إضاءات...

مقاربات وقراءات نقديَّة

أ. د. عبد المجيد زراقط

إضاءات...
مقاربات وقراءات نقديَّة

الكتاب: إضاءات... مقاربات وقراءات نقديَّة.
المؤلِّف: أ. د. عبدالمجيد زراقط، هاتف 009613580539/009611551682.
بريد الكتروني: zaraket_abdlmajid@yahoo.fr
الطبعة الأولى: 1440 هـ . ـ 2019م.
© جميع حقوق الطِّباعة والنَّشر الورقي والألكتروني محفوظة للمؤلّف.
الناشر: مركز ليفانت للدِّراسات الثَّقافيَّة والنّشر.
ب.ض. 03-11-520-00408-5-022
س.ت.: 9882
الإسكندرية ـ مصر، 44، شارع سوتير، أمام كلِّية حقوق الإسكندرية ـ الدّور الثالث.
موبايل: 01018081590
هاتف: 034830903
بريد ألكتروني: Levantegsy@gmail.com
موقع ألكتروني: www.Levantcenter.net
رقم الإيداع: 2019.
الترقيم الدَّولي: 978-977-6651 - ... - ...

المحتويات

مقدِّمة ١١

القسم الأوَّل
كُتَّاب أعلام

عبد المحسن بن محمد... بن غلبون الصُّوري، وكتابة تاريخ الشِّعر في لبنان ١٥
الياس أبو شبكة، قراءة في تجربته الشعرَّية ورؤاه ١٨
الشاعر القروي في مهرجان تكريمه، إلى العناقيد المثقلة بالجنى ألف وردة ٣١
أمل دنقل في ذكرى ميلاده السَّبعين، «الجنوبيُّ»، الحالمُ بعالمٍ أفضل، لا ينحني ٣٦
خليل حاوي، ذكرى وذاكرة ٤١
محمد الماغوط، لغة الحياة: نصوص حرَّة ٤٥
محمَّد علي شمس الدين، قراءة في السِّيرتين: الحياتيّة والشعريَّة ٥١
شوقي أبو شقرا، فرادة التجربة ٩٢
جَودت فخر الدِّين، شمسنا وجذوتهم الآفلة ١٠١
نجيب محفوظ، رجُلُ القصَّة العربيَّة ١١٦
حنَّا مينه روائيُّ الكفاح والفرح ١٢٢
يحيى حقِّي، العمر المتوهِّج بالعطاء ١٣١

يوسف إدريس، نابغة القصَّة ومجدها ١٣٨
نبيل سليمان: الرِّوائيُّ النَّاقد ١٤٥
عبد الرَّحمن منيف، بين الخصوصيَّة والعالميَّة ١٥٤
زكريَّا تامر: اللَّيل الحالك آت... كلَّ نهار ١٦١
أحمد سويد قاصّاً ١٦٨
إملي نصر الله وخصوصية قَصَصها ١٧٦

القسم الثاني
كُتب: شعر

سليم نكد في «العودة الثانية»، جرأة الاشتقاق وكثافة الرمز ١٨٣
محمود درويش، في «أرى ما أريد»، هل يهتدي للنَّبع بعد أن جفَّ النبات؟؟ ١٩٠
محمود درويش، في «لماذا تركت الحصان وحيداً؟»، شاعر يتمشَّى في هواجسه ١٩٦
سعدي يوسف، في «جنَّة المنسيات»: نصوص مشغولة بعناية الوجد وخبرة الفن ٢٠١
«خيول» ناصر جبران، عودة المعجزات...، ولكن... ..... ٢٠٨
«تجاعيد المسافة» لباسم عباس، «قناديل الروح تضيء دروب الينابيع» .. ٢١٦
في «سلال الوقت» لباسم عباس، يطلّ الحرف تحرسه النسور... ..... ٢٢٤
محمد زينو شومان، في الطَّريق إلى مفتاح الأسرار ٢٣١
الهجرة إلى وجعي القديم لمحمد زينو شومان، شعلةٌ لا تطفئها الرِّياح .. ٢٣٢
في شعر وهيب عجمي، سعي إلى إنضاج لغة شعريَّة ملتزمة تلقائيَّة ٢٣٩
«واجهت نارك كلها» للامع الحرّ، وجع ملامحه بلاد ٢٤٥
في مرايا حسين عسيلي، عسل العمر رماده ٢٥٢

«رياح الخريف» لزهرة الحرّ، ما يبقيه خريف الحياة: إيمان خافق مطمئن ٢٥٧
حزن غسان مطر، رحلة التحوُّل... وساحرته ٢٦٣
«سطر النَّمل» لعصام العبد الله، تقليديَّة القول وتفكُّكه ٢٧١
«نايات كأنَّها الزَّينب» لزينب مرعي الضَّاوي، غيمةُ وجدٍ تُمطر... ..... ٢٧٧
مصطفى سبيتي في «براعم على حطب الخليل»، البَرْعمَة الشِّعريَّة وملامحها ٢٨٣
وفي سَبَل القوافي: تعطِّر الآلام شعراً ٢٩٥
«خذ الكتاب بقوّة» ليحيى جابر، الكتابة الملتبسة والنظرة المواربة ٣٠٤
جورج طربيه شاعراً وجوديَّاً ٣٠٩
«زائرة الليل الليلكي» لجرجي طربيه، في مفهوم الشِّعر وخصائصه ٣١٣
«سيمفونية الجسد» لشريف ابراهيم، القمر المطعون بليله ٣٢٥
«مظاهر أسماء» لطراد حمادة، في سبيل معرفة مرائي التجلِّي ٣٢٩
ضمائر منفصلة لسلمان زين الدين، أنواتٌ متَّصلة ٣٣٦
الكتابات الجديدة، قراءة في أحد نماذجها ٣٤٠
في تجربة عبَّاس ياسين الشِّعريَّة، حلمٌ بين قدرين ٣٤٨

القسم الثالث
كتب: قصص وروايات

قمَّة الرجال العشرة لطراد حمادة، السرُّ الخفيُّ لذاكرة المكان ٣٥٧
معراج الرِّجال العشرة لطراد حمادة، تجريب في مسار قصص تراثي ٣٦٢
القصَّة القصيرة: مفهوم ومقاربات، في مفهوم القصَّة القصيرة ٣٦٨
مقاربات لقصص في مهرجان طرطوس ٣٧٠
قراءة في قصَّتي التتمة ٣٨٤
«الرَّبة الحجريَّة ونصوص أخرى» لابراهيم الكوني، صفحات من كتاب

الصَّحراء، تكشف سرَّ العبور ٣٩٠
آه يا بيروت لرشاد أبي شاور، بيروت المقاومة ٤٠١
ضحيَّة الزَّمن الرَّهيب، رواية إيفان الفلسطيني، لمروان عبد العال ٤١٠
«الورود الصغيرة» لياسين رفاعيَّة، قيم تربويَّة ٤١٥
«هرَّة سيكيريدا» لرشيد الضعيف، استسهال القصص وتلفيقه ٤٢٧
أليس والكاهن لاسماعيل الأمين،التَّأريخ بعين القلب ٤٣٣
«الطّلياني» لشكري المبخوت، سرُّ مقبرةٍ لا تعدُّ فضائحها ٤٣٧
متعة العمر لهدى عيد، سرُّ الوجود وتعدُّد دروبه ٤٤١
عبء رجل قنوع لمرتضى الأمين، عبء رجلٍ لا يحمل أيَّ عبء ٤٤٦
ضوءٌ وتراب لصالح إبراهيم، ضوء الوطن وتراب الحب ٤٥٢
شمس لمحمَّد حسين بزّي، شمس الوطن والمعرفة والعشق ٤٥٧
«تلك الأيام» لخضر ضيا، توظيف الحكاية في تأصيل الموروث الشعبي ٤٦٣

القسم الرابع
كتب، نقد أدبي وتاريخ

البنى الحكائيَّة في أدب الأطفال العربي الحديث لموفَّق مقدادي ٤٧١
«جماليَّات المكان في الرِّواية العربية» لشاكر النابلسي، تمارين أنموذجية ومنهج الاقتطاع. ٤٨٢
عبد الله غانم في كتاب «الحضارة الأدبيَّة»، الأدب والشِّعر وتجديدهما . ٤٨٧
«طرائف الشُّعراء» لنجيب البعيني، متعة السخرية المضيئة ٤٩٣
زهرة الحرّ، رائدة الأدب النِّسائي العاملي ٤٩٩
«خطاب الجنون في الثقافة العربية» لمحمد حيَّان السمَّان، صوت يكشف، ويعوِّض...، ويرسم حلماً بالتصدِّي ٥٠٦
غادة السمَّان: في رسائل غسَّان كنفاني... «شهريار» وضحيَّته في آن ... ٥١١

مؤنَّث الرِّواية ليسرى مقدِّم: المرأة مُنْكتِبة وكاتبة ٥١٨
«ديوان الحلَّاج» إعداد عبده وازن، ادِّعاء وعجز ٥٢٥
أدب نكبات المدن في العصر العباسي لمحمَّد حمدان ٥٣٤
رئيف خوري، داعية الديمقراطية والعروبة لأحمد عُلبي ٥٤٣
حبيب صادق، في كتابه: قضايا ومواقف، العودة إلى القاموس السياسي/ الثقافي الحقيقي ٥٥٤
محمد عطوي في «هجرة اليهود السوفييت»، من بلاد الخزر إلى فلسطين: بذور التوسُّع... والانفجار ٥٦٤
المقتطف من تاريخ اليمن، لعبدالله الجرافي، حافز ومرشد للكتابة في تاريخ اليمن السعيد ٥٧٣
التَّهويد الثقافي لهاني فحص، مسائل للنقاش ٥٧٧
حركات النِّضال في جبل عامل لجهاد بنُّوت، خطاب مرحلة التحوُّلات الجديدة ٥٨٥
القراءات المستحيلة لمرتضى الأمين ٥٩١
كتب صدرت للمؤلِّف ٥٩٧

مقدِّمة

يتضمَّن هذا الكتاب حصاداً نقديَّاً، امتدَّ طوال سنوات (أواخر القرن الماضي، وأوائل هذا القرن)، أي ما يزيد على ثلاثة عقود من الزَّمن.

كنت، في هذه السنوات، أتابع الحياة الثقافيَّة، في لبنان والوطن العربي، وأواكب إنتاجها الشِّعري والقصصي والنَّقدي والثقافي بعامَّة، وأجري، في كثيرٍ من نماذج هذا الإنتاج قراءات، أكتبها وأنشرها في هذه الصحيفة أو تلك، أو أشارك فيها في ندوات نقديَّة، يقيمها هذا المنتدى الثقافي أو ذاك.

ولدى متابعتي الحياة الثقافية تلك، كنت أتعرَّف إلى أعلام كبار فيها، وأجد من واجبي أن أعرِّف بهم، في مناسبات تقتضي ذلك، فكنت أكتب مقاربات تلبِّي هذا الواجب، وتُلقَى في ندوات تُقام للتعريف بهم، أو لتكريمهم، أو لتوجيه تحيَّة إكبار وإجلال لهم يستحقُّونها من دون شك.

حرصت على جمع ما احتفظت به، من هذه القراءات والمقاربات، وقرَّرت نشره، في هذا الكتاب الذي اخترت له عنوان: «إضاءات...».

الدَّلالة واضحة، إذ إنَّ ما يتضمَّنه هذا الكتاب يسهم في إغناء الحركة النقديَّة، من طريق تقديمه معرفةً نقديَّة بالإنتاج الثقافي في مرحلةٍ من الزَّمن تمتدُّ حوالى عقودٍ ثلاثة آمل أن تمثِّل إضاءات في درب المعرفة النَّقديَّة.

لا يخفى أنَّ هذه المعرفة النقديَّة تمثِّل وثيقةً تاريخيَّة تؤرِّخ، من نحوٍ أوَّل، للإنتاج الثقافي، ومن نحوٍ ثانٍ، لنقد هذا الإنتاج، ومن نحوٍ ثالث تعرِّف بعدد من أعلام الثقافة الكبار، فتكون بذلك روافد نقديَّة تصبُّ في مجرى نهر النقد الأدبي الكبير.

يتَّصف هذا النقد، بوصفه نقداً صحفياً، يتوجَّه للقارئ العادي والمختص

في آن، بقصر حجم المقاربة، أو القراءة، الملائم لقصر وقت قارئ الصحيفة، وسهولة التلقِّي على مختلف مستويات النَّصِّ النَّقدي، من دون أن يفقد منهجيَّته العلميَّة، ما يقدِّم زاداً ثقافيَّاً لا يحتاج إلى وقت طويل وجهد كثير لتحصيله.

وهو، إذ يُجْمع في كتاب، يمكن أن يُقرأ في أوقات متباعدة، من دون أن يخلَّ ذلك بسياق متابعته، كما يمكن أن يُقْرأ في مسار متَّصل، فيقدِّم مادَّة متنوِّعة كأنَّها البستان الغني بأشجاره المثمرة المتفرِّعة، وأزهاره المتفتِّحة العطرة، فيتنقَّل روَّاده بين الزَّهر والشجر، ينتقون ما يشتهون في فضاءٍ من الجمال الممتع المغذِّي...

في هذا الكتاب، بستان معرفة نقديَّة، يتنقَّل قارئه بين عَلَم وكتاب، بين شعر وقصَّة ونقد... الأعلام كثيرون والكتب كثيرة، فعسى أن نكون قد حفظنا هذه «الإضاءات ـ الرَّوافد. .» من الضَّياع، وأن نكون قد أسهمنا بها في رفد نهر الثقافة العظيم، وقدَّمنا للقارئ ما يفيده ويمتعه في آن.

وما يجدر ذكره هو أنَّ هذه المقاربات والقراءات نشرت هنا، كما أعدَّت في أصولها؛ فأعيد ما حذفه محرِّر هذه الصَّحيفة أو تلك، من عبارات، ومن عناوين فرعيَّة، وإن كان من تعديل، فقد تمثَّل في جمع المقاربات والقراءات المتعلِّقة بكاتب معيَّن في مكانٍ واحد، وفي تصنيف هذه المقاربات والقراءات وإدراجها في هذا الكتاب وفاقاً لهذا التصنيف.

عبد المجيد زراقط

مركبا في ١٥/ ٣/ ٢٠١٩

القسم الأوَّل

كُتَّاب أعلام

عبد المحسن بن محمد... بن غلبون الصُّوري وكتابة تاريخ الشِّعر في لبنان

اليوم[١]، أنصفت صور شاعرها وشعره، وبات لدينا ديوان مطبوع طباعة أنيقة لشاعر صوري عامليٍّ، شاعر عاش في القرنين الرابع والخامس الهجريِّين، إضافة إلى دراسة جامعيَّة عنهما. وصرنا قادرين على التأكيد أن الشعر العربي الفصيح في عاملة، وفي لبنان، يعود إلى قرون خلت، وليس إلى قرن مضى، أو قرنين عبرا، كما يرى مؤرِّخون لا يرون في تأريخ الجمهورية اللبنانية سوى تاريخ محافظة من محافظاتها هي محافظة جبل لبنان، كأنَّهم لم يسمعوا بعديٍّ ابن الرِّقاع العاملي وبعبد المحسن الصُّوري وبسواهما من الشعراء العامليِّين!

عبد المحسن الصوري (٣٣٩ ـ ٤١٩ هـ./ ٩٥٠ ـ ١٠٢٨ م.) شاعر كبير من شعراء العربيَّة، يروى، في بيان ذلك، أنَّه التقى أبا العلاء المعري، وناظره، وقدَّم شهادة شعريَّة تفيد أنَّ المعرِّي وافقه على وجود جنَّةٍ ونار...، ويُروى، أيضاً، أنَّه قورن بالمتنبِّي في مجلس أبي العلاء. في ذلك المجلس، كان الشاعر أبو الفتيان بن حيُّوس يدافع عن الصُّوري، منشداً قصيدة له، فقال المعرِّي: هذه القصيدة لقصيرك، أي للصوري الذي كانت قصائده قصيرة، فردَّ «ابن حيُّوس»: هو أشعر من طويلك، يعني المتنبِّي الذي كان أبو العلاء شديد الإعجاب به.

لعلَّ القصيدة التي أنشدها ابن حيُّوس هي بائيَّة الصُّوري المشهورة التي عارضها شعراء كثيرون، وهي:

يـــا غـــزالاً، صـــاد قـــلـــبـــي بـــلـــحـــاظٍ فـــأصـــابـــا

(١) ألقيت هذه المقاربة في صور، في حفل أقيم بمناسبة صدور ديوان الشَّاعر ودراسة جامعية عنه وعن وديوانه.

بـــالـــذي ألـــهـــم تـــعـــ ذيـــبـــي ثـــنـــايـــاك الـــعـــذابـــا
والـــــذي ألـــــبـــــس خـــــدَّ يـــك مـــن الـــورد نـــقـــابـــا
والـــــــــذي أودع فـــــــي فـــيـــك مـــن الـــشَّـــهـــد شـــرابـــا
والـــذي صـــيَّـــر حـــظِّـــي مـــنـــك هـــجـــراً واجـــتـــنـــابـــا
مـــا الـــذي قـــالـــتـــه عـــيـــ ـنـــاك لـــقـــلـــبـــي فـــأجـــابـــا!؟

الصُّوري، كما يبدو، شاعر مجيد، ويقصد إلى الإجادة، يقول:

أطلت معانيها، وقصرت نظمها وأوردتها بكراً، وتصدر أيِّما

هو يقصد إذاً إلى قصر قصائده، وتكثيف معانيها، وابتكار صورها الغزيرة وإثارة المفارقات، مثل الغزال/ الصيَّاد وإيرادها بكراً/ وإصدارها أيِّما...، ووحدة بنائها وإحكام تماسكه، ومتانة تركيب عباراتها وسهولته في آن،... وتمثيلها الحياة في مدينة صور ومنطقتها، آنذاك، من مختلف النَّواحي: الثقافية والاجتماعيَّة والسياسيَّة، وهذا ما يجعلنا نرى أنَّ ديوانه المتضمِّن خمسة آلاف بيت شعر يمثِّل رؤية إلى الحياة، بمختلف نواحيها، في قرنٍ كامل.

من نماذج تمثيل شعره للحياة، أشير، وبقدر ما يسمح به المقام، إلى أنَّ له شعراً في نهر «ليطا»، أي نهر الليطاني، ما يلقي الضوء على الحياتين: العمرانيَّة والاجتماعيَّة، ومن ذلك قوله في مطلع قصيدة يصف بها إحدى النُّزهات على شاطئ «ليطا»:

لا يـــوم فـــي الـــدُّنـــيـــا كـــيـــومـــنـــا بـــشـــاطـــئ لـــيـــطـــا...

وأشير كذلك إلى أنه أنشد شعراً في رثاء الشيخ المفيد، ما يدلُّ على وجود علاقات، آنذاك، بين مدينة صور وبغداد والنجف الأشرف، وقد مدح عدداً من قادة الجيوش، منهم أبو الجيش بشارة، ما يلقي الضَّوء على تسمية جبل عامل ببلاد بشارة. ويدفع إلى إعادة النظر في الرأي القائل: إن هذه التسمية تعود إلى أيام صلاح الدين الأيوبي، وكان يتصل بقادة الفاطميين في الرملة، وقد مدحهم، ورغب في السَّفر إلى مصر، ولم يتح له ذلك.

في هذا الديوان، علاوة على ما ذكرنا من تصوير للحياة، تصوير لتجربة شخصية فريدة، فنراه شاعراً كبيراً، ولد في صور، ونشأ فيها، وعاش طوال حياته فيها، وقلَّما غادرها إلى أمكنة أخرى. وإن سافر فلمدَّة قصيرة، وإلى المدن القريبة كصيدا وطبرية والرملة ودمشق...

وفي مدينته عاش الفقر، ولم يملك أصدقاؤه له سوى النصح بالصَّبر، فقال:

وكم آمرٍ بالصَّبر لم يرَ لوعتي وما صنعت نار الأسى بين أحشائي
ومن أين لي صبرٌ، وفي كلِّ ساعةٍ أرى حسناتي في موازين أعدائي؟!

بقي يعيش فقيراً، عزيز النفس، معتدَّاً بها، ضنيناً بكرامته، يخشى أن ينال الوقوف على أبواب أولي الأمر من كرامته، فيفضِّل «القلَّة» لأنَّ نفسه تكثر بها، ويعتزُّ بالفقر إن شعر بأنَّ الغنى يؤخذ بالذِّلَّة، يقول:

عجبت من نفسي، ومن أنَّها كأنَّها تكثر بالقلَّة
تعتزُّ بالفقر متى استشعرت أنَّ الغنى يؤخذ بالذِّلَّة

وما جعله يعوذ بالأمل القصير، هو قصر نفوس الناس من حوله، في زمانه:

ومذ صارت نفوس الناس حولي قصاراً، عذتُ بالأمل القصير

❐❐❐

الياس أبو شبكة
قراءة في تجربته الشِّعريَّة ورؤاه

مقدِّمة

تهدف هذه المقالة إلى تقديم معرفة بتجربة «الياس أبو شبكة»[١] الشعريَّة

(١) الياس بن يوسف بن الياس أبو شبكة (١٣٢١ ـ ١٣٦٦ هـ./١٩٠٣ ـ ١٩٤٧ م.) شاعر وكاتب لبناني كبير، ولد في بروفيدانس في الولايات المتحدة الأميركية، في أثناء رحلة سياحية كانت أسرته تقوم بها، عاد إلى قريته ذوق ميكايل، في كسروان، وهو لم يتجاوز السَّنة من عمره. تعلَّم، عندما بلغ الثَّامنة من عمره، في مدرسة عينطورة. ولما وقعت الحرب العالمية الأولى توقَّف عن الدراسة. وبعد انتهائها، استأنف الدراسة في مدرسة الأخوة المريميين، فأمضى فيها سنة واحدة، ثم عاد إلى مدرسة عينطورة، فأمضى فيها سنتين، ثم طلَّق التلمذة سنة ١٩٢٢.
كان والده ثرياً، اغتاله اللصوص سنة ١٩١٢، في مصر، وإذ فقد الثروة لم يستطع إكمال تعليمه، فانصرف إلى التعليم، ثمَّ إلى كتابة المقالات في الصحف والترجمة ونظم الشِّعر، توفي في بيروت، بعد إصابته بمرض «اللوكيميا».
كان سريع الاندفاع، وافر الحماسة، عصبيَّ التعبير، إلا أنَّه سريع الهدوء، قريب الرِّضا، نقيَّ القلب، طيِّب السَّريرة، أبيَّاً، أنوفاً، شبَّهه مارون عبود بـ «وقيد البلَّان»، والبلَّان نبات سريع الهبوب عند اشتعاله وسريع الانطفاء، ولقبه كرم ملحم كرم بـ «الوثَّاب العجول».
ترك ما يزيد على أربعين كتاباً بين موضوع ومترجم، مجموعاته الشعرية هي: «القيثارة ـ ١٩٢٦»، «المريض الصامت ـ ١٩٢٨»، «أفاعي الفردوس ـ ١٩٣٨»، «الألحان ـ ١٩٤١»، «نداء القلب ـ ١٩٤٤»، «إلى الأبد ـ ١٩٤٥»، «غلواء ـ ١٩٤٥»، في صعيد الآلهة». ومن كتبه النثرية: «طاقات زهور ـ ١٩٢٧»، «العمال الصالحون ـ ١٩٢٧»، «الرسوم ـ ١٩٣١»، ومن كتبه في البحث الأدبي: «روابط الفكر والرُّوح بين العرب والفرنجة ـ ١٩٤٥».
وصفه رئيف خوري بقوله ««القامة الممشوقة، العصا السوداء...، رزمة الصُّحف =

التي خلصت إلى بلورة رؤى إلى قضيتين مركزيتين: أولاهما الحياة وقضاياها، وثانيتهما الشِّعر وقضاياه.

الشعر لغة الرُّوح

أصدر الياس أبو شبكة ديوانه الشهير: «أفاعي الفردوس» في العام ١٩٣٨، فأحدث جدلاً في الأوساط الثقافية، إن من حيث النُّصوص الشعرية التي تصوِّر حالات نفسيَّة تتمثَّل في التمرُّد والتوتر والقلق... وإن من حيث الآراء التي تضمَّنتها مقدِّمته، التي وضع فيها أسس رؤيته الرومانسيَّة، ووجد النُّقاد آنذاك قرابة بين ديوانه هذا وديوان «أزهار الشر» لبودلير، و«ليالي» موسيه.

كان يستيقظ كل صباح بين الرابعة والخامسة، ويبدأ الكتابة وركوة القهوة إلى جانب، والنارجيلة إلى الجانب الآخر، وكان إذا بدأ النظم يحرِّك يديه كأنَّه يلقي خطاباً في مهرجان، ويهزُّ رأسه وكتفيه ورجليه كأنَّه مصاب بالحمَّى.

كان أبو شبكة، في لبنان، «أبرز شعراء العهد الجديد»، فقد وضع أسس الاتجاه الرومنسي، نظرياً، في مقدمة «أفاعي الفردوس»، وممارسة في عطائه الشعري.

يعدُّ أبو شبكة الشعر «لغة الروح»، ويراه عصيَّاً على التحديد، يصدر عن النفس، ويستخدم الطبيعة قيثارة له. ويصدر تعبيراً كليِّاً مرتدياً ثوبه الكامل، وعناصره متساوية في الأهميَّة.

أمَّا الشاعر العظيم، عند «أبو شبكة»، فهو ذلك الكائن الذي يملك شعلة سريَّة تجعله فوق النظريات والمدارس، لأن إبداعه بثُّ الذات وفيضها وليس صناعة، كما يقول «فاليري وأتباعه».

= والمجلَّات في يده، يزرع قدميه الخفيفتين على الطريق، هازَّاً كتفيه بعصبيَّة. عيناه حالمتان على مدى البحر إلى الأفق، واقفاً على المحطَّة منتظراً القطار من الذُّوق إلى بيروت...».

كان عضواً في «عصبة العشرة»، وهي جمعية أدبيَّة مجدِّدة، أنشئت في بيروت في أوائل القرن العشرين، من أعضائها، إضافة إلى «أبو شبكة»: رئيف خوري، فؤاد حبيش، خليل تقي الدين، يوسف غصوب، توفيق يوسف عواد...

كان الياس أبو شبكة يرى أنَّ الشَّاعر هو ذلك «التوتُّر الأعظم» الذي تنقر عليه أحاسيس الناس ومشاعرهم، فيبدع اللَّحن العظيم الخالد، وذلك الكائن الذي يرى ما لا يراه النَّاس، فكأنَّه يمتلك نوراً عميقاً تمتلئ به نفسه، فعندما يرى إلى العالم يفيض ذلك النُّور، فيكشف.

وإن يكن الشاعر يمتلك هذه الموهبة، فإنَّه، كما يرى أبو شبكة، «بقدر ما تكون ثقافته من الرُّقي والذَّوق، والموسيقى في روحه، يكون البيان راقياً في شعره». لهذا كانت فرنسا من منظوره «الفرن الذي يخبز فيه خبز الإنسانيَّة الثقافي».

يعاني الشاعر الموهوب المثقَّف، فيسقي قَلَمَه ألمُه، وهو صاحب هذا البيت المشهور:

إِجْرح القلبَ واسقِ شعرك منه فَدَمُ القلبِ خمرةُ الأقلام

لكنَّ الألم المعيش لا يغدو شعراً إلَّا إذا صُهِرَ في النَّفس، ففي هذا «المَصْهَر» يتمُّ الخلق، لذا كان لا بدَّ من التمييز بين «الشِّعر/التعبير» و«الشِّعر/الفن».

لا يعني هذا أنَّ الشَّاعر «صَانِعٌ» ينظم ساعة يشاء، وإنَّما يعني أنَّ الإنسان الشاعر يمتلك «قدرة خارقة» هي جوهر نفسه، ففي هذا الجوهر تنصهر معطيات العيش، وتفيض شعراً من «المِصْهَر» الذي تشترك قوى الإنسان جميعها في تكوينه «جوهراً/روحاً».

وبهذا، يكون الشعر «لغة الرُّوح» هذه، أو «لغة الحسِّ الوجداني العميق» المتمثِّلة مجازاً بـ «النُّور الأسمى» الكاشف أشياء هذا العالم وقضاياه...، وتتعاضد فيه عناصره جميعها، «فلا تنحطُّ الفكرة عن الموسيقى أو الصُّورة».

ولا بدَّ للشَّاعر، كي يكون شعره لغة روح الذَّات المتميِّزة، والمتمثِّلة ذات الفرد المبدع والجماعة في آن، من أن يمتلك اللُّغة، وإذ يفعل ذلك تسلم إليه أسرارها، فيبدع ما ينقل الحالة الشعريَّة ويثيرها. واللُّغة العربيَّة الفصحى هي، لكلِّ شاعر بها، «أعظم ترجمان عن الذَّات».

عن وظيفة الشاعر ودوره، يقول أبو شبكة: «عصفور... عصفور...، طار... طار وهبط، ما يستطيع عصفور صغير!؟...».

تتيح قراءة النماذج الشعرية التي سطَّرها أبو شبكة ونظراؤه القول: إنَّ الشعراء الرومنسيين لم يتجاوزوا صنيع الشعراء المهجريين، فكانت قصيدتهم اتباعيَّة البناء، أو تنويعاً على القصيدة الاتباعية. وإن كان لديهم من تجديد فهو لا يتجاوز إطار التنويع البنائي الذي توجِّهه مقوِّمات القصيدة الاتباعيَّة نفسها، محدَّدةً في الوزن الخليلي، أو تفاعيله، وفي القافية منوَّعة أحياناً، وفي شكل بنية القصيدة، منوَّعاً عليه أحياناً أيضاً.

التجربة الشعريَّة

ونرى أنه من الصَّواب أن ننظر إلى تجربة «أبو شبكة» الحياتية ـ الشعرية، بوصفها مساراً لم ينفكَّ عن التكوُّن منذ أن بدأ الشاعر تجسيد تجربة حياته نصوصاً شعرية، وتقديم معرفة جمالية شعرية بها، فشعره، كما هو، معروف، سجل جمالي لحياته.

عاش «أبو شبكة»، في آونة مبكرة، تجربة الفَقْد، (فقَد الأب والثروة) والعجز عن تعويضه العملي، فسعى إلى التَّعويض في ميادين بديلة، منها المرأة/ الحب، نقد الواقع السياسي ـ الاجتماعي والدعوة إلى تغييره، وتمثُّل ذلك وتمثيله نصوصاً شعرية، رائية كاشفة، علاوة على بلورة رؤى شعرية، تمثَّلت في بيان شعري، جعله الشاعر مقدمة لمجموعته الشعرية، مع أنه لم يكن من أنصار النظريات الشعرية، وكان يسخر من «هَوَس» بعض النقَّاد في نقل المصطلح الغربي بلفظه إلى العربيَّة، مثل «رياليسم» الذي شاع مدَّة، ثمَّ شاع واستقرَّ بدلاً منه، المصطلح المترجم، وهو الواقعية، وتشبهه، في ذلك، مصطلحات منها: الكوبيسم = التكعيبيَّة، والابريسم = الانطباعيَّة، والفيوتشيريزم = المستقبليَّة.

في الميدان الأول: المرأة والحب، نحاول رصد التجربة. يروي عارفو «أبو شبكة» أنهم لم يروه يضحك ملء فمه ضحكة غبطة وارتياح. هذا هو الشقاء الشخصي الذي بدأ منذ اغتيال والده، وتكثَّف لدى العيش في مجتمع يسوده

الخلل، وبدأ التعبير عنه مع بداية شقاء إنساني تمثَّل في الحرب العالمية الأولى، وعبَّر عن فاتحة ذلك الشقاء في مجموعته الشعرية الأولى «القيثارة».

في فضاء هذا الشقاء المركَّب، كان لا بدَّ من «عسلٍ مُحَلٍّ»، فكانت المرأة ـ الحبُّ هذا العسل، إذ إنَّه أحبَّ وهو في السابعة عشرة من عمره امرأة تكبره بثلاث سنوات هي «أولغا ساروفيم»، أحبَّها ثلاث سنوات، ثمَّ خطبها، وبعد سبع سنوات من الخطبة تزوجها...، زيجة عجيبة، إذ استدعى الخوري إلى بيتها، وبعد إجراء عقد الزواج ذهب لينام في بيته.

غنَّى قصَّة علاقته بأولغا في مطوَّلة شعرية قصصيَّة غنائية، نظم قصائدها بين عامي ١٩٢٦ و١٩٣٢. تتألف هذه القصيدة من أناشيد، موزَّعة على أربعة أقسام هي: ١ ـ تعريف بالفتاة، ووصف جمالها الممتزج بجمال الطبيعة، ٢ ـ عذاب الضمير، ٣ ـ التجلِّي: السعادة لا تتحقق إلا من طريق الجلجلة، ٤ ـ الغفران.

سمَّى الشاعر مطوَّلته الشعرية هذه باسم «غلواء»، وفيه تبديل لأحرف اسم الفتاة، ليكون اسم المطوَّلة علامة دالَّة، من نحوٍ أوَّل، على المبالغة في الغلوِّ، ومن نحوٍ ثانٍ على اسم عربي، عروس شعر، شبيه بأسماء عرائس الشِّعر العربيَّة، مثل سمراء وعفراء، ومن نحوٍ ثالث على وزن حواء، بوصفها أمَّ البشر المتسبِّبة في النزول من الجنة إلى الأرض، ليسعى البشر فيها إلى المغفرة، ثمَّ العودة إلى الفردوس المفقود، علاوة على دلالة هذا الاسم ـ اسم حواء ـ على المرأة بعامَّة، فكأن غلواء هي أنموذج المرأة الخالد.

في مرحلة سابقة، وقبل الخلوص إلى عهد الغفران، كانت المرأة تمثِّل «أفعى الفردوس»، قال: «إن النساء، إذا راوغن لا عجب/ فهن من جنة الفردوس أمزجة»[١]. فإن كان الشاعر يسعى إلى نيل «العسل المحلِّي» من طريق الاستمتاع بالحب، فإن «الأفعى» تكمن في هذا العسل، يقول: «المرأة أفعى

(١) أفاعي الفردوس، من المجموعة الكاملة، بيروت: دار روَّاد النهضة ودار الأوديسة، ط. ١، ١٩٨٥. ص. ٢٢٩.

أصيبت بحمَّى المجد»[١]. وتمثَّل هذا في مجموعته الشعرية «أفاعي الفردوس» التي بلغ فيها قمة شعريته، وقد نظم قصائدها ما بين عامي ١٩٢٨ و١٩٣٨، وعندما سئل: لماذا اخترت لديوانك، أو ارتضيت له، كلمة أفاعٍ في حين أنه من وحي أفعى واحدة؟ أجاب: «إن أفعاي بسبعة رؤوس، فهي سبع أفاعٍ»[٢].

في «أفاعي الفردوس»، كما في مجوعاته الشعرية الأخرى، يجري الشعر من منبعه الأصيل، اعترافاتٍ صادقة، تؤكد قوله:

فيا أذن لا تخدعك في القول بهجة ويا قلب علِّم أعذب الشعر ما صدق

ففيها «وصف للشهوات الجامحة، وصوت للحياة كما هي عارية» من أغطيتها، وبوح أعماق النفس الإنسانية، حيث كوامن الرَّغبات، ما جعلها «فتحاً جديداً» في تاريخ الشعر العربي.

ثمَّ عاش تجربة مع امرأة متزِّوجة ولديها ولد، هي وردة، الجميلة، ذات الأنوثة العارمة، ولم يأثم معها، فهو كما يقول فؤاد حداد: «ضمير في قعر الخطيئة»[٣]، فهرب من مخدعها، وأنشد:

لا تقنطي، إن رأيت الكأس فارغةً يوماً، ففي كلِّ عام ينضج العنب
قد أشرب الخمر، لكن لا أدنِّسها وأقربُ الإثم، لكن لست ارتكب

ثمَّ تعرَّف إلى ليلى، وقال فيها:

هي يا ربُّ فلذة منك في الحب جرت من دموعك الخضراء[٤]

تُوِّج هذا المسار من تجارب الحب، بتحوُّل الشاعر. يصف «أبو شبكة» هذا التحوُّل، فيقول: «أيُّها الجمال البهي النَّقي الذي يمدُّني بأمل الحياة، أيُّها الجمال الجميل سبع مرات الذي أعاد إليَّ حبَّ عيلتي، إنِّي أباركك لقد

(١) المصدر نفسه، ص. ٢٥١.
(٢) أنطوان قازان، أدب وأدباء، بيروت: الأهلية للطباعة والنشر والتوزيع، ط. ١، ١٩٧٤، ص. ١٢٦.
(٣) مجلة «الحكمة»، بيروت، العدد ٥، سنة ١٩٥٣، ص. ٧.
(٤) الياس أبو شبكة، إلى الأبد، من المجموعة الكاملة، م. س.، ص٣٢٣.

جعلت منِّي، أنا الشاعر ذا الرؤى الجهنميَّة، شاعراً حنوناً صافياً هادئاً، فانا مَدِينٌ لك سبع مرَّات»[١].

وهكذا طُرح السؤال المقرِّر حقيقة صار إليها الشاعر:

إذا فـجَّـر الـحـب دنـيـا الـقـلـوب فـمـا تـنـفـع الـحَـطـم الـبـاقـيـة!؟

يفيد تتبُّع هذا المسار أنَّ رؤية الشاعر إلى المرأة/الحبَّ تطوَّرت، ومرَّت بتحوُّلات، رأى في فاتحة عهده بها أنَّها العسل المحلِّي شقاء القدر الإنساني، ثم بدت له خاطئة غادرة، توفِّر نعيماً هي أفعاه، ثمَّ تبدَّت خاطئة ثابتة ترجو الغفران. وإذ تبدَّت، في هذه الصُّورة، صفت نفسه، وشعر بالغفران... في هذه الحالة، عاش الحلم بالمرأة النَّعيم التي يحبُّها الشاعر، بعدما أضحى صافي النَّفس ويتَّحد بها حبيباً...، كأنَّها «الحبيب» الذي يسعى إليه الصُّوفي متجاوزاً مقامات رحلته إلى التوحُّد في بيان رؤيته إلى المرأة الخاطئة الغادرة ـ المرأة الأفعى، استخدم رموزاً استقاها من التوراة، ومن التاريخ للدلالة عليها، مثل دليلة، وابنتي لوط، ومسلينا عاهرة روما، التي أرسلت، في ما أرسلت، قميصاً مسموماً لزوجها هرقل.

يخاطب دليلة، فيقول:

مـلِّـقـيـه بـحـسـنـك الـمـأجـور وادفـعـيـه لـلانـتـقـام الـكـبـيـر
إن فـي الـحـسـن يـا دلـيـلـة، أفـعـى كـم سـمـعـنـا فـحـيـحـهـا فـي سـريـر
أسـكـرت خـدعـة الـجـمـال هـرقـلاً قـبـل شـمـشـون بـالـهـوى الـشِّـريـر
... ملِّـقـيـه، فـبـيـن نـهـديـك غـامـت هـوَّة الـمـوت في الـفـراش الـوثـيـر[٢]

ويخاطب ابنة لوط بقوله:

قـومـي، ادخـلـي، يـا ابـنـة لـوطٍ عـلـى الـخـنـى
وأرنـــي، فـــإن أبـــاك مـــهَّـــد مـــضـــجـــعـــه

(١) الياس أبو شبكة، دراسات وذكريات، بيروت: دار المكشوف، ط. ٢، ١٩٧٠، ص. ٢٨.

(٢) أفاعي الفردوس، من المجموعة الكاملة، مصدر سابق، ص. ٢٢١.

ويرى إلى المرأة الخاطئة، التائبة، فيخاطبها، فيقول:

غلواء فردوس الحياة ههنا فأنت لم تزني بل الوهم زنى
احتفظي بقدس تذكار الشفا... فهو طريق للعفاف والتقى
إن الشقاء سلَّم إلى السماء..

ويلقي نظرة سريعة إلى المرأة بوجهيها، فيقول:

وانظر، أخيراً نظرةً سريعة مختلف الجمال في الطبيعة
تعرف، إذاً، معرفة عليا كيف السماء أبدعت غلواء
وانظر، أخيراً، نظرة سريعة مختلف الشُّرور في الطبيعة
يبد لك المقت إذاً فتعلم كيف أرادت «وردة» جَهنم[1]

ويرى إلى المرأة، وقد نالت الغفران، وإليها خلصت تجربته في المرحلة الأخيرة من حياته، فكأنَّ تلك التجربة الغنيَّة التي عاشها كانت مَصْهراً مطهِّراً، أو كما يقول هو:

ـ لم يكن ماضيَّ في الحبِّ سوى مطهِّر أفضى إلى هذا النَّعيم
ـ كأنَّك شطر من حياتي أضعته ولما تلاقينا اهتديت إلى أصلي
ـ أنت أرض الميعاد ما سمع اللـ ـه بها أو بمثلها لسوايا[2]

وهكذا وصل الشاعر إلى النعيم الذي كان يسعى إلى الوصول اليه، فبدا مثل الصُّوفي الذي يمرُّ بمقامات ليتحد بالحبيب، إذ إنَّه يثير، في هذه المرحلة، أسئلة عن اتحاده بالحبيب، ويجيب بأنَّ الحبَّ تجلَّى في كل ما يرى، فيتصفَّى المشهد أمامه حبَّاً، وهو إنَّما سعى ليرقى بحبِّه إلى هذا المقام، وهنا تتبدَّى صوفيته وليدة لتجربة الحبِّ المعيش، ما يذكِّر بالشاعر العذري الذي رأى، في نهاية المطاف، أنَّه إنَّما يطيع الله، سبحانه وتعالى، إذ يتعلَّق بالحبيب ويتَّحد به.

وإن كان قد بدأ شبيهاً بطرفة بن العبد يريد الاستمتاع الجموح كأنَّه يريد

(١) غلواء، من المجموعة الكاملة، المصدر نفسه، ص. ٣٥٦ و٣٥٧.
(٢) راجع: نداء من القلب، من المجموعة الكاملة، المصدر نفسه، ص. ٣٠٧ ـ ٣٢٠.

الثأر من الموت الذي أورثه الشقاء، فإنَّه انتهى إلى أن يكون شبيهاً بالشاعر العذري، كما قلنا قبل قليل، وبالشاعر الصوفي، كالحلاج الذي صار إلى الاتحاد بالحبيب. يقول أبو شبكة: وهذا الذي أحيا به، أنت أم أنا؟/ وهذا الذي أهواه شكلك أم شكلي؟/ وحين أرى، في الحلم، للحبِّ صورةً/ أظلُّك يجري، في ضميري، أم ظلِّي؟/ تربَّع الحبُّ في كلِّ ما أرى/ أمن روحك الكلِّي هذا السَّنى الكلِّي؟[١]/

عاش أبو شبكة غياب المحبوب، وغياب الجميل، فعاش تجربة الفَقْد، وسعى إلى تعويض. مرَّ بخيبات، وانتهى إلى تجلٍّ اتَّحد فيه بالحبيب، قد يكون هذا حلماً بتحقيق الذَّات ما تسعى إليه، وإذ يحدث ذلك، يكون الشاعر أسعد الناس حبَّاً، ويرقى بالحبيبين المتحدين إلى الفردوس الذي تخلَّص من أفاعيه. يقول:

أنا يا ليل، أسعد النَّاس حبَّاً ملء عيني نورٌ، وقلبي ولائم[٢]

رؤيته السِّياسيَّة الاجتماعيَّة

في الميدان الثاني **نقد الواقع السياسي الاجتماعي** ...إن تكن المرأة الطاهرة القديسة ترقى إلى مستوى «الحبيب» الأعلى، فإن القارئ يلاحظ أن المرأة الأفعى تضحي رمزاً للمجتمع الظالم والحضارة الفاسدة، فهي «سدوم»، يقول الشاعرفي قصيدة تحمل هذا العنوان:

مغناكِ ملتهبٌ وكأسكِ مترعة/ فاسقي أباك الخمر واضطجعي معه/
... ذوَّبتِ خمرك لا ليصبح طاهراً/ لكن ليستهوي النفوس فتجرعه/
وجعلتِ غرغرة الأفاعي كأسه/ ليذوق منها كل قلبٍ مصرعه/
... إيه سدوم بُعثتِ من خلل اللَّظى/ حمراء في شهواتك المتسرِّعة/
قذفتك صحراء الزَّمن بحضارةٍ/ ثكلى مشوَّهة الوجوه مفجَّعة[٣]

(١) المصدر نفسه، ص. ٣١٦.
(٢) المصدر نفسه، ص. ٣٣٤.
(٣) أفاعي الفردوس، المجموعة الكاملة، مصدر نفسه، ص. ٢٣٢ و٢٣٣.

تفضي به تجربة العيش، في هذا الفضاء الذي تشكِّله المرأة الأفعى، والمجتمع الظالم، والحضارة الفاسدة، إلى شهوة الموت»، فتعلو صرخته عالية: إني ناقم:

ـ ناقمٌ على السَّماء/ حاقدٌ على البشر/ ساخط على القضاء/ ثائرٌ على القدر...[1].

في الحقيقة، كان الشاعر ناقماً على الخلل الاجتماعي ـ السياسي، ثائراً على الظلم والفساد، فمن المعروف أنه، في عام **١٩٢٣**، في عيد العمال، في الأول من أيار، في قاعة سينما «الكريستال»، ثم في سينما «روكسي»، ألقى قصيدة عنوانها «العامل الثائر»، وألهب الأكفَّ، وهو يشير إلى كبار الموظفين الزاحفين في خدمة المستعمر، وقال يصفهم: إنَّهم الذئاب الذين تمشي أظافرهم على أكباد الشعب؟

فهم الذِّئاب، وفي سبيل وظيفةٍ تمشي أظافرهم على أكباده...

في مقابل هؤلاء الذين يصفهم بـ «الذئاب» نجد الفلاح الذي يخاطبه بقصيدة، بوصفه «سيِّد الناس»، و«كل ما يقتنيه حلال باسمه الخير يذكر»، وينتهي إلى ندائه:

ـ يا بعيداً عن البشر أنت لا تعرف الشرور/ تعرف الماء والحجر والأعاصير والزُّهور.

ويقرِّر:

من يسترقُّ قوماً ليعيش بمالهم فلتبصق الدنيا على ألحاده

ويبارك نهضة الشعب، فمن عبقها تشكَّلت روائع شعره:

بوركت، يا نهضة للشعب ثائرةً هذه الروائع من إيمانها عبق

دور الشِّعر

وهو، وإن غنَّى للفقراء، والفلاحين والعمَّال ونَدَّد بالظالمين الفاسدين، تساءل: أي غذاء هو الشعر للبؤساء، يروي هذه التجربة، فيقول:

(١) المصدر نفسه، ص. ٢٤٢.

- عصرت فؤادي في إناء من الهوى/ وأدنيته من مرشف الفقراء/ فقالوا: خمورٌ ما تبرِّد غلَّه!/ فتمتمت: واهاً أكبد الشعراء/ أينكر حتى البؤس ما قيل من غنى/ وأيُّ غذاءٍ أنت للبؤساء!؟

هذا هو التساؤل الذي تمتم به في لحظات حياته الأخيرة في المستشفى الفرنسي، يوم السبت الواقع فيه ٢٧/ ١/ ١٩٤٧، عندما قال لصديقه فؤاد حبيش: «عصفور صغير! طار، طار، وحطَّ. ماذا يستطيع أن يفعل عصفور صغير!؟».

في الميدان الثالث: التَّنظير الشِّعري

وإن كان أبو شبكة، يكرِّر السؤال عن دور الشِّعر، في أواخر لحظات حياته، فإنه وضع، تنظيراً، أُسُسَ اتجاه شعري في مقدَّمة مجموعته الشعرية «أفاعي الفردوس»، فكان من الشعراء الكبار أصحاب البيانات الشعريَّة، وأصحاب الرَّوائع الشعريَّة في الوقت نفسه.

يعدُّ أبو شبكة الشعر «لغة الروح»، ويراه عصيَّاً على التَّحديد، يصدر عن النفس تعبيراً كليَّاً مرتدياً ثوبه الكامل، وعناصره متساوية في الأهميَّة. أما الشاعر العظيم، فهو ذلك الكائن الذي يملك شعلةً سرِّيَّة، تجعله فوق النظريات والمدارس، لأن إبداعه بثُّ الذات وفيضها.

وفي حالة الإبداع، كما يقول أبو شبكة، يرى الشاعر ما لا يُرى، ويكون متأثراً بقوةٍ تصهر كل ما يكتسبه وتحيله نصوصاً شعرية ينطق بها[١] وبهذا يكون الشاعر «ذلك التوتر الأعظم الذي تنقر عليه أحاسيس الناس ومطامحهم»[٢].

(١) راجع: الياس أبو شبكة، أفاعي الفردوس، بيروت: دار المكشوف، ط. ٣، ١٩٦٢، ص. ٨ ـ ١٣.

(٢) المصدر نفسه، ص. ٦. والياس أبو شبكة، روابط الروح والفكر بين العرب والفرنجة، بيروت: دار المكشوف، ط. ٢، ١٩٤٥، ص. ١٦٤.

يؤكد هذه الرؤية بقوله المشهور:

إجرح القلب واسقِ شعرك منه فدم القلب خمرةَ الأقلام

وإذ يقرِّر أبو شبكة دور نفس الشَّاعر الكبير ـ المصهَر، وقد رأينا آنفاً أنَّها مثلث المَصْهَر المطهِّر، يضيف أنه بقدر ما تكون «ثقافة الشاعر من الرقي والذوق الموسيقي في روحه، يكون البيان راقياً في شعره».

«للشعر، كما يرى أبو شبكة «عناصر متساوية يجب أن تجري كلها في حلبة واحدة. فلا تنحط الفكرة عن الموسيقى أو الصورة»[١]. وإن يكن أعلن تمسكه بقواعد العروض الأساسيَّة[٢]، فإن ذلك كان في إطار من فهم الوزن بوصفه أداة لنقل الشعر، وليس عنصراً يُحدُّ الشِّعر به.

وتبدو اللغة العربية له أعظم ترجمان عن الذات، لهذا يدعو، بغية صوغ اللغة الشعرية، إلى رفع الكلفة بين الشاعر واللغة، وإلى أن يمتلك الشاعر اللغة، فتسلم إليه أسرارها، فيبدع ما ينقل الحالة الشعرية، ويثيرها، كما يدعو إلى عدم حصر اللغة الشعرية في قاموس ضيِّق أعجز من أن يعبِّر عن أعمق حقائق النَّفس[٣].

تتميَّز اللغة الشعريَّة التي تعبِّر عن أعمق حقائق النفس، في رأي «أبو شبكة»، من اللغة الوضعيَّة بصفة «التشنُّج الكلامي»، أي بحملها شحنة الانفعال الإنساني، وبكونها جزءاً من النفس الإنسانيَّة، وهذا ما يجعل الشاعر الحقيقي لا طاقة له على اختيار اللفظة «فله من شعوره الزَّاخر ما يصرفه عن هذه الألهية؛ إذ إنَّ الشعر ينزل مرتدياً ثوبه الكامل[٤]، كما ذكرنا آنفاً.

ولئن كانت «مهمَّة الأدب الالتزام بأداء رسالة وحَمْل بلاغ»[٥]، فإن هذه

(١) راجع: المصدر نفسه، ص. ٨ و١٥ و٢٤ و٢٥ و٣٠.
(٢) روابط الفكر والرُّوح...، مصدر سابق، ص. ١٥٦ و١٥٧.
(٣) أفاعي الفردوس، دار المكشوف، مصدر سابق، ص. ٢٨، وراجع: الياس أبو شبكة، دراسات وذكريات، مصدر سابق، ص. ١٧٩.
(٤) راجع: المصدر نفسه، ص. ٨ و١٥ و٢٣.
(٥) روابط الفكر والروح... مصدر سابق، ص. ٣٦٤.

المهمة، كما يقول «منوطة بضمير الكاتب» وليس بإلزام من الخارج يحدُّ من حرية الإبداع لديه.

ويرى، أن «الغموض دخيل على الأدب العربي، فهو من الكتب لا من الجو...». وأن «الأدب لا يكتب إلَّا ليُفهم»[١]، ولكن إن كان من ضرورة للفهم في الشعر، فيجب ألَّا يتم ذلك من طريق السهولة.

في الختام

في الختام، يمكن القول: إن الشاعر الياس أبو شبكة: أسهم في ولادة القصيدة العربيَّة الحديثة، التي جسَّدت تجربة الحياة المعيشة لشاعر موهوب، فكان شعره وليد تجربته الفريدة، التي تدخل في تكوينها عوامل، منها: الشعر الرومانطيقي، وبخاصَّة الفرنسي، إذ إنه كان يرى أنَّ فرنسا هي «الفرن الذي يُخبز فيه خبز الإنسانية الثقافي»، والتراث العربي، علاوة على تجربة العيش بمختلف مكوِّناتها، فشعره، مهما كان من تأثره باتجاه رومنطيقي أو مشابهة له، ليس نقلاً، وإنما إبداع تمليه الذات، وتنضجه شعلتها السرِّية. «الوجد» هو ما يفهمه من المذهب الرومنطيقي وليس المبادئ والنظريات المستخلصة من إبداع الآخر[٢]. وإن كان من استفادة من كنوز الآخرين، فإن المهم هو الكنز الأساس، وهو ذواتنا النابتة في جوِّنا وتربتنا[٣].

❐❐❐

(١) المصدر نفسه، ص. ١٣٧ و١٦ و١٧. وأفاعي الفردوس، دار المكشوف، مصدر سابق، ص. ٢٢.

(٢) أفاعي الفردوس، دار المكشوف، مصدر سابق، ص. ٢٨.

(٣) راجع: روابط الفكر والروح...، مصدر سابق، ص. ٧ و٩، ودراسات وذكريات، مصدر سابق، ص. ٤٢.

الشاعر القروي في مهرجان تكريمه
إلى العناقيد المثقلة بالجنى ألف وردة

«واسعة خطوة الشمس، أوسع منها يدٌ وفمٌ يرفضان رغيف المماليك، أوسع منها غيوم القصائد في القلب...»، غيوم تكوكب عناقيد الدَّوالي، وتسمن حبات الكروم...، وتجعل غصون الزيتون ميَّاسةً بحبَّاتها...

تهمس الرُّوح بهذه الكلمات للقادم إلى مهرجان تكريم «قدِّيس الوحدة العربيَّة»، الشاعر القروي، رشيد سليم الخوري[1]... للقادم من الجنوب، من أرض عاملة، حيث يستجيب الفتية لنداء الشاعر:

صياماً إلى أن يفطر السيف بالدَّم وصمتاً إلى أن يصدح الحقُّ يا فمي

فيصدح الحقُّ، ويفطر السيف بالدَّم، ويكون عيد التحرير بشرى لمن مَهَرَ الأجيال والحقب وأغلى المهور، كما يقول السيد حسن الأمين مخاطباً الشاعر:

مَهَرتها الشعر ما هانت وما رخصت أغلى المهور لديها جرحك الطَّرب

بشرى لمن كانت المقاومة رسالته، فقاطع البضائع الانكليزية منذ

(١) ولد رشيد سليم الخوري، الشاعر القروي، في العام ١٨٨٧، في قرية البربارة، عمل في التدريس بعد تخرُّجه في عدَّة مدارس، ثمَّ هاجر إلى البرازيل سنة ١٩١٣، حيث عمل، في البداية، بائعاً متجوِّلاً. وإذ لم يوفَّق، عمل في حقل التعليم، ثمَّ مندوباً متجوِّلاً لبعض المحلَّات التجارية في الولايات المتحدة الأميركية. غالب الفقر بالقناعة، ولم ينفك عن دعوته لمحاربة الاستعمار ولقيام الوحدة العربية. اشترك في تأليف «العصبة الأندلسيَّة» عام ١٩٣٢، وتولَّى رئاستها. أصدر ديوانه الأول «الرشيديات» العام ١٩١٦، ثمَّ أصدر ستَّة دواوين أخرى. جُمعت دواوينه في ديوان واحد اسمه «ديوان القروي»، صدر العام ١٩٥٢. توفي القروي العام ١٩٨٤.

انفضاح وعد بلفور سنة ١٩١٧، وحدَّد دربه مخاطباً وطنه:

العيش حلوٌ في سبيل رقيِّه والموت أحلى في سبيل حياته

إن العيش الحلو الذي يرتضيه عيش حرٍّ كريم لأبناء الوطن جميعهم، فتكون دمعة الفقير «جمرة تسقط على الأحشاء فتلهبها»، وتنبت الموقف الملتزم قضايا الوطن.

نلمس حقيقة هذا الالتزام إن تتبَّعنا مواقف الشاعر. ونتوقَّف، منها، عند موقفين، على سبيل المثال:

الأول: يرفض الشاعر الرُّكوع، وهو تلميذ في السادسة عشرة من عمره، في مدرسة سوق الغرب.

والثاني: يقول في إحدى المناسبات، وبعد أن غدا شاعراً مرموقاً: «إني لمستعدٌّ لتقبيل أيدٍ تفيض على العرب بالأيادي البيض استعدادي لقطع كلِّ يد تتحرَّك لخيانتهم، فعلاقتي بمواطني تقوى وتضعف بقدر حبِّه للوطن لا بقدر حبِّه لي».

لعل هذا الالتزام النَّابع من إيمان عميق يجعلنا ندرك دلالات اختياره لقب القروي، وقد صار اسمه العلم، إنه لقب نعته به بعضهم، بوصفه سُبَّة، فاختاره هو لأنه يفيد انتماءً إلى وطنه وشعبه.

إن مثل هذا الالتزام النابع من انتماء إلى الوطن لجدير بالتكريم، لأنَّ التكريم إنما يكون لعقيدة وموقف وشعر ملتزم تكوكبهما عناقيد كروم الوطن المعطاء.

ومن أجدر بمثل هذا التكريم من الشاعر القروي؟

أليس هو المجيب عن أسباب اختياره هذا النمط من الشعر بقوله: «ما كدت أنهض حتى صكَّت مسامعي أنَّات أمَّتي، ولفحت وجهي زفراتها، فطويت جناحي عند سريرها مخضعاً خيالي لواقعها الأليم.. فكان شعري ألماً صارخاً في أغوار نفسٍ أزعجت عن المحل الأرفع ومثله العليا، فهي دائمة الحنين إليهما؟».

اختار الشاعر هذا النمط واعياً، فاستمر، طوال عمره المديد، «ينفض مزادة نفسه ليشبع الملايين من جياع الروح»، فيبلغهم تجربته الإنسانية.

وكان عطاء يتصف بالعودة إلى الأصول والينابيع، إضافة إلى اتصافه بالانبثاق عن هموم العيش، وهو عطاء يعبِّر عن الذات القومية في مرحلة كان العمل على تأكيد هذه الذات قضيَّتها الأساس في مواجهة الغزو الغربي الذي جزَّأ الوطن، وزرع كياناً عنصرياً في قلبه.

وإننا، إذ نقرأ الدِّيوان، في حلَّته الجديدة، في طبعته السابعة، نجد شعراً يحتفظ بمستواه الفنِّي الراقي: البسيط والعميق في الوقت نفسه الذي يتبنَّى فيه قضية وطن وشعب، فيتجاوز النَّظم والانبهار بأشكال وافدة في آن، وصنع الشعر...

صناعة الشِّعر جعلته بعيداً عن فئتين: الأولى غرقت في الماضي حتى التأبُّد، أو ظنَّت أن أهمية الموضوع تضفي على الشعر عظمة.

ابتعد الشاعر عن هذه الفئة، وسمَّى أصحابها «القرازيم»، فقال: «إن القرازيم لمسفُّون، ولو اتخذوا سدرة المنتهى أو سدة العرش عنواناً لما ينظمون».

والثانية فئة احتذت أشكالاً غربية، رافعة راية الانفصال بين الشعر وشروط إنتاجه ومهمَّاته.

إنَّنا، إذ نعيد قراءة شعر القروي، وقد كان زادنا في مراحل من العمر، ولا يزال، نجد شعراً ينأى عن الفئتين اللتين ذكرنا، وهما تفصلان الشعر عن الحياة: منبعاً ومصبَّاً...

إنَّنا، إذ نفعل ذلك، نجد شعراً يصدر عن الينبوع الوحيد للإبداع، عنيت عيش هموم الذات المتجذِّرة في هموم الوطن وقضاياه، هموم من يكون في حياته أشعر منه في شعره.. فيكون هذا الشعر عصارة الروح القادرة على استثارة المشاعر الإنسانية الشاملة، وهذا ما يؤكِّده الشاعر نفسه حين يقول: «وما الشاعر الوطني الحمي، في أمَّةٍ مستعبدةٍ، إلَّا الشَّاعر الإنساني قبل أي شاعر

سواه».

إن هذه الإنسانية توصل الشعر إلى مرقاة شعر الشعراء الرساليِّين، وهذا ما يفهمه القروي من الشعر حين يقول: «الشعر أرفع الفنون، وقد يسمو حتى يداني مرتبة النبوة»، ويؤدِّيه أربابه الرساليون الموهوبون، كاشفو الغبار عن عيني الإنسانية بما يؤتيه خيالهم من جديد أصيل، وحديث بالضرورة، لأنَّه لغة الحياة نفسها، يصدر كائناً كاملاً، وهذا ما يؤكِّده الشَّاعر القروي، حين يصف عملية إنتاجه الشعر، فيقول:

«أغيب في مناجاة لذيذة، أو أتنزَّى غيظاً وألماً وأسىً إذا كان الموضوع وطنياً، فلا ألبث أن تسنح لي الخواطر دراكاً، تلدها القريحة في الغالب سوية مقمَّطة، كاملة الصِّياغة والوزن».

إن بناءً لغوياً موسيقياً يصدر عن الحياة ليجسِّد الوجد بها ويعادله، وليكون لغتها القادرة على كشف الجوهري فيها، لشعر حقيقي يمطر غيوم القلب قصائد تنأى عن انتاج فئتين مختلفتين إلى حد التناقض، ولكنهما تشتركان في الصدور عن تجربة ذهنية، تتمثَّل باختيار أنموذج واحتذائه، تشتركان بالاستهلاك، وليس بالابداع.

فالنظم والتجريب الحداثي، كما يمارسه بعض الشعراء، سواء، إذ إنَّ جوهر كل منهما يقوم على اختيار أنموذج شعري واحتذائه، وهذا يؤدي إلى فصل النتاج الشعري عن واقعه، وعن ذات منتجه في آن، لأنه مرتهن، في الحقيقة، لواقع آخر وذات أخرى. وهذا ما أوقع حركة الشعر المعاصر في مأزق الإنتاج الإبداعي، إذ إنَّها فقدت في العديد من تجاربها المصدر/الينبوع الذي يصدر عنه الشعر.

إذ نعي هذا، ونرى القروي يعود إلى الينبوع: تجذُّراً في التراث وفي التجربة الشخصية الوطنية، نقول: إنه كان في عطائه الشِّعريي، مناضلاً مبدعاً

ووطنياً أصيلاً. وهو بهذا إنَّما يؤكد ما قاله مراراً عن عشقه اللغة العربية، ومما قاله في هذا الصدد:

«أمَّا أمُّ اللغات، فأتمنَّى لو يتَجدَّد عمري لأشبع من درسها، وأغترف من كنوز حكمتها المخبوأة».

يعطي القروي، في ميدان الفنية الشعرية، ما أعطاه في ميدان الحدث الوطني: سياسياً كان أم اجتماعياً.

وهكذا تكون ممارسته شاملة تنبع من رؤية متماسكة إلى مختلف قضايا عالمه وأشيائه، وما كان هذا ليكون لولا أنه امتلك خصوصية المبدع الذي يخشع في حضرة العطاء الشعري الجميل إلى درجة أن يلصق جبينه بالتراب، ويسكب من عينيه وشفتيه تسبيحة حارة تجسِّد الوجد وتعادله، في أثر استراحة القلم من تسطير عناقيد الجنى وكوكبتها.

فإليك، أيها الشاعر الكبير، وإلى العناقيد المثقلة بالجنى، ألف وردة تزيِّن أكاليل الغار التي تتوِّجك.

❐❐❐

أمل دنقل في ذكرى ميلاده السَّبعين
«الجنوبيُّ»، الحالمُ بعالمٍ أفضل، لا ينحني

يلقَّب الشَّاعر أمل دنقل (٢٣/ ٦/ ١٩٤٠ ـ ١٩٨٣) بِـ «الجنوبي». لهذا اللَّقب دلالتان تتعانقان، فهو ابن صعيد مصر (الجنوب)، وهو المنتمي إلى «الجنوب»؛ حيث المعاناة الإنسانيَّة القاسية، وتمثُّلها تجربة شاعر «لا يملك ما يكفي من الصَّبر ليكتب روايةً»، وتمثيلها لغة شعريَّة متميِّزة، وقد بلغ في هذا الأمر شأناً جعل الكثيرين من قرَّاء شعره يتحدَّثون عنه بوصفه «صاحب أحلام العروبة والثَّورة»، وأتاح له أن يمثِّل محطَّة مهمَّة في تاريخ الشِّعر العربي الحديث، قد يكون من أبرز مزاياها صدور شعره عن قضايا المجتمع، وهموم النَّاس العاديين اليوميَّة والقوميَّة والإنسانيَّة.

وقد تميَّز هذا الشِّعر بأنَّه لم يكن ذاتيَّاً رومنطيقيَّاً حالماً، ولا موضوعيَّاً ذهنيَّاً، وإنَّما كان وليد تجربة شعريَّة لشاعرٍ موهوب ومثقَّف ممتلك خبرة واسعة وعميقة بهموم العيش، فامتزجت ذاته المتوهِّج وعيها إبَّان لحظة الإبداع، بهذه القضايا/ الهموم، ما ولَّد رؤية متميِّزة تجسَّدت لغة شعريَّة جديدة، لعلَّ أبرز ما يميِّزها المعجم اللغوي الدَّقيق، النَّاطق، في حالاتٍ كثيرة، بدلالات سياقيَّة وإيحائيَّة، المأخوذ من لغة الحياة اليوميَّة، ومتانة تركيب العبارة وبساطته وسهولته في آن، وفرادة الصورة الشِّعريَّة، والحسِّ الدرامي، وتعدُّد الأصوات، وتنوُّع الإيقاع، وتوظيف التقنيات الروائيَّة والمسرحيَّة، والرموز التاريخية، وبخاصَّة المأخوذة من التراث العربي، علاوة على الرُّموز المأخوذة من التُّراث الثوري العالمي، والعناية بالتفاصيل الدَّالَّة على القضايا الكبرى.

إنَّ هذه المزايا جعلت قصيدة أمل دنقل حاضرة وفاعلة، ليس في زمن

صدورها فحسب، وإنَّما في الأزمنة التالية، إذ إنَّها لا تزال تزداد إشراقاً، علاوة على أنَّ صاحبها أستاذ لعددٍ من الشُّعراء، فإن يكن كثير ممَّا قاله سياسي، فإنَّه كان، في القول الرائي إلى الحدث السياسي، ينفذ إلى جوهره، ويرقى به إلى مستوى الحدث التاريخي القومي والإنساني، النَّاطق برؤية تكشف فظاعة الطُّغيان والاستبداد والقهر والصلح مع إسرائيل، وتدعو إلى الحريَّة والتحرُّر وإتاحة الفرص للإنسان ليحقِّق ذاته، يقول: «الفنُّ والشِّعر هما أساساً نتيجة لحلم الإنسان بعالم أفضل... حلمي أن أرى النَّاس أحراراً وغير مقيَّدين بقيود العجز... أحلم بأن يكونوا ما يريدونه...». وإذ يُعطى «أوتوغرافاً» ليكتب فيه، يقول: «لن أكتب حرفاً فيه/ فالكلمة ـ إن تكتب ـ لا تكتب/ من أجل الترفيه».

ولكن هل يتحقَّق حلم الإنسان هذا؟

يعود أمل إلى التاريخ القديم، وإلى آونة مبكِّرة منه، فيسمع كلمات «سبارتكوس الأخيرة» (عام ١٩٦٢): «معلَّقٌ أنا على مشانق الصَّباح/ وجبهتي بالموت محنيَّة لأنَّني لم أحنها... حيَّة لأنَّ من يقول: لا/ لا يرتوي من الدموع.../ فخلف كل قيصر يموت: قيصر جديد/ وخلف كل ثائر يموت: أحزان بلا جدوى/ ودمعة سدى».

ويقرأ من التاريخ العربي: «والأموي يقعي في طريق النَّبع/... دون الماء رأسك، يا حسين». ويقرأ في التَّاريخ المعاصر: «أوجيني لاهبة الإحساس/ وأفندينا يطرق أبواب الإفلاس/ والجوع على الأفواه نعاس.../ أوجيني عادت/ تحمل في خدَّيها وخز اللحية/ والَّليلُ على كفَّيها... ماس». «وكان الذُّل في الشَّعب ضريبة/ وابتسام الصبر قد صار ذنوبه».

وإذ يغنِّي يرى الولد والبنت ماشيين تحت الشَّجر، في فضاء الحلم: «... وشبكة أيدين ونظرة/ وخطوة على القمر/ ووردة في غصن بكره/ مشتاقة للمطر...». لكنَّ المطر لا يأتي، وتضيق الطَّريق «على الحلم البريء»، ولا يبقى «غير اسمين على الشَّجر/ ودمعتي عقيق».

يقرأ في التَّاريخ الإنساني، القديم والحديث، ويرى إليه، وتنفذ رؤيته إلى

جوهر الأحداث، وتتمثَّل لغة شعريَّة جديدة. ومن نماذج هذه اللُّغة، كما قرأنا، الذُّل/ الضريبة، ابتسام الصَّبر/ الذنوب، الحلم/ وردة في غصن بكره، الجوع.../ نعاس؛ اللَّيل.../ ماس...

ويبدو بدهيَّاً أن تكون قضيَّة فلسطين هي القضيَّة المركزيَّة في مواقف أمل وشعره، فقد كان مسكوناً بها، منذ تفتَّح وعيه على الهمِّ القومي. فمن المعروف أنَّه استشرف حدوث هزيمة الـ٦٧ عندما نشر قصيدته «الأرض والجرح الذي لا ينفتح»، عام ١٩٦٦، ووظَّف فيها شخصيَّات من التُّراث العربي: الحسين والحجَّاج وعبد الله بن سلول والبرامكة... ثمَّ بعد حدوث الهزيمة، بأيَّام (١٣/ ٦/ ١٩٦٧) كتب قصيدته الشهيرة «البكاء بين يدي زرقاء اليمامة»، التي كشف فيها، بجرأة فائقة، وبلغته الشِّعريَّة المتميِّزة، العوامل السياسيَّة والاجتماعيَّة والثقافيَّة التي أدَّت للهزيمة.

تعود أهميَّة هذه القصيدة ليس إلى أهميَّة موضوعها وجرأة صاحبها فحسب، وإنَّما أيضاً إلى الرؤية النافذة إلى حقائق الواقع المتمثِّلة في بناء شعري فريد، وظَّف فيه شخصيَّات تاريخيَّة من التراث العربي توظيفاً ناجحاً، ومنها: عنترة بن شدَّاد، الرَّمز التاريخي الدَّال على الفروسيَّة العربيَّة وقيمها: قوَّة، شجاعة، مُثل عليا...، فقد عُطِّلت هذه القوَّة...، التي ترمز إلى الشَّعب العربي، وظلَّ عنترة عبداً يحرس قطعان السلطان. يقول: «وظللت، في عبيد عبسٍ، أحرس القطعان...»، ومنها الرَّمز التَّاريخي الآخر: «زرقاء اليمامة» التي كانت ترى على مسيرة ثلاثة أيَّام، وهي ترمز إلى قوَّة أخرى عُطِّلت، هي قوَّة المعرفة، معرفة حقائق الواقع، وما تؤول إليه الأمور، ومعرفة المستقبل الآتي، وما ينبغي أن يُفعل... هذه القوَّة عُطِّلت كذلك، وطُورد ممثِّلوها ونُكِّل بهم وسُجنوا... وإذ تمَّ تعطيل هاتين القوَّتين، كان العجز والفَقْد، فبمَ تخاضُ الحرب؟

يقول: «... وحين فوجئوا بحدِّ السيف: قايضوا بنا/ والتمسوا النجاة والفرار.../ وها أنتِ يا زرقاء/ وحيدة عمياء/ وما تزال أغنيات الحبِّ... والأضواء/ والعربات الفارهات والأزياء!».

ويعيد القول موظِّفاً رؤية المتنبِّي: «نامت نواطير مصر عن عساكرها/

وحاربت بدلاً منها الأناشيد».

كان أمل يقول هذا، في حين كان مثقَّفون آخرون ينشدون عن «سيف السُّلطان الشُّجاع»، و«سيفُه في غمده يأكله الصَّدأ». لكن شعراء آخرين تأثَّروا بقصيدة زرقاء اليمامة، فأخذت تصدر قصائد، مثل «هوامش على دفتر النكسة» لنزار قبَّاني و«سقوط دبشليم» لمحمَّد الفيتوري.

كان أمل يوظِّف الرُّموز التراثيَّة العربيَّة في حين كان شعراء آخرون يوظِّفون رموز أساطير الإغريق والرُّومان.

وإذ يعطِّلُ صاحب السُّلطان القوى الفاعلة، «يأكل الصَّدأ سيفه المركون في غمده، ويميل عند الصِّدام»، ويصيح: «ما بنا طاقة على امتشاق الحسام»، ويمضي إلى الصُّلح...، فيعلو صوت الشَّاعر: «لا تصالح»، وينشد قصيدته الشَّهيرة: «لا تصالح»، ويكون أبرز المثقَّفين الذين عارضوا اتفاقيَّة السَّلام المصريَّة مع إسرائيل، وأعلاهم صوتاً، ولعلَّه من القلَّة الذين جسَّدوا رؤيتهم السياسيَّة الرَّافضة، جماليَّاً، فخلَّدوها، وجعلوها نشيداً للجبهة التي لا تنحني، وهي حيَّة.

ويعود، في هذه القصيدة، إلى التاريخ العربي، إلى حرب البسوس، ويوظِّف شخصيَّة «كُليب» رمزاً للأرض العربيَّة المغتصبة، ويتحوَّل بالثَّأر الفردي إلى الحقِّ القومي التَّاريخي، وهو حقٌّ طبيعي، يتمثَّل في حقِّ الإنسان بوطن، وبيت...، وحقُّ «اليمامة» بِـ «عشٍّ». وهنا يبرز توظيف الرَّمز، فاليمامة هي ابنة كُليب، واليمامة هي الطَّائر الوديع، رمز السَّلام، وكلاهما، تصرخ: «لا تصالح». جاء في القصيدة: «... لا تصالح!/ فما ذنب تلك اليمامة/ لترى العشَّ محترقاً... فجأة/ وهي تجلس فوق الرَّماد!؟»، وهذه صورة مبتكرة تجسِّد ما حدث. ويتساءل الشَّاعر: كيف يمكن أن تصالح «والذي اغتالني محض لصٍّ/ سرق الأرض من بين عيني/ والصمت يطلق ضحكته السَّاخرة... !؟». ويؤكِّد أنَّ الحلَّ هو التَّحرير، ويخاطب فارسه: «أنت فارس هذا الزَّمان الوحيد/ وسواك... المسوخ».

أنشد أمل قصائده، وبقي ينشد...، وحين بدأت سياسة الانفتاح، وتصاعدت معركة الدولة مع المثقَّفين، رحل مثقَّفون كثيرون، وانحنى كثيرون،

لكنَّه لم يرحل، ولم ينحن، وقال قلبه له: «لا للسَّفينة/ وأحبُّ الوطن»، وبقي. لكنَّه، عوقب، فعندما توفي لم يكن قد أصدر أيَّاً من دواوينه في مصر، إذ صدرت دواوينه جميعها في بيروت، وهي: «البكاء بين يدي زرقاء اليمامة (١٩٦٩)، «تعليق على ما حدث» (١٩٧١)، و«مقتل القمر» (١٩٧٤)، و«العهد الآتي» (١٩٧٥). وبعد رحيله، صدر ديواناه في مصر، وهما: «أوراق الغرفة ٨»، و«أقوال جديدة عن حرب البسوس». ثمَّ صدرت أعماله كاملة في طبعتين. كما كانت الدِّراسات عنه قليلة، وهاجمه بعضهم. وممَّا قيل فيه: «آخر الشُّعراء الجاهليين»، وقال وزير الثقافة آنذاك، عبد الحميد رضوان، عندما ناشد يوسف إدريس الدولة للتدخُّل لإنقاذ حياة شاعر التمرُّد، المريض بالسرطان: «من يكون أمل دنقل!؟».

إنَّنا، اليوم، نسأل: من يذكر اسم ذلك الوزير لولا الحديث عن موقفه من الشَّاعر الكبير!؟

واللافت، أنَّ مكتبة الإسكندرية احتفلت، في ١٠/ ١/ ٢٠١٠، بذكرى ميلاده السبعين، قبل موعدها الفعلي بأشهر، وأعدَّت برنامجاً حافلاً لذلك، واضطر الحضور الجماهيري المنظِّمين لنقل جلسة الافتتاح إلى القاعة الكبرى في المكتبة. وفي الاحتفال، اعتذر أحد النقَّاد من أمل، فقال: «هجومنا عليه لم يكن فنيِّاً بل كان شخصيَّاً، وقد آن أوان الاعتذار»، وقيل كلام كثير، وقدَّم المايسترو شريف محيي الدِّين، في نهايته، قصائد للشَّاعر بالطريقة الأوبراليَّة.

إذا علمنا، إضافة إلى هذا الاحتفال، أنَّ المجلس الأعلى للثَّقافة أقام له احتفاليَّة كبرى منذ سبع سنوات، نسأل: لماذا هذا الاهتمام من المؤسسة الرسميَّة به، بعد رحيله، هل لأنَّه شاعر كبير؟ وهل لأنَّنا اعتدنا أن نعرف عظماءنا ونكرِّمهم بعد رحيلهم؟ ثمَّ هل تبدَّد الخوف منه بعدما رحل؟ قد تكون هذه أسباب، ولكنَّها ليست كافية، فالسبب الأساس يتمثَّل في سعي المؤسَّسة الرسميَّة إلى توظيف ما يمثِّله أمل دنقل في خدمة مشروعها. هي تفعل ذلك، وقرَّاء شعره يقولون للمؤسَّسة الرسميَّة: لها أن تسعى مشكورةً على التَّكريم، ولقصائده أن تبقى كما كانت لا تتواطأ ولا تنحني، كما كان هو لا يتواطأ ولا ينحني.

خليل حاوي، ذكرى وذاكرة

إشكالية الانبعاث

منذ أن دقَّت مدافع نابليون بونابرت أبواب القاهرة، وجد العربي نفسه في مواجهة إشكالية الانبعاث. كان عليه، وهو يواجه هجوماً غربياً شاملاً طاول جميع ثوابته وقدراته وثرواته...، كان عليه أن يعي ذاته وأن يحقِّقها، والنجاح في هذه المهمَّة هو الشَّرط الأساس للنَّجاح في مهمَّة المواجهة...

لم يكد العربي يسعى، منذ نهايات القرن الماضي، إلى وعي الذَّات وتحقيقها حتى نبتت المعوِّقات، وتمثَّلت، ليس في مشكلات الواقع المتخلِّف فحسب، وإنَّما في الآخر الغازي. وكان على العربيّ، وهو يسعى إلى وعي ذاته وإبداعها، أن يدافع عن نفسه ضدَّ الآخر الذي كان يسعى، ولا يزال، إلى الحيلولة دون تحقيق ذلك، وإلى تشويه هذا الوعي وتهجين ذلك الإبداع.

ولكي ينجح العربيُّ، في مشروعه، كان عليه أن يمتلك قدرات الدفاع والإبداع، وهي في حوزة الآخر الغازي، وهذا الآخر كان يعطي ويمنع، كما تقضي مصالحه، أو كما يقضي مشروعه الرَّامي إلى انتظام العربي في فلك التبعيَّة والاستهلاك... لهذا كان يقدِّم المنجزات استهلاكاً، ويحول دون امتلاكها إنتاجاً، بما في ذلك المنجزات الفنيَّة، والأدبيَّة منها بخاصة، وكان يجهد في تعويق النموِّ وتشكُّل الهويَّة القادرة الفاعلة.

بدأ ذلك منذ أيام محمد علي ولا يزال...

يقول جاك بيرك: «لكي يكون العربي ذاته، عليه أن يكون الآخر أو الغير». هذا جانب واحد من جوانب الإشكاليَّة المركَّبة التي يقضي حلُّها إنجاز مهمات منها:

١ ـ امتلاك قدرات الآخر ـ الحضاري،

٢ ـ مواجهة هذا الآخر الغازي، الساعي إلى إلغاء الذَّات القادرة الفاعلة،

٣ ـ مواجهة الواقع المتخلِّف، القانع بالاستهلاك، بغية تحقيق نموٍّ منتج.

يقتضي حلُّ هذه الاشكاليَّة، كما رأى شعراء الحداثة ـ الرُّواد وجود مخلِّص، يحدث الخصب والتحوُّل والنماء... يحدث الانبعاث والولادات الجديدة.

ولعلَّ الإحساس العميق الكثيف بالحاجة إلى مخلِّص يحدث الانبعاث، هو ما دفع إلى استخدام الأسطورة، والرمز ـ الأنموذج المعادل في الشعر العربيِّ، في المرحلة الأولى من مراحل الحداثة الشعريَّة، وكان خليل حاوي رائد هذا الاستخدام، ومبدع نماذج معادلة جديدة، تجاوز بها ما قدَّمه الاطِّلاع على الأدب الغربيِّ، وخصوصاً شعر إليوت وترجمة الغصن الذهبي لفريزر.

أتيح لخليل حاوي أن ينشأ في بيئة جبليَّة قاسية، منفتحة، وأن يكافح يافعاً في سبيل لقمة العيش، وأن يمتلك ثقافة شاملة عميقة، وأن ينخرط في النشاط الحزبي ـ السياسي الاجتماعي، في مرحلة قوميَّة سورية، ثمَّ في مرحلة قوميَّة عربيَّة، وأن يمارس كتابة الشعر الشعبي، فقدَّم، بفعل هذه التجربة الحياتية المتميِّزة، تجربة شعريَّة تتميَّز من تجارب الشعراء الرُّواد، وأبرزها تجربتان: أولاهما تجربة السيَّاب الوجديَّة التي افتتحت الخروج على نظام الشطرين، وثانيتهما تجربة أدونيس الذهنية التجريدية المسكونة بالتحوُّل.

تجربة حاوي تتميَّز من تلك التجارب، وتتفرَّد بإبداع القصيدة العربية الحديثة التي تمثِّل تحوُّلاً يعادل التحوُّل المتمثِّل بالقصيدة ـ المعلَّقة، فكلاهما، تجسِّد انطلاقاً من تجربة ذاتيَّة، تجربة العيش المتشابكة، وتنطق برؤية الفرد ـ الجماعة بأبعادها القوميَّة والحضارية والإنسانيَّة، ولهذا لا تكون الحداثة الشعريَّة خروجاً على العروض وعلى التراث الوطني، وإنَّما دخول في هذا النسيج، وانبثاق يؤتي إبداعاً جديداً همُّه الأساس رصد التحوُّل الحضاري المفضي إلى انبعاث.

في نهر الرَّماد، أولى مجموعاته الشِّعريَّة، الصادرة العام ١٩٥٧، كان

الرَّماد يجري نهراً... ويخفي جمراً غافياً ينتظر الريح ـ المعجزة، فيطرح السؤال: ربُّ هل تعود المعجزات؟

ويعني المعجزات التي تحقِّق انبعاثاً لا ينتمي إلى الأنموذجين السائدين: الغربي المتمثِّل بالبحَّار، والشرقي المتمثِّل بالدرويش. ويكون رمز تموز والعنقاء، وهما رمزان متداولان، ممثلين لالتهاب الرَّماد وانبعاث الحياة من قلب الموت.

وفي الناي والريح ـ ١٩٦١، وكان قد وجد في العروبة جوهر التحوُّل والانبعاث، تبدو له الريح ـ المعجزة قادمة لتكنس الرَّماد، غير أنَّ هذا الضوء لم يلبث أن خفت، أو انطفأ، وكانت مجموعة بيادر الجوع ـ ١٩٦٥.

ففيها يستلهم سورة أهل الكهف من القرآن الكريم، وهي السورة التي تمثِّل الانبعاث، ويرى أنَّ عقارب الزَّمن لا تدور في الكهف العربي.

وفيها يستلهم حكاية لعازر من الإنجيل، ويجسِّد حقيقة الوجدان العربي المعقَّد... فقد تحقَّقت عودة الحياة، لكنَّها حياة ـ موات، تموت فيها الذَّات عندما تفقد هويتها، وحضورها القادر الفاعل، وتشعر زوجة لعازر العائد إلى الحياة، بأنَّ زوجها ميِّت، حيٌّ، يحيا مشوَّهاً عاجزاً عن الخصب.

ليس من أطفال، يصنعون المعجزة، عندما يمدُّ لهم الشاعر أضلعه جسراً ليعبروه خفافاً من مستنقع الشرق إلى الشرق الجديد، فلعازر رمز ـ أنموذج يعادل الإنسان العربيَّ الحاليّ، الذي يعيش تابعاً، عاجزاً عن الانتاج والفعل الحضاريين .

في الوقت الذي كان أدونيس يكتب فيه «تحوُّلات الصَّقر»، كان خليل حاوي يكتب قصيدة «لعازر»، يبدو أنَّ تجربة حاوي القائمة على الحدس الشعريِّ ـ أو ما سمَّاه هو «ما يفتح على الشاعر في لحظات الوجد» ـ كانت أكثر قدرة على النفاذ إلى الجوهري في الواقع المعيش، فالعجز عن الإخصاب كان، ولا يزال، سيِّد الواقع. تقول امرأة لعازر:

«كنت استرحم عينيه ـ وفي عينيّ عار امرأة ـ أنَّت، تعرَّت لغريب ـ عاد من حفرته ميتاً كئيب».

وكانت الخيبة الكبرى في العام ١٩٦٧، فإذا الأرض العربية الأمّ. والأم الحزينة، في التراث المسيحي، هي السيِّدة مريم العذراء، التي فقدت ابنها... والأم الحزينة، في الواقع العربيَّ، هي الأرض العربية التي شيَّعت ألف مسيح ومسيح، «ولم يبق في الأفق سوى دخنة فحم من محيط لخليج».

وفي الرعد الجريح، ١٩٧٣، يطلُّ الفارس حاملاً جراحه، ويسعى إلى التحرير، ويكتب الشاعر «رسالة الغفران، من صالح إلى ثمود» ١٩٧٤، فيستخدم الرمز ـ الأنموذج المعادل، المركَّب المبتكر، يحيل إلى المعريِّ ويحيل إلى المتنبي القائل:

«أنا في أمَّةٍ تداركها الله غريب كصالح في ثمود

ويحيل إلى حكاية النبي صالح مع قومه ثمود ـ عاقري الناقة، ويستحضر هجرة النبي محمد ﷺ الذي قال: «إنَّ الجنَّة تحت ظلال السيوف»، والذي رفض الإغراءات، فقال: «والله، لو وضعوا الشمس في يميني والقمر في شمالي على أن أتخلَّى عن هذا الأمر ما تخلَّيت عنه»، يستحضره عندما يقول:

«السيف أشرق والتهب ـ وأضاء في عينيه ـ ينبوع المحبَّة والغضب ـ بطل يخلِّي النيِّرين (الشمس والقمر) لمن؟ وغداً تطيب الجنَّة الخضراء في شمس تسيل على الشَّفار».

... ويرى أنَّ هجرة النَّبي ﷺ من مكَّة تعادل الهجرة من فلسطين، وأنَّ العودة إلى فلسطين لا بدَّ آتية، فكما عاد النبيُّ ﷺ والمسلمون إلى مكَّة فاتحين، لا بدَّ من أن يعود البطل المهاجر، والمهاجرون من الشتات إلى فلسطين.

ولكنَّ البطل المهاجر خلَّى ساح القتال في اجتياح العام ١٩٨٢، وارتضى أقلَّ من النيِّرين في مرحلة تالية، كان الشاعر يرى أنَّ الأمور ستصير إليها، فركن إلى رصاصات تمحو العار، وتبعده إلى عالم لا يرى فيه قطعان الكهوف المعتمة، وقد سادت زمن القحط. وهكذا كتب قصيدته الأخيرة مقدِّماً لها بقوله: «ربَّاه لا أحتمل هذا العار»، كأنَّه لعازر نفسه يعود إلى حفرته، بعد أن تجلبب العقم بالعار، ولم يعد العيش حياة.

محمد الماغوط
لغة الحياة: نصوص حرَّة

رحل، منذ أيَّام (٣/ ٤/ ٢٠٠٦)، الأديب السُّوري محمد الماغوط إلى العالم الآخر. وكان قد نال مؤخَّراً «جائزة سلطان العويس» تقديراً لعطائه الشعري. كان الماغوط متعدِّد المواهب؛ فهو، في المقام الأوَّل، شاعر فريد أصدر المجموعات الشعريَّة الآتية: حزن في ضوء القمر، غرفة بملايين الجدران، الفرح ليس مهنتي، البدوي الأحمر؛ وكاتب مسرحي كبير ألَّف المسرحيات الآتية: العصفور الأحدب، المهرِّج، وضيعة تشرين، وغربة؛ وكاتب مقالة متميِّز؛ كما أنَّه كتب ما سمِّي «الأرجوحة»، وصنَّفه الناشر في نوع الرِّواية. وفي ما يتعلَّق بنوع الكتابة وتصنيفها، يقول الماغوط:

«أنا نفسي في الشِّعر والمسرح، وحتى في المقالة، ليس من اختلاف بين الشِّعر والمسرح ما دمتُ أعبِّر عن همومي وأفكاري ومشاعري. أنا أكتب، ولا همَّ ما يكون ما أكتبه شعراً أو مسرحاً».

هذا يعني أنَّ التجربة الشخصيَّة هي التي تملي الكتابة، فهو، كما يقول، اختار قصيدته بالمصادفة، وأحبَّها «حبَّاً من أوَّل نظرة وأوَّل كرباج»، في إشارة إلى أنَّ أولى قصائده: «القتل» كتبت في السجن، بوصفها مذكِّرات شخصيَّة.

في السَّلميَّة، المدينة السُّوريَّة النَّائية، الحائرة بين الصَّحراء والمدينة، ولد محمَّد الماغوط عام ١٩٣٤، في بيت يعمل صاحبه حصَّاداً ـ أجيراً لدى كبار الفلَّاحين. يقول عن مدينته: «السلميَّة... علَّمتني الحزن والسوداوية»، ويضيف متحدِّثاً عن موقعها التاريخي وموقعه فيها: «هذه المدينة هُدمت مئة مرَّة، وهي معقل القرامطة والمتنبِّي، وعلى هذا الأساس يمكنك اعتباري فرويد الشيعة».

عاش الماغوط، في هذه المدينة، طفولة بائسة، ذاق فيها طعم الظُّلم الناتج عن الفوارق الاجتماعية، ما نمَّى لديه حسَّ الرفض والتمرُّد. يتذكَّر الشَّاعر من أيَّام ذلك الزَّمان يوماً أتى فيه إلى مدينته «أمير فارس» ليرمي، في أثناء دفن أحدهم حنطة للفقراء، فضربه الفتى المتمرِّد بحجر، فجلده الفارس بسوطه ضربات بقيت آثارها على الجلد الطري زمناً طويلاً، وفي النفس طوال الزَّمن.

وجد حسُّ التمرُّد، في الحسِّ السَّاخر المثير للمفارقات المفاجئة، قريناً له في ذات الشَّاعر «الصَّادقة السَّاذجة»، فمضى القرينان معاً يخطَّان دروب عيش وشعر جديدة.

مشى الفتى خطوات التمرُّد الأولى، وكان في الرَّابعة عشرة من عمره، فخرج/هرب من مدرسة خرابة الزراعيَّة المجانية في الغوطة إلى دمشق، فاجتاز خمسة عشر كيلومتراً مشياً على الأقدام، ليخرج من المؤسسة المحكومة بنظام داخلي قاسٍ إلى رحاب الحياة، ولم يعد بعد ذلك إلى المدرسة.

اقتيد إلى السِّجن بتهمة الانتماء إلى الحزب السوري القومي...، وهو، كما يقول، لم يكن حزبياً بالمعنى المعروف، فانتماؤه، هو الفوضوي، إلى حزب، كان عبارة عن سعي فتى يافع فقير إلى انتماء وحماية ودفء. يعبِّر بسخريته المعروفة عن موقفه بسؤالٍ يقيم ثنائيَّة تكشف ما ينبغي الاهتمام به: «فماذا يعنيني من السفن الفينيقية التي كانت تعبر المحيطات، وتشقُّ عباب الموج، وأنا لا أستطيع أن أعبر زقاقاً موحلاً طوله متران».

عاش في السجن تجربة فظيعة، من مكوِّناتها: التعذيب والرُّعب والذُّل. يقول في وصف هذه التجربة: «بدلاً من أن أرى السَّماء رأيت الحذاء...، رأيت مستقبلي على نعل الشرطي... وفيه تعلَّمت كيف أقول «آه»...، والمثير أنَّني الذي لم أكمل تعليمي قد تعلَّمت كثيراً من السِّجن والسَّوط العربي بيد السجَّان، السِّجن والسَّوط كانا معلمي الأولين في جامعة العذاب الأبدية التي تخرَّجت منها إنساناً معذَّباً خائفاً إلى الأبد... بعد تجربة السجن فقدت الإحساس بالبراءة بكل شيء... انطبعت روحي بوشم التوجُّس من العالم، وهرب مني الأمان،

وربَّما إلى الأبد، تحطَّمت في السجن أشياء في الأعماق، لا يمكن ترميمها على الإطلاق، ولو أنِّي استعملت عكَّازاً لكل عضو في أعماقي لاحتجت إلى منجرة قرب بيتي».

إن يكن السِّجن حطَّم أشياء في الأعماق، فإنَّه، من نحوٍ أوَّل لم يحطِّم في الذَّات رفضها وتمرُّدها وعنادها، ومن نحوٍ ثانٍ كشف عن موهبة شعريَّة فذَّة. كان الشَّاب السَّجين يسجِّل عذاباته ـ مذكِّراته على ورق سجائر «البافرا»، وعندما خرج هرَّبها... واكتشف في ما بعد أنَّ ما كتبه كان شعراً، ومن هذا الشِّعر قصيدة «القتل» المنشورة في مجموعة «حزن في ضوء القمر».

ثمَّ تمَّت النَّقلة/المنعطف في بيروت؛ حيث أتيح للشَّاعر المتمرِّد فيها فضاء التحقُّق: حريَّة العيش والكتابة. ففي هذه الأثناء، كان تجمُّع شعر (يوسف الخال، أدونيس، أنسي الحاج، شوقي أبي شقرا...) يصدر مجلَّة «شعر»، ويعقد خميسها النقدي... انضمَّ الماغوط للتجمُّع، وسرعان ما بدا أنَّه مختلف...، فهذا الآتي من الحياة بدأ يكتب ذاته، من دون التقيُّد بأي شرط خارجي، كتب لغة فريدة جعلته يمتلك الحيِّز الأبرز، ويحقِّق الإنجاز الأهم، المتمثِّل في شعر جديد، مختلف، سمَّاه بعضهم قصيدة نثر، وسمَّى صاحبه «معلِّم قصيدة النثر». والأمر، في الحقيقة، يحتاج إلى بحثٍ قد يطول، ونكتفي في هذا المقام بإشارات دالَّة. وفي تعبير دالٍّ على موقع بيروت ودورها قال الماغوط: «بيروت كانت لي بمثابة الأم... بيروت تعيش في قلبي».

قصيدة النَّثر، كما يُفهم من تنظيرات روَّادها المستقاة من كتاب الباحثة الفرنسيَّة، سوزان برنار: «قصيدة نثر...» هي بناء أدبي نثري، متحرِّر من القواعد الشِّعريَّة، يُقصد إلى أحكام بنائه وتجويده، لينطق برؤية كليَّة إلى العالم...

يختلف شعر الماغوط عن قصيدة النثر هذه، فهو شعر آتٍ من الحياة، ومن تجربة ـ خبرة الذَّات الفرديَّة، وليس من المفهوم/التنظير الذي أتى منه رائدا قصيدة النَّثر: أدونيس وأنسي الحاج، كما أنَّه تلقائي، عفوي فطري، لم يقصد إلى إحكام بنائه وتجويده، أو هو الشِّعر يصدر من منابعه الأولى، يؤتاه ذو

الموهبة الفريدة، العارف، فيكون، كما قال الشاعر العربي عبد الله بن رواحة: «الشيء يختلج في صدورنا فتنطق به ألسنتنا». وبهذا تكون حداثة الماغوط الحداثة النابعة من تفاصيل الحياة اليوميَّة، ومن أبرز مزاياها: كشف المفارقات والثنائيَّات، في الحياة المعيشة، وتمثيلها صوراً مفاجئة، ساخرة متمرِّدة واضحة. يقول الماغوط: «أنا شخص فردي جدَّاً، أنا شاعر صورة، ولست شاعر فكر، وصوري الشعرية واضحة، يمكنك أن تراها».

وقد أدرك بعض شعراء قصيدة النثر ونقَّادها الرُّواد (ومنهم أدونيس وخالدة سعيد) تميُّز شعر الماغوط من قصائد نثر الرُّواد، فلم يعدُّوا نصوصه قصائد نثر، واحتاروا في تصنيفها. وتثار، هنا، مسألة تجنيس «النَّص الأدبي»، فالحقيقة أنَّ نصوص الماغوط هي نصوص حرَّة تحتاج إلى دراسات نصِّيَّة تتبيِّن خصائصها وتبلورها، وتجنِّسها...، وقد أدرك الماغوط هذه الحقيقة، فقال: «صحيح لا حدود بين النصوص التي أكتبها».

وكما تختلف نصوص شعر الماغوط عن قصائد نثر الرُّواد، فإنَّها تختلف عمَّا يُسمَّى اليوم «قصائد نثر»؛ إذ إنَّ هذا المصطلح شاع و«عُمِّم» كثيراً، وصار يطلق، بسبب غياب النَّقد وسهولة النشر وبؤس الواقع، على أي كتابة تتحرَّر من الوزن والقافية.

كان الماغوط، في المرحلة الأولى من مراحل تطوُّر مسار حركة «شعر»، أحد شعراء هذه الحركة الأساسيِّين، وكان شعره يعدُّ أهم إنجازاتها...، لكنَّه، وبعد مدَّة من العيش وسط هذه الحركة، خرج عليها...، واتَّهم شعراءها بـ «الحقد على كل ما يمت إلى هذه البلاد وتاريخها بصلة». ووصف يوسف الخال بـ «تشومبي الشعر الحديث (تشومبي انفصالي نيجيري كان مشهوراً بانفصاليته وتبعيَّته للمعسكر الغربي إبَّان إطلاق التشبيه)، وعبَّر عن رؤيته إليهم بقوله الساخر: «قل لأحدهم ثلاث مرَّات: المتنبي... يسقط مغميَّاً عليه، بينما قل له، وعلى مسافة كيلومتر:... جاك بريفير...، فينتصب، ويقفز عدَّة أمتار عن الأرض كأنَّه شرب حليب السِّباع، لأنَّ هذا غربي وذاك عربي».

وهكذا كان خروج الماغوط من «تجمع شعر» خروجاً من المؤسَّسة المحكومة بمشروع ثقافي غربي، من صفاته القطع مع التراث العربي، ومع الواقع، والاتصال بالغرب... كان خروجه خروجاً إلى الحياة، إلى فضاء الحريَّة...، مواصلاً مسار الصدق الذي عُرف به. خاطبه نزار قباني مرَّة: «أنت أصدقنا، أصدق شعراء جيلنا».

في تلك المرحلة، شبِّه بالشاعر الفرنسي «رامبو»، وأمثاله من الشُّعراء الغربيين، والحق أنَّ هذا الشَّبه لم يكن وليد تقليد، لأنَّ الماغوط آنذاك لم يكن قد عرف «رامبو»، ولم يكن قد قرأ له. وإن كان من شبه بين الشاعرين: العربي والغربي فهو وليد إصغاء كل منهما لصوت الحياة ـ التجربة الشخصيَّة الفريدة، ولعلَّ هذا الشبه يرشدنا إلى منابع الشِّعر الإنساني الحقيقيَّة، فالتفرُّد في الخصوصيَّة هو الأساس في «العالميَّة».

مثَّل شعر الماغوط ظاهرةً تتميَّز من ظواهر أخرى عرفها مسار الحداثة الشعريَّة العربيَّة، بأنَّها لم تكن ترجمة أو ما يشبه الترجمة، كما أنَّها لم تكن تجريداً ذهنيَّاً فكريَّاً، أو تلفيقاً يلملم مكوِّناته من مظان متنوِّعة ومختلفة.

وليس بعيداً عن الصواب القول: إنَّ هذا الشِّعر الصادر عن الحياة ـ التجربة الشخصيَّة الفريدة، لغةً جميلة، فريدة، العائد إليها رؤية كاشفة واقعها، هو شعر مقاوم على مستويي الكشف: الرُّؤية والبنية الشعريتين. ويمكن أن نقدِّم أنموذجاً من هذا الشِّعر يتَّخذ فيه الفم.../الإنسان المحور الأساس.

«... وطني، أيُّها الجرس المعلَّق في فمي/أيُّها البدوي المشعَّث الشَّعر/ هذا الفم الذي يصنع الشِّعر واللذَّة/يجب أن يأكل، يا وطني...».

نلحظ الصُّورة الجديدة المركَّبة، المتمثِّلة في الوطن = الجرس، وهذا الجرس معلَّق بالفم، فهو، أي الوطن = الجرس هو الذي يُنطق الفم، ما يعني أنَّ الشِّعر هو صوت هذا الوطن المنبِّه، الدَّاعي إلى فعل، وهذا المعنى يتجسَّد في صورةٍ محسوسة مركَّبة كأنَّها مشهد، يتمثَّل فيه الوطن صوتاً منبِّهاً و...، يريد أن يأكل، وهنا تتمثَّل المفارقة، فالفم الصانع للشِّعر/الجمال واللَّذَّة يحتاج...،

ولا بدَّ من تلبية حاجته، وإلَّا فُقد ما يصنعه، وغدت الحياة قفراً خالياً من الشِّعر واللَّذَّة.

يقول الماغوط، في هذا الصَّدد، مميِّزاً شعره من نوع شعري آخر هو «الشِّعر المنبري»: «أنا شاعر مقاومة، ولكن ليس على طريقة الشُّعراء المنبريين الذين يصيحون ويصرخون: الشِّعر مقاومة، والمقاوم يدخل في أيِّ زاروب، أو أيِّ حارة، ويخاطب الناس، وما لا أحقِّقه من طريق الشِّعر أحقِّقه من خلال المسرح أو المقالة والسيناريو. إنَّني أحبُّ القارئ، ولا أتاجر به، أحبُّ دائماً أن أعطي لا أن آخذ».

❐❐❐

محمَّد علي شمس الدين
قراءة في السِّيرتين: الحياتيَّة والشعريَّة

محمَّد علي شمس الدين شاعر كبير، قرأت نتاجه، وكتبت عنه...، كتبت عنه بوصفه ناقداً يمثِّل الجيل التالي للرُّوَّاد، في كتابي: «الحداثة في النَّقد الأدبي المعاصر»... وكتبت عنه في الصُّحف، وقدَّمته في غير أمسية شعرية. في ما يأتي ما وجدته بين أوراقي من كتابات عنه، أقدِّمه هنا من دون أي تعديل كما فعلت في باقي الكتابات في هذا الكتاب.

في السِّيرة الحياتيَّة

محمَّد علي شمس الدين (١٩٤٢ ـ ...) شاعر لبناني، ولد في قرية بيت ياحون، التَّابعة لقضاء بنت جبيل من محافظة النبطية ـ لبنان الجنوبي (جبل عامل تاريخيَّاً). يقيم في بيروت، ويعود إلى الجنوب، إلى قرية عربصاليم الواقعة في قضاء النبطية، بين وقت وآخر.

ينتمي إلى أسرة دينيَّة وشعريَّة، تقتني مكتبة مملوأة بكتب التراث، وتُعقد في بيوتها مجالس أدبيَّة يُقْرأ فيها الشِّعر ويُنْقَد، وتدور أحاديث السَّمر مع كؤوس الشَّاي.

تلقَّى العلم، في المرحلتين الابتدائية والمتوسطة، في قريته بيت ياحون، والثانوية في المدرسة النموذجية الثَّانويَّة، فرن الشباك، وإجازة في الأدب العربي في التاريخ عام ١٩٧٥، وماجستير في التاريخ موضوع البحث فيها «الإصلاح الهادئ»، عند العلَّامة المصلح السيد محسن الأمين عام ١٩٨١، ودكتوراه دولة في التاريخ، عام ١٩٩٧، موضوع البحث فيها «الحدث التاريخي في عصر بني أمية».

قام بتدريس تاريخ الفن في معهد التعليم العالي، وعمل مفتشاً في مؤسسة الضمان الصحي والاجتماعي اللبنانية، وترقَّى إلى أن تولَّى منصب مدير التفتيش في هذه المؤسسة، قبل أن يتقاعد في عام ٢٠٠٦.

قرأ للمعرِّي أوَّل ما قرأ، وقلَّده بأشعار، وهو في الثانية عشرة من عمره. أولى قصائده التي نُشرت: «ارتعاشات اللحظة الأخيرة، نشرت عام ١٩٧٣.

أبدى نشاطاً ملحوظاً في عضوية عدد من المؤسسات الثقافية كاتحاد الكتَّاب اللبنانيين، واتحاد الكتَّاب العرب، والمجلس الثقافي للبنان الجنوبي، والمنتدى الأدبي في جنوب لبنان، وشارك في الكثير من المؤتمرات والملتقيات الشعرية والفكرية في لبنان والوطن العربي وبعض العواصم العالمية.

محمد علي شمس الدين شخص دمث، ودود ومتواضع، صلب يتشبَّث بكل موقف يعتقد بصوابه...

تُرجم معظم شعره إلى الأسبانية وبعض لغات عالمية أخرى. له مجموعات شعرية كثيرة، وقصص وشعر للأطفال، ودراسات ومقالات أدبية، ومن أهم مؤلَّفاته:

أعمال شعرية: قصائد مهرَّبة إلى حبيبتي آسيا، دار الآداب ١٩٧٥، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ١٩٨٢. غيم لأحلام الملك المخلوع، دار ابن خلدون ١٩٧٧، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ١٩٨٢. أناديك يا ملكي وحبيبي، دار الآداب ١٩٧٩ و١٩٨٤. الشوكة البنفسجية، دار الآداب ١٩٨١. طيور إلى الشمس المرَّة، دار الآداب ١٩٨٨. أما آن للرقص أن ينتهي؟ دار الآداب ١٩٨٨. أميرال الطيور، دار الآدب ١٩٩٢. يحرث في الآبار، دار الجديد ١٩٩٧. المجموعة الشعرية الكاملة (لغاية ٩٤)، دار سعاد الصباح، القاهرة ١٩٩٤. منازل النَّرد، دار الانتشار العربي، بيروت ١٩٩٩. ممالك عالية، دار الآداب، بيروت ٢٠٠٢. شيرازيات، (تعريب يقرب من التَّناص لمختارات من شعر حافظ الشيرازي)، اتحاد الكتَّاب اللبنانيين، بيروت ٢٠٠٥. الغيوم التي في الضواحي، دار النهضة العربية، بيروت ٢٠٠٦. اليأس من الوردة ـ ٢٠٠٩. الأعمال الشعريَّة في مجلَّدين، المؤسسة العربيَّة للدِّراسات والنشر ـ

٢٠٠٩. ينام على الشجر الأخضر الطير ـ **٢٠١٢**. النازلون على الرِّيح ـ **٢٠١٣**. سطوح غادرت ساكنيها ـ **٢٠١٥**. كرسيّ على الزَّبد ـ **٢٠١٨**.

مؤلَّفات: رياح حجرية (نثر)، الدار العالميَّة، بيروت **١٩٨١**. كنز في الصحراء (حكاية للصغار)، **١٩٨٣**. غنُّوا غنُّوا (للأطفال)، كتاب الطَّواف (نثر)، دار الحداثة، بيروت **١٩٨٧**. حلقات العزلة (نثر)، دار الجديد، بيروت **١٩٩٣**. الإصلاح الهادئ (دراسة). الألوان تغنِّي للأطفال. غرباء في مكانهم ـ **٢٠٠٩**. دم أبيض (حوارت) ـ **٢٠٠٦**.

نال جائزة العويس، دورة **٢٠١٠** ـ **٢٠١١**، وجائزة الشَّارقة للشِّعر العربي **٢٠١٥**.

يقدِّم محمد علي شمس الدين نفسه لقرائه، وممَّا يقوله في هذا التقديم: «في مكان مفتوح للشمس والغبار ومساحات التبغ الشاسعة الصفراء، كنت الولد البكر لأبوي، وأبي يتيم. وأنا ابن المآذن الجنوبية والأجراس والتراب والحجارة والصخور... ثمَّ جرَّني المتنبِّي من يدي وأبو العلاء المعري وبدر شاكر السيَّاب ورامبو وأنطونيو وماشادو وديك الجن الحمصي». «في تاريخنا تجربة غنية، نحن مصدر النبوَّة والشعر في التاريخ...»، «شغفت بقراءات فرنسية، وكنت ألزم نفسي بحفظ أبيات من الشعر الفرنسي يوميًّاً».

في السِّيرة الشعرَّية

تفيد قراءة شعر محمد علي شمس الدين، علاوة على ما يمكن فهمه من هذا التقديم، أنَّه شاعر حديث يتَّصل بالتراب/الجذر وبالإنجاز الغربي الوافد/الآخر، ويصدر عن مرارات العيش، وبخاصة عن الهمِّ الجنوبي بدءاً بالمعاناة: «... فلتفتح إذاً شبابيك التيه/لي طفل يبحث عن لعبته في قبر أبيه...»، وصولاً إلى المقاومة: «قمر الجنوب الذي استدار، وصار يحوم حول الشمس المرَّة، ويحرق أشواك حمَّالة الحطب». ومن هنا جاء وصفه بـ «الغاوي الجنوبي».

تتسع هذه المعاناة لتصبح معاناة إنسانيَّة، فيكون الجنوب اللبناني رمزاً لمعاناة المقهورين في كل جنوب في العالم...، وقد عبِّر عن هذه المعاناة في كتاب «الطواف»، وهو سيرة شخصيَّة وشعريَّة، فكانت هذه المعاناة طوافاً ذا

قدسية، ويرقى إلى مستوى العبادة، وينطق برؤية تنتمي إلى «أيوب الصبر والرجاء»، وليس إلى «سيزيف» العبث والخواء، وهي لهذا تتيح للرمادي أن يرى أفقاً أخضر.

تتمثَّل هذه الرؤية في شعر غنيٍّ بالصور والرموز والأقنعة والأسئلة الفلسفية والوجودية. وقد عدَّه المستشرق الإسباني، بدرو ماتينيز فيتانيز «المثال الواضح لما هو جوهري للشعر الحقيقي: إيقاع الاتصال والتجديد».

يبدي شمس الدين، في شعره، ولعاً خاصَّاً باستخدام رموز التُّراث العربي، وجعلها أقنعة لما يريد التعبير عنه من هموم العصر، وقد استخدم، في هذا الصدد شخصيات ابن سينا والمعرِّي والحجَّاج والإمام علي بن أبي طالب والإمام الحسين...، كما كتب قصيدة شهيرة استخدم فيها الشاعر الفرنسي «رامبو» وسالومي. كما أنَّه استخدم رموزاً من الطبيعة والبيئة الجنوبية، ومنها الريح والرعد وأعمدتهما وجبل «الريحان» الذي «كانت أطراف عمامته تتخافق مثل مسيح الريح، وتحملها عنقاء النهر إلى الوادي».

في شعره عموماً نغمة حزن لا تخفى، لكنَّه حزن التعب الرائي إلى أفق أخضر[1].

---

(١) يراجع:

١. إميل يعقوب، موسوعة أدباء لبنان وشعرائه، بيروت: دار نوبلس، ط. ١، ٢٠٠٦، ١٣/ ١٧٨.

٢. خليل أحمد خليل، موسوعة أعلام العرب المبدعين في القرن العشرين، بيروت: المؤسسة العربية للدِّراسات والنشر، ط. ١، ١٩٩٢، ١/ ٦٢٣ ـ ٦٤٢.

٣. روبرت ب. كامبل، (إعداد)، أعلام الأدب العربي المعاصر، سير ذاتية، بيروت: المعهد الألماني في بيروت، توزيع الشركة المتحدة للتوزيع، ط. ١، ١٩٩١، ٢/ ٢٨٧ ـ ٢٨٩.

٤ .علي زيتون، لغة محمد علي شمس الدين الشعرية، حركة الريف الثقافية، ١٩٩٦.

٥. شعرية الانزياح، دراسة في تجربة محمد علي شمس الدين الشعرية، أمانة عمان الكبرى، ٢٠٠٧.

٦. مجلَّة الشعراء، فلسطين ـ رام الله، عدد ممتاز، صيف ٢٠٠٤، ملف عنوانه: محمد علي شمس الدين المنشد الجنوبي.

٧. محمد حمود، محمد علي شمس الدين، أميرال الطيور، بيروت: دار الفكر اللبناني، ٢٠٠٨.

محمد علي شمس الدين، الرماديُّ أفق أخضر

يسعدنا، في هذه الأمسية(*)، أن نلتقي الشاعر المبدع محمد علي شمس الدين، فنصغي إلى ما يختاره لنا من قصائده الجديدة، الممتعة والكاشفة في آن.

في حديثي القصير إليكم، لا أجد حاجة إلى قول ما يعرِّف بشخص شاعرنا؛ فجميعنا نعرفه؛ إذ إنَّه لم ينقطع عن العطاء: إبداعاً وتنظيراً، منذ صدور ديوانه الأوَّل: «قصائد مهرَّبة إلى حبيبتي آسيا»، في العام ١٩٧٥.

وإذ أنأى عن التعريف بالشاعر، أودُّ أن نفيد من هذه الفرصة، فأتحدَّث إليكم عن سلك التعب الناظم لإبداعات شاعرنا. أو لنقل: إنَّني أودُّ التحدُّث عن تجسُّد الهم الحياتي في شعر محمد علي شمس الدين.

اخترت التحدُّث، بإيجاز، عن هذا الموضوع، انطلاقاً من اقتناع مفاده أنَّ

(*) في مكان مفتوح على السماء، هو حدائق نادي الكوتج ـ الشرقية/ منطقة النبطية، أقام الشاعر محمد علي شمس الدين أمسية شعرية، مساء السبت ٧ تموز ١٩٩٠، بدعوة من اللجنة الثقافية في النادي، مفتتحاً موسماً لنشاطات هذا الصيف الثقافية. وتشمل، إضافة إلى هذه الأمسية، أمسية مسرحية مع «العصافير»، إخراج روجيه عساف وتمثيل أحمد الزين، وأمسية موسيقية مع فرقة نبيه الخطيب، إضافةً إلى ندوات ومحاضرات.
كان حضور كثيف للشعر. جلس المستمعون حول الماء، قرب الأشجار، على شرفة الشمس الجنوبية. المسرح حر، لا جدران ولا سقف للمكان. موسيقى بيانو وكمان ترافق القصائد، وتنطلق من خلف المسرح.
طلقات وانفجارات قريبة تسمع في إقليم التفاح. صوت الماء في الشلالات الصغيرة تحت طيران إسرائيلي مرتفع. وتموز في السابع من أيامه.
«ترغبون أن نكون جنَّة صغيرة هنا في هذا الجحيم؟ حسناً، إنَّما انتبهوا، كلُّ شيءٍ هنا قابل للخديعة. لا تطمئنوا. ما جئت لأطمئنكم في شعري، بل لأثير قلقكم».
ذلك ما سبق به الشاعر قصائده. بعد أن قدَّم للأمسية، بدراسة نقدية، الدكتور عبد المجيد زراقط.
من قصائد الأمسية: قصائد على أسماء نساء، الأكليل، مدرج للهبوط في البحر، معك وحدي، الدمية، وسواها.
وهنا الدراسة التمهيدية التي قدَّم بها الدكتور زراقط.

عيش الهم الحياتي هو موطن الإبداع الشعري. ونعني بالإبداع الشعري، هنا، انتاج الشعر الجديد الأصيل الذي يجسِّد الرؤية الجديدة الأصيلة المنبثقة من الواقع التاريخي.

في **مجموعة**: «**أناديك يا ملكي وحبيبي**» تعب ورحيل، خوف وسفر، وربَّما تمرُّد فردي يحكمه الخوف حتى من النسمة واهبة اليقظة، ليس من فعل إلَّا في حدود كشف المرارات.

ولعلنا نجد في الواقع الذي يحياه الشاعر ما يشكِّل هذه الرُّؤية، إشارة إلى هذا الواقع تتمثَّل في قول الشاعر:

«فلتفتح يا آذار شبابيك التيه لي طفل يبحث عن لعبته في قبر أبيه»

وإن يكن من بحث خاص، فهو يتمثَّل في الكشف، وفي النداء، ينادي الشاعر ملكاً وحبيباً، ويرحل تعباً خائفاً صوب قوة تتيح للهواء المتسلِّل تحت الثياب أن يمر جريئاً، ويلامس القلب ويحرك البشر النائمين.

وفي مجموعة «**طيور إلى الشمس المرَّة**» نلحظ **تحوُّلاً إذ يتحرَّك النائمون صوب** الشمس المرَّة، صحيح أنَّ الشمس لا تزال تطلُّ بصباحات المرارة، ولكن ليس من رحيل خائف وتعب مستغيث، وإنَّما هناك إقامة وبدء للفعل/ المواجهة. فالطيور أخذت تتجه صوب المرارة، وهكذا صارت المواجهة بديلاً من الهرب، ففرق كبير بين مناداة قوَّة من خارج العلاقات الاجتماعية، بوصفها المخلِّص، وبين فعل يتعامل مع الشمس المرَّة. فعل هو الهجرة التي تضمُّ حزمة الريح وترى الوجه/ الهوية في نزف الجرح. يقول الشاعر:

«هاجرت إليك/ لأضم إلى صدري/ حزمة ريحك/ وأرى وجهي/ يتلألأ في نزف جروحك كي أسمع خفق دمي/ في قدميك».

إنَّ الهواء المتسلِّل، والخائف أن يلامس القلب، يغدو حزمة ريح، وتحيات التعب والرحيل تغدو التصاقاً بالجرح الذي يصير هوية/ وجهاً يتلألأ. إنَّ قمر الجنوب تكوَّن في هذه المرحلة، وصار يحوم حول الشمس المرة.

وفي كتاب «**الطواف**»، وهو سيرة شخصية وشعرية، هدف واضح، هو

البحث عن إجابات تحقِّق الذَّات وتحدِّد سبل الإبداع في سعي يلفتنا منه اسمه: الطواف. اسم يشير إلى قدسية هذا السعي والوصول به إلى ما يشبه العبادة. فيكون «الطواف»، بهذا المعنى، عملاً يحمل المعاناة المقدَّسة الممتعة، المعاناة التي تحقِّق الذات ومشروعها، وتسهم في الإجابة عن أسئلة الحياة وأشيائها، أياً تكن صعوبة هذه الأسئلة وقسوتها؟

إنَّ الرؤية، في هذا الكتاب، تنبع من تراث لا يرى في السعي الإنساني، أو في الحياة بعامَّة، لا يرى فيهما عموماً عملاً عبثياً.

واستطراداً قد نقول: إنَّها رؤية تنتمي إلى «أيوب وليس إلى سيزيف». وهي، لهذا السبب، تتيح للرمادي أن يرى أفقاً أخضر يطلُّ من الجنوب، وقت لا تبقى فواصل بين البرِّ والرئتين.

الواقع مرٌّ، يدفع الشاعر إلى أن يقول: عن هذه اليابسة:

ـ وتكاد ترى الأطفال، هناك، بين أوراق الزيتون.

وبين الأغصان أشبه ما يكونون بثمرات كثيرة.

تثمر الأرض اليابسة ثمرات كثيرة، عندما يصبح الجميع على الطريق الموصل إلى كرم الزيتون مثل حبل بشري، يصل المنازل بالبراري.

وإن لم يحدث هذا الاتصال يكن السعي رقصاً عابثاً ينبغي أن ينتهي. وهذا ما يقوله الشاعر في **مجموعته الأخيرة**: «**أما آن للرَّقص أن ينتهي؟**».

في المجموعة الأخيرة، تطور في المعاناة صنعه عيش تجربة الحرب في لبنان؛ إذ حوَّلت الحرب نداء المخلِّص، وفعل مواجهة المرارات، والطواف الصابر، إلى رقصٍ يلهج بأسئلة منها هذا السؤال:

ـ «هل فيكم من ينقذني من هذا العبء الرابض/ بين الكتفين؟

هل فيكم/ من يرجع هذا الرأس إلى سيرته الأولى/ بين القدمين؟».

بين الكتفين: «أما آن للرَّقص أن ينتهي؟» وبين القدمين، ثنائية ضدية في الأولى يكون العبء، وفي الثانية يكون الإنقاذ. وشتان بين طرفي هذه الثنائية

على مختلف المستويات. إذ من المفروض أن يكون طرفها الأوَّل هو الأرقى والأجدر بالإنسان. وهذا ما يكوِّن مرارة السؤال، ويحدِّد طبيعة الرقص المرفوض. فما هو هذا الرقص؟

في نصوص المجموعة قول شعري يرسم مشهد الحرب والرؤية إليها ويقول في ما يقوله:

أن تتدافع، يلطمك الخوف، ويلدغك، في بلد تهدمت بنيته، وتشوَّهت طبيعته، وكاد يلغي إنسانه، ولم يبق منه سوى بقع ماء تفرزها الأبنية وريش عصافير معلَّق على أسلاك لفظت أمعاءها، وأنياب ترتجف على أجساد أصحابها... وأنت تدور خائفاً من قصف ينزل عابثاً كالقدر.

أن تتدافع في طواف حول منزلك بعد ما نبتت حوله أشجار لا تعرفها، وتناديك نار حنين دافئة لا تملك فرصة الركون إليها، وتسمع أصوات عمر مضى، وتلاحقك أسئلة تهرب منها إلى القبر، في عجز عن التعامل معها.

إن تتدافع رائياً هذا كله ومعانياً له، في غياب الآخر المشارك، هو الرقص الذي يريد له محمد علي شمس الدين أن ينتهي في صرخة/آهة متسائلة منكرة، فيها الأسى والتعجُّب...

في كتاب «الطواف»، كان الشاعر يريد من الأصدقاء أن يزيحوا الأرض، من طريقه، كي لا يرتطم بها رأسه. وفي المجموعة الجديدة «غدا الرأس هو العبء».

يقول الشاعر:

ـ وخلاصة أمري/ أنِّي في ذات صباح/ أيقظني تعبي/ وأشار إليَّ بأن أتقدَّم نحوه فتقدَّمت/ فناولني رأسي/ وأشار إليَّ بأن أحمله بين الكتفين وأمضي/ فمضيت/ وها أنذا أتجوَّل بين الناس وأسألهم/ هل فيكم من ينقذني من هذا العبء؟».

ويعدما يغدو الرأس اليقظ عبئاً، يريد له الشاعر أن يعود إلى سيرته الأولى، إلى ما بين القدمين، يفقد الشاعر دوره، فيقول:

«لست المرآة/ ولست الرجل الواقف فيها».

يقول الشاعر:

«سأروي لكم جملة قالها بدر عند السأم/ (فلا تفهموها): / دَرَمْ، دَرَمْ، دَرَمْ بنفسي ممَّا عراني (ومنكم) دَرَمْ/ احزموا أرضكم وارحلوا/ باطل كل هذا الحوار». ونقرأ تجسيداً لهذا السأم اليائس البرم المتَّخذ شكل العبث، في نهاية نص موجَّه إلى شاعر آخر:

«ـ فعلن، فعلن، مفاعلة

مفعولن، مفعولن، مفعولان،

قد يبدو هذا القول عبثاً خالصاً، أو سخرية مرَّة، وقد يذكر بقولٍ سالفٍ للشَّاعر ابن الرومي ضمَّنه قصيدة هجاء. قال ابن الرومي:

...ما إن سألناك ما سألنا إلَّا كما تسأل الطلول
صمت وعَيِيْتَ فلا خطاب ولا كتاب ولا رسول
مستفعلن فاعلن مفعولن مستفعلن فاعلن فعول
بيت كمعناك ليس فيه معنى سوى أنَّه فضول

مناخ ابن الرومي فيه شكوى من صمت الآخر ولا جدواه، وكأنَّه طلل.

وفي نص محمد علي شمس الدين هذا المناخ وزيادة عليه، إذ إنَّه تجسيد لحركة تعب العيش، تبدأ هذه الحركة بـ «فعلن»، أي بالفعل يؤدِّيه الشاعر. ويتكرَّر هذا الفعل ويغدو «مفاعلة»، أي تفاعلاً. لكنَّه لا يلبث أن يرتد، يغلب الشاعر ويغدو موضوعاً للفعل مرة أولى في «مفعولن» ومرة ثانية، ويتكرَّس ذلك في «مفعولان».

نتجاوز المسألة العروضية وجدَّة الإيقاعات، ونقول: هذا الشكل يبدو عابثاً ساخراً. ولكنه في الحقيقة صنيعة صوتية تجسِّد حركة تعب العيش الخائب، تُوجَّه إلى آخر، الحوار باطل معه، أو هو الطلل الأصم، كما عند ابن الرومي.

يلجأ الشاعر إلى الصِّيغة الصوتية، وكأنَّها الصرخة الأولى للإنسان الذي أعياه بطلان الحوار. إنَّها صرخة تتَّخذ شكل الصِّيغة الأولى للتواصل البشري،

أو لتواصل الكائنات الحية عندما تحس بخطر يهدِّد وجودها. تبدو هذه الصرخة ضرورية لترافق ذلك الرقص، وخصوصاً عندما نرى، كما يقول الشاعر:

«ـ كيف يموت الشاعر/مدفوناً تحت مطارقه السفلى

ويعيش على الغصن السعدان.

لكن ذبابة رأسي غامضة

وتطنُّ بأجنحة الهذيان...».

إنَّ اللغة/المفهوم في هذه الحالة تغدو طنيناً فارغاً، وتحيل إلى هذيان، إلى اللغة/الصوت... مارس ابن الرومي هذه الوسيلة في حالة مشابهة، ويمارسها شاعرنا في جملة سأم وتفعيلات، يريد أن يكشف الحالة ويجسدها، ويطمح إلى إيصالها.

إنَّ تعب الشاعر يتمثَّل في رأس يقظ يرى ويقول. وعندما يغدو الآخر طللاً تبقى لدى الشاعر المبدع صيغ لتجسيد الحال أيَّاً تكن طبيعتها. فإلى صيغ الجمال نصغي إليها، وبلسان مبدعها...

المرارات لغة شعريَّة

نلتقي، في هذه الأمسية، أمسية الأوَّل من حزيران، في قاعة منتدى الضاحية الثقافي، الشاعر الكبير محمد علي شمس الدين، ليحدِّثنا عن تجربته الشعريَّة الغنيَّة، ويسمعنا مختارات من شعره.

نرجو أن تكون هذه الأمسية ممتعة، وسعيدة، وهي من منظورنا متميِّزة؛ إذ إنَّه أمرٌ مفرح أن يُفتتح منتدى ثقافي في الضَّاحية، التي يُقال عنها ما يُقال، وأن يبدأ نشاطه في شهر ذقنا فيه من المرارات ما طبع حياتنا ووجداننا وكتاباتنا: مرارة النكسة/الهزيمة في الخامس منه عام ١٩٦٧، ومرارة الاجتياح عام ١٩٨٢، والذي أفضى إلى احتلال أوَّل عاصمة عربيَّة بعد القدس... وما زلنا نذوق اليوم «مرارات»، وبخاصَّة في فلسطين والعراق...

في تمثيل هذه المرارات لغة شعرية، قال محمد علي شمس الدين:

«فلتفتح إذاً شبابيك التِّيه/لي طفل يبحث عن لعبته في قبر أبيه...»، فكم من شبابيك تيه تُفتح الآن في وطننا الكبير، وكم من أطفال يبحثون عن لعبهم في قبور أمهاتهم وآبائهم، وكم من رجال ونساء يبحثون عن لقمة العيش في كل مكان فلا يجدونها، بل يجدون الأدهى من المرارات التي تطلع بها شمس كل يوم، في هذا الظَّلام الآتي في كل نهار.

قد نقول: إنَّ الشهور جميعها مرارات حزيران، وقلَّما عرفنا الفرح في هذا الزمن الرديء سوى في بعض ومضات مرَّت إحداها في الخامس والعشرين من أيار، عيد النصر والمقاومة والتحرير، عندما، وكما يقول شمس الدين، استدار قمر الجنوب، وصار يحوم حول الشمس المرَّة، ويرينا احتراق أشواك حمَّالة الحطب...

هل من أجل أن يبقى هذا القمر يستدير ويتوهَّج كان هذا المنتدى؟ هل من أجل أن نسهم في توظيف المرارات في صناعة الفرح كان هذا المنتدى؟ هل من أجل أن نسهم في تشكيل حزم الضوء الكاشف عتمات ليلنا العربي كان هذا المنتدى، في هذا المكان الصغير الكبير بمقاومته: الضاحية، من الوطن العربي الكبير؟

أقول في الإجابة عن هذه الأسئلة: نعم... وفي الوقت الذي ندرك فيه صعوبة المهمَّة، نصرُّ على أن تكون لنا في هذا المكان ساحة للثقافة الممثلة ذاتنا، المحاورة للآخر...، مساحة للقول الحرِّ المستقلِّ، للإبداع...، والنقد الموضوعي، المعني بالدراسة والتمييز، غير المجامل، مساحة للانجاز الثقافي على مختلف الصُّعد.

قد يكون هذا المكان أحوج الأمكنة إلى مثل هذه المساحة، بوصفها فضاءً للوجود الثقافي تفاعلاً وإنجازاً، إذ إنَّه، أي هذا المكان: الضاحية، قد تشكَّل ونما وانتشر أفقياً وعمودياً على عجل، وفي زمن صعب... فتشكِّل غابة من البنايات لم تقم بينها وبين أبنائها علاقات تتجاوز، في الغالب، علاقات المجاورة إلى علاقات التفاعل المفضي إلى إنتاج ما يجسِّد الوجد والوجدان، والرُّؤية إلى العالم المبدعة لغة أدبيَّة ونقديَّة كاشفة.

ما يودُّ منتدى الضاحية الثَّقافي أن يكونه هو هذه الفسحة الخلَّاقة من التلاقي/ التفاعل الحر والانتاج/ الإنجاز الثقافي المتميِّز... وسوف يسعى إلى تحقيق ذلك ما أمكنته قدرات المنتمين إليه فحسب، من دون أي ارتهان لأي سلطة أيَّاً يكن نوعها سوى سلطة التفاعل الديمقراطي الحرِّ الخلَّاق، في هذا الوطن الذي نريد أن نسهم في أن يكون من أفضل الأوطان وأحلاها.

وأوَّل نشاط، في هذا المجال، هو لقاء مع شاعر من أكثر الشعراء أهميَّة وإنجازاً في آخر ما كُتب من الشِّعر العربي الحديث، وهو الشَّاعر محمد علي شمس الدين، تشعر، عندما تقرأ شعره أو تسمعه، بما سمَّاه النقَّاد الإحساس بالارتعاش الجميل، أو هزَّة التفاعل الجمالي/ الشعري...، وهذا الإحساس يخلقه الشعر الحقيقي لأوَّل تلقٍّ له، لأوَّل تلاقٍ/ وصال معه، ثمَّ يأتي دور النَّقد الذي يسعى إلى القبض على هذه الشعريَّة التي تبعث في النَّفس رعشة الجمال.

اطمئنوا، لن أصادر تلك الرعشة، ولن أؤدِّي في هذه الأمسية دور الناقد، ولكني سأشير إلى بعض من مزايا هذا الشعر الحقيقي الذي سنصغي بعد قليل إلى سيرة تكوِّنه، وإلى نماذج منه تبعث فينا الفرح الآتي من إشراقات الوجد بهمومنا.

لعلَّ أوَّل ما يتَّصف به هذا الشِّعر، وقد تفقده نماذج كثيرة من الشعر العربي الحديث، هو الاتصال/ الانفصال في آن. الاتصال بالتراث/ الجذر وبالإنجاز الوافد/ الآخر وبالحياة/ الوجد...، أي الاتصال بالأنا حاضراً وماضياً وبالآخر، وبالانفصال/ الصدور عن هذا كله من دون أن يكونه، بمعنى ولادة الجديد كأي ولادة حقيقية تصدر عن أبوين ولا تكون إيَّاهما، لأنَّها انطلاقة في الحياة جديدة، تخلق عالماً وليداً قوامه لغة شعرية خاصَّة تجسِّد رؤيا خاصَّة.

في عملية التكوُّن/ الاتِّصال ـ التكوين/ الانفصال والولادة هذه معاناة/ عذاب، يقول الشاعر محمد علي شمس الدين فيها، في مقطوعة عنوانها: «أنظر إلى نفسي/ صورة شخصيَّة»: «لا عزة البكاء/ لا غيابة الضَّحك/ أنا الذي يموت بين بين/ فمن رأى شدَّة عذابي/ كصورة القتيل ضاحكاً على الجدار/ وربطة العنق/ مجدولة/ كحبل مشنقة».

لعلَّ هذه الميزة الأساس في شعر محمد علي شمس الدين أسهمت في تشكيل ميزة أخرى، هي أيضاً من مزايا الشعر الحقيقي، هي الوضوح/الغموض في آن. أو الغموض المتكشِّف للرَّائي في سيرورة لا تنتهي، كأي جميل يأبى/ يستحيل على الامتلاك النهائي، وإنَّما يبقى متجدِّداً بتجدُّد القراءات.

قد يكون من الواضح في شعر شمس الدين هو تعدُّد الأبعاد وتشابكها، في كلِّ قصيدة كشف لحيِّزٍ من الحياة. هذا صحيح، ولكنَّه كشف للحياة في تشابك شؤونها وشجونها، يدفق كأنَّه حزمة من الضوء... تتغلغل في ثنايا الحياة والعمر لتري وتُقْلق في آن.

أنا أودُّ ألَّا أطيل،...

محمد علي شمس الدين لا يحتاج إلى تعريف، فجميعنا نعرفه، ونعرف أنَّه لم ينقطع عن العطاء: عطاءات شعرية إبداعية وكتابات نقديَّة، وقصصاً للناشئة منذ ديوانه الأوَّل قصائد مهرَّبة إلى حبيبتي آسيا، الصَّادر عام ١٩٧٥ وإلى الآن، وإلى عمر مديد من العطاء الجميل...، هذا فضلاً عن جانب قلَّما يسلِّط الضوء عليه، وهو الجانب الجامعي، فالدكتور محمد علي شمس الدين يحمل درجة دكتوراه في التاريخ من الجامعة اللبنانية.

ترغبون في أن نكون جنَّة صغيرة هنا، في هذا الجحيم. حسناً، إنَّما انتبهوا، يقول الشَّاعر، كلُّ شيءٍ هنا قابل للخديعة، لا تطمئنوا، ما جئت لأطمئنكم في شعري، بل لأثير قلقكم...

فإلى القلق الجميل...

«أناديك يا ملكي وحبيبي» و«طيور إلى الشمس المرَّة» مرحلتان من الهمِّ الجنوبي

عرفت حركة الشعر الحديث بروز ظاهرة شعرية جديدة، دعي شعراؤها باسم «شعراء الجنوب». وكان الأمل، حين بروز هذه الظاهرة، معقوداً على تطوُّرها، فيحاول شعراؤها الإجابة عن العديد من الأسئلة التي خلَّفها الشعراء الروَّاد معلَّقة، وبخاصَّة بعد أن توزَّع هؤلاء بين واقف أمام «الجدار»، وبين

مراوح في مكانه يعيد تجاربه، وبين مستمرٍّ في العطاء المضيف، وهؤلاء قلَّة قليلة.

إنَّ الأمل كان معقوداً على الحركة الشعرية الجديدة: «شعراء الجنوب»، نظراً لاعتبارات عديدة، نشير، هنا، إلى أهمها. كان من المفترض أن هؤلاء الشعراء يحملون الهم الحياتي: همُّ العيش اليومي بمختلف جوانبه، وأن تعبيرهم ينبثق عن هذا الهمِّ في إعادة خلق له، وفي إطار الثقافة المضادة للثقافة السائدة، ويأخذ هذا الاعتبار أهمية لأنَّ هذا الهمِّ هو الذي يولِّد الرؤية الخاصة، وهي الرؤية التي تؤتي الكشف الفني الفريد.

مما كان يعزِّز أهمية هذا الاعتبار، ما كان يؤخذ على حركة الشعر في مرحلة الروَّاد من افتقارٍ إلى الهمِّ الحياتي، وانصراف إلى طرح الأسئلة المجرَّدة، والإجابة عنها ذهنياً في محاولات تجريبية، بغية الاستفادة من التجارب العالمية في هذا المجال.

إن الصُّدور عن تجربة العيش في إطار الثقافة المضادة العضوية لا المنفصلة، كان من ميزات «شعراء الجنوب» في مرحلة نشوء ظاهرتهم وبروزها، ولعله لم يكن الميزة الوحيدة، ذلك أنَّ الانتماء إلى الجنوب حالياً (جبل عامل تاريخياً) ليس انتماءً جغرافياً فحسب، كما يذهب عدد من الشعراء الجنوبيين في حواراتهم ومداخلاتهم، وإنَّما هو انتماء تاريخي، ونعني بالتاريخ هنا، المجرى الحياتي المتطوِّر بتطوُّر مختلف جوانب الحياة المتشابكة المتفاعلة، أي التاريخ بمعناه العام، وبتداخل الماضي منه بالحاضر والمستقبل.

إنَّ انتماء ظاهرة «شعراء الجنوب» إلى الجنوب، هو انتماء إلى هذا المجرى التاريخي، تراثاً وحاضراً، وهكذا كان من المفترض أن يكون هذا الجيل من الشباب ابن التجربة الجنوبية والوريث الشرعي لها، وكونه في هذا الموقع، في هذه المرحلة الشعرية التي تتَّصف بالسعي إلى تأسيس بنى جديدة تكون التجسيد الشِّعري للتجربة الحياتية الجديدة، هو ما جعل الأمل معقوداً عليه للتجاوز والتأسيس.

الواقع، أنَّ تجارب هؤلاء الشعراء الأول، وبديهي أننا لا نزعم تشابهاً في ما بين شاعر وآخر يتَّخذ شكل التطابق، كانت على درجة من الأصالة والنضج واعدة بالكثير، ونعني بالأصالة هنا ليس القدامة، وإنَّما فرادة التعبير الشخصي، المتأتِّية عن خصوصية التجربة المنبثقة من المحيط المتكوِّن بفعل التفاعل الحياتي العام.

لكن مسرى تطوُّر هذه الحركة الشعرية، ونقرِّر هذا بشكل عام غير حصري، وكما يبدو لمتتبِّعها، انحرف باتجاه النمط الشعري السائد في هذه المرحلة من مراحل تطوُّر الشعر العربي الحديث في لبنان. ما جعل بعض النقاد يتحدَّث عن ظاهرة أدبية، أسماها «جفاف الإبداع»، وهو جفاف غريب إن قسناه بالخصب الحدثي: سياسياً واجتماعياً، والذي يشهد إنجازات قلَّ أن شهد تاريخنا الحديث لها مثيلاً، ولكنَّ هذه الغرابة تبدو مفهومة إن وعينا حقيقة أدبية مفادها أنَّ التاريخين: السياسي والأدبي ليس من الضرورة أن يتطابقا.

وإن كان لنا من تطرُّق سريع إلى ظاهرة «جفاف الإبداع»، فذلك على سبيل الإشارة التي تودُّ مخلصة أن تسهم في وضع الإصبع على الجرح.

نقول، في هذا الصدد: إنَّ معظم الشعراء الذين وسموا باسم «شعراء الجنوب» فقدوا الميزة التي كانت تخوِّلهم حمل همِّ حركة شعرية جديدة تتجاوز وتؤسِّس.

إنَّ معظم هؤلاء الشعراء اقتلعوا من الجنوب ليعيشوا في شبه منفى، ثمَّ إنَّهم في شبه منفاهم هذا اندمجوا في سياق الحياة العامة فيه، أي أنَّهم غدوا ينتمون إلى مجتمع استهلاك يتسلَّع فيه كل شيء، ويسعى كلُّ فرد فيه إلى تجاوز التفاوت الطبقي على حساب كل الاعتبارات. وهذا، كما هو معروف، يؤدِّي إلى توظيف قوَّة العمل، وقوَّة عمل الكاتب نتاجه الأدبي، في سبيل الكسب السريع، فأي سلوك في حال الاندماج يخضع للوظيفة «السلعيَّة»، يصبح بضاعة. وهكذا تغدو الثقافة ثقافة عناوين، وتغدو الاتجاهات الأدبية شللاً تحرص على المكاسب الوظيفية، وتنزع عن قبلية.

من هنا الجفاف الإبداعي في نتاج الكتاب المندمجين في ثقافة مجتمع

الاستهلاك، أو في الثَّقافة المنفصلة الهامشية لهذا المجتمع، وعظمة الانتاج الإبداعي، في المقابل، للكتاب ممثِّلي الثقافة المضادة، لأنَّ الأول يصدورن عن همٍّ فردي يتمثَّل في ما يحقِّق الكسب، أيَّاً يكن نوع هذا الهم: معابثات ذهنية، لفظيَّة، اجترار، حياد... ولأنَّ الآخرين يصدرون عن هم الانتماء العضوي، عن الهمِّ الحياتي.

إنَّ الكلام، في هذا المجال، يطول، والأمثلة الواقعية كثيرة، ولسنا الآن في صدد التفصيل فيها. المهم أنَّ حركة الشعر التي سُمِّي شعراؤها باسم «شعراء الجنوب» غدت جزءاً من الحركة الثقافية السائدة المندمجة في ثقافة مجتمع استهلاك فوضوي، وذلك في كثيرٍ من نماذج نتاجها الذي قلَّ على الصعيد الإبداعي. وإنصافاً للحق نقول: إنَّنا كنَّا نتابع نتاج عدد من الشعراء فنجد فيه روافد تغني المجرى.

وفي حميَّا الكلام على ظاهرة «جفاف الإبداع»، يطلُّ علينا ديوانان جنوبيان، الأوَّل جديد والآخر إعادة طباعة، وهما: «طيور إلى الشمس المرة» و«أناديك يا ملكي وحبيبي»، الطبعة الأولى عام ١٩٧٩.

الواقع أنَّ الشاعر محمد علي شمس الدين، صاحب الديوانين، لم ينقطع عن العطاء: عطاءات إبداعية وكتابات نقدية، منذ ديوانه الأوَّل: «قصائد مهرَّبة إلى حبيبتي آسيا» ـ الطبعة الأولى عام ١٩٧٥.

إنَّ حديثنا القصير عن هذين الديوانين ليود التركيز على ما قرَّرنا أنَّه مميِّز لـ «شعراء الجنوب»، وما أكَّدنا أنَّه موطن الجديد الإبداعي المؤمل، ونعني به انبثاق الرؤية المشكلة للصيغة الشعرية من الهم الحياتي، من تجربة العيش.

إنَّ رؤية عجلى إلى هذين الديوانين تفيد أنَّ كلاً منهما يعبِّر عن مرحلة عيش متميِّزة ومختلفة.

في «أناديك يا ملكي وحبيبي»، تعب ورحيل، خوف وسفر، وربما عصيان فردي يوجهه إحساس بالعري: «ليس لي وطن أو صديق». ولكن هذا العصيان الفردي يحكمه الخوف حتى من النسمة واهبة اليقظة. ليس من فعل إلا

في حدود كشف المرارات، وحتى في هذه الحدود يظل خائفاً من الهواء الذي يتسلَّل تحت الثياب، يخاف أن يلامس هذاالهواء قلبه. إنَّ عودة الصباح صارت عادة، الحياة عادة، والزمن صار لا يأتي بالجديد. ولعلَّ ما تقوله هذه الأبيات هو الذي يشكِّل هذا النوع من التعامل.

إنَّ البحث عن الخلاص، هنا، يلجئ إلى العصيان الفردي الأعزل، إلى الكشف والنداء: ينادي الشاعر ملكاً وحبيباً، ويرحل تعباً خائفاً صوب قوَّة تتيح للهواء المتسلِّل تحت الثياب أن يمر جريئاً، ويلامس القلب، ويحرِّك البشر النائمين...

أمَّا في «طيور إلى الشمس المرة»، الديوان الجديد، فنلحظ تحوُّلاً: إنَّ الشمس لا تزال مرَّة، ولكن ليس من رحيل، وليس من خوف وتعب ونداء ورجاء، وإنَّما نلحظ إقامة وبدءاً للفعل، فالطيور أخذت تتجه صوب المرارة، إنَّها المواجهة، وقد صارت بديلاً للهرب، ففرق كبير بين مناداة قوة من خارج العلاقات الاجتماعية وبين فعل يتعامل مع الشمس المرة. نقرأ نصَّين ونلحظ الفرق:

١. «ليس لي وطن أو صديق
والهواء الذي يتسلَّل تحت الثياب
ينحني خائفاً أن يلامس قلبي
أقول، إذا الشمس عادت لعادتها:
صباح المرارات، يا أيها البشر النائمون
صباح التعب» (أناديك يا ملكي وحبيبي، ص. ٦ و٧).

٢. ـ «هاجرت إليك
لأضم إلى صدري
حِزمة ريحك
وأرى وجهي
يتلألأ في نزف جروحك، (طيور إلى الشمس المرة، ص. ٧٩ و٨٠).

إنَّ الهواء المتسلل والخائف أن يلامس القلب يغدو حزمة ريح تضمُّ إلى الصدر، وتحيات التعب والرحيل، تغدو التصاقاً بالجرح، الذي يصير هوية: وجهاً يتلألأ.

إنَّ التِّيه الذي كان يفتح شبابيكه يغدو إقامةً، وأملاً بالرَّعد، بالوعد الآتي، إنَّ «قمر الجنوب» تكوَّن وصار يحوِّم حول الشمس المرَّة.

من هنا، ومن هذا الواقع، كانت هجرة الشاعر إلى الجنوب، والتصاقه الحميم بالهمِّ الذي كوَّن تجربة ـ رؤية اتخذت شكلاً شعريَّاً يطمح لأن يتعامل مع الشمس المرَّة، لا أن يرحل:

ـ هاجرت إليك
ودخلت سراديب الماضي
كي أسمع خفق دمي
في قدميك...

وهكذا يبدو لنا بوضوح تام أنَّ الرؤية، في هذين الديوانين، تنبثق من الحياة، فتعبِّر في كل منهما عن تجربة حياتية مختلفة عن الأخرى، وتعدُّ الثانية منهما تطوراً للأولى، وهذا الانبثاق هو الميزة الأولى للشعر الواعد والجديد.

وإنَّ إطلالة، من زاوية أخرى، على الموضوع لضرورية في هذا المقام.

ـ من عناوين الديوان الأوَّل: أناديك يا...، ورشة القتلة، حديقة الانتظار الطعنة، أغنية للصخرة، أغنية كي تنام زينب، الدمعة وجه الأرض، الأرض دخان، والدخان غموض...

تحمل هذه العناوين، على مستوى المعاناة، التعب والغموض والقتل وثقل الحمل، وعلى مستوى المواجهة تحمل الدمعة وانتظار القدر والاستسلام للمصادفة وللنوم، وفي أقصى الحالات النداء والكشف والعصيان الفردي الأعزل.

ـ ومن عناوين الديوان الثاني: الأسرار تتكوَّن، الطيور تتَّجه، سورة النشوة، قمر الجنوب، الرعد، الهجرة، من وادي الجحيم.

تحمل هذه العناوين تطوراً في المواجهة، فالنداء لقوة من خارج العلاقات

الاجتماعية يغدو هجرة إلى الآخرين والتصاقاً حميماً بهم. وفعلاً واعياً يرشُّ الوعد في وجه المرارة، ويعدنا بالخصب، ويعد الأعداء بجهنم أو الجحيم.

وإن كان من آثار للمرحلة الأولى، فذلك يبدو في الضوء الذي لا يزال حالكاً، لكن سنوات أبي لهب لم تعد السنوات الوحيدة. فأشواك «حمَّالة الحطب» لم تعد تعوِّق خطى التاريخ التي صارت واثقة، تتهادى على هدي نور قمر الجنوب. وهذا التطور الذي حدث في المرحلة الثانية إنَّما يعود للتطور التاريخي الذي حدث في الجنوب بقيام المقاومة الوطنية.

وإن كان لنا أن نعزِّز تأكيد ما نذهب إليه، فإنَّنا نلجأ إلى بعض الجمل الشعرية الدالَّة في هذا السياق، والدالَّة أيضاً على المستوى الفني الذي تطوَّر إليه التعبير الشعري في الديوان الأخير. من هذا الديوان نقرأ: «هجرة الحزن خضراء في القلب». ونقول: إنَّ الحزن لا ينفكُّ المناخ. ولكنَّه لم يعد حزناً محرقاً، هو حزن متوهِّج وحي جمرة خضراء في القلب... تحرق لكنَّها تبعث الحياة فيه، فيزهر ويثمر وهو يحترق، فكأنَّنا إزاء أسطورة جديدة تفيد أنَّ الخصب/الخلاص هو وليد الاحتراق بلظى الطَّواف حول الشَّمس المرَّة. إنَّ الفنية تكمن في إشعاعات المعاني والأحاسيس التي تجعلها مفردة «خضراء» على الجملة الشعرية. وإن كان الشعر يتمثَّل في استخدام الألفاظ لغير ما وضعت له أصلاً، أو إن كان يتمثَّل في العلاقات التي تنشأ بين الألفاظ، فإنَّ في هذه الجملة الشعرية لشعراً كثيراً.

ونقرأ:

هل يبكي على زمن غامض
وينوح الغراب!؟
.....
.....

زمن طويل غامض مر، والغراب لا ينفك ينوح، ولكن الجمرة الخضراء في القلب سوف تؤتي ما يملأ السطرين المملوأين بالنقط المنتظرة كلماتها. إنَّنا نحسُّ حاجة إلى هذين السطرين ليملأهما الزمن القادم، والمختلف حتماً، فهو

آتٍ برعده وبرقه، ومن ثمَّ بمطره، بمائه، فيجلو غموض الزمان، ويتيح للخصب أن يسود، فلا يعود الخراب يلمع في الجفن.

نلحظ، انطلاقاً من هذا التطرق السريع، انبثاق رؤية الشاعر من التجربة الحياتية، ما أتاح لشعره أن يكون لغة فنيَّة تجسِّد الحالة المعيشة وتقولها، وليس معابثة ذهنية لفظية تظنُّ في شكل مواءمة لمشاعر ومعانٍ يُظن أيضاً أنَّها تلائم الزمن الحضاري الذي تتمُّ قراءة صفاته في كتب وافدة.

في رأينا أنَّ هذا الانبثاق هو ما يعطي أي حركة شعرية فعلها التجديدي، فإلى مزيد من الهجرة صوب الحياة المعيشة، ومن الارتباط بها وتجسيد حالاتها لغة شعريَّة تكشف وتحرِّض وتنبئ وتقود.

«طواف» محمد علي شمس الدين

كتاب «الطواف» جديد الشاعر محمد علي شمس الدين. يتضمَّن الكتاب نصوصاً أدبية حرَّة لا تنتمي إلى نوع محدَّد من أنواع الكتابة المعروفة. فهي قد تكون شعراً، أو نصوصاً تعبِّر عن حالة أو تصوِّر تجربة. وقد تكون نثراً يرسم مشهداً، أو يطوِّر حدثاً وينمِّيه. كما أنها قد تمزج بين شعر ونثر، وتبقى في الحالات جميعها عطاء إبداعياً يجتهد في أن يكون المعادل الأدبي لرؤية متميِّزة تنبثق من تجربة خاصة.

في ما يأتي، نحاول التعرُّف إلى هذه الرؤية: طبيعة وانتماء. نقرأ في بداية الفصل الأول من الكتاب، وهو بعنوان «الطواف حول المنزل»:

«تستوقفني أحياناً
وأنا أسرع في خطوي نحو المنزل
أشجار لا أعرفها»...

وتستوقفك أنت أيضاً هذه الأشجار، كما استوقفت الشاعر، لتتملَّى جملاً استدعتها، وتدور في ذهنك، من هذه الجمل، كلماتٌ من امرئ القيس عن «سَمُرات الحيّ».

ثمَّ تتابع هذه الكلمات وقت تتابع القراءة في كتاب «الطواف».

تقرأ عند امرئ القيس: «ففاضت دموع العين منِّي صبابة».

وتقرأ في قصيدة «الطواف»:

«تستوقفني أحياناً أسئلتي
وأنا أدخل في القبر لأنساها
أتوسل أن تتركني وحدي
فأنا أرغب أن أبكي».

وتسأل: ما هي هذه الأسئلة التي يدخل الشَّاعر إلى القبر لينساها؟ يبدو أنَّها أكثر وحشةً وفظاعةً وظلمةً... من القبر، فما هي؟

ثمَّ تدخل في فرصة للتأمل، وتنتهي إلى أن تقول: إنَّ التجربة مع أشياء الحياة: المنزل، المكان، الأشجار، الركام، الفَقْد... تعاد في القرن العشرين على يد شاعر معاصر، ويعيش الشاعر اليوم التجربة نفسها التي عاشها شاعر الأمس (امرؤ القيس)، فتغدو «سَمُرات الحي» أو الشجرات العظام، تغدو من جديد ظلّاً يحنو، يتقوَّس، ويدنو، ويجتهد في أن يحيل قيظ الحياة/المجتمع ظلاً يؤنس.

ثمَّ لا تلبث أن تضيف، صحيح أنَّ الشاعرين يشتركان في معاناة تجربة فقد، وبتحديد أكثر أنهما يعانيان فقد المكان/العيش أو المكان/الحبيب بما يحويه هذا المكان وبما يعنيه. ولكن الصحيح أيضاً أنَّ فروقات توجد بين التجربتين، وبين التعبيرين. تتمثَّل هذه الفروقات في أنَّ تجربة امرئ القيس تجربة بسيطة يخوض فيها الإنسان صراعاً مع الطبيعة، ويعاني نتائج هذا الصراع. وتبدو له شجرات الحي أليفة تحضنه، فيبكي في ظلها وكأنَّه يبثها همومه، وتنفرج هذه الهموم ليعود ويستأنف المواجهة، عارفاً أسئلته ومدركاً الإجابة عنها.

أمَّا تجربة الشاعر محمد علي شمس الدين، فتجربة معقَّدة من الداخل والخارج، يخوض فيها الإنسان صراعاً مع قوى قاهرة، تبدو وتستتر وتتلوَّن وتتآزر، فتبعده عن المكان، وتجعل شجرات الحيِّ غريبة وغير أليفة. فهو لا يعرفها لأنَّها نمت في أثناء غربته أو «تهجيره» عن المكان، كما أنَّ الأسئلة التي

يطرحها هذا الصراع عديدة، والشاعر لا يعرف الإجابة عنها وتدفعه معاناة هذه الأسئلة إلى أن يدخل حتى «في القبر لينساها»، ثمَّ يتوسَّل إليها أن تتركه وحده، لأنه يرغب في أن يبكي. إنَّه لا يبكي كما فعل امرؤ القيس؛ إذ وقف، وطلب من صاحبيه أن يشاركاه الوقوف والبكاء... الشاعر المعاصر لا يبكي وإنَّما يرغب في أن يبكي، والفرق بين الحالين كبير فالشاعر المعاصر لم يصل إلى الحال التي «تُفرج» بالدُّموع. المشكلة إذن في الإجابة عن الأسئلة. ولعلَّ هذا هو سبب «الطواف». فالطواف يحدث إذن بغية الإجابة عن الأسئلة التي لا تترك الشاعر وحده، وإنَّما تتوحَّد به لتغدو وإياه مشروعاً يتحقَّق من خلال الطواف.

ويستوقفنا العنوان: «الطواف»، بوصفه محور الكتاب الجديد. والطواف يعني الدوران على شكل دائرة متصلة الخطوط. وقد يذكِّر هذا البحث المستمر الذي لا ينتهي بشخصية «سيزيف» وصخرته. ذلك أنَّ «سيزيف» يبقى يدفع صخرته إلى أعلى الجبل، وعندما يصل إلى غايته، تدفع قدم الإله الصخرة إلى الأسفل، ويعود «سيزيف» يدفع صخرته من جديد. نتذكَّر سيزيف وصخرته، ونقول: نلحظ شبهاً، ولكنَّ الشبه يبقى شبهاً شكليَّاً، ذلك أنَّ «سيزيف» يسعى صوب ذروة الجبل، دافعاً صخرته عقاباً له، وهو يعرف ذلك، وهو يقوم بعمله من دون أن يشعر بمتعة، ويؤدِّيه بعبثية ومعاناة عقاب، ومن خلال سلسلة من التعب المتواصل الذي هو دائماً بدءٌ من البداية.

أمَّا «الطواف» فيتمُّ طوعاً، وإرادياً بغية تحقيق هدف. والهدف هنا، كما نستنتجه من «السيرة المزدوجة»، هو البحث عن إجابات تحقِّق الذات، وتحدِّد سبل الإبداع. إنَّه بحث لتحقيق مشروع عبر عمل متصل الحلقات.

فضلاً عن هذا، فإنَّ «الطواف» يحمل دلالة السعي الدائب في سبيل عمل مشتهى، والإشارات تفيد قدسية هذا السعي والوصول به إلى ما يشبه العبادة. فيكون «الطواف» بهذا المعنى، عملاً يحمل المعاناة. ولكنَّها معاناة ممتعة مقدَّسة تحقِّق الذات ومشروعها، وتسهم في الإجابة عن أسئلة الحياة وفي معرفة أشيائها، أيَّاً تكن صعوبة هذه الأسئلة وقسوتها.

إنَّ هذا النوع من المواجهة يحدِّد أصالة الانتماء لدى الشاعر محمد علي

شمس الدين، فالرَّمز الذي يستخدمه نابع من التراث الدِّيني، ومن الحياة، وهو مختلف عن الرمز الذي استخدمه شعراء آخرون، نقلاً عن الأساطير اليونانية. ونعني «سيزيف»؛ ذلك أنَّ سعي هذا الرَّمز يبقى تائهاً عبثياً وقدرياً. وهذا فرقٌ يحدِّد أصالة الرؤية التي تنبع من تجربة عيش صعبة عاشها الشاعر إلى درجة تدفع أسئلتها إلى الرغبة في العودة إلى حضن الأرض، الأم (القبر) وإلى الرغبة في البكاء. ولا أستطيع، الآن، دفع صورة ترتسم أمامي: وهي صورة الطفل المرتمي في حضن أمه، وهو «يغصُّ بالبكاء»، لكن قساوة الأسئلة تتحوَّل بالرؤية، فيغدو، أو يبدو، الحضن قبراً.

قد نقول: إنَّها رؤية تنبع من تراث لا يرى في العمل الإنساني، أو في الحياة الإنسانية عموماً، عملاً عبثياً. واستطراداً قد نقول: إنَّها رؤية تنتمي إلى «أيوب» وليس إلى «سيزيف»، وهي لهذا السبب، تتيح «للرمادي» أن يرى «أفقاً أخضر» يطلُّ من الجنوب، وقت لا تبقى فواصل بين البر والرئتين، وتتيح لمحمد علي شمس الدين الذي يقول: «... فهل بإمكانكم يا أصدقائي، أن تزيحوا الأرض اليابسة من طريقي كي لا يرتطم بها رأسي»، أن يقول عن هذه اليابسة: «... وتكاد ترى الأطفال هناك، بين أوراق الزيتون، وبين الأغصان، أشبه ما يكونون بثمرات كبيرة».

إنَّ «الطواف» يربط دوراته «سلك تعب» ولكنه لا يغدو عبثياً. وفي كثير من الأحيان يجيب عن أسئلة عديدة، ويثمر ثمرات كثيرة، عندما يصبح الجميع «على الطريق الموصل لكرم الزيتون، مثل حبل بشري يصل المنازل بالبراري».

«كشكول» محمد علي شمس الدين:

«حلقات العزلة» جديد كالقدماء

كتابٌ مختلف

«حلقات العزلة»، جديد الشاعر محمد علي شمس الدين، كتاب مختلف... عن كتب الشاعر الأخرى، وعمَّا تعوَّدت دور النَّشر إصداره من كتب مختصَّة بنوعٍ أدبي واحد. فالكتاب يتضمَّن كتابات من كلِّ نوع، فكأنَّه ذلك

الكشكول القديم الذي كان الأدباء القدامى يودعونه شتى أنواع الكتابة، وشرطهم الأساس في ذلك «الإمتاع والمؤانسة»، والكشف عن رؤى طريفة ونادرة... ومدهشة إلى العالم وأشيائه.

إنَّ كتاباً يتَّصف بتنوُّع الكتابات المتميِّزة بألوانها المزهرة وظلالها المنعشة لشبيه بروضة الورد. هذا ما رآه سعدي الشيرازي فسمَّى مصنَّفه، الفريد في هذا الضرب من الكتب، «كلستان». أي البستان، ففيه من الوطن، كما يقول مترجمه، «نفح عطر... وشذا من كلِّ أزهار الحياة». ولعلَّ هذا الشذا ما حدا بالشاعر الداغستاني رسول حمزاتوف إلى صوغ جنى عيشه في مؤلَّف شبيه بمؤلَّفات الأسلاف، وأطلق عليه اسم «بلادي».

فهل يكون ذلك العبق التاريخي ما شجَّع الشاعر محمد علي شمس الدين على إنشاء بستانه بزهرات أينعت في روضة الحياة؟ أيَّاً تكن الإجابة، ففي تقديرنا أنَّ حركة العيش هي التي أنضجت تلك الزهرات، ذلك أن معظم نصوص الكتاب نشرت في الزاوية الأسبوعية التي يكتبها المؤلِّف في إحدى الدوريات، متفاعلاً مع الأحداث اليومية، فيكون جمعها بين دفتي كتاب، على الرغم من تنوُّعها، استجابة لدوافع تأليف شبيهة بدوافع القدماء، أي التوجُّه إلى المتلقِّي مباشرة بغية تقديم ما يكشف ويؤنس له.

«احرقها... احرقها»

يبدو كتاب «حلقات العزلة»، متميِّزاً من كتب القدماء المشابهة له، من حيث التنوُّع الممتع والمضيء، إذ إنَّه بعيد عن الاقتباس، فلا نجد فيه سوى خبر وحيد من التراث عنوانه «اللص الظريف» (ص. ٣٧)، وفيه إشارة إلى الارتباك الظريف الذي تحدثه الدهشة. إنَّ شمس الدين يبقى صاحب الكتابة، وإن كان من مختارات تثبت، فعلى سبيل إجراء حوارات مع أصحابها تؤتي كتابات جديدة، تؤدِّي إضافة إلى الإمتاع والمؤانسة، بث الدهشة والحث على المشاركة في التأمُّل وملاحظة غرائبية الأمور وملابسات علاقاتها.

نقول: «الامتاع والمؤانسة»، فنتذكر أبا حيان التوحيدي (ت. ١٠١٠م.)،

ويبدو أنَّ الكاتب يخصُّه بتقدير كبير... ويلحظ شبهاً بينه وبين «فرانز كافكا»، فكلاهما عاش حالة «استحالة العيش»، فأوصى الكاتب التشيكي (١٨٨٣ ـ ١٩٢٤) صديقه الحميم «ماكس برود»، قبل موته: «احرقها، يا ماكس احرقها»، أي احرق كتبي. فيردُّ بهذا على «عبث الحياة العظيم» الذي اكتشفه وعاشه بعبث موازٍ لا يقلُّ عنه عنفاً. أمَّا الكاتب العربي، وكان كما يصفه ياقوت الحموي، «شيخ الصوفية وفيلسوف الأدباء وأديب الفلاسفة... فرد الدنيا الذي لا نظير له...». فقد عُرف عنه «إحراق مكتبته النفيسة بالنار وغسلها بالماء» يأساً وقهراً وانتقاماً من عالم يورث «الغل» و«الكل» و«الذل».

أسئلة العبث العظيم

في مواجهة «العبث العظيم»، أو «الغلِّ والكلِّ والذلِّ»، ماذا يفعل الإنسان؟ وفي مواجهة مقبرة كبيرة هي التاريخ يرفرف فوقها علم بشكل غراب اسمه الموت، كيف السبيل إلى الخلاص؟

يطرح الشاعر شمس الدين هذا السُّؤال، ويجيب بأسئلة هي:

«هل يتدخَّل العشق ضدَّ الموت؟ هل تتدخَّل الكتابة؟ هل الله يتدخَّل» (ص. ١٣).

يحيل الشاعر أسئلته إلى العشق والكتابة والدين، ويريد إجابة تتيح له أن يؤكِّد وجوده، ويمارس خياره، ويفعل... ويخلق كائناً يعدل العالم ويصوغه عالماً جديداً يعادل رؤيته. وفي هذا الفعل يكون للحرية نصيب ينبت بين أغلال العلاقات، وتكون «الكتابة هنا هي المرآة والمعراج وكهف الرؤيا، في الطريق إلى الله». وهكذا يتوحَّد العشق والكتابة والدين في فعل يواجه عبث الحياة المتوَّج بالموت.

ينضم الشاعر إلى ما يقوله فريد الدين العطار، في منظومته «منطق الطير»: «العشق هو الجنون في القلب»، ويضيف: «هكذا فإن الشعر ليس شيئاً سوى هذا الجنون في القلب»، وهو جنون يرقى برؤية صاحبه إلى مرتبة أقرب ما تكون إلى الرؤية النبويَّة، وأنَّها تأتي، كما يقول ت. س. اليوت من ذلك «الليل العميق

الكثيف الذي يمشي الشعر فيه، وهو يبحث عن الحقيقة... إنَّه ليل النفس، حيث يستحم الكائن البشري».

إن تجسيد هذه الرؤية بلغة فنية، يقول الشاعر شمس الدين، أصعب أعمال الإنسان بلا استثناء وأعظمها، ولعلَّه عمل يتفرَّد، من بين أعمال الإنسان الأخرى، بأنه يعطي الحياة جدواها، فيبقى الشاعر يسأل: «لولا الشعر ما جدوى الحياة؟». ويتبنَّى ما يقوله جلال الدين الرومي، في إحدى رباعياته:

ـ «عندما اشتعلت نيران الحب في قلبي

أحرق لهيبها كلَّ ما كان في قلبي

فازدريت العقل الدقيق والمدرسة والكتَّاب.

وعملت على اكتساب صناعة الشِّعر، وتعلَّمت النَّظم».

ولكن هل يمكن لصناعة الشعر التي تزدري العقل الدقيق... أن ترسم، من دون خوف، جنون القلب ولهيب نار الحب، فتبلغ بذلك المرتبة الأرقى؟

«مشغول بالخوف»

يجيب الشَّاعر محمد علي شمس الدين عن هذا السُّؤال، فيصل، بعد مراجعة حسابات خمسة عشر عاماً من كتابة القصيدة والكتابة عنها، إلى النتيجة المدهشة الآتية: «ظهر لي أنَّ الجواهر التي كانت تتلألأ في يدي كان يشغلني عنها الخوف... وجدت أنَّ هذا الوجه المتكرِّر في المرايا ليس وجهي، فازددت خوفاً... ولم تؤنسني سوى وحشتي».

هل يمكن، في ضوء نتيجة حسابات الجواهر والمرايا، أن نفهم حاجة الشاعر إلى العزلة التي تتيح له حرية فعل الخلق الذي يواجه به العبث العظيم، من دون خوف؟

هل تقول: إنَّ صنع المرايا التي تكشف الجواهر والوجه الحقيقي يقتضي من الشاعر أن يكون معزولاً، لأنَّه مركَّب من النفرة والوحشة؟

يعيش في بيته الذي حفره لنفسه في الصخرة، على مسافة من الآخرين؟

ثمَّ هل يكون هذا ما يدفع الشاعر إلى أن يجتهد كثيراً لكي يصل إلى عزلته الثمينة هذه؟

يقول الكاتب، في وصف هذه العزلة: «... فنحن ندافع عن العزلة لأنَّنا ندافع عن الشعر». وأي شعر، هل هو ذلك الذي يواجه عبث العالم وذئبية الآخر، إن صدَّقنا ما يقوله هوبز؟ فإن تكن الإجابة بالإيجاب، فإنَّ الشعر يواصل دوره الذي نهض به منذ كان الشعر. ونحن هنا نخالف الكاتب في ما ذهب إليه عندما قال: «لقد انتهى الزَّمن الذي كان فيه الشِّعر يهدي ويعظ ويصوِّر ويؤرِّخ، وأدَّت الأشعار القديمة الطيبة أدوارها ونامت بسلام. فما الفائدة منها اليوم؟» (ص. ٢٢٣). إنَّ الأشعار القديمة الجيِّدة ما كانت تعظ وتؤرِّخ وتهدي... فهذه وظيفة النظم، وهي لا تزال تحتفظ بعظمتها مجسِّدة ذوب الوجد ولهب القلب وجنونه، وإن كان من اختلاف، بين شعر وآخر، فهو اختلاف تكوِّنه روح العصر، كأن يغدو الطيب مشاكساً، وبين القدماء مشاكسون كثر، ويبقى الدَّور واحداً، وهو دور سوَّغ طرح السؤال الذي سبق للشاعر أن طرحه، وهو لولا الشعر ما جدوى العيش»؟... أو بعبارة أخرى: ما جدوى زهرات الحياة من دون شذاها؟

يرغب الشاعر في أن يتحرَّر من خوف جعله يبدو ودوداً منظَّماً أليفاً مؤتلفاً، ويكشف وجهاً آخر مشاكساً مشاغباً مختلفاً... فكان أن وجِد في مثل هذه الكتابات الحرة ما يحقِّق رغبته.

الوجه الآخر المشاكس المختلف...

يقول، على سبيل المثال، مغيِّراً دلالات أمثلة تمثِّل حالة التعقُّل الراشحة من بعض الأمثال الشعبية: «نحن لا نريد أكل العنب بل قتل النَّاطور»، و«إشعال شمعة لا يعفينا من مسبَّة الظلام»، و«تطرَّفوا... شرُّ الأمور الوسط». ويقول، ممارساً لعبة لغوية، ومصوِّباً إلى العقل: «إذا جمعت الواو إلى السين، تحصَّل لك صوتٌ من أصوات الجنِّ (وَسْ)، فإذا كرَّرتها، تحصَّل لك (وسواس). الشعر وسواس. العقل في الشعر شين». وينهي مقطوعة «في الويمبي» بغرائبية نثبت منها: «لكني لاحظت أن الكلام يخرج من أصابع القدمين، ولا أحد ينظر

في فم الآخر، لأنَّه متأكِّد أنه أخرس. وكانت الملائكة تبول علينا طول الوقت...» (ص. ٩٠ و٩١).

غير أنَّه يكون شديد التعقُّل، فيلجأ إلى تحليل يجريه العقل الدقيق عندما يبحث مسألة الترجمة، ويعطي مثالاً على ذلك: «برَّد الله صدرك» (ص. ٨١)، ويفعل الأمر نفسه في أمكنة أخرى، مثل المقطع المعنون بـ «لو عرف الغزالي اسم مرضه» (ص. ٢١٠).

إنَّ قراءة نصوص حلقات العزلة ترينا نمطين من الرؤية، وهذا ما سوف نعود إليه لاحقاً، وقد أردنا الإشارة إليه هنا، لنرى أنَّ المشاكسة تفارق فعل الخلق الجميل إن كانت مقصودة لذاتها، وقادها التطرُّف إلى افتعال المغايرة. كما في نص بعنوان: «لا يعجبني» (ص. ١٩)، أو حين تصل إلى مستوى اللعب الذي يقول حقيقة معروفة، ولا يتميَّز سوى بالبراعة في إقامة المفارقة والألعاب اللغوية، مثل «شاعر برع حين رعب، ولكنه بصر فعبَّر».

وفي بعض الأحيان، يغري النثر بالإطالة، فيجني على الشذرات الشعرية، ولمعتها البارقة، ومن الأمثلة على ذلك، «من ليالي ميم» (ص. ٣٣). فما جاء في الصفحة الأولى يكفي، إذ إنَّ إيحاءاته لا تحتاج إلى ما يشرحها في الصفحات الثلاث التالية لها. ومن الأمثلة، أيضاً، «لا أثر لكوكب على حافَّة المشهد الأندلسي». فالشعر الحقيقي فيها يتمثَّل بعبارات مثل «... لا يعرف ماذا يفعل وأمه لاتحبُّه... دلق دمه على تراب آخر، ولم يتحرَّك شاعر واحد لرثائه... هذا ما حصل في ذكرى مرور خمسمائة عام على الطرد من الفردوس... أندلس بلا موشحات، موشحات بلا أندلس». تكفي هذه اللمحات ـ اللمعات لرسم المشهد العربي، والباقي كان نثراً، أو إطاراً محيطاً فحسب.

ثنائية الشعر والنثر

هل تكون هذه نتيجة ثنائية شعر ـ نثر التي يضطر الشاعر إلى عيشها؟ غير أنَّنا نجده يوفَّق في نثره، في تصوير حالات يرصدها، فيختار الحدث ذا الدَّلالة ويؤدِّيه بسخرية، ومن الأمثلة على ذلك: «ظل يدور ويدور... من مسرح إلى

قصيدة، ومن قصيدة إلى جريدة، ومن جريدة إلى مقهى، حتى وقع على النميمة فارتاح» (ص. ١٨). ومن الأمثلة، أيضاً، ما يكمل رسم الحالة الأولى: «شاهدت شاعراً حديثاً، شديد الحرص على قذارة ثيابه وإهمال لحيته حتى سالت ففاضت، وإليها أشارت أكفُّ الناس، يكون مثل هذا عندنا، أو أكثر... ثمَّ يتساءلون بعد ذلك، عن الحداثة العربية، من أين؟ وإلى أين؟» (ص. ٢٢٩).

إنَّنا، إذ نلمح مثل هذا التوفيق في الرصد والالتقاط والأداء، نرى أنَّ الثنائية تبقى سائدة، ويبرز الفرق إن لاحظنا أن الكاتب يعبر عن الفكرة نفسها بطريقتين: الأولى ساخرة، لماحة، رشيقة...، كما في قوله: «تكثر، في هذه الأيام، الحالة البقريَّة بين الناس».

ـ وما هي الحالة البقريَّة؟

ـ إنَّها تلك التي عناها البحتري حيث قال:

علـيَّ نحـت القـوافي من مقـالـعـهـا وما عـلـيَّ إذا لـم تـفـهـم الـبـقـر»

والثانية تتَّخذ لغة البحث المعزز بالأرقام، وذلك حين يعالج الفكرة نفسها تحت عنوان «أي شعر لنا لن تقرأه نساؤنا» (ص. ٢٢٨).

في الأولى نلحظ سخرية من الناس، يتمثَّل فيها اختلاف الشاعر وابتعاده، وفي الثَّانية تفسير للحالة لا يخلو من طرافة وسخرية، ولكن العقل الباحث يبقى الأساس، وهذا يجعلنا نقول: إنَّنا، ونحن نقرأ «حلقات العزلة»، نشعر كأنَّنا إزاء شخصيتين تتنازعان الشاعر محمد علي شمس الدين، فهل يكون مثل هذا الكتاب الشكل الأكثر ملاءمة لتجسيد عطاءات قلم يرى العقل مرَّةً عينا ثاقبة، ويراه مرَّة أخرى «شيئاً يحدُّ من جموح لهب القلب وجنونه ووسواس الوجدان».

تعب الشاعر رأس يقظ

«أما آن للرَّقص أن ينتهي» عنوان مجموعة شعريَّة صدرت، مؤخَّراً، للشاعر محمد علي شمس الدِّين. العنوان يتَّخذ صيغة سؤالٍ ينكر استمرار الرَّقص، ويريد له أن ينتهي.

نحاول استجلاء محور هذا السؤال المتمثِّل في ما تشير إليه كلمة «الرَّقص» من دلالات تتجاوز معناها الوضعي. يُسعفنا غلاف المجموعة في ذلك؛ إذ نلمح شكلاً يشير إلى أداة الصَّلْب، ويتكوَّن من اسم الشَّاعر واسم المجموعة ذي اللون الأحمر. وقد نلمح أفقاً أحمر تقوم في مداه خشبة يتمايل عليها/ يرقص جسد دامٍ يتأوَّه سائلاً: أما آن للرَّقص أن ينتهي!؟

يمثِّل ما نلمحه إضافة نقرأ، في ضوئها، ما يأتي:

ـ خلاصة أمري/ أنِّي في ذات صباح

أيقظني تعبي/ وأشار إليَّ بأن أتقدَّم نحوه

فتقدَّمت/ فناولني رأسي

وأشار إليَّ بأن أحمله بين الكتفين وأمضي

فمضيت/ وهاأنذا أتجوَّل بين النَّاس

وأسألهم/ هل فيكم من ينقذني من هذا العبء؟

يتمثَّل عبء الشاعر في رأس يقظ راءٍ يطلُّ من فوق الكتفين. يتمثَّل تعبُ العيش في وضع الرأس في هذا الموقع، وجعله يعاني تعبه... الرأس هذا في ما يعنيه من حواسٍّ لاقطة وفكر فاعل وبصيرة نافذة، أطلَّ وتحوَّل ورأى. وإذا بصاحبه يسأل بعد حين باحثاً عمَّن ينقذه منه بوصفه عبئاً. ونسأل: أيكون استمرار يقظة التعب الرَّائية إلى العالم والناس هو الرَّقص الذي يريد له الشَّاعر أن ينتهي؟

إنَّها إضاءة ثانية نواصل القراءة على هديها:

هل فيكم من ينقذني من هذا العبء الرأَبض بين الكتفين؟

هل فيكم

من يرجع هذا الرَّأس إلى سيرته الأولى

بين القدمين؟

يكرِّر الشَّاعر سؤاله، ويعيده، ويتمثَّل العبء من جديد، في رأسٍ مرفوع

يرى ويعاني ممَّا يراه. وتصل به المعاناة درجة عدم الاحتمال، فيشاء التخلُّص، ولو بالعودة إلى سيرة أولى سابقة، إلى ما بين القدمين.

