشف فيه "تدا/جيل فرويد"[7]. كما وضع بوبكري باللغة العربية مسرحية على منوال "رسالة الغفران"، بعنوان: "المحكمة العليا لمحاكمة تدا/جيل فرويد". وقد اختار لهذه المحكمة أعضاء فلاسفة من جميع العصور: من الزمن القديم الفيلسوف الإغريقي صينك Sénèque، ومن القرون الوسطى المتنبي والمعري، ومن قمة عصر الفلسفة الذي لم يشرق بعده عهد، أي القرن التاسع عشر، هيغل وماركس ونيتشه".

"متواتراً" مع اللغة وأبعادها التي لا حدّ لها، يتميّز بوبكري بالتعبير عن أفكاره بأسلوب فريد فهو يجرح الكلام لاجتراح عبارات جديدة، ويشقّه لاشتقاق كلام جديد، وتوليد مفردات باتت تحتاجها لغتنا العربية. اجترح قادر بوبكري كلمة "مِدرَك" في مقابل عبارة concept التي ابتدعتها الفلسفات اللاتينية، والتي لا يرى أن "مفهوم" أو "تصور" يصلح مقابلاً لها؛ ويبرر ذلك بقوله إن "المِدْرَك هو عديل المِبضَع، فإنك إذ تستعمل الآلة على منوال اسم الآلة في علم الطبّ مثلاً، المِبضع، تكون دوماً وأبداً مسؤولا عن الفعل بآلة، آلة جديرٌ بنا أن نسمّيها "المِبْدَع".

ومن النماذج الشعرية التي تعبّر عن الشعر الفلسفة، بالمعنى الذي يفسّره بوبكري، قصيدة بعنوان "خير أمة أو الجهلوتيون باسم



قادر بو بكري

الإسلام"[8]. يقول بوبكري: "مفهومي الجوهري من خلال قواصدي في "إرادة التوترات" هو الشعر على أنه الفلسفة، بحيث إن الفلسفة هي الشعر، وبمغزى إن الفلسفة هي ما يتأتّى من كيانات الروجسا. وما أعنيه بالفلسفة هو الضدّ النشِط لما يُعرَف بـ"حبّ الحكمة"، ناهيك بـ"الحقيقة". وإن كان لا بدّ من أمرٍ يقارب معنى مسألة الحقيقة، فإني أفضّل الاهتمام بمسألة الكذب".

اهتم بوبكري اهتماماً خاصاً بنتاج نيتشه، فوضع بحثاً كان الغرض منه قبل كل شيء ـ كما يقول ـ "الاحتفاء باستقبال نيتشه في الفكر العربي"[9]، وهو ما يسميه "في ضيافة نيتشه لدى الخيمة العربية النجومية". ويتضمّن البحث ملخصاً نقدياً لفلسفة نيتشه وحياته، وترجمات لعدد من قصائده، منتقاة فلسفيًّا، وهي قصائد غير منشورة في العربية لحد الآن. ويرى بوبكري أنه أضاف جديداً إلى ماهية الفلسفة، أضاف إليها "اجتياز الفلسفة" بالمعنى الذي ذكره في مقالته "جمال العربية ومجالها" على أنه "لا تجاوز من غير اجتياز". والإضافة النقدية هذه يلخّصها

الفرد ليس جديراً بالفردية إلا اجتيازاً لفلسفة شوبنهاور وهيغل وماركس ونيتشه

بعبارة واحدة هي "النيتشاركسية" أي ـ كما يقول ـ "العلاقة الجذليّة (بالدّال المُعْجمة) بين نيتشه وماركس". والنيتشاركسية تقدّم في مجال علم الفلسفة، فهذه التسمية التي تجمع بين اسمين لعالمين بلغا بعلم الفلسفة أقصى مراحله، وهما كارل ماركس وفريدريش نيتشه، مكّنت الطليعة البشرية من الوصول حتى القرن الحادي والعشرين. وفي صدد هذا الكشف/ الاكتشاف، يقول بوبكري:

"ما أكشفُه من خلال عمل التحليل بالبحث، مضمونه كشف الإخفاء الذي كرسته الأبحاث حتى اليوم في المؤلفات باللغات المختلفة. وبالتكرار تحوّل التكريس إلى ترسيخ أن الماركسية لا يمكن أن تتواصل مع النيتشية؛ فأصبحت هذه الفرضية مفروضة على الباحثين، وبالباحثين، حتى صارت "حقيقة" من غير حق. على الحقيقة هذه، تم بناء قصور (تقصير) من ورق في أرض وسماء علم الفلسفة، انهارت بها قيم النزاهة العلمية، وأدت إلى سطحيات خطيرة النتائج، منها ربط التاريخ الفعلي لهتلر "النازية" بـ نيتشه Nietzsche وستالين Staline بـ "الشيوعية". بالبحث والتحليل المنحاز لرفض طلب الظهور، ولو بالزحف على الظهور، أستطيع تأكيد أن نيتشه عرف من هو ماركس وما أنتجه وعرف سيرته. وأنا بصدد إنجاز الموضوع بالمنهجية المسماة بـ "الجامعية والأكاديمية". وأنبّه إلى أن الوسائط الفعلية التي تجعل أن نيتشه عرف من هو ماركس لجهة نتاجه وسيرته هو ـ من بين آخرين ـ "صديقته المقرّبة منه إلى حد تسميته لها بـ"الأم الحنون"، المعروفة بمذكراتها، وأولها "مذكرات مثالية ألمانية". فهي ذكرت اسم ماركس في الطبعة الأولى لكتابها الأول المترجم إلى الفرنسية عند صدوره، وأسماء آخرين ممن كانوا في لندن كلاجئين سياسيين مثل ماركس وعائلته لسنين عديدة. وألفتُ الانتباه إلى أنّ سنّ نيتشه عند وفاة ماركس (عام 1883) هو 39 عاما، كان خلالها نيتشه ما يزال في حالة صحية تُمكّنه من القراءة والتواصل بالمراسلات والتواصل باللقاءات المباشرة مع من "ملأ الدنيا وشغل الناس" في عالم كان نيتشه حاضرا فيه قبل غيبوبته بعد مأساة سقوطه في مدينة "تورينو" الإيطالية، "جنون" نيتشه الذي سمّيتُه "عندما هوى نيتشه". وفي مجال البحث العلمي، وبخاصة في مجال الفلسفة – التي هي عقل العقل – وحده الاجتهاد العقلي يجعلنا قادرين على عدم الوقوع فيما أسميه الأكاديمولوجيا وما تعنيه وتكرسه من جمود بقناع البحث، المفترض فيه أنه يوجب الحركة الاجتيازيّة الفعلية "إذا كان فعلا بحثاً". والأكاديمية في منشئها هي الانضباط بمسطرة الأوائل (ومن هنا معنى المرجع الذي يسمى أيضا بالموئل). فأقول تلخيصاً:

• اللص المتذاكي الذي هو "فرويد"، اللص المريض الذي لبس قميص الطبيب "بالتحليل النفسي"، والذي قام بالسطو والتطفل على عمل نيتشه ما كان ليستطيع خلق دين جديد "يُملي" فراغا تركه تواري الدين (في البلدان التي صار للدين فيها، كي يتوارى، ناطحات سحاب من المصانع، وليس عمارات غير عامرة بعقل العمل وعمل العقل مثل تلك التي تشترى بأموال ناتجة عن غير إنتاج). وهذا من بين نتائج إخفاء وتغييب نيتشه من حضور نتاج ماركس، فكان فرويد من بين "الحشريين" بينهما متخفيا.

• لو لم يتم تعاون غير معلن لقطع الجسر الفعلي الموجود بين فكر نيتشه وماركس، لَما بقي فرويد سوى طبيب أعصاب بالمستوى الذي كان له في القرن التاسع عشر بمحدوديّاته العلمية ـ أي مستوى الصراع

الحضارة الغربية احتكرت الفلسفة وزوّرت ملكيتها، والحضارة العربية ليست سوى من "يحمل أسفارا"!

في مجال العلوم التطبيقية ـ التي أشار إليها "إنجلز" صديقُ ماركس وشريكه فكرياً.

• كان ممكناً معرفة النقد السلبي أو التوافق بين ماركس ونيتشه لو لم تقم مقرَّبةٌ من نيتشه، الكاتبة الألمانية "مالويدا ميزنبون"، بإخفاء ما تعرفه عن مدى معرفة نيتشه بفكر ومكانة ماركس في عهده. وسبب ذلك، في رأيي، هو أنها عاشت في صراع مع ذات نفسها تجاه وجود إله أم لا وجود، وهي نفسها حال "لو سالومه" (واسمها الحقيقي Louise von Salomé) المحبوبة الإشكالية من نيتشه، ولذلك وجدت "لو سالومه" عزاءً مسموماً عند "فرويد"، سماحة رجل الدين الجديد الذي دينه السماحة مقابل دراهم قررت سماحته أنها: "جزء من العلاج" (حرفياً في شعائره ومسجلة كشرط "علمي" في مزاميره).

• بعيداً عقليا عن حكاية نظرية المؤامرة، ما حدث لجهة أخت نيتشه، هو رغبة في جعل وضع أخيها منسجما مع زمن صعود هتلر. وخطيبها "فرستر" كان عنصريا معروفا ناشطا. وكان نيتشه يكره علاقة أخته به. ثم قامت نظريات من التلفيق جعلت نيتشه عدواً افتراضيا لماركس، ومصالح واقعية لجماعة "البازار"، مثل "لوران حسون" و"ميشال أنفري" وغيرهما في "فرنسا الأدوار" لا "فرنسا الأنوار".

والفرد في رأي قادر بوبكري "ليس جديراً بالفردية إلا اجتيازاً لفلسفة شوبنهاور Arthur Schopenhauer وهيغل Georg Wilhelm Friedrich Hegel وماركس ونيتشه". هذا الفرد هو الملتزم بما "لا يلزم" (اختصارا لقولة أبي العلاء المعري التي لم يُفْهَم حتى الآن مصداق لها: "أُولو الفضل في أوطانهم غرباء")[10]. وفي النيتشاركسية الفرد هو ما "فوق" خير وشرّ[11]، والتفوّقية هنا هي على النفس "مع" الذات وليس "على" الآخرين. ويرى أيضاً أن "الفيلسوف الفرنسي جيل دولوز Gilles Deleuze لم يصل ماركس بنيتشه إلّا بإشارة عابرة، لأنه انهَمَّ بالزمن الحالي وبنزاهة علمية ورِفعة"، ففلسفة دولوز هي في التدقيق، ليس فيما فوق الطبيعة أو ما تحت الطبيعة أو من خلال

قادر بو بكري بصحبة سيف الرحبي

العِلم لا يصحّ إلا بالدين، كما قال رابليه: "عِلمٌ بلا ضمير خرابٌ للروح"

الطبيعة أو الطبيعة نفسها، إنما في "الشرطية الإنسانية" (بعبارة أندريه مالرو André Malraux) بمعنى أنّ الفرد الذي تجسّد بعد انتصار الثورة الفرنسية والوريث المُزامن والمَدين لكل الحضارات السابقة، هو النتاج المنتج لما يسميه بوبكري "النيتشاركسية" أي:"المجتمع على أنه المفترَد، وليس المُقتَمَع. القِيَم من قيام الأفراد لا من "أخلاق" ماسكة بأخناق الأفراد، الفرد المتضامن بالماديات والمستقلّ بالمعنويات، أي لا مسؤولية بلا حرية، ولا حرية بلا مسؤولية".

بدأ كل شيء في جامعة فنسانفي تلك الفترة قدّم بوبكري بحثاً لنيل شهادة التمكّن (Maîtrise) وما زال البحث محفوظاً في مكتبة الجامعة بعدما تمّ تصنيفه "مهمّ"، مع أن البحوث للشهادات من درجة غير الدكتوراه لا يُحتفَظ بها في مكتبة الجامعة. وجديرٌ بالذكر أن بحث بوبكري هذا المخطوط بيد صديقه موسى بوخريص، زميله في مجلة "آفاق".

يرى بوبكري أن الحضارة الغربية "احتكرت الفلسفة وزوّرت ملكيتها، بزعم أنها مركز الفلسفة العالمية اليونانية الرومانية، وأن الحضارة العربية ليست سوى حركة "يحمل أسفارا"، أي أنها حملت الفلسفة اليونانية إلى ما يُسمّى في زمننا الحضارة الغربية، أو "الحضارة اليهودية المسيحية". فتمثّل في هذا الزعم جبروت الشموخ العالي المرمري الذي نقش على رخامه: "هنا مركز الفلسفة العالمية اليونانية الرومانية". فيكون بالتالي كل ما عدا ذلك من فلاسفة عرب وشرقيين هو من باب "المتكلمين" و"المبشرين".. ومقعدهم خارج أكاديمية "الفلسفة". فمن واجبنا أن نواجه هذه المقولة الاستعمارية التي مفادها أنّ الحضارة العربية في مجال الفلسفة ليست سوى حركة "حمل ونقل أسفار". فليس صحيحاً أن العرب اكتفوا بحَمْل فلسفة الإغريق إلى أوروبا، ولم يكونوا ـ حسب النرجسيّة الاستعمارية ـ سوى حمّالين يحملون أسفارًا. في جامعة فنسان مدرسة في الفلسفة موازية لمدرسة فرانكفورت الألمانية التي أرى فيها منبَعَ النتاج العلمي لدولوز".

يقول بوبكري: "درستُ ماركس ونيتشه من خلال بيوغرافيا كل منهما ومن خلال مراسلاته، وكيف عاش وكيف كانت حياته ووصلتُ إلى اكتشاف أمور مهمة؛ اكتشفتُ أن ماركس ونيتشه كان يعرف كل منهما اسم الآخر، وما أوصلني إلى ذلك هو البحثُ في حياة "مالويدا ميزنبون" المعروفة بكتابها "مذكرات مثالية ألمانية"، ومعرفتها الطويلة بنيتشه، فقد كانت له في مقام صديقة بمرتبة "أم حنون". من هنا حتمية معرفة نيتشه لموقع وهوية ماركس من خلال ذلك، وهو ما طمسته أختُ نيتشه بعد وفاته، ونجحت في جعل الباحثين لا يجدون مدخلاً للوقوف على مدى معرفة نيتشه وماركس كلٌّ منهما بهوية الآخر، وقد عاصر كل منهما الآخر (نيتشه 1844 ـ 1900 وماركس 1818 ـ 1883. عند وفاة ماركس كان عمر نيتشه 26 عاماً، وكان أستاذاً جامعياً في جامعة بازل السويسرية المستعملة للغة الألمانية وهي اللغة المشتركة مع ماركس، إلى جانب الفرنسية التي كان يتقنها. صحيح أن بورديو Pierre Bourdieu اشتغل على ماركس "متحفيّاً"، إذا جاز التعبير، ولكن على الجانب السوسيولوجي في ماركس، وليس على الجانب الفلسفي. بهذا الصدد يقول بوبكري إن بورديو لم يتعمّق في فلسفة ماركس لأنه ليس فيلسوفاً بل هو عالم اجتماع. جيل دولوز Gilles Deleuze هو الوحيد بين المفكرين الفرنسيين الذي يقول بالتقارب بين ماركس ونيتشه وقد عبّر عن ذلك بقوله: "كانا يرقصان

الإسلامُ يُجِلُّ العقلَ، والقرآنُ يحثّ على العِلم، والاجتهادُ في العِلم يُقفَل الباب أمام المتأسلمين

في حلقة دائرية يداً بيد". وتجدر الإشارة إلى أن الفرنسي "هنري لفيفر" Lefebvreهو أول من اهتم بمسألة ماركس نيتشه، في بداية عشرينيّات القرن العشرين[12].

ويرى بوبكري أن بعض ما وصل من كتابات نيتشه هو أصلاً مزوّر؛ لأن كثيراً من الوثائق التي كتبها زوّرَتـها أخته إليزابيت بعدما أخفت أرشيف كتاباته وحـوّرت بعضها، فطمسَت علاقة المعرفة هذه بينهما، وجمعت نصوصاً له تحت عنوان "إرادة القوة" لكي تنال إعجابَ هتلر، فأظهرَتْ نيتشه وكأنه "عنترة"، في حين أن نيتشه كان قد قطع علاقاته بفكر فاغنر العنصري، وكتب ضدّه كتاباً بعنوان: "ريتشارد فاغنر في بايرويت" (Richard Wagner à Bayreuth) أما أخته فبقيت نازيّة على فلسفة فاغنر. كما أن المزوّرين عمّموا على الجميع أن نيتشه نازيّ، كما قالوا عن ماركس "ستاليني" (قبل الأوان). كما أسهمت الأحـزاب "الشيوعية" كثيراً في هدم فكر ماركس وأظهرته "معادياً للدين"، وهذا خطأ فـادح. كذلك فعل العرب الذين تكلموا عن نيتشه وقرّبوه من النازية؛ فقد تلقفوا "إرادة القوة" على نحوٍ مغايرٍ لمعناها. تحـديداً لأنّ الكتاب جـاءهـم من الغرب. كما أنّ محمود العقّاد أشار إلى التشابه بين المتنبي ونيتشه ولكنه فعل ذلـك على نحوٍ إنشائي وليس بتعمّق تحليلي. كذلك كتب توفيق الحكيم مقدمة لكتاب زرادشت الـذي ترجمه إلى العربية فليكس فـارس، لكنها مقدمة سطحية. ويقول ثروت عكاشة وزير الثقافة في عهد عبد الناصر والمعاصر لأندريه مالرو وزير الثقافة الفرنسي في عهد الجنرال ديغول، يقول في مذكراته: "كنّا[13] نقر نيتشه.." بينما طه حسين أساء إلى المتنبي في الحطّ من شأنه، وإلى أبي العلاء المعري في معرض فهم حقيقة شأنه. غير أن الباحث العراقي، محمد محيي الدين خفاجي، ردّ على طه حسين ردّاً مفحِماً[14]. أما اللبنانيون فقد فهموا نيتشه كما فهموا جبران خليل جبران، فهماً مسيحياً. يذكر بوبكري أنّ سلامة موسى استعمل عبارة "سوبرمان" بدلاً من "الإنسان الأعلى" (التي استعملها عبد الرحمن بدوي وهي أيضا غلط).

قادر بوبكري يرى أن حقّ واجبنا اليوم إدراك أن الثقافات عالمياً تتخالط بمعنى تتخالص، أي إنّ حوار الحضارات هو في الحقيقة تخالص الحضارات أي تلخيص، كل شعب يلخّص تاريخه من دون أن يتخلّص منه ويكون مخلصا له. في عُرْف القوة الرمزية للتاريخ يكون فولتير من سكان طنجة، وصيناك من سكان كندا والمأمون من سكان باريس والوجوه التاريخية كلها التي تمثل عبقرية شعوبها تسكن كل شبر من هذه الأرض".

ومـن صـداقـات بـوبـكري الفكرية المثيرة للدهشة العلاقة الفكرية التي ربطته بأصدقاء له لم يتعرّف إليهم شخصياً كتلك العلاقة (عن بُعد) بانتاج أمجد ناصروتلك التي ربطته بصديق لم يره قط، ولم يتعرّف إليه شخصياً البتة، حتى أنهما لم يلتقيا ولو بالمصادفة، هو حسن قبيسي أستاذ الفلسفة الإسلامية في الجامعة اللبنانية لمدة عشرين عاماً، وصاحب "المتن والهامش" و"رودنسون ونبي الإسلام"، ومـترجـم "أصل الأخـلاق وفصلها" لنيتشه، وعـدد مـن الإنّـاسـيّين (الأنتروبولوجيين) أمثال كلود ليفي ستروس وجاك لومبارد وإيفنز بريتشارد وإريك فروم.. وقد بلغ تأثر بوبكري بوفاة حسن قبيسي أنه رثاه في قصيدة بعنوان "التوحش المقدس، وهي قصيدة مسجّلة بصوته على اليوتيوب.

من العبارات التي اجترحها بوبكري عبارة "عِلمئيمانية"، إذ يكثر في العربية استعمال

عاش أحداث 68 في باريس من داخلها لا هامشها، وعرف مختلف التيارات الفكرية التي شكلت تلك الأحداث

كلمة عَلمانية (بفتح العين) نسبةً إلى عالَم، أو عِلمانية (بكسر العين) من عِلم، وبعضهم يقول "لائكية" التي هي تحريف للعبارة اللاتينية laïque التي لا تتناقض مع الدين. ولأنّ هذا المفهوم يجمع بين الإيمان والعِلم، فقد ابتكر له بوبكري كلمة "عِلم ـ إيمانية" فهو يرى أن العِلم لا يصحّ إلا بالدين، بالمعنى الذي ذهب إليه رابليه حين قال "عِلمٌ بلا ضمير خرابٌ للروح". لم يحارب كارل ماركس الدين بوصفه إيماناً، وإنّما حاربه بوصفه أداةً تستعمَل للسيطرة والتضليل، ولم يحارب الدين إلا بشرط واحد، وهو إذا استُعمِل مخدّراً. وكان تكوين ماركس فلسفياً وكانت أطروحته الجامعية (1841) فلسفية محضا، وتحمل عنوان: "تبايُن [مفهوم] فلسفة الطبيعة عند ابيقور وديمقريطس" (Différence entre la philosophie de la nature chez Épicure et Démocrite). كذلك تشي غيفارا كان ماركسياً بالسليقة والعفوية ولم يكن معادياً للدين بدليل أن المسيحية التي استُخدِمَت في أميركا الجنوبية كانت تيولوجيا دينية لتحريرها من الاستعمار، تماماً مثلما استُخدِم الإسلام أداةً لمقاومة الاستعمار في الجزائر.

في نظر بوبكري أن "الشيوعيين المتمركسين" ارتكبوا خطأً فادحاً حينما أنكروا على العامّة الدين والإيمان، بمقولة "الدين أفيون الشعوب"، فهُم بذلك يُخفون الجزء الآخر من الآية "ويلٌ للمصلّين..." مقطوعةً عن تتمّتها المكملة للمعنى الصحيح. ثمة نص مطوّل لماركس يستفيض فيه حول استعمال الدين تاريخياً أداةً لتضليل الشعوب وتخديرها، لكنّه أبدًا لم يتنكّر للدين أو يُنكِره على الناس[15]. ونحن نرى أن العمود الفقري للثقافة في العالم الإسلامي هو الإيمان، فإذا نزعتَ من الناس الإيمان ولم تعطِهم شيئاً بديلاً (غير الكلام الفارغ عن التحرر والمستقبل..) فهذا اعتداء عليهم أو احتقار لهم. والإسلامُ يُجِلُّ العقلَ، والقرآنُ يحثّ على العِلم، والاجتهادُ في العِلم يُقفَل الباب أمام المتأسلمين[16] ويتنافى مع تمسّكهم بالتقليد ويدحض قولهم بأن ثمّة جوابًا جاهزًا على كل شيء، إذ يكفي أن نأخذه من الجواب الذي كان تجاه حوادث جرت فيما مضى من الزمن. غير أن الزمن لم يتوقف والحوادث مستمرة، وعلى المسلمين أن يجترحوا إجابات تجاهها بفضل تقواهم وعلمهم وعملهم. فهل توقف الزمن بوفاة الرسول؟ لو أن **الله** أوقف الزمن لحلّ يومُ الحشر والقيامة. لكن **الله** مدّد الزمن، والحكمة من تمديد الزمن هي "ليبلوَكم ويرى أيُّكم أحسن عملا"، أي ليمتحنكم. والامتحان لا يحصل بعمل واحد، وإلا لكان الخلق جميعاً يعرف سلفاً النتيجة المطلوبة والعمل الذي يجب عليه أن يقوم به. وإنما مادة الامتحان تتغيّر دائماً، والزمن هو الحوادث التي تتوالى ولا تتوقف، وعلى الإنسان أن يستجيب لتحدّياتها ويجد الإجابة الصحيحة عنها بفضل عقله وعِلمه".

بوبكري هو الذي دشّن مصطلَح الـ"خميهابية" الذي يعني أن كل نقد للخمينية لا يصحّ إلا مقروناً بنقد الوهابية وكذلك لا يستقيم نقد الوهابية معزولاً عن نقد الخمينية. وهو لا ينتقد مساوئ الخمينية كي لا يبدو ذلك من منطلق وهّابي؛ فكل نقد للخمينية يجب أن يرتبط ارتباطاً وثيقاً وعضوياً بنقد الوهابية، بحيث إنهما يصبحان ما يمكن تسميته "خميهابية" ليصبح هذا النقد نقداً لكليهما معاً، فهُما أداةٌ إيديولوجية سياسية واحدة لهدم المجتمعات العربية الإسلامية الموحدة وتفتيتها بصراعات مذهبية هي ليست من الدين في شيء، وهي من كل شيء في الجهل الفعّال ضدّ العقل الفعّال. الصراع القائم بينهما هو صراع سياسيّ لا ديني، والإسلام

الإيديولوجيا السياسية تستند إلى دين، غير أنّ الدين ينفيها لأنه جامع وتوحيدي وشامل للجميع

توحيد وليس مذهبية. على أنه ليس هناك عربٌ في هذا الصراع بل هناك أعراب لأن العروبة هي أيضاً توحيد، ويحقّ لكل عربي أن يختار الدين الذي يشاء أو أن يعتنق المذهب الذي يشاء، أو أن يكون فكره الديني مستقلاً عن كل مذهب ديني. والعروبة تعترف بحق العربي في اعتناق الفكر الذي يشاء، والحضارة العربية هي أصلاً ثمرة هذه الحرية، عبّرت عنها جميع الشعوب على اختلاف انتماءاتها العرقية والدينية واللغوية في إطار العروبة اللغوية والإسلام التوحيدي. والعروبة أكثر شمولاً من الدين لأنها تجمع ضمنها جميع الأديان. ولذا، فالعروبة ثقافة لا يمكن أن تبتلعها خمينية أو وهابية أو غيرهما من الإيديولوجيات المذهبية السياسية. العروبة وطن والوطن قبل المذهب الديني. والعروبة قبل الدين (السياسي) وهل يحق للوهابي أن يكون سنيّاً ولا يحق لليمنيّ أن يكون شيعياً أو زيدياً أو غير ذلك؟ ثم إن الحرب التي تعيث فساداً في العرب بين المسلمين "شيعة" و"سنة"، هي من العبث واللاعقلانية بحيث لو أنّها كانت حرباً بين "سيعة" و"شنّة" لبقي لامعناها على ما هو عليه تماماً، جهلاً وتخلّفاً. الإيديولوجيا السياسية تستند إلى دين، غير أن المفارقة هي أن الدين ينفيها لأنه جامع وتوحيدي وشامل للجميع بلا تفرقة (خلقناكم شعوباً وقبائل لتعارفوا... إلخ) وفي قاصدة يقول: "الوطن هو جسد الدين: وتبعية المواطن لدولة تريد احتلال وطنه باسم الدين هي خيانة للدين والوطن؛ فتسليم (بالوعي) الوطن إلى آخرين بدعوى المذهب، يجعل الروح بلا جسد".

يتحدّث بوبكري عن الفلسفة بوصفها «أسلوب حياة» ينزع إلى جدليات وتوترات، وكان الشاعر العُماني سيف الرحبي، رئيس تحرير مجلة "نزوى"، قد ذكر في مقالةٍ مطوّلة، الجزائري قادر بوبكري والمغربي رشيد صباغي، والجزائري علي بن عاشور... وغيرهم ممّن "لم يقعوا في إغراء الكتابة فظلوا مجهولين إلا لدائرة الأصدقاء. كلهم يملكون عمقا فلسفياً ورؤية مميزة للوجود والعالم"[17].

وخصّ الرحبي في مقالته تلك، خصَّ قادر بوبكري بقوله: "اقتلعتَ جسدَك مثل كثيرين من صحراء الجزائر مُيَمِّماً نحو باريس؛ عانقتَ أشباح الأسلاف الآفلين من غير أمل ولا يأس؛ عدو الثنائيات أنت والاختزالات البلهاء. كم من الأزمنة وأنت تحرث المدينة أفكاراً ومدناً كأنما تطارد حلماً هرب منذ ولادتك في الصحراء ولن يعود إلا بعد الرحيل الأخير والموت. كم من الوقت مضى.. ثلاثون.. خمسون عاما.. وأنت ممتطياً حصانك الذي جمعتَ أشلاءه من قارعة الطرق لتمخر به ليلَ المدينة العصيّ ونهارَها. عاشرتَ الكتب أكثر من البشر وذهبتَ في نأي العزلة بعدما شاهدتَ القطيع يوغل في انحداره المقيت"[18].

في مسألة الجبر والاختيار يرى بوبكري "أن الإنسان، من غير التنازل لتلاعبية الألفاظ، هو: مسَخْيَر، أي مسيّر ومخير في آن.

يقول بوبكري: "ثورة سنة 1968 كانت بالنسبة إليّ حالة قدسية فعلا، بمعنى أنها مكّنتني من الشعور بكونية الإنسان وحالة غفران كامل للصفحات الاستعمارية من التاريخ العربي عبر الجزائر، بحيث إن الحل الذي كنت، كغيري، أبحث عنه، بدا لي أنه لا يمكن أن يكون إلا كونيا، كما أن "الشمس لا يمكنها أن تسطع في بيتي وحده". وقد صاحب ذلك خبر وفاة ذلك المناضل الشريف الذي هو تشي غيفارا، وكان مناصرا للقضايا العربية العادلة في الستينيّات. واليوم، مرةً أخرى يغمز لنا التاريخ الآن سنة 2007، بأنّ أحد أهم الحلفاء التاريخيين للقضايا العربية العادلة هم هؤلاء المناضلون الشرفاء في أمريكا اللاتينية الذين لا يمارسون أي ابتزاز

يتحدّث بوبكري عن الفلسفة بوصفها «أسلوب حياة» ينزع إلى جدليات وتوترات

بشأن هذا التضامن، فهم لا يريدون الاستيلاء على الماديات العربية ولا يطالبونهم بالتخلي عن روحانيتهم"[19].

يقول بوبكري: "كان زلزال 1968، الثاني بعد زلزال سنة 1967، جسراً في ذهن جيل كامل، أقصد الجيل العربي الذي كان يعيش في أوروبا الغربية متأثراً أيضاً بأصداء سنة 1968 في أمريكا الشمالية، حيث نشأت أقوى حركة ثقافية بامتداداتها في عالم الموسيقى والسينما وتحريرها لطاقات الأفرو- أميركيين الذين شرفوا تاريخ أجدادهم عن طريق انتفاضات المناضل «مالكولم إكس» ثم حركة «الفهود السود» (الذين التجأوا فيما بعد إلى الجزائر". فقد عاش قادر بوبكري أحداث 68 في باريس من داخلها، لا على هامشها، وعرف مختلف التيارات الفكرية التحررية التي ضلعت في تشكيل تلك الأحداث، فقد اطَّلَع مباشرة ومعايشةً على فكر مفكّري حركة "مبدعي الأوضاع" (les situationnistes) أمثال غي ديبور وراؤول فانيغيم، والسوريواليين أمثال أندريه بريتون وجون شوستر[20]، والتروتسكيين أمثال كوهين بنديت، والجيفاريين أمثال ريجيس دوبري.. والعربي الوحيد الذي كتب بالفرنسية في مجلتهم مقالاً له صدى المعرفة والأسلوب هو مصطفى خياطي (من تونس) والمقال عنوانه "الكلمات الأسيرة" (Les mots captifs) ».

ويفسّر بوبكري أن "ثورة" في اللاتينية لها علاقة لغوياً بثورة (دورة) الأرض واكتمالها، أي اكتمال الدورة ré–évolution عَوْد الدورة يجدّد دورة إضافية أي تكميلية. في اللسان العربي هي مشتقةٌ قبل كل شيء ومتصلةٌ بعملية الثأر، وإلى درجة أن الشخص الذي يطلب بدم المقتول من أهله أو من ذوي القربى، فإنه يسمّى "ثائر".

بوبكري اهتمّ في مرحلة ما بالرسم التشكيلي بأدوات مختلفة، ناف عدد لوحاته على أربعين رسماً، ومنها لوحة عن المتنبي، وقد أهدى هذه اللوحة إلى الرئيس شيراك، وهي اليوم معروضةٌ في متحف جاك شيراك الذي دُشِّن منذ زمنٍ قريب، مستوحاة من فلسفة المتنبي وتحديداً من قوله «هَـوِّنْ على بصرٍ ما شقّ منظرُهُ/ فإنما يَقَظَاتُ العين كالحُلُم» (وقد ترجم هذا البيت إلى الفرنسية مع اللوحة المهداة). ولأن بوبكري منهَمٌّ بالمتنبي على أنه فيلسوف أكاديمي، مثل المعرّي (وهُما "ليسا حكيمَين بالمعنى الشعبجي"، كما يقول بوبكري، وحين يتوقف بوبكري عن القراءة أو الرسم، يمارس هواية تكاد تكون فريدة: يُلقي بحبوب الأرزّ التي لا تخلو جيوبه منها لطيور الحمام وعصافير الدوري. وهو يفعل ذلك على شرفة منزله، حجرته الوحيدة، التي ليس فيها من الفخامة سوى أنها تُطلّ على برج إيفل، أو جالساً في أحد المقاهي، أو على مقعد في حديقة عامة، أو متسكّعاً في شوارع باريس التي يجوبها منذ حوالي نصف قرن! و"اجتيازاً" لذلك، يردّد بالفرنسية من نفسه وإليـ...ـها، ما كتبه ذات يوم: "Je ne suis pas un Homme comme les autres، je suis un autre comme les Hommes" ("لستُ إنساناً كما الآخرين، إني آخرٌ كما الناس")!

# هوامش

1. بمعنى الوعي غير المباشر، وهو، كما يفسّره في حديث له نشرته "العربي الجديد": "غير ما يُسمي بـ"اللاوعي" في التحليل النفسي الذي يستعمل لفظاً يحسبه تقنياً". راجع: قادر بوبكري، "هجرة أوطان إلى غيرها مهزلة"، "العربي الجديد"، 1/3/2015.
2. "العربي الجديد"، المرجع نفسه.
3. المرجع نفسه.
4. حول سيرة المفكر الجزائري علي بن عاشور، راجع الكتاب الجماعي الذي وضعه ثلّةٌ من أصدقائه بعنوان: "علي بن عاشور والرحيل المبكّر" والصادر سنة 2002 عن "المركز العربي للدراسات الغربية" في القاهرة. ولبن عاشور كتاب قيد الطبع لدى دار الآداب بعنوان "لكمات نقدية".
5. Banipal، N7، Spring 2000
6. قادر بوبكري، إرادة التوترات، مجلة "عيون"، العدد 11، 2001
7. لم ينجز تأليفها. أما القسم المنجَز فهو منشور على YouTube
8. وهي قصيدة مهداة إلى الشاعر سيف الرحبي على الرابط: https://www.youtube.com/watch?v=PdYcsC1F
9. انظر الفيديو على الرابط : https://www.youtube.com/watch?v=FulFOLHS7rE&feature=youtu.be
10. مطلع قصيدة أبي العلاء المعري: أُولو الفَضلِ في أَوطانِهِم غُرَباءُ  تَشِذُّ وَتَنأى عَنهُمُ القُرَباءُ
11. وفقاً لمقولة نيتشه "ما فوق خير وشر" (Par-delà Bien et Mal) وليس كما تُرجِمت إلى العربية "أعلى" من خير وشر.
12. من أوائل مؤلفاته كتاب بعنوان "نيتشه" (1938) ومن أهم مؤلفاته كتاب "الحياة اليومية" (La vie quotidienne) من وجهة نظر كارل ماركس. واكب الثورة الشبابية في فرنسا (1968) وكتب عنها كما ألّف في الفلسفة كتاباً في المنطق الشكلي.
13. تعود نون الضمير نحن في "كُنّا نقرأ" إلى مجلس قيادة الثورة (1952) وكان عكاشة عضو هذا المجلس.
14. محمد محيي الدين خفاجي، سنوات ضائعة من حياة المتنبي، الطبعة الأولى 1955، شركة المطبوعات، بيروت.
15. انظر قادر بوبكري، المثقف العربي أمام ماركس وانهيار الاتحاد السوفياتي، جريدة "الحياة".
16. في حوار مباشر مع بوبكري، يقول: "لم يُصَب الإسلام كتاريخ بهزائم جوهرية كما أصابه التأسلم بضاعة تجارة مفلسة للوصول إلى السلطة التسلطية واستعمال الشريعة ذريعة".
17. نزوى، العدد رقم 95، آب (أوغسطس) 2019. افتتاحية العدد بقلم سيف الرحبي.
18. المرجع نفسه.
19. المرجع نفسه.
20. راجع ترجمة قادر بوبكري لمختارات من شعرهما بعنوان "خيانات ذهنية"، في العدد الأول من مجلة "فراديس". وهي أيضاً منشورة على موقع "مترجمون" على الرابط التالي:
http://www.jehat.com/ar/KheyanatThahabeya/interpreters/Pages/kader_b.html

خديجة زتيلي :

# عندما تعيد النسوية الجديدة صوغ الخطاب الفلسفي

● حاورها: أحمد فرحات
○ كاتب مصري

د. خديجة زتيلي واحدة من أنشط الأصوات الفلسفية الفاعلة والمتفاعلة في الفضاء الفلسفي الحديث في الجزائر وعلى المستوى العربي.

تشغلها في العمق تلك الأسئلة الفلسفية الملحّة على مستوى القيم والنيو/ ميتافيزيقا، ومواطنة المرأة العربية، وتجديد الخطاب الديني، وأخلاقيّات السياسة، ومدارات فلاسفة الغرب المعاصرين (نقداً وتقويماً) أمثال: تشومسكي وهابرماس وموران وباديو وجيجيك وباومان وتيودوروف وجوليا كريستيفا... إلخ.

وتشغلها في الصميم أيضاً قضية الفلسفة النسوية، وفي هذا المجال ترى أنه من الإجحاف القول بأن الجندر، هو الذي يحرّك الفكر عند الفيلسوفات ويدفعهن إلى إعادة كتابة تاريخ الفلسفة من زاوية نظر نسوية. فالشغف بالحكمة ومحبة الحق والخير والجمال من آفاق الفكر الفلسفي الإنساني الذي لا يقتصر على جنس دون غيره. كما وأن الخوض في «الذات الأنثوية»، لا ينبغي أن يفهم فهماً ناقصاً ومشوّهاً، فبالاستناد إلى علم النفس، تتأكد الفروقات النفسانية الموجودة بين الجنسين التي من شأنها توسيع مجال الفهم وتعميقه وإسباغ التصورات الدلاليّة المطلوبة. و«الذات الأنثوية» بهذا المعنى لا تقدم نفسها على أنّها الذات العارفة الوحيدة في الفلسفة النسوية، بل إحدى الذوات العارفة. ومن الأهمية بمكان التذكير في هذا المقام أن الموجة الثالثة من الفلسفة النسوية في الغرب، اشتغلت على هذا التصور وجادلت فيه. وفي ضوء جهودها المعمقة والمتواصلة، باتت الفلسفة النسوية من المباحث التي يحسب لها حساب في القرن الحادي والعشرين.

أما عربيّاً، وبحسب د. زتيلي، فثمّة تجارب فلسفية نسوية لا يجوز إغفالها اليوم، وإن كانت ليست بالزخم والفاعليّة الموجودة عليها نظيراتها في الغرب. لدى د. زتيلي العديد من المؤلفات في الفضاء الفلسفي نذكر منها: «أفلاطون: المعرفة، السياسة، المرأة» – 2011. «بنديتو كروتشه والنزعة التاريخية المطلقة» – 2016. «في دروب الفكر والكتابة» – 2018. هنا حوار مع د. خديجة زتيلي، الأمينة العامة

بالغ فلاسفة اليونان في احتقار المرأة والاستهانة بعقلها، ويردد بعضهم اليوم أطروحات مشابهة

للجمعية الجزائرية للدراسات الفلسفية وأستاذة التعليم العالي في قسم الفلسفة في جامعة الجزائر، تناولنا فيه قضايا فلسفية عدة، أبرزها الفلسفة النسوية ومفهومها المتنامي باطراد.

**إلى أي حدّ تحملين في ذاتك قلق السؤال الفلسفي الشائك و«المغامِر» في مجتمعات ما يزال اللاعقل فيها يسود على العقل؟**

– يدعوني واجب الوفاء لذاتي وقناعاتي وللفكر العقلاني وقيم التنوير أن أكون قلقة متوجّسة متشبّثة بالسؤال الفلسفي رغبة في المعرفة وتحرّي الحقيقة التي تتجلّى نسبيّة على الدوام. أحبُّ أن أغنّي خارج السرب، وأفكّر بعيداً عن الأسيجة الدوغمائية المغلقة، فالمعرفة الفلسفيّة تُعلّمنا أن نُخاصم اليقين والمطلق والقوالب الجاهزة، وأن يكون أفق المعرفة رحباً يتسّع للاختلاف والتعدّد. فمذْ وعيتُ حجم المآسي التي يعاني منها الإنسان في بلادي والعالم العربيّ وفي العالم بأسره، لم أهدأ، فكلّ شيء من حولنا في غير موضعه الصحيح وبغير مفهومه اللائق، فمن أين تأتي الطُمأنينة يا ترى؟ ففي خِضمّ هذه السياقات المحليّة والعالميّة يسْتعِر الشكّ ويتعمّق اللايقين وتشتدّ المغامرة نحو مراتع للعقل والحريّة قد تخفّفُ من غلواء المآسي ومن كوارث العالم. لذلك أهربُ كثيراً إلى القراءة والكتب لاستلهام المعنى والاهتداء بنورها.. صحيح أنّ مجتمعاتنا العربيّة مُنهمكة اليوم في مشاكلها ومُكبّلة بالجهل المقدّس، لكنّني أحاول ما استطعتُ من موقعي، كأكاديميّة وكاتبة تنتمي إلى المحلّي والكوكبي، تحريك الراكد والمضيّ في دروب الفكر والبحث والكتابة، فأنا لا أحبُّ التفرّج على خيْباتنا ومآسينا بدمٍ باردٍ وأفضّلُ فهمها لتجاوزها.

**حتى الآن، ما يزال القول الفلسفي الخلاق لدى المرأة في العالم العربي خجولاً، وربما متردّداً بحدود كبيرة.. لماذا برأيك؟ وماذا تقولين في اللائي حملن وما زلن يحملن هذا القول، ولو في سياق تفكّري يعزز الجدل الفلسفي وتطوّره في حقول معارفنا المختلفة؟**

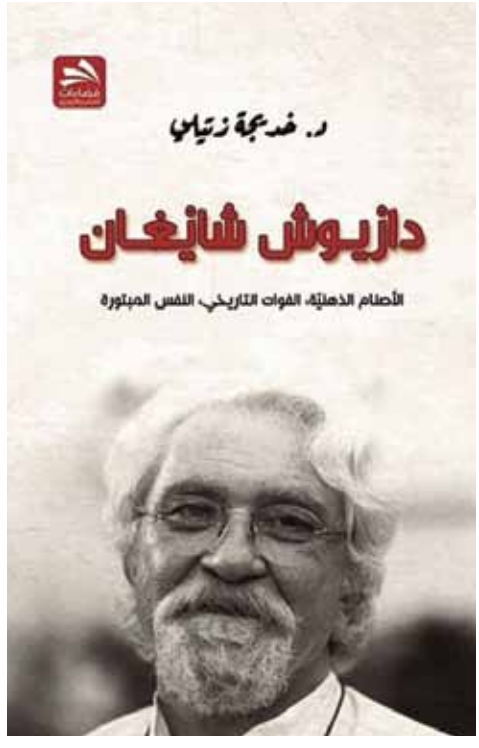
– لا يمكن الإجابة عن هذا السؤال من دون الانْخراط في التاريخ والعودة إلى تُراثنا الفكري والديني لفهم السبب الذي يجعل القول الفلسفي لدى المرأة في العالم العربي خجولاً أو متردّداً على حدّ توصيفك، إذ لا يمكن الإنصاف في هذه المسألة بلا قراءة حصيفة وموضوعية لأحداث الماضي، التي تَكشف في حقيقة الأمر عن الزوايا المعتّمة وممارسات التسلّط والتهميش والإقصاء التي طالت النساء بفعل الهيمنة الذكوريّة وتعسّف القوانين التي أُحْكمتْ صياغتها بما يتناسب مع أهداف العقل البطريريكي. ولا شكّ أن التاريخ يُعلّمنا أن الأقوى هو الذي يُسيْطر ويصنعُ مصيره ومصير الآخرين. فكيف لك أن تضع كائناً في

> اشتغلت النسويّة الغربيّة على أنّ "الذات الأنثوية" ليست وحدها الذات العارفة في الفلسفة، بل إحداها

السجن وتمْنع عنه الحياة والهواء والحريّة، **ثم تسأله لماذا لا يتحرّك ولا يقول شيئاً، أليس هذا من المغالطات؟**

كان هذا هو وضع النساء في صورة مُختصرة في مجتمعاتنا العربيّة والإسلاميّة، فقد كنّ يُحتقرن ويُعتبرن مواطنات من الدرجة الثانية لأنهنّ إناث، وكنّ ممنوعات من المشاركة السياسيّة والاجتماعيّة بمسوّغ بيولوجي لا يمتّ إلى العقل والمنطق بصلة. واليوم وإنْ تحسّن وضع المرأة العربيّة بشكل عام، بفضل نضالات مستميتة أعادتْ صوغ المفاهيم من جديد، فإنّها ما تزال تعاني من الإقصاء بتأثير من النسق الثقافي المهيمن، تفاقمه إكراهات الإسلام السياسي والخطاب الفقهي الأصولي المتوسّلين بالدين لتطويق حرية النساء وجعلهنّ كائنات دونيّة. ولذلك أقول للمتردّدات اللواتي بإمكانهنّ خلخلة الأشياء بأنّه لا وقت للتراجع إلى الخلف، وأؤكد لنفسي ولمثيلاتي ممن اكْتوين بجمر السُؤال وامتلأن بشغف البحث الفلسفي وبالرغبة في الفهم

لم يكن نيتشه وحده من صدمنا باحتقار المرأة، فقبله شوبنهاور الذي انقلب ضد المرأة متأثّراً بسلوك والدته التي أهملت والده المريض




والتغيير، بأنّه لا مجال لأيّ إرجاءٍ يؤخّرنا عن القول والفعل، فوسط التحديات الكبيرة الإقليميّة والعالميّة الراهنة، إمّا أن نكون أو لا نكون، وتلك قضيّة كينونة عميقة يجب الاشْتغال عليها.

## نزعة كره النساء عند أرسطو

**منذ أرسطو وغيره عند الإغريق.. إلى نيتشه وغيره في الزمن الوسيط والمعاصر.. والمرأة تتعرّض للإهانة والاستهانة في مقدّرات عقلها الفلسفي والمعرفي، حتى إن أرسطو ذهب إلى القول «إن الطبيعة التي لا تفعل شيئاً باطلاً، هي التي جعلت المرأة على هذا القدر من الدونيّة، وليس للعادات أو التقاليد أو أفعال المجتمع - ولاسيما الذكوري - دخل في تحديد هذه الدونية».. ما تعليقك على هذه النزعة «الميزوجينية» (كره النساء) لدى أرسطو، وكيف يكون «معلّماً أول» من ينطق بمثل هكذا كلام؟**

– من الواضح جدًّا أنّ فلاسفة اليونان، وأهمّهم أفلاطون وأرسطو، بالغوا في احتقار المرأة والاسْتهانة بعقلها تحت تبريرات عُنصريّة، فقد أفرزتْ الفلسفة اليونانيّة ثُنائيات هرميّة: الأعلى والأدنى، المركز والهامش، الرجل والمرأة، وهذا التصنيف أسهم في تكريس الفكر الأبوي الذي كانت نتائجه وخيمة وكارثيّة على النساء، وأدّى إلى تردّي الإنسانيّة وتقهقرها إلى الوحشيّة. فقد وقعتْ البشريّة لاحقاً تحت تأثير اليونان ومُسلّماتهم التي استمرّتْ سُطوتها على العقول إلى العصر الوسيط في أوروبا، ولم يسْلم منها حتىّ العصر الحديث عندما ردّد فلاسفته أطروحات اليونان التي تُعلي من شأن الذكر وتبخس الأنثى، وصارت تلك الأطروحات تُقَدّمُ بوصفها حقائق لا تَقْبلُ الجدال ولا تَحْتمل الطعْن في صحّتها. ولذلك لا يجب الاستغراب من القول الأرسطي

الـذي يستخفّ بـالمـرأة والـذي ضمّنتهُ في سؤالكَ، فـأرسطو لا يشذّ على القاعدة اليونانيّة في هـذه القضيّة، بـل يحرص على احـترام تعاليم المجتمع اليوناني الكلاسيكي وما جاء في دساتيره التّي جعلتْ من المواطنة الفعليّة حقّا للرجال وحسب. أما النساء فلم مواطنات فعليّات وكانت مرتبتهنّ الاجتماعيّة كمرتبة الغُرَباء والعبيد، ما يعني أنّ السُلطات المطلقة لم تكن تمنح إلاّ للرجل، زوجاً كان أم أبَا أم أخـاً لإدارة شؤون المـرأة والحلّ محلّها فيما يتعلّق بممتلكاتها وأطفالها وكلّ ما يرتبط بها من قـرارات مصيريّة، وإيقـاع هذا الفكر، في واقـع الأمـر، كان يسري بالوتيرة نفسها على الفلاسفة اليونان، وأرسطو كان واحداً منهم أخلصَ للنسق الثقافي الذي كان سائداً. لـذلـك تسعى الـدراسـات النسويّة الحديثة والمعاصرة إلى إعـادة قـراءة التاريخ قراءة جـديـدة بعدما انتقلتْ المـرأة مـن موضوع للخطاب إلى صانعة له. وإذا كان أرسطو قد اشتهر بلقب المعلّم الأوّل، فلنبوغه في المنطق واستحداثه له كمبحث معرفيّ غير مسبوق في العالم القديم، وقد استفادت منه الإنسانيّة أيّمـا استفادة، ولا ريـب في ذلـك، ثـمّ طورتهُ لاحقاً إلى ما بات يعرفُ بالمنطق الرياضي المعاصر، لكن فيما يتعلّق بالموقف السياسي والأخـلاقـي الأرسـطـي حـيـال المــرأة، فـإنّ نتائجه كانت وبالاً خطيراً على الفكر الإنساني برمته، وقـد بقي نقطة سـوداء في فلسفته.

**ألا يـصـدمك كـذلـك الحـدّ الـذي وصـل إلـيـه الفيلسوف نيتشه من احتقار المـرأة بـاحـتـقـار أمـه وأخـتـه في كـتـابـه «هـذا هو الإنـسـان».. وقـولـه بـأن المــرأة هـي «فـخ نصبته الطبيعة للـرجـل».. ألا يـنـمّ ذلك عن حقد ممـزوج بانفعال عاطفي مريض؟**

– لم يكن نيتشه وحده من صدمنا باحتقاره للمرأة، فقبلهُ كان الفيلسوف شوبنهاور، الذي انْقلب ضدّ المـرأة متأثراً بسلوك والدته التي جرحتهُ عندما أهملتْ والده المريض وراحت تصرف المال بسخاء على عشيقها، وهو ما جعله يكره النساء ويحتقرهنّ. والموقف من المرأة هذا ينبع من العاطفة وخلفيّتهُ نفسيّة بحتة، وهـو حصيلة تجربة شخصيّة، لكنّ شوبنهاور وتحت رحمة هذه التجربة القاسيّة، راح يحتقر النساء ويتهمهنّ بالخيانة، وهو التعميم الذي لا يقبله العقل.

وتكشف حياة نيتشه هي الأخرى عن ألم عميق ظلّ عالقاً بالروح، وسيؤثر لاحقاً على صحّته وسلامته العقليّة، فقد كانت لتجربته العاطفيّة الفاشلة مـع حبيبته «لـو سالومي» أثرها العميق على حياته. كانت «لو» امـرأة جميلة وذكيّـة ومثقّفة وتحـترف التحليل النفسي وتفتخر بأنّها من تلاميذ فرويد، فضلاً عن كونها شغوفة بفلسفة كانط وسبينوزا، وعندما التقاها نيتشه وقع في غرامها، واعتقد أنّ الحظّ ابتسم له بهذا اللقاء، فلعلّ هذه الحبيبة تنقذه من عزلته ووحدته التي جعلته خشن الطباع، وأحبّها بكل ما للعشق من جنون وضعف، لكنه عندما طلبها للزواج رفضته، كما رفضت غيره ورحلت تاركة إياه يكابد آلام الجوى والفراق، ولنا أن نتصوّر حجم الألم والبؤس الذي تسبّبت به «لو سالومي» لنتيشه. يقول في كتابه «هكذا تكلّم زرادشت»: «أنتَ ذاهب إلى المرأة لا تنسى إذن سوطك»، ولكن العارف بالحياة العاطفيّة يدرك أن «لو سالومي»، هي التي سحبتْ السوط منه وجلدتهُ به، في تجربة قاسية ستفرز حقداً ضدّ النساء يحمله نيتشه في صدره بقيّة عمره.

ديكارت أعلى من شأن العقل، لكن هفواته تجاه النساء جعلت سوزان بوردو تطال عقلانيّته في الصميم

## ديكارت هل أنقذ الموقف؟

**ديكارت، بوابة الحداثة الفلسفية والفكرية بـوجـه عـام، هـو الـذي وضـع حـداً للفكرة الأرسطيّة السلبيّة تجاه المـرأة، وعـبّر مع تلاميذه بـأن العقل لا جنس لـه، وأن دماغ الرجل مساوٍ لدماغ المرأة، والدماغان يعملان**

**بالطريقة عينها. ما تعليقك، خصوصاً وأن بعض التنظيرات النسوية، ممثلةً بسوزان بوردو، كانت قد شكّكت بأنوارية ديكارت في هذا الجانب، وقالت إن فلسفته العقلانية ظلت مشدودة إلى الذكورة و «تفوقها»، بدليل قوله لاحقاً «إن النساء لا يصلحن لأمور كثيرة كبرى، فهنّ لسن مصنوعات للتفكير، بل هنّ أكثر اتكالاً على الحدس من العقل».. ما تعليقك؟**

– راهنَ ديكارت في كتابه «مقال/خطاب في المنهج» على فلسفة جديدة تقوّضُ مبادئ الفلسفة السكولاستيكيّة ومنطق أرسطو، وتُعلي من شأن العقل، الذي وصفه بأنّه «أعدل الأشياء توزّعا بين الناس»، ما جعل منهجه المستحدث يُفجّر ثورة علميّة غير مسبوقة عُدتْ من فتوحات الحداثة. فقد وجّه أب الفلسفة الحديثة عناية البشرية إلى إحكام تمسّكها بالعقل في مضامينه الجديدة. وقد خلع هذا الموقف مزيداً من الرصانة على الطرح الديكارتي، في الوقت الذي تقهقرتْ فيه الفكرة الأرسطيّة حول العقل الإنساني وتهافتتْ تحت مِعول النقد. ولكنّ السؤال الوجيه في هذا السياق هل كان ديكارت يتغيّا هذا المفهوم للعقل الإنساني الذي يتساوى فيه الناس جميعاً، أم أنّ المبنى غيّر المعنى؟

من المعلوم أنّ ديكارت أُعْجب في زمانه بملكة السويد «كريستينا»، وبعلمها وفلسفتها واستجاب لدعوتها إلى بلاطها الملكي بتأثير من مؤلّفاته، كما وأنّ مراسلاته مع أميرة بوهيميا «إليزابيت» التي كانت ضليعة في اللغات وشغوفة بالفلسفة، هي موثّقة وشاهدة على مقدرتها على التفكير والمحاججة وعلى مجاراة ديكارت لها في النقاش الفلسفي في مسائل إشكاليّة غاية في العمق. لكن الالتباس يقع عندما يعثر المرء على رأي مخالف لما قيل، كالذي تتبنّاه الأميركيّة «سوزان بوردو» وتحاول من خلاله إظهار المجازات الذكوريّة المختبئة وراء ادّعاءات العقلانيّة وديكارت ينضوي تحت هذا الاتّهام، الذي ينتهي إلى نزع صفة الأنواريّة عنه.

ولا شكّ أنّ باحثة بحجم بوردو لا تتجنّى على ديكارت من دون دليل، فكيف يتمّ التصرّف عندئذ مع الميراث العقلاني له ومع الكوجيتو الديكارتي «أنا أفكّر إذن أنا موجود» إذا كانت النساء لسن مصنوعات للتفكير؟ لا شكّ أنّ تلك المفارقات العجيبة تجعل الشكّ يطال معنى العقلانيّة لديه.

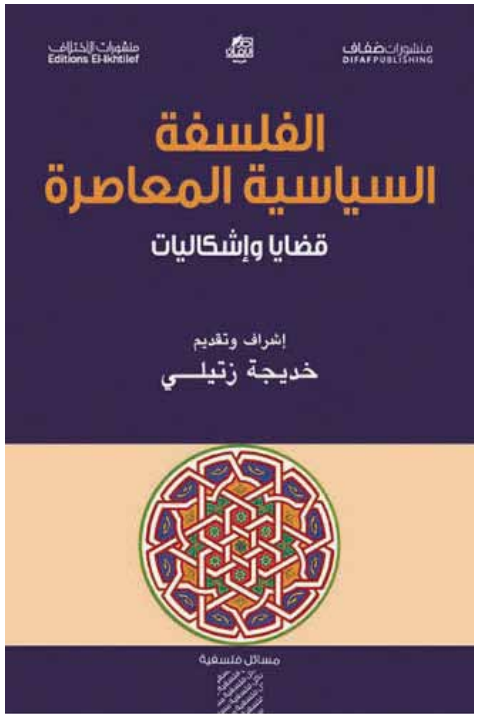
**ثمة من يتحدث عن أن انفصام الذات النسوية بين مظهر مطلوب ومرغوب اجتماعياً وبين جوهر مسلوب ومحبب ذاتياً، ولّد لدى المرأة الفيلسوفة ازدواجية في الشخصية خارجية وداخلية.. ما تعليقك؟**

– إذا كانت المرأة فيلسوفة بكل ما تحمله الكلمة من معنى، فلا تكون مزدوجة الشخصيّة وبوجهين: واحد اجتماعي والثاني شخصي، فليس كلّ ما هو مرغوب فيه اجتماعيّاً يمكن الثقة به وأخذه على محمل الجدّ. ففي ظلّ واقع عربي تنهش أوصاله الأميّة والجهل، ويكرّس دونيّة المرأة، وتنحسر فيه حقوق المواطنة، وتغيب الديمقراطيّة عن مؤسّساته، ويهيمن الخطاب الديني الأصولي على منظومته الثقافيّة، لا يمكن للمرء أن يهادن ويسير خلف القطيع. ومن يدفن رأسه في التراب عندئذ، هو هزيل النفس ضعيف الشخصيّة وقارئ سيئ لتاريخ الفكر الفلسفي، الذي يعلمنا أنّ الفكر الحرّ لا يحابي ولا يتملّق ولا يخضع، ولعلمكَ فإنّ هذه الطينة المقاومة موجودة في الواقع، وهي تُقدّم تضحيات كبيرة على قلّتها وصعوبة مهامها من أجل أن تتماهى مع ذاتها الأنثويّة وتُخْلِص للمبادئ التي اسْتلهمتها من الفلسفة الحقّة. لكنّ الذي أريد أن ألفت إليه في هذه السطور، هو وجوب التفرقة بين من يحصل على شهادة في الفلسفة ليشتغل ويؤمّن وظيفة بها، وبين من يجعلها أسلوب حياة يتماهى فيه الاجتماعي والشخصي. الفيلسوفات الحديثات في الغرب اليوم

الفلسفة بصيغة المؤنث في الغرب خليقة بالاحترام، وإن اختلف المرء مع بعض أطروحاتها

**ما الذي تقولينه في أطروحات الفيلسوفات الحديثات في الغرب أمثال: أديت شتاين وحنّا أرندت وسيمون دو بوفوار وجوليا كريستيفا وسوزان لانغر.. وغيرهن.. وغيرهن. أي إضافات جديدة جئن بها ويمكن أن تسهم في تعميق مسار تاريخ الفلسفة؟**

– إنّ الفلسفة بصيغة المؤنّث في الغرب خليقة بالاحترام، حتّى وإنْ اختلف المرء مع بعض أطروحاتها، فقد خاضتْ الفيلسوفات الحديثات في قضايا فكريّة وسياسيّة وأخلاقيّة شائكة بجرأة وعمق، وبرهنتْ غير مرّة بأنّ موازين الفكر قد انقلبتْ رأساً على عقب، عندما تجلّى بهنّ وفيهنّ تاريخ فكري جديد يحاول أن يقطَع الوصل مع ممارسات الماضي بنقد الأبنية الفكريّة الأبويّة والخوض فيما كان يعدُّ من المحظورات. فقد تمتعتْ الفيلسوفة «إديث شتاين» (1891–1942) التي تتلمذتْ على يد الفيلسوف الألماني هوسرل بنفاذ البصيرة، وحاولتْ من خلال بحثها «تسرّب الانفعالات والعواطف» الذي أنجزتهُ لنيل درجة الدكتوراه، أن تتجاوز علم النفس إلى علم يعتني بالظواهر الإنسانيّة لاستكناه بواطن النفس المعبّر عنها بالحدوس الانفعاليّة والعقليّة، وقدّمتْ أعمالاً أخرى تُركّز فيها على سيرتها الذاتية الحزينة. أما «حنّا أرندت» (1906–1975) فشُهرتها طارت في الآفاق بفضل أعمالها النقديّة الجريئة في مجال الفكر السياسي على وجه الخصوص، ويكفي أن أشير هنا إلى بعض مؤلّفاتها، التي خاضتْ فيها في قضايا الحريّة والدمقرطة والعدالة والكرامة الإنسانيّة، لتقدير مكانتها الفكريّة في الأزمنة الحديثة مثل: «في العنف»، «في الثورة»، «حياة العقل»، «أصل التوتاليتارية» وغيرها؛ ويعدُّ الكتاب الأخير من أهمّ الكتب السياسيّة في القرن العشرين، ويجبُ التذكير أنّ أرندت قد اغْترفتْ في مُنجزاتها الفكريّة من تجربتها الشخصيّة التي وضعتها أمام تحديّات صعبة.




وتعدّ الفيلسوفة «سيمون دو بوفوار» (1908–198) الجدّة الحقيقية للفكر النسوي الحديث، وكتابها «الجنس الثاني/ الآخر»، هو بمثابة إنجيل الحركات النسوية الحديثة، انتقدت فيه الطريقة التي عوملت بها النساء عبر التاريخ. فقد كتبت عن القضايا الاجتماعيّة وعرّت من خلالها المنظومات البطريركيّة المتسلّطة، وأسهم كتابها المشار إليه الصادر عام 1949 في انطلاق الموجة الثانية من النسويّة. ونظرا لطرافة أفكارها وجرأتها، قام الفاتيكان بمصادرته ووضعه على لائحة الكتب المحرّمة والممنوع تداولها. وينقلنا الحديث عن الفيلسوفات الغربيّات، فضلاً عمّا قيل إلى سيرة الفيلسوفة «جوليا كريستيفا» التي ولدت عام 1941 في بلغاريا وتعيش حالياً في فرنسا، وتجربة هذه الأخيرة لا تقلّ أهميّة عن نظيراتها، وهي مُفعمة بالنشاط في تخصّصات مختلفة، فهي ناقدة أدبيّة ومحلّلة نفسيّة وروائيّة وناشطة نسويّة وأستاذة جامعيّة وفي حوزتها أكثر من ثلاثين مؤلّفاً، ويحسب لها ألف حساب في مجال التحليل

ما يزال مبكّراً القول بفلسفة نسوية عربيّة على غرار نظيراتها في الغرب، فالأنثى عندنا ما تزال تعاني من الوأد بأشكال متعددة

النفسي والدراسات الثقافيّة والنقد الأدبي وعلم اللسانيات، كما تحظى محاضراتها وندواتها ومؤلّفاتها راهناً بمتابعة كبيرة، وتحاول كريستيفا، وهي المتأثّرة بمناهج ومدارس فكريّة مختلفة، إعادة صوغ جملة من المفاهيم تتعلّق بالسياسة والثقافة واللغة والمرأة.

وأختم هذا المحور بالفيلسوفة سوزان لانغر (1895 = 1985) التي أولتْ أهمية للفنّ والمنطق والفلسفة، وقد واصلت في مؤلّفاتها بحوث الفيلسوف «أرنست كاسيرر» (1874 – 1945) في الرمزيّة. وإذا كانت لانغر قد شقّت طريقها في هذا المجال بعدم التماهي مع جميع أطروحاته، فإنّها سارت على خُطاه في اعتبار الإنسان كائنا رامزا، لذلك ألحّتْ في نصوصها على ضرورة الاعتناء بهذا الجانب، لأنّ الرموز هي السُبل الكفيلة بمعرفة أعمق للفلسفة واللّغة والفنّ والتاريخ والطقوس الدينيّة والأساطير. وبعد الذي قيل، ألا تُضيف كل هذه الأفكار، التي أوجزتُ في تقديمها، قيماً أخلاقيّة وفنيّة ومعرفيّة للإنسانيّة، تسهمُ بها في تعميق مسار تاريخ الفلسفة؟

تعاني المرأة من الإقصاء بتأثير إكراهات الإسلام السياسي والخطاب الفقهي الأصولي المطوق لحريتها

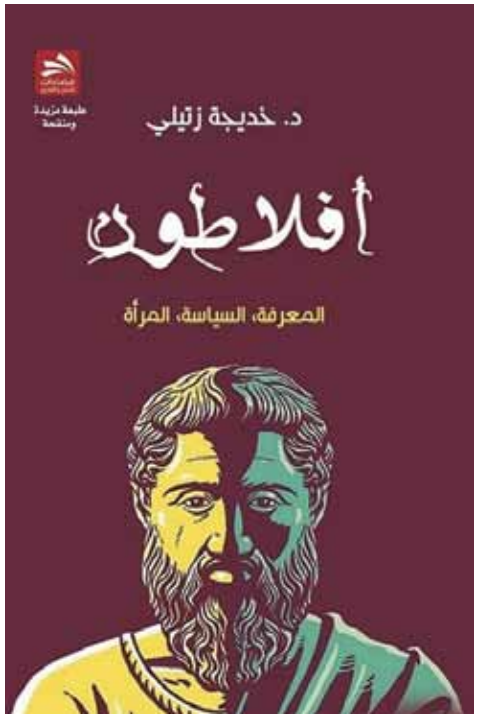
**ماذا تقولين في ظاهرة تيار الفلسفة النسوية الذي ظهر في ستينيات وسبعينيات القرن العشرين في فرنسا والولايات المتحدة، مستفيداً كما يقال من صعود الوجودية والماركسية وما بعد البنيوية؟**

– هناك عوامل تاريخيّة وفكريّة أسهمتْ في ظهور تيّار الفلسفة النسويّة في ستينيات وسبعينيات القرن الماضي أو ما باتَ يُطلقُ عليه اسم الموجة الثانيّة للنسوية. فإذا كانت الموجة الأولى للحركة النسويّة في القرن التاسع عشر قد تميّزت بالمطالبة بالحق في التعلّم والشغل والترشّح للانتخابات، وتولّدت عنها حركة سياسيّة تدعو للتحرّر من الهيمنة الذكوريّة، فإنّ الموجة الثانيّة كانت أكثر نُضجاً ووعياً وعمقاً من سابقتها، إذ راحتْ تبحثُ عن صيغة نظريّة للهويّة النسويّة، مستفيدة من فلسفة الحداثة والمناهج الجديدة، ومتكئة على كتاب سيمون دو بوفوار «الجنس الثاني/الآخر » الذي أحدث ضجّة بعد صدوره. وقد اسْتهلتهُ الكاتبة بعبارة شهيرة «المرأة لا تولد امرأة، بل تصير امرأة»، في إشارة منها إلى أنّ المجتمع هو الذي يُعيد صياغتها وفق منظومتهِ الثقافيّة، فالطبيعة ليست هي التي جعلت المرأة ضعيفة ولا تكوينها البيولوجي، بل المجتمع هو الذي أسهم في توطين تلك المفاهيم الخاطئة، وهو نفسه الذي قسّم المجتمع على أساس جندري. لِنَشهد ابتداء من ثمانينيات القرن العشرين على ميلاد الموجة الثالثة للنسويّة التي سُميّت بالنسويّة الجديدة، وقد جاءت كردّ فعل على الإفراط في المطالبة بحقوق النساء، وكان من خصائصها تعاطيها مع نصوص «ما بعد الحداثة» بُغْية إعادة صوغ الفكر الفلسفي المعاصر والكشف عنْ بِنيات القمع والخضوع السائدة فيه. ويجب أن أشير هنا إلى أنّ الموجة الثالثة للنسويّة والمستمرّة إلى يومنا هذا، متّنتْ علاقتها بالنساء الأكاديميات اللواتي كنّ

يسعين إلى رؤيـة حضاريّة عالميّة تُخَلْخل مفاهيم المركز والهامش، وتُعيد النظر في مركزيّة الحضارة الغربيّة ومركزية الرجل الأبيض ومركزية العقل. ولا شكّ أنّ الحركة النسوية بموجاتها الـثـلاث ظـهرت كنزعة نقديّة تأسستْ على جـدل الـواقـع والفكر.

