الفصل الأوّل

قرأت لهم

المبنى والمضمون في مسرحيّة «الملك هو الملك» لسعد الله ونّوس

مدخل:

مسرحية "الملك هو الملك" هي مسرحيّة توضّح أن تغيير الأشخاص في السّلطة لا يعني تغيير السّلطة نفسها (1)، فأبو "عزّة" – الشخصيّة المتنكّرة والتي لبست ثياب الملك أصبح ملكا أشد بطشًا من الملك نفسه!. تبدأ المسرحية بعرض لافتة تقول "الملك هو الملك لعبة تشخيصيّة لتحليل بنية السلطة في أنظمة التنكّر والملكيّة ". يقول " ونّوس" في توضيح لمسرحيته. هذا الإعلان المباشر يكشف قصد المسرحيّة والموضوع الذي تتوخى معالجته. وما يعنيه بأنظمة التّنكر والملكيّة هو المجتمعات الطبقيّة، ولا سيما البرجوازيّات المعاصرة عسكريّة كانت أم لا" (2) من خلال هذه اللعبة التنكّرية يسمح للشّخصيات بالأحلام فقط. فالأحلام التي حلمت بها الشّخصيات خلال المسرحيّة هي الطّموحات الخاصّة بها، والتي تمنع من تحقيقها في الواقع. "أبو عزّة" حلم أن يصبح ملكا ولو ليوم واحد؛ كي ينتقم من أعدائه: شاه بندر التّجار والشيخ طه. "أم عزّه" تحلم أن تعود حياتها كما كانت؛ كي تزوّج ابنتها من رجل يليق بها. "عزة" تحلم بالزّواج من فارس الأحلام. الملك يحلم أن يتسلّى لأنه ضجر ويعرف أن الشّعب مليء بالطاقات المسليّة. "زاهد وعبيد" – هما قائدا اللعبة التّنكرية – يحلمان بكتم أحلامهما وعدم البوح بها. اذن، فالمسرحيّة تعتمد أحداثها على فعل التّنكر. والتّنكر هو تجسيد للأحلام وله

أبعاد كثيرة. فالملك، تنكّر هو ووزيره من أجل التسلية، وتنكره يجسّد أقصى حالة من حالات التّنكر، ويمثل الملكيّة الخاصّة والطّبقة الحاكمة (3). تنكّر زاهد وعبيد –تنكّر بهدف التّغيير وهو إزالة الظلم وإنهاء الحكم القائم. وتنكّر بفكر جديد للملكيّة العامّة على عكس تنكّر الملك، وتنكّر "أبو عزة" الذي كان من أجل هدف خاص وهو القضاء على خصومه. ويمكن حصر أحداث المسرحيّة وشخصيّاتها بمثلث على رأسه السّلطة السّياسية، وقاعدته المجتمع والعامل الاقتصادي.

السّلطة السياسيّة تواجه ضغطا من قبل "زاهد وعبيد"، وهما المتسولان اللذان يمثّلان الشعب ويدعوان خفية للتمرد على السلطة، والإطاحة بالنظام القائم؛ وذلك عن طريق سرد "عبيد" ل "عزة" عن التنكر الموجود منذ العصر البدائي حيث أكل الشعب ملكه. والسلطة نفسها تضغط على الشعب حيث تمنع كل شيء عدا الأحلام !. فالضغط متبادل وكذلك السلطة السياسية تواجه ضغطا بسبب الوضع الاقتصادي السيء والذي عكسه حال "أبو عزة"، الذي خدعه شاه بندر التجار والشيخ طه – اللذان يمثلان السلطة التي تضغط على الشعب اقتصاديا. لذلك يريد أن يصبح ملكا لينتقم منها. وزوجته تعاني من الوضع المادي السيء؛ لأنها تريد زواجا ملائما لابنتها "عزة". و "عرقوب" أيضا يريد من "أبي عزة" أن يسدّد له ديونه. هذا الوضع جعل "أبا عزة" ملكا ظالما ينتقم من كل من يذنب؛ حتى إنه حكم على "نفسه" عندما اشتكته "أم عزة" "بالتجريس". فالوضع الاجتماعي – الطبقات الفقيرة المتمثلة ب "عبيد وزاهد" والوضع الاقتصادي المتمثل ب "أبي عزة"، كانا عاملين ضاغطين على السلطة السياسية. وبالتنكر وصل "أبو عزة" السلطة و "زاهد" و "عبيد" دعيا إلى "أكل الملك". لكن السلطة السياسية الجديدة أشد بطشا من الأولى وهذا يعني أن تغيير الأفراد لا يغير النظام، ولا بد من تغيير جذري وهذا ما دعا إليه "ونّوس" بعرضه للحالة الفوضوية السائدة.

اللّغة:

مستويات اللغة:

جاءت اللغة في المسرحيّة بثلاثة مستويات: لغة فصحى، لغة مفَصَّحة ولغة عاميّة. مثل هذه الشّمولية لجميع مستويات اللغة، تعكس التّوتر الذي يسيطر على لغة النّص، والذي بدوره يعكس التّوتر العام للنّص وأحداثه أيضا... "عبيد": " التناقضات تنمو، وحركتنا تشتدّ. ينبغي أن نتواقت مع اللحظة المواتية، لا نكبر ولا نتأخر... ينبغي أن ننظم عملنا في الدابغ ... الله يخلي شبابك". (ص 27) يبدأ كلامه باللغة الفصحى، فهو يعمل سرّا، والدقّة مهمّة في مهمّته، ويسودها التّوتر. فينهي أقواله بجملة دعائيّة عاميّة متوجّها لشريكه "زاهر": "الله يخلّي شبابك". كان بإمكانه القول، حفظ الله شبابك لكنّه يريد ان يبقى بشكل دائم "يخلي". في الماضي والحاضر والمستقبل مثلما تعني الكلمة بالعاميّة. وتبقى الظّاهرة متواجدة في كلّ مشاهد المسرحيّة. "عرقوب": "ينفطر قلبي حين أراك تلوّثين يديك بأوساخ ذلك الأحدب" (ص 29(. يتكلم "عرقوب" مع "عزة" عن "عبيد" الذي يتنكر بشخصية متسوّل أحدب و "عزة" ترغب بالزّواج منه، فقلبه "ينفطر" حين يراها معه. واستعمال اللغة الفصحى العالية على لسان "عرقوب"، وهو الخادم عند "أبي عزة" يعكس المفارقة في النّص وهول الوضع. فينفطر بمعنى "ينشقّ". هذا يعبر عن مدى عمق جرحه وحبه ل "عزة". ولكنه يكمل كلامه باستعمال اللغة المفصحة : "لم تهضمه معدتي" هذه الجملة مفصّحة، وكان بإمكانه أن يكمل كلامه – "لا يروقني" (والمقصود عبيد) ليحافظ على مستوى اللغة العالي. فالشخصية تارة تتكلم بلغة عالية، وطورا بلغة أقلّ فصاحة. وتكمل حديثها في مواقع أخرى بلغة عاميّة صرفة وبلهجة مصريّة. "عرقوب": "أي نعم يا جميل" (ص31) (مخاطبا عزة). ويستعمل الأمثال الشعبيّة: "واطلع من العرس بلا قرص" (ص103). يتكلم هنا بعد أن

أصبح وزيرا لسيّده الملك الجديد "أبي عزة" حيث يطلب منه أن ينهي اللعبة. جميع مستويات اللغة التي استعملها "عرقوب" تعكس التناقض والتوتر السائد. فهذه الشخصية الانتهازيّة تستعمل كلمات دينيّة: "يا فاطر السموات" أوزع الطاعة بينكما "بالعدل والقسطاس" (ص36) وتستعمل الأمثال الشعبيّة كما ذكر (تناص شعبي). ولغة مفصحة "لا تخصّ عقلي" (ص103) فهو بهذا انتهازي أيضا باستعمال اللغة لتلائم شخصيته والموقع الذي يحتلّه. استعمال ثلاثة مستويات لغويّة كان من نصيب كلّ الشخصيات في المسرحية. " أبو عزة" يستعمل أسلوب السّجع في كلامه (الآن آن القهر للحساد ما دمت سلطان البلاد، أنقش الختم على بياض فينقضي أمري بلا اعتراض" (ص38)

وكذلك يقول شعرا:
أنني ما دمت حيا عاشق الكاسات
من تعاطى منها شيئا في الدجى ما مات (ص35)

باستعمال الجناس والشعر المقفّى نلاحظ ظاهرة "تموسُق" الألفاظ التي تتميز بصوت خاص بها. فاستخدام موسيقى خاصة بالألفاظ فيه دمج بين صوت الكلمة الموسيقي ودلالتها اللغوية؛ لتخترق الواقع الذي يعيش فيه "أبو عزة" إلى واقع أحلامه التي يرتقي منها؛ ليصبح ملكا ويجمّله بالكلمات المسجوعة التي يستعملها. أي يستعمل لغة فصحى عالية. ويستعمل أيضا أسلوب التّشبيه: " الحراس على الجانبين كصفين من شجر الحور وبينما أتهادى بمشية رخيّة كأني أطير... تلك اللحظة جليلة كمن يشرف على الدنيا من فوق رابية" (ص32). تصور التّشبيهات الواقع الذي سوف يرتقي إليه. فهو سيصبح عاليا مرموقا "كأني أطير" وكأنه مشرف من فوق رابية. تعبر اللّغة هنا عن واقع الشّخصية الحالمة، فهي تستعمل ألفاظا غير عاديّة لظروف غير عاديّة ومميّزة. ولكن، هذه اللغة لم تبق عالية طيلة الوقت، فقد اعترتها مواقف خفضت من مستواها لتنزل إلى مستوى العاميّة – "يا غشيم" أبو عزّه (ص32). لم يخاطب "عرقوب" بلغة فصحى "يا جاهل" بل استعمل كلمة "غشيم" بدلالاتها العاميّة التي تمثل عدم المعرفة – "لا تزعل من

كلمة الحق" أبو عزه (ص32)، يخاطب "عرقوب" بكلمات تلائم مستواه كخادم عنده. فالتّوتّر اللغوي يلائم أيضا لغة "أبي عزّه" المتوترة بين حياته العادية البسيطة المثقلة بالديون، وبين الطموح والوصول إلى العالي: إلى القصور والملكيّة! "أم عزّه" تعكس لغتها أيضا، التوتر الخاص في حياتها مع أبي عزه وابنتها.: "كثر الله أمثالك – بدأ لساني يتلجلج، أيمكن أن أصطحب ابنتي، علّها تسعفني وتمدّني بالقوة" ص48. يبدأ الحديث بلغة عاميّة ملائمة لمستوى "أم عزّه"... المرأة العادية البسيطة، لكن مستوى اللغة يرتفع بعد ذلك ويكون فصيحا. هنا لغة متوترة تعكس التّوتر النفسي الذي تعيشه "أم عزّه"، فهي تريد تغيير الواقع الصّعب الذي تعيشه مع زوجها، وتطلب مناصرة ابنتها لها. تفهم واقعها الخاصّ والعامّ جيدا "العيارون واللصوص يحكمون البلاد وينهبون العباد.. العدل نائم... الغش رائج... التعدي سائد... لا سلامة ولا كرامة ولا شريعة (أم عزه ص46(. اللغة الفصيحة مسجوعة ولها نبرة موسيقيّة خاصّة، وهي بذلك تخترق واقعها الى واقع آخر. هذا يعني أن اللغة بمستوياتها الثلاثة كانت انعكاسا لواقع الشخصيات المتوتّرة التي تعيش حالة من التّنكر، وأصبغت هذه الصفة على لغتها. فنحن لا نستطيع أن نحدد مستوى خاصا للغة كلّ شخصية. فهي تتكلم بلغة تختلط فيها المستويات. وهذا ما يقوّي الواقع الذي أراد (ونّوس) أن يعكسه للمشاهِد، والذي يتمثّل بحب التغيير والتمرّد!. فالطموح بالتّغيير يرقى باللغة إلى مستوى عال فصيح؛ لتتلاءم وحجم الموقف والشخصيّة.

التّكرار:

نلحظ في المسرحية ظاهرة تكرار الجمل مثل جملة "أبي عزه": "أأنا مسحور أم أصاب عقلي أمر من الأمور؟" (ص67 + ص68 مره). وتكررت نفس الجملة على لسان مصطفى (وهو الملك الحقيقي الذي تخفّى بشخصيّة مصطفى) ص 87،88،90،92،99... وتكررت ناقصة أأنا مسحور؟ ص85 (مرتين). التّكرار يعني أهمية الجملة. فهي جملة قيلت والشّخصية ليست في موقعها الخاص بها. فأبو عزه قالها وهو ملك. والملك الحقيقي قالها وهو متنكّر. هذا

التّكرار يرتبط بقواعد اللعبة التي تعتمد عليها المسرحيّة. فالمسرحيّة هي لعبة واللعبة تحكمها قوانين معيّنة. ومن صفات اللعبة العبارات المتكرّرة حتى انتهائها. فالتّكرار هو صفة ملازمة لها، وظهر هذا في المسرحية ليؤكد أن فيها من قواعد اللعب!. المونولوج: ظهر في موقفين: على لسان محمود: "علامة النهاية أن ينسى الملك شرطه ويعامل بالاستخفاف ثوبه وتاجه. على كل يجب ألا أفلت الخيط. ما يهم أن أنفذ رجائي. أما هو فليبلغ الدرس من الألف إلى الياء. لنفكر بتدبير احتياطي" (ص60) وكذلك (ص87) محمود: "لن آسف عليك لو انتهت الحكاية هنا أما أنا فعلي أن أدبّر حيلتي وتدبيري". المونولوج يظهر ويكشف طمع الوزير واستهتاره بالملك. وما يهمه هو تنفيذ مآربه وتوتره يعكس التوتر العام السائد في المسرحية! الوصف التّفصيلي: ظهر في وصف البلاط والملك والأزياء، وجاء ليوضح للمشاهد وليبرز صورة غير مألوفة عن هذه الموصوفات. وكان الوصف ساخرا وما يألفه المشاهِد عرض بشكل غير مألوف وهذا يعكس التناقضية (مبدأ تغريبي : بريخت) (4(

"البلاط... مرقاة مكسوة بمخمل ثمين، تنتهي إلى مصطبة يتربع فوقها العرش كرسي ضخم من الأبنوس... ما عدا ذلك ثمة أبهة عارية. أبهة باردة ومنفوخة بالفراغ... الملك كتلة قماشية تجلس على العرش..."ص14. يعكس الوصف التّفصيلي الوضع السوداوي، وفي ذات الوقت هو وصف تغريبي بهدف التغيير والتّشكيك بصلاحية الوضع وبقائه. فوصف القصر الملكي يدعو إلى التفكير في إيجاد بديل له وهو ليس حتميّا (5) أي أن الوصف عامل هام أيضا لخدمة المسرح التّسييسي وهدفه.

التّناص الديني:

ظهر في المسرحية تناص ديني مع آيات قرآنية مثل: "والحسنة "كحبّة أنبتت سبع سنابل" (عبد: ص25) هذا يذكر بالآية القرآنية: "مثل الذين ينفقون أموالهم... كمثل حبة أنبتت سبع سنابل (البقرة: آية 261(. التّناص إشارة ايجابية من جانب عبيد لصديقه "زاهد" وإحساس بالتفاؤل لنتائج الأعمال السريّة والتي تمثل ثورة على ما هو قائم، فالعمل ستكون نتيجة مضاعفة، وهذا يدعو المشاهد للتفاؤل والمتابعة. ونلاحظ ظهور الآيات القرآنية في مواضيع أخرى: "يا فاطر السموات" (عرقوب ص 91) التّناص يوضح هول الأمر عندما جاءت "أم عزه" وابنتها إلى القصر أحس أن الأمر سوف يفتضح ويتطلب مساعدة إلهيّة لستره! ميمون خادم الملك يقول لأبي عزّة "تبّت يداي" ص63، عندما كان يتحدث معه وحسب أنه قال كلاما أساء "للملك". وهذا يعكس الخنوع والخضوع للملك.

التّناص التراثي (والتأريخي):

تعتمد أحداث المسرحية في هيكلها العام على قصة من قصص "ألف ليلة وليلة" بعنوان "النائم واليقظان" الواردة في الليلة الثالثة والخمسين بعد المائة (6). وهي تدور حول هارون الرشيد الذي قرّر أن يتنكّر هو وسيّافه. وفي إحدى الليالي وهما يقومان بجولة في بغداد. يلتقي برجل يدعى "أبا الحسن" الذي يتمنى أن يكون خليفة بغداد ليوم واحد ليحكم بالعدل والحكمة. ويستسيغ الرشيد أن يلعب لعبته فيضع له المخدر في طعامه وينقله للقص؛ ليستفيق ويجد نفسه خليفة في بغداد. تختلط الأمور على أبي الحسن، وينتهي اليوم دون ان يظهر حكمته وعدله. فيخدر في المساء ويعاد إلى مكانه.

ونّوس يستلهم هذه الحكاية ويجردها من زمانها ومكانها ليضعها في زمان ومكان آخرين، حيث استبدلت بغداد بمملكة دون اسم، وأبو الحسين يصبح "أبا عزّه" وعلى العكس من أبي الحسن يحكم البلاد ويبقى الملك وتطغى اللعبة على كل الاحداث. استلهام القصة من ألف ليلة وليلة لشخصية تأريخية عربية وبناء أحداث جديدة، يخدم الأغراض التي أرادها ونّوس وهي تسييس مسرحه؛ حيث أسقط على النص التاريخي رؤية جديدة ليشارك الجمهور في الأحداث. وهذا فيه من عناصر التّغريب التي استخدمها (بريخت) في مسرحياته وتأثر به "ونوس" لتقريب المشاهد من الواقع الذي يعيشه ويسهل عليه فهمه. (7(فاستعمال التّناص جاء ليخدم الأغراض الفكرية والسياسية للكاتب مع إنه كان استخداما "إيرونيا" حيث جردت الأحداث من زمانها ومكانها الأصليين، وكذلك غيرت نهايتها وهذا يدل على الحاجة للتغير التي يدعو له ونّوس. ونحن هنا إزاء مسرح داخل مسرح وهو عنصر من عناصر التّغريب. (8) ظهر التّناص في موقع آخر، وهو أيضا مع إحدى حكايات ألف ليلة وليلة وهي بعنوان: "الصياد والعفريت" حيث يروي محمود لمصطفى (وهما الملك ووزيره المتخفّيان)قصة: "مرّة سحب الصياد شبكته من الماء فوجد في قعرها زجاجة مسدودة، أمسكها فتناهى إليه من جوفها أنين وبكاء" ص 60. ويكمل ص 87: "ثم عرف الصياد أن في الزجاجة التي علقت بشبكته عفريتا محبوسا هو الذي ينتحب. فرق قلبه لتوسلاته وفتح الزجاجة كي يحرره من سجنه، عندئذ اندفع – يا حاج مصطفى – مارد جبار قهقه بصوت دوّت له الفيافي والقفار، وهمّ ليقضي على الصياد الذي انقذه من حبسه". هذا التّناص ينطبق، ويرمز لما فعله الملك (مصطفى) مع أبي عزّه فهو الذي خدّره وأوصله للقصر بعد أن سمعه يتولول من الخيانة والديون التي وقع بها فأراد إخراجه من "الزجاجة".

*حكاية الليلة الثالثة – الصياد والعفريت – ص23، المجلد الأول – منشورات مكتبة الحياة – بيروت.

بعدما أخرجه ووصل القصر يمكن القول انه قضى عليه حث ادعى انه الملك الحقيقي وعاش اللعبة كواقع وبقي الملك الحقيقي خارج المملكة! الحكاية استعملت ايضا استعمالا (إيرونيا). فنهاية الحكاية في الليالي كانت تخلص الصياد من العفريت، حيث أعاده إلى الزجاجة، ولكن الملك لم يستطع إعادة "أبي

عزه" إلى زجاجته! وهنا اشارة إلى امكانية تغيير المصائر والحقائق ولا شيء ثابت. واستعمال أسلوب التّناص يخدم ثانية الأفكار التي يدعو لها ونّوس وهي التغيير والتمرد!، وقول ونوس "اننا نقتبس او نعد؛ لأننا نبحث عن رؤيتنا العربية المتجاوبة مع واقعنا، أو لأنّنا نحاول ان يكون فعلنا المسرحي واهنا، أي فعلا هنا والآن". (9(

أسلوب الحكاية والسّرد:

أستعمل ونوس أسلوب الحكاية. وهو قاعدة وضعها (بريخت) حيث يحل السرد محل الدراما وذلك "لتبديد الوهم الذي يسيطر على مشاهد العرض المسرحي، وأبعاد الأحداث المسرحية لتتاح للمتفرج فرصة الحكم على ما يجري أمامه (10)، يظهر ذلك جليا عندما يحكي عبيد لعزة حكاية تاريخ التنكر وأهميته: عبيد: في قديم – قديم الزمان. كانت هناك جماعة من البشر تعيش حياة بسيطة متناسقة كنشيد او أغنية .... ص54+53. الحكاية تبدأ على نمط الحكاية الشعبية في قديم الزمان كان... ليشوق المشاهد للاستماع... باستعمال الحكاية يوجد تفتيت للدراما المسرحية، وونّوس بهذا يكسر اندماج المشاهد بالأحداث وتأثيره بها مستعملا عنصرا آخر من عناصر التّغريب. ويتكرر الأمر عندما يحكي محمود لمصطفى حكاية الصياد التي ذكرت سابقا، وفي ذلك تقطيع للأحداث الدرامية، او ما يسمى بالطرفة.(11(

الخطاب التّعليمي المباشر:

الخطاب التعليمي ورد على لسان زاهد وعبيد، حيث يروي عبيد لعزه حكاية عن تاريخ تشكل أنظمة التنكر والملكية، وعن كيفية التخلص منها. (53(زاهد وعبيد يعملان سرا ويدعوان للتخلص من الملكية عن طريق الثورة، وكأن المشاهد أمام طروحات ماركسية تدعو للقضاء على الملكية.

