حوارات نقدية

كتاب غير دورى تصدره الجمعية
المصرية للنقد الأدبى

المشرف علي التحرير
أ. د. عز الدين إسماعيل

لجنة التحرير
أحمد مجاهد
إعتدال عثمان
إيمان السعيد
سعيد الوكيل
محمد غيث

الغلاف
حسن حماد

بالإشتراك مع
المكتب المصرى لتوزيع
المطبوعات

الناشر
المكتب المصرى لتوزيع المطبوعات
٥ ش مصطفى طموم - منيل الروضة - القاهرة
ت : ٣٦٥٥٤٨٧

إسم الكتاب/ حـوارات نقديـة

الناشر/ المكتب المصرى لتوزيع المطبوعات

٥ ش مصطفى طلعت متيل الروضة ـ القاهرة

ت : ٣٦٥٥٤٨٧

رقم الإيداع . ١١٩٣٨ / ٩٧

الترقيم الدولى 977 - 5841- 01 - 1

المحتويات

مستويات القراءة فى رواية الخرائط	٥	نبيلة إبراهيم
التناص الديواني فى سراب التريكو	١٧	محمد عبد المطلب
قراءة فى ديوان وقت لاقتناص الوقت	٤٥	وليد منير
لا أحد ينام فى الإسكندرية	٥٩	ثناء أنس الوجود
قراءة الموت فى كتاب الحياة	٧٩	صلاح فضل
من الكليّانية إلى الشخصانية	٨٩	أمجد ريان
شطف النار	٩٩	إعتدال عثمان
قراءة فى ورد الفصول الأخيرة	١١٥	مجدى أحمد توفيق
الرمزية واللغة فى ديوان الشتاء القادم	١٣٥	سعيد توفيق
قراءة فى حكايات المدندش	١٤٧	عبد المنعم عبد القادر
قراءة فى ديوان أبجدية الروح	١٥٩	عز الدين إسماعيل

تصدير السلسلة

ارتبط اسم الجمعية المصرية للنقد الأدبى فى أذهان المتابعين لنشاطها الثقافى بالمحاضرات والندوات التى تعقد فيها أسبوعيا، والتى يقدمها أو يشترك فى تقديمها أعضاء الجمعية وضيوفها من العاملين فى حقل الدراسات الأدبية والنقدية. وقد عُرف نشاط هذه الجمعية منذ إنشائها فى عام ١٩٨٧ حتى اليوم لدى الجمهور الذى يتابع هذا النشاط بالحرص على جدية العمل من جانب المتحدثين وجمهور المناقشين على السواء، حتى يظل للعمل الثقافى احترامه ودوره الإيجابى الفعال فى تسديد الوعى بالواقع فى زمن يتهدده التحلل والتراجع والانكسار.

وقد ظلت الجمعية تمارس هذا النشاط طوال هذه الحقبة، وما زالت تمارسه حتى اليوم، فى الإطار المحدود نسبيا، الذى يتلقى فيه المتحدث والمستمع إليه، المناقش لأقواله وأفكاره: فإذا ما انتهى اللقاء لم يعد له من وجود فعلى إلا فيما ترك من آثار فى أذهان الحضور - وهم قلة قليلة على كل حال. وقد تنشط بعض الأجهزة الإعلامية، من إذاعة وصحافة، فتسجل ما يدور فى تلك الملتقيات لكى تذيع النذر اليسير منه على المستمعين أو القراء، ولكن أثر هذا التسجيل يظل محدودا، ولا يبقى منه فى أيدى من يتلقونه شىء يعتد به.

إزاء هذا الوضع برزت فكرة إصدار كتاب غير دورى يشتمل على جملة من الدراسات التى ألقيت فى اللقاء الثقافى الأسبوعى للجمعية ليكون سجلا مكتوبا وباقيا بين أيدى جمهور المثقفين من جهة، وضمانا لاتساع نطاق المهتمين بهذا اللون من النشاط، فى الآن وفى المستقبل، من جهة أخرى. وربما كان الهدف الأهم، بالإضافة إلى هذا وذلك، هو ما يحتفظ به هذا الكتاب من ذخيرة ينتفع بها فيما بعد كل المهتمين برصد الأفكار وتاريخها وتطورها فى

إطار مجتمع بعينه، المهتمين كذلك برصد أنماط التفكير وكيفيات التلقى فى هذا المجتمع فى حقبة بعينها من الزمن، ذلك بأن هذا الكتاب بوصفه حلقة فى سلسلة شبيهة من الكتب، وربما يشتمل عليه من مادة فكرية إنما يعبر عن أنواع الاهتمامات واتجاهاتها، التى شغلت بها الجمعية بوصفها دائرة صغيرة من دوائر المجتمع العربى الكبير. وفى الوقت نفسه تبرز هذه الإهتمامات من خلال ما يطرأ على الساحة الأدبية من رؤى وأفكار وتوجهات تجسدها الأعمال الأدبية التى يبدعها أبناء الحقبة نفسها، من شعر فصيح أو غير فصيح، وروايات، ومجاميع قصصية، ومسرحيات شعرية ونثرية على السواء. وسواء أكان مبدعو هذه الأعمال من الكبار المعتمدين أو من أبناء الجيل الجديد، من الرجال والنساء، وكائنا ما كان توجههم الفكرى ومنحاهم الأدبى، فإن الجمعية تسوى بينهم جميعا فى الاهتمام بإبداعهم، لا يمنعها من ذلك إلا شىء واحد، هو أن يكون العمل الإبداعى نفسه دون المستوى الجدير بالدراسة. وتصبح من نافلة القول تقرر أن النشاط النقدى الذى تمارسه الجمعية، والذى يحمل هذا الكتاب نماذج منه، لا يهدف إلى تكريس عمل إبداعى ما لأسباب خارج إطار العمل نفسه، وإن كان هذا لا يمنعها من عرض وجهة النظر الأخرى التى لا تعتمد هذا التكريس. وهذا معناه التسليم الكامل بحرية النقد والناقد، ما دامت العملية النقدية تتحرى الموضوعية والجدية.

من أجل هذا كله يصدر هذا الكتاب ليكون سجلا مقروءا على نطاق واسع لذلك النشاط الذى يتم شفاهيا فى اللقاءات الأسبوعية للجمعية، لعل قراءة البعيدين فى الزمان والمكان يجدون فيه ما يشبع رغبتهم فى التزود من المعرفة النقدية، لا على مستوى النظرية فحسب، بل على مستوى التطبيق كذلك، وبصفة أساسية.

عز الدين إسماعيل

مستويات القراءة في رواية «الخرائط»

للكاتب الصومالى : نور الدين فراح

عندما تتاح للقارئ فرصة قراءة عمل روائى يتميز بالثراء الفنى والدلالى نتيجة إشباعه بعلامات لغوية يتحكم الكاتب فى توجيهها وجهات مختلفة، عندئذ تستطيع أنت تتحدث عن تعدد قراءات النص.

ونحن إزاء عمل روائى متميز كتبه الكاتب الروائى الصومالى نور الدين فراح باللغة الإنجليزية ونقله إلى اللغة العربية بأسلوب يفيض بالإشراق والشاعرية الكاتب سعدى يوسف، ونشرت الهيئة العامة للكتاب فى مصر هذه الترجمة.

وقد سبق أن ألف الكاتب الصومالى خمس روايات، كما كتب قصصاً قصيرة ومسرحيات ونال جائزة اتحاد الناطقين بالإنجليزية فى عام ١٩٨٠ عن روايته «حليب ولبن»

وتبدأ الرواية «الخرائط» ببداية توحى للقارئ لأول وهلة أن الكاتب يكتب سيرة فنية لذات يسميها عسكر. وعسكر هذا يمكن أن يكون الكاتب نفسه، ويمكن أن يكون أى رجل صومالى آخر عاش أحداث بلاده السياسية المؤسفة فى العصر الحديث.

ويصطنع الكاتب شخصية الراوى العالم بكل أحوال عسكر، الظاهرة والباطنة بحثاً عن هويته ومن ثم فهو يتحدث إليه منذ البداية، على سبيل المواجهة، بضمير المخاطب، ويكاد يطغى استخدام الراوى لهذا الضمير على استخدامه لضمير المتكلم والغائب فى الرواية بأسرها.

ويبدأ الراوى المواجهة بقوله:

«أنت تشعر من قراءتك المحدودة للأدب بأنك تنتسب إلى أسماء تخطر ببالك، أو تثب على طرف لسانك حين تفكر بصبى اسمه عسكر تتمتع مخيلته الهائلة بعلامات غنية للنضج المبكر، والسبب هو أنك أنت ذلك الصبى»

(الرواية - ص ١٠).

فشخصية عسكر من البداية بعموميتها وخصوصيتها: أما عموميتها فترجع إلى أنها تنتسب إلى الأبطال الجديرين بأن تكتب عنهم سيرة ذاتية، الذين تتحدد ملامحهم بعلامتين بارزتين، الأولى وعيهم المبكر بانتمائهم إلى نخبة من الناس المكلفين بتغيير عالمهم، والثانية تمتعهم بمخيلة هائلة تكشف عن علامات غنية للنضج المبكر. وأما خصوصيتها فتتمثل فيما يضفيه عليها العمل الروائى من ملامح خاصة محددة.

ويؤكد الراوى هذا التميز لشخصية عسكر بقوله إثر ذلك مباشرة: «حين تجلس تنفتح عيناك فى عينيك شأن العميان، ثم تخمد روحك، أى أنك لا تصبح أنت نفسك، وبمعنى ما لست نفسك تماماً. تأخذك رحلتك عبر مجازات أبواب عديدة، فتتمكن من أن تستذكر أحداثاً وقعت قبل وجودك أنت بزمن طويل». (الرواية ص ١١).

إنها علامة من علامات النضج المبكر تتمثل فى أن الذات ترى فى إنجازاتها التى تحلم بها من البداية بتحقيقها حلقة تربط بين السابق واللاحق، ومن ثم فإن هذا الوعى المبكر يستنطق الحاضر وما يمكن أن يأتى به المستقبل عن طريق العودة إلى قلب الماضى السحيق.

ويخطط الكاتب فنية القص فى الرواية على أساس الامتدادين: الرأسى والأفقى للسرد فى آن واحد، وتداخلهما . أما الامتداد الأفقى فهو الذى يمتد زمنياً بما ينتقيه الكاتب من أحداث من سيرة عسكر منذ ولادته إلى أن يكبر ويكتمل نموه وعيه بالزمان والمكان وعلاقته القدرية بهما. وأما الامتداد الرأسى فهو الذى يحدث تقاطعات متعددة مع الامتداد الأفقى، ينجم عنها إمكانية قراءة النص قراءات مختلفة.

وأولى هذه القراءات، القراءة الأسطورية لميلاد عسكر.

لقد ولد عسكر يتيماً، شأن الأبطال الأسطوريين الذين يولدون أيتاماً من الأب، ولكن يُتْم عسكر كان مضاعفاً، إذ ولد يتيم الأب والأم معاً. ولكن الله عوضه - كما يحدث مع الأبطال الأسطوريين كذلك - بأم أخرى ترعاه حتى وفاتها، وهى «مصرا».

يقول الراوى فى مواجهته المستمرة لعسكر: «أخبرتك أنت (أى مصرا)

بالرغم من أنك صغير على الفهم، أسراراً عن والديك، ما كان أحد مستعداً لإخبارك بها، أخبرتك لماذا كانت أمك مختبئة في تلك الحجرة حيث وجدتكما هي أنتما الاثنين، ولماذا ماتت ميتة سرية تماماً، كما همست في أذنيك أشياء عن أبيك الذي مات قبل ولادتك بأشهر في ظروف غامضة، بالسجن، بسبب أفكاره ومثله. التجأت أمك إلى غرفة بالحوش الخلفي من منزل شخص غني، وهناك ولدته مختبئة. كان من الممكن أن تموت من البرد الذي تعرضت له لو لم تأت «مصرا» مصادفة. كنت محظوظاً على أي حال، لأن «مصرا» وجدت الحجرة التي كنت فيها، وهي أفضل مكان للاختباء من «أوادان» الذي كان يلح عليها بمحاولات التقرب منها. كانت الحجرة مفتوحة فدخلتها متعثرة وأغلقت الباب وراءها حالاً. ولم تعرف إلا فيما بعد، أنك وأمك كنتما هناك، أنت حي وأمك ميتة. إن شهادتها ستظل الوحيدة التي على المرء أن يأخذ بها. إنها ستصر على أنها لم تعرف من هو أبوك إلا فيما بعد .. المهم أن ست عشرة ساعة أو نحوها، كانت مضت قبل أن ينبأ الأهل بوجودك وبموت أمك. في هذه الساعات تمت الصلة بينك وبين مصرا» (الرواية ص ١٥).

وبهذا تكتمل الحلقة الأولى من حياة الطفل الأسطورى، وهى ولادته يتيماً ووحيداً. ثم تمنحه القدرة البديل للأم الذي يحتضنه ويرعاه. وتكتمل الحلقة الثانية بأن ينشأ الطفل غير مرغوب فيه، فقد ينفى أو يبعد على نحو ما.

قالت لك مصرا ذات ليلة: أريد أن ترى الأمر هكذا، أنت أعمى وأنا عصاك، وأنا أقودك إلى مركز الأنشطة البشرية، مظهرك يجعل كل واحد قانطاً، يجعلهم يخفضون درجة كلامهم، وأنت أيضا صرت واعياً تفسر صمتهم باعتباره وسيلة لإستبعادك. أنت تحس بأنك مراقب وبأنك محروم من ولوج عالمهم، أنت الأعمى وأنا العصا، ومعاً نفقأ الدمل، نفقأ ضميرهم».

(الرواية ص ٢٦).

على أن الكاتب بعد هذا لا يمتد بحياة البطل إلى الحلقة الثالثة من حياة البطل الأسطورى، وهى التى من المفروض أن تحكى عن الإرهاصات الأولى لبطولته، بل يحدث، على عكس ذلك، تقاطعاً يسلب الطفل أسطوريته . ويرد هذا الجزء الأول من الرواية، حيث يستبق الكاتب الأحداث التى سترد فيما بعد،

من خلال عملية التذكر التي تؤدي وظيفتها الفنية في قطع السرد الأفقي. لقد تذكر عسكر خطابا كان قد أرسله إليه خاله عندما كان عسكر يتلقى العلم في مدرسة قريبة من مقاديشيو، حيث يقطن الخال المشقف هلال وزوجته صلاتو. وكان الخال يرد في هذا الخطاب على توهم عسكر لبداية أسطورية لحياته .. قال الخال هلال: «لكن الحقيقة التي تغلف بداياتك بالأسرار والغموض. شأن وليدي الحكايات البطولية في أفريقيا وأوروبا وآسيا، هذه الحقيقة لا أهتم بها كثيراً؛ هل نجمت مثل نبات في الأرض؟ هل ولدت لتسعة أشهر أو لسبعة؟ هل تشارك في مزاجك أمثال سونياتا أو موينده، وكلاهما من أبطال الحكايات البطولية الأفريقية؟ يقال مثلاً إن سونياتا بلغ الكبر في الثالثة من عمره. وتروى الحكايات عن موينده أنه اختار أن يولد، لا من الرحم، وإنما من الإصبع الوسطى، ثمة أطفال حكايات يتم الحمل بهم وميلادهم في يوم واحد، وآخرون يحتاجون إلى مائة وخمسين عاماً كي يولدوا .. وهناك سمة عامة في الأطفال البطوليين، وهي أنهم يولدون جميعاً حاملين الأسلحة. وأنت يا عسكر مسلح باسمك .. أليس كذلك؟ ... أنا متأكد من أنك سمعت بأبطال ولدتهم جبال أو أنهار أو أسماك أو حيوانات أخرى .. ويبدو لي أن هذه الأساطير تشير إلى النقطة ذاتها مراراً وتكراراً: إن ذلك الشخص المولود هكذا يحتوي في ذاته أو داخلها خصائص مقصورة على الرموز، حسناً، إلى أين نصل من هنا؟ الكل شك». (الرواية ص ٣٤).

الكاتب إذن يتعمد أن يعطل القارئ عن الاستمرار في القراءة الأسطورية لسيرة الطفل البطل تمهيداً لأن يفتح له المجال لقراءة أخرى يركز فيها على النمو المتصاعد لوعي الطفل. ولا يتحقق هذا النمو المتصاعد إلا من خلال علاقة الطفل بمصرا. وهنا يحدث قطع جديد لاستمرارية سيرة عسكر، يمهد لقراءة أخرى يتوقع لها القارئ أن تكون قراءة نفسية، حيث إنها تنطلق من علاقة عسكر اللصيقة بمصرا.

وتبرز خصوصية هذه العلاقة في التحولات الحادة في حياة عسكر. ومن هنا كان التوازي الملازم بين سيرة عسكر والقراءة النفسية لعلاقته بمصرا؛ ففي مرحلة طفولة البطل، كان ارتباطه بمصرا ارتباطاً جسدياً. وقد ظل هذا الارتباط الجسدي حيا في وعي عسكر الكبير. وكثيراً ما كان يعبر عنه بدرجة من

الاشتهاء. يقول عسكر: «مصرا التى لفتنى أخيراً فى الدفء الندى بين ثدييها حتى غدوت ثدياً ثالثاً؛ مصرا التى كانت تتدحرج على ظهرها وبعيداً عن غطائنا المشترك لأجد نفسى فى مكان ما بين ساقيها كأنى ساق ثالثة». (الرواية ص ٣٩).

وظل عسكر غير واع لذاته إلا من خلال مصرا حتى بلغ الخامسة من عمره. وحتى هذا الوقت كان بمثابة الظل الذى لا يتجاوز الفضاء المحيط بجسدها.

وفى سن الخامسة انتزع عسكر من حضنها انتزاعاً ليبدأ حياته فى مدارج العلم والمعرفة. حملة عمه «فورح» إلى المعلم «أوادان» وقال له: «ليس من رجل فى البيت الذى يسكنه، وعلى المرء أن يبعد الأولاد عن خبث النساء» (الرواية ص ١٢٠). وكأن أوادان كان يحس بفطرته مدى خطورة العقدة الأوديبية إذا استمرت العلاقة غير سوية بين الأم (أو من يقوم بدورها) وابنها.

ويعد هذا الإبعاد طقس العبور الأول لعسكر: إذ كان بداية الانتقال التدريجى من مرحلة الالتصاق الجسدى بمصرا إلى مرحلة الانفصال عنها.

أما طقس العبور الثانى فكان من خلال عملية الختان له: «ساحيا فى منطقة الألم أسبوعين أ بعد الختان، أم أحيا فى أرض الوحدة منفصلاً إلى الأبد عن مصرا. وربما أعطيت سريراً لى أنام فيه وحدى بعد ذلك. (الرواية ص ١٢٦).

وإذا كان الختان أصبح يمثل حاجزاً بينه وبين مصرا، فإن اللوح الذى تعلم عليه عسكر القراءة والكتابة من قبل، كان يمثل فى مرحلة العبور الأولى، الفاصل الحسى بينه ومصرا. وكان عسكر سعيداً بهذا اللوح، وكان لا ينام إلا وهو يحتضنه. يقول: «واضح أن اللوح صار عاتقاً دون احتضانها لى احتضاناً مريحاً، ما دام طرف اللوح الحاد يضغط بشدة على حوضها». (الرواية ص ١٢٧).

وعندئذ صار وعى عسكر الداخلى ينمو نمواً مطرداً. وقد صحب هذا تحرك بعض الرموز فى لا شعوره لتطفو على السطح فى منطقة الوعى، ويتكرر ظهورها فى مجالات مختلفة، ومن ذلك رمز الدم؛ لقد استكن رمز الدم فى

لاشعوره منذ وعيه بولادته التى حكت له عنها مصرا؛ فقد وجدته ملطخاً بدم الولادة، وكان حياً وأمه ميتة. وكان عليها أن تغسله بكل عناية لكى تتمكن من احتضانه نظيفاً خالياً من اثار قسوة الماضى الغامض.

ومرة أخرى يعتمل رمز الدم بداخله، عندما كان يراقب تدفق الدم من مصرا شهرياً.

وعندما كان يراقب تغير مزاجها فى مدة الحيض، وكيف أنها كانت ترسله إلى صديقتها «كارين» لترعاه طوال تلك الفترة الحرجة.

ومرة ثالثة يتهيج رمز الدم بداخله عندما وجد نفسه، بعد الختان، محاطاً ببركة من الدماء التى كانت إيذاناً بانفصاله جسدياً عن مصرا.

ويظل رمز الدم يتضخم داخل عسكر ويطفو إلى وعيه فيجده مقترناً بمستقبله. ولكن هذا المستقبل لم يكن لينفصل عن مصرا بأى حال من الأحوال. يقول: «الماء أقرنه بالفرح لكنى أقرن بالدم شيئا آخر . . . المستقبل كما تقرؤه مصرا». (الرواية ص ٥٥). وكانت مصرا تعرف «كيف تقرأ الطالع من ارتجاف اللحم، الأحشاء، الشحم، المصران، كل قطعة أو شريحة من اللحم بالنسبة لها، كانت مثل راحة اليد لقارئة الكف». (الرواية ص ٥٤). ولقد تنبأت له ويداها ملطختان بالدم بأن مستقبله سيكون مقترناً بالدم.

وعندما يدخل عسكر مرحلة العبور الثالثة فى علاقته بمصرا، وهى مرحلة الرغبة فى الانفصال النفسى التام عنها، ويعجز عن تحقيق ذلك، يفكر فى أن يقتل مصرا. وعندئذ يصل التصعيد لرمز الدم إلى ذروته، أى عندما يتضخم ليصل إلى دافعه الأصلى وهو القتل، قلت لها ذات يوم: إن لم تكونى جثة جعلتك جثة. وسألتنى منزعجة: لكن .. لماذا؟ قال لها: أو أقتلك لتكونى جثة مثل أمى. قالت: تقتلنى؟ لماذا؟ ماذا فعلت؟» (الرواية ص ٥٧).

ويعلق عسكر على هذا الحوار قائلاً: «وجدت شرح الأمر عسيراً جداً علىّ، بالطبع لم أكن لأقتلها بسبب كرهى إياها. المسألة غير ذلك، غير ذلك تماما، قصدت أنا، فى الموت فقط يمكن أن نتحد. هى وأنا فقط فى الموت .. موتها .. يمكن لى ولها أن نتصل قرابة، آنذاك فقط، أشعر أنها أمى وأنا ابنها، وآنذاك، آنذاك فقط سأجد نفسى وحيداً موجوداً وحقيقياً .. نعم فرداً له حاجاته الخاصة به، لا أ ليد أمومية تهدى لمستها الصرخة الطفولية فى المرء» (الرواية ص ٥٧).

وإلى هنا نستطيع أن نقول إن القراءة النفسية قد اكتملت، وهي لا تكاد تتجاوز، على المستوى القريب، علاقة الطفل الفردية بأمه من ناحية الاستماع بالاتصال الجسدي بها، وعلاقة الطفل اليومية بأمه، عندما يقتلها نفسياً ليعلن استقلاله عنها في سبيل الشعور باكتمال شخصيته.

لقد مهدت مراحل العبور الثلاث التي مر بها عسكر أن ينفصل عن مصرا. ولم تكن مصرا تريد أن تقف في طريق استقلاله عنها، بل ربما كانت تتمنى له هذا الاستقلال، في سبيل تحقيق ذاته وتأكيد هويته، فعندما سألها العم فورح عن الهدية التي يمكن أن يشتريها لعسكر بمناسبة ختانه، قالت له: «كرة أرضية أو أطلس للعالم، إنه يحب زرقة البحر، وكتاب مصور عن الخيل والطيور .. أرجوك، آته بكرة أرضية وخارطة للبحار والمحيطات» (الرواية ص ١٣٤). ويعلق عسكر على مطلبها هذا له قائلا: «لكنني امتننت لمصرا، امتننت لأنها اختارت أن تقدمني إلى عالم شعرت فيه بأنني أسعد إنسان مذاك». (الرواية ص ١٣٤). فهل كانت مصرا تريد لعسكر أن ينفلت من أسرها لينفتح على العالم ساعيا لتحقيق ذاتيته؟ إن النصوص تتكرر في مواطن مختلفة بصدد هذه النبوءة ملقياً بعضها الضوء على بعض، ومكملاً بعضها بعضاً. قالت مصرا لصديقتها كارين ذات يوم: «سوف يسافر» وتعني بطبيعة الحال عسكر، فلما سألتها كارين: «وأنت، هل ستسافرين معه؟» قالت: «سألتحق به فيما بعد، لكن ليس للتو. يجتمع شمله أولاً مع خاله. الترتيبات تتم. لكن أرى الموت والمصيبة والخراب». (الرواية ص ١٦٥). ولقد تحققت النبوءة، فيما بعد، فانفصل عسكر عن مصرا في «كلافو» ورحل إلى خاله «مقاديشيو» ليدرس في جامعتها. وهناك انضم إلى جبهة التحرير الصومالية لتحرير أوجادين المحتلة من قبل الحبشة. وفي ساعة القتال رأت مصرا بحاستها السادسة الموت والمصيبة والخراب.

وهنا تفتح الرواية المجال لقراءة سياسة تاركة الأبواب شبه مفتوحة للقراءة الأخرى، ويخضع القارئ لسلطة النص في البحث عن تأويل جديد لشخصية مصرا وتأويل آخر لعلاقة عسكر بها، لقد سأل عسكر مصرا ذات يوم عن معنى اسمها، فقالت إنه يعني الأرض، أساس الكون، وفي نص آخر، يحكي الراوي عن علاقة عسكر بمصرا ويقول: «ها هي تعلمه الأشياء، تسمي كل شيء باسمه،

تلك هي السماء، وهذه هي الأرض، وها هو ذا يشير إليها مراراً جواباً عن سؤال: أين الأرض؟ مع أنه يشير بصورة صحيحة. إلى السماء كلما سألته: أين السماء؟ كانت تنفجر ضاحكة، قائلة، إنها أمه وليست الأرض بينما إصبعه وربما يده كانت تأخذ شيئاً من التراب لتأكله». (الرواية ص ١٨٠).

إن مصرا بصريح العبارة هي الأرض. وإذا كان هذا يفسر عشق عسكر الشديد لها ولجسدها، فإن التساؤلات لابد أن تثار حول ضرورة الانفصال عنها، بل حول التفكير في قتلها. ويحتشد النص على سبيل التبئير في هذا الموضوع مستخدماً شتى أساليب المراوغة والحيل الفنية، محققاً بذلك أبعاداً جمالية للنص يستمتع بها القارئ في حد ذاتها وينشغل على الدوام باستخلاص الدلالات المتصارعة حول هوية مصرا من ناحية أخرى.

لقد أخبرت كارين (صديقة مصرا) عسكر عندما لحقت به في مقاديشيو بأنه «كان هناك جندي أثيوبي شاب غرمت به مصرا، ويقال إنها كانت تعيش معه وأنه كان يدعوها مصرات بدلاً من مصرا. وعندما سمع هذا الاسم جن جنونه وتساءل: «ماذا يعني تغيير هذا الاسم؟» ورد بأنه : «لا يعني سوى الخيانة». (الرواية ص ٢٤٧). ذلك أن اسم مصراء كما شرحته له من قبل يعني الأرض، أساس الكون. ولكن هذا الجندي الأثيوبي (البديل الكنائي لأثيوبيا التي كانت تحتل أوجادين الصومالية وتحاول أو تفقدها هويتها). غير هذا الاسم إلى مصرات. وفي تغيير الاسم تغيير للهوية.

وكثيراً ما يدس الكاتب في ثنايا السرد معلومة تاريخية صريحة ليتذكرها القارئ فيما بعد ويضعها إلى جانب الاستعارات والكنايات الفنية فتؤكد له البعد الدلالي لها. والمعلومة التاريخية التي تلتف حول خيانة مصرا مع الجندي الحبشي وتعانقها، تذكرها الصبي عسكر وهو يتعلم القرآن والقراءة عند أوادان. قال: «في سنة ١٩٥٦ وجه الامبراطور هيلاسلاسي خطاباً إلى صومالي أوغادين قال فيه: اذهبوا إلى المدارس يا شعبي، فهناك تسنح لكم فرصة جيدة لتعلم قراءة الأمهرية وكتابتها. آنذاك فقط تكونون قادرين على تسلم مختلف المناصب في إدارة الحكومة المركزية. وتذكروا أن عدم معرفة الأمهرية التي هي اللغة الرسمية لأثيوبيا، سيكون حاجزاً كبيراً أمام التقدم الاقتصادي والارتقاء بالفرد والجماعة».

وعلق عسكر على هذه الحقائق السياسية بقوله: «لست متأكداً من سبب احتفاظي بقصاصة الصحيفة التي ضمت خطاب ١٩٥٦ الشهير الذي وجهه الامبراطور هيلاسلاسي إلى شعب أوغادين. في الحاشية أقرأ خط الخال هلال: أمر ثوري، أليس كذلك؟ أن تثأر للغة شعبنا وثقافته وعدالته، أن نثأر أن تكون انتقامياً!» (الرواية ص ١٢٣).

ومع ذلك فإن اللوم لا يقع على المتسلط الأجنبي الغاشم، بل يقع على الشعب الذي استسلم له وسمح له بأن يحمله على تغيير هويته. ولهذا وصمت مصرا بالخيانة، وهي كناية أخرى زحزح فيها الراوي الإثم من الفاعل وهو الشعب إلى المفعول به وهو الوطن. ومع ذلك يظل الراوي يؤكد خيانة مصرا، لا لشيء إلا ليعمق حزنه بمن أحبها وتوحد معها. يقول: «وقيل لك إنها لا تستطيع المشي في شارع إلا والرجال يغازلونها والعيون الشهاء تخترق جسدها حتى قرارة الروح». (الرواية ص ٩٠).

ووقفت مصرا ترد عن نفسها الخيانة، وتعلن رفضها زحزحة الإثم من الفاعل إلى المفعول به، فما ذاك إلا حيلة فنية مارسها الشعراء من قبل. قالت لعسكر: «تعرف ان صوماليا في عيون شعرائها امرأة اعتادت أن تخون رجلها الصومالي. الا تعرف؟ أومأ برأسه نعم. وقالت: أنت تعرف القصيدة التي يرى فيها الشاعر صوماليا امرأة ترتدي ير وتتضوع بأذكى العطور. وهذه المرأة تتقبل كل العروض التي يقدمها الرجال الخمسة الذين خطبوها، تذهب معهم وتنام معهم، وتحمل من كل واحد منهم طفلاً سمته حسب أبيه». (الرواية ص ١٤٢).

أما هؤلاء الرجال الخمسة فبإشارة إلى الدول الخمس التي اقتسمت الصومال فيما بينها، بحيث أصبح أن هناك الصومال الفرنسي والصومال الإنجليزي، والصومال الإيطالي والصومال الكيني والصومال الحبشي.

وتقتضي حبكة اللعبة الفنية أن تظل مصرا تدافع عن نفسها، على الرغم من أن القارئ قد ثبت في ذهنه أن مصرا هي الصومال. فقد سمعها عسكر وهي تقول له: «أرجو أن تهتم بما أقوله لك الآن. أنا لم أخن، أنا بريئة من الجريمة، أنت الشخص الوحيد الذي يهمني أن يعرف الحقيقة الصادقة. ليذهب الآخرون أينما شاءوا، وليقولوا ما يقولون؛ لن أهتم» (الرواية ص ٢٥٨).

وكانت آخر كلماتها له: «كل ما يتمناه المرء أن تسكن ذكراه فى رأس شخص ما. ففى أى رأس ستقيم؟ رؤوس من أماتونى؟ أم رأسك أنت؟» (الرواية ص ٢٩٨).

إن عسكر لم يجد أحداً يحتضنه منذ أن فتح عينيه على الدنيا سوى مصرا. وكان وهو طفل ينام ويتقلب معها فى سرير واحد، ويجد نفسه بالنسبة إليها ثدياً ثالثاً وساقاً ثالثة. ومصرا هى التى أيقظت فى أعماقه معنى الدم وطعم الدم حتى تحول ذلك إلى الرغبة فى الانتقام من كل من انتهك حرمة مصرا.

ولقد أصر الكاتب على أن يجعل مصرا فاقدة لهويتها، إلى درجة كثيراً ما كان يتساءل عمن هى. وكانت الإجابات متشعبة؟ إما أنها تنتسب إلى شعب الأورمو الفاقد الهوية، الذى كان يعيش فى أطراف أثيوبيا، وإما أن محارباً اختطفها وهى فى السابعة من عمرها، ولم تعرف لها أهلاً بعد ذلك .. ومهما يكن سبب فقدانها لهويتها، فهى فى النهاية تمثل الضياع والفقدان لأهم ما يعتز به الإنسان ألا وهو الهوية المتعينة فى الزمان والمكان. ولهذا فقد سأل عسكر خاله فى النهاية قائلاً: «لو تقدمت مصرا بطلب، فهل هى مؤهلة للحصول على أوراق هوية تجعلها، قانوناً وإلى الأبد، صومالية؟» (الرواية ص ٢٣٢).

ولكن مصرا لم تستطع أن تحصل على أوراق الهوية قط ما دام الصومال مشتتاً ضائعاً، ومن ثم كان تشبثها بعسكر الذى يبدو أنه كان الوحيد المشغول بهمومها، إذ لم تكن همومها سوى همومه. ولم يكن له هم شخصى أبعد من ذلك. ولهذا فقد لحقت به فى مقاديشيو، كما سبق أن تنبأت بذلك، لا لتناضل معه ضد كل من أفقدها كرامتها، بل لتكافح ضد المرض. لقد دخلت مصرا المستشفى لتعالج فى عنبر الغرباء. وهناك ماتت مصرا، وتقرر طرح جثتها فى البحر. ولكن عسكر لم ينس أن ينتزع قلبها ليحتفظ به معه إلى الأبد، لعله يستطيع، من خلال هذا العضو الباث لنبض الحياة، أن يعيد مصرا مرة أخرى حية سليمة ومعافاة وكاملة الهوية، على نحو ما يحدث مع الأبطال الأسطوريين.

حقاً، لقد امتصت القراءة السياسية كل القراءات السابقة عليها، ومع ذلك، فإن القارئ يصر على وجود هذه القراءات منفصلة عن التأويل السياسى

بعد أن حفرتها اللغة في نفسه واستمتع بها الاستمتاع كله. فهو لن ينسى ميلاد الطفل الذي ظلمته الدنيا منذ خروجه من بطن أمه؛ وهو لن ينسى تلك العلاقة الكونية بين امرأة وطفل قذفت بهما الحياة غريبين فيها؛ وهو لا ينسى الاستحضار الدائم لمصر بجسديتها الغائرة التي لم يستطع عسكر منها فكاكاً. وربما أصر القارئ على أن يظل متمسكاً بصورتها المحشورة في نفسه، لامرأة كونية تمثل فيض الأنوثة ونبع الحنان.

ولأن مصر هي الصومال الموزع بين أكثر من مستعمر، ولأن كل دولة تستعمر جزءاً منه تفقده هويته حتى يذوب فيها، كان على عسكر أن يبحث عن خرائط الصومال أملاً في أن يوحد بينها في صومال جديدة وقديمة معاً.

لقد كان عشق عسكر لصوماليا آسراً، وربما كانت الوسيلة الفنية الوحيدة التي يمكن أن يتحقق معها الهدف في استمرار التسلط على القارئ حتى يجعله يهتز لهذا العشق الآسر لوطن المفقود، والحزن الشديد لفقده، أن يجعل عشق عسكر لصوماليا في عشقه الشبقي لمصر، ثم ينهي هذا العشق نهاية رومانسية حزينة بأن يجعل مصر تموت ميتة الغرباء، فلا أحد يطالب بجثتها، بل يقذف بها في البحر بعد أن ينتزع عسكر قلبها ليحتفظ به تميمة تعينه على الكفاح في المستقبل من أجل صوماليا جديدة مبرأة من كل عيب.

وربما اكتشف القارئ هذا الرمز في وقت مبكر من قراءته للرواية، إنه يظل واقعاً في أسر هذه القراءة الاستعمارية الفنية ولا يميل قط لزحزحتها إلى الخلفية لكي يتصدرها التأويل.

والتأويل هنا ليس سوى خطوة في سبيل الفهم. أما فنية الرواية بأسرها فتتمثل في هذا التمكن من حرفية الصنعة الروائية التي تتيح الفرصة للقارئ لأن ينتقل بين مستويات متعددة للقراءة، كل منها له حضوره الكامل؛ فهي تتبادل مواقع السرد مع بعضها بعضاً بحيث يظل كل منها محتفظاً بوجوده حتى آخر صفحة في الرواية. ثم هي، من ناحية أخرى، تفرض ضرورة تواجدها مجتمعة من حيث إن الموضوع أكبر من أن تنتجه قراءة واحدة ذات بعد واحد.

التناص الديواني في (سراب التريكو)

لحلمى سالم

(١)

يواجهنا حلمى سالم بديوانه الجديد (سراب التريكو) متابعا مسيرته الإبداعية التى كثر حولها الجدل بوصفه واحدا من شعراء السبعينيات الذين أسسوا لظواهر طارئة فى مسيرة الشعرية العربية، ليس فى مصر وحدها، وإنما فى مساحة العالم العربى كله. وقد نختلف أو نتفق حول هذه الطبقة الشعرية لكن الذى لا يمكن إنكاره أن شعراء السبعينيات قد استقروا فى مسيرة الشعرية العربية، بعد أن مروا بمرحلة ممتدة من التجاوز الحاد، والمغامرة المتمردة. صحيح أن مغامراتهم لم تتوقف، لكنها أصبحت مغامرة المستقر، لا مغامرة القلق الذى يبحث لنفسه عن مساحة يطل منها على أرض الإبداع الشعرى الحديث والحداثى.

إن مواجهتنا لهذا الديوان تنطلق من مؤشره الإعلامى الأول (سراب بكو)، وهو مؤشر ملغز بطبيعته التكوينية الناقصة، ولا يمكن استقبال إشارته الدلالية، إلا باستحضار ما سكت عنه، حيث تحول المسكوت عنه إلى منطوق فى متن الديون، حيث يقول المتن:

دقق مليا فى هذه الشعرات الثلاث التى تتوسط هذه الكلمات، إن وجدت فيها

رائحة مثل لبن الأطفال وهو متجلد فى صدر الملابس، أو مزيجا مركبا من البض

والقبض والشّامة، أو إحالة إلى نغبشة طفيفة خلف قميص من سراب التريكو،

فتيقن أن امرأة ممجدة للهشاشة قد تناقص زغبها المصفى بمقدار: ثلاث شعرات (١)

(١) ديوان: سراب التريكو - حلمى سالم - شرقيات سنة ١٩٩٥: ١٢٠ .

إن استحضار المسكوت عنه بطرح العنوان مكتملا: (قميص من سراب التريكو)، والتنافر الصياغي في العنوان يحتاج إلى تجاوز المستوى السطحي للصياغة إلى العمق الذي يطرح البديل التالي: (قميص من يكو الشبيه بالسراب). والقسم الأول من العنوان (قميص من يكو) يكاد يكون مجرد رصد للواقع المباشر، أما القسم الثاني، فهو الذي يعمل على نقل العنوان من منطقة الواقع إلى دائرة الوهم، أو لنقل: إن القسم الثاني يعمل على إلغاء القسم الأول، وكأنه: لا قميص، ولا تريكو، وإنما هناك انكشاف مطلق لا يعوقه هذه الماديات الخادعة. وبرغم ما يقدمه دال (التريكو) من ظواهر التداخل والتعقيد، فإن ذلك كله لم يقف عائقا أمام الرؤية أوالمشاهدة، بل ربما أضاف إليها طبيعة شمولية، تدرك السطوح والأعماق، ولا تعترف بالموانع المادية، أو القوانين المحاصرة، أو الأعراف المقيدة.

وفي الوقت نفسه ينتج المؤشر الإعلامي دلالة إضافية لها أهميتها، هي الجمع بين دالين متنافرين على المستوى اللغوي، لأنه يضم دالا عربيا خالصا (سراب)، ودالا أعجميا خالصا (التريكو)، وهو ما يعني أن شعرية الديوان تسعى إلى اختراق حاجز اللغة لتتعامل مع مجموعة المفردات التي تحتاجها في مستوياتها المختلفة، سواء أكانت تنتمي إلى الفصحى، أم التداولية، حتى ولو امتد التداولي إلى غير العربية، ما دام صالحا لنقل المستهدف ومحاصرة المتلقي في إطاره.

وبما أن شعرية الحداثة تؤجل إنتاج الدلالة بشكل لازم، فإن هذا المؤشر يطرح بديلا احتماليا، حيث يعمل دال (القميص) الغائب عن العنوان، الحاضر في المتن، على إنتاج دلالية إضافية هي: (غلاف القلب)، كما يطرح (السراب) دلالة (الخديعة)، وهنا يكون الناتج الاحتمالي: انقشاع أغلفة القلب الوهمية الخادعة لتتمكن من إدراك الواقع المعقد مثل (التريكو) وفك خيوطه لمتابعته في مادته الأولية: ما يذهب منها طولا، وما يذهب عرضا، لإعادة إنتاجه شعريا.

والمواجهة الثانية تتمثل في مؤشره الإعلامي الثاني الذي صدّر به المبدع ديوانه، وهو اجتزاء من ديوان الشاعرة إيمان مرسال (ممر مقتم يصلح لتعلم الرقص). يقول الاجتزاء:

«يمكن أيضا دهن الأبواب بالأورنج
- كتعبير رمزى عن البهجة.
ووضع مقابض مخرومة
تسهل على أى واحد
التلصص على العائلات كبيرة العدد
وبهذا لا يكون هناك شخص وحيد
فى شارعنا» (٢)

ويكاد يتوافق هذا المؤشر مع المؤشر الأول فى رعايته لعملية الكشف، وإن اتجه المؤشر الأول إلى توسيع منطقة الرؤية، أو لنقل: إنه يحاول أن يزيل ما يعوقها أو يضللها بالخديعة والوهم، بينما يحاول المؤشر الثانى تحقيق هذه الرؤية من منطقة محدودة (مقابض مخرومة)، لكن هذه المحدودية لا تمنع عمق الرؤية. المهم أن المؤشرين يتسللان على المباح والممنوع، لأنهما لا يعترفان بقوانين الإباحة والتحريم.

فضلا عن أن المؤشر الثانى يعلن عن طبيعة إنتاج الشعرية فى (سراب التريكو)، وهى طبيعة لا تنفرد بصوتها، وإنما تستدعى صوتاً آخر ليشاركها هذا الإنتاج، وهو ما سيتجلى عندما نرصد الحوار الممتد بين الديوانين.

(٢)

ولم يكن المؤشر الإعلامى المزدوج وحده صاحب التعتيم فى هذا الديوان، بل إن العتمة الأساسية تأتى من كون الخطاب ذاته يعبّر النوعية التى تعارفنا عليها، بحيث أصبحت عملية تحديد انتمائه النوعى، عملية احتمالية. إذ إن متابعة الخطاب تدل على انحيازه إلى منطقة (السيرة الذاتية) التى اعترف بها الخطاب خمس مرات:

- فى الوهم يذهب كاتب السيرة إلى الفكهانى بوسامة. ٨٩ .

(٢) السابق. المقدمة - وانظر ديوان إيمان مرسال (عمر معتم يصلح لتعلم الرقص) شرقيات سنة ١٩٩٥: ١٤.

- هذه التي توسلت لكاتب السيرة أن تغلق مقلتيها . ٨١ .
- هنا الناس يعرفون أن للآباط زكاة تعادل عشر مستمسكات كاتب السيرة. ٩٢ .
- كمن انكفأ على أسنانه يكتب الفتيان سيرة الفتيان. ١٠٣ .
- ترك لنا الكرسيين الأبيضين لنضع السيرة الذاتية موضع التطبيق. ٢٠٥.

ولاحظ أن هذه السيرة تبتعد تماماً عما نعرفه من كتابة (المذكرات) أو (الذكريات) أو (اليوميات)، لأن غالبيتها تتسلط على الواقع الخارجي، وتهمل الواقع الداخلي، أما الذي في (سراب التريكو) فهو بناء متكامل، برغم استدعائه للأحداث بطريقة انتقائية، واستدعاء الشخوص التي ترتبط بهذه الأحداث، وفي هذا وذاك قد يحضر المكان، لكنه حضور غائم. وتكامل البناء يعتمد التفاعلي الذهني ملازما للتوتر النفسي، ومن هنا كان (سراب التريكو) كشفا عجيبا لواقع داخلي انعكس في سلوك مزدوج لذاتين تحملان كما هائلا من الموروث القريب، ومن ثم سيطر المعجم الأسري في معظم دفقات الديوان التعبيرية، حيث ترددت مفرداته سبعا وثمانين مرة على النحو التالي:

الأم : لها أعلى نسبة في التردد ٢٤ مرة، بل تردد مسماه (زاهية السيد نصار) ٩٩، ٤٦، ٣٢.

الأب : ١٨

الأخت : ١٦

الأخ : ١٣

الأبناء : ٤ مرات، العم ٣ مرات، الخال: مرتان، الخالة: مرتان، العائلة: مرتان، القريب: مرتان، الأهل: مرة واحدة.

إن انحياز سراب التريكو إلى جانب السيرة، لا يمنع انحيازه - أيضا - إلى جانب الروائية، حيث يطرح العمل كثيرا من خواصها، فهناك الشخوص التي تنتمي إلى عالم الأسرة - كما رأينا - وهناك الشخوص التي تدخل عالم (الصداقة)، وهناك الشخوص التي تخرج عن هاتين الدائرتين، وهناك الأحداث التي تتنامى قليلا وتتقاطع في كثير من الأحيان، وهناك السرد والحوار، وكل ذلك ينقل السيرة إلى منطقة الروائية على نحو من الأنحاء.

وفوق ذلك وقبله، فإن (سراب التريكو) يدخل منطقة الشعرية من أوسع أبوابها، أو لنقل من بابها الوحيد: (اللغة)، التي حضرت في الخطاب مفارقة للغة الخطاب النفعي أو الإعلامي، إذ إن التأمل في حقيقة هذا الخطاب يؤكد أننا في مواجهة لغة لا تقدم إلا نفسها، لغة كثيفة تحجز النظر عندها ليشتغل بفك مغاليقها، ولا يتمكن من اختراقها إلى نوالجها إلا بعد مجاهدة، وحتى لو اخترقها، فإن ذلك لن يشبعه، ومن ثم يرتد إلى هذه اللغة مرة ثانية لمتابعة شبكة العلاقات فيها، وهي شبكة معقدة غاية التعقيد تنفر من الوضوح والإضاءة، وتسعى إلى العتمة المرهقة، وهي خصيصة شعرية من الطراز الأول.

