الخلاص بالحرية

- مركز الحضارة العربية مؤسسة ثقافية مستقلة ، تستهدف المشاركة فى استنهاض وتأكيد الانتماء والوعى القومى العربى، فى إطار المشروع الحضارى العربى المستقل .
- يتطلع مركز الحضارة العربية إلى التعاون والتبادل الثقافى والعلمى مع مختلف المؤسسات الثقافية والعلمية ومراكز البحث والدراسات ، والتفاعل مع كل الرؤى والاجتهادات المختلفة
- يسعى المركز من أجل تشجيع إنتاج المفكرين والباحثين والكتاب العرب ، ونشره وتوزيعه .
- يرحب المركز بأية اقتراحات أو مساهمات إيجابية تساعد على تحقيق أهدافه .
- الآراء الواردة بالإصدارات تعبر عن آراء كاتبيها ، ولا تعبر بالضرورة عن آراء أو اتجاهات يتبناها مركز الحضارة العربية .

◆

رئيس المركز

على عبد الحميد

مدير المركز

محمود عبد الحميد

مركز الحضارة العربية
٤ ش العلمين - عمارات الأوقاف
ميدان الكيت كات - القاهرة
تليفاكس : 3448368 (00202)
E.mail: alhdara_alarabia@yahoo.com
alhdara_alarabia@hotmail.com

الخلاص بالحرية

(مقالات فى الأدب العربى)

ترجمة

محمد عيد إبراهيم

الكتاب : الخلاص بالحرية
مقالات فى الأدب العربى

الكاتب : إدوارد سعيد و آخرون
المترجم : محمد عيد إبراهيم

الناشر : مركز الحضارة العربية

الطبعة العربية الأولى : القاهرة ٢٠٠٤

رقم الإيداع : ١٩٥٧٨ / ٢٠٠٣
الترقيم الدولى : I.S.B.N.977-291-531-6

الغلاف
لوحة الغلاف للفنان : خوان ميرو
تصميم وجرافيك : ناهد عبد الفتاح

الجمع والصف الإلكترونى :
وحدة الكمبيوتر بالمركز
تنقيح : عاطف فوزى
تصحيح : زكريا منتصر

تقديم

لم تكن الحرية حتى بالمفهوم الميتافيزيقي منة من أحد، ففي "تعريفات" الجرجاني لا تعني الحرية سوى "الخروج عن رق الكائنات"، ولدى سقراط "الحرية هي الوصول للحقيقة وتأبى الحقيقة لمن وصل إليها أن يعود إلى عبودية النزوات"، كما يرى أرسطو أن الحرية "ملكة نفسية تقوم على حراسة النفس"، أما ديكارت فيعلن أنها "إرادة المعرفة واختيار الحق، وكلما زادت المعرفة بالحق زادت الحرية، وهي في نهاية المطاف مع الخير المطلق".

لكن الحرية مطلقة "سلب مطلق" كما يقول هيجل، لا توجد سوى في الخيال لأن الضرورة تصحبها غالبًا، لذلك تشترك الحرية مع الإبداع ضمن صراع الوجود للوصول إلى جوهر الكينونة. وكما أن الإبداع فعل تحرر، فالحرية تحقيق للذات من خلال الفعل الإبداعي، لكنها تمر بجدلية الصراع والتناقض والإثبات والنفي حتى تصل إلى مرحلة الوجود دعمًا لفكرة الوعي بالمصير التي تقود المبدع لمقاومة الخارج حتى لا يُملي شروطه عليه.

وفي الكتاب الذي بين أيدينا قمت بترجمة عدد من المقالات التي كتبها مستشرقون من الغرب وتخص الأدب العربي ومظاهر الحداثة فيه، وقد رتبته في سبعة فصول تسعى لتغطية جوانب مختلفة من الأدب العربي، على النحو التالي :

المقالات الأربعة الأولى مستلّة من ندوة عقدها مركز الشرق الأوسط بكلية سانت أنتوني في جامعة أكسفورد، لندن، باسم "البحث عن الحرية في الأدب العربي الحديث"، تكريمًا للدكتور محمد مصطفى بدوي

بمناسبة تقاعده. واخترت الأوراق التالية:

- "**الرواية العربية والبحث عن الحرية**": روجر ألن ، أستاذ الأدب العربي في جامعة بنسلفانيا ، فيلادلفيا.

- "**صورة رجال الدين في الأدب العربي الحديث**": بيير كاكيا، باحث من أصل مالطي نشأ بمصر ونال التوجيهية من سوهاج ، يشغل أستاذية الأدب العربي في جامعة كولومبيا بنيويورك ، حاليًا أستاذ غير متفرغ .

- "**عبد الحكيم قاسم وقصصي الحرية**": هيلاري كيلبتريك، تقيم في لوزان بسويسرا، تعمل أستاذة الأدب العربي في هولندا .

- "**الحرية والقسر في شعر السبعينيات**": سلمى الخضراء الجيوسي، الشاعرة الفلسطينية والمترجمة والناقدة العربية، صاحبة موسوعة الشعر العربي المعاصر.

وقد قمت بنشر الأوراق الأربعة ضمن ملف عن الحرية في الأدب العربي بمجلة "القاهرة" أيام ولاية غالي شكري، تغمده الله برحمته.

بعد ذلك ورقة نقدية للباحث ز. خان بعنوان "**أدونيس، دراسة في الرفض والبعث**". وهي منشورة بدورية "فصول" النقدية، عدد خاص عن أدونيس.

ثم ترجمت **مقدمة المفكر الفلسطيني "إدوار سعيد" للطبعة الثانية لرواية جمال الغيطاني "الزيني بركات"**، التي نقلها للإنجليزية ببراعة الأستاذ فاروق عبد الوهاب وصدرت عن دار "بنجوين" واسعة الانتشار ١٩٩٠. ونشرت بمجلة "الثقافة الجديدة".

وأخيرًا، ترجمت ورقة الباحث والتر أرمبرست بعنوان "**خطاب الحداثة واستمارة النظام**" (**عبد الوهاب وأم كلثوم نموذجًا**)، وقد نشرت بصحيفة "الاتحاد" الإماراتية على أربع حلقات.

عساي أكون بها قدمت لبنة جيدة تسعى لسد الثقب الذي تعانيه ثقافتنا العربية في صراعها لتحقيق المصير بمفهوم إبداعي منفتح على المستقبل.

الرواية العربية

والبحث عن الحرية

روجر ألن

مقدمة

ينبغي أن أؤكد أن موضوع "البحث عن الحرية في الأدب العربي" هدف غني بطاقاته الكامنة. وعلى المستوى الدلالي المجرد فإن كلمة "البحث" تلمّح لعملية التلمّس أو التقصّي لشيء، مما يتضمن بالطبع الافتقار في الوقت الراهن إلى ذلك "الكيان" أو "الوجود" موضع هذا المشروع. ومن خلال سياق الروايات، ودراستها وبشكل خاص من قبل اختصاصيي الأدب الشعبي، يوضع البحث في إطار الرحلة التي قد تستهلك عمرًا بأكمله.

وبعدها تأتي كلمة "الحرية" وهي مفهوم صار بلا معنى تقريبًا، إثر تسويغات وتبريرات سياسيي الغرب فيما يتعلق بالأحداث قريبة العهد في أوربا الشرقية والخليج العربي، ومع ذلك فإن هذه الكلمة نفسها كانت مفعمة بالمعنى - كما هو واضح - عند العبيد الأمريكيين في القرن التاسع عشر، ومنهم على سبيل المثال فريدريك دوجلاس الذي حظي بشهرة واسعة، فقد كانت حرية النهوض بالمسؤولية عن حياة المرء نفسها وعن هويته موضع بحث وسعي حقيقي، كما يبدو في رواياتهم[1].

يمكن إتباع كلمة "حرية" بأي من "من - لـ - لأن": الحرية من الاستعمار - من القمع بالقران الإجباري، الرقابة، حرية الفكر، والتعبير، والعقيدة الدينية، الحرية لأن تكتب، لأن تقرأ، لأن تنتقد .عندما سئل نجيب محفوظ مؤخرًا عما يود الكتابة عنه بوصفه أقرب الموضوعات لقلبه، كان رده القاطع :

"الحرية. الحرية من الاستعمار، الحرية من حكم استبدادي لملك،

(١) فريدريك دوجلاس، سيرة حياة فريدريك دوجلاس، عبد أمريكي، لندن، بنجوين، ٨٦ .

والحرية الأساسية في محيط المجتمع والعائلة. هذه الأشكال من الحرية تتبع إحداها الأخرى[1]".

ولتضييق مثل هذا الطيف العريض من الاحتمالات، اخترت نقطة بدايتي مقتطفًا من كتاب آ. ف. ستون "محاكمة سقراط" حيث يشرح معتقده أن :

"لا خير في مجتمع، مهما كانت مقاصده، مهما كانت ادعاءاته المثالية والتحررية، لو لم يكن من يعيش فيه من رجال ونساء أحرارًا في التصريح بآرائهم[2]".

أود أن أتحقق من مقولة حرية التعبير كعامل في تطور الرواية العربية الحديثة، وعلى الأخص: الروائيون في السجن، والروايات عن الكتّاب في السجن، وسجن الرواية.

الروائيون في السجن :

إنني إذ أتطرق إلى الموضوع العام عن حرية الكتّاب، أدرك بشكل حاد ذلك المثل القديم "من بيته من زجاج لا يرم الناس بالحجارة". إن تاريخ نشر "عشيق الليدي تشاترلي" للورنس و"عوليس" لجويس و"مدار السرطان" لهنري ميللر، ودعك من مصير "الأعمال الكاملة" لسولجنتسين، لابد أن يكون كافيًا لمنعنا أن نحس بالتفوق والاستعلاء بشأن أفكار الغرب عن حرية النشر.

وتحوطًا من القول إن هذه الأمثلة قد عفى عليها الزمن، دعني أُشر إلى كتاب منشور حديثًا لجوان ديلفاتور بعنوان "ما يُحظر على جوني قراءته" (نيوهيفن: مطبعة جامعة يل، ١٩٩٢) فهو يفصّل الجهود الناجحة

---

(١) نجيب محفوظ. مقابلة مع شارلوت الشبراوي في "باريس ريفيو"، صيف ١٩٩٢. وأخيرًا ارتأى محفوظ ان "لو حدث اي شيء من هذا القبيل (نشر الأعمال السابقة لمصطفى عبد الرازق أو طه حسين) في هذه الأيام، فسوف يجلب كارثة على مؤلفها. جو الإرهاب الشائع يسحق الحرية والفكر والإبداع، جميعا". مجلة "الشموع"، ٢٦، اكتوبر. ديسمبر ١٩٩٢.

(٢) آ. ف. ستون، "محاكمة سقراط".

غالبا للأصوليين المسيحيين في الولايات الجنوبية من أمريكا التي أدت إلى حظر نصوص معينة عن مكتبات ومناهج المدارس.

حرية الروائيين بالعالم العربي في كتابة ونشر نتاج إبداعاتهم مقيدة بدرجات متنوعة وبعدد من الطرائق، علنية أو مقنعة. والسجن من أوضح هذه الطرائق. يبدأ جين فونتان دراسة حديثة له على الرواية العربية بفصل عن الرواية المصرية منذ ١٩٧٥. ويلاحظ أنه، من بين أربعة عشر كاتبا تمكن من نقاش أعمالهم، فإن عشرة قضوا فترة في السجن[١].

من هؤلاء: إدوار الخراط، صنع الله إبراهيم، نوال السعداوي، يوسف إدريس، عبد الحكيم قاسم، وجمال الغيطاني. وقد أخبرني عدد من المصريين أن عبد الحكيم عامر غضب بشدة عند قراءة "ثرثرة فوق النيل" ١٩٦٧، وتفادى نجيب محفوظ أن يكون عضوًا في قائمة الكتاب المساجين فقط نتيجة تدخل ثروت عكاشة، وزير الثقافة آنذاك شخصيًا عند الرئيس عبد الناصر.

لكن هذه القائمة بما تعنيه لحرية الكتّاب، يجب أن توضع على أقل تقدير في سياق أعرض: فهذه الحقائق عن الروائيين المصريين - على الأقل - حقائق معروفة. أما بالرجوع إلى "فهرست الرقابة" فهو يوضح بشكل منتظم ويجرد المرء من كل سلاح، أن الكتّاب الذين يعبرون خط قابلية النشر رسميًا في بلاد أخرى عديدة من العالم العربي ربما يلاقون مصائر أسوأ: السجن مدى الحياة وحتى الموت، ويعلن عن ذلك أحيانًا وأحيانًا لا. وعندما تفترض بعض المدارس النقدية المعاصرة اختفاء المؤلف، فهي لا تتصور - كما هو واضح - مثل هذا التأويل الحرفي من قبل السلطة الحكومية لاستكشافاتها النظرية.

ولسنا بحاجة للقول إن السجن والموت وسائل فعالة لطمس أصحاب الأصوات الناقدة الذين يرسمون صورة مجتمع هو إلى حد ما في نزاع

(١) جين فونتان، "الرواية العربية المعاصرة"، تونس، ١٩٩٢.

مع الصورة المنسقة رسميًا من قبل الحكومة. لكن كثيرًا من الكتاب، على الأقل في مصر، قد خرجوا من السجن ليواصلوا الكتابة أو ليبدؤوا الكتابة في بعض الحالات.

على المرء أن يعبر عن إعجابه دون حد لشجاعة هؤلاء الذين حرموا من حريتهم بهذه الطريقة، واختاروا أن يستخدموا السجن كموضوعة أو حافز لكتاباتهم:مثل إدوار الخراط في "رامة والتنين" (١٩٧٩)، وصنع الله إبراهيم في "تلك الرائحة" (١٩٦٦ . صودرت) وفي (١٩٦٩ - غير مكتملة) ثم (١٩٨٦)،و"اللجنة"(١٩٨٢)[١]، ونوال السعداوي في "مذكراتي في سجن النساء" (١٩٨٣)[٢]، وزوجها شريف حتاتة في "العين ذات الجفن المعدنية(١٩٨١)[٣] .

تختلف هذه الأعمال بوضوح في مراميها ووسائلها، لكنها تملك عمومًا قيمة التعبير الشجاع عن سعي المفكر العربي الحديث لنيل الحريات الأساسية.

قوام الحياة لدى كل الفنانين، سواء علموا ذلك أو لا، هو تلقي الجمهور لأعمالهم، وفي حالة الرواية، تلقي مجموع القراء. وتمدنا معرفة هذه الحقيقة بسلسلة أكبر من الاحتمالات لدى من يودون حرمان الروائيين من حرياتهم.

وفي حالة معظم المؤلفين المشاهير، فإن نشر الرواية في بلاد كثيرة من العالم العربي أمر زائل وعار على نحو مفزع، رغم تحسن الوضع في

---

(١) صنع الله إبراهيم، "تلك الرائحة"، الدار البيضاء، ١٩٨٦، ترجمها دينيس جونسون ديفيز بعنوان "رائحتها"، لندن، هينمان بوكس، ١٩٧١، وحتى نشر الطبعة الأولى الكاملة لهذا العمل في ١٩٨٦، كانت الترجمة الإنجليزية هي الطبعة الكاملة الوحيدة لهذا العمل. نُشر الفصل الأول من "اللجنة" في "الفكر المعاصر" مايو ١٩٧٩، ونُشر ترجمة المؤلف كجزء من مقتطفات "الرواية العربية الحديثة" تحرير سلمى الخضراء الجيوسي، نيويورك، مطبعة جامعة كولومبيا.

(٢) نوال السعداوي في "مذكراتي في سجن النساء" (١٩٨٢) ترجمتها مارلين بوث، لندن، ويمين برس، ١٩٨٦

(٣) شريف حتاتة ترجم روايته إلى الإنجليزية، لندن، أونكس برس، ١٩٨٢.

العقود الأخيرة، لكن اشتراط انضمام الروائي لاتحاد الكتاب، والتزامه بالمعايير الخلقية المقررة في غير ما غموض، كان من الأمور التي استخدمت بالفعل لتقييد حق النشر.

وبمواجهة هذه الأوضاع وتلك التي أسلفت الإشارة إليها، فإن قَدَر أو اختيار كثير من كتّاب العرب المعاصرين هو أن يتركوا الجماهير الطبيعية المتاحة لهم ويرحلوا إلى المنفى. وفي مقالة بعنوان "الاغتراب: صمت أم إبداع" يتحدث جبرا إبراهيم جبرا، وهو روائي فلسطيني منفي، عن هذا الموضوع :

"لو كان الاغتراب واضحًا ومؤلمًا لدى من يغترب عن موطنه، فإنه أفدح عندما يظل جسديًا هناك. ويصح هذا الوضع على جمهرة كاملة من المفكرين عبر العالم، في كل من المجتمعات المتقدمة والمتخلفة، لكنه أشد حدة على الأخص بين المفكرين العرب الذين يعيشون خلال فترة من أصعب الفترات في التاريخ العربي، فترة تصبح فيها الضغوط المتعارضة، سواء سياسية أو اجتماعية، سببًا في مثل هذه الصدمة النفسية[1]".

وإذا كان القَدَر مضروبًا على الكتّاب الفلسطينيين بالمنفى، داخليًا أو خارجيًا، شعارًا ورمزًا، من جهة استمراره وصنوف تنوعه، فإن نزوح روائي مثل عبد الرحمن منيف عن موطنه السعودية إلى مصر ثم يوغسلافيا ثم العراق ثم فرنسا وأخيرًا سوريا لهو امتداد لارتحالات أسلافه البدو، على نحو غير مطلوب ولا منشود، كما هو واضح.

حُرم منيف من حق المواطنة السعودية، وكتبه محظورة في بلاده. تمثل خماسيته الروائية المنشورة بعنوان "مدن الملح" صورة قاطعة واضحة وجارحة للعائلة الحاكمة في بلد شرق أوسطي غير مسمى: صورة اكتشاف النفط، وتدمير الحياة والقيم التقليدية في منطقة الخليج وهي

(١) جبرا إبراهيم جبرا، "تأملات في بنيان مرمري" لندن، رياض الريس بوكس، ١٩٨٩. قائمة مشابهة من قياسات متاحة للسلطات الحكومية وضعها نزيه أبو نضال، "أدب السجون"، بيروت، دار الحداثة، ١٩٨١.

صورة لم تأت على هوى السعودية.

أما الرواية التي ظهرت حديثًا للكاتبة اللبنانية حنان الشيخ "مسك الغزال" عام ١٩٨٨ فهي أيضًا محظورة في السعودية (وأماكن أخرى)، تلك الصورة التي ترسمها للمجتمع العربي غير المسمى حيث لا تغادر النساء منازلهن بغير مرافق صورة غير بعيدة عن المجاملة، ولا يقع سبب الحظر في النطاق السياسي قدر ما يقع في منطقة أخرى هي موضع الرقابة غالبًا، أعني منطقة الأخلاقية الجنسية، وخصوصًا لو كان على يدي مؤلفة عربية امرأة. وعلينا الاعتراف أن المضمون الجنسي في هذه الرواية الحديثة صريح نسبيًا حتى في سياق أعمالها الأسبق "حكاية زهرة" (١٩٨٦)، حيث يندمج في تقديري داخل الإطار النفسي للرواية على نحو أشد إقناعًا.

يمثل هذان الشاهدان طرف قمة جبل الجليد القريبة، وهو جبل ضخم، أي الواقع اليومي لرقابة الأدب في العالم العربي، والموضوع أكبر من أن يتسع له النقاش بالتفصيل هنا، لكني أود فقط أن ألفت الانتباه إلى بعض نتائجه.

يقع استخدام مستويات ثقيلة من الرمزية غالبًا كواحد من الحيل التي يفزع إليها الكتّاب في مواجهة قلم الرقيب، وهو ما أطلق عليه أحدهم مؤخرًا: "ثقافة الإيهام الفني والمراوغة اللغوية"[1]. يوضح كثير الطاقة الإبداعية الكامنة بلا جدال في الرواية الرمزية، إلا أنهم

(١) المقتطف الكامل "بالنظر إلى الوضع في ألمانيا الشرقية" مفيد: كما حدث في بلاد الكتلة الشرقية، كانت هناك بألمانيا الشرقية ثقافة من الإيهام الفني والمراوغة اللغوية. عمل الرقباء طول الوقت لاقتناص العبارات ذات المغزى المزدوج أو الثلاثي". انظر: كاتي هافنز "إن شعبًا من القراء يلقي بكاتبيه إلى المحاماة". نيويورك تايمز مجازين سكشن، ١٠ يناير ١٩٩٣. وتعليق سلمى الخضراء الجيوسي بالنظر إلى العالم العربي مشابه تمامًا: "لأنهم يعيشون في أزمنة اضطهاد ويعانون من أحوال سياسية واجتماعية رجعية، لا يمكن لهم اللجوء إلى العبارة المباشرة، وهم يوظفون غالبا الالتباس بأنواع من الغموض والزيغ عن المباشرة، وأنظمتهم مركبة من المجاز للتعبير عن رؤاهم". انظر "الشعر العربي الحديث" مقتطفات، تحرير سلمى الخضراء الجيوسي، نيويورك، مطبعة جامعة كولومبيا، ١٩٨٧. ص ٢٨

يعترفون بالجوانب العملية التي أدت للجوء إلى مثل هذه الإستراتيجية في أثناء فترات معينة في مهنتهم.

في حوار معي عام ١٩٧١ بينما كان نجيب محفوظ يكمل كتابة "المرايا"، ناقش جدوى الرمزية كأداة للتضليل والصعوبات التي واجهها في ذلك الوقت لتخليص أسلوب كتابته من تقاليده القديمة. ومع ذلك، فإن إمكانية وقوع الرقابة على نصّ روائي، بعد كل الجهد الذي بذل فيه، كانت عائقًا قويًا في بدء أو استمرار الكتابة الروائية، عند الكثير من الروائيين خاصة الشبان الذين لا توجد لديهم مصادر مضمونة للرزق.

وتوضح مقالة صبري حافظ عن الرواية المصرية كيف أنتج مؤلفون كثير مثالاً واحدًا من هذا النوع الأدبي[1]. ففي عدة حالات كان الملاذ المفضل في نوع آخر:القصة القصيرة أو الصمت.

ورغم كل هذه العوامل، يواصل الكتّاب في العالم العربي إنتاج روايات، وتظهر أسماء جديدة باستمرار. يسأل إدوار الخراط نفسه سؤالاً وثيقًا بالموضوع وساعيًا للرد عليه:

"لماذا أكتب؟ أكتب لأني لا أعرف لماذا أكتب. هل تدفعني للكتابة قوة قاهرة ـ أعرف أني لا أملك غير الكتابة سلاحا للتغيير ـ تغيير الذات وتغيير الآخر ـ إلى أفضل ربما ـ أو أجمل ـ أو أدفأ في برد الوحشة والوحدة ـ أو أروح في حرّ العنف والاختناق[2]".

الأخطار التي يواجهها الكتّاب تمنحهم اختبار حدود حرياتهم الإبداعية في بلاد كثيرة بمنطقة العالم العربي، ويختار الكثير وضع رواياتهم فيما يمكن الاصطلاح عليه سياسيًا "مناطق غير خلافية". ونلحظ عمومًا أن كثيرًا من المؤلفين على استعداد لتناول المواقف التي أسلفت الإشارة إليها، في عملهم الروائي.

أتحول الآن إلى النظر على نحو أوثق في أعمال معينة لكتّاب شعروا

(١) صبري حافظ، "الرواية المصرية في الستينيات"مجلة "الأدب العربي"، ١٩٧٦

(٢) إدوار الخراط، الآداب، فبراير مارس ١٩٨٠، ص ١١٠.

بانفسهم مكرهين على الانشغال بتصوير الحرمان من الحريات الإنسانية الأساسية، وهذا المصير كان نتيجة محتومة لشخوصهم الروائية التي تختار تحدي السلطة والأولويات الاجتماعية للبنية الحكومية.

روايات عن السجن:

كتب الروائي والناقد الأدبي السوري نبيل سليمان، مؤلف رواية "السجن"[1]، مقالة عام ١٩٧٣ بعنوان "نحو أدب السجون"[2]، معترضًا على تعليق لغالي شكري في مجلة "الطليعة" ديسمبر ١٩٧٢، فحواه أن هناك أعمالاً قليلة نسبيًا تتناول السجون في الأدب العربي وخاصة المصري، وأقر بالحكم العام لغالي شكري على روايات السجن باعتبارها نوعًا أو جنسًا أدبيًا هامشيًا، لأنه رغم الخبرة المباشرة بالسجون التي يكابدها معظم الكتّاب، لا تذهب المعالجة في الروايات أبعد من مونتاج خارجي.

راجع نبيل سليمان في مقالته رواية "القلعة الخامسة" للروائي العراقي فاضل العزاوي[3]. وبعد عرضه لتفاصيل الطريقة التي يصف بها المؤلف تجربة السجن في الرواية، ينتهي سليمان منتقدًا بقسوة طريقة المؤلف في اللجوء إلى التحقيق الصحفي والأسلوب التعليمي.

السجن برتابته وشخوصه عملية مساواة اجتماعية مؤسساتية تتسم بالتسطيح والتساوي، فداخل حيطانه يتم سحق التنوع والتفرد بقسوة. ويتسم نظامه الروتيني بفرض الوحدة والضجر، وفوق ذلك غالبًا الوحشية بحدها الأقصى. وقد اختار هؤلاء الروائيون استخدام التقسيم الزمني الخاص بمصطلح السجن، المساحة الضيقة بشكل مروع للزنزانة،

---

(١) نبيل سليمان، "السجن"، ١٩٧٢.

(٢) نبيل سليمان، "نحو أدب السجون"، الموقف الأدبي، مايو - يونيو ١٩٧٣ انظر أيضا: سمر روحي فيصل "السجن السياسي في الرواية العربية"، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٨٢

(٣) فاضل العزاوي، "القلعة الخامسة"، دمشق، اتحاد الكتاب العرب،١٩٧٢. انظر ايضًا: نزيه ابو نضال "أدب السجون"، ص ٨٧ - ٩٠.

والإجراءات التي يمر بها المسجون وسجانوه، كنسج منظم لروايتهم، واتجهوا لإنتاج أعمال لها قرابة من نوع التحقيق الصحفي الذي عرّف به غالي شكري.

ولو أخذنا في الاعتبار طبيعة التجربة التي تعرّض لها كثير منهم، فلسنا بحاجة للقول إنه من المنطقي توقع الترابط القائم دومًا على نحو كامن بين الرواية والسيرة الذاتية، مما يجعله محسوسًا بقوة هنا. ومن المفارقات أن نبيل سليمان نفسه إذ ينتقد الطبيعة التسجيلية لرواية العزاوي، يبدو أنه يتغاضى عن النتائج النابعة من الإستراتيجية التي يتبعها هو نفسه في روايته "السجن".

في هذه الرواية تأريخ رهيب بشكل خاص للطريقة التي "يتخرّج" بها سجين سياسي عبر سلسلة محطات (وفصول روائية)، من العذاب بالغ الوحشية في سجن انفرادي إلى بيئة أكثر جماعية في السجن. وإذ يحس نبيل سليمان بضرورة توضيح أن المساجين لهم في زنازينهم المختلفة أسماء خاصة، يلجأ إلى الهوامش، ولسنا بحاجة للقول إن ذلك الإجراء يهتك العَقد التهكمي للسرد[1].

ولا يسمح الوقت باستكشاف واسع للتقنيات المتنوعة الموظفة في الأمثلة العربية لهذا النوع الأدبي الهامشي الذي يتيح استخدامًا مبدعًا للنوع الروائي في كشف الطرائق الضارية لحرمان الكتّاب من حرياتهم[2]. ولسوف أؤكد ذلك بتعليقي على عملين فيهما البطل السجين كاتب، يناقش مواقفه من الكتابة ودوره باعتباره كاتبًا في ضوء تجربة

---

(١) نبيل سليمان، "السجن"، ص ٤٢.

(٢) يمكن رصد التنوع الكامل لعلاج موضوعة السجن بصفة رئيسية من القائمة الجزئية التالية لروايات: يوسف إدريس (مصر) "العسكري الأسود" ١٩٦٢، عبد الكريم غلاب (المغرب) "سبعة أبواب" ١٩٦٥، عبد المجيد الربيعي (العراق) "الوشم" ١٩٧٢، جمال الغيطاني (مصر) "الزيني بركات" ١٩٧٤، نجيب محفوظ (مصر) "الكرنك" ١٩٧٤، الطاهر وطار (الجزائر) "اللاز" ١٩٧٤، جبرا إبراهيم جبرا "البحث عن وليد مسعود" ١٩٧٨.

سجنه: "شرق المتوسط" لعبد الرحمن منيف(١٩٧٥)[١]، و"تلك الرائحة" لصنع الله إبراهيم .

"لو كان رجب حيًا، لكتب لكم رواية أو شيئا آخر تستمتعون به وأنتم تقرؤونه. لكن رجب رحل، رحل منذ وقت بعيد. ولا أجد الآن تكريمًا لذكراه إلا أن أهرّب الأوراق التي عاد بها إلى وراء الحدود وأنشرها كما هي." هذه هي الطريقة التي تبدأ بها أنيسة أخت رجب إسماعيل المتزوجة، سردها الثالث والأخير في "شرق المتوسط". وهي تتناوب السرد مع أخيها. لأن رجب الكاتب المفكر والنشط سياسيًا، يقوم برحلة حاليًا على السفينة "أشيلوس" التي تذرع الطريق بين الشرق الأوسط وفرنسا، كما هي العادة مع حالة البُعد المكاني لدى منيف، حيث المكان الثابت غير محدد، ولذلك يتخذ المكان وظيفة أوسع مدى وأعرض نطاقًا. وهو لديه كلمات تحذير لمواطني باريس عن هذا المكان، "النوعي، النمطي" في "شرق المتوسط" :

"آه يا أهل باريس، لو جئتم بكتبكم إلى شاطئ المتوسط الشرقي، لقضيتم حياتكم كلها في السجون سيأكلكم الندم، سوف تكفرون بكل شيء، واحذروا أكثر أن تفكروا بالأحزاب، لأن أية كلمة تجد من يلتقطها ويجعلها مؤامرة وتخريبًا، وتدفعون لقاء كلمات حياتكم كلها في السجون الصحراوية،وهناك تصابون بالسل والتيفوس وتموتون![٢]".

ذلك كان مصير رجب. فالماضي يأخذ شكل الأوصاف الأكثر كابوسية لجوانب البربرية في السجن بالرواية العربية كلها: السجن الانفرادي، تنويعات من العذاب، الاستجواب الوحشي، قتل المساجين الآخرين، المرض، الموت جوعًا، وصراع شره للحفاظ على التحكم النفسي.

لكن هذه الرواية ليست عن السجن فقط، لأن رجب كان قد أطلق

---

(١) عبد الرحمن منيف،"شرق المتوسط"، بيروت، المؤسسة العربية ١٩٧٩، ص ١٤٤.

(٢) عبد الرحمن منيف، "شرق المتوسط"، ص ١٢٠، ١٢١. فقرة مشابهة تتناول أشيلوس ص ٨٢.

سراحه. لكن جاء الإفراج بثمن فادح، إذ تثقل وطأته على عقل رجب وهو يعتزم كتابة روايته. لقد سقط فريسة مرض عضال، لعله السل الذي أشار إليه بنفسه ، وضمن الإفراج عنه بتوقيع اعتراف يتعلق بأنشطته السياسية هو وزملاؤه. لم يكن أول من فعلها، لكنه ما دام بنص كلامه قد سقط [1]، فحياة زملائه في السجن تتعرض لأكبر الأخطار، كما هو واضح. إن وطأة هذه المعرفة ساحقة تمامًا.

يعطينا السرد الذي تمدنا به أخت رجب وجهة نظر أخرى، لكنه يكشف كيف تنقلب حياة هذا الكاتب، وبالتالي حياة المواطنين الآخرين النشطين سياسيًا، رأسًا على عقب. وبينما كان رجب متغيبًا في فرنسا للبحث عن علاج وموازنة الاحتمالات التبادلية للكتابة عن تجربته في شكل روائي أو كتقرير إلى لجنة حقوق الإنسان في جنيف (إعلان حقوق الإنسان يشكل افتتاحية الرواية) ، كان على أخته وزوجها حامد أن يضمناه لدى السلطات التي عذبته وتستمر في ملاحقتهما أيضًا.

وعندما يكتب صديق العائلة إلى رجب في فرنسا يوضح له الضغوط التي تتعرض لها أخته، يقرر رجب عندئذ العودة لبلاده، ليلقى موته المحتوم بعد فترة أخرى بالسجن. وفي ذلك الوضع، تظل أنيسة بمفردها في نهاية الرواية، وتستمر دورة لا تنتهي أبدًا من الإرهاب.

أشار أحد التقارير الإخبارية الأوربية بشأن تعذيب المساجين السياسيين في الشرق الأوسط إلى رجب، ولأنه مات جاء دور حامد الآن ليقضي زمنا في السجن. كان رجب قد قام بتسريب معلومات للزملاء في أوربا، وكانت أنيسة مستعدة لتهريب وثائق خارج البلاد. تعكس هذه الإيماءات الجزئية تأثير الشخصية في هذه الرواية بموقفها من المجتمع الكابوسي، وهو موقف يعلو كثيرًا فوق البؤس الذي يتعرض له شخوصه جميعًا.

(١) "رجب إسماعيل قد سقط. تلك العبارة توضح النقطة النهائية في هذا الطريق الذي سافرت فيه" منيف، "شرق المتوسط" ص ١١٩.

وكانت أم رجب قد تعبت مبدئيًا عندما اكتشفت أنشطته السرية، لكنها استساغت جرأته وتكيفت معها وكأنها تخصها، قاومت الإهانات البشعة، وضرب البوليس وحراس السجن عدة مرات، وكثر ترددها على الوزارات وأقسام البوليس وبوابات السجن حتى تأكدت أن ابنها لا يزال حيًا، بعدها كانت تأخذ للسجين الملابس وطعامًا طازجًا كل يوم على أمل الإفراج عنه[1]. وكان موتها ضربة مدمرة لرجب وهو يذبل في السجن، وكان ليأسه الأسود في هذه الخسارة أثر واضح على "سقطته".

وبينما كان رجب يفكر في كتابة روايته، تساءل مع نفسه كيف يكتب عن رمز كامه[2]. أراد أيضًا أن يجسد في عمله هذا شخصية هادي، زميله الذي قتلوه بوحشية في السجن[3]. لكنه يتساءل كيف يمكنه أن يبدأ الرواية برصد مثل هذه الوحشيات وأي أثر سوف يكون لذلك.

الكتابة مهمة لرجب لأنه ينشُد استشفاء بدنيًا ونفسيًا، بينما يشرح صامتًا لامرأة فرنسية في مرسيليا كانت تراقبه وهو يكتب بالعربية: "طريقتنا في الكتابة يا سيدتي وحدها ذات قيمة ولم تتغير، كل شيء عداها لا قيمة له، خاصة الإنسان..." [4].

لكن رجب يتصارع مع نوع الكتابة الذي سوف يستخدمه. عند إحدى النقاط، يبدو أنه يمتلك ردًا واضحًا: **"كيف انسقت إلى مواقف غبية وأنا أفكر بكتابة شيء عن التعذيب؟ يبدو لي الأمر الآن غاية في البساطة. ليس مطلوبًا كتابة قصة، لا، إن الأحداث التي رأيتها، بأية طريقة سُجلت، تكفي لأن تكون شهادة إدانة بالموت على هؤلاء القتلة؟"**[5].

عودة رجب القسرية إلى بلاده تمنعه من إجابة هذا السؤال بالتحديد في الكتابة. أخته الآن بلا زوج وعليها مهمة تهريب الوثائق التي خلّفها

(١) شرق المتوسط"، ص ٤٢.
(٢) السابق، ص ١٢٠.
(٣) السابق، ص ٨٩.
(٤) السابق، ص ١٢٢، ١٢٣.
(٥) السابق، ص ١٢٣.

وراءه، سواء كانت بصيغة روائية أو لا.

إن تضمينات هذه الرواية ومقدمتها تعني أن الكتابة تحتاج للهرب من مجتمع فيه "كل الناس مسجونة"، بنص كلمات الطبيب الفرنسي الذي يعالج رجب[1].

أما الراوي البطل عند صنع الله إبراهيم في "تلك الرائحة" فهو يخرج من السجن ليستجمع أجزاء حياته داخل مجتمعه الخاص، إنه أيضًا كاتب قصص، رغم أنه بالخلاف مع شخصية رواية منيف، لا يعير كبير انتباه إلى مظاهر حياته، فقد بلغ إحساسه بالاغتراب عما يحيط به درجة أن الحياة المحضة قد تستهلك كل طاقاته الذهنية[2].

تصور افتتاحية العمل هذا الجو أكمل تصوير. حين يغادر السجن، يبلغ الضابط المسؤول أنه يعيش وحيدًا ولا يرعاه أحد، وذلك هو السبب في عدم مجيء أحد لتوصيله. وليؤكد على جو اللامبالاة المقبضة الذي يواجه البطل وهو يحاول استعادة حياته ويعيد تأسيس صلاته بالمعارف، يروي أن الحاضر الراهن الذي يعيشه الراوي يتقطع على فترات منتظمة بصوت جرس الباب ليعلن وصول الشرطي الذي تنحصر مهمته في التأكد من وجوده وإثبات توقيعه في دفتر.

وكشفت صدمة الزمن في السجن عن حالة الراوي النفسية بطرق أخرى. فالسرد يبين استحواذًا بتفاصيل دقيقة ونظام يومي :عملية الذهاب إلى الفراش، الاستيقاظ، الاغتسال وغسيل الملابس، الحلاقة، أخذ حمام، التدخين، هذه الأنشطة مسجلة كلها بإحكام شديد.

يفضّل المؤلف التنقل بالمترو، ويلاحظ كل حادثة كما ينبغي، فيستخدم الرحلة كمناسبة ملائمة لمراقبة عادات المصريين ورصد مزاجهم دون حاجة لارتكاب مخاطر الاتصال والحديث. ومن خلال عينيه في السرد يظهرون مغتربين، شأنهم في ذلك شأنه هو بالفعل.

(١) السابق، ص ١٢٨.

(٢) صنع الله إبراهيم، "تلك الرائحة"، القاهرة، الأنجلو مصرية،١٩٧١، ص ٤٧، ص ٦٤.

فلا عجب إذن، كما يسجل الراوي ببساطة ودون أدنى تعليق، أن مقاعد السينما في فيلم "عالم مجنون، مجنون" محجوزة كلها وحتى إشعار آخر[1]. إن التأثير الكلي لنكران ما هو معتاد ومألوف محبط عمدًا. وتقودنا التقنيات التي اتخذها المؤلف حتمًا إلى نتيجة مفادها أن الراوي قد ترك سجنًا بقضبان إلى آخر يتضمن مظاهر كبت ليست أقل مدعاة للاغتراب لكونها غير مرئية.

يصطدم الماضي بوعي هذا الراوي المبعثر المكروب، عن طريق سلسلة من الاستعادات. تستعيد الذكريات الأولى الحياة في السجن خاصة موت أصحابه بين يدي السجانين، وزيارات زوجات هؤلاء الرجال، ووصف كيف قضوا أيامهم الأخيرة، فيمدنا بأكثر من وجه لذلك الدور الذي لا يُحسدون عليه في المجتمع.

تخبرنا هذه الذكريات كذلك عن شؤون الحب السالفة، لكنه يعالج هذا الجزء من حياته بصعوبة حيث يكشف السرد عقلية تشيد سياجًا واقية حول نفسها أكثر وأبعد من تلك المفروضة بالبوليس على سجين سياسي مطلق السراح.

وتحدث أطول استعادة للماضي قرب نهاية السرد: ذكرى طفل يركب الترام مع أبيه، مليئًا بدفء حنين العودة المطلق لكل من الزمان والمكان. وكم يفاجئنا الختام حين يترك جدة الراوي تبلغه أن أمه قد ماتت منذ أسبوع دون أن تأتي على ذكر اسمه. بعد صمت للحظة، ينهض البطل ويرحل. وهو بالطبع في طريقه للمترو، يتجول في هذه المتاهة الاجتماعية إلى غد غامض، وهو في الواقع مثل شاب كان قد وصفه: يجذف في النيل، خاسرًا المجذاف، وتكسحه الأمواج من غير مقدرة على التحكم في أي من الاتجاه أو السرعة[2].