يقسم عبيد الشخصيات حسب الانتماء الطبقي؛ لتخوض صراعا بين المسموح والممنوع حتى تروق الحياة. حيث يروي عبيد لعزه أن "كتب التاريخ تروي عن جماعة ضاق سوادها بالظلم والمجاعة والشقاء فاشتعل غضبها، وذبحت ملكها، ثم أكلته. "في البداية شعروا بالمغص وبعضهم تقيأ، ولكن بعد فترة صحت جسومهم. تساوى الناس وراقت الحياة. ثم لم يبق تنكر ولا متنكرون" ص 54. وعرقوب أيضا تظهر التعليمية في أقواله، "الحرب بين المسموح والممنوع قدم البشرية. الدهماء. الرعاع. العامة. ولنا من الأسماء ما لا يحصى، لا نشبع من طلب المسموح". "المهم استقرت أخيرا بلادنا الميمونة على الحكمة القديمة المأمونة. المسموح على قدر الممنوع" ص7. الخطاب المباشر يخدم الهدف السياسي للمسرحية ويحرض على التمرد والثورة ضد الطبقية والأنظمة غير المرغوب فيها، وهذا عنصر هام من عناصر التغريب حيث يتوجه الكاتب مباشرة للجمهور أو القرّاء بآراء وأفكار تعليمية. (12)

الكشف عن اللعبة والمسرحيّة:
تعلن الشخصيات للجمهور منذ البداية أنهم سيرون لعبة.
عبيد: هي لعبة !
أبو عزه: هي لعبة !
الملك: نحن نلعب (ص5)
وفي نهاية المسرحية يعلن الممثلون أن اللعبة انتهت.
مصطفى: "قولوا – كانت لعبة – والملك هو الملك – أنا هو أنا" ص 109

استعمال اللافتات :

استعمال اللافتات جاء ليقاطع تتابع الاحداث، حيث قدمت هذه اللافتات فكرة عن المعروض قبل العرض حيث ظهرت اللافتة ملخصة وموضحة ما سوف يراه المشاهد. "الملك هو الملك – لعبة تشخيصية لتحليل بيئة السلطة في أنظمة التنكر

والملكية". ص5، تبدأ المسرحية بهذه اللافتة لتعلم المشاهد ماذا سيرى، مثال آخر "الواقع والوهن يتعاركان في بيت مواطن أسمه "أبو عزه". وتأتي الاحداث موضحة العراك القائم بين أبي عوه وزوجته وأحلامه بالوصول إلى القصر. استعمال اللافتات يمنع اندماج المشاهد مع المشهد، حيث يبقى واعيا ومفكرا كي يتخذ موقف الإنسان الناقد والمحايد وعدم الاندماج في المشهد. وهذا عنصر هام من عناصر التغريب أيضا وهو كسر الإيهام المسرحي ومنع المشاهد من الاندماج ونسيان الواقع. (13(

دلالات الأسماء:

أسماء الشخصيّات تحمل دلالات إيجابية لحامليها ودلالات سلبية في نفس الوقت. وأحيانا إما دلالات ايجابية أو سلبيّة – كلا على حده – من الأسماء التي رمزت وعكست صفات الشخصية هي "أبو عزه" وعزه. "فعزة" هي مؤنث الكلمة "عز" والتي تعني القوة (المنجد في اللغة والإعلام (عز). فهي بالنسبة لعبيد الذي يحبها تمثل القوة التي هو بحاجة لها في عمله السري الفوري ضد الملكية والسلطة؛ حيث يروي لها قصة التنكر والملكية لأنه يعتبرها مصدر ثقة والثقة تمنح القوة. "أبو عزه" لم يعرف أسمه إنما كنيته. فهو ايضا أبو القوة حيث استغل ما حلم به ليصبح واقعا واعتبر نفسه الملك الحقيقي الذي يملك القوة والسيطرة على البلاد والعباد. عبيد – هو المتنكر بزي متسوّل والذي يعمل سرا كما ذكر. عبيد تصغير لكلمة "عبد" والتصغير في اللغة إما للتعظيم او للتحقير. وهو يعني الدلالتين في المسرحية. فعبيد متسول أقل درجة من العبد .فالعبد يعطيه سيّده كل ما يلزم، ولكن عبيد لم يجد ذلك فاحترف التسول مهنة. هذا يوضح الدلالة السلبية (التحقير) وفي الوقت ذاته "عبيد" هذا (الأقل) من العبد بإمكانه فعل الكثير فهو يعمل في الخفاء منتحلا شخصية متسول للتمرد وللثورة على الأنظمة المالكة. إذا، الاسم يعكس ازدواجية الشخصية المتنكرة سلبا وإيجابا. زاهد: الاسم زاهد اسم فاعل من الزهد. والزهد – "الإعراض عن الشيء احتقارا له" (المنجد في اللغة والإعلام – (زهد). في عمله كمتسول لم يبد زاهدا إنما العكس

من ذلك؛ رغبة منه في الحياة والتغيير. تنكر واشترك في اللعبة مع عبيد من أجل التحريض والثورة. فالاسم هنا دلالته عكس الواقع الذي تريده الشخصية.

مصطفى: الاسم مصطفى يعني الشخص "المختار" المميز، هو الملك الذي تنكر باسم مصطفى اعتقادا منه أن الشعب راض عنه ولكن هذا "المصطفى" لم يعرفه الناس، عندما انتهت اللعبة التي قرر أن يلعبها. حتى زوجته الملكة لم تميز بين الملك الحقيقي والملك المزيف "أبي عزه" فلم يعد هو المصطفى! ولذلك يعطي الاسم هنا دلالات سلبية ويعكس عدم الرضا الذي أراد ونّوس أن يخبرنا به عن الملكية والملك.

محمود: (مرضي فعله وتصرفه) هو وزير الملك الذي رافقه في تنكره. أي أن الملك راض عنه وواثق منه ولكنه في النهاية لم يعد محمودا حيث يبعث رسالة إلى أبي عزه ليخبره أنه ليس الملك، ويجب خلع ردائه. ولكن ما يهمه أكثر أن يستبدل ثوبه أولا، ويخبر السياف أن الملك يعني "أبو عزه" قد ضمه إلى الخدمة أي أنه تخلى عن الملك الحقيقي. للاسم هنا أيضا معنى ساخر ومزدوج فهو محمود ما دام خاضعا للملك ولكن ليس محمودا – بالنسبة للملك – عندما يتركه وينضم للملك الجديد. فدلالات الأسماء عكست التوتر السائد في النص، فلا شيء حقيقي، الأحداث لعبة، ودلالات الأسماء تخدم هذه اللعبة.

قائمة المراجع:

*سعد الله ونّوس ، الملك هو الملك، ط4. 1982

.1 علي الراعي ،الملك هو الملك، تعريف وتقديم – (مقالة ملحقة بالمسرحية) ص126.

.2 سعد الله ونوس ، الملك هو الملك: إيضاحات – 113 (المسرحية – الطبعة الرابعة 1982(

3 . سعد الله ونوس – م.س. ص118.

4 . عواد علي ،غواية المتخيل المسرحي، مقاربات لشعرية النص والعرض والنقد. ص77 المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء – ط، 1997.

5 . ن.م.ص79.

6 . إسماعيل فهد إسماعيل ،الحكاية الفعل في مسرح سعد الله ونوس، دار الآداب بيروت. ط،1981ص167.

7 . إسماعيل فهد إسماعيل . م . س . ص 168.

8 . عواد علي – م.س.ص78

9 . سعد الله ونوس ،"ملاحظات حول الاقتباس أو الاعداد المسرحي"، مجلة الحياة المسرحية، عدد 6 ص 112.

10 .صبحة أحمد علقم ،المسرح السياسي عند سعد الله ونوس، عمان 2002ص 110.

11 .عواد علي – م.س.ص78

12صبحه علقم – م.س.ص 122

13 .صبحه علقم – م.س.ص 120.

المبنى والمضمون في رواية "عدّاء الطّائرة الورقيّة" لخالد حسيني

تعتبر الرواية تأريخية رامزة مع أن أسلوب السرد فيها أشبه بالسّيرة الذاتيّة. تعرف الرواية التأريخية على أنها "رواية تصف حياة الفرد أو بارتباطها بتطور تاريخي معيّن، وما مصائر الناس فيها الّا تمثيلا لطبيعة المرحلة التاريخية التي تتناولها الرواية". فنحن أمام رواية تعرض الحياة في "أفغانستان" قبل فترة الحروب والغزو وبعدها. حيث تصف لنا تأثير الحرب على حياة الناس الاجتماعية، السياسية، الدينية، الاقتصادية، النفسية، وغيرها..... مع أن الرواية لم تصف لنا المعارك الحربية وسيرها، لكن الوصف كان لحالات الدمار وللتأثيرات السلبية، وما تحرك الشخصيات الّا كنتيجة لهذه الحرب وبشكل خاص من سنة 1981 حتى سنة 2002. تبدأ الرواية بزمن محدّد هو سنة 2001، عندما رنّ جرس الهاتف من باكستان إلى أمريكا، من "رحيم خان" إلى "أمير" طالبا ايّاه للسفر الى باكستان، إلّا أنّ هناك استرجاعا للزمن وللأحداث حيث تبدأ منذ سنة 1933، سنة ولادة "صهيب آغا" وبداية حكم "زهير شاه"، وتستمر الأحداث حتى سنة 2002 – وهذه فترة طويلة جدا لأحداث رواية! لكن التركيز الأكبر للأحداث كان بعد سنة 1981، حيث سببت الحرب التهجير والدّمار، وأثّرت على مصائر الناس، وعلى تحركات وتطورات الأحداث والشخصيات. تعتبر الرواية رواية تأريخية رامزة وليست توثيقية، مع أنّ هناك أحداثا ذكرت تواريخها بالتحديد، وذكرت أسماء بعض الشخصيات والتنظيمات. في الرواية التاريخية الرامزة، الشخصية هي نموذج يمثل أفكارا معيّنة، ترتبط بحالة الشخصية الفردية وتتحول في معظم الأحيان إلى نمط أو فكرة. تصور لنا الرواية ثلاث فترات تاريخية: فترة ما قبل الحرب، حكم "زهير شاه". فترة الغزو

الروسي لأفغانستان، وفترة ما بعد الخروج الروسي، وسيطرة "الطّالبان" على الحكم. ما قبل الغزو الروسي، الحياة ذات نظام طبقي، اغنياء: صهيب آغا ورحيم وفقراء: علي وحسن. والمكان يعج بالحياة العادية. فترة الغزو تمثلت بالهجرة والنزوح إلى أمريكا -- معاملة الروس للناس حيث لم تحتل هذه الفترة مساحة نصيّة توضح ما حدث في "افغانستان" الحياة في امريكا وهروب "صهيب آغا" وابنه والجنرال وزوجته وغيرهم كل ذلك يمثل طبقة من الناس آثرت الهروب للحفاظ على نفسها، والابتعاد عن الوطن حفاظا على مصلحتها الخاصة. وهذا ما يسميه الافغان "بالخيانة" وظهر ذلك من خلال كلام السائق "فريد" مع "أمير" ومن كلام "عاصف". اي ان الحرب أوجدت طبقة من الناس لا تهتم بوطنها وما يجري فيه وفضلت المغادرة. فترة ما بعد الحرب تتضح لدى عودة "أمير للبحث عن "سُهراب" ، حيث يصف الدمار والخراب الذي لحق بالدّيار، الحرب ولدت جيلا مشردا، لا أحد مسؤول عنه، هناك فوضى عارمة، ضياع وتشرذم، كل ذلك تمثّل في الدور الذي لعبه "سهراب" في الرواية، حيث يمثل الجيل الضائع والتائه. فقد والديه، تربى في ملجأ للأيتام، بيع لعاصف كعبد من الملجأ، لم يكن له كيان حتى وصول أمير وأخذه معه إلى أمريكا. اي انه اقتطع من بلده نهائيا. وهذا أخطر من بقائه حيث شاء، لأنه يعكس لنا أن لا حياة في افغانستان، "الطالبان" فقط يحكمون أنفسهم وغيرهم ولا مكان لغيرهم ! فبدلا من أن يحتج "سهراب" ويساهم في تعمير بلده أُبعد عنه. ومع هجرته نلاحظ هجرة ثلاثة أجيال هي: صهيب آغا، ابنه أمير، وسهراب - (الكبار - الشباب - الصغار) تجلى عدم الارتباط بالمكان لدى عودة أمير للبحث عن سهراب حيث أحس انه سائح في بلده، وشعور السائح يعني عدم الارتباط فهو سيغادر. يأتي لمهمة ويعود، وأظهر ارتباطه بوطنه من بعيد عن طريق المشاركة ببناء مشفى لمعالجة الجرحى، ولكنه لم يكن مساهما حقيقيا في بناء الوطن من داخله. أي أن هذا الاهتمام غير كاف. ولدت الحروب أفكارا خطيرة وأهمها: فكرة الهروب والبحث عن المصلحة الذاتية في بلاد غير البلاد، والهجرة الداخلية وكذلك النزاعات الداخلية: سنّة وشيعة الموالين والمعارضين "للطالبان" وغيره، وكل ذلك جاء واضحا في الرواية. والأخطر أنها ولدت جيلا مسلوب الإرادة تمثل بسهراب كما ذكر.

أسماء الشخصيات ودلالاتها:

هناك دلالة حرفية لأسماء بعض الشخصيات، وهناك دلالة مزدوجة لأسماء شخصيات أخرى تعكس "إيرونيا" في اختيارها.
أمير: نراه منذ بداية الرواية يتصرف كأمير – حسن وأبوه يخدمانه. ومع أنه قضى وقتا ليس بقليل بصحبة حسن، إلا أنّه لم يُشعره أنّه صديقه. كان يتصرف معه أحيانا بفوقيّة، "وحسن" العبد المطيع. حتى ولو طلب من حسن أن يأكل التراب فلن يتأخر الأخير عن فعل ذلك!. تصرفاته في نهاية الرواية عندما أحضر سهراب إلى أمريكا لم تلغ الفكرة عنه. فهو عانى الكثير من أجل إحضاره ويبقى أمير الموقف.

رحيم خان: تشير كل تصرفاته إلى أنّه انسان ذات صفات رحيمة يهتم لأمر غيره، مثلما يهتم لنفسه وأكثر – مثال ذلك اهتمامه بأمير وتشجيعه له، اهتمامه وإشفاقه على حسن وزوجته وإحضارهما للبيت، وقبل وفاته اهتمامه بسهراب – كل هذا يعطيه دلالة إيجابية له ولاسمه. وهو كذلك رحيم في تعاملة مع صهيب الذي يختلف عنه في قضية العقيدة (الإيمان والكفر) ويعكس فكرة الرحمة والتسامح في علاقته معه.

عاصف: هو إنسان عاصف في كل تصرفاته، لم يظهر بصورة إيجابية ابدا: خلافه مع حسن وأمير، اغتصاب حسن، ضرب أمير ومحاولة الانتقام/رجم المرأة والرجل اللذين اتهما بالزنا، شراء سهراب واستغلاله وغيره... أي أن دلالة اسمة حرفية وملائمة جدا.

حسن: دلالة مزدوجة، هو حسن الأفعال مع غيره، لكن حياته لم تكن حسنة، ولم يكن حسن الصورة. فقد ولد مع شَفة أرنبيّة احتاجت عملية جراحية وتركت مكانها أثرا. كذلك نسبه ليس حسنا. فهو ابن غير شرعي لصهيب آغا، عاش خادما ولم يعترف أبوه بنسبه إليه، ومات مظلوما حيث قتل هو وزوجته.
علي: دلالة اسمه سلبية – لم يظهر العلو في تصرفاته فقد بقي خادما عند "صهيب

آغا" مع أنه خانه وأهان كرامته، هو عال بسلبيته، راضخ، لا يدافع عن نفسه ولا عن كرامته، حتى عندما تركت زوجته "حسن" وتركته لم يظهر كمعترض لما حصل، وغادر مع حسن إلى "هازاراجات" دون أن يدافع عنه.

سهراب: دلالة الاسم سلبية أيضا. سماه أبوه كذلك تيمنا بالبطل في كتاب " الشاهنامة". لم تظهر تصرفاته بطولة معينة بل بالعكس أظهر انهزاميّة وضعفا، وبشكل خاص عند محاولة انتحاره. كذلك لم يظهر كصاحب قرار حتى وإن كان في جيل غير ناضج – وكانت أمنيته إعادة حياته السابقة لأنه لا يستطيع العيش بما هو فيه في الحاضر. الإيجابية الوحيدة التي ظهرت أو البطولة هي بإنقاذ سهراب لأمير من بين يدي عاصف. ولكن طغت السلبية!

المكان في الرواية:

المكان المغلق : بيت الآغا، كوخ علي وحسن، سيارة النقل، خزان الوقود، غرفة الفندق، بيت عاصف أ المشفى (الغرفة في المشفى). في المكان المغلق تصرفت الشخصيات بتقييد نوعا ما فمثلا كانت أفكار أمير تعرض في الرواية وهو غالبا في الأماكن المغلقة، والأفكار السّوداوية كذلك ظهرت مع وجوده في أماكن مغلقة. مثال عل ذلك وهو في الشاحنة وكذلك في بيت عاصف (قبل وصول عاصف) وفي الملجأ، وفي غرفته عند سفره في خزان الوقود، وأثناء سفره مع فريد، هذه الأماكن قيدت "أمير" لدرجة ان رغبته في رفض الامور انعكست في عملية "التقيؤ" فقد تقيأ أمير مرتين: أثناء مغادرة أفغانستان وأثناء رحلة البحث عن سهراب. المكان مغلق "سيارة" والأفكار تتزاحم. والقيء يعكس رفضا داخليا لما يدور في الخارج ولكن "أمير" عاجز عن فعل أيّ فعل، وكأنه يقول لنا انه في "اللاوعي" يرفض الخروج من الوطن وبعد مدة زمنية يرفض أيضا العودة حتى ولو كان للبحث عن "سهراب".

المكان المفتوح: الشارع – المطعم – الرابية – المقبرة – الفضاء –

الساحات حول البيوت - المدرج الرياضي وغيره... الأماكن المفتوحة كانت تتيح للشخصيات الحركة بسهولة والتصرف كما تشاء. في الساحات والشوارع كانت تتم عملية إطلاق الطائرات الورقية، وحركة الطائرات في الفضاء هي حركة تحرر وكذلك حركة مطلقيها أمثال: أمير وحسن. وأثناء مطاردة حسن لها. عند جلوس حسن وأمير على التلّة كانا يتصرفان كما يشاءان - القراءة، الحديث - حفر الكلمات على جذع الشجرة وغيره... للمكان في الرواية أهميّة رمزّية وكذلك أهميّة أداتيّة، ذكرت الأماكن بأسمائها: بيشاور-كابول -"هازاراجات-وزير أكبر خان-جلال آباد-إسلام أباد-أفغانستان-باكستان وغيرها... ذكرت هذه الأماكن ليعبّر السارد "البطل" عن شعوره وعن ارتباطه أو عدمه بها، أثناء فترة حياته في البلاد أحبها جدا وأثناء ابتعاده عنها تحولت إلى رمز، وعند رجوعه تغير معنى الرمز بالنسبة له، وكذلك بالنسبة لباقي الشخصيات مثل حسن، فريد، رحيم وعاصف. ذكر اسم المكان كما هو؛ ليكون أداة تعبيرية تعبر الشخصية من خلاله عما يدور في ذهنها من أفكار، وعن أهمية المكان في سير الأحداث وتأثيره عليها. وساعد ذكر المكان في تصنيف الرواية كتاريخية أيضا . للوصف المكاني في الرواية وظيفة هامة هي إبطاء عملية السرد وتأخير الأحداث.

الزمان:

وردت في الرواية إشارات زمانية محددة. هناك فصول افتتحت بإشارات زمنية محددة منها:

الفصل الرابع - سنة 1933 ولادة الأب وبداية حكم "زهير شاه"
الفصل العاشر - آذار سنة 1981
الفصل الرابع عشر - يونيو سنة 2001
الفصل السادس عشر - 1986 السفر إلى هازاراجات...
وفصول اخرى افتتحت بزمن خاص بالشخصية وبأفعالها:
الفصل السادس - يوم الثلج الاول...

الفصل السابع – صباح يوم الغد...
الفصل الثامن – لم أر "حسن" طيلة اسبوع...
الزمان في الرواية هو زمان موضوعي وليس زمانا ذاتيا خاصا بالشخصية. فزمن الأفعال الذي ذكر هو زمن محدد وله علاقة وطيدة بالشخصيات حيث أثّرت المواعيد الزمنية التي ذكرت في الرواية على تصرفات ومستقبل ومصير كل شخصية من الشخصيات.

المبنى الثّنائي في الرواية:

يسود الرواية مبنى ثنائي حيث تعرض لنا الرواية أمورا كثيرة نجد لها نقيضا .

الغنى والفقر:

حياة "صهيب آغا" ورحيم – اثناء وجودهما في أفغانستان– كانت حياة ترف وجاه مقابل حياة علي وحسن اللذين عملا في خدمة صهيب وكانا يسكنان في بيت اقل قيمة من بيت صهيب ولم يتمتعا بحياة جيدة. كذلك حالة الفقر التي سادت الناس وحياتهم في فترة "الطالبان" وظهر ذلك من خلال بيع مدير ملجأ الأيتام لسُهراب كي يطعم باقي الأولاد، وأولاد أخ السائق الذي نقل "امير"، حيث باتوا دون تناول طعام العشاء. مقابل حياة الغنى التي عاشها رجال "الطالبان" مثل عاصف وغيره.

الحرب والسلم:

صورت فترة حكم "الطالبان" وما كان يحدث فيها بصورة سلبيةأ مظاهر الفقر والدمار، والشوارع غير الصالحة، البيوت المهدّمة، هجرة الناس من مكان لآخر، كثرة المتسوّلين، الظلم وغيرة– مقابل ما كان من قبل– صورت الرواية حياة عادية حتى مع وجود الطبقيّة – غني وفقير. لكن لا خلافات ولا دمار وحروب.

الوطنيّة مقابل الخيانة:

من بقي في الوطن هو صاحبه. ومن خرج منه اتهم بالخائن أمثال: فريد سائق السيارة

أوعاصف اللذين يمثلان التيار الاول، وأمير ووالده والجنرال هم ضمن مَن خان الوطن.

الخير والشر:

تمثل الخير بتصرفات رحيم وصهيب أثناء وجوده في افغانستان وكثرة اعماله الخيرية التي تحدث الناس عنها عند وفاته، ورحيم المخلص لصديقه والمهتم لأمر حسن وسُهراب، وكذلك حسن المضحّي من أجل الآخرين. وتمثل الشر بشخص عاصف وتصرفات رجال "الطالبان" والحرب وما كان لها من نتائج.