إن هذه الشبكة تتعالى على ما يطرحه الموروث اللغوي، فتجاوزه إلى التداولي لتغوص في الحياتي، وتقتنص ما فيه من بداهة وإيجابية، ثم هي تسعى - إلى جانب ذلك - إلى المفردات الأعجمية، فتستفيد من إمكاناتها التعبيرية وتوظفها في السياق الفصيح أحيانا، والتداولي أحيانا أخرى. وأظن أن العنوان نفسه، كان أول المؤشرات الصياغية على هذا التداخل اللغوي، حيث يعلو (السراب) إلى الفصحى، وينزل (التريكو) إلى الأعجمي التداولي، ويؤيد هذه المستخلصات بعض الإجراءات الإحصائية التي تقول إن «سراب بكو» يضم نحو ستين مفردة أعجمية، كتب بعضها بحروفه الأصلية، وبعضها بحروف عربية، كما يضم نحو تسعين مفردة تداولية في مثل قول الخطاب:

يروقني أن ألمح بعض علائم الشر
تحت حاجبيك الغليظين
ليس الملائكة من ضبرني
ولكنني حين طلبتك في هاتف المالية
لم أكن أريد سوى أن أسمع
آلـــو
- أيـــوه
مين (٣)

(٣) سراب التريكون : ١٤

فالأسطر الثلاثة الأخيرة تضم دالا وافدا خالصا للصوتية الإشارية (آلو)، ثم دالين مغرقين فى الحياتية التداولية: (ابوه - مين)

(٣)

إن هذه المواجهة الأولية لا تمثل إلا مدخلا لعالم هذا الديوان الذى يحتاج إلى متابعة طويلة لا تحتملها هذه الدراسة، ومن ثم فقد اتجهنا بها إلى منطقة من أخصب مناطق الشعرية عموما، وشعرية الحداثة على وجه الخصوص، وهو اتجاه نابع من معايشة الديوان، واستقباله فى أفقه الأول الذى طرحه، إذ إن متلقى (سراب التر... يسيطر عليه إحساس مبهم بأنه فى مواجهة نص ثنائى الصوت، لأنه لا يقدم ذاتا وموضوعا، وإنما يقدم ذاتين تتفاعلان تفاعلاً مدهشا خلال حوار ممتد يجمع بينهما على صعيد الشعرية والحياتية معا. فمن أين جاءت الذات الثانية؟ جاءت من ديوان سابق للشاعرة إيمان مرسال (ممر معتم يصلح لتعلم الرقص). ودون استحضار هذا الصوت يكاد سراب التريكو ينغلق انغلاقاً تاما، ودون رصد الحوار بين الديوانين يصبح التعامل مع سراب التريكو نوعا من التخمين الذى قد يصيب مرة، لكنه يخيب مرات. ولا يمكن القول بأن صوت (ممر معتم) كان الصوت الوحيد الذى حضر إلى (سراب التريكو)، بل هناك أصوات أخرى كان لها حضورها المحدود بحدود بعدها التاريخى والفنى والشخصى. فهناك شخوص تحضر بأسمائها مباشرة: أمجد - عبد المنعم رمضان - جمال القصاص - محمد ناجى - عبد الفتاح كليطو - طلعت حرب - المتنبى - فان جوخ - زاهية السيد نصار، وهناك شخوص تحضر خلال مؤشر لفظى، أو مؤشر إبداعى، فجمال عبد الناصر يحضر خلال ملفوظه فى لحظة درامية يوم التنحى:

وقد اتخذت قرارا أريدكم أن تساعدونى عليه ص ٤٥ .

وطه حسين يحضر خلال عمله الروائى (الحب الضائع) ص ١٦١ .

ووديع الصافى يحضر خلال بعض أغانيه الشهيرة: (الله يرضى عليك) ص ١١٤.

وتتوالى الاستدعاءات لتكثيف الوعى داخل الخطاب معلنة عن تعدد أصواته. لكن هذا التعدد ينحصر تدريجا ليعود إلى الثنائية الحوارية مع ديوان

(عمر معتم). ولا يمكن استحضار هذا الحوار إلا بعد رصد عملية استدعاء الديوان صراحة أو ضمنا. فعلى مستوى التصريح يأتى الديوان الغائب خلال استدعاء ناتجه الدلالي الذى يطرحه (كدعوة للرقص فى المر المعتم). يقول سراب التريكو:

تركنين رأسك للخلف وتستحضرين الشوكة التى لم
يتعد ثمنها جنيها، سنخفض الضوء تنفيذا لفكرة المر.
مع شيء من الموسيقى الكلاسيك (٤)

ثم يتم استدعاء الديوان منسوبا إلى صاحبته:

لا ترسم الوردة البلدية على ظاهر الكف
ولا تقربها من أنف اليتيمة التى تطبخ السمك،
ولا تستعد بشأنها: يا ورد مين يشتريك،
فحسب: خذها من الفخارة،
واهركها على ظهر منشفة المر (٥)

ثم يأتى الاستدعاء - مضمرا - فى قول سراب التريكو:

بعد أن تفوح رائحة الجريمة
فى النفق الذى أعد للمرح (٦)

ثم يوغل سراب التريكو فى استحضار (المر المعتم) باستدعاء بعض عناوينه مثل:

تمارين الوحدة ص	١١٨
على الحافة	٤٣
سقوط السكينة	١٢٥
بورتريه	٢٠٠

(٤) السابق : ١٩١
(٥) السابق : ١١٠
(٦) السابق : ١١٠

ويتنامى هذا الإيقال ليتعلق بالمؤشر الاسمي لصاحبة الديوان:

حدثت نفسي:
عندما أعود سأحكي لإيمان
أن هناك شخصا يمكن أن يجعل الناس مبصرين
إذا حرك الفعل عن سياقه (٧)
ثم يتم استكمال الاسم في قوله:
ما يهمك في المناورات
أنه ليس في الأمر مرمم في طريق الكباش
وليس في الأمر مرسال، (٨)

(٤)

إن الحوار بين الديوانين قد تفجر من مواجهة حضورية تعمل على استعادة الماضي الذي لا يقبل هذه الاستعادة على المستوى التنفيذي، فلم يتبق إلا الاستعادة الشعرية في صيغتها المجازية التي تتجلى مقدماتها في هذه الفقرة التي تمثل مفتاح سراب التركي:

سأحضر سرير المراة التي ضمها أبي، وصندوق شوارها والصينية، لنمدا تواً لعبة الماضي: يضع كل واحد ماضيه على شكائر الجبس، ونجري بعض التباديل من غير أن نفتح العينين (لا بأس إن سال بعض الدمع) ثم نصر حصيلة التباديل في كيس مخلط، ونعلقه تحت العين السحرية، ونكتب على السقاطة: مرّ هنا المصابون (٩)

(٧) السابق : ١٥٥
(٨) السابق : ١٣٥ .
(٩) السابق : ٦٩ .

إن الدفقة تستحضر (الأم) خلال مؤشر صياغي لافت (المرأة التي ضمها ابي)، وهو مؤشر أوديبي من الطراز الأول، وهذا الاستحضار يوازي استحضار (عمر معتم) (للأب) في إطار إلكترا. ومن هنا يكون اختلاف الديوانين في الاستحضار هو وسيلة التوافق بينهما، ومن ثمّ كان الحوار بينهما منحازا أحيانا إلى التخالف، وأحيانا إلى التوافق كما سنلاحظ بعد ذلك.

إن الاستحضار قد ادى تلقائيا إلى انفتاح الذاكرة في (لعبة الماضي) لتجسيد مكوناته في هياكل جامدة (مجسمة) صالحة (للتبادل)، ولا يمكن لهذا التبادل أن يتحقق إلا بتحقق غيبوبة ذهنية تسمح للاوعي بالتحرر والإفراج عن خبيئه مهما كان مخجلا أو جارحا (مسيلا للدموع).

إن إتمام المصارحة لا يمكن أن يكون حقيقه إلا بطرحه للمتلقي ليتحول - بدوره - إلى شريك للمصابين. ورصد هذا (المفتاح) الإجمالي، لا يغني عن المتابعة التفصيلية التي تبدأ فاعليتها من منطقة الحاضر لتمتد إلى الماضي البعيد والقريب، وهو زمن يتم إنتاجه شعريا في أزمنة متقاربة، بل متداخلة في بعض الأحيان. (فعمر معتم) انتج شعريته في مساحة زمنية تمتد من سبتمبر سنة ١٩٩٢ حتى نوفمبر سنة ١٩٩٤، (وسراب التريكو) أنتج شعريته في مساحة زمنية تمتد من مايو سنة ١٩٩٤ حتى أكتوبر سنة ١٩٩٥. وهذا التقارب الزمني جعل من الحوار بين الديوانين نوعا من المواجهة الشاملة التي تغوص في أطر التوافق أو التناقض، وقد لا يكون هذا ولا ذاك، إنما يعمل الخطاب الحاضر على تعديل سياقات الخطاب الغائب، كما يعمل على استحضار المسكوت عنه، وهنا تتحول لثنائية إلى حوار من طرف واحد. وخصوبة هذا الحوار وتعدد مستوياته لم تكن وحدها مبرر الإقدام على رصد هذه الظاهرة، بل إن مبررها الصحيح أننا في مواجهة ظاهرة شعرية غير مسبوقة في مسار الشعرية العربية. لقد وجدنا في هذا المسار استدعاء نص لبعض عناصر من نص سابق عليه، أو استدعاء بعض دواله الدالة، أو بعض إكبيه بوظائفها السياقية احيانا، وبغيرها أحيانا أخرى، وقد يمتد الاستدعاء إلى بيت كامل أو عدة أبيات. كما وجدنا في موروثنا نوعا من تداخل النصوص فيما سمي (بالنقائض) التي تعتمد على إقامة علاقة ضدية بين نصين متكاملين، كما وجدنا في هذا الموروث (المعارضة) التي تتسلط - غالبا - على نصوص كاملة. لكن لم نواجه في موروثنا البعيد أو القريب استدعاء ديوان لديوان آخر بكل

مناطقه الإنتاجية.

(٥)

إن فتح (الكيس المخلط) الذى يحتوى (الماضى) قد شكل الحوار بين الديوانين، لأنه انفتح على توافق مبدئى، ممتد إلى زمن الطفولة، (الحب المحرم)، أو (حب المحارم)، حيث طرح (الممر المعتم) فى صراحة كاملة تعامله مع هذه المنطقة، حتى إنه قدمها تحت مؤشر إعلامى له دلالته البالغة، هو (أفضح نفسى):

لابد أن أقول لأبى
إن الرجل الوحيد الذى فتنتنى من الرغبة فيه
كان يشبهه تماما (١٠)

وإذا كان الممر قد دخل منطقة المحرمات عن طريق (الأب)، فإن سراب التريكو يدخلها من طريقين، طريق (الأخوة) ثم طريق (الأمومة)، بل ربما كان سراب التريكو أكثر صراحة عندما رفض استحضار البديل الذى يتحمل هذا الحب المحرم، ولذلك صدم متلقيه بقوله:

وليس صعبا أن نخرج بخلاصة
تدل على أن غرام الأشقاء
جائز (١١)

فالصراحة هنا لا تعترف بدخول هذه المنطقة فحسب، بل تجاوز ذلك إلى الإدعاء بمشروعيتها. أما الطريق الآخر، فقد دخله سراب التريكو على نحو قريب مما صنعه الممر المعتم، على معنى استحضار البديل الذى يحل محل الحرمة (الأم).

معظم الأحزان التى عشتها كانت من نوع انتقال الأم
للرفيق الأعلى، أو هجر معشوقة فى عزّ احتدام الصبابة (١٢)

فالصياغة فى السطرين تعمل - فى خفاء - على عقد علاقة تبادلية بين

(١٠) ممر معتم يصلح لتعلم الرقص : ٥٧.
(١١) سراب التريكو: ١١٩ .
(١٢) السابق :٢٢٢ .

(الأم) و (المعشوقة). وعلى هذا فإن المستوى العميق يطرح ناتجا آخر هو: معظم الأحزان التى عشتها كانت من نوع الأم (المعشوقة) فى عز احتدام الصبابة.

وهذا الحوار الخفى بين الديوانين، يتحول إلى نوع المواجهة الصريحة، حيث يتدخل الصوت الغائب بصراحته المعهودة ليكشف الأبعاد النفسية للصوت الحاضر في سراب التريكو:

انقل الأم من مكان الأسى، وانقلنى من
مكان الأخت، حينئذ سترها فى المنام
مفصولة عن زاهية، وسترى الأمهات فى غير
خانة الناى (١٣)

معنى هذا أن الصوت الغائب يسعى لتخليص الصوت الحاضر من توجهاته المحرمة ليحتل هو منطقة الحب المشروع. والعجيب هنا، أن هذا الصوت الغائب يحتفظ لنفسه بسكنى منطقة الحب المحرم التى يرد حرمان صوت سراب التريكو منها، وكأن الحوار هنا يأخذ طبيعة المواجهة القائمة على الندية، إذ كيف يسعى الصوت الغائب لحرمان الصوت الحاضر من دخول هذه المنطقة بينما يحرص على سكناها:

يلمع الحدس
فأهجس أن التى لم أرد أن أسميها
ستقول لى
لا أحد يكره اللهمات يا شبيه الأب
واتخيل الكريم فى موقعه
تحت العنق بمقدار قوس
وفوق النهدين بمقدار خنصر (١٤)

والعجيب أن الصوت الحاضر لا يحاول أن يبدل فى هذا الواقع النفسى،

(١٣) السابق: ٩٨ .
(١٤) لسابق : ١٦٠ .

بل يعمل على تشبيثه:

كان على أن أحيى الرجل الوحيد الذى فتنها من الرغبة
وهو يشبه أباها

وهو تشبيث يصل إلى المصارحة فى أن صوت سراب التريكو هو ذلك الشبيه بالأب:

لابد أن نفترق حتى لا أعاين الفقد
على كتفىّ، ثم إنها سوف تراني بعض أبيها (١٥)

ثم تبلغ المصارحة مداها الأخير فى قول سراب التريكو:

فى الوهم أحبت أباها (١٦)

ومن منطقة الحب المحرم الذى وقع فيه الصوتان، يتنامى الحوار بينهما فى عملية استرجاع الماض، وبخاصة فيما يتعلق (بالأب) الذى وقع فى إسار المرض الممهد لدخول منطقة الغياب الكامل (الموت). يقول (ممر معتم):

كان يجب علىّ أن أصير طبيبة
لأتابع رسم القلب بعينى
وأؤكد أن الجلطة مجرد سحابة
ستنفك إلى دموع (١٧)

ويلتقط سراب التريكو هذا الخيط الدلالى ليتابعه، ثم يصله بحاله الخاص، ثم يربط بين العالمين بعلاقة التشابه التى تتنول فى الباطن إلى نوع من التوحد:

فكيف نفسر هذا التشابه بين أبيك وأبى
بالأمس
غادر الفراش غير متكىء على عاجه
الجلطة نفسها

(١٥) السابق: ١٥٢.
(١٦) السابق : ٩١
(١٧) ٤٠.

دورة الغنى والفقر نفسها
خيبة الرجاء فى البكرى نفسها (١٨)

فسراب التريكو بعقد المشابهة استنادا إلى ملفوظ (الممر المعتم)، ثم يوغل فى استحضار ما سكت عنه (دورة الغنى والفقر) و(خيبة الرجاء فى البكرى)

ولم يتوقف الحوار عند حدود إسقاط وظيفة الأب على الذات الحاكية فى سراب التريكو، كما لم يتوقف عند إنشاء توحد بين الأبوين فى الديوانين، بل امتد الحوار إلى إجراءات تفصيلية تسعى إلى استيعاب مجموعة العلاقات بين الذات والأب فى ممر معتم، وتوظيفها فى سراب التريكو لإنشاء واقع أسرى بعلاقات طارئة أو إضافية. فعندما يقول (ممر معتم):

قد لا يحدث
أن آخذ أبى فى آخر العام إلى البحر
. . . . . .
ساكتم صوت تنفسى
وانا أبلل أطراف أصابعه بمياه مالحة
وسأصدق بعد سنوات
أننى سمعته يقول:
«اشم رائحة اليود» (١٩)

يقول سراب التريكو:

مطابع السكة الحديد دارت
لكى تحط تذكرة داود فى حقيبة المطرودة
طالما أن اليود الذى أيقظ الغرائز
سيتم توظيفه لإقناع الآباء بأنهم ذهبوا إلى البلاج (٢٠)

والتداعى الحوارى ينتقل من منطقة (الأب) إلى منطقة (الأم)، لكن فى

(١٨) سراب التريكو: ١٩ .
(١٩) ٥٣ .
(٢٠) ١٣٢ .

لحظة بعينها، هى لحظة الغياب الأبدى(الموت)، وهنا يتحول الحوار إلى نوع من المفارقة المؤقتة التى لا تمنع التوافق المبدئى. فالذات فى (ممر معتم) تستدعى لحظة عودتها من (دفن الأم)، لتكون نهاية الأم بداية حياة جديدة للذات تقوم فيها (بحراسة البيت) حتى لا تتسرب إليه أنثى أخرى حتى ولو على سبيل (التلصص):

عندما عدت مع الأقدام الكبيرة
من دفن أمى
وتركتها تربى دجاجاتها فى مكان غامض
كان علىّ أن أحرس البيت من تلصص الجارات (٢١)

أما الذات فى سراب التريكو فإنها تستحضر اللحظة نفسها (دفن الأم)، ولكنها تحولها إلى لحظة حياة تقدم الأم فى صورة إغوائية لا يمكن للموت أن يطفئها:

هذه أمى على باب وسط الدار:
دلالها باد فى حسرها غطاء الرأس،
ومد نيّتها فى الابتسامة،
لكن نصفها الأسفل
- من الضلوع حتى البانتوفل -
متاكل
يلزمنى أن أراها واقفة
لأننى عدت من دفنها
قبل أن يتاح لى أن أفرد أصابعها (٢٢)

ويلاحظ أن (ممر معتم) قد فرغ من استحضار الأم ماديا، وان احتفظ لها بحق الحضور الوهمى:

الميتة أمى تزورنى فى الأحلام كثيرا

(٢١) ممر معتم: ٣٥.
(٢٢) سراب التريكو: ٢٣ .

وأحيانا تنظف لي أنفي مما تظنه ترابا مدرسيا

وأحيانا تقص شعري (٢٣)

بينما يحرص (سراب التريكو) على استبقاء (الأم) خلال متعلقاتها المادية، بجانب استبقاء صورتها الإغوائية (دلالها باد في حمرها غطاء الرأس)، وأول هذه المتعلقات (سريرها) (ساحضر سرير المرأة التي ضمها أبي)، ثم (صندوق شوارها)، وكلاهما من مؤشرات زواجها من (الأب)، ثم تحرص الشعرية على استخلاص مفردة من هذا (الشوار) هي (الصينية) لكي توظفها في مهمة بديلة هي (المرآة)، ثم تكون المرآة هي أداة استحضار الأم بكل مكوناتها لتتوحد بالذات:

آخر ما تبقى من جهازها القديم، إستللتها من قبضة
الأوصياء. كانت مطمورة في غرفة الكراكيب تحت
غبرة السنين، بركت عليها أهركها بتراب المحماة
والليمون. لابد أن تراها إذا كان لابد أن ترانى، بان
نقشها الدقيق والمجلى منطق الطير على حواف الدائرة.
سندتها على الشال في جوار سريري، لو عدت لها
الليلة ربما أرى وجهك في زجزاجها، وربما. التقط
منطقة النحاس:
تستطيع المحبات أن تنهض من غفوتها على:
صينية الوالدة. (٢٤)

إن (الصينية) هنا تستدعي منظومة فريد الدين العطار (منطق الطير)، حيث تستحيل هذه الصينية إلى أداة لمشاهدة الغائبة مشاهدة يقينية، كما حدث في رحلة الطير - عند العطار - سعيا إلى المثول في (مرآة أنفسها) متوحدة بالذات الغائبة.

ثم يصل الاستبقاء ذروته في استدعاء (ختم الأم) الذي يجسد اسمها

(٢٣) محرمعتم: ٤٧.

(٢٤) سراب التريكو: ٥٣ .

(زاهية السيد نصار)، والاستدعاء هنا موظف لتنامي الحوار مع الذات في (ممر معتم)، حيث يتم دفع (الختم) إليها ليكتمل توحدها بالأم الغائبة الحاضرة على صعيد اللاوعي:

ربما استعملته حينما تنازلت لأبي عن الفدان الذي
نابها من أبيها . . . . . .
لكن الأكيد أن يدا بعد يدها لم تلمسه إلا يداك
وأنك ستلفينه في قماشة نظيفة، وسوف تحفظينه تحت
شعر السر، وكلما التقينا في الظهيرة اطمأننت إلى أن
عينيك تصونان
خَتْمَ: زاهية السيد نصار (٢٥)

(٦)

ويلاحظ أن الحوار (الديواني) يأخذ طبيعة موازية، على معنى أن يقتنص الخطاب الحاضر (سراب التريكو) بعض ملفوظات الديون الغائب (ممر معتم)، ثم يعمل على إقرارها، لكنه يوظفها في إنتاج حالة مزدوجة تجمع بين الرؤيتين، فإذا وصف الديوان الغائب الذات بصفة (اليتم) في قوله:

سأقول له إن رجلا ينام في غرفة مجاورة بلا كوابيس.
لم تكن رأسه على مستوى جسدي، فشل في أن يكون
صندوق قمامة لي، ولو لمرة واحدة، وترك كل شيء
يتسرب إلى الشوارع العمومية
وأنني يتيمة (٢٦)

فإن الخطاب الحاضر يقتنص هذه الحقيقة ليركز عليها، بوصفها حقيقة تجمع بين الذاتين على صعيد الوحدة، التي تمهيد للاتحاد الذي تصبوان إليه، يقول الخطاب الحاضر مقررا:

---

(٢٥) السابق: ٣٢

(٢٦) ممر معتم: ٩١.

لأن وجه اليتيمة كان يبكى قسوة
المسالك خلف نعومة الحفر (٢٧)

بل إن هذا اليتم يمكن توظيفه فى تطويع الذات الغائبة لسطوة الذات الحاضرة، أو بمعنى أدق: لتقبل ممارستها الحياتية والنفسية معها:

لابد أن هذه الهيئة
ستجعل اليتيمة تشذب أفكارها (٢٨)

وأعظم مستهدفات الذات الحاضرة إدخال الذات الغائبة منطقة الأمومة، وقد وظف هذا (اليتم) لتحقيق هذا المستهدف بدفع اليتيمة إلى الممارسة الحياتية المنزلية فى (طبخ المسبك):

لا ترسم الوردة البادية على ظاهر الكف ،
ولا تقربها من أنف اليتيمة التى تطبخ المسبك (٢٩)

وإذا رأت الذات فى (عمر معتم)، أن اسمها لا يكاد ينطبق على جسمها، فإن الذات فى سراب التريكو تقر هذه الحقيقة، لكنها تضيف إلى ذلك أن رؤية الذات الغائبة كانت بفعل إرادى، وهى إضافة تؤكد الرؤية الغائبة لكنها تعدل جوهرها بما يعنى عدم موافقتها ضمنيا.

يقول (عمر معتم):

للأسف شىء ما حدث
فعندما ينادينى أحد يعرفنى
أرتبك، وأتلفت حولى.
هل يمكن أن يكون لجسد كجسدى
ولصدر تزداد خشونته فى التنفس
يوما بعد يوم، اسم كهذا؟ (٣٠)

(٢٧) سراب التريكو: ١٥٤ .
(٢٨) السابق: ١٦٠ .
(٢٩) السابق : ١١٠ .
(٣٠) : ١٥ .

ويستعيد (سراب التريكو) ما ردده (ممر معتم) مع التعديل السابق في قوله:

البنت التي لم تود أن ينطلي اسمها على جسمها
أراحت رأسها على الزجاج واسلمت روحها المدوران (٣١)

بل إن (سراب التريكو) يتمادى في استدعاء مواصفات الذات الغائبة ليصطحبها في رحيله المؤقت، إذ من صفات هذه الذات (خشونة التنفس) التي تعني (اضطراب التنفس)، وهو اضطراب يحاصر اختيارات الراحل المؤقت لهداياه برموزها التي تشد (ذات الممر) إلى منطقة الأمومة مرة أخرى، إذ إن الاختيار قد تعلق (بالشال)، وهو من مفردات الأمومة التي اقتنتها الذات في سراب التريكو:

فحرضته على أخذ الشال الكحلي
لامرأة تشكو من اضطراب التنفس (٣٢)

ويستمر (سراب التريكو) في متابعة التشكيل (الخارجي الداخلي) للذات (في الممر المعتم) ليستوعبه أولاً ثم يقرره ثانياً، ثم يوظفه في سياقه الخاص ثالثاً. فإذا كانت الذات في (الممر) قد سمحت للمحبين أن (يعبثوا بعرائس القطن المخبأة في جسدها) في قولها:

احترام ماركس
هو الشيء الوحيد المشترك بين من أحبوني
وسمحت لهم أن يخدشوا - بنسب مختلفة -
عرائس القطن المخبأة في جسدي (٣٣)

فإن (سراب التريكو) يستدعي هذا الاعتراف من منطلق (المرافقة الرافضة)، لأنه اعتبر هذا الخدش نوعاً من التلوث:

لكنها مع نهب الأرض لاحظت أن
المسافرين لقطوها تداري عيونها عن

(٣١) : ١٥.
(٣٢) سراب التريكو: ١٥٩.
(٣٣) : ٦١ .

المحصل - حتى لا تخونها آلام الملحنين الذين
لوثوا عرائس القطن (٣٤)

وفى هذا السياق يتمادى (سراب التريكو) فى تقرير الفعل العبثى (للمر المعتم)، فإذا قال (مر معتم):

سأتذكر
أننى لم أخدش أبيض الحمام
بدكنة تخصنى (٣٥)

فإن (سراب التريكو) يسرع بتبرير ذلك فى قوله:

وانه ليس ضروريا فى كل مرة
أن نخدش الأبيض بدكنة (٣٦)

وكما تجه الحوار إلى الموافقة مع الخطاب الغائب فى المواصفات والسلوك الخارجى، فإن هذه الموافقة تتنامى عندما يتعامل (سراب التريكو) مع المواصفات الداخلية، فإذا اعترفت الذات فى (مر معتم) بأن الكراهية مسكونة فى أعماقها ص ٢٠، ٢٧، وأن جانبا كبيرا منها يتجه إلى (الكوامل) ص ٢٥، فإن (سراب التريكو) يقر كل ذلك، ويضيف إليه: أن الكراهية كانت فاعلية ضدية مع (الحب) وأنها تغلبت عليه: ص ٢٢١، ٨٣ .

وإذا كانت الذات فى (مر معتم) تؤثر منطقة الحياد فى رؤية الواقع من ناحية، وفى مسلكها من ناحية أخرى ص ٥٠، ٧١، ٨٩، فإن الذات فى (سراب التريكو) لا تقر هذا الحياد فحسب، بل إنها تختار مسلكا يحكم حركتها:

وتقليدا للحياد الذى يفضله حبيبى أثبت:
ليس من أمر جلل وراء هذا القوس، كل ما هنالك

(٣٤) سراب التريكو: ١٣٢ .
(٣٥) مر معتم: ٢٠ .
(٣٦) سراب التريكو: ١٠٩.
(٣٧) السابق : ١١٣

أن هذه الشعرة كانت أقرب إلى عصب البصر (٣٧)

وإذا اتخذ (ممر معتم) من(الأورنج) رمزا للبهجة ص ١، فإن(سراب التريكو) يكتشف هذه الحقيقه(الخارجية الداخلية) بعد مساحة زمنية كافية للاستيعاب:

لم أكن تدربت بعد على أن تعبيرها الرمزى
عن بهجتها هو الاورنج، ولذا لابد أن
سيمر عليها العرّابون فى الليل. (٣٨)

(٧)

إن الحوار بين الديوانين يزداد خصوبة، عندما نلحظ أن الخطاب الحاضر لايتجاوب مع الخطاب الغائب على مستوى التوافق والتقرر فحسب، بل إن الحوار يأخذ أحياناً طبيعة تقابلية تتحرك بين الرفض والقبول ، أو لنقل : إنه نوع من الرفض الناعم الذى يحتفظ بعلامة المودة .

فإذا قال (المعمر المعتم) إنه من الضرورى بلوغ درجة الملائكية عند الاقتراب من الموت :

المفروض أن يصير الواحد ملائكياً ، قبل
موته بمدة كافية (٣٩)

فإن (سراب التريكو) يقف حذراً أمام هذه الملائكية ، بل يلحظ فى الذات بعضاً من علامات الشر التى تتنافى مع هذه الملائكية ، ومن ثم يستعدها ، فمتى لو أمكن الوصول إليها فإنها غير مقبولة على نحو من الأنحاء.

يروقنى أن ألمح بعض علائم الشر
تحت حاجبيك الفليظين

(٣٨) السابق ١٥٢
(٣٩) ممر معتم : ٩١
(٤٠) سراب التريكو : ١٤.

ليست الملائكة من ضيوفي (٤٠)

واللافت أن الذات في (المر المعتم) تستحضر جماعة (الصالحين لصداقتها) بكل مكوناتهم التدميرية، التي توغل في عالم الغيبوبة الصناعية (عشق البانجو)، فيتصدى (سراب التريكو) لذلك في محاولة رافضة لهذا العالم، ويسعى إلى إدخالها عالما آخر، عالما يمتزج فيه الفخر بالعار، والبراءة بالجريمة.

نما إلى الكهان أنها
ربما
قد
توشك
أن تحاول
إمكانية
أن توارب
بعض نفسها
لرجل غائص في عار حب اللغة العربية
ويداه ملطختان
بجريمة العداء للبانجو (٤١)

فهذان الدالان (عار - جريمة) يتدخلان في تحويل السياق إلى فاعلية تدميرية برغم طبيعتهما التكوينية، وهو ما أشرنا إليه سابقا عن طبيعة المحاورة الرافضة التي تحمل في أحشائها شيئا من التقبل الخفي.

إن الذات في (مر معتم) تقدم إطارا شكليا لمسكنها في مشابهته (المعسكرات الطلابية) في بدائيتها المرفوضة.

هذا البيت، كان لسنوات بيتي
لم يكن معسكرا طلابيا
حتى أترك فستان الحفلات

(٤١) السابق: ١٧٢، ١٧٣ .
(٤٢) مر معتم : ٢٠

على مسمار خلف الباب (٤٢)

و(سراب التريكو) يدخل دائرة هذه الطبيعة على نحو آخر (زى جماعة الرحلات) عندما يفتح نافذة (الذاكرة) لاستدعاء مفردات ضدية تعلو إلى قمة السعادة، وتهبط إلى أعماق الحزن، وبينهما تأتى لحظة الحياد القريبة من (المعسكرات الطلابية):

واربت خزانة المكنون:

أنا فى زى جماعة الرحلات

أمى حين حصلت على شهادة التفوق

أبى قبل أن يطير بليلة (٤٣)

فانفتاح الذاكرة أدى إلى تدفق اللحظة المحايدة (زى جماعة الرحلات) ثم تتدفق الفرحة المضمرة من الأم بحصول الابن (على شهادة التفوق)، ثم تتدفق لحظة الحزن فى الغياب الأبدى للأب.

إن الحوار لم يلتزم هذه الدرجة الهادئة حتى مع الرفض، بل إنه يأخذ شكلا أكثر حدة عندما يتحول إلى فاعلية تنبيهية تتسلط من الذات الحاضرة على الذات الغائبة، وبخاصة أن هناك حدودا فارقة بين ما يمكن السماح به، وما يجب السكوت عنه.

يقول المر:

ثم إننى أرى نفسى كثيرا

بين غرفة النوم والحمام

حيث ليس لدى معدة حوت

لإفراغ ما أعجز عن هضمه (٤٤)

فيرد سراب التريكو فى إيجاز حاسم:

لا أكثر الحديث عن بولى (٤٥)

وفى هذا السياق يحاول (سراب التريكو) أن يعدل من بعض الوظائف

(٤٣) سراب التريكو: ١٢.

(٤٤) : ١٦

(٤٥) : ١٧٢.

التدميرية (للممر المعتم)، إذ تمتلك الذات - في الممر - تكوينات جسدية لها مهامها الحياتية مثل (الأظافر)، لكنها توظفها في مهام تدميرية.

كدت أطرد انطفاء ترسب في جسدي
وأمزق بالأظافر
انسجاما رفعته طويلا (٤٦)

وهنا يتدخل سراب التريكو في محاولة يائسة لإعادة الأظافر إلى وظيفتها الأولية.

هذه الريشة بعد غمسها
ستقيم علاقة مع جنون حبيبي،
لنني أعلم أن المراود كلها
لن تعيد الأظافر إلى وظيفتها (٤٧)

من الواضح أن الذات (في الممر المعتم) توغل في تمتعها بمجموعة الوظائف التدميرية التي تتعامل معها، وهو ما صرحت به في بعض الأحيان، عندما كانت (تتمتع بالوجع الخفيف عند عض شفتيها) ص ١٩، على معنى أنها تحاول أن تعدل من طبيعة الألم، لتجعله مصدرا للمتعة، وهو ما تكاد تتقبله الذات في سراب التريكو - في شيء من الحذر - لأن المتعة تكون في إنزال الألم بالغير لا بالنفس. ثم يحاور ممر معتم في وظيفة الشفتين على وجه الخصوص، حيث يقصرهما على إزالة الألم ص ٢٠٣ .

(٨)

إن الحوار بين الديوانين لم يتوقف عند حدود القبول أو الرفض، والتقرير والنفي، بل تجاوز ذلك إلى استحضار المسكوت عنه في الديوان الغائب أحيانا، وتعديل سياق المنطوق أحيانا اخرى، وهو ما يعني أن معرفة الديوان الحاضر بالديوان الغائب معرفة شمولية تتجاوز حدود ملفوظه اللغوي، لأنه يغوص إلى

(٤٦) ممر معتم : ٦٩
(٤٧) سراب التريكو: ١٥٦.

المستوى العميق لهذا الملفوظ فيستكمل ما فاته عن وعى أو بغير وعى.

وقد لاحظ (سراب التريكو) أن المر المعتم قد أوجز فى الحديث عن مرض الأب، أو سكت عن بعض تفصيلاته، وبخاصة أن هذا المرض لم يمنع فلذة كبده من النوم والاستغراق فى هذا النوم (كجاموسة)،وهو ما يتدخل سراب التريكو لاستكماله، وكأنه يستحث ذاكرة المر المعتم لاسترجاع ما أهملته:

ربما أنه المساء

الذى فهقه فيه أبوك من أقصى قلبه المعتل

وهو يهجس أن التى نامت عميقا كجاموسة

هى فلذة الكبد (٤٨)

ولا يمكن أن تتسع هذه الدراسة لاستيعاب مجموع الدفقات التى قدمها (سراب التريكو) مستحضرا ما سكت عنه (المر المعتم)، لأنها تكاد تنتشر فى معظم الديوان، وإنما يعنينا رصد الحوار بين الملفوظين الذى يميل إلى (تعديل السياق) الغائب، وإدخاله فى سياق الحاضر ليصبح جزءا من نسيجه حتى يتوهم المتلقى أنه من إنتاج (سراب التريكو) منفردا، بينما هو - فى الحقيقة - متكىء على (المر المعتم) إلى حد بعيد، فعندما قال (المر المعتم):

سنقف حيث لم تتوقع أبدا

مرتبا جغرافيا جسدى

حسب قدرتك (٤٩)

يمتص (سراب التريكو) هذه الإشارة (الجغرافية) الجسدية، ليعيد توظيفها فى سياق جديد، كمادة صالحة لتربية النشء على علم جديد (علم الجغرافيا الجسدية)، يقول الديوان:

لم يرنا السابلة ونحن نسند العفر

(٤٨) سراب التريكو : ١٠٨

(٤٩) : ٨٥

(٥٠) : ١٢٦

ففى مقدورنا - إذن - أن نعلم النشء الجغرافيا على
حقيقتها (٥٠)

وعندما يوظف الديوان الغائب (الكفين) للتعبير عن لحظة لها أهميتها البالغة فى كل توجهاته، لحظة (الموت المؤقت) فى قوله:

ينام عميقا
الكفان تسندان الرأس (٥١)

نجد الديوان الحاضر يعمل على التعديل من مهمة (الكفين) ليتحولا من وظيفة (الإراحة) إلى وظيفة (الألم) الناتج من (تشويه السمعة)، ثم يحدث تعديل آخر بإسنادهما (للخالة) بدلا من (الأب)، وإن ظل هذا النقل فى إطار العلاقة (الأسرية) التى أغرق فيها الديوانان:

البياض أسفل الكتفين صورة شمسية للخالة التى شوه
الهجانة سمعتها لأنها أراحت الرأس على الكف (٥٢)

والذات فى (المر المعتم) لا تمانع فى إطلاق اسمها على الشارع الذى تسكن فيه، شرط إقامة (غرف سرية) تصلح لإخفاء ما لا يسمح به:

فكرت أن أسمى شارعنا باسمى
شرط توسيع بيوته
وإقامة غرف سرية
بما يسمح لأصدقائى بالتدخين داخل أسرتهم (٥٣)

لكن (سراب التريكو) يوظف هذه (الغرف السرية) فى منطقة محايدة بين الكشف والإخفاء، او لنقل: إنها منطقة (الإخفاء المفضوح):

كان ينبغى أن تكونى

(٥١) المر معتم: ٣٩.
(٥٢) سراب التريكو: ٨٣ .
(٥٣) المر معتم: ١٣
(٥٤) سراب التريكو: ١٦٥

هنا لتشردى منا مستورة بشعارك عن غرف سرية
سيفدو كل ما جرى فيها مرفرفا (٥٤)

ويستمر تعديل السياق مع إدخاله بعدا نفسيا، حيث تحتل (ذات المر) منطقة (الأخت)، ومن ثم يتم نقل مواصفات هذه الذات إلى الأخت، وبخاصة (تورم العينين)، يقول المر المعتم:

وفى الصباح
قد أفاجأ بتورم جفونى
وبأن التقوس فى ظهرى
قد ازداد حدة (٥٥)

ويقول (سراب التريكو) معدلا السياق:

أعدت شايا لضابط الإحضار،
ولامت الأخت لأنها طبخت لأولادها أكل الأعياد
لهذا ظل الورم حول عينيها (٥٦)

ويتمادى (سراب التريكو) فى هذا التعديل فى كثير من حواراته مع (المر المعتم)، فعندما يصرح الأخير (بنقص الأكسجين) كرمز على القيود الوجودية ص ٢٧، ٥٢، نجد الأول يستعين (بالماء) كبديل لهذا (الأكسجين) ص ٢٠٠ .

وعندما يستعين (المر المعتم) (بالمقابض المخرومة) كمنفذ لمشاهدة الواقع العائلى فى أدق خفاياه، يستبدل (سراب التريكو) بهذه الوسيلة (العين السحرية) ص ٦٩ .

وعندما يوظف (المر المعتم) صورة (المربعات) فى رصد الواقع المجرد (مربعات البلاط) ص ٥٢، ينقل سراب التريكو الدال إلى وظيفة إغوائية:

حينما تشمين الكلاسير وحدك فى الليل،

(٥٥) : ٤٥.
(٥٦) : ٢٥ .

ستعرفين كيف عشت عشرين عاما
قبل أن ألقى امرأة تقول لي:
لعل ارتدائي القميص المربعات نداء للذكورة (٥٧)

(٩)

إن هذه الدراسة (التناصية) بين الديوانين، لا تكاد تستوعب جملة الحوار المدهش الذي دار بينهما، لأنها اتكأت على مجموعة (التبادلات) القولية، التي كانت - بالطبع - من طرف واحد، هو طرف الديوان الحاضر، وهي تبادلات تحتاج إلى قدر من التأني للإمساك بها وتحديد مناطقها وسياقاتها، لأنها كانت تأتي مباشرة أحيانا، وغير مباشرة في أغلب الأحيان.

ولا شك أن متابعة القراءة سوف تمد المتلقي بسياقات إضافية، وتبادلات طارئة، ذلك بأن الرصد الإحصائي لمجموع المناطق التي وُظف فيها الاستدعاء، وتسليطه على (المر المعتم) قد بلغت مائة وثلاثا وعشرين منطقة، وهو مؤشر بالغ الدلالة على عمق الحوار بين الديوانين، واتساعه، وتشعبه، وهو حوار - كما سبق أن أوضحنا - يتعامل مع المنطوق والمسكوت عنه على حد سواء، وإن كان (المسكوت عنه) يحتاج إلى متابعة مستقلة لخطورتها في تشكيل هذا الحوار.

ويجب التنبيه إلى أن (سراب التريكو) لم يحصر نفسه في دائرة (مر معتم) وحدها، بل إنه اتخذ منها نقطة ارتكاز لتفجر شعريته، ثم تجاوزها إلى دوائر أخرى تختص بشعريته منفردة، وهذا أيضا يحتاج إلى متابعة مستقلة. معنى هذا أن خصوبة الشعرية لا تحتاج إلى دراسة أو دراستين، بل تحتاج إلى دراسات تستوعب مناطق الثقل فيها، وهي مناطق تتجه إلى (الذات) في متابعة كمية وكيفية، وتحولاتها بين الفردية والجماعية، ثم متابعة (موضوعها) وعلاقتها الكلية والجزئية به، دون حصرها في (مر معتم)، ثم متابعة (خطوط الدلالة) بكل تعقيدها وتشابكها، ومتابعة امتدادها، أو توقفها، وكل ذلك قد

(٥٧) سراب التريكو: ٤١.

شكل منظومة دلالية غير مألوفة فى شعرية الحداثة، بل ربما كانت غير مألوفة فى شعرية السبعينيات، ثم إن الديوان فى حاجة إلى استكمال ظواهر التناص فيه، وهى كثيفة كثافة لافتة، وقد رصدنا خطا واحدا منها هو خط الحوار مع (ممر معتم يصلح لتعلم الرقص). وكانت عنايتنا بهذا الخط لأنه يمثل ظاهرة غير مسبوقة فى مسيرة الشعرية العربية، ثم إن الديوان - أخيرا - فى حاجة إلى متابعة جسده الصياغى لتحديد كيفية إنتاجه للمعنى، وما يتصل بهذه الصياغة من ظواهر إيقاعية تعلو على النثرية الخالصة.

وربما يطرح سؤال نفسه على هذه الدراسة، وبخاصة فى وقوفها على علاقة الذات بالأم والأخت والأب، حيث يكون السؤال الطبيعى، ألم يكن من الواجب على الدراسة أن تمتد بنظرها إلى إبداعات سابقة. لحلمى سالم لتحديد مدى تواصل هذه الخطوط الدلالية الأسرية، لكن الإجابة التى يطرحها منهجنا فى دراسة النصوص الشعرية، هو أننا نتعامل مع (سراب التريكو) لا مع حلمى سالم، فمنذ أن خرج هذا الديوان إلى المتلقى أصبح ملكا له، وانقطعت صلته بمبدعه، أو تكاد، ومن ثم لا يتبقى للسؤال وجه فى مثل هذا المنهج الذى لا يعرف إلا الصياغة يبدأ بها وينتهى إليها.

قراءة في ديوان «وقت لاقتناص الوقت»

لفاروق شوشة

يكشف لنا الشعر العربى القديم عن حقيقة مهمة هى أن القنص كان فعلاً مرتبطاً ببعدين أساسيين أولهما بُعْدُ الوقت وثانيهما بُعْدُ الكفاءة القتالية لرفيق الرحلة: الحصان أو كلب الصيد. فلابد أن يكون الوقت هو الصباح الباكر، ولابد - فى الوقت ذاته - أن يكون الجواد أو الكلب قوياً سريعاً مرناً فاتكاً. ولعلنا نذكر جميعاً أبيات امرئ القيس المشهورة:

وقد أغتدى والطير فى وكناتها
بمنجرد قيد الأوابد هيكلِ
مكرٍّ مفرٍّ مقبلٍ مدبرٍ معاً
كجمود صخرٍ حطه السيل من علِ
كُمَيْتٍ يَزِلُّ اللِّبْدُ عن حِلِّ متنه
كما زَلَّت الصفواءُ بالمُتَنَزَّلِ

وسوف يظل هذان البعدان لازمَيْن دوماً للطرديات كلها عبر مختلف العصور ومختلف الأماكن. بيد أن الحقائق تُغَيِّرُ القيم كما يقول بشلار. سوف يتحول الزمن، وتتعاقب إعصارات الفكر والمشاعر، وتنحو التجسيداتُ الصلبةُ للكون والكائنات نحو مزيدٍ من التجريد والشفافية رويداً، ليجدَ الشاعر الحديث نفسه صياداً من نوع آخر. ويستبدل بالصيدِ القديم صيدٌ جديدٌ تماماً هو الوقت أو الحلم أو الذكرى أو الحب. سيصبح الفارس المعاصر وحيداً بلا جوادٍ أو كلبٍ، بلا سهامٍ ولا قوسٍ، مكسوراً، مغترباً دامياً كأنه هو الفريسة الحقيقية، وسوف

تتأكد في كل مرة مفارقة بودلير «أنا الجرح والسكين» بقدر ما تتأكد مفارقة ميلتون «الشمس تبدو لي مظلمة صامتة كالقمر عندما يهجر الليل». سيتخلى، إذن، البعدان الأساسيان لفعل القنص عن وجودهما المستقر، ويتلاشيان في الظلال التي تَقَلَّبُ الشهد بين درجاتها كافة. ولن يُجْدِي أن يوهمنا الصياد الجديد أنه نفس الصياد الذي كانه أجداده لأن صاحه بلا صباح، وقوسه بلا قوس، وقطاه أو مهاه محضُ يقظةٍ شاردةٍ تنفضُ أشجان رؤاها، وهو يفعل ذلك متعمداً ليضعنا في قلب المفارقة الموجعة، معترفاً بضعفه النبيل المراوغ وراء القناع المستعار الذي يضاعف من أثر السخرية. وها هو أحمد حجازي يقول:

كان القطا يتبعني من بلدٍ إلى بلدْ
يحط في حلمي ويشدو
فإذا قمتُ شَرَدْ
(. . . . .)
صوّبتُ نحوه، نهاري كله،
ولم أصِدْ
(طردية)

أما فاروق شوشة فيقول على نحو آخر:

وهجٌ يسطعُ
أم فجرٌ من الشك مراوغْ؟
دعه - لا بأس - يمر الآن من خارطة الوهم
واطلقه، كما ينساب سهمُ الموتِ من قبضةِ صيادِ
بهذا الليل والغْ
ما الذي يبقى لكي تخسَر ..
والموج إلى الأعناق بالغْ!
لن يعود الوجدُ للنهر
ولن ترجعَ للقلبِ النَبوعاتْ
(وقت لاقتناص الوقت)

تعكسُ الرغبةَ المُلحّةَ في اقتناصِ الوقتِ عند الشاعر خوفاً متنامياً من انفلات العمر أو فوات الأوان. إن المفارقة البليغة، هنا، هي أن الزمن في عبوره السريع، وفي قدرته على البطش، هو الصياد الحقيقي، وأن ضحيته تحاول أن تلبس جلده، وأن تمارس الدور نفسه لتقهره قبل أن يقهرها.

فالموت الذي نلقاه موت محكم الأطراف سابغْ
فتدثر
قبل أن يزحف في القلب شتاء العمرِ
والليل يبالغْ
إنه وقت اقتناص الوقتِ
إطلاقِ الخيولِ الدُّهْم
في قلب فضاء النزواتْ

تتردد هذه النغمة الأبيقورية في الشعر الإنساني كله، قديمه وحديثه، ويستوى عند عزفها طرفة بن العبد وعمر الخيام وفاروق شوشة. ولكن اللحن الكلي الذي يحوي هذه النغمة وتكراراتها يختلف عند كلٍّ منهم اختلافاً واضحاً، فبينما يبدو طرفة شاعراً وجودياً مؤرقاً بمشكلة الذات والمصير الفردي يبدو الخيام شاعراً أكثر انشغالاً بمشكلة الزمن في ذاته وفيلسوفاً أقرب إلى سبر غور المعرفة بمبار الحواس والعقل معاً. وأخيراً يبدو فاروق شوشة شاعراً رومانتيكياً مهموماً بانقسام الواقع الأليم بين الحقيقة والزيف، وبين الوجه والقناع، وبين القيمة والممارسة. والرومانتيكية التي أعنيها ليست مدينةً للتعريفات القديمة المتعددة التي اتسمت بكونها أحادية البعد كالقول بالخيال العاطفي الجامح أو النكوص إلى الطبيعة أو الولع بالحرية والفردية والغرابة، وليست أيضاً هي الجمعَ المفهوميَّ لهذه التعريفات جميعاً في وحدةٍ واحدة، ولكنني أعني بالرومانتيكية هنا نزوعاً غلاّباً إلى إبراز التقابل الفاجع بين الذات والواقع، وبين الواقع والحلم، وبين الحلم والزمن، وبين الزمن والحياة، وبين الحياة ومجموع الأفكار والقيم، على نحوٍ يحكم سياق المعنى الكلي لخطاب الذات الشعرية ويوجهه وجهةً متسامية وصافيةً تحيلُ إلى بداهة المثال. هذه القيمة المهيمنة في إبراز التقابل الفاجع، والقياسِ إليه، وتوجيهه بالرجوع

إلى مثال أصلىّ، هى ما يميز - فى الحقيقة - جوهر الروح الرومانتيكى.