بين الكتفين وبين القدمين ثنائية ضديَّة. في الأولى يكون العبء، وفي الثانية يكون الانقاذ. وشتَّان ما بين طرفي هذه الثنائيَّة على مختلف المستويات؛ إذ من المفروض أن يكون طرفها الأوَّل هو الرقي، والأجدر بالإنسان، وبخاصَّة في هذا العصر. وهذا ما يعطي السُّؤال مرارته، ويحدِّد طبيعة الرَّقص المرفوض، إنَّه عيش العبء الدافع إلى اختيار نمطٍ من العيش ما كان ليرتضيه الشاعر، لولا أنَّه يعيش حالة رقصٍ تذكِّر بعبارةٍ قلَّ من لا يعرفها، وهي: «والطير يرقص مذبوحاً من الألم».

أيكون الذَّبح في حالة رقص الشَّاعر، هو اليقظة الرَّائية التي صنعها تعب العيش؟ ثمَّ أتكون هذه اليقظة متعبة إلى درجةٍ تدفع إلى الإلحاح في طلب العودة إلى السُّبات، والسعي في خطى لا تُرى دربها، وإنَّما تقود صاحبها في عمى يصنعه غبار الأقدام؟ والإلحاح يأتي على شكل تساؤل متكرِّر، وهذا دليل استمرار المعاناة وعدم استطاعة الشاعر تنفيذ ما يريده. وهو يريد للآخر أن يرى ويفعل. لكن الآخر هذا غير موجود. والشاعر لا ينفك يبحث عنه، ويحرِّض متلقِّي شعره على أن يكونه. ولكن عبثاً.

لا يكون الآخر فاعلاً، ويخاطبه الشاعر بقوله:

ـ بنفسي ممَّا عراني (ومنكم) برم...

هذا ما يضاعف المعاناة، ويجعل لها كيفية أخرى؛ إذ تتحوَّل إلى برمٍ بالعيش الأشبه بالصلب على خشبةٍ لا تنفكُّ مرفوعة. ولعلَّها جسد الشاعر: الكتفان (في ما ترمزان إليه) خطُّها الأفقي، أي قلب المعاناة.

وتأبى الذاكرة، هنا، إلَّا أن تستعيد عبارة أسماء بنت أبي بكر. بقي جسد ابنها مصلوباً على خشبة الحجَّاج بن يوسف زمناً: فقالت: «أما آن لهذا الفارس أن يترجَّل؟» ولكنَّ الترجُّل الذي يريده الشاعر أقسى من الترجُّل الذي أرادته أسماء. إذ ليس من فارسٍ في عالمه وليس من فعل. إنَّه رقص رؤيةٍ يقظة مهمَّشة

لا تفعل... وتعاني في عالم ترفضه، وليس فيه من آخر يشارك وينقذ، فيكون التساؤل الراغب في خلاص، ولو بالعودة إلى السِّيرة الأولى؛ حيث لا رؤية يقظة، وإنَّما سيرٌ أعمى ليس فيه ما يتعب.

في الرؤية اليقظة وعدم فاعليتها، وغياب الآخر المستجيب لأسئلتها، يتمثَّل العبء/ الرَّقص.

فماذا يرى الشاعر؟ وأيُّ عالم تكشف رؤيته كي يرفض موقع بين الكتفين، ويتمنَّى موقع بين القدمين، ، وهما كما نعلم موقعان على طرفي نقيض. وقد قامت الحرب، في اعتقاد الكثيرين، وتقوم الحروب، من أجل تجاوز الأدنى منهما إلى الأعلى؟

نعود إلى القراءة، وفي وعينا ما يثيره هذا الرَّقص الذي حدَّدنا طبيعته من علامات استفهام.

نقرأ النَّصَّ الأوَّل: «برقُ الخائف». وهو عبارة عن مشهد وصفي. مدينة تتحرَّك على صلب بنيتها/ أكتافها برق الخوف/ القصف أو فعل الحرب. وهو المتحرِّك الفاعل الوحيد في هذا المشهد. تُحدث حركة الخوف «تحوُّلاً نوعيًّاً في طبيعة المدينة، إذ بعدما يلمع على أكتافها في حركةٍ أولى، وفوق ظهور منازلها الحدباء في حركةٍ ثانية، يلمع في حركة ثالثة «على بقع الماء». وفي هذا إشارة إلى أنَّ أكتاف المدينة/ بنيتها المجتمعيَّة المتماسكة هُدَّت، وأفرزت سائلها بقع ماء. ويستمر برق الخوف في لمعانه على هذه البقع، في إشارة إلى استمرار فعله/ الخراب.

ويتحرَّك لاعبٌ آخر، فيكشف مظاهر أخرى للتحوُّل. يرصد الشاعر حركة هذا اللاعب من طريق سماع خطواته الخائفة على الإسفلت، وهي خطوات لا يُسمع سواها. الإسفلت يفترض وجود عالم عاجٌّ بالحياة والحركة، وجود عالم آخر ذي حركة أخرى. عالم مدينة تعجُّ بالسيارات والناس... هذا جميعه اختفى وانتفى. وبقي كلب خائف لا يُسمع سوى وقع خطواته الخائفة على الإسفلت.

ويستمر رسم المشهد؛ إذ إنَّ البصر لا يلتقط فوق الأسلاك التي تدلَّت

أمعاؤها غير ريش خائف. تضيف هذه اللقطة البرية بعداً آخر يركِّز صورة تهدم المدينة: ما يُسمع منها وما يُرى، معالمها الحضاريَّة والطبيعيَّة.

وهكذا، يدمِّر اللاعب الفاعل الوحيد/برق الخوف معالم الحضارة والمدنيَّة، ويقضي على أجمل ما في الطبيعة من رقَّة ورغد وسلام، ويحيل المدينة إسفلتاً عليه كلبٌ خائف وأسلاكاً تبصق أمعاءها، ويرتجف عليها ريشٌ خائف.

وفي حركةٍ تاليةٍ يمشي الشاعر وحيداً، ولا يبصر غير ثياب خائفة تمشي خلفه، ويخاف، ثمَّ يفقد رؤيته وإحساسه بالوجود الإنساني للآخرين، فلا يبصر منهم غير ثياب خائفة. الثياب الخائفة تعادل ريش العصفور، والشارع المليء ببقع الماء يعادل الأسلاك المقطَّعة... وينبت الخوف، في هذه المرحلة، كالأفعى تلدغ وتلطم، فيتدافع ويتلاشى... في حركاتٍ متتالية غير واعية وغير رائية... يقول الشَّاعر، في نهاية هذا النَّص:

ـ وأخاف/ أتدافع في كلِّ جهات الشارع

كالملدوغ ويلطمني خوفي

أتلاشى/ حتى لا تبصرتي عيناي

هذا ما تبقَّى في زمن ارتفعت فيه رأسه إلى ما بين الكتفين، فتسلَّط عليها برق الخوف ليهدمها ويلغيها، ويجعل عيشها تدافعاً/رقصاً يكاد يكون صلباً لا لفارسٍ يُراد له أن يترجَّل بعدما أدَّى قسطه، وإنَّما لشاعر يلدغه خوفه ويلطمه، فيتدافع في شارع مدينةٍ أجاد الشاعر في رسم ملامح خرابها.

المشهد الوصفي الذي حاولنا رسم ملامحه يتجسَّد بلغة فنيَّة بسيطة، كأنَّها لغة الحديث اليومي الذي يسرد الحدث مركِّزاً على الدَّال منه. وهي لغة مقتصدة صافية، كأنَّها مقطَّرة، تعتمد اللقطة/الصورة المتحرِّكة الكاشفة. وكأنَّ الشاعر يشرع أدواته الكاشفى وذاته مرهفة الحواس، فيلتقط ما يُسمع ويُرى، ويجسِّده بوعي يرى إلى مجمل عناصر المشهد في مهارة التقني الخبير. فيرسم مشهد الحرب الذي يجسِّد رؤية نفَّاذه إلى جوهره. وهذا هو الشعر الحقيقي... أن

يصف الشاعر لا ليصف، وإنَّما ليرى من خلال سَوق حركة الصور، وليقول ما يراه بلغة فنيَّةٍ كاشفةٍ موصلة.

في متابعة للقراءة في نصوص تالية، يمكن القول: إنَّ تجربة العيش في لبنان/ الحرب تتجسَّد نصَّاً شعريَّاً يقول في ما يقوله:

أن تتدافع يلطمك الخوف، ويلدغك في بلد تهدَّمت بنيته وتشوَّهت طبيعته، وكاد يلغى إنسانه، ولم يبقَ منه سوى بقع ماء تفرزها الأبنية وريش عصافير معلَّق على أسلاك لفظت أمعاءها، وثياب ترتجف على أجساد أصحابها... أن تتدافع في دروب هذا البلد يلطمك خوف من قصف ينزل عابثاً كالقدر... أن تتدافع في طوافٍ حول منزلك بعد ما نبتت حوله أشجار لا تعرفها... وتناديك نار حنين دافئة لا تملك فرصة الرُّكون إليها، وتسمع أصوات عمر مضى، وتلاحقك أسئلة تهرب منها إلى القبر في عجز عن التعامل معها... أن تتدافع رائياً هذا كله ومعانياً له، في غياب الآخر المشارك، هو الرقص الذي يريد له محمد علي شمس الدين أن ينتهي في صرخةٍ/ آهةٍ متسائلةٍ منكرةٍ، فيها الأسى والعجب.

نجد، في هذا المقام، حاجة إلى القول: نلاحظ أنَّ برق الخوف ينزل كأنَّه قدر، وكأنَّه فعل معزول... هناك رؤية إلى فعله، وليس من رؤيةٍ إليه، بوصفه حدثاً اجتماعيَّاً سياسيَّاً له أسبابه وظروف تكوِّنه وطرق الخلاص منه، وقد نقول: إنَّه يذكِّرنا بتنِّين الأساطير القديمة الرَّابض على مدخل المدينة، بل إنَّه هنا تنِّين حديث يملك قدرة العصر الحديث على التدمير، وينزل على أكتاف المدينة وعلى ظهور منازلها الحدباء... تكمل الأسطورة القديمة حكاية التِّنين فيكون الفارس المخلِّص، ولا يكمل الشاعر رسم المشهد، إذ لا وجود لمثل هذا الفارس في عالمه، وهنا تكمن ذروة المأساة، ولعلَّ في سؤال الشاعر دَفْعٌ في هذا الاتجاه. وقد نقول: يكفي الشاعر أن يجسِّد فظاعة الحرب التي تكشف طبيعتها، وتحرِّض على رفضها، لكن قد تكون الرُّؤية الأشمل أجدى في هذا المجال. ولعلَّ الشاعر قائل عذره المتمثِّل في قوله:

أتلاشى/ حتى لا تبصرني عيناي

يبدو أنَّ فظاعة الحدث كانت الأشدَّ فعلاً. إذ يحسُّ الشاعر، إزاء استمرار مواجهته للخراب، ومعاناته برق الخوف الصانع للخراب، بأنَّه تلاشى، وما عاد يرى، وليس لديه شيءٌ ليُروى، وليست لديه القدرة على الإجابة عن الأسئلة، فنقرأ في أمكنة أخرى من المجموعة:

ـ سأروي لكم جملةً قالها بدر عند السَّأم (فلا تفهموها)

درم، درم، درم.

بنفسي ممَّا عراني (ومنكم) برم

احزموا أرضكم وارحلوا

باطلٌ كلّ هذا الحوار.

عبثاً يكون هزُّ جذوع الآخرين، عبثاً يكون الكلام/الحوار... والآخرون، هنا، أناس الأرض جميعهم (أرضكم)؛ الآخرون يظلون في فعل تدافع بسبب تتالي لمعان برق الخوف. ويأخذ هذا البرق بعداً عالميَّاً، يغدو تنِّين العصر الحديث، ويغدو الخطاب دندنةً صوتيَّة غير مفهومة على مستوى التخاطب العاديِّ، ويغدو الخيار أمراً بالرَّحيل عن أرض البشر، بسبب بطلان الحوار... إنَّ هذا السَّأم/القنوط الدَّافع إلى خيار الرَّحيل متأتٍ من مصدرين:

١ ما يحدث أو ما اعتراه.

٢ الآخرون (منكم)

يشكِّل هذا المصدران بطلان الحوار وقرار الرحيل.

نقرأ تجسيداً لهذا السَّأم، اليائس المتّخذ شكل العبث، مرَّة اخرى، في نهاية أحد النصوص. ولن تفوتنا هنا، ملاحظة أنَّ معظم النصوص يأخذ شكل السَّرد الراسم مشهداً أو حدثاً، وشكل الحوار مع الآخر. وفي الشكلين تطرح أسئلة. وفي هذا، دلالة على وضوح الرُّؤية والرغبة في تجسيدها في أبسط الأشكال وأقدرها على الوصول. ولعلَّنا نلمح في ذلك رغبةً، واعية أو لا واعية، في الوصول إلى الآخر وحثِّه على الفعل.

نقرأ، في نهاية نصٍّ موجَّه إلى شاعر آخر:

... فعلن، فعلن، مفاعلة

مفعولن، مفعولن، مفعولان.

قد يبدو هذا القول عبثاً خالصاً، أو سخرية مرَّة لاذعة أو... وقد يذكِّر بقولٍ سالفٍ للشاعر ابن الرُّومي، ضمَّنه قصيدة هجاء. (سبق أن ذكرناه).

في عالم ابن الرُّومي قد نرى عناصر مشتركة مع عالم شمس الدِّين، لكنَّنا نلمح في قول شمس الدين تجسيداً لحركة تعب العيش. تبدأ هذه الحركة بـ «فعلن»، وبالفعل يؤدِّيه الشاعر. ويتكرَّر هذا الفعل، ويغدو «مفاعلة»: تفاعلاً. لكنَّه لا يلبث أن يرتدَّ. يُغلب الشاعر ويغدو موضوعاً للفعل مرَّةً أولى، «مفعولان» ومرَّة ثانية ويتكرَّس ذلك في «مفعولان». وكأنِّي بهذه الحركات الثلاث تجسِّد لطمة الخوف ولدغته المؤدّيتان إلى التدافع. والشكل هذا يبدو عابثاً ساخراً، لكنَّه في الحقيقة صيغة صوتيَّة تجسِّد ما تجسِّده ممَّا ذكرناه، وذات دلالة في سياق آخر.

إنَّ بطلان الحوار... (الآخر هو الطَّلل عند ابن الرُّومي) يلجئ إلى وسيلة تخاطب قد يفهمها ذلك الآخر. فلجأ الشاعر (وكان ابن الرُّومي قد فعل الأمر نفسه) إلى الأصوات، فتبدو هذه الأصوات وكأنَّها الصَّرخة الأولى للإنسان الذي أعياه الحوار، فلم يعد يملك سوى الأصوات الدَّالَّة وسيلة تخاطب. إنَّها الصَّرخة الخالية من الدَّلالة اللغوية المتواضَع عليها اجتماعيَّاً والمليئة بالدَّلالة الصَّوتيَّة المعبِّرة عن الإحساس بحالة البرم، تتَّخذ شكل الصيغة الأولى للتواصل البشري، أو لتواصل الكائنات الحيَّة عندما تحسُّ بخطر يهدِّد وجودها (احزموا أرضكم).

إنَّه برم ممَّا اعتراه و(منكم). رأى وقال، وعانى وقال، وكان كلُّ هذا باطلاً، فلجأ إلى الصيغة الأولى للتخاطب، فقد تصل طالما أنَّ مستوى التخاطب قد تدنَّى على مختلف المستويات.

يتأكَّد لنا هذا البرم بالتدنِّي عندما نقرأ، في بداية **النَّصِّ المذكور**، ما يفيد أنَّ الشاعر يكون الضوء الكاشف للضدَّين: موت الشَّاعر وعيش السعدان

مغرِّداً... الكاشف لانقلاب الزَّمن في فوضى سائبة وهاذية كالنَّار على ذنب الثعبان. يقول الشَّاعر:

فروحي خائفة
واجعلني بين يديك المشكاة
لينكشف الضدَّان
فنرى
كيف يموت الشاعر
مدفوناً تحت مطارقه السفلى
ويعيش على الغصن السعدان
لكنَّ ذبابة رأسي غامضة
وتطنُّ بأجنحة الهذيان

لن تفوتنا الإشارة إلى القدرة الكاشفة لهذه الصُّور الفنيَّة، وهي ما تجعلنا نرى أنَّ الكلام/ اللُّغة، في هذه الحالة، يغدو طنيناً فارغاً ويحيل إلى هذيان: الكلام/ الأصوات، فهذا الكلام قد يحيِّر أولئك الذين فقدوا صلة التخاطب اللغوية/ الحوار، وبلغتهم...

إنَّ اللجوء إلى هذ الوسيلة، التي اعتمدها ابن الرُّومي في حالة «فضول» ويعتمدها شمس الدين، في «طنين»، يكشف الحالة ويجسِّدها ويطمح إلى إيصالها.

ولعلَّنا نستطيع القول: إنَّ تعب الشاعر يتمثَّل في رأس يقظ يرى ويقول... وعندما يغدو الآخرون طلولاً صمَّت وعيَّت فلا خطاب ولا...، يلجأ إلى تجسيد حالته بجملة سأم: درم، درم، درم. وبتفعيلات متتالية ترسم خطَّ تحرُّك تعب العيش، وفي ذلك كله حرص على إيصال برمه برقصٍ آن له أن ينتهي.

نرجسة النَّار على شفة الرؤيا

لمحمد علي شمس الدين مجموعة شعرية عنوانها: «يحرث في الآبار»، والعنوان جملة فعلية فاعلها ضمير الغائب. نحاول، في ما يأتي، قراءة القصيدة

الأولى: «ميم يحرث في الآبار»، بغية معرفة هوية الحراثة وطبيعة التجربة التي انبثقت منها:

نص

ميم يحرث في الآبار

ميم
فلَّاح الغيب
وساقية الأسرار.
يحضر، أحياناً، في القلب
ويحفر، أحياناً، في الآبار.
أثلام الماء على سكَّته
تنشقُّ،
فيخرج منها زبدٌ مبهم.
يأخذ ميم الماء بكفَّيه،
كما يأخذ قمح الموسم،
ويحدِّق فيه،
فيبصر صورته،
تتماوج بين يديه،
فيضغط حتى لا تفلت من بين أصابعه عيناه،
هذا الماء
جميل
وعميق،
وأنا فيه
كنرجسة في النَّار.
«ميم»، الآن، ينام على شفة الرؤيا،

لا يهبط نحو البئر،
ولا يصعد نحو الأمطار.
محمد علي شمس الدين

١. «**ميم**»: تسمية شخصية، تشير إلى الشاعر الذي يبدأ اسمه بهذا الحرف، وهي، في الوقت الذي تعيِّن فيه الشخصية، تجعلها عامَّة تمثِّل حالة، وتستحضر بدايات بعض السور القرآنية بحروف.

٢. «**فلَّاح الغيب/ وساقية الأسرار**»: تعريف الشخصية ومجال سعيها. وإن يكن الفلَّاح هو القائم بالحراثة، فإنَّ مجاله هو الغيب، فحراثته سعي في ما لا يعرف ليعرف، وهو يبذل ما يبذله الفلَّاح من جهد في الحراثة والبذر والري ليجني موسم حصاد ـ معرفة. لكنَّ هذا الفلاح، بوصفه «ساقية الأسرار»، هو الرَّي أيضاً، فهو يروي «أرضه/ الغيب» بالأسرار، ما يجعل الحصاد/ المعرفة كشفاً للثمرات التي يؤتيها ريُّ الأسرار للغيب، الأمر الذي يثير أسئلة عن هذه الأرض الغريبة: ما هي؟ أين هي؟ كيف تتمُّ حراثتها؟ ولا يخفى أن الُّلغة الشعرية، والممثَّلة بإضافة فلاح إلى الغيب، وساقية إلى الأسرار، تجوز/ تعبر إلى الضفة الأخرى من العالم؛ حيث الأشياء الجديدة والعلاقات الجديدة، ورؤيا الشاعر تنشئ ذلك ليكون معادلاً لها وناطقاً بها.

٣ .«**يحفر أحياناً في القلب/ ويحرث أحياناً في الآبار**»: تعريف السعي وتعيين حيِّزه. يتحرَّك السعي حركتين في الزمن المتَّصل، الحاضر أحياناً المستمر = زمن الفعل المضارع هنا، وتتناوب هاتان الحركتان، هذا ما يفيده تكرار أحياناً، والحركة الأولى: «يحفر...»، أي أنَّه يذهب عميقاً للعثور على خبيء. والحفر ـ النكش «الذي يرافق الحراثة العاديَّة إنَّما يختص بالأماكن الوعرة التي تعصى على سكَّة المحراث، وهي، هنا، القلب. والحركة الثَّانية: «يحرث...»، والحراثة تختص بالأرض السهلة، وهي، هنا، «الآبار». تشيف الآبار إلى الحراثة إشارات منها عبثية الحراثة في الماء، وبإمكان الغرق في المكان المعتم العميق.

تشكِّل الحركتان ثنائية ضديَّة: طرفها الأوَّل حفر الوعر/ القلب للكشف عن خبيء. والوعورة، هنا، تعني صعوبة معرفة الغيب، وطرفها الثاني الأرض

المطواعة/الآبار، وهي حراثة عبثية، يخشى أن تغرق القائم بها وتبتلعه، ما يعني أنَّ السعي، في حركتيه، شاق. وإن يكن مكان الحفر مباشراً، وهو القلب، فإن مكان الحراثة، وهو الآبار، غير مباشر، رمز يحتاج إلى تبيُّن دلالته.

تشير «الآبار»، بوصفها أماكن معتمة عميقة، مياهها متحرِّكة راكدة في آنٍ واحد، إلى داخل الذات الإنسانيَّة، وبخاصة إن تذكَّرنا «جبَّ يوسف» الذي يشير إلى نوازع الحسد والغيرة وإلغاء الآخر، وإن كان الأخ. وقد أعطت هذه النوازع الجبَّ، البئر، في بنيتنا الثقافية، هويته، وهنا نتذكَّر إشارة البدء بحرف ـ صوت: «ميم»، كما تبدأ بعض السور القرآنية، ومنها سورة يوسف التي تبدأ بـ «أل ر...».

ونلحظ، هنا، ارتباط هذه الآبار بـ «ميم... ساقية الأسرار»، وهو الشاعر، ما يجعلنا نتذكَّر قوله تعالى: ﴿...وَكَذَٰلِكَ مَكَّنَّا لِيُوسُفَ فِي ٱلْأَرْضِ وَلِنُعَلِّمَهُۥ مِن تَأْوِيلِ ٱلْأَحَادِيثِۚ...﴾ [يوسف/ ٢١]، ونسأل: هل هذه الآبار هي مكان تجمُّع ماء السواقي/الأسرار، التي تعلِّم الشاعر تأويلها، وفي ذلك إشارة إلى الجانب الآخر له، بوصفه فلَّاح الغيب؟ وهل يسعى الشاعر إلى أن يمكِّن له ويعلم من تأويل الغيب... ؟

تفيد هذه الإشارات أنَّ الآبار هي أعماق الذات الإنسانية، وسعي «ميم» مناوبة بين حفر في قلبها الوعر وحراثة في نفسها العميقة المعتمة، المتحركة، الراكدة، التي تنشق أثلامها وتلتئم، فلا تتكشف إلَّا عن زبد يطفو.

٤. «**أثلام الماء على سكَّته/ تنشقُّ/ فيخرج منها زبد مبهم**»: ما يؤول إليه السعي. تنشئ حركة السَّعي الثانية/ يحرث حركة الآبار المتمثلة في جملة اسمية خبرها فعل مضارع. وهي تفيد حضور الأثلام الدائم على «سكته» = فلاح الغيب، وتكشفها: «تنشق» عن «زبد مبهم»، ما يحتاج إلى استئناف السعي في فعل جديد مغاير للحراثة.

٥. «**يأخذ ميم الماء بكفَّيه/ كما يأخذ قمح الموسم، ويحدِّق فيه/ فيبصر صورته/ تتماوج بين يديه/ فيضغط حتى لا تفلت من بين أصابعه عيناه**»: استئناف السعي في فعل مغاير جديد تستكمل به الحراثة. ونلاحظ هنا توقُّف الحركة الأولى، وهي الحفر، ما يشير إلى أنَّ الفعل الجديد عمل مكمل للحراثة.

والفعل الجديد هو سلسلة من الأفعال المضارعة التي تدلُّ على الزَّمن الحاضر المستمر، وهي: يأخذ، يحدِّق، يبصر، وهي أفعال متتالية يفضي أحدها إلى الآخر، وتتقاطع بحركة الزَّبد النَّاهض إلى الإفلات، فيضغط ميم ليمنع ذلك، وهذا هو الحصاد/الموسم، يتأمَّله ليعرف، ويبصر صورته، ما يعني أنَّ الزبد المتحرِّك/الحصاد، قمح الموسم هو مرآة يتمسك بها لتريه ما يخبئ الغيب من أسرار. وهنا نتوقَّع قولاً/خطاباً يعلن ما تكشفه المرآة.

٦. «**هذا الماء/ جميل/ وعميق/ وأنا فيه/ كنرجسة في النار**». تتوقّف حركة السعي. يتنحَّى الرَّاوي الذي كان يروي قصة سعي «ميم»، ويحضر ميم متحدِّثاً. يحصل تحوُّل من السَّرد إلى الخطاب، فيقول ميم بضمير المتكلم: «أنا»، ويعلن ما رآه. يصف الماء، ويحدِّد موقعه فيه: «نرجسة في النار». الماء الجميل العميق نار، وفلَّاح الغيب، ساقية الأسرار، ميم الباحث... نرجسة فيه، عين رائية، كاشفة، تحترق، وهي ترى وتكشف، فماذا تكشف وما هي حالتها؟

٧. «**ميم، الآن، ينام على شفة الرؤيا/ لا يهبط نحو البئر/ ولا يصعد نحو الأمطار**». يعود الراوي إلى السرد بضمير الغائب. و«الآن»، تعني زمن الاحتراق الكاشف. و«شفة الرؤيا» مصطلح عرفاني يفيد حالة الوصول إلى الكشف وقد صار ميم إليها، وهو يستريح/ينام، لا يهبط... ولا يصعد في حالة بوح تؤتي المعرفة فيها كأنَّها حلم، أو إشراق.

إن تكن هذه القصيدة تمثِّل افتتاحية المجموعة الشعرية، فهل تعني أنَّ الشاعر يسعى إلى أن يفضي إلى هذا الموقع/الحالة؟ وأنَّ هذه القصيدة تمثِّل، إذ تتَّخذ بنية سرديَّة، حكاية الوصول إليها، أو تجربة السَّعي الآيل إلى البوح؟ وأنَّ جميع قصائد المجموعة هي هذا البوح الذي تنطق به تلك التجربة؟

وإذا تذكَّرنا ما سبق أن تبيَّناه من عبث عظيم...، يعانى، نلحظ هنا أنَّ الحفر في الآبار هو نوع من هذا العبث، ولكنَّه، إن تواصل، يوصل، بعد المرور بحالات، إلى شفة الرؤيا، حيث البوح والانتظار...

أيَّاً تكن الإجابة، فإنَّ النَّص يفيد انَّ القائم بالسعي: ميم في حالة انتظار على شفة الرؤيا...

شوقي أبو شقرا (١٩٣٥ ـ...)
فرادة التجربة

شيءٌ من السّيرة

شاعر لبناني، ولد في قرية «مزرعة الشُّوف»، التَّابعة لقضاء الشُّوف من محافظة جبل لبنان.

كان والده «رقيباً أوَّل» في الدَّرك اللبناني، فتنقَّل الابن، في طفولته، مع العائلة، بين مناطق لبنانيَّة عديدة، منها: الأشرفية في بيروت، وبعبدا، وعاريَّا، ورشميَّا في جبل لبنان.

كان في الثَّامنة من عمره عندما توفي والده، العام ١٩٤٣، في حادث سيارة على طريق عين تراز.

تابع دروسه الابتدائية في مدرسة دير يوحنَّا للرَّهبنة اللبنانية، حيث تلقَّى دروساً في اللُّغات العربيَّة والفرنسيَّة والسريانيَّة. وفي الدَّير، كان يقرأ رسائل القديس بولس، إبَّان القدَّاس، بالكرشوني (السريانيَّة مكتوبة بالحرف العربي).

بعد وفاة والده، التحق مع شقيقه بمدرسة الحكمة، في بيروت، في القسم الدَّاخلي. وفي الصيف، إبَّان العطلة المدرسيَّة، كان يعود إلى قريته «مزرعة الشُّوف»، حيث كان يمضي أوقاتاً ممتعة في أحضان الطبيعة، وفي رعاية الوالدة والجدَّة.

كان، منذ صغره، يميل إلى الكتابة، فيكتب قصائد أولى، يقرأها لأصدقائه الطلَّاب، ولبعض أساتذته الذين كانوا معجبين بمواهبه، ومنهم الأديب والمربِّي حسيب عبد الساتر الذي كان يشجِّعه ويرعى نموَّ مواهبه.

أنهى دراسة المرحلتين المتوسطة والثانوية في مدرسة الحكمة العام ١٩٥١. وفي هذه الآونة، كان الأديب فؤاد كنعان يرأس تحرير مجلَّة الحكمة، الصادرة عن المدرسة، فنشر له عدة قصائد موزونة، إذ إنه كان يكتب الشعر الموزون في بداية مساره الشعري.

انضمَّ، في العام ١٩٥٦، إلى حلقة الثُّريا...، وهي جمعية شعريَّة تدعو إلى التجديد في الشعر، متأثِّرة كما يفيد اسمها بالشِّعر الفرنسي، ومن أبرز أعضائها: أدمون رزق، جورج غانم، ميشال نعمة، ريمون عازار.

انفصل، في العام ١٩٥٧ عن حلقة الثُّريا بسبب خلاف يتعلَّق باتباع الوزن الخليلي في الشعر، وانضمَّ إلى «تجمُّع شعر»، الدَّاعي إلى تحرُّر الشِّعر العربي، ومُطْلق قصيدة النثر.

ولم يلبث «أبو شقرا» أن غدا عضواً في أسرة تحرير «مجلة شعر» التي كان يرأس تحريرها يوسف الخال، فعمل محرِّراً للمجلة، ثم سكرتيراً لتحريرها، علاوة على ما كان يكتبه فيها، ويترجمه، من مقالات، وينشره من قصائد.

التحق، في العام ١٩٦٠، بجريدة «الزمان»، ونشر فيها مقالاتٍ كثيرة، ولم يلبث أن انضم، بعد أربع سنوات، إلى أسرة تحرير جريدة النَّهار اليوميَّة.

كان له، في هذا الموقع الجديد، تجربة متميِّزة، سواء أكان ذلك في ملحق النهار الثقافي أم في الصفحة الثقافية التي أسَّسها وأشرف على تحريرها طوال ربع قرن، فحضن كثيراً من المواهب، وأطلق عدداً من الأدباء. وتميَّز، في إدارته لهذا المنبر الثقافي، بسياسته الثقافية الليبراليَّة، وبحرصه على سلامة اللغة وجمالها، فكان يصحِّح، وينقِّح، ويجمِّل، ويضع العناوين المبتكرة...

عندما نشبت الحرب اللبنانية، في العام ١٩٧٥، نقل مكتبه إلى بيته، وواصل تحرير الصفحة الثقافيَّة منه.

نال جائزة مجلة «شعر» مع الشاعر بدر شاكر السيَّاب.

أبرز مجموعاته الشِّعريَّة: أكياس الفقراء، ١٩٥٩، خطوات الملك، ١٩٦٠، ماء إلى حصان العائلة (جائزة مجلة شعر)، ١٩٦٢، سنجاب يقع من

البرج، ١٩٧١، ماء إلى حصان العائلة وإلى حديقة القدِّيسة منمن، ١٩٧٤، يتبع الشاعر ويكسر السنابل راكضاً، ١٩٧٩، حيرتي جالسة تفاحة على الطاولة، ١٩٨٣، لا تأخذ تاج فتى الهيكل، ١٩٩٢، صلاة الاشتياق على سرير الوحدة، ١٩٩٥، ثياب سهرة الواحة والعشبة، ١٩٩٨، سائق الأمس، ٢٠٠٠، نوتي مزدهر القوام، ٢٠٠٣، تتساقط الثمار والطيور وليس الورقة، ٢٠٠٤.

كتب الشِّعر الموزون في البداية، ثمَّ الشِّعر المتحرِّر من الوزن، وقصيدة النَّثر.

خصائص تجربة شعريَّة مختلفة

تجربة شوقي أبي شقرا الشعرية مختلفة، ومُخْتَلَفٌ فيها، وما نقوله أدناه وليد قراءة نصيَّة. يتميَّز شعره بأنَّه وليد خبرته/ الجماعيَّة ـ المحليَّة، وبفرادة الصُّور وطرافتها وغزارتها، علاوة على عنصر التَّصوير الطَّريف والمبتكر... يغتني النصُّ الشعريُّ عنده بعنصر آخر هو المعجم اللفظي المتميِّز المنتظم في عبارة بسيطة التركيب، تبدو كأنَّها لغة الحديث العادي، لكنَّها مركَّزة تشعُّ بالإيحاءات. هذا المعجم اللغوي، فضلاً عن الصُّور الطَّريفة...، ممَّا تفرَّد به «أبو شقرا» منذ كتاباته الأولى، إذ إنه، وكما لاحظ غير ناقد، يقيم العبارة فصيحة التركيب من ألفاظ متداولة في الكلام اليومي العادي، وقد اتخذ هذا التفرُّد شكل ظاهرة أُطلق عليها اسم «لَبْنَنَة» لغة الشعر.

يبدو شعره للقارئ العَجِل شِعراً سريالياً وليداً للَّاوعي، أو كتابةً آليَّة لحلم ما، لكن القراءة الجادَّة المتأنِّية تفيد أن هذا الشعر، وإن كان يبدو لعباً وسخريةً عابثة، لعب مشغول بوعي وعناية مركَّزين، بغية نقل حالة/ رؤيا إلى المتلقِّي. وهذه الرؤيا مفادها أن ابنة العذاب/ الكآبة، الناعمة مثل «خسَّة»، كامنة في كل مظاهر الوجود. وقد يكون هذا اللعب العابث الساخر أداة الشاعر في مواجهة عالمه والسَّيطرة عليه. ومن هنا، يصدق القول: «إنَّه شاعر يصنع من الكآبة فكاهة بيضاء، ويحوك من العيش المرِّ غرابة مدهشة».

يعدُّ شوقي أبو شقرا شاعراً حديثاً، ليس من حيث حداثة شعره فحسب،

وإنَّما من حيث ممارسته الحياة العمليَّة، فالحداثة، تقاس بمقدار قبول الآخر والتعرُّف إليه، والاعتراف بحقِّه في الحريَّة، وخصوصاً إن كانت السُّلطة لنا... ففي هذه الحالة نوفِّر له فرصة ممارسة حريته...، وشوقي أبو شقرا، صاحب سلطة طويلة على صفحة النهار الثقافية، وفي ممارسته سلطته، أثبت أنَّه يقبل الآخر مماثلاً ومغايراً أو نقيضاً، والتَّعامل معه في فسحة حوار تتَّسع لمختلف التيارات والاتجاهات.

يرعى شوقي أبو شقرا ظاهرة «التكامل» هذه بصمتٍ وجدِّية، وينشِّطها بكفاءة وفاعليَّة، وهو بهذا يجسِّد جوهر الحداثة، في ممارسة يوميَّة على خلاف أولئك الذين يلغطون بها كلاماً سائباً، ويمارسون الطغيان على الصفحة البيضاء التي لهم سلطة عليها، فلا تعدو الحداثة، لدى هؤلاء، أن تكون قشرة تغطِّي ظاهرة اصطلح على تسميتها ظاهرة «التشبيح الثقافي»، أسوةً بأنواع أخرى من «التشبيح» ذقنا ويلاتها، وما زلنا نذوق منها أسوأ المرارات.

في ما يأتي قراءة نصيَّة تعزِّز ما ذهبنا إليه:

كتاب «لا تأخذ تاج فتى الهيكل»

لابنة العذاب لعب اللغة المشغولة بعناية

إنِّي، إذ استحضر ذوق المرارات، وما دمنا في صدد الكلام على كتاب أبي شقرا الأخير: «لا تأخذ تاج فتى الهيكل» اقرأ مقطوعة عنوانها «الخسَّة». تجسِّد هذه المقطوعة تجربة عيش لون من ألوان التَّعب وذوق المرارات. ويبدو أنَّ الشاعر قد تمكَّن، في هذه المقطوعة الصغيرة، من تجسيد العيش المرِّ بكثير من البساطة والجدَّة، في المعجم الشعري والصُّور، الأمر الذي أوصله إلى حدِّ الغرابة المدهشة.

قد تبدو هذه الغرابة للقارئ المتعجِّل لعباً عابثاً باللُّغة، لكن بعض التَّأمُّل يؤدِّي إلى إعادة النظر في الحكم. نقرأ المقطوعة، ونحاول بيان ما نذهب إليه، بالاستناد إلى قراءة نصيَّة لا نحاول تحميلها أكثر ممَّا تحتمل.

يقول الشاعر، في مقطوعة «الخسَّة»:

١. «أعضُّ خسَّة الكآبة/ جنزير الكهف، معدن القداسة».

٢. «لي نمش الرحلة/ غمضة السكران».

٣. «والملفوفة عيني اليسرى» (ص. ٢٧).

قلنا: إنَّ الشاعر، في ما يبدو لنا، يعيش المرارة، ونضيف: إنَّه يعاني ما يدفعه إلى فعل ما يدفع عنه تلك المرارة، يتمثَّل هذا الفعل/ الدفع، بـ «العض»، وهو أبسط سلاح مقاوم، ولعلَّه سلاح العاجز، يلجأ إليه عندما يفقد الأسلحة الأخرى، وقد يكون آخر سلاح يلجأ إليه الإنسان الذي يرفض واقعاً يعاني صعوباته التي تكوِّن الكآبة. وفي هذا العضِّ تتجسَّد المفارقة. ذلك أنَّ الشاعر، وهو يعضُّ راغباً في دفع مرارة يقضم الكآبة طريَّةً ناعمة، طراوة الخسَّة ونعومتها، يرتسم هذا التضاد بين فعل يؤدِّي إلى مزيد ممَّا قام إلى منعه، وبكثير من السهولة ينزلق إلى الكهف، حيث تكون قساوة الجنزير على نقيض طراوة الخسَّة، وهذا تضادٌ آخر يوضح مفارقات هذا العالم. ولا يتمكَّن من مغادرة الكهف، فدون ذلك جنزير لا يمكن للعضِّ أن ينال منه، وهل هناك أقسى من فعل يؤدِّي إلى مزيد من الكآبة، ولا يحدث أي أثر في قيد يكبِّل المرء في سجن موحش مظلم؟ بل ليس أقسى من عضَّات تؤتي ما يؤلم، وتقف عاجزة إزاء ما يحيل الحياة سجناً موحشاً.

قد يكون عضُّ خسَّة الكآبة رمزاً يعادل «العسل المحلِّي» الذي أشار إليه ابن المقفع في إحدى قصصه. وقد يكون الكهف ذلك الغار نفسه الوارد في تلك القصَّة. وأيَّاً يكن الأمر، فإن الشاعر يعاني وفرة الكآبة وسهولة تسرُّبها وطراوة ذلك وطلاوته، وكونه هو من يفعل ذلك. هذا من نحوٍ أوَّل، ومن نحوٍ ثانٍ نجده يعاني متانة قيد الوحشة والسجن وعجزه عن النيل من هذا القيد. ويزيد هذه المعاناة مأساوية أن لا يكون لها ما يعوِّض من إنجاز ما، أو من قيمة في عالم القيم، أو من قداسة، إذ ماذا يجدي العضُّ في الجنزير ـ معدن القداسة الصلب البارز؟ إنَّها معاناة عابثة ألمها سهل، وقيدها متين، ودون جدواها معدن لا يفعل فيه العضُّ شيئاً. يكتشف الشاعر طبيعة معاناته، كأنَّه يشير إلى ذلك «العضِّ»

ليقول: إنَّه غير كافٍ في مواجهة هذا العالم الذي يمثِّل فيه جنزير الكهف مقدَّساً، والذي تمثِّل فيه المقاومة عضَّاً في خسَّة الكآبة. ففي هذه الثنائيَّة: جنزير الكهف#عضُّ خسَّة الكآبة تتمثَّل مرارة العيش/ والعجز عن تجاوز الكهف.

توصل هذه الحركة الأولى، من حركات المقطوعة الثلاث، إلى الحركة الثانية، فيكون للشاعر من رحلة المعاناة، في مظاهرها الثلاثة، آثارها السلبية فحسب، وهو ما عبَّر عنه الشاعر بصورتين مبتكرتين مفاجئتين وتحملان من الإيحاءات ما يكوِّن الدلالة، يقول الشاعر: «لي نمش الرحلة، وغمضة السكران». وهذا يعني، إن أردنا نثر ما تثيره هاتان الصورتان، أن ليس من فرح رحلة يكشف، أو معرفة، أو إنجازات، وليس من نشوة سكر أيضاً، وإنَّما تشوُّه وتعب واستمرار معاناة.

تلي الحركة الثالثة، وتكون متوقَّعة، ولكنَّها تأتي على شكل مشهد شعري مبتكر، يتبدَّى وفير الدلالة أمامنا إن استطعنا استحضار بعض ما حذف منه، وهو ما يشير إليه ما رسمه الشاعر.

يقول الشاعر، في حركة مقطوعته الثالثة: «والملفوفة عيني اليسرى». قد نرى أنَّ عين الشاعر اليمنى تبقى غارقة في نمشها، تبقى في إغماضة السكر، وتمتلئ اليسرى بشيء يشير إلى ما ينتظر الشاعر من كآبة مجسَّمة. لا ترى اليسرى، من أشياء العالم، الذي يتعامل الشاعر معه بـ «العض»، سوى ملفوفة تملأها وتتوحد بها، وكأنَّها غدت العين نفسها، والملفوفة، هنا، قريبة الخسَّة المضافة إلى الكآبة في الحركة الأولى. وهذه إشارة إلى كآبة أكبر وإلى عدم القدرة على العض، أو إلى غدو العالم كله كآبة مجسَّمة في ما يسهل قضمه؛ الأمر الذي يعني مزيداً من متانة جنزير الوحشة والسجن، ومزيداً من قساوة المعدن الحائل دون إنجاز/ تحقيق شيء من التعويض المتمثِّل بالقداسة.

قلنا: إنَّ المقطوعة تتألَّف من ثلاث حركات تجسِّد حالة وتوحي بها، مستخدمة معجماً لغوياً مأخوذاً من لغة الحياة اليومية، وتراكيب بسيطة وصوراً مبتكرة مفاجئة، وكثيراً من الحذف/ الغياب الذي يحتاج إلى إضافات ضرورية، ولا يوصل الحذف/ الغياب إلى تعقيد، وإنَّما إلى الحثِّ على التخيُّل ومشاركة

المتلقي للشاعر، هذا من دون أن ننسى التضاد الذي أبرز مفارقات الواقع وقساوته.

يتَّبع الشاعر، في حركته الأولى، أبسط أشكال الحركة السياقية، فيعتمد على حدث يتدرَّج به على نحوٍ سردي بسيط، متجاوزاً المستوى العادي للتعبير المباشر إلى مستوى استخدام الصور المجسَّمة، بحسبان كل صورة بديلاً رمزياً يؤدِّي دلالة ما، تكوِّن في مجموعها الرؤية العامَّة، ولولا هذه الصور لكان الشكل الذي اتبعه أفقر الأشكال.

إضافة إلى عنصر التصوير الطريف والمبتكر، يغتني الشكل بعنصر آخر هو المعجم اللفظي المتميِّز، المنتظم في عبارة بسيطة التركيب، كأنَّها الحديث العادي، مركِّزة تشعُّ بالإيحاءات كما اللغة الأدبية عندما ترقى على لغة الاستخدام اليومي. وهذا المعجم الشعري تفرَّد به «أبو شقرا»، منذ كتاباته الأولى؛ إذ إنَّه، وكما لاحظ غير ناقد، يقيم العبارة، فصيحة التركيب، من ألفاظ متداولة في الكلام اليومي، وقد اتخذ هذا التفرُّد شكل ظاهرة أطلق عليها اسم «لَبْنَنَة» لغة الشعر.

قد يبدو هذا الصنيع مفاجئاً وفريداً من اللعب. وإن يكن لعباً، فإنَّه لعب مشغول بعناية، وبوعي، وليس كتابة آلية لحلم يقظة، أو حلم نوم، وليس وليد لا وعي ينفِّس المكبوت، ومن هنا تنتفي عنه صفة السريالية التي أطلقها عليه بعض الكتَّاب. إنَّ صنيع أبي شقرا وليد وعي مركَّز بحالة يراد نقلها باستخدام أدوات لغة فنيَّة قوامها معجم لغوي شعري وتراكيب شعرية وصور وبنية، بدليل أنَّ هذه المقطوعة الصغيرة التي تتكوَّن من ثلاث حركات تعتمد تقنية المشاهد المتباعدة، وتبقى محكومة بمحور مركزي يكتمل باكتمال الحركات، ولا يمكن حذف عنصر منه، من دون الإساءة إلى بنيته. إنَّ الحركة الثانية، وتتألَّف من جملتين، ترتبط عضوياً بالحركة الأولى، وإن تكن قد عدلت عن الخطوط المستقيمة التي ترصد توالي الحدث؛ إذ ترك الكاتب فجوة في الحدث كان على المتلقي أن يملأها، وعاد إلى نتائج الرحلة، فاستخدم صيغة الإخبار ليقيم عالماً موازياً للعالم الأول. قطع الحدث، وتحدَّث عن أثره لينفذ إلى قلب الذات.

وهذا يتيح له عدم الانزلاق على السطح، وبخاصة أنَّه ركَّز الرؤية في الحركة الثالثة، فلم يبقَ له سوى ملفوفة الكآبة لتعطِّل الرؤية الكاشفة واقع الكآبة.

وهكذا يجسِّم الشاعر نتاج التفاعل، فيستخدم مجازاً مبتكراً يتيح له العبور ـ والمجاز، في أصل وضعه، عبور إلى شعرية اللغة ـ إلى الكشف، في ما يبدو سخرية عابثة، ولكنه في الحقيقة لعب جاد، وفي صميم المحور الأساسي. وهو تصوير حالة المعاناة الكئيبة التي يحياها الشاعر، ولا يمكن له أن يعايشها من دون لعب واعٍ. ومن هنا كانت لعبته اللغوية عنصراً عضوياً من عناصر البنية.

وإن كان لنا أن نقف عند تصنيف الشاعر في مدرسة أدبيَّة، فإنَّه كما يبدو ليس سريالياً، وإنَّما ينتمي إلى مدرسة أدبية ترى، في أصل رؤيتها إلى العالم أنَّ أشياء هذا العالم لا وجود موضوعياً لها في إدراكنا، ووجودها إنَّما يتمثَّل في التصوُّر الذي نملكه لها. وهذا التصوُّر لا يمكن نقله إلى المتلقي إلا باستخدام أداة فنية، هي في الشعر اللغة، بما تخلقه من إيحاءات وظلال وألوان وصور تؤدِّيها أدوات النص جميعها من معجم لغوي وبناء عبارة ومجاز ورمز وبنية تنتظم ذلك كله.

وقد نحتاج، في سبيل تعزيز ما توصَّلنا إليه، إلى إنجاز قراءة لمقطوعة أخرى. وهذا ما سوف نفعله في حدود ما تسمح به المقاربة السريعة.

يقول الشاعر في مقطوعة عنوانها «الخد»:

«غافية ابنة العذاب/ على سياج الجوزة/ ومخدَّة الباذنجانة/

درج الفحمة/ سراج الحضن/ خدُّ البساط» (ص. ٨٣)

نرى، في هذه المقطوعة، أنَّ ابنة العذاب غافية في الثَّمر والخضرة، في عطاء الطبيعة، في القاسي المخبِّئ لبَّه من الثمر، وفي الناعم الريان الباذل طراوته من الخضرة. يتكرَّر التضاد الذي لاحظناه في مقطوعة «الخسَّة»، وفي هذا إشارة إلى طبيعة عالم الشاعر.

وتلي الحركة الثانية متفرِّعة من الأولى، ويبقى السواد ويعمق، ليكون درج

الفحمة. وفي الحركة الثالثة، يتبدَّى لنا أنَّ هذا السواد/ درج الفحمة يلف العمر في الحضن الذي يركن إليه. وفي البساط الذي يرقد عليه، كأنَّ ابنة العذاب كامنة في مظاهر الوجود جميعها، من طبيعية واجتماعية وذات إنسانية، وهذه هي الكآبة الطرية طراوة الخسَّة المتوحِّدة مع العين ورؤيتها، التي لمسناها في المقطوعة الأولى.

وهذه الخسَّة التي يمكن عضَّها كآبة ناعمة طرية تغري بالمزيد من العضِّ تمثل طرف ثنائية، طرفها الآخر جنزير الكهف، فالكهف بما يشير إليه من تخلُّف يتمثَّل جنزيراً هو معدن القداسة، ويعصى على العضِّ، وعلى أي فعل، فَيُمْنَى الراحل بالإخفاق/ الفَقْد وتعطُّل الرؤية، ولا يكون أمامه سوى الانتظار، وفي سياقه يتمُّ اللعب اللغوي الساخر الكاشف...

من يطَّلع على شعر أبي شقرا ويلاحظ، في قراءة أولى، ما يتَّصف به من لعب لغوي وسخرية عابثة، لا يمكن إلا أن يفاجأ، إن أجرى قراءة متأنية، بمثل هذه الرؤية إلى العالم التي ترى ابنة العذاب كامنة في مظاهر الوجود جميها. وهو إنما يشاغلها بلعب لغوي عابث ساخر، ولكنه مشغول بعناية، وقد يكون هذا اللعب العابث الساخر أداة الشاعر في مواجهة عالمه، ولعله يلبِّي حاجة يعيشها.

إنَّ الشاعر استطاع أن يكتب نصَّاً يوحي بتصوُّر ما للعالم وأشيائه. هو أداته في السيطرة على واقعه، ولو من طريق لعب لغوي يشغل بعناية لابنة العذاب الناعمة مثل خسَّة، فلعلَّه يلهيها أو يسلِّيها. وهذه السيطرة هي وظيفة الأدب الذاتية، أيَّاً يكن نوعه.

❐❐❐

جَودت فخر الدِّين (١٩٥٣ ـ...)
شمسنا وجذوتهم الآفلة

شيءٌ من السِّيرة

شاعر لبناني. ولد في قرية «السُّلطانية»، التَّابعة لقضاء بنت جبيل من محافظة النَّبطية، في لبنان الجنوبي (جبل عامل تاريخيَّاً). تلقَّى دروسه الابتدائيَّة والمتوسِّطة والثَّانويَّة، في مدرسة قريته، ومدارس القرى المجاورة الرسميَّة.

نال الإجازة في الفيزياء، فدرَّس هذه المادَّة في المدارس الثَّانوية، ثم تحوَّل، إلى دراسة اللُّغة العربيَّة وآدابها، فنال شهادة الدكتوراه من جامعة القديس يوسف (الجامعة اليسوعية) في بيروت.

يعمل أستاذاً في الجامعة اللبنانية ـ كليَّة الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللُّغة العربيَّة.

بدأ محاولاته الأولى، في كتابة الشِّعر، في الثالثة عشرة من عمره. وكان قبل ذلك، قد نشأ على شغفٍ بالشِّعر، وحفظ الكثير منه، وتنامى لديه، منذ صغره، شَغَفٌ باللُّغة. وعندما بدأ محاولاته، في كتابة الشِّعر، كان مدفوعاً برغبته في امتلاك اللُّغة والتصرُّف بها، ممتلكاً ما سمَّاه إليوت «الحسَّ التَّاريخي إزاء التُّراث».

في منظوماته الأولى، كان يسعى إلى إثبات مقدرته اللُّغوية، وإلى إغناء تمرُّسه باستعمال الأوزان، وهو مقتنع بأن معرفةً كافية باللُّغة والعروض لا بدَّ من أن تكون أساساً ضرورياً لازماً، غير كافٍ لكتابة الشعر.

عمل في مركز الأبحاث اللُّغوية والتَّربوية، في بيروت، ما بين العامين ١٩٨٤ و١٩٩٠، ما أتاح له فرصة القيام بمهمَّات، منها تأليف بعض القواميس،

ووضع مختارات من الشِّعر العربي لأغراض تعليمية وتربويَّة، الأمر الذي كان له بالغ الأثر في تعميق معارفه اللُّغوية، وفي تطوير لغته الشِّعرية.

كلِّف بتأليف قصائد للأطفال والأولاد، لأغراض تعليمية أيضاً، وكان ينبغي لهذا التأليف أن يكون على المجزوءات والمنهوكات المعروفة، ما مثَّل تجربة مفيدة، بدا له خلالها أنَّ الأوزان المطلوبة سلفاً ليست بالضَّرورة قيوداً، بل إنَّها كثيراً ما تساعد في ضبط الموضوعات وتصويب الأفكار وتحقيق المعاني.

له المؤلَّفات الشِّعرية الآتية: **أُقصِّرُ عن حبِّك**، دار الآداب، بيروت، ط. ١، ١٩٧٩ ـ ط. ٢، ١٩٨٥. **أوهام ريفية**، ط. ١، دار الآداب، بيروت، ١٩٨٠. ط. ٢، رياض الريس للكتب والنشر، ٢٠٠٢. **للرؤية وقت**، دار الآداب، بيروت، ١٩٨٥. **قصائد خائفة**، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٠. **أيام ومياه وأصوات** (كتاب الهجرة)، دار الحرف العربي، بيروت، ١٩٩١. **منارة للغريق**، دار النهار، بيروت، ط. ١، ١٩٩٦ ـ ط. ٢، ١٩٨٢. **سماوات**، دار رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، ٢٠٠٢. **ليس بعد**، دار رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، ٢٠٠٦ .**الأعمال الشعرية**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٦.

وله المؤلفات الآتية: شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن الهجري، وهذا هو عنوان أطروحة الدكتوراه التي قدِّمت إلى الجامعة اليسوعية (جامعة القديس يوسف) في بيروت عام ١٩٨٤، وقد طبعت ثلاث طبعات: الأولى عام ١٩٨٤، دار الآداب، والثانية عام ١٩٩٥، دار المناهل، ودار الحرف العربي، والثالثة عام ٢٠٠٤، دار المناهل ودار الحرف العربي. **مقدّمة لكتاب «مفاتيح العلوم» لأبي عبد الله الخوارزمي**، دار المناهل، بيروت ١٩٩١ .الإيقاع والزَّمان (كتابات في نقد الشعر)، دار المناهل ودار الحرف العربي، ط. ١، ١٩٩٥، ط. ٢، ٢٠٠٨.

له دراسات ومقالات متنوِّعة في صحف ومجلَّات عديدة. شارك في مهرجانات شعرية ومؤتمرات أدبية في بلدان عربية وأخرى أجنبية.

يحرص، في بناء لغته الشِّعرية، على أن ينحو منحى البساطة، مقتنعاً بأن لغة الشعر، لكي تكون حيَّة ومؤثِّرة، عليها أن تتعدَّى الثقافة التي تختزلها. ويجد أن لا مفرَّ من أن يؤدِّي الشِّعر دوره على الرُّغم من عالم الخوف الذي يهمِّشه، ويرسم هذا العالم بلغةٍ شعريَّةٍ مشغولةٍ بعناية، من خصائصها، من نحوٍ أوَّلٍ، شحن الألفاظ/الدَّوالِّ بمدلولات ترقى بها إلى مستوى الرَّمز، ومن نحوٍ ثانٍ تشكيل صور تجسِّد رؤية الشاعر وتؤدِّيها دلالة جماليَّة.

في شعر جودت فخر الدين صوتٌ هادئ، داخليٌّ وحميمٌ كالمناجاة. يلبس موضوعه ويسيل سيولة الماء. يقدِّم الحالة الشعورية والفكرية من دون تكلُّفٍ أو افتعال.

وفي قصيدته ميْلٌ إلى الاقتصاد اللغوي ودقَّةٌ وتسلسلٌ محَكمٌ وترتيبٌ شبه منطقيٍّ للمعاني والصُّوَر والتداعيات. وفي هذه القصيدة تلمع الفكرة بالقُّوة التي تلمع بها الصورة.

وتتميَّز قصائده بسلاسةٍ لغوية، وعذوبةٍ موسيقية. فيها سبْرٌ لأعماق الذات، وتجاوزٌ للظَّاهر نحو ما استتر من مفارقات الإنسان[1].

«قصائد خائفة» تقول سرَّنا

فضاء الخوف

تتأمَّل غلاف المجموعة، فترى عنواناً أخضر يعلو مساحة بيضاء.. حرفا اللين في العنوان، يمتدَّان إلى الأعلى، كأنَّهما يرغبان في التحليق، تاركين

(١) يراجع: ـ إميل يعقوب (إعداد)، موسوعة أدباء لبنان وشعرائه، بيروت: دار نوبليس، ط. ١، ٢٠٠٦ م.
ـ جودت فخر الدين، من تجربتي في اللغة والشِّعر، ١٩٩٠.
ـ عبد المجيد زراقط، قصائد خائفة تقول سرَّنا، الخليج، ٢٦ يوليو/تموز ١٩٩٠.
ـ محمد العبد الله، ملحق جريدة النهار، كانون الأول ١٩٩٦.
ـ محمد علي شمس الدين، جريدة الحياة، ٣ كانون الثاني ٢٠٠٧.

بعض نبات أخضر في الزاوية، تتأمَّل ذلك، فتحسُّ كأن الفنان حسن شامي مصمِّم الغلاف، يشارك الشاعر خوفه، ويجسِّد تجربته غلافاً معبِّراً عن خوف القصائد التي تسأل عمَّا تستطيع في هذا الزَّمن الرَّديء. ولكن، أليس من الطبيعي أن يعظم دور القصائد في زمن الخوف؟

كنَّا نفضِّل لسبب سوف نعرفه لاحقاً أن يرسم الفنان أرضاً خضراء تنتصب فيها سروتان خضراوان.

تحسُّ ذلك، وترد إلى ذاكرتك صورة الشاعر اللبناني: الياس أبو شبكة الذي تحدَّث عن تجربة الشاعر في هذا العالم، فانفرجت شفتاه عن ابتسامة مغتصبة، وقال، بصوتٍ خافت، كأنَّه يتابع حلماً:

ـ «عصفور صغير، طار، طار، وهبط... ما يستطيع عصفور صغير!؟» تبقي الصورة في ذاكرتك، وتفكِّر في دور الشاعر في هذا العالم، وتسأل:

ـ ماذا يستطيع العصفور/ الشاعر أن يفعل؟

تفكِّر في إجابة، وتأتيك سريعاً على لسان الشاعر العربي القديم:

ـ رأيت القوافي تتلجن موالجاً تضايق عنها أن تولَّجها الإبر

قد ترى رأي الشاعر العربي القديم، وقد تخالفه وتدلف إلى المجموعة الشعرية لتعرف ما يراه الشاعر من دور له، معتقداً بأنَّه يؤمن بمثل هذا الدور الفاعل، وإلَّا لما كان من خوف توصف به القصائد.

تعتقد بأنَّ الشاعر يقول، أو يشاء أن يقول، ما لا يرضي القوى المسيطرة التي تشكِّل مصدر الخوف. وهذا، كما نرى، دور كل فنان مبدع أن يقول المختلف عمَّا هو سائد، وذلك لأنَّ الحياة في حركة دائمة والفنان المبدع أوَّل من يشعر بهذه الحركة، والأكثر قدرةً على الرؤية إليها، والنَّفاذ إلى جوهرها، والأكثر قدرةً كذلك على تجسيدها بناء فنياً يهزُّ السكون والقبول، ويدفع إلى التغيير، ومن هنا يأتي الخوف.

دور الشِّعر

تدلف إلى قراءة نصوص المجموعة الشعرية، وفي ذهنك رؤية واعتقاد حاولنا الإشارة إليهما في ما سبق، وتقرأ في قصيدة «قواف» ما يأتي:

ـ «أحارب بالقوافي/ وألعب بالقوافي» (ص. ٥٧)

يتأكد اعتقادك عندما تعلم أنَّ الشاعر يحارب بقوافيه ويلعب بها، وأنَّها وسيلته في تأكيد ذاته في ميداني الحياة: الصراع واللهو.

وعندما تقرأ ذلك يتأكَّد اعتقادك، وتتذكَّر الشاعر العربي القديم مرَّة ثانية، وهذه المرَّة عندما يقول عن القافية:

ـ خروج بأفواه الرُّواة كأنَّها قرى هندواني، إذا هُزَّ صَّمما

نلحظ، بين الشاعرين: القديم والحديث، شبهاً حتى في تسمية النص المؤثِّر/ فضلاً عن دوره... إنَّها القافية كناية عن الشعر الفاعل، عند كل من الشاعرين، تحارب وتلعب.

ونلحظ، إضافة إلى ما ذكرنا، شبهاً آخر بين هذه القصيدة والشعر العربي القديم، من حيث الاتصاف بخصائص فنية، منها التزام الوزن والقافية الواحدة الموحية بالأسف والحسرة، كما أنَّنا نحس رنَّة أسى وحرقة وجدانية تخلق الجو الذي نقرأ فيه عن القافية ودورها، وعن خوف الشاعر من مباشرة هذا الدور، وإصراره على هذه المباشرة على الرغم من ذلك الخوف.

يحدِّد الشاعر دور شعره: «أحارب بالقوافي/ وألعب بالقوافي...»، كما بدأنا آنفاً، لكنَّنا نلاحظ أنَّه يحس في البداية بأنَّه يؤدِّي دوراً مهزوماً يتركه مرتجفاً على حجر القوافي، فنقرأ:

ـ «صوتي نهب أجنحة تبدِّدها الفيافي».

يقول الشاعر هذا مذكِّراً بقول «أبو شبكة» الذي مرَّ بنا آنفاً، ثمَّ نجده لا يكتفي بمثل هذا القول، وإنَّما يبقى مؤمناً بدور شعره رغم تبديد الفيافي لصوته،

فلا يستسلم للسكوت. وبين الهزيمة والارتجاف من نحوٍ أوَّل وعدم الاستسلام من نحوٍ ثانٍ، تكون المعاناة فنقرأ:

«كأنِّي لا أتوق إلى ضفاف/ في لجة خرقاء/ ترفعني وتهبط بي/ تبعثرني...».

يعاني الشاعر، وزاده في هذه المعاناة حلم كبير سماؤه رحبة، ويتيح هذا الزاد له مواصلة حربه ولعبه، فيصل إلى ما يريد، فنقرأ:

ـ «وأترك موجي المفتون مشتعلا».

اشتعال القوافي...

يبدو واضحاً أنَّ الشاعر يريد ترك موجه، أي ترك عطائه الإبداعي مشتعلاً ما يعني أنَّه يريد الإضاءة والكشف، وهذه مهمَّة صعبة. تتأتَّى صعوبتها من طبيعة واقع خاص يعيشه. وهذا الواقع عبارة عن «لجَّة خرقاء»، ترفع الشاعر وتهبط به وتبعثره... لكنَّه على الرغم من هذه الصعوبة يبقى مريداً القول: إنَّه يستمر مشتعلاً يضيء ويكشف.

يحارب الشاعر ويلعب مؤدِّياً دوره، بقوافيه، وهكذا تبقى القافية، كأنَّها قرى هندواني إذا هزَّ صمما. ويبقى الشِّعر سلاح حرب فاعلاً يشعل الضوء في وجه الخوف، وفي وجه القوى التي تحدث الخوف.

معاناة غدر الأيَّام

نبدأ بقراءة نصوص المجموعة ونلمح، منذ البداية، معاناة الشاعر. يبدو واضحاً أنَّ الشاعر يعاني من المحاولات العاملة على مصادرة دوره الذي أشرنا إليه آنفاً.

يعاني الشاعر معاناة العصفور الذي يصرُّ على مواصلة الطيران، وذلك على الرغم من المحاولات العديدة الرامية إلى كسر جناحه، أو إلى مصادرة هذا الجناح. القصيدة المصمِّمة على أداء دورها تخاف على هذا الدور من أن يصادر، فتلوذ بالشاعر، والشاعر الذي يجد في القصيدة وسيلة لتحقيق ذاته يخاف من أن يفقد هذه الذات، فيلوذ بالقصيدة لكن القصيدة كما يقول الشاعر:

ـ «ترقد قربي/ خائفة مثلي، غدرتها الأيَّام كما غدرتني/ ألقتنا في البرد مهيضين...» (ص. ٧٠).

صورة عصفور «أبو شبكة» تعود إلى الحضور، لتغدو وجهاً لشاعرنا يضاف إليها تفصيل أساسي يتمثَّل في ما يأتي: إنَّ العصفور الذي كان يطير ويطير ألقي في البرد مهيض الجناح، وغدا يكابد من أجل أن يعود ليطير... ويعود هذا الواقع الجديد إلى ما استجد على الأيَّام التي صارت غادرة.

الأيَّام هي أيَّام حرب غدرت بالشاعر، وألقته وقصيدته مهيضي الجناح في البرد، في المنفى، بعيدين عن دفء العيش والفعل... أي أنها ألقتهما في الهامش والمنفى مخنوقي الصوت ومصادري الفعل.

كشف المأساة/في البرد بلا أجنحة

إن عيش الشاعر في برد الهامش والمنفى، أعزل من أي سلاح ودور، يجعل الأبيات ركاماً والأصوات المخنوقة المصادرة، فوق الأبواب، حطاماً.

يعيد هذا الواقع الجديد صورة العصفور الذي فقد جناحيه إلى أذهاننا. إنَّه عصفور لم يعد قادراً على أن يطير بحريَّة، أي لم يعد قادراً على أن يطير، أي لم يعد قادراً على ممارسة العيش والفعل فيه. وهنا تكمن مأساة الشاعر، مأساة تتمثَّل في فقد مسوِّغ الوجود وجدواه.

عندما كان للطَّائر جناح ومجال رحب للطيران الحر، كان يطرح سؤال هو:

ـ «ماذا يستطيع؟».

أمَّا وقد غدا العصفور مهيض الجناح، أمَّا وقد فقد العصفور مجاله الحر الرَّحب، فأي سؤال يطرح؟ ولنقل: بل أي عصفور يبقى؟ هو ذا الواقع يرسمه الشاعر طارحاً سؤالاً أساسياً هو: ماذا تبقَّى لنا في هذا الواقع الذي نعيش؟

يمارس الشاعر هنا دوره، فيكشف الواقع ويطرح أسئلته، ومنها هذا السؤال: أي شاعر يبقى بعد إلقائه في برد الهامش والمنفى، مخنوق الصوت،

مصادر الدور، ليس أصعب من عيش هذا الواقع. ولندع الشاعر يرسم لنا هذه الصعوبة.

ـ «ما أصعب هذه الأيَّام/ لا تمنحنا القوة، لا تتركنا للتيه، ولا ترادينا/ ألقتنا في البرد بلا أجنحة/ وجثت فوق ذبالتنا نبضاً مخنوفاً...».

الخوف كياني على دور هو الحلم المشعل، وعلى «سماء كنَّا أطلقناها في البال». إنَّه الخوف على المشعل من أن يغدو ذبالة، وعلى النبض الحي من أن يخنق.

عالم الذئاب

يتراجع السؤال الذي يشير إلى طبيعة الواقع، ويطرح سؤال إبجابي يتقدَّم خطوات في مواجهة هذا الواقع يقول الشاعر:

ـ «كيف لنا: لي ولها، أن نتدارك روحينا
أن نتدارك روحاً واحدة لي ولها؟»

يطرح السؤال هذا القضية بوصفها قضية على مستوى «تدارك الروح». ولمَّا كانت القضية على هذا المستوى، يقرِّر الشاعر أن يقول متداركاً روحه، على الرغم من كلِّ الخوف. يقرِّر الشاعر أن يؤدِّي دوراً آمن به، وأحسَّ بأنَّه مسوِّغ وجوده.

أو لنقل: إنَّ الشاعر يجد أن لا مفر من أداء دوره على الرغم من عنف الخوف. ويبدأ ذلك برسم ملامح عالمه أي الواقع الجديد، مكملاً بشكل تفصيلي ما كان قد بدأه عندما تحدَّث عن موقع الشاعر في هذا الواقع.

يرسم الشاعر ملامح عالمه. وكان قد كشف أنَّه عالم الخوف الذي يهمِّش الشاعر وينفيه إلى البرد مخنوق الصوت بلا جناح. وإنَّه عالم يلغي دور القصيدة، ويصادر أجنحة العصافير.

يرسم الشاعر ملامح هذا العالم، ويرى أنَّه عالم ذئاب. ذئبه الأوَّل لا يعي أنَّه:

ـ «كثير النعاس/ وهوايته النوم والافتراس» (ص. ٣٣).

وكأنَّما لا يكفي الذئب افتراسه المعروف حتى يكون كثير النعاس، هوايته النوم إضافة إلى الافتراس، وهذا يعني أنَّه يعيش مغمض العينين خارج التفاعل والفعل المواكبين سير الزمن.

في ظلٍّ هيمنة مثل هذا الذئب الناعس، النائم، تظنُّ النعاج أنَّها آمنة في مداه، فتتوهَّج أسنانها نعمة وحناناً. ولكن ظنَّها يخيب خيبة كبرى، فيغطِّي هذا العالم لون السواد:

ـ «سواد/ هو اللون...

لون السَّماء.../ هو الثوب/ ثوب النهار/ حين يدخل في نومه/ حين يخرج من نومه/ [هو] لهفة الجذوة الباقية.../

سواد هو اللون والثوب والراية الباقية (ص. ٣٦ وما يليها).

سماء العالم وثوبه وجذوته ولهفته ورايته الباقية سواد.

يرى الشاعر هذا، ويعلن بوضوح أنَّه يمارس دوره، بعد ما كابد الخوف طويلاً. ويكشف عن العالم الملفوف بالسواد، والذي غدت أشياؤه كلها سواداً، وكأن لا أمل.

لاء الشاعر ونَعمُه في نُواحٍ شجي

وعندما يرينا الشاعر حقيقة هذا العالم يقول «لاءه»، من طريق كشف عالم مرفوض.

ولا يكتفي الشاعر بقول: «لا»، وإنَّما يتجاوز ذلك إلى قول «نعم»، وقول «نعم» يأتي من خلال طرح السؤال/ الأمل. وهذا السؤال هو:

ـ إن تكن هذه هي ملامح عالم الحرب، فأين السلام؟

يطرح الشاعر أسئلة واقعه، فنقرأ له: «هي الحرب، هل أنت بعض السلام؟» أنت، المقصود هنا، هي «الروح العصي على الفناء» أنت، هنا هي

الأم رمز الخصب وتجديد الحياة. إنَّها الأمل في انبعاث عالم آخر ذي ألوان أخرى وأشياء أخرى...

الأم أقوى من العصف واليأس، ولهذا تعيد إليه الصوت قوياً يقظاً، وتكون قصيدته التي لا تنتهي. يقول الشاعر مخاطباً الأم:

ـ «أنت التي: ضاع صوتي فأيقظته/ مات سرِّي فأبقيته/

وانتهت أغنياتي، فكنت القصيدة/ لا تنتهي» (ص. ٤٨)

تعود للشاعر أغنياته، فيغني قوافيه. ونحسُّ ونحن نقرأ قصيدة «قواف» (ص. ٥٠) بمناخ نواح شجي، وكأنَّ الشاعر يعيد إلى ذاكرتنا أجواء الحجاز التي سادت على أثر معركتي كربلاء والحرة، حيث كان يعلو النواح الشجي المحزن والمطرب في آن.

نحسُّ الشجى، ونقف أمام السراب و«اليباب» البادِيين في القصيدة كأنَّهما صرختان عاليتان؛ كالآهات المتتالية يعلنها حرفا اللين: أوَّلهما يمتد بباء مفتوحة تكمل الصرخة، وثانيهما ينتهي بباء ساكنة كأنَّها الإيقاع الحزين الذي ينتظم قافية لها وظيفتها الشِّعريَّة في تأكيد استمرار ذلك الإيقاع الذي يرافق تكوُّن صورة لأمل خائب خادع ينتهي إلى خراب.

هذا كله فجَّرته «مياه القبيلة» فنحن لا نزال قبائل نتقاتل... قبائل اليوم المتناحرة تعيد ذلك الجو التاريخي، وتمنِّينا بالسَّراب، فنجني اليباب:

... ـ «والسراب الذي كنت أفنيت آخره

ما زال يهتف فوق اليباب»

يبدو كأنَّ الشاعر يحدِّد طبيعة عالم الحرب، وطبيعة القوى التي أقامته. كما أنَّه يوضح نتائج هذه الحرب، فاضحاً ذلك السراب الذي ما زال كثير من الناس مخدوعين به. تتبدَّى لنا هذه الرؤية مجسَّدة في غناء شجي يرشح بحزن عميق خفي يقول للحرب، بسرابها ويبابها: لا، في ربط خفي: نغمي إيحائي/ شعري بين هذه الحرب وبين معارك أخرى سالفة.

تشعُّ «اللا» الشعرية من دون خوف، كأنَّ الشاعر عندما أيقن بخلود

«الروح العصي» انطلق ليضيء عالم حرب القبائل التي لا تزال تهتف معلِّلة الناس بسراب خادع تبديه حرب لم تؤتِ سوى اليباب.

ويكون هتاف السراب قوياً شرساً، يتَّخذ مظهراً عسكرياً. فنقرأ أنَّ هذا الهتاف «يبقى ناجحاً في الفلاة ككوكبة من كلاب...» (ص. ٥١).

تكرار حرف الكاف ملاحظ هنا، وهو يشير إلى تواصل، لكنه مزعج ولعلَّ الشاعر فضَّل استخدام «كوكبة» ليدلَّ على انتظام عسكري. وقد يشير إلى تناقض بين دلالات كوكب وتحكُّم نباح كوكبة من كلاب.

يحارب الشاعر هذا النُّباح المستولي على ضوء القمر المنير، ويصرُّ على مواصلة حرب لا يعرف نتائجها كأنَّه لا يتوق إلى ضفاف... يصرُّ على الحرب واللعب بقوافيه إلى أن تغدو مشعلاً ينير ويضيء، وإلى أن تأخذ دورها كوكباً منيراً، فتهرب الكلاب خائفة من نور المشاعل، وينكشف السراب، فيبدو الخراب على حقيقته لمن يريد أن يرى.

يتحدَّى بقوافيه

إنَّ القبيلة التي تهتف عالياً، معلِّلة بسراب يغطِّي الخراب، والتي تنفي أي صوت سوى صوتها إلى البرد... يتحدَّاها الشاعر بقوافٍ ترصد الواقع التاريخي الذي تتحرَّك حربها على خلفيته، ترصد الواقع وتفصح عن ظواهره... وتناقش الرؤية السرابية إلى هذا الواقع.

يفعل الشاعر هذا كله في قصيدته الطويلة التي يبدأ بها مجموعته الشعرية، وهذه القصيدة ترد تحت عنوان هو: «بابنا وسماء الحديقة».

يهدي الشاعر هذه القصيدة إلى أخيه «يوسف» في إشارة إلى دلالة شخصية تتضمَّنها هذه القصيدة. وفهم القصيدة، على هذا المستوى، ممكن ولعلَّه باعث القصيدة ومحورها من وجهة نظر معيَّنة، ولكنَّنا نحاول أن نقرأها، ناظرين إلى باعثها غير المباشر، أي إلى ذلك المخزون الذي يرشح من خلال المجموعة

كاملة. إنَّنا نحاول أن نقرأها على مستوى يتعدَّى الرؤية الشخصية إلى رؤية عالم الشاعر الاجتماعي التاريخي.

في هذه القصيدة ألفاظ/إشارات كل منها يحتمل دلالتين: دلالة مباشرة تدخل في إطار الرؤية الشخصية، ودلالة غير مباشرة تدخل في إطار الرؤية العامة.

الدلالات غير المباشرة نفهمها من خلال السياق، ومن خلال إشارات الشاعر نفسه في أمكنة أخرى من المجموعة، ومن هذه الألفاظ:

ـ «الباب»، ونفهم أنَّه العين المطلَّة الرَّائية ويصفه الشاعر بقوله:

«لم يكن الباب سوى عين فتحت جفنيها...»

ـ «الشرفة»، ونفهم أنَّها اللسان الناطق باسم أبناء الوطن، ونقرأ في المجموعة عنها: «حيث لمنزلنا شرفة، تمتدُّ لساناً للغرفة».

ـ «السماء»، وتعني الحلم، أو ما يجسِّد السر، ويصفها الشاعر بقوله: «سماء كنا أطلقناها في البال».

ـ «الحديقة»، وتعني الماضي، أو التاريخ الراكد في الذات. يقول الشاعر، في بداية قصيدته، ما يؤكِّد هذا الفهم المتمثِّل في المعادلة الآتية:

«حيث ينام الأئمة أجدادنا» يساوي سماء الحديقة.

ـ «بابنا خشب/نخرته عيون الحديقة/حيث ينام الأئمة أجدادنا/بابنا وسماء الحديقة شرفتنا/وهي تنأى عن السابلة...» (ص. ٧).

في سياق هذا الفهم، يصبح عنوان القصيدة: «بابنا وسماء الحديقة» ثنائية أحد طرفيها عيوننا الخشبية المنخورة التي ترى إلى العالم بعيون التاريخ الرَّاكد، وطرفها الآخر سماء الحديقة، أي المناخ التاريخي والحلم المنبثق منه.

في عالم هذه الثنائية يتحرَّك قول الشاعر في إطلالة حيَّة تتموَّج في نبض السرائر. هذا النبض، المحمي بعناية، حمته السنون الطوال بأهدابها. وهكذا يضاف إلى الثنائية عنصر ثالث هو النبض الحي/سرُّنا الرائي إلى الحياة، مريداً

جعل السماء/ الحلك سراً معلناً، سراً يتجسَّد في عمل تضيئه شمس متَّقدة تعلن جريان تاريخ حي شمسه جذوة متقدة.

يضيف الشاعر، في حركة تالية من حركات القصيدة، عنصراً رابعاً هو «الأرجوان»، ويمكن أن نفهم «الأرجوان» بوصفه صنيع الأيام أو الأشواق إلى فعل، ونقرأ ما يشير إلى ذلك.

ـ «ثمَّ تترك [الشمس] أشواقها الأرجوان...» (ص. ٩).

وهكذا يكون الأرجوان صنيع الأيام في تجسيدها الأشواق، ولكن الأرجوان يكون خرافياً عندما تكون أشواقنا عنكبوتاً.

الأشواق عنكبوت: صورة تؤكِّد قدرة الشاعر على بناء لغة شعرية تجسد قوله وتؤدِّيه. فما أصعب أن تكون أشواقنا عنكبوتاً تبني بيوتها في الزوايا البعيدة المنسية. وإن واجهت العالم سرعان ما تتهدَّم وتزال وترمى، وعندما تكون الأشواق عنكبوتاً يكون الأرجوان خرافياً. وذلك عائد إلى العيش بمنأى عن مجرى الأيام والصيرورة، لكن الأيَّام لا تركن إلى زاوية وإنَّما تظل في خطى لاهثة... خطى تفرض ضرورة مواجهة العالم.

قد تكون هذه الضرورة مصدر الخوف، والخوف يؤدِّي إلى تردُّد، ولكن الحقيقة تبقى واضحة: إن كان من بقاء في الزوايا يظل مصير بيوت العنكبوت في البال. الخيار واضح: إمَّا السير في خطى تفرض مواجهة العالم الحديث، أو البقاء في الزوايا؛ حيث مصير بيوت العنكبوت.

في هذه المرحلة، مرحلة طرح الأسئلة الكبرى والمصيرية، لا يكتفي الشاعر الحقيقي بإثارة الأسئلة، لا يكتفي أيضاً بـ «لا» مهما يكن واقعه مخيفاً... لا يكتفي بالرفض، وإن كانت قصائده ترتجف مخنوقة الصوت في برد منفاها... يتجاوز ذلك كله إلى التَّحدي، والتَّحدي يتمثَّل في الإضاءة الدَّالَّة على الدرب.

تركض القصائد مبشرة في هذه المرحلة من مراحل القصيدة، ويدعوه أبوه، وهو الذي كان يلجأ في حركة سابقة إلى التضرع بثقة، يدعوه إلى إمساك

هذه القصائد المبشرة وقولها. لكنَّ الشاعر يتردَّد. ويستمر الأب، بعدما تجاوز التضرُّع، في التحريض على قول ما يأتي:

ـ تخلَّصوا من الباب المنخور من العين التي لا ترى... تخلَّصوا من الماضي الراكد، من الخوف المسكوت... الخ، اطلوا على العالم عاملين على رسم مستقبل تخلقه الأيَّام المتتالية.

يعاني الشاعر السُّكوت، ويكون السُّكوت صعباً وصعباً جدَّاً؛ وذلك لأنَّ الرؤية واضحة، لكن الخوف يعوِّق حركتها في سعيها لاتخاذ موقعها، في سعيها للتجسُّد... وقد يكون خوفاً من القبائل بسرابها ويبابها...

في حركة مفاجئة، تنبسط أمام الشرفة الذابلة سماء صغيرة، وتطلُّ إشراقة طيبة، وتبدِّد هذه السماء التي كانت حلماً في البال الخوف، ويهبُّ الشَّاعر مريداً لها أن تكون خطابنا إلى العالم في هذا الزمن.

تكون الإشراقة تحرُّكاً في عالم الركود، تكون تحرُّكاً صوب فرحة القطاف، وتؤدِّي الإشراقة إلى فرار الثعالب، وإلى أن تغدو الشرفة ذاهلة، إذ يدهشها هذا الفعل، فيختلج فيها النبض الحي، ويتحرَّك السرُّ الكامن فيها.

وتكون عودة إلى الأرض وجناها تدفع إليها تلك الإشراقة الطيبة/السماء الصغيرة. وتعني هذه العودة دخولاً في دورة الحياة، يلقى في حمى السروتين اللتين تنبتان في أرض الخصب رماد التردُّد، وتنتصب السروتان الخضراوان في الأرض المعطاء. وهذا ما جعلنا نقول، في بداية كلامنا، إنَّنا نفضِّل رسم هذا المشهد غلافاً للمجموعة.

الأرض، هنا، تعيد إلى الذاكرة الأم، أو الروح العصي على الفناء... إنَّهما معاً ما يؤدِّي إلى صيرورة الرماد أباً للتراب الذي يحضن دفق الشمس، الرماد يلد تراباً حاضناً للدفء المخصب، فتدبُّ الحياة في الشرفة الذَّاهلة، تختلج هذه بقوَّة، وتقول:

ـ «يسـرُّنـا أن نـجـدِّد شـمـسـاً لـنـا كـلَّـمـا لاحـت الـجـذوة الآفـلـة»

تقول شرفتنا/خطابنا للعالم وتفاعلنا معه: إنَّ أيَّ ماضٍ، أيَّ تاريخ،

عندما تخمد جذوته، ينبغي أن يجدِّد شمساً له تجعله جذوة حيَّة: وقود سيرورة الزمن وصيرورته، أي علينا أن نجدِّد شمساً لنا تعطينا أيامنا وتجعلنا في قلب العالم.

الشرفة التي تطلع بهذا الخطاب تتكوَّن من أشياء جديدة، من عيون رائية وسماء أرض خصبة تنتصب فيها سروتان خضراوان، وينبسط في مداها أرجوان تخلِّفه شمس عائدة على الدوام بوصفها جذوة متَّقدة.

من أجل هذه الشرفة، ولأجلها، كانت القصائد خائفة...

❐❐❐

نجيب محفوظ
رجُلُ القصَّة العربيَّة

أوَّل مقاربة نقديَّة كتبتها كانت بعنوان «**نجيب محفوظ رجُلُ القصَّة العربيَّة**». بدا لي ذلك، وأنا في دار المعلِّمين والمعلِّمات، وبقي يزداد تأكُّداً، فنجيب محفوظ اتَّخذ هذه المكانة منذ أن بدأ بالمرحلة التاريخيَّة، فرأى إلى التاريخ القديم من منظور يصلح عنوان روايته، «عبث الأقدار» وصفاً له. ثمَّ في المرحلة الواقعيَّة، إذ رأى إلى الواقع التاريخي المعيش، وجسَّده لغةً روائية تفيد من إنجازات الرواية الغربيَّة في الوقت نفسه الذي لا تنفصل فيه عن التُّراث السردي العربي.

من خصائص هذا السَّرد ما يتَّصل بالبناء الروائي، فيكون للفصل استقلاله في الوقت نفسه الذي ينتظم فيه في نظام البناء الكلي، وما يتَّصل بالأسلوب، يستخدم السَّرد التصويري والتصوير السردي، وهاتان تقنيَّتان عُرف بهما السرد الروائي العربي، وبخاصَّة لدى الجاحظ.

وقد تبيَّن محفوظ، في هذه المرحلة، ثلاث قوى فاعلة في المجتمع العربي: اليسار، الإخوان، المتسلِّقون، وإذ قطع الانقلاب العسكري التطوُّر الطبيعي قفزت القوَّة الثالثة إلى موقع القيادة، وأُقصيت القوَّتان الأخريان: قمعاً أو تهميشاً أو توظيفاً...، ما أفضى إلى بدء المرحلة التجريبيَّة التي مثَّلت هذا المسار من التردِّي الذي صرنا إليه.

في هذا المسار المشبع بالفساد، عاد الروائي، برؤيته النافذة إلى جواهر الأمور، إلى التراث ليفيد منه في تصوير الصِّراع الدائر، منذ بدء الخليقة، بين البشر، من أجل الثروة والسلطة والمتعة، وقد تكون «الحرافيش» الرائعة التي

مثَّلت هذا الصِّراع، وهو صراع أزلي يظهر فيه المخلِّص، ثمَّ يسود الطغيان والفساد في انتظار مخلِّص جديد، وهكذا...

في روايات هذه المرحلة جوهري ثابت يُستقى من التراث وجديد تبدعه التجربة الفريدة لمحفوظ، بيان ذلك يحتاج إلى تفصيل ليس هنا مقامه، وإنَّما أحيل إلى دراسة مفصَّلة كنت قد كتبتها في هذا الموضوع[١]. والمهم أنَّ الإفادة الخلَّاقة من التراث تواصلت في «أصداء من السيرة الذاتية»، ففيها إفادة من حديث السمر العربي، المتمثِّل بالحديث الشيِّق المركَّز، الملتقط النادر من الوقائع؛ الكاشف مفارقات الحياة الطريفة الناطقة برؤية إلى العالم.

لم يكف نجيب محفوظ عن التجدُّد والتطوُّر من دون أن ينقطع عن التراثين: الغربي والعربي، وعن الحياة، فكان كما قيل: «متنبِّي الرِّواية العربيَّة».

● **في ما يأتي المقاربة التي كنت قد كتبتها، ونُشرت في مجلة القلم الناشئ**، وهي مجلة كان يصدرها طلبة دار المعلمين والمعلمات في صيدا. السنة الرابعة، العدد الأوَّل، نيسان **١٩٦٦**.

«يقولون، بل يؤكِّدون أنَّ القصَّة العربيَّة لم تزل في مرحلتها الأولى، طفلة لم تسر بعد، أو راشدة طائشة. ولذا فمن غير المقبول أن تصل إلى المستوى العالمي. هذه القضية لها أهميتها بالنسبة لنا كشعب ينمو، وله قضاياه التي يريد أن يعرِّفها إلى العالم، وبالنسبة لأدبنا الغني الذي يريد من ممثِّليه الكثير. أقول هذا لما للقصَّة من قيمة في عصرنا. فهي فن هذا العصر وابنته القادرة على حمل معطياته وإبراز حالاته وأوضاعه. فليس أقدر منها على التعبير عن إحساسات عيشنا المليء بالقلق والاضطراب، المتَّسم بالأزمات: أخلاق، تفكير وتحرير.

ولا أظن أنَّني أعطي القصَّة أكثر من قيمتها، عندما اقول: إنَّها منتشرة بشكل عجيب، وتكاد تطغى على سائر الفنون؛ وذلك لانصبابها على الإنسان والحياة في محاولات تفسير ونظرات معينة إلى الوجود.

---

(١) راجع: عبد المجيد زراقط، النَّص الأدبي ومعرفته، بيروت: منشورات الجامعة اللبنانية، ط. ١، ٢٠٠٨، ص. ١٦٨ ـ ١٩٦.

والقصَّة العربيَّة، قضيتها تفرض علينا جلاء بعض الحقائق، ووضع علامات استفهام لمحاولة فهم الكثير من الأشياء. وإنَّ أوَّل ما يعرض لنا هو تحديد القصَّة الجيدة ونوعيَّة قصصنا. وفي عرفي أنَّ أبرز ما يميِّز القصَّة الجيدة فلسفتها الحياتيَّة، نظرة مبدعها إلى الوجود وقوَّة إيمانه بهذه النظرة، ثمَّ قوَّة نظراته وصلابتها وإنسانيتها. فهي التي تنشئ الحوادث، وتخلق الشخصيات، وتضع المواقف وفق منطق مقبول معقول مقنع.

فلو سألنا: ما الذي خلَّد «الشيخ والبحر» لهمنغواي، وجعلها تنال جائزة نوبل لوجدنا الجواب سهلاً: إنَّها تتبنَّى قضية إنسانيَّة، صراع الإنسان والطبيعة، قوَّة الإنسان ونضاله، وسوق السرد في شكل يخدم القضيَّة، ويرضي المنطق والجمال.

إنَّ القاصَّ المجيد هو صاحب المفهوم الخاص، الخالق للحياة تسري وتجري في حوادث وصور، عبر أبطال سيعيشون ويتصرّفون بطبعيَّة.

إنَّ سارتر، أحد كبار الأدباء المعاصرين والرافض لجائزة نوبل، يقصُّ، يخلق أبطالاً صنعهم هو. ومع هذا نجد تصرفاتهم لاصقة بالوجود، بأزمة انقطاع الجذور عند إنساننا المعاصر. يعرض مفهوماً للوجود في قصصه ويخلق الحياة في هذه القصص وفق مفهوم... ومع هذا، نجد أنفسنا أمام حياة لا ننكرها ولا نبتعد عنها. هذا هو الأدب الخالد، الأدب الإنساني المسؤول الناضج، الممثِّل لعصره. إنَّ مبدأ «التحرُّر والمسؤوليَّة» لم يجعل من قصَّته ورقة إعلان، ولم يجعل منها خطاباً، لا ولا سَوْقاً خارقاً لحوادث غير طبيعية، وإنَّما جعل منها حياة تنبض، تعيش وتفرض احترامها على القارئ.

اعتقد أنَّ الزخم التحليلي والقصد والتأمُّل الاجتماعي الموصل إلى فلسفة حياتية خالقة مفسِّرة هو المطلوب من القصَّة الجيدة والعالمية. وأظنُّ أنَّنا لو استعرضنا أكثر قصصنا العربيَّة نجد هذا أو أكثره مفقوداً.

قد يكون ظني متسرِّعاً، ولكنِّي لا أحتاج إلى كثير من الجهد لإثباته. فلدى استعراضنا لبعض المؤلَّفات القصصيَّة نجد هذا واضحاً. فهناك من يسرد ويسرد

هكذا وكيفما اتفق لا لشيء، وإنَّما لتركيب حوادث تدبِّرها المصادفة، وهناك من يتأزَّم عنده الوضع، فيعمد إلى حادثة قاهرة خارجيَّة كصدمة سيارة أو حرب وقعت فجأة أو انقلاب أو موت، حتى أصبحنا ننتظر عند تأزُّم الوضع عند بعض كتابنا مرضاً أو ما شابه. حتى أنَّ القصَّة التي تخلو من مثل هذا تكاد تكون نادرة. أمثال هذه التصرفات إن أنبأت فعن ضعف وحيرة وتلبُّك، وعن استجداء الظروف لحلِّ مشكلة خلقها السرد. وهذا يذكِّرنا بطفل يحلم بقوى خارقة. إنسان طفل يحلم أحلام يقظة بلهجة خطابية. وفي الحقيقة أنَّ في كلِّ قصَّة فلسفة حياتية، ولكنَّها تختلف من طفلة إلى عملاقة، من صبي لا يزال يدرج إلى رجل يسير بثقة.

إن «لقيطة»، إحدى أولى قصصنا والتي طرحت مشكلة نعيشها، لم يقدر مؤلِّفها على إبراز الشخصيَّات...، ولم يقدر أيضاً على الاستمرار في الخلق والتحليل، وإنَّما استعان بمبضع الجرَّاح الذي أمات الفتاة المشكلة.

وقد يكون هذا طبيعياً بالنسبة للمصادفات، ولكنَّه عجز بالنسبة لخالق، عجز أمام تأزُّم المشكلة فحلَّها بمبضع قطعها. والسُّؤال الذي أدَّى إلى عجزه: ماذا لو لم يتدخَّل الموت؟ هنا، في الإجابة عن هذا السُّؤال العبقرية تظهر.

والدكتور سهيل إدريس، أحد أعلام الأدب الذي ينتظر منه الكثير، كيف تصرَّف في قصصه. وأظنُّ أنَّ أصدق وصف لها هو «سندويشات» بالنسبة لطبخ يحوي اللحم والمرق والطعم اللذيذ، يعني أنَّها سطحيات تطفو. إنَّه يسجِّل حوادث من دون تبيان الظروف والعوامل، ومن دون تحليل المواقف والغوص إلى العمق. إنَّها مجرَّد ذكريات تحكى.

هذه حال القصَّة العربيَّة التي اخترت الأنموذج الأفضل منها.

وأظنُّ أنَّ فشلها لا يعود إلَّا لأنَّها لم تقلع الإنسان العربي من ظروفه وأزماته وأحلامه والعوامل المؤثِّرة عليه وتحليلها وإنَّما اكتفت بالرُّؤية، باللحظة السريعة. وأصدق دليل على هذا عجزها عن الوصول إلى مستوى النكبة الفلسطينيَّة. حتى أنَّ كاتبة هولنديَّة وصلت في «الطريق إلى بئر السبع» إلى مستوى القضية أكثر من أدباء العربيَّة.

إنَّ هذا لا يعني بأنَّنا فشلنا في ميدان القصَّة. لا... فهناك الكثير من المحاولات الموفقة، والتي تمنع من أخذ قاعدة عامَّة، والتي تجعلنا نشكُّ بصدق المؤكِّدين طفولة القصَّة العربية. فهناك نجيب محفوظ وغيره كيوسف إدريس. وأظنُّ، غير مخطئ، أنَّ نجيب محفوظ هو رجل القصَّة العربيَّة التي تحكي وتريد، والتي تضع أمامنا دنيا تنبض وتخفق بنبض الإنسان العربي المعاصر. حياته بكلِّ ما فيها من مشاكل وقضايا وتطورات وأزمات تفكيرية ونفسية وأخلاقيَّة. وأكاد أقول: إنَّ محفوظ مسجِّل أمين لحالتنا الاجتماعية في هذا العصر. وهذا ما يميِّز الأديب تمثيله لعصره. وعدا عن هذا، فهو صاحب فلسفة في النَّظرة إلى الحياة، تسوق حوادثه من دون أن تفقدها منطقيتها وأصالتها.

إنَّ من يقرأ الثلاثيَّة يشعر بالبيئة المصرية، بل العربية بكلِّ ما فيها من أشياء؛ يعيش مع أبطالها، ويحسُّ بوجودهم قربه، وينفر من أحدهم أو يحب غيره أو يعطف على آخر. كذلك يجد فيهم إمَّا شخصه وإمَّا أباه أو جدِّه.

وأعتقد أنَّ نجيب محفوظ أراد أن يؤرِّخ لأهم مرحلة في تاريخنا عندما كتب «ثلاثيته»، ولكن بشكل حياة معاشة، حيَّة، ومليئة بالإنسان الذي يعيش بقلبه وروحه وماضيه ومستقبله. فهذا «عبد الجواد» الأب القديم، الرَّجل السيِّد المطاع. وتلك «أمينة» امرأة ذاك العصر المطيعة والتي لا تعرف من الحياة إلَّا مسجد «الحسين»، وهناك «فهمي» الشَّاب الوطني الذي يمثِّل مرحلة التحرُّر التي مرَّ فيها وطننا العربي. أو «ياسين» الشَّاب الطيِّب البسيط الذي خلقت منه الظروف مع الكبت شهوانيَّاً. و«كمال» المثقف المتأزِّم الحائر، الكافر، الذي يمثِّل جيلنا المثقَّف الآخذ من هنا وهناك، يستعرض حضارة الغرب ومعطياتها من دون أن يعطي شيئاً جديداً.

وعرضه للحوادث عرض محلَّل رصين، إنَّه يقلع المشهد من الجذور، ويركِّب المشاهد حسب منطقه الخاص،... والحياة بلا منطق، عوامل وظروف

من نفسية واجتماعيَّة واقتصاديَّة تخلق الموقف وتحدِّده. إنَّ «ياسين» غير «فهمي» وهذا غير «كمال»... مع أنَّهم من بيت واحد، إنَّه يريك كيف أنَّ أم ياسين أثرت فيه، كذلك حب كمال وفشله في حبه وفيزيولوجيته، ذلك كله يؤثِّر عليه ويحدِّد مواقفه وحياته.

وفي «الثلاثيَّة» دُنىً رحبة، تقول لنا: هنا الأحداث تتفاعل لتخلق حياة تجري طبيعيَّاً... وأكثر ما تبرز فلسفة نجيب محفوظ في «عبث الأقدار»؛ حيث تسير الحياة بلا منطق، تتباعد الظروف، وتلعب المصادفات، فتخلق من طفل لا شأن له، فرعوناً لمصر...

وفي أكثر رواياته، نجد هذا. الحياة كما هي، تنعدم منطقيتها، ولكن نجيب محفوظ وقع كما وقع غيره في عدم القدرة على التخلُّص من المشاكل التي يصل إليها، فهو في إحدى رواياته، بعد عرض رائع، وسير جد عظيم في تصوير حياة شاب، فرضت عليه الظروف شخصيَّة معينة، خجولة، ولمَّا تأزَّم الوضع أمات الزوج والأم هكذا وفجأة... وكذلك في إماتته شابَّاً يرى أنَّه حرٌّ لا يريد ارتباطاتٍ من أي نوع، فقد أماته في أوج الأزمة...

ومع هذا، يبقى رجل القصَّة العربيَّة الذي جعل منها قصَّة بالمعنى الحديث للقصَّة، وأدباً يقرأ، وإن توجَّه، أخيراً، وبعد «أولاد حارتنا» إلى تغليب الناحية الفلسفيَّة والفكريَّة على الصورة والحادثة الواضحة، وفي قصصه الأخيرة، يكاد يتخلَّى عن ميزته الأولى وهي البيئة المصريَّة، أو العربيَّة بشكل عام.

وفي الحقيقة، إنَّ هناك قصَّاصين عرباً، ولكن القضيَّة قضيَّة كيفية، وهذا ما يدفعنا إلى القول: إنَّ نوعيَّة قصصنا محافظة...

وهذا لا يمنع وجود قصاصين، ولكن قلائل. ولكن البداية تكون قلَّة لتصبح كثرة...».

❐❐❐

حنَّا مينه (١٩٢٤/٣/٩ ٢٠١٨/٨/٢١)
كاتب الكفاح والفرح الإنسانيَّين

يؤثر عن «حنَّا مينه» قوله: «لم أكن أتصوَّر، حتَّى وأنا في الأربعين من عمري، أنَّني سأصبح كاتباً معروفاً...»، غير أنَّه أمسى أحد كبار الرِّوائيِّين العرب، فحقّق هدفه الذي سعى إليه منذ أن قرَّر: «إمَّا أن أكون روائيَّاً أو لا أكون». وهكذا حقَّق ما لم يتصوَّر أن يصبحه، في مسار رحلةٍ طويلة مع الشَّقاء الإنساني عاشه منذ أن بدأ الكتابة بقلمٍ غير ملجوم، وكان، كما يقول: «كاتب الكفاح والفرح الإنسانيَّين». والكفاح، كما يضيف، «له فرحه، له سعادته، له لذَّته العميقة عندما تعلم أنَّك تمنح حياتك فداءً للآخرين».

بدأت هذه الرِّحلة في «اللاذقيَّة»؛ حيث ولد، ومرَّت بـ «السويديَّة»، وأماكن أخرى في «لواء الإسكندرون»؛ حيث دخل المدرسة، وهو في الثامنة من عمره، فنال الشَّهادة الابتدائية، وكاد يكون المتعلِّم الوحيد في مجتمعٍ أمِّيٍّ فقير، فالعودة إلى «اللاذقيَّة»، في العام ١٩٣٩؛ حيث تقلَّب في أعمال منها: حمَّال في المرفأ، وحلَّاق، ونجَّار، ومصلِّح درَّاجات، ومربِّي أطفال لدى الأثرياء، وعامل في صيدلية، وموزِّع لجريدة «صوت الشَّعب»، وصحفي: كاتب أخبار فمقالات وكاتب عرائض... جاء إلى بيروت، في العام ١٩٤٨، هارباً ومُطارداً من السُّلطة، وباحثاً عن عمل، آلمه «ثلج الغربة» فعاد إلى دمشق، وعمل في جريدة «الإنشاء» الدمشقيَّة محرِّراً متمرِّناً، يتقاضى راتباً مقداره مئة ليرة سوريَّة، وتدرَّج فتولَّى رئاسة تحرير هذه الجريدة. ولما غدا الرِّوائيّ المعروف، انتقل إلى العمل في وزارة الثّقافة مستشاراً. وتُوِّج عمله بنيله جائزة

«الكاتب العربي» سنة ٢٠٠٥، وكُرِّم بأن أنشئت، في «اتحاد الكتَّاب العرب»، جائزة للرِّواية تحمل اسمه.

يقول: «هذه المسيرة الطَّويلة كانت مشياً، وبأقدام حافية، في حقول من مسامير. دمي سال في مواقع خطواتي، أنظر، الآن، إلى الماضي نظرة تأمُّل حياديَّة فأرتعش، وأسأل: كيف!؟ كيف!؟».

كان، وهو يتقلَّب، في هذه الأعمال، يرسل كتاباته إلى صحف سورية ولبنان، وكتب مسلسلات إذاعيَّة للإذاعة السوريَّة، فمسرحيَّة «دنكوشيتيّة». يقول: بدأت حياتي القصصيَّة بكتابة القصَّة القصيرة سنة ١٩٤٥، ونشرها في الصُّحف، لكنِّي لم أجمعها، وبعضها ضاع. وإذ تكرَّر نشر قصصه صار اسمه معروفاً ومحبوباً، إذ كانت قصصه واقعيَّة مشوقِّة. ثم قرَّر أن يكتب الرِّواية، فأمضى ثلاث سنوات يكتب ويمحو، إلى أن أنجز كتابة روايته الأولى «المصابيح الزِّرق»، سنة ١٩٥٤، وكانت، آنذاك، روايةً جديدةً، في الرِّواية السُّوريَّة، أثارت مناقشاتٍ حامية، وذلك يعود إلى أنَّها رواية تنتمي إلى الواقعيَّة النقديَّة، فتروي حكايات العيش الشَّعبي، في أحياء «اللاذقيَّة» الفقيرة، في أثناء الحرب العالميَّة الثَّانيّة، وزمن الانتداب الفرنسي، على سورية، بلغةٍ سهلةٍ معجمها مأخوذ من لغة الحياة اليوميَّة، وتركيب عباراتها بسيط، وتتَّخذ بنيةً روائيَّة مشوِّقة ممتعة.

لم يكن «حنَّا مينه» الرِّوائيَّ السُّوريّ الأوَّل، فقد سبقه الكثيرون إلى كتابة هذا النَّوع الأدبي، ومن هؤلاء «شكيب الجابري» (١٩١٢ ـ ١٩٩٦)، الذي أصدر أربع روايات هي: «نهم» ـ ١٩٣٧، «قدر يلهو» ـ ١٩٣٩، «قوس قزح» ـ ١٩٤٦، «وداعاً أفاميا» ـ ١٩٦٠. كتب «الجابري» رواياته هذه بأسلوب متين، بليغ، فسُمِّي «منفلوطيَّ سورية» كما أنَّه لم يروِ حكايات الناس العاديين فاختلفت رواية «مينه» عمَّا سبقها بأنَّها لم تكن «روايةً نخبة»، بل كانت رواية «المهمَّشين الفقراء»، يقرأها المثقَّف وغير المثقَّف.

وإذ أصدر عدَّة روايات غدا «روائيَّ الشَّعب». وفي هذه الآونة، عرفت

سورية ظاهرة «كتَّاب الشَّعب»، مثل «حنَّا مينه» في الرِّواية و«نزار قبَّاني» في الشِّعر الموزون والمقفَّى، و«محمَّد الماغوط» في الشِّعر المنثور، و«زكريَّا تامر» في القصَّة القصيرة وأدب الأطفال، و«دريد لحَّام»، و«نهاد قلعي» في «الكوميديا»، و«سعد الله ونُّوس في المسرح»...

إضافة إلى نشاطه السِّياسي وعمله الصحفي وكتابته الرِّوائية كان ناشطاً ثقافيَّاً يساريَّاً، فأسهم مع عدد من الكتَّاب اليساريِّين، سنة ١٩٥١، في تأسيس «رابطة الكتَّاب السُّوريِّين»، وقد نظَّمت هذه الرَّابطة، سنة ١٩٥٤، المؤتمر الأوَّل للكتَّاب العرب، كما أسهم في تأسيس «اتحاد الكتَّاب العرب»، سنة ١٩٦٩، وكان له دور أساس في الإعداد للمؤتمر الذي عُقد في «بلودان» سنة ١٩٥٦.

«حنَّا مينه» كاتب غزير الانتاج أصدر، وفاقاً لما توافر لي من معلومات، أربعين كتاباً، منها كتابان في وصف تجربته الرِّوائيّة، هما: «هواجس في التجربة الرِّوائيَّة» و«كيف حملت القلم»، ومجموعة قصص قصيرة هي «الأبنوسة البيضاء»، والباقي روايات، أولاها، كما ذكرنا قبل قليل، «المصابيح الزِّرق» ـ ١٩٥٤، التي ترجمت إلى الروسيَّة والصينيَّة. وتلتها «الشِّراع والعاصفة» ـ ١٩٦٦، وقد صنِّفت هذه الرواية في المرتبة الرَّابعة عشرة من بين أفضل مئة وخمس روايات عربيَّة، وترجمت إلى الرُّوسيَّة. ثم تتالت الرِّوايات وقد تحوَّل عدد منها إلى أفلام سينمائية ومسلسلات تلفازية. وسوف نتحدَّث عن بعضها، بوصفها نماذج، في ما يأتي.

قيل: كتب «حنَّا مينه كثيراُ وعاش أكثر». والواقع أنَّه عاش الشَّقاء وكتبه، فكان «روائيّ الشَّقاء الإنساني» قال: «يجب، ونحن نشقى، أن نفرح، وإلَّا انهزم الإنسانُ فينا». ويبدو أنَّ هزيمة الهزيمة في الذَّات الإنسانيَّة هي التي توظِّف العاصفة في خدمة الشِّراع، طالما أنَّ لكلِّ إنسانٍ في بحر هذه الحياة شراع وعاصفة.

هذه التجربة المعيشة هي التي كوَّنت منظور «حنَّا مينه» الروائي، الذي أدرك منه العالم وقضاياه، وكتب منه هذا الإدراك، فوعيه لم يكن وليد المعرفة النَّظريَّة وإنَّما كان وليد التَّجربة المعيشة، إضافةً إلى تلقِّي المبادىء الماركسيَّة من

رفاق العمل والنِّضال والنَّقابيِّين. ثمَّ كان له أن حصِّل المعرفة بعد عمله في الصَّحافة وتوافر فرص القراءة له. وقد شكَّلت تجربته الشخصيَّة هذه تجربته الأدبيَّة، فتمثَّلت هذه التجربة في روايات واقعيَّة نقديَّة تنتمي إلى اتجاه أدبي أصبح في ستّينيات القرن العشرين، الاتجاه الأدبي المسيطر في الوطن العربي، وخصوصاً في سورية، بالتوازي مع الاتجاهين الوجودي والليبرالي.

وقد أكسبه هذا الانتماء الواقعي النَّقدي لقب «غوركي العرب» فهو وشخصيات رواياته امتلكوا الوعي الثوري بالتَّجربة، وهذا ما حدث للأم في رواية «مكسيم غوركي» التي تحمل الاسم نفسه.

لكن، كما يبدو، فإنَّ «مينه» يمتلك منظوراً روائياً واقعياً خاصَّاً به، فهو يقول: «إنَّ المدرسة الواقعيَّة يمكن أن تهضم مجموع التيَّارات المعروفة، سواء كانت رومانسيَّةً أم رمزيَّة»، وهذا «الهَضْم» ملاحظ في رواياته، كما نرى، في رواية «الياطر» التي يؤدِّي «الغاب» فيها دور «المِصْهَر» ويشكِّل الفضاء النقيض لفضاء المدينة.

إضافةً إلى المكوِّنين الرُّومانسي والرَّمزي...، اللَّذين تهضمهما الواقعيَّة التي تشكِّلها المبادىء الماركسيَّة، يلاحظ وجود مكوِّن مسيحي واضح، في هذا المنظور، يتمثَّل، على سبيل المثال، في النَّظرة إلى المرأة المومس، ففي رواية «الشراع والعاصفة» يتزوَّج «الطّروسي»، الشخصيَّة الرئيسيَّة في الرِّواية، «نجوى»، التي كانت مومساً، واكتفى بأن تقول له: «لن أرجع لما كنت فيه»، ومنحها حياةً جديدة وشريفة، وبهذا يعمل بقول السّيِّد المسيح: «من كان منكم بلا خطيئة، فليرمها بحجر»، وينظر بذلك إلى المرأة الإنسانة، وليس الجسد، وهذه النَّظرة نفسها تتكرَّر مع «لبيبة» في رواية «نهاية رجل شجاع». ويلاحظ هذا المكوِّن ـ الوعي الدِّيني المسيحي في رواية «الثلج يأتي من النَّافذة ـ ١٩٦٩، فعندما يقرِّر «فيَّاض»، الشخصيَّة الرَّئيسيَّة، في الرِّواية، العودة إلى سورية، وينذر نفسه للنِّضال، يردِّد قول السيِّد المسيح: «الحقُّ أقول لكم: من أراد أن يتبعني فلينكر نفسه، ويحمل صليبه، ويتبعني»، كما يلاحظ أن «كريم»، في «الربيع والخريف»، لديه إيمان مسيحي عميق، مع أنَّه ماركسي.

يمكن القول: إنَّ «حنَّا مينه» كتب الواقع المعيش من منظوره الخاصّ هذا، فيصدق عليه ما قاله «تشيخوف» عن «مكسيم غوركي»: «هذا ليس كتابة، إنَّه واقع معيش». وإن كان لنا أن نقدِّم مثالاً، فليكن رواية «الثلج يأتي من النَّافذة»، فالشخصيَّة الرئيسيَّة «فياض»، في هذه الرِّواية، تمرُّ بمراحل تكتمل فيها شخصيَّة الثوري وهي: الإحساس الفطري بالبؤس والظُّلم، الاعتراض، المطاردة، الهرب، التردُّد والتخفِّي، السِّجن، العمل اليدوي الشَّاق، اكتساب معرفة من رفيق مثقَّف، العودة، العمل الثَّوري.

مرَّ «فياض» بهذه المراحل، فتحوَّل من إنسان عادي يحسُّ بالبؤس والظُّلم، ويعترض، إلى ثوريٍّ واعٍ، وكان تحوُّله مقنعاً، فقد عاش الصِّراع مع قوى الخارج والصِّراع الدَّاخلي، وقرَّر...، وخرج إلى تنفيذ قراره. والصِّراع، كما يقول «لوكاتش» هو الذي يعطي الرِّواية هويَّتها. وعندما كان يشعر بالبرد، وهو يرى الثلج يدخل من النَّافذة، في القرية الجبليَّة النَّائية في لبنان، التي التجأ إليها، قال: «البرد ليس من الثَّلج، وإنَّما من الغربة»، فعاد إلى دفء الوطن، وهذه هي دلالة الرِّواية التي أعطتها اسمها.

يأخذ «حنَّا مينه» المادَّة الأوَّلية لرواياته، من تفاصيل الحياة الشعبيَّة المعيشة، ويكتبها نصَّاً روائياً يصدر عنها بوصفها مرجعاً، ويغايرها، ويرى إليها، وهذا ما فعله نجيب محفوظ، وهو مثله غزارة إنتاج وسيرورة قراءة. وإن يكن «محفوظ» كتب حكايات الحارة الشعبيَّة في القاهرة، فإنَّ «مينه» كتب حكايات البحر، والميناء والشاطىء، ولعله الرِّوائي العربيّ الأوَّل الذي فعل ذلك، فقبل رواية «الشِّراع والعاصفة» لم تكن ثمَّة رواية بحريَّة عربيَّة.

الأدب العربي القديم عرف حكايات «السِّندباد» في «ألف ليلة وليلة» التي كان لها تأثير كبير في الأدب العالمي، أمَّا في الأدب العربيّ الحديث، فكانت هذه الرِّواية التي وُصفت بـ «ملحمة البحر وقصيدته» البداية، وتلتها روايات أخرى لـ «مينه»، منها: «الياطر» وثلاثية البحر: «حكاية بحَّار» و«الدِّقل» و«المرفأ البعيد»، ١٩٨١ ـ ١٩٨٣. كتب «مينه»، في هذه الرِّوايات، قصَّة صراع «رجال البحر» مع الطَّبيعة وقوى المال والسلطة، وبلور نماذج إنسانيَّة مكافحة، مثل «محمد بن زهدي الطّروسي»، في «الشِّراع والعاصفة» الذي «نُحت من أندر

المعادن الإنسانية»، ومثَّل رمز البطولة والعشق، والأب «صالح حزُّوم» والابن «سعيد حزُّوم»، وكلٌّ منهما مثَّل المقاوم الشعبي. وبهذا كتب «مينه» حكاية وطن وشعبٍ وبطل، فكانت البطولة شعبيَّة يبرز من مسار تحقّقها أفراد متميِّزون يرقون إلى مستوى البطولة الشعبية المقاومة لكلِّ سلطان ظالم، بدءاً من السلطان التركي فالفرنسي فالمحلِّي بمختلف أنواعه، وهذا ما جعل روايات البحر هذه تقف إلى جانب روائع روايات البحر العالميَّة، ومنها: «موبي ويك» ـ ١٨٥١ لـ«هرمان ملفل» (١٨١٩ ـ ١٨٩١) و«الشيخ والبحر» ـ ١٩٥٢، لـ «أرنست همنغواي» (١٨٩٩ ـ ١٩٦١). وهذا التَّميُّز يعود، في سبب أساس، إلى دور البحر في تكوين تجربة «مينه» الحياتيَّة والأدبيَّة، فهو يقول: «إن البحر كان دائماً مصدر إلهامي، حتَّى أنَّ معظم أعمالي مبلَّلة بمياه موجه الصَّاخب»، ويبدو أنَّه لم يقصد إلى ذلك، وإنما هي تجربة العيش التي أملت الكتابة، فهو يقول: «لحمي سمك، دمي ماء البحر المالح، صراعي مع القروش صراع حياة، أمَّا العواصف فقد نقشت وشماً على جلدي. إذا نادوا: يا بحر! أجبت أنا، البحر أنا، فيه ولدت، وفيه أرغب في أن أموت».

يرى «صلاح صالح» أنَّ «مينه» تأثَّر برواية: «في الطَّريق إلى المرسى» لـ «فيكتور كونيتسكي» (راجع: ممكنات النَّص، اللاذقية: دار الحوار، ٢٠٠٠، ص ١٢٣ ـ ١٧٢)، ورأى بعضهم أنَّه تأثَّر بروايات «الشيخ والبحر» و«موبي ديك» و«عمَّال البحر» لـ «فيكتور هيغو»، لكنَّ معرفة تجربته وقراءة رواياته تفيدان أنَّ هذه التجربة هي التي أملت هذه الرِّوايات، وإن كان من تأثير للرِّوايات العالميّة المذكورة، ففي تكوين التَّجربة الأدبيَّة وليس في النَّص الرِّوائي، فهذا النَّص يصوِّر الواقع المجتمعي السُّوري وتحوُّلاته وشخصيَّاته من منظور «مينه» الرِّوائي. وإن كان روائيون عرب قد كتبوا روايات فضاؤها البحر، مثل «السفينة» ـ ١٩٧٠ لجبرا إبراهيم جبرا (١٩١٩ ـ ١٩٩٤) و«من مكَّة إلى هنا» ـ ١٩٧٠ لصادق النّيهوم (١٩٣٧ ـ ١٩٩٤)، و«البحر» ـ ١٩٧٠، لفتحي غانم و«سمية تخرج من البحر» ـ ١٩٨٦ لليلى العثمان (١٩٤٥ ...)، فإنَّهم تلوا «مينه»، ولم يصوِّروا عالم البحر كما صوَّره.

وقد اتخذ من تفاصيل حياته مادَّة روائيَّة، فكتبها سيرةً ذاتيَّة روائيَّة تُعدُّ من روائع السِّير الذَّاتية العربيَّة، وهذا ما توصف به ثلاثيَّة «بقايا صور» ـ ١٩٧٥ و«القطاف» ـ ١٩٨٦ و«المستنقع» ـ ١٩٧٧. يروي الطِّفل، في «بقايا صور» ما تبقَّى في ذاكرته من صور حياة البؤس والعوز والتَّنقُّل التي كان يحياها مع أمِّه ووالده السكِّير. وفي «القطاف» يروي تنقُّل العائلة في المزارع لقطف الزَّيتون، وفي «المستنقع» يروي ذكريات العيش في مستنقع الوحل، في ميناء «الإسكندرون»، الذي نشأ فيه، وكان الانتداب الفرنسي قد قرَّر بالاتفاق مع تركيا والتَّواطؤ مع دول أخرى، أن يقتطع اللواء من سورية، ويعطيه لتركيا، فنشب صراع سياسي في فضاء مليء بالعذاب والقهر والحرمان، ومثَّل هذا كلَّه مادَّة سيريَّة لسيرة ذاتيَّة روائيَّة تعدُّ ضمن روائع ما كتب في هذا النَّوع الأدبي، والأوفر صدقاً والأغنى فكراً ثمَّ، وفي مرحلةٍ تالية كتب تجربة الغربة في روايات «الرَّبيع والخريف» ـ ١٩٨٤، و«فوق الجبل وتحت الثَّلج» ـ ١٩٩١، وثلاثية «حدث في بيتا خو» ـ ١٩٩٥ـ لكنَّ الرَّاوي، في هذه الرِّوايات، كما يبدو، فقد «المِصْهَر» الذي يتحوَّل بالحكاية إلى رواية متألِّقة، لعلّ ذلك يعود إلى اختلاف التجربة الحياتيَّة، فقد كان له راتب شهريٌّ وبيتٌ وعيشٌ رغيد ونساءٌ يتهافتن عليه...

واصل «مينه» كتابة الرِّوائية ما يزيد على ستَّة عقود عرف فيها الواقع المجتمعي السُّوري والعربي والدَّولي تحوُّلاتٍ كثيرة على مختلف المستويات، كما عرفت شخصيَّته تحوُّلات كثيرة على مختلف المستويات، أيضاً. وكان لهذه التَّحوُّلات تأثيرها في إنتاجه الرِّوائي.

وإذ نتتبَّع هذا الانتاج نستطيع، كما ترى «فريال سماحة»، في كتابها: «رسم الشَّخصيَّة في روايات حنَّا مينه»، تصنيفه في ثلاث فئات: أولاها تتضمَّن ما نُشر من روايات قبل هزيمة ١٩٦٧، أي «المصابيح الزِّرق» ـ ١٩٥٤ و«الشِّراع والعاصفة» ـ ١٩٦٧، وثانيتها تتضمَّن ما نشر بعد الـ٦٧ إلى سنة ١٩٩١، وهي السَّنة التي انهار فيها «الاتّحاد السوفياتي» بدءاً برواية «الثَّلج يأتي من النَّافذة» ـ ١٩٦٩، وانتهاءً برواية «الرَّبيع والخريف» ـ ١٩٨٤ وثالثتها تتضمَّن ما نشر بعد

هذا التاريخ المفصلي بدءاً من رواية «فوق الجبل وتحت الثَّلج» ـ ١٩٩١ إلى ما تلاها من روايات، في روايتي الفئة الأولى، يلاحظ أنَّ الشَّخصيات فقيرة لكنَّها فاعلة، تُقدَّم وهي تعمل، وتخوض صراعاً مع المعوِّقات الطبيعيَّة والاجتماعيَّة، فتبدو مقنعةً، وفي روايات الفئة الثَّانية، يلاحظ أنَّ الشخصيَّات غدت إشكاليَّة، غير بسيطة، تواجه معوِّقات الخارج ومعوِّقات ذاتيَّة، وتمرُّ بتحوُّلات، ويقتضي هذا أن تُستخدم تقنيَّات روائيَّة عديدة في تشكيلها، ومنها: الحديث الذَّاتي والتَّداعي والتذكُّر، والحلم في النَّوم واليقظة، ما يدلُّ على واقع مرتبك وشخصيات مرتبكة، فيفضي السَّرد الخارجي إلى سرد داخلي، ويتناوبان. حدث هذا بدءاً من رواية «الثَّلج يأتي من النَّافذة» ـ ١٩٦٩، ثم رواية «الشَّمس في يوم غائم»، و«الياطر» ـ ١٩٧٥. وهذا يعود إلى ما أحدثته هزيمة الـ ٦٧ من تأثير في بنية الشخصيَّة العربيَّة، فبعدما كانت الشخصيَّة عفوية، بسيطة، متحدِّية، متيقّنة بالتحرير، وتحلم بالتغيير، وتمضي في مسار واضح إلى أهدافها، غدت شخصيَّة قلقة، تتناوبها الأفكار والهواجس والمخاوف وفقد الاطمئنان والثقة...، وفي روايات الفئة الثالثة، يلاحظ تغيُّر كبير في بنى هذه الرِّوايات؛ إذ هيمنت فيها تقنيَّتا الحوار والتَّقرير، وغدت الشخصيَّات فرديَّة تعيش من دون قضيَّة، فتخرج من عالمها إلى عالم آخر بالخمرة والتَّدخين والمرأة ـ الجسد، ويلاحظ أنَّها تبدأ منجزة، وتستمرُّ ثابتة. ويبدو أنَّ هذا التَّغيُّر بدأ منذ انهيار مشروع التَّحرير والنَّهضة العربي، وانهيار «الأحلام الكبرى والصُّغرى»، ومعاناة الفقد والعجز عن تعويضه، والعجز عن السَّعي إلى هذا التَّعويض.

في روايات الفئتين: الأولى والثانية، قال ـ على سبيل المثال ـ «الطَّروسي»، في رواية «الشِّراع والعاصفة»: «أنا هنا، وسأبقى، وليطبخ أبو رشيد أحمض ما عنده» (ص ٥٨)، وقال «صالح حزُّوم»، في رواية «حكاية بحَّار»: «الوطن ولا شيء سواه» (ص ٢٥٣)، وفي روايات الفئة الثالثة، نرى على سبيل المثال، أيضاً، «عبدالجليل الحصباوي»، في رواية «المرأة ذات الثَّوب الأسود» مثقّفاً عازباً، يعاقر الخمرة ويلاحق المرأة، وإذ يصطادها يعدُّها غنيمةً جنسيَّة، ويواصل ثرثرات فارغة، إضافةً إلى كونه شخصيةً منجزة منذ بدء

القصِّ وثابتة طوال مساره، في حين أنَّ شخصيَّتي «الطَّروسي» و«حزُّوم» ناميتان متطوِّرتان كأنَّهما من الشخصيَّات الحقيقيَّة.

ويمكن أن نقارن بين روايتي «الثَّلج يأتي من النَّافذة» و«الربيع والخريف» لنلاحظ الفرق، مع أن كلّاً منهما تأخذ مادَّتها الرِّوائية من سيرته الذَّاتيَّة، ففي الأولى يروي حكاية تحوُّل الخارج من وطنه المتردِّد إلى الثَّوري العائد إليه، وفي الثَّانية يروي حكاية المنفيِّ من وطنه الذي لا يملك برنامجاً سرديَّاً ولا هدفاً يسعى إلى تحقيقه. «أفكَّر هل الغربة هي مصدر الإحساس بالقلق أم أنَّني قلق بطبعي؟» (ص ٨٤).

يعود هذا التَّغيُّر الرِّوائي إلى تغيُّر التَّجربة المرجعيَّة والأدبيَّة؛ فبعد الانهيارات والخيبات العالمية والقوميَّة والوطنيَّة والثَّبَّات في موقع العجز والانتظار وسيادة ثقافة الخوف والفساد، لم يتبقَّ من أحلام ولا من قضايا، ما أدَّى إلى خروج مارد العنف الكامن في الذَّات العربيَّة من قمقمه ليس إلى التَّغيير النهضوي، وإنَّما إلى التّدمير. ويمكن لقارىء روايات «حنَّا مينه» أن يتبيَّن رؤيته إلى هذا العنف الثَّاوي في الذَّات السُّورية والعربيَّة، فلو قرأنا رواية «نهاية رجل شجاع» ـ ١٩٨٩، على سبيل المثال، للاحظنا أنَّ البطل «مفيد» قويٌّ عنيف، يتحوَّل من ابن الفلَّاح العادي إلى «مفيد الوحش»، إلى مقاوم للمحتل الفرنسي، إلى سجين، فصيَّاد سمك، وسجين من جديد، ومريض، ومبتور السَّاق ومنتحر. لم يكن «مفيد» القويُّ الشجاع مفيداً، وما هكذا كان ينبغي أن تكون نهايته وإنَّما كان ممكناً، لو توافرت له الفرص، أن تُوظَّف هذه القوَّة والشَّجاعة في إنجاز المشروع النَّهضوي لو وُجد، وكان ممكناً أن تفلت هذه القوَّة العنيفة الشُّجاعة من عقالها وتدمِّر إن استطاعت الخروج من قيود السُّلطان. وهذا ما حدث في الآونة الأخيرة في غير قطر عربيٍّ، وخصوصاً في سورية. هذا الكشف عن الثَّاوي والمستتر في الذَّات العربيَّة تبيَّنه «مينه»، بنظرته النَّافذة، بوصفه أديباً ذا عينٍ ثالثه ويمتلك منظوراً روائيَّاً كاشفاً، وهذا هو شأن كلِّ روائيٍّ كبير. أراد أن يكون روائيَّ الكفاح والفرح وكان له ما أراد.

❐❐❐

يحيى حقّي، العمر المتوهِّج بالعطاء

الحياة/التاريخ

غيَّب الموت، صباح الأربعاء ٩/ ١٢/ ١٩٩٢، الأديب يحيى حقّي عن عمر يناهز السابعة والثمانين عاماً. لا يخفى أن حياة هذا الأديب الكبير تكاد تكون تاريخاً حقيقياً للثقافة العربية في هذا القرن. فقد أتيح له أن يكون ابن «البيئة الشعبية»، أو «ابن البلد» الحقيقي، من نحو أول، ومتمثِّلاً للحضارة الغربية من مصادرها من نحو ثانٍ، وعاملاً في الكتابة: إبداعاً وتنظيراً، وفاعلاً في مركز القرار الثَّقافي من نحوٍ ثالث.

وقد أثمر تفاعل هذه العوامل إنتاجاً ثقافياً كان ـ وسيبقى ـ له تأثيره الكبير في مسيرة نهوض الثقافة العربية. وهذا ما سوف نبيّنه في ما يأتي، وبإيجاز.

شيء من السِّيرة

ولد يحيى حقّي في حارة «درب المبيِّضة»، حي السيدة زينب بالقاهرة في ٧/ ١٢/ ١٩٠٥. ونشأ في بيت يحبُّ الكتاب ويقتنيه، ومنه تزوّد الفتى ببدايات زاده الثقافي، وحُبِّ المعرفة، فكان يقرأ ويتابع نشاط ثلاثةٍ من إخوته، هم: ابراهيم واسماعيل ومحمود، كانوا ينشطون في ميدان الانتاج الثقافي: صحافة ومسرحاً وقصَّة.

تلقَّى دراسته، ابتداءً بكتَّاب حارته، وانتهاءً بإجازة المحاماة التي نالها العام ١٩٢٥، وعمل محامياً مدة عامين، ثم عُيّن معاوناً للإدارة في منفلوط، حيث عاش أهم سني حياته، إذ تعرَّف، وهو يؤدِّي عمله هناك، إلى طبيعة بلاده وأهلها الفلَّاحين من طريق العيش معهم والاتصال المباشر بهم. وقد سجَّل

تجربته هذه في مؤلَّفين هما: «خلّيها على الله» و«دماء وطين»، فكان الأوَّل وصفياً والثاني قصصياً. في هذه الآونة، تكوَّن الجانب الأوَّل من شخصيته، وهو الجانب الشعبي النابع من واقع الحيّ الشعبي في المدينة وواقع القرية في الريف.

بين العامين ١٩٢٩ و١٩٥٤، عمل في السلك الدبلوماسي في جدَّة واسطنبول وروما وباريس، الخ... فأتَّقن التركيَّة والايطاليَّة والفرنسيَّة، و«عاش في أوروبا كما يمكن أن يعيش الأوروبي، وقرأ الآداب الأوروبية قراءة العارف بأسرار لغاتها، ولكنه بقي ابن البلد الذي يتحدَّث مع زوجته الفرنسية باللغة العربية طوال اليوم».

عيِّن مديراً لمصلحة الفنون بوزارة الإرشاد القومي، ثم عمل رئيساً لتحرير مجلَّة «المجلَّة»، وعضواً في المجلس الأعلى لرعاية الآداب والفنون... فكان في موقع القرار ينجز المشاريع، ويرعى المواهب الشابّة.

وقد أثمرت هذه الحياة الغنيَّة مؤلَّفات عديدة جمعتها الهيئة المصرية العامَّة في ثمانية وعشرين مؤلَّفاً تتنوَّع بين قصَّة قصيرة ورواية ومقالة أدبية وترجمات، نذكر منها: قنديل أم هاشم، والبوسطجي، وفجر القصة المصرية، وعنتر وجولييت، والفراش الشاغر، وأم العواجز، وصحّ النوم، وسارق الكحل، وخطوات في النقد الخ...

كانت هذه المؤلَّفات، إضافة إلى أهمية كلٍّ منها في ميدانه، متميّزة على المستوى اللغوي، إذ إنَّ ألفاظها، كما يقول مؤلِّفها: «غير مستمدة من القاموس، بل من التفاعل الداخلي في العمل الوليد»، ولعل هذا ما جعله يقول في مقدمة الطبعة الأخيرة لأعماله الكاملة، «قنديل أم هاشم... تجربتي في الأدب والحياة»...، قد أرضى أن يغفل النقَّاد جميع قصصي وكتاباتي، ولكنِّي سأحزن أشدَّ الحزن إذا لم يلتفتوا إلى محاضرةٍ ألقيتها عام ١٩٥٥، أدعو فيها إلى التجديد اللغوي».

كاتب إنساني النَّزعة

كان «ابن البلد»، المتمثِّل ما أنجزته الحضارة الغربية، كاتباً إنساني النَّزعة، يجمع التواضع الشديد والبساطة إلى الكبرياء والنَّفاذ إلى جواهر الأمور، وقد تجلّت هذه النزعة الإنسانية في مواقفه وكتاباته. ومن الأمثلة على ذلك أنه، عندما تعرّضت مصر، مؤخَّراً، لهزة أرضية قوية، «أصرَّ على مغادرة المستشفى تاركاً سريره لأحد المصابين بالزلزال». ومن الأمثلة، أيضاً، اهتمامه بالمواهب الشابَّة، إذ يؤثر عنه أنه كان ينصت إلى أصحابها بدأب وصبر، ثم يعطي رأيه مشجّعاً، ويتابع أعمالهم، ويساعد على نشرها، ولا يبخل بالتوجيه السليم. وهذه صفة غدت نادرة لدى كتّاب هذه الأيام. وكان يصدر، في ذلك، من اعتقاد مفاده «أن الفنان الصادق هو الذي يشعر أن الموقع الذي يعيش فيه يجب أن يستمر، وأن يسلِّمه جيل إلى آخر. هناك لذة الأب، وهو يرى ابنه يتقدم. ولكن اللذة الأساسية هي المتصلة بوجود الفن واستمراره».

هذه الرؤية المسؤولة ترى في الفنِّ ذلك الانتاج القادر على تحريك فيض من الشعور الإنساني الرَّاقي، المتجاوز ملابسات الزمان والمكان واختلاف اللحظات التاريخية ليصل إلى عنصر الإنسان، ويحدث تلاحماً بين البشر، ويؤتي البهجة السافرة، ويهب الراحة السمحة.

الفنُّ محاولات ابتكار مستمرَّة

إنَّ هذه الرؤية إلى العنصر الإنساني، صدوراً وتأثيراً، جعلت حقّي ينظر إلى الفن بوصفه محاولات ابتكار مستمرَّة، تُقنَّن في مرحلة تالية، لكن الفنان الحقيقي لا يركن إلى القوالب، وإنَّما يصدر عن ذاته أو يعطي إنتاجاً تفرضه طبيعة تجربته، ويترك القوالب الجاهزة سلفاً إلى التابعين الذين لا يستطيعون مواصلة محاولات الابتكار. يقول حقيّ في هذا الصدد: «عمر الفن يمضي في محاولة الابتكار... أن يهرب من قيد الحدود المرسومة. ولكنه لا يتمتع بحريته طويلاً، إذ يُقنَّن له سريعاً قالب يحبسه ويقاس عليه، ويفرض على التابعين» (فجر القصة المصرية، ص. ١٧٤).

في آونةٍ مبكّرة، بدأ حقي محاولات الابتكار، ومَّما يقوله في تجربته المذكورة آنفاً: «بدأت كتابة القصة بشكل منتظم، وأكثر وعياً في عام ١٩٢٢ أو ١٩٢٣... وكنت متأثراً بالأدب الروسي... أدركت أن الأدب الواقعي ليس هو التصوير الوصفي المطابق للأصل. كان لديّ شغف بالدراسات النفسية... ركّزت على المفارقة الوجودية المتمثِّلة في جبروت الإنسان وضعفه في وقت واحد... ومن هنا طابع السخرية الغالب في قصصي... وكان من اهتماماتي القديمة التأريخ للفكاهة عند الشعب المصري... وعملت على الاعلاء من شأن الإدارة وجعلها أساساً لجميع الفضائل...».

اللَّوحة القلميَّة

لعلَّ هذه المحاولات، المستندة إلى ما حاولنا اختصاره من أسس أشار إليها الكاتب، جعلته لا يتقيَّد بالقالب التقليدي للقصة القصيرة، فهو يكتب ما يمكن تسميته بـ «اللوحة الأدبية». وهو يعي ذلك، ويتحدَّث عن هذا الضرب من التأليف فيقول: «هذا الضرب من التأليف الذي لا تستطيع أن تسمّيه مقالة لأنه ينأى عن الأسلوب التقريري والتعبير المباشر والهدف المفضوح...». إنه ضربٌ من القصص «يُحدثُ في روح القارئ هذه الهزة اللذيذة التي هي من فيض ربّات الفنون وحدها مهما تعدَّدت أسماؤها...».

هذه الهزَّة اللذيذة هي التي سمّاها من قبل فيض الشعور الإنساني الموصل إلى إحداث التلاحم البشري. وهذه الهزة/المتعة يحرِّكها مزاج فني قادر على الانتباه إلى تعدُّد الخيوط وتشابكها في نسيج الحياة، وقادر أيضاً، على الوقوف عند المتناقضات لطلب التفكُّه، أو التأسّي، أو لطلب متعة أرقى وأكثر تعقيداً يختلط فيها التفكّه والتأسّي معاً، وتتيح الغوص إلى أعماق النفوس....

وإن كان لنا أن نعطي مثالاً على هذا الضرب من القصص، فإننا نشير بسرعة إلى قصة «عنتر وجولييت»، إذ تقوم هذه القصة على المفارقة الساخرة التي تصوِّر التناقض الاجتماعي، من خلال إيضاح الفرق الواضح بين الحياة

التي يعيشها عنتر، كلب الست كوكب، وجولييت كلبة إجلال هانم... لم تسوّ الحياة بينهما، لكن عربة الكلاب الضالّة تجمعهما مع كلاب أخرى، وتبرز المفارقات في مثل هذا التصوير الساخر والمتأسّي في آن.

القصَّة الطويلة

لم تكن هذه اللوحات القلمية النتاج القصصي الوحيد ليحيى حقّي، إذ إنه كتب القصة الطويلة، ومن هذه القصص الطويلة قصتا «قنديل أم هاشم»، و«البوسطجي»، وإن تكن «قنديل أم هاشم» الصادرة عام ١٩٤٥، خالية من البناء الدرامي التقليدي بشكلٍ واضح، فإنها من الأعمال القصصية المبكّرة التي تصور اللقاء/الصدام بين الشرق والغرب، أو كما يقول مؤلِّفها: «تصوِّر اللقاء/الصدام بين المادة والرُّوح، بين الثورة على خمول الشعب والرَّغبة المتأجِّجة في تحريكه... وقد خرجت من القلب مباشرة. ويبدو أنَّها استقرَّت في قلوب القرَّاء بالطريقة نفسها».

اللِّقاء بين الشرق والغرب

إن القصص التي تجسِّد إشكالية اللقاء بين الشرق والغرب عديدة، ومنها «عصفور من الشرق» لتوفيق الحكيم و«أديب» لطه حسين، ثمَّ «موسم الهجرة إلى الشمال» للطيِّب صالح و«المغيب في مونتفيديو» لعوض شعبان الخ... لكن يحيى حقّي، القادم من حيّ السيدة زينب: أم هاشم، كان قادراً على التقاط روح النهضة المتوثِّبة في الشعب، والمرتكزة إلى أسس حضارية عميقة الجذور، فرأى أن هذه الروح يمكن أن تأخذ من الغرب علمه، فتؤتي عطاءً مشعاً، يتمثل رمزياً بعودة النور إلى عينيّ فاطمة التي تمثل مصر، وينهض بأداء ذلك اسماعيل الذي يمثل ثمرة اللقاء بين جوهر الحضارة الغربية وروح الشرق الناهض. ويرفض اسماعيل، انطلاقاً من هذا التمثيل، الحضارة الوافدة إن كانت مفروضة بشكل ميكانيكي، ويقبلها إن كانت تمثُّلاً تقوم به الشخصية الواعية واقعها وتراثها.

البحث الأدبي

وقد مارس حقيّ البحث الأدبي بشقيّه: التاريخ الأدبي والنقد، وهو يصف إنجازاته في هذا الميدان بأنَّها «خلاصة لأثر بقي في نفسي بعد رحلاتها في الكتب»، ولا ينكر أنه لم يخرج عن دائرة النقد التأثُّري، الذي لم يلجأ إلى المذاهب الأدبية، ولا إلى «الترجمة أو الاقتباس، أو السطو على آراء غيري من الناس» (خطوات في النقد، ص. ٩ و١٠).

كان يرى إلى واقع النقد فيراه غير سويّ، ويعبّر عن ذلك بأسلوب ساخر فيقول: «وماذا كنت أفعل، وأنا وريث دواوين شعر نصفها «قال يمدح» ونصفها «قال يهجو...»، فالنقد إما مدح أو هجاء يسلِّط ممارسوه الأضواء على أعمال غير جديرة بالتقدير، ويحجبونها عن أعمال جيدة.

يقرِّر حقيّ هذه الحقيقة عندما يعود إلى تاريخ القصة القصيرة العربية، ويتوقَّف إزاء «مذكرات الشيخ فزارة» للشيخ مصطفى عبد الرازق، ويقول: «ومن عجب، ومن أسفٍ، أنَّها لم تَحظَ من النقاد بما هي جديرة به من الالتفات والعناية، لأمر لا يعلم سرَّه إلَّا الله، يحيد الضوء عن أغلى الجواهر، ويتسلَّط على المحظوظ من نصوص الزُّجاج البرَّاق، وسيسعدني كل السعادة أن أتحدَّث عنها وأعرفك بها».

يبدو أن تسليط الضوء على مثل هذه الجواهر التي عتّم عليها النقّاد كان يسعده فعلاً، فقد أثار العديد من القضايا النقدية، فلفت الانتباه إلى أهمية محمد تيمور، وإلى جماعة القصة الحديثة التي وجدت غذاءها في صحيفة أدبية أسبوعية أصدرها سنة ١٩١٧ عبد الحميد صمدي باسم «السفور».

ويتساءل، بعدما يشير إليها، فيقول: «ولا أدري لماذا لا أجد لها ذكراً في الابحاث الأدبية التي تكتب اليوم، مع أنها هي التي نشرت أوائل إنتاج هيكل وطه حسين الخ... وكانت تدعو إلى التحرر من التقليد... وتطوير الأسلوب إلى ما يوافق مقتضيات العصر؟!» (فجر القصة المصرية، ص. ٧٦).

وكان من أبرز أعضاء هذه الجماعة محمود طاهر لاشين الذي حقَّق نماذج

جيدة في القصة العربية الحديثة. وقد أبرز حقّي أهميته، ولفت إلى رائدين آخرين لم يرد ذكرهما من قبل في الأبحاث، وهما عيسى وشحاته عبيد، كما أنَّه توقَّف إزاء رواية صدرت سنة ١٩٠٦، وهي عذراء دنشواي» لمحمود طاهر حقّي، ورأى أنها أوَّل رواية مصرية مؤلَّفة تباع منها آلاف النسخ فور صدورها، وأنَّها، أيضاً أوَّل رواية تُدخل الفلاح في نطاق الكرامة الإنسانيَّة، وتنظر إليه نظرة تمجيد، ويظهر فيها ليهز وجدان الشعب.

وهو، بهذا، يصحِّح خطأ من يرى أنَّ تاريخ القصَّة العربيَّة يبدأ برواية «زينب» لمحمد حسين هيكل، فيقول: إن عذراء دنشواي هي البذرة التي مهدت ـ في نظري ـ لمحمد حسين هيكل أن يكتب في سنة ١٩١٤، رواية «زينب»، وجعل حوادثها تجري في الريف، وبعض أبطالها من الفلاحين. وإن عذراء دنشواي «تمسكت بأطراف أهداب الواقعية، على حين غرقت «زينب» في رومانسية شاعرية لا تقبل الأضداد». (فجر القصة المصرية، ص. ١٥٩).

حياة هي عمر الفن

وهكذا، كما يبدو، عاش يحيى حقيّ حياة غنية، كأنها عمر الفن المتوهِّج دائماً بالجديد.

❐❐❐

يوسف إدريس
نابغة القصَّة ومجدها

الابن الشاطر...

يوسف إدريس (١٩٢٧ ـ ١٩٩١) كاتب قصَّة قصيرة ومسرح ورواية مصري. ولد في «البيروم» التابعة لمركز فاقوس، في محافظة الشرقية في مصر. نال بكالوريوس الطب في العام ١٩٤٧، وتخصَّص في الطب النفسي في العام ١٩٥١.

كتب القصُّة القصيرة، وهو على مقاعد الدِّراسة، ونشر إنتاجه في مجلات، منها: المصري وروز اليوسف، وفي عام ١٩٥٤ ظهرت أولى مجموعاته القصصية: «أرخص ليالي» في سلسلة «الكتاب الكبير الذَّهبي»، وتتتابعت مؤلَّفاته، كما يأتي: جمهورية فرحات، البطل، حادثة شرف، قاع المدينة، آخر الدنيا، العسكري الأسود، لغة الآي آي، النداهة، بيت من لحم ((قصص قصيرة)، والحرام، العيب، رجال وثيران، البيضاء، السيدة فييما، نيويورك ٨٠ (روايات)، وملك القطن، اللحظة الحرجة، الفرافير، المهزلة الأرضية، المخططين، الجنس الثالث، البهلوان، أصابعنا التي تحترق (مسرحيات)، إضافة إلى أبحاث ومقالات كثيرة.

يعدّ يوسف إدريس، في ميدان فن القصة القصيرة العربية، «الابن الشاطر»، في البحث عن أشكال تجسِّد رؤيته النقدية إلى عالمه. فكان الفنان القادر على التقاط تفاصيل اللحظة المهمة، لينشئ منها بنية سردية قصيرة تفصح عن دلالة مرحلة من مراحل العيش. يؤكِّد ما نذهب إليه شهادات نقَّاد كبار نوردها في ما يأتي:

«فكأن يوسف إدريس قد خُلق ليكون قاصاً وكاتب مسرح، أو كأنه قد وصل بقوَّة حدسه إلى أسرار القصّ والكتابة، وبلغ بهما حدّ البراعة»، طه حسين.

«يوسف إدريس، عندي، هو بلا شك، نابغة القصة ومجدها»، توفيق الحكيم.

«لا شكَّ أن الدكتور يوسف إدريس هو أستاذ فن القصة القصيرة في أدبنا العربي كلّه»، محمد مندور.

«... إن عالم يوسف إدريس القصصي عبثي مقفر، لا حسم فيه، لكن هذا العالم المقفر هو الذي يحتوي على الينبوع، والشعور بالغياب يتضمَّن الحضور الذي يأتي ليملأه»، عبد الرحمن أبو عوف.

وهذا ما سوف نتبيَّنه بعد قليل، لدى قراءتنا إحدى قصصه.

الواقعيَّة ومراحلها

لم يصل إدريس، في واقعيته النقدية، إلى عداء حادّ مع السلطة... ويتَّهمه خصومه بممالأتها في بعض المراحل، من خلال النَّيل من خصومها، كما حدث في رواية «البيضاء».

نجح يوسف إدريس في أن يكون واقعياً وبعيداً عن التسجيلية والوثائقية... فأقام واقعاً فنياً يوازي الواقع المعيش، ويرى إليه كاشفاً ودالّاً. ونجح، في أن يكون ملتزماً من غير أن يقع في إشكالات الالتزام ـ الواجب، وفي أن يكون فناناً من دون أن تغريه بهرجات الأدب ـ اللعبة، أو ما يطلق عليه اسم المحاكاة الشكلانية.

لم يقف عند إنجاز مهما بلغ من الإجادة، وبقي في اتصال مستمر مع الحياة، يعيش ويراقب ويستفيد... ويتجدَّد بتجدُّد هموم العيش، وكانت أسئلة هذه الهموم تأخذ أشكالاً قصصية تجسدها، وترشح بإجابات عنها.

يمكن القول: إنَّ يوسف إدريس مرَّ بثلاث مراحل:

١ ـ مرحلة التأثر بتشيخوف وغوركي وسواهما من كبار القصَّاصين العالميين... وفي هذه المرحلة، كان يقبل خصائص وتقنيَّات جاهزة.

٢ ـ مرحلة الواقعية النقدية. في هذه المرحلة، كانت الرؤية الشخصية الناجمة عن التجربة الحياتية فالأدبية تنتج الأشكال التي تجسِّدها. وفي هذه المرحلة عانى الكاتب، باعترافه، من قبضة تأثير تشيخوف عليه.

٣ ـ مرحلة البحث عن أشكال تجسِّد رؤيته الجديدة، أو مرحلة ما بعد الواقعية النقدية، حيث دفعته الصحافة إلى كتابة ما يمكن تسميته بـ «المقالة القصصية»، إضافة إلى ابتداع أشكال قصصية جديدة.

عالج يوسف إدريس قضايا الجنس والموت والتمرد... ووقف طويلاً إزاء ظواهر إشكالية، مثل العيب والحرام والشرف... وكان، في معالجته، يرصد تحوُّلات الظواهر نافذاً إلى جوهرها من خلال رصد التفاصيل وإقامة بناء فنيٍّ منها، يعادل الواقع الاجتماعي ويكشف عن رؤيته إليه.

قراءة أنموذج قصصي:

في هذا الحيِّز القصير المتاح لنا، يمكن أن نتبيَّن ذلك، كما قلنا آنفاً، في قراءة لقصة «المحطة»، المأخوذة من مجموعة «حادثة شرف»، بحسبان هذه القصة أنموذجاً ذا دلالة.

تدور أحداث هذه القصة في «أوتوبيس» يواصل سيره، من محطة إلى محطة أخرى، مزدحماً بالناس من مختلف الأجيال. يلتقط الكاتب تفاصيل لحظة مهمة تحمل الدَّلالة على المرحلة التاريخية. ويكون العنوان: «محطّة» أوَّل إشارة في هذه الدلالة، إذ إن ما يحدث هو علامة من علامات هذه المحطة من محطَّات الزمن، أو عنوان هذه المحطَّة.

تتجلَّى هذه الدلالة إن أدركنا ما يعنيه مكان الأحداث، فالأوتوبيس يشير إلى صيرورة الزمن الذي تشكِّل هذه اللحظة محطة من محطاته. وهكذا يكون المكان ـ الأوتوبيس السائر مزدحماً بالناس... إشارة ثانية إلى تغيُّر استمر ردحاً

من الزمن، وتبلور في محطة من صيرورة تغيُّره، تفصح عنها التفاصيل التي يشكِّل منها القاصّ بنية قصته التي توظف مختلف عناصرها، بما في ذلك العنوان والمكان، في إقامة نظام من العلاقات يفصح عن الدلالة.

يؤدِّي الحدث الراوي = الشَّخصيَّة، المتكلم، وهو ليس الشخصية الرئيسية في القصة، وإنما الشاهد الراصد المتأمل الذي يتتبَّع يقظاً أدق التفاصيل الجارية الدَّالة، ويسترجع الماضي متخذاً أنموذجاً له، يتمثل في جاره الجالس إلى جانبه، الأمر الذي يسمح بإقامة المقارنة، بين ماضٍ وحاضر، في ربط يقيم بناء يفصح عن طبيعة التغيّر/المحطة التاريخية في سيرورة حركة التاريخ. وهو تغيُّر تجاوز عمر جيل. وقد يكون من المفيد أن نشير إلى الفرق البارز بين ممثلي الجيلين، من طريق وصف الرَّاوي لكلٍّ من الشخصيتين:

- «صعد الشاب، واحد من شبَّان هذه الأيام. القميص (نص كم) ومفتوح مع أننا لا نزال في الشتاء...».
- «والسيد الجالس بجواري... كان هو الوحيد الذي يرتدي بالطو فوق بذلته، مع أن الصباح كان جميلاً مشرقاً يغري الإنسان بالمشي عارياً تحت أشعة الشمس...».

قد نلحظ تناقضاً بين «في الشتاء»، في الفقرة الأولى، وبين «الصباح الجميل...» في الفقرة الثانية، ولكن هذا يشير إلى طبيعة كلٍّ من الرجلين ورؤيته، فالأول متفتح، متحدٍّ، منطلق... والثاني حذر، رسميّ، منكمش...

تتطوّر القصة محكومةً بعواملها الداخلية، بعد صعود العامل الأساس/الفتاة الصغيرة إلى الأوتوبيس... فالرَّاوي شاهد دقيق الملاحظة، مراقب مشحوذ الحواس، ومسكون بقضية تدفعه إلى التقاط أدق التفاصيل المتعلِّقة بها والتعليق عليها، في مقارنات تتناول تصرُّف جيله في مثل تلك الوضعيات التي يصل إليها الشاب الصغير، وهو يحاول إقامة علاقة مع الفتاة الصغيرة. ويكرِّر مقارناته عند كل إجابة يتلقاها الشاب.

يكاد يخطر للقارئ، وهو يقرأ مثل هذه المقارنات، أن ما يقرأه مقال أو

تحقيق صحفي، لولا براعة القاصّ في العودة إلى مواصلة قصته، فتكون هذه المقارنات عنصراً من عناصر البناء يوظَّف في أداء الدلالة. وهذه ميزة القصة عن المقالة القصصية، إذ يعود القاصّ إلى مواصلة قصته بمهارة المحدِّث القادر على التقاط نبض حركة الحياة.

بهذه القدرة، يتمكن القاصّ من جعل العناصر جميعها، بما فيها التعليقات المقارنة، بين ماضٍ وحاضر، تتشكَّل لتفصح عن وحدة الدلالة.

أوضحنا دور الراوي بوصفه أداة بث الحدث وتنميته إلى اكتمال تشكُّل بناء قصصي ذي دلالة، لكنَّ بيان هذا الاكتمال يحتاج عودة إلى سياق القصة، لنرى أنها تسجِّل محاولات شاب صغير، في الأوتوبيس المزدحم، للوصول إلى إقامة علاقة مع فتاة صغيرة، في مدَّة لا تتجاوز الزمن اللازم لقطع محطة، وذلك تحت سمع الركَّاب وبصرهم.

تصعد الفتاة إلى الأوتوبيس، بصحبة أخيها الصغير: «مندوب العائلة» الذي يمسك بيدها، يرسم القاصَّ شخصيتها التي تمثل الجيل الجديد، من طريق عدة أوصاف خارجية. ترتفع رؤوس الركاب. وتكشف هذه الحركة عن رؤية الجيل القديم للمرأة، فهي، في سرِّهم، ما تؤديه هذه العبارة: «... ولكنهم اطمأنوا حين وجدوا أنها في أعمار بناتهم... وأنها لا تصلح للفراش».

إن المرأة ذات حضور يبدّد الطمأنينة، ويثير الاهتمام، ما دامت تصلح للفراش، هذا ما يبدو لدى الركاب، ولهذا تعود النظرات حين تطمئن. وتبقى نظرات راكب واحد، أجاد الكاتب وصفه ممثلاً للجيل القديم. وقد سبق أن ذكرنا شيئاً من ذلك الوصف آنفاً. تبقى نظرات هذا الرّاكب يقظة، وتلحظ حركات الفتاة في الازدحام، ويقول ما يكشف رؤية جيله إلى المرأة، كما تبدو في العلن: «ودي إيه اللي يخليها تركب في الزحمة دي كمان».

وهذا يعني انفصام هذه الرؤية إلى المرأة: تصلح للفراش في السر...، وحرص على الأخلاق الفاضلة في العلن. ويتجسَّد الانفصام في الرؤية إلى المرأة وفي العلاقة معها، في مظهر آخر، وهو عجز الرجل، من ذلك الجيل،

عن الاتصال بها، أو ارتباكه في هذا الوصول. وهذا ما تؤدِّيه المقارنة التي تسترجع الماضي، والتي يجريها الرَّاوي، عندما يقول، في ما يقوله: «أما أن يكلمها فتلك هي المشكلة. المشكلة التي شغلت جيلنا كله». ويتكرر استرجاع الماضي في تكرار يركز على محورية التغيُّر، إذ إنَّ الجيل الجديد، الممثَّل بالشاب الصغير، يهتك حجب الخجل عن أنثاه في إصرار. ولا يستبعد المراقب أن يقول: «وخيل إلي أنه يكاد لولا الناس يقبِّلها. بل لم أستبعد أن يفعلها، فقد كان واضحاً أنهما لا يحسَّان كثيراً بكل ما حولهما».

كان هناك، في الماضي، حائط زجاجي سميك لا يدري أحد من أقامه، ولا يجرؤ أحد على كسره، هذا ما يقوله الراوي، ولهذا فإنه يبعد عينيه عن النسخ المتفاوتة من جاره العزيز التي يزدحم بها الأوتوبيس، ويركز مراقبته على الشاب الصغير والفتاة الصغيرة، فهما من كسر، الآن، وفي هذه المحطة من الطريق، ومن الزَّمن في آن، حائط الزجاج، وتجاوز الانفصام...

إن الشاب الصغير يصل إلى الفتاة بعملية مصرَّة لا تعرف الارتباك والإحباط... ويعلن بوضوح أنه لا يأمن أخاه على فتاته، فيقول لها: «بس أخويا صوته شبهي تمام. أوعي تغلطي فيه». وفي هذا السلوك، كما في التصرُّف السابق، ليس من ازدواجية، وليس من مشكلة في الاتصال وإقامة العلاقة، واختفت الرؤية المزدوجة المغلَّفة بالحجب... فالشاب عملي يقول لفتاته، بعد أن يطمئن إلى أنها حفظت رقم هاتفه: «لولا المحاضرة مهمة كنت وصلتك، خلاص».

هذا يعني أن ما يهمه من المرأة قد حدث، وينزل لينصرف إلى اهتمام آخر. والفتاة تكاد تجاريه في تحرُّره وعمليته، فنزولها في المحطة التالية لنزوله، كما يتوقع الراوي في إشارة دالَّة، يعني أن صعودها إلى الأوتوبيس كان بهدف إقامة علاقة مع شاب في مكانٍ ملائم. ولمَّا حقَّقت هدفها نزلت.

يرصد الراوي تفاصيل ما حدث بمهارة فائقة، وهو يقول: إن تغيُّراً أساسياً قد حدث. وهذا ما يدفع ممثل الجيل القديم، مزدوج الرؤية، إلى

الاستهجان والاحتجاج على الحدث الفظيع الذي وقع، فيبدو له التغير كأنه نهاية العالم، فيقول: «... البلد خلاص باظت. كل ده في محطة واحدة، والله يمكن القيامة حتقوم. لازم القيامة قامت».

إن كلمة «خلاص» ترسي لدى الشاب والفتاة، علاقة جديدة. وتعني لدى رجل البالطو أن القيامة قامت، وهذا يعني قيام عالم جديد في محطة من محطات سيرورة الزمن يمثِّلها الأوتوبيس الآلة/المكان والرَّمز الدال على حركة الزمن.

تنشأ المفارقة الساخرة بين موقفين: الدنيا باظت والقيامة قامت لمجرد بدء علاقة في العلن بين شاب وفتاة، في حين أنَّ ما ينويه في السر هو معرفة مدى صلاحية المرأة الصاعدة إلى الأوتوبيس للفراش. هذه المفارقة المتمثِّلة في ازدواج الرؤية هي التي تؤدِّي إلى تعثر الاتصال والارتباك والتخلِّي عن الاهتمامات الأخرى الخ... وهذا ما تخلَّص منه الجيل الجديد في محطة من محطات تطوُّر المجتمع. وهو ما نجحت القصة في الدلالة عليه، موظِّفة مختلف عناصرها في سبيل ذلك...

إنها ولادة جديدة في مجرى ولادات التاريخ، أو هي محطَّة من محطَّاته.

❐❐❐

نبيل سليمان
الرِّوائيُّ النَّاقد

مراحل الكتابة

تمثِّل الرِّواية، إبداعاً ونقداً، الهاجس ـ الهمَّ الأوَّل والأساس لنبيل سليمان؛ وذلك منذ أوَّل خطوة خطاها على درب الكتابة وحتَّى اليوم[١].

عندما يتحدَّث نبيل سليمان عن تجربته التي يمثِّل ذلك الهاجس/الهمَّ العنصر الأساس المكوِّن لها، يحدِّد أربع مراحل مرَّ بها، في كتابة الرِّواية، كان يتوقَّف، في نهاية كلٍّ منها، ليحاول الإجابة نظريَّاً ـ نقديَّاً عن الأسئلة الكثيرة التي أثارتها الحياة ـ الكتابة، والجدل بينهما.

في المرحلة الأولى، وتمتدُّ من سنة ١٩٦٩ إلى سنة ١٩٧٢ كتابةً، وإلى سنة ١٩٧٤ نشراً، كتب الرِّوايات: ينداح الطُّوفان، السجن، ثلج الصَّيف، ثمَّ توقَّف ليجيب نظريَّاً عن أسئلةٍ أثارتها هذه المرحلة. وفي المرحلة الثانية، وتمتدُّ من سنة ١٩٧٦ إلى سنة ١٩٧٧ كتابة، وإلى سنة ١٩٨٠ إعادة كتابة ونشراً، كتب الرِّوايات: المسلَّة وجرماتي، ثمَّ توقَّف ليجيب نظريَّاً عن أسئلة أثارتها هذه المرحلة، وفي المرحلة الثالثة، وتمتدُّ من سنة ١٩٨٥ إلى سنة ١٩٩٥ كتب الرِّوايات: هزائم مبكرة، قيس يبكي، مدارات الشرق، أطياف العرش، ثمَّ توقَّف ليقيم حواراً نقديَّاً، وما لبث أن استأنف الكتابة في مرحلة رابعة بدأت برواية مجاز العشق التي صدرت سنة ١٩٩٨، ولا تزال مستمرَّة.

---

(١) قُدِّمت هذه المقاربة في حفل تكريم الرِّوائي السوري نبيل سليمان، في اللاذقية. كتبت في ١٦/ ١٠/ ١٩٩٩.

إشكاليَّة المبدع ـ النَّاقد

تحتاج معرفة التطوُّر الذي عرفته تجربة نبيل سليمان الرِّوائية والنقديَّة، خلال هذه المراحل، إلى دراسة، أو دراسات، متأنِّية في إنتاجه الإبداعي والنقدي على غير مستوى. ليس هذا المقام مجال ذلك، غير أنَّه يمكن للباحث أن يرى أنَّ تجربة نبيل سليمان، في كتابة الرِّواية ونقدها، تمثِّل أنموذجاً ملموساً لإشكاليَّة الرِّوائي ـ الناقد، أو المبدع ـ النَّاقد بعامَّة، الذي يحاول أن يجيب: إبداعاً ونقداً عن أسئلة الواقع، بما في ذلك الواقع النَّقدي والإبداعي ـ الرِّوائي، والوصال القائم بين الواقع والإبداع، المنجب نصوصاً تجسِّد الواقع وترى إليه.

وإن كنَّا لن نتحدَّث عن إشكاليَّة الناقد ـ المبدع في محاولته التحوُّل بالإحساس بالقيم الجماليَّة إلى معرفة نقديَّة، أو في محاولته التحوُّل بالمعرفة الحدسيَّة للقيم الجماليَّة، إلى معرفة عقليَّة ـ موضوعيَّة مقبولة من الآخر، فإنَّنا سنتحدَّث عن إشكاليَّة المبدع ـ النَّاقد الذي يحاول أن يفيد من المعرفة النَّظريَّة من دون أن ينجز ما سمِّي، في تاريخنا الأدبي، بـ «أدب العلماء» الذي يهيمن العنصر العقلي على نظام علاقاته.

هذه الاشكاليَّة قديمة، ولم يُعْرَف معظم النقَّاد ـ الأدباء الذين عرفوها بوصفهم أدباء مبدعين في المقام الأوَّل، وإنَّما عُرفوا بوصفهم نقَّاداً، والأمثلة في تاريخ الأدب العربي والعالمي كثيرة جدَّاً.

يعزِّز هذه الإشكاليَّة، لدى نبيل سليمان، أنَّه، وكما يقول، كان ولا يزال، معنيَّاً بالتجارب الجديدة: إبداعاً وتنظيراً، فنقرأ له على سبيل المثال قوله: «وكان همِّي الأكبر أن أصنع انتمائي الرِّوائي إلى التجارب الجديدة في الكتابة الرِّوائيَّة العربيَّة العالميَّة، سواء ما كنت أحب منها، أو ما كنت أقرأه قراءة الواجب، أو ما كنت أتابعه كيلا أبدو متخلِّفاً أو مقصِّراً أو تقليديَّاً» (بمثابة البيان الرِّوائي، ص. ٢١).

إنَّ همَّ الانتماء الرِّوائي إلى التجارب الجديدة...، وبخاصَّة إن انساق الرِّوائي/النَّاقد، مسكوناً به، في الفضاء الثَّقافي السَّائد، المشبَع بسطوة الجديد

الوافد، إن لم أقل بإرهابه، كيلا يبدو متخلِّفاً أو مقصِّراً أو تقليديَّاً، قد يؤتي إعادة إنتاج للأنموذج الجديد المتلقَّى بوصفه المثال الحداثي، أو ما بعد الحداثي، ما يفضي إلى تنميط إبداعي ـ روائي عالمي يتَّخذ الأنموذج الحداثي، أو ما بعد الحداثي الغربي، مثالاً مقدَّساً، أو نمطاً كونيَّاً يؤدِّي إلى فَقْد الأصالة والخصوصيَّة.

هذا التنميط الإبداعي ـ الرِّوائي، نقداً وتنظيراً، وهو مظهر من مظاهر «العولمة» الثقافيَّة، ملحوظ في إنتاجنا المعاصر، ويملك مروِّجوه منابر ثقافيَّة فاعلة، ترفع صوت/سوط التقليديَّة والتخلُّف والتقصير في وجه كلِّ من يخرج عليها، أو يغاير ما تدعو إليه.

في تقديري، أنَّ أيَّ مبدع ـ ناقد، وأيَّ مبدع كبير في عصرنا، مثقَّف وناقد، يجد نفسه في مواجهة هذه الإشكاليَّة... فيتعامل معها...، وهذا ما فعله نبيل سليمان، فإن عدنا إلى رواياته وكتبه النَّقديَّة نرى أنَّه يعي هذه الإشكاليَّة، ويسعى إلى حلِّها وتجاوزها، مستفيداً في الوقت نفسه ممَّا تقدِّمه مواجهتها إبداعاً وتنظيراً من ثقافةٍ وخبرةٍ ودربة...، فنجده يتَّفق مع الرِّوائي غالب هلسا في التَّمييز بين ما يُسمَّى بـ «الأدب الكوزموبوليتاني» والأدب العالمي، فالأوَّل يصدر وفاقاً لأنموذج، ليعيد إنتاجه، فيكون نمطيِّاً يفقد الأصالة والخصوصيَّة، والثاني يصدر عن رؤية تكوِّنها تجربة العيش، ويدخل المعرفي ـ التجارب الجديدة في تكوينها، فينتج الأنموذج الذي يمثِّلها، وهو أنموذج أصيل يتَّصف بخصوصيَّة تؤهِّله للعالميَّة.

حداثتنا الأدبيَّة

إنَّ التَّمييز بين هذين النوعين من الأدب يثير السُّؤال الآتي: هل تتمثَّل حداثتنا الأدبيَّة ـ الرِّوائيَّة في تمثُّل الواقع المعيش بحداثته القشريَّة ـ البرَّانيَّة...، وتمثيله نصوصاً، تجسِّده في مرآتها، وتنطق برؤية كاشفةٍ إليه، أو في إعادة إنتاج الأنموذج الغربي، بوصفه الأنموذج الحداثي الكوني الذي يراد له أن يعولم الحداثة الأدبيَّة؟

يجيب نبيل سليمان عن هذا السُّؤال المركزي، في حياتنا الثَّقافيَّة المعاصرة، بالقول: «لا بدَّ من الكشف عن الحداثة بوصفها واقعيَّة عصرنا» (بمثابة البيان الرِّوائي، ص. ٣٧). والواقعيَّة ـ الحداثة هنا تعني، في ما تعنيه، أن تمتح الرِّواية من معاناة صاحبها الرُّوحيَّة والنَّفسيَّة والفكريَّة، وهذه المعاناة هي التي تبدع الشَّكل الذي يمثِّلها، وبتعبير آخر: إنَّها، كما يقول نبيل سليمان، معدِّلاً قول مارسيل بروست: أن يكتب المرء حياته أروع من أن يحياها.

وإن كان لي أن أتحدَّث بإيجاز عن أمثلة تجعل هذا القول النظري ملموساً، فإنِّي سأتحدَّث عن رواية «المسلَّة»، فهذه الرِّواية، في ما يبدو لي، تمثِّل واقعاً معيشاً وتنطق برؤية إليه. ألا يبدو لكم، كما يبدو لي، أنَّ هذا الواقع الذي تجسِّده «المسلَّة» بناءً روائيَّاً متخيَّلاً يجعل ما هو مسلَّة = إبرة كبيرة، أو خازوقاً، في جوهره/ حقيقته، تمثالاً = نصباً يخلِّد أمجاداً زائفة في مظهره؟

تكشف هذه الرِّواية، في ما يبدو لي، ثنائيَّة المسلَّة بدلالتيها: المظهر والجوهر، والكشف لا يتأتى من تورية تتمثَّل في العنوان فحسب، وإنَّما ينطق بها التجسيد الرِّوائي لليومي المعيش، للسِّيري الشخصي والمجتمعي القائل: «انتصبت في كلِّ الميادين المسلَّات، وعلى رؤوسها الحادَّة، تدافعت القلوب المخوزقة، ويبست الدماء تحت الشمس المشوَّهة الحزينة» (المسلَّة، ص. ٢٢٧). «على المسلَّة الجديدة اندفعت القلوب المخوزقة، بينما لا تزال المسلَّات منتصبة في ساحات كثيرة، ولا تزال القلوب مخوزقة».

إشكاليَّة السِّيري المعيشي/المتخيَّل

إنَّ الرُّؤية النافذة إلى جوهر الحياتي اليومي ـ السِّيري تبدع البناء الرِّوائي المتخيَّل الأصيل المتَّصف، في آنٍ واحد، بخصوصيَّة محلِّية وبخصائص الأدب الإنساني الذي يجد كل إنسان نفسه معنيَّاً به، لأنَّه يجد ذاته فيه.

وإن كان لي أن أقدِّم ما يجعل هذا الكلام ملموساً، فإنِّي سأروي حادثةً ذات دلالة في هذا الصَّدد. منذ أيَّام، كنَّا نبيل سليمان وأنا في طريقنا إلى قرية من قرى لبنان الجنوبي المحرَّرة (قبريخا في ١/ ١٠/ ١٩٩٩)، وما إن أطلَّت

علينا حقول هذه القرية وطرقاتها وبيوتها، حتى قال نبيل بعد لحظات صمتٍ وتأمُّل: كأنِّي كتبت حكاية هذه القرية في روايتي الأولى «ينداح الطُّوفان». وبعد أن جلسنا في دارة مضيفنا، قال هذا لنبيل: عندما قرأت لك: «ينداح الطوفان» حسبت أنَّك لبناني جنوبي تكتب عن قريتنا، أو عن إحدى قرانا. لم يضف نبيل كلاماً إلى ابتسامة رضاً غمرت وجهه...

القرية، في «ينداح الطوفان»، في السيري المعيشي، قرية من قرى جبال العلويين، وبالنفاذ إلى الجوهري فيها بدت في النَّصِّ الرِّوائي، وفي قراءةٍ قارئ لها، كأنَّها قرية من قرى جبل عامل، ويمكن أن تبدو قريةً من قرى الوطن العربي... إنَّها قرية الإنسان العربي في هذا الزَّمن.

من هذا المنظور يمكن أن نفهم ما صدَّر به نبيل سليمان الطبعة الجديدة من رواية جرماتي:

«لست معنياً البتَّة بأيَّة مطابقة قد يقوم بها قارئ بين هذه الرِّواية وبين واقع معين. واقترح على القارئ أن يبدل كلمة جرماتي، حيثما وردت في الرِّواية، باسم أي مكان أقامت فيه أو احتلته إسرائيل ـ أو ستحتله ـ وانسحبت منه، أو ستنسحب. وهكذا تحلُّ، مثلاً، غزَّة أو أريحا، أو كلتاهما، أو سواهما، محلَّ جرماتي...».

فجرماتي هي أيُّ قرية عربيَّة تعيش حالة الاحتلال، فانسحاب المحتل، فانتظار السلطة...

يستخدم نبيل سليمان السِّيري ـ التَّاريخي مادَّة أوَّليَّة له، ويعيد إنتاجه من منظوره، إنَّه يصنع من المادَّة الأوَّليَّة، وليدة الحياتي المعيشي، البناء الرِّوائي المتخيَّل، وهو بهذا يحقِّق فرادته، شرط هذا التحقُّق الحريَّة في استخدام ما يعيشه الإنسان أي السِّيري المعيشي، التاريخي، وفي استخدام ما يصنعه الإنسان ـ الآخر الأنموذج الجاهز، ومن يفقد هذا الشَّرط يرتهن إمَّا إلى الوقائع التي لا دور له في صنعها، أو إلى الأنموذج المعدود حداثيَّاً وكونيَّاً والذي لا دور له في صنعه أيضاً، وفي كل من الارتهانين يفقد ذاته وإبداعه، ويكون ناقلاً أو مقلِّداً.

إنَّ النَّصَّ الذي تتجلَّى فيه حريَّة الرِّوائي وفرادته، في استخدام المادَّة الأوليَّة ليمثِّل رؤيته، ليس تقليدياً، وليس تقليداً لآخر، وليس توليفةً تجمع منجزات التقليدي والحداثي، وإنَّما هو إبداع آخر، إبداع ينجز جديده الخاص، حداثته هو...، والسُّؤال الذي يثار في هذا المقام هو، كما يطرحه نبيل سليمان: كيف تشتغل الرِّواية في السِّيري والتاريخي من دون أن تكون تقليديَّة؟... وتكون إبداع الرِّوائي الخاص؟

فضاء الحريَّة

في الإجابة عن هذا السُّؤال يمكن القول: إنَّ أوَّل ما ينبغي أن يتوافر للرِّوائي، وهو يشتغل في السِّيري ـ التاريخي، ـ ولا يقتصر السِّيري على الذّاتي،ولعلّه لا يكونه، وإنَّما يشمل سيرورة الحياتي المعيش، فضلاً عن الموهبة والثقافة والدُّربة...، هو فضاء الحرِّيَّة...

إلى العيش في هذا الفضاء سعى نبيل سليمان، فنشدان الحريَّة، كما يقول، هو جوهر حياته وكتاباته، وهو كما يقول أيضاً، يلوب على كتابة بلا طابو أو تابو... كتابة بلا حرام.

في هذا الفضاء، يتعلَّم الرِّوائي كيف يبحث، يحفِّزه، شعور بالفَقْد... فيسعى إلى تعويض هذا الفَقْد بإبداع جديد يفتح آفاقاً جديدة إلى سعي جديد...

في ضوء هذا الفهم، يمكن ان نقرأ قول فؤاد صالح، في رواية مجاز العشق، لصبا العارف:

«أنا الآن فعلاً كمن لم يكتب حرفاً، طفل يتعلَّم بنفسه...».

أنموذج للتَّحوُّل بالوقائع إلى البناء الرّوائي

وإن كان لي أن أقدِّم أنموذجاً على «شغل» نبيل سليمان في السِّيري ـ التاريخي، فسوف أفعل بإيجاز يقتضيه المقام.

في رواية «المسلَّة»، يأخذ نبيل سليمان المادَّة الرِّوائيَّة من السِّيري ـ التاريخي، فتجتمع لديه كتابات سياسيَّة، تاريخيَّة، تراث سردي وشعري، شعر

مترجم، أشتات سيريَّة الخ...، ويستخدم هذه المادَّة في إقامة بناء روائي متخيَّل قوامه حركتان رئيستان تكشفان حياة مجموعة من المثقَّفين الثَّوريين يردِّدون بارد النقدات وساخنها عن كلِّ شيء، أولاهما حركة الحدث العسكري ـ حرب تشرين وتداعياتها، وثانيتهما حركة الحدث الاجتماعي ـ السياسي، ما شكَّل ثنائيَّة يكشف مسارها ما تفصح عنه الوثيقة القائلة في ما تقول: أنا أداة عمياء، لقد قتلت إنساناً، وبأصابعي المغموسة بالدَّم داعبت نهود النِّساء البيضاء (المسلَّة، ص. ١٤٨).

تتحرَّك هذه الثُّنائيَّة في سياق تتداخل فيه حركات أخرى، وتقتضيه طبيعتها، وهو سياق غير خيطي، يعتمد تقنيَّات المشهد والاسترجاع والتضمين: تضمين وثائق ونصوص، ما اقتضى روائيَّاً أن يُؤدَّى النَّص من غير منظور روائي، أي ما اقتضى تعدُّد هذا المنظور، أو الحواريَّة، وتعدُّد الفضاء الرِّوائي...

وإن كان لي أن اقدِّم مثالاً ملموساً، فليكن حركة من حركات هذه الرِّواية، وذلك عندما يتَّجه نبيل إلى الموقع العسكري. يتحرَّك حدث الحركة الأولى، ويؤدَّى من منظور نبيل على الطَّريق إلى الموقع... تقطع الحركة باسترجاع نبيل سفرته الأخيرة على هذا الطَّريق، ما يعيد حرب الـ٦٧ وأداء الامتحان، من منظوره ومن منظور صهره الذي كان يؤدِّي خدمته الإلزاميَّة آنذاك، وهرع في اليوم الرَّابع للحرب إلى الخلف غانماً الراديو الصغير (المسلَّة، ص. ١١٢)، ما يكشف رؤية إلى هذه الحرب. ثمَّ تستأنف الحركة الأولى تحرُّكها في مناخ يشكِّله هذا الكشف، ثمَّ تقطع بتأمُّل وباسترجاع حدثٍ قريب هو: ما أفضت إليه وساطات زملائه، ما يكشف رؤية إلى منظومة العلاقات القائمة، ثمَّ تستأنف الحركة الأولى تحركها، فيلتقط الرَّاوي تفاصيل دالَّة: يبصر أطفالاً يحملون أكياساً يميِّز فيها قطعتين من الخبز، ما يكشف حقيقة الواقع الاجتماعي القائم، ثمَّ تقطع هذه الحركة، ويسترجع الرَّاوي حدثاً قريباً، فتتحرك الحركة الثانية: في حلب، والجامعة، حيث سأل عبد الملك ابنته أروى في مقصف كليَّة الآداب: ما يقول الأطفال في الحرب؟ وتؤدَّى الرؤية إلى

الحرب من منظور الطفلة التي توشوش أباها: لا أحبُّ الحرب، يا بابا. ثمَّ يدور حوار يتبدَّى فيه غير منظور، ويقطع هذا الحوار تدخُّل زوج من الشباب...، وفي هذا دلالة على قطع هذين للحوار...، ثمَّ تستأنف الحركة الأولى تحركها إلى أن تصل السيَّارة إلى الموقع، ويلتقي نبيل بالنَّقيب، فيرسم شخصيَّته من طريق الوصف الخارجي الدَّال على الدَّاخلي، ومن طريق الحوار، فيترك نبيل القول للأشياء وللنَّقيب نفسه...، فنعرف شخصيَّة من يدير هذه الحرب من خلال تفاصيل صغيرة دالَّة، منها: يزهو بنجومه الكثيرة...، دلك شعراته بأصابع الكفَّين... سيارة مهرَّبة، أنظر إلى نمرتها... ضغط ببوطه الأخضر اللَّين على الدولاب الأمامي، يتفحَّص مؤخَّرة سيارته التي أشبهت مؤخِّرة كهلة مترهِّلة... في غرفته: غلاف لمجلَّة الشبكة وصور نسائيَّة عارية... علت كفُّه بصفعة مدوِّية لجندي... أحنى رأسه ولانت كلماته، وهو يقول لمن يهاتفه: نعم سيدي، احترامي سيدي...

تلتقط عين الرَّاوي من الواقع القائم تفاصيل صغيرة دالَّة، ويترك للقارئ أن يتخيَّل ويرسم هذه الشخصيَّة من دون أن يتدخَّل...، ورسم الشخصيَّة ينتظم في سياق ما تمَّ كشفه آنفاً، في مسار الحركتين، ما يفضي إلى تبيُّن المدلول الذي ينطق به الدَّال، وهو نظام خاص في ظهور الوحدات السرديَّة، يمثِّل ثنائيَّة ضدِّيَّة إنسانيَّة عامَّة بقدر ما هي محليَّة خاصَّة. وهذا الدَّال أبدعه الكاتب من مرجع سيري ـ تاريخي ليفارقه ويغايره، وينطق بمدلول يمثِّل رؤية كاشفةً الواقع مستشرفة المستقبل.