الرجل والمرأة:

لم يكن للمرأة ة دور ذو شأن عظيم كما كان للرجل، فقد غيبت في الرواية حتى فصول متأخرة، وذكرت بتوسع بوجود أمير في امريكا. في افغانستان لم يذكر سوى اسم "صنوبر" والدة حسن ووالدة أمير التي توفيت ولم يحتل ذكرهما مساحة نصية تذكر. وكذلك وصفت المرأة التي في الشاحنة وزوجة حسن. اي ان الدور الذي حدد للمرأة في الرواية هو الزوجة والأم فقط دون الخوض في تفاصيل لحياتها هذا حتى تعرف أمير بثريّا في المهجر فظهر لنا نمط نسائي مختلف عما في أفغانستان وذلك لإظهار تأثير المهجر على الفكر والتصرف! في المقابل أدار الرجل كلّ الاحداث وكان المسيطر على كل حدث في الرواية حتى انه استطاع السيطرة على المرأة وجعلها كما يريد. امثال الجنرال الذي طلب من جميلة صاحبة الصوت الجميل الكف عن الغناء إذا أرادت الزواج منه وكان له ذلك.

التديّن والكفر:

جسدت شخصية "رحيم خان" الفكر الديني المتسامح، رجال "الطالبان" مثلوا فكرة المتدينين المتعصبين مع نوع من الجهل. صهيب آغا – لم يؤمن ولم يؤد الفروض الدينية – أمير – شخصية مزدوجة بالنسبة للدين – عندما يكون في ضيق يتعبد وعندما تفرج يبتعد.

أسلوب السرد:

يطغى على الروية أسلوب السرد ويقل الحوار. جاء السرد على لسان راوٍ "ميجا سارد" اي سارد مشرف كلي، يعرف كل شيء، مساحته النصية طاغية، ينقل أدق التفاصيل، والاحداث تنقل من زاوية رؤيته لها. فهو السارد والقائم بالأعمال، وكأننا أمام سيرة ذاتية. ظهرت في الرواية "المونولوجات" ووظيفتها إبطاء السرد وكشف ذاتية السارد ، في حين قلت "الديالوجات" التي تسرّع الحوادث .

الموتيفات:

موتيف العقم:
عقم الانسان: بمعنى عدم الانجاب الذي تمثل بِ "علي" فهو رجل لم ينجب. وثبت ذلك بزواج زوجته من رجل آخر وانجاب ثلاث بنات. عقم أمير وثريا، حيث سجلت حالتهما على أنها "عقم مجهول السبب. عقم المكان: لقد أصبح المكان عقيما بعد الحرب بسبب ما حل به، الكل مدمر والحياة شبه معدومة، وهذا ما حفز أمير على عدم البقاء فيه.

موتيف الهجرة والمغادرة:
صهيب آغا – يمثل جيل الكبار
أمير – يمثل جيل الشباب
سهراب – جيل الصغار
علي وحسن – هجرة داخلية
فريد – هجرة داخلية .

الخاتمة :

لقد لاقت الرواية اقبالا شديدا في العالمين الغربي والعربي أوصنّفت ضمن أكثر الكتب مبيعا، وترجمت لعدّة لغات، باعتبارها صورة حقيقية للواقع الأفغاني، حيث صورت حالة البؤس والفقر والشقاء التي عاشها الأفغان . لكن هناك بطانة للفكر الاستعماري، يستطيع القارئ لمسها أثناء القراءة !

استبدال/ د. سمير العمري

لم يعرفْ كيفَ خرجَ منَ السوقِ ينتَهِبُ الخُطواتِ نَهبًا مُتلفِّتًا ورَاءَهُ بَينَ الفَينةِ والفينةِ في جَزَعٍ كَبيرٍ. شَعرَ بِأنَّ عَرَبتَهُ المُزيَّنة هَذهِ تَتَآمرُ عَليهِ بِثِقَلِهَا الذِي يكادُ يَقطعُ أنفَاسَهُ ، وَبِصريرِ عَجَلاتِهَا الذي يَكادُ يَشِي بِهِ ، وَلِلمرَّةِ الأولى شَعرَ بِمَقتِهِ لَهَا فَتوقَّفَ عن دَفعِهَا وَجَمَعَ مَا عَليهَا منْ مُجوهراتٍ في صُرَّةٍ، ثُمَّ مدَّ يدَهُ إلى تلكَ يُخْرِجُهَا من مَخبَئِهَا يَلفُّهَا بِثوبِهِ وَيحملُهَا بينَ يديهِ بِحرصٍ وَعِشقٍ قَبلَ أنْ ينطلقَ رَاكِضًا لا يلوِي عَلى شَيءٍ. أَغلقَ بابَ غُرفَتِهِ المُتهالِكَةِ وَتهاوَى بِهَا إلى أَريكتِهِ القَديمةِ يُجاهدُ أَنفَاسَهُ المُتلاحقَةَ، يَنْظُرُ إليهَا تَارَةً يَكادُ يَلتَهمُهَا، وَإلى البَابِ أُخرى خَائفًا يترَقَّبُ.

أَخرجتْ اعْتِمَادٌ صُندوقَ المُجوهراتِ المُزركشِ الذِي وَرِثتهُ عن جَدَّتِها الثَّريَّةِ تبحثُ فيه عمَّا تَتَزيَّنُ بِهِ في حَفلةِ عِيدِ مِيلادِهَا الذي اعتَادتْ أنْ تُقيمَهُ بَاذخًا وَتدعُو إليهِ الكثيرَ ممَّنْ يُشبِعونَ لَهَا شَهِيَّتَهَا لِلمَديحِ. صَاحتْ تُنادي الخَادمَةَ دونَ أنْ تلتفتَ عن المرآةِ تَسألُهَا عن رَأيِهَا في القِلادَةِ وَهِيَ تَتَحَسَّسُهَا عَلى جِيدِهَا بِبَعضِ امتعاضٍ. أدركتِ الخادمَةُ الماكِرةُ بِخُبْثِهَا المَوقِفَ فأَسمعتْ سَيدتَهَا مَا كَانتْ تُريدُ، ثُمَّ اقترَحتْ أَنْ تَخرجَ بِصُحبتِهَا إلى السوقِ فَتَسْتَبدِلَ بِهَا قِلادةً حَدِيثةً تَليقُ بِهَا وتُناسبُ عصرَهَا وَتُبعدُ عنهَا هذا الشُّعورَ بِالتَّبعِيَّةِ وَالاخْتِنَاقِ.

هدَأَتْ أنفاسُهُ قليلا وَشعرَ ببعضِ اطمئنانٍ فَمَدَّ يَدَهُ الوَاجفةِ نَحْوهَا لا يَكادُ يُصَدِّقُ أَنَّهَا هُنا أَمامَهُ ينظُرُ إليهَا. كَانَ جَمالُهَا أَخَّاذًا وَبريقُها يَسْحرُ الألبابَ. تَأَمَّلَ بِشغَفٍ كُلَّ تلكَ النفَائِسِ التِي تَزيدُ ألقَ جُرْمِهَا الصَّقيلِ بَهَاءً وَهَيبةً. كانتْ من أجملِ مَا رأَى في حياتِهِ وَأثمنِ مَا مَلكتْ يداهُ، فَابتَسمَ لَهَا أخيرًا وهوَ يتمنَّى في سرِّهِ أنْ تكونَ لَهُ دونَ مُنازعٍ فَتُغيِّرَ حَيَاتَهُ كُلَّها ، وَتمسحُ عن كاهلِهِ كلَّ عَناءٍ عَاشهُ مُنذُ وَلَدتْهُ أُمُّهُ.

لم تُحِبَّ اعْتِمادُ يومًا جدَّتَهَا إِذْ رَأتهَا دَومًا مُتسَلِّطَةً لا تُراعِي اختِلافَ عَصْرِهَا وَلا اعترافَ عُذرِهَا. كَانتْ تَمقتُ صَرامتَهَا وَجِدِّيتهَا في أنْ تُنْشِئَهَا نَشْأَةً مُحافظةً على التقاليدِ وَالقيَمِ،

فَتكونَ امتدادًا طَبيعيًا لِلسلالَةِ وَلِلحَضارَةِ التِي قَامتْ عَليهَا. وكَمْ كَانَ يُزعجُهَا انتقادُ جدَّتِهَا لِسطْحِيَّتِهَا وَعُزُوفِهَا عن كلِّ ما يُمثِّلُ قِيمةً أو مَا يحتاجُ جُهدًا. وَلَمْ تَجِدْ فِي نَفسهَا يَومًا قَبولا لِنُصحهَا القَاسِي حِينمَا كَانتْ تَنْهرُهَا كُلَّمَا آثَرتْ المَدحَ عَلى الحَمْدِ وَالهَزْلَ عَلى الجدِّ بِأنَّ قيمةَ الإنسانِ فِي مُحتوَى ذَاتِهِ لا فِي كَثيرِ مَالِهِ أو عظِيمِ سُطوتِهِ أو رَخيصِ مَدحٍ يكيلُهُ مُغرِضٌ أو مُخاتِلٌ.

لمْ يكنْ أصعبُ على نفسِهَا من قرارِ جَدَّتِها تسريحَ الخادمَةِ التي ارتاحت لها بعد أن رَأتْ أَنَّهَا تُغوِيهَا بِالمَدحِ وَتُخَذِّلُها عَن كُلِّ نُصحٍ. ولمْ تجدْ مَخْرَجًا لهَا ممَّا هيَ فيهِ سُوى أنْ تَتمنَّى لِجدَّتِها المَوتَ عَاجِلاً غيرَ آجلٍ. وَمَاتتِ الجَدَّةُ، فكَانَ أولَ مَا فعلتهُ اعتمادُ هُو أنْ أَعادَتِ الخَادمَةَ الأَثيرَةَ، ثُمَّ مَا لَبثتْ أَنِ استَجابَتْ لِمُقترحِها؛ فَبَاعتِ القَصرَ الجَميلَ القائِمَ عَلَى قِمَّةِ التَّلةِ المُشْرِفَةِ عَلَى المَدِينةِ لأَحَدِ الغُرَبَاءِ والذِي حَوَّلهُ بِدَورِه لِمتحفٍ لِمُقْتَنياتٍ دَخِيلةٍ؛ لِتنفِقَ المَالَ عَلى تَقَلُّبِهَا المُستَمرِّ أَسفلَ الوادِي بَينَ الفَنَادِقِ وَالشَّاليهَاتِ وَعَلى حَفلاتِ الأُنسِ الصَّاخِبةِ.

لمْ تَشعرِ اعتمَادُ وَهيَ تَدخلُ السوقَ الذِي قَادَتهَا إِليهِ الخَادِمةُ بِالاخْتِناقِ الذي كانتْ تشعرُ به كلَّمَا دخَلتْ ذلكَ المَعرضَ الفَاخِرَ الذِي اعتَادَتْ أنْ تَصْطَحِبَها إليهِ جَدَّتُها. كَانتْ تشعرُ هناكَ بِالتِّيهِ وَبِالضِّيقِ من ذَلِكَ الهُدُوءِ الرَّصِينِ وَالتعَامُلِ المُهيبِ وَالتناولِ الدقيقِ لكلِّ مَا يُعْرَضُ فيهِ. كَانَ كُلُّ شَيءٍ هُناكَ لا يَروقُ لَهَا خُصُوصًا تلكَ الانتِقَاداتِ التي كانتْ تَسمَعُهَا كُلَّمَا اختَارتْ ثَوبًا تُحِبُّ أَو حِليةً تُؤثِرُ.

أمْسكَ بالقِلادَةِ يُقلبُّهَا بينَ يديهِ وَقَدْ أَذْهَلَتهُ بِثقَلِها وَدِقَّةِ صُنْعِهَا. كَانتْ مِنَ الذَّهَبِ الخَالصِ زَيَّنتهَا فُصُوصٌ من عَقِيقٍ زُمُرَّدٌ تَتَوَسَّطُهَا مَاسَةٌ كَبيرةٌ بِنَقشٍ فَريدٍ. لمْ يكُنْ لِيُصدِّقَ مَا يسمعُ مِن عَرْضِ اعتِمَادٍ - أَو مُودِي كَمَا تُحِبُّ أنْ تُنادَى - أَنْ تَستَبدِلَ بِهَا بَعْضَ قَلائِدَ ممَّا يَعرضُهَا عَلَى عَربَتِهِ. هَزَّ رَأسَهُ بِالمُوافقةِ كَالأبلهِ بَينَا هِي تَنتَقِي مِن بينِ تلكَ المَصُوغَاتِ الصِّينِيَّةِ من سَبَائِكَ ذَهَبٍ رديءٍ قَد زَيَّنتهَا قِطَعٌ مِنْ لُؤلُؤٍ مُصنَّعٍ ومزخرفٍ بِألوانٍ بَرَّاقَةٍ. شَدَّهَا

اخْتلافُ الشَّكْلِ وَبَريقُ القِشْرَةِ ، وَسَرَّهَا كَثيرًا أَنْ تَسمعَ منهُ بِأَنَّها مَنْ يُزيِّنُ الحُلِيَّ لا العَكْسِ، وَأَنَّ جَمَالهَا كَبيرٌ وَذَوقَهَا رَاقٍ. وَبَينَ دَهْشتِهَا وَدَهشتِهِ قَدَّمَ لهَا قِرْطًا وَسِوَارَينِ

كَهدِيَّةٍ إِضَافِيَّةٍ قَبلَ أنْ ينطلقَ بِعَربَتِهِ فِرَارًا بِمَا غَنِمَ وَتنطَلقَ هِيَ خَلْفَ خَادِمَتِهَا سَعِيدَةً غَانِمَةً إلى حيثُ اخْتَارتْ أَنْ تَكُونَ.

الموروث والمستورد في قصّة "استبدال" لسمير العمري

قصّة بدأت بحركة الشّخصية المعروضة، مُرفقة بخوف وحرص لدرجة الفزع. فالحركة جسمانيّة ونفسيّة قلقة. التّلفّت هو القلق الجسدي، والجزع هو النّفسي. والعربة هي الحياة ودورة الزّمن، فحركتها تمثّل المسيرة الحياتيّة الصّعبة والثّقيلة غير المرضية... الرّجل قد تعب بسبب حياته وما تبعها من (صرير العجلات) وشعر بالمقت لحياته للمرّة الأولى، وفضّل الاحتفاظ بالقليل الذي يهمّه وهو (الجواهر) المزيّنة للعربة... ترك العربة والعالم الواسع المفتوح المرتبط بها، وهَمّ عائدا إلى بيته المتهالك.. المكان الضّيق المغلق، وكأنّه يبغي الإغلاق على نفسه، لكنّ حركته الجسديّة بالتّلفّت ووجيب قلبه وحرصه على ما يحتضنه، كلّ ذلك يوحي بأنّ هناك أمرا ما. وتنتهي الفقرة بحركة الشّخصيّة من البرّاني إلى الجوّانيّ .
في المقابل هناك شخصيّة أخرى أنثويّة (اعتماد) تظهر في الفقرة الثّانية، وحركتها مغايرة لشخصيّة الرّجل (الشخصيّة بلا اسم). لقد أخرجت صندوق الجواهر المزركش والذي يشير إلى زركشة حياتها الموروثة عن الجدّة، وهدفها إخراج زينة تتزيّن بها في حفلة عيد ميلادها التي اعتادتها باذخة... تنادي خادمتها المتّسمة بالخبث فتشير عليها بتغيير القلادة القديمة بأخرى جديدة. ومن خلال الأحداث نرى الحركة عكسيّة من الجوّاني إلى البرّاني.
تُظهر الفقرتان الثّنائيّة الضدّيّة التي اعتِمدَت في أسلوب الكتابة: رجل وامرأة، مكان مفتوح (السّوق) ومكان مغلق (البيت)، حركة ضديّة، ذكر وأنثى، وفيها الأنثى تحظى باسم، يظلّ الرّجل منكر الاسم. ولكن اختيار الاسم للأنثى جاء موفّقا هنا – ولاحقا سيظهر الاختيار ساخرا – فهي اعتماد التي تعتمد على الآخرين في حياتها (إرث الجدّة، ومشورة الخادمة .
هناك حركة أيضا في أسلوب الكتابة، فالكاتب ينقلنا من مشهد لآخر، وكأنّنا أمام عرض شريط سينمائي لبطل وبطلة يتناوبان الأدوار ، إذ تعود المشاهد للرّجل في الفقرة الثّالثة. فقد بدا أكثر اطمئنانا وهدوءًا ممّا ظهر في البداية :(هدأت أنفاسه وشعر ببعض اطمئنان). بريق الجواهر بهره وسحره وأثار ابتسامته. وكأنّا بالشّخصيّة قد بدأت تستقرّ أمورها ويأمل الرّجل أن يكون ما بيديه

ملكه وحده كي تستقرّ حياته إلى الأبد بعد المعاناة التي مثّلتها حركة الغربة.
في الفقرة الرّابعة، يعود المشهد لاعتماد متذكّرة جدّتها المتقوقعة داخل آرائها، ولا تجاري تطوّرات العصور، حيث ربّتها تربية محافظة. والمحافظة هنا ذات بعد كبير. فالجدّة تمثّل السّلطة المرفوضة بالنّسبة لاعتماد الوريثة لكلّ ما تملك، والمتمرّدة على الموروث وصاحبته. الجدّة هي الحفاظ على الحضارة والهويّة والتّراث، واعتماد لا تريد امتدادا لهذه الجذور. فقد رفضت كلّ ما جاءت به الجدّة. ولكن في الواقع الجدّة كانت حريصة على حماية الحفيدة من الأغراب المفسدين لاستمراريتها حين سرّحت الخادمة التي تمثّل السّوسة النّاخرة في عصا الفكر والتّراث التي تتوكّأ عليها الجدّة، وتريد أن تجعلها جذع شجرة يورق، لا أن يأكلها السّوس. تمثّل الخادمة الفكر الاستعماري الذي يقدّم لنا وجباته باسم الخدمة. موت الجدّة الذي رغبته وتمنّته اعتماد يمثّل التّنازل عن موروث وحكمة الأجداد، مقابل التشبّث ببريق زائف يقدَّم لنا ونظنّه مريحا وذا فائدة. فبعد موت الجدّة باعت اعتماد القصر لغرباء- نسلّم ذواتنا وأرضنا وحضارتنا ذات الرّفعة والعلو(القصر) لغرباء يفعلون بها ما يحلو لهم، ونبقى تحت في الحضيض أسفل الوادي نقضي العمر بتفاهات ولهو بعد الانسلاخ عن الأصل. دخول السّوق وهو العالم الجديد الذي قادتها له الخادمة (العولمة) لم يشعر اعتماد بالضّيق مثلما كان وهي مع جدّتها في الأماكن التي دخلتاها معا .
ويرجع المشهد للرّجل الذي يقلّب القلادة ويذهل لثقلها ودقّة صنعها ... إنّها قلادة من الذّهب ومزيّنة بالزّمرّد والعقيق وتتوسّطها ألماسة كبيرة، ولم يصدّق ما سمع من البائعة اعتماد أو (مودي) - إشارة أخرى للتّنازل عن الأصل - التي ترغب أن تبدّلها ببعض قلائد معروضة على العربة ... من هذه النّقطة تتضّح رؤية المتلقّي للأحداث أكثر من ذي قبل، فالرّجل إذ ترك عربته، ليس يأسا أو زهدا إنّما طمعا بحياة فارهة جديدة بعدما حصل على كنز (القلادة) وعاد مرتبكا يتلفّت، وقلبه يخفق حاضنا كنزا! وصاحبة القلادة تملك بدلا منها مصوغات صينيّة لا قيمة لها... يعرض لنا الكاتب هنا وضعا خطيرا... التّنازل عن الثّمين والمتمثّل باعتماد التي اختير اسمُها مُظهِرا سخرية، إذ لا يُعتمد عليها في حفظ ما يجب أن يحفظ! فلقد بدّلت الهويّة المشرّفة وتنازلت عمّا يمثّلها ممّا بناه الأجداد أو الجدّات ليورثوه للخلف. ولكن هذا

الخلَف ركض خَلْفَ التّفاهة وقدّم النّفيس الذي يملكه للأغراب مقابل البخس، ورضي بالذّليل الذي تلقّاه بدلا من نفائسه. فبائع العربة المنهك تعبًا، السّاكن في بيت متهالك صار صاحب (القصر)، واعتماد ابنة القصر اختارت حياة السّخف وقلّة القيمة تمشي خلف خادمتها ، حتّى إنّها لا توازي في حياتها مشية من هي أقلّ منها ! اختتمت القصّة بمشهد صاحب العربة سابقا وقد ملك الكثير، بل كلّ شيء لندرك أنّ مبنى القصّة كان استرجاعيّا، حيث بدأ بمشهد الرّجل واختتم به. وكيف لا وهو هنا الأهمّ الذي فاز بالكثير وترك اعتماد تعيش بما قدّمه لها مقابل قلادتها النّفيسة. قصّة مغرقة في رمزيّها الرّائعة، فالأغراب الذين كانوا سائقي عربات أخذوا منّا لجهلنا بقيمة ما نملك كلّ مثمر وكلّ ذي قيمة، وأعطونا بالمقابل ما رخص بل وأغدقوا علينا منه (قرطا وسوارين كهديّة) . لقد أعطينا الغالي وأخذنا الرّخيص ، تنازلنا عن حضارتنا وأصلنا لنلحق بما يذلّنا وبالزّيف ونقبع خلف مذلّينا ولا نمشي بموازاتهم . ظلّت الثّنائيّة الضدّية التي بدأت بها القصّة مسيطرة : غنى وفقر، قصور وشاليهات قرب الوادي، علو ورفعة وقلّة شأن، قلادة نفيسة وقلائد رخيصة، قديم وحديث، مجد وذلّ، دهاء وغباء ، سلطة وخضوع وما إلى ذلك ...

بمعروف / د. سمير العمري

أَشعَلَتِ الشَّمعَةَ المُعَطَّرَةَ العَاشِرَةَ أَمَامَهَا ثُمَّ انْشَتْ فِي رِقَّةٍ تُلَمْلِمُ أَطْرَافَ شَالِهَا المُخْمَلِيِّ عَلَى ثَوبِهَا الحَرِيرِيِّ ، وَأَسنَدَتْ خَدَّيهَا عَلى رَاحَتيهَا تَتَأَمَّلُ فِي صَمْتٍ تِلكَ الثُّلُوجَ التِي تَهْطِلُ بِرِفقٍ وَهُدوءٍ مِن خَلْفِ نَافِذَتِهَا ، تَتَرَقَّبُ بِشَوقٍ ظَاهِرٍ وَقَلَقٍ بَادٍ لا يَمْنَعُ بَسْمَةً هَادِئَةً أَنْ تَسْكُنَ أَطْرَافَ شَفَتَيهَا. كَانَتْ قَدْ أَعْتَدَتْ لَهُ مُتَّكَأً عَلى أَرِيكَةٍ وَثِيرةٍ ، وَزَيَّنَتْ المَائِدةَ بِمَا يُحِبُّ مِن طَعَامٍ ، وَأَطْلَقَتْ مِن زَاوِيَةٍ بَعِيدَةٍ رَجْعَ مُوسِيقَى هَادِئَةٍ يَرُوقُ بِهَا. أَجَالَت النَّظَرَ مَرَّةً أُخْرَى لتَتَأَكَّدَ أَنَّ كُلَّ شَيءٍ عَلَى مَا يُرامُ ثُمَّ عَادَت تُسْنِدُ وَجْهَهَا عَلَى رَاحَتيهَا وَتَتَرَقَّبُ فِي هُدُوءٍ وُصُولَهُ.