يختار فاروق شوشة الوقتَ بورةً لتقاطع كل الخطوط والمنحنيات. الوقت هو نقطة الأصل. ولكن ما الوقت؟

١ - الوقت الساجى نزف يسكن موسيقى
(عصفور الحلم)

٢ - إنه موعد للصبابات تفرخ فيه النسورُ
وتنشق فيه الجحورُ
ويرحل فيه الجَسورُ وراء النداء المراوغ
(عن القمر والعصافير)

٣ - فى البدء كان الذبح والسكينْ
وفى الختام كلنا المُضَرّجُ الطعين!
(الذبح والسكين)

٤ - وهجٌ يسطع من ياقوتة الليل
ونهر شَبِقٌ يركض فى برية الحلم
ووقت صَاهلٌ بالرغباتْ
(وقت لاقتناص الوقت)

٥ - أدرك أنى منسحبٌ خاوٍ
أتكفّفُ بعض فتات الوقتِ
وأفقد ذاكرتى
(تراجع)

٦ - لا الليل ليل حقيقى فنخشاهُ
ولا النهار نهارىٌ فنحياهُ
وبين هذين تيه مد قامته
واستحكمت فى نواصينا مراياهُ
(وجه الكون)

٧ - هو الليل : صوتى
ونطقى وصمتى
وميلاد وقتى
وريحانتى

(هو الليل)

الوقتُ دمٌ وموسيقى وصبابةٌ وصهيلُ أجسادٍ وفتاتٌ خبزٍ وعبيرٌ يضوع. الوقت، باختصارٍ، هو كل شيءٍ لأنه يمثل بؤرةً لتقاطع الأشياء. ولكن ما بؤرة الوقت الذى هو بؤرة الوجود؟ إنه الليل. فالليل يمثل كل شيء مضافاً إلى ياء النسبة التى تعنى امتلاكَ الأنا لأبعاد كينونتها وصيرورتها فى آن:

هو الليل صوتى
ونطقى وصمتى
وميلاد وقتى
وريحانتى
وانطلاقة زهوى
وارجاء بهوى
إذا ما رَحَبْتَ اتساعاً لهذا الوجود
فمارست لعبة صحوى وموتى
وموسم نَوْلى وفَوْتى
وإيقاع عمرى الجديدْ

الليل هو ميلاد وقت الذات، وهو حقيقى وأصيل، فقط، عندما يكون كذلك. فإذا أفلت من الذات واستقطبته الـ «نحن» فَقَدَ أصالته وصار زائفاً.

لا الليل ليل حقيقى فنخشاه

إن الليل الأثير هو ليل الوحدة الحالمة والعزلة المؤنسة الحميمة حيث:

ينطلق الحلم
تزهو الفصولْ

وتغتسل الأرضْ
هذا ربيع الحقولْ
وهذا أوان العناقِ
ولفحُ ائتلاف الزمان الجميلْ

وإذا كان الوقت هو أكثر الكلمات التيمات دلالةً فى قصائد الديوان، فالليل هو الكلمة المفتاح، وقصيدة «هو الليل» هى قصيدة القصائد، لا لكونها أعظمَ تلك القصائد أو أعمقَها شعريةً، بل لأنها مصفّاةُ الدلالة، وإيقونةُ السيرة الداخلية للذات الشعرية، ومظهرُ التجلى العارى للروح الرومانتيكى.

الليل قرين الحلم والرغبة والذكرى، والتأمل الصوفى. والليل مناط السكون والشجن والمناجاة. الليل اختلاءٌ بالسر، هذا المقدس الغامض الذى يستمدُّ بهاءه من الخصوصية المفرطة والخفاء المفرط. وربما يضئ، لذلك وحده، كحجر كريم من ذاته. ألم نقرأ من قبل:

وهج يسطع من ياقوتة الليلِ

هل ثمة اتفاقٌ دلاليٌّ ما بين الياقوتة التى تمثل مفتتحاً فى قصيدة «وقت لاقتناص الوقت» وبين اللؤلؤة النادرة التى يجعل منها الإهداء فى أولى صفحات الديوان مفتتحاً للقصائد كلها؟ ذلك ما نظن أن الشعر يشى به على هذه الوتيره من التبادل والتناوب:

أنتِ فى المرآةِ
والمرآةُ فى عينيكِ
هل ثمّ اختلافٌ فى عينيكِ
فأعرها ما تعير الريح للفوضى
وأعرها عناقاً بعناقْ

(وقت لاقتناص الوقت)

إن التبعثرَ والالتمامَ، والتبدّدَ والحضورَ، والنأىَ والاقترابَ، ثنائياتٌ تكشف فى تناوبها عن طبيعة الحلم ونموذج الأنوثة المستحيلة فى آن. والليل هو الذى يحتضن هذا التكشّفَ الأسطوريَّ المدهش. لا وقت غير الليل الذى يحتل

لعبةَ الصحوِ والموتِ والنولِ والفوتِ يمتلك القدرة على ذلك الفعل.

هـو الليـلُ
طاشت خطى الكائنات
وأعول عزفَ الرياح
وفاضت دموعُ النجوم
وطارت حكايا القرنفلِ
وانداح رجع النداء الطويلْ
وما زلتِ غائبةً
والفضاء حصارٌ ومنفى
وهذا الزمان البخيلْ

(هو الليل)

كان أفلاطون يقول إن الزمان هو الصورة المتحركة للأزلية الساكنة. والليل هنا، أيضاً، بوصفه تعبيراً عن الزمن النفسى للذات الشعرية. هو صورة متحركةٌ لحب منشودٍ غائبٍ يعكس فى طيه قيمة الخلود أو الأبد.

هـو الليـل
أشرعة أحكمت للرحيلْ
وفاكهةٌ مشتهاةٌ
ووجه جميل تناءى
وما من دليلْ

أما حين يصبح الليل تعبيراً عن الزمن الاجتماعى للجماعة، فإن الدالّة تعكس اتجاهها. ينطفىء كل وميضٍ أسطوريٍّ ليجثم الواقع بلعنته المقيتة وظله الرجيم، ويصبح الحلم أسيراً يطلب الفكاك.

١ - من يطلق عصفور الحلم؟
من كوة هذا الليل المُطبقِ
والأفلاك المستلقية على جنبات اليمّ؟
(. . . . . .)

الأسلاكَ الممتدةَ
والبركانْ
وهذا الكابوس الليليْ
وهذا السعفَ الأجردْ
هذا العدمَ الأسودْ

(عصفور الحلم)

٢ - لا الليل ليلْ .. فنأوى
ثَمّ متكأ
وثمّ مدفأةْ
وسامرٌ جاهزٌ صَفّت حكاياهُ
نحن العراةَ
تغطينا وتسترنا صفائحُ الليلِ
تغرينا خفاياهُ
(. . . . .)
قفزَ هو الليلْ
خـاوٍ
شائهَ أبداً
وصعتم وجهه الكابى
فهل أذنت عيناه بالدمع؟
إن الدمعَ تيـاهُ

(وجه الكون)

على مستوى الزمن النفسى للذات الشعرية يأخذ الليلُ صورةَ الياقوتةِ والريحانةِ والفطرةِ والشراعِ، وعلى مستوى الزمن الاجتماعى للجماعة يأخذ الليلُ صورةَ كوّةِ السجنِ والمسخِ والأخطبوط. ولابد أن نذكر، دوماً، أن الصورة الشعرية، خاصةً فى البلاغة الرومانسية، هى - كما يقول سيسل دى لويس - صيغةٌ لاكتشاف الحقيقة التى بواسطتها يريد الشاعر أن يكشف عن معنى تجربته الشخصية.

ماذا تقول الحقيقة هنا؟ تقول إن شر الزمان يكمن فى ازدواجه الدائم. على العين، إذن، أن تبحث عن الجوهرى، عن الحساسية الأصلية التى تميز الوجود الزمنى قبل انقسامه الفاجع.

فى قصيدة مبكرة لـ و. هـ. أودن بعنوان (غابات فى المطر) يقول:

مضى المطر وراء التل

ولكن الأوراق ما زالت تتحدث عنه

هذه الصورة اللافتة لا تعنى - فى حقيقتها - نوعاً من التشبث العاطفى بلحظة ولّت قدر ما تعنى - فيما أرى - قدرةً حيّةً على الاحتفاظ بأثر الفعل المضىء. إن أوراق الأشجار ما زالت تتحدث عن المطر لأن قطراته، ببساطة، لم تزل تلمع فوقها. وقريبٌ من ذلك فى شعرنا القديم قول أبى صخر الهذلى:

وإنى لتعرونى لذكرك رعشةٌ

كما انتفض العصفور بلله القطرُ

تكاد يدى تندى إذا ما لمستها

ويورق فى أطرافها الورقُ الخضرُ

تتشكل قدرة الاحتفاظ بالأثر المضىء، دوماً، فى صورةٍ شعريةٍ تضفو على ذاتها لأنها تمتلك الكثافة التى أفضت إليها محاولةٌ ناجحةٌ فى اقتناص الوقت.

يقول فاروق شوشة فى قصيدة (عن القمر والعصافير):

للعصافير أن تستريحَ

وأن تتأهب ثانيةً لاحتواء السماء

وأن تتطاير فى الأفقِ

مثل نثارٍ بديدٍ من الضوء

يسقط فى شرفات الفضاءْ

ولها أن تصفّقَ حتى النخاعِ

وأن تستثير حناجرها

مرةً للغناء

وآنا لشوط البكاءْ
إنها الآن تمتلك اللحظة الفاصلة
وتجرب موضعها فى المسافةِ
بين السقوط إلى حافة الأفق المترنّحِ
حيث يموت الشعاعْ
ودفع الجناحين صاعدةً فى مدار الهواءْ

ويقول فى (إنها تعبر المسافة):

لم تعد مستحيلةً
إنها الآن تدلّت
فأصبحت قاب قوسينِ
وغاصت
فلم تَعُدْ تتقرّاها عيونٌ منهومةُ اللّمْحِ جوعى
لكنها طيُّ غَمْضِ
حسبها الآن أنّها وقفت حيث ترانا
وحيث شاء هواها
وحيث ضاق مداها
وحيث ترنوا وتَغضى

ويكشفُ تكرار كلمة (الآن) بوصفها ظرفاً للوقت الحاضر عن نجاح إمكانية اقتناص الوقت، وتكثيفه فى لحظةٍ واحدةٍ دالةً استطاعت أن تنجو من الرواغ الذى يسيطر - فى مُجْمَلِ الأحيان - على حركة الشهد الزمانى ويَسِمُه بالزئبقية المستمرة. والقبضُ فجأة على لحظةٍ مراوغةٍ يعنى قبضاً على إيقاعٍ صعبٍ والالتفافَ به حول نفسه. ومن الطريف أن يمثل بحر «الخفيف»، وهو بحر مركب، صورته الإيقاعية: (فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن) مع الخبن والتدوير هذه اللحظة المكثفة، وأن يمنحها تعبيرها الموسيقى. وقد تكرر ذلك فى قصيدة أخرى هى (ممعن فى اليقين) حيث يقول الشاعر:

واتخذْ من ظلالِ رمحك إيقاعاً

ومن جلوة السنان مرايا
وانتبهْ ...
إن فى أصابعكَ الجمرَ
ومن حولكَ غاصت مدائنٌ
فاستحالت جواريا وسبايا

بيد أن «المتدارك» فى صورته الإيقاعية (فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن) وبعد حذف الثانى الساكن (فعلن فعلن فعلن فعلن) يمثل ٣٧٪ من انساق الإيقاع، يليه «الرجز» (مستفعلن مستفعلن مستفعلن) حيث يمثل ٢٥٪ منها، اى انهما معاً يمثلان أكثر من النصف. وإن كان لذلك دلالةٌ ما تتصل بغيرها من الدلالات فهى أن إيقاع الصيد أو القنص كإيقاع الحرب يقوم فى جملته على المنافرة والركض وعَلْوَ الجرس، وإنما كانت أبيات امرئ القيس التى وردت فى البداية انعطافاً عارضاً داخل قصيدةٍ وقوفٍ على الأطلال مطلعها مشهور هو «قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزلِ». وغالباً ما كانت الطرديات القديمة تعتمد صيغةً إيقاعيةً بسيطةً ومباشرةً كالرجز فأبو نواس يقول:

بما تبدى الصبح من حجابه كطلعة الأشمط من جلبابه
وانعدل الليل إلى مآبه كالحبشى افترّ على أنيابه
هجنا بكلب طالما هجنا به ينتسف المقودَ من كَلابه

ويقول ابن المعتز:

لما تعرى الأفق بالضياء مثل ابتسام الشفة اللمياء
وشمطت ذوائبَ الظلماء وهمْ نجمَ الليل بالإغفاء
قدنا لعين الوحشِ والظباءِ داهيةً محذورةَ اللقاء

ربما استعار الشاعر المعاصر، هنا، من الشاعر القديم رَهَجَ إيقاعه دون أن يستعير جعبة سهامه، ولعله قد أشار إلى ذلك حين قال :

واتخذ من ظلال رمحك إيقاعاً
ومن جلوة السنان مرايا

وقد فعل أحمد حجازى ذلك أيضاً حين عمد إلى إيقاع «الرجز» فى

قصيدة (طردية):

هو الربيع كان،
واليوم أحَدْ
وليس فى المدينة التى خلت وفاح عطرها، سواىَ،
قلت .. أصطادُ القطا
بيد أن صدى صوتٍ قديم يتردّدُ فى الآنيةالفارغة:
فما بالى أفى ويخانْ عهدى وما بالى أصَادُ ولا أصيدُ

هل كان «الرّقشُ الأكبرُ» يكابدُ محنةَ اقتناصِ الوقتِ كما يكابدها الشاعر المعاصر؟ وهل كان يعلم ما نعلمُ الآن من قسوة الانشطار حيث:

ترفض ما تحبه
تحب ما ليس موافقاً هواكَ
أو متابعاً نجمَ سُراكْ
(. . . . . .)
وأنت فى المابين
يستهوِيك صيادٌ وتدميك شِباكْ

(انشطار)

إن اتخاذَ «الصيد والصياد» أمثولةً أو رمزاً يجاوز واقعة الفعل الحقيقية لم يكن شائعاً على أية حالٍ فى شعرنا القديم وإن وُجِدَ بين فينةٍ وأخرى. وبرغم أن مجنون ليلى قد حاول أن يقنص وقت العشق واللقاء والذكرى فى حواره مع الغزالة والقطا، فهو لم يلعبْ، قطُّ، مع الزمن دور الصيادِ ولا الصيد لأن الصراع بين الطرفين يفترض ما كان قيس قد فقده بدايةً، وهو المبادرة والعقل والرغبة فى الدفاع عن الذات، لم تقم على رمزية «القنص» إذن، تجربةً كاملةً لها أبعادها المتضافرة وخصائصها الحية فى شعرنا القديم. وما هى إلا إيماءاتٌ عابرةٌ، وإشاراتٌ عارضةٌ سرعةً ما تلبث أن تتبدّدَ وتضيع. وأغلب الظن أن الوعى الذى يتأسس على إدراك المفارقة الكلية فى الواقع أو الوجود لم يكن قد تشكّلَ بعد، لأن الواقع أو الوجود لم يكن قد شطّ فى تعارضاته وتناقضات مظهره كما هو الآن، فظلت مفارقاته كلّها ذات طابع جزئىٍّ محدود.

يحتفل فاروق شوشة بالمفارقة بدءاً من العنوان: (وقت .. لاقتناص الوقت). ولا يوجد، في الحقيقة، ما هو أكثر دلالة من الزمان على المفارقة: فالماضي والحاضر، والحاضر والمستقبل، والمستقبل والماضي، مظاهرٌ واضحةٌ للمفارقة الزمانية. ويرى «برديائيف» أن عذابات الإنسان تكمن في تمزق الزمنية وتبعثرها وانفراط أوصالها بينما يرى فيلسوفٌ آخر «كهيدجر» أن الماضي ينبعث عن المستقبل لكي يولّد الحاضر لأن الإنسان يعدو أمام ذاته وخلفها ومعها في آنٍ؛ فالزمانية تعبير عن « هَمّ الزمان » الذي يتصل دوماً بحركة الكائن البشري للأمام أو الخلف ، ومفارقته الدائبة لذاته ابتداءً من لحظة مولده في ذلك العالم.

يعكس الشعر تأمله في فلسفة الزمن على نَحوٍ أكثر فردية والتفافاً ، ولكنه يَصْغي دوماً إلى صوت المفارقة الفريد لاسيما في روحه الرومانسي .

يقول فاروق شوشة :

الوقت شاخصٌ
وانت شاهدٌ
وقاتلٌ...قتيلٌ
والزمن المحنيٌ غائر الخطى
مرتطمٌ بغيره
وحائط يميلُ

(لؤلؤة المجوس)

ويقول :

هو الليل : صوتي
ونطقي وصمتي

(هو الليل)

ويقول :

أتجول في ذاكرتي - أتراجعُ ؟
لا أنوي أن أتراجعَ
(.....)

انهض
ها أنذا أتقدم ... لا أتعثر ... أخطو ....ماذا ؟
ثمّ فضاءٌ يَعْوِلُ فيّ
أزيز رياحٍ غضبى تسكننى
(.....)
أعدو مذعور الخطو و أحكم من نافذتى
ادرك أنى منسحبٌ خاوٍ أتكفف بعض فتاتٍ
الوقت
وأفقد ذاكرتى

(تراجع)

بين الشخوص والإنحناء ، والنطق والصمت ، وامتلاك الذاكرة وفقدانها ، تتجسد مفارقاتُ الزمن . لقد كتب كيركجورد ذات يوم يقول : إن الوجود كله مبنىٌ على المفارقة . وها نحن أمام قاتلٍ قتيل ، وناطقٍ صامتٍ ، وذاكرةٍ تختار نسيانها . ويبدو أن الشعر ، هنا ، أقرب إلى حدس برديائيف منه إلى تبصّر هيدجر .

الشعر ، هنا ، مأخوذٌ برؤية الظلال الداكنة ، ومفتوحٌ على مأساوية الفَقْد و التبدّد والضياع . وهو مرهونٌ بتأويل ما أمامه من وقائع وأحوالٍ ، مسترسلٌ فى تفسير الفصام القاسى الذى يسلبُ الذات سعادةَ رهانها ، وأشواقها المفعمة للمغامرة فى أفق المستقبل . الحاضر والماضى جداران عاليان ، والخوف الخسران يهدد الحلم . ولايبقى سوى الرمادَ الذى تومضُ من تحته نارُ الحنين المقدسة لتَعْلن عن بهاء أسراراها .

لا أحد ينام في الإسكندرية

تغريبة البطل : وهم اغتراب الذات والكون أم إنتصار الإنسانية

لإبراهيم عبد المجيد

تنهض رواية لا أحد ينام فى الإسكندرية، لإبراهيم عبد المجيد، فنياً علي أساس تغربته: الأولى حقيقته، والثانية مجازية. الأولى تغريبة إجبارية مزدوجة دفع إليها بطلا الرواية/ الشيخ مجد الدين وصديقه دميان، للخروج من قريتيهما فى الدلتا وأسيوط، فتوجه كلاهما بدون اتفاق مسبق بينهما، إلي الإسكندرية. والثانية قام بها كلاهما مجبراً كذلك من الإسكندرية إلى العلمين بعد أن وقع عليهما اختيار رئيسهما لتولى مسئولية محطة سكة حديد ومزلقان العلمين بالساحل الشمالى. وعلى الرغم من أن الرواية لا تدخل في علاقة تناص من أي نوع من السيرة الهلالية، وبخاصة التغريبة، فقد آثرت إطلاق لفظة التغريبة على مجموع الأحداث الروائية التى تناولها إبراهيم عبد المجيد فى عمله، وذلك لوجود تشابه ظاهرى بين العملين علي الأقل من حيث التهجير الإجبارى باتجاه الغرب تلافيا لمخاطر كثيرة تنذر بالموت.

فقد خرج بطلا الرواية، من بلديهما، مطرودين بسبب إشاعات وجرائم قديمة ليسا مسئولين عنها وإن اصطليا بنارها رغم ذلك.

على أن اللافت للنظر أن التوقيت الذى بدأت فيه تغريبة مجد الدين بصفة خاصة، وهو يوم الجمعة أول سبتمبر سنة ١٩٣٩، فى الرابعة و٤٥ دقيقة على النحو الذى حدده الكاتب، بدأ العالم كله يدخل فى تغريبة من

نوع آخر، وهى التغريبة الكونية التى أطلقت عليها مجازا لفظ تغريبة. فقد آذن هذا التاريخ بافتتاح كتاب الجحيم، واشتغلت الحرب العالمية الثانية، التي لم تترك من العالم بقعة واحدة إلا وقد لفها الدمار والتخريب والهجرة شرقاً وغرباً.

فالرواية تبدأ بفصلين قصيرين متتاليين الأول منهما يتناول الزعيم النازى هتلر لحظة تأهبه لإعلان قرار الحرب العالمية الثانية بغزو هولندا أولاً، والثاني يتناول الشيخ مجد الدين وقد تلقى إنذاراً قصير المدى من العمدة بمغادرة قريته إلي أي مكان آخر يختاره. ومثلما تسبب البهى شقيق مجد الدين فى إشعال الحرب بين العائلتين الكبيرتين فى قريته، مما أدى إلي طرد مجد الدين آخر من تبقى على قيد الحياة من أبناء الطوالبة، وكذلك طرد زميله الآخر ممثل العائلة الثانية، وآخر من تبقى على قيد الحياة منهم؛ فقد تسبب هتلر فى تغريبة كونية كذلك، وهى تغريبة باهظة النتائج حين رفض وساطة ملكة هولندا، مما أدى إلي إشتعال الحرب.

والغريب أن حسم مصير التغريبتين معاً، كان فى الإسكندرية، على وجه التحديد. فالرواية تنتهى بنهاية غربة مجد الدين، وغربة العالم، حينما تتوقف الحرب العالمية بهزيمة دول المحور فى صحراء العلمين، فى ذات الوقت الذى يعلن فيه العمده اعتذاره عن نفى مجد الدين، الذى يؤثر العودة إلى موطن تغريبته الاختيارية هذه المرة إلي الإسكندرية.

وطبقاً لهذا المنظور السابق، فإن الرواية تدور فى فضاء حكائي يتسع اتساعاً هائلاً، وتتعدد أبعاده وزواياه بتعدد الأماكن التي دارت فيها المعارك العالمية التي إجتاحت العالم من جنوب أفريقيا حتى سيبريا، ومن أمريكا حتى الصين واليابان ومرورا بكل بلدان أوربا وآسيا وأفريقيا، غير أن هذا الفضاء الحكائي يعود فينكمش ويتبلور متوقفا عند الإسكندرية، بأحيائها، وبما جاورها من بلدان كالساحل الشمالى وكفر الدوار والقاهرة، غير أن اختيار الكاتب لهذا الفضاء الحكائي المنفتح في

لانهائية وتعددية لابد أن يستوقف القارئ منذ الصفحة الأولى من الرواية، جعله يلتقط هذا الفضاء فى حالة صوارة بالحركة العنيفة والضجيج والصخب على المستويين الحقيقى والنفسى، وهو أمر كما نعرف موكول إلى قصد الكاتب ووعيه الأيديولوچى أو الإنسانى المتمثل فى زاوية رؤيته، أو رؤيته للعالم وقت الكتابة. وهى رؤية ساهمت إلى حد كبير فى توجيه كل العناصر البنائية والدلالية فى الرواية بدءاً من طريقة السرد والزمان والفضاء والشخوص الحكائية، ثم دلالة كل هذه الاختيارات، لاسيما إذا ارتبطت بعدة ظواهر أسلوبية وأخرى موضوعية يجدر بنا مناقشة بعضها.

يحتاج فضاء حكائى بالمواصفات السابقة إلى راوٍ بانوراما يمكنه الإحاطة بما يحويه هذا الفضاء من معطيات متعددة ومتنوعة، محلية، وعالمية، عسكرية ومدنية وقد سيطر راو واحد علي أحداث وفصول الرواية منذ اللحظة الأولى، وهو راو لا يتحدث بضمير التكلم أو ينقمص دور الفاعل لأحداثها، وإنما تم توجيه الأحداث كلها عن طريق راو سارد، غير مشترك فى الفعل، لكنه يجمع مادته السردية عن طريق اتخاذ سمت شاهد عيان على الأحداث. وهو أمر يجعله مستحقا لأن يطلق عليه لقب الراوي من الخلف الذى يقترب منقضاً من الشخوص والأحداث، بقدر ما يبتعد عنها، وتسمح له صلاحياته الواسعة بأن يصف كل شيء يراه ويسمعه ويقرأه، بل إنه يتغلغل داخل نفوس الشخوص الحكائية المختلفة راويا عنها أدق خلجاتها ومشاعرها، وهو لذلك عليم ببواطن الأمور، أيضا، محايد، أو يرغب الكاتب فى إيهامنا بأن كذلك في معظم فصول الرواية، باستثناء بعض التعليقات والتأملات التى كان يبديها أحيانا، وبسرعة، لكنه يعود بعدها إلي ما كان عليه من السرد. أقول إن الكاتب أراد إيهامنا بحياد راويه، على الرغم من أن أسلوب السرد القائم على واقعية منتقاه من خلال توظيف ما يعرف بالكولاج والمونتاج، تعني أنه عن طريق هذا الراوى كان يختار الأحداث التى يسردها بوعى مقصود لكى تنسجم مع رؤيته للعالم في الرواية.

وعلى الرغم من كون هذا الراوى يتمتع بمواصفات بانورامية واسعة فنحن لا نشعر بقفزات زمانية علي الأقل في طريقة السرد، مثلما لا تواجهنا الرواية بقفزات مكانية، فقد استعاض الراوي بأسلوب الكولاج لقصاصات الصحف والمجلات والنشرات والروايات الشفاهية المروية على ألسنة بعض شخوص الحكاية عن هذه القفزات التى لو وجدت فى الرواية بدون هذا الشكل التجميعى والوثائقى لكانت تمثل عيباً أصليا فى طريقة السرد ذاتها نظرا لعدم وجود الإطار المتسع (الفانتازى أو الصوفى مثلا)، الذى يمكنه استيعاب هذه المادة الهائلة المسرودة والقادمة من قضاء حكائي كوفى بتعاصر أحداثه ويرويها الراوى فى تزامنها الذى وقعت به حقيقة فى أماكنها وأزمنتها.

اتخذت الرواية من الرحلة (التغريبة) عنصراً أساسياً فى مجرى الحكى. والكاتب باختياره عنصر الرحلة هذا يؤدى لبنية الرواية وظيفتين لا تخلوان من معنى : أولهما ما تتيحه الرحلة من تغيير على مستوى المادة المحكية وتنوع ثرى لها، وبخاصة التنويع فى الشخوص أو الأصوات والحواريات فى الرواية.

وثانيهما أن منظورات السرد وزوايا الرؤية قد تختلف باختلاف الأماكن التى يعبرها البطل في تغريبته من قريته نحو الإسكندرية ثم العلمين، ومعني هذا أن الشخصية تزداد غنى وخصوبة بوجود هذا العنصر، غير أن اتساع الفضاء الحكائي خلال هذه الرحلة المحلية العالمية، يساهم مع غيره من عوامل فى كسر عمودية السرد ذاتها. فنحن بإزاء هذا الحشد الهائل من الأحداث والمعطيات والشخوص لا نجد أنفسنا بإزاء أحداث متسلسلة، اللهم إلا فى الفصول الأول والأخيرة من الرواية، فقد هيمن أسلوب التقطيع السردى والانتقال الزمنى على الفصول الوسطى من الرواية. صحيح سوف نتمكن من التعرف علي خط سردى صاعد يجمع الأحداث كلها، وذلك بعد انتهاء أحداث الرواية جميعاً فيما يعرف

بالخطاب الروائي ذاته. أما قبل ذلك فقد وظف الكاتب أسلوب التداخل التناصي (المقحم) من بنيات سردية أخرى سابقة، ساهمت في تقطيع السرد وتفكيكه لكي يتمكن الكاتب من تضفير وتكينها داخل بنية السرد الأصلي، وأقول مقحمة لأنها تنتمي إلي أبنية سردية مغايرة في المحتوى تماما لخط السرد الأصلي من حيث المحتوى المضموني لها، والذي يبدو بالغ الغرابة والتميز عن الخط الأصلي وتبلغ درجة الفارق بين همزة البنيات الدخيلة على الخط الأصلي للسرد ومرجعيتها الخارجية، صفرا، لأنها ببساطة مستقاة من مصادرها الأصلية بوصفها نقولا وقصاصات إخبارية وثائقية في الغالب، والفارق الوحيد أن مصادرها مختلفة، ومتنوعة، وتمت منتجتها بطريقة تتفق ورؤية الكاتب للعالم. وقد تسبب (إقحام) هذه البنيات في أحيان كثيرة في إيقاف أو تأجيل حركة السرد تماما، الذي كان سرعان ما يستأنف مرة أخرى بعد انتهاء هذه المعطيات الدخيلة، التي ظلت وظيفتها في تأطير وتوكيد رؤية الكاتب للعالم مستمرة دون توقف مماثل. وإذا كان السرد يغلب عليه طابع التقطع والتفكك، فإن الزمان بوصفه الظاهرة المرتبطة بالمكان ارتباطا عضويا لأنه المحل الذي تتم فيه أحداث متزمنة بطبيعتها، يغلب عليه طابع التفتت بالمثل ولو ظاهريا. ويمكن التعرف علي ملامح الزمن في الرواية من الطريقة التي يصف بها الراوي الأحداث ومن خلال خطوط السرد ذاتها. فالرواية يستوعبها زمنان: زمن السرد، وزمن البنيات المقحمة على خط السرد ذاته. ويتميز زمن هذه البنيات المقحمة بأنه ينتمي إلى الزمن المنقضي - الماضي - ذلك أنه زمن قد جمعت أشلاؤه من القصاصات الإخبارية السابق نشرها، وهو ماض مستغرق في انقضائه، والراوي في هذه البنيات بانوراما كما أشرت، ويمكنه قراءة معظم الأحداث العالمية، والمحلية التي حدثت على النحو الذي تعكسها به الصحف والمراجع السياسية.

أما زمن السرد فيمكن التقاط أجزائه وقد تفتت (ولو ظاهريا) - إلى أكثر من ثلاثة أزمنة. أولها الزمن الماضي، الناتج من صلاحيات

الراوى الكبيرة والذى يكمل زمن القصاصات السابق ذكرها. ويشمل هذا الزمن معظم فصول الرواية، فلا تشذ عنه أنواع الزمن الأخرى إلا فى حالات يمكن حصرها وأعنى بها الزمن المستقبلى الذى يعكس بشدة صلاحيات الراوى العليم ببواطن الأمور، والذى تعد الرؤى والأحلام أحد وسائله لاستجلاء المستقبل، ثم هناك الزمن الحاضر - الآنى - الذى يكون فيه الراوى مع الشخصيات ولا يقف خلفها، ويتجه الوصف السردى فيه نحو ما يعرف بالسرد المشهدى القائم علي حوار بين شخصين فى الغالب من الشخوص التى سيطرت على بعض الفصول، وأخيرا هناك الزمن الماضى داخل الماضى، وأعنى به الماضى البعيد المستدعى عن طريق (الفلاش باك) داخل بنية زمنية ماضية لها السيادة الغالبة كما رأينا.

(نماذج)..

[١] «... كل صباح كان هناك كثيرون لا يركبون الترام يأخذون طريقهم صاعدين المنحدر الصغير عابرين الكوبرى، يتوزعون على شاطئ المحمودية من الجنوب، يذهبون شرقا إلي شركة الغزل ... وسيمشي مجد الدين غربا كثيرا بعد ذلك وسيعمل فى شركات زيوت وصابون حتى يصل إلي مينا البصل ليعمل فى شركات محالج، وكبس القطن، ذلك كله سيكون فيما بعد. الآن هو لا يعرف شيئاً عن هذه المصانع الكائنة بكفر عشرى ومينا البصل، وهو الآن محصور بين راغب وكرموز»...

[٢] «... قامت وهى تضحك بلا انقطاع، جرى إخوته الرجال يبحثون عن المكين، فلم يجدوها فى أى مكان، سيجدونها بعد ذلك فى قلب صحن الدار، وسيندهشون كيف لم يرها أحد ذلك اليوم، سيجدونها صدئة يفركها أحدهم بيده فيفتتها...»

[٣] «... جلس علي مقعدته، ووجد مكانا يمد فيه ساقيه. وأغمض عينيه للحظة فوجد نفسه يمشى فوق سطح قطار سريع وحوله جنود من كل سحنة يتحدثون بكل لغة، يحملون بنادق كأنها رماح ويمشون فى رمال

تغوص فيها أقدامهم فوق سطح عربات القطار، وفوقه وفوقهم طيور سوداء ضخمة لا يعرف أسماءها...»

تتقاسم أحداث الرواية مجموعة من الشخوص الحكائية التى تعبر عن أصوات مختلفة وانتماءات طبقية متباينة، نظرا لاتساع نطاق الفضاء الحكائى وتنوعه كما مرّ بنا. وهى أصوات تعبر عن رؤي مختلفة ما بين شخصيات تلتقى بها من قبل التغريبة فى قرية مجد الدين، وأخرى تقابلنا أثناء التغريبة فى الإسكندرية أو العلمين؛ كثيرة ومتنوعة، لكنها تؤدى دورها المنوط بها تاركة لنا شخصيتى مجد الدين ودميان فى قلب بؤرة الأحداث بينما يأخذ الكاتب فى تهميش دورها وإقصائها، من ساحة السرد. ويظل دميان ومجد الدين بوصفهما وجهين لعملة واحدة أحد وجهيها شيخ مسلم حامل للقرآن والثانى مسيحى لا يخلو من ورع يمارسه بطريقة شعبية بسيطة. وتتميز شخوص الرواية بمجموعة من السمات لعل أهمها ما يلى:

١ - إن بطل التغريبة الشيخ مجد الدين، وينطبق هذا بالمثل على دميان بطلها الآخر، يتميز بمجموعة من الصفات التى تبتعد به عن تقمص دور البطل الإشكالى. ذلك أن شخصية مجد الدين تتسم بأنها شخصية قدمت إلينا جاهزة التكوين، بحيث لم نلحظ تغييرا ما جوهريا أو ثانويا فى تركيبها النفسى أو فى الدور الذى لعبته على مستوى القص فى الرواية. فهى تتسم بالانسجام مع النفس والتصالح مع الآخرين ومع الكون، وقد اتشحت بقوة روحية بالغة العمق. لعل أهم مظاهرها الشديد حملها للقرآن، ختمه مجد الدين منذ طفولته، ثم استمر فى تلاوته فى كل الأوقات وبخاصة أوقات الأزمات. مما كان يمثل بالنسبة إليه مخرجاً واسعا. وحامياً من التصدعات النفسية والعقلية التى يعانى منها البطل الإشكالى عند لوكاتش مثلا. ويكفى أن تكون شخصية مثل مجد الدين قد اتسعت رؤيتها للعالم لكى تحتوى المسيحى والمسلم، الفقير والغنى، الغانية

والقديسة، العربى والمصرى وغيرهما، بنفس القدر من الانسجام والتوافق، وهو أمر ينطبق على دميان مع فروق طفيفة فى توقيت اقتراب دميان من عالم الدينى فى الكنيسة الذى انخرط فيه متاخراً عن رفيقه. صحيح أن كلاهما اصطدم وعيه بالواقع المرفوض، وصحيح كذلك أن كلاهما كان يمتلئ طموحا واستشرافاً لمستقبل أفضل، لكن وسائلهم لمعالجة هذا الواقع المرفوض لم تكن مرفوضة كذلك، فقد استقبل كلاهما قوار الطرد والنفى والشتات بسبب إشاعات لا يد لهما فيها، دون أدنى مقاومة، وكأنهما ينفذان مشيئة غامضة ليس لها القدرة على ردها.

نماذج:

[١] «... وخرج مجد الدين من دار خلف مدركاً لأول مرة أنه إنما ينصاع لأمر العمدة، ليس خوفا ولا إذعانا، لكن لرغبة قوية عميقة فيما يبدو لترك القرية. لم يصدق العمدة أنه سيترك القرية بسهولة، لكنهم شاهدوه بالفعل يبتعد عن القرية ... أطلقت عدة أعيرة نارية للترهيب، لم يشأ مجد الدين حتى أن يلتفت، إنه حقا يريد الخروج...».

[٢] «... قال إنه فجأة هتف واحد من أهل القرية أن السيد يسخرون كافر. ولماذا هو كافر السيد يسخرون. قال الرجل لأنه لم يتم تعميده وهو طفل والحقيقة أنه كان هناك نزاع بين عائلتين على قطعة أرض، واستطاع الخصم أن يروج هذه الإشاعة عن السيد يسخرون. قال مجد الدين: كان واجب جدك يتعمد من جديد. ضحك دميان وقال: رفض بشدة، صمم أنه قد تم تعميده، وأنه لن يخضع للمكائد، لكنه كان فى داخله حزين، نام ولم يهض إلي اليوم، المهم، أبى وإخوته كرهوا البلد، قسموا الأرض بينهم وساروا فى البلاد، أبى عمل بالتجارة حتي ضاعت فلوسه، وأفلس تاركا أمى وأنا والبنتين وولدا آخر مات بالتيفود. وهكذا تشردت عائلة كبيرة من أجل كذبة صغيرة...»

[٣] «... وكان دميان قد اهتدى إلي الوضع نفسه، لكن كانت اهتزازت عربته أكثر وأعنف فهى الأخيرة في ذيل القطار. وفى الوقت الذى كان فيه دميان يقول: أنت هو الله الرحوم مخلص كل أحد الذى تجسد لأجل خلاصنا الذى أضاء لنا نحن الخطاة ... فى هذا الوقت كان مجد الدين يتمتم «وأن ليس للإنسان إلا ما سعى وأن سعيه سوف يرى، ثم يجزاه الجزاء الأوفى، وإن إلى ربك المنتهى وأنه هو أضحك وأبكى، وأنه هو أمات وأحيا...» ولا يزال القطار يميل الميل العنيف، ويهتز وتقعقع عجلاته، هذا نذير من النذر الأولى، أزفت الآزفة، ليس لها من دون الله كاشفة... ويدخل ضوء القنابل من النوافذ، يشعل فضاء العربة. إنها إحدى عربات القطار قد سقطت فوقها قذيفة هى التى تقاوم الانفصال، وهى التى يجرها القطار على الأرض، دميان دميان، إذا كانت العربة الأخيرة هى التى أصيبت فقد ضاع دميان... صرخ لكنه رآه يرتفع وسط النار ذهبى الجسد والوجه يمسك فى يده الذهبية رمحاً ... الفارس محاصر لا يبالى، دميان، وقد ارتفعت به الفرس يسبح نحو السماوات العلى تطارده النار فتراجع ليجلس على أقرب مقعد، مدركاً لأول مرة أنه يتيم دميان دميان الرحمن علم القرآن خلق الإنسان علمه البيان دميان دميان والسماء رفعها ووضع الميزان دميان دميان، كل من عليها فان دميان دميان يسأله كل من فى السموات والأرض كل يوم هو في شأن دميان دميان. لم يمت ولم يحرقه الله بل رفعه إلي السماء ولقد رآه دميان دميان. وراح يعيد تلاوة السورة الجميلة التى لم يعد يتذكر من القرآن غيرها الآن واسم صاحبه حتى صحبه النوم، والنوم سلطان...»

ومعنى هذا أن الشخصيات التى تقاسمت بطولة العمل بأكمله، أو التى وضعها الكاتب فى بؤرة العمل، لم تكن تعانى من ذلك التصدع بين الداخل والخارج، ولم تسلك السبيل المعوج لإصلاح الواقع المعوج. وصفة عامة فإنه، من خلال شخصيتى مجد ودميان وانفلاتهما من أسر البطل الإشكالى حدثت التغريبة واستطعنا التقاط خط السرد الممتد حتى النهاية.

(٢) إن أغلب شخصيات الرواية من غير بطلى البؤرة، رغم حضورها القوى والمؤثر واحتلالها مساحة واسعة على مستوى السرد فيها، إلي الحد الذى قد تزاحم فيه البطل لتحجب وجوده مؤقتا على الأقل فى المساحة التي احتلتها، على الرغم من ذلك فإنها قد قدمت إلينا جاهزة بدورها وبالشكل الذي قدمت إلينا به بالمثل، ومثلما قدمت إلينا بغموض يكتنف بداياتها، فإن نهاياتها كانت غامضة ومربكة، رغم كثرتها وتعددها تعددا لافتاً، يدفع بنا إلى القول بأن كل فصل تقريبا شهد مصرع أو اختفاء واحدة من هذه الشخصيات على التوالى دون معرفة السبب المباشر وراء ذلك. وربما كانت شخصية البهى شقيق مجد الدين بطل الرواية، وهو السبب الرئيسي وراء اندلاع موجات الثأر فى قريته، التى انتهت بطرد مجد الدين، هى أشهر هذه الشخصيات، وإن كانت مصارع عشيقته لولا، والفتى الأحنف، واختفاء حمزة وكاميليا، هذا فضلا عن الأدوار التى أدتها شخصيات أخرى فى تغريبة العلمين مثل الجنود السودانيين والباكستان والهنود، والملازم الإنجليزى مشرف محطة السكة الحديد بالعلمين، وقادة الحرب العالمية الثانية، تؤكد صدق ما أقول.

اللافت هنا أن اختفاء هذه الشخوص بالموت او الإبعاد على مستوى القص لم يكن يهز بنية الرواية كثيرا، هذا على الأقل ظاهريا - أما فى حقيقة الأمر فقد لعبت هذه الشخوص دورا بالغ الأهمية فى تجنيب الرواية خلال كل فصولها هيمنة الصوت الوحيد للمؤلف أو وقوعها فى أسر النمط المونولوجى للرواية، الذى لا يرى سوى وجه واحد. للحقيقة هو ما يمليه المؤلف علينا، فقد عملت عمل الأصوات المتعددة التى أسبغت الطابع الحوارى علي الرواية، عبرت وجهات نظر متباينة ومتضادة، دون أى تدخل من الكاتب للتنسيق بينها أو تعديل رؤاها أو لغتها، فهى ذوات فاعلة لها صوتها المباشر الدال فى الوقت ذاته. ولذا لم يكن اختفاء هذه الشخصيات من فوق مسرح القص فى الرواية ليغيبها أو يسلبها الدور، فقد عبرت عن رؤيتها للعالم، وأدت دورها الحوارى مع غيرها بوصفها

علامات ذات طبيعة اجتماعية طبقية، لاسيما فى أوقات الاضطرابات الاجتماعية عندما تتصادم المصالح المتباينة للطبقات وتتقاطع على أرض اللغة. وجميع هذه الأصوات، التى ظهرت فى الرواية ربما كان غرضها الأول ترشيح وتزكية رؤية الكاتب الخاصة للعالم في مجموعة من القيم مثل الحب والحرب والسلم والموت والصداقة والدين والسياسة إلخ... إنهم أصوات أو لغات تتحاور ولكنها تختلف عن اللغة المتعارف عليها إشاريا، فهم الملفوظ والخطاب المثقل بالقصدية الواعية المتمردة علي المطلق لصالح النسبى المتعدد فى ابتعادها عن دلالة المعجم واحتضانها لمعانى المتكلمين داخل الرواية، كما يقول محمد برادة فى مقدمته للخطاب الروائى عند باختين.

بقى الآن أن نتوقف عند بعض الظواهر الأسلوبية التى برزت علي سطح الرواية ويمكن التقاط بعضها بشكل موجز:

(١) أول هذه الظواهر أن علاقة التناص تظهر للمرة الثانية على مساحة القص من خلال توظيف الكاتب لمجموعة من التضمينات ذات المصادر المتعددة المتمثلة فى كثير من الأقوال المأثورة وأبيات الشعر المنثور أو فقرات من أساطير قديمة، بحيث أورد خمسة من هذه الأقوال قبل بداية الرواية، ثم استهل كل فصل واحد منها، والنظرة العاجلة إلي هذه الأقوال المتناثرة خلال الرواية توضح لنا أنها تبدو بمثابة التلخيص الموضوعى لأحداث الفصل، كل فصل، وإن كنا لا نستخلص هذا إلا بعد الانتهاء من قراءته، هذا فى البداية، ثم أصبح هذا القول المأثور فى بداية الفصل مؤشراً بشكل أو بآخر عن الكيفية التى سوف تدار بها الأحداث فيه. يضاف إلى هذا أن الأقوال الخمسة الأولى السابقة على الرواية تمثل هي الأخرى تلخيصا عاما ورمزيا للعمل التام. وإن كان استخلاص هذا الرأي يفترض القراءة أولاً كذلك.

وبصفة عامة فإن هذه المجموعة من التناصات المتنوعة تدل على ذوق

وثقافة عميقة ومتنوعة من ناحية، ومن ناحية ثانية فإنها ترتبط عضويا (البدايات بالنهايات). فالتناص الأول لبول إيلوار «من اللذه إلي الجنون ومن الجنون إلي النور أبني نفسي كاملا...» يرتبط عضويا بحالة الصحوة الأخيرة التي اغتسلت فيها الإسكندرية من الحرب والدمار، وحين تسي عامل الكهرباء إطفاء الأنوار نهارا، فظلت مضاءة ليلاً ونهاراً، وكأن الكاتب أراد أن تذوب الإسكندرية فى فيض من النور يحوطها لغويا في بداية روايته، وحتي النهاية، فلا ينام فيها أحد، فالصحوة نور، والمدينة خرجت وضيئة، ودميان تلبس صورة جورجيوس وصعد محاطا بالنور الأبدى.

(٢) الظاهرة الثانية فى الرواية تتمثل أساسا فى أن الكاتب، وهو ينحو منحى واقعيا فى سرد روايته لجأ إلى كثير من الوسائل التى يستمد منها هذه الواقعية الوثائقية، التى اتخذت السمت الإخبارى أو الإعلامى المرتكز على علاقات تناص آلية من الصحف والمجلات، والمراجع السياسية كما سبق أن أوضحت فيما يتعلق بإقحام بنيات تناصية أدت إلى تفكك خط السرد، قد وظف الكاتب أسلوب الكولاج والمونتاج لهذه الأخبار والمرويات الوثائقية، هذا بالإضافة إلي إحلال الحكايات والمرويات الشفاهية المأخوذة وبعض الشخصيات الشعبية فى الرواية، والتى يتم تناقلها علي هيئة إشاعات تنتشر بسرعة لتأخذ وضعية المعتقد الشعبى السائد، وهو أسلوب لجأ الكاتب فيه للاستعاضة أو لإكمال دور التناص الإخبارى الوثائقى السابق، فإن لم يرجد الاثنان لجأ إلى إيراد بعض الأحاديث الإذاعية والخطب المسجلة.

ما يعنينا هنا أن الكاتب لجأ إلي هذا الأسلوب الوثائقى ليقدم المادة السردية التى يحتاج إليها الراوى. والأهم من هذا أن القصد من حشد هذه الأخبار الوثائقية وبالطريقة التى قدمها إلينا بها الكاتب تعد نوعا من استحضار خطاب الآخر بعدة طرق منها اللعب الساخر باللغات وأقوال الشخصيات والأجناس المتخللة المدرجة فى نص الرواية من شعر ومواويل

وأمثال أو رسائل، وهي طريقة تزكى وتؤيد تعدد الأصوات السابق الإشارة إليه. يتصل بهذه الماده اتصالا وثيقا كيفية إجراء عملية المونتاج عليها. فالأخبار التي يتم تجميعها وإقحامها على خطية السرد الأصلى شديدة التضارب والتناقض وهى نموذج للتضاد الصارخ بين نوعية الأخبار المحتشدة فى الرواية من حيث الكم والكيف. وهو تضاد نجح في توليد نوع من الكوميديا السوداء عن طريق تلاعب الكاتب بالملفوظات المتعددة مع غيره من الأساليب التي سبقت الإشارة إليها من أجل استحضار الآخر وإحداث ثنائية فى الصوت واللغة، فيما يمكن أن يقترب مما يعرف بالبارودى. ويبدو هذا واضحاً مثلاً حين يفيض السارد في الحديث عن حادثة محلية صغيرة، مثل العثور علي جثة قتيل وردت أخباره في ذيل صفحة داخلية لإحدى الصحف، بجانب خبر حشد خمسة ملايين جندى من جنود المحور لمجابهة عشرة ملايين جندى روسى من جنود الحلفاء فى صدر الصفحة الأولى من جريدة أخرى، أو من نفس الجريدة. وقد يجمع السارد في صفحة واحدة بين وسائل الإخبار والتوثيق السابقة من الصحف والمجلات والمرويات الشفاهية والإذاعة إلخ ...