---

(١) السابق، ص ٨٧ ـ ٨٨

(٢) السابق، ص ٨٦

يمثل التقابل بين الاعتياد المحض على كثير من الحوادث الصغيرة في هذه الرواية والتوترات الجنسية والنفسية المكبوتة داخل راويها مساهمة مميزة بحق لهذا النوع الأدبي. فإيجاز اللغة المستخدمة يساعد حثيثًا على تضخيم مزاج اللامبالاة الفظ السائد. لا يدعو ذلك للدهشة لأن صنع الله إبراهيم رائد بارع في هذا النوع وحياته نفسها تمدنا بشهادة حية للروابط بين السجن وكتابة الرواية والرقابة.

تم نشر "تلك الرائحة" مختزلة عام ١٩٦٦ ثم مُنعت، ولابد من التوكيد على أنها كُتبت مباشرة بعد فترة سجن دامت من ١٩٥٩ حتى ١٩٦٤ لكن الجو نفسه بالفزع الكامن فيه مبتدع في سياق عملية رهيبة حقًا من الاستجواب وإعادة الاستجواب في العمل اللاحق "اللجنة" التي نُشرت أولا جزئيًا عام ١٩٧٩[١]. وكانت مارلين بوث محقة عند مناقشة مسيرة كتابته الروائية بفكرة أنه يعكس "تجربة الجيل"[٢].

سجن الرواية :

الرواية على الدوام جنس ثوري. وكما اكتشف كتّاب الرواية في أجزاء كثيرة من العالم، أن ارتباط الرواية بالسياسة هو غالبًا مشروع خطير. فعند استعادة أحدنا ما نصطلح عليه "فن" السياسة، يعني ذلك بشكل مضطرد خلق مفاهيم جماهيرية مسبقة والتلاعب بها عبر الصور والسيناريوهات المصنوعة بعناية، والنتيجة أن المجتمعات التي تظن نفسها مفوّضة لتسخير الرواية في قضية تطوير هذه الرؤى واستخدامها، تجد أن انعكاس هذه الرؤى يمثل محاولات واضحة لاختزال هذه الرسالة كي تصبح تهديدًا سياسيًا. فتلقي كل من "ثرثرة على النيل" لمحفوظ و"نجمة أغسطس" لصنع الله نظرة ساخرة على

---

(١) اللجنة"، الفصل الأول، الفكر المعاصر، مايو ١٩٧٩، ١٩٣، ٢٠٦ "اللجنة"، بيروت، دار الكلمة، ١٩٨١.

(٢) تجربة جيل"، فهرست الرقابة، أكتوبر ١٩٨٧، ص ١٩- ٢٢.

عمليات بناء هذه الصور ونتائجها[1].

في العقود التي تلت الحرب العالمية الثانية، عندما وجدت كثير من البلاد العربية نفسها مجبرة على التعامل مع النتائج الاجتماعية للاستقلال السياسي، اختيرت الرواية وسيلة واضحة لابتداع عوالم يتفق فيها الواقع اتفاقًا وثيقًا على نحو معقول مع نسخه المكرسة رسميًا.

أما أعقاب كارثة يونيو ١٩٦٧ فقد سقطت كل هذه الأنساق من الماضي والحاضر. وفي الحقيقة، مهما كانت كتابة الواقعية الاشتراكية مرغوبًا فيها سياسيًا، فقد تم اعتبار الواقعية واحدة من أساليب كثيرة محتملة في الكتابة، ونتج عن ذلك اعتبارها حيلة مثل أي أسلوب آخر للتعبير عن الوعي.

دار الروائيون العرب إلى طرائق أخرى لتسجيل رؤاهم الانتقادية، مراوحين بين السرد متعدد النسيج عند الغيطاني، إلى قصة بطولة ملحمية معاصرة عند عبد الرحمن منيف، وإلى السرد الموجز عاريًا عند صنع الله. على أية حال، بينما كانت جماعة الكتّاب والنقاد تفهم تلك الانتقادات القاسية عن "المغالطة القصدية" وميزات المفارقة في الرواية وثقافتها، ظلت الرواية مهمومة ببيئة اجتماعية أوسع.

وداخل هذه المجتمعات التي أمدّت الغرب بأكبر رصيد من الفانتازيا، نرى "أولاد حارتنا" لمحفوظ و"مدن الملح" لمنيف و"مسك الغزال" لحنان الشيخ تنتمي لطائفة "الروايات"، لكن امتيازاتها باعتبارها روايات قد سُحبت بسبب الصدمة الكامنة بمحتواها.

تم اعتبار الموضوعات التي تناقشها، والطريقة التي يُحكى بها السرد، والجمهور الذي ربما تصل إليه، فيما يبدو أكثر خطورة عن تلك المرصودة لرواية مثل "الزيني بركات" للغيطاني، أو "المستقعات

(١) نجيب محفوظ، "ثرثرة على النيل"، القاهرة، مكتبة مصر، ١٩٦٦، متاحة الآن في ترجمتها الإنجليزية لفرانسيس ليارديت، نيويورك، دبلداي، ١٩٩٣. صنع الله إبراهيم "نجمة أغسطس"، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، ١٩٧٤ .

الضوئية"[1] لإسماعيل فهد إسماعيل .

كما اكتشف سلمان رشدي، فإن وضع الرواية في المجتمعات الشرق أوسطية قد بلغ درجة أن أكثر الإستراتيجيات إغراقًا في المغالاة الحرفية، لم تعد كافية لتنحية المؤلف الذي يتناول موضوعات خلافية عن تمثلاته الروائية. وعندما يتضمن ذلك الموضوع الخلافي الدين، نكتشف بسرعة أن الخريطة السياسية للمنطقة قد تغيرت في السنين الأخيرة. فقد تمكن الروائي المصري، ابن إحسان عبد القدوس، من وصف الفن، ومن ثم وصف بيئة كتابة الرواية فيما يفترض، بهذه العبارات البسيطة الصارمة :

"هل يسمح الإسلام بالفن أم يمنعه... الرد السليم هو أن الفن ذو سلاحين ... يمكن أن يكون في خدمة التعاليم السماوية ...أو أداة شيطانية" [2].

ولو كان هذا هو سياق الرواية، فطريقها الإبداعي في المستقبل سوف يتضمن البحث عن طرائق جديدة تروغ من قضبان السجن الذي تحاول قبالق معينة من المجتمع تطويقها به.

ختام :

في غمار البحث عن الحرية من خلال الأدب، يُتخذ السجن رمزًا قويًا للحرمان من الحرية في كل من الواقع والرواية. وإذ أركز هنا على الجوانب الحرفية أكثر، لا يعني ذلك أنني لم أوجه الانتباه إلى ذلك القطاع الكبير من المجتمع الذي تنطق كتاباته برأي يزداد وضوحًا. فالقيم الثقافية في المجتمع تمثل له سجنًا حقيقيًا كاملاً، وأعني به قطاع المرأة .

أعطت نوال السعداوي، بالطبع، تعبيرًا صريحًا لهذه الرؤية ولغيرها، وقد جعلها السجن نتيجة ذلك أول امرأة كاتبة تضيف وصفًا لحياة

---

(١) جمال الغيطاني "الزيني بركات". دمشق، ١٩٧٤، ترجمها للإنجليزية فاروق عبد الوهاب، لندن بوكس، ١٩٨٨. إسماعيل فهد إسماعيل "المستقعات الضوئية"، بيروت، دار العودة، ١٩٧٢

(٢) محمد عبد القدوس، فايننشال تايمز، ١٨ يوليو ١٩٩٢ .

السجن جنب أوصاف زملائها الرجال. وتصرّح أعداد من الكاتبات النساء للرواية في العالم العربي الآن برغبتهن في التغيير.

أما بالنسبة للكتّاب الرجال والنساء على حد سواء، فسوف يستمر جنس الرواية في طلب الإبداع بكل الموضوعات التي تعالجها، ووسائل أدائها. ولأن هذه المسؤولية الفنية ثقيلة بالفعل، تذكرنا الأعمال والكتّاب الذين ناقشتهم في هذه الدراسة أن الروائيين العرب حين يكتبون، فلديهم عوامل أخرى تشغل أذهانهم.

التحرر من السيطرة الكهنوتية

(صورة رجال الدين في الأدب العربي الحديث)

بيير كاكيا

في ١٩٧١، قمت والدكتور مصطفى بدوي بنشر مقالتين مستقلتين وإن كانتا متكاملتين عن التيمات الدينية في الأدب العربي الحديث[١]. ومما يثلج الصدر في إطار ما يُقصد أن يكون تكريمًا للدكتور بدوي في نهاية عمله رسميًا بالتدريس، اعتبار هاتين المقالتين أساسًا لاستكشاف أبعد لمنطقة عاينها بنفسه .

كانت ملاحظاتنا في هاتين المقالتين تتدرج في الصورة التي يتقبلها المثقفون العرب المعاصرون باعتبارهم ملتزمين أساسًا بالقيم الإنسانية العالمية لا بالمعتقدات المذهبية التقليدية. وفي قلب هذه الصورة نجد الدكتور بدوي يظهر على نحو ينم عن مقدرة أن صورة النبي قد انتقلت تدريجيًا من التأكيد على رسالته الإلهية إلى تأكيد صفاته كنموذج وقائد بشري مثالي وإلى تأكيد دوره كمصير لقيم أثيرة عند المثقف العربي الحديث.

وقد وصل الأمر إلى ذروته في كتاب عبد الرحمن الشرقاوي (١٩٢٠- ١٩٨٧) "محمد رسول الحرية" (١٩٦٢) .احتفل الشرقاوي في الحقيقة بعدد من الأبطال الآخرين في بواكير الإسلام باعتبارهم يناصرون قيمًا ذات مغزى في المجتمعات الحديثة.

ولو أخذنا مثالاً واحدًا فليكن مسرحيته الشعرية "ثأر الله: الحسين شهيدا"[٢]، وهي عن استشهاد حفيد النبي في كربلاء. فلا شيء يمكن أن يخطّئه أشد عقول المسلمين تقليدية، لأن الحسين موصوف بكامل الفضائل مشتمل على جدارة حربية ، ومن العار الذي أثقل معذبيه تقصيرهم في أداء الاحترام الواجب لأهل بيت النبي، مما تضمن أكثر من

(١) هما "الإسلام في الأدب العربي الحديث" للدكتور بدوي، و"التجليات المتعلقة بالمسيحية واليهودية في الرواية والدراما المصرية الحديثة" لبيير كاكيا، (١٩٧١)، مجلة الأدب العربي.

(٢) القاهرة، دار الكاتب العربي، ١٩٦٩.

إيحاء أن الصفات تتوارث، كما كانت السيدة زينب تُعيّر يزيدًا : (ص١٦٧).

" لكن متى تُرجى العدالة منكَ أنتَ وقد نبتَّ من الخطايا

ونشأتَ في حِجر الضراوة، حِجر آكلة الكبد؟ "

وخلال المسرحية كلها يتم التأكيد على دور الحسين كبطل ونصير للفقراء الذين عشقوه لكن عجزوا عن معونته (ص٣٤) ضد مَن "قد يشتري التاريخَ" (ص٦٦) ، ويصرّ الحسين على أنه لم يُمنح معرفة ليست جائزة للكل (ص٥٠) ومناجاته الأخيرة هكذا (ص١٨٧،١٨٨) :

فلتذكروني

...

وإذا اختفى نغم الإخاء

وإذا شكا الفقراء واكتظت جيوب الأغنياء

...

وحين يستخزي العليم

وعندما يهن الحكيم

وإذا تبقى فوق مائدة امرئٍ ما لا يريد من الطعام

وإذا اللسان أذاع ما يأبى الضمير من الكلام

فلتذكروني

فلتذكروني إن رأيتم حاكميكم يكذبون

ويغدرون ويفتكون

والأقوياء ينافقون

والقائمين على مصالحكم يهابون القويّ

ولا يراعون الضعيفْ

ومع ذلك، مهما كانت هذه النصوص مفيدة في تأكيدها على أولويات حديثة (لم تكن سائدة في ذلك العصر) ، ورغم أن الإسلام القويم صريح في تأكيد أن النبي بذاته لم يكن إلا بشرًا، فلعله مما يمكن أن تقوم عليه

الحجة، أن وجهة النظر التي نرى بها هذه الشخصيات التاريخية الرئيسية (ويرى البعض على الأقل أن الله قد وهبها السلطان) ليست دليلاً مؤكدًا على دور رجل الدين في المجتمع كما يقبله المثقفون العرب اليوم. واستهدافًا لهذه الغاية، فالطريق الأحوط والأوثق هو أن ننظر في الصورة التي وصف بها أولئك الذين يقومون بدور دينيّ أهون شأنًا.

كنت قد أشرتُ في مقالتي السابقة إلى مسرحية "الراهب"[1] للويس عوض (١٩١٥ - ١٩٩١) التي تجعل شخصية مغمورة في القرن الثالث "أبانوفر" لسان حال الوطنية المصرية، إذ يتمرد على محاولة البطريرك منع الزواج بين المسيحيين والوثنيين، مصرحًا بدلاً من ذلك أن الولاء المشترك لمصر هو المؤهل الأسمى لدخول "الملكوت".

ولكننا إذ نتناول شخصيات مسلمة، نصادف صعوبة في أن الإسلام ليس به كهنوت. مَن نعتبره إذن "رجل الدين" في مقابل رجل الكهنوت المسيحي؟ من الممكن أن نرشح لهذا الدور كل مَن تعتمد مهنهم أو مكانتهم الاجتماعية على كفاءة في معرفة علوم الدين التقليدية: من بينهم يمكن احتساب المعلمين بمدارس تحفيظ القرآن، والقضاة والمحامين بساحات القضاء الشرعي، وإن كانت وظائفهم المميزة تكفي للحكم بإبعادهم عن هذا الترشيح.

وممن ينطبق عليهم ذلك بشكل أوفى: وعاظ المساجد المستديمون، ومرشدو الطرق الصوفية، وكذلك في سياق القص الأدبي، تلك الشخصيات الممنوحة لقب الشيخ أو الحاج، أو الذين يصوَّرون باعتبارهم ممن يلقى الاحترام والتوقير بفضل علمهم بالدين، وإن لم تُحدَّد وظائفهم أو علمهم.

في الماضي نجد صورة جميلة تندرج تحت هذه المقولات، الحلاج الصوفيّ المقتول بوحشية، لخروجه عن التعاليم الدينية "القويمة". وقد

---

(١) القاهرة، ١٩٦١

جعله صلاح عبد الصبور (١٩٣١ - ١٩٨١) بطلاً لمسرحية شعرية[١]. لكنه يحتفل بالحلاج هنا باعتباره بطل الفقراء، خصم المؤسسة وضحيتها. والبطل هنا ليس من ينطق بلسان التصور الشعبي للنموذج الصوفي باعتباره الذي يُعرض عن العالم وشروره، ويسعى إلى النعيم بالاتصال بالله، بل يعبّر عن ذلك التصور مريده الشبلي الذي لم يصل إلى مرحلة النضج (ص١٥ ـ ٤٢، ١٧ ـ ٤٧) لكنه يعود للأرض بهذه المقايضة الأساسية (ص٣٤ ـ ٣٥):

"الشبلي: إني أخشى أن أهبط للناس
قد أبعثُط أجفاني فوق الدنيا.

...

ويموت النور بقلبي.
الحلاج: هَبنا جانبنا الدنيا
ما نصنع عندئذ بالشر؟
الشبلي: الشر
ماذا تعني بالشر؟
الحلاج: فقر الفقراء
جوع الجوعى
في أعينهم تتوهّج ألفاظٌ لا أوقن معناها"

يظهر الحلاج في النهاية حقيقة أنه يتخلى عن جُبّة الصوفي، وقال تابعه المتعلق به غير المسمى (ص٢٥ـ٧٠) :

"وهل تمنعنا الخرقة أن نأبه للظلم؟
وأن نثبُت للظالم؟
وأن ندفع كيد الشر عن أحبابنا الضعفاء؟

(١) المسرحية هي "مأساة الحلاج"، بيروت، دار الآداب، ١٩٦٥. ترجمها خليل سمعان بعنوان "جريمة قتل في بغداد"، ليدن، ١٩٧٢. والأرقام بالاستشهادات للصفحات العربية تليها للترجمة الإنجليزية.

أما أبصرت بعض السالكين تنعّموا بالثوب
وحين استشرفوا للزهد، وانخلعوا عن اللذة
تشهّوا لذة أخيث من كل اللذاذات
تشهّوا لذة الإنكار للآلام والبشر
وأن يمشوا خفاف الخطو مطويين فوق النفس
وحين تحدثوا استخفوا ورا الخرقة"

وليس سرًا كذلك أن جمال الفيطاني (١٩٤٥ -) يُسقط في "الزيني بركات"[١] على العصر المملوكي مشكلات السلطة التي أحس بها هو نفسه إحساسًا حارًا مع معاصريه . فالأزهري الشيخ أبو السعود، رغم أنه ليس بطل الرواية، يتخذ دورًا جديرًا بالتشريف كخصم للظلم .

هذه القلة من الأعمال الأدبية هي الوحيدة المعروفة لي والجديرة بالملاحظة والتي تهب رجال الدين مكانة كريمة في وضع تاريخي، بينما صور نظائرها الأقل في المجتمع المعاصر وفيرة لكنها تتخذ طبيعة مختلفة.

فقد ظهر الامتعاض من مساوئ السلطة اللاهوتية مبكرًا بين كتّاب العرب المسيحيين الحديثين. تأثر فارس الشدياق (١٨٠٤- ١٨٧٨) (بعد إسلامه تحول إلى أحمد الشدياق) "باستشهاد" أخيه سعد ، وكان في خدمة بطرس كرم مطران بيروت، فكتب تفنيدًا لحجج المطران ضد البروتستانتية، ونتيجة ذلك تم احتجازه بأمر البطريرك يوسف حُبيش، ومات في أثناء حبسه[٢] .ويُعتقد أن حكايته هي التي ألهمت جبران خليل جبران (١٨٨٣ - ١٩٣١) "يوحنا المجنون" [٣].

وهناك إدانة للاهوتية ولدورها الاجتماعي بوضوح أشد في رواية

---

(١) الطبعة الثالثة. القاهرة. دار المستقبل العربي، ١٩٨٥. ترجمها للفرنسية جان فرنسوا فوركاد.باريس. سوي.١٩٨٥.ومترجمها للإنجليزية مصطفى فاروق عبد الوهاب، لندن، ١٩٨٨ .

(٢) انظر، مارون عبود "صقر لبنان"، بيروت، دار الكشاف، ١٩٥٠.

(٣) في "عرائس المروج"، بيروت، دار الأندلس.

جبران نفسه المكتوبة عند بداية القرن تحت عنوان "خليل الكافر"[1]، تحكي عن يتيم أودع في دير عُهد إليه بعمل وضيع ولم يُعط إلا الحد الأدنى من الطعام والمأوى. حين كبر أدرك إسراف الرهبان في توفير الراحة لأنفسهم على حساب الفقراء، لكن تأنيبه لهم جلب عليه الجَلد وسيق إلى سجن انفرادي .

غير أنه شهد على معذبيه دون ندم بآية من إنجيل مرقس (٢٢:٢٢) شبّه فيها الكتبة والفرّيسيين بالأفاعي، ومن ثم طردوه بقلب شتاء قارس. فوجد سكنًا مع امرأة طيبة، لكن القسّ المحلي أبلغ عنه صاحب الأرض الذي يفرض حكمًا مستبدًا على جماعته. تم استدعاؤه في محاكمة علنيـــة، لكنه هو الذي يُدين الحلف القـائم على النهب والسلب بين اللاهوتيين والإقطاعيين، في عبارات مدوية تحمل القرويين على رفض طاعتهم بعد ذلك. اكتشفوا كيف يعيشون حياة ريفية مثالية، وتجاهلوا القسّ، أما صاحب الأرض فقد أحبط، سقط مريضًا ومات .

من الجدير بالملاحظة أن جزءًا من نقد جبران اللاذع للرهبان ورجال الدين نابع من أنهم ارتدوا عن التعاليم الصحيحة للمسيحية.

وفي ذلك تواز بشكل عام مع الإصلاح الإسلامي الذي يتمثّل في "السلفية" التي تُنحي باللائمة على من يخلطون الخطأ بالإيمان القويم، والممارسات التي تنطوي على الركود والقعود عن العمل خاصة في الطرق الصوفية باعتبارها سبب فضل الشعوب الإسلامية في مجابهة تحديات الحياة الحديثة. وتردد صدى هذا في قصيدة المغربي "عبد الكريم صكيرج" التي يلعب فيها على مقولة "في الزوايا خبايا"، مستفيدًا بكلمة "الزاوية" التي تُطلق أيضًا على صومعة الصوفي[2].

---

(١) انظر، تريفو لوجاسيك "شعر العرب ونثرهم، الحث والانعكاس للوحدة والتقدم"، الشرق الأوسط، ١٩٦٩، والنص من "الأرواح المتمردة"، دار كرم، دمشق.

(٢) سعد ميخائيل آداب العصر في شعراء الشام والعراق ومصر"، القاهرة، مطبعة العمران، بدون تاريخ، الجزء الثاني، ص ٩١.

والواقع أنه على يدي كاتب مبكر آخر للقصة القصيرة، محمود طاهر لاشين (١٨٩٤ - ١٩٥٤)، لا نجد رجل الدين المسلم بأحسن حالاً مما استهدفه جبران خليل جبران المسيحي بسخطه الحانق. ففي قصة بعنوان "ميستوفليس"[١]، وهي ليست شديدة الرهافة والدقة لكنها تصدم بعنوانها، يصف رجلاً يتحلى بمجموعة من الألقاب الطنانة، له شهرة القداسة والعلم معًا، لذا يأتي إليه البسطاء متلمسين بركته، وشفاعته، ومأثوراته الحاسمة.

يظهر الرجل على قدر كبير من الورع، ويتأكد أولاً أن الجيرة كلها تسمعه إذ يعلن نيته على ألا يكتفي بالفريضة من الصلوات بل يؤدي ركعات نوافلها أيضًا. وعندما يستشيره القرويون في مسألة ملكية يخرج دائما بنصيب سخي، والبركة التي يمنحها لامرأة شابة ساقطة تستلزم وضع الأيدي على أكثر من تاج رأسها.

ليست الصور الأحدث عن رجال الدين أقل مدعاة للاستهجان لكنها لا تضرب بجذورها كثيرًا في السخط الأخلاقي بل في العقيدة الاجتماعية السياسية. وليس هناك أوضح تسجيلاً لذلك من "فلاح" الشرقاوي[٢]، حيث يمثل الشيخ طلبة الرجعي في نظرته للنساء أداة في يد الملاّك الأثرياء وراعيًا للإذعان للسلطة، حتى يُطرد ويتم استبداله بعبد المقصود، عضو الاتحاد الاشتراكي العربي.

في واحدة من مسرحيات نجيب سرور (١٩٣٢ - ١٩٧٨) المؤسسة على الحكي الشعبي "ياسين وبهية"[٣]، نجد أساسًا آخر لسلطة رجل الدين. فهو يفنّد على نحو خاطف في نقاش بين الفلاحين جذور حالتهم البائسة. ويتنوع حواره بين الأخذ والرد (ص ١٩) :

"- اسألوا الشيخ اسماعين .

(١) في "سخرية الناي". القاهرة. الدار القومية للطباعة والنشر، ١٩٦٤ .
(٢) تونس، مؤسسة بن عبد الله، ١٩٧٥ .
(٣) في سلسلة المسرح، نشرتها مجلة المسرح، العدد ٥، يوليو ١٩٦٥.

- والله ما يعرف.. دا زي البغبغان .

- حافظ القرآن .

- وإيه يعني ؟! أسطوانة!"

يمكن للسخرية بالطبع أن تكون سلاحًا أكثر فعالية من السخط الحار. وقد ذكرتُ في مقالتي السابقة قصة قصيرة لتوفيق الحكيم (١٨٩٨ - ١٩٨٧) بعنوان "معجزات"[١] نجد فيها راهبًا مسيحيًا يتخيل أنه يملك قدرات خارقة، فيحتفي به أهل القرية الماكرون إذ يصورون له أنه قام بشفاء بعد آخر، ويطالبون في الوقت نفسه بفدية من الدير مقابل عودته سالمًا.

ربما لم يُقصد بذلك غير مزحة يمليها حسن النية. ولكن قصة قصيرة أخرى ليوسف إدريس (١٩٢٧ - ١٩٩١) ليست أبدًا من هذا القبيل. فهنا إمام يقود الصلاة في جامع ولا يمكنه غلق عينيه عن امرأة نصف عارية، نصف أوربية، في حجرة نومها عبر الشارع، ويهجر جماعة المصلين وهم ساجدون. والقصة بعنوان "أكان لابد يا لي لي أن تضيئي النور؟"[٢].

يتم تصوير الإمام واقعيًا هنا على أنه انساق وراء غواية حورية نصف غربية، والمغزى العام لعمل يوسف إدريس لا يقترح موضع السخرية خصوصًا في رجل الدين بل كل الزعامات العربية التي أناخت تحت ثقل نقد راسخ بعد هزيمة ١٩٦٧ ولعل الحوافز نفسها والغرض نفسه هما ما ألهما نزار قباني (١٩٢٣ - ١٩٩٩) بقصيدته الحماسية "استجواب"[٣] التي يشكك فيها من رجل قتل الإمام ، فيعترف أخيرًا :

"يا سادتي

---

(١) في "أرني الله"، القاهرة، ١٩٥٣. ترجمت بعنوان "معجزات للبيع" في كتاب دينيس جونسون ديفيز "قصص قصيرة عربية حديثة"، ١٩٦٧.

(٢) في "بيت من لحم"، القاهرة، عالم الكتب، ١٩٧١.

(٣) في "الممثون، الاستجواب"، بيروت، ١٩٧٠.

بخنجري هذا الذي ترونه
طعنته
في الصدر والرقبة
طعنته
في عقله المنخور مثل الخشبة
طعنته باسمي أنا
واسم الملايين من الأغنام
...
قتلتُ إذ قتلته
كل الصراصير التي تُنشد في الظلام
والمستريحين على أرصفة الأحلام
قتلتُ إذ قتلته
كل الطفيليات في حديقة الإسلام
كل الذين يطلبون الرزق
من دكانة الإسلام .
قتلتُ إذ قتلته .
يا سادتي الكرام! .
كل الذين منذ ألف عام
يزنون بالكلام"

لكن الأدب العربي الحديث لا يفتقر إلى موقف أكثر وداعة وإن كان ذلك الموقف لا يظهر أساسًا إلا بالنسبة لدور شيوخ الصوفية في البيئة الريفية. فتأتي أكثر تعبيرات الإدانة وضوحًا، وإن لم تعوزها تحفظات معينة،من يحيى حقي (١٩٠٥ - ١٩٩٠)(*) إذ قضى عامين في بواكير حياته المهنية معاون إدارة بصعيد مصر، وبعد ملاحظته أن الفلاحين هم

(*) توفي الروائي الكبير يحيى حقي أواخر ١٩٩٢، لا كما ذكر عام ١٩٩٠ (م) .

الفرائس السهلة للدجالين، يكتب[1]:

"يحمي الفلاح من هؤلاء الدجالين ويُشفيه من أضغانه وأحقاده وإضماره الثأر رجال طوافون يُشتَهرون عنده بالصلاح والتقوى والولاية ..

مرّ عليّ بالصعيد نفر غير قليل من هؤلاء الملوك غير المتوجين .

لا حدّ لسلطانهم على رعاياهم، لهم جولات موسمية ينتقلون فيها من عشيرة لأخرى. فما يُقدم الواحد منهم وينزل عند أحد مريديه حتى تنقلب حياة البلد من النقيض إلى النقيض، تحس في الجو أن الهدنة قد أُعلنت وأن الناس قد فرغوا من أمر دنياهم إلى دين نسوه زمنًا، فحلقات الذكر لا تنقطع، والصلوات تُقام جماعة في أوقاتها.

ويلتف الفلاحون طول النهار ومعظم الليل حول الشيخ، لا تُرتكب حماقة واحدة، يصالح الخصم خصمه، ويسترد الرجل مطلقته، ويعذر الدائن مدينه، الرجال في خشوع واستعبار، تكسو وجوههم سعادة كبيرة، والنساء أكثر منهم سعادة لأنهن منهمكات في إعداد أفخر طعام لديهن. يشعرن أنهن أصبحن هن وأولادهن في حِرز منيع .

رأيتُ بعينيّ رجالاً يتخاطفون ماء وضوء الشيخ ليشربوا منه، ولا يرفع فمه من القُلّة حتى تدور على بقية الجالسين للتبرك، وما يكاد الشيخ يُعلن عزمه على الرحيل حتى يحلف رجل بالطلاق ثلاثًا إلا أقام أسبوعًا آخر، فإذا انقضى أقسم رجل آخر اليمين ذاتها، وهكذا دواليك ..

وكنت أسأل نفسي: لماذا لا تظل القرية هكذا في سلام طوال السنة، ولماذا يغلب الشر من جديد متى غادر الشيخ؟

وقد حضرت مجالس كثيرة من هؤلاء الشيوخ واستمعت إلى كلامهم، فلم يبهرني منهم علم ولا أحسست بقوة روحية خارقة، وظهر لي أن الولاية عندهم مهنة متوارثة لكسب الرزق. إنني لا أتّهمهم بسوء، وأبرئهم من بذل أي ضغط أو إرهاب للأثرياء، وإن كان أكثرهم يميل إلى البدانة

(١) في "خليها على الله". القاهرة، دار الكاتب العربي، بدون تاريخ.

لا الهزال، الهدايا تُقدم إليه عن طواعية وطيب خاطر، ولو رفض الشيخ هدية المريد لأصاب قلبه بطعنة لا يبرأ منها. .

يُجسّد طه حسين (١٨٨٩ - ١٩٧٣) في واحدة من رواياته وصفًا لزيارة شيخ صوفي إلى مريده[١] .ولا يخفى أن مثل هذه الزيارة كانت موضع الترحيب، لكن نغمة الوصف بكاملها هي السخرية، وتنتهي هكذا: **"فإن هذه الزيارة الكريمة المباركة قد تملأ قلب المضيف غبطة وسرورًا وقد تُشيع ذكره والثناء عليه، وقد ترفع مكانه في الجنة درجات، ولكنها بعد هذا كله تكلفه من النفقة ما لا طاقة له به ولا قدرة له عليه".**

بالنسبة لطه حسين، على الأقل ، فإن إدراك شعبية شيوخ الصوفية بين البسطاء لا يعني الموافقة على دورهم الاجتماعي. فهو يمنح الدين مكانًا يتيح له إشباع الحاجات الانفعالية وتنظيم العلاقة بين الفرد وربه، لكنه يعترض على نحو متصل على السماح لهم بسلطة التحكم في الاهتمامات اليومية أو في الأخذ والعطاء بين الناس[٢].

وبشكل أشمل، نجد المعالجة الأدبية الأكثر إحاطة لممارسات الصوفية وزعامتها للناس عند عبد الحكيم قاسم (١٩٣٥ - ١٩٩٠) في روايته "أيام الإنسان السبعة"[٣] .فهي تؤرخ لمصائر جماعة ريفية تدين بالولاء لطريقة السيد البدوي، ويقودهم فلاح مستقيم وورع من القرية، الحاج كريم .

يحكي القصة ابن هذا الرجل، في طفولته كان فخورًا بمكانة والده عند الجماعة. وأسوأ ما قيل عنه أنه يسوق الحيوانات بقسوة (ص٨)، لكن ليس ثمة شك في إخلاصه وأمانته وكرم أخلاقه. فهو يبسط جناح الحماية على أحد أتباعه الضعفاء ليقيه من سخط زملائه الأشد ورعًا وتُقى (ص١٦)، لكنه يطرد دجالاً شر طردة كان يستغل سذاجة الفلاحين الفقراء ويحيا حياة مترفة(ص١٨) .

(١) في "شجرة البؤس". القاهرة. دار المعارف. ١٩٦١.

(٢) انظر كاكيا "طه حسين، في النهضة الأدبية المصرية". لندن. ١٩٥٦ .

(٣) القاهرة، دار الكاتب العربي. ١٩٦٩ . ترجمها جوزيف بيل، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩.

رغم ذلك، حين يكبر الراوية ويتعلم تعليمًا حديثًا، يزداد انتقاده لكل ما يمثله أبوه. عند حضوره احتفالات السيد البدوي في طنطا، لا يلاحظ سوى الفحش في أماكن اللقاء، أما المؤمنون المحتشدون فيذكرونه بالديناصورات (ص٢٢٦) .ويُطرد بأمر الشيخ المتحدّر من أصلاب النبي، الذي يبارك الأطفال بالبصق في أفواههم (ص٢٢٣-٢٢٤) .

يرى أباه وقد خسر مكانته بل صار عرضة للتهديد والإساءة من صغار الموظفين في النظام الجديد (ص٢٢٩) ، لكنه لم يستطع فهم التغيرات في المجتمع ولا التعامل معها، ومن ثم تنهار صحته وتلحقه الفاقة، رغم أنه لا يزال يترأس بعض الاحتفالات، نراه يشبه "عنترة العبسي" في الملحمة الشعبية العربية، جسده الميت على حصانه في مواجهة الأعداء. ولعدة أيام تستمر الجثة المنتصبة تبث الفزع في قلوبهم، وعند جموح الحصان ينهار الهيكل الجبار إلى الأرض.

ومن بين الكتّاب العرب الكبار اليوم، نجد نجيب محفوظ (١٩١١ -) الوحيد الذي يصوّر شيوخ الصوفية بتعاطف أكبر دون أن يصفهم في بيئة ريفية أو يجعلهم يعيشون حياة عفى عليها الزمن. لم يرحم المنافقين قط، لكنه في "ثرثرة فوق النيل"[١]، يظهر عم عبده ممثلاً لكل من الإمام والقوّاد، وفي "ليالي ألف ليلة"[٢]، يعتمد الطغاة إلى حد ما على الوعاظ لتهدئة الناس.

كما يرسم في "اللص والكلاب"[٣]، صورة لا تُنسى للشيخ علي الجنيدي: ورع هادئ الروع يوحي بالجهامة والمحبة ويؤثر في الشخصية الرئيسية منذ أيامها الأولى، فقد استضافه دون تحفظ في ساعة حاجته هاربًا من العدالة. ولابد من النظر في روايته المتأخرة "ليالي ألف ليلة"

(١) أول طبعة ١٩٦٦، الأعمال الكاملة ج٧، بيروت، المكتبة العلمية الجديدة، ترجمتها فرنسيس ليارديتي بعنوان "انجراف على النيل"، نيويورك، ١٩٩٣.

(٢) القاهرة، مكتبة مصر، ١٩٨٢.

(٣) القاهرة، مكتبة مصر، ١٩٦٢. ترجمها تريفو ليجاسيك ود. محمد محمد بدوي، القاهرة، الجامعة الأمريكية، ١٩٨٤.

والتي هي ظاهريًا تقليد لعالم "ألف ليلة وليلة" التي لا تدّعي الواقعية.

فهي تدور أحداثها في مسرح لا تاريخ له بدلاً من أن تجري على ساحة تاريخية أو معاصرة، لكن أبطال الرواية بشر رغم ذلك تحركهم القوى الاجتماعية والفردية الأصيلة. في واحد من أحداثها (ص١٨٦ - ٢٠٢)، نجد دورًا بارزًا يلعبه صوفي آخر، هو الشيخ عبد الله البلخي، الذي يثبت أنه ورع لكنه حاسم قوي الإرادة في الوقت نفسه، إذ يرفض زواج ابنته من ابن رئيس الشرطة ذي السلطان الواسع.

يبدو أن مثل هذه التشخيصات مع بعض القصص القصيرة التي كتبها نجيب محفوظ نفسه، مثل (زعبلاوي)[1] و(زيارة)[2] حيث تعتمد على تدخلات الطبيعة الخارقة، قد اجتذبت اهتمامًا واسعًا. ويبدو في الحقيقة أن عددًا من روايات نجيب محفوظ الأخيرة تظهر فيها علامات طيبة الأمل بوجه عام، كما تظهر فيها علامات على الاهتمام بالمعرفة أو العرفان فوق العقلي، مما أغرى البعض بقراءة أعماله على ما فيها من إرادة للعودة إلى معايير الدين التقليدية.

لكن ما من حالة واحدة يصور فيها نجيب محفوظ رجل الدين باعتباره مؤثرًا في مجرى الأحداث الرئيسية، فهو يتصرف بحدود القدرة البشرية البحتة، أو حتى باعتباره يقود شخصية أخرى لحل مشاكلها بشكل فعال. والواقع أن الشيخ الجنيدي ينكر أي مسؤولية عن الشؤون الأرضية (ص١٦٢)، والنصيحة التي يسديها لمريده القديم (ص٢٢) هي أن ينجز وضوءه ويقرأ آيات قرآنية تتحدث عن العلاقة مع الله باعتبارها علاقة حب، وبطريقة التأويل يستشهد بمقولة "الحب خضوع، أطع أوامره، وأحجم عن نواهيه، وسر بما قضاه وقدّره".

بالنسبة للشيخ البلخي، فهو لم يفه بكلمة احتجاج عندما وضع عنق

---

(١) في "دنيا الله"، القاهرة، دار مصر، ١٩٦٣. انظر أيضا: ساسون سوميخ "زعبلاوي: المؤلف، الموضوع، والتقنية"، مجلة الأدب العربي، ١٩٧٠.

(٢) في "خمارة القط الأسود"، القاهرة، مكتبة مصر، ١٩٦٨.

صهره ومريده المفضل تحت السيف بتهمة ملفقة، لكنه بدلاً من ذلك حكى أمثولة محيرة عن رجل تقيّ وقع في حفرة رافضًا أن يطلب عون البشر حتى أتاه التنين فأمسك بذيله "كي ينجو من الموت للموت".

فإذا بقي هناك أي شك أن اهتمام نجيب محفوظ بالصوفية اهتمام جمالي، وليس اهتمامًا اجتماعيًا سياسيًا، فلا يمكن أن يبقى مثل هذا الشك بعد الحوار التالي الذي يتعلق برواية "اللص والكلاب" وقد أدلى به في مقابلة أخيرة [1]:

[س: هل الصوفية هي الإجابة التي يبحث عنها المجرم؟

ج: الشيخ ينبذ الحياة كما نعرفها. أما المجرم، من ناحية أخرى، فيسعى لحل مشاكله العاجلة. كل منهما يعيش في عالم مختلف. إني أعشق الصوفية كما أعشق الشعر الجميل، لكنها ليست الإجابة. لأن الصوفية سراب في صحراء. تعال واجلس، استرخ وتمتع عهدًا من الزمن. إنني أرفض أي طريق ينبذ الحياة، لكن لا يمكنني إلا أن أعشق الصوفية لأنها شيء بديع... فهي تمنح الراحة وسط المعركة.

س: لديّ أصدقاء مصريون يستشيرون شيوخ الصوفية بانتظام، بحثًا عن حلول...

ج: أتمنى لهم الخير. لكن حل مشاكلهم الحقيقي يوجد في البنك الأهلي] .

لا حاجة للمرء، بالطبع، أن يتوقع دورًا أكبر لرجال الدين في أي أدب، لكن عند ظهورهم في الكتابات العربية الحديثة، يسقطون في نسق محدود ضيق بشكل ملحوظ ، دون أن يختلف الأمر بين المسلمين والمسيحيين سوى في النادر القليل. في الماضي البعيد كانوا يلعبون دورًا بطوليًا يتناغم مع الفخر بأمجاد الإسلام السالفة، لكن ما يُحتفى به أساسًا هم أنصار المثل العليا الحديثة.

---

(١) مع شارلوت الشبراوي في "باريس ريفيو"، ١٩٩٢.

وبوضع ذلك في سياق حديث، يُظهر تناولهم روائيًا تدرّجًا من الإدانة القاسية في الكتابات المبكرة إلى تشخيص أكثر اعتدالاً في الأعمال الأدبية الحديثة الأكثر نضجًا، لكنهم على الدوام يتصفون بالرجعية في أسوأ الأحوال، وبانعدام الفعالية في أفضلها.