عَشْرُ سَنَوَاتٍ مَرَّتْ مُنْذُ التَقَتْهُ ، وَمَا زَالَ هَذَا الوُدُّ يَكْبُرُ حَتَّى بَاتَ حُبًّا بَنَى لَهُمَا بَيتًا أَسَاسُهُ المَوَدَّةُ وَالرَّحْمَةُ وَالاحْتِرَامُ المُتبَادَلُ. ابْتَسَمَتْ وَهِيَ تَسْتَعِيدُ ذِكْرَياتِ السِّنِين الدَّافِئَةَ وَالعِشْرَةِ الطَّيِّبَةِ وَالآمَالَ وَالآلامَ. قَدْ أَسْعَدَنِي هَذَا الرَّجُلُ وَوَفَّرَ لِي حَيَاةً أَحْبَبْتُهَا وَمَا مَسَّنِي بِسُوءٍ قَط حَتَّى وَإِنِ انْزَعَجَ أَو تَبَرَّمَ. هُوَ مَا انْفَكَّ مَعِي سَمْحًا كَرِيمًا وَلَسْتُ أَدْرِي لِمَ أَشْعُرُ بِهَذَا الفَرَاغِ فِي صَدْرِي وَهَذَا القَلَقِ يَعْتَرِينِي مُنْذُ شُهُورٍ.

التَفَتَتْ نَحْوَ صُورَتِهَا حَيثُ ابْتَسَامَتُهُ وَابْتِسَامَتُهَا وَمَدَّتْ يَدَهَا تَرْفَعُ الصُّورَةَ وَتُقَبِّلُ ابْتِسَامَتَهُ تِلكَ ، تُنَاجِيهِ بِبَعْضِ وَلَهٍ وَوَجْدٍ ثُمَّ تُعِيدُهَا إِلى مَكَانِهَا. لِمَ هَذَا الوَجْدُ يَجْتَاحُنِي ؟؟ وَلِمَ أَشعُرُ بِهِ حَائِرًا وَأَرَاهُ وَجِيدًا تَهْرُبُ نَظَرَاتُهُ مِنِّي وَبَعْضُ دَمْعٍ حَبِيسٍ فِي عَيْنَيهِ يُفْصِحُ؟ لَيتَهُ يُصَارِحُنِي بِمَا يُؤْلِمُهُ فَأُهَدْهِدَ رُوحَهُ وَأُلْمِلُمَ شَتَاتَ مَشَاعِرِهِ. لَيتَهُ يُفْصِحُ لِي عَمَّا يُتْعِبُهُ فَلَيسَ ثَمَّةَ مَنْ يَهْتَمُّ لَهُ وَلِرَاحَتِهِ مِثْلِي!

انْتَبَهَتْ مِنْ خَيَالِهَا إِذْ وَصَلَ فَسَارَعَتْ وَهِيَ تَمْسَحُ بَقَايَا دُمُوعٍ بَرِيئَةٍ وَتَرْسِمُ بَسْمَةً كَبِيرَةً تَسْتَقْبِلُهُ بِهَا تُغَالِبُ وَجْدَهَا . قَبَّلَ جَبِينَهَا وَضَمَّهَا بِحُنُوٍّ ثُمَّ ابْتَسَمَ شَاكِرًا مَا يَرَى مِنْ حَفَاوَةِ اللِقَاءِ ونَسَائِمِ العِطْرِ فِي الأَجْوَاءِ. أَمْسَكَتْ يَدَهُ بِرِقَّةٍ بَعْدَ أَنْ تَنَاوَلا الطَّعَامَ تَتْبَعُهُ إِلى حَيثُ المُتَّكَأِ وَهِيَ تَهْمِسُ بِدَلالٍ:

- اشْتَقْتُ لَكَ يَا جُوزِيفُ.

- وَأَنَا أَكْثَرُ يَا مَارِيَّا.

جَلسَ وَجَلَسَتْ ، وَعَاد الصَّمْتُ يَسُودُ المَكَانَ ؛ عَيناهَا تَبحَثُ عَن عَينيهِ الهَارِبتينِ حَتَّى اصْطَادَتهُمَا بِنَظْرَةٍ وَدَمْعَةٍ. تَنَحْنَحَ مُرْتَبِكًا ثُمَّ قَالَ:

- هِيَ زَمِيلَتِي فِي العَمَلِ. لَسْتُ أَعْلَمُ كَيفَ تَسَلَّلَتْ إِلى قَلبِي الذِي يُحِبُّكِ حُبًّا جَمًّا. حَاوَلْتُ الهُرُوبَ وَحَاوَلَتْ فَلَمْ نُفْلِحْ. تَعْلَمِينَ أَنِّي أُحِبُّكِ وَأُرِيدكِ وَلَكِنَّنِي مُتَعَلِّقٌ بِهَا أَيضًا بِشَكلٍ يَستَولِي عَلَيَّ وَأَشعُرُ بِحُبِّهَا وَحَاجَتِي لَهَا. هِيَ لَيستْ أَجْمَلَ مِنْكِ وَلا أَرَقَّ وَلَكِنْ بِينَنَا مِنَ الاهْتِمَامَاتِ والمُيُولِ مَا يَجْعَلُنِي لا أَسْتَطِيعُ إِلا أَنْ أُحِبَّهَا وَأُرِيدَهَا.

- ....

- أَنَا أُصَارِعُ مَشَاعِرِي هَذِهِ مُنذُ حِينٍ وَأَهْرُبُ مِنْ كُلِّ شِيءٍ إِلَيكِ ؛ أَنْتِ التِي لا مِثلكِ حُنُوًّا وَرِقَّةً وَوَفَاءَ ، وَلَكِنِّي أَفْشَلُ وَأَتَأَلَّمُ بَينَ رَغْبَتِي بِكِ وَرَغْبَتِي بِهَا.

مَالَ عَلَيهَا - وَقَد خَذَلَتْهُ عَينُهُ - وَضَمَّهَا بِرِفْقٍ:

- سَامِحِينِي حَبِيبَتِي ، مَا قَصَدْتُ أَنْ أُؤْذِيَكِ بِشَيءٍ وَأَنْتِ مَنْ أَغْدَقَ عَلَيَّ بِحُبِّهِ وَاحْتَمَلَ مِنِّي نَزَقِي وَشَارَكَنِي الحَيَاةَ بِحُلوِهَا وَمُرِّهَا.

- لا تَعْتَذِرْ حَبِيبِي! لا كُنْتُ وَلا كَانَ مَنْ يَضْطَرُّكَ لأَلَمٍ أَو اعتِذَارٍ!

غَالَبتْ تَمْسَحُ دُمُوعًا ثُمَّ أَرْدَفَتْ:

- أَنْتَ عِنْدِي كُلُّ هَذِهِ الحَياةِ وَمَا أَرَدْتُ يَومًا سِوَاكَ ، وَلَيتَ فِي القَانُونِ مَا يَسْمَحُ فَأَظَلُّ زَوْجَكَ مَا عِشْتُ ، وَتَكُونُ هِيَ لَكَ زَوجًا أَحْتَرِمُ وُجُودَهَا فِي حَيَاتِكَ ، لَكِنَّكَ تَعْلَمُ أَنَّ هَذَا مِمَّا لا يَسْمَحُ بِهِ قَانُونُ الدَّولَةِ وَلا حَتَّى الكنِيسَةُ ، وهَا بَاتَ عَلَيكَ أَنْ تَخْتَارَ بَينَنَا غَيرَ مُذَمَّمٍ ، وَإِنِّي لَولا أَنْ تَظُنَّ بِي غَضَبًا مِنْكَ أَو نُفُورًا عَنْكَ لَسَارَعْتُ أُفْسِحُ لَهَا المَكَانَ الذِي يَسْعَدُّ بِهِ قَلْبُكَ وتهْنَأُ بِهِ نَفْسُكَ.

اتَّصَلَتْ بِهَا بَعْدَ أَيَّامٍ تُعَدِّدُ مَنَاقِبَ جُوزِيفَ وَتُوصِيهَا بِهِ خَيرًا وَتَتَمَنَّى لَهُمَا السَّعَادَةَ وَالسُّرُورِ وَتَسْتَأْذِنُهَا فِي أَنْ تَكُونَ صَدِيقَةً لَهُمَا تَطْمَئِنُ عَلَيهِمَا بَينَ الحَينِ وَالحِينِ.

أَغْلَقَتِ الهَاتِفَ وَالتَفَتتْ إِلَيهِ تُغَالبُ دَمْعَةَ فِرَاقٍ بَابْتِسَامَةِ وُدٍّ وَقَالَتْ:

– أَتَمَنَّى لَكُمَا السَّعَادَةَ ، وَسَأَكُونُ لَكَ دَومًا حَيثُ وَضَعْتَنِي لا يَكُونُ مِنِّي إِلا مَا تُمْلِيهِ فُرُوضُ الحُبِّ الصَّادِقِ. هَلْ تَسْمَحُ لِي بِالاحْتِفَاظِ بِهَذِهِ االصُّورَةِ ذِكْرَى عَهْدٍ مُحَبَّبٍ جَمِيلٍ؟

عَانَقَهَا وَقَبَّلَ رَأْسَهَا وَاخْتَلَطَتْ بَينَهُمَا دُمُوعُ الشَّوقِ وَالفِرَاقِ.

لَمْلَمَ يُوسُفُ بَقَايَا أَورَاقِهِ بَعْدَ يَومٍ جَامِعِيٍّ طَوِيلٍ ، وَأَسْرَعَ يَلْبسُ مِعْطَفَهُ الثَّقِيلِ مُحَدِّقًا عَبْرَ النَّافِذَةِ يَنْظُرُ لِنَهَارٍ شُتْوِيٍّ تَكَادُ تَتَفَطَّرُ مِنْ بَرْدِهِ أَكْبَادُ الصُّخُورِ. كَانَ عَلَيهِ أَنْ يُسْرِعَ لإِتْمَامِ بَعْضَ أَوْرَاقٍ عَلَى مَكْتَبِهِ فِي عَمَادَةِ الكُلِّيَّةِ ثُمَّ يَنْطَلِقُ لِتَسجِيلِ بَرْنَامَجٍ مُهِمٍّ لإِحْدَى القَنَوَاتِ الفَضَائِيَّةِ.

– هَذَا مِلَفٌّ طَالبٍ يَرْجُو فِيهِ إِعْفَاءَهُ مِن الرُّسُومِ الجَامِعِيَّةِ لِظَرْفِهِ الصَّعْبِ ، وَهَذَا مِلَفٌّ جَهَّزْتُهُ لَكَ حَولَ دِرَاسَتِكَ "تَأْثِيرُ الحَالَةِ الاجْتِمَاعِيَّةِ عَلى مُسْتَوَى التَّحْصِيلِ". سَأُجَهِّزُ لَكَ الآنَ فِنْجَانًا مِن القَهْوَةِ وَأُحَضِّرُ لَكَ بَعْضَ أَورَاقٍ تَخُصُّ لِقَاءَكَ التِّلْفَازِي بَعْدَ قَلِيلٍ.

ابْتَسَمَ لَهَا مُمْتَنًّا ثُمَّ أَنْهَمَكَ فِي إِنْهَاءِ المِلَفَّاتِ سَرِيعًا قَبلَ أَنْ يَدْهَمَهُ الوَقْتُ. هِيَ زَمِيلَتُهُ أُسْتَاذَةٌ تُشَارِكُهُ تَخَصُّصَهُ وَبَعْضَ مَسؤُولِيَاتٍ جَامِعِيَّةٍ أُخَرٍ ، لَكِنْ كَانَ لِلقَدَرِ مَسَارُهُ وَلِلقَلْبِ قَرَارُهُ فَقَدْ شَغَفَهَا حُبًّا بَدَمَاثَتِهِ وَوَقَارِهِ وَرُقِيِّ هِمَّتِهِ. وَمَا زَالتْ تُؤْثِرُهُ عَلَى نَفْسِهَا وَتَتَفَانَى فِي رِضَاهُ وَرِعَايَتِهِ بِرِفْقٍ وَصِدْقٍ حَتَّى وَجَدَ قَلْبُهُ يَنْسَاقُ إِلَيهَا بِلا تَكَلُّفٍ وَنَفْسَهُ تُنَازِعُهُ مَيلَهُ إِلَيها وحِرْصَهُ عَلَى زَوْجٍ يَودُّهَا وَيَسْعَى فِي سَعَادَتِهَا وَرِضَاهَا لا يَرُدُّه عَنْ ذَلِكَ مَا يَجِدُ مِنْهَا مَن كَدَرِ مُغَالِبٍ وَجَدَلِ مُجَاذِبٍ.

لَمْ يَنْسَ مَا كَانَ مِنْ كَدَرٍ أَثَارَتَهُ البَارِحَةَ فَاشْتَرَى طَاقَةَ وَرْدٍ أَنِيقَةٍ فِي طَرِيقِهِ لِلبَيتِ بَعْدَ لِقَاءٍ نَاجِحٍ. لَقَدْ أَحَبَّهَا وَتَوَدَّدَ لَهَا رَغْمَ زَواجِهِ التَّقْلِيدِي وَأَلْزَمَتْهُ أَخْلاقُهُ أَنْ يَحْتَمِلَ مِنْهَا وَأَن يَجِدَ لَهَا العُذْرَ تلوَ العُذرِ ، وَاحْتَوَاهَا فَلَمْ يَضِقْ يَومًا ذَرْعًا بِمَا سَاءَهُ مِنْ نَزَقِهَا وَتَجَاهُلِهَا لِمَشاعِرِهِ بَلْ وَاسْتِخْفَافِهَا بِقَدْرِهِ الذِي يَوَقِّرُهُ الجَمِيعُ.

دَخَلَ البَيتَ بِابْتِسَامَةٍ عَرِيضَةٍ يَبْحَثُ عَنْهَا حَتَّى وَجَدَهَا تَحْتَسِي القَهْوَةَ بِعُبُوسٍ ظَاهِرٍ زَادَ فِي أَثَرِهِ شَعَرٌ لَمْ يُسَرَّحْ وَمَلابِسُ لَمْ تُهَنْدَمْ. جَلَسَ إِلَى جِوَارِهَا يَحْتَضِنُهَا فَدَفَعَتْهُ عَنْهَا. قَدَّمَ لَهَا طَاقَةَ الوَرْدِ مُبْتَسِمًا فَأَمْسَكَتَهَا تَنْظُرُ باسْتِخْفَافٍ وَقَالَتْ:

– أَهَذَا كُلُّ مَا قَدِرْتَ عَلَيهِ؟

– لا شَيءَ فِي الكَونُ أَثْمَنُ عِنْدِي مِن ابْتِسَامَتِكِ يَا مَرْيَمُ ، وَلَمْ يُسْعِفْنِي وَقْتِي اليَومَ لأَكْثَرِ مِنْ هَذَا ، وَالوَرْدُ جَمِيلٌ عَاطِرٌ كَشَوقِي وَعِشْقِي.

– هَذَا مَا أَجِدُ مِنْكَ دَومًا ؛ كَلامًا رَقِيقًا تُخَاتِلنِي بِهِ ، وَحَدِيثًا عَنْ شِوقٍ وَعِشْقٍ لا أَجِدُهُ مِنْكَ ، وَوَرْدًا لا قِيمَةَ لَهُ تَظُنُّ أَنْ تَشْتَرِيَ بِهِ رِضَايَ.

– هَلْ سَتَبْدَئِينَ مُجَدَّدًا؟ عَشْرُ سَنَواتٍ عِشْناهَا سَوِيَّةً لَمْ أَحْرِمْكِ مِنْ شَيءٍ مَادِّيًّا كَانَ أَو مَعنَويًّا ، أَمْسَكْتُكِ بِمَعْرُوفٍ وَحَفِظْتُكِ فِي نَفْسِي ، وَاحْتَمَلتُ مِنْكِ الجَورَ حُكْمًا وَالكَدَرَ عادَةً وَالجُحُودَ استِزَادَةً ، وَحَرِصْتُ جَهْدِي لأَكُونَ لَكِ نِعْمَ الزَّوْجِ الحَافِظِ وَالشَّرِيكِ الحَانِي ، وَلَستُ .....

– أَأَنَا مَنْ يَبْدَأُ أَمْ أَنْتَ؟؟ عَشْرُ سَنَواتٍ وَأَنَا أَحْتَمِلُ مَعِيشَتِي مَعَكَ وَمَا عُدْتُ أُطِيقُ هَذَا. أَنْتَ لا تُقَدِّرُ قِيمَةَ ما عِندِك أَمْ تُرَاكَ نَسِيتَ كَمْ تَقَدَّمَ لِي مَنْ هُمْ خَيرٌ مِنكَ ، وَكَانُوا قَادِرِينَ عَلَى أَنْ يُوَفِّرُوا لِي حَيَاةً أَفْضَل مِنْ حَيَاتِكَ المُقْرِفَةِ هَذِهِ. وَيحِي كَيفَ رَفَضْتُهُمْ وَقَبِلْتُ بِكَ! سَامَحَ اللهُ أَبِي.

– وَسَامَحَ اللهُ أُمِّي ، وَلَكِنِّي أُوَفِّرُ لَكَ حَيَاةً كَرِيمَةً وَأُسْرَةً مُحْتَرَمَةً وَأَحْفَظُكِ بِالمَعْرُوفِ.

حَاولَ أَن يَضُمَّهَا إِليهِ بِوُدٍّ فَدَفَعَتهُ عَنْهَا بِغِلْظَةٍ. صَمَتَ قَليلا يَبْتَلِعُ أَلَمَهُ ثُمَّ أَرْدَفَ:

– تَعْلَمِينَ يَا مَرْيَمُ أَنَّكِ مَنْ يَبَادرُ غَالبًا إِلَى الكَدَرِ وَالجَدَلِ والتَّأَفُّفِ ، وَمَا أَتَيتُكِ دَومًا إِلا بِوُدِّي وَوَرْدِي ، فَمَا الذِي لا يُرْضِيكِ فِي حَيَاةٍ يَحْلُمُ بِهَا الكَثِيرُ؟ هَلْ قَصَّرْتُ بِحَقِّكِ يَومًا؟؟ هَلْ قَسَوتُ عَلَيكِ يَومًا؟؟ هَلْ ...؟

– لا أَعْلَمُ ، لا أَعْلَمُ! كُلُّ ما أَعْلَمُهُ أَنَّكَ مُقَصِّرٌ مَعِي وَقَاسٍ فِي حُكْمِكَ عَلَيَّ.

– التَّقْصِيرُ وَالقَسْوَةُ مَعَانٍ تَخْتَلِفُ بِحَسْبِ وُجْهَاتِ النَّظَرِ وَمَآرِبِ النُّفُوسِ ، وَإِنَّمَا يَحْكُمُ فِيهِمَا التَّجَرُّدُ وَالصِّدْقُ مَعَ النَّفْسِ ، وَأَنَا أُحَاسِبُ نَفْسِي تَهذِيبًا كُلَّمَا تَجَاوَزَتْ فَمَا مِنْ أَحَدٍ بَلَغَ حَدَّ الكَمَالِ فَهَلْ بَلَغْتِ؟

– يَكْفِينِي جَمَالِي هَذَا وَكَانَ عَلَيكَ أَنْ تَكُونَ شَاكِرًا أَنِّي زَوجُكَ. مَنْ كَانَ سَيَقْبَلُ بِكَ إِلا حَمْقَاءُ مِثْلِي؟

ابْتَسَمَ بِمَرَارَةٍ وَهُوَ يَنْظُرُ بِهُدُوءٍ إِلَى لِبَاسِهَا وَشَعرِهَا وَعُبُوسِهَا. تَنَهَّدَ عَمِيقًا بِينَ حَيرَةٍ وَأَسِف. كَانَ كَثِيرًا مَا يُرَاجِعُ أَمْرَهُ مَعَهَا مُنْذُ تَزَوَّجَهَا ؛ يَأْسَفُ مِنْ تَبَرُّمِهَا وَجُحُودِهَا وَيَتَأَلَّمُ مِنْ إِصْرَارِهَا عَلَى أَنْ تَحْشُرَهُ فِي زَاوِيَةِ الاتِّهَامِ بِظُنُونَ لا تُوجَدُ إِلا فِي مُخَيِّلَتِهَا ، وَاليَومَ وَجَدَ نَفْسَهُ أَكْثَرَ إِلحَاحًا فِي أَنْ يوَاجِهَ حِيرَتَهُ وَتَرَدُّدَهُ وَأن يَرحَمَ نَفْسَهُ التِي لَطَالَمَا آثَرَ عَلَيهَا ، وَقَرَّرَ.

– حَسَنًا يَا مَرْيَمُ ، فَهُنَاكَ مَنْ تَقْبَلُ بِي وَهِيَ رَاضِيَةٌ رَاغِبَةٌ فَخُورَةٌ ، وَلَعَلَّهُ قَد حَانَ الوَقْتُ لأَتَزَوَّجَ بِهَا.

– مَاذَا؟ هَا أَنْتَ تكْشِفُ عَن غَدْرِكَ وخِيانَتِكَ ، وَسَأُعَلِّمُكَ دَرْسًا لَنْ تَنْسَاهُ إِنْ لَمْ تَتَرَاجَعْ عَنْ قَرَارِكَ هَذَا وتَعْتَذِرْ لِي.

– كَلا لَنْ أَتَرَاجَعَ. وَأَنَا لم أَغْدُرْ وَلَمْ أَخْدَعْ وَإِنَّ الذِي أَبَاحَكِ لِي هُوَ مَنْ أَبَاحَ غَيرَكِ. أَنَا لَنْ أَتَخَلَّى عَنْكِ ولَنْ أَهْضِمَ حَقَّكِ ، وَلَكِنِّي أُرِيدُهَا أَيضًا وَأَحْتَاجُهَا.