وقد لاحظت شيئين بهذا الخصوص.

أولاً: أن كثافة عملية إقحام هذه البنيات التناصية على خط السرد تزداد بازدياد التوتر الناشئ عن وقائع الحرب وازدياد ضراوتها وما تسببه من دمار إنسانى شامل، وكأن الكاتب كان يجارى بأسلوب البارودى هذا توترا نفسياً مريراً يهدد الحياة فى كل لحظة. فلا يجد أمام هذا الطوفان المزعج من القتلى والموتى والجثث المجهولة، إلا زيادة جرعات الكوميديا السوداء المتفجرة من هذه الصيغة، ومن هنا زال الإقحام أو خف بشكل لافت للقارئ فى الفصول الأولى والأخيرة التى تعبر عن توتر أو أقل وأخف حدة.

والشيء الثانى:

أن هذه اللقطات التى تزداد فيها كثافة جرعات البارودى فى الرواية

كان يسبقها ويعقبها فترة من الصمت والهدوء الذى يبدو غريبا ومنبت الصلة عما يعقبه من أحداث فى شدة سكونه وهدوئه إذ إن مثل هذه اللقطات الهادئة إنما كانت تتولد فى الرواية نتيجة لإشاعة نوع من الرومانسية والشاعرية الحالمة ممثلة فى قارب ينزلق على وجه المحمودية حاملاً عشيقين صغيرين ينتمى كل منهما إلي عقيدة مغايرة للآخر وحد بينهما العشق، أو فى لحظة غزل حميم بين زوجين فى غرفة مظلمة، أو لحظة تأمل صوفى فى صحراء ممتدة ساكنة لا يمزق هدوءها ورتابة مشاهدها صوت أو حركة وهى أمور قد ساهمت فى خلق التضاد اللازم بين العنف الدموى فى اللقطات الحربية وهذه اللقطات الساكنة، كما لاحظ بهاء طاهر فى الداخلة النقدية التى ساهم من خلالها بكثير من الملاحظات أثناء إلقاء هذه الدراسة.

نماذج

نموذج (١)

«... وكان العالم لا يزال يتابع تقدم اليونانيين المدهش علي حساب الإيطاليين فى ألبانيا وسط حيرة الألبانيين أنفسهم الذين لم يستقروا بعد علي محتل واحد للبلاد حتى الآن، ووجه الهر هتلر رسالة إلي الجيش الألماني أحصى فيها انتصارات ألمانيا فى السنة الماضية ووعد بانتصارها النهائي في العام الجديد...

«إن جيش الإشتراكية الوطنية الألمانى قد أحرز انتصارات باهرة عام ١٩٤٠ وهذا الجيش وهو على أعتاب عام جديد قد استعد بتسليح لم تعرفه البشرية»

وكانت بيا عز الدين فى القاهرة قد أعلنت أنها ستبدأ برنامجها الجديد علي مسرح الماجستيك برواية اطلع يانمس، التي سيكون بينها

مونولوجات لمحمد عبد المطلب، وفتحية محمود وثريا حلمى وسيد فوزي، ورقص المحتفلون وأكثرهم من جنود الكومنولث فى المونسنيور علي الأضواء الخافتة، ولم يفهم مجد الدين أو زهرة للمرة الثانية لماذا يلقى الناس بأشيائهم القديمة من النوافذ آخر العام، وحضر الملك فاروق حفلا بعيد رأس السنة بدار الأوبرا للترفيه عن الجنود الإنجليز بالشرق الأوسط، وسقطت طبرق سقوطا مدويا واستسلم فيها ثلاثون ألفاً أسير وبلغ مجموع الأسرى الإيطاليين أكثر من مائة ألف فتهاوي الجيش الضخم وسقط من الحساب كقوة عسكرية، وعرض يوسف وهبى مسرحية صفارة الإنذار، كما عرضت سينما أوليمبيا فيلم دناتير لأم كلثوم، وصدر قرار قومندان قلم المرور محمد شكرى بك بتوحيدزى سائقى الأجرة بأن يرتدئ كل منهم معطفاً من التيل الكاكى فوق ملابسه أسوة بسائقى البلاد الإفرنجية وضرب حمزة كفا بكف وهو يرى الأسرى الإيطاليين الشباب حليقى الرءوس حفاة مشحونين في عربات قطارات البضاعة، وحمزة يعلق علي أعدادهم الهائلة قائلا: إن جار عليك الزمن يا بن الكرام طاطي وعف نفسك ولا تمشيش ورا الواطي، وكان روزفلت قد خطب وأعلن أن أمريكا ستصبح مصنعاً للسلاح للدول الديمقراطية، واشتكت عاهرات الإسكندرية المرخصات من قلة الزبائن، وطالبن الدولة أن تستخدمهن في الترفيه عن الجنود الإنجليز في معسكراتهم نظير دخل ثابت، وأعلنت الصحف عن إعدام المتخلفين عقليا في ألمانيا، واحتفل الأزهر بالسنة الهجرية ولا يزال غفارة يضع الطربوش الواقى من الغازات علي وجهه، وفى نفس الوقت أهدى الملك حديقة حيوان الجيزة حيوان الوبر البرى الذي اصطاده فنشرت جريدة الأهرام تعريفا لحيوان الوبر هذا نصه .....»

ومثلما استمدت الواقعية الوثائقية معلوماتها من المصادر المدونة السابقة فقد استمدتها مما كان يتداوله أهل الإسكندرية من إشاعات لا تلبث أن تتحول إلي معتقدات شعبية راسخة، ولقد كانت أم حميدو إحدى الشخصيات مصدراً مهما لهذه الروايات الشفوية، مثلما كان ديمترى، وهو

شخصية ثانية مصدراً آخر لهذه المعلومات التي كانت تجد منفذا لها من خلال جهل الشيخ مجد الدين وزوجته بكثير من أخبار الإسكندرية وتاريخها، فتوليا إعلامهما بما يجهلان. لقول أم حميدو :

«... إسكندريا ماريا وترابها زعفران، يقولون إن الذي بنى الإسكندرية واحد مجنون اسمه الإسكندر، وملأها مصانع خمور فكانت الناس ترقص وتغني طول النهار والليل وتتبغدد مع النسوان، وإنهم حتى الآن يجدون آثار للإسكندر وللإسكندرية القديمة. وجدوا مرة برتية فخار مملوءة بنقود ذهبية مختومة بخاتم الملكة ناعسة اليونانية التي حكمت الإسكندرية زمان، أيوه أمال الحتة اسمها جبل ناعسه ليه، كانت الملكة تسكن فيها، ويقولون إنها كانت جبارة لذلك فسكان جبل ناعسة جبارين، تجار مخدرات ولصوص ...»

وكذلك استخدمت الواقعية مادتها من الخبرة الحياتية اليومية بطرق الحياة فى الإسكندرية وأسماء الطعام وأنواعه، والأسماك المعروضة فى بحرى، ثم من الإطالة فى المعلومات الجغرافية والتاريخية التي أوردها السارد لمنطقة الساحل الشمالي، تاريخيا وجغرافيا، وعن طريقة وكيفية العمل الذي يؤديه عمال السكة الحديد لمد خط حديدي جديد أو تطويله، مثلما تظهر بجلاء من تلك المعرفة العميقة للسارد أو الكاتب بالدين المسيحي شهداته وقديسيه وطقوسه، وبالقرآن والشعر. والمواويل الشعبية والحكم الخ....، وقد أدى تمسك الكاتب بالواقعية الوثائقية أنه كان يورد حديث الملازم الانجليزي في العلمين بنصه باللغة الإنجليزية، مما جعل هذا الأسلوب الوقائعي يدخل في علاقة تناغم وانسجام تلقائي مع علاقات التنامي الإخبارية السابق الحديث عنها.

وبعد : فما هي نوعية الخطاب الروائي الذي رغب الكاتب فى إيصاله إلينا ؟ بمعني ماالذي الكاتب أن يقوله من خلال هذا المبنى الحكائي الشاهق؟

الرواية بشكلها الراهن تطرح علينا مجموعة من الخطابات الروائية التي تمثل بدائل متباينة طبقا لطريقة وزاوية الرؤية التي ينظر بها إليها. يمكننا هنا مناقشة أحد البدائل القوية على الأقل. هل كان خطاب الكاتب تاريخيا ووثائقيا، بمعنى هل أراد أن يؤرخ للحرب العالمية عامة؟- للإسكندرية في الحرب العالمية؟- مقتربا بذلك أو متوحدا مع الرواية التاريخية التي نعرفها جميعاً؟

إن التأمل في نوعية الأخبار التي حشدها الكاتب على مساحة القص في روايته وكذلك في مصادرها المتعددة ودرجة وثائقيتهامن ناحية، ثم في الطريقة التى يقحم بها مثل هذه الأخبار داخل بنية السرد الأصلية، ومدى كثافتها من حيث توزيعها على الفصول المختلفة، سوف يوضح على الفور أن الرواية ليست رواية تاريخية، ولم يكن المقصود منها الالتفاف حول واقعة تاريخية بعينها ثم نسج خيوط فنية جذابة تغلفها، لتحيلها إلي رواية. صحيح إن كثيرا من هذه الأخبار كانت حقيقة، ومتعاصرة مع الحرب العالمية الثانية، أي أنها ذات طبيعة وثائقية، لكنها لم تكن تمثل المصدر الإخبارى والوثائقى الوحيد، فقد واكبت الحرب العالمية الثانية بنية ثانية هى تغريبة مجد الدين / دميان، التي مثلت الخط الرئيسي للسرد، ولجأ الكاتب خلالها إلي إقحام البارودى فنجح فى تفجير مصادر ثرة للكوميديا السوداء، التى ليست من هموم الرواية التاريخية، لأنها باختصار أخبار الطبقة المسحوقة من البشر فى الغالب، وأخبار المتلقين والبرجوازيين من تجار الحروب، كذلك فإن العلاقة بين زمن السرد وزمن المتن الحكائى، متفاوتة تفاوتاً كبيراً وهو أمر لا يحدث عادة فى القصص التاريخية، فقد أدت هذه الظاهرة إلي أن يتعاور زمن السرد أكثر من شكل ومن زمن علي النحو الذى مر بنا.

إذا ما نوع الخطاب الروائي الذي كان الكاتب يهدف إلي إيصاله، هل هو خطاب سياسى أراد به الكاتب أن يفضح القوى المتسلطة على

مقادير الناس والشعوب؟ بمعنى هل هو خطاب إيديولوچى اتخذ من هذا الرداء التاريخى مجرد غطاء له، وقصد عن طريقه، ومن خلال تغريبتين كبيرتين أن يوضح أن الجنس البشري كله يعانى من الاغتراب وانعدام الدور الفاعل، ما دام أدق ما يخصهم من أمور وهى شئون الحياة والموت ليست بأيديهم؟...

إن نظرة سريعة علي التغريبة المزدوجة لمجد الدين/ دميان، ثم تغريبة العالم توضح ذلك علي النحو الذى شاهدناه. فدميان ومجد الدين طردا لأسباب لا يد لهم فيها، والعالم سيق سوق الأغنام، إلى مذبحة الحرب لأن هتلر أراد هذا، وبين الإرادتين المتعاندتين تنمو طحالب البشر من تجار الحروب تقتطف ثمار القتلى والجرحى أموالاً مكدسة. هل كان هذا هو قصد الكاتب؟...

إن التأمل فى أحداث التغريبة الأولى علي الأقل ربما يؤكد لنا أن المغزى كان إنسانيا أكثر منه سياسيا أو وثائقيا. فالإسكندرية ذلك الكون الصغير الذى اتسع قلبه للبشر من كل الأجناس ومن كل الطبقات منذ بداية إنشائها، لا يعادلها فى هذا الاتساع سوى قلب مجد الدين ودميان. كلاهما اتسع قلبه للمسلم وغير المسلم، للجاهل والمثقف، الذى لم يأخذ دور المعترض أبداً ومع ذلك لم يكن ليقبل الضم علي نفسه أو زوجته ولو للحظات، إن الكونين الصغيرين يعانيان معاً من إحباطات شتى، ودماء شتى، لا ذنب لهم فيها، وعندما ينصهران معا فى بوتقة الألم يعودان معا من جديد أكثر بريقا وتألقاً، إنهما عنقاوان: الإسكندرية طهرتها الدماء والمطر من العدوان ومجد الدين عاد من رحلة التغريبة أكثر شفافية وقوة، لكنه يؤثر أن يعود للعنقاء الأولى للإسكندرية هذه المرة، فى تغريبة اختيارية، ليصبحا معاً جزءاً لا يتجزأ من تاريخ البحر المتوسط بل والعالم كله.

لقد ناقش ميخائيل باختين ظاهرة الكرنفال فى كتابه الخطاب

الروائي، والتأمل فى هذه الظاهرة لديه يوضح لنا أن رواية عبد المجيد ليست بعيدة عن فكرة باختين فالكرنفال احتفالية جماعية شعبية ينقلب بها الترتيب الهرمى رأساً علي عقب، فيغدو الحمقى عقلاء، والملوك شحاذين، وتختلط الأضداد، الحقيقة بالوهم، النعيم بالجحيم، وينتهك المقدس وتعلن النسبية المنتشية بسط نفسها علي كل الأشياء فيتحطم كل ما هو سلطوى جامد أوجههم، ويتفكك ويصبح موضوعاً للسخرية والاستهزاء، ولم تكن رؤية الرواية أقل وعيا بما دار ويدور الآن مما يشبه كرنفال باختين لكن الوهم يتخلى، والحقيقة هى الراسخة، النار تأكل العالم وتخرج الإسكندرية أكثر صفاء، ومن بين كل النيران يخرج المسلم والمسيحى أشد تصافيا وأكثر قدرة على البقاء، فيتحول أحدهما إلي نور أبدى، وتنفتح أمام الآخر كشوف إشراقية لا حد لها، لا سلطة، لا جهامة، ولكن شيء واحد اسمه الإنسان/ الصداقة/ الحب/ الوطن/ الكون، ثنائيات، ثلاثيات، رباعيات رائعة متناغمة وبالغة الطزاجة والإدهاش.

مع أحمد الشهاوى

قراءة الموت فى كتاب الحياة

يقف أحمد الشهاوى بفروسية نادرة وشعرية فائقة علي شفا الهاوية. يضع رأسه فى فم الأسد وهو يرتل كلماته ببهجة ووجد شديدين. يتنافر أمام الخطر كما يفعل الدراويش المذهولون فى طرقات المدينة الجهنمية. لكنه يمتاز عن أبناء جيله بمجموعة من الخواص تجعله إماما لهم فى طول النفس وحميمة التجربة والاقتدار علي بناء نصوص لافتة ببلاغتها العاكسة لقدسية التراث دون تجريح، المفعمة بعطر الأحباب دون سلوان، المفتونة بذاتها وهى ترقب العالم من ذروة الأفلاك والأملاك، مشدودة لمدارات الغيب والمطلق، يصلى ركعتين للعشق عند دخوله عالم الشعر منذ سنوات عشر، ويتدثر برداء النبوة الغنية وهو يملى أحاديثه علي الملأ، ثم يطالعنا مؤخرا بديوانه الفذ «كتاب الموت» ليسجل تجربة متطاولة فى الرثاء والغناء علي غير ما يألف الناس من هذه الفنون. إنه شاعر شديد الخصوصية والاختلاف، يضع إحدى قدميه فى الصحافة، وهى جحيم العصر بمكائده ومباذله ووعيه الدنيوى المسرف فى عالم السوق وصناعة الأسماء، لكنه يضع القدم الأخرى علي سلم الأبدية المرتفع إلي طاقات النور العلوى ومعاريج السماء ودراسة الملكوت الشعرى:

يجترح الشهاوى عددا من الخوارق المدهشة فى هذه التجربة لعل من أبرزها أنه يستنزل قدسية المطارحات اللغوية للتراث، ينتهكها بابتذال محرج كما يفعل مجايلوه من شباب الشعراء يضعون أنفسهم وقراءهم فى مأزق موجعة تتصدع لها أبنية الوعى، ليرقص علي إيقاعاتها الجليلة وهو

ثابت في مكانه لا يريم، في لون من الحركة الدائرية العجيبة. يكتب ديوانا كاملا في مرثية ترتيلية لأمه نوال وأخته سعاد فيستعيد وجودهما ويعلن توحده بهما وحلولهما فيه وهو ينظم تسعا وتسعين مقطوعة، بعدد حبات المسبحة واستدارتها وتكراريتها، واختلافها وائتلافها، بحيث تستطيع في الظاهر أن تشرع في قراءتها من أية صفحة عرضت لك، ثم تنتهي في الختام إلي نقطة البدء، دون أن ينقص هذا من قدر إحساسك بامتدادها وعددها وطولها، إنها تسبيحة شعرية تنحرف عن النسق السردي الشهير لقصيدة النثر وهي تتلفع بها لتقترب من النموذج الأقدس للأسماء الحسنى في بنيته العددية والدلالية حيث لا يتطابق اسم مع آخر ولا يختلف عنه وهو يشير إلى جوهره ووحدة موصوفه، تظل العلاقة الخفية بين هذه الحبات مصدرا شهيا للتأويل الخصب والرؤى المتفاوتة: إذ يكمن فيها سر النظم وسحر التركيب فيما يعود إلي تداعيات الصوت وتساوقات الدلالة، مما يفسح مجالا وسيعا للذة القراءة ومتعة الاستغراق وتحليل آليات الاتصال والانفصال بين المقاطع في نماذج بنيوية متراكبة. لكن يظل هذا اللون من استنزال قدسية الكلمات بشكل لا يحرج الحس الديني ولا ينغمر في تياره الذاهل، هو الوسيلة الفاعلة في تبئير مركز الدائرة المعنوية وهو الموت، حيث يمثل لحظة تملك الجزء في الكل وعودة النغم إلي مصدره الرفيع يظل باب الموت هو ممسكن الحقيقة في الوجود البشري ومنفذ الإنسان إلى الغيب وأهم معبر للشعراء كي يزنوا الحياة، ويدركوا خفتها وهم يتأملون أسرارها الفكرية والشعورية في انخطافة واحدة.

على أن هناك عنوانا داخليا واحدا يشكل العتبة الفريدة للنص ويؤطر أفقه الدلالي هو «الحضرة». فلا نكاد ندخلها، حتى نجد أنفسنا في قلب مشهد الذكر بأكمله، ولأننا أطراف أصليون في لعبة إنتاج الدلالة الشعرية كقراء فإن بوسعنا أن نحرك مؤشر الكلمات في اتجاهات عدة؛ فقد نكون في حضرة الموت بمقدار ما نصبح في حضرة الحياة. أو الشعر أو التجلي الصوفي الأمثل، بل الانبهام الماثل في تعدد المفهوم من علامات

اللغة الشعرية التى لا تخطئ. فلنقرأ السطور الأولى عند المدخل: ـ

أجّل لثانية
مجيئك
كى أجيء
محمّلا بروائحى
مرتين
ومرة تأتى
تقطف أو تخطف
نجمتين وكوكبا
ابق كما شئت
نم
تركت لك الألوان
فحادث أمة
وسافر فى دم الكتب
نايك ليس مكسورا
وأغنية الرحيل مخدّة
. . . . . .
لماذا أتيت
قبل أن يمر الضوء من إبرة
ويقول النخل فى العراء.
آمين.

مع أن المخاطب فى هذه القطعة يكاد لا يبرح منطقة الموت، إلا أنه يتراوح فى مساحة فضفاضة فيها ليلقى بظله على المناطق الدلالية الأخرى، ولكى نستكشف ذلك يكفى أن نلاحظ العلاقة المتوترة بين الواقع الحسى المحاسن والواقع الشعرى الذي يتم تخليقه فوقه، فهناك نجمتان - الأم والأخت - ترقدان فى دم كوكب يختلج بالشعر والحياة وشهوة الأبدية،

ويمضى المتخيل على نسق متواشج من الإشارات التالية:

أولاً: ينظم الدخول فى القصيدة طبقا لمدارات الإيقاع الشعرى الموزون حتى ينعطف إلي ذكر القطف والخطف فينكر الخاطر عمدا ويختل توالى الحركات فيستحيل إلى كسر موقعة غير ملتئمة، مما يؤذن بلون من «النظام الموسيقى» للقارئ الذى طالما رضع من ثدى العروض التقليدى وتربى عليه. هنا يتبدد انتباه القارئ ويخيب رجاؤه فى الانسجام الظاهر. وتصنع هذه الخيبة أفقه الجديد حتى تصبح أية عودة لاسترداد إلفه الإيقاعى بشكل متقطع بادرة توافق عفوى وسعيد. لكن عددا من التوازيات الصوتية يملأ هذا الكيان المهدد بالتشتت؛ فتكرارات مثل: مجيئك / كى أجىء، وقرابتها بالتأجيل، ثم تقابلات أخرى: أجىء/ تأتى، تقطف/ تخطف تسد جزئيا حالة التوق الإيقاعى، وكأن الشاعر يريد لا شعوريا أن يؤكد هذا الإنسجام فيهتف : نايك ليس مكسورا.

ثانياً: يتجه الخطاب للموت المؤجل فى البداية، لكنه لا يلبث أن ينزلق برفق فى الدفقة الثالثة بالالتفات إلي الشاعر محاورا له، فهو الذى يحادث الأمة بأحاديثه وقد تلبس برداء الاستشهاد، وهو الذى يسافر فى دم الكتب حينما يسفحه علي الصفحات وهو الذي يمتلك الناى والأغنية المهدهدة، لكن الخطاب سرعان ما يعود إلي الموت ليناشده أن يترك العيدان الغضة كي تستوى علي سوقها قبل الحصاد. ويقوم هذا التبادل فى موجع ضمير المخاطب بالتوحيد بين الطرفين، بين الشاعر والموت الذي يتفلت منه، عندئذ يمكن للقارئ المتابع لقصة علاقة الشعراء علي اختلاف لغاتهم ولوالهم بالموت أن يتذكر أشياء كثيرة، بوسعه مثلا أن يتذكر بيت «ييتس» السفير الذى أرق صلاح عبد الصبور كالطائر الأسود عندما حط علي شباكه: -

الإنسان هو الموت

ويوسعه أن يسرى فى نسخ الشعرية العربية إلي منابعها الأولى عندطرفة بن العبد، الشاب المخطوف بالموت وهو يدعو للذائذ العيش: -

لعمرك إن الموت ما أخطأ الفتى ** لكالطول المرخى وثنياه باليد

متى ما يشأ يوما يقده لحتفه ** ومن يك في حبل المنية ينقد

ثالثاً: تثير هذه الأبيات المرصودة، مثل بقية القطع الشعرية، زوبعة من التداعيات المخزونة فى ذاكرة الكلمات، تلك التى يسميها الناقد الإيطالى النابغ «أومبرتو إيكو» موسوعة القارئ الغنية، لكن طريقة نهوضها من مراقدها تختلف من قارئ إلي آخر، مما يجعل تشكلات المعنى الشعرى لا نهائية فى ثرائها وتعددها. فعندما نمعن فى مصاحبة الشاعر واستجلاب مفرداته وصيغه تكتسب كل عبارة بالتدريج مذاقا متراكما ومتناميا لا يتوفر لمن يطالعه لأول مرة. وهنا ينبغى لنا أن نعدّل النموذج الذى سقناه فى البداية عن حبات المسبحة وإمكانية أن «نلضم» فيها من أي موقع نمسك بها منه. لأن مسار حركة القراءة و الذى يولّد طاقة الاستجابة الجمالية ويفجر إمكانيات التداعى الحر. من هنا فإننا عندما نشير إلي ما يعجبنا ويخطف انتباهنا من أقوال لابد أن نتوسل إليه بقراءة الصفحات السابقة عليه فهى التى تجمع فى وعينا حرارة السياق الإبداعى وتأثير الحركات المتتالية حتى نصل إلي الذورة المشار إليها. الحديث هنا عن النجوم والكواكب مثلا يستثير قصة يوسف وإخوته فى التراث الدينى بقدر ما يجر وراءه تداعيات من عالم محمود درويش فى «أحمد عشر كوكبا» دون أن يكون مدينا له فى شيء، لكنها أوضاع اللغة التى تجعل «تركت لك الألوان» قريبة من «لماذا تركت الحصان وحيدا». لكن المرجعية الحاكمة عند الشهاوى تظل ماثلة فى هذا الأفق القدسي الذى تؤطره كلمة «آمين».

القلب الغنائى للتجربة:

تمتد رحلة الشهاوى فى جوهر الوجود بشكل غنائي رائق، حيث لا تتشاجر الأصوات، بل تتواشج الكلمات وتستقطر رحيقها فى عبارات أنيقة تأخذ بمجامع القلوب. لكل قارئ مفضلياته فى هذه الحديقة الشعرية. لا تنتظم فى أطر درامية أو ملحمية؛ بل تستمد نموذجها من المرجعية البلاغية للشعر الغنائي العريض المتسع لآفاق الوجود ولحظاته الفائقة. ولنتقدم خطوة أخرى فى قلب هذه التجربة لنستشرف الأفق الذى تطلوله، واللغة التي تعتصر خمرها. يقول موجها الخطاب دائما لأخته الراحلة: -

بيمينك اللوم الذي هام بي لما رآني
أنا شجر الكلام
أجمع العالم فى واحد
أنا خمر طين
أنا خمر طينة طير
تجلّت يد في سبيلى
بوجود دالك
ظهر الوجود
ترسخت القى
وألفتُ أن أمشى إلى الغار التى أحجارها مخبوءة في حرفك
بدت شمس سماء الغرب سامقة
وأنا تأنس فيك نفسى
فطرت علي هواك
فصنت وجدى.

إن من يلتفت إلي الصبغة الوجدانية الغالبة علي الشعب العربى فى مصر وطريقة اختمار المذاهب الباطنية فى أعماقه وذوبانها فى طبقاته التحتية، وخضوعها فى التحليل الأخير لنوع من معقولية العاطفة يدرك أن الشهاوى يمسك بطرق هذا العرق الذهبى الصوفى الكامن فى الأعماق.

يصوغ منه سبيكته التعبيرية دون تجديف. إنه من سلالة ابن الفارض وذى النون المصرى. لكن جنونه محكوم نسبيا بعقل العصر الذي نعيشه والوعى الذي حاصر ناره. من هنا فإن الحقائق العلوية سرعان ما تتحول إلي تمثيلات تصويرية وأشكال شعرية متخيلة، دون أن تفقد حقها فى الوجود علي مستويات عينية أو غيبية أخرى.

لكن الرصيد المرجعى الذي يتكئ عليه الشهاوى بشكل مباشر وفادح ينطلق من القرآن الكريم ذاته، حيث يعتمد علي منظوماته الإشارية والاستعارية، فى نوع من التخييل الباطن، بقدر ما يستوعب كل ما نبت حوله من تراث عريق «تندّت به الحناجر فى المساجد» علي حد عبارة المعرى وتجلى فى علوم الحروف الشعرية والكهوف العرفانية لكن الشاعر يحاول جاهدا الحفاظ علي مرونته فى التعامل معه ويبغى ممارسة استقلاله فى صناعة الصور وتقدير الحركات، يصنع اللوح فى يمين مخاطبته قبل أن يصدح بعبارته الرسولية:

أنا شجـــر الكـــلام

فى لون من افتنان الشاعر بذاته وإعرابه عن نرجسيته، موظفا الكلم القرآنى عن الشجر الطيب فى سطر، والبيت الشعرى الشهير: -

وليس علي الله بمستبعد *** أن يجمع العالم فى واحد

فى سطر آخر. كما أن الآية الكريمة المتصلة ببراهين البعث الابراهيمية «قال فخذ أربعة من الطير فصرهن إليك ثم اجعل علي كل جبل منهن جزءا ثم ادعهن يأتينك سعيا» ترقد خلف عنقود الصور الشعرية فى هذه الأبيات حتى تصل إلي قوله: «الأرض مصرورة فى قبضتيك» دون أن تخرج علي الفضاء الدلالى للبعث.

فإذا ما انتقل الشاعر إلى لعبة الحروب في اسم أخته «سعاد» التي

طالما تلاعب بها في هذه التراتيل امتص من رحيق الإشارات المخبوءة في كتب مثل «شمس المعارف الكبرى» وغيرها كي يرسم مداراتها الصوفية لكنه بدلا من أن يستغرق في نشوة السحر يشرب من ماء الشعر، وحينئذ نلاحظ أن روح النظم العربي المعتق في انتظام سطوره طبقا لأنساق التفعيلات تكاد تغلب عليه. والواقع أنني لا أعرف ضرورة قاصمة تدعو أحمد الشهاوى للانتشار في تيار قصيدة النثر وأضن به علي الاستغراق التام فيه، لأنه يمتلك حسا إيقاعيا غنائيا شديد العذوبة والتماسك أشاد به معظم نقاده وجلاه «الغيطانى» بصورة فائقة في عباراته الشرية. لكن الشهاوى يعمد قصداً إلي تجريح هذا الحس الغنائي كي يكسر دون ضرورة ما تبقى من أعمدة الشعر في نظام التفعيلة. بل إن كلمات الصوفية التى يتكئ علي السباحة في تيارها لم تعرف طريقها إلي قلوبنا في مساراتها الشعبية إلا عن طريق الذكر والإنشاد، فالموسيقى النظمية أداة شديدة الفاعلية في عون الذاكرة وتحفيزها. والكلم القرآنى المقدس ذاته اكتسب بالترتيل والتجويد والقراءة المغناة أنماطا من الإيقاعات الحلوة ساعدت ذواكرنا ووجداناتنا في امتصاص دلالاته ولكم يبدو من النشاز المرهق للقارئ أن يستمتع بقول الشاعر: -

فطرت علي هواك

فصنت وجدى

بعد أن يتلجلج في العبارة السابقة بقوله:

وأنا تأنس فيك نفسى

فيحار في ضبط إيقاعاتها ومدّ حركاتها. وقد أرى من حقى علي أحمد الشهاوى أن أثمنى عودته للالتزام بنظام التفعيلة مع كل الحرية التى يبتغيها في تشكيلاتها المنوعة، فهذا أكثر اتساقا مع عوالمه وتجانسا مع رؤيته واستثماراً للطاقة الغنائية الفائقة لديه. فعندما يكون بوسع شاعر أن

يقول: -

أبدا تحنّ إليكم الأرواح

الوقت منقطعٌ

والحلم منسربٌ

والعـــشق

تحت يدىّ مفتاحٌ

عندما يكون هناك شاعر مثل الشهاوى بهذه العراقة والتمكن والاقتدار فإن فى مكنته أن يكتسح ملايين القراء، عندما يكفّ عن مقارفة قصيدة النثر بدون جدى، ويبتعد عن بعض الانتهاكات اللغوية المجافية لروح الصياغة الشعرية مثل «أنتها» وأنتمائي» فإننا حيال قامة رفيعة فى الشعرية العربية، تعرف كيف تقبض علي جذوة التراث وتشعل منها حرائق إبداعية كفيلة بإعادة تشكيل الفضاء الشعرى المعاصر.

من الكليّانية إلى الشخصانية

قراءة في ديوان «فهارس البياض»

لماجد يوسف

المرحلة التي نشأ فيها الشاعر ونضجت كتاباته الشعرية هي مرحلة جيلنا جيل السبعينات الذي عانق الحداثة في أرواع وأعلى صورها، فقد استفدنا في هذه الفترة من الفكر الحداثي الذي بدأ ينتقل إلى واقعنا بجرعات كبيرة ليتفاعل مع ضرورات حقيقية يتطلبها هذا الواقع، انتقلت إلينا الحداثة بوجوهها جميعاً فتعرفنا في وجهها الفلسفي، على طفرة الحياة عند «برجسون»، وفلسفة الغريزة عند «روسو»، وفلسفة إرادة القوة عند «نيتشة» وفلسفة البقاء عند «داروين» و«اسبيتوزا» علاوة على الفلسفة الماركسية التي تفاعلت مع هذا الواقع تفاعلاً شديداً، كما تعرفنا على الشعر المترجم ومدارس الفن التشكيلي بتياراته المتنوعة. كان هدف المعرفة طوال فترة الحداثة هو تنظيم الواقع بما يتطلبه هذا من تفسير، وبما تستند إليه المعرفة من وجود الحقيقة الموضوعية في صورة [الذات والموضوع] أو العلاقة بين [المايكرو كوزم والماكرو كوزم].

لقد غزت الحداثة اتجاهات عديدة منها: العلمانية والماركسية والقومية وكلها تؤمن بثنائية الذات والموضوع مما يفترض وجود مسافة بين المثير والمستجيب وهذا في حد ذاته ينتج ثنائيات لا حصر لها: الأنا - الآخر، والأنا - العالم، الأنا - الوطن، إلخ... فتذوب الذات في الموضوع أو في الطبيعة أو في الأيديولوجيا وهنا يمكن أن تقل قدرة الإنسان على الاختيار الحر أو الشخصي، لأن هذا التوجه يفترض وجود عقل تجريدي مجازي منفصل عن الجسد ومعطياته الحسية المباشرة حيث يتم إرجاء هذه المعطيات أو إخفائها خلف الرؤية الجمالية المطروحة.

ولعل هذا يتضاد مع ما يسود اليوم من توجهات تنتقل من الجسد الكلي

للكون إلى الجسد بمعناه الشخصي أو الجنسي، بحيث تنتفي المسافة بين الدال والمدلول في مرحلة ذات نزعة رحمية كمونية شبيهة، بحلم عالم الطفل الخيالي Imaginaire قبل تكون العالم الرمزي.

ولكننا على المستوى العملي سنستشعر تجاوراً بين الاتجاهين الكبيرين في ساحتنا الإبداعية، وشاعرنا الكبير ماجد يوسف هو أحد رموز الحداثة في تجربتنا الشعرية يطرح رؤيته الحداثية بانقدار من خلال تصوره الجمالي الجدلي الذي يطرح التفاعل بين الأشياء حتى في حالتها المتضادة مما يجعله يطرح ما سمي بالثنائيات الضدية وهو أسلوب يجمع المتناقضات في سياق واحد ليعبر عن فلسفته الجمالية التي تحتضن الوجود الخارجي وتتفاعل مع الكون كله:

[وأبعد وأنا أقرب ما يمكن للسؤال (ص٢٠) - عمران بظلمة من عصير النور(٤٣) - الهزيمة والانتصار (٢٣) - المفترق (٢٧) - الصيف والشتاء (٣٠) - تابوت مليان أمل(٣٠) الحقيقة والاحتمال (٣٨) - الكمال/ النقص (٤٠) - الاكتمال بالنقص (٦٤) صرخة الميت على المولود (٤٢) - اضحك على شرف البكا (١٠٣) - شجاعة في زي خوف (١١٠) - ومن قمة لقاع لقاع (١١٧) - كإن الهمهمه حكمه - كإن البرطمه إفصاح (١١٩) - بين النشيج والقهقهة (٣٥)، بين طهرها وبين عهرها(٨٤)].

ليس التضاد في تجربة الشاعر هو مجرد لقطة صغيرة عابرة بل هو فلسفة كاملة تتجسد من خلال بنية أساسية في الطبيعة الشعرية هي بنية التضاد التي يمكن أن نتابعها في طبيعة النص الشعري بكامله أو نتابعها في سطور متتالية أو في مقطع كامل:

* الأقنعة السود للقمر
والضحك مكياج الضجر - ص ٢٨
* يا غروة الحرف البليد
دا صوت نشيج ولاّ نشيد؟
أقرب ما كون للوش جايز
إنما يابعد بعيد - ٣٧
* الآتي يسبق أمسي
وأنا بين جوه وبين بره - ٤٨.

سؤال خرس

وسؤال كلام

وسؤال فرس

وسؤال لجام - ٨٥

ولا يكتفى الشاعر لتأكيد البنية الضدية بهذه الثنائيات الضدية البسيطة المباشرة بين عنصرين أو بين معنيين ولكنه يلجأ إلى تقنيات أخرى منها ما يسميه البلاغيون بـ [المقابلة] وهى أوسع من التضاد البسيط، حيث تتضاد فى التعبير الواحد مجموعة من العناصر فى وقت واحد.

* يضيق علينا - فـ الابتعاد - كون البشر

يوسع علينا - فـ الاقتراب - ضيق الغرف - ٢٢

* يبقى اللى صادق لو صدق ح يكون كدب

ولاّ اللى كداب لو كدب ح يكون صدق - ٣١

* ودا من بياض الموت دا ولاّ من بياض الشحم

ودا من سواد الصوت دا ولاّ من سواد الفحم - ٨٥

الشاعر الحداثى يستلهم الجو الشعبى ويستفيد من الرؤى الشعبية وأدوات الفن الشعبى، أى أنه يصيغ جوهر الفن الشعبى صياغة جمالية تتفق مع رؤيته التى يشكلها تشكيلاً جمالياً رفيع المستوى، وقد استفاد ماجد يوسف من هذه الخاصية بجدارة على امتداد تجربته، وقد طورها فى هذا الديوان بشكل خاص. فقد استفاد من منطق الموال الشعبى، ليس فى بنائه فحسب، بل فى لغته المحوّرة المشبعة بالتجنيس والإيماء، ففى قصيدة هدهدة على سبيل المثال تظل القصيدة متسلسلة : لفظة تجر لفظة حتى آخر النص بطريقة الأغنية الشعبية التى فيها [البيضة عند الفرخة، والفرخة عاوزة قمحة والقمحة عند الحداد] وهكذا، نجد عند الشاعر الترنيمة تؤدى إلى اللسان واللسان يؤدى إلى الحلق والحلق يؤدى إلى الحق، وهكذا [ص٤٩] وبالعودة إلى لغة الموال نتابع هذا المقطع بجناسه الناقص بين [ضِل وضَل] وبتقفيته التى تتكرر فى السطور الأول والثانى والرابع مما يجعله مستفيداً من نظام الرباعيات فى الوقت نفسه:

* يا ضِلّ ضَلّ على الحيطان خيالات

مين اللى كان تعلب وله لفات
اللى ميت حى
والا اللى عايش مات؟ - ٤٢

الشاعر الحداثى يرتبط بالطبيعة والكون فى إطار رؤيته الجدلية للوجود، والجسد الحداثى جزء من الأرض ومن الطبيعة ومن هنا انبثقت المعانى الوطنية المرتبطة بالأرض وبالطبيعة.

الجسد ما بعد الحداثى جسد كمونى أموصى يسعى لمعرفة نفسه مثل جسد الطفل الذى يرضع من ثدى أمه، أو يتحسس جسده بنفسه لكى يعرفه، أما الجسد عند شاعرنا الحداثى ماجد يوسف فهو جسد متقاطع مع الطبيعة والكون الخارجى، متفاعل مع السماء والنهر والرمل والشجر والنجوم، الجسد عنده جزء عضوى من الطبيعة والارتباط حميم بينهما:

* اللوحة من ألواح قزح
فيها النجوم متوزعه مليون شعاع
فوق الجسد - ٦٧

* روح الغزال الى متوزعه فى نبض البدن
والأرض إنت
والرحم مليان بنات - ٩٠

* يبان جسمى على خطوطك
تمد بحارى لشطوطك
وصوتك دا اللى كان نحناج
يلم الأرض فـ السره - ١١٥

* وعين تكتب تاريخ الشمس
ورجل جنوب
وزند شمال - ١١٨

الجسد هنا يمتزج بالطبيعة بشكل حميم واشياء الوجود كلها متكاملة فى وحدة شاملة، كل عنصر هو وجه لعنصر آخر، وهكذا تؤكد الحداثة هذه

الدينامية المتصلة ويصبح الجزء شريحة عضوية فى الكل ويصبح المايكروكوزم جزءاً عضوياً فى الماكروكوزم. وتجربة ماجد يوسف تشرح هذا التصور وتنتمى له، البياض هنا، والذى ورد فى عنوان الديوان ليس هو البياض الرومانسى البسيط، بل هو أشبه بالبياض الناتج عن طرق دوران قرص مرسوم عليه ألوان الطيف جميعاً، فهو بياض مركب كلّى متوزع على كافة الألوان الأخرى.

ومن خلال التصور نفسه يستخدم الشاعر معطيات أخرى مثل: «النور»، النور عنده شامل وكلى يشمل كل شىء ويطغى على كل شىء. وفى هذه المعانى الكلية الشاملة أيضاً يقول الشاعر [البدء هو المنتهى - ص ١٩] أو يقول [والذره مجرّة مهوله - ص ٤٨] ونستشعر المعنى نفسه فى صورة [الخرف/ الإله - ص ٥٧] حيث العلاقة نفسها بين معطى صغير من ناحية ومعطى شديد الاتساع من ناحية أخرى.

التفاؤل الذى تطرحه تجربة الحداثة هو تفاؤل بحلم سيتحقق، أو بقيمة إيجابية سيتم الحصول عليها، ومن هنا تصبح الأحلام مؤجلة، بل والحياة كلها مؤجلة لذلك فالجمال والتحقق والقيم الإيجابية كلها تكون فى منطقة الاحتمال، على العكس من ذلك تكون التجربة الشعرية التى تمارس اليوم على يد الشعراء صغار العمر فى الغالب حيث يكون هناك نزوع فلسفى مختلف يتعامل مع الممكن والمتاح من تفاصيل الحياة اليومية.

التفاؤل الحداثى شديد العاطفية ولكنه يظل فى منطقة المجاز وعندما يقول الشاعر [الرحم مليان بنات - ٩٠] سنقرأ ثلاث كلمات تمتلىء كل منها بدفء الحياة، وكذلك التركيب الكلى للعبارة، ولكن المسألة تظل فى منطقة الترميز الجمالى المجازى، ويرتبط بهذا بشكل مباشر: الحلم بالولادة، لأن معنى الولادة الذى يتكرر كثيراً ليبشر بخلاص مجازى جديد سيكون أداة تفيد هذا الهدف بجلاء:

* باقاوح البطن الفظيعة وبانولد - ١٨
* وكان ديك القرى الحارس
بيتعلم با دوب بدن
ولادة الأدان - ١٢٣

* إلى الأنثى
ومنها لبطنها الشاعر
ومنه
لحرف ينل متخم بنية فقس - ١٢٥

يطرح الشاعر رؤيته من خلال أدوات تتناسب معها، بشكل دقيق فالموسيقى الشعرية هنا تتميز بالتعدد، مثلما تميزت الرؤية الشعرية كلها بتعدد الدلالات، وقد استفاد الشاعر من أنماط موسيقى الزجل بأشكال مختلفة إلى جوار موسيقى شعر العامية التفعيلي التقليدية، وبمتابعة صفحات [١٣، ٤٧، ٧٠، ١٢١، ١٧٤] يمكن أن نتعرف على أنماط مختلفة تستفيد من الزجل والأغنيات الشعبية. ويعمد الشاعر موسيقياً للاستفادة من التكرار فيكرر كلمة [فـ المفترق] في نهاية كل مقطع في قصيدة [حد البياض] على سبيل المثال، كما يستفيد من قيمة موسيقية استثمرت في القصائد الحداثية كثيراً هي قيمة الإصاتة من خلال تكرار بعض الحروف في سطر شعري أو في عدة سطور متتالية بحيث يخلق هذا مستوى موسيقياً قد يتفاعل أو يختلف مع مستوى المعنى، فإذا ما تفاعل معه تحقق نوع من الإثراء بالتعميق، وإذا اختلف فإن الإثراء هنا يكون بالإضافة وبزيادة المستويات الجمالية التي تتعانق بشكل متقاطع أو متوازي لخلق الحالة الجمالية. يقول الشاعر:

* الطبل طايح ع الطلول بيطن
والزار مؤزر في الزمان الزين - ٤٤

إن تكرار حرف [الطاء] في السطر الأول قد يساهم في تأكيد أصوات إيقاع الطبول بشكل حسي وتكرار حرف [الزاي] في السطر التالي قد يعطينا أزيزاً يمكن أن يطرحه الزار في أحد أبعاده الصوتية، كأن الشاعر يريد أن يعطينا من خلال حروف كلماته خلفية موسيقية أشبه بالموسيقى التصويرية التي تصاحب بعض الفنون.

ومن ضمن تقنيات الشاعر الأساسية أيضاً: الصورة الشعرية المبهرة التي قد تستفيد من السريالية أحياناً ولكنها غالباً تعتمد على تفاعل بين المعطيات الذهنية والعفوية في الوقت نفسه.

* حد الأفق على قوس ونهد
وشم الجراد على كل فخد - ٧٧
* كل نجمة عنكبوت
بيمد خيط للبحر
ولنهد النهار
الدود بياكل لسه من صوف الغنم
يفرز خطوط الاتصال
بين القميص والسونتيان
بين هلب مركب ف الغريط
وقرص تلفون السحاب - ١٦٦.

إنها صور مدهشة عجائبية، والإدهاش أسلوب حداثي يسعى لدفع المتلقي لإعادة النظر في واقعه، وإعادة النظر في كل معنى يستتب ويشيخ إنها محاولة لزلزلة الراكد وإيقاظ الانتباه باتجاه رفض التكرار والجمود الذي يستشري في الحياة.

لقد استطاع الشاعر بحساسيته المفرطة أن يكتشف أزمة الحداثة التي يعيشها الواقع اليوم، ومثلما سقطت النظورات الكبرى فكرياً وايديولوجياً فقد سقط الكثير من المعطيات التي لم تعد تتحملها حركة الواقع الذي يعيش اليوم ظروفاً شديدة الاختلاف عن الماضي القريب. وقد عبر ماجد عن هذا الخلل العام بأشكال مختلفة بداية من الإهداء الذي يقول فيه: [إلى أمي .. اللي جابت من حشاها قتيل، وأنا اللي شايل جثته وماشي] ويرصد الشاعر حالة من العدم الشامل والإحساس بعدم الجدوى في واقع اهتزت أركانه الأساسية:

* يا جدران العدم
آه يا انعدام الشوف،
في إعصار الألم - ٣٧
* لسه الزمن بيدور في أنفاق السكات - ٣٧
* حجم المصيبة لسه أكبر م اللغة - ٩٢

* كل الشوارع كشرت عن خنجرين / من صيف شتا - ١٤٦
* المسخرة .. المسخرة
هى الهلاك والمقبره
هى اللى فوق الاحتمال
بتقدم الحلم لوره
هى اللى صابت بالخبال
صلب السؤال يا هلترى
وهى عنف المجزره - ١٥٠

لقد صار الواقع كله، وكل أحلام التحديث فيه فخاً سقطنا فيه دون أن ندرى ولم يعد للكتابة أى جدوى:

* مفيش مفر من اللقا جوا الفخاخ
داخ القلم فى المحبره

كل مشاريعنا وأحلامنا فى سياق الحداثة وتحديث المجتمع باءت بالفشل لم نستطع أن نحقق وجودنا الإنسانى، ولم نتمكن من أن نقيم علاقة صحيحة بالآخرين، لم نتحقق جسدياً وعاطفياً. والمرأة فى ديوان الشاعر ليست امرأة حقيقية بل هى امرأة رمزية متعددة الدلالة، امرأة مجازية مستحيلة التحقق، تبدو كما لو كانت جزءاً من الجغرافيا بل جزءاً من الكون اللانهائى:

* يبان جسمى على خطوطك
تمد بحارى لشطوطك
وصوتك دا اللى كان غناج
يلم الأرض فى السوّه - ١١٥

ولعل قصيدة (بياض عيد الكابوس - ص ١٣٥، تمثل مخرجاً للأزمة التى يتناولها الشاعر فى ديوانه، سواء فى الرؤية التى تطرحها أو فى تقنياتها وأسلوب كتابتها فنياً، فهى قصيدة كاريكاتورية تطرح من خلال مضمونها التعبيرى تلخيصاً لأزمة الواقع وتنتقد الرومانسية الكاذبة التى تشيع فى الواقع. والقصيدة تطرح ليلة عرس يتحول إلى كابوس، العروس ذات وجه جامد

عليه شبح ابتسامة والعرس يتحول إلى بهلوان جالس على كتفيها واللوحة كلها تتحول إلى بورتريه يبعث على الإشفاق والسخرية وليس رومانسية الحب الوهمي، كما نلاحظ في هذا النص بخلاف باقي الديوان أن التركيب اللغوي لا يعتمد المجاز بقدر ما يعتمد لغة مباشرة محايدة، الشيء فيها هو هو، وليس الشيء رمزاً متعدد الدلالة:

* والبنت بتحرك ذ ايدها المروحه
والساق تبان من نص فستانها اللى مفتوح م الوسط
مخروطه خرطه السحر ا.نلال عند القبط
شايله العرس
ساند بإيده فوق دماغها
مغطى عين من وشها
ومدلدل الرجل الأنيقة بالحذاء اسود بيلمع
.. بره رجل البنطلون على صدرها.