قد يكون من الإشارات الدَّالَّة، على مستوى استشراف المستقبل، أن يكتب زهير، وهو إحدى شخصيَّات الرِّواية، من السجن، لماريا الحسون، وهي شخصيَّة أخرى من شخصيَّات الرِّواية، ما يشير إلى ما حدث مؤخَّراً في أوسلو وفي واي «١» وواي «٢». جاء في الرِّواية: «وراح يكتب إلينا من السجن طيلة الشتاء عن المفاوضات مع إسرائيل، والاعتراف بها سرَّاً أو جهاراً، وعن الدَّولة الفلسطينيَّة القادمة، ويسأل ماريا مناكداً عن المنصب الذي ستحتله في حكومة المنفى أو الحكومة الثوريَّة أو... أو...» (المسلَّة، ص. ٩٣).

إنَّ أهميَّة هذا الكلام أنَّه كتب بين عامي ١٩٧٦ و١٩٧٧، ونشر عام ١٩٨٠، وإن يكن نبيل سليمان قد أوكل القصَّ في هذه الرِّواية إلى الشخصيَّة الرئيسيَّة فيها، وهي نبيل، ما يشير إلى كتابة سيريَّة، فإنَّه قد أقام بناءً روائيَّاً تتعدَّد رواته، كما مرَّ بنا، وكان للشخصيات الأخرى أصواتها، فنبيل نفسه يقول: «هل من الضروري أن تكون هذه الرِّواية من صنعي وحدي» (المسلَّة، ص. ١٠١)، ويقول: «أليس من الخيانة أن تغدو القصَّة قصَّتي في الحرب، وأنا لست إلَّا عنصراً هامشيَّاً من أوَّل العمليَّة إلى آخرها» (المسلَّة، ص. ١٥٣).

كتابة العيش وعيش الكتابة

لم يكتب نبيل سليمان تاريخاً، ولم يكتب سيرة ذاتيَّة... وإنَّما كان روائيَّاً سار قلمه على هوىً تشكِّله رؤيته إلى التاريخ والسِّيرة والوقائع... فكتب هذا القلم رواية تتَّصف بجديدها الخاص الذي يضيف إلى تاريخ الأدب الرِّوائي العربي ما يغنيه، وهذا هو شأن الكتَّاب الكبار الذين تمثِّل الكتابة هاجسهم الأوَّل والأساسي في هذه الحياة، فيكتب واحدهم العيش، وهو يعيش الكتابة، ويصوغ جدل الذَّات الرَّائية مع اليومي والتاريخي نصَّاً يجسِّد تجربتها، وينطق برؤيتها...

❐❐❐

عبد الرَّحمن منيف
بين الخصوصيَّة والعالميَّة

شهادات عارفيه

قد يكون من المفيد أن نبدأ الكلام على عبد الرحمن منيف بمقتطفات من شهادات عارفيه ترسم ملامح شخصيَّته، إذ إنَّ هذه الشخصيَّة تتَّصف بمزايا جعلتها تنجز ذلك الإبداع الرِّوائي الذي نعرف: الأشجار واغتيال مرزوق ـ ١٩٧٣، قصَّة حب مجوسيَّة ـ ١٩٧٤، شرق المتوسِّط ـ ١٩٧٥، حين تركنا الجسر ـ ١٩٧٦، النهايات ـ ١٩٧٧، سباق المسافات الطويلة ـ ١٩٧٩، عالم بلا خرائط (بالاشتراك مع جبرا إبراهيم جبرا)، مدن الملح (خماسيَّة) بين عامي ١٩٨٤ و١٩٨٩، الآن هنا أو شرق المتوسِّط مرَّة أخرى ـ ١٩٩١، أرض السَّواد ـ ١٩٩٩.

يقول عارفو عبد الرحمن منيف: إنَّه رجل طويل الأناة، عميق المعاناة، يطيل الصَّمت كأنَّه يتأمَّل ما يستحضره، أو يصغي إلى أصوات تأتي من عالمٍ يتخيَّله...، يجيد الإصغاء إلى محدِّثه، ويرى بنظرةٍ نفَّاذةٍ تخترق زجاج النَّظارة القائم، وإذا تحدَّث جاء صوته عميقاً قادماً من الدَّاخل، خطابه واضح ودقيق وحاسم وشديد التأثير... صداقاته واسعة، ومتنوِّعة وعميقة، يفيض حيويَّة، ولا يكفُّ عن طلب المعرفة، واسع الثَّقافة عميقها...، تفرَّغ لكتابة الرِّواية بعد أن اقتنع بأنَّه لن يستطيع تغيير العالم.

في تقديري، أنَّ هذه الشخصيَّة هي تلك الذَّات القادرة على التقاط نبض حياتها، وتمثِّله تجربة عميقة، وتمثيله روايات كاشفة.

مسار حياتي غنيّ

في سيرة عبد الرحمن منيف ما أتاح له أن ينجز ذلك الإبداع الرِّوائي المتميِّز؛ إذ إنَّها قدَّمت له المعرفة والخبرة ـ التجربة الفرديَّة الغنيَّة، فعبد الرَّحمن منيف هو العربي الذي ولد في عمَّان من أبٍ سعودي وأمٍّ عراقيَّة...، درس في بغداد الحقوق، ومارس فيها نشاطاً حزبيَّاً قوميَّاً، ثمَّ نفي منها بعد توقيع حلف بغداد، فأكمل دراسته في القاهرة، وعاد إلى العراق فعمل رئيساً لتحرير مجلَّة النفط والتَّنمية، ثمَّ عمل في سوريا في مكتب للنفط، وفي بيروت عمل مسؤولاً للقسم الثقافي في صحيفة «السفير»، ثمَّ سافر إلى فرنسا، ثمَّ عاد ليقيم في دمشق...، ويزور هذا البلد العربي والأجنبي وذاك، ثمَّ يعود إليها...

في هذا المسار الحياتي الغني، اختار، وقد نضجت خبرته بالحياة وتعمَّقت تجربته في كتابة الرِّواية، فأتاها من السياسة والعمل في مجال النفط، وهو في الأربعين من عمره، فتفرَّغ لها، وقدَّم للمكتبة الرِّوائيَّة آثاراً خالدة أهَّلته لأن ينال جوائز، منها جائزة سلطان العويس وجائزة مبارك للابداع الرِّوائي.

خصوصيَّة روائيٍّ كبير

كان عبد الرحمن منيف، ومنذ البدايات، يبشِّر بمولد روائيٍّ كبير، فممَّا يروى عن نجيب محفوظ أنَّه قال عندما قرأ رواية: «الأشجار واغتيال مرزوق»، عام صدورها ـ ١٩٧٣: «هذا روائي كبير له شأن».

أتى عبد الرحمن منيف الرِّواية، وهو يدرك تماماً أنَّه سيكون ذا شأن كبير فيها، فكان، كما يقول، وبعدما اقتنع بأنَّ السِّياسة لن تغيِّر العالم، مسكوناً بهمِّ رصد هذا العالم وتمثُّله وتمثيله في روايات تتَّصف بخصاص تميِّزها، وتشكِّل خصوصيَّة تتيح لمتبيِّنها القول: هذه روايات عربيَّة ترقى بها خصوصيَّتها إلى مستوى الروائع العالميَّة.

قد يكون من المجدي، في هذا المقام، الكلام، وإن بإيجاز يقتضيه المقام، عن هذه الخصوصيَّة.

يجيب إنتاج عبد الرحمن منيف الرِّوائي، ومن طريق النَّص الرِّوائي، عن أسئلة كثيرة طُرحت، وما زالت تُطرح، ومنها:

- هل أنَّ العرب ضعيفو الخيال جامدو العواطف، لا يستطيعون إبداع روايات تخصُّهم، ما يجعلهم يلجأون إلى المصدر الذي يلبِّي حاجتهم، وهو الأدب الغربي، ترجمةً واقتباساً وتقليداً ـ استغراباً، كما يذهب بعض المستشرقين، ومنهم هاملتون جب وأوليري؟
- هل أنَّ «العطر الخفي» الذي يجعل من القصَّة فنَّاً لم يفز به سوى المتَّصلين بالثقافة الغربيَّة؟ وهل أنَّ فنيَّة القصَّة تعني استغرابها، أي النَّسج على منوال القصص الغربي، كما رأى يحيى حقِّي وكثيرون سواه؟
- هل تعدُّ القصَّة العربيَّة الحديثة وليدة نقلٍ، إمَّا عن الغرب كما يرى بعض الباحثين، أو عن التراث كما يرى بعض آخر منهم، أو أنَّها وليدة الحياة وتحوُّلاتها كما يرى بعض آخر؟

في الإجابة عن هذه الأسئلة، وانطلاقاً من قراءة إنتاج عبد الرحمن منيف الرِّوائي، نرى أنَّ هذا الإنتاج يتميَّز بخصائص ترقى به إلى مستوى الروائع الرِّوائيَّة العالميَّة، وهذه الخصائص تمثِّل خصوصيَّة تنأى به عن الانتاج الرِّوائي الغربي، وذلك لأنَّه وليد الحياة المعيشة، وتحوُّلاتها. وليكن كلامنا أكثر موضوعيَّة نستشهد بما يقوله ناقد غربي، وهو جون أبديك. يقول أبديك، في مقالته النَّقديَّة عن النَّص المترجم لرواية عبد الرحمن منيف: «مدن الملح ـ التِّيه»: «إنَّه من المؤسف حقَّاً أنَّ السيِّد منيف، كما يبدو، ليس من المستغربين إلى حدِّ الكفاية، حتى ينتج سرداً يشابه ما نسمِّيه رواية، فصوته صوت مفسِّر في مخيَّم قبيلة، ولا يوجد في كتابه أي أثر لحسِّ المغامرة الخلقية للفرد الذي يميِّز جنس الرِّواية، من دون كيخوته وروبنسون كروزو، عن الأسطورة والخبر التاريخي...»[١].

لن نناقش، هنا، ما ذكره أبديك عن خصائص رواية «مدن الملح ـ التِّيه»،

(١) مجلة فصول، مجلد ١٦، عدد ٣، شتاء ١٩٩٧، ص. ١٧، نقلاً عن مجلة New York! 17/10/1988! ص. ١١٧ ـ ١٢١.

فستأتي إشارات إلى هذه الخصائص في ما يأتي، ولكنَّنا نتوقَّف عند قوله: إنَّه من المؤسف أنَّ السيِّد منيف ليس من المستغربين كفاية، لنقول: إنَّه لمن دواعي الغبطة أنَّه لم يكن كذلك، وإلَّا لقيل في الغرب: هذه بضاعتنا ردَّت إلينا. إن السيِّد منيف لم يكن مستغرباً، وإنَّما كان عربياً، وأنتج سرداً يمثِّل تجربته وخبرته في هذه الحياة، وهذا السَّرد يتَّصف بمزايا تخصُّه، وليس من الضروري أن يكون هذا السَّرد متحدِّراً من سلالة أصلها دون كيخوته وروبنسون كروزو، ثمَّ قد نقول: إنَّ أصول هذه السُّلالة تعود إلى القصِّ العربي، وقد تمَّ تحوُّله بفعل التحوُّل الحياتي. وما قام به منيف هو التحوُّل بهذا الأصل المتحوِّل نتيجة التحوُّل الحياتي، وهو فعل ما يفعله كل أديب حقيقي.

لا يتَّسع المجال للكلام، بشيء من التَّفصيل، على مزايا خصوصيَّة روايات منيف، لكن يمكن الإشارة إلى عناوين دالَّة تميِّز جنس الرِّواية لدى هذا الرِّوائي غير المستغرب. فنوضِّح الخصوصيَّة/عدم الاستغراب من نحوٍ أوَّل ونردُّ على ما ذهب إليه أبديك من نحوٍ ثانٍ، عندما قال: رواية منيف لا تتميَّز من الخبر والأسطورة، ذلك أنَّه ليس من الضروري أن تكون روايات العالم جميعها تروي مغامرة الفرد كما في الرِّواية الأوروبيَّة التقليديَّة، لتكون متميِّزة من الخبر والأسطورة.

لعلَّ أولى المزايا تتمثَّل في طبيعة التجربة الرِّوائيَّة، أو في جدل الواقع والذَّات المتمثِّلة هذا الواقع، والساعية إلى تمثيله بنية روائيَّة متخيَّلة، أو في جدليَّة المادة الرِّوائيَّة ـ الوقائع والنَّص الرِّوائي ـ المتخيَّل، فمنيف الذي عرفنا قدراته وسيرته يأخذ مادَّته من الواقع المعيش، من التاريخ، من الوثيقة... ويتحوَّل بهذه المادَّة إلى بناء روائي متخيَّل يصدر عن مرجعه ويغايره، ويمثِّله، فيروي بذلك سيرة حياة الشعب.

وعلى سبيل المثال فحسب، نذكر رواية «سباق المسافات الطويلة»، المادَّة الرِّوائيَّة لهذه الرِّواية مأخوذة من مراسلات أُتيح لمنيف قراءتها في سفارة العراق في طهران في الخمسينات، وهي تمثِّل الصراع الأميركي الانكليزي على النفوذ في منطقة النفط... تحوَّل منيف، وهو يصدر عن هذا المرجع الواقعي،

بالمادَّة التي وفَّرها له هذا المرجع إلى فضاء تخييلي ـ جغرافي روائي تدور فيه مؤامرات شركات النفط ودسائس المخابرات، فالوثائق غدت، بين يدي الذَّات الصَّناع الماهرة، رواية تحكم رؤيةُ هذه الذَّات بنيتها الناطقة جماليَّاً بهذه الرُّؤية.

والبناء الرِّوائي، في إشارة إلى مزيَّة ثانية، لدى منيف محكم ومتنوِّع، وعلى سبيل المثال فحسب، أقول:

في «الأشجار واغتيال مرزوق» زمنان: زمن منصور عبد السَّلام وزمن الياس نخلة، لكلٍّ منهما روايته المنتظمة في المسار الكلي، تروى في هذا المسار، وفي القطار، أحداث أربع وعشرين سنة في ثلاث ساعات، ما يشكِّل مفارقاتٍ سرديَّة تتمثَّل في تقنيَّات سرديَّة كثيرة موظَّفة في إنتاج الفاعليَّة الكليَّة، ويقول منيف في إجابةٍ عن تكثيف السَّرد وتداخل الأزمنة في هذه الرِّواية:

«كما السَّرد الرِّوائي تلك الخاصِّيَّة التي تجعله ينتقل في الأزمنة، من حيث تواليها وتعاقبها، فإنَّ له أيضاً خاصِّيَّة أخرى هي الكثافة التي تتجاوز، في بعض الأحيان، الأزمنة العاديَّة، مرحلة القطار التي تبدأ من الجنوب إلى الشمال، من الصحراء إلى البحر، هي بمعنى ما، رحلة رمزيَّة ومكثَّفة...»[(١)].

في «شرق المتوسِّط» تناوب، في فضاء السِّجن، بين راويين: رجب الشَّخصيَّة الرئيسيَّة يروي الفصول: الأوَّل والثالث والخامس، وأنيسة الشَّخصيَّة الشَّاهد تروي الفصول: الثاني والرَّابع والسَّادس. إضافة إلى هذين الصَّوتين تتاح لأصوات أخرى أن تروي، مثل السجَّانين وحامد...، يتَّخذ هذا التناوب رجب محوراً، ويركِّز عليه كي لا يضعف فيسقط، كما يقول هو مثل بيضة، ولا تخفى دلالة هذا السَّرد التصويري: «يسقط مثل بيضة» على القارئ، في فضاء تسلب فيه الحريَّة داخل السِّجن وخارجه.

في «النهايات» يتولَّى الرَّاوي العليم، في فضاء الصحراء، القصَّ، ويضمِّن

(١) عبد الرحمن منيف، الكاتب والمنفى، بيروت: دار الفكر الجديد، ط. ١، ١٩٩٢، ص. ١٩١.

الرِّواية ليالي عجيبة، تفيد من تقنية القصِّ في ألف ليلة وليلة، تروى فيها اثنتا عشرة قصَّة قصيرة، لكلٍّ منها راويها المستقل الذي يروي قصصاً يتمثَّل فيها التناص مع القصص التراثي (قصص الجاحظ على سبيل المثال) وتنتظم هذه القصص في السِّياق الرِّوائي لتنتج الدلالة الكليَّة وتكشف المآل، وهو النهايات.

في «مدن الملح» يتولَّى الرَّاوي العليم القصّ، لكنَّه يتخلَّى عن موقعه باستمرار، فتتعدَّد الأصوات، وتتشكَّل بنية حوارية تتداخل فيها وجهات النَّظر ومراكز التبئير: الشخصيات، الجماعة، صوت الزامل المتناص مع القرآن الكريم، أصوات البادية الخ... في مناخ تسهم الأناشيد في تكوينه:

«دمك يا مفضي ما يضيع/ حران كلها تطالب/ وأنت يا بو التل الشمالي/ تسمع ولا تجاوب/ دمك يا مفضي ما يضيع...».

هذه إشارات سريعة تدلُّ على تنوُّع في البناء الرِّوائي، وغنى، وجدَّة وتطوُّر. وإن كان لي أن أتحدَّث عن فضاء أساس في روايات منيف، فقد لا أكون بعيداً عن الصَّواب عندما أقول: إنَّه فضاء الفَقْد/ فقد القدرة والحرِّيَّة والثروات، فالشرق سجن وفقر للناس، وسلطة ومتع بمختلف أنواعها لأناس، وساحة تآمر وصراعات لناهبي الثروات...

في هذا الفضاء، تتخلخل القيم في عالم «النهايات»، بقوله: ﴿وَجَعَلْنَا مِنَ ٱلْمَآءِ كُلَّ شَىْءٍ حَىٍّ﴾، كأنَّ هذه المدن ضد الحياة، وهي تستحضر، في علاقات الغياب، ذلك القصر المعروف الذي بناه الخليفة العباسي الثاني لعمه عبد الله بن علي على أساس من الملح، وسلَّط عليه الماء، ليتخلَّص من عهود سطَّرها قلم ابن المقفع في كتاب الأمان، فكان المآل قتل ابن المقفع تلك القتلة المعروفة، وسقوط قصر الملح على من فيه من معارضين للخليفة.

وفي مزيَّة أخرى، نلحظ لغة عبد الرحمن منيف الرِّوائيَّة، ما يعزِّز رأينا في تميُّز روايات منيف بخصوصيتها، فهذه اللغة مقتصدة، دقيقة الأداء، يطابق

حوارها الموقف والشخصيَّة، ويخلق وصفها المعنى، وسأقدِّم، في ما يأتي مثالاً يؤيِّد من نحوٍ أوَّل ما أذهب إليه، ويسهم، من نحوٍ ثانٍ، في بيان طبيعة الفضاء الذي تحدَّثنا عنه قبل قليل.

يقول رجب اسماعيل في رواية «شرق المتوسِّط»: «أوَّل الغيوم تمرُّ فوق السِّجن، كانت هيئة صغيرة تشبه الغبار، ومع مرور الدَّقائق تتمزَّق وتتلاشى، وكان في داخلي شيء يتمزَّق، لماذا انفجر في داخلي ذلك العواء «الأجرب؟ لماذا؟...»[١].

يلاحظ القارئ، في قول رجب هذا، ثنائيَّة الخارج#الدَّاخل، في الخارج فوق السجن، غيوم...، غبار، تمزُّق، ويفترض أن يكون تمزُّق الغيوم برقاً يعقبه مطر، أو تبدُّد، فسماء زرقاء صافية...، لكنَّه غبار... في الداخل، في داخل السجين شيء يتمزَّق... هذا الشيء ينفجر، والانفجار وليد ضغط شديد، ينفجر هذا الشيء عواءً أجرب، وهنا تتداخل الحواس، وتتوالى الإيحاءات، ولنا أن نتخيَّل فضاء تشكِّله عبارة عواء أجرب، ولنا أن نتخيَّل... سَكَنَ هذا العواء الأجرب المتفجِّر داخل ذات العربي المنطوي على ذاته في سجن يحوم فوقه الغبار، ويغني وصف داخل الذَّات عن وصف غرف هذا السجن، وتعامل السَّجانين، ثمَّ وإن خرج السجين من هذا السجن الصغير فإلى سجن أكبر تسكن سماءه غيوم تشبه الغبار...

في هذا الغبار، في «شرق المتوسط»، هل يمكن للرِّوائي المبدع أن يكون مستغرباً ينقل ولا يبدع؟ عبد الرحمن منيف يقول: لا، ويبدع ما يكشف ويمتع. وإنَّه لمن دواعي الغبطة، وليس من المؤسف، أن فعل ذلك...

❐❐❐

(١) عبد الرحمن منيف، شرق المتوسِّط، بيروت: المؤسسة العربية...، ط. ٢، ١٩٧٩، ص. ٧.

زكريَّا تامر
اللَّيل الحالك آت... كلَّ نهار

خطوات قصٍّ قصير رائدة

يعدّ زكريا تامر رائداً متميِّزاً من روَّاد القصَّة القصيرة، ليس في سوريا فحسب، وإنَّما في الوطن العربي، ذلك أنَّه شقَّ طريقاً جديدة في ميدان هذا النَّوع الأدبي. وخطا خطوات رائدة، ما لبث أن تبعها آخرون، محاولين الإفادة من إنجازاته والإضافة إليها...

يقوم بناء القصَّة عنده، غالباً، على تقديم مادَّة قصصيَّة تدمج المعقول باللامعقول... أو على تقديم حدث لا واقعي بتفاصيل واقعية...

يؤدِّي مادَّة القصِّ هذه راوٍ مهيمن، يُسْقِطُ عالمه الدَّاخلي على العالم الخارجي، فيغلب الخطاب على السَّرد، ويتشكَّل الحدث وفاقاً لمنطق الخطاب، فيتحوَّل اللاواقع إلى واقع...

تؤدَّى هذه المادَّة بلغة مجازية تقرب من الشِّعر، في كثير من الأحيان، من دون أن تفقد سهولة الجملة الحكائية وحلاوتها... ويكون البناء، لدى اكتماله، ناطقاً برؤية القاصِّ إلى عالمه...، وهي رؤية ذاتٍ في تضادٍّ دائم مع واقعها...

الرُّؤية وتمثُّلها القصصي

تعدَّدت أشكال التعامل مع هذا الواقع، وبقي التضادُّ قائماً لا تخفُّ حدَّته، بل يزداد حدَّة، وسوف نحاول، في ما يأتي، الإشارة إلى تطوُّر الرؤية إلى هذا التضاد وأشكال تجسّدها.

في قصَّة «الأغنية الزرقاء الخشنة»، وهي القصَّة الأولى من مجموعته

الأولى: «صهيل الجواد الأبيض»، نلتقي العامل المطرود من عمله، يتسكَّع ويعاني... كان يحمل سكِّيناً، ولكنه يبيعها لصاحب المقهى، ويفرُّ إلى الأمنية، إلى الحلم... فيتمنَّى أن يصبح ملكاً لينقذ الفتاة التي كانت حبيبته... ثمَّ يهرب إلى الطفولة، فيتذكَّر، وهو في مناخ حلمه، بتحقُّق أمنيته، أغنية أمِّه...

وهكذا، فإن التضادّ، بين الذَّات الرَّاغبة في التحقُّق والواقع المعوِّق، يُحسم لصالح الهرب إلى عالم آخر، بدلاً من المواجهة. كان العامل قد فكَّر في المواجهة عندما شهر السكين، غير أنَّه باعها لتستخدمها زوجة المشتري في المطبخ... يكمن في هذه العمليَّة (عمليَّة بيع السكين)، مفتاح عالم زكريَّا تامر، إذ إنَّ الخوف من المواجهة، يفضي إلى الهرب... ودروب الهرب عديدة.

يمثِّل بيع السكين، في هذه القصَّة، خضوعاً للخوف، وإن لم يكن معلناً بوضوح. ونجد هذا الإحساس واضحاً في قصَّة «الخوف»، في مجموعة «نداء نوح»، حيث يقول الرَّاوي في بداية القصَّة: «منذ أن خضع للخوف، وهجر البندقية، وآثر البقاء حيَّاً، يعلم بأنَّهم سيبحثون عنه، وسيعثرون عليه... ويعلم بأنَّهم قد يدقُّون المسامير في يديه وقدميه...».

يتخلَّى المواطن عن المواجهة مؤثراً البقاء حيّاً أيَّاً تكن طبيعة هذه الحياة، لكنه يبقى خائفاً... ويُنْبِت الخوف غرائبية لا تتمثل في حلم كما في القصَّة السابقة، وإنما في التحوّل إلى كائن يختبئ في تفاحة، تلتهمه دودة، يلتقطها عصفور... ويُلقى القبض على العصفور، إن القوى القامعة قوية قوَّة القدر، لا مهرب منها إلا إذا تحوَّل المواطن إلى كائن آخر... «دودة» مثلاً، كما في هذه القصَّة.

يكاد هذا الإحساس بالتحوُّل إلى كائن آخر... دودة... ذبابة، فأر الخ... يكون ظاهرة في القصَّة العربية ... ولعلَّه ما جعل القاصّ يسمِّي مجموعته الأخيرة «نداء نوح»، إذ إنَّ الواقع المعيشي الذي يحوِّل الإنسان، المؤثر «السلامة»، إلى «ذبابة»... يحتاج إلى «طوفان نوح»... يهدم ويبني من جديد.

يذكِّر هذا النِّداء الرَّامي إلى هدم هذا العالم بأمنية العامل في قصَّة «الأغنية الزرقاء...»، فقد تمنَّى أن يهدم المعامل، وأن يعود إلى الأرض ـ الأم، وهو،

إذ ينادي نوحاً، فإنَّما يجسِّد الأمنية نفسها، متوسِّلاً قوَّة قاهرة تهدم، ليس المعامل فحسب، وإنَّما العالم جميعه، وهذا التطوُّر يعود إلى تطوّر قدرة القوة القامعة التي سلبت الإنسان كلَّ ما يملك من قيم نبيلة.

إن الفاصل الذي كان قائماً بين الواقع والمُتخيَّل اللامعقول يتلاشى، ولا نجد من يسعى إلى حرية حتى في الحلم، وإنّما نجد من يتلقَّى، فنقرأ حكايات ليس فيها سوى الملك ووزرائه، كأنّها الحكايات القديمة ـ أحاديث السّمر، فالاستسلام يهيمن، والشّخصيات تتلقى قمع السلطة كأنّه قدر، **ولعلّ هذا ما جعل قصص زكريا تامر، في المجموعة الأخيرة، تنحو منحى الحكاية التي تفيد من طلاوة سرد الحكاية الشّرقيّة ـ العربيّة وطرافة مادتها القصصيّة، ومن تقنية القصَّة الحديثة التي تقيم بناء تنتظم جميع عناصره لتنهض بأداء رؤية كانت الأساس في نشوئه وتشكّله.**

والملاحظ أن رؤية المؤلّف تتخذ شكل خطاب يطغى على السّرد، فينشئ قصصاً يغلب العنصر الحكائي/التَّناص مع الحكاية التُّراثيَّة على مادَّة القصِّ، وخصوصاً في «قال الملك لوزيره» و«حكايات جحا الدمشقيّ»، ولعلّ هذا عائدٌ إلى طبيعة الزّمن الذي يعيشه القاصّ من خارج، يراقبه ويتناقله، وهو منفصل عنه، غير داخل في نسيج علاقاته، فيخلع داخله على هذا الواقع، ويؤدِّي هذا الداخل في حكايات تسخر سخرية مرّة... تقرب من سخرية «جحا»، ولكنّها سخرية تواجه عالماً غدت فيه السلطة أكثر قدرة وحنكة.

التّرويض والمَسْخ

نرى ما يحدث في عالمنا، في سياق إقامة النّظام العالمي الجديد، فنتذكر عالم زكريا تامر القصصيّ، حيث يحدث، «في ليلة من الليالي»، أن يُساق الرجل المختلف، أبو حسن، المتّصف بأخلاق الفارس بتهمة سرقة لم يرتكبها، إلى المخفر، ويقتلع شاربه، رمز رجولته، وحيث يُروَّض النمر في اليوم العاشر، ولم يكن ذلك النّمر سوى المواطن، ولم يكن قفصه سوى المدينة. أمّا مروّضه فهو سيّد تلك المدينة المالك زمام الأمور فيها.

في هذا العالم، يقول الغزال: «اضطررت إلى أن أصبح غزالاً من خشب حتى لا يقتلني الصّيادون، ويأكلوا لحمي. فلا أحد يأكل غزالاً من خشب».

في هذا التحوّل إلى دمية نجاة من الموت، ويكون هذا التحوّل أحد الخيارات أمام من يصغي إلى مروّض النّظام العالمي الجديد: «هوذا مستقبلكم إنْ لم تتمّ التسوية». كأنَّه يشير إلى ما فعله صيادو المنطقة طوال أيام سبعة في الغزال العاملي، في لبنان الجنوبي، الذي لم يرضَ أن يتحوَّل إلى دمية، إلى غزال من خشب. إنَّ قوى القمع العالمي تحوِّل الأنظمة التابعة إلى دمى، وهذه الأنظمة تحوِّل مواطنيها إلى دمى، وويل لمن يقاوم هذا التحوُّل.

في قصَّة «رندا»، وهي مجموعة مقاطع مصوغة بعناية، من مجموعة «النُّمور في اليوم العاشر»، تختفي الطّفلة ـ رمز البراءة والحياة بعامة عندما ترى حامل السكين يذبح ويتباهى... ولكن هل يمكن للنّاس أن يختفوا في ظلّ نظام يحمل سكّينه، ويقول إنَّ له الحقّ في استخدامها في أي مكان من هذا العالم؟

إن هذا السؤال مرعب، ولعلَّ زكريا تامر قرأه في الواقع منذ زمن بعيد، وعلى غير مستوى، فرسم ملامح ذلك الواقع الذي أنتج السؤال، فبدا كأنّه كابوس يتمثّل في أشكال عديدة...

في قصَّة «البستان»، من مجموعة «دمشق الحرائق»، كان يحلو لسليمان أن يقف أمام المرآة في غرفته، ويصيح: «أيها السادة... فمها وطني». ويعني حبيبته. لكن أربعة من هؤلاء السادة يداهمونه في البستان، معها، وكانا يحلمان بعالم جميل جمال أحلام الصِّبا، ويقول حامل العصا، من بينهم، من دون لفّ ودوران: «... إنها تكفينا جميعاً»، وكأنّها فريسة.

يرفض سليمان علاقات العالم/الفريسة، ويتشبث بعالمه، فُتُسْقِطُه العصا فاقد الوعي، كأنّه أبو حسن عندما اتُّهم بالسَّرقة وأُهين وقُصَّ شاربه، فيقصُّة «في ليلة من الليالي». وعندما يفتح سليمان عينيه ليبصرها ممزّقة الثياب تحت رجل من الرجال الأربعة، وهو يلهث فوقها، يغمض عينيه... وتكون الشّمس حمراء في تلك اللحظة، وتجنح للأفول «فالليل الأسود آت...». وهنا ينجح القاصّ في

توظيف عناصر الطبيعة، في بيان طبيعة المستقبل الآتي، ولكن ألا يدفع هذا الواقع إلى طرح السؤال الآتي:

ـ ماذا يفعل الإنسان في مواجهة عالم يُقمع فيه، ويُسلب أعزَّ ما يملكه وأخصَّ ما لديه؟

يقاوم؟ فهناك العصا. يغمض عينيه؟ فهناك الليل الأسود، فكيف يُعاش؟

بقي أن نذكّر بقصص أخرى أشارت إلى حلّين: التحوّل إلى دمية، وبمعنى آخر التّرويض وفَقْد الذّات، ما يذّكر بذلك الدُّوري الذي يفقد ريشه، أو بالغياب عن الواقع، ولكن ما هي الوسائل التي تتيح هذا الغياب؟ وهنا تكمن مشكلة أخرى تحتاج إلى حلّ.

سيادة الخطاب

في هذا المناخ ـ التجربة يحيا زكريا تامر، وقد شكّل هذا المناخ ملامح قصَّته العامَّة، حيث تتشكّل بنى تسعى إلى الانسجام مع عالم ليس كما يريده هو، وإنّما كما تريده هي أن يكون، وهذا ينشئ سيادة الخطاب، كما في قصَّة «الأغنية الزرقاء الخشنة»، من مجموعة «صهيل الجواد الأبيض»، وكنَّا قد أشرنا، في بداية البحث، إليها.

يتمنَّى العامل الفقير الجائع أشياء كثيرة، منها امرأة جملية، والغنى والشهرة، لكنّه مطرود من المعمل، ودون تحقق أمانيه مواجهة عالم لا يستطيع غرس مديته في قلبه. (ويتكرر هذا العجز عن الفعل = غرس المدية في عدد من قصص زكريا، مثل عجز أبي حسن، أو حيرته. في قصَّة «في ليلة من الليالي»). فيبيع سكينه بكوب شاي، ويلجأ إلى عالم بديل يُهدم فيه المعمل، ويعود العمال إلى الأرض، حيث عالم آخر ترسمه أغنية كانت تردِّدها أمه حين كان صغير السنّ. وهذه العودة إلى الأرض: البساتين والغابات الخ... تتكرَّر في قصص زكريا.

تتجسّد تجربة زكريا في بنية ليس فيها صيرورة سعي يواجه العوامل

المعارضة، فينشأ قصّ تسيطر عبارات التمنّي، مثل لو وليت... كأنه خارج العلاقات الاجتماعيّة، وفي حلم يقظة، أو في كابوس... وهذا يحوّل العلاقات بالمكان وأشيائه إلى عناصر رسالة يبلغها الرَّاوي إلى المتلقّي، وتتمثّل في الغياب عن هذا العالم، والهرب من ليله الأسود الآتي، ومن سكاكينه المشرعة، يتمّ الهرب من القمع والتهميش والسّلب الخ... وعدم القدرة على المواجهة إلى عالم الطفولة، المتمثِّل على مستوى التطوّر الإنساني بهدم المعمل والعودة إلى الأرض. وعلى المستوى الشخصي بأغنية أمّه، وينجح زكريا في العودة إلى عالم الطفولة، حيث يحلم بعالم تبنيه عيون «رندا» مثلها، لكن «رندا» تغيب أيضاً بسبب فظاعة ما تراه. إنّ عالم الطفولة يغيب أيضاً، وهذه مشكلة أخرى، ولكن من المستحيل أن تعيش في عالم يفقد عيني الطفولة وقلبها.

التعبيريَّة وتمثيلها الواقع

ولكن ألا يحق لنا أن نسأل، هل في سورية عامل يشبه هذه الشخصية؟ يسمع سيمفونيات سيبلوس مثلها؟

لنتجاوز هذا السؤال ونطرح سؤالاً آخر: هل أوصلت بنى سورية الاجتماعيّة أبناءها إلى واقع يعيشون فيه خارج العلاقات الاجتماعية، ويتمنّون تدمير المعامل، والعودة إلى مرحلة حضارية سابقة لمرحلة التّصنيع؟ وهل قامت مرحلة التّصنيع فعلاً؟

في تقديري أنَّ الأمر على العكس من ذلك، إذ إن مشكلة المجتمع العربي تتمثّل في ندرة المعامل، وفي بنية متفسّخة لم تتحوّل إلى بنية إنتاجية، وإنَّما يُعْمَل على أن تبقى بنى متفسّخة هجينة استهلاكيّة.

يمكن القول، في ضوء ما سبق: **إن قضية هذه القصَّة، بوصفها أنموذجاً لقصص زكريا تامر، بمختلف عناصرها، لا تنبثق من واقعها التّاريخي، وإنّما هي متأثرة بثقافة الكاتب التي شكّلت رؤيته. وقد يكون إحساسه الصّادق بالقمع هو الذي جعله يرى في خصائص مدرسة أوروبية، هي المدرسة التعبيريَّة، ما يستجيب لحاجته في تجسيد تجربته.**

إننا، وبكثير من السهولة، **نلاحظ اتصاف قصص زكريا تامر بخصائص أسلوبيّة وموضوعية تعرفها المدرسة التعبيريّة**. وهذا يتيح القول: إنَّ تجربة هذا القاصّ متأثرة بقراءاته في الأدب الأوروبي الحديث، وبخاصة في إنتاج التشيكي فرانز كافكا (١٨٨٣ ـ ١٩٢٤). ويبدو أثر كافكا أكثر وضوحاً في قصص أخرى، **حيث يقصّ زكريا تفاصيل واقعية دقيقة عن حادثة غير واقعية**، كما في قصتي «الزهرة» و«الفندق» من مجموعة «النمور...»، على سبيل المثال، وحيث يُعنى بالخيال وصيرورة الإنسان شيئاً ـ جماداً، إضافة إلى جو القمع والكوابيس.

إنَّ هذا يؤكِّد أن غير عامل يسهم في تكوّن التجربة الحياتيّة والأدبية، وفرادة الكاتب، في حال التأثر، هي ما يؤتي التميّز. والقاصُّ الناجح هو من لا تكون تجربته جمع ريش، وإنّما تكون إنتاجه الذي يؤدي وظيفته التاريخيّة ويعطي الهوية، وهذا ما تمكَّن زكريا تامر من تحقيقه.

ولعلَّ زكريا تامر تمكَّن من الإفادة من إنجازات المدرسة التعبيريّة في تجسيد تجربته الخاصّة، فأنشأ قصّاً فنّياً متميّزاً.

❐❐❐

أحمد سويد (١٩٢٩ ـ ٢٠١٢) قاصّاً

تعريفٌ بالقاصّ

أحمد سويد محامٍ بارعٍ، وسياسي ملتزم بالقضايا القوميةً والوطنيَّة والاجتماعيَّة، وأديب قاصٍ متميِّز، وكاتب مقالة يوقِّع باسم «ابن حرمون». وكان أمين عام اتحاد الكتَّاب اللبنانيين من عام ١٩٨١ إلى عام ١٩٨٦.

ما يعنينا، في هذه المناسبة، هو الكلام عليه بوصفه أديباً قاصَّاً؛ ذلك أنَّه ـ وإن كان قد درس الحقوق ومارس المحاماة والسياسة ـ كان أديباً قاصَّاً متميِّزاً، كان يمتلك الموهبة والهوى الأدبيَّين منذ أيام تلمذته. أراد التخصُّص في اللغة العربيَّة وآدابها، بعد نيله شهادة البكالوريا القسم الثاني، فقال له مارون عبود، كما يروي ميشال جحا: «يا ابني، الأدب ما بطعمي خبز»، فاتجه إلى دراسة الحقوق، وامتهن ما يطعم الخبز، وبقي أديباً قاصَّاً برع في كتابة القصَّة القصيرة بشهادة الأديب والناقد الكبير مارون عبود الذي قال لدى سماعه قصة قصيرة له أذيعت من محطة الشرق الأدنى: «بيَّضتها يا سويد»، ولا تخفى المفارقة الكاشفة في هذه العبارة، بوصفها صفة من صفات أسلوب مارون عبُّود.

يبدو أنه كان، وهو يمارس المحاماة والسياسة، يشعر بأنه يقمع الأديب فيه، أذكر أنه همس لي في مناسبة صدور كتاب «القصة القصيرة في لبنان» لميشال جحا: «هذا ما يبقى، وسواه هباء». قال هذا كأنه يأسف لعدم تمكنه من التفرُّغ للأدب.

وإن كان قد واجه إشكالية التضاد بين المهنة والموهبة ـ الهوى، وشعر بأن المحامي والسِّياسي يقمعان الأديب، فإنه ترك من القصص القصيرة ما يعتدّ به في تاريخ القصة القصيرة العربيَّة. ومن الأدلة على ذلك أن إحدى قصصه

القصيرة، وعنوانها: «هستيريا» نشرت مترجمة إلى الفرنسيَّة في كتاب صدر عن القصة القصيرة العربية بالفرنسية، بوصفها أنموذجاً للقصة القصيرة اللبنانية.

وقد جمعت هذه القصص في أربع مجموعات هي: «المعذرة من الشمس ـ ١٩٥٦»، «لا سعال في الليل ـ ١٩٦٦»، «النوافذ المغلقة وعيون الأحباب ـ ١٩٨٢» و«ليلة القبض على سرِّ الأدهم ـ ١٩٩٣».

وإن يكن من غير الممكن، في الوقت المتاح في هذا المقام، الكلام على هذه المجموعات القصصية جميعها، فإننا سنتحدَّث عن المجموعة الأخيرة:

«ليلة القبض على سرِّ الأدهم».

الأسئلة التي تطرح، لدى المباشرة بقراءة هذه المجموعة القصصيَّة، هي: من هو الأدهم؟ ما هو سرُّه؟ هل هو سرٌّ فردي أو وطني قومي؟ من يريد القبض عليه؟ هل وفِّق إلى ذلك أو لا؟

قد نقول: إن الأدهم هو الإنسان العادي، وإن سرّه يتمثَّل في همومه التي غدت «مثقباً» لا يكفُّ عن الدَّوران في مرحلة تطوُّر المجتمع وانتقاله من طور إلى طور. وقد نقول: إن الأدهم رمز تاريخي، يدل على الإنسان العادي الذي يقاوم قوى معادية تحول دون تحقيقه ذاته.

لنباشر القراءة، ونحاول الإجابة عن الأسئلة التي أثرناها.

هموم الإنسان العادي

«ليلة القبض على سرِّ الأدهم» مجموعة قصصيَّة للقاصِّ أحمد سويد تضمُّ ثلاث عشرة قصَّة قصيرة. تأخذ مادَّتها من الحياة المعيشة، فترصد حركة تغيُّر هموم الإنسان العادي، وهو يواجه سيرورة الزَّمن الصَّعب. فيختار القاصُّ، من أحداث هذه السيرورة، الحدث ذا الدلالة، ويؤدِّيه في بنية سرديَّة قصيرة تنطق بالرُّؤية، وترشح بالموقف.

تظهر القراءة المتأنِّية أنَّ رؤية شاملة إلى الواقع تنتظم القصص جميعها، فيبدو الأمر كأنَّ هذه الرؤية تنبثق منها حزم نور تكشف نبض العيش، المحقِّق تغيُّرات نوعية ومواقف منها.

المجتمع العاجز، ومشكلات الخروج منه

تبدو أولى قصص المجموعة: «المثقب»، كأنها بعيدة عن شجون القصص الأخرى، فهي تجسِّد هواجس رجل يشكُّ بزوجته إلى درجة تغدو فيها هواجسه كوابيس مدمِّرة. يبدو هذا الشكُّ مستغرباً، إذ ليس في الواقع الذي تنشئه القصَّة ما يسوِّغه. كما أن نهاية القصَّة تثبت براءة الزوجة. وكثيراً ما يتساءل الزَّوج: «من أين يأتيني الشيطان الرجيم بهذه الهواجس» (ص. ٨).

إنَّنا لا نجد إجابة عن هذا السؤال في متن القصَّة نفسها سوى ما يتوهَّمه الزوج لدى استعادته بعض تصرُّفات زوجته، وهي تصرُّفات عادية في مجتمع آخر سوى المجتمع الذي يمنع المرأة من الانخراط فيه.

تشير قصَّة «العصافير أيضاً تطلب الحرية»، إلى علاقات هذا المجتمع؛ حيث تمنع الفتاة، منذ أن تصل إلى سن البلوغ، من هذا الانخراط، فتلجأ إلى وسيلة تعلن بها حقَّها في الحرية، وذلك حين تطلق العصفور الحبيس في القفص، كأنَّها تريد أن تقول: هذا ما يحتاجه كلُّ كائن حي.

لا يفوتنا أن نشير، في هذه القصَّة، إلى جودة توظيف حدثٍ متداول في أداء الدَّلالة، ونرى أنَّ الرَّجل الذي اضطر، بفعل التطوُّر الاجتماعي غير المكتمل، إلى التخلِّي عن قفصه، بعد أن انطلق العصفور/ المرأة إلى ميادين الحياة، بدأ يعيش الحياة الجديدة. وغدت تفاصيلها بمثابة مثقب محتمل يباشر فعله لدى أوَّل فرصة سانحة. وفي تقديرنا أنَّ هاتين القصَّتين تكتملان في أداء الدَّلالة، وحبَّذا لو أنَّ القاصَّ نضَّدهما في نصٍّ واحد، فتكون المرأة هي العصفور الذي يخرج من القفص، ويكون المثقب هو هواجس الرجل الناشئة نتيجة تصرُّفات المرأة المنطلقة بحرِّية في ميادين الحياة.

ترصد هاتان القصَّتان تطوُّر المجتمع وإشكالات نموِّ ظواهره ووعيها، وتنهض القصص الأخرى بأداء المهمة نفسها. وإنْ حاولنا تتبُّع ذلك، فسوف نلاحظ أن قصة «الصدى والعنكبوت» تكشف طبيعة المجتمع القروي، حيث يضيع ابن المختار في أوَّل مواجهة له مع الواقع، وبمجرد أنْ يخرج من منزل

أبيه. وهكذا يبدو كأن المجتمع التقليدي هو القفص، وكأن الخروج على تقاليده يفضي إلى ضياع.

يلجأ المجتمع، العاجز عن المواجهة أيضاً، إلى قوى من خارج العلاقات الاجتماعية، وتتمثَّل بِـ «عقد لسان الوحش». ويتم ذلك على الرُّغم من أن فتى آخر قد ضاع من قبل، ولم تفد هذه الطريقة في العثور عليه حيَّاً. ويبدو أنَّ هذه القصَّة تقول: إن التخلُّف العاجز يؤدي بأصحابه إلى الضَّياع لدى أول مواجهة مع الواقع، وما يضيع هو المستقبل الممثَّل بالفتى.

القصص الثلاث تفيد أنَّ المجتمع تغيَّر، وأنَّ بقايا المجتمع القديم لا تزال فاعلةً فيه كأنَّها «المثقب» المؤرِّق المعوِّق، وفي هذا صدور عن الواقع المعيش وتصوير له ورؤية كاشفة إليه.

الوعي المقاوم وقرار القبض عليه

يبدو أنَّ القاصَّ أدرك صعوبات التخلُّص من هذا الواقع الذي أسهمت، في إنشائه، ولا تزال تُسهم في إبقائه، قوى سوف نعرفها بعد قليل، فكتب قصَّة «ليلة القبض على سرِّ الأدهم» التي تكشف نمو حركة الخلاص ونشوء الوعي المقاوم، وهو ما يمكن أن نسمّيه «سرَّ الأدهم»، أي السرَّ الذي يريد العدو القبض عليه، وهو السرُّ الذي يتحوَّل بالمجتمع العاجز إلى مجتمعٍ مقاوم.

تبدو هذه القصَّة متميِّزة في التقاطها الحدث وتنميته بلغة قصصيَّة ناجحة، توصله، إلى اكتمال بنية قصصيَّة، تكشف نمو الوعي الناهض القادر، المقاوم ذلك الواقع الرَّاكد العاجز المستسلم. ولا يسعني أن أبعد خاطراً، هنا، يذِّكر بنموِّ وعي الأمِّ في رواية «الأم» لمكسيم غوركي. وكان القاص قد ترجمها إلى العربيَّة.

يأرق أبو طرَّاف الأدهم، والاسم كما لا يخفي ذو دلالة، إذ قد يشير إلى «أدهم خنجر»، أحد قادة المقاومة «العالميَّة» ضد الفرنسيين في مطلع هذا القرن... علاوة على أن أبا طرَّاف يعني أبا الجديد النادر المتميز، وأن الأدهم يعني، في الثقافة الشعبيَّة، الفارس المقدام.

يأرق الأدهم، وكان من النادر أن يأرق، وإنْ كان يحدث له ذلك، فلأسباب عاديَّة جدَّاً، مثل مرض بقرته الوحيدة، أو تعرُّض شجيرات الدَّار لغزو الفتية، أو تعرُّض قنِّه لغزو الثعلب، أو زيارة طيف زوجته المتوفّاة.. إنَّ أرق هذه الحياة العاديَّة يتغيَّر، ويغدو ترقُّباً لذيذاً، لأنَّه يحمل حدثاً فريداً، وهو لقاء المقاومين الذين بدأ وإيَّاهم خطوات الوعي والفعل المقاومين...

إنَّ العدوَّ يريد القبض على هذا الوعي ومصادرة خطواته، وهذا ما يحقِّقه بمساعدة الذين يرغِّبون ويهدِّدون.. وتمَّ القبض على الأدهم الذي يرى أن سلامة المقاومين هي الأهم، فيتمتم: «حمداً لله، لأنَّهم لم يأتوا هذه الليلة».

وهكذا نرى تحوُّل اهتمامات هذا الفلاح ونمو وعيه، من خلال نصٍّ قصصي يجيد توظيف تقنيَّات القصِّ في حركة يمكن أن نتتبَّعها كما يأتي: في المساء حالة أرق وترقُّب وتداعياتها ـ استرجاع يبيِّن نشوء العلاقة مع المقاومين وتطوُّرها وتبلورها ـ أداء المهام المكلِّف بها من قبلهم وتقديم التقرير اليومي ـ نشوء الصراع مع القوى المضادَّة، المعادية للمقاومة ـ محاولة احتوائه ورفضه ذلك.

يبدو أنَّ الوصول إلى هذا القرار، أي قرار رفض الاحتواء، يجعل النَّوم ممكناً عند الفجر، وهكذا يبدو أنَّ القرار بالمقاومة يخلِّص من «المثقب». وهنا يندمج الاجتماعي بالسياسي، وتغدو الرُّؤية وطنية شاملة. لكن العدوَّ يأتي ويقبض عليه، كأنَّه يقبض على قراره ذاك الذي اتخذه، وتخلَّص من الأرق، وارتاح، وهو سرُّه، فسرُّ الأدهم هو الانتماء إلى المقاومة، هو الانتماء المخلِّص من «المثقب» مهما كلَّف الأمر من تضحيات. لهذا، لم ينته الصَّراع بعد اعتقاله؛ إذ نشأ قلق مؤرِّق، وهو الخوف من قدوم المقاومين للقائه، كما اتفق معهم، ولهذا فهو يحمد الله لأنَّ المقاومين لم يأتوا.

ونرى استمرار المقاومة في قصَّتي: «من يوميَّات جدار في زمن الاحتراق» و«تداعيات جمجمة في زمن الغضب»، حيث ترفع في الأولى شعارات تفصح عن ولادة الوعي، وحيث ينتهي المقاوم في الثَّانية من حواره إلى التمركز في الوضع القتالي.

إن هذا القرار/الرفض، المقاوم، يثير القوى المعادية لتكوُّنه. وتتمثَّل هذه القوى في ثلاث: العدوُّ المحتل، والعدوُّ الرئيسي الذي لا يريد للشعوب أن تمتلك مقدِّراتها، والسلطة المحلِّية. فلا يكتفي العدوُّ المحتل بالقبض على الأدهم، وإنَّما يريد معرفة سرِّه والقضاء عليه، فيقيم حفلات حضارية، وهنا تبرز السخرية من حضارة مدَّعاة، نلمس عيِّنة منها في قصة «حفلة حضارية»، حيث تتكشَّف وحشيَّة المحتل، وهي الوحشيَّة نفسها التي تتم مواجهتها في قصة «مقاطع من سمر الأشجان اليومية»، وهي خمسة مقاطع من يوميات الانتفاضة، الأمر الذي يفيد بقومية الصراع ضد العدوِّ الواحد الذي تمتدُّ جذوره إلى العدوِّ الرئيسي.

تشير قصَّة «الكابوس» إلى هذا العدوِّ باسم «بلاد الواق واق»؛ حيث يتَّهم العربي ويحقَّق معه، ويوضع في «القاووش» لمجرد أنَّه عربي يمتلك بعض إخوته قرار الرَّفض المقاوم.

تكتمل حلقة القبض على هذا القرار/السِّر عندما تؤدِّي السلطة المحلِّية دورها، ويبرز هذا الدور في قصَّة «تقرير سرِّي جداً»، حيث يقوم المخبر بمراقبة مواطن يباشر حياته اليومية بشيء من الوعي، مدَّة أسبوع، يستريح في نهايته المخبر، بعدما يسوق المواطن إلى السجن.

قدر العصر والمقاومة

تبدو الحلقة، وهي تكتمل، كأنَّها القوَّة المتحكِّمة بالمصائر. يشير القاصُّ إلى هذه القوَّة في قصَّة «الشمطاء وصخرة سيزيف...»، مستفيداً من أسطورة سيزيف الذي يمضي العمر في دفع الصَّخرة إلى قمَّة الجبل، وعندما يصل بها إلى هناك، يركلها كبير الآلهة بقدمه، فتتدحرج إلى أسفل، فيعود ويدفعها إلى القمَّة، وهكذا دواليك إلى ما لا نهاية.

إنَّ القوى المتحكِّمة بمصائر البشر، في العالم الجديد، تكاد تكون القدر الذي يمثِّله سيزيف، ويرى القاصُّ أنَّه أخطأ عندما خضع لقانون الجاذبية. والحقيقة هي أنَّ الصَّخرة تهوي بفعل قدر متحكِّم وعقاباً لسيزيف، لأنَّه رفض، من قَبْلُ، حكم هذا القدر أو تمرَّد عليه.

في تقديرنا أن مقاومة سيزيف العصر القديم والحديث تتمثَّل، بعد أن تكوَّن الوعي لديه، في معرفة عدوِّه وشروط مقاومته، فيبادر إلى كسر الصخرة مثلاً، أو إلى حفر موقعٍ لها في أعلى الجبل، إنْ كان لا بدَّ من الصعود بها... وهذا يعني نشوء صراع قاسٍ ومرير.

ترصد قصص المجموعة بدء هذا الصراع وبعض مظاهره، وترى أنَّ احتذاء خطى سيزيف ينشئ مأساة، وهذا ما حدث ليوسف، في قصَّة «مأساة يوسف» التي تقدِّم حدثاً ينتمي إلى مرحلة سالفة من مراحل القصِّ، حيث كان القاصُّ يسعى إلى تقديم ما يثير المفارقات التي تبعث الشفقة والإنكار.

إنَّ قصص مجموعة «القبض على سرِّ الأدهم»، كما تبيَّن لنا، ترصد الواقع المعيش في حركته النَّاهضة إلى صراع شرس ضد قوى تمثِّل قدر العصر، وتؤدِّي ذلك من طريق قصٍّ ينشئه راوٍ يترك الفرصة للشخصيات كي تعبِّر عن نفسها. ويترك للقارئ أن يطلّ من النَّافذة ليرى ما يحدث.

للخيال لغته

ولا يفوتنا، في الختام، أن نورد ملاحظتين هما:

١. إنَّ عناصر خيال القاصِّ لا تزال ريفيَّة تمثِّل واقعاً يُلغى فيه الإنسان العادي، من طريق «مسخه» كلباً أو واويَّاً أو جندباً أو نسناساً، والأمثلة على ذلك كثيرة. نذكر منها ما يأتي: «الشاحنة التي كانت تجثم كالبومة في فم الزَّاروب» (ص. ٩١). «هدير آليات يختلط برطانة كالعواء المقلوب» (ص. ٨٧). «عيب على بو طرَّاف أن يتحوَّل إلى واوي» (ص. ٧٩). «لن يفلت هذا النَّسناس من قبضتي».

٢. يلجأ القاصُّ، أحياناً، إلى وصف يقيم مشهداً لم يحدث من قبل، ولا يمكن أن يحدث، وذلك عندما يريد تقرير أمرٍ يشعر بأنَّ المشهد الواقعي لا ينهض بأدائه. ومن الأمثلة على ذلك ما يأتي:

«يستطيع [المحقق] أن يخرج الأفعى من **وكرها**، وأن يعرِّيها من قشرتها

في عزِّ الشتاء، وأن يرغمها فوق ذلك كلِّه على الرَّقص» (ص. ١٧). المشهد مأخوذ من ذاكرة ريفيَّة، ولا يمكن للأفعى أن تنزع قشرتها في الشِّتاء، ولكن إيراد ذلك يأتي على سبيل بيان قدرة المحقِّق غير الطبيعية.

«يشعر بأنَّ نخاعه يتناثر داخل جمجمته، وتعلق شظاياه الدقيقة بالجدار العظمي الصَّلب» (ص. ٧). وهذا شعور متخيَّل، ويبدو أنَّ ما أورده القاصُّ في فقرة تالية يؤدِّيه بلغةٍ قصصيَّة أكثر نجاحاً، وهو: «وبحركة لا إرادية يحضن رأسه، ويعصره بين راحتيه قليلاً، ثمَّ يهزُّه بعنف».

فجر الولادة

إنَّ «ليلة القبض على سرِّ الأدهم» تنتهي إلى فجر يعلن ولادة سرَّ النُّهوض المتمثِّل بوعي وفعل يقاومان قوى تريد أن تكون قدر العصر الجديد. فهل يعرف نهار هذا الفجر أسطورة الإنسان الجديد، أو أن الأدهم سوف يأرق مرَّاتٍ بسبب غزوات من نوع آخر؟

❐❐❐

إملي نصر الله
وخصوصية قَصَصها

تعريف:

تعدُّ إملي أبي راشد نصر الله (٦ حزيران/يونيو ـ ١٤ آذار/مارس ٢٠١٨) من أبرز الأديبات في الوطن العربي؛ ذلك أنها أغنت الأدب العربي بإنتاج أدبيٍّ: روائي وقصصي قصير وأدب أطفال وفتيان ومقالة وسيرة متميِّز، بدءاً برواية «طيور أيلول، الصَّادرة سنة ١٩٦٢، والتي نالت جائزتين: جائزة «أصدقاء الكتاب» وجائزة «سعيد عقل»، منذ صدورها، وصولاً إلى كتاب «الزَّمن الجميل»، الصَّادر مؤخَّراً، والذي تستعيد فيه وجوهاً قابلتها في مرحلة الخمسينيَّات، من القرن الماضي، عندما كانت تعمل في محلَّة الصَّياد (١٩٥٥ ـ ١٩٧٠)، وقبل ذلك في مجلَّة «صوت المرأة»، وكانت وجهاً من وجوه ذلك الزَّمن، مروراً بحصادٍ تمثَّل في تسع روايات، وعشر مجموعات قصصيَّة قصيرة، وسبعة كتب للفتيان، وخمسة كتب للأطفال، وستَّة أجزاء من «نساء رائدات»، وخمسة أجزاء من «حصاد الأيَّام»، ومجموعة شعريَّة واحدة.

إملي نصر الله الإنسانة امرأةٌ مثقَّفة، دمثة، وديعة، منتمية إلى وطنها وأهلها، وخصوصاً إلى القرية اللُّبنانيَّة الجنوبيَّة، «بريئة براءة الجنوبيَّات الموجوعات».

أصغت طويلاً إلى جدّتها لأمِّها، وهي تحكي لها الحكايات في الأماسي، فامتلكت مَلَكة القصِّ، وتأثَّرت بخالها «أيُّوب»، الأديب، فأحبَّت الأدب، وأدمنت قراءته، وتوافرت لها كتبه؛ إذ كانت أمينة المكتبة، في «ثانوية الشويفات الوطنية»، حيث تلقت دروسها الثانوية، فغلب عليها، وهي تكتب

المقالة الصحفيَّة، فكان «سعيد فريحة» يقول لها: «يا إملي، اكتبي صحافة، وخفِّفي من الأدب»، ثمَّ غلب الأدب، فتفرَّغت له منذ سنة ١٩٧٠، وكان لتجاربها الحياتيَّة دورٌ في كتابة رواياتها وقصصها، وخصوصاً روايتها الأولى «طيور أيلول»؛ إذ هاجر أخوتها إلى كندا، فرأت إليهم كأنَّهم «طيور أيلول» التي تهاجر لدى اصفرار شمس الخريف.

خصوصيَّة قصِّ

تتمثَّل خصوصيَّة روايات إملي نصر الله وقصصها القصيرة، أوَّلاً، بأنّ مادَّتها القصصيَّة الأوَّليَّة مأخوذة من الحياة اليوميَّة المعيشة، وثانياً، بأنَّ هذه المادَّة القصصيَّة الأَوَّليَّة تتحوَّل، لدى الكتابة، إلى قصٍّ يصدر عن الحياة القَروِيَّة ويغايرها في الوقت نفسه، ليرى إليها، من منظور قصصيٍّ يقيم بناءً روائياً وقصصيَّاً متخَّيلاً.

إن كان بعضهم يرى أنَّ البناء الروائي والقصصي هذا تقليدي، فإني أرى أنَّ هذا الرَّأي لا يمكن تعميمه، ففي هذه المقالة القصيرة، أستطيع تقديم مثالين: أوَّلهما رواية «طيور أيلول» التي يتعدَّد فيها الرُّواة، وهذا استخدام مبكِّر لتقنيّة روائيّةٍ حديثة، وثانيهما رواية «الإقلاع عكس الزَّمن»، التي تتميَّز ببنية روائيَّة مركَّبة، تتداخل فيها الأزمنة، كما يأتي:

ينمو الحدث المركزيُّ، وهو رحلة «رضوان» إلى كندا، في سرد خارجي، باطِّراد، يرافقه، في سردٍ داخليٍّ، حدث آخر يقدِّم رحلة رضوان في هذه الدُّنيا، منذ أن خرج إلى العمل فيها يتيماً. يرافق هذين المسارين، في سرد داخلي، أيضاً، استشراف للمستقبل؛ إذ إن «رضوان» يتخيَّل ما سوف يحدث له في مطار «هيثرو» في «لندن»، وفي المطار الكندي، وهو الذي لم يسافر من قبل، والذي لا يعرف أيَّ لغةً أجنبيَّة.

ينمو الحدث الأوَّل ـ الحاضر محكوماً بمنطق زمني طبيعي، تتداخل فيه وقائع «الفيلم» الذي يعرضه تلفاز الطَّائرة، وينمو الحدثان: الثَّاني ـ الماضي،

والثالث ـ المستقبل، قاطعين الحدث الأول، محكومين بمنطق محفِّز يتمثَّل بمثيرات الاسترجاع والاستباق.

وإذ يصل إلى كندا، تبدأ رحلة التعامل مع العالم الجديد، المتقطِّعة بحكايات المهاجرين الذين يلتقيهم، فتتضمَّن القصَّة الإطار قصصاً تُنْضج اتخاذ قراره بالعودة إلى الوطن. ثم يأتي الملحق الوثائقي، ليُبْرز، من خلال الوثائق الموضوعيَّة، مكانة «رضوان» لدى أبناء قريته والقرى المجاورة، إذ كان يوم تشييعه يوماً مشهوداً لم تعرف المنطقة مثيلاً له من قبل، وهكذا تتشكَّل بنية روائيَّة تتداخل فيها الأزمنة، وتتشابك خيوط القصِّ.

وتتمثَّل هذه الخصوصيَّة، ثالثاً، بأنَّ محور القصِّ، في روايات إملي نصر الله، هو القرية اللُّبنانيَّة الجنوبيَّة في واقعها الحياتي المعيش، من نحوٍ أوَّل، وفي كونها «مكاناً طارداً» لأبنائها من نحو ثانٍ، أي في كونها مكاناً يهاجر أبناؤه إلى المدينة/ بيروت، وتكاد هذه المدينة نفسها، تكون ذلك «المكان الطَّارد» نفسه، فتتم الهجرة منها، أيضاً، إلى «المهجر».

إنَّ فَقْد «المكان الصالح للزَّرع»، كما قال يوسف حبشي الأشقر، في رواية: «الظِّل والصَّدى» يدفع اللبناني إلى الهجرة بحثاً عن هذا المكان المفقود، فيعيش معانياً «الجمر الغافي»، والتعبير لإملي نصر الله، في المهجر، بعدما عاش «الجمر المتّقد» في الوطن.

وتبقى القضيَّة الأساس، كما عبَّر عنها «رضوان»؛ الفلَّاح القادم من قرية «جورة السِّنديان»، الكائنة في الجنوب اللبناني، إلى «شارلتون»، في كندا، بعفويَّة هي: «قَوْلَك بيحكوا عربي الأحفاد!؟»، فتردّ المغتربة نبيهة، وهي تهزُّ رأسها، وتقول: «لا تصدِّق، يابو نبيل، أولاد هذه البلاد يخصُّون هذه البلاد...». هذا هو «الاغتراب» الأبدي الذي شعر به «أبو نبيل»، فأولاده وأحفاده لم يعودوا أولاده وأحفاده، وإنَّما غدوا أبناء تلك البلاد.

يتأمّل «أبو نبيل» «نبيهة»، ويلحظ تحوُّلها، فيسأل نفسه: «وإذا عادت نبيهة إلى الجورة، هل يعود النَّرجس إلى عينيها!؟». يشير هذا السؤال إلى فَقْد

المهاجر فرحه وتألُّقه، كما يشير إلى تميُّز لغة إملي نصر الله، فهي لغة تقرب، في كثير من الحالات، من الشعر، وفي الحالات جميعها هي لغة جميلة، تبدو عفويَّة، لكنَّها مصنوعة بعناية، وهذه هي الميزة الرابعة، من المزايا التي تمثِّل خصوصيَّةً أدب هذه الأديبة.

والواضح أنَّ هذه اللُّغة إيحائية، وخصوصاً في العناوين، فـ «طيور أيلول» ترمز إلى المهاجرين الذين يغادرون أرضهم عندما تصفرُّ شمس الخريف، و«شجرة الدِّفلى» القادرة على التكيُّف والاخضرار الدائم، الملوَّن بالزَّهر، ترمز إلى المرأة الجنوبيَّة السَّاعية إلى تحقيق ذاتها، ولـ «أملي» اهتمام بكتابة تجربة هذا السعي وتحرُّر المرأة، و«الإقلاع عكس الزَّمن» يرمز إلى الرِّحلة المفضية إلى التعلُّق بالوطن، و«الجمر الغافي» يرمز إلى ذلك الشَّوق الكامن في داخل ذات المهاجر، والذي لا يلبث أن يتَّقد. كما أن اختيار الأديبة للأسماء دالٌّ بوضوح على هويَّة الشخصيَّات، كما نرى في اختيار اسم «رضوان ـ أبي نبيل» للفلَّاح الذي أقلع عكس الزَّمن.

والميزة الخامسة هي أنَّ هذه اللغة الجميلة التي تنسج بنية قصصيَّة متميِّزة، مشوِّقة، تنطق بوضوح وبساطة، بمنظومة قيم تربوية إنسانية عليا، وهذا ما جعل كثيراً من المربِّين، في المدارس الرَّسميَّة والخاصَّة، يختارون نصوصاً، من هذه الرواية أو تلك، من رواياتها، ويدرجونها في كتب القراءة، كما أنَّ كثيراً منهم اختاروا بعض رواياتها، وقرَّروها كتباً للمطالعة. وأعتقد أنَّ أيَّ طالب من طلَّاب «الزَّمن اللبناني الجميل» لم ينس «طيور أيلول». والجدير ذكره، في هذا الشَّأن، أنَّ «الهيئة الوطنيَّة للأونيسكو» أطلقت، في ٢٨/ ٤/ ٢٠١٥، هذه الرِّواية للمكفوفين، مطبوعة بطريقة «البرايل».

تبدو إملي نصر الله كأنَّها انسحبت إلى الظِّل، غير أنَّها كانت في النُّور تعطي وتبدع، في حياتها، وتبقى، بعد وفاتها، في سجلِّ الخالدين، أديبةً من كبار الأدباء الذين تُرجمت آثارهم إلى غير لغة عالميَّة.

❐❐❐

القسم الثاني

كُتب: شعر

سليم نكد في «العودة الثانية»
جرأة الاشتقاق وكثافة الرمز

مجموعة الشَّاعر سليم نكد الشعريَّة الجديدة: «العودة الثانية» هي الرابعة بعد «في الذكرى ـ ١٩٧٠» و«سفر العودة ـ ١٩٧٦» و«لو تكملين الغناء ـ ١٩٨٠». يبدو الشاعر، في هذه المجموعة، يمتلك أسرار عبقرية اللغة العربيَّة، الأمر الذي أتاح له أن يقيم بنية شعريَّة متماسكة، ترقى إلى أوج الصفاء والنَّقاء وأداء الفاعليَّة: جماليَّة ورؤيوية.

وإن يكن لنا من حديث، في مثل هذه المقاربة القصيرة، فهو حديث يشير إلى مسألتين هما: رؤيا الشاعر وأسلوبه، وما تثيره عمليَّة الإبداع الشعري من إشكاليَّة تتعلَّق بمن يملك أسرارها.

I. في الرُّؤيا

١. ذَوْبُ الوجد/ اللَّهبُ المطهِّر

يستجيب نكد في «العودة الثانية ـ رؤيا بدويَّة»، إلى نداءات من قلب البوادي، ويتساءل، في استفهام يرشح بدلالة التأكيد: «هتاف الصحو؟ ـ أم صحو ندي ـ سجا ورفا ـ مدى ظل ـ وريف ـ فهل الطلّ ينسج في حواش ـ كذوب الوجد ـ في الوتر الحنون ـ نشيداً سلَّ من قلب البوادي ـ نقي اللون ـ مؤتلق الجبين...» (ص. ١٦).

يتوقَّف القارئ إزاء هذا الهتاف الناسج «ذوب الوجد» نشيداً... ويرى أنَّ الشاعر يريد لهذا النشيد أن يشرق برؤيا ترسم علامات هذا الزمن، وتقدِّم بديلاً منه. وإن يكن قد أطلق اسم «رؤيا بدوية» على ما سوف يشرق جسد الحروف

به، فإنَّنا، بوصفنا قرَّاء، نتساءل عن طبيعة هذه الرؤيا وخصائصها المميِّزة.

إنَّ أرض البداوة يقول الشاعر، «قحلت منابتاً وخصبت قلباً...»، وتكون مورد القلب اللهيف لأنَّها تطهَّرت باللهب، ويتَّخذ هذا التطهُّر الواقعي بعداً رمزيَّاً يشير إلى اللَّهب المطهِّر على مستوى معاناة الإنسان، يقول الشاعر:

فها أنا، في رحابك، وهي تصلِّي ـ على رمل تطهَّر باللهيب... إذا ناديت باللهف المذيب: ـ سلام العهد، يا حلم الصبا ـ يا ضياء القلب ـ يا وجه الحبيب» (ص. ٢٠).

٢. الوجه الحبيب/ الحلم

إنَّ الشَّاعر يرى، في التجربة التي تصل إلى مستوى اللَّهيب، مطهِّراً يجعل نداءه مستجاباً، فيطلُّ وجه الحبيب حلماً وضياء. وندرك أهمية دلالة هذا البعد الرمزي عندما نعلم أنَّ هذا النداء، الذي يأمل الشاعر في أن يكون مستجاباً، يتكرَّر في قصائد المجموعة، ليشكِّل عنصراً أساساً من عناصر وحدتها، ويكون الوجه الحلم رمزاً إلى عالم بديل من عالم يحياه الشَّاعر، ويريد له أن يتغيَّر.

يرى الشاعر، وهو يعيش حياته، عالماً يرفضه، ويمكن أن ترسم هذه العبارات ملامح هذا العالم: «أرى؟ ماذا أرى؟ بوما تهادى على دمن تعوم على صديد وغربانا تحوم، قلت تبغي اختطاف الضوء ـ في النجم البعيد ـ... وحرباء... أفاعي...» (ص. ٧٤ و٧٥). إنَّ هذا العالم يأخذ من البداوة الخباء فحسب، وهو، في حقيقته، «قطعان الضواري»، ولهذا يودُّ الشاعر عندما يضيق به أن يراه منقلع العمود، كما يقول: «... كأن الكون أصبح لي خباء ـ وددت أراه منقطع العمود...» (ص. ٣٨).

وإذ ترتسم أمامنا مثل هذه الملامح التي تشكِّل أمنية التخلُّص من الكون خباء القطعان. ندرك دور ذلك الوجه الذي يضرع إليه الهتاف، لأنَّه يستعيد من الغربان والبوم والأفاعي والحرباء ضوءاً يصفه بقوله: «ضوء بارد ينداح حولي ـ كقرن الشمس في جسد الجليد».

لا نجد صعوبة في العثور، في المجموعة، على أنموذج لذلك الوجه.

ونقول، في البداية، إنَّه وجه الشاعر الرسولي الذي يعود بالشعر إلى منابعه، والواضح أنَّ العودة، في مختلف الميادين، ينبغي أن تتمَّ إلى الينابيع. والشعر، إذ يحقِّق عودته إلى «ذوب الوجد»، يكون جديراً بتساؤل الشاعر، الراشح بالحضِّ والاستعجال الخطي: «متى، يا شعر؟ ـ عد واهدر صفاء لنبعك ـ وامح آثار الزيوف...».

نقول، في تتبُّع لالتقاط صورة ذلك الوجه، إنَّ الشَّاعر يرى في المتنبي، بتجربته المعيشة وشعره الرَّاشح بدلالاتها، خير من يجسِّدها، ويكشف حقيقة هذا العصر، في مختلف مظاهره...

إنَّ الشاعر يرى في غربة المتنبي غربته، فيقول: «نحار كما تحار ـ وما جنينا سوى عبث ـ على عبث تليد ـ كذا دنيا!...». ويكون غريباً فيها، كما جاء على لسان أبي الطيب، وهو ما يضمِّنه نكد قصيدته:

ـ أنا في أمَّةٍ تداركها الله ـ غريب كصالح في ثمود...

ما مقامي بأرض نخلة إلَّا ـ كمقام المسيح بين اليهود...

يمثِّل المتنبي أنموذجاً من نماذج ذلك الوجه الذي يضرع إليه الشاعر، فيخاطبه: «نبي الشعر؛ ما الدُّنيا؟ ـ حثال بكف الريح ـ في يوم الحصيد...» (ص. ١٠٢).

وقد تبدَّت هذه «الحثال» التي تلاعبها الريح في مختلف مظاهر الحياة، وقد وفِّق الشاعر، في إفادته من إشارات المتنبِّي، عندما رسم علامات هذا الزمن، فقال:

ـ كوافير تناسل فوق أرضي ـ نواطير تنام على الحدود ـ شعارير تحوم على عروض ـ تبيع العرض في الشعر الكسيد ـ خصي جد أجيال عبيد ـ وها هم وارثو «بيض» و«صيد...».

ويكون كوافير الشعر بعض كوافير هذا الزَّمن، فهم «أعاجم يرطنون ـ طغوا، وسمُّوا رطيناهم ـ رؤى شعر جديد!! ـ وما زال الفتى العربي ـ وحها غريبا بين حمران وسود ـ يطلُّ ببسمة علياء حينا ـ وها هو كم... أرسف بالحديد...» (ص. ١٠١).

قد يكون من الضروري أن نشير، هنا، إلى أنَّ التعميم لا يصدق، فليس كل رجالات هذا الزمن «كوافير»، وليس كل شعر جديد رطانة أعاجم. فكما عرف عصر المتنبي سيف الدولة وأبا الطيب وأبا فراس الحمداني الخ... يعرف عصرنا نظائر لهم، ولمَّا كان المقام لا يحتمل التفصيل، فإنَّنا نكتفي بهذه الإشارة.

يعود الشاعر إلى «ذوب الوجد» ضارعاً إلى وجه يجسده على مستوى قول الحق وفعل المجد، وعلى مستوى آخر هو نسج النشيد خيوط فجر تسدي مع الأنداء ألقاً كاشفاً. ويقتضي المقام أن نحاول تبين مفهوم هذا الألق، كما يبدو، على صعيدي التنظير والتطبيق.

II. عملية إبداع الشِّعر

١. مفهوم الشِّعر

يقول الشَّاعر، مشيراً إلى مفهوم الشِّعر: عناصر وعملية إبداع: «تنزّل وحيه ـ نغماً ولوناً ـ فأشرق آية جسد الحروف». يبدو لنا أنَّ هذا القول يحدِّد مفهوماً يتضمَّن العناصر الآتية:

* إنَّ الشِّعر يصدر كلّاً كاملاً في دفقة وحي شعري، ليس للشاعر من دور في أي مرحلة من مراحل تكوُّنها وإبداعها.

وهذا يعني تلقائيَّة انبجاس الشِّعر عن تجربة عيش الحياة، فهي التي تلعب لعبة التحويل الفنيَّة، وهذا ما يقوله نيتشه، في قول صدَّر الشَّاعر به مجموعته وهو: «لا يجوز اللعب بالأشكال الفنيَّة، بل يجب تحويل الحياة، بحيث تعبِّر من تلقاء نفسها عن ذاتها».

وينبغي ألَّا تفوتنا الإشارة إلى أنَّ نيتشه يتحدَّث عن «تحويل الحياة»، فكأنَّه، بذلك، يعطي الحياة دور تقديم المادَّة الشعريَّة، ويعطي الشَّاعر دور الإسهام في إجادة التحويل، من دون اللعب بالأشكال الفنيَّة العامَّة. وهذا ما يذكرنا بقول امرئ القيس: «تخبرني الجنُّ أشعارها، فما شئت من شعرهن

اصطفيت». فإن فهمنا الجن، هنا، بمعنى ما تؤتيه الحياة، يكن دور الشاعر أن يصطفي. وهذا ما لم يقله نكد، وإنَّما مارسه فعلاً عندما أقام بناء شعرياً يبرز فيه دور القلم الصناع على مستوى اختيار اللفظة واشتقاقها، وبناء العبارة المقتصدة، وتنوُّع الأسلوب بين خبر وإنشاء وأنواعهما، وتنمية السياق إلى اكتمال القصيدة، أو المقطوعة لترشح بدلالتها، وبناء التركيب العام المتضمِّن تكرار نغم: ثابت يتمثَّل بالياء الساكنة المتلوَّة بحرف مكسور، فتغلب صيغة فعيل على مفردات قافيته، والمتضمِّن أيضاً تكرار عناصر مثل الهتاف إلى الوجه، إضافة إلى تكرار أصوات ـ أنغام موحية، ومقاطع ذات دلالة.

إنَّ الشِّعر يتنزَّل نغماً ولوناً، أي موسيقى وصورة. يُذكِّر الاقتصار على هذين العنصرين بالشعراء الرمزيين. والمقصود، هنا، ليس الرمز الإشارة: شخصيَّة كان أم حدثاً، وإنَّما الرمزية بالمعنى الفني، وهي كما يقول مؤرِّخو الشِّعر: «طريقة في الأداء الأدبي تعتمد على الإيحاء بالأفكار والمشاعر لإثارتها بدلاً من تقريرها، أو وصفها، أو تسميتها، بهدف توليد المشاركة الوجدانيَّة بين الشاعر والمتلقِّي، من طريق الاعتماد على وسائل الإيحاء في الأصوات والتراكيب والصور التي تعتمد تراسل الحواس».

... يشرق النَّص الشِّعري برؤيته، بوصفه كائناً موضوعيَّاً، مستقلاً عن مرجعه ومنشئه، ويتَّصف بخصائص تميِّز وجوده وتنطق بدلالته، وهو، كما يقول فلوبير: «... كتاب لا ارتباط خارجيَّاً له، يستقيم بذاته، بقوَّة أسلوبه الداخليَّة...، حيث الأسلوب وحده طريقة مطلقة لرؤية الأشياء...». غني عن البيان القول: إنَّ فلوبير ونكد، في قول كلٍّ منهما، يريان أنَّ التركيب اللغوي ينهض مستقلاً بأداء الرُّؤية إلى الأشياء، وإن يكن الأوَّل يتحدَّث عن الأسلوب بعامَّة، فإنَّ الثَّاني يركِّز على عنصري النغم واللون بوصفهما الأساس في تكوين الأسلوب.

٢. التَّوفيق بين رؤيتين إلى الشِّعر

إنَّ المتأمِّل في عناصر هذا المفهوم يكتشف أنَّ الشَّاعر يثير إشكاليَّة التَّوفيق بين رؤيتين إلى الشِّعر ما انفكتا متوازيتين وقليلاً ما تقاطعتا، وهما:

رؤية أولى لا تجيز اللعب بالأشكال الفنيَّة وتترك لعبة إنشائها إلى قلم الحياة وريشتها. وإن كان بعض أصحاب هذه الرُّؤية يجيز تدخُّلاً واعياً فيحصره في حدود التجويد التالي لولادة الشكل، ويقصره على الألفاظ وبناء العبارة الخ... وهكذا تكون تلقائية يعبَّر عنها بالوحي والإلهام و«ما يفتح على الشاعر». ورؤية ثانية توكل اللعبة الفنيَّة إلى قلم المبدع وريشته اللذين تحركهما قدراته الواعية في الغالب. فيصوغ الكلمات جسداً يشرق بالرُّؤية.

يبدو الشَّاعر نكد، وهو يسعى إلى التوفيق بين هاتين الرُّؤيتين، أقرب إلى الثانية، فيعنى بإقامة تركيب لغوي أساسه النغم والصورة وإحكام البناء، ولا يخطئ القارئ في لمس آثار الجهد الذهني الواعي في القصائد والمقطوعات التي تليها، وهما الوحدتان اللتان تشكِّلان بنية المجموعة.

٣. التميُّز

فإضافة إلى وحدة التجربة ورؤياها المجسَّدة في وحدتين متكاملتين، نلحظ نغماً ثابتاً كنَّا قد أشرنا إليه يسبقه ويليه نغم متنوِّع، ومتكرِّر أحياناً بهدف الإيحاء. ولنلاحظ تكرار صوت الخاء في يأتي: «... ونخشى حين يخمد من خمود» وتكرار صوت الغين في ما يأتي: «وكم من رائغٍ باغٍ عليها ـ غوته...» الخ... ونلحظ أيضاً تكراراً على مستويات أخرى: لازمة نداء الوجه، صيغة فعيل قافية، الألف الممتدَّة، مقاطع الخ... هذا فضلاً عن اختيار اللفظ الممسوق الموحي، والجرأة على الاشتقاق لتلبية ذلك، وتركيز العبارة الرشيقة وتكثيفها، وتنويع الأسلوب، وتنمية السياق باقتصاد موحٍ وتكثيف الخ... وغزارة الصور التي تعمد إلى التجسيد، فتتداخل معطيات الحواس في تكوينها، مثل: «وقد عاد الزَّمان غوى صبيٍّ» و«اسمع الليل، على وقع خطاه تعزف الأشياء ألحاناً أخيرة».

إن يكن الشاعر أقرب إلى الرُّؤية الثانية، فإنَّه كما يبدو يترك الدفق الشِّعري يتجسَّد كما يؤتى، ثمَّ يتدخَّل وقد تخلَّص بهذا من خصيصتين تميِّزان شعر الرَّمزيين، وهما الغموض وموضوعيَّة التِّركيب، فأتى شعره بذلك شفَّافاً

وغنائيًّاً أي وجدانيًّاً واضحاً من خلال حجاب النغم والمجاز الشفاف والتركيب المصقول.

لعلَّ هذا التميُّز متأتٍ من معاناة معيشيَّة، واقتناع بدور شاعر يشير إليه قوله: «اللَّااحتراقي، اللااحتراقي، هياماً، فهل طيب بغير حريق عود». وهو يؤدي دوره وكأنَّه «زهرة تبسم للشمس وتذوي». في هذا الفهم لدور الشاعر يختلف نكد، أيضاً عن الرمزيين، فيكون مستفيداً من إنجازهم الفني، لا ليحتذيه، وإنَّما ليوظِّفه حين أداء رؤيته بنية شعريَّة، تكون وليدة الوجد الشخصي، أو ذوبه المتجسِّد في شكل تراثي هو الأطوع لممتلكه، فلا يعرف القارئ كما يقول الياس سليم الرياشي، أهو الشاعر يكتب أم أنَّ اللُّغة العربيَّة هي التي تحكي نفسها بنفسها.

❐❐❐

محمود درويش في «أرى ما أريد»
أيهتدي للنَّبع بعد أن جفَّ النبات؟

في فضاء «أرى ما أريد»

ما يلفت، بداية، عنوان هذه المجموعة، وهو جملة فعلية تعلن بمباشرة قاطعة أنَّ الشاعر يضمِّن مجموعته رؤية يريدها هو، والسؤال الذي يطرح، هنا، هو: هل كان الشاعر، أو سواه من الشُّعراء، ينطق، أو ينطقون، من قبل، برؤية يريدها الآخر؟.

نجد الإجابة في العنوان نفسه، فهو يشير إلى احتمالين: إمَّا أنَّ الشاعر كان يرى ما لا يريده، أو أنَّ الشعراء الآخرين، أو بعضاً منهم، كان ولا يزال يرى ما لا يريده، أو الاحتمالان يثيران العديد من الأسئلة، ومنها:

ـ ماذا كان يرى هؤلاء الشعراء؟ وبرؤية من كانوا ينطقون؟ وأي رؤية كانوا يجسِّدون في شعرهم؟ وما الجديد الذي دفع الشاعر إلى الخروج على هذا كله؟ وما الذي دفعه إلى التصريح بذلك؟

ليس من السهل الإجابة عن هذه الأسئلة إجابات مفصَّلة، وذلك لأنَّ القضية التي يثيرها الشاعر تتعلق بإنتاج أدبي يحتاج القول في شأنه إلى دراسات مفصَّلة تتناول العديد من المسائل، غير أنَّنا نتوقَّف لدى جانب من جوانب هذه القضية، وهو علاقة الأدباء العرب، والشعراء منهم خصوصاً، بالسلطة، وفي هذه المرحلة التي تشهد سعي السلطات الرسمية العربية، ومنها السلطة الفلسطينية الرسمية، إلى محادثات سلام يحضن فيه الصياد طرائده إلى فوهة بندقيته.

في إطار هذا الجانب يُطرح السؤال الآتي: هل يندرج عنوان هذه المجموعة الشعريَّة محمود درويش في سياق هذه العلاقة، ليقول إنَّه يرى ما يريد من دون أي تأثر خارجي تفرضه سلطة ما؟

في الإجابة عن هذا السؤال، نعود إلى ما يتداوله بعض الشعراء والنقاد، في هذه الأيام، عن تحوُّل كثير من المبدعين إلى كتَّاب السلطان. وهذه مشكلة عانى منها الأدب العربي، وبخاصة الشعر، على مختلف مستوياته، ومنذ تكوَّنت أول سلطة عربية، ومنذ أمسك أول سلطان عربي بمقاليد «العطاء» والمنع والقمع بكلتا يديه.

ليس من شك في أنَّ الأديب المرتهن للسُّلطان، محكوماً بعوامل عديدة، يكون متواطئاً، بشكل أو بآخر، مع هذا السُّلطان، أيَّاً يكن نوعه، وما التمجيد السَّائب للسائد سوى أحد أشكال هذا التواطؤ، وإن كان ذلك التمجيد لمطلق الثورة، لأنَّه بمعنى ما، يدفع منتجه إلى الركون للأمن والمجد وقدوم الغد الأفضل. وما كان الركون إلى مثل هذا الخطاب إلَّا مقتلاً للإبداع الرائي بحرية إلى الواقع وصيرورته، وكأنَّه كتابة بالماء أو بالرمل فيمر من دون أن ينجز الفريد رؤيوياً وجمالياً: فنياً، ولعل هذا ما يريده محمود درويش من «أرى ما أريد». فيقول، على سبيل المثال، في وصف ما سبق من إنتاج: «... وأحدِّق في ذاكرة الماء، وفي ذاكرة الرمل: ، (ص. ١٧)، ويؤكِّد ذلك في قوله عمَّا تمَّ إنجازه: «لم نقترب من أرض نجمتنا الجديدة بعد» (ص. ٧٧).

الواقع أنَّ الشاعر، المتفرِّد برؤيته وقولها، ظل، في تاريخ الشِّعر العربي، خارج مسار الخطاب الرَّسمي السائد، لأنَّه كان يقول ما لا يقال للسلطان ومعارضيه. ولعلنا، إن عدنا إلى ذاكرتنا، نرى أنَّ أمثال هذا الشاعر قلَّة، ونرى مصائرهم مشبعة بالمرارة، وهذا يدفعنا إلى طرح السؤال الآتي: هل يطيق محمود درويش أن يكون الشاعر المتفرِّد الخارج على خطاب السُّلطة، بما يؤدِّي إليه هذا الخروج من نتائج؟

سرُّ الإبداع

طبيعي أن نكون ممَّن يرحِّب بهذا الخروج، ففيه وحده سرُّ الإبداع، وهذا ما نفهمه من قول الشاعر:

... إنَّنا لم نقترب من نجمتنا البعيدة بعد، وإنَّنا ما زلنا نغزل عباءة الأفق الجديدة لنكون أسرى ما نحب... لكن فينا هدهداً يملي على زيتونة المنفى بريده... الهدهد، في «بريده»، يكتب سرَّ الأشياء، وهو لا يتعب من البحث والإملاء إلى أن يهتدي للنَّبع:

«أنا هدهد، قال الدَّليل لسيِّد الأشياء ـ أبحث عن سماء تائهة... سأهتدي للنَّبع بعد أن جفَّ النبات» (ص. ٧٨).

تتمثَّل هنا المفارقة/الواقعية، الاهتداء إلى النَّبع/جفَّ النَّبات، وهل من جدوى للنَّبع في هذه الحالة؟ ومن يخصب الجفاف؟

هل يكون هذا الذي يرى ما يريد ذلك الهدهد الذي يعيد زرع نبات آخر؟ هل يكتب من جديد ما تكتبه الأمطار من زهر بدائي... زهر لا يغطِّي واقعاً متفسِّخاً يحرسه السلطان بما أوتي من قدرات «العطاء» والمنع والقمع والإمساك بخناق الشُّعراء، وإنَّما يكشفه؟

تشكيلان متحرِّران

نلاحظ، في المجموعة المؤلَّفة من ستة نصوص ومقدِّمة، توزُّع هذه النُّصوص بين تشكيلين: الأوَّل يأخذ شكل رباعيات تجسِّد الرؤية في تقطُّع. والثاني يأخذ شكل الدفق الشعري الذي يتوسَّل التنضيد النثري ليمسك بتتاليه غير المتوقِّف، فيلاحقه القارئ من دون أن يجد فرصة للتأمُّل، إذ كثيراً ما ترد بقية الجملة في السطر التالي على الرغم من طول السطر الذي يسبقه، وهذا يحقِّق التفلُّت من استقلالية البيت، أو السطر الشعري، في الوقت نفسه الذي يلتزم فيه بغنائية آسرة وبنغمية تنأى عن الرتابة، وكأن الشاعر تخلَّص من تقسيم البيت إلى أجزاء متساوية في زمن القول، ليحتفظ بخصائص عديدة من الشعر

العربي لا تخفيها طريقة التَّنضيد النثرية، وإنَّما تسجل خصيصة لافتة، وهي هذا التدفق المنساب بتتالٍ عذب، كأنَّ الشاعر لا يتمكَّن من قطعه وحصره في قالب محدود ومحدَّد. وهذا يؤيِّد ما ذهب إليه من عدم التقيُّد بأي إرادة سوى إرادته الرؤيوية التي تأخذ حريتها في البحث عن سماء تائهة، سواء رضي سيد الأشياء بذلك أم لا.

ملامح للرُّؤية غير المقيَّدة

في سبيل معرفة هذه الرؤية غير المقيَّدة بإرادة الآخر، أي آخر، نحاول، في حدود المساحة المتاحة لنا، أن نتبيَّن ملامحها.

في نصٍّ لا يحمل عنواناً، ويؤدِّي دور التمهيد، ينظر الشاعر خلفه، ويحدِّق في مسار المرحلة السابقة، ولا يبصر سوى آخر هذا الليل، حيث لم يبق منه وقت ليتصارع فيه وعليه، وإذ يعود الليل إلى ليلته يسقط هو «في حفرة هذا الظل».

نجد، في هذا النص، رمزين ـ إشارتين هما: الليل والظل، ونسأل: هل يكون الليل إشارة إلى زمن الشاعر، ويكون الظل إشارة إلى المنفى، حيث يفقد المنفيون شخصياتهم الفاعلة؟ وحيث تغدو الأشياء جميعها بعض هذا المنفى، بما في ذلك الروح والأرض والعلاقات القائمة بينهما وبين الحبيب والغريب:

«منفى هي الروح التي تنأى بنا عن أرضنا نحو الحبيب

منفى هي الأرض التي تنأى بنا عن روحنا نحو الغريب»؟

نلحظ اللعبة اللغوية الفنية وشبكة العلاقات التي تنشئها ودلالاتها، ونقرأ ما يؤكِّد دلالة الإشارة: الظل، ففي قصيدة أخرى يقول الشاعر:

«... وانهض أبي.../ وانهض، فلا زيتون في زيتون هذي الأرض غير ظلالها.../ كم مرَّ الغزاة وغيَّروك، وغيَّروا أسماءنا.../ ها سيد الشجر المسجَّى فوق ظل الطل من شجر الخزام» (ص. ٢٨).

إنَّ ما نقرأه يجعلنا نزعم أنَّ الشاعر يرى في أشياء عالمه، وهو:

ـ يسقط في «حفرة هذا الظل»/ المنفى الشتات.

ويعي مسار عيش/ليلٍ، قد يفيد هذا القول إلى الإشارة إلى طبيعته:

«لم يبقَ سيف لم يجد غمداً له في لحمنا».

... ويعي، أيضاً، مشكلات دور الشعر ووظيفته في هذا الواقع، فيقول: «فما نفع القصيدة/ تعلي سقوف كهوفنا، وتطير من دمنا إلى لغة الحمام؟» (ص. ٢٩).

ولا يفوتنا أن نشير، ونحن نقرأ هذا التساؤل عن دور القصيدة، في هذه المرحلة من الزمن، إلى قدرة لغة محمود درويش الشعرية بمختلف مكوِّناتها: الإيقاع، الصورة، المعجم اللفظي التركيب، الإيحاءات... (الحمام رمز السلام والبكاء الدائم مثلاً، وإعلاء سقف الكهف، والطيران من الدم وصلة ذلك بالحمام) على تجسيد ما يؤدِّيه الخطاب الرَّائي إلى الواقع، وهو ما يسوِّغ السُّؤال الذي تطرحه الطيور على هدهدها الرَّائي:

«قلنا له: هل عدت من سبأ لتأخذنا إلى سبأ جديدة؟».

ولا تخفى دلالات سبأ، وبخاصة في ما يتعلَّق بصلة الهدهد بها، من نحو أوَّل، وبخراب سدِّها، من نحوٍ ثانٍ.

لعلَّ هذا الفيض من الإيحاءات التي تؤتيها اللغة الشعرية يؤكِّد استمرار الشاعر في العطاء المبدع من دون أن يؤثِّر عليه وعيه كما يقول: «لم يبق من الليل ومني وقت نتصارع فيه... وعليه». يبقى الليل، ويحلك، ويبقى للشاعر زمنه، أليس هو القائل على لسان الهدهد: «أجنحتي زماني» فما دامت لديه أجنحة فهو صانع الزمن والرائي إلى أشيائه رؤية فريدة.

في قصيدة «رباعيات» يرى الشاعر مثل هذه الرؤية، فيرى ما يريد من الحقل والبحر والليل والروح والسلم والحرب والسِّجن والبرق والحب والموت والدم والمسرح العبثي والشعر والفجر والناس.

نلحظ أن تحرك الرباعيات الأولى، باستثناء الرؤيا إلى الروح والبرق، يتمثَّل في أربع حركات، يمكن أن نتبينها في الرباعية الآتية، على سبيل المثال:

«أرى ما أريد من السلم... إني أرى
غزالاً وعشباً، وجدول ماء... فأغمض عيني:
هذا الغزال ينام على ساعدي
وصيَّاده نائم، قرب أولاده، في مكان قصي» (ص. ١٣).

١.يرى ما يرى من...

٢.يؤكد هذه الرؤية.

٣.يغمض عينيه عنها.

٤.فيرى رؤية أخرى قد تكون نقيضاً لها، كما في هذه الرباعية، وكما في رباعيات أخرى مثل رباعية الحقل؛ حيث تبدو سراباً وسكوناً (ص. ١١).

تعرض الحركتان الأوليان الرؤية البصرية، وهي الرؤية السائدة إلى الشيء، وتؤكِّدان حقيقتها، في حين تعرض الحركتان الأخريان رؤية مقابلة، وهي رؤيا البصيرة الشعرية، التي يؤتيها التأمُّل الشعري غير الخاضع لمؤثرات الواقع وخطابه السائد الذي يملي إرادة الشاعر.

وفي الرُّباعيَّات الأخيرة، إضافة إلى رباعيتي الروح والبرق، تتفرد رؤية وحيدة مؤكدة، الأمر الذي يفيد أن الشاعر لم يعد يحتاج إلى إغماض عينيه، بعد أن لم يعد خاضعاً للمؤثرات الخارجية.

كشف رؤيوي لغوي

الحقيقة أنَّ الأسئلة التي تُطرح على الأدباء العرب، في سياق المسار الذي تأخذه الأحداث، هي: ما مصير الغزال الذي ينام الصياد إلى جانب أولاده في مكان قصي؟ وما مصير هؤلاء الأولاد؟ ولم يغمض الشاعر عينيه عندما يرى هذا المشهد؟

إنَّ إثارة السؤال أمر مهم، وإنَّ كشف الواقع الذي يطرحه أمر أكثر أهمية، وهذا هو واجب المبدعين العرب أن يكشفوا واقعهم، ويطرحوا أسئلته بصدق يمليه تأمُّل يغمض العينين عن المؤثرات الخارجية، ويفتحهما على دفق الوجد،

فيرى ما يريد، ويقول ما تنطق به الرُّؤية الحرَّة، ويمثِّله لغة وجدٍ كاشفة ممتعة في آن، فيكون الشعر كشفاً رؤيويَّاً ولغويَّاً.

محمود درويش في «لماذا تركت الحصان وحيداً؟» شاعر يتمشَّى في هواجسه

مجموعة: «لماذا تركت الحصان وحيداً؟» تتضمَّن استهلالاً عنوانه: «أرى شبحي قادماً من بعيد» وستَّة فصول = مجموعات قصائد هي على التوالي: «أيقونات من بلور المكان»، «فضاء هابيل»، «فوضى على باب القيامة»، «غرفة للكلام مع النفس»، «مطر فوق برج الكنيسة»، و«أغلقوا المشهد». في ما يأتي إطلالة سريعة تستكشف ملامح رؤية الشاعر الفلسطيني للقضية الفلسطينية في هذه المرحلة من تاريخها.

يبدأ الشاعر القصيدة، الاستهلال، بقوله: «أطلُّ، كشرفة بيت على ما أريد...». تتكرَّر هذه العبارة، فتكون بداية القصيدة، ونهاية مقطعها الأوَّل، وبداية مقطعها الثالث، ونهاية مقطعها الرابع، وبداية مقطعها الخامس والأخير... حيث نقرأ: «أطلُّ، كشرفة بيتٍ، على ما أريد/ أطلُّ على شبحي/ قادماً/ من/ بعيد...».

آخر الحرس

يتكرَّر فعل «أطلُّ» في القصيدة، فيكون مكوِّن عباراتها الأساس، وهو، إذ يكوِّن عبارات فعلية تستمر في الحاضر، يفيد أنَّ الإطلالة على هذا الحاضر هي الهاجس الطاغي على الشاعر، فهو يريد أن يرى، ليس من النافذة، أو من وراء ستارة، أو من الشارع... وإنَّما كشرفة بيت، تنبت مشرفة، وتطلُّ على الأشياء من دون وساطة، ومن دون معوِّقات... وهو يطلُّ من هذا الموقع المشرف، المقتحم، على ما يريد، الأمر الذي يشير إلى تحرُّر من معوِّقات، أو إلى رغبة في اختيار، وكان قد أشار إلى شيء من هذا في مجموعته الشعرية السابقة «أرى ما أريد».

يطلُّ الشاعر من موقعه المتميِّز في المكان على «الوردة الفارسية تصعد فوق سياج الحديد...» و«... على جذع زيتونة خبأت زكريا» و«... على المفردات التي انقرضت في لسان العرب» الخ... فيرى، في المكان، علامات تؤشِّر إلى ما يغاير الحاضر الذي انتهى إليه تكوُّن «أيام الحب السبعة». ففي القصيدة التي تحمل هذا العنوان، تبدأ الأيَّام بالثلاثاء وتنتهي بالاثنين... وهذا أسبوع مغاير في بدايته ونهايته، وهو مغاير في الواقع الذي ينتجه.

في يوم الاثنين، وهو اليوم السابع من هذه الأيام، ويفترض أن يكون استراحة الخلق، ينتهي الشاعر إلى موشح حزين يحكي حكاية تكوين نقيض لما تشير إليه علامات المكان. يقول الشاعر، في مقطع «موشح»:

«أمرُّ باسمك إذ أخلو إلى نفسي/ كما يمرُّ دمشقي بأندلس/ هنا أضاء لك الليمون ملح دمي/ وهنا وقعت ريح عن الفرس/ أمرُّ باسمك لا جيش يحاصرني/ ولا بلاد كأنِّي آخر الحرس/ أو شاعر يتمشَّى في هواجسه».

أهذا ما انتهى إليه التكوين؟ اسم الحبيبة «فلسطين يمرُّ في الخلوة، كما تمرُّ أندلس في بال دمشقي... وإضاءات العمر تتلاشى، ويبقى الشاعر آخر الحرس، يتمشَّى في هواجسه، ويطلُّ كشرفة بيت على ما يريد؟ أهذا ما بقي بعدما وقعت ريح عن الفرس، وتنكير «ريح» هنا، ذو دلالة، فإن يكن إشارة إلى ثورة سقطت، فإنها ليست سوى واحدة هبَّت من جهة الريح...

جهة الرِّيح هي الجهة التي قاد الأب إليها ابنه، في ذلك اليوم الذي ابتدأ فيه التحرك، وسأل الابن: «إلى أين؟ والفرس، هنا، تشير إلى ذلك الحصان الذي ترك وحيداً، وسأله الابن: لماذا؟ فأجاب الأب: ليؤنس البيوت، بانتظار الفارس النابت من شقوق المكان، وهكذا يكون المكان الفريد منبت الريح في سيرورتها الدائمة.

الحاضر/ الرَّماد ومفاتيح الأمس/ الغد

يطلُّ الشاعر على أشياء عالمه، وقد سقطت ريح عن الفرس، ويسأل: «ماذا سيحدث... ماذا سيحدث بعد الرَّماد؟» و«هل من نبيٍّ جديد لهذا الزمان الجديد؟».

ويرى «تكفي/ يدُ امرأة في يدي/ كي أعانق حرَّيتي/ وأن يبدأ المد والجزر في جسدي من جديد...».

إنَّ اليد التي تمتدُّ تعيد سيرة التكوين في هذا الزمان الجديد، وتجيب عن السؤالين: ماذا سيحدث... ؟ وهل من نبي جديد؟ وتعيد للبحر حركته... لكن من أين تأتي هذه اليد؟

كنَّا قد رأيناه يطلُّ على شبحه قادماً من بعيد، وكنَّا قد سمعناه يصرخ: «يا جدي، أنا آخر الأحياء/ في الصَّحراء، فلنصعد». وكنَّا قد سمعناه يقول إنَّه «آخر الحرس...»... ونقرأ، في قصيدة أخرى: إنَّ الناس يسرجون الخيل في السهر، في آخرالليل... «وانتظروا.../ شبحاً طالعاً من شقوق المكان...». وهكذا يطلُّ الشاعر/ الشرفة فيرى المكان الذي تطلع من شقوقه اليد التي تكفي لإعادة مدِّ البحر وجزره... اليد التي تطلع الريح وتحركها، ولا تبقي الحصان المسرج وحيداً...

في المكان المعني جرت أحداثٌ طوال الزمان، فيه تاريخ «ملح دم يضيء الليمون...». فيه سيرورة الحاضر والأمس والغد... فيه جدلية التَّفاعل...

يقول الشاعر: «لو كان لي حاضر آخر/ لامتلكت مفايح أمسي/ لو كان أمسي معي/ لامتلكت غدي كله...».

إشكالية الحاضر/ الرماد، الذي سقطت ريحه عن الفرس هي المعوِّق... في هذا الحاضر بقي آخر الحرس، وعلى هؤلاء أن يمتلكوا مفاتيح الأمس ليمتلكوا الغد كله. إنَّ المكان الذي يطلق عليه الشاعر/ الشرفة يختزن هذا الأمس... ويرى الشاعر ذلك المكان ويروي سيرته، سيرة جغرافيا مسكونة بالتاريخ، الذي يعطي من يملك مفاتيحه الغد كله.

تضاريس الرِّيح

في مقطوعة «أبد الصبَّار» يطلُّ الشاعر على ما يريد من سيرة ذاتية تتحرَّك في المكان ـ الأمس، وتكشف محطات تنطق برؤيا...

نحن نعرف أنَّ الشاعر غادر فلسطين، وهو طفل، مع من غادر، ثمَّ عاد... يروي الشاعر هذا الجزء من سيرته الذاتية، ولا يكتفي بالحدث، وإنَّما ينشئ بنية سردية ينمِّيها الحوار والسرد إلى مواقع مشعَّة بإضاءات الأمس، كاشفة الجغرافيا/ التضاريس الناطقة بولادة الريح.

يبدأ المقطع بحوار بين الابن وأبيه، يسأل الابن: إلى أين تأخذني، يا أبي؟ يجيب الأب: إلى جهة الريح، يا ولدي.

في مكان الخروج، يرتفع تل إقامة جنود «بونابرت» لرصد الظلال على سور عكا القديم... في الطريق سياجٌ من الشوك صلب الإنكليز الأب عليه ليلتين، وفي الطَّريق، أيضاً، تلَّة السنديان، حيث وقع الانكشاري عن بغلة الحرب...

يسيران مقتفيين خطى من سار على درب قانا... ويطلب الأب من ابنه أن يتذكَّر قلاعاً صليبية قضمتها حشائش نيسان بعد رحيل الجنود...

يعتقد الأب بأنَّ العودة قريبة، ويتحسَّس مفتاح منزله مثلما يتحسَّس أعضاءه، لكنَّ جنود «يهوشع بن نون» يبنون قلاعهم بحجارة بيتهما، ويطول الزمن، وتسقط خلاله غير ريح، عن الفرس ويبقى المكان ناطقاً...

عندما جاءت الشاحنات من البحر لم تكن للمكان مسامير أقوى من الزنزلخت... فامتلأت الشاحنات بالرَّاحلين، وكان حاضرٌ لا مكان له. حاضر لا يلامسه الأمس، حاضر لا زمان له... إذ وقع الرَّاحلون عن أمسهم، فانكسر شظايا يركِّبها الآخرون مرايا لصورتهم.

قال الأب لابنه، وكأنَّه يرى إلى الآتي: «سوف تكبر، يا بني/ وتروي لمن يرثون بنادقهم سيرة الدم فوق الحديد».

... في انتظار الفارس...

يروي الشاعر هذه السيرة التي يحكي كلُّ فصل من فصولها حتمية رحيل الجنود... ويرى أنَّ الناس لا ينفكون يسرجون الخيل في السهل منتظرين القادم من شقوق ذلك المكان، ليمتطي الحصان الذي ترك وحيداً. يسأل الابن في

سياق تلك السيرة، أباه: «لماذا تركت الحصان وحيداً؟» فيجيب الأب: «لكي يؤنس البيوت، يا ولدي/ إنَّ البيوت تموت إذا غاب سكَّانها».

هل نقول، ونحن نرى حاضراً لا مكان ولا زمان له، وقد سقطت فيه ريح عن الحصان... إنَّ الشاعر يروي «سيرة الدم فوق الحديد» للفارس الذي ورث البنادق، بعد أن انبثق من شقوق المكان ـ الزمان، وغدا حاضره امتداداً لأمسه، فامتلك الغد بعدما امتلك مفاتيح الأمس؟

إن يكن الأمر على هذا النحو، فإنه من الطبيعي أن نقول: إنَّ في الناي التي تسكن الفارس ناراً اتقدت... وإن في تلك الناي عنقاء خضراء، تدعو الشاعر، بوصفه آخر الأحياء، وآخر الحرس، المتمشِّين في هواجسهم، لا إلى كتابة مراثيها، وذر رماده وغبارها... وإنِّما إلى كتابة أناشيدها، ولا سيما أنَّ القلاع التي يناها جنود «يهوشع بن نون» من حجارة بيوتنا، تحتاج إلى من يروي العشب الذي سيقضمها كما قضمت حشائش نيسان قلاعاً صليبيَّة.

هل ينشد محمود درويش هذه الأناشيد، ويكمل الطريق الطويل؟

نجد الإجابة عن هذا السؤال في المقطع الأخير من «أيقونات من بذور المكان».

في طريق العودة، يرى الابن عرقاً في عيني أبيه، فيسأله عن التعب، يجيب الأب بسؤال عمَّا إذا كان الابن سيحمله، فيقول الابن:

«ـ يا ابني تعبتُ.. أتحملني؟».

«مثلما كنت تحملني، يا أبي/ وسأحمل هذا الحنين/ إلى/ أوَّلي وإلى أوَّله/ وسأقطع هذ الطريق إلى/ آخري... وإلى آخره!».

❐❐❐

سعدي يوسف في «جنَّة المنسيات»: نصوص مشغولة بعناية الوجد وخبرة الفن

الشَّاعر المطارد

مجموعة «جنَّة المنسيات»، جديد الشاعر سعدي يوسف، يلاحظ قارئها أنَّها تضمُّ مقطوعات كتبت في باريس ودمشق وبرلين وعمَّان وبيروت، الأمر الذي يفيد بأنَّ الشاعر رحَّالة غير مقيم في مكان واحد، ولا يعرف الاستقرار. والملاحظ، أيضاً، أنَّ هذه المقطوعات كتبت خلال خمسة عشر شهراً تقريباً، وأنَّها كتبت في أزمنةٍ متقاربة، ففي بعض الأحيان يكتب الشاعر مقطوعتين، أو ثلاثاً، في ليلة واحدة، الأمر الذي يشير إلى عدم توافر فترة من التأمُّل الكافي لاختمار التجربة، والتوفُّر على تجويد ما يجسِّدها، فيكون النتاج الأدبي، في هذه الحالة، انبجاساً تلقائياً يتشكَّل من دون أن تتحكَّم التجربة الذهنيَّة بذلك، وإنَّما تملي التجربة الوجدية ما يمثِّلها.

لا يجد القارئ صعوبة في التعرف إلى أبرز مكوِّنات هذه التجربة، فالانبجاس يبقى دائماً شفَّافاً أمام الرائي إليه. وهذا يرى، بوضوح، أنَّ الشاعر يعيش الإحساس بالوحدة في مكمنه، أو الإزواء الذي صار إليه، كأنَّه غافل نافل: «حتى وإن كنت أعمى هنا/ غافلاً/ نافلاً/ لايراني واحد/ منذ سبع سنين ولا شيء يدخل في مكمني لا أحد...» (ص. ٨).

يبدو الشاعر، في مكمنه، غير مطمئن، ويشعر بأنَّه غير مرغوب فيه ومدعو للرحيل: «كم مدن تدعوني كي أرحل عنها/ ومنازل كي أطرد منها/ ووجوه كي تنكرني» (ص. ٩). ويصل هذا الشعور بعدم الاطمئنان إلى درجة أشد تتمثَّل بمعاناة الظلم والإحساس بالمطاردة والخطر، فيقول: «ولكن قرى الله الإحدى

والعشرين ظالمة.../ قد يدفن حيَّاً في بئر تطوى/ قد يخنق في مأوى/ قد تتناهشه بين نساء النزل الذؤبان...» (ص. ١٢). في مثل هذا المناخ من القمع والإحساس بالخطر، في القرى المعروفة، يبقى يردِّد: «أظلُّ أنا والخطر «متلازمين» (ص. ٢١).

وإن يكن من أمل بالعودة إلى مكان لا يكون مكمناً، وهو الوطن، فإنَّ هذا الأمل معدوم، إذ إنَّ الحاكم هناك سلطان يتمشَّى في شرفته، وهو يحسُّ بالأرق والاختناق، ولا ينام «نوم الضحى» إلَّا بعد أن تنتفخ جثَّة الشاعر في «الخرارة» (ص. ١٣).

يرى القارئ أنَّ هذه التجربة التي حاول الشَّاعر رسم ملامحها غير مكتملة، إذ يجد، ومن دون صعوبة، ملامح أخرى تكمل رسم الصورة، فالشاعر الذي يطوف بين قرى الله الإحدى والعشرين... ويواجه الخطر في طوافه/ يظل يسير «ليفتتح الأخطر». فهو مقتنع بأنَّه «الأعرف بالأرض والريح»، ويمتلك ما ترسله الرُّوح إليه في مواجهة العمى السائد، ولهذا عليه الآن أن يحكم خطواته/ يتسابق والأخطار.

الطُّوفان/المخلِّص

لا يفاجأ القارئ، وهو يتبيَّن ملامح هذه الصُّورة، عندما يرى الشاعر يلبِّي في شعره الحاجة إلى البوح بما ترسله الروح. يصف هذا البوح بقوله: «ربَّما كنت أهذي» (ص. ٧). ولكنَّه يركن إليه، لأنَّه يحقِّق توازنه في عالم غريب. يكشف هذا «الإرسال» في ما يكشفه، عن رغبات دفينة في خلاص. يتوقَّع الشاعر، أو يتنبَّأ، بمجيء «الرسالة الضائعة»، تحملها حمامة. ولا تخفى دلالات حمامة هنا، ليس بوصفها رمز السلام فحسب، وإنَّما لكونها تمثِّل الانعتاق. وهذا ما يفيده تركيز الشاعر على الجناح: «ستجيء الحمامة/ وسألمح دورتها من هنا/ سوف تبدو الخوافي من البعيد/ بيضاً/ رمادية... السلام على معشر الطير أنَّى تهادى جناح... ستأتي الحمامة...» (ص. ٧). إنَّ الشاعر يرى إلى مكان، أي مكان، «أنَّى تهادى جناح»، لا يكون مكمناً يعيش فيه غافلاً نافلاً، وهذا يعطي ظهور الخوافي دلالته لشاعر لا شيء يدخل في مكمنه.

إنَّ هذه الحمامة نفسها يمكن أن تكون ذات دلالة أخرى تتبدَّى عندما نقرأ مقطوعة «الفجر»، حيث يبدو الشاعر كأنَّه يرغب في طوفان/ مخلِّص، فيكون الماء/ المطر هو ذلك المخلِّص الذي تتوجَّه إليه رسالة الحمامة، وهنا نتذكَّر طوفان نوح ودور الحمامة في الاتيان ببشارة الوصول إلى أرض أخرى/ مكان يتهادى فيه الجناح.

تتجلَّى رغبة الشاعر في تتال من الأسئلة يتدرَّج من الطرق إلى الدخول إلى الاقتحام... واللافت في هذه المقطوعة، أنَّ ما كان ممكناً أن يمثِّل دور المخلِّص غدا قمامة. فقال الشاعر: «قمامة أوراقي». في مثل هذا الطوفان، تكون رسالة الحمامة الضائعة هي ما يرشد إلى الأرض الجديدة التي يعرفها الشاعر، ويعرف الريح التي تسوق إليها.

وحدةٌ وتحقيق توازن

ولعلَّ هذا ما يجعلنا نرى في مقطوعات المجموعة وحدة، وما يجعلنا، أيضاً، نزعم أنَّ الشاعر لا يزال يجد ما يحقِّق توازنه، على الرغم من طبيعة تجربته التي سبقت الإشارة إليها، والتي تتجسَّد في شكل شعري جديد هو «الزيارة الطويلة» (ص. **٣٢**)، وسوف نعرض لهذا الشكل في ما بعد.

يتدفَّق بوح الشاعر سريعاً، ويبدو كأنَّه لا يعنى ببناء عبارته ومقطوعته، غير أنَّ التأنِّي في متابعته المقطوعة بكاملها. ووضعها في سياق التجربة كاملة، يمكِّننا من القول: إنَّ ما يبدو استهانة وخفة ليس سوى مظهر خارجي يرشح بدلالات عميقة لا يمكن قولها مباشرة، وإنَّما تتأتَّى من طريق إقامة نص يوظف عناصره جميعها لتنطق برؤية الشاعر الأعرف، من ناحية، والأعمى من ناحية ثانية، ولعلَّ هذا ما يجعلنا ندرك حقيقة كلمة «الأعمى» التي تتكرَّر مرات عديدة في المجموعة، فكأنَّه أعمى/ مغمض عينيه عن واقع يراد له أن يعيش مهمَّشاً مطارداً ومسكوناً بهاجس أن يغدو جثَّة منتفخة ترمى في «الخرَّارة».

عينا الأعمى

ميَّز محمود درويش، في مجموعة: «أرى ما أريد»، بين رؤيتين، وبيَّن أن

رؤية الشاعر تأتي بعد إغماض العينين. ولعلَّ هذه الظاهرة تحتاج إلى تقصٍّ في دواوين الشعراء، إذ كنَّا قد لمسناها، في مفارقات أخرى، في غير مكان من هذه الدَّواوين.

في سبيل التعرُّف إلى طبيعة هذا العمى، نقرأ ما يقوله الشاعر: «أسير إلى وجدة ذات الأسوار/ وعيناي يد امرأة... لا تصغوا للأعمى الطرقات.../ وقفوا صفَّين له/ حين يمرُّ عليكم/ مبتعداً عنكم/ مرتفقاً رسغ امرأة/ مرتفعاً في أفق لا ترسمه الأسوار» (ص. ٩ و١٠).

إنَّ العمى، في مثل هذا القول، مغايرة للسائد/ القبول وسيطرته وأسواره. بغية الكشف عمَّا يخفيه، ووسيلته أدوات الشاعر في الرؤية والرؤيا، ومن أدواته عيناه، كما قال: يدُ امرأة، وهو يتقدَّم مرتفقاً رسغها، فهي التي تقوده، والمرأة حبٌّ وحضن وملاذ... ووطن للمطارد في المنفى كأنَّها الوطن البديل.

الإشارات اللاقطة ما يدلُّ

يتوسَّل الشاعر الإشارات اللاقطة ما يدلُّ، المركَّزة المقتصدة، ليؤدِّي رؤيته، فينجز لغة شعرية سهلة بسيطة، تنساب مكثَّفة، أحياناً، بالصورة وإيحاءاتها، مثل: «قمر يلقي بذراعيه على أفعى» و«الخريف.../ أي أرجوحة من حبال المطر» «هواء تسلَّل كالقطة مقروراً من تحت الباب/ ليأنس بي».

وتأتي، أحياناً أخرى نثرية مثل «أبدأت إذن تشرب قهوتك الأولى/ في أولى ساعات الفجر.../ في الساعة ٣/ مثلاً...» (ص. ٢٦).

وفي الحالتين، تكتفي بالإشارة إلى ما يدلُّ من المشهد من دون أن تتقصى، كأن الهدف بناء نص كامل يؤدِّي دلالة كلية. وتكون فنية العنصر، أي الجملة المكثَّفة بصورة أو الجملة النثريَّة... الخ... ممثلة في جودة توظيفه. وهذا ما يصدق على العناصر جميعها.

فالمكان لا يرسم بوصفه مكاناً معيناً محدَّد التفاصيل أو الملامح وإنَّما يقدَّم منه ما يوظَّف في علاقات يؤتي انتظامها الدلالة الكلية. فالأمكنة جميعها تسكنها الذات لتطل منها ناطقة برؤيتها. ويصدق هذا الأمر على الأشياء أيضاً.

ففي قوله: «أمَّا النبت المتسلِّق/ هذا المتصاعد ملهوفاً، حتى الرَّف/ فماذا يفعل/ والرَّف يظل الرَّف/ وإلى أين سيمضي/ حتى لو بلغ السقف».

وهكذا، نرى لا جدوى سعي المتسلِّقين الذين سادوا، فإلى أين سيصلون في غياب الأفق الذي لا ترسمه الأسوار؟ ومرَّة أخرى نجد ما يذكِّرنا بقطعة سابقة، وهو ما يعزِّز رأينا بوحدة هذه النصوص التي ترسلها الرُّوح.

عناصر أخرى تحثُّ خيال القارئ

إنَّ عناصر أخرى توظف في هذا السياق الكلِّي، فالشاعر يلجأإلى قطع المشهد، أحياناً، ليحثَّ خيال القارئ، مثل قوله: «... سعف النخل/ وموج النهر... الخ». وهذا ما تؤدِّيه وسائل أخرى، منها طريقة تنضيد الأحرف والفراغات بين الأسطر. ففي مقطوعة «ابتداء»، على سبيل المثال، يأتي الشاعر إلى دمشق، ويرى مخاطباً نفسه: «سوف نسأم زاوية الشام أيضاً...». لا يفوتنا أن نلحظ دقَّة الشاعر وعنايته بإضافة كلمة زاوية إلى الشام. فهي تعني أنَّه لا يقطن الشام وإنَّما زاويتها. وهذه الكلمة صارخة بالدلالة على ما ذهبنا إليه آنفاً من شعور بالتهميش يصل إلى حدِّ الإحساس بالإزواء، فيكون سأم المزوي...

في حالة من عيش هذا السأم، كيف يمكن للشاعر أن يرى الظهيرة. إنِّي أتصوَّر هذه الظهيرة حاجزاً مستقيماً، ولعلَّها عمود ينتصب في الوجه. وهذا ما يؤدِّيه التنضيد العمودي لكلمة «واقفة» التي تصف الظهيرة. إنَّ مثل هذا الوقوف يؤتي تداعياً تاريخياً يتمثَّل بمشهد مأساوي يدخل في تكوين وجدان أي مسلم، وهو موكب السبايا، وبينهنَّ السيدة زينب فيقول: «والهاشمية ضائعة في الطريق إلى الشام» (ص. ١٨). طبيعي أنَّ هذا المشهد/ التداعي التاريخي الموظَّف في بيان الحالة يؤتي تداعيات أخرى، فلا يسجلها الشاعر، وإنَّما يتركها للقارئ، وكأنَّه يحثُّه على تخيُّل يفيد في الإجابة عن هذا السؤال الذي تنتهي به المقطوعة: «هل بدأ الانتظار؟».

شعريَّة التلاعب

يبلغ التَّلاعب بالتنضيد حدوداً قد تُظَنُّ عبثاً، كما في مقطوعة «الزيارة الطويلة»، ففي هذه المقطوعة تقطيع أحرف وصفِّها عموديَّاً ليليها سطر أفقي، ويتكرَّر الصف العمودي فالأفقي، ليلي ذلك تقطيع أحرف وصفِّها أفقياً مكرَّرة أربع مرات لتؤدي كلمة «يقطر» أربع مرات عمودياً، ولتتركَّز في كلمة يتقطر الآتية كأنَّها محصلة جمع ما سبق. وفي هذا إفادة من التكرار على مستوى الحرف والكلمة، ومن إيحاءات عملية الجمع الحسابية، ولا تفوتني الإشارة إلى ما أظنُّه خطأ مطبعي، فالسياق يقتضي أن نقول: «يقطر ظهر الأفعى عرقاً ونشيجاً» وليس بقرط.

الحقيقة أنَّ مثل هذا التنضيد لا يملك في حدِّ ذاته، شعريَّة، مثله في ذلك مثل أي عنصر آخر، وقد يكون تلاعباً مجانيَّاً إن لم يُجَد توظيفه. ولعلَّ الشاعر، في هذه القصيدة، أحسَّ بطول تجربته المرَّة التي عبَّر عنها بـ «الشقرق تتمطقه، ذاهلة، أفعى الخ...». ووجد نفسه مدفوعاً إلى تجسيد تقطُّر هذا المنطق بهذا الشكل المؤكَّد المركَّز المولِّد استمراراً للتقطُّر.

وقد نجد، في مقطوعة «نوم الضحى» (ص. ١٣)، مثالاً لانتظام مختلف العناصر في بناء كلي ينهض بأداء الدلالة. ويمكن أن نتتبَّع تحرُّك هذه المقطوعة إلى الاكتمال كما يأتي:

١. تمشِّي المهدي (الخليفة العباسي) منزعجاً.
٢. كان يحاول الاستمتاع بالمشهد، يشير الشاعر إلى المشهد بجملتين دالَّتين، ويترك إكماله إلى خيال القارئ.
٣. تذكَّر أنَّ أذان الفجر لن يرفعه بشار (شاعر قتله الخليفة). وهنا تبرق الإضاءة من انتظام الأذان الذي يرفعه الشاعر والصلاة التي تليه...
٤. ثلاثة أسطر فارغة تترك للقارئ ليملأها.
٥. النهاية نوم المهدي نوماً عميقاً هو نوم الضحى، حيث كان ينبغي أن يكون صاحياً لينهض بأداء مهام الحكم.

في هذا جميعه، رسم لشخصية الحاكم الذي يجد في الشاعر رافع الأذان مؤزِّقه وحارمه من الاستمتاع، فيلقيه في الخرَّارة جثة منتفخة ليتخلَّص من أذان الفجر، وليغفو عن أداء مهمَّاته مرتاحاً، وهذا الحاكم هو منشأ سأم الشاعر في مكمنه وزاويته.

وهكذا تبدو هذه المقطوعة مشغولة بعناية، وكأنَّها نص يقرب من القصَّة القصيرة في بنائها السردي المتحرك ناظماً مختلف العناصر إلى دلالة كلية، وهذا النظم يبدو سهلاً سريعاً، لكنَّه في الحقيقة مشغول بعناية الوجد إن لم نقل عناية الصناعة، وهذا ما نلحظه في معظم نصوص هذه الجنَّة من المنسيات.

❐❐❐

«خيول» ناصر جبران
عودة المعجزات...، ولكن...

فضاء القراءة

في إحدى قصائده، يتساءل الشاعر اللبناني خليل حاوي:

ـ «... أترى يولد من حبِّي لأطفالي/ وحبِّي للحياة/ فارس يمتشق البرق على الغول/ على التنين، ماذا هل تعود المعجزات؟/ بدوي ضرب القيصر بالفرس/ وطفل ناصري وحفاة/ روَّضوا الوحش بروما، سحبوا/ الأنياب من فك الطغاة/ رب ماذا/ رب ماذا هل تعود المعجزات؟».

يتساءل حاوي، وفي تساؤله توقُّع وأمل ودعاء. وبعدما كبر أطفال حاوي في مناخ الحب، يرى ناصر جبران أنهم غدوا عمالقة، وامتطوا الخيول فرساناً يمتشقون البرق ليروِّضوا «الوحش/ ذئاب الليل وليسحبوا الأنياب من فك الطغاة/ الشيطان/ يقودهم بدوي هو نبي الفقراء». ولكن جبران يضع رؤيته في إطار سؤال، فيقول: ماذا لو تركوا الخيل تمضي؟ يفيد هذا السؤال أن المعجزة تحقَّقت، ولكن.. يثير السؤال القلق والمزيد من الأسئلة، ويدفع إلى قراءة.

في هذا الجو من الرغبة في التعرف إلى الفرسان الذين أعادوا المعجزات وحققوا حلم الشاعر الأوَّل، وأثاروا قلق الشاعر الثاني، نقرأ عمل الشاعر الإماراتي ناصر جبران: «ماذا لو تركوا الخيل تمضي؟»[١].

(١) «ماذا لو تركوا الخيل تمضي»، ديوان شعر لناصر جبران (الإمارات)، صدر عن المجلس الثقافي للبنان الجنوبي وهو الأول من إنتاجه.

السُّؤال: الإشارة والموقف

يشير السؤال إلى واقع تُمْنَع الخيل فيه من المضي، ويتخذ الشاعر منه موقفاً. ليس هو الرفض والكشف الفاضح فحسب وإلَّا لقال: «دعوا الخيول تمضي» أو «إنهم يقتلون الخيول».

موقف الشاعر هو، أيضاً، محاسبة وقصد إلى الاقناع من خلال رسم عالم بديل تصله الخيول إن تُركت تمضي.

في صيغة السؤال ما يشير إلى عالمين: العالم موضوع التساؤل والعالم البديل، ومضيُّ الخيول هو الجسر/المعبر. ونتذكر، هنا، جسر خليل حاوي: «يعبرون الجسر خفافاً...» فأي شيء من أشياء الإنسان العربي هي الخيول؟ وإلام يوصل مضيُّها؟.

الخيل، في رؤية الفارس العربي، تمثِّل القوى المتأهِّبة للقتال، صوناً للحمى بكل ما يعنيه، وتحصيلاً للحق أياً يكن سالبه. ومن أجل هذا «تجاع العيال ولا تجاع هي».

يقول الشاعر، في تساؤله: إن هذه القوى تمنع اليوم من المضي إلى هدفها، وتمنعها قوى أخرى، يريد الشاعر لهذه القوى أن ترى ماذا يحدث لو تركت الخيل...

تساؤل الشاعر يشير إلى ملامح عالمه العامة. لكنه يثير أسئلة عديدة منها: إلام ترمز هذه الخيول؟ وأي قوى تقف حائلاً في دربها؟ ولِمَ يحدث هذا؟ وماذا يحدث إن تركت تمضي؟

نعود إلى النَّص نحاول أن نتلمَّس إجابة.

يتَّبع النص أسلوب السرد، يسعى الشاعر، يبحث عن ذاته، بغية تبيُّن هويتها وتحديد مواقفها من مشكلات عالمها، وسُبل تجسيد هذه المواقف، بحيث تُبْعَث حيَّة فاعلة. يرصد الشاعر، في أثناء سعيه، ما يراه، ويقيم حواراً بينه وبين هذا الذي يراه، حوار مع الذات/الداخل ومع أشياء العالم/الخارج.

بنية النص، إذاً، تقوم على حركات متتالية، سرد خطوات الشاعر، وصف

لأشياء العالم: الخارجي والدَّاخلي، خطاب يصوغ رؤية، ثم سرد فوصف.. وقد يختلف تتالي هذه الأساليب، والمهم أننا نلحظ توظيفاً لكل أسلوب يتيح لنا القول: إنَّ علاقة عضوية تقوم بين مختلف الحركات، فنحاول تتبُّع هذه الحركات التي تتخذ أساليب متنوعة.

يبدو أن الشاعر الرَّاحل باحثاً عن هويته.. يمثِّل ضمير الأمَّة الهاجع، يعزم على الرحيل رغم الصعاب التي تبلغ حد السير «على حد السير الراجف»، ولكنه ينتزع الخوف، ويتجاوز شلل الجسد، فيجرّه، ويسير محرِّكاً أعضاء الصمت، راجياً أن ينطق الأخرس من ذاته. إنها رحلة خطرة يمضي إليها الشاعر في سبيل النطق بما يراه من دون خوف.

البحث عن الذات، بغية النطق الجريء بهويتها وموقفها، يبدأ دخولاً إلى الذاكرة، إلى التاريخ، وتكون أولى نتائج هذا الدخول أن يلتقي الراحل بهويته تبحث عنه، تبحث عمن يعلنها، «أبحث عن اسمي.. عني/ وعني يبحث عني..». إنَّها هوية حية تبحث عن خيولها.

تكون الهوية بعيدة عن ذاتها، ولهذا يطول البحث ويتعرَّج الدرب بالرَّاحلة، تعرُّج «وريد القلب»، ولكنه تعرُّج يؤتى نبض الحياة في صفحات صفر كلون التبغ هي صفحات التاريخ. رؤية المستشرقين التي تطل في هذه الصفحات تزيِّف التاريخ والهوية، وهنا نفهم معنى بحث الهوية عمن يحقِّقها، إنها غير مصانة واقعاً، وغير مصانة تاريخاً، إنها تواجه غزوين، غزو يسلبها حاضراً وغزو يزيِّفها ويشوِّه حقيقيتها تاريخاً، والغزوان يريان المستقبل أشد قتامة.

تتوقَّف الراحلة، ترى ذات الشاعر إلى هذا الواقع، يدور حوار داخلي، تبدو من خلاله الصفحات الصفراء أفاعي تسكن الصدر، الأفاعي الملساء ذات الأنياب المشرعة، تدفع إلى انتهاء الحوار بموقف يتركَّز في كلمة تقرِّر بشكل مباشر، وهنا يكون للتقريرية وظيفة فنَّية في سياق البناء العام، تكون التقريرية، شاعرية حينما تؤدِّي وظيفتها الفنية، إذ لا بدَّ من موقف مركَّز إزاء غازٍ ذي وجهين: استعماري ومالك منجزات حضارية في آن، يرفض الباحث عن هويته الوجه الاستعماري ويقاومه، ويرتضي المنجز الحضاري بوصفه دواء: «لا ضير

أن ترد نبع الأعداء/ فطريح الدَّاء/ لا يحفل/ ما نوع البلسم»، لا يخلو التعبير من إيقاع خارجي، ولكنه لا ينتظم رتيباً، وهذا نلاحظه في معظم مقاطع النص. وعندما يصل الشاعر إلى تحديد موقف تتولد فيه قوة تدفعه كالسيل، انتفى خوف البداية وعجزها وشللها وصمتها، وتحوَّل إلى اندفاع كالسيل الجارف. وهنا أهمية التقاط الهوية وتركيز الموقف، يندفع كشلال يجرف الطمي، وكنجم يكشف الزيف ويحرق الركام، ويعلن أن حكمه لا يشمل كل التاريخ، وإنما تلك الصفحات الصفر المسمومة كالكفن.

الغازي ينسج الكفن، والشاعر/ النجم الحارق، يحرق هذا الكفن، ويتخذ موقفاً من الغازي، ويقرِّر مواصلة البحث في مكان آخر، إذ إنَّ الهوية حية ولم يتمكن الغازي من دفنها. في الجانب الآخر، يجد التاريخ مغشوشاً والربع مكتوباً بأمر السلطان، والربع الآخر منقوش حسب الوجدان. وتشدُّه دائرة الضوء التي تتسع من التاريخ المنقوش، فيلتقط الايجابي/ وميض النور، ويواصل الرحيل على ضوء هذا الوميض بعدما أحرق كفن الغزاة. وتكبر دائرة الضوء، ويركن إلى الأمل، وتتوالى إشارات الوصول إلى حقيقة الهوية، ويتم اللقاء كأن الطبيعة تشارك في إحياء هذا اللقاء بين ذات الشاعر/ ضمير الأمة وحقيقة هويتها، فيشعر الشاعر بالاشراق، وتغرب عن وجهه صفحات التاريخ المظلم، ويتساءل عن جدوى مثل هذه الإيجابيات، وينتهي التساؤل إلى اتخاذ موقف، يأخذ شكل تركيز حكمة، وهنا يأتي التقرير تالياً للسرد والوصف والحوار الداخلي، وكما قلنا فإنَّ هذه الأساليب جميعها تتناوب وتتقاطع أحياناً، لتكوِّن بنية فنية تجسد الرؤية إلى الموضوع المحوري.

يقول الشاعر: «حسناً.. سأتمسَّك بالزخَّة مثل الطفل/ أغسل درني من دون حياء/ فالزَّخة فوق الزَّخة تصبح مجرى..». يلتقط الاشراقات الطيبة، بعدما يؤمن بأن النهر المكوَّن من الزخَّات يهيج حين يسود الظلم، فيطمي دولاً وتنهض فوق ركامها أمم، وتتوالى كل الإشراقات الطيبة «مثل الخيط/ من عهد نبي الخلق/ حتى عهد الصمت العربي». يعيد للإشراقات إطلالتها من عهد النبيّ حتى عهدنا الذي رحنا فيه نبحث عن هوية، ويطل الشاعر من رحلته وذاته حققت هويتها

واتخذت موقفاً، يطل واضح الرؤية مؤمناً بتكوين الزخات للنهر المدمِّر المحيي في آن، ومؤمناً بتكوين الوميض للإشراقات، يطل ليرى إلى زخَّةٍ في زمن الجدب، وإلى إشراقةٍ في زمن العتمة، وإلى صهيل خيل في زمن الصمت، يطل ليرى إلى حرب خامسة تدور على أرض لبنان، وهكذا يضع الشاعر هذه الحرب في مكانها من سياق التاريخ العربي.

يضع القسم الأول، من النَّص الشعري، وهو القسم الذي ينتهي إلى تحديد ذات الشاعر في الاشراقات الطيبة في التاريخ العربي، وفي النهر المطهِّر الذي يطمي دولاً ظالمة/ ويحيي على ركامها أمَّةً ناهضة، يضع هذا القسم الحرب الخامسة في سياقها التاريخي، بوصفها إحدى هذه الاشراقات وإحدى زخَّات النهر المطهِّر، وبعد أن يفعل ذلك يرى إلى هذه الحرب رؤية تكشف مختلف عناصرها وجوانبها.

يبدأالصراع عندما تمسك ذئاب الليل أحد طرفي الصراع، وتدفعه إلى خوض حرب ترمي إلى القضاء على نبي الفقراء. ذئاب الليل تمثل الغازي الذي عمل على نسج كفن الهوية. وهو هنا يواصل نسجه للكفن، وهكذا يبدو تواصل بين قسمي النص واستمرار للصراع. ويكون الطرف الذي أمسكته ذئاب الليل أداة تستخدم في مرحلة ما، لتمنع نهوض أمَّة قويَّة ويبدو واضحاً صنيع الغازي آنفاً، إذ هيَّأ هذا الطرف لأداء مثل هذا الدور، فهو في الوقت الذي يمارس فيه دوره المنفِّذ مشروع الغازي، يحافظ على امتيازاته، إذ إنَّ هناك خللاً في العلاقة بينه وبين شقيقه الطرف الآخر. من هنا نفهم وقوف القوى الغازية ضد إقامة وطن لجميع أبنائه في لبنان، فالخلل ينبغي أن يبقى كي يبقى طرف جاهزاً ليكون أداة تخدم ما يريده نسَّاجو الكفن وتحافظ على امتيازاتها في آن. يقول الشاعر محدِّداً العلاقة بين الطرفين: «الأول يزرع والآخر يجني/ الأول يعطي والآخر يسرق/ الأول يكشف أستار الليل/ والآخر يصبغ وجه الشمس».

وقد دفعت هذه العلاقة الطَّرف الرَّاغب في الجنى... والعامل على صبغ وجه الشمس، للركون إلى ذئاب الليل التي راحت تحرِّكه لبدء صراع يحقِّق مصلحة مشتركة لكليهما وهي القضاء على نبي الفقراء وعلى الطفل الراغب في

نيل نصيبه من جناه، والعامل على كشف أستار الليل. طرفان إذاً هما: تحالف يضم ذئاب الليل والصابغ لوجه الشمس، وتحالف آخر يضم نبي الفقراء والكاشف أستار الليل. تحالف الذئاب يجني ويسرق وينسج الكفن، وينشر العتمة، وتحالف نبي الفقراء يزرع ويعطي ويحرق الكفن ويكشف أستار الليل.

دار الصراع على أرض واعدة ناطقة، وهنا يأخذ الوصف موقعه الفني، إذ إنه يرينا حاضر هذه الأرض الواعد بمستقبل مشرق، فتبدو لنا فداحة ما يحصل من تدمير لهذه الأرض بحاضرها ومستقبلها. وبدأت حرب التدمير عندما احتضنت هذه الأرض «نبيَّ الفقراء»، رائد التغيير، «المهدور دمه من كل الفخوذ العربية». احتضنته وأصحابه من الصعاليك المنسيين، وكان ممكناً أن يثمر هذا الاحتضان الكثير، فليس سهلاً أن يحدث زواج بين نبي الفقراء وعروس شرقية ذات عراقة تمتد إلى الفينيقيين، وذات غنى يغسل النهدين بمياه نهر الليطاني، تمَّ الزواج عندما آوت العروس النبي، وأحبَّته حين امتنعت كل الأسوار عليه، وحين علت أصوات الكلاب المطاردة.

نبي الفقراء والبنت الشرقية عروسه التي لا تزال في أول دخلتها، إشراقة جديدة من إشراقات التاريخ العربي تعد بتأسيس عالم جديد يُشرِّع للضوء نوافذه وللأقمار دائرته.. ولكن ذئاب الليل/ الأنياب الجديدة للغازي، العامل أبداً على نسج كفن الهوية الناهضة، كانت بالمرصاد. فتحرَّكت عبر أحد الأنياب، ويسمِّيه الشاعر «الشيطان» أي إسرائيل، وعبر ناب آخر محلِّي هو الطرف الصابغ وجه الشمس، كناية عن عيشه خارج الزمن والتطور التاريخي. تحركت الذئاب وبدأ الصراع. وعندما كاد نبيُّ الفقراء ينتصر أشرع الصَّابغ وجه الشمس خدر العروس إلى الشيطان، دخل الشيطان خدر العروس، وهدفه نبي الفقراء والطفل العامل على كشف أستار الليل.. وصرخت العروس الشرقية التي تسمو على كل بنات الحيّ العربي: من يقاتل ذئاب الليل وعلى رأسها الشيطان؟ ولكن وامعتصماه عصرنا لامست آذاناً ولم تلامس هوية، وكيف يركبون وليس من خيول؟ وفي زمن الآذان نهض الطفل، ابن العروس الشرقية، كاشف أستار الليل، نهض وامتطى الخيول الأصيلة وامتشق السيف، وتصدَّى للشيطان يقاتله.

قاوم الطفل، كاشف أستار الليل، وغدا عملاقاً. ولنلاحظ الولادة التاريخية للعملاق المقاوم ليس من أسطورة خارج التاريخ هنا، وإنَّما من عمل خارق يقرب من الأسطورة في عظمته، لكن شقيق العملاق، وهو حليف ذئاب الليل التي يرأسها الشيطان، غدر بشقيقه، وانصرف العملاق يردُّ الطعنات الغادرة، وجرى نهر الدم صارخاً: «والعملاق تسمَّر بالساح بمفرده/ يصارع عكس ولادته/ والشيطان...» وقف «نبيُّ الفقراء» يدافع. وجاء الصوت من أرض الآذان، أرض الصمت، جاء لا ليلبي صرخة العروس الشرقية، وإنما ليدعو إلى عدم تدنيس قداسة جوِّه الراكد...

وهنا يصل الشاعر إلى حالة فريدة، تغدو ذاته، كأنها الطير المذبوح، وتغرِّد. تتعلق بأعنة خيل نبي الفقراء والعملاق وتغرِّد، تريد أن تسمع جماهير الشعب المقهور، وتنهض ليغدو كل منهما عملاقاً. البوح، هنا، أو التغريد يأخذ موقعه الشعري، إنه صوت يوقظ، وتغريد يكشف، ولكن هذه الخيل الماضية إلى تجسيد الهوية تعكر صفو الجميع. فلا تراها العيون المفقوأة على حقيقتها، فيرسل الجميع كلاب الصيد وراء هذه الخيول، ويشرع الحراس خناجرهم، ويبدو الموقف صعباً، ذئاب الليل والشيطان وصابغ الشمس مازالوا يواجهون خيول نبي الفقراء والعملاق كاشف أستار الليل، وهذه الكلاب والخناجر تريد للخيل أن تقف، فمواجهة الغازي غدت حاسمة، والغازي يخاف إن تتالت الزخات، يخاف من مضي الخيول، وبخاصة أنه «ما كان ما بين غُرَّتها ووجه الشمس مسافة إلَّا شبراً أو شبرين». وعندما تطول وجه الشمس لا يعود أحد قادراً على صبغه وتزييف الحقيقة، ولا تعود ذئاب الليل قادرةً على الغدر، ولا تبقى ظلمة لينشط فيها الشيطان. امتلاك وجه الشمس مخيف، مخيف للجميع، وهذا ما جعل الجميع يتآزرون. فكرت الخيول وكبت...

وهنا يرتسم السؤال بإلحاح: ماذا لو تركوا هذه الخيول تمضي؟

ويجيب الشاعر: إن تركت هذه الخيول تمضي، لملكت وجه الشمس في معراج فريد...

دور كلاب الصيد والحراس، وهو الدور المسهم في جعل الخيل تكرُّ

وتكبو، يشكِّل قسماً ثالثاً. ويليه قسم رابع تعود فيه ذات الشاعر إلى ميدان الصراع لتقيم حواراً مع العروس الشرقية وطفلها العملاق وكاشف أستار الليل، ومع الصامتين، ومع نبي الفقراء، ويوصل الحوار إلى إعلان ميلاد الإنسان صانع الثورة، يعلن هذا في جو من الزغردة يناقض جو بدء الرحلة.

في البداية، مضى على حد السيف يقلِّب جسداً مشلولاً صامتاً خائفاً باحثاً.. وفي الختام، صار إلى مضيٍّ تواكبه الزغردة، مضى عملاق يمتطي خيولاً وجهتها وجه الشمس، وهدفها ميلاد الإنسان الذي لا يستطيع أحد صبغ شمسه..

يبدو كأن خيول ناصر جبران هي «تموز» خليل حاوي الذي ركن إليه بعد رحيل طويل بحثاً عن ميلاد طويل وخلاص، يقول حاوي: «يا إله الخصب، يا بعلاً/ يفضُّ التراب العاقر/ يا شمس الحصيد.. نجِّنا، انجِ عروق الأرض من عقم مبيد».

خليل حاوي ينادي قوة تفضُّ وتنجي. لكنه انتحر على أثر دخول الشيطان أرض لبنان، ولم يطل الزمن حتى وجدت العروس الشرقية/ التربة تموزها/ نبي الفقراء، وأنجبا العملاق كاشف أستار الليل، وامتطى النبيّ والعملاق الخيول العربية صوب وجه الشمس ليقضيا على ذئاب الليل والشيطان، وعلى حليفهما صابغ وجه الشمس. ولكن الخيول كرَّت وكبت.. لم تتركها القوى المتحالفة تمضي، وهذا لا يعني نهايتها، وإنما يعني أن الكبوة عابرة طالما هناك عملاق تلده العروس الشرقية ونبيّ الفقراء، وهذه رؤية تجسد الواقع التاريخي المعيش، وهي قريبة أيضاً من الرؤية الأسطورية، لتموز العائد إلى الحياة دوماً، أو كما يقول خليل حاوي: «تموز ترتيلة للشمس والأفق/ تموز ينمو ويحيا، وهو يحتضر/ تموز معجزة تأتي مع الشفق».

إنَّ لدينا معجزة واقعية وليست أسطورية، إنَّها مقاومة الاحتلال الإسرائيلي وعملائه. هذا ما يقوله ناصر جبران عندما مضى باحثاً «كالشفق المغسول بلون الدم».

«تجاعيد المسافة» لباسم عباس
«قناديل الروح تضيء دروب الينابيع»

تضمُّ هذه المجموعة الشعريَّة نصوصاً من شعر التفعيلة تعود للأعوام ١٩٨٦ ـ ١٩٨٨. نحاول، في حديث موجز، الكلام على طبيعة التجربة في عدد من نصوصها، ومقاربة أبرز خصائص هذه النصوص، بوصفها التجسيد اللغوي الفني لتلك التجربة.

تسأل، منذ أن يطل عليك العنوان: أي مسافة يريد الشاعر أن يجتاز؟ وإلى أين يريد الوصول؟

قبل أن تفكِّر في إجابة ترسم كلمة «تجاعيد»، المضافة إلى المسافة، أمامك محوراً للرؤية يقول: إنَّ محور الرؤية ليس المسافة في حدِّ ذاتها، وإنَّما المظهر الذي تتخذه، وهو مظهر يشير إلى طبيعتها. إنَّنا إزاء مسافة تمتدُّ في انطواءات متتالية ذات باطن وظاهر توهم بواقع، وهي تخفي في طياتها سواه، الأمر الذي يكِّون تبخُّر الرؤيا وخيبة الوصول. هذا ما يقوله الجادُّ في اجتياز المسافة.

«وتبخرت رؤياي/لم يبق سوى غضب الأزقَّة/في تجاعيد المسافة». تبقى الأزقَّة الملتوية غاضبة تريد للسالكين أن يعبروا، لكن لدى أجنحة البحر وأهداب النهر وابتسامات الشمس التي ترسمها الرؤية تتلاشى. ولا يرى الشاعر، عندما ينبش في زوايا الريح وشرايين المحبة...، غير مخالب شيدت أهرامها، وبيَّنت هذا الواقع صرخة:

ـ «آخ! والشعب زهور/ما عادت تعرف فرقاً/ما بين الأفعى والنحل».

وإزاءه يرتسم سؤال:

ـ أهو الضباب/ الوهم أم للعشق أنفاس اللظى/ تقتات من رئة الخرافة».

إنَّ التجاعيد هذه تشير إلى صعوبات عالم صفته الأساس الضباب/ الوهم، حيث تختبئ أهرام المخالب في شراايين المحبّة... والعثور عليها يحتاج إلى عمليَّة نبش. ليس من وضوح، وإلَّا لكانت الصعوبات تضاريس يمكن اجتيازها أياً يكن ارتفاعها ووعورتها، لأنَّ هذه واضحة يعد لها المسافر ما تحتاجه من أدوات وجهد. أمَّا التجاعيد هذه فظاهرها يموج بالرَّاحل ويعرِّضه للمزالق، وباطنها يخفي ما يخفيه، الأمر الذي يبخِّر الرؤيا، ويبقي الأزقة غضبى ترغب في سالكين، في روَّاد كشف. ومن أجدر من الشَّاعر للقيام بهذه المهمة؟

الشاعر، أي شاعر، يريد من ناحية أولى الوصول إلى الينابيع في الذات والعالم، ويريد من ناحية ثانية تجسيد رؤياه وبلوغ الآخر ليشق له طريق الينابيع أحياناً وليعبِّدها حيناً، وليضيئها في كل حين، في سعي إلى الكشفين: الحياتي، واللغوي على الدوام. لكن الشاعر هنا يرسم معاناة ذات طبيعة خاصة، وينبت الضباب/ الوهم وراء كل طبقة من طبقاتها مخفياً أهراما من المخالب. وهذا ما يجعل الأسئلة فضاء الحركة:

ـ «أسراب الأسئلة/ تموء على رصيف القلب». وإن ترغب العين في رؤية، بغية الإجابة يفتح زمان القهر جراحاً تصادرها.

ـ «عين الجرح يفتحها زمان القهر/ كي تصادر جرح العين...».

وهكذا يفتح زمان المخالب المختبئة في شراايين المحبة جروحاً، وتنبت لهذه الجروح عيون، تنتشر هذه العيون، وتصادر العين التي كانت جرحاً في الأصل. إنَّ عين الشاعر/ العين الثالثة التي ترى ما لا يراه الآخرون ـ كما نعرف عن عيون الشعراء ـ غدت فريسة عيون أخرى هي عيون الجراح، تطلُّ على عالم جديد.

بمثل هذه العيون يطلُّ باسم عباس على عالمه، ويرى إلى أشيائه، مجسِّداً رؤياه في نصوص شعرية تشعُّ بالصور الحسية التي تتداخل معطيات الحواس جميعها في تكوينها.

هذه الميزة الشعرية الواضحة في نصوص المجموعة تبدو طبيعية جدًّا، بعدما عرفنا أنَّ الشَّاعر يمتلك عيون جراح عديدة كوَّنها زمن المخالب... وتبدو لازمة لإضاءة دروب الضباب/الوهم. ومن هنا مرارة غريبة تجعل الشعر نزفاً يسيل ويتحول ويغدو هواء التنفس. وهذا ما يقوله الشاعر في غير مكان من نصوصه:

«الشعر نزيف عذب/نتنفَّسه صبح ـ مساء».

وإذ يكون للشعر مثل هذا الموقع، يبقى للحبر أنف مرهف، وإن حاول القلم أن يخبئ لسانه في التراب، لو شاء لكشف كل ما في جعبة الجغرافيا/التجاعيد في امتدادها وجميع ما تخفيه أجنحة الزمان. إنَّ الشعر يقود الأجنحة التي تفتش عن فضاء في رحلة إضاءة يغور القلب خلالها، في مستنقع المسافة كما الحصى، وتقصُّ البسمة من الجذور، لكن الجراح تغدو عيوناً ترى وترى، وترسم صوراً تتداخل فيها معطيات جميع الحواس.

وهكذا تبدو وفرة الصور الغريبة التي تثير حواس المتلقي وتفكيره ميزة هذه النصوص البارزة، وليس بعيداً عن الصَّواب القول: إنَّ الشاعر، في محاولته تجسيد تجربته التي أشرنا إلى طبيعتها، يجد جذوراً له في اتجاهين شعريين: أحدهما تراثي عربي يتمثَّل بمحدثي العصر العباسي، وبأبي تمَّام منهم بخاصة، وثانيهما غربي يتمثل باتجاه إدغار ألن بو التصويري، علماً أنَّ هذا الاتجاه امتد إلى أقطار أخرى وتطوَّر على أيدي العديد من الشعراء الآخرين.

إن تجربة شعرية ينبثق النص الذي يجسدها من عيشها والرؤية إليها، في محاولة للإفادة من تجربة تراثية، ومن تجربة عالمية، لمحاولة ترمي إلى مواجهة إشكالية الأصالة والمعاصرة، في طموح إلى كتابة نصٍّ يتميَّز بالأصالة والمعاصرة في آن. وهذا يعني أنَّنا كما، يقول السيد محمد حسن الأمين، في إحدى مقدماته: «إنَّنا أمام أدب حقيقي... لئن اتسمت أدواته بالنهل من النهر الثقافي الإنساني العميق، فذلك لكي تتعمَّق خصوصيته، ولكي تكتسي بعدها الإنساني اللازم لكل أدب حقيقي».

إنَّ القراءة الأولى لنصوص «تجاعيد المسافة» تكوِّن هذه الفكرة عن تجربة

الشاعر الشاب باسم عباس، وتبقى هذه الفكرة مجرد انطباع أوَّلي يحتاج إلى ما يثبته، وهو ما سوف نفعله، بشيء من الإيجاز في ما يأتي:

يتقدَّم باسم عباس «محمولاً على محفة السورة» كما يقول الشاعر محمد علي شمس الدين. وفي تقدُّمه هذا، يخاطبه العلامة الشاعر السيد محمد حسن الأمين بقوله: «في تداعياتك الشعرية انفجارات أشفق على اللغة من تشظياتها، ولكنها، بالرغم من ذلك تضعك على حافة الشعر العظيم الذي علامته: هذا العصب المستقر والحدقة المسحورة والانهيار الطفولي أمام أشياء العالم، ولكأنَّها لا تزال في بكارتها الأولى».

إزاء هذا التقدُّم من أشياء العالم، لا يكون صعباً علينا اختيار مجموعة من التراكيب التصويرية على سبيل المثال فحسب: «عويل يابس ـ الغراب طفل... وعجوز... رصيف الجوع... القلب... جذع القهر... أثلام القلب... دخان الحزن... الشعر نزيف... نتنفَّسه... لهاث الانتظار.. دموع النار».

إنَّ لهذه الصور وسواها وظيفتها في موقعها من البناء. وإن كنَّا نجيز لأنفسنا اقتطاعها، فذلك على سبيل تسهيل بيان دلالة وفرتها وطبيعتها فحسب.

تبدو بعض هذه الصور غريبة، وتكاد تكون قريبة من استعارات أبي تمَّام التي كانت تثير دهشة متلقِّيها آنذاك وتفكيرهم. وبلغ الأمر بأحد هؤلاء المتلقِّين أن أتى إلى أبي تمَّام طالباً منه أن يملأ له كأساً بماء الملام، فما كان من أبي تمَّام إلَّا أن قال له: «أملأها لك إن جلبت لي ريشة من جناح الذُّل»، في إشارة إلى قوله تعالى: «﴿وَٱخۡفِضۡ لَهُمَا جَنَاحَ ٱلذُّلِّ مِنَ ٱلرَّحۡمَةِ﴾.

يشير أبو تمَّام، في إجابته، إلى أنَّ اتجاهه الشعري ذو جذور تراثية، وإلى أنَّ خصائص هذا الاتجاه هي بعض خصائص الإعجاز البياني في القرآن الكريم، إنَّها إجابة واعية ومركَّزة، وتفيد أنَّ صاحبها فرع نما من جذر أصيل.

تثير مثل هذه الصُّور خيالنا وتفكيرنا في آن، وإن كانت لا تلامس الوجدان بعمق، وهذا ما بدا لنا، آنفاً، أنَّه أساس في تحديد تجربة الشاعر، إذ كان واضحاً أنَّ تفكيره يقود قلمه الذي يخبِّئ لسانه في التراب، ويطلُّ بأنفه

المرهف كاشفاً ما في جعبة الجغرافيا وجميع ما تخفيه أجنحة الزَّمان... وأداته في ذلك عيونه/ الجراح التي تبحث في التجاعيد عمَّا وراء الوهم وعن فضاء للأجنحة. إنَّ التصوير المثير للدهشة والتفكير والخيال هو التجسيد المعادل لمثل هذه التجربة وإن كنَّا نجد قرابة بين باسم ورأس المحدثين العباسيين، فإنَّنا نجد قرابة أخرى تصل الشاعر بمذهب شعري عالمي بدأت بواكيره على يد الشاعر الفرنسي شارل بودلير المتأثِّر بالشاعر الأميركي إدغار ألن بو.

تبدو هذه الصلة واضحة عندما نلحظ نزوع صور باسم إلى فوضى الحواس وتراسلها السحري، وإن كنَّا نقف عند عنصر الصورة هنا، فإنَّ هذا لا يمنعنا من الإشارة إلى العنصر الموسيقي الذي يوازي الصورة في خلق ما يستعصي على التعبير.

إنَّ عناية الشاعر بالكلمة والتركيب والصورة وكل ما يتَّصل بالشكل الشعري، يخلق مناخات غريبة توحي: تصويرياً وصوتياً، وتكون الحالة، وهي حالة غريبة تقتضي لغة خاصة تتغلَّب على قصور التراكيب اللغوية المتداولة.

في إحدى رسائله يقول آرثر رامبو: «إنَّ الشاعر يجعل نفسه قادراً على الإبصار من خلال الاختلاط الواعي واللامحدود لجميع الحواس». ونقرأ على سبيل المثال، في ثنايا نصوصه صوراً مثل:

ـ «السكون المقمر، الضوء الباكي، الأسمال الفضية، القمر الشرس...».

وإن عدنا إلى مجموعة باسم، نجد أنَّ الشاعر يستخدم الحواس استخداماً متكافئاً في بناء الصورة الشعريَّة.

إذ نعي هذه الحقيقة، لا نجد غرابة في أن يهدي الشاعر أحد نصوصه وهو النص الذي اخترنا قراءته بوصفه آخر نص كتبه الشاعر إلى الكاتب والشاعر الأميركي إدغار آلن بو (١٨٠٩ ـ ١٨٤٩) وهو الكاتب والشاعر الذي كان عظيم الأثر في عدد من الشعارء الأوروبيين ابتداء ببودلير، ومروراً بملارميه ورامبو... وصولاً إلى ت. س. أليوت.

يهدي باسم عباس نصَّه الشعري «العويل اليابس» إلى بو، ميِّتاً جوعاً، على مقعده في الحديقة، وإلى كلِّ الشعراء الشعراء. في نصِّ هذا الإهداء نلمح

إشارة إلى ذلك العالم الذي أراد الشاعر رسم ملامحه. من هذه الملامح: شاعر وكاتب عظيم يموت جوعاً في حديقة عامة، في حين يتخم الآخرون، وهذا الملمح ملحوظ في عالمنا بوفرة، ولعلَّه إحدى ظواهره، وتحضرني هنا، على سبيل المثال، كلمة كتبها كمال الشناوي عندما مات الشاعر عبد الحميد الديب فقيراً بائساً، ومنها:

ـ «اليوم مات شاعر جاع وأكلت الكلاب، وتعرَّى واكتست الأضرحة».

وفي الإهداء نفسه، نلمح إشارة أخرى تتمثَّل في قوله: «الشعراء الشعراء»، ما يشير إلى وجود شعراء ليسوا شعراء، وقد يكونون السائدين في ساحة الشعر.

هاتان الإشارتان تفيدان حدوث انقلاب في حال الدُّنيا كوَّن تجعُّد مسافاتها الموصلة إلى الينابيع. إنَّ هذه التجاعيد بمنزلقاتها، تخفي وتظهر، تموِّه، فيكون الشاعر أمام ما يعرفه وما لا يعرفه...

يقول باسم عباس، مخاطباً الشاعر الشاعر في شخص إدغار آلن بو:

ـ «أعرف أنَّ الصَّمت، لديك عويل يابس/ أعرف أنَّ غرابك طفل في عينيك/ عجوز بائس.

لكنِّي لم أك أعرف أنَّ النهر/ يموت سريعاً/ والجرن يعيش طويلاً».

يعرف باسم عباس أنَّ على الشاعر أن يقول. لكن ما ما لا يعرفه هو تلك المفارقة القائمة بين الموت السريع للنهر وعيش الجرن عمراً طويلاً، والنهر حياة تجري وتغيُّر... والجرن ركود وثبات... في طيات التجاعيد تختفي هذه المفارقة متربِّصة بالشاعر، لتدفعه إلى الصمت. لكن صمت الشاعر عويل يابس، تلفت هذه الصورة التي تعتمد تراسل الحواس وتداخل معطياتها، إضافة إلى ما نلحظه من مقابلة بين الأضداد.

يتخذ العويل/ صوت، معطى سمعي صفة اليباس/ معطى بصري ملموس ومجسد، الأمر الذي يشير إلى أنَّ هذا العويل كان مرئياً، جسداً صارخاً. لكن الواقع المموَّه يخفيه، فيبقى في الهجير، يبقى طويلاً غير مسموع. وطول البقاء يحيله إلى يباس.

ونجد هذه المفارقة في نصٍّ آخر عنوانه: «أجنحة تفتش في فضاء»؛ ذلك أنَّ المسافة في الفضاء اختفت، فبقيت الأجنحة تبحث عن دروبها كما بقي الشاعر يبحث عن دروبه معولاً عويلاً يابساً، بعدما فرض عليه الصمت.

يشكل هذا المقطع حركة النص الأولى، وهي حركة يبرز منها عنصر درامي ترفده عناصر أخرى؛ لغة مكثَّفة موحية، صور تشع وتكشف، والجوهر علاقة تعارض بين الشاعر الذي يعرف ويريد قول ما يعرفه، وبين واقع يفاجئه بحقيقته.

لكنَّ هذه الحركة تقف عند هذه الحدود، فلا تتطور إلى تقصِّي الصِّراع وكشف مظاهره وتجلِّيات تحوُّله. وإنَّما نراها تفضي إلى حركة ثانية تعلن عن موقف يتحوَّل بالمنحى التصويري الدرامي إلى منحى تقريري يقول:

ـ «وأريد، الآن، محاكمة المدنية/ والعلم المتربص بالشعراء». تقطع هاتان الجملتان حركة كان ممكناً لها أن تتطور: عمقاً وشمولاً، وتعلن موقفاً يريد محاكمة المدنية والعلم المتربص بالشعراء، لأنَّهما سبب الواقع/ الطرف الذي يعترض القول الشعري ويحيله إلى عويل يابس.

لن نناقش في صحة السبب، إذ إنَّ هذا ليس موضوع البحث، ففي الشعر لا ننظر إلى كون الشاعر مصيباً في رؤيته أو لا. وإنَّما ننظر إلى كيفيه أدائه هذه الرؤية وطريقة توظيفه لها في سياق البناء العام. ويبدو أنَّ سبب الركون السريع إلى التقرير، ومن دون طويل تأمُّل يعود إلى توقف الدفق الشعري، إن اعتمدنا نظرية الرمزيين في عملية الخلق الشعري.

التوهُّج، كما يبدو، خبا عند رسم خطوات الحركة الأولى، ولم يراود الشاعر أدواته ويصبر صبراً جميلاً، وينتظر متأمِّلاً، وإنَّما أسرع يقرر. والحقيقة أنَّ هذا النوع من الشعر يفترض توافر قدرتين: الموهبة المشحوذة بالثقافة والصناعة الماهرة الحاذقة، وهذا ما يقوله من عانى تجربة الإبداع، فنقرأ لييتس على سبيل المثال:

ـ «قد يستغرق قرض بيت واحد من الشعر ساعات/ ولكن إذا لم يبد كأنَّه

وحي البديهة/ فإنَّ كل صناعتنا في اللف والفتق هباء».

لم يطق الشاعر الصبر ساعات في اللفق والفتق. فكان تقريره في الحركة الثانية نثرياً. وقد يكون جميلاً أشدَّ جمال كوكبة وهج يكتنف تربُّص آلية العصر وتشيُّؤه وتسلُّع كل أشيائه... بالشعراء، فتتجعد مسافاتهم إلى ينابيعهم: ذاتاً وعالماً، وإلى الآخر.

إنَّ النثر الذي يعلن موقفاً ليس غير شعري على الدوام بوصفه عنصراً من عناصر البناء، فقد يكون شعرياً أن أجيد فنياً. وفي رأيي أنَّ موقف الشاعر في صيغته كان سريع الظهور هنا، بحيث قطع تطوُّر الحركة الأولى الدرامي.

وفي حركة تالية، يلتفت الشاعر إلى العالم الخارجي، فيرسم خطوات أشياء هذا العالم إزاء نتائج الحركة الأولى. وهذه الحركة تؤدِّيها عدَّة عناصر، ترى ما يحدث، وتقبل رافعة أصواتها سائلة عن الشاعر الذي افتقدته.

«اليونور» عشيقة الشاعر تفعل ذلك، ومثلها تفعل العتمة ووحول الحديقة ووريقات الحب والدمعة...

الشاعر كان يعطي هذه الأشياء وجودها ومعنى هذا الوجود، وقد جاءت تبحث عن ذلك كله.

بعدما يصغي الشاعر إلى قول الأشياء، يعود في حركة رابعة، «مثل دخان الحزن»، ويقترب من «إدغار» ويدعوه إلى أن يلملم أنفاسه ويطلقها، لأنَّ الشعر وحده هو مصباح العالم/ المدخنة ووحدهم الشعراء من يعرف هذا. وهم قادرون على تنفُّس الشعر صباح ـ مساء، بوصفه المصباح الذي يبدِّد الدخان وينير عتمة طيات التجاعيد.

نلمس، في هذا النص، اللغة الفنية التي تعتمد التصوير الإيحائي، كما أسلفنا، ونلمس ميزة أخرى تتمثَّل في استغلال الخصائص الصوتية والانفعالية للحروف، بغية أن تثير الأصوات المتحرِّكة أحاسيس ومشاعر تكمل تكوين الحالة.

ففي قافية غير متتالية، في الحركة الأولى، نقف عند: «يابس وبائس»

فنرى أنَّ الياء أو الباء الممتدَّة التي تليها فترة تراخٍ، مثل صرخة يليها صوت «س» الذي يثير الأسى، وكأنَّ الصرخة وامتدادها الصوتي آهة تمتدُّ طويلاً، وتنتهي إلى إيقاع حزين.

وفي الحركة الرابعة والأخيرة، نقف عند «نعاس ويباس» فنحس الرنَّة نفسها في صوت «س»، لكن ليس من فاصل بين الصرخة الممتدَّة بوساطة حرف اللين، والصوت المثير للأسى؛ وكأنَّ الشاعر، بعدما وصل إلى رؤيا ما يتنفَّسه، نَرَّر ما يأتي:

ـ «الشعر نزيف عذب/ نتنفَّسه صبح ـ مساء».

وإذ عانى، في عيشه هموم العالم/ المدخنة، خف امتداد صراخه وتركز أساه وشجاه. لكنَّ نغمة الحزن بقيت تتالى يليها إيقاع قاس قاطع «آه» وكأنَّه، قول حزم أمره وقطع صلاته الأخرى، واتخذ موقفاً، وهذا ما يؤكِّده تكرار أفعال الأمر.

يبدو أنَّ الشاعر قد تكاملت رؤيته، واختار توجهه؛ وذلك على الرغم من قساوة عالمه، فالشعر/ النزف مصباح وأنفاس حياة، على الرغم من كون العالم مدخنة.

إنَّ الشاعر الذي يشعل القناديل من روحه: معاناة تجربة عيش وتأصُّلاً في التراث يرى الحضارة الإنسانية كلّاً، ويجد جذور زهراته وفضاء أجنحته في ذاته وعالمه، على الرغم من تجعُّد المسافة الموصلة إلى ينابيعهما.

في «سلال الوقت»: لباسم عباس، يطلّ الحرف تحرسه النسور...

للزَّمن، في مجموعة باسم عباس الشعريَّة الأخيرة: «سلال الوقت»، حضور واضح. لعلَّ هذا الحضور كان الدَّافع إلى اختيار اسم لها يشير إلى الزَّمن المتسلِّل من بين ثقوب السِّلال. نتوقَّف إزاء هذا التَّركيب اللُّغوي: «سلال الوقت» الذي يضيف أداة محسوسةً هي السِّلال إلى مفهوم عقليٍّ هو الوقت، فيكوّن صورة شعريَّةً مبتكرة تجسِّد إدراكاً وجدانياً لذلك المجرى الحياتيّ،

يفاجئ من تعوَّد أن يملأ السِّلال بأشياء عديدة ليس منها الوقت بالتَّأكيد.

يبدو إحساس الشاعر بالزَّمن حزيناً، ويبدو الشَّاعر مغرقاً في الحزن. إنَّه، وهو في الثلاثين، وليست الثلاثون بالعمر الكئيب، يقول:

- «أنا المتدحرجُ، منذ ثلاثين حزناً.../ على شوك أحلامي/ وشوق أملاحي إلى عتمة صافية.../ كأنّي سنونوة/ جمَّعت من مآقي السَّواقي، دموعاً لأعشاشها العارية».

نلاحظ لعبة المحسِّنات اللغوَّية: شوق وشوك، أحلام وأملاح، عتمة وصافية، ونلاحظ الصُّورة الشعريَّة التي توحِّد بين صنيع الشاعر وتلك السنونوة التي تجمع من مآقي السواقي دموعاً لأعشاشها العارية، ونلمس رغبة في توظيف تلك الأعوام/ الأحزان في ما يجعل للعمر معنى. وقد يكون الصَّنيع الفني الذي لاحظناه بعض ثمار ذلك التَّوظيف.

يصل إحساس الشاعر بالزَّمن درجةً قصوى من الحزن، إذ يرى، في قول آخر، أن السَّنوات التي تمرُّ به تضاف إلى مقبرة السنين:

- «لحظات.../ ونضيف إلى مقبرة السَّنوات/ سنةً أخرى.../ نظلُّ نصرُّ/ على أن نشرب نخب الأموات».

لعلَّ هذا الاحساس يعود إلى طبيعة علاقة الشَّاعر بالزَّمن، فهو يرصده كلَّ مساء، لكنَّ الشَّرر وحده «يتدفَّق من حدقات الزَّمن الأعمى». وتبقى «الحروف تغلي في حنجرة الجدران البكماء»، «وتظلُّ الأسرار نعاساً مختبئاً في عيني زمن قاتم».

يريد الشاعر للحروف أن تفصح، وللنعاس أن يغدو يقظةَ، وإذ يعجز عن ذلك يتسرَّب الزَّمن، من بين شقوق السِّلال، فيحسُّ من لا يملك سوى هذه الأداة لامتلاكه بعجز القبض عليه وفضِّ أسراره، فيكون الاحساس بفقد العمر مفجعاً. ولا يخفِّف من حدَّة هذا الاحساس بمقبرة السَّنوات سوى أمرين هما: الأول ملاعبة الزَّمن، أو التَّلهِّي عنه بالعبث فيه وبه. وهذا سلوكٌ خطر، فالزَّمن الهرم الأعمى ملاعب ماكر ماهر، وهو أكثر قدرةً على إتقان سرِّ الُّلعبة، والثَّاني يتمثَّل في مهمتين هما إمَّا نسج ما بين الشقوق بما يجدي، أو جعل الوقت

إنجازاتٍ عصيَّة على الشقوق مهما وسعت. وكلا المهمَّشين، كما يبدو، عمل يرقى إلى مستوى الإبداع، ويمثِّل تحدِّياً للإنسان الرَّاغب في أن يحقِّق ذاته في إنجاز ما يملأ سلال الوقت، ويقدِّمها طافحةً بالجنى للمنتظرين ثمراتها.

يريد الشَّاعر أداء هاتين المهمَّتين، وهما، وفق تعبيره، تؤدِّيان إلى أن يصبح جمراً في كانون الحرف وماءً في تمُّوز الأعشاب. ولكنَّ صعوبات تحول دون ذلك؛ إذ إنَّه، منذ تهيأ لذلك، علَّق سؤالاً في عنق التاريخ، وهو يعرف أنَّه سيموت، وقد يفنى التَّاريخ ولا يستطيع تصوُّر أشلاء جواب.

إنَّ مثل هذا الإحساس بالعجز والموتُ ماثلٌ في الذِّهن. يضاعف الصُّعوبات، لكنَّ الشَّاعر لا يركن إلى الخيبة، وإنما يسلِك الدروب الصَّعبة حاملاً أدواته الكاشفة. وهذا ما يراه الشَّاعر، عندما يجدُ في الكتابة «يمامة تمسح بجناحيها... دخان العمر»، فهي وسيلته إلى صوغ الجنى، فيقول في رسم دورها: «يُطلُّ من قبر الزَّمان/ الحرف تحرسه النُّسور/... منقارٌ له/ نخر الدهور». ويعيد القول في ذلك: «إرفع، يا حرف، عصاك/ مغمَّسةً بصهيل الأوجاع/ وانبش قاع الدَّنيا». لكنَّ الحرفَ المطلَّ من قبر الزَّمان يحتاج لينخر الدهور إلى عينٍ سحريَّة، يريد الشاعر أن يمتلكها، فيقول: «وافتح لي عيناً واحدةً في الصَّدر/ لأكشف كنه الأسرار الصَّعبة».

ولكنَّ هذا السَّير في ركب الحرف المبدع، والآتي من قبر الزَّمان ليقيم جسوراً للأحلام، لا يلبث أن يصطدم بنفايات تبدِّد أحلامه، وهي نفايات قبائل لا تنفكّ تطارد النُّسور التي تحرس الحرف ذا المنقار والعصا السِّحريَّين.

تنشأ، في هذه الحالة، إشكالية عمرها عمر سعي الإنسان إلى تحقيق ذاته في مجتمع تبدِّد أحلامه قوى كنَّى الشاعر عنها بـ «نفايات القبائل». يعاني الشاعر هذه الإشكاليَّة بمختلف صعوباتها. يريد فضَّ الأسرار الصعَّبة في ظلِّ الموت القادم في أيِّ لحظة، فيلجأ إلى مراياه السِّحريَّة ليحقِّق مشروع ذاته في زمن أعمى يتسلَّل من بين الشقوق على غير هدى، لكنَّ «نفايات القبائل»، تفقأ عيون هذه المرايا. في هذه المعاناة: معاناة امتلاك الرؤية النافذة والقدرة على

تجسيدها لغةً فنِّيَّة بحرِيَّة يتمثل سرُّ صناعة السِّلال الطَّافحة بالجنى، سرُّ صناعة الكتابة التي تملك عنان الزَّمن وتصنعه. إتقان هذه الصِّناعة وإنجازها يحتاج إلى تلك العين الكاشفة، التي لا تُرى حتى ترى، يحتاج إلى الأداة وحرّيتها. يقول الشَّاعر في تصوير هذه المعاناة:

ـ «سربٌ من الكلمات/ يأتي من أقاصي العقل/ يأتي من ركام القلب/ من جسدٍ يُطلُّ على المرايا/ حاملاً دهراً من العثرات/ في قلم بكى حين الطُّفولة لامسته/ والمرايا أطبقت أجفانها/ سربٌ/ ولكنَّ الفضاء في أي البراري؟! يحتاج عيناً لا تُرى حتى ترى».

يحطُّ سرب الكلمات، حيث القضايا الإنسانيَّة لا تزال بحاجةٍ إلى مرايا سحريَّة تُري ما لا يُرى. ويفيء سرب كلمات باسم عباس إلى كروم عديدة، مألوفةٍ ألفة كروم عرفها الإنسان منذ وجد، ولا يزال يراود ثمارها ليعبِّئ بها سلاله. نختار من بين هذه السِّلال، ما ملأها العشق، وهو ما تسمح به هذه القراءة القصيرة. إذ إن الدراسة الشاملة تحتاج إلى حيِّز أكبر مما هو متاح لنا.

في كروم العشق يحتار كالدَّهشة، حين يخطبُ ودَّ المرأة المثال التي ينبت في أمواج أصابعها ذهبٌ ورخام. ويسمح لنا الشاعر بأن نقول: إن هذين جميلان، لكنَّهما جامدان وباردان، وبعيدان عن طبيعة الجمال الأنثوي. ويحسُّ عجز الُّلغة والفنّ عن قطف ثمار الجمال، وإن تكن دانية. وهذه مشكلةٌ كانت ولا تزال قائمة. لكنَّ ما يبقى عصيّاً على شقوق السِّلال محاولات الوصول إلى كنه الأسرار الصَّعبة، ومنها سؤال يصوغه الشاعر فيقول: «كيف احتشدت فيك الأنهار/ ولم يُقتل خلف أوار الشِّفة السُّفلى/ زبد الأحلام؟».

نلاحظ، هنا، أنَّ كلمة «قتل» ثقيلة الدَّم، ومثلها عبارة «فتأهَّبت في صدرها قمم الجبال» ـ من قصيدة أخرى ـ فظلال الأولى غير محبَّبة في مثل هذا السِّياق، والصَّورة التي ترسمها الثانية لا ترسم نعومة النهدين ولطفهما وإغراءهما إلخ... وإن كانت تشير إلى بروز وجبروت وشموخ إلخ... كما أنَّ كلمة «أوار» القاموسيَّة غير خفيفة الظلّ.

كان هذا استطراداً نستأنف بعده ما كنَّا نقوله. المرآة الجميلة، وإن تكن الحبيبة، عصيَّة على الامتلاك، مستحيلة في تعبير الكثيرين، يضيف عباس إلى ذلك أنَّ تصوير حسنها محيِّر؛ والتقاطه سرُّ الأسرار، فهو مثل «صدى موسيقى نجم/ يوشوش نجماً آخر»، وإن تمَّت مراودته طويلاً يركن إلى إغفاءةٍ فحسب. ويأخذ، كما يقول الشاعر، في صورةٍ موفقة، «قيلولته فوق سرير الأيَّام». ولعلَّ هذا يعني أنَّ في العشق تلك الجدوى التي تغالب الأعوام/ الأحزان، فما يبقى هو تلك المراودة، وسرٌّ يغري بالبوح ولا يبوح.

إن يكن الشَّاعر قد وفِّق في رسم صورة المرأة الجميلة المستحيلة، وتأبِّيها على الامتلاك والتجسُّد شعراً وفنَّاَ، فإنَّه لم يستخدم إشاراتٍ تغني دلالات النَّص حين قال: «ومن ينبوعك تشرب إيزيس، وتحبو عند حدائقك/ القديسة عشتار».

فإيزيس، كما هو معروف، كانت في اعتقاد الفراعنة، تعنى بحراسة الموتى والطبّ وزراعة القمح والزواج. واشتهرت، في إحدى الأساطير، بالوفاء للزَّوج والتضحية من أجل الابن. وهذا يعني أنها تتميَّز بفضائل عديدة دينيَّة وأخلاقية واجتماعيَّة...