أَسْرَعَتْ إِلى صُورَتِهَا المُعَلَّقَةِ فِي زَاوِيَةٍ مُهْمَلَةٍ عَلَى الجِدَارِ وَنَزَعَتْهَا نَزْعًا ثُمَّ أَلْقَتْهَا عَلَى الأَرْضِ بِنَزَقٍ لِتُحَطِّمَهُ بِهَا إِلى شَظَايَا مِنْ هَشِيمٍ. أَمْسَكَتْ الهَاتِفَ وَهِيَ تُزْبِدُ بَحْثًا عَنْ أَرْقَامِ أَهْلِهَا:

– سَتَنْدَمُ ، وَسَتَدْفَعُ الثَّمَنَ غَالِيًا!

أَمْسَكَ الصَّحِيفَةَ وَهُوَ يَتَحَسَّسَ جُرْحًا فِي رَأْسِهِ وآخَرَ فِي قَلْبِه يَقْرَأُ بِحَسرَةٍ عُنْوَانًا رَئِيسِيًا "أُسْتَاذٌ جَامِعِيٌّ يَتَعَرَّضَ لِهُجُومٍ هَمَجِيٍّ مِنْ قِبَلِ مَجْهُولِينَ" ، ثُمَّ التَفَتَ إِلى وَرَقَةٍ وَصَلَتْهُ صَبَاحًا مِنْ مُحَامِيهِمْ تُطَالِبُهُ بِالمُثُولِ أَمَام المَحْكَمَةِ لِدَفْعِ النَّفَقَةِ وَالمُقَاضَاةِ فِي طَلَبِ مُخَالَعَة.

المنشود والموجود في قصّة "بمعروف" لسمير العمري

(بمعروف) عنوان يذكر بآيات قرآنية كريمة تدعو إلى معاملة النّساء بالمعروف.
"فإمساك بمعروف أو تسريح بإحسان" (البقرة 299)
"أمسكوهنّ بمعروف أو سرّحوهنّ بمعروف" (البقرة 231)
"فأمسكوهنّ بمعروف أو فارقوهنّ بمعروف" (الطلاق 2)
"واتمروا بينكم بمعروف" (الطلاق 6)

نحن أمام فكرة عرضت في قصتين. ففي القصة الأولى الزوجة تقوم بواجباتها تجاه زوجها على أكمل وجه. وجاءت الأحداث معروضة لنا من قبل راوٍ مشرف كلّي، وصف لنا الخارج والداخل. حيث استقبلت الزوجة زوجها مشعلة الشّموع بهدوء وروية. والبيئة المصورة هي بيئة ثرية زاخرة بمسببات الراحة. أريكة وثيرة، مائدة غنية بالأطعمة، وغنى عاطفي وتنتظره بشوق. ثم ينتقل الوصف إلى الداخل: شعور الحب والرضا والسعادة لعلاقة بدأت منذ عشر سنين وتطورت. ويبدأ توتر الأحداث بجملة " ولست أدري لمَ أشعر.." أي أنّ المشاعر تغيرت... ثم راحت تستعيد الذكريات بالنظر إلى الصّورة. ويطول المونولوج لتعرض لنا الشخصية من خلاله الخلل الذي أصاب العلاقة الزوجية. لم يعكس دخول الزوج إلى بيته وتعامله مع زوجه أن هناك مشكلة في العلاقة. لقد عبّر الزوجان عن شوقهما وبدت الأمور سويّة؛ ليتفاجأ القارئ بعدها بأن جوزيف حاضر جسدا، وليس روحا ومعترفا لزوجه بارتباط وتعلق قلبه بأخرى؛ لأن بينهما ميولا واهتمامات مشتركة، وطلب منها المسامحة. ويدهش

القارئ من ردّة فعل (ماريا) التي أبدت استعدادا للعيش مع ضرّة، لكن الكنيسة والقانون لا يسمحان وأعطته مطلق الحرية في التصرف، ثم اتصلت بعشيقته تستأذنها أن تكون صديقة، وطلبت من الزوج الاحتفاظ بصورته. يقف القارئ أمام مشهد غير مألوف. زوجة تتحلى بصفات غير معهودة بالنسبة للمرأة – من وجهة نظر نسائية – فلا يمكن أن تدعو امرأة ضرة إلى بيتها وإن سمح القانون، فالضَرّة لغةً من الضرر. وكأننا هنا أمام الواقع المنشود، أي احترام وتقبل، وإن اختلفت الآراء، ففراق بمعروف. الصورة مركبة وتظهر بدعوة للحفاظ على الأخلاقيات والمثاليات ضمن إطار الأسرة، طالما الزوجان مرتبطان وهي هنا المعاشرة بمعروف. وطيبة المرأة ربما كانت إشارة لعدم إعطاء الشرعية للزوج للذهاب إلى من فضّلها عليها. فهي تقوم بواجبها – حسب ما عرض في النص – وما ادّعاه من حاجته لأخرى لم يعطه النص أهمية نصيّة، حيث لم يحتل مساحة في النص كتلك التي احتلها ما تقوم به الزوجة. في القصّة الثّانية، حافظ الكاتب على الزّمان الذي ذكر في الأولى وهو الشّتاء، (يلبس معطفه الثقيل...لنهار شتوي) وفي كلتا القصتين نظر البطل من خلال النافذة. فالنافذة هي المنظار الذي ينظر من خلاله للكون، وأداة كشف. لكن ما رأى يوسف يختلف عما رأته ماريا، فالأخيرة رأت الثلوج وكان الوقت ليلا. الثلج حالة جامدة من المادة. إشارة ورمز مسبق إلى أن هناك جمودا وفتورا في العلاقة، والليل زاد من القتامة، فرحيل الزّوج في النهاية مهّد له النص. ينظر يوسف لنهار شتويّ. النهار نور والنور حياة. وهنا رمز أن حياته مستمرة بوضوح فهو مشغول جدا، وزميلته في الجامعة تحبّه وقد وجد نفسه ينساق وراء هذا الحب، وفي الوقت نفسه يحرص على إسعاد زوجه. إشراف الراوي الكلي هنا بدا أيضا جليّا. فقد وصف السّلوكيّات والمظهر وما يختلج في النفس من مشاعر وأفكار... يدخل يوسف مبتسما ومريم بعكس ماريا التي حضّرت مائدة فاخرة، تحتسي القهوة بعبوس وترفض اقترابه منها وهديّته. صورة معاكسة لما قرأناه في الأولى (تصرف المرأة)، وليس هذا فحسب فالمرأة هنا تتغنى بماضيها وبمن تقدم لها

من شبّان. وهذا المنشود خطير لأنّه ماضٍ. فحياتها قائمة على ذكرى وهميّة تتحسر عليها وترغب فيها وتذكّره نقمةً من الحاضر الموجود. أثناء جدال يوسف ومريم نلاحظ الإسقاط على الآخرين هي تقول: (سامح الله أبي)، وهو يقول: (سامح الله أمّي). هنا تنصّل من المسؤولية في الاختيار ونقمة على الموجود. وهذا نوع من الهروب ووسيلة دفاع عن النّفس التي لم تفلح في التأقلم والعيش مع واقعها. يوجد طرق لقضيّة اجتماعية هامة وخطيرة في الزواج. وهي اختيار الأهل وتدخلاتهم في حياة أبنائهم. وهذه ظاهرة تميّز المجتمع الشرقي؛ لذلك لم تذكر في القصة الأولى (عشر سنوات منذ التقيته) ويكمل الرجل بالدفاع عن ذاته بذكر قيامه بواجبه وتقديم كلّ ما يلزم (هل قصرت بحقك يوما؟، هل قسوت عليك) يعكس كلامه أنه ملتزم بواجباته تجاه زوجه رغم عدم اختياره لها. وهنا دعوة للالتزام بالعشرة الحسنة والمعاملة الجيدة، وان لم يكن الحبّ هو أساس العلاقة. لكن علاقة المرأة تعكس الموجود الصعب، والرجل يعكس المنشود رغم أنه موجود. هناك أيضا تطرق إلى قضية الجمال الخارجي التي تباهت به مريم. ولهذا أهمية كبرى، فهو اهتمام بالمظهر دون الجوهر. وربما كان القصد أن الجمال دون الأخلاق والتعامل الحسن لا قيمة له، وبيّن كلامها أنها سخيفة وسطحيّة ولا تفكر بعمق. فلم يفدها جمالها في سعادتها. كانت نهاية الجدال بإعلان يوسف نيّته الزواج بأخرى. وهنا نقف أمام حالة من الحالات التي تبيح للرجل الزّواج من أخرى، طالما كان تعسا في حياته ولا يجد ما يحبّ، رغم عدم تقصيره في واجباته . فالزواج بالثانية يعرض كضرورة وحاجة، وليس ركضا وراء الأهواء والشهوات. النهاية في كلتا القصتين كانت الفراق، لكن في الثانية ساد العنف الذي كان سوءا في التصرف وكبتًا داخليا. حيث لم تحسن الشخصية التّعبير فجاء السلوك همجيّا بينما في الأولى ساد الهدوء والعقلانية. الواقع الموجود في القصتين غير مرضٍ. هناك طرف ممتعض مما يؤدي إلى تخلخل العلاقة الزّوجيّة. وتعرض القصتان شخصّية الرّجل الباحث

عن سعادته مع امرأة أخرى، بينما لم تظهر المرأة رغبة في البحث عن بديل للزوج الذي تركها برضا، وللزوج الذي تركها مخذولا. أي أنّ الحل أعطي للرجل ولم يعط للمرأة. وقد يكون ذلك إشارة أو توضيحا لأسباب التعددية وليس البحث عن بديل للطرف الآخر. تعيش الشّخصيات في القصتين حياة غير مرضية لذا كان المنشود حياة أفضل. وهنا دعوة لعدم التقوقع أو البقاء ملتصقين بطين الحياة طالما كانت هناك مياه عذبة يمكن التّطهير بها مع الحفاظ على الحكمة والفطنة أثناء الغوص في طين العلاقة التي ينوي طرفٌ التخلص منها. وهذا ما تحقّق في القصّتين ومع رجلين ينتميان لعالمين مختلفين في كل شيء. وهنا يظهر هدف القصة القصّتين (مع أن كل قصة بالإمكان اعتبارها مستقلة وقائمة بحد ذاتها) ، لكن جاءت الثّنائية للمقارنة وإثبات الشّمولية في الفكر والتّجربة بين بني البشر من أجناس مختلفة، ودعوة لحياة كريمة حسب ما يحتاج الفرد، وبما أقرّه الله له ولا حاجة لظلم النفس.

على ثراها(قصّةٌ شاعرةٌ) / ربيحة الرفاعي

على أملٍ بأن غدا سيحمل نكهة أحلى، توضأ ثم نحو البيت سار بخطوة عجلى، يصارع فكرة التضييع كيف "أتى الذي ولى"، وكيف القوم باعوا القدس في ترنيمة القتلى، وكيف أتى بنو صهيون كيف استأسدوا في الناس تنكيلا وكيف بغزة الثكلى أقام العزل والتجويع، والإقدام ما كلّ، وعند الباب غازل غص زيتون على كتف الجدار أقام واستعلى، تأمله بإعجابٍ وفي ظل استدارة أمه الخضراء أغرق في تسابيح قبيل العصر ثم بظلها صلّى...

المقدّس وأسراره في "على ثراها" لربيحة الرفاعي

العنوان هو مفتاح النّصّ أو عتبة النّصّ، وعنوان القصّة : (على ثراها) شبه جملة تبدأ بحرف الجرّ على، وشبه الجملة لا يكتمل معناها إذا جاءت منفردة، وغير متّصلة بجملة ويفيد حرف الجرّ في هذا السّياق معنى الاستعلاء والفوقيّة يقف على ثراها . والثّرى هو التّراب النّدي... الهاء حلّت محل كلمة كانت في الأصل مضافا إليه، لكنّ القارئ لا يعرف الكلمة . فالعنوان يثير في ذهنه تساؤلات كثيرة؛ لأنّ مكان الثّرى غير محدّد ، ومن سيقف على هذا الثّرى غير معروف . ففي العنوان تعميم ، والعتبة يكتنفها الغموض ، ورغم ذلك سندخل النّص كي يزال الغموض!
"على أملٍ بأن غدا سيحمل نكهة أحلى"

بداية تبعث على التّفاؤل المستقبلي بنكهة حلوة .

يبدأ النّص ّ أيضا بحرف الجرّ (على) ويفيد هنا المصاحبة _ بمصاحبة الأمل، إنّ الغد سيحمل نكهة أحلى ..الحاضر يقول إنّ هناك نكهة حلوة، ولكن المستقبل سيحمل

نكهة أحلى.
(يحمل) فعل مضارع يدلّ على الاستمراريّة، واقترن بسين التّسويف التي تدلّ على التّنفيس ، ومعناها الاستقبال
، ومع الأمل؛ فإنّ هناك يقينا بأنّ النكهة ستكون أحلى
في الغد وهو المستقبل خاصة إذا اقترن بالطّهر .

(توضأ ثم سار نحو البيت بخطوة عجلى ، يصارع فكرة التضييع كيف "أتى الذي ولى") الوضوء هو طهارة الجسد قبل أداء المقدّس- وهو الصّلاة ، ويستلزم النّيّة . وهنا جاء الوضوء لدخول مكان يرتبط بالقدسيّة (البيت) ، وبخطوة عجلى (الحثّ على الإسراع)

.

.

الوقت يداهم من يخطو ، وفي داخله صراعات وتساؤلات بسبب تضييع ما ضاع، أو ربّما مضى بخطوة عجلى يقاتل فكرة تضييع ما سيذهب لاسترداده، وقد أتى بعد أن ولّى .. أي كان وعاد، ولا يرغب في عودته!...ولكن أراها صراعات داخليّة؛ لأنّ الجمل اللاحقة جاءت معطوفة على هذه الجملة ... لا تزال الفكرة غامضة! الفعلان توضّأ وسار في الزمّن الماضي الذي سنرى لاحقا أنّه يسيطر على النّص – ورد فعلان بصيغة المضارع (سيحمل ويصارع)، والأفعال الأخرى في الماضي – كون الأفعال وردت بصيغة الفعل الماضي؛ فإنّها توحي بالانتهاء .. لكن في هذا النّصّ، الزّمن في الماضي والحدث في المستقبل، وهو يفيد تحقيق الفعل. وقد ورد ذلك في القرآن الكريم " وسيّرت الجبال فكانت سرابا" . " أتى أمر الله (سيأتي) ... والقصّة بدأت على أمل .. إشارة إلى أنّه سيحدث وإن وردت الأفعال في الزّمن الماضي ... "وكيف القوم باعوا القدس في ترنيمة القتلى"

وضحت الصّورة، وكشف النّقاب عن المغطّى .. إنّها القدس .. على ثرى القدس .. أصبح المفتاح في يدنا. باع القوم القدس، وجعلوا من بيعها ترنيمة (كلمات وأشعار مغنّاة، وترتبط بالدّيانة المسيحيّة) _ ربّما هنا إشارة لمسؤوليّة المسلمين والمسيحيين عن ضياع القدس أو بيعها مثلما ورد- تنشد عن القتلى. أي باعوها وبكوا عليها وعلى قدسيّتها!

"وكيف أتى بنو صهيون كيف استأسدوا في الناس تنكيلا وكيف بغزة الثّكلى أقام العزل والتجويع"

يستمر الصّراع والتّساؤل حول القدس، ومجيء من استأسد ونكّل بالنّاس .... وتجويع وعزل غزّة الثّكلى (شريط صور وأحداث غطّى سنوات قهر وذلّ عديدة(

"والإقدام ما كلّ، وعند الباب غازل غص زيتون على كتف الجدار أقام واستعلى، تأمله بإعجابٍ وفي ظل استدارة أمه الخضراء أغرق في تسابيح قبيل العصر ثمّ بظلّها صلى"

الأمل رفرف لواؤه بالإقدام - الجهاد - عند الباب -الباب معرفة ، مكان محدّد ومعروف .. وقف عنده وغازل غصن زيتون... ثمّ صلّى بظلّها نهاية رائعة زاد من بهائها

التّثليث - عدد الاكتمال

لقد صلّى بظلّ البركة الإلهيّة " زيتونة مباركة" ... مستديرة _ الاستدارة رمز الكمال والتّناغم وعدم الانقسام ... خضراء - رمز الحياة الدّائمة والخلاص هذا الثّالوث هو ثالوث الاكتمال الذي يفرض بيئة الإغراق في التّسبيح ، وهو الحمد والشّكر والتّنزيه .. والزّمن هو العصر أو قبيل العصر ... استحضار لسورة " العصر" التي يغلب عليها طابع الإنذار : " إنّ الإنسان لفي خسر" .. ومع الإنذار كان باب الأمل مفتوحا للذين" آمنوا وعملوا الصّالحات .." إنّ اختيار وقت العصر جاء موفّقا؛ لأنّ العصر هو بداية نهاية اليوم .. وقت الضّغوطات لإنهاء ما بُدئ في أوّل اليوم ..

فما هو فيه يستلزم إجراء حسابات (إنّه في خسر) ويجب التّفكير في الرّبح ؛ لذلك غازل غصن الزّيتون وهو رمز البركة . والمغازلة هي الكلام الطيّب مع من نحبّ، ولن يجد من يحبّه أفضل من الله وبركته ، هذه البركة المتجسّدة والمقيمة باستعلاء على كتف الجدار الذي يجب اختراقه؛ كي لا يبقى في خسر ... فالكتف هو الجزء العلويّ من الجسم .. والبركة قيمة علويّة، وطالما غازلها؛ فإنّها ستبقى حبيبته التي يعمل على الاحتفاظ بها ..

والحفاظ جاء بالصّلاة : إنّ الصلاة كانت على المؤمنين كتابا موقوتا" ..

أجد هنا إشارة بالتّذكير الدّائم (كتابا موقوتا) لاختراق الجدار وتحرير المقدّس للذين" آمنوا وعملوا الصّالحات " كي ينعموا براحة الصّلاة التعبديّة ." أرحنا بها يا بلال" للصلاة في النّهاية دلالتان : الجهاد والعبادة (الرّاحة والاستقرار .(ومن النّهاية الجهاديّة نعود إلى العنوان : على ثراها، فالتّراب مبلّل بالماء الطّهور، أو(ماء الجهاد) إشارة إلى قدسيّة وطهر المدينة!

أضمر لدمي قبرا / ربيحة الرفاعي

تبتلعني أكثرْ

تغوصُ بي أمواجكَ نحوَ القاعْ

أعانقها ...

أجدّفُ معها لأغوصَ فيكَ أكثرْ

يجتاحني جنونُ اشتياقٍ فأعدو نحوكَ بفرحة لقاء الحبيبْ، بوهمِ العاشقِ، ولهفةِ المشتاقْ ...

أحلمُ أن لروحي الملتاعةِ فرصةَ هناءٍ أحظى بها إذ أرتمي في حضنكَ الأثير..

إذ أشمّ عبيرَ ترابكَ وعبقَ دماءِ من سبقني إليكْ

تمزقني الأسلاكُ الشائكةْ

تخترقُ جسدي قذائفُ المحتلْ

أمدُّ ذراعي نازفاً بكفٍ مرتعشةٍ يقودها الحلمُ بالموتِ ممتشقةً قبضةً من ترابكَ المجبولِ بدمي ...

تحجبُ ترابكَ الحبيبِ عني حدودُ الاحتلالْ ..

لكنَّ ...

يزمعُ دمي أن يغافلَ رصاصهم

أن يغافلَ أسلاكهم الشائكةِ ويتسربَ من تحتها ليعودَ إليكْ

ليسرقَ لروحي المعذبةِ ملامحَ قبرٍ صغيرٍ يضمُّ من رفاتي دماً نازفاً وروحاً تواصلُ التحليقَ في سمائكَ حتى تسكنَ ارضكْ.

يغويني ذلكَ الغرقْ

يغريني ذلكَ الموتُ اللذيذْ

فابتلعني أكثر أيها الوطنُ البحرْ

ولتغص بي أمواجكَ نحو القاعِ أكثرَ وأكثرْ

فما فتئت روحي حالمةً ترنو إليكْ

وما فتئتُ .....

إليكَ أمضي بجنونِ عاشقٍ

وفي ثراكَ أضمرُ لروحي سماءً ولدمي قبراً

المضمر والمعلن في " أُضمر لدمي قبرا" لربيحة الرّفاعي

تبتلعني أكثرْ
تغوصُ بي أمواجكَ نحوَ القاعْ
أعانقها ...
أجدّفُ معها لأغوصَ فيكَ أكثرْ

نثريّة سيطرت عليها الأفعال في الزّمن المضارع؛ لأنّ الحديث يدور عن مشاعر تجاه الوطن. لذا وجب أن يكون للكلام استمراريّة، فهو حبّ دائم...
تبدأ بالفعل (تبتلعني). الابتلاع فيه عمليّة إلغاء... هي في جوف الوطن الذي شُبّه بالبحر، حيث تغوص بها أمواجه نحو القاع؛ لتعانقها وتكمل الغوص...
كلمات تعكس انصهارا واتّحادا...

يجتاحني جنونُ اشتياقٍ فأعدو نحوكَ بفرحة لقاءِ الحبيبْ ، بوهمِ العاشقِ ، ولهفةِ المشتاقْ ...
أحلمُ أنَ لروحيَ الملتاعةِ فرصةَ هناءٍ أحظى بها إذ أرتمي في حضنكَ الأثير..
إذ أشمّ عبيرَ ترابكَ وعبقَ دماءِ من سبقني إليكْ
تمزقني الأسلاكُ الشائكةْ
تخترقُ جسدي قذائفُ المحتلْ
أمدُّ ذراعي نازفاً بكفٍ مرتعشة يقودها الحلمُ بالموتِ ممتشقةً قبضةً من ترابكَ المجبولِ بدمي ...

رغم كلّ هذا يداهمها جنون الشّوق للقاء به كلقاء حبيب مشتاق، مجبول بحلم أن تحظى بلحظة هناء في حضن ذاك الحبيب!
لكن، حين يعبق الأنف برائحة التّراب والدّماء، تعيش لحظة الاستشهاد لدى رؤية الأسلاك الشّائكة، وتخال جسدها ممزّقا بالقذائف؛ مادّة ذراعها لتقبض كفّها على حفنة تراب مجبولة بالدّم ...