شطف النار
لجمال الغيطانى

كل عمل فنى لكاتب هو بمثابة لحظة. إنه تثبيت مؤقت لسيرورة الزمن على نحو ما تلتقطها نظرة الكاتب المنتبهة إلى أحوال الذات والمجتمع والعالم. ومن الطبيعى أن تشتمل اللحظة التى يختار الكاتب تثبيتها فى عمل ما على جوانب معرفية، تتواشج بروابط وثيقة الصلة بأعماله السابقة، بينما يمثل المتخيل الفنى تشكيلا جديدا يحيل إلى المعرفى بدرجات متفاوتة الوضوح.

اللحظة التى يختار جمال الغيطانى تثبيتها فى مجموعته القصصية «شطف النار» (١٩٩٦) لحظة تتقاطع عبرها ثلاث دوائر أساسية للشاغل المعرفى الثابت والمتجدد فى أعماله كلها.

يبرز من بين اهتمامات الكاتب المتعددة شاغل فلسفى محوره سؤال الزمن وحقيقة الوقت مقابل الوجود الإنسانى المحكوم بحتم الإنقضاء، والفوت الموجع والنسيان. وتظل أسئلة الزمن فى أعمال الغيطانى معلقة: كيف يمكن استعادة ما تستحيل استعادته؟ ماذا لو عاد الزمن؟ كيف سيكون المستقبل؟ وعلى حين يمضى الزمن فى سريانه اللانهائى، ما حيا ما قد مضى، جارفا أمامه الوجود الآنى، مغلفاً الآتى بضباب الجهول، تقف الذاتُ الكاتبة فى مهب السؤال، مدركةً أن القانون الوحيد الذى لا يتغير هو قانون التغير ذاته، متشبثةً - برغم ذلك - بصور تثبتها الذاكرة، على نحو ما نجد فى «التجليات» على سبيل المثال، أو يظهر هنا فى قصص «ظلّة السّبات» و«سريان» و«شطف النار».

أما الدائرة المعرفية الثانية التى يحيل إليها المتخيل القصصى فى هذه المجموعة فيدور محورها حول قضية الخصوصية الحضارية والهوية الثقافية وما

يتهددهما من مخاطر فى الداخل، بسبب ظواهر الإرهاب وملاحقة المبدعين من ناحية، وخطر تفتت الهوية وطمس معالمها وتذويبها بوسائل بالغة الخبث والدهاء والتسلل إلى الوعى، ترتبط - لا شك بالواقع السياسى الراهن، فى بعديه العربى والعالمى، وتشيّد قوة واحدة، مسيطرة على مقدرات العالم. وإذا كان الغيطانى قد أفرد أحد أهم أعماله، وهو رواية «شطح المدينة» لتقصى أبعاد قضية الهوية الثقافية المستهدفة من خلال المزج بين الرؤية الواقعية والحلمية الكابوسية والسياق الفانتازى الخيالى، فإنه يقدم هنا إضاءة جديدة حافلة بالتوجس والقلق فى قصتى «عودة» و«حفل»، بالإضافة إلى معالجته الفنية لظاهرة الإرهاب فى قصة «حراسة».

لجمال الغيطانى شاغل آخر أساسى، يمثل الدائرة المعرفية الثالثة فى هذه المجموعة ويظهر فى إطلالات متوالية على الواقع الاجتماعى، من خلال نماذج قصصية، معبرة عن الإنسان المصرى العادى فى مواجهة متغيرات الواقع، وانعكاس تلك المتغيرات على أحوال الناس، خصوصاً فى الأحياء الشعبية، وما طرأ على حيوات الناس فيها من اهتزاز لمعايير القيم وشروخ فى الوعى، أدت إلى أنواع من التعزق والتحلل والسقوط أو الانسحاق الاجتماعى، وهو ما نجده على سبيل المثال فى «وقائع حارة الزعفرانى» وفى «رسالة البصائر فى المصائر» وغيرهما من أعمال الكاتب. أما فى هذه المجموعة فتكشف النماذج القصصية فى قصتى «الحقيبة» و «الدكتور» عن نوع من الاغتراب والعجز عن التكيف والتعلق بالوهم، بينما تكشف قصة «الجهاز» عن أنواع من الاستغلال والفساد والخضوع القسرى للابتزاز، فى مقابل الحس الشعبى الأصيل لأولاد البلد ووقفتهم المناوئة للظلم، الساخرة أحيانا والعاجزة أحيانا أخرى، عن تغيير آليات القمع الاجتماعى.

تتكون المجموعة من عشر قصص تنقسم إلى وحدتين زمنيتين، تشير إليهما التواريخ المثبتة فى نهاية النصوص، بينما تستغرق دائرة الشاغل الاجتماعى زمنا كتابيا بين أغسطس وأكتوبر ١٩٩٢ وتشتمل على ثلاث قصص هى : «الحقيبة» و«الدكتور» و«الجهاز»، فإن زمن كتابة النصوص السبعة الأخرى يمتد من أكتوبر ١٩٩٥ إلى سبتمبر ١٩٩٦، ويستغرق دائرتى

الشاغل المعرفى السياسى الثقافى، على نحو ما يتمثل فى قصص «حراسة» و«عودة» و«حفل» من ناحية والجانب الفلسفى من ناحية ثانية، ويتحقق فى قصص «نبأ» و«طلة السبات» و«سريان» و«شطف النار».

تتصل الدوائر المعرفية الثلاث من خلال طرق التقنية المستخدمة فى المجموعة لتجسيد المتخيل الفنى. وتتمثل أهم خصائص التقنية هنا فى بناء القص على أساس التناظر والتقابل بين السرد الواقعى من ناحية وتوظيف الخيال الصوفى أو الفانتازى من ناحية ثانية، فضلاً عن عناصر السرد الأخرى مثل الشخصيات والأحداث القصصية وطبيعة دور الراوى فى معظم نصوص المجموعة.

إن البنية القصصية القائمة على التناظر والتقابل بين طرق السرد وعناصره تتيح للكاتب تقديم زوايا مختلفة للجوانب المعرفية المتداخلة، والمشتبكة بتجارب الكاتب الحياتية، ورؤيته للذات والواقع فى اللحظة التى أراد تثبيتها فى هذه المجموعة. أما العلاقة الثلاثية بين الراوى المتكلم أو الغائب والكاتب الفعلى نفسه، والشخصية القصصية فإنها تكتسب هنا نوعاً من التطابق الشفيف من خلال الإحالات النصية إلى واقع خارجى له سماته المميزة فى حياة الغيطانى وكتاباته الأخرى، فهناك مثلا إحالات متكررة فى قصص المجموعة إلى الأحياء الشعبية، خصوصا المقهى والأضرحة الأثرية فى مصر القديمة، وهناك إشارات متعددة إلى العمل الصحفى وضروراته ومهنة الكتابة والسفر إلى الخارج، فضلا عن تهديد حياة الكتاب وأحداثه القريبة، وذلك كله بالإضافة إلى إحالات نصية متعددة، وثيقة الصلة بالتراث من جانب وبالظرف التاريخى الراهن من جانب ثانٍ.

يجمع بين الشخصيات الرئيسية فى قصص «الحقيبة» و«الدكتور» و«الجهاز» تقديمهم من خلال منظور راو عليم بمجريات الأمور فى المقهى الشعبى، حيث يدور الحدث فى القصتين الأولتين، أو من خلال راو وثيق الصلة بخان الخليلى، وهو موقع الحديث فى قصة «الجهاز».

تتناظر الشخصيتان الرئيستان فى «الحقيبة» و«الدكتور» عن طريق سمات مشتركة. هما كهلان يرتادان مقهى شعبى، كلاهما يحضر فى ساعة

بعينها، لا تتغير فى جميع الأيام، الأول «يبدو مستغرقا، متداخلا فى بعضه، غير راغب فى المحاورة» (ص١٠٥) وكذلك الدكتور «يأتى جلوسه دائما منفردا، متوحدا، نائيا عن الجميع» (ص١٢٩) وغارقا فى الصمت. وبرغم اختفاء صاحب المقهى بهما فى القصتين، بوصفهما من الزبائن غير العاديين، فصاحب الحقيبة موظف كبير فى أحد المؤسسات الحكومية والدكتور يبدو عليه سمت الوقار، المقترن بأصحاب الألقاب العلمية، إلا أن ذلك لم يخرجهما من حالة الاغتراب والعزلة وعدم القدرة على التواصل مع رواد المقهى الآخرين.

الرجلان فى القصتين يرتبطان بعلامتين نصيتين، تصبحان محور الحدث. فكلاهما يتشبث بشئ ما خارجى، حقيبة جلدية قديمة، باهتة اللون، لم يفتحها الرجل الأول إلا نادرا، بينما يتأبط الدكتور المجلد الأسود الضخم، الذى لم يفارقه، منذ بدء تردده على المقهى فى أواخر الستينات، وإن لم يكن يفتحه قط.

تتكشف دلالةَ العلامةَ النصية المحورية فى القصة الأولى، إثر انفراط الحقيبة بسبب اضطراب طارئ انتاب الرجل فنسى فى تعجله إغلاقها فتناثرت منها أشياء هى، زجاجة دواء صغيرة، فوهتها مسدودة بقطن طبى وأقلام وبطاقات وصور وكتيب يحوى آية مقدسة وخاتم فضى يتوسطه فص أزرق ولفةَ خيط أبيض، مغروز فيها إبرتان.

إن الحقيبة وما تخفيه عن العيون تعد معادلا فنيا لهابة الرجل الظاهرية، أما ما بداخلها فيكشف جانبا من حقيقة واقع الرجل وظروف حياته، يلمح النص إلى ذلك كله عن طريق تصور تشعث الأشياء التى تحتويها الحقيبة وعن طرق خطاب وارد من الخارج أثارت قراءته فى نفس الرجل اضطرابا طارئا، ثم من خلال مصارعته لالتقاط الصور المتناثرة، التى لابد أن تكون لأهل أو لأعزاء، وربما تكون إحداها لصاحب الخطاب الوارد من الخارج.

إن انكشاف ال[illegible] المختفى فى الحقيبة، أو المتوارى خلف قناع المجالدة لهذا البؤس ذاته يعد نوعا من العرى المعنوى، الذى لا يحتمل ولا يطاق ولا يمكن مواجهته، فينقطع الرجل عن التردد على المقهى.

وإذا كانت القصة تعتمد المفارقة الساخرة بين المظهر وحقيقة الحال فإن السخرية هنا يغلفها التعاطفَ مع الوجود الإنسانى الهش، على نحو ما يظهر فى موقف صاحب المقهى وعماله، واستفسارهم الدائم عن الأستاذ وأسباب

انقطاعه عن المقهى. الموقف نفسه يتكرر من جانب المعلم رشدى وشفيقه بلال، إزاء الدكتور جبالى حين يكتشف أحد رواد المقهى حقيقة المجلد الضخم الذى يحرص عليه الدكتور بشدة، ويزعم أنه رسالة علمية لأحد طلابه، يقوم هو بمراجعتها بدقة قبل تحديد موعد لمناقشة . أما السؤال العابر، الماكر الودود في آن، والذى استفسر به عامل المقهى عن الموعد المنتظر، فكان القشة، التى جعلت الدكتور يخرج عن طوره، ويشتبك مع العامل ويطالب بطرده، ثم ينقطع بدوره عن المقهى، ومن خلال رواية أحد زبائن المقهى الدائمين ممن شهدوا واقعة الاشتباك يتبين أن المجلد الأسود الضخم ليس سوى أعداد مجلة صحية كانت تصدر فى العشرينات، وذلك رغم أن هناك من أن أكد أن الرجل حاصل بالفعل على درجة علمية من الخارج.

إن القارئ لا يعلم الشيء الكثير عن ظروف صاحب الحقيبة أو الدكتور لكننا نراهما فى لحظة كشف وقد التفت حولهما هذه الظروف، أيا كانت، فنحس بمصيرهما المرسوم والذى لا يملكان معه سوى الخضوع لنوع من الجبر الاجتماعى، ما دامت التحولات الانفتاحية، وتراجع القيم، ولا معيارية الصعود الاجتماعى، قد أفضت إلى مضاعفة أزمة مثل هذه النماذج، المنتمية إلى الطبقة المتوسطة، وهم تقليديا من حاملى الشهادات الجامعية، والدرجات العلمية وكبار الموظفين.

غير أن نوعا آخر من الجبر والخضوع تفرضه آليات السلطة على الشخصية البسيطة الكافحة فى قصة «الجهاز».

إن عبد المنعم الشاب المجتهد الذى يعول امه وأشقائه الثلاثة يمثل النموذج المقابل للشخصيتين المغتربتين فى قصتى «الحقيبة» و«الدكتور» إنه ابن الحى الذى يساند اصحاب المحال بالخان ليتخذ منضدة صغيرة وفترينة معلقة بجدار، وسيلة لكسب الرزق الحلال عن طريق إعداد سندويتشات الجبن بالمخلل البيتى، وسرعان ما يشتهر الأمر فى الحى كله لنظافته وطعمه اللذيذ. ذلك لشاب لا يفلت من استغلال صغار الموظفين وأمين الشرطة، إذ يفرضون عليه ابتزاز متصاعدا، يبدأ بمفتش الصحة، ثم ممثل البلدية، فيتقاضيان مبلغا متواضعا إلى جانب سندويتشات مجانية، ثم يظهر جندى الشرطة، حامل الجهاز اللاسكلى، لكى ينفذ أوامر الضابط فيناول عبد المنعم خمسين قرشا ثابتة، لقاء

أى عدد إضافى من السندويتشات، يطلبها الضابط لضيوفه، وحين يلتبس المطلوب على الجندى يلجأ إلى الجهاز فنقرأ:

«أزرق ينادى أحمر .. أزرق ينادى أحمر.. أحمر يسمعك... سيادتك يا فندم نسيت تقول التشكيلة .. حوّل»

وعندما يعرف الجندى المطلوب يقول «تمام يا فندم .. وأنا سلمت المذكور الخمسين قرشا».

وعلى نحو ما يستخدم الكاتب المفارقة الساخرة فى القصتين السابقتين ليكشف التباين بين ظاهر الشيء (الحقيبة - المجلد) وما يدل عليه فى حقيقة الأمر، فإنه يوظف هنا أيضا أسلوب المفارقة بين الغرض الأصلى للجهاز، أى تسهيل الاتصال لحفظ الأمن، والاتصال للاستفهام عن نوع المخلل. وإذا كانت المفارقة بالنسبة للنموذجين السابقين تفضى إلى التعاطف إزاء مجالدة البؤس أو التعلق الهش بالوهم، أو بالنسبة للجندى البسيط الذى ينفذ الأوامر، أو صغار الموظفين بسبب ضيق الرزق، فإنها تكشف فى قصة «الجهاز» عن بعض مظاهر الفساد واستغلال النفوذ فى جهاز السلطة مقابل جهاز القيم فى الأحياء الشعبية، المتمثل فى التضامن والمساندة والتمسك بالعمل الشريف وتحمل شظف العيش.

لقد استطاع الكاتب أن يلتقط مظاهر غنية وبسيطة لعلاقات الحياة وصراعاتها ونماذجها فى الأحياء الشعبية مما يكشف جانبا من الحقائق الاجتماعية اليومية، التى يتعايش الناس معها أو يتحايلون عليها، غير أن هناك حقائق أخرى تربط بين الاجتماعى والسياسى والثقافى وتصبح محور لدائرة الثانية المشتملة على قصص «حراسة» و«عودة» و«حفل».

إن الشخصية الرئيسية فى القصص الثلاث يمثلها كاتب مرموق، وعلى الرغم من أننا نتلقى السرد فى القصتين الأولى والثانية من خلال منظور المفرد الغائب، على حين أن الراوى المتكلم هو محور القصة الثالثة إلا أن المسافة بين الكاتب الفعلى كما ذكرت، والكاتب الضمنى والشخصية القصصية تكاد تتطابق مما له دلالة على القصد الذى يرغب الغيطانى فى بثه عبر تلك التقنية، يتمثل لى ذلك القصد فى الكشف عن أبعاد العلاقة بين الذات الكاتبة، بما إنها تمثل الهوية الثقافية من ناحية والذات الأخرى، النظيرة والمثيلة والحاملة للهوية الثقافية ذاتها، من ناحية ثانية لكنها تستبدل فى قصة «حراسة» الاختلاف

بالعنف، لأسباب سياسية واقتصادية واجتماعية متشابكة وبالإضافة إلى ذلك نجد العلاقة بين الأنا والآخر الغربي، بوصفه مجسداً لسياق ثقافي مغاير، لابد من التفاعل معه والإفادة من أوجه الحرية والديموقراطية والتقدم العلمي والفكري الكبير فيه، بغير تفريط في مكونات الخصوصية الحضارية والعربية، أو الاستنامة إلى وسائل الجذب وتذويب الهوية، وهو ما تنبه إليه قصة «عودة» وقصة «حفل».

إن الكاتب في قصة «حراسة» يفاجأ بتخصيص أحد رجال الأمن لحراسة مدخل بيته في الصباح بينما يتناوب الحارس مع آخر يحل مكانه في المساء هو نفسه لا يعرف سبب تعرض حياته للخطر فهو «لم يبادر بالأذى. فقط أشهر رايَة عبر الكتابة» (ص ١٢٢)، وبرغم ذلك يجد نفسه محاصرا بين طرفين مجهولين بالنسبة له، أحدهما مكلف بإنهاء حياته والآخر يحاول منع الخطر بحراسة لم يسع هو إليها.

لكن الأمر ليس بهذه البساطة فالكاتب، برغم رفضه لظاهرة الإرهاب، يدرك أن «بعض من يتم تدريبهم الآن للانقضاض عليه، شباب يكن تعاطفا معهم، بطالة، انسداد مسارب الأمل، معاناة يعرفها جيدا، شيوع تفاصيل مفزعة عن الفساد، عن الثروات». (ص٢٤)

يستدعي ذلك الخطر المجهول زمنا سابقا، حين تم القبض على الكاتب نفسه في مطلع شبابه - إبان إقامته في بيت الأسرة بالجمالية - لأسباب ترجع إلى تعبيره عن آراء عدتها السلطة - آنذاك - مناوئة للنظام.

يقوم التناظر هنا بين زمنين متباينين، يكون الكاتب في كليهما هو المطارد بينما تتغير القوى المطاردة. فمن اعتقلوه بالأمس هم الذي يتولون حمايته الآن من خطر غامض محدق. غير أن ذلك لا يجعله يغفل الأسباب الحقيقية وراء انفجار ظاهرة العنف من ناحية ومصادرة حرية الرأي والتعبير والحياة ذاتها من ناحية ثانية. إن الكاتب يجد نفسه - بوصفه صاحب رأي وموقف - في وضع تصعب المفاضلة فيه فـ «إما البقاء مع وضع عطن يعرفه، أو قبول بديل غامض، عنيف، يستهدف الكتاب والكتابة. هنا تكمن المأساة» (ص٢٤).

تدور قصة «عودة» حول نوع آخر من الخطر المهدد لوجود الذات، وإن كان ينبع هنا من داخلها بسبب التوجس الدائم وتوقع الأذى في الغربة. الراوي

غرب، يستقل حافلة آخر الليل لكى يعود إلى مقر إقامته المؤقتة فى مدينة تاريخية أوروبية، بعيدة عن العاصمة، كان قد جاء إليها لحضور أحد المؤتمرات. ليس ثمة من يعرفه فى حافلة آخر الليل أو يترصده، لكنه لا يستطيع الخلاص من الاحساس بخطر يطارده، ففى «المدن الصغيرة الخالية، الوافدة من أنحاء الليل»، تصبح الشوارع «ممرات إلى الذاكرة»، تحمل «برد اللحظات النائية» فيتضاعف «الإحساس بالنأى السحيق» (ص٧٩) وتبدو الذات منفردة، عاجزة عن دفع هواجم العنف العشوائى الذى قد يحدث فى أى لحظة، بما يفضى إلى مكروه تتعذر معه العودة أو تستحيل.

تصبح الحافلة فى هذه القصة فضاءً تتقاطع عبره أنماط قيم وسلوك، تمثل بعض أوجه السياق الثقافى الغربى، وعن طريق استخدام التناظر والتقابل بين المشاهد التوالية داخل الحافلة وخارجها تتكشف قيمة الوقت من خلال راكب منكب على حاسبه الآلى، ومرح الشباب وانطلاقهم الحر، وانضباط سائق الحافلة والتزامه بقواعد المهنة بغير رقابة، وتتوالى من جانب آخر مشاهد دالة على التحلل الإباحى، مما يثير اشمئزاز الراوى وغثيانه بالإضافة إلى مظاهر الوحدة والعزلة والعنف والجنون.

يقيم الكاتب تناظرا آخر بين حضور أنثوى، يتسم بخصائص متشابهة فى قصتى «عودة» و«حفل»، إذ تلحق بالمرأة فى الحالتين صفات مثل «سامقة» «مرتوية الملامح» أو «علنية القوام» «فارهة» «متأردفة»، وكلها صفات دالة على حضور جسدانى بصورة أساسية، يخاطب الحواس ويستثيرها، فتصبح المرأة موضوعاً للرغبة، قد يؤجج شجى ذكريات قديمة و «ينثبت قطر الندى على حواف الروح» (عودة - ص ٨١)، لكنه يرتبط فى هذا السياق بخطر متوهم أو حقيقى، يهدد وجود الذات الراوية فى قصة «عودة»، أو يظهر فى سياق محاولة مدبرة لاستلاب الهوية فى قصة «حفل» وذلك مقابل وجود «أنثوى آخر، يوحد بين المرأة ونوع من الرؤية الصوفية وكلية الكينونة، على نحو ما نجد فى قصتى «سريان» و«شطف النار»، وسوف أعود إلى هذه النقطة فى موضع تالٍ.

تكشف قصة «حفل» عن مستويين للسرد، يظهر أولهما عن طريق حدث قصصى، ظاهره بسيط لكنه يكشف، من خلال إشارات نصية بعينها عن مستوى ثان، يحيطه غير قليل من الغموض والخفاء، مما يثير استرابة الراوى.

يدور الحدث حول تلقى الراوى - الذى يشغل موقعا مرموقا فى مؤسسة ذات ارتباط وثيق بالعمل الثقافى العام - دعوة لحضور حفل تقيمه جهة، أو مؤسسة ذات أنشطة متعددة من بينها الثقافى، وذلك بمناسبة انتهاء عمل «البعثة» فى مصر، وما يحيط طبيعة ذلك العمل من غموض دال فضلا عن مظاهر البذخ والترف والعناية البالغة بالمدعوين - وكلهم من الشخصيات العامة - والحرص على راحتهم وحسن استقبالهم عن طريق فتيات الاستقبال الجميلات ومن بينهم واحدة تتفرد بجاذبية خاصة وتتصرف بألفه مصنوعه ومحسوبه وتلحق بها صفات تستدعى فتاة الحافلة فى قصة «عودة» على نحو ما ذكرت.

أما الإشارات النصية الدالة والداعية إلى إثارة ريبة الراوى وحذره فتتمثل فى الحرص على تسجيل أدق البيانات عن المدعوين، حتى ما يتعلق منها بالوزن والطول، وكذلك الإشارة إلى علامة بعينها، هى شعار المؤسسة الداعية، ويظهر فى صورة عجلة قيادة لسفينة قديمة، مطبوعة على الأوراق وزجاجات الشراب وأدوات المائدة، بما يلمح إلى توجيه المسار إلى وجهه بعينها، فضلا عن إشارة السيدة البدينة، ذات الحيثية، والتى يشبه وجهها عجلة القيادة ذاتها، إلى أن البعثة قد قامت بعمل طويل، مخطط، متشعب ومتشابك الأنشطة التى تبدو فى الظاهر غير ذات علاقة، لكنها تتم على مراحل، أوشكت على بلوغ نهايتها، بما يحقق هدف البعثة.

لقد ذكرت فيما سبق التناظر الذى يقيمه الكاتب بين شخصيتين نسائيتين فى قصتى «عودة» و«حفل» بوصفه وسيلة فنية تجسد جانبا معرفيا، يرتبط بقضية الهوية الثقافية المستهدفة بالضياع أو التفتت والإذابة، غير أن الكاتب يقيم بين نهاية القصتين تناظراً آخر عن طريق استخدام الخيال الفانتازى. تنتهى قصة «عودة» بالعبارة التالية «يتطلع إلى يده، لا يلمحها، يتحسسها كأنها تمت إلى آخر، ما يقع عليه بصره يختفى، يغمض عينيه، يفتحهما» (ص٨٤). بينما تقرأ فى نهاية «حفل» «لا أرى جسدى، إنما أعى حركتى من وقوف وميل إلى الأمام صوب الوهج المسطوع، وتقدمى على مهل صوبه» (ص٩٩).

وبينما يتجسد الخيال الفانتازى فى نهاية القصتين من خلال صور دالة على غياب الرؤية البصريه فإن القارئ يستطيع أن يتبين دلالة غياب الرؤية فى هذا السياق، والانجذاب المنوّم إلى ذلك «الوهج المسطوع»، بينما يعبر عن رؤيا الكاتب الحاثة على ضرورة التنبه واليقظة الكاملة فى هذه المرحلة التاريخية

الفارقة.

تتمثل دائرة الجانب الفلسفي في هذه المجموعة في انشغال عميق بحركة الزمن وحتم التغير والانقضاء والموت، بينما يظل المسعى الإنساني متواصلا ومتشبثا بالحياة، وباحثا في الذاكرة عن الزمن الضائع في آن واحد، ويتحقق المعرفي من خلال التخيل الفني في قصص «نبأ» و«ظلة السبات» و «سريان»، ثم «شطف النار» أجمل قصص المجموعة وعنوانها.

وعلى نحو ما أقام الكاتب المتخيل القصصي فيما سبق - على أساس التناظر بين الشخصيات والمواقف القصصية وطرق التقنية وتقابلها فإنه يقيم بين قصتي «نبأ» وظلة السبات» تناظر وتقابلا مشابها من حيث طبيعة الحدث، وإن اتسمت القصة الثانية بدلالات أكثر تركيبا.

تدور قصة «نبأ» حول حدث بسيط هو تلقي الراوي - عبر الهاتف - لنبأ موت الشقيق الأكبر لساع يعمل في مكتبه ويكن له تعاطفا وودا بسبب الهمة التي يبديها الساعي في عمله، إن النبأ يأتي على غير توقع أو انتظار، فيتزلزل كيان الساعي بينما يثير حيرة الراوي وارتباكه إزاء قانون الموت القاهر، الذي لا راد له.

أما الراوي في قصة «ظلة السبات» فإنه يقع أسيرا لحدس مفاجئ بأن موتا وشيكا ينتظره. يقول «مع بدء انحدار العربة صوب الميدان وقعت البارقة، مصحوبة بيقين أبتر، منبئ، منذر، يصعب إسناده إلى مرجع، هذا آخر أيامه. سيرحل اليوم» (ص ٤٨).

إن باعث هذا الحدس قد يكون أزمة صحية، مر بها الكاتب الراوي على نحو ما يرد في النص، لكنه يشير أيضا إلى حقيقة الموت الكامن، المختفي في قلب الوجود الإنساني، والذي قد لا تدل عليه وقائع خارجية في غير حالة ثمة يقين حدسي يتجلى في أعماق الراوي فيمكث الوعي عليه، مستحضرا من الذاكرة صور الأعزاء الذين رحلوا، وهاجسا بما سوف يحدث إثر غيابه.

ذلك على الأقل هو المستوى السطحي للقصة. لكن قراءة ثانية متأملة جعلتني أفترض دلالة أخرى للنص، حين أعدت النظر في المعنى المقصود من عنوان القصة، بوصفه مفتاحا مهما لعالم النص القصصي، وذلك على أساس أن

الكاتب يولى عناية خاصة لاختيار عناوين أعماله الأدبية، مثل «التجليات» أو «رسالة البصائر فى المصائر» أو «رسالة الصبابة والوجد» أو «خلسات الكرى»... الخ.

إن دال طلّة يستخدم بمعنى زيادة كصيرة أو إطلالة على مريض، والسّبات - لغة - هو النوم أو أوله، وبناء على هذا يلمح العنوان - فى مستوى أول - إلى الأزمة الصحية والانشغال بالموت من حيث إنه سُبات نهائى. لكن حدس الموت يرتبط فى السياق القصصى بمصطلحات صوفية مثل «الشوارق» و«البوارق» والبارقة هى لائحة «تلوح على السالك ثم لا تلبث أن تنقطع، وقيل أول الكشف . وإذا سلمنا مع ابن عربى بأن وجودنا الملتبس بالمادة يمثل حالة نوم، وأن إدراكنا للعالم يتماثل على ما يراه النائم فى نومه، فإن الصوفى بموته الاختيارى الأول - فى حالة الفناء - إنما يستيقظ ويدرك ما لم يدركه فى حالة اليقظة المعهودة، وذلك بناء على تفسير ابن عربى للحديث النبوى «الناس نيام فإذا ماتوا انتبهوا» من هنا يصح أن نقول إن طلّة السبات بعد بارقة تشير إلى أول الكشف وأول النوم الذى هو اليقظة الحقيقية، المرتبطة بالإبداع الخيالى لدى المتصوفة، أوثق ارتباط.

من ناحية أخرى نجد أن لفظة طلّة (بتشديد الطاء واللام) مؤنث لكلمة الطلّ وهو المطر الخفيف . والطلة أيضا تستخدم بمعنى المرأة، والحسن المعجب، واللذيذة من الروائح، والنعمة فى المطعم والملبس، وكلها معان تناقض معنى الموت.

وإذا أحلنا العنوان إلى نوع من اللعب الحر للدوال، حيث تقترن نداوة الطل بالأرض المبتلة مثلا او بالمرأة، بكل ما يحيل إليه ذلك من رموز للخصوبة الإبداعية، على نحو ما تتراءى فى سبات أو فى الحلم، فإننا فى هذه الحالات كلها نجد معنى الحياة وليس الموت.

وإذا كان حافز الكتابة يرتبط فى هذه القصة بدفع هاجس الموت والتشبث بالحياة فإن قصة «سريان» تضىء هذا الجانب نفسه من أحوال النفس البشرية، فضلا عن ارتباطها بخبرة عميقة الجذور، يختزنها الوجدان المصرى، الموغل فى الزمن.

يتمثل الحدث القصصي في اصطحاب الراوي لصديقين قادمين من المغرب الأقصى في زيارة لأحد الأضرحة القائمة في قلب قرافة سيدي عقبة، الصحابي المعروف. الضريح يضم مراقد، حقيقية أو رمزية، لثلاثة من أعلام المتصوفة هم، ذو النون المصري، ومحمد بن الحنفية - أحد آل البيت - ورابعة العدوية.

تتضافر في القصة الإشارات النصية الدالةُ على البعد الروحي الصوفي من ناحية، ونوع خاص من التصوف، يربط بين الفيزقي والروحي من ناحية ثانية، ومن بين المراقد الثلاثة ينفرد ذو النون بحظوة خاصة لدى الراوي فهو «مؤسس علوم القوم»(ص١١).

وذو النون هو أحد الأقطاب الذين أخذ عنهم ابن عربي، وقد أفرد له ترجمة خاصة في مؤلفاته بعنوان «النجم الساطع المجيد». ولقد ولد ذو النون في صعيد مصر العليا عام ٢٤٦ هـ - ٨٦١م، ويقال إنه كان عارفا بالهيروغليفية وعلوم الكيميا القديمة، وإلى جانب هذا البعد الصوفي تتوالى في النص عبارات ترتبط بالموروث الفرعوني مثل «ماله مشدود كأنه يرى الأفق الغربي للمرة الأولى» (ص٨) و«خط الأفق الغربي حيث تقوم الأهرامات» (ص٨) وكأن الموروث الفرعوني يمتد من خلال المتصوف المصري الذي كان عارفا بالهيروغليفية و «مؤسسا لعلوم القوم» لكي يكتف لدى الراوي، بالاضافة إلى طبيعة المكان، يقينا بـ «أن الأسرار المنبثة، لا حصر لها عبر تلك الدروب» (ص١٢)

هنا بالتحديد تندلع رغبة حية متأججة مبعثها التشبث بالحياة بوصفها المقابل للموت، على نحو ما بدا لي في تأويل قصة «طلة السبات» ومن الطبيعي في هذه الحالة أن تتجسد المشاعر في صورة امرأة من أهل المنطقة، تظهر بغتة، كأنها من بنات الخيال، نقرأ:

«لا يمكنه تحديد اللحظة التي ولجت فيها مجال حواسه، حاش شهقة عن الظهور .. ظهورها غير مسبوق بأي علامة، أو إشارة، التمهيد له منقطع، آثار ارتباكه، وجرقه في جسده عن حضان خفيفة لمرآها» (ص١٢).

وإذا كان وصف المرأة ينصب على حضورها الجسداني بصورة أساسية فيقتصر في هذه الحالة على السمات الحسية الشكلية، على نحو ما ذكرت فيما سبق، فإن وصف المرأة هنا يمزجُ بين الفزيقي، وما يكاد يكون ظاهرة كونية ولا يخلو من حس صوفي نجد مثلا عبارات مثل «فارهة، دالة، عمارتها الأنثوية هادية...» (ص١٣) و«يتدفق شعرها الناعم مفترشا ظهرها الهروي المؤصل» (ص١٤)، «عبيرها مسكي»، «سموقيتها المعلنة»، «انبلاج خطوطها، تحدي استداراتها لكل بصر وحس» (ص١٤)

ومن جانب آخر ترتبط المرأة بعبارات مثل «تتوهج العناصر» و«قشي كأنها تسبح، متمهلة وهي مسرعة، كأنها قديمة، لن ينقضي مرورها أبدا» و «علامة سارية» و يفيض ماؤها على ما حولها، وما تسري بينه، على الشواهد الصامتة ...، على الكينونات النابضة والهامدة»، «تنصهر كافة الموجودات فيها (ص١٣ - ١٤).

وإذا كان ظهور المرأة في قصة «سريان» يعد علامة «نافية» للموت واحتفاءً حارا بالحيوية الفيزيقية والانغمار في الحياة، فإننا نستطيع أيض أن نعدة رمزا له كلية الكينونة واسترسال الأزل، كما إنه يمثل نوعا خاصا من التصوف، كما يمكن أن نطلق عليه صوفية دنيوية، إذا جاز التعبير، ويتناظر ظهور المرأة هنا مع جوهر أنثوي مغاير، فتكون المرأة في قصة «شطف النار» تجليا من تجليات هذا البعد الصوفي الخاص، بالإضافة إلى أنها تعد رمزا آخر للافتنان والكشف والمعرفة، يتيح سبرا لأغوار الذاكرة.

تمثل الصفات المقترنة بذلك الجوهر الأنثوي في القصة مزجا مدهشا لجوانب معرفية، استمدها الكاتب من مجالات متعددة، فهناك مثلا ما يرتبط بالأحجار الكريمة، خصوصا الياقوت، وهناك ثانيا تعبيرات تمزج بين الحسي والروحي، وغالبا ما يكتب هذا المنحى في التعبير طابع لغة جمال الغيطاني، وبصمته الأسلوبية الخاصة، وهناك ثالثا البعد الصوفي.

نقرأ الفقرة التالية: «هي.. بدهشتها الأولى بانفراجه شفتيها.. رقتهما، خمرتهما المزمومة القانية الياقوتية، تلك الدرجة النادرة التي يتردد صداها

وتلألؤها عبر فضاءات قصية. تعيد خلق الضوء. أخبرى صاحبى، خبير الأحجار الكريمة ... خاصة اليواقيت - هى ... المصاغة من أصداء ذلك البريق - أن هذا التضوى هو الأندر والأعسر، معروف عند أصحاب الشأن بشطف النار، درجة من الياقوت لا تبلى،ولا يمكن للغبار أن يعلق بها، ولا للطمر أن يخفض منها، لا يطالها النسيان.» (ص٣٨).

نقرأ أيضا فى هذا الجانب «شطف نارها الخبئ» (ص٤١) و «يغيب شطف لهيبها» (ص٤٣) و «تصفى باخضرارها» (ص٣٨) بما يشير إلى الزمرد أو الزبرجد.

من الجانب الثانى نقرأ: «أرجفت روحى» و«شعالت كينونتى» (ص٣٣) و«حنوها على سائر الموجودات» و«أرحل صوبها بنظرى» ويتدفق إليها بصرى» (ص٣٦) و «تهمز سكونى» و«هسيسها اللامرئى».

أما الجانب الصوفى فيتجلى فى عبارات مثل «سريانها الصامت فى الحضرة» (٣٣) و«الجهل يكون أحيانا مُرَسِّخا للسكينة، مطمئنا لخفاء ما يمكنُ لجلاء أمره أن يقلق الحضرة» (ص٣٥).

الحضرة فى الاصطلاح الصوفى هى سفر النفس إلى الحضرة الإلهية، المتصفة بجميع الأسماء والصفات، وهى حقيقة الحقائق ومقام البقاء بعد الفناء. وللحضرة أيضا فى التعبير الصوفى مراتب ومقامات، فهناك مثلا حضرة الانفعال، بمعنى التأثر والإمكان، وهناك حضرة الجمال وهو باطن كل جمال وحسن وبهاء وزينة فى الذوات والأوصاف. والجوهر الأنثوى فى قصة «شطف النار» لا يبتعد كثيرا عن هذه الأوصاف.

ولا يقتصر البعد الصوفى فى القصة على ما ذكرت الآن إذ أن الحدث يدور حول التقاء الراوى بإمرأة تتطابق أوصافها الجسمانية والنفسية مع امرأة أخرى، عرفها الراوى نفسه منذ ما يزيد عن ربع قرن، المرأتان، الأولى والشبيهة، أو البديلة تمثلان جوهرا أنثويا بعينه. وفكرة البديل لها وشائج وثيقة بمفهوم الحلول الصوفى والنشأة، والأخرى من ناحية، كما إنها قريبة الصلة بتناسخ الأرواح من ناحية أخرى، بينما ترتبط فى التعبير الصوفى أيضا بأشخاص بعينهم، من سافر منهم عن موضع، ترك جسدا على صورته.

لقد ذكرت فيما سبق أن قصص هذه الدوائر تمثل الانشغال بمفهوم الزمن

وحركته مقابل حتم الفوت والموت، بينما يلجأ الإنسان إلى البحث فى الذاكرة عن الزمن الضائع محاولا استعادته، وتعد قصة «شطف النار» فى هذه المجموعة تجسيدا فنيا بارعا لهذا المسعى، إذ تنفرد ببناء السرد على أساس التوازى والتقاطع والمزج بين زمنين، يقع أولهما فى مطلع السبعينات، أما الثانى فهو زمن القص ويقع بعد مرور خمسة وعشرين عاما، أى أنه عام ١٩٩٥، على نحو ما يسجل الكاتب فى نهاية اقصة. ومن خلال التوازى والتقاطع والمزج بين الزمنين والوقائع المتباينة، المرتبطة بامرأة الزمن الأول من ناحية وامرأة الزمن الثانى من ناحية أخرى، ينشأ التوتر على مستوى السرد، بينما ينضغط الزمن المنقضى فى ذاكرة الراوى التى تعمل طوال الوقت على تثبيت الزمن الأول وإسقاطه على محور الزمن الثانى، لكن الراوى يدرك فى لحظة المكاشفة استحالة استعادة الزمن الضائع. من هنا تظهر دلالة العبارات التى صورت جفول الفتاة وارتباكها، إزاء إسقاط ما تختزنه الذاكرة من توق وولع، قديم متجدد، على ما لم تعشه هى «بدت ملامحها وكأنها تجمدت فجأة، ساعة كفت عن الدوران لحظة، تستأنف لكن فى الاتجاه المغاير» (ص٤٣).

هكذا يمضى الزمن فى سريانه اللانهائى، فلا يبقى منه سوى صور تثبتها الذاكرة. ذلك هو قانون الحياة .

أستطيع أن أقول إن هذه المجموعة تكشف عن توتر فنى خلاق ومتعدد الجوانب بين مبدأ الواقع ومبدأ الرغبة، على المستويين العام والخاص، فالواقع فى مجموعة «شطف النار» يجتاز مرحلة تحول تمس أوجه الحياة كافة فضلا عن المخاطر الخارجية، أما على المستوى الثانى فيتمثل مبدأ الواقع فى انشغال الكاتب العميق بهاجس الموت، وعلى الجانب الآخر يظهر مبدأ الرغبة فى تحدى الانسان لوجوده المحدود وتطلعه إلى وجود غير محدود عن طرق الحلم والفعل الإنسانى البناء. وما الكتابة إلا أحد أشكال التواصل والمواصلة التى ابتكرتها البشرية لكى تتناسل فى الأزمنة والأمكنة وتحيا فى ذاكرة الناس.

للروح قلعة

قراءة في «ورد الفصول الأخيرة» لمحمد إبراهيم أبو سنة

(١) قراءة النموذج وقراءة الشعر:

ما أسهل على الإنسان حين يرد ذكر الشاعر محمد إبراهيم أبو سنة، في ديوانه «ورد الفصول الأخيرة» الذي نتهيأ للنظر فيه، أو في أي ديوان آخر له، أن يستعيد نموذجاً ذهنياً ما للقصيدة التي كان الجيل البازغ في ستينيات القرن العشرين في مصر يكتبها، مستمداً النموذج من صلاح عبد الصبور، أو أمل دنقل، أو أحمد عبد المعطي حجازي، أو نازك الملائكة، أو الفيتوري، أو البياتي، إلى آخر هذه السلسلة الذهبية، أو مستمداً النموذج من ملامح موزعة على هؤلاء الشعراء أجمعين، ثم يستخدم النموذج معياراً يقيس عليه القصيدة عند أبو سنة، فيرضاها ما وافقت النموذج، ويرفضها ما خالفته، أو، على الأقل، إذا تخلص من أحكام القيمة، قبولاً ورفضاً، يعرف القصيدة التي يكتبها أبو سنة بوساطة من النموذج الذهني المثالي، ومن خلال آلية المقايسة عينها!

كل هذا سهل، بل إنه ليتيح للقارئ، إذا كان متحيزاً لنمط شعري لاحق بالنمط الستيني، تالٍ له، أو إذا كانت اختياراته الجمالية تكسر النمط الستيني في بعض أسسه، أن يستخدم شعر أبو سنة وسيلةً لإعادة نقد النمط الستيني، وإعادة تأكيد ذاته، أو دعم اختياراته، مرة أخرى، فتصير القراءة نوعاً من تصفية الحساب، أو نوعاً من النشاط الذي يقاوم التغيير؛ تدخله النفس على حال، وتخرج منه وحالها أشد رسوخاً، لم تتعدل في كثير من أمرها، أو في قليل.

القراءة، حينئذ، في سبيل تأكيد قيمتها البرهانية، أو إثباتها صحة المواقف السابقة للقارئ، تضحي بقيم الانفتاح، وإدراك الفروق، والتعاطف، أو تلقى النص بنفس متفتحة شغوف للمعرفة، متحررة من المعارك القديمة التي تجاوزها الزمن.

صحيح أن الديوان الأول للشاعر «قلبي وغازلة الثوب الأزرق» قد صدرت طبعته الأولى في منتصف الستينيات، ولكن تاريخ الصدور لا يكفي وحده لاختصار شئون الديوان في أن يمثل الشعر الستيني. ولعل الديوان الثاني «حديقة الشتاء»، أكثر تمثيلاً للنموذج الستيني إذا كان صلاح عبد الصبور مثاله المختار؛ لأن «حديقة الشتاء» أكثر تحرراً من النزوع الرومانتيكي المخايل لنا في الديوان الأول، ولأنه حافل بصورة الشاعر المتراوح بين كونه أميراً، وكونه مهرجاً، الملتفت إلى المدينة، الذي يخاطب مخرجاً ما لمسرحية الحياة، أو العمر، أو الوجود، إلى آخر هذه الصور التي نجدها عند صلاح عبد الصبور، كما نجدها عند شاعر «حديقة الشتاء»، ولانعدم لها ذكراً عند الشعراء المجايلين. ولكن، على الرغم من المشابهات اللائحة للعين، القريبة المتناول، سهلة الإدراك، تظل هناك تمايزات وفروق تضيع في المقايسة، والبحث عن النموذج العام. منها التفاوت في التوظيف السياسي للقصيدة بدرجات من الوضوح، ومنها الوظيفة المركزية لمفهوم الحب - على غموضه واتساعه - في مقابل مفهوم الفعل، ومنها الاكتفاء بالتأمل في موقف الشاعر من المجتمع، في مقابل التأمل في موقف الوجود في كليته. وتولد هذه التمايزات أقطاباً في النمط الشعري الواحد، قد لا تخلو من تناقض، يتراوح بينها الشعراء، ويستولدونها شفرات شعرية شتى وانساقاً متنوعةً من أبنية القصائد.

لنقل إن قراءة النموذج المذهبي التاريخي تختلف عن قراءة الشعر: فقراءة النموذج تكتشف مشابهات عامة، وقراءة الشعر تعنى بالفروق الخاصة، وقراءة النموذج تؤسس منظومة ذهنية، تسميها النموذج العام، تجعلها المرجع في المعرفة، في حين تدع قراءة الشعر النص يولد نموذجه من ذاته، ويستولده عشرات النماذج في عشرات القصائد، ليصير «النص» «عملية»، لا «قالب» تحولات، لا تكرارات، أو تنوعات، أو تداخلاً لحنياً متعدد الألحان، لا إيقاعاً رتيباً يستولد الصوت أصداءه.

(أ) مفهوم الشعر:

نشر محمد إبراهيم أبو سنة كلمة نثراً على غلاف «حديقة الشتاء» تقوم مقام البيان الشعري المركز، تنافس، في الدلالة على تصوره للشعر، الدراسات

التي كتبها عن مثل: «دراسات في الشعر العربي»، و«تجارب نقدية وقضايا أدبية»، و«تأملات نقدية في الحديقة الشعرية». في كلمته هذه يقول:

«إذا كانت الخيبة والفشل يلاحقان الحب والمجد، فإن الشعر لا يصبح مجرد عزاء مقهور لذوات لا تجد السلوى في عالم يتهاوى. وإنما يصبح الشعر القلعة التي تعتصم بها الروح، تتأمل موقفها، وتتكئ على رسم الخرائط وتحدد استراتيجيتها الخطيرة لمقاومة دحرها»[1].