**مـا تــزال الـنـظـرة الـتـفـكّـريـة الـعـربـيـة إلى الفلسفة النسوية على أنـهـا محض تـيـار فلسـفي يـشـكـل عـامـل الجـنـدر، أو الجنوسة، أساس منطلقه.. مـاذا تقولين؟**

– تهتمُّ الفلسفة النسويّة عموماً بمقاربة الفلسفة من زاويـة نسويّة، وبالتعاطي مع الموضوعات التي ترتبط بوضعية النساء في المجتمع كالهويّة والذات والمواطنة والجنس والجنوسة وقضايا الحقوق فضلاً عن ذلك، ولا يـرتـبـط الأمـر في هـذا المـنـحـى الـثـاني بالفيلسوفات وحسب، لأنّ الفلاسفة هم أيضا يهتمّون بهذه القضايا، ولذلك من الإجحاف القول بـأنّ الجندر هو الذي يُحرّك الفكر عند الفيلسوفات ويدفعهنّ إلى إعادة كتابة تـاريخ الفلسفة. فـالشغف بـالحكمة ومحبة الحقّ والخير والجمال من آفـاق الفكر الفلسفي الإنساني الذي لا يقتصر على جنس دون غيره. كما وأنّ الخوض في موضوع «الذات الأنثويّة» لا ينبغي أن يُفهم فهماً نـاقصاً ومشوّهاً، فبالاستناد إلى علم النفس تتأكّد الفروقات النفسيّة الموجودة بين الجنسين التي من شأنها توسيع مجال الفهم وتعميقه، ويكون بمقدور الذات الأنثوية أن تضيف زاويـة إلى الزوايا الأخرى وتسبغ عليها مـن تصوراتها الخـاصّـة. وهـي بهذا المعنى لا تقدّم نفسها على أنّها الذات العارفة الوحيدة في الفلسفة النسويّة، بل إحدى الذوات العارفة. ومن الأهمية بمكان التذكير في هذا المقام أنّ الموجة الثالثة من الفلسفة النسويّة في الغرب اشتغلت على هذا التصوّر وجادلتْ فيه، متوسّلة بنصوص «لاكـان» و«دريـدا» و«فوكو» وبفلاسفة «ما بعد الحداثة» بوجه




عام، وفي ضوء جهودها تعدُّ الفلسفة النسويّة مـن المباحث الفلسفيّة في الـقـرن الحـادي والعشرين التي يحسب لها حساب. وفي العالم العربي اليوم تجارب نسويّة لا يجوز إغفالها، وهي تمارس الفلسفة بـالصيغتين المذكورتين أعـلاه، ولكنّ نظراً لأننا لا نزال في حيرة من أمرنا في مسألة الهويّة بين القدامة والحداثة، وتتجاذبنا أفكـار متناقضة لا نطمئن لأيّ منها، ومنظومتنا الأخـلاقـيّـة والسياسيّة، ليس بـاستطاعتها الحسم في مسائل الحريّة والمساواة بين الجنسين والعدالة الاجتماعية والديمقراطيّة والفصل بين السلطات، فـإنّ وجود فلسفة نسويّة عربيّة بـالزخم والفاعليّة المـوجـودة عليها في الـغـرب لا يـزال مبكّرا. فالأنثى عندنا، وفي زماننا هذا، تعاني من الوأد بـأشكال متعدّدة، والثقافة الذكوريّة، التي زاد الخطاب الأصولي المتطرف في تضخيمها، لا تزال تمارس إكراهاتها وتطوّق الفكر الحرّ.

الرموز هي السُبل الكفيلة بمعرفة أعمق للفلسفة واللّغة والفنّ والتاريخ والطقوس الدينيّة والأساطير

اشتغل على تأصيل قطار الحكي عبر:
تشريح المجتمع السوري، وقراءة
التاريخ من موقع الضدّ

حاتم علي:

# لذة السّرد وغواية الصورة

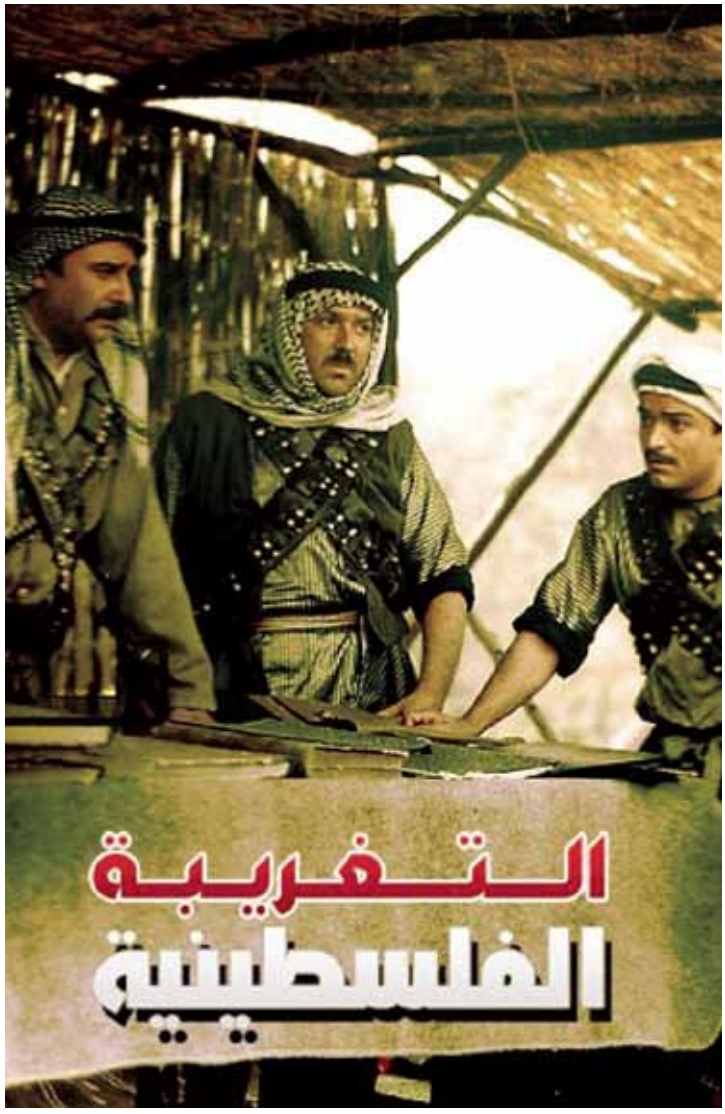
● خليل صويلح
○ روائي وكاتب سينمائي سوري

لوهلةٍ خاطفة، بدت الحشود التي رافقت جثمان المخرج الراحل حاتم علي (1962 – 2020) كما لو أنّها مشهدٌ من أحد أعماله الدراميّة، وبتوقيعه الشخصي. كوادر مشبعة، وشجنٌ أصيلٌ، وفجيعة جماعيّة؛ ذلك أنّ الموت في الشارع السوريّ لم يعد حدثاً مثيرًا لفرط تكراره. سنتذكّر جنازة مشابهة شهدتها دمشق قبل أعوام، هي جنازة الشاعر الراحل نزار قباني. الجنازتان أهليّتان، لا جهة رسميّة وراء الواقعة، إنما رصيد الشخصين في الوجدان العام وحسب. كانت الصدمة بالنسبة لغياب حاتم علي أقوى، وبجرعة أعلى، نظراً لتأثيره في صناعة صورة لطالما أثثت لتاريخ مضادّ يُخاطب الذائقة العامّة، لا يستلهم مفرداته من أرشيف التّاريخ الرسمي، سواء فيما يخص سيسيولوجيا المجتمع السوري، أو ما يتعلّق بالتاريخ بوصفه متوالية حكائيّة، إذ أدرك حاتم علي باكراً الوصفة السحرية للسّرد البصري الموازي لسرديّة «ألف ليلة وليلة»، مستلهماً بأدواته بصيرة الجدّة الأولى شهرزاد، وبمعنى آخر الانتقال من الشفوي إلى المكتوب، أو الحكي نحو الخطاب، بتفكيك الحكاية وإعادة صوغها بما يكفي ثلاثين حلقة درامية، هي مسافة النجاة من سيف شهريار (الريموت كونترول) وذلك بإغلاق محطة المشاهدة أو الانجذاب إلى لذة السرد. تكمن أهمية المنجز البصري لحاتم علي بالحذف لا الإضافة، مخفّفاً إلى أقصى الحدود ما يقع في باب الثرثرة التلفزيونية، ورفض الأعمال التي تقوده إلى مشية عرجاء، بناء على وعي معرفي متراكم، سواء من الميراث المسرحي أو قراءة التاريخ بعين مضادة. في استعادتنا لمشهد الجنازة المحمولة على الأكتاف مسافة ثلاثة كيلومترات، سندرك أن من شيّعوه كانوا يردّون دينًا له بحقهم، هو الذي أهداهم حكاية مشذّبة من الأعشاب الضارّة، تلك التي تُغرق حقول الآخرين. اشتغل حاتم علي على سكتين متوازيتين في تأصيل قطار الحكي: فحص المجتمع السوري وتشريحه، خصوصاً في «الفصول الأربعة»، و«أحلام كبيرة»، معوّلاً على الطبقة الوسطى في تصدير القيم النبيلة والأفكار التي تحميها من الاحتضار، وبمعنى ما إطلاق صفارة الإنذار كي لا تهوي إلى القاع أمام زحف طبقة هجينة ومتوحّشة

بسبب خللٍ بنيويّ أصاب المجتمع بتحوّلاته المُتسارعة إلى الـدرك الأسـفل، وإن غابت الأسئلة عن هذا العسف الطارئ. على الأرجح لأسباب رقابيّة في المقام الأوّل، لكنّه سيزيد جرعة المواجهة في عملٍ لاحق هو «عصيّ الدمع» بفتح ملف الأحـوال المدنية، وأحـوال المرأة في الشرع والقانون. أما السكّة الثانية فتتعلّق بـقـراءة الـتـاريـخ مـن مـوقـع الضدّ، كما في «ثلاثية الأندلس»، و«صلاح الدين الأيوبي»، و«عمر». أعمال إشكالية تجاوز فيها التابوهات التقليديّة للدراما نحو حوار جدلي بين الحاكم والمحكوم. ففي «ثلاثية الأندلس» التي حملت عناوينها «صقر قريش»، و«ربيع قرطبة»، و«ملوك الطوائف»، نقع على جدارية سرديّة عن حضارة الأندلس، بـدءاً من سيرة «عبد الرحمن الداخل» مؤسس الدولة الأموية في الأندلس، مـروراً بسيرة المنصور «محمد بن أبي عامر» وطموحاته العلمية وصولاً إلى حكم قرطبة، ثم انهيار الأندلس وتحوّلها إلى ممالك للطوائف بعد أن كانت مركزاً حضارياً راقياً للعلوم والفنون والتعايش الديني، على خلفية بصرية أخّـاذة بكوادر متقنة تعكس الروح السجاليّة لتلك الحقبة العربية المشرقة، فها هنا ينأى وليد سيف مؤلفاً وحاتم علي مخرجاً عن الدروس التاريخية المعلّبة نحو الأسئلة الشائكة والراهنة إلى اليوم. يجيب حاتم علي عن سؤال كتابة التاريخ للتلفزيون بقوله «كل ما نقدّمه في المسلسلات التاريخية ليس إلا وجهة نظر خاصة، مع ملاحظة أنها تستمد قوتها من خلال تماسك خطابها الفكري والفني الذي لا يقل أهميةً في إقناع المتفرّج بأن ما تقوله هو الحقيقة، فإذا كنت تعتبر هذا كذباً، فإن جزءاً من الكذبة الأساسية يكمن في التاريخ نفسه». أما المحطة المفصليّة الأولى لبصمة هذ المخرج فكانت مع مسلسل«الزير سـالم» عـن نـصّ كتبه ممـدوح عـدوان، في مغامرة جريئة سرديًّا وبصرياً، وذلك بسحب البساط من تحت أقـدام حكواتي المقهى إلى الشاشة بفرجة آسرة تتعدى الحكاية المسلّية إلى الحـكـايـة المـوقـف، بـاسـتـدعـاء «حـرب البسوس» ووقائعها من حقبتها الجاهلية إلى اللحظة الراهنة، وإذا بحروب القبائل في الأمس البعيد مـرآة لحروب اليوم، ونسخة معاصرة عن «جسّاس»، و«كليب»، أما بـالنسبة لـ «ناقة البسوس» فلا نحتاج إلى ذرائع في اختراعها لإشعال شرارة حـربٍ ما بين قبائل اليوم. وعلى عكس ما كان يرويه حكواتي المقهى عن بطولات الزير سالم إلا أن صنّاع العمل التلفزيوني جعلوه– في نهاية المطاف– رجلاً مهزوماً. وعلى الرغم من محاولات حاتم علي في التجريب بقصد نقل الدراما التلفزيونية إلى لحظة بصرية أرقـى إلا أنـه يعترف أن معظم الأعمـال التلفزيونية التاريخية هي بلا أنياب، نظراً لتعدّد الرقابات، فقد خضع مسلسل «عمر» مثلاً، لأكثر من رقابة دينية وسياسية، ورغم ذلك تمكّن مخرجه بمهارة أن يصنع وثيقة بصرية لافتة عن حياة عمر بن الخطاب وعصره، ناقلاً صورة مجسّدة عن شخصية مقدّسة، بصرف النظر عن موضوعه

حاتم علي: الأعمال التاريخية ليست إلا وجهة نظر خاصة، تستمد قوتها من خلال تماسك خطابها الفكري والفني

الإشكالي. لن نهمل بالطبع أكثر أعمال صاحب «على طول الأيام» تفرّداً، وهو «التغريبة الفلسطينية»، هذا العمل الذي وثّق درامياً لقضية نزوح الفلسطينيين من ديارهم بعد نكبة 1948 بشحنة إنسانية مشبعة عاطفياً، أعادت صوت النشيج إلى أقصاه من دون أن يتكئ على الهتاف والشعار بقدر عنايته بوجع الناس العاديين وملحمية اقتلاعهم من بيوتهم في مشهدية شكسبيرية عن معنى التيه. وتكمن أهمية هذا العمل سرديًّا (كتبه وليد سيف) بتقشيره طبقات الألم، ورصد أوجاع النزوح، ومحاولة لردّ هذه النكبة ليس فقط إلى مشروع استعماريّ، وإنما أيضاً إلى أسباب ذاتية خاصة بالمجتمع الفلسطيني نفسه لجهة الأعراف الصارمة والنزوع العشائري، وانكسار الأحلام. تنطوي «التغريبة» إذاً، على سرد روائي يقارب المناخات التي اشتغل عليها غسان كنفاني قبلاً، بالإضافة إلى النزوع الذاتي لدى المؤلف الذي عاش وقائع النكبة عن كثب، وآلام المخرج الذي نزح من الجولان ليشتبك مع الهمّ الفلسطيني في المخيمات السورية. هكذا امتزج السّرد الأدبيّ بالسّرد البصريّ نحو أقصى حالات التّطابق الإبداعيّ لإنعاش الذاكرة بقصصِ المهمّشين وإعادة تركيبها على نحوٍ خلّاق. وسوف يجد حاتم علي نفسه في موقع من يتذكّر سيرته الشخصية، عندما لعب دور «رشدي» الذي اختار فكرة الكفاح المسلّح انسجاماً مع الصيرورة التاريخية للقضية الفلسطينية. ولكن لماذا وُضعت صورة حاتم علي في إطارٍ خاص لدى متابعيه على الشاشة الصغيرة؟ على الأرجح لأنّه لم يقدّم للمشاهد بضاعة مغشوشة، إنما عمل على تقديم وجبة تنويريّة دسمة كتعويض عن ندرة حضوره السينمائي، وذلك بتطوير الصورة التلفزيونية المحمولة على ثراء معرفي، إذ درس التّمثيل في المعهد العالي للفنون المسرحية في دمشق، وكتب نصوصاً قصصيّة وتلفزيونيّة من وحي




المسرح (اقتبس شكسبير في كتابة مسلسل «القلاع»)، ثم اتّجه إلى الإخراج مشبعاً برؤية مضادة لبضاعة التسلية، ومعوّلاً في الوقت نفسه، على سدّ الثغرات بالتوافق مع كتّاب نوعيين مثل وليد سيف وممدوح عدوان، وأمل حنا، وتالياً، فإن مشروعه نضج على مراحل بوصفه رواية تلفزيونية تجافي أنماط الخفّة بقوس مفتوح على أسئلة الشارع اليومي حيناً، وأمراض التاريخ طوراً، بالإضافة إلى قدرة استثنائية على إدارة المجاميع بما يملأ الكادر بأكثر من احتمال وتأويل ومتعة وغواية.

مشروعه رواية تلفزيونيّة تجافي أنماط الخفّة، بقوس مفتوح على أسئلة الشارع اليومي وأمراض التاريخ.

# حاتم علي.. الشاهد على عصرنا

● علا الشيخ
○ناقدة سينمائية فلسطينية

"قلم حمرة" لم يقدم عملاً استثنائياً فحسب، بل قدم خطاباً وإدارة لمخرج يميّز الجرأة المطلوبة في المكان والزمان المناسبين

لديه تلك الخصوصية التي يعلمها كلّ من يمرّ إلى جانب طاولته، دون أن يفرضها بقصد. في وقت ما من الصباح، في مكان ما، يجلس على طاولة صغيرة، بكرسيٍّ واحد، هي إشارة إلى أنّه لا وقت في تلك اللحظة لآخر يشاركه أيّ نوع من الحديث، يحتسي قهوته بتأنٍّ، يُمسك (الموبايل) يتصفّح بيد وسيجارته بيده الثانية، يعطي مجالًا لمن يحبّه ، وهنا من يحبه يعني من تعلّق يومًا بأعماله، بأن يعبروا طاولته بجملة الصباح عليه، إلى أن يقرر بطريقة دمثة وخفيفة بوضع كرسيٍّ آخر، هنا تدرك أن ثمة فرصة لتجلس أمامه وتتبادل الحديث، لديه تلك الخصوصية التي تشبه كلّ ما قدمه في الدراما العربية، هو يجلس على كرسيّ لوحده في وقت يقرّره، وبعدها يفتح المجال لكراسي جمهور عريض ليشاركه ويتحاور معه فيما كان يفكر.. هنا سنحكي عن حاتم علي.. عن بعض أعماله التي ستظل تعنّ على الذاكرة.

ثمة تفاصيل لا تليق بها صيغة الماضي، لأنّ أثرها يحضر، تلك التفاصيل التي ترتبط بشخصية أثبتت انها قادرة على تجميع الأضداد، تستحق أن تتم روايتها وكأنها ما زالت تتنفس، حتى لو كانت الحقيقة أنّها باتت تحت تراب، هنا تتأمل قليلا في معنى التراب، بخاصة إذا ما ارتبط بحالة تشبه حالة علي الذي اعتاد منذ أكثر من 10 سنوات على ثقافة الرحيل.

كنت يوما قبل رحيله الأخير أتجاذب معه أطراف حديث بتلك الطاولة السابق ذكرها، وكان يحدّثني عن مونتريال، اختصرها بجملة واحدة (حلو الواحد يحسّ حاله إنسان)، ثمة جمل لا تحتاج إلى تأويل، بل تحتاج فقط أن تتلقاها كما هي، تحديدًا اذا ما ارتبطت بالحالة السورية، التي لم تغادره إلى أن استقبلته جسدًا مرفوعًا على أكتاف محبيه ليوارى في ترابها الذي يحب، فبات و كأنّه يؤكد على أن الفعل هو الذي يبقى، ومع عليّ، فصناعة عمل درامي أو فيلم سينمائي هو الذي يحدد موقفه بشكل أو بآخر، فكان الموقف الأكثر وضوحا منذ اندلا ع الثورة السورية هو «قلم حومرة».

## عمل يُدرّس

هنا الحديث عن عمل يُدرّس؛ لذلك يستحق الإسهاب، فهو لم يعرض حينها في الفضائيات العربية في عام 2014، لكنّه حقّق أعلى نسبة مشاهدة على اليوتيوب، وتفوق كثيرا في ظل الزخم الإنتاجي الكبير حينها للدراما العربية المنتشرة في فضائيات عديدة، لكن الواجب المرتبط بتقديم حكاية تؤكد أن

الدراما العربية بخير هذا من جهة، ومن جهة أخرى هي الثقة المطلقة باسم حاتم علي، صاحب التغريبة الفلسطينية والفصول الأربعة تحديدا، فهو من الأسماء التي أعطت قيمة لشكل تتر الأعمال، بحيث يتزين اسمه مخرجًا، في زمن بات الجمهور يتابع من هو بطل العمل بغض النظر عن مخرج العمل..

فعليّ وبالرغم من بدايته ممثلا؛ إلا أنّ أسلوبه في صناعة الأعمال الدرامية هو الذي خلق جمهوره الذي ينتظر جديده دائما.

نعم الدراما العربية بخير، إذا أردت أن تشاهد عملاً متكاملاً كـ «قلم حومرة» الذي يحمل قصة بتوقيع الكاتبة يم مشهدي، ويؤدي دور البطولة فيه مجموعة من الفنانين السوريين، من بينهم سلافة معمار ورامي حنا وعابد فهد وأحمد الأحمد وكاريس بشار، وغيرهم من الوجوه التي يحمل كل واحد منها حكاية ترويها الشخصية الرئيسة في العمل (ورد)، المعتقلة في السجون السورية، تروي حكاياتهم كأنّها تريد أن توصل الأسباب التي كانت نتيجتها ثورة شعب يطالب بكرامته وحريّته، وكل هذه الحكايات مرتبطة بفئة الكتّاب والمثقفين والفنانين، وهم أكثر الفئات التي تسبّبت في شرخٍ كبيرٍ لدى معجبيها في مواقفها المتباينة تجاه الثورة السورية.

طريقة عرض الحكاية، هي بحدّ ذاتها حكاية، فحاتم علي استطاع أن ينقل تجربة إخراجية جديدة حتى على طريقته المختلفة والمميزة دائماً، كأنّه تأثر قليلاً بالأعمال العالمية، لذلك مطلوب منك التدقيق جيداً وأنت تشاهد، لأن الانتقال من غرفة متر في متر في معتقل سوري، للحياة خارج المعتقل، من المفترض أن يكون عادياً، لكن مع حاتم علي أنت لا تنتقل من مشهد إلى مشهد فحسب، بل تنتقل من حوار معين داخل هذا المعتقل إلى حوار مختلف تماماً عن خارجه، قد تتخلل الحوار صور غرافيكية، وخيالات تطرحها (ورد) على نفسها، وتشارك المشاهد فيها، فقد تجدها من العصر الحجري ربّما، أو راقصة شرقية، أو تراها وصلت إلى الوهم بأن تكون في مطعم فاخر داخل زنزانتها.

العمل صعب للغاية، من الناحية الفنيّة وحتى النفسيّة، واستطاعت سلافة معمار، التي قدّمت العديد من الأدوار العالقة في ذهن المشاهد، أن تتفوق أكثر وتبدع أكثر، فهي (ورد) كاتبة مسلسلات، متزوّجة ولديها ابن اسمه بحر، ساخرة طوال الوقت، وصريحة إلى أبعد الحدود، حتى في تقييم نفسها، فهي لم تتخاذل عندما طلبت من صديقها الكاتب (حازم) أن يرفض دعوة للعشاء لمسؤول في المخابرات السورية، دعا عددًا من الكتّاب والفنانين إلى منزله، وتؤكد له أنها لم تتلق الدعوة، فيواجهها أنها على الأقل ترضيهم في نهايات أعمالها، لتؤكد له «نحن في بلد في النهاية نشعر بأننا جميعنا نعمل لمصلحة المخابرات»، هذا الكاتب نفسه، الذي ينظّر طوال الوقت عن الحب والحياة والحريّات، لم يشهد في قضية ابنة صديقته، التي تحلم بأن تكون فنانة، وصادف وجودها في هذا الحفل، وهربت منه بعد أن وجدت أن الثمن سيكون جسدها للمسؤول صاحب دعوة العشاء ذاته، فتم حبسها، لأن زوجة المسؤول علمت بالقصة، واتّهمتها بسرقة مجوهراتها، والشرطة وجدت المجوهرات في منزلها مع أنها لم تسرقها، وقبل هذا كله عندما علمت والدتها بالأمر، قرّرت أن تهرّبها إلى بيروت، لأنّها تدرك ماهيّة الذي حدث، لكن الوقت لم يسعفها.

هذا جانب من حكايات كثيرة ويوميّة، ومثل هذه الحكايات المرتبطة بالظلم وانتهاك الكرامة كثيرة، وهي لا تختلف عن حكاية الشاب الجامعي الذي يؤلف الموسيقى، الذي لا يملك القدرة على العزف حتى في الشارع إلا بموافقة أمنيّة، كي يسترزق، ولا تختلف عن الشخصية الكرديّة في العمل، الذي اعتقل لاحتفاله بعيد النيروز، ولا تختلف عن قصة الشاب الشاذ، الذي رفضته عائلته وحتى صديقه نفسه مؤلف الموسيقى، ولا تختلف عن قصة الأستاذة الجامعيّة في معهد الفنون العانس، التي تتمنى أن يحبها أحد، قصص عادية وربما موجودة في مجتمعات كثيرة، لكنّ التّعبير عنها في بلد هو حسب وصف إحدى الشخصيات في العمل «ملابس مدارسنا بتشبه بعض، ودروسنا بتشبه بعض، حتى الأسماء

تكمن أهمية منجزه البصري في نزوعه إلى الحذف لا الإضافة، مخفّفاً إلى أقصى الحدود ما يقع في باب الثرثرة التلفزيونية

اللي حكمتنا بتشبه بعض»، لن يكون حينها عادياً.

كل هذه القصص في ناحية، والحوار في المعتقل بين «ورد» ومعتقلة تغيّر اسمها كل مرة، في ناحية أخرى، كل واحدة فيهن تشك في الأخرى أنها مبعوثة من الأمن، لكن ما جمع بينهما هو الحاجة إلى الكلام، لأن «ورد» تؤكد أن الصمت يقتل، والكلام هو الذي يؤكّد أنهما ما زالتا على قيد الحياة، الحوار بينهما هو الحوار القائم حالياً، كلاهما خرجت للمطالبة بالحرية، (ورد) تؤكد أنّها يومها خرجت لشراء «قلم حمرة» رغبة في التغيير، فيما تؤكد زميلتها في المعتقل أنها خرجت لنيل حريتها المرتبطة بنهج إسلامي، لكن الذي يربط بينهما فعلاً شعورهما بالظلم الواحد من نظام واحد، وكل واحدة منهما تخاف من نموذج حلم المسؤول القادم ليحكم بلدها، متفقتان أن التغيير هو الأساس، وأن كل ما يحدث حالياً هو نتاج عدم تغيير الأساس، في إشارة إلى «داعش» وغيرها من الدخلاء على ثورتهم التي بنيت بحلم التغيير المبني على ضرورة انتهاء حكم الأبد، وهذا هو الأساس.

«قلم حمرة» لم يقدم عملاً استثنائياً فحسب، بل قدم خطاباً وإدارة لمخرج يفرق فيه بين الجرأة المطلوبة في المكان والزمان المناسبين، وجرأة الجسد، فأنت من الممكن أن يمر أمامك مشهد لو كان في مكان غير المعتقل لكنت ستتحسّس منه، وتتهم من يؤديه بجرأة جرحت مشاعرك، إضافة إلى أنّه قدّم أدوارًا استثنائية لشخصيات عرفها الجمهور بنمط معين، فعابد فهد يقدم شخصية خاصة جداً، مع أداء لا يشبه الثوب الذي يرتديه المتمثل بضابط أمن في المخابرات، أو بزوج مكلوم بسبب خيانة زوجته، دور يغطي على وفي المقابل تجد أحمد الأحمد، المعروف بـأدواره الكوميدية يقدم دور العاشق الولهان من طرف واحد، وهنا معنى إدارة الممثل، التي يُتقنها علي دائما ويفاجئ الجمهور بها أيضا. كل هؤلاء يجتمعون في عمل من المتوقع أن يصل إلى أنّ كل الشخصيات فيه وهميّة، ومبنية في رأس معتقلة سياسيّة صادف أن تكون كاتبة وخيالها خصب، لكنّ الرسالة فيها هي الحكاية.

باختصار «قلم حمرة» ورغم القصص المحزنة فيه، المغلفة بشكل جميل، يجعلك تحزن كلما اقترب وقت نهايته من شدة قدرته على لمس قلبك، مثل هذا المشهد «هون.. وبس هون.. بتشتاق لكلمات بتكون مفكر بحياتك ما رح تشتاق إلها.. بهالمكان ما بتضطر تستخدمها فبتشتاق لكلمة أنا آسف.. بتشتاق لتعتذر من حدا.. هون.. كيف وليش بدك تعتذر وأنت ما عم تعمل أي شي.. ولا شي.. لهيك بيجوز بتحب تستخدمها.. لانو هي من الكلمات القليلة يلي بتأكدلك أنك عايش وعمّ تشتغل بأي شي.. حتى لو بحالك.. عم تعمل شي صح غلط ما كتير مهم، هون بتفكر انو المهم تكون عم تشتغل وحتى النتيجة بتبطل مهمة».

## البطولة الجماعية

من ناحية أخرى ..التسلسل في تواريخ إنتاج الأعمال الدرامية لا يتلاءم إذا كان حاتم علي هو العنوان؛ لأنه في كل عمل قدمه ثمة حالة تريد استعادتها بطريقة أو بأخرى تتناسب وظرفًا آنيًّا؛ فمسلسل العرّاب بجزئيه (نادي الشرق و تحت الحزام)، من المُمكن أن لا يكون أفضل أعمال علي؛ لكنّه ارتبط بقدرة علي على جمع من فرّقتهم السياسة تحت مظلة إدارته ، هذا التجمّع الذي أتقنه علي في تصدير فكرة البطولة الجماعية، كان سابقا بظروف بعيدة عن الحرب التي وضحت معالمها جليًّا في مسلسل (الفصول الأربعة) وهو من الأعمال التي ما زال جمهورٌ عريضٌ من الوطن العربي يتذكّر تفاصيلها، ويعيد مشاهدتها؛ فالعمل الذي يجتمع عليه كل من شاهده، لأنّه لامس جزءًا أصيلا من تفاصيل حياته، وداعب ذكرى عالقة في مطرحٍ ما في عقله، وهذه النوعية من الأعمال هي التي تسكن الذاكرة ولا تفارقها، وهنا تحديدًا من الفصول الأربعة، تُدركُ تقاطعَ الحكايات التي لا عنوانَ لها، لأنّ شدّة القرب فيها هو الجامع، وبحنكة مخرج شاب؛ استطاعَ علي أن يُعطيَ درسًا بمعنى إدارة الممثّل وإدارة الأمكنة والضوء، واستطاع أكثر أنْ يدخل تلك التفاصيل في يومياتنا، ننتظر بشوقٍ

أعماله تناولت الثورة السورية بطريقة غير مباشرة، غير أنه لم يعلن خلالها تأييدا أو معارضة

كبيرٍ موعدَ الحلقة التّالية، فكم كريم في الوَطن العربيّ، الذي أدّى دوره الراحل خالد تاجًا الذي أطلق على بناته أسماء لممثلاتٍ من الزّمن الجميل، وكم جميلة تعرف، والتي أدت دورها هالة شوكت تلك المرأة المعتزة بعزوبيتها علنا ومغتاظة سرًّا، وهي التي تدّعي أن جمالها سلب عقل محمد عبد الوهاب، ومن لم يتعرف بطريقة ما على نادية التي أدت دورها يارا صبري، من ليس بحياته أصهار مثل عادل الذي أدّى دوره جمال سليمان، مالك بيك الذي أدّى دوره سليم صبري، ونجيب الذي أدى دوره بسّام كوسا، وبرهوم الذي أدّى دوره أندريه سكاف الشاعر المثقف الفقير الحال، وزوجاتهم اللواتي يعشن ظروفًا ماديّة غير متقاربة أبدا، مثل فاتن زوجة مالك الغنيّة والمرفهة التي أدت دورها سلمى المصري، وشقيقتها ماجدة زوجة نجيب المتواضع الحال التي أدّت دورها مها المصري، وزوجة برهوم شادية التي أدّت دورها ليلى جبر، ناهيك عن الأحفاد، كل شخصية في العمل تشبه شخصيّة مرّت بحياتك؛ لذلك استطاع أن يجمع العائلة الواحدة معًا أثناء لحظة بثّ الحلقات عام 1999 في الجزء الأول وعام 2002 في الجزء الثاني.

## الألفية الجديدة والتوسّع عربيًّا

بداية الدخول إلى الألفية الثالثة، تزامنت مع خطواتِ حاتم علي تجاه تأكيد بصمته الخاصّة في طريقة صناعة الأعمال الدراميّة، وبدأ اسمه يُنتظر، بما سيقدّمه لاحقًا، وكان للأعمال التاريخيّة نصيبها في ذلك الوقت، فحضر (الزير سالم وفرح بسيسو) بطولة سلوم حداد، الذي أدركَ من خلاله المشاهد، أنّ الدّراما التاريخية تصنع بطريقة مختلفة أيضا إذا كانت برؤية حاتم علي، بحيث وصل إلى مرحلة أن يعرفه الجمهور بالطريقة التي يصنعها حتى لو لم يتم الانتباه إلى شارة الأسماء سابقا، وهذه ميزة ما قدمه علي، بحيث إذا ما شاهد الجمهور عملًا ما يميز إذا كان له أم لغيره، ثمة روح يبثها تشبهه، تلك الروح هي ذاتها التي تشعرك بأن كلّ شخص تعلق بعمل لعلي، وكأنه بات صديقه ويعرفه، نعم هذه حقيقة، نادرا ما تجد أعمالًا تشبه أصحابها بالواقع، لكن بحالة علي ابن الجولان المحتل، دائما ثمة شيء يشبهه تجده في طريقة صنعه للعمل؛ لذلك هو قريب بهذا القدر، ولأجل هذا بكاه ملايين من العرب.

فدخول علي في طريق صناعة الدراما التاريخية، عمليا كان بوابته للتوسع عربيا حتى من ناحية الإنتاج، واستقبال كبرى المحطات العربية لاحتضان تلك الإنتاجات، مثل (صلاح الدين الأيوبي، صقر قريش، ربيع قرطبة) تلك الإنتاجات التي كانت بين عام 2000 إلى عام 2003، لأنّ علي بعد ذلك دخل مرحلة جديدة في تطور أدواته وطريقة تعاطيه في صناعة الحكايات، وهو ما تجسد في التغريبة الفلسطينية عام 2004، بحيث أصبح وكأنّه مرحلة فارقة، وجملة تتكرر دائما (حاتم قبل التغريبة الفلسطينية كان وبعد التغريبة الفلسطينية أصبح).

وقبل التوسّع قليلا بالحديث عن خصوصية هذا العمل، من الواجب المرور بالأعمال التي صنعها علي بين عام 2004 إلى عام 2010، والتي شهدت تنوعًا في الفئات بين تاريخيّة واجتماعية وتوثيقيّة، ولاقت إقبالًا جماهيريًّا، لأنّها انتقلت من المحليّة السوريّة إلى العربيّة؛ وكان أبرزها إلى جانب التغريبة الفلسطينية، أحلام كبيرة، عصيّ الدمع، ملوك الطوائف، على طول الأيام، ندى الأيام، الملك فاروق، وصراع على الرمال الذي بنيت أحداثه على شعر سمو الشيخ محمد بن راشد.

ومع تلك الأعمال ثمّة نقلة نوعية ومكانية كانت بانتظار حاتم علي، تحديدا بعد مسلسل ملوك الطوائف الذي حاول فيه علي، استعراض إمكاناته في توظيف المؤثرات البصرية، وقدرته على إدارتها، فالعمل الذي يحكي حسب التعريف الرسمي له «مرحلة بعد سقوط الخلافة الأموية في الأندلس، ونشوء الدويلات الصغيرة المتناحرة في : قرطبة، وغرناطة، إشبيلية، بلنسية، كما يحكي عن ظهور ونشأة المرابطين في المغرب، وسيطرتهم في النهاية على دويلات ملوك الطوائف صيانة لها من الوقوع في يد قشتالة التي تحالف معها الكثيرون من ملوك الطوائف. ويبدأ بانتهاء الخلافة الأموية، وظهور حكم

الجماعة، منتهياً بخروج المعتمد بن عباد منفياً إلى أغمات مع أسرته»

إضافة إلى قصة العمل المثيرة، لكن ثمة إثارة من نوع آخر اعتمدها علي، وهي طريق تناول مشهدية العمل وصناعته، واللون المعتمد في الأزياء وشكل الشخصيات ومكياجها، ناهيك عن العبارات الخالدة فيه التي تدغدغ مشاعر المتلقي العربي، فقد نقل طريق تناول الحكاية التاريخيّة إلى منحى مختلف، الصدقيّة والحرفيّة فيه كانت درسًا جديدًا، والنهاية التي اعتمدها بحيث وجد المتلقي نفسه فجأة في الألفية الجديدة مع ضريح المعتمد بن عباد وزوجته اعتماد الرميكية في أغمات على أطراف مراكش.

هذا العمل تحديدا والذي تم تصويره في المغرب وسوريا، بنى جسرا من الثقة بينه وبين المنتجين العرب، فكان الانتقال إلى مصر لصناعة مسلسل الملك فاروق في عام 2007 وهو من إنتاج MBC، ومشاركة أسماء كبيرة عربية، مثل تيم حسن، عزت أبو عوف، وفاء عامر وغيرهم، ليدخل مرحلة جديدة جعلته المخرج العربي السوري حاتم علي؛ لأنّه بات مطلوبًا عربيًّا وهي المرحلة التي لازمته حتى وفاته.

## بعد الوجع السوري

منذ لحظة اندلاع الثورة في سوريا، ثمّة صمتٌ خيّم على حاتم علي، تتخيله يجلس أمام شاشة التلفاز، يحاول فهم ما يحدث، هل هو حقيقة أم خيال، هو يدرك معنى السوري إذا أراد أن ينتفض، عمليّا تحدث عنه كثيرا في أعماله بطريقة غير مباشرة، من الممكن أنه تجاوز فكرة الإعلان بشكل واضح عن تأييده أو معارضته لتلك الثورة؛ لكن ما فعله لاحقا يؤكد ما يشعر به تجاه كل ما حدث، ومن جلس معه على طاولة واحدة يعرف تماما ما كان يحلم به، تعابير وجهه تكشفه، حتى بحضرة ابتسامته التي لا تفارق وجهه، فتزامن ذلك العام بعمل الغفران الذي كان جاهزا قبل الثورة، وبعدها قدم مسلسل عمر، عام 2012 ، ومع أن الموضوع لا علاقة له بما يحدث ببلده سوريا مما شكل صدمة لمتابعيه؛ إلا أنك لو نظرت بشكل أوسع ستتأكد أن قبوله صناعة مسلسل عمر يصبّ بشكل مباشر على الحالة التي يريد إظهارها، وخاصة الصفات التي تمتع بها الخليفة عمر بن الخطاب، والتي تعنون دائما بصفة الفاروق، ومعنى القائد الذي يجب أن يكون عادلا، وقد حقق هذا العمل نسبة مشاهدة عالية عززت من مكانة حاتم علي بشكل أكبر.

وفي عام 2013 أخرج حاتم علي المسلسل المصري تحت الأرض، بطولة أمير كرارة، ولم يلق هذا العمل انتشارا، في حضرة ابتعاد علي عن الحديث دراميًّا على الأقل بخصوص ما يحدث في سوريا.

والحقيقة أنه لم يبتعد أبدًا، بل اقترب إلى درجة جعلته يخرج مسلسل «قلم حومرة» عام 2014 الذي لم تشتره أية محطة عربية، وتم عرضه عبر اليوتيوب، وحقّق نسبة مشاهدة كانت الأعلى، وتعدّت مشاهداته أعمالا عربية تعرض على الشاشات الفضائية. هنا وقف علي وقرّر أن يحكي سوريا بطريقته، ليقدم بعدها مسلسل العرّاب بجزئين عام 2015 و2016، ويغرد في عام 2017 للعمل الدرامي التاريخي مع مسلسل أوركيديا الذي يتحدث عن عتبة بن الأكثم.

## مع مصر

قبل الاستقرار النهائي له في مونتريال في كندا، عاش حاتم علي سنوات عديدة في مصر، وكان يحضر دائمًا في المهرجانات السينمائية، ليس بصفته الفنيّة فحسب، بل كمُشاهد للأعمال السينمائية العربية، فتجده يقف في الطابور ينتظر دوره للحصول على تذكرة، كان يقول بتلك الوقفة أن من حق صانع الفيلم أن يقف جمهوره في طابور التذاكر، لم يكن ينتظر أن تصل التذكرة إليه، ، فقد كان يحرص على دعم السينما العربية، يناقش صناعها، ويبدي إعجابه حينا أو صمته إذا لم يعجبه العمل، يحضر بخلق رفيع، وبتجربة يحملها بين طيات سنين عمره، يخجل من الاحتفاء

لم يكن "العرّاب" أفضل أعماله؛ لكنّه ارتبط بقدرته على جمع من فرّقتهم السياسة تحت مظلة إدارته في إطار فكرة البطولة الجماعية

به ويكتفي بابتسامة من الود.

آخر أعمال حاتم علي الدرامية كانت في مصر مع (كأنه مبارح) و(أهو ده اللي صار)، وكان يتجهّز داعما ابنه ليصنع فيلمه الروائي الطويل الأول.

## «كتر خيرك»

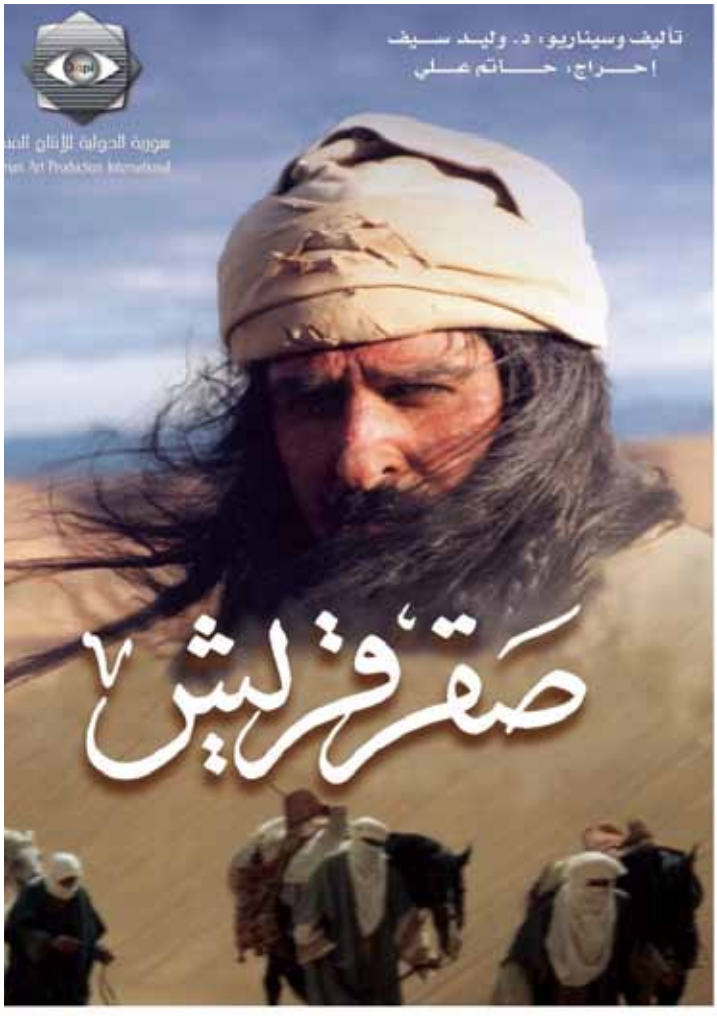
صوت المرأة التي لم يعرفها أحد وهي تصدح في جنازة حاتم علي وتقول «كتر خيرك» وتزامنت مع موسيقى التغريبة الفلسطينية التي كانت وقت الوداع الأخير له ليست جملة عابرة، بل هي الجملة الأكثر والأدق تعبيرًا لكل من عرف حاتم علي من خلال أعماله، أو كان له الحظ ليعرفه بشكل شخصيّ؛ لذلك تستحق التغريبة الفلسطينية أن تكون هي المرافقة له وهو يرحل إلى مثواه الأخير، وتستحق أن يتمّ الحديث عنها على لسانه «أنا لست فقط أحد أبناء "الجولان" المحتلّ الذين عاشوا تجربة تتقاطع في كثير من تفاصيلها مع تجربة شخصيّات المسلسل «التغريبة الفلسطينية» ولكنّني أيضاً عشت طفولتي وشبابي في مخيّم اليرموك، وكنت في عام 1967 بعمر «صالح» الذي كان يحمله خاله "مسعود" وكنت أيضاً محمولاً بالطريقة نفسها على ظهر أحد أخوالي، بشكل أو بآخر استطعت أن أستحضر الكثير من هذه التفاصيل الواضحة أحياناً والمشوشة في أحيان كثيرة والملتبسة في بعض الأحيان وأوظفها وأعيد تركيبها مستكشفاً إياها في أحيان كثيرة من خلال العمل نفسه، وكثيراً ما سُئلت نفس السؤال وهو كيف يمكن لمخرج غير فلسطيني أن يقدم عملاً عن هذه القضية، وأنا شخصياً كنت أقول إن القضيّة الفلسطينية هي قضيتنا جميعاً كعرب».

ولأن هذا العمل تحوّل إلى حالةٍ توثيقيّة من الصعب إلغاؤها، وأهميته تكمن أنه بات مرجعًا أساسيًّا للحديث عن النكبة الفلسطينية، وتعتمده عائلات وحتى مناهج مدرسية لتعريف أبنائهم وطلابهم كوثيقة لتسهيل الحديث عن تلك الحقبة، هنا المعنى الحقيقي لجملة (كتر خيرك)، وهو ما ترجمته وزارة الثقافة الفلسطينية مؤخرًا بأن أطلقت اسم حاتم علي على إحدى شوارع مدينة طول كرم.

## وداعا حاتم علي

كنا نبحث عن أنفسنا بالشخصيات التي تتحرك أمامنا عبر الأعمال التي يديرها كمخرج، كان يعي أن الفن رسالة، والرسالة إذا كانت عربيّة فهي مليئة بالهموم، وكان ذكيًا في خياراته، وذكيًّا في رفضه لأعمال عديدة. الدراما العربية فعلًا خسرت أهـمّ مخرجيها، خسرت من جعل من ألبوم صورنا وتفاصيل حياتنا وشوارعنا حكايات نراها على الشاشة الصغيرة.

حاتم علي لا يليق بك أن نبدأ حديثنا عنك بكان؛ لكنّها الحقيقة، التي يخفف وجعها أنك على الأقل عدت إلى سوريا مرفوع الهامة.



# تمثلات مشاهد الاختفاء في السينما العالمية

صالح الصحن
أكاديمي و سينمائي عراقي

تحرك مشاهد الاختفاء وتائر وإيقاعات وانفعالات المشاهد المتعلقة بها

تأتي مشاهد الاختفاء في السينما، أو في الفيلم، بأشكال وصياغات متعدّدة ومتنوّعة، وما نقصده هو أنّ خيوط السرد في البناء الروائي أو الفيلمي، تتعرّض أحيانا إلى الاختفاء، بقصدية سردية ،قد نكتشف ذلك، أو قد يمر علينا دون أن نعلم، فقد تختفي الأفكار أحيانا، أو قد تختفي الأسباب، وقد يختفي الفاعل في الجريمة، وقد يختفي مصير الأشخاص، وقد يختفي المعنى، وقد تختفي الوثائق والأسرار والأموال، وهذا الاختفاء غالبًا ما يثير الأسئلة والقلق، وهو جزءٌ من عمليّات الشدّ وجذب المتلقي، لنبحث عن معنى الاختفاء، أي: أن تختفي، أو تتخفى، من خفي تخفى اختفاءً، وقد يرد اختباءً، يعني أن تتوارى عن الأنظار لسبب أو لآخر، أو أفل من الأفول، وقد ورد لدى المفكر الفرنسي جيرار جينيت في تناوله لتقنيات السرد، بوصفه الإضمار أو التوقّف أو الحذف في خيوط السرد لأغراض تتطلّبها مسوّغات الروي أو القص، وقد تتطلّب المعالجة الإخراجيّة لمشاهد الاختفاء أساليب وتقنيات ومهارات تعتمد الدقّة في الحفاظ على سريّة الاختفاء، وتمريره بأسلوب دراميّ يُساعد على زيادة سخونة المشاهد، مع الأهمية العالية للشخصية أو الشيء المُختفي، مع بيان ردود الأفعال للشخصيّات التي أثارها هذا الاختفاء، باستخدام حركاتٍ وأشكالٍ وألوانٍ وإضاءات ومؤثرات صورية وصوتيّة تقترب من الغموض والخفوت وعلامات الاستفهام، وعادة ما تتسبب مشاهد الاختفاء في تحريك وزيادة وتائر وإيقاعات وانفعالات المشاهد المتعلقة بها، وهناك قصص فيلمية تعتمد في ثيمتها المحوريّة على الاختفاء، وبما يجعل من المشاهد الأخرى تدور عليه كما تدور الدوائر، وغالبا ما يكون المخفيّ مثيرًا، سرًّا كان أم معلومة أو شكلًا أو جسدًا ما، وبعض حالات التخفّي التي تنتج الإثارة والتشويق كما قلنا، فمثلا في السرد القصصي والسينمائي تتزايد درجات الاستجابة والاهتمام في حالات الإضمار وحجب بعض خيوط القصة وإخفائها وعدم الإفصاح عنها، هنالك صياغات كثيرة ومتعددة ومختلفة وبمسوّغات مبررة تصنع منها مشاهد الاختفاء في السرد الفيلمي، فهناك البطل الذي يفضل الاختفاء، بسبب التحسب من خطر جسيم ، وهناك شخصية انشغلت بأمر ما، وأخذ من وقتها الكثير، الذي يتطلب التفرّغ التام لها، مما

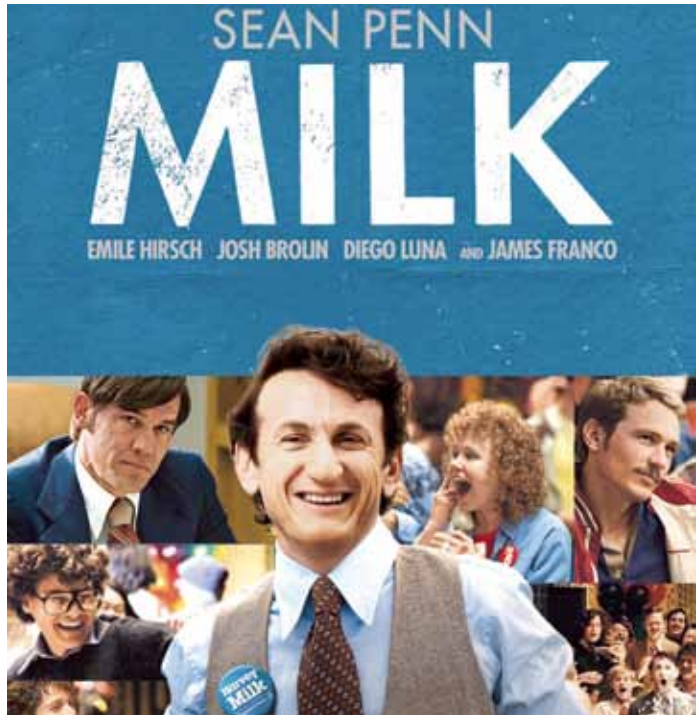
يجعلها تفضّل التواري وعدم الحضور، وهناك اختفاء لوثيقة ما، تعدّ سرًّا من الأسرار، وهناك من الشخصيّات من يتعرض إلى حالة نفسيّة أو مرضيّة أو أمر مفاجئ يجعله في وضع مختفي وهناك من الشخصيّات من ارتكب إثما أو خطأً بحق ذاته أو غيره، ومنهم من يكون مطلوبًا لأحد أو مجموعة، ويفضل التهرّب منها كشخصيات اللصوص والمجرمين، ومنهم من يتّخذ منه وسيلة دفاعيّة في أسلوب المواجهة مع الخصم، وهناك اختفاء قسريّ بمعنى الاختطاف الذي كثرت مشاهده في العديد من الأفلام، وهناك قصص فيلمية تتناول مواضيع اقتصادية مثلا، وفيها يعد اختفاء البضاعة وندرة وجهودها في السوق مسوّغًا لارتفاع ثمنها، ومنهم من لا تقوده نفسه للظهور والألفة، ويفضّل العيشَ في حالة الاغتراب وخاصة في تناول الشخصيات الانطوائية التي تعاني مشكلات نفسيّة، ومنهم من يتصيّد أسرار الأشخاص وحياتهم أو أموالهم أو يرصد حالات معيّنة في إطار التجسّس أو القنص أو اللصوصية، وهناك حالات أخرى، وبدافع الفضول، منهم من يرغب بارتداء الأقنعة لتمثيل دور آخر في تخفّيه، أو قد لا تعجبه نفسه لعيوب هو يعرفها في ذاته، أو قد لا يقوى على المجابهة مع الآخرين، ويمرّ بحالة وهن ما أو لضعف الثقة في نفسه، ومنهم من تنطبق عليه عبارة (إن حضر لا يعد، وإن غاب لا يفتقد) بمعنى أن ضعف الحضور هنا يعد اختفاء، بفعل ضعف التّأثير الذي تتّسم به شخصيّته وعدم التفاعل وركود الفاعليّة الإنسانية لديه، وكثيرة هي الحالات والأسباب التي تقود إلى الاختفاء، وبعضها أيضا أن تختفي أو تتخفى، يعني أن تسجل رقما إضافيا وهميّا لكائن لا وجود له، وتمسح رقمًا مبيّنًا من أرقام الشرعية والحضور، هذا الحضور الذي يتطلب من الشخصية بيان مستوى الدور الفاعل في المشهد، فالاختفاء هو أقرب ما يكون إلى السر واللغز والغياب والمجهول والعدم والهروب، أو قد يكون الضمير الغائب، أو ما يقترب من المسكوت عنه، وغيرها من السمات التي تقف بالضد من الحضور، فالغياب أو الاختفاء لن يقتصر على الشخصيات فحسب؛ وإنما قد يكون وثيقة أو صورة أو علامة أو كلمة أو ثروة، أو معلومة، أو هوية، وغيرها من الحالات، ويمكن إدراج بعض الأمثلة الفيلميّة، التي تناولت (الاختفاء) وتمثّلاته بالشكل والصيغة المصممة له في الفيلم، وفي ضوء الدوافع الآتية:

تتطلّب المعالجة الإخراجيّة الدقّة للحفاظ على سريّة مشاهد الاختفاء، وتمريرها بأسلوب يرفع وتيرة الأحداث

## 1. الاختفاء بدافع الجريمة:

– فيلم الحبل Rope 1948 لهيتشكوك: تعد الجريمة التي ارتكبها الصديقان في مشهد يجمع براندون شو (جون دال) وفيليب مورجان (فارلي جرينجر) بقتل زميلهما في الدراسة ديفيد كينتلي (ديك هوجان) بعد خنقه بالحبل و(إخفائه) في صندوق تم ترتيبه على أنه منضدة للطعام، التي أعدت لحفل عشاء يتوافد إليه العديد من الأصدقاء، وبما يبعد التكهن بكشف ما تم إخفاؤه، وكذلك فعلها هيتشكوك مرة أخرى في فيلمه (سايكو) عندما ارتدى البطل الشاب ثياب أمه؛ فتنكر و(تخفّى) ودخل على الفتاة في الحمام فقتلها بجريمة نكراء، عُدّت عنفًا قاسيًا، إضافة إلى العديد من الأفلام.

– فيلم الغريزة الاساسية ج2 ( Basic Instinct) مايكل كاتون، جونز: في هذا الفيلم تمّ استخدام (الاختفاء) في مجمل السرد الفيلمي، لقصّة محورها هو البحث عن أسباب وقوع حادث سيارة تقودها بسرعة الكاتبة كاثرين ترامبل ( شارون ستون)، وإلى جانبها لاعب كرة قدم شهير تُوفي بعد اكتشاف أثر للمخدرات ونجاة الكاتبة، بعد أن فقدت السيطرة لتسقط في نهر التايمز، وبعد الكثير من التحقيقات، تبين أن لديها العديد من العلاقات الشخصية، ساعدت على إخفاء حقيقة الحادث، ولم يتم التوصل إلى دليل، بعد ما أثيرت العديد من الأسئلة والشكوك التي حاولت التخلّص منها.




– فيلم الآثار البغيضة ج2، 2011 للمخرج تود فيليبس: وفيه مشهد يتخلّص مجموعة أصدقاء من جثّة أحدهم و(يخفيه) في الثلاجة بعد أن مات بجرعة كوكائين مفرطة، وادعاؤهم بأنّه موجود في السجن

– في فيلم المراجحة Arbitrage2012 لنيكولاس جاريكي: وفيه مشهد البطل روبرت ميلر (ريتشارد جير) مع عشيقته جولي كوت (ليتيتيا كاستا) وهما يسيران في السيارة ليلا في نيويورك، وفي إغفاءة منه يتسبب في حادث أدى إلى مقتل عشيقته، تاركًا سيارته تحترق دون أن يوقف ذلك، لكي (يُخفي) حقيقة الحادث و(التغطية) على علاقته بالحادثة، بالاستعانة بأحد أصدقائه شاهدًا على الحادث، في التخلص من التهمة.

– في فيلم عودة فارس الظلام 2012 لكريستوفر نولان، هناك تصميم لشخصية البطلة بـ(الخفاء) وهي ميراندا تيت، التي أدّت دورها الممثلة (ماريون كوتيلار) بمهمة (الاختفاء) والعمل على انهيار شركة بروس وين لاستثمار الطاقة، والعمل بالسر للانتقام من بروس وين، الذي تسبب في مقتل أبيها.

– فيلم القناص الامريكي American 2014 Sniper لكلينت ايستوود، وتعد شخصية القناص في أغلب الأفلام، علامة (اختفاء) للطرف المستهدف، الذي يتطلب الدقة والرصد المنظم والمعلومات، لاستهداف أكبر عددٍ من الأشخاص وقتلهم، كما حصل في هذا الفيلم الذي حقّق استياء كبيرًا من قبل النقاد والمختصين لبشاعة العنف.

## 2. الاختفاء الذي يحمل الألغاز والأسرار والحقائق والمعلومات:

– في فيلم مدينة الملائكة City of Angels 1998 لبراد سيلبرلنج: هناك توظيف الاختفاء بفكرة أن الملائكة يجوبون المدينة دون أن يراهم أحد من الناس المارّة، باستثناء بعض الأطفال، وبذات الحال تكرّرت بشكل مماثل في فيلم الطفل في مشهدٍ يتقرب من الطبيب النفسي، ويبوح له أسرارًا كان قد أخفاها عن أمه، وهي أنه يرى أشباح الموتى كثيرًا وبما أتعبته نفسيًّا.

– في فيلم ابتسامة موناليزا 2003 لمايك نيويل: هناك إشارة واضحة ظهرت في مشهد يجمع الطالبة بيتي مع أمها عندما تبين أنّها تشعر بالألم والاستياء وتتظاهر بالسعادة لخيانة زوجها وبابتسامة موناليزا الشهيرة، بعد أن تسأل أمها، هل كانت حقًا ابتسامة الموناليزا تعبيرًا عن السعادة أم كانت (تُخفي) شيئًا ما؟

– فيلم شفرة دافينشي The Da 2006 Vinci Code لرون هوارد: وفيه تتناول بعض المشاهد التستر على سرٍّ قديم يتعلق بالديانة المسيحية مخفيٍّ في لوحات الفنان دافينشي منذ أكثر من 500 سنة، وأن القصة تشير إلى إثارة الشكوك حول تورّط الكنيسة في جريمة قتل وقعت في متحف اللوفر وبما يتعلق

بالسر المخفي في اللوحات.

– في فيلم ميلك Milk 2008 لجاس فان سانت: هناك مشهد يجمع البطل ميلك (المثلي) مع عضو مجلس المستشارين دان وايت (جوش بروين) الكاثوليكي المحافظ والمتزوج وأب لأطفال، والذي يعارض بشدة الشذوذ الجنسي والمثليّة، ولكنه يعترف لميلك أنه أيضا مثليٌّ في (الخفاء)، بعد أن تعرض إلى الهوس والجنون والإدمان وهو ما أدى إلى انتحاره.

– فيلم القارئ The Reader 2008 لستيفن دالدري: في هذا الفيلم يعد (اختفاء) شخصية حنا شميتز (كيت وينسيليت) بعد عدة شهور من علاقتها الحميمية مع مايكل الذي شعر وكأنه هو السبب في اختفائها، وهناك إخفاء من نوع آخر، عندما ذهب مايكل وهو طالب في كلية الحقوق لمشاهدة محاكمات مجرمي الحرب، باتّهام عدد من النساء الألمانيات ومن ضمنهن (حنا) التي اعترفت بكتابة تقرير عن حادث حريق المعسكر الذي تسبب في مقتل عدد من اليهوديات؛ الأمر الذي أصاب مايكل بالدهشة لهذا (الإخفاء) وما عرفه عن حنّا التي يقرأ لها الروايات في مطلع تعارفهما وخلوتهما المتكررة في شقتها على أنها لا تقرأ ولا تكتب، فكيف تكتب التقارير؟

– فيلم سكاي فول Skyfull لسام ميندس: يتضمن مطاردة عدو إرهابي يحمل قرصًا ممغنطا وملفات سريّة تحتوي على قائمة أسماء عملاء المخابرات البريطانية السريين ودسّهم (خفية) بين جماعات إرهابية، فيما يتعرّض جيمس بوند إلى الإصابة و(يختفي) عن الأنظار، ثم يظهر ويقتل الخصم الشرّير سيلفا في (مخبأ) سريّ بعد مقتل مديرة المخبأ.

– فيلم فيلومينا Philomena 2013: إنّ المحور الرئيس لهذا الفيلم يقوم على (إخفاء الحقيقة)، التي تدور حول سر إخفاء تبني ابن فيلومينا عاملة الغسيل في الدير مدة 50 عاما من قبل الراهبات اللاتي ينكرن ما قمن به من مكائد، وقد حاولت فيلومينا البحث عن ابنها بمساعدة أحد الصحفيين، وقد تبيّن أن الراهبات حرقن وثائق التبنّي كي لا يُكشف أمرهن الذي قبضن عنه 1000 جنيه عن كل طفل تم بيعه في صفقات مشبوهة.

– فيلم جوبز Jobs 2013 لجوشو مايكل ستيرن: في هذا الفيلم من أفلام السيرة الذاتية، هنالك (إخفاء) مساحة واسعة من سجل المعلومات عن البطل؛ اذ يتناول الفيلم الحياة العملية لخبير الحاسوب المبتكر (ستيف جوبز) مع قصديّة واضحة في عدم تناول حياته الاجتماعية، ونشأته وأصله، والسنوات المبكرة من عمره، إضافة إلى تجاهل السنوات العشر الأخيرة من عمره، والاهتمام الدقيق فقط بمنجزاته وابتكاراته وعمله خبيرًا في شركات التقنيات الإلكترونية؛ مما أثار استفهامًا كبيرًا عن سر (إخفاء) مثل هذه المعلومات.

– فيلم لعبة المحاكاة The 2014 Imitation Game: في هذا الفيلم تمّ تناول شخصية عبقرية في عالم الرياضيات وعلوم الكومبيوتر ألان تورنج (بنيديكيت كمبرباتش)، الذي يقوم بدور حل (الشفرة السرية) وما تحمله من (رسائل خفية)، وهو الذي ترأس لجنة العلماء لفك شفرات الرسائل السرية الألمانية في الحرب العالمية.

## 3. الاختفاء الذي يتناول الخدعة:

– في فيلم طروادة 2004 لفولفجانج بيترسين: هنالك مشهد في غاية الأهمية، وهو أقرب ما يكون إلى الخدعة، حين توهّم سكان طروادة أن اليونانيين قد انسحبوا وانهزم الجيش، ولكن قام اليونانيّون عند انسحابهم بإهدائهم حصانًا خشبيًّا كبيرًا قربانًا للآلهة، وما إن حل الظلام، حتى يخرج من الحصان العديد من الجنود اليونانيين المتخفين داخله وفتحهم بوابات

المدينة مع تحرك السفن التي كانت (مختبئة) في أحد الخلجان، وفي هجوم مباغت قضي فيه على خصومهم.

– فيلم سحرة البنك 2013: في هذا الفيلم هنالك (اخفاء اموال) الخزنة التي استولى عليها مجموعة سحرة وهروبهم، بعد تقديم عروضهم السحرية في محاولة للخداع والتنكر والتنويم المغناطيسي، التي اعتادوا عليها في اسلوب الاحتيال والخداع والسرقة، من المصارف، وتوزيع نقودا مزورة على الجمهور.

– فيلم أمريكا Amreeka 2009 لشيرين دعيبس: هنا في هذا الفيلم (إخفاء هويّة المهنة) ثمة أسرة عربيّة تعيش في أميركا، بعد أن هاجرت من فلسطين، البطلة منى وابنها فادي تعيش مع أختها رغدة (هيام عباس) وزوجها الطبيب (يوسف أبو وردة) الذي لا ينعم بعمل وفير كونه عربي، وهنا تبدأ المعاناة، فالبطلة منى رغم خبرتها وذكائها في أعمال البنوك، إلا أنها لم تحصل على فرصة عمل في بنك أمريكي، مما اضطرّها أن تعمل في مطعم صغير، (وتخفي) ذلك عن أسرتها، وتحاول أن تتظاهر كما لو أنها تعمل في بنك، خشية استياء أسرتها.

– فيلم اختفاء زوجة Gone Girl 2014 لديفيد فينشر: ومحور هذا الفيلم هو (اختفاء) الزوجة امي دان (روزاموند بايك) بعد أن وصل زوجها نيك دان (بين افليك) إلى المنزل لغرض الاحتفال بذكرى زواجهما، وبما يشير ويظهر في المنزل من آثار عنف، أدّى إلى مقتل الزوجة، بعدما يتم الاكتشاف على أنها هي التي قد دبّرت هذه المظاهر الملفقة للتصدّي للزوج الذي تعتقد أنّه يخونها.

## 4. الاختفاء الذي يتناول الاختطاف:

– في فيلم سوبر 8، 2011 Superللمخرج جي جي ابرامز: يكثر المخرج أثناء السّرد الفيلمي من العديد من حالات الاخفاء، بدءًا بقيام الشاب تشارلي مع صديقه جو بتصوير فيلم رعب في أجواء (غموض وسريّة تامة)، فيما تقود أليس سيارة أبيها (خفية) لاستخدامها في عمليّات التصوير، فيما (تختفي) أجهزة المطابخ، ومحرّكات السيارات وأسلاك الكهرباء، وهروب الكلاب، مع ظهور مخلوق غريب باختطاف أليس، مع تسلل مجموعة طلبة خفية وسرقة وثائق أستاذهم، ويعثر جو على (مخبأ) تحت الأرض يحتوي على العديد من الأشخاص المختطفين، مع بناء قصة فيلمية اعتمدت على التستر والغموض والاختفاء والألغاز.

– فيلم في وادي ايلاه In The 2007 Valley of Elah لبول هاجيس: يتناول الفيلم قصة مناهضة للحرب على العراق، يتناول قصة اختفاء جندي أمريكي بعد عودته من العراق إلى أميركا، الذي يعلن والده عن اختفائه من قاعدته العسكرية في نيو مكسيكو في ظروف غامضة، وبمجمل التحقيقات والبحث عنه يتوصل الأب إلى نتيجة مفادها أن السلطات العسكرية غير مكترثة بقضية ابنه، وبما يصاب بخيبة أمل وعدم ثقة بالإدارة، وهذا جزءٌ من التّداعيات السلبيّة التي ولدتها الحرب التي لا يرغب فيها الكثيرون. وفي السياق ذاته يحمل اسم الفيلم (منقح2007 لبريان دي بالما تسمية للدلالة على تنقيح المعلومات والرقابة عليها ومونتاجها وحجبها وإخفائها عن المجتمع الأمريكي والعالم.