تحجبُ ترابكَ الحبيبِ عني حدودُ الاحتلالْ ..
لكنَّ ...
يزمجُ دمي أن يغافلَ رصاصهم
أن يغافلَ أسلاكهم الشائكة ويتسربَ من تحتها ليعودَ إليكْ
ليسرقَ لروحي المعذبة ملامحَ قبرٍ صغيرٍ يضمُّ من رفاتي دماً نازفاً
وروحاً تواصلُ التحليقَ في سمائكَ حتى تسكنَ أرضكْ.
يغويني ذلكَ الغرقْ
يغريني ذلكَ الموتُ اللذيذْ

وهذا التّراب لا يمكن الوصول إليه؛ لأنّه محتلّ ... ولهذا يقرّر الدّم (الجسد) أن يغافل الرّصاص والأسلاك ويتسرّب عائدا إليه... ولماذا؟... ليسرق ملامح قبر ... وصل العشق والتّعلّق به إلى الطّموح ولو بقبر وهميّ يسرق بعد تسلّل؛ ليضمّ الجسد، وروحا تحلّق فوقه حتّى يسكَن. وهنا التّركيز على أهميّة الرّوح أكثر من الجسد؛ لأنّها الخالدة!(تواصل التّحليق)، وكأنّها تدعو للتّمسك والعودة – حتّى يسكن. والسّكنى فيها استقرار.

يغويني ذلكَ الغرقْ
يغريني ذلكَ الموتُ اللذيذْ
فابتلعني أكثر أيها الوطنُ البحرْ

ولتغص بي أمواجكَ نحو القاع أكثرَ وأكثرْ
فما فتئت روحي حالمةً ترنو إليكْ
وما فتئتْ .....
إليكَ أمضي بجنونِ عاشقٍ
وفي ثراكَ أضمرُ لروحي سماءً ولدمي قبراً

عودة للغرق في بحر ذاك الوطن إذ يغريها، ويغريها الموت اللّذيذ فيه، فتطلب منه أن يبتلعها أكثر؛ لتصل القاع. أي كي لا يكون أمل في الخروج؛ لأنّ الرّوح دائمة الحلم به، والجسد يمضي إليه كالمجنون العاشق، ومصرّة على إضمار قبر للدّم، وهو هنا الجسد، وسماء لتحليق الرّوح ... وهنا تمسّك روحيّ وجسديّ بالوطن الذي ابتلعها، وتتمنّى البقاء غائصة فيه!

قراءة في قصيدة "قال لي حلم المساء"
لرفعت زيتون

قالَ لي حُلمُ المساء
الصّمتُ ثغرٌ أخرسُ
كالحرفِ في لغةِ القبورِ
فلا تمتْ مِنْ قبلِ موتِكَ
قمْ إلى الشّطِ الفسيحِ
فإنّهُ لكَ منذُ أنْ وُلدَ الضّياءُ
وخذْ لنفسكَ ما تريدْ

قصيدة رائعة، ومن أنجح ما تكون لعلاج حالات اليأس والاكتئاب... ودعوة للتّمرّد على الذّات التي أخرستها الكآبة، أو غيرها من الصّعوبات والمحبطات...
أراها تعمل على الدّاخل الإنساني، والنّفسيّة. فإن ذوّتت النّفس الكلمات، فإنّها ستصبح خطابا تسمعه خلايا الجسد، وتردّده وتنصاع له.
العنوان: (قال لي حلم المساء) يوحي لأوّل وهلة أنّ القصيدة أساسها حلم؛ ليكتشف بعد القراءة أنّها ثورة على صمت الواقع... والحلم الذي قاله المساء هو الواقع المطلوب.
الصّمت ثغر أخرس... الثّغر هو مصدر الكلام ، والكلام عكس الصّمت. إذن، فهو يخرس الكلمة. وتظهر صعوبة التّشخيص من البداية... وهو كالحرف في لغة القبور . لا توجد لغة في القبور ولا حروف، أي هو لا قيمة له(موت).. وصف ساخر
فلا تمت من قبل موتك ...

قم إلى الشطر الفسيح
فإنّهُ لكَ منذُ أنْ وُلدَ الضّياءُ
وخذْ لنفسكَ ما تريدْ

دعوة للتّجوال في فسيح المساحات المعدّة له، منذ رأى النّور الذي ولد وإيّاه، وأخذ ما يريد... تشجيع مع طمأنة الحصول على ما يبغي.

وانفضْ غبارَ العجزِ
عنْ كلّ الصّحائفِ
لا تفرّطْ بالرّبيعِ
وضَحكةِ الشّمسِ الجميلةِ
عندَ فجرِكَ
عدْ إليكَ .. أما شبعتَ منَ الغيابِ
فقمْ لنفسكَ منْ جديدْ

الغبار يمنع رؤية الأشياء على حقيقتها، والعجز يضعف ويلغي القوّة، فيجب نفضه. أي يجب إزالة المعيقات من صفحات الحياة، وعدم التّفريط بالرّبيع – وصف رائع لإعطاء الأمور قيمة جماليّة وفائدة، فالرّبيع هو الوفرة والخصب والجمال... وضحكة الشّمس عند الفجر ... سرور وفرح مع بداية جديدة .. فالفجر فيه ولادة يوم جديد، وإذا كان مقرونا بضحكة الشّمس، فهو الحظّ والحياة... عد إلى ذاتك، أي عش الحاضر، يكفي الغياب عنها ، ويجب العودة من جديد
خمسة أفعال في صيغة الأمر، واثنان نهي في فقرتين... هذا يعني أنّ التّوجه فيه طلب وأمر لأهميّته وفيه إلحاح على اتبّاع ما يؤمر به!

والماءُ يفسدُ في سكونِ الليلِ
فافتحْ جدولًا واسقِ الصّباحَ
ولا تُغلّقْ بابَ قلبكَ
قالَ لي حلمُ المساءِ

بأنّ نهرَ الحبّ عندَ لقائه
معَ زهرةِ الأوركيدِ غنّتْ وارتوتْ
وتناثرَ البلّورُ في
وجهِ الصّعيدْ

مع أنّ الماء هو رمز الحياة، لكن إن ركد يصبح ماء آسنا عفنا لا جدوى منه... الماء يجب أن يكون جاريا كي يعطي خيراته ، لذا يجب أن تجعله جاريا بيديك في الصّباح... والصّباح هو بداية اليوم، بداية الحياة، فإن حظيت بالحركة كانت حياة حيويّة ...أي اجعل حياتك وفيرة... ولا تغلّق- والتّضعيف هنا مقصود للمبالغة والقصديّة- باب قلبك، فحلم المساء أخبر الشّاعر أن التقاء ماء نهر الحبّ بزهرة الأوركيد جعلها تغنّي وترتوي... جاء الغناء قبل الارتواء، إشارة إلى أنّ قليلا ممّا يفرح ينشر الطّرب، وإن كانت هناك حاجة للارتواء، وهو حاجة أساسيّة، ولكنّه هنا ارتواء من ماء المحبّة... صورة جماليّة تكامليّة مزدوجة، النّهر = الارتواء ، الحبّ= الغناء وتناثر أجمل الزّجاج وهو البلّور على وجه الصّعيد ... الجمال يجرّ الجمال

سرْ فوقَ وهمكَ
لا تُصدّقْ قيدكَ المكتظَّ
وابحثْ في ثقوبِ النّايِ عنْ
تفسيرِ شدوكَ
قالَ لي طيرُ السّماءِ
بأنَّ صوتَ النّايِ يعشقهُ النّشيدْ

دعوة للسّير وراء الوهم، وهو هنا بمعنى الأحلام الجميلة، وعدم تصديق ما يقيّد من أفكار متعاقبة ودعوة أجمل للإنشاد، وفهم ذاك النّشيد الخارج من ثقوب النّاي، وهي آلة العزف التي تعشقها الكلمات (النّشيد) ، والطّير المحلّق يخبر بذلك . وكأنّي أرى

دعوة للتّحليق في سماء الإنشاد للشّعور بالفرح والسّكينة، وليس بالصّخب في أرض الغناء؛ لذلك اختار الشّاعر بدقّة كلمة (النّشيد) ؛ لأنّ الغناء مرتبط باللّهو والغزل، بينما الإنشاد قد يكون روحيّا، وغير مرتبط بالشّهوات الجسديّة... والصّوت رمز الحياة، عكس السّكوت رمز الموت.

أشعلْ سراجًا في ظلام النّفس
تكفي جذوةٌ في اللّيل
توقَدُ في البعيدِ لفتحِ آفاقِ السّكينة
في العذاب
فإنْ آنستَ حبًّا لا تنمْ
فلعلَّ دفئًا في لواحظ شمعة
قدْ يهتدي لعيونِ بردكَ في الدّجى
فيذيبُ في النّفسِ الجليدْ

النّفس المتشائمة الصّامتة تعيش في ظلام .. وهنا المطالبة بإشعال سراج؛ كي يضيء دواخلها، فقليل من النّار(الجذوة) تنير ظلمة الليل، وتبعث الاطمئنان، والسّكينة المطلقة في قلب من يسير متوجّسا في الظّلام ... ربط جميل وقويّ بين الأمل (سراج النّفس) وبين جذوة النّار في الظّلام (سراج يبدّد الظلمة)... فالظّلام يبعث الخوف في قلب الماشي ليلا. والأجمل ربط الحبّ بالجذوة فهو أنس ولا يجب على من يجده أن لا ينام لئلا يخسره، ويخسر بخسارته أنس حياته ... وقد يكون الدّفء المنبعث من (عيون) شمعة هاديا للعيون المحتاجة للدّفء والنّور في الظّلام... لوحة لغويّة جميلة تجمع ما بين نور السّراج والجذوة في الليل؛ لتزرع السّكينة وقت التّيهان، ودفء الحبّ في البرد... وهذا القليل من الدّفء كافٍ؛ ليذيب تجمّد المشاعر التي شبّهت بالجليد نظرا لعدم الاهتمام بأمرها... يبدو التّناص واضحا مع قصّة النبيّ موسى(آنست) " إِذْ رَأَى نَارًا فَقَالَ لِأَهْلِهِ امْكُثُوا إِنِّي آنَسْتُ نَارًا لَّعَلِّي آتِيكُم مِّنْهَا بِقَبَسٍ أَوْ أَجِدُ عَلَى النَّارِ هُدًى" ...

فإذا انتهيتَ منَ السّلاسلِ
فالتحقْ بالنّارِ عندَ الوادِ
واخلعْ وهمَكَ الملعونَ
وادنُ منَ اللهيبِ مسافةَ
تكفيكَ وصولَكَ للتّبخّرِ
قالَ لكَ برقُ السّحابِ:
تعالَ وانظرْ كمْ صغيرٌ ذلكَ البحرُ الكبيرُ
إذا نظرتَ إليهِ منْ عينِ البعيدِ

وإذا تخلّصت من القيود، أي الفكر والإحساس الذي يقيّد، فأكمل لتصل النّار عند الواد... النّار رمز المعرفة أو الهدى عكس الضّلالة "أو أجد على النّار هدى" والواد، إشارة الى الوادي المقدّس : {إِذْ نَادَاهُ رَبُّهُ بِالْوَادِ الْمُقَدَّسِ طوى}.. وفي حضرة هذه القدسيّة يجب خلع الوهم الملعون، أي يجب نبذ كلّ الأوهام التي تعيشها، واقترب من اللّهيب مسافة تكفيك للتّبخر، أي للصّعود بمشاعرك للأعلى؛ لتصل السّحاب محلّقا... ويتحوّل الكلام إلى ضمير الغائب (قال لي(قال برق السّحاب الذي ينذر بخير المطر انظر أيّها الإنسان عن بعد؛ لترى صغر حجم بحر الهموم الذي تراه كبيرا ... إشارة إلى تضخيم الأمور وتعظيمها، وقد لا تستحقّ ذلك. التّدرّج من الجذوة للنّار للّهيب فيه الاكتمال للوصول لدرجة التّخلّص من الضّيق، وخلعه للتّحليق في السماء متحرّرا من كلّ شيء (من النّار الخفيفة للأقوى فالأقوى... في التّثليث اكتمال)

فاصنعْ لنفسكَ سلّمَا
نحوَ العلا وصلَ السّماءَ
فقدْ قدمتَ منَ السّماءِ
ألا تحنُّ لصدرِ أمّكَ يا فتَى
فاعصرْ هناكَ الغيمَ

قدْ قالتْ لي الصّحراءُ إنّكَ لنْ تغيبَ
فقدْ ذهبتَ لتملأَ الأكوابَ
إنّي ها هنا ومعي الصّحارى
بانتظارِكَ إذْ تعودُ
فعدْ إلينا بالغيومِ وناي حبّكَ
عدْ ليكتملَ القصيدْ

بعد بلوغ الأعالي، يطلب الشّاعر التّواصل مع تلك المساحات عبر الصّعود إلى الأعلى ... السّماء. ويكون ذلك عبر سلّم من صنعه هو نفسه... وهنا دعوة للاعتماد على النّفس في بلوغ الدّرجات والمراتب العالية؛ لأنّ أصل القدوم هو من السّماء. وهنا أجد إشارة للقدسيّة التي منحها الله للإنسان في خلقه، وجاء التّساؤل عن الحنين للأمّ ليؤكّد ذلك، فيطلب منه اعتصار الغيم هناك، أي اعتصار الخيرات العلويّة المريحة المطمئنة ... فقد أخبرته الصّحراء، صحراء الهموم والضّياع أنّك ستعود، حيث ذهبت هناك لتملأ الأكواب. صعوبة الأمر على الأرض أشبه بحياة الصّحراء، ولحظات الارتقاء، لا بدّ وأن تكون بعدها عودة للواقع (للصّحارى) ... فيفضّل أن تكون هذه العودة مبللّة بالخيرات والآمال والأحلام الجميلة، والسّعادة (بالغيوم وناي الحبّ) وفي العودة المثرية هذه تكتمل الحياة(القصيد).
كثرة أفعال الأمر في القصيدة تؤكّد دعوة الشّاعر للتّمرّد على كلّ الصّمت، الذي يعني الموت والعدميّة.

لو تموتُ الذّكرياتْ / رفعت زيتون

أَحْتَاجُ نَهْرًا

يشتريني ليْسَ بالدّينارِ

لكنْ بالمُنى والأَمْنياتْ

كيْ يَغسلَ

الدَّرنَ الّذي ألقتْهُ

منْ فـــوقي السّنونُ

كما الدّواهي

نازلاتْ

أحتاجُ لي

سبعينَ عُمرًا غيرَ عُمري

كيْ أكَفكِفَها دُموعي

فوقَ خدّي والجّراحِ

النّازفاتْ

أحتاجُ جسمًا

لا يموتُ وألفَ نجْمٍ

كيْ يزولَ الهتمُ

منْ كَهفي الصّغيرِ ، فأيْنَ منّي

كلُّ تلكَ المُعجزاتْ

وأريدُ أنْ

أنسى التّوجّعَ

إذْ وقفتُ مُراقبًا

كيفَ ابتساماتُ الزّمانِ

غدتْ هُنا حِكرًا على

كلّ الشّـــــفاهِ

الضّاحكاتْ

وأنا الغريبُ

على مفارقِ وحدتي

أتوسّلُ الحظّ الشّحيحَ

فيستخفُّ بحاجتي

ويضنُّ حتّى

بالفتاتْ

آآآآهِ زماني

أينَ حظّي ؟؟؟

أينَ كنتُ سويعةَ التّوزيعِ

للألحانِ عندَ بزوغِ

فجرِ الأغنياتْ

قلْ يا زماني

منْ لوجهي

إنْ تولّى الزّهرُ عنهُ

وارتختْ فيهِ الجُفونْ

السّاحراتْ

بلْ منْ لقلبي

إنْ مضى نبضي بعيدًا

وانتهى صوتُ البلابلِ

فوقَ أغصاني الحزينةِ

في الليالي

الباردات

يا مستحيلي

كلُّ ما أرجوهُ أرضًا

دونَ همٍّ ، أوْ سحابًا دونَ رعدٍ ،

ياسمينًا دونَ شوكٍ ،

أيَّ شيءٍ قبلَ أنْ

يأتي الممات

واللهِ أني

لستُ أطلبُ غيرَ حقٍّ

في صباحٍ لا تغيبُ الشّمسُ عنهُ

لا أحبُّ انا الليالي المُظلماتِ

الظـــلماتْ

واللهِ أني

كلُّ ما أرجوهُ أنْ

أصحو على يومٍ جديدٍ

دونَ ذكرى بعد نكبةِ ذكرياتي ،

لوْ تموتُ الذّكرياتْ

اللّغة والأسلوب في قصيدة "لو تموت الذّكريات" لرفعت زيتون

قال ابن قتيبة في جمال النّصّ الشّعريّ: "أشعَرُ النّاسِ مَن أنت في شعره حتّى تفرغ منه".

وقال ديفيد ديتش:" إنّ النّصّ الجميل هو لعبة بارعة مادتها الكلمات".

نحن أمام شعر نبقى فيه ولا نفرغ منه . فالنّصّ الذي يشعرنا أنّنا بين كلماته، وأنّنا أصحابه؛ لما فيه من خطاب للعقل والمشاعر، يفرض حضوره ونجاحه. ومن منّا دون ذكريات سطرَت ماضيه، وتحتلّ حاضره؟!

توطئة:

تشمل القراءة: العنوان.

المستوى الأفقي: المعجمي(معاني الألفاظ ودلالاتها وأبعادها). التّركيبي (النّحوي والبلاغي: استعارة، مجاز إنشاء، خبر، مضارع، ماض، جملة اسميّة وفعليّة). الدلالي المعنوي(العلاقة بين المرسل والمتلقّي، والوقوف في مركز الحالة الانفعاليّة).

المستوى العمودي : البنية الدّلاليّة، الثنائيّات، المعطيات الانفعاليّة.

(وردت العناصر التّحليليّة دون فصل بينها)

عنوان القصيدة : لو تموت الذكريات

العنوان هو مفتاح النّص وعتبته، وهو الممثّل لسلطة النّصّ، ومركزه ونواته، ووسيلة كشف تساهم في الغوص وفك الغموض. . ونحن أمام عنوان مميّز. سنجد أنّه الخيوط التي تحيك كلّ القصيدة، وفي ذات الوقت هو لبّها .

لو: حرف شرط غير جازم ويسمى حرف امتناع لامتناع. ولكنه هنا جاء حرفا مصدريا بمعنى (أن)، وغالبا ما يأتي بعد الفعل (أودّ). والعنوان بهذا المعنى أودّ لو تموت الذّكريات (أودُّ أن)...

الذّكريات – جمع ذكرى – أي مشاهد محفورة في الذّاكرة، تسيطر على الوعي والحاضر بحلوها ومرّها ، وتأتي دون ترتيب زمنيّ، يختلط فيها الحابل بالنّابل... وذكر ذلك أحمد رامي في قصيدته ذكريات:

ذكريات داعبت فكري وظنّي لست أدري أيّها اقرب مني

هي دفتر مليء بالصّفحات التي تعجّ بسطور كثيرة – هي حياة ماضية، إذا ما سيطرت على الحاضر تلغيه. لذلك، هناك رغبة بأن تموت وليست أمنيّة فقط ، كما سيُظهر النّصّ ذلك . فالعنوان في هذه القصيدة هو النّص مصغّرا (ميكرونص). وكذلك هو جملة الإنهاء، ممّا يشير إلى المبنى الدّائريّ للقصيدة الذي يجعل القارئ يدور في نفس الحلقة .

يمكن تقسيم النّص إلى ثلاثة أقسام :

1. القسم الأول: (أحتاج ... الشّفاه الضّاحكات). الحاجة والطّلب. يعرض الشاعر ما يحتاجه، ويعرضه مع السبب والبُغية .
2. القسم الثاني: (أنا الغريب .... في الليالي الباردات).
3. حالة التشتّت والضّياع والشّكوى. تذمّر وعتاب الزّمان والحظّ

تحديد الطّموح واتخاذ القرارات. (يا مستحيلي... النّهاية) بداية جديدة مع الصّباح الذي لا تغيب شمسه .

1- تبدأ القصيدة بالفعل أحتاج - مضارع، دلالته الاستمرارية في طلب الحاجة وماذا يحتاج؟ نهرا يشتريه بالمنى والأمنيّات، وليس بالدّينار.

قد تتبادر إلى ذهن القارئ عمليّة بيع وشراء، ولكن الفعل يشتريني هنا لا فيه بيع ولا شراء... "أولئك الذين اشتروا الضّلالة بالهدى". الرّغبة في التمسك بالنّهر كالرغبة في التمسك بالأمنيّات والرّوحانيات، وليس بالماديّات (الدينار)، ويحتاج نهرا لأنّ النّهر يفصل بين حالين بضفّتيه:

العالم المظهري، والحالة غير المشروطة، عالم الحواس وحالة التّحرر من كل ارتباط. والارتباط هنا بالذّكريات التي يريد التحرر منها. فالنّهر يرمز كذلك للتّجدد إضافة للتّطهير والتّحرير. وللنّهر حركة دائمة - جريان واستمرارية لذلك، كان اختياره للنّهر فيه تصميم على ما يريده منه. وماؤه يطهّر، ويغسل الدّرن بجريانه، وهو تلطُّخ الوسخ الذي ألقت به السنون من فوقه، أي دون رغبة منه، وفوق مقدرته وإرادته، ونزلت عليه كالدّواهي وبسرعة. شدائد الدّهر داهمته دون استئذان.

أحتاج لي سبعين...

يتكرّر الفعل أحتاج، ويدلّ ذلك على عوزه لشيء ينقصه. يحتاج زمنا مباركا "سبعين عمرا". العدد سبعون فيه قدسية سواء ورد بمضاعفات العدد سبعة وهو رقم مقدس لذاته:

"إن تستغفر لهم سبعين مرّة" (التّوبة)

"واختار موسى قومَه سبعين رجلا" (الأعراف)

ورد في الأحاديث: «الرّؤيا الصالحة جزء من سبعين جزءا من النّبوة» (صحيح الألباني)

«ثم رفع البيت المعمور، يدخله كل يوم سبعون ألف ملك...» (صحيح البخاري)

السبعون عمرا المباركة والمقدسة - ربما ليستطيع الصّبر حتى يكفكف دموعه، والجراح النّازفة - أي أنّه يحتاج شيئا خارقا؛ كي يستطيع تجاوز عظَم ما هو فيه. فلا يمكن أن

يطلب سبعين عمرا كعمره وهو يوقن أنّ ما يطلبه محال – وجاء الطلب مُظهرا هول ما هو فيه.