وعشتار، أيضاً، تشاركها في صفتيّ الوفاء والتَّضحية. ولا تتفرَّد أيٌّ منهما بصفة الحسن العصيِّ على التسَّمية، ولا بصفة التأبِّي على الامتلاك؛ إذ نذرت كلٌّ منهما عمرها في سبيل الزوج والابن والآخر.

في صدد استخدام هاتين الاشارتين المأخوذتين من التاريخ القديم، نسأل: لماذا اختارهما الشاعر، واسم كلٍّ منهما يلتبس بمدلولات تتجاوز الحس الأنثوي البشريّ؟ أليرقى بالمرأة التي يصفها إلى مصاف الكائن غير البشريّ أم أنَّه استقى هذين الاسمين من الذَّاكرة، وأوردهما على سبيل أن الأساس في شخصيَّة كلٍّ منهما كونها المثال الأرقى للمرأة؟

إن تكن هذه القصيدة، واسمها «الدهشة الحيرى»، مشغولة بعناية تجربة فنِّية ذهنيَّة، آتية من أقاصي العقل، كما ألمح الشاعر، آنفاً، إلى أحد مصادر تجربته، فإن العشق في قصيدة «حزن فسيح» يأتي وليد العيش. وهذا ما جعل

المرأة/ الحبّ فيها أنهاراً تروي عطش الحروف إلى الكوكبة. وهذا ما يكسر الزَّمان. يقول الشاعر في قصيدته هذه: «... عطش الصحارى أحرفي/ والحبُّ أنهارٌ مخبَّأة لديك/ ... والآن، كأسٌ فوق طاولتي/ بصمتي سوف أكسرها/ لينكسر الزَّمان».

واللعبة العقليَّة تبدو أكثر وضوحاً، وتعطي النَّصَّ صفة العابث، في مقطوعة «مسحوق الكلمات». فأيُّ عاشقٍ يريد لعشقه أن يرقى به إلى امتلاك الزَّمن يقول:

ـ :سألتني عن عطرٍ/ تعشقه كل نساء الأرض/ أحضرت لها/ كوباً مطلياً بالحبِّ/ تُذّوب فيه/ ملعقةً من مسحوق الكلمات».

إلَّا إذا أراد أن يعبث بإيراد وصفةٍ طبِّية، والعبث يلاعب الزَّمن، كما قلنا آنفاً.

وهكذا، يبدو الشاعر، في عشقه، يتردَّد بين ثلاث تجارب: الأولى عتبٌ يلاعب الزمن، والثانية شغل فنِّي عقلي يحاول كشف أسرار حسن المرأة مستحيلة الامتلاك والتجسُّد في شكل نهائي، وليس في هاتين التجربتين ما يسمِّيه الشاعر الصَّهيل المُشتَهى، عندما قال: «دقَّت بعينيها على شفتي/ وما من حارس للثَّغر غير الجمر، والجمر البداية والنهاية في دمي/ وهو الصهيل المشتهى...» وهو، أي الصهيل/ الجمر، ما يختاره من دون تردُّد وإن كان صهيل الفاجعة. والتجربة الثالثة عشق وجدانيٌّ آسرٌ يشبع عطش الُّلغة الفنِّية/ الشعرية إلى الكوكبة على أديم من البياض، أو من الزُرقة. وهذا وحده ما يتيح للحرف القادم من قبر الزَّمن أن يتغلَّب على ذلك الأعمى الهرم المتسلِّل من بين شقوق السِّلال، وعلى صعوبات الأسئلة المعلَّقة منذ بدء التَّاريخ، لأن الصُّدور عن العيش اليوميّ يملك وحده القدرة على تحقيق الابداع الجديد: رؤية فريدة فذَّة، ولغةً فنِّية تجسِّدها.

❐❐❐

محمد زينو شومان
في الطَّريق إلى مفتاح الأسرار

نعرف أنَّ محمد زينو شومان أنجز دراسته في المدرسة الرسمية، وأنَّه سافر وهو في الثالثة والعشرين من عمره إلى الخليج، وعمل هناك من العام ١٩٧٦ إلى العام ١٩٨٩، في عمل لا علاقة له بالشعر، وأنَّه عمل مسؤولاً للقسم الثقافي في مجلة البلاد من العام ١٩٩٢ إلى العام ١٩٩٦، ورئيساً لتحرير مجلة الراية منذ العام ١٩٩٧ حتى العام ٢٠٠٥، وهو منذ هذا العام حتى الآن يعمل في مجالات ثقافية متنوِّعة.

ونعرف أنَّه إنسان هادئ، متَّزن، قليل الادِّعاء، يحدِّثك كأنَّه يهمس لك، بعيد عن الإعلام، ولا يرتاد مقاهي المثقفين.

السؤال الذي يخطر لي بداية هو: من أين أتى الشعر إليه، أو من أين أتى هو إلى الشعر، وهو، كما يقول ابن أسرة بعيدة عن الشِّعر...، ولا تتوافر فيها شروط القراءة؟

لعلَّ الإجابة عن هذا السؤال تجيب عن سؤال آخر هو: هل أفل زمن الشعر؟

الإجابة عن هذين السؤالين مفادها: إنَّ نبوغ شاعرٍ في بيئةٍ بعيدةٍ عن الشعر يدلُّ على أنَّ شمس الشعر لا تغيب، وعلى أنَّ طائر الشعر لا يهاجر، وأنَّ زمنه لا يأفل...، وذلك لأن لغة الوجد الذي لا تنفك جمراته تنضج البوح الجميل باقية ما بقي الإنسان المتميِّز يجد في أشياء الوجود وقضاياه ما لا يجده غيره، لغة الوجد باقية ما بقي الوجد، هذه حقيقة إنسانية لا يمكن نكرانها.

محمد زينو شومان هو هذا الإنسان المتميِّز، الذي أتاه الشعر من امتلاكه

لقدرتين: أولاهما قدرته على رؤية ما لا يراه غيره، وثانيهما قدرته على تجسيد هذه الرؤية لغة شعرية، ولعلَّ لانتمائه إلى الجبل الملهم، جبل عامل، دوراً في هذا، فقد قيل قديماً: إن تحت كل شجرة من شجرات هذا الجبل شاعر كبير، يعزِّز ذلك معاناة الشاعر وأسرته مرارة العيش وقراءات دائمة لا ينفكُّ الشَّاعر عن مواصلتها.

طويلة هي تجربة شومان الشعريَّة، تمتدُّ حوالى أربعين عاماً، أثمرت ثلاث عشرة مجموعة شعرية هي:

عائد إليك بيروت، ١٩٧٨ ـ مواعيد الشعر والجمر، ١٩٨٤ ـ الهجرة إلى وجعي القديم، ١٩٩٢ ـ قمر التراب، ١٩٩٢ ـ طقوس الرغبة، ١٩٩٥ ـ أغمضت عشقي لأراك، ١٩٩٥ ـ أهبط هذا الكون غريباً، ١٩٩٩ ـ مراوغات الفتى الهامشي، ٢٠٠٧ ـ قيامة القلق، ٢٠٠٣ ـ هوَّة الأسماء، ٢٠٠٥ ـ لا تعاودي العبث، ٢٠٠٧ ـ مرقد عابر بن عابر، ٢٠٠٩ ـ فاصلة بين المرأتين، ٢٠١٣.

هذا إضافة إلى كتاب نثري هو: خنزير الحداثة.

يمكن تصنيف هذه التجربة في ثلاث مراحل: أولاها تجربة الالتزام الوطني، في آونةٍ من الزمن كانت مشبعة بأحلام التحرير والتغيير، كان يطير، خلالها، وراء قلبه السَّائر خلف يمامة تدعى الجنوب، وثانيتها تجريب يحاول القبض على تحوُّلات الخيبة، بعدما أغمض العشق عينيه، ولعلي لا أبعد عن الصواب عندما أقول: إنَّ هذا التجريب بدأ مع مجموعة «طقوس الرَّغبة»، وثالثتها مواصلة التجريب، في محاولات تجلو صدأ القلب، في ارتداد إلى داخل الذات، وإلى إثارة أسئلة الوجود، والتأمُّل فيها والبحث عن إجابات لها.

في المراحل الثلاث كان هو نفسه في قصيدته، وكانت القصيدة الملاذ والخلاص، بداية الحلم بتغيير العالم، ثم السعي إلى فهمه واحتماله وقبوله. فكأنَّها العسل المحلِّي للعيش الملهي عن الهوَّة، كما جاء في إحدى حكايات ابن المقفع.

يقول: الشعر هو المفتاح الحقيقي، لاكتشاق مجاهل الذات والواقع والوجود والآخر، وهذا ما يجعل الكتابة خياراً أوحد بالنِّسبة إلي، للقبض على الجوهر، ما يقتضي اختراق الحجب، بقدرة رؤيوية تجيب عن الأسئلة التي تكرِّر نفسها، بكدح شعري يلهث في طريق الوصول إلى رؤية خاصَّة تمثِّل مفتاح الأسرار.

في هذه الطريق، كانت لغته الشعرية، التي تنطق برؤيته الخاصة، متميِّزة بإيحائية معجمها اللغوي، وتقشف تركيبها ووفرة صورها الشعرية الكاشفة.

استطاع تحقيق تميُّزه اللغوي الرؤيوي من طريق الاتصال/الانفصال في آن، الاتصال بالأسلاف/الجذر، والانفصال عنهم لتجاوزهم وتفتُّح الزَّهرات، زهراته هو الجديدة، وثمارها.

الهجرة إلى وجعي القديم لمحمد زينو شومان
شعلةٌ لا تطفئها الرِّياح

قدَم المعاناة وتفَرُّد صاحبها بها

ما يُلفتُ، بدايةً، في مجموعة محمد زينو شومان: «الهجرة إلى وجعي القديم»، عنوانها، وهو عنوان إحدى قصائد المجموعة أيضاً، فإضافةُ وجع إلى ياء المتكلِّم تجعله شخصيَّاً، وتفيد بتفرُّد الشاعر به وعدم مشاركة الآخرين له. هذا فضلاً عن تحديده، كأنَّه ألمٌ معروف، وبخاصَّةٍ أنَّ الشاعر أتبعه بوصف القديم، فزاد من التعريف به إيحاءً بقِدم المعاناة وتفرُّد صاحبها بها في وحدةٍ ليست غريبةً على الشُّعراء. وإذ يقوم الشَّاعر بالهجرة إليه، فإنَّما يفعل ذلك بوصفه وجعاً ولوداً يتيح التخلُّص من واقع معوِّق، والانطلاق إلى آخر محرِّض يتيح تفتُّح القدرات. وهذا ما تفيده إيحاءات كلمة «الهجرة» بما تتضمَّنه من دلالات تاريخيَّة تشير إلى ما وفَّرته المدينة المنوَّرة للمهاجرين إليها من مكَّة المكرَّمة.

السؤال الذي يطرح، هنا، هو: ما هو هذا الوجع الشخصي/الفردي القديم الذي يعلنُ الشَّاعر إحساسه بفرديَّته، ويتيح ما تشير إليه دلالات الهجرة؟

في سبيل الوصول إلى إجابة، يبدو لنا أنَّ هذه الهجرة تفترض وجود واقع معوِّق، أو عيش حاضرٍ يقضي بالهجرة منه إلى ماضٍ مغاير. ولمَّا كان الشاعر لا يصف هذا الحاضر بما يحدِّده، وإنَّما يشير إليه بوصفه واقعاً مرفوضاً يهاجر منه إلى آخر بديل، فإنَّنا نتوقف إزاء هذا الآخر محاولين تقرِّي ملامحه؟

لِمَ القديم من الآلام!؟

قد نقول، في هذا الصَّدد: إنَّ الواقع ولود لدى معظم الشعراء ومن المستحيل إحصاء أولئك الذين هاجروا إلى آلامهم، ولكن لم يفضِّل الشاعر القديم من آلامه؟ ألأنَّ الحاضر ليس فيه ما يوجع أم لأنَّه يتضمَّن وجعاً من طبيعةٍ أخرى لا تتيح التفتُّح.

نقرأ قصيدة «الهجرة إلى وجعي القديم»، وفي ذهننا هذه الأسئلة. تبدأ القصيدة بسؤال: «من سوف يتَّبعني». يتكرَّر هذا السؤال ثلاث مرَّات. يقيم هذا التكرار بناء القصيدة من ثلاث حركات، وهذا يعني أنَّ محور القصيدة القائم، على تكرار السُّؤال المنكر المحرِّض، هو الهجرة إلى الوجع الشخصي الفردي وحث الآخرين على المشاركة في ذلك ليغدو الوجع عاماً، فتنتفي الوحدة بالجماعة. وفي هذا تميُّز الشاعر من الشعراء الرومانسيين الذين حسبناه أحدهم، والذين كانوا يركنون إلى آلامهم في وحدة موحشة قد يكون رمز الغار معادلاً لها. وتميُّزه يتمثَّل، أيضاً، ليس بالحثِّ على المشاركة عبر السُّؤال المحرِّض فحسب، وإنَّما، أيضاً، عبر اتخاذ رموز معادلة أخرى، منها رمز السَّنابل التي ترتدي القلب وتسأل عن رمق الحياة الذي أحسَّت بقرب تلاشيه.

يهاجر الشاعر وحيداً، ويسأل عمَّن يتبعه، ولكن إلى أين؟

يجيب الشاعر عن هذا السؤال بقوله: «أشار دمي إليك». والكاف، في هذه الجملة، تعود إلى ذلك الوجع الذي صحبه الدَّم وعرفه، فصار قادراً على الإشارة إليه. وهذا يعطيه القدم ودخوله في تكوين الذَّات المعانية. الدَّم يشير إلى الوجع القديم الذي انبثق منه الغناء مراراً، ولكنَّ الواقع، الآن، مختلف؛ إذ إنَّ الشاعر فقد القدرة على الغناء الرَّخيم من جديد. يقول الشاعر: «أشار دمي

إليك/ ولم يكن صوتي رخيماً كي أغنِّي/ مرَّة أخرى». ولعلَّ «لم يكن»، في هذه الجملة الشعريَّة، تفيد فقد «رخيم» لمدَّة زمنيَّة محدودة؛ إذ إنَّه لم يستخدم لم يصر. ولعلَّ العودة من المرارة وسوى ذلك من الصِّفات التي تضادّ الرخامة متعلِّقة بطبيعة الإجابة عن الأسئلة الآتية. ذلك أنَّ السَّنابل ـ وهي الرَّمز الذي يعادل الجنى/ الثمار ـ تلبس القلب، وتسأل عن رمق التراب، قبل القحط.

يبدو أنَّ ملامح إجابة بدأت تتكوَّن لدينا، عن السُّؤال الأوَّل، فالشَّاعر يعيش في حاضر هو زمن قبل القحط. تنبَّهت السَّنابل إلى علامات الجدب، فبدأت تسأل عن رمق الحياة في التراب. ولعلَّ السنابل هي تلك الإنجازات التي تمَّ تحقيقها في زمن الوجع القديم، ولمَّا أقبل زمن نقيض وأحسَّت بالوأد راحت تسأل وتبحث، كأنَّها تنبِّه العابثين إلى ما ترتكبه أيديهم.

الشاعر لا يؤرِّخ قصيدته، ولعلِّي لا أخطئ إذ أحدِّد مناخ كتابتها بتلك المرحلة التي خفنا فيها جميعاً من وأد كلِّ ما أنجز في حربٍ عبثيَّة بين الأخوة، أو لنقل: إنَّ مناخاً مشابهاً عاشه الشاعر، فرأى أنَّ إنجازات حُقِّقت في زمن الوجع المخصب الولود جاءت تسأله، بوصفه شاعراً توحَّد مع ذلك التراب الذي بدأ يفقد رمقه، ومع صخره الصلب، وراحا يتبادلان الحنين إلى زمنٍ كان فيه التراب يعطي، والشاعر يغنِّي دورة العطاء، ما يعني أنَّنا، في هذا الزَّمن، فقدنا ذلك الوجع الولود، وصرنا نعيش عالم الوجع العقيم، ولذا كانت الهجرة إلى ذلك الوجع، أي الوجع القديم، وجع الأحلام المخصب الولود.

تحرِّض السَّنابل الرَّائية القلقة الشاعر، فيعود يسأل: «من سوف يتبعني؟» للمرَّة الثانية. والسؤال في هذه المرَّة ينبثق من مناخٍ نامٍ من المناخ الأوَّل، وهذا ما تضيفه الحركة الثانية من البناء، إذ أضيف إلى إحساس الشاعر بضرورة الهجرة، وهو نقطة الانطلاق، فعل حركة السنابل، وفعل الحوار مع التراب، وهذه علاقة بالطبيعة، والأرض منها بخاصَّة، مغايرة لعلاقة الرومانسيين، لأنَّها علاقة انتماء وتفاعل وإرادة تغيير.

يرسم الشاعر هذا المناخ فيقول: «من سوف يتبعني؟/ غمام الشعر سيحفُّ

بي/ وأنام/ أشدُّ على العليل يدي/ وأمتشق الهجير؟». تساؤل الشاعر عمَّن يحفُّ به وليس عمَّن يتبعه فحسب غدت ضروريَّة، بسبب من حالته التي ترسمها كلمتا الغليل والتهجير، بما تفيدانِّه من حرارة الوجد وسعير العطش والحرارة...

هذه الحالة تعيد الشاعر إلى الماضي؛ حيث كان قادراً، فيتمنَّى لو أنَّه فضَّ بكارة الأنهار...، لكان عرف سرَّ الماء، ولقال... ولسأل: «هل الأشجار توفي نذرها/ وتذبُّ عنِّي وحشتي؟».

يتكرَّر السؤال، في حركة ثالثة، تكمل البناء، يتكرَّر السؤال: «من سوف يتبعني؟»، في هذه المرَّة مجرَّداً، كأنَّه تحريض. ويليه مباشرةً إصغاء إلى أسئلة عرائس الدُّفلى، وهي تجرُّ صبابتها، تسأله: «لماذا يلتوي قلبي على الشجر العقيم؟».

تكون أسئلة العرائس بمثابة إشارات دالَّة على الإجابة، فيجيب ملبِّياً وطنه، مستعيداً ذكرى أغانيه، «لكم غنَّيت ملء القلب من وجعي القديم/ وشربت ملء أيدي/ من وجعي القديم». وهنا ترتسم ملامح ذلك الوجع الذي يهاجر إليه من أجل أن يعيد الغناء الرخيم ملء القلب الذي ترتديه السنابل، ومن أجل أن يشرب ملء اليد ليطفئ الغليل، محرِّضاً الآخرين على أن يتبعوه يحفُّوا به... إلى وجعٍ مخصب، إلى عطشٍ مرير يعطي شروق الماء، أو جمراً نكابده ولا نلقيه من بين الضُّلوع مخافة الرِّياح، أو لعلَّه ذلك الجذى الذي لا تطفئه الرِّياح.

إلى ذلك الجذى يهاجر، ويسأل عمَّن يتبعه ويحفُّ به محرِّضاً غير آسفٍ على الشجر العقيم، رائياً إلى ترابٍ يعيد للسنابل ما تتشوَّق إليه. أعتقد بأنَّ هذه الإشارات دالَّة بما يكفي، ولسنا بحاجةٍ إلى صياغتها بشكلٍ مباشر.

غزارة الصُّور

ما يلفت، أيضاً، في هذه المجموعة، غزارة الصُّور، وهي تتوزَّع في نوعين يشكِّلان بناءً ذا ثلاث حركات تبدأ كلٌّ منها بسؤال: «من سوف يتبعني؟»، يجسِّد هذا البناء القائم هيكله على التكرار هجرة الشاعر إلى عالم بديل يتيح غناء ملء القلب وشرباً ملء الكف، من عالم تلهبه حرارة الغليل ونار الهجير.

النوع الأول من الصُّور يتمثَّل في مجازات وتشبيهات واستعارات وتجسيم، وهذه صور جزئية بسيطة، تشكِّل عناصر لوحةٍ كليَّةٍ مكتملة في ذلك، مع صور النوع الثاني. في هذه الصُّور، شيء غير قليل من الخيال والجدَّة والطرافة. إنَّ عبارة «أشار دمي إليك» فيها عدا تجسيم الدَّم، إشارة إلى طبيعة الوجع القديم وكونه جزءاً من تكوين الذَّات في أخصِّ ما يعطيها الحياة.

هذا يعني أنَّ الصورة الجزئيَّة هذه ليست وصفاً خارجيَّاً، وإنَّما صور تدخل في نسيج البناء الشعري، وأنَّ الجملة الشعرية: «ولكَّن السنابل ترتدي قلبي، وتسألني قبل القحط عن رمق التراب»، على سبيل المثال، تتبدَّى في مشهدين: سنابل يصبح قلب الشاعر مظهرها، أو رداءها، وتهمس له سائلةً عن حياة في ذلك التراب الذي أحست بأنَّه بدأ يجف.

تسأل قبل أن يتحقَّق الجفاف، قد يكون هذا هو الحاضر الذي دفع الشاعر إلى الهجرة، لعلَّه يحول دون حلول زمن القحط. وهذه صورة مركَّبة من عناصر تتآزر لتؤدِّي الرؤية. ولكنَّ الرِّداء يبقى عنصراً خارجياً، وحبَّذا لو استخدم الشاعر ما يفيد توحُّداً بين السنابل والقلب. وهذا ما فعله بعض الشعراء الكبار من رومانسيين ورمزيين وتصويريين عندما كانوا يصلون إلى درجة التوحُّد بين حالاتهم ومظاهر الطبيعة ذات الدلالة.

قد نرى أنَّ الشاعر، وإن كان يريد للوجع أن يكون زاد الأقلام، أراد للسنابل أن تعادل إنجازات الوجع القدم، وأن يكون لها حضور موضوعي يسأل ويحرِّض وينبِّه، هذا إضافة إلى أنَّه بقي بعيداً عن الاستسلام الرومانسي، وقريباً من الفعل الناهض للتغيير، فقبل الجفاف كانت الهجرة بغية التخلُّص من الشجر العقيم، ولم تكن الهجرة بعد الجفاف أو في أثنائه من أجل التفجُّع عليه وغناء فَقْده.

إنَّ تراكيب مثل «سراج القمح» و«رغيفنا المخسوف» مبتكرة ودالَّة، ولكن تراكيب أخرى، مثل «امتشق الهجير»، و«فضضت بكارة الأنهار»، و«لعرفت سرَّ الماء»، و«هل تطفئ الرِّياح جذى الضلوع» الخ... متداولة، ولا ضير في مثل هذا الرُّكون إلى الذاكرة الشعريَّة أحياناً، إذ إنَّ الأهم هو توظيف التركيب فنيَّاً

في البناء. وإن كان أكثر إبداعاً في حالة تبتكره فيها التجربة الشعرية، وليس مقتبساً من الذاكرة ليوظَّف، ففي حالة الابتكار تبدعه التجربة وتوظِّفه تلقائياً، وفي حالة الاقتباس تستعيده الذاكرة مستسهلة، وتوظِّفه في كثير من الأحيان ذهنيًّاً.

أمَّا النوع الثاني من الصور فهو استخدام بعض الرموز ذات الإيحاءات والدلالات، وقد يصل بعضٌ منها إلى أن يكون معادلاً موضوعياً لحالةٍ ما أو لفكرة ما. وهذه الرموز ذات الإيحاءات والدلالات والمعادلة تنتشر في المجموعة كلِّها، وليس في القصيدة التي نتكلَّم عليها فحسب، مثلها في ذلك مثل النوع الأول من الصور، ونعني بالرموز هنا ما يفيده الرمز بمعناه العام، فهو «شيء يمكن أن يكون بديلاً أو تمثيلاً أو دالّاً على شيءٍ آخر؛ وذلك ليس بموجب مشابهة حرفيَّة ودقيقة بينهما، وإنَّما بموجب إيحاء غائم وعام أو علاقة عرضية أو اصطلاحية...». تدخل في هذا الإطار من الفهم، أشياء مثل السنابل، التراب، الماء، الغمام، الهجير الجمر الجذوة والرِّيح الخ... فهذه أشياء حسيَّة تشير إلى أشياء لا تقع تحت الحواس فحسب، باعتبار وجود مشابهة أحسَّت بها مخيلة الشاعر.

إن يكن الشاعر قد سُبِق إلى استخدام هذه الإشارات من قبل شعراء آخرين، فإنَّه استطاع التفرُّد بتوظيفها في سياق نصِّه وتضمينها إيحاءات ودلالات أحسَّت بها مخيلته، فالسنابل معادل العطاء، وهي لدى الشاعر معادل إنجازات الوجع القديم، التي تتحرك بعد أن تحسُّ بقدوم زمن القحط، لتسأل عن الحياة، وتحثُّ على الفعل من أجل بعث هذه الحياة من الرمق الباقي في التراب.

تميُّز اللُّغة

لا يفوتنا أن نشير، في الختام، إلى لغة الشاعر، فهي، إن على صعيد المعجم اللغوي أم على صعيد العبارة، تعيد لغة الشعراء المتجذِّرين في تراثهم، بما يتوافر فيها من خصائص تتمثَّل بمتانة السَّبك، وجهارة الألفاظ، وموسيقى تقرب أحياناً من الايقاع الخطابي. ولا نعرف إن كان هذا الحسُّ الموسيقي دفع

الشاعر، على الرغم من استخدامه الألفاظ المتداولة، إلى استخدام ألفاظ غير متداولة مثل «سبر الأوام، عزوف، عير، انتضي الخ...»، واستخدام جموع غير متداولة، أيضاً، مثل «الأرياح».

وما دمنا في صدد الموسيقى، فإنِّي، كما يبدو لي، أرى أنَّ الشاعر حقَّق لقصيدته نوعاً من الوزن الذي قد يكون مع شيءٍ من التغيير في التوزيع عروضياً، هذا إضافة إلى الإيقاع الذي حقَّقته الألفاظ وتآلف أصواتها.

❐❐❐

في شعر وهيب عجمي
سعي إلى إنضاج لغة شعريَّة ملتزمة تلقائيَّة

الشِّعر التَّلقائي المغنَّى

تصغي إلى الشاعر وهيب عجمي، في حديثه عن مفهوم الشعر، وعملية إنتاجه ووظيفته، فترد إلى ذاكرتك صورة الشاعر الذي كان يقول: «الشعر شيء تجيشُ به صدورنا فتنطق به ألسنتنا»، فهو، وكما يقول، تلقائي الاستجابة، يحدس بالقصيدة وينطق بها، حين تأتي، كأنها المهرة «ينتبه لقدومها متى يسمع صهيلها». هذا الفهم يعني أن الشعر، في الأصل، موهبة. وفي هذه الحالة، يكون «... أسهل علينا أن نضيف إلى نجوم السماء نجماً من أن نزيد عدد شعراء الأرض شاعراً».

تكون عملية إنتاج هذا الشاعر للشِّعر، حالة فريدة يصفها الشاعر، فيقول: «أكتب فتدمع عيناي، ويقشعرُّ بدني، ويحملني جنِّي الشعر، ولا أعرف أين ومتى يحطُّ بي...».

إن صورة الشاعر التلقائي تواصل حضورها، فقد كانت عملية إنتاج الشعر لديه مطابقة لما يقوله الشاعر هنا، فالشاعر العربي الأول كان يعيش حالة من الارتعاد تؤتي الشعر الجميل المؤثِّر، فسُمِّي ذلك الشعر باسم تلك الحالة التي صدر عنها، أي «الرَّجز»، و«الرَّجز»، الذي نعني أمر آخر سوى البحر الشعري المعروف بهذا الاسم، وإنما «حالةٌ من الارتعاد في الخواصر وصوت الرعد حين يأتي متتالياً».

تذكِّر هذه الحالة بقول شاعر ألماني جاءه شاعر ناشئ يسأله رأيه في ديوانه

الأوَّل، فقال الشاعر الكبير: «إذا شئت أن تهدأ، واستطعت ذلك من دون أن تقول شعراً لم يكن منك شاعر، وإن كنت لا تستطيع أن تسكت، ولا تهدأ ثورتك حتى تشعر كان منك شاعر».

هذه الحالة من عدم الهدوء التي أشار إليها الشاعر الكبير، وعدَّها دليلاً على وجود الشاعر القادر على إبداع الشعر الجيد، لاحظها العرب قبلاً، وسمُّوا الشكل الأول من شعرهم باسمها. وهي تشير إلى مفهوم للشعر قوامه الفيض التلقائي الناجم عن مناخٍ انفعالي يعيشه إنسان متميِّز. وقد لاحظنا أن الشاعر «وهيب عجمي»، يذكِّر بهذه الحالة حين يتحدَّث عن مفهومه للشعر ولعملية إنتاجه.

توحُّد الشَّاعر والمغنِّي

يُذكِّر وهيب بالشاعر التلقائي الأول، من ناحية أخرى، وهي توحُّد الشاعر والمغني فيه. «فحين تسمعه منشداً بعض مقاطع شعره تنحل في وجدانك ثنائية الشاعر والمغني، ويتوحدان... أليس الشعر في جوهره غناء؟ فلماذا لا نعيد الشعر إلى جوهره!؟» (السيد محمد حسن الأمين، البركان، ص. ٨)، فيكون الشعر إنشاداً لا يجري على لسان الشاعر وشفتيه ولهاثه فحسب، وإنما يعزف على أوتار قلبه (السيد جعفر شرف الدين، البركان ص. ١٦١).

إن وهيباً يعيد الشاعر القديم إلى الحضور، سواء من حيث طبيعة التجربة، أم من حيث جوهر الشعر/الغناء. وقديماً قال مزرِّد بن ضرار:

زعيم لمن فارقته بأوابد يُغني بها السَّاري وتحدي الرَّواحل

وقال حسَّان بن ثابت:

تغنِّ بالشعر إما كنت قائله إن الغناء لهذا الشعر مضمار

التَّوفيق بين الشَّاعرين: التلقائي والملتزم

وإذ يعيش وهيب تجربة قد يكون من علاماتها البارزة التقلُّب على أشواك سلب الحقوق، يكون من الطبيعي أن ينتج قصائد «من أجل الإنسان والحرية

والكشف عن مكنونات هذا الكون المترامي.. وتتنفس أوجاع الإنسان في كل أنحاء الدنيا»، وهي، بهذا، تخاطب الوجدان البشري داعية إلى عيش الشعوب حياة كريمة حرة، وهذا يقتضي أن يكون الشعر واضحاً في صدوره عن الهموم المعيشة.

يحدِّد وهيب عجمي وظيفة الشعر، فيرى أن القصائد تفقد معناها إن لم تكن «لتغيير ولحبٍّ». وهذا التحديد يقتضي الايصال والالتزام بموضوعات محدَّدة وبرؤية معيَّنة إليها. ولعنا نلحظ، في هذا الموقف، بروز إشكالة تتمثل في التوفيق بين الشاعر التلقائي الذي يصدر شعره كما العطر من الزهرة، وبين الشاعر الملتزم قضايا محدَّدة ومواقف منها. فكيف يحل وهيب هذه الاشكالية؟

يرى وهيب أن من يعيش «قابعاً في زوايا الحرمان» لا «تأتيه الفلسفة»، وإنما يحيا همومه تلقائياً، فتكون ثمرة عيشه هذا، من حيث الموضوعات. أما من حيث الايصال، فإنه يناقش المسألة في سياق تطوُّر الشعر العربي الحديث الذي عرف ظاهرة الغموض، فيرى أنه مع القصيدة التي تقول، وليس مع القصيدة الخرساء، وإن هذه الأخيرة تفقد انتماءها للفن اللغوي إن لم تفصح عن مكنونها، وطالما أنها ليست مقطوعة موسيقية، بل قصيدة مكتوبة بلغة عربية، وموجَّهة إلى متلقٍّ، ينبغي أن تصل وإلَّا لم تُنشر بوصفها لغة فنية ينبغي أن تتجاوز المستوى الصوتي؟ وإن اقتصرت عليه تكن مساوية للمقطوعة الموسيقية، أو للنص المكتوب بلغة غير مفهومة من المتلقي، أو للطلاسم، وهذا لا يعني أن تكون القصيدة مباشرة، أو مسطَّحة، وإنما لغة فنية يتوصل المتلقي إلى أسرارها عندما يكشف «حجاب المجاز الشفاف». وهي، إن تكن «دفقةٌ شعورية»، أو إدراكاً وجدانياً للعالم تؤديه لغة خاصة، تكن سلكاً يوصل الشحنات الكهربائية ويهز الأعماق، ويولِّد فيضانات من الأحاسيس والرؤى الخ...

ولكن أليس من البدهي السؤال: بم تحقِّق القصيدة هذه الاحساسات؟ أليس بخصائص فنية؟ ثم أليس من البدهي، أيضاً، أن نستطرد ونسأل: كيف تتكوَّن هذه الخصائص؟

تكون، لدى الشاعر التلقائي، إجابة واضحة: «الدَّفقة الشعرية هي التي تحدِّد شكل القصيدة»، والمفترض أن يكون المقصود بالشكل ليس الوزن والقافية فحسب، وإلَّا ما معنى أن تحدِّد دفقة شعرية، من المفروض أن تكون مختلفة، شكلاً غير مختلف على مستوى الآخر وتنوُّع التجارب الشخصية؟ ولكن وهيباً يثير إشكالية أخرى عندما يقول: «نحن أحوج ما نكون للشعر لا للأشكالية»، فهل الشعر سوى الأشكال؟ وهل يمكن الفصل بين الشعر وشكله، إن كنا نعتقد بأنَّ الدفقة الشعرية هي التي تحدد الشكل؟.

إن الاشكاليتين اللتين أثيرتا خلال العرض السابق، (وهما: ١ ـ إمكانية التوفيق بين التلقائية والالتزام بموضوعات ورؤية وعناصر محددة من الشكل كالوزن الخليلي والقافية والوضوح: شرط الإيصال. ٢ ـ الفصل بين الشكل والشعر)، تجعلان متتبِّع هذا العرض محتاجاً إلى قراءة في النتاج الشعري ليرى مدى توفيق الشَّاعر في التعامل معهما.

نماذج

يرى الشاعر إلى واقعه، وهو يعيش، مرارات متنوِّعة المصادر، فمن احتلال همجي، إلى حرب وحشية، إلى خلل في القيم وانقلاب في المقاييس. وقد يكون ذا دلالة على طبيعة هذا الواقع وقساوته قول الشاعر، على سبيل المثال، راسماً خلل القيم وسيادة التضليل ومصير المبادئ:

ما أروع الشعر هيماناً بمبدعةٍ باعت أساورها كي تشتري الكتبا
... خمسون عاماً من التحصيل واأسفي وقد تحكَّم في البلدان من رسبا

دعاراتٍ، سرقات بشعارات: شاهدت شعارات تتقدم نحوي بوجوه ذئاب، ووجوه ثيران هائجة، تتصارع في حر وغبار.

ـ أنعيك مبادئنا/ أبكيك، وأنعي الفكر/ لبسناك فصرت الأكفان/ لنا.. صرنا الحبر.

يتحدثون عن الفضائل كلها واللغو متراس لهم ووقاء

يجسد الشاعر رؤيته لغةً شعرية تأخذ شكل القصائد الموزونة الطويلة في الغالب، والقصيدة المفعَّلة في نماذج عديدة، ولا يخلو الأمر من مقطوعات تصل، في بعض النماذج، إلى حدود الأسطر المعدودة.

يوفَّق الشاعر، في قصائده الطويلة، إلى صوغ خطابه، ونجد كثيراً من الصور الجيدة، مثل:

كل العصافير، من أعشاشها هربت حتى الأزاهر ماتت من لظى الغصن

ذاك الرجل الطيب/ مثل رغيف الجائع../ وا.. أسفي ما زال يكابر/ يا وطني المحزون/ كوجهٍ في وجهي..

أيتها الحنجرة المبحوحة/ والصوت المكسور/ بإسمنت الآذان الصماء.. الخ..

غير أنه يصل، في خطابه، إلى حد الصراخ الهجائي الشاتم أحياناً، كما في قوله:

فصار حتماً لقيط الناس يشتمني/ رأيته الصبح كالخنزير منتفخاً/ كأنه الكلب وقت الصيد يتبعني....

ويبدو الفرق كبيراً، إن قرأنا مثل هذا الخطاب، وقارنَّاه بقول الشاعر في مثل هذا الشخص الذي يقترف أعمالاًترقى إلى قمة التضليل:

الكل أدرى بموتي في محافلهم وعن مماتي، إذ حدَّثتهم، دُهشوا(!)

المشهد والدلالة

عندما يتخلى الشَّاعر عن الخطابية، يحاول أن يرسم المشهد ذا الدلالة، مستخدماً تفاصيل دقيقة، لكن إغراء الإحاطة يؤدي إلى الاطالة، ويحول دون التركيز والتكثيف المفضيان إلى دلالة كلية. وقد تمكن الشاعر من النجاح في إنشاء نص شعري بعيد عن الخطاب، وتنهض بنيته، وإن بدت مباشرة، بدلالة كلية، كما في مقطوعة «لن أتأخر» (أنتم العقلاء ص. ٢١). وكما في مقطوعة: «الجنوب يغني، نشيد الأمسيات» (البركان ص. ٨٠)، حيث يسود نغم غنائي يستمر طوال نمو حركة القصيدة إلى اكتمال فعاليتها.

يمكن الاشارة إلى تتابع نمو المقطوعة، كما يأتي: سؤال يوحي بوجود من يمنع الأطفال من ممارسة لعبتهم، وهو من يمنع أمّ العصافير من مشاركتهم أفراحها. وهذا يعني وجود من يمنع الحياة الطبيعية والفرح.. ثم التفات، وخطاب يحضُّ «أم العصافير»، برفق، على الطيران، ويشكل، هنا، صوت الراء المكسورة، الإحساس بالرفيف، ويمتد المشهد الطبيعي إلى العرزال والإكليل، فيمتد الصوت بالياء، ويُفتح المدى مع النون المكسورة المتلوَّة بالألف الممتدة، الموصولة بالراء المكسورة في عودة إلى الرفيف الذي يشكل نغماً ثابتاً، يليه تنوُّع يتمثل بتكرار الألف الممتدة، وصوت الشين الذي يشعر بالانتشار. وهذا الانتشار تؤديه أم العصافير التي ضفرت الأكاليل. وفي هذا إشارة إلى النصر على عدو الحياة الطبيعية، وقد صارت تلك الأم قادرة على أن تلف الجناح، الأمر الذي يشير إلى عودة الأطفال إلى مزاولة لعبتهم، ويعمَّم النصر في تواصل الفعل وتكرار الصورة والحركة. وهذا ما يجعل ما بُني مزاراً للعشاق يلقاهم بحب، وكأن سلاسته متأنية من «سَوْسَوَة» صوت السين، ويبقي الفعل مستمراً إلى النهاية، كما يفيد قوله: «وصرت جوىً إلى أحبابنا أمسي».

يثير قول وهيب عجمي الإشكاليتين اللتين تحدثنا عنهما، ويبدو شعره محاولات جادَّة في سبيل إنضاج لغة شعرية متلزمة وتلقائية في آن.

❐❐❐

«واجهت نارك كلها» للامع الحرّ: وجع ملامحه بلاد

الاختلاف والتحوُّل

«واجهت نارك كلها»، مجموعة الشاعر لامع الحرّ الشعرية، صدرت، مؤخَّراً، عن دار الآداب ـ بيروت. وهي تضم قصائد ومقطوعات مختارة من حصاد شعري يمتد من العام ١٩٧٧ إلى العام ١٩٩١.

يفترض، في هذه القصائد والمقطوعات، أن تجسِّد مراحل من التجربة تختلف إحداها عن الأخرى باختلاف العوامل التي كوَّنتها، ولا يخفى أنَّ تغيُّرات كثيرة وخطيرة حدثت طوال تلك السنين على مختلف المستويات.

لا يجد قارئ المجموعة صعوبة في ملاحظة الاختلاف، على الرغم من حرص الشاعر على أن يختار، من نتاجه، خلال تلك المرحلة الطويلة، ما يشكِّل مجموعة منسجمة على مستويي الرؤية والشكل الشعري الذي يجسدها، ويرشح بدلالتها.

قد يكون من المفيد، إن أردنا التعرُّف على ذلك الاختلاف، أن نقدِّم أنموذجاً له، فنتتبَّع رؤية الشاعر إلى مسألة من المسائل، كما تجلَّت في النتاج الشعري الذي يضعه الشاعر بين أيدينا. ولتكن المسألة/الأنموذج مفهوم الشعر والشاعر ودورهما.

يبدو الشاعر، في البدايات، مقبلاً على العطاء المثمر خصباً وتجديداً على المستويين الاجتماعي والشعري. ونراه واثقاً من قدرته على ذلك إلى درجة استطاعته: بناء المجد على أنقاض الفرسان المهزومين وإغلاق دكاكين الوراقين. يقول، في مقطوعة تعود إلى عام ١٩٧٧:

ـ «أعطيت الشمس سنابلكم ـ وبنيت المجد على أنقاض الفرسان المهزومين، ألبست قريضي التاج ـ وأغلقت دكاكين الوارقين» (ص. ٦٨).

لكن شمسه التي أراد لها أن تنضج السنابل تشيخ، ويشعر بأنَّه عاجز عن إنجاز ما وعد به، فيتساءل، في عام ١٩٨٤:

ـ «لماذا صرختي شاخت باكراً؟!».

عندما تشيخ الصرخة تغدو هذياناً! تعلِّمه القصائد سيرة النطق الجميل والصادق، ولكن الصرخة تغدو هذياناً، أهو تحوُّل في المعطى الحياتي أدَّى إلى تحوُّل في طبيعة النطق، وليس في جماليته وصدقه؟ يقول الشاعر:

ـ «تعلِّمني القصائد سيرة النطق ـ الجميل ـ أهذي ـ ولا أكذب» (ص. ٣٧) يستمر التحوُّل... ولا يلبث الهذيان أن يغدو، في عام ١٩٨٦، هتافاً ضئيلاً تحتوي قافيته الركام:

ـ «وقافية ـ مسَّها ـ شرر ـ واحتواها الرُّكام» (ص. ٥٤ و٥٥).

لا تجد القافية، أمامها، وهي تحتوي الركام، سوى الفراغ تواجهه وحيداً، الأمر الذي يطرح أسئلة عن إطفاء جمر الهواء العليل. يقول الشاعر:

ـ «لمن ما أقول؟ ـ وما لا أقول؟ وشعري يواجه هذا الفراغ وحيداً ـ ويطفئ جمر الهواء العليل».

ينكفئ الشاعر إلى ذاته، في تدرُّج يصل إلى حالة يكابد فيها، وحيداً، لظى كل ما فيها فراغ، فتدفعه هذه الحالة إلى التساؤل ـ عام ١٩٩٠:

ـ «من أسكنني هذا الغاب المهجور؟!» (ص. ٩٩).

إن يكن الاحساس بأنَّ دنيا الناس غاب غير جديد، فإن كونه مهجوراً، على الرغم من امتلائه بالناس جديد. وينطق الشاعر به، لأن هؤلاء المحيطين به فقدوا ما يحقق وجودهم الإنساني، فعالمهم، في هذه الحالة، غاب مهجور.

عالم الغاب المهجور...

يبدو أن هذا الإحساس عام، في هذه المرحلة من تاريخنا، إذ إنَّنا نلمسه

في غير نتاج أدبي: شعراً كان أم قصة، ففي رواية «مرايا النار» لحيدر حيدر، على سبيل المثال، نرى أنَّ الرَّاوي يرصد تكوُّن «عالم الوحش» و«الغاب الضاري» المليء بالأنياب القاطعة. وكلا العالمين ضار: الغاب المهجور وغاب الوحش، ويحار المرء في القول أيهما أشد ضرواة: أنياب الغاب أم خُلُوُّه من الناس الحقيقيين!؟

يلاحظ أنَّ هذا الاحساس بالضِّيق من الغاب المهجور يشكِّل الوترالأساس في لغة لامع الحرّ الشعرية، فيعزف عليه ألحانه. وتجيء وليدة مناخ تفيد، في تصويره، إشارات عديدة نذكر منها: معجم الشاعر اللغوي. فمن السهولة بمكان أن نلتقط من مجموعة «واجهت نارك كلها» هذه العناوين والألفاظ والعبارات السائدة: «نوم الفصول ـ صراع ـ سجن ـ إهداء المآسي ـ خرائب قلبي المعتق ـ غنائية الحصار ـ فقط نحن نبكي ـ ظلال لا تكتمل ـ الصمت ـ مملكة السراب ـ استحالة ـ وحدي ـ عاقر الخ...».

إن الغاب المهجور من أناسه الحقيقيين يعني فقد الفاعلية، ويذكِّر بالقائد المخصيّ في مسرحية «الجرس» لرفيق علي أحمد، الأمر الذي يشير إلى أنَّ الإحساس عامٌّ وشامل. وطبيعي أن لا تتجدَّد فصول الغاب الذي يسوده المناخ الذي رصدناه آنفاً... فتنام مطفئة وهج الكرة الأرضية، وتسود الصحراء. وقد يكون من المفيد أن نورد أمثلة تجسِّد الاحساس بعالم الغاب المهجور الذي تنام فيه الفصول، فيغدو صحراء مطفأة الوهج. يقول الشاعر:

ـ «تتنفَّس الصحراء من جرحي/كلما سُقِيَتْ سنابلنا بكاء» (ص. ١٧).

ـ «... ومن أطفأ وهج الكرة الأرضية ـ حتى بتُّ أراني ـ جلد حذاء أكلته الديدان» (ص. ٩٨).

إن هذا الاحساس فظيع، كما يتجسد بوصفه أنموذجاً في الصورة الأخيرة، وخصوصاً إن كان الوتر الأساس الذي تصدر عنه قصائد المجموعة الشعرية ومقطوعاتها جميعها، فتبدو كأنها تنويعات نغم أساسي لاحظنا آثاره في رواية «مرايا النار» كما أسلفنا، ولا يقتصر الشبه بين الأثرين: «مرايا النار»

و«واجهت نارك كلها» على الاحساس بالغاب: ضارياً كما تريه المرايا ومهجوراً كما تظهره المواجهة. وإنما يتعدى ذلك إلى طبيعة التجربة التي تأخذ صفة «النار» في كلا العملين الأدبيين.

كان الدم وبذله الاشارة إلى الإحساس العام الذي كونته هزيمة الـ٦٧، وتجلَّى ذلك في معظم نتاج تلك المرحلة الأدبي، وها نحن نلمس إشارات إلى إحساس عام تكوَّن على أثر اجتياح الـ٨٢ وما سبقه وما تلاه، ومنها النار والغاب المهجور والخصاء الخ... ولكن لم ساد هذا الاحساس مجموعة «واجهت...»، وهي تضم قصائد سابقة للاجتياح؟

في محاولة للإجابة عن هذا السؤال نقول: إن الشاعر لم يقدِّم نتاج المرحلة السالفة جميعه، وإنما اختار منه ما وجد أنه يشكل جزءاً من مجموعة يسود قصائدها ومقطوعاتها مناخ واحد، وتتصف بخصائص عامة مشتركة.

الموت/الصمت/الفراغ

ويمكن أن نشير إلى بعض هذه الخصائص في ما يأتي:

التكرار، وهو يفيد تأكيد ما يتم تكراره إلى درجة أن يتمَّ حصره في ذهن المتلقي، فينشغل به انشغال المرسل، لأن الشعر يشكل لديه حالة الوجد نفسها التي عاشها الشاعر، وتقاس جودة الشعر لدى بعض النقَّاد بمدى النجاح في خلق هذه الحالة. ولا نفاجأ، إذ نرى أن ما يكرره الشاعر ألفاظ ـ إشارات مثل:

الموت: «نصف هواها؟ ميت في دائرة الأحوال الشخصية/ والنصف الثاني ميِّت في دائرة الأحوال الجنسية/ وأنا الآخر ميِّت يتحدَّث عنه الأموات...». والصمت: «الماضي الصاخب صوت ـ والصوت الحاضر صمت ـ صمت، صمت صمت ـ من يصغي لضجيج الصمت؟ ـ القاعة تحبل صمتاً ـ تلد القاعة...». ولا يفوتنا أن نلاحظ التضادّ، أولاً، بين دلالات الكلمة المكررة والاحساس الذي يكونه صوت الصاد المتكرر، فهو صوت يوحي بالصداح، وبقوة الصوت وارتفاعه وانتشاره، وخصوصاً إن تردَّد مع القاف والعين،

ونلاحظ ثانياً التضاد بين «ضجيج» و«الصمت» وإضافة الكلمة الأولى إلى الثانية، ولعل هذا جميعه يفيد أن كلاماً كثيراً وصاخباً يسيل في الماضي والحاضر، غير أن ما يولد يبقى كلاماً في كلام. والفراغ: «فراغ ـ فراغ ـ فراغ ـ العصر فراغ ـ الشعر فراغ ـ الضوضاء، الصمت فراغ ـ الحب، الجنس، العلم، الجهل فراغ الخ...».

وتتداعى، من هذه الألفاظ ـ الإشارات، إشارات أخرى تتكرر أيضاً مثل الصحراء. الخراب، الخواء، أشلاء الخ...

وفرة الأسئلة وتكرارها

يكون من الطبيعي أن ينبت هذا المناخ أسئلة تتكرَّر عن الجدوى طالما كان العالم غاباً مهجوراً، فـ «لمن تبدأ الأرض دورتها؟» و«لمن تستحيل الفراشة سرباً من الوجع الكربلائي أزرق؟».

تتداخل معطيات الحواس، والصُّور المركَّبة، ففي الصورة، آنفة الذكر نجد عنصراً أول هو الفراشة/المعطى البصري الغني بالايحاءات الذهنية والوجدانية، يدخل في تركيب يحيله سرباً من الوجع/معطى بصري يجسد حالة شعورية، ويشكل إيحاءات عديدة، وهذا التركيب يوصف بالكربلائي/معطى إدراكي وجداني غني بالدلالات، ثم يوصف بالأزرق/معطى بصري ذو لون موحٍ. واللون الأزرق، لدى الشاعر، كما يبدو من شعره، مظهر يتجلى به الفحيح، كما يقول: «فحيح جدار أزرق».

ولا يفوتنا أن نلاحظ، في هذا التركيب ذي المراجع المتعدِّدة، بروز عنصر التضاد بين الفراشة وسرب الوجع، وتحديد طبيعة هذا الوجع من خلال وصفه بالكربلائي. ونذكر أننا لاحظنا مثل هذا التضاد قبل قليل، الأمر الذي يتيح لنا أن نراه خصيصة عامة بارزة في المجموعة.

تتكرَّر مثل هذه الصورة المركَّبة من عناصر، متضادَّة، غنية بإيحاءاتها وقدراتها على التجسيد وبث الاشارات... تتكرَّر إلى درجة تغدو فيها عنصراً أساسياً في بنية نصوص هذه المجموعة. ومن الأمثلة على ذلك:

«رويداً رويداً يجيئون ـ على طائر من حصاد المواقف ـ ويختطفون الفضاء البهيّ ـ قريباً من الشمس والذكريات ـ ويعلن واحدهم أن هذي الحياة ـ ثمار جناها الذين سيأتون قبلي ـ وقبلك...» (ص. ٥).

نلحظ التضاد بين: «رويداً رويداً يجيئون» و«يجيئون على طائر» وبين «جناها» و«الذين سيأتون». كما أن صورة «طائر من حصاد المواقف» مركبة تشترك معطيات الحواس والإدراك والإيحاءات في تكوينها، إذ إن هناك المواقف ونتائجها. وهذا حصاد يتخذ شكل طائر يمتطيه أولئك الذين يجيئون متمهلين ليجنوا ثماراً زرع شجراتها ـ المواقف أناس آخرون. وهذا يعني أن الخائب، والمراقب الذي يرى الحقيقة سيتلقى هدية من الزمن، وهي: «وقف الزمان قربي ـ أهداني نظارتين سوادوين ـ ورحل».

رحلة التضاد

يتخذ التضاد، في «واجهت نارك كلها» صيغاً عديدة، يمكن أن نكتفي ببعض الأمثلة. «لا بحر يزور الشاطئ المسفوح» «يطفئ جمر الهواء العليل»، «أنت غموض الوضوح». الملاحظ أن هذا التضاد الذي يقيم علاقات الصورة المركبة أحياناً، وينشئ المفارقات أحياناً أخرى، يؤدي دلالة يرشح بها القول الآتي: «وهل بخّت عسلاً رقطاء العصر؟!»، ويمكن أن تتكشف هذه الدلالة في صورة أكثر وضوحاً في ما يأتي: «لن تلد العاقر حتى لو نُفخت ـ حتى لو كان بأعماق العاقر شكل جنين». يؤكد الشاعر العقم. ويتخذ التأكيد صيغة أخرى. فعلى الرغم من الجهد المبذول طوال العمر، تكون المحصلة كما يأتي: «يضيع العمر ـ يضيع العمر ـ ولا نلقى سمكة».

إن الشاعر يبحث عن جذوة تقيم وحدة التضاد، أو لنقل: إنَّه يفتش عن مسافة يدور على أرضها الجدل المفضي إلى حصاد. وهو واضح في بيان ذلك، فنقرأ له: «سريعاً ـ انطفئ ـ سريعاً ـ أضيء ـ وأنت المسافة الوحيدة بين الضدين...» (ص. ٤٧). ونقرأ له، أيضاً: «خطوة منك ـ إليَّا... كأن الأبجدية جذوة تسكن فيّا» (ص. ٦٩). فهل نقول: إن الشاعر يبحث عما يشكله؟ وإن

كان لنا أن نتعرف إلى هذه الجذوة المشكلة، فإننا نقرأ مقطعاً صافي الغنائية عذبها، ونتلمس لحظات النشوة بالرجل الموعود الرَّائي إلى الآفاق الخضراء، على الرغم من بقائه مبعداً أزمنة. إن تلك الجذوة تؤتي هذا الرجل، أو أنها الرجل نفسه الذي يخبئ في ثناياه حصاد وحدة التضاد التي يقيمها على مسافة من ملامح البلاد الرَّائية إلى المستقبل الأفضل. يقول الشاعر:

ـ «رجل مضى سرَّاً وعاد ـ رجل بلا جسد ـ ملامحه بلاد ـ رجل يخبِّئ في ثناياه الحصاد ـ رجل قضى، في الظلِّ أزمنة ـ ولم ينسَ البقاء على بساط السندباد» (ص. ٩).

إن مثل هذا الرجل يخلق الجذوة، أو يكونها، فيغدو العقم خصباً.

❐❐❐

في مرايا حسين عسيلي
عسل العمر رماده

يمسح الشاعر حسين عسيلي، وقد هبَّت رياح تشرين على شجراته، مراياه كي يُبصر تعب الأيَّام، فماذا يرى؟ وكيف يرسم لنا رؤيته؟

منذ أن بدأ الشاعر إنشاده كان يرى اعوجاج الطريق... وكانت راحلته تجمح بعكس سير الزمان، فحدا للرَّكب الحزين في أربع مجموعات صدرت على التوالي: «تعذِّبني شمس الجنوب» و«مرايا الجراح» و«حين تهجرني الموانئ» و«ستون جمجمة... ووردة»، الصَّادرة مؤخراً عن مؤسسة «العلاء».

قمر الخيبة

يلاحظ أنَّ محطَّات الشاعر، في رحلة العيش، تتقدَّم في منحى تصاعدي... فمن العذاب في الوطن ومن أجله، إلى الجراح/المرايا التي يراد لها أن تكشف مخزون اللحظات الهاوية، إلى الإحساس بالوحدة، والقطيعة... إلى المجموعة الأخيرة، حيث يتبلور الإحساس بسنيِّ العمر في حالة ترى إلى الستين منها ستين جمجمة، تنسلُّ، من بينها، وعلى غفلة من حرَّاسها، وردة، هي الشعر الذي يبقى، على الرغم من كل شيء، عسل العمر المحلِّي رماده.

يبدو أنَّ الشاعر، وهو يتَّخذ الستين راحلته، كما يقول لابنته دلال (ص. ١٦)، لا يزال يحسُّ الشهوات إلى «القمر الطعين»، ولكلِّ، في هذه الدنيا، قمره الذي ينير عالمه ويجعله أليفاً، ويحقِّق لصاحبه توازناً وسيادة على بعض أشياء العالم.

تعوي الشهوات، ويكون هذا العواء قوياً إلى درجة التساؤل عن سماع

الآخرين له، لكن الذباب الذي ينتهك الثواني يحول دون التلبية، وتغدو بوابة الجسد مكفَّنة بالغبار، غبار الدروب التي تتناوب فيها الحفر على الحفر.

في هذه الحالة، يسأل الشاعر: من أين يأتي الصهيل، والذئب، زارع الحفر، يلتهم وجبته من الأحصنة التي سقطت قبل أن تباشر حاجتها إلى الميدان وفيه؟ يعيش المسكون بعواء الشهوة إلى «قمره» الخيبة: اللاإرتواء، فيحس أن عناكب الخرائب تزحف على صدره، وتضيِّق الخناق، فيكون عزف قيثارته عويلاً يزيد الدجى السائد قلقاً، فكأن عويل الشهوات في الكيان يتجسَّد عويل قيثارة، أي شعراً، ولكن العويل الأخير/الشِّعر... يبقى وردة تلك الأعوام الستين/الجماجم.

الإحساس الجنائزي

يتجلَّى الإحساس الجنائزي في عناوين المجموعات، كما رأينا، ويتجلَّى، أيضاً، في شكل أكثر حدَّة، في نصوص المجموعة الأخيرة. ويمكن، بالاستناد إلى المعجم اللغوي: الألفاظ والتراكيب، على سبيل المثال، أن نتبيَّن ملامح إنسان وجهه تجاعيد الصخور، تعبيره عويل قيثارة يزيد الدُّجى قلقاً، يحاور غراباً في دمه...، يقرأ، بعد انتظار طويل، «الفاتحة» على جهد غدا «فهرس قبور»... يواكبه الخفاش والغراب والبوم، فينشد التقلُّب على رمل الفجر رانياً إلى نهدٍ يلوح ويحرق، فيغدو القلب دخاناً يقلع الطير منه، فتكون دروب العمر «درب الجحيم»...

يخاطب الشاعر هذا الإنسان، في إشارة إلى الخلل الاجتماعي الذي شكل خيبته، فيقول: «زمانك آتٍ من الخلف/فكن فهرساً للقبور/وكن حجراً في مقاصر روما، وبوابة لانزلاق النعيم» (ص. ٢).

القوَّة السَّاحرة

إنَّ فرص امتلاك «القمر»، وكما قلنا: لكلٍّ قمره، موجودة، ولكنه مدفوع عنها، وتلتوي بها الطرق،... فيوظف حجراً في مقاصر «روما»، وينزلق عنه

النعيم... وهذا ما يجعنا ندرك دلالة قوله: «نظرة ساحرة تبعثني من رمادي» (ص. ٩٤).

إنَّه يحتاج إلى ما يعيد تشكُّله وبعثه، وقد حدَّد القوة القادرة على ذلك بـ «نظرة ساحرة». إنَّ لهذه القوة دلالتها المباشرة على مستوى الرغبات المقموعة، وخصوصاً إن قرأنا قوله: «حطَّ الرِّحال على النهدين فاحترقا»، وأن لها، أيضاً، دلالة تعبر إلى مستوى القدرة الساحرة التي تحقق الذات في مرحلة من العمر، يلتفت فيها الإنسان إلى ما أنجزه، بعدما شعر بأنَّ رياح الخريف بدأت تهبُّ منذرة بالرحيل، إنه يرنو إلى تلك القوة الساحرة، فيقول:

«دقَّت على ضلع/ تشريني/ فأيقظتني من الرَّماد/ حنين هبَّ/ واعتنقا/ وعلقت في خيام الريح/ بسمتها/ محاوراً لغراب في دمي/ نعقاً...) (ص. ١٥ و١٦).

إنَّ هذه القوة التي تدقُّ، وتوقظ، وتحاور غراب الأيام هي وردته... أو وسيلته للخروج من واقع يخنقه، يقول:

دقيقة من مرايا الصَّحو، يا زمني أنسلُّ كالبرق من جلدي وأنعتق

ملامح عالم بديل

تعطي «مرايا الصحو» «صحو الكلام للعصافير»، فترتسم ملامح عالم بديل يمكن للشاعر أن يكون سيِّده، ولا نجدُ صعوبة في اختيار ما يشير إلى هذا العالم، فنقرأ، على سبيل المثال:

«جملة تنسلُّ من حرَّاسها/ تحمل العطر لعشَّاق الخليل/ ثمَّ تأتي بالبداية/ تفرش الجدران بالبرق لكي يأتي المطر/ تنسج الليل خياماً للغجر».

تنسج الجملة المنسلَّة من حرَّاسها، وهي الوردة/ القوة القادرة، عالماً بديلاً من ذلك الآتي من الخلف، يتَّصف هذا العالم بالانطلاق، بالخروج من قيود المجتمع وقوانين صيرورة أناسه... فيبدو كأنَّه عالم الطفولة على مستوى المجتمع البشري، وقد أشار الشاعر إليه غير مرَّة بـ «الغجر». ولعلَّ إلحاح الشاعر على تكرار هذه اللفظة يؤكِّد رغبة واعية، أو لا واعية، في الهرب من

واقع كانت سنوات عمره الستين فيه جماجم، إلى واقع بديل يستطيع أن يحقِّق فيه ذاته، فلا يكون قمره طعيناً، ويمتلك أشياء عالمه، ولعلَّ هذا الفهم لدلالة «الغجر» في لغة عسيلي الشعرية، يجعلنا ندرك معنى قوله: «للشعر مملكة الغجر» (ص. ٣٦). فالشعر، وردة العمر، هو الذي يقيم تلك المملكة، والشَّاعر يريدها بديلة من مملكة تحيل سنوات العمر السِّتين إلى جماجم.

عالم الخيبة ولغته

يبدو أنَّ خيبة الشاعر ذات بعدٍ وطني وقومي، فضلاً عن بعدها الشخصي، ولعلَّ الواقع المتردِّي، على المستوى العام، هو الذي أدَّى إلى تلك الخيبة التي شكلت إحساسه بالفجيعة وبلورته. فهو يرى إلى واقعه بوضوح، فيقول: على سبيل المثال أنَّ «طائر الوقواق»، وهو رمز/إشارة إلى سيادة عالم الخيبة (طائر الوقواق لا يبني عشه بنفسه بل يبيض في الأعشاش المهجور)، يأتي «بثياب من أكلوا إله التمر في زمن المجاعة»، فيحيل شمس الأيام رماداً، فيفرُّ الزمن من الولادة (ص. ٣٤).

لا يكتفي هذا الطائر الغريب بمصادرة أعشاش الآخرين، وإنَّما يتسبَّب في هدمها، فيخاطبه الشاعر بقوله: «فطيورنا مهدومة أعشاشها/ يا طائر الوقواق/ أين تبيض أنثاك المريضة عندما يأتي المخاض؟!» (ص. ٣٦).

ويتخذ رجالات زمن الخيبة ملامح أخرى، فيخاطبهم الشاعر بقوله: «هم الغاسلون جيوبنا»، أو «الباحثون عن العدالة أصبحوا شققاً بناطحة السحاب...» (ص. ٥٨ و٥٩).

نلحظ تغيُّراً واضحاً في صيغة الأداء الشعري حين يخاطب الشاعر هؤلاء الذين جعلوا «ولادة الزمن» محالاً، إذ تنحو اللغة الشعرية منحى الانسياب المتتالي في لمعات كاشفة ساخرة، كأنَّ الشاعر انفلت أيضاً من التجويد الشِّعري، ليتمكن من مخاطبة الناس العاديين بكلامهم المتداول يومياً، ومن الأمثلة على ذلك:

«يحدِّثني عن الآتي، وروحي مثل سمسمة»/ على منقوشة الزعتر،

يماحكني وزر قميصه/ النفطي كُرِّر في مصافينا... فكيف سأرفع/ العينين في وجه يلاكمني!؟ وكيف أبصر في/ خصر مسدسه «يسوِّحني»، وفي بنطالي الغجري أسئلة/ تفكفك في الدجى عنقي...» (ص. ٩٨).

مفارقات بيداء العمر

لعلَّ هذا الواقع هو ما أدَّى إلى تحوُّل نلحظه في ما يأتي:

قال الشاعر: «وفي دمي شجر الناي الجريح/ على أغصانه يتداعى الطير والورق».

ثمَّ قال: «... غرابٌ في دمي نعقا».

إنَّ الفرق جليٌّ بين شجر الناي الجريح... وبين الغراب الناعق... إنَّهما يتناوبان السكن في كيان الشاعر، وهو إنَّما ينطق بما يسكنه، وقد تحوَّل عزفُ الناي إلى عويل قيثارة.

إنَّه لمن المفارقة أن يقدِّم الشاعر المسكون بنظرة ساحرة إلى المرآة وجهاً «تجاعيد الصخور به عويل قيثارة»، وليس عزف ناي جريح، أو صرخة تحدٍّ، وإنَّه لمن المفارقة أيضاً أن يكون عزف القيثارة عويلاً يزيد الليل الحالك قلقاً، ولا يحلِّيه، أو يلوِّن غموضه...

ونسأل: أيحدث ذلك لأنَّ العالم الذي يريده هو العالم الغجريُّ... الذي تلملم شظاياه «قافية تكوَّرت شمسها كي تبدع الغسقا...»، فيواجه بها بيداء العمر، فيكون الجرح عميقاً، ولكنه طيِّبٌ يقدم آهاته وردةً لمن عشقا، أو لمن رأى الخفاش، يجثم فوق آخر لمعة في ضلع خيمتنا الأخيرة، واكتفى بالكزِّ على الشفاه؟

❐❐❐

«رياح الخريف» لزهرة الحرّ
ما يبقيه خريف الحياة: إيمان خافق مطمئن

«رياح الخريف» مجموعة شعرية للشاعرة زهرة الحر، صدرت، مؤخَّراً، عن المجلس الثقافي للبنان الجنوبي، وقد سبق للشاعرة أن أصدرت مجموعتها الشعرية الأولى «قصائد منسية» عام ١٩٧١.

الشِّعر المنسي

الملاحظ أنَّ مدَّة طويلة تفصل بين صدور المجموعتين الشعريتين، وهذا يعني، إضافة إلى ما يفيده تعبير «قصائد منسية»، أنَّ الشعر لم يكن النشاط الأساسي للسيدة الحر، وأنَّ نشره لم يكن همَّاً مؤرِّقاً، وإنَّما كان نظمه أحد اهتماماتها، تعود إليه حين تحسُّ بحاجة إلى ذلك، وتبقي ما تسطِّره في أدراج مكتبها إلى أن يأتي ما يحثُّ على نشره، ومن يسعى إلى ذلك.

السيدة الحر ليست الوحيدة في هذا الأمر، فهو ملاحظ عند معظم الشعراء العامليين، فالشعر، لديهم، ملاذٌ في أوقات يمرُّ فيها البوح إلى الآخر، أو في أوقات يندر فيها وجود هذا الآخر، فيكون القلم، في مثل هذه الأوقات، الفيء الظليل والماء العذب في هجير العيش وبيداء الحياة. ولعلَّنا نقرب من الصواب عندما نقول: إنَّ مثل هذا الشعر هو نبض العيش، وحبذا لو أتيح له من يبحث عنه في الأدراج، فيُخرج إلى الذكر تلك القصائد المنسية.

شاعرة جبل عامل

تشارك السيدة الحر الشعراء العامليين في هذه الصفة، وتتميَّز منهم بصفة على قدر كبير من الأهمية في تاريخ الأدب العاملي. تتمثَّل هذه الميزة في كون

زهرة المرأة الشاعرة في منطقة كان يقول أبناؤها الشعر كما يتنفَّسون الهواء، ولم ينبغ من بينهم، في ميدان الأدب سوى عدد قليل من النساء، من أمثال زينب فواز وسكنة العبدالله.

في آونةٍ مبكِّرة، أنشدت السيدة الحر الشعر (ولدت في صور سنة ١٩١٧، وبدأت نظم الشعر، كما تقول، قبل أن تتمَّ الثالثة عشرة من عمرها)، وحظيت بلقب «شاعرة جبل عامل». ويبدو أنَّها فرضت حضورها في تلك الآونة من الزمن بموهبة وجرأة، وكفاءة مكَّنتها من تحقيق طموحها ومواجهة مجتمعها وقوانين الحريم فيه، كما تقول، والملاحظ أنَّها وجدت، كما تضيف، في الشعر، ما يكمل طموحها الذي حقَّقته في الميادين الأخرى، فهي تقول: «فقد وجدت، ونحن في الثلاثينات، أنَّ لا حاجز ولا عائق يقف بيني وبين اكتمال طموحي بالشعر».

ولعلَّها أحست حاجة إلى تأكيد حضورها في هذا الميدان، ففخرت بموهبتها الشعرية، متَّبعة تقليداً طالما مارسه القدماء والمحدثون، فنسمعها تنشد راسمة حدود طموحها:

شهد الشعر أنَّني كنت فيه نجمة صعبة إليها الطريق

ولا تلبث أن تنال شهادة متذوِّقي الشعر ومقدِّريه، فتقلَّد وسام العمل الفضي، على أثر صدور ديوانها الأول: «قصائد منسية» عام ١٩٧١.

رؤيتها لـ «النِّسويَّة»

لم يكن الشعر وحده ميدان تجلِّي عطائها، فالحياة العملية كانت أمامها ميداناً رحباً، فسعت فيه سعياً متميِّزاً إلى الريَّادة الحق للتحرُّر وتحقيق الذات وخدمة الأسرة والمجتمع.

فمع توقها «الأنثوي إلى الحياة والحرية والمجد»، كما تقول، كانت «النِّسويَّة»، في رؤيتها سوى ما تراه النظرة السائدة إلى المرأة. ففي عودة إلى مجموعتها الشعرية الأخيرة نلاحظ أنها ترفض أن تكون وردة يُشمُّ عبيرها

ويُطوى حسابها، وتأبى أن تكون كأساً يُشرب ما بها، وتُترك عرضة للذباب، ولا ترضى أن تكون طريدة يؤكل منها وما زاد يبقى طعام الآخرين. ولا يعنيها بشيء أن تكون الجريدة التي يُقرأ فيها ويُرمى بها من تحت درج الكتاب. ولا يطيب لها عيش تكون فيه روضاً يمرح فيه اللاهون، ويُترك بعد ذلك لعويل الذئاب.

من الواضح أنَّ الشاعرة تعدِّد الحالات لتؤكِّد رفضها واقعاً تكون فيه المرأة شيئاً من أشياء الرجل، فمثل هذه المرأة، في رؤيتها، تكون هشيماً، ويكون الرجل المطليُّ ظاهرُه نارها المحرقة، مهما أغراها بزينة وأثواب وحلى. ونسمعها تقول في هذا الصدد:

أنا الهشيم وأنت النار تأكله فكيف يجتمع الضدَّان في حال!؟

ترفض أن تكون المرأة/الهشيم المزين المحلي، وترتضي المرأة/الكائن الإنساني الفاعل في ميداني الأسرة والفعل الاجتماعي المنتج. لأن مثل هذا العمل يجعلها «نجمة صعبة إليها الطريق»، وفق التعبير الذي استخدمته، كما مرَّ بنا آنفاً.

ترى السيدة الحر أنَّ ما يزين المرأة هو الفضل في الفعل والقول، وليس الحلى والثياب المزخرفة، وكأنَّها بهذا تهتدي بقول الإمام علي بن أبي طالب (عليه السَّلام) التالي: «قيمة الإنسان ما يحسنه»، تعيد هذا القول إلى الأذهان مذكِّرة بأنَّ الإمام لم يميِّز بين رجل وامرأة في السعي إلى تحقيق الذَّات وقيمتها، وإنَّما تحدَّث عن الإنسان بعامَّة.

العطاء الحقيقي

في ضوء هذه الرُّؤية العامة، سعت، في دروب الحياة، لتكون هذا الإنسان الذي يحقِّق ذاته بما يحسنه من فضل وأدب وحسن قول وفعل. وكانت، في سعيها، رائدة من روَّاد تحرُّر الإنسان تحرُّراً حقيقياً، فانخرطت في ميدان العمل الاجتماعي بعد أن درست علم التوليد والطب النسائي، وتخرَّجت بامتياز.

ونجحت، أيضاً، في ميدان العمل الأسري، فأنجبت ثمانية أبناء سلَّحتهم بالعلم والثقافة.

ولمَّا كانت مجلِّية في الميدانين، انتُخبت، في العام ١٩٧٥، الأم المثالية عن جنوب لبنان، بمناسبة السنة العالمية للمرأة.

وإذ نعرف هذا كله، يحق لنا أن نسأل: هل يكون العطاء الحقيقي سوى مثل هذه الانجازات في ميداني الحياة الكتابي والعملي؟ ثمَّ ألا يكون هذا العطاء الحقيقي السبيل الوحيدة إلى تكوُّن ما يمكن أن نطلق عليه «نجمة صعبة إليها الطريق».

وإن عدنا إلى مجموعة «رياح الخريف»، وحاولنا معرفة سبب النجاح في الميدانين، فإنَّنا نجد الإجابة واضحة في العديد من الأبيات الشعرية، ومنها:

ـ كلُّ قلبٍ يرتاح بعد خفوق غير قلبي فلم يزل خفَّاقا
ـ ما هبَّت الريح يوماً فوق رايتي ألا سكبت عليها عطر نيسان

تقول السيدة الحر، في رحلة سعيها:

أنا الحصاد، يا دنيا فهاتي منجلي هاتي

رحلة الحصاد

لم تكن رحلة الحصاد سهلة، وإني، إذ أجد ضرورة إلى الإشارة إليها، في هذه القراءة القصيرة، ألجأ إلى المجموعة الأخيرة، فألتقط منها إشارات دالَّة.

كان يحدو بالشاعرة «توق إلى الحياة والحرية والمجد»، كما سبق أن عرفنا، لكن السؤال الأزلي يبقى مقلقاً، يصوغ الشعر هذا السؤال كما يأتي:

فهل أجني، إذا غرست يدي، شيئاً من الغرس؟
وإن ملأت يدي كأساً فهل أشرب من الكأس؟

نلحظ، في هذين البيتين، الإحساس بالأسى ينساب من صوت السِّين المتكرِّر، ولعلَّه يجسد ما كان رفيق رحلة وفيرة الصِّعاب، وقد يكون من

المفيد أن نترك لدروب الحياة أن تجيب عن هذا السؤال.

تهتف هذه الدروب أنَّ زورق الأيام أبحر بصاحبته، وكانت رياحه هوجاً تصفع بلا خجل، وكانت الأقدار قاسية قساوةً تعبِّر عنها قصَّة «الذِّئب والحمل»، لكن أنشودة الأمل بقيت تفتح كوَّة عذبة تمنح الأرض رحمة وسلاماً، وتنير النُّهى، وتعيد القلوب بيضاء كالثلج، فتغدو الحياة حلماً جميلاً.

وتكون رحلة القلوب البيضاءإلى الحلم الجميل قاسية في دروب أرض وعت الشاعرة حقيقتها، وعانت الظمأ، ورنت إلى شربةٍ تطفئه، فقالت:

إسقني شربة ماء من ينابيع السماء
هذه الأرض التي أحيا عليها دون ماء
ليس فيها غير أوحال وأنهار دماء
إسقني شربة ماء ما بها أي وباء
أنا ظمأى، ومياه الأرض تجري من ورائي
ولغت فيها كلاب الحي، وامتصت دمائي

لم تكن وحدها الظمأى، فالأرض تشاركها ذلك، وتشاركها السؤال عن مصير ثرواتها. فتسأل الشاعرة على لسان الأرض:

أيُّ كنزٍ لم يحتكره قوي من كنوزي ويحرم الضعفاء

إن تكن هذه الأبيات تجسِّد رؤيتها إلى طبيعة الحياة ومصير الثروات، فإنَّ شخصية ثائرة من شخصيات التاريخ العربي الإسلامي تكمل هذه الرؤية بما تمثِّله من قيم وسعي إلى تحقيقها. هذه الشخصية هي الثائر العربي المسلم أبو ذر الغفاري في خروجه على الانحراف. لكنَّ الأقوياء ينجحون في التخلُّص منه، فتقرِّر الشَّاعرة حقيقة ترافق الثورات في بعض مراحلها. فتقول: إنَّ في المنفى خلاصاً من تلاميذ محمد. هذه هي الدنيا: طبيعة عيش ومصير ثروات وثوار.

يحتاج كل من يريد النجاح في سلوك دروبها أن يمتلك قوة تمكِّنه من

ذلك، وقد وجدت الشاعرة هذه القوة في وعيها دورها أمَّاً، بكل ما تعنيه هذه الكلمة من قدرات عطاء. وهكذا نجد أنَّ الشاعرة تبقى، في الحالات جميعها، الأم المثالية التي تظلُّ مولية هذه الدنيا حبها، تريد منها أن تعطيها منجلها فحسب. فنسمعها تقول:

قلت للدنيا، وقد أوليتها كلَّ حبِّي، يا ترى ما الخبر؟
فمضت تصفعني في شدَّة وتشبَّثت بها أعتذر

تصفعها الدنيا بحقيقتها، وكأنَّها تقول لها:

تأكل الناس بعضها البعض غنماً فاغنم العيش بين ظفر وناب

وترتضي أن تضمَّ العيش بين ظفر وناب، متَّخذة قرارها الواضح:

ليس لي أن أقول: ويح حياتي كل قول ضد الحياة عقوق

تقبل على الحياة بقلب دائم الخفقان، دائم الغفران، لا يقسو على أحد، طبيعتها الأساس الأم، فتخاطب السماء بلسان «الأرض/الأم. فتقول:

يا سماء الجنان ما زلت أمَّاً أي أمٍّ لا ترحم الأبناء
فامنحينا السلام والحب والخير لنحيا على المدى سعداء
ونعيد الحياة حلماً جميلاً ونحيل الصحراء ظلّاً وماء

في جهد يسعى إلى تحقيق حلم جميل يحيل الصحراء ظلاً وماء، يبحر بها زورق الأيام إلى أن تقبل رياح الخريف. فتجده مطمئناً إلى ما أنجزه، وإلى إيمان عميق يخاطب الرياح الآتية بقوله:

يا خريف الحياة لم يبق منِّي غير إيمانٍ خافق مطمئن

هذا الإيمان الخافق المطمئن يختلف عن العجز والاستسلام، إنه نبض العيش الكريم الرائي إلى نمط من الحياة خطَّه سيد الشهداء. فنسمعها تقول متحدِّثة عن مثل هذا العيش:

إن نعش فلنعش كراماً وإلَّا فلنمت ميتة الحسين الأبي

❐❐❐

حزن غسان مطر
رحلة التحوُّل... وساحرته

مجموعات الشَّاعر اللبناني غسان مطر الشعريَّة الأخيرة: «عزف على قبر لارا» و«هوامش عل دم القصيدة» و«نافذة لعصفور البكاء» غنيَّة بموضوعاتها الإنسانية وخصائصها الفنية. وهذا الغنى يفرض على قراءة قصيرة، مثل التي نقدِّم، أن تختار موضوعاً أساسيَّاً، من هذه الموضوعات، والتكلم عليه.

المأتم المحرِّض على اقتراف النُّبوءة

منذ بداية الإصغاء إلى العزف الحزين، يبرز حدث الفَقْد الشخصي بوصفه محور التجربة. ويتَّضح، من دون كبير عناء، أنَّ الشاعر يتحوَّل بهذا الحدث إلى مستوى الحدث الوطني العام. ويرى إليه رؤية تصوغها الجذور نفسها التي كانت تصوغ رؤيته من قبل، وهو ما أتاح له أن يعود اثنين، مصاحباً للنَّار/ الجمر كما كان، وكما بقي واستمر.

يلتقط القارئ في «عزف على قبر لارا» (لارا ابنة الشَّاعر، قتلت في انفجار سيَّارة مفخَّخة إبَّان الحرب اللبنانيَّة) نصَّاً يرشد إلى مثل هذا الفهم، على الرغم من الإحساس العميق بأنَّ الشاعر يعيش في مأتم. يقول الشاعر في النص المذكور: «وكم قلت لا/ بلادي بلادي/ فلن أرحلا».

بقيت «لا» صرخته»، على الرُّغم من خشيته، ومن اتِّساع القبر حوله. وعندما انطفأ «الحلم الأجمل» بقي يقول: «... لا، ، فما دام قبرك صار بلادي/ فلن أرحلا».

يقتضي بحث هذا الموضوع أن نبحث في مسألتين: الأولى تتمثَّل في

التحوُّل بالنحيب الجنائزي إلى حزن منقذ وبكاء ذي فعل إحياء. والثانية تتمثَّل في رحلة التحوُّل، من حيث مظاهر مراحلها والعوامل المؤثِّرة في تشكيل مسارها.

إنَّ من يقرأ المجموعات الثلاث يلمس أنَّ الشاعر يعيش في مأتم، فمن أين يأتيه ما زعمناه؟

لا ننكر أنَّ هذا القول صحيح بمعنى ما، والأدلَّة عليه كثيرة. ويكفي أن نقرأ بعض النماذج ليتأكَّد لنا ذلك، يقول الشاعر في ما يقوله:

ـ «ها أنني أنتمي/ وطني مأتمي». «هذا الذي حولنا مأتم لليقين».

«طائرٌ يغمض صوتاً/ يتدلَّى من أمِّه/ وجناحاه حصانان يجرَّان/ بقايا مأتمه».

ولكنَّنا، وعلى الرغم من ذلك، نرى أنَّ الشاعر بقي يقول: «ولكن بي شهوة لاقتراف النبوأة» ولم ينفك عن الترديد: «بين قلبي وزهر البحر ساحرة/ تصوغ من مزقي إنساناً». ولعلي لا أبعد عن الصواب عندما أرى في تلك الجذور، عميقة الامتداد في التربة، تلك الساحرة القادرة على صوغ المزق إنساناً به شهوة كلِّ شاعر حقيقي. وفي اعتقادنا أنَّ غسان مطر هو هذا الشاعر الذي بقيت لديه الشهوة إلى اقتراف النبوءة، على الرغم من عيشه في مأتم يكاد يكون وطناً له. وربما قلنا: إنَّ العيش في هذا المأتم هو ما يحرِّض على ذلك، وهذا ما سوف نلمسه في قراءة نجريها في المجموعات الثلاث.

عندما يغدو البكاء فعل إحياء

في عام ١٩٧٨، أصدر الشاعر غسان مطر آخر مجموعة شعرية له آنذاك، تحت عنوان: «**أقسمت لن أبكي**». وفي عام ١٩٩١، يصدر الشاعر نفسه آخر مجموعة شعرية له تحت عنوان «نافذة لعصفور البكاء»، وبينهما أصدر «عزف على قبر لارا» و«هوامش على دم القصيدة».

إنَّها لمفارقة، وقد أدركها الشاعر نفسه، فقال:

ـ وكنت «أقسمت لن أبكي» وأنت معي.

ومنذ أبحرت صارت دمعتي وطنا.

غزلت ثوبك من جرحي ومن سهري.

هل كنت أعرف أنِّي أغزل الكفنا؟

ولكن عصفور البكاء يطرح سؤالاً هو: لم يرغب هذا العصفور في نافذة؟ وأي بكاء يريد أن ينشر؟ وعهدنا بالبكاء انطوائيًّاً يهرب من النوافذ والعيون؟

أودُّ أن أشير إلى أنَّ العزف على قبر لارا صار كتابة «هوامش على دم القصيدة»، وأنَّ لارا صارت القصيدة الدَّامية، وأنَّ القصيدة الدَّامية هذه صارت عصفور بكاء يود أن يغرِّد، ويريد أن تفتح نافذة له لينشر بكاءه. إنَّ تحوُّلاً يحدث. هذا ملاحظ، ولكن يبقى أن نجيب عن السؤال الأساسي، وهو: ما هي طبيعة البكاء الذي يريد العصفور نشره؟ الإجابة عن هذا السُّؤال هي ما يحدِّد حقيقة هذا التحوُّل ووجهته.

في قصيدة عنوانها «دخول في ذاكرة الهذيان» يهديها الشاعر إلى زوجته ماغي، نجد إجابة، نلحظ ملامح هذه الإجابة منذ أوَّل همسات، يقول الشاعر:

ـ «لمريم هذا البخور الذي/ اختاره الطيِّبون لها/ لتمسح دمعتها».

ويشير بهذا إلى دور الناس الطَّيبين، وهم دفء جذور المشاعر وتربة الغرس، والدفء، هذا هو ما يمسح الدمعة. ونلاحظ أيضاً، الإحساس العميق بالانتماء إلى مريم العذراء على حدِّ قول الشاعر. وهذا يشير إلى بعث الحياة من جديد، وإذ نكمل الإصغاء إلى الهمس، ولا نقول الهذيان، نسمع بوحاً يستحضر التاريخ وما عرفه من قيامة مخلِّص على الرغم من تكالب قوى الشر، فمن أدونيس وعشتار إلى مريم والمسيح (عليه السَّلام) في رؤية الديانتين السماويتين إليها: المسيحية والإسلام، ويؤدِّي هذا كله، إلى الانتماء إلى الأهل الطيبين الذين يختارون نباتاً من أرضهم يمسح الدمعة، وإلى التاريخ والوطن، يؤدِّي إلى غدو الحزن منقذاً، وإلى صيرورة البكاء فعل إحياء. ولنصغ إلى بعض ما يقوله الشاعر في هذا الصدد:

ـ لمريم أغنيتي/ ألف جلجلة تلتقي/ حين تعزف أوتارها/ ويرن صداها:

سلام عليها/ وقد صار بين يديها/ الإله قتيلاً/ فلمَّا بكته/ وألقت على موته حزنها/ أنقذته/ فصار القتيل إلها».

إنَّنا، ونحن نصغي إلى هذا البوح ذي الدلالة الواضحة، نحسُّ صوتاً يتكرَّر نغماً يؤكِّد هذه الدلالة، فصوت الهاء المقطوع مرَّة والممدود بحرف اللين مرات يجعلنا نحسُّ بالنهدة الممتدَّة، كأنَّها تفرغ ما حبس في الصدر بعدما بدا لها ما يريح. وتكوَّنت حالة ترى في البكاء فعل إحياء.

لا تتفرَّد قصيدة «دخول في ذاكرة الهذيان» بهذه الرؤية، ففي قصائد أخرى نحسُّ بها. ومن ذلك قول الشاعر:

ـ «أتركوني وحيداً على باب غرفتها/ أستعيد تفاصيل ضحكتها/ رقصها/ شعرها/ صوتها... لعلِّي أصير مسيحاً/ وأصرخ: عودي، فتخرج من موتها».

ومنه أيضاً: «أعدُّوا الهدايا لعودتها.../ فقد أخبرتني الفصول، وقلبي يقول: إنَّ غربتها لن تطول».

بعد هذا الإصغاء، أليس في استطاعتنا القول: إنَّ الشاعر يريد للعصفور أن يطلَّ ببكائه المنقذ من نافذة، يطل على الوطن ليغرِّد حزنه، فلعله بهذا التغريد يسهم في قيامة الوطن القتيل. هذا هو دور الشاعر الذي يحس تشوُّقاً إلى النبوأة؛ والذي يملك ساحرة قادرة على صوغ المزق إنساناً، وهو الدور نفسه الذي كان في «أقسم لن أبكي» لم يتغيَّر من حيث الجوهر، وإن تغيَّرت الدروب/ وضاقت مسالكها، وغزرت أشواكها، والتوت مساميرها في الأطراف والقلب...، والتقت ألف جلجلة في منعطفاتها.

رحلة التحوُّل

يبدو أنَّ الوصول إلى مرحلة العصفور المنقذ الناهض من الموقد إلى نافذة الوطن اقتضى رحلة طويلة. ولم تكن الرحلة سهلة. هذا ما يتَّضح لنا إن تتبَّعنا مراحل هذه الرحلة، ورأينا كيف وصل الشاعر إلى أن يهمس من قلب المأتم ببشارة الحياة، تكوِّن هذا الهمس فواعل التحوُّل: الطفولة/ الوعد ونبض القلب وصيروة الحياة.

نشير، بداية، إلى طبيعة العلاقة التي كانت قائمة بين الأب وابنته. نقرأ نماذج تشير إلى هذه العلاقة، وتكتب، في الوقت نفسه، أجمل الشعر الذي يجسِّد عاطفتي البنوَّة والأبوَّة، وهما عاطفتان إنسانيتان خالدتان.

علاقة لارا بأبيها فريدة، ترسمها الأبيات الآتية:

ـ «كانت كلَّما النجمة غفت/ ترتدي زنبقة الليل/ وترخي وجهها القمحي قنديلاً على وجه الظَّلام/ ثمَّ تصحو عند نصف الفجر/ تعطيني يديها ضفَّتي قلب/ وأسراب حمام».

أمَّا علاقة الأب بابنته، فنلسمها في ما يأتي:

ـ «للارا/ حذاءٌ من القلب يحرسُ خطوتها حين تعبر/ فوق صقيع الحجر».

ـ «قلق قلبي على رجلك أن يجرحها الشوك/ إذا دست الترابا/ من سوى بابا يغطي الأرض/ بالورد والقلب/ لكي يحميك/ يادمعة بابا».

وفقد هذه العلاقة جعل الحزن فريداً والدمع خالداً، يقول الشاعر:

ـ «... العذاب أنا/ كفاي جلجلة ووجهي حفرة/ والعمر في شفتي بعض تراب»؛ «أقول لبائعة الدمع:/ عودي إذا شئت بعد انطفائي بألفي سنة».

وقد لوَّن هذا الحزن رؤية الشاعر، فصار يرى قبر من فَقَد بلاده، وأن وطنه احترق:

ـ «إنَّ أشياءها وطني/ كل ما قبلها/ كل ما بعدها/ وطني... واحترق».

مثل هذا التلوُّن ليس جديداً على الشعراء. إنَّه يذكِّرنا بمتمِّم بن نويرة الذي صارت الدنيا كلها، أو كل ما يشاهده، قبر أخيه، وأخوه هو مالك بن نويرة، أحد فرسان العرب المعدودين، وقد قتل في ملابسات تعطي الفَقْد تأثيراً أشد وتجعله أقسى.. ثمَّ صفت رؤيته وتركَّزت قطرات شجى... وهذا ما توصَّل إليه غسان مطر عندما رأى أنَّ بلاده اختطفت حلمه الجميل.

في الصمت نلمح، بداية، تكوُّن تغريد العصفور الرائي إلى نافذة يطلُّ منها على الطَّيبين الذين مسحوا الدمعة ببخور مريم، فهؤلاء هم القادرون على

الخلاص من الوحش الذي لا يجد أمامه سوى خيارين: أن يقتل أو يموت. كان سؤال أعقبه صمت، ولكن السؤال استمر، وهو من أجل صوغ المتاهة وألم آهة الجرح وجعلها ذلك الحزن المنقذ، يقول الشاعر:

ـ «فبأيِّ قافية أصوغ متاهتي/ وألم آهة جرحي المشتاق؟».

تكثر الأسئلة إلى درجة تجعل الشاعر يقول:

«كيفما قلَّبت كفَّ الأرض/ لا أقرأ إلَّا أسئلة».

وعلى الرغم من هذه الوفرة في الأسئلة الباحثة عن قافية تصوغ المتاهة، تبقى إرادة الفهم ملحَّة، وتتردَّد على لسان الشاعر صرخة عالية تقول: «أود أن أفهمك». رحلة الأسئلة التي يعقبها الصَّمت والتأمُّل والرغبة في الفهم تستمر طوال التجربة. وتكون حنيناً إلى بدء الدرب، والحنين ارتحال كما يقول الشاعر في قصيدة «الشجر»، أولى قصائد مجموعة «نافذة على عصفور البكاء»، ففيها «يصل القلب/ مشتغلاً يصل القلب». إن تكن الدرب لم تبدأ فإنَّ الشاعر ملَّ وحشته، وحنَّ إلى الرحيل، وفتحت كوَّة، فتحها مداران للصمت، حيث تطرح الأسئلة بغية الفهم، ونسمع في القصيدة اعتراضاً يعلنه الشاعر دلالة ونغماً، ويتمثَّل النغم في صوت «ل» «لو» المتكرِّر إيقاعاً في القصيدة... إنَّه صرخة خافتة، إن صحَّ التعبير، صرخة أسئلة للذَّات، تحمل اعتراضاً يتمثَّل بـ «لا» معدولة إلى دهشة واستهجان يتمثَّلان بـ «ل» و«لو».

يبدو كأنَّ حدَّة «لا» كُسرت، وعدِّلت بعد الركون إلى الذات في دموع لا ترى وصلاة لا تستجاب، وكلمات لا تقال... «اكتملوا/ فالغياب اكتمال/

ـ «والذين مضوا، هل مضوا؟/ أين تمضي الدموع التي لا ترى/ والصلاة التي لا يرق لها الله/ والكلمات التي لا تقال...».

هنا يتوهَّج الشِّعر في تجسيد حال الصمت، وهذا الصمت هو الذي أعشب في قصيدة «نافذة لعصفور البكاء» من المجموعة التي تحمل اسمها، وهي تبدأ بقول الشاعر:

ـ «مثل عشب الصمت/ انسلُّ من الدهشة/ في الموقد عصفور...».

إنَّ العصفور الناهض من الموقد، ليغرِّد من نافذة تطلُّ على الوطن وناسه الطيبين ببكاء يحيي وينقذ قد تكوَّن. وترسم القصيدة مراحل هذا التكوُّن، ويمكن أن نشير إلى هذه المراحل كما يأتي:

يقول الشاعر: «كنَّا اثنين، والجمر/ وكان الوطن القابع فينا العمر».

هذا القول يعيد إلى الذاكرة ما كان الشاعر قد قاله في مجموعة «لأنَّك تحبين الشعر»، الصادرة عام ١٩٧٣، «... عندما يصبح وجه الأرض/ ممسوحاً بأفيون وعار/ كيف لا أؤمن بالنار/ وأغسل وجه الأرض...» (ص. ٦ و٧).

كان الشاعر يريد للنار/ الجمر أن تغسل وجه الأرض من الأفيون والعار، لأنَّ الوطن يشكِّل قضية عمره، والشعر أداته في هذا الغسل، وهو ما قاله في تلك المجموعة، «قالوا بالأمس: الشعر ضياع/ ونقول اليوم: الشعر صراع...» (ص. ٨١).

هذه هي الجذور/ أو الساحرة التي تصوغ المزق إنساناً، وهي السَّاحرة التي أشرنا إليها في ما سبق.

بعد حدث الفَقْد، يتساءل: «كيف أبقى اثنين والراقص مات/ وبقايا الوطن القابع فينا صنم/ يحرق عينيه رماد الكلمات...!؟».

وتكون رحلة المرارة، وينبت الغيم، تكوِّنه تلك النار/ الجمر، ويبدأ مطر الرحلة طاوياً الصدر «مثل عشب الصمت...». إنَّه «غيم صاعد من القلب/ موصول بناي البحر/ غيمٌ يفتح النافذة العليا لعصفور البكاء»...

يعود الشاعر من الرِّحلة اثنين، ويعود الوطن النازف محمولاً على أخيلة العمر: «عدت اثنين/ نهرين من الغربة/ عاد الوطن النازف محمولاً على أخيلة العمر».

والعصفور، كما قلنا، لم ينبت فجأة، ففي المجموعتين الأوليين إشارات إلى تكوُّنه. ففي «عزف على قبر لارا»، نداء للعصافير كي ترتِّل ما رتَّلت مريم: «يا عصافير، لوِّحن للمدن السود/ رتِّلن ما رتَّلت مريم/ عند هاوية الجلجلة».

والنداء هذا يوجَّه إلى عصافير يألفها، وكان يكتب لها أغرودتها حين

فاجأه الحدث: «حين فاجأني صمتها/ كنت أكتب أغنية للعصافير/ والحب/ الوطن العائد...». وهذا يؤكِّد ما ذهبنا إليه من قبل، وهو أنَّ الشاعر يستعيد صيغة جديدة لا تخرج عن جذرها الأساس، من حيث الطبيعة، وإن كانت قد اغتنت وتعمَّقت واتخذت ألواناً أخرى.

هذا ما نقرأه في «هوامش»... إذ ينادي الشاعر ناره المعهودة كما نادى عصافيره الأليفة، طالباً منها أن تكون ملاذ الفصول المولِّدة للقيامة، يقول الشاعر: ـ «أيتها النار/ كوني دليل الفراشات/ واتسعي/ سيدي قادم فوق غيم الرحيل».

لنار الفصول قطراتها...

النار، العصفور، الفصول الخ... إشارات ذات دلالة، ولعلَّها رموز، وقد نكون أوضحنا تلك الدلالات في سياق المسألتين اللتين تحدَّثنا عنهما، ولكن هذا لا يعني أنَّنا وفَّيناهما حقَّهما، فهما تحتاجان إلى دراسة مفصَّلة، وقد يكون من المفيد أن نستكمل الحديث، فنقول: لعلَّ لارا غدت أطفال الناس الطِّيبين الذين مسحوا دمعة مريم ببخورهم، وهؤلاء يحتاجون إلى نار تغسل أرضهم، وبهذه الأرض تعود سيرورة الفصول إلى الفعل...

وقد اتخذ هذا كله شكل التدفُّق العفوي في «عزف...»، فتوالى الشجن الآسر همساً وجدانياً يمثِّل تحوُّلات الوجدان الذي انساب من دون فواصل وعناوين، وكأن خلخلة عالم الشاعر، ولا أقول انهياره، كما رأى بعض النقَّاد، أدَّت إلى اختلاط ما لبث أن تحوَّل إلى شكل آخر في «هوامش» تمثَّل في مقطوعات فكرية تأمليَّة وجدانيَّة في آن، فيها الشفافية والعمق في الوقت نفسه، كأنَّها قطرات الغيم الذي أطلعته نار الفصول، وكانت هذه القطرات من الصفاء إلى درجة تركيز الرؤية، وهو ما فتح نافذة لعصفور البكاء الذي أطلَّ من الغربة، وتحقَّقت البشرى والقيامة، فكانت النار ملاذ الفصول الأخيرة ودليل الفراشات ومدى أخيلة العمر.

❐❐❐

«سطر النَّمل» لعصام العبد الله
تقليديَّة القول وتفكُّكه

«سطر النَّمل» مجموعة كتابات بالعاميَّة، من تأليف عصام العبد الله، صدرت، مؤخَّراً، عن دار الجديد، مصحوبة بشريط يسجِّل هذه الكتابات بصوت المؤلِّف. و«سطر النَّمل» هو الكتاب الثاني للمؤلِّف، بعد كتابه الأوَّل «قهوة مرَّة».

حريَّة الكتابة

نقول، بداية، بدهيٌّ أن يكون من حقِّ أيِّ إنسان أن يجسِّد تجربته في العيش بالأداة التي يجد أنَّها قادرة على تلبية حاجته وإنتاج فاعليَّة رؤيويَّة جماليَّة، شريطة ألَّا يوظَّف صنيعه في خدمة مشروع سياسي يرمي إلى النيل من هويَّة الوطن، وألَّا يزعم أنَّه يقدِّم لغةً بديلة من لغته القوميَّة.

في تاريخ الأدب العربي، قديمه وحديثه، محاولات للكتابة بالعاميَّة، وفِّق بعضها للإجادة وأخفق بعضها الآخر، وكان الزمن كفيلاً بتقرير ديمومتها. ومن الأمثلة الناجحة بالعامية ما قدَّمه ابن قزمان الأندلسي، غير أنَّه لم يستطع منافسة ما أبدع باللغة الأدبيَّة الراقية، على الرغم من طرافة إنتاجه الذي بقي محاولات يذكرها التاريخ، ولم تسهم في تنمية سياق تشكُّله.

بين لغة الاستعمال اليومي واللُّغة الأدبيَّة

في ضوء هذا الفهم لحرية الكتابة، نرى إلى «سطر النمل»، ونحن نتلقَّاه: قراءة وسماعاً، وإذ نفعل ذلك نشعر، منذ البداية، بأنَّ العامية التي يؤدِّي بها الشاعر تجربته لا تزال قاصرة، ولم ترق من مستوى لغة الاستعمال اليومي إلى

مستوى اللغة الأدبية = نظام العلاقات الناطق بالدَّلالة فاعليَّةً جماليَّة.

نشعر، ونحن نتلقَّى «سطر النَّمل»، كأنَّ عناصر بناء النَّص مفردات غير متشكِّلة في سياق نغمي، على الرغم من وجود قافية مطَّردة أحياناً ومتنوِّعة أحياناً أخرى. وهذا يؤكِّد، بشكل عام، أنَّ موسيقى الشعر شيء يختلف عن تكرار صوت يصنع السجع، ولا يقرب من القريض أو القصيد.

يتأكَّد هذا الشعور عندما نصغي إلى الصوت في الشريط، وأوَّل ما يخطر لك، وأنت تتابع الإلقاء، أنَّ صاحب الصوت يعدُّ كلماته، وهو يلقيها، أو يقتطعها واحدة تلو الأخرى، كأنَّه لا يجد ما يشكِّل منها بنية متماكسة مفيدة، سواء على مستوى الجملة المفردة أم على مستوى السياق العام، المفترض أن يفضي إلى دلالة كلية، فكأنَّ الكلام أوَّل النطق لدى صاحبه.

احتمالان في تفسير ما تبيَّناه

في تعليل ذلك نرى أنَّه يعود إلى احتمالين:

الأوَّل منهما افتقار الجملة العامية، لدى عصام، إلى بنية أدبية، وفي تقديرنا أنَّ الوصول إلى إقامة مثل هذه البنية يحتاج إلى تجارب وجدانية أصيلة عديدة ومتصلة تبدع نماذج منها. وهذا، كما نزعم، لم يتوافر لصاحب «سطر النَّمل»، إذ إنَّ تجربته لا تزال تقليدية عامَّة، ولم يكوِّنها الوجد الشخصي الفريد؛ وذلك على الرغم من كونها مؤدَّاة بعاميَّة أكسبتها الطرافة فحسب. وهذه التقليدية سوف نشير إليها في فقرة تالية.

ولعلَّ كتابة عصام عن «صور» تمثِّل إحدى التجارب النَّاجحة التي حاول فيها إقامة نظام كلِّي لا تخلو بعض مقطوعاته من ابتكار، وبخاصة تخيُّله بناء المدينة بين البحر والجبل ودلالات ذلك، ولعلَّ الفكرة العامَّة ليست جديدة كلَّ الجدَّة، إذ إنَّنا نجدها في كتابات أخرى، مثل رواية «آخر الأسماء» لغسان طعان، الصادرة مؤخَّراً، والتي يرى فيها أنَّ لبنان بعامَّة يفتح نافذتين الأولى للبحر والثانية للجبل.

أمَّا ثاني الاحتمالين فيتمثَّل في أنَّ صاحب الكتاب يحاول أن ينأى بعطائه

عن الرَّجل الذي يشاركه في أداة الأداء، فلا يريد له أن يلتبس بذلك الفن الشعبي، فابتعد ما أمكنه ذلك عن استخدام تقنيات الزجالين: كتابة وإلقاء. وهذا ما جعله أمام تجربة جديدة كان عليه أن ينشئ تقنياتها، مستفيداً من تجارب أخرى، في هذا الميدان، لا تزال انجازاتها محدودة.

تجربتان متميِّزتان والتأثُّر بهما

وأبرز تلك التجارب تجربتان يمثِّل الأولى منهما طلال حيدر، ويمثِّل الثانية زياد الرحباني.

تأثير لم يكتمل

يبدو تأثير طلال حيدر، في كتابات عصام العبد الله، واضحاً، وإن يكن الأوَّل، بحكم مواصلته تجربته وتميُّزه بموهبة فذَّة، وصدوره عن تجربة وجد تفرض شكل تجسُّدها، وليس عن تجربة ذهنية، قد توصَّل إلى أسلوب متميِّز في اختيار مفرداته وبناء جملته وقصيدته وأدائها في نمط القول العامي يبعد بها عن الزجل، فإنَّ الثاني المتأثِّر به بقي في حدود من يحاول شقَّ طريق خاص به من دون أن يكتمل لديه تطوير الأدوات اللازمة والكافية، إذ إنَّ الاتباع والإرادة لا يبدعان في الميدان البكر سوى محاولات تنجح في حدود أحياناً، وتبقى، في معظم الأحيان، في أسر الاتباع.

أمَّا تأثير زياد الرحباني، فيبدو جلياً في ما يمكن تسميته بـ «التفكيك»، أو نثر مفردات الكلام، واستخدام الكلمة = الإشارة إلى حالة وموقف، كأنَّها الإضاءة التي تغمز ساخرة كاشفة، بعد أن يمعن مطلقها في تجريدها من علاقاتها اللغوية، ليمعن، في الوقت نفسه، في تكثيف امتداداتها الإيحائية.

إنَّ ما يميِّز «تفكيكية» زياد قدرة أدائه على نثر مفردات العالم الذي يرى إليه، وتشكيلها في الوقت نفسه في نظام لغوي لاعب، ساخر...، كاشفٍ، ليس هو الشعر بالتأكيد، وإنَّما شكل يقول رؤية تنبثق من مشكلات الواقع... أو لغة خاصة قد تبدو ساخرة لاعبة، لاهية، ولكنَّها رائية موحية في آن.

اللمعة المفردة

إنَّ مجموعة «سطر النَّمل» لا تخلو من الإشارات اللَّماحة الدالَّة، ولكنَّها، في ما أرى، تفتقر إلى الانتظام في بناء = نظام علاقات تتعاضد عناصره لتشكِّل كلّاً يعبر بالكتابة من مستوى اللمعة المفردة إلى مستوى حزمة الضوء المتشكِّلة في نظام ضوء يكشف ويُري، ويقول جديداً مبتكراً ينأى عن التقليدية. يقول عصام، في ما يمكن أن نسميه فاتحة الكتاب، وهو مقطوعة «مرحبا»: «جايي تشعِّل تحت شعر المملكي/نار الصُّور». هذا فخر بالتميُّز الشعري: تميُّز شعره بالصُّور. وهذا الفخر ليس بجديد لا في الشعر الفصيح ولا في الشِّعر العامِّي

يبدو أنَّه يقصد إلى إنتاج صور غزيرة مشعَّة، غير أنَّ العاميَّة التي يتوسَّلها أداة لم تنقذه من التقليدية، ولعلَّها رمته إضافة إلى ذلك في أحضان تقليدية العاميَّة التي حاول أن يؤدِّي الكثير من تعابيرها.

فالشاعر القادم ليهز النخل «فيسقط بلحاً يشبه بنات الحكي...» هو الشاعر التقليدي نفسه الذي يفخر بصنيعه الشعري، بخطابية وحماسة، يرقى بهما الزجال إلى «البهورة»، ولا يبعده عن ذلك قوله إنَّه سيحوِّل دم الرمل إلى سكَّر عندما يشعل نار الصور تحت شعر المملكة. إنَّ ما تحصَّل لدى الشاعر يذكر بقوله تعالى: ﴿وَهُزِّيٓ إِلَيۡكِ بِجِذۡعِ ٱلنَّخۡلَةِ...﴾. وبقول بودلير في وصف عملية الإبداع: «من الطين الذي عجنته طلع الذهب». ويذكِّر أيضاً، بأقوال شعراء آخرين رأوا في الشعر صوراً تشع وتوحي.

ولنأخذ عنوان المجموعة: «سطر النَّمل» مثالاً، فهو يضيف لفظة «سطر» إلى لفظة «النَّمل» ولفظة «السَّطر» مأخوذة من الكتابة، ولفظة النَّمل تشير إلى بذل الجهد في العمل والصَّبر... فهل يعني هذا أنَّ ما يكتبه شبيه بما يفعله النَّمل عندما يصطفُّ في صفٍّ طويل...، باذلاً جهده صابراً...، ليقول: إنَّه يبذل جهده في تجويد «سطوره» كما يبذل النَّمل جهوده في اتقان عمله.

إن تكن الإجابة بـ «نعم»، فهذه «فكرة» قديمة تؤدَّى في صياغةٍ جديدة، صورة جديدة، وإن يكن كثيرون شبَّهوا صبرهم بصبر النَّمل، نقول هذا من دون

أن تفوتنا الإشارة إلى أنَّ التركيب فصيح وليس عاميًّاً، إضافةً إلى أنَّ عصام يكثر الحديث عن تلقائيَّة الشِّعر، وليس عن صياغته صياغةً تتطلَّب جهداص هو جهد النَّمل.

وإن يكن الشَّاعر يصدر عن تلقائيَّة تقضي العاميَّة لتؤدِّيها، فإنَّنا نلاحظ أنَّه يستخدم اللهجة الكسروانيَّة، وهو الجنوبي، فكيف تكون هذه اللهجة التي ليست اللهجة التي رضعها من أمِّه أدائه في البوح التلقائي!؟

التقليدية

تبرز التقليدية، في أكثر صورها وضوحاً، في هذا التجميع الذي يصوغه مؤدِّيه، من نحوٍ أوَّل، وفي ذلك التبجُّح الحماسي الخطابي الذي يهتف به الشاعر مكرِّراً «جايي»: مجيئه إلى الساحة، ومكرِّراً ما سوف يفعله فيها، كأنَّه الشاعر العربي القديم الذي لم ينفك عن الفخر، والقول مع كعب بن زهير، على سبيل المثال:

فمن للقوافي شانها من يحوكها إذا ما فوَّز كعب وثوى جرول

تتمثَّل التقليدية في غير صفة، ونكتفي، هنا، إضافة إلى ما سبق، بالإشارة إلى صفة أخرى، وهي التعميم، الذي يبلغ في «سطر النمل» نفسها درجة تمكِّننا من وضع اسم أي كاتب وملحن مكان اسم عاصي الرحباني، فأين هي خصوصية عاصي، وخصوصية علاقته بالشاعر الذي كتب ما كتب بتأثير تلك العلاقة الخاصَّة؟

ويمكننا القول: إنَّه لولا أنَّ اسم عاصي يُذكر، في بداية الإلقاء، وفي المتن، لما عرفنا أنَّها تخصُّه، وهذه العمومية التي تصل إلى مستوى فقد خصوصية التجربة من صفات الشعر التقليدي الموضوعي، المحترف مدحاً أو هجاء، وإنِّي لأعجب أن يُذكر منصور، في مثل هذه القصيدة، بالقول: «مأكد مرق منصور عابالو» فحسب، وأن تكون فيروز «يرقة» يدقُّون لها مثل الحمامة الراجعة. إنَّ هذا كلام عام تعرف مملكة الشعر ـ التي يأتي ليشعل تحت شعرها

نار الصُّور ـ الكثير منه، والمطلوب أن تشعل نار الصور تحته فعلاً لا قولاً يرد على سبيل الفخر بـ «الأنا» الشَّاعرة.

قد يكون نبيل خوري، في كتابه: «أوراق الشتاء»، أكثر اقتراباً من خصوصية الواقع عندما رأى أنَّ عاصي عامل فيروز بوصفها صوتاً، وأنَّ الشعراء والأدباء والمعجبين «ألَّهوها حتى فقدوا الإحساس بالأرض» (ص. ٨٤). إنَّ الإحساس بالأرض، بالعيش، هو ما نريد للأدب أن يقوله.

وإن تكن العامية لغة التقليد، فما الحاجة إلى توسُّلها لغة الحياة في قولها الجديد، كما يزعم الدَّاعون إلى الكتابة بها؟

❐❐❐

«نايات كأنَّها الزَّينب» لزينب مرعي الضَّاوي: غيمةُ وجدٍ تُمطر...

تحاول هذه القراءة أن تتبيَّن شخصيَّة الذَّات/ المرأة العربيَّة في سعيها إلى التحقُّق في مجتمعنا المعاصر، في الوقت الذي تشير فيه إلى أبرز خصائص اللغة الشعريَّة التي تجسِّد رؤية هذه الذَّات.

صوت السَّعي إلى التحقُّق

في «نايات كأنَّها الزَّينب» صوت ذات/ الأنا تسعى إلى التحقُّق، ويتمثَّل محور سعيها في «الأنت»/ الآخر، ما يمثِّل ثنائية الأنا/ الأنت، أو الذات/ الآخر، ولا يتكامل طرفا هذه الثنائية سوى هنيهة من الزمن، ويبقى الأنا، في سعي إلى اكتمال كأنَّه سائلٌ، على الرغم من كونه قدر الأنت أو الآخر.

نقرأ: «هنيهةً/ عرَّاني من طفولةٍ وارتحل/ قالت: هو؟/ لم يكن أحداً/ بل كنتُ السائل/... والقدر» (ص. ٥٥).

تغنِّي النايات هذا السَّعي في فضاء تكوِّنه عبارة: «قلت: هو؟/ لم يكن أحداً/ بل كنتُ السائل والقدر». تبرز، هنا، مشكلة ثنائية التحقُّق/ الخيبة التي تفضي إلى مفارقة السائل/... القدر، وهذا ما جعل الغناء متنوِّعاً بتنوُّع الحالات، وإن يكن شبيهاً بالزَّينب، أي بالشَّجر المورق الجميل، طيِّب الرَّائحة، فإنَّها، كما نقرأ، «تشيِّع الوتر إلى نجواه الأثير» (ص. ٣٦)، وفي هذا التعبير لعبة لغويَّة يفارق فيها القول التعبير المألوف: «مثواه الأخير» ويشير إليه.

يبدو لنا أنَّ «نجواه الأثير» الذي تشيِّع النَّايات الوتر إليه هو تلك الهنيهة التي تشيِّع إلى «المثوى الأخير»/ الخيبة، المعادلة لـ «لم يكن أحداً». وهذا ما

يجعل النايات صقيع هواجر، فنقرأ: «باتر حنانك/ حين النايات صقيع هواجري» (ص. ٨١). في هذا التعبير حقل تضاد: باتر # حنان، النايات # صقيع هواجري، صقيع #هواجري، وهذا الحقل دلالي تشكِّل فيه الثُّنائيات المتضادَّة عالماً، يمثِّل حنان الأنت/ الآخر محوره، وتغنِّي فيه النايات صقيع الهواجر.

وإن يكن هذا هو المجرى والمصبُّ، فأين النبع؟

نقرأ: «لكنَّه المصبُّ.../ من أين ينبع نهر الأحزن؟».

التمثُّل اللُّغوي

ويتمثَّل السعي رحلة معرفةٍ في سبيل الإجابة عن هذا السُّؤال، المتَّخذ عدَّة أشكال لا يخلو تمثُّلها اللغوي من جدَّةٍ في الصُّورة القائمة على المفارقة والتضادِّ.

ومن نماذج ذلك نقرأ:

«ذبل الليل/ انطفأ الساهرون/ لم يبق في الفنجان/ غيري، قهوة أسئلة/ وسكَّرٌ مرٌّ» (ص. ٥٣).

يبدو هذا المقطع القصير دفقاً شعرياً، فيه من المتداول، ذبل الليل وانطفأ الساهرون، وفيه من الجديد: المرأة/ ما بقي في الفنجان، المرأة/ قهوة أسئلة، المرأة/ سكَّر مرٌّ. هذه الأشياء التي تمثِّل الأنا في زمن ذبول الليل وانطفاء الساهرين، تشكِّل فضاءً شعرياً موحياً، فما يبقى في الفنجان يجيب عن الأسئلة في العادة، لكنَّها وهي التي بقيت قهوة أسئلة، فكيف تتمُّ الإجابة!؟ وهكذا تحوَّلت الأشياء، وتشكَّلت المفارقات الناطقة بالغموض والقلق والوحدة والغربة، والسَّهر سكَّراً مرَّاً.

لعلَّنا لا نجانب الصواب، إن قلنا: إنَّ الشاعرة توفَّق في مثل هذه المقاطع القصيرة، ولا يحالفها مثل هذا التوفيق إن أطالت القول، ولعلَّ ذلك عائد إلى افتقاد الصَّبر على التقاط دفق الحالة من نحوٍ أوَّل، وإلى عدم الركون للصَّمت في الوقت المناسب من نحوٍ ثانٍ، والإجادة في المقاطع القصيرة أمر معروف

لدى كثير من الشعراء، وقد فسَّر أحدهم ذلك بقوله: «إنِّي أغترف وإيَّاه من نهرٍ واحد، ولكن تضطرب دلاؤه عند طول النهر»، فاضطراب الدِّلاء عند طول النهر، يحتاج كي يتم تجنُّبه إلى أن يكون الشاعر واحداً من «عبيد الشِّعر».

في المقطعين التاليين، على سبيل المثال، حشد إضافات، كلُّ إضافةٍ منها تمثِّل صورة فيها غرابة العلاقة بين طرفيّ الإضافة. وهذا جيِّد إن وُظِّفت الصورة في نظام علاقات يشكِّل بناءً محكماً، فيكون لها دور في إنتاج الدلالة، لكن هذا لا يحدث، إذ نجد تشظِّياً في هذه الجزئيات، وعدم انتظام، نقرأ في المقطع الأول:

«حدَّثتني الحياة/ بلسان البيلسان/ عن غربة الماء/ من ذؤابة النَّبع حتى أخمص القدر».

هل نقول: إنَّ اللعبة اللغوية: أخمص القدر بدلاً من أخمص القدم، وهو التعبير المألوف، والذؤابة تضاد أخمص، هي التي أقحمت القدر. إنَّ تحصيل الدلالة بعد هذا الإقحام أمر صعب. أحاول أن أعرف هذه الغربة التي حدَّثت بها الحياة بلسان البيلسان، فلا أعرف، وأسأل: هل جفَّ البيلسان فكانت غربة الماء؟ هل غاص الماء أو سُرق؟ وأسأل على مستوى آخر رمزي، إن كان ذلك مقصوداً: ما البيلسان والماء وذؤابة النبع وأخمص القدر؟ إنَّ هذا الحشد من الرُّموز، في غياب القرائن/ المفاتيح، أو الفضاء المضيء، يجعل التلقِّي صعباً إن لم أقل مستحيلاً.

ونقرأ في المقطع الثاني:

«أرنو كسبيكة تبغ/ ترنو كفرس نار/ في برارٍ صاهلة/ ونقرأ القمح على جفن سنبلة/ لأقرأ في الحقل جسداً آخر/ وقد انبهرت المصابيح/ ولبست البئر/ دماء الشجر وقمصان الرحيق».

في هذا المقطع، قصد إلى تكوين الإضافات الغريبة وتشكيل نصٍّ منها يصعب تبيُّن نظام علاقاته وتتبُّع حركة تشكُّله إلى اكتمال ينطق بالدلالة. وفي تقديري، أنَّ هذا ما يحدث في حالة الإصرار على تشكيل الصور الغريبة، غير

أنَّ هذه الصور، إن افتقرت إلى الانتظام الدينامي/المتحرك، وإلى تكوين كائن لغوي مكتمل البنية والدلالة، تبقى جزئيات متشظِّية.

قد نقول: إنَّ هذه الصور المتشظِّية تمثِّل هي والثنائيات والمفارقات التي أشرنا إليها آنفاً حالة الوتر في نجواه الأثير/مثواه الأخير، وهذا الوتر يعزف، فيشكِّل روضة أسئلة. وإن يكن الأمر هكذا، فإنَّها تهتدب شوك الجواب في رحلة تسنَّمت فيها الوعر، فنقرأ:

«في عيني لجام بريق/حول فمي روضة أسئلة.../لكنِّي عبرت شِعْب الأسئلة/أهتدب شوك الجواب» (ص. ٩٧).

في هذا القول، تضادٌّ بين روضة الأسئلة # شوك الجواب، وفيه كذلك غرابة العلاقة بين طرفي الإضافة التي تشكِّل صورة: «في عيني لجام بريق». من المألوف أن يكون في العين بريق. أمَّا أن يكون فيها لجام بريق، فهذا يعني أنَّ هذا البريق يُكْبح ما يدلُّ على خيبة، يشير إليها فعل «أهتدب» الدَّال على أنَّ أغصان شوك الجواب طالت وتدلَّت، إضافة إلى استحضار أهداب العين، كأنَّها تجتني الشوك بها، لكنَّها على الرغم من هذا تعبر، من شِعْب السُّؤال إلى شوك الجواب، فهل هذا هو قدر المرأة، أن تعبر سائلةً، على الرغم من كونها القدر الذي لا مفرَّ منه لاستمرار الحياة؟ هل هذا القدر هو نهر الأحزان الذي عبَّرت سائلة عن منبعه؟

يبدو شوك الجواب عن السؤال: «من أين ينبع نهر الأحزان؟»، هو ذلك القدر، ما يثير السؤال الغريب: «لم الأزاهير ثكلى/وأرصفة الماء يغمرها الظمأ؟» (ص. ٤٩). ويبدو التضاد، في هذا القول، جليَّاً وساطع الدَّلالة: «أرصفة الماء يغمرها الظَّمأ»، ويتَّخذ هذا الظمأ غير مظهر، ومن مظاهره هذا النِّداء/الرَّجاء، أو السُّؤال/الطلب:

أيُّها الساقي/هل من آخر؟/الكأس الفارعة/فارعة/بلا ر اح اح». في هذا النِّداء، لعبة لغويَّةٌ دلاليَّة تفاجئ، تكسر أفق التوقع، المتوقَّع أن تقول: أيُّها الساقي، إليك المشتكى، هل من خمر؟ ولكنَّها قالت: هل من آخر تاركة «إليك

المشتكى» في الغياب، في المسكوت عنه؟ الذات تسأل/ تطلب الآخر فهو خمرتها، وفيه لعبة لغوية موظَّفة فالكأس **الفارغة** من الآخر **فارعة**، والمقصود ليس الجناس فحسب وإنَّما صورة الفراغ من الآخر الفارع/ الطويل، وفيه لعبة صوتيه تتمثَّل في تشكيل «راح»الذي يفيد أنَّها صرخة تتبعها صرخة، فيعيد الفضاء الصَّرخة كأنَّه يشاركها إحساسها بفَقْد الراح الخمرة/ الآخر، والرَّاحة/ الطمأنينة التي تعقب الإنجاز والتحقُّق، وتتبدَّى الخيبة واضحة، فنقرأ:

«ليلة قدر رجوتها، أتت... لكنَّها/ لم تدن منِّي» (ص. **٣٢**).

«عبثاً أسابق ظباء الحنين/ فعمري المشظَّى في جامات المنى/ سباه رداء ووشَّاه التعب» (ص. **٤٧**).

إن يكن العمر مشظَّى في جامات المنى، فإنَّها تنادي نفسها اللامطمئنة أن تعود إليها: «أيتها النفس اللامطمئنة/ عودي إليَّ/ تلك غيمة تتهيَّأ/ للبكاء» (ص. **٦٢**).

في هذا النداء فضاء الآية الكريمة: ﴿يَٰٓأَيَّتُهَا ٱلنَّفْسُ ٱلْمُطْمَئِنَّةُ ﴿٢٧﴾ ٱرْجِعِىٓ إِلَىٰ رَبِّكِ رَاضِيَةً مَّرْضِيَّةً ﴿٢٨﴾﴾، وهي تريد لنفسها اللامطمئنة أن تعود إليها غيمة تتهيأ للبكاء، تمطر ماءً مختلفاً، ذلك أنَّ الماء في عالمها، كما يقول الرَّاوي: «الماء قال الرَّاوي، سيِّد اللَّهب المضرَّج بحبال الضنك». وعندما تتمثَّل المفارقة الكبرى، ويغدو الماء # سيد اللَّهب، تقول: «سأشهد أنَّ اشتعالك في دمي بداية/ وأن لي من الماء ألف عام وعام». وإن كانت البداية اشتعاله في دمها، وكانت تختزن ألف عام وعام من الماء، فإنَّ هذا الماء كان سيِّد اللَّهب، ولهذا فهي تبحث عن ماء مختلف تؤتيه نفسها اللامطمئنة عندما تعود إليها غيمةٍ تتهيأ للبكاء. وحضور الماء طاغٍ في المجموعة ويحتاج تقصيه إلى قراءة مستقلَّة.

ما يمطرْ الوجد

وهكذا يتحوَّل السعي إلى الماء المختلف، وهو ما يمطره الوجد. تقول:

«أهيل الوجد دميماً، يترقرق النهر بي» (ص. **٤٣**)، «غيمة أسَّاقط».

و«أسَّاقط» تستحضر ما جاء في القرآن الكريم عن هزِّ جذع النخلة وتساقط الرُّطب الجني، وقبل ذلك عن ولادة الفادي...

وهي إذ ترفض أن تشرب جارية في أقبية النساء، وتقول:

«لست رابعةً/ في عداد مراسيك/ ولا خنساء الأمس/ تعاقرها المراثي ولن أكون قبلاً/ ومن بعدك الرداء».

تريد أن تكون ذاتاً تتحقَّق، وتقول مستحضرة شخصيَّة من التراث:

«سكينة أمطرت عيناها/ شعراً تشبثت به الفصول/ ماء عين السماء» (ص. ٩).

تريد أن تكون غيمة وجد تمطر ماءً/ شعراً تشبَّثت به الفصول، لأنَّه يحقِّق تعاقبها، أي دورة الحياة، والخصب، وهكذا تكون الكتابة/ الشعر منفذ الخلاص، أو الرَّذاذ المتهدِّج من بئر هجرتها الماء، أو المطر الذي تتشبَّث به الفصول.

❐❐❐

مصطفى سبيتي
في «براعم على حطب الخليل»
البُرْعمَة الشِّعريَّة وملامحها

تتضمَّن هذه المجموعة الشعريَّة قصائد نظمت بين عامي ١٩٧٤ و١٩٩٢.

ترتيب القصائد وإخراجها

يبدو، في ملاحظة أولى، أنَّ الشَّاعر لا يُعنى بترتيب قصائده وفاقاً لنسقٍ محدَّد: زمني أو موضوعي أو فنِّي. وإنَّما يدرجها متتالية كيفما اتَّفق. ويمكن للقارئ أن يضعها تحت عنوان عامٍّ يختاره من الإهداء، وهو: «إلى المتدثِّرين ثلوم أرضنا الظاهرة، على اختلاف طوائفهم ومناطقهم ومعتقداتهم، شهداء بلادي، عاشقيها حتَّى الموت، كلٌّ على طريقته...». وهذا يعني أن معظم القصائد تتناول مناسبات وطنيَّة، إضافة إلى موضوعات عامَّةٍ أخرى، منها الغزل ومفهوم الشِّعر ووظيفته إلخ...

إن يكن الشَّاعر لا يُعنى بتبويب قصائده وترتيبها، فإنَّه يُعنى بإخراجها في حلَّةٍ متميِّزة، فيوكل أمر خطِّها إلى الخطَّاط حسين عبدو قميحة، كأنَّه بهذا يريد تأكيد انتسابها إلى آونةٍ سبقت ما اصطلح على تسميته «مرحلة الحداثة الشِّعريَّة» التي عرفت نتاجاً شعريّاً يعتمد أشكالاً متنوِّعة تراوحت بين التَّنويع على بنية القصيدة الاتباعية واعتماد التفعيلة والخروج على العروض. وهذا ما تؤكده قصائد المجموعة؛ إذ إنها، ما عدا بعض منها، تلتزم مبادئ العروض من وزنٍ وقافية.

التَّحطيب وتجاوزه

وهي، بهذا، تطرح إشكاليَّة تثار منذ قراءة عنوانها، وهو: «براعم على

حطب الخليل». فكأنَّ الشاعر يريد، بهذا العنوان، أن يشير إلى مسألتين:

تتمثَّل الأولى منهما في أنَّ النِّظام الخليلي، بما يعنيه من اتِّباع أوزان معيَّنة وقافية مطَّرده، وبما اكتسبه، على مرّ العصور، من خصائص فنِّية أُطلق عليها مصطلح عمود الشعر، غدا حطباً يابساً على أيدي متَّبعيه الذين لا يصنعون شيئاً سوى التَّحطيب من شجر فقد خضرته.

وتتمثَّل الثنائية في أنَّ الشاعر يحاول تجاوز فعل التَّحطيب هذا، ليجعل حطب الخليل يخضرُّ، فيبرعم ورقاً وزهراً وثمراً.

وليس من غير دلالةٍ قول الشاعر، في وصف ثقافتنا بعامَّة:

ثقافتنا أبأسُ الحاطبين تُلَمِلِمُ من كلِّ وادٍ عصا
عناوينها كمخاضِ الجبالِ ومولودها من فُتات الحَصَى

وليس بعيداً عن الصَّواب قولنا: إنِّه يطمح إلى تجاوز هذه الثقافة البائسة، ولعلَّنا لا نجانب الصَّواب، أيضاً، عندما نقول: إنَّ هاتين المسألتين تطرحان سؤالاً يشير إلى تناقضهما، وهو: هل يمكن للحطب أن يبرعم؟ هذا إن جاريناه في عدِّ ما ينسب للخليل من شعرٍ حطباً.

نجيب عن هذا السُّؤال فنقول: يشير سياقُ العنوان إلى أنَّ الشُّعراء الذين اتبعوا النِّظام الخليليَّ جعلوه حطباً. وهو ـ أي الشاعر ـ يحاول تجاوز هؤلاء ليعيد إليه خضرته، ويجعله يؤتي براعم تورق وتزهر وتثمر.

يؤكِّد هذا الفهم ما يقوله الشَّاعر في بعض قصائده، ومنه:

مرارةُ العيشِ في أوزانه انسكبت هذي، تجاربُ عمري صغتها عِبَرا
فلا أُردِّدُ قولاً ملَّ سامعه كذا فؤادي، إذا لم يبدع، اعتذرا

نتوقَّف إزاء فهم الشَّاعر لعملِّية الابداع الشعري، فهي تتمَّثل في سكب مرارة العيش في الأوزان، وفي صوغ تجارب العمر عِبراً، في إبداعٍ يتجاوز المتداول. وهذا الفهم يحدِّد عناصر مفهوم شعري ينهض على أسس قوامها صياغة معانٍ محدَّدة سلفاً، يبدعها الفؤاد، وسكبها في أوزان محدَّدة سلفاً، بغية أداء وظيفةٍ محدَّدة أطلق الشاعر عليها هنا اسم «عبر».

التَّبرعم والأشكال الشِّعريَّة السَّالفة

إنَّ هذه الدَّلالات، وقد رأينا أنَّ العنوان يقصدها، تثير قضيَّة علاقة الشَّاعر بالأشكال الشعريَّة السَّالفة بعامَّة، والشكل الخليليّ في حالة شاعرنا بخاصَّة، لا سيَّما وأنه ينطلق من مفهوم للشِّعر يفصل بين شكل الشعر ومضمونه، ويرى أنَّ صناعة الشعر تقوم على سكب وزان محدَّدة سلفاً بغية أداء وظيفة

المضمون في الشكل.

تتمثَّل القضيَّةُ، إن أردنا تبسيطها، في السُّؤال الآتي:

هل يصدر الشاعر عن معانٍ مسبقة يسكبها في شكلٍ شعري مسبق، ويصوغها لتؤدِّي وظيفة محدَّدة يعبِّر عنها سبيتي بـ «عبر»، أو أنه يصدر تلقائياً بفعل حالةِ وجدٍ تكوِّنها الحياة، فينبثق النصُّ كلّاً شعريّاً جديداً ليجسِّد تجربة جديدة، ومن دون أن يقصد بشكلٍ واعٍ إلى أي وظيفة محدَّدة؟

يتفرَّع عن هذا السُّؤال سؤالٌ آخر هو: في أيِّ العمليَّتين يتمُّ التبرعم؟ وما الفرق بين براعم العمليّة الأولى والثانية؟

الإجابة عن هذين السُّؤالين تقتضي الإنتباه إلى مسألتين:

تتمثل الأولى منهما في أنَّ النِّظام الخليلي (اتِّباع العروض) لا يتناول مختلف عناصر الشكل، وإنَّما بعضها، وهي عدد المقاطع وطريقة توزيعها والكمّ الزَّمني لإنشادها وتناسبه والقافية. وتبقى عناصر أخرى، مثل المعجم اللفظي وتشكله صوتياً وتركيباً ودلالة والمجاز بمختلف صنوفه وبنية القصيدة. هذه العناصر تتصف بخصائص معيَّنة في الشعر العمودي القديم، وكثيراً ما كانت تُحتذى في الشعر الاتباعي، وينسبها كثير من النَّقاد إلى العروض، والحقيقة أنَّه لا يشترطها.

يبدو أنَّ سبيتي لا يقصد اتباع هذه الخصائص، وإنما يشير إلى اتِّباع العروض: الوزن والقافية. ولعلَّه يريد أن يبرعم خصائص جديدة على حطب الوزن والقافية. ونلفت، هنا، إلى هذا الفصل التعسُّفي بين عناصر الشَّكل، إذ

دون التَّطريز الحديث على ثوب قديم صعوبات، إن لم نقل، إنَّ لكلٍّ منهما طبيعته التي تبدعها تاريخيَّته. وفي فقرة تالية، سوف نرى مدى تمكُّن الشَّاعر من التفرُّد بخصائص مبتكرة، أو مدى نجاحه في الوصول إلى مستوى فحول القدماء في محاولته تقليد ما تفرَّدوا به.

وتتمثَّل المسألة الثَّانية في نوع الشّعر ووظيفته. فإن كان ذاتياً يصدر ليجسِّد تجربة وجدانية، فإن الشكل التراثي لا يعدو كونه عنصراً من العناصر المكوِّنة للتجربة. ويدخل، عند الصُّدور، في النسيج الجديد، مثله مثل أي عنصر آخر، أي أنَّ التأثُّر لا يكون احتذاءً وإنَّما تلقائياً، وتختلف درجة التأثر بين شاعر وآخر. وإن كان الشعر موضوعيّاً يصدر لينظم معاني مسبقة ويتوجَّه ليؤدِّي وظيفة محدَّدة، فإن الشكل التراثي يمكن أن يكون ناظم هذه المعاني وموصلها إلى أداء وظيفتها. ومن شروط وصوله إلى الآخر وإحراز تأثير فيه قبوله وفهمه وقدراته على الاقناع والتأثير وإحداث المتعة الفنِّية.

تقوم هذه التجربة على اختيار شكلٍ مناسب تسكب فيه المعاني التي يراد لها أن تصل إلى الآخر لتؤدِّي وظيفةٍ محدّدة. وقد سلك الشعراء القدامى المحترفون مدحاً وهجاءً...، هذه التجربة فكانت الأساس في أزمة الابداع في الشعر العربيّ قديماً. ويسلكها المنفصمون اختياراً من تراثٍ الآخر واختباراً، فكانت الأساس في أزمة الإبداع في الشعر العربيّ حديثاً. يقول سبيتي في صنيع هؤلاء:

أيُّها الثَّائرون، في الشعر، مهلاً حقَّ للشِّعر منكم أن يثورا
ليس شعراً ثغاؤكم بل خليط من صروف الهجاء صُفَّت سطورا
... هلوسات يعوزها الصدق، منها خربشات الأطفال أنقى شعورا

قد تكون صفة الغموض التي تصل إلى حدِّ الابهام وليدة ذلك الاختيار من تراثٍ لم تألفه الذَّاكرة، وقد يكونُ الوضوح الذي يتَّصف به الشِّعر الاتِّباعي وليد اختيار من تراثٍ يكوِّن الذاكرة. لكن هذا لا يمنع من أن يكون جوهر التجربة واحداً، إذ إنه البحث عن شكلٍ يختبر إن كان يناسب التجربة في حالة

المنفصمين، واختيار شكلٍ يوصل معنى ذا وظيفة في حالة الخليليين أو الاتباعيين، وفي كلتا الحالتين لا تبتدع التجربة الوجدانيَّة الشَّكل، وإنَّما يتمُّ اختياره بشكلٍ إراديٍّ وواعٍ. وتتمثل الفرادة في هذا النوع من الكتابة في فنِّية الصِّياغة المشغولة بعناية.

في مفهوم الشِّعر

يتفادى سبيتي، في مقدِّمة مجموعته، تعريف الشَّعر، فيقول: «قيل عن الشِّعر:... ؟؟... !...، وأراني عاجزاً عن الإضافة، ولو كلمة واحدة». ولكنَّه يقول الكثير عن الشعر ودوره، في قصائد عديدة، وقد مرَّ بنا بعض قوله. وإن أردنا شيئاً من التفصيل، نرى أن مفهومه للشعر لا يتجاوز عملية صياغة الآلام صياغة تجعل موتى الحروف ترقص على إيقاعه، بفعل ما ينسِّق من صور:

ـ نصوغ في الشِّعر آلاماً تقطِّعها أنَّاتنا، تصهر الأكباد في الجُمل
ـ موتى الحروف على إيقاعه رقصت كانت خطوطاً، وفيه نُسِّقت صورا

ونرى أن وظيفة هذه الحروف المصوِّرة الراقصة التي تصوغ الآلام تتمثَّل في أن تعبر القلوب، وتترك فيها أثرا:

ـ لم نصوغ قوافينا إذا عبرت على القلوب، ولم تترك بها أثرا؟

إضافةً إلى هذا المفهوم، يؤكِّد الاطلاع على قصائد المجموعة أنَّ معظمها ينتمي إلى الشعر الذي يتناول قضيَّة عامَّة بطريقةٍ موضوعيَّة/ خطابيَّة إلى حدٍّ بعيد، ويبسط القول في شأنها ليبلغه إلى المتلقِّي بهدف إحراز تأثير فيه.

محاولات في البَـرْعمة

وهذا يعني أنَّ الشاعر اختار الشَّكل الخليليَّ ليؤدِّي رؤيته إلى قضايا بدا له أنَّ هذا الشَّكل هو الأقدر على إبلاغها. وتمثَّلت محاولته في الإجادة، أو في البرعمة كما سمَّاها في حدود ما تتيحه طبيعة هذه التجربة، أي في حدود سكب المعاني وصوغها وصهرها وتنسيقها صوراً، بغية العبور إلى القلوب وترك أثر فيها، قد نسمِّيه «عِبراً» كما ذكر الشاعر من قبل.

الحقيقة أنَّ طبيعة هذه التَّجربة عوَّقت محاولةً في التجديد كان الشَّاعر قد بدأها مبكِّراً. ذلك أنَّنا نجد قصيدة عنوانها «القصيدة» نظمت سنة ١٩٧٤، يحاول الشَّاعر فيها أن يتابع خطى شعراء عصر النهضة من مهجريين ورومانسيِّين، بعدما اقتفى أثرهم في إيلاء الألم والإنَّات دوراً كبيراً، فينوِّع على البناء القديم في تشكيلةٍ تفيد من التشطير، ومن تنوُّع القافية. لكنَّه لم يتابع هذه المحاولة، وإنَّما التزم طوال عقدٍ من الزَّمن ويزيد نظام العروض التزاماً كاملاً.

في المجموعة قصيدة متميِّزة عنوانها «المودكا ١٩٨٤» ينوِّع فيها الشَّاعر قافيته ويجيد صياغة تضاهي ما خلَّفه فحول القدماء. ويبدو أن حرارة التجربة الوجدانية، في هذه القصيدة، هي التي أدَّت إلى ذلك. فالقصيدة تحكي حال القروي الجنوبيّ في مقهى المودكا المعروف في الحمراء، في سنةٍ قاسيةٍ من سنوات الحرب اللبنانيَّة. وقد وُفِّق الشَّاعر في هذه القصيدة إلى الاتيان بجديد يتجاوز إتقان الصِّياغة وسكب المعاني ليجسِّد حالة فريدة من حالات الوجد. ومن ذلك قوله:

إنّـي الـفـلَّاحُ أمـى فـي سـذاجـتـه وأضـحـى
جـاء كـي يـزرع فـي أرصـفـة «الـحـمـراء» قـمـحـا

وهنا لا ننظر إلى الشعر، من حيث طريقة توزيع جمله، إذ يمكن أن أكتب الشطرالأول هكذا: إنِّني الفلاحُ/ أمسى في سذاجته/ وأضحى... فيكون شعر تفعيلة، وإنما ننظر إلى طبيعة الإدراك، وما إذا كان وجدانياً شعرياً أم لا؟ وكيف يُؤدَّى هل في صياغة تحمل سمات شغل العقل، أو في أداء تبدع صوره مرآة الوجدان السحرِّية.

لم يواصل مصطفى سبيتي خطواته التي بدأها عام ١٩٧٤، على الرُّغم ممَّا كانت تمتلئ به الحياة الشعرَّية من محاولات تجديد، وإن كانت حرارة تجربته تدفعه إلى الخروج على الشَّكل الذي اختاره، كما رأينا في قصيدة «المودكا ١٩٨٤»، وكما نرى في قصيدة «قال جدي»، المهداة إلى المفكِّر حسين مروَّة. وهذا يؤكِّد أنَّ طبيعة التَّجربة الشِّعريَّة تحدِّد نوع الشَّعر وخصائصه. وكانت تجربة

سبيتي، في معظم قصائده، من النَّوع الذي يتطلَّب شكلاً مقبولاً، أو رائجاً، ليبلغ ما يصهره من مرارات العيش إلى الجمهور العريض من المتلقِّين.

تعدُّد أنواع الشِّعر

إنَّ هذا الفهم يوصلنا إلى إقرار حقيقةٍ مفادها القول بتعدُّد أنواع الشِّعر المشروط بتعدُّد أنماط التجربة الشعرَّية ووظيفة الشعر. فليس من الصَّواب القول بهجر الشعر العروضي، أو الاتباعي، لأن هذا الضَّرب من الشعر مطلوب في حالاتٍ كثيرة، منها حالة الركون إلى الموضوعيَّة. وقد يقال: أين يكون التَّفرُّد في هذا الشِّعر، فيجيب: يكون التفرُّد في الرُّؤية إلى الموضوع وفي طريقة أدائه الفنِّية، وتتمثل، هنا، في فنِّية الصِّياغة، بمختلف عناصرها، وهي فنِّية مقصودة تنهض بأداء الوظيفة المقصودة، وقديماً كان القصد وراء إقامة بناء القصيدة العربيَّة.

البَـرْعمة وملامحها

ولعلَّنا لا نكون مخطئين عندما نرى أن الشاعر سبيتي أراد هذه الفنيَّة عندما أشار إلى بَرْعمة حطب الخليل، وعندما تحدَّث عن تنسيق صور يحيي موتى الحروف، وعن صياغة قوافٍ تحدثُ أثراً في القلب.

قد نكون بحاجةٍ إلى تبيُّن ملامح هذه البراعم التي وعدنا الشَّاعر بها. وهذا ما سوف نفعله مقدِّمين بعض الأمثلة في حدود ما تتَّسع له هذه القراءة القصيرة.

في الأدب العامليّ موضوع أثير، وهو علاقة المواطن العامليّ بوطنه والعالم. وهي علاقةٌ تحملُ التَّفجُّر في أيّ وقت. وقد رسمها الأدباء العامليُّون، في مرحلة سابقة، وأشاروا إلى صدامٍ قادم. وقد حدث هذا الصِّدام بوصفه جانباً من جوانب الحرب اللبنانيَّة، وأحد عناصر خلفِّيتها.

تناول سبيتي هذا الموضوع في عدَّة قصائد، منها قصيدة «وطن ظالم» المهداة إلى سهى بشارة، وقصيدة عتاب، وفيها يقول:

ـ يا موطناً، يريدنا، نحن أقاحيه،

شظايا قنبلة.

يرسم الشاعر صورةً مبتكرة تقيم مفارقة، من طريق ما يصعب أداؤه ويسهل تمثُّل إيحاءاته. تتمثَّل هذه المفارقة في مواطنٍ يعمل من أجل جعل وطنه جميلاً عطراً بشكلٍ تلقائيّ، فإذا بالقيِّمين على أمور هذا الوطن يدفعونه إلى التحوُّل في مسارٍ آخر نقيض من أجل تحصيل حقِّه بوصفه مواطناً. وإذا بالقيّمين على أمور السِّياسة العالميَّة يدفعونه في مسارٍ آخر، نقيضٍ أيضاً، من أجل تحصيل حقوق وطنه المحتلّ. وهو، في هذين المسارين اللذين يدفع إليهما، يذوق طعم التشظِّي ويذيقه للظَّالمين، من أجل أن يعود إلى طبيعته المتمثِّلة بالأقاحي، فيكون أولى بالشمس/رمز النُّور والخير من الآخرين، فيقول:

نحن، يا شمس، سراةٌ نحتذي أثر الليل في وعر الدُّروب
لم تعد تحتاج للنُّور الورى نحن أولى بك من كلِّ الشعوب

يؤتي هذا الواقع فخراً بهؤلاء المواطنين الذين كانت قراهم مقابر الغزاة، والذين كانت أرضهم جحيماً للغزاة، ولم تزل، فيقول:

ـ وإنَّ قرانا الشُّمَّ كانت مقابر الغزاة، على مرِّ الدُّهور، ولم تزل
ـ خابوا، فأرض أبي ذرٍّ، ومذ خلقت كانت جحيماً على الغازي، ولم تزل

وإذ نرى هذه الصُّور التي يرسمها لشعبه وقراه وأرضه، نفاجأ عندما يتحدِّث عن قريته بتناقض واضح، وذلك لأنَّه يصف أبناءها بأبيات ليس أقساها ما يأتي:

ـ... بنوك جهولٌ يُقاد بحمق وضيع أصيب بداء الغرور
... وفحلك، يا بلدتي، دون شهدٍ وما فيك إلَّا أزيز القفير

فكيف يوفِّق سبيتي بين هاتين الرُّؤيتين، ولا سيَّما إذا عرفنا أن قريته «كفر صير» تعدّ من القرى العامليَّة النَّاهضة على غير صعيد؟ لعلّه موقفٌ من بعض أبناء قريته، والعلَّة تكمن في تعميم هذا الموقف، وهنا نلمس خصيصةً من خصائص الشعر الاتباعي، فالشاعر الاتباعيُّ يركن إلى التعميم، من دون

أن يُعنى بالخصوصّيَات، ودقَّة الفروقات وتفاصيلها، فالقضيَّة عنده عامَّة ومطلقة وليست ملموسة في ملابساتها العديدة.

هذا التَّناقض ذو المنشأ الإطلاقي المترفِّع عن الملابسات ملاحظ في غير موضع من المجموعة. ومن الأمثلة على ذلك ما يقوله عن فرنسا في مكانين.

فمرَّة هي:

ـ وليس قهر أمرْكا للشعوب سوى إرث العجوز فرنسا، معثِّباً لصبيّ.

ويطلب أن نسأل الجزائر وميسلون وفلسطين عمَّا فعلته علوم العجوز فرنسا. ومرَّة أخرى وهي:

ـ وما فرنسا عدوَّاً كي يكاد لها فمجدكم قد نما في ظلِّها زمنا

قلنا: إنَّ الشاعر يقع في فخِّ سرعة التَّعميم الخطابيّ، وإن تكن فرنسا هي هذا وذاك، فإن تصوير حقيقيتها ذات الوجهين يقتضي دقّةً تمنع من القول إن عجوزاً تورث قهر الشعوب ليست عدوَّاً لمواطن يحوِّله القهر من أقاحٍ إلى شظايا قنبلة.

نلحظ، في ما سبق، تفاوتاً في النَّجاح، وقد نكون بحاجةٍ إلى أمثلةٍ. لنرصد مدى هذا النجاح وطبيعته، وهذا ما سوف نقدِّمه في ما يأتي:

يصوِّر الشاعر علاقة الوطن بأبنائه. في قصيدة «الوطن الظالم»، فيوفَّق في الإفادة من تقنيَّات الشعر القديم، فيقول مثلاً:

إيهِ، جار الغيوم، يغمرك الغو ر، وحضن الحنان بالحقد تبلى

نلمس، في هذا البيت، مشهداً يظهر هذا الوطن المرتفع إلى درجة يكون فيها «جار الغيوم»، بما تفيده هذه الصورة من رفعةٍ طبيعية/ جغرافيَّة جميلة وحضارَّية، يظهره وهو مغمور في منخفض، وراقد في حضن الحقد الذي يبلي الحنان ويغنيه. يقارن الشِّاعر في مشهده بين واقعين متضادين، ويبيِّن أثر أحدهما المدمِّر على الآخر، وتؤكِّد تشكيلة معجمه اللفظي بدلالتها الصَّوتيَّة ما يفيده المشهد، فتكرار صوت الغين في الشَّطر الأول الذي يفيد الغمر والغرق، وتكرار صوت الحاء في الشطَّر الثاني الذي يفيد الاحتكاك والحقد واستمرارهما

يؤدِّيان إلى ما يبلي حنان جار الغيوم ويغني وجوده، مهما كان مرتفعاً.

يوفَّق الشاعر في صياغة تلك العلاقة وتصويرها، وقد عاد إلى صياغتها مراراً، وفي غير مكان من مجموعته، ولعلَّها تمثِّل همَّه المؤرِّق، ومن أبياته فيها قوله مصوِّراً عودة العالم اللبناني المتفوِّق رمّال رمّال ميتاً، وهو من لم يجد في وطنه مكاناً من قبل عندما كان في أوج عطائه:

ـ قطنت أهداب أرضٍ طالما أرقت شوقاً إليك، ولولا الموت لم تؤب

ومنها قوله مصوِّراً طبيعة العلاقة، راجياً تغييرها:

ـ في عروقي تقيم، يا وطن الظّلا م، فرفقاً بما قطنت أقلَّا.

يصل سبيتي، في تصوير هذه العلاقة، إلى درجة قصوى من فنيِّة الصياغة، فيفيد من تقنيَّات الشعر الاتباعي في اتجاهه الفنَّي/البديعي كما تجلَّى على أيدي فحوله، مثل أبي تمَّام. ومن الأمثلة على ذلك قوله:

ـ قد بدأ العيش، في ظلالك، حلواً مذ غدا الموت، في سبيلك، أحلى

نلحظ، في هذا البيت، شغلاً مصنوعاً بعناية، يفيد من خصائص أبدعها الأسلاف، وتتمثَّل في الجناس والطِّباق والمقابلة والرَّصد للقافية، والموازنة بين ألفاظ الشَّطرين: موافقةً وتضادَّاً، وقد وظِّفت هذه المحسِّنات ليس للزِّينة فحسب، وإنّما لتصوير العلاقة في حلّةٍ إن لم تكن مبتكرة تماماً، فهي مبتكرة من حيث الإخراج الفنيّ وإقامة العلاقات بين العناصر اللَّغوية التي أدَّت المعنى في صياغة جديدة. والتجربة، هنا، صياغيَّة يقودها العقل، وتبعدها الذُّربة عن برودة الصِّناعة، من دون أن توصلها إلى حرارة الوجد المبدع شكله الخاص. ومن هذا الابداع قوله في قصيدة «وعندك يا قدسنا نلتقي» المهداة إلى أطفال الحجارة.

ـ حسينٌ إليكِ يلمُّ الحصى على ضفَّتي دمه المهرق

ـ صنت عرضاً على الزَّمان لعربٍ صيَّروك ضجيعة المستطيع

لكنَّ طبيعة هذه التجربة لا تؤتي النَّجاح دائماً، وإنَّما توقع في كثير من الأحيان في التكلُّف برودةً وتعقيداً ومبالغةً إلخ... من خصائص حفلت بنقدها

كتب النَّقد القديم. ومن ذلك:

إنَّـنـي شـاعـرٌ خـدود قـوافـيـه تـنـدَّى مـن مـقـلـة الـتَّـرصـيـع.

فأيُّ شاعرٍ يرسمه هذا البيت؟

يريد الشَّاعر أن يفخر بقدراته، ولكنَّها قدرات تؤتي شاعرَّية تأخذ رواءها من الجهد المبذول في إطار ما كنَّى عنه بالتَّصريع. قد تكون صورة القوافي ذات الخدود المندَّاة من الشُّغل في الاجادة جديدة، لكنَّها عقليَّة. ويقرِّبها من العقليَّة أكثر مصدر نداوتها. ويذكِّرني هذا البيت بشعرٍ كانت الصُّورة فيه تصنع تزييناً ولعباً، ومن ذلك قول شاعر عامليّ هو الشيخ عبد الحسين صادق الذي يقول مصوِّراً علاقة جبل لبنان بجبل عامل:

وأضـافـه جـزءاً إلـيـه إضـافـة الـتَّـنـويـن لـلـمـتـحـرِّك الـمـرفـوع

ونسأل: كيف يمكن للشِّغل في التصريع أن يندِّي خدود قوافي شاعر يقول:

ـ إنَّـنـي نـحـلـةٌ يـؤرقـهـا الـورد رحـيـقـي الأسـى، وشـهـدي دمـوعـي

إنَّه تناقضٌ سببه التعميم، وهو أيضاً احتذاء خطى شعراء أقدمين كانوا يفخرون بإجادة صناعة الشعر الصَّعبة، ويصوِّرون مدى جدّهم في ذلك، وقد أوقع هذا الاحتذاء الشاعر بين موقعين، شاعر تشكِّل دموعه شهده، وشاعر يُندي شغله الصِّياغي حدود قوافيه، وفرقٌ كبير بينهما، ولعلَّ ذلك التفاوت كان بسبب هذا التردّد بين الموقعين، وذلك الإخفاق في الوصول إلى مرتبة فحولٍ أمضوا العمر في إتقان روائعهم.

وفي الغزل، وكنَّا ننتظر صدوراً عن الوجدان، نلحظ تلك القوافي التي يُندي «التصريع» خدودها. فهي مشغولة ذهنيَّاً، ومعظم عناصرها مأخوذ من الشِّعر القديم في محاولةٍ لتقديم أداء جديد، ففي قصيدة «حملٌ بلا دنس»، على سبيل المثال، نرى الحبيبة التي يرى الحبيب في وجهها الأضداد: برد خمرٍ ريقها، خلف جمر شفاهها، وشمس وجهها يحفُّ على شعرها إلخ... وهذه الأوصاف مأخوذة من الشعر القديم. وما حاول الشاعر أن يولِّده يبدو وليد عمل

ذهني يركِّب الصُّورة الغريبة، فكيف يمكن أن نتصوَّر ضجيج صدر المحبّ بهؤلاء الحراس، في قول الشاعر؟

دخلت قلبي، وأقفلت الضلوع، فما خطوت إلَّا وضجَّ الصَّدر بالحرس

وكيف تتم ولادة الحبيبة خلاف بقيَّة النَّاس؟ ثم أيكون جميع النَّاس الآخرين ولدوا من حمل دنس؟ لنقرأ قول الشاعر ونحكم:

لم تولدي مثل باقي النَّاس من رحم أو أنت أنجبت من حملٍ بلا دنس

ليس من شكٍّ في أنَّنا نلاحظ إخفاقاً في إجادة بناء الصُّورة النَّاجحة حتى على مستوى المقارنة بالشِّعر القديم.

ونلاحظ الإخفاق والتفاوت في قصيدة «نهر النور»، المهداة إلى العالم اللبناني المرحوم رمَّال رمَّال. ويبدو أنَّها نظمت على غرار قصيدة أبي تمام «فتح عمورية»: وزناً وقافيةً وإفادةً من المعجم اللَّفظي وطريقة بناء الصورة والعبارة، ومن أمثلة ذلك:

يقول أبو تمام:

تسعون ألفاً كآساد الشّرى نضجت جلودهم قبل نضج التِّين والعنب

ويقول مصطفى سبيتي:

ما زال تاريخه المسموم ينضح من نسوغ أثلامنا، في التِّين والعنب

ليست معارضة سبيتي لهذه القصيدة المعارضة الأولى لها، فقد سبق وعارضها أحمد شوقي في قصيدة مهداة إلى مصطفى كمال، ومطلعها: «الله أكبر كم في ذا الفتح من عجب».

ليس من شكٍّ في أنَّ سبيتي يتأثر خطى أبي تمَّام، وقد يكون هذا مقبولاً ومفيداً في حدود التَّأثُّر، ولكن أن يصل إلى حدِّ المعارضة لقصيدة بعينها، فهذا أمر لم يكن مجدياً حتى في أيَّام شوقي. ولم تتح هذه التجربة النَّجاح إلَّا في عدد محدودٍ من الأبيات، وراوحت الأبيات الأخرى بين الإخفاق والأداء العادي للنَّظم.

تبدأ القصيدة بقول الشَّاعر:

عانق ترابك أكسبت الجنوب نبيّ واسدل جفونك عمَّا جاء في الكتب

فإن يك الشَّطر الأوَّل موفَّقاً على مستوى شعر المناسبات الخطابي، ووليد المناسبة، فإن الشَّطر الثاني وليد التأثر بقصيدة أبي تمام التي تقرِّر أنَّ السيف أصدق أنباء من الكتب. فلماذا يريد الشاعر من هذا العالِم المتفوِّق أن يسدل جفونه عمَّا جاء في الكتب، وكلُّ ما يميِّزه هو التفوُّق العلمي، كما أن مناخ قصيدة «نهر النور» يختلف تماماً عن مناخ قصيدة «فتح عمورية».

إنَّنا نورد هذه الملاحظات لنرى طبيعة البَرْعَمة على حطب الخليل وملامحها.

نلاحظ أن اختيار السَّير على طريق القدماء ليس سهلاً كما يتصوَّره بعضهم، فدونه قرون من قصد الإجادة للوصول إلى مراتب تمَّ تحقيقها، فكيف بالإضافة إليها؟ ومن يودّ موازاة القدماء وتجاوزهم عليه أن يطيل المران والدُّربة والقراءة و...، وفي المجموعة الأولى، لأي شاعر، لا بدَّ من أن يحدث ذلك التَّفاوت الذي لاحظناه، وهو يشير إلى براعم تنبت في مناخ نمطٍ من الشِّعر لا يمكن أن يتمّ هجره.

وفي سَبَل القوافي... يقطِّر الآلام شعراً

وعدُ البداية

يُلفت، في هذه المجموعة الشِّعريَّة، بداية، الاسم: «سَبَل»، ويعني السُّنبل. قيل: أسبل الزَّرع خرج سنبله. ويعني، أيضاً، هطل وأرخى، قيل: أسبل المطر والدَّمع هطل، وأسبل ثوبه أرخاه... وقيل: سبل هو المطر المتساقط، ما يعني الصافي النَّقي. فالاسم «سَبَل القوافي»، يفيد، إذاً، نضج الشعر وهطوله نقيَّاً صافياً، قصائد جيّدة.. أو لنقل نضجه كما ينضج الزرع، فيتدلّى سنبله مثقلاً بالحب...، وما على قاطف الجنى إلّا أن ينحني للقطاف.

يعدنا عنوان المجموعة، إذاً، بسبل قوافٍ نقيٍّ يهطل ويتدلَّى، كما يعد الزَّرع الخصيب، فنقبل إليه، وفي البال فرح بموسم جنَى.

الشِّعر/الآلام والعِبر

تبدأ المجموعة بمقدِّمة شعَّرية للشاعر نفسه (ص. ٧)، وفي هذا تجاوز للتَّنظير/النثر وللآخر/الناقد معاً، كأن مصطفى سبيتي يقول: وهل أفضل من الشَّاعر يقدّم لشعره بشعرٍ يضيء درب المقبل على فَضِّ أسرار السّبل، فيتدلّى ويتجلَّى.

يقول الشَّاعر في مقدِّمته:

تُقطِّر الشِّعر آلامي على قلمي حبَّاً، وإن نضبت، من مهجتي اعتُصرا

آلام الشاعر هي التي تُقطِّر الشعرَ. وهذه الثنائية: الآلام ـ الشِّعر قديمة، ثمَّ هي رومانسيَّة، ولطالما تردَّد في المجالس بيت أبي شبكة:

إجرح القلب واسق شعرك منه فدم القلب خمرة الأقلام

تقطر الآلام، لدى سبيتي، حبّاً. ودم القلب، لدى أبي شبكة، خمرة الأقلام، فالحب غدا بديلاً من الخمرة، والحب، هنا، عام...، يتبدَّى مفهومه لدى إكمال القراءة. فإن نضبت آلام الشاعر اعتصر من مهجته ما يغذِّيها. ثم يتجاوز المفهوم الذات وآلامها إلى مرارة العيش التي تنسكب في الأوزان، وإلى التجارب التي تصاغ عبرا:

مرارة العيش في أوزانه انسكبت هذي تجارب عمري صنعتها عبرا

يتجاوز الشاعر البعد الذاتي إلى البعد الاجتماعي، ومن ثم الأخلاقي ـ الوعظي: صوغ التجارب عبرا. ويتخذ البعد الاجتماعي شكل الانسكاب في الأوزان وشكل الصَّوغ، ما يعني وجود شكل جاهز تُسكب فيه مرارة العيش، ووجود تجارب ـ عبر تصاغ، وهكذا نكون إزاء شعرٍ يؤدِّي وظيفة اجتماعية ـ أخلاقية.

في مفهوم الشِّعر والإبداع

يفيد ما سبق أن مفهوم الشعر المُستقى من البيتين آنفي الذكر يتألَّف من مكوِّنين يختلف أحدهما عن الآخر، فالمكوِّن الأول ذاتي، ومفاده أن الشعر

تقطِّره الآلام، وهذا النَّوع من الشعر يصدر كلّاً كاملاً، وفيه يتَّصل الشعراء أينما وأنَّى كانوا. «فلدمع الشعراء أينما ذُرُّوا على الأرض اتصال» (ص. ٦٤). والمكوِّن الثاني اجتماعي ـ أخلاقي وعظي يُقدِّم عِبَر التجارب، وهذا النوع من الشعر يتشكَّل انسكاب معنى يمليه الذهن في مبنى جاهز من قبل...، فعلاوة على ما سبق ذكره، نقرأ للشاعر في مكانٍ آخر: «هذا سبيلي لتُزهي تجاربي أشعاري..» (ص. ١٨٦).

السؤال الذي يطرح هنا هو: في أي النَّوعين يتمثل الإبداع؟ فالشَّاعر يقول: «إن فؤاده إذا لم يبدع اعتذرا». في الإجابة عن هذا السؤال نقول: في كلٍّ من النَّوعين إبداعٌ مختلف عن الإبداع الآخر. إن الإبداع في النوع الأول إبداع كلٍّ شعري، وفي النوع الثاني إبداع في صوغ المعنى، وتوليده إن كان المعنى متداولاً، وفي صوغ المعنى خلاصة التجربة الشخصية إن كان المعنى جديداً.

يستكمل الشاعر مفهومه الشعري للشعر، فيقول إنه لا يطيل قصيداً، وفي هذا يعيد ما قاله بعض القدماء عندما سئل: ما تفضيلك للقصار؟ فأجاب: لأنَّها في النفوس أعلق. ويجيب سبيتي عن السؤال: لم لا تطيل القصيد؟ بقوله: إن الشعر «كلم يقل مغزاه جدوى كلَّما كثرا».

فخر

نتوقَّف، هنا، عند كلمة المغزى، فهي تفيد أنَّ الشاعر يواصل الكلام على النَّوع الثاني من الشعر، أي الشعر الذي يُراد له أن يقدِّم مغزى، أو عبرة، وأن يكون هذا المغزى كثيراً.

وإذ يكمل الشاعر تقديم مفهومه للشعر، يفخر بمقدرته الشعرية، مستفيداً من دلالتي بحر: بحر الشعر، والبحر ذو الموج واللجَّة. ولا يخلو قوله من صورة شعرية كما في البيت الأول، ومن مبالغة شعرية تفيد من القصص القرآني، كما في البيت الثاني:

أجوز فيه بحوراً مَوْجُها نغمٌ ... يرفُّ كلُّ جناحٍ فوقها حذرا
لكل بحرٍ لجاج لو يجذِّفه ... نوح بألف عصا موسى لما مخرا

القصائد موزونة مقفَّاة

وإذ نقرأ قصائد الديوان نجد أنَّها موزونة مقفَّاة، يتبع قسم منها نظام الشَّطرين، ويتبع قسم آخر نظام تشكيل يعتمد السطر وحدة، ولا يلتزم القافية المطَّردة، من دون أن يتخلى عن القافية، فهي موجودة، ولكن متنوِّعة، ويلاحظ أنها تتولَّد إيقاعاً من إيقاع في تداخل وتفرُّد جميلين، ففي قصيدة: «إن قال: كن يكن» (ص. ١٠٣)، على سبيل المثال، تبدأ القصيدة بقافية: «يكُن... السفن..»، ثم تتولَّد قافية «خصباً... حباً...»، وتتداخل معها «السنابل... الجداول»، وهكذا...، ثم تنتهي القصيدة بأبيات تتبع نظام الشطرين.

خروج على مستويي الرُّؤية والشكل

في هذه القصيدة خروج، ليس على مستوى الشكل فحسب، وإنما على مستوى الرؤية أيضاً، فـ «هو الذي إن قال: كن يكن» إبليس. يرى الشاعر أن «إبليس» أو الشيطان، من دون أن يسمِّيه، كلِّي القدرة، ونافذ المشيئة، يكسو دنيا الأسى جنانا، ويقدِّم هباته مجانا، يهيِّئ المتعة، منذ أن فرَّ من رتابة الجنان إلى البراري الشائكة. وبذا، كما يضيف الشاعر، يكون الإباء قد ابتدأ به، ولولاه عامت أرضنا عوم السماء على الملل...، ثم يأتي الخطاب نظماً يتبع نظام الشطرين، وتنتهي القصيدة بـ:

فـــلا خـــيـــرٌ ولا شـــرٌّ كـــلا الأمـــريـــن إنـــســـانُ
ولا صـــوت الإبـــا كـــفـــرٌ ولا الإذعـــانُ إيـــمـــانُ

يلاحظ، في هذه القصيدة، وجود نوعي الشعر اللذين أشرنا إليهما آنفاً على مستويي الرؤية واللغة الشعرية التي تؤديها، فالرؤية الشعرية غير الجاهزة، في القسم الأول من القصيدة، اتخذت شكلاً مختلفاً عن شكل الخطاب الجاهز في القسم الثاني.

الملاحظ أن الشاعر يبسِّط أمر قضيَّة وجودية كبرى، عميقة ومتشعّبة كثيراً، ويلامسها ملامسةً سطحية، وقديماً تفرَّد بشار بن برد بأبيات فضَّل فيها

إبليس، فسخر أبو نواس منه، وقال: عجباً ممَّن يأبى أن يطيع الله سبحانه وتعالى، ويعمل طوال التاريخ قوَّاداً للعصاة من عباده.

عجبت من إبليس في تيهه وعُظْم ما أظهر من نخوته
تاه على آدم في سَجدَةٍ وصار قوَّاداً لذرِّيته
(الشعر والشعراء، ص. ٨١٥)

ثمَّ إنَّ الشاعر سبيتي نفسه، في قصيدة أخرى، يقول عن نادي القمار وإبليس:

... نادي القمار مصلَّى إبليس فيه الباري
فيه الكرامة تنمو على سماد العار
... أسخف به من مكانٍ للهزء والاحتقار
... أيأمن السَّير حافٍ يمشي على منشار!؟
(ص. ١٨٤).

فأيُّ إباء في عالم تنمو فيه الكرامة على سماد العار، ويمشي فيه المرء حافياً على منشار؟ وأي بارٍ يكسو الأسى جناناً في هذا العالم؟.

الصورة، في البيت الأخير، جديدة وجميلة ودالَّة دلالة ملموسة على عالم إبليس. ولعل الشاعر يريد القول، كما يفهم من الأبيات الأخيرة، إن الإنسان مزيج فريد من خير وشرّ، وإن مقياس الإيمان ليس الإذعان كما أن مقياس الكفر ليس الإباء...، ولكن السؤال الذي يطرح هنا هو: من يقول سوى ذلك؟.

القضية الأساس، إذاً، هي قضية الإنسان الذي هبط إلى هذه الأرض خاطئاً، يرى الشاعر أن «سيادة في الأرض أجدى من خضوع في السماء». قد أقول: إن هذه القضية هي القضيَّة الأساس في قصائد هذه المجموعة الشعرية. وأعني القصائد غير المرتبطة بمناسبات رثاء.

رثاء المناسبات

قصائد الرثاء كثيرة في هذه المجموعة، تُعَرف لدى قراءتها، إذ إن الشاعر لم يشر إلى ذلك لا في التَّصدير للقصيدة ولا في الهامش، كما جرت العادة،

كأنه يريد القول: إن قصائد الرثاء هذه تتجاوز المناسبة الخاصَّة إلى الدَّلالة العامة، وفي بعضٍ منها قد يكون هذا صحيحاً، لكنه في بعضٍ آخر غير صحيح، إذ إن الصيغة الغالبة على رثاء المناسبات بقيت غالبة. ومن نماذج ذلك المبالغة من نحو أول، كما في قوله:

عجبت لهذي الأرض كيف تحمَّلت ضلوع (عليٍّ) في الثرى دونما خَلل
إذا مرَّ نجمٌ في فضاها يضيرها فكيف، وفي أثلامها قد ثوى زحل!؟
(ص. ٥٩)

والانتهاء إلى حكمة، من نحوٍ ثانٍ، كما في قوله:

لا يطاول ما لا يبلغ الحلمُ حلمه ويحمل ما يعصى على الدهر عاتقه
... وما المرء موزون على قدر سنِّه ولكن بما تزدان منه خلائقه
(ص. ٤١)

قضايا أساسيَّة

وإذا كان لنا أن نتبيَّن بعض القضايا التي تثيرها هذه المجموعة، وأن نبيِّنها، فإننا نقرأ بعض القصائد بوصفها نماذج دالَّة، ففي قصيدة «وجعي» (ص. ٩)، على سبيل المثال، نقرأ رؤية دالَّة عليها. والظاهر أن الشاعر يميِّز هذه القصيدة من سواها بدليل بدء المجموعة بها، وتسطير معظم أبياتها على الغلاف الأخير من المجموعة كأنه يقول: بها أبدأ وبها أنهي.

تبدأ القصيدة بقول الشاعر:

وجعي أنِّي جبانٌ ثمَّ أصبو للمعالي

يثير هذا البيت ثنائية ضدِّية طرفها الأول أني جبان، وطرفها الثاني أصبو للمعالي. وهذه ثنائية ضدِّية، فالجبان لا يصل للمعالي، ولكنه يريد الوصول، فيعاني وجع العجز والجبن معاً، وإن وصل فهو لا يصلح لها، وهنا يأتي وجع آخر مركَّب، يطول الآخرين أيضاً، فهذا الوجع حاضر ومستمر، كما تفيد الجملة الاسمية ثمّ الجملة الفعلية، وفعلها مضارع... ثم تتتالى الثنائيات

الضدّية/ المفارقات، لتصور مظاهر الازدواجية والعجز، ومن هذه المفارقات/ الثنائيات الضدية:

تحتي النجم# وفوقي مثقل وطء النعال. في الضُّحى نومي# أمضي الليل في شتم الليالي. ليس لي زرع# وكم طال انتظاري للغلال. أرفض السِّلم# وأعدو هرباً قبل القتال. منهكٌ بحثاً عن الحقِّ# وأعمى إن بدا لي... إلخ..

ويقرر الشاعر، في ختام القصيدة، أن هذه الحالة ليست حالة فردية، وإنَّما هي حالة عامَّة:

وجعي علمي بأن النَّاس من حولي كحالي

ولعلَّها حالة العرب في صراعهم لاسترداد الفقد الذي مُنوا به، منذ مواجهتهم للإستعمار الغربي، وعجزهم عن هذا الاسترداد، وبخاصَّة تحرير فلسطين، وقيام مجتمع التنمية والديمقراطية والوحدة.

تكشف هذه الثنائيات حالة ازدواج الشخصيَّة وعجزها وبؤسها، وتقرِّر أن هذه الحالة عامَّة، وهي حالة وجع مقيم...، تدل عليه الوقائع اللغوية، فعلاوة على الثنائيات التي تمثل مظاهر الحالة تمثيلاً محسوساً، نلحظ تكرار ياء المتكلم، وضمائر الأنا...، ما يدل بدايةً على أن الحالة حالة فرد، ثم نلتقي بما يفيد عكس هذا التوقُّع، فهذه هي حال الناس. ومن هنا جاء تكرار وجعي/ البدء ليكون النهاية أيضاً. فالحالة عامَّة،، وهذا هو الوجع. والوجع يلازمه صراخ الألم. دلَّت القافية على ذلك، فجاءت «الي» صرخة ممتدَّة، وإيقاعاً منتظماً لحروف اللين المتكرِّرة التي تتعالى آهاتٍ بين آنٍ وآخر...

هذه القضيَّة، كما يبدو، قضيِّة أساس من قضايا العصر، يتمثَّلها الشاعر ويمثِّلها لغةً شعرية تنطق بما يفيد أن حالةً عامَّة يعيشها الإنسان العربي المعاصر، من مكوّناتها ازدواج الشخصية الفردية والجمعية: الادعاء والرغبة من نحوٍ أول، وفقد القدرة والعجز من نحوٍ ثان، ما يفضي إلى القبول/ الإذعان الممزوج بالرغبة في تجاوز هذا الوضع والعجز عن ذلك. ومن هنا يتأتى الوجع...، ويطرح السؤال الموجع، المؤرق: إلام؟

يطرح الشاعر هذا السؤال ويكّرره:

إلام أبقى أنا غيري، ويقطن في روحي سواي وعقلي خصم تفكيري؟
إلام أقبل وال «لا» النَّصل في كبدي وأظهر الحقد حبَّاً في أساريري؟
إلام أحضن ما حولي ويرفضني وأنسج الغار إكليلاً على نيري؟
(ص. ١٣)

يتكرَّر السؤال، ويخرج عن طلب المعرفة إلى تقرير ما هو قائم وسائد في صورة شعرية جديدة كاشفة: «أنسج الغار إكليلاً على نيري»...، وإنكاره ورفضه ودعوة إلى تغييره...، الشاعر يخفي ال «لا» الرفض نصلاً في كبده...، ويعلن الحقد حباً، ويمجد ما حوله، وينسج لنيره إكليلاً من الغار. وهذه صورة ملموسة تمثل مفارقة غريبة، وتذكِّر بصورة قرأتها في رواية تحمل عنوان «المسلّة»، ففي الوقت الذي تنتصب فيه هذه «المسلَّة» تمجيداً للقائد، تتمثل «خازوقاً» للشعب وقضاياه. وهنا تبرز قمة الازدواجية والقبول والعجز في آن، والصورتان: الشعريَّة والرَّوائيَّة، إذ تلتقيان في الجدَّة، وفي الكشف عن إحساس المواطن العربي في هذا الزَّمن، تدلَّان على وجود ظاهرة عامَّة يعاني منها الشعب العربي، وهي ظاهرة تمجيد النِّير، أو الخازوق التي تبرز متمثِّلة في قبول النَّير ونسج الغار إكليلاً له...

إنها الخيبة وتبدّد الأحلام، نقرأ هذا في غير موضع، ومن نماذج ذلك:

أمَّتي الوهم الذي عشت له وبه بدَّدت أحلام غدي
... أمَّتي باتت رؤىً لا ترتجى وصقيعاً في رماد الموقد
(ص. ٧١)

لكن هذه الخيبة تتبدَّد، إذ يبدو ضوء في ليل العتمة. ففي قصيدة «تصفية حسابات» (ص. ١٧) ـ الاسم الذي أطلقه العدو الصهيوني على عدوان تموز عام ١٩٩٣ ـ يرى الشاعر إلى سلم الخائبين العاجزين...:

أي سلم سيرجو بشرعةِ غابٍ غنمٌ نيط لحمه بالذِّئاب؟
... لا يُرجِّي الضعيف نصرا ولو عو هد وعداً منزَّلاً في الكتاب

ومـــرام الـــقـــوي يـــرنـــو إلـــيـــه فـيـوافـيـه عـبـر ألـف حـجـاب
سـنَّـة لـلـطـغـاة مـا نـيـل مـنـهـم مـأرب عـادل بـغـيـر اغـتـصـاب...

ويرى إلى الأقوياء المقاومين، فيقول:

نـحـن نـسـل الأبـاة صـحـب حـسـيـنٍ نـعـشـق الـمـوت عـشـقـكـم لـلـرِّضـاب

وهكذا تتكشف ثنائية طرفها الأول أولئك العاجزون المدّعون...، وطرفها الثاني المقاومون، صانعو النَّصر...، وبين هذين الطرفين يدور صراع مرير يترتَّب على نتائجه مستقبل الأمَّة. والأمل يبقى دائماً... ويتمثل خير ما يتمثل في «أطفالنا القادمين» الذين ستفلق ابتساماتهم هذا العبوس القائم. يقول الشاعر رائياً إلى الغد:

غـداً سـوف تـفـلـق هـذا الـعـبـوس ابـتـسـامـات أطـفـالـنـا الـقـادمـيـن
وتـــحـــبـــل أجـــواؤنـــا بـــالأريـــج ويـغـمـر صـحـراءنـا الـيـاسـمـيـن
أرى رحـم الـلـيـل زاد انـتـفـاخـاً فـيـا صـبـحُ كـن وعـدنـا بـالـجـنـيـن

(ص. ٣٨)

في انتظار الصبح/الوعد بالولادة، وفي كل آن، يبقى صحب الحسين يبصرون النَّصر ويصنعونه، وليس ٢٥ آيار، يوم التحرير والنَّصر، عنَّا ببعيد.

❐❐❐

«خذ الكتاب بقوّة» ليحيى جابر
الكتابة الملتبسة والنظرة المواربة

اللَّمعة المفاجئة وتداعياتها

عنوان كتاب يحيى جابر: «خُذْ الكتاب بقوة»، الصادر حديثاً عن «رياض الريس للكتب والنشر»، يشير إلى أبرز ميزة تتصف بها كتابته، وهي اللقطة اللَّماحة التي تثير دلالة، أو مفارقة، أو تتالياً في التداعيات التي تعقب اللمعة المفاجئة، كما في قوله، على سبيل المثال: «.../ فكَّ حزامه الجلدي/ رفعه إلى أعلى/ وبدأ يجلد/ .../ كل ما فعلته.../ صوَّبت المسدس نحو أبي/ وأطلقت النار على عصفور/ يتفرَّج علينا». (ص. ٣٦). إن مقطوعة «حامض» التي اقتبسنا منها بعض الفقرة الأخيرة تكاد تكون أقصوصة تنير دلالتها كلمة عصفور... الذي توجَّه إليه الطلقة...

ولادة الشَّاعر واللعنة

مرجع العنوان الآية الكريمة المعروفة. يوظِّف يحيى هذه الآية في مقطوعة تحمل عنوان: «لا». ويبدو أنه يعطي هذه المقطوعة أهمية خاصة تسوِّغ إثباتها على الوجه الأخير من الغلاف لتقول كلمة درج الكُتَّاب والناشرون على وضعها تحت عنوان: «هذا الكتاب».

تعلن هذه المقطوعة ولادة الشَّاعر: «فأصبحت شاعراً»، وتكشف عوامل هذه الولادة، فإذا هي نصائح الوالد التقي (الحاج)، الهرم ذي الخبرة والفقير (بلا وجبة أسنان) الصارم القاسي (أنَّبني)... وتتمثَّل هذه النصائح الأوامر بالتعلُّم والعمل والاستقامة والتهذيب، وبسلسلة من الممنوعات يتخذ التعبير عنها صيغة: «لا...».