لعل من المزعج أكثر مما هو مريح، أن هذا الإجماع أو ما يشبه لا يعكس صدى للتوقير الذي يتلقاه رجال الدين في الأدب الشعبي، كما لا يعكس صدى لدمدمة الحركات الأصولية التي تدوي أكثر مما ينبغي على ساحة الحياة العامة. لكن هذه الصور لرجال الدين تتدرج بمؤشرات حادة على موقف عقلي قوي يتخذه المثقفون العرب المعاصرون في نشدان الحرية.

---

(١) لمزيد من الإيضاح، انظر لكاكيا "وجهة نظر حول الأدب العربي الحديث"، إدنبره، ١٩٩٠. كذلك سماح إدريس في "المثقف العربي والسلطة"، بيروت، دار الآداب، ١٩٩٢.

عبد الحكيم قاسم

وتقصي الحرية

هيلاري كيلباتريك

الحياة مقبضة في مصر بالسنوات الأخيرة. ليس ذلك بسبب ثلوث الجو الذي يصدم الزائر الطارئ، بل لوضعية القهر واليأس وانعدام الأمان في ميادين كثيرة، اقتصادية، سياسية، معيشية، واجتماعية، نصيب معظم المصريين منذ الستينيات. وجدير بالملاحظة أن الكتّاب الذين استكشفوا هذه الفترة، شهودًا على نهاية عالم كما أُطلق عليهم[1]، استخدموا هذا التنوع في مجالات أعمالهم، واختاروا التركيز على مظاهر الاختلاف الواسعة فيها. ليس هذا التفرد في الحقيقة غير ملمح على حرية داخلية غير هيابة.

في هذه المقالة سأتناول المساهمة التي قام بها عبد الحكيم قاسم في كشف الحالة المصرية، وهو العضو البارز في جيل الستينيات. تلقى عبد الحكيم اهتمامًا محدودًا عما تلقاه آخرون ممن يطلق عليهم "جيل الشهود"، خاصة صنع الله إبراهيم وجمال الغيطاني، لكننا نشهد له إسهامًا فريدًا في تعددية الأصوات بالرواية المصرية الحديثة كما سأحاول التبيان. كما أن موضوعة هذا المؤتمر، البحث عن الحرية، تسري خلال أعماله كلها.

من الملائم في حالة عبد الحكيم أن نبدأ عرض تخطيط موجز لما كانت عليه حياته، فقد اتخذ عناصر من سيرته الذاتية سواء محوّرة أو مؤولة في كثير من أعماله[2].

ولد عبد الحكيم قاسم عام ١٩٣٥ في قرية البندرة بمحافظة الغربية. من عمر ثمانية حتى ثلاثة عشر كان يعيش مع جدّيه في ميت

(١) ستيفن جوث، نهاية الشاهد، خمسة كتّاب من مصر السبعينيات، برلين، ١٩٩٢.

(٢) للمقارنة بين تفاصيل السيرة الذاتية، قام عبد الحكيم بمقابلة في "مجلة الطليعة" عدد سبتمبر ١٩٦٩، على منهج حياة الشخصية الرئيسية في "أيام الإنسان السبعة" و"محاولة للخروج" و"قدّر الغرف المقبضة" تبين كيفية استغلال الكاتب هذا المصدر كثيرًا بشكل اختياري وبصورة مبدعة.

غمر. دخل المدرسة القبطية الابتدائية، ثم انتقل إلى طنطا ليلتحق بالمدرسة الثانوية الحكومية. حين ترك المدرسة عمل ثلاث سنوات ليعول أسرته قبل أن يلتحق بكلية الحقوق في جامعة الإسكندرية ١٩٥٥ .

اضطرته الأعباء العائلية مرة أخرى أن يقطع دراسته، فالتحق بالعمل في مكتب بريد بالقاهرة. مثل كل المفكرين-الناقدين لم ينج من موجة القمع أواخر الخمسينيات، فقضى بضع سنين في السجن، واستفاد من ذلك كله في كتاباته. بعد إطلاق سراحه تخرج من كلية الحقوق وتوظف في مصلحة التأمينات الاجتماعية.

بدأ بنشر القصص القصيرة في "الآداب" و"المجلة"، وعام ١٩٦٨ ظهرت روايته الأولى "أيام الإنسان السبعة". وفي يناير ١٩٧٤ دعته الأكاديمية الإنجيلية ومعهد الدراسات الإسلامية بالجامعة الحرة للمشاركة في حلقة دراسية عن الأدب المصري .

مكث في برلين حتى ١٩٨٢ يعمل على أطروحة عن الأدب العربي لم تكتمل أبدًا. وبعد عودته إلى القاهرة انهمك في الكتابة والعمل بالصحافة مستقلاً، ولم يكتسب الاعتراف من دوائر الأدب المصرية الذي كان يستحقه بسبب غيابه الطويل في الخارج. وعانى أخيرًا عام ١٩٨٧ من سكتة دماغية في أثناء حملته للانتخابات البرلمانية، لكنه ظل يكتب حتى وفاته عام ١٩٩٠[١].

ما نشره عبد الحكيم قليل نسبيًا. وتعكس قائمة أعماله، التي أمكن لي تصنيفها قدر الإمكان، التاريخ الأصلي للنشر، وكان أحياناً بعد سنوات من اكتمال النص :

- الأشواق والأسى، قصص، كتبت في الستينيات[٢]، ١٩٨٤ .

(١) المعلومة مأخوذة من "بيان السيرة" الذي كتبه عبد الحكيم وهو في ألمانيا، ومن صبري حافظ في "سرادق من ورق" القاهرة ١٩٩١. واشكر الدكتور صبري حافظ على إهدائه إياي نسخة منه.

(٢) صبري حافظ "نشأة التطور في القصة المصرية القصيرة" (١٨٨١ - ١٩٧٠) لندن ١٩٧٩، تعطي التواريخ الأصلية لنشر العديد من القصص القصيرة.

- أيام الإنسان السبعة، رواية، ١٩٦٨[١].
- الظنون والرؤى، قصص، ١٩٨٢[٢].
- المهدي، رواية قصيرة، ١٩٧٨ .
- محاولة للخروج، رواية، ١٩٨٠ .
- قدّر الغرف المقبضة، رواية، ١٩٨٢ .
- طُرف من خبر الآخرة، رواية قصيرة، بتاريخ ١٩٨١، نُشرت مع المهدي ١٩٨٤
- الأخت لأب، وسطور من دفتر الأحوال، روايتان قصيرتان، نُشرتا معًا ١٩٨٣ .
- رجوع الشيخ، رواية قصيرة، ١٩٨٤ .
- الهجرة إلى غير المألوف، ثلاث قصص جديدة مع المهدي ورجوع الشيخ، ١٩٨٥ .
- ديوان الملحقات، قصص، ١٩٩٠ .
- الديوان الأخير، قصص قصيرة، وجزء من رواية، ومسرحية، ١٩٩١ .

مركز العالم الروائي عند عبد الحكيم هو القرية المصرية بالدلتا. وهو حال معظم القصص والروايات القصيرة عنده، كما تقوم بدور بارز في "أيام الإنسان السبعة". وحتى في روايتيه الأخيرتين، ركز على حياة المدينة، فالقرية حاضرة على نحو غير سافر، في الخلفية ومع الشخصيات التي تزور القرية أحيانًا.

القرية باعتبارها نمطًا رئيسيًا مثاليًا هي متاهة من دروب ضيقة تحدها بيوت من الطين. أكوام القذر، التراب والذباب هو السائد. والبيوت لا تحمي البشر بل أنواع الحيوانات أيضًا: أرانب، ماعز، جاموس، دجاج عند مدخل الزقاق "مندرة" العائلة، بناء ممتد أفضل

(١) يذكر صبري حافظ في أطروحته المشار إليها أن عددًا من قصص هذه المجموعة ظهر ١٩٦٩ أو ١٩٧٠، في المجموعة التي نشرت بتاريخ ١٩٨٢ . ويوضح هذا أن عبد الحكيم راجعها. لكني لم أتمكن من مقارنة السابقة باللاحقة للتأكد من هذه الفرضية.

(٢) معظم النقاد بمن فيهم طه وادي في "ببليوجرافيا عن الرواية المصرية" القاهرة ١٩٨٨. يذكر عبد الحكيم أنها بتاريخ ١٩٦٨ في "بيان السيرة".

ومصون قدر ما تتكلف العائلة هنا يتقابل الرجال لشرب القهوة وتمضية الأمسيات في الحديث أو المشاركة في شعائر الذكر الصوفي.

جامع القرية مبني على نحو أكثر مهابة، معتدل الجو وعال، بهواء رائق ومحمي من الشمس القاسية، وقد يؤوي راية القرية الصوفية المحلية. يجتمع الرجال هنا لأداء الصلوات، وبعدها للقيل والقال.

معظم الرجال فلاحون أو "أجريّة" باليوم، ينهمكون في دائرة مستمرة من الكدح لكسب القوت، ولمواصلة الكد يحتاجون للقوة والمهارة والحظ الطيب والصحة. حين يعمّر الإنسان تقل قدرته على العمل، ومن لم يكن له ابن كبير يحل محله فسيواجه دمارًا وانهيارًا تدريجيًا. بين القرويين القلائل غير العاكفين بالضرورة على الزراعة، نجد المعلم والإمام وعمال التراحيل، آخرهم مهمشون ضمن الجماعة، لكن المعلم وغالبًا الإمام يرون الفلاحين رؤية الغرباء من الخارج .

تقضي النسوة أوقاتهن في رعاية الحيوانات، تربية وتأهيل الأطفال، تجهيز الطعام، وخدمة جماعة الرجال. يستمتعن بازدهار قصير كبنات صغيرات قبل الزواج، ثم يذبلن بعد ذلك فورًا فيتحولن إلى مخلوقات بالية شعثاء ترتدي السواد، ولا راحة لهن في الغالب إلا بعد الطلاق أو فقدان الزوج بالموت. عدا المهمات الضرورية فهن يقضين أوقاتهن بالبيت، وتسليتهن الوحيدة تهلّ بالأعياد وفي الزيارات لعقد الزار أو فك السحر. قد تعيش واحدة منهن أو اثنتان على حرف الحياة بالقرية، دون أقارب ووحيدات، يجمعن الروث للوقيد أو يبعن الفاكهة [1].

تبدو القرية أحيانًا منغلقة على نفسها، لكن سكانها يقيمون بعض الصلات مع طنطا عاصمة المحافظة وهي هدف القاصدين، أو مع القاهرة والإسكندرية.

---

(١) لا يمنح هذا التمثيل المصطنع الانطباع بثبات حياة الفلاح في أعمال عبد الحكيم. فنجد نهاية "أيام الإنسان السبعة" وقصص: "قفز وراء السنين" في "الديوان الأخير"، و"طبلة السحور" في "الهجرة إلى غير المألوف" تثبت العكس.

تتمثل المدينة في أعمال عبد الحكيم من خلال عيون خارجية رغم تنوع الشخصيات خارجها. في بعض الأحيان يُساق فلاح أو فلاحة إلى مكان مرعب غريب يحوي مقام الولي، لكنه تائه تحت رحمة اللصوص والمحتالين.

حين يأتي شخص إلى المدينة للعمل أو الدراسة، يبتعد بفضل التعليم عن عالم الفلاحين. لكنه يظل بمعزل في وضعية هامشية، يعيش في غرفة عارية خانقة على سطح عمارة ذات طوابق أو في أحد الأحياء البائسة التي تقع على حرف المدينة فهي نصف قرية ونصف مدينة. ولو أُتيح له زيارة الآثار التاريخية والتمتع بها يندهش من جمالها وأهميتها الرمزية، فتعده فقط بعزاء مؤقت وسط الضوضاء والازدحام والعداء والقبح ووحشية حياة المدينة التي يختبرها يوميًا.

تمثّل القاهرة "المدينة التقليدية" في أعمال عبد الحكيم قاسم، لكنه يقدّم برلين على نحو مختلف. فهي أهدأ وأبرد، يعيش في مبانيها أجانب قادمون من العالم الثالث لا يفضّلون كثيرًا عن تلك الشخصيات الرئيسية في روايات عبد الحكيم التي تعيش بالقاهرة.

بدلاً من عدوانية "القاهري"، نجد لدى "البرليني" قدرة على تجاهل وجود الغريب في مدينته بل إلغاء هذا الوجود. من السهل نسبيًا في القاهرة أن تنشئ نوعًا من الحياة الجماعية مع الجار، لكن هذا مستحيل في برلين تقريبًا بسبب كراهية الألمان لعقد أية صلات مع الأجانب المقيمين بين ظهرانيهم. صعب على الأخيرين، وهم أقوام من بلدان كثيرة مختلفة، أن يقيموا التواصل فيما بينهم. لكن برلين تمنح شخصيات عبد الحكيم خبرة للعمل بالمصانع فالمطلوب من البشر التعامل مع دقة الآلات المتماثلة الرتيبة التي تعمل على تمييط الاستلاب المطلق.

الإسكندرية على النقيض، فهي قريبة من تجسيد الجمال والتناغم الحضريّ، مع نسائم بحرها الرطبة وانعكاس أنوارها على الماء وميادينها

المتألقة ومبانيها التي رغم قدمها لا تفقد تميزها. تتفتح الإسكندرية على إغراءات غير معروفة لدى أشواق عبد العزيز العميقة للهرب والحرية. لا شيء يكشف غرامه بهذه المدينة أكثر من قدرته على إعادة خلق لمحات تملكته في أثناء تنقله في "عربة السجن" من الحبس إلى قاعة المحكمة لمحاكمته عن تهمة النشاط الهدّام "على شاطئ هذا الأفق اللازوردي رائع الجمال"[1].

أما فاس، وهي مدينة عرفها عبد الحكيم من زيارة قصيرة، فتحتل مكانًا فريدًا كتجسيد شبه أسطوري لحضارة إسلامية مثالية، في تناقض حاد مع الفساد الحقيقي لحياة المدينة في العالم المعاصر[2].

الشخصيات الرئيسية القاطنة قرى ومدن العالم الآهلة من أنماط متعددة. بعضهم ضحايا ببساطة ، مثل المرأة المجهولة في "القضية"[3] إذ تتهم زورًا بالسرقة ويتعقبها سرّ المندل حتى الموت، أو كوثر البنت الجميلة في "تحت السقوف الساخنة"[4] التي تحرق نفسها بعد أن خدعها الناس باليقين الذي آمنت به فكانوا هم الضالين، أو القبطي الذي ألقوا به في أيدي الإخوان المسلمين مجبرين إياه على التحول إلى الإسلام "المهدي".

أما الآخرون فأقوياء ظاهريًا، لكنهم في النهاية عاجزون عن دفع الأذى فيقعون ضحية استغلال الذين يعلمون بضعفهم. مثال هذا رمضان الفِتِك في "تحت السقوف الساخنة" الذي وقع في زيجة تغمّ وحرّضه حموه على صفقات مشبوهة، العمدة في "المهدي"، وشيخ البلد في "سطور من دفتر الأحوال".

تحت هذا التصنيف يندرج ممثلو القانون والنظام، الشاويش في

---

(١) " قدّر الغرف المقبضة" القاهرة ١٩٨٢، ص ٨٨.
(٢) في "رجوع الشيخ".
(٣) "الظنون والرؤى" القاهرة ١٩٨٦، ص ٥ ـ ١١.
(٤) السابق، ص ١٢ ـ ١٦.

"سطور من دفتر الأحوال" الذي ينظم التعذيب لتحطيم الأرواح الثائرة لكنه يصل متأخرًا لمنع ضابطه الأعلى من قتل فلاح جاء لتقديم شكوى. قد تقود الأسباب الطبيعية إلى سقوط رجل قوي، كما جاء في "البيع والشراء"[1]، بعد قضاء الشخصية الرئيسية عمرًا في تمتين مركزه بالقرية خدعته لحظة ضعف فيقرر بيع عجل بسعر أقل بكثير مما يستحق.

الشخصيات الوحيدة التي لا تتردد في قناعاتها وسلوكها الثوار المتمردون المقيمون على حرف المجتمع. فاليتيم مجهول النسب في "سجرة الحب"[2](*) يحيا حياة مستقلة بالقرية، يقنع الأطفال بشق جباههم في سحجات رأسية سماها "شجرة الحب" غير آبه باعتراض آبائهم. لكن الاستقلال له ثمنه، فهو لا يعرف غير الوحدة والعزلة.

العزلة هي نفسها مصير الشخصية المرسومة بعناية لإبراهيم، فتُشكل أيامه الأخيرة وجنازته موضوع "الموت والحياة"[3].كان إبراهيم يناطح أفكار القرويين ومعتقداتهم المسلم بها، تعوله زوجته وبعض من أقاربه، لكن باقي الجماعة تمقته لسلوكه الذي لا تشوبه شائبة وعدم انحيازه لآرائهم، فهو لا يحب أحدًا منهم ولا يتوقع في المقابل منهم حبًا.

أكثر الشخصيات ذات المغزى في روايات عبد الحكيم هي التي تكتسب معرفة وبصيرة في أثناء العمل، وهي التيمة الأساسية عنده. عبد العزيز في "أيام الإنسان السبعة"، حكيم في "محاولة للخروج"، الحفيد في "طُرف من خبر الآخرة"، وشوكت في "الأخت لأب"، ليسوا متمردين مستقلين، ولا أقوياء بشكل خاص، بل يتفهمون عالمهم ومكانتهم فيه بشكل أفضل، ناقدون للمظالم والحرمان الذي يدركونه على أمل التغيير قليلاً. قد نلحظ الأطفال والمراهقين يلعبون دورًا بارزًا في أعمال

---

(١) السابق، ص ١٢١ . ١٤٦.

(٢) السابق، ص ٥٩ . ٦٨.

* "سجرة الحب" بالسين، كما كتبها عبد الحكيم. (المترجم)

(٣) " الظنون والرؤى"، ص ٦٩ . ٩٨.

عبد الحكيم، وهو دور جزئي نتيجة الاهتمام بتيمة المعرفة.

يتضح من هذه المقدمة عن الأشخاص والأماكن الرئيسية في روايات وقصص عبد الحكيم أنه ذو حساسية لوضعية الظلم في بلده كأيّ من معاصريه. لكن أين يقع الظلم من وجهة نظره؟ ماذا يسبب الألم والخوف، الحرمان والمعاناة التي تشتمل عليها شخصياته؟ بدراسة أعماله تتبين لنا قائمة متباينة محبطة لأسباب تتعلق بالبيئة الطبيعية، الهشاشة البشرية، الاستغلال الاقتصادي، القمع السياسي، وتشويه المعرفة والدين. وسأحاول تبيان أي دور تلعبه هذه العوامل في رؤية عبد الحكيم للمأزق الإنساني.

"باسم الشمس" تأتي في بداية الرواية القصيرة "سطور من دفتر الأحوال". الشمس قوة منتشرة ليس هنا فقط بل في نصوص أخرى كثيرة لعبد الحكيم، مثل "أيام الإنسان السبعة" و"قدَر الغرف المقبضة" و"المهدي". شمس عنيفة لا مهرب منها في صيف مصر، ترهق دون رحمة مَن يعملون في العراء، وتجعل الطباع متفاقمة وحادة، فتُحيل البيوت الأسمنتية والحجرات إلى أفران. تدمّر الزخارف، التصميمات الجديدة على القماش أو طلاء الواجهات الجديد، وتُذبل النباتات الصغيرة المقصود منها زينة الجنائن.

ترتبط الشمس مع الموت، أوضح ما يكون في "سطور من دفتر الأحوال"، حين يقتل الضابط مجنونًا من الحر، وتدعم هذه الصلة الإشارة إلى الغرابيل المصنوعة من جلد الجحوش "كشموس صغيرة"[1] في مقطوعة يوصف فيها سلخ الحمير، وإشارة المرأة المشتغلة بالسحر فتحمل الشمس على رأسها في طريقها إلى زوجة الضابط لتعمل لها "عملاً" يتضمن ذبح أرنب[2].

---

(١) "الأخت لأب وسطور من دفتر الأحوال". بيروت، ١٩٨٣، ص ٧٢.

(٢) السابق، ص ٨٠. تصني الصورة لبداية القصة، بصداها من الحضارة المصرية القديمة.

لكن طغيان الشمس يُقاطع باستمرار، فالمساء والليل في عالم عبد الحكيم وقتان للاستجمام، حديث بين أصحاب، وتأتي أحيانًا شعائر الذُكر متنفسًا عن مباهج ومحن الحياة اليومية. في القرية على الأقل يرتبط الليل بالحياة في أكثر معانيها جلاء، يتجمع الرجال بعد المساء عائدين إلى زوجاتهم للتمتع معهن بلحظات الرقة والحنان، في تناقض حاد مع العداء الظاهري الذي يتعامل به كلٌّ مع الآخر في أثناء النهار .

الجنس هنا له وظيفة التجدّد وإعادة الخلق[1] . قاطنو المدينة أقل حظًا، فهم يقضون لياليهم يثرثرون ويمزحون فلا زوجات تنتظرهم هناك، وحين يتسحب الليل يعودون إلى غرفهم العارية لتفريج إحباطاتهم الجنسية بوسائل الاستعراض الجنسي، الاستمناء أو اللواطة .

لو كانت البيئة الطبيعية تسبب المعاناة، فالضعف البشري مضافٌ إليها عدا الآثار المحدودة للاستغلال الاقتصادي والاضطهاد السياسي، ما سأناقشه فيما بعد، هناك لحظات تقبض الشخصيات في دائرة شريرة من الغيرة والبغض حيث يعبرون عن أنفسهم بالشجار والمشاحنة.

في مثل هذه الظروف يتم التمثل بالنساء غالبًا. في القرية تتناطح أحيانًا ضرتان دون توقف بغرض السيطرة فتغلب واحدة وتقوم بشكل منظم بإذلال الأخرى، لكن في أوقات مختلفة نجد المعارضة التقليدية بين الحماة وزوجة الابن هي التي تسمم الجو.

تكون اللحظة تراجيدية حين يدرك عبد العزيز مثلاً في "قدَر الغرف المقبضة" أن الضغينة والبغضاء اللتين يتذكرهما من طفولته في بيت القرية قد هاجرا معه إلى المدينة بل اكتسبا شكلا أعنف شرًا. يكافح ليعثر على بيت ويؤسس أسرة، يجد نفسه في النهاية يقلد والده الذي كان يقف وسط الدار صارخًا في النساء بصوت معذَّب ليجتنبهن الزلل .

---

(١) يتضح هذا خصوصًا في "رجوع الشيخ". مجلة الكرمل ١٤، ١٩٨٤. ص ١٠٧/ ١٠٨. بالقسم المعنون "في محاسن الباه".

حين يشترك الرجال في المشاحنات تأخذ شكل عنف مجاني، لفظيًا أو جسديًا في "الأخت لأب" نجد الأخ الكبير لشوكت وأعمامه يستمتعون بمشاهدة قتال بين كلبين، وبعد موت أحد الكلبين تقريبًا يقومون بتحريض أولاد آخرين على مواصلة الشجار مع ابن أخيهم الذي يعتبرونه ضعيفًا. لا يظهر هذا العنف المنظم بالأعمال الموضوعة عن المدينة، لكن الموقف المتضمن فيه يجد متنفسه في الصراخ وصب اللعنات أو السلوك العدواني عمومًا.

يمكننا أن نقول إن عبد الحكيم يسعى لإظهار الأحوال البائسة التي تعيشها شخوصه بصورة متفاقمة، فتشغل النساء وضعية اضطهاد في مجتمع أبوي مما يؤثر على إنسانيتهن. وهو أمر صحيح لكنه لا يفسّر الطبيعة المجانية لبعض أفعالهن، أنانيتهن وقلة احترامهن للآخرين.

في مساكن برلين المبهجة مثلاً، نرى الجارة تنغص على عبد العزيز حياته، فهي تهدد باستدعاء الشرطة عند سماعها نأمة صوت من شقته، وهو عنف ببساطة. إضافة إلى الحرمان وبنية الاضطهاد المستغل اقتصاديًا وسياسيًا، فهناك أكثر من إيحاء بمقولة سارتر "الآخرون هم الجحيم".

في صحراء العداء تكتسب واحات الصداقة والحب أهمية خاصة. يقدم عبد الحكيم أمثلة رائعة للصداقة المبنية على الاهتمام المشترك والخبرات المتبادلة: حلقات الصوفية حول الحاج كريم وأصحاب عبد العزيز الذين احتفظ بهم من أيام دراسته إلى شبابه كمصدر للدعم في الأزمات، مع من يرتاح المرء ويمضي أوقاتًا طيبة معهم. لابد من ذكر بعض الأقارب في هذا الصدد، الأم والأخت الكبرى اللتين رحبتا صادقتين بعودة عبد العزيز وحكيم إلى القرية، أو الأخ الذي يُقرض مالاً لحكيم يحتاجه للخروج مع إليزابيث. القدرة على الأخذ والعطاء في الصداقة وكرم الضيافة جزء أساسي من الحياة، نقطة تحول لدى

عبدالعزيز في انتقاله إلى شقة صغيرة حيث يستضيف أصحابه بعيدًا عن العداء والقبح في العالم الخارجي.

على النقيض من صنع الله إبراهيم في "اللجنة" وجمال الغيطاني في "الزيني بركات" وروايات أخرى، نجد عبد الحكيم لا يحلل بالتفصيل نظام السيطرة اقتصاديًا وسياسيًا في بلاده، بل يفضل ببساطة تمثل تأثيراتها في حياة شخوصه وكيف تحدث في أدنى قاع المجتمع.

فيما يتعلق بالقرية، يرى مصدر الاستغلال فيها هو تدخل العالم الخارجي خاصة الدولة. تبدأ "سطور من دفتر الأحوال" بسرد أسطوري للتاريخ المصري، الباشا رمز القوة مالك الأرض كلها يستلم المحاصيل ويفرض الضرائب. إن استيلاء خدم الباشا التعسفي على الماشية شيء من الماضي، لكن الفلاحين لا يزالون خاضعين لوضع مخيف فعليهم دفع ضرائب ثقيلة لا تُبقي ولا تذر.

توضح قصة "البيع والشراء" أن التجار وأصحاب الحوانيت من خارج القرية يستغلون الفلاحين أيضًا، يدفعون لهم أقل القليل فيما يشترون منهم ثم يبيعونهم سلعًا بنوعية رديئة وأسعار غالية. تشوه هذه العلاقة نابع جزئيًا من ذلك الخوف العريق الذي يساور الفلاحين من الغرباء، وهو الخوف نفسه الذي يشلهم في تعاملهم مع قاطني المدن.

خلافًا للقرية حيث لا توجد فروق حادة في الثروة، تقدم المدينة أمثلة للوفرة جنبًا لجنب مع الفقر (أو حتى الفقر، حالة المباني الفخمة الحديثة بحجراتها البائسة على السطح). يتوق عبد العزيز لراحة متواضعة حققها بعض من جيرانه (أثاث ملائم مرح، بعض من الذوق، النظافة والنظام). لكن ذلك متعذر فعليًا عليه فهو محكوم بدخل بائس يعيش به في مبان رخيصة رديئة الصيانة بحوائط عارية تبقعها الرطوبة مع أثاث رث يدور فيه عالم من الحشرات أحيانًا.

بين من يعيشون في هذه الظروف، نجد أكثرهم خشونة وأشدهم

عزمًا مَن يستطيعون تحسين مستوى إعاشتهم. حتى في ذلك المجال إنجازاتهم تافهة بشكل يدعو إلى السخرية، مثل صاحبة بيت عبد العزيز في حي غبريال بالإسكندرية، تكافح بيديها وأسنانها للحصول على مواد بناء لأجل بناء متكلّف مبهرج في النهاية.

يعاني عبد العزيز وأصحابه ظلمًا اقتصاديًا دون أدنى احتجاج، يُفرغون إحباطاتهم على حاشيتهم الأقربين. بالنسبة لسؤال: لماذا يوظف النظام الاقتصادي دون عدل، لا تحير الرواية عند عبد الحكيم جوابًا، رغم أنها تُلمح لأمرين: الأول، تخلق إشارات الزحام الكثيرة انطباعًا بضرورة توزيع مصادر الثروة القليلة بين عدد أكبر من الناس.

الثاني، هناك شواهد موصوفة عن الفساد سواء بالسجن في رشوة الحراس لمد المساجين بأنواع من الراحة البدنية، أو عالم التجارة حيث يملأ مقاولو البناء جيوبهم بالسرقة وبيع مواد البناء المرصودة لمشروعات البناء الحكومية. ما يهم عبد الحكيم هو تبيان حال النظام غير الإنساني على المصريين أغلبهم، والطريقة التي يدمرون بها طاقة الشباب والمفكرين والمبدعين والمثاليين.

لا يواجه الاقتصاد الحديث أهل المدن عمومًا بمثل التحديات التي يواجه بها الفلاحين. فحياة الفلاح شاقة، يكافح تحت شمس لا ترحم لنزع القوت من الأرض، لكنه ينال إنجازًا في النهاية حين يرى نتائج عمله. على النقيض العمل في المدينة، فهو رتيب منهك أو ممل ليس غير، مثل الوظائف التي يتقلدها عبد العزيز ليدفع مصاريف دراسته. من يتوقع بعض التقدير لمهارته يُحرم منها فلا صلة لهم بالمستهلكين.

تبلغ خبرة عبد العزيز في العمل بمجتمع صناعيّ أقصى درجات الاستلاب، لأن المصانع تتطلب من الإنسان التصرف كالآلة، خاصة لو كان العمل عبثيًا في النهاية (دور خفير بالمعنى الحرفي) في مبنى به عدة مكاتب، لمجرد ضمان ألا تهرب التأمينات من دفع التعويض لو حدثت حادثة.

فأين يجد العامل في الاقتصاد الحديث ملاذه في التعبير عن النفس والحس بالإنجاز كما يحدث مع من يعمل في الحرف الإسلامية التقليدية؟ لا تزال هذه الحرف تُمارس في فاس، ويُباع ما يبدعونه للسياح أو تتداوله العائلات كالخنجر العثماني العجيب في "سطور من دفتر الأحوال"، لكنهم على هامش النظام الاقتصادي الحديث، ويُستبدل الجمال الذي يُشيعونه بالسلع الرخيصة القبيحة ضخمة الإنتاج.

تترابط الأحوال الاقتصادية القاتمة بشكل لا فكاك منه مع وضعية سياسية تتمثل في اضطهاد لا هوادة فيه من قديم الزمان. تتغير الطرائق عمومًا، لكن عبد الحكيم يعتبر الاحتلال الإنجليزي نقطة تحول في تحديث طرائق السيطرة والعقاب، وهي بالمناسبة إحدى الإشارات القليلة لأحداث تاريخية محددة في أعماله.

تحتفظ السلطة السياسية ببقائها أولاً وأساسًا من خلال الجيش والشرطة، حيث تقوم بإرهاب الشعب بفضل استخدامها للعنف. عند توقيف المشتبه به تعيث الشرطة فسادًا في ممتلكاته الهزيلة وينتشر الذعر بين الجيران. يوضع الفقراء آليًا كمعوق للسلطات، فحكيم مثلاً لم يكن معه نقود لشراء تذكرة القطار وهو صغير، وظل معه خوفه أن تقبض عليه الشرطة حتى يفاعته.

السجون جزء تأسيسي من هذا النظام[1]. تتنوع أنواعها من جهة البناء والمعاملة التي يلقاها المساجين مع بعض الفروق الإقليمية، لكن من الخطأ تشبيهها بمعسكرات الاعتقال في الاتحاد السوفييتي القديم (الجولاج). يشيع العنف التعسفي فيها جميعًا ويجعل زملاء السجن غير المتجانسين الحياة فيه لا تُطاق.

عبد العزيز أكثر من رجل حر، فهو يرى معظم الأماكن في مصر في

(١) جين فونتان "الرواية المصرية الجديدة" (١٩٧٥ ـ ١٩٨٥)، ١٩٨٦ . في الحماش عن السجن والمخبرين في الرواية المصرية خلال هذه الفترة، وتتفق استنتاجاته مع استنتاجات جوث.

أثناء تنقله من سجن لآخر. ويخلق تفشي السجون على طول البلاد وعرضها انطباعًا أن البلاد نفسها ما هي إلا سجن كبير. هذا صحيح بمعنى من المعاني، نتيجة وجود المخبرين بسلطتهم في اتهام أي شخص حسب هواهم. أما من قضى بالفعل بعض الوقت وراء القضبان فالوعي بوجود مخبر له تأثير صاعق، فالسجن يمد أطرافه فيما وراء حوائطه .

لا يغير وجود الأحزاب السياسية وحتى العملية الديمقراطية السطحية من الطبيعة القمعية للسلطة. شخصية "تحت السقوف الساخنة" التي تنتمي للحزب "الاتحاد الاشتراكي العربي" انتهازية. الإخوان المسلمون متعصبون كالحكومة التي يعارضونها، كما يثبت من معاملتهم القبطي في "المهدي" .

يساق أمثال عبد العزيز تحت وطأة امتهانات لا حصر لها وحياة غير جديرة بالبشر إلى اتخاذ موقف ضد النظام[1] يُستبعدون فيه من العملية السياسية. ويدافع القانون كما اختبره عبد العزيز عن مثالب السلطة بدلاً من شجبها، قاعة المحكمة والإجراءات وحتى المدعى عليهم كلهم جزء من أداء شعائري مصمم للتعبير عن قدرة الدولة الكلية.

للسلطة سلاحان أيضًا تدافع بهما عن نفسها: التعليم والدين. وهما بأعمال عبد الحكيم كالفطرة الإنسانية ملتبسان، يمكن لهما الجمع بين الاضطهاد وفتح طريق على الحرية.

حين يشرح الملكان ناكر ونكير للميت في "طُرف من خبر الآخرة" مكانة التعليم في هرم القمع، يؤكدان كيفية استخدام أعوام الدراسة الأولى خصوصًا في حفر الطاعة بالأذهان. يقع الكُتّاب والمدرسة الابتدائية موضع الهجوم في روايات عبد الحكيم. فيرفض كمال الصغير في "رجوع الشيخ" العودة إلى الكتّاب ذات يوم بعد ضربه.

---

(١) هناك فقط إشارة سريعة للأنشطة التي تخدم كذريعة للقبض عليه "قدّر الغرف المقبضة". القاهرة ١٩٨٢، ص ٨٢.

ذهنية المعلم في "شجرة الحب" هي ذهنية نفاد الصبر وسرعة الغضب والاندفاع وازدراء الصغار، الشك بآبائهم وكراهية معاونيه الاثنين والطريقة الوحيدة لفرض النظام هي العقاب الجسدي. يتخذ الأطفال علامة "شجرة الحب" رمزًا للحرية البدائية، فيحتشدون أمام المعلم الذي يضربهم بعصاه الغليظة حتى يصيروا كومة مرتعدة مسعورة عمياء عند قدميه "مثل كومة قطط وليدة"[1].

بالنقيض مع هذا الانحراف، نجد التعليم الحق يعني صحوة العقول إلى المعرفة في جو متناغم آمن متعاطف، على نحو ما يجد كمال الصغير في "رجوع الشيخ" مع جارية متعلمة مثل تودد، فهي تعرّفه في النهاية على عالم القراءة والكتابة. ويساق الحفيد في "طُرف من خبر الآخرة" بلا حول إلى بيت جده لأن جوه الحبيب الآمن يقدم ملاذًا من البغض الغالب في مشاحنات باقي القرية، وبعد لحظات من "الوصال" مع الشيخ يغمر نفسه في كنز الكتب بالمنزل، مما يقوده لسؤال بعد آخر عن المعرفة التقليدية.

لم يمثل عبد الحكيم قط اكتساب المعرفة باعتباره عملية سهلة أو مريحة. يؤدي ذلك إلى انقسامات في عائلات الفلاحين بين من يبقون في القرية ذهنيًا أو جسديًا ومن يسافرون إلى أماكن غير معروفة وحيدين لأنهم لا يستطيعون مشاركة من يحبون اكتشافاتهم. لكن اكتساب المعرفة في الوقت نفسه يبدد الخوف من المجهول الذي يجثم ثقيلاً على الجاهل. ولا يحدد عبد الحكيم مضمون هذه المعرفة، لكن هذا المضمون بالتأكيد أقرب للحكمة منه إلى العلوم المحددة.

يمكن للدولة أن تستغل الدين مثل التعليم لتدعيم سلطتها. في الماضي كان الحكام يبنون الجوامع والمدارس والخزانات والمبرات لغرس الفزع في قلوب رعاياهم، ويتم التعبير عن ذلك بالصلوات والتضرعات

(١) "الظنون والرؤى"، ص ٦٧.

والحج إلى العاصمة في فصول معينة.

يوضع العقاب ونار الجحيم موضع الوعظ في الجوامع بتحريض من الحكومة لبث الخوف والجزع بين الشعب، وهو سبب رحيل إبراهيم من منطلق نزاعه مع الواعظ حول ما إذا كان النوم مع الزوجة مثلا مسموحا به في رمضان في أثناء النهار[1].

لكن الدولة ليست فقط التي تدعو لشكل سلطوي من الدين. تصور رواية "المهدي" القصيرة الإخوان المسلمين كتنظيم جانح إلى الاستبداد، ليس لدى أعضائه أي تسامح مع وجهات نظر الآخرين، ما يعنيهم فقط هو فرض تأويلهم الخاص بالإسلام. لا يستغلون فقط فقر عوض الله القبطي ومرضه لقسره على تغيير ديانته، بل ينبذون ممارسات الصوفية باعتبارها وثنية. ولا يمكن قبول شكوك عبد العزيز لكونها تثير أسئلة لا محل لها في دعاواهم المبسطة.

مهما كانت المشاكل التي يبحث الأعضاء عن مهرب منها، تحيلهم عضويتهم في "الإخوان" إلى متعصبين[2].

يقترح عبد الحكيم بديلين عن الدين السلطوي. أحدهما الناموس الصوفي. يرتبط نظام الصوفية كمؤسسة بأعماله مع القرية، فيلعب دورًا مركزيًا في "أيام الإنسان السبعة" وموجود أيضًا في "المهدي"، حيث يُدين الشيخ الصوفي الإخوان بحجة من القرآن الكريم نفسه: ﴿لا إكراه في الدين﴾[3]، أما بالنسبة لجيل والد عبد الحكيم فكان شيخ الطريقة فيه نشطًا يقدم لأفرادها متنفسًا عن المعاناة بجلب البهجة ومنحهم القوة لمواجهة غد غير مضمون وتمكينهم من الوصول إلى تصالح مع الموت. وكان يعلمهم أيضًا أشكال السلوك التي تلهم الحب والاحترام .

---

(١) السابق، ص ٧٧ ـ ٧٨.

(٢) في بحث غير منشور "الانعكاس السياسي في الرواية عند بعض الكتّاب المصريين المعاصرين"، يؤرخ إدوار الخراط لأحداث "المهدي" في الأربعينيات أو الخمسينيات.

(٣) القرآن الكريم.

لم تلعب الصوفية دورًا ذا شأن في شباب عبد العزيز، إلا أنها تركت بصمة عميقة على إحساسه. قد وجد فيها تقصيًا للانسجام والكياسة في العلاقات البشرية، التوق للجمال، الرغبة في المعرفة مع الوعي بأن الفهم الحقيقي متعذر، وتحمّل الآراء والمعتقدات الأخرى، كل هذا جزء من التراث الصوفي الذي فتن لعبد العزيز وعدد من الآخرين موقفهم من العالم الحديث.

يتمثل البديل الآخر للدين السلطوي في إعادة التفكير بالتعاليم المستَغَلة لأغراض استبدادية. يركز عبد الحكيم على تيمات الحساب والإدانة ونار جهنم في الآخرة، وذلك بتهكم في "العقاب" وبجدية أكثر في "طُرف من خبر الآخرة" في "العقاب" نجد الحمارة عانت طويلا وهي تمضي بصبر في طريقها، بينما راكبها الشاب يمارس الحب مع فتاة على ظهرها ولا يمر وقت طويل حتى يصيبها مرض مهلك كعقاب لسماحها بذلك الشيء الفظيع أن يحدث[1].