– فيلم ١٢ سنة من العبودية 12 years Aslave 2013: في هذا الفيلم يقوم رجلان بعملية نصب بغيضة باستئجار عازف الكمان نورثوب (ايجيوفور) لجولة موسيقية، في واشنطن، ويستيقظ صباحًا ليجد نفسه معصوبًا ومخدرًا ويكتشف أنه تمّ اختطافه من قبلهم، ثم بيعه دون أدنى حرية إنسانية.

– فيلم المخطوفتان Prisoners 2013

لدنيس فيلينيوف: فيلم قامت قصته على قضية خطف طفلتين(أنا وجوي) ابنتي السادسة من العمر لعائلتين جارتين، وبمحاولات وتقصٍ وبمساعدة الشرطي المختص يتم تحريرهنّ بعد مواجهات عنيفة مع الخاطفين المتوحشين.

– فيلم المكالمة، The Call 2013 ، لبراد اندرسون: هذا الفيلم يتناول قصة فتاة (مختبئة) لياه تمبلتون (ايفي تومسون) محتجزة من قبل الرجل مايكل فوستر (مايكل ايكلاند) الذي اقتحم منزلها، فتتصل بعاملة الهاتف جوردان تيرنر لإيصال قلقها ومخاوفها عن حياتها، ولكنّ الخط انقطع فجأة، مما حدا بعاملة الهاتف إلى إعادة الاتصال بالفتاة مرة أخرى، وبما تسبّب باكتشاف فوستر لأمر الفتاة المختبئة وقتلها حالا، وبما ولّد عقدة الشعور بالذنب عند العاملة التي تلقّت مرة أخرى اتّصالًا آخر من فتاة أخرى مخطوفة في صندوق سيارة فوستر، ولكن هذه المرة حاولت العاملة توجيه الفتاة لتحدد بدقة مكان الخاطف وحركاته، الأمر الذي أدى إلى تشخيصه وإلقاء القبض عليه وإفشال محاولته الأخرى.

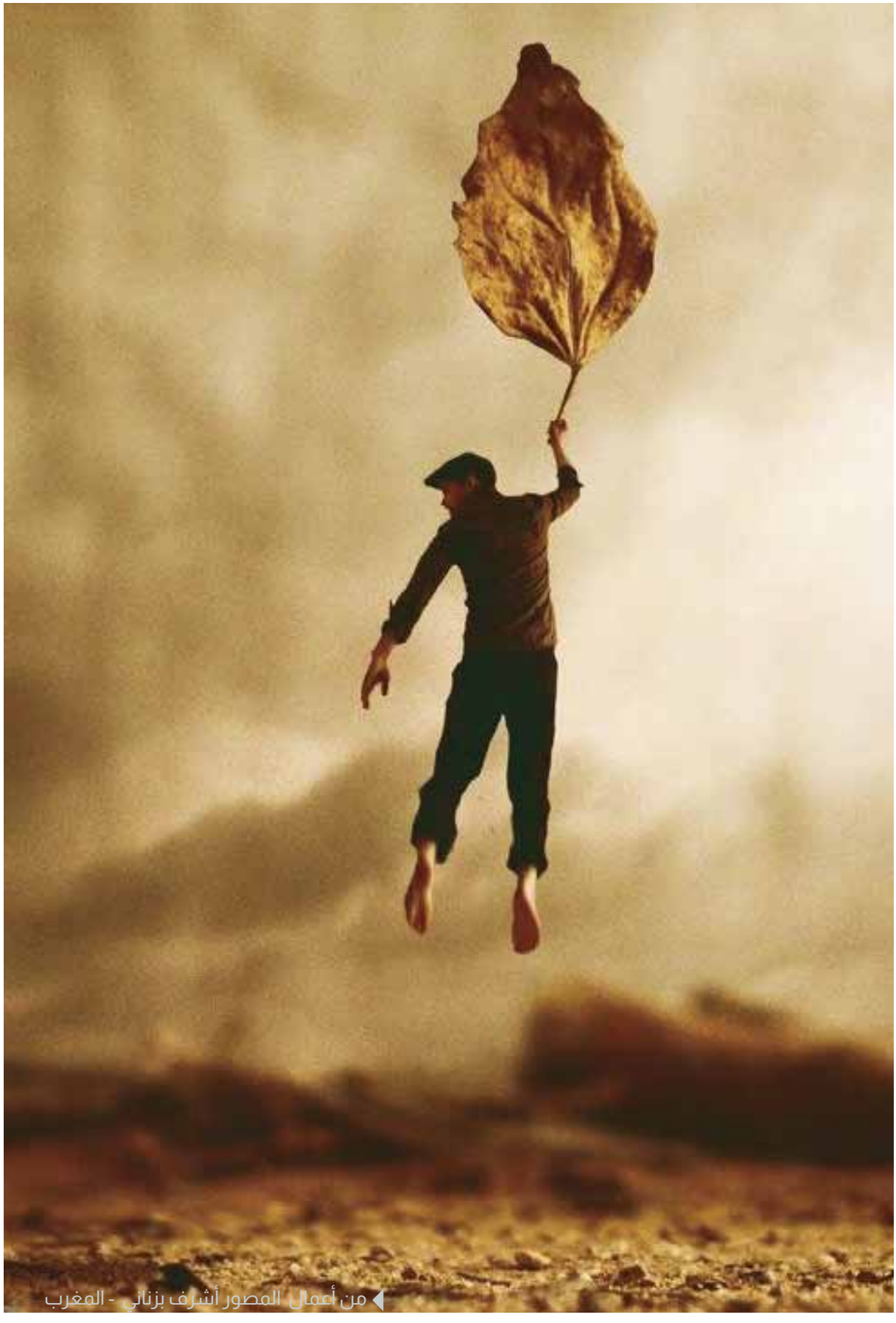
## 5. الاختفاء الـذي يتناول الآثـار والوثائق:

– في فيلم الفولاذ الحقيقي 2011 يتم العثور على قطعة أثريّة مدفونة في التراب وهي رجل آلي (مختفٍ) يتطلب إعادة تأهيله وتدريبه للقيام بحركات الملاكمة.

– في فيلم كلمات The Words 2012: يتناول الفيلم قصة (إخفاء) المخطوطة التي هي أصلا رواية الرجل العجوز (الممثل جيرمي ايرونز) التي كتبها وأرسلها لزوجته سيليا (الممثلة نورا ارنيزيدر) لغرض عودتها، إلا أنها نسيت الحقيبة بالقطار وهي في طريق عودتها إلى باريس، وفي باريس أيضا، يصادف أن زوجة تهدي لزوجها حقيبة قامت بشرائها من متجر للمقتنيات الأثرية، فيقوم هذا الزوج بطباعتها ونسبتها إليه كرواية مهمّة حقّقت رواجًا كبيرًا في أميركا، وبعدها يكتشف سرّ الانتحال، ويعتذر الزوج لكاتبها الأصلي.

– فيلم المحظوظ The Lucky One 2012: في هذا الفيلم هناك جندي أمريكي في صحراء المعارك في العراق يجسده الممثل (زاك ايفرون) الذي ينجو من آثار سقوط قنبلة بأعجوبة، إذ يعثر على صورة فتاة مدفونة في الرمال وهو يمشي ويتعدّى المكان، ثم تسقط على المكان ذاته قنبلة وتقتل جميع رفاقه، باعتقاده أن هذه الصورة قد جلبت له فألًا وحظًّا طيّبًا. هذه الصورة التي كانت (مختفية) بعد أن وجدها كأنّما وجد حياته من جديد، ممّا زاد من رغبته بالبحث عن صاحبة الصورة، وعزم على مقابلتها في إجازته وهو يتقصى الاسم والمكان ويسأل عنها ليقدم لها الشكر بعد أن تصبح له صديقة وحبيبة.

وهناك بعض الأفلام اتخذت من اختفاء عالم مختص بعلوم الأرض في فيلم (رحلة إلى مركز الأرض) مما تسبب في خلق أزمة علمية أو بحثية مهمّة، أو اختفاء الملك إلى غير رجعة في فيلم (المرآة المرآة) الذي يتيح لزوجته السيطرة على المملكة وفرض القيود والنزوات، وهناك أيضا اختفاء الهوية أو التستر على سلوك مغاير، كما في فيلم (تعليم) وفيه شخصية ديفيد جولدمان (بيتر سارسجارد) رجل ثريّ، وله جاذبية عالية، وله اهتمام واسع بالثقافة والفنون، وهو الذي يظهر اهتمامه الشديد والراعي لفتاة جيني ميلور (كاري موليجان) وبموافقة أبويها، ولكن بعد ذلك يخفي ديفيد شخصيته ليظهر على حقيقته نذلًا ودنيئًا وفاسقًا، وتلتصق به كل الصفات السيئة. ويمكن إضافة الأمثلة الفيلمية الأخرى لحالات أخرى من (الاختفاء) التي تناولتها أنواع عديدة من الأفلام المعروفة في حياتنا السينمائية.



من أعمال المصور أشرف بزناني - المغرب

# رباعيّة

سعدي يوسف
شاعر عراقي

(1)

أنتَ في النهرِ ...

أبناءُ خالتِكَ استقدموا زورقاً، ليبيعوا بيوتَ الضفافِ، العِنَبْ.

إنّ تلكَ المُسَنّاةَ كانت لهم. أنت تذكرُ في عطلةِ الصيفِ، أنكَ

تقفزُ منها إلى القاعِ، كي تتلامسَ في لحظةٍ، بالسلاحفِ.

أبناءُ خالتِكَ، الآنَ، في عتْمةِ الليلِ، يأتونَ في زورقٍ ... إن أبناءَ

خالتِكَ، الآنَ، عندكَ، في قريةٍ بالشمالِ الغريبِ، الشمالِ الشماليّ

حيثُ يُجاورُكَ الإنجليز.

(2)

أنتَ في البحرِ...

واللاذقيّةُ تنأى، بأشجارِها، والمقاهي الأليفةِ، والفتَياتِ الأميراتِ،

أنتَ المُوَكَّلُ بالبَرِّ تذرعُهُ، صرتَ في شِرْعةِ البحرِ. هل كانت الأرضُ

أرحمَ؟ في اللحظةِ الصِّفْرِ هذي، تناءَيتَ عمّا يشدُّكَ بالنخلِ والمنزلِ

الأوّلِ. الآنَ ... كلُّ الخرائطِ مفتوحةٌ، وهي مقروءةٌ في يدَيكَ ...

إذاً، قُلْ وداعاً لها، قُلْ وداعاً لطرطوسَ واللاذقيّةِ؛

ولْتنطلِقْ في العراءْ.

(3)

أنتَ في السهلِ...

وهرانُ تنأى عن البحرِ، ناعمةً، ومُنَعّمَةً بالكرومِ، الحقولُ الكريمةُ

تلكَ التي منحتْنا النبيذَ ومائدةَ الأهلِ، تمتدُّ حتى تُجاورَ ما كانَ

صحراءَ، بين الجزائرِ والمغربِ. الآنَ تذكرُ أنك أمضَيتَ في السهلِ

سَبْعاً، وأنك فتّحتَ للروحِ نبعاً. ستذكرُ تلكَ الأغاني التي كنتَ

تسمعُ في حانةٍ لقدامى الجنودِ من الفرقةِ الأجنبيّةِ. وهرانُ كانت

لكَ البيتَ، حيثُ امتلكتَ بها الصوتَ، حيثُ افترعتَ الحياةَ

وحيثُ ابنتاكَ الرياحينُ، شيرانُ، مريمُ، قد جاءتا!

(4)

أنتَ في التلِّ ...

في مُرتقى التلِّ، في قمّةِ التلِّ. قيلَ: الوقوفُ على التلِّ مَثْلَبةٌ ...

ربّما في السياسةِ، وهي المَثالبُ في القاعِ أو في اليَفاعِ.

ولكنني أتحدّثُ عن سيّدٍ اسمُهُ سعدي يوسف، إذ يرتقي التلَّ.

يمضي مع العَصَوَينِ، ويقطعُ شارعَهُ نحوَ ممشى الكنيسةِ، حيثُ

المَراقي إلى التلِّ ...

يصعدُ سعدي، ويصعدُ. في بغتةٍ سوفَ يبْلغُ قمّتَهُ:

الآنَ، تبدو سطوحُ المنازلِ، والقريةُ المطمئنّةُ. والآنَ يعرفُ

أنّ المَراقي تليقُ،

وأنّ الذي لم يحاولْ بُلوغَ المَراقي سيلفظُ أنفاسَهُ في المضيقْ!

من أعمال الفنان أحمد لازم - العراق

# زغرودة من أجْل الحِكمدَار

محمود قرني
شاعرمصري

إنه يوم الجمعة
الذي لا أحبُّ منه إلا صوت أمي
أُهاتِفُها عادةً منتصف نهاره
فيأتيني صوتُها كوردةٍ جرَحها عاشقان
أنا أكبرُ أبنائها
لكنني لستُ أَرْجَحهُم عقلًا
عندما كنتُ صغيرا
كانت تَقْضِمُ وَحدتي
بأناشيد عن الأراضي البيضاء
وعندما تنامَت وحدتي معي
كانت تَنْهاني عن مغازلة الأشباح
التي تراها خارجة كل مساءٍ
من رفوف مكتبتي
تسألني عادة:
متى ستعودُ أيها الغريب؟
أقول لها:
رائحتي لا زالت بين يديك
والرائحة تستردُّ البعيد
تقول لي:
بالأمس رأيتُكَ على شاشة التليفزيون
لَمْ أفهم شيئا مما قلتَ
لكنك كُلّما ابتسمتَ
أجدني قد فهمت كل شيء
أقول لها: إنني معتلٌّ يا أمي
تقول لي:
عندما منحني **الله** اسمك ورسمك
لم ينتقص مِن أعضائك شيئا
حماقاتك أفسدتْ ما أصْلَحَته السماء
أقول لها:
لعلّها الصفقة الخاسرة
التي عقدْتُها مع شيطانٍ
يَسكُن جلبابَ بائع الكتب القديمة
عندما استبدلت بـ "صحيح البخاري"
عشرة أعداد من مجلة تضِجُّ بتصاوير النساء.
أمي كانت لا تزال صغيرة
عندما قام رجالٌ مهابو الجانب
بثورتهم على المَلِك
لكنّ جَدِّي لم يَكُفَّ عن إملائها شكاياتِه الحارقة
ضد "سعد بك العيسوي" عُمْدَة بلدتنا
كانت تحفظُ خَلْفَ جدِّي بيتين جميلين مِنَ الشعر
يقدم بهما كل شِكاياتِه:
"لا تَلُم كَفّي إذا السيف نبا
صحَّ مني العزم والدهر أبى
رُبَّ ساعٍ مبصرٍ في سعيه
أخطأ التّوفيقَ فيما طلبا"
عرفتُ، عندما كبرت، أنهما لشاعرٍ غليظ
اللفظ حسن المعنى هو "حافظ ابراهيم".
وفي ليلةٍ ما
دخل حكمدار "الفيوم" على جدي دون حِراسته
سلَّمه خطاب شكر لِموَّازرته الثورة
وقال له: لقد نزعت الثورة ثوب البكَوية عن
أكتاف أعدائها
فنم قريرا أيها الشيخ.
أمي أطلقت زغرودةً طويلة خلف الحكمدار
فكافأها جدي بخمسة قروش من الفضة الخالصة
ولطمةٍ ثخِينة على وجهها
لأنها أطلقت صوتها في حضرة رجل غريب.
بعدما كبرت أمي
وتسربت شعرات المشيب
من أسفل طرحتها
دخل عليها أبي بزوجة ثانية
فصادقت زوج حمام يهدل فوق رأسها
حممتني أنا وإخوتيَ الثلاثة
بينما تغني بصوتٍ جافٍ وخفيض:
"يا ويلهم راحوا مع مَنْ راحْ
لا ردهم فارسْ ولا رمّاحْ"
إنه يوم الجمعة
وقد أدركني منتصف نهاره
سأهاتف أمي حالاً
ولن أُقيم أي اعتبارٍ
للنَعي الذي نشرهُ إخوتي عن وفاتها
صبيحة الثلاثاء الماضي.

# أجمّد حروفي كي أحكي عن البرد

شريف الشافعي
شاعر مصري

■ حَائِرَةٌ خُطواتي
فيما لا حيرةَ فيه..
لمسةٌ خاطفةٌ من كفّكِ
كافيةٌ لتفسيرِ كفّي
■ في القميصِ المعلّقِ بالدولابِ
شخصٌ مؤجّلٌ إلى الدفءِ
أبتسمُ له كثيرًا
ولا يبتسم لي أبدًا..
في هذه الليلةِ الصاخبةِ
مدّ يده فجأة
رفع قبعة من على الرفّ العلويّ
وناولني رأسي
وتلاشى
■ قلبي المهاجرُ بعيدًا
أنا حقيبة ثقيلة في يدهِ
لا يقوى على حملها
■ الجَدُّ متدثّرًا بصمتهِ
يُجمّدُ حروفه كلها
كي يحكي لهم عن البرد..
الأطفالُ من حوله يسألون:
«أيُّ شبح أبيض ابتلع المدفأة؟»
■ اصنعي الماردَ بقبضتكِ
أيتها اليدُ التي تدعكُ الفانوسَ
■ بمحاذاةِ بحرٍ ثائرٍ
أمشي ساكنًا
في ظلمة الليل
تحسدني صخرة كبيرة
تودُّ أن تتحرّكَ
يحسدها قلبي الذي
يتمنى أن يتفتتَ
■ نعم.. تلك رجفةُ ديسمبر
وأنا ساقايَ من حطبٍ لا يشتعلُ
أركبُ الأرجوحة في الصباح
أعلو
وأعلو
حتى أرى الكونَ أصغرَ
من قطعة ثلج بصدري
ومع اختباء الشمس
أهبط فجأة
كطائر اقتنصه صيّاد
■ يتأخرُ القطارُ أحيانًا
فأمشي أنا على القضبانِ
لا لكي أصِلَ
لكنْ لأدهسَ كلَّ شيءٍ
■ حذاءٌ صغيرٌ
في صندوق قمامة
لم يعد يليق بصاحبه..
صاحبه الذي كبر وحده
ونسي أشياءه كلها..
أشياءه التي لم تكبر معه

أشياءه التي لم تغادر طفولتها
وحده الحزن قال:
«هذا الحذاء الصغير.. على مقاسي دائمًا»
مع أن الحزن كبير جدًّا
أكبر من صاحبِ الحذاءِ
أكبر من صندوقِ القمامةِ
أكبر من نفاياتِ هذا العالمِ
■ آه لو تعلمينَ كيف نجوتِ
من أسلحتهم؟
الذي أطلقَ عليكِ رصاصةً
فوجِئَ بصدري يصدها عاريًا
والذي صوّب كشّافَ الإضاءةِ نحوكِ
فوجِئَ بأنني السّوادُ
الذي طَمَسَ المشهدَ كاملًا
■ أن أوقظَ زهرةً واحدةً
خيرٌ من أنْ أنامَ في حديقةٍ
■ من بركةٍ متجمدة
طلَعَت السمكة نابضة
كضحكتكِ الضالّةِ
في هذا المأتمِ
■ أنامُ كأنني لا أنامُ
وكلما اقتربتْ نسمة.. انتبهتُ
أملاً في أن تكون أنتِ
■ حجران يصطدمان بقوةٍ
شرارةٌ صغيرةٌ تولد
شيءٌ كبيرٌ.. لا أعرفُ اسمه
يموتُ
■ لي في كل أرضٍ
قلبٌ قديمٌ
خطواتي المتبقية دَهْسٌ
لكل ما شعرتُ به من قبل

■ بِمَنْ أَحْتَمي في هذه الليلةِ الباردةِ؟
القمرُ قريبٌ جدًّا
لكنه فريسةُ الرّحّالةِ
والشعراءِ
والمرضى النفسيين
المعاطفُ كثيرةٌ جدًّا
لكنني أخشى أن تفترسَني
أنتِ حاضرةٌ في الدورةِ الدَّمويّةِ جدًّا
لكنكِ أنبلُ من أنْ تُذيبي
دهونًا بيضاءَ
استقرَّتْ بِلُطْفٍ تحت جِلْدِي
منذ سنوات
■ لماذا أنتَ مختبئٌ تحت فكّي
أيها الصيفُ العجوزُ؟
اخرجْ لكي تعضّ الأرضَ
وتطحنَ الجماجمَ لشتاءٍ جائعٍ
■ بالقرب من المدفأة
يوقنُ أن لا فحمَ إلا قلبه
يتحسَّسُ ما بقي منكِ في يدهِ
تصير أصابعُهُ أعوادَ ثقابٍ
■ أن تطرقَ بابَ صدرِكَ قصيدةٌ
في آخر الليلِ
فتجدكَ مرهقًا
هذا هو وَأْدُ الصباحِ

# مختارات من قصائد «يوليا غيرغي»

ترجمة: محمَّد حِلمي الرِّيشة
شاعرٌ وباحثٌ ومترجمٌ فلسطينيٌّ

شاعرةٌ منْ رُومانيا، تكتبُ الشِّعرَ باللُّغةِ الإنجليزيَّةِ. نشرتْ مجموعتَها الشِّعريَّةَ: "سجناءُ سِينما باراديسو" في العام (2012م). نالتْ لقبَ: "شاعرُ العام" مِن موقعِ: "Destiny Poets"، في العام (2014م). فازتْ بمسابقةِ: "Black Water Poetry" عنْ قصيدتِها: "Lost in Blue Curtains"، في العام (2015م). كانتْ ضمنَ المختاراتِ الشِّعريَّةِ: "The Significant Anthology"، في العام (2015م). تساهمُ في العديدِ منَ المجلَّاتِ الإلكترونيَّةِ.

## • بسببِ الوباءِ

نَمتْ جدرانُ حيَاتي تعانقُ
غابةً سِلكيَّةً ضخمةً تفقعُ عينيَّ
خارجتَيْنِ معْ رُوحي أَيضًا
صارتْ بساطًا مطحونًا عَلى الكرسيِّ ذِي
الذِّراعينِ
أُلصِقَ عَلى شاشةٍ ضخمةٍ
أُستعبِدتْ مِن قِبلِ شياطينَ غَير مرئيِّينَ.
بسببِ الوباءِ
رَفيقتي في السَّكنِ تعطسُ موتًا
خياشيمُها كهوفٌ ضخمةٌ ابتلعتِ الوقتَ
لقدْ فقدتُ الدَّربَ
بدأْتُ أُخربشُ عَلى الجدرانِ بهذهِ القصيدةِ
تحديدًا فالخوفُ يُسيلُ دمًا سائبًا.
بسببِ الوباءِ
تحطَّمتِ الأَقنعةُ وأَنبتنا غيرَها جديدةً

## • كآبةُ "مُونيه"

(كلود مونيه (1840– 1926م): الرَّسامُ الفرنسيُّ الشَّهيرُ)

مَا منْ أَملٍ في هذهِ اللَّوحةِ،
بينَما أَقفُ وحيدًا في زقاقِ الحياةِ،
والشِّتاءُ الأَبديُّ يحفرُ قَبري.

أَقفُ وحيدًا تحتَ هذهِ السَّماءِ الكثيفةِ؛
يتبلَّلُ حِذائي،
وتتجمَّدُ أَطرافي،
وتتحجَّرُ رُوحي.
صمتٌ وحشيٌّ يأْتي منْ جدرانِ البيوتِ القديمةِ،
والموتُ في الأَشكالِ المُزرقَّةِ دائمًا...
نثرتُ حُزني علَى الثُّلوجِ المُتَّسخةِ،
فمَا منْ أَملٍ في فَصلي هذَا؛
أَقفُ وحيدًا مثلَ هذهِ الخرائبِ
مُلطَّخًا بمزاجٍ شِتائي.

## • بحرُ الصَّيفِ العاصفِ

لأُسبوعينِ وإِلى الآنَ لمْ تتوقَّفِ الرِّيحُ
تَشعرُ كأَنَّ البحرَ يئنُّ بشكلٍ متواصلٍ عَلى نوافذِكَ
بحرٌ منَ الأَشجارِ يرسلُ موجاتٍ هوائيَّةً تعبرُ
شقَّتي وتنتشرُ عَلى نطاقٍ واسعٍ
لَنْ تتوقَّفَ عنِ الرَّقصِ
إِنَّها تتحرَّكُ مثلَ آلافِ الأَشباحِ في حالةِ نشوةٍ
تغلقُ الأَبوابَ بضربةٍ عنيفةٍ في مكانٍ مَا في المَبنى
ربَّما كتبَ أَحدٌ مَا سيمفونيَّةً واستعملَ الأَبوابَ
بدلًا منَ الطُّبولِ هذَا الموسمَ
مِن وقتٍ لآخرَ تندفعُ أَمواجٌ مدِّيَّةٌ [تسونامي]
مِن صافراتِ الإِنذارِ في الجادَّةِ
تتخطَّى أَنتَ دقَّاتَ القلبِ والموتُ يمرُّ في مركبةٍ
صغيرةٍ منَ الصَّفيحِ
أَتساءَلُ مَا مَدى ارتفاعِ الضَّوضاءِ في ذلكَ المستَلم
أَتساءَلُ إِذا ذلكَ الصَّوتُ الرَّهيبُ يخيفُ
الفيروسَ بعيدًا
ثمَّ تُوصِلُ الرِّيحُ الضَّربةَ النِّهائيَّةَ
وهكذَا يَنتهي الصَّيفُ في صمتٍ
لقدْ بدأْتُ هذهِ القصيدةَ لأَتذمَّرَ منَ الرِّيحِ وكيفَ
أَنَّ هبَّاتها تذهلُ كَلبي
كيفَ، في بعضِ اللَّيالي الآنَ، كلبٌ ومالِكهُ
يطاردانِ لحظةَ صمتٍ
لكنْ في مكانٍ مَا في المنتصفِ، سرقتْ
صافراتُ الإِنذارِ قصيدَتي بعيدًا، وبنغمتِها
العاليةِ
تحفرُ الصَّمتَ تحتَ البساطِ

## • إِدمانُ الشَّاشةِ الكبيرةِ

منَ الواضحِ أَنَّ القمرَ سيتحرَّكُ
هدفُهُ غُرفةَ مَعيشتي
مِن عندِ كرسيِّي ذِي الذِّراعينِ
أَستطيعُ رؤيةَ بُقعهِ الرَّماديَّةِ
إِنَّها تَبدو مثلَ بقعِ شَيخوختي
القمرُ عجوزٌ
أَنا عجوزٌ
مَن يعرفُ أَينَ تذهبُ هذهِ القصيدةُ
أَخيرًا أَصبحَ اللَّيلُ هادئًا
يحدِّقُ القمرُ بشاشةِ تلفازي الكبيرةِ
ربَّما مِن مُعجبي الشَّيطانِ "لوسيفر" أَيضًا
الكلبُ نائمٌ
مِن تلكَ المسافةِ، قدْ يربكهُ لأَجلِ سجَّادةٍ
تشتدُّ الدِّراما، تمَّ القبضُ عَلى القاتلِ الآنَ
أَستطيعُ أَن أَرى كيفَ يخجلُ القمرُ
يُخفي وجهَهُ خلفَ سحابةٍ
يَبدو نحنُ الاثنينِ سنَقضي ليلةً طويلةً، طويلةً
استدارتهُ المثاليَّةُ هيَ دليلٌ عَلى أَرقي

## • أَصفادٌ منْ ضبابٍ

أُمسيةٌ طويلةٌ باردةٌ
مِثلَما يحدثُ في أَيلولَ فقطْ
ترقصُ الظِّلالُ علَى الشَّوارعِ
حيثُ الأَشجارُ لَا تزالُ بكاملِ أَرديتِها
أَرسلَتْها لهمْ للرَّقصِ
في الضَّوءِ المُبهجِ لغروبِ الشَّمسِ الصَّبورةِ جدًّا
ترقصُ الظِّلالُ صاعدةً مِن حُزننا
سيحرقُ الشَّخصُ الأَوراقَ حتَّى نُواتها
وسيسحقُ الشَّخصُ العنبَ منْ أَجلِ النَّبيذِ
الجديدِ
الشَّخصُ الَّذي سيحوِّلُ بخارَنا الدَّاخليَّ ذيولًا
طويلةً منْ ضبابٍ

أَلقَى الظِّلالَ علَيْنا
مخاوفَ تتَّخذُ شكلَ رقاقاتِ الثَّلجِ
موسمٌ جديدٌ سيبتلِعُنا
كلِّيَّةً
بينَما نحنُ لَا نزالُ علَى قيدِ الحياةِ وننتظرُ
التَّعذيبَ الجديدَ
نخطُو علَى الأَلواحِ الجانبيَّةِ لشهرِ أَيلولَ
حيثُ لَا تزالُ الأَصفادُ حرَّةً

## • عادَ العبثُ...

لَا شيءَ خلفَ نُجومي
نعم، كلُّها تَنتمي إِليَّ
أَتذكَّرُ أَنْ أُحدِّقَ فِيها كلَّ مرَّةٍ
لَا أَستطيعُ أَنْ أُخبرَ كيفَ هيَ مطيعةٌ تنفشُ
رموشَها
لتُحيِّيني

كمَا كنتُ أَقولُ: لَا شيءَ خلفَ نُجومي
سِوى بطانيَّةٍ داكنةٍ وموجةٍ منْ شيءٍ يُدعَى
أَمرًا مَا
أُغطِّي نفْسي بذلك الشَّيءِ وأَذوبُ فيهِ
كمَا لوْ أَنَّني أَكتشفُ مَهمَّةً بينَ خلاياىَ
وغبارِها
تُسمَّى هذهِ العمليَّةُ الآنَ كالتصاقِ واحدٍ بنجومِ
درب التَّبَّانةِ
لَا شيءَ أَكثرَ منْ شيءٍ لَا يوجدُ
مثلَ لصقِ عمودِكَ الفقريِّ
علَى خطِّ السَّماءِ...
أَتناولُ إِفطارًا بحُبوبٍ منَ الشَّمسِ
لَا شيءَ هوَ شيءٌ ترتشفُهُ
حينَ تقدَّمُ خدمةُ القهوةِ علَى ذيلِ المذنَّبِ
ولَا قشدةٌ أَو حَليبٌ، فقطْ الأَزرقُ يحرقُ شفتَكَ

## • داخلَ هُراءٍ

أُشطرِ الذَّرَّةَ
وأَوجدْ ملجأً داخلَ الفراغِ الدَّاكنِ
أُشطرِ الفراغَ أكثرَ
تجدُ أَشباحًا أَو بَقايا مَدخنةٍ لإِلاهٍ
أُشطرِ الإِلهَ
تجدُ هُراءً فوقَ هُراءٍ
انشطارَ البشريَّةِ إِلى شَظايا

## • سفينةُ الحمقَى

تعالَوا، تعالَوا اصعَدوا علَى سَفينتِي.
ثمَّ ذهبُوا؛
سَحرهُمْ بابتسامةٍ ساخرةٍ!
تعالَوا أَعرضُ عليكمُ السَّماواتِ، والثَّروةَ،
وأَحلى الأَكاذيبِ.
وذهبُوا للرَّقصِ، والغناءِ، مُشِيدينَ بحظِّهمْ.
تعبرُ حُمَّى سوداءُ مجرَى دمِهمْ.
تعالَوا انظُروا إِلى واحَتي الذَّهبيَّةِ، وفْرةٌ تحتَ
ظلالِ العذارَى.
وذهبُوا، يلدغُ بَعضُهمْ لحمَ بَعضٍ، ويخطُوا
بَعضُهمْ علَى جُثثِ بَعضٍ،
ويتلذَّذُونَ بدماءِ جيرانِهمْ.
تعالَوا اشرَبوا مَعي السُّمومَ.
لنْ تكونُ للحياةِ نهايةٌ وبدايةٌ.
وذهبُوا صُمًّا وعُميًا
تَمشي هياكلُهمُ العظميَّةُ
الحيَّةُ الميِّتةُ
يقودُها، فقطْ، الغضبُ والجشعُ اللَّانهائيَّانِ.
الحمقَى مِن جميعِ الأُممِ
التُّربةُ لأَنواعٍ جديدةٍ
منَ الدِّيناصوراتِ القديمةِ الجديدةِ.

## • متلازماتُ العزلةِ

أَخذَ المرضُ عقلَهُ، ولكنْ ليسَ كلِّيًا.
يصرخُ بأَلسنةٍ رطَّانةٍ مِن نافذتِهِ كلَّ صباحٍ
لساعاتٍ، وكلُّ الجيرانِ مأْسورُونَ بابتهالاتِهِ.
ثمَّ تسمعُ الحديثَ العقلانيَّ:
أَنا جائعٌ.
بعدَ ثوانٍ، صمتٌ يَحكمُ الشَّارعَ مرَّةً أُخرى.
استمعَ أَحدٌ مَا، سمِعهُ أَحدٌ مَا.
جاءَ أَحدٌ مَا لإِنقاذِنا.

أَطعمَهُ.
حرَّرنا مِن ذنْبِنا.
وحينَ يأْتي المساءُ...
يا **الله**، لقدْ قمتُ بتدريبِ أُذنيَّ علَى عدمِ سماعِهِ...
الشُّعورُ ذاتُهُ حينَ تكونُ فِي كنيسةٍ والكاهنُ يبقبقُ بتعاويذِهِ،
وتفهمُ أَنتَ "آمينَ" فقطْ.

## • هل تَسمعُ سعالَهم

كمْ هوَ مسمِّمٌ الجشعُ...
كمْ هوَ جنونٌ العطشُ إِلى السُّلطةِ...
يحجبُ أَيَّةَ علامةِ تعاطفٍ فِي روحِكَ.
مَا هوَ الخطأُ الكيميائيُّ فِي التَّحدُّثِ معْ دماغِكَ؟!
كيفَ ستغذِّي جوعَكَ للحُكمِ إِذا قُمتَ بوضعِ حدٍّ لشعبِكَ؟
لَا مدن باقيةٌ، ولَا سكَّانٌ،
أَطلالٌ وجثثٌ، فقطْ،
فِي الجحيمِ الكيميائيِّ حتَّى اخْتَنقتِ الملائكةُ.
هلْ تسَمعُ سعالَهمْ؟

## • مرارًا وتكرارًا

استيقظتُ، وكانَ العالمُ مليئًا بالمهرِّجينَ؛
كلُّهمْ يرتدُونَ ابتساماتٍ كبيرة، ويضعونَ أَحمرَ شفاهٍ،
وكلُّ لعابُ الأَكاذيبِ مِن قرنفلِهمُ الأَحمر.
لدَيْنا المهرِّجُ الرُّوسيُّ يَظهرُ فِي التَّقويماتِ السَّنويَّةِ؛
هذَا يعرفُ "الكاراتيه"، ويَظهرُ لنَا فِي صورةِ شهرِ أَبريلَ،
وذُو الشَّعرِ الأَشقرِ لديهِ أَصلٌ غربيٌّ
يريدُ بناءَ جدرانٍ تجاهَ أَشجارِ الصَّبَّارِ،
والبدينُ يلعبُ بالقنابلِ كمَا لوْ هيَ مفرقعاتٌ ناريَّةٌ.
المهرِّجونَ فِي كلِّ مكانٍ، فاختَرْ لِتَرَ،
بغضِّ النَّظرِ عنِ النِّظامِ السِّياسيِّ الحاكمِ.
لكنِّي نسيتُ مُهرِّجينا؛
هذَا النَّوعُ يبتسمُ فِي وجهِكَ بينَما يداهُ تفرغُ جيوبَكَ،
ويخطبُ سياسةً هرائيَّةً، ويتصنَّعُ أُمورًا وطنيَّةً،
بينَما يُخفِي الملايينَ فِي الجُزرِ الغريبةِ،
والغاباتِ المحطَّمةِ، والبيئاتِ المتغيِّرةِ.
سُؤالي هوَ: لماذَا فِي قمَّةِ الهرمِ
يظهرُ المهرِّجونَ هكَذا بسهولةٍ فجأَةً
مرارًا وتكرارًا.

## • تقاطعاتٌ بيضاءُ

ربَّما فِي وقتٍ لاحقٍ
ستأْتي الكلماتُ،
ويغمرُ الشِّعرُ البراعمَ الصَّغيرةَ.
ربَّما فِي وقتٍ قريبٍ
سيحرقُ الأَملُ النُّدوبَ القديمةَ،
وتعصفُ أَزهارُ الكرزِ بالحزنِ بعيدًا.
ربَّما الآنَ
سيلفُّ الوقتُ اعوجاجاتِهِ بجناحيهِ،
ونطيرُ فوقَ خَطايانا
خلفَنا تقاطعاتٌ بيضاءُ ستنكزُ السَّماءَ
فِي محاولةٍ يائسةٍ لبدءِ هذَا.

# ننامُ ويحرسُنا ليلُ أمس

عبدالرزّاق الربيعي
شاعر عُماني

على السريرِ
بقايا أرقٍ كثيفٍ
يفيضُ
على السريرِ المجاورِ
للغيم

•••

الليلُ معارك مع الأشباح
النهارُ نزالات
مع ظلالها في الأرض

•••

في قبضةِ الذبول
أضلاعُ الزهرةِ الّتي
كانت تفتحُ أزرارَ صدرِها
للنسيمِ أمس
الليلُ جرحٌ
النهارُ ضماد

•••

من الذقنِ
يبدأ خيطُ دمٍ مشرّد
وفي لبّ القلبِ
يثوي
ولن ينهضَ
حتّى قيام عقرب الساعة

•••

الليلُ كوابيس
النهارُ أطياف

•••

من حلمٍ ليليٍّ عابرٍ
نالتْ أحلامُ يقظتي
كدمةً
ظلّتْ توْلمُني
طوالَ النهارِ التالي

•••

الليلُ كلماتٌ
النهارُ قلم

•••

لم يكن لليل أحد
وليس لهُ شريكٌ
ولم تكن له صاحبةٌ
ولا ولد
لذا تدثّر بالظلام

•••

الليلُ اسمٌ
النهارُ فعلٌ

•••

في الذاكرةِ
بقعةُ عطرٍ رقبة
يسيحُ حتّى
يغطّي الكواكبَ
ويُزكمُ
أنفَ الكون

•••

الليلُ شاعرٌ
يسردُ حكاياتِ
ألفِ نهارٍ ونهار

•••

البقرةُ التي تمضغُ
طعامَها نهارا
بشهيّة
هل تعلمُ أنّها

من أعمال الفنان حسين ديهوم - ليبيا

ستكونُ لقمةً
بفمِ الليل؟

●●●

آناءُ الليل
تحتضن نهارا غائبا

●●●

أطراف الليلِ
أطيافُ النهار

●●●

في المزاجِ طعنةٌ عميقةٌ
عليها توقيعُ
حفيد" بروتس"
السادس عشر !

●●●

الليلُ محطّةٌ
النهارُ قطار

●●●

في الطعنةِ أرصفةٌ
ونهاراتٌ قابلة للكسر

●●●

الليلُ سكنٌ
النهارُ رصيفٌ

●●●

البعيرُ الذي يجترُّ أيّامه
في الليلِ
أين سيولّي وجهَه
في صحراءِ النهار؟

●●●

أرباحُ الليلِ
خسائرٌ
في النهار

●●●

في قلبِ هذا الليلِ الطويل
ومهجتِه
ننامُ
ويحرسُنا
ليلُ أمس

# عيسى

إسحاق الخنجري
شاعرعُماني

1 .

كأن أنهارًا تتفجر داخلي
كأن حياة أخرى
تشدّني إليها
كلما حاولت أن أتهجى ألمي
وأكتب عنك

ماذا أكتب عنك
وأنا لا أملك شيئا
غير هذه الروح الناقصة
وأنت النشيد الكامل
في الألوان القزحية

في دمك
تلمع جواهر الأنبياء والصلوات
والأزهار البرية
ونسائم الملائكة

في دمك
الأماكن نوافذ للزمرد الأزرق
والأيام كلمات حالمة
في خيام الأبرياء
تبتسم فتسقط الأمطار
تضحك
فتغرق الأرض بالحدائق
هي روحك الطليقة
التي تحرك الغيم وتتسامى

في دمك
لا وجود للأشواك
ولا للغرباء الذين أنهكتهم
ذئاب الأبدية
ولا للصحراء القاحلة
ولا للحرب
كل جهاتك
تقود إلى الماء والياسمين

في دمك
ما شفه القمر
من حكايات صافية عن الماضي
وأسرار القدامى
كيف يشعلون الوحي في الظلام
وينثرون الأنوار
كيف يعيدون للمنازل حكمتها
وللبحيرات
جمالها الخالد

في دمك
وحده الصمت يشعل القناديل
كي تهدأ الحواس
من الكلام الجارح
ليعود الوقت في مرابع الحياة
حالما وشفيفا
ويخفت التاريخ

في دمك
السنوات خفيفة
مثل طائر القطرس
تطير بها الأجنحة
إلى جزر بلا ذاكرة

خالية من الشوارع والقلق
وأنفاس المعذبين
والأبراج الضارية

في دمك
بهجة العشب
ونشوة العصافير أمام الأنهار
كأنني أراك الآن
تبسط قلبك على الأحلام
وعينيك على الرياح البعيدة
أرى خطواتك
التي صنعتها من الذهب
تعبر العالم
أيها الصغير في القبر
الكبير في أحاديث النجوم

أنت السر الوحيد
لمرايا النرجس
الخيال لعائلة ريفية
غارقة في الحنين
الصوفي الذي يدل المشردين
على الينابيع والأشجار
البلبل الهائم
الضياء في مواكب زحل
بعد الغروب
الغريب السائر على طرقات الثلج
مؤمنا أن الطمأنينة
تكمن في البياض
عاشق المروج
الهادر بالضحكات النديّة
وطن الأطفال
والفراشات والغرقى
الربيع الذي
يتدثّر به اليتامى
بعيدا عن جراحهم
أنت أغنية المدى
أنت الأشياء الرقيقة كلها

أسمعك هناك
تردد قصائد خضراء
عن الوطن والأصدقاء
والرحلات التي تومض في أعماقك
عن نداوة الكلمات
وهي تورق الشجيرات حول بيتك
عن السفن المهاجرة
حين تحن عليك
وتصطفيك من جحيم الصحاري

أسمع أجراسك
تنادي قطعانا من الوعول
وأسرابا من اليمامات

أسمعك تهمس:
ما أجملها هذه الحقول
وهذه العواطف النقية
لا أحقاد ولا فخاخ
لا شمس حارقة
ولا عواصف
لا قراصنة يسرحون
ولا ضباع تزمجر
لا شواطئ مظلمة
ولا دلافين تربك الزوارق

قل لنا يا أخي:

هل الموت
سرير معلق في هواء بارد
أم شرفة تطل على ذكريات
أم موسيقى النباتات البحرية
أم السكون
الذي يؤدي إلى هديل السماء

أين ضواحي آدم وحواء
ملتقى الأغنيات في أرواحنا

نراهما
في كل جوقة تغني
عن الحب والنيازك
والموج والأصداف

أي القوافل
مشت بضوء القمر
ودلت يوسف على السكينة
قادته إلى وجهه الجميل
وجه الخزامى الذي لا يذوي
أمام الرمال

أما زالت
عصا موسى فاتنة كالبرق
تهش أوراق الشجر
وتسمو في البراري

قل لنا :

متى تتجمد الفصول
وتقوم القيامة
تنهد الممالك كلها
ولا يبقى شيء عدا الرماد
ما هذه الدنيا
سوى أصبع صغير في محيط
نملة تجرها أفيال
ورقة صبار
شمعة العاشق المهزوم
عازف مصاب بالخذلان

ما شكل هذه الروح
التي تعصف بنا
من ضباب إلى ضباب
ومن متاهة إلى متاهة
تعبنا وانكسرنا
وتهنا خلف الثعالب في الوجار

أنت الآن حر
تجلس
على أغصان سدرة المنتهى
تنظر إلى مساكن بيضاء
وغلمان من زنابق
ونبيذ بلا رائحة
ونساء قاصرات الطرف

أنت الآن حر
ونحن الأسرى
المعذبون بالأحلام

2 .
كنت الشمس والغدير
كنت قصيدة الندى
كنت الطير الأنيق
كنت العشب الهادر فوق الجبال
كنت الملاذ
حين يرتجف العالم
وينتشر الضباب
كنت ربابة الوقت
كنت الفنارات
كنت بداية البحر
مأخوذا بأغصان المدى
كنت الملاك الذي يربت على خطانا
ويستثير أحلامنا
كنت الأقاصي
كنت القدر الأخضر
كنت الشجر
وكنا أسراب يمامات صغيرة
تمشي على ظلالك

# تدريب الخيال على الغرابة

عائشة السيفية
شاعرة عُمانية

قمرٌ يُطلُ عَلَى الطريقِ
قصيدةٌ عميَاء تبكِيْ في الهواءِ
سحَابتانِ تجففانِ الشّمسَ من دمعِ السَماءِ
دَقيقةٌ تجريْ بلا معنىً عميقٍ
ليسَ ليْ إلا الريّاحُ هُنا لتُؤنسنيْ
شتاءٌ خائفٌ يحكيْ عنِ الأمواتِ قبلَ الأمسِ
أينَ الظلُّ كيْ يرثَ الخُرافَةَ؟
هلْ لأسمَائيْ وجودٌ في الحَياةِ؟ وهلْ لمعنَايَ
اكتراثٌ غيرَ أنيْ خيبةٌ تَمْشِيْ
أريدُ الآنَ وقتاً هامشياً كيْ أعيدَ إلى الخَريطةِ
شكْلهَا الكُرَويَّ
ليْ فيْ وجهَتيْ، بعدٌ وحيدٌ، لا يُريدُ الانتمَاءَ
لأيّ بعدٍ خارجيٍ
اتركُوهُ ليستعيدَ الجاذبيّة من تعرّيها الطويلِ
يقُولُ ضيّعتَ الطريقَ.. هل الطَريقُ طريقَتيْ
للانكمَاشِ على الوُجودِ
فلا أجيبُ ولا أقولُ
ولكِنِ الذكرَى تصيرُ لديَّ صوتاً
هلْ أنا بعدٌ ثلاثيٌ ونصفُ؟
أريدُ لي وقتاً إضافياً لتدريبِ الهواءِ على
الكَلامِ
أريدُ لليلِ الطويلِ تسللاً يضفي لهذا البَحرِ
وجهاً ناعماً
وأريدُ تشكِيلَ الرّمَالِ لحفلةٍ كُبرى أعودُ بهَا
إلى حتفٍ صغيرٍ لا يُلائمنيْ لوحدِيْ إنّما
لقيامةٍ مكتظةٍ بالمؤمنينَ العابرينَ إلى
مجازاتِ الخُلودِ
تريدُ صوتاً؟ لا فصوتيْ لا يُحبّ البحرَ
ليلاً دافئاً؟ صيفٌ طويلٌ متعبٌ، جسَدِيْ
نهاراً لا يُمَلّ؟ لديّ حجمٌ زائدٌ منْ حصّةِ
الشّهواتِ
ماذا تشتهِينَ؟
1 ـ أريدُ تمشِيطَ الهوَاءِ
2 ـ أريدُ تجفيفَ الرّمالِ من الملُوحَةِ
3 ـ شكلُ هذي الأرضِ، أشهَى أن يكونَ مربّعاً
4 ـ وأريدُ للبحرِ، اصفِراراً دافئاً لا زرقةً
موجُوعَةً
5 ـ وأريدُ تدريبَ الهواءِ على الكَلامِ
6 ـ أريدُ..
منْ كلّ القصّائدِ حفلةً لأصيرَ معنايَ الكبيرَ
7 ـ أريدُ ..
لكنْ عندمَا أصحُو يُفاجِئنيْ الهُدوءُ الواقعيّ:
قصيدةٌ عميَاء تبكِيْ في الهواءِ
دَقيقةٌ تجريْ بلا هدفٍ عميقٍ
ليسَ ليْ إلا الريّاحُ هُنا لتُؤنسنيْ
وشايٌ أخضَرٌ يمتصّ كلّ خيَاليَ المسعُور منْ
عقْليْ
ويحمِلُ عنْ جُفُونيْ صرخَةَ الخدَرِ الكَثيفْ

# قصائد

محمد محمود البشتاوي
شاعر أردني

## أعمى

لا يرى الحرائق
يرى بستانه فائضا بالنضارة

لا يرى النهر أحمرَ
يرى كأسه مترعا بالنبيذ

لا يرى الدخان الرمادي في السماء
يرى دخان تبغه يرسم الدوائر بيضاء..
بيضاءْ

لا يرى حُطامَ الزجاجِ في البيوتِ
يرى نفسهُ في المرايا

لا يرى العابرين إلى الغيابِ
يرى حاضرهُ في الحضورِ

لا يرى الخيل شاردةً في سوقِ النخاسة
يرى المالَ في خزائنه تكدسُ ليلاً نهارا

لا يرى الأرضَ جرداءَ في القرى
لا يرى العشبَ مُصفراً
لا يرى الوردَ ذابلاً في الحقولِ
يرى بستانهُ والغلالْ..
يرى الغلالَ جيداً
يرى الأغلال جيداً

## فضاءُ الحربِ

لا تنتهي الحربُ،
تبدأ في فضاء الموتِ جُرحاً؛
قبراً،
قبران،
مقبرةٌ.

لا تنتهي الحربُ بالخطابةِ والبيانِ،
لا تنتهي بالأمنياتِ،
لا تنتهي بالهزيمةِ
لا تنثني بالعزيمةِ
لا تنتهي الحربُ..
لا تنتهي بالخديعةِ
لا تنتهي الحربُ بالنصرِ،
لا تنتهى الحربُ
يبقى الأثرُ لامعا في المرايا؛
نقشُ الراحلينَ على الشواهدِ
بقايا رصاصٍ في المسدسِ
خربشاتُ الطفولةِ على جدارِ الحُلمِ
ألغامٌ
شظيةٌ
قذيفةُ مدفعٍ
مبانٍ تتوسدُ الفراغَ
مقاعد شاغرة للأملِ
شوارعُ تبحثُ عن مشاةٍ؛
خطىً،
أقدامٌ مبتورة تتنزهُ في الدروبِ القديمةِ
أشلاءُ ذاكرةٍ..
ظلالُ عائلةٍ وأحلامٌ
وبعضُ الذكرياتِ

## رهان

[إلى الطفل علي أبو عاليا الذي لم يُمهلهُ
رصاص القناص ليحتفلَ بعيدِ مولدهِ
فارتقى شهيداً في فلسطين]

١
يتسلى الجنودُ بالمارةِ،
يعقدون رهانا؛
من يُسقط الطفل برصاصةٍ واحدةٍ؟

٢
القناصُ يرتدي بَزَّةَ القتلِ
يتمترس خلف الرغباتِ
يَتَمَوْضَعُ في سكونِ خوفهِ من النهارِ
من انكشافِ أمرهِ..
من ظلهِ
من هبوبِ عاصفة
القناصُ يكتمُ أنفاسهُ
يُشمرُ عن ساعدهِ
يُسدل عينه اليسرى
يُصوب فوهة النارِ
لا ينزعُ يده عن زناد الموتِ
ينزعُ قلبَ الطفلِ،
يبتسمُ بصمتٍ لصرخاتِ الشارعِ.

## عين.. لو أن الثانيةَ كأختها

١
المشهدُ فائضٌ بالتناقضِ؛
الحياة تولد من عينِ المسدَّسِ
أزيزُ الرصاص يزغردُ
وبتلاتُ الوردِ تزيِّنُ فوَّهة النارِ!

٢
عينٌ لا ترى المشهدَ جيِّداً
تتغافل عن الدم المراقِ
في الشام.. والعراقِ
عين لا ترى جيدا
لأنها زائدة في الوجه!.

٣
الصقرُ يرى المشهدَ من كلِّ الجهاتِ
من السماءِ شاسعا، واسعا.. واضحاً
لكنهُ على الأرضِ يبدو ضيِّقاً

٤
الذي يرى المشهدَ بعينٍ واحدةٍ تمنى لو أن
الثانيةَ كأختها

٥
لو أنَّ للرصاصة قلبا
لأخطأتِ الطريقَ

لو أن لها عينا
لبكتْ
لو أن لها روحًا
لحلقت في السماءِ
لو أنَّ لها عقلًا
لارتدتْ إلى القاتلِ.

٦
الطفلُ يسمو
يحلقُ كما لو كانَ نورساً
يعلو على الجرحِ
يقبلُ الغيمَ
يقطرُ ماءً
يَغْسلُ وجهَ الأرضِ المُتعبِ
الطفلُ يصيرُ جذْراً في الترابِ
ينمو صُنَوْبَرةً في الجليلِ
يتكاثرُ زيتوناً وتيناً وقمحاً
يتناثرُ ورداً على العابرين إلى النصرِ
يمتدُ داليةً من الخليلِ إلى الخليلِ

# مساءاتُ الشعراء

عزيز أزغاي
شاعر وفنان تشكيلي مغربيّ

١ –
ها هم يترجَّلُون عن أحْصِنَتِهم؛
الشُّعراءُ الجائلونَ،
الذين أنْهَكتْهم
منافي اللُّغة.

٢ –
بَعد كلِّ هذه السَّنوات،
لا أحدَ منهم فَهِم المُتَع
بِكاساتِ التّجْربة.

٣ –
هَا هُمْ يَعُودونَ أخيراً،
تَسْحَبُهم بَصيرةُ الشَّيْخُوخة
نحو مَشْفى المَكْفوفين.

٤ –
بعد كل هذه الأسفار،
كلُّ شيءٍ عاد إلى طُفولته:
الحُدوسُ والتَّخيُّلاتُ
وبعدُ النّظر.

شيءٌ واحدٌ بقيَ عالقاً
في القصائد،
آثارُ أقْدامِهِمْ
التي شَقَّقَتْها الطَّريق.

٥ –
الأسْبابُ التّي حَمَلوها،
فَوْق أكْتافِهم،
نَحْو مُرتَفَعاتِ العُزْلة،
لم تكنْ كافيةً للتَّدْفئةْ،
مُجرّدُ تاريخٍ من الكَدماتِ
يَنْقُصُهُ الشَّجَنْ.

٦ –
بعد قليلٍ،
سيتحلّقونَ حوْلَ نارِ المُبارَزات.
كلُّ واحدٍ سَيَمُدُّ يَديْهِ المَعْروقَتيْنِ
نَحْوَ جَسَارةِ الرَماد.
قَبْلَ أنْ يُغادِرواْ،
مِثْلَ أبْطالٍ تْراجيديِّينَ،
نَحْوَ مَتَاحفِ الأَسْلحَة.

٧ –
الْخفّةُ الّتي كانتْ لهُمْ في العَضَلاتِ،
هِيَ آخرُ غَنيمةٍ
يَتباهَوْنَ بها
أمَام أثْقالِ اللُّغة.

٨ –
كلُّ شيءٍ فاتَ،
ومَع ذَلك،
ظلُّوا يَبحثونَ عنْ أوْراقِ التُّوتِ
المَنْزوعة
عن فُحُولَاتِهِمْ
المَيِّتةْ.

٩ –
كلُّ شيءٍ فاتَ،
سوى أنّ أصابعَهم
ظلّتْ تُحصي فُرَصَ الحَظِّ
في بَيَادِرِ العُجْمَة.

١٠ –
جَرِّبْ مرّةً أن تَقْتربَ منْ قَصائِدِهِمْ،
ثمّةَ نيرانٌ صَديقةٌ
سَتنشُبُ في أفْكارِكَ
وتَنْدمْ.

١١ –
بِضعُ خُطوات تفصلُكَ عن الأهمّ،
إمّا تقطعها مُغْمضَ العينيْنِ
أو تَكْتفي،
مثْلَ قطعةِ رُخامٍ،
بِحِيادِ النَّظَرْ.

١٢ –
قبلَ لحظاتٍ،
كانتْ حشْرجاتُهم تدُلُّ
قُطْعانَ الضَّغائن
عَلى مَراعِي الأَلْغامْ.

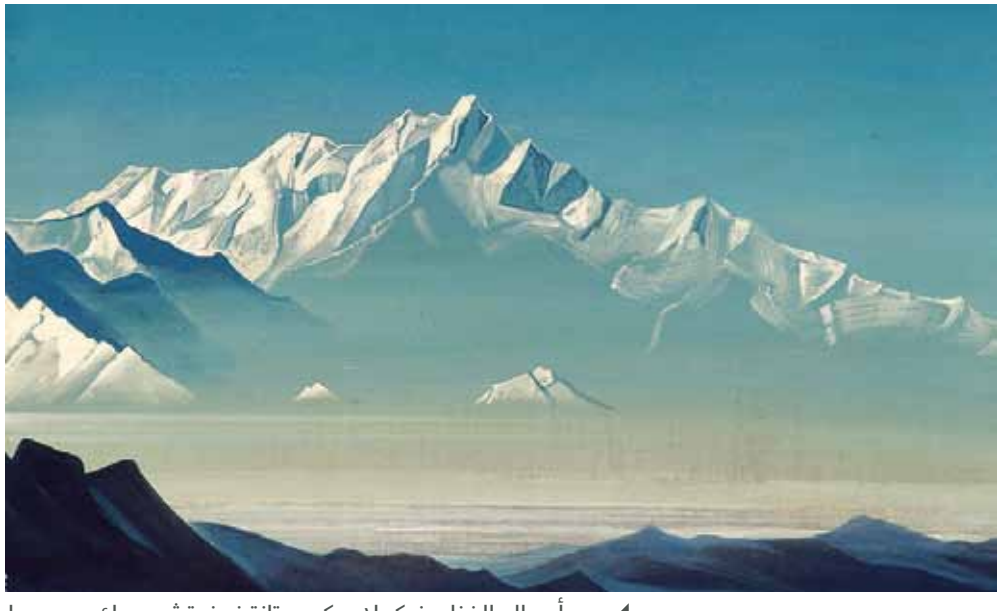
١٣ –
شيءٌ واحدٌ،
لمْ تُفصحْ عنهُ السّاحِراتُ،
مَفازاتُهم المُبْهمةُ
التي نَمَتْ فوْقَها الأعْشابْ.

١٤ –
جَميعُهم اسْتطابَ الإقَامةَ
في مَنافِي اللُّغةِ.

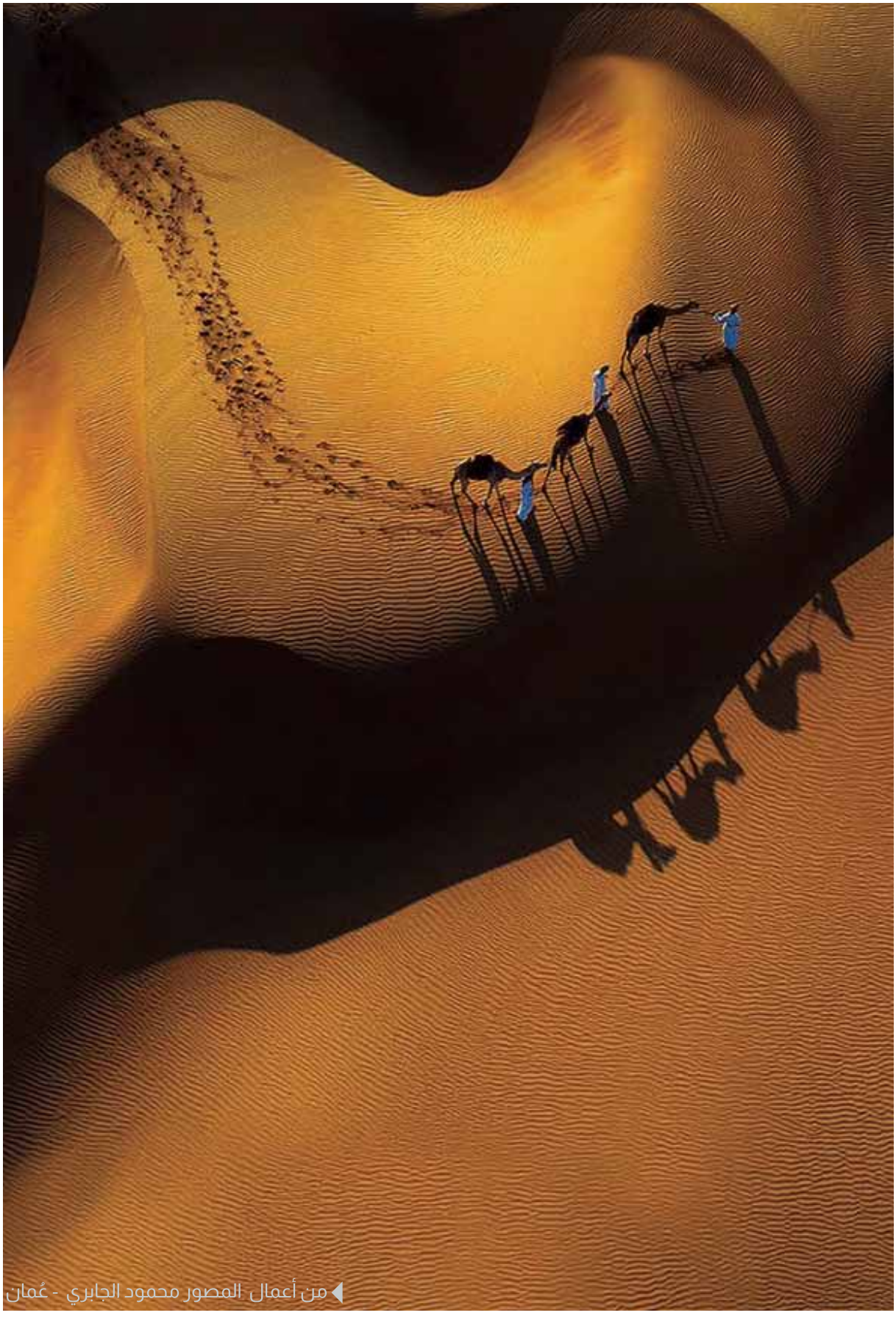
يا لَشجرِها الكَثيفِ
الذي لا تُؤكلُ
غَلّتُه.

١٥ –
ضرْبةُ الحظِّ الأَخيرةِ،
كانَت الفَاكهةَ المُرّةَ
في تقْديرِ الغَنائمِ.

١٦ –
لَا أحَدَ يَتذكَّرُهُم الآنَ،
سوى يَدِ الموْتِ
تُربِّتُ عَلى أكْتافِهمْ
التي أخْطأتْها الأَوْسِمةْ.



من أعمال الفنان نيكولاي كوستانتينوفيتش ريرك - روسيا



من أعمال المصور محمود الجابري - عُمان

# الإصبع

يحيى سلام المنذري
قاص عُماني

دخل المريض غرفة القلق. إصبعه سوف تقطع، وربما سيتناولها كهدية، وسيخرجها من الكيس البلاستيكي ويضعها على الطاولة ليصورها بهاتفه النقال. راودته فكرة أن الطبيب ما يزال شاباً وقليل الخبرة. فسأل نفسه: "لماذا بالذات هذه الإصبع؟ الألم في كل قدمي". وأخذ يفكر: "هكذا فجأة دون سابق إنذار، قرر الطبيب بأنها تالفة؟ ربما هذا الطبيب موهوب، ويخبئ في عقله الصغير طموحًا كبيرًا كي يصبح أشهرَ جرّاح في العالم، ويتطلع إلى جائزة نوبل للطب، ربما، ولكن لحظة، ربما دخل كلية الطب بسبب إلحاح من والده، لكي يفتخر به أمام عائلته وأصدقائه، وربّما هو مصابٌ بالتّعاسة بسبب راتبه القليل، فخطط للانتقام من المرضى".

هذه الاحتمالات حقتنه بالصداع، فطردها من رأسه. أخذ نفسا عميقاً وقال: "إنني جبان شرير".

انتزق وفتح عيناه، واكتشف بأن الطبيب خرج من الغرفة. استغرب خروجه المفاجئ، كانت الحماسة تُرقّصه وهو يشرح تفاصيل المرض والعملية، كان يبدو سعيدا خاصة مع تحريك يديه، كأنه يحصل على جائزة في كل مرة يبتر إصبعا. لم يستطع تذكر حديث الطبيب عن العملية فتفاقم ألمه.

أعطته الممرضة بطاقة موعد مع طبيب التخدير. وخرج من المستشفى مصابًا بشدٍّ عضليّ في رجله نتيجة تفكيره. كان يعرج. تمنى أن يحصل على قنبلة ليزرعها في قلب المستشفى. رجع إلى نفسه ليحدثها، ومن له غيرها: " لن يسلبوا منّي شيئا.. حاولوا كثيرا على مدار الأعوام الماضية.. مرت سنوات وصرت شبه مسن.. لن يأتوا الآن لينجحوا في استئصال إبهام نحيل من جسدي". انتابه ضحك هستيري، وتذكر كابوسًا مؤلما كان يراوده: أفعى تطارده في نهر لونه أسود، ورغم قدرته على السباحة تعب واستسلم لأنيابها.

●●●

دخلت الممرضة، وألقت عليه السلام بدون ابتسامة. حدق في هيئتها فعرف بأنها ليست التي قابلها آخر مرة. كان من طبيعته التدقيق في الوجوه وقراءتها. عادة اعتبرها مزعجة، كثيرا ما سببت له مآزق في حياته، فقراءة الوجوه قد تصيب، وقد تخطئ. يؤمن بأنها ليست سوى ضرب من الوهم، لكنه يصدقها. وعدم دخول الممرضة بابتسامة كفيل بطعنه بسكين التوتّر. على الفور تذكّر مضيفات الطيران غير المبتسمات، واللواتي سبّبن له خوفا خاصة وقت اهتزاز الطائرة في المطبات الهوائية. رد عليها متصنّعا الوجوم وقال: "وعليكم". كانت عيناها واسعتين، ومشعتين في وجه مبالغ في تبرّجه.

أخبرته على مضض بأنّ عليه أن يستعد لإجراءات التخدير قبل العملية. أعطته انطباعًا بدا ثقيلا على نفسه، أخذت ملفّه من على طرف السرير، وأمسكت ذراعي كرسيه المتحرك، لاحظ بأنّ أصابعها ناعمة ومعتنى بها، ولون أظافرها أحمر. وحينما همّت بجره، رفع يده محتجًّا، وقال لها: "توقفي يا ابنتي".

توقفت، وسألته: "ماذا هناك؟".

صمت قليلا، أخذ فسحة في التحديق ناحية المغسلة البيضاء النظيفة، والبطء المزعج لقطرات الماء من الحنفية الفضيّة. شعر بقبح وجودها في غرفة بسرير أبيض، بعد ذلك قال لها: "أنا خائف".

قالت ببرود: "لماذا أنت خائف؟".

لم يستطع أن يداري خجله، كان يتحاشى النظر في عينيها، والمغسلة كانت ملاذه رغم تقززه منها. لم يجد تفسيرًا لشعوره ناحية عينيها، فهما جميلتان ولكنّهما ساذجتين.

رد عليها: "أنا خائف وفقط".

– "تأخّرنا.. طبيب التخدير ينتظر".

شعر بنبرة غضب في ردّها، واستهانة واضحة لخوفه.

رفع يده، وهذه المرة ركز بنظره في عينيها، وقال: "لحظة.. لو سمحتي.. لحظة، أنا خائف أن يخطئ الطبيب، ويقطع إبهام

قدمي اليسرى، بدلا من قدمي اليمنى".

استقبلت خوفه ببرود. تعابير وجهها ما زالت جامدة. وبشيء من اللامبالاة، وكأنها تعودت على هكذا مواقف، قالت له: "لا تخف.. الأطباء يعرفون عملهم".

كلما استمع إليها ازداد قلقه. كان يتأمّل الحمرة الثقيلة على وجنتيها، ثم أكملت: "لا تخف، الله معك".

لم يستسغ برودها، كان يتوقّع مواساة أو مبادرة لتخفيف قلقه بدلا من قولها "لا تخف". رجع إلى حزنه. شاهد سنوات عمره الستين تتجول في غرفة بثلاثة جدران كانوا يسمونها "الغرفة السمبوسة"؛ فطيرة المعجنات مثلثة الشكل. كان يشتهي النوع المحشو بالبيض والبصل أكثر من تلك المحشوة باللحم أو الدجاج أو الخضرة أو الجبن. "السمبوسة"؟ ما الذي حولها إلى غرفة، ثم إلى حزن، وبعدها إلى ظلام، ثم كوابيس، ثم جدران من السنوات أخذت تتصدع شيئا فشيئا، انهارت، تحولت إلى ذرات رمال. والذرات تحولت إلى أضواء انبعثت من مكان مجهول وارتطمت في جدار واتجهت إلى آخر. سنوات عمره مضت، ولم ينم في مستشفى. وها هو الآن معرض لينام يوم أو يومين أو أكثر، وسيفقد عضوا من جسمه.