السؤال الذي يطرح، هنا، هو: هل يؤدّي التمرُّد على هذه الممنوعات إلى ولادة الشَّاعر، فيكون حرياً باللعنة التي ينهي بها يحيى مقطوعته؟

ثم لم يرفع صرخته: «يا للعنة»، وهل يعود الأمر إلى واقع الشاعر البائس؟ نجد، في الكتاب، إشارات كثيرة إلى الفقر وذلِّه وإلى الحلم ب «الدولار» واقترانه بنشوء الحب، ومن ذلك، على سبيل المثال، القول: «... أبتسم لرئيس التحرير/ أبتسم كالكلب آخر الشهر» (ص. ٤٢)؟ أو هل يعود إلى وظيفة الشاعر المتمرد وما ترتِّبه عليه من نتائج؟ في الكتاب إشارات إلى الأمرين، ولعلَّه يعنيهما معاً.

الملاحظ أنه يصف مولده بالخطأ، ويعمِّم ذلك، فيكون عنوان المقطوعة التي تتحدث عن ذلك المولد ب «أخطاء».

إلحاح على التمرُّد

يلحّ يحيى على التمرُّد، ويذهب به إلى حد لا يقتصر على الرفض والتفرُّد فحسب، وإنَّما إلى ما يؤديه قوله التالي من دلالات:

«.../ ما زلت كما أنا/ غراباً بلا أخوة/ أخفي نظرة مواربة إلى السماء/ ولم تمرُّ عليَّ ليلة القدر/ أحب الحسين وتشي غيفارا/ وميريل ستريب...». (ص. ١٧).

قد نفهم أن يكون الشاعر صاحب نظرة مختلفة مدقِّقة ناقدة، وفقيراً ثائراً، ويحب الحياة بكل تناقضاتها. ولكننا لا نعرف لماذا يختار أن يكون غراباً ينعب وسط الخرائب. هل يعود السبب إلى إحساسه بأنه يحيا في خرائب، كما تفيد نظرته المواربة/ الثاقبة!؟ لكن لم يعرف أن الغراب يملك نظرة ناقدة متمردة إلا إذا كان يحيى يريد أن يتفرَّد بذلك أيضاً، فيرفض أن يكون عصفوراً غريداً، ليتساءل مع «الياس أبو شبكة»: «ماذا يستطيع عصفور صغير!؟» ويرفض، أيضاً، أن يكون هدهداً يملك بصراً وبصيرة حادين يستخدمهما في الكشف عن الينابيع المخبَّأة، وهذه الصفة يزعم امتلاكها الكثير من الشعراء.

إنَّ يحيى لا يزال كما هو، لا يحلم بمستقبل زاهٍ، للآخرين، ولا يزعم

حبهم وتحلية عالمهم، وإنَّما يتفرَّد بحلمه أيضاً، ويشترط تحققه ليحب بطريقة لائقة، فيقول، على سبيل المثال:

«أنام/ وأحلم بمئة ألف دولار/ لأحبك بطريقة لائقة» (ص. ١٨).

«كلما تأخر الراتب/ أعضُّ فخذيك بقسوة/ أحطمُ ثلاثة كؤوس وصحنين/ وأغار من رجل لا أراه» (ص. ٣٥).

إن المال أساس في تشكُّل العلاقات والعواطف وتحديد نمط السلوك. يعلن هذا بوضوح كما رأينا، ونضيف شاهداً آخر تبرز فيه العدوانيَّة في مظهر آخر يتجاوز تحطيم الكؤوس والصحون إلى تمنٍّ مختلف، فنقرأ:

"لم أغضُّ الطرف/ عن عين مغترب دعانا إلى العشاء/ كان يتلصَّص على زوجتي/ طقطقت أضراسي/ لم أنم/ .../ لو تعود الحرب لخمس دقائق» (ص ٤٦).

الأشياء بأسمائها

يبدو يحيى جابر واقعياً، في رؤيته، وفي شكل التعبير الذي تتخذه، ولعلَّه يفاجئ بوضوحه وصراحته التي تصل إلى حدود تسمية الأشياء بأسمائها، ولعلَّ الغلوّ في هذا المنحى دفعه إلى أن يفتعل غرابة خارجية ليؤكِّد اختلافاً مفاجئاً، ويركِّز دهشة، ومن الأمثلة على ذلك مقطوعة «Love» ـ «حين أحببتك/ كان الدولار بـ ٣٢٠/ حين تزوجنا/ صارت الليرة شجرة هرمة/ نحن تحتها/ تظلِّلنا ورقة... طلاق» (ص. ٣٣).

ونسأل: لم يختار يحيى عنواناً أجنبياً؟ ولم يصرّ على استخدام الرقم عارياً؟ قد تكون الإجابة: لعلَّ ذلك يعود إلى أنه يرغب في أن يعطي حقيقة اجتماعية معروفة نكهة مختلفة، بغية تقريرها عارية من دون أغطية.

إنَّ امتلاك رؤية مختلفة، مواربة، يشحنها التمرُّد على قوائم الممنوعات، بالوقود، ويكون محرِّكها... إن امتلاك مثل هذه الرُّؤية يؤتي قدرة على اللمح والتقاط المفارقات/ اللمعات الدَّالة... ويؤتى أيضاً، جرأة على رفض المألوف في الواقع والكتابة، فتخرج عليهما، وهي تنخرط فيهما وترى إليهما...

البنية اللُّغوية الفنيَّة

إنَّ هذا كلُّه يبقى في حدود امتلاك مؤهَّلات الكتابة وشروطها... ويبقى همّ آخر، أساس هو أيضاً، وهو القدرة على إقامة البنية اللُّغوية الفنيَّة التي تجسِّد ما يؤتيه التمرُّد، محرِّك الرؤية المواربة. إنَّ «نعيب الغراب الوحيد» يحتاج من دون شك إلى أن يوظَّف في بنيَّة لغوية فنيَّة، مثله في ذلك مثل تغريد العندليب، أو هديل الحمام الخ... ولا يعفيه من الانتظام تفرُّده وجموحه وغرابته، إذ إن هذا جميعه يبقى في حدود المادة الأولية للشعر، إن لم يعبر إلى المقلب الثاني من الابداع الأدبي، ونعني التحوّل بمعطيات المرآة الخاصة، الذاتية، إلى ما يسمِّيه بودلير «الذهب» الذي يطلع من الطين.

اللَّوحة التشكيليَّة السَّاكنة

في نصّ «هذا حائط»، يلتقط يحيى جابر مفارقة أن تمتلئ جدران المدينة بالشعارات المتنوِّعة والمتناقضة، ويقتطف من كل شعار جزءاً، فينشئ نصاً غريباً يرشح بدلالة كاشفة، غير أنَّه لا يلبث أن يكرِّر الصنيع نفسه، بمقتطفات أخرى، أربع مرات. وهو، بهذا التكرار، لا يضيف دلالة أخرى، ولا ينمِّي الدلالة إلى اكتمال من خلال سياق لغوي يتخذ شكل حركات تتالى، وذلك لأن ما يمكن للنص أن يؤديه تمَّ في المقطع الأول، فاللحظة الجدارية رُصدت وأدِّيت، وكان الكلام فيها قريباً من اللوحة التشكيلية الساكنة في المكان والزمان، وهذا ما يصدق على مقطوعة مشابهة، وهي «الشارع العام» التي تطلُّ على المشهد نفسه، وإن من زاوية أخرى. وإن كان ليحيى أن ينمِّي سياقاً، فإن ذلك يقتضي الخروج من تلك اللحظة إلى لحظات أخرى، أي إنَّه يقتضي التحرُّك في المكان والزمان، ومن ثمَّ في الدلالة. فالتكرار يحفر الدلالة في الذهن، ويركِّزها فحسب.

اللغة الفنيَّة

يستخدم يحيى لغة مقتصدة، بسيطة التركيب، سهلة واضحة، تستخدم، أحياناً ألفاظاً عامية. تتحرك هذه اللغة إلى هدفها مباشرة بعبارات قصيرة فعلية

غالباً تتالى لتنحو في كثير من الأحيان منحى سردياً، فيظن القارئ أنَّها تتجه لتنشئ مشهداً قصصياً، غير أن الخطاب لا يلبث أن يطلّ، فيفضي إلى نهاية مختلفة، كما في مقطوعة «غير مهذب» (ص. ٢٩)، حيث يقول: «أبدو... رضعت... يخشخش... فضحنا... كمش... وقع... بكينا...». ثم يقول: «منذ تلك الأيام، دائماً، أبدو سكيراً غير مهذب».

وهذا خطاب مباشر يقطع نمو السياق السردي. غير أن هذا القطع لم يحدث في «عريس الشباب» (ص. ١٩ ـ ٢٣)، حيث ينمو السياق السردي، إلى لحظة غنية بإشعاعاتها، وكأنها لحظة تنوير في قصة قصيرة. وهذا ما نلاحظه في مقطوعة «للراشدين فقط» (ص. ٥٠).

الكتابة الملتبسة

هل أقول: إنَّ يحيى جابر يقدِّم كتابه ملتبسة من حيث النوع والشكل واللغة الفنية»، وتقتضي من صاحبها الذي يملك النظرة الموارِبة القادرة على اللمح أن يواصل امتلاك أدواته وتطويرها، فلعلَّه يكون أكثر نجاحاً في كتابة المشهد المسرحي أو القصصي أو...

لعلَّ صاحب الكتابة أكثر قدرة على معرفة الإجابة!

❐❐❐

جورج طربيه شاعراً وجوديَّاً

«جورج أنطونيوس طربيه شاعراً وجودياً بأقلام عارفيه»، هذا ما نقرأه عنواناً لثلاثة مجلَّدات أصدرها جورج طربيه نفسه ضمَّت ما كتبه عارفوه عنه. هذا يعني أنَّه يتبنَّى هذا الوصف/الحكم على شعره. فماذا يعني أن يكون الشاعر شاعراً وجودياً؟

الشاعر الوجودي هو الذي يرى إلى الوجود الإنساني، ويحاول الإجابة عن أسئلته، ومنها: ما حقيقة هذا الوجود؟ ما جدواه؟ ما مآله؟ ما مصدره؟... قد لا يصل إلى إجابات توفِّر له اليقين، كما يقول أبو العلاء المعرِّي:

أمَّا اليقين، فلا يقين، وإنَّما أقصى اجتهادي أن أظنَّ وأحدسا

وقد يصل، وقد يبقى بين بين، فما هي حال طربيه بين هذه الأحوال؟

يقول أنسي الحاج: كأنَّ جورج طربيه «أحد أشخاص ألبير كامو، يعرف أنَّ هذا الوجود عبثي، ويريد، بالرغم من ذلك، أن يتحمَّله، بل أن يعطيه معنى، ويصيِّره جميلاً» (النهار، ٤٣٠/ ١١/ ١٩٧٠).

يثير هذا القول سؤالين: أوَّلهما هل صحيح أنَّ طربيه يعرف أنَّ الوجود عبثي؟ وثانيهما ما هو المعنى الذي يعطيه للجود كي يتمكَّن من تحمّله من نحوٍ أوَّل، وليجعله جميلاً من نحوٍ ثان؟

للإجابة عن هذين السؤالين، نعود إلى طربيه نفسه، فنصغي إليه، وهو يقول: إنَّ صراعه الوجودي كان بين الإلحاد والإيمان، وقد انتهى هذا الصراع، كما يضيف، إلى مصلحة الإيمان بشكل حاسم لدرجة التماهي بشخص السيد المسيح في أكثر من موقع... (جورج طربيه شاعراً وجودياً بأقلام عارفيه، بيروت، إصدار خاص، ط. ١، ٢٠٠١، ١/ ٥).

عاش طربيه صراعاً وجودياً، وقد جعله عيش هذه التجربة «أمير الحزن» وليس حزيناً فحسب، وجعل لديه من الأحزان «مؤونة ألف عام»، فنقرأ ما يدل على ذلك من مجموعته الشعرية: «زائرة الليل الليلكي»:

ـ «عندي من الأحزان، يا نفسي، مؤونة ألف عام/ حُزم من الأحزان، أهرائي تفيض على الدوام/ إني أمير الحزن.../ الحزن توَّج رأسي الملكي، زيَّن شعري الفضِّي...».

لكن هذا الصراع انتهى إلى أن يتماهى الشاعر مع السيد المسيح عليه السلام، ويتكرَّر النصُّ على هذا التماهي، في الشعر، فنقرأ في مجموعة «شهادات أمام محكمة القرن» الشعرية قوله:

«يسوع ربِّي...، وأنا/ طفلان نهوى بعضنا/ يصير مثلي، مثله أصير،...» (ص. ١٨ و؟؟).

يصير الشاعر مثل يسوع، فيدحرج الشَّك، ويخرج مخلِّصاً، كما يقول في مجموعة «زارة الليل الليلكي»:

«ها أنا عائد إلى الرَّحم الكبير/ أفضُّ الوجود جديداً/ نافضاً عن فمي غبار الأساطير/ وما حبكته القرون المديدة/ عائد للجذور عار تماماً/ من الأمس، من ذبذبات الحضارة/ ... وأبعث التاريخ من موائد الرماد».

وهو إذ يفضُّ الوجود فضَّاً جديداً، يبدو كأنَّه المخلِّص، طفل القلوب المنتظر، ليبعث التاريخ من مواقد الرَّماد.

وإذ يتبنَّى هذا، نلتقط الإجابة عن السؤال الثاني الذي طرحناه آنفاً، وهو: ما هو المعنى الذي يعطيه للوجود كي يتمكَّن من تحمُّله من نحوٍ أول، وليجعله جميلاً من نحوٍ ثانٍ؟

يتمثَّل هذا المعنى في «الأنا»، أنا الشاعر، المنبعثة من الرَّحم الكبير لتفضَّ الوجود، وتبعث التاريخ من مواقد الرَّماد.

تبدو هذه «الأنا» كأنَّها المحور الأساسي في شعر طربيه، فلو قرأنا، على سبيل المثال، قصيدة غزلية، من مجموعة «زائرة الليل الليلكي» هي «قالت

تعاتبني» لرأيناه يعدُّ أجساد الحسان دنانه، لكنه لا يستجيب لإغراء جميلة فاتنة، وإنما يتجاهلها ليثير ريحها، ويقول لها: ثوري، اعصفي، جُنِّي، فتلكم منيتي كنت الضحية فيكِ صرتُ الجاني.

ثوري، أحبُّ جمالك متمرِّداً وقوامك الفتَّان، وهو يعاني

نلحظ هذه الرغبة في مجموعة «عاشقة البحور السبع (ص. ٥٦)، يقول: «أن تراني كالطود بالقرب منها، وتريني جمالها في سخاء/ منتهى المشتهى لديَّ من الأنثى».

تذكِّر هذه الرغبة في حبِّ معاناة من تحبُّه بقول لجميل بن معمر، قاله قبل أن يغدو جميل بثينة، وهو:

ومن لذَّة الدنيا، وإن كنت ظالماً عناقك مظلوماً، وأنت تعاتبه

الشاعر طربيه، لا يعانق ويعاتب وإن كان ظالماً كما جميل، ولا يستجيب لمغامرة كما عمر بن أبي ربيعة، وإنَّما يريد للحبيبة أن تثور وتعصف وتجن وتعاني،، هذه هي منيته، وذلك لأنَّه وفيٌّ لزوجة تهواه، هو وفيٌّ لها لأنَّها تهواه، يقول:

ما كنت أعبر عن هواك مكابراً لولا الوفاء لزوجة تهواني

إنَّه، كما يبدو، قمر، أو كوكب فريد بين شمسين تتجاذبانه: أولاهما فاتنة تهواه، وتغريه، وتجهد في أن تغويه، وثانيتهما زوجة تهواه وتنير دجاه، وهو يَعْبُر عن هواه للأولى، ويرسل دروساً في الوفاء والرجولة «بنبرة نبي»، كما يقول في موضع آخر من هذه المجموعة الشعرية (ص. ٦٧)، من هذه الدروس أن تنهى العزَّة عن احتساء أجساد النساء/ دنانه..

فهل من «أنا» تفوق هذه «الأنا» رفعةً وعزَّة وتعالياً!؟ فهي على الرغم من اختزانها أجساد الفاتنات دناناً تشتهيها...، فتبقى ظمأى إلى...، إلى ذلك الكوكب الفريد...، الذي يتماهى بالسيِّد المسيح عليه السلام، والذي يتحدَّث بنبرة نبيٍّ، يرسل الدروس ليغدو هذا الوجود محتملاً وجميلاً، بعد أن يفضَّه فضاً جديداً.

قد يبدو، ونحن نرى هاتين الخصيصتين: الحزن، وتوهج الأنا الناطقة برؤية نبي، والساعية إلى أداء رسالة المخلِّص، قد يبدو لنا أنَّ طربيه شاعر رومنسي، لكن التأمُّل يفيد أنَّه شاعر مختلف، فحزنه وليد صراع وجودي ينتهي إلى فرح المخلِّص بأداء رسالته، وأناه هي هذا المخلِّص الذي يخرج من دجى الوجود إلى نور الدروس النبويَّة...

وهو، إذ يعود إلى الطبيعة، يسبغ عليها أوصافاً تداولها الأسلاف، مثل «مغازل الثلوج» و«أرجوحة القمر» و«صنوبرات العشق والسهر» لكن عودته ليست عودة إلى مطلق طبيعة، فضلاً عن أنها ليست هرباً، إنها في الحقيقة عودة إلى الطبيعة الولَّادة، بوصفها رمزاً للخصب الآتي بالخلاص.

تؤدَّى هذه الرؤية بلغة شعرية راود منشدها القوافي زمناً أثمر عشر مجموعات شعرية، إضافة إلى ثقافة عامَّة ومتخصِّصة جعلته صاحباً لنوابغ الشعر العربي الإنساني، ويمتلك مفهوماً للشعر يتمثل في أنه عصارة الروح، والمهم أن يكون النصُّ شعراً، وليكتب بأي شكل تمليه تجربة الشاعر، وهو إذ يمتلك هذا المفهوم يعارض مفهومين آخرين هما مفهوما فئتين من أدعياء الشعر: أولاهما فئة الألفاظيين التي حجزت الشعر في الإطار الخليلي، وثانيتهما فئة الألغازيين التي تنكرت للخليل، واستوردت بعض المفاهيم الغربيَّة رافعة علم الانفصال بين الشعر وأبعاده التاريخيَّة، باترة الجذع عن جذوره الضاربة عميقاً في تربته، فالشعر، كما يقول طربيه، هو ما يصل به أصحابه إلى المرقاة العليا في السلَّم النوراني: مرقاة الأنبياء، فقمم الشعراء، كما يرى، هم الذين يرون ما لا يراه الآخرون، ويسمعون ما يسمعونه، ويحسُّون ما لا يحسُّونه، فيكونون بذلك نسور/النور وماسحي الغبار عن عينيّ الإنسانية. هذا الشعر، في معناه العميق، يمكن أن يكون منظوماً مقفَّى أو نثراً مصفَّى.

تعيدنا مرقاة الأنبياء التي يصل إليها الشعراء إلى ما تبيَّناه آنفاً من تماهٍ مع السيد المسيح، وهو تماهٍ جعل له دوراً هو فضُّ الوجود وبعث التاريخ من الرَّماد.

«زائرة الليل الليلكي» لجرجي طربيه: في مفهوم الشِّعر وخصائصه

«زائرة الليل الليلكي» مجموعة شعرية خامسة (تلي القبطان، وشهادات أمام محكمة القرن، وحديقة السلطان، وعاشقات حوريات البحور السبع) للدكتور جرجي أنطونيوس طربيه، صدرت مؤخَّراً عن مطبعة دكاش ـ بيروت.

تضمُّ هذه المجموعة، كما يشير صاحبها، قصائد الحب والحرب، وقد تفيد هذه الإشارة بوجود قصائد ذات موضوعات أخرى لم يقم الشاعر بنشرها، لكنها بالتأكيد تشي برغبته في جمع قصائد تتناول تجارب عيش متميِّز لطفت فيه «صمامات الهوى البيضاء، السكرى بموسيقى السلام، أبر حرب مشى عليها المطارد في صحارى العمر الملأى بأنهار السراب».

عوامل تكوُّن التجربة الشعريَّة

إن الدخول إلى عالم الشاعر، في هذه المجموعة، يقتضي معرفة عدة عوامل أسهمت في تكوين تجربته الشعرية وإنضاجها. ومن هذه العوامل تجربة العيش التي أشرنا إليها آنفاً، وهي تجربة جعلت من صاحبها «أمير الحزن»، كما يقول:

«عندي من الأحزان، يا نفسي، مؤونة ألف عام حزم من الأحزان، أهرائي تفيض على الدوام إني أمير الحزن...

الحزن توّج رأسي الملكي، زيَّن شعريَّ الفضِّي...»

ومن تلك العوامل ممارسة للشعر طويلة، فالشاعر راود القوافي زمناً أثمر خمس مجموعات شعرية منشورة. تضاف إلى هذا ثقافة عامة جعلته صاحباً

لنوابغ الشعر العربي والإنساني (يؤكد هذا في المجموعة، راجع ص ٤٦ منها). وإن علمنا أن الشاعر مختص في ميداني الأدب والنقد نقول: إن هذه العوامل مجتمعة تضعنا أمام تجربة شعرية توافرت لها مختلف شروط النجاح. وإذ نباشر قراءة المجموعة نضع هذا في ذهننا، ونبدأ تلقي جنى نتوقع أن يكون غنيًّاً وشهيًّاً.

مسألتا النَّشر والنَّقد

يبدأ الشاعر بمقدِّمة يثير فيها مسألتين:

الأولى صعوبة نشر النتاج الشعري الجيد، هذا النَّشر الذي تتحكَّم فيه قوى لا ترى إلى طبيعة ما ينشر ومستواه، وإنما إلى أمور أخرى، منها: القوة الشرائية والتبعية والارتهان. وهذا ما يضطره، كما يقول، إلى أن «يقتِّر على أطفاله من ثمن اللبن والخبز، لينشر أفكاراً وأشعاراً هي بمثابة عصارة الروح».

في هذا القول، إشارة إلى تسلُّع النتاج الفكري والشعري منه بخاصة وارتهانه إلى لعبة سوق الاستهلاك التي تتحكم فيها قوى تنطلق من مقاييس لا علاقة لها بالنص وجودته وصلته بواقعه، وإنما بشروط أخرى تحدِّدها مواصفات السلعة.

والمسألة الثانية وطيدة الصلة بالمسألة الأولى، إذ إنها تتحدث عن طبيعة النقد الصحفي السائد، الذي تسيطر عليه «زمر» تنطلق في أحكامها من العلاقات الخاصَّة والعامَّة، ووفق مقاييس منبثقة من نماذج شعرية تروج لدى الآخر، وتُحتذى عندنا على سبيل الانبهار بها، وهذا ما يضع حركتنا الشعرية في مأزق استهلاك نماذج ينتجها آخر. وبهذا تقل فرص الانتاج الشعري الأصيل عندنا، وإن أنتج تصدَّت له الأقلام المرتهنة بالتشويه.

ولما كان طربيه لا يريد أن يكون ساكتاً عن الحق، كما يقول، فإنه يضطر إلى «خوض معارك أدبية شرسة» مع حاملي أقلام الثقافة السائدة، وهم يملكون قوى إعلامية لا يملكها. ويأمل في أن يرقى بمعركته إلى مستوى النقد البناء، فما يعنيه قول الحق فحسب. ولعلَّ تأسيسه «الملتقى الثقافي الأدبي» الذي يعقد

جلساته الأدبية في صالونه المنزلي يدخل في إطار خوض هذه المعركة، فربما أسهم هذا في تصويب مسار الحركة الثقافية نحو الأصالة والمعاصرة في آن.

مفهوم الشِّعر

وإذ يقتِّر طربيه على نفسه وأطفاله، ليقدِّم نتاجه الشعري على نفقته. فإنه يقدم إسهاماً آخر في تلك المعركة التي قرَّر خوضها. يتمثل هذا الاسهام في مجموعة قصائد ومقدمة تكشف واقع الحركة الثقافية في قسم أول، وتعرض مفهوماً شعرياً في قسم ثان. يعارض طربيه، في المفهوم الشعري الذي يقدمه، مفهومين آخرين هما مفهوما فئتين من أدعياء الشعر والنقد تقومان بدور طفيلي وتضليلي بالنسبة للشعر.

الأولى، ويسميها فئة الألفاظيين، حجزته في الإطار الخليلي، والثانية، ويسميها فئة الألغازيين، تنكرت للخليل، ورفعت راية العصيان باسم الحداثة. الأولى غرقت في الماضي حتى التأبُّد والثانية استوردت الانفصال بين الشعر وأبعاده التاريخية، باترة الجذع عن جذوره العميقة.

يقول الدكتور طربيه واصفاً هاتين الفئتين: «وإذا كان الألغازيون صنفاً من القردة التي لا تحسن سوى تقليد الغربيين، فإن الألفاظيين صنف آخر مقلد للشرقيين يترسَّم خطاهم من دون أن يرقى إلى مستواهم»، وهو يتصدى لهاتين الفئتين اللتين تفصلان الشعر عن الحياة، بعدما قوي تيار كل منهما «وتعدَّدت منابره المضلِّلة والمضلَّلة، الأمر الذي بات يشكل تهديداً حقيقياً للنماء الذوقي والثقافي لدى ناشئتنا».

وهو، إذ يواجه الألفاظيين النظَّامين، من ناحية أولى، والألغازيين من ناحية ثانية، يقدِّم مفهوماً للشعر مختلفاً. ولعلَّنا عرفنا إطاره العام، وهو العودة إلى الينبوع الوحيد للإبداع، عنيت الحياة، فالشعر، كما يقول طربيه، عصارة الروح القادرة على استثارة المشاعر الإنسانية الشاملة، وهو ما يصل به أصحابه إلى المرقاة العليا في السلم النوراني: مرقاة الأنبياء. فقمم الشعراء، كما يضيف، هم الذين يرون ما لا يُرى ويسمعون ما لا يسمع ويحسون ما لا

يحس، فيكونون بذلك نسور النور وماسحي الغبار عن عيني الإنسانية. وهذا الشعر، في معناه العميق، يمكن أن يكون منظوماً مقفى أو نثراً مصفًّى.

إنَّ امتلاك مثل هذا المفهوم يتيح للشاعر أن يقول مع أليوت: إنَّ كل شعر أصيل، بالضرورة، شعر حديث، لأنَّه لغة الحياة نفسها، ولا يضيف إليه النظم أو النثر تميُّزاً، فتميُّزه وليد طبيعته، بوصفه لغة خاصة، أو لغة ثالثة تستطيع أن تعبِّر عن نفسها بكل الأشكال المنظومة والمرسلة.

يتجاوز طربيه، في تحديده مفهوم الشعر، والحديث منه بخاصة، مسألة أثارت، ولا تزال تثير، الغزير من المداد، أعني مسألة الوزن والقافية والشكل التَّقليدي: نظام الشَّطرين، كأنه بهذا يعود إلى بدايات القول عند العرب وسواهم. فعندما تكلم أبو عمرو بن العلاء مثلاً، على منظوم ومنثور لم يحصر الشعر في أي منهما، لأنه كان يرى، مثله في ذلك مثل نقَّاد الشعر ومتذوِّقيه آنذاك، إلى هذه اللغة الخاصة/الثالثة التي تمكِّن الشاعر من تجسيد تجربة فريدة، يشعر خلالها بما لا يشعر به الآخرون. ولهذا السبب، كما يقول ابن رشيق سمِّي الشاعر شاعراً.

قد نقول: إن هذه العودة إلى بدايات الأمور لا تتجاوز، في تحديد حقيقة الشعر، المفهوم العام الذي يرى إلى مصدره: لغة الحياة، عصارة الروح، ومهمته أو تأثيره: يغسل الغبار عن عيون الإنسانية، ولا يرى إليه بوصفه كائناً ذا وجود موضوعي مستقل يتصف بخصائص تحدد نوعه ومستوى هذا النوع.

إن مثل هذا القول صحيح، فمن الضروري أن نحدد خصائص الشعرية في النص إن أردنا تمييزه من سواه، وذلك لأنه ينتمي إلى الشعر بسبب هذه الخصائص وحدها. ولكننا قد نقول، مع الشاعر: إنَّ بناء لغوياً يصدر عن الحياة ليكون لغتها الجميلة القادرة على كشف الجوهري فيها، لا بد من أن يكون متميِّزاً بخصائص فنية تمليها التجربة، بحيث تتيح لها أداء الكشف على المستويين: الحياتي والشعري.

كان ممكناً للدكتور طربيه أن يتقصَّى دلالات لفظة «شعر» طالما أنه انطلق

في تحديد مفهوم الشعر منها، فلا يكتفي بالقول: إنَّها مشتقَّة من الشعور، إذ إنَّ لهذه اللفظة دلالات أخرى، كما يرى كثير من الباحثين، فهي مأخوذة من الكلمة السامية «شير»، وهذه تعني الترنيمة أو الأنشودة، أو الغناء عموماً، ومن هنا كما يرى بعض اللغويين، ومنهم المرحوم الدكتور ربحي كمال، المختص بالعربية والعبرية، كان معنى السيارة، في الأصل السامي القافلة ومنها السيارة بالعربية، أي القافلة التي يعلو فيها الحداء/الغناء. وقد نضيف بعد معرفة هذه الدلالة، إلى مفهوم الشعر، عنصراً آخر يلازم العنصر الشعوري، وهو الموسيقى والغناء.

وهذا يعني أن مصطلح «شعر» أطلق، في الأساس، على فن لغوي يتميز بالقدرة على أداء معرفة بالعواطف الإنسانية في أعمق تجلِّياتها وأشملها وأدقِّها، بلغة موسيقية هي الغناء أو الترنُّم وليد الحياة وصورتها المعادلة. وهكذا نعود إلى المفهوم العام. وقد يكون ممكناً لنا أن نقول: إنَّ هذه اللفظة/المصطلح تشير إلى مفهوم للشعر مؤدَّاه اللغة الموسيقية التي تجسد الوجد الإنساني وتعادله. وإن كان لنا أن نضيف عنصراً آخر فهو عنصر التصوير الذي يشمله مفهوم التَّرنيمة/الغناء أو المَوْسَقَة ضمناً. فما يؤدي ترنُّماً لا يمكن أن يكون تعبيراً مباشراً فحسب، وإنما هو كلام يتميَّز بالتصوير المصاحب للموسيقى.

نكتفي بهذه الإشارة التي أردنا لها أن تضيف تحديداً إلى المفهوم العام الذي ذكره الشاعر. ونلاحظ أن هذا المفهوم يعيد إلى الذاكرة تنظيرات الرومانطيقيين العرب الذين سادت رؤيتهم في النصف الأول من هذا القرن. ولعلنا حين نصغي إلى طربيه نتذكر حديث «أبو شبكة» عن الشعر بوصفه «لغة الروح ولغة الحس والوجدان العميق... والنور الأسمى» ونتذكر، أيضاً حديث ميخائيل نعيمة عن «نسمة الحياة» أو «الذات الروحية التي تتمدَّد حتى تلامس أطرافها أطراف الذات العالمية». وطبيعي ألا ننسى في هذا المجال إشارات جبران إلى «لغة الأرواح» و«كوثر الآلهة» و«لَالئ الأفكار» و«جواهر النفوس». يؤكِّد طربيه ما نذهب إليه فهو يقول مثلاً:

«جاري الجردي، جبران الحبيب ذلك الدَّامي على عود الصليب»

الحقيقة أن هذا المفهوم العام مشترك بين العديد من المدارس الأدبية، ويكاد يكون مسلَّمة ينبغي لأي شاعر حقيقي أن يقرَّبها. هذا ما يريد الشاعر طربيه أن يؤكِّده، في منأى عن فئتين مختلفتين إلى حد التناقض. ولكنهما تشتركان في الصدور عن تجربة ذهنية تتمثَّل باختيار أنموذج واحتذائه، أي بالاستهلاك وليس بالانتاج.. وليس مهماً لدينا ما تسمِّي به كل فئة صنيعها طالما أنهما تقومان بعمل ذي طبيعة واحدة. فالتقليد التراثي سواء والتجريب الحداثي، كما يمارسه بعض الشعراء، إذ إن جوهر كل منهما يقوم على اختيار أنموذج شعري وتقليده. وهذا يؤدِّي إلى فصل النتاج الشعري عن واقعه، وعن ذات منتجه في آن. لأنه في الحقيقة، مرتهن لواقع آخر وذات أخرى. وهذا ما أوقع حركة الشعر المعاصر في مأزق، إذ إنها فقدت، في العديد من تجاربها، المصدر/الينبوع الذي يصدر عنه الشعر، عنيت بذلك التجربة الشخصية الحياتية الكيانية. وبهذا الفقد تنتفي صفة الشعر الأصيل والمعاصر عن أي نتاج يستهلك الأنموذج الجاهز ولا ينتجه، أياً تكن الصفة (قديم أو حديث) التي تلصق به.

عالم جرجي طربيه الشِّعري

في ضوء هذه الحقيقة، ندخل إلى عالم جرجي طربيه الذي يقول، في نهاية مقدمته، إنه حاول في مجموعته الشعرية أن يثبت أن الشعر لغة الحياة.

نجد، في المجموعة، القصيدة ذات الوزن الخليلي إلى جانب قصيدة التفعيلة، والقصيدة غير المقيدة بنظام تفعيلي متداول، وهذا التحرُّر من الوزن الخليلي، أو التزامه، بشكل أو بآخر، نلحظه في القصيدة الواحدة: قصيدة «بيروت» مثلاً. ولعل الشاعر يريد بهذا الصنيع أن يثبت، تطبيقاً، ما ذهب إليه تنظيراً، فالتجربة الشعرية هي التي تفرض توازناً بين المقاطع يحدد كمها وزمن قولها. وهو ما ينهض به الوزن الخليلي، بمعنى أن المناخ الانفعالي/الوجد الذي يعيشه الشاعر هو ما يتحكَّم بمدى الدفق الشعري وطبيعته وتوزُّعه. وفي هذا ركون إلى ينبوع الشعر الحقيقي: الأصيل والمعاصر في آن. الينبوع المتمثل

بالحياة، بوصفها ما يشكل المناخ/الوجد الذي يكوِّن القصيدة في عملية انبثاق تلقائي.

في رأينا أن هذا يصدق في حدود عدم الارتهان إلى خصائص شعرية (تغدو هذه الخصائص بعد حين من الزمان قوانين وتقاليد شعرية) أخرى. إذ إنَّ الالتزام بالشكل العروضي، وبخصائص أي شكل شعري آخر، أياً تكن هويته وزمن صدوره، يعني مصادرة لخصائص ينبغي أن تنبثق من التجربة الشخصية التي ترقى عند الشعراء الحقيقيين إلى مستوى التجربة العامة لمجموعة من الناس تعيش في مرحلة تاريخية معينة، وليس سوى الخصائص، المنبثقة من التجربة نفسها، ما يقدر على تجسيدها ومعادلتها، وإنتاج بناها الشعرية المؤسسة لجديد، والمحوِّلة إليه في آن. إن الالتزام بشكل جاهز يفرض وجود معان مسبقة يتم نظمها في الشكل الملتزم. وهذا ما يُحْدث الانفصال بين الشكل وينبوعه ومهمته في آن، الأمر الذي يفقده انتماءه إلى المرحلة التاريخية التي يصدر عنها، وينهض بمهمَّاتها.

إنَّ أي شكل شعري، أيا تكن درجة قناعتنا بجودته، هو تراث يشكل، ولا شك، بعض مكونات التجربة، لكنّه وبالتأكيد ليس الشكل الذي يجسدها، إذ من البديهي أن تنتج هي شكلها الخاص بها وحدها. وعندما ينتفي الانتاج الخاص تبقى الحركة الشعرية دائرة في حدود استهلاك أشكال أنتجها آخرون. وتراكم الانتاج الخاصّ، الجديد، في مرحلة تاريخية ما، يؤدِّي إلى بلورة الشكل الخاص بهذه المرحلة، وتقنين هذا الشكل الخاص من عمل النقاد. وينبغي أن يكون تالياً للإبداع وليس سابقاً له، إلا إذا كان الغرض من الشعر يسمح بالنظم، أي إذا كان من النوع الذي يسمح بصياغة معانٍ مسبقة في شكل رائج لتأدية هدف ما، كأن يريد الشاعر تحريضاً أو تعليماً أو سرداً أو وصفاً أو تاريخاً الخ... ففي هذه الحالة، يمكن له أن يختار الشكل الذي يراه ملائماً لأداء غرضه ويختبره ويرى هو والنقاد، إن كان ناجحاً.

وهذا يعني أنَّنا نقول بتعدُّد أنواع الشعر، وتميُّز طبيعة تجربة كل نوع. لكن الأمر المؤكد هو أن الخصوصية في الإبداع، تكون في الأساس خصوصية وجد

يولد خصوصية بناء يجسده ويعادله في أثر استراحة القلم من التسطير. وبعد ذلك وقبله، يكون دور الثقافة العامة والخاصة التي تدخل الأشكال الشعرية الأخرى في تكوينها.

قيد التَّجربة وحدها

يبدو واضحاً أنَّ الشاعر استطاع، في قصائده غير الخليلية، إيجاد نظام وزني، ومفعَّل أحياناً، ومفعَّل بتجاوز أحياناً أخرى، ولا يلتزم تفاعيل خليلية مرات قليلة. وهو، بهذا، يمارس حريته المقيَّدة بالتجربة وحدها. وإن كان لنا أن نعطي مثالاً، فإننا نرى أنه استخدم تفعيلة بحر الرجز في القصيدة الأولى: «كرنفال الدمى»، كاملة ومجزوأة. ولم يتقيد، أحياناً، بما قرَّره العروضيون من جوازات. فبدا كأنه استخدم مقاطع وزنية وليس تفعيلات. وقد أتاح هذا التحرُّر للقصيدة أن تحتفظ بنغم ينساب فيها بثبات غير رتيب يشكله عنصران هما الوحدة والتنوع. ففي القصيدة تكرار وتجديد باستمرار، وهذا يستمر في جميع مقاطعها. وهذه الميزة: الثبات والتحوُّل في آن تبدو ضرورية لقصائد هذه المجموعة، إذ إن الواحدة منها تبدو كأنها عدة قصائد، يبتعد بها الشاعر عن الومضات ويقرِّبها من البناء الممتد القادر على تجسيد حالة معاناة تركز فيها الوجد وتعمق، وهذا الوجد بـ «الحب والحرب» يتوزع مقاطع تنساب جملها، أو أشطرها، مقفاة، فنحن نلاحظ حرص الشاعر على نغم القافية التي كان يسميها الشعراء الأول «حوافر الشعر»، وهذا النغم يتتالى متنوعاً غير مطرد. ففي القصيدة الأولى، مثلاً، نجد المقطع الأول تتناوبه القافية، كما يأتي: «أ»، أ ـ ب، ب ـ أ ـ ج، ج، أ، أ ـ د، د ـ أ ـ ب، ب». فهناك، كما يبدو وحدة نغم «أ» أي ثبات. وتكرار وتجديد في آن، أي تحوُّل وولادة. وهذا ما لاحظناه عندما أشرنا إلى ميزة الوزن، وهو ما تفرضه طبيعة الوجد التي شرطت تكوُّن قصيدة طويلة، وهو أيضاً ما يعادل مضموناً جوهره واقع مرير يحتاج إلى مخلِّص، أي أن جوهر التجربة بعامة ثبات يعقبه تحوُّل وولادة. وقبل أن نتحدَّث عن المضمون يهمنا أن نشير إلى ما يجعل هذا النَّغم رتيباً، أحياناً، هو الاصرار على وجود القافية، فيقرب هذا الصنيع من السجع.

هذه الميزة الفنية ـ مصحوبة بالتوتر المتراخي إلى هدوء، وبقوَّة النَّبرة الصوتية وقسوتها، بحيث يكاد الصوت فيها يقرب، أحياناً، من الصُّراخ، وبالألوان الصارخة، وبتجاوز المعجم اللغوي المألوف ـ إذا فرضت الحاجة ذلك ـ تبدو قادرة على تجسيد التجربة المرة التي يعيشها الشاعر ولعلَّنا نحتاج إلى بسط هذه التجربة، ولو بإيجاز، وهذا ما سوف نفعله في ما يأتي:

كرنفال الدُّمى وقيامة المخلِّص

نقرأ قصيدة «كرنفال الدمى»، ونلاحظ أن الشاعر يرى واقعاً معظم الناس فيه دمى فارغة تؤدِّي دوراً يتحكَّم به ماسك الخيوط الذي يدير اللعبة خدمة للأمير. يبدو هذا الواقع واضحاً للشاعر، فيرسمه ويرى إليه ويدعو إلى خلاص، ويرشد إلى مخلِّص. ففي حركات متتالية، يرسم الشاعر صورة صنوبرات في رحمها ينمو المخلِّص. يعود إلى هذه الصنوبرات الرمز خائباً من عالم مرفوض يتعبه. ويرسم صورة ذلك العالم ويتأمل موقعه فيه بين أناسه الدمى، ويرى ما صار إليه موقع الصنوبرات في عيد هؤلاء الناس، إذ إنهم أفرغوه من مضمونه، وصار كرنفالاً تحييه دمى تنشط في خدمة ماسك خيوط لعبة الأمير. يخاطب الشاعر أبناء عالمه ويكشف واقعهم. ويبدو أن لا خلاص، إذ إنهم لا يصغون. فيسائل نفسه وابنيه، ويعود إلى طيف أبيه، ولعله الماضي المجيد يعد مكونات الهوية الحقيقية وليس الدمية. يشكو إلى الأب واقعه. فيريه هذا إبر الصنوبرات الولادة التي تنخز الرياح بالإبر، حيث يشهد قيامة المخلص، وهو يتجسد في أحشائها.

في حركات القصيدة التي أشرنا إليها سريعاً نلحظ العنصرين اللذين يقوم عليهما البناء، وهما الوحدة المتمثِّلة بالتكرار: الثبات والتنوُّع والتحوُّل الذي يضيف في كل حركة جديداً. فالصنوبرات التي تعلو في أحشائها صرخة الولادة تعلو منذ المقطع الأول، وتبرز في المقاطع الأخرى، وتتجلَّى في تحوُّلها المخلِّص في ختام القصيدة.

إن المضمون ـ الشكَّل المتَّصف بخصائص فنيَّة، يعني أنَّ الشَّكل يجسِّد

المضمون الذي يشكّله. يبدو هذا واضحاً، وهو ما أردنا أن نلفت إليه في قراءتنا السريعة.

العودة إلى الطبيعة الولَّادة

وفي جانب آخر من الموضوع، نقول: وكما لاحظنا آنفاً قرابة تنظيرية بين الشاعر طربية وأسلافه الشعراء الرومنطقيين، فإننا نلاحظ في عودة كل منهما إلى الطبيعة صلة ما، ولكن ما يبدو واضحاً هو أن عودة طربيه إلى الطبيعة (ممثَّلة هنا بالصنوبرات التي يسبغ عليها أوصافاً تداولها الأسلاف، مثل «مغازل الثلوج»، و«صنوبرات العشق والسهر»، و«أرجوحة القمر»: هذه الأوصاف استخدمها ميخائيل نعيمة وصلاح لبكي نصاً) ليست عودة إلى مطلق طبيعة، فضلاً عن أنها ليست هرباً، إنها في الحقيقة عودة إلى الطبيعة الولَّادة، بوصفها رمزاً للخصب الآتي بالمخلِّص. وإن كان هنا من ثبات وتقليد فهو يتضمن إضافة وتجديداً وتحوُّلاً، تملي هذا كله خصوصية التجربة التي تنتمي إلى جذورها التاريخية ممثلة بأسلاف وواقع معيش في آن. هذا ما دعا إليه الشاعر عندما تحدث عن ضرورة عدم قطع الجذع لجذوره التاريخية.

يرى طربيه أن المخلص سوف يغير الواقع المفضوح والمدان. ولعلنا إذ نفهم طبيعة هذه العودة نشير إلى صفة أساس في شعر طربيه، فوعي واقع الدمى على حقيقته والعجز عن تبديله يدفع إلى البحث عن واقع آخر بديل. وليس أي واقع، وإنما الرحم البكر، حيث تبدأ الولادة من جديد. قرأنا هذا في مجموعة سابقة:

ـ ها أنا عائد إلى الرحم البكر
أفضُّ الوجود فضّاً جديداً،
نافضاً عن فمي غبار الأساطير
وما حكته القرون المديدة
عائد إلى الجذور عار تماماً

من الأمس، من ذبذبات الحضارة

... أبعث التاريخ من مواقد الرماد

ونقرأه، في المجموعة الجديدة، ففي ختام القصيدة الأولى، يقول معيداً ما ختم به المقطع الأول من القصيدة نفسها:

صنوبرات الريح، في الدُّجى تصيح

تصيح... في أحشائها... تجسِّد المسيح

وعن قريب يمتطي بلاطة الضريح

مدحرجاً عن قبره الحجر..

إن هذه البشارة بالولادة التي نسمعها صيحات مباشرة، نحسُّها إضاءات تومض في ثنايا القصيدة، كأنها وليدة إحساس خفي، لا شعوري، بالولادة، يعيشه الشاعر. إننا نلمس الإحساس بحدوث عملية الإخصاب وتكوُّن الجنين وخروجه إلى العالم، ونلتقط ما يشي به من عبارات تنتشر في مختلف مقاطع القصيدة: «صنوبرات الحي مجلوة الأحواض.. مكسوة الأفخاذ بالوبر.. يضوع عبيرها.. هي عذراء في سواعد المطر.. عروس تقرقش رعود المطر عريها.. تبدأ أسطورة التنهدات.. في روبها الملائكي يعشق الحذر.. تعشق الشمس وتمتطي المطر.. يمرغ النهد العاري، ويلهب النيل الجاري.. ويرى في صبحها الوردي ميلاد البشر طفل القلوب المنتظر.. في أحشائها يتجسَّد المخلص الذي سيدحرج عن قبره الحجر»...

لغة الحياة والانتماء الإنساني

نقرأ هذه الإشارات التي تؤكد تلازم عنصري الثبات والتحول المتنامي إلى حيث تكون ولادة المخلص. وهذا يعني أن عناصر القصيدة تتآزر لتجسد تجربة شعرية هي وليدة الحياة التي يعيشها الشاعر، ويرى إليها في نظام لغوي هو لغة الحياة نفسها. وهذا ما ذهب إليه تنظيراً وحاول إثباته تطبيقاً.

وإن كان لنا أن نضيف كلمة إلى ما سبق، فيجدر بنا أن نشير إلى انتماء

الشاعر الإنساني والوطني. فهو ابن تنورين الكسروانية يعيش هموم الجنوب والشريط الحدودي المحتل. ويهتف داعياً إليه الرجال:

ـ فهتفت:

«وأبتاه، أين هم الرجال

يتجسَّدون ولو رمالاً في تجاويف الجبال»

ومكثت...

أبكي الجنوب النَّازف المنكوب روَّعه العدا..

فإلى مثل هذا الانتماء المقاوم الذي يعرف عدوَّه الحقيقي، ندعو كل من حمل قلماً، وأدَّى عملاً في وطننا الناهض من ساحات النَّزف.

❐❐❐

«سيمفونية الجسد» لشريف ابراهيم
القمرُ المطعونُ بليله

زمن عقيم يطعن الليل قمره

تطارد المسافات الشاعر، وتضيِّعه الدروب، ويصير رماد الجهات... لكن شيئاً يبقى من القلب، يخبئه، وينشد: «أرى ما مضى قد مضى/ سلامٌ/ على ما تبقى من القلب...»، في إشارة إلى قوله تعالى: ﴿وَٱلسَّلَٰمُ عَلَيَّ يَوۡمَ وُلِدتُّ وَيَوۡمَ أَمُوتُ وَيَوۡمَ أُبۡعَثُ حَيّٗا﴾.

في سبيل تبيُّن «ما نبقِّي في القلب، نقرأ قصيدة: «سرير المواويل»، من مجموعة: «سمفونية الجسد»؛ وذلك لتضمُّنها الشيء الباقي من القلب في زمن عقيم يعاني الشاعر من مرارته.

وحدة الشَّاعر

يرسم الشاعر، في الحركة الأولى، من هذه القصيدة، مشهد وحدته، فيقول: «وحيداً أرتدي جرحي/... يجالسني مساءً تائه/ ويضيئني قمر حزين»..

تشكل العبارة الأولى لازمة تتكرَّر في مطلع كل مقطع من مقاطع القصيدة الأربعة، كأنها المؤثِّر النغمي التصويري المرافق حركات نمو القصيدة إلى دلالتها، فتؤدِّي دور المحفِّز، في كل مرة يعود فيها الشاعر إلى حالته الأساس، ليصل إلى ما يجعله يركن إلى ما يداوي الجرح.

يستخدم الشَّاعر الفعل في إقامة المجاز، ولهذا دلالته الحركية، كأن الشَّاعر يعاني جرحه منذ زمن بعيد وما استطاع الجلسة هذه إلَّا في آونة قريبة. والشَّاعر، في رسمه مشهد الوحدة، يجعل من المساء والقمر رفيقين: الأول

جليس، والجليس يغري بحديث، بسمر، ببوح... والثاني يضيء، ويجعل ذلك كله ممكناً ومتاحاً.. فهذه وحدة شاعر تمكِّن من الوصول إليها بعد معاناة طويلة مع جرحه الذي يرتديه.

لكن الحركة تنمو فجأة، في توُّهج مدهش، إلى ما يضيء، ويتيح القدرة على البوح، أي إلى القمر، فإذا به وحيد أيضاً.. ومطعون من أقرب الأشياء إليه، أي من ليله، كما أنَّ النجوم لا تشاغله.. وماذا يستطيع قمر من دون ليل ونجوم؟ في هذه الحالة يبقى الجرح جرحاً مؤلماً فحسب، ولا يستطيع أن يبلسم وجع القصائد، وهذا على خلاف المعهود في حالات الشعراء، وخصوصاً الرومانسيِّين منهم، الذين كان الألم زاد أقلامهم.

إنَّ القمر المطعون بليله، المتشاغلة عنه نجومه، يجسِّد، في تقدير قد لا يبعد عن الصواب، حالة الشاعر المطعون ممَّن يمثلون بالنسبة إليه ما يمثله الليل والنجوم للقمر...

العقم سيِّد...

نموُّ الحركة إلى تجسيد حالة الشاعر في هذه الصورة المبتكرة إنجاز أدبي يفيد من السياق السردي والإدراك الوجداني والإشارة/الرمز المتمثلة في القمر الذي ستتوضح لنا دلالته عمَّا قليل. يحقق هذا النمو حلول الشاعر في الطبيعة في منحى يقرب من إنتاج الرومانسيين، لكنه يتفرِّد بصورة مبتكرة تجسِّد الحالة التي يعيش، ويتجاوزهم أيضاً في عدم الركون إلى الانطواء والهرب، إذ إنَّ القمر سيضيئ ويكوِّن بقايا القلب... تتأكد هذه الفرادة عندما نجد أن هذا الجرح عقيم لا يبلسم وجع القصائد. من هنا صعوبة معاناته، فالجلسة مع المساء كانت من أجل البوح إليه بقصائد توجع، لكن الجرح لم يبلسم هذا الوجع، فالعمر الذي يضيئه يعيش الحالة نفسها، كأن الشَّاعر يرى أنَّ العالم كلَّه يعيش الحالة نفسها، وفي هذا دلالة على طبيعة العصر الذي يطعن فيه الفرد وليس من بلسم، وكان ألم الطعنة يُطلع قصائد، فإذا بهذا البلسم يختفي، فكأن العقم سيِّد في زمن يطعن فيه الليل قمره، وتهجر النجوم بدر القبَّة الزرقاء.

القمر الجريح/الوطن... الأهل...

تنمو الحركة في سياق سردي، تتكرَّر الجلسة نفسها يضيئها «قمر يكرر ذاته»، وليس من جديد، وفي هذا التكرار تأكيد لعقم هذا الزمن الذي يرتدي فيه القمر الجرح، نتيجة طعنة ليله ونجومه.

في الحركة الثانية، تتكرَّر عبارة: «وحيداً أرتدي جرحي..»، ويرنو الشَّاعر، وهو في حالته هذه، إلى امرأة يسمِّيها بلاده، ويكون قمره، أو فصول حقوله ومطرها، يكون قمره بلاده ونتذكر حالة هذا الرُّنو طبيعيَّاً، في مثل حالة الشَّاعر الذي يعيش في بلاد الغربة، ويحتاج إلى ما يضيئ ليل غربته، إلى ما يكوِّن قمره، أو فصول حقوله ومطرها، ويبدو أنَّ بلاده تمثِّل هذا القمر.

ونتذكَّر حال القمر كما بدت لنا في الحركة الأولى، وتتكشف لنا دلالاته، فإذا هو بلاده نفسها، المخاطبة بصفة امرأة تعرش في فؤاده، وهذا يُعزِّز دورها في أن تكون رايته المضيئة، وقمره، يناجيها، ويريد أن تعينه على رحيله، وأن تضمَّه إلى أشياء عينيها، وهنا نحسُّ حاجة الشَّاعر الدفينة إلى ما يرعاه وكأنه يضعه في عينيه، فالبلاد هنا ليست الوطن فحسب، وإنَّما هي الأم والحبيبة، أو الحضن الباعث الطمأنينة والعينين الساهرتين... والأهداب التي يلقي عليها حلم المواعيد...

ما بقي من القلب

البلاد/المرأة هي ما بقي من القلب، هي ما يُبعث حياً، ويكون السلام عليها نداءً يتكرر ﴿يَوْمَ وُلِدتُّ وَيَوْمَ أَمُوتُ وَيَوْمَ أُبْعَثُ حَيًّا﴾، في مرات عديدة يجيء إليها شاهراً قلبه معلناً حبه.

في ختام هذه الحركة يبدو الشَّاعر كأنه استطاع أن يجد ما يبثُّه لجليسه المساء، إذ إنَّه وجد ما يضيئه، فيبوح بأغنية باسم حبيبة لا يغادرها، فكان الوطن: الحبيبة قمره المضيء في الزمن الرديء، وبهذا يتجاوز الشَّاعر الرومانسيين، وإن كان قد التقى بهم في حركة لم تلبث أن نمت إلى تموضع آخر.

وهذا ما يتأكد في الحركة الثالثة، حيث يحاصره غياب حبيبته، وهو طري الانتظار، فيذهب إلى الكتابة، وتسود الغنائية والانطلاق في مسار هذه الحركة، ويتجسَّد ذلك في تساؤله عن عظمة هذه الحبيبة التي أيقظت في الجذع أفراح الغصون. يقول الشاعر؛ «أنا رجل طريٌّ الانتظار/ فأي حبيبة/ يا عمر هذي/ أيقظت في الجذع/ أفراح الغصون/ لأُورق في تباشير اللقاء/ وأذبل كلما ابتعدت وحيداً..».

في الحركة الرابعة تتكرر اللازمة: «وحيداً أرتدي جرحي»، كما في مطلع كل حركة، كأن هذا التكرار يؤكد عيش حالة ارتداء الجرح وحيداً في «غواياس». لكن الجديد، في هذه الحركة، هو أن الشاعر أعاد التواصل مع قمره المتشرد في سماء غواياس... فيحكي عن ماضيه وطراوة انتظاره، وسوق السنين له إلى المهجر...

يسقط في النثرية، لكنه سرعان ما يعود ليناجي غواياس مؤكِّداً انتماءه لبلاده/ المرأة الحبيبة، ويكون حبه لها سرير مواويله، ليضيء فيه أغنية «لامرأة/ تشردني/ وتسكنني/ وأبقى ساكناً فيها». وكأنه بهذا يستعيد توازنه وانتماءه في بلاد الغربة.

بوح نأي المسافات

وهكذا نقرأ شريف ابراهيم، في مجموعته الجديدة «سيمفونية الجسد»، ونشعر بأنَّه آتٍ من بعيد، ولكن ليغدو أكثر قرباً منك... كتب قصائد المجموعة في المهجر، ولعلَّ الاحساس بغربة المكان وأناسه جعل للرفاق والوطن والمرأة والغربة.. وللزمن. ولقضايا الإنسان وأشيائه بعامَّة طعماً خاصاً يؤدِّيه الشَّاعر في تكوين يتوسل البساطة إلى العمق والفرادة إلى التداخل، وكأنه «نأي المسافات» يرسل بوح الذات يغنيِّه، فينساب في أسى شجيّ تفوح منه رائحة الفن في أول طلعته، من دون أن يعرف آثار إعمال إزميل الصَّناع.

❐❐❐

«مظاهر أسماء» لطراد حمادة
في سبيل معرفة مرائي التجلّي

نحاول، في البداية، معرفة التجربة التي تنتمي إليها كتابة طراد حمادة الشعرية.

عمليَّة إبداع الشعر وتلقّيه

يمثّل الشّعر تجربة الإنسان المتميّز الوَجْديَّة في إدراك العالم، وهذه التجربة تتجسَّد لغةً فنيَّة تنطق بالرؤية. فالشعر، وفاقاً لهذا الفهم، هو اللغة الفنيَّة التي تجسِّد الوعي الوجدي للعالم، وتنطق لدى اكتمال تشكُّل بنائها بهذا الوعي، وهو تأويلي، احتمالي، يتعدَّد بتعدُّد القراءات، وهذا يعني أنَّ هذه اللُّغة الشعرية واحدة في الوجود/ التجسُّد اللغوي، متعدِّدة في التأويل/ التجلّي، وهذا ما يجعل المتلقّي طرفاً أساسيَّاً في وجود/ فاعليَّة هذه اللغة الشعريَّة.

إن يكن تحصيل الوعي الوجدي وتجسيده لغةً فنيَّة/ شعريَّة يتمُّ حدْساً فإن إبلاغه/ تجلّيه يتمُّ أيضاً حدساً يتجاوز الإدراكين: الحسِّي والعقلي في الوقت الذي يتضمَّنهما. وهذا الحدس يأتي انبثاقاً، شبيهاً بالإضاءة المفاجئة، إيحاءً ولمحاً، أو إشراقاً كما يقول «العارفون». وهذا الإشراق يمثّل الحدس الكاشف المتمثّل لغةً شعريَّة، ويمثّل الحدس المنكشف لدى المتلقّي والمتمثّل حالةً تخلقها اللغة الشعريَّة. وهكذا تكتمل عملية إبداع الشعر وتجلّيه/ تلقّيه وفاعليته في حيِّزه.

لانهائيَّة المظاهر

في مجموعة د. طراد حمادة: «مظاهر أسماء» ما يلمح ويوحي، فمنذ أن تقرأ العنوان تحضر في الخاطر تلقائياً الآية الكريمة: ﴿وَعَلَّمَ ءَادَمَ ٱلْأَسْمَآءَ كُلَّهَا﴾.

والأسماء التي علَّمها الله تعالى لآدم، وإن اختلفت التفاسير، تشير إلى كائنات هذا العالم وأشيائه، وإلى أنَّ الله تعالى علَّم خليفته في الأرض إيَّاها، أي وهبه قدرة معرفتها. والتعليم، هنا، هو التزويد بقدرة المعرفة وملكتها، والله علَّم الإنسان هذه القدرة وزوَّده بها، ليتبيَّن مظاهر كائنات الكون/ تجلِّياتها، أي مظاهر الأسماء.

و «مظاهر» هي العنصر الثاني في العنوان، وهذا العنصر يشير إلى تعدُّد الشيء وهو واحد، ويذكِّر بقول ابن عربي:

وما الوجه إلَّا واحد غير أنَّه إذا أنت عدَّدت المرايا تعدَّدا

فملكة معرفة الأسماء التي امتلكها الإنسان العارف، منذ أن علَّمه الله إيَّاها، هي حال المرآة التي تصل الذات إليها، فتكون الذات العارفة موضوعات/ أسماء عالمها في مظاهرها، كما تبدو لها، وهكذا لا يكون موضوع من دون ذات عارفة، ويتجلَّى الموضوع الواحد في مظاهر تتعدَّد بتعدُّد الذوات العارفة الرائية/ المرايا، وهذا يعني لا نهائيَّة المظاهر المرتبطة بلانهائية مصدرها الذَّات العارفة المتنقلة من حالٍ إلى حال على الدَّوام.

وفي تنقُّل العارف من حالٍ إلى حال، تنتقل المعرفة من مظهر إلى مظهر إلى أن يتمَّ الرقيُّ إلى مرتبة الوليِّ.

في سبيل معرفة المظاهر

في مجموعة طراد حمادة محاولة لمعرفة «مظاهر أسماء»، وهذه المحاولة تنتمي إلى التجربة التي حاولنا، في ما سبق، الإشارة إلى طبيعتها، ويمكن أن نتبيَّن ذلك من خلال ما يأتي:

١ ـ **المعجم اللُّغوي**: يستخدم الشاعر **معجماً لغويَّاً واضح الدَّلالة على انتمائه**، فنقرأ، على سبيل المثال، عناوين عددٍ من القصائد: أحوال العاشق، الإشراقات، المواقف، مدارات الحزن، رقصة صوفيَّة، تبدُّلات، مصابيح العارف، المظاهر، ومظاهر أسماء...، إضافة إلى

مفردات أخرى تحمل الدلالة نفسها، ومنها: فضاء باريس، فضاء القصيدة، وإن يكن «الفضاء» مصطلحاً حديثاً يدلُّ على حيِّز الفعل ومجاله ومداه، فهو يقرب من دلالة الحال الذي يمثِّل تجلِّياً من تجلِّيات الفضاء المتشكِّل من تعدُّد الحال. كما أنَّ كأساً لضحكتها وموسيقى لرقصتها، وريثما يغلبني الشوق، وعازفة الجبل الشرقي ورقصة صوفيَّة وتبدُّلات اليقظة والنوم تنتمي إلى الحال نفسها، فهذه الألفاظ والعبارات مجازيَّة، تجوز، تعبر إلى الضفَّة الأخرى، ضفَّة حال العارف، وهو يدير مرآته ليكشف مظهراً من مظاهر/تجليات الأسماء.

٢ ـ **التَّصدير**: يصدِّر الشاعر مجموعته بمقتبسين: أوَّلهما الآية الكريمة: ﴿فَسَوْفَ يَأْتِي ٱللَّهُ بِقَوْمٍ يُحِبُّهُمْ وَيُحِبُّونَهُۥٓ﴾. وهذه الآية تشير إلى أولئك الذين علَّمهم الله الأسماء، أي الذين زوَّدهم بقدرة المعرفة، وعملوا على استخدامها فتدبَّروا الكون، فأراهم الله آياته: ﴿سَنُرِيهِمْ ءَايَٰتِنَا فِى ٱلْءَافَاقِ وَفِىٓ أَنفُسِهِمْ حَتَّىٰ يَتَبَيَّنَ لَهُمْ أَنَّهُ ٱلْحَقُّ﴾ [**فصلت/ ٥٣**]، ﴿سَأُوْرِيكُمْ ءَايَٰتِى فَلَا تَسْتَعْجِلُونِ﴾ [**الأنبياء/ ٣٧**]. وهؤلاء يحبُّهم الله كما يحبُّ جميع خلقه، لكنَّهم يتميَّزون بأنَّهم يحبُّونه، فيسعون من طريق القدرة التي زوَّدهم الله بها إلى معرفةٍ تؤتي حبَّ الله تعالى، وترى في كلِّ مظهر من المظاهر وجه الله: «وما الوجه إلَّا واحد» كما قال ابن عربي، وترقي بكلٍّ منهم إلى مرتبة العارف. وبهذا يشير الشاعر إلى انتمائه إلى هؤلاء القوم وإلى طبيعة تجربة سعيه في آن.

وثانيهما، أي ثاني المقتبسين اللذين يصدِّر بهما الشاعر الديوان، بيتا شعر للعارف عبد الكريم الجيلي هما:

تجلَّى حبيبي في مرائي جماله ... فكلُّ مرأى للحبيب طلائع
فلمَّا تبدَّى حسنُه متنوِّعاً ... تسمَّى بأسماء، فهنَّ مطالع

الحبيب الذي يتجلَّى هو الله تعالى/ ويستخدم الجيلي مصطلح مرائي جماله، أي مظاهر جماله، أو التعدُّد الذي تظهره المرايا الرائية إليه، ويجد

في كلِّ مرأى وجه الله الحبيب = طلائع، وهذا مصداق قوله تعالى: أنى توجهتم ﴿فَثَمَّ وَجْهُ ٱللَّهِ﴾. وهذه المرائي/المظاهر تبدو متنوِّعة، وتتسمِّى بأسماء هنَّ مطالع/بدايات المعرفة/العرفان، المتدرِّجة من حالٍ إلى حال.

٣ ـ **تدرُّج كشف التجلِّيات**: يحاول الشاعر، في مجموعته، أن يتبيَّن تجلِّيات الحبيب في تنوُّعها، في تدرُّج، فتتشكَّل قصيدته مقاطع مرقَّمة: ١ ـ ٢ ـ ٣ ـ ٤... في كلِّ مقطع يتجلَّى مرأى/مظهر إلى أن يتبدَّى حسن الحبيب متنوِّعاً، وإن كان لنا في هذه القراءة أن نتبيَّن حركة القصيدة إلى اكتمال تشكُّلها فسوف نفعل ذلك في القصيدة الأولى: «أحوال العاشق» (ص. ٩).

قصيدة «أحوال العاشق»

ـ في الرُّؤية

في العنوان إشارة إلى ما ذهبنا إليه، فنحن إزاء أحوال العاشق، وليس إزاء حال عاشق، فهنا تعدُّد أحوال يضاف إلى العاشق = المعرفة، وليس النكرة، أي ليس أيَّ عاشق، وإنَّما العاشق الذي يتَّصف بصفات العارف الحقيقي. ولهذا دلالته، فهو من نحوٍ أوَّل العارف الساعي إلى المعرفة التي تحدِّثنا عنها، عاشقاً إيَّاها، ومن نحوٍ ثانٍ، يستحضر تجربة العاشق في الشعر العربي، وأبرز نماذجها الشاعر العذري. وهذا كان يتنقَّل من حالٍ إلى حال، إلى أن يصير في حالٍ يرى فيها أنَّ حبَّه قدرٌ إلهي أبى الله إلَّا أن يحدث، وهو لا يطيع لوم اللائم الذي يريد رشده، لأنَّه لا يتمكَّن من ردِّ قضاء الله، ولأنَّه، إذ هو يخضع لهذا القضاء، إنَّما يفي بعهد الله وميثاقه. إنَّه يصل بهذا الحبِّ إلى مستوى العبادة، ويكون العاشق العابد. وليكون كلامنا ملموساً، نقرأ أبياتاً لجميل بن معمر:

... وقد لامني فيها أخٌ ذو قرابةٍ حبيبٌ إليه، في ملامته، رشدي
فقلت له: فيها قضى الله ما ترى عليَّ، وهل في ما قضى الله من ردِّ
لقد لجَّ ميثاقٌ من الله بيننا وليس لمن لم يوفِ لله، من عهدِ

إنَّ صورة العاشق، في الشعر العربيِّ، هي في جانبٍ صورة العاشق العابد الذي يرقى بحبِّه إلى مستوى طاعة الله وعبادته، وتكون المعاناة سعياً في هذا السبيل، وفي جانب آخر هي صورة العاشق العارف، الباحث في رحلة العشق الإلهي عن مظاهر/مرائي جمال الله مزوَّداً بالقدرة التي زوَّده الله إيَّاها عندما علَّمه الأسماء، ووعده بأن يريه آياته في الآفاق، وفي الأنفس حتى يتبيَّن أنَّه الحق، وهكذا يكون بحث العاشق/العارف سعياً إلى المعرفة بغية تبيُّن الحقِّ.

يقول الشاعر، في «أحوال العاشق»: «يتلوَّن هذا الأفقُ، العاشق...». الأفق هو العاشق هنا، وهو شيء/اسم من أشياء الطَّبيعة/أسمائها. يتلوَّن في عشقه، يبدو في مراءٍ كما قال الجيلي، أو في مظاهر، كما قال الشاعر، أي يتعدَّد، ينتقل من حالٍ إلى حال، وتلوُّنه يعدل من أحوال الأشياء/الأسماء، فتتنوَّع، والتنوُّع يحدثه تلوُّن/تحوُّل يبلغ أقصاه في قول الشاعر: «الأوَّل صار الآخر، والنار الماء»، فيتحوَّل الشيء/الاسم إلى ضدِّه، فيضيء عندما يدخل في العتمة.

يقول الشاعر: «ومتى يدخل في عتمته يضاء». وهكذا نتبيَّن عناصر تجربة العاشق/العارف، وهي:

١ ـ تعدُّد المظاهر، وتنوُّعها، وتحوُّلها في ذات العاشق، إلى أن يغدو الشيء نقيضه.

٢ ـ تجلِّي الإضاءة في عتمة هذا التحوُّل.

٣ ـ التضادُّ الذي تشكِّله الثنائيات: الأوَّل # الآخر، النَّار # الماء، عتمة #يضاء.

٤ ـ هذه مظاهر تجلٍّ، تكون الإضاءة فيها إشراقاً/حدساً كاشفاً .

وهكذا تتمُّ المعرفة، فيتحوَّل الأفق العاشق نفسه: يضاء = يتعافى، وتعانقه الشمس، ويتمكَّن فيه ويغدوان واحداً، فتتمثَّل الوحدة السابحة في بحر الأضواء، وهذه هي المعرفة التي يحصلها العارف/العاشق.

في اللُّغة الشعريَّة

هذه هي الرؤية التي تنطق بها اللغة الشعرية التي جسَّدت تجربة العاشق/ العارف، وفي ما يأتي نتبيَّن حركة هذه اللغة إلى اكتمال التشكُّل الناطق بهذه الرؤية.

يبدأ الشاعر بسردٍ تصويري، يحكي ما حدث: «يتلوَّن»، وينمو الفعل: «يعدِّل» ويتزامن فعلان في الحاضر: «متى يدخل في عتمته/ يضاء». وهذا يمثِّل الإشراقة المفاجئة التي أفضت إليها حركة السرد: «يتلوَّن... يعدِّل...» كأنَّ هذين الحدثين أحدثا وصل السالب بالموجب، فتمَّت الإضاءة، وهذه تفضي إلى حركة ثالثة، تنمِّي الحدث، إلى تعافي الأفق، وإلى أن تعانقه الشمس وتسكن فيه.

يستخدم الشاعر تقنية سرديَّة هي إسناد الحدث إلى راوٍ، فيقول: «قيل: تحاكيه» كأنَّه يريد توثيق الحدث وإكسابه صدقيَّة، فالقول شائعٌ وسائد: «قيل». ثمَّ يأتي خطاب الشمس التي تحاكي الأفق كأنَّهما عاشقان يمثل اجتماعهما تعافي الأفق الذي يغدو بحراً من الأضواء.

هذه بنية سرديَّة تشكِّلها حركة سردٍ يمضي في أداء حكاية تمثِّل حالة. الحدث في الزمن الحاضر دائم التجدُّد، وتحدث مفاجأة الإشراق بتزامن فعلين، ثمَّ ينمو الحدث، وتستخدم تقنيَّة الرَّاوي والخطاب المباشر ليكتسب الحدث صدقيَّة، ليس الشاعر وحده مصدرها، وإنَّما الصوت السَّائد الذي يمثِّله الفعل «قيل» المبني للمجهول، ويمثِّل الصوت الدائر في الكون والخطاب الذي تحاكي به الشمس الأفق.

تؤدِّي هذه البنية السَّرديَّة لغةٌ بسيطة سهلةٌ، تنشئ الثُّنائيات الضدِّيَّة، ويمثل هذا التضاد اللغوي/ الطباق بلغة البلاغة عنصراً يؤدِّي دوراً يتجاوز دور المحسِّن البديعي إلى دور العنصر الكاشف. كما أنَّنا نلحظ عناصر شعرية أخرى أبرزها عنصران: أوَّلهما، إن لم نقل القافية، هو الإيقاع، النغم المنتظم في تنوُّع ووحدة التنوُّع يتمثَّل في: الأفق = العاشق # فيه = تحاكيه # نلعب = نتعب،

والوحدة تتمثَّل في صوت «اء»: الأشياء، الماء، يضاء، رداء، الأضواء. وهذا النغم المتشكِّل من الألف اللَّينة تليها همزة ساكنة يمثِّل الصَّرخة المقطوعة، أو الآه المقطوعة بلقيا، وهي تمثِّل حالة العاشق الباحث الساعي الذي يؤتى ما يبحث عنه الإشراقة/الفرحة، وثانيهما الموسيقى الشعرية، فهذا المقطع، وإن بدا منثوراً في التشكيل الكتابي، إلَّا أنَّه موزون، وتمثِّل وزنه تفعيلة فاعلن وجوازاتها.

ثلاثة أمور

وهكذا نكون قد عرفنا، في هذه القراءة، ثلاثة أمور: أولها طبيعة التجربة الشعرية والعرفانية منها بخاصَّة، واللغة التي تمثِّلها، وثانيها الخصائص التي تفيد أنَّ مجموعة «مظاهر أسماء» تنتمي إلى هذه التجربة، وثالثها الرؤية التي ينطق بها مقطع شعري، بوصفه أنموذجاً، وحركة اللغة الشعرية إلى تشكيل بناء ينطق بهذه الرؤية، وتتيح هذه المعرفة لنا القول: إنَّ الشاعر سعى ليتبيَّن مظاهر الأسماء/مرائي التجلِّي، فأنجز ما يستأهل الانصراف إلى استكماله، ما يغني الشعر العربي الحديث وينوِّعه.

❐❐❐

ضمائر منفصلة لسلمان زين الدين
أنواتٌ متَّصلة

تتوزّع قصائد «ضمائر منفصلة»، المجموعة الشعرية الصادرة مؤخراً لسلمان زين الدين، على الضمائر المنفصلة: أنا، أنتِ، هي، أنتَ، نحن، هو أو هي لغير العاقل، ومن هنا تأخذ اسمها.

الملاحظ غياب الضمير «**هو**»، أي الآخر، والاتصال الحميم بين بقية الضمائر وضمير «**الأنا**». و«**أنتِ**» هي المرأة الرمز: «عشتار» و«حواء»، و«**هي**» «كوثر» الدنيا التي ستكمل دينه، و«عناق» تعتقه من الطين الذي يحول دون التلاقي، وتحبوه بابتسامة فيقطف العنَّاب عن شفتيها، و«**أنتَ**» خطاب يوجّه لشعراء كبار يعدُّ دربه دربهم، وهم سعيد عقل وجورج شكور وريمون قسيس، و«**نحن**» خطاب عن سراب الضوء وأجمل الأشياء وأسئلة عن مآل الوجود...

هذا العالم الذي يخلو من الآخر، وتغدو فيه الضمائر المنفصلة «**أنوات**» متصلة، يتجلّى في فضاء فنّي تشكّله عتبات المجموعة، فالنصوص ترافق بالرسوم التي خطّها أمين باشا، والإهداء له، علَّ قصائده تغنّي، كما يغنّي الربيع شذا الغصون...، في هذا الفضاء المتشكِّل من شعر ورسوم وتغريد، وشذا... يثير الشاعر سؤاله: هل تنتشر هذه الرؤى بعدما طال في الضلوع انتظارها؟

في هذا الفضاء الجمالي، تطلب «الأنا»، من الزمان أن يتوقَّف، لتغنِّي ما تصرَّم من عمرها، وترى إلى الضمائر المنفصلة ـ المتصلة في آن .**وأوّل أغنية من أغاني** «**الأنا**» هي أغنية وجودها وجدواه، فهي الغيمة الآتية من البحر لتعود إليه، والسؤال الذي يطرح هنا هو: هل نحن إزاء صورة من صور «العبث»، كما تقول أسطورة سيزيف؟

تجيب «**الأنا**»: لا، في ذلك المسار إلى البحر يكون صنيع، يحضر على صفحة الدَّهر، فالوجود ليس عبثاً كما يجعله سيد سيزيف بركلاته المتتالية، وإنّما هو مسار يوقظ أمكنة، ويزرع فجراً و...، هذه الإنجازات هي ما يصنع «فتنة الدرب» التي تسبيه، فلم يعد يشغله هم الوصول وإنَّما هم «فتنة» المسار إلى الإنجاز.

الإنسان، في هذا الوجود، يخطو إلى الوصول. خطى، كلّ جسم خطوة، وإذ يموت الجسم ترحل الروح التي لا تفنى إلى جسم جديد، ترتديه غمداً. والصورة هنا واضحة، فالروح هي السيف والجسم هو غمدها، أو الروح هي الإنسان والجسم قميصها، ترتديه، وتمزقه، وتظل تفعل هذا في سعيها إلى الأصل... ولكن ما هو الأصل؟ وكم من الأجسام تحتاج لترقى إليه؟ وهل ترقى إليه؟

تبقى هذه الأسئلة مثارة، وتبقى «**الأنا**» تعيش غربتين عن المكان والزمان.

إن تكن هذه الأسئلة قد أثيرت، في المسكوت عنه، في عامي **٢٠١٢** و**٢٠١٣**، (القصائد مؤرخة)، فإنّها تطلق مباشرة، في العام **٢٠١٤**، ونقرأ: «هل سنصحو من رقاد الموت/ نختال بقمصان جديدة/ ونواري خلفها أرواحنا.../ فيكون الموت جسراً.../ أم سنبقى نائمين/ تحت أجداث السنين/ فإذا ما هزَّنا/ في غفلةٍ من نومنا/ يوم النشور/ ننفض النوم عن الأجفان/ نستيقظ من كهف القبور» (ص. ١٥٥).

يبقى الشكّ قائماً في صدق نظرية الغمد/ السيف، أو الروح وقمصانها، ولكن اليقين يبقى قائماً في أن «فتنة الدرب»، أي درب الإنجازات، هي التي تحلّي العيش، وهو عيش «**عُرتم**»، وهذه كلمة منحوتة من عرس ومأتم، يقول: «وتبقى الحياة انتظاراً جميلاً/ وحزناً شفيفاً وعرساً ومأتم» (ص٥٥).

لدى الشاعر مقدرة لغوية على النحت، والاشتقاق، فنقرأ، مثلاً، اشتقاقه فعلاً من «فينيق»، بمعنى الانبعاث والقيامة «وتفينقت طائراً من رمادٍ/ وعرفت الفضاء بعد الوثاق» (ص٩٠). ففتنة الدرب تتمثَّل في هذا «التفينق» الدائم طوال تمزُّق القمصان.

«يتفينق» الشاعر عندما تعروه حال خاصَّة هي «راحة التعب»، ويؤتيها تتويجه ملكاً في عالم يسعى فيه إلى النور، ويطوف حول قناديل معلقة من الإبداع والأدب، ولم تبارح مدار النور أجنحته «حتّى استحالت فراشات من اللهب» (ص٤٤).

وهذه هي **أغنية «الأنا» الثانية**، وهي أغنية فتنة الدرب المتمثلة بالإبداع المشكِّل لراحة التعب، التي تجعل الفراشات نفسها لهباً يكشف ويضيء بوصفه «سارق النار»، لا فراشات يحرقها اللهب. وهنا نلحظ توظيفاً لأسطورة «بروميثيوس» الذي تحدَّى كبير الآلهة، وسرق النار ليعطيها للإنسان.

فراشات اللهب، المؤدية دور «بروميثيوس»، في هذه المجموعة الشعرية، شعر يتبع نظام الشطرين، في الغالب، ويتبع نظام التفعيلة في عدد من القصائد، ويبدو أنّ الشاعر يتخذ موقفاً من قصيدة النثر، أو شعر النثر المتحرّر من الوزن والقافية، فينحت اسماً لهذا النوع من الشعر هو كلمة «شثر»، المنحوتة من كلمتي شعر ونثر، ففي زمن يغدو «الشعر» فيه «شثراً» يتصحّر الشعر. يقول: «في زمان تصحَّر الشعر فيه/ وغدا في المكان شثر نهير/ يصبح الشعر مثلما الماء سعراً/ في صحارى يضجُّ فيها السعير». وهنا نلحظ المفارقة، فالشعر المفروض أن يكون «فراشات اللهب» ـ «بروميثيوس» يغدو «شعراً» في صحارى يضجُّ فيها السَّعير، ما يثير سؤالاً هو: ماذا يتبقى من «فتنة الدرب»؟ في هذا الزمن يرى الشاعر، عند جورج شكور، ودربهما كما يقول واحد، «القريض المصَفَّى خالص الأصل ما به تعكير» (ص. ١٢٤).

ويكرّر رأيه هذا في خطابه لريمون قسيس، فيقول: «نحن نبني للشعر مجداً أثيلاً/ وسوانا يخوض في الأرجاف» (ص. ١٣١). هنا نلحظ وجود «السوى»، أو الآخر، وتميّز «النحن» منه واختلافها عنه. لكن الشاعر عندما يتحدّث عن الشعر، في موضع آخر، فيرى أنّ أجمل الشعر «هو العاصي على التعليب/ في شكل محدَّد... خارجاً يجري على المجرى/ كنهر يتمرَّد.../ فإذا ما رمت يوماً أسره/ في قصر شعر/ يهدم القصر ويصعد» (ص. ١٤٩).

السؤال الذي يطرح هنا هو: كيف يوفِّق الشاعر بين رؤيتين، تتمثّل أولاهما في الإعلاء من شأن شعراء اتباعيين لا يخرجون على المجرى، إلى حد القول: «يبتكر الفجر»، «شاعر القرن»، «القامة القرن»، «أمير القوافي»... تتمثّل جودة شعر هم في تجويد صياغة العبارة، أو في «تقصيب النظم»، أو في «جعل القصيدة بلّوراً أو رخاماً من النظم»، وثانيتهما في العصي على التعليب والخروج على المجرى، والتمرّد وهدم القصر... ؟

قد تكون الإجابة: إنّ رؤية الشاعر تطوَّرت، فرؤيته الثانية تعود إلى العام ٢٠١٤ في حين أنّ رؤيته الأولى تعود إلى العام ٢٠١٢، وقد تكون الرؤية الكلِّية: إنّ أجمل الشعر ذاك الذي يبقى بعيداً مثله مثل أجمل الأشياء يبتعد كلما اقتربنا منه: «أجمل الأشياء/ ما يبقى بعيداً/ دونه خرق القتاد/ فإذا منه اقتربنا/ يمتطي مهر البعاد...» (ص. ١٤٧).

وإن واصل مهر البعاد جريه يواصل الشاعر اقترابه، لأنّ الأرض من دون شعر منفى. يقول الشاعر: «وحده الشعر يجعل الأرض أحلى/ من لقاء الحبيب بعد التجافي/ كلّ أرضٍ تخلو من الشعر منفى/ وبنات القريض تنفي المنافي» (ص. ١٣٥). وهكذا يكون الشعر «عسل» الوجود المحلِّي، وتكون الأغنية الثانية «فتنة» درب الأغنية الأولى.

❐❐❐

الكتابات الجديدة
قراءة في أحد نماذجها

الكتابات الجديدة

نعني بـ «الكتابات الجديدة» ما يكتبه الشَّباب والشَّابَّات، في هذه الأيام، في غير قطر عربي، من كتاباتٍ متحِّررة من الوزن والقافية والإيقاع، أيِّ وزن وإيقاع، وليس العروضيَّ فحسب. يسمِّي هؤلاء الكتَّاب كتاباتهم الجديدة شعراً وقصائد نثر، يؤِّيدهم في ذلك شعراء ونقَّاد، ويعارضهم شعراء ونقَّاد آخرون، يرون أنَّ هذه الكتابات لا تعدو كونها، إن توافرت فيها خصائص الأدب، نثراً أدبيَّاً.

وإذ تشهد الحياة الأدبيَّة، في هذه الأيَّام، غزارة في نشر هذه الكتابات، في مؤلَّفات ورقيَّة و«ألكترونية»، وعلى صفحات كثيرة من الدَّوريَّات والمواقع، ما جعل منها ظاهرة لها حضورها الفاعل، وإذ يغيب النَّقد الموضوعي المواكب لها، رأينا أن نقدِّم قراءة في أحد نماذج هذه المؤلَّفات، لعلَّها تثير نقاشاً جدِّياً لا تخفى حاجة الحياة الأدبيَّة إليه.

الأنموذج: العبور بلا ضوء

الأنموذج، موضوع القراءة، هو «العبور بلا ضوء» لـ «دارين حوماني»، الصَّادر عن دار «فواصل» في بيروت، في طبعة أولى سنة ٢٠١٧.

يعود اختيار هذا الأنموذج إلى عدَّة أسباب، منها: أولاً أنَّ هذا الكتاب هو الإصدار الخامس للكاتبة؛ إذ صدر لها قبله: «أكبر من نافذة قطار ـ ٢٠٠٨»؛ «الياطر الحزين ـ ٢٠١١»؛ «ملاءات رقيقة في غرفة واحدة ـ ٢٠١٤»؛

«مقامات الخيبة ـ ٢٠١٦»، ما يعني أنَّ هذا الكتاب ليس محاولةً أولى أملتها حماسة الشَّباب للخروج على القيم والتقاليد الشعرية السَّائدة، وإنَّما هو وليد تجربة متَّصلة امتدَّت طوال سنوات، وأتاحت للكاتبة أن تشحذ موهبتها، وتراكم خبراتها، وتطوِّر أدواتها، وثانياً أنَّ هذا الكتاب يرفق بنقدٍ يقدِّمه، ويعرِّف به، فتتيح قراءته فرصتين: أولاهما معرفة هذا النقد، ومعرفة رؤيته إلى هذه الظاهرة، وثانيتهما التعرُّف إلى هذا النَّوع من الكتابة.

عنوان هذا الأنموذج «عبور بلا ضوء» جملةٌ غير مكتملة. يُترك للقارئ أن يكملها، فيحدِّد «ما» يتمُّ العبور فيه وإليه، ويجيب عن أسئلة منها: كيف يتمُّ هذا العبور؟ وهل يتمُّ فعلاً؟ وما هي معوِّقاته؟ ولم كان بلا ضوء؟...

العنوان مشوِّق، ودافعٌ للبحث عن إجابات، فيبادر القارئ للبحث عن هذه الإجابات. يقرأ في الغلاف، بوصفه علامةً دالَّة: العابرون وقوف في جانب الطَّريق، وأمام الأبواب المقفلة، الطريق فارغ، ليس من عبور فيها، البيوت سوداء ورمادية، معتمة، والطَّريق مبسوطة وغير معتمة. هذا الفضاء ينطق بـ «الانتظار»، والسؤال الذي يُطرح هنا هو: ماذا ينتظر العابرون ليعبروا؟ هل ينتظرون الضَّوء؟

لا يقدِّم الغلاف إجابة، وإنَّما يضيف أسئلةً إلى الأسئلة التي يثيرها العنوان، وهذا يعني أنَّ معدَّ هذا الكتاب يُعنى بإخراجه إلى القارئ ثريَّاً بالعلامات الدَّالَّة، والمثيرة للأسئلة وللتشويق.

من مظاهر هذه العناية، إضافة إلى ما سبق، أنَّ ظلال الغلاف ترتسم على كل صفحةٍ من صفحات الكتاب، كأنَّها صدى ما يقوله يتكرَّر، مع كلِّ قراءة لهذه الصفحة أو تلك.

الخطاب النقديُّ المواكب

من هذه المظاهر، أيضاً، أنَّ الكتاب يبدأ بمقدِّمةٍ لـ «عباس بيضون»، وينتهي بكلمة للنَّاشر «نعيم تلحوق» تملأ صفحة الغلاف الأخيرة، ما يعني أنَّ خطاباً نقديَّاً يرافق النَّص، ويقدِّمه للقارئ، ويقدِّم له معرفة به هو في حاجةٍ

إليها، لأنَّه يتلقَّى كتابةً جديدة لم يألفها. يعوِّل القارئ أهميَّةً على هذا الخطاب، خصوصاً أنَّ صاحبيه رائدان من روَّاد هذا النَّوع من الكتابة، وأنَّ الكاتبة تهدي نصَّاً من نصوص كتابها إلى أوَّلهما، بيضون، وتعنونه بـ «المعلِّم»؛ ولا تخفى دلالة هذا العنوان، فالمعلِّم يقدِّم الدُّروس، ويرشد، وينظِّر، ويقدِّم الضَّوء، فماذا علَّم هذا المعلِّم في مقدِّمته؟ وأيَّ ضوء قدَّم؟ وإن قدَّم ضوءاً، فلم كان العبور بلا ضوء؟

يعرب «المعلِّم» عمَّا يشعر به لدى قراءة الكتاب، فيبدأ بالقول: «يشعر قارئ دارين حوماني بخفَّةٍ قلَّما تتاح لقارئ الشِّعر، فهو يقرأ كما يتمشَّى، ولا يصادف، في طريقه، إلَّا ما تألفه عيناه وما يشبهه، أو هو على الأقل من دنياه» (ص. ٧).

يُلفت، في هذا القول، أوَّلاً، ما لم يقله «بيضون»، فهو لم يقل: «يشعر قارئ شعر دارين حوماني...»، فلمَ النَّصُّ على قراءة الكاتبة، وليس على نوع ما يقرأه؟ ويفيد ما يقوله أنَّ الميزة الأساس، في كتابة «حوماني»، هي السهولة الممتعة كـ «التمشِّي»، وألفة الأشياء والكائنات التي تراها عينا المتمشِّي في دنياه. غير أنَّه لا يلبث أن يقول ما يناقض هذا الشُّعور، فنقرأ: «إنَّه ـ أي ما يقرأه كما يتمشَّى ـ في استرسال المحكي، لكنه، في الوقت ذاته، تغريب المحكيِّ وانسحاره»، ونقرأ: «... إنَّها العواطف الأولى، البدائيَّة البريَّة، وتخرج بدون جهد، وتنتظم بدون تقصُّد أو تعب (ص. ٧ و٨).

السؤال الذي تثيره أقوال «بيضون» هو: هل تغريب المحكيِّ وانسحاره يُشعر بخفَّة التمشِّي، وبمصادفة الأليف؟ وهل القيام بفعلي «التغريب» و«الانسحار» يتمُّ من دون قصد وجهد وتعب؟ وقبل أن نجيب عن هذين السؤالين، نقرأ ما أهدته دارين إلى «بيضون»، تحت عنوان: «المعلِّم»، ونرى إن كان ينطبق عليه شعوره/ حكمه:

«عبَّاس مرَّة أخرى/ يلقي التحيَّة بقبلة/ يكلِّمنا، وهو يسجِّل ما يمرُّ له/»، هذا كلام مباشر يصف أفعالاً مالوفةً. ونكمل: «على قصاصات ورقٍ في رأسه/

يدوِّنها كلَّ صباح» (ص. ٤٢)، فنلتقي «التغريب»، وفعل السِّحر، فهل تسجيل المرء ما يمر به على قصاصات من ورق في رأسه من المحكيَّ والمألوف؟ وهل تأتي هذه الصُّورة «الغرائبيَّة» من دون قصد أو جهد وتعب؟ وهل يتلقَّاها القارئ كما يتمشَّى؟

لم ينطق «المعلِّم» بخطاب متناقض فحسب، وإنَّما لم يقدِّم معرفةً بالكتاب، ولا بهذا النوع من الكتابة، وإنَّما وصف شعوراً تولِّده قراءة هذا الكتاب أو ذاك، وهذا الكلام العام يتكرَّر في مقالة لـ «محمَّد مظلوم» (أصوات شابَّة من الشِّعر اللبناني...، جريدة الحياة، ٢٠/ ٢/ ٢٠١٨)، وهو، أيضاً، من كتَّاب هذا النوع من الكتابة ونقَّاده، يقول مظلوم: إنَّ لغة هذا الكتاب «أكثر أناقةً ونقاءً»، وأن صوره «مشيَّدة لا بحرص، حيث تهتم بالتقاط حركة الخارج لترسم مشهديَّة أكثر عمقاً، وهي أكثر انتباهاً للتفاصيل، فتلتقطها بعين بصيرة، وتحيكها [تحوكها] لتخلق قصيدتها، قصيدة درامية عالية الوضوح...، ولعلَّ هذا ما دفع عباس بيضون... إلى التأكيد أنَّ الألفة شيء أساس في قصائد الشاعرة».

إنَّ هذا الكلام عام قد يصدق على هذا النَّص أو ذاك، إضافة على أنَّ لغته تفتقر إلى دقَّة الدَّلالة، أو إلى الدَّلالة على خصائص النَّص، فماذا نفهم من «لغة أكثر أناقة ونقاءً»؟ والطريف النَّصُّ على «درامية» القصيدة و«وضوحها» على مستوى المضمون والمعمار، إنَّ هذه الأحكام عامَّة، تحتاج إلى تبيُّن، وهي، كما يبدو لي، لا تصف نصوص هذا الكتاب.

ويعبِّر الناشر، نعيم تلحوق، عمَّا تحدثه قراءة دارين حوماني فيه: فيقول: «يهتزُّ فيك شيءٌ ما، وأنت تقرأ دارين حوماني، لتعيش أبعاداً لا لحظة فيها». لا أنكر أنِّي لم أستطع معرفة ولا تخيُّل هذه الأبعاد اللازمنية. ويبدو واضحاً أنَّ تلحوق يتحدَّث عن التلقِّي، وعن الهزَّة الجمالية التي أكثر متلقُّو الشعر الحديث عنها، واللافت حديث تلحوق عن تلقِّي حوماني، وليس عن تلقِّي شعرها، فهل من المصادفة أن يلتقي «المعلِّم» و«الناشر» في استخدام هذا التعبير الدَّال؟ ثمَّ إنَّ «النَّاشر» يواصل كلامه الشِّعري المعبِّر عن شعوره العام لا المعرِّف بالنَّص، فنقرأ: «امرأة لا تجرح الكلمات، لهذا تعتذر منها الحروف حين تناغشها...»،

فهل الكلمات غير المجروحة، هنا، هي الكلمات الأنيقة النقيَّة هناك؟

يبدو واضحاً أنَّ هذا الخطاب الذي يواكب هذا الكتاب لا يقدِّم نقداً له، بمعنى النَّقد الذي يميِّز النَّصَّ ويتبيَّن خصائصه، فهل يعني هذا أنَّ هذه الكتابة تَعْبُر إلى تكوُّنها نوعاً أدبيَّاً متميِّزاً من دون ضوء؟ وهل عبَّرت حوماني عن هذا الأمر، واعيةً أو غير واعية، بعبارة وضعتها عنواناً لكتابها؟

يعيدنا هذان السُّؤالان إلى الأسئلة التي أثرناها في بداية المقالة.

قراءة نصوص

في سبيل الإجابة علن تلك الأسئلة، نقرأ إشارات دالَّة، منها ما جاء في التَّصدير: «إن كان هو الموت دائماً. فهو يأتي تالياً، الحرِّية، أبداً، هي الأولى» (ص. ١٠). يفيد هذا التَّصدير أنَّ «الموت» هو الدَّائم والعبور إنَّما يتم إليه، بوصفه تالياً للحياة التي ينبغي أن تعاش بحرِّيَّة. إنَّ العبور، إذاً، هو عبور الحياة إلى الموت بحرِّية، إن يكن الأمر هكذا، فما هو الضَّوء؟

نقرأ النُّصوص، ونختار منها، على سبيل المثال، القول: «الوقت/ مثل حديقة/ ملأناها خراباً/ لم نكتف بدفن موتانا فيها/ بل دفنا أحياءنا أيضاً» (ص. ٤٨). يثير هذا القول أسئلة منها: هل هو الوقت/ الزَّمن/ العمر/... ما يتمُّ عبوره؟ وهل الحديقة التي ملأناها خراباً هي الحياة؟ وهل الضَّوء هو القضية، التي تجعل العمر ذا جدوى؟ وتملأ الحديقة التي ملأناها خراباً عمراناً؟ إنَّ ما يجعل الحديقة/ الحياة/ الدنيا عامرةً هو الضَّوء/ قضية العمر، وقد نجد صورة مركبة/ علامة تدلُّ عليه: «عيناها قصيدة خضراء/ عيناها عينا أبي/ تنسكب على قلبي مثل غطاء دافئ في ليلة ممطرة» (ص. ٤٨).

إنَّ هذا الغطاء، كما يبدو لي، هو الضَّوء الدافئ في صقيع الحديقة التي ملأناها خراباً.

إنَّ هذه الصُّورة مركَّبة من ثلاث صور، أولاها: «عيناها قصيدة خضراء»، صورة تشبِّه المدرَك الحسيِّ بما يحتاج إدراكه إلى تأمُّل ذهني، فأي قصيدة هي

العينان؟ وماذا تعني القصيدة الخضراء؟ يبدو لي أنَّ هذه الصُّورة وليدة صنيع ذهني يفتعل المفارقة.

تجنيس الكتابة

يبقى، وقد حاولنا الإجابة عن الأسئلة التي تثيرها قضيَّة هذا الكتاب الأساس، أن نجيب عن أسئلة هي: ما هو نوع هذه الكتابة؟ هل هو شعر؟ هل هو قصيدة نثر؟ أحاول أن أجيب عن هذه الأسئلة، وبدهي أن تكون إجاباتي موضع تداول ونقاش نرى أنَّ هذه الظاهرة في أمسِّ الحاجة إليهما.

من المعروف أنَّ مكوِّنات الشِّعر هي رؤية شعريَّة إلى العالم وأشيائه وقضاياه تتمثَّل لغةً شعريَّة مفارقة للغة العادية، من مكوِّناتها، الإيقاع: الوزني والنَّغمي، إيقاع ما، وليس شرطاً لازماً أن يكون وزناً عروضياً، وانزياح معجمي وتركيبي ومجازي ودلالي.

تفيد الدِّراسات العلميَّة أنَّ الإيقاع: الوزني والنَّغمي حاجة عضويَّة ترافق التجربة الشعريَّة، وهي تجربة انفعالية عموماً، ويرافق الإيقاع، خصوصاً، ذلك الانفعال الذي يعيشه الشاعر الموهوب، وهو ينتج شعره، ولعلنا نعرف دلالة اسم «الرَّجز»، أول أشكال الشِّعر على هذا النَّوع من الانفعال، وهذا يعني أنَّ التجربة الشعرية الخاصَّة تلد نظاماً موسيقياً خاصاً، وأن ليس من شعر حقيقي من دون نظام موسيقي. وأن تعطيل الانفعال الخاص = الوجد يعطِّل النِّظام الشعري الخاص بالشَّاعر الفرد والمرحلة التاريخية.

ومن المعروف، في ما يتعلَّق بقصيدة النَّثر، أنَّ القصيدة هي «فعيلة»، أي صيغة مبالغة، من قصد، وتعني القصد إلى تجويد النَّص، الممثِّل تجربة عيش كاملة، وإحكام بنائه، والمبالغة في ذلك، ليأتي محكم البناء، ذا وحدة عضويَّة، مكثف اللغة، ينطق بدلالة كلِّيَّة .**بهذا المعنى، يمكن أن يصنع الأديب من الشِّعر، ومن النثر قصيدة،** وقد نصَّ روَّاد قصيدة النثر العربيَّة، نقلاً عن «سوزان برنار» الفرنسية، على هذه الخصائص، وذهب بعضهم إلى القول: إنَّ ما كتبه

«محمَّد الماغوط» لا ينتمي إلى قصيدة النَّثر، لأنَّه يفتقر إلى البناء المحكم الممثِّل تجربة حياة كاملة.

في ضوء هذا الفهم، نقرأ نصوص هذا الكتاب، فنلاحظ أنَّها تخلو من أيِّ نظام موسيقي، من أي إيقاع وزني أو نغمي، ما يعني أنَّ التجربة التي تلد هذه النُّصوص ليست تلك التجربة الشعرية الانفعالية التي تلد النظام الموسيقي تلقائياً، وإن حاولنا تبيُّن الرؤية التي تملي هذه النصوص، نلاحظ أنَّها، في كثير من الحالات، رؤية تؤنسن الأشياء، والأماكن، كما في القول: «... ينام بهدوء/ جفونه مزرَّرة بأحلام كبيرة/ في الخارج/ حمام يلقي بالطُّمأنينة فوق كتف النَّافذة/ النَّافذة تتفاجأ/ تبتسم.../ هديَّة أخرى من الله...» (ص. ٣٠ و٣١). يرسم هذا القول مشهداً محسوساً، ناطقاً، تُزرَّر فيه الجفون، ويحمل الحمام الطمأنينة، وتتفاجأ النَّافذة، لكنَّ هذه الصُّور تغدو غرائبيَّة عندما يوغل الصَّنيع الذِّهني في الإغراب المغْلَق، كما في القول، على سبيل المثال: «الصَّوت/ الذي يرى البشر من بعيد/ يتمسَّك بالموت/ يبحث عن الحقيقة» (ص. ١٤).

في كلا القولين السَّابقين مفارقة للغة العادية، والفرق يتمثل في أنَّ القول الأوَّل وليد تجربة شخصيَّة انفعالية، والقول الثاني وليد تجربة ذهنيَّة تحتذي غرائبيَّات رائجة يُراد لها إحداث الدَّهشة.

إنَّ المفارقة اللُّغوية، لكي تكون لغةً شعريَّة، ينبغي أن تكون لغة في المقام الأوَّل، بحسبان اللُّغة ظاهرة اتِّصالية، وتتَّصف بما سمَّاه «الجاحظ»، قديماً، «الفهم والإفهام».

لنقرأ هذه الصُّورة الفرديَّة: «الغرفة خاليةٌ من الشِّعر/ خرج العازفون من اللَّوحة/ إنَّهم يقطعون الخبز للأطفال/ ليذهبوا إلى مدارسهم» (ص. ١١)، ونسأل: هل تنطق هذه الصُّورة أو أنَّها بكماء؟

ولنقرأ نصَّاً آخر هو «فلسطين في قلبي»، يبدأ هذا النَّص بصورةٍ سرديَّة تبدو كأنَّها خبر صحفي، لكنَّها تنتظم في علاقات مع صورتين سرديَّتين أُخريَين، فيتشكَّل نظام سياقي يمتلك فاعلية دلاليَّة فحواها أنَّ جيلاً جديداً سيعيد بناء

البيت الذي هُدم. وهذه الفاعلية ليست دلاليَّة فحسب، وإنَّما هي جماليَّة في الوقت نفسه لم يَضرها سوى الوقوع في المباشر لدى وصف القدمين بـ «مواد خام».

الفرق بين هذين النَّصين هو الفرق نفسه الذي تبيَّناه بين النَّصين السَّابقين، فالثاني وليد تجربة حياتية معيشة، والأوَّل وليد تجربة ذهنيَّة تحتذي غرائبيَّة شائعة في هذا النوع من الكتابة.

وفي نصٍّ آخر هو «قصيدتي» (ص. ٢١)، على سبيل المثال، يلاحظ تداخل التَّجربتين، جاء في هذا النَّص: «قصيدة مكتوبة بقطع الثَّلج/ تتوقَّف كلَّ حين عن الحِراك/ ثمَّة كلبٌ يحرِّك ذيله للقصيدة/ وأنا أقدح عود ثقاب/ كي يذوب الثلج...» (ص. ٢١). الصُّورة محسوسة فيها غرابة، وناطقة بدلالة مفادها العجز، فماذا يفعل عود ثقاب إزاء قطع ثلج تتوقَّف كل حين عن الحراك؟ تذكِّرني هذه الصورة بحوارٍ ثنائي جرى معي على «الفيس». «قالت: ثلجٌ أنا، قال: شمسك أنا...». لكن كان الأفضل أن يترك الاستنتاج: «كي يذوب الثلج» للقارئ. لكنَّ هذه الصُّورة الناطقة يقتحمها عنصر غريب، هو الكلب الذي يحرِّك ذيله للقصيدة. فلِمَ وُجِد الكلبُ هنا؟ ولم يحرِّك ذيله؟ هل يهزأ؟ هل يقول: إنَّ ذيله يبقى هو هو ولو بقي سنواتٍ في القالب؟ هل يراد منه أن يكثِّف غرائبية الصُّورة؟ أسئلة كثيرة تُطرح، وتدلُّ على تداخل تجربتين تمليان نصوص هذا الكتاب.

في الإجابة عن الأسئلة التي طرحناها آنفاً، يمكن القول:

إنَّ لغة نصوص هذا الكتاب متنوِّعة كما تبيَّن لنا آنفاً، وهي مفارقة للُّغة العاديَّة، ما يعني أنَّها، في الغالب، لغة شعريَّة، والسؤال: هل هي شعر؟ يبدو لي أنَّها تتصف بما هو لازم وغير كافٍ لتكون شعراً ذا نظام موسيقيٍّ: إيقاع وزني ونغمي، كما يبدو لي أنَّها لغة نصٍّ أدبي منثور، هو النَّصُّ الأدبي المنثور الذي يُمكن أن تُصنع منه قصيدة نثر، إن قُصد إلى ذلك، والواضح أنَّ الكاتبة لم تقصد إلى إحكام بناء نصوصها، وتجويدها.

❐❐❐

في تجربة عبَّاس ياسين الشِّعريَّة
حلمٌ بين قَدَرين

السَّفر مع الشّعر

تمتدُّ تجربة عبَّاس ياسين، في نظم الشِّعر، ما يزيد على أربعين عاماً. في هذه المدَّة الزَّمنيَّة، أصدر سبعة مؤَّلفات هي: «فقرات من حكاية الوطن» ـ ١٩٨٢، و«قمري دمه يضيء» ـ ٢٠٠٩، و«شبابيك سوف يدخلها الضوء» ـ ٢٠١٤، و«خلجات في سفر القلب» ـ ٢٠١٤، و«مطرَّزة على حاشية الجرح» ـ ٢٠١٤، و«محاكاة لسرِّ الحلم ـ ٢٠١٦، و«تذكرة لشمس العمر» ـ ٢٠١٦.

وهو، وإن بدأ نشر مجموعاته الشِّعريَّة، في سنة ٢٠٠٩، فإنَّ أولى قصائده يعود نظمها إلى سنة ١٩٧٦، أي إلى آونةٍ من العمر كان فيها في العقد الثاني من عمره، كما يقول، في مقدِّمة مجموعته الشِّعريَّة: «شبابيك سوف يدخلها الضَّوء»، الصَّادرة سنة ٢٠١٤، والتي يعود نظم قصائدها إلى تلك الآونة المبكِّرة.

في هذا السَّفر مع الشِّعر، مرَّ عبَّاس ياسين بتجارب كثيرة تمثَّلت في شعره، وكان فيها جميعها يصغي لصوت الكلمة الشِّعريَّة، تأتيه، وهو في العقد الثاني من العمر، فيصوغها «حلماً وحبَّاً ومغامرة وألماً»، وتكتبه، بعد عامه الخمسين، وتصنعه «وجهاً ولوناً وواقعاً يهرب منه».

وهكذا، كما يبدو، كان السَّفر مع الشِّعر من الكلمة التي ترسم الحلم إلى الكلمة التي تكتب الواقع الذي يهرب منه، أو الواقع «الطَّارد» لأبنائه...، وهكذا كانت الكلمة، كما يقول هو، «البداية...، فأمست خواتيم النَّبض».

هو «النَّبض»، إذاً الذي يُنْبِتُ الكلمة، وهي التجربة الحياتيَّة المعيشة التي تشكِّل هذا «النَّبض»، فيتمثَّل الوَجْد لغةً شعريَّة هي الضوء النَّابع من الذَّات، الكاشف حناياها وواقعها في آن، وهي الصَّوت النَّاطق بالرؤية والموقف في آن.

النُّصوص الأولى

النُّصوص الأولى ينطق عنوانها: «شبابيك سوف يدخلها الضَّوء» بالحلم بأنَّ الضَّوء آتٍ، وسوف يدخل الغرف المشرَّعة شبابيكها له.

لعلَّ استخدام «شبابيك»، وليس نوافذ، يفيد التَّداخل والتشابك، وليس النفاذ، فيتداخل الضوء ويتشابك مع ما يدخل إليه كما تتداخل الأصابع وتتشابك. وإذ يحدث هذا تنطق النُّصوص بأن البسمة ستعود للباب الأزرق، وبأنَّ الوطن ستغرِّد فيه زهرة زنبق. وهذا يؤتيه المضيُّ في درب الثَّورة. يقول:

ـ «ولا أقدر أن أطفئ كلَّ ما في الكون من حرائق/ كلُّ الذي أريد أن أمحو لون الحزن عن وجوهنا/ ... أطرد هذا اللَّون/ ولهذا لن أترك دربي الأوَّل... درب الثَّورة...» (شبابيك، ص. ٢٩).

يقرِّر أنَّه لن يُظلم بعد الثورة، لكنَّه لا يلبث أن يُفجع بالثورة توأد، ويبدو له واقع «الوأد» واقعاً يمتدُّ طوال التاريخ، فيجرع جرح اليوم والأمس، إذ لا يزال «ابن ملجم» يسلُّ سيفه. لم يعد سيفه المسموم إلى غمده منذ ذلك الفجر الذي تلوَّنت شمسه منذ طلعت بدم إمام الثوَّار. وإذ لا يزال الطُّغاة يتوارثون السَّيف الذي تناسلت منه سيوفٌ أقذرها سيوف زناة الثورة، يقول: ما زلنا نزني بالثورة «لنبقى نحن الإجهاض» (م. ن.، ص. ٢٥ ـ ٢٧).

في هذا الاستحضار لوقائع تاريخية من الصِّراع الذي دار بين الإمام علي بن أبي طالب عليه السلام، الإمام الشرعي، وبين الخارجين عليه، توظيف شعري يكشف الحدث الفظيع الدَّال على إجهاض الثورة وانحرافها من مسار يخطُّه إمام المتقين إلى مسارٍ يطفئ الحقَّ ويُشعل الباطل، كما يدلُّ تواصل هذا المسار على الامتداد التاريخي لإجهاض الثورة، أو لوأدها إن وُلدت.

يبدو أنَّ هذا المسار قَدَرٌ تاريخي يُجهض الحلُم، أو يئده، ويواصل «ابن ملجم» ضحكه، ويواصل سيفه المسموم عبثه برقاب الرَّائين إلى ضوءٍ يدخل شبابيكهم...

وإذ يتحكَّم هذا القدر، يتمثَّل قَدَرٌ آخر، وهو الرَّحيل/الهجرة إلى فضاء آخر تتلوَّن شمسه بدم الإجهاضات والموؤودات.

في الغربة/المنفى

يبدو واضحاً أنَّ نصوصاً كثيرة من نصوص عبَّاس كتبت في الغربة، أو في ما يسمِّيه «المنفى». وإن يكن قد خرج من الغربة في الوطن، أو من المكان «الطَّارد»، فإنَّه كما يبدو، خرج إلى الوطن في الغربة. في الغربة/المنفى، «هناك» كما يسمِّيه، ينادي وجعه:

ـ «يا وجعاً عنيفاً حتَّى العمق/وحتَّى الجرح النازف.../حتى الصَّمت».

ويتمنَّى أن يعود إلى وطنه ولو على خشبة، ينادي بلده:

«أتمنَّى، يا بلدي، أن آتيك على خشبة» (م. ن.، ص. ١٤).

وينادي الحبيبة معلناً عودته: «وفي الحبِّ هنا... لا غربة» (م. ن.، ص. ١٣٢) هو الحلم بالعودة إلى الوطن والحبيبة ما يجعل الغربة في «المنفى» لا غربة.

تملي تجربة العيش في المنفى قصائد عديدة، أتوقف عند قصيدة «أحنُّ إليك» (م. ن.، ص. ٥٣) منها. يخاطب الشَّاعر، في هذه القصيدة أمَّه، ويحكي لها حكاية عيشه في الغربة، فتتَّخذ القصيدة بنية مقطعيَّة سرديَّة، يرسم كل مقطع مشهداً، منذ أن يعود وحده في المساء واضعاً يديه في جيبيه، إلى أن يجلس وحده يتناول طعام العشاء، بعد أن أعدَّه، ثم يطفئ الضَّوء ليخلد إلى النَّوم في سرير بارد. ثمَّ يفيق في الصَّباح، ويصنع الشاي ويرشفه وحيداً، ويخرج لينتظر الحافلة التي تقلُّه إلى عمله... وهكذا تتتالى الأيام، وفي نهاية كلِّ مقطع تتكرَّر عبارة: «أمَّاه...، أحنُّ إليك» كأنَّها لازمة.

تتمثَّل جماليَّة هذه القصيدة في لغةٍ سرديَّة شعرية، معجمها مأخوذ من لغة الحياة اليوميَّة، وتراكيبها بسيطة سهلة، وسياقها يؤدِّي حكاية الغريب الوحيد العامل...، الناطقة بمعاناة آلام الوحدة والراسمة خلجات الحنين.

إن يكن اللبناني يعيش بين هذين القَدَرين: بؤس واقع تُجْهَض محاولات تغييره، من نحوٍ أوَّل، وغربةٌ مرَّة من نحوٍ ثانٍ، فإنَّ الشَّاعر يرى أنَّه، بغية تحمُّل هذا العيش وجعله فوزاً لا خيبةً، لا بدَّ من الحلُم، الآتي كأنَّه زنبقة تحلمُ بالصُّبح الأبيض، ولا ينتابه اليأس، مثل الطَّائر الأسطوري الذي لا يموت، ويسمِّيه «الأنكو»، وهو الطَّائر الذي يحترف الخلود. يقول:

«رفوف طيور الأنكو ترجع من سفرتها.../أنا أعرف أنَّ الأنكو لا يموت أبداً.../طير يحترف الخلود» (م. ن.، ص. ٧٠).

الحزن المزهر

إن يكن اللبناني هو «طير الخلود ـ الأنكو»، أو «طائر الفينيق» الذي ينبعث من الرَّماد، بعد كلِّ حريق، فإنَّ اللبناني الجنوبي أو العاملي، في تسمية أصحُّ تاريخياً، هو هذا الطَّير الذي ما انفكَّ يقاوم مطارديه ومحاولي صيده منذ أن بدأ «ابن ملجم» وصنَّاعه وأتباعهم طوال التاريخ العبث بالسَّيف المسموم، فطوال هذا المسار من احتراف الخلود ما زال الحزن يزهر في العيون، ويثمر في الأرض حبَّاً وجنىً وعزماً لا يهون.

إنَّ هذا السَّيف المسموم يشقُّ جرحاً يتجدَّد طوال التاريخ، لكنَّه جرحٌ ينطق بالفوز كما قال الإمام: «فزتُ وربِّ الكعبة». يكتب عباس ياسين سيرة هذا الجرح/الفوز، فيطرِّز مجموعة شعريَّة يسمِّيها «مطرَّزة على حاشية الجرح»، في محاولةٍ للاقتراب من سرِّه، فهو يكبر يوماً بعد يوم، طوال التاريخ، ويكثر أبناء ملجم، لكنَّه يزداد توهُّجاً كلَّما ازداد كبراً.

يقول عباس ياسين: «إنَّ معرفة السِّرِّ بعيدة المنال»، لكنَّه يحاول، يحاول الاقتراب من حاشية الجرح، فيطرِّز عليها خطوات اقترابه، فهذا الجرح كتاب/ضوء يهدي إلى الفوز، في طريق السفر إلى مرضاة الله، سبحانه وتعالى.

في «كربلاء»، كان الإمام الحسين عليه السلام نوراً من نورٍ يجتاز الزَّمن، وكان أصحابه نفوساً تشعُّ بالحب والشوق إلى عالم الملكوت، فركبوا جواد الشمس، ولبُّوا نداء الأنبياء، وشقُّوا في طريق العزِّ درب المقاومة التي ما زال يسلكها عشَّاق السَّفر إلى رضوان الحبيب (مطرَّزة على حاشية الجرح، ص. ٥ ـ ١٢).

يمضي المقاوم في طريق العشق، طريق العزِّ، مشتاقاً إلى الفوز، وفي الحبِّ/ العشق شيءٌ من الجنون العاقل. هكذا كان الآل والأصحاب في «كربلاء»، وفي كل ميدان وحين فوز.

وإذ يطرِّز الشَّاعر محاولات اقترابه من «السِّرِّ» على حاشية الجرح، يرغب في مزيد من المعرفة، فيكتب «تذكرةً لشمس العمر» كأنَّه يريد لشعره الذي يقترب من الكشف، كشف السرِّ، أن يمثِّل تذكرةً لشمس العمر كي تدخل من شبابيكه فتجعله نهارات عطاء. وأنَّها الشَّمسُ تشرق...، وإذ نحاول تبيُّن سرِّ هذه الشمس، نرى أنَّها تعني الأصحاب، وأنَّها العشَّاق الماضون في الدرب المقاوم إلى لقاء الحبيب، هم إذاً شمس العمر، ليس عمر فردٍ فحسب، وإنَّما عمر الوطن، وعمر التاريخ وعمر الزَّمن، وهم صنَّاع هذا كلِّه.

وفي كلِّ حينٍ من التاريخ، يشعُّ الأصحاب كما تشعُّ الشمس صباح كلِّ نهار. في هذا الزَّمن من أزمنة تاريخ شمس الصحاب، أطلَّ من سمَّاه الشاعر، في قصيدةٍ أهداها إليه» «سيِّد الحلم». في هذه القصيدة توظيف شعريٌّ لوقائع التاريخ الذي تتواصل وتتشابه حكاياته. يقول الشاعر:

ـ «وإنَّك موسى/ تجيء الحكايات لابسات التاريخ.../ من سنا موسى... إلى الذَّبيح/ وإنَّك موسى/ لا فرق.../ صبر العابدين على ظلام السِّجن» (تذكرة لشمس العمر، ص. ٧ ـ ١٥).

هي الحكاية تتكرَّر، وهي الطريق نفسها تُسلك، فكما كان صبرُ العابدين طوال التاريخ، ومنهم كليم الله تعالى، موسى، كان صبر الإمام موسى الكاظم عليه السلام في سجن هارون الرَّشيد. وكما كان صبر العابدين كان صبر الإمام الصَّدر (رضوان الله عليه تعالى) في سجن طغاة العصر، وهذا هو وجه من وجوه

الصِّراع الدَّائم بين الطغاة والعابدين، بين الحقِّ والباطل، وهو وجه آخر للجرح/الفوز المتجدِّد على الدَّوام.

الدَّم المضيء

وكان الجنوب في مقدِّمة الصَّابرين صبر العابدين، فغدا رفيع الشأن يزيِّنه الشهداء.

للشهيد، في تجربة عبَّاس ياسين الحياتيَّة والشِّعريَّة، مكانة كبرى، فقد خصَّص له مجموعة شعريَّة عنوانها: «قمري دمه يضيء» ونصوصاً أخرى كثيرة منشورة في المجموعات الأخرى. وقمره هو ابنه الشهيد محمَّد، الذي مضى، كما مضى أقرانه في الدَّرب المقاوم، ليضيء درب عشَّاق السَّفر إلى مرضاة الله، سبحانه وتعالى، وإلى جعل شمس العمر تضيء، وليسهم في كتابة تذكرة دخولها إلى عالمنا، بوصفها الحلم النابت بين قَدَرين/ظلمتين، ليحوِّلهما بعد أن طالت مغالبته لهما.

يمكن القول: إنَّ تجربة عبَّاس ياسين هذه هي تجربة شعريَّة متميِّزة؛ فالأب الشَّاعر المكلوم تتبَّع خلجات وجدانه، في مجموعة «قمري دمه يضيء»، وفي النُّصوص الأخرى خلجةً خلجةً، ورسمها بالكلمات النَّابضة بها، فمثَّل بذلك سجلاً شعرياً، أو سفراً شعريَّاً، مع القمر الذي يضيء دمه دروب هذا السَّفر، الذي يمكن القول: إنَّه سفر مشاعر فقد الأبن، النَّابع من تجربة شخصيَّة ذاتيَّة، تمثِّل في الوقت نفسه التجربة الشخصيَّة الذاتية، والتجربة العامَّة الإنسانية، فقد استطاع الشاعر أن يرقى بتجربته الشعريَّة إلى مستوى إنساني، إذ يمكن أن يجد كلِّ أبٍ مكلوم أنَّ هذا الشِّعر يمثِّل تجربته، ففيه الحزن الإنساني المصفَّى والإيمان العميق المفضي إلى الرِّضى بإرادة الله سبحانه وتعالى، ورجاء رحمته، والنَّظر إلى أنَّ هذه الشهادة تمثِّل سعياً في سبيل جعل الحلم بالفوز حقيقةً، والاعتقاد بأنَّ الشهداء هم أحياء عند ربِّهم يرزقون...

لكنَّ ما يبقى في قرارة النَّفس هو الإحساس بالعجز الإنساني إزاء الموت،

يبقى هذا الإحساس ماثلاً في قرارة النَّفس، فيردِّد الشاعر كلما شعر بذلك:

أحباي، لو غير الحمام أصابكم، عتبتُ، ولكن ما على الموت عاتبُ

اللُّغة الشّعريَّة

يؤدَّى هذا السَّفر، أو السِّفر، السِّفر، للحلم بين قدرين، بلغةٍ شعريَّة معجمها اللُّغوي مأخوذ من لغة الحياة اليوميَّة، وهو في كثيرٍ من الأحيان إيحائي، وتراكيبها بسيطة، سهلة، يكثر فيها الانزياح الأسلوبي المتمثِّل بالتقديم والتأخير والحذف...، وإيقاعها موزون مقفَّى أحياناً، وتفعيليٌّ مرنٌ في الغالب، والشَّاعر نفسه يقول: إنَّ الكلمة، بين يديه، تلبس ما تريد، وهي تختار الوزن والقافية والشَّكل، وتهرب من القيود (تذكر...، ص. ٥)، كأنَّها «العروس» التي تزيِّن نفسها بما تمليه عليها حالتها، ما يعني أنَّ تجربة الشاعر الحياتية التي تشكِّل نبض وجدانه هي التي تملي إيقاعه الشِّعري الخاص، فيصدق قوله: إنَّ الكلمات التي يمليها وجده هي التي تكتبه، فتكتب سيرة حياة شعريَّة تضيء الواقع ودروب الخلاص وتحاول كشف سرِّ الجرح المزهر المثمر طوال التَّاريخ.

❐❐❐

القسم الثالث

كتب: قصص وروايات

قمَّة الرجال العشرة لطراد حمادة
السرُّ الخفيُّ لذاكرة المكان

الأسطورة ـ الرِّواية

«قمَّة الرجال العشرة» رواية صدرت مؤخَّراً للدكتور طراد حماده. يفهم من الإهداء الذي تبدأ به أن «الرجال العشرة» أسطورة، وأنَّهم «قضوا» في أعلى القمَّة ليس من الجوع والعطش، بل من صوت الحصى وصدى الريح، وهذا كتبوه في أعلى القمَّة على لوح الفضاء.

روت هذه الأسطورة ورد «الراوية»، وهي الجدَّة المفترضة لزوجة المؤلِّف، بوصفها جوهراً أنثوياً...، والجوهر الأنثوي يتجلَّى في كلِّ حين على مستويي العشق والرواية، مرَّة في شهرزاد، ومرة في ورد، وفي كلِّ المرَّات في امرأة تمتلك مفتاح السر.

يهدي المؤلِّف هذه الرِّواية لزوجته التي تكمل على لسان العشق سريان الأسطورة، ما يشير إلى هوية العاشقين اللذين يقصدان ورد، امرأة الحكايات، لتحكي لهما الحكاية.

التَّجريب: شكل متجدِّد

هل نقول: إنَّ هذه الرواية هي رواية أسطورة العشق؟ ما يعني تداخل نوعين قصصيين هما الأسطورة والرواية، أولهما: الأسطورة، قديم قدم الإنسان يجسِّد بلغة الخيال سعي الإنسان القديم، خارق القوى، إلى السيطرة على عالمه من طريق الحلم اليقظ المشبع بالخوارق، ويحكي ثانيهما سعى الإنسان العادي، الفرد، إلى تحقيق ذاته في عالم واقعي، فينجز هدفه أو يخفق.

ينتظم عنصر آخر في بناء هذه الرواية، وهو العنصر الفكري ـ الفلسفي. من نماذج حضور هذا العنصر نذكر، على سبيل المثال: «لم يكن، في موقد مالك، ما يشبه موقد ديكارت... لكن في ناره شبهاً شديداً بنيران حاتم الطائي... «تتصاعد من ناره» النار والدخان متحدين، ما يذكر باختلاط الخير والشر في فلسفة المعري.

كان ثمَّة شيء في تأمُّلاته يضاهي دهشة الإنسان الأوَّل في اكتشافه للنار «لعله جمع من مكان بعيد تأملات ديكارت وحكمة المعري. كانت بصيرته نفَّاذة، لكن علمه حضوري» (ص. ٥١ و٥٢).

إذا ما قرأنا في الرواية والنصوص الشعرية المتضمِّنة فيها، تبيَّنا العنصر الشعري بوصفه مكوِّناً آخر من مكوِّناتها، ينتظم والعناصر الأخرى في تشكيل بناء قصصي تكوِّنه هذه العناصر المتنوعة، ويمكن أن يعد تجريباً يضيف إلى الأشكال القصصية شكلاً جديداً ينطق برؤية جديدة. الواضح أنَّ هذا الشكل الجديد هو شكل متجدِّد ينتمي للقص العربي القديم متعدِّد الأنواع والأشكال، ويفيد من الأشكال القصصية الحديثة.

تبدأ الرِّواية بـ «كان يرى حقل النُّور الممتد إلى حدود الأفق صفحة مرآة لشمس وجهها، ويخاطبها في سره...». ثمَّ يأتي الخطاب لغة مجازية تمثِّل «جذبة العشق» فنسأل: من هو هذا العاشق؟ ومن هي هذه المعشوقة/العاشقة؟ ومن هما هذان العاشقان اللذان يمثلان أسطورة العشق الخالدة طوال الأزمان؟

يفهم من خاتمة خطاب العاشق أنَّ بدء حكايتهما هو تفتح للأسطورة، ونلاحظ أنَّ الحكاية... حكايتنا أضيفت إلى العناصر الأخرى آنفة الذكر، المكوِّنة للبناء القصصي... ونرى أنَّ بدء الحكاية يعني فتح أسطورة «قمَّة الرجال العشرة».

قد يكون لهذه القمَّة، وللأماكن الأخرى في الرواية، مثل «البركة الزرقاء» و«العين الزرقاء» وجود واقعي، لكنَّ الرؤية المركَّبة: الحكائية الأسطورية/ الرِّوائية/العرفانيَّة/الشِّعريَّة... تجعل هذا الوجود والمرجع الوقائعي وجوداً محتملاً يتمثَّل في تشكيل بناء مركب كنَّا قد ذكرنا مكوِّناته آنفاً.

الحكاية/الأسطورة وشخصيَّاتها

السؤال الذي يطرح هنا هو: ما هي الحكاية الأسطورة التي يقدِّمها الرَّاوي في هذه الرِّواية؟ والرَّاوي الذي يبدأ القص هو الراوي العليم الذي يعرف كل شيء، ويؤدِّي معرفته الشاملة بلغة مجازية في الغالب، ولا تخلو ألفاظ هذه اللغةمن معجم الفلاسفة العرفانيين اللغوي، ومن نماذج ذلك نذكر على سبيل المثال: «... ويجعل من الحصى بين أصابعه سبحة لأسماء، يتلو عليها ما تعاقب من الأحوال، ويطوي بها المنازل، يرقى مقامات روحه، ويتبع سلم الصعود، وينده على مقامات روحها (ص. ١٥).

يلتقي العاشقان، يجلسان على ضفاف السواقي الجارية من محيط «البركة الزرقاء»، ينسيهما حديث العشق تقدم ساعات النهار، فالكلام اللذيذ الذي يتبادلانه تنقل بين دروب المعارف وتعرُّجاتها... ويمضيان في درب البحث عن ذاكرة المكان، وفي هذه الذاكرة عن أسطورته، ويعقدان العزم على أن يبحثا عن السر الأخفى الذي لا تنحسر الحجب عنه بغير مفاتيح العشق.

تتمثَّل الشخصية الرئيسية، في هذا القسم من الرواية، بالعاشقين، ويتمثَّل هدفهما في معرفة السرِّ الأخفى لذاكرة المكان... يبدأ السعي إلى تحقيق الهدف بالتأمُّل والحوار، ثمَّ تقول هي: تأخذني إلى جدَّتي ورد نستمع إلى أقاصيصها، إنَّها راوية بامتياز، لم تكن هذه صفتها، لكن آلت إليها بفعل الزمان.

و «ورد»، كما يقدِّمها الرَّواي، عجوز، عيناها غائرتان من وطأة العمر، تبدوان نافذتين كبصيرة الزمان. ورد هذه هي من يقدِّم المعرفة، سرداً، أي معرفة متخيَّلة فنية، غير مباشرة، تقدِّمها امرأة جعلتها خبرة العيش «بصيرة الزمان» الكاشفة أسراره، ممثلة كشفها في أسطورة متجدِّدة يصنعها خيال متجدِّد.

فهل هي شهرزاد تتجدَّد؟ وهل يؤتي الزمان المعرفة به؟ الساعي إلى معرفة السر، نقلاً عن ورد...، يقول بعد لقائها: «حدَّثتني عن زوجها مالك...». ونتعرَّف إلى مالك، فإذا هو شخصية أسطورية، نذكر من صفاته، على سبيل المثال: «كان يطحن حبات الجوز واللوز تحت أضراسه... كان متعدِّد

المهارات: فلاحاً وراعياً وحطَّاباً يجيد السباحة والصيد وركوب الخيل. وكان كذلك عازفاً على قيثارته «كأنَّه الساحر»، وتقول ورد: إنَّ عزفه على القيثارة هو أولى مهاراته التي شدَّته إليها» (ص. ٢٨).

خدم مالك الذي نشأ يتيماً في فرقة الانكشارية، وبقي يحتفظ بسلاحه، كما يحتفظ بامرأته، جذبت قيثارته ورد إليه، كان حنوناً وقوياً، لم تنجب إلا بعد أن لامست حافة اليأس. فوضعت كوثر التي عاشت مدلَّلة سعيدة، وتزوجت باكراً من رجل على شاكلة أبيها امتهن التجارة، وأقام وإيَّاها في البلدة، وأنجبا أربعة صبيان وابنتين. كانت ورد تكثر من زيارة الأسرة السعيدة في حين كان مالك يكتفي بزيارتين في العام، وبسماع حكايات زوجته قائلاً: إنَّ الجبال متراسه الحصين ضد الموت.

تقرِّر ورد أن تبقى إلى جانب ابنتها... ويقرِّر مالك البقاء في مسكنه الجبلي، واعداً زوجته بالانتقال إلى البلد في الشتاء القادم. في وحدته يتحدَّث عن أحلامه بلغة مسجَّعة كأنَّها ترجيعات عشقه، أو أنشودة حاله، وقد حطَّت به الأحوال في مقام السفر.

تقابله، عند ملتقى السماء والأرض، قمَّة الرجال العشرة، فيشعر وهو وحيد في منزله كأنَّه حي بن يقظان في جزيرة المعارف. لم يبق معه سوى سلمان، وهو فتى ربَّاه بعد أن مات أبواه، فصار يرعى شؤونه بثقة ودراية، ويفعل ما يفعله برغبة المريد في التقليد، ويسأل ما يسأله سعياً إلى التعلُّم.

يقول مالك للرجال الباقين في الجبل، ومنهم سلمان: ترحلون، وأرحل، ألحق بكم بعد أيَّام، وكان قد بيَّت أمراً.

أمضى يومين وليلة وحيداً على جمر انتظاره. أبقى نفسه في حالة الحيرة ومقام الانتظار، ثمَّ جاءت قافلة، وفتح باب دارته للزائرين، كانوا تسعة رجال... باتوا ضيوفاً مكرَّمين، ولمَّا قالوا مؤثرين التلميح: إنَّهم اعتادوا أن يصطحبوا دليلاً في أسفارهم يحسبونه واحداً منهم، عرض أن يكون الدليل، فرحَّبوا، وغدا الرجال عشرة...

في ليلة الرحيل، يجفو النوم مالكاً، وتبدو أمامه مسالك كثيرة، ويروح في غيبوبة تأمُّلات وتداعيات...، وعندما يفيق يمسك ريشته الشعرية، ويكتب على جلد ماعز عتيق أسطورة الرجال العشرة كما حضرته من يقظة روحه. يكتب حكاية الحكايا لورد الرَّاوية... كتب لها أنَّ الرِّجال العشرة عازمون على الرحيل، أترك لخيالك الرحب الجميل سرد الرِّواية، تتناقل أخبارها الأجيال جيلاً بعد جيل.

البناء القصصي

يكتب مالك الجردي أسطورة الرجال العشرة العازمين على الرحيل إلى القمَّة. يكتب الرجال العشرة على لوحة فضاء القمَّة أنَّهم قضوا... تسرد ورد الرِّواية متخيَّلة تتناقلها الأجيال جيلاً بعد جيل. يأتي العاشق ويرويها في شكل قصصي متميِّز بلغتها المجازية المشبعة بالمعجم اللغوي الفلسفي ـ العرفاني.

البناء القصصي يتكوَّن من عناصر كثيرة متنوعة، يمثِّل نظام علاقتها شكلاً مبتكراً يمكن عدَّه تجلياً جديداً للمثاقفة بين القص العربي القديم والقص الحديث، وقد نهض هذا الشكل بأداء مهمته، فكشف سر ذاكرة المكان القائم بين السماء والأرض، والمسمَّى قمَّة الرجال العشرة.

وقد بدا واضحاً أنَّ هذه الرِّواية تتألَّف من وحدتين كبيرتين، تروي أولاهما سعي العاشقين إلى معرفة السر الأخفى لذاكرة المكان، وتروي ثانيتهما سعي مالك من مقام الانتظار إلى مقام السفر. وفي حكاية هذا السفر يتمثَّل السر الذي يبحث عنه العاشقان، فتلبِّي الحكاية الحاجة إلى المعرفة، ويؤدِّي القص في الوحدة الأولى الرَّاوي العليم الذي يتنحَّى أحياناً ليتيح للشخصية القول. أمَّا في الوحدة الثانية فيؤدِّي القص العاشق مسنداً روايته إلى ورد الرَّاوية، امرأة الحكايات، ليكسب روايته صدقية كأنَّه يعيد تقليداً من تقاليد القصِّ العربي المبتدئ عادةً بـ «حدَّثني».

❐❐❐

معراج الرِّجال العشرة لطراد حمادة
تجريب في مسار قَصص تراثي

قسم ثانٍ من ثلاثيَّة روائيَّة

هذه الرِّواية هي قسم ثانٍ من ثلاثيَّة روائية، تعيد كتابة الأسطورة الشعبية المحلِّية: «أسطورة الرجال العشرة»، في منطقة الهرمل من البقاع اللبناني. في هذا القسم، كما في القسم الأوَّل، ورد زوجة مالك الجردي دليل الرحلة هي الرَّاوية، وهي الجدَّة المفترضة لزوجة المؤلِّف، بوصفها جوهراً أنثوياً، والجوهر الأنثوي يتجلَّى في كلِّ حين، مرَّة في شهرزاد، ومرَّةً في ورد، وفي المرَّات جميعها في امرأة تملك مفتاح السِّرِّ. لا تتفرَّد ورد بالرواية، وإنما نجد في الرواية الرَّاوي العليم الذي يملك المعرفة كلها، وينشئ مسار القصِّ وينمِّيه إلى اكتمال التشكُّل، ويعطي لورد موقع، حينما يرى أن مسار القصَّ يحتاج إلى راوٍ لينمِّيه من موقعه.

نلحظ، هنا، تداخل نوعين قصصَّيين هما الأسطورة والرواية، والراوي يعيد تشكيل عناصر الأسطورة، ونسجها وعناصر الرواية ليشكِّل عملاً قصصياً، تنتظم في بنيته، إضافة إلى ما سبق، عناصر فكرية عرفانيَّة ونصوص شعرية، ما يفضي إلى تشكل بنية قصصَّية تجريبيَّة، يمكن أن نصنِّفها في النوع الأدبي: الرواية، وذلك لأن الشكل الروائي هو شكل غير نهائي، التجريب فيه قائم ما بقي المجتمع الإنساني قائماً، وهو يتجدَّد ما دامت التجربة الإنسانية تتجدَّد.

يبدو لي أن هذا النَّوع الرِّوائي ينتمي إلى نوع قصصي عرفه القصص العربي القديم، وهو قصص الإسراء والمعراج الذي تطوَّر إلى ما عرف باسم قصص الرحلة الأدبية العجائبي.

فنحن، إذاً، إزاء عملٍ قصصي ينتمي إلى التراث العربي الإسلامي القصصي، ويندرج في سياق مسار تطوُّره.

ينطلق هذا النوع من القصص من حادثة الإسراء والمعراج، وهي حادثة تاريخية، وقعت فعلاً، ورد ذكرها في القرآن الكريم (الإسراء، الآية الأولى، والنجم، الآيات ٧ ـ ١٨)، وفي الحديث النبويِّ الشريف، ثم أخذ نصُّها يتفاعل وينمو ويتطور على مرِّ العصور، فأصبح، كما قال الذَّهبي: «أشبه بأحاديث القصَّاص والمذكِّرين». ومن هذه الأحاديث الرواية الشعبيَّة المنسوبة لابن عبَّاس، وأحاديث المعراج التي أوردها ابن اسحق في السيرة النبويَّة.

وقد وجد هذا النَّص حضوراً في نصوص سردية صوفيَّة، مثل معراج البسطامي (ت. ٢٦١ هـ)، ومعراج الحارث المحاسبي (ت ٢٤٣ هـ)، ومعراج النِّفَّري (ت. ٣٥٤ هـ)، ومعراج ابن عربي (٥٦٠ ـ ٦٣٨ هـ)...

تصدر قصص المعراج هذه، المولَّدة عن نصِّ الإسراء والمعراج، عن رؤية إلى العالم عجائبيَّة تخرق العادات والقوانين، وقد بلغ معراج ابن عربي مبلغاً عظيماً من روعة الخيال والشعر على يد الصوفي الكبير، في كتابه: «الفتوحات المكيَّة».

إن اتخذنا الرواية المنسوبة لابن عبَّاس أنموذجاً للرؤية العجائبية، لقرأنا منها ما يأتي: «ملك... نصفه من ثلج ونصفه من نار... له ألف رأس، وفي كلِّ رأس ألف وجه، وفي كل وجه ألف فم، وفي كل فم ألف لسان، يسبِّح الله بألف لغة لا يشبه بعضها بعضاً...» (ابن عبَّاس، قصَّة الإسراء والمعراج، القاهرة: مكتبة القاهرة، ص ١٦).

هذا النَّوع من القصص العجائبي يروي قصة رحلةٍ إلى عالم آخر، هو عالم السماوات، ويصف ما يشاهده هناك، وفيه نلمس خرق قوانين الواقع والطبيعة، وتجاوز المكان والزَّمان، وسعي البطل إلى تحقيق هدفه في فضاء عجائبي.

قلنا: إنَّ رواية «معراج الرِّجال العشرة» تنتمي إلى هذا النَّوع من القصِّ، أو هي شكل قصصي من الأشكال التي عرفها في مسار تطوُّره، فما الذي استندنا إليه إضافة إلى عنوان الرواية: «معرج الرِّجال العشرة»؟

الرواية قسمان: الأول هو حوارية خارطة الرَّمل، والثاني هو المعراج. في القسم الأول، نتعرَّف إلى دليل الرِّحلة ومرشدها، مالك الجردي، وإلى أميرها، وإلى الرِّجال الثمانية الآخرين، ونتتبَّع مشاهد الاستعداد للسَّفر، ونصغي إلى الحوار الذي يدور بين الدليل والأمير عن الحاجة للتشاور، وإلى خطب الرجال الثمانية... الذين يتقدَّمون إلى المرآة، كل منهم في شكل يشير إلى حضارة، وإذ يؤدي خطاباً، يبدو الجميع كأنَّهم في مسرح، ما يشير إلى شكلٍ مسرحي، يتكرر لدى حوار مالك والأنبياء في أثناء الحوار.

ثم يُقطع القصَّ، ويتمُّ الانتقال إلى القسم الثاني، ويبدأ السَّير، ما يعني اتخاذ القرار بالسفر، وهذا يُترك للقارئ كي يتبيَّنه، يسير الرجال كما تمضي الريح، يصعدون الطرق بسرعة الطير كأنما لهم أجنحة... ويقترح مالك أن ينفصلوا مجموعتين، ينتهي التشاور إلى اتخاذ قرار بذلك، ويطمئن مالك إلى قدرات الرجال، إذ كان قد تعرف إليهم من طريق سماعه خطبهم في القسم الأول، ويرحلون في مجموعتين، فيحلم رجلٌ ثم يحلم مالك الجردي، وفي حلمه يتحقق معراجه إلى السماوات السبع» فيتجاوزها واحدة واحدة، وفي كل منها نتعرَّف إلى نبي وأخباره، وإذ يفيق مالك، يقول الرَّاوي: إن مالكاً تحقَّق له ما أراد، ويسوِّغ ما حدث في أثناء معراجه بقوله: ولا يخفى أنه اطَّلع على روايات المعراج، وأنها وقعت في نفسه، ومال إليها قلبه، وشغلت عقله، وهذبت روحه، ودرَّبت جوارحه، وأطلقت خياله، حتى يرى أبعد مما تراه الحواس الظاهرة (ص. ١٥١). أخفى مالك ما رآه في حلمه، لكنه قرَّر أنْ يشرح لأصحابه المعاني والأبعاد الروحية للأسفار.

وتروي ورد: إنَّ الرجال العشرة أكملوا الرحلة، وأدركوا القمة، ويقرِّر الرَّاوي، في نهاية الرواية: ستمضي ورد الراوية، في سرد حوار الحضارات وخلاصها، في الحب الإلهي في حكايات الرجال العشرة» (ص. ١٥٣).

يبدو واضحاً أنَّ قصة المعراج، في هذه الرِّواية، تندرج، بوصفها قصَّة اتَّخذت شكل الحلم، في سياق الرِّحلة إلى القمةَّ، ما يعني أنها قصَّة تندرج في سياق قصَّة، تتشكل من تفاعل أسطورة ورواية. تتخذ قصَّة المعراج شكل

الحلم، وهذا يعود إلى إكساب الحدث صدقيَّة في هذا الزَّمن الذي لا يرتضي فيه العقل الغيبيَّات. ما يعزِّز هذا الرَّأي هو تسويغ الراوي لمعرفة مالك بفضاء الرحلة التي تمت في الحلم ومنازلها وشخصياتها بأنَّه اطلع على روايات المعراج، وهذا الاطلاع يسوِّغ أمراً آخر، وهو عجائبيَّة ما حدث في الحلم: إذ إنه قال إن الاطلاع جعله يرى أبعد مما تراه الحواس، وهنا في هذه الرؤية العجائبيَّة تلتقي هذه الرواية وقصص المعراج، وتختلف عنها في ما يمكن أن نسمِّيه الحوار المعرفي الفكري الذي يجريه مالك وشخصيات المعراج من أنبياء وملائكة، فهو يجري من منظور فكري معرفي حديث، يبرز فيه الجدل العقلي، وتستخدم معارف حديثة، وتاريخية، ما يدل على أن مالكاً شخصيَّة مثقفة.

في القصَّة الإطار، وهذا ـ أي اعتماد بنية القصَّة الإطار التي تتضمَّن قصَّة أخرى ـ تأثُّر بالنية القصصية المشرقية العربية، إذ تضمَّنت قصة الرحلة إلى القمة قصة المعراج، وقصة الرحلة، كما يبدو، تروي في الوقت نفسه قصَّة رحلتين، أولاهما السَّفر في المكان إلى القمة، وثانيتهما السفر إلى الكمال، ودلالة القمة تشير إلى الكمال أيضاً. ما يعزِّز هذا الرَّأي التناص مع منظومة «منطق الطير» للشاعر الصوفي الكبير فريد الدين العطار، فكأنَّ الرجال العشرة حين يجتمعون للسفر إلى القمَّة، الكمال، في آن، هم طيور العطَّار الذين يجتمعون ويرحلون في طلب «السِّيمرغ»، فهل القمَّة/الكمال في هذه الرواية تعادل «السِّيمرغ» في منظومة «منطق الطَّير»؟ أميل إلى الإجابة بالإيجاب، فمن وصف الرجال للرحلة: «السفر جذبة الشوق» «العاشق لا توقفه الأخطار»، «إلى بيت الحبيب»، إلى «سلطان العاشقين»، «رسم القلم الإلهي للقمة طريقاً»، «من أولى المراتب إلى كمالها»... المصطلحات والمفاهيم عرفانية كما هو واضح (تراجع خطبة الرجل الأول، ص. **٢٣**، على سبيل المثال) فالرحلة هي رحلة الروح، لكننا في الوقت نفسه نلحظ وجود رحلةٍ في الطُّرق والأمكنة، واستخداماً للبغال والحمير...، واجتيازاً لأمكنة كأنها أمكنة الجنَّة، فهل هذا يعني أن الرحلة في الطرق والأمكنة هي في الوقت نفسه رحلة الروح إلى الحبيب، وكما تمر في الهضاب تمر في المراتب، وكلٌّ قادر على السير بقيادة إمام كيانه الخاص،

يجتاز الهضاب/ الحجب، ويصل إلى القمة/ الكمال؟ قبل أن نجيب عن هذا السؤال نقرأ في الرواية ما يفيد أن الأسفار تكون بدورها أسفاراً عقلية، ما يجعل الرَّاوي يسأل: كيف يمكننا أن نطابق بين السَّفر العقلي والسَّفر الآخر/ الانتقال في المكان؟

هنا تتمثل ميزة من مزايا هذه الرواية، وهي قصُّ رحلة عجيبة، يتم فيها التطابق بين رحلة القلب/ الروح، والعقل/ الفكر، والجسد/ في المكان، ترسم مسار الرحلة خارطة الرَّمل، والسؤال الذي يُطرح هنا هو: لم كانت هذه الخارطة من الرَّمل، والرَّسم بالرمل زائل، ما يذكر بثنائيَّة الحوْر العتيق ورمل الطريق؟ لعل الإجابة تتمثل في أن هذه الخارطة هي التي تلائم الرحَّالة، ففي السَّفر، الأمكنة زائلة كما الرَّمل، غير أن هذه الخارطة تتحول إلى مرآة مصقولة عندما يتقدم الرجال منها، وينظروا إليها، فهي خارطة عجائبية، تتحوَّل إلى مرآة مصقولة، تُري الرجال في صور آنية تاريخية في آن، ترسم لكلٍّ منهم صورة ترمز إلى هويته في الحاضر، وتدل على مسار أجداده السابقين، فالرجل الأول فتىً في جسد نمر، روح العصفور الموجودة في جسد نمر، والثاني سبع مسترخٍ بعد صيد وافر، والثالث يظهر كفرسان الكأس المقدَّسة، وللرابع وجه كوجه الهرِّ، قدم على بساط الريح، والخامس مهندس، يتأمل الأشياء، والسادس درويش يحلِّق في طيرانه بأجنحة جبريل حتى الجنون، والسابع فهد، والثامن بحار من أحفاد كولومبس، من الأندلس، من حلب جاء أجداده، ولكلٍّ أجداده...

يسير الرجال كما تمضي الريح، كأنما لهم أجنحة...، يقودهم مالك المتمكِّن المتبصِّر، هؤلاء الرِّجال المسافرون مختلفون، ويمثلون في الوقت نفسه الجماعة التي لا تجتمع على ضلال، ويصلون...، بقيادة مالك الذي يحتفظ بعصاه كما احتفظ موسى بعصاه، وكما يفعل الرعاة والقادة وأصحاب التأمُّل في رياضة صعود الجبال. إنها رحلة عجائبيَّة، لكنَّ السؤال الذي يطرح هنا: لم تفرَّد مالك بالمعراج طالما أن المسار مسار جماعة؟

يبدو أن نسيج القصَّ، كما بِنْيَتَه، مركب، فإن تتبعنا مسار الفصل الأول، على سبيل المثال، للاحظنا أن حركة تشكله تتابع كما يأتي: وصف، بلغة

شعرية: «ألهبت الشمس جلد التلال» (ص. ١١)، سرد وصفي، سرد خبري، استرجاع حر غير مباشر؛ إذ بدأ القص في النهار، فعاد إلى ما حدث في الليل مباشرة، ومن دون تقديم، خطاب الرَّاوي، أو حديث ذاتي غير مباشر يؤديه الراوي، خطاب عن السفر المكاني، وهو حرٌّ مباشر، سرد وصفي، وصف سردي يرسم شخصية مالك، رمز: هدهد سليمان، مالك الأسفار، حديث ذاتي، سرد، وصف الحديث الذاتي بأنه «سيلان عرفانة». عودة إلى النهار، استئناف السرد والاستعداد للسَّفر حوار ثنائي، سرد، وصف مباشر يرسم شخصية مالك، حديث ذاتي، تذكُّر حوار ثنائي، خطاب أمير القافلة...، وهكذا يتتابع تشكُّل النسيج، فيبدو كأنه جديلة قصصية تؤدَّى، في كثير من الحالات بلغة شعرية.

يمكنني القول: إنَّ هذه الرِّواية رواية تجريبيَّة، تنتمي إلى نوع من القصص العربي الإسلامي، وتمضي في مسار تطوُّره لتقدِّم رواية ذات بنية مركَّبة تنطق بدلالة مفادها أن الخلاص الإنساني يتمثَّل في الحب الإلهي، والسفر/الخروج الجسدي والروحي والعقلي إليه، بوصفه القمَّة/الكمال.

❐❐❐

القصَّة القصيرة: مفهوم ومقاربات

في مفهوم القصَّة القصيرة

القصَّة القصيرةُ نوعٌ قصصيٌّ مراوغ، عصيٌّ على التعريف الشَّامل والنِّهائي، شأنه، في ذلك، شأن أيِّ إبداعٍ حقيقي، يأبى الانضواء تحت المفهوم الجامع المانع، ولا يرتضي أن يحتويه قالبٌ جامد، ذلك أنَّ الأساس فيه هو الإبداع، أي إنتاج ما ليس له مثيل من قبل، وإذ تتسم الإبداعات المتجانسة، وتكثر، فتمثِّل ظاهرةً، يأتي دور النَّقد، فيرصد، ويدرس ويبلور الخصائص ويصوغها قيماً ومبادئ أدبيَّة لهذا النوع الأدبي أو ذاك، لكنَّ المبدع الحقيقي لا يركن إلى هذه القيم والمبادئ، وإنَّما يتجاوزها، ويقدِّم الجديد الذي يمثِّل تجربته الجديدة، وإن كثر هذا الجديد، ومثل ظاهرة، يأتي دور النقد...، وهكذا يتوالى الإبداع فالتقعيد فالإبداع... في حراك متَّصل، وفي سياقه يجري الصراع بين القديم والجديد، وبين النَّاقد المتسِّمك بالأصول القارَّة والمبدع الرائي إلى الكشفين: الحياتي والأدبي.

إنَّ هذا لا يحول دون تقديم مفهوم لأيِّ نوع أدبي، شريطة أن يتضمَّن هذا المفهوم العناصر/الخصائص العامَّة والشائعة التي تميِّز هذا النوع الأدبي، من دون أن يعني ذلك أنَّ هذه العناصر/الخصائص شاملة ونهائية، وهذا يصدق على القصَّة القصيرة، كما يصدق على الرِّواية وغيرهما من الأنواع الأدبية الأخرى التي لا تزال في طور التكوُّن، ولا أشكال نهائية لها، فهي في تجدُّد طالما أنَّ الحياة التي يصدر عنها الأديب في تجدُّد.

القصَّة القصيرة قصٌّ نثري قصير، يؤدِّيه راوٍ من منظوره، بلغةٍ مكثَّفة موحية، فيقتطع/يلتقط لحظة مهمَّة من الحياة، لا حياة كاملة، ويقصُّ تفاصيلها،

فيقيم بنية قصصيَّة متخيَّلة، يستخدم في تشكيلها مختلف التقنيَّات القصصيَّة، بغية إحداث تأثير كلِّي كاشف، يُسمِّيه لحظة التنوير.

إنَّ الحجم، القِصر أو الطُّول، ليس العنصر الأساس الذي يحدِّد نوع النَّص القصصي، فكثير من النّصوص القصصية القصيرة ليست قصصاً قصيرة، وإنَّما هي ملخَّصات حكاية طويلة أو رواية، لهذا يرى كثير من النقَّاد أنَّ مصطلح الأقصوصة بالعربية هو أكثر دقَّة في الدَّلالة على هذا النَّوع القصصي من مصطلح قصة قصيرة، لأنَّ هذا هو ترجمة للمصطلح الإنكليزي Short Story، وإن كنَّا نستخدم مصطلح القصة القصيرة، فلأنَّه المصطلح المتداول والشائع.

إنَّ العنصر الأساس، في القصَّة القصيرة، هو بنية هذه القصَّة المتخيلة، فهذه البنية تمليها تجربة أدبيَّة، قوامها القلق والاضطراب والتوتر، أو مناخ انفعالي يعيشه قاصٌّ موهوب يلتقط لحظة مهمَّة من الحياة، لا حياة كاملة، ويتمَّلها، ويمثِّلها من منظوره بنية قصصيَّة قوامها الأساس الكثيف والتركيز والتقطير على مختلف عناصر القصِّ: الحدث، الشخصيَّة، الزَّمان، المكان، اللغة...، ولمَّا كان زمان اللحظة المهمَّة الملتقطة قصيراً، لا يتعدَّى دورة شمس كاملة كان على القصِّ أن يستخدم مختلف التقنيات القصصيَّة، من استرجاع واستباق، وتضمين وتناوب، وتداع...، ليشكل البنية القصصية القصيرة، ومن هنا نفهم قول أكونور الآتي: إنَّ القصَّة القصيرة هي فن اللحظة المهمَّة، وكذلك يمكن أن نتبيَّن الشبه بين القصة القصيرة والقصيدة الغنائيَّة.

ويمكن أن أقدِّم مثالاً لما يسمِّيه النقد الأدبي اللحظة المهمَّة، فعاملة التنظيف التي عاشت سنوات طويلة من حياتها تعمل صابرة، وتأتي لحظة مهمَّة تتمثَّل في حدث يجعلها تأخذ قراراً بأن تعمل على أن تكون مختلفة عمَّا هي عليه من بؤس، وبأن تخرد من واقعها وتعيش ليالي مختلفة مع رجل، وذلك بعد أن وجدت صورة للمعلِّمة المطلقة المحالة إلى التقاعد وهي تحتضن شاباً وسيماً، وتكتب له بأحمر الشفاه: «أحبك»، فتتخيل ليالي هذه المعلِّمة مع هذا الشاب، وتقرِّر أن تعيش مثل هذه الليالي المتخيَّلة، وتسعى إلى تنفيذ هذا القرار. هذه هي لحظة مهمَّة، تُلتقط، وتكتب انطلاقاً منها، في سياق يتلاعب

بالزمان تقديماً وتأخيراً، وبالتقنيات استرجاعاً واستباقاً وتداعياً وحواراً ووصفاً...

وإن كان لنا أن نقدِّم ما يبيِّن الفرق بين القصَّة القصيرة والرواية، فإنَّنا نرى أن القاصَّ يعطينا قطعة أساسية من الفسيفساء فقط، ويمكِّننا بمهارته من أن نرى الزخرف كاملاً لو كنَّا على قدر كافٍ من الإدراك، أمَّا الروائي فيعطينا الزُّخرف كاملاً، في علاقاته المتشابكة بين القطع نفسها من نحوٍ أوَّل، وبين القطع وباقي العناصر المجاورة من نحوٍ ثانٍ. وهذا يعني أن القصَّة القصيرة تتطلَّب جهداً من القاصِّ والمتلقِّي أكثر ممَّا تتطلَّبه الرواية، ولعلَّ هذا هو أحد الأسباب التي تجعل الرواية أكثر شيوعاً من القصة القصيرة[١].

مقاربات لقصص في مهرجان طرطوس

مقدِّمة

الإخوة والأخوات، أسعدتم مساءً،

يطيب لي، بدايةً، أن أشكر جمعيَّة القصَّة والرِّواية، في اتحاد الكتَّاب العرب وفرع طرطوس في الاتحاد، أن أتاحا لي هذه الفرصة الثمينة، ويهمُّني أن أقدِّر هذا التقليد الجديد في إقامة مهرجان للقصَّة، يتمُّ فيه تلقِّيها ونقدها.

وإن كان التلقِّي المباشر مستوى/ مرحلة من النَّقد، فإنِّي أرى أنَّ الانطباع الذي يتكوَّن، لدى كلٍّ منَّا، في هذه المرحلة هو نوع من القراءة/ الحكم، أو الإحساس بجماليَّة النَّص الذي يحتاج إلى ما يجعله معرفةً مقبولةً من الآخر.

جلُّ ما سوف أقوم به، في الوقت المحدَّد لي، أن أحاول تقديم معرفة بالنَّص تسهم في تكوين مناخٍ للنقاش والتَّداول، يقدِّم فيه كلُّ من تكوَّن لديه انطباع/ إحساس/ رؤية قراءته...

---

(١) راجع: عبد المجيد زراقط، في القصَّة وفنِّيتها، بيروت: مركز الغدير، ط. ١، ٢٠١٠، ص. ٦٤ ـ ٧١.

كان مقرَّراً أن نتلقَّى، في هذه الأمسية، أربع قصص هي: «تلك المسافة المتبقِّية» لحسن حميد، و«كما يتداوى شارب الخمر» ليحيى خضُّور، و«المقبرة تمطر» لسعاد القادري، و«الجثث والكلاب» ليوسف جاد الحق. لكن حسن حميد آثر أن يقرأ قصة أخرى هي: «أيامي... هناك»، ويوسف جاد الحق لم يحضر، لذا سأتحدَّث عمَّا يُقرأ، سأضيف إلى ما كتبته عن القصص الأربع ما دوَّنته، في الجلسة، عن القصَّة التي فاجأنا بها حسن حميد.

تلك المسافة المتبقِّية لحسن حميد

المادَّة القصصيَّة غرائبيَّة متخيَّلة، ما أقصده ليس البناء القصصي فهو مُتخيَّل في أيِّ قصَّة، وإنَّما المادَّة القصصيَّة التي تشكَّل منها هذا البناء، أو ما سمَّاه الشكليون «المتن القصصي». يصرِّح الرَّاوي بهذا عندما يقول، على سبيل المثال: «ألتهم وجهي براحة يدي، لأتأكَّد من أنَّ ما يحدث لي يحدث في الواقع لا في الحلم»، و«كنت في حلمٍ أو ما يشبه الحلم»، و«بدوت في عالمٍ نصفه خيال ونصفه دهشة».

المادَّة القصصيَّة، مأخوذة، إذاً، من عالم الحلم/الخيال...، ومن العالم القديم، ما يدلُّ على ذلك: الدَّرب المتربة الملتوية، المطحنة المائية، والمعصرة اليدوية، الطبيعة السَّاحرة، المشاهد الخرافيَّة التي تبدو كأنَّ ساحرات من عالمٍ آخر يصنعنها... حقُّ العم في الزواج من امرأة أخيه المتوفَّى...

المادَّة القصصيَّة/الحكاية مأخوذة، إذاً، من عالمٍ آخر... تتشكَّل هذه المادَّة في بناء خيطي، يمتدُّ في الحاضر، ويتكسَّر مرَّةً واحدة، فيرتدُّ باسترجاعٍ إلى الماضي.

يتألَّف هذا البناء من سبع وحدات قصصيَّة هي:

١ ـ **الوصول**، إلى مكان بينه وبين القرية مسافة أمتار، أي لم يبقَ سوى أمتار ليصل إلى هدفه.

٢ ـ **الخروج** في عربة المرأة، أي أنَّه وبدلاً من أن يكمل وحدة الوصول

يخرج من جديد في عربة المرأة، وقلنا: يخرج من جديد لأنَّ وحدة الوصول، تعني في الغياب أنَّها تلي وحدة الخروج.

٣ ـ **استرجاع وحدة اتخاذ قرار الخروج** لإخبار عمِّه بأنَّ أمَّه تخيِّره بين أن يتزوَّجها كما يقضي العرف، أو يترك لها حرية اختيار الرجل الذي تحبُّه.

٤ ـ **الوصول إلى الكوخ.**

٥ ـ **الخروج إلى البستان**: مرج تمرح فيه النساء.

٦ ـ **اتخاذ قرار** عدم قطع المسافة المتبقية.

٧ ـ **العودة**

وهكذا يبدو أنَّ تحوُّلاً حدث، فبدلاً من أن يذهب ليخبر عمَّه بقرار أمِّه، يعود، وهو يرجو الله ألَّا يكون عمُّه قد عرف بموت أبيه، فتتزَّوج أمُّه وهو في طيِّ الغياب.

والسُّؤال الذي يطرح هو: لم حدَث هذا التحوُّل؟

قد يكون الجواب هو: إنَّ الخروج الذي تجدَّد هو سبب التحوُّل. لكن السؤال الذي يُطرح هو: هل كان الخروج الذي تجدَّد حلماً حدث إبَّان جلوسه عند المطحنة؟ يبدو لي أنَّ تلك الإشارات التي تدلُّ على الالتباس بين الحلم والواقع تدلُّ على أنَّ ما حدث، بعد الوصول إلى المكان الذي لا يبعد سوى أمتار عن القرية، كان حلماً في داخل المادَّة الغرائبيَّة؟ والحلم يعبِّر عن تحقُّق الرغبة، وهكذا جاء هذا الحلم في حضن الطبيعة البكر ليحلَّ مشكلةً يعاني منها الابن، وجعلته يتوقَّف على بعد أمتار من هدفه.

وعلى الرُّغم من أنَّ العالم القصصي غرائبي، ويحكمه منطق «العالم الآخر» المُتخيَّل؛ فإنَّ الوحدات تتحرَّك متتابعةً ومسبَّبةً مقنعة، وفاقاً لشروط العالم الذي تنتمي إليه.

يؤدِّي القصَّ الراوي المشارك/الشخصيَّة، بضمير المتكلم، وهو غير معيَّن لا بوصف ولا باسم، ما يجعله يمثِّل حالة... نلتقيه، في بداية القصَّة، وهو يكاد يصل إلى هدفه، غير راغبٍ في قطع المسافة المتبقِّية، وهي أمتار.

قدم إلى القرية لأداء رسالة أمِّه إلى عمِّه، وهدفه أن ينال رضاها. ثمَّ يحدث، في حلم أو يقظةٍ، الخروج المتجدِّد إلى الكوخ فالمرج، فاتخاذ قرار العودة، من دون قطع المسافة المتبقِّية، ما يعني أنَّه يريد أن يترك لأمَّه حرية اختيار الرجل الذي تريده، وهنا تتصارع إرادتان: أولاهما إبلاغ رسالة أمِّه، وهذه ظاهرة، وثانيتهما الرَّغبة في أن يترك لأمِّه حرية الاختيار، وهذه خفيَّة، فكان التوقُّف في قلب الطبيعة البكر/ فضاء الحرية الطبيعي، والخروج من جديد لتحقيق هدف الحرية التي حُرمت منها الأم خمسين عاماً.

فالعامل الموضوع، كما يبدو، يتحوَّل. كان يريد إيصال الرسالة، وهو في أعماقه يخشى من أن تكون إجابة عمِّه بالقبول، فيشعر بأنَّه تعب، وكأنَّ قدميه ملَّتا المسير، فيجلس مؤجِّلاً قطع المسافة المتبقِّية، ويحدث «الحلم»، وفيه يهيمن حضور النساء الجميلات المغنِّيات السعيدات الحرَّات القادرات على اتخاذ قرارات وعلى القيادة... فيحسم أمره، ويتَّخذ قراره بأن تكون أمُّه واحدة منهن، والأم، هنا، قد تمثِّل المرأة بعامَّة، وقد تمثِّل الأمَّة/ الوطن التي يجعلها اختيار رجلها بحريَّة تعيش في ذلك العالم الجميل الساحر...

إنَّ الأمَّ/ الأمَّة التي تعيش في ذلك العالم الجميل الساحر ينبغي أن تختار «رجلها» بحريَّة، ولو بعد خمسين عاماً هي عمر «استقلال» كثيرٍ من بلادنا.

يسهم الوصف المشكِّل فضاء القصِّ في تجسيد هذه الدلالة التي تبيَّناها، فالدَّرب المترب القاحل يلتف حول الأشجار والنباتات والأزهار، ويتوارى كطفل يخادع والديه... في هذا المشهد لعب للطفولة حرٌّ، وتفلُّت من قيود السُّلطة، وبراءة الإقبال البكر على الحياة...، وانحدار شلال الماء كأنَّ ساحرات من عالم آخر يقذفن الماء من دلاءٍ شديدة الاتساع واللمعان لعبٌ للطبيعة حرٌّ وتفلُّتٌ من كلِّ قيد وبراءة الطبيعة البكر... والعناصر الأخرى، مثل الرعيان الذين يرسلون من نایاتهم أحزانهم كطيور طال عليها وقت الشتاء، تسهم في تشكيل فضاء الحرية الطالعة من طبيعة الحياة وحياة الطبيعة... ولذا كان القرار بعدم قطع المسافة من أجل تحقُّق هذه الحريَّة.

«أيامي هناك» لحسن حميد

المادَّة القصصيَّة مأخوذة من الواقع الحياتي الذي نعيشه الآن، ولعلَّ حسن حميد آثر أن يقرأ هذه القصَّة، لأنَّها تمثِّل قضيَّة خطيرة راهنة تواجهها البلاد العربيَّة والإسلاميَّة، وهي ما يسميه الغرب الاستعماري «الإرهاب». إذ من الواضح أنَّ هذا الغرب يشيع صورة مشوَّهة للبلاد العربيَّة والإسلاميَّة، يسوِّغ على أساسها سياسته الاستعمارية.

تجيب هذه القصَّة عن أسئلة كثيرة منها: كيف ينظر الغرب إلينا بوصفنا أصحاب قضايا؟ كيف ينظر إلى القضية المركزية في تاريخنا الحديث، وهي قضية فلسطين؟ من نحن؟ وإن عرفنا الغرب، على مستوى الأفراد العاديِّين، هل تتغيَّر نظرته؟ وهل من وجهات نظر غربيَّة متعدِّدة؟...

قد نقول: إنَّ البحث العلمي هو الذي يجيب عن هذه الأسئلة، ولكنَّنا نقول في الوقت نفسه: إنَّ القصَّة يمكن أن تجيب أيضاً، ولكن بطريقتها. فلنحاول أن نتبيَّن كيف أجابت هذه القصَّة عن أسئلة تراود معظم الناس في هذه الأيام.

في القصَّة تفاصيل كثيرة، وتكاد هذه التفاصيل تقرب من التقرير/الخبر في بعض الأحيان، وفيها خطاب يطول أحياناً...، ولكن يمكن تركيز الحدث في الوحدات القصصيَّة الآتية:

١ ـ وصول الفتاة الألمانية إلى المخيم، أو الخروج إلى المخيَّم لتحقيق العامل الموضوع، وهو تحصيل معرفةٍ به.

٢ ـ اتخاذ قرار الخروج، ويتمُّ من طريق استرجاع يتمثَّل في وحدتين:

أ ـ إخفاق علاقة الفتاة بحبيبها توماس، وفجيعتها به، ما يقدِّم صورة للحياة الغربيَّة، لا يعني الرجل فيها لا الحب ولا الجنين ولا العلاقات الإنسانيَّة، في حين أنَّ الحب كان الجرس الذي يُقرع لبدء الحياة عند الفتاة،

ب ـ اختيار الدراسة الجامعيَّة، وفي الجامعة تقدَّم صورة أخرى للغرب الذي يرى في الشرق، وفي البلاد العربيَّة بخاصَّة، بلاداً لا تزال

تعيش في الطَّور البدائي من الحياة، وتفضي الخيبة والرغبة في معرفة الشرق (في طور بدائي كما يقدِّمه الأستاذ هانس، وعالم ألف ليلة وليلة كما في تصورها) إلى أن تتَّخذ الفتاة قرار المشاركة في رحلة التعرُّف إلى مخيَّم جرمانا في دمشق.

٣ ـ في الشرق، في دمشق، ثمَّ في مخيم جرمانا: التعريف بدمشق وبمخيَّم جرمانا: صور متنوَّعة وكثيرة تناقض الصور المقدَّمة من منظور الجامعة، وهنا تتشكَّل ثنائية منظورين متضادَّين، الأوَّل مغرض، مُسْقَط، والثاني مستقى من الواقع وحقيقي،

٤ ـ العودة وتحقيق الإنجاز، وتحصيل المعرفة، لكنَّها معرفة مغايرة للمعرفة السائدة في الغرب، وتناقض ليس الصورة التي يرسمها هانس وأمثاله عن الشرق فحسب، وإنَّما صورة الحياة الغربيَّة نفسها، ما يجعل الفتاة ترمي كيس الكتَّان الذي حملته من بلادها لتنام فيه، كأن هذا يعني أنَّ على الغرب أن يرمي ما يغلِّف عينيه من أكياس كي يرى الحقيقة كما هي، ففي المخيم أناس متحضِّرون، يحبُّون الآخر... هُجِّروا من بلادهم ويريدون العودة إليها.

إنها دعوة للإنسان العادي الغربي كي تكون له معرفته الناتجة عن خبرة شخصية: من هنا نرى في العنوان: أيَّامي = أيام + ياء المتكلم ما يدلُّ على ذلك، و«هناك» وإن كانت تشير إلى البعيد إلَّا أنَّ الأيَّام التي يعيشها المرء «هناك» تجعله يرفع قناع التضليل عن عينيه ويرى الحقيقة.

تُروى القصَّة من منظور فتاة ألمانية بضمير المتكلم، فتقدِّم هذه الخبرة الشخصيَّة، وتلفت فيها أشياء، مثل «الجرس»، فهو من منظور الفتاة يقرع لبدء الحياة الحلوة، وبالنسبة للرجل يقرع للمرور بالآخرين كأنَّه هو قطار وهم محطَّات، و«الجامعة» فهذه بدلاً من أن تكون صرحاً علمياً يقدِّم معرفة موضوعية، نرى أستاذاً فيها يقدِّم رؤية قديمة بالية تشوِّه الحقائق وتزيِّفها.، «مفتاح البيت» المعلَّق في الغرفة في المخيَّم، يدلُّ، وإن كان البيت قد هدم أو

احتل من مستوطن، أن البيت لصاحبه، وهو يريد العودة إليه، ويسعى إلى العودة، وسعيه ليس إرهاباً، وإنَّما هو سعي كلِّ إنسانٍ له الحق في أن يعود إلى بيته، «كيس الكتان»، وهو رمز الخوف، وقد فقد هذا الكيس وظيفته بفعل العيش اليومي مع أهل المخيم.

وهذا هو المهم أن يفقد الغرب هذا الكيس الذي يختبئ فيه...، فلعلَّ هذا يعيد للمفتاح المعلَّق على جدار غرفةٍ في المخيَّم وظيفته.

«كما يتداوى شارب الخمر» ليحيى خضوُّر

المادَّة القصصيَّة مأخوذة من الواقع الحياتي. الرَّاوي هو الرَّاوي المشارك/ الشخصيَّة، من دون اسم أو وصف، ما يعني أنَّه يمثِّل حالةً وليس شخصيَّة معيَّنة، فيتَّخذ الرَّاوي/ الشخصيَّة أنموذجاً لها.

تتشكَّل هذه المادَّة في بناء قصصي خطِّي يكاد يشبه البناء/ الأنموذج للقصَّة ـ الحكاية من دون أي تعديل أساسي، سوى هيمنة الخطاب المتَّخذ أشكالاً كثيرة أهمُّها: التعليق، التأمُّل، التضمين، التفسير، توظيف التراث...

تتابع الوحدات القصصيَّة، في هذا البناء، كما يأتي:

١ ـ الفَقْد: فَقْد التوافق بسبب الإحباط، والإصابة بالسَّأم، ويلي خطاب: هذا يحصل للكثيرين، ما يقوله علماء النفس والأطباء، تعليق...

٢ ـ البحث عن مساعد لتعويض الفَقْد وتقديم المساعدة: الوصفة الطبيَّة. حوار يطول مع الطبيب، وتتمثَّل الوصفة بـ «نزهة في الطبيعة»، يلي ذلك خطاب عن متاعب الأمَّة والجدِّية، وطلب الكمال، واستحضار عناصر من التراث وتوظيفها.

٣ ـ اتخاذ القرار والخروج لتنفيذه: واللافت أنَّ الراوي نفسه يقول، كأنَّه شعر بأنَّه أطال الخطاب: لمَ هذه التفريعات، لأبدأ بتنفيذ وصفة الطبيب، وفي طريقه إلى التنفيذ، في السيارة: حوار وخطاب، وفي الطريق تداعٍ ووصف وخطاب...

٤ ـ الاختبار:

أ. التعرُّف إلى الأحمق وتقليده، وانقلاب الوضع، الأحمق يقلِّده، ثمَّ ينقلب الوضع من جديد: الأحمق يشفق عليه، ويأسف لحاله.

ب. في البلاج ـ يجد أناساً أكثر حمقاً، ولا يرتضي تقليدهم.

وهنا تتشكَّل ثنائية كاشفة، فلمَّا كنا لم نعرف، بعد، سبب الإحباط، نتبيَّن من هذه الثنائية ما يأتي: إنَّ عدم التوافق ورفض ما هو سائد هو ما يؤدِّي، كما يبدو، إلى رفض الواقع، كما أنَّ العجز عن تغيير ما هو مرفوض يفضي إلى الإحباط فالسأم، فالخروج من هذا الواقع.

٥ ـ العودة إلى المدينة ـ الإخفاق، في السيارة، وفي الطريق، خطاب.

٦ ـ إعلان الإخفاق وعدم تحقُّق الإنجاز: الفَقْد لا ينفك قائماً، فالتداوي من ليلى بليلٍ من الهوى لم يفض إلى شفاء، ما يجعل السعي قائماً والنهاية مفتوحة...

إنَّ المختلف، في هذا البناء، عن بناء القصَّة التقليديَّة، أو الحكاية، أمران مترابطان: أوَّلهما العجز عن تعويض الفَقْد، وثانيهما هيمنة الخطاب بمختلف أنواعه، فهل يعني هذا أنَّ الضيق بالحالة والعجز عن تغييرها يدفع إلى القول فيها وعنها والإكثار من ذلك؟

قد تكون الإجابة بالإيجاب، إذ إنَّه من المعروف أنَّ أكثر الناس كلاماً هم العاجزون عن الفعل، فهل هذه هي الحال العامَّة، والرَّاوي، كما عرفنا، منذ البداية، يمثِّل حالةً وليس شخصيَّة محدَّدة.

لكن، يبدو أنَّ هذا الخطاب، في حالات كثيرة، جاء مُثقلاً لمسار حركة تشكُّل القصَّة، ومن ذلك على سبيل المثال الفقرة التي تتحدَّث عن القوة الخفيَّة، وتمتدُّ ستَّة أسطر. فهذا تنظير يثقل القصَّ ولا ينمِّيه.

ويلاحظ، في هذه القصَّة، توظيف عناصر كثيرة من التراث: شعر، معلومات طبِّية، فكاهة، أعلام: ابن سينا، الجاحظ... وهذا التوظيف يدلُّ على ثقافة القاص التراثيَّة الغنيَّة، ويوضح رؤيته... لكنه، وفي تقديري، يثقل حركة

القصِّ إلى التشكُّل، غير أن التداوي من ليلى بليلٍ يضيء الفضاء، فالطبيعة تغيَّرت، وغدت داءً بعدما كانت دواءً، وتوصف بوصفها هذا.

ولعلَّ الوظيفة الأساس للخطاب، بمختلف أشكاله، هي تمثيل الحالة، ففي حالة العجز عن الفعل يكثر المرء من الكلام، فهل هذه هي حالنا؟ وهل تسعى هذه القصَّة إلى تمثيل هذه الحال؟

«المقبرة تمطر» لسعاد القادري

الحدث بسيط، يبدو كأنَّه مأخوذ من الواقع، تقرِّر البلديَّة أن تزيل المقبرة لأنَّها منظر غير حضاري يشوِّه منظر البلدة، فيقرِّر أهل البلدة منع تنفيذ القرار. يحدث صراع بين الطرفين، ينتهي برمي بقايا الجرَّافة التي كانت ستزيل القبور في المكان: «حفرة البركة» الذي كانت ستُرمى فيه بقايا القبور.

تشكِّل هذا الحدث في بناء قصصي مشوِّق، وذي بعد غرائبي ودلالة كاشفة، تظهر واقعاً عامَّاً قائماً وموقفاً منه، كما يتبيَّن لنا ذلك بعد قليل.

نبدأ بالعنوان: «المقبرة تمطر». في العنوان انزياح يثير تساؤلاً: هل تمطر المقبرة؟ وماذا تمطر؟ وهكذا نرى أنَّ القصَّة تبدأ بإثارة الرَّغبة في معرفة إجابة.

في الحركة الأولى، يتحقَّق حلم الرَّاوي أخيراً بأن رآهم، من «هم»؟ لا نعرف. وهذه الرؤية بدَّدت أقوالاً قيلت عنهم. وهنا تتشكَّل صورتان:

١ ـ «هم» في الرؤية.

٢ ـ «هم» في الكلمات: كلمات الجدَّة والعجائز.

ويبدو بوضوح أنَّ «هم» في الرؤية ليسوا «هم» في الكلمات، ما يقتضي سعياً لتحصيل معرفة بهم، وتبيُّن الحقيقة.

نراقبهم، ونراقب المقبرة تهتزُّ تحت أقدامهم، وتسمع...

تحفِّز «تسمع» الحركة الثانية، وهي استرجاع لحدثٍ ما، ماضٍ تسلَّقت فيه المقبرة، وأثارت أسئلة، تلقَّت من أجلها فركة أذن من الأم... ثمَّ دار حوار معها، ووصفاً لثيابهم: بيضاء.

تحفِّز «بيضاء» الحركة الثالثة، وهي نقلة في الحاضر...، وعودة إلى المشهد الأوَّل، فهؤلاء الذين تراهم في المقبرة ثيابهم ملوَّنة، إذاً هؤلاء ليسوا أمواتاً، ويطرح السؤال: من هم؟

ويأتي الوصف: وجوههم أرهقها الموت... ليس لهم ملامح الموت الحقيقي... وتظنُّ أنَّها رأت جدَّها الميت منذ زمن، فإذا هو خالها الحي بينهم، إذاً من هم؟

وتعود، في الحركة الرابعة، إلى الماضي، وتخويف إمِّها لها من المقبرة، ثمَّ في الحركة الخامسة إلى الحاضر، وإلى المشهد الماثل أمامها... جيش الموتى المحتشد...، فتستنتج: إذاً هم الموتى، وتسأل: هل أزف يوم القيامة؟ لكنَّها تراهم أحياء، يمطرون الجرَّافة التي تهمُّ بجرف القبور وسائقها بالحجارة والهراوات...، من دون أن يجدي خطابه إياهم إصغاءً منهم إليه.

وفي الحركة السادسة تنتهي الجولة لصالحهم، وتُرمى الجرافة في حفرة البركة، ويعودون إلى «نومتهم الأبدية بسلام».