يسرد القسم الأساسي في "طُرف من خبر الآخرة"[2] حوارًا بين ميت والملكين ناكر ونكير اللذين يشكلان جزءًا من المتمثلات الإسلامية التقليدية لما يحدث للروح بعد الموت، لكن ملكي عبد الحكيم يبتدعان طريقة جديدة لهذا الحوار. يتم سؤال الروح في الحساب التقليدي[3] أولا إن كانت مسلمة أم لا ، بعدها يتقرر مصيرها وفقًا للأفعال التي قامت بها امتثالاً للشريعة أو انتهاكًا لها.

أما ملكا عبد الحكيم فلا يعنيهما في شيء انتماء الروح الديني، لكنهما يسعيان في البداية لتفهم الروح أن كل قانون من قوانين الوحي يمكن للسلطات دينية أو دنيوية استغلاله، لذلك فطاعة القانون ليست

(١) "الديوان الأخير" القاهرة ١٩٩١، ص ٧ . ٩ .

(٢) " المهدي وطُرف من خبر الآخرة". بيروت ١٩٨٤. ص ٨٣ . ١٠٩ .

(٣) كما وجد، على سبيل المثال، في نهاية كتاب أبو حامد الغزالي "إحياء علوم الدين"، في كتاب ذكر الموت وما بعده، أقسام "بيان كلام القبر للميت" و"بيان عذاب القبر وسؤال ناكر ونكير".

كافية وحدها. على الروح أن تحكم على الأفعال في نور الضمير، مع اعتبار الظروف الخاصة والمبرر المنطقي لكل فعل. وهي محاولة لا يمكن أن أفيها حقها لإعادة التفكير في علم الأخلاق الإسلامي، بتطوير هذه الرؤية لبواعث وسياقات الأفعال عند أي امرئ بدلاً من خوف الإدانة.

آخر تيمة أود ذكرها هنا تخص مقولة فلسفية مختلفة، هي الموت باعتباره ظاهرة كونية. تحدث الميتات غالبًا في آثار عبد الحكيم بكاملها. تمثل النهاية أحيانًا ذلك الفعل البائس في دراما لا يرى الممثلون فيها أي منفذ آخر. ولنذكر مجرد مثلين على هذه الوظيفة الأدبية الشائعة: انتحار كوثر في "تحت السقوف الساخنة" وقتل الفلاح في "سطور من دفتر الأحوال".

هناك اقتراب أكثر غرابة من الموت. تحتوي ثلاث قصص: "حكايات حول حادث صغير" و"طُرف من خبر الآخرة" و"الموت والحياة"، على وصف مفصّل لشعائر تتصل بإعداد الجثمان والجنازة والدفن نفسه. يمكن تأويل هذه المقطوعات بتصوير الموت أليفًا أو حتى مبتذلاً، وهي فكرة نصادفها في نصوص عبد الحكيم الأخرى حيث توضح الشخوص قرب المقابر من بيوت القرية، ولذلك تأثير مريح.

في "طُرف من خبر الآخرة" نجد وصف الجنازة يسبق وصف الرجل الميت مع ناكر ونكير مما يشير إلى التقييم الأخلاقي الحقيقي للأفعال، وهو ما يعتبر بمثابة مقدمة لنقاش حول هذا التقييم. والموت هو اللحظة التي يبدأ فيها الفهم لدى معظم الناس. قد يقترب البعض منه فعليًا في حياتهم، يواجهون منه الحقيقة متابعين ما تمليه عليهم ضمائرهم، فالموت نقطة الذروة في حياتهم. تمدنا "الموت والحياة" [1] بمثال لشخصية كانت تتصرف على الدوام بتلقائية، لا تدري عما وراء القبر بل ترى الموت يجمع شمل الجماعة التي يعيش فيها معيدًا خلقها من جديد لو صح القول.

---

(١) انظر الملاحظة ١٤.

لتوضيح هذه النقطة سأناقش "الموت والحياة" ببعض التفصيل. فهذه القصة تمنحني الفرصة لكشف التركيب وتنوع التقنيات التي يستخدمها عبد الحكيم وغنى أسلوبه ضمن نصوصه، وهي موضوعات تحتاج لدراسة في حد ذاتها.

القصة صورة مزدوجة:جزءاها معنونان "الحزن" و"الرؤيا". يغطي "الحزن" آخر ليلة في حياة إبراهيم، حين تجتمع عائلته بانتظار موته.الراوي الأول ابن أخ إبراهيم مع الرجال في دوّار العائلة، لكنه يذهب مع سليم حكيم الصحة الجوّال ليعطي إبراهيم حقنته. يعود إلى الدوّار يغلبه النعاس، ثم يصحو عندما يستعد سليم للحقنة الثانية. يسير هذه المرة في طريقه عائدًا من بيت إبراهيم خلال طرقات القرية المعتمة، متتبعًا جولة إبراهيم اليومية من بيته للمقهى والعودة. حين يدخل بيت إبراهيم مرة أخرى يكون العجوز قد مات.

تحوم أفكار الراوي في أثناء الليلة القلقة حول الماضي البعيد ونشأة عائلته، ثم حول زمن أقرب عهدًا وإبراهيم قويٌ بخير حتى ليتحدى معلم الجامع، وكذلك محاولاته بالأيام القليلة الماضية للعلاج في المستشفى وخوفه من الموت. تُقل عليه الإحساس أن عائلته مستَنزفة بوهن وراثي، فهو يرى الرجال المجتمعين من حوله "**هرمو القلوب، هرمو العيون، هرمو الملامح**"[1] ، محكومين بالفشل في صراعهم مع الموت.

يسعى ليستمد القوة والحيوية من المخلوقات الهائمة ليلاً، ومن "سليم" الشجاع رابط الجاش، وذلك لينفض عن نفسه الورع الزائف والقدرة التقليدية وينفخ القوة في عمه. خلال رحلته ذاهبًا آيبًا، تدب الحياة في شخص إبراهيم فيتحول من مجرد اسم وجسد معذب متقرح إلى شخصية، بينما يقلد الراوي طريقة سيره متذكرًا ما كان يؤمن به وعاداته وحتى موقفه المتحدي من الموت. فهو رجل وحيد متعجرف

(١) ص ٦٩.

مستقيم، ينبعث نسرًا أعزل مثل الشاعر الملك الطريد امرؤ القيس[1].

هناك لازمة تتردد في هذا المقطع "لا ينبغي أن يموت"، مع تنويعاتها "يجب أن يقوم"، وفي النهاية تأتي العبارة المنتصرة "لن يموت"[2]، متكررة أربع مرات قبل أن يعلم الراوي أن إبراهيم مات. عندما قطع ابن أخيه شوطًا بعيدًا نحو إعادة خلق حياة عمه، على الأقل بأفكاره.

وتبدأ "الرؤيا" بموكب صغير حزين وإن كان جليلاً، من الراوي وعميه الباقيين على الحياة اللذين راحا إلى الفناء لتلقي العزاء. كانا يفضلان بالبداهة دفن الميت في الدوّار، لكن مسايرة الشكليات بتسجيل الوفاة وإقامة الجنازة تمنع ذلك.

أول من يصل عم بكر المؤذن الأعمى، رجل يعي بالحدس ساعات الصلاة الثابتة مثل سليم الذي يعي بعقله فقط أوقات الأدوية المتعاقبة. ثم يصل المعزون تدريجيًا لتحية الفقيد بتعبير تقليدي عن الأسى . بعض الفلاحين الخشنين متبلد من العمل الشاق وكانوا موضع احتقار إبراهيم، أما الآخرون المتظاهرون بالورع فكانوا هدف سخريته. رغم إخلاصهم جميعًا في حزنهم. كان لموت إبراهيم أكثر من مغزى واحد، فهناك شيء في عالمهم قد انهار.

يدخل بعض الموجودين البيت لتلاوة "سورة الإخلاص"، بينما الجسد مسجى والكفن مخيط. يستجيب ترتيلهم الموقّع لمناحة النساء، ويقاطع عبارات العزاء الملفوظة بالخارج. يخرج الجسد من البيت على النعش ليؤخذ إلى الجامع في صلاة الجنازة، وهو المكان الذي لم يزره إبراهيم طيلة عمره. يأوي الجامع اللواء الملفوف محاطًا بسرية ومشبعًا بقوى سحرية، تعود أصوله إلى جزء من تاريخ العائلة ويتم إخراجه فقط في المناسبات شديدة الأهمية.

(١) هناك إشارات عديدة لقروح إبراهيم، أحدها في عبارة "ذو القروح" وهي كنية هذا الشاعر الجاهلي، ص ٨٠.

(٢) السابق، ص ٧١ (مرتين)، وص ٨٠ (مرتين)، وص ٧٨ (مرتين)، وص ٩١ (أربع مرات) على التوالي.

يقود اللواء الموكب من الجامع إلى المقابر، متوقفًا لتحية المقهى الذي كان إبراهيم يتردد عليه، ويواصل طريقه مع لفتة توديع للبيوت التي يمر بها. أصوات المعزين صاخبة بانسجام مع بردة البوصيري[1]، ينفك اللواء عندئذ وترفرف نقوشه في الريح.

يواصل الموكب متخذًا طريقه دون وجل خلف اللواء إلى المقابر، فيتذكر الراوي كيف طرد إبراهيم الموت من ذهنه باعتباره مجرد عودة إلى التراب. عند وضع الجسد في القبر يقوم عم بكر بتأهيله بعناية للأسئلة التي تُلقى عليه، فيحس الراوي للمرة الأولى أن إبراهيم في أمان وقد تصالح مع العالم. وحين يسأل عم بكر جماعة الواقفين عن رأيهم في الميت، يعطونه حكمهم "كان رجلاً طيبًا".

في القسم الثاني تتم شعائر الدفن بموكب أكبر من الناس في أحداث يزداد مغزاها الرمزي والجثة تقترب من القبر، لا توحدهم جسديًا فقط بل بالنيات. يفتح تبادل التعازي الطريق لتلاوة القرآن الكريم والترنم بالبردة. بعد انصراف إبراهيم عن فكرة ما بعد الحياة، يأتي دور التعاليم التحضيرية فيما ينبغي أن يقول للملكين. ويعطي ظهور اللواء في آخر جزء من المقطع بعدًا خارقًا للطبيعة. ولا ننسى أن الرواية القصيرة قد عنونت "الموت والحياة" . بالتتالي هذا. الموت أولاً ثم الحياة.

هناك متطابقات ومتناقضات مؤسسة بعناية بين مقطعي القصة، وأسلوبها ثري بالحوافز والصور المتكررة. لكن لا يسمح لي الوقت بالنظر في هذه الموضوعات، أو تناول جوانب مهمة أخرى من كتابة عبد الحكيم، مثل استخدامه للغة عموما[2]، أو استعماله المرهف للأصوات

---

(١) عنوان القصيدة الشهيرة في القرن الثالث عشر لمديح الرسول الكريم.

(٢) ما يستحق التحقيق أن المتشابهات توجد بين استخداماته للغة وتلك التي يعرفها المنشدون في شعائرهم الصوفية، التي وصفها إيرل هـ. واف في "المنشدون في مصر، عالمهم وأناشيدهم" كولومبيا ١٩٨٩ . ص ١٢٢.

المنضبطة[1] .يكفي القول إن نصوصه تقترب من الشعر، وليس مصادفة أن مجموعاته القصصية الثلاث الأخيرة قد صنّفها "دواوين".

في النهاية، كيف نضع عبد الحكيم في مكانه بين "جيل الشهود" المشار إليه في بداية هذا البحث؟ فهو حاسم مثل معاصريه في إدانة الأحوال الاقتصادية والسياسية المتفشية في مصر منذ الستينيات. لكن باله أقل انشغالاً بما أوجد هذه الأحوال عنه بتأثيرها على المصريين العاديين.

في الحقيقة يبدو لي أن اهتمامه أصلاً كان يمتد إلى ما وراء السياسة والاقتصاد، فهو معنيٌ بنوعية العلاقات الشخصية في العمق،بتوق الإنسان نحو الجمال، بتقصيه للمعرفة،للحكمة والبصيرة الروحية. لا تُخفي أعماله الغموض الملازم للحالة الإنسانية، لكنه رغم ذلك يرى الإنسان كمبدع كامن.

يتفق مع ذلك متمثلات الجنس في أعماله فهي إيجابية غالبًا أكثر منها سلبية، للتعبير عن هذه الإبداعية وهي أساسًا "بهجة الحياة"، لكنها تفلت من ذلك الترابط الكئيب بين الحب "إيروس" (eros) والموت "تاناتوس" (thanatos).

يحدد عبد الحكيم العقبات العديدة التي تحول دون إدراك الناس لطاقاتهم الإبداعية فيساهم في بعث وعي أكبر لدى قارئيه. بالإشارة إلى بعض العقبات التي يمكن التغلب عليها، يقترح عبد الحكيم أن الوضع ليس يائسًا على نحو مضطرد، رغم أن مواجهته تتطلب شجاعة وتحديًا متصلين.

يمكن رؤية تقصيه للإحكام والأصالة والجمال في كتاباته صيغة نموذجية لمقاومة القمع. بفضل النصوص المميزة التي أبدعها، والموضوعات التي عالجها بجرأة، والبصيرة التي نفذ بها إلى الطبيعة البشرية، يجب أن نحكم على عبد الحكيم أنه المقاتل الصلب الأصيل لأجل الحرية في الأدب المصري المعاصر.

(١) قام بدراستها في "أيام الإنسان السبعة" محمود غنايم "القصريات النوعية في رواية تيار الوعي"، مجلة الكرمل ١٢، ١٩٩١ . ص ١٠٦ - ١٤٥.

الحرية والقسر

في شعر السبعينيات

سلمى الخضراء الجيوسي

في الفصل الذي كتبته عن "شعر الحداثة في العربية" ج ٤، بدورية كيمبردج عن تاريخ الأدب العربي، لم أذكر النزعة الشعرية الجديدة في مصر وهي ما يُشار إليها باستفاضة على أنها "شعر السبعينيات". حدث هذا لأن مادة البحث عن الموضوع نادرة وغير مكتملة، ولا يوجد نقد جاد (ربما إلى الآن) يكافئ هذا الشعر من النقاد المصريين المؤثرين على أية حال. لكن وقد تعرفت إلى الشعراء أنفسهم، أستطيع القيام ببحث أكثر تفهمًا تجاه الحركة، ويُسعدني أن أتيحت لي فرصة الكلام عن هذه النزعة.

في عام ١٩٨٤، كانت "جماعة أصوات" موضع البحث تناقش عقيدتها الشعرية بعبارات توحي بيقين قوي مع الكاتب الروائي المصري الحداثي إدوار الخراط، قالوا إنهم يعتبرون أنفسهم أول جيل "حداثي" في مصر[١].

جدير بالملاحظة أن الجماعة نفسها قامت بعد تسع سنين (في ١٥ من ديسمبر ١٩٩٢) بعمل تقديم في الجامعة الأمريكية بالقاهرة، كررت فيه الأفكار والمواقف نفسها بصوت جماعي متناغم عمومًا[٢]، فما زالوا يبدون خارجين. بعبارة أخرى، لا يزال قائمًا ذلك الافتقار إلى الدعم النقدي والجماهيري الذي تشكّوا منه في نقاشهم المبكر. في الحقيقة، كان الموقف السلبي المتواصل لنقاد مثل: محمود أمين العالم وعز الدين إسماعيل وعبد القادر القط وجابر عصفور، ملحوظًا من جانب الشعراء[٣].

أحد أهداف هذا النقاش هو دفع بعض الاتهامات الموجهة للتجربة الجديدة، وهي اتهامات جعلت الحركة موضع استرابة في مصر. كما يسعى البحث لتوضيح خصائص هذا الشعر الذي أصبح بنص كلمات

(١) نشرت في الفصلية الأدبية الفلسطينية "الكرمل"، عدد ١٤، ١٩٨٤ .
(٢) ربما يشير هذا إلى عدم تفوق أحد فيهم على الآخر، مما يحدث صدعًا في العادة.
(٣) انظر تعليقات أحمد طه ورفعت سلام، ص ٢٠٤.

الخراط "واقعًا لا يُدحض"[1] مع التعريف بخلفياته النظرية والفكرية.

رغم ذلك يتشارك النقاش موضع البحث، وهو أكثر رهافة وتقدمًا إزاء الحالة الراهنة للشعريات العالمية عما باشره شعراء الخمسينيات، مع النقاش الذي دار في الخمسينيات على الأقل ضمن مقولتين أساسيتين: أولهما التوكيد المطلق على وضع حكم نهائي فيما يجب أن يكون عليه الشعر (وهي خصيصة كل الحركات الجديدة عبر العالم)، وثانيتهما رفض التراث الشعري (جزئيًا فقط في حالتهم)[2].

وما يتلو هو المبادئ الرئيسية التي أعلنتها الجماعة:

١- عود إلى الخصوصية المصرية:

يرى شعراء السبعينيات أن شعر الخمسينيات والستينيات "المصري"، مثل أحمد عبد المعطي حجازي (١٩٣٥-) وأمل دنقل (١٩٤٠ - ١٩٨٢) اللذين ناديا بالقومية العربية والوحدة، يمثل انحرافة عن طريق "الشعر المصري الأصيل" وانقطاعًا في مسيرته، وقد جاءوا لإصلاح هذا الوضع. فشعرهم ينبع من الشارع المصري[3]، كما فعل رواد من قبيل شعراء جماعة أبوللو في تمثّل "الخصوية المصرية" الحقيقية*.

لم يكن هناك أي إجماع على "التأثيرات". فقد لوحظ أن الشعر الجديد لم يكن مجرد "عود" إلى الماضي، لكنه بناءً على "منجزات" هذا

(١) ص ٢٩١. والشعراء الذين حضروا النقاش: أحمد طه، عبد المنعم رمضان، حلمي سالم، رفعت سلام، ماجد يوسف، ومحمد بدوي.

(٢) يقول أحمد طه ص ٢٠٧: هذه العلاقة "مغايرة لعلاقات شعر الرواد" لأن الشعراء الجدد يستفيدون من شعر الصوفية والشعراء الخارجين، الصعاليك. ولا مجال هنا لمناقشة هذه الأفكار، لكن الرواد في الحقيقة استفادوا كثيرًا من الصوفية.

(٣) أحمد طه، ص ٢٩١، ٢٩٢.

*فعليا، لا شيء يمكن اعتباره "خصوصية مصرية" في أعمال شعراء جماعة أبوللو (كونها أحمد زكي أبو شادي ١٩٣٢، مع شعراء من مدارس شعرية متعددة، اساسًا للحركة الرومانسية) علاوة على ذلك، فبأسلوبهم السهل وبنائيتهم البسيطة لا يمكن أن يكونوا أسلافًا أصيلين لهذه الحركة، التي تمكف على إدراك مركب للتجربة وبناء مركب للقصيدة. كان الشعر في العالم العربي مفتوحًا لكل الشعراء الذين يكتبون العربية، وهناك علاقات انتماء أساسية تتبع من نزعة العالمية المشتركة، ومن تقاليد أدبية متقاسمة منذ قرون مضت.

الماضي، وإعادة الروح الحيوية للحساسية التي ميزت الشعر المصري في العشرينيات والثلاثينيات والأربعينيات[1] .وأعاد احد الأعضاء للأذهان تلك المفاهيم السلبية للثلاثينيات باقتراحه أن الثقافات الفرعونية والآشورية والكنعانية في المنطقة لابد أنها قدمت "فروقًا مميزة خلال إطار عام مشترك" للشعر العربي الحديث[2].

ذكر الخراط للجماعة أن الحداثة المصرية لها جذورها "ليس فقط في التراث العربي القديم، بل فيما ظهر من أعمال حداثية في الأربعينيات بمجلة (البشير)[*] مثلاً ، حيث تلمست القصيدة الجديدة بداياتها على يدي كتّاب مثل بدر الديب"[3] .

على أية حال، أكد أحد الأعضاء عن حق أن "تأثيرات عربية وغير عربية (أوربية) قد ساهمت في تحديد قسماتنا الشعرية... وأن التأثيرات العربية قد تكون أوضح من التأثيرات المصرية"، منكرًا الدور الكبير للرومانسية المصرية[4].

---

(١) حلمي سالم، ص ٢٩٤. لم يتم تعريف هذه الحساسية الخاصة بوضوح من قبل أيّ من الجماعة.

(٢) رفعت سلام، ص ٢٩٤، ٢٩٥. لكن هل من المعقول أن نضع هنا التأثيرات الفينيقية (أو الآشورية والكنعانية) أو حتى التأثيرات الفرعونية، ونهمل الجذور المباشرة القوية التي ينتمي إليها كل الشعراء الذين يكتبون بالعربية في ثقافة عربية شامخة وغنية، كلاسيكية أو حديثة، حيث اللغة والأدب والمجموع الفكري يغذّي كل ما يكتبون؟ وحقيقة فماذا استوعبوا باصالة في تجربتهم الشعرية الفعلية منذ ذلك الماضي السحيق؟

(*) جاء في الأصل الإنجليزي أنها "البشر" وصححتها "البشير". (المترجم)

(٣) ص ٢٩٥. من الغريب أن الخراط لا يذكر التجربة السريالية المبكرة في الثلاثينيات كمحاولة أصيلة للحداثة تمتد عي التعقيد ومغامرة الخلق الفني (انظر لي: شعر الحداثة في العربية، ص ١٤٥، ١٤٦ .(عمومًا، من الواضح أن نقاش هؤلاء الشعراء لم يكن على صلة حقيقية بالمحاولات الحداثية السابقة في مصر. ورفعت سلام، مثلاً، يعترف صراحة (ص ٢٩٥) الا أحد من جيلهم كان على معرفة أيًا كانت بالتجليات المبكرة للحداثة في الأربعينيات.

(٤) محمد بدوي، ص ٢٩٧. يلاحظ محاولة لويس عوض في بلوتولاند، باعتبارها تأثيرًا، رغم ذلك فلا شيء "حاوله لويس عوض في هذا الكتاب الصغير (١٩٤٧) يمكن أن يكون أساسًا لتغير شعري أصيل". يتميز هذا الكتاب بوضوحه البالغ وبساطة تركيبه، وتنحصر دلالته فقط في دعوة لويس عوض للشعراء أن "يحطموا عمود الشعر" و"عمود اللغة" وربما في محاولته البسيطة والمحدودة للغاية أن يعزل التفعيلات التقليدية عن قصيدته "بلوتولاند".

يرى المؤرخ الأدبي أن مفاهيم الجماعة هي بوضوح محصلة كل من التجريب الشعري الوثّاب والاكتشاف الدؤوب المتجدد دومًا لمناهج ونظريات أدبية، وهذا مسعى تراكمي كبير باشره العالم العربي منذ بدايات القرن العشرين، لكنه صار شبه قسري إلى حد ما منذ الخمسينيات [1].

من المضحك أن نغفل هذا ونقر بدلاً منه بعض التجارب الهامشية الصغرى التي كان رصيدها الأساسي جرأتها في هز المفاهيم المبجلة القديمة للشعر واستهلال عملية تجريبية لخلخلة بنيان القصيدة. فالتجارب "الجريئة" القليلة قبل ١٩٥٠ (وهي ظاهرة غير واردة في أي مكان آخر من العالم العربي) رغم عدم نجاحها شعريًا ومحاولتها أساسًا من قبل شعراء أقل مكانة، إلا أنها قد أسست بالتأكيد تاريخًا للمغامرة وتقليدًا للغة مجردة عن الرفعة والسمو وعن البلاغة، لذا انحرفت بعيدًا عن الكلاسية نحو قبول التبسيط اللغوي[2].

ربما تسترت هذه الروح من عدم التوقير نحو التوازن الصلب والفصاحة البلاغية للكلاسية خلف التجريب الجريء لعبد الصبور (الذي لا يقبله هؤلاء الشعراء الجدد كحداثي حقيقي)، وخلف أعمال هؤلاء الشعراء "السبعينيين" أنفسهم.

٢- مناخ نفسي مختلف:

كان المناخ النفسي الذي نشأ فيه هذا الجيل، كما أكدوا، كئيبًا. فقد رأى الجيل السابق المظاهر الأولى لثورة يوليو ١٩٥٢ وشهد بناء السد العالي وانتصارات عديدة على المستوى المصري والعربي الواسع كما غنى للاشتراكية والقومية العربية.

---

(١) مثل تجارب أحمد زكي أبو شادي، محمد فريد أبو حديد، خليل شيبوب، وعلي أحمد باكثير في تغيير بنية التفعيلة المتوارثة للقصيدة العربية، وكذلك عباس محمود العقاد في وصف مشاهد وخبرات من الحياة اليومية، خصوصًا في ديوانه "عابر سبيل" (١٩٣٧). ولتفصيل أكثر عن هذه التجارب، انظر لي "الحركات والاتجاهات في الشعر العربي الحديث"، ليدن، بريل، ١٩٧٧. ج ٢ ص ٥٣٤ - ٥٥٠، ج ١ ص ١٦٥ - ١٦٧.

(٢) انظر لي: شعر الحداثة في العربية، ص ١٦٤.

لكن ما شهده هذا الجيل كان الانهيار: جاءت أولاً هزيمة ١٩٦٧ المروعة[١] ثم وفاة عبد الناصر ، بعدها مبادرات السلام الساداتية، وفي النهاية التبعية التراجيدية للإمبريالية، كل هذه الأحداث الرئيسية جعلت التكوين السياسي والفكري لهذا الجيل مختلفًا بالضرورة. عرف جيلهم الكفاح والسجن، وظل تمامًا خارج اللعبة السياسية الراهنة[٢] .عصر من الكرب والمضض نفّرهم من كل الأيديولوجيات، سواء كانت أيديولوجيات الطبقة الحاكمة أو اليسار المصري[٣].

٣- جماليات متغيرة :

تحدث الشعراء عن تغيرات حدثت في اللغة والشكل، وفوق ذلك في الموقف. لم يكن الشعراء والنقاد معتادين في نقاشهم حول الحداثة على تناول عناصر الموقف والرؤية في الشعر الحداثي، والحقيقة أن هؤلاء قاموا بنقاش هذه العناصر بشكل جليّ وسافر مما منح أفكارهم وزنًا أكبر[٤] .يوصف الشعر المصري بالركود قبل مجيئهم، فتمثلت مهمتهم في نقله من حال الوهن والاستفاد إلى حال من القوة والانتعاش غير مسبوقة في مصر[٥].

أ. اللغة والمجاز :

يؤكد هؤلاء الشعراء أنهم قاموا بعملية تثوير للغة فأصبحت لهم "لغة خاصة تزجر الجمهور العام"[٦] وهي كما يعتقدون "مختلفة عن لغة الحديث (اليومي)"[٧].وصف أحد الشعراء تجربته ، قال :

(١) ماجد يوسف، ص ٢٩٦. كانت هذه الأحداث مرعبة بالنسبة للجيل الأقدم، بل أكثر من ذلك في الواقع، لأنها أشارت لانهيار طموحات عالية كانوا يتوقون إليها وعالجوها بحماسة في شعرهم (شاهد أساطير البعث التي اختاروها بالخمسينيات). لهذا انظر لي "الحركات والاتجاهات" ج ٢ ص ٧٢٠ - ٧٤٧

(٢) رفعت سلام، ص ٢٩٤ . ٢٩٥.

(٣) حلمي سالم، ص ٣٠٢ . ٣٠٢.

(٤) في نقاش مع الجماعة في القاهرة ١٩٨٢ عن "الحداثة" نُشر ربيع ١٩٨٣ في فصلية "فصول" بالقاهرة. تحدثت بوضوح عن أهمية "الموقف" في تحديد حداثة الشاعر، واشرت إلى أن الموقف البطولي كان موقفًا لأحداث بالفعل. انظر ملاحظتي هنا رقم ٣٦.

(٥) رفعت سلام، ص ٢٩٥.

(٦) أحمد طه، ص ٢٩٢.

(٧) حلمي سالم، ص ٢٩٣.

"شعرت أن الشعرية السائدة لا تُرضيني ولا تُشبعني.. المسافة شاسعة بين ما كان يُكتب في ذلك الوقت وبين حياتنا.. بدأت أبحث عن لغة تفجر ما بداخلي من تناقضاتنا". بالنسبة له، كان الأداء الشعري الموجود واضحًا بخصوبة صلبة، **"أشعر أن اللغة ينبغي تفجيرها بحثًا عن الجدة والفجاءة الساطعة"**[1].

هناك إجماع كامل بين هذه الجماعة على ضرورة أن يكون الأداء محكمًا غير سطحي ولا يقوم أبدًا بدور الاتصال أو الإبلاغ[2] .من المهم، كما تجرأ أحد الأعضاء، أن نجدد النحو ونخرج على النموذج اللغوي القرآني[3] مستخدمين "مفردات غير شائعة"، وهي عبارة جسورة بشكل بالغ إذا ما اعتبرنا أن القرآن موضع إجلال من زمن سحيق كمصدر أوليّ لقوة لغوية ثرية.

أما بالنسبة للصور الشعرية، فينبغي لشروطها الجمالية الجديدة أن تكون ذات خصائص بنائية مركبة[4] .المجاز الواضح الذي استخدمه صلاح عبد الصبور مثلاً، صورة لها جانبان معرّفان تشير إلى تعارض واضح بين بعضهما البعض [5]، مرفوض على أرضية أنه اختيار سهل المنال.

ب. الأسطورة:

أوضح هؤلاء الشعراء أن اختيار الرواد لتلك الأساطير كان لتوكيد مفهوم البعث والإحياء خلال الحركة القومية العربية، وهم يرونها الآن بالية. فقد تفاعل كل من عبد الصبور والسياب مع إليوت (إشارة لاستخدام إليوت الضمني لأساطير الخصب)، لكن الجيل الجديد يتفاعل مع السريالية ونيرودا وسان جون بيرس [6].

---

(١) ماجد يوسف، ص ٢٩٦.
(٢) محمد بدوي، ص ٣٠٢.
(٣) أحمد طه، ص ٣٠٣.
(٤) أحمد طه، ص ٣٠٦.
(٥) محمد بدوي، ص ٣٠١.
(٦) محمد بدوي، ص ٢٩٧.

لم تعد الأسطورة إشارة تاريخية بسيطة إلى موقف أو حدث سياسي، بل تم تمثلها في جسد القصيدة[1] .ويتوق شعراء السبعينيات إلى تكوين قصيدتهم، بعالمها المتراكب المتعاشق، لتصبح نوعًا من أسطورة خاصة بذاتها.

ج-الغموض :

أحد الاتهامات الرئيسية الموجهة لهذه المدرسة هو غموض شعرهم، ورد الفعل الحازم نحو ذلك. الشعراء الذين سبقوهم كتبوا شعرًا واضحًا سطحيًا فاعتاد الجمهور على هذا النوع من التعبيرية الذي ظل متلبثًا باقيًا بذاكرته. أما أصحاب الأيديولوجيات من الجمهور والنقاد فهم الذين يرمونهم بتهمة الغموض، لأنهم رأوا أن الشعر ما هو إلا منفعة وقتية[2] .عمومًا، لا ينبع الغموض من انعدام قدرة أو توظيف لأدوات هشة، بل يحدث لأن مثل هذا الشعر يجسد مستويات عدة للمعنى لا يمكن استنفادها. الشعر له معان أوّل ومعان ثوان[3]...

د-البنية :

أكد شعراء السبعينيات أن أحد التطورات الرئيسية في القصيدة العربية الجديدة أنها أصبحت بنائية تعتمد على توافقية عناصر معينة. تحدث أحد الأعضاء عن خلط عدة أجناس أدبية بالقصيدة الواحدة: **"من هنا تسقط الجدران التي تفصل بين الأجناس الأدبية، فتحضر الدراما والقص والحوار والأغنية"**[4] .

تحدث آخر عن تعددية الأصوات، فالقصيدة في الماضي بصوت الشاعر المفرد، وحين يسعى الشاعر لاختراق النسق فلم يكن يقدم أكثر من تنويعات على الصوت الذي يظل مهيمنًا ، بحيث **"تكون الرؤية للعالم أحادية رغم تعقدها وتراكيبها"**[5].

---

(١) أحمد طه، ص ٢٠٦.

(٢) أحمد طه، ص ٢٠٤.

(٣) محمد بدوي، ص ٢٠٥، مستشهدًا بعبد القاهر الجرجاني.

(٤) محمد بدوي، ص ٢٠٢ .

(٥) رفعت موسى (هو رفعت سلام، خطأ كان مطبعيًا في "الكرمل": المترجم)، ص ٢٠٩.

يضيف عضو منهم ما اعتبره السمات الرئيسية للحداثة: تعدد مستويات السرد، وجود عدد من ضمائر المتكلمين، المزج بين النثري والسردي، بين الشعري والغنائي، والاتكاء على الأسطورة والتضمينات. فذلك يعني الوعي الزائد بتكثير الأزمنة وتعدد الأشخاص والأفكار والرؤى[1].

ذكر عضو آخر أن معيار الحداثة يشترط في أصله تعدد مستويات القصيدة[2]. ثم أنهى الخراط النقاش بالتوكيد على أن "**تعدد المستويات والأصوات والأزمنة مكون من مكونات الحداثة**" [3].

هـ. الشكل:

يستهدف هجوم الجماعة الرئيسي حركة الشعر الحر المبنية على التفعيلة في شطرات متفاوتة الطول اعتباطيًا. تمثل هذه الحركة التي تأسست في الخمسينيات الثورة الشكلية الأكثر تطرفًا في تاريخ الشعر العربي كله[4]. فنرى مما يشهد على سرعة انطلاق الحركة الشعرية خلال القرن العشرين أننا، بعد ثلاثة عقود من الثورة الهائلة في الشكل، لا نجد الشعر الحر فقط هو المرفوض بل يُطلق عليه باستخفاف "كلاسيًا" (والمعنى هنا صارم بطراز قديم) من قبل هذه الجماعة.

احتج هؤلاء الشعراء أن شعر السبعينيات هو شعر الحداثة المصرية الخارج على قصيدة التفعيلة، بتقنياتها القائمة على المفارقة اللفظية والبناء المتوازن والاستخدام البدائي لإمكانات الإيقاع[5]، ولم يعد موجودًا لديهم تلك الانقسامات القديمة بين قصيدة التفعيلة وقصيدة النثر.

كانت القصيدة سابقًا تُبنى على التفعيلة أو النثر، دون رابط

---

(١) محمد بدوي، ص ٣١٠.

(٢) أحمد طه، ص ٢٠٤.

(٣) المصدر السابق.

(٤) لنقاش كامل عن طبيعة التغيرات المقترحة في شكل القصيدة العربية، انظر لي: "الحركات والاتجاهات" ج ٢، ص ٥٣٤ ـ ٥٦٠، ص ٦٠٥ ـ ٦٤٠. خاصة ص ٥٣٨ ـ ٥٤٢.

(٥) محمد بدوي، ص ٢٩٨.

بينهما[1]، لكن محاولات هذا الشعر الجديد لاختراق إثنينية الإيقاع الغنائي والنثري تهدف (بالدمج الحر لكل منهما) إلى خلق نظام إيقاعي مستقل[2]. لم ينجح شاعر التفعيلة المصري في صهر الحقيقة خارجها بداخلها ضمن بناء مركب واحد، ظل هناك دائمًا صوت العاشق (المستوحد)، الغريب المنهزم، أو صوت النبي المصلوب، أو صوت داعية القومية، إلخ[3].

أما شعر محمد الماغوط كما اتفق هؤلاء الشعراء، فرغم أنه مكتوب نثرًا إلا أنه مشابه في الحقيقة لمبدأ قصيدة التفعيلة، أولاً لأنه مبني على الإيقاع الواحد فهو جزء من نظام عام للبنية الإيقاعية العربية، ثانيًا لأن إجمال المفاهيم التي يحيط بها هو ما يحيط بقصيدة التفعيلة في المجاز أو اللغة أو الأسطورة أو حتى صوت الشاعر نفسه.

تعاني قصيدة التفعيلة من وضوح بنائها، ويكشف الشعراء أمثال عبد الصبور القصيدة وهو يبنيها[4]. لكن القصيدة الجديدة تدمج الوضوح بالغموض، في بناء لا ينبغي أن يقوم على بنية إيقاع مندفق[5]. وقدم أحد الأعضاء نقطة لافتة الأهمية عن دمج الشكل والمضمون في شعرهم: "الشكل مضمون أيضًا"[6].

و- الموقف والرؤية:

رأى جيل صلاح عبد الصبور[7] وحجازي ودنقل نفسه نبيًا بمعزل

---

(١) قامت قصائد قليلة لشعراء أسبق، مثل أدونيس ويوسف الخال، في الحقيقة بالخلط بين الشكلين. عمومًا، قام الشعراء الأسبق بالتنويع ببساطة بين الشكلين، مقطع أو مقاطع من الشعر الحر يتلوها بين الحين والآخر "مقطوعة نثر"، وهكذا. أما الشعراء الجدد فيتحدثون عن الانزلاق من شكل لآخر ضمن المقطع نفسه.

(٢) رفعت سلام، ص ٢٩٨ - ٢٩٩.

(٣) محمد بدوي، ص ٣٠١.

(٤) عبد المنعم رمضان، ص ٣٠٠.

(٥) حلمي سالم، ص ٣٠٨.

(٦) حلمي سالم، ص ٣٠٧.

(٧) في الحقيقة، لم يعتبر عبد الصبور نفسه نبيًا بل كان ضحية زمانه، شارك الناس بوضعية الضحية. انظر لي: "شعر الحداثة في العربية" ص ٦٦. ولا يمكن بهذا المعنى اعتبار دنقل "بطوليًا" على نحو جاد، سواء في الموقف أو التعبير.

عن الآخرين، يرى ما يعجز عن رؤيته الآخرون. كان تكوين الشاعر مختلفًا يفرّق النبي عن الخطاة اليائسين، ولأن النبي له رسالة ينبغي تبليغها فشعرهم مكتوب بلغة الإيصال.

تصبح بنية شعر عبد الصبور في النهاية متزنة قدر اتزان المعادلة الأرسطية، مقدمة تؤدي للنتائج. لكن شاعر القصيدة المصرية "الحداثية" ليس بطلاً ولا مسيحًا مصلوبًا، هو ذات تنطوي على ذوات متعددة كلها متناقضة، وحدة معقدة من المواطن والراهب ومدمن قراءة الواقع من حوله[1].

٤- الشعر والجمهور:

أكد هؤلاء الشعراء أن جمهور الشعر اليوم اعتاد على التأويل الواضح، وكان ذلك ضروريًا والشعر فن العربية الأول. لكن الشعر الآن أصبح فنًا من بين العديد فليس كل واحد مهتمًا به[2]، لذلك تم هتك العلاقة القديمة بين الشعر والجمهور[3].

يرفض هؤلاء الشعراء مقولة الخمسينيات التي تقول إن على الشعر تثوير الجماهير، واشترطت صفات معينة للقصيدة: متفائلة، طيبة الروح، مضيئة النهاية، وواضحة الصراع الطبقي[4]. وحقيقة، لا يعظ الشاعر الحداثي جماهيره بل يصدمها، فهو يخلق نصًا لا تكتمل هويته كنص إلا بإنتاج المتلقي دلالته عبر تعب وكد[5]. لذلك يتعمد الشعر الجديد إبعاد جمهور عام غير مميز ليخلق لنفسه جمهورًا آخر مركبًا[6].

---

(١) محمد بدوي، ص ٢٠١. انظر نقاشي حول هذه النقطة في "شعر الحداثة في العربية" ص ١٦٧ - ١٦٨.

(٢) أحمد طه، ص ٢٠٤.

(٣) عبد المنعم رمضان، ص ٢٠٤.

(٤) حلمي سالم، ص ٢٩٣.

(٥) حلمي سالم، ص ٢٠٨.

(٦) محمد بدوي، ص ٢٠٢.

لو تذكّر أحدٌ قيمة تجربة الخمسينيات لأمكنه أن يرى فروقًا أساسية، من أوضحها أن ممارسة الخمسينيات كانت تبز النظرية بشكل بعيد وتقدمت في البداية على تفسيرها. على النقيض هنا، نرى نظرية محكمة بدرجة عالية لا تساير الأمثلة الشعرية التي صادفت قراءتها لهؤلاء الشعراء.