هذا كلام من السهل أن نرده إلى أثر هزيمة يونيو ١٩٦٧م على نفوس الشعراء، وما أحدثته من مشاعر «الخيبة والفشل»، والبحث عن «عزاء مقهور»، أو عن «السلوى». ولكن المقتبس نفسه يحمل سمات التعميم التي تخرج بالموقف عن أن يكون تصويراً لرد فعل أمام حدث مؤقت يزول بزواله، أو يدور في مداره كما يقول الفقهاء عن علاقة الحكم بالعلة والسبب. لذا يواصل مفهوم الشعر عينه عمله بعد نصر أكتوبر ١٩٧٣م، الذي محا فينا الشعور بالعجز التام، وبث فينا الإحساس بالقدرة على الفعل، مهما يكن النقد الموجه إلى الاستثمار السياسي لنتائج النصر. بناءً عليه يستخدم الشاعر الفعل المضارع «يلاحقان»، وأداة التوكيد «إنما» موظفين أسلوبياً لبث دلالة إطلاق تتجاوز المفهوم المؤقت العرضي، إلى التصور المبدئي الثابت.

مفهوم الشعر في المقتبس يضع أمام عينيه قيمتين عليتين: الأولى الحب، والأخرى المجد: الأولى تحيل إلى عالم القلب في ديمومته، والأخرى تحيل إلى ما ينجزه الإنسان في أرض الواقع، فتقوم ثنائية بين الإنساني والسياسي، يسود فيها الطرف الأ ويربح الطرف الآخر إلى الحافة، أو المحيط، في مقابل المركز الإنساني المهيمن

وتزيح الفقرة، كذلك، المفهوم النفسي التعويضي، الذي يرى في الشعر سلوى المقهور؛ لأنه، فيما يبدو، من جهة، مرتبط بمواقف قهر زائلة يزول معها السلوك التعويضي، ومن جهة أخرى، سلوك نفسي يمارسه من لا يبحث عن «الفعل»؛ ولا شك أن الخطاب الذي يعلي من قيمة «المجد»، لا يستطيع أن يتجرد كل التجرد من مفهوم «الفعل». لذا تحل صورة القلعة محل فكرة العزاء،

وتتخذ الروح صورة الملك، أو الأمير، أو القائد، الذى يخطط فى قلعته لحرب دفاعية «مجيدة». وهذه الصورة التخييلية، فى مستوى مفهوم الشعر، انبثق منها صور تخييلية شعرية، أوضح ما تكون فى آخر قصائد «حديقة الشتاء»: «مأساة بطل تراچيدى».

ولكن، يظل الفعل فعل «مقاومة»، لذا لم يتحول الشاعر إلى نبى، أو عراف، كما تحول عند شعراء آخرين. ويظل الفعل فعل «تخطيط استراتيچى»، لا إجراء عمليا محددا، وليس ذا صورة نهائية حاسمة. وهو، فى النهاية، تأمل للروح: فإذا وجد القارئ صعوبة ما فى شفرة الشعر الموجه بهذه التصورات فإنه يستطيع، فى يسر، أن يرد علامات الشفرة إلى موقف الروح المتأملة داخل القلعة المحاصرة بعالم يتهاوى متجرد من الحب والمجد، فتنفك له الشفرة، ويتكشف المعنى.

يقول أبو سنة بتقرير أقوى وأوضح:

> «إن الشعر يجعل ما هو تاريخى وجزئى أبديا وكلياً، وليس هذا إلا لأنه يصل إلى صورة الحقيقة الخالدة من خلال تجسدها فى العابر والمحدود»(٢).

القطع، والتعميم، أوضح ههنا. والقبس تتنازعه ثنائيات جلية، التاريخى والأبدى، الجزئى والكلى، الخالد والعابر، الممتد (؟) والمحدود. هى عينها الثنائيات التى لمسنا وجودها فى ثنائية الحب والمجد منذ قليل. هى أقطاب الموقف الشعرى بوصفه «عملية»، أو حركة بين أقطاب.

ولكن غاية الشعر هى الوصول إلى «صورة الحقيقة الخالدة»، ووسيلتها «تجسد الحقيقة فى العابر والمحدود». يقول «التجسد»، لا التجسيد. إذا فرضنا أنه يقصد «التجسيد»، فإن القصيدة، حينئذ، مضطرة إلى أن تملأ نفسها «بالعابر المحدود» لأنه وسيلة، أو قناع، نصل إلى «الحقيقة الخالدة» من وراء هذا القناع، أو بفضل هذه الوسيلة فحسب. ولكن هذا الامتلاء بالعابر والمحدود فى جسم القصيدة لا يجد مصداقه فى قصائد أبو سنة؛ لأنه يتحدث عن «التجسد»، لا التجسيد. أما «التجسد» فإن المراد منه عين الشاعر التى تبصر «الحقيقة الخالدة» فيما حولها من ظرف سياسى تاريخى، لا من وقائع يومية مما ترصدها الصحافة. وما إن تتم هذه العملية المعرفية فى سيكولوجية الإبداع،

ويتم للشاعر اكتشاف الحقيقة الخالدة وقد تجسدت في الظرف السياسي التاريخي، بما تعنيه كلمة ظرف من استيعاب لمحتوى مظروف، تعنيه كذلك فكرة «الجسد» إذ يصير ظرفاً للروح، فإن الشاعر، في سيكولوجيته الخاصة، يبدأ تعاليه عن التاريخي، الجزئي، العابر، المحدود، إلى اللانهائي، الكلي، الخالد، غير المحدود: إلى الروح المقاومة لدحرها. ههنا قلب الخطاب الشعري، وصورته المركزية، ههنا، تنفصل القصيدة عن الوقائع، وإن تكن مضطرة إلى الإيماء إليها لأنها منبع آلياتها السيكولوجية. ههنا، تمتلىء الشفرة الشعرية بصور تجتهد في أن تحيط بصورة مركزية من جوانب شتى:

الروح الملكية تقاوم دحرها في قلعة الشعر.

وهنا تجد الروح سلامتها في مفهوم الحب الذي يصير نوعاً من يوتوبيا الروح:

«إذا كان الحب يبقى محاصراً فإنه لا يتنازل مطلقاً عن دوره القيادي في دعم الروح الإنسانية وهي تخوض تجربة تحررها وبعثها وتحققها. بل إن عيون الروح تظل عمياء إذا لم يشرق عليها قمر الحب»(٣).

بطبيعة الحال، يتجاوز الحب العلاقة الجنسية، أو النفسية بين الرجل والمرأة، ويشملها في طياته، وهو يمتد، بغير حدود، ليجسد قيم التواصل الحميم كلها، وصور السعادة والانتصار كلها. الحب يتجاوز الإجراء العملي، والتحديد المفهوماتي، إلى يوتوبيا الروح. إن تحديد مفهوم الحب ينتهي عند اكتشاف أنه بغير تحديد، أو بغير حدود.

يظل من الممكن أن نقارن بين هذا الحب، والحب الرومانتيكي:

«ليس صحيحاً يا بيرون
أن العالم شيء تافه
فالأحزان الفادحة على القلب
والأمل الخائب عند خريف العمر
والميلاد المتعسر عند الفجر
والفرح الأخضر في أوراق الحب
والدهشة في عين الطفل

.....

ليست أبدا هذى الأشياء

يا بيرون بالشيء التافه

حين تموت

لا من أجل المجد

بل من أجل العار

حين يحاصرنا سخط الزمن المنهار

.....

حين يفاجئنا الحظ

يمنحنا كنز الآمال

ثم يجيء الموت

في نفس اللحظه

يصبح مراً طعم الأشياء

لكن ليس صحيحاً يا بيرون

أن العالم شيء تافه

وبه هذا الألم الفادح»[٤] .

يشير أبو سنة - في كلمة الغلاف - إلى «أسفار تشايلدهارولد»[٥]، ذلك الذي يجد سعادته في الحب، شأن الشاعر. وفي نص بيرون تتردد فكرة تفاهة الحياة في غير موضع، فيقول - مثلاً - «هم يقاتلون لكل شيء، ولكن مقاتلاتهم كلها بلا جدوى»[٦]، أو يؤكد أن مسرات الزهو كلها التي يجنيها الإنسان على الأرض يجرفها الخراب ويطويها الزمن طياً عنيفاً[٧] .. وله نص بعنوان «الكل تافه، هكذا قال الواعظ»، يعدد في مقطعه الأول نعم الحياة: الشهرة، الحكمة، القوة، الصحة، الشباب، الجمال، مما منحته الأرض، لتنمو روحه وتصير أرق، قبل أن يدفع الثمن هلاكاً. وفي المقطع الثاني يذكر أنه يجتهد ليعد الأيام التي تستطيع الذاكرة أن تكتشفها عمراً لهذه النعم، يوماً،

ساعة، أين السعادة التي لا تنفد؟ ويكتشف في المقطع الثالث أن الفن هو وحده ما يجعلنا نحتمل هذه الحياة، وهذه الألوان من الفقد[٨].

الموقف دقيق. بيرون يرى أن العالم ناقصه لأن الفن يقف في مقابلة، في عالم الشراء الخالد، يقوينا على احتماله. هو قريب من المعنى التعويضي الذي أنكره أبو سنة، لأنه يرى أن العالم، بالامه كلها، التي هي علامة التفاهة عند بيرون، وعلامة الغنى عند أبو سنة، يجسد الحقيقة الخالدة، حقيقة الروح المناضلة لكي تقاوم دحرها. الفن ليس عزاء؛ الفن تأمل للروح، اعتصام، تخطيط، فعل للمقاومة. والحب، من ثم، ليس مهرباً، الحب تفتح الروح، نموها، بالرغم من الموت الذي يلتهم الأشياء.

(٣) تقليب الشفرة:

ينتج هذا المفهوم للشعر شفرة أساساً ينهل الشاعر من مفرداتها خلال سيرته الشعرية الطويلة. فإذا وجدت «المرأة» حاضرة حضوراً قوياً في «قلبي وغازلة الثوب الأزرق» (١٩٦٥م) فإن معجم «الطبيعة» يتصدر «حديقة الشتاء» (١٩٦٩م)، ومفردة «المدينة» تتصدر «تأملات في المدن الحجرية» (١٩٧٩م)، حتى يعود معجم «الطبيعة» في «ورد الفصول الأخير» (١٩٩٧م). فالشاعر يستطيع أن يقلب شفرته، بين الوقت والآخر، فيتأمل عالمه الشعري، في كل مرة، من خلال مفردة تمثل، في ذاتها، معجماً يجتذب المفردات الأخرى إليه، ويلقي عليها ظلاله، فيستمر العالم الشعري في ديمومته، ويجدد حيويته.

هذا التقليب معناه أن حركة الشعر حركة دائرية دؤوب. وليس ببعيد أن نرى في الحركة الدائرية التي تدور في مدار شفرة واحدة، أو في مدار رؤية راسخة للعالم، صورة القلعة التي تحتمي بها الروح، وتولد آلية للإبداع، تصير، فيما بعد، بنيةً للنصوص تمتاز بأنها بنية دائرية وفاقاً لصورة القلعة، وللرؤية الراسخة، ولآلية التقليب، ولما في ذلك كله من شعور بأن الروح يحاصرها العالم، يريد غزوها. وهذا المعنى قد تجلى في عنوان إحدى المسرحيتين اللتين نشرهما أبو سنة: «حصار القلعة».

وهناك صورتان لتحقيق هذه البنية الدائرية.

الأولى تجاورية تقوم على التحديق في مفردة من مفردات الشفرة، فتولد

من معجمها، فى نوع من التداعى، مفردات أخرى، تنتقل القصيدة بينها، تحملها واحدة إلى أخرى، فى تبادل، أو تناسخ، أو تخارج، تصير معه القصيدة تجاوراً من الصور، تعيد التأمل فى المفردة الأولى، فيتكشف النص، وتتكثف الرؤية، وتتكاثف المفردات والصور.

الصورة الثانية، وهى الأبسط، إنشاء حركة ثلاثية داخل النص، تبدأ بحركة ما، من مثل الالتفات إلى الذاكرة، أو النبش فى الماضى، يعقبها حركة أخرى، مثل التنبه إلى أزمة الحاضر، أو أخطار اللحظة الحية، لينتهى إلى حركة استشراف لمستقبل يشبه الذاكرة، أو عودة صريحة إلى الحركة الأولى، على نحوٍ ما، لتنتهى القصيدة والذات الشاعر لم تطفر بنفسها طفرة تخرج بها من عالمها، أو قلعتها؛ وكيف لها أن تسعى إلى الخروج من قلعتها وهى حمى الروح، وملاذها، ومأمنها؟!.

(٤) الحركة الثلاثية:

تبدأ قصيدة «قالت الريح» بقول على لسان الريح، يمتد على صفحتين من الديوان، يخلو من حروف الروى، أو من قافية واحده تشد أجزاءه معاً، فى وقتٍ تصف فيه الريح العالم وصفاً تقريرياً، فتكون أقرب إلى العالم الذى يحاصر الذات خارج قلعتها، فكأن غياب القافية الموحدة الروى يتسق دلالياً مع اضطراب العالم، وفقدانه التناغم، من جهة، ومع وظيفة الريح فى الدلالة على العالم التى تجعلها دالاً وصفياً لا غنائياً، يشير إلى العالم لا إلى الذات الشاعرة، فكان غياب القافية الموحدة الروى علامة على ضعف حلول الشاعر فى الريح، وانفصالها عنه، إذ تنطق، بداية، بصوتها لا بصوته، وتلتفت إلى العالم لا إليه. وليس بغريب أن تكون القوافى، والنظام الصوتى للنص كله، علامات دالة على المعنى الكلى للنص، محملة بهمومه، تجرى فى مجراها، وتنجانس معها.

وما إن ذكر النص - أو ذكرت الريح - «الروح»، بصيغة استفهام من صيغ الاستفهام المفعم بالحيرة المتناثرة فى تضاعيف الديوان، :«هل ترى الروح ترجع بعد فراق الأحبة» [٩]، حتى تفعل «الروح» فعل كلمة السر، تؤذن

بنوع من حلول الذات الشاعرة في الريح الناطقة، أو بنوع من توحدهما، الذي يتم في بطء وتدرج، فيبدأ النص بحثه عن القوافي المتجاوبة الروي، فيصل إلى «ميم» في «على سطح جذع قديم»، يجاوبها ميم أخرى في «في حلم قلب يتيم» (ص٢٣)، ولكنها أتت بعد إحدى عشرة تفعيلة، في نوع من التباطؤ، والتثاقل، فيلجأ النص إلى القوافي المتعاقبة، كأنه ينشيء حُمّى في بحثه عن التناغم، والتوحد، مع تكرار الاستفهامات. فنجد اللام في:

«تسكن جوف الظلال

حرة في الرمال» (٢٣)

ثم في: «تصبو لما لا ينال

غارق في المحال» (ص٢٤)

ثم في: «في رؤوس الجبال

شمسنا في الزوال

.....

والأسى في اكتمال» (ص٢٤)

منتقلاً من «الطبيعة»: «الظلال، الرمال»، إلى الذات وحلمها المستحيل: «لا ينال، المحال»، إلى اجتماعهما معاً: «الحال، الزوال.. اكتمال»، في التقاء غريب بين السعي الحثيث للقوافي، والسعي الحثيث للروح نحو الحلول في الريح، أو الحلول في العالم:

«زهرة في أقاصي الحديقة

غابة في أقاصي الخريف

هذه الذاكرة

ملعب للطيوف

وسحاب شفيف» (ص٢٦).

وههنا لم يعد النص في حاجة إلى القوافي المتعاقبة لتنشيء حرارة اللقاء بين الروح والريح، بل صار المقطع تناغماً صوتياً متجاوباً موزعاً على الحرفين المتضادين: الذات والعالم؛ فالشاعر صار زهرة، والعالم غابة، وقلعة الشاعر

حديقة، وحصار الغابة خريف، والاشتراك فى «أقاصى» يضع الضد أمام الضد، وتأتى الذاكرة لتؤكد أن الصورة كلها مركزها الإنسان، يقف قريباً، مشاراً إليه باسم إشارة للقريب: «هذه»، لا بكلمة للبعيد مثل «أقاصى». وسرعان ما يتناغم الطيوف والسحاب الشفيف صوتياً، ليعلن النص هذا الحلول الجهيد للروح فى الطبيعة.

«مال عطف الجميلة
وانثنى فى دلال
كل شىء يبوح
بالذى لا يقال»(ص٢٧)

ليست «الذاكرة»، وحدها، علامة الإنسان، فثّم الضمير، والفؤاد، والأسى، والآن تأتى المحبوبة بجمالها، ودلالها، لتجسد حلم الروح، فى تناغم صوتى يجرى مجرى بيتين عموديين من مجزوء المتدارك، لأسباب تناصية أتناولها فى موضع قادم.

المحبوبة متصلة «بالذى لا يقال»، وبالذى «لا ينال»، وكذلك بـ «المحال»، وسائر علامات الحلم الروحانى المغلف بالصمت، فلا يقال، على الرغم من تجليه الرهيف.

هكذا خرجت الريح من عالم النور، والصخر، إلى عالم الزهرة والغابة، إلى عالم المرأة التى تجسد ما فى الريح من حلم هائم، ولكن القوافى ظلت مضطربة متغايرة، بعد ظهورها منذ ظهور الروح فى مدى الريح، اضطراب ذلك التقليب لمفردات الشفرة، وذلك التتابع للصور المتجاورة، حتى تأتى لحظة تقف فيها الذات أمام عالم الروح التى قادها إليه عالم الريح، أو عالم رموز الخارج، فتستجمع الذات نفسها، وتتوحد، وتتوحد معها قوافيها فى لام ساكنة قاطعة:

«اصمتى
جنتى
واتركى وردتى
تنتشى لحظة

قبلما يحتويها

الذبول» (ص٢٨)

الصمت، تلك الكلمة التى تحاول أن تستوعب عالم الروح فى قلعتها المغلقة، فى صدفتها الصلبة، صارت لحظة ظهور صوت الشاعر، يقول، لا تقول الريح. وها هى ذى الوردة مضافة إلى الشاعر لتعلن أن الزهرة التى افترضنا من قبل أنها منتسبة إلى الشاعر، تضاف إليه صراحة. وها هو ذا الشاعر يقول إن لحظة الحلول، وتجلى الروح، وانكشاف الحقيقة الخالدة الكامنة فى العالم، لحظة عابرة تنطفىء بسرعة، لأنها كالشمس - فى تقديرى - لا يستطيع أحد أن يحدق فيها طويلاً، أو لأنها محاصرة بالعالم، تبدو وراء الأسوار فى لحظة الرمى، ثم تختفى سريعاً قبل أن تصيبها سهام الحياة. إن صورة الروح المحصنة بالقلعة تستطيع أن تفسر لنا هذا الذبول المتوقع، كذلك يفسره استبدال صوت الشاعر بصوت الريح، وظهور الشاعر ظهوراً مباشراً، وإزاحته عالم الريح، والزهرة، والمرأة. ههنا يمتلك الشاعر، حرف رويّ واحداً حاسماً. ويمتلك وعياً يفسر لنا الأمر كله، ويضع لنا قانوناً عاماً للعلاقة بين الشاعر والطبيعة، هو ما أسميناه بالحلول، مستعيرين المصطلح الرومانتيكى المعروف. يقول الشاعر:

«ما الذى قد تقول
الرياح؟
غير ما قد تقول الجبال
ما الذى قد تقول الجبال؟
غير ما قد تقول البحار؟
ما الذى قد تقول البحار؟
غير ما قد نقول؟
ساعة للرواح
ساعة للوصول

ساعة للفناء

ساعة للحصول» (ص٢٩).

هذا هو القانون. إن مفردات الطبيعة تنطق بوعى الإنسان؛ لأنه يحل فيها، أو لأن الحقيقة الخالدة تتجسد فيها، مثلما تتجسد فى الإنسان روحاً.

لنلخص الموقف.

صفحتان أول النص خاليتان من القوافى تنطق فيها الريح ليعلن صوتها وصف العالم.

ومع ظهور الروح بدأت رحلة مع سلسلة من المفردات الشفرية تتغير فيها القوافى، تتباعد حيناً، وتتقارب حيناً، بمقدار سعى الروح لأن تبث صوتها فى صوت الريح.

ومع ظهور صوت الشاعر، اتحدت القوافى فى روى واحد، واتحد الصوت مواجهاً عالمى الروح والطبيعة معاً، مفسراً العلاقات كلها.

هى حركة ثلاثية دائرية ينتهى الموقف عند بدايته. ذلك بأن الشاعر فى النهاية قد اكتشف أن ما يقوله هو ما تقوله الطبيعة عينه، وقارن الختام بالمطلع:

«قالت الريح .. وهى تاوه ..

.. لا شىء يبقى ..

.. ولا شىء يفنى ..

ولكنها عتمته تتبطن بالنور» (ص٢١).

إنه الإدراك نفسه لتلاقى الأضداد الذى جعل الشاعر يجمع الرواح بالوصول، والفناء بالحصول.

لم يحقق الشاعر طفرة جديدة.

أعاد فحسب اكتشاف قلعته.

هذه الحركة الثلاثية ليست مقصورة على «قالت الريح». هى منتشرة فى الديوان، أستثنى نصوصاً أربعةً أشير إليها عما قليل. وأقترح الآن عليك أن

تقرأ «حوار مع الصمت»، أولى قصائد الديوان، مقسمة إلى أقسام ثلاثة: الأول من بداية النص إلى قوله «عرش الشجن» (ص٩)، وهو قسم موحد القافية، ورويه نون ساكنة، يعتمد على صيغة الاستفهام الحائر: «هل له أن ...»، تتكرر، وفيه صوت الشاعر يتساءل عما يمكن أن يفعل فى خطاب مأزوم لأن متلقيه لا يشغله الموعد الذى لم يحن الذى يشغل الشاعر. والقسم الثانى يبدأ من قوله: «وحده يتحاور والريح» (ص٩)، وينتهى عند قوله «ينشر الآن احلامه فى مرايا الذهب» (ص١٣)، وهو قسم متغاير القوافى، وصفى، ينهل من معجم الطبيعة. ولعلك تلاحظ أن ظهور الريح فى مطلع هذا القسم - إذا قبلت تقسيمى للنص - قد صاحبه الانتقال من القافية الموحدة الروى، إلى القوافى المتعددة الروى، شأن القسم الثانى من قصيدة «قالت الريح»، وليس ببعيد أن كانت حروف الروى تغيب غياباً لو كان الصوت المسموع صوت الريح عينها. أما القسم الثالث فيبدأ من قوله: «إنه يتلفت» (ص١٣) بدلالة هذه الجملة على الانتباه من حميا الحوار مع الريح، وتسلسل رموز الريح، والنور، والزهر، والصخر، والليل، وما إليها، ليعود إلى الانفصال عن الريح الذى كان عليه أول النص، وهو يتأمل حيرته، ولكنه، هذه المرة، فى القسم الثالث الأخير، «يرقب هذا الفضاء المقنع بالصمت»، فيدرك «الغياب»، و«أسراره»، و«أسواره»، و«أغواره»، و«الحجاب»، والباب الغامض الذى يدخل فيه السحاب، ويخرج منه. هذا ما كان يدركه منذ البداية وهو يتساءل عن أزمة الخطاب، وقدرته على نقل أسرار الغموض. ولكنه الآن يواجه ما أدركه بدايةً بوضوح أكثر. إنها حركة دائرية تنتهى حيث تبدأ، وهى كذلك تبدأ حيث تنتهى.

(٥) النص السلسلة:

أشير إلى أربعة نصوص موحدة الصوت، موحدة القافية، موحدة الموقف، هى: «وحده الشاعر يبكى» (وهى تائية)، و«القمر العابر» (وهى بائية)، و«مكابدات الكائنات الوحيدة» (وهى فائية)، و«مملكة الآلهة العمياء» (وهى ميمية).

ولقد تقدم معنى تسلسل مفردات الشفرة، فى صور تتوالد، وتتخارج، وتتجاور. وفى «قالت الريح»، بخاصة قسمها الثانى، نموذج من هذا التسلسل لمفردات الشفرة فى موقف واحد. وأريد الآن أن أزيد الأمر وضوحاً وأمثلة.

في «وحده الشاعر يبكي» نجد موقفاً بسيطاً، هو موقف الشاعر يبكي وسط عالم ضاع فيه الحلم والأمنيات، وبقي العذاب، والموقف لا يتغير، ولا ينفك إلى مواقف فرعية ينساب النص في مجرى كل فرع، أو كل رافدٍ منها، ثم يعود إلى مجراه الأول، بل إن الأفرع كلها تتجمع في المجرى الأول، وتتداخل، فلا ينقسم. لذا تتكرر صيغة «وحده الشاعر (يفعل)»، بعد العنوان، ثلاث مرات، لتصنع نوعاً من الوحدة بين الأجزاء، يدعمها تكرار صيغة الاستفهام التي علمنا شيوعها عند أبو سنة، تأتي في صيغة «أي رعد يقصف»، «أي برق يكشف»، «أي جذر كامن يستسقى»، «أي وعد تخفيه»، في تكرار رباعي يتداخل مع صيغة «وحده الشاعر يفعل»، ومع صيغة «على شيئاً» في «على جذراً يتلوى»، «على حلماً يركب»، ومع تكرار صيغة التوازن في الجملة الواحدة بين الأضداد توازناً تركيبياً، فالشاعر في جحيم الكلمات، وسط دغل من أساطير تداعت، وما كان نضيراً قد غدا يباساً (ص١٩)، والورد الذي كان مشعاً أكلته الظلمات (ص١٦)، إلى آخر هذا التوازنات في بناء الجملة بين الأضداد، ترصد تحولات الأشياء من حال إلى نقيضه. كل هذا مع وحدة القافية التائية يتسق مع وحدة الموقف في حركة سلسلة من الدغل (فلتذكر الغابة فيما سبق)، إلى السحاب، والظلال، والفجر، والليل، والتفاح، والصخر، والورد، والقناديل، والرعد، والبرق، إلى آخر هذه السلاسل، التي يوحدها صوت واحد:

«وحده الشاعر يمضي
في اتجاه اللحن» (ص١٨)

كأنه يمضي في اتجاه توحيد الموقف، وتكثيف الشفرة، وتقطير العالم، في لحن واحد، يدور في مدار إيقاع واحد، بدأ بالشاعر يبكي في عالم متداع، وانتهى به يسأل باكياً كأول أمره:

«أي وعدٍ
في ضمير الغد
تخفيه
عيون الشاعر

الباكى

وحزن الأغنيات» (ص٢٠).

وتحاول «مكابدات الكائنات الوحيدة» أن تصدر عن صوت الجماعة، بادئةً بالفعل «نقول»، دالة على ضمير الجماعة بالضمير فى الفعل، وبالجمع فى «الكائنات»، وبتوجيه الخطاب إلى مخاطب يمكن أن يكون القارئ، ويمكن أن يكون الشاعر نفسه يخاطب نفسه، وقد رأيناه بتخارج من نفسه ويشير إليها بضمير الغائب من قبل فى «حوار مع الصمت». ومع ثبات القافية، فى حرف رويها الفاء، يثبت النص على صيغة واحدة للجملة تجعل النص كله كالجملة الواحدة.

« - ونقول:

بأن الوحدة قاسية

لكن الأقسى منها

أن تلقى من لا تألفه» ص ٥٩

ليصير النص، بعد هذا، سلسلة من أفعال المكابدة للوحدة، موحدة الصوت، فى منزع غنائى أشارت إليه من قبل كلمتان «الأغنيات»، و«اللحن»، ينتهى دوما إلى إيقاف النمو السردى للموقف.

وتعمل الصيغ الاستفهامية فى «مملكة الآلهة العمياء» عمل التوحيد الأسلوبى الغنائى للموقف، مع توحد القافية. والموقف كله موقف ينعى فيه الشاعر على العالم أنه يدمر الحلم، والحب، وينشىء مملكة للحقد، فيهدر صور تحقق الروح. وفى سلسلة التداعيات، يضمن الشاعر العبارة الشعرية الشهيرة «خاب مسعى العشاق»، ثم يستعيد قصة ليلى والمجنون، الذى يبحث عنها، فيجدها ترقص عارية فى ماخور، وتسخر منه. وهنا نشعر بأن أحادية الصوت تريد أن تتناص مع تراث من الشعر العربى حلم طويلاً بالحب، وانطلاق الروح، لكى ترتفع بالمعنى إلى حدّ الإطلاق والتعميم على الخبرة الإنسانية الطويلة.

الواقع عنده مدينة آلهة عمياء:

«بل تلك قلاع

سقطت
كانت تتباهى بالسحب
الراقصة على شرفات
- براءتها» (ص ٧٧).

إنها صورة القلعة التى نعلم دورها المركزى. الشاعر يقرأ المدينة فى صورة القلعة، لكنها قلعة ساقطة. فالقلعة تستطيع أن تفسر شفرة الصور. القلعة متصلة بالسحب، وبالبراءة. ولك أن تقارن بين رقصة القلعة البريئة، ورقصة ليلى فى الماخور، لتكتشف أن ليلى قد خرجت من رحم القلعة، وأنها صارت صورة جديده من القلعة الساقطة.

هى سلسلة الصور المتداعية فى واقع متداع.

ولا يختلف الموقف فى «القمر العابر»:

«وقفت على جفن الغيوم
تلملم الورد الذى
نثرته فى قلبى» (ص٥٥)

من السهل أن نقول إن هذا بيت من الكامل سداسى التفعيلات، ونضع بعده البيت الثانى:

وأنا ألوذ بصمت جدرانى وأصطنع الرزانة أى زلزالٍ على دربى

فنستخلص أن الشاعر تقليدى، عمودى الشعر، موّه علينا بكتابة شعره على النحو المعهود فى الشعر الحر، أو شعر التفعيلة، أياً ما يكون الاسم. وإذا مضينا مع النص فقد نجد مواضع غير متساوية على هذا النحو، أو نجد فى حشو بعض الأبيات عللاً لا تقع فى الحشو، ولا تقع إلا فى العروض أو الضرب، ترخص بها الشاعر. ذلك بأننا يجب ألا نغفل عن دلالة هذا النسق الموسيقى الذى فيه ما فى القصيدة العمودية من وحدة «اللحن»، على وجه التقريب - ولنذكر إشارة الشاعر السابقة إلى «اللحن» - وحرص الشاعر على تدوين النص على نحو غير عمودى علامة أخرى دالة. الشاعر يريد لعبة من ألعاب التناص تستبطن نصوصه أحادية الصوت الأربعة، يحققها هنا بالنمط شبه العمودى،

وباللغة الجزلة التي تشبه لغة الشعر العربي الغزلي القديم الجزل لا السهل - ولنذكر الإحالة السابقة إلى قيس وليلاه. الشاعر يريد أن يعطي لصوته قوة الاستيعاب لحلم الإنسان عبر الأزمنة بقلعة للروح، فيلوح بصوت التراث في تضاعيف صوته المهيمن ليعمم حلمه.

ولكن الصوت المسموع، في نهاية الأمر، صوت الشاعر المحدث، يدل على حضور، بالنظام التوزيعي للكلمات طباعياً. وبالسلسلة الشفرية التي ينبني عليها نصه. هذه الآن امرأة تلوح لرجل في وحدته، داخل جدران، ربما كانت لقلعة نائية. ولكن المرأة سوف تصير شيئاً آخر في سلسلة من التحولات أو التناسخات:

«قمر تنزل يمشي
فوق أغندة ظمأى
تنن ....
وجَدَّ البدرُ
في اللعب
رفت على كبدي
رفيف حمامةٍ خضراء» (ص٥٦).

لقد صارت قمراً، فبدراً فحمامة خضراء ترف. والتشبيه، بالمعنى البلاغي القديم يعيننا على الفهم. يقول البلاغيون إن التشبيه لا يعني المطابقة. هي قمر، ولكن القمر يستطيع أن يستقل عنها قليلاً، فيصير بدراً يلعب «بجد». وهي «رفت»: فهي حمامة، ولكنها تشبه ثانية بحمامة خضراء، كأن الاستعارة في «رفت» لا تكفي لإثبات التشبيه، فالحمامة تقلقل الاستعارة، وتجعل المرأة لا تطابق الحمامة مثلما لم تطابق القمر. وهكذا تسلم حلقات السلسلة بعضها إلى البعض الآخر، ويستقل كل منها بعالمها، أو بمعجم الحلقة الخاصة بها. وهي، بعد قليل:

«جاءت إلى جدبي
وما هطلت
بما حملت
- تلك الغيوم ...

سوى نار على حطب
أشكو عذابي
للاه
ليس يرحمني
يا ضيعة الرمل
يشكو غيبة السحب» (ص٥٨)

فهي، الآن، صارت سحابة، وهو أرض مجدبة، رمل، ولكن السحابة، أو الغيوم، ألقت عليه ناراً، لا رياً، فصار لها حطباً. ثم صارت، على عادة الشعر العربي، رجلاً لاهياً، لا تغزلاً بالمذكر، وإنما لأنها، مع كونها جنة - والجنة أنثى - ، فهي حلم - والحلم ذكر. وبهذا التأويل، وبغيره، ندرك أن هذه المرأة ليست امرأة على الحقيقة، أو ليست امرأة على النوع، ولكنها ذات اتساع دلالي جعلها من جديد سحابة.

النص سلسلة متجاورة الحلقات، مترابطة، بنيوياً، ومتضادة كذلك.

إنها تحققات شتى للروح.

(٦) مشكلة المرجع:

يبدو الموقف السابق كله، في صورتيه، موقفاً مجمداً. نذكر العالم مرجعاً لفهم القلعة المحاصرة، ولا نشير إلى مكان محدد، أو زمان محدد، مثلما تشير «رقصات نيلية» إلى مصر تحديداً بذكر النيل. لذا من السهل أن يظن القارئ أن الشاعر في قلعة تشبه البرج العاجي لا يختلط بالناس، ولا يعيش همومهم. ولكن الرسالة المرادة من هذا الخطاب الشعري هي أن مأزق الروح يلخص الهموم اليومية جميعها. ولأجل إيضاح هذه الرسالة يأتي الشاعر بنصوص ذات إحالات مرجعية بعضها تراثي مثل قصيدته «بكائية إلى أبي فراس الحمداني»، أو مثل إحالته السابقة إلى مجنون ليلى، وبعضها معاصر مثل قصيدته «سؤال في الموت إلى فؤاد كامل»، ومثل «الذئب الصربي الوالغ في الدم» التي يختم بها ديوانه. قد تجد في «الذئب الصربي ...» مبالغة أو نوعاً من شعر المناسبات، وسط سيل من قصائد كتبها الشعراء باكين إبان العدوان الصربي على البوسنة. ولكن هذا النص سوف يظل علامةً على أن القصيدة، كل قصيدة في الديوان، لا تنفصل عن هموم الأحداث الجارية. فلتذكر في ديوان «حديقة الشتاء» قصيدتيه

«أغنية إلى عبد الناصر»، و«جبهة مصر» المتجاورتين في الديوان. هما قصيدتان مباشرتان، ولكنهما، في الوقت نفسه، تحاولان، أن تتأملا عبد الناصر، ومصر بانية السد العالي، من خلال مقولتي الحب والمجد، اللتين نعرفهما في شفرة الخطاب الشعري عند أبو سنة. لنقل إن الشاعر يريد أن يرى أزمة الروح متجسدة في حدث ما، إيجاباً أو سلباً، مثلما يراها في فضاء الطبيعة، وموقف الإنسان في الحياة على وجه العموم، والإطلاق، والتجريد.

بالإضافة إلى هذا التأويل، فإن النص المباشر يظل جارياً في مجرى أبنية النصوص الأخرى. فالقصيدتان القديمتان غنائيتان أحاديتا الصوت تكرران، أسلوبياً، الأبنية النحوية للجملة. أما نص «الذئب الصربي..» فحركته مثلثة يمكن تقسيمه إلى أقسام ثلاثة: الأول من بداية النص إلى قوله: «يولغ في أنهار دماء البوسنيين رادوفان» (ص٩٥). وفيه الحديث عن رادوفان الذي يمثل الحقد تمثيلاً يجعله ضداً للحب الذي طالما هام به الشاعر، وهذا القسم تتماسك أجزاؤه بنون قبلها ألف التأسيس، روياً واحداً للقسم. ومع مطلع القسم الثاني تتداعى صور النساء المسلمات اللواتي يشبهن الملائكة، وقد نالهن القتل الفظيع، فصرن مفروعات في ضوء شفرة المرأة الملاك. وهذا القسم ملتصق بالواقع المشوه، لذا ارتبكت فيه القافية، وتبدد الروي، وضعف التناغم، وتشتت اللحن، ولكن الراء المسبوقة بألف التأسيس في هذا القسم سرعان ما تتسلل إلى القسم الثالث بداية من «جيشك هذا الوالغ في الدم» (ص٩٨)، وتصير روياً موحداً يتماسك فيه القسم الثالث بما يستدعيه من سلسلة صور، تعلن الرفض والإصرار، أو التمسك المستمر بقلعة الروح. ويحتفظ الشاعر، إلى نهاية النص بالنون الأولى ليشير بها إلى رادوفان، إلى الحقد، في حين تصير الراء، في مقابلها، مشيرةً إلى عالم الحب، في تضاد دلالي صوتي.

يريد الشاعر أن الروح حين تتمسك بقلعة الحب لا تهرب من مواجهة الحياة

يريد أن مواجهة الحياة لا تفلح بغير تحصن الروح بقلعة الحب ...

الهوامش:

(١) أبو سنة: حديقة الشتاء - القاهرة - العربى للنشر والتوزيع - د. ت. الكلمة على الغلاف.

(٢) السابق نفسه.

(٣) نفسه.

(٤) حديقة الشتاء - مقتطفات ص ص ١٨ - ٢٢ .

(٥) هكذا تترجم عادة Childe Harold's Pilgrimage ، ولكن الكلمة الأخيرة تقبل أن تجعل رحلة تشايلد هارولد نوعاً من الحج الروحى والعقلى. انظر:

Lord Byron, The Poetical Works, Introduced by W. M. Rossetti, London, Ward, Lock & Co., P. P. 185 - 251 .

(٦) Ibid, P. 191.

(٧) Ibid, P. 189.

(٨) انظر النص فى المصدر السابق. وآثرنا التلخيص على الترجمة.

Ibid, P. 124.

(٩) أبو سنة: ورد الفصول الأخيرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٩٧ - ص ٢٢. وإليه تشير أرقام الصفحات فيما يأتى.

الرمزية واللغة فى ديوان «الشتاء القادم»

لإبراهيم داود

سنحصر تناولى لديوان «الشتاء القادم» للشاعر إبراهيم داود فى قضيتين أساسيتين : الأولى تتعلق بالمضمون الرمزى السائد فى الديوان، أعنى رمزية «الشتاء القادم»، والثانية تتعلق بالشكل الفنى، أعنى اللغة والصور الشعرية. وحيث إنه من المستحيل فصل المضمون عن الشكل أو الصورة فى أى عمل فنى أدبى (اللهم إلا لأغراض التحليل)؛ فإننا سنتحدث عن الصورة عندما نتحدث عن المضمون، باعتبار أن الصورة الشعرية تسقط دائماً مضموناً ما؛ كذلك فإننا سنتحدث عن الصورة الشعرية عندما نتحدث عن اللغة، باعتبار أن اللغة هى أداة الصورة الشعرية.

وربما يبدو البحث فى دلالة ورمزية عناوين الأعمال الفنية - بما فى ذلك الأعمال الأدبية - وما يسودها من مضامين تمثيلية، ربما يبدو ذلك أمراً غير جوهرى، خاصة بالنسبة للفن الحديث الذى أصبح ميالاً إلى اللاتمثيل. فالفن الحديث قد نشأ متأثراً بالثورة التى حدثت فى مجال الموسيقى، أعنى الموسيقى الخالصة أو موسيقى الآلات باعتبارها فناً لا تمثيلياً، أى فناً لا يتمثل موضوعاً مستمداً من الحياة أو الواقع ويكون قادراً بذاته أو بأدواته الخاصة - التى هى أدوات موسيقية خالصة - على التعبير عما يريد التعبير عنه دون تمثل لشىء أو موضوع محدد. وبهذا الاعتبار يمكن أن تنظر إلى فن التصوير الخالص: فاللوحة هنا لا تمثل سوى ذاتها من خلال الخطوط والألوان والأشكال التصويرية. وعلى نفس النحو فإن الشعر الخالص يكون بدوره بمثابة تشكيل خالص لصور شعرية من خلال تزاوج الصوت والمعنى: فتشكيل الأصوات الموسيقية، وتشكيل اللون، وتشكيل الصوت والمعنى علاقات الكلمات داخل الجمل الشعرية هى ما يشكل الصورة الفنية، لا حاجة بنا بعد ذلك إلى أن نبحث عن أى شىء وراء هذه الصورة أو عن شىء تمثله هذه الصورة وترمز إليه فى دنيا الواقع والحياة الإنسانية، وهذا هو ما يُسمى بتجريد الفن من البعد أو الدلالة الإنسانية Dehu manization of Art.

ولذلك يُقال إن بيتهوفن لم يشأ - شأن غيره من المؤلفين الموسيقيين - أن يضع عناوين لسيمفونياته، وإن الذي فعل ذلك هم الناشرون والنقاد. وإن المصوّر ليفعل نفس الشيء، ولا ينبغي أن نعتّد حتى بالعنوان الذي يضعه للوحة من لوحاته على أنه عنوان رمزي أو تمثيلي يشير إلى موضوع خارج اللوحة، مثلما فعل أحد المصورين حينما سألته إحدى السيدات عن لوحته المعنونه باسم «امرأة» قائلة: وأين المرأة في اللوحة ؟ فأجابها قائلاً: إنها لوحة يا سيدتي وليست امرأة، وعلى نفس النحو يقال أحيانا إننا لا ينبغي أن نعتد بعنوان القصيدة الشعرية.

والواقع أن هذا الموقف ينطوي على سوء فهم لدلالة الفن الحديث والدور الذي يلعبه في عالمنا، وهو سوء فهم تورطنا فيه بفعل اتجاهات النقد الحديث المتغرقة في نزعة شكلانية: كالبنيوية والسيميوطيقا وما إليها، وهي الاتجاهات التي تعاملت مع العمل الفني - بما في ذلك النص الأدبي - من خلال إطارات الشكل المجرد. والحقيقة أن الفن الخالص - موسيقياً كان أو تصويرياً أو شعرياً - كان وسيظل فناً تمثيلياً، فليس فن التمثيل هو فقط ما يكون تمثيلاً، وإنما كل ما يكون تمثيلاً ويكون رمزياً بمعنى ما، فحتى الفنون الخالصة التي تسمى أحياناً بالفنون اللاتمثيلية هي فنون لا تخلو أبداً - أو لا ينبغي لها أن تخلو - من تمثيل مضمون شعري وجداني أو تمثيلي يكون رمزياً ودالاً بطريقة تعبيرية تجريدية على الحياة الانسانية. وهذا يعني ببساطة أن الفن وإن لم يتمثل موضوعاً خارجه من حياتنا وعالمنا الإنساني، فإنه لا يخلو من تمثيل مضمون دال على هذه الحياة بلغته الخاصة. وإذا كنا نستطيع أن نبرهن على ذلك بالنسبة للفن الذي يتعامل مع الحجارة وهو فن المعمار، فما بالك بالشعر وفن الأدب عموماً الذي يتعامل مع الكلمات ويحيا بها وعليها.

وقد يكون من الملائم قبل محاولتنا إضاءة الرمزية في ديوان «الشتاء القادم» أن نوضح أولاً بإيجاز المعنى الذي نقصد به الرمز. إن كلمة رمز symbolon كما أظهرت لنا الدراسات العميقة في فقه اللغة - كانت في الأصل - فيما يبين لنا جادامر(١) - لفظاً اصطلاحياً يعني علامة تذكارية. فكان المضيف يقدم إلى ضيفه ما يسمى بعلامة الضيافة tessera hospitalis بأن يقتسم شيئاً ما إلى نصفين فكان يحتفظ بنصف لنفسه،

ويعطى النصف الآخر لضيفه، فلو قدر أن يدخل بيت المضيف بعد مرور ثلاثين أو خمسين سنة واحد من نسل الضيف، فإنه يمكن مطابقة القطعتين معاً مرة أخرى فى فعل من أفعال التعرف، فالرمز - بمعناه الاصطلاحى الأصلى - يمثل شيئاً ما اشبه بنوع من إذن الدخول كان مستخدماً فى العالم القديم: إنه شىء ما نتعرف به - ومن خلاله - على شخص كان معروفاً لدينا من قبل والتعرف بهذا المعنى لا يعنى أن نعرف شيئاً جديداً لم تكن لنا به معرفة من قبل، وإنما أن نتعرفه على ما كنا نعرفه من قبل كما لو كنا نحيا فعلاً من أفعال التذكر لذلك الذى يضيع منا فى شتات الحياة.

رمزية «الشتاء القادم»:

فى ضوء هذا يمكن أن ننظر فى ديوان «الشتاء القادم»؛ لنرى ما الذى يمكن أن نجده فيه من مضمون رمزى: إن المتصفح لشعر إبراهيم داود يستطيع أن يلمس دونما عناء إلحاح صورة رمزية للشتاء على أشعاره:

ونحن يمكن أن نلمس ذلك حتى فى ديوانه السابق المعنون باسم «مطر خفيف فى الخارج»؛ إذ نجد هنا إرهاصاً برمزية الشتاء. ورغم أن الصورة الرمزية للشتاء هنا غائمة معتمة فى قصيدة «شتاء دائم»؛ إلا إننا نلمس بداية لتشكل ملامح هذه الصورة فى قصيدتى «مطر خفيف فى الخارج» و«القاهرة شتاء»: صورة الشتاء المقترن بالدفء،وهى صورة رمزية مجازية تقوم على المفارقة: فالشتاء مقترن دائماً بالبرد والمطر والبلل والرذاذ، ولكن هذا نفسه هو ما يجعله رمزاً للدفء أو لالتماس الدفء، فنحن لا نلتمس الدفء إلا فى الشتاء، ولا نحيا معنى الدفء إلا فى الشتاء. يقول إبراهيم داود فى «مطر خفيف فى الخارج» (٢)

أتسحب نصف الغطاء .. وتخرج؟
أتشرب شاياً؟
وماذا إذا بلل الماء وجهك؟

وفى «القاهرة شتاء» يقول:

وبرودة تجتاح «بابه اللوق»
وشحوب امرأة تجىء مع الرذاذ

مسألة

.. شربت حليباً دافئاً

هذه الصورة تتنامى فى ديوان الشتاء القادم؛ لأن الدفء كصورة رمزية للشتاء يفصح هنا عن معناه العميق والحقيقى: فالدفء ليس هو مجرد الشعور بالدفء الجسمانى، وإنما هو دفء العلاقات الإنسانية. فإزاء الشعور بالوحدة والعزلة والبرودة التى يفرضها الطقس الشتوى على المارة فى الخارج أو على الأشخاص الفرادى، ومنهم الشاعر الذى يجلس وحيداً فى المقهى شتاءً - فى مقابل ذلك ينبثق معنى التماس الدفء فى الداخل .. فى البيت أو البناية المملوءة بأسرة، وفى مقابل ما يفعله الشتاء خارج البناية يكون دفء العلاقات الإنسانية بداخلها. يقول إبراهيم داود فى شتاء الإسكندرية(٣):

لم يكن غيرُ واحد ينظف المقهى
وبعض الحيُارة فى الخارج
وأمطار تقشر البناية المجاورة
(البناية المملوءة بأسرة ودفء)

ونلاحظ أن الشاعر يضع هذه الجملة الأخيرة بين قوسين، وكأنه يدعونا إلى ملاحظة هذه المفارقة المقترنة بالشتاء. ولكن الشتاء القادم ليس كأى شتاء. ليس مجرد شتاء يشبه أى شتاء مضى، يقول(٤):

سيكون الدفء مختلفاً
فى الشتاء القادم
بعد أن أفسدت الشتاءات التى مضت
المعاطف والأصدقاء

الشتاء القادم هو الحُلمْ .. حلم الشاعر - مثلما هو الحلم الذى يسكن كلا منا - بالتغيير .. وبأن عالمنا أو أسلوب حياتنا سيكون أفضل مما هو عليه ومما كان عليه فى الماضى القريب، لأن :

الغناء سيهطل
الغناء القديم

فالحلم بالمطر أو بالغناء الذى سيهطل هو حُلم رومانتيكى بدفء العلاقات الإنسانية وبالحميمية وبتغيير تلك الحالة الاغترابية التى نحياها، وهو تغيير ممكن عندما نغنى عند هطول المطر:

للبلاد التى خربها الصيف
وجرد سكانها من الرحمة

فالشتاء الخالى من الدفء الحقيقى، أى الذى لا نجد فيه الدفء هو شتاء لا نجد فيه إلا معاطف بالية وصداقات فاسدة غير حقيقية، وهو عندئذ لن يختلف عن الصيف الجاف أو القيظ الذى يقضى على الأخضر واليابس.