من هم هؤلاء الذين ظهروا في المقبرة، ومنعوا الجرَّافة من جرف القبور، وعادوا إلى «نومتهم الأبدية بسلام»؟ هل هم الأموات؟ لا، إنَّ ثيابهم ملوَّنة وثياب الأموات بيضاء، إنَّ بينهم خالها الحيّ وليس جدُّها الميت. هل هم الأحياء، لا إنَّهم يعودون إلى «نومتهم الأبدية بسلام». إنَّهم موتى وليسوا موتى... يواجهون جرَّافة تريد جرف المقبرة، فيحاولون منعها، لأنَّها كما نفهم مكانهم الذي يمنعون أيَّاً كان من إلغائه أو تحويله...، وهنا تتَّخذ المقبرة موقع الرمز: مكان الموت الحقيقي، وعدم التغيُّر، وهؤلاء يحمونها...، وإذ ينتصرون يعودون إلى «نومتهم الأبدية»، وتبقى المقبرة قائمة، ويبقى القبر المفتوح منتظراً...

وهكذا يتشكَّل بناء قصصي من تتابع ست حركات تتناوب بين مراقبة المشهد الماثل حاضراً ووصفه، واسترجاع الماضي...، ما يثير الالتباس بين موتى المقبرة و«موتى» البلدة. وفي هذا غرائبيَّة، ويشير إلى موقف يساوي بين

الأحياء الرافضين جرف المقبرة، وجعلها حديقة وبين الموتى الحقيقيين. وفي هذا دلالة عامَّة كاشفة.

قد نقول: لا يخفى أنَّ مدلول المقبرة، هنا، يتجاوز المدلول الوضعي إلى مدلول آخر، لعلَّه الميِّت من التراث الذي يشكِّل طرف ثنائية تمثِّل الحديقة طرفها الثاني، فالمقبرة تمطر موتاً، عصيَّاً وحجارة وهراوات... وفيها قبر مفتوح.

قد يكون من الصَّواب القول: إنَّ الحدث يصاغ من منظور إيديولوجي منذ البداية، وذلك عندما أثير الالتباس بين هؤلاء الحائلين دون جرف قبور آبائهم وأجدادهم وبين الموتى الناهضين من قبورهم ليمنعوا الحياة، لكن هذا المنظور الإيديولوجي يبدو غير متماسك؛ إذ إنَّ الراوي يسمع:

- سنحمل محتويات القبور إلى حفرة البركة الغربيَّة، وهكذا سيتحوَّل هذا المكان حديقة عامَّة، والبلدية ستدفع لكم ثمن القبور.

فيقول: انكمش داخلي... حزناً وألماً... إنَّها ليست سلعة، ليست مجرَّد أحجار، محتويات هذه المقبرة، إنَّها وطن... وتاريخ. وإذ نقرأ مثل هذا التعليق/ الخطاب نسأل: كيف يمكن أن نصف من يشعر بهذا الشعور ويمتلك هذه الرؤية بأنَّه ميت، ويعود إلى نومته الأبدية بسلام، عندما يمنع جرف ما هو «وطن» و«تاريخ»؟

يمكن القول: إنَّ الميِّت من «التراث»، هو الأشبه بالطالع من القبر يتحكَّم بنا، وليس الحي منه، هل هذا ما أرادات هذه القصَّة قوله؟

«الجثث والكلاب» ليوسف جاد الحق

يعتقد متلقِّي هذه القصَّة، بدايةً، بأنَّ مادَّتها مأخوذة من كابوسٍ غريب مخيف...، إذ إنَّها تبدأ بمشهد يفيد أنَّ للكلاب موسم جثث لم تعهده من قبل ثمَّ تعرِّف بشخصيَّةٍ هي «مهدي» بوصفه كثير الأحلام والكوابيس، وتتحدَّث عن رؤيته كابوساً مفاده أنَّ الجثث تملأ شوارع المدينة، وتضيف بأنَّه تعوَّذ، عندما أفاق، بالله من الشيطان الرجيم...

تتداعى، بعد ذلك، أفكار مهدي وخواطره، ويعلن اتخاذ قرار للمقاومة، وإن كان هذا القرار سيجعل الكابوس يتحقَّق، فإنَّه يقضي بأن ليس من رحيل أو هجرة هذه المرَّة، وأنَّ الجثث التي ستملأ الشوارع لن تكون جثث أبناء المدينة وحدهم بل جثث الأعداء أيضاً.

إنَّ هذا المشهد/الكابوس محتمل التحقُّق. والمتوقَّع، كما يفيد القرار المتَّخذ، أن يكون بديلاً للرَّحيل، والمتوقَّع كذلك أن يكون للأعداء فيه نصيب... لكن ما يحدث، فعلاً، هو أنَّ الكابوس يتمثَّل واقعاً ملموساً، وتؤخذ المادَّة القصصيَّة منه، أي من الواقع/الكابوس... وقد حدث مختلفاً عمَّا قرَّره مهدي، فماذا حدث؟

تتشكَّل المادَّة القصصيَّة بناءً خيطيَّاً يبدأ بوحدات ثلاث هي:

١ ـ مشهد الجثث والكلاب.

٢ ـ تعريف مهدي: كثير الأحلام،

٣ ـ إعلان اتخاذه قرار المقاومة.

تشكِّل هذه البداية الفضاء الذي تجري فيه أحداث القصَّة المتتالية كما يأتي:

القصف وجرح الطفل مازن، إحساس الأب مهدي بعجزه، اتخاذه قرار الخروج وحيلولة زوجته دون ذلك، يدور حوار بينهما يؤدِّي وظيفة الاسترجاع: القصف يستمر منذ ثلاثة أيام، وأبو مهدي خرج ولم يعد، خروج أبي مهدي واستعادة ما حدث في فلسطين، خطاب مهدي المتضمِّن ما كان وما صار وتكرار مشهد الجثث واستحضار نيرون وهولاكو، تكرار المشهد ومقارنة بين الكابوس والواقع، واستحضار إسماعيل آخر عند بيت غير محرَّم. سقوط أبي مهدي في طريق العودة، محاولة مهدي نجدته، إخفاقه في إنقاذه، عودته بالماء، خروجه لمنع الكلاب من نهش جثته، سقوطه، شرب مازن للماء، تكرار مشهد الجثث والكلاب...

وهكذا نرى أنَّ البناء مركَّب، يتَّخذ مشهد الجثث والكلاب المركز/

المحور فيه: بداية، وتكراراً ونهاية. ويعرِّف الرَّاوي بمهدي وقراره، ثمَّ يقصُّ ما يناقض هذا القرار، فإن كان القرار بعدم الرحيل وبالمقاومة قد اتخذ، فإنَّ أنقاض المنزل المنهارة تسقط فوق رؤوس أصحابها، وبسلاح كان مفروضاً فيه أن يحميها. ويطرح السؤال الكبير: «... وهو جريح ينزف، وبيد من؟».

هنا تتشكَّل ثنائية تضاد تمثِّل محوراً آخر، فهذا السِّلاح المفروض أن يحمي ويقاوم هو الذي يحول دون تنفيذ القرار، وهو الذي يجعل الكابوس واقعاً ملموساً، وهو كابوس لم يصنعه الأعداء، وإنَّما من يفترض بهم أن يكونوا حماة.

وهكذا تنقلب المواقع والأدوار، فمن كان ينبغي أن يؤدِّي دور المساعد/ الحامي تحوَّل إلى المناوئ/ القاتل، وهذا ما يجعل دلالة «الكلاب» تتجاوز الدلالة الوضعية، إذ إنَّها الكلاب نفسها التي تنهش اللحم على الموائد.

وإذ يمضي القصُّ في مسار الحاضر: إصابة مازن والخروج لمداواته، يتكسَّر، ويرتدُّ إلى الماضي، فنعرف خروج أبي مهدي...، ثمَّ تُستحضر أحداث من التاريخ توظَّف لكشف الدلالة: نيرون، هولاكو، ومن التراث التاريخي الديني: إسماعيل والبيت الحرام، ومن التاريخ الحديث: وقائع من تاريخ نكبة فلسطين.

يبدو أنَّ القصَّ يستحضر، في المسكوت عنه، «كربلاء»، فأبو مهدي، والاسم ليس من دون دلالة، الساعي إلى إحضار الماء، يستحضر العباس ومصير الشيخ الكبير هنا شبيه بمصير أبي الفضل، وإن يكن الإمام علي بن الحسين (عليه السَّلام) قد بقي، فإنَّ «مازن» قد بقي أيضاً، وكلاهما جريح، ما يشير إلى استمرار المقاومة، وإلى أن «السمفونية» التي لا تكف عن إرسال أنغامها لم تمنع الأم، كما زينب، من أن تسقي صغيرها قطرة ماء وتمسح الدم عن عينيه...

تصوِّر القصَّة واقعاً يمثِّل مشهد الجثث والكلاب بصورتيه: أولاهما موائد الكلاب الملأى بجثث الأطفال والنساء والرجال المقتولين بأيدي الحماة،

وثانيتهما موائد «الكلاب» الملأى بجثث عرق الناس وتعبهم... وبفنون طعام السفارات.

يقول الراوي، في ما يقوله عمَّا يؤكِّد هذا: «الكلاب تختار الصِّنف والنوع تماماً كما يفعل الأسياد في حفل سفارة...».

يجعل هذا الواقع الذي تنقلب فيه الأدوار الأمور مختلفةً، فيؤدِّي الحماة دور القتلة، في مدينتهم، ويختارون الأصناف في حفل السفارة...، المدينة بادية، ويعيد الزمن إلى الوراء، إلى الطَّور البدائي من الحياة الإنسانيَّة، وهذه صورة أخرى تناقض الصورة التي يتبجَّح بها «الأسياد» لحضارتهم.

لكن ما يلاحظ هو أنَّ الخطاب كان مباشراً أحياناً وعالي النبرة، وأنَّ الراوي كان يتدخَّل ويعلق...

استنتاجات

يمكن في ضوء ما سبق، أن نخلص إلى ما يأتي:

أولاً، إنَّ هذه القصص تقدِّم صورتين للطبيعة: أولاهما الطبيعة البكر/ الطهارة، الحريَّة الجمال...، الباعثة على اتخاذ القرار باختيار الحرية، وثانيتهما الطبيعة بعدما «صنعها» الإنسان، الباعثة على السأم وعدم التوافق، وغدوُّها داءً بعدما كانت دواءً.

ثانياً، إنَّ هذه القصص تقدِّم صورتين، أيضاً، للموت/القتل، أولاهما صورة المدينة، حيث يقوم من يفترض أنَّهم حماة، وهم الذين يتأدَّبون على مآدب السفارة، بتحويل أبناء المدينة إلى جثث تلتهمها الكلاب... وبتحويل المدينة العامرة إلى مكان قتل وتدمير، ما يرتدُّ بها إلى الطَّور البدائي من الحياة الإنسانيَّة، وثانيتهما صورة المقبرة/الموت، حيث يبدو الأحياء أمواتاً يعوِّقون مسار الحياة.

ثالثاً، إنَّ العلاقة بين الصُّورتين تتمثَّل في أنَّ أولئك الذين يتأدَّبون على مآدب السفارة هم الذين كوَّنوا مناخ الموت والقتل. وفي علاقة مع الصورة

الأخرى نرى أنَّ ما صنعه الإنسان في الطبيعة هو الذي أدَّى إلى أن تغدو داءً، وإلى أن يسود الموت/القتل عالمنا...

٢. قراءة في قصَّتي «التَّتمة» و«٤١٠» لوداد طه

قصَّة التَّتمة

يثير عنوان هذه القصَّة: «التَّتمة» سؤالاً هو: هل هذه القصَّة تتمَّة لقصةٍ أخرى، أو لأحداث يُترك للمتلقِّي تخيُّلها؟

تقتضي الإجابة عن هذا السؤال إجراء قراءة في هذه القصَّة.

تبدأ القصَّة بمشهد يفيد أنَّه، و«الهاء» في أنه تعود لشخصيَّة من دون اسم، يغرق من جديد بين الأسطر والكلمات. يفيد هذا المشهد أنَّـ «ـه» كاتب يستأنف غرقاً في ما يكتب، كان قد بدأه من قبل، ما يعني أنَّ هذه القصَّة هي قصة غرقٍ في الكتابة كان قد بدأ من قبل، وهو يُستأنف الآن من جديد.

يبدو أنَّ هذا الغرق يستغرق هذا الكاتب، فإن سرح قليلاً، فإنَّه يعود إليه، وإن رنَّ هاتفه، ينظر إليه، ويضعه جانباً، ويعود إلى أوراقه، في فضاء من الهدوء يدلُّ عليه تكرُّر مشهد تنفُّسـ «ها» البطيء، وليس من تعريف بهذه التي تتنفَّس كأنَّ اسمها الذي يعود إليه الضمير «ها» قد ذكر من قبل في قصَّة تأتي هذه القصَّة تتمَّةً لها.

ثمَّ تحدث قفزة زمنيَّة، فينتصف النهار، ما يعني أنَّ الكاتب بقي غارقاً في الكتابة، منذ زمن لا يعيَّن إلَّا بأنَّه قبل أن ينتصف النهار، غير أنَّ الوصف يدلُّ على طول هذا الزمن، فالكاتب يشعر بثقل في كتفيه، ويتمطَّى في كرسيِّه ويتثاءب، ما يؤدِّي إلى أن تجفل قطته، فتتدحرج، فنعرف أن التي كانت تتنفَّس ببطء هي قطَّته، وأنَّ اسمها «لوسي».

يرنُّ هاتفه، فيتأفَّف، ويطفئ الشاشة، يدلُّ تكرار عدم الرَّدِّ على أنَّه يريد الانقطاع عن الآخر ومواصلة الغرق في عالمه.

تتتالى المشاهد/التفاصيل، فتفيد أنَّه لم يعد قادراً على مواصلة الغرق، وأنَّه بحاجة إلى ما يساعده على ذلك، فيأخذ حمَّاماً، ويشعل سيجاراً، ويرتدي قميصاً

وبنطالاً، ويفتح الباب لأمين، ويطلب منه أن يعتني بالحديقة الخلفية أكثر.

ثم يقف وراء الشباك للمرَّة الألف، اليوم، وينطق بخطابٍ حرٍّ مباشر: «لم تظهر منذ ثلاثة أيام». والخطاب الحرُّ المباشر هو الخطاب غير المسبوق بفعل القول أو بعلامته، ما يدلُّ على تلقائيته، وصدوره عن حالة من الانفعال الشديد التي تدفع إلى النطق التلقائي.

السؤال الذي يُطرح هنا هو: متى حدثت هذه الوقفات الألف وراء الشبَّاك، وليس في ما سبق من قصَّ ذكرٌ لها؟

قد تكون هذه الوقفات الألف قد حدثت قبل أن تبدأ أحداث هذه القصَّة/ التتمَّة، ونعرف أنَّ هذه التي لم تظهر منذ ثلاثة أيام هي امرأة يفصله عنها شارع ضيِّق ودرجٌ وباب. ويتمُّ التعريف بها باسترجاع لتلك الليلة التي لاح له فيها طيفها عارياً من خلف الشباك، ولتخيُّله لها ليلة بعد ليلة. وهذا يعني أنَّ هذه المرأة هي طيفُ امرأةٍ عارية كوَّنه ما لاح له وما تخيَّله.

فهل هذا الطَّيف هو وليد تخيُّل ولَّده غرقه في الكتابة؟

نرجئ الإجابة عن هذا السُّؤال إلى أن تتوافر لدينا معطيات أخرى تسوِّغها. يقرِّر، وهو واقف وراء الشباك، أنَّه لن ينزل إلى الجريدة، وسينتظر، فنعرف أنَّه صحفي، ولكن ماذا ينتظر؟

يعود إلى مكتبه، يكتب فقرة ويمحوها، ويمشي نحو السِّتارة، يرنو إلى الشبَّاك الأخضر، ويعود إلى محاولات الكتابة، وهذا يعني أنَّه خرج من غرقه بين الأسطر في انتظار وقوع حدثٍ ما، وهكذا يختلُّ التَّوازن الذي كان قائماً، ويُتوقَّع أن يتخذ الكاتب قراراً، ويسعى إلى تنفيذه، بغية تصحيح الخلل وتعويض فقد ما قد حدث له.

يحدث ما يحرِّك القص؛ إذ يرنُّ هاتفه، فيردُّ هذه المرَّة، ويدعوه صوتٌ نسائي إلى ملاقاته في مقهى على البحر. يقفل بسرعة، يتردَّد ثم يخرج. يجلس في المقهى متلفِّتاً. يرنُّ هاتفه من جديد، ويدعوه الصَّوت الرقيق إلى لقاء في مكان، فيقصده، ويدلف إلى الشارع الضَّيق، ما يثير سؤالاً هو: هل هو الشارع

نفسه الذي يفصله عنها الذي ذُكر في بداية القصَّة؟ وهل هي المرأة/ الطَّيف نفسها التي ينتظر ظهورها؟

ويحدث تحوُّلٌ في القصِّ، فبعد أن كانت الوقائع التي تُسرد واقعيَّة، غدت غرائبيَّة، فالباب يُفتح ما إن يحاذيه، والدَّرج يختفي ما إن يهم بالعودة، وإذ يدخل يرى امرأة تلوِّح له، فيسأل: لمَ تقف بين الشجرتين في حديقته؟ أين كانت منذ ثلاثة أيام؟ وكيف دخلت البيت؟

ينتقل القصُّ إلى عالم آخر غرائبي، ما يعني أنه عالم متخيَّل، يتهاوى فيه فوق الكرسيِّ، كرسيِّه هو، وإذ يجرح يغطِّي الدم أوراقه، ويرى أنَّ عليه إعادة طباعتها، لكن من أين يبدأ؟

يعود أمين كي يحدِّد موعداً لتنظيف الحديقة، ينظر من جديد فلا يرى المرأة، ويتهالك أمام آخر ما تبقَّى من أوراق:

ـ «بين الشجرتين، وبعد ثلاث ليالٍ من التخطيط، دفن معين حمود جارته عبير السيِّد، لكن أحداً لم يعرف كيف وصل إلى شباك غرفتها، ووقع من هناك».

يمثِّل ما تبقى من أوراق نهاية هذه القصَّة، ولحظة التَّنوير فيها، وهي نهاية تثير أسئلة كثيرة، منها: من هو معين حمُّود، من هي عبير السيِّد؟ هل هما شخصيتان كان الكاتب الصحفي يكتب قصَّتهما أو تحقيقاً صحفياً عنهما؟ ولم سمَّاهما. هل سمَّاهما من قبل في الأوراق التي لم تبق؟ هل كان غرقه بين الأسطر والكلمات ليكتب قصَّتهما أو التحقيق الصحفي عنهما؟ وبلغ من درجة غرقه أن تخيَّل طيف المرأة، وأن توهَّم أنَّ ما يكتبه يحدث فعلاً، وأنَّه هو معين حمود وأنَّه ينتظر عبير السيِّد؟

إن تكن الإجابة بنعم، نستطيع تفسير غرائبيَّة ما حدث بعد وقوفه وراء الشبَّاك، ويعزِّز صدقية هذه الإجابة تسمية الشخصيتين اللتين كان غارقاً في الكتابة عنهما. لكن ماذا عن أمين وتنظيف الحديقة الخلفيَّة؟ وماذا عن التخطيط الذي استمر ثلاث ليالٍ؟ فهل هو معين حمود وهل هي عبير السيِّد؟ إن هذا الاحتمال يبقي الغرق في الكتابة والغرائبيَّة من دون تفسير.

أياً يكن الأمر، فإن هذه القصَّة اتخذت بنية قصصية يتمثل ظهور وحداتها السرديَّة، كما يأتي: ١ ـ تعريف الشخصية/ هو. ٢ ـ تعريف الشخصيَّة/ هي. ٣ ـ الفَقْد. ٤ ـ اتخاذ القرار. ٥ ـ الخروج. ٦ ـ الكشف/ تعويض الفَقْد. وإن تكن الوحدة الأولى، وفاقاً للاحتمال الذي رجَّحناه واقعيَّة، فإنَّها حفَّزت تشكُّل الوحدات الأخرى تخيُّلاً وتوهُّماً، وجاءت الوحدة الأخيرة لتكشف أن الغرق إنَّما كان غرقاً في تجربة كتابة قصَّة أو تحقيق صحفي.

تتشكَّل هذه البنية السردية من سرد خطِّي في الحاضر، يفضي إلى انزياح الزمن إلى الماضي، فتستخدم تقنية الاسترجاع، إذ يسترجع طيفها، فتنكسر البنية، ثم تعود لتمضي في سياق خيطي في الحاضر، لتعود إلى انزياح إلى الماضي، أي إلى زمن الكتابة، فتنكسر من جديد.

ووفاقاً لهذا التحليل، فإنَّ البرنامج السردي للشخصيَّة/ هو يتمثَّل في ما يأتي: هو كاتب صحفي، يغرق بين الأسطر والكلمات، ثم يكتب ويمحو، ثمَّ يحاول الكتابة، يتخيَّل، ويتوهَّم ما يتخيَّله واقعياً، ثم يقرأ ما تبقى مما كتبه، فإذا هو نهاية قصَّة، أو نهاية تحقيق صحفي، وهنا تتبين دلالة العنوان، ما يعني أنَّ الكتابة تستغرقه فيندمج بأحداث ما يكتب، فالقصة تصوِّر تجربة الكتابة، يؤدِّيها الرَّاوي العليم الذي يعرف كلَّ شيء، بلغة قصصية معجمها مألوف، وجملها قصيرة رشيقة، تلتقط التفاصيل الدَّالة، المنتظمة في سياقٍ خيطي متكسِّر.

اللحظة المهمَّة، في هذه القصَّة، هي اتصال الصوت النِّسائي به، كان ممكناً أن تبدأ القصَّة من هذه اللحظة، ويتمُّ تشكيل بنية قصصيَّة تتداخل فيها الأزمنة، وتستخدم فيها التقنيات القصصيَّة، ويكون زمن القصِّ محدوداً، كما كان ممكناً ذكر قرائن تجعل المتلقِّي يرجِّح أحد الاحتمالين اللذين ذكرناهما، ولعلَّ الغموض كان مقصوداً ليحثّ المتلقِّي على بذل جهدٍ في تقديم قراءته.

قصَّة ٤١٠ لوداد طه

تبدأ هذه القصَّة بوحدة التعريف بآمال، العاملة في إحدى المدارس منذ عشرين سنة، والتي مات زوجها منذ سنواتٍ خلت، يؤدِّي التعريف الرَّاوي

العليم الذي يلخِّص مسار حياة هذه المرأة الممتدِّ سنوات طويلة، كما يصفها بشيء من التفصيل، تلي هذه الوحدة التي يقدِّمها الرَّاوي العليم الوحدة نفسها تؤدِّيها المرأة نفسها، في خطاب يتدفَّق بالعامية، فيختلط في ما تخبر به الحاضر بالماضي القريب والبعيد.

ثم تلي اللحظة المهمَّة، المتمثِّلة بعثور آمال على صورة المعلِّمة بسمة التي أحيلت إلى التقاعد، وهي في أحضان شاب وسيم، وقد طبعت عليها كلمة «أحبك» بأحمر الشفاه.

بدت بسمة، وهي المرأة المطلَّقة منذ سنوات، في الصُّورة مختلفة، مشرقة، فانهمكت آمال في تخيل قصص عن ليالي بسمة مع ذلك الشاب الوسيم، وتقرِّر أن تكون مختلفة مثل بسمة، وأن تعيش ليالي تخيلتها مع رجل يخرجها من الشقاء الذي تعانيه. وإذ تتخذ القرار بتعويض الفقد الذي شعرت به بعد عثورها على الصورة، تخرج وتتصل بزهير، سائق الباص الذي كان يغازلها، ويحاول إقناعها بالخروج معه منذ سنتين. تخرج معه. لكنَّها تقرِّر، بعد ذلك، ألَّا تراه، وتحظره عن هاتفها المحمول، فهل يعني هذا أنَّ خروجها لم يحقِّق هدفها؟

ثمَّ، وفي قسم ثانٍ من القصَّة، نسمع حواراً يفيد أنَّ ذلك الشاب الوسيم هو ابن بسمة، الطبيب الذي اكتشف إصابتها بالسرطان، والصورة التي عثرت عليها آمال هي صورتها معه.

تنتهي القصَّة هنا، وتبقى النهاية مفتوحة.

تتخذ هذه القصة بنية سردية خطيَّة، وحدتها الأساس التعريف بالشخصيَّة، يقطع القص بخطاب الشخصية الذي يكرر التعريف، وتكرار التعريف الدال على بؤس هذه الشخصية وشقائها يجعل رغبتها في الخروج مسوَّغاً. ويأتي الحدث الذي يشكل الإحساس بالفقد لديها، ويسوِّغ الخروج لتعويضه، فتخرج. كان ممكناً أن تنتهي القصة هنا، فيكون نظام ظهور الوحدات السَّرديَّة كما يأتي:

١ ـ التعريف/ الراوي.

٢ ـ التعريف/ الشخصية.
٣ ـ تعريف بسمة.
٤ ـ خروج بسمة.
٥ ـ خروج آمال.
٦ ـ إخفاق.

وبهذا، تكون القصَّة مكتملة ودالَّة على رغبة امرأة عاملة في أن تكون مختلفة، وفي أن تعيش ليالي تتخيلها مع رجل.

ولا يفوتنا أن نتبيَّن أنَّ الكاتب في قصَّة «التتمَّة» لاح له طيف المرأة العارية وتخيَّلها طوال ثلاث ليالٍ، فكان تخيُّل العلاقة بالجنس الآخر هو محفِّز تطوُّر القصِّ في القصتين، والتخيُّل يدل على تحقيق رغبة مكبوتة، فهل يعني هذا أنَّ تخيُّل حدوث الإشباع الجنسي هو «الموضوعة» الأساس في القصَّتين، ما يعني أنَّ الرَّغبة المكبوتة التي يتمُّ إشباعها تخيُّلاً هي «الموضوعة» الأساس في حياة الرجل الكاتب، والمرأة العاملة، وتالياً في المجتمع الذي تعيش فيه هاتان الشخصيَّتان/ الأنموذجان.

لكن القصَّة لا تنتهي هنا، وإنَّما تضيف قسماً ثانياً يفيد، من طريق الحوار، بين شخصيتين أخريين أن بسمة لم تخرج، وإنَّما بدت مختلفة لأنَّها التقت ابنها الذي عاد إليها، وسيعمل على إنقاذ حياتها، وليس بعشيقها، فهل يجعل هذا القسم هذه القصَّة نادرةً قائمة على المفارقة؟ وهل يغيِّر هذا الدلالة، فيقول: إنَّ خروج آمال غير مسوَّغ؟

إن كان لي أن أجيب، فإني أرى أن القصَّة كانت مكتملة من دون القسم الثاني، وهي تصوِّر وضعاً إنسانياً، يتمثَّل في توق امرأة عاملة، تعيش شقاء إنسانيَّاً إلى الخروج من حالتها، وترى أنَّ الرجل يحقِّق لها ذلك، لكنَّها تخفق كأن البؤس قدرها.

يصدق ما ذكرناه عن القصَّة السابقة، من حيث اللُّغة والرَّاوي، على هذه القصَّة، وما سبق جميعه يفيد أنَّنا قرأنا عطاء قصصياً يبشِّر بإنجازات قصصيَّة قصيرة مهمَّة، تغني المكتبة القصصيَّة العربية في زمن هيمنة الرواية.

«الرَّبة الحجريَّة ونصوص أخرى» لابراهيم الكوني
صفحات من كتاب الصَّحراء، تكشف سرَّ العبور

التَّجنيس

بين عامي ١٩٧٤ و١٩٩٥ أصدر الرِّوائي والقاص إبراهيم الكوني سبعة عشر مؤلَّفاً إبداعياً، من بينها مؤلَّف «الرَّبة الحجريَّة»، الصادر في طبعة أولى عام ١٩٩٢، وفي طبعة ثانية عام ١٩٩٦. اللَّافت أنَّ المؤلِّف لا يصنِّف هذا المؤلَّف، كما المؤلَّفات الأخرى، في واحدٍ من الأنواع الأدبيَّة الآتية: رواية، قصَّة قصيرة، أسطورة، وإنَّما يصنِّفه في نوعٍ غير محدَّد هو «النص»، وذلك عندما يضيف إلى العنوان: «الرَّبة الحجريَّة» عبارة «ونصوص أخرى».

العبور...

هذا يحفِّز القارئ إلى معرفة سرِّ التميُّز، وذلك لا يتأتَّى إلَّا بالعبور إلى النُّصوص نفسها ومقاربتها، فيتبيَّن السرَّ وما أخفى صاحبه؛ وهو بذلك يجاري المؤلِّف في سعيه إلى كشف أسرار الصحراء، وتجسيد هذا الكشف في نصوصٍ تأبى على الاندراج في نوعٍ أدبيٍّ من الأنواع المعروفة. وأيُّ ساعٍ إلى معرفة كاشفة لا بدَّ من أن يقتنع بخطاب شيخ الجنِّ الجليل إلى الدرويش الهائم في الخلاء الخالي، الضارب صدره بقبضته باكياً، السَّائل كل من يلتقيه: من أنا؟ من أين جئت؟ الخ... يقول الشيخ الجليل، في نصِّ «العبور»:

«لا يبتلع غول الضَّياع إلَّا العبور. ولا يخفِّف من وجع السؤال إلَّا السفر، فسافر! إيَّاك أن تتخلَّى عن السَّفر! إذا لم تجد «واوك» في نفسك، في سفرك، فلن تجدها في أي مكان» (ص. ١٣٣).

ليس من دون دلالة أن يتفرَّد هذا النصُّ: «العبور»، فيُطلق من قيد الزَّمان

والمكان، ولا يذيِّله المؤلِّف بزمن الكتابة ومكانها كما النُّصوص العشرة الأخرى، وبهذا يكون مطلق الدلالة.

إن يكن هذا الأمر غير مقصودٍ، فإنَّه لا يغيِّر شيئاً، لأنَّ السَّفر وحده/ العبور يبتلع غول الضَّياع، وهذه حقيقة تتجلَّى في الإنتاج المعرفي منذ أن كان التنِّين يقف أمام باب المدينة ليطرح الأسئلة على العابرين إليها، ولا يدخل إلَّا من يكشف السرَّ وينطق بمعرفته، وإن يكن المؤلِّف لم يصدِّر كتابه بهذا النص، فلأنَّه، كما يبدو، يريد ان يكون السَّفر في الحكايات نفسها لاكتناه الدلالة وتبيُّنها من خلال العبور بها إلى تحصيل المعرفة.

تفيد قراءة النصوص أنَّ المؤلِّف يسافر إلى الحكاية، ويعبر بها ليكشف سرَّ الحياة في الصحراء، ومن ثمَّ سرَّ الحياة الإنسانيَّة بعامَّةٍ يحفِّزه وجع السؤال، ويدفعه «غول الضياع» أو هدفه إلى أن يجد «واو»، أو الحقيقة المفقودة التي يواصل الإنسان السَّعي في هذه الحياة ليجدها، ومن في الصحراء لا يبحث عن «واو»؟ ومن في هذا الكوكب الضائع لا يبحث عن الأصل؟

يصغي الدرويش إلى شيخ أهل الخفاء الجليل، ويستضيفه هؤلاء، غير أنَّه لم يجد لهم اثراً في الصباح، يتذكَّرهم ويبتسم بغموض، ولا ينسى تلك التميمة التي تلقاها من حكيم الجن. كانت تميمة الحياة، وهذا يعني أنَّ السفر كان في عمق أحداث الحياة، وفي أعماق الإنسان، وقد تجلَّت المعرفة/ تميمة الحياة على أثر هذا السفر الذي يكشف أنَّ المعرفة ليست عقلية فحسب، وإنَّما هي قلبيَّة أيضاً، أو لنقل: إنَّها حدسيَّة يؤتاها الدرويش غير المنقطع عن الاتصال بالحدث التاريخي، وعن الاتصال بالذات، في رحلة تأمُّل دائمة تؤتي العبور من غول الضياع إلى تميمة الحياة.

هذا يعني أنَّ هذه الرِّحلة تهدف إلى تعويض فَقْد. وإن يكن بناء القصَّة، أيَّاً يكن نوعها: حكاية، خرافة، رواية، قصَّة قصيرة، يمثِّل سعياً إلى تعويض فقد، هو الهدف من السَّعي، يكن المؤلَّف: «الربَّة الحجريَّة»/ في بنائه العام، قصَّة تروي حكاية عبور المرء إلى فضاء المعرفة، حيث يجد ما فقده، أو ما ينقصه.

فهل نقول إنَّ هذا الكتاب: «الربَّة الحجريَّة» هو كتاب الصحراء الذي يحكي قصَّة السفر فيها؟

«واو»: الأصل والمنبت

ما يعزِّز الإجابة بالإيجاب عن هذا السؤال، إضافة إلى ما سبق، أنَّ القارئ يتبيَّن فيه محوراً مركزيَّاً يمثِّل هدف السَّعي/السَّفر، وهذا الهدف هو «واو»، وهي، كما تبدو في الكتاب، الأصل والمنبت، وقد تمَّ الخروج منها في زمن بعيد، بعد أن أغارت عليها قبائل تجعل الغدر شعارها وسبب بقائها، فانفصل الصحراويُّ عنها، وتاه في الصحراء، وهو لا يعرف متى حدث ذلك، لكنَّه يواصل السعي للعودة إليها، وهذا الخروج يذكِّر بخروج آدم وحواء من الجنَّة إلى الأرض، وهذا السعي يذكِّر بسعي الإنسان إلى العودة إلى تلك الجنَّة، وهكذا يكون الخروج، وهو الوحدة الأساس في أي قصَّة، وأوَّل القصص التي تمثِّل سعي الإنسان هي قصَّة أبي البشر آدم، الوحدة الأساس في هذا الكتاب.

والخروج من «واو» لم يكن نتيجة قرارٍ اتَّخذه العامل الذات، وإنَّما نتيجة قرار اتخذه العامل المعاكس، ولهذا فهو يؤسِّس لسعي هدفه تنفيذ قرار الذات، وهو العودة، ويمكن للقارئ أن يتبيَّن ملامح هذه القصَّة من خلال قراءة عدَّة نصوص، ففي «العهن المسموم» نقرأ حادثة الإغارة التي أدَّت إلى الخروج: «تدفُّق الأعداء في حلفهم الثلاثي الذي قدَّسته الأصول القديمة، وأغاروا على واو للمرَّة الثانية...» (ص. ٦٧). وقد أدَّى هذا الهجوم إلى الخروج من «واو». وفي نصِّ «أيدكران في ضيافة بني آوى» تعدُّ قبائل بني آوى للهجوم على قبائل «متي، متي» (الطوارق)، ويقول زعيمها: «العذر هو الذي أبقانا على قيد الحياة في تخوم الصحراء منذ آلاف السِّنين، لقد قرَّرنا أن نستغل غضب الجنِّ على قبائل «متي متي» بسبب إسرافها في اكتناز الذهب» (ص. ١١٨). ويقول العرَّاف: «قرأت في «أيدي» أنَّ القدر كتب على «واو» أن تختفي. وقد عانده في ذلك نفر من الأنس، وأرادوا أن يبعثوها في الصحراء بعملة الذهب...، ويضيف: «... إنَّ

فكرة إظهار واو من عالم الخفاء إلى دنيا الصحراء هو تمرُّد على إرادة الآلهة وكفر بالقدر» (ص. ١٢٢).

إن يكن الضياع الذي لا يعرف أحدٌ حدوده قد حدث، وفقد الصحراوي بفقدان ذاكرة البدن طريق العودة إلى «واو»، فإنَّه لم ينس، كما أراد له الجدُّ الأوَّل، فتضاعف الشقاء. الروح تبحث، تفتِّش، تطلب الأصل، والجسد تائه بطيء، بليد، ضيَّع السبيل» (ص. ١٢٧). ويرى الشيخ الجليل، وهو يمثِّل الرُّوح، في هذه الثنائية «أن لا وجود لـ «واو» إلَّا في التنقُّل والهجرة، أنت قرين نفسك ما ظللت عابراً، فإن توقفت تجاوزتك وابتعدت عنك...» (ص. ١٣٣ و١٤٣). وإن تكن «واو» وراء السراب في الصحراء، والعابر وحده هو القادر على بلوغها، فإنَّ العرافة تسأل: «ما ضرَّ لو عاش المخلوق سعيداً قبل أن يبلغ الباب وتستعيده «واو» (ص. ١٤١).

استنتاجات

يمكن للقارئ أن يتبيَّن، في هذه المقتبسات، عدَّة استنتاجات: أوَّلها أنَّ «واو» هي الأصل والمنبت من نحوٍ أوَّل، وهي النفس من نحوٍ ثانٍ، وإن يكن قد تمَّ الخروج منها، فالسعي هو سفر إليها وعبور يحقِّق الكشف، وثانيها أنَّ «واو» كانت متحضِّرة، وثالثها أنَّ القبائل المتخلفة هي التي أغارت عليها في مرحلة تطوُّر من علاماتها استخدام العملة، واكتناز الثروة الذهبية، ورابعها سيادة اعتقاد يفيد أنَّ اختفاءها قدر، والعودة إليها تمرُّد على إرادة الآلهة وكفر بالقدر، ما يعني أنَّ هذا الاعتقاد يقف حائلاً دون السَّفر والعبور إليها، وخامسها أنَّ الإنسان السَّاعي في سبيل العبور يشقى، وفي حال المكابدة تبرز ثنائية ذاته، وإن يكن الجسد ينسى في غمرة الانشغال بالشؤون اليوميَّة، فإنَّ الروح تبقى متوهِّجةً ترى وتبحث وتسعى، وتظهر للصَّحراوي كائناً يخاطبه، فيسمِّيه، «الجن» أو «أهل الخفاء»، ويقدِّم الراوي، في ما يتعلَّق بهذا الكائن، ما يفيد أنَّه يختفي عندما يعي المتأمِّل واقعه، وهذا يعني أنَّ خبرة «أهل الخفاء» ليست سوى خبرة الإنسان العابر إلى «واو»/ الأصل، والنفس.

ومن نماذج هذه الإشارات نقرأ: «... نهض بوخا في الفجر، فلم يجد له أي أثر، لم يجد أثراً لموقد النار، ولا لشاي البارحة، كأنَّ اللقاء كان حلماً. أيقن بوخا أنَّ المهاجر ما هو إلَّا جنيٌّ تنكَّر في ثياب عابر سبيل» (ص. ٦٢). «وفي الصباح عندما نهض وتفقَّد الحضيض لم يعثر لهم على أي أثر، لم يجد أثراً لا لنيران البارحة، ولا لروث القطعان، ولا أثر لأقدام. تذكَّر أهل الخفاء فابتسم بغموض» (ص. ١٣٣).

والصَّحراويُّ، إذ يسعى في فضاء يحكمه قدر الظمأ والجدب، من نحوٍ أوَّل، وتقاليد الأسلاف، من نحوٍ ثانٍ، يخوض صراعاً محوره البقاء#الفناء، وإن يكن العبور إلى «واو» يقتضي البقاء، فإنَّ هذا يفرض على الذات أن تقاوم.

قصص الصحراء/ـ الخليط العجيب

وهكذا تحدث محاولات خروج ترويها الحكايات، فيكون المؤلَّف: «الربَّة الحجريَّة» كتاب الصحراء، وهو ينتمي إلى النوع القصصي، ليس ذلك القصص الذي يروي الحادثة في تتابعها الخيطي الزمني المسبَّب، والدائرة وقائعها في مكان مرسوم بدقَّة، وإنَّما هذا النوع الذي يخرج على التعاقب الزمني الخيطي، وتتحوَّل فيه الوقائع إلى وقائع الذات إن صحَّ التَّعبير، أو إلى خطاب تأمُّلي تمليه الوقائع المنظور إليها من وجهة نظر الرَّاوي أو الشخصيَّة التي يتيح لها الرَّاوي أن ترى من منظورها.

يتَّخذ هذا الكتاب الحكاية/ الحادثة مادَّة تداعي الخطاب التأمُّلي، ويأخذ المادَّة من الصحراء نفسها، ولهذا فهي مادَّة/ حكايات يختلط فيها الوقائعي بالأسطوري بالمتخيَّل، فنصُّ «الربَّة الحجريَّة»، على سبيل المثال، يفيد من وقائع الأسطورة ومن تقاليد الزواج، ويعيد إنتاج هذه الوقائع نصَّاً ينطق برؤيته، وهكذا في النصوص الأخرى، ومن نماذج ذلك استخدام أسطورة الطَّوارق الملحمية «تانَّس»، عندما طاف «آكا» حول الخباء وصاح مستعطفاً: «اكشفي عن وجهك يا تانَّس واضيئي الصحراء كي أحلب النوق» (ص. ٥٥). وعندما تنكَّرت الضرَّة الشريرة في ثياب تانَّس، وسعت للإيقاع باطلانطس (ص. ١٤٧). إضافة

إلى حكايات أهل الصحراء العجائبيَّة، فمن هذا الخليط العجيب يصنع المؤلِّف نصوص كتاب الصحراء.

تقدَّم الحكايات في أحد عشر نصَّاً، لكلٍّ منها عنوانه، وهي: صفحة من كتاب الصحراء، العهن المسموم، الجدب، الزعيم يتأمَّل الجمجمة، أيدركان في ضيافة بني آوى، العبور، سرُّ النِّبر، الشبح، إله الحجر، آمغار، تافاوت، وإن كان من جامع مشترك يجمع هذه العناوين فهو الصحراء وكتابها، ففيه نقرأ هذه الأسماء. وهي، كما يبدو، تنتظم في سياق انتقائي؛ إذ ليس من ناظم تاريخي أو فنيٍّ يحكم تنضيدها وتتابعها سوى أنَّ كلّاً منها يمثِّل حيِّزاً من سفرٍ أزلي.

التَّقطيع إلى مشاهد وتداخل الأزمنة

يبدو أنَّ صفةً عامَّة تميِّز بناء كلِّ نصٍّ من هذه النصوص، وتتمثَّل في تكوُّنه من مقاطع تفيد من تقنيَّة التقطيع إلى مشاهد تشبه المشاهد السينمائيَّة. وهذا التقطيع يتيح تشكيل الفضاء القصصي، وبخاصَّة الزمن القصصي، إن من حيث سرعته أو بطؤه أم من حيث انزياحه إلى الماضي البعيد أو القريب، أو تردُّده بين الأزمنة ما يعني تداخل الأزمنة وتشكيلها الزمن القصصيّ المفارق للزمن الخيطي.

الرَّاوي درويش مسافر

وإذ يقدِّم هذا الكتاب مادَّة قصصيَّة متنوِّعة كما بيَّنا، تملي الخطاب التأمُّلي، وتتشكَّل في بناء قصصي زمنه متقطِّع، على مستوى تتابع النصوص، وعلى مستوى تتابع الوقائع في كلِّ نصٍّ، فإنَّ المؤلِّف يوكل أمر القصِّ إلى راوٍ تتوافر له شروط الرِّواية، والرِّواية التي نعني هنا هي المعرفة التي تروي الظمأ إليها. فيقول مقدِّماً هذا الرَّاوي: «... تحت هذه الصخرة التي فصلها الزمان عن الجدار المقدَّس هجع موسى، ليشقى بنارٍ أقسى من نار القيلولة، ويداوي الجرح الذي يهدِّد عصفور النور في قفصه المنيع، تحت الحجر القديم الذي يحفظ سيرة الآلهة، ويكتم في صدره تاريخ الصحراء...» (ص. ٧ و٨). ويضيف

في موضع آخر: «هذه الصفحة القاسية، هذا الحجر المكابر، لم يبخل على الدرويش في ذلك اليوم، فحدَّثه بلسان العجائز الحكيمات عن سرِّ الآلهة الحجريَّة» (ص. ٩).

الرَّاوي، كما يبدو، درويش، أي مسافر يسعى إلى تحقيق العبور، ويتَّخذ موقعاً في السِّياق القصصي يتيح له التأمُّل، فيُحدَّد من نحوٍ أوَّل موقعه المكاني، ما يكسبه منظوراً على مستوى المكان يمكِّنه من التأمُّل، وجعل تاريخ الصحراء المكتوم ناطقاً بالسرِّ، ويحدِّد من نحوٍ ثانٍ موقعه في البناء القصصي، فيقدِّمه المؤلِّف في التَّمهيد، أو في مقدِّمة الكتاب، ويعرِّفه ويوكل إليه القصَّ، جاعلاً منه شخصيَّة قادرة على أداء هذه المهمَّة.

نلتقي بـ «الدرويش موسى» في نصِّ «سرُّ التبر»، فإذا هو خصم العرَّافة القديم، لكنَّه يقبل عليها حين حبسها شيخ الطَّريقة حاملاً عطيَّةً من الفطائر، وعطيَّةً أخرى من حكمة القدر، فنقرأ: «... ولا تستطيع [العرَّافة] أن تنسى كيف جاءها خصمها القديم، الدرويش موسى، حاملاً عطية من الفطائر المدهونة بالسمن... سمعته يوما يتكلَّم بلغة المجاز» عن الحكمة التي عرفتها الصحراء (ص. ١٤٤). وعندما تسلَّل «التراب الشيطاني» إلى قلب العرَّافة من دون أن تدري، بعد أن انتصرت على شيخ الطريقة، وامتلكها ذلك التراب بدل أن تمتلكه، عادَ العداء بينها وبين الدرويش يشتعل أشرس مما مضى» (ص. ١٥١). وهذا يفيد أنَّ الدرويش حكيم محاور، يقظ قادر على تبيُّن الأمور واتخاذ المواقف.

لا يظهر هذا الرَّاوي مباشرة إلَّا في هذين الموضعين، لكنَّه يبقى أداة بثٍّ تعرف كلَّ شيء بحكم صفاتها وموقعها، ومن نماذج معرفته الكلية هذه التقاطه شعور الشخصيَّة الداخلي، فنقرأ على سبيل المثال: «فكيف لا يشعر أنَّه ولد الآن لأوَّل مرَّة، كيف لا يحسُّ بالسعادة من استولى على إلهة صحراوية تضيء الكلمات بوجهها المدوَّر؟ كيف لا يحسُّ بأنَّه خلق من جديد من بدأ رحلة جديدة كي يضع بذرة مقدسة بها ينقذ الأصل من الانقراض، ويبعث في الصحراء الحياة؟ كيف لا يفرح وقد استجاب لنداء الأمِّ ونفَّذ لها وصيَّة الأسلاف؟» (ص. ٣٤).

هذا الفرح بالولادة الجديدة وإنقاذ الأصل وبعث الحياة يكشف موقع المرأة في دورة الحياة، وليس من دون دلالة قوله: «تضيء الظلمات بوجهها المدوَّر»، فهي تشبه البدر والشمس اللذين يضيئان، غير أنها لا تغيب، وهذا يجعلنا نفهم تصديره الكتاب ببيتي عمر بن أبي ربيعة الذي نفذ إلى هذا السِّر وكشفه بلغة بسيطة عميقة تنطق بحقيقة خالدة من حقائق الحياة. والبيتان هما:

أنيري مكان البدرِ إن أفل البدر وقومي مكان الشمس ما استأخر الفجرُ
ففيك من الشمس المنيرة نورُها وليس لها منك المحاجرُ والثَّغرُ

ومن نماذج معرفة الرَّاوي الكلية، أيضاً، خلوصه نتيجة تأمله الأخبار إلى أفكار فلسفيَّة، ومن ذلك قوله: «... إذ أخبره وجد الحنين أن المخلوق إذا عشق مخلوقاً ارتفع المعشوق، وابتعد إلى برزخ المحال. يستحيل الوصل بالمعشوق، لأنَّه يدخل الحرم ويتواصل في الله. وإذا بلغ المعشوق مرتبة الإله انقطع الوصل واستحال تملُّكه، هنا يقوم الخيار المميت: فإمَّا أن تخطو إلى الأمام وتملُّكه فتذوب فيه، تتوحَّد به، تتلاشى، وتفقد نفسك إلى الأبد فتشرك بالله مخلوقاً أرضياً.. وإمَّا أن تتراجع...» (ص. ٨). وإن يكن ما يخبره وجد الحنين من ارتفاع المعشوق ملموساً، فإنَّ خياراً آخر لم يذكره الرَّواي، وهو أنَّ العاشق الذي يشعر بأنَّ وصله بالمعشوق مستحيل، يتَّخذ طريقاً يواصل فيه عشقه، ويبقى في طاعة الله، أو يكون استمراره في العشق طاعة لله، وهذه هي حالة العاشق في الحبِّ العذري، وقد صوَّر جميل بن معمر هذه الحالة في قوله:

فقلت له: فيها قضى الله ما ترى علي، وهل في ما قضى الله من ردِّ
لقد لجَّ ميثاق من الله بيننا وليس لمن لا يفي الله من عهدِ

يستخدم الرَّاوي وسائط تسوِّغ معرفته الأخبار، فيقول على سبيل المثال: «لو لم تخبره أمه.. تقص عليه السيرة من نهايتها... لم تكتف بالأخبار ولكنَّها ما لبثت ان كشفت له سرَّ المطاردة... الرجل قال إنَّ اسمه آكا... تامدورت حدَّثته روت له نقلاً عن أمِّها... روت المصيبة نقلاً عن أمِّها أيضاً... يروي

الرُّعاة كيف...» (ص. ٩ و١٢ و١٦ و٤٧ و٥١ و٦٢). وهذا يعني أنه يسند أخباره إلى رواتها، وكان قد بدأ ذلك بذكر مصدرين: أولهما الحجر المكابر، وثانيهما العجائز الحكيمات، وإن يكن الأوَّل يحدِّثه بلسان الثاني، فهو من يتأمَّل ويصغي ويعيد إنتاج ما يتحصَّل لديه نصَّاً قصصيَّاً ناطقاً بالدلالة.

لا يتفرَّد الرَّاوي بأداء القصِّ وإنَّما يترك للشخصيات أن تقول، إمَّا بأسلوب غير مباشر، أي يصوغ هو مؤدَّى القول، كما في ما يأتي، على سبيل المثال: «في النهاية، قال: إنَّه لا يرى الخلاص إلَّا في الاستقلال، وإذا لم يتنازل له الأهل عن ابنتهم، فسوف يملأ لهم البيت بالأحفاد الذين لن يجدوا من يعولهم، لأنَّ الذئاب سوف تفتك بالماشية والجدب سيقضي على الإبل» (ص. ٣٨). أو بأسلوب مباشر، فتؤدِّي الشخصيَّة نفسها القول، كما في ما يأتي: «إنَّ الخطر سيظلُّ معلَّقاً فوق رؤوسنا وفوق رؤوس أحفادنا وآجالنا وذريتنا من بعدنا، ما دمنا لا نريد ان نخالف هذا التقليد الأحمق ولو مرَّة واحدة في حياتنا» (ص. ١٢٠). وهذان الخطابان: غير المباشر والمباشر يريان إلى قضية أساس في الكتاب، وهي قضيَّة مخالفة تقاليد الأسلاف، وهذه المخالفة، أو الخروج على التقاليد، أمر يقتضيه استمرار الحياة، غير أنَّ القوى المسيطرة تحول دون ذلك، فيكون الخارج ضحيَّة، غير أنَّه يخطو الخطوة الأولى في الدرب الطويل.

المرجع والمعادلة

يسافر الدرويش/الرَّاوي إلى الحكايات، ويخبره الوجد، فيعبر بها إلى المعرفة التي ينطق بها بناء قصصي ينبثق من مرجعه/حكايات الواقع الصحراوي لا ليطابقه، وإنَّما ليفارقه من دون ان ينفصل عنه، فيعادله.

ففي النَّصِّ الأوَّل: «صفحة من كتاب الصحراء»، على سبيل المثال، يبدأ النصُّ بالخروج الذي يعقب اتخاذ القرار، فيستقلُّ بوحي بزوجته. غير أنَّ مسار الخروج محكوم بخروج آخر، ما يقتضي استخدام تقنيَّة «الاسترجاع»، وهذه لا تتمُّ من طريق التداعي وإنَّما من طريق التقطيع المشهدي.

وينزاح السَّرد بالزمن، من الحاضر إلى الماضي، حين خرج بوخي من «تادرابت» إلى ديار خاله في «تاسيلي»، تصحبه أمُّه، ليطلب يد ابنته، وينزاح السرد إلى ماضٍ أبعد حين خالف أبوه تقاليد الأسلاف فقضي عليه، وكان على ابنه أن يمضي في طريقه وينفِّذ الوصيَّة ليحفظ النَّسل.

ويعود السَّرد إلى الماضي، فنعرف أنَّ بوخي نفسه عاد فخالف تقاليد الأسلاف، واستقل بعروسه قبل أن ينقضي الزمن الذي تحدِّده التقاليد، وذلك ليحافظ على الثروة، التي توفِّر شروط استمرار الحياة. ويعود السَّرد إلى الحاضر، ويعود بوخي بعروسه إلى «تادرارت»، ويلتقي الساحر، ويستخدمه في الرعي، ثمَّ يخالف التقاليد، ويطلب من زوجته أن تظهر للساحر الذي يناديها بنداءٍ أسطوري، فتحذِّره، وينزاح السرد إلى الماضي، وتتداخل الحكايات...

وإذ يصرُّ بوخي، ويخالف التحذير تظهر زوجته للسَّاحر، وتعود إلى خبائها لتحتضر، ويهرع الساحر إلى الكهف ليجسِّدها في نصب «الربَّة الحجرية» التي تمثِّل تجدُّد الحياة، وهذا النصب هو الذي يتأمَّله الدرويش/الرَّاوي، ويصغي إلى حكايات العجائز، «ولكن من غير عجائز تادرارت اللائي عشن في الكهوف ورضعن حليب الجنيات يستطيع أن يعرف سرَّ الربَّة الحجريَّة ويروي قصَّتها للأجيال» (ص. ٩).

نصٌّ قصصي حديث

ينشئ الرَّاوي نصَّاً قصصيَّاً حديثاً من مادَّة حكائيَّة أسطوريَّة، فيقدِّم معرفة بالفضاء الصحراوي، والشعائر والتقاليد، ويفسِّر بعضها مثل الحكمة من ارتداء القناع وطمر الأظافر، ويصوِّر الصراع مع تقاليد الأسلاف ورؤية الناس الغيبيَّة له.

من نماذج ذلك، نذكر على سبيل المثال، «شدَّت لحافها حول رأسها قبل أن تقول: «كما تشاء، ولكن الاستقلال بعروس قبل مرور الاثني عشر شهراً مخاطرة كبيرة. للجنِّ قوانينهم، وعلينا أن نلتزم بالعهد الذي ورثناه عن الأسلاف (ص. ١٢) ويلاحظ أنَّ الرَّاوي يصف الحماة وصفاً يوهم بواقعيَّة، في الوقت

الذي تتحدَّث فيه عن الالتزام بالعهد مع الجنِّ، وهذا يقنع القارئ بصدقيَّة ما يروى. وهذه ميزة ملحوظة في جميع النصوص. ومن نماذج الوصف الخلَّاق، الموحي بدلالة، في الوقت الذي يحدث فيه الأثر الواقعي نذكر على سبيل المثال: «... بجوار الرِّجل الأخرى السالمة، تناثرت عدَّة العمل: مدية بتاوية شرسة، مطواة خاصَّة بتهشيم الحطب ولوح صغير من حجر. في الوادي أقبل الذباب وبدأ يطنُّ كأنَّه ينوح» (ص. ١٠٢ و١٠٣).

ينطق هذا النَّص بدلالة عميقة، وهي أنَّ المرأة قدر الرَّجل، وأنَّ اقترابهما يجدِّد الحياة، وإن تكن المرأة جميلة مثل الشمس والبدر، فهي أبقى منهما، وقد أشرنا إلى ذلك آنفاً، كما أنَّ استمرار الحياة يقتضي الخروج على حتميَّة القدر الذي يتَّخذ مظاهر شتى.

في النصوص الأخرى نجد هذا البناء الذي يتجاوز خطيَّة بناء الحكاية واتساع فضائها الزمني ـ المكان، ليشكِّل بناءً مركَّزاً تنتظم فيه العناصر لتنطق بدلالة كلية.

وهكذا يكون «كتاب الصحراء» أخذ من الحكاية حلاوتها وشعريتها العجائبية المدهشة، ومن القصِّ الحديث البناء المحكم الذي تنتظم فيه العناصر لتنطق بدلالة كليَّة، إضافة إلى تجديدٍ أملته طبيعة التجربة، وهو استخدام الوقائع في الكشف، ليس العقلي فحسب، وإنَّما القلبي أيضاً، أو الحدسيِّ الكياني الذي يؤتي المعرفة، أو ما يسمِّيه الدرويش العبور إلى «واو».

❐❐❐

«آه يا بيروت» لـ «رشاد أبي شاور»
بيروت المُقَاوِمة

تمهيد

«رشاد أبو شاور» روائي وقاص وصحفي فلسطيني. ولد في قرية ذكرين، قضاء الخليل، في ١٥/٦/١٩٤٢. عانى ما عاناه أيُّ لاجئ فلسطيني في مخيَّمات الشَّتات، وكتب تجربته هذه، وتجربة الفلسطيني المقاوم في كثير من المقالات والمجموعات القصصيَّة والرِّوايات، ومنها هذه الرِّواية التي تجري أحداثها في مدينة بيروت إبَّان مقاومة الاجتياح الإسرائيلي للبنان وحصاره لعاصمته في عام ١٩٨٢.

كتب أبو شاور، في هذه الرِّواية[١]، شهادة، من ميدان المعركة، فجاءت فصولها كأنَّها بوح أديبٍ مقاوم عاش تجربة الحصار والمقاومة، منذ بدايتها وإلى أن غادرت المقاومة الفلسطينيَّة بيروت إلى منفىً جديد في تونس.

يقول الكاتب في وصف كتابته هذه: «... والكتابة أثناء المعركة، وتحت القصف، وفي لحظات الاشتباك مع عدوٍّ يتحفَّز على الأبواب والنَّوافذ، ليقتحم عليك حرِّيتك وكرامتك ليست سهلة؛ خاصَّة وأنَّها (شهادة) عن النَّاس وصلابتهم وحزنهم وقدرتهم على التحمُّل والتَّواصل الإنساني النبيل» (صفحة الغلاف الأخير).

تهدف هذه الدِّراسة إلى تقديم قراءة في هذه الرِّواية تتبيَّن فيها أمرين:

(١) رشاد أبو شاور، آه يا بيروت، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الخامسة، ٢٠٠١، الاقتباسات، من الرِّواية توضع بين قوسين في المتن.

أوَّلهما هويَّة مدينة بيروت، المدينة المقاومة للاجتياح الرِّامي إلى إلغائها، وجعلها تفقد هويَّتها، بوصفها مدينة/ فضاء الحريَّة والثَّقافة والتَّعدُّد والتَّنوُّع والمتع والمقاومة...، أي بوصفها «**مدينة لا تشبهها أي مدينة أخرى في العالم**» (ص. **٢٥٩**)، كما يقول الرَّاوي في هذه الرِّواية، وثانيهما موقعها في بنية الرِّواية ودورها في إنتاج فاعليتها الجماليَّة الدَّلاليَّة.

بيروت بين عدوَّين وأمام مصيرين

عتبة الرِّواية

تشمل عتبة هذه الرِّواية الغلاف والعنوان والتَّصدير.

تتكوَّن لوحة غلاف الرِّواية من تطريز فلسطيني يؤطِّر، من اليمين، صورة مقاتل فلسطيني ملثَّم بالكوفية الفلسطينيَّة، فلا تبدو للنَّاظر سوى عينيه الرَّائيتين بنظرة نافذة إلى البعيد، وفي الزَّاوية اليسرى ضمن إطار صورة مواطن فلسطيني يرتدي اللباس التقليدي الفلسطيني ويبدو كأنَّه يقرأ في كتاب، وتتكرَّر هذه الصورة في صفحة الغلاف الدَّاخلية.

تمثِّل هذه اللَّوحة الفضاء الفلسطيني بتراثه ومقاومته ولاجئيه، وإذ يتصدَّر العنوان: «آه يا بيروت» اللَّوحة، يتشكَّل دالٌّ يفيد الحَسْرَة على «فَقْد» هذا الفضاء/ الوجود الفلسطيني في بيروت، ما يثير أسئلة منها: كيف تمَّ هذا الفَقْد؟ هل تروي هذه الرِّواية حكايته، فتكون شهادة حيَّة على حدوثه؟ هل تصوِّر هذه الشهادة المقاومة، وتدلُّ على أسباب خذلانها ما أفضى إلى الفَقْد؟

في التَّصدير إشارة إلى أجوبة عن هذه الأسئلة. يتكوَّن التَّصدير من ثلاثة أبيات من الشِّعر، بيت لأبي الطَّيب المتنبِّي مأخوذ من قصيدة خاطب بها سيف الدَّولة الحمداني، وهو:

وسوى الرُّوم خلف ظهرك روم فعلى أيِّ جانبيك تميل

وبيتان لامرئ القيس مأخوذان من قصيدة أنشدها عندما عزم على المسير إلى قيصر الرُّوم ليطلب نجدته، وهما:

بكى صاحبي، لمَّا رأى الدَّرب دونه وأيقن أنَّا لاحقان بقيصرا
فقلت له: لا تبكِ عينك إنَّنا نحاول ملكاً أو نموت فُنعذرا

يشير التَّصدير (ص. ٥) إلى أنَّ المقاومة كانت تواجه عدوَّين: أحدهما خارجي، وهو العدوُّ المحتَّل، والآخر داخلي، وهو العدوُّ المتعاون مع المحتلِّ، من نحوٍ أوَّل، والمؤيِّد له بصمت من نحو ثانٍ. ما يثير السُّؤال: على أيِّ الجانبين تميل، على جانب الأعداء أم على جانب العملاء؟

ويشير التَّصدير، أيضاً، إن أضفنا إليه الحوار الذي دار بين أبي عمَّار والرَّاوي (ص. ٢٣٩)، إلى أنَّ مسار مقاومة الاجتياح أبرز اتجاهين: أوَّلهما يقتطع بيت امرئ القيس الأوَّل ويكتفي به كأنَّه يرتضي الرحيل بعدما رأى الدَّرب الطَّويل الصَّعب دونه، وثانيهما يكمل فتكتمل الرُّؤية: نحاول ملكاً أو نموت دونه فنعذرا، وكلٌّ من الاتجاهين يرى لبيروت موقعاً مغايراً للآخر، فالأوَّل يرتضي الفَقْد، مرغماً باكياً، والثَّاني يريد أن يواصل القتال فيحقِّق هدفه أو يموت فيُعذر.

وهكذا تكون بيروت أمام مصيرين/هويتين: أولاهما أن تُترك للعدوِّ السَّاعي إلى إفقادها هويتها وموقعها ودورها، ولتخوض، في ما بعد، أشكالاً أخرى من الصِّراع. وثانيتهما أن تواصل مقاومة هذا السَّعي.

وتترك نهاية الصِّراع مفتوحة، لكنَّ الخيار المقاوم الذي يمكن أن يؤدِّي إلى انتصار ممنوع، كأنَّ هزيمة العدو الصهيوني ممنوعة. يقول الرَّاوي بعد أن اتُّخذ قرار الانسحاب من بيروت:

«والآن... لم ينسحب العدو فنذل سلاطين العواصم. إنَّنا ننسحب فماذا يهيِّئون لنا؟!! إنَّهم يعرفون ماذا يعني انتصارنا في بيروت، فماذا يعني أن تصمد بيروت وتطرد الصهاينة، لذا شاركوا... شاركوا فعلاً... من معرفتهم بالحرب و... حتى الصَّمت... ياللأيام الآتية، إنَّ ما ينتظرنا رهيب». (ص. ٢٤١).

كان الانتصار ممنوعاً، فحدث «الفَقْد» وما تلاه من أحداث رهيبة، منها: «جريمة صبرا وشاتيلا». لكنَّ بيروت سرعان ما استعادت هويتها، وعادت تواصل مسارها بأن تكون مدينة لا تشبهها أيُّ مدينةٍ أخرى.

بيروت فضاء المقاومة ونبضها/ماء الصَّحراء

قلنا: إنَّ لوحة الغلاف تمثِّل الفضاء الفلسطيني. وتفيد قراءة الرِّواية أنَّ هذا الفضاء كان حيِّز الفاعليَّة الفلسطينيَّة. فعلى سبيل المثال، كان في بناية واحدة في بيروت «مكتب لجيش التحرير الفلسطيني، مكتب لمجلة الجيل ودار القدس... ومكتب أبي أياد، وفي الدور الأرضي صالة الكرامة، وهي عبارة عن صالة للعرض الدَّائم للفنِّ التَّشكيلي، لاتحاد التَّشكيليين الفلسطينيِّين» (ص. ١٠٥).

وإذ فُقِد هذا الفضاء الفلسطيني شعر الفلسطينيون بأنَّ الفَقْد الفلسطيني يتجدَّد، فيمتلئ صدره برمل بيروت وبالبرتقالة الفلسطينية، وتسكن عينيه سماء يافا وأذنيه موسيقى الأرغول، ويمضي وفي داخله بيروت: «... أنتِ فيَّ يا بيروت. أنتِ المتاريس والرِّجال الشُّجعان، والأشبال والزَّهرات، ولوحات الزُّهور. أنتِ السَّيدات النبيلات. أنتِ الماء». (ص. ٢٦٨).

بيروت هي فضاء الفاعليَّة و«مجد القتال»، وهي الماء في صحراء العرب والعالم...، إذ كانت تختلط في مبنى الإذاعة اللَّهجات من لبنانيةً وفلسطينيَّة وعراقيَّة ومصريَّة وسوريَّة وباكستانيَّة... وتنمو بين الجميع علاقة إنسانيَّة نبيلة، فتشكَّل أسرة واحدة من العرب، ومن المناضلين من كافَّة أنحاء العالم... وهؤلاء ينتمون لجوهر هموم الأمَّة وهمِّها وهاجسها وحلمها... لفلسطين. (ص. ١٨ و٢٢ و٦٦ و٧٣ و٨٧ و١٣٩ و١٥٣ و٢٣٥).

ففي بناية واحدة أخرى من بنايات بيروت مكاتب لمنظَّمات هؤلاء المناضلين، ما يعني أنَّ بيروت هي فضاء الفاعليَّة المقاومة، وليست كباريهات وبنوكاً وأرضاً للطوائف.

«بيروت سيدة البحر، بيروت الزَّمان، التي رأى فيها بعض الزُّوار العرب مدينة للمتع تبيع كل شيء». يقول الرَّاوي هذا، ويعدِّد أسماء شوارع بيروت التي تخاض على أرضها معارك ضدَّ العدوِّ الصهيوني، ويضيف: «هذا هو وجهها الذي لم يعرفه الباعة والمشترون». (ص. ٧٥ و٧٦).

كان لبيروت وجه يعرفه الباعة والمشترون والذين يرون في بيروت فندقاً يوفِّر المتع، وهؤلاء هربوا عندما فقدوا الفندق، منهم من صمت، ومنهم من رثى، ومنهم من بكى واستبكى، ومنهم من خلص إلى عبر راح يوزِّعها داعياً إلى قبولين: أولهما قبول طغيان القوة العظمى وأداتها إسرائيل، وثانيهما قبول طغيان السَّلاطين المحلِّيين، وفي هذا دعوة إلى فَقْد الفاعليَّة، وفضائها...

لكنَّ نبض بيروت يبقى نبض المقاومة... فتقاوم اجتياحاً صهيونياً يؤازره أعوان محليون، ويشرف رئيس أميركا على تفاصيله. جاء في الرِّواية: «قبل أيام، قال حبيب بأنَّ مشكلة التَّموين والماء موضوعة على طاولة الرئيس ريغن. يا للسفلة، رئيس أميركا يشرف على قطع الماء عن أطفال بيروت. نعم هذه هي أميركا». (ص. ١٩٩).

بيروت الشَّخصيَّة الرئيسيَّة في الرِّواية

وهكذا تمثِّل بيروت، بوصفها هذا: أي فضاء المقاومة والفاعليَّة، وماء الصَّحراء في هذا العالم، الشَّخصيَّة الرئيسيَّة في هذه الرِّواية، وتؤدِّي دور العامل الذَات الذي يسعى إلى مقاومة من يعمل على إفقاده هويته، فيكون العامل الموضوع، بقاء فضاء المقاومة والفاعليَّة ونبض الحياة وعدم فَقْده. وتكون المقاومة، بمختلف مكوِّناتها، على هذا المستوى من التَّحليل، ممثل الشَّخصيَّة الرئيسيَّة/ العامل الذَّات في سعيها إلى الاحتفاظ بهويتها.

وإن رأينا إلى الرِّواية، من زاوية أخرى، يبدو لنا، على مستوى آخر من التَّحليل أنَّ المقاومة هي العامل الذَّات الذي يسعى إلى بقاء بيروت بوصفها فضاء فاعليته، والماء الذي يسقيه في قيظ صحراء هذا العالم، وتكون مكوِّنات المقاومة ممثِّلي العامل الذَّات في سعيه إلى تحقيق هدفه، وهو الحيلولة دون فَقْد بيروت، ما يعني أنَّ بيروت تمثِّل، على هذا المستوى **للمقاومة**، أيضاً، الشَّخصيَّة الرئيسيَّة، أو محور السَّعي وهدفه.

بيروت الشَّارع الأخير

وتبدو بيروت، من منظور المقاومة، الشَّارع الأخير الذي تريد ألَّا تفقده، ولذا تتَّخذ قرار خوض معارك رهيبة. يقول الرَّاوي لزوجته، وهو يودِّع أولاده متوجِّهاً من دمشق إلى بيروت:

«هذه المعركة ستكون رهيبة. تذكرين أنَّني أسميت الفاكهاني[1] بالشَّارع الأخير... وداعاً... وداعاً... إذن يا زوجتي وأولادي، الصَّهاينة قادمون، ونحن ذاهبون للقائهم» (ص. ٩). والفاكهاني، هنا، يرمز إلى بيروت بوصفه المكان الذي كان للمقاومة وجود كثيف فيه.

صوت أمكنة الفَقْد المستحضر: لا تستسلم

مثَّلت بيروت «الشَّارع الأخير» للمقاومة، لهذا كانت حريصةً على ألَّا تفقدها كما فقدت أمكنة لها من قبل، بدءاً من النَّكبة والخروج من فلسطين، مروراً بالخروج على أثر هزيمة الخامس من حزيران، الشَّهر الذي لا يُنسى.

«حزيران شهر الأحلام المنهارة، الجيوش التي تناثرت جثث جنودها على رمال الصحارى، وفي شِعاب الوديان وسفوح الجبال».

ومروراً بأمكنة الشَّتات، حيث العذابان: عذاب اللجوء وعذاب السُّجون. يقول الرَّاوي:

«تذكَّرت، وأنا في السيَّارة القادمة إلى بيروت، والدي، تذكَّرت أصابع قدميه» التي اعوجَّت بسبب التَّعذيب، تذكَّرت رجليه اللَّتين ربطتا في مذواد الخيل في سجن أريحا» (ص. ١٠).

وصولاً إلى تلَّ الزَّعتر والدكوانه، حيث حدث ما يشيب الشَّعر ويحطِّم القلب (ص. ١٥٥).

تستحضر هذه الأمكنة، لتعزِّز القرار الذي اتُّخذ بالمقاومة وعدم

(١) الفاكهاني: شارع في بيروت كان للمقاومة الفلسطينية وجود كثيف.

الاستسلام، تقول المرأة الفلسطينيَّة العجوز بلسان الأيَّام الطَّويلة المرَّة التي عاشتها: «أوعكم تستسلموا. ما فش أبشع من الاستسلام»، وتكرِّر قولها، في ختام سردها مأساة أسرتها: «اللي بيستسلم لازم ذبحه ذبح، لأنَّه بيستاهلش رصاصة في رأسه... آخ... إنتو مش عارفين شو رايحين يعملوا فيكم إذا استسلموا... جوزي راح وولادي». (ص. ١٥٥ ـ ١٥٧).

تحمُّل الجحيم

وإذا، اتخذت بيروت هذا الموقع، خاضت المقاومة، بمختلف مكوِّناتها، المعركة الرَّهيبة. يصوِّر الرَّاوي هذه المعركة من مختلف جوانبها، حيث كان لكلِّ مكوِّن/ ممثِّل للعامل الذَّات دوره.

ففي ساعة من الزَّمن التقى الكتَّاب في غرفة الإذاعة، وهي ضيِّقة جدَّاً وصغيرة جدَّاً، وأخذوا يكتبون، وراح المذيعون يذيعون مانحين الكلمات حياة وروحاً وحرارة، في الوقت الذي كانت الصَّواريخ الأميركيَّة تتساقط على مقربة منهم (ص. ١٥ و١٦). تنقَّلت الإذاعة من مكانٍ إلى آخر، وبقي الصَّوت المقاوم يعلو...

وأمام البوارج الصهيونيَّة، في محلَّة «كراكاس»، ولدت جريدة المعركة، فكانت جريدة كل بيروت مهما كانت الانتماءات وقد جعلت الأقلام الشُّجاعة التي راحت تكتب فيها المعركة زاداً يوميَّاً لأهل بيروت (ص. ٥٩ ـ ٦١).

وعلى المحاور، في خلده وعرمون والمتحف، وقف المقاومون يردُّون الزَّحف، ويدور القتال وجهاً لوجه، وتخفق محاولات الإنزال، وتحصَّن بيروت.

يشتدُّ الحصار والقصف، يُقطع الماء والكهرباء وتصادر المؤن، فتواجه بمولِّدات الكهرباء والشَّمع والتَّعاون والتَّضحيات، فتبدو بيروت «شمعة تضيء وترتعش... تضيء رغم كل ما يحيط بها من ظلام» (ص. ٤٩).

ويشهد الرَّاوي: «نحن محاصرون بأحقاد الطَّوائف، وبالصهاينة، وبفشل

الدَّعوات لاجتماعات القمَّة ووزراء الخارجيَّة، وتفاهة الدَّعوات لإرسال تبرعات... إنَّنا ندفع ثمن خروج أمَّة من أزمنة الانحطاط، وما دمنا قد انتدبنا أنفسنا لهذا الهمِّ الجليل...، فلنتحمَّل هذا الجَّحيم». (ص. ٧٠).

يتحمَّل المقاومون والنَّاس العاديون القصف والموت والدَّمار والفساد...، ويقدِّمون التَّضحيات ويجترحون البطولات، ومن نماذجها «أنَّ بائع الخضار العربي، الرقيب السابق المواطن الفقير، قد دمَّر ثماني دبَّابات...». وتشير هذه البطولات إلى المستقبل الذي لا بدَّ من أن يتحقَّق عندما يُعطى المواطن إمكانات الفعل. (ص. ١٤٦).

ولكن كان الرَّحيل في النِّهاية، كما قلنا من قبل، وتركت بيروت لتواجه الأيَّام الآتية، وكانت أيَّاماً رهيبة...

شهادة حيَّة عن بيروت المقاومة

تروي هذه الرِّواية الوقائع، وتصوِّر المشاهد والمواقف، وترسم الشَّخصيَّات وهي تعمل، وينتظم هذا كلُّه في سياق سردي، يتتبَّع مسار الاجتياح، ليس على شكل يوميَّات متتالية، وإنَّما على شكل يوميات متقطِّعة ومتداخلة، ويمضي السِّياق في مسار خطِّي لا يخلو من تكسُّر وارتداد إلى الماضي، ليلتقط ما يوظِّف في بيان رؤية الرَّاوي إلى الصِّراع الدَّائر.

تمثِّل هذه الرِّواية شهادة حيَّة لأديب شارك في المعارك، فكان مشاركاً وراوياً، فأدَّى شهادته بلغة عفويَّة، بسيطة، حارَّة، تتابع جملها كأنَّها الرَّشق...

شهد الرَّاوي الأحداث التي جرت في بيروت وعلى أبوابها، وفي الطُّرق الموصلة إليها، فقدَّم شهادته عن بيروت، وفرادتها وناسها ومبانيها ومؤسَّساتها وشوارعها ومحاورها ومقاوميها وبطولاتهم ومعاناتهم الفظيعة... فالرَّاوي، هنا، هو المؤلِّف نفسه، يروي ما يعيشه ويعانيه، ولا يوكل القصُّ إلى راوٍ آخر إلَّا في حالات الحوار.

تقاوم بيروت «الفَقْد»، فَقْد فضاء الفاعليَّة/المقاومة بمختلف الإمكانات

المتاحة لها، وتثبت أنَّ الَّذين عاشوا «جحيم» الاجتياح والحصار... يمكن أن ينتصروا إن أتيحت لهم فرص الفعل، وقد حدث هذا الانتصار فعلاً عام ٢٠٠٠ وعام ٢٠٠٦ في مرحلتين تاليتين من مراحل الصِّراع الطَّويل مع الكيان الصُّهيوني.

وتبقى النِّهاية مفتوحة، وتظلُّ بيروت المدينة الفريدة المقاومة لكلِّ من يسعى إلى جعلها مدينة أخرى لا تشبه بيروت.

وإذ نعلم أنَّ الرِّواية نوع أدبي لا يزال في طور التَّكوين، وأنَّ لا يشكل نهائياً ومحدَّداً لها، نرى أنَّ «آه يا بيروت» رواية تروي سيرة بيروت المقاومة متَّخذةً شكلاً جديداً من أشكال الرِّواية.

❐❐❐

إيفان الفلسطيني، لمروان عبد العال
ضحيَّة الزَّمن الرَّهيب

عندما انتهيت من قراءة هذه الرِّواية: «إيفان الفلسطيني» لمروان عبد العال، لمع في خاطري قول محمود درويش: نحن، ويعني الفلسطينيين، نعاني من داء عضال اسمه الأمل. هو ذا قدر الفلسطيني المعاصر أن يكون الأمل داءه العضال. وللمفارقة، فإن شفي منه أُصِيْبَ بالفَقْد، بالموت، وهذه مفارقة فريدة في التاريخ الإنساني تتمثَّل في أن يفضي الشِّفاء من الداء العضال إلى الموت. وشبيهة بها مفارقة أخرى يثيرها شعر محمود درويش أيضاً، وهي أنَّ الفلسطيني يعبد الشَّوكة المغروسة في قلبه، ويحميها من الرِّيح، وإن فقدها فقد وجعه ومقدَّسه في آن.

الشَّوكة هي الوطن، والأمل هو الحلم بوطن، جاء في الرِّواية على لسان شخصيتها الرَّئيسية: «حلمت دائماً بوطن على الأرض... وطن لي الحق في أن أمشي في دروبه حافي القدمين، أمرِّغ وجه شوارعه بأطياف ضحكاتي» (٣٠ و٣١).

عدت إلى الرِّواية، بعدما تمثَّلت في خاطري هاتان المفارقتان المعيوشتان، والتاريخيتان في آن، فبدا أمامي إيفان الفلسطيني، الشخصيَّة الرئيسيَّة في الرِّواية، يعلن بقاءه لاهثاً وراء لحظة تصنع الزَّمن، مضرَّجاً بدمه المزركش في رقصة الموت، طالما أنَّ الشَّمس دليله، فهو ليس رهيباً، بل ضحية الزَّمن الرهيب (٢٠٧).

أعلن إيفان الفلسطيني خطابه هذا بعد أن حمل اسم إيفان ثلاثين عاماً، كان اسمه آنذاك، عندما حمل هذا الاسم، «عرب عبد الكريم الأنصاري»، غيَّر

اسمه، وبعد ثلاثين عاماً، طارده ظلُّه، من كان حبيساً في داخله، فأطلق النار عليه، وأعلن أنَّه ضحيَّة الزَّمن الرَّهيب.

في كلِّ رواية، يتحرَّك السَّعي لتعويض الفَقْد، فيتمثَّل الحدث المركزي في هذا السَّعي.

في هذه الرِّواية، يبدو أن الحدث المركزي يتمثَّل في العجز عن تعويض الفَقْد، وليس هذا جديداً في الرِّواية العربيَّة المعاصرة، إذ إنَّه يمثِّل ظاهرة تبيَّنَّاها في غير رواية، تمثِّل ظاهرة العجز العربيِّ في هذا الزَّمن.

يتمثَّل المحور المركزي، في هذه الرِّواية، في العجز عن امتلاك لحظة تصنع الزَّمن، وتحوِّله من زمنٍ رهيب، إلى زمن إنساني.

في سبيل تعويض الفَقْد تحوَّل عرب عبد الكريم الأنصاري إلى إيفان بيتر بورغ، وظنَّ أنَّه من دائه العضال: داء فَقْد الوطن، وأنَّ الرِّيح اقتلعت شوكة هذا الفَقْد من قلبه، لكنَّ ظنَّه خاب، فالوطن يسكنه وإن لم يسكن الوطن، يقول إيفان: «أنا حبيس شخص اسمه عرب، وعالمه الذي يطاردني. وإنَّ إيفان الذي يستسلم بين أضلاعها، ينحشر في جسدها كأنَّه في زنزانة، صارت حياته مطلوبة بمذكرة جلب للشبح الذي يتسلَّل بين أنفاسه» (١١٧). وغدا مثل الأب جوزيف (وهو ابن عمِّه نمر، وكان قد تحوَّل إيَّان النكبة) الذي أوصى بأن يرقصوا على قبره، على قبر رجل عاش حياةً غير حياته، ولبس اسماً غير اسمه، ورحل في أرضٍ ليست له.

عرب جاء إلى الدُّنيا في شوادر منصوبة بين الصبَّار... كانت الجزمة، في طفولته وسيلة النقل الوحيدة في أوحال المخيَّم...، بدأ تمرُّده على واقعه بأن أراد أن يعيش كما يريد، وسار على مبدأ وحيد مفاده أن لا يرتبط بأي شيءٍ على الإطلاق، مارس المجون بمختلف أصنافه، وكلَّما التقى امرأة جملية ومدينة تروقه أو زجاجة نبيذ فاخر عدَّ ذلك أهم ما حدث له في الحياة (١٩٠ و١٩١)...، غادر إلى أوروبا في منحةٍ دراسية، ولجأ إلى بلجيكا فألمانيا؛ حيث غيَّر اسمه وغدا إيفان الألماني، وإيفان، كما هو معروف، يوصف في التاريخ

الغربي بإيفان الرَّهيب، ويراه عرب «كما هو إيفان الصهيوني الذي عاث في بلدي فساداً ودماراً وقصف أعمار، وبقي رهيباً، ولكن ليس رهيباً بنظرهم (١٩٤ و١٩٥)، تراه جولي، زوجة عرب الألمانيَّة، اسماً جميلاً، وتختاره لزوجها فيرتضيه ويحمله ثلاثين عاماً.

لكن ظلّاً غريباً يظهر لإيفان، بعد أن تعرَّض لأحداث زلزلت قوقعته، يقول: «أنظر في وجهي، فأراه ينبئني بقدومه من غياهب النسيان، يقول: أنا عرب، ألا تعرفني؟ هل تجرؤ على تجاهلي؟ جئت من خلف الستار الذي أسدلته على حياتك... لم أعد أصدِّق أنَّ هذا الشيء الذي استباحني هو ظل، مجرد خيال...» (٢٨ و٢٩).

بقي ظلُّه يطارده إلى أن قرَّر التخلُّص منه...، فصوَّب المسدَّس إلى رأسه ومضى، يقول: «... سأسحق رأسه الهزلي، هو عرب، بين ضجيج مقيت بلا فواصل، كي يكون هو إيفان وأنا عرب، حتى وإن طال الفاصل، وأنتشى في لوعة الانتظار، وأنا أتلمَّس زناد المسدَّس، الذي اشتراه بن هواش التونسي المخلوع الأظافر، ليمسح عار شقيقة غدرت تقاليده في الغربة» (٢٠١). ثمَّ سأل: «من يعني الضحيَّة إيفان أم عرب؟ مَنْ قتل من؟ أي طاغية مستبد قتل اسمي؟».

غرابة أخرى يصوِّرها هذا القول، تتمثَّل في فظاعة قمع السلطة العربية (قلع الأظافر) وازدواجية الشخصيَّة (مسح العار بالقتل). حمل بن هوَّاش رواسب المجتمع العربي إلى الغرب، وهذا القمع سنتحدَّث عنه بعد قليل.

تذكَّر إيفان، قبل أن يسحق رأس ظلِّه، صديقه صخراً حينما كتب له عبارة الشاعر بدر شاكر السيَّاب: «من خان معنى أن يكون، فكيف يكون!؟».

وصخر يمثِّل الطَّرف الآخر من ثنائية يمثِّل عرب/ إيفان طرفها الأوَّل. صخر بقي صخراً، بقي الفدائي المتدلِّي في الهواء المالح، بقي الحلم الكبير...، ولكنَّه فقد، في زمنٍ، تالٍ، القدرة على تأمين قوت يومه، فيما رئيس تحرير صحيفة «الثورة» يرسل «عرب في منحةٍ إلى بلغاريا ليخلو له حضن

السكرتيرة الحسناء التي كاد عرب يستأثر به. قال عرب قبل أن يسافر لصخر: «سأسلمه عهدتي كاملة، وخصوصاً الصحفيَّة المخضرمة، وأدلّه على جارتي المتزوِّجة من رجل قضى مدَّة في سجن عربي، وخرج بلا قدرة على ممارسة الجنس، فتعهَّدت بها...» (١٠٧)،... وفيما تحوَّل نوع من القادة من قادة خلف المتراس إلى قادة سماسرة...

عرب/ إيفان وصخر يمثِّلان ثنائية كما قلنا، ولكنهما وصلا إلى النهاية نفسها في مكانين/ فضاءين مختلفين... عرب/ إيفان سحق رأس إيفان الرهيب لا ليعود عرب، وإنَّما ليكون إيفان الفلسطيني، بطلاً بلا انتصار، وصخر، أيضاً، كان بطلاً بلا انتصار، لم تقتله الحروب، بل قتله الانكسار، لقد أدمن الكحول حتى الاهتراء، قال لرفاقه: سأستريح على صخرة مبلَّلة بملح البحر، وأشار عليهم بأن يكملوا الطَّريق...، (١٧٥ و١٧٦)، إيفان الفلسطيني يريد هذا أيضاً، وهكذا يلتقيان في الطريق التي يريدان للرِّفاق أن يكملوها...، وهكذا، أيضاً، بقي الدَّاء العضال/ الأمل وبقيت الشَّوكة... يبقيان محرِّك السَّعي في الطَّريق...

وإن يكن عرب وصخر عجزا، في هذا الزمن، عن تعويض الفَقْد، فهذا يمثِّل مرحلة راهنة من تاريخنا. يثار، في هذه المرحلة، سؤال مركزي هو: «أهو قدرنا أن نكون بين خيارين: أوَّلهما الآخر/ الغرب المستعمر، يفقدنا هويتنا إن هُجِّرنا إليه أو قدم إلينا...، وثانيهما الطاغية الفاسد القامع، المهجِّر... فهذا الغربيُّ بن هواش، يمثِّل الأنموذج، لا أظافر في أصابع يديه، سحبت في أقبية التعذيب، أمضى في الغرب خمس عشرة سنة، وصار مواطناً، وما زال مجرَّد ذكر كلمة شرطي أمامه يجعله ينتفض، ويتلفَّت يميناً وشمالاً، ويفسر ذلك بأنَّه شعور لاإرادي بعدما تشوَّهت جيناته، والسُّؤال الذي يطرح هو: ما الذي يجب أن يتبدَّل، في الوطن العربي، الجينات أم الديكتاتور؟» (٨٨).

هوذا الزَّمن الرَّهيب الذي تبيَّنه إيفان بوضوح، وقد غدا «إيفان الفلسطيني»، رأى أنَّ عليه أن يبقى لاهثاً ليمتلك لحظة من التَّاريخ ليصنع بها الزَّمن، زمنه لا الزَّمن الرَّهيب، والسُّؤال الذي يطرح هو: من يمسك بهذه اللَّحظة الفريدة من التَّاريخ؟

لم تصوِّب الرِّواية مرآتها إلى هذا الحيِّز من الواقع/المرجع الرِّوائي الذي صدرت عنه ورأت إليه، وإنَّما صوَّبت إلى موقع/مرجع آخر، إلى تجربة أفضت إلى أن يكون الفلسطيني بخاصة، والعربي بعامَّة، أحد اثنين: أوَّلهما عرب/إيفان وظله القاتل والمقتول، أو عرب/أسماء شتى من دون ظلال، وهم كثر في الرِّواية، أولئك الذين تغيَّروا واندمجوا: محمد = اليكس، فراس = فرانسوا، محسن = موزن، وثانيهما صخر الذي هرب إلى الكحول واهترأ...، وظلاله نوع من القادة والسماسرة، والطغاة...

صوَّبت الرِّواية مرآتها إلى هذا الحيِّز/المرجع، واتَّخذت بنية سرديَّة يختلط فيها السَّرد بالخطاب، الذي يطول ويهيمن، وخصوصاً في القسم الأوَّل من الرِّواية. وهذه البنية التي يطغى فيها الخطاب تنطلق من حدث ظهور الظل، وتمضي في استرجاع تمليه الذَّاكرة التي تمضي في سياق يمليه الخطاب الذي يسترجع الحدث ويتأمَّله...

ويمضي هذا القص إلى النهاية التي تأتي تالية في الزَّمن للبداية، فتبدو البنية دائريَّة غير مقفلة، كأنَّ ما بين البداية والنهاية يكشف ما أدَّى إلى ظهور الظِّل الحبيس وإطلاق النَّار... وقبل ذلك كشف حقيقة الزَّمن الرَّهيب، الذي كاد يكون ريحاً تقلع الشَّوكة وتفضي إلى فَقْد الأمل/الهويَّة، كما انتهت إلى الكشف عن مسار آخر يفضي إلى الوطن، يتمثَّل هذا المسار في السَّفر إلى صناعة الزَّمن، وإن طال اللهاث.

وفي الواقع/المرجع، اليوم، من يفعل هذا، من يكمل طريق صخر، وقد مشى خطوات في طريق سفره الطويل، فهل نتوقع من مروان عبد العال أن يصوِّب مرآته إلى المسافرين في هذا الدَّرب، وهم يقتفون خطى صخر وأمثاله، فيكون السفر محطَّات لكلِّ رجلٍ من رجالها الذين يلتقطون لحظات الزَّمن الجميل، لحظات يكون في كلٍّ منها بطل حقيقي، في شتات الهوية وغربة النَّفس وجنون الاضطهاد، هذا الملتقط لحظات الزَّمن الجميل ليصنع الزَّمن الخالي من الفَقْد هو، ما يعني أنَّ رواية هذا البطل في الزَّمن الآتي... البطل الذي تُهدى إليه هذه الرِّواية.

«الورود الصغيرة» لياسين رفاعيَّة
قيم تربويَّة

الشَّهادة الشخصيَّة والرُّؤية

يكتب ياسين رفاعيَّة الرِّواية والقصَّة القصيرة والشِّعر والأدب الموَّجه للأطفال. اخترتُ أن أجري قراءة في أدب الأطفال القصصي عنده، وذلك لسبب ذاتي وموضوعي في آن، ما يعني أنَّ هذه المقالة يمكن أن تمثِّل شهادة شخصيَّة عنه، في الوقت الذي تجري فيه قراءةً في إحدى مجموعاته القصصيَّة الموجَّهة للأطفال.

في عام ١٩٧٨، في أثر الاجتياح الإسرائيلي للبنان الجنوبي، هُجِّرتُ من قريتي الحدودية إلى بيروت، وكنت قد كتبت مجموعة قصصٍ موَّجهة للأطفال، عنوانها: «حكايات مخدَّتي»، وهي في الأصل حكايات كنت أحكيها لابني في ليالي قريتي الطويلة. حملت قصصي، وقصدت مجلَّة «سامر»، وكان رئيس تحريرها آنذاك، ياسين رفاعيَّة. تحدَّثت إليه عن القصص التي كتبتها، وعن رغبتي في نشرها، فاقترح أن أكتب تحقيقات صحفيَّة موجَّهة للأطفال، وأن أبدأ بتحقيق عن الأطفال العمَّال، أي عن الأطفال الذين اضطروا للعمل المأجور في عمر كان ينبغي أن يتعلَّموا فيه وأن يلعبوا، ويفرحوا... تردَّدت في الإجابة، فقال لي: هذا عملٌ مأجور، أمَّا القصص، فنقرأها، ونرى...

كتبت التحقيق الصحفي، وأرفقته بالصُّور اللازمة، ثمَّ وجدت عملاً في مركز الأبحاث، وشُغلت عن كتابة القصص والتحقيقات الموَّجهة للأطفال...بقي الأمر هكذا إلى أن فوجئت بقصصي القصيرة تُنشر تباعاً في سامر. شعرت، آنذاك، بفرح حقيقي، جعلني أعود لكتابة القصص، ولأفضِّل العمل في «سامر»

على العمل في أيِّ مكانٍ آخر، وكان ياسين رفاعيَّة قد غادرها، ولم أعرف يومها إلى أين. وبعد زمن طويل، عدتُ والتقيت به غير مرَّة، ولم أذكِّره بما مضى، ولعلَّه لا يذكر ذلك، فقد كان الرَّاغبون في النشر في مجلة «سامر» في تلك الأيام كثيرون...

هذه شهادة شخصيَّة تتيح لنا الإمساك بمفتاح رؤية ياسين رفاعيَّة التربوية، المنبثقة من رؤيته إلى العالم وناسه وقضاياه وأشيائه..

فالمكوِّن الأساس، في هذه الرُّؤية، هو الحرص على أن يعيش الأطفال عمرهم كما ينبغي أن يعاش، وهذا المكوِّن أملى التوجّه إلى معاينة واقع الأطفال العمَّال، وكشف بؤسه، ومفارقته للحياة الطبيعية، بغية تغييره...

هذا المكوِّن الأساس يمثل مكوِّناً من مكوِّنات أخرى، تنتظم لتكوِّن منظومة قيم تربوية، يمكن أن نتبيَّنها ملموسة في القصص التي كتبها للأطفال.

الورود الصَّغيرة

نقرأ مجموعته القصصيَّة: «الورود الصغيرة»، الصَّادرة عن دار المسيرة في بيروت، والمؤلَّفة من اثنتي عشرة قصة قصيرة. نتوقَّف بدايةً لدى عنوان المجموعة: «الورود الصغيرة»، فالأطفال هم هذه الورود، وهذه الورود جمال لونٍ وعطر ولمسٍ وطهر...، وبراءة الدنيا، ولا بدَّ من أن يتوافر لها، لهذه الورود، أي لهؤلاء الأطفال، كل ما يصون هذا الجمال ويحميه وينمِّيه، ولا بد من أن يُضحَّى من أجل ذلك.

البيئة الجميلة

هذا ما نقرأه في قصَّة «الحطَّاب وشجرة الأرز»، فشجرة الأرز الضخمة التي تزهو بشموخها وعظمتها وقوَّتها وصمودها أمام العواصف الثلجيَّة...، والتي ارتوت جذورها بدم الشهيد البطل، ما منحها الخلود، تقول للحطَّاب الذي كاد يهوي بفأسه على شجرة طفلةٍ، من أجل الحصول على الحطب اللازم ليدفئ ابنه المريض: «اترك الشجرات الصَّغيرة، أيُّها الحطَّاب، وتعال إلي،

فأغصاني كبيرة، وجذعي ضخم، وجذوري ثابتة في الأرض، وإكراماً لطفلك المريض أعطيك ما تشاء من أغصاني...».

وهكذا تقيم هذه الرؤية القائمة على التضحية مصالحةً بين الشجرة والحطاب/النَّار، من أجل طفلين هما الشجرة الصغيرة وابن الحطَّاب الصغير المريض، من أجلهما تضحِّي شجرة الأرز الخالدة...

إضافة إلى هذه القيمة الاجتماعيَّة، نتبيَّن قيمة تربوية أخرى لا تقل أهميَّة عن القيمة الأولى وهي قيمة بيئيو تتمثَّل في المحافظة على الأشجار، في الوقت نفسه الذي تقيم نوازناً توفر فيه الأشجار إضافة إلى الجمال والخضرة وتنقية الجو، الدفء، فتسهم في جعل الانسان قادراً على مقاومة طغيان الطبيعة.

وفي رأيي، أنَّه كان أكثر إقناعاً لو أنَّ الحطَّاب وشجرة الأرز رأيا أن تتخلَّص الشجرة من الغصون اليابسة، وأن تشذَّب من الزوائد ومعوِّقات النمو...

تواصل دورة الحياة وتربية الأطفال

هذه هي سنَّة الحياة الطبيعيَّة، أن يضحِّي الآباء من أجل أن ينمو الأبناء في مناخٍ صحِّي سليم، وأن يتعلَّموا، ويلعبوا، و...، ويصبحوا آباء كباراً يضحّونَ من أجل أبناء/أطفالٍ جدد يكبرون هم أيضاً، وهكذا تتواصل دورة الحياة...، هذا ما نقرأه في قصَّة «الفيل الهرم»...الذي يرتضي انتهاء دوره ليأتي دور الفيلة الصغار، فهذا الفيل عاش زمناً طويلاً، عمل وأنجب، وعرف سنَّة الحياة الطبيعيَّة، كان عضواً مفيداً في المجتمع، شجاعاً ينتصر للمظلومين...، ثم كبر وهرم، وأيقن أن الوردة الجميلة تلد برعماً، ثم تتفتَّح، ثم تذبل، وفي مكانها تنبث وردة أخرى قد يختلف لونها أو شكلها، ولكنَّها لا تقلّ جمالاً، ومن الأرض ينبت كل شيء...

والفيل، كما الوردة وسواها من المخلوقات الحيَّة، سينتهي دوره فوق الأرض، ويأتي دور الفيلة الصِّغار الذين سيرثون الغابة من بعده...، وتبقى ملأى بالحياة والحركة، فتبقى الحياة مستمرَّة... ومن أجل أن تبقى الحياة مستمرَّة ملأى بالخير ينبغي أن نعنى بالأطفال، لينشأ كلٌ منهم وفي قلبه طموح كبير لأن

يظل أميناً لرسالة جدِّه الراحل، يسعى إلى الخير ويرفض كل شر، يكون شجاعاً ضدَّ كل اعتداء، ومتسامحاً كريماً أمام كل الضعفاء.

دورة الحياة، الأصل فيها العمل معاً والعطاء

تحقِّق هذه الرؤية قبولاً من الإنسان للهَرَم والشيخوخة، وإعطاء الجيل الجديد فرصة السعي والعطاء، كما أعطى الجيل الذي سبقه، وهذا القبول يصدر عن منظور يكشف دورة الحياة ودور المخلوق الحي في استمرارها، وضرورة ذلك، ما يقضي بالتضحية من أجل الجيل الجديد الوارث. هذه هي سنَّة الحياة الطبيعيَّة...،

وهكذا تحكي القصَّة الموجهة للأطفال حكاية الحياة/الموت ببساطة، وتجعلها ملموسة متمثِّلةً في أن ينتهي دور جيل ليأتي دور جيل يليه، ويتمثَّل الأمل في أن تكون الأجيال الجديدة مفيدة، تعمل وتعطي.

تقول الزهرة المتقدِّمة في السّن للزهرة التي خرجت حديثاً إلى ضوء الشمس، وراحت تتلفَّت حواليها، لتكتشف العالم الجديد الذي جاءت إليه: «انتهى دوري الآن وجاء دورك...»، ودورها يتمثَّل في أن تكون مفيدة كما الأرض والشمس والماء والهواء... فالأصل أن تكون الأشياء في هذا العالم معطاء، وأن يكون لكلٍّ منها دوره. وقد وعت الزهرة دورها، وأدَّته، وقالت، بعدما قدَّمها طفل لأمِّه في عيدها، ووُضعت في زهرية جميلة: «ما أجمل أن أضحِّي بنفسي من أجل سعادة الآخرين».

دورة العطاء وفرحه

إن يكن الأصل أن تكون الأشياء، في هذا العالم معطاءة، مفيد لها ولآخر، وأن يكون لكلٍّ منها دوره...المفضي أداؤه، ولو كان تضحية بالنفس، إلى الشعور بالسعادة، فإنَّ هذه الأدوار مترابطة، كما في الحكاية القديمة عن رغيف الخبز: حبة البذار من عند الفلاح، السكة من عند الحدَّاد، المحراث من عند النجار، الحراثة للفلاح، الحصاد للحصَّاد، الطَّحن للطَّحَّان، الخبز للخبَّاز.

تقول الزهرة المتقدِّمة في السِّن للزهرة الصَّغيرة عن هذا الترابط: «سيُحبك الناس، أنت زهرة جميلة، عطر جميل، ستزورك نحلة وتمتص رحيقك، ثم تذهب إلى الخليَّة، لتصنع مع رفيقاتها أقراص العسل، وسيأخذ الفلاح العسل إلى السوق، ويبيعه للناس، ويشتري بثمنه ملابس لأولاده قبل أن يذهبوا إلى المدرسة، وسيأكل الناس العسل الذي يغذِّيهم تغذية جيِّدة...».

نلمس هنا، علاوة على ما سبق، قبولاً بالآخر، وتعاوناً فعالاً مترابكاً معه، بغية أن تصبح الحياة جميلة.

يفضي قيام كل واحدٍ بدوره، كما ينبغي، إلى أن يشعَّ الفرح، فتهتف الزهرة الصغيرة منتشية: «هل أنا مفيدةٌ إلى هذا الحد؟».

قيمة الكائن ما يحسنه، ما يقدِّمه من عطاء

هل نقول: إنَّ قيمة الكائن، من منظور هذه الرُّؤية، يتمثَّل في حسن أدائه دوره المفيد، المسهم في إشاعة الفرح في هذا العالم، ما يذكِّر بقول الإمام علي بن أبي طالب (عليه السلام) المعروف: «قيمة المرء ما يحسنه...».

وهذا المفهوم لقيمة الكائن نتبيَّنه في قصَّة «الغيمة البيضاء». تتألم هذه الغيمة لأن الزرع يابس والفلاحين حزانى...، تطلب من العصفور أن يجلب الريح الباردة، ليحوِّلها إلى مطر، يسأل العصفور: ولكن هذا يعني هلاكك أيتها الغيمة الجميلة؟ تقول الغيمة: صحيح...، ولكن هذا واجبي. وهلاكي يعني أن أرضاً ستحيا وأناساً سيفرحون...، وهذا ما حدث بعدما أدَّى كل واحدٍ دوره المفيد، فتهيأ التراب للخصب، ورقص الناس فرحاً، وبدأت دورة حياة جديدة. يتبخَّر ماء، وتولد غيمة بيضاء جديدة، تكثِّفها الريح، وتتهيأ الأرض للري، ويهطل المطر، ويرقص النَّاس فرحاً. هذا ما تفضي إليه التضحية عمل معطاء فحسب فولادان جديدة لا تنفك تتجدَّد من دون انقطاع.

لكن كان أكثر إقناعاً القول: إن الغيمة تتحوَّل ولا تهلك، وتحوُّلها يحوِّل...، وهكذا تمضي دورة الحياة.

إلى هذا الفرح تفضي أحداث قصَّة «الصيَّاد الصغير والحمامة البيضاء». تؤدِّي الحمامات دورها المساعد للصيَّاد في الحصول على صيدٍ لم يقدر على الحصول عليه وحيداً، فيفرح كثيراً، ويرفع يده إلى سربها ملوِّحاً شاكراً، فيصفِّق الحمام بأجنحته، ثم يطير بعيداً، ويحمل الصياد الصغير صيده، إلى بيته سعيداً فخوراً.

عالم بلا أذى

في عالم الفرح هذا، يحلم الأطفال بأن لا يصاب أيُّ مخلوق بأذى، وإن أصيب يعالج. في قصَّة «ميسون تحلم»، ترى ميسون في الحلم أنَّ صيَّاداً أطلق ناره على عصفور، فسقط على شرفتها، يُجرح العصفور، تحمله ميسون إلى الطبيب، يسعفه هذا، فيطير، ويعود بعد قليل ليلقي لها بقرط ذهب...

وهكذا، كما يبدو، تنفذ الرَّغبة في أن لا يكون في هذا العالم أذى إلى اللاوعي، وتتجلى في الحلم، فإن كان من صيَّاد يخشى منه، فهناك مسعف يداوي، وتُتوَّج هذه العلاقة بين الكائنات بقرط ذهب يمثل عنواناً لوهج الحياة.

المقاومة: قوَّة العصفور في مواجهة عدوان الصيَّاد

إن تكن ثنائية العصفورث الصيَّاد واقعية رمزيَّة تدلُّ على الصِّراع الأزلي بين عالم الفرح هذا وبين صيَّاده، فإن هذه الثنائية تتمثل واقعاً ملموساً في قصَّة «طائرات من فولاذ، طائرات من ورق». تأتي طائرات العدو في الصباح، وتلقي قنابلها على القرية، فيهرب ناس، ويجرح آخرون، ويموت كثيرون، وتهدم بيوت، وتدمَّر جسور ومؤسسات... يسأل طارق أباه: لِمَ تعتدي هذه الطائرات علينا؟ يجيب الأب: يريد العدو احتلال أرضنا، ونهب خيراتنا وسرقة نفطنا، بعدما احتل جزءاً من وطننا واستوطنه...

يتصل الحوار بين الأب وابنه عن الثروة والقوَّة والوحدة ومقاومة العدوان...، ما يجعل طارقاً يقصُّ على رفاقه، بعدما يلتقي بهم، ما حدث، ويدور حوار يقول فيه خالد: لكي نحافظ على الوطن يجب أن نكون أقوياء،

ويقول علي: لا تقوم قوتنا إلَّا باتحادنا. ويقول بسَّام: لن ننتصر إلَّا بسلاحنا القوي، ثمَّ ينصرف الأطفال إلى صنع طائرات من ورق يطيِّرونها في الجوِّ، فتحدُّ من حريَّة طائرات الفولاذ القاتلة المدمِّرة، وتتسَّبب بإحراق إحداها.

ثنائيَّة عالمين، ومقاومة العدوان

وهكذا تتشكَّل ثنائية رمزية دالة، طرفها الأول طائرات الفولاذ القاتلة المدمِّرة، وطرفها الثاني طائرات الورق الملوَّنة المشعَّة بالبراءة والفرح، والعاملة على مقاومة العدوان...، كما تتشكل ثنائية أخرى واقعية طرفها الأول عالم الحياة الطبيعي الذي يؤدِّي كلُّ كائنٍ فيه دوره المفيد كما ينبغي، ولو أدَّى به ذلك إلى التضحية بنفسه، وطرفها الثاني العدوان القاتل المدمِّر، العامل على احتلال البلاد ونهب ثرواتها من دون أن يردعه عن تحقيق هدفه هذا أي رادع...

وهنا تأتي المقاومة أمراً طبيعياً لا بدَّ منه، وهي مقاومة الشرِّير المعتدي، الذي من يريد أن يحوِّل طبيعة هذا العالم... مقاومة الذي يريد تحويل عالم الفرح الجميل إلى عالم شرٍّ وعدوان...

شروط عالم الفرح الجميل:

حريَّة وأمن وغذاء ووفاق... تفيد قراءة قصص المجموعة أن الأطفال هم الأكثر حبَّاً للعالم الجميل الفرح والأكثر رغبةً في المحافظة عليه، ففي قصَّة: «البلبل الجميل» تحبُّ رندى البلبل الذي كان يتنقَّل بخفَّة من طرف النافذة إلى طرفها الآخر، وتدعوه للدخول إلى غرفتها. وعندما يدخل تجلب له كمشة من البرغل الناعم وفنجاناً مملوءاً بالماء. وعندما تسمع صوت خطوات أمِّها تسرع إليه قائلةً: «هيا، طر بعيداً، حتى لا تراك أمِّي، لئلَّا تقبض عليك، وتضعك في القفص»، وتقول لرفيقاتها عندما لحق بها إلى الصف: «إنَّه صديقي... إذا حاولت واحدة منكن القبض عليه سيطير بعيداً...». ثمَّ أصبح البلبل صديقاً لرندى، يزورها كثيراً في البيت وفي المدرسة، كما أصبح لكل رفيقة من رفيقاتها صديق لها من رفاق البلبل الجميل.

هل نقول: إنَّ ثنائيَّة ضدِّية تتشكل من طرفين: أولهما عالم الأطفال وتمثِّله رندى، وثانيهما عالم الكبار وتمثِّله الأم؟ وإنَّ رندى تسعى إلى أن يبقى البلبل الجميل حرَّاً، وإلى أن تتوافر له شروط الحريَّة من أمن وغذاء وماء؟

ما يعزِّز الإجابة بنعم عن هذين السؤالين ما نقرأه في قصَّة «صباح مشرق»، فهيفاء تزعل من أبيها لأنه تشاجر ليلة أمس مع أمها. وترى أنه قسا عليها...، وتدعوه إلى أن يعتذر منها، فإن كان يعمل ويتعب، فهي تعمل وتتعب أيضاً... وتتحقَّق سعادة هيفاء عندما تجد أباها وأمها في انسجام جميل، وهما يضحكان، وأشعة الشمس تداعب وجهيهما. ثم تقدِّم نصيحة لكلٍّ منهما، وتعدهما بأن تكون متفوِّقة، فتصبح طبيبة كي تساعدهما في شيخوختيهما، فيكتمل الفرح، وتعلن عن ذلك ضحكات سعيدة ترافقها، وهي تخطو نحو باص المدرسة.

للمخطئ في هذا العالم... التسامح والإصلاح

هذا هو عالم الأطفال الذي ترسمه الرؤية التربوية المتمثلة في قصص مجموعة الورود الصغيرة. ولكي تكتمل الصورة نتبيَّن مكوِّناً آخر من مكونات هذه الصورة، وهو موقع المخطئ في هذا العالم، أو منتهك المحرَّم والخارج عليه...

في قصة «الأفعى والولد السارق» يحاول الولد، ويوصف في متن القصَّة بـ «الخبيث»، سرقة بعض عرانيس الذرة التي كان يحملها الرجل العجوز ليبيعها في المدينة، فتلسعه أفعى كانت قد دخلت إلى الكيس، يسعفه العجوز، ويقول له: لو أيقظتني لأعطيتك من العرانيس ما تشتهي، وطلب من رفاقه أخذه إلى الطَّبيب.

يلاحظ، في هذه القصَّة، أوَّلاً، أنَّ الولد السارق، أو الخبيث، كان وحيداً، ولم يوافق رفاقه على مشاركته عمله، وثانياً أنَّ العقاب وقع مصادفة كأنَّه دُبِّر بيد خفيَّة، ما يشير إلى أنَّ هذا العالم محمي إن خرج فيه، أو عليه، مخطئ شاذّ، وثالثاً أنَّ أناس هذا العالم طيِّبون يقابلون الإساءة بالحسنة.

تتكرر الحادثة، لكن في شكل آخر، في قصَّة «محمود والمسدَّس». يخرق محمود المحرَّم، ويلعب بمسدَّس والده الشرطي الذي يلاحق المجرمين واللصوص... فتنطلق منه رصاصة تصيب أخته... يندم، وعندما يُضمَّد جرح أخته، يسرع إليها ويُقبِّلها وهو يبكي، ويطلب غفرانها، ويطلب من أبيه وأمِّه أن يسامحاه ويغفرا له هذه الغلطة التي يصفها بـ «المرعبة». يحصل محمود على الغفران الذي طلبه بعد أن اعترف بخطئه وندم، ووعد بأن لا يرتكبه مرَّة أخرى.

والسؤال الذي يطرح، هنا، هو: ماذا يحدث إن تكرر ارتكاب الخطأ/ انتهاك المحرَّم غير مرَّة؟

عقاب الخارج على السُّلطان

تجيب قصَّة «الدجاجة والصوص» عن هذا السؤال إجابة حاسمة، فنقرأ في نهايتها: «وهكذا ذهب الصوص ضحيَّة عصيانه لنصائح أمه الدجاجة...»، ففي هذا العالم، كما تقول هذه القصَّة، ليس من خروج على السلطان، فأي عصيان يودي بالقائم به. ولكن ألم تخرج رندى، في قصَّة «البلبل الجميل» على إرادة أمِّها. لعلَّه خروج غير مؤذٍ، أو كأنَّه ليس عصياناً، ما يعني أن فرقاً يوجد بين خروج مسموح به، وقد يحدث في الخفاء، وبين خروج يفضي إلى الفقد/ الموت، كما حدث للصوص الذي سقط بين فكّي الذئب.

ملاءمة اللُّغة للمرحلة العمريَّة

تُؤدَّى هذه القصص بلغةٍ بسيطة التركيب على مستويي العبارة والبنية، ويؤخذ معجمها من لغة الحياة اليوميَّة، ما يجعلها سهلة الفهم ملائمة للمرحلة العمرية التي يتوجه الخطاب القصصي إلى أفرادها. وأدب الأطفال، كما هو معروف، محكوم بشرط أساس هو قدرة المرسل إليه، أي الطفل، على تلقِّي الرسالة والتفاعل معها.

ويمكن أن نتبيَّن أنموذجاً لبنية هذه القصص من خلال تبيُّن نظام ظهور الوحدات السَّردية في القصَّة رقم واحد في المجموعة القصصية موضوع القراءة، وهي قصة الدجاجة والصوص.

تبدأ القصة بوحدة أولى هي إعلان المحرَّم: تأمر الدجاجة الصُّوص: لا تقترب من النَّهر لئلَّا تغرق، وتمضي إلى وحدة ثانية هي انتهاك المحرَّم: يقترب الصوص من النهر، فوحدة ثالثة هي الإخفاق في الاختبار، يكاد الصوص يغرق، فوحدة رابعة هي إنقاذ المساعد، فوحدة خامسة هي الندم، فوحدة سادسة هي التأنيب النصيحة، فوحدة سابعة هي الإعلان عن محرَّم ثانٍ: لا تقترب من النار، فيتكرر الانتهاك والإخفاق الأذى والندم، ويغيب المساعد، ثم يتكرَّر الاعلان عن محرَّم ثالث: لا تخرج، لئلا يأكلك الذئب فيتكرر الانتهاك والإخفاق / الفقد. ويتمثل هذه المرَّة بعدوان الذّئب الذي توقعته الدجاجة، ما يؤدِّي إلى الفقد، وإلى إعلان المغزى المتمثل بخطاب مباشر يقرر نتيجة انتهاك المحرَّم، وتكراره ثلاث مرَّات.

في الحكايات القديمة، يعلن عن محرَّم: لا تدخل هذه الغرفة، أو لا تفتح هذا الباب، ويحدث الانتهاك كأنه قدر لا فكاك منه. ويحدث صراع، وينجو البطل ويحقَّق إنجازاً، بعد أن يجد مساعداً. وقديماً عاش أبو البشر آدم هذه التجربة، انتهك المحرَّم وطُرد من الجنَّة إلى أرض العباد، ليخوض اختباراً صعباً في مواجهة العاصي الأكبر، من أخذ على نفسه عهداً بأن يغويه وأبناءه منذ ذلك الحين إلى يوم يبعثون.

في هذه القصة التي تتخذ نظاماً من ظهور الوحدات خطِّياً سريع الإيقاع لاعتماده تقنيتي التلخيص والقفزات - الثغرات وفيها يتكرَّر الانتهاك ثلاث مرَّات، وهذا رقم دال على الحسم في المنظور الشعبي. في أولاها يقترب الصوص من المحرَّم، فيساعد وينجو، في ثانيتها يقترب أيضاً، فلا يلقى مساعداً ويؤذى، وفي الثالثة يخرج، ولكن ليس إلى المكان الأفضل وإنما إلى فكي الذئب، من دون أن يلقى مساعدة، ومن دون أن يأسف عليه أحد، فهو وحيدٌ شاذ، كما في قصَّة «الولد السَّارق والأفعى...»، وهذا يعني أن هذه هي نتيجة العصيان، وأن ليس أمام الصيصان، كي تفلت من فكَّي الذئب سوى الطاعة، ولعل اختيار «الصوص» هنا ذو دلالة على الضعف وقلة الحيلة، والحاجة إلى الحماية...

الحريَّة شرط عالم الفرح

إن تكن هذه هي النتيجة الحتمية للعصيان، فهل من مكانٍ للفرح في عالم الصِّيصان، المعادل لعالم يقوم خطاب سلطانه، ومنذ زمنٍ طويل طويل، على القول: نسوسكم بسلطان الله الذي خوَّلنا، ولنا عليكم السَّمع والطاعة في ما أحببنا. قد أقول: هذه هي القضية الأساس في عالمنا منذ ذلك الزمن الطويل، وقد يكون على أطفالنا أن يخرجوا بطائراتهم الورقية ليقولوا: لا، لا لأي نوعٍ من أنواع الطَّائرات الفولاذية، وهكذا تستقيم الرؤية التي حاولنا تبيُّن مكوناتها الأساسية في ما سبق، إذ لا يمكن لعالم جميل فرح أن يقوم من دون توافر شرط أساس، وهو الحرِّيَّة...

في الختام

حاولنا، في هذه القراءة التي أجريناها في أدب الأطفال القصصي، عند ياسين رفاعية، أن نتبيَّن المكوِّنات الأساس لرؤيته التربوية المنبثقة عن رؤيته إلى العالم وأناسه وقضاياه وأشيائه.

مهَّدنا بشهادة شخصيَّة أفادت أن عالم الأطفال كان يشغل رفاعية، وكان يريده عالماً طبيعياً يشعُّ فيه الفرح. ثمَّ قرأنا قصص مجموعة «الورود الصغيرة»، ورأينا في العنوان دلالةً على أن الأطفال هم جمال هذا العالم، ولا بد من أن يتوافر لهم كل ما يصون هذا الجمال ويحميه. وقد أفادت قراءة القصص أن سنة الحياة الطبيعية تقضي بأن يضحي الكبار من أجل الأطفال، في دورة يؤدي فيها كل كائن دوره، فالأصل أن تكون الأشياء في هذا العالم معطاءة، مفيدة، وتعمل معاً، وإن أدى كلٌّ منها دوره كما ينبغي تعم السعادة.

تنتظم هذه الأدوار في نظام يتخذ فيه كل كائن من كائناته قيمته من حسن أدائه لدوره المفيد. وإن كان من معتدٍ في هذا العالم يسعى إلى إطفاء شعلة الفرح فيه، فينبغي أن يقاوم، والمقاومة تشترط القوة، وهذه ينبغي امتلاكها والدفاع بها عن ثروات عالم جميل يوفِّر لأبنائه الفرح والسعادة. ومن يخطئ في هذا العالم يُغفر له ويسامح إن اعترف وندم. أمَّا من يكرر العصيان فمصيره

الخروج إلى فكّي الذئب، وهنا تمَّت مناقشة ثنائيَّة العصيان/ الطاعة وانسجام مقولات هذه الرُّؤية التي حاولنا تبيُّن مكوِّناتها الأساس، كما تمَّ تبيُّن خصائص اللغة القصصيَّة من خلال قراءة أنموذج هو القصة الأولى من قصص المجموعة، فتبيَّن أنَّ اللغة القصصيَّة سهلة مأخوذ معجمها من لغة الحياة اليوميَّة، والعبارات بسيطة التركيب، والبنية خيطيَّة سريعة الإيقاع لاعتمادها تقنيتي التلخيص والقفزات...

❐❐❐

«هرَّة سيكيريدا» لرشيد الضعيف: استسهال القصِّ وتلفيقه

دلالة العنوان وتوظيفه:

يتوقَّع قارئ رواية «هرَّة سيكيريدا» لرشيد الضعيف، وهو يقرأ عنوانها، أن يقرأ قصَّة هرَّة تتميَّز بصفات تجعلها صالحة لأن تكون شخصيَّة روائيَّة رئيسيَّة، أو الشخصيَّة الرئيسيَّة التي تُعطي الرِّواية عنوانها الدَّال على مضمونها، والموظَّف في تشكيل نظامها.

لكنَّ هذا التوقُّع لا يلبث أن يخيب؛ إذ يتبيَّن قارئ الرِّواية، بعد أن يُنهي قراءتها، أن ليس من دور لهذه الهرَّة في تشكيل البناء الرِّوائي، فقصَّتها تُسْتَدعى من خارج أحداث الرِّواية. وتبدو مقحمة، ولا تعدو كونها «طرفة» تُروى عن قطَّة تُرمى خارج البيت ثلاث مرَّات، لكنَّها تواصل العودة إليه (ص. ٣٩).

وإذ تفقد «عتبة الرِّواية»، المتمثِّلة بعنوانها، دلالتها، يُطرح السُّؤال: لم اختار الكاتب هذا العنوان غير الدَّال، وغير المهم في تشكيل بنية الرّواية والنُّطق بدلالتها؟ وهل يريد استخدام عنوان غريب، مثير للاهتمام جاذب للقراءة؟

القضية المركزية: شرعية الابن غير الشرعي:

أيَّاً يكن الأمر، فإن العنوان/العلامة الذي يمكن أن يسهم في تشكيل بنية الرواية وإنتاج دلالتها هو: «رضوان بن سيكيريدا»، فما هي قصَّة رضوان؟

تجيب الرِّواية عن هذا السؤال، مفاد الإجابة هو أنَّ العاملة الأثيوبية «سيكيريدا» التي تعمل في منزل «أديبة» تحمل نتيجة علاقات جنسيَّة غير شرعيَّة،

وتنجب ابناً لا يُعرف أبوه، لأنَّها أقامت علاقات جنسيَّة مع عشرين رجلاً، وفاقاً لإحصاء العارفين، ولم يستطع أحد أن يعرف من هو والده بالضَّبط من هؤلاء العشرين (ص. ٩).

تعامل «أديبة»، سيدة المنزل وربَّة عمل «سيكيريدا»، الابن غير الشرعي كأنَّه ابنها. وتسمِّيه رضوان. لكنَّ هذا الابن يحتاج إلى أب، فكيف تتدبَّر «أديبة» الأمر؟ ثمَّ تحتاج أديبة، عندما يبلغ رضوان سنَّ البلوغ: الخامسة عشرة من عمره، إلى ما يجعله «مَحْرماً» من محارمها؛ إذ لا يحقُّ لها شرعاً أن تبدو له سافرة، (ص. ٧٧)، و«سافرة» غير دالَّة على المعنى المقصود، فهي ضد «منقَّبة» و«أديبة» لم تكن منقَّبة. فكيف تتدبَّر الأمر؟ ثم يقيم رضوان، وقد أصبح شاباً علاقة جنسيَّة مع فتاة مشلولة كان يوصلها إلى المدرسة، ويعيدها منها، فتحمل منه. وإذ ترفض إسقاط الجنين يكون من اللَّازم تدبُّر الأمر، فكيف يتمُّ ذلك؟

يبدو أنَّ القضيَّة المركزيَّة، في هذه الرِّواية، تتمثَّل في العلاقة بين الرَّجل والمرأة، وبخاصَّة العلاقة الجنسيَّة غير الشرعيَّة ونتائجها من حملٍ وإنجاب، والسُّؤال الذي يُطرح هو: كيف تحلُّ المشكلة؟

الحلُّ في النصِّ الرِّوائي:

يفيد النَّص الرِّوائي أنَّ الحل تمثَّل، في كلِّ حالةٍ من الحالات الثلاث، في إجراء الزواج المؤقَّت، من طريق التلاعب بتوقيته وشروطه وتزوير وقائعه ووثائقه، ويقوم بذلك شيخ يفتي بجواز ذلك كلِّه، ثمَّ يقوم الشيخ نفسه، وفي الجلسة التي يتمُّ فيها الزواج بإجراء الطلاق.

بين المرجع الواقعي والمتخيل الرِّوائي: تثار، هنا، مسألة العلاقة بين المرجع الواقعي المعيَّن بالاسم والمتخيَّل الرِّوائي الذي يصدر عنه، ليجسِّده ويرى إليه.

صحيح أنَّ الرواية ليست تاريخاً، ولا نقلاً للوقائع، لكنها، في الوقت نفسه ليست تزييفاً للحقائق المعروفة في المجتمع المعيَّن بالاسم، كما أنَّها ينبغي أن تصدر عن وقائع ذلك المرجع، وليس عن الطرائف والنَّوادر والأخبار غير

الصحيحة التي تروى عنه، وتستقى من التداول الشعبي، ومجالس نميمته، لأنَّها تكون في هذه الحالة نصَّاً يصدر عن نصٍّ، وليست نصَّاً يصدر عن المرجع.

على المستوى الرِّوائي:

ثمَّ، وعلى المستوى الرِّوائي، الواضح أنَّ ما قامت به «أديبة» غير مقنع روائياً، فهي، كما يقدِّمها الرَّاوي، امرأة صالحة، مؤمنة، تقية، (راجع: ص. ٢٧ و٥٢ و٧١ و٧٥)، ويقرِّر الرَّاوي أنَّها لا تتخذ قراراً يخالف إيمانها، فكيف تتلاعب بالشَّرع وتزوِّر، ولا تأبه بمستقبل حفيدتها،... ؟ ألا يخالف هذا كله إيمانها!؟ والواضح، أيضاً، أنَّ ما قام الشيخ، غير مقنع روائياً، فهو كما قدَّمه الرَّاوي، شيخ ورع تقي، فكيف يتلاعب بالشَّرع ويزوِّر الوقائع والوثائق؟ وكيف يسمح لنفسه بأن يجتهد، ويصدر فتوى، استناداً إلى حادثة لا علاقة لها بما قام به من تلاعب وتزوير؟

واللَّافت الدَّال، على مستوى الصدق الرِّوائي، أنَّ العريس «بو إبراهيم» حضر، كما جاء في الرِّواية، إلى بيت صفية، وتزوَّج سيكيريدا، وطلَّقها من دون أن يراها، وقال لها بالفصحى: «منحتك المدَّة» (ص. ٤٦)، فكيف قال لها ذلك، وهو لم يرها!؟

التلفيق الرِّوائي وتوظيفه:

يتَّخذ التلفيق الرِّوائي بنية روائية نتبيَّنها، في قراءة للنَّص، كما يأتي: على مستوى البنية الكليَّة، يلاحظ غياب الحبكة الرِّوائية، فالوقائع تتتالى متراكمة كأنَّها شواهد، والقصص تبدو منفصلة، وليس من مسار روائي تام يتطوَّر بفعل عوامل القصِّ الدَّاخليَّة ليقيم نظاماً للعلاقات محكم الحبك، فيكون مقنعاً، موهماً بصدقيَّة، ناطقاً برؤية جديَّة رصينة إلى قضية من أهم قضايا المجتمع العربي المعاصر. ولا تخلو وقائع هذه الرِّواية من مفاجآت ومصادفات، منها: تنجح أمل ثم ترسب لخطأ في إعلان النتائج (ص. ١٢٩) يخطف رضوان ويقتل حين تكون الحاجة ملحَّة لوجوده، يقتل «بو إبراهيم» في حادثة لا علاقة لها

بمسار أحداث الرواية، يهاجر الأب ويعود ويهاجر ويعود... وتسويغ ذلك غير مقنع، يسقط الشبَّاك ويُقتل العامل من دون أن يهتمَّ أحد بذلك،... ولا تخلو الوقائع كذلك من استدعاء طرائف للاستشهاد بها استشهاداً غير مسوَّغ في الغالب، ومن نماذج ذلك هو حوار أديبة والجندي الإنكليزي في القدس (ص. ٤٢) وكان قد قال من قبل إنَّ أديبة «تجهل» الإنكليزية (ص. ٣٤)، قول الجارية للخليفة العباسي (ص. ١٠٧)، ما حدث في «ميتشيغين» (ص. ١٠١ و١٠٢).

يسوق الراوي العليم الأحداث، ويتحكَّم في تنضيدها، فيختار وقائع من الماضي، ويسردها ملخَّصة (ص. ٥٩. و٩٢ و١٠٦ و١٨٥...). ما يفقد السَّرد مساره النَّامي بفعل عوامله الدَّاخلية، فنقرأ، على سبيل المثال: «منذ أيام...»، «مرَّة قصدت...»، «مرَّة هددت...»، «أوَّل حادثة»، «عادت سيكيريدا مرَّة...»، «ومرَّة بعد أيام»...»، «نرفزت أديبة منها مرَّةً...»، (راجع: ص. ٨ و٩ و١٢ و١٦ و٣٩ و٤٢ و٧٥...). يبدو هذا الرَّاوي عليماً بكلِّ شيء، فيعرف ما تدركه الشخصيَّة وما لا تدركه (ص. ٤٤)، ويعلم أنَّ «دفاعها كان مبرمجاً منذ تكوِّنها في بطن أمِّها على ألَّا تخبره» (ص. ٥٥)، ويفسِّر، ويطيل التفسير ليقنع، ويكون تفسيره، في كثير من الحالات غير مطابق لصفات الشخصية التي يكون قد حدَّدها، ومن نماذج ذلك قوله لدى أدائه تداعيات رضوان: «... كلمة من المعاني ما لا تحويه كتب وقواميس ومجلَّدات. كانت دائرة معارف...» (ص. ٦٩)، فعلاوة على المبالغة الخطابية، يسأل القارئ: من أين لفتى لم يكمل تعليمه الابتدائي أن يعرف القواميس ودوائر المعارف وما تحويه!؟ وهكذا نلحظ أنَّ الرَّاوي مهيمن، فلا يترك لشخصيَّته أن تؤدي تداعياتها، وينسى ما يؤدِّيه، وما يصف به الشخصيَّة، فينسب لها مواقف لا تطابق صفاتها كما ذكرها هو.

يؤدِّي هذا الرَّاوي المتحكِّم بكلِّ شيء في هذه الرِّواية، الحوار في الغالب، فلا يتيح للشخصيَّة أن تقول، فيكون الحوار، في حالات كثيرة، خطاباً غير مباشر، ومن نماذج ذلك الحوار الذي دار في منزل «أديبة» بعد كشف حمل «سيكيريدا» (ص. ١٨)، إذ يصوغه الرَّاوي خطاباً ملخَّصاً غير مباشر، وفي حالاتٍ كثيرة يؤدِّيه بالفصحى، ثمَّ بالعاميَّة، كأنَّه يترجم من مستوى لغوي إلى

مستوى لغوي آخر، (راجع: ص. ٧ و٩ و٢٤ و٨١). ويؤدي تداعيات الشخصيَّة فتكون كذلك خطاباً غير مباشر، ومن نماذج ذلك ما يورده من تداعيات تدور في داخل أديبة: «تعرف أديبة ما معنى أن تكون البنت فقيرة وعاملة بين رجال...»، وينتهي إلى تقرير خلاصة التداعيات فيختصرها، ويصدر حكماً، فبعد أن يورد تداعيات أديبة، على سبيل المثال، يقول: «خلاصة هذه التداعيات، في أفكارها وذكرياتها... (ص. ٢٢ و٢٣)، فيبدو كأنَّه يبحث في مسألة من المسائل، فيقدم التداعيات شاهداً، ويخلص منه إلى تقرير الخلاصة وإصدار الحكم، ومن نماذج ذلك نراه يعرض، فينتهي من العرض إلى القول: «وفي المحصِّلة الأخيرة» (ص. ١٦٠)، و«مفاد هذه المسألة» (ص. ٧١).

واللَّافت أنَّه يستخدم، كما في الأبحاث، في مواضيع كثيرة، عباراتٍ يضعها بين قوسين، ليعلِّق، أو يفسِّر، أو يوضِّح، أو يسترجع، (ص. ١٦ و١٩ و٢٦ و٢٧ و٢٩ و٤٦ و٥٥).

خصائص الرِّواية العربيَّة في بدايات نشأتها:

تذكِّر هذه الصِّفات التي أشرنا إليها بالرواية العربيَّة في بدايات نشأتها، عندما كان الرَّاوي العليم يتحكَّم، ويلفِّق القصص والخطاب ليقدِّم معرفةً ما، أو أفكاراً ما. ما يميِّز بين تلك الرِّوايات وهذه الرِّواية هو أنَّ الرَّاوي، في هذه الأخيرة، يقدم معرفة مستقاة من التداول الشعبي وطرائفه، ومن منظور روائي هادف إلى توظيفٍ فكرة مسبقة. ويستسهل القص فيقع في أخطاء كثيرة أشرنا إلى نماذج منها في ما سبق، ونشير إلى نماذج أخرى في ما يأتي:

استسهال القصِّ وأخطاؤه:

يبدو أنَّ استسهال القصِّ يوقع الرَّاوي في أخطاء كثيرة، منها الأخطاء اللغوية، ومن نماذجها في النحو نذكر: «وبالحماسة والدهشة **ذاتها**» (ص. **٣٩**)، «في **سن الخامسة عشر**»، و«بدون...» (ص. ٧١) وهذه نماذجها كثيرة جدَّاً، «عن أيامها **وسنينها** جميعاً» (ص. ٧٥)، «كادت أمل تقف على رجليها

من **الحماس**» (ص. ١٤٠)، «رضوان ابن **الصدفة**» (ص. ٨)، «لم يكن مضى على معاتبته لها أسبوعاً» (ص. **٩٢**)،... وأخطاء التعبير/ تركيب الجملة، ومن نماذجها نذكر: «وجدت نفسها على قرار» (ص. **٢٤**)، «من أين أتت بهذه الهرَّة وعمَّا تريد أن تفعل بها» (ص. **٣٩**)، «لم تحاول أن **تسلم** مخدومتها سيكيريدا ولا أن تحجِّبها» (ص. **٤٩**)، «لأنها أسهمت بخطورة ما حصل» (ص. **٥٣**)،... وإذ يستخدم العامية يخطئ في التعبير أيضاً، كما في قوله: «بزعل منَّك، **وما بعيد** أحكي معك» (ص. **٦٠**). وأخطاء في الأسماء التاريخيَّة فيذكر «عقيل بن مسلم»، والمقصود «مسلم بن عقيل» (ص. **٧٢**)، وأخطاء في السرد، ومن نماذجها نذكر: «استقدمت أديبة إذن أم رضوان...» (ص. **٨٦**) وسياق السرد يفيد أنَّ المقصودة هي أم حسان، ويذكر أنَّ «عقد التحريم» أجرته «أديبة»، وهو لم يجرِ بعد (ص. **٨١**)، ويذكر أنَّها تنتظره ليجد لها الحل، ثمَّ يذكر أنَّها اتفقت معه من قبل على حل (ص. **٧٨**)، ويقول مرَّة إنَّ «سوسا» فيليبينية (ص. **٣٣**)، ومرَّة أخرى إنَّها حبشيَّة سوداء» (ص. **٣٤**)...

هذه نماذج من الأخطاء، ولعلَّها وليدة استسهال الكتابة وسرعتها، ويبدو هذا الاستسهال مشكلة كبرى عندما يقدِّم حلاً غريباً لا علاقة له بالواقع كما ذكرنا آنفاً، لمشكلة اجتماعيَّة خطيرة (راجع: ص. **١٢٤** و**١٧٠** و**١٨٩**)، **رؤية التزييف**: حاولنا تقديم نماذج تدلُّ على ما تتَّصف به بنية هذه الرِّواية ورؤيتها من تلفيق قصصي أملته فكرة مسبقة عن طرائق الزواج المؤقَّت، مستقاة من التداول الشعبي ومجالس النميمة، وأُريد لهذا التلفيق الذي استُسهلت كتابته أن ينطق بهذه الفكرة. وإن تكن القضيَّة المركزيَّة شديدة التعقيد فإنَّ الرؤية المزيِّفة للواقع أضاعت فرصة كشف الواقع وتجسيده في كشف روائي يجسِّده ويرى إليه.

❐❐❐

أليس والكاهن لاسماعيل الأمين
التّأريخ بعين القلب

«أليس والكاهن» لإسماعيل الأمين كتابٌ صدر مؤخَّراً عن دار النَّهضة، نقرأ على الغلاف أنه رواية فينيقيَّة، ما يثير سؤالاً مفاده: هذا الوصف: فينيقيّة، على الغلاف، أما كان ممكناً أن يترك للقارىء كي يستنتجه، وهو يقرأ الرواية؟

كان ذلك ممكناً، ولكن، كما يبدو، أراد المؤلِّف أن يشكِّل فضاء القراءة، الذي يسهم العنوان في تشكيله، فوجود الكاهن يحيل إلى زمن ما قبل الدِّيانات السماوية، وفي هذا الفضاء يطرح سؤال آخر: ما هي علاقة المرأة أليس بالكاهن؟ وهذا السؤال يثير فضول القارىء، فيبدأ القراءة، وهو يريد أن يعرف ماذا حدث، في فينيقيا بين أليس والكاهن، وفي ذهنه تصوُّرات كثيرة لعلاقات يمكن أن تقوم بين امرأة اسمها أليس والكاهن.

وإذ يبدأ القارىء القراءة، يقرأ في التوطئة التي تتصدَّر الكتاب خطاباً يتحدَّث عن الخرافة والأسطورة والتَّاريخ، ما يثير سؤالاً مفاده: ما وظيفة هذه التَّوطئة؟ المعروف أن التَّوطئة توطِّىء/ تسهِّل للقارىء القراءة، أو تجعل حائط القراءة العالي وطيئاً/ ممهَّداً، فهل تنهض هذه التوطئة بمهمَّة تسهيل القراءة والتمهيد لها من طريق جعل القارئ يقرِّر نوع النَّصِّ الذي يقرأه: خرافة أو أسطورة أو تاريخ، بعد أن توضِّح له التَّوطئة ماهيَّة كلِّ نوع من هذه الأنواع والفروقات بينها؟

وإذ تتمّ قراءة الكتاب، وفي ضوء مفهوم كلٍّ من الخرافة والأسطورة، يتبيَّن أنَّ ما يتضمَّنه الكتاب ليس من الخرافات ولا من الأساطير، فالخرافة قصَّة متخيّلة، ليس لها مرجع واقعي، ذات مغزى أخلاقي، شخصيَّاتها، في الغالب،

حيوانات ترمز إلى بشر معيَّنين، والأسطورة قصَّة متخيّلة تروي حدثاً خارقاً ينمو في سياق غير مسبَّب، شخصياتها آلهة أو أنصاف آلهة، وظيفتها تقديم معرفة أقرب إلى الحلم الذي يحقِّق للإنسان الحالم رغبةً مقنَّعة.

ليس في الكتاب شيء من الخُرافات أو الأساطير، ما عدا ما ورد في «التوطئة» عن «انتقام آلهة الفينيقيين»؛ إذ يمكن أن نعدَّ حدث الانتقام حدثاً أسطورياً، وهو ينتظم في سياق النَّص الرِّوائي الذي يوطِّئ له؛ فالحدث هذا والنَّص الذي يليه ينطقان بدلالة مفادها «عظمة الفينيقيين»، والنَّص يتبيَّنها، كما تفيد «التَّوطئة» بعين القلب، ويقرأها في كتاب لم يكتب بهذه العين التي لا تخطىء؛ وذلك لأن الفينيقيين الذين علَّموا العالم الكتابة لم يكتبوا تاريخهم. ولهذا فإن قراءته أشدُّ تعقيداً من القراءة بين السُّطور.

وهكذا يبدو واضحاً أن هذا الكتاب يتضمَّن هذه القراءة بين سطور المؤلَّفات التاريخيَّة، بعين القلب، أي من منظور الحبِّ والتقدير والإعجاب، ما يعني أنَّ القارىء يقرأ في هذا الكتاب سطوراً دوَّنها المؤلِّف، بعد أن أجرى قراءة بين سطور التاريخ. لكن لِمَ صنَّف المؤلِّف كتابه رواية، طالما أنه كتب تاريخاً كان ثمره قراءة أشدّ تعقيداً من القراءة بين السُّطور؟

بغية الإجابة عن هذا السؤال، نعود إلى الكتاب، فنقرأ فيه قصَّة زواج «إيناس» بن «أمنون» الصُّوري من «أليس» ابنة «هيسدرو» الصيداوية، وإبحارهما برفقة «جنات كاهن» إله الخصب في رحلة بحرية طويلة، يزورون خلالها موانىء البحر الأبيض المتوسِّط، ويعودون...،

وإذ يمضي الرَّاوي في سرد وقائع الرِّحلة، يقطع السِّياق، بعد أن يقرِّر العروسان العودة، ويروي وقائع بعثة هنو «الاستكشافيَّة». و«هنو»، كما يقدِّمه القصّ هو «أعظم بحَّار في فينيقية، وربَّما في العالم...»، والسؤال الذي يطرح هنا: ما علاقة هنو بقصَّة العروسين؟ ومن هو «هالي» الذي أسهم في تمويل «بعثة هنو»؟ ثم يعرف السَّرد قفزة، ونلتقي بـ «أليس» وهي تخرج من صور إلى صيدا، بعد أن ذهب زوجها في تجارة إلى عسير وتهامة، وتصطحب «ابنيها اللذين يسكنان في قصر أبيهما وابنتها التي سترافقها في قصر جدِّها»، يكمل

الرَّاوي سرد هذه القصَّة إلى أن تنتهي بوفاة الزوجين، ومواصلة أبنائهما سعيهما المتنوِّر.

السؤال الذي يطرح هنا هو: أين التَّاريخ في هذه القصّة؟ في الإجابة عن هذا السُّؤال، نرى أن هذه القصَّة متخيَّلة تجري أحداثها في مدن الفينيقيين وزمنهم، وقد تكون بهذا المعنى قصَّة تتَّخذ مادَّتها من التَّاريخ، وليست تاريخاً، فالتَّاريخ كُتب في سياقها، فكانت إطاراً له، وهذا النَّوع من الكتابة يوظِّف الحدث القصصي، وخصوصاً العاطفي، في تقديم المعرفة، أيّاً يكن نوعها.

والمعرفة، في هذا الكتاب، معرفةٌ تاريخيّة، موضوعها التاريخ الفينيقي، وهو كما نقرأه، ونحن نتابع الحدث القصصي، لا يقتصر على التاريخ السِّياسي وإنما يشمل مختلف شؤون الحياة، ما يجعلنا نقول: إنه تاريخ حضاري للمرحلة التاريخيَّة الفينيقيَّة، يشمل النِّظام السِّياسي والاقتصادي والعادات والتقاليد والعمارة والدِّين والثَّقافة والعلاقات مع الشعوب الأخرى، ويتطرَّق إلى مسائل خلافيَّة، منها:

إقامة مملكتي اليهود في عسير ومجيئهم إلى فلسطين؛ حيث استطاعوا، خلال نزاع ورثة الإسكندر الكبير، وبعد أن حظوا بحماية الفينيقيين، «من تأسيس دولة صغيرة في أراضٍ كان قد وصل إليها شعب هجر غرب الجزيرة العربيَّة، بسبب اعتداءات مملكة إسرائيل هناك، وعمَّر تلك الأراضي جنوب فينيقية، إنَّه شعب «الفلستين» الذي سُمِّيت بلاده فلسطين، وجاورت بسلام حدود فينيقية الجنوبية». وعلاقات بلقيس، التي أحبَّت الفنَّان الفينيقي حورام «أبيف»، وصارت تلتقيه سرّاً، فأرسل سليمان الحكيم، بعدما علم بالأمر، من قتله... (ص. ٢٢٢). وصلب السيِّد المسيح الذي قال «هيما» الفينيقي عنه: «إنَّه فينيقي من هنا، من قانا، ومن أبناء القربى القريبة جدَّاً». (ص. ٢٣٥). وكل ما كان يمكن الفينيقيين فعله له: «هو الطَّلب إلى القيصر الروماني بإنزال الجسد الطَّاهر عن الصليب، ودفنه كما يليق بفينيقي يُتَوقَّع لكلماته أن تُعيد بناء العالم» (ص. ٢٣٧).

ويخطّىء، في بعض هذه المسائل، المؤرِّخين، ومنهم «هيرودوت الشهير» الذي يتهمه بالعنصرية (ص. ٦٨) والتَّهوُّر (ص. ٦٩) فيقدّر أن الحقيقة التاريخيَّة، في أصل الفينيقيين، التي دوَّنها المؤسسون الفينيقيون لعلم التاريخ، وعلى رأسهم «سنخانياتين» المؤرخ الأول من العالم، الذي ولد في بيروت وعاش في صور؛ حيث نشأت على راحتيه علوم التاريخ والجغرافيا، هي أن الإنسان سكن فينيقيا منذ أقدم العصور، وأنَّ الفينيقيِّين لم يأتوا من عسير وتهامة (ص. ٢٠٥). كما يذكر أنَّ «هيرودوت» و«هوميروس» افتريا على الفينيقيين (ص. ٧١).

قد يكون هذا أنموذجاً دالّاً على المنظور الذي يرى منه الرَّاوي، في هذا الكتاب، إلى فينيقيا وإنجازاتها، على مختلف المستويات، ومن اللَّافت الرَّبط بين الصِّفات الخَلقيَّة والخُلقية، وجعل الثانية مشكِّلة للأولى، كما نقرأ عن الأنف الفينيقي: «الأنف الفينيقي اتخذ هذا الشكل الملكي، جيلاً بعد جيل، لكثرة ما تطلَّع الفينيقيون إلى الآفاق البعيدة نهاراً، ونجوم الاهتداء البحري ليلاً» (ص. ١٣٠).

إنّ إسماعيل الأمين، في هذه الرِّواية، يكتب قصَّة حبّ، ويؤرِّخ، في سياقها، بعين القلب، ويبدو واضحاً أنَّه بذل جهداً كبيراً في جَمْع المادَّة التاريخيَّة وصوغها ونظمها في سياقٍ قصصيٍّ يتكوَّن من عناصر كثيرة، تنتظم لتشكِّل رواية تقدِّم معرفةً تاريخيَّة شيّقة ترقى بالفينيقيين إلى مستوى صنَّاع الحضارة في عصرهم، والمسهمين في صنع الحضارة العالميَّة.

❐❐❐

«الطّلياني» لشكري المبخوت
سرُّ مقبرةٍ لا تُعدُّ فضائحها

يثير عنوان رواية «الطِّلياني» لشكري المبخوت، الحائزة جائزة «البوكر» العربيِّة للرِّواية، للعام ٢٠١٥، منذ البدء بقراءتها، السُّؤال الآتي: لمَ اختيار هذا العنوان؟ هل من دلالة له بوصفه علامةً من علامات نظام بنية الرواية؟

تفيد قراءة الرِّواية أنَّ «الطِّلياني» هو لقب عبد النّاصر، الشخصيَّة الرئيسيَّة فيها، وقد اكتسبه بسبب ملامحه الإيطالية التي تجعله «إيطاليّاً يشكُّ الناظر في أنّ له دماء عربيَّة تجري في عروقه، ووسيماً ذا سلاح فتَّاك ترتمي أمامه أيّة غادة جاثية على ركبتيها» (ص. ١٧١ و٢٩٢ و٣٠١).

لكن، في موضع آخر، ومنذ بدء الرِّواية، يعرِّفنا الرَّاوي بعبد الناصر، ويقرِّر أنّ وسامته جمعت الأصول الأندلسيَّة لأمِّه وجدَّته ومخايل الوسامة التركية لأبيه وجدِّه (ص. ٥).

فما هي دلالة هذا؟

هل أنّ عبد الناصر، إن أضفنا دلالة اسمه إلى دلالة ما سبق، يمثّل الشخصيَّة التونسيّة، أو العربيَّة بعامّة، الحديثة التي تداخلت في تركيبها عناصر عربيَّة أندلسيَّة، تركية، غربيَّة، فتشكّلت شخصيَّة تسعى إلى التغيير، كما يدلّ اسم عبد الناصر؟

إن تعرَّفنا إلى عناصر هويته الأخرى، وعرفناه حزبيّاً انتمى إلى تنظيم يساري سرّي، متّقد الذهن، لديه نزوع للتمرُّد واستعداد للمعرفة، قيادي في الهياكل النقابيَّة...، نكمل السؤال: هل يمثّل الشخصيّة التونسيّة ـ العربيَّة الحديثة التي تعاني واقع مجتمعها، وتسعى إلى تغييره؟

إن كانت الإجابة بالإيجاب يكن هذا العنوان دالّاً؛ إذ إنَّ هذه الرِّواية تحكي سيرة هذه الشخصيَّة، بوصفها العامل الذات الذي يسعى إلى تحقيق هدفه، تُناوئه شخصيات معاكسة، وتساعده شخصيات مساعدة.

لكنَّ التأمُّل، في بنية الرِّواية، يفيد أنّ الحدث المركزي فيها هو «فضيحة المقبرة»، بمعنييها المباشر وغير المباشر.

فالرواية تبدأ بسرد وقائع فضيحة حدثت في مقبرة «الزلّاج»، إبّان دفن الحاج محمود، والد عبد النّاصر وصلاح الدّين، ففيما كانت هذه المقبرة في حالة خشوع... وفيما كان الإمام داخل الحفرة ليتسلَّم الجثة، تعالى الصَّخب، واختلطت الأصوات: «الإمام غارق في دمائه... عبد الناصر الطّلياني ضرب الإمام» (ص. ٧). يسأل النّاس: لم جُنَّ ابن الحاج محمود، فضرب الإمام، وواصل سبَّه بصوتٍ عالٍ؟

يقطع الرّاوي سرد حدث «فضيحة المقبرة»، وينصرف إلى التعريف بعبد النّاصر وأسرته وحيّه...، ويكسر الزّمن الرِّوائي، فيتتبّع مسار سيرة عبد الناصر في البيت والجامعة والصّحيفة...، وفي الفصل الأخير، يجيب عن السؤال، فيسرد ما يفيد أنّ عبد النّاصر، تحوَّل من قائد نقابي إلى صحفي، صيّاد حِسَان ماهر، وأنّه عجز عن مقاربة «ريم» عندما استدارت له، وهي غادة فاتنة كان قد بذل جهداً كبيراً في صيدها. ويعترف في ما بعد، للرّاوي، بأنّ الإمام كان قد اغتصبه، وهو طفل، فكأن استدارة «ريم» أعادت إليه ذلك الحدث الذي كان فيه صيداً عاجزاً، فعجز عن نيل صيد استدار له رغبةً في اصطياد دورٍ في شريطٍ سينمائي موهوم. وكان عبد النّاصر قد عرف، بوساطة الهاتف، أنّ أباه قد مات، ومع هذا واصل محاولة نيل صيده، غير أنّه، كما قلنا، عجز عن ذلك.

الواضح أنّ هذا المشهد دراميٌّ مركَّب، غنيّ بالمفارقات: الخداع، الحلم بدور، محاولة التمتُّع بالصَّيد، موت الأب، العجز، الخيبة، الجنون، القبر، ضرب الإمام، الفضيحة...، كما أنّه مشعٌّ بالإيحاءات...

ولا تخلو الرِّواية من مشاهد مشابهة، منها مشهد ضرب الشرطة لعبد الناصر وزينة، وهما مرتميان يتبادلان القبل...

وهكذا تكون «الفضيحة» الحدث المركزي، في الرواية، الذي يتضمَّن، بين قسميه، حكايات من سيرة الفساد الذي يعمّ البلاد على المستويات جميعها، ما يشكل الفضيحة الأعم،...، وهذا التشكُّل يجعل بنية الرواية بنية إطاريَّة مركَّبة من السرِّ وكشفه وضمنهما حكايات الفساد، فيجوز تشبيه هذه البنية بشطيرة، شطراها السرُّ وكشفه، وضمنهما حكايات الفساد، ما يشير إلى أنّ الشطيرة كاملة هي «مقبرة» لا تعدُّ فضائحها.

وهكذا، يتخذ النصّ مسار السّعي إلى معرفة السرِّ، لكن، وهو ينمو إلى تقديم هذه المعرفة، يقدِّم معرفة بأسرار، فإن كان «عبد النّاصر» فريسةً لم تتمكن من الإفلات من مخالب الصّياد، فإنّ «زينة» تمكّنت، في ما بعد، من الإفلات من براثن الأستاذ الجامعي، لكنّها دفعت ثمناً لذلك، وهو تغيير مجرى حياتها، وتحوُّلها إلى طاقة معطَّلة.

إنّ هذا النّوع من القصّ يشوِّق القارئ، فيواصل القراءة ليعرف سرَّ الفضيحة، لكن الرّاوي يرجئ الكشف، ويمضي في مسار قصصي يستخدم فيه هذه الطريقة من التشويق، فيستبق، في نهاية فصل، على سبيل المثال، فيخبر بالحدث الذي يوقِّع فيه المناضلان العاشقان بالدم ميثاقاً غير حياتهما (ص. ٧٨) وراجع في مثال آخر (ص. ٦١). ويرجئ القص ليكشف سرَّ هذا الميثاق في ما بعد، وفي المسار نفسه يسترجع، فيكسر السياق الخيطي، كما كسره عندما استبق، ومن نماذج ذلك: يزور صلاح أخاه، ويسترجع الرّاوي علاقتهما.

يجيد الراوي نسج حكايات كثيرة، فيبدو قصُّه نسيجاً تحوكه عناصر السرد، المعتمد في الغالب تقنية التلخيص، والتحليل والتفسير والحوار المؤدِّي وظائف، منها التحليل والاستنتاج، لكنّه يتحكَّم، ويقوم بما لا تتيح له هويته وموقعه أن يقوم به، فهو راوٍ شاهد، (صديق عبد النّاصر وزينة، ومن حيٍّ واحد هو والطّلياني). والمفروض أن يعرف أقل ما تعرفه الشخصيَّة، لكنّه يعرف ما ينويه عبد النّاصر (ص. ٧)، وما كان ليتجرأ على قوله لها (ص. ٧٠)، ويراقب حديث الشخصيَّة، ويقطعه ليؤدّيه هو (ص. ٧٢ـ٧٤، و١٠٢ و١٠٣).

يبدو أنّ اختيار هذا الرّاوي يمثّل مشكلة بنيوية، ولعل المؤلِّف قد أدركها، فقال على لسان الرّاوي: «وفي هذا حكايات بعضها سمعته من عبد النّاصر، وبعضها الآخر منقول عنه بسند صحيح، وبعضها الثالث عرفته على سبيل الصدفة...» (ص. ٢٦٦). يسوِّغ الراوي الشاهد، هنا، معرفته، ولكن كان يُفضَّل ذكر وسائط المعرفة لدى قصِّ الحكاية، وكان من الأفضل لو تنحَّى الرّاوي وتعدَّدت الأصوات.

تفيد الحكايات التي اختارها الرّاوي من حكايات كثيرة كما قال (ص. ٢٦٦) ونسج منها روايته، من منظوره؛ أن المجتمع تحوَّل إلى الأسوأ، وأنّ «الدكتاتورية الحقيقية آتية لا ريب فيها، وعندها سيترحَّم الناس على بورقيبة» (ص. ٢٧٢)، كما تفيد أنّ السّاعين إلى التّغيير تحوّلوا، فزينة هاجرت، وتخلّت عن أهدافها الشخصيّة والعامّة، وعبد النّاصر غدا صحفياً وصيّاد نساء ناجحاً، ثمّ تردّى وضعه...، وإحدى المناضلات الكبيرات غدت امرأة علاقات عامّة واتصال (ص. ٢٩٤)، ولم ينج إلّا من خرج إلى بلاد الغرب كصلاح الدّين، الذي تخلّى عن وطنه، وصار يعود إليه بوصفه مصطافاً أو أستاذاً زائراً أو خبيراً...

والسّؤال الكبير الذي يُطرح هو: هل يمكن تغيير واقع هذا العالم المتعفِّن (ص. ١٥٦)؟ ومن يقوم بالتغيير، طالما أنّ قواه الفاعلة إمّا فاسدة أو معطّلة أو مهاجرة؟

تجيب الرّواية: إنّ استقراء التاريخ يفيد أنّ الثورة ستقوم لأنّ المجتمع يتطلّبها، وليس لأنّها نبتة نظرية في الذِّهن (ص. ١٢٥).

❐❐❐

متعة العمر لهدى عيد
سرّ الوجود وتعدُّد دروبه

يثير عنوان الرواية: «متعة العمر» سؤالاً هو: ما هي متعة العمر؟

يشير الإهداء إلى إجابة، فالرواية مهداة «إلى كل الذين نذروا قلوبهم وأحلامهم...»، إن تكن الجملة غير مكتملة، فإنَّ القارئ يمكن أن يكملها، فتصبح: إلى كل الذين نذروا قلوبهم وأحلامهم لتحقيق قضية ما، وكل هنا تشير إلى الجميع، وليس إلى مجموعة ما، وإلى القضايا الإنسانية جميعها، وليس إلى قضيَّة محدَّدة، ما يدل على إنسانية السَّعي. وتحدد الجملة الثانية «عسى ألا تذروها في يوم... رياح» من الإهداء هدف هذا السعي، وهو العمل من أجل بقاء ما تخفق به القلوب، وما ترنو إليه الأحلام، فلا تذرو الرياح ذلك كله، ما يعني أن هذا السعي هو مقاومة لكل ما يعوِّق مسار الإنسان إلى تحقيق ما يخفق به قلبه، وما ترنو إليه أحلامه، أي إلى مقاومة كل ما يعوِّق سعيه إلى تحقيق قضاياه وذاته.

إذ يتبيَّن لنا هذا نسأل: ما هي هذه القضايا؟ نقرأ التصدير الذي ينطق به أدهم، وهو الشخصيَّة الرئيسية في الرواية. يقول أدهم: «إيَّاك أن تموت قبل أن تجرِّب روعة الحبِّ في أحضانها»، أدهم يقول: إن يكن الموت قدر الإنسان، فليكن العيش ممتعاً، وما يمتع العيش هم عيش الحبِّ، فالقضية المحور، أو الجذر، في هذه الرواية، هي الحب، وبتعبير أدق: تجريب روعة الحب، في الوقت الذي يكون فيه الموت ماثلاً بوصفه قدر الإنسان، وهنا نستكمل ما بدا لنا، من طريق قراءة الإشارتين، فمتعة العمر تتمثل في أن يعيش الإنسان تجربة روعة الحبّ، وأن يسعى من أجل أن تبقى هذه التجربة خفقات قلوب ورنوات

أحلام لا تذروها الرِّياح في يومٍ ما، إنه السعي إلى البقاء في مواجهة الفناء، عيش تجربة روعة الحب الخالدة في مواجهة الموت/القدر.

وهذا ما نقرأه في بداية المقطع الأوَّل من الرواية: نقرأ: «لا شك في أنَّ قوَّة الحب طاقة نادرة في الوجود. سحرٌ إلهي لم يدرك مخلوقٌ سرَّه المقدَّس بعد».

القوَّة التي تواجه الموت إذا هي طاقة نادرة في الوجود، سحر إلهي لم يدرك مخلوق سرَّه المقدَّس بعد، ما يثير سؤالاً هو: من يدرك سرَّ هذه القوة السحرية؟ في القول إشارة إلى إجابة: إنه سحرٌ إلهي، فالله سبحانه وتعالى، هو الذي يدرك سرَّ هذا السحر، وما على الإنسان إلَّا أن يمتلك هذا السحر ليتحوَّل بعبء الوجود المنتهي إلى الموت، إلى تجربة عيشٍ رائعة، أي إلى مخرجٍ يتمثل في أن نجد قيمةً لما نقوم به، ولا يسكننا الخواء ونحن نفكر في سرِّ الوجود، كما يقول أدهم. وهو كما يقول جدّه حمية له: أنت أدهم تحمل اسم فارس أصيل، ستكون مثله شهماً نبيلاً ومقاتلاً في سبيل حياة أجمل من التي نحيا.

وإذ نقرأ الرِّواية، يبدو واضحاً أنَّها تثير أسئلةً، بدا لنا أن العنوان يثير واحداً منها، من هذه الأسئلة: ما الذي يجعل العيش محتملاً؟ ما الذي يجعل العيش ممتعاً؟ هل يمكن أن يكون العيش ممتعاً؟ وكيف؟

يتبيَّن قارئ هذه الرواية إجابات ملموسة عن هذه الأسئلة، وأعني بملموسة أنَّ بنية الرواية تنطق بهذه الإجابات من دون تدخُّلٍ من الرَّواي. إن الرَّاوي، وهو ليس المؤلِّف، وإنما عنصر من عناصر البنية الروائية يوكل إليه الروائي أداء القصِّ وبثه. الراوي، في هذه الرواية، يسرد ويصف، ويتيح للشخصيات أن تحدِّث ذاتها، وأن تتحاور، ويشكل من هذا كله جديلة روائية تنطق برؤيتها، وما على القارئ سوى أن يتبيَّن الدلالة، في مناخ/فضاء المتعة الروائية، وتبيُّنه الدلالة هو نوع من التأويل الذي يمكن أن يتعدَّد بتعدُّد القرَّاء المؤوِّلين، والنَّصّ الجيد هو النَّص الذي تتعدَّد تأويلاته في مسار قراءات غير متناهية، ما يعني أن القرَّاء المأولون هم منتجون للنَّص من جديد، وكلٌّ من

منظوره، وما قراءتي هذه إلا واحدة من القراءات لهذه الرواية التي ستتعدد قراءاتها وتأويلاتها بتعدد قرَّائها القادرين على التأويل، وعلى وصف الدَّال، بغية تبيُّن سرِّ المدلول.

بغية بيان ذلك، نرى أنَّ أدهم الذي سمَّاه جدُّه لأمَّه، حميَّة، باسم المقاوم العاملي المعروف، أدهم خنجر يتمرَّد، عندما يشعر بأنَّه متروكٌ من أبويه اللَّذين انفصلا، وعندما يدرك أن أباه يربكه منذ كان طفلاً بسبب زوجته الصغيرة. تصف معلمة اللغة العربية تمرُّده، بقولها له: «ماذا تعتقد أنك فاعل؟ هل أنت راضٍ عما انتهيت إليه؟ في كل يوم مشكلة؟ وفي كل يوم عِراك، بتَّ أحدوثة المدرسة، بل أنت كذلك منذ وقت طويل؟ هل تدرك ذلك أيها الفتى الـ... ؟

لا تكمل لأنها لم تجد اللقب الدائم، وهو يتمرَّد كما يقول، ليرفض ما هو عليه، وليصبح ما يصبو إليه في أعماق أعماقه، ويضيف ربما حدث ذلك عندما التقيت حبيبتي الجميلة ياسمينة. ترتسم هنا ثنائية طرفها الأول ترك الأهل له، وغدوِّهم مشكلته المفضية إلى أن يغدو أحدوثة المدرسة، وطرفها الثاني حب ياسمينة المفضي إلى أن يصبو من أعماق أعماقه إلى أن يكون جديراً بها وبهذا الحب.

يبدو واضحاً أن تمرُّده يهدف، بداية، إلى تحقيق ذاته وإثارة اهتمام حبيبته وإعجابها به، وحبَّها له. وإذ يتحقق ذلك وتبادله ياسمينة الحب يعيش متعة العمر، ويتغيَّر. ويرى المدير، بعد أن نجح في الامتحانين المدرسي والرسمي، أنه قد صار أنموذجاً للإرادة والعزيمة اللتين يجب أن يتحلى بهما كل الطلاب.

وكان قبل ذلك يفكِّر في لا جدوى الحياة بلا حب، بعبثية أن يكون ظلّاً هزيلاً بائساً، لا يقوى على فعل ما يريد. وبأن النجاح يتمثل في استعادة حياة سُرقت منه في غفلة لئيمة.

ما يجعل الحياة ذات جدوى وغير عبثية، إذاً، كما يرى أدهم، هو الحب، وأن يقوى الإنسان على فعل ما يريد، أي التمتُّع بحرية السعي إلى تحقيق الذات في فضاء الحب.

الجدُّ مصطفى، جدُّ أدهم لأبيه، يعيش سعيداً، ما دام يمتلك الأرض ويجعلها معطاء، في سعيه الدَّائم إلى العطاء، وإذ يفقد بستانه، ويشاهد فقد أناسٍ لإنسانيَّتهم يصاب بالشَّلل، ثم يموت... إنَّ الفقد هو ما عجَّل بموت مصطفى الجدِّ، ولنتعرَّف إلى المشهد الذي يمثل هذا الفقد: «مسلح ملثَّم يقطع رأساً، ثم يرفعه في الهواء بفرحٍ سخيٍّ، والدِّماء تقطر منه بغزارة».

يقول الجدّ لحفيده: «أنظر، أنظر إلى ذئاب التاريخ، وإلى ما يفعلونه بالبشر!». عندما يفقد الإنسان إنسانيته، ويتحوَّل إلى ذئب، أو يمسخه التخلُّف إلى ذئب، يغدو وباءً يصيب الإنسان المتحضِّر بالشلل نتيجة الرفض للعيش مع هكذا كائنات.

واللافت أن رامي الذي غدا واحداً من هؤلاء الذِّئاب. يقول: إنَّ هؤلاء هم أصحابَ قضيَّة، ويسأل أدهم: وجدُّك ما هي قضيُّته؟ فيجد القارئ نفسه إزاء قضيَّتين متضَّادتين: أولاهما التوحُّش/القتل وثانيتهما التحضُّر، الحياة.

الجدُّ حميَّة، جدُّ أدهم لأمِّه، هو الأسطورة الحيَّة التي تتباهى بها بلدة مارون الراس، وهو من سمَّاه أدهم على اسم البطل الوطني العاملي الثائر أدهم خنجر. يفاخر حميَّة، واسمه دالٌّ على الحميَّة، بأن ابنه علياً استشهد في سبيل الوطن دفاعاً عن الأرض التي يعشقها ويحبها، كما يعشقها أبوه ويحبها، وانتقاماً لأمه أول شهيدة عرفتها البلدة. يبقى حمية في قريته ويقاوم. ويحيي أرضه ويحميها.

إن الأرض/الوطن هي قضيَّة حمية، ومتعة عمره تتمثل في إخصابها وحمايتها، وجعلها معطاء، وحسن بن حمية، يشعر، وهو يواصل تحقيق نجاحه في أميركا أنه يعيش في منفى. يقول: بيروت الجميلة سكنتني وبيروت المعذَّبة قهرتني، وبينهما منفى أسكنه في كثير من الوقت، والسؤال الذي يُطرح هنا هو: من يجعل بيروت غير معذَّبة وسعيدة، إن كان أبناء الوطن يحققون نجاحاتهم في المنفى؟ ومن المسؤول عن هذه العذابات المفضية بالناجحين إلى المنافي؟

وأبو أدهم يجد متعة عمره في النِّساء. «جنة الدُّنيا هنَّ» هكذا كان يصفهن

في ساعات التجلّي. ويرى أدهم أن المرأة بالنسبة إلى أبيه صارت خطاً دفاعياً أخيراً أمام الحياة التي هزمته، والتهمت كل أحلامه، وسيلة تعويضه الوحيدة... وإذ يشعر بأن المرأة مستحيلة الامتلاك، وبأنها هزيمته الحقيقية، بوصفها هزيمة أمام الحياة وليس أمام الموت، يصبح مزواجاً، لكن زوجته الشابة تسعى إلى نيل جنَّتها هي، وتتمثَّل في الفتى الجميل القوي، الذي يعوِّض لها الفقد المتأتي من زواجها برجل عمره عمر والدها. وتغدو الجنَّة لكل منهما جحيماً، إذ إنها كانت تفتقر للحب، وتخلو منه.

وهكذا، كما يبدو، تتعدَّد الدروب إلى امتلاك سرِّ الوجود، ويكون لكلٍّ جنَّته في هذه الدنيا، وإذ يفقدها يفقد الحياة السعيدة، أو الحياة. الجنان جميعها تفضي إلى تحقيق ما يجعل العيش محتملاً وممكناً، وممتعاً، بالحب، بجنى الأرض بحماية الوطن، بالجنس الآخر، هذه الدروب جميعها تفضي إلى الامتلاك، وإذ يتعذَّر الامتلاك يحدث الفقد، والعجز عن تعويضه، وهل يطاق عيش العجز!؟ هذا هو قدر الإنسان، في هذه الدنيا، يتمثَّل في أن يسعى إلى امتلاك ما يحقق ذاته، ويوفِّر متعة عمره.

يتبيَّن القارئ هذه الرُّؤية/الإجابات في فضاء المتعة الرِّوائية التي توفِّرها بنية روائية، يشكلها الراوي/الشخصية الرئيسية، أدهم، ويرويها بضمير المتكلِّم، فيمضى في سياق خيطي يبدأ من اللحظة/الأزمة، من مرض شيرين، زوجة الأب الشابة، كما ادعى الأب، ثم نعلم أنها لم تكن مريضة، وإنما ضبطها الأب مع فتى في شقة له...

ينمو السياق الروائي خيطياً، متكسِّراً بالاسترجاع، وتتداخل الأزمنة في غير موضع، ما يجعلنا نرى أن هذه البنية الرِّوائية يشكلها نسيج روائي تتنوَّع خيوطه بين سرد مشوِّق يمضي كما قلنا في تقديم الحاضر واسترجاع الماضيين البعيد والقريب واستباق الآتي، ووصف دال، وحوار ذاتي وثنائي رشيق يلائم الموقف والشخصية، وإشارات كاشفة يرسلها الراوي في حالات تقتضيها، ما يشكل بنية روائية تمتع وهي تروي سيرة سعي الإنسان إلى امتلاك متعة العمر.

عبء رجل قنوع لمرتضى الأمين
عبء رجلٍ لا يحمل أيَّ عبء

«عبء رجل قنوع» رواية، لمرتضى الأمين، صدرت مؤخراً عن دار الحرف العربي. تقدِّم هذه الرواية معرفة روائية بعبء رجل قنوع، والعبء هو الحمل الثقيل الذي ينوء به حامله، والرجل القنوع هو الرجل الذي يقبل واقعه كما هو، فيكون ٱلقَبُول الارتهان لشروط الواقع المكوِّن الأساس لهويَّته.

تفيد الرواية أن هذا الرَّجل، كما جاء على لسانه وألسنة عارفيه، على سبيل المثال: يجد عبئاً في العثور على موضوع للحديث مع رجل آخر (ص. ١٢) أمضى ثلاث سنوات في المدينة من دون أن يعرف اسم النهر الذي يعبرها، وكل ما يعرفه عنها مطاعمها الرخيصة ودور السينما فيها (ص١٧)، ويكتفي من الأشياء بما تمنحه إياه اللحظة الأولى (ص ٣٦,). يقبل بالحياة التي وصل إليها (٤٦) برودته مطلقة في مواجهة الحياة، لا مبالاته (ص. ٥٣)، يكره أن يكون في دائرة الاهتمام (ص. ٨٧) «رضي بهذا المكان، لأن لا طاقة له على اختيار مكان أفضل» (ص. ١١٨).

هذا الرجل الذي يرضى ويقنع بما هو عليه، لا يحمل أيَّ عبءٍ، لأنه لا يسعى إلى تحقيق هدف، وإنما يقنع بما أُعطي له، وإذ نتبيَّن هذا تتشكل أمامنا مفارقة مفادها **عبء رجل لا يحمل أيَّ عبء**، ما يثير أسئلة منها: كيف تأتَّى ذلك؟ وما هو هذا العبء الطارىء الذي غيَّر مجرى حياة هذا الرَّجل، وهويَّته؟ وكيف تعامل معه؟

نعود إلى الرواية لنحاول الإجابة عن هذه الأسئلة. الحكاية، في هذه الرواية، أي المادَّة الروائية الوقائعية، أو المتن الروائي، مفادها أنَّ هذا الرجل

أمضى ثلاث سنوات في كييف ليتابع دراسته، وفي هذه المدَّة عرف فتاتين هما إيرا وأولغا، وإذ تعرفت الأولى الغانية إلى الثانية الفتاة الصغيرة، أخلت لها رُجُلَها، وعندما أراد هذا الرجوع إلى بلاده، أبلغ صديقته بذلك، وبأنه سيتزوج، وبعد أن عاد تزوج وأنجب فتاتين.

وذات يوم، اقترح على زوجته أن يسافر إلى كييف ليرتاحا من التَّعب الذي ألحقته مهنتهما بروحيهما، فهما بحاجة، كما قال: «إلى الابتعاد الفعلي عن أثقال هذه العلاقات الجميلة» (ص٥٠). توافق زوجته، ويسافران، ويبدو واضحاً أن لكلٍّ منهما هدفه من هذه الرحلة، فهي تريد التعرُّف إلى المدينة وإلى الفتاة التي استطاعت العيش مع زوجها بسعادة أسهب في وصفها لها، وهو يريد العودة إلى ماضيه، إلى فتاتيه اللتين كانت زوجته تعرف أنَّهما سبب «كل هذا الشوق واللهفة» اللذين يمتلكانه، ويدفعانه إلى بذل جهد لإقناع زوجته بالسَّفر (ص. ٥١).

نتوقَّف هنا لنتبيَّن أن هذا الرجل يريد أن يرتاح من تعب الحاضر وأثقاله، ليعود إلى سعادة الماضي، ويسعى إلى تحقيق ذلك بـ «كل هذا الشوق واللهفة»، ما يثير سؤالاً مفاده هو: هل يتمثل عبء هذا الرجل في تعب الحاضر وأثقاله؟ وإذ يبدو الجواب واضحاً: أي نعم، نسأل: هل تمثِّل العودة إلى الماضي/ السعادة التخلُّص من هذا العبء؟ ونجيب بنعم، وما يؤكِّد هذه الإجابة نهاية الحكاية، وتأتي كما يلي: يسافر الزوجان، وإذ تحقق الزوجة هدفها السِّياحي، من دون أن نتعرَّف إلى الفتاتين، لأنه لم يعثر عليهما تعود، ويبقى هو يبحث عن فتاتيه. يلتقي أولغا، وتدله على إيرا التي كانت تعالج من مرض السرطان في إحدى المستشفيات، وإذ يراها، ويصغي إلى الفتاتين وهما تستعيدان ماضياً كان جزءاً منه... يفكِّر بأن الأيام التي بقيت من إجازته تبدو تمهيداً لعقاب يستحقّه، هي ثلاثة أيام أخرى من عذابات مماثلة... (ص. ١٥٨).

وهكذا يتكثَّف العبء، فالخروج من أثقال الحاضر أفضى إلى عذابات الحاضر الذي آل إليه ذلك الماضي الذي كان يسعى إليه بكل الشوق واللهفة، ويعدّ تركه لأولغا حماقة ارتكبها، وهكذا يتبدَّى لنا قدر إنساني لم يستطع هذا

الرجل، مع أنَّه «قنوع» أن يتصالح معه، ما نبّهه «إلى قدرة المرأة على التصالح مع قدرها. إلى قدرات أمهاتنا على تحمُّل رجالهن الذين هم آباؤنا، وعلى القوَّة التي تختزنها كل زوجة لتقبل بالحياة في منزل يُقْفَل بابه، في كلِّ مساء عليها، مع غريب لا تعرف عنه شيئاً، سوى أنها أحبّته بغباء، ذات يوم مضى» (١٥٨).

ما ينبغي قوله هنا إنَّ الزَّوج الذي أحبته الزوجة ليس بغريب، وليس الحبُّ بغباء، ولعلّه القوَّة التي تجعل الإنسان يتحمَّل قدره، ويتصالح معه، وهذا يقودنا إلى التساؤل: هل تروي هذه الرواية قصّة من قصص تعامل الإنسان مع قدره؟ وهل يمكن أن نعكس الأمر فنتساءل عن قدرة الزَّوج على تحمَّل غريبة في منزل يقفل بابه عليهما كل مساء؟ وهل هذا هو عبء حفَّز الرحلة إلى الماضي، فأضاف هذا عبئاً آخر؟

يبدو واضحاً أن الإجابة هي نعم، والمأساوي في حياة الإنسان هو أن الرجل القنوع، الذي يشكل القبول المكون الأساس لهويته، ينوء بعبء أثقال واقعه، فيهرب إلى ما حسبه سعادة ماضيه، فيلقى العقاب، والعذابات...، وتشبه زيارته لإيرا عودته إلى هذه البلاد، كما يقول، فكان كأنه ينبش قبراً بلا هدف، غير لذَّة العبث بالقبر وما يحتويه (ص. ١٥٧)، ولهذا كانت تبدو لعينيه، منذ ما قبل ذلك، «مثل حماقة غير مدروسة» (ص. ١٠٩)

إن تكن هذه الحكاية، فكيف تمَّت كتابتها رواية؟

الواقع أن الروائي، عندما يكتب رواية، يأخذ حكايتها/مادتها من الحياة، لكنه لا يكتب الحكاية نفسها، وإنما يكتب انزياحها الذي يحدثه منظوره، أو إدراكه الأدبي/الروائي للعالم، فيقدم بنية متخيلة، أو انزياحاً روائياً كما هو الانزياح/المجاز في الشعر.

يعبِّر الراوي، في هذه الرواية، عن هذه الحقيقة، فيقول: «... كنت آمل أنني سأتمكن من الالتزام بما تمليه عليّ ذاكرتي، مع الحفاظ على حريتي المقدسة، ككاتب، في التلاعب...» (ص. ٢١). هذا التلاعب الروائي هو الذي ينشىء مبنى روائياً يصدر عن الحكاية/المرجع ويغايرها في آن، ويرى إلى عالمها وينطق برؤية إليه.

والآن، نعود إلى السؤال: كيف أقام الروائي من الحكاية نصّاً روائيّاً؟

تتخذ الرواية بنية نصِّيَّة مقسَّمة إلى مقاطع مرقَّمة، يتحكَّم الراوي بمسار الانتقال من مقطع إلى آخر، ويكون الانتقال، في حالات خطيّاً، وفي حالاتٍ أخرى مرتدّاً إلى الماضي، ما يشكل بنية روائية يتكسر فيها الزَّمن، ويتعدَّد فيها المنظور الروائي، إذ يوكل القصُّ في الغالب إلى الرَّاوي/الشخصية: الرجل وفي حالات إلى زوجته وإلى فتاتيه. وفي ما يأتي نحاول أن نتتبع تشكُّل هذه البنية الرِّوائية.

تبدأ الرواية بمشهد يمثل وقوف الرجل أمام بناءين متشابهين في محاولة للعثور على امرأة كان يعرفها. ما يعني أنَّ المبنى الروائي يبدأ في زمن العودة إلى كييف للبحث عن الفتاتين. ثم يتم الاسترجاع بإرادة الراوي إلى الزمن الذي كان يعرف هذه الفتاة فيه، ولا يلبث الروائي أن يتدخَّل، ويقصي الراوي، فيستشهد بتشيكوف، ويقول: كنت أريد أن أصف جلوسها، ويفطن إلى أن بداية روايته كان خاطئاً إذ كان ينبغي أن يصارح القارىء بأن عودته إلى هذه البلاد كان من أجل رؤية إيرا وأولغا، ثم يتحدَّث عن تجربة الكتابة، ويتنحَّى، فيعود الراوي ليُكمل السرد.

هنا ينبغي أن نذكِّر بالفرق بين الرِّوائي والرَّاوي، فالرَّاوي هو مكوِّن/عنصر من عناصر القصِّ يوكل إليه الرِّوائي أداء القصّ، فهو ليس الرِّوائي وإنما أداة بثَّه القصَّ، ويلجأ إليه ليوهم بصدقية ما يروي وموضوعيته.