هناك فرق آخر، ما يصفه الشعراء باهتمامهم بالأشياء الصغيرة، فهم يخاطبون عالمًا صغيرًا محدودًا مستخدمين كلمات "صغيرة" وتعبيرات بسيطة، بالتضاد مع ميل الشعراء السابقين للتعامل مع المطلقات والمقولات الكبرى، فكانوا يخاطبون عالمًا رحبًا شاسعًا[1].

فرق آخر أساسي هو الإصرار على تعددية العناصر: المستويات، الأجناس الأدبية، الأزمنة، والأصوات. هدفهم كما أعلنوه، تحرير أنفسهم من ثنائية سيطرت على العلاقة الأسبق بين الشاعر والواقع، الشاعر والعالم، الشاعر والآخر[2]. يؤسسون قصيدتهم على **"رؤية ناضجة مكتملة للواقع المصري"**[3].

قوتهم الكبرى، كما يرون، في تجديد الشعر العربي بعد أن بلغت قصيدة التفعيلة نهايتها مع تجاوز هذه الشعرية، وينبغي النظر إلى حداثتهم على أنها حداثة من نوع خاص ذي أهمية[4]. كما أكدوا حقًا، يجسد شعرهم الإنجاز الأصفى لمن سبقوهم، لكنه يضع هذا الإنجاز في سياق معارض لقصيدة لا تتواصل آنيًا[5].

***

المثير ملاحظة أن الشعر العربي المعاصر لا يعاني من ركود، فالمواهب الأصغر سنًا تجد مجالاً مستجدًا في التجريب، وتتم معالجة الشكل مرة

(١) عبد المنعم رمضان، ص ٢٩٢.
(٢) جمال القصاص، ص ٢٩٦ - ٢٩٧.
(٣) أحمد طه، ص ٢٩٣.
(٤) محمد بدوي، ص ٢٩٧.
(٥) محمد بدوي، ص ٣٠٢.

أخرى لخلق إيقاعات جديدة وبنى جديدة[1] .أما لجج هذه الجماعة وقد تكرر في التقديم الذي قاموا به في ديسمبر ١٩٩٢ بالقاهرة فله أصداء صحية مرهفة وعميقة. وهي حجج لها مصداقية أو مرفوضة لكونها "مجرد نظرية" نظرًا لما ينتجه هؤلاء الشعراء من شعر.

تُبنى نظريات النقاد/ الشعراء عادة على نتاجهم نفسه، رغم أن قارئ مثل هذا النقد يرى بوضوح اللعبة التي يلعبها الشاعر مما يثير حنقه. على أية حال، عند تبني نظرية شعرية جديدة من نظرية شعرية أخرى تُناقش بمصطلحات نظرية لأن الأمثلة الشعرية المسايرة لها تميل غالبًا إلى عرقلة عملية الإبداع حيث "يشرف" الشاعر عندئذ على عملية إبداعه.

وكي تنجح نظريات جديدة خصوصًا المركبة منها فلابد من نضج الشعراء داخلها على نحو طبيعي، عندئذ يمكن ترجمة هذه النظريات دون وعي إلى فعل إبداعي فتصبح جزءًا من إدراك الشعراء لفن الشعر بأيامهم.

حين يكتب شعراء بنجاح وفقًا لطريقة جديدة فهم يفعلون ذلك لأن الأدوات الشعرية بلغتهم الخاصة قد وصلت إلى نقطة تسمح بمثل هذه النقلة، وتنجح النقلة نفسها نجاحًا ألمع حين يكون الشعر موضع السؤال في حاجة فنية ماسة لذلك. وهو ما حدث عند تأسيس الكلاسية الجديدة نفسها في بداية القرن العشرين، وكذلك عندما استولت الرومانسية على العشرينيات والثلاثينيات.

لو لم يكن الشعر على استعداد للتغيير باتجاه معين فلن ينجح. لا شيء من الممكن أن يجعل أحمد شوقي رمزيًا مهما كانت عبقريته

---

(١) جدير بالملاحظة في هذا السياق، أن النقاد والكتّاب المصريين كانوا خلال القرن العشرين في طليعة التجريب شكليًا، وسراعًا إلى ردة الفعل إزاء ما يرونه من ظواهر تنذر بركود التفاعيل العربية. لابد هنا من ذكر د. محمد مصطفى بدوي لمحاولته خلق ترتيب تفعيلي جديد صاحبته تنظيرات. انظر لي "الحركات والاتجاهات" ج ٢، ص ٦١٧ ، ٦٢٠ . والمقترحات المقدمة في مقدمة كتابه "رسائل من لندن" (١٩٥٦)، تبتعد عن النمط المألوف.

لا تُضارع، وكانت التكعيبية لغزًا عند جبران، بينما السريالية غريبة على شعراء الثلاثينيات والأربعينيات فلقيت التجارب السريالية المحدودة في هذين العقدين آذانًا صماء .

قد تجيء مرحلة يصيب فيها الوهن (جماليًا) تجربة جيل معين من الشعراء، فيصبحون غير قادرين لأسباب منوعة على إنجاز تغيير أساسي في الشعر، وتبدو النظرية عندئذ كأنها أتت لمعونتهم وتطوير ممارساتهم الشعرية الفعلية.

لذلك لابد أن نصغي إلى هؤلاء الشعراء الشبان. هل التغيرات التي يقترحونها في أوانها، وهل هي ممكنة بهذه المرحلة من الشعر العربي؟ إنهم يمثلون نقلة أصيلة لحساسية مختلفة، وأفكارهم مرهفة ومنعشة للغاية. وأرى أنهم يشيرون إلى الاتجاه الصحيح.

لا تحدث نقلات الذوق على وتيرة متكافئة خلال جيل واحد. يبدو أن حافز هؤلاء الشعراء على التغيير قد تركز أولاً وأساسًا من شكل الشعر الحر. فالشعر الحر (الثوري الجديد) الذي تأسس في الخمسينيات فقط يبدو كأنه استنفد قابلية نموه الإيقاعي، بعد تمثله للبنى الإيقاعية السهلة المندفقة أو الإيقاعية منقطعة الأنفاس أحيانًا في شعر بعضهم. وقد أحس كثير من شعراء العربية بهذه المسألة.

دون اللجوء إلى القدح اللفظي الذي لجأت إليه الجماعة المصرية، فقد حاولوا غريزيًا التغلب على أوجه قصور ذلك الشعر بطرائق متنوعة منها: كتابة شعر النثر، تخفيض النغمة ومراجعة فيض الإيقاع، أو أحيانًا توظيف التفعيلات الأكثر شبهًا بالنثر في العربية مثل المتدارك أو الرَجَز.

***

في المراكز الشعرية العربية الأخرى (غير مصر)، شهدت السبعينيات تطورًا شعريًا مختلفًا. تم إعلان المقاومة الفلسطينية المسلحة رسميًا بعد

مأساة حرب يونيو ١٩٦٧، انضم الشعراء على مدار العالم العربي لحملة المقاومة، وكانوا بذلك يعكسون أملاً جديدًا للتحرير.

تأسس الكفاح لأجل الحرية والبواعث السياسية الأخرى من قبل شعريًا منذ بداية القرن، لكن قبل ١٩٤٨ كان الشعراء يتمتعون برفاهية الصوت الخاص (فظهر الرومانسيون، الرمزيون، والسرياليون). أما بعد كارثة فلسطين ١٩٤٨ ونشوء أوتوقراطيات قومية قلصت كثيرًا من حرية الفرد، فلم يجد الشعراء بديلاً عن الانضمام إلى الكفاح العربي الشامل للتحرر من الأعداء في الداخل والخارج.

من ناحية أخرى، بعد تأسيس الشعر الحر في الخمسينيات اتخذ الشعر مجراه الجمالي الخاص وتطورت تقنياته الفنية بصورة جذرية. وما أن تحرر من شكله القديم ذي الشطرين والقافية الموحدة حتى وجد الشعر مجالاً كبيرًا للتجريب في كل عناصر القصيدة تقريبًا. وحين جمّعت عملية التجديد والاستعارة زخمها لم يعد ثم شيء يعوقها.

يمدنا تاريخ الشعر العربي المعاصر بمثال باهر على استقلال الفن في عصر ديناميكي، فهو يثبت رغمًا عن الضغوط الخارجية المتغلغلة حياة فنية خاصة به وحده. بداية كانت التغيرات الفنية في الشكل واللغة ثم دخلت الأسطورة والتضمينات التي تواءمت مع الموضوعات السياسية دون صعوبة.

لكن السبعينيات شهدت نشاطًا استعاريًا كان يرى الصورة هي الأداة المركزية للتجريب، هي الصنم بل هي اللعبة. شرع ذلك كله في أول الستينيات مع التطور الجذري للصورة على يد الشاعر السوري أدونيس الذي تأثر بدوره بالسرياليين وشعراء آخرين مثل رامبو وسان جون بيرس.

أدى تغيير أدونيس لنظام الكلام إلى تمديد كبير في السياق، فيما أظهر أصالة وتنوعًا كبيرين باعتباره صانع استعارات يمتح صوره من كل

دروب الحياة[1]، منجزًا تغيره الأساسي في العلاقة بين جانبي الصورة، فأصبحا غريبين على يديه أحدهما عن الآخر، بعيدين في الغالب عن أحدهما الآخر.

لكن المنطق الداخلي عادة ظل باقيًا محفوظًا لدى أدباء وشعراء جيدين آخرين مثل أنسي الحاج استخدموا هذه الطريقة، وهي قيمة خفية مراوغة تعطي مصداقية لقصد الشاعر ويستوعبها القارئ الممتاز دون صعوبة. ولم يتبع نهج أدونيس إلا قليل من معاصريه الذين ينتمون لجيل الرواد ، لكن يبدو أن شعراء الجيل الأصغر الذين ازدهروا في السبعينيات قد كبروا من خلال هذا النهج فصار جزءًا من تعليمهم الشعري الغض.

رأى هؤلاء الشعراء في هذه التجربة الاستعارية تحديًا أساسيًا، فقد ولّدت مغامرة جديدة لتفجير الصورة بأقصى حد، وحيث كانت هناك مغامرة محدودة في تناول الموضوعات داخل عصر تميز بالالتزام الصارم، فقد أمدهم ذلك النهج بما يتوقون إليه من خروج على أسس التكرار، كما أمدهم بمهرب من قبضة الدلالات السافرة الواضحة إلى جماليات بحتة.

وجدوا خلال هذا البحث الاستعاري طريقة تجنبهم العبارة المباشرة والاستعارة الشفافة التي تميل التيمة السياسية لفرضها (فأفلتوا من عين الرقيب الساهرة). من هنا بدأ بحث محموم عن استعارة نادرة مبتكرة وبعيدة المنال، وتنافس الشعراء في تفجير صور يشتمل كثير منها على غربة لا حل لها بين جانبي الصورة الفاعلين مع الفقدان الكامل للمنطق الداخلي.

بُنيت بعض القصائد ببساطة على صور متناقضة سواء من داخل الصورة نفسها أو مع بعضها البعض، فأصبحت آلاف الصور المركّبة

(١) لمزيد من هذه المعالجة للصورة، انظر لي "الحركات والاتجاهات" ج٢، ص ٦٨٤ ـ ٦٨٧.

الغريبة المختَرَعة بجموح محموم محكوم عليه بالفشل جزءا لا يتجزأ من قصيدة السبعينيات في العالم العربي. أدى هذا لظهور كثير من الشعر الرديء كما ضلّ عدد من المواهب الشابة غير المجربة طريقه للشعر إلى الأبد.

استمرت الحركتان متواجهتين في الوقت نفسه، كلاهما قسري تمامًا، وكلاهما جزء من البحث عن الحرية الذي كان سمة الشعر العربي الحديث. فتّشت إحدى الحركتين عن التجريب باستعراض جماليات القصيدة، فأنتجت استعارات مركبة صعبة وشارفت غالبًا على التحرر من قواعد الفن المنيعة غير المكتوبة.

أما الحركة الأخرى فتلمست البحث عن خدمة قضايا التحرر من العدوان الخارجي والقهر الداخلي. مع ذلك اصطدمت أولاهما اصطدامًا مستحيلاً مع الحركة الثانية التي تتطلب إمكانات الفن الأساسية على الأقل إن لم تتطلب الوضوح والمباشرة كاملين.

ثم بدأ الكتّاب قرابة نهاية السبعينيات معالجة مسألة الحداثة. ظهرت مقالتا أدونيس الأساسيتان: "صدمة الحداثة" و"بيان الحداثة"، في ١٩٧٨ و١٩٨٠ على التوالي. رغم خطأ أدونيس في كثير من الاعتبارات وكونها موظفة لخدمة الذات بشكل واسع إلا أن هذه الكتابات كانت طازجة بليغة، وهي ساحرة السحر الأكمل بالنسبة لجيل الشعراء الأصغر إذ فتحت أمامهم طريقًا واسعًا لجدل أدبي.

لا مجال هنا لتناول هذه المسألة بعينها[1]، لكن لابد من توضيح أن مفهوم الحداثة مرتبط فورًا بدافع تثوير كميّ للاستعارة وبناء الجملة. أدونيس الذي تحدث طويلاً عن اللغة لم يكن بالكاد يتناول التغيرات البنائية والاستعارية الجذرية سمة تقنياته الشعرية، مثبتًا مرة أخرى تفوق الممارسة على النظرية.

---

(١) انظر فصلي "شعر الحداثة في العربية"، ص ١٧٢ ـ ١٧٣.

بدا فترة السبعينيات "الرهيبة" أن الشعر يفقد البوصلة، وعلّق المعلقون عن خشيتهم على مستقبله، لكن بعض التجارب شديدة البراعة احتلت مكانتها. شعراء أمثال سليم بركات وحسب الشيخ جعفر ومحمد عفيفي مطر، يكتبون شعرًا بموقف إنساني مركب وأسلوبية صعبة متمردة، مع لغة طازجة مبتدعة لكن مستقاة من ذخيرة كلاسية غنية.

تناغمت هذه التجربة مع شعر سعدي يوسف الهادف لاستخدام لغة أبسط وأكثر هدوءًا بنغمية أقل سموًا، إذ تناول المقولات الكبرى في الحياة العربية المعاصرة بتوصيف أثرها على الإنسان العادي . فقد انقضى التوكيد الطنان على البطولة (سواء بطولة الشاعر، البطل القومي، أو الأمة نفسها)، مع ذلك انشغل معظم النقاد والشعراء بالنشاط اللغوي/ الاستعاري المتعذر كبحه، وإن ظلت دلالة هذه التجربة غير معترف بها لفترة طويلة.

علاوة على ذلك، هناك بحث خفيّ خلاق كان يدور على ساحة واسعة بحثًا عن شعر يمكنه أن يستثمر التجربة الضخمة المتراكمة ويصوغها في تعبير ابتكاريّ يطبق مبادئ الفن الصارمة لكن ليدعمها بانطلاقة إبداع أصيل. حين هلّت الثمانينيات وصل هذا البحث إلى نضجه، فتغير المشهد الشعري تلقائيًا.

لم تكن هذه هي المرة الأولى في الشعر المعاصر التي وصل فيها فجأة إلى نقطة التشبع، وأصبح زيّ معين من الشعر يدهش جيلاً غير ذي خبرة بعد لفترة معينة. قام بعض الشعراء الذين انهمكوا سابقًا في التجريب الأعمى بالسبعينيات بتغيير مسارهم، بعثتهم المحنة بمهارة وحيوية جديدتين، أبرزهم مريد البرغوثي حيث أصبح شعره مقطّرًا بشكل ملحوظ في الثمانينيات، خاليًا من البطولات الصاخبة وحساسًا لتجربة الفرد في غمرة الاضطراب القومي.

استطاع شعراء الثمانينيات أيضًا العثور على خير في التجارب

السابقة، من هنا انبعث أنسي الحاج من جديد ذلك الذي لم يحظ شعره إلا باهتمام ضئيل في الخمسينيات وخارج نطاق جماعته المباشرة، لأنه كان يسبق عصره ولا يواكبه. فقد كتب في الخمسينيات والستينيات بأسلوب الثمانينيات. اقتضى الأمر ظهور جيل آخر من الشعراء تشبّع حتى غصّ من أنغام عشرات الشعراء وتقنياتهم المكررة، فوجدوا نوعًا من الترياق في عمل أنسي الحاج. بعدئذ ظهر شعراء جدد كثر بداية الثمانينيات، يكتبون شعر القرن الحادي والعشرين.

لا يزال الشعراء يتكلمون من خلال الصور، لكن تبدو هناك معرفة حدسية عن كيفية التعامل مع هذه الصور تعلموها من التجارب الجامحة الأسبق. راقت أدوات الشعر طليعة فتمكن شاعر مثل طاهر رياض مثلاً أن يستعيد أشكال التفعيلة القديمة ليفرض عليها معالجة حداثية مركبة مرهفة.

أما أمجد ناصر فهو يتحدث عن الواقعي بحذق وحداثية دون أن يبدو "واقعيًا"، وعن الرغبة دون عاطفية أو انقاد شهواني. ويعرف زكريا محمد سقطة البطل الحديث كما يعرف طور الضحية دون غموض فيه، الضحية التي ترفض بعناد أن تنضم لجوقة التمجيد والاحتفال بالتضحيات والبطوليات.

قصائد وليد خازندار القصيرة مبنية بعناية فهي مزيج مدمج من النثر وبنية التفعيلة في مكر معًا وبدقة لا تهيمن عليها إلا موهبة كبيرة. صوره مركبة بدرجة كافية دون أن تكون معقدة أو محض أسلوبية، ولغته طازجة منتقاة بعناية أنيقة،مهما بلغ فيها من قصدية مباشرة إلا أنها دقيقة منضبطة كما ينبغي أن تكون كل لغة شعرية جيدة. فلا تزيد في هذه القصدية أو فاصلة في غير مكانها. لكن الأكثر أهمية في عمله هو إدراكه الشعري للتجربة وقدرته الهائلة حتى على تبليغ التجارب اليومية شعريًا هو كون شعري كامل.

كثير من تجارب الجيل المتميزة تكتب دون دعم من نظريات كبرى، فهي تشحب جوار واقع تجربة شعرية فائقة. يتمتع "شعراء السبعينيات" المصريون بالموهبة والمعرفة، لكن هدفهم طموح للغاية لن يحققه سوى نابغة كبير. ولعل النابغة الحق هناك، لكن ينبغي أن يُحاط بحيز كاف يتنفس فيه.

يستحق هؤلاء الشعراء اهتمامًا جادًا من النقاد والشعراء المعاصرين ما ليس من نصيبهم بعد. فلهم أفكار لافتة للنظر (بعض هذه الأفكار فيما أرى يبدو حقيقيًا)، ولعل تغير موقفهم من الشعر المعاصر إرهاص قد يعجّل بما سوف يأتي.

لعل النزعة التي لا يزال الآخرون يحسون بها نحوهم نابعة، بين أسباب أخرى، من رفضهم العقائدي لكل من سبقوهم على التقريب، أولئك الشعراء البواسل الرائعون الذين أقاموا منذ الخمسينيات صرح الشعر العربي الحديث فنقلوه قرونًا للأمام رافعين إياه خلال عقود قليلة إلى مستوى أفضل شعر بالعالم[1].

هناك أيضًا افتقار للواقعية والإنصاف في الطريقة التي يحاول بها بعضهم إيجاد جذور لهم في الشعر المصري وحده، ذلك أن الاعتماد على بضعة شعراء رومانسيين في الثلاثينيات لا يصح أساسًا كافيًا لإنجاز قصيدة غنية مركبة ذات مستويات عديدة كالتي تحدثوا عنها.

قارنوا أنفسهم بشعراء إسبان في العشرينيات أسموا أنفسهم "جيل ٢٧"[2]، لكن برفضهم التام من سبقوهم يختلفون جذريًا عن الإسبان.

(١) من بين الشعراء الذين يرفضونهم تكرارًا : الماغوط، عبد الصبور، حجازي، دنقل، عفيفي مطر، وغيرهم. وقليلاً ما يذكرون أدونيس كشاعر، لا يعترفون على الإطلاق بدوره الحاسم في تكوين تركيبتهم الشعرية المبكرة.

(٢) يسميهم أحمد طه، "جيل ٢٦"، ص ٢٩٢. كان "جيل ٢٧" مجموعة مواهب عالية من شعراء إسبان كونوا "جيلاً شعريًا" خاصًا. ويقول جورج جيلان عنهم: "نادرًا ما أجد تناغمًا تاريخيًا يكشف عن نفسه بوضوح، كما حدث في أذواق وأغراض العشرينيات لدى هؤلاء الشبان". ويؤكد أن هؤلاء الشعراء (الذين يضمون بين آخرين: لوركا، دماسو الونسو، بدرو ساليناس، روفائيل البرتي، وجورج جيلان نفسه) لا ينصاعون "لنظام مؤسس على منطق" لكنهم يتعاملون في شعرهم بدلاً من ذلك "بمعرفة تتأسس على تجربة، بتاريخ حيّ ليس مندرسًا". انظر: ج. جيلان "اللغة والشعر"، مطبعة جامعة كيمبردج، ص ٢٠١ ـ ٢٠٥ .

فلا أعرف جماعة شعرية قامت بما قام به هؤلاء الإسبان، إذ جمعوا بين ملامح حداثية أصيلة وبين عشق حقيقي لمن سبقوهم من الشعراء الكبار واهتمام حقيقي بهم، ومنهم شعراء أندلسيون كثر وقع لوركا في هواهم بعد قراءة ترجمات لهم قام بها إميليو جارثيا جوميث ثم أعاد كتابة شعرهم في "الديوان"[1].

سواء كان الشعر مبتدعًا مركبًا أو بسيطًا قريب المنال، فلا يقع الاختيار النهائي بقدرته على مجرد تبليغ "التجربة" بل على تبليغ "الإدراك الشعري للتجربة". حين يقول الشاعر لا يفعل مثل الإنسان العادي، حتى لو كان يصف مثل هذا الإنسان أو يتحدث بلسانه، فهو يقول كشاعر.

(١) ظهرت ترجمات جوميث في إسبانيا عامي ١٩٢٨ و١٩٢٩، ثم جمعت في كتاب ١٩٣٠. وقد تأثر البرتي ولوركا عميقًا بالصور والمشاعر التي تضمنتها تلك الترجمات. وكتب لوركا نتيجة لذلك كتابيه "قصائد" و"ديوان تاماريت" معتمدًا على هذه الترجمات.

أدونيس

دراسة في الرفض والبعث

ز. خـان

مقدمة

١- خلفية أدبية:

كان هناك تدهور ملحوظ في مستويات الشعرية بعد الازدهار الكبير للشعر العربي فترة العباسيين. ثم حدث اتصال بالغرب في القرن التاسع عشر استجاب لسلسلة من التغيرات في الشرق الأوسط، خاصة بالنظر إلى الشعر. نبذ الكلاسيون الجدد بزعامة البارودي (١٨٣٩ - ١٩٠٤) المحاكاة والتلاعب اللفظي اللذين وقع الشعراء فريسة لهما، مؤيدين العودة للصيغ والأساليب العباسية.

مع فجر القرن العشرين، انطلق شعراء مثل مطران كانوا رازحين تحت نير قيود فرضتها أعراف الكلاسيين الجدد. تحاشى مطران (١٨٧٢ - ١٩٤٩) وشعراء ما قبل الرومانسية حشو الكلام في شعرهم، فتميز ببناء منطقي. وكان ذلك استهلالاً للحركة الرومانسية العربية التي بدأت بعد قرن من مثيلتها الأوربية متأثرة بها.

كان الشاعر التونسي الشابي (١٩٠٩ - ١٩٣٤)، واحدًا من الممثلين اللائقين للتعبير الرومانسي فقد ارتبط بالرومانسيين أسلوبيًا ومرحليًا، كذلك شعراء المهجر في الأمريكتين حيث تولدت مقارنة بين "الصباح الجديد" للشابي و"المساء" لأبي ماضي (١٨٨٩ - ١٩٥٧).

عمومًا، انحسرت شعبية كل منهما بعد الحرب العالمية الثانية، فنتج جيل انعكست عليه الوقائع الاجتماعية والسياسية المؤلمة في الحياة العربية. من بين المتمثلات الرائدة لهذه الحركات الجديدة، الماركسيان العراقيان البياتي (١٩٢٦ - ٢٠٠٢) والسياب (١٩٢٦ - ١٩٦٤)، فقد تورطا في نجدة الواقع المغاير بشعرهما الواقعي الاشتراكي. صحب ذلك

بعض الابتداع الحرفي بتأثير واضح من ت. س. إليوت .

من الصعب تخيل الدرب الذي سار عليه الشعر العربي الحديث دون تأثير ت. س. إليوت والتصويريين (الداعين للتحرر والوضوح). فلم يقوموا بتثوير للمجاز فقط بل غيروا (بأهمية مساوية) شكل الشعر العربي وأسلوبه، وبهذا تولدت حركة الشعر الحر. فكانت أداة طليقة في يد نازك الملائكة (١٩٢٣.) ضبطت بها تقنيات جديدة محتفظة بمزاج رومانسي مفارق، بينما كان السياب واحدًا من الرمزيين الذين استخدموا الأساطير الشرقية والغربية بزخم لإثراء شعريتهم.

٢- أدونيس :

ينبغي النظر إلى هذه الأطروحة خلافًا لهذه التطورات الأدبية. فأدونيس اسم مستعار لواحد من أكثر الشعراء العرب الحديثين طليعية. هو علي أحمد سعيد، ولد حوالي ١٩٣٠ بقرية قصابين قرب ساحل المتوسط السوري. تربى في بيئة علوية تقليدية، درس في المنزل، يستذكر القرآن ويقرأ للكتّاب والشعراء العرب القدامى.

تعلم المأثورات الشعبية الشيعية من والده الذي عاش معه حتى بلغ الرابعة عشرة. نالت سوريا استقلالها ١٩٤٤بزعامة شكري القوتلي، فقام بجولة قومية النطاق. صرف أدونيس همه لكتابة قصيدة عن زيارته لجبلة القريبة ليتلوها في مراسم الخطاب الرسمي. تركت قصيدته الفتية أثرًا دامغًا على الرئيس حيث أكد أن الولد تلقى تعليمًا "سلبيًا".

بعد خمس سنين من الدراسة المنتظمة حصل على البكالوريا.

(نظّم مظاهرات حينئذ ضد القوات الفرنسية المتمركزة في سوريا). تخرّج بدرجة أستاذ فلسفة وأدب من الجامعة السورية في دمشق بأطروحة عنوانها "الصوفية العربية". في أثناء إقامته بالعاصمة انضم أدونيس إلى الحزب القومي الاشتراكي السوري وانهمك في أنشطته السياسية.

بهذه الفترة قابل زوجته مستقبلاً خالدة سعيد، التي قاسمته آراءه الأدبية والسياسية، وكانت عضوًا نشطًا في الحزب السابق. سُجن أدونيس فترة وجيزة ١٩٥٤. تزوج ١٩٥٦ وانتقل إلى لبنان المجاور، حيث عاش حتى ١٩٧٥. بالإضافة للتدريس والصحافة الأدبية، حاز أدونيس منحة من الحكومة الفرنسية للدراسة في السوربون ١٩٦٠. لدى عودته لبيروت حصل على الجنسية اللبنانية. بحلول ١٩٧٣ نال درجة الدكتوراه من معهد الآداب الشرقية بجامعة القديس يوسف في بيروت.

في بيروت ، شارك يوسف الخال (١٩١٧-) في تحرير مجلة "شعر" الفترة من ١٩٥٧-١٩٦٣. وحدد أدونيس مراميه بمقالة تُدعى (محاولة لفهم الشعر الجديد). في رأيه أن الشعر الجديد رؤية. تمرد على الأشكال والأساليب الشعرية التقليدية. يسبر الشاعر أغوار حقيقة الكون ويتسامى بنبوءة على الفهم المبتذل. تتكشف لدى الشاعر كل صلة ملتبسة وأي معنى خفي، الانفعالات التي يستثيرها محيرة ومرتبكة. بالتالي فالكلمات مصادر كامنة للإلهام والابتكار مهمتها إعادة تخليق اللغة. ينفعل الشاعر بحدود الوزن والقافية ليعثر على التناغم الداخلي الذي تقتضيه القصيدة، لهذا يواصل التجريب يرفض لشعره أن يصير أداة لأية أيديولوجيا. (الشعر ليس انعكاسًا، بل غزو. ليس تخطيطًا بل ابتداع).

ينبغي للشعر الجديد أن يكون وثيق الصلة بالمستقبل لذلك يتجنب "الحدث". ولأنه يتجنب "الحدث" فليس من الواقعي التعامل مع مقولات نثرية، فالشعر "العظيم" يساهم في تغيير الوجود. (يناقض أدونيس نفسه هنا، لأن الكثير من شعره يعتمد على خبرة شخصية). ينبغي أن تشتمل الرؤية على دلالة كونية وشخصية يعززها مجاز مبتدَع طازج. هذا الشعر الجديد يتجنب في النهاية التمسيق السطحي محتفظًا ببساطة الأسلوب.

عارضت نازك الملائكة ذات النزعة القومية العربية الملتهبة "الغزو

الفكري" الغربي، بينما رحبت مدرسة "شعر" بمحاكاته تؤمل في تجاوز ذلك التطور الأدبي الحاصل بالغرب. وقد عبّر عن تورطه السياسي بشكل أخرق في الشعر حيث اعتبر مشايعة القيم "العربية" لعنة.

بعد هزيمة يونيو ١٩٦٧، لم يعد أدونيس منسجمًا مع نزعة القومية السورية. أدرك أن هناك مقولات أخرى ينبغي التوجه إليها في العالم العربي. لدى هذه النهاية أسس مجلة "مواقف" ١٩٦٨، التي آزرت شعراء ماركسيين وثوريين. كانت عقيدة المجلة الجديدة وفقًا لما قال أدونيس أن "المجلة تعبير عنا، شيء حيّ منا، يتممنا، حقيقتنا المتزامنة ورمزنا، فهي تمثل شتات جيل عربي بتجربة محطمة، بها سوف نبحث لنبدأ البنيان من جديد".

انتقل أدونيس إلى باريس ١٩٧٥ مع زوجته الناقدة البارزة خالدة سعيد، ومن العاصمة الفرنسية كان يُصدر "مواقف". بسبب التأثير الفرنسي على وطنه الأم، كان حتمًا على أدونيس التأثر بالشعر الفرنسي الحديث، خاصة سان جون بيرس(اسم مستعار لإلكسي ليجير المولود ١٨٨٧).

في شعر أدونيس عناصر من النفري الصوفي، خاصة استخدامه "الأنا" الترجسية التي تعني "العالم" في كلام الصوفية. كان لأعماله تأثير غالب على الأجيال الأصغر من الشعراء، كما أثارت في الوقت نفسه جدلاً بالعالم العربي. عمومًا، انتشر شعره وذاعت كتاباته النقدية الأدبية ونال تقديرًا في المجالين. يحمل هذا شهادة على التأثير الشاسع لمجمل كتاباته، التي تتعامل مع مقولات الثقافة والتقاليد، على المثقفين العرب المعاصرين.

٢- هذه الدراسة:

هذه الخلفية المعلوماتية مهمة في سياق المقال. غرضها تمحيص تيمات الرفض والبعث لدى نقاط محددة في نشاط الشاعر المبكر بين الخمسينيات وأواخر الستينيات. وتهدف لتبيان أنه رغم تطرق أدونيس إلى طرق أخرى، فهذه التيمات لا تزال تسري بأعماله.

يعكس التعاقب الذي تظهر به القصائد مع ما تحويه المراحل المختلفة لتطور الشاعر فكريًا وأدبيًا. نجد لإحدى التيمات المذكورة أحيانًا توكيدًا أكبر عليه، لأسباب تتعلق بتقلب قناعاته الأيديولوجية. خذ مثلاً "أبحث عن معنى"(من قصائد أولى: ١٩٤٨-١٩٥٥) كبداية وعبارة أساسية عن "مطلب" الشاعر، بعدها تمحص "البعث والرماد" (من أوراق في الريح: كتبت ١٩٥٧). يوصف الشاعر أنه "تموزي" في هذه المرحلة حيث يعبّر من خلال العنقاء و"تموز المسيح" بعقيدة مفادها إعادة بعث العالم العربي من رماد ماضيه. أما "مرثية القرن الأول" (من أوراق في العشب: كتبت ١٩٥٨) فأقل تفاؤلاً، وهناك لمحة يأس تشخّص "مزامير، مرآة الحجر، غبطة الجنون، ريشة الغراب" (من أغاني مهيار الدمشقي: ١٩٥٩-١٩٦١)

يمكن توصيف القصائد الثلاث الأوائل منها بالنظرة الخارجية، لأن قصائد "أغاني مهيار" علامات ترقيم، أسئلة بدون إجابة. يبدو الشاعر قد رفض العالم منسحبًا إلى ذاته بوحشة سيكولوجية خلو من معتقد مريح في البعث كان آزره سابقًا. على الجانب الآخر، تقترح قصائد "مرآة" و"الرأس والنهر" (من المسرح والمرايا: ١٩٦٨) استعادة عقيدته في إعادة البعث والتجديد، عبر شخص الحسين (استشهد عام ٨٦٠ ميلادية)، فقد كانت حياته رفضًا مجسدًا حاز به الخلود في موته .

أبحث عن معنى

(أبحث عن نفسي في قوة
تقول لي أن أهدم الدنيا
تقول لي أن أبني الدنيا،
أبحث في نفسي، في صبوتي
عن الغد الأجمل والأغنى

أبحث عن معنى
أنظم فيه الأرض والله)

نشرت هذه القصيدة ١٩٥٧، ويمكن قراءتها ردًا مبكرًا على سؤال أدونيس، فالغنائية البسيطة لمحة من بواكير شعره. يوظف توازيًا أعلى بالأبيات (١، ٤، ٦) مع تكرار "أبحث" فهو "يؤكد إيقاع العروض ... الذي هو إيقاع الفكرة". ويبدل الفعل الإيجابي من المعنى في البيت (٣) بتطرف عن البيت (٢)مستدعيًا التوازي النقيض .

وهي تقنية قابضة مارسها منافسون آخرون يكتبون الشعر الحر، لكن تيمة الإيقاع تكملها. يقترح الغزالي : **"هناك مفهوم نيتشوي للتدمير لخلق الإنسان الأعلى بمستقبل (أفضل)"** . يجادل بهذه الفكرة أن التساؤل المستمر يؤكد على مفهوم الحاضر كلحظة عابرة في خدمة المستقبل، وقيمة أي شيء منجز في مرحليته. لذلك فإن العناصر الميتة في الماضي لابد من تدميرها لبناء مستقبل أفضل .

على هذا ، يكون التدمير والبناء بالنسبة لأدونيس "عنصرين متلازمين لأي مسعى تطوري"، فهو يعبر عن أمنية للتوليف بحذف الله والأرض، كأن الشاعر يردد صدى تحد نيتشوي "الرب مات". بهذا الرفض لفكرة الألوهية كلية القدرة (القيم الأخلاقية المؤسسة)، يبدأ أدونيس رحلة تستكشف آفاقًا سريالية وتستعيده أخيرًا إلى جذوره القومية الشيعية ـ الصوفية.

البعث والرماد : نشيد الغربة

غربتك التي تميت، غربتي.
لا أم فوق صدرك الموثق باختناقه

لا أب يحييكَ حنوّ قلبه.
غربتك، الوحيد فيها، غربتي
غربة كل بطل يحترق
يولد فيه الأفق.
هجرتُها .
هجرتُ أمي مكرهًا معذّبًا
تركتها على الحصير، قطعة على الحصير، تائهًا
يدي معي وجبهتي على الحصير، والتراب في فمي.
هجرته،
أبي الذي أطعمني جفونه
علمني محبة الجميع،
وهاأنا أعيش مثل طائر مطارَد.
"أغنيتي، يقال عن أغنيتي،
غريبة،
ليس بها من الركام وترٌ ولا صدى
وجبهتي، كما يقال، مثلها غريبة".
...
للموت، يا فينيق، في شبابنا
للموت في حياتنا
بيادرٌ، منابعٌ
لها المسيح ضفتان، والصليب جبلٌ وكرمةٌ.
ليس رياح وحدة،
ولا صدى القبور في خطوره.
وأمس يا فينيق، أمس واحدٌ
مات على صليبه.

خيا وعاد وهجه
كان يُرى بحيرةً من كرزٍ
حريقة من الضياء، موعدا.
خيا وعاد وهجه
من الرماد والدجى
تأججا.
وها، له أجنحة بعدد الزهور في بلادنا
بعدد الأيام والسنين والحصى
مثلك يا فينيق فاض حبه
علا، أحس جوعنا له، فماتَ. ماتَ باسطا
جناحه، محتضنا حتى الذي رمّده.
مثلك يا فينيق
يا حاضن الربيع واللهب
يا طيري الوديع كالتعب،
يا رائد الطريق .

البعث والرماد: ترتيلة البعث

فينيق، يا فينيق
يا طائر الحنين والحريق
...
فينيق متّ، فينيق متّ
فينيق ولتبدأ بك الحرائق
لتبدأ الشقائق
لتبدأ الحياة،

فينيق يا رماد يا صلاة .
نيراننا جامحة الأوار كي يولد فينا بطل
مدينة جديدة.
نيراننا الخفية الحدود في شروشنا
تمجد الهنيهة التي بها
يحترق العالم كي يصير عالمًا مثل اسمه،
مثل اسمكَ ـ الرماد والتجدد
مثل اسمكَ ـ الحياة والمحبة التي تموت فديةً،
تحرقنا، تربطنا بريشكَ المرمّدِ
لنهتدي.
...
"سيدتي أنا اسمي التجددُ
أنا اسمي الغدُ
الغد الذي يقتربُ ـ الغد الذي يبتعدُ.
في مهجتي حريقةٌ ذبيحةٌ
فينيق سر مهجتي
وحّد بي، وباسمه عرفتُ شكل حاضري
وباسمه أعيش نار حاضري.
سيدتي العجوز لستُ شاعرا
بالخطر الذي ترين، ها يدي مليئة بلحمها
هادرة بدمها.
وها أنا أسير، دائما أسير، خطوتي
تحبني، وقدمي عاشقة غبارها، نافضة غبارها.
ولا أزال شاعرًا بقوتي
صدري في علوه،

وجبهتي كأرزة
والشمس في تلفتي لصيقة".
...
"البطل استدار صوب خصمه
للوحش ألف خنجر
أنيابه مطاحن
والظفر السّنين ظفر حيةٍ.
والبطل القويّ مثل حمَل
تموز مثل حمَل - مع الربيع طافرٌ
مع الزهور والحقول والجداول
النجمية العاشقة المياه،
تموز شهر شرر تغوص في قراره
السماء. تموز غصن كرمة
تخبئه الطيور في عشاشها،
تموز كالإله.
البطل استدار صوب خصمه
تموز يستدير نحو خصمه:
أحشاؤه نابعة شقائقًا
ووجهه غمائم، حدائق من المطر.
ودمه، ها دمه جرى
سواقيًا صغيرة تجمعت وكبرت
وأصبحت نهر
وما يزال جاريًا - ليس بعيدًا من هنا -
أحمر يخطف البصر.
واندثر الوحش وظل خصمه الإله

ظل معنا شقائقاً
جداولاً من الزهر
وظلّ في النهر.
البطل اهتدى، مضى لموته
لا، لن أرى جبينه الغريق في غيومه
الغريق في بذوره
ولن أخيط صدره ببؤبؤي.
لا، لن أراه مطرًا وجثة من الرياح
مطرًا وجثة من الحقول والحصاد
لن أرى صوّانة الحياة في رماده
ففي غد أرى إليه صورة جديدة في بطل يحبه
وفي غد أسمعه أغنية حزينة مفرحة.
فينيق، تلك لحظة انبعاثك الجديد.
صار شبهُ الرماد صار شررًا ولهبًا كواكبيا
والربيع دب في الجذور، في الثرى،
أزاح رمل أمسنا ـ العجوز والثلاثة:
الركام والفراغ والدجى.
فينيق خلّ بصري عليك، خلّ بصري،
...
وخلني أشم فيها (الجمرة) اللهب الهياكليّ
ربما لصُوِّرَ فيها سمةٌ
وربما تجسّدت قرطاجة :
دقائق الغبار فيها لهبٌ
والطفل فيها حطبٌ ذبيحةُ المصير،
خلني لمرة أخيرةٍ

أحلم أن رئتيّ جمرة
يأخذني بخورها، يطير بي
لموطن أعرفه أجهله
لربما بعلبكّ، ربما لمذبح هناك.