تفاجأ بأنها بدأت تقوده إلى غرفة التخدير، فتذكّر يوم أن استقال من عمله بعد أن أصبحت امرأة رئيسة له. قال مستهجنا لزميله الذي حاول إقناعه بالعدول عن الاستقالة: "أنا تقودني امرأة". وها هو الآن تقوده ممرضة متبرّجة بعينين كبيرتين إلى حتفه. شعر بغضب. لكن هذه المرّة ليس بسبب كونها امرأة، لكن لسبب آخر، فعاود التصريح عن مخاوفه:

– "لديّ شعورٌ بأنهم سيبترون إصبع رجلي اليسرى، أعرف مثل هذه الأخطاء، أعرف، أعرف، سمعت عنها، الله يستر، أرجوك أن تتفهمي موقفي، أرجوك".

توقفت في وسط الممر، وسألته: "ألا يوجد أحد من أقربائك معك؟".

رفع رأسه ببطء، وشاهد طبيبًا يمشي بسرعة وتتبعه ممرضة، ثم وقعت عيناه على فتحة مظلمة أسفل باب مغلق. كان يتوقع مثل هذا السؤال، وربما سيتلقى مثله كثيرًا. رد عليها: "لا أعرف".

فكر في وحدته، فلولا سيرته التي بات يكرهها، لكان الآن محاطًا بزوجته وأولاده، وكانوا سيحرصون على رعايته، ومنذ أن صار وحيدًا بسبب عناده وحماقته، تمزقت عواطفه، وتناثرت مع الرياح، وتحول إلى كتلة أحجار متراصة. فالوحدة تحول الإنسان إلى كرة يتقاذفها جداران بينهما مسافة قصيرة. سأل نفسه: "هل تعرف هذه الممرضة معنى الوحدة؟ سأخبرها بأن الوحدة هي أن تكون مُحاطًا بالجفاف، وتسكن في شقة بدون امرأة تحبك، وبدون أولاد يغمرونك بالحنان وينتظرون قدومك بشوق في كل مرة تغيب عنهم. لا، لن أخبرها، فربما لن تفهم ما أقول، والوقت غير مناسب."

سؤال الممرضة ذكّره بأحداث لا يرغب في تذكرها. استمرّ في الحديث مع نفسه وقال: "أسئلة تافهة لا يمكن أن يسألها إلا التافهون". يوقن بأن الحياة لم تكن سهلة معه، حقنته برحيق الشرّ أكثر من رحيق الخير، وهذا طبيعي فالشر جائحة أصابت معظم سكان الأرض. هو لم ينجُ منها؛ أما الناجون منها فسيعانون أكثر. انتابته ضحكة شريرة، فنجح في إخفائها بشكل مؤقت.

ها هو الآن على كرسي متحرّك تقوده امرأة لا يعرفها، لا يعرف إن كانت تخاف عليه بسبب طبيعة عملها، أو تكرهه بسبب ضغوطات العمل أو ضغوطات أخرى في حياتها. كل ما يُخيفه هو وجود صخرة مؤامرة جديدة ستصطف مع بقية الصخور في حياته، لتتأهب في رميه بالرصاصة المعتادة؛ رصاصة الألم. هكذا تعلم: كل شيء يتآمر ضده.

لم تبد الممرضة ردة فعل، بل قادته بسرعة لتصل إلى الغرفة المنشودة، وكأنما تعبّر عن غضبها منه. كان الممرّ يعبق برائحة الأدوية، وكلما شاهد طبيبًا مُتّجها ناحيته يرى في وجهه كميّات كبيرة من السخرية.

– "من بين كلّ ممرضات الدنيا تأتيني هذه الممرضة.. أين الحنان؟ يا رب سترك، ممرضة جميلة ولكن قاسية".

كانت الممرضة صامتة وهي تقوده إلى غرفة التخدير. وفي محاولة منه في لثنيها عن مهمتها قال لها: "كأني رأيتك قبل ذلك، لكن ذاكرتي بدأت تضعف". لم تعلق على كلامه، لأنّ هاتفها النقال رنّ، فاستجابت له بسرعة: "أنا حاليا مشغولة مع مريض، سأكلمك لاحقا".

أغلقت الهاتف ونسيت كلام المريض، لأنّها أوصلته غرفة التخدير. وحينما أدخلته، ابتسمت للطبيب الجالس خلف المكتب. سلّمته الملف وخرجت مسرعة كمن يريد أن يتخلص من حشرة، ويلتفت إلى شؤونه الأخرى، ستذهب إلى المطبخ أو الفناء الخارجي للمستشفى وستحتفل، وستقرأ ما تراكم من رسائل في هاتفها، وربما ستكتب رسالة هاتفية عن مريض

مسنّ مصابٍ بالوسواس.

كان طبيب التخدير متوسّط السنّ، بدينا وقصيرًا، وشعر رأسه منسدل حتى كتفه. بدا عليه الإعياء الشديد، تناول الملف وقلب أوراقه بسرعة. ثم قال للمريض: "كيف الحال؟ بخير؟".

صوت الطبيب كان حادًّا. سمع المريض طنينًا في أذنيه، فقال في نفسه: "هذا هو الصوت الذي يلسع البعوض، يسألني ويجاوب عنّي.. الأمر مقلق". لكنه أجاب:

– "لا.. لست بخير.. تريدون قطع إصبعي، نعم.. قطع إصبعي.. جزء من جسدي.. فكيف أكون بخير؟".

رغم نبرة المريض الغاضبة، ضحك الطبيب وقال: "لا تخف، عملية بسيطة".

تخيّله يترنح من الضحك، لكن الطنين قطع المشهد المُتخيّل، فأدخل سبابة يده اليمنى في أذنه، محاولا تقليل أثر حدة الصوت، ثم قال:

– "تضحك؟ نعم، تعتبرونها عملية بسيطة، لأنّها عبارة عن بتر.. ولا يوجد ما هو أبسط من البتر.. فقط يُقطع عضو في الجسد وتنجح العملية.. المهم الدقة في أدائها، وعدم الوقوع في الخطأ".

ثم أردف وسأل الطبيب بغرض اختباره: "في أيِّ ساقٍ ستكون العملية؟".

ارتبك الطبيب، فتح الملف، وقال: "الساق اليمنى".

رد المريض بسرعة: "متأكد؟".

اندهش الطبيب وقال: "نعم متأكّد، لماذا تسأل؟ هل الوجع في مكان آخر؟".

نكس المريض رأسه، ولم يجب. حاول الطبيب أن يبثّ فيه الطمأنينة، فقال له: "هذا هو المكتوب في الملفّ، لا تخف، الأمور ستكون بخير، لا بد من بعض الفحوصات قبل التخدير".

المريض لم يركّز في كلامه، كان رأسه كالجرس، ويفكر في إصبعه التي ستبتر، فاعترض وقال: "لا.. لا أستطيع أن أثق فيكم".

اندهش الطبيب وقال: " ألا تريد إجراء العملية؟".

قال المريض: "أريدك أن تكتب على قدمي اليمنى وبخط كبير بأنها هي الهدف، وتشير أيضا إلى الأصبع المعطوب، وغير ذلك أرفض العملية".

نظر الطبيب إليه باستغراب وقال بعد تفكير: "لماذا هذا الوسواس؟ نحن نعرف شغلنا، لا تخف".

غضب المريض وقال: "هل ستخسر شيئًا إذا فعلت ما طلبته؟".

قال الطبيب: "طيب سنعمل ما تريد، وسأستشير الطبيب الذي سيجري لك العملية، وربما سيكون ذلك بعد التخدير".

غضب المريض مرة أخرى وصرخ قائلا: "ماذا تقول؟ بعد التخدير؟ هل تراني غبيًّا؟ الآن تكتب.. الآن".

فكّر في طريقة الصراخ التي اكتسبها من تجارب الحياة، يلجأ إليها من أجل قتل الهدوء أولاً، وثانياً للفت الانتباه، وأخيرا لإخفاء جبنه وخوفه. وبعد صُراخه دخل طبيبٌ آخر، يبدو بأنه المسؤول، وسأل عن سبب الصراخ، فأخبره طبيب التخدير بالحكاية، فضحك الطبيب المسؤول، وقال: "لا بأس، افعل له ما يريد".

لكن المريضَ توجّس شرًّا في الطبيب المسؤول. ربما يكون مُخطئا، ولكن لهجته كانت تؤكد ذلك، خاصة ضحكته الخبيثة ونظراته الساخرة، لكن خطة الصراخ نجحت.

تناول طبيب التخدير قلمًا عريضًا، وكاد أن يرفع الساق اليُسرى للمريض، ففاجأه بصرخة: "ماذا تفعل؟ أنت من الآن تخطئ، العملية لم تبدأ بعد.. وأنت تخطئ، أنا أعرفكم، ستبترون الأصبع الخطأ".

لم يرتبك الطبيب، وكأنه كان يقصد. رجع إلى الملف وقرأه، وقال بسرعة: "أعتذر أعتذر، نسيت، لا تخف، لا تخف، سأكتب على القدم اليمنى".

هذا الطبيب ما هو إلا ممثّل، أراد أن يلعب بأعصابه، وأن يزيد من قلقه وخوفه، وربما رغب في التسلية قليلا. فلا مانع من السّخرية والضحك على حالته. فالمريض في موقف ضعيف ومهزوز. هي فرصة للتندّر عليه، ونسج قصة مضحكة لتكون مادة ثريّة يحكيها بصوته الحاد أمام أصدقائه في سهرة ليليّة.

تناول طبيب التخدير القدم اليمنى وحاول أن يكتم ضحكته، وكتب فيها: "القدمُ المتأثّرة"، ثم علّم على الإبهام المعطوب بنقطة سوداء كبيرة وأشار إليها بسهم غامق اللون.

وبعد أن انتهى، اصطنع الجديّة وقال للمريض: "هل هذا مناسب؟ هل أفحصك الآن لأبدأ عملية التخدير؟".

بدأ المريض يكشف شخصيّة الطبيب وصوته، وتفتحت لديه حقائقه، وتلاحظ لديه بأنه سبق وأن شاهده في مكان ما، ولكن لا يتذكر أين، وبعد تفكير قال: "نعم هكذا أفضل، ولكنّني أريد مقابلة الطبيب الذي سيجري لي العملية، لا بد أن أقابله قبل التخدير".

شعر طبيب التخدير بالغضب، لكنّه كان متماسكا، ثم ابتسم. وهذا النوع من الابتسامات يعرفها المريض جيدًا، تكرّرت أمامه في ماضيه العتيق خاصة عند رؤسائه في العمل، والبائعين والأشرار والممثلين. ابتسامة تشعّ خبثًا، تعملُ مثل صنارة الصيد التي غُرزت في طُعم حلوِ المذاق. تُطلق الصنارة في فم الشخص المستهدف، فتنغرز في الحنك، وسرعان ما يُسحب خيط الصنارة فيشق الحنك، مفجّرًا ألمًا فظيعًا يتسبّب في إعياءٍ وإغماءٍ وكسلٍ وبلاهةٍ تستغرق طويلًا، تخرج بعدها الضحيّة محطّمة ويائسة.

استجاب طبيب التخدير للمريض قائلا: "حسناً.. سأتصل بالطبيب".

ثم توجّه إلى جهاز الهاتف وطلب الطبيب، كان المريض يدقّق في وجهه، وكأنه لمح ضحكة سقطت من فمه على الأرض، وداسها بحذائه. لكنها قاومت الحذاء وهربت بجناحيها الضعيفين واصطدمت بمروحة السقف وتمزقت.

بعد أن تكلّم في الهاتف رجع إلى المريض وقال له: "طبيب العمليّة مشغول الآن في غرفة العمليات". لكن المريض أصرّ على مقابلته وقال: "سأنتظره".

قال طبيب التخدير: "المفترض أن أجري لك التخدير لتدخل غرفة العمليات بعد ساعتين من الآن، والطبيب الذي سيجري لك العملية مشغول بعملية أخرى لمريض آخر، فلا يوجد وقت لما تطلب".

غضب المريض مرة أخرى، وقال: "لا، يجب مقابلة الطبيب أولا، لا أستطيع الوثوق فيه".

قال طبيب التخدير: "لكنّني كتبت على القدم اليمنى وأشرت إلى الأصبع المُصابة".

قال المريض: "الأطباء يجهدون بعمليات كثيرة، وما الذي يضمن لي بأن الطبيب سينتبه إلى ما كتب، ربما سيرتبك من أثر إجهاد العمليّة السابقة، ولن يستطيع التركيز، وسيبتر الإصبع الخطأ، ألم يحدث هذا من قبل؟".

رد طبيب التخدير وقال: "لا.. لم يحدث في هذا المستشفى مثل هذا الخطأ".

قال المريض بسرعة: "الكذبُ يتطاير من عينيك".

قال طبيب التخدير بشيء من الغضب: "بدأت تُهينني، وأنا صبرت عليك كثيرا، ونفذت جميع طلباتك بقدر الإمكان".

كان لسع الأذنين هذه المرّة قاسيًا على المريض، وقابله بالصمت لبعض الوقت، ثم قال: "أرجوك لن أطمئن إلا بعد أن أقابل طبيب العمليات، قلبي يؤلمني".

انتزق طبيب التخدير وتناول السمّاعة وتوجّه بها إلى المريض ليفحص قلبه، فأوقفه المريض قائلا: "ماذا تريد أن تفعل؟ إنه ألمٌ مجازي."

توقف الطبيب وقال: "هل أنت متأكد؟ لأن أيّ ألم سيُؤثر على إجراء العملية، هناك مرضى ينتظرون دورهم للدخول."

رد المريض بيأس وارتباك: "لا أعرف، المهمّ أن تنبه الطبيب على القدم اليمنى، أرجوك، أوصيك بذلك، هل تفعل؟".

قال طبيب التخدير: "نعم سأفعل، لا تخف، سأفعل".

شعر المريض بالخسارة في جزء من طلبه، وأن طبيب التخدير سيحتفل الليلة مع أصدقائه بالحكاية والنجاح، بعدها قال بيأس: "هيا أكمل عملك يا دكتور، لأن قلبي يكاد ينفجر من الخفقان".

●●●

دخلت الممرضة مع الطبيب إلى غرفة المريض، الذي بدأ يستفيقُ تدريجيًّا من التّخدير، وبدون ابتسامة قالت له: "الحمدلله على السلامة.. العملية نجحت".

بدأ المريض بفتح عينيه، وشاهد أمامه نفس الممرضة وبجانبها طبيب مبتسمٌ لأول مرّة يراه. لكنه لاحظ بأن عينيها صغرتا قليلًا عن المرّة الماضية.

بادره الطبيب بسؤال: "كيف الحال؟ طمنّا عليك". ثم أردف وقال: "أنا الطبيب الذي أجرى لك العملية".

تكلم المريض بصعوبة: "الحمدلله أنا بخير؟". ثم حوّل نظره باتجاه ساقه. واطمأنّ بأن العمليّة أجريت في اليمنى.

ولكن عيناه اتسعتا، وشهق بقوة حينما شاهد رجله اليمنى بدون قدم.

# البتر

سمر الزعبي
قاصّة أردنية

عبدَ القومُ صخرةً ورديّةً عظيمة على مرّ السنين، سجدوا لها، وأقاموا طقوس عبادتهم، ومناسباتهم، واحتفالاتهم الموسميّة لديها، وذبحوا القرابين عندَ مقدّمتها التي ضاقت من الجانبين، فيما امتدّ جسدُها عريضًا انطلاقًا منهما حتى مؤخّرتها الضّخمة، التي سدّت عينَ الشمس، فظنّوا أنّ حدودَها هي نهاية العالم.

اعتقدوا أنّ طائرًا، أو أكثرَ يسكنها، سمعوا ذلك من أسلافهم، لكنّهم لم يرَوه البتّة، ومع طيّ السنين صار أسطورتهم التي تحرس الصّخرة، وتحمل تاريخ أجدادهم.

ذات يومٍ تحرّك شيءٌ على سطحها، أحدثَ ضجّةً جمعتهم حولَها، ثمّ بدا أكثر وضوحًا حينما بدأ يحرّك جناحيه العملاقَين، اللذَين يغطّيهما ريشٌ وشعرٌ وردي، فانهال الرملُ عنهما، ثمّ رفع عنقَه على مهل، والرّملُ ينساب من بين عينيه الواسعتين، حتى حرّره من الأرض، ثمّ حرّر سائر جسده بالتّدريج، فاستوى واقفًا فوقَها بشموخ، بعدما كان قطعةً منها، يلتحم بجزيئات رمالها، فسجدوا له.

فَردَ جناحيه حولَ الصّخرة يغطّيها، فاحتواها بشعره الطويل، الممتدّ من بين عينيه الواسعتين، اتّساعًا يليق باستدارة رأسه، وصولًا إلى ذيله، الذي اختلط الرّيشُ فيه بالشّعر، استمدّت الدفء منه، وتحلّت ألوان شعره وريشه الورديّة، ثمّ انسابت تندمج بألوان رمال الصّخرة وحجارتها، فانسجم اللون، ونضج ورديًّا تامّ الدرجات.

أشرقت الصحراء، وانشقّ فيها قمر مع أوّل تكسُّرٍ للصّخرة، ثمّ سقطت الحجارةُ الواحدة تلو الأخرى، وتشقّقت الصّخرة.

حفرها القومُ، ونبطوا من قساوتها معلمًا خاصًّا بهم، جعلوا فيها سيقًا عظيمًا يؤدّي إلى كهوفٍ اتّخذوها مساكن لهم، ثمّ حفروا قنواتٍ داخلَ الصّخر تتدفق فيها المياه مرورًا بالكهوف، فالأسواق، ثمّ تمرّ بمحاذاة الساحة، حيث أصبحوا يجتمعون.. حتى تصُبَّ في خزّاناتٍ عميقة.

تلك الصخرة العظيمة تحولت إلى مدينة حكمت ما جوارها، وعدلت، فتضخمت مردوداتها، حفر سكانها بالصخر ونحتوا خزنة شاهقة، أودعوها كنوزهم، التي لم يستطع أحد أن يخترقها قط. وكلّ من دخل المدينة مسالمًا اكتسب لونها الورديّ، وشاهد القمر المشقوق على نحوٍ مختلف.

لم يرَ أحدٌ الطائر منذ ذلك اليوم، سرَت أقاويلٌ بينهم فحواها أنّه طار إلى بلاد النور قبل آلاف السنين، وفي رواية أخرى قيل إنّه خسر جناحه في عراكٍ مع أحد العمالقة كي يحمي الصّخرة، ثمّ مات على إثره، فنحت القوم تمثالًا مشابهًا له، لكن بجناحٍ مبتور، ثمّ اتّخذت المدينةُ من البترِ اسمًا لها.

# 7 + 40

عماد عبد اللطيف
كاتب مصريّ

في مطلع التسعينيّات، بدأت صحبتي للموت. فعلى وقع تساقط أوراق الشجر في خريف ريفي، تملّكني يقين غريب أنني سأموت، قبل أن أبلغ الأربعين. كنتُ على موعد يومي مع مشهد مغيب الشمس كلّ أصيل. أقود دراجتي ببطء في الطريق الخالي تقريبًا من السيارات. الحقول على مدّ البصر، وحياة الريف بهدوئها وجمالها حولي عن اليمين وعن اليسار، لكنني أصوب عينيَّ إلى عين الشمس الحمراء الهشّة التي تهبط رويدًا رويدًا في قلب الظلام. تولَّد حينها في خاطري هاجس الموت المبكر. لست أدري حتى الآن، أكان التأمل اليوميّ في مشهد الشمس الغاربة سبب الهاجس أم نتيجته؟! لكني شهورًا وراء شهور، كنت أسير في الطريق ذاته، أردد "أغنية الشتاء". أتجسّد صوت صلاح عبد الصبور الواهن وهو يُنشد مرثيته الخالدة:

"ينبئني شتاء هذا العام

أنني أموت وحدي

ذاتَ شتاء مثله، ذات شتاء

يُنبئني هذا المساء أنني أموت وحدي

ذات مساء مثله، ذات مساء

وأن أعوامي التي مضت كانت هباء

وأنني أقيم في العراء."

مرّت السنون، وتكاثرت السيارات في الطريق الزراعيّ، وصدئت الدرّاجة، لكن هاجس الموت المبكر ظلّ يزورني كل خريف. في منتصف التسعينيّات تزامن تخرّجي في الجامعة مع تحوّل الهاجس من ضيف خريفيّ إلى ساكن مقيم. لم يعد سبتمبر مبتدأه، ولا نوفمبر منتهاه، بل صحبني تقريبًا كل الأوقات. الغريب أن هذا الهاجس لم يسبب لي أية نوبة اكتئاب، أو حزن جبار، خلال ثلث قرن صحبني فيها بالتمام والكمال. ربما يرجع هذا إلى امتزاجه، في مبتدأ ظهوره، بالصورة الحالمة لمبدعين رحلوا مبكرًا من الحياة. فمع التحاقي بالجامعة عام 1991، تعرفتُ على أصدقاء الأدب الذين فتحوا أمامي عالمًا مدهشًا من عشق الكلمات، والولع بكتابة الحكايات. ربما وقعتُ لا إراديًا تحت سطوة صورة المبدع الذين يغادر العالم في ريعان الشباب، ومع ذلك يترك إرثًا من الأعمال العظيمة. كنت أدرس أشعار امرئ القيس، وأبي تمام، ومحمد الهيشري، وأعشق أعمال غسان كنفاني وبدر شاكر السياب، وغيرهم من أبناء العمر القصير، ممن تركوا للبشرية فيضًا خالدًا من الإبداعات، وكانت أسطورة العظيمين أمل دنقل وأبو القاسم الشابي تحديدًا تحلق في الآفاق.

في ذلك الوقت، ظننتُ أن أربعين عامًا كافية جدًا؛ لأن أقول ما لدي للعالم وأنصرف. فما بعد الأربعين هو عمر الأنبياء، وهؤلاء عادة هم من يُقاسون لأجل تحويل كلماتهم إلى واقع ملموس، أما من لا يطمع إلا في أن يروي حكاية للبشر، أو ينشد قصيدة للعالم، فتكفيه الأربعون عامًا جدًا، أو ربما حتى تزيد. أو هكذا ظننتُ.

أواخر تسعينيات القرن الماضي، توقفت عن كتابة القصص، وأقلعتُ عن العيش بروح الأديب. مع ذلك، ظل يقين الرحيل المبكر يصاحبني، دونما خوف من الموت، ودونما تطلع إلى ترك إرث أدبي عظيم معًا. ففي هذا الوقت، عُينتُ معيدًا في جامعة القاهرة، وأصبح البحث العلمي مهنة، وكان عليّ أن أعمل في أطروحة ماجستير عن تحليل الخطاب البلاغي بكل ما أوتيت من جهد وصبر، وقد وهبني **الله** منهما الكثير. كان حافزي على

العمل هو أن أبرهن أنني أستطيع أن أكون "خبيرًا" في عملي؛ وأن أكتب كتابًا يرجع إليه الباحثون إن أرادوا رؤية التراث البلاغي بطريقة غير مألوفة.

كنتُ مدفوعًا في ذلك الوقت بهوس الإتقان، وبعض الشغف. أقضي أيامي في محاولة مستميتة للبرهنة على أنني كفء للقيام بواجباتي، وتحمُّل المسؤولية الرمزية التي يفرضها المكان الذي أعمل فيه. فقد كنتُ، وما زلتُ، أعتقد أن عملي في قسم اللغة العربية بجامعة القاهرة يفرض التمسك بمستوى إجادة لا تنازل عنه، إذ أراد المرء أن يكون جديرًا بأن ينتسب إلى قسم انتسب إليه من قبل طه حسين وأحمد أمين وأمين الخولي وشوقي ضيف وحسين نصار وسهير القلماوي وعشرات غيرهم ممن شكَّلوا عقل المجتمع المصري وروحه على مدار أكثر من قرن من الزمان. وزاد من هذه الإحساس بالمسؤولية عظمة المحبة والرعاية التي أحاطني بهما معظم زملائي وأساتذتي في القسم، وكان العرفان بفضل أساتذتي النبلاء يحول بيني وبين أن أخيب ظنّهم.

خلال تلك الفترة لم يكن ثمة تأثير ليقين الموت المبكر، فحين يكون المرء في عشرينيّات عمره، تبدو الأربعين بعيدة جدًا كأنها لن تأتي أبدًا. لكن ما إن خطوتُ إلى الثلاثين، حتى أفقتُ على وقع هذا اليقين. كان عشق البحث العلمي قد تمكن منّي إلى درجة إيثاره على كثير من المُتع، وغدا الشغف بالمعرفة عارمًا، حتى كاد يطغى على ما سواه. وكنتُ قد نفضتُ يدي –مؤقتًا– من دراسة التراث البلاغي، بعد أربع سنوات تفرغتُ فيها تمامًا للتعرف عليه، والتحدث إليه، والتعلم منه.

في عام 2003، سجلتُ أطروحة دكتوراه في البلاغة السياسية عند السادات، مدفوعًا بحلم مثالي؛ هو إنقاذ بعض البشر من سطوة اللغة المضلِّلة، ومن فخاخ الأكاذيب. تصورتُ حينها، وما زلتُ، أن البحث العلمي نضالٌ، وأن المعرفةَ سلاح تحرير. وآمنتُ، وما زلتُ، أن الاستبداد والجهل هما الداء، وأن المعرفة لكليهما دواء، وأيقنتُ أن أسمَى ما يمكن فعله هو أن أكرّس ما تبقى من عمري – عشر سنوات حينها – من أجل خدمة الضعفاء المخدوعين. كان اختيار السادات بالنسبة إليَّ مثاليًا؛ فالرجل الذي انحاز بلا حساب لمصالح الأغنياء؛ كان أكثر مؤيديه من الفقراء، وكان هذا بحاجة إلى كثيرٍ من الفهم والتفسير.

بعد أقل من عام ونصف من معايشة خطب السادات، ولِدَت فكرة بلاغة الجمهور من رحم الدهشة والتساؤل. فأثناء استماعي لتسجيلات خطب السادات، انتابتني تساؤلات لا تنتهي عن علّة تصفيق الجمهور لعبارات أو أقوال ظننتُ أنها تستدعي استجابات أبعد ما تكون عن التصفيق! وفكرتُ حينها في علم البلاغة بوصفه أداة لخدمة ذوي السلطة، يمكِّنهم من السيطرة على استجابة الجماهير، يتساوى في ذلك من يمتلك سلطة القهر، أو سلطة التلاعب والتضليل. وفكرتُ في إمكانية تأسيس "بلاغة جديدة"، تُقدِّم مسارًا مضادًا للبلاغة السائدة، علم جديد يخدم المخاطَبين/الجمهور، يمكِّنهم من التمييز بين خطابات تلاعبية وأخرى تحررية، ويمكِّنهم من السيطرة على استجاباتهم؛ لتكون في خدمة قضاياهم النبيلة.

على مدار السنوات العشر الموعودة، خصَّصتُ جُلَّ وقتي لدراسة خطابات عمومية شتى، قديمة، وحديثة، ومعاصرة؛ بهدف تعرية الهيمنة، والتلاعب، والتضليل، وإساءة استعمال السلطة، والظلم الاجتماعي، وتأسيس بلاغة للجمهور، تهدف إلى مساعدتهم في صراعهم مع خطابات التلاعب والاستبداد. وحين جاء الوقت المحتوم، في عامي الأربعين، كنتُ على موعد فعلي مع شبح الموت، متجسدًا في أزمة صحية عاصفة، بدت لي حينها أنها تحمل معها الوعد المحتوم. لكن كان للقدر تصاريف أخرى، فبعد شهور من المعاناة والترقب، تنحى الشبح الطيب جانبًا، ليتيح مواصلة المسيرة، حتى حين.

أطل الآن إلى السنوات المنقضية من حياتي فأدرك كما أنا محظوظ على نحو عجيب، فالرحيل الذي كان متوقعًا عام 2013، تأجل حتى حين. لكنني، في الآن نفسه، مدين على نحو كبير إلى هاجس الموت المبكر بجُلِّ ما قدَّمته، وأصبحتُ عليه. فمنذ غدا الموت قبل الأربعين قدرًا محتومًا، أصبح جزءًا من تصوري لحياتي الآتية. ومنذ آمنتُ أن ما تبقى لي من العمر محدود، وأن الزائر

المنتظر يسن منجله، ويتأهب للقاء، أدركتُ أن الوقت هو كنزي الأهم في الحياة. وكان لنصيحة لا تُنسى من الدكتور مصطفى سويف أثر هائل في صياغة الطريقة التي حاولتُ أن أدير بها كنز الدقائق والساعات.

يرى مصطفى سويف أن الهدر عدو الإنسان. ففي مجتمعات تتعامل مع الوقت بوصفه فائضًا يحمل المرء عبء تصريفه، ليس ثمة قيمة حقيقية للدقائق والساعات. في هذه المجتمعات يتفنن الأفراد في إهدار الوقت، وتضييعه بكل سبيل. وإذا أراد شخصٌ أن يُقاوم الهدر الجماعي للوقت، فعليه أن يتحلى بقدر هائل من الإرادة والجرأة؛ كي يتحدى الحس العام، ويخاطر بإقصائه عن الجماعة التي يخالف قيمها وسلوكياتها السائدة في التعامل مع الوقت. كان هدر الساعات يعني استنزاف كنزي المحدود من العمر؛ لذا حرصتُ أن أقاوم الهدر ما استطعت إلى ذلك سبيلاً، بفضل اليقين الرائع بقرب مفارقة الحياة.

في سعيي للحفاظ على كنزي نأيتُ بنفسي عن الانشغال بالناس انطلاقًا من تلك العبارة الرائعة (من أبصر عيوب نفسه، شُغل بها عن عيوب الناس). وهكذا لم يشغلني لزمن طويل ما يفعل هذا، ولا ما يقول ذاك، وسددت أذني، وكففت بصري عن الاهتمام بأحوال غيري، إلا صديق أو قريب أتفقده ويتفقدني حفظًا لحق المودة والعرفان. واجتنبت طقوس قتل الوقت على مائدة القيل والقال، فلم أنخرط في شلة أو جماعة إلا ما كان فيه تقدير لقيمة الوقت، وإحسان لتوظيفه.

لأن العمر بدا أمامي قصيرًا فقد اخترتُ أن أقضيه بنزاهة في كل ما أفعل وأقول قدر الإمكان. فلم أنافق أحدًا، طمعًا أو رهبة. لم أتزلف لأحد رغبة في عطاياه أو أمنًا لشره. واخترتُ دومًا أن أقول ما أعتقد في صحته، ونبله بغض النظر عن أية اعتبارات، وأن أصمت في كثير من الأحيان. لذا لا أدين إلا لذوي الفضل من البشر الأصلاء النبلاء، ممن جمعتني بهم مودة أصيلة مستمرة لا يبلوها الزمان.

لكن الأثر الدامغ لهاجس الموت المبكر كان على عملي وحياة الشخصية. ففي عملي آمنت منذ وقت مبكر أن قيمة كل امرئ ما يتقنه، ويُبدعه. والثمن الوحيد للإتقان والإبداع هو الوقت، الذي يوشك، في حالتي، على النفاد. لذا أعطيتُ البحث العلمي كل وقتي لسنوات. كنتُ أقضي في عملي تسع ساعات يوميًا طوال أيام الأسبوع تقريبًا، لسنوات متواصلة، باستثناءات محدودة. ولأنني ممن وهبهم الله العمل فيما يحبون أصبحتْ ساعات العمل المتواصلة هي حقًا لذة الحياة. كنتُ أسابق قدري، وحين ظننتُ أن لدي ما أقوله للعالم قبل الرحيل، أصبحت غايتي هي أن أقوله قبل الرحيل.

حين أنشأتُ عائلة كان خيار أن أقضي وقتي في صحبة أفرادها مدفوعًا أيضًا بهاجس قرب الرحيل. وكثيرًا ما قضيتُ شهورًا متواصلة لا أكاد أخرج من البيت إلا للعمل، أو لقضاء حاجة، دون أن أشعر بأي ضيق أو ملل. كان هاجس الموت المبكر حافزًا على أن أسعى بكل طاقتي لإدخال البهجة على أهلي، والمسؤولين مني، حتى يتزودوا من ماضيهم السعيد بما يمكِّنهم من مواجهة واقع الرحيل المرتقب.

لقد عشتُ حياتي وأنا أتوقع الرحيل في أية لحظة، وكان هاجس الموت المبكر أكبر نعمة مُنحتها، فقد جعلني أقدر قيمة الوقت، وأقاوم بصلابة هدره فيما لا يفيد. ودفعني إلى التشبث قدر الإمكان بما أظنه جوهريًا في الحياة. العلم، والنزاهة، والمحبة الصادقة، والعطاء قدر المستطاع. علَّمني هاجس الموت المبكر أن أقدِّر متع الحياة البسيطة البريئة، وأن أنأى بنفسي عمّا قد يُشين.

# النومة الشهرية

محمد السماعنة
قاص أردني

أفاقت قريتي الجبلية الرابضة على تلتين وسهل في الوقت المحدد، وكما خطّط لها المختار، وقد سارعت نساء القرية لإشعال النار وعجن الطحين، وركض الرجال إلى الحقول للسقاية والحراثة وزراعة الأرض وبذر البذار، وإطعام الحيوانات والطيور.

أما المختار فكان جالسا في مضافته يراقب عقارب الساعة مستعجلا الفلاحين ومحذرا ومنذرا من اقتراب عقارب الساعة من وقت النوم الشهري، وقد كان يعدّ خطاب النوم وترويدته الكبرى عندما دخل القطروز المضافة هلعًا مرتبكًا وعلى وجهه علامات الخوف والقلق، وفي ساقيه الطويلتين اهتزازات وانحناءات:

مصيبة يا مختار مصيبة!

المختار بعينين صارمتين وشفتين جافتين ولسان واثق: ما بك يا ولد؟

وقف القطروز أمام المختار لاهثا تسبقه نبضات قلبه وقال بصوت مرتج رخو: محمد ابن أبو جمال يا مختار، مكشل.. وسكت القطروز بعد أن انحشرت أنفاسه في حلقه، وأغلق ريقه الباب عليها.

فضجّ المختار وغضب، واحمرّت عيناه من الغيظ، وصرخ بالقطروز: "ولك احكي، يقصف عمرك"!

فقام القطروز من غفوة أنفاسه فقال وكأنه يلقي عن ظهره حملا من الشوك والجمر: يقولون إنه لم ينم الشهر معنا!

فهب المختار غاضبا، وأمسك القطروز من جيب قميصه، وقال والغضب يلتصق بحروفه: "شو قلت؟"

القطروز مرعوبا: محمد ابن أبي جمال لم ينم معنا الشهر، ويقولون إنه لم ينم معنا أي شهر، وإنه ينام ليلا ويصحو في كل فجر ليجوب القرية، ويراقبنا ونحن نيام.

وانتشر الخبر في القرية أنّ محمدا ابن أبي جمال لا ينام مع النائمين.

وحين أحضر الحرّاس محمدا إلى المضافة، كانت ساعات النهار قد ركضت باتجاه الليل، وتكاد تُنهي ساعات يوم الصحوة الشهرية؛ صحوة الشهيد، ولتبدأ النومة الشهرية الرابعة؛ نومة الوطن، كما أسماها المختار الذي تكفّل بتسمية النومات والصحوات.

المختار بغضب: محمد يا محمد، قل لي ما الأشهر التي لم تنم فيها؟

محمد ابن أبي جمال بثقة: أنا أنام الليل، وقد ألا أنام إلا نصفه.

المختار وهو يبلع ريقه من الغيظ: إذن، فأنت تخالف أمري، وتظلّ صاحيًا لمراقبتنا ونحن نائمون. وأنت لا تقرأ ترويدة النائمين، ولا تعتزّ بمستقبل أحلامهم، ولا تبالي بحياة الأحلام، ولا تؤمن بأنه بالنوم وحده تحيا الأمم وتسعد وبالحلم تعيش؟

محمد ابن أبي جمال بحب وبرقّة: كلا.

المختار مستهزئًا: لعلّك عزفت على لحن إيقاظنا أيضا، والله عال العال، ثم التفت إلى القطروز، وقال له بحزم: اربطوه إلى العمود، واجمع لي مجلس القرية.

الصمت والسكون اللذان غلّفا المضافة كانا بانتظار أن تنتهي نظرات المختار إلى جبل الطلة، ومضت دقائق كثيرة قبل أن يقف المختار ليقول لهم: يا ربعي ويا عزوتي، أنا جمعتكم كي ننظر في أمر هذا العاقّ المستهتر، وأشار بعصاه إلى محمد ابن أبي جمال المربوط إلى العمود.

قال أحدهم: أرى أن يظل مربوطا هنا.

قال آخر بحماس: أرى أن نربطه إلى عمود من أعمدة المسجد.

وقال ثالث بتودّد: الرأي رأيك والشور شورك يا مختار، ونحن يمناك وعصاك.

ارتاحت عينا المختار قليلا من صعودهما المستفزّ المربك فقال: علينا أولا أن نسمع منه ما رأى منا في نومنا.

وأردف القطروز بحذر: ونعرف لمَ وكيف ومتى وهل، علينا أن نحدد أينَ الخلل، وما السبب.

المختار وهو ينظر بحرصٍ وحذرٍ إلى الساعة: لم يبقَ من يومِ الصحوة إلا ساعة، وهي لا تكفي للتحقيق معه، ولسماعِ أقواله. فلنكتفِ بتشكيل لجانِ القضيّة، وليتولّ أبو علي المنجد تشكيل اللجان وتحديدَ مسؤولياتها وصلاحيّاتها. أما الآن فلنبدأ بقراءة ترويدة النوم عليه، ولنتأكد من نومه العميق.

وبدأت أصوات متداخلة كأنها طنين النحل تنسكب على عيني محمد وأذنيه، ترافقها لطمات قويّة على ناصيته، ثمّ فتح أحدهم فمه وسكب فيه سائلا أحمرَ قانيًا، وقال: نمْ يا محمّد، ثلاث مرات، فنامَ محمد مربوطا إلى عمود المضافة.

المختار وهو ينظر إلى الساعة: هيّا هيّا بسرعة إلى بيوتكم فقد حان موعد النوم. وامتلأت ممرّات القرية بالرجال والنساء والأطفال الراكضين المسرعين إلى بيوتهم.

أما المختار فكان ينظر بخوف وقلق إلى محمد ابن أبي جمال المربوط النائم حين دخل عليه القطروز خائفًا مرتبكًا وهو يصيح: مصيبة يا مختار، مصيبة يا مختار!

من أعمال الفنانة مريم بن زيد - تونس

# رحلة إلى الواحـــات

طلعت رضوان
كاتب وقاص مصري

سألتني عن موقف أتوبيس الواحات. قلت "أنا ذاهب إلى هناك". لاحظتُ أنها تتعثر في خطواتها. تمشي بضع خطوات ثم تضع حقيبة السفر على الأرض لتستريح. عرضتُ عليها حمل حقيبتها فلم تمانع.

إنها المرّة الأولى التي أقرر فيها الذهاب إلى الواحات. لا أحد ينتظرني هناك، ولا أحد يرافقني، ولا أعرف سببًا لرغبتي التي أملتْ عليّ الذهاب.

وصلنا إلى موقف الأتوبيس، لاحظتُ أنها لم تتقدم نحو شباك التذاكر مثلي، ولم أهتمّ. علمتُ أنّ الأتوبيس سيتحرك بعد نصف ساعة، عرضتُ عليها الجلوس في كافتيريا المحطة فلم تمانع.

عاتبني أصدقائي كثيرًا على عادة متأصلة في طبعي، إذْ أنسى نفسي وأنا أنظر في وجوه الآخرين، وقالوا إنها عادة مرذولة، ورغم اقتناعي بنصيحتهم، أضبط نفسي أفعلها في الطريق. فأنا مولع بتأمّل الوجوه، ومغرم بقراءة جلد الوجه والعينين. وأُشبع رغبة لا أعرف لها سببًا.

وهذه السيّدة التي تجلس أمامي، والتي لم تمانع في حمل حقيبتها، ولم تمانع في دعوتي للجلوس في الكافتيريا، ماذا وراءها؟ هل هناك غير وجهها يفضّ غشاء صمتها؟ تخلـّصتُ من ترددي وصوّبتُ نظراتي إلى الوجه الجالس أمامي. شدّني جلدٌ متغضن، وبريقٌ لامع في العينين، وعندما سألتها ماذا تشرب، لم تسمعني من المرة الأولى. فتأكـّد شعوري بأنها غائبة عني في عالم لا أعرفه. عدتُ للجلد المتغضن، ولبريق العينين. أقرأ بعمق. مطمئنٌ إلى أنني لن أُضبط متلبسًا بالتطفل. قالت قراءتي الأولى إنه صراع الشباب والشيخوخة. لم أطمئن لهذه القراءة. قالت قراءتي الثانية علـّه امتزاج الشيخوخة بالشباب. أحسستُ بها قراءة قلقة، فقالتْ قراءتي الثالثة ربما يكون تغضن الجلد مع بريق العينين، هو تصالح شيخوخة الجسد مع روح الشباب، قلتُ ربما وأنا أكاد أختنق بجهلي.

فوجئتُ بها تسألني عن الساعة، قلتُ: "الثانية وعشر دقائق" شكرتني ونظرتْ في ساعتها. استرختْ في مقعدها، فأرسلتُ إلى عينيها نظراتي. كانت غائبة في عالمها. تخيّلتها كالموديل التي تجلس لاهية أمام الفنان ليفعل ما يشاء بوجهها. اكتشفتُ جمالا في الوجه اللاهي عني؛ ربما أخفاه التغضن في نظرتي الأولى. جبهةٌ مشدودة، تستدير في انسيابية، ونعومة على ذقن صغير، وشفتين رقيقتين. أما شعرها الفضي القصير، فقد تناغم مع بريق عينيها، كأنما يعزفان لحن الجمال الذي لم أنتبه إليه من قبل، وانتقلتْ عيناي إلى الجاكت الخريفي بألوانه الزاهية، فبدتْ لي كلوحة فنيّة بديعة.

اكتشفتُ أنها انتصبتْ في جلستها، وتخلـّتْ عن الاسترخاء، وأنّ رقبتها تتحرك إلى اليمين وإلى اليسار، وإلى مدخل المحطّة. ولا تكف عن سؤالي عن الساعة ثم النظر في ساعتها. تلبّسني توترها، وتملـّكني حنق على نفسي لفشلي في قراءة عينيها. وعندما اقتربتْ الساعة من الثانية والنصف قلت لها: "الأتوبيس على وشك التحرك" نظرتْ في ساعتها وقالت: "تفضل أنت قبل الأتوبيس ما يفوتك" سألتها: "وأنت؟" قالت: "تفضل أنت، ولا تشغل بالك بي" وضعتني أمام الحدّ الفاصل بين قراريْن: أنْ أركب أتوبيس الواحات أم أبقى معها؟ دقائق تفصل بين الاختيار: أنْ أذهب في رحلتي إلى مجهول لا أعرفه، أم أبقى لهدف أجهله؟ انتبهتُ على صوتها "الأتوبيس يتحرك، اجري بسرعة كي تلحقه"، قلتُ وقد انحزتُ لرغباتي التي لا أعرف أسبابها: "أنا لن أسافر".

كان الصمت رفيقنا الثالث لعدة دقائق. أنا أفكر في قراري الأحمق، وينحفر في صدري سؤال كالسكين: هل هو قرار

أحمق فعلا؟ وسؤال الحمق يسحبني إلى أسلوب حياتي. إلى يوم إجازتي الأسبوعية الذي أخصصه لسفر بلا هدف، وإلى كل أيام الإجازات. أقطع المسافات ذهابًا وعودة، إلى الإسكندرية أو دمياط أو المنيا. في كل مرّة أشتري تذكرتيْ ذهاب وعودة على نفس القطارأوالأتوبيس. يلحّ أصدقائي في ضرورة عرضي على طبيب نفسي. أقول لهم إنّ ما أفعله يُحقق لي بهجة لا أعرف مصدرها. ينصحونني بالزواج، وقد تخطيتُ الأربعين، وكلّما فكرتُ بجدية في نصيحتهم تملّكني رعبٌ لا أعرف أسبابه. عادتان تملّكتاني: السفر بلا هدف، وقراءة الوجوه. عادتان تُحققان بهجة أسعى إليها. أُدرك أنها غامضة، ولكنها تُشعرني بنبض الحياة. بعد رحلة العودة من سفر بلا هدف، أشعر كأنني التقيتُ معشوقتي.. وتبادلنا الحديث والغرام، وشخّصنا أوجاع النفس. وأمراض المجتمع وأزمة الوجود، فأنام كالعاشق على صدرمعشوقته. أما متعة قراءة الوجوه فهي لصيقة بمتعة السفربلا هدف. إذْ يتملّكني يقين أنني كلّما تمكّنتُ من قراءة الوجوه، فهذا يعني أنني موجود، ولكن، آه، ها أنا أفشل في قراءة الوجه الجالس أمامي، وكيف لم أكتشف أنّ بريق العينين اللامع، يذوي وينطفئ مع مرور الدقائق وسؤالها الملحّ عن الساعة؟

انتبهتُ على صوتها: "هل كنت تنتظر أحدًا؟"

تردّدتُ في الإجابة، وبعد أنْ نظرتُ في عينيها اللوزيتين، وإلى شفتيها الورديّتين، فضّلتُ الكذب فقلت: "نعم" سألتني: "صديق أم صديقة؟" تصوّرتُ أنّ الكذبة كلّما كانت كبيرة كان تأثيرها أعمق فقلتُ: "صديقة"، قالتْ: "أكيد أنت حزين لأنها لم تحضر؟"، قلت: "بالعكس. أنا سعيد لأنها لم تحضر" قالت: "كيف تكون سعيدًا لإنها لم تحضر؟ هذا أغرب رد سمعته في حياتي" قلتُ وقد تصوّرتُ أنها تخاطب نفسها أكثر مما تخاطبني: "من لا يحترم الموعد، لايستحق الزعل عليه" انفعلتْ وانتفضتْ، وعلا صوتها لأول مرة ((أنت تجلس هنا، ولا تعرف ماذا حدث لها، ربما تعرّضتْ لحادثة؟ أو..أو.."

فوجئتُ بسحابات تُضببْ عينيها. أيقنتُ أنّ حماقتي بلا حدود، وأنها تبكي حالها الذي أجهله، وتتحسّر على أتوبيس الواحات الذي تركها وحيدة في صحراء بلا بشر. أحسستُ بالكلمات على لساني مقيدة. والمعاني تتزاحم وتتصارع. هل أقول لها أنني كذبتُ عليها؟ وأنني إنسان عابث وأحمق؟ هل أكتفي بالاعتذار لأنني فجّرتُ دموعها؟ أنقذتني من حيرتي عندما سألتني عن الساعة. قلتُ: "الثالثة والنصف" نظرتْ في ساعتها، وقالت: "أنا سأغادر المحطة، هل لديك أمل في وصول صديقتك؟"

أدهشتني براءتها المضادة لحماقتي. لم أجد سلاحًا غيرسلاح الحماقة فسألتها:

"هل كنتِ تنتظرين أحدًا؟" كنتُ أخشى أنْ تنغلق على نفسها وترفض البوح، ولكنّني فوجئتُ بها ترد بعفويّة: "طبعًا". قلتُ: "صديق، أليس كذلك؟" قالتْ بنفس العفوية التي أدهشتني كثيرًا لعدة سنوات: "صديق؟ وأي صديق؟ اسمع يا أستاذ، ليس من المهمّ أنْ أعرف اسمك، أرجوك أنْ تسأل عن صديقتك، يجب أنْ تطمئن عليها، ولا تتخلَّ عنها، خذ نصيحتي وخبرتي، صديقي الذي لم يحضر، قابلته من أسبوعيْن بعد فراق عشرين سنة، وقضينا أجمل أسبوعيْن في حياتنا. قال لي إنّه بنى بيتًا في الواحات، وعرض عليّ أنْ أعيش معه هناك، ونبدأ حياتنا من جديد".

تضاربتْ انطباعاتي وهي تتكلم. هل هي تغسل همومها، وتتطهر وتسمو فوق معاناتها؟ أم أنها تستسلم وتخبو كما خبا بريق عينيها. وهي تنظر في الساعة. وفي كل الاتجاهات؟ قلتُ أواسيها.. وقد تغلغلتْ روحها في وجداني ((أكيد فيه سبب خارج عن إرادته منعه من الحضور" قالتْ: "كلامك صحيح، لكن كيف أعرف؟" قلت مستنكرًا سؤالها: "تعرفي عندما تتصلي به وتسأليه". قالت بنفس العفوية: "المشكلة أني لا أعرف له لا تليفون، ولا عنوان".

لولا جلال الموقف لضحكتُ بعنف. أسعدني أنني لستُ الأحمق الوحيد. كتمتُ رغبتي في الضحك وقلتُ: "هذا عبث".

فوجئتُ بها تسألني عن وظيفتي، أدهشني سؤالها. قلتُ: "أستاذ فلسفة". قالت: "أنا أيضًا أحب الفلسفة، وإنْ كنتُ لا أفهمها، وغير قادرة على فهم الحياة، رغم حبي لها".

نظرتْ في الساعة، ولم تسألني عنها كما اعتادتْ. ثم قالت: "أعتقد أنه لا جدوى من الانتظار". تخبّط لساني وارتبك وأنا أقول:" طبعًا".

كنتُ أود أنْ يطول البقاء، وأنْ يستمر الحديث. كانتْ قد نهضتْ قبلي. انحنتْ تحمل حقيبة السفر، عرضتُ عليها حمل الحقيبة فلم تمانع، وغادرنا بوفيه المحطة.

# الفصل الأخير

نور الدين الهاشمي
كاتب وقاص سوري

لم يكن فاضلٌ سوى ممثل ثانوي (كومبارس) في المسرحية الكوميدية (الدوران في بئر الزمان)، لم يكن دوره سوى مشهد واحد لا يتعدّاه.. يدخل على الجنرال (الممثل) ذي المئة وسام ووسام، يحمل صينية مطلية بذهب زائف، يعلوها كأسُ شراب مليء بخمر محلّى بالعسل، يتقدّم فاضلٌ الكومبارس محنيّ الظهر من الجنرال الممثل يقف على بعد خطوات من سيده فيصعّرُ الجنرال خده مشمئزاً من رؤية فاضل.

– تفضل يا مولاي، أدامكم الله، إلى أبد الآبدين، آمين.

يتناول الجنرال الكأس بقرف، يحملها بيده المرصّعة بالخواتم، يرفعها إلى شفتيه اللتين تتحكّمان في اللعبة المسرحية بالحياة والموت، يرتشف بسَحنة معوجّة بضع قطرات، يربدّ وجهه غضباً، تختلج أساريره، يبصق الشراب في وجه فاضل، يقذفه بالكأس متبعاً إياها بقطار مشحون بكل أنواع الشتائم، يهوي فاضل على الأرض ساجداً متوسّلا يتساءل بحرقة عما جنت يداه، يرميه الجنرال الثائر بصولجانه وحذائه، يلملم فاضل نفسه وبقايا الكأس، يزحف هاربا تطارده الشتائم وكلُّ ما تطاله يدُ الجنرال، ينفجر الجمهور بالقهقهات الصاخبة طالباً المزيد.

أعوام وأعوام. المسرحية متواصلة وفاضل يقوم بدور الخادم المُهان مضحكِ الجمهور الشهير حتى هرمت روحه وأدمنت هذا الدور. كاد ينسى ما سبق من حياته حتى آمن بأنّ لا شيء قبل ذلك سوى ظلال باهتة لصبيّ كان يهوى فتاة نحيلةً تطلّ كل صباح حين يذهب إلى المدرسة من باب بيت خشبي نقشت في أعلاه عبارة (ما شاء الله) تزين شعرها بقرنفلة بنفسجيّة تبتسم له راسمة غمازتين صغيرتين ملوحة بأصابعها الدقيقة، ثم تتوارى ضاحكة كحلم بعيد، بعيد.

ويذكر أنه عاد في نهار شتائي عابس من المدرسة ليجد سيارة فارهة أمام الباب الخشبي، وثمّة زغاريدُ تتصاعد من بيت الفتاة. وحين دخل البيت سمع أمه تقول لأخته الكبرى بأن الفتاة النحيلة ذاتَ القرنفلة البنفسجية والغمّازتين الصغيرتين سوف تتزوج وترحل بعيداً.

بكى بصمت، سقط مريضا، لأيام ثم مضى يتابع أيامه تقلّبه الحياة على سفودها كما تشاء. ويذكر أيضا أنّ زغاريد أمه بنجاحه في الثانوية لم تدم بهجتها طويلا فقد تلاشت أمام المجموع القليل وأبواب الجامعة الموصدة. عمل في كلّ شيء إلا فيما يحب أن يعمل فيه، أجير بقال، عامل دهان، موزّع جريدة إعلانية تغري بشراء كلّ شيء، ناقل أنقاض وأدوات ومواد بناء. وفي أحد الأيام كاد قلبه أن يتوقف عن الخفق حين وصل لاهثا إلى الطابق الخامس وهو يحمل حوض استحمام وردي. تمدّد على سفرة الدرج، ممسكاً صدره الخافق متوسّلا إلى قلبه ألا يخذله الآن حتى لا يفقد أجرة النهار. صحا في المشفى على صوت بكاء أمه، وهي تصغي للطبيب العجول:

– قلب ابنك مريض، وعليه أن يختار مهنة أخرى.

بقي أشهرا دون عمل. وجاء الفرج على يد قريب له يعمل قاطع تذاكر في أحد المسارح. سأله المخرج عن ممثل لدور خادم الجنرال فاختار فاضلا، ومنَّ عليه بهذا الصنيع.

أتقن فاضل دور الخادم المُهان حتى الإدمان.

ها هو يأتي كل مساء إلى المسرح يتلقّى من الجنرال الممثل ما يتلقّى مثيراً ضحك الجمهور الذي يطلب المزيد دائماً. ثم يزحف خارج المسرح داعيًا متوسّلا للجنرال بطول الخلود. شاكراً فضله بأن أبقاه إلى الآن على قيد

الحياة. وحين كان فاضل يطالب بين الحين والآخر برفع الأجر قليلا كان المخرج يضيف شتائم وحركات مُبتدعة تثير الضحك والتصفيق وصفير الإعجاب. وآخر ابتكارات المخرج المبدع كانت ضربة مفاجئة بصولجان الجنرال على خصيتي فاضل. وبعد أن يهوي فاضل على الأرض ينادي بصوت يكاد يخرج من خصيتيه الموجَعتين.

– سلمت يداك يا مولاي.

ثم يتراجع إلى الخلف مثقل الذنب يئن نادماً وهو يمسك بخصيتيه.

– سامحني يا مولاي لن أستطيع بعد الآن أن جلب لكم إلى الدنيا خادماً يرثني في طاعتك.

في الأشهر الأخيرة فتر ضحك الجمهور، فأضاف المخرج مشهداً فريداً يقتضي أن يمتطيَ الجنرال ظهر فاضل وقيادته في أرجاء المسرح مع اللسع بالصوت على مؤخرته، فاستعاد المخرج من جديد القهقهات ونشاطَ شباك التذاكر.

النهاية.. البداية

كان عرضاً عاديّا كبقية العروض السابقة؛ لكنها ليلة الخميس. الصالة مكتظة تكاد تقيء ما فيها. المخرج المبدع يجلس في شرفته العالية يُتابع بثقة عرضه مخموراً بما أبدع، فكلُّ حركة أو بسمة أو دمعة أو غناء أو صمت أو إحساس هو من صنعه. كان يتساءل مع نفسه بخيلاء.. يا إلهي! أأنا حقّاً قد أبدعتُ كلّ هذه الأفكار المعجزة؟! هل أنا... **أستغفر الله**.

فوق المسرح كان الجنرال الممثل يتمادى في تحقير فاضل وإذلالـه. والجمهور قد استرخى ضاحكاً يطلب المزيد. وأخيراً جاءت ذروة المشهد باعتلاء الجنرال ظهر فاضل، ضربه، لكزه، لدغه بالسوط، ساقه كما يشاء، يميناً، يسارًا، أماماً، توقف فاضل على أربع عند حافة المنصّة مرهقًا حتى النخاع، تجرّأ قليلا، رفع رأسه المثقل يتأمل الناس المتفرجين المُقهقهين في الصفوف الأولى، فوجئ أنهم دون عيون أو آذان أو أنوف. وليس في الوجوه سوى أفواه تقهقه وتصرخ بوحشية طالبة من الجنرال مزيد الإهانة.

لوى الجنرال عنق فاضل ساقه نحو عمق المسرح، لكز خاصرتيه بحذائه المدبّب اللامع فدب فاضل نحو عمق المسرح على أربع مجرجراً جسده تقتحم أنفه رائحة نتنة. فجأة تجمّد حين برز له جرذ من خلال الأخشاب والحطام، تجمّد الجرذ وهو ينظر بدهشة إلى الكائن الضخم الذي يدبّ الآن على أربع أمامه. حدق الكائن الصغير بدهشة إلى فاضل بعينيه السوداوين الصغيرتين ثم استدار عائداً من حيث جاء. لكز الجنرال فاضلا بحذائه كي يستمر في اللعبة، لكن فاضلا بقي جامدا يحدّق إلى الحذاء اللامع، لم يجد خياله في الحذاء؛ بل رأى وجه جرذ ضخم يبكي. صرخ الجنرال الممثل آمراً فاضلاً بالحركة حسب ما رسمه المخرج تمامًا، شدّ لجامه؛ لكن فاضلا بقي جامدًا يحدّق إلى خيال الجرذ الباكي. فجأة غاب كلّ شيء، ثمّة بخار حار يصعد من رماد أعماقه المتفحّمة ينساب في شراييه يصعد. يصعد بقوة نحو الرأس يحرق عفناً وخيوط عناكب وأنسجة بالية. يستولي البخار الحار القاني على الرأس تمامًا. ثمة شعور غريب جميل مؤلم عنيد يمتلكه الآن يحثه بصلابة على الوقوف يصرخ به (قف الآن.. الآن.. وإلا فلن تقف أبداً) انتفضت عضلات ساقيه، انتصب واقفاً يحمل الجنرال الذي تشبث بعنقه مذعوراً.. صرخ المخرج من برجه يأمر فاضلا بالركوع. لم يسمع، هدّده الجنرال، صرخ عوى، شدّ شعره، لم يأبه فاضل بل مدّ ذراعيه واقتلع بقوة الجنرال المتشبث كالعلق بلحمه، رفعه إلى الأعلى، طاف به في أرجاء المسرح يطلق صرخات وحشية حبسها طويلًا. ثم قذف حمله فهوى الجنرال على أرض المسرح يتلوى.

أطبق الصمت والظلام، لم يعد فاضل يسمع أو يرى شيئاً سوى باب المسرح حيث يتسرّب شعاع ضئيل ينفذ إلى قلبه يناديه إلى الضوء بإلحاح. مشى نحوه يغمره إحساس غريب مؤلم جميل. حين وصل إلى الباب حيث الشعاع توقف، استدار، لم ير أحدا، لقد اختفى المتفرجون الساخرون والمخرج المبدع. لم يكن هناك سوى جثة الجنرال ممددة على أرض المسرح. وقد تناثرت أوسمته المزيفة في كل مكان.

# حياة جثة

حمود سعود
قاص عُماني

عندما تغرق السفينة لا تبحث عن لوح للنجاة أو قشة للهروب أو جناح للطيران أو كهف للاختباء، بل اتركْ جسدك يغرقُ مع الغارقين، مع الذاهبين إلى عمق الخذلان، إلى قاع الخيبات، مع الساقطين من الأزمنة الرديئة إلى لمعة الألم. أغمضْ عينيك، لا لتحلم بزرقة سماواتك، لا تنظر للغرقى الذين تعرفهم في الرحلة ويعرفونك؛ جنود وعمّال وطلاب وحالمون ومشرّدون وباعة متجولون ومجانون وعميان وأيتام وأرامل وطغاة وشعراء باعوا قصائدهم في سوق الخديعة. فأنت لا تحتاج إلى شفقة كاذبة أو إلى المزيد من الألم، وحتى لا تُضاعف ألمهم المتكدّس في أكبادهم الهشّة. كن غريبًا في حضرة الغرباء.

لا تدري لماذا كنت معهم في الرحلة؟ من وضعك على كرسيّ الرحلة؟ هل كنت هاربا من جحيم بلادك أم راجعًا إلى جحيمك الشخصيّ؟ أم حاملا فوق رأسك خيبات الزمن والرحلة؟ أم هي صدفة النهاية غير المتوقعة.

لا داعيَ لسرد تفاصيل قديمة لرجل لم يكن له أي ماضٍ، أو ربما لا يُريد أن يسترجعَ ذكرياته وذاكرته وزمنه الخاصّ، هو يتذكر لحظة السقوط فقط. كان من بين المسافرين في الرحلة، رحلة تشبه رحلة الهاربين من الحروب والكوارث والخيبات والحياة والحب. لم يسأل ذاكرته ولا عاطفته هل هي رحلة إلى المنفى أم عودة منه؟

ليس مهمّا إن كانت الرحلة بالقطار أو الحافلة أو السفينة أو الجِمال أو السيارة أو فوق حمار أعمى أو كنت حافيا أو راكضا في الأحلام، فكل هذه الوسائل ليست ضرورية لمعرفة طريق الرحلة، فكل رحلة هي امتدادٌ روحي لاغتراب الكائن، وهروبٌ من مرايا الواقع المتشظي. فكل رحلة تكوّنُ طرقَها وجهاتها للكائن الباحث عن ظلاله.

الآن هو يسقط إلى العمق، لنقل إلى الأسفل، فليس كل سقوط سيوصلك إلى العمق. سيُهدي جسده إلى أسماك الأبدية. ألواح خشبية وقطع حديدية، محركات ومراوح ضخمة، أعمدة بلاستيكية وحديدية تتساقط من سفينة الرحلة ثم تطفو، هو يعلم جيدا بأن الأشجارَ قادرةٌ على الهرب من السقوط، لكن الحديد الذي يشبه كائنات مشّوهة سيسقط وتغرق معه، فحديد الحداثة لا يتقن فن المقاومة. لن أمنح جسدي وجبة جاهزة لطائرعابر وكسول، سأمنحه للأسماك هديّة لها على إطعام كوكب نهم وجائع وجشع بأكمله لقرون طويلة.

ستنتزع سمكة مسرعة لسان الرجل الميت، ليس لديها الوقت لتسأل، هل كان اللسان لشاعر مُشّرد أم لخطيب في أحد القصور أم لمعلم ظل لثلاثين عاما يردد الكلام البارد والمُعّلب؟ تلذذتْ السمكةُ باللسان، وتابعتْ رحلتها إلى شباك صياد أعمى، عندما وصلتْ إلى قارب الصياد كانت تسرد حكايات غريبة، لم يعرف الصّيادُ مصدر الصوت، فرجع مسرعا إلى بيته، حمل الصياد الأعمى السمكة لزوجته، سكين الزوجة الحادة شقّتْ بطن السمكة، وفي غفلة من زوجة الأعمى قفز اللسان إلى إحدى زوايا المطبخ، في الليل كان الأعمى يسمع الحكايات من المطبخ. في الصباح سرد الأعمى الحكايات التي سمعها من زاوية المطبخ المظلمة، اندهشتْ الزوجةُ من الحكايات؛ لأنها تتطابق مع الحكايات التي رأتها في أحلامها. ابتسمت جثة الرجل الغارق من هذه المصادفة الغرائبية.

سأمنحُ يدي لسمكة أخرى عقابا لها، لأنها لم تزرع شجرة في رحلتها. لم تصافح التعبَ ولا الحزن ولا روائح الفقر في حياتها، أما العينان فسأهديهما لصغار الأسماك لا لتبصر طريق الأفخاخ وسهام الصيادين، بل لتتذوق طعم دموع جثة منسيّة. أما القدمان اللتان خذلتاني كثيرا في الطريق فسأمنحهما هديّة جاهزة لسمكة قرش جائعة وكسولة،

تلذّذ القرش الجائع بقدمي رجل كان أعرجَ في حياته. مهما حاول هذا الرجل أن يمشي في الطريق بشكل صحيح تخذله قدماه. وبعدما أكل القرش رِجْل الرجل الأعرج ضلّ طريقه إلى بيته، وسقط في شباك صياد نائم على قاربه.

أما القلب وكل خيباته وتشظياته وحنينه فسأمنحه لسمكتين عاشقتين، لا ليكنسا عنه غبار الفقد وصخور النسيان، بل لينتزاعاه من الجسد ويكون نسياً منسيا، ليصير قطرات دم في معدة العاشقين المائيين، أسنان السمكتين تُكسّر حنين وأشواق ومحبات قلب الرجل الغارق، الأسنان الحادة تصطدم بذكريات متكدسة في قلب الرجل الميت. أصوات تندلق من قلبه المُتمزق بين الأسنان الحادة، طفولات منسيّة، قصائد حفظها في طفولته، خيبات عاطفية، تهرب من القلب قبل أن تتلذذ السمكتان العاشقتان بالقلب الميت.

معدة الرجل الميت التي اكتنزتْ بالجوع وأطنان القهوة، فلم يقبل أي كائن بحري في المحيط بها، لذا سقطت وحدها فوق رأس كائن بحري ميت.

أما رأس الجثة المجوّف، فظلّ طافيا فوق المياه لسنوات طويلة، تقاذفته الرياح والأعاصير والأمواج، تجلده الشمس، يقترب الرأس من سواحل دول لا يعرفها، ويطفو أحيانا بالقرب من جزر وحيدة وموحشة، يقترب من قوارب المهربين، قوارب تُهرّب بشرا حالمين بحياة أخرى، قوارب تُهرَب أموالا وأحلام شعوب. وفي ظهيرة صيفية عَلِقَ رأسُ الجثةِ المجوّف الذي تكدس بداخله أملاح البحر وتعب الرحلة في ناقلة نفط عملاقة. فنزل عامل الصيانة فأمسك بالرأس المجوف، وأخذه إلى مطبخ الناقلة نظّفه من الأملاح، في مكان العينين تكدست قطرات بيضاء، وضعه في كيس بلاستكي، نزل إلى المخزن، دسّ الجمجمة داخل كرتون، فصعد إلى سطح الناقلة، دخنّ، غنّى أغنية لزوجته وأطفاله، سمع صوتًا يشبه صوته يُردد الأغنية نفسها، نزل يتتبع مصدر الصوت، الصوت يأتي من أسفل السفينة، ارتبك، ارتعب كلما تقدّم إلى باب المخزن، وقف خلف باب المخزن، سقط مغشيًّا عليه.

◀ حارة المطر - من أعمال المصور عبدالرحمن بن مصبح الكندي - عُمان

# رسائل من فؤاد التكرلي (١٩٢٧-٢٠٠٨)

خالد المعالي
كاتب عراقي

لا تسعفني ذاكرتي بشيء واضح حول بداية علاقتي بفؤاد التكرلي، فهناك علي الشوك (1930–2018) الذي يرد ذكره في أول رسالة، وهناك حكمت الحاج الذي كان يقيم بتونس حينها وكنت على تواصل معه، وحسين الموزاني (1954–2016) الذي زار تونس وجلب معه مخطوطة رواية التكرلي «المسرّات والأوجاع» لغرض نشرها ضمن منشورات الجمل، ولكنّي لم أفلح في نشرها بسبب الصعوبات العديدة التي كنت أعانيها حينذاك في صف النصوص. ويبدو أن علي الشوك هو من اقترح علينا التواصل فيما بيننا كما هو واضح من أقدم رسالة محفوظة. لقد نشرت لفؤاد التكرلي روايته القصيرة الأولى «بصقة في وجه الحياة» عام 2000 بطبعة وحيدة لم تنفذ حتى يومنا هذا.

أتذكر لقاءاتنا الدوريّة خلال معرض تونس للكتاب في كل عام، حيث كنا نخرج سويّة بسيارته الصغيرة، على الأغلب مع حكمت الحاج. في لقاء لنا بتونس، وكان هذا قبل عام 2003 كان غاضبًا من حسين الموزاني لسوء فهم سياسيّ بينهما، وكنتُ أحاول بلطف أن أطيّب خاطره مؤكدا له أن الخلاف أمرٌ طبيعي وهو صراع أجيال وعقدة الأبن والأب الخ... لكنّه أجابني بلهجة بغدادية افتقدتها لزمن طويل:» أنا كنت قاضياً ببغداد... وهؤلاء آل موزان، أستاذ خالد، عشيرة قتلة، كل أسبوع يقتل أحدهم الثاني...». حين عدتُ إلى ألمانيا حاولت الاستفهام من حسين الموزاني حول موضوع خلافه مع التكرلي، وذكرت له حكاية القتلة، فضحك الموزاني، ولكنه فيما بعد أخبرني بأن العشيرة التي يقصدها التكرلي ليست عشيرته هو. لكننا التقينا لآخر مرة في شهر أكتوبر 2004 خلال معرض فرانكفورت للكتاب، وأعتقد أنّ فؤاد التكرلي كان مدعوًّا آنذاك بمناسبة استضافة الثقافة العربية في المعرض.