وعندما يتدخَّل يقيم علاقة مباشرة مع القارىء، كأنه يريد أن يشركه معه في إقامة البنية الروائية، أو يوضح له ما يقوم به، غير أن إطالة التدخّل تبعث على نفور القارىء، وجعله يقول: أنا أقرأ رواية، وليس بحثاً، أو تنظيراً.

يعود الرِّوائي إلى تدخُّله، فينظِّر في وجهي الحياة، فيقول: «لكل حدث في حياتنا وجهان، أو لعل من الأصوب القول: إن لحياتنا نسخة احتياطية...» (ص. ٢٢). ويعلن أنه استفاد في هذا الشأن من رواية لروائي إيراني. ويقدِّم قصَّته مع إيرا شاهداً على ذلك (ص. ٢٣).

وهذا يحوِّل القصَّة إلى شاهد يثبت صحة تنظير وما يعزِّز هذا التحول تقديمه شاهداً آخر يوصل إلى الاستنتاج نفسه، ثم يعود إلى مواصلة السرد فالتنظير، والتحليل، وبيان ما تفيده النسخة الاحتياطية (ص. ٣٠).

ويتكرر هذا التدخل من غير موضع (انظر: ص٧٨ و٧٩ و٨٢ و١٠٤ على سبيل المثال).

ولا يلبث أن يعود إلى السَّرد، وتحدث نقلة. فيسترجع مجيئه هو وزوجته إلى تلك البلاد، ويحلل ما يحدث، فيتحدَّث عما يعنيه ذلك في النسخة الاحتياطية، (ص. ٣٦)، ثم يواصل السرد ويضيف ما جاء في النسخة الاحتياطية (ص. ٤٣)، ويواصل السرد، وتحدث نقله، فيسترجع إغراءه زوجته بالسفر، وموافقتها وسفرهما، ويتنحى لتروي زوجته ما حدث من منظورها، وتحدث نقلة، فيروي أحداثاً من علاقته بإيرا...

يستمر هذا المسار من التشكُّل إلى أن تسافر زوجته، ويتصل بأولغا، وتدلّه على مكان وجود إيرا... فتتشكل بنية روائية يتكسَّر فيها الزمن، وتتداخل الأزمنة: الحاضر، الماضي البعيد، الماضي القريب، ويتعدَّد الرُّواة، ويتدخَّل الروائي.

تتشكل البنية لتكون قصَّة من قصص عبء القدر الإنساني، لم يتمكن فيها رجل قنوع من التصالح مع زمنه، فخرج من أثقال حاضره إلى ما ظنه سعادة ماضيه، فإذا به يشعر بأنه ينبش قبراً ويعبث به وبما يحتويه، وإذ سمَّى هذا لذَّةً، فأي لذَّة هي هذه اللَّذة التي تكاد تكون شعوراً بالمأساة يذكِّر بذلك المشهد الذي رسمه شكسبير، في إحدى مسرحياته، السكِّير يلهو، وهو يشرب الخمرة من كأس هي جمجمة إنسان نبشها من قبره.

يُؤدَّى السَّرد بلغة رشيقة، قصيرة الجمل، بسيطة التركيب متينته في آن، ولا تخلو من شعرية الأسلوب في كثير من الحالات، ومن نماذج ذلك نذكر، على سبيل المثال: إنه، أي السرير، «يشبه حقلاً محروثاً» (ص. ١٤)، «سحبت الغطاء عن صديقتها التي راحت تشخر مثل عجوز تخلَّص من كلِّ أسنانه» (ص. ١٥).

«وبذلت جهوداً أضنتني لأتذكَّر اسم الشارع، فكأنني كنت أحاول أن أستخرج، مغمض العينين، جوراباً أسود من كومة من الجوارب الملوَّنة» (ص. ٤٠).

«إن الثقة التي سارت بها أمامي هي، في أحد الأشكال، نوع من الانتقام، انتقام أنثى ممَّن هجرها» (ص. ٧٨).

«فمشينا صامتين ومتجاورين إلى محطة المترو، وكان كل واحد منَّا يحسب أنه يجرُّ كلباً إلى جواره» (ص. ١١١).

نلمس، هنا، إدراكاً شعرياً لأشياء العالم يتمثل لغة شعرية تشع بالدلالات في هذه العبارات.

ويمكن، في الختام القول: إن مرتضى الأمين، في روايته هذه، يواصل تطوير أدواته، ويتحوَّل بالحكاية العادية البسيطة إلى رواية إنسانية ترى إلى أهم قضية من قضايا الإنسان في أي زمان ومكان كان، وهي قضيَّة معاناة تحمَّل عيش القدر الإنساني. أو تحمَّل العيش من دون عسلٍ محلٍّ له، كما نقرأ في إحدى حكايات كليلة ودمنة حكاية الرَّجل الذي كان يلعق العسل فوق هاويةٍ تفتحُ فيها أفعيان شدقيهما لابتلاعه بعد أن ينقطع الخيط الذي يتعلقُ به...

هذا هو القدر الإنساني/العبء الذي يحتاج فيه الإنسان إلى عسلٍ محلٍّ يجعله قادراً على تحمُّل العيش، حتى وإن كان إنساناً قنوعاً.

❐❐❐

ضوءٌ وتراب لصالح إبراهيم
ضوء الوطن وتراب الحب

«ضوء» و«تراب» رواية لصالح إبراهيم، صادرة عن دار البنان في العام ٢٠١٤.

عنوان الرِّواية دالٌّ يغري بقراءتها لمعرفة مدلوله، فالدَّلالة ليست معميَّة، وإنَّما مجازيَّة، وإذ تتمُّ قراءة الرِّواية يتبيَّن سرُّ المدلول، فالضوء هو فلسطين، كما تفيد عبارات منها: فلسطين لبُّ العالم، وضوء العالم، ونبع الضَّوء، والتُّراب هو الحبيبة نجوى، كما تفيد عبارات منها: نجوى أميرة العطر والتُّراب. والسؤال الذي يُطرح هنا هو: من هي نجوى؟ ولمَ هي أميرة العطر والتُّراب؟ ولم نكَّر الضَّوء والتراب؟

قد يكون الجواب: إن التَّنكير يفيد، هنا، جعل الدَّالِّ عامَّاً، وليس حالةً فردية، وهذا يعني تشكُّل دالٍّ ينطق بتوحُّد الحبِّ والوطن، فدروب العيش يمشيها المحبُّ في ضوءٍ نبعُه الوطن المحتلُّ فلسطين، وهو ليس ضوء مكان محدَّد، وإنما ضوء العالم، وإذ نتبيَّن هذا السرُ، لا يفارقنا السُّؤال: لم غيَّب أميرة العطر، واكتفى بالتراب؟

في سبيل الإجابة عن هذا السَّؤال والأسئلة التي سبقته، نبدأ بقراءة الرِّواية.

تتألَّف هذه الرِّواية من ستّة فصول مرقَّمة، لكلِّ فصلٍ عنوان يليه تصدير. العناوين مخصَّصة للشخصيَّتين الرئيسيَّتين: سلام الدُّوري ونجوى دي قسطنطين بالتَّساوي. يلي كلَّ عنوان تصدير يتألَّف من عبارة أو عبارات مأخوذة من الفصل نفسه الذي يتمُّ تصديره، كأنَّ المؤلِّف يريد أن يركِّز على هذه العبارة، أو

العبارات. يُسمَّى هذا النَّوع من تدخُّل المؤلِّف بـ «ما وراء السَّرد»، و«ما وراء السَّرد» تقنيَّة يستخدمها المؤلِّف، ليجعل القارىء يركِّز على ما يختاره له، كأنَّه يريد له أن يقرأ الفصل في ضوء ما يتمّ اختياره من خطاب أو سرد قصصيَّين، وهو بذلك يجعله يدرك أنَّ ما يقرأه هو رواية تقتضي التأمُّل والتفكير، وليس الاندماج المفضي إلى التطهير، فالتصدير الأوَّل، على سبيل المثال، يقدِّم شخصيَّة سلام الدوري مكوَّنةً من ثلاثة عناصر: أوَّلها التارك موطنه، وثانيها المهشَّم على مفاصل العمر، وثالثها التَّائه من ألق الأمكنة وعتمتها، والتصدير الأخير، في مثال آخر، يفيد أن شخصية سلام قد نمت وتطوَّرت، فلم يعد تاركاً ولا مهشَّماً ولا تائهاً، إذ إنه قرَّر الزواج، يُسأل: من هي التي ستتزوجها، يا سلام؟ ويجيب: هي امرأة من عطر وتراب، وهذا التطوُّر يعود إلى فاعلية الحبِّ، وإلى ما سوف يتمّ بعد زواج الحبيبين، وهو دراسة التاريخ من جديد، حيث تتبادل أستاذة التاريخ الجامعية «نجوى» دور الأستاذ مع من يكثر وصف نفسه بأنَّه ينتمي إلى من صنع التاريخ (ص. ٥٦)، فالتاريخ الذي ستتمُّ دراسته من جديد، هو وليد للزِّواج بين عالمين هما: الباحثة فيه وصانعه، في فضاء الحب.

الحكاية، أو المتن الرِّوائي، في هذه الرِّواية، هي: سلام الدّوري شابٌّ من قرية منزوية معزولة هي عيون الحورات، طرد عمَّه أباه، لأنه تزوَّج فرنسيَّة، وهي ابنة من يحتلُّون البلاد، فسافر الأبُ إلى فرنسا، وأخذ العمُّ الابن، وألقاه بين الثوَّار الفدائيِّين، فخاض المعارك معهم، واكتشف فساد قيادة حزبه (ص. ١٥)، وهدف قيادة المقاومة الفلسطينيَّة المتمثِّل بالتحريك لا التحرير (ص. ٣٨)، فترك القتال.

جدَّته حليمة قاومت البيك، وماتت جوعاً، وحبيبته الأولى كريمة قُتلت بشظيَّة. عمل في غير مهنة، ثم سافر، عاشر الكثيرات، ورقصت في دمه النِّساء، ثم عاد وقرَّر الزواج من نجوى دي قسطنطين، وهي أستاذة تاريخ جامعيَّة، أحبَّته، وكرَّرت القول: إنها تريد ألَّا يكون الرجل الذي تكمل معه حياتها، وعندما عرض عليها الزواج قبلت...

تتخذ هذه الحكاية، عندما تُروى، مبنى روائياً مختلفاً، فتبدأ بتعريف الشخصيات، وتلخيص الحكاية، ثم تحدث قفزة، فيلتقي سلام نجوى في الجامعة، ثم يتم تفصيل موت جدَّته حليمة ورحيل أبيه، والتقائه هو بالفدائيين وقتاله معهم، وحبّه لكريمة، وأسطورة بناء قرية عين الحورات. ثم يتم تفصيل العلاقة مع نجوى، فالقتال، فالزِّواج من نجوى... مع نجوى...

وهذا يعني أنّ المبنى الرِّوائي النَّص/ الرِّوائي يفارق المتن الروائي/ الحكاية، ينزاح، وهذا هو الانزياح المجاز الرِّوائي فيمضي القصُّ في مسار يتنقَّل بين الأزمنة، فتلخّص الحكاية، ما يثير التشويق إلى معرفة التفاصيل، ثم تأتي التفاصيل متقطِّعة تكثر فيها الثَّغرات الرِّوائية، القفزات وهذه تقنيَّة مشوِّقة، تحرِّك خيال القارىء لملء ما يتم القفز عنه من أحداث، ولعلَّ اعتماد هذه التقنيَّة جعل التكرار صفة من صفات هذا المبنى، فكثير من الأحداث يتم تكرارها، وخصوصاً تعريف سلام، وموت حليمة ومقتل كريمة... ويمضي القصُّ، متقطّعاً، يتجاوز بعض الأحداث، ويكرِّر بعضها الآخر، إلى أن يتشكَّل مبنى روائي ناطق بالدلالة، ومفادها سعي سلام، المدجَّج بكل أنواع التعب، بوصفه أنموذجاً، إلى أن يقبض على ذاته التائهة قبل المال، وتمكِّنه من تحقيق ذلك، كما قلنا آنفاً، من طريق الزواج الذي يتم بين عالمين في ضوء الوطن، وفضاء الحب.

يشكِّل هذا المبنى الرِّوائي عدَّة رواة يتنوَّعون بين المتكلِّم والغائب، إضافة إلى قيام الشخصيات بالقصّ واستخدام تقنية الحوار الثنائي، ما يعني اتصاف هذا المبنى بتعدُّد الرُّواة، لكن الملاحظ أن اللغة لا تختلف بين راوٍ وآخر، فاللغة هي نفسها، فكأنَّ الرَّاوي الذي يؤدِّي السرد والخطاب غير متعدِّد.

اللغة، في هذه الرِّواية، متميِّزة، جمل قصيرة، في الغالب، بسيطة التركيب، سهلة، وفي كثير من الحالات، تكون مجازيَّة، تنزاح عن التركيب العادي، ونماذج ذلك كثيرة، منها، على سبيل المثال:

ـ في تعريف قرية عين الحورات: «لكنَّها تشبه شهيق السماء على قمَّةٍ من ألق» (ص. ١٠).

ـ في تعريف كريمة: «كانت كريمة بساطاً من عشب وندىً، خلاصة رحيق الحقول (ص. ١١).

إنَّ هذا النَّوع من التَّعريف أقرب إلى الشِّعر منه إلى اللغة الرِّوائية، والمشكلة لا تتمثَّل في المجاز، وإنما في توظيفه، فالتعريف الآتي بذوي المقاتلين يقدِّم معرفةً شعرية/روائية في آن: «هذا الملقَّب بالخواجا، هنا الآن، يوم كان قائداً للحزب، وقُتِل الرِّجال تحت قيادته، لم يكن لدى ذويهم ثمن القهوة يقدِّمونها للمعزِّين... «(ص. ١٥). تتشكل هنا ثنائية القائد/المقاتل، وهي ثنائية ضدِّية، وتعريف ذوي المقاتل يؤدَّى بلغة مجازية تمثِّل فعلاً دالّاً على الواقع، فالقارئ يؤوِّل عبارة «لم يكن لدى ذويهم ثمن القهوة يقدِّمونها للمعزِّين»، فيتمتَّع بجمالية التعبير وبتأويل كنائيته، وفي حالاتٍ يأتي التعريف خطاباً مباشراً يحشد أوصافاً متتالية كأنها الرَّشقات المتتالية بسرعة، كما في خطاب سلام المعرِّف بنفسه: «أنا، يا سادتي، الجائع، المتخم، الهادىء، الصاخب، المدان، البريء، القاتل، المقتول، المتشرِّد، المدجَّن، الحزين حتى اللعنة الجنونية...» (ص. ٩).

يبدو لي أنه من الصَّعب على القارىء أن يتخيَّل شخصيَّة واحدة تتصف بهذه الصِّفات، إضافة إلى صفات أخرى كثيرة سبقتها، في حين أنه يسهل عليه التعرُّف إلى شخصية نجوى، فهي تعرِّف نفسها: «أنا الدكتورة نجوى دو قسطنطين، أنا فرنسية ـ لبنانية، تخرجت في أشهر جامعات فرنسا...» (ص١٧,)، هذا تعريف مباشر، مختلف عما سبق.

ما سبق جميعه يفيد تنوُّع لغة الخطاب، وإن كان المجاز هو الغالب. ولعلي لا أبعد عن الصَّواب عندما أرى أن الأفضل التعريف بالشخصية، وهي تعمل، فيكون الفعل دالّاً على هويَّة الشخصيَّة وخطابها.

في ضوء ما سبق، يمكن القول: إنَّ بنية هذه الرِّواية تجريبيَّة، فهي ليست خطِّيَّة، كما في الرِّواية التقليدية، كما أنَّها ليست متكسِّرة الزَّمن أو لولبيَّته، كما في كثير من الرِّوايات الحديثة، وإنما هي بنية خطابٍ قصصي يتكوَّن من فصول،

يبدأ كل فصل بتصدير يثير التشوُّق، ثم يتتالى دفقاتٍ تتضمَّن جديلة لغويَّة قوامها مقتطفات من الأحداث والأحكام والوصف، ويتكرَّر هذا في كلِّ فصل، إلى أن يكتمل التشكُّل. يؤدَّى هذا الخطاب بلغةٍ يغلب عليها المجاز/ الانزياح وحضور المتلقي الذي يخاطَب مباشرةً.

❐❐❐

شمس لمحمد حسين بزّي
شمس الوطن والمعرفة والعشق

«شمس أميرة عربيَّة عاشقة»، رواية لمحمَّد حسين بزّي صدرت مؤخَّراً عن دار الأمير في بيروت. جاء، في أعلى غلاف الرِّواية، أنَّ أحداث هذه الرِّواية جرت «قبل ٣٠٠٠ سنة... وأكثر»، ما يثير سؤالاً هو: لم يعود بزّي، وهو باحث وشاعر وروائي وصاحب دار نشر، إلى تلك الأيّام الغابرة ليروي قصَّة عشق أميرة عربيَّة؟ ثم هل كانت توجد إمارة، أو مملكة، عربيَّة قبل هذه الآلاف من السنين، لتكون فيها أميرة عاشقة؟

في الإجابة عن هذين السُّؤالين، نعود إلى الرِّواية، فنعرف أنّ «شمس»هو اسم الشخصيَّة الرَّئيسيَّة فيها؛ وهذا الاسم، كما هو معروف، علامة دالَّة على الجمال والنُّور والدِّفء وجعل الحياة ممكنة على هذه الأرض...

وإذ تأخذ هذه الرِّواية اسم هذه الأميرة اسماً لها، يرغب القارىء في معرفة هويَّة هذه الأميرة، وخصوصاً أنَّها وُصفت بـ «عربيَّة عاشقة»، وتجارب العشق العربيَّة تُحكى حكاياتها المشوِّقة، وتُنظم فيها أشعار الغزل العفيف والمتحرِّر.

ولكن، قبل ذلك، يبدو أنَّ هذا الاسم: شمس يؤدِّي دلالةً أخرى، يمكن التعرّف إليها إن عرفنا التجربة الحياتيَّة الأدبيّة التي أملت كتابة الرواية، فلنتخيَّل هذا المشهد الحواري لنعرف هذه التجربة:

ـ لم أفهم ما يقول هذا المتحدِّث، من دون ترجمة. ـ من أنت؟ ـ عربي. ـ هكذا أنتم العرب لا تفهمون...، رعاة إبل وبدوٌ رحَّل... ـ ما تقوله يدلُّ على أنَّك عنصري، ولا تفهم في أصول التعامل الاجتماعي...، وجاهل. ـ جاهل!

كيف!؟ ـ الرَّعي مرحلة من مراحل التّاريخ البشري، مرَّت بها جميع الشعوب، ومنها الشعب العربي، وكذلك البداوة. ثم انتقل هذا الشعب إلى مراحل أخرى، وأقام منارات حضاريَّة مزدهرة... ـ أين!؟ وكيف!؟

انقطع الحوار، وجرى حوار آخر مع التَّاريخ، وتمَّت العودة إلى ما قبل ٣٠٠٠ سنة، أفضى هذا الحوار مع التَّاريخ، كما يقول المؤلِّف، إلى أن تكتبه الرواية لا أن يكتبها، لتجيب عن ذينك السُّؤالين اللذين انتهى إليهما الحوار، كأنّها «شمس» تشرق بالمعرفة لتبدِّد ظلام جهلٍ يتخبَّط فيه الكثيرون، ممَّن يرون إلى العرب، وخصوصاً قبل الإسلام، بوصفهم رعاة إبل وبدواً يتنقَّلون في الصَّحراء. وهي ـ أي الرِّواية ـ بهذه الدَّلالة، دالٌّ يتّخذ موقعاً في البنية المجتمعيَّة يؤدِّي منه دوراً معرفيّاً في سياق قصّة عشق أميرة تشرق في مجتمعها كما تشرق الشمس في وسط السَّماء، إضافةً إلى قصّة عشقٍ وطنية تتمُّ فيها هزيمة الغزاة وتحرير الوطن.

وإذ ينتهي القارىء من قراءة الرِّواية، يتبيَّن له أنَّها تحكي قصّة مقاومة عدوّين: أوّلهما خارجي غازٍ يريد احتلال الوطن ونهب ثرواته، وثانيهما داخلي يتمثّل في عمٍّ عُيِّن وصيّاً على عرش ابن أخيه، وأراد أن يسلبه الملك. وينتهي الصِّراع مع هذين العدوّين بالانتصار عليهما، وهو انتصار يُتوَّج، في نهاية الرِّواية، بلقاء العاشقين وزواجهما.

الرِّواية، إذاً، رواية تاريخيّة تقدِّم معرفةً تاريخيُة بمملكةٍ عربيَّة هي مملكة «أوسان» في سياق قصَّة عشق وصراع وطني وسياسي وأخلاقي. وهي تأخذ مادّتها الأوّلية ـ التّاريخية من وقائع جرت في مملكة «أوسان القحطانية»، الواقعة في شبه الجزيرة العربيّة، وتذكر كتب التَّاريخ أنها وُجدت، قبل الإسلام بثلاثة آلاف سنة (ص١٠).

يتوفّى ملك هذه المملكة قبل أن يكمل ابنه، وليُّ عهده، السنّ (٢١ عاماً) التي تؤهِّله لاعتلاء العرش، فيتولَّى أخوه «يشجب» الوصاية على المُلك. يعمل الوصيُّ، وهو كما تقدِّمه الرِّواية، «طاغية جبَّار» وطمَّاع على أن يؤول الملك

إليه، فيواجهه الأمير الشَّاب: «مالك» الذي كانت تربطه علاقة حبٍّ بابنة عمِّه «شمس»، بالصَّبر والحكمة، والاستعداد للمواجهة، في قلعة «تاريم» البعيدة عن العاصمة، والتي كان يقيم فيها يساعده في ذلك وزير والده «الصّاحب بن عبد مناة»، حكيم عصره.

يغزو الجيش الأثيوبيُّ المملكة ويجتاحها، ويحاصر عاصمتها «ذات البهاء». يتوفى الوصيُّ في هذه الأثناء. يقاوم الجيش والشعب الغزاة بما تيسَّر لهما. تؤدِّي الأميرة «شمس» دوراً بطولياً في مقاومة الغزاة. وإذ تُجرح، تغادر القصر، بصحبة معاونها القائد ماهر، وتقيم في الوادي الأخضر الجميل السّاحر، يساعدها قرد لطيف ذكي اسمه «نولان». ثم يأتي الأمير مالك على رأس جيش جرَّار، ويحسم المعركة، ويتولّى الملك، وبعد أن تستقرَّ الأوضاع يبحث عن حبيبته الأميرة «شمس»، ويجدها، ويتزوَّجان.

هذه الرِّواية، كما قلنا، رواية تاريخيَّة، وليست تأريخاً. والفرق، بين هذين النَّوعين من الكتابة، يتمثّل في أنَّ مؤلِّف الرِّواية التاريخية يأخذ مادّتها الأوّلية، أو حكايتها، أو وقائعها، من التّاريخ. وهذه المادّة الأولية ـ الحكاية يسمِّيها النّقد السَّردي «المتن الرِّوائي». يكتب المؤلِّف «المتن الرِّوائي» ليس كما يأخذه، وإنّما كما يشكِّله من منظوره، أي أنَّه لا يكتبه كما هو وإنما كما يراه، فيقيم مبنىً روائياً يصدر عن المتن الرِّوائي ويغايره في آن، ليكون مبنىً متخيَّلاً مرجعه تاريخي، ولهذا ينبغي ألَّا يتقيَّد «المبنى المتخيَّل»بحرفيّة التاريخ وألَّا يزوِّره في آن.

هذه مهمَّة شائكة من دون شكٍّ. تبدأ بخطوةٍ أولى هي اتخاذ موقع/زاوية رؤية واختيار «بؤرة»، وهذا يسمَّى «التبئير»، أي اختيار الحيِّز الذي سيتم اختيار المادَّة منه، ثم اختيار المادَّة، فما تكتبه الرِّواية التاريخيّة ليس وقائع التاريخ جميعها، وإنَّما اختيار وقائع دالّة، بوصفها علامات دوالّ، من منظوره.

وقد كان واضحاً أن مؤلِّف هذه الرِّواية اختار من وقائع تاريخ «مملكة أوسان» الأيّام المهمَّة التي مرَّت بها. يقول الرَّاوي، لدى البدء بالقصّ: «الأيّام التي لا تمر مفعمةً بالكثير، لا تعدُّ من العمر» (ص١٣). إنه يكتب، إذاً، الأيّام

التي تعدُّ من عمر «أوسان» وأبنائها، وهي أيّام صراعٍ مرير على المُلك، ومع الغازي المتوحِّش، وهي أيَّام صراع بين الواجب الأبوي، من نحو أوَّل والحب والالتزام بالقيم الأخلاقيَّة من نحو ثانٍ، وهو صراع أوقع «شمس بين نارين».

أتاح هذا الاختيار، للرَّاوي العليم الذي أُوكل إليه أداء القصّ، أن يقدِّم، أولاً، معرفةً بالمملكة وحضارتها، على مختلف المستويات: موقع، طبيعة، عمارة، سياسة، زراعة، تجارة، صناعة، قيم،...، فنعرف، على سبيل المثال، أنَّ هذه المملكة تعتمد في معيشتها على تجارة البخور ومناجم الذَهب والفضَّة والنّحاس، وصناعة الغزل والأقمشة والأسلحة، وتجارة القوافل البرِّية والبحريَّة، وصيد الأسماك والمرجان واللؤلؤ، والمحاصيل الزراعيّة والأعمال الحرفيَّة... (ص٢٩).

والواضح أنَّ المؤلِّف بذل جهداً كبيراً في تحصيل المعرفة التاريخيّة المفصَّلة بالمعالم الحضاريّة لهذه المملكة العربيَّة وعلاقاتها، وثانياً رسم الشخصيَّات التي وُضعت في مواقف كشفت هوياتها وصفاتها وأهدافها ومسار سعيها إلى تحقيق هذه الأهداف. وكان لافتاً الدَّور الذي أُعطي للقرد «نولان»الذي أدَّى دور العامل المساعد لـ «شمس» بكفاءة نادرة. وثالثاً التعريف بهويَّة الشخصيَّة العربيَّة، متمثلةً في الشَّعب العربي في مملكة «أوسان». فمن مكوِّنات هذه الهويّة: التَّحضُّر، الالتزام بالقيم الإنسانيَّة العليا، البأس، الشجاعة، الوطنية، التضحية في سبيل تحرير الوطن وتنميته.

ثم تلي خطوة «التّبئير ـ الاختيار من منظور» خطوة أخرى هي نظم الوقائع المختارة في بناء روائي متخيَّل ينطق، بعد اكتمال تشكّله، بالرّؤية التي تم انطلاق الكتابة منها.

والرِّواية هذه تتخذ البناء الرِّوائي المتخيَّل الذي أُنيط به تقديم المعرفة التاريخيّة المشرقة كما الشمس. وهذا البناء هو بناء خطِّي خيطي يتألّف من فصول ينتهي كلٌّ منها بموقف مشوّق، كما في الفصل الأوَّل الذي ينتهي بأسئلة، منها: متى يأتي يوم الخلاص؟

يُقطع هذا السِّياق بالوصف الموظَّف، كما في قول الرَّاوي، على سبيل المثال، لدى مغادرة الأميرة «شمس» قصرها المحاصر: «أقفلت الشمس هاربةً نحو خدرها، فاحمرَّ وجه السَّماء، واصفرّت أطرافها، وهي تشيِّعها كمن يودِّع عزيزاً عليه متمنِّياً ألا يغادره...» (ص١٤٩)، فالطَّبيعة الموصوفة تمثِّل فضاء لوعة خروج الأميرة وفراقها، وفي هذا الفضاء الرِّوائي تجري الأحداث.

يرتدُّ هذا البناء الخيطي المتشكِّل في الحاضر، في بعض الحالات، إلى الماضي، فيتكسّر بالاسترجاع، كما في قول الرَّاوي، على سبيل المثال: «ثم هوت عليه صور الذَّاكرة، في أيّام الطفولة، عندما كان في الثالثة عشرة من عمره، وكان ينافس شمس في ركوب الخيل، ويسابقها على صهواتها بين المروج الخضراء في أرياف ذات البهاء» (ص٤٠). وهذا الاسترجاع موظَّف في بيان عمق علاقة الحبّ، وفي كشف شخصيَّة العم الذي يريد فصم هذه العلاقة، بعد أن قرَّر اغتصاب الملك.

بقي أن نلاحظ أنَّ أسماء الشَّخصيات دالَّة، فإضافة إلى دلالة «شمس»، كما ذكرنا آنفاً، نذكر دلالة مالك على الملك، و«يشجب» على الشَّجب، و«الصَّاحب» على الصُّحبة، و«ترهاقا» على الإرهاق، و«ماهر» على المهارة، و«ذات البهاء» على الجمال المتميِّز...

كما نلاحظ أن لغة هذه الرِّاوية سليمة، معجمها اللغوي مأخوذ من لغة الحياة اليوميَّة المألوفة، وجملها سهلة التركيب، لا تخلو من انزياحات كما في العبارة الآتية الدَّالة على صعوبة الوصول إلى الهدف: «... كلُّ هذا لأني حسبتها، لوقتٍ قريب، محاولات تسلُّق لجدران ملساء» (ص٦).

وفي الختام، يمكن القول: شمس رواية تاريخيَّة تتّخذ بناءً روائياً خيطيّاً يتقطَّع بالوصف، ويتكسَّر، أحياناً، بالاسترجاع، متخيّلاً، ينطق بدلالة كاشفة، فيشرق بنور معرفةٍ كما الشّمس، يقول الراوي: «هكذا، سطعت شمس «أوسان»، وصارت ذات البهاء مشرقة دافئة»، (ص٢٩٦). ما يثير سؤالاً هو: لمَ لا يتمُّ البحث والتنقيب عن هذا التَّاريخ في بطون الكتب وفي باطن الأرض!؟

«تلك الأيام» لخضر ضيا
توظيف الحكاية في تأصيل الموروث الشعبي

يستحضر عنوان هذا الكتاب الرئيسي: «تلك الأيام» الآية الكريمة «**وتلك الأيَّام نداولها بين النَّاس**»، ما يفيد تغيُّر الأيَّام المتداولة بين النَّاس، وإن قرأنا العنوان الثانوي: «معتقدات وطقوس» وأضفناه إلى العنوان الرئيسي لصار لدينا عنوان كامل هو معتقدات تلك الأيام وطقوسها، وإن يكن التَّغيير هو ما تشير إليه عبارة «تلك الأيام»، يتحصل لدينا العنوان الآتي: معتقدات تلك الأيام وطقوسها التي تغيَّرت، بعد أن تمَّ تداولها.

وإن قرأنا إهداء هذا الكتاب، نلحظ وصف المؤلِّف لإنتاجه بـ«الأدبي»، ما يعني أنَّ هذا الكتاب ليس كتاب معتقدات تلك الأيام وطقوسها فحسب، وإنَّما هو كتاب أدبي أيضاً، فهل يعني هذا أنَّ هذا الكتاب هو كتاب نصوص أدبيَّة تؤدِّي، إضافة إلى وظيفتها الأدبية/الجمالية، وظيفة معرفية هي تقديم معرفة بمعتقدات تلك الأيام وطقوسها؟

يقول المؤلِّف، في ما يمكن أن نعدُّه إجابة عن هذا السؤال: «... نسافر في الزمن، لمئات، بل لآلاف سنواتٍ خلت، لنعيش مع أسلافنا، ساعة بعد ساعة، ويوماً بعد يوم، حياتهم العاديِّة، بما فيها من أفراح وأتراح وعادات وتقاليد ومعتقدات وطقوس وحكايا وأساطير وخرافات، وتناول تلك الموضوعات بأسلوب قصصي مشوِّق ومبسَّط، يفيد فيه القارئ العادي والأستاذ الجامعي كلٌّ حسب اهتمامه وفي مجاله» (ص. ٧ و٨).

إنَّها عودة إذاً إلى ما يمكن أن نسمِّيه الثقافة الشعبية بمختلف مكوِّناتها، ولآلاف السنين الماضية، وتقديم ذلك بلغة قصصية مشوِّقة مبسَّطة تفيد المتلقي العادي والمختص، في الوقت نفسه.

إنَّ النُّهوض بأداء هذه المهمَّة يقتضي إعداد موسوعة تحتاج بذل جهود فريق من المختصين، وإن كانت قد نشرت موسوعة في هذا الشأن عنوانها: «موسوعة التراث القروي» لسامي ريحاني، تقدم معرفة بـ«الحضارة الشعبية للقرية اللبنانية»، فإن مؤلِّف هذا الكتاب يريد أن يقدِّم هذه الموسوعة، ولآلاف سنين خلت، بلغة قصصيَّة مشوِّقة، وهذا يعني أنَّه يضع هدفاً يقتضي تحقيقه وجود فريق من المختصين بالثقافة الشعبية القروية وتاريخها، إضافة إلى توافر الموهبة والكفاءة الأدبيتين، القصصيتين في من يقوم بكتابة النصِّ الأدبي الذي يوظف في تقديم المعرفة بالأفراح والأتراح والعادات والتقاليد والمعتقدات والطقوس والحكايات والأساطير والخرافات. والسؤال الذي يطرح، هنا هو: هل حقَّق هذا الجزء الأول الذي بين أيدينا من الموسوعة الموعودة الهدف الذي حدَّده له المؤلِّف؟

لا يخفى أنَّ المهمَّة التي أراد المؤلِّف أن يؤدِّيها مهمَّة شاقَّة، وقد أدرك هذا، فسوَّغ سعيه إلى النهوض بأدائها بأقوال لشاعر فرنسي وفيلسوف روماني وشاعر يوناني (ص. ٧) مفادها أنَّه يجب تدوين التراث الشعبي الذي يُخشى أن يُنسى، وإن نسي شعب تراثه يموت من البرد، ويبقى جاهلاً، ويُهزم (ص. ٧). المهمة هي أداء واجب وطني إذاً، وهي مهمة نبيلة من دون شك، ولا أُبعد هنا سؤالاً خطر لي، وهو: أليس من لبناني أو عربي تحدَّث عن هذه المهمَّة؟ أليس في التراث الشعبي قول في هذا الشأن يعاد إليه، إضافة إلى العودة إلى هؤلاء الأعلام الغربيِّين؟ وسرعان ما ورد إلى ذهني عنوان مؤلَّف لسلام الراسي هو: «كي لا تُنسى»، وقد أشار زاهي ناضر إلى ذلك، في مقدمته لهذا الكتاب، عندما قال: إن سلام الراسي سمَّى هذا النوع من الكتابة «أدب النَّاس للنَّاس» (ص. ٩).

نعود إلى السؤال الذي طرحناه قبل قليل، فنلحظ أن المؤلِّف قد أدرك عِظم المهمَّة التي نهض لأدائها، فقال: إنَّ هذا الكتاب جزء من سلسلة تعلن حالة طوارئ ودقُّ نفير «لإنقاذ ما أمكن من تراث ثقافي واجتماعي» (ص. ٧). يلفت، في هذا القول، إضافة إلى إدراك عظم المهمَّة المنوط أداؤها بهذه

السلسلة، اللغة المجازية المأخوذ معجمها اللغوي من اللُّغة العسكرية، ولعلَّ هذا يعود إلى الفضاء الواقعي المعيشي، وما يلفت، ويحتاج إلى نقاش هو ما يقوله المؤلِّف بعد إعلان حالة الطوارئ ودقِّ النفير، فهو يقول: إنَّ هذا يتمُّ لإنقاذ ذلك التراث من «غول المدنيَّة الوافدة، ويعدمه الحياة، ليشيد على أنقاضه هيكل قيمه ومفاهيمه الزَّائفة» (ص. ٧).

لعلَّ المؤلِّف استقى كلمة «غول» من حكايات التراث الذي يريد إنقاذه، فتكون لدينا حكاية جديدة، يكون هو بطلها المنقذ من الغول، ولكن أيُّ غول هذا؟ ثمَّ هل المدينة غول؟ هل هي وافدة؟ هل قيمها ومفاهيمها زائفة؟

في الإجابة عن هذه الأسئلة نرى أنَّ المدنية ليست وليدة المرحلة التاريخية الرَّاهنة، ففي كل مرحلة يضيف الإنسان إنجازات جديدة هي ملك البشرية جمعاء. هذه سنَّةٌ من سنن التاريخ الإنساني تنطق بها الآية الكريمة: «**تلك الأيَّام نداولها بين النَّاس**». ثمَّ إنَّ المدنية والتراث لا يمثلان ثنائية تضاد ليكون طرف غولاً والطرف الثاني فريسته، وإنَّما تمثلان ثنائية تكامل، ولم نحن مولعون بتشكيل مثل هذه الثنائية إن أردنا إعلاء شأن طرف من طرفي الثنائية!؟

وفي مثال على التكامل بين طرفي هذه الثنائية، أسأل: ألا يستخدم المؤلِّف أدوات المدنية في أداء مهمَّة إنقاذ التراث، من حاسوب ونت وويتس وفيس وهاتف ذكي و...؟

وإن تكن المنظومة الثقافية تختلف بين مرحلة تاريخية وأخرى، فإن ذلك يعود إلى أن بنى هذه المرحلة الإنتاجية أو تلك تنتج المنظومة الملائمة لها، كما في المرحلة الرعوية الزراعية التي يروي هذا الكتاب حكايات من حكاياتها، وإن يكن من تغيُّر/تحوُّل يحدث، من مرحلة إلى أخرى، فإنه، وفي الوقت نفسه يوجد ثبات يتمثل في المبادئ الإنسانية العامة، فلو أخذنا «الجِرَاشة» مثلاً، وهي تجمُّع صبايا القرية في بيت من يريد «جرش» البرغل، ليقمن بهذه العمليَّة متعاونات وحكاياتها في الثقافة الشعبية التراثية كثيرة، لوجدنا أن المبدأ الأساس الذي تنطلق منه هو «التعاون» الاجتماعي، والتعاون يمكن أن يتخذ مظاهر كثيرة

في المرحلة التاريخية الرَّاهنة كأن تقوم مؤسسة بذلك كالمجلس البلدي مثلاً أو أي جمعية، أو كأن يُقام حفل توقيع كتابٍ صدر حديثاً، كما نفعل نحن الآن، فإنَّ المبدأ في إقامة هذا الحفل هو التَّعاون.

إنَّ المبدأ العام والأساس الذي ينظم هذه المظاهر هو الحاجة، فالكرم كان، على سبيل المثال، يعدُّ في قرية نائية من القيم الاجتماعية العليا، لكنَّه لم يكن شائعاً لا في المدن ولا في البلدات التي توجد فيها أسواق ومطاعم وفنادق. ومظهر أخر هو مظهر الفقراء الذين كانوا يصطفون على البيدر، قديماً، فالآن تقوم المؤسسات كالمبرات مثلاً بتلبية حاجات أبنائهم، فأي مفاهيم المدنية هو المزيَّف؟ هل المفاهيم العلمية مثلاً؟

إنَّ المبدأ الإنساني الناظم مثل هذه المظاهر هو الأصل، من هنا قد نفهم قول المؤلِّف في نهاية مقدِّمته: «وكان المقصد، من كتابنا هذا، تأصيل الموروث، لا الوقوع في الأصولية الفكرية والثقافية» (ص. ٨)، وهذا يجعل قارئ هذا الكتاب يرى أنَّ التأصيل لا الأصولية تعني جعل الموروث أصلاً للتداول، ينبثق منه التحوُّل لا أصولية تقتضي التمسك بالموروث بوصفه ثابتاً لا يتغيَّر.

إن يكن تأصيل الموروث الشعبي هدف كتابة هذا الكتاب، فإنَّ السؤال الذي يطرح، هنا، هو: ما هي هوية هذا الكتاب؟ وماذا يتضمَّن؟

تفيد قراءة هذا الكتاب أنَّه ليس، كما قيل في وصفه، كتاب حكايات شعبية ولا كتاب أساطير وخرافات، فالحكايات الشعبية هي حكايات مجهولة المؤلِّف ينتجها الشعب، ويرويها شفوياً، ولا ينفكُّ عن الإضافة إليها، وإن جُمعت ودوِّنت بجهد فردي أو جماعي، فإنَّ ذلك ليس إنتاجاً لها، وحكايات هذا الكتاب تأليف مؤلِّف معروف وليست جمعاً يدوَّن، والأسطورة هي حكاية حدث خيالي خارق، وينمو في سياق غير مسبب منطقياً، شخصياتها آلهة أو أنصاف آلهة، فضاؤها الكون، ووظيفتها تفسير هذا الكون وإشباع حاجة الإنسان إلى المعرفة الأقرب إلى الحلم الذي يحقِّق رغبة إنسانية مقنَّعة، وما جاء في هذا

الكتاب من حكايات ليس فيه من مكوِّنات الأسطورة شيء، ويصدق هذا القول على الخرافة، فالخرافة حكاية قصيرة متخيَّلة، لا مرجع واقعياً لها، ذات مغزى أخلاقي تُروى نثراً أو شعراً، شخصياتها، في الغالب حيوانات ترمز إلى بشر معينين. كما أنَّ هذا الكتاب ليس كتاب معتقدات وطقوس وعادات وتقاليد، فماذا هو إذاً؟

هذا الكتاب، كما يبدو لي، هو كتاب حكايات أخذ المؤلِّف مادَّتها الأوَّليَّة أو متنها الحكائي، من وقائع حياتية معيشة، حدثت في مرحلة تاريخية (الرَّعي والزراعة) مرَّت بها منطقة في لبنان الجنوبي (جبل عامل تاريخياً). سمع المؤلِّف بعضاً من هذه الوقائع، وقرأ بعضاً آخر منها، وخبر بعضاً...، ولنقل إنه بذل جهداً واضحاً في تحصيل هذه المادَّة، وقام بكتابتها من منظوره، بلغة الرَّاوي المشوِّق، ليوظِّفها في تقديم معرفة بالحياة المعيشة للإنسان العادي في تلك المرحلة التاريخية على مختلف المستويات، وقد بذل جهداً في ذلك يتمثل في تحصيل وقائع يمكن وصفها بـ«لطائف الملح» تتَّصف بالطرافة الناطقة بالدلالة، وكتابتها نصوصاً حكائية مسلِّية ممتعة، تروي «ذاكرة القرية» اللبنانية الجنوبية، وتوظِّف في تقديم معرفة بحياة هذه القرية في تلك المرحلة التاريخية. وهذا يعني أنَّ هذه الحكايات تنتمي إلى نوع من الأدب القصصي الموظَّف في تقديم المعرفة، ما يجعل نصوصه أدباً يسلِّي ويمتع ويكشف ويرى...، وفي الوقت نفسه يؤرِّخ، ويقدِّم أصولاً يمكن أن تمثِّل أسساً للتداول.

وإن قرأنا حكاية «سراج الليل»، على سبيل المثال، لوجدنا أنَّ المادَّة الحكائية الأوَّلية مأخوذة من حياة «أم علي، حاجة» التي لم تقف مكتوفة اليدين، وابنها الصَّبي الوحيد بين ثلاث بنات يعاني من مرض أخذ منه كلَّ مأخذ.

تسعى «أم علي» إلى أن يتماثل ابنها إلى الشِّفاء، وتجرِّب شراب الزهورات، وسَكْبَ الرصاصة، والرُّقى، والحجاب، وسراج الليل...

تتتبَّع الحكاية مسار سعي «أم علي» في سياقٍ خيطي متتابع زمنيَّاً، مسبِّب،

يتَّصف القصُّ فيه بطلاوة الحكاية الكاشفة عدم جدوى هذه الوسائل، متضمِّنة أمثالاً (ص. ٨ و٢١ و٢٢ و٢٤ و٢٦)، ونصَّ رقية (ص. ٢٣)، ومعلومات عن الطَّبابة والأطباء (ص. ٢٦)، ومعلومات اجتماعية عمرانية: الفقر، سطوح البيوت المتصلة، بعض العادات، وكشفت عن قيم اجتماعية، منها: مبادرة جميع من طلبت منهم المرأة المحتاجة المساعدة إلى تقديم هذه المساعدة من دون تردُّد، ومن دون طلب مقابل، وهذا أصل قيمي يمكن أن يكون أصلاً مجتمعياً في أي مرحلة تاريخية.

ويلاحظ استخدام معجم لغوي تنتمي ألفاظ منه إلى لغة تلك المرحلة التاريخية المحكية، ما يعني إحياء تراث لغوي، إضافة إلى استخدام ألفاظ وعبارات حديثة في تسميته بعض أشياء تلك المرحلة وأعمالها للسخرية، كما يلاحظ تدخُّل الراوي معلِّقاً ومفسِّراً (ص. ٢٩).

لكن، وقبل نهاية الحكاية، يعمد المؤلِّف إلى تقديم معرفة مباشرة بـ«سراج الليل» (ص. ٣١ و٣٢)، فتقرب الحكاية من المقالة، وهذا ما قد يؤدِّي إلى تغيُّر نوعية الكتابة، فتتحوَّل من الحكاية إلى الحكاية/المقالة. ذلك انَّ الأساس في الحكاية أن تبقى الوظيفة الأدبية فيها مهيمنة على الوظائف الأخرى، وإن كانت هذه الوظائف مقصودة. ولهذا اقترح، في الآتي من أجزاء، أن يحال تدخُّل الراوي والمعلومات المباشرة إلى الهامش، ما يجعل النَّص حكاية تهيمن فيها الوظيفة الأدبية، وإن كانت تؤدِّي وظائف أخرى مقصودة من كتابة الحكاية.

واللافت، في هذا الكتاب، إضافة إلى ما سبق ذكره، هو الجهد اللغوي المبذول، والمتمثِّل في استخدام معجم لغوي ينتمي إلى محكيَّة تلك المرحلة التاريخية، وفي شرح معاني مفردات هذا المعجم، وردِّ كل مفردة إلى أصلها، في الهامش.

ويبدو لي أن هذا الصَّنيع يحتاج إلى تضافر جهود مختصِّين لغويين، ولا يمكن أن يقوم به فرد واحد، وإن كان لي أن أقدِّم أمثلة تحتاج إلى إعادة نظر فسوف أشير إلى بعض المفردات: «**القرامي**» (ص. ٣٤)، قال: جمع قرمية، من

السريَّانيَّة Kormo، أو من اليونانية kormos، والقرْم بالعربية: ضربٌ من الشجر، وقرمة قطعة تقطع من الشيء، فلم لا تكون قرمية من أصل لغوي عربي؟ «**الحاكورة**» (ص. ٤٩). قال: إنها فينيقية، وحكر بالعربية أصل يفيد الحبس، وحاكورة فاعولة من حكر، وهي القطعة من الأرض التي تحبس، أو تحتكر لأناس معينين، وجاء في المعجم العربي الأساسي، (ص. **٣٣٩**)، حِكْر، جمع أحكار، العقار المحبوس. «**القشُّ**» (ص. **٥٢**)، قال: إنَّها آرامية، وقشُّ كلمة عربيَّة تعني القشر اليابس، ويقال لسورتي: أيها الكافرون والإخلاص إنَّهما «المقشقشتان»، لأنهما تكنسان الكافر من الكفر (معجم مقاييس اللغة، مادة قش). «**المشنقة**»، قال: «إنها من السريانية، mashnaqita، وهي كلمة عربية، جذرها شنق يعني الجذب والتعليق. «**المجرفة**» (ص. **٥٢**)، قال: إنَّها آرامية، وهي كلمة عربيَّة، وجذرها جرف. «**ترم**» (ص. **٢٠٥**) قال: إنَّها عبرانية، وهي كلمة فرنسية معروفة. «**تعريصة**» (ص. **٢٧٠**)، قال إنها آرامية، وهي كلمة عربية، جذرها «عرص»، وتعني اضطرب واختلج ولعب ومرح، وعرصة الدار هي الساحة التي يلعب فيها الصبية ويمرحون... «**المكاري**» (ص. **١٩٠**)، قال: إنَّها سومرية، وهي كلمة عربية، وجذرها «كرى» يعني اللَّين، والسير المُكري هو السير اللين الرقيق، أما المكاري فمشتق من السير اللين الرقيق، لأنه يساير المكري منه، وذكر أن «**بركي**» (ص. ٦٧) تركية و(ص. **١٣٢**) أنها فارسية.

إنَّ تحديد معاني الكلمات، المستخدمة في اللُّغة المحكيَّة، لا يتمُّ بهذا الاستسهال، فالأمر يحتاج إلى جهود مختصِّين، وردُّ جميع هذه الكلمات إلى لغة غير اللُّغة العربيَّة ليس استسهالاً في البحث والاستنتاج فحسب، وإنَّما هو أيضاً وليد منظور اتجاه تاريخي سياسي معروف، وهو في الغالب يلوي عنق الوقائع، لتخدم رؤاه.

في الختام يمكن القول: يوظف هذا الكتاب الحكاية الأدبية في تأصيل الموروث الشعبي، وقد بذل مؤلِّفه جهداً في سبيل إنجاز عمل يحتاج إنجازه إلى جهود فريق من المختصين، ونأمل أن يوفَّق إلى إكمال السلسلة التي جعل إنجازها هدفاً له.

القسم الرَّابع

كتب: نقد أدبي، تاريخ...

البنى الحكائيَّة في أدب الأطفال العربي الحديث لموفَّق مقدادي

١ .مقدِّمة

صدر، مؤخَّراً (سبتمبر (أيلول) عام ٢٠١٢)، في سلسلة عالم المعرفة (رقم ٣٩٢) التي يصدرها «المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ـ الكويت، كتاب «البنى الحكائية في أدب الأطفال العربي الحديث»، تأليف موفَّق رياض مقدادي.

يكتسب البحث النَّقدي في موضوع أدب الأطفال العربي الحديث أهميَّة كبرى؛ وذلك لأنَّ الدِّراسات النقديَّة فيه قليلة، إن لم نقل نادرة، وما يعزِّز هذه الأهميَّة اعتماد الباحث، في هذا الكتاب، كما يقول، منهجاً نقدياً حديثاً هو نظريَّة السَّرد الحديثة.

إنَّ إدراكنا لهذه الأهميَّة المزدوجة: أهميَّة الموضوع وأهميَّة المنهج المعتمد في نقده، علاوة على سعة انتشار كتاب «عالم المعرفة»، وحرص المؤسسة التي تصدره على مستوى علمي رفيع لمنشوراتها، جعلنا نحرص على إجراء هذه المقاربة النقديَّة، في هذا الكتاب، بوصفه أنموذجاً لنقد أدب الأطفال العربي.

٢. في موضوع الكتاب ومصطلحاته

يثير عنوان الكتاب ومصطلحاته أسئلةً:

أوَّلها: لمَ اختار الباحث مصطلح «الحكائيَّة»، نسبة إلى «حكاية»، وليس مصطلح «قصصيَّة» نسبةً إلى قصَّة، أو مصطلح «النَّص القصصي»، ومصطلح

«الحكاية»، كما هو معروف، في النقد الأدبي السردي، يعني المادَّة الأوَّليَّة للقصَّة، أو الوقائع التي يتحوَّل بها القاصُّ إلى نصٍّ قصصي، ما يقتضي، إن أراد الباحث دراسة النَّص القصصي، وليس مادَّته الأوَّلية، أن يدرس البنية القصصيَّة وليس الحكائيَّة؟

وثانيها: هل يشمل مصطلح «أدب الأطفال» المستخدم الشعر القصصي والقصَّة القصيرة (الأقصوصة) والقصَّة القصيرة جدَّاً والرِّواية والمسرحيَّة؟ يبدو أنَّ عنوان هذا الكتاب يجيب بالإيجاب عن هذا السُّؤال، ما يثير إشكاليَّة منهجيَّة مفادها أنَّ بنية كلِّ نوعٍ من هذه الأنواع الأدبيَّة تختلف عن بنية النَّوع الآخر، فهل تمَّ حلُّ هذه الإشكاليَّة المنهجيَّة في البحث؟ وكيف؟

تفيد قراءة الكتاب أنَّ هذه الإشكالية لم تلحظ أبداً، ولم يتم التطرُّق إليها.

وثالثها: كيف يمكن لكتاب واحدٍ، عدد صفحاته **٢١٥** صفحة، أن يتبيَّن البنى الحكائيَّة في نماذج أدبٍ مثل أدب الأطفال العربي الحديث الذي تتعدَّد أنواعه، وتكثر إصداراته، وهي إصدارات لا تنفك تتوالى منذ أواخر القرن التاسع عشر حتى اليوم، وفي أقطار الوطن العربي جميعها، وقد غزرت في الآونة الأخيرة حتى كادت تساوي ما يصدر للكبار؟

وهنا لا تفوتنا ملاحظة مفادها أنَّ الباحث لا يكتفي بالاستشهاد بنصوص من أدب الأطفال العربي الحديث، وإنَّما يستشهد، أحياناً، بنصوص من الأدب الغربي، وليس من الأدب العربي، الحديث فحسب (ص. ٥٤)، وبنصوص غير قصصيَّة وغير موجَّهة للأطفال، (ص. ٨٧) على سبيل المثال، وبقصَّة من الأدب العربي القديم (ص. ٨٩)، غير أنَّه في دراسة المكان والزمان يقتصر على دراسة قصص الأطفال العرب (ص. ١٣٠)، وهكذا تتَّسع مساحة البحث وتتنوَّع...، ما يجعلنا نقول: إنَّ إنجاز هذا البحث، كما ينبغي، غير ممكن.

وإن كان من إصرار على إجرائه، بوصفه رسالة أو أطروحة جامعية، كما يبدو، فإن ذلك يقتضي إجراء عمليات منهجيَّة منها: تصنيف الأنواع القصصيَّة، «مَرْحَلَة» تاريخ كل نوع من هذه الأنواع، ثمَّ «نَمْذَجَة» نصوص كل مرحلة،

واختيار النماذج الأكثر تمثيلاً وتسويغ ذلك منهجيًّاً، ثمَّ إجراء دراسة نصيَّة تزامنيَّة تعتمد المنهج السردي البنيوي للنماذج المختارة، ثمَّ إجراء دراسة نصيَّة تطوُّريَّة للنتائج التي توصلت إليها الدِّراسات التزامنيَّة، الخلوص إلى نتائج تتيح بلورة «البنى الحكائيَّة»، وهكذا يقدِّم الباحث أطروحته الجديدة فيسهم في كتابة تاريخ أدب الأطفال العربي الحديث بناءً على أساسٍ نقدي.

٣. في صعوبة البحث وحلِّها

وإذ تفيد قراءة الكتاب أنَّ البحث لم يجرِ أي عمليَّة من هذه العمليَّات المنهجيَّة يُطرح السُّؤال: كيف تمكَّن الباحث من إنجاز مهمَّته المتمثِّلة بدراسة البنى الحكائيَّة...؟ وهل قدَّم «أطروحة» جديدة تتمثَّل في كشف البنى الحكائيَّة... وبلورتها؟

نعود، بغية الإجابة عن هذا السُّؤال، إلى الكتاب، فنجد الباحث يصدِّر مقدِّمته بالحديث عن صعوبة البحث في هذا الموضوع، فيقول:

إنَّه عمل صعب، «لأنَّه متَّسع الجوانب، متعدِّد الزَّوايا»، لكنه لا يلبث أن يضيف: «إنَّ الصعوبة تكمن في قلَّة الدِّراسات في مجال البنى الحكائيَّة لأدب الأطفال» (ص. ٧ و٩).

من الواضح أنَّ الجملة مرتبكة، وتحتاج إلى إعادة صياغة لتؤدِّي المعنى، وهو أنَّ صعوبة هذا العمل تتمثَّل في أمرين: أوَّلهما اتساع الجوانب...، وثانيهما قلَّة الدِّراسات...

وإن نكن قد وافقناه على وجود الصعوبة الأولى، فإنَّنا نرى، في ما يتعلَّق بالصُّعوبة الثانية، أنَّ الدِّراسات السَّرديَّة البنيويَّة التي تعتمد نظرية السَّرد الحديثة كثيرة. وإن كانت، في معظمها تبحث في أدب الكبار، فإنَّه وكما يقول الباحث: «على الرُّغم من هذه الاختلافات بين أدب الكبار وأدب الأطفال، فإنَّ أموراً كثيرة...، في نظريَّة السَّرد الحديثة، تصلح للتطبيق على أدب الأطفال... » (ص. ١٦).

٤. في نظرية السَّرد الحديثة وتطبيقها

لا يتحدَّث الباحث عن كيفيَّة حلِّه لصعوبة «اتساع الجوانب وتعدُّد الزَّوايا»، وإنَّما يذكر أنَّه سيطبِّق نظرية السَّرد الحديثة» في دراسته.

تفيد قراءة الكتاب أنَّ الباحث لم يطبِّق هذه النَّظرية، كما تقضي أصول البحث البنيوي السردي، وإنَّما قلب الدّراسة رأساً على عقب، فبدلاً من أن ينطلق، بغية تبيُّن بنى النصوص القصصيَّة، من النُّصوص نفسها مطبِّقاً إجراءات النظريَّة السرديَّة الحديثة في دراستها، فيصل إلى تبيُّن البنى وبلورتها، انطلق من بنى مستقاة من نصوص أخرى، ونصَّ عليها، كما وردت في هذا المرجع أو ذاك، ثمَّ انتقى نصوصاً عربيَّة، انتقاءً غير ممنهج، وقدَّمها بوصفها شواهد توضح وتؤيِّد ما نصَّ عليه مسبقاً.

لا يخفى أنَّ هذا المنهج، في الدِّراسة، منهج آخر سوى المنهج السردي البنيوي، إنَّه منهج «تنظيري انتقائي» قد يكون صالحاً للتعليم: يشرح المدرِّس النظريَّة المعروفة، ويقدِّم الشواهد. وهكذا نكون إزاء تقديم معرفة محصَّلة مسبقاً، يقتصر دور مقدِّمها على جمع المادَّة وتبويبها وعرضها وتقديم الشواهد، وليس في هذا أيُّ أطروحة جديدة، ذلك أنَّه، إن أراد الطالب ـ الباحث أن يقدِّم معرفة جديدة، فعليه أن يضيف إلى هذه المعرفة المتداولة أطروحته هو، أي أطروحة ذات خصوصيَّة، وهذا لا يتأتى إلا من طريق الانطلاق من النُّصوص واعتماد إجراءات حديثة في دراستها.

وهنا يتجلَّى الفرق الكبير بين منحيين مختلفين في الإفادة من المناهج الغربيَّة الحديثة: أوَّلهما يتبنَّى النتائج التي توصَّل إليها الغربيون، ويفتِّش انتقائياً عمَّا يشبهها ويؤيِّدها في نتاجنا الأدبي، وثانيهما يعتمد إجراءات المناهج الغربية في دراسة نصوصنا، ويتوصَّل إلى نتائج جديدة، تمثِّل خصوصيَّة هذه النُّصوص، وبذلك تُقَدَّم أطاريح جديدة، ويُكتب تاريخ أدبنا المختلف عن تاريخ الأدب الغربي.

اللَّافت أنَّ الباحث يتحدَّث، في المدخل النظري التمهيدي للبحث، عن

نظرية السرد الحديثة التي يريد أن يطبِّقها، فيحشد اقتباسات معروفة، تفيد أوَّلاً، أنَّ البنية «مجموعة عناصر محكومة بنظام معيَّن... »، وأنَّ «كل هذه العناصر تؤدي وظائفها بعلاقاتها المتبادلة والمستمدَّة من النظام الذي يتحكَّم فيها»، وثانياً أنَّ السَّرديَّة، علم يبحث في مكوِّنات البنية السرديَّة... (ص. ١٢ ـ ١٤)، وهذا يعني أنَّ الباحث الذي يدرس البنية السرديَّة، معتمداً منهج علم السرد (السرديَّة)، يدرسها بوصفها معطى واقعياً، فيدرس البنية وعناصرها والعلاقات القائمة بين هذه العناصر، والمشكِّلة نظاماً ذا فاعلية جمالية دلالية يتَّخذ فيه كل عنصر موقعاً يؤدِّي منه وظيفة.

يقرِّر الباحث، في ما يقتبسه، هذا المنهج، لكنَّه عندما يباشر البحث يعتمد، كما قلنا قبل قليل، منهجاً آخر هو منهج تنظيري ـ انتقائي قد يصلح للتعليم وليس للتعلُّم.

٥. أمثلة دالَّة: مقاييس ونصائح وصفات

نحتاج، بغية بيان ما نذهب إليه، إلى تقديم أمثلة دالَّة، نذكر فيها ما يفي بالحاجة في ما يأتي:

- يأخذ ما يقوله «جنيت» عن سرعة النَّص مقياساً ويطبِّقه على النَّص، فيقول: «... وهي التي تسمَّى سرعة النَّص، عند جنيت، حيث يصنِّفها تحت أربع حركات، ستتمُّ دراستها من خلال تطبيقها على قصَّة علاء الدين لكامل كيلاني» (ص. ١٥٤).
- يقدِّم النصائح التي ينبغي أن يتبعها الأديب، فيقول: «... ولكننا ننصح الأديب الذي يكتب للناشئة بـ... » (ص. ٦٠ وراجع: ص. ١٠٣)، ويعدِّد الجماليات التي ينبغي أن تتصف بها اللُّغة في حكايات الأطفال (ص. ٦٥)، ويقرِّر ما يجب أن تحمله القصص من عناوين (ص. ٦٨) وما «يجب على القصَّة، التي تجري في بيئة معيَّنة أن تقدِّم... » (ص. ١٤٠). ويحدِّد معايير الملاءمة وما ينبغي أن يأخذ كاتب الأطفال به... (ص. ٥٣).

٦. التناقض في النَّصائح والوصْفات وأسبابه

يبدو واضحاً أنَّ ما ينصح به الباحث، أو يوجبه، أو يقرره...، يتناقض أحده مع الآخر، في كثير من الأحيان، ومن نماذج ذلك نذكر أنَّه ينصح بتدخُّل الراوي، فيقول: يحتاج الطفل «إلى شرح وتفسير وتعليق، لأنَّه لا يدرك المقصود إلَّا من خلال تدخُّل الراوي في كثير من الأحيان» (ص. ٨٠)، ويقول: «بينما لا يضرُّ تدخُّل الكاتب في أدب الأطفال... » ص. ٨٢)، ويقول: «وكما هو معلوم، فإنَّ الرَّاوي ـ في أدب الأطفال ـ يبذل قصارى جهده كواعظ ومعلم، ويستغل كل الوسائل المتاحة لتصل المعلومة للطفل الملقَّن... » (ص. ٨٤).

يلاحظ، في هذه النصائح، أوَّلاً، الخلط بين الرَّاوي والكاتب، وثانياً الخلط بين الأدب والكتابة التي تقدِّم معرفة مباشرة من نحوٍ أوَّل، والكتابة ـ الموعظة من نحوٍ ثانٍ، وثالثاً أنَّ الطفل لا يُلقَّن عندما يتلقَّى قصَّة، فالأدب يقدِّم معرفة جماليَّة، والوظيفة الجماليَّة هي التي تحدد نوعه بوصفه أدباً. ويفاجأ القارئ بأنَّ الباحث يقرِّر ما يناقض ما ذهب إليه، فيقول في موقع آخر: «... فالقصَّة توفِّر للطفل أسلوباً للمعرفة بطريقة غير مباشرة، لأنَّ الطفل يضيق بالمعرفة المفروضة عليه بطريقة مباشرة»، ثمَّ يقدِّم شاهداً يثبت صحَّة ما يقوله، وهكذا يقرِّر ويستشهد كما يفعل في سائر فقرات بحثه.

ونلحظ هذا التناقض في أماكن كثيرة من الكتاب، نقدِّم، في ما يأتي أنموذجاً آخر دالّاً: يقول ناصحاً: «الأولى أن تحافظ قصص الأطفال على الترتيب الزمني التصاعدي المثالي» ولكنه يرى، في موضعٍ آخر، أنَّه من الضروري الإشارة إلى أن القاص يواجه صعوبة في سرد القصَّة بتسلسل زمني تصاعدي حتى في قصص الأطفال... » (ص. ١٥٠)، وإذ يقدِّم أنموذجاً قصصيًّا، يقرِّر أنَّ «التسلسل النَّصي» للزمن في الرِّواية، من تقديم وتأخير وحذف وغير ذلك من الأبنية المهمَّة في الرِّواية» (ص. ١٥١).

يعود هذا التناقض إلى عدَّة أمور: أوَّلها، كما قلنا آنفاً، طبيعة الدراسة، التي تسقط مفاهيم على النَّص، والصحيح هو استقاء هذه المفاهيم من النَّص

نفسه، إذ ليس من وَصْفات لما ينبغي أن يكون «الأولى» في الأدب بخاصَّة والإبداع بعامَّة، وثانياً مفهوم أدب الأطفال الذي ينطلق الباحث منه، فهو يقول على سبيل المثال: «فأدب الأطفال ـ باختصار ـ هو ما يقرأه الأطفال بإعجاب وتقبُّل» (ص. ٤٥)، وهذا تعريف غير صحيح، إذ يمكن للأطفال أن يتقبَّلوا كتابات تاريخية أو جغرافيَّة أو... ويُعجبوا بها، فالأدب إبداع لغوي، تهيمن فيه الوظيفة الجمالية، في المقام الأوَّل، وإن كان من تميُّز لأدب الأطفال، فهو أنَّه يتوجَّه لمتلقٍّ معروف، تمثِّل قدرات تلقِّيه عاملاً أساساً من عوامل تشكُّل هذا الأدب الذي يكتب خصِّيصاً له. وثالثاً: حشد الاقتباسات وتبنِّيها جميعها على الرُّغم مما يوجد بينها من تباين وتناقض.

٧. الرُّكون إلى الاقتباسات

وفي ما يتعلَّق بمفهوم أدب الأطفال، فقد خصص الباحث الفصل الأول من كتابه لـ«أدب الأطفال العربي»، فتحدَّث عن المصطلح والجذور والنشأة والتطوُّر، والنوع الأدبي، واقتطف من الكتب التي بحثت، في هذا الموضوع، مقتطفات، عرضها في سياق ذي إيقاع سريع، مليء بالقفزات، ويلم إلماماً بالقضايا والمسائل... التي كُتِب فيها الكثير...، فيكتفي بالإشارات وتعداد الأسماء في كثير من الأحيان. وقد اقتبس تعريفاتٍ لأدب الأطفال تختلف عن تعريفه الذي ذكرناه قبل قليل، غير أنه لم يبلور مفهوماً ينصُّ على الوظيفة الجماليَّة، ولعلَّ هذا الرُّكون إلى الاقتباسات من دون تعمُّق وتوسُّع في البحث ونقاش... هو الذي جعله يقرِّر، وهو يتحدَّث عن نشأة أدب الأطفال العربي: أنَّ نظرة الوطن العربي تغيَّرت إلى مرحلة الطفولة؛ «وذلك بتأثير من نظرة العالم الغربي المتقدِّم، واهتمام المنظمات العالمية بالطِّفل وكل ما يهمُّه» (ص. ٢٣).

وهذا التقرير غير صحيح، فعامل واحد هو التأثُّر بالغرب لا يشكِّل ظاهرة ولا ينشئ أدباً جديداً، ما يفعل ذلك هو التجربة الحياتيَّة بمختلف مكوِّناتها، ومنها تطوُّر الحياة المعيشة والتأثر بالغرب، والعودة إلى التراث الذي جاء فيه نقلاً عن الحديث الشريف: «أُمِرْتُ بأن أخاطب الناس على قدر عقولهم»، وعن

نهج البلاغة: «لاعب ولدك سبعاً، وأدِّبه سبعاً، وصادقه سبعاً، ثم اترك حبله على غاربه... ». وهذا التراث، كما هو معروف كان غنيًّاً بالنُّصوص الموجَّهة للأطفال كأغاني المهد والترقيص...، وكل ملم بتاريخ نشأة أدب الأطفال الغربي والعربي وتطوره يعرف أنَّ هذا الأدب أفاد من التراث القصصي العربي: ألف ليلة وليلة وكليلة ودمنة.

٨. بنية الكتاب: أنموذج آخر للانفصام بين النَّظرية والتطبيق

تكفي الإشارة، في هذا المقام، إلى هذه القضيَّة لأن البحث فيها يطول، ونعود إلى مقاربة الكتاب، فنتحدَّث عن بنيته المفترض أن تشكِّلها النظرية السرديَّة التي يقول الباحث إنه يعتمدها، فنلاحظ أنَّ هذه البنية تمثَّل أنموذجاً آخر من الانفصام بين النظرية والتطبيق الذي بيَّناه في ما سبق.

الواضح أن الباحث لا يلتزم بما تقتضيه هذه النظرية، فهو يقول، على سبيل المثال: «إنَّ «الحكائيَّة» تتحقَّق من خلال دراسة العناصر الآتية: «فعل أو حدث قابل للحكي، فاعل أو عامل يضطلع بدورٍ ما في الفعل، زمان الفعل ومكانه، أو فضاؤه... » (ص. ١٢)، ويقول، بعد أن يقرِّر أن البنية السرديَّة للخطاب تتشكل من ثلاثة مكوِّنات هي: الرَّاوي، المروي، المروي له، «إنَّ غياب مكوِّن ما، أو ضموره، لا يخل بأمر الإرسال والإبلاغ والتلقي فحسب، بل يقوِّض البنية السرديَّة للخطاب... » (ص. ١٥).

تقضي هذه المعرفة النَّظرية أن تدرس البنية السرديَّة تحت العناوين الآتية:

١ ـ الأحداث ووحداتها السَّرديَّة، ونظام ظهور هذه الوحدات،

٢ ـ الشخصيَّات من حيث هويتها وموقعها ودورها،

٣ ـ الزَّمان، من حيث مفارقة زمان القصَّة لزمان الحكاية وتقنيات القصِّ وإيقاعه،

٤ ـ المكان القصصي من حيث تمثله لغة وأشكال حضوره ووظائفه،

٥ ـ المنظور القصصي من حيث نوع الراوي وموقعه وصفاته ومستوياته...

وهكذا تتشكَّل بنية الكتاب من هذه العناوين التي يتَّخذ كلٌّ منها فصلاً، لكن الباحث بدلاً من أن يلتزم بما تقتضيه النظرية السرديَّة التي يقدِّمها قام بدراسة اللغة وجماليات الأداء الأسلوبي، وموقع الرَّاوي واعتبارات التلقِّي والمعطيات السيكولوجيَّة للأبنية السَّرديَّة وصيغ الحكايات والبيئة القصصيَّة، فأغفل دراسة مكوِّنين أساسيَّين من مكوِّنات البنية القصصيَّة هما الأحداث والشخصيات، ووزَّع ما يدرس تحت عنوان «المنظور القصصي» إلى عناوين ثلاثة: «أوَّلها »اللغة وجماليات الأداء الأسلوبي... »، وهذه تدرس تحت عنوان «مستوى التعبير»، وهو أحد مستويات المنظور القصصي. والغريب أنَّ المسائل التي يدرسها تحت هذا العنوان (مفهوم اللغة، أهمية اللغة، مراحل النمو اللغوي، التكرار، أهمية العنوان (ص. ٤٧)، ما عدا التكرار، ليست من مسائل «جماليات الأداء اللغوي»، أو الأسلوبيَّة، وإنَّما هي مسائل نظريَّة، ما عدا العنوان الذي يدرس بوصفه مكوِّناً من مكوِّنات البنية القصصيَّة تحت عنوان «عتبات النص»، أو بوصفه عنصراً من عناصر الفضاء النَّصي، وثانيها موقع الرَّاوي واعتبارات التلقِّي، وثالثها المعطيات السيكولوجيَّة...، وهاتان قضيَّتان تدرسان لدى دراسة المستوى الإيديولوجي من مستويات المنظور القصصي، ومنظومة القيم التربوية، ما يفضي، إن كانت الدراسة نصيَّة، إلى بلورة منظومة أو منظومات قيم تربويَّة عربية، كما تدرس لدى دراسة مسائل التلقي، من منظور نظرية التلقي. ويبدو أن هذا الخلل المنهجي أدى إلى تكرار بحث المسائل، فنلاحظ، على سبيل المثال تكرار بحث المراحل العمرية ثلاث مرات (ص. ٥٤، و٥٦، و٩٨).

٩. تدرُّج البحث: مسار من الاقتباسات

يلاحظ، كما قلنا قبل قليل، أنَّ مسار البحث يتمثَّل في حشد من الاقتباسات، لا يخلو من اختلاف أو تباين، تجمع هذه الاقتباسات وتُبوَّب وتعرض متتابعة من دون أي توقُّف حيالها، ومن دون ذكر أسماء أصحابها، في أكثر الحالات، فيظنُّ القارئ أنَّ ما يرد من أقوال هو للمؤلِّف، ثمَّ يفاجأ برقم

الإحالة إلى الهامش الذي وضع في آخر الكتاب، ومن النماذج الدَّالة نذكر، على سبيل المثال، أنَّ المؤلِّف يصدِّر فصل «البيئة القصصيَّة» بقول ينسبه لنفسه (ص. ١٢٩) ثمَّ نفاجأ في المتن بأنَّ هذا القول لسعيد يقطين (ص. ١٣٠ هامش ٥). ويلي الاقتباس استشهاد بـ«اقتباس» آخر من نصٍّ شعري أو قصصي يوضح أو يؤيِّد. (الأفضل أن يوضع هامش الإحالة في أسفل الصفحة، ويلاحظ، هنا، أنَّ هوامش المدخل غير موجودة).

ولا يخفى، هنا، أن النظرية السردية الحديثة، كما مرَّ بنا، تقرِّر دراسة بنية النَّص الكلية ولا تقرُّ أيُّ اقتطاعٍ لأيِّ جزءً من النَّص للاستشهاد به.

١٠. في التبويب والتصنيف والتَّعريف

تلاحظ الأخطاء الكثيرة في التَّبويب والتَّصنيف والتَّعريف، ومن نماذج ذلك تصنيفه الشعر التعليمي شعراً غنائياً بعد تقسيمه الشِّعر الى شعر قصصي وغنائي ومسرحي، وخطأه في تعريف هذا الشعر (ص. ٣١)، وعدم دقَّته في اختيار الشواهد الدَّالة على تعريفاته، فحوارية «الصياد والعصفورة»، على سبيل المثال، ليست شعراً مسرحياً، وكذلك فإن تقسيمه القصص النثري ليس مبنيَّاً على معيار علمي محدَّد ودقيق ينظر إلى بنية النص وخصائصه، وأن تعريفه لقصص الخيال العلمي ليس صحيحاً، فهذا القصص لا يزوِّد الأطفال «بالمعارف العلمية النظرية والتطبيقية كما جاء في الكتاب (ص. ٣٩) وإنما هو أدب يروي حكايات منجزات علمية لم يحقِّقها الإنسان بعد، انطلاقاً من معطيات علمية...، والقصة العلمية science Story تروي حدثاً علمياً حدث فعلاً في بناء قصصي متخيَّل، أما قصَّة الخيال العلمي Science fiction فتروي حدثاً علمياً لم يحدث فعلاً، وإنَّما يُتَخيَّل حدوثه في بناء قصصي متخيَّل، وكذلك فإن تمييزه بين العجائبي والغرائبي غير دقيق (راجع: ص. ٣٦)، فالتَّمييز الصحيح هو ما يقوله تودوروف: «إذا قرَّر القارئ أنَّ قوانين الواقع تظل سليمة وتسمح بتفسير الظاهرة نكون أمام جنس غريب، أما إذا قرَّر أنَّه ينبغي قبول قوانين جديدة للواقع والطبيعة لتفسير الظاهرة فإنَّنا نكون أمام جنس العجيب» (مدخل

للأدب العجائبي، القاهرة، دار شرقيات، ط. ١، ص. ١٩). ويبدو تعريفه للرَّاوي الذي يصدِّر به الفصل الثالث (ص. ٦٩) تعريفاً يصدق في قسم منه على الراوي العليم فحسب، وإذ يقدِّم نماذج/ شواهد، يقدم أنموذجاً يرويه الرَّاوي العليم بضمير الغائب بوصفه شاهداً على الرَّاوي الشخصية (ص. ٧٥) ويخلط بين الرَّاوي والمؤلِّف (ص. ١٠١).

وإذ يشرح معنى «الفيبولات»، يساوي بين «الخرافة الصغيرة» والحكاية الشعبية (ص. ٩٤) وفرق كبير بين هذين النوعين القصصيين كما هو معروف. وفي الفصل السادس نلحظ أن العنوان شيء، وهو البيئة القصصيَّة، والبحث شيء آخر، وبعده تعريف الفضاء القصصي (ص. ١٢٩)، وإذ يعرِّف الفضاء القصصي يقدِّم اقتباساً بعد اقتباس من دون أن يبلور تعريفاً محدَّداً (ص. ١٢٩ و١٣٠)، ولا يصل إلى القول: إن المكان القصصي لا يقتصر على المكان، وإنَّما هو النِّظام المتشكل من العلاقات التي تقوم بين المكان وأشيائه والأحداث والشخصيات...

١١. في الختام

وفي الختام، يمكن القول: الكلام يطول إن أردنا التفصيل... ؛ لكننا نكتفي بهذا القدر الذي تقتضيه المقالة القصيرة، ونرى أنَّ هذه المقاربة النقديَّة تقدِّم معرفة نقدية بهذا الكتاب، وتثير أسئلة تقتضي التداول والحوار اللذين نحن في أمسِّ الحاجة إليهما.

ولعلنا لا نبعد عن الصَّواب عندما نقول: إنَّ نقد أدب الأطفال لا يزال في مراحله الأولى، ويعاني من مشكلات هذه المرحلة، التي حاولنا تبيُّنها في ما سبق من قراءة لهذا الكتاب.

❐❐❐

جماليَّات المكان... لشاكر النَّابلسي
تمارين أنموذجيَّة ومنهج الاقتطاع

الحاجة إلى مثل هذا الكتاب

يدرس شاكر النابلسي، في كتابه: «**جماليات المكان في الرِّواية العربية**»، الصادر، مؤخَّراً، عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر ـ بيروت، موضوعاً لم يخصَّص له كتاب مستقل من قبل، وذلك على الرغم من أن المكان «ربما كان»، كما يقول المؤلف، «أهم المظاهر الجمالية الظاهراتية في الرِّواية العربية المعاصرة».

إن أهمية هذه الظاهرة الجمالية تستدعي من النقَّاد العرب دراستها في الرِّواية العربية. هذا ما يراه النابلسي، وما يشكِّل دافعه إلى تأليف هذا الكتاب الهادف إلى تلبية حاجة المكتبة العربية إلى مثل هذه الدِّراسات.

التَّعميم واختيار النماذج

يثير التعميم الذي يتضمنه العنوان سؤالاً عن إمكانية دراسة جماليات المكان في الروايات العربية جميعها، ولا يلبث القارئ أن يعثر على إجابة، فالمؤلِّف سرعان ما يبادر إلى القول: «تطمح هذه الدراسة كخطوة جمالية، لدراسة المكان العربي من خلال روايات [غالب] هلسا السبع التي تتخذها كأنموذج للرواية العربية المعاصرة، على أمل أن تتبعها دراسات أخرى».

يجد السؤال إجابته، ولكن، أما كان من الأفضل أن يكون عنوان الكتاب دقيقاً في أداء مضمونه، فيكون: «جماليات المكان في روايات غالب هلسا»،

أو «جماليات المكان في الرواية العربيَّة: روايات غالب هلسا أنموذجاً»، هذا إن افترضنا أن هذه الروايات تشكل أنموذجاَ صالحاً من دون سواها، ولعلَّ الإجراء الأفضل كان يقتضي وضع مقاييس محدَّدة يتم على أساسها اختيار الروايات التي تتم دراستها بوصفها نماذج وعيِّنات صالحة، هذا إذا أصررنا على الشمول والتعميم، ولا أدري ما يجبرنا على هذه المخاطرة، إن كان بإمكاننا دراسة روايات محدَّدة والخلوص إلى نتائج أساسية يمكن أن تشكِّل هي ونتائج دراسات أخرى ما يمكن أن نسميه «جماليات المكان في الرواية العربية»، فيكون العنوان صادقاً في الدلالة على مضمون الدراسات، وتكون لدينا نتائج مبنيَّة على دراسات شاملة.

رؤية جزئية

اللَّافت، في صدد الخلوص إلى نتائج، أن المؤلِّف لم يركِّز، في خاتمة دراسته، ما تمّ التوصل إليه من خلاصات أساسية، يمكن الإفادة منها في تشكيل اللوحة الجمالية العامة، وكان ذلك سهلاً عليه بعدما تقصَّى دراسة جماليات الأمكنة في روايات هلسا، ولعل ذلك عائد إلى الرُّؤية الجزئية التي نظر من خلالها إلى تلك الجماليات، وهذا ما سوف نتبيَّنه عندما نتحدَّث عن المنهج الذي اعتمده.

يقدِّم المؤلف مسوِّغات اختياره روايات هلسا، بوصفها نماذج صالحة لدراسة جماليات المكان في الرواية العربية، فيقول: إن هذا الاختيار يأتي تلبية لأمنية عزيزة، إذ إن غالب هلسا قال، عندما ترجم شاعريَّة المكان لباشلار: حبَّذا لو كان كتاب باشلار الذي أترجمه حافزاً للقيام بدراسة جماليات المكان العربي: المسجد، المئذنة، البيت، المقهى الخ... غير أن الموت اختطف الروائي، وبقيت أمنيته من دون تحقيق...

يرى النابلسي أنه، وهو يحقق أمنية الرِّوائي، يفك في الوقت نفسه الحصار المضروب على فكره وفنِّه الروائي بوصفه ظاهرة غنية بدلالاتها، ومن هذه الدَّلالات غنى روايات هلسا بالمكان وجمالياته، وهو غنى ناتج، أيضاً عن وعي نظري بأهمية المكان في الرواية، ذلك أن الروائي هلسا ترجم كتاب

«غاستون باشلار»: «شاعرية المكان». وقدَّم بحثاً عن «المكان في الرواية العربية» إلى «ملتقى الرواية العربية الجديدة» المنعقد في «فاس» في العام ١٩٧٩.

التَّصنيفات المكانيَّة

وضع المؤلِّف، في هذا البحث، كما يقول أولى التصنيفات المكانية في الرواية العربية، فقسَّم المكان إلى أربعة أنماط: المكان المجازي، المكان الهندسي، المكان ذو التجربة المعيشة، والمكان المعادي... ومن الأفكار التي ركَّز عليها، في ذلك البحث، ما يأتي: «إن العمل الأدبي، حين يفتقد المكانية، يفقد خصوصيته وبالتَّالي أصالته»، ولا ينسى المؤلف، وهو يبسط مسوِّغاته، أن يشير إلى أمر أساسي، وهو أن بعض الروائيين العرب، استأثر بمعظم الدراسات، وقد صار من الضروري أن ينصرف النقَّاد إلى الروائيين الآخرين...، وخصوصاً أولئك الذين أثروا المكتبة العربية الروائية بإنتاجهم، وبقي النقاد بمنأى عن دراسة هذا الإنتاج، ومن هؤلاء غالب هلسا الذي عاش حياته متشرِّداً بعدما طرد من وطنه...

في المنهج: تمارين واقتطاع نماذج

يدرس النابلسي المكان، في روايات هلسا السبع (وهي: ثلاثة وجوه لبغداد، الضحك، سلطانة، البكاء على الأطلال، الخماسين، السؤال والروائيون). وهو، كما يقول، خالي الذهن من أية مقاييس مسبقة سوى ما سوف يكشفه بنفسه في ضوء ما قرأه من جماليات المكان في الرواية الغربية... هذا إضافة إلى إفادته من «منهج باشلار الظاهراتي في تحليله لشاعرية المكان في الإبداعات الغربية».

يعتقد المؤلف بأنَّ دراسته هذه تقدِّم تمارين أنموذجية يمكن تطبيقها على روايات أخرى. وتتمثل هذه التمارين باقتطاع مقطع من الرواية، وإثباته، وإيراد عدة إضاءات تفسيرية متتابعة، فيقول: أولاً، وثانياً، وثالثاً... وهكذا في الفصول العشرة التي يتكوَّن منها الكتاب، من دون أن يلم شتات هذه الملاحظات في خلاصات كلية.

قد نتَّفق والمؤلِّف على أمور عديدة، ومنها أن التلقِّي عمل نام مفتوح، وأن وظيفة النقد، في أحد جوانبها، «تقشير البرتقالة» للمتذوِّق، أو مساعدته على ذلك... ومنها، أيضاً، أن المكان ليس مجالاً لاستعراض قدرات الروائي في الوصف، أو في الرسم، وإنما هو مكان «منفعي يقوم بأداء خدمة فنية للرواية، من حيث أنه إحدى شخصياتها الأساسية»، وهو مكان غير مجاني، وغير عاطل عن العمل الفني، وإنما يؤدي وظيفة فنية (ص. ٩٦ و١٠٦).

نتَّفق مع المؤلف في هذه الأمور، ولكننا نراه قد وقع في تناقض واضح، وذلك عندما اتبع منهج «الاقتطاع»، المتمثِّل بقطع جزء من الرواية ودراسته خارج سياقه، وفق رؤية متأثِّرة بمقاييس الرِّواية الغربية ومنهج باشلار. إن منهج «الاقتطاع»، إن صحت التسمية، لا يكشف وظيفة المكان في البناء العام، إذ إنه يعزله من سياقه، وهذا يعني أنَّه لا يكشف الجمالية الفنية، إذ إنَّ هذه الأخيرة تتمثَّل بنجاح المكان في أداء وظيفته في إقامة البنية السردية، أو نظام العلاقات السردي.

يقتطف المؤلف فقرة من سياق الرواية، وذلك لأنَّها تتضمن ذكر مكان ما، ويقدِّم ملاحظاته، ويحدث أن يستخدم جزءاً من هذه الفقرة في فصل آخر، لأن هذا الجزء يتضمَّن اسم مكان آخر...، وقد يستخدم المقتطف بوصفه أنموذجاً جمالياً لعدة أمكنة، يستشهد في كل مرة بجزء منه، كأن يتضمَّن هذا المقتطف، مثلاً، الحجرة، والنافذة، والشرفة والسرير واللوحة الخ... فيدرس، وفق هذا المنهج، النَّص مفصولاً، من ناحية أولى، عن سياقه العام في الرواية، ومفصولاً، من ناحية ثانية، عن سياقه بوصفه وحدة متماسكة.

إنَّ المقتطف المفصول لا يملك، مستقلّاً، جمالية روائية، وقد يملك جمالية وصفية مختلفة، إذ إن الجمالية الروائية تتحقق عندما ينهض العنصر بأداء وظيفته الفنية في نظام العلاقات، ويسهم في تكوين فاعليَّته الجمالية الدلالية.

إن المؤلِّف يدرك هذه الحقيقة، وقد كرَّرها نظرياً في غير مكان من مؤلَّفه، لكنه درس وفق منهج يناقضها، ويمكن دراسة جمالية المكان، أو أي عنصر روائي آخر في سياق الرواية، أو على الأقل، من خلال وضع المقتطف المقدَّم

في سياق الرواية، حيث يشكل في انتظامه مع العناصر الأخرى، من زمان، وحدث وشخصيات الخ... نظام العلاقات...

إن هذه الدراسة الملموسة ـ إن صح التعبير ـ تتيح اكتشاف الخصائص، وبيان ما يشكِّل منها ظواهر لدى الروائي، ولدى الروائيين العرب في ما بعد... ومن هذه الظواهر، على سبيل المثال، ظاهرة حضور المرأة/الجنس في مختلف أمكنة هلسا، وظاهرة بروز السرير بوصفه المكان الأثير لدى أبطال رواياته. وهاتان الظاهرتان تكشفان إحساساً عميقاً مهيمناً بالمطاردة، وبالخوف من السلطة القامعة، فكان السرير المكان الأكثر أمناً، ولعلَّه الرحم الدافئ الحنون الذي يرغب الروائي، بشكل لا شعوري، في العودة إليه.

وهكذا تكون المرأة بعامة، والمرأة/الجنس بخاصة، العالم البديل من العالم الذي يفتقر إلى الأمن والحنان والحرية... ولعل هذا الإلحاح الذي يتخذ شكل ظاهرة بارزة يكشف عن رغبة دفينة لدى الروائي في العودة من حيث أتى...، أي في العودة إلى الرحم، أو الحضن، الذي قدَّم الأمن والغذاء والدفء الخ...

لاحظ المؤلف هذه القضية المركزية، في روايات هلسا، غير أن ملاحظاته بقيت جزئيات متناثرة في غير مكان من الكتاب، ولم تنتظم في سياق يكشف ظاهرة من ظواهر عالم هلسا الروائي ويبلورها، ويقدِّم أمثلة تؤكدها، بوصفها خصيصة من خصائص الفن الروائي العربي، يمكن أن نجدها لدى روائيين عرب آخرين.

إن المؤلِّف قدَّم جهداً كبيراً، غير أنه كان من الضروري دراسة جماليات المكان في السياق، إذ إنَّ العنصر لا يدرس منفصلاً عن انتظامه في نظام العلاقات، إلا إذا كان عنصراً مهيمناً، كأن يكون البطل أو الرمز، وحتى في هذه الحالة لا يمكن أن تتكشَّف البطولة إلَّا في سياق تشكُّل نظام فاعليَّات العناصر جميعها.

ويكفي المؤلِّف أن قدَّم تجربة رائدة يمكن تلافي سلبياتها في المستقبل.

عبد الله غانم في كتاب «الحضارة الأدبيَّة» الأدب والشِّعر وتجديدهما

أديب متنوِّع الانتاج

صدرت، مؤخَّراً، مؤلَّفات الأديب والمفكِّر اللبناني عبد الله غانم الكاملة، وهي ثلاثة مجلَّدات، يضمُّ الأوَّل منها النُّصوص الشعريَّة، ويضمُّ الثاني والثالث الكتابات النثريَّة، وهذه تتنوَّع بين مقالات في الأدب واللغة والتاريخ والأساطير، والنُّصوص القصصيَّة.

الأديب، كما يبدو، متنوِّع الانتاج الأدبي، غزيره. في هذه القراءة القصيرة، سوف نتناول آراءه النظريَّة في «الأدب» التي قدَّمها في كتاب «الحضارة الأدبيَّة»، وذلك لأهميَّة هذه الآراء التي قدِّمت في مرحلةٍ (العقد الخامس من هذا القرن) كان الجدل فيها يتركَّز على قضايا أثيرت في عصر النهضة، ولا تزال موضوع جدل حتى الآن. ومن هذه القضايا أهميَّة الأدب ووظيفته ومفهومه، وعمليَّة الإبداع والتَّجديد، وما تثيره هاتان القضيَّتان من مسائل تتعلَّق بالصِّلة بالتُّراث والآخر...

شعريَّة اللغة

ما يلفت، بداية، في مؤلَّفات عبد الله غانم النثريَّة، وخصوصاً كتاب «الحضارة الأدبيَّة»، جمال لغة الأديب وشعريتها. ففضلاً عن أناقة اللفظة ودقَّتها ورشاقة العبارة، نلحظ غنى اللغة بالصُّور المشعَّة بالألوان والإيحاءات، الناطقة برؤية عميقة تتأمَّل الظاهرة وتنفذ إلى الجوهر فيها، وتلتقطه... وتبسطه صورة محسوسة. نقرأ على سبيل المثال، من مقالة «الأدب يلفُّ الجميع»: «... تميلون

إلى أن تمقتوا الضَّوء الذي يحرق الزَّيت، وهو منه، والفتيلة، وهي طريقه إلى العيون، وإلى أن تمقتوا الفجر الأبيض الذي يعيِّر الليل بعتمته والنار الحمراء التي تعيِّر الفحمة بسوادها، وإنَّما بياض الفجر وحمرة النار من مواليد تلك العتمة وذلك السواد» (ص. ١٦).

عظمة الأدب

يستخدم عبد الله غانم هذه اللغة الفنيَّة، وهو يبسط رؤيته إلى قضايا الأدب. وقد يكون من المهم أن نلاحظ دلالة تسمية كتابه «الحضارة الأدبية»، إذ إنَّ هذه التسمية تشير إلى الكل الحضاريّ، وإلى الأدب بوصفه تجليِّاً من تجلياته، وهو الأهم؛ ذلك أنَّ عظمة الأمَّة تقاس، كما يقول غانم، بمقياس أدبائها، ويستشهد في هذا الصدد بقولين، أوَّلهما لشاعر عربي يقول:

وما وهب الله لأمرئ من هبةٍ أفضل من عقله ومن أدبه

وثانيهما لحكيم، يقول: «أيُّ شيء أدرك من فاته الأدب. وأي شيءٍ فات من أدرك الأدب». ويرى مع الإمام علي (عليه السَّلام): «كلُّ شيءٍ ينقص بالإنفاق ما عدا الأدب فإنَّه يزيد...».

إنَّ الأدب، وفق هذا الفهم، قنديل يضيء عتمات التاريخ، أو إنَّه ذلك الشيء الجميل الذي يمنح التاريخ صفته الإنسانيَّة، فالمؤلِّف يتساءل: «أيُّ شيء حواه تاريخ هذه الأرض إلَّا تخليده السَّاكنينا».

ويقرِّر أنَّ حروف الأدب، وهي لهاث الصدور ودمعات العيون وأنَّات الحناجر، تكتب إنسانيَّة الإنسان، أو كما يقول بلغته الشعريَّة: «الأدب في الحقيقة، تلك المياه التي تسقي سفوح الجبال فتخضرّ، وذلك الزيت الذي يحترق في قنديلها فيضيء، وذلك التراب الذي تمتصُّ منه الحياة الاجتماعيَّة لوازمها ومقوِّماتها (ص. ١٧).

بؤس حرفة الأدب

إنَّ مهمَّة الأدب المتمثِّلة بإضاءة سياق الحضارة الإنسانيَّة وبعث الاخضرار

فيه، تجعل للحسن في الأدب مقياساً هو، كما يقول المؤلِّف: »فما أحسنه قلماً لا يكتب إلَّا المغفرة، ولساناً لا ينطق بغير المحبَّة. والمغفرة والمحبَّة هما السَّلام والطمأنينة» (ص. ٢٤).

وإن يكن الأديب يجود على الحياة، فإنَّ الحياة لا تجود عليه سوى بالبؤس. فقديماً قيل: «أدركته حرفة الأدب». وحديثاً يقول عبد الله غانم: «الأدباء مساكين الحياة بالنَّظر إلى المادَّة»، و«إنَّهم بائسون في مقاييس المادَّة» (ص. ١٨ و٢٢). وهم سعداء بذلك، وسعادتهم تنجم عن قدرتهم على إسعاد الآخرين، كأنَّهم تلك الزهرة الباسمة التي تتهافت عليها أسراب النحل.

مفهوما الأدب والشِّعر

الأدب الناهض بأداء هذه المهمَّة يبقى عصيَّاً على التحديد الصَّرف (ص. ٢١) كما يقول المؤلِّف، غير أنَّنا نستطيع إن أمعنَّا النظر في مؤلَّفه، صياغة تعريف يقول: إنَّ الأدب شعلة تخرج من الصدور لتتشكَّل صورة تشعُّ ألواناً وألحاناً، وتخلق في الذَّات أحاسيس ومشاعر ورؤى...

إن أردنا تصنيف مثل هذا التحديد غير الصَّرف، فإنَّنا نقول: إنَّه منتمٍ إلى التأثريَّة، ويندرج، في هذا السياق، مفهوم المؤلِّف للشاعر والشعر. فـ «الإنسان إمَّا أن يكون شاعراً وإمَّا أن لا يكون...». وعلى المتلقي «ألَّا يتسرَّع بأن يسمِّي شاعراً من يصفُّ كلماتٍ ـ موزونة كانت ومقفَّاة أو غير موزونة ولا مقفَّاة ـ إذا لم ترتعش حين لم تقرأه، إذا لم تشعر الرعشة» (ص. ٩٧). ولعلَّنا نستطيع القول:

شعلة الوجد المتشكِّلة لغة هي النَّص الأدبي الشِّعريُّ، ما يعني أنَّ القدرة على بعث الشعور هي مقياس شعرية النَّص. هل يتَّفق هذا التعريف مع تعريفٍ طالما ردَّده التأثريون، وهو: الشِّعر فيضان المشاعر القويَّة من تلقاء ذاتها؟

نجد، بين تعريف غانم، وتعريف التأثريين، عناصر مشتركة تتمثَّل بالشُّعلة/الفيضان التلقائي، ونجد فروقات تتمثَّل في نصِّ غانم على العنصر اللغوي الفنِّي... وأيَّاً يكن الأمر فإنَّ المؤلِّف، كما التعريف التأثري، يرى أنَّ

الشِّعر يكون عندما تترك للشَّاعر حرِّية الإبداع...

المنظوم والمنثور

في ضوء هذا الفهم، يبحث قضية التجديد في الشِّعر العربي، فيقول، في ما يتعلَّق بمسألة الوزن والقافيَّة، وهي مربط الفرس: «يترك الشاعر حرَّاً. إذا شاء قفَّى ووزن، وإذا شاء تصرَّف وتحرَّر، على أن يسمِّي النَّوع الأوَّل من شعره منظوماً، والثاني منثوراً، وعلى أن يكون شاعراً في الحالتين لا تنقص شاعريته ذرَّة، هذا هو الحل الوحيد للمشكلة».

ويضيف مميِّزاً بين النوعين فيقول: «أمَّا أن يسمَّى النوعان منظومين، فذلك خطأ محض، لأنَّ النظم فن، وللفن قواعد، ومن قواعده التناسب. والتناسب ليس وليد الصناعة، بل هو طبيعي من ذات الوجود» (ص. ٩٣).

ولهذا يكون «أجدر بجميع الذين يسعون للتحرُّر من الوزن والقافية ـ من الوزن خصوصاً، وهو النِّعمة التي أسبغها الله على العربية من دون غيرها ـ الأجدر أن ينسجوا على منوال الشِّعر المنثور، فيستريحون ويريحون. هذا هو ذوقي الخاص (كمجدِّد) لا كمحافظ...» (ص. ١٠٣).

التجديد الشعري

إن يكن الأمر على هذا النحو، فإنَّ قضيَّة التَّجديد تتجاوز مسألة الوزن والقافية والنَّظم الملتزم قواعد يُعدُّ إتقانها فنَّاً ذا طبيعة خاصة، إلى قضية الإبداع نفسه بما تثيره من مسائل عديدة قد يكون من أهمِّها، تجربة الإبداع الشخصيَّة، مصدر الإبداع وعمليته، وطبيعة حضور التراث والآخر في هذه العمليَّة.

يعود عبد الله غانم، في الكلام على هذه المسائل، إلى التراث العربي، فيقف، في ما يتعلَّق بطبيعة التجربة الأدبيَّة عند قول الشَّاعر:

لا يعرف الشوق إلَّا من يكابده ولا الصَّبابة إلَّا من يعانيها

ويرى أنَّ كلمة الإبداع تزحل عن قلب المبدع لتجسِّد الفكرة النابتة في خدر نفسه وأعماقها، فمن ذلك الرَّحم تولد الصُّورة الجديدة واللحن الجديد

(ص. ١٢). وهذا لا يتمُّ إلَّا لأولئك الذين يقلِّبون تراب الأيام بمعاولهم (أقلامهم)، فيعطيهم ذلك التراب الغلَّة...» (ص. ١١).

والغلَّة إنتاج شخصي في المقام الأوَّل، إذ ليس من أديب مبدع... لو لم تكن له خصوصيَّة خلقتها فيه البيئة التي يغاديها ويعاشيها... فما هي قيمة الكلمة التي يكتبها الكاتبون إن لم يكن الزمان روحها والمكان جسدها (ص. ٢٧).

هذه الغلَّة تنبثق من تربةٍ لن يكون يومها إلَّا ابن أمسها. وهكذا يكون الجديد منبثقاً من قلب القديم. وإذا كان القديم بذرة، فالجديد نبتة تنبثق من قلبها، ليتجلَّى فيها سرُّ الاستمرار والخلود.

الأنا والآخر

ليس هذا، كما يرى غانم، تعصُّباً للإقليم ـ البيئة أو دعوة إلى ذلك، إذ إنَّه لا مندوحة للأديب من أن يقرأ الآخر، ومن أن يتأثَّر بذلك الآخر. ولكن هناك فرق بين التأثُّر والسرقة، فواخجلتنا من المستشرقين الذين يعنون بترجمتنا إذا وجدوا أنَّ مثلنا كمثل النواطير الذين يهدون الكرَّام زنبيلاً من عناقيد كرمته، فهديتهم عار وفضيحة (ص. ٤٣).

هذا هو شأن بعض دعاة التجديد الذين ينسجون على منوال الآخر، فيقول لهم، عندما يرى بضاعته بين أيديهم، بسخرية: هذه بضاعتنا رُدَّت إلينا. إنَّ هؤلاء لا يبنون بيوتاً تخصُّهم ولا ينسجون ثياباً تخصُّهم، وإنَّما يسكنون بيوتاً غير بيوتهم، ويرتدون ثياباً غير ثيابهم، وقديماً قيل: «الثوب المستعار لا يدفئ»، وإن كان صاحبه ثريَّاً، ولعلَّه من المفيد هنا الإشارة إلى أولئك الذين يحسُّون بالضِّعة إزاء الغرب وتذكيرهم بقول عبد الله غانم: «أجل! فأنت متى وجدت أسطورة من أساطير الغرب تدور على الحكمة فلن تكون إلَّا مقتبسة...» (ص. ٥١).

نوعا المجدِّدين

ويكون من الطبيعي أن يصنِّف عبد الله غانم المجدِّدين في نوعين هما:

١.أصحاب طريقة يمشون بثقافتهم الملوَّنة المستوردة على طريق حضارية، مستفتحين بتغيير الأشكال اللفظية والبنائيَّة، ثائرين على الوزن والتقفية. أولئك قادة مغامرون ليمشينَّ وراءهم أجناد وتابعون، فلا تلومهم في محاولتهم، لكنَّنا نشبعهم لوماً يوم يكتفون بأن يحسبوا الشعر العربي فستاناً تُضع تصاميمه، في باريس، معارض جاك بريفير وسان جان بيرس، وفي لندن مشاغل ت. س. أليوت، وفي نيويورك مصانع عزرا باوند.

٢.أصحاب طريقة أخرى يلازمون دربهم فيمهِّدون عقباتها، وشجرتهم فيقلِّمون يبوستها، ويلقِّحونها بلقاحٍ حضاري جديد، فتثمر ثمراتٍ لكلٍّ منها مذاق... (ص. ٨٨ و٨٩).

ولئن تابع شعراء هذه الطريقة هدفهم ليصلنَّ إلى إبداع الجديد، وهذا هو بيت القصيد.

❐❐❐

«طرائف الشُّعراء» لنجيب البعيني
متعة السخرية المضيئة

كتب التَّسلية الممتعة

يعيد «طرائف الشُّعراء في مجالس الأدباء»، لنجيب البعيني، الصَّادر مؤخَّراً، عن دار «المناهل» ـ بيروت، إلى الأذهان كتباً كانت تؤلَّف في القديم، وتقدَّم إلى أولي الأمر، من خلفاء وولاة وقادة، وهدفها التسلية الممتعة في زمن كان حديث السمر فيه زاد المجالس وقوتها.

يعرف التُّراث العربي الكثير من هذه الكتب التي كان يكتفي مؤلِّفها بحسن الاختيار أحياناً، أو يضيف ما يخطر له من تعليقات ترقى إلى مستوى تقديم رؤية إلى الأدب والشعر ومختلف قضاياهما، فتغدو أساس نظرية أدبية، كما في «البيان والتبيين»، أو في الافصاح والابلاغ، كما نرى في كتب الجاحظ والمبرِّد والأبشيهي والقيرواني.

وفي العصر الحديث، يطلُّ علينا نجيب البعيني بكتاب ينتمي بوطيد النسب إلى تلك الكتب، وهدفه أن يعيد البسمة والفرحة إلى كل مهموم حزين ومفكِّر قلق، فلعل ذلك يبعث فيه الأمل بيوم جميل مشرق ضاحك.

يكتفي البعيني باختيار مواقف شعريَّة طريفة، من دون أن يقدِّم أي تعليق، ويحصر اختياره في مرحلة زمنيَّة هي مرحلة ما أطلق عليه اسم عصر النهضة، مركِّزاً على الشعراء اللبنانيين.

طرائف دالَّة

قد نقول: إنَّ هذا الكتاب يقدِّم مادَّة مسلِّية، ممتعة...، تساعد القارئ على تمضية وقته والترويح عن نفسه بنوادر منتقاة: مضموناً وشكلاً. لكنَّنا نقول أيضاً:

إنَّ هذه المادَّة تقدِّم فائدة كذلك، فهي، من حيث المضمون، تندرج في سياق التوجيه الوطني والإنساني، ومن حيث الشكل «قصيرة مختصرة، لكي تدخل بسرعة إلى قلب القارئ فتنال استحسانه وإعجابه».

وقد نقول، أيضاً: إنَّ هذا النَّوع من التأليف مرغوب، ويجد سوقاً له رائجة، ولكنَّنا نرى، من ناحية أخرى، أنَّ هذا الكتاب يقدِّم هو وأمثاله، مادَّة طريفة تتضمَّن رؤية الشُّعراء إلى قضايا عالمهم، فيجد فيها المتأمِّل دلالات مضيئة كاشفة، تُلْمِح من خلال التندُّر والسخرية، إلى مواقف جدِّية من بعض القضايا الحياتية الكبرى.

وإن كان لنا أن نفيد، في هذا الإطار، من هذا الكتاب، فإنَّنا سنتوقَّف إزاء بعض الطرائف لنرصد دلالتها، محاولين تبيُّن رؤية الشاعر المبدع، مالك سلطة المعرفة، إلى قضيَّة كبرى من قضايا الاجتماع الإنساني، وهي قضية علاقة الشاعر بالسلطة السياسية، مشيرين إلى أن الدَّارس يستطيع الإفادة من هذا الكتاب، وأمثاله، في تبيُّن رؤية الشاعر إلى العديد من القضايا. الأمر الذي يؤكِّد أنَّ سخرية الشَّاعر لم تكن في أي يوم مجانية، على مستوى الرؤية إلى العالم وأشيائه.

اختيار الحريَّة

تروي كتب الطَّرائف القديمة أن الأديب العربي الكبير عمرو بن بحر، الجاحظ، هرب من بلاط الخليفة، رافضاً أن يكون موظَّفاً، وقدَّم بعض الحجج، وأهمُّها حرصه على حرِّيته، ورغبته في «عيش» يحدِّد نمطه مزاجه الخاص. ونقرأ، في كتاب «طرائف الشعراء» المعاصرين، ما يعيد هذا الموقف الذي يأخذ أهميته إن علمنا حاجة مُتَّخذه إلى عطاء صاحب السلطة، وتهافت كثير من المتشاعرين على نيل هذا العطاء.

يروي البعيني أنَّ «الشيخ عباس القرشي»، الأديب المشهور، وفد على علي بك الأسعد، فألزمه البقاء عنده ليتذاكر معه في الآداب وينشده الأشعار، وينسخ له من بعض الكتب... لكن الأديب ضاق بهذا الإلزام، ورفض أن يغرق

في «وابل» عطاء صاحب السلطة، وهو «وابل» يغدق الجود، لكنه يغرق ذات الشاعر في الوقت نفسه. شعر الأديب بذلك، وعبَّر عنه بلغة شعرية تتخذ اللباقة وسيلة خلاص من الإلزام الذي لا يطيقه مزاج الشاعر الرائي إلى حياة حرَّة. يقول القرشي في بيان موقفه:

زرت ابن سعد فانهلَّت أنامله
عليَّ من وجوده كالوابل الغدق
ثمَّ انصرفت، بلا إذن، ولا عجب
أني خشيت على نفسي من الغرق (ص. ١٧).

في مدح صاحب السُّلطان

بين الكذب والسكوت

تقضي الظروف من الشاعر أن يقول رأيه في صاحب السلطة. ونجد، في طرائف البعيني، موقفين: أولهما للشاعر فؤاد جرداق، والثاني للشاعر موسى الزين شرارة.

رثى الشاعر فؤاد جرداق أحد أولي الأمر، فعوتب:

إنِّي عرفتك شاعراً حرَّاً أبي
من يعرف الجرداق حقا يعتب
غيَّرت نهجك في المديح والرِّثا
ماذا تركت لشاعر «متسبِّب»!؟

وأجاب:

... فإذا مدحت أخا النهى كن صادقا
وإذا رثيت ذوي الوجاهة فاكذب.

في مثل هذا الموقف، يقول موسى الزين شرارة:

إذا كان النِّفاق عليك فرضا

فأبلغ ما تقول هو السكوت.

ولعله موقف صعب أن يكون الشاعر بين موقفين: إما الكذب أو السكوت، وقد عانى الشعراء، على امتداد التاريخ الأدبي، من هذا الواقع، فكانت ظاهرة التكسُّب التي أراد معاتب جرداق للشُّعراء أن يتخلَّصوا منها.

السلامة والدِّعة

يؤثر بعض الأدباء السلامة، فينصرفون إلى تحصيل الرِّزق، وهم يدركون طبيعة السياسة وأصحابها، فيقول طانيوس عبده موضحاً سياسته التي كانت تبدو متلوِّنة:

إن السياسة عندنا هي أن تكون المنفعة
بالكيد أو بالضغط أو بالشتم أو بالمقرعة
وسياستي معروفة وهي السلامة والدِّعة...

في مواجهة السلطان وجاسوسه

رأينا نمطاً من السلوك يتمثَّل بالرَّفض السلبي المتخذ أشكالاً عديدة، كالهرب والسكوت والكذب... وهذا قد يؤتي سلامة ودعة مرغوبتين، لكن الشاعر ما كان ليركن دائماً إلى هذا النَّمط، ولدينا طرفة تؤكِّد ذلك، وتوضح طبيعة الكذب الذي أشار إليه الشاعر فؤاد جرداق آنفاً.

نظم فؤاد جرداق قصيدته المعروفة «وطنٌ سراحين الذئاب تسوسه»، فنقلها أحدهم إلى المستشار الفرنسي في مرجعيون. فأحالها هذا إلى ضابط الدرك للتحقيق وإجراء المقتضى بحقِّ الشاعر...

سأل الضابط: هل أنت ناظم هذه الأبيات؟

طلب الشاعر الاطِّلاع على الأبيات، واستطاع بعد تأمُّل الورقة والخط معرفة الواشي. فراح يقرأ بصوت جهوري:

وطنٌ سراحين الذِّئاب تسوسه

ماذا يفيد لشعبه تقديسه؟
صمت الألى، أهل الحصافة والنُّهى
وتفرَّدت بالرأي فيه تيوسه
وطن بلا طول ولا عرض ولا
شكل ولا حجم، فكيف أقيسه!؟

فقاطعه الضابط مداعباً: قل لي كيف ستقيس مساحة لبنان؟

فأجاب الشاعر ضاحكاً:... إنني أعني بلاد عربستان!

ضحك الضابط، وقال:... وإذا أردت أن تختم هذه القصيدة ببيت عن لبنان، فماذا كنت تقول فيه؟ فأجاب جرداق:

يا حبذا وطني على علَّاته
مهما تمادى بالأذى جاسوسه!

نقدٌ لاذع

يبدو «كذب» الشعر سخرية لاذعة، وتورية ناقدة. وهذا النَّقد الساخر نلحظه في بيتي أميل لحود، وقد قالهما، وهو المحامي العارف بواقع العدالة، عندما رأى عبارة «العدل أساس الملك» مكتوبة بالحشيش (الغازون) أمام قصر العدل:

رأيت العدل ينبته الحشيش
يهش لحسن طلعته الكديش
عجبت لعدلنا في الأرض ينمو
ويذبل في الدِّماغ، ولا يعيش.

وإذ يرى لجُّود ذبول العدل في الدِّماغ، يرى عبد الحسين عبد الله غرور الحكَّام، فيقول بعد ما مرَّ أحد النواب به وبالشَّاعر موسى الزين شرارة، من دون أن يأبه لهما:

أيا سيارة «الكادلاك» سيري.

وفوقك ألف طنٍّ من غرور
لقد مرَّ «الزعيم» ولم يسلِّم
على موسى، ولا العبد الفقير.

الإسهام في التَّغيير

يتجاوز الشاعر، أحياناً، موقف النقد السَّاخر، اللَّاذع إلى الاسهام العملي في التَّغيير، فنقرأ طرفة نادرة في دلالتها. إذ إنها تجمع بين شاعرين كبيرين اتخذ كل منهما موقفا مقاوما. يروي البعيني:

شكا الشاعر محمد علي حوماني، صاحب ديوان «فلان»، السَّاخر من الواقع السياسي الاجتماعي، من ألم في ضرس منخور أراد خلعه. فقصد عيادة الدكتور أديب مظهر، وهو الشاعر المتفرِّد في عصره باتجاهه الرمزي، المجدِّد، فقيل له: إنَّ الطبيب توجه إلى ساحة الشهداء للاشتراك في مظاهرة تطالب بحلِّ المجلس النيابي. فما كان من الحوماني إلَّا أن تناول قصاصة من الورق، وكتب عليها بيتين من الشعر:

قد جئت أخلع واحداً من أضراسي
فإذا الطبيب مضى لخلع المجلس
يا حبذا ألمي... ليبرأ موطني
من كل منخور الضمير مسوِّس.

من يُحيَّا؟

الشاعر والسلطة والتغيير موضوع يطول...، وإذا كان بعض الشعراء يقولون بلسان أحدهم، محيِّياً أحد الزعماء: «قف في رحاب البرلمان وحيِّه...»، فإنَّ بعضهم الآخر يردُّ بلسان رئيف خوري:

... من لم يحي الناس حيَّا.
ـ وهو ميْتٌ ـ لا يحيَّا.

إن الخلود يكتبه الشعر لمن يحيي الإنسان، ويحييه حياة حرة كريمة، أليست هذه كلمات الشاعر المبدع؟.

«زهرة الحرّ، شاعرة جبل عامل»، لخديجة شهاب
رائدة الأدب النِّسائي العاملي

يا مجلساً جعل الثقافة مذهباً وأطلَّ من أفق الحضارة كوكبا
إنَّ الجنوب بعدِّه وعديده أضحى لغايتك النَّبيلة موكبا..

هذان بيتان من قصيدة تحيِّي بها زهرة الحر المجلس الثقافي للبنان الجنوبي. والمجلس، إذ يجعل الثقافة مذهباً والجنوب غاية، يحتفي في هذه الندوة في سياق برنامجه المعتاد، بكتاب يبحث في حياة هذه الشاعرة وشعرها، وهي الشاعرة التي وصفها الشاعر فضل الأمين، ذات يوم، بـ «ملكة تتربَّع على عرش الشعر في جبل عامل».

«زهرة الحر، شاعرة جبل عامل» كتاب جديد لخديجة شهاب، تبحث فيه ثلاث قضايا: أولاها تسمية جبل عامل وحدوده وسكانه وأوضاعه السياسيَّة والاجتماعيَّة والفكريَّة، وثانيتها حياة زهرة الحر وثقافتها، وثالثتها موضوعاتها الشعريَّة وأسلوبها.

موضوعات البحث وأهدافه

تقول المؤلِّفة في تسويغ اختيارها للشاعرة الحر موضوعاً لبحثها: «إنَّني أقدِّر الأدب النِّسائي العاملي، وأرغب في أن أضيء على نتاج إحدى رائدات هذا الحقل» (ص. ٩، وراجع ص. ١٧). يفيد هذا القول، علاوة على تحديد الدافع الذاتي، أنَّ الهدف من البحث هو الإضاءة على نتاج إحدى رائدات الشعر العاملي النِّسوي، غير أنَّها كانت قد قالت قبل ذلك: «وقد أردت الاطِّلاع عن كثب على التطوُّرات التي أصابت الشِّعر العربيَّ في الصميم، فتوجَّهت إلى

حيث أجد كنوز الشِّعر الدَّفين، لعلِّي أستطيع من خلال دراستي له ان أمنحه التجدُّد، وأعيد إليه ألقه، وألفت النظر إلى بعض الشُّعراء الذين نستيهم الحياة، فطوتهم في أرض جبل عامل» (ص. ٨).

يفيد هذا القول: إنَّ الهدف من البحث أكثر شمولاً وعمقاً وتشعُّباً، إذ شمل عدَّة قضايا، أولاها الإطلاع عن كثب على تطوُّر الشعر العربي في الصميم، وثانيتها دراسة كنوز الشِّعر الدفين، وثالثتها منح هذا الشِّعر التجدُّد والألق، ورابعتها لفت النَّظر إلى بعض الشُّعراء المنسيِّين.

هذا الهدف، كما يبدو، كبير جدَّاً، وليس من بحث لقضاياه في الكتاب، ولا تفوتنا ملاحظة الفرق الكبير بين القضايا الثلاث الأولى لهذا الهدف والمآل الذي تصير إليه في القضيَّة الرابعة، وهو لفت النظر.

ثمَّ نقرأ ما يفيد أنَّ الهدف من بحث هذا الموضوع هو إعطاء صورة واضحة عن الشَّاعرة، وعن مجتمعها وبيئتها وشعرها النَّابض بالحياة، الذي استحقَّت من أجله لقبها: شاعرة جبل عامل.

ثمَّ نقرأ ما يفيد أنَّها تريد أن تقف، بعد الكلام على البيئة السِّياسيَّة والاجتماعيَّة والفكريَّة، التي عاشت فيها الشَّاعرة، عند باب الشِّعر، لتجيب عن السُّؤال الآتي: «هل أجادت الشَّاعرة، كما أجاد الشُّعراء الرومنطيقيون؟ وهل تماشت والمواضيع التي نسجوا فيها شعرهم؟ وأين تفرَّدت عنهم؟» (ص. ٤١ و٤٢).

هذا موضوع آخر يفترض أنَّ الشُّعراء الرومنسيِّين أجادوا، كما يفترض أنَّ زهرة الحر شاعرة رومنسيَّة، ولا يخفى أنَّ هذين الافتراضين إسقاط مسبق يؤدِّي إلى اتِّباع منهج انتقائي، ينتقي الأبيات من القصائد، ويستشهد بها ليثبت صحَّة ما تمَّ افتراضه وإسقاطه، والمنهج الصحيح هو المنهج النصِّي الذي ينطلق من النَّص بوصفه وحدة كاملة، كما يقتضي بحث هذا الموضوع أن تجري مقارنة بين الشَّاعرة وبين الشُّعراء الرومنسيِّين بغية معرفة ما إذا كانت قد أجادت مثلهم، وما إذا كانت قد تفرَّدت عنهم وتميَّزت منهم؟

هذا موضوع كبير جدًّاً، يحتاج معرفةً شاملةً بالشعراء الرومنسيِّين وشعرهم، ما يفضي إلى اختيار نماذج منهم للمقارنة، كما يقتضي، من نحوٍ أوَّل، دراسة شعرهم وتبيُّن خصائصه، ومن نحوٍ ثانٍ دراسة شعر زهرة الحر وتبيُّن خصائصه، ومن نحوٍ ثالث المقارنة بين ما يتمُّ تبيُّنه من خصائص، بغية معرفة التميُّز والتفرُّد...

ثمَّ تقول المؤلِّفة: إنَّ الشَّاعرة تتابع، في ديوانها: «الله جلَّ جلاله»، المنحى الصُّوفي الذي اتَّصف به شعرها منذ بداية نظمها، وتضيف المؤلِّفة، فتقول: إنَّها ستبحث في تأثير صخب الحياة في شعر الشَّاعرة وتبيِّن «إلى أيِّ أحدٍّ وُفِّقت في معالجة المواضيع التي تناولتها» (ص. ٦٥).

وهذا موضوع آخر يضاف إلى ما سبق، وهو موضوع جدير بالبحث وعميق، ويجيب عن أسئلة مهمَّة، منها ما يتعلَّق بالمنحى الصُّوفي وخصائصه وعلاقته بصخب الحياة من ناحية أولى وبالرومانسيَّة من ناحية ثانية، ما يتيح تبيُّن تفرُّد الشَّاعرة بهذا المنحى الصُّوفي الديني، وتميُّزها به من الرومنسيِّين.

وهكذا، كما يبدو، تضع المؤلِّفة أمامها أهدافاً كثيرة تريد لهذا البحث أن يحقِّقها، وهي أهداف تشمل معرفة تطوُّر الشِّعر العربي ودراسة كنوز الشِّعر الدَّفين...، والإضاءة على نتاج شعري، أو لفت النَّظر إلى شعراء منسيِّين. وإن عدنا إلى الكتاب وجدنا أنَّ ما تمَّ بحثه فعلاً هو القضايا الثلاث التي ذكرناها في بداية هذه المقالة، وهي: جبل عامل، حياة الشَّاعرة، موضوعات شعرها وأسلوبها.

المنهج

وإذ تتحدَّث عن المنهج الذي تعتمده لتحصِّل معرفة بهذه القضايا، تقول: إنَّها اعتمدت المنهج الموضوعاتي، وبناءً على هذا المنهج، وضعت مخطَّطاً يبحث في القضايا التي ذكرناها آنفاً.

الحقيقة أنَّ المنهج الموضوعاتي وحده لا يفي بالحاجة إن أرادت المؤلِّفة

بحث الأهداف الكثيرة التي حدَّدتها، والتي ذكرناها آنفاً، ثمَّ إنَّ اتخاذه أساساً للبحث يقتضي وضع مخطَّط مختلف كليَّاً عن المخطَّط الذي وضع واعتمد في البحث، ذلك أنَّ هذا المنهج لا يُعتمد في بحث حدود جبل عامل وتسميته وسكانه وأوضاعه، وحياة الشَّاعرة وبيئتها وموضوعات شعرها وأسلوبها...، إنَّه يعتمد في بحث قضايا أخرى...

إنِّي، وإن كنت أريد ألَّا أثقل عليكم في الكلام على قضيَّة جامعيَّة، سأتحدَّث باختصار وتبسيط عن هذا المنهج، كما تحدَّثت عن تحديد موضوع البحث، لسببين: أوَّلهما أنَّ الكتاب في الأصل رسالة جامعيَّة، وثانيهما استخدام النتائج لمناقشة قضيَّة أخرى مهمَّة، وهي معرفة الموضوع ـ الجذر في شعر زهرة الحر.

المنهج الموضوعاتي منهج معاصر، رائده الناقد الفرنسي جان بيير ريشار، يدرس النَّص نفسه، بوصفه وحدة لغويَّة كليَّة، تنتظم فيها العناصر في نظام من العلاقات الداخليَّة. يستبعد هذا المنهج ما يحيط بالنَّص من عوامل خارجيَّة، ويهدف إلى العثور على المبدأ Le principe الذي يوحِّده، وليس إلى وصف مضمونه الفكري.

والمقصود بالمبدأ الجذر، أو الجوهر، الذي تتفرَّع منه موضوعات تعاود نفسها، وتتَّخذ مظاهر كثيرة، وتتطوَّر على امتداد العمل الأدبي الواحد، أو على امتداد الأعمال الأدبيَّة للأديب الواحد، أو لأدباء مرحلة تاريخيَّة معيَّنة...

تقتضي معرفة المبدأ ـ الجذر ـ الجوهر إجراءات منهجيَّة كثيرة، منها بناء معجم للتواتر المعنوي واللفظي وسوى ذلك، وفي الغالب لا نجد الموضوع ـ الجذر ـ الجوهر إلَّا لدى الشعراء الكبار المتميِّزين، وليس لدى الشعراء الذين يقلِّدون ويلمُّون رؤيتهم من هنا وهناك. ومن نماذج الموضوع ـ الجذر ـ الجوهر، في الشِّعر العربي، مقاومة الفناء والسعي إلى البقاء والانتصار في الشِّعر الجاهلي، وهو المبدأ الذي تتمثَّل فيه وحدة القصيدة الجاهليَّة التي تبدو في الظاهر مفكَّكة.

الموضوع الجذر في شعر الشَّاعرة

الواضح أنَّ المؤلِّفة لم تقم بناء كتابها على أساس النَّقد الموضوعاتي، كما أنَّها لم تعتمد هذا المنهج لدى دراسة موضوعات الشِّعر، فلو فعلت لعلمت أنَّ «الجذر»، في شعر الشَّاعرة زهرة الحر، هو ديني، وفي ما يأتي أقدِّم نماذج من ظهور هذا الجذر في شعر الشَّاعرة، وتواتر/معاودة ما يدلُّ عليه:

الإنسان خلق من تراب، وإلى التُّراب يعود:

أنا بنت التراب، فالأرض أمِّي وأبي، وهي مصدري ومآبي
أنا طين، وسوف أرجع للطيِّـ ـن، ولو كان لي جناح العقاب

* وكان هبوطه إلى الأرض قدراً أراده الله سبحانه وتعالى:

ـ هكذا شاءت الأقدار فينا فليكن ما تشاءُ لا ما نشاء
فاهبطي يا ابنة التراب إلى الأرض ففي الأرض تمرح الأهواء

* في الأرض تمرح أهواء الإنسان، فهو كائن مركَّب من مكوِّنات متناقضة تجعله يبدو كأنَّه لغزٌ/سرٌّ، فهو عبدٌ وحرٌّ، حلو ومرٌّ، حبٌّ وكره، أمل ويأس، تحضُّر ووحشيَّة، وهنا يبرز المنحى الواقعي في هذا الموضوع الجذر:

ـ أنا لغزٌ، يا إلهي، أنا سرٌّ أنا عبدٌ، رغم أنِّي حرُّ
أنا خيرٌ بين أمثالي وشرٌّ أنا حلوٌ، وأنا يا ربُّ مرُّ
فعلى أيِّ صفات أستقرُّ

* تعاف الشَّاعرة نزوع الإنسان إلى الشرِّ، وتكنِّي عنه بالعفن، وتريد أن تتجاوز هذا الواقع، وهنا يدور صراع داخلي:

ـ لكنَّني، يا ربُّ، لم أملك لهذي النفسي أمرا
أعدو بها للخير، وهي تجرُّني للشرِّ جرَّا
وكأنَّها فطرت علي الأمرين إذعاناً وقسرا

ـ أنا عفنٌ، ولكنِّي أعاف حقارة العفن

* تعاف حقارة العفن، وتعدو بالنَّفس إلى عليائها، لتروي ظمأً إلى

الرقي الإنساني، إلى الكمال الإنساني، وهنا يبرز المنحى الصُّوفي في هذا الموضوع الجذر:

ـ أنا ظمأى، ومياه الأرض لا تروي ظمئي
أنا ظمأى، ومياه الأرض تجري ورائي ...

وإذ تحقَّق هدفها، في سفرها، إلى الكمال، تريد لهذا الكمال أن يتحقَّق في شخصيتها وحياتها العمليَّة وشعرها:

ـ أنا زهرة من الرَّوض يبعث عرفها روح محلِّقةٌ وقلبٌ مشرق
أنا ابنة السفح الجميل، وغرسة الوادي الظليل، ونجمة تتألَّق

* لا يكون الفخر، هنا، تبجُّحاً، وإنَّما سموٌّ بالذَّات يرقى بها من التناقض، العفن الذي كانته، سموٌّ محميٌّ لا يطال، ولا ينال منه:

ـ أنا مخلبٌ من مخالب نسرٍ أنا ريشة في جناح العقاب
أنا الشَّمسُ لا تلتقي في الظَّلام ولا تتوارى وراء الضَّباب

وفي موقعها هذا، تتمنَّى أن تملأ الوجود لحناً طروباً، شعراً جميلاً، وأمنيتها هذه تتَّخذ بعداً وطنيَّاً، تدلُّ عليه مفردة «أرزة»، فالعطاء عطاء وطني للعالم.

ـ ليتني أرزةٌ لها ألف غصن كلُّ غصنٍ يقول للشِّعر هيَّا
لملأت الوجود لحناً طروباً خالداً في خواطري عبقريَّا...

الحقيقة أنَّ المؤلِّفة تبيَّنت أصولاً دينيَّة لرؤية الشاعرة، وذكرت ذلك في غير موضع من كتابها، واستشهدت بآيات قرآنيَّة كريمة كان لها حضور في شعر الشَّاعرة، وهذا عائد، كما قلنا آنفاً، إلى كونها انطلقت من حكم مسبق، وهو أنَّ الشَّاعرة رومنسيَّة، وقد أجادت كما أجاد الشُّعراء الرومنسيُّون...

جبل عامل والإتيان بجديد

بذلت المؤلِّفة، كما هو واضح، جهداً كبيراً في بحثها، وكان لافتاً أنَّ هذا الجهد يعود إلى الأعوام، ١٩٩٢ و١٩٩٤ و١٩٩٦ (ص. ٥٣) ففي هذا الأعوام، كما تفيد الحواشي، أجرت مقابلات مع الشاعرة، لكنَّها، في الوقت

نفسه، لم تبذل جهداً يتيح لها الإتيان بجديد لدى الكلام على جبل عامل، وهذا هو شأن معظم الدِّراسات التي تبحث في هذا الموضوع، فهي تعتمد على ما توصَّل إليه الرُّوَّاد أمثال العلَّامة السيِّد محسن الأمين في كتابه: «خطط جبل عامل» وقيصر مصطفى في كتابه: «الشِّعر العاملي الحديث» وسواهما... واللَّافت أنَّ المؤلِّفة لدى ذكرها عدد سكَّان جبل عامل اعتمدت الرقم الذي ذكره قيصر مصطفى، وهو مئة وخمسون ألف نسمة، مكتفية بالإشارة في الهامش إلى أنَّ هذا العدد قد زاد كثيراً (ص. ٢١) منذ زمن إعداد ذلك الكتاب الصادر عام ١٩٨١.

بذلت المؤلِّفة جهداً كبيراً، وتوصَّلت إلى نتائج كثيرة، ما يدلُّ على توافر قدرات باحثة يمكن أن تقدِّم الأفضل إن تخلَّصت من مشكلات تتعلَّق بالمنهج والمنهجيَّة وطرق تحصيل المعرفة وتقديمها والتوثيق، وهي مشكلات اعترضتنا جميعاً لدى إجرائنا أبحاثنا الأولى.

مقام تحيَّة

لا أريد التفصيل في هذا الشأن، وإنَّما أريد أن يكون هذا المقام مقام تحيَّة لكلٍّ من الشاعرة والمؤلِّفة، الشاعرة زهرة الحر التي قال فيها الشاعر خليل شرف الدِّين:

زهـــرةٌ حـــرَّةٌ تـــبـــثُّ شـــذاهـــا مـن عـبـيـر الـتـعـبـيـر نـثـراً وشـعـرا
فـتـراهـا تـبـثُّ فـي الـحـرف سـرَّاً عـبـقـريَّـاً، فـتـجـعـل الـشِّـعـر سـحـرا
(ص. ٢٥٠)

والمؤلِّفة خديجة شهاب التي بحثت عن كنوز الشِّعر الدفين وفيها، وبذلت جهداً كبيراً في ذلك، وتوصَّلت إلى نتائج جديرة بالتقدير وأهدت إنجازها إلى من وهبوا الأرض حياتهم، وتعلَّموا منها الصمود والتحدِّي، فالشَّاعرة والمؤلِّفة هما ابنتا تلك الأرض المعطاء التي يهب أبناؤها حياتهم لها... وإن كان لي من نقدٍ ركَّز على تحديد موضوع البحث وإشكاليَّته ومنهجه، فذلك من أجل تجاوز مشكلات واجهناها وتعلَّمنا حلَّها وما زلنا نتعلَّم...، فإلى مزيدٍ من الإنجاز والتَّعلُّم...

«خطاب الجنون في الثقافة العربية»
لمحمد حيَّان السمَّان
صوت يكشف، ويعوِّض...، ويرسم حلماً بالتصدِّي

تجد أخبار المجانين حيِّزاً واسعاً في كتب التراث العربي، والملاحظ أن مؤلِّفي هذه الكتب يولون تلك الأخبار وأصحابها اهتماماً يتتبَّعها ويسجِّلها، ويضيف إليها ما ينتجه الناس، وينسبونه إلى عَلَم من أعلام أولئك المجانين الذين كانت تُطلق عليهم تسميات مختلفة، مثل موسوس، بهلول، مجذوب، أصابه مسّ إلخ...

يرى بعض المؤلِّفين أن هؤلاء «كان لهم فضل ودين ومعرفة، فزالت عقولهم، وبقي ذلك الفضل، فلم يختلط في ما اختلط، ويقف بعضهم الآخر ناحية يستجلب مخاطبتهم، ويرصد الفائدة منهم. والسؤال الذي يطرح، في هذا المقام: أيّ فضل خالص كان يبحث عنه النَّاس لدى مجانين يلقون كلامهم في الأمكنة العامَّة؟ وأي فائدة كانت ترتجى من هذا الكلام الذي يُستجلبون إلى النّطق به؟».

يحاول الأستاذ محمد حيَّان السمّان، في كتابه «خطاب الجنون، في الثقافة العربية»، أن يجيب عن هذين السؤالين وأسئلة أخرى، وذلك عندما يبحث في ست قضايا هي: محتوى دلالة الجنون المقصود والمصادر التي تتضمن أخباره، موقع صوت الجنون في المجتمع والثقافة، المميِّزات الجمالية ـ التعبيرية في الشخصية الجنونيَّة، صوت الجنون ومسألة الخلافة الاسلامية، المجنون قائداً، صوت الجنون في فضاء المدينة الإسلامية.

حكمة مقموعة

يقرِّر المؤلِّف أنَّ صوت الجنون كان يرتفع حرَّاً واضحاً أمام الملأ، في الأمكنة العامَّة، بكلامٍ جيِّد يجهر بالمهموس ويبوح بالسرِّي، في الزَّمن الصَّعب. وكان هذا الكلام يتَّخذ شكل الحكمة البليغة الرائية إلى الواقع المرير، والمتجسِّدة في سياق لغوي جمالي راقٍ يتَّصف بالطَّرافة «واللمعة» المضيئة الكاشفة التي يلقيها صوت شعبي في بنيته التعبيرية ودلالته وإرساله وتلقِّيه، وفي إعادة إنتاجه من جديد.

وكان الناس يقبلون على هذا الصوت، ويتداولونه ويدرجونه في سياق ثقافتهم. ولا يعود السبب في ذلك إلى وظيفة تبدو لأوَّل وهلة هي الأساس في ذلك، وهي الترويح والتندُّر والتفكّه، وإنَّما إلى سبب آخر ينيط بهذا الصوت وظيفة أخرى، تتمثل في كونه يشكل جانباً مهمَّاً من ثقافة المضطهدين، وحكمتهم الشعبية التي قُمعت، فلجأت إلى المجنون، وانتسبت إليه، فظهر المجنون في الكتب، كما في الوعي الشعبي، حكيماً شعبياً ينطق بتطلُّعات الناس وآلامهم ورؤاهم إلى واقعهم.

في منهج المقاربة

ولمَّا كان صوت الجنون يتخذ مثل هذه الأهميَّة، فإن دراسته تقتضي اعتماد منهج تاريخيّ يتتبَّع تجلِّيات هذا الصوت في سياقه التاريخي، فيلحظ خصائصه في كلِّ مرحلة، وتطوّر هذه الخصائص، وهذا ما لم يفعله المؤلِّف، إذ إنه تناول أخبار المجانين بوصفها كمَّاً عامَّاً، يستوي في ذلك ما قدَّمه العصر الأموي وعصر الدويلات على سبيل المثال، ويستوي، في ذلك أيضاً، جميع المجانين، من دون النظر إلى الفروقات المختلفة التي يفترض أن تكون موجودة في ما بينهم.

ولعلَّ هذا يعود إلى رؤية المؤلِّف التي تنطلق من مفهوم ثابتٍ للسلطة والمجتمع، وللصوت المحتجّ، الكاشف للواقع الذي ارتفع متخذاً شكل الجنون. وفي تقديري، أن سيرورة التاريخ العربي عرفت تغيُّراً، أو تحولاتٍ، الأمر الذي يفضي إلى تغيّر في الخطاب وتحوُّل فيه، وخصوصاً أن الشعب لم

يكن «كمَّاً» أيضاً، وإنما كان متنوّع الانتماء، ومن الأمثلة على ذلك، نذكر أن «بهلول» العصر العباسي كان ينتمي إلى مذهبٍ معيَّن، فبم اختلف خطابه عن خطاب سواه من معاصريه ولاحقيه؟ ولم نسبت معظم أخبار الجنون، في مراحل تالية، إليه، ومن ذلك رسالة ذُكر أنها أرسلت للخليفة، بعد وفاة ذلك «البهلول» بسنة؟

البعد عن التاريخية الملموسة

يتحدَّث المؤلِّف عن صوت جنون مطلق، وعن سلطة ومجتمع مطلقين، وهذا تعميم يفتقر إلى التاريخية الملموسة، كما أن المؤلِّف يبحث في «خطاب الجنون» في الثقافة العربيَّة بعامَّة، كما يقول، لكنه يبحث، واقعاً، في بعض الأخبار الأدبيَّة المنتخبة من مصارد يسمِّيها، وهذا لا يشمل الثقافة بمختلف مكوِّناتها، وإنَّما يشمل المكوِّن الأدبي فحسب، بوصفه كمَّاً متجانساً في مختلف العصور. ولعلَّ النظر الدَّقيق كان من الممكن أن يؤدِّي إلى كشوفات جديدة.

من الملاحظات الجديرة بالذكر، في هذا الصَّدد، أن عادل العامل، ذكر في مقدمة كتاب «شعر ماني الموسوس وأخباره» أن «التعبير الحي العميق عن الموقف الرافض الأصيل من العلاقات الاجتماعية السائدة، لدى عدد من الشعراء المتَّسمين بالنَّقاء والجرأة، أو بالورع الحقيقي، فكان نصيبهم النبذ والاتهام بالجنون». إنَّ ما يذكره العامل يشير إلى حقيقة مفادها أن بعض الشعراء كان يُنبَذ ويُتَّهم بالجنون بسبب مواقفه، ونسأل هنا: أليس من المعقول أنَّ يكون كثير من المجانين الذين تتحدَّث عنهم كتب التراث من هؤلاء الذين نبذوا واتُّهموا؟

دلالة المجنون وموقف السُّلطة

قد يكون من المفيد القول: إنَّ دلالة المجنون التي اعتمدها المؤلِّف، في دراسته، تشمل هؤلاء المتَّهمين أيضاً، وهذه الدلالة، كما يوردها المؤلِّف هي: «أ ـ إمكانية المعرفة والإخبار عن الواقعات. ب ـ عدم الإصابة بمرض عضوي دماغي. ج ـ الفاعلية الاجتماعية، سلباً أو إيجاباً. د ـ القداسة والصدِّيقية».

لعلنا نفيد، من هذه الحقيقة، في فهم موقف السلطة من خطاب الجنون، إذ إنها تشير إلى إجراءات كانت تتخذها لتصنيف المعارضين في فئة المجانين الذين كان صوتهم، كما يقول المؤلِّف، «أداة من أدوات مناهضة المجتمع لعوامل القمع والاستغلال التي تعاني منها الفئات الاجتماعية الموجودة، في حالة تعارض مع قوى الحكم والمرجعيَّة الاجتماعية للسلطة». فلماذا ترتضي السلطة من المجانين صوتاً معارضاً ولا ترتضيه من العقلاء؟ ولم كان صوت المجنون حرَّاً كما يذهب المؤلِّف؟.

يقول المؤلَّف: إنَّ المجنون كان يحظى بالرعاية في المجتمع الإسلامي، وإن السلطة عاملته بتسامح تقتضيه الأخلاق السائدة، غير أنه لا يلبث أن ينقض هذا الرَّأي عندما يقول: «ومما لا شك فيه أن الأخلاق لم تكن لتحدِّد ممارسات الساسة وسلوكهم إلَّا بالشكل الذي تخدم فيه الأخلاق السِّياسة».

وهذا يعني أن هناك أسباباً أخرى كانت وراء سكوت رجال السلطة، ومن هذه الأسباب، كما يضيف المؤلِّف، أن صوت الجنون تحرُّكٌ مُفرغ من إمكانات الفعل، ولا يحول بين الحاكمين وسلطانهم، وهذا ما ذكره معاوية مرَّة عندما قال: «لا نحول بين الناس وألسنتهم ما لم يحولوا بيننا وبين سلطاننا».

إن هذا السبب صحيح، والصَّحيح أيضاً أن صوت الجنون كان يحقّق للسلطة عدة أمور نذكر منها أنه كان شكلاً من أشكال التعبير التي تفرغ شحنات الغيظ المكبوت، فتطهِّر الذَات وتنفِّس ما تختزنه، وخصوصاً إن كان الموقف ساخراً يعرِّي ويضحك، ومن تلك الأمور، أيضاً، أن رجل السلطة كان يبدو راغباً في تلك التعرية مستجيباً لها، فيطلب الرَّشيد، على سبيل المثال، من بهلول مزيداً من الوعظ، ويقول: «زدني... فقد أحسنت»، وكان يبدو شديد التأثُّر بالوعظ، ويصل به الأمر إلى حدِّ البكاء في غالب الأحيان، كما حدث مع أحمد بن طولون، على سبيل المثال، الذي «كان حادّ الخلق والمزاج... ولما ولي مصر والشام ظلم كثيراً وعسف، وسفك كثيراً من الدِّماء، ومات في حبسه ثمانية عشر ألفاً...»، فهذا الوالي يأرق، ويرى كوابيس، ويشعر بنقمة الناس، فيبحث عن مخرج، فيكون في واعظ ينتهي به إلى أن «يبكي بكاءً كثيراً»، فكأنه

ينفِّس من نحو أول، ويظهر في صورة المتَّعظ الباكي من نحو آخر، وهو يقدِّم هذه الصُّورة للناس ليبدو بكَّاء تائباً نادماً...

صوت مُنَاهَضَة السلطة

إن صوت الجنون، في التراث العربي، كان مناهضاً للسلطة ووسيلة من وسائل مواجهة الطاغية، وملاذاً لصاحبه، ويحل أزمة المثقف إزاء السلطة الاستبداديَّة، في بعض الحالات، بوصفه مهرباً... غير أنه كان وسيلة من وسائل السلطة يفرغ شحنات الغيظ، ويظهر رجالاتها بمظهر الخاضع للوعظ، والتَّائب والنَّادم إلخ...

وإن تمادى صوت الجنون في احتجاجه، وتجاوز الحدود التي يُسمح له بها، كان صاحبه يُقمع، ويُرمى في «البيمارستان»، حيث يجد «ما يناسبه من عناية»!. هذا إضافة إلى أنَّ خطاب الجنون كان يتضمَّن حثّاً على الزهد وترك مباهج الدنيا وثرواتها، وهذا ما كان يريده رجال السلطة، ويرغبون في توجيه أنظار الناس إليه.

يثير المؤلِّف أسئلة كثيرة، يحاول الإجابة عنها في جهدٍ موضوعي رصين، دقيق الأداء. وليس من شك في أنَّه وُفِّق إلى الكثير من النتائج الجيدة، ومنها قوله، على سبيل المثال: «ففي مواجهة الطُّغيان والتصفية الجسدية التي شكَّلت وسيلة بارزة من وسائل إدارة الصراع في المجتمع العربي ـ الإسلامي، وحيث الضعف المطلق للفرد في مواجهة السَّياف ومؤسسته، وحيث الاستلاب الكامل في الخوف أمام جلاوزة الدولة وجلاديها، تأتي كلمة المجنون لتوازن وتعوِّض، وترسم حلماً بالتصدِّي وتجاوز الخوف وبالنجاة والسلامة».

وهكذا يمكن القول، في هذا الصَّدد: إن الجنون كان طريقاً من طرق الخروج على الطُّغيان، في الوقت الذي كان الخروج الفعلي فيه يفضي إلى الموت...، وبين الموت والرضوخ والجنون...، كان كثير من النابهين يختارون الجنون الكاشف، المعوِّض، المؤدِّي وظيفة الترويح عن النفس وتنفيس غيظها، ورسم حلمٍ بالتَّصدِّي...

غادة السمَّان في «رسائل غسَّان كنفاني...»
«شهريار» وضحيَّته في آن

كُتِب الكثير عن رسائل غسان كنفاني إلى غادة السمَّان، الصَّادرة مؤخَّراً عن دار الطليعة في بيروت، وإن كان لنا من إضافة، في هذه المقاربة القصيرة، فهي إجراء قراءة في هذه الرسائل بوصفها وثائق أدبية تنتمي إلى نوعٍ أدبي يقلُّ الحديث عنه، ولعلَّ ذلك يعود إلى قلَّة الكتابة والنَّشر فيه، وهذا ما ألمح إليه عنوان السلسلة التي نشر الكتاب باكورة لها، وما تحدَّثت عنه الكاتبة في محاولة تقديمها.

تحاول هذه القراءة تبيين مسألتين هما: مدى أمانة النَّاشرة في تقديم الرسائل المنتمية إلى هذا النوع الأدبي، ودلالة هذه الرسائل الأدبية على صدقية كاتبة عربية ورؤيتها إلى العالم، بوصفها تمثِّل فئة من النساء الكاتبات المتميِّزات في هذه المرحلة من تاريخنا.

صدقية الوثائق

قد نختلف في أن يكون من حقِّ القارئ محاسبة السيدة على جرأتها، أو أن يحكم على صدق دوافعها الشخصية المؤدية للنَّشر، مثل الوفاء لعهد ووعد الخ... ولكن ما لا خلاف فيه هو أنه من حق القارئ أن يناقش مسألة عامَّة تتعلَّق بصدقية وثائق يراد لها، كما جاء في حديث الكاتبة، أن تؤسس نوعاً أدبياً، ومعرفة الأسباب التي أدت إلى تشويه هذه الوثائق إن كان ذلك قد حدث.

تقول السيدة السمان: إنَّ الرسائل المنشورة «تخصُّ القارئ العربي كجزء من واقعه الأدبي والفكري على لسان مجنونَيْ حبر». وهي، بهذا المعنى، وثائق

أدبية أكثر منها رسائل شخصية، والهدف من ذلك تأسيس نوع أدبي «منتشر في الدنيا بكثرة، ويكاد يكون معدوماً عندنا»، **وهو أدب المراسلات غير الرسمية: مراسلات الاعتراف.**

من المفيد جداً أن تسعى كاتبة بجرأة، إلى نشر رسائل حب موجَّهة إليها بهدف تأسيس نوع أدبي، لكن تحقُّق هذا الهدف يشترط الأمانة الأدبية، وهذه تقضي بعدم إجراء أي تعديل أو تبديل في النُّصوص، فهل حقَّقت السيدة السمَّان هذا الشرط؟.

تقول، «إن كل ما أتمنَّاه هو أن أرى رسائلنا كلها منشورة كما حلمنا يوماً»، ولكنها، إذ تدفع الرسائل إلى النشر، تجتزئها، فتحذف ما تسمِّيه المقاطع السياسية، بحجة أنَّها نُشرت سابقاً في مجلة الهدف، كما أنَّ بعض رسائل ١٩٦٨/ ١٩٦٩ احترقت كما تقول، فضلاً عن عدم نشر رسائلها إليه.

يشارك القارئ النَّاشرة أسفها على الرسائل المحترقة، ويتفهَّم، بداية، حجتَّها في عدم نشر رسائلها إلى غسان، لكنه يتوقَّف عند إعلان مؤسسة غسان كنفاني عدم علمها بأي شيء عن الرسائل ونشرها. وهذا يعني أنَّ الناشرة لم تتصل بالمؤسسة المفترض أنها تملك الرسائل، فكيف تقول: إن النَّشر تمَّ بالتنسيق معها؟ وهنا، ألا يحق للقارئ أن يسأل: كيف تتحقَّق أمنيتها طالما أنها لم تسع إليها؟ وأين هي الصِّدقيَّة والأمانة؟

وثائق مبتورة

نبقي هذا السؤال في البال، ونطرح سؤالاً آخر: هل يمكن أن تنشر وثيقة تطمح إلى تأسيس نوع أدبي بعد أن يُقتطع جزء منها؟ فكيف تكون وثيقة؟ وكيف تكون أنموذج نوع أدبي إن كانت مبتورة؟ وما أدرانا أن السياسي فقط هو ما اقتطع منها؟ طالما أنَّ الناشرة أجازت لنفسها الاقتطاع؟ أليس من حقِّ القارئ أن يرى أن الرسائل المنشورة هي رسائل/ وثائق مبتورة؟ والبتر تمَّ من منظور معيَّن هو منظور النَّاشرة التي وجِّهت رسائل الحبِّ إليها، وهذا يعني أنَّ ما صدر لا يمثِّل منظور غسان كنفاني مكتملاً.

ثم ألا يحق لنا أن نقول: إنَّ من يُبيح لنفسه اجتزاء وثيقة أدبية مؤسِّسة يمكن أن يبيح لنفسه اجتزاء أي قسم يشاء؟ فطبيعة العمل واحدة، ومن قال: إنَّ السياسي يستسهل حذفه، وبخاصة في حالة غسَّان الذي كان وضعه السياسي السبب الأساس المانع من احتفاظه بالرَّسائل.

وهذا يجعلنا نسأل: أليس في ما اقتطع دلالة على هذا السَّبب المانع؟ وكيف يمكن الفصل بين السياسي والعاطفي في رسائل كاتب مثل غسَّان كنفاني؟ ولماذا يحجب السياسي إن تم عزله من النص؟ أليس في هذا تشويه وتزييف للإنسان والمناضل والنوع الأدبي الذي تريد له التأسيس؟

ويعزِّز الشك تصرُّف الناشرة بالرسائل، فالرسالتان الأوليان زمنياً، نشرتا في خاتمة الكتاب، ومنحاهما يختلف تماماً عن الرسائل الأخرى.

ويمكن للقارئ أن يسأل أيضاً: كيف لناقد أدبي يأتي في مرحلة من التاريخ تالية أن يعرف حقيقة غسان كنفاني من خلال رسائل حذف منها السياسي؟ ثمَّ ألا يحق للقارئ، أو للناقد أو للمؤرخ، أن يعرف كيف يدمج المثقف المبدع الحب بالسياسة؟ أليس هذا الدَّمج ميزة أساسية من مزايا النَّص الأدبي الذي كتبه كنفاني المناضل السياسي والمبدع الأدبي والعاشق... ؟ ثم أليس من حقٍّ من ذكرنا أن يسألوا: كيف يكتب غسان الحب والسيِّاسة معاً في نص اعتراف، وهذا هو الجديد فنياً ورؤيوياً، إن كان الهدف من النشر خدمة الأدب العربي.

إن الحجَّة المقدَّمة لاجتزاء النصوص ـ نشرها سابقاً في الهدف ـ غير كافية، إذ ماذا يمنع من إعادة نشرها في سياقها اللغوي وهو، أي السياق، ما يعطيها صفة النوع الأدبي وخصائصه، في حين يلغي الاجتزاء طبيعتي النصوص الوثائقية وخصائص النوع الأدبي.

نرجسيَّة كاتبة

وإذ نرى هذا الالغاء المتعمَّد، وهو ما يثير شكوكاً في صحَّة النُّصوص كاملة، نلحظ وجوداً آخر نلتقط خيطه الأول، بغية الوصول إلى دلالة ما تبقَّى

من هذه النصوص على شخصية كاتبة عربية، ورؤيتها إلى العالم، وطريقها إلى تحقيق ذاتها.

تشير السيدة السمَّان إلى عامل أسهم في دفعها إلى نشر الرسائل، وهو عامل نرجسي، «لا يستهان به»، كما تقول، يتمثل هذا العامل، من نحو أوَّل، بالفخر بحب رجل مثل غسان كنفاني لها، ومن نحو ثانٍ، بتوظيف قراءة رسائله لها في إنشاء أعمال أدبية: روايات تحديداً.

هذا ما تقوله صراحة في محاولة تقديمها: «قراءة رسائل كنفاني ضرورية للروائيين الشباب»، فهل تريد من خلال نشر الرسائل تقديم مادة روائية يفيد منها الروائيون الشباب؟ إن تكن الإجابة: نعم، نقول: إن هذا عملٌ مشروع، شريطة أن تكون المادة المقدَّمة كاملة تمثل مختلف جوانب العلاقة، وليس الجانب الذي تريد الناشرة تقديمه فحسب، فمثل هذا العمل غير مشروع، لأنه يشوِّه المادة الروائية والشخصية وعلاقاتها، وبخاصة أنَّ الجانب المحذوف هو ما شكَّل طبيعة العلاقة، إذ إن امرأة مثل صاحبة الرسائل كانت بحاجة إلى رجل لا يعجز عن الاحتفاظ بها، أي رجل قادر على امتلاكها.

وهنا تُستعاد حكاية المرأة المستحيلة على الامتلاك، فليست غادة السمَّان الفريدة في ذلك، فلطالما عاش العشَّاق: أدباء وغير أدباء تجربة العجز عن امتلاك الحبيبة...، ولطالما تمثَّلت هذه التجربة في مأساة، كما في قصة ديك الجن وحبيبته ورد في الشعر العربي، وكما في مسرحية عطيل في الأدب الانجليزي، على سبيل المثال.

لكن كان مصدر العجز، عند غسان كنفاني، جانبه الآخر المحذوف: ظروفه العائلية الخاصة، وموقعه السياسي والثقافي، ويكفي أن نعرف أنه لم يكن يريد أن يقذف بزوجته وطفليه إلى التشرُّد الذي عانى منه شعبه طوال عشرين سنة ـ آنذاك ـ فيكون بذلك كمن شرَّد شعبه: نعرف أن هذه الحقيقة ـ وسواها ـ سبَّبت عجزاً عن الاحتفاظ بامرأة تسعى إلى هدم الهوَّة بينها وبين عالمها، ـ في حال العجز بالرِّجال ـ الذين تدوسهم وهي تصعد على أكتافهم كما يقول كنفاني نفسه، وكما سنعرف في فقرة تالية.

إن العامل النَّرجسي لا يسوِّغ تشويه مادة تحكي علاقة شخص غير عادي بامرأة غير عادية، إذ إن هذه المادَّة ليست ملك شخص، وإنَّما هي ملك شعب وأمَّة، والأديب المعني مناضل في سبيل قضيَّة من «أقدس» قضاياهما وأمرِّها.

نواصل السير مع خيط العامل النرجسي. كان، كما رأينا، الدافع إلى هذا التشويه هدف واضح، وهو سعي امرأة مشبعة بنرجسيَّتها إلى تحقيق ذاتها والإعلاء من هذه الذات. نقرأ ما يؤكد السعي إلى إشباع هذه الرَّغبة في تحقيق الذات وإعلائها في مقدمة الرسائل ومتنها، وفي تقديرنا أن هذا السعي، في علاقته بواقع غسان الخاص، هو ما أنشأ علاقة الحب وكوّن طبيعتها.

صيغة التهرُّب

تقول السيدة السمَّان، في ما سمَّته محاولة تقديم أولى، وكانت قد ألقتها بمناسبة ذكرى استشهاده: إنَّ الخنساء لم تعم بسبب بكائها قتلاها، وإنَّما رثت قتلاها وبكتهم، لأنَّها كانت عمياء منذ البداية! إنَّها لم ترَ في الموت غير الموت...

هذا القول لا يعدو كونه مفارقة لغوية تبرع الكاتبة في استخدامها، وهي تقلب بها الجملة السابقة معتمدة على طبيعة الكتابة التكرارية، وهي تضاد الواقع، وتتعامل مع اللغة وليس مع الحقيقة المعيشة، في محاولة للتَّهُّرب من موقف، والعبث بالآخر، وكان غسان كنفاني قد أطلق على مثل هذه المفارقات اللغوية، «صيغ التهرُّب»؛ وذلك عندما كانت تقول له غادة، مثلاً: «روعة علاقتنا كانت في أنها لم تكن»، هذه صيغة تهرُّب عابثة إلى علاقة مع اللغة تلغي الواقع والآخر، وتبقي هذا الأخير معلَّقاً في انتظار إجابة.

فهل يشير هذا التعامل اللغوي مع ذكرى استشهاد غسان كنفاني إلى طبيعة رؤيتها إلى علاقتها به؟

نكتفي بهذا السؤال الدَّال، ونكمل القراءة، فلعلَّ الإجابة تكمن في ثناياها.

تقول السيدة السمَّان: «لا أستطيع الادِّعاء ـ دون كذب ـ أن غسان كان أحب رجالي إلى قلبي كامرأة، كي لا أخون حقيقتي الداخلية مع آخرين سيأتي دور الاعتراف بهم بعد الموت، ولكنه بالتأكيد كان أحد الأنقياء منهم».

نلاحظ، في هذه العبارات، امرأة تتحدَّث عن رجالها، في هذا جرأة ولا شك، لا ينتقص منها انتظار الموت للاعتراف بالرِّجال الآخرين، فطبيعة المجتمع لا تسمح بذلك، ولكننا لا نملك هنا دفع سؤال، وهو: لم الاعتراف بغسان من دون هؤلاء؟ أليس بين أولئك من لديه صفة تقديم رسائل أدبية؟.

إضافة إلى الجرأة، نلحظ حديثاً مختلفاً يشير إلى رؤية إلى العالم مختلفة. هذا الحديث يشبه حديث «رجل ما» عن نسائه الكثيرات، وتأويل ذلك سهل، فصاحب الرسائل كان يعيه تمام الوعي، وهو في أوج علاقته بها، وهو يقول في رسائله:

ـ «أنت صبية وفاتنة وموهوبة، وبسهولة تستطيعين أن تدرجي اسمي... وتدوسي عليه، وأنت تصعدين إلى ما تريدين».

ويفسر ذلك، فيقول:

ـ «لقد عذبها الكثيرون في حياتها، وهي وحيدة، **ولا تستطيع أن تردم الهوة بينها وبين العالم إلَّا بالرِّجال**».

يكشف غسان بحديثه عن ردم الهوة بينها وبين العالم بالرِّجال، أعماق شخصيَّة غادة السمَّان، فهي تردم الهوة بعشَّاقها، وتعبر عليهم لتحقِّق ذاتها...، كأنها شهريار الذي كان يردم الهوة بينه وبين العالم بجثث نسائه.

والرِّجال كثر من حولها لأنَّها مشتهاة، وهذا ما كان يتعسه، «وقد يكون دورها في إتعاسي وهزيمتي أنها مشتهاة بطريقة لا يمكن صدُّها» وأنِّي لا أستطيع أن أقذف بزوجة وطفلين إلى التشرُّد. وكانت تفخر بأنها قادرة على الخروج مع شاب آخر، وقد جعله هذا كله يقول: «إنني أحبها، وهذا شيء لا أستطيع أن أنكره، ولا أن أنساه، ولا حتى أن أغفره لنفسي».

إنَّ القارئ يلملم الخيوط كما يأتي: حديثها عن رجالها، وردم الهوّة بينها

وبين العالم بهم، والفخر بذلك، سهولة الحصول عليهم وتركهم، ضمُّها أسماءهم والصعود عليهم إلى ما تريده، كثرة الرجال حولها على الرغم من ذلك، واستمرارها مشتهاة فاتنة محبوبة حباً لا ينكر ولا ينسى ولا يغفره الرجل لنفسه، لأنه حب متعس مذل، ونسأل:

ـ ألا تكون هذه الخيوط نسيج علاقة تحمل بعض ملامح شهريار وشهرزاد في ألف ليلة وليلة، مع تبادل الأدوار؟

إن المرأة، في هذا النسيج، هي التي تردم الهوة بالرِّجال، لا لتقتل، وإنَّما ليكون أحلى أغانيها حبٌّ يكتمل بالفراق، وكأنه لم يكن، في لعبة تحقِّق فيها ما تريد، وتقودها رياح قلب تتكوَّن بفعل ضغط عامل نرجسي يرسل للحبيب المعلَّق «صيغة تهرُّب»، تمثلت، مرة، برسالة بيضاء ليكتب فيها لنفسه ما يشاء، وهي تنظر إليه من بعيد باسمة مشفقة «تنفخ مع السجائر اعتزاز الحبيب بها».

هل تكون هذه المرأة شهريار وضحيَّته في آن؟ بمعنى أنها كانت «شهريار» الذي يردم هوَّته بأجساد محبِّيه، وفي الوقت نفسه ضحيَّة، إذ لم تلتق الرَّجل الذي يلغي الهوَّة، أي الرَّجل الذي يمثل «شهرزادها»، ويمتلكها، أي أنَّها كانت ضحية عجز أي واحد من أولئك الرجال عن الاحتفاظ بها وامتلاكها، فاستمرأت ردم هوَّتها، وهل يكون نشر هذه الرسائل وليد العامل النرجسي نفسه، وسعياً يسهم في ردم الهوَّة مع العالم؟

❐❐❐

مؤنَّث الرِّواية ليسرى مقدِّم
المرأة مُنْكتِبة وكاتبة

كتابة المرأة

يتألَّف كتاب: «مؤنَّث الرواية، الذات، الصُّورة، الكتابة» ليسرى مقدِّم، من قسمين: أوَّلهما يتضمَّن توصيفاً لكتابة المرأة عنوانه «شبهة الكتابة»، وثانيهما مقاربات لروايات نسوية عنوانه: «مقاربات». فالكتابة المقصودة، في العنوان الثاني للكتاب، هي كتابة المرأة، والذات المقصودة هي ذاتها أيضاً، إذ إن القضية المركزية في الكتاب، كما يبدو لقارئه، هي المرأة غياباً وحضوراً وتحقُّقاً إبداعياً في الفعل والكتابة. هذا التحقُّق يعني أن لا تكون صورة لأنثى طائعة مملوكة تابعة من نحوٍ أول، وألَّا تكون صورة منكتبة وفاقاً لمعايير الخطاب السائد، وهو خطاب ذكوري، من نحوٍ ثانٍ.

فالعلاقة بين مفردات العنوان الثاني للكتاب، وهي: الذات، الصُّورة الكتابة، يمكن أن نصوغها كما يأتي: أن تمثِّل الكتابة/كتابة المرأة ذاتها/ اختلافها وخصوصيتها، فتكون هذه الكتابة صورتها الحقيقية، بعيداً عن الانفعالية والاسترجال وتهويمات الأنا الثأرية.

إن صح هذا الفهم يكن العنوان الأول للكتاب، وهو «مؤنَّث الرِّواية» غير شامل لمختلف مسائل قضيته المركزية؛ إذ إنَّه يشمل ما يخصُّ الرِّواية فحسب، وليس ما تشمله الكتابة، علاوة على أن مؤنَّث الرِّواية قد لا يعني رواية المرأة الأنثى فحسب، وإنَّما المؤنَّث الذي تضاف إليه الرواية، فالعنصر الأساس هو المؤنث وليس الرِّواية، فقد تتضمن رواية المرأة المذكر، كما قد تتضمن رواية الرَّجل المؤنَّث...، ما يعني أنَّ الفصل بين مؤنَّث ومذكَّر في الرِّواية، وفي

الكتابة بعامَّة، غير حقيقي إلَّا إذا تحدَّثنا عن منظورين: رجولي ونسوي، لكل منهما قيمه، وهذا ما لا يشير إليه الكتاب، وإن كان يتحدث عنه النقد النسوي الذي تتأثر الكاتبة بمنحى من مناحيه. وما أقصده بالمنظورين: الرجولي والنسوي سوف أوضحه في فقرة تالية.

قسما الكتاب والعلاقة بينهما

يقسم الكتاب إلى قسمين، كما قلنا، وفي صدد العلاقة بينهما، نرى أنَّ القسم الأوَّل كان يفترض أن يؤسَّس على نتائج القسم الثاني، فالمقاربة النصِّية، كما هو معروف، تفضي إلى نتائج تتخذ أساساً للتوصيف وإصدار الأحكام، فالأحكام العامَّة التي تطلق في القسم الأول كان من أصول البحث العلمي أن تكون خلاصات توصَّلت إليها المقاربات النصيَّة، لا أن تأتي أحكاماً عامّة جداً ومطلقة ومجرَّدة من الشواهد المؤيِّدة لها، ومتعارضة، في كثير منها، مع بعض الاستنتاجات في القسم الثاني.

النَّقد النِّسوي

يبدو لي أن كثيراً من تلك الأحكام يجد مرجعه في النقد النِّسوي، وهذا نقد اعتمد على حركات تحرُّر المرأة التي طالبت بحقوق المرأة، وتعد فرجينيا وولف، في انكلترا، وسيمون دي بوفوار في فرنسا، من رائدات حركة هذا النقد، فقد اتهمت وولف المجتمع الغربي بأنَّه مجتمع «أبوي» منع المرأة من تحقيق ذاتها، ورأت دي بوفوار أنَّ هوية المرأة في هذا المجتمع تنبع دائماً من ارتباطها بالرجل، فتصبح موضوعاً يتصف بالسلبية، ويكون الرجل ذاتاً صفتها الهيمنة.

لم ينطلق هذا النقد من نظرية معيَّنة، كما أنَّه لم يتبع منهجاً محدَّداً، وإنَّما تعدَّدت وجهات النظر فيه وتنوَّعت، ولعلَّ تأثر الكاتبة بهذا النقد وصدورها عنه، في القسم الأول، وليس عن المقاربات، ما جعل أحكامها عامَّة وتتعارض، في كثير منها، مع بعض الاستنتاجات في القسم الثاني، وفي ما يأتي نقدِّم بعض النماذج على سبيل المثال:

١ ـ **جنسوية النَّقد**: يثير الكتاب، منذ البداية، مسألة الرجل/القارىء ونص المرأة، ما يستدعي الطَّرف الآخر من الثنائية، وهو المرأة/القارئة ونص المرأة.

ترى الكاتبة أن الرجل القارئ يدخل في الغالب الأعم إلى نصِّ المرأة للتلصُّص على عالم الأنثى، بوصفه القارة السوداء/اللغز بحسب فرويد، أو يروح، أي الرجل القارىء، يتحرك بكلِّية حواسه الذكورية، ليتحرى نزوات الأنوثة/أفعالها، ويرى إلى النص بوصفه كتابة امرأة لا تنفصل عن جسدها الذي يخشاه ويشتهيه في آن، ويسيء الظَّن بفنِّية هذا النّص ولا يصدِّقها، ولا يفرِّق فيها بين واقع ومتخيَّل، فينسب إلى الكتابة ما هو منسوب إلى امرأة النص..، كأن المرأة مخلوق من ورق، سواء داخل الكتابة أم خارجها، يسوِّد صفحاته بما شاء خلافاً لمشيئتها، ما يجعل كتابة المرأة من منظور الرجال عرضة للشُّبهة دوماً...

من هذا الفهم للعلاقة التي تقرِّرها الكاتبة بين الرجل/القارىء ونص المرأة، تضع عنواناً للقسم الأول من كتابها هو: «شبهة الكتابة».

في مقاربة لهذا الفهم، نسأل: هل كان هذا الحكم العام المطلق وليد اطِّلاع على الغالب الأعم من مقاربات الرجل/القارئ لنص المرأة، أو أنه وليد تصوُّر لما يفترض أن تكون عليه المقاربات؟ ثم هل الرجل وحده يبحث عن التجربة الشخصيَّة في النَّص؟ وهل يقتصر البحث عن التجربة الشخصيَّة في النَّص على نصِّ المرأة؟.

في الإجابة عن هذه الأسئلة نقول: في تقديري أن هذا الحكم ليس استنتاجاً، نصِّياً، وفي رأيي أن البحث عن التجربة الشخصيِّة في النَّص، سواء كان نص امرأة أم نصَّ رجل، هو إجراء منهجي، يرى أصحابه أنَّ خصوصية التجربة تؤتي خصوصية النَّص، وأن لا إبداع من خارج الذات، وهو إجراء منهجي لا ترتضيه المناهج «الداخلية»، من أسلوبيَّة وشعريَّة وبنيويَّة، فماذا ترى الكاتبة في إجراءات هذه المناهج التي لا تُعنى بأي معطى خارجي؟ هل يتجاوز

الرجل القارىء من منظور هذه المناهج، أصول منهجه عندما يقارب نصَّاً لامرأة؟ هل من دليل واحد على ذلك؟.

تختلف مقاربة نقدية عن مقاربة أخرى، ليس باختلاف جنس من يكتب، وإنما باختلاف النقاد ومناهجهم وقدراتهم الشخصية والعلمية والخلقية...، وإن أي مقاربة منهجيَّة، أياً يكن جنس القائم بها، تبحث عمَّا أنجزه النص، موضوع المقاربة، وعمَّا حقَّقه وكشف عنه، وأضافه...، وإن تكن هناك مقاربة مختلفة للمرأة/القارئة في مقابل الرجل/القارىء، فبم تتميَّز على مستوى المنظور والمنهج والإجراءات؟

٢ ـ **جنسوية الإبداع**: ترى الكاتبة أنَّه من الثابت زمنياً أن المرأة أتت إلى الكتابة بعد الرجل، فامتلك هو سلطانها، واعتلى عرش الكلام، ، وأذعنت هي لصورتها فيه، وكتبت في ما بعد ما تعلَّمته، وامتهنت لغة الظل المحكومة بالاتباع والطاعة، وتنسب إلى بعض الكاتبات القول: إن المرأة منكتبة وليست كاتبة حتى في ما تكتب، ما خلا محاولات استثنائية، وإن انكتابها شائه وناقص لا يطول سوى ما تبيحه سلطة بطريركية تقمع المرأة وتهمِّشها، وتختزل دورها في الامتاع والإنجاب... ثمَّ تقرِّر أنَّ المرأة لا تبدع إلَّا إذا خرجت من الظل، وأوجدت ذاتها في فضاء حرٍّ يتيح لها أن تتحقَّق في الفعل والكتابة.

نتوقَّف، في هذا الكلام، إزاء أمرين: أولهما شرط الابداع، فالمرأة لا يمكن أن تبدع إن كانت الظل ولم تكن الذات، هذا صحيح، لكن الصحيح أيضاً أنَّ هذا المبدأ مبدأ عام، لا يخص المرأة وحدها، بل يخصُّ الإنسان بعامَّة، بمعزل عن التصنيفات الكثيرة والمتنوِّعة أياً يكن المعيار فيها. يضاف إلى هذا الشرط شرط آخر هو الوعي والحرية، فالذات الحرَّة التي تعي حقيقتها وهويتها وموقعها ودورها، هي الذات القادرة على الابداع أياً تكن امرأة أم رجلاً، وثانيهما، تعميم فقد المرأة الكاتبة، ففي القول: إنَّ المرأة منكتبة وليست كاتبة إطلاق وتعميم لا يؤيدهما التاريخ ولا الواقع، ولن نذهب بعيداً في تقديم الأدلَّة، ففي الكتاب الذي نقرأه نفسه، نجد الكاتبة نفسها تقارن بين

الخنساء وابن الرومي، وترى أن جمر الفقد واحد ينضج المرثيَّتين. نضيف فنقول: إنه واحد واثنان في آن، فتجربة الفقد تجربة إنسانية من نحو أول، وشخصية فردية فريدة من نحو ثانٍ، ولذا تميزت الخنساء، وتميزت ابنة طريف عندما خاطبت شجر الخابور معاتبة:

أيا شجر الخابور ما لك مورقاً كأن لم تحزن على ابن طريف!؟

إنها تريد للشَّجر ألَّا يورق حزناً على أخيها، وتناديه، وتسأله معاتبة معتقدة بأنه ينبغي أن يشاركها حزنها، فتستغرب لأنه لم يفعل.

ما ينكتب هو المرأة والرجل عندما يكونان ظلِّين وغير حرّين، وفي تاريخ الكتابة، من الرجال المنكتبين، أكثر مما فيه من النساء المنكتبات.

وفي شاهد آخر، ولن نذهب بعيداً أيضاً، وإنَّما سنقرأ بعض الأحكام في القسم الثاني من هذا الكتاب، أي قسم المقاربات.

تقول عن رشا الأمير (ص. ٧٨): «يستنبت نص الأنوثة ذاكرة تثري وترفد، فتفرد لها اللغة مكاناً تأبَّد خلوده منها».

وتقول عن حنان الشيخ (ص. ١٥٥): «وسرد حنان الشيخ لا يعرف الرتابة، لاهث مباغت، يحرك يقظتك، يمتع حواسك، يحدث أزيزاً يشبه طعم السكر في الفم، تتابعه بشهية، تقبل على التفاصيل الصغيرة، فتنكشف لك عوالم مغلقة، وتستقيم الشخوص كائنات حيَّة مكتملة...».

هل يفيد هذان الاقتباسان بأن نصَّ المرأة، متمثلاً بنصَّي رشا وحنان، على سبيل المثال، نص منكتب. من هنا قلنا: كان على الكاتبة أن تبدأ بالقسم الثاني، واستناداً إلى نتائجه، تتحدَّث عن الكتابة النسوية.

٣ ـ **خصوصية الكتابة النسوية**: تثير الكتابة النسوية أسئلة كثيرة قد يكون أهمها: هل أنجزت هذه الكتابة خصوصيَّة تميِّزها إبداعياً من كتابات الرجال؟

هذا السؤال ليس جديداً، والاجابات عنه كثيرة، وليس من إجابة حاسمة. من هذه الإجابات، على سبيل المثال: إن الابداع واحد، وإن كان

من اختلاف يمليه اختلاف التجربة، فهذه، أي التجربة، تختلف من شخص إلى آخر، وهي عموماً شخصيِّة، فرديَّة، فريدة، اختبار شخص فريد، وليس من اختبار شخصي يشبه اختباراً شخصيَّاَ آخر، والإبداع هو ما يتحوَّل بالشَّخصي الفريد إلى نصٍّ إنساني عام، إن الاختلاف قائم على مستويات أخرى هي الموضوعات والأسلوب والخصوصيَّة البيولوجيَّة والاجتماعيَّة... وهنا يمكن القول: ليس من الضروري أن يعيش المبدع «الموضوع» ليجيد الكتابة عنه، كما أن الأسلوب يختلف من شخص إلى آخر، وليس من مبدع حقيقي إلا وله أسلوبه الذي يتفرَّد به...

أيَّاً يكن الأمر، فإن الجدل، في هذا المجال، لن ينتهي إلى إجابةٍ حاسمة، والمهم أن تؤتي التجربة الشخصيَّة/الاختبار الفردي للحياة إبداعاً حقيقياً، وهذا لا يتحقق إن كانت الذات غائبة، إذ لا حياة لها من طريق ذاتٍ سواها، والسؤال الذي يطرح هنا هو: هل ذات المرأة هي الغائبة، أو أن الذات الغائبة هي كل ذات صودرت هويتها، وموقعها ودورها وحضورها الفاعل من قبل قوى مهيمنة قامعة، وليس من الضروري أن تكون المرأة فحسب هي هذه الذات المقصيَّة، وإنَّما أي ذات تجد هذه القوى أنَّ من مصلحتها أن تقصيها.

تقول هدى بركات: «كيف لمكفوفات عن الفعل أن يكتبن أفعالهن!؟...»، والسؤال الذي يطرح هنا: هل صحيح أن هدى مكفوفة عن الفعل؟ وهل صحيح أن ليس لديها الفرصة لتكتب أفعالها، وتنشرها... ؟ وهل صحيح أن ليس من يروِّج لها؟ لا، ليس صحيحاً هذا كله، لأنَّها تكتب كما تريد، وتنشر، ويكتب عنها وعن كتبها، ويصدق هذا كله على كاتبات مثل حنان الشيخ ورشا الأمير وعلوية صبح وإلهام منصور...، على سبيل المثال.

إنهنَّ لسن مكفوفات عن الفعل، ولسن كائنات منكتبات، إنهن فاعلات وكاتبات، والفرص أمامهن متاحة أكثر بكثير من الفرص المتاحة لكثير من الكتَّاب. القضية، إذاً، ليست قضيَّة امرأة ورجل، إنها قضيَّة إنسان يُقمع أو

يعيش حرّاً... إنها قضيَّة مجتمع يتيح لأبنائه جميعهم، رجالاً ونساءً، فرص أن يكونوا فاعلين...

إن ما يقصى هو كتابات لا ترتضيها القوى المهيمنة على مساحة القرية الكونية الكبرى، فهذه القوى هي التي تنسج شبكة العلاقات، وتتحكَّم بالحضور والغياب.

٤ ـ **المنظوران**: «**الرجولي والنسوي**: يوجد في اتجاهات الكتابة، إبداعية ونقدية، اليوم، اتجاه يطلق عليه اسم الكتابة النسوية، ويوضع في مقابل الكتابة الرجولية، ويمكن أن يكون كتَّابه نساءً ورجالاً، والتسمية إنَّما جاءت من قيم الكتابة، وليس من جنس الكاتب، والقيم النِّسوية كثيرة، ومنها: الرقة والحنان والسلام والإيثار والتضحية واللطف والحب والجمال...، توضع هذه القيم في مقابل قيم أخرى، منها: الخشونة والقسوة والأنانية والاستئثار والحرب...

في الختام، يمكن القول: إن الحياة أكثر تعقُّداً وتشابكاً من أن تختزل بثنائية ضدِّية واحدة، أليس من مظاهر هذا التعقيد أن يجذِّف الرجل وأن تدير المرأة الدَّفة، وأن يحسب أنه القيِّم على مسار المركب؟ أليس من مظاهر هذا التعقيد أن ترى المرأة في الرجل العدوَّ والحبيب في آن؟ أليس هذا التعقيد مظهراً من مظاهر خصوصيَّة تُكتب، فتمثِّل خصوصيَّة إبداع؟

❐❐❐

«ديوان الحلَّاج» إعداد عبده وازن
ادِّعاء وعجز

أصدرت «دار الجديد»، منذ مدَّة، ديوان الحلَّاج، من إعداد عبده وازن وتقديمه. إنَّه لأمر جيِّد أن تعنى هذه الدَّار بتحقيق نصوص التُّراث ودراستها ونشرها، شريطة أن يتولَّى ذلك مختصٌّ يمتلك إمكانات المحقِّق والباحث في هذا المجال، فهل كان معدُّ هذا الدِّيوان والمقدِّم له هذا المختصَّ القادر؟

في ما يأتي محاولة للإجابة عن هذا السُّؤال.

الدِّيوان يتألَّف من قسمين: المتن والتقديم، ونبدأ المحاولة بالكلام على أوَّلهما، ثمَّ نتحدَّث عن ثانيهما.

تحقيق الدِّيوان وإعداده

نشر المستشرق ماسينيون (١٨٨٣ ـ ١٩٦٢) قسماً من شعر الحلَّاج سنة ١٩١٤، ثمَّ استكمل إعداد هذا الشِّعر، ونشره محقَّقاً سنة ١٩٣١، وأُعيدت طباعته عامي ١٩٥٥ و١٩٨١. وفرغ كامل مصطفى الشِّيبي من جمع ديوان الحلَّاج وتحقيقه وشرحه والتقديم له والاستدراك على ماسينيون سنة ١٩٦٩، وأدَّت ظروف إلى أن يصدر تحت عنوان «شرح ديوان الحلَّاج» سنة ١٩٧٤ مليئاً بالأخطاء، ما آلم الشِّيبي الذي أعاد نشره مُسْتَخْلِصاً نصَّه من شرحه الكبير، ومصوِّباً الأخطاء، سنة ١٩٨٤. ثمَّ صدر الدِّيوان مرفقاً بكتاب الطواسين في طبعة «مراجعة ومزيدة» سنة ١٩٩٧. وصدر هذا الديوان ضمن كتاب «تراث الحلَّاج» سنة ١٩٩٦ عن «دار الذَّاكرة»، وكان عمل معدِّه، عبد الإله نبهان، «مقارنة النَّص الذي يرد في طبعة الشِّيبي بمقابله في طبعة ماسينيون وضبطه».