أحتاج جسما... الحاجة تكررت ثلاث مرات (تثليث) فأصبحت "موتيفا" (الموتيف هو الموضوع الدّال أو الوحدة المتكرّرة) وهو ما تكرّر من فعل أو قول، وتكراره يحمّله معنى ودلالة . والحاجة هي (موتيف) القصيدة ... يحتاج نهرا للتّطهير من درن السّنين، يحتاج سبعين عمرا لنفس الغاية لكن، بكلمات أخرى؛ حتّى يكفكف دموعه وجراحه . والحاجة الثّالثة الجسم الحيّ النّابض بالحياة والنّور كما سيوضّح ...

فالحاجة تصّب في الرغبة، ونيّة التّغيير الذي هو بحاجة ماسّة إليه؛ للتّخلص من الماضي وصعوباته!

يحتاج جسما حيّا نابضا بالحياة والمشاعر، أي سندا يحتويه، وألف نجم – نورا – لإزالة عتمة الكهف الصغير..

الكهف هو العالم – وعالمه صغير. وهو وطن العذاب الذي تسكنه نفسه، وصغير يضيق عليه. أو هو (لاوعيه) الذي يلقي بالذّكريات إلى (وعيه)، وهو الأنا القديم المكبوت في أعماق الباطن ويطفو. والكهف من حيث موقعه تحت الأرض. فهو مخزن خفي يحتفظ بذكرياته، ويرمز إلى الحياة الكامنة؛ لذلك يريد الأنوار، وليس الأضواء؛ لإضاءة الظلمة الدّاكنة، ويريدها أنوارا أبدية لا يخفت نورها (نجوما)

ويعترف أن طلباته معجزات.

وأريد أن أنسى..

تستمر الأفعال في صيغة المضارع – يريد أن ينسى التّوجع – وهو الشكوى من الوجع – وهذا يعكس شدّة الوجع، كونه يقف يرقب ما لا يعجبه... وهو أن الابتسامات اقتصرت على الشّفاه الضّاحكات التي لا تعوزها الابتسامة – وهناك من هم بحاجة لها – يتألّم لما يراه من إغداق للسّعادة على من يملكون فائضا منها – ومن يحتاجون القليل من الابتسامات، لا ينالونها.

تكثر في هذا القسم الجمل الخبريّة التي يمكن تصديقها أو عدمه. وتعكس حالة من الوعي لما يقال، ويطلب. ويشعر القارئ بالرّاحة لمعرفة المعاناة، وما يتطلب للتّخلّص منها.

2- قسم الشّكوى والضّياع والتّشتّت:

وأنا الغريب...

تتحول الجمل إلى اسميّة - وهي أقلّ حركة من الفعليّة - أنا - كلمة للذاتية. ضمير يثبت أنّه موجود. وهذا يعكس رغبة في البقاء؛ رغم ما هو فيه.

الغريب: الغربة حالة من عدم الاستقرار. الجملة مفصليّة، قللت الحركة في النّصّ... غريب على مفارق وحدته (استعمال مجازي). المفرق مكان ذو اتجاهات متعددة - وضعٌ فيه حيرة وعدم استقرار. يقف عليه بتوسّل... والتوسّل هو بالتّوجه لربّ العالمين. وهنا يتوسّل الحظّ الشّحيح - ويصفه بالشّحيح لأن في الشح بخلا وحرصا - وكأن الحظّ بعيد المنال عنه. ويستخفّ أيضا بحاجته ويضنّ - والضنّ بالشيء النّفيس - وهنا يضنّ بالفتات. وهنا أجد إشارة باعتراض الشّاعر على توزيع الحظوظ غير المتكافئة بين الناس.

ويتأوّه ويشكو للزّمان متسائلا عن حظه المفقود، ولا يدري أين كان ساعة توزيع الألحان عند بزوغ الأغنيات!.

يأتي باللائمة على نفسه، ويعلن أنه يجهل مكان تواجده ساعة التّوزيع؛ لذلك لم ينل شيئا!

الألحان - أصوات تطرب الأذن، وتثير السّرور، ووقتها مع الفجر، وقت تغريد الطّيور، وتسبيحها وهو وقت ذو ميزة علميّا ودينيّا.

هو وقت الطّاقة المنشّطة المجدّدة - وعلميّا ثبت أن نسبة (الأوزون) على الأرض تكون في أعلى مستوياتها فجرا. وهي التي تساعد الجسم على امتصاص الأوكسجين جيّدا. وهو وقت توزيع الأرزاق والخيرات. والفجر ذو أنامل وردية يرمز إلى غبطة اليقظة مع الضوء المتفجر ومعه يبدأ عالم آخر، حياة نورانية ، لا يدري أين كان غائبا هذا الوقت

ولم يحظ بشيء.

قل يا زماني...

يتوجه بخطابه للزّمان – وكأنه يحمّل الآخرين مسؤوليّة ما هو فيه، متسائلا عمن سيكون زهرته إذا شاخ وذهب ربيع عمره، وارتخت الجفون الساحرات أي ضعفت الرّؤيا – ويبدو اليأس مصاحبا للشّيخوخة التي يفكّر بها – ومَن لقلبه إن ضعف نبضه، وانقطع صوت البلابل وهو صوت الفرح الذي سيغادر الأغصان الحزينة.

ويلسعه صقيع العواطف في الليالي الباردات المظلمات والظالمات. رؤيته المستقبلية متشائمة ويعرضها على الزّمان؛ ربما أملا بأن يعطف عليه، ويحظى بكلّ ما يطلب لإصلاح الحال؛ لأنّه هو الذي ضيّق عليه وضنّ بالحظ.

العتاب احتل مساحة نصيّه لا بأس بها من القصيدة – وهذا دليل صعوبة الحالة النفسيّة التي يعانيها والتي بدأت بالوقوف على المفارق.

الجمل التي تبثّ الشّكوى، وحالة التشتّت، من الطّبيعي أن يكون معظمها إنشائيّا. وسيطرت هذه الجمل على فقرات هذا القسم: أين منّي كلّ تلك المعجزات آه يا زماني.. قل يا زماني .. الخ

3- الطّموح واتّخاذ القرار:

يا مستحيلي...

يخاطب الشاعر المستحيل الذي يعايشه (الخاص به –ياء المتكلم أعطت الخاصيّة والذاتيّة) مع أنّ ما يحتاجه، يستحيل تحقيقه إلا أنه يتحداه ويخاطبه؛ ليولد التّغيير، ويأمل تغييره فعليّا باستعمال الفعل (أرجو) فالرجاء من الأمل نقيض اليأس.

يرجو أرضا دون هَمّ – الأرض رمز الثبات، ورمز الوعي وتقلباته ومصارعه. لكنه يطلب الثبات والراحة والابتعاد عن الهموم. ويرجو سحابا دون رعد – أي مطرا هادئا دون إزعاج . فالرعد ينذر بالخطر والشدة – والمطر عطاء وخير.

وياسمينا دون شوك – الياسمين رمز النقاء ببياض أزهاره، ورمز السعادة برائحته، فقد أثبتت الأبحاث العلمية الحديثة أن رائحة الياسمين بإمكانها أن تحل محل " الفاليوم" في تهدئة الأعصاب – ويرجو هذا الياسمين دون إزعاج الشوك.

يظهر التّثليث... ويؤكد طلب الراحة والسّعادة. وكل ذلك يريده قبل المهات – نهاية كل شيء – أي تهمّه السّكينة الدنيوية قبل حلول مرحلة السّكينة الأبديّة.

رجاء يعكس التّوتّر النّفسي الذي يريد أن يستبدل به الهدوء...

والله إنّي لست...

القسَم للتأكيد وإثبات ما يريد ويطلب – يطلب حقّه في حياة جديدة مغايرة.

الصبح – بداية يوم جديد، وكل ما فيه جديد... نلحظ بعضنا من تفاؤل بالتّغيير، بعد طلب الرّاحة وكلّ ما هو جميل – والصّباح المطلوب لا تغيب الشمس عنه. يريد حياة مستمرة بالوضوح والحيوية؛ لأنّه لا يحب الليالي المظلمات – ظلمة حرفيّة وأخرى مجازيّة ، والظالمات أيضا... لذلك، يريد صباحا مشرقا مشمسا!

والله إنّي...

يكرّر القسم ويؤكده بإلحاق (إني) – ويعود للرّجاء والأمل في أن يعيش حياة جديدة تخلو من الذكريات التي نكبته، وكأنّه كان نائما ويقرر الصّحو. طلب تفاؤليّ آخر ينهي به القصيدة ويشير إلى النيّة والعزم في التغيير؛ مع أنه يتوجه بالخطاب للمستحيل – الذي لم يعد مستحيلا بعد تحديد ما يريد – وكأنّا به يزرع بذور الأمل في تربة المستحيل؛ ويصمّم على كسر جمود هذا المحال وتبديله... يريد حاضرا ومستقبلا لا ماضيا يعجّ بالمزعجات والمؤذيات...

الطّموح وتحديد ما يريد يسهّل المشاعر، ويلغي التّخبّطات؛ فوردت الجمل خبريّة في غالبيّتها. (عدا الأولى: يا مستحيلي)

الرّغبة في التّغيير ترافقها الأفعال في الزّمن المضارع ؛ حيث فاقت هذه الأفعال الماضية

: أحتاج، يشتريني، يغسل، أكفكفها، أريد، اتوسّل، فيستخفّ، ويضنّ، أرجوه، يأتي، أطلب، لا تغيب، لا أحبّ أرجوه(تكرّر)، أصحو. أفعال تدلّ على الحركة والحيويّة والاستمراريّة من حيث زمنها، وكذلك من حيث المعنى هي حركة وفعل.

في المقابل، الأفعال الماضية تدلّ على قلّة الحركة والجمود بعد انتهاء الفعل ... ألقته، وقفت، غدت، كنت، تولّى، مضى وانتهى.

الفعل (وارتخت) ظهر في صيغة الماضي ويقصد به المضارع – عندما ترتخي .

الثّنائية في القصيدة:

تعكس الثّنائية حالة التّوتر السّائدة، والمعاناة التي يرغب الشّاعر في التّخلّص منها؛ رغبة في التغيير، ونيل ما هو أفضل، بعد عرض الحال المرير. عرض المتناقضات أتى بهدف الانتقال إلى الأسهل والأفضل، وحاجة الحياة الجديدة في صباح شمسُه دائمة الإشراق – وهذا يخدم ويوضّح (موتيف) الحاجة (أحتاج) الذي ظهر في البداية، ورافق القصيدة – وأملا وتفاؤلا، لا تقوقعًا في المؤلم الموجع!

أ- الحركة والسّكون: يبدأ النص بحركة قوية متدفقة هي حركة النهر – فحركة المياه في النّهر انسيابية وقويّة – من الأعالي إلى المنخفضات والذّكريات حركتها علوية – هي في الدّماغ وتحوي كلّ ما مضى – وهي في مكان منخفض؛ لأنّها سلبيّة ويتمنى الشاعر موتها!

عمليّة الغسل هي حركة – وكفكفة الدموع حركة. الجمل الفعلية حركة وديناميكيّة.

هذه الحركة تحولت إلى سكون مع اقتراب النهاية وتبدأ بجملة (انا الغريب) (جملة اسمية) وبضعف نبض القلب وانتهاء صوت البلابل.

الحركة في النّصّ من القوّة والتّدفق إلى السّكون الذي حدّده الموت – ولكنّها تعاود

في الظّهور مع طلب حياة، صباحها لا تغيب الشّمس عنه – أي دوام النّهار. وذلك دليل حركة، عكس الليل الذي يفيض سكونا. فالحركة هنا لولبيّة. ولكنّها، تبقى ضمن دائرة الذّكريات مثلما أشيرَ في تحليل العنوان. وضعفها في مرحلة ما تعكس حالة الركود والحزن التي يعيشها الشاعر والتي يرفضها ويريد أن يستبدل بها الحيوية والنّشاط والفرح.

ب- الحياة والموت:

الذكريات في الدماغ حيّة – هي ماض حيّ مع أنها تُميت الحاضر فهي الحياة والموت .

القصيدة تُظهر طلب الحياة بموت الذكريات. بمعنى آخر هناك حبّ ورغبة في الحياة.

ت- الشّباب والشّيخوخة:

تسيطر على الشّباب الذّكريات، والحركة والتفكير المرهق، والقلب النابض والوجه المزهر والجفون السّاحرات.

الشّيخوخة: نبض ضعيف، الجفون مرتخية فالنظر ضعيف، الزهر يهرب من الوجه.

ث- الدفء والبرد:

الدّفء العاطفي مع الحياة التي يبغي – والبرود في الليالي الباردات

ج- الماضي والمستقبل:

ماضي ذكرياته التي يطلب موتها : الدموع، الجراح، النّازفات، العتم، التوجع الدّواهي النازلات . المستقبل : "صحو على يوم جديد دون ذكرى"

ح- النّوم والصّحو:

ما هو فيه حالة نوم – (أصحو) تضمر نوما... يريد الصّحو منه والنّوم في الواقع هو الميتة الصّغرى. والصّحو للتّجديد والحيويّة.

خ- العتم والنّور:

كهف معتم، ليله بارد ومعتم.

النور، ألف نجم، نور أبدي، صباح شمسه لا تغيب.

الثنائية تعكس رغبة في التغيير بعد عرض الحال المرير. وكذلك تعبّر عن الازدواجيّة في المعطيّات النّصيّة؛ لكنّ الهدف كان الانتقال إلى الأسهل والأفضل؛ لذلك عرض المراد أن يستبدل ويتخلّص منه، والبديل المطلوب.

الزّمكانيّة :

المكان نوعان: مغلق ومفتوح – في القصيدة بدا مفتوحا – النهر مع أنه مقيد بالمجرى، والمفارق .

المكان المفتوح يشعر بالحريّة والانطلاق – لكن دلالة المكان هنا اختلفت . يريد من النهر ماءه. وأسقطت الحالة النفسية على النّهر، والمفارق التي صعب أن يحدد وجهته فيها ...فكان النّهر بُنيَة تحرر، والمفارق بنية قيد وحيرة.

حتى في المكان ظهرت الثنائية – فالنهر متحرّك – والمفارق ثابتة.

الزّمان – للزّمان في النص أيضا ثنائية ودور هامّ : ليل ،وفجر وصباح...

الفجر – فجر الأغنيات وتوزيع الأرزاق – في هذا دلالة دينيّة ساعات الفجر هي ساعات تفجر النّشاط وتوزيع الرزق – وهو يطلب رزقا عاطفيا وليس ماديا.

الصّباح – كانت دلالته ايجابية. ولم يخالف ذكره صورته النمطية. فهو بداية يوم جديد واشراقة جديدة . وبه ربط حياته المستقبلية.

اللّيل – ارتبط بالظلمة والصّعوبات – فالليل غلاف زمنيّ. وقت طويل ولم يرغب الشّاعر فيه رغبته في الصّباح لأنه معتم وظالم وبارد..

خلاصة:

قصيدةٌ عرض لنا الشاعر من خلالها معاناته التي يريد التّخلص منها؛ لأنها وشمت حروفها على ذاكرته، فأراد إزالة هذا الوشم المؤذي؛ شارحا لنا الوسائل مع عرض الصّور التي يريد محوها ؛ طعما في صور أفضل وحياة مستقبلية تبعث على الأمل والحركة والحياة؛ بدلا من حالة القتل – بمعناها المجازي– التي يحياها... مستعملا في ذلك لغة بمستوى عال ودلالات مجازية وأساليب بلاغية رائعة، ولغة منتقاة وفق معايير خطّها الشاعر نفسه؛ لتلائم ما يبغي توصيله.

قراءة في قصيدة "ولا في علوّ السّماء" لشريفة العلوي

لأن السماء هناك
ملبدة بالخراب
لذا الحزن فرض
وأفراحنا الباقيات من النافلات
يضن عليها زمان السؤال
بشقة تمر الجواب

تبدأ القصيدة بعرض صورة مخالفة للصّورة النّمطيّة المعروفة عن تلبّد السّماء بالغيوم، وهي صورة السّماء ملبّدة بالخراب! إذا كانت السّماء وهي رمز العلوّ والرّفعة والطّموح ملبّدة بالخراب فنحن أمام قتامة ودمار لكلّ ما نسمو إليه، ويسيطر الحزن على المكان وعلى مشاعر القارئ التي تتلبّد أيضا باليأس. ويؤكّد الأمر حين الحديث عن الأفراح وهي ما تبقّى من النّافلات. والنّوافل أو النّافلات في اللّغة هي : "مَا زَادَ عَلَى النَّصِيبِ أَوِ الْحَقِّ أَوِ الفَرْضِ" . أي أنّ الفرح ليس ذا دور أساسي كونه نافلة. أضف إلى ذلك ما تبقى من هذه النّافلة لا يحظى بنصيب من الإجابة والتّحقق؛ كون الزّمان يبخل عليها حين تطالب بالقليل القليل من الاستجابة (بشقّة تمر الجواب) . تناص رائع مع الحديث النّبوي "من استطاع منكم أن يستتر من النار ولو بشق تمرة فليفعل". الحديث الذي يحثّ على الصّدقة ولو بشقّ تمرة. إشارة إلى أنّ الفرح لا يحظى بالصّدقة القليلة ليستمرّ.

وأن السحائب حكر
على من يجاري
بريق السراب

وبما أنّ السّماء ملبّدة بالحزن، فإنّ السّحب وهي الغيوم التي ستعطي المطر يحتكرها من يجاري الوهم وهو بريق السّراب. في النّهاية العدميّة مسيطرة ... الغيمة غيمة لم تمطر، ومن يملكها يؤمن بوهم غير موجود، فلا شيء يتحقّق!

صخور من الكبرياء
تنز الدموع

والدّموع (تذرفها) صخور الكبرياء ... الصّخور صمّاء ولا يمكن أن تحسّ لكنّها هنا الأنفة والكبرياء التي تنزّ أي ترشح وتسيل ببطء لصلابة المصدر المنبثقة عنه.

وكم من حيارى تعاقر
يأس الشراب
إذا ما المسافات تنهل
قهر الغياب

الحيرة تسيطر على النّاس وتجعلهم يعاقرون كؤوس الشّراب اليائسة... المعاقرة للخمرة، والخمرة مصدر النّشوة والفرح لكثيرين، ولكن المعاقرة هنا لليأس! فيما الزّمن زمن الغياب الذي ينهله حين عطشه للحضور.

وإنا جميعا نصافح هذا المساء
لكي لا يحضّ الرياح
على الاحتطاب
بنار ترمد أفكارنا

وتغرس فينا
مزيدا من الحزن
حد التأسّي
وبؤسا تحلى
بثوب اليباب

الكلّ يصافح المساء. والمساء رمز للنّهاية فهو القطعة الزّمنيّة الأخيرة من النّهار، والمصافحة هي القبول والتّرحيب، فالجميع يقبلون هذا الوضع كي لا يزداد سوءا .... كي لا يشجّع الرّياح لتزيد من اشتعال نار الأفكار التي تغرس المزيد من الحزن المرتدي ثوب الخراب ... قبول بالواقع المرير كي لا يأتي الأمرّ!

وأن الشرائع باتت هنا كالسيوف
تقارعنا بالحراب

الشّرائع التي من المفروض أن تكون مصدرا للعدل، أضحت مصدر خوف وأذى وأداة حرب مقاتلة.

وأنّا إذا ما ارتوينا

بآسن كأس المرارة في الانتظار
تُساوَمُ أيامنا
بين أن نحيا
من أجل عصف الرغيف
وبين التقهقر سيرا على قوس جفن الضباب

في حالة الانتظار قد يكون الارتواء بما تبقى راكدا عفنا في كؤوس المرارة بمساومة بين الحياة من أجل الرّغيف أو التّراجع الفاشل ز
الخبز وهو الحاجة الأساسيّة للجسد يتطلب معاناة ومرارة، وقد لا ينال ...

وإنا تعبنا
من الأمنيات التي تحفر
الصخر حينا ..
وحينا تلوح بكف العقاب ..
كأنا بذاك التمني
أقمنا القبورا
وأنا بذاك التحدي ضربنا
الصدورا

عدم تحقيق الأمنيّات والتي هي أشبه بالحفر بالصّخور ، وقد تنذر بالعقاب أيضا، وسبّب التّعب وربّما كانت الأمنيّات سببا للموت الذي أعدّت له القبور، وكأنّ التّحدّي بالأمنيّة ضرب للصّدور وهو بذلك عقاب لا ثواب.

كفانا التمني
كفانا التأني
سنمضي إلى ما نشاء
فلن نقبل الآن هذا الغبار
ولا في علو السماء
ولا في تراب التراب .

وبما أنّ التمنّي لم يجدِ وشكّل خطرا، جاءت الدّعوة وصرخة التّحدّي بالكفّ عن الحلّ الوهمي هذا، وكفى للتّأني، أي للتّقاعس، ويجب المضيّ قدما، وعدم القبول بالغبار ... فالغبار مؤذ، مانع للرّؤية، وحاجب للحقائق مرفوض في الجسام من الأمور والهامّة(علو السّماء) وفي الصّغائر منها (تراب التّراب)

الحقيقة يجب أن تظهر في كلّ مكان ولا قبول إلّا بالحقّ .. لا للأمنيّات ولا للغبار!

ويجب التّحرك صوب ما يراد تحقيقه!

غوص في قصيدة (فتنة الماء) لتوليب محمّد

الفتنة لغويا: اختبار وامتحان "إنّما أموالكم وأولادكم فتنة لكم" الماء مصدر الحياة . ويمثّل "لا تناهي الإمكانات والاحتمالات والتّشكّلات مثلما يشكّل كلّ مخاطر الاستيعاب والامتصاص والغرق " فالعنوان يوحي بالاختبار والصّمود في وجه الحياة .

أقطعُ تخوم الماء
على تقاطيع وجهك
وأفتحُ ضلوعي
لغيمة تعيد تشكّلك

يبدأ النّص بالفعل أقطع (فعل مضارع _ ومعظم الأفعال جاءت في المضارع) ، الذي يدلّ على الاستمراريّة والمثابرة فيما يُقدَم عليه . الكاتبة هنا تجتاز حدود الماء الذي حجب ملامح وجه المخاطَب، وغيّبها، وتفتح ضلوعها (عمليّة شقّ صدر) لغيمة تعيد رسم الملامح التي حجبها الماء . الغيمة تتكوّن من تكثيف بخار الماء، وهي حجاب علوي كما الماء الذي حجب الملامح في الأسفل ، لكنّها هنا أساس الانبعاث والكشف، وليست حجابا. فالماء في الغيمة أخذ دلالة التّجدّد والانبعاث . وهذا التّجسيد الجديد سيكون مركزه بين الضّلوع: القلب – في القسم العلوي من الجسم؛ كي لا تُنسى الملامح، وتحاط بالحبّ. إذًا، الغياب والحضور من نفس المسبّب – الماء. وهذه ثنائيّة لدور الماء. وتظهر الثنائيّة في الأسفل والأعلى: الماء كان سلبيّ التّأثير حين غيّب صورة المخاطب في الأسفل، أمّا في الأعلى، كان مصدر التّجدّد(الغيمة.)