يذكر في رسالته الأولى مسرحية «سقوط بابل» وينسبها إلى علي الشوك، وأعتقد أن الصحيح أن المسرحية هي «هلاك بابل» وهي للكاتب العراقي عارف علوان (1941– 2017) التي كنتُ أرسلت إليه نسخة منها. ولا أذكر أنه أرسل لي مادة للنشر بقلم زوجته الكاتب رشيدة التركي.

هنا مجموعة من الرسائل التي وجدتها في أرشيفي، أما رسائلي إليه فلا أملك نسخًا منها، عسى يأتي وقت وترى النور هي أيضاً.

(خ. م.)

تونس: 27/08/1996

عزيزي الأستاذ خالد المعالي

تحية طيبة

أشكر لك جزيل الشكر مبادرتك الجميلة بإرسال عدد من مجلة «عيون» مع بعض منشورات «الجمل» ومسرحية الصديق علي الشوك «سقوط بابل».

لقد وجدتُ عدد المجلة متميّزاً، يبرز من العراق وجهه الأصيل، ويتصل بثقافات العالم بشكل متوازن ومحترم. أسعدني حقاً أن أطلع على مقالة «هابرماس» عن أدورنو (مقالة هابرماس عن أدورنو نُشرت في العدد الأول من مجلة «عيون» العدد 1– 1995، وهي من ترجمة حسين

الموزاني. خ. م.)، وأن أقرأ للصديق طهمازي، ومراسلات الصديقين شاكر (حسن آل سعيد) و(حاتم) الصكر. أرجو أن يسمح لي الوقت لقراءة مجموعة الأخ حسين الموزاني بتأنٍّ.

عزيزي الأخ خالد،

أخبرني الأخ أبو زينب (علي الشوك) بأن في النية توسيع منشورات «الجمل» وزيادة المطبوع منها، واقترح عليّ أن أتصل بك بشأن رواية أتممتها منذ أشهر وأشتغل على تبييضها، ولعلي أنتهي منها خلال الشهرين القادمين. لقد نشرتُ ثلاث روايات لدى سهيل أدريس؛ ولا أدري ما إذا كانت منشوراته تصل إليكم أم لا؛ وهل لديك فكرة عن كتاباتي!

المهم أن الرواية الجديدة قد لا تصلح للنشر في البلاد العربية، ولدى سهيل أدريس على الأخص؛ ففيها تحديات كثيرة للرقباء على الأخلاق العامة كما يسمون أنفسهم؛ إذ ما إن يمسك الكاتب حقاً بطرفٍ من حريته الداخلية، حتى يجد نفسه متجاوزاً الحدود بمراحل. باختصار، أفتّش عن ناشر في أوروبا، رغم علمي بضعف التوزيع عموماً هناك، ولذلك أحببتُ أن أسألك إن كانت لديك الرغبة والقابليّة على نشر عمل ضخم إلى حد ما (100 ألف كلمة) يتضمن... أو «قد» يتضمن نشره بعض المشاكل في إدخاله إلى البلاد العربية، ليس من الناحية السياسية بل فيما يعتبر تصويراً لمناظر تمس «الحياء العام» كما يعبرون عنها؟ وفي هذه الحالة، ما الشروط التي تتعامل بها كناشر؟

أرجو ألا أثقل عليك أيها الأخ خالد، فما نعاني منه في الغربة هو نفسه سواء كان في أوروبا أو في البلاد العربية.

ختاماً، أكرّر شكري للطفك وكرمك بإرسال رزمة الكتب إليّ. آمل أن تسنح لنا الفرصة لنستمر في التواصل.

واسلم مع الود،

المخلص فؤاد التكرلي

●●●تونس: 31/10/1997

عزيزي الأستاذ خالد

تحية ومودّة

يجب أن أعتذر لك لعدم إجابتي على رسالتك الأخيرة التي وصلتني منذ مدة طويلة. أتذكر أنك أردت منّي أن أعمل (الديسك) لروايتي الأخيرة وأرسله لك لنشرها... إلخ ونظراً لوضعي المادي لم يخطر لي أن أعمل هذه «الديسك» اللعينة لأنها تكلفني مالاً لا أملكه.

على كل حال، فقد حدث أخيراً أن قبل فخري كريم «المدى» أن يطبع الرواية فأرسلها له الصديق علي الشوك وهي الآن – كما كتب لي سعدي يوسف – على مكتبه في دمشق تنتظر أن يُبت بمصيرها.

أخي خالد،

لست متفائلاً كثيراً من هذا الترتيب، لأنّ في الرواية بعض الألغام (الجنسية خاصة) التي قد يخشى معها الأخ فخري نشر الرواية. حينئذٍ يأتي دورك، كما أخبرت الأخ حسين الموزاني، لأنّي واثق أنك تبحث – مثلي – عن متاعب من هذا النوع. لذلك سأرسل لكما، للأخ حسين ولك، نسخة من الرواية وهي بعنوان (المسرات والأوجاع) لكي تطلع عليها أولاً وتتمتعا بما فيها ثانياً ولكي نكون على اتصال فيما بيننا بعد ذلك ثالثاً. ألديك اقتراح آخر؟

أرجو لطفك إيصال رسالتي إلى الأخ حسين الموزاني.

خالص محبتي وتمنياتي الطيبة، واسلم.

فؤاد التكرلي

●●●

تونس: 29/12/1997

عزيزي الأستاذ خالد

تحية المودة

شكراً لرسالتك الأخيرة ولمخابرتك التلفونية التي أحاطتني بجوّ الحماس الجيد الذي يتملكك. اتصل بي الأخ علي الشوك أمس مساءً وأخبرني بأن فخري كريم خابره وأخبره بأنه قد تم طبع «المسرات» في (470) صفحة وصُلحت مرتين، وسيرسلون مع ذلك البروفات لي لتصليحها للمرة الثالثة. وهكذا خرجت الرواية من سيطرتي. إنما يهمني أن

أعرض عليك، محبةً مني لنزوعك الثقافي المؤثّر، أن تنشر مجموعة قصصية لي لم تجمع من قبل في كتاب، مع رواية صغيرة قديمة لم أتجرأ على نشرها حين أنهيتها في سنة 1949 وهي معي الآن في تونس واسمها (بصقة في وجه الحياة) لا أدري ان كنتَ سمعت بها أم لا، فقد تحدث عنها طويلاً د. عبدالإله أحمد في كتابه عن «القصة العراقية» إذا كنت مستعداً فاكتب لي لأجمع الأقاصيص وأرسل لك صورها مع الرواية.

تحياتي للأخ حسين الموزاني وتمنياتي الطيبة له ولعائلته بالعام الجديد. تمنياتي لك بعام جديد مشرق مليء بالنشاط وبقليل من خيبات الأمل.

واسلم مع الود الدائم

فؤاد التكرلي

تونس: 09/02/1998

عزيزي الأخ خالد

تحية المودة

استلمت رسالتك الأخيرة منذ أسابيع، كنت بدأتُ بتحضير مجموعة من الأقاصيص لم تنشر في مجموعة، فكرت أن أضمّها إلى (بصقة في وجه الحياة) لتكوّن عشر أقاصيص مع مقدمة أكتبها عن موقفي الحياتي والنفسي خلال كتابة هذه القصة سنة 1948/1949. أرجو أن يكون هذا ملائماً لك ولمنشورات الجمل. وأنا أكتب إليك هذه الرسالة لأنّي أشعر بأني سأتأخر قليلاً في إرسالها إليك. إذ لم أزل لم أكمل المقدمة وسأسافر يوم 20/2 إلى القاهرة، فتنقطع سلسلة أفكاري! مع ذلك، تأكد بأني سأرسل لك صورة من المجموعة للاطلاع وتقدير نشرها من عدمه. ووددتُ كذلك أن أخبرك بأن لدى زوجتي التونسيّة رشيدة التركي (لها مجموعة قصصية نشرتها دار الآداب سنة 89 بعنوان عصر الحنين) أقاصيص جديدة يمكن أن تشكّل مجموعة قصصية ذات مستوى محترم. إن محاولتها الأخيرة تستحق الاهتمام حقاً. إذا كان لديك متّسع أرسلتُ لك المجموعة للاطلاع عليها.

عزيزي خالد،

أرسل لي فخري كريم البروفات النهائية «للمسرّات والأوجاع» منذ أكثر من أسبوعين فصلحتها وأعدتها إليه. أرجو أن تصدر خلال وقت قريب. هل يرسلون لك مطبوعاتهم؟ اقترحت عليه شروطاً آمل أن يقبلها، وهي على كل حال، ليست مُشِطة.

تحياتي للأخ حسين الموزاني مني ومن زوجتي رشيدة. كان تعارفنا مع مدام هانيك (ربما يقصد كارين، زوجة الموزاني حينها... خ. م.) سعيداً حقاً وهي امرأة جدية وتهتم بالثقافة.

واسلم.

المخلص

فؤاد التكرلي

تونس: 16/02/1998

عزيزي خالد،

تحية

أرسل إليك هذه «البصقة في وجه الحياة» حسب وعدي لك. إنّها نسخة أعددتها لك ويمكنك أن تقرأها على مهل وتقرر قضية نشرها من عدمها. وكما ستلاحظ فإنها مكتوبة في ظروف خاصة (سأشرحها في المقدمة) من قبل شاب لم تنضج كل أموره الأدبية! فإذا وجدتها صالحة للنشر أضفنا إليها تسع أقاصيص أخرى تكوِّن مجموعة محترمة. أجبني على ما تراه بشأنها لكي أرسل إليك المقدمة التي لم أتمها بعد ونسخ الأقاصيص. الأقاصيص لم تنشر في مجموعة، ثلاث منها نشرت في مجموعة لم تخرج من تونس!

سأسافر الجمعة القادمة إلى القاهرة للبقاء أسبوعًا وسأشارك في مؤتمر الرواية العربية ببحث عن اللغة الأدائية. لست متحمسًا للتنقل، وهذا الجو السياسيّ اللعين يطاردنا ليل نهار.

كنتُ أرسلت لك رسالة كي لا يطول انتظارك. دعني اسمعْ منك عن قريب. تحياتي للأخ حسين الموزاني.

واسلم مع الود.

فؤاد التكرلي

●●●

تونس: 27/04/1998

عزيزي خالد

تحياتي

سرني حديثنا التلفوني القصير صباح اليوم.

أرسل إليك طيًّا المقدمة التي وعدتك بها. في ظني، إن نشر «البصقة» بمفردها سيكون عملاً مبرراً بسبب طبيعة النص. بعد ذلك، يعود إليك إخراجه بشكل ملائم حسب ذوقك وخبرتك؛ وأنا واثق أنك لا تحتاج لمشورة أحد بهذا الشأن.

لدي، كما أخبرتك، عشر أقاصيص جاهزة للنشر، وهي تشكل مجموعتي القصصية الثانية. سبع منها نشرت في الصحف فقط، وثلاث نشرت ضمن مجموعتي التونسية التي لم توزع خارج تونس. سأنتظر منك أن ترسل لي عقداً عن (البصقة). اقتراحاتي هي: 10% من سعر الغلاف. 30 نسخة لي. 25% من الحقوق عند النشر. اكتب لي عن رأيك في هذه الشروط، رجاءً.

تحياتي للأخ حسين الموزاني.

واسلم مع المودة الدائمة

فؤاد التكرلي

●●●

تونس: 23/11/1998

عزيزي الأستاذ خالد

تحية المودة

آسف لتأخري في الإجابة على رسالتك المؤرخة 04/09/1998. ظننتك مستعجلاً لنشر الكتاب فأسرعتُ لكتابة مقدمته! كنت معوّلاً على نشره هذه السنة لأسباب خاصة. مع ذلك، فالظروف لا تسمح دائماً بتحقيق الرغبات.

أخي خالد،

لا بأس بشروطك للنشر، سوى أني غير مهتم بمثل هذا المبلغ من المال يأتيني في القرن القادم! لذلك أفضل أن ترسل لي أو بقسم منه نسخًا من «البصقة» إن أمكن. كما أرجو لطفك أن نتعاون فترسل لي البروفات الأخيرة لتصليحها. أعانك الله على إنجاز أعمالك ومنحك الصحة والقوة.

واسلم.

المخلص

فؤاد التكرلي

●●●

تونس: 13/04/1999

عزيزي الأستاذ خالد

تحية المودة

سررت كثيراً قبل عدة أسابيع حين وجدتُ منشورات «الجمل» معروضة في إحدى مكتبات تونس! إذ إن هذا حدث استثنائي، في هذا البلد الذي يضع الأدب والأدباء فوق الفضلات بقليل!

ما هي أخبارك؟ هل سنراك خلال معرض تونس الدولي للكتاب؟ أم سنرى منشوراتك فقط؟

عزيزي خالد

وددت تذكيرك برغبتي في تصحيح البروفة الأخيرة لـ «بصقة في وجه الحياة»، إذا كان ذلك ممكناً. سأكون شاكراً لك جهدك الأخوي لإيصالها إليّ.

واسلم مع التمنيات الطيبة.

المخلص

فؤاد التكرلي

●●●

تونس: 01/09/1999

عزيزي الأخ خالد

تحية المودة

أسمع أخبارك في مجال النشر والترجمة والتوزيع وأفرح بها كثيراً؛ ولقد شكرتُ لك اهتمامك بأن ترسل لي البروفات الأخيرة لروايتي الصغيرة؛ إلا أني أشك في أنك ستقدر على البر بوعدك!

ولذلك أقترح عليك أن تعيد إلينا النصّ لكي يقوم أبو زينب... حكمت الحاج، بترتيب الديسك وأكون أنا قريباً منه فأصلحه في الوقت نفسه. ما رأيك؟ يهمني أن نتعاون أولاً وأخيراً.

أنا بشوق للاطلاع على قائمة مطبوعاتك، وخاصة الترجمات من الألمانية. إنك تؤدي خدمة عظيمة للأدب بهذا العمل. وفقك **الله** وشكراً لاهتمامك «بالمسرات».

واسلم مع الود الدائم.

فؤاد التكرلي

●●●

تونس: 31/08/2001

عزيزي خالد،

تحية المودة

وصلتني صباح اليوم رزمة تحتوي على عشرين نسخة من «البصقة». شكراً جزيلاً لهذا الاهتمام الأخوي المخلص. كنتُ بحاجة لهذه النسخ من أجل الأصدقاء الذين أخذوا يلحّون بطلبها على أساس أنهم لا يجدونها في المكتبات! أكرر شكري لك يا عزيزي خالد.

أصارحك القول بأني دهشتُ بعض الشيء لردود أفعال أصدقاء أحترم ذوقهم ورأيهم النقدي، حين أشادوا بهذا العمل الصغير واعتبروه مذهلاً!

لم أستطع، حقيقة، أن أجد تفسيراً لذلك. حتى المترجمة الأستاذة كاترين كوبهام، التي ترجمت «الرجع البعيد» – وقد نُشرت قبل شهرين في القاهرة ونيويورك – أبدت لي إعجابها وقررت أن تكتب عنها مقالاً!

عزيزي خالد،

يجب أن أقول لك بأني أعجبت بشخصك خلال لقاءاتنا القصيرة في معرض الكتاب. أحب كثيراً في «الأدباء / الأصدقاء» أن يكون لديهم بعض التعالي الجميل عن المادة وشؤون الحياة الرخيصة. لا يثير إعجابي هذا التقاتل السمج حول المال. ولقد حدستُ فيك هذا الشيء.

لم نلتق كثيراً مع الأسف، ولكن الظروف لا بد أن تسمح بلقاء آخر طويل.

أكرر شكري لك، عزيزي خالد، متمنياً لك كل توفيق وسعادة.

واسلم.

المخلص

فؤاد التكرلي

ملاحظة: أرسل إليك نسخة العقد موقعة حسب الأصول وكما طلبتَ منذ فترة طويلة. مع الاعتذار.

# أعمق من سوءِ فهمٍ عابر

غالية عيسى
قاصّة يمنيّة

هو لم يكن مُذنبًا.

خيالها هو المذنب الوحيد فيما حدث.

خيالها ذلك الطائر الذي سافر بقلبها بعيدًا هو من يستحق التوبيخ، أما هو فقد تعوّد أن يكون لطيفًا ودَمِثًا مع الجميع، وقد كانت هي واحدةً من الجميع، هو لم يكن يعرف أنها كانت رمادًا من بقايا الحرب حين سكب شفتيه النديتين كالمطر حول أذنيها وبدأ يهمس تارةً، وينفخ في رمادها تارةً أخرى، حتى احمرَّ الرَّماد وانتفضت روحها من سُباتها العميق، وبدأت الجمرات تشتعل وتنبض بالحياة.

كان يهمس في أذنها كما يفعل مع الجميع، نساءً ورجالاً، فقد عُرف بلطفه وهدوئه ودماثة خُلقه مع الجميع.

هو لم يكن نارًا؛ لكن هي من كانت رمادًا.

روحها المتشظية بضربات الصواريخ، قلبها الفارغ بالفقد، فقد عائلتها تحت أنقاض السقوف والجدران، قلبها الذي أفرغتهُ اليابسة من ماء الحب، حاجتها إلى وطن كالسلام الذي انسكب في عروقها حين لامست أنامله يديها دون قصد أثناء تقديمه لفنجان قهوتها، حين لامست كفاه ظمأ خديها ذات صباح .

وماذا بعد توقد الروح بنار الحب والاشتياق.

عادت إلى غرفتها بعد لقائهما في ذلك اليوم، نفثت على سريرها رذاذًا من عطر الياسمين الذي يشبه رائحته، وألقت بجسدها الرماد على الفراش؛ ليوقظ الياسمين جمرها، فكم هي بحاجة إلى الشعور بشرارات العشق التي تذيب رمادها، فمنذ زمن بعيد لم يجرؤ رجل على إثارتها.

نامت وهي تحلم به قربها، عانقت وسادتها البيضاء ورقص النوم على جفنيها متناغما مع دقات شغفها الكبير.

استيقظت من نومها، وهي تشعر وكأنها عروس في صباح ليلتها الأولى، كانت تحلم أن ترى وردة حمراء على وسادتها، وأنامل تلمس خديها لتوقظها، ويد تمسح خصلات شعرها، ثم تراه يبتعد وهو يغني متجها إلى طاولة صغيرة في زاوية الغرفة، يدندن وهو يصبّ قهوته ويجلس على المقعد متصفحًا أوراق الجريدة.

لكنه خيالها المذنب هو من يستحق التوبيخ، إذ إنها لم تجد قربها سوى هاتفها ينام إلى جوارها وحيداً خاليا من أي رسالة أو تحية من فارس ليلتها.

خيبة ملأت روحها وتجهم وجهها وهي تحاول أن تتفقد الهاتف مرة أخرى، لكن دون جدوى.

مرت صباحات كثيرة متشابهة في الخيبات، فحبيبها مشغول دائما في أموره الخاصة.

لا يبادر في السؤال عنها أو تفقد أحوالها، لقد كانت واحدة مثل الجميع في حياته.

أدركت بعدها أن حاجتها إلى الحب والحنان والرعاية قد جعلتها تظن أنّه الرجل الذي ستجد فيه كل أمنياتها الذي ستعوض به سنوات صبرها وحزنها فهو رجل مختلف، يكفي أنه الوحيد الذي أستطاع النفخ في رمادها وتحرير جمرها من الاندثار الطويل.

لكنه لم يكن سوى رجل لطيفا مع الجميع.

جلست على الأرض كغصن انكسرت آماله وتساقطت أوراقه، تحدث جدران غرفتها:

أحيانا قد نفسر اهتمام البعض بنا وفق حاجتنا العاطفية إليه وكما تشتهي رغباتنا، فنبالغ في تأويله ونخطئ في تحويله.

قررت أن تجعله هي أيضًا واحدًا كالجميع، قررت كبح شغفها به، والتغلب على أشواقها إليه، قررت ألا تعاتبه على قلة اهتمامه بها، لقد وضعت لها مقعدًا إضافياً في صف الخيبات والخذلان.

أغمضت عينيها بابتسامة مكسورة وهي تخمد جمرها وتحاول أن تلملم أجزاء رمادها الذي تناثر وذاب.

# ارتطام الذاكرة

فريد الخمال
قاص مغربي

البحر هادئ والقمر يبعث ضياءه على صفحته فيزيده سحرا. الجميع صامتون، أو هكذا يظهر، بينما غابة كثيفة من الأفكار تملأ النفوس. في زاوية، انحجبتْ عن نور القمر، يجتمع مجموعة من الشباب، يراقبون الضفة المقابلة المتلألئة بمصابيحها المتوهجة، لم يمنع من ظهورها الطقس البارد. أعمار متقاربة، ملامح متشابهة، غير رجل كبير في السن بدت ملامحه جامدة لا تفصح عن شيء. أجساد متهالكة تدثرت بالحزن، الأعين تراقب الوضع دون أن تنطق بحرف، ونظرات مختلسة. البحر يرسل رسائله الصامتة، ولا قدرة لأحد على فك رموزه، كما أن البرد القارس يُحبط محاولات فهمها.

الحطب يأكل نفسه، والجميع متحلقون حوله طلبًا للدفء. والسجائر على خطى الحطب تأكل نفسها، ويزيد من توهجها أنفاس الشباب. سيجارة تلو الأخرى. ودخان رمادي يتصاعد فوق الرؤوس كقاطرة عتيقة. الأسنان تصطك، والبرد يواصل هجومه. شهر مارس. اشتُهِر كثيرا بزمهريره، غير أن من لم يتذوقه، لن يعرف لَسَعَاتِه. تزايدَ وقع اصطكاك الأسنان وصار مسموعا أكثر. ولم تفلح المعاطف والسراويل الكثيرة في منع تسلله.

الجميع صامتون يرسمون أحلامًا ورديَّة في الجنة المفقودة بعيدًا عن القهر الذي عايشوه. نعم، القهر. لو أنهم لم يقُهروا لما تجرأوا على خوض بحر، قد تكون نهايتهم فيه. حينما تنغلق الآفاق لا يبقى سوى خوض غمار المجهول. فأن تموت وأنت تُحاول خير من أن تموت وأنت عاجز في بيت ينقض عليك سقفه. لا أدري لماذا انصب تركيزي على الرجل الكبير في السن. تمكنت التجاعيد من وجهه، تمكن المحراث من أرض خصبة. ملامحه جامدة لا تشي بشيء. لم يُبدِ أي تفاعل مع ما يحصل، ولم تصطك أسنانه، كأنه قُذف به إلى هنا.

البرد يتجاسر ويعلن عن تحديه لنا، لم يُفلح الحطب في تبديد قساوة الليلة الباردة. وصار وقع اصطكاك الأسنان كنغمة مزعجة نافذة إلى أعماقنا، طاردا سمفونية تكسُّر الأمواج على الصخور الكبيرة. والرجل الكبير في السن جامد غير عابئ بما يحصل. انطلق رأسي يطرح الأسئلة دون انقطاع؛ ما الذي عايشه حتى تعطلّت حاسة الشعور لديه؟ هل استوعب الحياة وفهِمها، فلم يعد يلتفت لنوائبها! أم أنها لفظته فعطلت أحاسيسه ولم يعد يشعر بشيء! فلا يُعقل أن يصل الإنسان إلى مرحلة التبلد هذه، إلا بعد معاناة مريرة. وسيجارة بين أصبعيه تأكل نفسها، دون نفَس يُنقذها.

أخذت هاتفي الذكي، ورُحتُ أتصفح موقع التواصل الاجتماعي، محاولا تبديد ثقل الوقت الجاثم على صدري. أمرر أصبعي على الشاشة، لا إشعارات، لا رسائل، لا تعليقات، ولا أخبار جديدة. فقط منشورات مكررة تزيد من الإحساس بالسآمة والضجر. استمررت في تصفحي عسى أن أجدَ ما يغير شعوري، أو تصلني رسالة تسأل عن غيابي. وبقيت أقلب الصفحات... صدر صوت اصطكاك للأسنان قريب مني، فالتفت فإذ بالرجل الكبير في السن ترتعد أوصاله. تفاجأت، وشعرت بالبرد أكثر. ثم رأيت بريق الحطب المشتعل في عينيه، والدموع تملؤهما. فعاد رأسي ليطرح الأسئلة دون كلل؛ ما هي أحلامه التي أرغمته على خوض مغامرة مجهولة العواقب؟ ما السبب الذي سيجعل رجلا جاوز الخمسين سنة أن يحشر نفسه بيننا؟ هل هدفه أيضا تحقيق حلم ما في الضفة المقابلة! حكايا كثيرة تختبئ خلف وجهه، الذي أظنه بدأ يكشف عن أسراره.

صار العالم قرية واحدة، وأمست المسافات بين القلوب شاسعة. تعددت وسائل الاتصال، وقلّ التواصل رغم

تلاوين التطبيقات واختلافها، ولم توفق في تليين القلوب، ولا إيصال المشاعر عبرها كما كانت تفعل الرسائل الخطية التي تبقى شهورا كي تصل، وشهورا أخرى حتى يأتي الرد. كما أن المكالمات الهاتفية التي لم تتجاوز الدقائق، حملت مشاعر دافئة وصادقة، عكس المكالمات الحالية، التي تدوم ساعات بمشاعر أقل ما يقال عنها أنها مجاملة فقط. هكذا خاطبت نفسي وأنا أقلِّبُ علبة الرسائل من غير جديد.

النار المشتعلة أشرفت على الانتهاء، بعد مقاومتها الانطفاء الليل كله. نامت الأعين المترقبة للقارب الذي سينقلها إلى مدينة الأحلام المحققة، وإلى الأرض التي تحترم إنسانية الإنسان كما يسمونها.. ظل الرجل الكبير في السن وحده يقظا، يُشعل السيجارة ويتركها تأكل بعضها حتى تسقط من يده، ويأخذ الأخرى كي تلقى المصير نفسه، دون مبالاة منه، والدموع تترقرق في صمت على خديه. أتأمله من غير أن ينتبه إلي. لولا التحذيرات التي تلقيناها أول مجيئنا إلى هنا لخففت عليه وطأة هذه الليلة.

سمعت كثيرا، وأنا صغير، عن التطور الصارخ الذي سيجعل السيارات تغزو الجو، وسيصبح بمقدورنا السفر عبر الزمن، والعيش في كوكب آخر. كل ما قيل لم يتحقق. لم تطِر السيارات، بل طارت القلوب من أماكنها. وبدل ترك الأرض، تركَ أحبةُ الأمس بعضهم اليوم. وبدل العيش في كوكب آخر، عاش كل فرد في عالم افتراضي بنى فيه مثاليّته ولمّع وجهه الملائكي.

لا صوت غير صوت ارتطام الأمواج الصغيرة بالصخور الكبيرة، وصوت النار وهي تأكل بعضها. لو أنني رجعت بالسنين إلى الخلف، لما تخيلت نفسي أني سأصل إلى هنا، وسأخطط للسفر بطريقة غير شرعية. كافحت، واجتهدت. تفوقت، ونجحت. عانيت، وصبرت... فحصدت معدلات وشواهد كان الوصول إليها حلما بعيد المنال. بنيت أحلاما لا يتخللها كوابيس. لم تكن بالأحلام الخارقة. فقط بيت يضمني وأسرتي، أنتشل به أبي من مخالب صاحب البيت الذي حفظنا أسطواناته، كلما تأخرنا عن تسديد أجر الكراء. كل الأحلام أحيلت إلى كوابيس تطاردني، حين تقاذفتني شركات لم تلتفت إلى شهاداتي، ولا إلى مستوايَ العلمي.

فجأة، اقتحم صوت رسالة انبعثت من هاتفي الذكي، انتزعتني من سراديب الذاكرة بعدما سحتبني إليها. أخذت الهاتف، فظهر اسم صديقٍ لم يبعث لي رسالة منذ مدة طويلة، فتحتها: «للفوز بألف دولار أسبوعيا اتبع الروابط التالية، وأرسل الرسالة إلى جميع الأرقام في هاتفك». فكّرتُ مليا بما سأجيبه، عندما شاهدت الاسم للوهلة الأولى، حسِبته تذكرني وراسلني يتفقد أحوالي وأخباري! غير أنه كان له رأيٍ آخر. فهو مشغول مع عالم الدولارات.

تعالى صوت شهيق وزفير. التفتُ كمن صُعق، رأيت الرجل المسنّ ممددا على الأرض وصدره يعلو ويهبط بسرعة. استيقظ البعض وظلوا مصدومين دون أن يُقدموا على أي فعل. صرخت فيهم كالمجنون: «ألا ترون أن الرجل يختنق». وقفزت إلى جواره. لم أسمع لهم ردا سوى همهمات. وضعته على جنبه الأيمن، وتحسست نبضه، ومسحت على وجهه بالماء. فبدأت أنفاسه تنتظم، وأخذ وجهه يسترجع لونه الذي شَحِب. أجلسته وعدت إلى مكاني، دون أن أنبس بحرف.

رأيت فيه أبي حين يختنق بسبب الصرع ويسقط خائرا على الأرض، ويشخص بصره كأنه سيفارقنا ثم يعود إلى وضعه. ترقرقت على خدي دموع حارة فقد تركته طريح الفراش وأمي تعمل في البيوت. من أجلهم فقط وهبتُ حياتي، حتى أستطيع ردّ بعض من تضحياتهم. قطع حبل تفكيري صوتٌ منادٍ ينبعث من قارب على الشط، فهرول الجميع صوب القارب المطاطي ملبين النداء وتبعتهم. وبقي الرجل الكبير في السن جالسا القرفصاء من غير حركة.

# طراوة الجبل*

أمل السعيدية
كاتبة عُمانية

بيتنا، كان قريبًا من الوادي، ومجراه العميق، تطلعُ فيه أشجارٌ بريّة، والذئاب تعيش هناك، ورغم أنني كنتُ أقضي وقتاً طويلاً في جرف الوادي الشرقي والمحاذي للبيت، إلا أنني لا أكاد أعرف شيئاً عنه. لم يقل لي أحد، كيف أصبح هذا المكان بهذه الصورة، بل لم يأتِ على ذكر تلك الحفرة الطويلة والضخمة أحد. وكنا نقطع ذلك الوادي بالالتفاف عليه، بدلاً من خوضه، باتجاه مزرعةٍ خلفه، جدتي تقصُ حشائش الحقل لأبقارها. وأنا وأختي نقطف الفلفل الحار، والطماطم الغضّة، ثم نحصل على مائة بيسة لقاء كل صندوق ممتلئ.

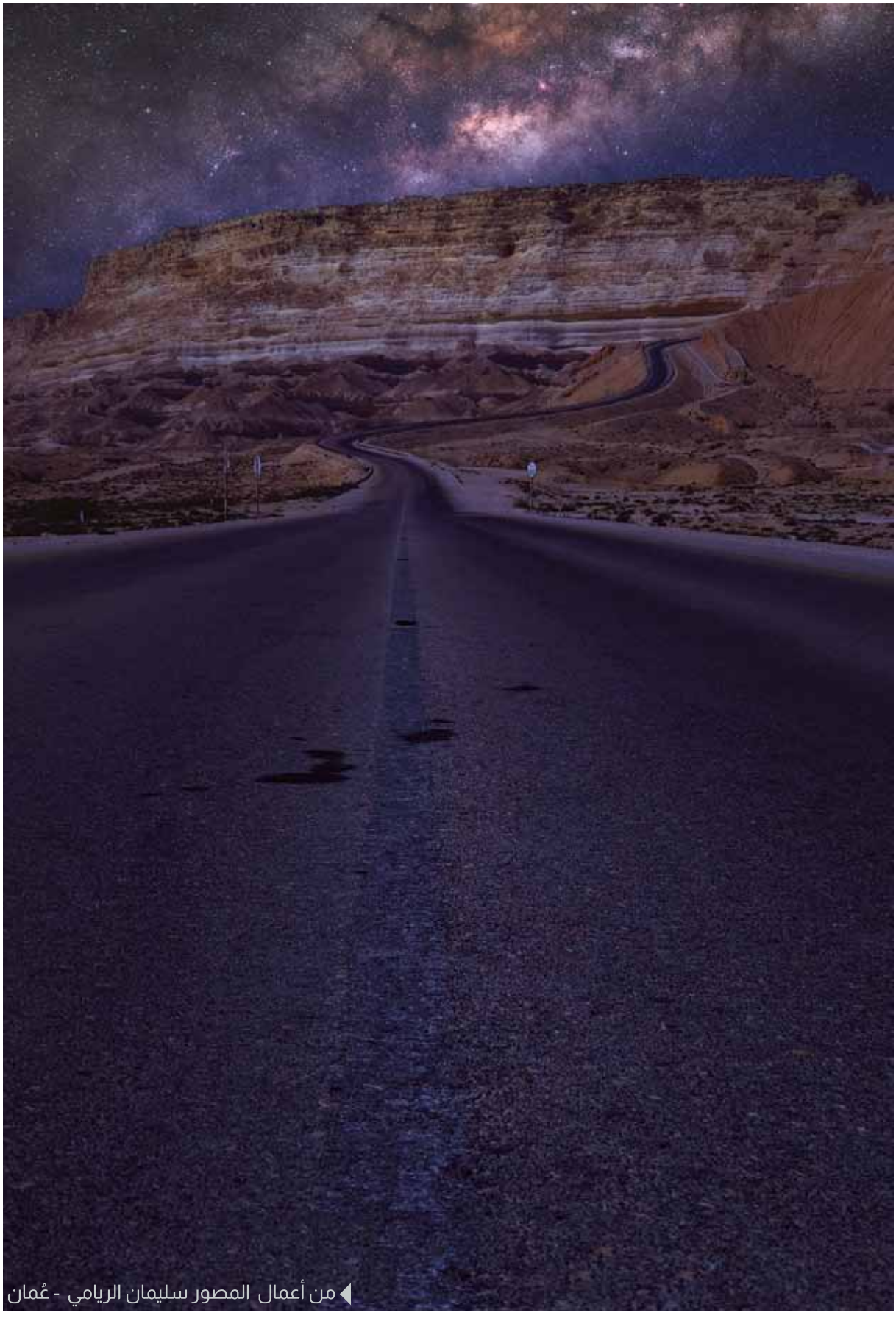
أمطرت ذلك اليوم بشدة، حتى «دفعَ» الوادي، ورطب الماء البني الجاري شعاب الوادي، ونباتاته، وذهب جميع من في البيت لمشاهدته يتدفقُ من مكان غير معلوم بالنسبة لي، قادماً من البعيد، كنتُ حينها أحاول الوصول إلى زاويتي المفضلة من الجرف، عندما امتصنّي ارتفاعٌ مكوّر أشبه بتلة صغيرة، كانت طريّة، عندما وضعتُ قدمي عليها، ظننتُ أنني في مأمن من الماء الجاري، تلقّفني أبي فوراً، وضربني كثيراً. أردتُ أن أقول له إنّني لم أكن أعرف أن الوادي سيجرفني، وأن تلك التلة الصغيرة مغشوشة، وأنه وأمي يعلقان صورةً لهما وهما يقفان في عمق الوادي، واقفاً على تلّة هو الآخر، كان يرفع ثوبه الطويل، وأمي تبتسم بخجلٍ للكاميرا، كان ذلك قبل زمن بعيد، قبل أن أولد. ومنذ ذلك الحين ولديّ حواس يقظة، لأنني تعلمتُ درساً قاسياً، أنني مسؤولة لا عن اللمسة وحدها فحسب، عليّ أن أقدر الأشياء، تلك التي يمكن أن تذوب أو تتبخر مع مرور الوقت، فصرتُ حبيسة حالة ذهان أرى فيها الأشياء تمتصني قبل أن يحدث هذا حقاً. يتطلب ذلك بعض التمارين، للتوصل للتأثير نفسه، قد تبدو قمّة الأشياء ضخمة، لكن على المرء أن يتخيل نمطاً لكل ما هو موجود، حتى تطفو على السطح كل المكوّنات التي تنتمي إليه، ومن خلال هذا النموذج المستقيم، يمكن أن نستمع لحركة الديدان الشريطية داخل أكثر الأجساد جموداً.

في عودتنا من المزرعة خلف الوادي، كنتُ أنظر إلى الوادي، وأتمنى لو يمكن أن نقطعه بالسيارة لأتعرف عليه، لكن هذا لم يحدث أبداً، وبعد مرور خمسة عشر عاماً، سألتني أختي: ها ما زالت تلك المزرعة في مكانها؟ وأخذت شهيقاً، وأنا أحاول استعادة صورة ما يقف خلف الوادي الآن، ولم أستطع أن أتذكر إذا ما كانت في مكانها نفسه على الرغم من أن حفرة الوادي ما زالت هناك، موحشة وغير معلومة، وكما يبدو تقطعُ النظرَ مع مرور الوقت.

كنت أستلقي على السجادة الشرقيّة في وسط الصالة، كما لو أنني ميّتة، وعندما أسمع صوت المفتاح الصادر عن باب غرفة أبي، الذي يخترق منتصف الصالة، أعدلُ من جلستي لكنّني أبداً لا أدّعي الشرود، أحدق فيه بتركيز، إذ إنني إذا شردتُ فهذا لأنني أفكر في شيء شيطانيّ، ومع أن التفكير كان عزائي الوحيد على محدوديّة الواقع؛ إلا أن عليّ أن أخبئ خيالاتي في مكان آمن، على الأقل حتى أتمكن من مغادرة هذا البيت، أعود إلى الهيئة الناعسة ما إن يخرج من البيت، ثم أتمددُ على الأرض، وأتكورُ كما لو كانت تلك السجادة مهدي، وفي بعض الأحيان التي أظهرُ فيها شجاعة وإقداماً، أضعُ قدميّ على الجدار، وأضحكُ كثيراً لأنني أستطيع الاستلقاء بينما قدماي معلقتان هناك، شاهدتُ أختي في إحدى المرّات تهبطُ من سلّم السطح، وتلعبُ هناك، لكن ذلك لم يغرني، وعندما كانت تنام بقربي، كنتُ أضحكُ كثيراً، كما لو أنني وجدتُ جوابًا مبهمًا على سؤال مبهم! فصارت تعرف أن هذا يضحكني كثيراً، خصوصاً إن تغطينا باللحاف نفسه.

وفي أحد الأيام أمطرتْ كثيراً حتى إنّ نافذة السطح سرّبت الماء للصالة، فابتلّت السجادة كثيراً، فكرتُ فوراً بينما أبي وأمي نائمان، أن عليّ أن أطويها، لكنّني تراجعت على الفور، ليس لدي ثقة بحدسي على الإطلاق، وعلى ما يبدو أنني فاشلة فيما يتعلق بالأشياء الرطبة، لم أستلقِ يومها على السجادة، وبدلاً من ذلك، تظاهرتُ بالنوم، قالت لي أختي عندما خرجتُ في اليوم التالي من فراشي، إن اللعب في الماء فاتني، كانت تقفز داخل المستنقعات الصغيرة كما أنّ الوادي جاء أخيراً، كنتُ أستمع إليها بتركيز شديد، لكن هيئتي المسرنمة توحي بأنني غير مبالية، قالت هذا وتأففت كثيراً لأنني لستُ من النوع الظريف الذي يلعب ويُحب المتعة. ولم أقل شيئاً بخصوص هذا حتى هذه اللحظة.

* نص من كتاب سيصدر قريبا، بعنوان: «مدخل جانبي إلى البيت».



من أعمال المصور سليمان الريامي - عُمان

«انعكاس» لـ شريفة التوبي:

# حبكات محكمة ونهايات غير متوقعة

إبراهيم الحجري
ناقد وروائي مغربي

تواصل الكاتبة العُمانية شريفة التوبية نحْت مسارها الإبداعي المتميّز في مجال النوع القصصي، بإصدار مجموعتها الجديدة (انعكاس)[1] مستفيدة من التحوّلات المتسارعة التي تعرفها الساحة الثقافيّة، تأثرًا بمستجدّات العالم التكنولوجيّ، وتطور بنيات المجتمعات والسيرورة القيميّة، ومستلهمة ما رسخ في ذاكرتها السّردية من محسّنات الخطاب على المستويين التقني والمضموني، ومعالجة الظواهر الحياتية اليومية التي تسفر عنها التفاعلات الإنسانية؛ خاصة منها، تلك التفاصيل الدقيقة التي نادرا ما تلفت انتباه الناس بحكم العادة، فتلتقطها ببراعة، ثم تحولها سرديًّا إلى معطيات حكائية مثيرة، ناقلة إياها من هامشيِّتها إلى رحابة الإثارة، حتى إنها تصير أحيانا، المحور الفكري المولّد لعناصر أخرى تعتبرُ العامل الأساس والمفصل الحيَّ، بيد أنها مجرّد تمظهُرات وآثار جانبية لأسئلة وتفاعلات عميقة تجتلب في الغياب والخفاء.

تقوم شريفة بعجن مادتها بإتقان؛ موظفة لغة سردية ميسّرة يسهل تداولها بين مختلف فئات القراء، كمّا أنّ حجم نصوصها القصصية الجانحة إلى التكثيف الدقيق، والاختصار المبهر لعناصر الحكاية ومفاصلها ومضامينها، استنادا إلى تقنيات السرد المعروفة، وتوظيف اللغة الإيحائية والفراغات والقفزات بين الوقائع والأحداث، يجعل المتلقّي يلتهم صفحات المجموعة بنهمٍ كبيرٍ في وقت وجيز، دون أن يستشعر مللا أو حشوا، فكل كلمة، أو عبارة، توضع على المقاس لتؤدّي دورًا جماليا ودلاليا واضحا دون زيادة أو نقصان، علما أنّ النص الواحد يكون مدعاة للتحليل والتشخيص والتأويل وإعادة البناء وترتيب العوالم السرديّة المعتمدة على الكثافة والتلميح والمفاجأة، فلا بد للقارئ، عقب انتهائه من تلقّي كل نص، من أخذ وقت كافٍ لإعادة النظر في متوالياته وشخصياته وعوالمه وفضاءاته، وإقامة الصلات بين مقاطعه وتحوّلاته في ارتباط نسقيّ مع حبكة عامة تشدّ ممكنات النصّ وتضمّ نسيجه الداخلي بوعي مسبق وتفكير متوانٍ.

## 1.موضوعات متنوعة:

تجتهد شريفة التوبية في اجتراح موضوعات متفرّدة، تستلهمها من قاع النفس الجمعية، ومن تفاعلات العناصر الاجتماعية وتصادمات البنيات الفكرية والطقوسية، مستندة إلى خبرتها الواسعة بتقلبات المجتمع، وتحولات السياقات الحضارية داخل نسق شديد الحساسيّة، بأفق مفتوح على الرؤيا، ونظرة دقيقة للتشكيلات، وهي تلتهم بعضها غير عابئة بردود الأفعال، وتلوّن الأحاسيس.

تسبر الكاتبة قضاياها مما يشتغل به المحيط من حولها، لكن برؤية عالم اجتماعي حريص، وذكاء سارد يجيد اللعب

بالوقائع، ويتفنن في بناء الحبكات كمن ينصب كمائن المتعة، أو يفرش فخاخا للقارئ. تبدو الحكايات المؤسسة، في بداياتها، بسيطة مستساغة، لكن ما إن تتطور العلاقات بين الشخوص، وتتحول المسارات حتى تتعقد الحبكة، رامية بالمتلقي في شرك الافتتان والتساؤل معا. يتحرك فضول المتلقي المشبع بالغواية؛ بحثا عن مسلك إلى رأس القصة، غير أنه بينما يقنع نفسه بتبني فرْضيّة ما، حتى تفاجئه النهاية بما لا يخطر له على بال، واضعة إياه في قلب عاصفة من التحول غير المتوقع.

تتوزع موضوعات المجموعة بين أسئلة الذّات (الفرد الذي قد يتماهى معه الـرّواة والشّخوص)، وأسئلة المجتمع بصفة عامة (المجموعة البشرية التي ينتمي إليها الرّواة وشخوصهم)، فتارة يكون محكيّ العائلة أو الأسرة منطلقا لتأسيس عالم السّرد، وتارة أخرى ينصرف الرّواة إلى قلب المجتمع لاستلهام الوقائع والتفاصيل الصّغيرة المستحكمة في النفوس، والمنغصة للأفراد في إطار تفاعلهم اليوميّ، وبين هاته وتلك، لا تعدم القاصة دهاء في التلاعب بالعناصر السردية مهما كانت صغيرة، وإعادة تشييدها وفق هندسة مثيرة، مخرجة إياها من دائرة العدم والتهميش، وجاعلة منها محور العالم القصصي. وبحكم طابع الإثارة والتشويق الذي تحفل به الحكايات، فإن القارئ يجد نفسه عالقًا في دائرة الأحبولة السردية غير عابئ بالعواقب، ومنخرطا في تأسيس العوالم والأوهام والأحلام مثلما لو كان شخصية ضمن الكون القصصي، أو كما لو كانت الباثّة تعزف مقطوعة موسيقية. أليس "السرد سمفونية لها بداية ومنتصف ونهاية!"[2]

## 2.هيمنة قضية المرأة:

تراهن القصص، في جوهرها، على ملامسة موضوعة المرأة، وما قاسته من معاناة على امتداد التاريخ، طارحة بإلحاح قضية الذكورة في صراعها الأبدي مع الأنوثة، واستمرار النظرة الدونيّة إلى المرأة داخل المجتمعات العربيّة، وكثير من المجتمعات العالمية رغم الكفاءات العالية التي أبدتها في شتى مناحي الحياة، مبرهنة بالملموس، على أن انخراطها في العمل المجتمعيّ شكّل إضافة نوعية للإسهام في التنمية الشاملة، وعلى أنها قد تتفوق كثيرا على شقيقها الرجل في أكثر من مهمة تُناط بها في مجالات تدبير الشأن العام والخاص.

تتناول الكاتبة هذا الوضع بمرارة، دون أن تكتم تحرّجها من سيادة مثل هاته الأفكار في هذا الزمن المتلاطمة أمواجه، وكلها أمل في تتحرر الذهنيات والعقليات من الشوائب والنتوءات السوداء التي تدفع بالصورة نحو مزيد من القتامة، مسلطة على كائن هشّ يمنح كلّ شيء من أجل يبرز الجمال خفاقا في الكون، وفي مباهج كل الحياة الإنسانية دون أن يُلتفت إلى جهده المبذول. تهيمن على المنجز القصصي ،كما سبقت الإشارة إلى ذلك، قضية المرأة بأبعادها الإنسانية والأنثروبولوجية والرمزية، حتى إنّا لا نجازف إن أدرجنا المتن ضمن الأطروحيّة النسوية التي تزيح الغطاء الساتر عن عدد من الأسئلة المبطنة غير المدركة من قبل الرجل (الشقيق اللدود)، فكون الكاتبة امرأة تكتب عن وعي، لتُضمّن محتواها رسالة إلى العالم، وترافع ضدّ أنواع من الظلم التاريخيّ التي تجرعت مرارتها النساء وحدهن، بأسلوب مهذّب وراق، وضمني يتأبّى على التقريرية والمباشرة، مراهنا على الإحالة والتلميح والاستعارات الحياتية المستساغة، وكون الكتابة قناة نضاليّة من حسناتها الإفصاح عن الذات، وإبراز خصوصياتها، والإعلان عن الوجود داخل مجتمع نمطيّ محافظ، مسوّر بأسيجة فولاذية ثقيلة من التقاليد المكبّلة للذات الأنثوية... كل ذلك يقوّي انتماء هذا المتن إلى مدونة الكتابات النسوية ذات الأطروحة الواضحة التي تتبنى الدفاع عن الوجود الاعتباري للمرأة بغاية تخليصها من القيود ورواسب الثقافة المجتمعية الذكورية الطامسة لمواهبها ووظائفها الجسيمة داخل النسيج المجتمعي. تبرز الكتابة القصصية هنا، الميزات الغامضة في كينونة المرأة. تلك التي يصعب تخيلها من قبل الرجل والمجتمع، أو الشعور بها رغم قربه الموازي لها طيلة حياتها، سواء ما يتعلق بفيسيولوجيتها المتفردة، أو ملامح شخصيتها النفسية المضمرة. ومن جملة هذه المظاهر العصية على الفهم: مشاعر الأمومة، التدفق الإحساسي المفرط، الدهاء الفطري، غريزة التحكم، الميول إلى الغيبيات في تفسير الظواهر والقضايا المستعصية، الجنوح الغريزي للإنجاب والولادة، الآلام والمشاعر المصاحبة للحبل، الأحزان والمرارات المرافقة للإجهاض وسقوط الجنين، الأحاسيس الجارحة إبان التعدد، والخيانة، وتخلي العشيق والحبيب والرفيق والزوج.

تفصح الكتابة عن هويّة الأنثى المغصوبة، الكائن الذي يفعل كل شيء ولا يجني سوى الأسى والآلام والأحزان. وبقدر ما يشكل السّرد هنا، صرخة مكلومة تلفظها الذات (ذات السارد) في وجه عالم مزيّف، ظلوم وغشوم، فهي أيضا، تشريحٌ وتمحيصٌ لحالة جماعية (ذاتٌ جمعيّة)، تسعى، عبر ميثاق الكتابة، إلى الإعلاء من جوهر الحضور الإنساني للمرأة، والإنصات المجتمعيّ لحاجاتها ورغباتها وخصوصياتها الملتبسة، وأنينها التاريخيّ المقموع، وتصفح سجلّات دامية من تاريخ تضحياتها في مجتمع ذي نزعة سلطوية ذكورية مضخّمة قلّما يعترفُ بالفضل والجميل.

## 3.تجريب من داخل الحكاية:

تحافظ القاصّة شريفة على العمود الأساس لبنية القصة كما قعّدت لها الأدبيات السردية التقليدية؛ إذ نلفي تسلسلا في الأحداث والوقائع احترامًا لمنطق الحكي (وضعية استقرار– تحول– نهاية)، ونصادف عددًا محدودًا من الشّخصيّات، كما نلمس هيمنة وحدة الفضاء في كل قصة، مع توظيف لغة متيسّرة، ينتظمها منظور الرؤية من خلف، حيث يهيمن السارد العليم بالخبايا وما يجول في أذهان شخصياته، وما يستشرف من حبكات وسياقات، وما إلى ذلك مما يضمن مبدأ التوافق النّسبيّ بين المتلقي والباثّ، غير أنّ هذا لا يعني أنّ النص تقليدي، يخضع كليا لمبادئ القصّ الكلاسيكي، ويعيد إنتاج التقنيات والموضوعات والبنى ذاتها، بل على العكس من ذلك، اجتهدت القاصة "شريفة التوبي" في سبيل تشييد عوالم تخييلية منحوتة، ترنو إلى شرفة التفرّد من داخل النسق المتداول، مؤكدة بشكل مضمر، أنّ التجريب أسلوب كتابة، وليس كتابة أسلوب، وأنه وعيٌ عالٍ بممكنات الكتابة القصصية، وليس تغريدًا خارج السرب، أي إنها تتطلع إلى تجريبٍ نوعيّ مخاتلٍ، يحرص على المبادئ بقدر ما يعمل على إرباكها وخلخلتها. وبالقدر نفسه تصرّ على أن تنتقي الموضوعات الحسّاسة من قاع اليومي حتى تظل قريبة من روح العصر، ومن قلوب القراء.

تستحضر "الذات المتلفظة بالخطاب"مقروءها، ومسموعها، ومحكيها اليومي، (قرآن كريم، شعر عربي قديم، أمثال، حكم مأثورة...) دون أن تسقط في شرك تكراره، إذ تمنح الكتابة فرصة محاورة النصوص الغائبة دون أن يكون قصدها

الاستشهاد فحسب، بل إعطاء المقولات المستعادة حياة متجددة من خلال إقحامها في جو المتن القصصي، غير أن المجموعة تورد المادة المستعارة بنصها حينا: (يا أيها النفس المطمئنة ارجعي إلى ربك راضية مرضية...) وأحيانا، تتصرف في المقول المُستدعى، مكتفية بالتلميح إلى مدلوله ومعناه.

تجتهد الكتابة في هذه المجموعة على مستوى اختيار الثيمات المعالجة (les thèmes traités)، حريصة على أن تنتقي بعناية من التفاصيل الإنسانية المهملة، أو التي تمرّ في غفلة من الناس، وهم منشغلون بقضاياهم الكبرى، متناسين أن تاريخ التحولات الحضارية تصنعه التفاصيل الدقيقة.

غير أن الكتابة تشترط أن تكون هاته القضايا المطروحة صادمة ومؤثرة، تترك في نفس متلقيها أسى أو مشاعر عميقة تنمي الحس الإنساني، وتعدّل الجانب القيمي لديه، كما حصل في القصة الأولى، حيث تستقبل موظفة السجن، بعد مرور سنوات، هدية عبارة عن باقة ورد عملاقة إلى مكتبها، واردة من سجينها السابق يشكرها في بطاقتها على أنها كانت الضوء الوحيد الذي جعله يألف السجن بل يحبه، وفي الوقت ذاته تقرأ بذهول، خبرا في جريدة يعلن وفاة الفنان التشكيلي (حسين سالم) الذي لم يكن سوى الشخص، صاحب الهدية. وبقدر ما يشكل الأمر، رجّة عنيفة للمشاعر والأعراف المجتمعيّة، إذ تقتضي الحالة هاته ارتباطا بالنّسق المتعارف عليه، أن يكره السجين سجّانه، فهو أيضا، يعدّ انفتاحًا على عوالم الفنّ التشكيلي، ولو عبر الإحالة المستبطنة، على اعتبار

أن "السّرد فنّ الزمن، مثله مثل الموسيقى، قياسًا إلى فنون الحيّز كالرسم والنقش والنحت والتصوير"[3].

يترسخ رهـانُ المفاجأة عبر قلب اتجـاه الحـدث في قصة (السحر الأسود)، حيث تقرر فتاة جميلة، دون سابق إنذار أو سببٍ ملموس، قطع شعرها من أصله، أمام ذهول الحلاق، ومعه باقي زملائها، وجمهور المتلقين، لتُعلن عن السبب في آخر لحظة، وهو أنها قطعته مضطرة لتبدأ أولى حصص الشيميو والتداوي بالأشعة، ناهيك عن موضوعات تخصّ المـرأة مثل قضية النفاس، والأحاسيس المصاحبة له، وعلاقة الأم بابنتها، وعلاقة الصهر بحماته، وكيف تؤثّر هذه العلاقات الملتبسة في علاقة الزواج، والمشاعر المؤلمة التي تنازع قلب المرأة العاقر، أو تلك التي لم تحظ بفرصة الإنجـاب، أو اكتشاف الشخصية أثر فعل الزمن وتقلباته على تضاريس جسدها وملامح وجهها عبر انعكاس المرآة بالصدفة في القطار، دلالـة على انشغال الناس الكلي بمتاهات اليوميّ دون الانتباه إلى السرعة التي يعبر بها الدهر، ودون الاهتمام بذواتهم وأنفسهم وحاجاتها التي غدت هامشيّة أمام قضايا تغتال فرضية التفات الشخص إلى نفسه والإنصات إليها، بل إنها أحيانا، تقترح مخرجات ضمنيّة لتخليص الشخصية من أزمتها النفسية، وقلقها اليومي جراء الضغوطات المُتتالية، كممارسة أعمال التفتّح، والانشغال بالقراءة والكتابة والتأمل واستبطان مظاهر الجمال، ونفث مسببات القلق، ووضعها في سلة المهملات، والإقبال على الحياة بنهم.

تلك ثيمات مشرقة، وإن بـدت للقارئ الـعـادي مبتذلة وواقعيّة ورائجة، بحكم أنها تستضمر كثيرًا من الفيض الشعوري، والرجع الإحساسي، والدفق الإنساني، بغض النظر عن الممارسات المرتبطة بها، لأن، في ترددها العابر، تجلّيا لمفرزات الصيرورة الفردية، واختلالا في العلائق والتواشجات، ونكوصا عن القضايا الجوهرية، وانفراط عقد الانسجام مع الذات ومع الآخرين، كأن المجموعة تنبه، عن وعي سابق، بخطورة إهمال الأسئلة العابرة، والهواجس الدفينة، والحـالات الطارئة، والسلوكيات العارضة، لأنها بتأثيرها على المشاعر والأحـوال، تستطيع، عبر التراكم والتكرر، التسبّب في نكسات قيميّة وبشريّة.

تحرصُ القاصّة في مجموعة "انعكاس"، على التعامل مع اللغة بوعيٍ مُضاعف، فبقدر ما تسعى إلى تخيّر مفردات وعبارات قريبةٍ من الأفهام، فهي تعمل على تعميق معنى الكلمات وحفرها في العبارة، لتبدو منحوتة، صارخة بالدلالات المكثّفة، والإشارات الواضحة، مثلما تعمل على إقحام معجمٍ من اللهجة المحليّة، مع الإحالة على مرادفاته بالفصحى في الهامش، اعتقادًا من الكاتبة بأهمية النّزوع البوليفوني للسرد، وقدرته الخلاقة على إثراء النص، وتعميق رسالته، وشد انتباه القارئ، وتعزيز معرفته بالثقافات الأخـرى المـجـاورة أو البعيدة، وينسجم هـذا التصور مع أصوات نقديّة باتت تتعالى؛ داعية إلى انفتاح الأدب بجميع فروعه على مفردات الثقافة الشعبيّة ومعجم الفلكلور، ومعين الممارسات الطقوسيّة، وقواميس اللغات العامية الغميسة، لأنّ هذا الإجـراء المنهجي كفيل بإغناء اللغة الفصحى، والارتقاء ببعدها التواصلي، وتوسيع دائرة الاهتمام الأدبي، وتنويع مرجعيّاته، والانفتاح على كل شرائح وفئات المحيط الذي ينتمي إليه هذا الأدب، ومنه السرد القصصي.تبدو اللغة القصصيّة هنا، هجينة بحكم تنويع مستوياتها ومعاجمها اللسنيّة بين العربية والدراجة والإنجليزية، ذات مقام وسطيّ بفعل جنوحها إلى الاعتدال في اعتماد الإيقاعات اللغوية وتمظهراتها، مطمئنة إلى التأرجح الخلاق بين شعرية راقية تنهل من استعارات اليوميّ ومجازات التلفظ العاميّ، ولغة تواصلية تقريريّة مهذّبة وموحية، تُشير ولا تفصح، وتُومئ ولا تفضح، تاركة أمر الاجتهاد والتأويل للقراء، كلٌّ حسب مستواه، وشكل تقبّله للمنجز السردي، وقدرته على التفاعل مع إيقاعاته المتلوّنة. إذ يتحول النصّ إلى كيانٍ مُتداخل، ونسيجٍ نصيٍّ تتصارع فيه الأصـوات واللغات وأنـواع الخطابات والأنساق، محققة، في الأخير، انسجامًا عميقًا في الـرؤى، وتفاعلًا تطويريا "منظمًا بين وحدات وأنساق متنوعة من الأساليب، تعكس تناحرًا طبقيًّا إيديولوجيًّا من خلال اللغات والأصوات واللهجات"[4].

فضلا عن ذلك، ترتهن الكتابة السردية في "انعكاس" إلى الكثافة اللغوية، والإيجاز، واختصار المسافات والعوالم في أقل كتلة مُمكنة، تاركة المجال فسيحًا أمـام المتلقي للمساهمة في البناء، والتشييد، وخلق تمثيلاته، من خلال اعتماد منطق التلميح، والإضمار، والانتقال السريع من مفصل إلى آخر، والقفز على الأحداث والتفاصيل، وتحاشي الإغـراق في التّوصيف، مع ترك بياضات مؤثثة لهندسة

النصوص، بحيث يسهل على القارئ، أيّ قارئ، ملؤها وفق قدراته على تمثيل المشاهد، ورسم الافتراضات الممكنة. يستلهم الخطاب القصصي معطيات السينما من خلال توظيف تقنيات "الزووم" zoom، والعرض، والتصغير، والحركة البانورامية حول الشخوص والفضاءات، مستثارًا بأبعاد الإلهام فيها، وسحر تأثيرها على المتلقين، دون أن يغفل الدور الفعّال الذي يلعبه "المونتاج" بوصفه "قوة خالقة تستطيع بعث الحياة في اللقطات المتفرقة مكسبة إياها منطقا تسلسليًّا ذا معنى، أي ترتيب اللقطات والمشاهد، وتنسيقها بأسلوب فني مُثير، والانتقال من مشهد إلى آخر بالسلاسة المطلوبة، وتوليف ما تفرق منها"[5].

تلك تقنيات سرديّة لا مناصَ من الاستعانة بها في عملية البناء التخييلي للإيهام بواقعية التصوير السردي، قبل الغوص في أعماق النفسيّات والخصوصيات، لاستكمال تصميم العالم القصصي، كما أن "التوبي" تستثمر تقنية الفلاش باك، عبر استرجاع حوادث مضت في حياة الشخصية، مثلما تستحضر شخصيات مقبورة، وتنفخ فيها الحياة لتؤدي وظيفة فنية ودلالية داخل المتن مثل: استدعاء شخصية الشاعر "فيديريكو غارسيا لوركا" وعازف الجيتار الإسباني في قصة (غجرية)، تستعيد حياة الغجر وطقوسهم الفنية، وإقبالهم على الحياة، والفنون، والحرية المطلقة بعيدا عن القيود والنظم المكبلة، محيلة على طبيعة السياقات التي يتحتم توفرها للفنان كي يبدع، ويمنح الإنسانية تحفا خالدة، عليه التنعم بحرية شبه مطلقة لا يستشعر فيها ضيقًا أو تحرشات بطبيعته الحساسة بأي شكل من الأشكال... على اعتبار أنّ "السرد والموسيقى فنّان يوضح أحدهما الآخر، ولا بد حين نقد واحد منهما الاستعانة بألفاظ تخصّ الثاني"[6].

بالرّغم من بساطة العبارة في أغلب القصص، فإنها توظف، بين الفينة والأخرى، استعارات كلية تحيل بها على واقع ما بأسلوب مراوغ، تفضل أن تبلغه إلى القارئ محفوفا بنسيج بلاغي يليق بحساسيته، مثل الذي حصل في قصة "البرتقالة" وما يكتنف سيرتها من مأساوية، إذ تستعير الحياة من الأنثى، بكل ما تحمله من إثارة وبهاء وإقبال في لحظة شبابها وريعانها ونضجها، فيتهافت عليها القاطفون ليقصوا شريط حياتها بتواطؤ مع الأم (الشجرة) التي لا تبذل أي جهد؛ حرصا على عصارة جهدها. فما أشبه هذه السيرة بسيرة طفلة غضة تهيئها الأم وتربيها وتكونها وفق سيرورة متنامية، لتهديها مطمئنة إلى قاطف غريب، استكمالا لدراما الكائن الأنثوي، وقصة قدره التي أفردت لها المجموعة مساحات لا يُستهان بها، مرسّخة بذلك، أطروحة " الكتابة النسوية"، في جزء من انشغالها الفكري، بينما تعمل في قصة (السواد والبياض) على اختزال حياة بشرية قصيرة يعيشها المرء ممزقا بين مآسيه المتتالية في رحلة انتقال مضن من حلكة السواد إلى بياض النور. ترى الشخصية ذاتها خارجة من ظلمة الحياة المقفرة إلى رحابة الموت؛ مفترضة أنّه الحرية المطلقة والفيض النوراني، مثلما ترى جسدها مسجّى ولغط الناس يعلو من حولها، واشتعال فجيعة والدتها ومقربيها، وهي تلثم جثتها، لاعنة، في نفسها، خيانات البشر وسارتر وماو وكل الرفاق الذين باعوا أوهامهم للبشر، يقول الراوي في قصة (السواد والبياض): "أصرخ: أمي، أمي، أمي... تمتد يد إليّ، ترفعني اليد من ذراعي، تسند جذعي الخفيف جداً، لا وزن لي، أخرج من بين يديها، أطفو كريشة على سطح ماء، أطفو ومع الطفو كنت أعلو، أراني أحلّق، أتجاوز الجدران والأبواب المغلقة، أخرج من ليل العتمة، تفقد الأشياء خواصها وألوانها، يبهرني الضوء، يعانقني، يتلبّسني، يُخرجني من العتمة، كما تُخَرج الشعرة من العجين دون أن تنقطع، أتحول إلى طائر من نور، أخرج من محيط غرفتي وبيتي إلى البياض، البياض باهر، يفقد كل شيء فيه خواصه من شكل أو لون، تفقد الأرض جاذبيتها، لا شيء يشدني إليها، أرفرف، وبين الرفرفة والسقوط وبين البياض والسواد ما زلت أسمع مواء قطتي الجائعة وأصواتا مختلطة تتناهى إلى مسمعي كطنين بعوضة مزعجة، أسمع صوت بكاء أمي، أراها تحتضن الجسد المسجّى وتبكي، أراهم يتحلّقون حول جسد كان بالأمس لي ولم يعد كذلك، يعانقون الجسد، وروحي تهفو لعناقهم جميعاً، أعلو وأصبح بيضاء كبياض قطنه، أطير بخفة ريشة، أرتفع، أعلو، أتماهى مع لجة البياض[7]". (ص. ص. –71 72)

## 4.الرهان على التحول والانتقال والمفاجأة

لعل أهم ميزة تتفرد بها قصص المجموعة، كونها تصمم المتواليات السردية وفق إيقاع يراهن على مفاجأة المتلقي، والزج به عبر نهايات صادمة في خضم الحيرة، وقلب التمثلات،

وإعادة النظر في الأشياء والعوالم، وكأنها تدعوه إلى عدم الثقة في المظاهر البرّاقة، والسيرورات المخادعة، وتوقّع التحول في كل لحظة، تلك سنة الحياة. فالزمن لا يسير وفق وتيرة واحدة، ومنطق اليومي متبدل وصادم. أحيانا، يخرق كل المنتظرات والتوهّمات، مبعثرا الحسابات والإحصائيات والتكهنات، وعاصفا بالتمثيلات المؤسسة على منطق الطمأنينة والرتابة. لذلك، فإشعار المحكيّ القراء بصدمة أوهامهم، جسدت ملمحا مشتركا بين نهايات أغلب القصص، بتصميم سابق، ووعي مفكر فيه بعناية. يقول الراوي في قصة "المزهرية": "هذه الباقة ليست سوى امتنان وشكر على ما كنتِ تمنحينني إياه من أمل بالحياة وأنا أراك تدخلين إلى عملك صباحاً وتخرجين منه ظهراً، لقد كانت أيامي التي قضيتها في السجن رهينة قدومك ومغادرتك وأنت تقومين بواجبك اليومي، دون أن تعلمي عني شيئاً، لوجودي في قسم آخر غير القسم الذي تعملين فيه، حيث لا شيء يبدد وحشة ما كنت فيه من ضيق السجن وقسوة السجّان سوى وجودك حين أراك تعبرين ذلك الطريق المعشب بخطى ثابتة، مرتدية ثوبك العسكريّ الذي يزيدك سحراً وهيبة، وأنا سجينك المقيّد بخطوة قدميك، خلف نافذة الزنزانة، فلا أتذكّر من تلك الأيام سوى وجودك والأمل الذي كان يزرعه ذلك الوجود في روحي". (ص. 12) لكي تؤتي حيلةُ السرد أكلها بهذا الخصوص، تحتاج إلى مكرِ الاستدراج والمخاتلة عن طريق إخفاء مؤشرات النهاية المفكر فيها، وإيهام المتلقي بنهاية مزيفة تقوده في اتجاه عكسيٍّ، قبل أن تلفظ في وجهه الحدث السردي المضمر الذي سيقلب تكهنات القارئ رأسا على عقب، فتتحول مشاعره وأحاسيسه تفاعلا مع وضعية الختم، بشكل مباغت، في الوقت الذي اتجهت فيه عقارب تكهناته نحو وجهات مختلفة. لذلك، تستعين القاصة بتقنية "تقطير" الحكاية وفق مقاس الوضعيات المفكر فيها، موظفة جملا سردية قصيرة ودقيقة، ومؤشرات مخادعة، وأسلوبًا سلسًا، مرتبة التوصيفات والوقائع والعناصر التخييلية بحرص عالٍ، حتى لا تفتضح خدعة السرد، وحتى يظل القارئ واثقًا في اختيارات بنائه، ليكون للحدث السرديّ النهائيِّ وقعه المدهش المرسوم بعناية، يقول الراوي في قصة (السحر الأسود): "تنتبه لصوت المرأة التي تقصّ لها شعرها وهي تقول لها نعيماً، تعود من دهاليز ذاكرتها متعبة منهكة، تنظر للأرض تحت قدميها وقد غطّتها خصلات شعرها الأسود، شاهد صورتها في المرآة وكأنّها ليست هي بقصة الشعر الجديدة، تدسّ في يد المرأة مبلغاً من المال، أكثر من المبلغ الذي طلبته منها، تحاول المرأة إرجاع المبلغ الإضافي، فتشير لها بيدها أن تتركه معها، تشكرها، بينما تلفّ شيلتها السوداء على رأسها، تخرج دون أن تنظر للخلف، تسرع في سيرها، تتجه صوب سيارتها كي تذهب إلى موعدها الأول لتناول جرعة الكيماوي". (ص. 17). تسعى النهايات غير المتوقعة في القصص إلى خلخلة حالة الاطمئنان التي يركن إليها المتلقي وفق عادات راسخة على مستوى التمثيلات الاعتيادية، مستندة إلى رؤية فكرية عميقة تروم إرباك النمطية المبتذلة في بناء الأحكام والتأويلات، وأحادية النظرة إلى العالم، ارتهانا إلى مشيرات مضلّلة، وعلامات خادعة، مستهدفة بذلك، تعويد القارئ على وضع الافتراضات، وتوسيع مجال الرؤية، وتحمّل عبء بناء التمثلات على أساس منطقيّ، مع التريث في تأسيس التّصورات، وهندسة العوالم، والتّحقق بشأن المسلمات الرائجة، والأفكار السائبة بلا دلائل محكمة، ودون إعمال منطق التثبت والمماحكة.