وفي سنة ١٩٩٨، أصدرت «دار الجديد» الدِّيوان نفسه معلنةً على الغلاف أنَّه من إعداد عبده وازن وتقديمه. لكن وازن يخالف الدَّار الرَّأي، فيقول، بعد أن يروي ما يسمِّيه «قصَّة ديوان الحلَّاج»، مغفلاً ذكر طبعة الشِّيبي الثالثة وطبعة نبهان المقارنة بين الطَّبعتين، «**وفي تحقيقي للدِّيوان**» (ص. ٧٢).

الأسئلة التي تُطرح، في هذا المقام، هي: هل قام وازن بتحقيق الدِّيوان، المحقَّق غير مرَّة، كما يقول هو، أو بإعداده كما يفيد ما جاء على غلاف طبعة دار الجديد؟ وهل لاحظ النَّاشر الفرق بين التَّحقيق والإعداد، فخالف وازن الرَّأي، ونسب إليه الإعداد على الغلاف، وليس التَّحقيق كما ذكر هو؟ وهل لا يجد وازن فرقاً بين الصَّنيعين؟ وإن يكن «التَّحرِّي» النَّحوي والصَّرفي والعروضي يسوِّغ إعادة طباعة ديوان حُقِّق وأُعيد النَّظر فيه مرَّات، بما في ذلك المقارنة، فإنَّ من قام بذلك، كما يقرُّ وازن (ص. ٧٤) هو «اللغوي المدقِّق محمود عسَّاف»، والأولى أن يُنسب الإعداد له، لا أن يُكتفى بالإشارة إلى «تواضعه الجم» وشكره على عمل أنجزه هو ونُسب إلى سواه؟ وإن يكن وازن قد قام بالمقارنة بين صنيعي ماسينيون والشيبي، كما يقول هو (ص. ٧٣) فهل يسمِّي صنيعه هذا (المقارنة بين نصَّين محقَّقين) تحقيقاً؟ ولم أغفل ذكر ما قام به نبهان، وهو الصَّنيع نفسه الذي يقول: إنَّه قام به، علماً أنَّ نبهان سبقه إلى هذا الصَّنيع؟

قد نقول: إنَّ وازن أنجز، في مجالٍ آخر، سوى التَّحقيق والضَّبط والمقارنة، ما يحسب له، لكنَّ قراءة متن الدِّيوان الذي «أعدَّه» تعني أنَّ ذلك لم يحدث، إن لم يكن العكس قد حدث، وفي ما يأتي نقدِّم نماذج، على سبيل المثال، تفيد ذلك.

يقول الشِّيبي: إنَّ الدِّيوان الذي حقَّقه، ونشرته «دار الجمل» «من الدقَّة في جمله وكلماته وحروفه وشكله ونقطه بحيث يمكن القول: إنَّ أيَّ تصرُّفٍ فيه يؤدِّي إلى انتكاس الجملة كلِّها، بل المقطَّعة بقضِّها وقضيضها» (ص. ١٠). والسُّؤال الذي يُطرح هنا هو: كيف يسمح شخص لنفسه، أيَّاً تكن قدراته وأهدافه، بالتصرُّف في صنيع بهذه الدِّقَّة، خصوصاً وأنَّ صاحبه يحذِّر من أيَّ

تصرّف؟ وهل يحسب المتصرِّف أنَّ عملاً كلَّف صاحبه جهد عمرٍ هو مشاع مباح له!؟

يمكن للقارئ أن يغفر لمتصرِّفٍ أكثر دقَّة من صاحب العمل، لكنَّه يذهل عندما يجد أنَّ من أباح لنفسه التَّصرُّف قاصرٌ عن معرفة كثيرٍ من الأمور البسيطة التي يعرفها المبتدئ في هذا الميدان، ومن الأمثلة التي تفيد ذلك نذكر ما يأتي:

ـ يقول وازن إنَّه اعتمد، في إعداده للدِّيوان، التَّبويب الذي اعتمده ماسينيون، من التَّمييز بين القصائد والمقطَّعات واليتامى (ص. ٧٣)، لكنَّه أورد ثلاثة أبيات تحت عنوان: «يا طالما غبنا» (ص. ٩٨) في القسم المخصَّص للقصائد. وإن كان المستشرق قد أخطأ أما كان الأجدر بالمقارن العربي المدقِّق، الشاعر كما يزعم، أن يلاحظ أنَّ الأبيات الثلاثة لا تشكِّل قصيدة، وإنَّما مقطَّعة. أمَّا إذا كان لا يميِّز القصيدة من المقطَّعة فهذا أمرٌ آخر يتيح له أن يلاحظ، لكنَّه لا يخوِّله التَّصدِّي إلى مثل هذا العمل.

ـ يقول وازن إنَّه لم يفسِّر المعاني كي يتسنَّى للقارئ أن يفسِّر كما يحسن له (ص. ٧٤)، لكنَّه وضع عناوين للقصائد والمقطَّعات، وإن تكن هذه العناوين تقتصر، في الغالب، على اختيار عبارة من أوَّل بيت، ما يدلُّ على عدم بذل أيَّ جهدٍ حقيقي في هذا المجال، فإنَّ ذلك يعدُّ تدخُّلاً في تحصيل القارئ للمعنى، وهذا ما لم يفعله نبهان الذي يعي دلالة ذلك، وإنَّما فعل أمراً آخر لم يفعله وازن، وهو بذل الجهد في تقديم المعنى اللُّغوي للَّفظ، ما يساعد القارئ في تحصيل دلالة النَّص. ومن نماذج ذلك نذكر، على سبيل المثال فحسب، كلمة «سمتُك» شرحها وازن بقوله: «السَّمت: الطريق والمحجَّة، وقد أدَّاها ماسينيون بـ Route» (ص. ١٠٤)، وشرحها نبهان بقوله: «السَّمت: الطريق، وهو أيضاً هيئة أهل الخير، وهو المقصود هنا...» (ص. ٦٧). وهكذا يكون نبهان قد بذل جهداً، وأضاف ما يساعد القارئ على تحصيله الدَّلالة، ويكون وازن قد نقل عن «المنجد»، أو يكون قد ترجم من الفرنسيَّة إلى العربيَّة ما كان ماسينيون قد ترجمه من العربيَّة إلى الفرنسيَّة.

ـ تقضي أصول التَّحقيق بأن يعلِّق المحقِّق موضحاً عندما يحتاج النَّصُّ إلى إيضاح أمر ما، وهذا ما لم يفعله وازن وفعله نبهان.

ومن نماذج ذلك نذكر على سبيل المثال: يحتاج ضمير المخاطب في مقطَّعةٍ مطلعها: «كتبتُ، ولم أكتب إليك وإنَّما/ كتبتُ إلى روحي بغير كتاب» (ص. ١٠٨) إلى معرفة صاحبه، فعاد نبهان إلى المصادر، وذكر أنَّ الحلَّاج «كتب بهذه الأبيات إلى صديقه أبي العبَّاس أحمد بن عطاء الذي ضُرب ضرب التَّلف بسببه...» (ص. ٧٣)، والأمثلة على ذلك كثيرة، (منها ص. ١١٥ وازن ـ ص. ٧٨ نبهان).

إنَّ وازن يريد ألَّا يبذل جهداً، ولو فعل لكان قام بما ينبغي أن يقوم به المحقِّق أو المعدّ، ولكان أيضاً، أفاد من هذه المعلومة في دراسته عن الحلَّاج.

ـ ذكر وازن بيتين أوَّلهما: «همِّي به ولهٌ عليك/ يا من إشارتنا عليك»، وقال: «مجزوء الكامل» (ص. ١٢٨). والمتأمِّل في هذين البيتين، في ضوء الرِّوايات المختلفة لهما، يجد أنَّ الرَّوي يصحُّ أن يكون مقيَّداً، كما ورد، ومطلقاً، كما يرد في «أخبار الحلَّاج»، ويكون الوزن من «مذِّيَّل الكامل» (راجع تعليق نبهان، ص. ١٢٨).

ـ لا يُعنى وازن بضبط علامات التَّرقيم، وهذا أوَّل ما ينبغي أن يقوم به معدُّ نصٍّ شعري للقراءة، ومن نماذج ذلك إيراده هذا البيت: «فكيف أصنعُ في حبٍّ كلفتُ قد ملَّ من سُقمي أطبائي!» من دون علامات ترقيم؟

هذه نماذج قدَّمناها، على سبيل المثال، تفيد أنَّ وازن لا يميِّز القصيدة من المقطَّعة، ولا يبذل جهداً في تحصيل المعنى اللغوي المقصود للَّفظ الذي يشرح معناه، ولا يعود إلى المصادر لإيضاح ما ينبغي إيضاحه، أو لذكر بدايةٍ أخرى موجودة في مصدر موجود بين يديه كما يزعم. ولا يدقِّق في معرفة الوزن؛ إذ إنَّ كتاب «أخبار الحلَّاج» يروي النَّص في صيغةٍ أخرى يختلف وزنها عن وزن الصِّيغة التي يعتمدها، ولا يُعنى بوضع علامات التَّرقيم اللازمة، ولا يعلِّق عندما يحتاج الأمر إلى تعليق... وإن يكن العجز قد بلغ هذا المبلغ فكيف

يتصدَّى لأمر سبقه إلى القيام به علماء كبار بذل كلٌّ منهم جهد عمرٍ للقيام بعمله؟

التَّقديم

قد يقول: إنَّ صنيع وازن الحقيقي يتمثَّل في التَّقديم الذي صدَّر به الدِّيوان، وبخاصَّة أنَّه يسمِّيه: «الحلَّاج، مقاربة معاصرة/ بمثابة تقديم»، كأنَّ ما كتبه ماسينيون والشِّيبي ونبهان وآخرون مقاربات غير معاصرة، ثمَّ لمَ يعدُّ مقاربته «بمثابة تقديم»، وليس تقديماً؟ أهي حذلقة للتميُّز لا مسوِّغ لها، أم هي الإحساس بقصور كتابته عن مستوى البحث العلمي الذي يمكن أن يمثِّل تقديماً جديراً بالحلَّاج وشعره؟ إن يكن الأمر هكذا فهو اعتراف يحمد الكاتب عليه، وسوف نرى حقيقته في ما يأتي:

يلاحظ القارئ، بعد قراءته الصفحة الأولى من التقديم، (ص. ١١)، ما يأتي:

- يسمِّي وازن قتل الحلَّاج «استشهاداً»، وهذا ينبئ بأنَّه اتَّخذ موقفاً، ومنذ بدأ كتابة بحثه، في الخلاف الدائر في شأن الحلَّاج، وهذا من عيوب البحث الموضوعي.
- يقول وازن: إنَّ الاختلاف في شأن الحلَّاج بدأ منذ استشهاده مصلوباً بين فئتين: فئة ترفض... وفئة تسلِّم. والحقيقة هي أنَّ الاختلاف حدث منذ أن جهر الحلَّاج بآرائه، بينه وبين فئات تتعدَّد آراؤها، وهذا التعدُّد يفيده كلام وازن في مكان آخر (ص. ٢٢) وجاء في «أخبار الحلَّاج»: «الناس فيه... بين قبول وردٍّ» (تراث الحلَّاج، ص. ٣٢). وهذا يدلُّ على عدم دقَّة أحكام وازن.
- لغة البحث غير دقيقة، كما في قوله: «وتمادى الاختلاف إلى اسمه»، و«لعلَّ التباس الحلَّاج في دعوته وتجربته»، و«رواية شبه واهية»، وصحفيَّة ركيكة، كما في قوله: «ولا بدوره حسم أمر نسبه»، فالضمير لا يقدَّم على صاحبه، والمقام ليس مقام توزيع أدوار، وبيانية، كما في قوله: «يؤجِّج نار الاختلاف».

- لا يحبِّذ الباحث استخدام الضمير، فاسم الحلَّاج يتكرَّر في فقرة واحدة ست مرَّات، وفي عبارة واحدة مرَّتين.
- يناقض «المحقِّق» نفسه في عبارتين متتاليتين فيقول: «لم يحسم أمر نسبه على الرغم من إجماع معظم مترجميه ورواة سيرته على فارسيَّة جذوره»، فكيف لم يحسم أمر يجمع معظم الرُّواة عليه؟ ثمَّ لماذا لم يذكر المحقِّق من قال سوى ذلك (ما أجمع معظم مترجميه ورواة سيرته) وأين؟ علاوة على أنَّ العودة إلى المصادر تفيد أنَّ جدِّه «لحمي» مجوسي فارسي (ديوان الشيبي، ص. ١٦)، ولمَ استخدام كلمة «جذوره» إن كانت معظم المصادر تجمع على أنَّه فارسي؟
- يقدِّم الباحث المعلومات، من دون أن يحيل، في الغالب، إلى مصادر. ولو عاد إلى هذه المصادر لعرف أنَّ والد الحلَّاج قُتل لاعتراضه على قيمة الضَّريبة التي فرضها عليه عمرو بن اللَّيث الصفَّار (المصدر نفسه)، ولإفادة هذا في فهم تكوُّن شخصيَّة الحلَّاج وتبلور دعوته، ولعرف أيضاً أنَّه سمِّي حلّاجاً بعد مقتل والده بمدَّة طويلة، ولأنَّه، إضافة إلى كشفه أسرار القلوب: حلَّاج القلوب، دخل إلى واسط فتقدَّم إلى حلَّاج، وبعثه في شغل له، وقال له: أنا أعينك في شغلك، فاذهب أنت في شغلي، فلمَّا رجع الحلَّاج من شغله وجد كل قطن في حانوته محلوجاً، فسُمِّيَ الحلَّاج (تراث الحلَّاج، ص. ٣٢). هذا هو السبب، وليس لأنَّ والده كان حلَّاجاً، كما يقول وازن، من دون أن يحيل إلى مصدر معلوماته.
- يعود وازن، في تحديد مكان ولادة الحلَّاج وزمانها، إلى ماسينيون، وهذا يأخذ معلوماته من «أخبار الحلَّاج»، فلمَ لا يعود إلى المصدر الأصلي، وهو أكثر دقَّة وتفصيلاً، وهذا المصدر كان موجوداً بين يديه، كما يُفهم من إحالاته أحياناً إليه؟
- وإن عاد إلى بعض المصادر، فإنَّه يخطئ في التوثيق، كما فعل لدى توثيقه الآيتين ٧٢ و٧٣ من سورة المائدة، فذكر أنَّهما الآيتان ٧١ و٧٢ (ص. ٣٦).

إن هذه إلَّا أمثلة على عيِّنةً لم نخترها قصداً، وإنَّما اخترناها لأنَّها أوَّل صفحةٍ بدأنا بقراءتها، وهي تدلُّ على طبيعة هذه «المقاربة المعاصرة» ومستواها.

ويلاحظ القارئ، علاوةً على ما سبق، أنَّ هذه المقاربة، المؤلَّفة من حوالى ستين صفحة، تخلو من أي عنوان رئيسي أو فرعي، وتمضي ليس وفاقاً لخطَّةٍ محدَّدة، وإنَّما في سياق يحكمه التداعي، فيكثر التكرار والاستطراد، ويكتفي الكاتب بعرض آراء الباحثين من دون تصنيفهم في فئات، ومن دون مناقشة آرائهم، والخلوص إلى رأي يتبنَّاه، مكثراً من ترداد، «ويرى البعض» و«صنَّفه البعض»، و«اعتبر البعض». علاوة على الخطأ اللغوي المتمثِّل في تعريف بعض واستخدام اعتبر، لا يذكر في الغالب من يرى ويصنِّف ويعتبر، ولا يحيل إلى المصدر.

إنَّ الاكتفاء بمنهجيَّة العرض السَّريع غير الموثَّق، وغير المتَّبع خطَّة محكمة، جعل التقديم عرضاً سطحيَّاً لآراء الآخرين، وليس مقاربة باحث مختص لشخصيَّة الحلَّاج ودعوته وشعره، ومن النماذج التي يمكن أن نقدِّمها، في هذا الصَّدد، ما يأتي:

- لم يضع وازن مقتل الحلَّاج في سياقه التَّاريخي، وإنَّما أشار إلى أنَّ لدعوته جانباً إصلاحياً، من دون أن يذكر المصدر، أو يفصِّل أو يحلِّل أو يتبيَّن دلالات. ولو فعل لعرف أنَّ الدولة العبَّاسيَّة كانت تواجه آنئذٍ خطرين: أوَّلهما داخلي يتمثَّل في تردِّي الوضع الاقتصادي والسِّياسي والأمني، وثانيهما خارجي يتمثَّل بتهديد الدولة الفاطميَّة والدعوة القرمطيَّة... في هذا الوقت، وجد الوزير حامد بن العبَّاس أنَّ قتل الحلَّاج يلهي النَّاس ويخيف المعارضين، ويظهره في مظهر الحريص على الدِّين...

يبدو أنَّ هذا الأمر يعود إلى افتقار وازن إلى المعرفة اللَّازمة بالتَّاريخ الإسلامي، وبخاصَّة الفكري الدِّيني منه، وخوضه في مسائل خلافيَّة كبرى متَّبعاً منهج التَّسليم بآراء بعض الباحثين في هذا المجال.

فهو ينقل، على سبيل المثال، رأي عبد القادر محمود في «أنَّ المصدر المباشر لعقيدة الحلول الحلَّاجيَّة هو المصدر الشيعي؛ إذ إنَّ ابن سبأ نادى بحلول الله في الإمام علي كما يؤمن معظم الشيعة» (ص. ٢٧).

هذا الرَّأي يتضمَّن عدَّة أخطاء: أوَّلها أنَّ عبد الله بن سبأ شخصيَّة مُخْتَلَقَة، وقد تحدَّث عن ذلك غير باحث منهم طه حسين ومرتضى العسكري وإبراهيم بيضون... وثانيها أنَّ ابن سبأ ـ إن افترضنا صحَّة وجوده ـ ليس «المصدر الشيعي» الذي تؤخذ عقيدة الشيعة منه، فمصادر الشيعة معروفة، وتتمثَّل بالقرآن الكريم والسنَّة النبويَّة الشريفة وأحاديث الأئمَّة المعصومين ومؤلَّفات مجتهدي الشيعة، وثالثها، وهذا هو الأمر الأكثر خطورة، أنَّ أحداً من الشيعة لا ينادي بحلول الله في الإمام علي، فكيف بمعظمهم!؟

كما أنَّ وازن يورد تساؤل قمر الكيلاني: «ولكن هل كان الحلَّاج في حقيقته شيعيًّاً؟ وهل كان يعتقد بالحقيقة العلويَّة عوضاً عن الحقيقة المحمَّديَّة؟» (ص. ٢٧) من دون أي نقاش، والمفروض بمن يبحث في هذه الأمور أن يعرف أنَّ أحداً من الشيعة لا يعتقد بالحقيقة العلويَّة عوضاً عن الحقيقة المحمَّدية، وإن كان لا يعرف فعليه أن يقرأ مصدراً من مصادر الشيعة، ليكون على بيِّنة من أمر خطير كهذا الأمر يتصدَّى للبحث فيه، فأمور البحث ليست مباحة إلَّا للممتلك معرفةً ودرايةً بها.

ويكرِّر الأمر نفسه عندما يتحدَّث عن سنِّيَّة الحلَّاج؛ إذ يتبنَّى رأي ماسينيون القائل: إنَّ الحلَّاج سنِّي لأنَّه حجَّ وصام...، وكان في عيد الفطر يكتسي بالسَّواد، ومكث في مكَّة عاماً للعمرة في حرم البيت صائماً... (ص. ٣٧). إن يكن وازن لا يعرف أنَّ الواجبات الدِّينيَّة من حجٍّ وصوم... والمستحبَّات من مجاورة للكعبة... يؤدِّيها المسلمون الأتقياء جميعهم سنَّة وشيعة، فهذا أمر لا يؤهِّله لأن يبحث في هذا المجال، وإن كان يعرف ذلك، فلماذا لم يجادل ماسينيون في ما ذهب إليه؟

وإن يكن وقد خلص إلى القول: إنَّ دعوة الحلَّاج تشمل الكثيرين في

الإسلام وبقيَّة الدِّيانات في الشرق والغرب على السَّواء (ص. ٦٦ و٦٧)، فإنَّه لا يعرف أنَّ هذا الشمول لا يختص بالحلَّاج وحده، لأنَّه صفة من صفات الإسلام يعرفها كل مطَّلع على تعاليم هذا الدِّين الذي «يرى أنَّ تاريخ الإيمان هو تاريخ واحد، وأنَّ تجليَّات الإيمان على ألسنة الرُّسل والأنبياء هي تجليَّات لحقيقة واحدة لا تفاوت في جوهرها» (راجع: الشيخ محمد مهدي شمس الدين، المسيحيَّة في المفهوم الثقافي الإسلامي المعاصر، ألقيت في المؤتمر الدولي الذي أقيم في روما تحت عنوان: الإسلام وأوروبا، ص. ٩٤).

كيف للعجز أن يدَّعي الإتيان بنتائج جديدة!؟

إن يكن وازن يفتقر إلى معرفة الباحث في الأمور التاريخية والفكريَّة والدِّينيَّة، وإلى قدرات الباحث في العرض الموثَّق والمقارنة والتحليل والنقاش، فكيف يتصدَّى للقيام بمثل هذا العمل؟ وكيف كان ممكناً أن ينصرف إلى دراسة ديوان الحلَّاج المفترض أن يكون قد قرأه عدَّة مرَّات لـ «يحقِّقه»؟... وكيف له أن يخلص إلى نتائج جديدة يؤهِّله إلى ذلك زعمه أنَّه شاعر؟ غير أنَّه لم يفعل ذلك، وإنَّما اكتفى مرَّةً أولى بالقول: «يقول في أحد أبياته» (ص. ٦١)، ولم يذكر هذا البيت، ومرَّة ثانية (راجع ص. ١٩ و٢٠ و٢١) بإصدار أحكام عامَّة سريعة تأثريَّة انطباعيَّة غير دقيقة تفصل بين المعنى والمبنى، علماً أنَّ شعر التجربة الذي وصف به شعر الحلَّاج يصدر كلّاً كاملاً، وينبغي أن يدرس هذا الشعر بوصفه هذا، ليتمَّ تبيُّن خصائصه بنية ودلالة. وهذه هي المقاربة المعاصرة التي كان وازن جديراً بالقيام بها، ولكنَّه عجز عن القيام بذلك، كما عجز في مجالي التحقيق ـ الإعداد والبحث.

❐❐❐

أدب نكبات المدن في العصر العباسي
لمحمَّد حمدان

في موضوع البحث وعنوانه

يسمِّي الأستاذ محمَّد حمدان أطروحته: «أدب نكبات المدن في العصر العباسي»، في عنوانٍ ثانوي، «النكبات الداخليَّة في المشرق العربي».

نلاحظ أنَّ العنوان الرئيسي يحدِّد زمن البحث وحيِّزه، وأنَّ العنوان الثانوي يحدِّد مكاناً عامَّاً هو المشرق العربي، وأودُّ أن أسأل: لماذا لم يتمُّ وضع عنوان واحدٍ للبحث يحدِّد زمنه وحيِّزه بدقَّة؟

نلاحظ، أيضاً، أنَّ العنوان الرئيسي هو «أدب نكبات المدن...»، في حين أنَّ الدراسة لم تُعنَ إلَّا بالشِّعر... وقد علَّل الباحث ذلك، في مكان أوَّل (ص. ٣)، بأن جلَّ ما وجده في هذا الموضوع شعر، الأمر الذي يفيد أن النثر قليل، وفي مكانٍ ثانٍ (ص. ١٢٧) بأنَّه لم يجد من النثر سوى رسالة ابن المعتزّ. وأيَّاً يكن الأمر: قلَّة النثر أو وجود رسالة واحدة، فإن هذا الأمر كان ينبغي أن يحسم منذ البداية، وتتمُّ الإجابة عن السؤال الآتي: هل سيدرس النثر أم لا، سواء أكان قليلاً أم كثيراً، ثمَّ يوضع عنوان أكثر دقَّة... واللافت، في هذا الصَّدد، أنَّ الباحث يشير، في ثنايا رسالته (ص. ١١)، إلى تفضيله مفهوماً للأدب لا يستبعد كتب التاريخ والفلسفة والفقه والفكر، وينسب هذا المفهوم للقدماء بعامَّة.

وإن كان لنا أن نحاسبه، وفق هذا المفهوم الذي يفضِّله، ووفق عنوان بحثه «أدب النكبات» بعامَّة، لكان علينا أن نطالبه بدراسة تلك الكتب. هذا من

ناحية، ومن ناحية ثانية، فإن نسبة ذلك المفهوم إلى القدماء بعامَّة حكم غير دقيق، إذ ليس القدماء جميعهم يملكون هذا المفهوم وإنَّما بعضهم، علماً أنَّ مفهوم الأدب تطوَّر تاريخيَّاً، وانتهى إلى ما يعنيه اليوم: لغة فنيَّة تجسِّد تجربة إنسانيَّة، وتمتلك، بوصفها بنية مستقلَّة عن مرجعها ومنشئها، فاعليَّة جماليَّة رؤيويَّة.

ونلحظ عدم الدقَّة، أيضاً، عندما يسعى الباحث إلى تحديد مفهوم النكبة التي يريد دراسة أدبها، كما يقول؛ ذلك أنَّه يعرض الدلالة اللغويَّة والدلالة المتأتِّية من الاستخدام في نماذج شعريَّة، من دون أن يتَّبع سياقاً دقيقاً في ذكر ذي جدن الحميري، الشاعر الجاهلي، بعد شعراء إسلاميين وأمويين وعباسيين.

في دقَّة المفاهيم وقضايا البحث

يبدو أنَّه توصَّل إلى دلالة لـ «لنكبة المدينة» تفيد بأنَّها «المآسي الجماعية في مدينةٍ ما». وهذه ـ أي المآسي ـ تتعدَّد بين اقتصاديَّة وسياسيَّة واجتماعيَّة.. غير أنَّه لم يدرس سوى شعر النكبات الناتجة عن الحروب الداخليَّة ـ الأهليَّة. ولعلَّه كان بحاجةٍ إلى أن يكون أكثر دقَّة، فيقول: إنَّه يدرس نكبات المدن الناتجة عن الحروب الداخليَّة في العصر العباسي وشعرها. فيقسِّم الموضوع إلى قسمين أساسيَّين: النكبات في قسمٍ أوَّل، وشعرها في قسمٍ ثانٍ، ذلك لأنَّه خصَّص قسماً كبيراً من رسالته للحديث عن النكبات نفسها.

الحقيقة أنَّ العنوان الحالي يضعنا في موقع المطالب بأن يشمل البحث نكبات، مثل نكبة البصرة عندما تعرَّضت للطاعون والحريق، وهو يذكر ذلك (ص. ٢١٧)، ومثل نكبة البرامكة؛ إذ إنَّ هذه النكبة كانت مظهراً من مظاهر صراعٍ طويل مديني ـ حضاري، وقد كان لها تأثير على الأدب: شعره ونثره كبير. ومن ذلك نذكر على سبيل المثال أنَّها كانت السبب في نشوء فنٍّ شعري أطلق عليه اسم المواليا.

إنَّ نكبة أسرةٍ أسهمت في تشكيل حالةٍ حضارية، في بغداد، هي نكبة مدينة بغداد نفسها، ولا يخفى أنَّ هذه النبكة خلفت شعراً ونثراً ـ قصصياً بخاصة ـ جديراً بالدِّراسة.

وفي السِّياق نفسه، نسأل: أليس مقتل المتوكل والصراع الذي تلاه نكبة، وخصوصاً أنَّ البحتري الذي شهد ما حدث أصيب بحالة وجدانيَّة دفعته إلى التأسِّي بتأمُّل إيوان كسرى، وإنشاء سينيته المشهورة التي كان الإيوان فيها قناعاً ينطق بلسانه، ويحيل إلى الحاضر، ويقول رؤيته إلى العالم، وهي رؤية فريدة إلى التاريخ وسيرورته وصيرورته، وقد أقول، غير بعيد عن الصَّواب: إنَّ بيان هذه الرُّؤية ومثيلاتها كان من المفروض أن يكون هدف الرسالة الأساس.

إن يكن الباحث لا يريد التحدُّث عن الممالك والأقوام، كما ذكر، فإنَّنا نورد ملاحظتين في هذا الصَّدد، تتمثَّل أولاهما في أن النكبات التي أوردنا اثنتين منها على سبيل المثال، أنتجت أدباً مدينياً من حيث المرجع والمرسل إليه، وتتمثَّل ثانيتهما في أنَّنا نراه في المدخل يتحدَّث عن النكبة بعامَّة، ويحدث الأمر نفسه في الباب الأوَّل بفصوله الثلاثة (ص. ٢٠). ومن الأمثلة على ذلك حديثه عن نكبة الأمويين، إذ إنَّها حسب تصنيفه نكبة قوم وليس نكبة مدينة، فكيف تمَّ الحديث عنها، ولم يتمُّ الحديث، مثلاً، عن نكبة البرامكة؟

في المنهجيَّة

إنَّ مشكلة منهجية تبرز، في هذا المقام، وتتمثَّل بالسُّؤال الآتي: هل يمكن الفصل بين المدينة والمملكة والقوم؟ أليست المدينة من عناصر بنية المملكة العامَّة، ويقطنها قوم تتأثر البنية العامَّة بما يصيبهم؛ الأمر الذي يثير سؤالاً آخر هو: ما المقصود بالمدينة التي يمكن بحث شؤونها بمعزل عن المملكة والقوم؟ وهل يمكن تمييز الحواضر منها، كما جاء (ص. ٢٢)؟ وما هو المعيار في ذلك؟

المدوَّنة ومشروعيَّة بحثها

تخلص هذه الملاحظات التي تتناول الموضوع، من حيث تحديد قضاياه ومسائله، إلى القول:

إنَّ الشعر، موضوع الدراسة، يمكن تصنيفه في جنس الشعر التاريخي الذي يجسِّد تجارب الشعراء في عيشهم الأحداث التاريخيَّة، ويفصح عن رؤاهم

إليها، ويتفرَّع من هذا الجنس العام شعر يتناول أحداثاً بعينها هي النكبات الداخليَّة الناتجة عن الأعمال الحربيَّة الأهليَّة في العصر العبَّاسي.

الواقع أنَّ هذا الشعر المتفرِّع هو موضوع هذه الأطروحة، ولكن أليس من مقتضيات البحث أن نسأل قبل الشروع فيه:

- هل يشكِّل هذا الشعر مادَّة دراسة جامعيَّة؟ وأي منهج يمكن أن يتَّبع في هذه الدِّراسة؟ وهل من دراسات سالفة يمكن الإفادة منها والإضافة إليها؟

إن هذه الأسئلة تحتاج إلى إجابات دقيقة، ولا يكفي أن يشار إليها عرضاً. وإنَّ الإجابة عنها تسوِّغ البحث وتبيِّن مشروعيته وإمكانية إنجازه والخلوص إلى نتائج جديدة. وهذه الإجابة كان من الممكن أن تشكِّل قسماً أساسيَّاً من أقسام المدخل، وهذا ما لم يحدث.

في سياق مشروعية بحث الموضوع وإجرائه، نرى، أنَّ اختيار بعض الشعر التاريخي وتخصيصه بدراسة جامعيَّة، يقتضي أن يكون الشعر المختار متفرِّداً بخصائص تشكل ظاهرةً شعريَّة على مستويي الموضوع وأساليب أدائه، الأمر الذي يقتضي جمع المادَّة الشعريَّة، وتُسمَّى المدوَّنة، التي تشكل ظاهرة متميِّزة، بغية دراستها وتمييزها وتصنيفها وبيان خصائصها.

في هذا الصَّدد، نجد الباحث يشكو من ضياع قسم كبير من هذه المادَّة تمثَّل في بعض الحالات بضياع قصائد كاملة، وفي حالاتٍ بضياع أجزاء من قصائد ومقطوعات، ونجده، أيضاً، يلاحظ تنوُّع المادَّة، من حيث الشكل العام، بين رجز ومقطوعات قريض وقصائد...

ومن حيث النوع بين أنواع منها:

١. **شعر تاريخي موضوعي**، مثل أرجوزة ابن المعتز في المعتضد، وهي سيرة، كما يصرِّح ناظمها عندما يقول:

هـذا كـتـاب سـيـر الإمـام مـهـذَّباً مـن جـوهـر الـكـلام

ودراسة هذه الأرجوزة/السِّيرة تعني أنَّ الباحث درس شعر الأقوام، ولم يستطع الفصل بينه وبين شعر المدينة، وهذا ما أشرنا إليه آنفاً.

وتدخل في إطار هذا النوع إحدى قصائد الورَّاق العنزي، وهي حديث سردي عن وقعة يوم الأحد، كما يقول صاحبها:

وقـــعـــة يـــوم الأحـــدِ صـــارت حـــديـــث الأبـــد

٢. **شعر غنائي** يرى إلى الحدث فحسب، فيتناوله إمَّا في سياق غرض آخر، وإمَّا في سياق تأملي له بوصفه موضوعاً وحيداً.

إضافة إلى هذا التنوُّع، من حيث الشكل العام والنَّوع، نلحظ تنوُّعاً آخر على مستوى اختلاف الرؤية إلى الحدث، فنرى، على سبيل المثال، شاعراً يفخر بقصفه مدينة مكة وشاعراً آخر يرى ذلك كفراً (ص. ٢٦)، ونلاحظ، أيضاً، أنَّ شعر السُّلطة هو ما تبقَّى (ص. ٩١)، واللَّافت على هذا الصعيد أن ليس من شعر باقٍ يتناول نكبة بغداد الثانية (ص. ٩٠).

والسُّؤال الذي يُطرح هنا هو:

- ألا يقتضي مثل هذا التنوُّع فصلاً يتناول تمييز المادَّة موضوع الدراسة وتصنيفها وفق أسس متنوِّعة وبيان ما يميِّز كل صنف من الآخر، إن كان تميز، وبيان الخصائص المشتركة ورؤية ما إذا كانت تشكِّل ظاهرة، فلا يكون الحديث عامَّاً، وفي سياق واحد، عن أنواع من الشعر مختلفة، وقد تكون الرؤية متناقضة أحياناً، كما ذكرنا عن الرؤية إلى قصف مكَّة.

قد يقول الباحث إنَّه ذكر ذلك. هذا صحيح، ولكنَّه أشار إليه في ثنايا البحث، وليس في بابٍ رئيسي. والمسألة ليست شكليَّة، إذ إنَّه لو كان منطلق البحث لأثمر ذلك منهجاً مختلفاً وخطة بحث مختلفة، ولكانت الفصول التالية مبنيَّة على ما تمَّ الخلوص إليه بعد دراسة مادَّة البحث: المدوَّنة، أي لكان النقد الأدبي أساساً في كتابة التاريخ الأدبي. وهذا يدخلنا في بحث طبيعة الدراسة والمنهج والخطَّة المعتمدين في إنجازها.

النَقد الأدبي وتاريخ الأدب

إنَّ الرسالة بحثٌ في تاريخ الأدب ونقده، وفي مثل هذه الرِّسالة يكون

النقد الأدبي أساساً للتاريخ. ويبدو أنَّ النقد كان تالياً؛ إذ ورد في ثنايا بحث تاريخي على شكل ومضات، ولم يكن الأساس في تحديد خطَّة البحث، إذ لو تمَّ ذلك لكان الباحث تمكَّن من بيان خصائص تميِّز شعر النكبات من سواه في العصر العباسي، ولما اكتفى بخصائص عامَّة يمكن أن نجدها في أي شعر آخر، مثل الروح الخطابيَّة والسِّمة النثرية والالتزام والصورة الفنيِّة، على سبيل المثال، وجعلها فصولاً.

الحقيقة أنَّ فنيَّة هذه الخصائص العامَّة تتحدَّد وفق موقعها في النص الذي يدرس، بوصفه بناءً كاملاً في سياقه التاريخي.

إنَّ دراسة تميِّز المادَّة وتصنِّفها وتدرس خصائصها، في باب أوَّل، يمكن أن تصل إلى بيان خصائص تميِّز نوعاً من الشعر بعينه، أو أنواعاً من الشعر، ويتمُّ تحديد أقسام الدراسة على أساس هذه الأنواع، فأرجوزة ابن المعتز التاريخيَّة، على سبيل المثال تختلف تمام الاختلاف عن أبيات تعرض للنكبة في ثنايا مدحيَّة، وتختلف هي وهذه الأبيات عن شعر وجداني يتأمَّل النكبة (كما نرى ص. ٧٠)، وتبدو له الريح رمزاً للأحداث وللتدمير المتنقل... وللحزن الخ... ويفيد الشاعر من دلالات الريح والدِّمن في الشعر الطللي وإيحاءات ذلك، ثمَّ يقابل بين الدِّمن والذات من ناحية أولى وبين الريح والحزن من ناحية ثانية، ويعيش صراع الإنسان العاجز مع الزمن القاهر، فيخاطب الريح، ويريد أن تكون عوناً له في أسىً شفَّاف وتكرار يحفر بتؤدة إلى أن يصل إلى الوجدان.

في المنهج والمخطَّط...

إنَّ دراسة نقديَّة للمادَّة الشعرية كان من الممكن أن تكشف ظواهر شعرية جديدة تتفرَّد بجماليتها ورؤاها. وقد كان ممكناً رصد هذه الظواهر وبلورتها وبيان خصائصها، من طريق خطة تنطلق من دراسة المادَّة الشعرية وتصنيفها وجعل نتائج هذا التصنيف أساس تقسيم البحث إلى أبواب وفصول، بدلاً من عرض المعارك وعرض ما قيل فيها من شعر بمختلف أنواعه.

يبدو أني أتحدث عن منهج آخر يقتضي وضع خطة بحث أخرى، هذا

صحيح، غير أني أكتفي بالإشارة إلى إمكانات اتخاذ النقد أساساً لكتابة التاريخ الأدبي ومنطلقاً له؛ إذ إنَّه ينشئ سياقاً أكثر قدرة على إنتاج فاعليَّة تكشف ظواهر شعرية تميِّز أنواعاً من الشعر. أكتفي بالإشارة لأن الأطروحة أنجزت، وعسى أن نستفيد في المستقبل، فلا يبدأ الطالب العمل إلَّا بعد أن تتمَّ مناقشة منهج البحث وخطَّته.

في ما يتعلَّق بخطَّة الأطروحة التي تمَّ اعتمادها وبمادَّة الأطروحة نفسها، يمكن إيراد الملاحظات الآتية:

- أرى أن يتمَّ تحديد المقياس الذي اعتمد في تمييز الميزة العامَّة من الخصيصة الفنيَّة التي يفهم أنَّها خاصَّة، فلم كانت «التسجيلية» ميزة عامَّة مثلاً.
- كان من الضروري التقديم لكل فصل بعرض القضايا والمسائل التي يراد بحثها...، وإنهاؤه بملخَّص يبرز النتائج والمسائل التي تمَّ التوصُّل إليها؛ الأمر الذي يسهِّل معرفة ما تمَّ إنجازه وهل حقَّق البحث أهدافه أم لا.
- كان من الضروري الحرص على الدقَّة في سياق البحث، ومن مظاهر عدم الدقَّة القول، على سبيل المثال: «وقد أشار دارس معاصر» (ص. ٢ و٩ و٥٩)، والقول: «كما سار قائد آخر» (ص. ٨٨)، والقول: «الفتى البغدادي» (ص. ٦٣) والقول: «أبيات أحدهم» (ص. ٢١٠) والقول: «قول سركيس» (ص. ١٨١). فمن بدهيات البحث أن يعرِّف الاسم المستشهد بأقواله، عندما يذكر لأوَّل مرَّة، ويذكر كاملاً مرفقاً بتاريخ وفاته، وإن كان من مشكلات تحول دون معرفته، فينبغي أن تذكر. ولا أعرف السبب الذي دعا الباحث إلى التحدُّث عن الورَّاق، ثمَّ ذكر اسمه كاملاً في ما بعد، وهو عمر بن عبد الملك، الورَّاق العنزي، وحبَّذا لو تمَّ وضع فهرس للأعلام.
- كان من الضروري توخِّي الدقَّة في توثيق النصوص التي يتمُّ الاستشهاد بها. فنلاحظ مثلاً أنَّ بعض أبيات الشعر تذكر من دون الإحالة إلى مصدر (ص. ٤٩) وأنَّ بعضها لا توثَّق إحالته كاملة (هامش ٣ و٤، ص. ٢٩ و٥ و١١)؛ الأمر الذي يشير إلى الأخذ من مرجع حديث.

ونلاحظ، أيضاً، اجتزاء الآيات القرآنية الكريمة، أحياناً عندما يتمُّ الاستشهاد بها، والخطأ في إيراد أرقامها، ومن الأمثلة على ذلك يذكر الباحث أنَّ رقم الآيتين المأخوذتين من سورة البقرة هما ١٩٠ و١٩٢، والحقيقة أنهما ١٩١ و١٩٣، وأنَّ رقم الآية المأخوذة من سورة التغابن ١٤ ورقمها ١٥ (ص. ٨). كما أنَّه يورد نصَّاً لا تتضمَّنه الآيات المذكورة، وهو أنَّ الفتنة أكبر من القتل.

- ومن مظاهر عدم الدِّقة نذكر أنَّ الباحث يشير إلى ضرورة دراسة ما جاء في القرآن الكريم عن النكبات، لكنه لا يفعل ذلك، وأنَّه يضع عنواناً هو «ضياع شعر النكبات»؛ الأمر الذي يفيد أنَّ هذا الشعر ضاع بكامله، ثمَّ نتبين أنَّ المقصود فقد جزء منه، وكان من المفروض القول: «ضياع قسم كبير من شعر النكبات». وأنَّه يقول «وقد وجدت الفرصة مناسبة...» (ص. ١)، ويذكر ذلك. الأمر الذي يفيد بوجود خلل في هذه الفقرة، ولعله طباعي. ويقول فنون الشعر سبعة ويعد ستة فنون (ص. ٩).
- في تفسير أحداث التاريخ وظواهره يكتفي، أحياناً، بالملاحظة، فيقول: إنَّنا نجد شعر النكبات في كتب التاريخ، وليس في كتب الأدب! ولا يسأل لماذا؟ والسؤال مهم هنا في الكشف عن ظاهرة أدبيَّة تتمثَّل في أن سيادة مفهوم للشعر يقصره على المديح والهجاء جعل الرواة لا يعنون إلَّا بشعراء هذين الغرضين من الشعر. ثمَّ إنَّ هناك تفسيراً آخر وهو خوف الرُّواة من السلطان.

ويتبنَّى أحياناً أخرى التفسير السهل والمتداول، مثل ردِّ الصراع بين الأمين والمأمون إلى الشعوبيَّة، وتوجيه عبارات حماسيَّة قاسية إلى قادة من أمثال طاهر بن الحسين الخزاعي. والحقيقة أنَّ الصراع كان أكثر تعقيداً، فقد قاتل قسم من الفرس إلى جانب الأمين، ومن المعروف أنَّ جيش الأمين الثاني كان كله من الأبناء الخراسانيين، وقاتل عرب إلى جانب المأمون.

الواضح أنَّ كلّاً منهما كان يمثِّل فئة ذات مصالح. وقد تبدَّل ولاء الفئات

في أثناء المعارك، واتخذ الصراع غير وجهة. ومن الإشارات الدالَّة مبايعة الإمام علي الرضا بولاية العهد، وقتل الفضل بن سهل. وقد قال الأمين في ذلك التبدُّل:

تفرَّقوا ودعوني يا معشر الأعوان
فكلكم ذوو وجوه كخلقة الإنسان (ص. ٦٨)

- لغة الرسالة جيِّدة بعامَّة. الأخطاء قليلة جدَّاً، ويمكن الإشارة إلى ما يأتي: عطف المضافات (ص. ١٠ و٩٨). استخدام أن بعد كاد (ص. ٦٣). تعدية الفعل اللازم (ص. ٨٧ و٤١). استخدام «ممَّا» مكان الأمر الذي (ص. ١ و٧ و٥٨) والدارج ما. بالجانبي (ص. ٣) والصحيح «الجانبين»، وأن يجدوا (ص. ٣) والصحيح «أن يجد»، أثر = في أثر (ص. ٢ و٩). أدب الصحيح آداب (ص. ٧).

في الختام

في الختام، يهمني أن أشير إلى الجهد الذي بذله الأستاذ محمد حمدان وأن أقدِّره. وما كانت مناقشة المسائل السابقة إلَّا على سبيل تقديم الأفضل، وخصوصاً أنَّ بحث أي موضوع جديد يطرح إشكالات تتعلق بالمنهج ومصطلحاته وخطة البحث التي تحقق الهدف المحدَّد. وإنِّي لآمل أن يقدم في المستقبل القريب أبحاثاً، لا أقول تخلو من وجوه الجدل، وإنَّما أقول تثير الكثير منها، وتخلو من مآخذ أشرنا إليها في ما سبق.

❐❐❐

رئيف خوري، داعية الديمقراطية والعروبة
لأحمد عُلبي

الحاجة إلى هذا الكتاب

يقول أحمد علبي، في مدخل كتابه[١]: «لو استوقفت طالب علم من الجيل الحالي، بل ربَّما كاتباً ناشئاً، واستفسرته عن رأيه في رئيف، فالرَّاجح عندي أنَّه سيجيبك مقطِّباً، مستنكراً، مستوضحاً: من هو رئيف خوري؟ ومن عساه يكون؟» (ص. ٢٢).

يبدو أنَّ علبي يسوِّغ، بهذا القول، سعيه إلى تقديم معرفة برئيف خوري (١٩١٣ ـ ١٩٦٣)، كما يبدو أنه يبيِّن الحاجة إلى مثل هذا الكتاب الذي يقدِّم هذه المعرفة. ومن المفارقات التي تؤكِّد قول علبي، آنف الذكر، أنَّ طالباً يعدُّ أطروحة دكتوراه في اللغة العربية وآدابها رأى هذا الكتاب على مكتبي، فسألني: «من هو رئيف خوري، ليُصنَّف عنه كتاب بهذا الحجم!؟».

إنصاف أعلام منائر في فضاء حبٍّ وحماسة...

وإذ يلبِّي علبي حاجةً معرفيَّة، ويسهم في إنصاف علم من الأعلام التقدميِّين المنائر، في تاريخ الثقافة العربيَّة، فإنَّه يسهم في الوقت نفسه، وفي كتابه هذا، في إنصاف كوكبة من هؤلاء، أمثال: فؤاد الشمالي، فؤاد حبيش، عمر فاخوري، يوسف إبراهيم يزبك، سليم خياطة، مصطفى العريس، هاشم

(١) د. أحمد علبي، رئيف خوري، داعية الديمقراطية والعروبة، بيروت، دار الفارابي، ط. ١، ٢٠٠٣.

الأمين، حسين مروة، سلامة موسى، نقولا الحداد، محمد دكروب، فرج الله الحلو، قدري قلعجي...، مقرِّراً أنَّه بذلك إنَّما يفي «بعض ما لديهم من دينٍ علينا» (ص. ١٢٧). والواضح أنه يقصد إلى ذلك، أي لا يستطرد إليه استطراداً، فيقول على سبيل المثال: «الإنصاف يدعونا إلى ذكر فؤاد حبيش والترجمة له لأنه مهمل» (ص. ٦٩ و٧٠).

ولعلَّ الشعور بوجوب «وفاء الدِّين» للأعلام التقدميين المنائر... جعل الفضاء النصِّي لهذا الكتاب فضاء حبٍّ لهم وحماسة في الدِّفاع عنهم، فعلى سبيل المثال، نلحظ أنه يأسف لوصف أحد الكتَّاب لقدري قلعجي، بأنه «بوق»، ويعلِّق، مدافعاً عن «قلعجي» ومشيراً إلى تحوُّل هذا الكاتب الذي كان أحد قادة الحزب الشّيوعي بقوله: «إنَّه ـ قدري قلعجي ـ لم يكن يوماً يتحدَّث في الحرَّة» (ص. ٢٩٣)، كما أنَّ هذا الشعور نفسه جعل هذا الكتاب كتاباً عن رئيف خوري وعن هؤلاء الأعلام، وعن أمور كثيرة، ويتَّضح لنا ذلك ممَّا يأتي:

ما يتضمَّنه الكتاب

يتألَّف الكتاب من مدخل يتضمَّن مقالات للكاتب عن رئيف خوري في غير ذكرى، ومن ثمانية أقسام وخاتمة، فيتحدَّث أوَّل الأقسام عن مسيرة أديب مكافح، وثانيها عن رئيف والحزب، تراجيديا مثقَّف عربي، وثالثها عن ألبوم رئيف خوري، ورابعها عن رئيف والمسألة القوميَّة، وخامسها عن جريدة الدِّفاع، وسادسها عن مسرحيته الشعريَّة «ثورة بيدبا»، وسابعها يقدِّم منتخبات من تراثه، وثامنها يوثِّق نتاجه الأدبي والفكري.

نعرض، على سبيل المثال، ما جاء، في القسمين: الأوَّل والثاني، وفيهما محوران أساسيان من محاور الكتاب، لنتبيَّن ما ذهبنا إليه.

في القسم الأوَّل، يقدِّم معرفة بنابيه، وملحمتها، ومغارتها وأسرة رئيف خوري، ومدرسة تحت السنديانة، وجوّ الجامعة الأميركية الذي «كان يطفو فوقه تياران»: أوَّلهما قومي، ينشطر إلى عروبي متلفِّح بالإسلام والآخر قومي سوري مجاهر بالعلمانية، وثانيهما المنادي بالأفكار الاشتراكية (ص. ٦٤)،

واستطراداً، يُطرح هنا سؤال مفاده: إلى أي تيار ينتمي رئيف من هذين التيارين؟ هو عروبي، لكنَّه مسيحي، ما يعني أنَّه ينتمي إلى التيار الأوَّل ويختلف عنه في آن، وهو المنادي بالأفكار الاشتراكية، ما يعني أنَّه ينتمي إلى التيار الثاني؟

وفي القسم الثاني، يتحدَّث عن نشأة الأحزاب في مصر، وبراعم الاشتراكية في مصر ولبنان، ثم وبعد طواف طويل يتحدَّث عن مسيرة رئيف الحزبيَّة، ليصل، بعد سبعة فصول، إلى الفصل الثامن ليتحدَّث فيه عن تراجيديا مثقف عربي، المتمثِّلة في ظلم ذوي القربى.

الطَّواف والنَّبش

يبدو أنَّ علبي يقصد إلى القيام بهذا الإجراء، ويسمِّيه طوافاً، فيقول، على سبيل المثال: «ونعود، إثر هذا الطواف على سلامة موسى ونقولا حداد، إلى فؤاد شمالي (١٨٩٤ ـ ١٩٣٩) وكتابه الاشتراكية» (ص. ١٢٣). ولا يكتفي الباحث بهذا «الطَّواف» الأفقي، إن صحَّ التعبير، وإنَّما يقوم بإجراء آخر عمودي، إن صحَّ التعبير أيضاً، يتمثَّل في ما نسمِّيه «النَّبش»، فهو يقول، على سبيل المثال، عن كثير من الوقائع والمعلومات: «ونحن لها لنابشون، إن أسعفتنا الظُّروف» (ص. ٤٤٦).

يعود هذا الإنجاز المتميِّز، والمتمثِّل بالطواف والنَّبش إلى جهود كبيرة بُذلت في أوقات عديدة، قد تكون متباعدة، أثمر كلٌّ منها مقالة أو دراسة، ثمَّ جُمعت هذه المقالات والدِّراسات في هذا الكتاب الضَّخم، وهذا يفسِّر التكرار الذي نلحظه فيه، فهو يكرِّر، على سبيل المثال، قضايا منها: إهمال رئيف والأعلام المنائر، ووفاته باكراً، وأستذته له، وتعليمه، وخطابته في فلسطين، ومعاصرته لثورة ١٩٣٦، والمقارنة بين نابيه وبرمانا...

يدرك المؤلِّف أنَّه يكرِّر، فيقول، على سبيل المثال: «وقد تحدَّثنا مليَّاً، في غير موضع من هذا الكتاب، عن نشاط رئيف الثوري في فلسطين، وعن وقفاته الخطابية...»، (ص. ١٣٩)، ويقول، في مثال آخر: «... وقد أفضت غير مرَّة في البحث والتقصِّي عن سيرته وأدبه» (ص. ٤٤٩).

ولـمَّا كان المرسل/الدافع إلى إنجاز هذا الكتاب سدادَ دينٍ وإنصاف أعلام تقدُّميين منائر، بدا الخطاب الذي يؤدِّي ذلك حيوياً يتدفق بحماسة تلوِّن لغته السليمة الجميلة، أحياناً، بالشعريَّة، ومن نماذج ذلك نقرأ: «... وإذ نكرم ذكرى رئيف خوري، فإنَّما نحتشد لتكريم المثل النبيلة، رئيف كالخمرة المعتقة تضيف الأيام على نكهة اسمه عتاقة ونفاسة وجلالة» (ص. ٢٨٧). ونقرأ: «... إنَّ الخمرة المعتَّقة تضفي عليها الأيام نكهة ونفاسة»، ونقرأ: «رنين كهذا الذي ينبعث من إناء نحاسي تاريخي فاخر آن أن تلامسه أصابعنا» (ص. ٨٧).

يبدو أنَّ علبي قد لاحظ ما يتصف به خطابه من «حدَّة»، فهدَّأ من هذه «الحدَّة»، ونقرأ ما يقوله في هذا الصَّدد: «ولا بدَّ أنَّ القارئ قد يكون لاحظ الهدوء الذي هيمن على القلم عندنا، ونحن نورد هذه الأكذوبة التي يختبئ وراءها بعضهم للنَّيل من رئيف خوري وتزييف سيرته ومعتقده» (ص. ٢٧١).

يلاحظ أنَّ علبي يستخدم، في خطابه هذا، مفرداتٍ تدلُّ على جرأته في الاشتقاق، ومن نماذج ذلك أذكر: غميس في «غميس الديمقراطية»، وأزنادهم في «عوَّلوا على أزنادهم»، ومقحم في «مقحم القلب»، وأسلة في «أسلة قلمه»، وبـجِّيش، ومضحاك، كأنَّه في هذا يتتلمذ على أستاذه رئيف خوري، في استخدامه مثل هذه المفردات التي يسميِّها «لقى تستوقف القارئ»، مثل «تفكهة ودعاب سفساف» و«الخيوط» و«عوج»...

لكن قد تلتبس الدَّلالة في بعض هذه الاشتقاقات، كما في «مضحاك»، على سبيل المثال، بدلاً من ضحَّاك أو ضحوك؛ إذ إنَّ مضحاك هي صيغة مبالغة من أضحك، يضحك، مضحك، لا من ضحك، ضاحك، ضحَّاك وضحوك، واختلاف المعنى بين صيغتي ضحَّاك ومضحاك واضح.

مسائل نتحدَّث عنها

ولـمَّا كان الكتاب، في معظم مادته، مقالات ودراسات كتبت في مناسباتٍ عديدة، تكرِّر الكلام على المسألة الواحدة في غير موضع منه، ويستطيع القارئ أن يجمع ما تناثر عن هذه المسألة أو تلك، فيحصِّل معرفة

وافية بها، وقد يكون في هذا الصَّنيع كثير من الفائدة، إذ إنَّه يشرك القارئ في الجمع والتَّأليف والاستنتاج، فلا يقتصر دوره على التلقي، وإنَّما يتجاوزه إلى المشاركة في التأليف وإنتاج المعرفة.

المسائل التي يتكلم عليها الكتاب كثيرة جدَّاً نتحدَّث، في الوقت المتاح لنا عن بعضها، فنتحدَّث عن شخصيَّة رئيف خوري وأسلوبه. ووصفه بالدَّاعية «داعية العروبة والديمقراطية» و«تراجيدياه» مع الحزب الشيوعي وخصائص أدبه.

شخصيَّة رئيف خوري

يمكن لقارئ كتاب علبي أن يرسم الصُّورة الآتية لرئيف خوري:

قامة سنديانية، جسم معافى، شعر متطاير، وجه عريض تعلوه ابتسامة طلقة، صريحة، لا يعوزها من القهقهة غير الصَّوت، ابتسامته عنوان الصحَّة، الصحَّة التي يتمتَّع بها جسمه وروحه على السواء، يمشي الهوينا، مباعداً بين رجليه، يتطلَّع إلى الوجود بعينين حادَّتي النَّظر، فيه حنُّو وطيبة، وخلق رفيع، لم تحبطه إساءات الأقربين من رفاقه قبل خصومه الفكريين، فبقي كفلاح طيِّب، طاهراً كالقدِّيسين، وفيَّاً لأصدقائه ومبادئه وفاء المطر للأرض، كان فيض نبل وغيريَّة ومكارم أخلاق، موسوعي المعرفة، ذكي، ذو ذهنٍ ثاقبٍ لمَّاح، ساخر، ذكي السخرية، متعدِّد المواهب، متَّسع الاهتمامات، سريع البديهة، سأله مطران: متى تخلع الجبة الحمراء؟ فأجابه، وهو يبتسم، ويهز رأسه: عندما تخلع الجبَّة السوداء! متنوِّع الكتابات: أديب، قاص وشاعر وكاتب مقالة أدبية واجتماعية، وسياسية وكاتب خاطرة تنفذ إلى جواهر الأمور، وهي «على سنِّ الرمح»، وكاتب مسرحيَّة، ناقد أدبي، باحث مفكِّر، وتربوي، معلِّم، مؤلِّف كتب تعليم، مترجم قدير، خطيب مفوَّه، صحفي بارع، ترعرع في بيت مشبع بالعلم، ومنفتح على الفكر اليساري، نهل العربيَّة من فم والده المعلم نجم. عمل في الصحافة والتعليم طوال حياته، وواصل الكتابة من عام ١٩٣٠ إلى عام ١٩٦٧، عام وفاته، غنيٌّ بما يدرُّه عليه عمله، لم يطمع في مالٍ، أو مغنم، أو جاهٍ أو منصب، يتنقَّل من معهد تعليمي إلى آخر، ومن مقرٍّ صحيفة إلى أخرى متأبِّطاً أوراقه، متمهِّلاً في مشيته، تتدلى السيكارة من فمه، والسبَّحة في يده،

من قامات لبنان وبلاد العرب الكبار، كأنه خاتمة السلسلة الآفلة من كبار المنوِّرين العرب، وتميَّز منهم بجمعه بين الأصالة الأدبيَّة الراقية والاستنارة الفكرية المتقدمة، لديه خمسة وعشرون كتاباً موضوعاً وخمسة كتب مترجمة، وعدد من الدِّراسات والمقالات المطويَّة في بطون الصحف وثنايا المجلات، يعادل كتبه المطبوعة والمنشورة، وقد أحصاها علبي ووثَّقها «للحفاظ على جزء غالٍ من تراث رئيف خوري مخافة عليه من النسيان والضياع».

ومن أجوبة رئيف الساخرة والدالَّة على رؤيته إلى التعليم والفرق بينه وبين التعلُّم إجابته الآتية عن سؤال طرحته عليه مجلة صوت الطَّلبة: «تخرجت في جامعة بيروت الأميركية بدرجة بكالورويس علوم. منذ اثنتين وثلاثين سنة،... منذ ذلك التاريخ، أجتهد في تحسين أحوالي الثقافية بنسيان ما تعلَّمت، وأترك لك الحكم: هل قدِّر لي أن أنجح؟» (مجلة صوت الطلبة، مجلة طالبية تصدر عن مدرسة البطريركية في بيروت، نيسان ١٩٦٥، ص. ٢).

مناضل شيوعي بالكلمة والموقف، وإن لم يكن منتمياً للحزب تنظيماً، عاش «تراجيديا» المثقف الحزبي الذي بقي ممتلكاً حسَّه النقدي، ورؤيته/ بصيرته النافذة إلى جواهر الأشياء، وشجاعة القول في مناخ الاستبداد السائد.

إن يكن أسلوب الإنسان هو الإنسان نفسه، فإن أسلوب رئيف خوري هو رئيف خوري نفسه، وهو، كما يرى علبي، أسلوب متفرِّد، لا تكلُّف ولا دوران ولا تكرار فيه، مباشر وواضح، جمع بين «عتاقة الأدب العربي وحداثته»، فكان مزيجاً بينهما لا أنفس ولا أبهى، جمع بين الأصالة والحداثة في عجين ذي نكهة...، هو عصارة الأدب والفكر، وتنسينا ترجمته أنها منقولة عن لغة أخرى لغلبة الأسلوب العربي المتين عليها.

داعية الديمقراطية والعروبة

وهنا يثار سؤال مفاده: هل يكون صاحب أسلوب هو «عصارة الأدب والفكر» «داعية»، كما جاء في العنوان الثاني للكتاب: «داعية الديمقراطية والعروبة»؟

في سبيل الإجابة عن هذا السؤال، نقول: إنَّ فَهِمْنا معنى «الداعية» بأنَّه الدَّاعي إلى مذهبه ومعتقده أو حزبه بخطاب سياسي حماسي مباشر، لا يرقى إلى مستوى الخطاب الفكري الباحث المنقِّب المتأمل، تكن الإجابة: «لا»، ولا نكون بعيدين عن الصواب عندما نقرِّر أنَّ علبي أجاب في كتابه بالإجابة نفسها عن هذا السؤال، فهو يميِّز بين فئتين من مقارعي الفاشيَّة: أولاهما تتمثَّل في رئيف خوري وسليم خياطة اللذين كتبا فكراً سياسياً وأدباً ملتهباً بحس النضال وعصب المسؤولية التاريخية، وثانيتهما تتمثَّل في قادة آخرين ظل ما قدَّموه خطباً ومقالات سياسيَّة فحسب (ص. ١٧٧).

وإن عدنا إلى النداء الذي وجهه رئيف خوري إلى أبناء الفكر العربي، تحت عنوان: «أين نحن، أبناء الفكر العربي»، نجده يصدِّر هذا النَّداء بالآية الكريمة: ﴿فَذَكِّرْ إِنَّمَآ أَنتَ مُذَكِّرٌ﴾ [**الغاشية**، ٨٨/ ٢١]، فهل تعني داعية، في عنوان الكتاب، المعنى نفسه الذي تعنيه كلمة «مذكِّر» في الآية المذكورة، قد تكون الإجابة: نعم، لأنَّ رئيف يصف نفسه بهذه الصفة، وتعني صاحب رسالة.

كان رئيف خوري، مذكِّراً، خطيباً، ومناضلاً، و«فلتة الشوط» في ذلك، ولكنه كان، وفي المقام الأوَّل، «مذكِّراً» أديباً، مفكِّراً في المقام الأوَّل. وهذا ما يقوله علبي: «لا أخصَّ، في رئيف خوري أنه أديب...»، «مزية كونه أديباً هي النعت الغلَّاب» (ص. ٥٥٥). وهنا لا أبعد سؤالاً مفاده: لمَّا كان رئيف أديباً ناقداً في المقام الأوَّل، فلم اقتصر البحث على كونه داعية العروبة والديمقراطية، ولم يتم البحث في «نعتة الغلَّاب»؟

يبدو أنَّ علبي قد خطر له هذا السؤال، فقال كأنَّه يجيب عنه: كان لديه «في حياته الأدبيَّة أقنومان لم يحد عنهما: الديمقراطية والعروبة» (ص. ٤٦٠).

وإن يكن رئيف لم يحد في حياته عن هذين الأقنومين، فإن السؤال الذي يطرح هو: عن أيِّ ديمقراطية وعروبة لم يحد؟

يبدو واضحاً، كما يقول علبي، أن رئيف انتقد ما سمَّاه الديمقراطية البرجوازيَّة وبيَّن مفاسدها... ثمَّ بيَّن، معوِّلاً على التجربة السوفياتية ـ وهنا يعلِّق

علبي: وليته لم يعوِّل! ـ كيف أنَّ البروليتاريا الصَّاعدة ستؤدِّي الدور التاريخي البنَّاء (ص. ٢٤). ثمَّ نجد مفهوماً آخر للديمقراطية لدى رئيف، وذلك عندما يصوغ الموقف السياسي العالمي، آنذاك، بأنه صراع بين الديمقراطية المخلصة الاشتراكية من جانب والفاشستية وديكتاتورية أصحاب الملايين من جانب آخر، ونتوقَّف هنا عند «آنذاك»، فالموقف من الديمقراطية ملموس في سياق المسار التاريخي، ويضيف رئيف، فيكمل صوغ موقفه، فيرى أنَّ البرجوازية ذات وجهين: متحرِّرة في بلادها، مشجِّعة في مستعمراتها كل أنواع الإقطاع والتخلُّف، ثمَّ يقرِّر أنَّ لا حل إلا بالديمقراطية التي ستنشئ مجتمعاً جديداً، يتمثَّل بالمجتمع الذي أنشأته ثورة اكتوبر، أي الثورة البلشفية (راجع: ص. ١٧٦ و١٧٧).

أمَّا العروبة فيفهمها، كما يبيِّن علبي، فهماً علمياً راقياً، وهو صاحب «معالم الوعي القومي»، الصادر عام ١٩٤١، الذي ردَّ به على قسطنطين زريق، وقد تجلَّى انتماؤه العروبي في موقفه من القضية الفلسطينية، فألَّف كتاب «جهاد فلسطين»، ونشره بتوقيع «الفتى العربي»، ونظم من وحي الواقع الفلسطيني مسرحية «ثورة بيدبا» سنة ١٩٣٦، وكان خلافه مع الحزب الشيوعي، كما هو معروف، بسبب اعتراضه على موقف الاتحاد السوفياتي من قرار التقسيم. والعروبة التي ينشدها هي العروبة النيِّرة التقدميَّة، الديمقراطيَّة، التي تضمُّ تحت جناحيها جميع أبنائها من أي طائفة كانوا، هي عروبة الأحرار.

الخلاف مع الحزب الشيوعي

في شأن الخلاف مع الحزب الشيوعي، يتحدَّث علبي عن تجربة رئيف الحزبيَّة، فيرى أنَّه كان، وإن لم يكن حزبيَّاً منظَّماً، حزبيَّاً عاملاً في ميدانه، قدَّم للحزب الشيوعي وللسوفيات ما لم يقدِّمه أديب عربي آخر (راجع ص. ٢٦٣). فقد تغنَّى بالتجربة السوفياتية في كتابه: «الثورة الروسيَّة: قصَّة مولد حضارة جديدة». ونظم ثلاث قصائد في ستالين (أبا الأحرار، الست والعشرون، مجدِّد الزَّمان)، فتغنَّى به بوصفه بطلاً شبه أسطوري، وترجم كتاب جدانوف: «إن

الأدب كان مسؤولاً» الباحث في الأدب والنظرية الأدبيَّة، وكلٌّ من ستالين وجدانوف معروف، فالأوَّل طاغية، والثاني يرى إلى الأدب من منظور إيديولوجي ضيِّق، ويريد له أن يكون خطاباً دعوياً لا خصوصيَّة أدبيَّة نوعيَّة فيه.

يسوِّغ رئيف مديحه لستالين بأنَّ ذلك كان في مناخ الصِّراع مع النازيَّة والفاشستيَّة، الذي انتهى بهزيمتهما، وإنجاز بناء الدولة الاشتراكيَّة... ويسوِّغ ترجمته لذلك الكتاب بقوله: «جاءنا الأمر بترجمته فترجمناه» (ص. ٨٧ و٢٢١).

إن يكن الأمر هكذا، فما سبب الخلاف مع الحزب الشيوعي إذاً؟ ولم مرَّ عليه حين من الدَّهر، كما يقول علبي، عبث به رفاقه، ورموه بضروب الافتراء، وصار موضوعاً للرسوم الكاريكاتورية المسفَّه على منبر كان أحد مؤسِّسيه ورعاته البارزين؟

المتداول أنَّ السبب يعود إلى أنه جاهر برأيه الصريح المستقل في ما يخصُّ القضيَّة الفلسطينيَّة، رافضاً وقوف الاتحاد السوفياتي إلى جانب تقسيم فلسطين. الواقع أنَّ هذا هو السبب المباشر والمعلن، والحقيقة هي أنَّ هناك قضايا أخرى، كثيرة، كما يروي مصطفى العريس للدكتور علبي، من دون أن يفصح عن هذه القضايا.

يبدو أنَّ هذا الخلاف المعلن مظهر من مظاهر ظاهرة محليَّة وعالميَّة، ولنقل إنسانيَّة، تتمثَّل في موقف الأديب المفكِّر الممتلك حسَّاً نقديَّاً ورؤية ديمقراطيَّة وشجاعة قول الرأي الحر، في موقف هذا الأديب المفكِّر من نهج السُّلطان المستبد، والمتمثِّل آنذاك بنهج ستالين عالمياً وخالد بكداش محليَّاً.

الأديب الحقيقي يرى إلى العالم من منظور نقدي، يسأل، يفكِّر، يجيب، يكوِّن رؤية، يحاور، يقول من دون خوف، لا يؤلِّه الشخص، يقول رئيف في «ثورة بيدبا»:

وما بهرتني الأسماء يوماً وفي الأسماء تمويه (ص. ٣٢٣)

الالتزام

وهنا نتوقف لدى الالتزام، ففرق، كما هو معروف، بين الالتزام والإلزام، بين الالتزام وليد التجربة الشخصية، الالتزام الذاتي، والإلزام وليد أمر الآخر...، وإن كان رئيف ملزماً بالأمر الحزبي لدى ترجمته كتاب «جدانوف»: «إنَّ الأدب كان مسؤولاً»، فإنَّه كان ملتزماً لدى كتابته نصوصه، ومنها دراسة «القلم المسؤول» ومساجلته مع لويس عوض ومناظرته مع طه حسين...، وفي كتابه: «الأدب المسؤول».

خصائص أدب رئيف خوري

إن يكن علبي لم يُفرد قسماً، أو فصلاً، لرئيف الأديب، وإن يكن قال عن مقالته وشعره: «ليس هنا مجال دراستهما» (ص. ٤٤٤)، فإنَّ القارئ يستطيع أن يجمع ما تناثر عن هذه المسألة، ويؤلِّف منها ما يمكن وضعه تحت عنوان: «خصائص أدب رئيف خوري: نثره وشعره».

نلحظ، بداية، أنَّ رئيف خوري يكتب القصة والشِّعر والنَّقد الأدبي وتاريخ الأدب. وفي قسم من قصصه يختار قصصاً من التراث، ويعيد إنشاء ما يختاره من منظور قصصي تشكِّله رؤيته إلى العالم، وأنَّ شعره يقسم إلى نوعين: أوَّلهما غنائي غزلي حواري، شرع فيه منذ بدايات نظمه للشعر، وثانيهما شعر أملته عليه وطنيته واندفاعه القومي وحسِّه الإنساني (ص. ٢٦٣)، وتمثَّل، في قسم منه، في شعر مسرحي. وفي شعره، وبخاصَّة في مسرحيته «ثورة بيدبا»، تطويع للأوزان للتعبير عن المعاني المختلفة والمواقف المتباينة.

ليس، في شعره، تزويق لغوي، وإنَّما أبيات تتدفق في سلاسة وشاعرية لتبلور ما يشغل صاحبها من معانٍ، وما يضج في صدره من أحاسيس (ص. ٦٥ و٤١٠). وشعره مشبع بالرأي، وفي قاعِه تنمو الأفكار الجميلة (ص. ٤٤٤). ويلاحظ أنَّ أدبه بعامَّة يتميَّز بغلبة السَّرد على أي نمط من أنماط الخطاب الأخرى. وقد قال الياس أبو شبكة، مقرِّراً هذه الميزة في أدبه، فقال: إنَّه «يتوسَّل»، في كتاباته، «التاريخ المروي» (ص. ٦٢٢).

وإن يكن أديباً من طراز رفيع، ومفكِّراً تشغله قضيَّة الإنسان المعذَّب والمضطهد (ص. ٢٤٣)، فإنَّه كان يرى، بوصفه ناقداً أدبياً ومؤرِّخ أدب، إلى الشعراء والشعر من منظور إنساني جمالي. ويتضح ذلك، على سبيل المثال، عندما يكتب عن الشاعر عبد السلام بن رغبان (ديك الجن)، فعندما يكتب عنه يرى إليه بوصفه شاعراً عاش تجربة حياتية فريدة، مثَّلها شعراً فريداً، وفي دراسته له عُني بالتجربتين، الإنسانية والجماليَّة، بمعزل عن المعايير الدينية والأخلاقية، ومن أسفٍ أن ناقداً مثل إحسان عباس أخذ عليه أنَّه لم ينظر إلى هذين العاملين لدى اختياره الكتابة عن هذا الشاعر الماجن.

كما يلاحظ أنَّه عني بدراسة تجربة شعرية فريدة في تاريخ الشعر العربي، تمثَّلت في شعر السجون عندما قدَّم بدراسة مطوَّلة لديوان: «حصاد السجن» لأحمد الصافي النجفي الصَّادر عن دار الكشاف في بيروت عام ١٩٥١، هذا فضلاً عن أنَّه أبدع في تأليف كتب تدريس الأدب العربي (ص. ٤١٠).

غنى معرفيّ

في الختام، يمكن القول: إنَّ الكتاب غنيٌّ بالمعرفة المقدَّمة في فضاء حب الأعلام التقدميين المنائر والوفاء لهم والسعي إلى إنصافهم.

❐❐❐

حبيب صادق، في كتابه: قضايا ومواقف

العودة إلى القاموس السياسي/الثقافي الحقيقي

صدر، مؤخَّراً، عن دارالفارابي، كتاب: «قضايا ومواقف»، لمؤلِّفه حبيب صادق. يعرض المؤلِّف، في كتابه هذا، آراء ومواقف في شؤون الفكر والأدب والحياة، ويناقشها، بغية الوصول إلى بلورة رؤية إليها. يتضمَّن الكتاب مقدِّمة، كتبها محمد دكروب وستة أبحاث، تتخذ أربعة منها شخصيات فكريَّة وأدبية محوراً للدراسة.

موضوعات الكتاب

في الموضوع الأوَّل، يرسم المؤلِّف ملامح من سيرة المفكِّر حسين مروة، ويشير إلى منجزاته العديدة في النقد والتاريخ الأدبيين. ويركِّز، بخاصة، على دراسته للتراث الفكري العربي ـ الإسلامي، المعروفة باسم: «النزعات المادِّية في الفلسفة الإسلامية»، ومكانها في الصِّراع الثقافي الاجتماعي الراهن.

وفي الموضوع الثاني، يدخل المؤلف على رئيف خوري، من باب «موقفه الريادي السديد» من الحركة الصهيونية، في منابتها وشبكة علاقاتها، وفي أهدافها وممارساتها. وإن كان يكتفي بهذا الجانب من جوانب سيرة خوري، فلأن الإحاطة الشاملة، بهذا «المثقف العربي الثوري والمفكر الطليعي والأديب والخطيب والشاعر، ليست ممكنة إلا إذا توافر شرطان»، يصرِّح المؤلِّف بأنَّه لم يكن يمتلكهما حين إعداد دراسته. وفي هذا التحديد الدقيق لموضوع البحث والتصريح الواعي بحدود القدرة، نلمس أخص ميزات الباحث المنهجي، هذه الميزات التي سوف نتحدَّث عنها لاحقاً، مكتفين، هنا، بالإشارة إليها فقط.

وفي الموضوع الثالث، يحاول المؤلِّف، في ضوء فكر مهدي عامل، الرؤية إلى مستقبل لبنان من موقع حاضره، ممهِّداً لمحاولته بملاحظتين هما: صعوبة هذه المحاولة ووحدة الزمن التاريخي، تجعلانه يقرِّر أنَّ ما سوف ينتهي إليه من نتائج ليس سوى أفكار أولية همُّها أن تستثير أسئلة، أو تستدعي نقاشاً يثري تربة المعالجة، ويساعد على إنتاج معرفة علمية في هذا المجال.

مرة أخرى، نلمس خصائص، منها: الدقَّة والوضوح والعلمية... تجعله هذه الخصائص يتقدم باتجاه موضوعه من موقعين: موقع الواقع الاجتماعي العياني وموقع صورة لبنان في المستقبل، كما هي مرسومة في المشاريع التي أعدَّها أطراف الصِّراع المحتدم في حرب أهلية متمادية.. وينتهي إلى نتائج مستخلصة، يرى في ضوئها، بوضوح تام، أن ثمة حلين اثنين للأزمة اللبنانية، فإما الحل الطائفي المبقي على العلة، وإما الحل الوطني الديمقراطي الذي من شأنه أن يوفر الحل الصحيح، باستئصال العلة من جذورها، أي من بنية النظام السياسي.

وفي الموضوع الرابع، يبحث المؤلِّف ظاهرة التمرُّد والتحدِّي في الشعر اللبناني، متخذاً معلِّم العمار السابق، ومعلِّم اللغة العربية لاحقاً: الشاعر الجنوبي فؤاد جرداق (١٩٠٩ ـ ١٩٦٥)، أنموذجاً، فيبحث، في ملامح من سيرته ونماذج من شعره، بوصفه المجسِّد الحي لهذه الظاهرة، وذلك خلال رسم الصور التي يشكلها إنتاجه الأدبي، إضافة إلى ممارسته الاجتماعية العلمية.

يستطيع راسم هذه الصُّور، كما يقول المؤلف، من خلال شبكة من الخطوط المعقَّدة، أن يقع على خطين/محورين يشكلان وجهي عملة واحدة، وهما: خطٌّ يمثل مواقف التمرُّد على جميع المؤسسات القائمة في مجتمعه.. وخطٌّ يمثل مواقف الانحياز إلى مواقع المناضلين من أجل العروبة وحرِّية الوطن وسيادته، وحرِّية الإنسان وكرامته.

وعندما يدعو جرداق إلى نظام بديل يقوم على أسس العدالة والديمقراطية، يلتقي، كما يبدو ذلك واضحاً، مع المفكِّر مهدي عامل، وهكذا

تتكامل الرؤية: الشاعر والمفكر يسريان معاً، ولكل أداته، وهما يلتقيان في رسم صورة الحل الوطني البديل من الحل الطائفي الصانع أزمة دائمة. وهذا ما يريد المؤلِّف الوصول إليه في عرض ملموس للواقع والرؤى إليه.

في الموضوع الخامس، يرحل المؤلف مع الشعر إلى أحد مجاري الحياة العربية المشحونة بالأحداث الجسام والمعضلات العملاقة. وهو، أي هذا المجرى، على وجه من الخطورة لم تعرفه الحياة العربية في سياق تاريخها المعاصر. وينطلق المؤلف، في رحلته، معتقداً بأنَّه قد مضى إلى غير رجعة زمن الفصل التعسُّفي بين هموم الشاعر وبين ما يخترم مجتمعه من هموم.

يبدو كأنَّ المؤلِّف يدرك صعوبات هذه الرِّحلة، فيكون عنوان موضوعه: «تمهيد لرؤية أثر القضية الفلسطينية على الشعر الحديث في لبنان»، ويبدو واضحاً أن هذا الموضوع يعالج القضيَّة نفسها التي بحثها الموضوع الثاني، وإن تكن المعالجة، هنا، وجدانية، فقد كانت، في ما سبق فكرية. وهكذا تلتقي الرؤيتان: الفكرية والوجدانية بشكل ملموس، فتضاف رؤى الشعراء: خليل حاوي وأدونيس ومحمد علي شمس الدين والياس لحود... إلى رؤية الأديب المفكر رئيف خوري.

وفي الإطار نفسه، من البحث والاهتمام، يبرز الموضوع السادس، في موقعه، إذ إنه يعالج الواقع الذي صارت إليه القضية الفلسطينية، انطلاقاً من رؤية تقول: إنَّنا «ملزمون بالعودة إلى قاموسنا السياسي الحقيقي، غير الضَّال أو المزوَّر، الذي أمضينا عمرنا الطويل في التعامل النزيه مع مفرداته ومقولاته المحدَّدة بوضوح ودقة، وذلك ليستقيم لنا، من بعد، أمر الخوض في شأن التطبيع الثقافي مع العدو «الإسرائيلي» في علاقته العضوية، مع بقية الشؤون التي تشكِّل الصراع العربي ـ الصهيوني وجملة ميادينه الظاهرة أو المموَّهة.

إشكاليَّة الشَّاعر/الباحث المنهجي

يبدو حبيب صادق، في مؤلفه الجديد، باحثاً منهجياً، وقد عرفناه شاعراً وجدانياً. ويبقى، ونحن نمضي في قراءة الكتاب، في ذهننا تساؤل: أيكون

الشاعر الأديب باحثاً منهجياً ناجحاً في استخدام لغة دقيقة الدلالة، لأداء رؤية موضوعية وفق خطة متماسكة الخ...، بعدما تعوَّد أن يجوز باللغة إلى ضفاف تتجدَّد على الدوام، إذ إن ما يرسمها هو عين ثالثة ترى ما لا يراه الآخرون؟

ما يجعل هذا التساؤل ذا أهمية، في هذا السياق، علمنا أن حبيب صادق: الشاعر الوجداني، ليس طارئاً على ميدان الشعر؛ إذ إنَّه ميدانه الأصيل والأثير. فكتبه جميعها: شعراً ونثراً أدبياً (فصول لم تتم ـ ١٩٦٩ ـ زمن القهر والغضب ـ ١٩٧٣ ـ جنوباً ترحل الكلمات ـ ١٩٨٠ ـ شهادات على حاشية الجنوب ـ ١٩٨١ ـ مطالع النور ـ ١٩٨٢ ـ كلمات للوطن والحرية ١٩٨٦) تقول ذلك. يطرح هذا القول إشكالية الشاعر/الباحث المنهجي. وتأخذ هذه الإشكالية بعداً أشد حدَّة، عندما نعلم أنَّ المؤلِّف يؤدِّي دور المنشط الثَّقافي على ساحة الثقافة الوطنية اللبنانية، ويكاد هذا الدور يستحوذ على جل وقته، ويؤدِّيه صاحبه بتفانٍ وجداني يجعله قريباً من الأداء الشعري، إن لم يكن نمطاً من السلوك الرسالي يجعل من صاحبه صانع ثقافة وطنيَّة.

في هذا النَّمط، من السلوك الرِّسالي، يكمن سر نجاح حبيب صادق في تجاوز الاشكاليات آنفة الذكر، فكان باحثاً موضوعياً، في الوقت نفسه الذي بقي فيه، في مؤلَّفاته الأخرى، شاعراً وجدانياً رقيقاً، ومنشِّطاً ثقافياً، يواكب الحركة الثقافية، ويرعى الناهض منها، إن لم نقل يسهم في صنع الكثير من مظاهره.

يبدو أنَّ دور الشاعر الوجداني: كتابةً وسلوكاً وتنشيطاً ثقافياً، ودور الباحث يلتقيان لأداء مهمَّة أساسية هي مهمة المثقف الذي يعي واقعه ويسعى إلى فهمه وتغييره. وأياً تكن طبيعة نشاطه، فكلُّ الجهات الوطن، وإليه تكون رحلات الكلمات والفعل.

أداء مهمَّة الباحث المنهجي

وإذ ينهض حبيب صادق بأداء مهمة الباحث، يحدِّد موضوعه بدقة، فيسمِّي بحثه، في بيان رؤية أثر القضية الفلسطينية على الشعر الحديث في لبنان،

تمهيداً فحسب، ويصفه بأنه مشروع دراسة ليس إلّا. وهذه الدقة تتجلَّى في مختلف فصول الكتاب، ففي مقدِّمة البحث الرامي إلى بيان الرؤية إلى مستقبل لبنان، من موقع حاضره، يصف المؤلَّف بأنه محاولة في هذا السبيل لا غير.

وهذا التحديد الدقيق لموضوع البحث وأدواته نلمسه في غير مكان من الكتاب. ففي مقدمة كلامه على حسين مروة: ملامح من السيرة وإشارة إلى المنجزات، يقول: «وأرى لزاماً عليَّ تسجيل ملاحظة منهجية لعلَّها تساعد في تبرير إقدامي على إرسال كلمة متواضعة. فالكلام، هنا، لا يعدو كونه مقاربة أو مدخلاً ليس غير. وبتعبير أدق ليس بحثاً منهجياً، وذلك لأني لم أعثر، هنا، في الولايات المتحدة، على المراجع المختصَّة التي يتعيَّن على كل باحث اعتمادها في دراسة لها صفة المنهجية...». والقول، ذو الصفة نفسها، يتكرَّر في مقدمة الكلام على فؤاد جرداق.

وهذا يعني أن المؤلِّف يريد للتعبير أن يكون أكثر دقة، ويستند إلى مراجع ووثائق لازمة تعطي البحث صفة المنهجية، المستندة إلى خطة متماسكة مرسومة بدقة، بغية الإجابة عن الأسئلة التي يطرحها الموضوع المحدَّد بوضوح وموضوعية، يكونان ثمرة الصَّبر على جمع المادَّة من مظانِّها وتنسيقها وتبويبها ودراستها، وصولاً إلى خلاصات محدَّدة، وذلك جميعه يؤدَّى بلغة دقيقة الدلالة، رشيقة العبارة، أنيقتها، متينة التعبير بسيطته.

شخصيَّات تمثِّل المثقَّف العضوي

يختار حبيب صادق شخصيات لسان حال كل منها يقول، على لسان الشاعر فؤاد جرداق:

ما جنى الشاعر الطليق؟ أجبني يا ظلام السجن الذي أنا فيه!
عذَّبته الأيَّام طفلاً، فقاسى كل هول، والبأس درع تقيه

يبدو أن المؤلِّف، عندما يختار مثل هذه الشخصيات ليتحدث عنها: سيرة وإنجازات، يريد أن يشدِّد على عضوية رجل الأدب والفكر في مجتمعه، من حيث تلازم فكره المتجسِّد في نصوصه ومواقفه، في سعي إلى فهم قضايا

الواقع التي عاناها هؤلاء: تنظيراً وسلوكاً، بغية الإجابة عن أسئلته الملموسة بصدق من يمتلك شمولية الرؤية ووضوحها.

وكما لا يخفى، فإن مثل هذه الإجابات تقتضي توافر حرِّية الفكر والقول والعمل، وإلَّا لحدثت المواجهة. وهذا ما كان. فقد واجه هؤلاء الرِّجال عالمهم، ورأوا إلى مختلف قضاياه ومسائله، وسلكوا: قولاً وفعلاً وفق ما تكوَّن لديهم من رؤى، فاصطدموا بقوى السلطة على مختلف المستويات. وعانوا آثار هذا الصِّدام ونتائجه بصنوفها المتعددة: اضطهاد، سجن، تصفية...

قضايا خطيرة

الحقيقة أن الكلام على هذه القضايا يقتضي توافر شروط منها: مناخ من الحرية يتم الاتِّصال خلاله، بلغة قاموسنا الحقيقي، وتتم الرؤية إليه في أضواء فكر أصيل منتم إلى أهل ووطن، وفي مناخ من الحرِّية تتوافر فيه هذه الشروط، ويمكن للقول الصادق أن يكون ويفعل، ولعل هذا ما يسهم في تحقيقه الكتاب موضوع حديثنا، من خلال إثارته عدة قضايا تتفرع عن الإشكالية الأساسية. ومن هذه القضايا:

ـ المثقف والسُّلطة

الحقيقة أن هذا المؤلَّف يطرح قضايا خطيرة، منها قضية: المثقف والسلطة. إذ إنها تبدو، من خلال سطوره، في أسطع تجلياتها.

ـ انقلاب المقاييس

ولا يبدو بعيداً عن الصواب القول: إن إثارة هذه القضية، بشكل ملموس: سيرة وإنجازات، أمر على قدر كبير من الأهمية وضروري في هذه المرحلة من تاريخنا التي بات يسود فيها معجم ثقافي وسياسي قلبت فيه معاني القيم والكلمات، وصارت التبعية، بمختلف أشكالها، تقدُّماً، وصار استظهار المعلومات، أو رصُّها على الورق، بوصفها كلاماً على النص الفلاني، نقداً طليعياً. وفي الجانب الآخر، صارت الإجابة عن الأسئلة التي يطرحها الواقع تخلُّفاً و«موضة» قديمة لا تصلح لعالم التِّسعينيَّات.

الحقيقة أنه، بعد أن غدا مثل هذا التغيُّر في المعجم، مطروحاً بقوة، وبعد أن صار أصحابه يريدون له، بما يملكون من سلطان ثقافي، أن يسود، غدت العودة إلى القاموس الحقيقي ضرورة تاريخية يحتِّمها واجب الانتماء إلى وطن وأهل. وفي تقديرنا، أنَّ هذه العودة قد تشكِّل المناخ الطبيعي والصحي لإثارة قضايا الواقع ومناقشتها، ولعله المناخ الذي يريد حبيب صادق لمؤلَّفه أن يتحرك فيه وأن يسهم في تكوينه في الوقت نفسه، طارحاً العديد من القضايا التي تحمل صفتي: الأهمية والخطورة.

ـ العلاقة بالغرب

ولعلي لا أبعد عن الصواب عندما أقول: من القضايا الأساسية في الكتاب قضية العلاقة بالغرب ذي الوجهين: الحضاري والاستعماري، بوصفها الإشكالية التي تحكم نهضة الوطن العربي، وذلك أن مختلف القضايا التي يطرحها الكتاب للنقاش تبدو كأنها تتفرع من القضية الأساسية تلك.

ـ دراسة التراث

دراسة التراث العربي الإسلامي، ومكانها في الصراع الثقافي/الاجتماعي الراهن. إن هدف مثل هذه الدراسة ينبغي أن يكون الإسهام في الوصول إلى تكوين ثقافة أصيلة ومعاصرة في آن. إذ إن هذه الثقافة وحدها تستطيع تجسيد واقعنا التاريخي والرؤية إليه في نصوص تكشف علاقاته، وتجيب عن أسئلته، وترسم خطى تقدمه. وهذا يقتضي امتلاك منهج نقدي ذي منظور تاريخي، يستخدمه أدباء ومفكِّرون لا تنقصهم الموهبة والثقافة والتفاعل الحضاري مع مختلف روافد الحضارة الإنسانية. ويبدو حسين مروة من خلال عرض حبيب صادق لآرائه ومناقشته لها، أحد هؤلاء الأدباء والمفكِّرين الذين نهضوا لأداء هذا الواجب في سعي رسالي استمر طوال العمر.

ولا يخفى أن هذه القضية تبلغ من الأهمية درجة كبرى في واقع تواجه فيه ثقافته أخطاراً عظمى، مثل التبعيَّة والهجانة والانقراض... والتطبيع الثقافي مع العدو الصهيوني.

ـ التَّطبيع الثقافي

في هذا السياق من البحث، تطرح قضية التَّطبيع الثقافي مع العدو الصهيوني نفسها بحدَّة وإلحاح، بوصفها أحد مظاهر الإشكالية الأساسية: العلاقة مع الغرب الغازي حياتنا على مختلف الصعد. وليس من شك في أنَّ هذه القضية تقتضي المواجهة السريعة، وبمختلف السُّبل، لأنَّها التجلِّي الرَّاهن والدَّاهم للخطر الأساسي. ومن هذه السُّبل رصد ظاهرة التطبيع ووصفها وبيان معناها وأبعادها وأهدافها وأشكال تجلِّيها وكشف القوى العاملة من أجل سيادتها، بغية الوصول إلى تحديد سبل مواجهتها بشكل عملي. وهذا ما يفعله حبيب صادق، في كتابه، بصبر الباحث المتأنِّي وموضوعيته.

ـ القضيَّة الفلسطينية

لعلَّ حبيب صادق أدرك أهمية هذا الخطر، ورأى ضرورة العودة إلى جذوره، فضمَّن كتابه دراسة تعالج قضية فلسطين معالجة تاريخية ملموسة من خلال الكلام على سيرة مناضل جسور، هو رئيف خوري وانجازاته، وفي بحثه لهذه القضية يجيب المؤلف عن السؤالين الآتيين: «كيف رأى رئيف خوري إلى الصهيونية؟ وكيف ناضل في مقاومتها؟»، وذلك، كما يقول، «لسببين اثنين: يتمثَّل أوَّلهما في تلك المنزلة الخاصة التي احتلَّتها القضية الفلسطينية في فكر وضمير صاحبنا.. ويتمثل ثاني السببين في تلك الأولوية التي استأثرت بها، والتي لا تزال تستأثر بها».

يبدو رئيف خوري متفرِّداً في فهم طبيعة الصهيونية وفي نضاله ضدَّها. يلمس حبيب صادق هذا التفرُّد من خلال العودة إلى الوثائق، ويبرز موقف خوري «السديد الثابت، البليغ في نطقه»، والذي «لم يجلب لصاحبه ما يستحق من تكريم وتقدير، خصوصاً من رفاق الطريق، بل جلب عليه، من هؤلاء الرفاق بالذات، الأذيَّة والتشهير، وما ذلك إلَّا عن ضيق أفق في الثقافة وفي السياسة على السواء، أصاب الحركة التقدمية عندنا في تلك الفترة، وأدَّى إلى انعزالها عن الحركة الشعبية...».

هذا الموقف تمثل في تعبير رئيف خوري عن عدم موافقته على الموقف السوفييتي المؤيد لمشروع التقسيم، «فكتب بأرقٍّ مفردات اللباقة والكياسة هذا القول: «... ولم أجد تجاه العرب، في حقل السياسة الخارجية التي يتبعها الاتحاد السوفييتي، ما لا أؤيده سوى اقتراع المندوب السوفييتي، في جامعة الأمم المتحدة، على تقسيم فلسطين.. ولو أنه دلو ألقي في ثلاثة وثلاثين دلواً.. ولعن الله من فتح البئر...».

يستكمل الباحث دراسة هذه القضية في بحث آخر يضيف إلى رؤية المفكِّر ونضاله رؤى الشعراء المبدعين. فكأن حبيب صادق يريد أن يستكمل عناصر الرؤية إلى هذه القضية الأهم في تاريخنا الحديث، من مختلف جوانبها، فيتقصَّى رؤية المفكر/المناضل والشعراء المبدعين. وهذه الرؤى جميعها تشدِّد «على ضرورة الاتحاد شرطاً للاستقلال»، وعلى أن الجماهير تصنع تاريخها حاسمة الصِّراع بين القديم الشائخ والجديد الشاب لمصلحة هذا الجديد في المجتمع. وأن قضية حرية كل أمة منوطة بها لا بغيرها.

ـ القضيَّة اللبنانيَّة

هذه الحقائق تفضي إلى بحث قضية أخرى لا تقل عن القضية آنفة الذكر، أهمية وخطورة. عنيت القضية اللبنانية التي بدأت منذ إنشاء لبنان على أساس طائفي، وليس على أساس وطني، ويتم بحث هذه القضية من خلال تقصِّي رؤيتين: رؤية فكريَّة لدى مهدي عامل، ووجدانيَّة لدى فؤاد جرداق.

والمؤلِّف، هنا، يحرص على أن يكون موضوعياً في تكوين رؤية شاملة يشترك في تكوينها العقل والوجدان تكشف طبيعة النظام الذي تكوَّن وحتمية حدوث مأزقه الراهن وسبل تجاوز هذا المأزق.

إن فؤاد جرداق مثله مثل الرجالات الآخرين، يشكِّل وطنه همَّه الأساسي، فيقول:

لبنان باعث محنتي وبلائي وأساس كل ظلامتي وشقائي

ولكن سراحين الذئاب تسوس هذا الوطن كأن لم يكفِ ما فعله المستعمر به:

ولم يكف «لندنه» وما فعلت بنا و «اسطنبوله»، في الجور أو باريسه

فيكون التغيير ضرورة على الرغم من الطغاة وأعوانهم:

قل للطغاة سيبعث الوطن الذي بعثت من الحرف القديم نفوسه

أبني التحرُّر وجِّدوا جبهاتكم يوم النضال فقد يثور وطيسه

الصَّوت الرَّائي...

يبدو كأنَّ حبيب صادق، في إثارته هذه القضايا وبحثها، يريد أن يعيد صوت فؤاد جرداق الرائي إلى توحيد يحرِّر، وسبيله إلى ذلك، هذه المرَّة، مقاربات ملموسة تضيف إلى علميَّة المنهج عمق التفكير وأصالته والعودة إلى القاموس الثقافي السياسي الحقيقي.

❐❐❐

محمد عطوي في «هجرة اليهود السوفييت» من بلاد الخزر إلى فلسطين: بذور التوسُّع... والانفجار

زيف مقولة «أرض الميعاد»

كانت هجرة اليهود إلى فلسطين الوسيلة التي مكَّنت الحركة الصهيونية من تحقيق مشروعها في إقامة كيانها، ولا يزال هذا الكيان، وفق اعتقاد أصحابه وأسيادهم، في طور الاكتمال، ولا يزال هؤلاء يعملون على أن تؤدِّي الهجرة الدور نفسه، مركِّزين، في هذه المرحلة من التاريخ، على هجرة اليهود السوفييت.

يدرس محمد عطوي قضية هجرة اليهود السوفييت بوصفها «جريمة العصر»، ويرى «أن الصهيونية ـ ببساطة ـ هي الهجرة إلى فلسطين، هكذا بدأت ولا تزال، ومع الهجرة ـ أو بعدها ـ يأتي الاقتصاد والجيش. هذا هو الثالوث الذي اعتمد عليه قيام الكيان الصهيوني.. ولكن لا اقتصاد ولا جيش من دون مهاجر..».

انطلاقاً من هذا الاقتناع، يناقش المؤلِّف الأساس الذي ترتكز عليه قضية الهجرة، فيثبت حقيقة تاريخية مفادها أن يهود اليوم ليسوا عبرانيين أو ساميين، وذلك لأن ثمانين بالمائة منهم، تقريباً، من أصل خزري، والخزر، كما هو معروف، قبائل بدوية كانت تعيش في القرن السابع، في المنطقة التي يطلق عليها اسم جنوب الاتحاد السوفييتي.

هذه الحقيقة التاريخية تؤكِّد زيف المقولة الأكثر أهمية ومركزية في قاموس

الحركة الصهيونية، وهي مقولة «أرض الميعاد» التي تعني حتمية عودة «شعب الله المختار» من شتاته في بقاع الأرض وأصقاعها. وإن يكن اليهود، وبخاصة السوفييت منهم، خزريين، فأي معنى يبقى لهجرة «شعب الله المختار» إلى «أرض الميعاد» (وفق مقولة الحركة الصهيونية)!؟

الجوانب التاريخية: لا صلة تاريخيَّة ليهود العالم بفلسطين

هو ذا السؤال الأساسي الذي يطرحه محمد عطوي، في كتابه، ويحاول الإجابة عنه بشيء من التفصيل وكثير من الجدِّية.

في القسم الأول، من الكتاب، يبحث المؤلِّف الجوانب التاريخية للقضية التي يطرحها، فيدرس خلفيات تأسيس الخزر (قبائل من الشعب التركي) أمبراطوريتهم وأسباب اعتناقهم الدِّيانة اليهودية. ويرافق هذه الأمبراطورية في أطوار نهوضها وتهوُّدها وازدهارها وانحطاطها وسقوطها وخروج أبنائها وتشتُّتهم.

يستند المؤلِّف، في إثبات ما يذهب إليه، إلى جهود باحثين عالميين، مثل آرثر كوستلر (١٩٠٥ ـ ١٩٨٢) المؤرِّخ المجري الأصل الذي عاش وتوفي في بريطانيا، والمختص بتاريخ أمبراطورية الخزر القديمة. يقول كوستلر: إنَّ اليهودية صارت سنة ٧٤٠م.، دين الدولة عند الخزر، وإنَّ هؤلاء توطَّنوا بعد انهيار أمبراطوريتهم في القرن الثالث عشر للميلاد في شبه جزيرة القرم وأوكرانيا والمجر وليتوانيا وروسيا وبولندا، الأمر الذي دعا المؤرِّخين إلى القول: إنَّ «غالبية اليهود الشرقيين، ومن ثمَّ يهود العالم، قد يكونون من الخزر وليسوا من أصل سامي».

يلاحظ المؤلِّف أن محرِّري «الموسوعة اليهودية»، طبعة ١٩٧٣، لم يتمكَّنوا من إنكار هذه الحقيقة التاريخية، فكتبوا «أن اليهود القرَّائين الناطقين بالتركية... يشهدون على وجود علاقة بالخزر. ويتعزز ذلك بالتأكيد بدلائل يكشف عنها الفولكلور والأنتربولوجيا بقدر ما تكشف عنها اللغة..». وهذا ما أكده يافت بن آلي، أحد الكتاب اليهود في القرن الحادي عشر الميلادي،

عندما ضرب مثلاً «بالخزر الذين أصبحوا يهوداً من دون أن يكونوا منتمين إلى السلالة».

هذا يعني، كما يقول المؤلِّف، «أن أسلاف يهود اليوم لم يأتوا من وادي الأردن، وإنما من الفولغا، ولم ينحدروا من كنعان وإنما من القوقاز..» (ص. ١٢). يقول المؤرخ الروسي: إنَّ مملكة الخزر تحلَّلت «وتهاوت إلى أجزاء تداخلت أغلبيتها في الشعوب الأخرى المتصلة بها، أما الأقلية التي استقرت في أثل فقد فقدت قوميتها، وتحوَّلت إلى طبقة طفيلية، ذات صبغة يهودية».

وفي تقصٍّ تاريخي مدعَّم بآراء المؤرخين، يثبت الباحث أن لا صلة تاريخية ليهود العالم، اليوم، وبخاصة يهود أوروبا الشرقية، بفلسطين، وأن أي حديث عن «أرض الميعاد» التي يعود إليها «شعب الله المختار» حديث زائف، يستخدم لتحقيق أهداف الغرب الاستعماري الذي وجد في الصهيونية أداة صالحة لتمزيق الوطن العربي ووقف نموِّه، وذلك في الوقت نفسه الذي تحقَّق فيه الحركة الصهيونية أهدافها، بوصفها أداة استعمارية.

الادِّعاء المزيَّف وقيام الكيان الأداة

إن خروج «إسرائيل» للوجود لا يستند إلى الأصول المحتملة لليهود، ولا إلى الميثاق الذي يزعم هؤلاء أنه وعدهم بأرض الميعاد، ولكنه يستند من ناحية أولى، إلى القرارات الدولية التي أوكلت أمر الانتداب إلى بريطانيا، فعملت هذه على تنفيذ وعد وزير خارجيتها بلفور. وكانت الهجرة المكثَّفة أداتها الأولى في ذلك. وهنا يؤدِّي الإدِّعاء التاريخي دوره في التحريض على الهجرة. كما أنه يستند، من ناحية ثانية، إلى القرارات نفسها التي قضت بتقسيم فلسطين إلى دولتين: عربية ويهودية، الأمر الذي أسفر في ما بعد، عن قيام الكيان الصهيوني وتشرُّد الشعب الفلسطيني الذي لا يزال يناضل من أجل العودة والتحرير.

الحقيقة أن الأصول التاريخية المحتملة التي يثبت المؤلف زيفها في كتابه لم تقم الكيان الصهيوني، ولكنها كانت أساس الدعوة إلى الهجرة وجوهر خطاب الحركة الصهيونية إلى يهود العالم وشعوبه.. وعلى هذا الأساس من

الإدِّعاء، أقيمت الدعاية وجاء المهاجرون، وكان تقسيم فلسطين نتيجة قرن من الهجرة التي فرضتها بريطانيا/الدولة المنتدبة في ما بعد. وها هي الهجرة تأتي اليوم من الاتحاد السوفييتي بصورة مكثَّفة لتؤدي دوراً أساسياً في تدعيم هذا الكيان وتوسعه.

اليهود في روسيا

بعد أن يدحض المؤلِّف (في الفصل الأول من القسم الأول) ذلك الادعاء التاريخي، ينبري (في الفصل الثاني من القسم الأول) إلى بحث تاريخية المشكلة اليهودية في الاتحاد السوفييتي، مناقشاً بذلك ادِّعاء آخر توسلته الصهيونية سبباً من أسباب الهجرة، ألا وهو الجانب الإنساني للمشكلة.

يعود المؤلِّف، في بحث هذه المسألة، إلى العهد القيصري، فيرى أن روسيا واجهت المشكلة اليهودية، على نطاق كبير، للمرة الأولى في عهد كاترين الكبرى (١٧٢٩ ـ ١٧٩٦)، ويلاحظ أن اليهود شكلوا، منذ تلك المرحلة، طبقة تعيش على الأعمال غير الانتاجية، وتكسب الكثير وتتحكَّم بعجلة الاقتصاد بشكل بشع، الأمر الذي أثار غضب الناس ودفعهم إلى اتخاذ موقف معاد. وهذا ما جعل الكثير من اليهود ينخرطون في الحركات الثورية في أواخر العهد القيصري.

حلول مشكلة اليهود بين ثلاث قوى:

السوفييت والحركة الصهيونية والاستعمار الغربي

لمَّا انتصر البلاشفة، وألغوا القيود القائمة على أساس المعتقد والجنس، وقرَّروا حقَّ الشعوب في تقرير مصيرها، اتخذت مشكلة اليهود طابعاً آخر؛ وذلك لأنَّ حلولاً عملية وضعت، وكان للحركة الصهيونية الدور الأول في إخفاقها.

استندت تلك الحلول إلى اعتقاد مفاده أنَّ اليهود لا يؤلِّفون أمَّة، فهذه ينبغي أن يتوافر لها عنصران، وهما: أرض تتطوَّر عليها ولغة مشتركة، ولا

يتوافر في اليهود أي من هذين العنصرين، ولذا كان من الضروري دمج اليهود في المجتمعات التي يعيشون فيها، لكن الدَّمج في الاتحاد السوفييتي واجه مشكلة معقَّدة، فاليهود كانوا قبل قيام الحكم البلشفي يمارسون التجارة والصيرفة وبعض الصناعات، ولمَّا تولَّت الحكومة البلشفية الحكم ألغت التجارة الخاصة والصناعة الفردية، ففقد معظم اليهود موارد كسبهم، وكان عليهم إزاء هذا الواقع، وبعدما ألغيت القيود المفروضة عليهم وغدوا متساوين مع المواطنين الآخرين، أن يندمجوا في المجتمع الجديد، وفي إدارات الدولة والمصانع والمزارع. بغية تحقيق هذا الهدف، أنشئت فروع يهودية عرفت باسمها المختصر «بفسكتسيا». وكانت هذه الفروع مناهضة للصهيونية...

يتحدَّث المؤلِّف عن محاولات الحكومة السوفييتية دمج اليهود، في مرحلة أولى، وتوطينهم في الأراضي الزراعية في مرحلة ثانية، وإنشاء كيان خاص لهم في مرحلة ثالثة، مركِّزاً على منظمات التوطين. ويتوقَّف إزاء تجربة التوطين في جنوب أوكرانيا والقرم، متحدثاً عن أسباب إخفاق هذه التجربة، وأهمها عدم الثقة بولاء اليهود وعداء السكان المحليين لهم والمنافسة على الأراضي في تلك المنطقة...

وقد أدى إخفاق هذه التجربة إلى اختيار منطقة مناسبة يهجَّر إليها اليهود ويوطَّنون فيها، وهي منطقة «بيروبيجيان». وبدا هذا المشروع، المقدَّر له أن ينجح، للصهاينة وأسيادهم، كأنه نسف للمخطَّط الصهيوني الرامي إلى إنشاء كيان إسرائيلي في فلسطين، فحورب من دون هوادة. يقول المؤلِّف: كان التوطين في «بيروبيجيان» حلاً طبيعياً لليهود في الاتحاد السوفييتي، لأنه يتيح لهم إنشاء وطن خاص بهم، ويخلِّصهم من اضطهاد مزعوم، ويعيدهم إلى منطقة تربطهم بها صلات تاريخية، بوصفهم خزراً أنشأوا في مرحلة من التاريخ أمبراطورية في تلك المنطقة من العالم.

يتحدث الباحث، بغية بيان ما يذهب إليه، عن أسباب اختيار منطقة «بيروبيجيان» وأهداف ذلك، واصفاً تلك المنطقة، باحثاً في تاريخها، ثم يتتبع

مراحل تنفيذ المشروع، مركزاً على الصراع الذي دار بين أنصاره وخصومه، مسلِّطاً الضوء على موقف الحركة الصهيونية منه. ويرى أن هذه الحركة ناصبته العداء منذ البداية، فقد صدرت إحدى الصحف البيدية (لغة أغلبية يهود الاتحاد السوفييتي) في ١/ ٤/ ١٩٢٨، وهي تحمل العنوان الآتي: «لماذا بيروبيجيان وليس فلسطين؟!».

وقد وصفت أجهزة الدعاية السوفييتية المرسوم الخاص بتشكيل المقاطعة اليهودية بـ «تصريح كالينين». بدا هذا التصريح كأنه يناهض «وعد بلفور». الحقيقة أنَّ معرفة الشروط التاريخية التي أنضجت هذا الوعد تظهر أنه جزء من استراتيجية الغرب الاستعماري في هذه المنطقة. وتظهر أيضاً أن الحركة الصهيونية عملت على تنفيذه بالتعاون مع الاستعمار بوصفها أداة له، وإن اقتضى النظام الدولي، آنذاك، وجود مشروعين يناهض أحدهما الآخر، فإن تغيُّر هذا النظام كوَّن وفاقاً مصلحياً يصب في خدمة مشروع الكيان ـ الأداة في فلسطين، ويحقِّق مصالح مشتركة. هذا هو جوهر القضية وليس حقوق اليهود، أو حقوق الإنسان، لأن هذه الحقوق كان من الممكن أن تتحقَّق، وعلى أفضل وجه، في منطقة زراعية خصبة لا يثير التوطُّن فيها أي مشكلة.

لكن تجربة «بيروبيجيان» أخفقت، ويذكر المؤلِّف أهم أسباب الإخفاق، ومنها السبب الأساسي الآتي: «كان الصهاينة يريدون استعمار فلسطين ويرون في مشروع بيروبيجيان نسفاً لمخطَّطهم، ولذلك شنُّوا عليه حرباً لا هوادة فيها...». وقد عدَّه وايزمان «مجرد محطَّة في الطريق إلى الوطن اليهودي في فلسطين»، مطالباً بانتظار الفرصة المناسبة، وها هي قد أتت في ظل «النظام» الدولي الجديد.

الهجرة/الجريمة

في القسم الثاني من الكتاب، يتحدَّث المؤلِّف عن الإطار العام لحركة اليهود داخل الاتحاد السوفييتي: المعطيات والظروف والملابسات، ويقدِّم لهذا القسم بحديث عن الهجرة اليهودية من الاتحاد السوفييتي إلى فلسطين، بوصفها

جريمة العصر، ويبحث في أهميتها على صعيد ترسيخ الكيان الصهيوني وتوسُّعه.

تلي هذه المقدمة بحوث قصيرة عن طوائف اليهود السوفييت والأوروبيين، وعن هجراتهم خلال المرحلة: ١٩٤٨ ـ ١٩٨٩، ثم يركِّز المؤلِّف البحث على الهجرة اليهودية في ظل الوفاق الدولي، وبخاصة في عهد البيروسترويكا، ويضعها في موقعها من استراتيجية غورباتشوف في الشرق الأوسط ومفهومه لحقوق الإنسان. وفي السياق نفسه، يتم بحث موقع هجرة اليهود السوفييت في قضية فلسطين وتطورها، ويرى استناداً إلى أرقام تشير إلى أن الفلسطينيين العرب، في فلسطين المحتلة، سوف يصلون إلى نسبة ٥٠٪ مع نهاية التسعينات، «أن حلم هجرة يهودية واسعة تنضمُّ إلى اليهود في «إسرائيل» أصبح الضمان الحقيقي للحياة والمستقبل». وانطلاقاً من هذا الواقع كانت هجرة اليهود السوفييت أهم القضايا التي تم الاتفاق، في شأنها، في جو الواقع الدولي الجديد.

ويتتبَّع الباحث، في سبيل استكمال بحث هذه القضية، تطوُّر علاقات الكيان الصهيوني بالسوفييت في عهد غورباتشوف، مستنداً إلى أرقام وجداول إحصائية تعطي صورة وافية عن الهجرة في ماضيها وحاضرها واحتمالات مستقبلها.

أسئلة عن مخاطر التوطين الجديد ومضاعفاته

وفي القسم الثالث، يبحث المؤلِّف عدة مسائل، منها: أبعاد الهجرة ومضاعفاتها وأثر ذلك على اقتطاع الأراضي العربية وبناء المستوطنات الجديدة، ومنها، أيضاً: هجرة اليهود السوفييت وحقوق الإنسان. وبعد أن يعرض واقع المهاجرين المرتدين ويكشف مفارقة عدم الاهتمام بهم، يتساءل: «لماذا تهتم إسرائيل والغرب باليهودي السوفييتي عندما يكون في بلده، ثمَّ يجري تجاهله والتنكُّر له عندما يرفض الهجرة إلى إسرائيل؟».

يثير المؤلِّف قضية الأموال اللازمة لتوطين المهاجرين وإمكانات استيعاب هؤلاء في المجتمع الجديد. وهذا يطرح خطراً جديداً ودائماً قوامه التوسُّع

الإسرائيلي بسبب الحاجة إلى الأرض والمال والماء. ومن الأمثلة التي يقدمها المؤلِّف عن حاجة «إسرائيل» إلى التوسُّع من أجل توطين المهاجرين الجدد ما يأتي: تستثمر «إسرائيل» ابتداء من عام ١٩٧٨، ٩٥٪ من ثروتها المائية، فمن أين تأتي بالماء للقادمين الجدد؟ بدهي أنها ستوفِّر ذلك من طريق التوسُّع، ومن طريق المساعدات الاقتصادية والمتنوِّعة التي سوف يقدِّمها صاحب المشروع الأساسي، وهو الغرب الاستعماري..

يبدو أن مشكلات الهجرة قد بدأت فعلاً، فقد طلعت الصحف، مؤخراً، بأخبار تفيد بأنَّ رئيس لجنة الهجرة في الكنيست الإسرائيلي، مايكل كلينر، ذكر بتاريخ ١١/ ٤/ ١٩٩١ «أن نحو مليون يهودي سوفييتي يحملون تأشيرات دخول إلى إسرائيل ألغوا هجرتهم إليها، أو أرجأوها بسبب قلَّة فرص العمل هناك وأزمة السكن الحادة... وأن الأنباء السيئة تغرق روسيا، وجميعها تعبِّر عن خيبة أمل المهاجرين... وأن نحو خمسين في المائة من اليهود السوفييت في إسرائيل لا يعملون على رغم إكمال القادمين الجدد برنامج تعليم للغة العبرية يستغرق خمسة شهور» (الصحف، نقلاً عن رويتر، بتاريخ ١٢/ ٤/ ١٩٩١).

الكيان الاصطناعي والغذاء الخارجي

إن مثل هذا التصريح يحمل دلالات عديدة، فصحيح أن رئيس لجنة الهجرة في الكنيست يحرِّض صاحب المشروع الأساسي على توفير ما يلزم لإتمام المشروع، ويضع الحقيقة أمامه، لكنه في الوقت نفسه، يؤكِّد هشاشة الكيان الصهيوني غير القابل للحياة من دون غذاء خارجي، وإلى أن هذا الكيان وليد اصطناعي يرتبط بمكوِّنه بوساطة حبل سرة دائم. كما أن هذا التصريح يضع العرب أمام حقيقة شديدة الأهمية، إذ إنَّه يشير إلى مرحلة مقبلة، من مراحل توسُّع الكيان الصهيوني. تتمثَّل هذه المرحلة بمحاولة هذا الكيان توفير أسباب قوته الديمغرافية، إضافة إلى مناعته العسكرية وتحفُّزه الدائم إلى التوسُّع باتجاه الأقطار العربية الأخرى. وقد تختلف طرق هذا التوسُّع، وقد تكون هذه المرة غير عسكرية، لكن المؤشرات تدل على أنه واقع، وفي وقت قد لا يكون بعيداً.

ملاحظات

الكتاب كما يبدو، يطرح قضية هجرة اليهود السوفييت من مختلف جوانبها، لكن القارئ لا بد من أن يورد عدة ملاحظات منها:

- يكرِّر المؤلف بعض المعلومات، ويوجز بحث بعض المسائل، ويعتمد أحياناً، العنوان الصحفي المثير (عنوان القسم الثاني منها، ص ٨٧). كما كان ممكناً، للمؤلِّف، أن يقسِّم قضايا الموضوع الثلاث إلى مسائل تشكل كل واحدة منها فصلاً مكتملاً، بدلاً من عرضها بوصفها مسائل مجتزأة.
- الإحصاءات، أحياناً، غير حديثة، ولعل هذا عائد إلى كون الكتاب أعد للطباعة قبل مدَّة من صدوره.
- وجود خطأ في تسلسل بعض الفقرات، يمكن للمؤلِّف أن يراجع ص ١٤١ و١٤٦، كما أرغب في أن يراجع المؤلف ص ١٥ و٢٣ و١٣٩ و١٤٠ و١٤٨ لأسباب تتعلق بسلامة الصياغة.
- إن هذه إلا ملاحظات بسيطة نذكرها من أجل أن يتفاداها المؤلِّف، في أثناء إعداد الطبعة الثانية، وذلك من أجل أن يخرج الكتاب الذي يعالج مثل هذه القضية في مستوى من الاتقان رفيع، وعلى مختلف الأصعدة.

❐❐❐

المقتطف من تاريخ اليمن:
حافز ومرشد للكتابة في تاريخ اليمن السعيد

تثير الكتابة في تاريخ اليمن، في ما تثير، مسألتين على قدر من الأهمية كبير. تتمثَّل المسألة الأولى في قدم هذا التاريخ وعراقته وغناه بالأحداث الجسام التي كان لها التأثير الفاعل في التاريخ العربي بخاصَّة، وفي التاريخ العالمي بعامة؛ هذا فضلاً عن أهمية اليمن التي تعدُّ «جوهرة الجزيرة العربية كلها، وأكثر البلاد العربية خصباً»؛ ما جعلها مرادفة لليُمْنِ والخير. أما المسألة الثانية، فتتمثَّل في قلَّة الكتابات التي تتناول هذا التاريخ، وفاقاً للمستوى الذي يتناسب مع أهم المناطق الحضارية القديمة في العالم، هذه المنطقة التي قاومت طوال القرون الطويلة الماضية، وحاربت العديد من صنوف الغزاة، من أجل نيل حرَّيتها واستقلالها.

إن ما سبق وقلناه يجعلنا نرى في صدور كتاب «المقتطف من تاريخ اليمن»[١] أمراً على غاية من الأهمية، من دون أن يفوتنا التساؤل: لِمَ «المقتطف»، ونحن بحاجة إلى سِفر مطوَّل في تاريخ غني ضارب في القدم، وقلَّ أن بُحث فيه وكتب عنه؟

لعلنا، في هذه المسألة، نختلف مع المؤلف الذي يقول: «ولما كانت بلاد اليمن من أقدم بلدان العالم وأعرقها مدنية، بحيث لا تكاد تضارعها بلاد

(١) المقتطف من تاريخ اليمن لمؤلفه القاضي عبدلله عبد الكريم الجرافي، بيروت: مؤسسة دار الكتاب الحديث، الطبعة الثانية، ١٩٨٤، ٣٢١ صفحة.

أخرى في طول تاريخها المفعم بالحوادث والمليء بالأخبار، لم يكن في الإمكان إلَّا أن يدوِّن مثل هذا التاريخ مجملاً، وفي شيء كثير من الإيجاز» (ص. ١٦).

نختلف مع المؤلِّف في ما يذهب إليه، في هذا الشأن، ونتَّفق مع المقدِّم للكتاب: إلياس عبود الذي يتساءل بحرقة: «... أمقتطف والمطلوب قطف شامل كامل...»، والذي يضيف: «إن تاريخ اليمن بحاجة إلى موسوعات، من حيث هو تاريخ سيل العرم العربي الذي اندفق، وانفلش في أربع رياح الأرض» (ص. ٨).

في صدد جلِّ ما أثرناه، يقول الناشر في تقديمه للكتاب: «إن المفكِّر والأديب المناضل الدكتور عبد العزيز المقالح هو صاحب الفضل الكبير في دفع هذا المقتطف من تاريخ اليمن إلى المطبعة؛ حيث رأى فيه بعضاً من تراث حضارتها المطمورة، عسى هذا الكتاب يرشد حضارة اليمن...» (ص. ٦).

أن يشكِّل هذا الكتاب حافزاً للباحثين والمنقِّبين ومرشداً لهم، كما أراد له الدكتور المقالح أن يكون، هو طموح مشروع لـ «مقتطف» ومقدَّر. والأمل في أن تكون أول الغيث قطرات مخصبات، تحثُّ المؤرِّخين على البحث والكتابة، كأنَّ مؤلِّفه يقول: «هذا ما أتاحته لي ظروف عسرتي أن أفعله، فتبصَّروا أنتم... خوضوا البحر الزاخر في الزمن المناسب، واخرجوا ما تجدون من لآلئ ثمينة».

نتوجَّه إلى تصفُّح سريع لصفحات أتاحت ظروف العسرة إنجازها، ونحن نأمل أن يكون المقتطف من تاريخ اليمن أساساً يحثُّ على القيام بإنجاز موسوعي علمي ينطلق من مفهوم للتاريخ محدَّد وواضح، ومن وعي لدور الماضي في غنى الحاضر وتطوُّره وتقدُّمه.

الحق أنَّنا لا نقلِّب الكثير من الصفحات حتى نجد بغيتنا؛ إذ إن المؤلف يطالعنا في كلمته الأولى بمفهوم لعلم التاريخ أو لفن التاريخ، كما يسمِّيه، مؤدَّاه «فن التاريخ الذي هو الوصل بين الماضي والحاضر وسجل أعمال الأصاغر والأكابر، ومعرض آثار الأمم في البوادي والحواضر، واللسان الناطق

بعلومها ومعارضها وطبائعها وأخلاقها وآدابها ومعتقداتها، والصورة الحقَّة لرقيِّها وانحطاطها...» (ص. ١٣).

وهو، عندما ينطلق من هذا المفهوم، يعي مهمة التاريخ في حياة الأمم وتطورها ورقيها، فيقول: «... ولذا كان لزاماً على كل أمة تحاول النهوض الالتفات أولاً إلى ماضيها ودراسة تاريخها ومعرفة ما فيه من الحوادث والكوارث وأسباب الصعود والهبوط، لأن حياة الأمم موصولة بماضيها، وحاضرها القريب وليد ماضيها البعيد، لذا قيل: إنَّ الأمَّة التي تهمل ماضيها ولا تعرفه مثل الرجل الذي يفقد ذاكرته».

فدراسة التاريخ إذاً، يضيف المؤلف: «من ضروريات البقاء، ومعرفة تاريخ الأمة نفسها من أكثر عوامل الارتقاء»، وبخاصة إن كانت مثل اليمن التي في تاريخها «من أعمال المجد والعظمة ما يثير الفتوَّة، ويبعث النشاط والقوة، ويدفع الأبناء إلى ترسّم آثار الآباء، كما هي حالة رجال اليمن السعيد، فإنهم كانوا قبل الإسلام في مقدمة الدول المتحضِّرة كما تشهد به آثار سبأ ومأرب، وفي الإسلام كانوا في طليعة الفاتحين...» (ص. ١٣).

انطلاقاً من هذا الفهم لـ «فن التاريخ» ودوره، يقدِّم المؤلِّف، في كتابه، موجزاً لتاريخ اليمن، منذ أقدم العصور إلى بداية حكم الإمام أحمد حميد الدين (١٣٧٠ هـ.)، جامعاً شتاته من أدقِّ المصادر، كما يؤكد هو نفسه، لكي يقدمه إلى إخوانه العرب في مختلف أقطارهم وأمصارهم.

هذا الموجز يبدأ ببيان مفصَّل عن البلاد اليمنية يشتمل على معلومات أولية عن أراضيها وحدودها ومختلف أقاليمها وأقسامها وأنهارها ووديانها وجبالها وأشهر مدنها وثغورها، وأهم آثارها القديمة الخالدة، وعلى شيء من اقتصادياتها وقبائلها وسكانها؛ هذا كله في الباب الأول. أما في الباب الثاني، فيتحدث عن تاريخ اليمن قبل الإسلام؛ وفي الباب الثالث يبحث في الفتح الإسلامي، وفي الباب الرابع يبحث في من تولى اليمن من الملوك والسلاطين،

ويبحث في الباب الخامس في الدولة الهاشمية، وفي البابين السادس والسابع يتحدث عن دولة الإمامين: يحيى وأحمد حميد الدين، منهياً كتابته التاريخية بقصيدة أنشأها الشيخ محمد البيجاني، وألقاها في مدينة تعز بين يدي الإمام أحمد مهنِّئاً، ومتشفِّعاً لجماعة من اليمنيين كانوا قد اشتركوا مع عبد الله الوزير في ثورته ضد الإمام يحيى حميد الدين.

الواقع أن هذا الكتاب يعدُّ، كما سبق وأشرنا، موجزاً يحفِّز الباحثين ويرشدهم، فعسى أن يجدَّ هؤلاء في البحث، وبخاصة أنَّهم ما عادوا مقيَّدين، الآن، كما كان هو مقيَّداً في ظل حكم ملكي له فهمه الخاص للكتابة التاريخية.

❐❐❐

التَّهويد الثقافي لهاني فحص:
مسائل للنقاش

الصِّراع الثَّقافي

يثير كتاب «التَّهويد الثقافي»، للسيِّد هاني فحص، مسائل عديدة تحتاج إلى نقاش. يأخذ هذا النِّقاش أهميَّة خاصة في هذه المرحلة من التاريخ التي تُفتتح بمؤتمر للسلام... إذ إنَّ الصراع الثقافي، في هذه المرحلة، وما يليها، سيكون الجانب الأهم على المدى الطويل. وهذا ما يقرِّره مؤلِّف الكتاب، في مقدمته، عندما يقول: «إنه زمن الصدام الشامل بين الإسلام واليهودية: المزوِّرة والمزوَّرة...».

يستند المؤلف، في تقرير ما يذهب إليه، إلى مؤيِّدات عديدة منها قول ناحوم غولدمان، الرئيس السابق للمؤتمر اليهودي العالمي في كتابه: «وإلى أين تمضي اسرائيل؟»:

- «وحين يستتبُّ السلام، فإنَّ الجانب الثقافي لهذا التعاون، يمكن أن يصبح حاسماً على المدى الطويل. وبذلك تصبح «اسرائيل» جزءاً من الشرق الأوسط وقطاعاً من الشعب اليهودي في العالم العربي كله».

من المؤيِّدات تلك، كما يضيف المؤلِّف، توصيات لجنة التطبيع الثقافي التي عبَّرت عن ضرورة مراجعة البرامج التعليمية بشكل مباشر في الدُّول العربية وتعديلها، بغية إنشاء جيل جديد من العرب و«الاسرائيليين» يختلف عن الجيل السابق.

إن قضية في مثل هذه الأهمَّية تقتضي، كما جاء في مقدِّمة الكتاب، وكما

نرى أيضاً، أن يكون نقاش مسائلها جدِّياً وبعيداً عن المجاملة. وهذا ما سوف نحاوله لدى مقاربتنا، في ما يأتي، بعض المسائل التي يثيرها الكتاب.

عدوانيَّة الغرب

يتساءل المؤلِّف، وهو يعرض مسألة عدوانية الغرب: طبيعتها ومصدرها:

- «من أين أتت الغرب عدوانيته حتى يكون قاسياً ومدمِّراً وممومَّهاً هكذا؟».

ويجيب: «لو وضعنا الاحتمال التالي: عدوانية الغرب يمكن أن تكون إحدى أبرز علامات بؤسه، وانصياعه لعملية تخريب أوسع وأعمق وأعقد وأعرق... ويمكن أن يكون هذا الانصياع قد بلغ من القسوة حدّ أنَّه أصبح بعداً تكوينياً في بنية الغرب... لو وضعنا هذا الاحتمال، ألا يكون مدخلاً إلى وضع الأمور في نصابها والخلاص من مراوغة وإغراء الأجوبة السَّهلة التي تعقِّد الأسئلة وتغري بالكسل والامتثال؟».

لا أريد، في نقاش هذا الاحتمال، البحث في مسألة «تسلُّل اليهودية إلى المسيحية وتخريبها، منذ بولس الرسول وحتى أيامنا». وهذا ما يراه المؤلِّف سبباً للتكوين العدواني عند الغرب، وإنما أريد العودة إلى مرحلة تاريخية عرفت أوَّل اتصال حضاري بين المسلمين: عرباً وموالي من البربر وسواهم والغرب، وكان هذا الاتصال ذا أهمية تاريخية كبرى على كل المستويات، عنيت مرحلة وجود المسلمين في الأندلس.

كان هذا الاتِّصال مثمراً حضارة متقدِّمة طوال قرون، وطالما بقي المسلمون هم الأقوى، ثم غدا ذلك الاتصال «محاكم تفتيش» نعرف هول ما ارتكبت عندما قُيِّضت للغرب قوة، وبخاصة بعدما طوَّر استخدام البارود. وتلت محاكم التفتيش غزوات صليبية عانت منها بلدان العالم الإسلامي قروناً. ما يدخل في صلب المسألة التي نناقش هو أن محاكم التفتيش، في الأندلس، نالت من المسلمين واليهود معاً. وهذا يعني أن الغرب، سعى إلى تلبية مصالحه، انطلاقاً من طبيعة استعماريَّة لا علاقة للتوراة المزوَّرة والمتسلِّلة إلى الغرب بها، وإنَّما كوَّنتها هذه المصالح، فأقام محاكم التفتيش في الأندلس،

وجرَّد الحملات الصليبية في ما بعد، واستعمر في مرحلة تالية، وهو يواصل سياسة إبقاء معظم بلاد العالم أسواقاً ومزارع في هذا العصر، من طريق منع إقامة مجتمعات منتجة في ما يسمَّى دول العالم الثالث.

هذا ما أريد للصهيونية أن تكون إحدى أدوات تنفيذه في الوطن العربي، وقد حقَّقته طوال عقود من السنين. واليوم في ظل النظام الدولي الجديد، يراد لها أن تؤدِّي وظيفة أخرى في خدمة الغرب.

إن محاكم التفتيش في الأندلس أقامها الغرب. وكانت البداية في سعيه إلى تحقيق سيطرته وتحكُّمه بمقدرات البشر وثرواتهم، وهو، في ذلك، ينطلق من مصالحه، وفي مسار ترسمه هذه المصالح التي تقضي ببقائه منعَّماً متفوِّقاً إلخ... من طريق استغلال خيرات الشعوب: طبيعية وبشرية.

الصهيونيَّة واستيطانها في فلسطين

هذا الفهم لطبيعة عدوانية الغرب يقودنا إلى مناقشة مسألة ثانية، وهي مسألة الصهيونية واستيطانها في فلسطين، في محاولة للإجابة عن السؤال الآتي: هل كان الغرب في خدمة الصهيونية أو أن استيطان هذه الأخيرة في فلسطين كان وليد التقاء مصالح استطاع الطرفان الاستفادة منه على أكمل وجه؟

تقتضي الإجابة عن هذا السؤال شيئاً من التفصيل في مراجعة لبعض الحقائق المعروفة. يستند اليهود، في دعواهم، إلى خرافة أرض الميعاد وشعب الله المختار الذي تقوم علاقته بإلهه على أساس وعده إياه بالأرض، وقد جاء في التوراة على لسان كاتبها: «لأن الأرض التي أنت ترى، لك أعطيها ولنسلك إلى الأبد». ويحدِّد كاتب التوراة الأرض الموعودة «من أرض مصر إلى النهر الكبير: الفرات». ويتوسَّع الكاتب، في مكان آخر من التوراة في هذه الحدود، فيجعلها «كل موضع تدوسه بطون أقدامكم لكم أعطيه كما كلَّمت موسى»، وهذا ما يتبَّناه بن غوريون، عندما يقول: «حدود دولتنا حيث تصل أقدام جيشنا».

هذا ما تريده الصهيونية مستندة إلى ادِّعاء توراتي مزوَّر. ويريد الغرب، انطلاقاً من طبيعته الاستعمارية، ومنذ تكوُّن تلك الطبيعة، شَطْر الوطن العربي

شطرين، من طريق استيطان شعب غريب يحول دون وحدته ويعمل على استنزاف قدراته، وقد تجلَّى ذلك، كما يذكر المؤلِّف في أحد هوامشه، في دعوة نابليون لليهود عام ١٧٩٩، وعرض بريطانيا عام ١٨٢٤، وعام ١٨٣٧ على أثر محاولة محمد علي باشا توحيد المنطقة الخطرة والغنية. وكان المؤتمر الاستعماري الذي عقد عام ١٩٠٧، وعرف بمؤتمر «بيرمان» صريحاً في ذلك؛ إذ رأى «أن الخطر الذي يتهدَّد أوروبا يكمن في المنطقة القائمة بين طنجة وخليج البصرة، لأن هذه المنطقة تسكنها أمة تتمتَّع بكل مقوِّمات الوحدة، ولها تأثير ثقافي واسع في أفريقيا وآسيا، إضافة إلى الثروات التي تملكها».

هل كانت الصهيونية أداة الغرب في تمزيق تلك المنطقة، ونهب ثرواتها، واستنزاف قدراتها ومنع نموها الخ... ؟ نعم، وهل كان الغرب، في سبيل تحقيق أهدافه وسيلة تحقيق دعاوى الصهيونية، في «أرض الميعاد» وإقامة دولة لليهود؟ نعم، هذا صحيح أيضاً.

إنه التقاء مصالح بين الغرب الناشط للاستعمار، وبين الصهيونية الطامحة إلى إقامة دولة «اسرائيل»، وفي مرحلة هذا الالتقاء تغيَّرت صورة اليهود في نظر الغرب، ومن ثم في الأدب الغربي؛ وإذا التقت المصالح، تمَّ توظيف الكيان الاستيطاني أداةً في خدمة مصالح الاستعمار الغربي.

اليهودي في الأدب الغربي

وهنا نطل على مسألة ثالثة، عنوانها: الرؤية إلى اليهودي في الأدب الغربي، متى تغيَّرت؟ ولماذا؟

يتساءل المؤلف، في ختام تقصِّيه للأثر اليهودي في الفكر والأدب الغربيين: «كم يبقى، في النهاية، عدد المفكرين والأدباء والفنانين الذين تركوا، وما زالوا يتركون آثارهم في ثقافة الأمم في عصرنا من غير اليهود؟». ويقول في مكان تالٍ: «لم يكن صدفة ذلك الظهور المتألِّق لليهودي في آداب الغرب بعدما ظلَّ في هذه الآداب إلى ما قبل عصر الصناعة بوصفه تجسيداً للنذالة والسفالة واللؤم، كما في مسرحية اليهودي المالطي لكريستوفر مارلو ومسرحية «تاجر

البندقية» لشكسبير». ويضيف: «بيد أنَّ صورة اليهودي أخذت بالتغيُّر في الآداب الأوروبية منذ أواسط القرن الثامن عشر، أو منذ أواخره، وبوجه خاص منذ ظهور مسرحية عنوانها «اليهودي» عام ١٧٩٤ لكاتب بريطاني يدعى كمبرلاند».

إزاء ما ورد، ألا يحق لنا أن نسأل: ما سبب تغيُّر صورة اليهودي في هذه المرحلة بالتحديد، وأين تبرز أهمية اليهود التكوينية في الغرب قبل عصر الصناعة، طالما أنَّ اليهودي كان حتى تلك المرحلة «شيلوك» رمز النذالة والسفالة الخ... ؟

الحقيقة أن صورة «شيلوك» تغيَّرت بفعل التقاء المصالح في عصر الصِّناعة، فقد دفع ذلك العصر إلى البحث عن مصادر المواد الأولية وأسواق تصريف المصنوعات، حيث تمَّ تبادل الخدمات بين اليهود المتمولين والصناعيين، وحيث نبتت الصهيونية، ووظِّفت في خدمة الغرب الاستعماري، مستفيدة من مزاعم توراتية.

يقول المؤلف: إن هذا التحوُّل/ المنعطف في الفكر والأدب الأوروبيين الذي حدث نتيجة عوامل تاريخية عامة يراد له أن يحدث على مستوى الفكر والأدب في البلاد العربية والاسلامية، ويرى أن «أغلب قطاع الحداثة الأدبية جاهز تكوينياً لتلقِّي التأثير وإحداث الانعطافة... والباقون لهم أبواب أخرى للمساهمة ضمنياً في إنجاز المطلوب، طالما أن غاية الانعطافة هي إزاحة الاسلام، وهو هم مشترك للجميع. هذه هي الطُّموحات التي أشارت إليها بعض نصوص كامب دايفيد، وما ترتَّب عليها من فعاليات لاحقة...».

غير أن الذي استجد، يضيف المؤلف، «هو الحالة الشعبية الاسلامية المشبعة بثقافة، إسلامية ممانعة، والتي لم يستطع قطاع الحداثة في الفكر والأدب والفنون أن يمسَّها بتبديل أو تحويل...».

التحوُّل المراد تحقيقه

الحقيقة أنَّ هذا التحويل/ المنعطف يراد له أن يحدث على مستوى الفكر والأدب في البلاد العربية والإسلامية، والمحاولات في هذا الصدد عديدة

وحثيثة، وقد بدأت منذ مدَّة طويلة، ونكتفي بالإشارة إلى حركات فكرية وأدبية كانت ذات ارتباط بمنظمات ثقافية عالمية تموِّلها المخابرات الأمريكية. هذا معروف، قد حدث ولا يزال يحدث، متغطِّياً باسم الحداثة. ونحن، إذ نعي ضرورة كشف الأغطية وفهم طبيعة مختلف الحركات، نقول بضرورة التمييز الدقيق بين حركة وأخرى وعدم الوقوع في إطلاق الأحكام العامة، فقطاع الحداثة قطاع عريض جدَّاً وشديد العمومية، وهو تجلِّي حركة تاريخية في مرحلة تاريخية، وليس من الموضوعية والدقَّة أن نشمله بحكم عام قد يصدق على ظواهر تلحق نفسها به، من دون انتماء حقيقي إلى الواقع الحديث الذي تدَّعي تجسيده، والتعبير عنه، كما أنَّنا نرى أن التحويل والتبديل ينبغي أن يحدثا باستمرار ولكن في اتجاه سليم، وليس شيء يمنع الثقافة الشعبية الاسلامية من أن تستمر في التحوُّل بتحوُّل الحياة، طالما توافرت لها تربة صالحة وبقيت جذور تنبت فيها، وتبرعم وتزهر وتثمر.

فالتحوُّل سَّنة الحياة...

خذ الشجرة مثلاً، تحيا أوراقها وأزهارها وثمارها دورة عمر، وتعود إلى التربة لتدخل في تكوينها، لكن الشجرة لا تبقى جرداء، إنَّ دورة جديدة لا بد آتية في كل موسم خصب ما دام للشجرة جذور تحتضنها تربة صالحة.

المسألة، إذاً، مسألة تربة وجذور، وليس من جديد يحدث من دونهما فلنعن بهما، هذا هو الهم الأساس في هذا العصر الصعب.

الحداثة

إن مفهوم الحداثة مفهوم إشكالي يثير جدلاً على مختلف الأصعدة، وهو في رأينا يشير إلى حركة الواقع وتجلِّيها الفكري والأدبي وسوى ذلك. من هنا أهمية الدقة والجدِّيَّة في رصد هذه الحركة ووصف ظواهرها، وكشف غير الأصيل التابع منها والحكم المعلَّل عليه في ضوء مفهوم للحداثة تتم بلورته، ونحن في هذا نلتقي مع المؤلِّف في كتابه الآخر «مشروعات أسئلة...»، حين يقول: إنَّنا مدعوون، أو مضطرون، إلى بلورة مفهوم جديد للحداثة.

إن الحداثة الفكرية والأدبية المنبثقة من الواقع الحديث المعيش، والتي تعاني الواقع وتعاينه، وتحاول الإجابة عن أسئلته، بغية النهوض به وتطويره إلى الأفضل ليست نقيض الأصالة، ولست بحاجة إلى إيراد الكثير من الأمثلة لأؤكِّد ذلك، فمن الأسماء التي تحضرني في هذا المقام أكتفي بذكر أسماء عدد من الروَّاد، من أمثال صلاح عبد الصبور وأمل دنقل وبدر شاكر السياب وخليل حاوي الخ... إنَّ هؤلاء روَّاد حداثة شعرية، وهم على اختلاف انتماءاتهم الفكرية والفنية ينتمون إلى قطاع الحداثة الشعرية المنبثقة من واقعها والمحاولة الإجابة عن أسئلته.

إن الدَّفع باتجاه أن تكون الحداثة منبثقة، من عيش الواقع الحديث، هو المهمة الأساس في سبيل بلورة مفهوم جديد للحداثة، إضافة إلى مهمَّة أخرى لا تقلُّ أهمية عن الأولى، وهي كشف الحداثة الوافدة التي يقتصر عطاؤها على الصُّدور الاستهلاكي المبهور بالانتاج الغربي والساعي إلى احتذائه.

الحداثة اتجاهات وتيارات، فلنحاول معرفة أيها الرَّامي إلى التحويل/ المنعطف الأصيل المنتمي إلى واقعه: انبثاقاً وهدف تغيير وأيها الرامي إلى التحويل/المنعطف نحو التبعية التغريبية المخترَقة أو المُخترِقة نسيج الثقافة الأصيلة، والسؤال الأساسي يبقى:

ـ إلام تؤدِّي عطاءات هذه الحداثة أو تلك؟

هل تبدع الجديد الأصيل والحديث في آن، أو أنَّها تنجز المزيَّف الذي يحتذي انتاج الآخر، ويزعم أنه ملائم وموائم لنا؟

المهمَّة الأساس

الإجابة عن هذا السؤال، كشفاً نقدياً وإبداعياً، هي المهمة الأساس المنوطة بمثقَّفي الوطن العربي والعالم الاسلامي المنتمين إلى أهل ووطن، والذين لا يريدون للتحوُّل/المنعطف التبعي المخترق برؤيا الآخر ورؤيته أن يحدث ويسود. وهذه المهمَّة أشد إلحاحاً في أثناء مرحلة مؤتمر السلام، سواء أنجح هذا المؤتمر أم أخفق.

إشارة وتنويه

تبقى إشارة بسيطة إلى أخطاء فاتت المصحِّح، وآمل أن يتم تصحيحها في حال إعادة طبع الكتاب أعطي مثالاً على ذلك (في ص. ٥٨).

ولا يفوتني ختاماً أن أنوه بالمستوى الأدبي الراقي الذي تتميز به لغة المؤلِّف، فهذه اللغة، وعلى الرغم من استخدامها الجملة الطويلة أحياناً (كما في ص. ١٠)، تبقى لغة أنيقة جميلة ذات إيحاءات وظلال تشدُّ القارئ وتمتعه في آن.

❐❐❐

حركات النِّضال في جبل عامل لجهاد بنُّوت
خطاب مرحلة التحوُّلات الجديدة

قراءة في التاريخ هادفة

يتوقَّف جهاد بنوت، في كتابه: «حركات النضال في جبل عامل»، في المحطات التاريخية التي مرَّ بها هذا الجيل، منذ الفتح الإسلامي حتى أيامنا هذه، ليسلِّط الضوء على حركات المقاومة التي نهض بها أبناؤه طوال قرون عديدة.

يبرز هذا البحث خصوصية من دون شكٍّ، غير أن خصوصيته كما تبدو في سياق الكتاب خصوصية منتظمة في البنية العامَّة. منذ البداية، يقول المؤلِّف: إنَّ جبل عامل بقعة من بقاع الوطن العزيز الكبير، وهو إنَّما يؤرِّخ «لحركات النضال في إحدى أهم قلاعنا العربية المقاومة».

إنَّ التأريخ لحركة النضال يعني اختياراً ينشئ سياقاً تاريخياً يهدف ليس إلى كتابة التاريخ والحفاظ على التراث الوطني فحسب، وإنَّما إلى الإجابة عن سؤالٍ أساسي هو: ماذا تعلَّمنا من تاريخنا؟ وما هي الدروس التي وعيناها؟ وماذا استفدنا من تجارب أجدادنا؟

ويهدف من ثمَّ إلى بيان سبل مواجهة مشكلات المرحلة التاريخية التي نعيش، في ضوء ما ينتهي إليه ذلك السِّياق من نتيجة كليّة.

إن الكتاب، كما يتَّضح، قراءة في التاريخ هادفة، ولعلَّ هذا ما جعل مؤلِّفه يصدِّره بالآية الكريمة الآتية:

بسم الله الرحمن الرحيم ﴿وَقَٰتِلُواْ فِي سَبِيلِ ٱللَّهِ ٱلَّذِينَ يُقَٰتِلُونَكُمۡ وَلَا تَعۡتَدُوٓاْۚ إِنَّ ٱللَّهَ لَا يُحِبُّ ٱلۡمُعۡتَدِينَ﴾.

مفهوم القتال/الجهاد

وذلك لأنَّ هذه الآية تحدِّد مفهوم القتال/النضال الذي يؤرِّخ المؤلِّف لحركاته، وتتمثَّل عناصر هذا المفهوم في ما يأتي:

القتال/الجهاد واجبٌ من أجل تحقيق هدفٍ محدَّد ترسمه تعاليم الله، وليس من أجل تحقيق أطماع عدوانيَّة. وهو لا يتمُّ ابتداءً أو اعتداءً، فإن حدث ذلك يخرج المعتدي من دائرة رضا الله وحبِّه.

يبدو لنا أنَّ دخول هذا المفهوم في تكوين شخصيَّة العامليِّ، منذ آونةٍ مبكِّرةٍ، جعل العامليِّين مسالمين، منصرفين إلى أعمالهم، إلى درجةٍ يبدون فيها مستكينين... ثمَّ لا تلبث أن تراهم يهبُّون فجأة مقاومين الاعتداء ببسالة وتضحية نادرتين.

يؤكِّد هذه الحقيقة العرض التاريخي الذي يقدِّمه كتاب «حركات النضال في جبل عامل»، ابتداءً من الانتماء إلى أبي ذرّ الغفاري ووصولاً إلى حرب الأيام السبعة، مروراً بمحطَّات عديدة، مثل حركة النهضة العلمية التي قدَّمت الشهيدين الأوَّل والثاني وعلماء آخرين، وحركة النهضة السياسية التي وصلت أوجها في عهد ناصيف النصَّار، وحركة الطيَّاحة ضد الجزَّار، وانتفاضة حسين ومحمد علي الشبيب ضد إبراهيم باشا، وحركة حمد المحمود، وحركة تأييد الثورة العربية على مختلف المستويات الفكرية والأدبيَّة، وخوض المقاومة المسلحة الخ...

خطاب تاريخي

قد نقول: إنَّ كتاباً يقرأ التاريخ من أجل الإجابة عن أسئلة الحاضر والمستقبل، بغية توظيف ذلك في سبيل دعوة ما، لهو كتابٍ أقرب إلى الخطاب التاريخي منه إلى التأريخ، ولكن أليس كلُّ كتابة، بما في ذلك كتابة التاريخ، تحمل في المحصلة خطاباً ما، وإن اعتمدت مناهج العلوم الإنسانية، ومن الأمثلة على ذلك كتابة تاريخ لبنان التي قرأناها في مدارسنا وجامعاتنا

ودرَّسناها، وما زلنا نفعل ذلك، إنَّهاخطاب السلطة التي تكوَّنت على أثر قيام لبنان الكبير ونيله استقلاله في ما بعد. ولعلنا نجد، في هذا الكتاب، وكتابات أخرى مماثلة، جهداً يبذل في سبيل ربط الحاضر بالماضي، والمناطق، إحداها بالأخرى، بعدما قطع خطاب السلطة تلك الروابط لصالح تاريخ منطقة يُفْرض بوصفه التاريخ الوطني العام.

إنَّ جهداً يبذل في سبيل إعادة تكوين السياق التاريخي للوطن لجهدٌ يوظَّف في تكوين هوية هذا الوطن. غير أنَّ هذا الجهد، وبخاصَّة إن تمثَّل في كتابة التاريخ/الخطاب، يثير مشكلتين: تتمثَّل أولاهما في أن تكون الكتابة اختياراً من التاريخ وتوظيف هذا الاختيار في خدمة مشروع ما. في هذه الحالة، تختلط الحقائق التاريخية بالرؤية إليها بالذاكرة الشعبية. الحقيقة أنَّ ذاكرة الشَّعب التاريخية، وإن تكن رؤية للحقائق، في كثيرٍ من الأحيان، وليس الحقائق الموضوعية (والسؤال الذي يُطرح هو: هل من وجود للحقائق التاريخية الموضوعية؟) تمثِّل حقيقة فاعلة في تشكيل السياق الذي يواجه الواقع وتحقيق أهدافه، ولعلَّها هي في هذا الجانب تكون الحقيقة الفاعلة. وهذا يقتضس اعتماد منهجية علمية تتيح للباحث التوصُّل إلى الحقيقة التاريخيَّة من نحوٍ أوَّل، وإلى الرؤية الشعبية إليها من نحوٍ ثانٍ، وإعادة كتابة التاريخ على هذا الأساس.

أبو ذر في جبل عامل

في التاريخ العاملي، ثمَّة حدث تأسيسي يمكن أن ننظر إليه بوصفه مثالاً على حضور الذاكرة واتخاذها صفة الحقيقة التاريخية، على الرغم من اختلاف المؤرِّخين في صحة هذه الحقيقة، الحدث الذي نعني مجيء أبي ذر إلى جبل عامل، وتنقُّله بين شرقه في ميس الجبل وغربه في الصرفند، وبثِّه تعاليمه خلال هذا التنقُّل.

يتحدَّث عدد من المؤرِّخين عن هذا الحدث بوصفه حقيقة تاريخيَّة مستندين إلى مصدرين: أوَّلهما ابن أبي الحديد، وثانيهما الحر العاملي.

يورد جهاد بنوُّت هذا الحدث بوصفه حقيقة لا تحتاج إلى نقاش، وسنده

في ذلك بعض المؤرِّخين. ويشكِّك مؤرِّخون آخرون في صحة ما ورد، ويصفه بعضهم بـ «صنع الذاكرة و«الأسطورة».

إن الفصل في هذه المسألة، يحتاج إلى إقامة تصوُّر يستند إلى الثوابت التاريخية التي خلص إليها المؤرِّخون.

وأيَّاً يكن الأمر في مسالة حضور أبي ذرٍّ في التاريخ العاملي، سواء أكان ذلك حقيقة تاريخية أم صنع ذاكرة، فإنَّه يمثِّل في وجدان العامليين جذراً أسهم في تشكيل نمط تعاملهم مع واقعهم.

المعرفة التاريخية

هذا في ما يتعلَّق بالمشكلة الأولى التي يثيرها البحث التاريخي الموظَّف في تشكيل الخطاب. أمَّا المشكلة الثانية فتتمثَّل في إمكانيَّة تكامل مثل هذا البحث مع مناهج العلوم الإنسانية، بغية إنتاج معرفة تاريخية تواكب الواقع وتستشرف المستقبل.

يرى د. وجيه كوثراني، في مقدمته للكتاب: إنَّ هذا التكامل شرط انتاج تلك المعرفة، ويقرِّر، من ثمَّ، أنَّ هذا الكتاب هو خطاب ما قبل اتفاق الطائف، وما قبل التوازن الجديد في الصيغة اللبنانية، بل هو خطاب ما قبل التحوُّلات الدولية والإقليمية في العالم، كما يضيف.

في صدد هذه المشكلة، نرى أنَّ الدِّراسة التاريخية التي تقيم سياقاً تاريخياً ينظم حركة مقاومة شعب، ويكشف روحها الدافعة، وخصوصاً إن تذكَّرنا مفهوم القتال المقاومة الذي عرضناه آنفاً، نرى أنَّ هذه الدراسة تنجز هدفين: أولهما تحقيق التكامل مع مناهج العلوم الإنسانية بحسبان أنَّ ذلك التكامل شكل من أشكال مواجهة معوِّقات الواقع. وثانيهما السعي إلى إقامة توازن وطني حقيقي لا تطغى فيه خصوصيَّة مجموعة على خصوصيَّة مجموعة أخرى، لتلغيها، أو لتهمِّشها. هذا هو التوازن المثمر الذي يؤدِّي إلى قيام كيان/ بنية عامَّة تجد فيه جميع العناصر تحقُّقها وفاعليَّتها.

تبقى مسألة أخرى يثيرها د. كوثراني، وهي أنَّ هذا الكتاب خطاب ما قبل التحوُّلات الدولية والاقليمية في العالم.

في صدد هذه المسألة، يمكن القول: إنَّ هذا الكتاب أُلِّف في زمن مقاومة الاحتلال الإسرائيلي التي تلت اجتياح العام ١٩٨٢، ليثبت أنَّ هذه المقاومة لم تنبت من فراغ، وإنَّما كانت استمراراً في سياق تاريخيٍّ، من محطَّاته على سبيل المثال، ما يأتي:

ـ قال الصدر الأعظم العثماني ذات مرَّة: تنبغي محاصرة العامليين وتصفيتهم بحدِّ السيف الخ... فانتفض العامليون بقيادة ناصيف النصار، وانتصروا في معركتي كفررمان والغازية.

ـ قال مندوبٌ سام، ذات يوم: يمنع الاجتماع والمداولة في صيروة البلاد العائد حلُّ قضيتها للحلفاء الثلاثة، فتصدَّى العامليون لهذا القرار، فاجتمعوا، وتداولوا، وقرَّروا، وقاتلوا... ولا يزال قتال هذا القرار بنتائجه مستمرَّاً.

واليوم، في واقع التحوُّلات العالميَّة والاقليمية الجديدة، تهدر آلة حرب سادة هذه التحوُّلات، ويقول النَّاطق باسم هؤلاء السادة، مشيراً إلى الدمار الذي أحدثه الإسرائيليون في أثناء حرب الأيام السبعة: هذا هو مستقبل المنطقة إذا لم تتم التسوية، ونحن نسمع من يصنع لنا مستقبلنا على الشاكلة التي يريدها، هل نقول: إنَّ خطاباً مقاوماً كالذي يقدِّمه الكتاب خطاب ما قبل الراهن؟

المقاومة التي كتب المؤلِّف كتابه في ظلِّها كانت خارج الاستراتيجية العربية التي سعت إلى تحريك التسوية منذ هزيمة ١٩٦٧، وعلى الرغم من ذلك نجحت في دفع المحتل إلى الانسحاب، وهذا ما لم يفعله خلال تاريخ صراعه مع العرب.

إنَّ التَّسوية التي تقدِّمها التحوُّلات الجديدة تحمل أخطاراً منها خطر فَقْد الهوية والانقراض بوصفنا شعباً فاعلاً. والحديث عن مستقبل الشَّرق الأوسط وحضارته، بقيادة العنصر المهيمن في بنية هذا الشرق المزمع إقامته، يكاد يغدو سائداً.

شرط الحرِّية

في مواجهة مثل هذا الخطر، أيُّ خطاب يمكن أن يكون فاعلاً؟ ألا تكون الدِّراسة التي تحيي ذاكرة جوهرها المقاومة من أجل البقاء والنماء خطاب المرحلة، وأيُّ خطاب آخر يسهم، سواء قصد إلى ذلك أم لم يقصد، إلى تحقيق أهداف التسوية.

إنَّ هذه المرحلة تحتاج إلى إنسان تشتمل في وجدانه روح المقاومة، روح القتال، التي ترى إلى واقعها، وتنتج معرفة بمشكلاته وسبل مواجهتها، وليس شرطاً أن تكون هذه السبل عسكرية فحسب، فالشهيدان: الأوَّل والثاني، في حركات النضال العامليَّة، لم يخوضا حرباً، وإنَّما أنشآ حركة مجتمعية ناهضة ونمَّياها. وإنَّنا، في هذه المرحلة، مدعوُّون إلى مواجهة واقعنا بقوَّة هذه الروح الممانعة لكلِّ أشكال الأخطار التي تهدِّد وجودها وفعلها، وأوَّل هذه الأشكال محاصرتها ومنعها من الفعل، وهذا يعني أنَّ أوَّل شرط ينبغي تحقُّقه هو شرط الحرية والديمقراطية.

تاريخ مناضل

إن يكن هذا الكتاب يسهم في تعزيز هذه الرُّوح فحسب، فقد أتى في الوقت المناسب ليؤكِّد أنَّ الرُّوح المقاومة التي شكَّلت تاريخنا هي التي ستمكِّننا من توظيف قدراتنا في إقامة بنية مجتمعية حديثة تجسِّد الهوية وتربط المواطن بالمؤسسة التي يصنعها ليلبِّي حاجاته، هو ذا المشروع الذي يقتضي تشكيل جبهة مقاومة لتحقِّقه، وبهذا نكون أبناء تاريخ مناضل.

❐❐❐

القراءات المستحيلة لمرتضى الأمين

بقول مرتضى الأمين، في كتابه: «القراءات المستحيلة»: «إنَّ الكاتب يطلق كتابه/ الطفل في غابة الوحوش التي تفترسه، ويكون الاحتفال بنجاته وهم قراءة مرجوَّة، مستحيلة بالتأكيد (ص. ٣٣).

يثير هذا القول سؤالاً هو: هل تكون قراءتي هذه لكتاب «القراءات المستحيلة» احتفالاً بنجاة الطِّفل/ الكتاب أو مائدة لافتراسه؟

بغية الإجابة عن هذا السؤال، يبدو لي أن نبدأ بتحديد مفهوم القراءة المستحيلة، وبيان وجه الاستحالة.

يبدو أن القراءة المستحيلة هي محور الكتاب المركزي، إذ إنَّها مثَّلت عنوانه. ويعزِّز رأينا أن الأمين يعطي العنوان أهمية كبرى؛ إذ إنه يعتمده، كما يقول، معياراً في اختيار كتبه، من دون أي اهتمام بعناصر أخرى.

إن يكن الأمر هكذا، فما هو مفهوم الأمين للقراءة المستحيلة؟

نقرأ، في الكتاب، إجابة مفادها أنَّ الكاتب، في تخبُّطه في فضاء رحمة/ أنياب المتربِّصين من القراء/ النقَّاد بين أمرين يتوهم أن أحدهما يقوده إلى الخلاص، فإمَّا يتنكَّر لأبوَّته للنَّص، ويحاول قراءته بعيون القرَّاء/ النقَّاد، أو أنَّه سيدعوهم إلى تبنِّي النَّص ليقرأوه بعينيه...، وهو في تخبُّطه هذا يزداد ضياعاً، ليجد نفسه مع قارئه في مدار القراءات المستحيلة.

يلفت، في هذا الفهم للقراءة المستحيلة، أولاً، هذا الفضاء المرعب المتشكِّل من الأنياب المتربِّصة، ويزداد الرُّعب فظاعة إن استعدنا صورة الكتاب/ الطِّفل المرسل إلى غابة الوحوش لتفترسه. يبدو لي أنَّ العلاقة بين الكتاب وقارئه لا تتمُّ في هذا الفضاء المرعب، والدليل على ذلك، أوَّلاً، أنَّ

الأمين نفسه قرأ كثيراً من الكتب في فضاء الحب والعشق، وأمثاله من القرَّاء كثيرون. وثانياً أنَّ هذه العلاقة ليست ثنائية بين الكتاب والقارئ، وإنما هي علاقة مركَّبة، فالقارئ ليس فرداً واحداً، وإنما هو قرَّاء متعدِّدون، متنوِّعون، وإن كان النصُّ نصَّاً أدبياً يتجاوز تلقِّيه التلقِّيَيْن: الفردي والآني، إلى التلقِّيين: التعدُّد المتنوع والتاريخي، وثالثاً أنَّ العلاقة هي بين القارئ والكتاب، وليس بين القارئ والكاتب، فقراءة الكاتب لكتابه مُتضمَّنة في كتابه نفسه، وعندما يطلق الكاتب كتابه تنتهي علاقته به، ويصبح ملكاً للقارئ الذي يقاربه، ويقدِّم رؤيته إليه، أي قراءته له.

فما هو مفهوم هذه القراءة؟ وهل هي مستحيلة؟ ولم؟

القراءة مفهوم حديث مفاده مقاربة النَّص من منظور القارئ، تقدِّم رؤيته إليه على مستويي البنية والدلالة، يقتضي هذا المفهوم أن تتعدَّد القراءات وتتنوَّع بتعدُّد القرَّاء وتنوُّعهم، فكل قراءة هي إعادة إنتاج للنَّص الأدبي، وكلما كان النَّص قادراً على توليد القراءات كان جيِّداً. وهذا ما يجعل امتلاك النَّص الأدبي مستحيلاً، وهذا هو معنى القراءة المستحيلة، أي القراءة النهائية، إذ ليس للنَّص الأدبي من قراءة نهائية، ولو كانت له مثل هذه القراءة لانتهى، وهذا هو الفرق بين نصٍّ أدبي خالد مثير للقراءات التاريخية، طوال الزَّمن وبين نصٍّ مثير لقراءة آنيَّةٍ في آونةٍ من الزَّمن. وهذا ما يجعلنا نقول: إنَّ أي قراءة جادَّة لنصٍّ ما، وافق صاحب النص عليها أم لو يوافق، هي قراءة مرجوَّة، تبهج الكاتب، وتكون رحمةً فعلاً لا أنياباً، وابتهاج أبي نواس، لما سمع ما يمكن أن نسميه قراءة في شعره لم تخطر له في بال خير دليل على ما نقول.

يتضمَّن هذا الكتاب: «القراءات المستحيلة» عرضاً لتجربة قراءات كاتبه، وهي تجربة طويلة وغنيَّة بدأها في مرحلة المراهقة، بعد أن توافرت له الكتب الكثيرة في البيت وفي الحي، حيث وجدت مكتبة تؤجِّر الكتب، فقرأ روائع روائية عالمية، مثل رواية «مدام بوفاري» لغوستاف فلوبير و«الجريمة والعقاب» لدستوفسكي، ومجلات مثل مجلة «العربي»، وامتلك المقدرة على مواصلة القراءة، إذ قرأ ثلاثية نجيب محفوظ في جلسة متواصلة على مدى يومين، فصار

هذا الروائي كاتبه المفضَّل. ووجهت قراءاته كتاباته إلى نوع أدبي لا يلقى ما يستأهله من أهمية في هذه الأيام، وهو القصَّة القصيرة، وقد حدث ذلك بعد قراءته قصص يوسف إدريس.

تنتظم هذه التجربة في سياق إطار قصصي، إذ إنَّه يروي قصَّة، وفي سياقها يتحدَّث عن تجربته في القراءة، فيتَّخذ الكتاب شكل قصَّة إطار تتضمَّن القراءات، وهذه تقنية قصصية يتميَّز بها القصص المشرقي/العربي كما في ألف ليلة وليلة، وكليلة ودمنة، إذ تُروى قصَّة تتوالد في داخلها قصص أخرى، والفرق بين تلك القصص وهذا الكتاب هو أن الراوي في هذا الكتاب لا يروي قصصاً، في سياق القصَّة الإطار، وإنما يقدِّم تجربته في القراءة ويصدر الأحكام التي تكوَّنت لديه نتيجة هذه القراءة، وهو لهذا يستخدم القصة الإطار أداة/وسيلة لتقديم قراءاته، إضافة إلى تشكيلها ثنائيتين ضدَّيتين سنتحدَّث عنهما بعد قليل.

مفاد حكاية/الإطار هو: يستأجر الرَّاوي، منذ سنوات، منزلاً ماتت صاحبته، واستغنى الورثة عنه. في المنزل مكتبة احتلت جداراً عالياً من جدران إحدى الغرف، تغريه الكتب...، يقطع السرد، ويبدأ القراءة وإصدار الأحكام. ثمَّ يعود فيستأنف السَّرد، يسترجع ما قرأ ويصدر الأحكام، ثم يختار كتباً يقرأها ويختار كتباً أخرى ويرميها في النار...، ويتواصل السرد والقراءة على هذا المنوال إلى أن ينتهي إلى وصف مجيء زوار إليه هم كبار الكتَّاب الذين يحبُّهم، وهم آغاثا كريستي، ونجيب محفوظ، وغابرييل غارسيا ماركيز، وميلان كونديرا، وأنطوان تشيخوف، وميغيل دي سرفانتس (ص. ١٤٣)...

يدور حديث بينه وبين هؤلاء الكتَّاب الكبار، ثم توقظه لسعة من البرد من إغفاءته القصيرة، فيدرك أن ما رآه كان حلماً...، وإن عرفنا أن الحلم يمثل تحقيق رغبة مكبوتة للحالم، ندرك أنَّ هذا الحلم يمثِّل رغبة الراوي في أن يلتقي هؤلاء الكتَّاب الكبار، وفي أن يحاورهم، وفي أن يكون واحداً منهم.

تمثل القصَّة الإطار، إضافة إلى تشكيلها السياق الذي انتظمت فيه تجربة القراءة، وتحقيقها رغبة الرَّاوي في أن يكون واحداً من كبار الكتَّاب، ثنائيتين،

أولاهما ثنائية ضدية، طرفها الأول الجيل القديم المحتفظ بالكتب والمكوِّن منها مكتبة، والجيل الجديد الذي يفرِّط بالكتب ويدعو المستأجر لأخذها إن أراد، وثانيتهما ثنائية ضدية، أيضاً، طرفها الأول خلو هذه المكتبة العامرة من الكتب الدينية والتراثية، وطرفها الثاني تشاوف أصحاب المكتبات الجديدة بمجلَّات ثقيلة، ضخمة، متقنة التجليد، عناوينها مذهبة، مرصوفة بعناية حتى تغطِّي جداراً كاملاً، فتصير بذلك أقرب إلى ورق الجدران. ولا يخفى أن هاتين الثنائيتين تكشفان حال الكتب والقراءة والثقافة في هذه الأيام، إنها تكشف تحوُّلاً حدث من طريق القصِّ الدال.

في سياق القصَّة ـ الإطار نتعرَّف إلى تجربة الراوي في القراءة، فنقرأ ما يفيد أنه «متفرِّد» لا يستطيع أن يرغم نفسه على قراءة أشياء لا تعجبه لمجرَّد الانضمام إلى «السرب»، ولا يقرأ تحت ضغوط مديح الآخرين، ولا يقرأ لكاتب لا يحتمله، وإن كان كبيراً مشهوراً، مثل شكسبير وجبران وعبد الرحمن منيف (ص. ٨ و١٢). ويتبع المبدأ نفسه لدى قيامه بالكتابة، لأن ما يكتبه لإرضاء الآخرين لم يكون كتابته (ص. ٤٣)، وهذا يتوافق مع رؤيته إلى عملية الإبداع، إذ يقول: يعرف المجرِّبون أن الوقوع في حالة الإبداع يخرج عن إرادتنا الواعية (ص. ٢٣).

والسؤال الذي يطرح نفسه هنا هو: ما المعيار الي يعتمده في قراءاته طالما أنَّه لا يقرأ تحت ضغط المديح، ولا يأبه بشهرة الكاتب ومكانته لدى الآخرين؟

نجد الجواب بسهولة في الكتاب، فالمعيار الذي يعتمده هو المتعة الأدبية (ص. ٣٦ و٨٦)، والمتعة الأدبية تتأتَّى من اللغة، وجماليتها تتمثل بالتلاعب المحترف بها، فهذا التلاعب هو جوهر الكتابة (ص. ٦٧). وهذا، كما يبدو، كلام عام، وإذ يتمُّ التفصيل، في هذا الشأن، نرى أنَّه يتحدَّث عن خصائص منها: الاقتصاد اللغوي، التخلُّص من الحشو، ترك النصِّ الروائي نفسه أن يقول في مناخ المتعة القصصيَّة، وفي تفصيل أكثر، يقول عن روايات صنع الله إبراهيم المثقلة بالوثائق: «فنرى القارئ يفتِّش عن تلك الحكايات بين السطور

والصفحات، كما يفتِّش ديك المزابل عن حبة قمح بين أكوام النفايات المتاحة» (ص. ٣٨)، ويقول عن قصص زكريا تامر: «لم تعجبني حكاياته المباشرة في أسلوبها ومقاصدها» (ص. ٤١). ويرى أن روايات ربيع جابر صعبة مملَّة، وأنَّ علوية صبح حشدت كل ما حوته الذاكرة من حكايات فاحشة، في نصٍّ يفتقر إلى الحبكة الرِّوائيَّة (ص. ١١٣).

هذه أحكام انطباعيَّة محدَّدة لا تخلو من تعليل، يصدرها المؤلِّف، وقد نتفق معه فيها أو نختلف، لكنه في مواضع كثيرة من كتابه يصدر أحكاماً عامَّة ومطلقة، ومن نماذجها: «كنت واثقاً، ولا أزال، أن ما يُسمَّى أدب أطفال، في عالمنا العربي، يساهم بطريقة إجراميَّة في تشويه خيال الأطفال بطريقة لا يعود ينفع معها أي علاج» (ص. ٦).

اللَّافت، في أن هذا الحكم، إضافة إلى أنه عام ومطلق ومبالغ فيه، اللغة المستخدمة في أدائه، مثل: ما يُسمَّى أدب أطفال، يساهم بطريقة إجراميَّة، تشويه لا ينفع معه أي علاج. إنَّ حكماً كهذا ينبغي أن يصدر عن قراءة لكل نصوص أدب الأطفال في الوطن العربي، ليكون صحيحاً، هذا إذا نحَّينا لغته جانباً، فهل فعل مطلقه هذا؟

ونلحظ إطلاق الحكم العام والمطلق لدى الكلام على النقد الأدبي (ص. ٢٨ و٤٢ و٤٣)، وما ينبغي قوله، في هذا الشأن، هو أن النقد ليس قالباً يحشر النَّص فيه، وإنَّما هو كتابة تعرِّف النصَّ وتميِّزه، وتتبيَّن خصائصه على مستويي البنية والرؤية، ما يمثل مادة لكتابة تاريخ الأدب، وتعريف المتلقي بالنَّص...

لا تقتصر الأحكام، في هذا الكتاب، على الأحكام الانطباعية المحدَّدة المعلَّلة، من نحوٍ أوَّل، ولا على الأحكام العامَّة المطلقة من نحوٍ ثانٍ، وإنَّما نجد رؤية نقدية تفسِّر ظواهر وخصائص أدبيَّة، ومن نماذج ذلك ملاحظته ظاهرة كثرة التفاصيل في روايات دستوفيسكي، ويعيد هذه الظاهرة إلى شروط الإنتاج، فهذا الرِّوائي كان يعتاش من نصوصه، حين كان ينشرها في صحف ذلك الزمان، وكان المعيار في تقدير المكافأة عدد الكلمات، ما يجعل الكاتب يكثر

من هذه الكلمات.

ومن نماذج ذلك، أيضاً، حديثه عن ظاهرة الأدب المقاوم، فهو يبدأ هذا الحديث بالسُّؤال: أين هو هذا الأدب؟

ويجيب: لا نجده لدى المتحدِّثين في الندوات التي تعقد للكلام عليه، ولا في أكثر الكتَّاب ضجيجاً، ولا يظهر على منبر خطابي موتور، ولا تحت رداء تواضع مزعوم مفتعل، وذكر الجنوب والعسكر في النص الأدبي لا يجعله نصَّاً أدبياً مقاوماً. وما كتب عن انتصار «الألفين» ليس أدباً مقاوماً...

ويقرِّر أنَّ الأدب المقاوم هو الذي يروي حكاياتنا الخالية من الجنود والدشم والمتفجرات والتشاوف وكراهية الآخر... هو الأدب الذي تصنع أبطاله من هموم الإنسان البسيط الذي يسعى إلى تحقيق ذاته بكل صدق وصبر...، هو كتابة متخيلة لحياة صعبة نحاول التخلُّص من عذاباتها (ص. ١٢٢ و١٢٣).

هذا الكلام على الأدب المقاوم فيه الكثير من الصحَّة، لكن ما ينبغي قوله هو أنَّ قصَّ التجربة العسكرية مثله مثل قصِّ تجربة الإنسان البسيط، المهم أن تكون تجربة حياتية معيشة، إنسانيِّة، تملي نصَّاً تهيمن فيه الوظيفة الجماليَّة وهذا يعني أن الأدب المقاوم هو الذي يكتب نصَّاً أدبيَّاً تهيمن فيه الوظيفة الجماليَّة يمثِّل تجربة الإنسان المقاوم لكل ما يعوِّق سعيه إلى تحقيق ذاته بلغة أدبيَّة تحقق المتعة الجمالية والكشف الرؤيوي.

وفي الختام، يمكن القول: إنَّ هذا الكتاب يتضمَّن تجربة قراءات متميِّزة، غير نهائيَّة، في سياق قصصي كاشف، إنَّه كتاب يستحق قراءات غير نهائية، منها قراءتنا هذه، التي نأمل أن تكون قراءة مرجوَّة.

❐❐❐

كتب صدرت للمؤلِّف

دراسات:

١. الشِّعر الأموي بين الفن والسُّلطان بيروت: دار الباحث، ط. ١، ١٩٨٣.

٢. ديوان جميل بثينة، (تحقيق وتقديم)، بيروت: دار الهلال، ط. ١، ١٩٧٨.

٣. الحداثة في النَّقد الأدبي المعاصر، بيروت: دار الحرف العربي، ط. ١، ١٩٩١.

٤. عشَّاق العرب، بيروت: دار الهلال، ط. ١، ١٩٨٨، ط. ٢، ١٩٩٧.

٥. في مفهوم الشِّعر ونقده...، بيروت: دار الحق، ط. ١، ١٩٩٨.

٦. دراسات في التُّراث الأدبي، بيروت: مركز الغدير، ط. ١، ١٩٩٩.

٧. في بناء الرِّواية اللبنانية، جزءان، الجامعة اللبنانية، ط. ١، ١٩٩٩.

٨. دراسات في الشِّعر وأعلامه، (العصر العبَّاسي)، دار ابن باديس، ط. ١، ٢٠٠٠.

٩. الإبداع الأدبي العربي، قضايا وإشكالات، بيروت: مركز الغدير، ط. ١، ٢٠٠٣.

١٠. في الأدب وأنواعه، كسارة: مكتبة الجامعة، ٢٠٠٥.

١١. في الأسلوبيَّة والشِّعريَّة والسرديَّة، كسارة: مكتبة الجامعة، ٢٠٠٧.

١٢. النَّص الأدبي ومعرفته، بيروت: الجامعة اللبنانية، ط. ١، ٢٠٠٨.
١٣. في القصَّة وفنِّيتها، بيروت: مركز الغدير، ط١,، ٢٠٠٩.
١٤. في الأدب والفنون وأدب الأطفال، بيروت: مركز الغدير، ط. ١، ٢٠١٠.
١٥. في الرِّواية وقضاياها، بيروت: مركز الغدير، ط. ١، ٢٠١١.
١٦. دراسات في النَّص التراثي وتوظيفه في النَّص الأدبي، بيروت: مركز الغدير، ط. ١، ٢٠١١.
١٧. محسن الأمين، العالم المجتهد وحركته الإصلاحية، بيروت: مركز الحضارة، ط. ١، ٢٠١٢.
١٨. دروب في الزَّمن الصَّعب، قراءات في نماذج من الرِّواية العربيَّة، بيروت: الجامعة اللبنانية، ط. ١، ٢٠١١.
١٩. مسارات في الطريق، بيروت: مركز الغدير، ط. ١، ٢٠١٤.
٢٠. مضادَّات وسجالات ثقافية، بيروت: دار الفارابي، ط. ١، ٢٠١٥.
٢١. النَّقد الأدبي: مفهوم، مسار تاريخي، مناهج، بيروت: مركز الدراسات، ط. ١، ٢٠١٨.
٢٢. في السَّرد العربيّ، شعريَّة وقضايا، بيروت: دار الأمير، ط١، ٢٠١٩.
٢٣. أدب الأطفال في الأدب العربي، دمشق: دار نينوى، ط١، ٢٠١٩.

روايات وقصص قصيرة:

١. ذات عصر (قصص قصيرة)، (نالت جائزة اتحاد الكتَّاب اللبنانيين، ١٩٩٠)، بيروت: دار الفارابي.
٢. آفاق (رواية)، بيروت: دار الهادي، ط. ١، ١٩٩٢.
٣. مناديل (قصص قصيرة)، الاتحاد العام للأدباء والكتَّاب العرب، ط. ١، ١٩٩٤.

٤. الهجرة في ليل الرَّحيل (رواية)، حركة الرِّيف الثقافية، بيروت: ط. ١، ١٩٩٦.

٥. حكايات في البال (قصص قصيرة)، بيروت: دار النخيل، ط. ١، ٢٠٠٤.

٦. المؤلَّفات القصصيَّة، بيروت: دار الفارابي، ط. ١، ٢٠١٤.

٧. تعب (قصص قصيرة)، بيروت: روافد، ط. ١، ٢٠١٨.

أدب موجَّه للأطفال

١. حكايات مخدَّتي، بيروت: دار الهلال، ١٩٨٥.

٢. القمر الهارب، حكايات الكروم، ملك البستان، البالون الأزرق، انتصار العصافير (مجموعات قصصيَّة)، بيروت: مؤسسة الكتاب الحديث، ط. ١، ١٩٨٦.

٣. دروس الأحبَّة، بيروت: دار الحدائق، ط. ١، ١٩٩٣.

٤. عودة العصافير، بيروت: دار الحدائق، ط. ١، ١٩٩٤.

٥. المرتبة الأولى، جنَّة الإحسان، قرية العطاء، تلبية النِّداء، أيام النَّصر، بستان العطاء، الورقة الضائعة، سهل الجواهر، مفاتيح الدروب، نادي الأقوياء، مفاجأة وهديَّتان، سرُّ النجاح، بيروت: دار المنتدى، ط. ١، ١٩٩٤.

٦. الأمير الغالي، صخرة الحظِّ، هدية الجد، بيروت: دار الفكر العربي، ط. ١، ١٩٩٥.

٧. عيد النَّصر، الإمارات العربيَّة المتحدة (نالت جائزة الشيخة فاطمة لقصَّة الطِّفل العربي).

٨. رحلة القفص الذهبي (مجموعة قصص)، القاهرة: سلسلة قطر النَّدى، ط. ١، ٢٠٠٣.

٩. من تاريخنا (مجموعة قصص)، بيروت: مركز الغدير، ط. ١، ٢٠٠٨.

١٠. دروب الخير (مجموعة قصص)، مركز الغدير، ط. ١، ٢٠٠٨.

١١. من حياة النبي محمَّد ﷺ (مجموعة قصص)، بيروت: مركز الغدير، ط. ١، ٢٠٠٩.

١٢. حكايات جدائل الشمس (مجموعة قصصيَّة)، بيروت: دار الهادي، ط. ١، ٢٠٠٩.

١٣. فراشات وعصافير، الكويت: كتاب العربي الصغير، ط. ١، ٢٠١١.

❐❐❐