هذان مقطعان من سياق قصيدة أطول "البعث والرماد"، نشر الأول ١٩٥٨ رغم أنه كتب في عام أسبق. يكرر أدونيس نفسه غالبًا، وهو تكرار تعاويذي على نمط غير شبيه بالزهد الصوفي، فيخاطب آلهة وثنية ترمز لانبعاث روحي لدى العرب (السوريين). يتنوع البحر غير المنتظم مع أمزجة القصيدة ويعززها. يبحث الشاعر عن حس بالهوية في ماض فينيقي بعيد، "نيراننا الخفية الحدود في شروشنا"، فهو يعيش في "أفق" جديد.

يرفض أبويه بعد بلوى دمرت روحه "مكرهًا معذبًا". انعكس خوفه أن يصير "قطعة من الحصير" مثل أمه على قلقه الخاص أن يصير ثابتًا في دروبه، شيئًا قد يخمد "صدره... باختناقه". لو قرأ أحدنا "الحصير" على أنه حصير صلاة لاعتقد أن صورة الأم تمثل الدين التقليدي. لكنه يختنق من "غبار" وهو في سجدة غير قادر على تلفظ مشاعره من العبث والفراغ.

تُنحي سلمى الجيوسي تقدير خالدة سعيد لصدمة وفاة والده محترقًا، فقد تكون مختلقة من خيال الشاعر. عمومًا، يلمح الشاعر لمشاعره الخاصة حين يكتب "لا أب يحييك حنو قلبه" و"أبي الذي أطعمني جفونه" (علّمه الحكمة والمأثور الشعبي). رغم ذلك فهو مكرر معذب بعجزه (الذي يبلغه بقوله "يدي معي وجبهتي على الحصير") ليتماثل مع الفينيق مضحيًا بنفسه، يجاهد ليحرز اعترافاً بإبداعه و"صدى لأغنيته".

كان أدونيس عضوًا نشطًا بالحزب القومي الاشتراكي السوري الذي أسسه أنطون سعادة (١٩٠٤- ١٩٤٩) وقد استحث الأخير "ربط فكرة

سوريا القديمة بالاهتمامات العصرية، (كاشفًا عن) خيوط التواصل الفلسفي بين السابق واللاحق". وأدونيس أيضًا واحد من بين شعراء استخدموا المسيح رمزًا : له وجود شعري في الكتاب المقدس، أما بول نويل اليسوعي فهو معلمه الناصح.

تتعامل دورة هذه القصيدة مع فكرة البعث الروحي بعد التحلل والموت، وهي رمز ومجاز حيّ غنيّ بأسطورته. يتم نسج أساطير الفينيق وتموز داخليًا مع المسيح وعذابه الافتدائي وعودته الظافرة من الموت تمتد لعناق الاثنين السابقين. الفينيق، طائر عربي خرافي غريب يحرق نفسه كل نصف ألف عام لينهض مجددًا من رماده، رمزًا للبعث الروحي عند العرب فهم يحرقون القديم لأجل حضارة عالمية تنبعث.

مثل المسيح الذي قال "اغفر لهم يا إلهي فهم لا يعلمون"، مات الفينيق "محتضنًا حتى الذي رمّده". صار الصليب والمحرقة رمزين للتضحية الذاتية، ويتماثل الشاعر مع صور ترحب بالموت كي تهزمه. أيضًا مثل تموز الإله الفينيقي القديم رمز المطر والحصاد، فتعلن عودته للحياة عن الحيوية والخصب.

في المجاز المسيحي، تموز شبيه بالحمَل غير المقدس. خصمه خنزير تقليدي، ماكينة قاتلة، يستدعي الجفاف والتدمير. جسم تموز "مع الربيع طافر"، كل نفَس فيه يملأ الأرض بالحياة والأمل، فهو طعام للطبيعة بقربان ظاهريّ. قارن إنجيل يوحنا (٦) ٥٤.٥٥ "**من يأكل جسدي ويشرب دمي فله حياة أبدية. لأن جسدي مأكلٌ حقٌ ودمي مشربٌ حقٌ**". كذلك إنجيل لوقا (٢٢) ١٩-٢٠ "**وأخذ خبزًا وشكر وكسّر وأعطاهم قائلاً هذا هو جسدي الذي يبذل عنكم. اصنعوا هذا لذكري. وكذلك الكأس أيضًا بعد العشاء قائلاً هذه كأسي هي العهد الجديد بدمي الذي يُسفك عنكم**".

تصبح أحشاء تموز شقائق تعلن الربيع "وجهه غمائم، حدائق من المطر"، كأنه يقول كل عام يصل المطر ليخصّب الأرض ويسري دمه في أنهار الأرض

مغذيًا إياها كأوردة في جسد. تمامًا مثل شعلة المسيح التي أعتمت لكنها تتكرر بأية لحظة، فموت تموز هو درب للحياة الخالدة ليصبح "لهبًا كواكبيًا".

يسمح هذا للربيع أن يزحف "في الجذور، في الثرى" مزيحًا "رمل أمسنا، العجوز والثلاثة: الركام والفراغ والدجى". قد يرمز الثلاثة لليأس والجدب والجهل، وقد تمثّل العجوز "ثقافة خرِفة (ثقافة إسلامية عربية؟) معادية للشاعر"، والرمل حد الضياع الذي ينشُد رمزيًا خنق الحياة بانتشاره العنيد من الصحراء.

يستحضر مجاز أدونيس بشكل غير مباشر الربيع اللبناني "له أجنحة بعدد الزهور في بلادنا" مستدعيًا الطيور والزهور التي تغطي جانب التلال. جبهة الشاعر أرزة معمّرة "رمز لبنان"، فيستعيد خلق الإحساس بالشروق المرقّش الذي يضرب العين من خُضرة الأرزة أينما يتوجه المرء. يقترح طيورًا رقيقة تبني عِشاشها في الربيع بتشبيه تموز "غصن كرمة" ("أنا الكرمة" يوحنا ١٥:١) "تخبئه الطيور في عِشاشها".

اللازمة الأخيرة رُقية مُلحّة بترتيلة للبعث،احتفال،أمل وصلاة. وتجادل سلمى الجيوسي في فشل أدونيس "بإنجاز توليف من الحاضر والماضي" وتحس أنه خطلٌ بفرط تبسيطه للمسيح مجرد رمز لبعث أمة ينجزه الاستشهاد. عمومًا، لا تنحصر إشارات التعب العاطفية ويعلبك وقرطاجة بالضرورة كاستعراض للخيال فأي رمز يصبح ترددًا خلال سياق ثقافي معين، وبتوحيد ثلاثة رموز يرحّب أدونيس في الحقيقة بفكرة إعادة الميلاد لتنتهي عالمية.

مرثية الأيام الحاضرة

عربات النفي
تجتاز الأسوار

بين غناء النفي
وزفير النار
آه الأشعار
رحلت مع عربات النفي.

الريح ثقيلة علينا ورماد أيامنا على الأرض. نلمح روحنا في بريق شفرة أو على طرف خوذة، وخريف المعالح يتناثر فوق جراحنا وما من شجرة أو نبع.

بعيدًا تجر المأساة وجه تاريخنا، وتاريخنا ذاكرة يثقبها الرعب، وسهول غريبة من الشوك الوحشيّ.

في أية جداول بحرية نغسل تاريخنا المضمخ بمسك العوانس والأرامل العائدات من الحج، الملوث بعرق الدراويش حيث تنخطف السراويلات، ويحبل الصوف بالمعجزة، وتحظى بربيعها جرادة الروح.

الليل يتخثر وفوق جثث العصافير تدب طفولة النهار، والبحر يغلق في وجهنا سريره، وعبثًا يتزحزح الباب الموصد. ونصرخ ونحلم بالبكاء ولا دمع في العيون، ونلوي أعناقنا تحت الريح والصقيع .

وبلادي امرأة من الحمى، جسر للملذات يعبره القراصنة وتصفق لهم حشود الرمل. ومن بابها الصلصالي تلمح عيوننا أشياء الناس ـ أضاحي لقبور الأطفال، مجامر للأولياء، شواهد من الحجر الأسود، والحقول مليئة بالعظام والرَّخَم، وتماثيل البطولة جيفٌ ناعمة.

ونمضي، صدورنا إلى البحر، وفي كلماتنا يرقد نحيب عصر آخر، وكلماتنا لا وريث لها، نعانق جُزر الوحدة، نشم الغرابة البكر في قعر الهاوية، ونسمع مراكبنا ترسل خوارها اليائس، واليأس هلال طالع والشر في طفولته. وعند مساقط الأنهر في بحرنا الميت، يلد الليل أعيادًا وعرائس من الزَّبد والرمل، من الجراد والرمل.

ونمضي، والرعب يحصد الركب، في منحدرات من الوحل والنحيب،

والأرض تنزف دمًا في خواصرنا والبحر سدٌّ أخضر.

(٢)

في أي رب جديد
تنهض أجسادنا
ضاق علينا الحديد
وضاق جلادنا
باسم خراب سعيد
ييأس ميلادنا .

ضيقةٌ جباه أيامنا والسنون عجفاء راكدة. عواصفنا في خِرقٍ وسماؤنا الرمل وها نحن في مفارق الفصول. نتحصن بأهدابنا ونمشي تحت سماء فسيحة من البغال والمدافع وغبار المقابر يمسك بأهدابنا، والأرض كلها بلون أهدابنا وأهدابنا مخيطة بالإبر.

الحياة هزيلة في هذه الدقائق من العمر. النهار لا حواجب له، وليس للشمس أهداب طويلة، وتحت أقنعة الجليد والرمل نكبر ويكبر الناس.

الناس! قشور جديدة من كل صوب، طعمٌ نادر من الزرنيخ
وسماء لا تنضج تحتها السنابل.

الناس! تحت لسانهم يتكدس الرماد، وفوق أنوفهم تتدحرج صخرة الصمت، وبُناة الممالك يُسرجونهم ويعرضونهم لعبًا في الساحات وأرائك وأعلامًا . ولا همس في بردى والفرات، لا لقاح، لا تململ. السلالة عاقرٌ في بلادي وخرساء، والتاريخ يحمل بقاياه إلى أرض أخرى.

أيتها الأرض المفروشة بالوبر، أيتها الخريطة الجامحة من القمح والنفط والمرافئ، يا أرضًا بلون الهجرة وبلون الريح . هل سينهض من جديد، شعب جديد في حقول الأفيون والقات؟ هل ستنهض ريح جديدة ضد الرمل؟

وأنت أيها المطر، أيها المطر الذي يغسل الأنقاض والخرائب، أيها المطر الذي يغسل الجيف، ترفّق أيضا واغسل تاريخ شعبي .

يجهل أن الصخرة الجارحة
قصيدة مخنوقةً في الشفاه
ويفهم الجاموسة النابحة
حمامةً أو زهرةً أو إله،
وذات يوم تُبعث الحشرجات
في وطن الضفادع الجائعة
وتنثل الخبز لنا والصلاة
جرادةً أو نملةً ضائعة.
هو ذا اعتراف الرمح التائه،
هو ذا أنا
اقتلني أيها الصدق.

(٣)

ـ (... تضفّري يا فتوة بأوراق أكثر اخضرارًا. لا يزال الشعر معنا، لا يزال البحر معنا والحلم ـ:

"لسيحون هذه الأفراس المحملة، لخراسان هذه الرماح. بيتنا ذهبٌ على سفوح هملايا، وسمرقند راية. بأهدابنا لمسنا طحالب الأرض، بعروقنا ربطنا الأزهار الهادية. كنا نغسل النهار المبقّع، والحجر حريرٌ تحت أقدامنا والأفق صهوة جيادنا ونعالها الرياح الأربع.

تلك هي دروبنا ـ نتزوج الصاعقة، نغسل عفونة الأرض ونملؤها بصراخ الأشياء الجديدة. تلك هي تخومنا ـ نحن أكثر اخضرارًا من البحر، نحن أكثر فتوة من النهار، والشمس بين أصابعنا نردٌ أخضر."

تحت قمر الغربة يزغف جناح الربيع، ومن المراكب الجامحة وهي تعبر الميت في الريح، تجنح ريح أخرى، وتهز أبواب المدينة. وغدًا تتفتح وتحرق حصادها من الجراد والرمل.

فوق الهاوية سنبني، ولسوف نظل في فوهة المستقبل –

تلك هي عتبة المستقبل :

"أسمرُ طالعٌ من البحر، مليءٌ بغبطة الفهد، يعلّم الرفض، يمنح أسماء جديدة وتحت جفونه يتحفّز نسر المستقبل.

أسمرُ طالعٌ من البحر لا تُغويه أعياد الجثث، مليء بالعالم مليء برياح تكتس الوباء، والنسمة الخالقة في رياحه تقسر الحجر على الحب، على الرقص والحب."

آلهة الرمل تتطرح على جباهها والنبع يدفق تحت الموسجة، ما من حنظل على الشفاه ولا موت في البحر.

... ونأتي إلى بلادنا الأسيرة حيث المصباح كنيسة والنحلة راهبة)

(٤)

- من أي بلاد أتيت، من أي حظيرة لا اسم لها؟

- لم يكتمل وطني بعد. روحي بعيدة ولا ملك لي.

حيث يبدأ القراصنة، يأكل الناس بعضهم وتنتهي الكلمة. وحيث يبدأ القراصنة أحمل كتبي وأمضي. أسكن في فيء قلبي وأنسج بحرير القصائد سماء جديدة.

أيها البحر يا صديق الجرح أيها الجرح يا صديق الملح

أيها البحر الأبيض

أيها الفرات يا أيامًا بلا رقم

أيها العاصي يا سريرًا بلا طفل

وأنت يا بردى.

لقد شربتك جميعًا وما ارتويت، لكنني تعلمت الحب، ووحده اليأس جدير بالحب.

يائسٌ وليس من موت، تائهٌ وأكره الهداية. عيني مليئةٌ بالكذب، والشك يكسو قشرة الأرض، وليس لي قدمٌ في موطن الوحل.

هو ذا شراع الغربة، هو ذا وجهي المسافر. أترك وراثي أصدقائي.

قضبانَ الحديد والسجونَ، وأترك بلادي لأولئك الرواقين المجانين،

وأمضي وليس لي غير أحزاني الطويلة ومسافاتي الكوكبية وفي موكبي حبيبتي وشعري. وأمضي، وفوق جبيني يعسّل نحل الغربة، وفي عينيّ يرقد شعبي الضائع،

وأمضي وأنا أحلم - بالقلوب المعلقة في الدوالي والرؤوس المزروعة في الحقول، وأتذكر أن هذه ليست إلا بقايا أحبابي. وحين تدخل في عروقي رائحة البحر، وتملأ شَعر حبيبتي قبل الريح وتموت الشواطئ وتُبعث ، لن أتذكر غير أمي وسأنسج لها في

ذاكرتي حصيرًا ليّنةً تجلس عليها وتبكي.

وداعًا يا عصر الذباب في بلادي،

وافرح أنت يا إله ياسيّ الشاحب، تحتي الأرض مفسولة وفي كلماتي نبرة غربية وفي شعري نكهة العري.

...ورقٌ ولا حبر ولا قلبٌ ينفضه الحبر واليأس نجمة في الجبين والشرّ في طفولته والصمت رملٌ كاسح ولا ورق.

- من أي بلاد أتيت، من أي حظيرة لا اسم لها؟

- لم يكتمل وطني بعد. روحي بعيدةٌ ولا ملك لي.

كتبت ونشرت ١٩٥٨، وتبين تحولات معينة في مدركات الشاعر. رغم أن الخطوة من الشعر الحر إلى قصائد النثر تبدو صغيرة إلا أنها مميزة. لقد حرر حلول الشعر الحر مع توكيده على "موسيقى الفكرة" شعراء الحداثة العرب من مقتضيات الوزن والقافية. يتيح غياب هذه القيود في شعر النثر منفذًا إبداعيًا لفكرة الشاعر وانفعالاته لكنه يتطلب التزامًا دقيقًا بالتقنية.

قد يكون دخول أدونيس لهذا الجنس الأدبي الجديد نابعًا من تعرفه على أعمال سان جون بيرس. فقد وظّفه مستفيدًا به في "مزاميره" التي تشكل جزءًا من "أغاني مهيار الدمشقي" مولدة توترًا ومجازًا شخصيًا عاليًا.

"مرثية الأيام الحاضرة" تعتبر ظاهريًا ذروة سنين البحث المتوتر والتساؤل عن دور. هي واحدة من أعمال أدونيس المطولة تنقسم إلى أربعة أقسام واضحة، يقدم كل منها نظامًا مختلفًا في الرؤية الشعرية، عارضًا مجازه الغريب وتفرده اللغوي.

يندب الشاعر ماضي أمته التالف، وينبوءة شاعر ذكوري يشبهه بامرأة تقع فريسة "قراصنة" أو قبائل بربرية تصفق لوصولهم، "حشود الرمل" هنا تمثل موت الفكر والحرية. هي "مأساة" تلمحها "عيوننا البعيدة" من "بابها الصلصالي". صورة شيقة تعمل على مستويين: ينقل فكرة الأسلاف المشردين في بيوت سفعتها الحرب عاجزين، بينما يلمّح للعيون التي جففت نفسها من البكاء. رغم أننا "نحلم بالبكاء... لا دمع في العيون".

تاريخ بلاده كما يرى "سهول غريبة من الشوك الوحشيّ... ذاكرة يثقبها الرعب"، مستحضرًا ذاكرة شعبية لقبائل التتر المرعدة عبر البلاد، بينما الرعب شوكة تنخس "الجراح". الجرح رمز مهم لأدونيس، منبّه مؤلم يشحذ الإدراك ويحجب الرضى. في النهاية يوخزه "خريف المالح" فيجعل الجروح تؤخر التئامها.

يمرض الشاعر برياء مزمن للإسلام التقليدي متظاهرًا بتناقض وهمي ساخر حتى "تحظى بريبعها جرادة الروح"، في هذه الحال يستحيل على نبل الروح أن يزدهر. لو حدث هذا التأثير الجريح لماض سطحي على الحاضر ("في كلماتنا يرقد نحيب عصر آخر" وكلماتنا لا وريث لها") إلا أنه يفشل في السقوط على آذان مصيخة. ويُساق الشاعر لطرح سؤال : "في أية جداول بحرية نغسل تاريخنا؟".

عمومًا ، "البحر الميت... سدٌّ أخضر" (يسخر من الأخضر لون الخصوبة) فيخيب أمل "الجراد والرمل" الذي يجعل الأرض "تنزف دمًا في خواصرنا". (يوضح أدونيس أفضلية مميزة لغرس اللاوعي أي

الأشياء الهامدة بخواص الكائنات الحية فيحس بالوحدة معها كأنه ممسوس شخصيًا بمصيرها).

يؤدي رفض الشاعر للمجتمع الذي يحيا به إلى عزلته في "جُزر الوحدة" التي كان يؤملها بشغف وهو في سفنه. فهي مأسورة "ترسل خوارها اليائس" غير قادرة على اقتلاع نفسها من البحر الميت محرومة من الأمواج والمد والجَزر. يقول الشاعر بحدة "اليأس هلال طالع" ليعيد الصدمة اللاذعة إن الهلال أصبح فاقدًا للروح.

يواصل أدونيس انتقاص قدر ماضي بلاده وحاضرها. فتعكس "السنون عجفاء راكدة" قنوطه المنبعث من "سماؤنا الرمل"، سماء متعطشة للماء تفشل في توليد المطر واهب الحياة. "نتحصن بأهدابنا" ضد الرمال التي تُعمي الرؤية الشعرية، رغم أن "غبار المقابر يُمسك بأهدابنا". يُرغم الناس على الحياة تحت "اقنعة الجليد والرمل" التي تخنق مشاعرهم الأصلية.

"تحت لسانهم يتكدس الرماد"، باعثًا رغباتهم غير المشبعة لكن غير المفصّح عنها بينما "فوق أنوفهم تتدحرج صخرة الصمت"، أي الاضطهاد المفروض عليهم من قبل حكامهم الطغاة. يستغلونهم دوريًا لدعم سيطرتهم كدرع واق "يسرجونهم ويعرضونهم لعبًا في الساحات وأرائك وأعلامًا".

ينعكس عجز البلاد جنسيًا في بردى والفرات: يمران كتاريخ "يحمل بقاياه إلى أرض أخرى". يتصور الشاعر مستقبل بلاده منحدرًا لاعتبارات سياسية جغرافية "خريطة... من القمح والنفط والمرافئ" لو لم يُفق الناس من إدمانهم "الأفيون والقات".

الطريقة الوحيدة للقضاء على طاغية الرمل أن تنهض ريح جديدة ضده تحمل "المطر الذي يغسل الأنقاض والخرائب (و) الجيف". لو تتطّف تاريخ البلاد من معالمه البغيضة لانبعث "الصدق". وفي أسوأ

الأحوال، يمكن للمخلوقات الضئيلة "نملة ضائعة" أن تنقل الأمل في صورة "الخبز والصلاة".

يستخدم أدونيس جملة اعتراضية ممتدة في هذه الفقرة لدمج الماضي البعيد بالمستقبل. يواسي نفسه بمعرفة أن الشعر "البحر والحلم" باق. يُلمّح لمقدمات دخيلة بالتاريخ الإسلامي الذي سمرقند "رايته" في زمن يُظهر ألا شيء يمكنه وقف المد العربي "الأفق (كان) صهوة جيادنا ونعالها الرياح الأربع". في ذلك الوقت "بعروقنا ربطنا الأزهار الهاربة"، مانحًا الدم الحي ليعطي دلالات الربيع والتجدد.

يقع الطريق أمامنا في تطهير "عفونة الأرض ونملؤها بصراخ الأشياء الجديدة". الشاعر واثق من الإنسان أن يجد ينابيع القوة والإبداع في نفسه ("نحن أكثر اخضرارًا من البحر") وأن غدًا أكثر إشراقًا يتمثل في "شمس خضراء" بين يدي الإنسان مادام الحظ يحكمه.

رغم أن الشاعر منفيٌ "تحت قمر الغربة" فهو ينظر أمامه لمحفزات التجدد المؤقتة حين "يزغف جناح الربيع". يأمل ضد طبيعة الأمل بعناد، تملأ "المراكب الجامحة" أشرعتها من الريح الجديدة التي "تهز أبواب المدينة" و"تحرق حصادها من الجراد والرمل".

"في فوهة المستقبل" يصل شكل فوضوي "يكنس الوباء"، "يقسر الحجر على الحب" و يحرر "بلادنا الأسيرة". سيكون "أسمر" وطنيًا يصعد من البحر مثل أفروديت، "يُعلّم الرفض" يفتتح نظامًا جديدًا للقيم بمنح "أسماء جديدة". يحرس مستقبل بلاده "تحت جفونه يتحفز نسر المستقبل". في ذلك الوقت تتداعى "آلهة الرمل" القاسية كذبيحة ثلاثية الأرؤس.

رغم ذلك يظل في ممالك الريبة. نهر بردى يلخص البلاد بالنسبة للشاعر فقد فشل في الوفاء بحاجياته، عطش لا يرتوي لكنه أعطاه قدرة على الحب بها قد يحارب اليأس. هو نسيج من الريب والأصوات تناقضاته الداخلية "يائس، وليس من موت. تائه وأكره الهداية".

مسلح باليقين "حيث يبدأ القراصنة، يأكل الناس بعضهم وتنتهي الكلمة... أحمل كتبي وأمضي... أنسج بحرير القصائد سماء جديدة". يضيع حين يظل في مكان به حُكم طغيان، يهدد همه الذاتي الضاري "الكلمة" (رسالة الأمل). يفضّل أن يرحل فينجز التحول من خلال شعره. رغم تمتعه بحياة الوهن في منفاه ("يُعسّل نحل الغربة")، إلا أنه يتذكر دائمًا ناسه المستعبدين ("في عينيّ يرقد شعبي الضائع").

يتصور بشكل سريالي من يضحون بحياتهم لتحرير بلادهم فيثرون تربة العصيان "بالقلوب المعلقة في الدوالي... الرؤوس المزروعة في الحقول". يغيّر الشاعر المزاج بإعادة بعث رقيقة لحس الاقتراب من البحر "حين تدخل في عروقي رائحة البحر (تجددني) وتملأ شعر حبيبتي قُبل الريح". سيهب التجدد "نبرة غريبة... نكهة العُري" لشعره ويزيل الزيادات.

قد يسبب غياب الإلهام للشاعر أن يجرب كتمة الكاتب ("ورق ولا حبر") فلا يستطيع ("لا قلب ينفضه الحبر")، يظن عمومًا مثل ألبير كامي أن الصمت نوع من الرضى "الصمت رملٌ كاسحٌ ولا ورق". وينهي الشاعر اتهامه اللاذع بالأمل المتوتر في المستقبل "لم يكتمل وطني بعد، روحي بعيدةٌ ولا مُلك ليّ".

مزمور (ساحر الغبار)

أحمل هاويتي وأمشي. أطمس الدروب التي تتناهى، أفتح الدروب الطويلة كالهواء والتراب. خالقًا من خطواتي أعداء لي، أعداء في مستواي، ووسادتي الهاوية والخرائب شفيعتي.

إنني الموت، حقًا.

التآبين صيغي. امحو وانتظر من يمحوني. لا شذوذ في دخاني وسحري. هكذا أعيش في ذاكرة الهواء.

أكتشف نبرةً لعصرنا وغُنّه.

(عصر يتفتت كالرمل يتلاحم كالتوتياء، عصر السحاب المسمّى قطيعًا والصفائح المسماة أدمغة. عصر الخضوع والسراب، عصر الدمية والفزاعة، عصر اللحظة الشرهة، عصر انحدار لا قرار له).

ولا شريان عندي لهذا العصر. إنني مبعثر ولا شيء يجمعني.

أخلق شهوة كلهاث التنين.

أعيش خفية في أحضان شمس تأتي. أحتمي بطفولة الليل تاركا رأسي فوق ركبة الصباح. أخرج وأكتب أسفار الخروج ولا ميعاد ينتظرني.

إنني نبيٌّ وشكّاك.

أعجن خميرة السقوط، أترك الماضي في سقوطه وأختار نفسي، أفلطح العصر وأصفّحه، أناديه. أيها العملاق المسخ أيها المسخ العملاق وأضحك وأبكي.

إنني حجةٌ ضد العصر.

أمحو الآثار والبقع في داخلي. أغسل داخلي وأُبقيه فارغًا ونظيفًا. هكذا تحت نفسي أحيا.

بالنزيف تتغذى عروقي ولا مكان لي بين الموتى. الحياة ضحيةٌ لي ولا أعرف أن أموت. إن زماني خفيٌّ وتحت العيون، وأمسِ دخلتُ في طقس الموج وكان الماء لهيبي.

إنني عَجولٌ والموت يتبعني حاشدًا رياحه بين عينيّ. أضحك معه وأبكي في رفّة الهُدب. آه الموت المهرج الموت الباكي.

أعرف أنني في شرخ الموت، أتبطّن القبر وأخنخن كلماتي، لكنني حيٌّ. يعرف هذا غيري،

أهجم وأستأصل، أعبر وأزدري. حيث أعبر يسقط شلالٌ عالم آخر، وحيث أعبر الموتُ واللامعمر،

وسأبقى، فأنا مسبِّحٌ بنفسي.

هذه قصيدة من "أغاني مهيار الدمشقي" نشرت ١٩٦٢. في هذه المرحلة من تطوره الأدبي يتراجع عميقًا إلى نفسه كسلحفاة تنسحب إلى درقتها "هكذا تحت نفسي أحيا"، لذلك يتعافى وينمو. يبحث عن طاقات الشفاء الاستعارية بالنوم، يلتمس الأمان الذي يحسه الطفل عند اليقظة برأسه على حجر أمه "أحتمي بطفولة الليل تاركًا رأسي فوق ركبة الصباح".

يحاول الشاعر أن يحدد نفسه في عقله الباطن "أمحو الآثار والبقع في داخلي" حيث يحس أنه لا يلمس الحقيقة فيمارس تفسّخه الذاتي "لا شريان عندي لهذا العصر. إنني مبعثرٌ ولا شيء يجمعني"، يخلق أدونيس حقيقته، جحيمه الخاص "وسادته". له هوية مع الدمار والموت، ولا يؤسس نفسه من الماضي أو الحاضر، مستخدمًا المجاز بقوة عبقًا بالتخمر "أعجن خميرة السقوط، أترك الماضي في سقوطه وأختار نفسي. أفلطح العصر وأصفّحه".

رغم أن أدونيس يقول ذلك فهو "في شرخ الموت"، إرداف شيق يعي الموت العجول كذاته المتحولة، حيث الموت أسوأ أعدائه "لكنني حيٌّ... ولا مكان لي بين الموتى". قد يكون ما يحاربه أدونيس نهاية إبداعه ورؤيته "إنني عجول والموت يتبعني حاشدًا رياحه بين عينيّ. أضحك معه وأبكي في رفة الهدب". واضح أن هناك تناقضات انفعالية ملازمة يعبر عنها بالضحك والبكاء (حالة معروفة بالهستيريا).

بالمشابهة يجادل الشاعر "إنني نبي وشكاك" أحدهما يؤمن والآخر يشك في الوقت نفسه. يرفض عصر "الخضوع والسراب"، "يتفتت كالرمل (عقيم)" ومن نفيه ينتظر في الباطن شيئًا يستعيد الإبداع والحياة "أعيش خفية في أحضان شمس تأتي... زماني خفيّ وتحت العيون".

ويتضح رفض أدونيس للتقليد من بيته "أمس دخلت في طقس الموج وكان الماء لهيبي"، فهو منصرف للعبادة للبحر رمز الحياة والقدر، على

النقيض يريد أن يجعل الماء لهيبًا هيكليًا. هذه الفكرة تنقل صورة الغروب اللبناني، موج على نار.

استخدام أدونيس المستمر لضمير "أنا" يدعم طبيعة هذا المزمور الاستبطانية فهو يستخدم مجازات باطنية في سياقات سريالية. يبدو في شَرَك دائم على مشهد شيطاني مثل شخصيات هـ. ج. ويلز في "رحلة إلى قلب الأرض"، بالتحليل الأخير هي رحلة عقله "حيث أعبر يسقط شلالٌ عالم آخر، وحيث أعبر الموتُ واللامعمر. وسأبقى، فأنا مسيَّج بنفسي". على أدونيس في هذه المرحلة أن يتغلب على عقبات نفسه ليخرج من صدفته.

مرآة الحجر

عاريًا تحت نخيل الآلهة
لابسا رمل السنين
كنت ألهو باحتضاري
كنت أبني ملكوت الآخرين
بغباري.

يا نبيَّ الكلمات التائهة
يا نبيَّ السفر الآتي إلينا
في رياح المطر
أنا واليأس عرفنا أنك الآتي إلينا
وعرفناك نبيًا يُحتضر
فانحنينا
وهتفنا: "أيها الآتي إلينا

ضائعًا يقطر نفيًا وحريقا
نحن نرضاك إلهًا وصديقا
في مرايا الحجر."
يا نبيّ السفر
أنا أرضاك إلهًا ورفيقا
في مرايا الحجر.

باسمك اليوم أغني للغيوم
وسأبني بين قلبي والفضاء
عند أطراف النجوم
حاجزًا يلبس وجه البشر
والسماء،
وأغني للغيوم.
حجرٌ وجهي ولن أعبد غير الحجر.

هذه القصيدة ضمن "أغاني مهيار الدمشقي" (١٩٦٢)، تشير بوضوح من بيتها الأول إلى المزاج الخام الذي يؤازر عناصر القصيدة. يقود الشاعر وجودًا غير مجازي أساسًا، رافضًا للتطابق "عاريًا تحت نخيل الآلهة". يخدم "إرثه" بشكل نرجسي دون أن يكون لديه ما يفعله عدا "ابني ملكوت الآخرين/ بغباري" أي يبني قلاعًا في الهواء ستنهار عند أول لمسة. يلبس "رمل السنين" مغلفًا بالجدب الراسخ حيث "رياح المطر" تقتل.

عمومًا، يصحب الخصب "نبي الكلمات التائهة" كأنه كاسندرا الافتدائية (*)،مثل شخص مطرود من بلاده "يقطر نفيًا وحريقا". مثل من يمنح نوعًا من الحافز لخيال الشاعر فيسمح له أن يغني "للغيوم". ويمكن

(*) كاسندرا: ابنة بريام الموهوبة للنبوءة، لكن قدرها كان الا يؤمن بها أحد. (م)

اليقين "نبي السفر الآتي" (الشاعر) أن يحس بحياته وآدميته، جاعلاً إنسانيته تنساب في "الفضاء". وجهه من حجر، يبدو ظاهريًا أنه لا يحس فالحجر لا يبتسم ولا يحرك انفعالاً، رغم ذلك له قلب يدق منتظرًا .

من الصعب إدراك مفهوم مرآة الحجر ، فنحن نفهمه على الأفضل حجرًا لامعًا يعطي انعكاسًا غير واضح . ربما يشير الشاعر لنفسه حيث ينعكس وجه المرء في مرآة، وجدير بالتصديق أن أدونيس يقترب في الحقيقة من انعكاسه الخاص "أنا أرضاك إلها ورفيقًا/ في مرايا الحجر". يبدو كأن الركود والتراخي يحولان الشاعر إلى نوع من "الوثن" أو شكل من "الميدوزا": "حجرٌ وجهي ولن أعبد غير الحجر".

غبطة الجنون

هدمتُ قصر الرمل في العيون
منحتُ للتكايا
مجامر الأفيون -
مجامر الأفيون والسجاد والمرايا،
رجمتُ وجه الصبر والقَبول
رقصتُ للأفول
لجثة الإله -
باسمكِ يا سحابة الأجرام
يا عُرس الأنقاض واليباس
يا بُقع الرعب على الجباه.

هذه القصيدة مؤرخة أيضًا ١٩٦٢ من "أغاني مهيار الدمشقي". فيها يظهر أدونيس رفضه العنيف واضحًا للدين التقليدي، كونه مرادفًا في

باله للاضطهاد والسيطرة يجبر المجتمع على الثبات والجمود. ويقترح "الجنون" محل الوثن التقليدي والممارسات الدينية التوحيدية.

بهذه النهاية في "غبطة الجنون" ينشد أدونيس تخريب بيوت الدراويش بمنحها "مجامر الأفيون" (بدلاً من البخور) بتأثيرها المسكر يتخلل "التكايا"، مما يؤدي إلى أفول القيود والأعراف. يمكن القول إن قصائد أدونيس تُفهم بصورة أفضل تحت تأثير معامل هذياني كالمخدر الذي يستخدمه هنود المكسيك جزءًا من مشاعرهم الحلمية. في الواقع، هناك نوع من المخدر يُستخدم دائمًا في سياق ديني مع عدد من التقاليد الثقافية، ففي الشعائر الشامانية مثلاً يسمح المخدر للـ"روح" أن تتسرب إلى منشدها فتجعله يشارك "الرؤية".

لدى رؤية أدونيس "قصر الرمل في العيون" ولدى تعرفه على ديانة تقليدية، لا يقبض على شيء صالح لشخصه، غير أن يؤازر رفض الطاعة غير المستفهمة "رجمتُ وجه الصبر والقبول". فيها يكون هدفه تأييد الفوضى وحجب الركود "باسمك... يا عرس الأنقاض واليباس".

مزمور (الزمان الصغير)

نتقاسم الفضاء، الموت وأنا
نرفع بيرق المجاعة، الخبز وأنا
وغدا أعلق بثوب الخرافة وأتسلق حائط الظل. سيعلق بي آنذاك موكب من مزامير الحجر.
آه أيها الجنون يا سيدي يا مسيحي.
أبحث عن شمس تُقيم في العيون، عن عيون ترى الضوء كل الضوء.
أبحث عن جذع شجرة يصير جسدًا، أبحث عما يُعطي للكلمة عضوًا جنسيًا وعما يُعلّم الظل أن يبقى جلدًا للأرض، وعما يثقب السماء.

أبحث عما يعطي للحجر شفاء الأطفال، وللتاريخ قوس قزح،
وللأغاني حناجر الشعر.
أبحث عما يمد التخوم المتموجة، التخوم التي لا تُرى بين البحر
والصخر، بين السحاب والرمل، وبين النهار والليل.
أبحث عما يوحّد نبراتنا ـ الله وأنا، الشيطان وأنا، العالم وأنا،
وعما يزرع بيننا الفتنة.
آه، أيها البحث يا وعائي.

هذا مقطع صغير من مزمور في " أغاني مهيار الدمشقي " (١٩٦٢)، يسعى لتغطية حقيقية لأدونيس الأساسي في هذه المرحلة الخاصة بتطوره الأدبي، حيث كان منهمكًا في حل تناقضاته الداخلية. لا يزال ينشُد ذلك الشيء المراوغ سريع الزوال غير المعروف الذي يعتنقه، يكشف به معنى للعالم حيث يعيش "أبحث عما يوحد نبراتنا ـ الله وأنا، الشيطان وأنا، العالم وأنا". يتمنى الشاعر في هذا المأزق الميتافيزيقي كشف الإمكانات والاحتمالات لاختبار المدى الذي يمده به النظام الكوني "أبحث عما يمد التخوم المتموجة".

يفتش أدونيس عن "شمس تُقيم في العيون، عن عيون ترى الضوء كل الضوء" لتبدد العتمة والجهل ("أتسلق حائط الظل") كأنه نوع بروميثي (من بروميثيوس: المترجم) بنظرة عالية. لو حصلنا عليه يتبصر الشاعر بإدراكه المتزايد الأشياء غير الناطقة كالحياة والمخلوقات الناطقة "أبحث عن جذع شجرة يصير جسدًا ... عما يعطي للحجر شفاء الأطفال... للأغاني حناجر الشجر".

علاوة عليه، فهو يتمنى أن يلوّن الماضي الكئيب من الأبيض والأسود مستدعيًا إياه بسناء ألوانه الكاملة ليعطي "للتاريخ قوس قزح"، أملاً في عودة الشمس بعد انهمار المطر. عمومًا، الكلمة أكثر أهمية لذا سيمنحها

"عضوًا جنسيًا" يستعيد الإبداع والقوة. سيحدث هذا "وغدًا أعلق بثوب الخرافة"، هذا الثوب الذي يمنع حرية الحركة ويعوق حرية الفكر والتعبير.

يتوحد الشاعر مع كل من الموت والخبز واهب الحياة، مستخدمًا تناقضًا تهكميًا "بيرق المجاعة" لتبليغ مشاعره المربكة وتحرره من الوهم. الجنون مسيحه المنذور للخدمة، درب الخلاص.

ريشة الغراب

آت بلا زهر ولا حقول
آت بلا فصول،
لا شيء لي في الرمل في الرياح
في روعة الصباح
إلا دمٌ فتيٌ
يجري مع السماء
والأرض في جبيني النبيّ
رفٌ عصافير بلا انتهاء.
آت بلا فصول
آت بلا زهر ولا حقول
وفي دمي نبع من الغبار
أعيش في عينيّ
آكل من عينيّ.
أحيا، أسوق العمر في انتظار
سفينةً تعانق الوجود
تغوص للقرار

كانها تحلم أو تحار
كانها تمضي ولا تعود.
في سرطان الصمت في الحصار
أكتب أشعاري على التراب
بريشة الغراب،
أعرف، لا ضوء على جفوني.
لا شيء، إلا حكمة الغبار.
أجلس في المقهى مع النهار
مع خشب الكرسي
وعقب اللفافة المرميّ
أجلس في انتظار
موعدي المنسيّ.
أريد أن أجثو أن أصلي
للبومة المكسورة الجناح
للجمر للرياح،
أريد أن أصلي
للكوكب المشدوه في السماء
للموت للوباء،
أريد أن أحرق في بخوري
أيامي البيض وأغنياتي
ودفتري والحبر والدواة
أريد أن أصلي
لأي شيء يجهل الصلاة.
بيروت لم تظهر على طريقي
بيروت لم تزهر وها حقولي

بيروت لم تثمر
وها ربيع الجراد والرمل على حقولي،
وحدي بلا زهر ولا فصولِ
وحدي مع الثمار
من مغرب الشمس إلى ضحاها
أعبر بيروت ولا أراها
أسكن بيروت ولا أراها ـ
وحدي أنا والحب والثمار
نمضي مع النهار
نمضي إلى سواها.