ومطر الشتاء المجازى هنا هو جزء من الصورة الرمزية للشتاء المقترنة بالخصوبة والنماء والعطاء. وفى الأسطورة اليونانية القديمة أن السماء تزوجت من الأرض وكانت الأمطار هى الحيوانات المنوية التى خصبت الأرض. وربما تكون هذه الأسطورة فى وعى الشاعر أو لا تكون، ولكن من المؤكد أن رمزية المطر فيها هى فكرة كامنة فى وعى كل منا بطريقة غامضة.

الشاعر إذن يحلم بتحقق الخصوبة والعطاء والحميمية فى العلاقات الإنسانية، لأنه عندما يتحقق ذلك:

لن تجرحك - عندئذ -
جيوبك الخاوية
وسيكون الله سخياً معك
لتفرق الجيران بالورود
وربما تتزوج فى الشتاء القادم وتنجب ثلاثة أطفال على الأقل
تجلس إليهم كل مساء

هذه القيمة الرمزية للشتاء المرتبط بالحُلم بدفء وحميمية العلاقات الإنسانية تتردد أصداؤها فى قصائد أخرى بالديوان ذات عناوين مختلفة، ومن الأصداء البارزة لهذه القيمة الرمزية قصيدة «أيامنا الآتية» (٥): فهنا نجد أيضاً حلم الشاعر الذى لا يصحو بدفء البيت والأسرة فى مقابل وحشة العالم التى تحيط بنا من كل جانب فى صور لا تحصى تشبه العقبات التى تقف فى وجه

أحلامنا الآمنة، أو حلمنا بالأمان مع الآخر الحقيقي الذي نجد أنفسنا فيه لا الآخر الذي يمثل الجحيم لنا بالمعنى السارتري، يقول:

كنا تعرفنا قبل شهر
وبسرعة
تشابكت يدانا
وعلى طول الطريق
تحدثت عن البيت
ذي الشرفات العريضة
وعن طفلين ..
وعن أيامنا الآتية
وكنت خائفاً
من أولئك الذين يقفون هناك
في الجانب الآخر
صفاً واحداً

حلم إبراهيم داود بالعواطف الآمنة ينبثق إذن داخل عالم موحش، فالعالم كما يصوره في قصيدة بنفس الاسم(٦) هو:

شرفة وحيدة
في شارع طويل
وشاعر يركل الحصى
ويفتش في دفتر العمر

والشاعر يتطلع إلى هذا الحلم كثيراً في المستقبل الذي لم يأت بعد، ولكنه يفتش عنه أيضاً في الماضي، في «دفتر العمر»، في ذكريات الأيام «الجميلة»، وفي الحنين إلى صداقات وأماكن الماضي أو المقاهي التي كانوا يلتقون فيها والتي يغيرها الزمان كما في قصيدتي: «حنين» و«المطعم الشرقي».

وهناك بحث عن الأمان بعيداً عن الأعداء، وتطلع إلى الحياة في سلام

وطمأنينة فى مكان أليف ومن خلال صداقات حميمة وحب حقيقى. فالشىء المشترك فى كل هذا هو الألفة أو الشعور بالألفة فى العالم حينما نرى أنفسنا أو نتعرف على أنفسنا فى الآخر سواء كان هذا الآخر هو المكان أوالصديق أو الحبيب؛ وبذلك يتحقق لنا وجود حقيقى فى هذا العالم الموحش الاغترابى الذى تكون الذوات فيه عدائية أو انعزالية، يقول فى قصيدة «السلام» (٧):

علينا أن نكتشف أعداء واضحين
لنضربهم
أو نبعد عنهم
ونسهر فى أماكن آمنة
مع أصدقاء نعرفهم
ونسكن فى شوارع نعرفها
ونحب نساء يعرفننا
ويخفن علينا
.. وينتظرننا
ونتذكر أننا - ذوات يوم - كنا مبهجين
.. ولنا صور تشبهنا

والجملة الأخيرة فى هذه القصيدة تستدعى إلى أذهاننا على الفور تلك الأسطورة التى يرويها افلاطون على لسان أرستوفانس فى محاورة المأدبة، ليفسر لنا من خلالها الطبيعة الحقيقية لخبرة الحب الذى ظل يفتقنا إلى يومنا هذا. فأرواحنا كانت تحيا هانئة فى عالم المثل. وقد كنا فى الأصل - مثل سائر الموجودات - مخلوقات كروية الشكل. ولكن الآلهة قد قسمتها بعد ذلك إلى نصفين لسوء سلوكها، ومنذ ذلك الحين، فإن كل نصف يحاول أن يصبح كلاً صحيحاً مرة أخرى . وهكذا، فإن كل فرد يكون كسرة أو علامة للإنسان، وهذا الترقب لأن يكون هناك نصف آخر يمكن أن يكملنا، ويجعلنا كلاً صحيحاً من جديد هو ما يتم تحققه فى خبرة الحب.

ومن هنا أيضاً يمكننا القول بأن الصداقة - شأن الحب - هى إحدى

التنويعات على القيمة الرمزية الأساسية، وهى قيمة تتردد أصداؤها وصورها الشعرية فى الديوان من خلال الحنين لها كذكرى ماضية، أو البحث عنها فى الحاضر، والحلم بها فى المستقبل الذى لم يأت بعد. وهى قيمة تتردد بإلحاح كعنصر فعال فى مواجهة اغترابنا ووحشتنا وشعورنا بعدم الألفة. ولذلك فإننا نجد أيضاً لدى إبراهيم داود دعوة إلى إزالة العوائق والجدران التى تحول بيننا وبين الانفتاح على عالم الأصدقاء الحقيقيين كما فى قصيدة «الحوائط».

هذا فيما يتعلق بالمضمون الرمزى السائد فى الديوان. ولا ينبغى أن يظن ظان أننا نقصد من وراء هذا النظر إلى قصائد هذا الديوان أو أى ديوان لشاعر آخر على أنها صور متماثلة، ولكن ما نقصده هو أننا يمكن أن نلتمس فى ديوان الشاعر دائماً مضموناً فكرياً أو جملة من أفكار مترابطة تشكل معاً قيمة سائدة تعكس هم الشاعر وقضيته الملحة فى مرحلة ما من شعريته. وبقدر خصوبة هذا المضمون يكون التنوع فى الصور الشعرية التى تكون بمثابة تنويعات على هذا المضمون.

الصورة واللغة الشعرية:

ولا شك أن هذا المضمون الرمزى الذى تسقطه الصورة الشعرية من خلال الجمل الشعرية القصيرة لقصيدة النثر هنا - هو ما يمثل القيمة الأساسية فى هذا الديوان. ومع ذلك، فإن هناك قصائد عديدة فى الديوان غارقة فى تفاصيل الحياة اليومية وشتات الحياة الجزئية العابرة، على نحو تفتقر معه إلى صورة شعرية كلية معبرة، وتصبح كما لو كانت شتاتاً من حالات جزئية عابرة لا تعبر إلا عن ذات قائلها. ومن أمثلة هذا النوع من القصائد فى الديوان: قصيدة «يوم الخميس».

وربما يقال إن الاستغراق فى تفاصيل الحياة اليومية هو سمة من سمات قصيدة النثر، ومن ثم لا يكون هناك محل لاعتراضنا، غير أننا نؤمن بأن القصيدة أياً كان شكلها الذى نرتضيه ينبغى أن تكون فى المقام الأول عملاً فنياً؛ وبالتالى لابد أن تسودها صورة كلية معبّرة ذات دلالة على شىء ما.

ولا اعتراض لدينا على أن تتناول القصيدة - أى قصيدة - جزئيات وتفاصيل الحياة العابرة. بل إننا نؤمن بأن الشعر - بل الفن فى مجمله - هو

تصوير للجزئى والعابر، ولكن شريطة أن نعى دائماً أن معجزة الفن ولغزه المحير فى نفس الوقت - تكمن دائماً فى أنه يصور الكلى فى الجزئى والعابر؛ وبذلك فإنه يثبت اللحظة العابرة ويرفعها إلى حالة وجود مثالى يتعالى على عرضيتها، وعلى ذاتية الشاعر. ومن هنا يمكن أن نفهم مقولة أرسطو العميقة: إن الشعر فيه فلسفة أكثر مما فى التاريخ ؛ وهو يعنى بذلك أن الشعر يتعامل مع الكلى، بخلاف التاريخ الذى يتعامل مع أحداث ومواقف تعد جزئية وعرضية مهما كانت جسيمة أو خطيرة.

غير أن وجود هذا النوع من القصائد فى الديوان لا يعنى خلوه من المضمون ومن هم أساسى نلتمسه فى كثير من قصائده على نحو ما أسلفنا.

أما عن اللغة الشعرية، فلا شك أن إبراهيم داود يتميز بلغة بسيطة واضحة تنأى به عن الغموض المجانى أو الفتعل مجانياً الذى يتورط فيه كثير من الشعراء الذين يكتبون قصيدة النثر. وأنا أقصد بالافتعال المجانى التكلف الذى لا تقتضيه اللغة الشعرية؛ فالغموض يكون مطلوباً فى حالات نادرة حينما يكون مقصوداً لأغراض جمالية يتطلبها الموضوع نفسه.

غير أن لغة إبراهيم داود - رغم بساطتها ووضوحها وقدرتها على رسم صورة شعرية - تخلو من الموسيقى الشعرية.. وهنا تكمن فى الحقيقة أزمة النثر فى أغلب صورها، وأنا هنا لا ألزم إبراهيم داود أو غيره من شعراء قصيدة النثر بضرورة اتباع الشعر المقفى، فليس من حق أى ناقد أن يحدد للشعراء ما هو الشكل الفنى الذى ينبغى أن يختاروه، ولكن من حقه أن يطالبهم بأن يكون الشكل دائماً شكلاً فنياً. والشعر لا يمكن تصوره بدون موسيقى، حتى وإن كانت هذه الموسيقى باطنية فحسب، أعنى موسيقى تتدفق بشكل إيقاعى سلس عبر اللغة، ومن المسلم به أن الموسيقى تكمن أحياناً فى انتقاء الكلمات نفسها بحيث لا نجد كلمة تصدمنا داخل الجملة كما لو كانت نشازاً فى جملة موسيقية. وسأضرب هنا مثلاً على هذا النوع من «الكلمة النشاز» فى قصيدة لإبراهيم داود سبق ذكرها وبيان ما فى مضمونها من خصوبة، ولكننا نم نذكر الجملة التى وردت فيها هذه الكلمة، ففى قصيدة «الشتاء القادم» يقول:

الغناء سيهطل
الغناء القديم
لن تجرحك عندئذ
جيوبك الخاوية
وسيكون الله سخياً معك
لتغرق الجيران بالورود
وربما تتزوج في الشتاء القادم
وتنجب ثلاثة أطفال على الأقل
نجلس إليهم كل مساء
نعلمهم الرسم والقسوة والغناء

كلمة القسوة هنا أشبه بنشاز داخل الصورة الشعرية التي ترسمها اللغة هنا: فهي تتنافر مع صورة الحلم الحلم: بالحب والعطاء ووفرة العواطف والغناء والورود والرسم.

وأظن أن إبراهيم داود قادر على إبداع صوره الشعرية في لغة موسيقية، وسأضرب مثلا على قدرته على هذه الموسيقية الباطنية في بنية الصورة الشعرية، وهي موسيقى تكمن أحياناً في تكرار كلمة أو مقطع على نحو يشبه تكرار وتردد الجملة الموسيقية بآلات متنوعة وبحركات موسيقية متنوعة في اللحن الموسيقي من حيث السرعة والبطء. وهذا المثال يتمثل في قصيدتين قصيرتين في ديوانه «مطر خفيف في الخارج»: في قصيدة بعنوان «علاقة» يقول(٨):

في كل مرة تقول:
لن أراك ثانية
في كل قبلة تقول
هل أراك ثانية
في كل ...
نلتقي إلى الأبد

وفى قصيدة «تردد» يقول(٩):

لم لا تهاتفها مساءً
وتُعيد ماء الورد؟
لم لا تهاتفها صباحاً
حلو صباح الورد
لم تذكرها بصوتك؟!

إن جماليات اللغة هنا لا تكمن فى موسيقيتها الباطنية، ولكن أيضاً فى أن هذه الموسيقى ليست مفتعلة، وإنما هى جزء من نسيج الصورة الشعرية وما تسقطه من دلالات وإيحاءات.

ففى القصيدتين (وخاصة فى القصيدة الأولى «علاقة») نجد نوعاً من التردد الصوتى للغة يتصاعد تدريجيا كما تتصاعد الجملة الموسيقية فى السلم الموسيقى مرة أخرى. وهذا التصاعد يحمل معه تصاعد أو تنامى الصورة الشعرية وهى هنا صورة توحى بالإستسلام الأنثوى الذى يحدث على نحو تدريجى ليبلغ ذروته فى لحظة معينة. وهذه الصورة الشعرية تكمن بعض من قيمتها فى أنها ليست مجرد تعبير عن حالة ذاتية شبقية خاصة بالشاعر كما هو الحال فى قصائد أخرى، وإنما تعبر عن حالة تأملية للشاعر إزاء موقف الجنس أو الحب العشقى عند المرأة من خلال لغة موسيقية متجانسة مع بنية هذه الصورة الشعرية فى تصاعدها الدرامى. وهذا ما يدفعنى إلى القول بأن الشاعر يمتلك القدرات التى تتيح له أن يمارس اللغة الشعرية الموسيقية. ولذلك فإنى أتمنى أن نسمع منه لغة مختلفة فى الشتاءات القادمة.

د. سعيد توفيق
آداب القاهرة

الهوامش

(١) Hans - Georg Gadamer, The Relevance of the Beautiful and Other Essays (Cambridge University Press, 1988), p. 31.

(٢) إبراهيم داود، ديوان «مطر خفيف فى الخارج» (القاهرة، دار شرقيات للنشر والتوزيع) طبعة أولى سنة ١٩٩٣، ص ٧.

(٣) إبراهيم داود، ديوان «الشتاء القادم» (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة ١٩٩٦)، ص ٢٣.

(٤) ديوان «الشتاء القادم» ، ص ١٠٥.

(٥) ديوان «الشتاء القادم، ص ١٧.

(٦) ديوان «الشتاء القادم»،ص ١٩.

(٧) ديوان «الشتاء القادم»، ص ١٠٤.

(٨) ديوان «مطر خفيف فى الخارج»، ص ٣٠.

(٩) ديوان «مطر خفيف فى الخارج» ص ٣١ .

قراءة فى حكايات المدندش

مدخـــل:

حين عرض كل من استاذنا عز الدين إسماعيل وصديقنا محمد غيث عمل قراءة نقدية لهذا العمل الروائى قبلت وتحيرت، فللنا قد مكانه وللمبدع مكانه، وقصارى جهدى أن تكون هذه القراءة فى المحل الأخير لونا من الحوار مع الأستاذ أحمد الشيخ مبدع العمل من جهة ومع أساتذتنا من النقاد من جهة اخرى .. ومع الأخوة المهتمين من حضور هذه الندوة .. وإذا كان لكل مبدع تكوينه النقدى الخاص - وشأنى شأن الزملاء من المبدعين - لدى نفس التكوين النقدى الخاص، إلا أنه يظل خاصا وغير قابل للتعميم .. لأنه مقيد باستخدامه فى عملية الإبداع لدى كل مبدع ..

لهذا دعونى أستميحكم عذرا .. وليكن قراءتى هذه واحدة من القراءات المقترحة من واحد من متلقى العمل بعيدا عن المطلع النقدى وأجرومية النقد الأدبى فهى فى المحل الأول من اختصاص أساتذتنا النقاد .

من هو المدندش ؟! :

سؤال سألته لنفسى مرارا خلال قراءاتى لهذا العمل .. سألته أحيانا للكاتب .. وسألته لمن ينتمون إلى ريف مصر وقراه ممن أعرفهم ..

قال البعض: نعم.. فى القرى يوجد طبال للكفر يقوم بوظيفة إعلامية فى المحل الأول .. وهى وظيفة اجتماعية - كما نرى - مقيدة بالمادة الإعلامية التى يطلب إليه نقلها إلى كافة أهل القرية .. وهو قد يكون عارفا بأسرار الأهالى وقد لا يكون مطلعاً عليها .. غير أن لديه قدرا من المعرفة بهذه الأسرار نتيجة تعدد نشاطاته الفرعية حين يجترح عملا أو آخر طلبا للقمة العيش .. ونتيجة ما لديه من وقت فراغ يقضيه عادة التسكع والتجوال والبص والإنصات .. فلما سألتهم عن وظائفه الأخرى فى القرية كأن يكون أيضا زمارها ورداحها ونادبها

وكانتم أسرارها والعليم ببواطن أمورها استهولوا ذلك .. وقالوا: إن هذه الوظائف لا يمكن فى الواقع أن تجتمع لشخص واحد..

فلما سألتهم عن لقب الطبال .. لم يفهموا سؤالى .. فسألتهم إن كان لقب مثل هذا الشخص هو «المدندش» قالوا: قد يكون هذا اللقب لشخص بعينه .. ذلك الذى يفرح بالحياة ويرى محض وجوده فى العالم نعمة .. محض الوجود بالجسد نعمة، تستوجب الفرح الغامر .. والدندشة أى التزين بزينة مناسبة. انتهى كلامهم، وصار على - كقارئ ، بضعة أمور:

أولها: الإجابة عن نسبة «المدندش» إلى واقع القرية المصرية كما جاء فى هذا العمل الذى تدور أحداثه فى واحدة من القرى المصرية هى «كفر عسكر .»

ثانيها: تلمس الضرورة الفنية التى أدت بالكاتب إلى تكليف المدندش بمهمة الحكى وهى تقع فى المسافة بين وعى الكاتب ووعي الشخصية المحورية فى العمل الا وهى المدندش.

ثالثها: ماذا حكى لنا المدندش وما الطاقة التفسيرية لما حكاه؟ وفيما يلى سنتناول كلا من هذه الأمور الثلاثة.

أولاً: فى نسبة المدندش إلى واقع القرية المصرية:

للإجابة عن ذلك لابد لنا من سؤال المدندش عن هويته كما جاءت فى هذا العمل .. وقد حدثنا المدندش عن نفسه أكثر من مرة وفى أكثر من موضع يقول ص٥:

«أنا حسنين المدندش، حلاق حمير الكفر ومداوى جراحها، طبال الكفر وزماره، رداح الكفر ونداب الموتى والمغدورين وكاتم أسرار النسوان، لا خلفة ولا عيل، وأنا الذى ولدت المواشى، تتفتح الأبواب إذا قصدتها، أتعشى وأشرب الشاى، ولى من كل ذبيحة نصيب معلوم، ولسانى حصانى المفلوت، يوشك ان يرمينى فى الهلاك لولا لجام العقل، فى طفولتى وصباى حفظت نصف كتاب الله، وحملته على صدرى، لكننى فى صدر شبابى استدرت، وانحرفت، وسافرت، ورجفت، وقرأت كتب الأفندية، وتلامذة المدارس، كنت أشحذها شحاذة أو اسرتها سرقة، أقرؤها وأداريها دون غرض معلوم، كتب عن الجن والناس والبلدان البعيدة وتواريخها، عن البحار، والجبال، وانساب القبائل

القديمة، وسلالات الفجر، سافر، ورجعت، ومن حدود بلاد النوبة عرفت ناسا، وعرفنى ناس، ورغم الفقر وقلة الحيلة معدود فى الكفر ومحسوب حسابى»

وفى ص ١٠٧ يقول مخاطبا ناس الكفر:

«أنا حنين بن حنين ولتاسع حنين كما تعرفون، وصفتموهم بنفس الوصف ولم يعترض أى حنين على صفة «المدندش»، الدندشة كما قال جدى لأبى مرة، تعنى الفرح والبهجة، وعلى أى مدندش فى هذه الدنيا أن يقوم بوظيفته الأصلية «الدندشة» ولا مانع من إضافة بعض الأعمال الأخرى مثل توليد البهائم، أو حلاقة شعر الحمير، أو الندب على الأموات، أو زفة العرسان، أو تجريس من أمر الأكابر بتجريسهم».

أما أم المدندش فإنها «مرضعة عيال الكفر» (ص١١٦)، «ولم تكن تملك أكثر من ثديين نافرين ممتلئين على عود نحيل نحيل، هو فى الحقيقة، وبحسب ما كان الكل يقول جلد على هيكل عظمى، إنما صدرها، يا سبحان الله، أعجوبة، صحو ونفور وامتلاء أكثر من أثداء البنات العذارى والنسوة الوالدات، وكان لها لسان مشهور له بدقة الوصف، إذا وصفت رجلا من رجال الكفر بصفة رددها الأهالى دون تردد، وإذا قالت عن امرأة أو بنت أى شىء صار حقيقة لا تقبل المراجعة، وربما بسبب ذلك كان الأكابر يترددون إليها أكثر من ابى، وربما بسبب وجودها كنت أشعر بالحماية، وأتجاسر على الكل».

وأما أبوه فقد انخطف منه وهو بعد فى السن التى لا تدرك طبائع الخلق وكيفية التعامل مع الناس» ص ١١٧، وهو رجل طيب القلب كان يعتقد بأن الدعاء لا يجوز إلا على الظالم والمفترى»، وأنه «لا العين بتعلا عن الحاجب، ولا المية بتطلع فى العالى» ص ١٠٣، فإذا سأله ابنه: ليه؟ يجيبه «أهو كده وخلاص، وما اعرفش ليه» ص ١٠٤ .. وقد كان مآل هذا الأب فاجعا .. فقد قتله قهرا خال سلمان أحد الأطفال الذين أرضعتهم أم المدندش زكاة عن ابن بطنها الوحيد الذى عاش عتيقا للجن الذين لم يتركوا لها غيره من أبناء قبله كافوا للموت ..

يتحدث المدندش عن يوم القهر ذاك فى سياق حديثه عن العلاقة بينه وبين أبيه .. يقول: ص ١٠٤ تعليقا على إيمان أبيه بأن العين لا تعلو عن

الحاجب وأن المية لا تطلع فى العالى:

«وكنت أشعر أنه يعرف ويدارى، يتأكد لى عجزه وهو الواعى بأحوال الناس، وأغراض الناس، وأصول الناس، كنت أقول لنفسى إنه يتيم، وإن أمى يتيمة، وإنني يتيم، يجمعنا كلنا يتم الفقراء، فلا خدمة الأكابر ولا التضحية من أجلهم تحمينا من غضبهم ساعة الغضب، ولا رضاهم عنا - فى بعض الأوقات - يشفع لنا عندهم، أو يجعلهم لنا سندا، أو ظهرا يحمينا من الضرب على البطون والأقفية والأصداغ، ومهما دارت الأيام فلن أنسى ما فعله عزت فينا يوم جاء الخفيران يطلبان أبى لمقابلة حضرة العمدة مرسى، كنت فى صحبته، ورأيته، وهو يقف مطرقا، والحاج مرسى يوبخه ويهينه، دون أن يرد، وكان عزت هناك جالسا على الدكة، وإلى جواره سلمان، وعرفت أن فى الأمر بطة مأخوذة من سرب البط السارح فى الترعة، ويدعى عزت أنها تخصه، كنا بالفعل قد تعشينا فى الليلة السابقة بلحم بطة، ولم تكن هى المرة الوحيدة التى نتعشى فيها بلحم بطة، لكنها كانت المرة الأولى التى يتهمون فيها أبى بسرقة البط» والحادثة مريرة انتهت بموت الأب قهرا - كما أشرنا - ولعل مشاركتنا للمدندش هذه الحادثة يفيد أكثر فى تعرفنا إليه ص ١٠٤، ١٠٥، ١٠٦ ... فلنرجع إلى هذه الصفحات لنرى رؤية المدندش للعالم فى تلك السن الصغيرة .. تلك الرؤية التى يختمها بصيحة كبيرة: «الفقراء يتامى يا ناس .. الفقراء يتامى حتى لو كانت لهم أمهات مثل أمى وآباء مثل أبى».

المدندش إذن شخصية من لحم ودم، يمكن أن تعرض العالم على مكوناتها كما رسمها الكاتب وأن تعرض مكوناتها على العالم، وفى خضم عمليات التفاعل التى تفرضها العلاقة بين ذات الراوى والعالم يمكن أن يصعد وعى المدندش إلى مستويات من التجريد كما يمكن أن يفرز لنا تجيدات محددة لهذا الوعى عبر عملية الحكى. وهذا التذبذب بين الأفكار المجردة والصور المجسدة هو الذى يدعونا إلى طرح نسبة المدندش إلى واقع القرية المصرية .. فمثل هذه الشخصية لا يمكن نسبتها إلى الواقع - فى حدوده المتعينة - إلا فى حالة واحدة هى حالة الإبداع ..

بعبارة مباشرة يوجد «المدندش» فى واقعنا كحالة وعى ممكنة، وليس

كوجود متعين .. لكن «أحمد الشيخ» يقنعنا بوجوده متعينا، ويبنى شخصيته، كما رأينا، غارساً جذورها من خلال أم وأب ومن خلال بيئة اجتماعية/ اقتصادية/ سياسية استمدت مفرداتها من المشهد العام للقرية المصرية أو بالأحرى استمدت مفرداتها من مصر كلها باعتبار أنها قرية .. أو مجتمع فلاحين.

إن «المدندش» هنا كشخصية ليس غير فرض فنى سوّغ لنا الكاتب قبوله كشخصية محورية نستجلى قسماتها عبر الحكايات المكونة للعمل

ثانياً: فى الضرورة الفنية لشخصية المدندش:

هنا نجد أنفسنا فى مواجهة ما أطلقنا عليه الضرورة الفنية التى حتمت على الكاتب هذا الاختيار .. وهى ضرورة نابعة من الإجابة على السؤال التالى: ماذا يريد الكاتب أن ينبئنا به؟

يريد الكاتب أن ينبئنا بكل الأنباء الممكنة عن مصر وتاريخها من خلال واقع «كفر عسكر» الذى يختار حكايات ثلاثة من حكاياته حكاية النسافة، وبعدها حكاية المغدور وأيامه، ثم حكاية سلمان ودواره .. والموضوع مشاع بين كل كتاب الرواية والقصة فى مصر، كما نرى. وقد يرى أحمد الشيخ نفس رأينا.. «وكل الأنباء الممكنة» هى مطلب طموح لكاتب لم يتجاوز عدد صفحات عمله هذا مائة وتسعاً وثلاثين صفحة .. وهذا ما حتم عليه اختيار المدندش ورسمه هذا الرسم المتوسع الذى يستطيع استيعاب المطلوب.

ونحن إذ نستقبل تأملات المدندش، وأحكامه، وتفسيراته، وشروحه، ووقائع حياته؛ نظل - كمتلقين - فى تلك المسافة الواقعة بين وعى الكاتب بالواقع المصرى وبين وعى المدندش به .. ويزكى من وقوعنا فى هذه المسافة لجوء الراوى إلى ضمير المتكلم فى روايته .. فهو ليس راوية من أولئك الرواة الحايدين .. بل هو رواية متورط فى أحداث الحكاية .. وأكثر من ذلك نراه منحازا ..

قد يكون تورط الراوى فى أحداث الحكاية تجربة مطروقة لدى كتاب آخرين .. يتفاوتون فى استيفاء شروطها التى تنعكس فى مستوى التوفيق فى التشكل الفنى لحكاياتهم .. وأحمد الشيخ من هذا الفريق الذى استطاع

استيفاء هذه الشروط وهى تتراوح عادة ما بين : علة الحكى متورطا ، ونمو التشكيل الفنى نموا متصاعدا يجعل المتلقى قادرا على الاستمرار فى القراءة .. أو بتعبير آخر يشكل هذا التوفيق فى استيفاء هذه الشروط - العقد الضمنى بين الراوى المتورط فى أحداث الحكاية والمتلقى .. إن مثل هذا الراوى ليس جديدا علينا .. وتوفيق أحمد الشيخ فى التشكيل الفنى ليس مفاجأة .. فهو كاتب متمرس .. غير أن الجديد أن يكون الراوية منحازا .. لأن الانحياز هنا ينطوى على مصادرة خطيرة لحرية القارئ ..

ولنتوقف قليلا لدى بعض مظاهر هذا الانحياز:

- إنه على طول صفحات الحكايات مع العدل وضد الظلم، مع البوح وضد السكوت، مع البسطاء المسحوقين وضد الأكابر، وحتى النسافة تلك المرأة الانتهازية المتسلقة، كان منحازا إليها وهو يراها تخسر بعنادها وصلابة رأسها كل ما حققته من مكاسب اقتصادية واجتماعية .. ومن باب أولى أن يكون منحازا إلى سيد افندى الأفندى الثورى المغدور .. وأن يكون منحازا ضد اخيه فى الرضاعة سلمان أو العقيد سلمان

- ثم يظهر انحيازه جليا فى تلك الأوصاف التى تنطوى على أحكام معيارية أو أحكام قيمة. . لا يمل من وصف كفر عسكر بها ابتداء من الصفحة الأولى من العمل فيصف الكفر بالكفر «الأزرق» ص ٥ ، وبالكفر «البرتقالى» ص ٦ وبالكفر «الزهرى» ص ٧، وبالكفر «الوردى» ص ٨ وتتابع هذه الأوصاف وتتنوع مصادرها على طول صفحات العمل معلنة انحيازا بعد انحياز فالكفر تارة ليمونى، وتارة مشمشى فى زمن مشمش ص٣٥، ثم هو كفر سنجابى ص ٣٦ أو كفر دندراوى ص ٣٧ .. الخ هذه الأوصاف التى يطول الكلام فيها .. والتى حملناها باختصار على واحد من مظاهر انحياز الراوى ..

- لا يتوقف الانحياز فى لغة الراوى عند هذه الأوصاف بل لدينا أكثر من نص يشهد بهذه الانحيازات وبخاصة حين يتحدث عن نفسه.

إن هذا الانحياز بالاضافة إلى تهديده لحرية المتلقى على نحو مستفز يهدد أيضا بتكوين رأي معارض لهذه الانحيازات من قبل المتلقى الأمر الذى يجعل من عملية القراءة صراعا متصلا بين وعى الراوى ووعى المتلقى .. قد

تؤدى إلى ضيق المتلقى بالعمل وانصرافه عنه لولا عامل شديد الأهمية والحساسية كان يعيد التوازن إلى هذه العلاقة ذلك هو عمق معرفة الراوى بمادة حكيه وسيطرته عليها من أول حكاية إلى آخر صفحة من آخر حكاية ..

لقد استجاب أحمد الشيخ للاحتياجات الموضوعية لأله العام فكان اختياره الغنى لهذا الرواية المتورط فى أحداث الحكايات وفى انحيازات يرتبها مكانه الطبقى اختيارا موفقا زكّاه استيعابه العميق لموضوعه .. هذا الاستيعاب الذى يبدو لنا كوعى متعال فى لحظات السخرة من الكفر وناسه .. وكوعى مندمج فى لحظات التفاعل الخالص مع الأحداث .. نتواجه بهذين النوعين من وعى الراوية فى الحكايتين الثانية والثالثة أكثر مما تواجه بهما فى الحكاية الأولى ولعل سبب ذلك كامن فى أن الحكايتين الثانية والثالثة تعالجان الفترة التى تتراوح ما بين أواخر العهد الملكى وأواخر عهد السادات .. بكل ما توج بن من تفاعلات سياسية واجتماعية واقتصادية فى كفر عسكر.

ثالثاً: فى حكايات المدندش وقدراتها التفسيرية:

حكايات المدندش إذن عمل روائى مكون من حكايات ثلاث منبثقة من وعى هذه الشخصية الراوية المتورطة فى الأحداث التى تروبها انبثاقا يكاد يكون تلقائيا ونحن إذ نتابع المدندش وهو يحكى نستجلى هذه الشخصية وعالمها شيئا بعد شىء لكن دون نظام قبلى سابق على عملية الحكى .. إن قسمات وملامح المدندش تظهر لنا من خلال بنية كل حكاية ففى «النمافة وزمانها» تتجلى جوانب من هذه الشخصية ثم تزداد هذه الجوانب عمقا من خلال حكايته عن «المغدور وأيامه» بما يضاف إليها من جوانب جديدة .. وفى الحكاية الأخيرة «سلمان ودواره» يستوفى الراوى رسم الملامح الدقيقة للشخصية حيث تطالعنا هنا طفولة المدندش وأصوله الاجتماعية .. وضع الكلمة الأخيرة فى الرواية نكون قد حصلنا على هذه الملامح فى تجلياتها الفكرية والنفسية والاجتماعية والجدية .. فى نفس الوقت الذى نكون قد حصلنا فيه على مذاقات اللحظة التاريخية التى تعيشها هذه الشخصية ..

وإذا كنا قد ركزنا فى هذه القراءة على شخصية المدندش ونسبتها إلى واقع القرية المصرية بمعناه ودلالاته الأوسع، وتلمسنا الضرورات الفنية التى

استوجبت من الكاتب هذا الاختيار فقد كان هدفنا هو الكشف عن وحدة العمل الروائى وعن طريقتنا فى اكتشاف هذه الوحدة ..

ولعل هذه القراءة تكون قد أشارت إلى أن وحدة العمل الروائى مفهوم من تلك المفاهيم المراوغة التى صار على كل كاتب أن يعيد طرحها طرحا جديدا من خلال مجمل إمكانياته التى نرى أنها تتجاوز زاوية الالتقاط الخاصة لتشتمل على مدى استيعابه لموضوعه، وعلى وعيه بدوافعه الفنية، وعلى قدرته على مراجعة هذه الدوافع ونقدها عبر عمليات التشكيل الفنى لهذا الموضوع..

قد نختلف أو نتفق مع المدندش، أو مع كاتبنا فيما يطرحه علينا المدندش من مواقف سياسية أو اجتماعية أو من رؤى غير أن هذا الاختلاف أو الاتفاق له محلات أخرى .. ذلك لأن الإضافة الجوهرية لفن الرواية كما نراها هنا هو مدى نجاح الكاتب فى طرحه لواحد من تجليات المفهوم المراوغ الذى أشرنا إليه .. ألا وهو وحدة العمل الروائى .. ونحن نرى أن حكايات المدندش هى طرح لتجل آخر جديد من تجليات هذا المفهوم .. وقراءتنا هى فى نهاية الأمر واحدة من القراءات الممكنة لهذا العمل الثرى.

واختلافنا مع أحمد الشيخ أو اتفاقنا معه له مصدر واحد دعونى أسميه بالقدرات التفسيرية التى يزودنا به طرحه الأدبى فى هذا العمل...هذه القدرات التى تساعدنا على استبصار الواقع .. فهل ساعدنا أحمد على ذلك ..؟

هذا أمر تحدده الإجابة عن السؤال التالى؟

- هل ما يطرحه علينا هو واقع الفلاحين من خلال هذه الحكايات الثلاث أم أنه الواقع المصرى عموما من خلال القرية الافتراضية ألا وهى قرية كفر عسكر .؟!

إننى أميل إلى أنه قد طمح إلى تفسير الواقع المصرى من خلال هذه القرية الافتراضية . وهنا قد نختلف لأن إمكانيات وقدرات هذا النموذج مؤسسة على الرؤيه الاجتماعية الاقتصادية بشكل يكاد يكون مقطوعا عن البعد الثقافى الشامل بطبقاته المتعددة .. هذا البعد الذى يشتمل على وعى الجماعة ولاوعيها وليس على واقعها المتعين فقط..

قد يكون ثمة إشارات إلى هذا البعد الثقافى كالفقرة الواردة ص ٢ -

حيث يقول تعليقا على زواج البنت الكبرى للنسافة من ذلك الرجل القعد الخليجي يقول على لسان المدندش :

«كنت في الخلاء أدعو الله بصوت ويسمعني:

- يا رب الأنبياء أمنحنا القوة حتى لا نضعف مثلما ضعف كل شيء من حولنا، الزرع والضرع وفحولة الثيران والتيوس والكباش، خلصنا من الوهن الذي طال مجرى الرياح الذي هو تفريعة من نهر نيلك، ساعدنا على الصد والرد ومقاومة الزمن البراني، والقرش البراني، أجرنا لأننا قبلهم عرفناك، وقبلهم عبدناك ولا مجير سواك»

أو الإشارة الأخرى (ص٤٨، ٤٩) حيث يناقش المدندش المصرية كطابع أصيل.. وعما إذا كانت متحققة في شخصية أو في شخص سيد أفندي المغدور، فهو حائر، أيهما المصري كريم العنصرين. (انظر ذلك).

إن الواقع المصري مغروس في طبقات تاريخية تجعله يتجاوز فترة ما قبل ثورة يوليو ١٩٥٢ وما بعدها وحتى الآن .. وقدرة الأدب كنموذج تفسيري لطبائع الناس وللصراعات فيما بينهم تتجاوز بكثير قدرات الرؤية الاجتماعية الاقتصادية الدارجة في شكلها المعروف .. وأي تأسيس لرؤية فنية أدبية تتجاهل عمق البعد التاريخي للمجتمع المصري لن تكون قادرة على إلهامنا بأعمال كبرى نستبصر بها واقعنا وجذورنا واستشرافاتنا للمستقبل استبصاراً كافيا.

إن الأدب كنموذج تفسيري كان ينبغي له أن يتسم بالكلية ولا يتأتى للأديب إنجاز ذلك إذا كان منهجه منحازا .. فمنهج تشكيله الفني سيقع عليه ظلال هذا الانحياز إن لم يصطبغ به تماما .. وفي سياق استلهام حياة الفلاحين في الأدب المصري اصطبغ التشكيل الفني للأعمال بمستوى فهم واستيعاب الأيديولوجيا عند كل أديب من أدبائنا كأداة تفسيرية لواقع الفلاحين المصريين .. وأية أيديولوجيا يمكن أن تساعد في رؤية الواقع من سطحه .. لكنها لا تتوغل في خصائص الواقع وتعرض لكثير من هذه الخصائص على ألوان من الأسباب احادية الاتجاه. فلا يستطيع الأديب الذي يقتصر عليها أن يبدي في تشكيله ما لم يكتشفه فعلا.. فتلك السمات الدقيقة تظل غائبة بمقدار إغيابه

عن الوجدان فى هذا الواقع .. هذا الوجدان الذى يتحقق من خلال تعمق هذه الخصائص على الزمان والمكان .. زمان هذا الشعب ومكانه .. فنسبة غير قليلة من هذه الخصائص قد بزغت وتشكلت فى ليل التاريخ وما زالت حية وفاعلة فى حياة الفلاحين المصريين حتى الآن سواء سكنوا الريف أو المدينة..

وأحمد الشيخ فى هذا العمل قد أوهمنا بواقع ريفى فى تشكيله الفنى .. لأنه فى صلب موقفه الإبداعى صاحب نظرية فى هذا الواقع المصرى وليس الريفى على وجه الخصوص .. ولذا فإنه يبنى واقعا ريفيا إيهاميا ليبدى نظريته من خلال التشكيل الفنى فى النماذج المحاكية لفكرته عن الواقع المصرى فى تبديات منتقاة بعناية:

أولها: النسافة التى تحكى حكاية عبثية تدعونا لألوان من الضحك الأسود والرمادى .. إذ جاءت النسافة من السد العالى بثلاثة أولاد تشكلت مصائرهم على منسج الأم وطبيعتها الصلبة .. وهى معروضة بلغة حريفة .. اكتسبت طعومها من إحساس الكاتب بما فى واقع الحراك الطبقى من حقائق تدعو إلى الرثاء وتفجر روحيات الملهاة:

ثانيها: المغدور: وفيها يصوب الكاتب على محاولة فى تعريف المدندش كنمط للمصرى الحقيقى فى مقابل المغدور الذى يمثل المثقف ابن المدينة حتى لو كانت جذوره ريفية .

وهو ينجز هذا الهدف فى تشكيل ينجز به التعبير عن أفكار أخرى ذات بطانة عاطفية مرتكزة على كراهية أقوياء القرية من الأغنياء كراهية ممزوجة بالاحتقار والتعالى .. ويمثل التعالى فى هذه البنية مركز الذات الذى يصدر عنه المبدع أفكاره وعواطفه معاً .. وهو تعالٍ ثقافوى فى جوهره .. يستبيح به الكاتب باقتدار قانون المشاكلة ليرسم لنا شخصياته فى لحظات نفسية حادة وصدمية بلغة تؤدى دور الخطوط البصيرة الجريئة فى التشكيل لدى الرسام .. وهو فى المحصلة الأخيرة ينجح فى ترسيب انطباعات حادة عن كل شخصية ولا يتعمق العلاقات بين الشخصيات بطريقة أخرى .. بل يفعل هذا بنفس الأسلوب الأمر الذى يجعل الأثر النهائى للعمل فى نفس أثرا انطباعيا .. ويكتسب هذا

التأثير بعض الغنى من تشوفات ملحمية منبعها رصد الكاتب للتنوع فى أنماط البشر فى الحياة .. وهو رصد لا يرتقى بالتشكيل إنما يطلق فيه عبقا ملحميا قاصرا عن تعمق العلاقات بين شخصياته فى المستوى الملحمى لرؤية الواقع ...

ثالثا حكاية سلمان ودواره : وهى حكاية يصوب فيها الكاتب نحو إبراز أصالة المدندش فى مقابل قلة الأصل التى يتميز بها سلمان أخوه فى الرضاعة .. وتصويب الكاتب هذا قد أدى به فى تشكيل العمل إلى تقديم المدندش فى صورة البطل الضحية .. ضحية القهر .. وهو ضحية فيه نبل، إذ لم يقبل البطل (المدندش) منازلة أخيه فى الرضاعة .. وقدكانت لديه الفرصة سانحة ومضمونة .. لم يقبل هذه الفرصة وفضل عليها الموت وهو معانق كبرياءه المستمد من عهد اللبن . . عهد الرضاعة ..

وإذا كان الكاتب قد صوب هذا التصويب فإنه لم يعمق عهد الرضاعة هذا على نحو كاف، كى يترسب لدينا الأثر الكلى المطلوب..

ولعل هذا مرده إلى ارتكاز الكاتب على الموقف المتعالى الثقافوى الطابع الذى أشرنا إليه .. هذا الموقف الذى يجعل الكاتب على مسافة من شخصياته يراها دون تعاطف خالص .. فالتعاطف الخالص مع الشخصيات هو الباب الوحيد الذى تدخل منه هذه الشخصيات إلى وجدان الكاتب وتتلبسه ذلك التلبس الذى يمكنه من التشكيل المشبع بالتعرف لملامحها .. وقد كان من شأن غياب تعاطف الكاتب الخالص مع هذه الشخصيات أن ظل أسلوب الكاتب واحدا فى كل الحكايات .. أسلوب يعتمد الخطوط السريعة الجريئة ولا يهتم بتعميق العلامات التى من شأنها أن ترسب الأثر الكلى المطلوب ..

وإذا كنا قد أطلنا فالعمل وما يطرحه يحتاجان إلى أكثر من ذلك .. غير أننا فى الختام لا نملك إلا أن نحيى أحمد الشيخ فهو على أقل تقدير أقرب إلى القرية المصرية من كتاب آخرين ليس من بينهم الأستاذ يوسف إدريس.

***

فى القاهرة. شبرا. السبت ٢٢/ ٣ / ١٩٩٧.

قراءة فى ديوان «أبجدية الروح»*

لعبد العزيز المقالح

الديوان موضوع الحديث في هذه الليلة هو ديوان «أبجدية الروح» للشاعر اليمنى «عبد العزيز المقالح». والشاعر عبد العزيز المقالح من أبرز الشخصيات الأدبية فى اليمن المعاصر، بما قدم من شعر ومن دراسات حول الشعر؛ فقد كان وهو في مصر قد شغل بالدراسات العليا وحصل علي الماجستير والدكتوراه من جامعة عين شمس، وأنجز في الماجستير دراسة للشعر الشعبى اليمنى، وفى الدكتوراه كانت دراسته تتعلق بالشعر اليمنى الحديث والمعاصر، وقد عمل بعد ذلك في جامعة صنعاء حتى صار رئيسا لها، وما زال يقوم بالتدريس فى قسم اللغة العربية بكلية الآداب هناك. وقد أخرج على مدي السنين أو العقود الثلاثة الماضية ما يقرب من عشرة دواوين شعرية إن لم يزد عن ذلك، وأيضا له عدد من الدراسات بعد الماجستير والدكتوراه مطبوعة ومنشورة ومعروفة للمهتمين بالشعر والنقد. وعبد العزيز المقالح من شعراء المدرسة الجديدة في الشعر المعاصر وفى اليمن علي وجه الخصوص، ولعله أبرز رواد هذا الإتجاه الشعرى في اليمن؛ فقد كتب في الشكل الشعرى الجديد منذ بدايات الستينيات، واستمر علي هذا الأسلوب فى الكتابة حتى يومنا هذا، وهو من الشعراء الذين يتميز شعرهم - بصفة عامة - بقدر كبير من السماحة؛ فهو يعطي نفسه دون التواء ودون إغماض؛ وفى الوقت نفسه يبدو عمله الشعرى معبراً تعبيراً حقيقياً عن إنسان يعيش أزمته الخاصة التي لا تنفصل عن أزمة وطنه بحال من الأحوال، ويعاني فى صمت لأنه أميل إلي الصمت، وسنرى كيف

* نص المحاضرة التى ألقيت فى الجمعية المصرية للنقد الأدبى (موسم ١٩٩٦/ ١٩٩٧)

أن الصمت يعنى عنده شيئا أكبر من الكلام بل أكبر من كل كلام، وأصدق وأحق وأجدر بالاهتمام من أي كلام؛ فيه التواضع البالغ الشديد المغاير لكل ما هو مألوف من طبائع الناس في زماننا، وفيه أيضا قدر من إنكار الذات لا يمكن أن يخطئه الإنسان الذى عرفه عن كثب، وفيه كثير من الخصائص والصفات التي تجعل منه إنسانا قبل أن يكون شاعراً أو كاتبا أو ناقداً. ومن أجل ذلك كانت مكانته في اليمن يعرفها أو يحاول أو يعرفها بعض المراقبين للأمور من خلال وصفه بأنه هو «طه حسين» اليمن؛ وذلك لأنه يمثل واجهة ثقافية حقيقية لليمن خارج اليمن؛ لأن اليمن ثقافيا كان معزولا تماما عن الساحة العربية، ولم يكن أحد من العرب يحس فى أي موطن أو فى أي قطر بما يجرى هناك فضلا عن أن يكون علي صلة بأي إبداع ثقافى أو أدبى في ربوع اليمن؛ فكان عبد العزيز المقالح هو الصوت الذي استطاع أن يخرج من دائرة اليمن لكى يكون معروفا على الساحة العربية، بما نشر وما ينشر من كتابات شعرية. صحيح أنه لم يجاوز في إبداعه نوع القصيدة؛ بمعنى أن كل دواوينه تشتمل علي قصائد، وأنه لم يخرج عن دائرة الشعر فى شكل القصيدة حتى يومنا هذا ولعل الأيام تتمخض عن تجربة أو تجارب له فى مجال الكتابة الشعرية التي تخرج عن دائرة القصيدة إلي شكل آخر من أشكال الإبداع الأدبى.