أرصـدُ...
الفقْد المنذور
لعاشق مجنون
آخـر الليل
يبحث عنـك
في تفاصيل الخريطة
فانتخبته القصائد
الشّهيد رقم (....)
في وِحشة الرّمل

أرصُد أيضا فعل مضارع (أنا واستمراريّة). والرّصد هو عمليّة ترقّب. والترّقب الملزم لفقد كأنّه نذر لعاشق جنّ بسبب عشقه(تنازل عن الأنويّة التي أظهرها الفعل أرصد ، وتنكير العاشق، وتعريف المعشوق - عاشق مجنون، عنك. وهذا يعطي أهميّة وذاتيّة أكثر من ذات المحبّ) ، وتركَ النّور أي اليقين وآخى الليل: الهموم والسّهد والأفكار(القلق العاطفي)، وراح يبحث عنك، عن المعشوق في تفاصيل الخريطة. هنا إشارة للغربة ، فالسّائح أو الغريب عن المكان هو من يستعين بالخريطة ، ويبحث عن الأمكنة، وكأنّ المحبوب جزء من وطن يبحث عنه. نستنتج أنّه بعيد؛ لنعرف بعد ذلك أنّ القصائد(المشاعر) انتخبته (أرادته) شهيدا يحمل رقما مجهولا! الشّهيد حيّ لا يموت "أحياء عند ربّهم يرزقون". أي أنّه حيّ يؤنس وحشة صحراء العاطفة . يبدو هنا التّقمّص لذات المحبوب المغتربة التي تبحث عنها ذات المحبّ في ليل أفكارها البهيم؛ فتجده حيّا يؤنس وحشة صحراء حياتها .

أتهـجّـد...
الحرف التّاسع والعشرين

يغتال..
صمت الكلام
خطيئة البلاغة
تيه الكناية
يمحو نعشا..
ويكتب اللّغة من جبينك

تهجئة الحرف التّاسع والعشرين . نحن أمام إشكال: الحروف في اللغة ثمانية وعشرون، وأضاف البعض الهمزة (همزة أو لام الف، بسبب الخلافات حول الهمزة والألف) لتصبح تسعة وعشرين. إذا لم نرض بزيادة الهمزة فلا وجود لهذا الحرف، وتختلقه الكاتبة؛ لتبيّن أهميّة ما تتحدّث عنه، أو إعطاء قيمة للأمر الذي لا تراه إلّا هي لأنّ الحرف التّاسع والعشرين فوق الأبجديّة! وكأنّا بها تريد خطاب المحبوب بكلمات من عالم غير موجود، يخصّها فقط ومن صنعها هي ! وهذا الخطاب الذي تخاطبه به يغتال (والاغتيال هو قتل وخداع)أي ينهي دون شرعيّة جمال الكلام وهو الصّمت، والبلاغة في الكلام التي تّرى خطيئة في نظر من لا يفقهها، والكناية التي لا تخلو مفرداتها من التّيه. ولا يُحمل المغتال في نعش . أي لا قيمة للمغتال؛ لأنّ الحرف التّاسع والعشرين سيخلق لغة جديدة من جبين المحبوب، وحياة جديدة له. تعاود الثّنائيّة في الظهور: المحو والكتابة. الموت (الاغتيال) والحياة .

وإذا ما اعتبرنا أنّ الحروف تسعة وعشرون، فالأمر مختلف. الياء هي الحرف المقصود. عند تّهجئته يصدر صوت كالحشرجة ، أي أنّ هناك مشكلة، وتعبًا. فالكلام غير واضح، وهذا الصّوت يلغي صمت الكلام، وخطيئة البلاغة التي تجعل الكلام غير الكلام، ويغتال أيضا غيّ الكناية التي تموّه الألفاظ، ويمحو نعشا. أي يرفض الموت، وهنا الميت غير محدّد ومعروف؛ لأنّ كلمة (نعشا) جاءت نكرة، ويخلق هذا الحرف الكلمة (اللغة) وهي الحياة من جبين المخاطب. فالجبين في المعتقدات الدّينيّة هو الصّفحة التي يخطّ عليها مصير الإنسان. أي أنّها تجد الحياة مكتوبة على جبينه ! حيّ، موجود معها رغم ابتعاده الذي لا تسلّم به. هو قريب وبعيد في الوقت ذاته . ويصل

بها الحال للشّعور بالضّيق . ولو كان قريبا منها، وحيّا مثلما أشارت (شهيدا) لما وصل الأمر لحالة الحصار.

وتحاصرني
الأسيجة..
الحدائق..
الخطوات..
الاحتمالات..
وأنا ها
أضيق بي.. لأتّسع بك
ولأنّك..
أوّل الماء
ومنتهى الماء
سأختصر الطّريق إليك
وأشتهي الموت
غواية..
تسحبني إلى مائك المستحيل

الحصار قيد وضيق. وغالبا ما يكون في الأزمات والشّدائد تظهر هنا معالم مكانيّة واسعة ، ورغم اتّساع المكان (بنية تحرّر) تشعر بضيقه (بُنية قيد)، وكأنّه يحاصرها . أوّل الأمكنة: الأسيجة وهي قيود تقلل حركة الجسم، والحدائق . تحاصر بالجمال. أعطت هنا للجمال دلالة سلبيّة؛ لأنّها لا تشعر بقيمته . والخطوات وهي مراحل الحياة ، أو ربّما حركات الرّجلين التي تحاصرها وتمنعها من الحراك . والاحتمالات : التّوقعات والانشغال الفكري فيما يجري .. كلّ ذلك ضيق في ضيق ..سكون يضايقها ، ولا تتّسع رغم هذا الضّيق إلّا بوجود الحبيب قربها ! أي أنّه الحركة والحريّة والحياة... في مكانها الواسع الضّيق (ثنائيّة : ضيق المكان واتّساعه(، ولأنّه الحياة الأولى والأخيرة: أوّل الماء

ومنتهى الماء (ثنائيّة)- تعطيه صفة الشّموليّة والسّيطرة على كلّيّتها - فإنّها ستختصر الطّريق إليه باشتهائها الموت (غواية) بسبب الضّلال والخيبة ، واستحالة الوصول إلى حياته (مائه المستحيل) . واختارت الفعل أشتهي؛ لأنّ فيه الحبّ والرّغبة، وهو لفظة غرائزيّة، ويتضمّن الإلحاح، وفي صيغة المضارع. أي تنهي بالإصرار والصّمود في وجه ما تريد.

وجهُكِ الأرابيسك / دينا نبيل

اعذريني .. هل تعذرينني؟!

كلُّ ما في الأمر أنني خشيتُ عليكِ!

أنا أعرف أنكِ لا تودين الرحيل، فآثرت بقاءنا هنا.

سأوصد الأبواب علينا كما كانت من قبل .. لم يعكّر صفونا سوى الآخرين!

تذكرين حينما فارقتُ الجميع من أجلكِ .. لم أعبأ.

حينما عارضني القريبُ والبعيدُ بسببكِ .. لم أهتم.

وأتيتكِ إلى حيث أنتِ في هذا البيت الكبير .. خارج تخوم العالم ، وهناك جلستُ في محرابكِ طويلاً، معتكفاً .. متأملاً تفاصيلكِ الأخّاذة المنسجمة التعاشيق .. تركيبها المتنامق يأبى الغطاء ، يُغري الضوء بالنفاذ إليك فيتكسّرُ حول ظلك طروباً.

قديماً قيل لي إنّ حيازة الجمال جدُّ خطيرة ، وأنّ صاحبه لابد أن يمتلك قلباً حديدياً ورأساً زئبقياً! .. أدركتُ خطورتكِ .. فبنيتُ حولكِ السياج من الشجر والحجارة خشية أن تطالكِ النظرات .

ذات تأملٍ ..

حينما جاءتني تلك القرعاتُ المتسارعةُ من الباب ، متناهية إلى سمعي ..

فتحت .

وعيناي ترتجفان من نور الشمس المفاجئ .

اخترقني ، بعينيه الزرقاوين .. ولكنته الأعجمية المتعثّرة .. وإزاحته ذراعي .

حاولت منعه إلّا أنّه كان أسرع مني .. أشبّ مني ، التفتَ إليّ مباغتاً بوميض كاميرته .. أعماني ، أصبتُ بالدوار ولم أعد أستبين ما حولي.

زعقت بكِ أن احكمي الأقفال ..

أبيتِ!

برأسك الصلد ترفضين إلا إبهاره ، حتى الطبيعة ترفض! .. تساعدكِ وتتآمر معكِ ، ألقت بضيّ أصيلها عليكِ حتى صرتِ بالغة الحمرة .. متوهّجة كما لم أركِ من قبل!

جثا على ركبتيه ..

" يا إلهي .. امرأة من أرابيسك !!"

أسرع نحوي يقبض على يدي المرتعشتين يُقبّلهما .. يُصوّرهما .. يمسحُ بهما دموعه.

" أنت فنّان .. لا ، بل أنت عبقري! "

وكأنّ بالزهور في وجهكِ فجأة تتفتح.

وكأنّك ترجين عيناً أخرى لتراكِ!.

أخذت الخطوط الهندسية تلينُ لك .. تتلوّى مع خصرك أمام عينيه ، بينما ضوء الشمس يراقص تعشيقاتك فتلتمع .. والرجل تحت قدميكِ يلهث ، يكاد يلتهمك بعدسته.

ثلاثة أيام بعدها فقط ..

واقتحم محميتنا قنّاصون ممشوقون في بدلٍ سودٍ بقهقهاتهم الصاخبة.

ولأول مرةٍ تتحول محميتنا إلى ساحة نزالٍ .. الأركان تصدح بالموسيقى وتضجّ بالدخان .. أُحِيط بي في دائرة سميكة، الكل فاتح فاه يتكلم دون أن أسمع حرفاً.

لحظات وجيء بكِ محمولة بين أذرعهم ملفوفة بغطاءٍ حريري ، وضعوك في ساحة البيت وانحسر عنك غطاؤك قبل أن تتجاذبه الأيدي .

ورأيتكِ تقفين .

كيف لم أركِ من قبل!

لم تصيري تمثال أرابيسك ، بل غدوتِ امرأةً خضعتْ لها هندسةُ الفراغاتِ فامتلأتْ .. انبثقت الدماء دافئةً في زواياها الحادة فذابت ، وتفتّحت نباتاتُها بالندى كحديقة تضوع بالعطر ..

ووجهك ..

وجهك الأرابيسك بابتسامته المواربة تنفرج ، فيطقطق .. تتلألأ أصدافه تحت بريق أضوائهم ، فتتورد ثمرتا وجنتيكِ.

أرقُبُكِ .. عيناكِ بتحدٍ تصبّان في عينيّ الذابلتين .

أرادت الأيدي أن تمتد إليكِ ، أسرعت أحجبكِ بجسمي المتعرّق .. وجدتك تحت ثقلي تئزّين .. تعبسين.

أخذوني من يدي .. عرضوا عليّ الأموال .. يجب أن يُوضع التمثال بمتحفٍ .. لك حقوق الملكية .. سنحميها من السّراق .. وأنا أقول " لا " .. أنتم لا تفهمون هي لا تودّ الرحيل!

..

ووقّعتُ ، أجل ..

أحدهم همس في أذني محذّراً أنهم سيهشمُونها إن لم أفعل!

فوقّعت..

وانصرفوا.

رحت أبحثُ عنكِ .

أريد أن أبثّكِ همّي ولوعة شوقي لفراقكِ المحتوم ، ولكن ..

كنتِ ثملة بنشوة الاستعراض ، لم تسمعيني.

أمام المرآة منشغلة .. منتشية بتفاصيلكِ المزخرفة ، لم تنتبهي إليّ!.

وقفتُ أمام وجهك ، كان أكثر ظلمة تحت ضوء الشموع .. بدا خاوياً أجوف ، أنفخ فيه فلا يرتد إلا حرُّ نفسي .

لم أتردد .

جلبت القادوم وضربتك .

حطمت وجهكِ.

ذراعك.

كُلك.

هويتُ عليكِ تهشيماً .

بقدمي سحقتُ أزهاركِ .

مثلثاتكِ ومربعاتكِ تفسّخت .. تشظّت.

وأنت تحت قدمي تئنين ..

ترتجفين.

وأنت بين أصابعي تنزفين وتبللين طرف بنطالي .. بدمائكِ .

ووجهك الأرابيسك ..

مهشمٌ يرتعش مترجيّاً .. يستجمعُ ما بقي فيه من ملامح تثيرُ عطفي.

باغتني ..

علقت قدماي الحافيتان في أخشابه .. تعلّقت بي أزهاره .. توحشّت.

أخذتْ تنهشُ في قدميّ وتتسلّقُ ساقيّ .. تلتفُّ حولهما وتجذبني إلى الأرض .

أرتطم بها وترشقين بأضلعي .

واختلط نزفانا .

لم تكوني تودّين الرحيل .. أليس كذلك ؟!. فاعذريني!.

قراءة في قصّة (وجهك الأرابيسك) لدينا نبيل

وجهك الأرابيسك ... عنوان مدهش يجمع ما بين الحركة والسّكون ولغة الخطاب

الوجه جمال طبيعيّ من صنع الخالق فيه حركة . أمّا الأرابسك فهو الجمال الجامد من صنع الإنسان

منذ البداية يدخل القارئ في نقيضين : حركة وسكون ... إبداع الخالق وإبداع الإنسان يجتمعان معا

اعذريني .. هل تعذرينني؟!

كلُّ ما في الأمر أنني خشيتُ عليكِ!

أنا أعرف أنكِ لا تودين الرحيل، فآثرت بقاءنا هنا.

سأوصد الأبواب علينا كما كانت من قبل .. لم يعكّر صفونا سوى الآخرين!

تذكرين حينما فارقتُ الجميع من أجلكِ .. لم أعبأ.

حينما عارضني القريبُ والبعيدُ بسببكِ .. لم أهتم.

وأتيتكِ إلى حيث أنتِ في هذا البيت الكبير .. خارج تخوم العالم ، وهناك جلستُ في محرابكِ طويلاً، معتكفاً .. متأملاً تفاصيلكِ الأخّاذة المنسجمة التعاشيق .. تركيبها المتنامق يأبى الغطاء ، يُغري الضوء بالنفاذ إليك فيتكسّرُ حول ظلك طروباً.

قديماً قيل لي إنّ حيازة الجمال جدُّ خطيرة ، وأنّ صاحبه لابد أن يمتلك قلباً حديدياً

ورأساً زئبقياً! .. أدركتُ خطورتكِ .. فبنيتُ حولكِ السياج من الشجر والحجارة خشية أن تطالكِ النظرات .

طلب للمسامحة على أمر الاحتجاز بسبب الخوف على المحجوز ، وحجبه عن عالم الآخرين إلّا عالمه ... تظهر رغبة التّملّك والسّيطرة حتّى على ذاته التي سجنها مع المخاطب (لم تحدّد هويّته بعد) إنّما ذكرت بعض صفاته الجماليّة.

"متأملاً تفاصيلكِ الأخّاذة المنسجمة التعاشيق .. تركيبها المتنامق يأبى الغطاء ، يُغري الضوء بالنفاذ إليك فيتكسّرُ حول ظلك طروباً."

الجمال الذي أدّى لاحتجازه خلف سياج بسبب ما قيل عن خطورته .

يتصرّف البطل حسب ما رآه الآخرون، وليس حسب رؤيته للأمور هنا ... عكس تصرّفه في البداية . وهذا يظهر مشكلة ما في نفسيّة هذا البطل .

"ذات تأملٍ ..

حينما جاءتني تلك القرعاتُ المتسارعةُ من الباب ، متناهية إلى سمعي ..

فتحت .

وعيناي ترتجفان من نور الشمس المفاجئ .

اخترقني ، بعينيه الزرقاوين .. ولكنته الأعجمية المتعثّرة .. وإزاحته ذراعي .

حاولت منعه إلّا أنّه كان أسرع مني .. أشبّ مني ، التفتَ إليّ مباغتاً بوميض كاميرته .. أعماني ، أصبتُ بالدوار ولم أعد أستبين ما حولي.

زعقت بكِ أن احكمي الأقفال ..

أبيتِ!

برأسك الصلد ترفضين إلا إبهاره ، حتى الطبيعة ترفض! .. تساعدكِ وتتآمر معكِ ، ألقت بضيّ أصيلها عليكِ حتى صرتِ بالغة الحمرة .. متوهّجة كما لم أركِ من قبل!

تحوّل خطير في الأحداث ... هناك من كسر الرّوتين وما اعتادا إيّاه، لكنّ حركة المخاطبة تظهر أنّها لم تكن راضية عن العالم الدّاخلي المعزول عن الخارجي ... عزلتها ربّما كانت اللاوعي، ورفضها الانصياع لأوامره وتوهّجها أمام قارع الباب هو الوعي هو الأنا التي تحبّ أن يكون لها دور ... حتّى الطّبيعة ساعدتها ، أي أنّ الغريزة والفطرة نادتاها. ورأى هو في ذلك تآمرا؛ لأنّه يخالف أهواءه وسيطرته.

جثا على ركبتيه ..

" يا إلهي .. امرأة من أرابيسك !!"

أسرع نحوي يقبض على يدي المرتعشتين يُقبّلهما .. يُصوّرهما .. يمسحُ بهما دموعه.

" أنت فنّان .. لا ، بل أنت عبقري! "

وكأنّ بالزهور في وجهكِ فجأة تتفتح.

وكأنّك ترجين عيناً أخرى لتراكِ!.

أخذت الخطوط الهندسية تلينُ لك .. تتلوّى مع خصرك أمام عينيه ، بينما ضوء الشمس يراقص تعشيقاتك فتلتمع .. والرجل تحت قدميكِ يلهث ، يكاد يلتهمك بعدسته."

كشف عن المخاطب وبطريقة مقدّسة (جثا على ركبتيه) إنّه تمثال امرأة من أرابيسك... الأرابيسك الفنّ العربيّ العريق الصعب الصّنع، كيف يصنع منه تمثال يثير الدّهشة من قبل (الضّيف) ويفرض العزلة على من صنعه؟

تقبيل يديّ الفنان يعكس روعة الصّنع . لكنّ الإعجاب به كفنّان لم ينسه غيرته على

المصنوع، فأحسّ أن ما صنعه يخونه بحركاته المغرية التي أثارت الطّرف المعجب.

ثلاثة أيام بعدها فقط ..

واقتحم محميتنا قنّاصون ممشوقون في بدلٍ سودٍ بقهقهاتهم الصاخبة.

ولأول مرةٍ تتحول محميتنا إلى ساحة نزالٍ .. الأركان تصدح بالموسيقى وتضجّ بالدخان .. أُحِيط بي في دائرة سميكة، الكل فاتح فاه يتكلم دون أن أسمع حرفاً.

لحظات وجيء بكِ محمولة بين أذرعهم ملفوفة بغطاءٍ حريري ، وضعوك في ساحة البيت وانحسر عنك غطاؤك قبل أن تتجاذبه الأيدي . ..... فوقعت وانصرفوا "

تطوّر خطير ... موت . مات التّمثال، واقتحام القّناصة يعني المواجهة وعمليّة اغتيال... هو خطير (أحيط به في دائرة سميكة) . ربّما جعلته الغيرة يقتل ما رآه حيّا بعد أن صنعه بنفسه. الأوصاف تعكس ما أراد رؤيته من جمال حسيّ حيويّ وليس جمالا جامدا . وهنا تظهر أسطورة (بجماليون) النّبوءة التي تحقّق ذاتها ... لقد عامل الفنّان التّمثال الذي صنعه بيديه مثلما أرادت أهواؤه أن يكون ...

أريد أن أبثّكِ همّي ولوعة شوقي لفراقكِ المحتوم ، ولكن ..

كنتِ ثملة بنشوة الاستعراض ، لم تسمعيني.

أمام المرآة منشغلة .. منتشية بتفاصيلكِ المزخرفة ، لم تنتبهي إليّ!.

وقفتُ أمام وجهك ، كان أكثر ظلمة تحت ضوء الشموع .. بدا خاوياً أجوف ، أنفخ فيه فلا يرتد إلا حرُّ نفسي .

لم أتردد .

جلبت القادوم وضربتك .

حطمت وجهكِ.

ذراعك.

كُلك.

هويتُ عليكِ تهشيماً .

بقدمي سحقتُ أزهاركِ .

مثلثاتكِ ومربعاتكِ تفسّخت .. تشظّت.

وأنت تحت قدمي تئنين ..

ترتجفين.

ولّما لم يعد كذلك قام بالتّخلّص منه!

الغيرة وحبّ التّملك والسّيطرة جعلت من صانع التّمثال الهدّام ... إمّا أن تكون لي أو لا تكون ... عرض جميل لغريزة التّملّك عند الإنسان. وبما أنّ التّمثال أنثى فلربّما في ذلك إشارة لرغبة الرّجل في امتلاك المرأة بدون السّماح لأحد برؤيتها. واعتراض على تنفيذ ما ترغب.

"وأنت تحت قدمي تئنين ..

ترتجفين.

وأنت بين أصابعي تنزفين وتبللين طرف بنطالي .. بدمائكِ .

ووجهك الأرابيسك ..

مهشمٌ يرتعش مترجيّاً .. يستجمعُ ما بقي فيه من ملامح تثيرُ عطفي.

باغتني ..

علقت قدماي الحافيتان في أخشابه .. تعلّقت بي أزهاره .. توحشّت.

أخذتْ تنهشُ في قدميّ وتتسلّقُ ساقيّ .. تلتفُّ حولهما وتجذبني إلى الأرض .

أرتطم بها وترشقين بأضلعي .

واختلط نزفانا ."

نهاية انتصار للطّرف الذي أوحت القصّة بانهزامه ... واختلط نزفانا.

اختلطت الدّماء. إشارة إلى أنّ دمّ المقتول يطارد القاتل كل الوقت لذلك كان السّؤال في النّهاية وطلب المسامحة :

لم تكوني تودّين الرحيل .. أليس كذلك ؟ !. فاعذريني!.

المظلوم ينغصّ على الظّالم عيشه، ويظلّ شبحه مطاردّا إيّاه .

قصّة جمعت بين الأسطورة وعلم النّفس والفنّ بأسلوب جميل ، وإن كان فيه من غموض الرّمز .