## هوامش

1. شريفة التوبي: انعكاس، منشورات مجلة نزوى، العدد 104، نزوى، عُمان، 2020م.
2. مندولا أ: الزمن والرواية، ترجمة بكر عباس، دار صادر، بيروت، لبنان، د. ط.، 1997م، ص. 247.
3. عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، سلسلة عالم المعرفة، العدد 240، الكويت، 1998م، ص. 199.
4. Bakhtine Mikhaïl : La poétique de Dostoïevski، traduction de Isabelle kolit cheff Ed. Seuil، paris، France، 1970، P. 33.
5. إرنست لنجرن: فن القلم، ترجمة صلاح التهامي، الإدارة العامة للثقافة، مطابع شركة الإعلانات الشرقية، القاهرة، مصر، 1959م، ص. 183.
6. ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط. 2، 1982م، ص. 40.
7. حرصا مني على التخفيف من كثرة الإحالات المرجعية التي تخص ما استشهدت به في الدراسة من مقاطع نصية مأخوذة من المتن، فضلت التنصيص على رقم صفحاتها داخل المتن ليسهل على المتلقي الرجوع إليها.

## «قلب الملاك الآلي» لربيعة جلطي:

# حين يصبح العالم أمام أزمة «فلسفة أخلاق»

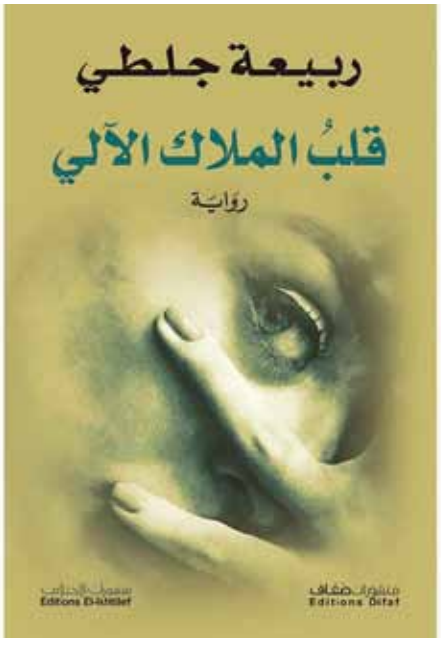
أحمد السماري
كاتب سعودي

في روايتها الأخيرة "قلب الملاك الآلي" فكّكت الروائيّة ربيعة جلطي بكثير من التميّز والاستثناء السردي "منظومة المخاوف" الإنسانية المترتبة عن توحش الذّكاء الاصطناعي من جهة، ووحشية الإرهاب الديني وهمجيّته المتمثّلة في الدولة الجهاديّة الكونيّة التي رافعت من أجلها داعش، سعت الكاتبة إلى أن تظهر لنا إلى أين وصلت حضارة الغرب المتوحّش! وكيف يعملون، جاعلة نوعًا من المقارنة بما تُنتجه عقول وجنون دولة الدواعش المملوءة بالخرافات والخزعبلات التي تضع الدين سندًا لها بتأويلات نصوصه بما يخدم همجيّتها وجوعها إلى السّلطة، ويبدو أن الأرضَ معرّضة للخراب والفناء في حالة ما إذا وقع صِدام بين جيوشهم من جهة مع روبوتات آلية قد تفلت عن الرقابة والتحكّم المخبريّ العلميّ، أو ما يمكن تسميته بجيوش الجيل الخامس، المدجّجين بالبرمجيّات والتطبيقات الفتّاكة.

في روايـة "قلب المـلاك الآلي" يلتقي مجـاهـدو دولـة داعش بأساليبهم القتاليّة التقليديّة، بما يملكونه من فنون قتال السّيف والخيل الذي كان سائدًا في العصور الماضية، التي ما تزال مُتمكنّة في عقولهم المتخلّفة بآخر جنودِ الروبوتات المعقّدة التي تصنع في المخابر الأوروبية. وظّفت الروائيةُ حوادث ومعارك تاريخيّة، لتبرز لنا كيف يفكّر هؤلاء المسلوبون في الماضي البعيد، وكيف يمثّل هذا الماضي سيطرةً كاملة على الحاضِر، ورغبتهم المُلحّة في إحيائه بحذافيره من جديد، واجتراره واستحضاره كصورة طبق الأصل، وتدفعهم في انتقامهم من العالم العودة إلى أحداث مرّت عليها قرونٌ طويلة، إنها فئة تعيش في الماضي، وتُريد أن تُعيد تركيب أحداث الحاضر والبناء عليه للمستقبل من خلال تلك الرؤى والأحلام، بما لا يستقيم عقلًا أو منطقًا، مع سياق ونواميس الكون ومعطيات الزمان الحضاري الرّاهن.

على الرغم من كل تلك الانتصارات المؤقتة لجيش الخلافة الجهادية الداعشيّة، وما يطغى على ممارساتها من ذبح وتقتيل وتفجير ونهب وسلبٍ وسبي؛ ينهزم جيش البردادي الذي ما هو إلا "البغدادي زعيم دولة داعش" أمام القوة التي تُحاربه بوصفه نتيجة طبيعيّة لاختلال موازين القوى العسكريّة بين الفريقين، يلعب الخيالُ المستقبليّ دورًا محوريًّا في حبكة الرواية بينما هو حلم اليوم، وما يمكن أن يكون عليه واقع الغد.

تمثّل شخصيّة (مانويلا) البطلة الروبوت الرئيسة في الرواية العنصر الذي من خلاله يتمّ تشبيك السّرد في تصاعُده المُدهش والمُثير، فمانويلا هي عبارة عن جسم أنثوي جميل آلي ركّب فيه



رحم وقلب، وهي من صناعة مخبر شركة (كونسيونس روبوتكس) المختصة في صناعة الروبوتات المعقّدة من الجيل الجديد، هدف مانويلا هو إنجاز كتابٍ عن الحياة البشرية المعرّضة لجنون البشر الموزّعين ما بين جنون السلطة عن طريق التطرف الديني وجنون العلم والتكنولوجيا الحديثة (وفي الرواية اكتفت الكاتبة ببعض المقاطع القصيرة منه). في سرد الأحداث وعلاقتها الملتبسة، تقع مانويلا الروبوت أسيرة الخليفة "البغدادي" الذي تطلق عليه اسم "الخليفة البردادي"، ومن خلال هذا الأسر سيتقرّر مصير البردادي الذي وقع في حبها، وتكتب الرواية تفاصيل النخاسة الجديدة في عهد الدواعش، وسيطرة الإرهاب والتعصب والتصفيات الجسديّة دون رحمة أو ضمير، تقول الروائيّة في المقطع الآتي:

"يستميت في إفناء أعدائه، وأعداء الله من الكفار والمشركين، ينظر ببرودة إلى كومة الرؤوس المقطوعة التي يأتي بها رجال من جنوده من مناطق المواجهات الساخنة".

وتضيف الروائية على لسان البطلة مانويلا الروبوت التي تمتلك قدرة البرمجية على قراءة ما سيحدث وما حدث، وهي من خلال ذلك تكشف أكاذيب البردادي:

"إنه لا يعرف أنني أعلم أنه يكذب.. وأنّه قتله وأنني أرى في بؤبؤ عينيه رأس الخليفة البردادي ورأس ابنه يتدحرجان عند قدميه".

حاولت الكاتبة من خلال شخصيّة (حدّة اليهودية)، وتقاطع مصالحها الماليّة الخاصّة مع دولة الإيمان الكونيّة الاشتغال على نظرية المؤامرة الخارجية السياسيّة كإحدى نقاط الضعف في الاستراتيجيات الجهادية المتطرّفة، التي على الرغم من حرصها وتدقيقها إلا أنها وفي كل مرة تكون عرضة للاختراق الأمني، حيث يتم تفكيك أكثر مراكزها تحصينًا، باستخدام المال والجنس للوصول للشخص المطلوب تصفيته أو للوصول إلى معلومة أمنية ما. واعتمادًا على جماليّات رواية الخيال العلمي الأمريكية المعاصرة تمكّنت الروائية من استكشاف آفاق مغلقة في التنظيم الإرهابي وفي سلوك قادته وعلى رأسهم البردادي. ولم تحصر الرواية سرديّتها في الماضي وهي تقدّم لنا شخصيّة حدة اليهودية بل ربطت هذا بالراهن المعيش بكل ما فيه من مؤامرات وتصفيات شكلت مفاصل أحداثٍ جسامٍ غيّرت مجرى التاريخ أحياناً.

في رواية "قلب الملاك الآلي" تشتغل الروائية ربيعة جلطي على فكرة مركزية وهي "فلسفة الأخلاق" الغائبة في تصور مستقبل دولة "الإرهاب"، وذلك من خلال المتاجرة بالجنس والممنوعات الأخرى والاعتماد على تصفية الخصم وتشكيل مجتمع "القطيع" حيث الجميع يرهن تفكيره للقائد، ويتخلّى الجميع عن عقولهم لصالح فكر الزعيم وعقل الزعيم، وذلك بنشرِ ثقافة الخوف التي مبعثُها صورُ فظاعات الإرهاب ضد الفرد من جهة والخوف أيضا على مصير الوجود الإنساني في ظل التّهديد والطريقة الجديدة التي سيتخذها الإرهاب في العالم مستقبلاً.

لقد بُنيت رواية "قلب الملاك الآلي" لربيعة جلطي على اقتصاد في اللغة وبساطة في السرد الروائي دون اللجوء إلى قاموس غريب أو معقد مع أننا أمام عالم حداثي تتقاطع فيه أخلاقيات التكنولوجيا الحديثة المعقدة وأخلاقيات الإرهاب الهمجية، في الرواية حاولت الروائية الاستثمار في التناص من خلال التقاطعات السردية مع نصوص بعض الكتب المقدسة، وأيضا مع الموروث الإبداعي الشعبي أو العالم من الشعر والأمثال والأقوال المأثورة، وهو ما أعطى السرد كثيرًا من التميّز والمحلية التي تنفتح على العالمية، وجعله يتميز بالسلاسة والسهولة والإثارة أثناء قراءتها، بحيث يصعب على القارئ على اختلاف درجاته العمريّة والثقافية أن يترك الرواية قبل أن يفرغ منها . استخدمت الكاتبة السرد على لسان الراوي العليم غالبًا وبلسان البطلة مانويلا الشاهدة أحياناً (التي تمتلك قدرات الروبوت الخارقة التي تتيح له النفاذ إلى دواخل الشخوص واكتشاف حتى ما تفكر فيه) وهو ما جعلَ السرد يتقاطع ما بين لحظة قادمة قبل أن تقع، وهو ما ميّز الاستثمار في مفهوم الزمن الروائي، فطبع ذلك ببعض الغموض المقبول والشائق المؤسس على لعبة تزاحم الأزمنة في لحظة واحدة، الماضي والحاضر والمستقبل، وما يمكن أيضا ملاحظته هو هذا الكم الهائل من المعلومات المعرفيّة المتنوعة بين علميّة، ونفسيّة، وتاريخية وموسيقية، لكن هذه الثروة المعرفية لم تقدم في شكل ثقيل أو منفصل أو خارجي، بل كل هذه العدة تم "تسريدها" بشكل ذكي ضمن الحكاية التي تشكل العمود الفقري للرواية، فبين سطور النص وفقراته وعلى ألسنة شخوصه تناثرت المعرفة وانسابت بغير نشاز، كما هو الشأن حول سقوط غرناطة والحكم الإسلامي للأندلس، وكذا بعض الإشارات من عالم التحليل النفسي لسيغموند فرويد، والانفجار العظيم الذي حصل قبل خمسة عشر مليار سنة، المسافة التي تفصل الشمس عن الأرض،

كما يجد القارئ نفسه أمام موسيقى الفادو والفلامنكو، وغير ذلك من المعارف. وحمل السرد أيضا بإيحاءات رمزيّة وبكثير من الشعرية السردية إلى بعض الأحداث السياسيّة العالمية غير العادلة، التي أسهمت في إذكاء نار ثقافة العنف والكراهية، كما تعرض الرواية بعض صور فظائع الرأسمالية المتوحّشة التي تقوم على المال قبل الإنسان، واختلال التوازن ما بين الشعوب والمناطق على الكرة الأرضية، وهو اختلالٌ يوحي باختلال في الأخلاق وفي توزيع الثروات والخيرات التي تنتجها وتمنحنا إياها هذه الأرض الجميلة التي يتم يوميا تخريبها واغتيالها، حتى يتحول العالم من حولنا إلى حالة من الفوضى حيث الكل يريد أن يأكل الكل: " في عالم البشر، المظلومون أحياناً أقسى على المظلومين مثلهم من قسوة الظالمين"، " المتسلطون الصغار مثل المتسلّطين الكبار تماماً. يخشون أن يفقدوا سلطتهم مهما صغرت، ويفجعون إن نقصت من جبروتها درجة". "الآدميون غريبو الطباع ... تجمع بين حدة ونيكول روابط الطفولة المتينة وذكرياتهما الغزيرة، وتفرق بينهما أحداث التاريخ واختلاف المعتقد. كان الليل في أوجِه، فتحتُ كوّة صغيرة منه على يوم الغد. أطلُّ منه على الساعات القادمة من يوم الناس ذاك. يوم بشريّ آخر على هذا الكوكب غير المحظوظ. يوم آخر لم يصنعه "وينستون تشرشل" ولا "الماريشال بيتان" ولا "أدولف هتلر" ولا غيرهم من صناع الحروب التقليدية القديمة، وقائدي الجيوش الجرارة، ومجانين السلطة والموت...من هذه الكوّة أرى خطأ من نوع آخر. إنه خطأ تكنولوجي تسببت فيه العالِمة "أسيان" بدسّها الرحم في جسدي الآلي... أرى مليارات الأرحام المخصّبة تخرج من تحت التراب. تتكاثر بسرعة عجيبة. تجتاح الكوكب في زمن ضئيل. تأكل كل ما تصادفه في طريقها. منظر مهول أراه قبل ساعات من وقوعه".

بمثل هذه المقاربة المتميزة، تضعنا رواية "قلب الملاك الآلي" لربيعة جلطي أمام أزمة "فلسفة أخلاق" حادة يعيشها الإنسان المعاصر، حيث اختفاء أو تراجع القيم الإنسانية وتسلط وطغيان قيم العنف والمال والتوحش المعاصر.

من أعمال الفنان محمد فارع - السعودية

رواية «مرافئ الجنون» للمحسن بن هنية

# الجنون قناعاً لقول الحقيقة

إبراهيم أزوغ
باحث مغربي

## «الجنون بالنسبة للعقل ليس سوى قوّته الحيّة السريّة»[1]

عرفت الإنسانية أشكالًا مختلفة من الجنون لعل أشهرها، وأكثرها انتشارا نوعان؛ الأول: الشكل المرضي الانفعالي حيث يخرج الشخص ذاتًا وفعلا عن سلطة عقله فيفقد القدرة على التمييز والاستجابة للقواعد والقيود والأعراف ويكون بسبب خللٍ فيزيولوجي. والشكل الثاني وهو المرض النفسيّ الناجم عن اضطراب وجدانيٍّ يرتبط بالمشاعر والمزاج والتفكير في الأشياء والوجود وفي الغاية من الحياة بكلِّ تفاصيلها، وإذا كان من لحقه النوع الأول يأتي أفعالا غير مقبولة كليا، فإن من لحقه النوع الثاني تأتي أفعاله وأقواله بين المقبولة والمرفوضة، متناوبة، وغالبا ما تسيطر عليه الحدة والرمزية والإيحاء والنقد وقول الحقيقة التي يتجنب المجتمعُ قولها، أو يخاف من قولها، مثلما تنطبع أقواله بالتردد وأفعاله بالفوضى، ويعتبر هذا النوع من الجنون في المرجعية النفسية، مرحلة متقدمة من الاضطراب[2] يطلق عليه الذهان. يقدّم التحليل النفسي العلاجي دراسات عديدة حول هذا النوع الثاني الذي أدرجناه مثل الأول ضمن دائرة ما يطلق عليه بالجنون؛ الاضطراب النفسيّ (أو الذهان) أشكاله والدوافع التي تقود إليه. وتُجمع أغلب هذه الدراسات على أن الذهان[3] اضطراب نفسيّ يؤثّر في عقل الشخص ويشوه طريقة تفكيره وفهمه للعالم المحيط به، ويفقده الاتصال بالواقع، ولا يدرك الشخص المصاب بالاضطراب أن أفكارَه وتصوراته حول هذا الواقع غير حقيقية، وهو ما يشعره بالخوف أو الضيق، والعجز عن الاضطلاع بمسؤوليته المعتادة المتعلقة بالعمل أو بالأنشطة الاجتماعية، غير أن هذه الحالة المرضية تظهر وتختفي بدرجات، وصاحبها يكون في الغالب بعيدا عن العنف والعدوان، ويرجع النفسانيون الذهان إلى أسباب عديدة يتداخل فيها الذاتي العاطفي بالاجتماعي، وحصروا أهم هذه الأسباب في: أحداث الحياة العصيبة المليئة بالمصائب؛ كالتعرّض لأحداث تهدد الحياة، أو أحداث مؤلمة بشدة، أو صدمة فقدان صديق قريب أو عزيز، وإدمان المخدرات كالحشيش وأشباهه من المغيّبات عن الوعي، وحِدة الاكتئاب. ويُشخصون الذهان بظهور علامات على المريض، منها: الهلاوس؛ حيث يبدأ المضطرب بسماع أصوات لا وجود لها إلا في ذهنه، أو يرى أشياء غير موجودة، أو يشعر بها، أو يشم روائح لا يشمها غيره، إضافة إلى اعتقاده اعتقادا راسخا بوجود شخص أو منظمة أو شيء غير حقيقي يهدد حياته أو مستقبله[4]. ولا شيء كذلك يمكن أن يقنعه بأن فكرته خاطئة حتى في حالة وجود دليل واضح يثبت عكس ذلك.

تقدم أعمال روائية عديدة صورا وتصورات لهذا النوع من الاضطراب الذي نطلق عليه هنا تجاوزا واتفاقا، الجنون من خلال تشخيص الحياة النفسية للشخصية الروائية، ونفترض أن الانتقال من تصوير وتشخيص الواقع الروائي الاجتماعي للشخصية الروائية إلى تشخيص حياتها النفسية، بتصوير سلوكيّاتها وأفعالها وانفعالاتها يمثل تحوّلا بارزًا في الرواية العربية. وإذا كان تشخيص الحياة النفسية للشخصية الروائية

الصيغة الوحيدة لكشف تعقيدات النفس الإنسانية وكشف أعطابها وأزماتها، قوتها وضعفها صلابتها وهشاشتها، فإننا نفترض كذلك واستنادا إلى تصوّرات فرويد[5]، أنه ليس هناك اختلاف كبير في التشخيص بين مبدع مثل ديوستفسكي وموبسان وكافكا وسراماغو أو نجيب محفوظ وغالب هلسا والطيب صالح وإلياس خوري(...)، وما قد يقدمه المحلل النفسي إلا في صيغ التشخيص والتعبير.

انطلاقا أولا، مما تقدم حول الجنون، وثانيا، من الفرضيتين السابقتين، وثالثا، وهو الأهم، من أسئلة:كيف تشخص الكتابة الروائية العربيّة الجنون؟ وهل يستطيع الروائيّ أن يغوص في أعماق النفس الإنسانية بتشخيصه للحياة النفسية للشخصية الروائية؟ وكيف يتمثل الروائي الجنون من خلال نفسيات الشخصيات وأفعالها وسلوكها؟ هل يوافق التصورات التقليدية السائدة؟ أم يوافق تصورات علماء النفس؟ ما الإضافة التي يقدمها الأدب، والروائي منه على وجه التحديد، في تسريد الجنون؟ إن الرواية العربية لم تلتفت كثيرا إلى موضوعة الجنون، ولم تمنحها مساحة واضحة في مدونتها السردية مقارنة بمثيلتها الغربية، رغم سعة مساحة الجنون في مجتمعاتنا العربية، وإذا ما التفتت فإنها لا تتجاوز وصفها لشخصية المجنون وصفا خارجيا بعيدا عن حياته الداخلية، لصعوبة تسريد ظاهرة الجنون وشدة تعقيدها، الا أنه مع ذلك لا نعدم بعض المحاولات المثيرة للاهتمام والتفكير والمقاربة. يقدم الروائي التونسي المحسن بن هنية إحدى هذه المحاولات حيث يعمل على تسريد الجنون في روايته «مرافئ الجنون»[6]. تسرد رواية مرافئ الجنون للمحسن بن هنية حكاية جنون الشاذلي بن حسين الصحفي التونسي المعروف لدى قرّائه بحكايات جحا، نتيجة صدمة نفسية قادته إلى انهيار عصبي وانعزال، وإلى أن يترك كل رغباته ومواعيده لينكفئ على نفسه ملازما السرير، وحينما غادره كان في اتجاه ريف تونس يحمل معه أعراض الجنون التي ستتوجه بلقب المجنون هناك.

## 1- الصدمة بداية الجنون

شكل حدث قتل الصحفية «سلفي دي بري»، صديقة الشاذلي بن حسين، ومالكة الصحيفة التي يعمل فيها في حادث سير مفتعل واتهامه بقتلها (ص127)، سبب صدمته واضطرابه النفسي، وبداية ظهور أعراض هذيانية عرضية تعصف فيها الذاكرة بوعي الشاذلي، تطورت سريعا بفعل توالي الأحداث؛ أحداث غلق مكاتب الصحيفة، والحجز على الأموال والأدوات، لترسم الطريق لهذيان مزمن رجع معه المكبوت إلى وعيه، يقول السارد: «وتبرز من سواد الدنيا بارقة ضوء تأتي من مراتع الصبا وتنفجر» (ص23) فتصبح الأعراض الارتكاسيّة عنيفة وتفقده التوازن بإعادة بعث الأب والأم إلى الحياة «أريد أبي وأمي...لم أرهما..؟» (24)، ويبعث معهما كلّ المشاعر والعواطف التي طالها الكبت وطواها النسيان نتيجة الانشغال بهموم العمل، وغيابه الطويل عن البلدة، هذه الانشغالات التي لم تكن غير صيغة من الصيغ التي يلجأ إليها الكبت في حسم معاركه، غير أنّ حدث قتل الصديقة يدفع بكل شيء إلى الأعلى مرة أخرى بما في ذلك المشاعر الأيروسية الغافية «وهج الأيام المواضي يرج الحاضر... صوت فاطمة يدق مسمعي وكأنه آت خلف المواشي التي نرعاها ونحن طفلان ومع صوت جسدينا في الغدران نحن نستحم ونسبح» (الرواية، ص25–24).

## 2- من الكبت سببًا لتطور الجنون إلى الجنون قناعًا للتعبير عن الكبت.

بوصول الشاذلي بن حسين إلى بلدته ودخوله بيت أخته حسناء، يغيب الحاضر بما فيه من الأحداث الجسيمة التي أربكت توازنه، وبما حوله من صور الأشخاص المحيطين به من الأهل والأصدقاء، لتحلّ محلها صور الذاكرة، وتحضر صورة فاطمة حبيبته في الطفولة، إلى جانبه مسيطرة على مرايا الذاكرة يقول في هذيانه محدثا فاطمة «انظري في المرآة سترين كيف كنا نلعب في الغدير عراة ....»(الرواية، ص25). تظل مساحة حضور صور فاطمة «وصوتها الذي يستدعي الماضي» (الرواية، ص42) واسعة أمام صور أخرى للأب والأم، والأم زينة والشيخ الطيب والأخت حسناء وابنها محمود، والطبيب المشرف على متابعة حالته الجنونية ومساعدة الطبيب فاطمة، التي تعيد إليه وهي وتساعده على نزع ملابسه فوق سرير الكشف الطبي، صورة

فاطمة في لحظة هذيان جنوني طويل ينتصر فيها على التقاليد التي منعت زواجه بفاطمة، وتحققت فيها رغبته المكبوتة بواسطة الاستيهام «وأنا أمسك فاطمة من يدها ونحن نتقدم نحو غرفة النوم في ملابس العرس. كانت تساعدني على نزع ثيابي وأنا أرفع عن رأسها الشال الأبيض وأفك أقفال فستان عرسها الأبيض. أخيرا حبنا انتصر على تقاليد ابن العم...» (الرواية، ص77).

إن التقدم في الرواية وتحليل أحداثها وربط سابقها بلاحقها، يكشف بعد عرض الشاذلي على الطبيب وتشخيص مرضه واقتراح وصفة علاجه المتمثلة في تزوجيه بفاطمة (الرواية، ص129) يدفعنا إلى أن نطرح سؤلا نصوغه كالآتي: هل تقول الرواية بما يقول به العلم المتمثّل تحديدا في علم التحليل النفسي، أم أن العمل الروائي يتجاوز العلم باقتراح تصوّر آخر، ويختبر صمود تفسيرات العلم أمام الأدب مثلما يطرح فرويد في سؤال قراءته لرواية «غرديفا» ليونسن، «هل العلم لا يصمد أمام العمل الروائي»[7]. الحقيقة أنّ متابعة أحداث الرواية تكشف أن الروائيّ لا يختلف في تصوره وتشخيصه لأعراض جنون الشاذلي بن حسين عمّا يقترحه التحليل النفسي، ولا يختلف عنه كذلك فيما اقترحه لعلاج واحد من أهم الأسباب المباشرة للجنون والمتمثلة في الكبت، بل حتى شكوك شخصيّة الطبيب في تعاطي الشاذلي للمخدرات، وتأكيده فيما بعد من الناحية العصبية بكونه في بداية الإدمان، الذي يرفضه الشاذلي نفسه في سرد محكيّه النفسي «كيف يَنْسبُ لي ما لم أفعل...»، تؤكده تفاصيل الحكاية في حوار بين الطبيب ومحمود ابن أخت الشاذلي؛ «هل يتناول نوعًا من المشروبات؟ أبدا إلا بعضا بل كثيرا من الشاي، الشاي فقط؟ نعم معه بعض الحشائش تقول أمي إنها من فصيلة الخشخاش وهي مهدئة. نعم هذه بها مادة مخدرة...هذا الجانب اتضح»(الرواية، ص 79 –80).

إن هندسة الحياة النفسية للشخصية المجنونة في الرواية تقتضي القدرة الفائقة في الإحساس، والإنصات لأعماق الذات الإنسانية ورغباتها وتقلباتها، هشاشتها وقوتها، ولعل المحسن بن هنية أتقن الغوص فيها، بسردٍ يرسم بألوان صراع القوى النفسيّة واضطرابها، الحياة الداخلية لشخصية الشاذلي بن حسين، مثلما استطاع أن يكشف أنّ دافعًا آخر من أهم الدوافع التي تدفع بالشخصية الإنسانية إلى تخطي الحدود القائمة بين العقل واللاعقل، بين الواقع بقوانينه إلى الجنون، يتمثل في عدم تحمّل عقل المجنون قبل جنونه للتناقض الذي يجده بين الواقع وما يراه ويعيشه من جهة، والممكن مما يفكّر فيه من جهة ثانية، فينتقل إلى الجهة الثانية (الجنون) حيث المساحة أرحب بمنطقها القابل للتناقض واللامعقول من الأفكار والأفعال ويجعل منه مجالا لإعادة التوازن لنفسيّته التي أربكها واقعه بتناقضاته.

## 4- اكتمال الجنون: الرقابة والقمع طريقا ملكيّا إلى هذاء الترصد

إن شدة وقوة صدمة الشاذلي واتهامه بالقتل لصديقته صاحبة الصحيفة ومصادرة كل وسائل الصحيفة وإغلاق مقرها لإيقاف استمرار سرده لحكايات جحا التي كشفت مثلما يقول: «عوراتهم ومزقت ستائرهم وأرسلت الأضواء تهتك زورهم» (الرواية، ص127) وما نجم عنها من سيرورات نفسيّة قاده إلى ما يمكن أن نطلق عليه هذاءالترصد. ويحدد فرويد المصابين بهذاء الترصد بأنهم، من يشتكون من أنهم موضع رقابة دائمة حتى في أفعالهم الحميمية من قبل قوى مجهولة[8]. لقد شكل أسلوب الفضح خلف شخصية جحا وحكاياته للساسة والمشاهير ولأسرار القصور (الرواية، ص112/94) الذي ابتكره الشاذلي بن حسين وسايرته فيه صديقته «سلفي» ليتسرب جحاهما إلى حضور مجالس المضاربة وبيع السلاح والرشاوى وغريب الأخبار وسردها، وكشف علاقات جنسية أدت إلى سقوط حكومات وخسارة أحزاب (الرواية، ص112) سببا كافيا لدخول الشاذلي لنفقٍ مظلمٍ تختلط فيه كل الأشياء ويتداخل فيه الماضي بالحاضر ويصير الزمن المتعدد قارًّا وواحدًا، والمكان الواحد متعددًا متغيرا ولكن الذي يجمع بينها جميعا هو الشعور بالرقابة والترصد. في سرد محكيٍّ نوبةِ جنونٍ واضطرابٍ نفسي للشاذلي يقول» أصبح السرير مدينة تعج بالأحداث... وقع أقدام رئيس الشرطة لها رجع في جمجمتي، طرق كقرع الطبول.

ترجني أسئلته رجا...أطرد هذه العوالم وأفرّ منها بحثًا عن زاوية صمت وهدوء، يطلّ علي وجه الدكتور يتصنع ابتسامة الخبث ...إنه وجه آخر من وجوه الشرطة إنّها طرق خبيثة تلتجئ إليها الشرطة...إنّ الدكتور يعمل لفائدة المتآمرين... إن لم يكن من الشرطة لماذا لا يكون مأجورا من طرفهم...ولكن هل تغري محمود أيضا الأموال»(الرواية، ص111–110) ويتجاوز شك الشاذلي في الطبيب وابن أخته من أن يكونا مأجورين إلى أخته نفسها.

## 4 - وعي المجنون بجنونه: الجنون قناعا لقول «الحقيقة»[9] في الرواية

يبدأ وعي الشخصية المجنونة بجنونها منذ بداية النص؛ إذ يكتشف الشاذلي من خلال حديثه لأخته حسناء وبحثه عن الأب والأم والأم زينة الذين ماتوا قبل مدة غير يسيرة من الزمن، ويتطور وعيه بجنونه ليكشف عن نفسه بشكل أوضح في محاوراته للطبيب حيث يفصح الشاذلي عبر محكيّه النفسي إدراكه لغايات الطبيب من محاورته يقول: «كنت أدرك أنه يدفعني إلى سرد أطوار عيشي هناك خلف البحر وكيف عاملت وتعاملت وعملت وبماذا اشتغلت «(الرواية، ص92–91). غير أن لوعي المجنون بجنونه جانب آخر مهم يتمثل في كون الجنون عند المجنون، بالإضافة إلى كونه تعبيرًا بالإيحاء والرمز عن مكنونات الذات، قناع لقول الحقائق قولا مباشرا، ونقدا صريحا للواقع وتناقضاته، وبهذا يتجاوز الجنون حدوده كظاهرة وتعبير عن غياب العقل، إلى آلية للنقد في النص الإبداعي تكشف عن قدرة ونباهة المجنون الروائي ليس فقط في التعبير عن دواخله، بل في رصد تناقض شعار الحقوق والحريات وما هو قائم حقيقة في المجتمعات الإنسانية (حجا الغربي في الرواية)، والتناقضات في القول والفعل الاجتماعي والثقافي والديني التي تعيق حركة التطور والتقدم في مجتمعه التونسي والعربي (حجا الشرقي). إن هذه القدرة والنباهة والجرأة التي يمتلكها المجنون قبل وحين جنونه ورفض المجتمع أفرادا ومؤسسات لها، هو ما يفقده الرغبة في الانخراط في المجتمع ويدفعه إلى الانسحاب من مجتمعه إلى عالمه الخاص[10] حيث قد يكون عنيفا أو دائم الارتياب، ولكن يظل قائلا للحقيقة راصدًا لما تقع عليه عينه من انحرافات. لا يخرج الشاذلي مجنون رواية «مرافئ الجنون» للمحسن بن هنية، عن عادات وتقاليد مجتمعه ولا عن طقوسه وابتهالاته للأولياء، واحتفالاته في مقابرهم[11]، إلا ليعريها ويكشف زيفها فهل يمكن القول بأن «الإنسان في علاقته بالحكمة ليس سوى جنون»؟ مثلما يؤكد مشيل فوكو في تاريخ الجنون[12]، وهل يمكننا القول إن الجنون في الرواية تعبير عن الحكمة والمعرفة، وصيغة من صيغ قولها؟

## 5- الجنون من تحرير الروائي إلى تحرير السرد

لا يتمثل اختلاف المجنون الروائي «في عدم ارتهانه للضوابط الاجتماعية، لأن وجوده يقوم أصلا على خرقها، وعدم الامتثال لها»[13] فقط، وليست ميزة جنونه في بعده النقدي والكشفي، ولا في كونه جنونا «فعالا يصدر عن ذات مدركة وواعية تسعى إلى تسمية الأشياء والعالم وفق منظورها الخاص الذي قد لا ينسجم بالضرورة مع المعطيات والمفاهيم السائدة»[14]، بل كذلك في كونه خرقًا لمستويات اللغة ولأنظمتها وأنساقها الدلالية، وفيما يتيحه للروائي من إمكانات خرق كل الاعتبارات والشروط التي تقيده.

يأتي خطاب الجنون في رواية المحسن بن هنية تارة قناعًا شفافًا للقول، وتارة أخرى صيغة لترميز الخطاب الروائي وجعله إيحائيًا ملغزًا، عبر تسريد أقوال وأفعال الشاذلي بن حسين ومحكيه النفسيّ، مما أتاح للروائي من جهة أن يقول ما يريد قوله وأن يعيد التفكير في صيغ القول وتشفيرها عبر آليتي الخرق والرفض لصيغ القول والمقول وأشكال الكتابة، ومن جهة ثانية؛ جعل البناء السردي للرواية لا يقوم كسابقاتها من رواياته، على التماسك والوحدة وإنما على التغيير والتجريب في أشكال البناء الممكنة، إضافة إلى التغيير في الأشكال الطباعية للكتابة (الخطوط المتموجة/ والعادية/ وذات الحجم الزائد) لتساير حالات الشخصية الروائية المجنونة،

وتحولاتها في الزمان والمكان، وتوظيف الحكايات الجزئية (حكايات جحا) داخل حكاية إطار؛ حكاية جنون الشاذلي، واعتماد نظام الملاحق لإعادة ترتيب الأحداث الكبرى للحكاية، وترتيب تسريد الجنون ومنحه مصداقية المرجع المعتمد ( محاضر الشرطة/ ملف الوثائق الذي سلمه الشاذلي لسارد الرواية أو كاتبها/ تقرير الطبيب الشرعي/ قرارات وأحكام المحكمة/ محاضر المعاينة ...). خلاصة القول لقد شكل الجنون صيغة للقول والبناء الفني في رواية «مرافئ الجنون» للروائي التونسيّ المحسن بن هنية، كما شكلت الرواية مجالا لإعادة طرح سؤال ما الجنون؟ وما أسبابه الظاهرة والخفية؟ وهل يمكن تشخيص الجنون روائيا؟ مما يجعل الكتابة عند بن هنية؛ كتابة لذواتنا وهشاشتها أمام أسئلة وجودنا وعوالمنا النفسية الداخلية والاجتماعية الخارجية وغرابتها المقلقة، وما يعبر عنها من هذيانات وأحلام واستيهامات.

## هوامش

1. ميشل فوكو: تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي، (ترجمة سعيد بنكراد)، المركز الثقافي العربي– الدار البيضاء، الطبعة الأولى 2006، ص56.
2. يعتبر سيجموند فرويد أن هذا النوع من الاضطراب قد يحدث نتيجة صدمات قوية في الحرب أو نتيجة حوادث قاسية انظر سيجموند فرويد أفكار لأزمنة الحرب والموت، (ترجمة سمير كرم) الطبعة الثالثة 1986، بيروت لبنان، ص60 وما بعدها.
3. انظر الدليل الذي أصدرته منظمة الصحة العالمية، المكتب الإقليمي للشرق الأوسط يقدم تعريفا عاما للذهان ويعرض أهم أسبابه وعلاماته.
4. م– ن.
5. انظر قراءة فرويد لرواية غراديفا يونسن، يقول "إن الشعراء والروائيين حلفاء كرام ...ومن الواجب تقدير شهاداتهم حق قدرها، لأنهم يعرّفون، فيما بين السماء والأرض، بأشياء كثيرة لا تجرؤ حكمتنا المدرسية على أن تحلم بها بعد، وهم، في معرفة النفس البشرية، معلمونا وأساتذتنا" الهذيان والأحلام في غرديفا[ترجمة جورج طرابشي] دار الطليعة، بيروت– لبنان، الطبعة الثالثة 1986ص 7.
6. المحسن بن هنية: مرافئ الجنون، رواية مطبعة التسفير الفني صفاقس– تونس 2003.
7. سيجموند فرويد: الهذيان والأحلام في غرديفا، م– س، ص 60.
8. سيجموند فرويد محاضرات جديدة في التحليل النفسي، (ترجمة جورش طرابشي) دار الطليعة، بيروت– لبنان، الطبعة الثالثة 2007، ص73.
9. يطرح ميشل فوكو في كتاب الانهمام بالذات سؤلا مهما يتعلق "بالتساؤل عن أية أشكال تتكون الذات داخلها في علاقتها بنفسها وبالآخرين كذات تقول الحقيقة" ميشيل فوكو: الانهمام بالذات وجمالية الوجود وجرأة قول الحقيقة، (ترجمة وتقديم محمد ازويتة)، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء – المغرب، الطبعة الأولى 2015، ص81.
10. موجز ص 214
11. انظر تمثيلا فصل: " رجع البخور والأذكار في الزاوية" (الرواية، ص48) وما بعدها والفصل الثاني"استحضار سيدي ايخلف" (الرواية، ص55).
12. ميشل فوكو: تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي، م– س، ص54. ويؤكد فوكو كذلك أن" حيوية الصور وعنف الهوى وانكفاء الذهن على نفسه هي أشياء دالة على الجنون وتعد من أخطر أدوات العقل"م–ن ص56.
13. مراد المتيوي: خطاب الجنون، حفريات في الثقافة العربية، دار كنوز المعرفة، الأردن، الطبعة الأولى 2019 ص205
14. م–ن، ص– ن.

حوارية النفس والقص

# «لعبة الأقنعة» للؤي عبدالإله

عالية خليل إبراهيم
أكاديمية عراقية

## العلاقة بين التمثيل الأدبي والتحليل النفسي

تجمعُ بين التّحليل النّفسي والتّمثيل الأدبيّ زاويا التقاء حَرِجة من المُمكن اكتشافُ مساحاتها البينيّة عند مقاربة الخطابين النفسي والشعري كليهما، وعند مراجعة المقولات التأسيسيّة للمتخصصين فيهما؛ نجد أن رومان ياكوبسن تمكّن من إقامة الصّلة بين اللاوعي الجمعيّ من جهة وبين المجاز والكناية من جهة ثانية عندما قارب بين مفهوم الإزاحة النفسيّة التي تُشير إلى طاقة توظيف للأشياء قابلة للانفصال عن تصوراتها الأصلية وبين الكناية التي تعني تجاورَ لفظين مُختلفين بينها علاقة زمانية أو مكانية [1]. وقد استند ياكوبسن في وجهة نظره على توجّهات لاكان في التحليل التي تشير إلى أنّ تكوينات اللاوعي هي دوالٌ لغوية وإشارية وعلاقتها بالذات المتكلمة [2]. أما جورج غرودريك وهو أول من اكتشف مفهوم الهُو الذي تلقّفه بعد ذلك فرويد وجعله أساسًا لنظريّته في التحليل النفسي يقول:«إننا لا نعرف من هذا الهُو إلا ما يُوجد منه في شعورنا، والجزء الأكبر بما لا يقاس مجال يتعذّر منّا له مبدئيا، ولكن من الممكن أن ننفذ بعمق إلى لا شعورنا عندما نصمم على أن نتخيل لا أن نعرف»[3] فاللاوعي بتمثليه الحُلميّ أو المرضي يعدّ نتاجًا للثقافة والهويّة والذّاكرة وهو بذلك يقارب مفهوم الأدب.

بالتوازي من نظرية التحليل النفسي التي احتفت بالبيولوجيا ونظام العلامات مثل الأحلام والأساطير وزلّات اللسان في تحليلها للنفس شيّدت الدّراسات الثقافيّة في الربع الأخير من القرن العشرين وحتى العصر الراهن حواريّة جديدة بين علمي السايكولوجيا والأنثروبولوجيا؛ صدّرت فيها قيمة الثقافة سلوكًا وخطابًا في صياغة الأسس النفسية لمجتمعات بعينها، ومنحتها وظيفة رئيسة في دراسة جنسانية أفراد ذلك المجتمع وأعصبته ولاوعيه، بما أن مصطلح الثقافة تجريدٌ مُستخلصٌ من السلوك، وهذا الأخير بدوره من علامات النفس. ذهب فيجوتسكي – وهو من روّاد التوجّهات الثقافية في الدراسات النفسية– إلى «أن الكائنات البشرية تعيش في عالم من منتجات الإنسان؛ أدوات وكلمات ووتيرة أعمال وطقوس، وهي أشياء متبدّلة يتحتّم على الفرد أن يتعامل معها في الوقت نفسه الذي هي فيه مستودعاتٌ للفكر والحكمة البشرية»[4]. نقل فرع علم النفس الثقافي الدراساتِ النفسيّة من انكفائها على اللاوعي وأخذها إلى فضاءات إنسانية أرحب وأغنى؛ تلك هي فضاءات الثقافة الإنسانية، وبذلك أضحت مفاهيم العقل والإدراك والذاكرة والتقاليد والطقوس الشعبية إضافة للآداب والفنون نوافذَ مُنفتحة على نظرية التحليل النف سي.

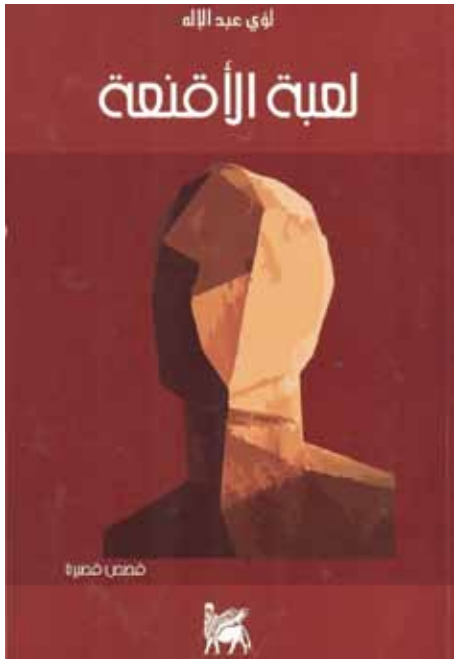
اشتغلت مجموعة القاص والروائي العراقي لؤي عبد الإله، وعنوانها «لعبة الأقنعة» على الفجوات البينيّة لتلك الزوايا المنفرجة بين القصّ والنفس؛ فالمجموعة وكما يتبين من عنوانها تُقارب مفهوم تعدّد أقنعة الشخصيّة وفقَ مفاهيم التحليل النفسي ضمن فضاء ما يمكن أن نطلق عليه «لعبة المرايا» بحيث يتبدّى اللاوعي ويكشف عن بنائه المضمر بمرآة البناء والشكل القصصيّين، وليست المجموعة بصدد تقديم صورة تقليديّة للسرد النفسيّ الذي يجنح نحو تطبيق مقولات «فرويد» واتباعه الشخصية القصصية ووظائفها الدلالية؛ ذلك الأمر الذي طالعه القارئ العربي في بدايات نشأة القصة والرواية العربيتين في نتاجات «نجيب محفوظ»[5]و«فؤاد التكرلي» و «محمد خضير» وغيرهم .

## أولا: البداية من الطفولة:

بات من البدهيّات القول إن نظرية التحليل النفسيّ ترتكز في أساسها على تأويل الجنسانيّة الطفوليّة في سبيل الوصول إلى فهم للنفس التي تمثّل مرحلة الطفولة مستودعها الرئيس، لخزن وتحويل العقد والمكبوتات النفسية إلى مراحل عمرية لاحقة «يعتبر التحليل أن استقلال اختيار الموضوع عن جنس هذا الموضوع ذاته هو الأصل الذي يتطور انطلاقا منه»[6] لا تلتقي الجنسانية مع موضوعها الشبقيّ إلا في البلوغ؛ أما قبلها من مراحل وهي المرحلة الفميّة والشرجيّة فتعدّ الجذور أو الأصول للحياة النفسيّة المرتبطة ارتباطا عضويا بمركزيّة القضيب في الحياة البيولوجية والنفسية على حد سواء.

في قصة «المخادع» يروي السّارد ومن خلال آليات التذكّر الممتزجة بالخيال تجربة من تجارب طفولته التي وصفها بالهائئة؛ فقد عاشها في كنف والدين عطوفين بمقتضى الظاهر؛ لكنهما مثل أغلبية الآباء الشرقيين يمثل العنف المتوارث جزءا من سماتهما الشخصيّة الأساسيّة إضافة إلى ما تمنحهما سلطتهما على الأبناء من تعالٍ وهيمنة، ربّما لم يشر السارد للبيت العراقي بالاسم إلا أن القارئ يشعر بالأجواء البغدادية في وصف الشخصيات والفضاء القصصيّين؛ بالأخص إشارته للقبو الذي تحرص العوائل على تشييده تحت بيوتهم؛ ليكون ملاذًا لهم في أزمنة الشدّة والحروب، وبعضهم يستخدمه للتخزين، يمثل القبو أو «السرداب» باللهجة الدارجة مستودعًا لذكريات الطفولة الماضية وعقدها النفسيّة ومحاولة قراءتها قراءة قصصيّة نصيّة جديدة.

يستعيدُ السارد ذكريات طفولته في بيتهم القديم بمشاعر متناقضة تجمع بين النّقمة والارتياب تارة، وبين الحنين للماضي والمحبة تارة أخرى، لا تستعاد مرحلة الطفولة إلا بالصورة الحسيّة لأنّها تنتمي للذاكرة بعيدة المدى: «ينتابني شعورٌ، كلّما دار الحديث عن طفولتنا أنها ليست إلا حكاية نسيت شهرزاد أن ترويها للملك شهريار؛ فهي مثل قصصها التي تدور عن قصر يحوي أربعين غرفة، وما على البطل إلا أن يستمتع فيها جميعًا عدا واحدة عليه ألا يفتحها أبدا، لكنّه وتحت وطأة فضول عارم ينغزه دون توقّف يخلف الوعد الذي قطعه، فيفتح باب الغرفة المشؤومة»[7]. تعدّ القصة وبما تمثله من تصوير حسيٍّ وأداءٍ تعبيريّ الطريقة الأمثل لاستدعاء مرحلة الطفولة ومحاولة فهم عقدها النفسيّة، وقد مَنحَ التداخُلُ السرديّ مع قصص الليالي القصّةَ بناءً غرائبيًّا يتناسبُ مع مخيّلة الطفل الحسيّة ودهْشة وغموض اللاوعي عند الإنسان؛ فهو يشبه إلى حدٍّ بعيد الغرف الأربعة والأربعين في حكايات شهرزاد .لا تخلو حياة العائلة من الغموض وبعض المنغصات؛ منها وفاة طفلتهم «فدوى» في ظروف غامضة، وقد يتوارد همسٌ بين الفينة والأخرى عن ملابسات تُشير إلى أنّ أحد الوالدين قد تسبّب في وفاتها سهوًا ولامبالاة. المنغّص الآخر هو حضور رجل من أقرباء الأب أطلق عليه السارد لقب «الغريب» يأتي لزيارتهم في أوقات معيّنة خلال العام، وزيارتُه تُثير الحيرة والقلق عند الأبوين إلى الحدّ الذي يأمران طفلهما بالنزول إلى قبو البيت أثناء الزيارة وعدم مغادرته إلى أن يأذن له بالصعود إلى الأعلى مرة أخرى؛ لكن الطفل المشاكس، وفي إحدى الزيارات يقرّر كسر الأوامر رغبة منه في اكتشاف ما يدور خلف الأبواب المغلقة. يتذكّر السّارد أنه تلصّص يومًا على أبيه أثناء حواره مع الغريب، يكشف تنصّت الطفل من خلال ثقب الباب أو العين الثالثة حقيقة الأب بعد سقوط قناع الطّيبة والاتّزان عنه، وارتدائه وجهه الآخر؛ وجه العنف والعدوان على الآخر. يرى الطفل ويستمع إلى مشاجرة عنيفة بين الضيف والأب تدور على إصرار القريب «الغريب» على التدخّل في حياة الأب وتحويل مسارها؛ فالأخير كان يتمنى أن يكون باحثًا تاريخيًّا لاهتمامه بثقافة وأدب الشعوب والبلدان؛ أما قريبه فقد أراد له أن يعمل في التجارة؛ وهكذا أمسى الأبُ رجل أعمالٍ ميسور الحال يتزوّج زواجًا تقليديّا من امرأة لم تربطه بها مشاعر قبل زواجه، وأنجب منها أطفالا بحكم قانون التناسل، وبذلك ترتبت حياته بخلاف رغبته، وما يريد هو أن يكون. يقول



الغريب للأب: « انظر حولك اليوم، كلّ أقاربك يحسدونك على ما لديك» يرد الأب: «لو أنّي بعت أملاك أبي لتمكّنت من التفرغ للدراسة، ولما تزوجت أبدا»[8] يعاني الأبُ فصامًا بين أناه المثاليّ الذي يرغب في أن يكون شخصية بارزة قريبة من المثال الذي ينشده وبين ذاته صورته الحقيقيّة التي تشكّلت عبر سنوات. ونتيجة لهذه الازدواجية؛ يعاني مرضَ العصاب الهيستيريّ الذي يعني انشطار وعي الشخصيّة إلى مجموعتين نفسيّتين منفصلتين؛ الأولى تنشدُ المثال، والثانية راضخة للواقع. هذا الفصام ولّد لديه دافعًا عُدوانيا تجاهَ الآخر؛ ولذلك فإنّه لم يتورّع عن ارتكاب جريمة قتل الغريب ركلا ثم خنقا «ها هما الغريب والأب يتبادلان قناعيهما أمام عيني الثالثة، تأتيني أصوات بشرية متنافرة من قلب الغرفة تتقاطع معها حشرجاتٌ وأنفاسٌ حيوانية وبينهما ارتطاماتٌ صاخبة لصحون تتكسّر فوق بلاطات الأرضيّة»[9] ،يبدو أن نزعة العدوانيّة متجذرة في سلوك الوالدين؛ ولربما جاءت وفاة الطفلة (فدوى) نتيجة لهذا السلوك المرتبط بدوافع عقد الخوف والارتياب والقسوة التي عاشها الأبوان في طفولتهما وبعد نضوجهما يقول (فرويد): «إننا نرى إن السادية والمازوشية تقدمان لنا مثالين ممتازين على اتّحاد نوعي النزوات الأيروسية والعدوانيّة، وإنّ كل الحركات النزوية التي يمكننا دراستها هي من اتحاد هذين النوعين من النزوات»[10] إنها عائلة غريبةُ الأطوار يتراوح تصرّف الوالدين فيها من أقصى الهدوء والحنوّ والتسامح إلى أقصى الساديّة والعنف والعدوان، أنموذجٌ للعوائل العربية التي تعيش تراكم عنف السلطات الاجتماعية والسياسيّة والدينية عبر سنوات، وعدم تحقيق الرغبات الجنسانية منها والفكرية، الأب والأم يعوضان عقدة خصائهما بالعنف، يعمل الخصاء على تنظيم الرغبة الجنسية عند الرجل والمرأة؛ فإنّ تهديد الخصاء يؤدي إلى زوال عقدة أوديب عند الرجل، واعتراف المرأة بخصائها يحدد انتظامها بالأوديب الأنثوي [11].

تميزت قصة (المخادع) بلغةٍ سرديّة شعريّة معبّرة عن مخاتلة الذاكرة البعيدة وامتزاجها بالخيال من خلال تكثيف الاحساس بالزمن مع إضفاء غرائبيّة ودهشة على فضاء البيت بالإشارة إلى الغرف الأربعين في حكايات الف ليلة وليلة.

## ثانيا: اللبيدو وعلاقات الجندر بين المرأة والرجل

يعرف (اللبيدو) بأنه«التّعبير الديناميّ عن النّزوة الجنسيّة في الحياة النفسيّة»(5) يتيح المفهوم للمحلّل تشخيص الأمراض النفسيّة ذات المرجعيّات العاطفيّة والجسديّة المرتبطة بمراحل النضج الانفعاليّ والجنسي؛ ومنها الفميّة والشرجيّة والكمون؛ وصولا لمرحلة البلوغ والتناسل. من القصص التي طرحت موضوعة اللبيدو أو الرغبة الجنسيّة وأثرها في صياغة الهوية الشخصية ومآلات الأحداث، شارحة توازن نزوة الحياة والموت، نطالع قصة «قبضتان» التي تروى بطريقة تيار الوعي في سردها للأحداث وتبيانها لعقد ونزوات الشخصيّة؛ فالقارئُ مطالبٌ بلصق شذرات مونولوج السّارد المضطرب ذهنيّا، وبالربط بين فجواته. القصة حافلةٌ بوصف المسافة الزمانية والمكانية الفاصلة بين الاثنين، وهي المسافة الفاصلة بين الفرح والحزن، اللقاء أم الفراق، منطق المقدمة والنتيجة ومنطق الصدفة، هما امرأة ورجل عراقيّان يسافران لعاصمة الضباب لندن، لقضاء شهر عسلهما بعد لقاء وتعارف في بلدهما الأصل، وبعد قليل من صفو اللذائذ الحسيّة ووجد الاشتياق يحدثُ كدرٌ ما كان لهما في الحسبان، يُحيل الصفوَ إلى نفورٍ وانزعاجٍ، ثم فراق أبدي «وها أنذا مستلقٍ بجانبها يمسّ كتفي كتفها، وكفي كفها، وساقي ساقها؛ لكنني أعرف أن محيطات تفصلنا عن بعض»[12] إنها المسافة الشخصيّة التي وصفها (فرانز بواس) بالحميميّة التي سرعان ما تتحول إلى مسافة عدائيّة حين ينقطع التواصل بين ضفتين[13]، ففي ليلة مقمرة خرجا للتنزّه وفي طريق العودة صادفهما مجموعة من المراهقين المخمورين وحاولا سرقتهما «لم يبق أمامنا سوى التراجع خطوتين ثم الانحراف يسارا لندخل فناء الفندق حيث الأضواء الساطعة، وحيثُ الأمان المطلق. كان عليّ أن أعتّ ذراع رجاء المتشبث بقماش سترتي، وتنفيذ ذلك الخيار فورا كان علي»[14] يفهم من موقف الشاب جبنٌ وتخاذلٌ عن حماية عروسه فلم يبد أمامها رجولة الموقف في حمايتها والدفاع عنها كما يفعل الذكور ذلك مع الإناث، أدى ذلك إلى نفورها منه، وافترقا إثر ذلك، وبقيت ذكرى تلك الليلة في وعي ومخيلة العاشق مجرّد كابوس بعيد رآه بين اليقظة والنوم وأحال حياته إلى جحيم.

إذن لماذا قرّرت العروس الانفصال عن عريسها في شهر العسل بعد وقوع هذا الحادث الذي يبدو عرضيًّا أو عابرًا للوهلة الأولى، ولماذا حساسيّتها المُفرطة تجاه سلوك عريسها الهادئ وغير العدواني مع الآخر؟ الاحتمال الأول قرّرت العروس الرّحيل لأنّها لم تكن راضية عن شريكها في الفراش ولم تصل إلى انتشائها معه؛ فزواجهما كان عربيّا تقليديًّا لم يسبق لهما العلاقة الجسديّة

قبل الزواج وإن جمعتهما علاقة عاطفية وصفها السارد بأنها «عذرية» وقد وجدت في تخاذله عن حمايتها مبرّرا كافيًا لفسخ العلاقة بينهما. سببٌ آخر يبدو لي وجيهًا مثل الأول هو أن رغبة المرأة دائما ما تختبئ خلف عواطفها، وأحيانا تتوارى خلف المثل والتقاليد الاجتماعية؛ لذلك توصف شهواتها بأنها «إضافية» فهي لا تتكامل مع المتعة الذكريّة المرتبطة بالأيروسية غالبا[15] فنزواتها مستقلّة عن موضوع الجنس ترتهن إلى مُثيرات جانبيّة ذهنيّة وانفعالية تمنح المرأة النشوة والرِّضا عن حياتها الجنسيِّة والزوجيِّة، والمثير الذي لم تجده مع شريكها في هذه القصة هو مفهوم الفتوّة أو الشجاعة الذي من المُمكن أن تعوّض به نقصها البيولوجي بتجسده واكتماله عند زوجها أو من تقبل به شريكًا لها. لما تنفكّ الدلالة النفسيّة في القصة تتلازم مع الدلالة الفلسفيّة واللاوعي الثقافي لكلا الشخصيّتين؛ فقد أسهم المكان المختلف أو المعادي في إعادة صياغة الهوية الشخصية سماتها وأدوارهـا ووظائفها، وقد يمنحها السرد المتخيّل هوية نصيّة بديلة عن الهوية العينية، لقد أعادت تجربة السفر صياغة هوية كلا الزوجين أو جعلتهما في مواجهة بين الأصل والقناع داخل ذاتهما الرجل «الفحل» الذي اكتشف في طباعه رقة التخنث، والمرأة «الأنثى» الباحثة عن قوة القضيب وضعهما عند مفترق طرق النهاية، من جهة أخرى يفرض المكانُ قوانينه على الذات، قوانين الجاذبية والقوة والسرعة والانطلاق، فهذه القصّة وقصص أخرى تصف تفاصيل الحياة اليومية بالإشارة إلى قوانين الفيزياء ذات الأبعاد الفلسفيّة مثل السرعة والانطلاق والجاذبية تلك القوانين التي تقلب حياة البشر رأسًا على عقب بين لحظة وأخرى يطلق عليها المتديّنون القضاء والقدر والليبراليون الصدفة والاحتمال، فاللاوعي أو العلاقة بين الهو والأنا، والأنا العليا قد لا تحكمها قوانين اللبيدو كما يؤكد علماء التحليل النفسي على ذلك فقد تؤثر عليها قوانين الفيزياء والهندسة والرياضيات وهي قوانين فلسفيّة في أصولها، فالإنسان روح ومادة مثلما تؤثر النفس في صياغة أقداره «الروحانيات»، المادة هي الأخرى مؤثرة عليه، المادة المتمثلة في تآمر الطبيعة والصدفة، المكان والزمان ضدّه، وقد لا تحدد حوارية المكان والزمان قدرَ الشخصيات حصرًا وإنّما تحدّد منطق القصص وتضيئها فنًّا فيزيائيًا قابضًا على الهامشيّ والاستثنائيّ في حياتنا.

في قصة (النصف الآخر) يبرزُ قانون الصدفة والاحتمال واضحًا في صياغة قدر الشخصيّتين، امرأة تهوى الرّسم ورجل يحترف التصوير الفوتوغرافي جمعتهما قصة حبّ عاصفة؛ بعيدا عن موطنهما في مدينة البرد والظل والرطوبة والغيوم والمطر لندن؛ لكنّهما سرعان ما يفترقان لاختلاف رغباتهما الشخصية ورؤيتهما الإدراكية للحياة. لقد أرادا توجيه حياتهما بمنطق رياضيّ وبيولوجي محكم يؤمن لهما حياة متّزنة وهادئة بعيدًا عن بوهيمية حياة الفنانين. تزوجت المرأة من رجل بريطاني يدعى «مايكل» وأنجبت منه طفلين، وتزوج حبيبُها امرأة من أقربائه وصار عنده هو الآخر طفلان «أعتقد كافٍ أنه حقّق وفق زواجه التقليدي انتحارًا حضاريًا، اغتيال الماضي والمستقبل والتشبّث الأعمى بالحاضر»[16] وفي اللحظة التي ظنّا أنهما ضبطَا إيقاع حياتهما الرتيب هذا، ضبطًا يوائم بين أصلهما الشرقيّ وقناعهما الغربي، كان القدر لهما بالمرصاد ولعبت الصدفة في جمعهما ثانية بعد فراق دام سنواتٍ؛ لكن عند نقطة الفراق والنهاية المأساوية: «توقف الصحفيّ في تقريره عن الحادث عند مصادفة يقلّ احتمال وقوعها، حتى عن الفوز باليانصيب، أن يكون القتيلان مولودين في نفس المدينة وفي نفس اليوم».[17] لعبة الأقنعة ليست كناية معبرة عن لعبة الحياة وعلاقتها بالكون حصرًا؛ وإنّما هي لعبة للموت كذلك؛ فدائما ما نلحظ في سياق الحياة قرينة دالّة تُشير لسياق الموت وتدلّ عليه، والعكس صحيح؛ ففي سياق الموت ما يشير إلى معنى حياة . في أغلب قصص المجموعة ومنها القصة السابقة وضع المؤلف الضمنيّ النزوات الجنسيّة للشخصيات على هامش نزوات الموت والقتل، منحت هذه الحواريّة المثيرة بين متون وهوامش غريزة الموت والعدوان التي صدرت في المتن، وغريزة الحياة التي ذيّلت نحو الهامش القصص توازنًا بنائيًّا؛ خاصة وأن كل واحدة من الغريزتين تعادل الأخرى في القوة، وإن كانت تعاكسها في الاتجاه .

قصة «لعبة الأقنعة» عنوان المجموعة تنطوي على شيء من الإضحاك والطرافة؛ فلم تكن أجواؤها قاتمة وسوداويّة مثل بقيّة القصص مع ملاحظة قربها الموضوعيّ من القصّتين السابقتين تحكي عن علاقة زوجين عربيّين يقيمان في «لندن» بعد حصولهما على الإقامة ينتقلان للسكن في أحد أحياء العاصمة، عندها تأخذ الزوجة بالاندماج مع المجتمع الجديد وإقامة علاقات وديّة مع الجيران؛ بينما يفضّل الزوجُ العزلة وتجنّب الآخر للحفاظ على ذاته من الذوبان في المجتمع الجديد. جارتهما «لوسي» وهي أم عازبة، ولديها صديق، رغبت أن ترفّه عن نفسها في أوقات الفراغ فوجدت في الرجل الشرقيّ المنطوي على نفسه خير وسيلة لكسر رتابة الحياة، وهو من جانبه لم يمانع، وأخذ يقع في

دائرة اللعبة. إن زمن الحكي يستغرق مدة مكوث الزوج في فراش الزوجيّة وهو ينتظر بين ساعة وأخرى مغادرة زوجته، وزيارة جارتهم له، وتتصدّر واجهة الوصف تفاصيل وهوامش علاقة الشخصية بالمكان وبالآخر، ومن خلال مونولوج السارد بضمير الشخص الثالث تستذكر أحداث إقامة الزوجين في بلد الاغتراب حتى وصولهما لشقتهما الجديدة، يصطدم الزوج في النهاية بأن زوجته تعرف خيانته لها؛ لكنّها تتجاهل ما تعرف لأنّها ترغب في تشكيل قناعها (هويتها) بحسب اشتراطات المجتمع الجديد؛ فالمرأة تجيد ارتداء الأقنعة، وهي عكس الرجل في ذلك.

## ثالثا: الذئاب البشرية « الافتراس»:

تناولت قصة (كذبة بيضاء) مفهوم (الافتراس) وهو من المفاهيم المهمّة التي طرحها (فرويد) بالأخص في كتابه«الطوطم والمحرم» الذي شرح فيه عقدة قتل الأب يعني به «الاعتقاد المتضمّن في ممارسة الشعوب البدائية للافتراسية فمن خلال أكل بعض أجساد الآخر يُصار إلى امتلاك خصائص هذا الشخص»[18] يؤكد المصطلح بعض خصائص علاقة الموضوع الفميّة؛ أي اتحاد اللبيدو والعدوانيّة. تحكي القصة عن شعراء يقومون بأكل صديقهم الشاعر حيًّا بعد ضربه ضربًا مبرحًا؛ دافعُهم لفعل ذلك غيرتُهم منه وكراهيّتُهم له؛ لأنّه موهوب أكثر منهم، وقد حصل على جائزة شعريّة من إيطاليا. يشير السارد إلى عملية (الافتراس) مباشرة: «هل هنالك أحد يعرف أن جسده ما زال يسري في أجساد أصدقائه الأربعة دمًا، وأنّ قداسة الضحية لا تتحقق إلا بعد أكله حيا»[19] تعدّ الرغبة في أكل الآخر تطوّرًا مرضيًّا للعدائية عندما ترتكس نحو الفميّة؛ فتتقمص الأنا عندها الحالة الحيوانية الطوطمية أو الذئبية.

الشعراء والفنانون هم أقرب الشخصيات لعقدة النرجسيّة التي تعني رجوع المريض إلى الغلمة الذاتيّة؛ حيث يبدأ الشخص بأن يتّخذ من ذاته ومن جسده موضوعًا لحبِّه؛ إنّها مرحلة احتباس اللبيدو عند الغلمة الذاتيّة والعلاقة المرآوية معه[20].

تتميز قصة «كذبة بيضاء» بثرائها الأسلوبي الذي تمثل بتعدّد الأصوات ومستويات التعبير اللغوية، أما تعدد الأصوات فأجد أن هنالك تمايزًا في وجهة النظر بين صوت السّارد العليم الذي يبدو أنه حانق على سلوك الأصدقاء الوحشيّ مع صديقهم، وبين وعي الضحيّة المصفّى من أدران الحياة الدنيا وعقدها؛ فالمغدور متسامحٌ مع سلوك أصدقائه؛ فقد أضحت روحه أكثر نقاءً وشفافيّة في العالم الآخر. تتميز القصة بتعدّد مستويات التعبير؛ فهي قصة تراجيدية مثيرة بقدر ما تحمله من سخرية أشبه بالكوميديا السوداء من طبائع البشر الحيوانية في الوقت ذاته، عنوان القصة فيه دلالة تهكّم واضح من قبل المؤلف من زيف عالم الشهرة لكون الجائزة مجرّد وهم في رأس الشاعر، ضُمنت القصة حواريّة رشيقة من دون إطنابٍ أو ترهّل بين مختلف أساليب السرد من وصف تلخيصيّ أو تفصيليّ وآخر تصويري، وحوار مباشر، ونظيره الخطاب المسرد، إضافة إلى ما حفلت به القصة من مقتبسات حكميّة وشعرية حققت إيقاعًا مُتناغمًا بين الشكل السردي ومضمونه، أما موضوع القصّة فقد تضمّن هو الآخر حواريّات عدّة أهمها مع قصص القرآن؛ حيث أشير إلى النبي يُوسف وغدر إخوته به، واتهامهم الذئب بالجريمة البشعة، وتناصّت القصة مع كتاب «الطوطم والمحرم» (لسيجموند فرويد) حيث أكد السارد على أكل لحم الضحية لتحويل المقدس إلى أجساد القتلة، وهنالك إشارات لقصص مشاهير الأدب الذين مثل اختفاؤهم المريب سرّ رسوخهم في ذاكرة القراء، ومن هؤلاء الشاعر الإسباني (لوركا).