يستخدم الشعر الحديث صورًا تؤازر المزاج الانفعالي دون شرح هذا المزاج بشكل تعبيري. لذلك فالصورة الشعرية هي العنصر الأكثر أهمية رغم أنها قد لا تكون صورة مباشرة. للسبب نفسه لا يحتاج الشعر أن يكون مفهومًا ليصبح مؤثرًا.

تعمل قصائد أدونيس حول هذا السحر المشمول بالأصوات والإيقاع. يتضح فيها أثر الشعراء الفرنسيين: مثل "بودلير" تعبيرًا عن الألم والكرب، كي يخلص إلى صورة شعرية من حقائق بشعة للحياة، كذلك "رامبو" الذي انطلق عميقًا أكثر من أي شاعر قبله في استكشاف ما دون الوعي، مجربًا مع الإيقاع وصائغًا كلمات في علاقات مركبة غير مألوفة. وجعله هذا يولّد صورًا متوترة مشعة.

نشرت القصيدة السابقة ١٩٦٢ (أغاني مهيار الدمشقي). "ريشة الغراب" قصيدة مزاج ممتازة بصفة تعبيرية، تفيض بنوع شبيه بالحلم "كأنها تحلم أو تحار". يعبر الشاعر عن فقدانه للهوية وتمنيه النكوص لأعماق كينونته "تغوص للقرار". قارن هذا مع "بودلير": "مشيئتنا مغمورة

تحت هاوية، جحيم وفضاء مشتبكان في خفاء للعثور على جديد".

الشاعر مرتبك غير راض وغريب عما يحيط به "آت بلا زهر ولا حقول، آت بلا فصول". يستمد إلهامًا قليلاً من حد الرمال ("لا شيء لي في الرمل ... لا حب لا بحار")، بينما "الأرض... النبيّ" في انعدام تشكلها وتأسيسها رمز الأمل في الخصب بعصابة كاهن حول رأسه "أجلس في انتظار/ موعدي المنسي"، تبين اللامبالاة المطلقة التي وقع الشاعر فريسة لها وحاجته للوصل مع أي شخص كافتراضه الوصل الفيزيقي "مع خشب الكرسي" الذي يعتبر الشيء الصلب الوحيد الذي يمكنه الإحساس به.

يمتص الشاعر أي شعور يتماس وثيقًا مع وعيه. يجلس في المقهى مع أمل مهزوم معتم في وصال إنساني مجردًا حتى من الحس بالضوء "على جفوني"، الذي يظلل درب خروجه من هذا الموقف الوسطي. يختبر الشاعر تجرده من طاقته التي تدور ضد انفعالاته المقموعة "وفي دمي نبع من الغبار"، في وريدي يجري الحب والحداد. يكتب قصائده في "حكمة الغبار" التي تهبّ بسهولة مع ريشة الغراب (طائر رمزي لشدة النحس).

ينقطع على موج البحار: قلبي شراع "سفينة تعانق الوجود". قد تكون السفينة المصير أو غلافة الحياة، كسفينة نوح تحمله عبر الزمن من الموت إلى حياة جديدة. قلب الشاعر يملك شجاعة الحلم "أسوق العمر"، لكن جسده لا يتبعه. ما يلاحظه كله من حياته "أعيش في عينيّ/ آكل من عينيّ". فقط تؤازره رؤيته الشعرية، بنخسها إياه يرفض الدين النظامي مقترحًا أن يعبد الإنسان أي شيء.

بهذه النهاية يوظف المجاز الصادم بقوة "أريد أن أجثو أن أصلي/ للبومة المكسورة الجناح.../ للجمر للرياح/ للموت للوباء". بفعله هذا، ينشُد الشاعر أن يتم إحساسه بالأشياء مع النسمات السلبية التي ليس

لهـا أي مـعنـى "أريد أن أصلي/ لأي شيء يجـهل الصـلاة". يقـتـرح أن المخلوقـات البكماء بالمخالفـة مع النوع البشـري لا تحـتـاج ديانة نظامـيـة لتـعـرف الله، فـقـد تتـعارف وكلب غـريب يبـجّل الله دون صليب ويدفن الموتى بدون كنيسة، بالنسبة إليه هو المطرود الذي ينتمي إليه(*).

الشاعـر مطرود، روح في منفى لا ترتاح أبدًا مما يحيط بهـا حتى أنه يقلق غـاويًا من الداء المنتشـر الذي يهـدده بقطع الاتصـال مع البـشـر الآخرين. لا يستطيع قتـال هذا المرض الذي يستـوطن مـدينة بيـروت، بل يرفض بيروت والتحديث الزائف التافه الذي تمثّله بثلاثة أبيات، مستعملاً كلمات بسيطة لتأثير أعظم هي (ظهر، زهر، ثمر) بنوع من الجناس.

تتـمثل تناقضـات أدونيس الداخليـة في صـرختـه الصـريحـة "وها ربيع الجراد والرمل على حقولي". ويغمر الحضور القاسي للرمل الجاف والجراد المدمر حياة الشاعر فينسحب إلى ذاته "وحدي أنا والحب والثمار".

هذا ما يهمه في المعاناة المهملة من القطاع الزراعي اللبناني الحديث الذي اختـاره لتـأويل "تـعبـر بيـروت ولا نراها/ وحدي/ أسكن بيـروت ولا أراها" كصدى لموقع بغيض ريفي لا يصح امتـلاكه، منتسب للمدينة دون أثر. عـمومًـا، قـد يعبّر الشـاعـر عن بيـدائه الخـاصـة التـي هـي عـرضـة لمشاكل اجتماعية أكثر اتساعًا.

النهار شبيه بكومة جماجم، صورة مفزعة للحقيقة كما يفهمها الشاعر. بينما تنسحب القصيدة للنهاية، يبدو أن أدونيس يوقف الوجود كوعي مرهف. فالتغير من ضمير المتكلم إلى الغائب في الأبيات الأربعة الأخيرة يؤكد عدم اندماجه وعزلته. كأنه يرى جسمه تقريبًا من علٍ في انعزال بارد.

(*) هذا معنى خمسة أبيات من القصيدة، لم أعثر على المعادل لها (للأسف) في أشكال القصيدة نفسها العديدة عندي. والمنشورة في أكثر من دورية. (م).

مرآة الرأس

(حوار جرى بين رجل وزوجته

في ١٠ أكتوبر ٦٨)

ـ سايرته، رصدته

غلغلت في جفونه

أيقظت كل شهوتي

هجمت واحتززته ...

وجئت.

كانت زوجتي نوار

تفتح باب الدار :

ـ "أوحشتني، أطلت، كيف؟"

ـ "أبشري،

جئتك بالدهر، بمال الدهر"

ـ "من أين، كيف، أين؟"

ـ "برأسه..."

ـ "الحسين؟

ويلك، يوم الحشر

ويلك لن يجمعني طريق أو حلم أو نوم

إليك، بعد اليوم..."

وهاجرت نوار.

مرآة لمسجد الحسين

الا ترى الأشجار وهي تمشي

حدباء،

في سُكرٍ وفي أناة
كي تشهد الصلاة؟
ألا ترى سيفًا بغير غمد
يبكي،
وسيافًا بلا يدين
يطوف حول مسجد الحسين؟

مرآة الشاهد

وحينما استقرت الرماح في حشاشة الحسين
وازيّنت بجسد الحسين
وداست الخيول كل نقطة
في جسد الحسين
واستُليت وقُسّمت ملابس الحسين،
رأيت كل حجر يحنو على الحسين
رأيت كل زهرة تنام عند كتف الحسين
رأيت كل نهر يسير في جنازة الحسين.

هذه القصائد الثلاث القصيرة منشورة في "المسرح والمرايا" ١٩٦٨، يستعرض فيها أدونيس احترامه العميق لجسد الحسين ابن فاطمة بنت محمد (ﷺ) الذي يحدوه التبجيل. ينسجم هذا مع تمثّل الحسين في الرمزية العربية الحديثة. فقد جاء به مشاركًا للموقع الافتدائي الخاص بـ"تموز ـ المسيح" فضيلة حياته، والنوايا والكلمات منسوبة إليه من قبل كتّاب تراجم الشيعة.

الحسين مثير للخلاف، فهو الرافض للحلول الوسط مع الطغيان

المرحب بالموت، من قاسى العذاب والإهانات لنصرة عقيدته. تعتقد شيعة العلويين أن علي بن أبي طالب تجسيد لله، ولو جاز لي أن أمد هذه الفرضية فأرى أن موت الحسين على أيدي الأمويين "الكفرة" يوازي صلب الرومان للسيد المسيح وصية من المجلس الأعلى لليهود .Sanhedrim والشيق في جسد شهيد كربلاء أنه يلبي الحزن الإسلامي على المخلّص كحافز قوي فعال. هو أيضًا صدى لرفض أدونيس للقيم (السنية) العربية التقليدية وتعبيرًا عن آماله المتجددة في مستقبل أكثر عدلاً.

في القصيدة الأولى يمد أدونيس الجملة الاعتراضية كمادة لخلفية معرفية لمجافاة الإطالة. والقصيدة كلها مردفة عمليًا بين قوسين. رغم ذلك تبين كيف خان الحسينَ أحد أتباعه "سايرته، رصدته (و) غلغلت في جفونه" مما نفّر زوجة الأخير منه لأقصى مدى فسبّته متبرئة منه "لن يجمعني طريق أو حلم أو نوم/ إليك بعد اليوم".

يستمر أدونيس على الوتيرة نفسها في "مرآة الشاهد". فهو شاهد عيان على الشهادة التي لن تجد ازدراء من قبل معتقدي الشيعة. فقد أيدت روحانية وخيرية الحسين اتصال الرماح العنيفة بجسد الحسين. أبكته طيبته الحزينة العابرة بدفع البيعة، فاستحضر أدونيس "مراسم الندب" في عاشوراء بترداد اسم الحسين، فهو يرنّ كالابتهال ثاقبًا كل فكرة.

في القصيدة التالية يُلمّح إلى القصص الدائرة (بعد شهادة الحسين) عن نهاية قاتله التعسة (قيل إن السيف الذي شق عنقه يبكي احتجاجًا وشُلّت يدا قاتله). في هذا توكيد على الأسى والندم الذي يمنح سيمياء الشيعة صبغتها الكاثوليكية.

الرأس والنهر
(مقاطع)

(موسيقى جنسية صاخبة. تهدأ الموسيقى، فيُسمع من بعيد صوت يخرج من ماء النهر، يظن أنه صوت الرأس)

الرأس (صوت بعيد) :

اقربي والمسيني

اقربي واحضنيني

ثوّري يا بلادي

شرّري وانثريني،

إنني لحظة المعجزات

لحظة الموت والحياة

لحظة من حريق المصافير في غابة الصباح

لحظةٌ تنسج الرياح

جُبّةً

ترفع الطبيعة

بيرقا،

والفجيعة

صورها الناقخ البشير،

لحظة الفارس المشرد والعاشق الأسير.

(صمت. يقترب الصوت)

ليس صوتي إلها

ليس صوتي نبيا...

صوتي النار والنفير

صوتي الصاعق المزلزل، والفاتح المُغير.

الجوقة (غير منظورة):

وجه مهيار في الماء يسطع كالجوهره

لم يعد غير صوتٍ

والحقول المزامير، والنَّهرُ الحنجره

أصوات (بسخرية):

ها ها

رأس يسرق مُلك الناس

يهذي

ها ها...

رأس الخنّاس الوسواس ...

الرأس (صوته يقترب شيئًا فشيئًا):

تقذفني أصواتكم بالحجارِ

أصواتكم فوق جبيني دمٌ حول جبيني غبار

أصواتكم حصار

لكنني محصّنٌ

بصوتي

محرّرٌ

برفضي البادئ، بانفجاري

كأني المهَبُّ أو كأني البركان

باسم الغد الصديق،

باسم كوكبٍ

سميته الإنسان.

(صمت)

وكان موتي عُشبةً

في الماء، مثل طفلةٍ من زهر اللوتس

مثل نورس يعرف أن يكون
زنبقةً بيضاء قوسَ قزحٍ
يحب أن يكون
كالبحر، نبضًا هائجا
وغابة
من فرح كالموج من كآبة
ترقد تحت شجر الصفصاف مثل طفلةٍ.
وكان موتي طائراً
حوّم في خميلة الغرابة
وطار،
صار نهرًا يفيض، صار رأساً ...
وكان موتي لاجئًا
في فجوة الزمان، كان لاجئا
يضيء مثل كوكب يضيء
وكان موتي فوهة الزمان، كان الوعد والمجيء.
الجوقة (غير منظورة):
مُدّ لنا يديك
افرغ لنا تاريخك الملآن
نلمح في عينيك
من دمنا
ناعورة ونبع
يا وطنًا عطشان
يا وطنًا ممتلئًا بالدمع ...
الراس (وحده) :
غارقا

تحت جلدي
لابسًا ملحه وشحوبه
قمرًا كنتُ
والرؤوس
صور ومرايا
ومشت فوقي الحقول
مشت تحني الفؤوس
كنتُ أغنية العريس ومرثية العروس،
كنتُ نيلوفراً عشقته
نجمة الدمع والعذوبة
كنت مثل السفينة
حملت صرخة المدينة
وعلونا معًا وسقطنا
في مهبِّ الشباك
مثلما تسقط الحضارة أو يسقط الملاك .
ذاكرٌ جثة البلاد
وتقاطيعها الحجرية
ذاكرٌ جذوة التفتت في سلم الرماد
والطريق النحيل وأشراكه القمرية
اثقبوا جبهتي قيّدوني
وخذوا حربةً وانحروني
مزقوني كلوني
واقرؤا كيمياء المدينة
بين أشلائي الأمينة .
الجوقة (غير منظورة) :

جسدٌ مفروسٌ في البرية
والنهر دمٌ والموجة نور
جسدٌ هدّته الحرية
جسد تبنيه الحرية ...
الرأس (بصوت يزداد عمقًا وحزنًا):
إن شعبًا يسافر كالقبر في خطواتي
لم يعد قادرًا أن يكون
غضبًا أو حنينا
ليس في شرفة الذكاء ولا خيمة الجنون
إنه شعبي المتناثر في كلماتي...
غارقًا تحت جلدي
لابسًا ملحه وشحوبه
غير أني كلام الطبيعة
عاليًا عاليًا كالجبال
غارقًا تحت جلدي
في صياح الطفولة
فوق ما تجمع الرجولة
فوق ما تأكل الأعاصير ما تشرب الرمال
فوق ما تبطش الفجيعة ...
صانعٌ غيركم أصدقاءَ
صانعٌ غيركم فضاءَ ...
الجوقة (غير منظورة) :
صوتك مسنون كالرمح
يَردُ الأرض الوحشيه
والأنجم تسقط مثل القمح

في أهراء البرية ...
فارسٌ،
يا عراف الحب، لأي مكان
تمضي؟ من أي مكان؟
خذنا، خذنا...
الدنيا سَرجٌ يدعونا
والنهر حصان.

(موسيقى سريعة هادرة. ينهض الجميع خائفين لأن السيل فاجأهم. يحاولون أن ينجوا، لكنهم يعجزون، ويجرفهم. فيما تغيبهم أمواجه يبدو الرأس جاريًا على صفحة النهر كأنه جزء من الماء).

الرأس (بصوت مهيب) :
سار أمامي جسدي
أزمنة. مدائناً
تواكب النَهَر
مسرحها بضفتين ـ الحب والبشر.
اليوم أكملتُ اكتملتُ: صوتي
يفهم الزلزال والأطفال والربيع
يفهمه الجميع ـ
صوتي لا يُردّ مثل موتي.
سكتُّ كل عُشبةٍ
آلفتُ بين الصخر والنبات
بين غبار الطلع والمرايا
وجنس أغنياتي.
لي وطنٌ
لا يعرف التغوم، لا تحده الشطآن

تحده علامتان ـ الشمس والإنسان
وها أنا أطوف كي أزلزل الحدود، كي أعلّم الطوفان.
.....
الرأس (والجوقة معًا) :
نبتت زهرةٌ على الضفة الأخرى
بموتي،
صربتُ المدى والمدارا
أبديًا أمضي إلى التبع أو أُقبل منه،
أكون كالرعد
صوتًا حاضنًا برقه، وكالبرق نارا،
ولي الضوء والمسافات يا شمعنُ
وبيتي كبريتك المكنون
ولي الليل والنهار
وفلكٌ
بمرايا وجهيهما مشحونُ.
غائبٌ حاضرٌ كمائك يا نهرُ
حويتُ الأسماء والأشياءَ
فاحتضنّي واستفر الرعدَ في صوتي
وهجسَ التكوين،
والأنواءَ
واجرِ يا نهرُ فطرةً
وكن النشأةَ،
كن صرخةَ الدم العذراءَ.

مقاطع من دراما شعرية أطول تعمل على مستوى مجازي غير مباشر وتحمل صفة مجاز أدونيس الفائق. يقترح تاريخ نشرها (عقب هزيمة

١٩٦٧ النكراء) مستوى دلاليًا واحدًا على الأقل، فالرأس يمثل الفلسطينيين المشردين المنتزعين من بلادهم حيث يقول "كان موتي لاجئًا". والنهر بتمديد الاستعارة قد يكون الأردن. هذه سمة القصيدة، تمثُّل الحسين بشعر المقاومة الفلسطينية التي تعاملت معه بصيغة تثير الإعجاب.

واضح أن الرأس موضع التساؤل يخدم جسد الحسين الذي مزقه أعداؤه إربًا، كما فعل "ست" بالضبط مع "أوزوريس" تحقيرًا وإبطالاً (أوزوريس يُبعث من جديد). من المهم التوكيد على رفض الحسين الإذعان للظلم، وأن تخليده في خيال الإنسان يواصل ترجيع صداه بأرض العرب وغير العرب منذ ١٣٠٠سنة بعد موته.

يقول الرأس "سار أمامي جسدي/ أزمنة، مدائنًا/ تواكب النهر". في الواقع، يمكن تكييف المجتمع الرافض والمرفوض مع أي كفاح للتحرر من الحرمان والسخط. فتتوازى حالة الشيعة في لبنان والعراق مع لاهوت التحرير الكاثوليكي في إفريقيا الجنوبية.

كما ذكرنا، أصبح الحسين جسدًا يشبه تموز، مع وجه الخصب الكائن جزءًا أساسيًا من الشهيد في هذه القصيدة. لحن الرأس "موسيقى جنسية صاخبة"، مدعيًا أنه "الفتُ../ غبار الطلع../ وجنس أغنياتي". يقترح اتحادًا جنسيًا مع الطبيعة بالتلقيح الذاتي فينتج هجينًا بقوة لا حدود لها "لا تحده الشطآن"، كل شيء ممكن لأنها "لحظة المعجزات".

يرمز النهر للتاريخ والمصير في اكتساحهما العنيد للأرض، الخراب المدمر حين تجتاح مياه الفيضان الناسَ "من غير قصد". ومن الواضح أن الرأس يحيا انغماره "يبدو الرأس جاريًا على صفحة النهر كأنه جزء من الماء". لأن الرأس على خط واحد مع الطبيعة، إنه "هجس التكوين" أي حَدَث جانح "لحظة من حريق العصافير في غابة الصباح".

"ترفع الطبيعة بيرقا" بسبب اتحادها مع الرأس، صوتها "يفهمه

الزلزال والأطفال والربيع"، يسكن كل عشبة"، يولّف "بين الصخر والنبات". يمنح حلول الرأس "النهر- حنجرة" فيصبح للتاريخ وعيٌ موته كان عشبة"، أرض تغذّي المحروم، وتعرض الآن نفسها أضحية قد تُقيت الناس "انقبوا جبهتي فيدوني/ وخذوا حرية وانحروني/ مزقوني كلوني/ واقرؤا كيمياء المدينة/ بين أشلائي الأمينة".

يدعم هذا التشابهات مع تموز/ المسيح. قد تشير "الكيمياء" للمستقبل، ففي العصور الوسطى كان البحث عن إكسير الحياة جزءًا من مبحث الكيمياء، لذلك يصور الرأس نفسه أملاً لمدينة يائسة تشبه نفسها بـ "سفينة/ حملت صرخة المدينة".

وصل الرأس "باسم الغد الصديق"، معلنًا عن جهده المدمر الذي منحه للموت "صوتي النار والنفير/ صوتي الصاعق المزلزل". كالبركان، يشكّل الرأس أحداث المستقبل بقوتها الواقعية المستحدثة، لأنه يتحكم في "فجوة الزمان". ثم تحاول الأصوات الساخرة تكذيب الرأس بالتلميح أن الشيطان ملهمه، كما افترى الأمويون على الحسين.

يمتد خط التوازي لدى استحضار المشهد في كربلاء "أصواتكم فوق جبيني دمٌ حول جبيني غبار"، مستعيدًا صورة الشهيد وهو يسقط في المعركة. عمومًا، لم تعد الأصوات تؤثر على الرأس، لأنه يقول "محصّن بصوتي/ محرّرٌ برفضي البارئ، بانفجاري". إن رفضه "بارئ" لا مدمر، لأنه نادى "باسم كوكب/ سميته الإنسان.. كان الوعد والمجيء".

ومن السخرية أن "جسد(اً) هدّته الحرية" لابد أن يكون "جسد(اً) تبنيه الحرية"، مستدلاً بأن معاناة طلب العدل لابد لها من مكافأة، وقد تستحيل الهزيمة إلى نصر لأن الصوت صار "الفاتح الغيور". يعلن الرأس "كان موتي طائرًا/ حوّم في خميلة الغرابة/ وطار/ صار نهرًا يفيض .../ دمٌ والموجة نور". لقد تغلب على الموت بالهرب على أجنحة، صار نورًا يقتاد الآخرين حزينًا "وطن عطشان" سوف يرويه الدم.

تتعرف الجوقة بضوء من نفاذ البصيرة على وجه ينتمي لمهيار "وجه مهيار في الماء يسطع كالجوهرة". يتضح من هذا أن الشاعر الدمشقي القديم ليس غير واحد من الذين تتبعوا تعاليم الرأس في الماضي لأجل "أزلزل الحدود". تلعب الجوقة في هذه الدراما الشعرية دورًا شبيهًا بالجوقة اليونانية القديمة، تتمثل العامة وهي تستمد التعقيب. يتبقى للجوقة أن تتوقع من الكثيرين تحريض أنفسهم ضد باقي المنحرفين لتحقيق العدل "تلمح في عينيك/ من دمنا/ ناعورةً ونبع".

يعرف الرأس حزينًا هذه الحقيقة "إن شعبًا يسافر كالقبر في خطواتي/ لم يعد قادرًا أن يكون/ غضبًا أو حنينًا/ ليس في شرفة الذكاء ولا خيمة الجنون/ إنه شعبي المتناثر في كلماتي..". لا يتقن الرأس بحس من القصد أن يكون الوسيط الذي يمحو الذل وما هو منعدم القيمة، ليكون "جذوة التفتت في سلم الرماد".

يتضح في النهاية أن الرأس والجوقة واحد، يبدو كأن الرأس يستميل الناس مثل مغناطيس ينصهر معهم. برفضه "نبتت زهرة على الضفة الأخرى"، تعلن التجدد واستعادة الربيع. وأخيرًا، يعرض الرأس نفسه كالبطل لمن لديهم الجرأة واقتناع أن يتبعوه "فاحتضنّي واستفز الرعد في صوتي".

مرآة لفارس الرفض

١

حلم بثلاثة أقمار
يتحطم، والجدران رسوم
تقطر حبرًا،
والأشجار ..

٢

كل ينابيع القرى عبّأت
جرارها،
وانكسرت فوقه.

٣

كان وراء صخرةٍ
مدثّراً بالرفض
مظللاً بشمس قاسيون

يغوص، محمولاً على سحابة،
إلى حنايا الأرض
فارسُ هذا الزمن المعجون
بالشمس والكآبة .

هذه قصيدة مبهمة للغاية، نظرًا لكل من مجازها الملتوي ووجازتها. حلم سريالي "يتحطم" تتبعه سلسلة من التعاقبات، كل منها يستدعي موضوع القصيدة إلى بؤرة أوضح. الكلمة المفتاح هي "قاسيون" (تل وراء دمشق). هناك ثائر سوري يصمد أمام قوات الاحتلال الفرنسية أواسط العشرينيات، مداومًا تقليد الرفض كي يعرض تسوية في "هذا الزمن".

يعكس هذا إدراك أدونيس أن تيمة الرفض قد بدأت من زمان طويل بالحسين، ولا تزال وثيقة الصلة به في القرن الحالي. مثل الحسين، نرى هذا الفارس معجونًا "بالشمس والكآبة"، "مدثرًا بالرفض"، كشهيد محروم من الماء، كذلك وريثه الروحي لا سبيل أمامه إلى ينابيع القرية التي "جرارها... انكسرت فوقه".

خاتمة

هل تنبأ أدونيس في مخاضات حالته "التموزية" أن يحين وقت يُتّهم فيه بالدفاع عن الثورة الإسلامية؟ يقترح الدليل من قصائده المبكرة شيئًا نقيضًا. فقد كان انتسابه للحزب القومي الاشتراكي السوري الذي جذب الشباب بفكرته عن سوريا الكبرى القائمة على نزعة إقليمية نقيض للعرقية، يستحوذ بشكل بارز على بواكير شعره. ورغم أن شعر أدونيس لم يسقط أبدًا في مأزق التنبؤ والروتينية، إلا أنه يتساءل دومًا ناشدًا أجوبة، لم يخش التجريب بأساليب جديدة والتكيف مع محفزات متباينة. "أبحث عن معنى" هي الصوت البليغ لقياس أدونيس الشاب. فرفضه للقيم التقليدية ينبعث تيمة مباشرة من البداية، كما تُعتبر آخر قصيدة في هذه المجموعة صدى من باكر رفضه. عمومًا، استشراف أدونيس للحياة متفائلٌ ومعتقده في التجدد للقومية السورية يظهر واضحا في "البعث والرماد".

نظرًا لمنفى أدونيس من بلاده، لا نجد أي نوع من السخط مع تموز كفكرة مهيمنة، مثلما تحمل "مرثية الأيام الحاضرة" شهادة على ذلك، يقدم في هذه القصيدة مفهومًا لفكرة مسيحية عربية، لكن الشاعر لم يكن متفائلاً بهذه الاحتمالية. تتعامل قصائده في هذه الأطروحة مع تحلل التناقضات الداخلية ورفضه للعالم الخارجي (مثل قصائده المنشورة في "أغاني مهيار")، فهي على أهون سبب صدى لاعتقاد أدونيس في التجدد، الذي يظهر مصنّفًا في الرفض.

عمومًا، لم تترك هذه التيمة أدونيس أبدًا بل اتضحت أكثر في "المسرح والمرايا"، حين اندمجت خلفية الشاعر الشيعية مع شعره

الطليعي. وهو مصدرٌ غنيٌ بالعاطفة والدراما، لأن شكل الحسين التاريخي ممثلاً للرفض تحول إلى تشخيص لعبادة الخصب مشابه لـ"تموز/ المسيح". تطور مثير، يسمح لأدونيس بتوليف أكثر الأحداث إلهامًا في التاريخ الإسلامي مع المقولات السياسية والاجتماعية للشرق الأوسط حاليًا، كما فعل في "الرأس والنهر".

في الماضي، كان أدونيس مأخوذًا بالتاسيس الديني الإسلامي لآرائه الضدية. ففي مقال بمجلة "مواقف" (١٩٧٩)عن الثورة الإيرانية، يناقش أدونيس الدين على أنه "المرشد لخروج إيران من البؤس، والطريق الذي يربط الإنسان بالحياة الكاملة، والتنوير التام، والقداسة".

ويرجع تحرره من وهم الغرب إلى تاريخ ما قبل حرب ١٩٦٧ "لم نعد نؤمن بأوربا. لم تعد لدينا ثقة في نظامها أو فلسفاتها. فالديدان تنخر بنيتها الاجتماعية وقد صارت في... روحها. أوربا بالنسبة لنا - لنا سابقًا، شعب جاهل مسلوب القوة. هي جيفة". علاوة عليه، يمكننا الجدال، إن عودة أدونيس للتقاليد الشيعية ستؤثر على رغبته في تعيين التقاليد الإسلامية (السنية) العربية بتوكيد إحدى قواها الأكثر إبداعية، وإن كانت مجبرة على الحفاظ على جانبها المهين.

قد تكون خلفية الشاعر الشيعية هي العامل الحاسم في تطوير رموزه وتيماته الشعرية لأنها أصل الرفض وملمح البعث من بواكير شعره. كتب من تلقاء نفسه يقول "جئتُ من بيت شيعي، نحسّ بالفجيعة عميقة دائمًا، ونتوقع في الوقت نفسه أحداثًا مبهجة تتجسد".

كل هذا يؤكد أن الشاعر جاء باصطلاحات من جذوره توجّه شعريته. وقد حجب المشهد المحدود بهذه المقالة مقولات أخرى ليست أقل عمقًا لشعر أدونيس تسترعي انتباهًا أكبر. أعني خصوصًا أثر الشيعة والصوفية على شعره. وآمل أن تكون معالجتي لتيمتي الرفض والبعث قد ألمحت لهذه الأهمية.

"الزيني بركات"

عمل من أدب النثر، لا يُنسى

إدوار سعيد

كانت الطبعة الأولى لرواية "الزيني بركات" في دمشق ١٩٧١، للروائي المصري المرموق جمال الغيطاني. كان الغيطاني مصممًا للسجاد، ثم نشر مجموعتين قصصيتين قبل ظهور "الزيني"، وعمره تسع وعشرون. بعدها كتب الغيطاني عددًا من الروايات ومجموعات أكثر من القصص القصيرة، أضاف بكل منها منزلة رفيعة لشهرته الملحوظة. بالإضافة لهذا، يداوم العمل في الصحافة، بداية كمراسل حربي (لتغطية الحروب الملتهبة العربية الكبرى، ومنها حصار بيروت) ثم عمل معلقًا وكاتب مقالات.

لكنه روائي صاحب رؤية وجريء، يقدره الناس بشكل كبير، أما "الزيني بركات" فهي زاوية جيدة لرؤية إنجازه بوضوح. تصف الرواية القاهرة في بواكير القرن السادس عشر، نفس حقبة المماليك (التي بدأت منتصف القرن الثالث عشر) واجتاحها العثمانيون بعد ذلك.

يخبرنا رحالة من البندقيّة يدعى فيسكونتي جانتي عن أحداث هذه الفترة المضطرمة المقبضة في تاريخ مصر، عشية العهد العثماني الطويل الذي دام حتى أول القرن العشرين وأحدث تغييرات رئيسية، لا في التاريخ المصري فقط بل في التاريخ الشرق أوسطي بشكل عام.

كان سرد الغيطاني متقطعًا. يعرف الرواة، في العصر الإسلامي القومي الوسيط، كيف يقومون بتلاوة الحكاية، فكان صعود نجم الزيني بركات بن موسى، الصارم المتطرف غالبًا، بمهنته العويصة وموقفه من الأخلاق العامة، يضعه على ذروة المجتمع المدني بالقاهرة. وتُغني طبيعة حكمه وسيطرته الرواية بحبكتها الأساسية وموضوعاتها الأصلية.

هناك بالطبع صلات تاريخية، لكنها ذات علاقة ملحة مع الحاضر الحديث بعد الاستقلال، بعد ثورة مصر. في عودته إلى عواقب العالم

الوسيط، نرى أسلافًا مهمين للفيطاني في الرواية المصرية، رغم تميزه الأسلوبي كروائي معاصر عن باقي أقرانه المحترفين. وقد استخدم جيل أسبق من الكتّاب، جورجي زيدان الأبرز من ناحيتهم، الرواية جنسًا أدبيًا للحاق بالقومية، كما فعل والتر سكوت في القرن التاسع عشر. لكن التاريخ العربي الذي قام بسرده زيدان يطرح بنية للكفاح من أجل القومية في غمار السنين الأخيرة من الوصاية الأوربية.

كان نتيجة هذا، بعبارة بندكت أندرسون، مجتمعًا متخيلاً من عرب موحّدين، كهدف مأمول في الحاضر ينبني أساسًا على قصة قومية كانت بادية للعيان في الماضي. بعض من هذا وثيق الصلة بالمفارقة في "الزيني بركات" التي يدور محورها حول هزيمة النظام في البلاد بواسطة قوة خارجية استقوت حديثًا.

في هاجسه عن طهارة الحياة، عن الأمانة، عن الإصلاح، عن العدل الحق والعدل الجزائي، يتوافق "الزيني" مع جمال عبد الناصر، وهو صورة شعبية، مصلح أصيل، ووطني طموح، قد انهارت خططه عن وحدة العرب مع مصر بشكل مخز عام١٩٦٧.

تؤسس أفكار الفيطاني المتحررة من الماضي لدور "الزيني" بحالة ظلامية من المكيدة، تخطيط مركّب وتآمري يشخص فترة حكم عبد الناصر في الستينيات، وهو الزمن الذي قضّاه (طبقًا للفيطاني) في جهود عبثية للسيطرة على وإصلاح المستوى الأخلاقي للحياة في مصر، حتى جهّزت إسرائيل (مثل العثمانيين) لغزو المنطقة والهيمنة على مقدراتها. وهناك اتهام فادح للزيني والقومية التي يستحضرها، أنه كان يستطيع استنقاذ النصر للعثمانيين ليستعيد انبعاثه كحاكم من تحت جناحهم.

لا يزال الفيطاني حتى الآن قوميًا يقدّر تلك الفكرة العظمى التي كان انتقدها عميقًا في هذه الرواية لكن الإجابات أصبحت أكثر توافقًا مع

الاحتياجات المصرية سالفة أو حالية. لم يكن الزيني مغامرًا لئيمًا ولا متآمرًا، لا مخاتلاً منحرفًا ولا دخيلاً غير مقبول، بل هو ألمع وأفضل أبناء مصر، ولو كان زلّ فذلك جزئيًا بدون حماس وجزئيًا بسبب ضلالات القوة .

لكن تقنيات سرد الغيطاني هنا تحكي الحكاية بطريقة مبهرة. فعلى غير شبيه بأسلافه الروائيين المباشرين (بدايات وأواسط نضج نجيب محفوظ أساسًا)، لا يُعتبر الغيطاني واقعيًا اجتماعيًا قد تأثر ببلزاك وجوجول وديكنز. واقعيته أقل صلابة وأشد خداعًا وأدنى إذعانًا للتحديد والتمثّل، مثله مثل مصر بعد الثورة فهي ليست عالمًا تحكمه قوة أمريكا وإسرائيل فحسب، بل "صناعة القوى" وتقنيات المراقبة الدقيقة والذكاء السياسي وبعض ألوية متداخلة من قوى أمن الدولة.

لذلك يحكي قصة "الزيني" رواة متعددون، كل منهم يمهد ويناقض الآخرين إلى حد ما. مثل كونراد وجيمس وفورد، يراكم الغيطاني لكنه لا يحدد، فأسلوبه في الحقيقة ـ باستخدامه المدعوم لمصادر عتيقة، ترسيمه المعصوم للشخصية في لحاق من الاهتمام، باسه الفريد في إيصال السمات الرائعة والمناظر وأصوات مدينة القاهرة (الغالبة) ـ كان ينجز إعمال الحقيقة المعقدة بإيهام مناقض في عملية المعالجة لها.

ورغم امتلاء بعض مشاهد الرواية بجهامة مزخرفة (تعذيب المقصّرين بنوعياتهم، ما يذكّرنا نوعيًا بالكاتبين دي ساد وفوكو) مع مراوغة منمقة، إلا أن "الزيني بركات" يظل عملاً متماسكًا لا يُنسى من أدب النثر. فهو يستعرض براعة مؤلفه في الفهم والإنجاز لدى كل خطوة. علاوة على ذلك، فجمالياتها تتبع من كونها هكذا، رواية مكتوبة بالعربية حول مصر المعاصرة، لذلك نرى أن "الزيني بركات" تحوز منزلة رفيعة من الأدب العالمي، بعد هذه الترجمة.

خطاب الحداثة واستعارة النظام

(عبدالوهاب وأم كلثوم/ نموذجًا)

والترأرمبرست

كانت خطتي الأصلية أن أكتب عن الصور الشعبية بوسائل الإعلام المصرية، ثم ظهر بحثي الذي كتبته أخيرًا مختلفًا عما خططت له مسبقًا. فسوف أتكلم عن النظام والحداثة، رغم أن عملية المشاهدة لا تأتي إلى المنظر في النهاية.

لكن المسألة هي ما نوع النظام الذي سنتحدث عنه ومن يحدده وكيف تتم ممارسته داخل مكان معين. مثل هذه الأسئلة مصدر خطير للقلق، خاصة حين ننظر للحداثة من منظور ثقافي متقاطع. سأقترح نظام الحداثة كما يحدث في الثقافة الشعبية المصرية بالثلاثينيات والأربعينيات في تعلقه بتجليات أكثر وضوحًا كالعمارة، وتخطيط المدن، والمؤسسات الاجتماعية.

قام بتطوير فكرة العمارة كاستعارة للنظام الحديث تيموثي ميتشل حيث قال إن النظام قد يتحمّل بمصطلح للتوظيف غير نقدي ينحرف به عن السياقات الثقافية. لكن حين يتحدث المرء عن شكل بناية أو مدينة، فمن العبث السقوط في مقولات عن النظام. فالمدن تشبه تجسيدًا فيزيقيًا للمتمثلات التي تحددها.

يختلف وسط مدينة القاهرة، المبني من أواسط القرن التاسع عشر حتى أواسط العشرين، بشكل واضح عن أماكن أخرى من المدينة حيث يختفي التخطيط الأوربي على صورته المعتادة على الأقل. فيحدث هذا التأثير الإجمالي نوعًا من التجاور العالمي بمدينة مستعمَرَة منظمة ومدينة ما قبل مرحلة الاستعمار مشوشة نسبيًا.

كما قال ميتشل "رغم أن النظام الجديد يبدو بداية أنه يبتعد عن المدينة العربية، إلا أنه يستوعبها بحس أوسع. فلم يتجاهل الاستعمار أي جزء من المدينة لكنه شطرها نصفين، الأول معرض والآخر متحف لكن

بالروح نفسها"(ص١٦٢) .وهو يتكلم عن حقيقة تأسست باضطراد. فليس من الصعب تصور الحدود بين هاتين المدينتين، حيث إنها ليست أقل تحديدًا بالفعل من متمثلات مدينة كنا نعتقد أننا نملكها.

لم يُستخدم الجزء "الأوربي" المنظم من مساحة المدينة أو يتفهمه السكان على الطريقة التي وصّفه بها ميتشل. من السهل أن ننظر إلى وسط القاهرة الآن فنحسب الطرائق التي تطورت بها الإيقاعات المحلية. تتضمن الطريقة المستخدم بها الفراغ تفاعلات طبقة اجتماعية وفروقات بين أجيال وعلاقات رجال ونساء وتداخلات العمل وقت الفراغ، ويحتمل أن ليس لإحداها استبدال شكله بالطريقة التي رآها عليه مخططو وسط المدينة أو أي جزء منها. فقد كانوا يفكرون في المدن كما استشهد ميتشل على أنها "علاقة بين الأشياء وشكل أو خطة" (ص٥٠) .

المشكلة أن المدن تُبنى في حفل من "التدمير الخلاق"، مكتسحًا الشكل ما قبل الاستعماري القديم بضربة واحدة. بعدها يتم التغيير ببطء نسبي. يأخذنا ميتشل إلى الوضع الاستعماري للنظام الأوربي، لكن ماذا حدث بعدها؟ يقول إن النظام الاستعماري كالفيروس: احقنه في مجرى دم عضو اجتماعي تجده يتكاثر، وفي النهاية يحتل العضو بكامله. بعدها يهجر نموذج الفراغ لأشكال أخرى من الخطاب.