وحين شرعت في قراءة هذا الديوان، وعنوانه كما ذكرت «أبجدية الروح»، كان طبيعيا منذ البداية أن يستوقفنى فى هذا العنوان كما يستوقف أي سامع أو قارئ له أنه يرتبط بشيء أو أنه مدخل إلي شيء يتعلق بالجانب الروحى في الإنسان؛ فالكلام عن الروح والأبجدية، ونسبة الأبجدية إلي الروح. والأبجدية كما نعرفها هى الحروف الأولى التي نصنع منها لغتنا: كل اللغة في كل أشكالها تؤول إلي أبجدية بسيطة؛ إلي مجموعة من الحروف. وعبد العزيز المقالح قد اختار عنوانا لديوانه «أبجدية الروح»؛ أي - بعبارة أخري - الحروف الأولى التي تصنع الروح منها لغتها الخاصة؛ فهى لغة الروح إذن إذا شئنا أن نعمم، ولكنها لغة

تقف علي عتبات الروح ولا تصل إلي مدي بعيد في صميم الروح. إنها مدخل إلى الروح إذا شئنا أن نعبر عن التجربة فى هذا الديوان من واقع الديوان نفسه.

وقد فكرت - عندما قرأت الديوان - فى أن أصنف مواقفه، وأن أري جُمّاع التجربة فيه من منظور الخطاب الشعرى الذي يشتمل عليه، والذي نتوقعه - بطبيعة الحال - عندما نقرأ ديوانا من الشعر.

ديوان الشعر جزء من سيرة طويلة لحياة الشاعر؛ وهذا الجزء يرتبط بمساحة من همومه - بلا شك، وبما كانت هى الهموم نفسها التي طرحت من قبل ولكنها يُعاد طرحها بشكل آخر أو يعاد النظر فيها. وعلى كل حال يمكن أن يكون لكل ديوان خطابه الخاص في إطار خطاب أعم وأوسع لكل أعمال الشاعر؛ فهناك ثلاثة مستويات علي الأقل للخطاب الشعرى:

١ - الخطاب الشعرى الذي نقف عليه في ديوان شعر.

٢ - والخطاب الشعرى الذي نقف عليه في أعمال شاعر.

٣ - والخطاب الشعري الذي نقف عليه في مجموع أعمال جملة من الشعراء.

علي أن هذه ليست هي كل مستويات الخطاب؛ إذ نستطيع أن نقول كذلك إن القصيدة الواحدة يمكن أن تكون خطابا شعريا بمعني ما، والمسألة تتوقف علي ماذا نقصد بالخطاب. ولا شك أن فكرة الخطاب تستبعد جزئيا أو مرحليا علي الأقل فكرة «الشعرية» إلي حد ما، مع أننا نقول إن الخطاب الشعرى نوع معين من الخطاب يرتبط بالشعر بصفة خاصة، لكن فكرة الخطاب بطبيعتها من شأنها أن تطغى علي الخصوصية الأخرى التى تنتمى إليها. فإذا كانت الشعرية جزءاً لا يمكن التهاون فى شأنه بالنسبة إلي الشعر، فإن الخطاب من شأنه أن يجعل هذه الشعرية في خلفية الاهتمام، لا لأنها غير مهمة فى هذه الحالة، ولكن لأنها تبدو عندئذ كما

لو كانت شيئا مفروغا منه؛ بمعنى أنه لماذا نتحدث عن شعرية الشعر الذي هو هو شعر؛ فهذا يصبح ضربا من تحصيل الحاصل لا جدوى منه، ولا إضافة فيه، ولا أهمية له، إلا بقدر ما نستكشف أبعاد الخطاب الذي يشتمل عليه العمل، وعندئذ يصبح الكلام عن الخطاب شيئا متعلقا بمنتج الخطاب في الدرجة الأولى، وبعلاقة منتج الخطاب بنفسه، وبالآخر، وبالآخرين إذا تعددت وجهات النظر، أو تعددت العناصر التي يدخل معها فى علاقات؛ أي بحجم علاقات الشعر مع نفسه، ومع الآخر، فى كل أشكال هذا الآخر؛ فهذا الآخر يمكن أن يكون فرداً، ويمكن أن يكون جماعة، ويمكن أن يكون وطنا، ويمكن أن يكون طبيعة، ويمكن أن يكون هو الله. إن كل هؤلاء هم «آخر» بالنسبة إلي الشاعر؛ والخطاب الشعرى من شأنه أن يقع بالضرورة - ضمن ما يقع - فى هذه المنطقة التي يكون فيها بين الشاعر والآخر هذا النوع من الإتصال. خطاب الشاعر إذن، أو الخطاب الشعرى، من شأنه أن يفصح عن ذات الشاعر، أو الذات الشعرية إن شئنا، وعن الذوات الأخرى التى تتراءى هذه الذات من خلالها، أي أنها تصبح بمثابة المرآة التي تتجلي فيها ذات الشاعر فيرى فيها نفسه؛ فهى موظفة من أجله، أي من أجل الوقوف علي ذاته، ومعرفة هذه الذات، والوعى بها، أو لمزيد من الوعى بها، أو تجديد الوعى بها، وفقاً لما يمنحه الاخر للذات من وسائل تعينها علي التبصر والفهم والاستكشاف.

الخطاب في الشعر يكون من الذات إلى ذاتها، ويكون من الذات إلي الآخر، كما يكون عن الذات فى منظور الآخر، ويكون كذلك من خلال التماهى أحيانا مع الآخر. إنها أشكال مختلفة من العلاقات، بل يمكن أن نصل إلي شبكة بالغة التعقيد من العلاقات، عندما نضع أمامنا مربع العلاقات الأولى ، أعنى علاقات الخطاب: خطاب الشاعر إلي نفسه؛ وخطاب الشاعر إلي الآخر؛ وأيضا خطاب الشاعر عن الآخر؛ لإن هذا وارد تماما. على أن الخطاب عن الآخر ليس من أجل الآخر - عادة - ولكن من أجل الذات أيضا؛ وهذا يعنى أننا ينبغى لنا أن نتذكر دائما أن الذات هى

هدف الكشف. فإذا كان الخطاب من الذات إلي ذاتها، أو من الذات إلى الآخر، أو كان من الذات عن الآخر، أو كان خطاب تماه مع الآخر (وهو ما يمثل الضلع الرابع فى المربع)، فعندئذ تستطيع أن نقول إجمالاً إن الآخر فى أي شكل من أشكاله هو بمثابة المرآة التى تتجلى فيها الذات لذاتها؛ التى ينضج فيها ومن خلالها وعى الذات بذاتها؛ التى تجد فيها الذات طريقا للتحقق على نحو أوقع وأفضل وأصح بالنسبة إلي نفسها. كل ذلك يمكن أن نستعرضه متقاطعا مع الأحوال التى تعرض للشاعر فيما يتصل بإقباله أو نفوره: بتقبله للأشياء أو رفضه إياها؛ بوعيه بها أو لا وعيه؛ أى بالعلاقات الإيجابية والسلبية التى تربط بين الشاعر والأشياء. الذات إذن يمكن أن تطرح ذاتها، من خلال الآخر - كما قلنا:

إما بالخطاب إليه؛

أو بالخطاب عنه؛

أو بالتماهى معه؛

هذا فضلا عن انقسامها لكى تكون موضوعا لذاتها فى بعض الأحيان. كل ذلك الاستجلاء لوعى الذات، أعنى إستجلاء الذات لوعيها: إستجلاءها أو إدراكها لحقيقة موقفها فى الوجود، فى الزمان وفى المكان، الآن وما بعد الآن، هنا وهناك - كل ذلك داخل في صميم الوعى الذى يترسب نتيجة للعلاقة أو لنوع العلاقة التى تربط الذات بالآخر، بل إنه عندما يكون الآخر هو التاريخ أو ما يحدث فى الآن - فإن هذا الآخر، كما يمكن أن يكون من الذات لذاتها، أي وسيلة فهم الذات لنفسها - قد يكون الاخر أيضا سببا لمعاناة الذات ولعذاباتها. والفكرة الوجودية الشهورة تقول: «الآخرون هم الجحيم». فالآخر يمكن أيضا أن يكون سببا أو أداة من أدوات التأثير فى الذات سلبا بكبتها؛ بتضييق الرؤيه أمامها؛ بالتسلط عليها.

ولعلنا نتذكر فى هذا السياق أنه كلما حدث مزيد من التكشف للذات أصبحت خاضعة أو أكثر خضوعا - حينئذ - لمقتضيات لم تكن فى حسبانها؛ أى أن التكشف - تكشف الذات - يخلق لها عندئذ مشكلة بدلا من أن يحل مشكلة. هذا ما أريد أن أوضحه وما أرجو أن يكون واضحا، وهو أن المزيد من تكشف الذات لنفسها، أى المزيد من معرفة الذات لذاتها، ليس حلاً من الحلول التى تريح الذات، أو ليس من باب تيسير الأمور والوجود على الذات، كما يبدو فى الأمر، بل أقول إن العكس قد يكون هو الصحيح، أي أن أعباء الذات عندئذ تزيد، حيث إن همومها تتزايد بقدر ما يتزايد وعيها بذاتها. إن هذه مسألة بدهية؛ فالوعى بالذات على الرغم من جدواه ومن أهميته ومن ضرورته هو أيضا عبء جديد يضاف إلي الذات. وبطبيعة الحال عندما يكون الآخر وسيلة أو أداة تعذيب للذات فإنه يمكن أن يشكل فى الحقيقة أزمتها فى هذه الحالة؛ يستوى عند ذاك أن يكون الآخر فردا أو يكون جماعة؛ أن يكون حتى صديقاً أو عدواً؛ لأنه فى كل الأحوال هنالك عذاب للذات يتحقق بشكل أو بآخر، بغض النظر تماما عن موقف الآخر من هذه الذات، إلا فى حالة وحيدة - فيما يبدو - تخرج بنا من هذه الدائرة القاتلة للذات؛ القاتلة للذات لأنها هى التى تسعى إليها، فطبيعة الذات، وطموح الذات، ورغبات الذات، كلها تسعى بها إلي هذا النوع من العلاقات مع الآخر، وكما قلت فإن هذا بقدر ما يكون كسبا لوعى الذات يكون عبئاً جديداً عليها، إلا - فيما يبدو لى - فى حالة واحدة، هى حالة العلاقة مع السماء؛ العلاقة مع الله؛ فهنا يمكن أن تأخذ العلاقة شكلاً آخر بالنسبة إلي الذات فتكون خلاصا، أي تكون هذه العلاقة بمثابة الخلاص للذات الشاعرة؛ الذات التى اكتشفت ما اكتشفت، ووعت ما وعت، فزادت كارثتها بنفسها، وزاد حزنها، وزاد ضجرها، وزادت كل الهموم التى تؤرق عليها حياتها بالضرورة، إلا أن تتوطد هذه العلاقة، أعنى العلاقة بين الذات والله، فهنا يتشكل موقف آخر جديد هو موقف الخلاص: خلاص الذات من كل العذابات التى تعانيها فى واقعها وفى علاقاتها بكل أنواع الآخر. ومن هنا، وفى هذا الديان،

وفى أشباهه من الدواوين التى صرنا فى وقتنا الراهن نألفها، والتى تنحو نحواً - كما يقال - صوفيا (وهو ليس صوفيا بالمعنى الصحيح ولكنه ضرب من الفيض الروحى لا أكثر، دون أن تفقد الذات بطبيعة الحال الأرض التى تقف عليها)، قد يحدث أن تصطنع الذات معراجا لها أو أكثر من معراج إلي السماء، مستفيدة من «المعراج الأول» بخطواته المختلفة؛ بفتوحاته، وبمكاسبه. ويصطنع الشاعر ذلك كله، لا لينتهى فى المعراج إلي نهاية تخصه هناك وليس علي هذه الأرض، بل إنه يعى تماما أنه مهما صعد واتصل، واستكشف وعرف، فإن ذلك كله سيعود معه إلي الأرض، لكن بأمل أن تكون هذه العودة خيراً للآخر يستطيع أن يصنعه الشاعر، ويكون الشاعر بذلك قد عرف طريقه ومهمته فى الحياة، التى تعوضه عن كل العذابات والمتاعب التى يعانيها.

ولا يشارك هذه العلاقة فى قوتها وأهميتها بالنسبة للذات الشاعرة إلا الشعر نفسه؛ فعلاقة الذات بالشعر تأخذ المسار نفسه. والمقصود هو الشعر عندما يكون صادقا وحقيقيا ونورانيا، بمعنى أنه ليس بالضرورة أن يكون إلهيا ولكن من الممكن أن يكون نورانيا تنويرياً، أو يكون نورانيا فيه شفافية الفكر، وشفافية الروح، وشفافية الرؤية؛ فكل ذلك يكون فى الشعر بمثابة تصحيح للآخر الذى يحتاج إلي من يأخذ بيده أو يصحح له المسار.

بهذه الخطة الأولية فى تحديد آفاق الخطاب الشعرى بالنسبة إلي الشاعر سأحاول أن أتحرك معكم فى هذا الديان، خصوصا أننا لم نستمع إلي شيء منه، وأن كثيرين منا لم يتح لهم أن يقرؤوه أو يحصلوا عليه. ولذلك حرصت على أن تكون النماذج التى سأقف معكم عندها منه معبرة عن كل العناصر التى تطرقت إليها فى هذه الكلمة التمهيدية منذ البداية.

وفى قصيدة بعنوان «فاتحة»، وهى أول قصيدة في الديوان، نطالع رؤية الذات لذاتها كيف تتشكل؛ كيف تري الذات نفسها عند عبد العزيز

المقالح فى هذا الديوان. يقول:

"أنا المنفى بين خرائب الأرواح/ داخل حفرة للوقت/ خارج وردة للعشق/ أخشى الله حين يقول لى أخطأت/ لا أخشى من النار".

المنفى بين خرائب الأرواح وداخل حفرة للوقت وخارج وردة للعشق - هذه هى أوضاع الذات التى تريد أن ترى نفسها؛ ولكن هذه الذات أيضا التى تخشى الله لا تخشاه حين تخطئ خوفا من النار؛ فالمسألة ليست تتعلق بجنة أو نار، بمعنى أن علاقة الذات بالسماء، أي علاقتها بالله سبحانه وتعالى، ليست علاقة خوف من النار، أى قائمة على سلوك يأخذ فى الحسبان أولاً وآخراً الخوف من النار - المسألة ليست بهذا الشكل، والقيمة ليست فى هذا؛ ليست فى أن نخاف النار أو نرجو الجنة. وهذا المعنى بطبيعة الحال ليس جديداً جدة مطلقة كما نعرف؛ فهناك من قالوا بهذا المعنى من قبل، مثل رابعة العدوية وغيرها من المتصوفة. ويمكننا - بطبيعة الحال - أن نقول إن كثيراً من الأفكار الصوفية أو اللمحات الصوفية - إذا شئنا القول - تظل تعيش معنا، وتظل حية، وبعضها يدخل في نسيج تفكيرنا أحيانا، دون أن ندرك مصدره إلا فيما بعد. وطبيعى أن ليس كل ذات بحيث تعى هذا الموقف على هذا النحو، ولكن الغالب أن تكون الجنة وأن تكون النار هما المعيار الذي يحكم أعمال المرء وسلوكه. يقول الشاعر أيضا مستأنفا، أو تقول الذات:

"يحاصرنى نزف الروح
تهجرنى مرآيا الحلم
يوغل في بياض دمى
سواد العصر/عتمته

سئمت الشعر/ عفت العالم المفتون بالكذب المموه بالشعارات التى سفحت دم الثار".

وهذا يعنى فى وضوح أن هنا تمردا علي واقع أسود مظلم، يشمل العصر كله؛ فالتهمة موجهة إلي العصر كله، وإلي عتمة العصر كله وسواده. وهذا السواد لا يقتصر على الوجود الخارجى، ولكنه يتغلل كى يفسد الضمير النقى؛ يفسد الدم الأبيض «يوغل فى بياض دمى سواد العصر» .

إن كل ذلك يأتى إذن من الخارج كى يحاصر الروح فى هذه الذات حتى لا تتحرك. وقد قلت منذ قليل إن الآخر قد يكون وبالا؛ أي أن معرفة الذات للآخر قد تكون وبالاً عليها، وقد تكون مؤذية لها؛ وهنا يتضح لنا هذا المعنى فى هذه الأسطر القليلة: «سئمت الشعر/ عفت العالم المفتون بالكذب المموه بالشعارات التى سفحت دم القار». فالكلام هنا عن الكذب المموه، والسأم من الشعر الذى هو وعاء لهذه الشعارات وهذا الكذب المموه. هذا هو نوع الشعر المقصود وليس المقصود بالبداهة هو الشعر إطلاقا، وإلا ماذا يكتب الشاعر هنا الآن؟ ماذا تكتب الذات أو ماذا تقول؟ ويتضح أن هناك شيئاً آخر يمكن أن يحال إليه الشعر حتى يمكن أن يتضح لنا هذا المعنى، وذلك عندما يصبح الشعر كلاما وكلاما؛ مجرد كلام «غبارى»، أى الكلام الذي يخلو من النصاعة والبراءة والتطهر، وتغلب عليه حسية الواقع، وتغلفه ضبابية الأشياء، ويسوده ظلام الوجود أو الجانب المظلم فى الحياة، إن ذلك كله يجعل الشعر شيئا بغيضاً، ومن ثم فقد سئمته الذات.

إن الذات تحاور نفسها أحيانا، وهذا الحوار يصطنعه الشاعر فى أكثر من قصيدة لكى يجد السلام مع نفسه إذا كان ذلك ممكنا. وفى الحقيقة يستخدم المقالح فى هذا الديوان صيغة الحوار بين صوتين مختلفين داخل القصيدة الواحدة. ويصبح الحوار بين هذين الصوتين فى ظاهره كأنه كلام ورد، أي قول وقول علي قول، ولكن مع التأمل يتضح أن القول والرد عليه هما قول للذات نفسها. وإذن فالذات حتى فى هذه الحالة يمكن أن ترتد منقسمة على نفسها، لأنها تقول وتعقب على ما تقول؛ تقول الشيء

وترد عليه، من خلال صوتين يبدوان كأنهما لشخصين آخرين، ولكنهما فى حقيقة الأمر هما صوت الذات. ويصطنع الشاعر هذا الحوار بين صوتين فى قصيدة عنوانها «صوتان»، حيث يستخدم ضمير المتكلم لأحد الصوتين، وضمير المخاطب للصوت الآخر، والحوار كله داخل نفس الشاعر. ولكن هذا التقسيم الظاهرى الدرامى فى منحاه إلي حد ما، يرسم خريطة لآفاق من المعاناة يعيشها الشاعر علي مستوي تحقق الذات وتحقق المعرفة الصحيحة، ومستوي صبوات الروح كذلك. وخلال هذه المعاناة تستكشف الذات ركائز وجودها. يقول الصوت الأول:

"لا تحزن إن الله معك

لا تحزن إن الشعر معك

لا تحزن إن الفقر معك"

فى هذه الأسطر الثلاثة من الواضح أن هناك تماهيا دلاليا بين الله والشعر والفقر، حيث يتماهى فى ذات الشاعر الإيمان «إن الله معك»والشعر «إن الشعر معك» والجوع والعرى «إن الفقر معك». وهذا الصوت أو هذه الرؤية أو هذا التمثل يطالعنا فى مواضع مختلفة من قصائد هذا الديوان. كذلك تنشق الذات عن نفسها لترى ذاتها فى قصيدة بعنوان «من مواقف سفيان الصنعانى»، يقول الشاعر فيها:

مثل صوت المطر / لمع السر فى راحتى / وهوى يستريح بأطرافها/ ابتل شخصى بماء الحقيقة/ وانشقت الروح عن نفسها/ عن فتى ذاهل فى السباق/ يرى نفسه عاريا يتلفع بالإثم/ هذا المسجى هناك/ هنا رجل فى الثلاثين من عمره يتسرب/ تنشع آثامه وخطيئته فى القصائد فى صفحة من كتاب/ ويكمل دورته/ يتلفع بالضوء والظل/ مشتعلاً بالجنون/ وفى فمه جزع وابتهال".

الكلام هنا عن شخصية تخرج من الشخصية نفسها؛ فمن هذا الفتى

الذاهل، فى السباق، الذى يرى نفسه عاريا، يتلفع بالإثم؟، وهذا المسجى هناك، ... «رجل في الثلاثين من عمره يتسرب، تنشع آثامه...». هذه هى العناصر جميعا، التى تراها الذات فى ذاتها؛ تراها فى نفسها، فتنزهل عما يجرى من تسابق حول مطالب الحياة القريبة الدانية؛ حول ما يشغل الناس أنفسهم به من مطالب الحياة ومآربها الفانية. إنه رجل فى الثلاثين من عمره، يتسرب، تنشع آثامه وخطيئته فى القصائد، فآثامه وخطيئته تتعلق بالشعر، والشعر هو خطيئته. وأظننا نتذكر هنا كلام صلاح عبد الصبور عن الشعر وكيف أنه خطيئته؛ ففكرة أن الشعر هو خطيئة الذات التى كأنها قدر لافكاك ولا مهرب منه، هي المعنى نفسه الذى يتجلى هنا... «تنشع آثامه وخطيئته فى القصائد فى صفحة من كتاب. ويكمل دورته...» إلي آخره.

ثم نأتى إلي الآخر بوصفه مرآة للذات، فنتوقف عند قصيدة بعنوان «ابتهالات». والوضع الذي يكون الآخر فيه مرآة للذات ربما كانت له أشكاله الكثيرة المختلفة؛ والمهم هو أن الذات عندئذ ترى نفسها فى الآخر ولكن فى حالة إبقاء على الآخر - كما لو كان له وجوده القائم المستقل الخاص. إنه وضع شبيه بالقناع وإن لم يكن قناعا. هناك حالة أخرى يقوم فيها الآخر بوصفه مرآة للذات عندما تتقنع الذات قناع الآخر، أى عندما تتخذ الآخر قناعا لها. هذا وضع؛ وبطبيعة الحال تتحدث الذات من وراء هذا القناع عن ذاتها فتأخذ ما وراء القناع من دلالات خاصة بهذا القناع لكى تنسبه إلي ذاتها.

هنا يحدث نوع من التقنع كما قلت، ولكن يبقى لشخصية الآخر وجودها المستقل نسبيا. يقول الشاعر فى هذه القصيدة المسماة «ابتهالات» :

«تسللت ذات مساء شديد الظلام إلي منطق الطير/ كان الفريد هناك يحدث أنصاره وتلاميذه/ بعد أن عاد من مدن العشق

ممتلئا بالمحبة للناس والطير [أي بعد معراج له أو بعد رحلة روحية عاد كي يحدث تلاميذه - عاد من مدن العشق كى يحدث تلاميذه ممتلئا بالمحبة للناس والطير والكائنات القريبة والكائنات البعيدة] **قال لى أيها الجاهل الجاحد الحق/ إن التعصب أفعى/ وإنك مهما ارتقى بك وجدك/ لست سوى حفنة من تراب**".

طبعاً هذا الوعى بحقيقة أنه «مهما ارتقى بك وجدك لست سوى حفنة من تراب»، وأن الإنسان لن يكون روحا خالصة، وأن العنصر الترابى فيه يظل له وضعه وكيانه، ويظل جزءاً من حقيقته التى لا يمكن أن تهمل - الوعى بهذه المسألة لم يكن يحتاج بطبيعة الحال إلي فريد الدين العطار، أو مراجعة كتاب «منطق الطير» له، أو العودة من مدن العشق بهذه الحكمة. لكن على كل حال نحن هنا نباشر كيف تحاول الذات أن تسند الخبرة المكتسبة إلى مصدرها، أو إلى ما يمكن أن يكون مصدرها، لكى تكون أوثق فى وقعها عليها وعلى الآخر. وهنا يأتى الحديث الذى يدلى به فريد الدين العطار إلي الذات. «أيها الجاهل الجاحد الحق...» إلخ .

هذا الحديث - بطبيعة الحال - هو حديث من الذات إلي ذاتها، وإن بدا لنا الموقف كما لو كان استلهاما لشخصية لها حقها فى أن تقول مثل هذا القول. وفى اختصار أريد أن أقول إن للذات محاولات كثيرة تصطنعها لكى توحى بأنها تحصّل من الخارج، ومن هذا ومن ذاك، ومن هنا ومن هناك، وهى في حقيقة الأمر تتحرك داخل نفسها. الذات تنقسم، ثم تعتقد أنها وقد انقسمت قد صارت حقا شخصين مختلفين، وأنه عندئذ لا بأس من أن يدور الحوار بين هذين الشخصين، وأن يأخذ هذا من ذاك ويأخذ ذاك من هذا، وكل ما فى الأمر أنها عملية داخل الذات لا أكثر ولا أقل، ما دمنا نتحدث فى إطار الشعر بحثا عن الأبجدية. الآخر أيضا وسيلة لطرح الذات لذاتها، لأزمتها ولرؤيتها من خلال خطابها إلي الآخر. ويحدث الشيء نفسه مع الذات المأزومة: فهى تطرح أزمتها ورؤيتها لهذه الأزمة - أيضا - من خلال خطابها إلى الآخر.

الذات تخاطب الآخر؛ والآخر هنا - فى هذا الديوان وفى بعض الأعمال الشعرية الشبيهة - الذى هو ملاذ للروح وللذات لكى تصل إلي صفائها وطهارتها وبراءتها الأصلية، هو الله، والخطاب هنا موجه إلي الله سبحانه وتعالى. يقول الشاعر فى قصيدة «حب للسماء»:

"فيا سيدى/ أنا فى عالم الناس مرتهن للمخاوف والحقد/ أمشى علي قلق بأصابع روحى/ وأدنو على حذر من جراح بلادى/ لست الطبيب ولا صاحب الأمر/ ولكننى أتعذب حين أرى طفلة ترتمى عند باب المدينة/ باحثة عن بقايا طعام/ أو امرأة تتسول خبزاً لأطفالها/ وأري الموسرين وقد جمعوا من دماء البلاد ومن بؤسها/ وأقاموا قلاعا من المرمر الآدمى وأعمدة من عظام البشر".

هذه هى عذاباته، أو عذابات الذات تطرحها على الآخر. ولكنها ليست الذات فى هذه الحالة، بل الآخر الذى هو مناط الأمل في الحل - مناط الخلاص، لأن فكرة الخلاص سترد بالضرورة فى سياق يكون فيه الإنسان معذبا بذاته وبحياته وبالآخر، ويصبح لابد من البحث عندئذ عن الخلاص أيضا. وكما قلت آنفا، يختلف هذا كل الاختلاف عما يكون من خطاب الذات إلي ذاتها؛ أى أنه من المألوف أن تخاطب الذات ذاتها؛ وفى هذه الحالة لا يكون المخاطب هو «فريد الدين العطار» أو «سفيان الصنعانى» أو أي شخصية تتخذ قناعاً. كما لا يكون الخطاب إلي الله سبحانه وتعالى، بل يكون الخطاب داخليا بين الذات وذاتها مباشرة وبشكل واضح لا لبس فيه ولا يحتاج إلي تأويل. يقول الشاعر في قصيدة عنوانها «ورقة من كتاب الأندلس»:

"أيها القلب كن واحدا فى مساحات حزنك / فى أبجدية رفضك/ كن سيداً فى خطابك/ لا تقرب النهر إلا وحيد الخطى/ وأمنح الخوف خضرة عينيك/ لا تقترب من كتاب الزحام/ ولا تختمى بدخان المرايا/ ولا ترتجى في المدى أحداً/ وانتظر لحظة الموت".

من الواضح أن الكلام موجه هنا من الذات إلي ذاتها مباشرة بلا تأويل أو احتياج إلي إسقاط علي الآخر أو إلقاء جزء من العبء عليه؛ فالذات هنا تدعو ذاتها إلي التوحد؛ إلي أن تصبح كيانا موحداً لا ينقسم؛ تدعوها إلي أن لا تنقسم:

"أيها القلب كن واحداً في مساحات حزنك" (أى واحداً ومنفرداً أو فريداً من حيث التوحد فى الوقت ذاته؛ أي كن واحداً بهذين المعنيين فى آن واحد: التوحد والتفرد) **"كن واحداً في مساحات حزنك / في أبجدية رفضك/ كن سيداً في خطاياك/ لا تقرب النهر إلا وحيد الخطى/ وأمنح الخوف خضرة عينيك لا تقترب من كتاب الزحام/ ولا تختمي بدخان المرايا"** (لا تدخل فى عالم المرايا والزيف، ولا تتخف وراء عمليات التمويه والتزييف) **"لا ترجّي في المدى أحدا. وانتظر لحظة الموت وسط العراء الكئيب"**.

مرة أخرى تطرح الذات ذاتها من خلال الآخر؛ فالحديث هنا يظل هو الخطاب الموجه من الذات إلي الآخر. لكن بما أن الديوان «أبجدية الروح» له مسعى خاص فى تحقيق الخلاص للذات وللآخر عن هذا الطريق، فالمخاطب مرة أخرى هو الله سبحانه وتعالي. يقول في قصيدة «رؤيا».

"يا مانح الضياء للمراعى/ والنهر والسواقى/ يا حاضراً في الظل والأمواج والفصول/ أوجعني العشق وأضنى قلبي المرتع الرحيل/ يا سيدى ما كنت قبل أن تراك روحى تجتليك فى دمى / وفى براءة الأشياء فى نوافذ العشب وعبر لوحة الأصيل/ ما كنت أدرى من أنا/ ما الغيب/ ما الصحو/ وما الندى / ما كنت أدرى عمرى الجميل".

وفى هذه القصيدة نفسها يقول الشاعر:

"حرف أنا/ كشبة جملة هبط بى/ أسكنتنى مدائن الأوراق/

منفى الحزن/ حيث لا مرقى ولا سبيل/ وفجأة رأتك روحى/ لم يكن حلما/ ولا وهما/ رأتك بعد أن صار لها الحزن رفيقا والنوى دليل"

هذا الخطاب - كما قلت - موجة من الذات إلي الآخر، لكنه اتخذ وسيلة لكى تعرض فيه الذات ذاتها؛ فالذات أوجعها العشق (هذا واضح) وأضنى الرحيل والضياع القلب منها؛ قبل أن يكون اللقاء «ما كنت قبل أن تراك روحى تجتليك فى دمى وفى براءة الأشياء» . لم يكن هناك ذلك التواصل، بل كان هناك انغماس في شيء آخر أو في أشياء أخرى، لكن الطريق إلي الله لم يكن قد تراءى بعد، ولذلك «ما كنت أدرى من أنا»، أى أن الذات كانت تجهل ذاتها على الحقيقة: «ما كنت أدرى من أنا/ ما الغيب/ ما الصحو/ وما الندى».

كل الأشياء لم تكن قد دخلت فى دائرة المعرفة أو فى دائرة العرفان؛ أى أن فهم الذات هنا للغيب و الصحو والندى هو علي الحقيقة أو على المعنى الرمزى الصوفى علي السواء؛ فقد تفهم هذه الأشياء هكذا أو هكذا. وعلى أية حال لم تكن الذات قد تجلت واضحة أمام ذاتها، أو عرفت ذاتها، قبل أن يحدث ذلك الاتصال؛ ولكن عندما حدث الاتصال حدث التعرف. المعرفة شرارة نتجت إذن عن هذا الاقتراب، أو هذا الاتصال بالآخر. ومرة أخري تقرر الذات: «حرف أنا كشبه جملة هبطت بى/ أسكنتنى مدائن الأوراق/ منفى الحزن/ حيث لا مرقى ولا سبيل/ وفجأة رأتك روحى»؛ فهذا هو التحول؛ تحول الوعى والدخول فى دائرة تعرّف الذات، وتعرف الآخر، وتعرف الأشياء جميعا.

فلننتقل إذن الآن إلى فكرة الخلاص؛ أي عندما يكون الآخر ملاذا للذات تجد فيه وعنده خلاصها بعد أن رأينا كيف أنه يمكن أن يكون سبب عذابها ومعاناتها.

فى قصيدة بعنوان «ابتهالات» - وقد أشرت إليها قبل ذلك - نجد محاولة للخلاص؛ لخلاص الذات وتطهيرها عن طريق الاستعاذة بالله

للخروج من دائرة الشرور: الشرور فى النفس، والشرور فى الأهل، والشرور فى الأصحاب، وفى الأعداء. لذا فإنه استئنافاً لما سبق يقول الشاعر:

"إلهى أعوذ بك الآن من شر نفسى/ ومن شر أهلى/ ومن شر أصحابى الطيبين/ ومن شر أعدائي الفقراء إلي الحب/ من شر ما صنع الحب/ من شر ما كتب المادحون/ ومن شر ما كتب الحاقدون".

كل هذا يشير إلي بحث الذات عن صفاء أصلها أو عن جوهرها الأصيل، وإلي سعيها من أجل التطهر من كل مويقاتها. وبقية النص - ولن أطيل عليكم - تؤكد هذا المعنى؛ فالملاذ الإلهى الذي ينشده الشاعر لم يعن قط - كما سبق أن ذكرت - أنه تخلى عن مسئوليته إزاء الوجود وإزاء الآخرين، وقبل هذا وذلك إزاء الوطن؛ فما زال الوطن قائما فى قاع همومه الروحية، ولم ينفصل الوطن فى صورته وواقعه وفى تاريخه فى آنيته عن رؤية الذات . يقول:

"أعوذ بك الله من أرق فى النجوم/ ومن قلق فى صدور الجبال/ ومن خيبة فى نفوس الرجال/ ومن وطن شاهرا موته/ يتأبط خيبته/ يتكور خوفا من الذاكرة".

وهذا يعنى الابتهال إلي الله سبحانه وتعالى والاستعاذة به واستعانته علي خلاص الذات وخلاص الوطن. ثم يتطور هذا بعد ذلك إلي نوع من المعراج؛ معراج الروح تحقيقا لكمال الذات. لكن المهم أن الوطن يظل فى هذا السياق قائما فى ضمير الشاعر.

وقبل أن نصل إلي نماذج المعارج التى يحكى لنا الشاعر عنها فى بعض القصائد، نتوقف لحظة عند نموذج التماهى مع الآخر. والتماهى مع الآخر هنا فى هذا النموذج هو تماه مع الوطن، وهو يرد فى سطرين يسيرين من قصيدة «اشتعالات». يقول الشاعر: «من يرتقى بروحى يرتقى بوطنى من درك الوحشة والغياب». وقوله «من يرتقى بروحى» يمكن أن نجعله

سؤالا أيضا، بمعنى «من يرتقى بروحى؟ من يرتقى بوطنى؟» (أى استئنافا) «من درك الوحشة والغياب».

لاحظ هنا بوضوح هذا الاقتران بين الارتقاء بروح الشاعر، أي بالذات عندما ترتقى، وارتقاء الوطن من درك الوحشة واليباب؛ الوحشة والخراب الذى تعانى منه الذات والوطن فى الوقت نفسه؛ فالأزمة واحدة، والخلاص لابد أن يكون واحدا الاثنين: «خلاص الشاعر هو خلاص للوطن»، وخلاص الوطن هو خلاص للشاعر.

ومرة أخرى تعاين الذات وهى تتماهى مع الآخر. والآخر فى هذه المرة ليس هو الوطن ولكنه قناع «غيلان الدمشقى». وغيلان الدمشقى شخصية تاريخية، معروفة قصته مع الأمويين، ويعرف إعدامه بشبهة أخذ بها، والقصيدة بعنوان: «علي قبر غيلان الدمشقى»؛ وهى مقسمة شكلا إلي قسمين متداخلين: قسم داخل إطار محدد، وقسم خارج هذا الإطار، والمفروض أن ما هو داخل الإطار هو كلام غيلان، وما هو خارج الإطار هو كلام الذات؛ الذات الشاعرة. ومن شأن هذا التقسيم أن يجعلنا على وعى بالعلاقة بين الداخل والخارج؛ بين هذا وذاك.

إن الصوت الواحد قد انقسم إلي صوتين، ولكن ليس علي غرار صورة الصوتين التى عرفناها من قبل؛ فالصوت الثانى هنا محدد، هو صوت «غيلان الدمشقى». إنهما صوتان إذن ولكنهما صوت واحد وإن اختلفا وتبادلا المواقف؛ فهما صوت واحد للذات التى انقسمت علي ذاتها، والصوت الآخر هنا لشخصية تاريخية معروفة، فلا يمكن أن نهمل هذا المعنى. وسأقرأ عليكم جزءاً من كلام لغيلان، والسطر السابق لما ورد داخل إطار كلامه هو الصوت الآخر، وهو صوت الذات يقع خارج الإطار. ولنفترض أن صوت الذات الشاعرة، أو صوت الذات الحاضرة فى هذه اللحظة والآن، هو الذي يتكلم فى الحاضر، وأن هذا الصوت يقف فى مقابل صوت «غيلان»، وفى هذه الحالة يكون صوت «غيلان» هو ذلك الصوت

التاريخى. عندئذ يتمثل لدينا الحاضر والتاريخ؛ الآنى والماضى. والمقطع السابق على كلام «غيلان» يمهد للاستماع إليه؛ يقول: «هبط الأرض ونادى» (يقول غيلان):

يا دمشق التى أرضعتنى حليب المواجع والعشق/ أشكو إليك الخليفة والندماء/ الخيفة كان صديقى وخصمى/ حضرت صلاة الجنازة فى قصره وتخلفت عن حفلات الطعام/ لأن فمى صائم عن طعام الملوك وعن لقمة ليس ينضجها غرقى/ أو قد الندماء الحفيظة فى قلب سيدهم/ زعموا أننى قلت إن الخليفة يشوى اليتامى/ ويأكل أموال آبائهم/ كنت قد قلت إن الشعوب مخيرة لا مسيرة/ كنت قد قلت إن الخليفة يبنى قصورا لمتعته من دماء الرعايا/ ويملأ ساحات بغداد بالصمت والأضرحة.

انتهى كلام «غيلان» فى هذا الجزء. ومن الواضح بطبيعة الحال أن كلمات غيلان الأخيرة هذه لا تنفى التهمة عنه بل تؤكدها. في ظاهر الأمر يبدو أنه يدافع عن نفسه، كأنه لم يقل ما يدينه، ولكنه فى الواقع قال الحقيقة، وذلك حين قال إن الخليفة يبنى قصورا لمتعته من دماء الرعايا، ويملأ ساحات بغداد بالصمت والأضرحة. إنه فى سبيل أن يدافع عن نفسه يقول هذا القول، وهو أشد وطأة مما تهم به. وعندئذ يضاف هذا القول إلي ذاك بطبيعة الحال؛ فهذه حيلة لبقة فى تجميع موضوعات الاتهام كلها.

هذا ما قاله غيلان بوصفه شاعرا؛ لأن غيلان هو أولا وقبل كل شيء شاعر، وقضيته قضية شاعر في المقام الأول، وليس قضية رجل سياسى اتخذت السياسة وسيلة لكى تورطه أو لكى تحكم عقد للحبل حول عنقه لا أكثر ولا أقل،

هذا ما قاله غيلان؛ لكن الانتقال من غيلان إلي الشاعر، ومن الشاعر إلي غيلان؛ يتكرر هكذا إلي نهاية القصيدة. ولنقف لحظة عند ما

قاله فى ختام القصيدة، أعنى الكلمات القليلة التى وردت فى مربع صغير كأنها بمثابة النبوءة للأمة؛ للوطن كله. يقول غيلان:

قبل موتى بكيت على نجمة/تتدلى من
الأفق ناحلة/ وعلى أمة فى انتظار الفناء.

وكأنه يصنع نبوءة للوطن؛ النبوءة التى هى ما تريد الذات أن تثبته فى الآن؛ أن تحمله من ثنايا التاريخ ومن أقوال غيلان لكى تجعله حديث (خطاب) الآن، أي الرؤية التى تفصح عن نفسها الآن. وهذا هو التماهى الذي حدث بين الذات والذات الأخرى. ولكن الواضح - كما قلت - أن القناع هنا يلعب دوراً ملحوظا؛ لأن غيلان شخصية تاريخية استَغلت بأبعادها التاريخية وبقصتها الحقيقية وبأزمتها التى أنهت حياتها نهاية مأساوية.

ثم نأتى إلي معارج الشاعر التى يسعى إليها، والتى ستكون أداة للخلاص من كل ذلك. والمعراج مقصود به هنا تلك الرحلة السماوية التى يقتنص فيها الشاعر البهجة السماوية أو بهجات السماء بأشكالها المختلفة، ويتغير داخليا، ويخرج من جلده الأرضى الذى صعد به ليعود بجلد آخر نقى وجميل. ويمتلىء فى الوقت ذاته بكل معانى الحب للآخر؛ للناس كافة؛ وللوطن. وهذه هى غاية رحلة المعراج الذى يحاوله الشاعر ويحاوله غيره من الشعراء من وقت إلي آخر.

فى قصيدة بعنوان «حب للسماء» يقول الشاعر مخاطبا جسده/ نفسه:

"جسدى لا تخف/ سوف تصعد روحى لكيما ترى كل ما خبأ
الله من بهجة / من جداول رقراقة/ وتعود إليك على غيمة من
غناء الحمام".

إذن فالروح ستصعد فى رحلتها؛ فى معراجها، لكى ترى ما خبأه

الله من أسرار علمه؛ من بهجات الروح علي اختلافها واختلاف أنواعها؛ من جداول رقراقة بالحب والمعرفة، وتعود - مع هذا - بعد ذلك إليه؛ أي إلي الجسد؛ تعود على غيمة من غناء الحمام، بما يرمز إليه هذا الغناء، وبإيحاءاته الكثيرة المعروفة، تعود الروح بعد رحلة المعراج إلي الجسد مرة أخرى ولكنها تكون مغسولة ببهجات السماء وبغناء الحمام. وهنا يمكن أن نقول إن هذا المعراج قد قصد به أن يكون وسيلة يستطيع الشاعر بها أن يقدم شيئا نافعا إلي الآخر فى هذه الحياة على الأرض فى الوطن، أن يقوم بعمل إيجابى يخرج بهذا الوجود من ظلامه، ومن فساده، ويغير منه علي كل حال.

وهناك معراج ثان فى هذا الديوان، يتراءي فى قصيدة «من مواقف سفيان الصنعانى»، وقد أشرت إليها سابقا.

وهذه القصيدة فى حقيقة الأمر تذكرنا علي الفور - عندما نقرؤها - بالمواقف والمخاطبات. وإذا كان الشاعر قد أشار إشارة مباشرة إلي «فريد الدين العطار» فى كتابه «منطق الطير»، فى القصيدة التى سبق أن ذكرناها، فإن قصيدته عن سفيان الصنعانى هى من نوع «المواقف والمخاطبات» الخاصة المعروفة «للنفرى». وإن عنوان القصيدة نفسه «من مواقف سفيان الصنعانى» ليدل علي هذه العلاقة؛ فكلمة مواقف هنا تتعلق بالمواقف والمخاطبات. والواقع أن القصيدة تتشكل من أربع مواقف، كل موقفين منهما يرتبطان الواحد بالآخر ارتباط تضاد: الموقف الأول هو موقف الضحك؛ والموقف الثانى هو موقف البكاء؛ الموقف الثالث هو موقف الجسد، والموقف الرابع هو موقف الروح.

وتنتهى القصيدة بهذه المواقف الأربعة. ولن أطيل عليكم الآن بقراءة هذه القصيدة، ولكنها - كما ترون - تصنع ذلك التقابل بين الجسد والروح، وبين الضحك والبكاء. والمفارقات التى نعرفها فى علاقة الضحك بالبكاء، وفى علاقة البكاء بالضحك، أعنى الضحك الذي كأنه بكاء، والبكاء الذى هو ضحك، أو ما شابه ذلك من مفارقات شعرية كثيرة - قد ألم بها شراء آخرون. ثم إن العلاقة بين الجسد والروح كما فهمناها الآن تتحدد فى أن الروح تصنع معراجها لكن من أجل صلاح الجسد عندما

تعود إليه. وهذا هو المعنى الذي تنم عنه مواقف هذه القصيدة.

وما دام الشاعر قد وجد الطريق إلي السماء حيث نبع الحب والتطهر والصفاء الروحانى، والعودة إلي البراءة الأولى، فإنه يكون قد وجد طريق الخلاص. وسيكون الخلاص - كما قلت، وكما ورد فى فاتحة الديوان لدي الشاعر - بالحب الإلهى وبالصمت الذى هو الشعر، مع ما بين الصمت والكلام من مفارقة:

"رحلت، رحلت فى ساحات هذا الحب/ كم ضوء أعانقه/ وكم حلم أداعبه/ وفى مدن يقيم الله بهجتها/ ويصنع ماءها من نبعة المتدفق الجارى/ هنا شاهدت ما لا عين تدركه/ رأيت الحب فى أسمى مراتبه/ وكنت - وقد بدا ضعفى - أنا المتسول الشارى/ دمى للحب منذور/ وصوت دمى وأذكارى"

بالنسبة للشعر هناك التباس أرجو أن يكون مفهوما، إذ ليس هنا إنكار للشعر إطلاقا، أو التبرؤ منه جملة، ولكنه التبرؤ من الشعر المزيف، أو التبرؤ من الكلام، وبعبارة أخرى تصم الذات الشعرية الشعر المزيف بأنه الكلام، وتصف حروف هذا الشعر بأنها مغبرة يقول الشاعر فى قصيدته المسماة «قصيدة حب للسماء»:

"كم فصول من العمر مرت/ وقلبى يفتش فى نفق مطفأ/ عن بقايا القصيد/ عن جمرها/ تتحامل روحى علي الكلمات/ ويغضب من لغتى جسدى/ كل معنى يصادفنى لا حياة له/ نهشته الحداثات/ واستل عصر المماليك جوهره/ شعراء كثيرون جاءوا من الموت/ عادوا إلي الموت/ يا سيد الحرف والعشب والليل/ هب لى بقايا حروف مبرأة من غبار الكلام".

وفى القصيدة نفسها يعلن الشاعر، أو تعلن الذات، أيا كان الأمر: «إنى أري بدمى/ وأشم بكفى/ وأشعر أن السماء تناولنى/ مفردات القصيدة». كأن الذات - هنا - قد عثرت أخيراً على الطريق الذى تحقق به ذاتها: أن تناولها السماء مفردات القصيدة، وأن تخرج بذلك من دائرة

الكلام الذى هو حروف الغبار، أو الحروف الباهتة أو الحروف الهابطة - أيا كان المعنى السلبى الذى يضفيه الشاعر علي هذا النوع من الكلام.

«والموازنة هنا بين مفردات القصيدة التي تتلقاها الذات من السماء ومفردات الشعر/ الكلام الهابط، تعيدنا إلي ما سبق أن أشرنا إليه فى صستهل حديثنا وأرجانا القول فيه، وأعنى به «الصمت» الذى يعنى لدى الشاعر شيئا أكبر من كل كلام، وأجدر بالإهتمام من أي كلام. فالشاعر ضجر بذلك الحشد من الكلام المزيف الذى يملأ الحياة بالصخب، ويسد الطريق على أي محاولة لتأمل الأشياء فى صمت، وعلى أي نجوى باطنية، يعتمد الكلام فيها علي الصمت، أو يكون الصمت فيها هو الكلام بعينه. والشعر - فى منظور الشاعر- إما أن يكون «كلاما» فيكون صخبا وضجيجا وادعاء وتزييفا (وهذا ما يتردى فيه معظم ما يسمى شعرا)، وإما أن يكون هو الشعر الذى يكون «صوته صمتا وصمته صوتا» - علي حد تعبير الشاعر فى قصيدته المسماه «سبع قصائد لاشتعال الأرجوان» .

فى هذه القصيدة تحدثنا الذات عن ذاتها، وعن سعيها فى سبيل الحصول علي «لغة الصمت» أو - لنقل - لغة الروح:

"لم يبق فى الفضاء موضع للصمت/ موضع للذة الرؤيا بعين لا تجيد الكلمات/ البحر ذات يوم قال لى: /إياك والكلام/ ملوث هو الكلام/".ثم تتساءل الذات: «هل للصمت لغة؟» والجواب بطبيعة الحال بالإيجاب. إذن **"متى يعود الشعراء للصمت الذي يختزل الكلام/ للصمت الذى يكتب فى سواد الواقع البياض؟!"**، أو لنقل: متى يعرف الشعراء طريقهم إلي «أبجدية الروح» ؟

عز الدين إسماعيل