## نتائج:

من اللائق أن أصف النصوص القصصيّة التي يبدعها القاص والروائي«لؤي عبد الإله» وبخاصّة في مجموعته الأخيرة «لعبة الأقنعة» بأنها بمكانة جلسات نفسيّة عياديّة اختياريّة يشترك كلٌّ من المؤلف والراوي والمرويّ له في سرد الحالات المرضيّة، ويسهم القارئ بدوره في تأويلها، ولربما تقنع رواية القصص المؤلف والقارئ معا بالاحتفاظ بقناعٍ شفافٍ لوجهيهما، والكفّ عن ممارسة لعبة الأقنعة، وهو إذ يحبك نصوصه؛ فإنه يُناغم بين إيقاعات عدة تقرّب الشكل والأسلوب القصصين من المضامين النفسيّة والفلسفيّة فينسج الغرابة والإدهاش والحكاية الشعبيّة أسلوبًا للقصّة التي تناولت مرحلة الطفولة وعقدها المكبوتة، ويناغم بين شعرية البوح اللغوي وإيقاع الحبكة البوليسيّة المتواتر زمنيًا والمُثير شعوريًا في القصص التي قاربت أمراض الشخصيّة النفسية منها والعقلية؛ مثل العصاب والهيستيريا والذهان والنرجسيّة والساديّة، يهتمّ ببلاغة التعبير وشعريّة التّفاصيل ودلالة المسافة الحميميّة بين الشخصيات القصصيّة من جهة وبين الشخصيات والأمكنة من جهة ثانية عندما يتناول طبيعة العلاقات الإنسانية.

## هوامش

1. ينظر: معجم مصطلحات التحليل النفسي، ترجمة وتقديم، جان لابلاش، جان برتراند بونتاليس، ترجمة، مصطفى حجازي، مركز دراسات الوحدة العربية،بيروت،127/2011.
2. ينظر التحليل النفسي علما وعلاجا وقضية، مصطفى صفوان، ترجمة مصطفى حجازي،،193، هيئة البحرين للثقافة والاثار ،الطبعة الثانية،2018.
3. مراجع الشخصية ، الهو والأنا والأنا العليا ،دراسة في التحليل النفسي ، ترجمة وجيه أسعد، منشورات وزارة الثقافة السورية دمشق،2002.
4. ، القاهرة،2017. –روية للنشر والتوزيع22 علم النفس الثقافي ماضيه ومستقبله، مايكل كول ، ،
5. يرى الدكتور "يوسف عز الدين" أن عبد الوهاب الأمين هو الرائد في كتابة القصة العراقية النفسيّة في مرحلة الثلاثينيّات من القرن العشرين ويذكر أن قصصه لا تخرج عن دائرة التحليل النفسي، الترميز في الفن القصصي العراقي، صالح هويدي،147، دار الحرية للطباعة والنشر، بغداد ،1983.
6. التحليل النفسيّ علمًا وعلاجًا وقضيّة، مصطفى صفوان، ترجمة مصطفى حجازي،225.
7. لعبة الأقنعة–لؤي عبد الاله ،قصص قصيرة، دار دلمون الجديدة،سوريا،دمشق،ط1، 2017 قصة المخادع،/9.
8. قصة المخادع، 15–6 .
9. قصة المخادع،18.
10. معجم مصطلحات التحليل النفسي،84.
11. ينظر التحليل النفسي علما وعلاجا وقضية ،،230.
12. 
13. المجلد الثاني،1523 ، ينظر معجم الجسد ،ميشيلا ماروزانو، ترجمة حبيب نصر الله.
14. قصة قبضتات،58.
15. ينظر التحليل النفسي علما وعلاجا وقضية، مصطفى صفوان، 342.
16. النصف الاخر،108–107.
17. النصف الاخر،114.
18. معجم مصطلحات التحليل النفسي/159 .
19. قصة كذبة بيضاء33.
20. ينظر معجم مصطلحات التحليل النفسي ،النرجسية،838/832.

## المصادر والمراجع


1. التحليل النفسي علما وعلاجا وقضية، مصطفى صفوان،ت: مصطفى حجازي، هيئة البحرين للثقافة والاثار،ط2018.
2. علم النفس الثقافي ماضيه ومستقبله، مايكل كول ت: عادل مصطفى ،كمال شاهين، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة ط1، 2017.
3. مراجع الشخصية الهو والأنا والأنا العليا دراسة في التحليل النفسي ،مجموعة من المؤلفين، ت: وجيه أسعد، منشورات وزارة الثقافة السورية ،دمشق،2002.
4. لعبة الأقنعة، لؤي عبد الاله ،دار دلمون الجديدة ،سوريا ،دمشق،ط 1 ،2017.
5. معجم مصطلحات التحليل النفسي ،جان لابرنش، جان برتراند بونتاليس ت:مصطفى حجازي، مركز دراسات الوحدة العربية،بيروت،2011.
6. معجم مصطلحات الجسد ،ميشيلا ماروزانو ،ت: حبيب نصر الله ،وزارة الثقافة التونسية، ط1، 2008.

# الرومانسية* لروبت واليز

○ ترجمة: عبدالله علي العنزي/ مترجم كويتي
○ مراجعة: طارق فخرالدين/ اختصاصي أول في اللغات والترجمة

إن وقوفي اليوم هنا يبدو أكثر من مجرّد مُصادفة غريبة؛ ففي هذا المبنى وفي هذه الصالة تحديدًا استلمت شهادتي الجامعية في عام 1962. وقبل ذلك كنتُ قد أهدرتُ هنا ساعاتٍ لا حصر لها من سنوات شبابي. فقد لعبت كرة السلة ضمن ما كان يسمّى آنذاك بفريق كلية معلمي ولاية أيوا. وعلى مدى ثلاث سنوات ركضت بسروالي الرياضيّ القصير في أرجاء هذه الصالة مراوغا وراميًا الكرة. ما زال صوت والدي الراحل يتردّد في أذني بصيحاته التشجيعيّة لي من جوانب الملعب حينما كنّا نخوض معركة ضد فريق جامعة شمال داكوتا أو فريق ولاية جنوب داكوتا. فقد اعتاد والدي القدوم بسيارته من مدينة روكفورد في ليالي شتاء أيوا الباردة ليضمّ صوته مع أصوات 4000 طالب لطالما ملأوا هذا المكان أثناء جرينا ولعبنا موسمًا تلو الآخر. كان والدي يعتقد دائمًا أن بوسع الكتب أن تجعلني أكثر سعادة من كرات السلة. ولقد كان محقًّا، ولكن هذه حكاية أخرى نرويها في وقت آخر. إذن هذا المكان مليء بالذكريات، والذكريات جزء مهمٌّ عمّا أريد التحدث عنه اليوم. وحيث إني أشغل منصب عميد كلية الدراسات التجارية، فأنا متأكّد تمامًا أن بعضكم قد حضر متوقعًا الاستماع لنصائح مهمة حول أسْهم شركات الحواسيب الصغيرة، أو ربما عن آخر أخبار تذبذب ضخّ السيولة النقدية. آسف، فلن أحدثكم عن ذلك؛ كما أنّني لن أحدثكم عن (1) مدى جودة تعليمكم، ولا عن (2) الفرص الرائعة التي تنتظركم، ولا عن (3) أهمية قيامكم بتغييرات جذرية ودائمة في محيطكم. ما أريد أن أتحدّث عنه اليوم هو أمرٌ مختلفٌ قليلا، أمرٌ يجعل كلّ مناحي العيش وكلّ ما تتوقون إلى القيام به أمرًا جديرًا بالاهتمام. بل أكثر من ذلك، إنه يجعل الحياة وتجربة خوضها أفضل حالًا عمّا هي عليه الآن، أفضل كمّا ونوعًا. اليوم سأحدثكم عن الرومانسية. بحثت عن تعريف الرومانسيّة في العديد من القواميس. وكما توقعت، أن قراءة تعريفات الرومانسية هي أكثر عمل غير رومانسي. ولذا لن أقوم بتعريف الرومانسية، على الأقل ليس بشكل مباشر. لكنكم ستتلمسون روحَ الرومانسية التي أريد من خلال ما سأقول عنها. أنا موسيقيّ ومؤلف أغانٍ. إحدى أغنياتي التي أسميها " في عصر السهول الممتدة " تبدأ بهذا الشكل:

أراك الآن كما كنت حينئذ

في أوان العصر في السهول الممتدة

(ألا تذكرين الزهور،

ألا تذكرين الريح؟)

عارية قد رقصت في غبار أواخر الخريف،

حينما اعتلى الشتاء القاسي مهددا الأفق الرمادي

(ألا تتذكرين أولئك الذين كانوا أحرارًا؟

قد طردناهم من حياتنا)

حينما أغني هذه الأغنية، فإنها تُعطي انطباعًا أنها عن امرأة. وهي ظاهريا كذلك، ولكنّها أيضا أغنية عن فكرة الرومانسية، فهي (واعذروا التأنيث هنا) كما لو أنّها

ترقص أمامنا، ثم ما تلبث أن تخرج من حياتنا ما لم نعاملها على النحو الصحيح. الرومانسية، كما ترون، تستوجب الرعاية، فالرومانسية بحاجة لغذاء وماء وعناية من نوع خاص. بمقدورك أن تحطم الرومانسية، أو على الأقل تطردها بعيدا عن حياتك، ومن دون أن تعلم أنّك تقوم بذلك تقريبا. اسمحوا لي أن أضرب لكم مثالا. كانت هناك أستاذة في هذا الحرم الجامعي تعمل على كتابة أطروحة الدكتوراه، وقد كانت تقوم بإجراء مقابلات مع أشخاص متزوّجين كجزء من أطروحتها عن موضوع الزواج. عندما طلبت منّي ومن جورجيا آن المشاركة في الإجابة عن أسئلتها، فكّرنا ثم رددنا بكل أدب "لا" لا نرغب بالمشاركة. نحن متزوّجان منذ ما يقرب من 22 عامًا، ونحتفظ بمستوى عالٍ من الودّ والبهجة في علاقتنا، ولذا ربما كانت لدينا بعض الملاحظات المُفيدة عن الزواج. إذن لماذا قرّرنا عدم المشاركة؟ لأننا اتفقنا على أن التّحليل المفرط لمواضيع معيّنة سيزيل الرومانسية عنها. وعلاقتنا هي إحدى تلك المواضيع.

تتراقص الرومانسية خلف نور النار المشتعلة، وفي زوايا عينيك. فلا يروق لها أن ينظر إليها بشكل مباشر؛ وهي تفرّ من برودة ضوء المنطق وتجميع البيانات والتحليل عندما ينصبّ نحوها. إذا ألححت على دراستها فإنّها تتفكك أولاً ثم تذوب ثم تستحيل إلى لا شيء على الإطلاق.

ذكر وايت E. B. White ذات مرّة شيئًا مشابهًا عن النّكتة، حينما قال إنه "يمكن تشريحها، كتشريح ضفدع، لكنّه سيموت أثناء العملية، لتبقى أحشاؤه حينها بلا قيمة سوى للعقل العلمي البحت". إذن لا يمكنك الوصول للرومانسية من خلال المنهجية الاختزالية الغربية. أعلم أنّي لا أتحدث عن الرومانسية هنا بمعنى الحبّ بين شخصين. فلا يمكنك أن تكون في علاقة ملؤها المحبة مع آخر ما لم تكن رومانسيًّا أولاً. ومعظم من أعرف من الأشخاص ليسوا غارقين في الرومانسية. لعلّهم كانوا كذلك يومًا ما، أو ربّما أتيحت لهم فرصة بأن يكونوا رومانسيين ولكنها رومانسية قد ضاعت في متاهات الدروب، وغرقت في خضمّ الحياة، وتحطمت على أيادي أولئك المعلمين المهووسين بالتحليل، وعلى قهقهات الساخرين ممن يصفون الرومانسيين بالحماقة والضعف. ترمق الرومانسية هؤلاء ولسان حالها يقول "لن أبقى؛ فالمقام هُنا باردٌ جدًّا".

قد تتساءلون كيف يبدو الرومانسيون؟ الجواب هو أنه لا يمكنك التعميم. وزد على ذلك أنّ وضع قائمة لصفات الرومانسيين يوقعنا في ارتكاب خطيئة تحليل الرومانسية وتفتيتها لأجزاء صغيرة، وقد حذّرت من فعل هذا من قبل. لذا فإن أفضل طريقة لمعرفة الرومانسي هي أن تكون قريبًا من أحدهم. وستعرف حينها لا محالة. إنك تشعرُ بحماستهم الجيّاشة، وتشعر بحدّتهم العاطفيّة في تعاطيهم مع الحياة، وفي اهتمامهم أحيانا لأمور قد تبدو للآخرين أنها سخيفة وليست ذات جدوى– كاحتفاظك بمقعد قديم لازمك خلال أيامك الدراسية وربّما في أولى مراحل حياتك المهنيّة، أو سكين لفضّ الرسائل يوجد على مكتبك عامًا بعد عام، أو صندوق خشبي بسيط. تعرف الرومانسي من نبرات صوته، فإنها ترقص لأن عقله في حالة نشوة راقصة.

أستطيع أن أقول لكم بكل تأكيد: إن جميع الرومانسيين يستلطفون الكلاب والقطط وربما بعض المخلوقات الأخرى، ويفضّل أن تكون من الحيوانات المشرّدة التي تأتي لأجل قليل من الطعام وتقرر البقاء والمشاركة في الجنون الذي تشعر به في هذا المكان حيث الطعام والضحك. الحيوانات تعشق الرومانسيين، لأنها تعرف أنهم لن يخذلوها.

من المهمّ أن أشيرَ هُنا أنّه لا يتحتّم عليك أن تكون شاعرًا أو رسّامًا أو عازفًا موسيقيًّا لتكون رومانسيًا. في الواقع، أعرف أشخاصًا لديهم مثل هذه الاهتمامات وهم بكل تأكيد غير رومانسيين. ومن ناحية أخرى، كان أندرو كارنيجي رومانسيًا، وكذلك كان جوزيف سميث عندما قاد معتنقي المورمونيّة باتجاه الغرب الأمريكي. ولقد رأيت كم من بائعي بوليصات التأمين في الحانات التي كنت أعزف فيها وكانت ترتسم على وجوههم وتنبعث من دواخلهم الابتسامات المبتهجة حينما أبدأ أغنية عن الريح والزهور وعن دروب الأسفار الممتدة إلى الأبد.

قد بين روبرت بيرسيج Robert Pirsig ذلك جيدًا في كتابه معتقد الزين وفن صيانة الدراجات النارية عندما ألمح أن "بوذا ... يتربع بكل ارتياح على الدوائر الالكترونية في جهاز حاسوب رقمي أو تروس ناقل حركة دراجة نارية تماما كما يفعل على قمة جبل أو داخل بتلات زهرة. وأن

التفكير بخلاف ذلك هو مهانة لبوذا – أي مهانة المرء لذاته".

بمعنى آخر تبقى الرومانسيّة أمرًا عمليًّا. إنها تمنح حياتك وتفعم عملك بالإلهام والأمل والاهتمام. وحيث إنك قد تعمل لأجل الآخرين وليس فقط لنفسك، فإن عملك يتسم بجودة إضافيّة ما كنت سوف تحصل عليها من دون الرومانسية. تستطيع القول إن الرومانسية تمدّك بجوهر الحياة، وحينما أقول ذلك أشعر باستنزاف ليس بالهيّن في منظومتي الشخصية، عندما أرى أن الرومانسية تستعد لمغادرتها.

دعوني أنتقل الآن للحديث عن كيفية نيل الرومانسية والإبقاء عليها. إن الرومانسية صعبة المنال وصعبة الاحتواء وسهلة الضياع. ولكن إذا كنت حقًّا عازما على التخلص من الرومانسية، إليك بعض الاقتراحات الموجزة:

– كن مهووسًا بالترتيب والتنظيم، خاصة في طريقة ترتيب مكتبك.

– قم بوضع سجّادة باهظة الثمن في منزلك، وعندما يقوم الكلب بالمنزل بتوسيخها أو حينما يسكب عليها أحد أصدقائك شرابا تقوم القيامة ولا تقعد.

– لا تستمع لأي موسيقى جيدة. فتجاهل باخ Bach وموزارت Mozart وبيت سيغر Pete Seegerوبول وينترPaul Winter. بدلاً من ذلك، استمع فقط إلى أفضل أربعين أغنية شائعة في المذياع. هذه أفضل طريقة للتخلص من الرومانسية من حياتك، فهي تحب الرقة والإيقاع الهادئ.

– التّركيز المفرط على التفاصيل والإجراءات الشكليّة على حساب الرؤى والأحلام، والتأمل، هي طريقة أخرى جيدة لطرد الرومانسيّة. وقد أتقنا نحن الأكاديميين هذا النهج في عالمنا الأكاديمي.

– قم بشراء بطاقات أعياد الميلاد وبطاقات المناسبات السنوية وما شابه ذلك بعباراتها الجاهزة المنمقة بدلاً من كتابتها بنفسك. كلنا شعراء ولكن بعضنا قد فقد ألحانه منذ زمن. وكما قال راي برادبري Ray Bradbury ذات مرة، واصفا الناس بشكل عام "وكانوا جميعًا، عندما أصبحت أرواحهم دافئة، شعراء".

وأخيرًا، أضمن طريقة لفقدان الرومانسية إلى الأبد هي قيامك بأعمال لأجل المال فقط، على الرغم أن كل ذرة فيك تصيح وتقول لا يجب عليك القيام بهذا.

الآن، ومن دون ترتيب معين إليك بعض الاقتراحات لإبقاء الرومانسية حولك (أو لاستعادتها إن رحلت):

– اقرأ كل يوم بعضًا من الأشعار. بالنسبة للمبتدئين، جربوا قراءة نزرٍ من شعر ييتس Yeats، ثم جانب من قصائد كيبلينغ Kipling (مع بعض قصصه). أعرف أن كيبلينغ قد يبدو الآن منتميا بشدة إلى الماضي ولا يتماشى مع ما هو سائد الآن، لكن الرومانسي لا يكترث أبدًا وغير معني بما هو سائد على أي حال.

– ضع لنفسك جدولًا جديدًا لقراءاتك. جرّب الآتي: عوضًا عن التقلب في السرير، استيقظ مبكرًا – ربما في الرابعة صباحًا في يوم الأحد الشتوي، عندما تعصف رياح أيوا القارصة المعروفة القادمة من أقاليم داكوتا. فإن هذا يفعل الأعاجيب. وعلاوة على ذلك ستتولد لديك متعة خفيّة كونك متيقنًا لحدٍّ معقولٍ من أنّك الوحيد في النصف الغربي من الكرة الأرضية الذي يقرأ لكيبلينغ في تلك اللحظة بالذات. إليك فكرة أخرى، في مرحلة ما من مراحل حياتك، قم ببناء منزلك أو على الأقل الأجزاء الأكثر حميميّة منه. قم بتصميمها أيضًا بكل ما أوتيت من أفكار. سوف تستمد من ذلك متعة ورومانسيّة لا حدّ لهما حينما تعبر من خلال مداخل المنزل، مدركًا أنك قد وضعت الباب في مكانه الجديد بفكرك وجهدك الشخصي. قم بجمع الأشياء الصغيرة، مثل سكين قديم لفتح الأظرف على مكتبك أو صندوق صغير كتذكار منذ كنت طفلا. في إحدى مراحل حياتي كنت قد عانيت من عبء الأعمال الإدارية، وكان ذلك باديا على محيّاي، أعطاني أحد أعضاء هيئة التدريس وقتها نايا خشبيا صغيرا مع قصاصة ورقية مكتوب فيها "لا تدع ملهمتك تهرب". والآن، احتفظ بالناي في مكان حيث يمكنني دائما رؤيته.

اعزف على آلة موسيقية. تستطيع أن تستفيد من العزف في وقت الصباح الباكر عندما لا تكون القراءة الشيء الذي ترغب فيه حينها. لا تقل لي أنك لا تتمتع بحس موسيقي ولا تخبرني بربّك أنك لا تملك أذنا موسيقية. فإني ببساطة إن جاز التعبير لن أسمح بذلك، أما إذا أخفقت محاولاتك أو لم تخفق، عليك بشراء آلة القانون الموسيقية الأبلاشي. ستحصل منها على أصوات دافئة وغريبة على الفور ومن دون معرفة سابقة عن العزف. حاول قراءة بعض من الشعر

الصيني القديم بينما تعزف على الآلة. فإن لهذا تأثير السحر.

السفر مفيد للرومانسية. ولكن لا تكن مجرد مسافر عادي، بل مارس السفر. هذا ما تحتاج إليه: كراسة لتدوين الملاحظات، بوصلة صغيرة، كتيّب صغير بحجم الجيب لأطلس العالم، ومنظار مكبّر للنظر من نوافذ الطائرات أو من فوق أسطح منازل مدينة باريس أو على امتداد الممرات الريفية في إنجلترا. ولكن وجب التحذير هنا: إذا كنت مسافرًا مع رئيسك أو رئيستك في العمل، وإذا كان لا يؤمن بالرومانسية، فعليك التحوّط. فقد لا ترغب في أن يراك الآخرون حاملا البوصلة والمنظار في الطائرة. ولكن إذا كنت رومانسيًا حقيقيًا، فلن يهمك هذا الأمر كثيرًا، لأنك ستكون رائعا فيما تفعله ولن يملك رئيسك إلا أن يهز رأسه ويتمتم ببعض العبارات حول ما يجب على المرء تحمله للحصول على جودة العمل في هذا الزمن.

احتفظ بسجل جيد ليوميات حياتك وأسفارك. هذا مهم للغاية. أجد متعة في قراءة مشاهداتي وإعادة قراءة مغامراتي في الأسواق القديمة في السعودية، حيث كنت أساوم باعة الذهب والفضة باحثا عن هدايا أقدمها حينما أعود للديار، وحينما كنت أجوب شوارع مدينة الرياض في وقت متأخر من الليل مع سائق سيارة أجرة بدوي مع صوت الموسيقى العربية الصادر من شريط في مسجلة السيارة ومحاولته أن يعطيني دورة تدريبية قصيرة بلغته الأم، بينما أفضل ما كان يمكنني فعله هو تعليمه أن ينطق عبارة "كلينيكس" مشيرا إلى علبة مناديل ورقية في سيارته.

كما يروق لي أن أعرف –كما هو مكتوب في كراسة مذكراتي– أنني كنت في مدينة ريتشموند، في ولاية فيرجينيا، الساعة 7:55 صباحًا. في تاريخ 7 يونيو، 1981، أو أنني كنت في باريس أمشي على بياض الثلج في يناير 1982، أو أنني كنت في إحدى المرات في خليج مونتيغو، جامايكا، في فصل الربيع. وقرأت في دفتر يومياتي مذكرة مؤرقة بهواجس انتابتني بشكل فاق كل شيء حيث كتبت "12:24 من بعد الظهر، الآن في ولاية أيوا (حيث الوقت 3:24 صباحا) جورجيا وراشيل تغطان في النوم، وأنا أحلق فوق الأجواء المصرية ". عندما كتبت ذلك، أتذكر أنني قد شعرت أني بعيد جدًا، وعلى نحو أبعد من مجرد مسافات وأميال. لطالما تركتني مساعدة مكتبي لوحدي عندما أكون متأخرًا في إنجاز بعض الأعمال، خاصة حينما لا يكون عملا ممتعًا، والطقس بارد وملبّد بغيوم شهر نوفمبر الرمادية وزخات المطر لا تكف عن الارتطام بنوافذ الطابق الثالث لقاعة سيرلي. إنها تعرف حينها أنني في حالة سفر. أقف ويديّ في جيوبي محدّقًا عبر تلك النوافذ، مطمئن البال لأني أعلم أن الطائرات الكبيرة في مكان ما تحلق متجهة لبومباي أو بانكوك، إلى بريسبان أو برشلونة، والرومانسية تنساب على امتداد أجنحتها. الرومانسية ليست مرتبطة فقط بالرحلات المغادرة. إنها ترادفك وتعتلي كتفك عند عودتك للديار، حينما تكون كرّاسة ملاحظاتك ممتلئة بمشاهداتك الخاصة، وحقيبتك مليئة بالملابس المتّسخة، قبيل أيام من أعياد ميلاد المسيح ومطار هيثرو في لندن في فوضى الزحام، حينما تكون جميع الرحلات الجوية محجوزة فوق طاقتها. ولكن بعد برهة من الزمن ومن مقعدك في الطائرة ترى اختفاء لندن، وأيرلندا في الأسفل؛ وعندما تخرج كراسة ملاحظاتك مرة أخرى، وتدون فيها "يا إلهي، كل ما أريده الآن هو رؤية جورجيا وراشيل والجراء الصغيرة والقط رودكات، وأن أتناول طبقًا كبيرًا من معكرونة جورجيا الشهيرة عالميا". أخيرًا، عليك أن تجتهد في تذكر أنّ الرومانسية منتشرة في كل مكان حولك. فهي ليست في مكان آخر. وإليك مثالين على ذلك:

اضطررت في إحدى المرات للذهاب إلى جزيرة أواهو في هاواي. أخبرني كثير من الأشخاص قبل ذهابي، كيف أن أواهو وخاصة هونولولو أصبحتا بلا جاذبية؛ بل ومتهالكتين. للوهلة الأولى بدا لي ومن دون شك أنهما كذلك. قلت لنفسي "ولكن الرومانسية حتما لا تزال في مكان ما هنا ". لم أوفّق في رؤيتها في بادئ الأمر. فرؤيتي كانت محجوبة بصورة نمطية لمغني الأغاني التقليدية دون هو– من هاواي– واقفا يتناول شراب كريمة جوز الهند. لكن شيئًا ما هناك لفت انتباهي – إنها الرومانسية، واقفة خلفه، وتقفز مرحا للأعلى وللأسفل وتلوح لي بيديها. استيقظت قبل الفجر وتوجهت إلى الشاطئ، رفعت بنطال الجينز، وتقدمت نحو البحر ووقفت يلفني الفجر الرمادي قبل بزوغ ضوئه، وبدأت بعزف الناي وصوت ارتطام الماء يحيطني، كنت أتساءل كيف كان يبدو هذا المكان عندما وصل القبطان كوك قرب منطقة دايموند هيد لأول مرة بأشرعته المنتصبة مع الرياح التجارية الدائمة الهبوب.

كان يوجد عدد قليل من الأشخاص على الشاطئ، لكنهم لم يعيروني أي اهتمام، فقد أتوا لنفس الأسباب. حينما انتهيت من العزف سمعت صوت تصفيق آتيا من مسافة بعيدة، فالتفتّ فكانت هي، الرومانسية. لمحتها، حينما لامست أولى أشعة نور الشمس الباكرة الحاجز المرجاني، كانت تتراقص على امتداده. وتقول مفكرتي "تهب الرياح الخفيفة برفق، هنا في المساء، بينما تستحم أواهو في عبق أزهار الأوركيد الزاكية. تمتطي هذه الطائرة الرياح الغربية حتى الصباح فتهبط في لوس أنجلوس مباشرة بعد الفجر." المثال الثاني متعلق بولاية أيوا. آيوا رومانسية جدا وهي مكان صوفيّ أيضا. لا أستطيع شرح ذلك، لكنّي أجدها هنا. يمكن لأي شخص مشاهدة جبال روكي – فهي واضحة للعيان. ولكنّ الامر يتطلب أكثر من منظور لرؤية جمال أيوا أو الرومانسية في الامتداد الطويل لمروج داكوتا الشمالية من جهة غرب مدينة لاريمور. ذات مرة عندما كنت أعمل في الغابة جنوب مدينة وادينا، في شمال شرق ولاية أيوا، بدأت الثلوج تهطل في وقت متأخر من ذلك اليوم. وبينما كنت مواصلا عملي شعرت بحضور شيء ما. ماذا كان يا ترى؟ كانت الثلوج تملأ الغابة، ماذا كان هناك؟ استغرق الأمر مني بعض الوقت، ولكنني عرفت السر بعد ذلك: كانت هي أيوا. أيوا كالرومانسية لا تتباهى وتدور كراقصة باليه أمامك قائلة "أنت، انظر إليّ، كم أنا جميلة". إنها فقط تستلقي هناك، كامرأة مستلقية تحت شمس يونيو الساخنة وتتناثر الرومانسية من حولها في تلك الأماكن، حيث يجري نهر وينيباغو لتقبيل مدينة شيل روك، على بعد ميلين فقط من المكان الذي ترعرعت فيه. حسنا، أكتفي هنا. أعتقد وصلتكم الفكرة. ولم يتبق لكم سوى اختبار (بالطبع أنتم توقعتم أن هناك اختبارا، أليس كذلك؟). كيف لك أن تعرف إذا كنت قد عشت حياة رومانسية أم لا؟ إليك الجواب: بعد خوضك الحياة وعيشها، وعلى فراش موتك، عليك أن تستحضر في ذهنك هذه القصيدة لشاعر القرن ريلكه R.M. Rilke:

أعيش حياتي في مدارات متنامية،
تتحرك فوق ماديات هذا العالم.

ربما لن أستطيع الوصول لآخرها،

ولكنها ستكون محاولتي.

أطوف حول الرب،

حول البرج العتيق،

مثلما طفت لآلاف السنين.

وما زلت لا أعلم،

إذا كنت صقرا،

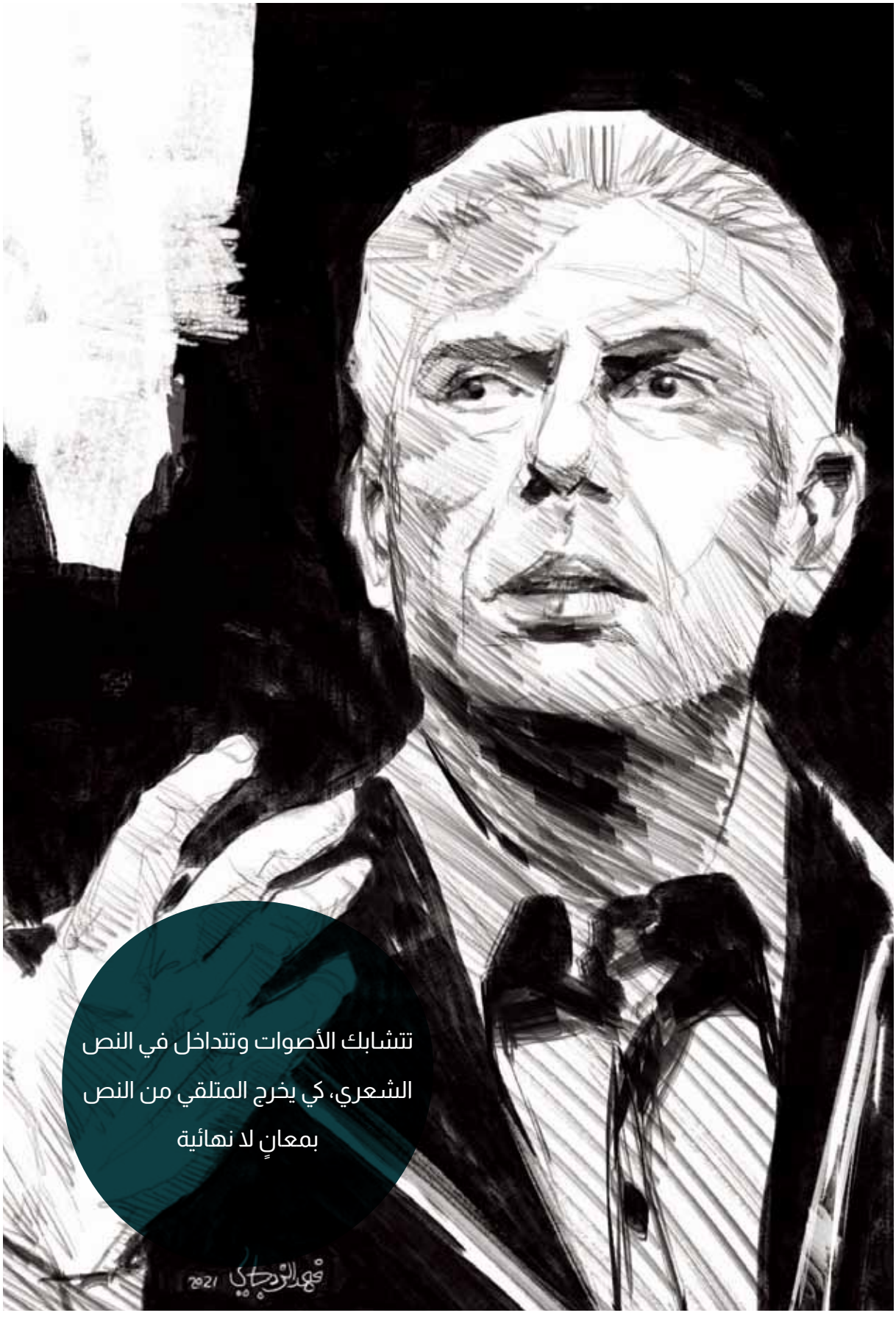
أو عاصفة،

أو أنشودة رائعة.

عندما تقوم بذلك على فراش موتك وإذا استطعت حينها أن تبتسم وتومئ لنفسك بهدوء، فاعلم إنك قد نجحت، وسترافقك الرومانسية في رحلة عودتك لدار القرار. فلتمضوا بسلام. وتذكروا الزهور، تذكروا الريح. شكرا لكم

## هوامش

★ ألقيت هذه الخطبة ضمن حفل تخريج طلبة جامعة شمال أيوا الأمريكية في 29 يوليو 1983. وظهرت هذه المقالة أول مرة ضمن صحيفة The Des Moines Register اليومية في 4 سبتمبر 1983. وطبعت مجددا ضمن كتاب للمؤلف بعنوان (أغان قديمة في مقهى جديد: مقالات مختارة) ومنه قد أخترت ترجمة المقالة للعربية. تجدر الإشارة إلى أن كاتب المقالة هو مؤلف رواية (جسور مقاطعة ماديسون) والتي تم تجسيدها فيلما سينمائيا شهيرا يحمل اسم الرواية.


تتشابك الأصوات وتتداخل في النص
الشعري، كي يخرج المتلقي من النص
بمعانٍ لا نهائية
فهد الزواي 2021

تعدّد الأصوات في ديوان

# «هكذا تكلم الكركدن» للشاعر رفعت سَلام

● أحمد الصغير
○ ناقد وأكاديمي مصري

رفعت سلام (1951ـ 6 كانون الأول 2020) شاعر مصريّ من كبار شعراء الحداثة العربيّة، أسهم بشكل واسع في الحركة الشعريّة على مدى نصف قرن، بدءا من أوائل سبعينيّات القرن الفائت، وبتأسيس جماعة إضاءة 77، امتلك سلام بداية الخيط الشعري، فراح متمرّدا، صاخبا على القصيدة التفعيليّة آنذاك، معترضًا في جرأة بالغة على لجنة الشعر بالمجلس الأعلى للفنون والآداب بالقاهرة، وقد تفتّقت عن هذا كله روحٌ شعرية مغامرة، تبحر في المجهول الشعريّ، بحثًا عن الشعر في عيون الفقراء، والبيوت الطينية والقطارات التي لا تعود في المساءات الحزينة في «منية شبين» مسقط رأسه، شمالي مصر.

أصدر رفعت سلام الكثير من الدواوين الشعرية بدءا من ديوانه (وردة الفوضى الجميلة عام 1987)، (إنها تومئ لي 1993)، (إشراقات رفعت سلام 1993)، (إلى النهار الماضي 1998)، (كأنها نهاية الأرض2000)، (حجر يطفو على الماء 2008)، (هكذا تكلم الكركدن 2012)، (أرعى الشياه على المياه،2018). كما قدم سلام ترجمات مهمة عن الفرنسية والإنجليزية من أهمها الأعمال الشعرية لشارل بودلير، ورامبو، وكفافيس، والت ويتمان، وريتسوس، وغيرهم.

## • تعدّد الأصوات:

تتجلى تقنيات تعدّد الأصوات في الخطاب الشعري عند رفعت سلام، بصفة خاصة، وفي قصيدة النثر بعامة، حيث إنّ الشاعر الحداثي، يلجأ إلى هذه التقنية؛ رغبة في تشابك الأصوات، وتداخلها في النص الشعري، كي يخرج المتلقي من النص بمعانٍ لا نهائية، مفادها أن النصّ أصبح عالمًا من الأصوات المتشابكة والمتداخلة، بل صار الصوت الواحد مفردًا بصيغة الجمع ، حيث تمتد ألسنة النص الشعري إلى العالم الخارجي ، بل صار النصّ في تعبير آخر هو العالم نفسه بكل تناقضاته، ومشاهده المربكة، وطموحاته وآلامه وآماله؛ مما يجعلنا نستكشف أرواحنا من خلال الموسيقى البوليفونية، التي تعبّر عن أصوات كثيرة في وقت واحد على حد قول ميخائيل باختين في كتابه شعرية ديستوفسكي فيقول: «قد ترسم البوليفونيّة صورة الإنسان المأساوي أو الفجائعي، وتجسّد الشخصيّة غير المنجزة أو غير المكتملة، وتعبّر عن تنوّع أصوات الحياة بصورها كافة، ومن

استفادته من العوالم الافتراضية جعلتنا أمام طرائق نصيّة مختلفة الأطوار والأشكال

ثمّ فهي ضدّ تشيُّؤ الإنسان وضدّ تشيُّؤِ العلاقات الإنسانية وكلّ القيم الإنسانية في ظل النظام الرأسمالي.»[1] الذي صارت مساحاته محملة بالتناقض الاجتماعي والهوة الطبقية الموجودة الآن بين فئات المجتمع، فصار الخطاب الحداثي في الشعرية العربية خطابا مرآويًّا، يحمل أعضاء جمادات وحيوانات متآكلة، فيبعثها من جديد، في صورة معكوسة تتجسد من خلالها العبثية التي سيطرت على العقل الجمعي الذي يجمع بين الغنائي والدرامي. «بل إن المزاوجة بين الغنائية والدرامية في النسق التعبيري للبناء الشعري تعدّ حداثة شعريّة استطاعت أن تُلغي المسافة بين الذاتي والموضوعي، حيث أصبح الموضوع هو الحركة الداخلية التي تقسم الذات وتعيد توحيدها، إذ يلجأ الشاعر إلى الحوار المنكر للأطراف الذي يأتي على شكل تداعيات داخلية تقسم الذات على نقيضين متحاورين»[2]

وقد تجلّى ذلك التفاعل، والتداعي الحواريّ من خلال انشطار الذات إلى مجموعة من أصوات حقيقيّة، وأخرى خياليّة تصدر عن كائنات حيّة وكائنات غير حيّة. وأعتقد أن سمة تعدد الأصوات لدى رفعت سلام، قد جاءت بوصفها ظاهرة شعرية في ديوانه الكاشف عنها (هكذا تكلك الكركدن، القاهرة ،2012)

## • عتبات صوتية متعددة:

جاء هذا الديوان في قصيدة شعرية طويلة اتّسمت بالملحميّة والدرامية والكونية؛ تحمل الصفحة البيضاء مجموعة من النصوص المتقاطعة التي تتجسد في المتن والهامش، والبياض، وعلامات الترقيم، والموسيقى النصيّة التي تتخلل النصّ الكلي في شكل جمل شعرية قصيرة، ونصّ معلوماتي قصير وكأنه خارج النصوص المتقاطعة؛ إضافة إلى ذلك اللعب الشعريّ بتقنية الخط العربي، وكأننا أمام مجموعة من المشاهد المختلطة التي يمكن قراءتها منفصلة مرة ومجموعة مرة أخرى.

فنحن في حقيقة الأمر أمام غابات متعددة الأصوات وطرائق نصية مختلفة الأطوار والأشكال معتمدة ومستفيدة في الوقت نفسه من العوالم الافتراضية المفتوحة وأعني شبكات الإنترنت ومواقع التواصل الاجتماعية بوصفها أصواتا متشابكة داخل النص الشعري عند رفعت سلام مثل «الفيس بوك FACEBOOK ،وتويتر twitter، ويوتيوب YouTube»،ومحركات بحثية عالمية هذه الكائنات الافتراضية مرصودة على صفحة الغلاف الخارجي للديوان الذي يمثل مؤشرا دلاليا مهما في قراءة الديوان؛ فقد جاء الغلاف يحمل صورة الحيوان الخرافي الكركدن (وحيد القرن) وعلى جسده الضخم أصوات/ أيقونات العوالم الكونية المتعددة منها ما هو حقيقيّ ومنها ما هو افتراضي، إنّ جل هذه العوالم تتحرك بفاعليّة الذات المحترقة داخل هذه العوالم فهي ذات أسطورية تحمل الماضي بكل آلامه وخروقاته وحواجزه وتحمل الآني الراهن بكل فتوحاته وانهياراته وتداخلاته وإشكالياته الفكرية والفلسفية والجغرافيا والتاريخ وصراعات حضارية تمتد لآلاف السنين، كما تحمل المجموعة (مجموعة النصوص المتقاطعة) أيضا تناصّات ديوانية مختلفة تجسد المشروع الشعري لقصيدة سلام والإحالات والمرجعيات التي ذكرها في نصوصه السالفة والقادمة، هذه النصوص المربكة التي تفكك العوالم المزيفة.

## • صوت الآخر الـ(هو):

بدأ سلاَّم منذ سبعينيّات القرن الفائت مؤسّسا؛ لشعرية تتمرد على الشكل المألوف للدواوين الأخرى، فهو شاعر مُشْكلٌ يبحث عن الفتنة الكونية المنبعثة من رحم الأرض الأخرى في كل زمان ومكان، ومن ثمَّ فهو يخلق نصه الشعري من خلال عوالم الـ (هو) الآخر، متجسدة في أصوات حيّة متعددة، ومتفاوتة. هذه العوالم/

عبر القراءة البصرية المدعومة بقراءة سيميائية تأويليّة مغايرة، يمكنك الولوج لعوالمه الشعرية

الأصوات تستظل بالكائنات الحية في عمومها مثل النباتات والحيوانات والطيور والإنسان والجمادات والنصوص الحية أيضا من التراث العالمي والعربي بخاصة، مرتكزة نصوصه على شعرية الأساطير الكونية التي تلتحم بروح النص، والذات الشاعرة في ماء نصي واحد، هذا الماء الشعري الذي يكمن في خلايا وأنسجة الوحدات الصرفية الصغيرة في أبدان المفردات العابرة من جيل إلى جيل ومن مرحلة إلى أخرى، ومن ثمَّ فإن جلَّ دواوين سلام لها شكل شعري مائز، تتخذ من المخاتلة الكونية الشعرية طريقا للتعبير، وفي ظني أن أفضل الطرق للولوج في هذه العوالم الشعرية أن تعتمد على القراءة البصرية مدعومة بقراءة سيميائية تأويلية مغايرة، وقد تجلت هذه المغايرة في هكذا تكلم الكركدن. يجيء هذا الديوان؛ ليفتح أرضا جديدة في شعرية قصيدة النثر العربية، إذ يعتمد على أساطير الحيوانات القديمة، مستعيدًا أصواتها الأسطورية، وهنا نذكر أسطورة ( اليونيكورن) Unicorn، الحصان وحيد القرن ذلك الحصان الذي فتن الناس قديما بجماله وقوته وفرائه المطرز بالألوان، ويمكن أن نعتبر الكركدن هو الخرتيت ( وحيد القرن ) مع الفارق بين الحصان وحيد القرن، والكركدن وحيد القرن؛ فقد منحنا النص الشعري مجموعة من العبارات المعرفية / المعلوماتية، وذلك في قوله:

«هو حيوان في جثة الفيل، خِلْقَتَه خِلْقَةِ الثور؛ إلا أنه أعظم منه، ذو حافر، وهو سريع الغضب، صادق الحملة، يخافه ساير الحيوانات. على رأسه قرن واحد حاد الرأس. يعيش سبعمائة سنة، وهيجان شهوته بعد خمسين سنة»[3]

إن الوصف الدقيق للكركدن (الخرتيت) الذي اتخذته جمهورية السودان رمزا وطنيا لها بعد الاستقلال قبل أن تتخلى عنه لاحقا لما فيه من القوة والصلابة، مخيفا لجميع الحيوانات، فهو رمز أسطوري ينتمي إلى الميثولوجيا القديمة، التي تقدس الحيوانات الخرافية. ونلاحظ أن الكركدن يستدعي لغة خاصة به تناسب الحال التي عليها روحه وكيانه: فتشير المصادر إلى أنه: وبالرغم من مظهره الرائع وجماله فإنه يقاتل بوحشية وعنف شديدين، ومن المستحيل إمساكه خصوصا إذا حوصر لكنه يستجيب بسهولة للمسة أنثى عذراء. أي إن الونيكورن الكركدن (وحيد القرن) بشكل عام يرمز للقوة والجمال الفريدين من نوعهما، بالإضافة إلى أنه كان رمزا خاصا بالنبلاء والأمراء والسلاطين في القرون الوسطى.

## • صوت الشاعر/ الكركدن:

أعتقدُ أن عنوان الديوان جاء بصيغة لغوية تشي بالكثير من الإشارات المهمة في حياتنا الثقافية؛ فعندما نقول هكذا تكلم الكركدن تستدعي الذاكرة الثقافية الكتاب الأشهر في تاريخ الفلسفة الحديثة للفيلسوف الألماني نيتشه وكتابه هكذا تكلم زرادشت؛ ومن ثمّ فإن النص الشعريّ لدى سلام يعتمد على إغراء المتلقي النموذج (المثالي) للبحث عن علاقة ما مكنونة بوجه أو بآخر بين زرادشت والكركدن، أظن أن العلاقة القوية تكمن في أن كلاهما يبحث عن الحقيقة المطلقة في الأكوان المختلفة ولن يجدها، والإصرار المطلق على البحث هو ما جعل الذات الشاعرة تلتحف بذات أكبر وأضخم وأوقع أثرا وهي ذات الكركدن نفسه؛ لأن الكركدن هو الشعر نفسه الذي يعلن دائما عن عصيانه وتمرده وسيطرته على سائر الأنفس والمخلوقات الواقعية وغير الواقعية، حتى إن العوالم الافتراضية كانت قد احتفت بكائن الأكبر (الشعر) منذ ولادتها على سطح العالم، متخذة منه سلاحا في مواجهة الظلام والتشويه اللذين لحقا بالعالم المحيط بنا. فيقول:

«لست ديناصورا، لا وألف كلا؛ لست هولاكو ولا هتلر ولا الحجاج لا موسوليني ولا بينوشيه، أنا أصل السلالة والكل ظلال باهتة .....أنا اللحظة المارقة الفالتة استعاروا قامتي وسيرتي سلبوني مني، وارتدوا قناعي الذهبي في غفلة من

سلطة الذات الشاعرة تتجلى في أصوات تتداخل وتتآزر فيما بينها مكونة حوارًا دراميتكيّا من خلال تكرار ضمير المتكلم (أنا)

الزمن.

وكل غفلة: محنة

كل محنة: ميتة

وكل ميتة: صراط وأسن»

يتكئ نص سلام على استدعاء شخصيات تاريخيّة بعينها أمثال هولاكو، هتلر، الحجاج، موسوليني، بينوشيه، تحمل هذه الشخصيات في طيّاتها أحداث الماضي البغيض الذي ارتبط بشخصيات ديكتاتورية أذهبت جمال العالم وبهاءه الأرضي، فالذّات لا تبحث عن فراديس أرضيّة أو علويّة بقدر بحثها عن الخلاص الحقيقيّ من الكيانات المتجسدة في الكون؛ لتخلق واقعًا يفترض فيه الطهر وتنتزعه اللحظات المارقة التي تسكنها الذات. إن سلطة الذات الشاعرة في هكذا تكلم الكركدن تتجلى في أصوات متعدّدة، هذه الأصوات التي تتداخل و تتآزر فيما بينها مكونة حوارًا دراميتكيًا من خلال تكرار ضمير المتكلم (أنـا) أكثر من مرة يومئ إلى أصلها ونسبها وأنها لا ترى ظلا إلا ظلها فالكل ظلال باهتة لا ظلال لها، تتحدث الـذّات عن الآلام القديمة التي يومئ إليها استخدام الفعل الماضي كثيرا، مثل: (استعاروا، سلبوني، ارتدوا ) نلاحظ أن الأحداث المتعاقبة في عملية السلب الممنهج والمتطور الـذي يجسّد صـراع الحضارات كما ذكرنا، وتأتي الأحداث أولا بـالاستعارة ثم السلب الجسدي والسلخ الروحي، ثم الارتداء الذي يمزّق ويشوّه الوجه الحقيقي للذات الأصلية، إضافة إلى المحنة التي وقعت في غفلة من الزمن الميّت؛ فكل محنة ميتة كما تشير الذات إلى ذلك كثيرًا داخل الديوان، ويقول في مقطع آخر:

«سرقوا مني القاموس والأبجدية، عرّوني مني قبل حلولي، وسبقوني إلى المدائن المنذورة للنار، إلى القطعان المنذورة للسفك إلى السبي والهتك».

تتجلى في المقطع الفائت شعريّة الجحيم التي ترصدها الذات عبر مشاهد مكتنزة، هذه المشاهد التي تحتاج من المتلقي النموذج الوقوف عليها واستكمال رؤيتها الراسخة في جبينه، كما تشمل المشاهد الممحاة مفارقات مختلفة على مستوى الـرؤيـة والتصوير مثلا في قـولـه: إلى الآيـات المحكمات مما لاعين من قبل رأت، ولا أذن سمعت ولا خطر على قلب بشر: المفارقة تكمن هنا في المشهدين المتناقضين مشهد الجحيم ومشهد الفراديس السماوية الذي يتجسد من خلال بنية تناصّية تستدعي الحديث القدسي الـذي يقوم بإغراء البشر وترغيبهم في جنان الخلد ومتاعها وجمالها الذي لا تستطيع العقول الجمعية تخيّله، نحن إذن أمام مشهدين متناقضين ينتميان إلى المفارقة التصويرية التي أصبحت ركنًا رئيسًا في شعرية الحداثة العربيّة؛ لأنها تمثّل وقعًا وصدمة إدراكية لدى المتلقّي. ومن ثم فقد اعتمد سلام على التجريب اللانهائي في الفعل الكتابي لنصوصه؛ مما يجعلنا أمـام نصوص تحتاج لقراءة مختلفة تجريبية (إن جاز القول)، حتى يتم للمتلقي التواصل مع مثل هذه الكتابات المربكة.

اعتمد سلام على التجريب اللانهائي في الفعل الكتابي؛ ولذا نحتاج لقراءة تجريبية أيضا

## هوامش

1. ميخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي، ترجمة، جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، المغرب، (ط1) 1986، ص88.
2. محمد صالح الشنطي : خصوصية الرؤية والتشكيل في شعر محمود درويش ، ص144 ، مجلة فصول ، العددان الأول والثاني ، ، أكتوبر 1986، مارس 1987.
3. رفعت سلام : هكذا تكلم الكركدن ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، ص3، 2012.

التراث والحداثة

# قراءة في شعر رفعت سلام

● محمد السيد إسماعيل
○ شاعر مصري

الشاعر لا يعود إلى التراث بل يتمثله ويفكر به؛ سواء أكان متماثلا معه أو مخالفا له

ينتمي الشاعر المصري الراحل رفعت سلام إلى ما يعرف بجيل السبعينيّات الذي جاء بعد جيل الريادة التفعيلية ممثلا في صلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطي حجازي وجيل الستينيّات الذي كان محمد عفيفي مطر وأمل دنقل من أبرز شعرائه، وهو ما يطرح – مبدئيا – هذا السؤال المهم: ما الذي قدّمه هذا الجيل من رؤى جمالية ومعرفيّة؟ وللإجابة عن هذا السؤال يمكن القول إن قصيدة التفعيلة وقصيدة النثر قد انقسمت – منذ أواخر الأربعينيّات وما بعدها – إلى تيارين كبيرين يؤكد الأول منهما وظيفية الشعر وغاياته في حركة التغيير الاجتماعي والسياسي التي تصاعدت في هذه السنوات، وقد تحلّق شعراء هذا التيار حول مجلة " الآداب " البيروتية بنزوعها القومي ومن شعراء هذا التوجه " السياب وصلاح عبد الصبور وحجازي والفيتوري وآخرون ، بينما استبعد التيار الثاني – الذي تحلّق حول مجلة " شعر" اللبنانية – أن يكون للشعر غايات اجتماعية أو سياسية مباشرة، ورأوا أن الشعر غاية في ذاته ومن هؤلاء الشعراء: يوسف الخال وأنسي الحاج وأدونيس الذي كان يقول أنه "لا غاية للإبداع إلا الإبداع". ولا شكّ أن هزيمة السابع والستين قد ساهمت في نموّ هذا التيار في حقبة السبعينيات بالإضافة إلى الانقلاب على قيم الستينيّات وتوجهاتها الرئيسية وتسليع كل شيء؛ الأمر الذي جعل شعراء السبعينيّات – كنوع من المقاومة – يكتبون قصائد متأبّية على الفهم المتعجل والاستهلاك، ورافضة الدخول في لعبة العرض والطلب؛ ومع كل هذا الاهتمام بجماليات القصيدة وتخليصها من الغايات الراهنة؛ فقد ظلت – في معظمها وبوسائل مختلفة – مستشعرة وطأة الهموم الاجتماعية والسياسيّة، وهو ما يصل هذه الشعريّة بسابقتها – خاصة شعريّة التيّار الأول – ويمايز بينهما في الآن نفسه، ولعلّ رفعت سلام – أحد أبرز جيل السبعينيّات – يكون خير مثال على ذلك؛ فقد وصف عز الدين إسماعيل شعريّته بأنها تمرّد على ما سبقها من حيث بناء القصيدة وجمالياتها وتواصل معه في الوقت نفسه مما يصنع علاقة جدليّة تقوم على الأخذ والعطاء أو التمرد والانتماء وهو ما يطرح فكرة "التطور" التي تحكم الفنون عموما حين يخرج الجديد من القديم دون أن يلغيه وتظل العناصر الفاعلة في القديم دائمة الحضور، وإن اتّخذت صورًا مختلفة مع كل حركة تجديديّة، على العكس من فكرة "التقدم" التي تحكم العلم فيلغي اللاحق السابق في مسيرة

مطّردة. يقول رولان بارت "تنطوي الكتابة الأدبية مثل الفن الحديث برمته على استلاب التاريخ والحلم به في آنٍ واحد؛ فهي بصفتها ضرورة تشهد على تمزّق اللغات المتصل بتمزق الطبقات وتفتت العلاقات، وهي بصفتها حريّة تصبح هي وعي هذا التمزّق والجهد الطامح إلى تجاوزه في الآن نفسه" [1] وبعبارة أخرى: إن الكتابة – في حلمها بالتاريخ – لاتحلم – بداهة – بالتاريخ الذي نَفتْه ورفضت منطقه؛ وإنما تحلُم بتاريخٍ مغاير، هذه الرؤية القائمة على الاتصال والتجاوز أنقذت القصيدة العربيّة المعاصرة – في هذه الفترة تحديدا – من الاجترار على مستوى التيمات الموضوعية والتقنيات الفنيّة فيما عرف بكلاسيكية قصيدة التفعيلة في أواخر الستينيّات .

## التراث والحداثة:

التراث والحداثة إذن أحد المحاور المهمة في تجربة رفعت سلام، ولنا أن نتذكر كتابه الفكري "بحثا عن التراث.. نظرات نقدية منهجية" الذي عالج فيه رؤى بعض المفكرين للتراث وموقفهم منه من أمثال حسن حنفي والطيب تيزيني وحسين مروة وأدونيس في الوقت الذي نراه على معرفة عميقة بأحدث التيارات الشعرية المعاصرة من خلال ترجماته العديدة ومن خلال كتابه "بحثًا عن الشعر" الذي كان ينوي عنونته بـ "بحثا عن الشعر بحثا عن الحداثة " ومن المهم أن ننوه إلى أن الشاعر لايعود إلى التراث بل يتمثله ويفكر به؛ سواء أكان متماثلا معه أو مخالفا له حين يقول – على سبيل المثال – " لن أخرق الأرض / لن أبلغ الجبال ( لست مشغولا بذلك ) " أو قوله " لماذا يأوي إلي الراحلون ( لم أصبح – بعد– مقبرة ) لماذا – حين تهز الريح أغصاني يساقط الحطيئة وبشار ورامبو والمتنبي ومايكوفسكي وأبو نواس وامرؤ القيس وريتسوس وتأبط شرا .." [2] يقوم الشاهد الأول على التماثل مع قوله تعالى " إنك لن تخرق الأرض ولن تبلغ الجبال طولا" ولا يرجع ذلك – في رؤية الشاعر – إلى عجزه بل لكونه "ليس مشغولا بذلك " فهو لا يريد أن يأتي بمعجزات خارقة بل يكفيه فاعليته الإيجابية التي تنتمى إلى دائرة واسعة من المبدعين، وهذا ما يتّضح في الشاهد الثاني الذي يجمع بين مبدعي الشرق والغرب مما يدلّ على اتّساع دائرة التراث الذي ينتمى إليه، ومن الواضح أن "التمرّد" على مستويات عديدة هو ما يؤلف بين ممثلي هذا التراث، أو هذا الماضي الخاص بالشاعر تطبيقًا لقول "ستيفنز" :"بينما – بالطبع – انحدر من الماضي فإنه ماضٍ خاص بي، وليس شيئا يدعى كوليردج ووردزورث ، لا أعرف أحدا اكتسب أهميّة خاصّة بالنسبة لي، مركب الواقعي – التخييلي خاصٌّ بي أساسا حتّى إن رأيته في الآخرين " [3] وهو ما يعبر عنه رفعت سلام حين ينادي قرناءه على اختلاف المكان والزمان في قوله "فأين أنت يا طرفة يا نيرودا يا بوشكين يا سعدي يا بيتهوفن يا أصلان ياريتسوس .." [4] ومن الواضح – حتى الآن – أن توظيف التراث يقوم على استدعاء أعلامه؛ لكن الشاعر بالإضافة إلى ذلك يعتمد أيضا على استدعاء الحادثة / المعجزة وإعطائها مدلولا معاصرا؛ فحين نتأمل قوله "هكذا يا سادتي الكرام ضربت البحر فانشقّ طريق مرقت فيه إلى الضفة الأخرى " نتذكر معجزة موسى – عليه السلام – حين ضرب البحر بعصاه – فرارا من فرعون – فانشق من أمامه وعبره إلى الضفة الأخرى .ومن الواضح أن الشاعر – هنا – يتخذ وضعيّة الراوي الشعبي في قوله " هكذا يا سادتي الكرام ..." مما يجعلنا أمام حكاية شعبيّة توازي النصّ الديني دون تعديل، هذا التعديل – بالزيادة – الذي نراه في استدعائه لبيت تميم بن مقبل" ما أطيب العيش لو أن الفتى حجر / تنبو الحوادث عنه وهو ملموم" حين يقول " يا ليتني حجر / تخطو الفصول على جسمي وتنحدر" واستدعائه لقول المتنبي "على قلق كأن الريح تحتي / أوجهها يمينا أو شمالا" في قوله " قفزت السور فانكسر الفؤاد إلى شظايا من كوابيس وفخار رخيص في الشوارع هل ألملمها أكومها بجنب الحائط المهدوم أم أمضي على قلق كأن الريح تحتي" [5] وبيت

توظيف التراث لديه يقوم على استدعاء أعلامه؛ واستدعاء المعجزة وإعطائها مدلولا معاصرا

المتنبي ليس هو محور هذه الصورة المركبة بل يأتي بوصفه إشارة دالّة وسط العديد من الأفعال التي تبدأ بمحاولة القفز / التجاوز، ثم الانكسار والتحطم إلى شظايا – من كوابيس وفخار رخيص– لا يعرف الشاعر هل يلملمها أم يمضي بعيدا عنها ؟ واستدعاؤه بالمخالفة لقول المتنبى أيضًا " أصبحت أروح مثر خازنا ويدا / أنا الغني وأموالي المواعيد" حين يقول: "اتركوني إلى مدى من السدى والغياب، كي تحطّ فوق أهدابي نحلة من عسل تبتزّني من ثيابي/ فأخرج لها فقيرًا وأموالي المواعيد" وإذا كان بيت المتنبي يقوم على المفارقة بين الثراء الموهوم والأموال التي ليست أكثر من مواعيد؛ فإن سطور رفعت سلام تعتمد على الإيغال في تصوير حالة الفقر لهذا تكثر الدوال المشيرة إلى ذلك: السدى/ الغياب/ الابتزاز/ الفقر/ المواعيد الكاذبة، وإذا كان الفقر هو مدار الصورة السابقة فإن الشاعر – بحسّه الاجتماعي الدائم – يجعله أيضا البنية الظاهرة في قوله "أيادي النساء الحانية طبخت أطفالهن/ صاروا طعامًا لهنّ" مستدعيًا أحوال "الشدة المستنصرية" في مصر، وهي صورة أكثر قسوة مما يُروى عن المرأة التي كانت تُلهي أطفالها الجوعى بإشعال النار تحت آنية ليس فيها سوى الماء والحجارة على زمن عمر بن الخطاب، في هذه الحالة التي يرزح فيها الجميع تحت وطأة الفقر يحسّ الشاعر بالوحدة ويسمع الصرخات المتوالية مستدعيًا بيت عمرو بن معد يكرب "ذهب الذين أحبهم/ وبقيت مثل السيف فردا " حين يقول: "ذاكرة من الصرخات بابتعدوا كهاوية لأهوى فوقها متخافقًا شرسًا أمزق ما تبقّى من دمي لأكون مثل السيف فردا" على أن الأمر يتجاوز هذه الجمل التي يمكن أن نطلق عليها "الجمل الثقافية" التي تستدعى غيرها إلى توظيف الأسطورة التي تشكّل متن ديوان بكامله، وأعنى به ديوان "هكذا تكلّم الكركدن" المعبّر عن ثورة يناير المصرية حين يستدعي "الكركدن أو وحيد القرن الذي يحب المرأة العذراء فيمتنع عن تلبية كل أشكال الإغراء، وينتهي إلى تلك المرأة ناسيًا ضراوته، ويستسلم فتسلمه المرأة العذراء إلى الصيادين الذين يمزقون جسده ويأخذون قرنه الذي يستخدم في علاج العقم عند النساء والرجال" [6] لكن رفعت سلام يقلب هذه الأسطورة حين يجعل من الكركدن جلادًا يُمارس البطش ويجعل من العذراء ضحيّة حين يقول على لسانها مخاطبة الكركدن "لست أنت أنت ولا أنا أنا" ويقول على لسان الكركدن الذي هو أصل سلالة الطغاة على مرّ العصور: هولاكو / هتلر/ الحجاج / موسيليني، يقول " أنا أصل السلالة، والكل ظلال باهتة / أنا اللحظة المارقة الفاتنة / استعاروا قامتي وسيرتي / سلبوني منى وارتدوا قناعي الذهبي في غفلة من الزمن" [7] وليس بعيدًا أن نقول إن العذراء هنا رمز لمصر، وإن الكركدن رمز للحاكم الطاغية الذي قامت الثورة ضدّه، وفي موضع آخر يقدم صورة مناقضة لما فعله جعفر بن أبي طالب في موقعة مؤتة، حين حمل الراية بكفه اليمنى، فلمّا قطعوها حملها باليسرى فلما قطعوها حملها بالمرفقين إلى أن تمكنوا منه ومات شهيدا، يقدم سلام صورة مناقضة لدلك حين يقول: "وحينما انكسرت جيوشنا/ لذت بالسلاح/ فلما انكسر السلاح/ لذت بالبحر/ ولما أتت جيوشهم من البحر/ اعتصمت بها/ فقتلونا" ، أما قوله: "قلت لنفسي البحر في الوراء والعدو في الأمام وأنت حالة آتية ترفرف رأسيًّا وتعوي في آخر الأرض القتيلة" فإنّه يستدعي قول طارق بن زياد لجنوده" العدو من أمامكم والبحر من ورائكم" مما يعني أنّه لا مفرّ من المواجهة.

## خارج على الصفوف والطوابير:

هذه العناصر المسترفدة من "التراث" لا تلغي "صوت" الشاعر بداهة؛ فهو ليس صدى لصوت سابق؛ بل إنه يسعى إلى اجتراح الجديد وخلقه، ويختار مسالك غير مطروقة، وفي ذلك يقول: "أبوابها فادحة فاضحة (قلت لنفسي لم لا ألج من البابين المنسيين وأنسى الشهير) فلابد أن كثيرين غيري قد سبقوني إليه، ولربّما تعثرت بأحدهم أو بعضهم " وقوله: " أنا الهامش الأريب" و"أنا

العناصر المسترفدة من "التراث" لا تلغي صوت الشاعر؛ فهو يختار مسالك غير مطروقة للقول

المرتجل الهامشيّ" أو يصف نفسه بقوله " خارج على الصفوف والطوابير" فالشاعر – في السطور السابقة – يؤكد انتماءه إلى البابين المنسيين أيا كانت دلالة هذين البابين، وعزوفه عن الباب الشهير الذي دخله كثيرون قبله، كما تؤكّد السطور الانتماء إلى الهامش في مقابل المؤسسة والهامشي في مقابل الرسمي، وبهذه المعاني تتأكّد خصوصية الشاعر وتفرّده وهذا ما نلاحظه – أيضًا – في قوله " أمشي على حدّ انتصاف الليل : صاخبًا جريئًا / ولي قدمان تخترعان ما أشاء من دروب / تحفران لي – في كل خطوة – مفازة أو هاوية " إن اختراع الدروب يوازي اكتشاف طرائق فنية جديدة غير مسبوقة، وانتصاف الليل يوحي ببلوغ الذروة، ويؤذن ببداية جديدة ولعل هذا ما جعل الشاعر، يكرّر هذا الانتصاف على مستوى الزمان والمكان حين نقرأ – مثلا – " واقف في مفترق الساعات " أو " أنا في منتصف الطرق الرملية " وقوله: "من يطرق منتصف الوقت الراكد".

العلاقة بين المتن والهامش، تأتي على صور مختلفة، تثري النصّ وتفعل آليات تأويله

## السوقي والسامي:

مع حركة الشعر الحديث سقطت ثنائية " السوقي والسامي" أو "الرثّ والشاعريّ" التي ظلّت حاكمة في الحركتين: الإحيائية والرومانسية، يقول صلاح عبد الصبور: "وأعرف بعضهم يضنيه أن يغشى زحام السوق/ ولكن هم من السوقة " لذلك ظل هذا التجاور والتحاور والتداخل بين هذين المستويين التعبيريين أحد سمات القصيدة الحداثية وما بعد الحداثية يقول إدوار الخراط لقد أصبح كل شيء "موضوعًا للشعر بما في ذلك سقط المتاع حين تتخلله روح الشعر السحريّة فتذوب الفوارق بين طبقات الكلام، فليس فيها الرصين ولا الركيك بطبعه وخلقته" [10] ولاشكّ أن حيوية الشعر كانت وستظل كما يقول محيي الدين اللاذقاني " قائمة على ذلك المزج بين الواقعي والخيالي والأرضي والسماوي والعكر والحسي والمعنوي والجسدي والروحي" [11] وهذا ما نلاحظه في أكثر من شاهد شعري، ويتوازى مع المزج بين اللغة الشعرية المكتنزة بالإيحاءات واللغة الأيديولوجية المباشرة كما يبدو في قوله: "صاخبة هي الدفوف والغواني أيها البهلول / لعبت بك الشمول / هل نام الحرس والعسس والمنظرون لاشتراكية الدولة البوليسية " [12] إضافة لما سبق، يمكن القول إن رفعت سلام كان صاحب أساليب، حيث يجمع بين الغنائي والملحمي والدرامي والتشكيلي، بل وإيقاع العدودة التي تتميز بالقصر وتواتر القافية ومن ذلك: "لا رثاء / فرار سيد / ذهاب بلا وراء / صرخة نائمة في سماء / فضاء فضاء / بصر بلا بصيرة / وبصيرة عماء" [13] ومن ذلك ما يطلق عليه أسلوب "الكولاج" الذي يعتمد على توظيف الصور المصاحبة للنص الشعري الذي ظهر – بوضوح – في ديوانه "أرعى الشياه على المياه" الذي توالت فيه صور الشمس والوعول والأقدام العارية والطيور وعين حورس وغيرها، وتقسيم النص الشعري إلى متن وهامش وما يؤدي إليه من ازدواجية أو ثنائية النص التي يراها إدوار الخراط "تقنية بريختية أي تقنية تغريبية ، بمعنى أنّها تكسر الإيهام أو الاندماج الانفعالي وتقطع الانسياب الوجداني أو العاطفي أو حتى الفكري في نهره الرئيسي " [14] وهو ما يعدّ امتدادًا لإحدى غواياته القديمة "في استخدام التأثير البصري للحروف مثل: تكبير كلمات بعينها أو جعلها بلوك " سوداء" أو مائلة أو كتابة الكلمات كما يريد لها أن تنطق مثل: أطلقواااا" [15] أما ثنائية المتن والهامش التي تكسر الإيهام والاندماج العاطفي؛ فقد تجلت واضحة في ديوان "إشراقات رفعت سلام" وقد تأخذ علاقة تفسيرية تقوم على التفصيل بعد الإجمال، فعندما يقول في المتن "ذاكرة من الصرخات (1) فابتعدوا كهاوية لأهوى فوقها متخافقا شرسًا.." نراه يتوقّف عند دال "الصرخات" الذى يتصف بالعمومية والإجمال مفسرا ومفصلا إياه في الهامش على هذا النحو " أسراب من الصرخات / تأتي في المساء / وتبني عشها المشروخ / في جسدي المشظى.." [16] فالصرخات التي كانت تنتمي – في المتن – إلى الماضي والتي كانت مجرد ذاكرة أصبحت

– في الهامش – أسرابًا من الصرخات تأتي في المساء، لقد أصبحت حاضرة تحتلّ جسد الشاعر المشظّى، وتبني عشّها على أنقاضه، وأحيانا تقوم العلاقة بين المتن والهامش على المخالفة حين نقرأ "أسحب الأسماء (2) من جيبي وأنثرها على الأشياء بالعشواء.." فيتوقف – في الهامش – عند دال "الأسماء" قائلا "تهرب الأسماء مني أو أفر منها / ظل يفر من جسد ..."[17] فهذه الأسماء التي كان الشاعر يملكها ويخرجها في يسر من جيبه وينثرها على الأشياء أصبحت – في الهامش – تهرب منه أو يفر هو منها كما يفر الظلّ من جسده. وفي موضع آخر يعود الشاعر إلى العلاقة التفسيرية حين نقرأ "أمضي على قلق كأنّ الريح تحتي أم أدمدم بالعويل لأوقظ الموتى (5) وأعدو عابرًا ظلّي فأقفز قفزة مسعورة" فيأتي الهامش مفسّرا كيفية هذا الموت على هذا النحو: "ماتوا / كحبات رمال كظيمة / مل كنت صحوًا صاخبا/ يرفّ في سماء قديمة "[18] وقد تكون العلاقة تعليلية بمعنى أن الشاعر يصدر أمرًا في المتن ثم يوضّح سببه في الهامش، يقول: "ضاعت مملكتي مني وتأكل البوم والغربان والغيلان والخل الوفي ..فأفسحوا (7)" ثم يعلل هذا الأمر بقوله – في الهامش – " فالأرض ضيّقة / أنا البراح / فأدخلوني كحلم حشودًا عارية" وهكذا يمكن القول إن العلاقة بين المتن والهامش ليست كعلاقة الصوت بالصدى، أو علاقة امتداد بالتماثل بل تأتي على صور مختلفة مما يثري النصّ الشعري ويفعل آليات تأويله.