بحثي هنا عن هذه الأشكال الأخرى من الخطاب، عن فترة متأخرة عن تلك التي كتب عنها ميتشل. حين ينتقل المرء من نموذج الفراغ لأشكال أخرى من الخطاب كما يقترح ميتشل، فعليه أن يعثر عليه بالتساوي في الأفلام والموسيقى والمجلات. وسيجده فعليًا. لكن لو احتفظت هذه المتمثلات بفصل كامل عن المقولات الثقافية التي يوظفها النموذج المعماري فهو شأن آخر.

دعونا نبدأ مفاهيم النظام بمثال حاضر في فيلم. يشتمل المثال على الموسيقى ومفهوم الزمن والتمثل البصري. نأخذه من أول فيلم لمحمد

عبد الوهاب "الوردة البيضاء" ١٩٣٣. سبب إعجابي بالفيلم مشهد يمثل بصريًا وسمعيًا إحساس العصر الحديث وهو يتناقض معنا. فنحن نفكر تقليديًا في رموز الحداثة باستفهام عن حس جديد بالزمن، حس بالقطيعة بين الماضي والحاضر، لهذا لا ترتبط إمكانية المستقبل المفتوح بما يدعوه بندكت أندرسون "الوقت المقدس".

بالنظر إلى حس القطيعة التاريخية، تتجه الحداثة لتكون شرقية أكثر بمراحل قياسًا على العلاقات العرضية أقل من الأفقية. بتعبير آخر، يُفترض في الشعب المتمدن أن يهتم بالتزامن (مع من حوله هنا والآن) أكثر من اهتمامه بتواصل المفاهيم مع الماضي، مما يفضي إلى تواصل شبيه مع المستقبل.

يساعد إحداث القطيعة مع مفاهيم الماضي الحداثيين في مراقبة الحاضر باستمرار، بشكل محتمل، وبمستوى عال من العقلانية، كحالة الحاضر الاستعماري، كنظام منفصول عن العقلانية متجاور في رؤية جنب الفوضى "الشرقية". عمومًا، لم تعد انتحالات الحداثة العالمية تجد دعمها القوي. فالذين يكتبون عمومًا عن الحداثة الآن يصرون على تمايزها بأي مكان عن الآخر. وهذا يستحضر عندي محمد عبد الوهاب وفيلمه "الوردة البيضاء".

معظمكم يعرف عبد الوهاب، أحد أشهر الموسيقيين العرب في القرن العشرين. ولد في بداياته، وأنجز عالمة كبيرة كعازف وموسيقار حتى وفاته ١٩٩١. هناك صور قليلة عن مكانته لا تُقارن. منافسه الواضح المطربة أم كلثوم، من تشابكت حياتها في عنف معه، سأعود إليها بإيجاز.

أُنتج فيلم عبد الوهاب "الوردة البيضاء" ١٩٣٣. رحب به النقاد وقت ظهوره كفيلم بمستوى جيد من تقنيات صناعة السينما المصرية. يوائم هذا الفيلم نوعية "مولد نجم" الموجودة عبر العالم. نوعية قديمة كانت تعود على الأقل إلى العصر الفيكتوري. يخبرنا الجانب المظلم من هذه

النوعية حكايات حذرة تترك البطل مدمنًا للمخدرات والكحول أو ميتًا. وهناك فرع آخر من هذه النوعية يرفعه إلى الذرى .

تعتمد هذه الأفلام على بشر حقيقيين: "قصة جلين ميللر" أو "قصة بيني جودمان"، مثلاً. لكن في مصر تميل معظم حكايات النجوم إلى الراقصات: شفيقة القبطية، بمبة كشر، بديعة مصابني، حكمت فهمي. الاستثناء الوحيد فيلم "سيد درويش" بالستينيات، يقص حكاية المطرب المصري الشهير بداية العشرينيات وآخر صورة له قومية يشاركه فيها الزعيم "سعد زغلول".

لا تتعلق حكايات النجوم بالسير الشخصية. فكثير منها متخيَّل يبتدع شخصًا بصورة غير معروفة من قبل. هناك مثل جيد في السينما الأمريكية "جيلهاوس روك" للمطرب ألفيس بريسلي. وفي مصر "الوردة البيضاء" لعبد الوهاب و"نشيد الأمل" لأم كلثوم ١٩٣٧. لا يتعلق أي من الفيلمين بسيرة شخصية. فكلاهما، أكثر من حالة "جيلهاوس روك"، يخترع سيرة نجم متخيَّلة فيها النجم مشهورٌ عبر وسيلة إعلام أخرى.

كان فيلم "الوردة البيضاء" لعبد الوهاب دون شك هو أول سيرة مصرية لنجم. يمثل عبد الوهاب دور موظف من عائلة أرستقراط، لكن ثروته ضاعت ومات أبواه. لهذا ذهب للعمل عند صديق والده المتوفى. كل ما يتمناه عبد الوهاب فعليًا كان أن يصبح فنانًا (موسيقيًا)، لكنه أُجبر على العمل مع الرجل لمجرد كسب القوت. كان يلمّ الإيجار. بينما يُلحف على الإيجار من المستأجرين تقربت منه ابنة رئيسه.

العلاقة غير شرعية بسبب حالة عبد الوهاب الاجتماعية المتدنية، أيضًا لأن رئيسه وزوجته كانا يخططان بصورة أخرى لابنتهما. الخطة هي تزويج البنت من قريب ثري لكنه منحط أخلاقيًا. يداوم عبد الوهاب في هذه الأثناء والبنت على عاطفتهما سرًا. ولسوء الحظ يتم ضبطهما.

هنا نقطة الأزمة بالفيلم، لحظة عبد الوهاب الفاصلة. فيقرر إثبات ذاته، والطريقة: تكريس نفسه لعالم الفن.

هنا أكثر المشاهد تشويقًا بالفيلم. نرى عبد الوهاب عائدا لشقته بعد رفته من وظيفته وإخباره أنه لن يرى ابنة رئيسه بعد الآن. نراه يسير في الشارع، يتوقف لمعاينة ملصق عازف. حين يحدق فيه، يشحب اسم العازف إلى محمد جلال (اسم شخصية عبد الوهاب بالفيلم). يتخيل المجد واضحًا لنفسه فقط لو كرس نفسه للفن وركز همته ليصبح نجمًا.

يدخل عبد الوهاب شقته، يقوم بشيء فضولي: ينظر لثلاث لوحات. الأولى لوحة عبده الحامولي، أشهر موسيقي أواخر القرن التاسع عشر. بينما ينظر عبد الوهاب للوحة يُعزف لحن للحامولي في خلفية المشهد. ثم ينظر للوحة الثانية: الشيخ سلامة حجازي، مطرب شهير فترة شباب عبد الوهاب ومؤسس المسرح الغنائي في مصر. يُعزف لحن للشيخ في خلفية المشهد وعبد الوهاب ينظر للوحة.

بعدها يتجه للوحة الثالثة: سيد درويش، مع إحدى أغنياته وهي تُعزف في الخلفية. كان سيد درويش بطلاً قوميًا اشترك مع الشعب في ثورة ١٩١٩ ضد الإنجليز (عمل عبد الوهاب مع الشيخ سيد فترة). ينتهي المشهد بالكاميرا وهي تقترب من وجه عبد الوهاب. أثر لا تخطئه عين : كان يتلقى العهد من أسلافه.

يعقّد هذا تشخيص النظام الاستعماري بانشطارين حادين. فيسأل ميتشل "**كيف بدا (للنظام الجديد) أن يؤسس حدًا كاملاً بين الغرب وغير الغرب، بين الحداثة وماضيه...؟**" (ص١٧١) .لكن ليس هناك من حد كامل بين ماضي هنا والحاضر. وأرى أن الحد بين الغرب وغير الغرب أقل من كامل وأكثر من متمم. لكن دعنا نعود إلى عبد الوهاب.

فالمشهد الذي وصفته قبلاً كان مقصودًا. يتلاءم فيلم "الوردة البيضاء" كثيرًا مع عبد الوهاب. فقد موله عبد الوهاب واقتبس المخرج

قصته من شخصه، حيث كان يتحكم بشكل هائل في كيفية ظهوره بوسائل الإعلام. لكن الطريقة التي قدمه بها الفيلم لم تؤكد فرادته الفنية غير المسبوقة، بل حددت هذه الفرادة جزءًا من تراث مستمر.

وليست هذه طريقة سرد "مولد نجم" عليه أن يبزغ. فالتلاميذ بالطبع يهتمون بالأصول والتأثرات، وليس للعامة بالضرورة الاهتمام بالطريقة نفسها. ولأني أتكلم عن الحداثة من منظور ثقافي متقاطع، دعوني أذكر لكم ما فعله النظير الأمريكي لعبد الوهاب في سرد فيلمه عن إبداعه الشخصي: ألفيس بريسلي في "جيلهاوس روك".

"جيلهاوس روك" هو ثاني أفلام بريسلي. يلعب ألفيس دور شاب خشن الطباع قليلاً يشترك في عراك داخل بار كان آخر قد بدأه، لكن ألفيس يقتله بالصدفة، ويُسجن. في السجن يقابل ألفيس مطرب "كاوبوي" يدعى هانك هوتون. قام هوتون بتدريب ألفيس على الجيتار، بدا مؤخرًا أن ألفيس لا يحتاج إليه. تأكد هوتون أيضًا من موهبة ألفيس فاستغله لصالح نهايته هو.

يخرج ألفيس من السجن قبله ويصبح نجمًا موسيقيًا صاعدًا. وقت أن كان على وشك ظهوره الأول في التلفزيون، يخرج هوتون من السجن إلى باب ألفيس مباشرة. يدعي هوتون أنه لن يصبح ذا قيمة دون مساعدته، طالبًا منحه هذه الفرصة للشهرة. يحاول ألفيس إثناءه بالعدول عن الفكرة لكن رفيقه السابق مصرٌ، فيُقنع ألفيس مقدم البرنامج بتسجيل إحدى أغنيات هوتون.

نرى أداء ألفيس المكهرب لأغنية "جيلهاوس روك"، بصورة يُفترض معها سبق هذا "الخروج". تنسحب عبقرية الموهبة حين يظهر هوتون على المسرح بعد ألفيس. يبدأ أداء أغنيته "الكاوبوي" فيقاطعه مقدم البرنامج بعد دقيقة، تاركًا إياه ممرورًا وممتعضًا من نجاح ألفيس.

مقارنة بسرد نجومية عبد الوهاب، فهذا كقاتل أبيه. يؤكد فيلم

عبدالوهاب على عُرى لا تنفصم مع الماضي، بينما ينكر فيلم الفيس بوعي تام صلته بالماضي، وهنا يتضح "الحد الكامل بين الحداثة وماضيها". على النقيض، يبتدع عبد الوهاب صورة نجوميته عبر "الإسناد"، بسلسلة أصوات مؤثرة تعبّر عن تراث قويم. يضيف عبد الوهاب لهذا التراث، فهو يمثل حداثته عبر عملية التصاق.

لكن الفيس يسرد صورة نجوميته عبر تهديم إبداعي، بتعريف فنه بالفرادة حيث لا يدين للأسلاف بأي أثر. يتلاءم الفيس إذن مع تراث الغرب للحداثة. يستشهد ديفيد هارفي "**فن الحداثة كان دائمًا ... فن (الصرعة)، على الفنان أن يؤكد (صرعة) الإبداع بتكريس فنه لمجرد الفن، لإنتاج موضوع ثقافي مبتكر غريب يقبل التسويق باقتدار وسعر محتكر**".(هارفي،١٩٨٩، ص٢٢) .يشير هارفي لفن أرستقراطي نخبوي، لكن مستحيل ألا نراه في مشهد الفيس باغنية "جيلهاوس روك". فالمشهد يجعلك تستحضر بصورة دقيقة حسه بالأداء كأنه "موضوع ثقافي مبتكر غريب يقبل التسويق باقتدار وسعر محتكر".

هناك اعتراضات كامنة على هذه المقارنة .أولها،أن عبد الوهاب لم يكن معروفًا كتقليدي بل حداثي طليعي نوعًا. وسبب آخر أنه كان خارجيًا لحد بعيد، فكانت موسيقاه في بعض فترات إبداعه تتقاطع خاسرة شخصيتها العربية. ألم ير بعضنا عبد الوهاب على أنه "الفيس المصري"؟

هناك اعتراض كامن آخر مناقض. فالكل يعلم أن الفيس نبع من موسيقى افروامريكية، أو انشقّ عنها بدقة فاستطاع دمجها مع نهايات "الكاوبوي" التي غنى بها هوتون في الفيلم. كان الفيس آخر شخص في العالم منزه عن التأثر، وقد رصد مؤرخو الموسيقى ما يشير إلى ديونه للآخرين. بمعنى آخر، مهما كانت غرابة الفيس في الأداء فهناك أصول ثابتة كأي مطرب آخر. ألم يكن حقيقة هو "عبد الوهاب الغربي" أيضا؟

أحد حلول المشكلة أن نشير لبعث الاتجاهين في كل من مصر والولايات المتحدة. فهناك أصول ثابتة بالحالتين، ويمكن تحديد فروق مميزة للثقافة الموسيقية في مجتمع كل من العازفين. لكن التوكيد الحاصل على شعبية صورة النجم لدى كل منهما (توكيد التواصل أو القطيعة) ليس متشابهًا. بتمييز أكبر، ليمن متشابهًا في مسألة شعبية الموسيقي. فقد تأكدت صلات ألفيس بالسابقين عليه وطرائقهم الموسيقية بعد موته. وغرابة سرد نجوميته هي ما نتوقف عنده، الصورة في ذروتها. لدى عبد الوهاب كانت ذروته الاثنين معًا، فجدته الموسيقية وتواصله مع السابقين عليه شيء بارز.

هنا أرى من المفيد استحضار أم كلثوم لحلبة النقاش. كما ذكرت، فقد قدّمت فيلمًا لسرد "مولد نجم" هو "نشيد الأمل"(١٩٣٧)، بعد أربع سنوات من فيلم عبد الوهاب. عمومًا، كانت صورة أم كلثوم الشعبية أكثر تأسيسًا للتراث عن حالة عبد الوهاب. تلحظ فرجينيا دنيلسون أن مساهمة أم كلثوم ثابتة "لأنها لم تردد أبدًا سطرًا شعريًا بالطريقة نفسها مرتين".

تأتي أهمية هذه المساهمة في الغرابة التي لم تشبه بالضبط غرابة ألفيس البارزة في "جيلهاوس روك". ثم تؤكد دنيلسون أن تقاليد الأداء لدى أم كلثوم هي مساهمتها الأساسية في الأغنية العربية. فهذه الأداءات تتناقض مع الانتشار الواسع بهذا السياق المتعلق بفعالية جذورها الشعبية.

وقد انتقل الخطاب الاستعماري المنشطر حدين، كما يرى ميتشل، إلى مصر منتشرًا في الكتابة والثقافة الشعبية، فيمكن بسهولة وضع أم كلثوم في زمرة "المتحفيين" حيث تجاور دون قصد نظام (العرض) الاستعماري. كانت أصولها "من المشايخ"، وهي بيئة أداء تأسست على تعليم إسلامي تقليدي وتلاوات قرآنية.

كما تستحضر دنيلسون أم كلثوم قطعة "متحفية". فلم تقم حداثة أم كلثوم عدا دليلها بفيلم "نشيد الأمل"(١٩٣٧)، الفيلم الذي حدد صورة نجوميتها داخل سياق مديني مصري معاصر. كانت أغنيات "نشيد الأمل" طليعية، طبقًا لدنيلسون، لكن أم كلثوم غيرت مسارها بوعي تام بعد هذا الفيلم.

لم يعمد "نشيد الأمل" مثل عدد من الأفلام المصرية الأخرى إلى تحديد فروقات مطلقة، كنموذج المعمار الذي تبنته الحداثة الاستعمارية. ليس ذلك لأن الفيلم خلو من مجاز مفارق. عمومًا، لم يحدد سرد الحكاية فروقات الهوية الاجتماعية فحسب بل تتبع حركة هذه الفروقات. فهي حركة لم تجمد بوضوح سمات التراث المثلى.

تبدأ أم كلثوم كامٌ وحيدة مضطهَدَة تعيش في حي فقير. مسكنها مصري مديني يتضح من مشهد الافتتاح: بانوراما مدينة بمآذن تتميز بها القاهرة (الشرقية) لكن (الفوضوية). لسوء الحظ يهجرها زوج مجرم، رافضًا معاونتها في إعالة طفليها. ولا يقترح الفيلم بأي حال أن البيئة الاجتماعية التي تبدأ فيها شخصية أم كلثوم صعودها للنجومية، تنفصل عن الحداثة بـ "حد كامل".

في الحقيقة، زوجها الشخصية الوحيدة التي يمكن أن يقال إنه يمثل التخلف والفوضى اللذين درجت عليهما المدينة بمرحلة ما قبل الاستعمار. جيرانها جميعًا طيبون. بينما يتناقض العالم الذي جاءت منه في الفيلم بحدة مع العالم الذي انتهت إليه، إلا أنها تحتضن كليهما معًا. في نهاية الفيلم ينضم أصحابها للجماعة الطيبة نفسها كما ظهرت في البداية.

صعود أم كلثوم للنجومية بالفيلم ناتج عن شفاعة طبيب حنون القلب يتطوع لعلاج ابنة أم كلثوم المريضة. يسمع الطبيب غناءها لطفلتها فيتعرف على إمكانات صوتها الواسعة. يلحقها بحفل يحضره نافذون من

ستديو مصر. وستديو مصر الشركة التي أنتجت "نشيد الأمل"، فهو يمثل دوره أساسًا في الفيلم.

ذروة حلم أم كلثوم في النجومية أن تقوم بفيلم في هذا الاستديو نفسه الذي صور "نشيد الأمل"، فكأن الفيلم دعاية للاستديو (ولمولد نجمة هي أم كلثوم). والباقي بسيط: تغني فتتسع شهرتها مع كل أداء ناجح. يبتزها الزوج الشرير، لكنه يموت بالنهاية. يصور المشهد الأخير أم كلثوم وابنتها والطبيب الذي كشف موهبتها في عناق سعيد.

تنتقل الحداثة للفيلم عبر الصوت والتمثل البصري. هناك عدد من أغنيات "نشيد الأمل" أكثر حداثة من أغنيات الفيلم الذي يصور نجومية عبد الوهاب. تتبع هذه الحداثة من الأوركستر والمواقع المصوّر فيها، علاوة على خبرتها بالإيقاع. فالإيقاع لا يتم إشباعه بالموسيقى العربية ورغم شهرة عبد الوهاب كحداثي أكثر من أم كلثوم إلا أنه يستخدم الإيقاع بشكل شحيح. لكن في "نشيد الأمل" يقوم الأوركستر بتوظيف الإيقاع، خاصة بالأغاني التي كتبها محمد القصبجي.

تلحظ دنيلسون أن هذه الأغنيات تتميز بدرجة لا ينكرها أحد عن ثقافة الثلاثينيات الموسيقية. اندماج الإيقاع مع أساليب الموسيقى العربية حركة نحو الحداثة أو التغريب، وهو أمر لا يزال موضع نزاع. لكن صورة أم كلثوم واضحة في الفيلم، فهي تتقدم نحو أم كلثوم نفسها التي لم تكن مريحة لها. منذ اشترك القصبجي في ألحانها انحرفت بتطرف عن سخطها من تجديداته الموسيقية.

يقدم "نشيد الأمل" مقارنة شيقة مع فيلم "الوردة البيضاء" لعبد الوهاب. فقد زرعت أم كلثوم صلاتها الحذرة مع التراث في صورتها الشعبية، حددت في سردها نجوميتها أنها ستقوم بمساهمة "خارجية" عن الموسيقى العربية، حيث تنتفع بشكل تقليدي من مناسيب "ربع التون" التي يعتبرها عدد من الموسيقيين ضد الإيقاع.

أما عبد الوهاب فعلى النقيض، زرع صورته كحداثي حذر في الأذهان، لا في "الوردة البيضاء" سارد نجوميته، على الأقل ليس عبر الموسيقى بطريقتها المقدمة في الفيلم. يظهر عبد الوهاب مع العازفين في الفيلم مرتين، لكن مع "تخت" قليل العدد نسبيًا (التخت طاقم مناسب من مجموعة عازفين).

التخت المقدم في "الوردة البيضاء" بدائيٌ مقارنة بأوركستر "نشيد الأمل". يفصل بين الفيلمين أربع سنوات، لكن لو كنا عام ١٩٣٨(مثلاً) فسيحدد هذا انطباعًا يؤوّل إلى حداثية أم كلثوم وتقليدية عبد الوهاب، أو على الأقل أدنى منها حداثة.

في النهاية أصبح الأوركستر الكبير في موقع الأداء الثابت لكل من المطربين. لكن أم كلثوم احتفظت دائمًا برباط "الا تردد أبدًا سطرًا شعريًا بالطريقة نفسها مرتين" كفنية أداء عربي تقليدي، بينما أسس عبد الوهاب قاصدًا وبدقة نوعًا من الغناء المعتمد على الانتشار السريع مع مسايرة أكبر للنموذج الأوربي .

لم يظهر هذا واضحا مع الفيلم السارد نجوميته السابقة الإشارة إليه، بل في فيلم آخر "غزّل البنات"(١٩٤٩). فيلم كوميدي مؤسس على طراز "ريفي ستار"(*)، في جوهره عبارة عن "لا شيء تقريبًا" عدا شخصيات المشهورين إعلاميًا به. ذروة الفيلم لمحة سريالية لبروفة عبد الوهاب وهو يقود أوركستراه بساعات الفجر الأولى في قصر ممثل شهير.

أوركستر أكبر بكثير من أوركستر أم كلثوم في "نشيد الأمل"، لكن بعد اثني عشر عامًا من ظهوره. تظهر آلة "البلالايكا"(**)في قسم منه وآلة "البيكولو"(***)في قسم آخر، مع جوقة رجالية نسائية وقسم للآلات الوترية. وليس هذا أوركستر مفارقًا فحسب بل يؤكد على اتساع الطاقم

(*) : revue حوار ورقص وغناء، يهدف للسخرية من الأحداث الجارية. (م)

(**) البلالايكا : آلة روسية تشبه الجيتار. (م)

(***) البيكولو : الفلوت الصغير. (م)

الذي تتمهل الكاميرا أمام كل قسم من عازفيه أكثر من مرة.

مقابل أوركستر "نشيد الأمل" الأصغر، يشدنا الطاقم الأكبر بعمق. فيعزف الموسيقيون في تزامن تام، موظفًا الموسيقى العربية بتغيير النغمات: كل منهم يعزف على الوتر نفسه، لكن دون تنميط آلي يستدعي التوحيد القياسي، ويذكّرنا التوحيد القياسي طبعًا بنموذج المعمار الأوربي للحداثة. فضلاً عن توقف الموسيقيين عن العزف واحدًا بعد آخر، لا بخطوة فاصلة بل استجابة لبعضهم البعض. لا إيقاع في الأغنية كما جاء في أغاني "نشيد الأمل" لأم كلثوم، ولا تتغير النغمات بل تتوالد الموسيقى في أداء بديع. ويظهر عبد الوهاب في الفيلم بآلية: هي النظام الخالص.

عبر رصيد وفير ، يبدو أن عبد الوهاب ينال كعكته ويأكلها أيضًا. فظهوره في أول أفلامه يضعه على طريق "الإسناد" واصلاً إياه بالتراث، أما ظهوره في آخر أفلامه فيضعه على هامش هذا التراث. والصورتان جزء من شخصية عبد الوهاب الشعبية. وأم كلثوم أيضًا. فقد أسس المطربان صورتيهما الشعبيتين عبر معين واحد، معين يشتمل على صورتي الهوية المحلية والنظام الحديث، لكن ليس بالضرورة في حالة انفصال حازم.

تظهر هذه السمات المجازية في الأفلام بأشكال كثيرة. لكن يبدو أن هذا المجاز (المناقض للأفلام التي ذكرتها) مستقى من المخطط الاستعماري الذي يشطر "المعرض" عن "المتحف" منطقيًا. ولنعرض مثالاً مختصرًا. هاهي صورة مقال بمجلة شعبية ١٩٤٤ "شلبية وعويس على البلاج". يستحضر المقال بدقة المجاز نفسه الذي يتوقعه المرء من الممارسات الاستعمارية التي يصفها ميتشل، ممارسة تؤطر "المعرض" و"المتحف" لإنجاز خطة واقعية، يلطخها "عالم واقعي" تمثله.

"شلبية وعويس" فلاحان وصلا إلى بلاج حديث. يتجول الزوجان تغطيهما الملابس كليًا وسط ناس يأخذون حمام شمس، وهم عراة نسبيًا. يتضح هذا من المقدمة بالصفحة الأولى:

(لو زرت قرية بلباس استحمام سيندهش أهالي القرية لمرآك. سيتجمع حولك الصغار هاتفين في تعجب كأنك تركب حمارًا بالمقلوب. ولن يكون هناك فارق يذكر لو جاءت بنت من القرية إلى البلاج في ملابسها الشعبية المتواضعة لتقضي بعض الوقت بين ألبسة الاستحمام الكاشفة عن أجساد لابسيها، والبيجامات التي تظهر أجسادًا جميلة. ستحس بالحرج لما تراه، ويتطلع إليها المصطافون مندهشين، كأنهم ينظرون للشيخ أبي العيون حين يرتدي شورتًا، أو توفيق الحكيم والنساء بين ذراعيه. حدث مثل هذا مع شلبية وعويس بعد وصولهما إلى راس البر في ملابسهما الريفية . انشدّ انتباه الجميع لهما، وتبعهما جمع غفير حيثما يتوجهان).

هذه الإشارة لتوفيق الحكيم تستدعي سمعته "عدو المرأة". والشيخ أبو العيون شخصية كاريكاتورية يعود تاريخها إلى عام ١٩٣٤ على الأقل: فهو يمثل التقاليد المعيبة في الملابس الأزهرية حين تظهر على البلاج متنافرة مع أولئك المعرضين لحمام شمس دون ملابس تذكر.

ويستمر مقال "شلبية وعويس" في عرض سلوكيات شبيهة. يخبرنا أولاً

كانا يسيران جنبًا لجنب على البلاج بين المصطافين . كل ما يطالعانه بيجامات وألبسة استحمام وشورتات . منظر غريب عليهما، فتغطي شلبية وجهها في حرج بالغ، وهي تصرخ (يا حوستي!)، بينما عويس يسترق النظر".

وينتهي المشهد بالتعادل

"تصادف شلبية في ملابسها الريفية أحد المصطافين في لباس استحمام. يقف كل منهما ناظرا للآخر في عجب".

يعتبر هذا استيضاحًا تامًا على الخطاب الاستعماري بطرائق كثيرة. فلنأخذ اقتباسًا من ميتشل "لا يوجد التعارض الكامل بين نظام الحداثة الغربي وتخلف الشرق وفوضاه في أوربا فقط، بل يكرر نفسه في الثقافة

المصرية والأدب الشعبي، كما يتكرر في معظم المدن الاستعمارية".

قد يجادل المرء أن شلبية وعويس لا ينجمدان في المقابل كما يقول المقطع الأخير، لأن القصد الإجمالي لهذا المظهر هو اقتراح الخلط بين المفاهيم فضلاً عن عبور الحدود الفاصلة. لكن في سياق آخر، ليس كافيًا افتراض حيلة الانشطار الاستعماري وتركه على حاله. فإن "شلبية وعويس" بوضوح هي مظهر منشطر لكن ليس بالضرورة على ما ناقشته الأفلام من قبل. فما جعل أم كلثوم وعبد الوهاب أيقونتين ثقافيتين بارزتين هو مقدرتهما معًا على الإمساك بثقافة شعبية (أو بمصطلحات التمثل الاستعماري "الشرقية") مع الحداثة في الوقت نفسه.

لكني لا أظنهما أدمجا الأمثلة الثقافية في صورتيهما الشعبية بنفس تصرف الأوربيين. ففكرة الاستعارة المعمارية التي وظفها ميتشل تتطلب الحفاظ على الفصل الكامل بين المكان الحداثي وغير الحداثي، بينما نرى على النقيض أن صورة أم كلثوم وعبد الوهاب الشعبية تتطلب صهرًا وتواصلاً مرحليًا.

لم تأخذ مقاومة الانضباط الاستعماري على عاتقها شكل "تحويل طرائق المستعمرين للتدمير والانضباط بالتقابل المنظم" (ص١٧١) كما يصفه ميتشل. لأن تكوين الهويات الهجين شكل آخر من المقاومة، وهي عملية شائعة في الثقافة الشعبية، وفي التعبير الثقافي الرسمي أكثر.

يتم توظيف الصورة الأيقونية للأشكال التقليدية غالبًا بمفردات انشطارية دون أن تقود بعناد تحديدها لانفصاليات منطقية. لقد أُعجب الناس بأم كلثوم لا من أجل عيون التراث ذلك المهجور، ولا بتسليمها لصورة "متحفية" تعمل كشاهد إثبات على تفوق النظام الديكارتي. فقد طوقت الهوية الشعبية دون أن تتخلى عما سبقها. وظهرت هذه الصورة الأيقونية بأشكال صغيرة وكبيرة، تعمل باضطراد ويُعاد تشغيلها بين الحين والآخر.

وهنا مثال آخر: كاريكاتور محلي يُظهر ابن البلد في حالة أخرى من الملابس الريفية بموقع حديث. عنوان المقال "بنسلين مصري" متبوعًا بتوضيح يقول: "أمكن الآن إنتاج البنسلين في مصر". حدث هذا ١٩٤٤، نفس عام "شلبية وعويس". شخصية (ابن البلد) الفلاح الصريح، تقول:

"بقليل من الوطنية وقليل من الإيثار، مع بعض الشجاعة والإخلاص. يمكننا صنع بنسلين عظيم نستطيع به شفاء جميع عللنا".

يبدو وعظًا مبتذلاً نوعًا في تلك الآونة. لكن الكاريكاتور الوعظي شكل تقليدي لثقافة تعبيرية لا تقترح تأطيرًا لمجتمع استعماري بمصطلحات الانفصال الكامل بين النظام الحديث والفوضى "الشرقية" والانحلال. إن صورة الثقافات الحديثة والشعبية ليست دائمًا أيقونات محددة عن الذات و(الآخر)، فكل منهما لازم لأيديولوجية التوليف والتهجين.

لا يُعتبر هذا بوجه عام هروبًا مُرضيًا من نوعية المأزق المقترح بنموذج كل من "المعرض" و"المتحف"، ولا لأنه يستخدم المصطلحات نفسها. فهو شيء مقبول، إذ إن تقنيات التمثل جزء متمم. لكن مقولة "كيف يختلف النظام الاستعماري عن الثقافة الشعبية" أصبحت أقل ترددًا الآن من "كيف يتكيّف هذا المجتمع مع تقنيات النظام الاستعماري لصالح احتياجاته هو؟"

أود أن أختم باستعارة مختلفة قليلاً عما قلت عن "المتحف" و"المعرض". فالمسارح مثلاً تقدم أفضل فهم لما يحدث بعد فرض القوة الاستعمارية. يتحرر الأداء المسرحي من الأمراض المنضبطة التي يقترحها ميتشل. لننظر إلى ملمح آخر من المجلة نفسها "الاثنين"، لكن هذه المرة من ١٩٤٠ :مقال "أطفالنا في السينما". يوصي المقال من جديد كملمح تعليمي لأطفالنا بتناول الجرعة الصحية من "الثقافة السينمائية" ليصبحوا أكثر شبهًا بالأوربيين.

لكن دور السينما والمسرح تعود بنا دومًا للأفلام المصرية والمجلات. مشاهد كثيرة لا تدل عادة على عدم الفصل بين "المعرض" و"الجمهور" فقط، بل على تفاعلهما معًا. فمثلاً "نشيد الأمل" يُظهر المسرح مع مشاهد للجمهور. ويختلق الجمهور الهاتف بنهاية "أغنية الجامعة" (عدد قومي هائل وقت الطلب المتوتر) هوية بصرية بين المطرب والجمهور، بينهما الفيلم. يتضح هذا من كتاب دنيلسون، فلم تكن أم كلثوم خاضعة لحداثة "مستغربة" ولا لهوية قومية أو شعبية.

وقد داومت الأفلام فيما بعد على إظهار مشاهد مسرحية، كالفيلم المأخوذ عن رواية نجيب محفوظ "بداية ونهاية"، يصف ضابط جيش يتطلع لأعلى طبقيًا بموعد غير مريح في صالة السينما. وتُظهر الأفلام الحالية الشعائر الدنيوية لمشاهدة فيلم كما كانت في تلك الأفلام القديمة.

هناك مشهد حديث ١٩٩٣ من فيلم "مرسيدس" ليسري نصر الله. كما تم تمثيل فيلم آخر عن فترة الستينيات "بئر الحرمان" في مسرح تسعينيات فقير ينبطح فيه شاب على الأرض (مسرح داخل مسرح). يكشف هذه النوع من النظام الممثّل (ما يقترحه ميتشل في البداية) محاكاة الحقيقة، ليصبح في النهاية هو الحقيقة. لكن فيلم "نصر الله" يُلمح إلى ذلك الانضباط الذي أوصى به مقال "أطفالنا في السينما" ١٩٤٠، لكنه لا يعمل بالضرورة كما تم التخطيط له.

المسرح استعارة مناسبة عن سياسات الثقافة الحديثة في المجتمعات الاستعمارية وما بعد الاستعمارية، لسببين: الأول، لأنه يحفظ توازنات علاقات القوى فلا يستطيع المرء تجاهلها ببساطة. كما لا تناسب محفزات منتجي وسائل الإعلام بالضرورة تلك التي للمستهلكين. لابد أن يحدث تفاعل بين من على المسرح وأولئك النظّارة الجالسين، حتى لو كان هذا التفاعل غير مباشر يتوسط العرض بين الزمان والمكان. لكن لا شك

انه سيمارس التحكم الأكبر في الصدام، لا الجمهور. هناك مقياس للتحكم الاجتماعي متاح للنظّارة، لكنه يهدف إلى أن يكون أقل بكثير مما يمارسه منتجو وسائل الإعلام.

أما السبب الثاني، فهو أن المسرح استعارة مفيدة عن النظام الحديث، حيث يتوقف على عتبة الشعور ما يفعله من على المسرح بطقوسية معينة. يتضمن هذا تفكيكًا مرحليًا للمواثيق الاجتماعية، مبتدعًا إمكانية التجريب وجهود إطلاق الخيال. ويتم توظيف أنشطة اللهو في سلوك شبيه. وتحدث خبرة الوقوف على عتبة الشعور عبر تمثّل بصري ونصوص مكتوبة أو موسيقى، بالإمكانية نفسها التي تحدث بها عبر أداء مسرحي.

الوقوف على عتبة الشعور معامل حاسم لإنتاج الهجين الثقافي. ويحتمل أن تطور أشكال الهجين في الثقافة هو الإجابة الحقيقية الوحيدة على طحن الانضباط بالنظام الاستعماري. يمكن أن يبرز هذا النظام المنشطر بالمجتمع الاستعماري بسبب إنتاجه الحدود التي قد تُنتهك أكثر من إنتاجه للفصل الحازم بين المفاهيم.

هناك أخطار واضحة أيضًا تأسست مع أنواع الهجين الناجمة عن الثقافة الشعبية، مثل أشكال تسليع العمل عبر القنوات نفسها كأنشطة اللهو. مثلما تتطلب الموضة بناء لا ينتهي من المواثيق الاجتماعية، ويعتبر هذا التسليع حقًا هو الرفيق الحميم للثقافة الشعبية.

فقد كان فيلم أم كلثوم "نشيد الأمل" إعلانًا مقنّعًا عن ستديو مصر. بالإضافة، يلحظ ضامنو فيلم "نشيد الأمل" أن شركات بيع المصنوعات (صيدناوي وعلي خليل) قدمت الأثاث الذي ظهر بالفيلم، ونفذت الديكور (جاتينيو وشيكوريل). ألا يضعف ذلك من همة أم كلثوم كفنانة؟ القليل منا يضع هذا الاحتمال. أما الروابط التجارية الأكثر صراحة في "نشيد الأمل" فكانت جزءًا من عملية متاجرة أوسع انتشارًا.

انظر لذلك الإعلان عن سجائر "ملكونيان"، فهو يبيع المنتج كما باع عبد الوهاب نفسه للجمهور من خلال ذائقة مفتوحة للتراث: "ملكونيان، معروفة من ٦٢ سنة"، "ملكونيان، مستمرة مع ثلاثة أجيال". وهو عدد السنين الفارقة تقريبًا بين عبد الوهاب وعبده الحامولي.

كما ذكرت في بداية البحث، أظن أن الثقافة الشعبية ترتبط بالنظام الاستعماري المتمثل في العمارة. يؤمن ميتشل بهذا وهو يشرح "التقابل الكامل بين نظام الغرب الحديث وتخلف الشرق وفوضاه... بدأ يكرر نفسه في التعليم المصري والأدب الشعبي، مثلما يتكرر في المدن الاستعمارية" (ص١٧١) .عملية فاشلة، طبقًا لميتشل، لأن المقاومة المحلية لم تذعن لها كليًا. وليس لنا أن نزعم أن الشعب لا يتغير نتيجة المدن التي يحيا بها. أو نتيجة الحوار الدائر بين النظام المستورد والممارسة الشعبية كما هو مخطط لها.

إن وسائل الإعلام أكثر فطنة من التخطيط المديني. فإنشاء بناية أو مدينة (عليك الانتظار سنوات لتقوم الأشكال الاجتماعية بتعديل نفسها للتوافق معه) يعيد ترتيب العلاقات المكانية التي تقترحها المدينة أو ما تقوم بتعديله من نفسها. على أن الثقافة الشعبية على النقيض، سريعة الزوال نسبيًا لكن بحس مفيد. لأن "باني" الثقافة الشعبية عكس باني البنايات أو المدن، يمكنه مسح سجلاته كل يوم أو أسبوع أو شهر، يحدث هذا غالبًا بالأغاني والمجلات والأفلام المنتجة.

والشائع غالبًا فيما يمكن أن يجعل الثقافة الشعبية "شعبية"، أنها لا تحترم هذه الحدود قبل وضعها من قبل الأيديولوجيا الاستعمارية. رغم أن النظام نفسه ثابت، فعملية تدشينه ممزقة. عمومًا، لا تقع مقاومة النظام الاستعماري على مخزون ثقافي فحسب يستطيع العقلاء النقر عليه كملجأ أخير. وهو الجهد الحاصل في الطريقة التي تطورت بها "حداثة" مصر من البداية.

مراجع

- انظر قائمة أعمال عبد الحكيم قاسم، أول البحث.
- صبري حافظ "نشأة وتطور القصة المصرية القصيرة" (١٨٨١ - ١٩٧٠)، لندن، ١٩٧٩.
- جين فونتان "الرواية المصرية الجديدة" (١٩٧٥ - ١٩٨٥)، ١٩٨٦.
- محمود غنايم "القسريات النوعية في رواية تيار الوعي"، الكرمل، ١٢.
- ستيفن جوث "نهاية الشاهد، خمسة كتّاب من مصر السبعينيات"، برلين، ١٩٩٢،
- صبري حافظ "سرادق من ورق"، القاهرة، ١٩٩١.
- عبد الحكيم قاسم، مقابلة في سلسلة "هكذا يتكلم الأدباء الشباب"، الطليعة، سبتمبر ١٩٦٩.
- كالسابق، "ملامح تجربتي الروائية"، "الرواية العربية: واقع وآفاق"، بيروت، ١٩٨١.
- طه وادي "ببليوجرافيا عن الرواية المصرية"، القاهرة ١٩٨٨.
- إيرل واف، كتاب "المنشدون في مصر، عالمهم وأناشيدهم"، كولومبيا، ١٩٨٩،)المنشدين في مصر، هكذا في الأصل)

المحتويات

تقديم ٥
الرواية العربية والبحث عن الحرية: روجر آلن ٧
صورة رجال الدين في الأدب العربي الحديث: بيير كاكيا ٢٧
عبد الحكيم قاسم وتقصي الحرية: هيلاري كيلبتريك ٤٣
الحرية والقسر في شعر السبعينيات: سلمى الخضراء الجيوسي..... ٦٧
أدونيس (دراسة في الرفض والبعث): ز. خان ٨٩
الزيني بركات (عمل من أدب النثر لا ينسى): إدوارد سعيد ١٤١
خطاب الحداثة واستعارة النظام: والتر أرمبرست ١٤٥