## هوامش

1. نقلا عن " تحولات الشعر والواقع في السبعينيات " د.صبرى حافظ مجلة ألف ص33العدد الحادى عشر 1991
2. " هكذا قلت للهاوية " رفعت سلام ص13–12الهيئة المصرية العامة للكتاب 1993
3. نقلا عن " الشاعر التجريبى والثقافة" عبدالمقصود عبد الكريم مجلة ألف ص138مرجع سابق
4. " إشراقات رفعت سلام " رفعت سلام ص25الهيئة المصرية العامة للكتاب 1997
5. " على خاصرة الأرض – مختارات شعرية " رفعت سلام ص39الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة 2020
6. " تعدد الأصوات ومقاربة الواقع الإنسانى " عادل ضرغام ضمن كتاب " قراءات نقدية في التجربة الشعرية لرفعت سلام – النهار الآتى " ص451دارالأدهم 2018
7. السابق ص452
8. " هكذا قلت للهاوية " رفعت سلام ص51 مصدر سابق
9. " إنها تومىء لى " رفعت سلام ص 44الهيئة العامة لقصور الثقافة 1993
10. " إشراقات رفعت سلام" إدوار الخراط ضمن كتاب " قراءات نقدية في التجربة الشعرية لرفعت سلام – النهار الآتى " ص127مرجع سابق
11. " التجارب الشخصية وأثرها في تشكيل الصورة في الشعر السورى المعاصر" محى الدين اللاذقانى ضمن بحوث مهرجان القاهرة للشعر العربى ص202أكتوبر1993
12. " هكذا قلت للهاوية " ص65
13. السابق ص52
14. " إشراقات رفعت سلام " إدوار الخراط ص 129مرجع سابق
15. " سينوغرافيا شعرية لاتخلو من الغرابة وإثارة المخيلة " فريد أبو سعدة ضمن كتاب " قراءات نقدية في التجربة الشعرية لرفعت سلام ..." ص385مرجع سابق
16. " على خاصرة الأرض .." ص34مصدر سابق
17. السابق ص34
18. السابق ص 39

أحجار رفعت سلام الشعريّة

# يقين المتن وجدل الهامش

● جمال القصاص
○ كاتب وشاعر

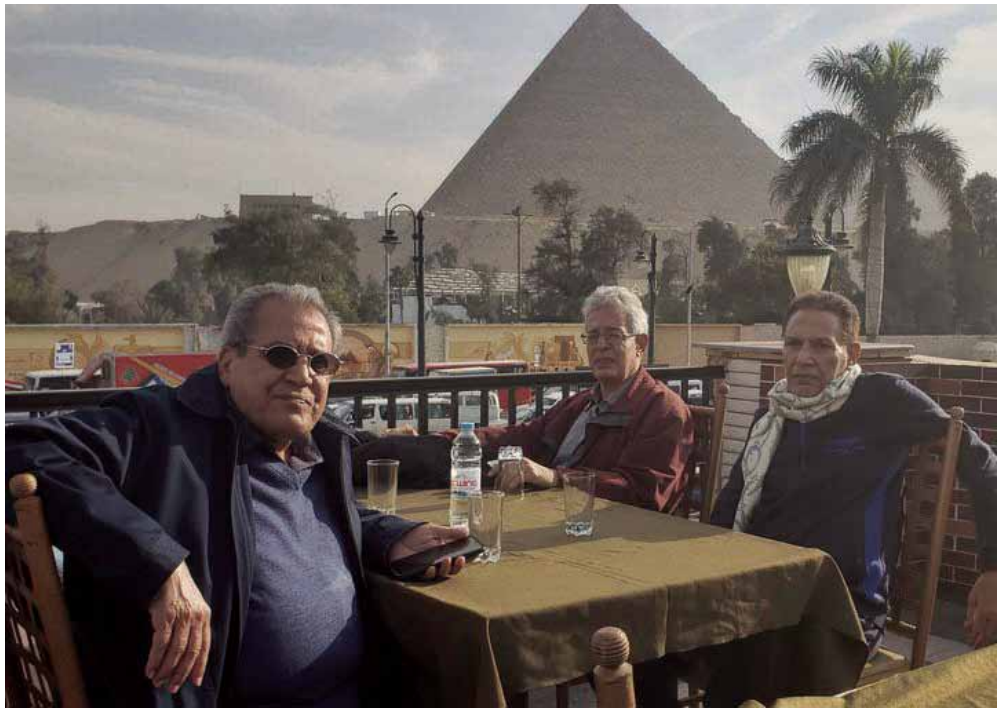
الوعي الثاقب بالشيء لا يصنع منه مثالا أو صنما، إنما يحفز على المعرفة به، حتى يمكن تجاوزه

الوثوق واليقين والإرادة، ثلاثة أحجار صغيرة بنى عليها رفعت سلام شعريّته، وتعبر بجلاء عن موقفه من العالم والواقع والأشياء، كما تشكّل فيما بينها ما يشبه المتوالية النصيّة الشعرية، وهي متوالية تتمتع بالصلابة والوضوح؛ فليس ثمّة يقين من دون الوثوق به، ومن دون إرادة تدلّ عليه وتتشبث بلحظات وعيه ولا وعيه، لحظات حضوره وغيابه.

انحاز رفعت مبكّرًا لمفهوم الوعي، وربطه بهذه الأحجار الثلاثة، باعتباره نافذة العقل لإدراك الوجود، وحقائق الأشياء والعالم الخارجي، متحاشيًا حقيقة الوعي في ذاته ولذاته، ربما لأنّه ينطوي على مساحة ما يبرز فيها اللاوعي، كصنوٍ وشريكٍ أساسيٍّ في صناعة هذه النافذة، بما ينتجه من علاقات مباغتة ومفاجئة، قد تشارف الجنون والمغامرة والفوضى التي تهدد بنسف النافذة نفسها، فظلت القصيدة لديه ابنة الوعي الواضح الثاقب، وهو ما انعكس على همّ التجريب الذي انصبّ في جوهره على إخراج النص الشعري في شكل طباعي خاص، وإبرازه وكأنه محض فضاء سيمائي، تتراكب فيه العلامات والرموز والإشارات، في أنساق لغويّة وأسلوبيّة محدّدة، ابنة حقول دلالية ومعرفيّة يمكن القبض عليها وتأويلها بوضوح، واقتفاء أثرها من أقصر نقطة يمتد إليها النظر.

## هاجس التجاوز

في هذه الرؤية من الطبيعي أن يبدو فعل الإرادة مسكونًا بهاجس التجاوز والتخطّي، وحتى يخلص لذاته ينأى عن الوقوع في شَرَك الثنائيّات الضديّة المعقدة، وفي الوقت نفسه يلوح بالقدرة على التعايش تحت سقفها بالقوة، وهو المنطق نفسه الذي يحكم علاقة الأنا بالآخر كمثال يُحتذى، لكن يجب تخطّيه وتجاوزه، ولو بالهروب منه، وفي أحسن الأحوال التعامُل معه كمجرد علامة في الطريق، تبقى دائما في الخلف وعلى سطح الذاكرة.. هكذا يمكن أن نفسّر وشائج من التناصّ مع شعراء وفلاسفة ومبدعين، وصانعي أفكار، ومحاولة خلق موازاة شعرية معهم، لكن هذه الموازاة لم تذهب أبعد من كونها مجرّد إشارة عابرة فوق سطح النص، لا تشكل امتدادًا من الوعي المشترك بينه وبين



رفعت سلام بجوار جابر عصفور وعبدالمنعم رمضان

هؤلاء الشخوص، أو تشتبك مع ما يطرحونه من أفكار ورؤى شكّلت علامات فارقة في الخبرة والمعرفة الإنسانية. ومن ثم تتسع المسافة بين " إشراقات رامبو " بروحانيتها الطافرة التي تسمو فوق الجمال والمعنى، وبين "إشراقات رفعت سلام"، كذلك "هكذا "تكلم زرادشت" لنيتشه، الذي تسرّبت أفكاره إلى أعمال مهمّة في الأدب والموسيقى والفنّ والسينما، وبين ديوان "هكذا تكلم الكركدن" حيث لعبة الإسقاط الفنيّ على وقائع وأحداث ورموز سياسية معينة بالواقع المصري.

إن الوعي الثاقب بالشيء لا يصنع منه مثالا أو صنما، إنما يحفز على المعرفة به، حتى يمكن تجاوزه، وفي الشعر تبرز الإرادة مدارًا للرؤية وحقلًا لها، وليس فعلا مجردا يسعى لامتلاك يقين ناتئ، ابن صدفة عابرة، قد يصبح هشًّا في لحظة ما.

تتجلى هذه المراوحة فيما يمكن تسميته، آلية الذهاب والإياب من يقين الإرادة إلى إرادة اليقين. وهي مراوحة – في الغالب– تعيد إنتاج ما أثمرته سابقا، ما يجعل القدرة على النفي والإثبات في المحصلة النهائية، مجرد هَمٍّ شكلي، أقرب إلى طرقة مرتجفة على باب واحد، مهما تعدّدت صور الذات وحيلها في الدخول والخروج منه.

لذلك بدا التشبث باليقين في هذه الشعرية أقصر الطرق المخادعة للوصول إلى الحقيقة سواء في عيانها الماديّ المباشر القابع فوق السطح، أو في ملامسة أوجهها الأخرى المتخفية والمخبوءة في طوايا العمق والنفس الإنسانية، ولا تتم هذه الملامسة بمعزل عن الحفر والنبش والهدم في العمق، وتحويله إلى طاقة مفتوحة على براح التأويل، وجدل الحواسّ والحضور والغياب. وإلا سيظلّ الزمن يراوح في مكانه، ابن لحظته المباشرة كنقطة ثابتة، متحققة بالقوة، بعيدًا عن سيولته الدافقة بالفعل في مسامّ الوجود والأشياء. ومن ثم، يبدو كل ما يرجوه الشاعر من الزمن هو مراوغته وخداعه، وأن يعود إلى لحظة الصفر بلعبها الطفولي الشقيّ البريء، حينئذ يصبح من العبث أن نتساءل عن زمن الشعر والشاعر، وأيّهما يسبق الآخر في صراع لا

ولع رفعت سلام بلعبة المتن والهامش في أغلب دواوينه، كما ولع بتعامله مع الزمن في عيانه الآني اللحظي

ينتهي، حول كينونة النص، وكينونة الذات الشاعرة نفسها، وكيف تشرق في ثوب مغاير وزمن خاص بها، يتجاوز علائقه وفواصله النمطية في العناصر والأشياء التي تبدو وكأنها بمعزل عن هذا السباق، ... يقول من ديوان (" كأنها نهاية الأرض"/ ديوان رفعت سلام / الجزء الثاني/ الهيئة المصرية للكتاب 2014):

" كل خطوة أغنية

إليكَ إليكَ، أيها القادم من وجعي الطويل، هل أعددت الشاي بالحليب، من الهروب صنعت تاريخًا إليك من المراوغة الغريزيّة، أعددتُ لك البيضَ والجبنَ وفاكهتي الجائعة.

كل قضمة واقعة

تخضُّ التواريخ في جسدي، تعيدها إلى الصفر بيضاءَ، تعيده إلى بكارته، تهزُّني أسّاقط فيكَ، تنفرط عناقيدي، شهيَّةً ملمومةً في حجركَ الدافئ، لا سواي، لا غيري، أنتَ الموكل بي بعد فراغي من أبي الراحل وأمي وزوجي وابني وشقيقيَّ وأطفالهما، والخَالات والعمَّات، والأخوال والأعمام، وأبنائهما فردا فردا، وأبناء السبيل والصحفيين والأدباء والأفاقين واحدًا واحدًا، والخزعبلات الزاهرة والأوهام الباهرة، أجيء بها إليكَ، واحدة واحدة، وغير المغضوب عليهم ولا الضالين، إلى الفراش الأرضي يندسون بيننا في الدفء: قبيلتي البائدة،

أضغاث أحلام شاردة."

## فجوة الزمن

في هذا التداعي الحرّ الممسوس بالمراهقة الذهنيّة والنفسيّة يبرز الزمن كفجوة، اللافت أن الذات لا تسعى إلى ردمها أو توسيعها بالتأمّل وسبر أغوار النفس والأشياء، وإنما تدفعها لأن تتحوّل تحت رذاذ الهذيان إلى سوطٍ من التهكّم والسخرية المرة من كل شيء.

هكذا أحبّ رفعت سلام قصيدته، والتصق بها إلى حدّ الوثوق واليقين، فهي ابنة إرادة الشاعر، لا الشعر، ابنة تلك اللحظة العارضة، حيث الوجود في عيانه الماديّ الماثل، وما يوحي به من ثباتٍ مُخاتل، وليس الوجود فيما هو متخفٍّ، ومتخيّل وكامن، وراء الظواهر والعاصر. أيضا اللافت أن كلّ هذا لا ينفصل عن الطبيعة الشخصية الواثقة للشاعر، التي تعطي انطباعًا بالصلابة والخشونة أحيانًا لمن لا يعرفه جيّدا، كما لا تنفصل عن تكوينه، وانحيازه المبكّر لمشاع الأيديولوجيا؛ خاصّة في نزوعها الماركسي، حيث التاريخ تحكمه جدليّة ماديّة أشبه بالحتميّة المطلقة، يتطور الواقع في ظلها وفق صيرورة داخلية، تتناحر فيها موازين القوة والضعف، ويصل الصراع إلى ذروته الطبقية بالقدرة على امتلاك اليقين، والتلويح به كحقيقة نهائية لا تقبل المناورة والشك، فيما تظلّ أنساقُ الصراع نفسه اجتماعيّا واقتصاديّا وإنسانيّا معلّقة بين خطّين لا ثالثَ لهما، أحدهما فوقيّ والآخر تحتي. ويمكن مناظرة هذين الخطين شعريًّا بلعبة المتن والهامش، التي ولع بها رفعت سلام في أغلب دواوينه، يضاف إلى ذلك تعامله مع الزمن في عيانه الآني اللحظي، والوقوف أحيانا في المنطقة النصفيّة واتخاذها نقطة انطلاق شعريّة في النص، وهي منطقة رماديّة كثيرًا ما تغيّم فيها الفروق بين المع والضد، فمنتصف الوقت، بل منتصف الحب والعشق دوائر شائكة وملتبسة، لا تكتمل بالفعل الذاتي النابع من رشح الخارج وما يحمله من رسائل ممزقة ومفتتة، تلتصق بالشعر كأشياء عابرة؛ لذلك تبقى الدائرة مفتوحة على الوجود في بداهته الطبيعية وانسجامه الكوني بين الفعل والقوة معا.. نعم الوجود حرٌّ بإرادة الشاعر الحرّة، لكنها تبقى حرية مجازية، مؤقتة وطارئة، فهي ابنة نسق، مستعدّ للاكتمال

يتعدّد حضور الأنا في هذه الشعريّة، ولا يفارقها، ويتّسم غالبا بنبرة عالية وخشنة، تبدو كأنها صدى لصوت يأتي من المجهول

والنقص دوما. من دون هذا الوعي؛ لا يهدم الشعر ولا يبني؛ إنما يراكم دائما حالة من اللاجدوى والعبث. فكأن الحريّة، ننتظر حريّة أخرى تحررها من نفسها، وتحصنها من لحظات الهشاشة والضعف الإنساني، ابن الزمن الرخو. هنا تبرز الأنا دائما في نسق أعلى، أو بمعنى أدق نسقٍ متعالٍ، فوق سطح الذات والموضوع، يتوهّم بأنّه المفرد المتفرد الذي يمتلك بداهة المعرفة واليقين؛ لكن هذا التعالي يظلّ محكوما بالحضور بالجسد غالبا، متجنّبا مغامرة الوقوع في مغامرة ما تحت اللاوعي بنزقها البكر الخام، ابن حدس المفاجأة، وما تحمله من فوران الرؤى واشتعال المشاعر والأحاسيس والوجدان، التي تكسر– ضمن ما تكسر – أقانيم المع والضد، وتفتت مركزيّة الوعي بهوامشه ومتنه المنطقي الصّلد، وتحيله إلى جمالية خلّاقة، يتضافر فيها الخيال والحلم، الجسد والروح، وبفيضان عن لغة أخرى وإيقاع آخر، يمنح الذاكرة عمقًا وسطحًا مغايرين للنمط السائد المألوف، بعيدًا عن ما يلمع فوق السطح من أشكال صوريّة أقرب إلى الزخرف والزينة، بينما الجوهر كامن في الأعماق، أكثر هدوءا وصخبًا وصيرورة.

## ماهيّة الأنا

يتعدّد حضور الأنا في هذه الشعريّة، ولا يفارقها، ويتّسم غالبا بنبرة عالية وخشنة، تبدو كأنها صدى لصوت يأتي من المجهول، أو من أزمنة سحيقة، وأحيانا تبدو متألّهة، كأن الوجود فيض من صدورها.. لكن مشكل الأنا ليس في هذا الحضور الباذخ، ولا في العناصر التي يلمُّها النص، ويتعامل معها كشظايا وجود، ومنها التراث في اتساعه الإنساني، النصوص الدينية، القرآن على وجه التحديد، واستخدام مفردات بعينها على طريقة قلب المعنى، من مثل الآية الكريمة "في كل سنبلة مائة حبة"، فتصبح في القصيدة " في كل طعنة مائة قتلة". مشكل الأنا هنا في كونها تبدو متعالية على النص، تحاصره بهذا التعالي، فهي "الما فوق"، والنص هو "الما تحت" ، أو "الما دون"... يقول الشاعر ( من ديوان " هكذا قلت للهاوية" / الهيئة المصرية للكتاب 1993):

" أنا القاتل البريء

أجيئكم بطيئا خاطفا أطعن النعاسَ في عيونكم (طعنةٌ واحدةٌ لا تكفي)

فيرفرف مجهضا إلى شاطئ غامض يحمِّم منقاره وبرميه إلى الرمل

يخلع ريشه ويرمي جرحه إلى القاع المضيء

أنا الخائف الجريء

وأطعنكم واحدا واحدا (طعنةٌ واحدة لا تكفي) في كل طعنة مائةُ قتلةٍ

(والله – بالطبع– يضاعف لمن يشاء) وفي كل قتلة ينهض حقلٌ من

بيارقَ خضراءَ وأبواقٌ جرداءُ وصلصلةٌ وصهيل خبيء

أنا القاتل الدنيء

وأرمي لكم قافية طريّة سهلة الهضم وأستلُّ سينية سُمًا وسيفا

وسوطا وسهما لأسومكم سوئي وسيئاتي أوسوِّس لكم وأسوسكم

بسخطي فتستسلمون لي سَنة من سهاد أو نعاس

أنا وردة النحاس

أزهرُ مصلصِلا على جثثكم الطعينة تغطيها شهواتُ الذباب اللامعة وأصفو

كَدِرا رقراقا أفيض عليكم بلعناتي وطيبتي

حلمي سالم وحسن طلب وأنا، لم نُخرج رفعت سلام من جماعة إضاءة 77، ولم يتم التآمر عليه!

أقول أنتم ذاكرتي المهجورةُ

أطـلالي الطائلة شربت دمـوعـي في القرن الماضي (لا أذكـر الآن السبب والمناسبة) أشرب نخب سقوطكم عن كاهلي الكهل إلى الوحل شراراتٍ بائدة وأسمالا حانية

أنا الأبدية الفانية

لي الخزعبلاتُ الباقية

أنطوي عليها وأطعمها بصيرتي

ألاعبها وأمنحها جنوني

فتمنحني فجيعة صافية

إنها أرضي، وأرملتي

وطفلتي الضارية.

ويقول من ديوان ( "أرعى الشياه على المياه" / دار مومنت – لندن 2020):

" أنا الغزالة الحائرة،

انتظرت الشّفق فجاء الغسق.

انتظرت الحبق، فجاء الأرق.

أنا الغزالة الغائرة.

أتخبط مترنحةً في طوب العالم، ومصائده المنورة في الطرقات، المفترقات، الحـارات، الأسـواق، الصرخات، إلى أن يلحق بي من ينتشلني من نفسي، فيرممني شلوا، شلوا، يغسلني في أمطار الصيف، يـداوي جرحي النـازف أبدا، فأعود امرأة من نعنـاع، وقطيفة، من يلحق بي، يدركني، قبل فوات الوقت؛ أنا امرأة آسنة، فوق أسِنَّة أخيلتي، أمشي حافية والخيط انقطع، ولا ظل يظللني في شمس جهنّم، لا ماءَ يبلل شفتي وريقي؛ يا لي؛ من مات؟ فبماذا تزدهر الجنازات بقلبي، في الربيع، لماذا تنبت الأشجارُ أوراقا جافّة، وثمارًا من مُرّ، لماذا تهطل السماءُ السوادَ عصافيرَ ميتة؟ من مـات؟ من يحتضر الآن؟ من أيـن تـأتي الحشرجات، والأنـات الذاوية، ابتعدوا قليلا عن جسدي لينقِّطَ أنفاسَهَ المقطوعة، المتهالكة

أيتها اللحظة الشائكة

أيتها اللحظة الحالكة "

صوتان لـلأنـا، تتداعى فيهما بقوة إلى حد الـنـزف. في المقطع الأول يـبرز الـوجـود على محمل الصفة، فالخوف تقابله الجرأة كصفة لـه، والقتل أيضا تقابله الـبراءة في قوس الدلالة نفسها، بينما تتوارى حركة الثنائيات، وتتلاشى بين الشيء ونقيضه؛ فيما ينحصر دور الصفة بوصفه سياجًا لحفظ الكينونة، لتبقى مركزيّة الأنا المتفردة مهيمنة على ما يترجرج فوق السطح، الذي يتحوّل بدوره إلى مجـرّد قشرة وغـطـاء خـارجـي، لا يعمل على التضـافر بين الوجود بـالفعل والوجود بـالقوة، أو الوعي واللاوعي؛ وإنما يعمل على إبراز صورة الأنا دائما في النسق الأعلى، فوق كل المعايير والرؤى. كأنها شرفة الإله والشاعر معا.

بديهيا ترتبط هذه الأنا بـالأحاسيس والمشاعر المطمورة في أعماق الذات؛ لكن حين تطفو هذه المشاعر على السطح، لا تحتفي بها بل تحولها إلى مـادة للسخرية والتوجّع، والشكوى، ما يضمر شكلا من أشكال الرثاء الخفيّ للذات، مسكونا دائما بمشاعر من الحيطة والحذر، والخوف من أن تسقط الأنا ويتهاوى عرشها المتعالي، في عالم كل شيء فيه يتحطم وينهار.

## إلى الماضي

تشطح بي الذاكرة وأنا بين هذه السطور إلى الماضي وتفاصيل واقعية، أحسب أنها تصب في هذا السياق من تطوّحات الأنا؛ وللأسف كثيرا ما يتم تناولها في المراجع واللقاءات الأدبية بشكل خاطئ يشوبه التعسّف والشطط أحـيـانـا، لتبرئة طـرف على حساب طرف آخر. تتعلق الواقعة بخروج رفعت سلام من

اعتمد ما يمكن تسميته بـ " كتلة النص" المحمّلة بما هو ممكن وما هو مستحيل

"جماعة إضاءة 77 " الشعريّة مع العدد الثالث من مجلتها " إضاءة 77"، وكأنه ضحية الدفاع عن رأي خاص، لم تستطع الجماعة تحمله، ورفضته بشكل مهين. ومن منطلق كوني أحد الشعراء المؤسسين لهذه الجماعة، أوضح الآتي وللتاريخ: لم يُخرج أحدٌ من أعضاء الجماعة، حلمي سالم وحسن طلب وأنا، رفعت سلام منها، ولم يتم التآمر عليه، وإنما هو الذي أخرج نفسه بمحض إرادته. كتب منشورا سياسيا، وأصر على أن يكون مقدمة العدد الثالث. رفضاه جميعًا لأنّنا مجلة شعرية، قلنا في مقدمة العدد السابق إن "الشعار السياسي الصحيح لا يتضمن بالضرورة الشعر الصحيح"، وكان هدفنا أن نراكم نظرتنا الجمالية للشعر، ونمحصه نقديًّا وفق رؤيتنا، وطموحنا بضخ دماء جديدة في شرايين القصيدة. ثم إننا غير منفصلين عن نبض الشارع، شعرنا مغروس في غباره وشوقه للعدل والحرية.. كان الجوّ السياسيّ صعبا وخانقا في عام 1977 ولا تزال أصداء انتفاضة الخبز ومظاهرات الطلبة في الجامعات تتردد في مسامعنا. أصر رفعت على موقفه واشتدّ الخلاف على نحو خاص، بين صديقه، زميل الراية الماركسية والدراسة الجامعية الشاعر حلمي سالم: قال حلمي له: هذا منشور سياسيّ، أنا مستعد أن أطبعه وأوزعه في الأتوبيسات وعلى المقاهي العامة، لكن لن يكون مقدمة المجلة.

تعقّد الموقف مع إصرار رفعت على موقفه، ما حدا بحلمي أن يهدّد بالانسحاب من المجلة إذا لم يعدل رفعت عن موقفه. وانتهى الأمر بالاحتكام إلى الديمقراطية، والتصويت على: إما أن يعدل رفعت عن موقفه أو يخرج من المجلة. رفضت خروج رفعت من المجلة أمام شهود، وانتهى التصويت بالتعادل، صوتان ضد صوتين، رفعت وأنا، وحلمي وحسن. ورأينا أن نجمد الموقف لفترة قصيرة.. لكن

رفعت وبشكل فرديّ بادر بالإعلان عن خروجه من جماعة إضاءة 77، وتأسيسه لمجلة جديدة أسماها "كتابات".

ما أريده من ذكر هذه الواقعة هنا دون الخوض في غبارها، أمران مهمان: أولهما رغبة رفعت في أن يكون هو رب السفينة المطلق. الأمر الثاني: أن العمل الجماعي الناجح ينبني على احترام الذات الأخرى، ويعتدّ بالخطأ طالما هو محاولة ومغامرة لبلوغ الصواب. لقد ساعدت رفعت في تحرير بعض أعداد مجلة "كتابات" وذلك عن طيب خاطر، ولإيماني باحتياج الواقع الثقافي إلى مثل هذه المجلات بوصفها نوافذ مستقلة للتعبير، وكان يصرّ على الإشارة إلى ذلك في ترويسة المجلة، رغم علمه أنني لا أحب ذلك. انضم ثلاثة من الشعراء المتميزين على فترات متفاوتة للعمل مع رفعت في المجلة، لكنّهم سرعان ما انفضوا عنها، فانضم محمود نسيم، ووليد منير إلى جماعة إضاءة، واستمرا معها حتى آخر الشوط. وبقي شعبان يوسف خارج السرب.

على عكس نفوره من الدائرة المتصلة الجامدة في استداراتها، أحبّ الفوضى الجميلة، النهايات المكتملة المجروحة بقوتها وضعفها

## تجربة خاصة

لقد أخلص رفعت سلام للشعر، وترك الكثير الذي يبقى في الذاكرة، وكان وعيه مبكّرا بالشكل، لعب عليه وسعى إلى أن يكون ابن تجربة خاصة، لا ينفصل عمّا يحمله من محتوى ومضمون. فاعتمد ما يمكن تسمية بـ " كتلة النص" المحمّلة بما هو ممكن وما هو مستحيل، ومشرّبة بومضات إيقاعية تفعيلية خاطفة. كتلة تومض فيها شتى حدوسات الخبرة والمعرفة الإنسانية، كما تحوّلَ النص في الكثير من أعماله إلى مصفاة، تصفي ما يعلق بهذه الكتل، خلوصًا إلى النواة الأساس التي تضيف للنص وتأخذ منه؛ لكن تفاقم حضور الأنا وإيقاعها المتعالي، واعتماد النص على الحيل الجرافيكية الطباعية فوق السطح كثيرا ما أفقد الكتلة حيويتها وتوازنها داخل النص، فبدا مُفرطا في نثريّته، ومشاعًا للعبث المفتوح على أي شيء، كما تشتتت حركة الضمائر، وتناثرت تراسلاتها الصوتية والدلالية كأنها رجع صدى لأزمنة لا تحضر بكليتها أو روحها أو روائحها الخاصة، فالزمن هو اللا زمن، والصورة البصرية الشعرية، لا تترك ذبذبة على العين، بقدر ما هي تشوش الرؤية .... يقول في (ديوان" حجر يطفو على الماء" / ديوان رفعت سلام / الجزء الثاني/ الهيئة المصرية للكتاب 2014):

" سأعرف بعد فوات الأوان أني القتيل الأبدي، وأن أشلائي توزعتها الرياح،

ودمي ضاع بين القبائل المتناحرة

أنا الجملة الشاعرة

بين فاصلتين داميتين،

خارج على السياق

دونما سياق، أو

ضغينةٍ، منسيا في

المفترقات، جَمَلا

أجْرَبَ، أو كلبًا أعور،

يتحاماه الناسُ،

فأتمشَّى وسط الجثث

المبقورة والمفقوءةِ

مَرِحًا أتقافز فوق

دماء متخثرةٍ تنفثُ

حشرجةً ودخانا يتصادم

بالأطلال اللامعة، فيهطل صرخاتٍ ثكلى تتعلَّق متأرجحةً فوق القتلى

المنسيين، كأسراب البوم، تسدُّ الأفق الكابي دون نهار أو شمس تعوي في

الليل كأرملة عرجاء

أنا الجملة البكماء

أمضي إلى الوراء، عكس السياق، أغني أنشودةً همجيَّةً تعشش فيها الخفافيش البشوشة والصقور المسعورة، ... إلخ".

وعلى عكس نفوره من الدائرة المتصلة الجامدة في استداراتها، أحب شاعر الفوضى الجميلة، النهايات المكتملة المجروحة بقوتها وضعفها، إنها التجلّي الأمثل لفكرة المراوحة والزمن الهارب في طوايا مثلث أحجاره الصغيرة (الوثوق واليقين والإرادة)، كما أنّه يستطيع أن يقلبه رأسًا على عقب، فتتغير زواياه ومجال النظر إليه، على عكس الدائرة.. ربما لذلك انشغل بالترجمة، ووجد فيها الصنوَ الذي يمنح شعريّته هذه النهاية، فانصبّت ترجمته في معظمها على ترجمة الشعر لدى طبقة من أمهر شعرائه في العالم فترجم مختارات من شعر: بوشكين، مایاكوفسكي، ليرمنتوف، ريتسوس، وترجم الأعمال الشعرية الكاملة لكفافيس، ورامبو، وبودلير، وولت ويتمان.

هكذا، عاش رفعت سلام مغامرة ترجمة الشعر، وأضاف لحركة الوعي مفتاحًا معياريا، يتعرف من خلاله على حيوات الآخر وتصوراته ورغباته في العالم؛ كأنها حجر يطفو أيضا على الماء، أو كأنها الزمن الذي يضع اللطشة الأخيرة في قوس النهاية لتصل إلى اكتمالها المنشود.

رفعت سلام:

# ليس هناك أفق وحيد للتجديد الإبداعي

● حاوره : ياسر الششتاوي
○ كاتب وناقد مصري

الشاعر رفعت سلام تنتسب تجربته الشعرية المتميزة إلى جيل السبعينات، هذا الجيل الذي أحدث طفرة كبيرة في جماليات القصيدة العربية، وكان لديه رغبة جارفة في التجديد والتجريب، ويعد رفعت سلام من ألمع هؤلاء الشعراء الذين ساهموا في بناء مجد هذا الجيل شعرياً، ورغم ذلك كان لرفعت سلام بصمته الخاصة حتى بين أبناء جيله، وكان له نفَسه الإبداعي السامق، وشخصيته الشعرية الخاصة، التي لا تتلبس بأي شاعر آخر، وهذا ما كان يشغله طوال الوقت ألا يكون صدى أو تكراراً لأي شاعر آخر.

ولد رفعت سلام عام 1951م بمدينة منيا القمح في محافظة الشرقية، التحق بجامعة القاهرة عام 1969م، ودرس الصحافة فيها، ثم تخرج منها عام 1973م شارك في تأسيس مجلة "إضاءة 77، كما أسس مجلة "كتابات" الأدبية، التي نُشرت على صفحاتها للمرة الأولى مصطلح "جيل السبعينات" وصدر منها ثمانية أعداد، صدر له تسعة دواوين شعرية، بدأها بديوان«وردة الفوضى الجميلة»1987م و«إشراقات رفعت سلاَّم» (طبعة غير كاملة)،1987م والمطبعة الكاملة 1992م ثم «إنها تُومئ لي» 1993م و «هكذا قُلتُ للهاوية»1993 م و «إلى النَّهار الماضى» 1998م «و كأنَّها نهاية الأرض» 1999م و«حجرٌ يطفو على الماء» 2008م و«هكذا تكلَّم الكَركَدن» 2012م وأخيراً «أرعى الشِّيَاه على الميَاه» 2020م

ولم يكن رفعت سلام شاعراً فحسب، بل كان أيضاً مترجماً بارعاً، ولكننا يمكن أن نلاحظ أن الشعر كان بوابته لعالم الترجمة، وهو الذي صنع تلك الوشائجية بينه وبين الترجمة، فهو لم يترجم إلا لشعراء باستثناء كتاب واحد عن يوسف إدريس، وكان يردد دائما «الشعر هو مفتاح العالم بالنسبة لي، وهو البوابة لأى طريق آخر، وقد دخلت إلى عالم الترجمة للتعرف إلى شعراء العالم الكبار، وبسببه قصرت الترجمة عندي على الشعر» أما بالنسبة لترجماته الشعرية فمن أبرزها: الأعمال الشعرية الكاملة لبودلير، الأعمال الشعرية الكاملة لـ«كفافيس»، الأعمال الشعرية الكاملة لـ«رامبو»، «البعيد.. مختارات شعرية شاملة لـ يانيس ريتسوس»، «أنا..

غلبني الانبهار وأنا أرى اسمي مطبوعًا لأول مرّة في مجلة قادمة من بيروت إلى قريتي المجهولة

الآخـر» مختـارات شعرية عالمية، «الغجر وأعمال أخرى» مختارات شعرية ومسرحية لـ بوشكين، بالإضافة إلى ترجماته للشاعر والت ويتمان، وقطف من شجرة تلك الترجمة جائزة «أبو القاسم الشابي» في الترجمة عام 2018م عن ترجمته ديوان «أوراق العشب» للشاعر الأمريكي والت ويتمان للغة العربية. وكما صدر له في الدراسات: «المسرح الشعري العربي» 1986، «بحثًا عن التراث العربي: نظرة نقدية منهجية» 1990، «بحثًا عن الشعر»، مقالات وقـراءات نقدية 2010. ، وقد شرفنا بهذا الحوار الكاشف والماتع قبل رحيله بقليل في 6 ديسمبر 2020م.

**- لم تكن بداياتك الإبداعية الأولى مع الشعر، بل جذبتك فنونٌ أخرى، حتى رسوت على الشعر. حدثنا عن تلك البدايات المبكرة.**

كنت أبحث عمّا لا أدري، في المرحلة الإعدادية [15–12 سنة]، وخاصة في شهور الإجازة الصيفية الطويلة، التي أمتلك فيها حريّة مطلقة، طوال الليل والنهار، قطعتُ شوطًا في ممارسة كرة القدم، والحلم بالانضمام إلى فريق أشبال النادي الأهلي، في مركز "قلب الدفاع" [لكن كيف السبيل إلى ذلك؟ فكيف يمكن الوصول إلى النادي في القاهرة، التي تبدو كحلم بعيد؟ ولابد أن أبـي سيكون لي بالمرصاد، خوفًا على انتظامي في الدراسة، فالدراسة– بالنسبة له– هي الضمان الأول لمستقبل أولاده].

فلا بد إذن من الاعتماد على الممكن، وخاصةً خلال الإجازة الصيفية الطويلة الباعثة على الملل: هو الرسم، واكتشاف أقـلام "الفحم" بإحدى مكتبات "شبين القناطر"؛ وبعده– حين أحس بانغلاق الطريق– تأتي كتابة الخواطر والمذكرات الشخصية والقصة، ومع بداية المرحلة الثانوية تأتي المحاولات الشعريّة، والشعر هو القصائد العمودية، والمعاناة للسيطرة على الوزن والقافية بالنسبة لطالب في السنة الأولى الثانوية.

لقد كانت المرحلة الإعدادية هي مرحلة البحث، ومع السنة الأولى الثانوية، وضعت قدمي على طريق الشعر.

**- كتبت القصيدة العمودية في بداياتك الشعرية، هل كنت تؤمن وقتها أنك ستظل شاعراً عمودياً إلى الأبد؟ وما إحساسك بعد كتابة أول قصيدة؟**

كنت في الصف الأول الثانوي، حين بدأت أولى محـاولات الكتابة الشعرية، كانت القصيدة العمودية هي الشعر، ولا شعر سواها، فمعرفتي الشعرية كانت مستمدة من كتاب اللغة العربية بالمدرسة، وفي الكتاب لا شعر سوى القصائد العمودية، وقضيت العام الأول في محاولة ترويض الوزن والقافية، مرة وراء أخرى، لا شيء سوى الوزن والقافية، وكنت أعرف أن ما أقوم به ليس سوى تلك المحاولات المضحكة للقبض على الـوزن والقافية كخطوة أولى ضرورية لكتابة الشعر، لكن هذه المحاولات "المضحكة" أسعدت كثيرًا الأستاذ "محمد درويش"، أستاذ اللغة العربية، حين عرضتها عليه، وذهب بي–من باب الاكتشاف والفخر– إلى ناظر المدرسة.

وفي العامين التاليين، سيتحسن الوضع شيئًا ما، وتبدأ القصائد.. ومن هذه القصائد، ستُنشر لي– فيما بعد– قصيدتان عموديتان بمجلة "الأديب" البيروتية، وسيصلني العددان في تلك القرية الصغيرة المغمورة "منية شبين" [هما أول ما سيُنشر لي، على وجه الإطلاق في الجرائد والمجلات].. حالة من الانبهار أن أرى اسمي مطبوعًا في مجلة، قادمة من بيروت، إلى شاب صغير مجهول بقرية مجهولة، وأواصل إتقان الكتابة العمودية إلى أن أكتشف القصيدة التفعيلية في العام الأول من الجامعة.

عندما كتبتُ "منية شبين" (1975)، أحسست أنها قصيدتي الأولى التي تحمل صوتي الصافي، بلا أصداء، وبلا مزاحمة من أحد

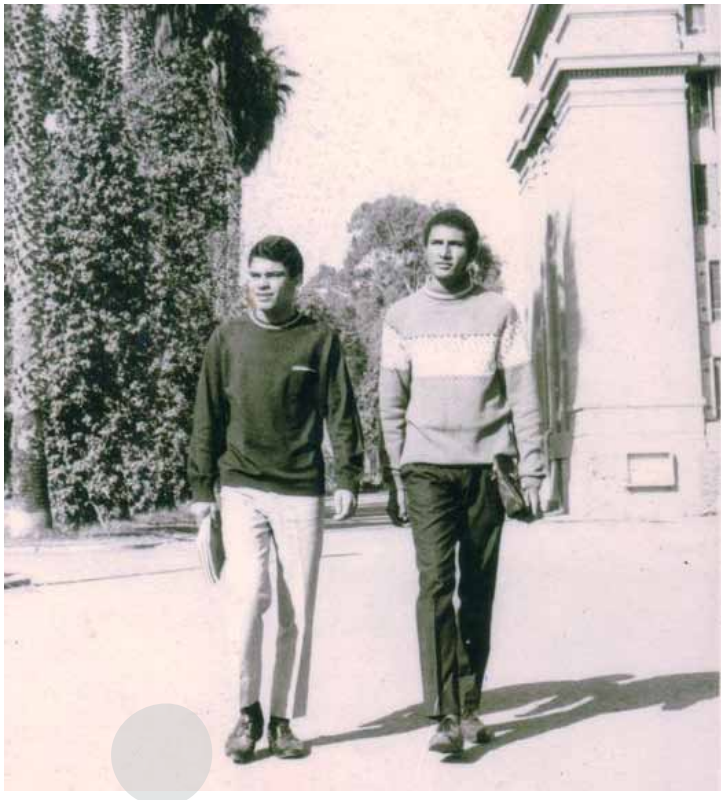
**- الانتقال من القصيدة العمودية إلى قصيدة التفعيلة، ثم إلى قصيدة النثر؛ هل كان هذا الانتقال سهلاً؟ وما الدافع وراء كل انتقال؟ وهل كانت هناك مطبات في الطريق؟**

الانتقال الأول– وكنت في حوالي العشرين من عمري– كان بمثابة قفزة رهيبة، مرعبة، في الفراغ، كنت بالكاد قد تمكنت– فيما يبدو لي– من تقنيات الكتابة العمودية، وبدت لي صعوباتها الأولية– الخاصة بالسيطرة على الوزن والقافية وبناء الصورة– قد تلاشت، فكيف يمكنني التخلي عما أمتلك (ما قضيت سنوات من العناء في سبيل امتلاكه) من أجل مجهول، قد لا يزيد عن سراب؟ هو الخوف– بل الرعب– من الفشل، وخسارة ما عانيت من أجله، ولكني تعاملت مع نفسي آنذاك بسذاجة جميلة: فلتقفز في المجهول؛ فإن أسفرت المغامرة عن سراب، فلتقفز إلى الوراء خطوة أو خطوتين، لتستعيد وضعك السابق، دون أن تخسر شيئًا، وقفزت إلى المجهول.

احتجتُ إلى بضع تجارب/ نصوص جديدة "تفعيلية" لأطمئن إلى المسار الجديد، ولإحساسي بالحرية، وقدرتي على امتلاك أدواته، والتعبير الأفضل من خلاله؛ واحتجتُ إلى نحو عامين لتُنشر لي أول قصيدة "تفعيلية" بمجلة الإذاعة والتليفزيون (1972)، بفضل شاعر العامية القدير مجدي نجيب (المشرف الفني على المجلة آنذاك)، وقد كانت القصيدة تحمل أصداء واضحة من صلاح عبدالصبور، لكنها تنطوي على إحكام مبكر للبنية العامة، وصياغة الصورة، وحداثة اللغة.

وحين كتبت "منية شبين" (1975)، أحسست أنها قصيدتي الأولى التي تحمل صوتي الصافي، بلا أصداء، ونقطة الانطلاق إلى أفق خاص بي، بلا مزاحمة من أحد.

**- ما السر وراء تكوين جماعة إضاءة 77 الشعرية؟ وما دورها في المشهد الشعري في ذلك الوقت؟**



في عام 1972، أصدرت– مع الصديق الشاعر حلمي سالم– ديوان "الغربة والانتظار"، ونحن ما نزال طالبين بكلية الآداب بجامعة القاهرة. وتواصل ارتباطنا فيما بعد تخرجي (مايو 1973) وتخرجه في العام التالي (كان قد رسب في مادة اللغة الإنجليزية، في السنة الرابعة، فأعاد العام بكامله!). قضيت ثلاث سنوات وثلاثة شهور في الخدمة العسكرية بسيناء (كنت ضابط احتياط)، وعدت إلى الحياة المدنيّة في يناير 1977، لنبدأ التفكير معًا في إصدار مجلة شعريّة مستقلة، خاصة بنا، كأول مجلة شعرية مستقلة منذ "أبولو" (1932).

كانت الأجيال والتيارات الشعرية مكدسة في طريقنا إلى النشر والتحقق الشعري والثقافي العام. ومَن يقبل بحضورنا الفردي، يفرض علينا منطقه الأبوي (لا تنس أننا– حلمي

جماعة "إضاءة 77" أصدرت أول مجلة شعرية مستقلة منذ "أبولو" (1932)، ووصفها النقاش بأنها صفعة في وجه الذوق العام

وأنـا– من أبناء انتفاضة الجامعة 1972، ودفع كل منّا ثمن موقفه السياسي العفوي في سجون السـادات– هـو لأسـبـوع، وأنـا لأسبوعين!). فهو وضع لم يكن مقبولاً.

هكذا، بدأنا التنفيذ العملي– مع الشاعرين جمال القصاص وحسن طلب– عند إنهائي الخدمة العسكرية، ليصدر العدد الأول في يوليو 1977 ولدى صدوره خصص الناقد القدير رجاء النقاش مقالاً كاملاً بمجلة "المصور" احتفاءً بالعدد، تحت عنوان "صفعة في وجه الذوق العام" (عنوان بيان الحركة المستقبلية الروسية– 1912). وخصص مقالاً ثانيًا للعدد الثاني، عند صدوره.

لقد أدرك ببصيرته – هو والدكتور عبدالمنعم تليمة، صديقنا وأستاذنا الذي دعم المجلة بقوة منذ التفكير في إصدارها– أن المجلة هي إشهار ولسان حال جيل شعري قادم في الثقافة المصرية والعربية؛ جيل شعري قادر على افتتاح أفق جديد للشعر العربي، يشبه تلك الحركات الكبرى في التاريخ الشعري بالعالم، المستقبلية، السيريالية، إلخ.. وهو ما كان.

**- جيل السبعينيّات جيل التمرد والتجريب، فماذا أضاف هذا الجيل الذي أنت واحد من أعلامه للقصيدة العربية؟**

يحتاج الأمـر إلى ناقد لاكتشاف الإضافة، لكني أعتقد أنه جيل فتح أفق القصيدة على مصاريعه، بعد أن كانت قد دخلت إلى منطقة رمادية، سكونية، نمطية، فقد انغلقت قصيدة التفعيلة آنذاك على نفسها، وأصبح شعراؤها يدورون حول أنفسهم بلا قدرة على اكتشاف مخرج لهم من الدائرة المغلقة، التي يكررون بداخلها إنتاج قصائدهم، ويحولون القصيدة إلى نمط تقليدي ذي مواصفات وحدود مشهرة وملزمة قَبليًّا.

وكان لا بد أن يأتي جيل آخر، قادر على التحرر من ميراث "التفعيلة"، الذي أنجزه رواد كبار، ويمتلك القدرة على الإضافة الفارقة، حتى لو استدعى الأمر القفز خارج سفينة التفعيلة ذاتها.

هكذا، انطلق شعراء السبعينيّات من الحرية المطلقة للشاعر (نعم، الحرية المطلقة! تلك الحرية المرعبة!)؛ لا من "القاعدة" الخارجية، المسبقة على فعل الكتابة، فالشاعر لا سواه ـ وفقًا لهم– هو مَن يخلق القاعدة الإبداعية، ويمتلك الصلاحية لتعديلها، وتغييرها، ولهذا لم يكترثوا– على سبيل المثال– باتهامات "الغموض" التي نالتهم في البداية، ثم اتهامات التعالي على الجمهور (من مثقفي اليسار بالذات).

فالدفاع عن حرية الشاعر أصبح بديهية في الواقع الثقافي العام، بعد أن انهزم التقليديون أمام السبعينيين، وانتفت الخطوط الحمراء من الشعر.

**- مع أنك من جيل السبعينات إلا أن ديوانك الأول (وردة الفوضى الجميلة) تأخر صدوره حتى الثمانينيّات. ما السر في ذلك؟**

في السبعينيات، لم تكن الأبـواب مفتوحة أمامنا للنشر، فاخترعنا المطبوعات المستقلة (فيما كـان الآخـرون يعتمدون بشكل كليّ ومباشر على المطبوعات الحكومية)، ابتداءً مـن مجلة "إضاءة77–"، لنمتلك صوتنا وحريتنا، بلا وصاية، وخلالها ظهرت طريقة "الماستر" في الطباعة (طريقة متقشفة، وغير باهظة الثمن)، فبدأ الأدباء "الشبان"– ومن بينهم الشعراء– في نشر أعمالهم الأولى بهذه الطريقة، ورغـم مشاركتي بقوة في هذه المطبوعات (بعد مشاركتي في تأسيس وإصدار "إضاءة"، أسست وأصدرت "كتابات" مع أصدقاء شعراء)، إلا أنني لم أتحمس لنشر ديوان لي بهذه الطريقة الطباعية.

كان لابد أن يأتي جيل آخر، قادر على التحرر من ميراث "التفعيلة"، الذي أنجزه رواد كبار، ويمتلك القدرة على الإضافة الفارقة

وذات يوم، آنذاك (النصف الأول من 1980)، مـررت على صلاح عبدالصبور في مكتبه برئاسة هيئة الكتاب، سألني عن شعري، وطلب قراءته، بعد أسبوع مررت عليه بملف مكتوب بخط اليد يضم قصائدي، أمهلني أسبوعًا لقراءته، بعد أسبوع حين عدت إليه، اعتذر عن عدم القراءة لضيق الوقت؛ لكنه قال لي: سأقروؤه مطبوعًا، خذ الملف، واصعد إلى الأستاذ فوزي العنتيل في الطابق العلوي، وسأتصل به قبل وصولك إليه، حين وصلت إليه، أخبرني أن الأستاذ صلاح اتصل به، وطلب منه أن يكتب تقرير صلاحية الديوان للنشر، وأنه سينجز التقرير خلال أسبوعين. وهو ما تم. ووصل المخطوط والتقرير إلى إدارة النشر.

وفي صيف ذلك العام، توفي صلاح عبدالصبور، وظل الديوان يتأجل عامًا وراء عام بإدارة النشر، لمدة سبع سنوات..! [لم يكن لديَّ مدخل إلى الدكتور عزالدين إسماعيل، رئيس الهيئة التالي لصلاح عبدالصبور. ولم أكن متحمسًا لمضاعفة جهودي لإصداره على عجل، ربما لأنني كنت متحققًا بدونه! مجلات غير دورية– "إضاءة"، ثم "كتابات"، والنشر في الدوريات العربية، قصائد وحوارات ومقالات، إلخ]. وصدر بلا بهجة كبيرة، بعد أن قمت بحذف القصائد القديمة، وإضافة الجديدة.

**- تكتب القصيدة الديوان. ما سبب قيامك بتلك التجربة، مع أنّها قد تكون مرهقة للشاعر؟**

إنه "العمل الشعريّ"، لا "الديوان" فـ"الديوان" تجميع لقصائد منفردة، كتبها الشاعر بصورة منفصلة، ثم استعادها عند الطباعة، بترتيب "مزاجيّ" فهو يقوم على تجميع "الجزئيّ" ليصنع منه "كُلاًّ" متجاورًا أو متتالي الأجزاء. أما "العمل الشعري"، فهو "كُلٌّ" موحّد، مندمج في بنيته، ومؤسس على العضوية منذ لحظة الكتابة.

فمبكّرًا، منذ منتصف السبعينيّات، بدت لي "القصيدة"– في أشكالها المتاحة، حتى لدى مَن سيشكلون فيما بعد ظاهرة "شعراء السبعينيّات"– أضيق مني، لا تتسع لي، كنت أختنق داخلها، دون أن أدري لماذا، فالآفاق تنفتح بداخلي، مع شراهتي إزاء العالم وأشعاره المختلفة، والمصادر التي تتضاعف بقراءاتي بالإنجليزية ثم الفرنسيّة، لكن القصيدة تضيق [كلما اتسعت الرؤية، ضاقت القصيدة!].

وبـدأتُ– بلا وعي أو قصد– في البحث عن بديلٍ ما، يفتح أفق النص الشعري، ويخرج به عن السكونية والتكرار، ويخرج بي عن الاختناق، وبدأت التجربة في بعض قصائد ديـواني الأول "وردة الفوضى الجميلة"، وخاصةً "تنحدر صخور الوقت.."، التي فتحت الطريق نسبيًّا لأول الحلول: "إشراقات رفعت سلام". فالإشراقات هو العمل المفتوح على مصاريعه، الخارج على السياقات، والمتحرر من كل شروط قبلية، وهو المنطلق إلى "هكذا قلت للهاوية"، و"إلى النهار الماضي".. وصولاً إلى "حجر يطفو على الماء" و"أرعى الشياه

العمل الشعري"، هو "كُلٌّ" موحد، مندمج في بنيته، ومؤسّس على العضوية منذ لحظة الكتابة

على المياه".

ولأن الأعمال انفتحت على مصاريعها، كان من الطبيعي أن تدخل إلى فضاءاتها الكائنات، والأيقونات، والرموز التشكيلية، لتتعدد اللغات الأبجدية والبصرية، وتتعدد البنية التشكيلية في الصفحة، مثلما تتعدد العوالم والقارات والجغرافيات والأزمنة.. بلا أحادية أو واحدية.

**- هل يمكن تجاور الأشكال الشعرية من قصيدة عمودية وتفعيلة ونثر في الوقت الحاضر؟ أم أن قصيدة النثر هي وعاء التجديد الوحيد؟**

ليس هناك أفق وحيد للتجديد الإبداعي. فهناك "آفاق"، تنتظر الاكتشاف والاختراق، ففي ظني أن هذه الأشكال تكتنز طاقات/ ثروات قابلة للاستخدام، لا لإنتاج نسخة من نفس النمط، بل لتجاوز النمط ذاته إلى أفق آخر لم يعرفه شعراء النمط، فهذا "النمط" أو ذاك ليس الغاية، بل الأفق المغاير، المخترق والمتجاوز للمألوف والسائد، وإن لم تتحقق المغايرة والتجاوز والاكتشاف، فسنكون قد وقعنا في "النمطية" والتكرار وإعادة الإنتاج، وهو ما يتنافى مع جوهر الإبداع عمومًا.

**- هل تعتقد أنه ما زال أمام الأجيال الجديدة فرصة للتجريب والتمرد بعد الذي فعله جيل السبعينيات؟**

لا التجريب ينتهي، ولا التمرد يمكن مصادرته، فهما مرهونان بوجود الإبداع ذاته، لا بوجود جيل أو تيار معين، وهما ينتظران فحسب من يمتلكون الشجاعة والجرأة المقتحمة، لا من يتكئون على ظلال الآخرين، فالاستقلالية الروحية والإبداعية شرط للتمرد والمغامرة، والتمرد والمغامرة– في ظني– شرط الإبداع، لكن هذا الشرط لا يتحقق سوى لدى الآحاد من المبدعين، النادرين؛ أما الأغلبية فهي تركن إلى التقليد وإعادة الإنتاج، ولهذا ففرادة الصوت الإبداعي نادرة، والتشابه هو القانون العام، كأن هناك "قصيدة عامة" يكتبها الجيل، أو غالبيته، قصيدة متوسطة، رمادية، لا تزعج أحدًا أو تقلقه.

**- هل هناك من يكتبون قصيدة النثر بروح عمودية ؟!**

بروح تقليدية! أو بروح "نمطية"، تكرر ما هو موجود، بلا نبرة خصوصية، وبلا وهج إبداعي.

فلدينا– في قصيدة النثر المصرية، بالذات– مَن يعيدون استنساخ قصائد بعض الأسماء العربية المشهورة، التي كانت قد استنسخت– من قبل– قصائد اليوناني يانيس ريتسوس (إنهم يتوارثون مبدأ الاستنساخ، جيلاً بعد جيل!). ولا يكتبون قصيدتهم المستقلة، بنبرات صوتهم، ورؤاهم، بحثًا عن أفق خاص، وأراضي لم تطأها قدم، فهم يخطون ويسيرون في طرق ودروب استهلكتها الأقدام، هنا أو هناك.

**- ترجم رفعت سلام عدة ترجمات لشعراء مهمين، وحاز جائزة الشابي من تونس لترجمة أشعار الشاعر الأمريكي (والت ويتمان). فماذا أضافت الترجمة إلى تجربتك الإبداعية؟ وهل المترجم مظلوم في عالمنا العربي؟**

أضافت الترجمة طبقات لا نهائية من الوعي النقدي والشعري، منذ وقت مبكر؛ ذلك الوعي الذي استندت عليه في التجريب والمغامرة، لأنه وعي بتعددية الآفاق الشعرية، لا أحاديتها. فلم أعد محصورًا في المسار التاريخي للإبداع الشعري العربي، منذ شعر المعلقات إلى الراهن، الذي يهيمن عليه التقليد؛ بل تعددت– عندي– مسارات الإبداع الشعري، وخاصة المؤسسة للحداثة؛ حين عكفتُ على ترجمة بوشكين وليرمونتوف ومایاكوفسكي–

سقف الإبداع الشعري في الجوائز الخليجية قصيدة "التفعيلة"، في ظل هيمنة قصيدة النثر على المناخ العام!

في تأسيسهم للحداثة الشعرية الروسية، وقسطنطين كفافيس في تأسيسه للحداثة الشعرية اليونانية، وبعده يانيس ريتسوس؛ ثم بودلير ورامبو في تأسيسهما للحداثة الشعرية الفرنسية، وأخيرًا والت ويتمان في تأسيسه للحداثة الشعرية الأمريكية والبريطانية..

ومع أنّها تجارب "حداثية" في عمومها، وتنطوي على سمات عامّة مشتركة، إلا أنّ كل تجربة تتمايز عن الأخرى، وتنطوي على خصوصياتها الفارقة، فهي تجارب نافية للتقليد والتكرار، مضادة للسكونية. وتلك هي القيمة الأساسية للترجمة عندي.

وخارج هذه القيمة التي تمنحها لي الترجمة، دائمًا ما أعزي نفسي: "إنما أترجم لوجه الله، لا أريد جزاءً ولا شكورًا".. فذات يوم– على سبيل المثال– نشرت "الأعمال الشعرية الكاملة" لأحد مؤسّسي الحداثة الشعرية في العالم، وضربني الذهول حين وجدت المكافأة– بعد النشر– لا تزيد عن ثلاثة آلاف جنيه مصري، مكافأةً على معاناة تواصلت نحو خمس سنوات، بمعدل 600 جنيه في السنة، بمعدل 50 جنيها في الشهر! والمفارقة أنّ المسؤولين عن هذه المؤسسة كانوا أصدقاء لي، فلم أستطع مناقشتهم في الأمر، واعتصمتُ بالصمت.

وطبعة أخرى للأعمال الشعرية الكاملة، لشاعر آخر، لم تزد المكافأة عنها– بمؤسسة أخرى– عن خمسة آلاف جنيه مصري! ويمكن للمسؤولين عن هاتين المؤسستين الكبيرتين أن يردوا بصورة بيروقراطية بأنها "اللوائح"! ويمكنني أن أرد في المقابل– عن معرفة بيروقراطية– بأن "اللوائح" ليست مقدسة، وأنها بالضرورة البيروقراطية تتضمن "استثناءات"؛ لكنهم لا يطبقون هذه "الاستثناءات" المفيدة إلا على أنفسهم ومعارفهم وأحبائهم!

**- رغم إسهاماتك الكبيرة إبداعاً وشعراً ونقداً إلا أنك لم تنل ما تستحق من جوائز؟ كيف ترى هذا الأمر ؟ وما أثر الجائزة على المبدع؟**

في رصيدي جائزتان: "جائزة كفافيس" الدولية في الشعر (1993)، و"جائزة الشابي" التونسيّة في ترجمة الشعر (2019)، لا أكثر، وهو أمر ليس سيئًا، ولا جيدًا.

فالجوائز المصرية والعربيّة عمومًا– وما أكثرها، ما أفدحها– تعكس الورطة الثقافيّة التي نتخبط فيها، كثقافة ومؤسسات ومثقفين، دون أن يبين لنا طريق للخروج، فهي ليست تعبيرًا عن التميز الإبداعي أو الثقافي للفائز بها، بقدر ما تعبر عن حسابات معينة خاصة بالمؤسسة التي تمنحها؛ وأحيانًا ما تكون حسابات لإفساد السياق الإبداعي، أو توجيهه، مثلما يحدث بالذات في الشعر (فسقف الإبداع الشعري في الجوائز الخليجية هو قصيدة "التفعيلة"، في زمن هيمنة قصيدة النثر على المناخ العام): نفي الشعر من بعض الجوائز، منح جوائز باهظة على التنكيل بالشعر في جوائز من قبيل "أمير الشعراء" التي تبتذل لقب وصفة أحمد شوقي، وتمنحه لنظَّامين ورصَّافين من الدرجة العاشرة.

ولأني أنأى بنفسي عن تلك الحسابات– غير الثقافية وغير الإبداعية– ومتمسك بصرامة بتوجهاتي الشعرية والثقافية بلا تواطؤ، فلا يحق لي انتظار مكافأتي على خروجي على هذه السياقات؛ فلا أسَى ولا ندم على شيء، فالجوائز لا تمنح على "الاستقلالية"، على "الإنجاز" الإبداعي أو الثقافي الخالص.

أما في الوضع الحالي، فهي قيمة مالية لا أكثر، لا تعني سوى الفائز بها.. أما أية قيمة أخرى، فهي بحاجة إلى ميكروسكوب لاكتشافها.

**مجلة فصليــة ثقافيــة**

A Cultural Quarterly in Arabic

Editor - in - Chief

Saif Al Rahbi

Email : saif@alrahbi.info

P. O. Box: 855, Postal Code: 117. Al-Wadi Al-Kabir
Sultanate of Oman. Tel: 24601608 Fax: 24694254

**إشـــــارات**

نتوجه إلى الأصدقاء الكتاب والأدباء والفنانين بأن موادهم
في حالة إرسالها بالبريد الالكتروني(Email) يكون على العناوين:
nizwa99@omantel.net.om
nizwa99@nizwa.com

**– المواد المرسلة للمجلة لا ترسل إلى أية جهة أخرى للنشر وإلا سنوقف – آسفين – التعامل مع أصحابها**

المواد المرسلة تطبع بالحاسب الآلي.. ويفضل إرسالها بالبريد الالكتروني
– ترتيب المواد في سياقها المقروء في المجلة على هذا الحال أو غيره خاضع لضرورات فنية وإخراجية– المواد التي ترد للمجلة لا ترد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر وأحيانا تخضع لمقياس زمني طويل نسبيا بسبب فصلية الاصدار.

**– المواد الطويلة نسبياً سوف ينشر جزء منها بالعدد وتنشر كاملة بالموقع الالكتروني.**

عنوان نزوى على شبكة الانترنت

www. nizwa. com

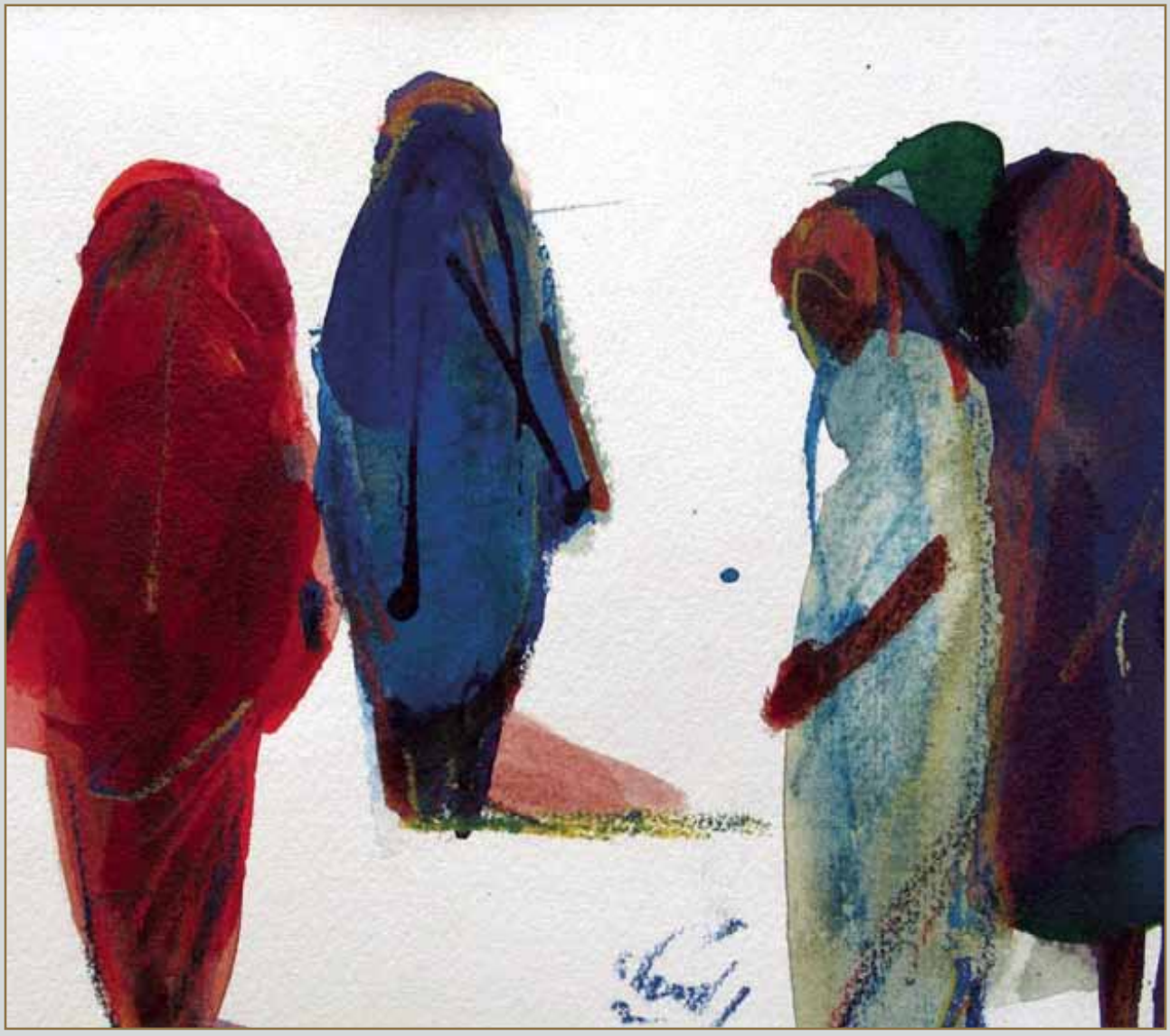
طبعت بمطابع: وزارة الإعلام
ص. ب: 974 مسقط، الرمز البريدي 100 سلطنة عُمان
هاتف البدالة: 24649444 – فاكس: 24649508

الاعلانات: العُمانية للاعلان والعلاقات العامة
مباشر: 24649433
ص. ب: 3303 روي، الرمز البريدي 112 سلطنة عُمان

Printers and Publishers: MINISTRY OF INFORMATION
P. O. Box, 974. Postal Code: 100. Muscat. Sultanate of Oman
Tel:24649444 - Fax.: 24649508
Advertising: Al-OMANEYA ADVERTISING & PUBLIC RELATIONS
Tell: 24649433
P. O. Box 3303. P. C. 112 Ruwi Sultanate of Oman

**العــدد المائة وستة**

إبريل 2021 م – رمضان 1442 هـ



من أعمال الفنان راشد دياب - السودان ▲

الغلاف الأخير: من أعمال الفنان حسين بيكار - مصر ◀

Nizwa magazine
7052594555032

مجانا مع العدد كتاب نزوى «تاريخ عمارة المصارف العُمانية»