

# حوارات نقدية

كتاب غير دورى تصدره الجمعية  
المصرية للنقد الأدبي

بالإشتراك مع  
المكتب المصرى لتوزيع  
المطبوعات

المشرف علي التحرير  
أ. د. عز الدين إسماعيل

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

الغلاف  
حسن حماد

الناشر

المكتب المصرى لتوزيع المطبوعات

٥ ش مصطفى طوم - منيل الروضة - القاهرة

ت : ٣٦٥٥٤٨٧

إسم الكتاب / حوارات نقدية  
الناشر / المكتب المصري لتوزيع الطبوعات  
٥ ش مصطفى طهوم منيل الروضة - القاهرة

ت : ٢٦٥٥٤٨٧

رقم الإيداع . ١١٩٣٨ / ٩٧

الترقيم الدولي 1 - 01 - 5841 - 977

## المحتويات

مستويات القراءة فى رواية الخرائط	٥	نبيلة إبراهيم
التناسق الديوانى 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 الكليانية إلى الشخصية	٨٩	أحمد 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 المندش	١٤٧	عبد المنعم عبد القادر
قراءة فى ديوان أبجدية الروح	١٥٩	عز الدين إسماعيل

obeikandi.com

## تصدير السلسلة

ارتبط اسم الجمعية المصرية للنقد الأدبي في أذهان المتابعين لنشاطها الثقافي بالمحاضرات والندوات التي تعقد فيها أسبوعياً، والتي يقدمها أو يشترك في تقديمها أعضاء الجمعية وضيوفها من العاملين في حقل الدراسات الأدبية والنقدية. وقد عُرف نشاط هذه الجمعية منذ إنشائها في عام ١٩٨٧ حتى اليوم لدى الجمهور الذي يتابع هذا النشاط بالحرص على جدية العمل من جانب المتحدثين وجمهور المناقشين على السواء، حتى يظل للعمل الثقافي احترامه ودوره الإيجابي والفعال في تدويد الوعي بالواقع في زمن يتهدده التحلل والتراجع والانكسار.

وقد ظلت الجمعية تمارس هذا النشاط طوال هذه الحقبة، وما زالت تمارسه حتى اليوم، في الإطار المحدود نسبياً، الذي يتلقى فيه المتحدث والمستمع إليه، المناقش لأقواله وأفكاره؛ فإذا ما انتهى اللقاء لم يعد له من وجود فعلي إلا فيما ترك من آثار في أذهان الحضور - وهم قلة قليلة على كل حال. وقد تنشط بعض الأجهزة الإعلامية، من إذاعة وصحافة، فتسجل ما يدور في تلك المنتديات لكي تذيب النذر التيسير منه على المستمعين أو القراء، ولكن أثر هذا التسجيل يظل محدوداً، ولا يبقى منه في أيدي من يتلقونه شيء يعتد به.

إزاء هذا الوضع برزت فكرة إصدار كتاب غير دوري يشتمل على جملة من الدراسات التي أقيمت في اللقاء الثقافي الأسبوعي للجمعية ليكون سجلاً مكتوباً وباقياً بين أيدي جمهور المثقفين من جهة، وضماناً لاتساع نطاق المهتمين بهذا اللون من النشاط، في الآن وفي المستقبل، من جهة أخرى. وربما كان الهدف الأهم، بالإضافة إلى هذا وذلك، هو ما يحتف به هذا الكتاب من ذخيرة ينتفع بها فيما بعد كل المهتمين برصد الأفكار وتاريخها وتطورها في

إطار مجتمع بعينه، والمهتمين كذلك برصد أنماط التفكير وكيهيات 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 تجمدها الأعمال الأدبية التى يبدعها أبناء الحقبة نفسها، من شعر فصيح أو غير فصيح، وروايات، ومجاميع قصصية، ومرحيات شعرية ونثرية على السواء. وسواء أكان مبدعوا 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 تقرير 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 التحليم الكامل بحرية النقد والناقد، ما دامت العملية النقدية تتحرى الموضوعية والجديفة.

من أجل هذا كله يصدر هذا الكتاب ليكون سجلا مقروءا على نطاق واسع لذلك النشاط الذى يتم شفاهايا فى اللقاءات الأسبوعية للجمعية، لعل قراءة البعدين 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 الصومالي : نور الدين فراح

عندما نتاح للقارئ فرصة قراءة عمل روائي يتميز بالثراء الفني والدلالي نتيجة إشباعه بعلامات لغوية بتحكم الكاتب في توجيهها وجهات مختلفة، عندئذ تستطيع أنت نتحدث عن تعدد قراءات النص.

ونحن إزاء عمل روائي متميز كتبه الكاتب الروائي الصومالي نور الدين فراح باللغة الإنجليزية ونقله إلى اللغة العربية بأسلوب يفيض بالإشراق والشاعرية الكاب سعدي يوسف، ونشرت الهيئة العامة للكتاب في مصر هذه الترجمة.

وقد سبق أن ألف الكاتب الصومالي خمس روايات، كما كتب قصصاً قصيرة ومسرحيات ونال جائزة اتحاد الناطقين بالإنجليزية في 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 أي رجل صومالي آخر عاش أحداث بلاده السياسية المؤسفة في العصر الحديث.

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

ويبدأ الراوي المواجهة بقوله:

«أنت تشعر من قراءتك المحدودة للادب بأنك تنتصب إلى أسماء تخطر ببالك، أو تثب على طرف لسانك حين تفكر بصبي اسمه عسكر تتمتع مخيلته الهائلة بعلامات غنية للضج المبكر، والسبب هو أنك أنت ذلك الصبي»

(الرواية - ص ١٠).

فشخصية عسكر من البداية بعموميتها وخصوصيتها؛ أما عموميتها فترجع إلى أنها تنسب إلى الأبطال الجديرين بأن تكتب عنهم سيرة ذاتية، الذين تتحدد ملامحهم بعلامتين بارزتين، الأولى وعيهم المبكر بانتانهم إلى نخبة من الناس المكلفين بتغيير عالمهم، والثانية تمعهم بخيلة هائلة تكشف عن علامات غنية للنضج المبكر. وأما خصوصيتها فتتمثل فيما يضيفه عليها العمل الروائي من ملامح خاصة محددة.

ويؤكد الراوي هذا التميز لشخصية عسكر بقوله إثر ذلك مباشرة: «حين تجلس تفتح عينك في عينيك شأن العميان، ثم تخمد روحك، أي أنك لا تصيح 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 في أن الذات ترى في إنجازاتها التي تحلم بها من البداية بتحقيقها حلقة تربط بين السابق واللاحق، ومن ثم فإن هذا الوعي المبكر يستنطق الحاضر وما يمكن أن يأتي به المستقبل عن طريق العودة إلى قلب الماضي السحيق.

ويخطط الكاتب فنية القص في الرواية على أساس الامتدادين: الرأسى والأفقى للسرد في آن واحد، وتداخلهما. أما الامتداد الأفقى فهو الذي يمتد زمنياً بما ينتقيه الكاتب من أحداث من سيرة عسكر منذ ولادته إلى أن يكبر ويكتمل نمو وعيه بالزمان والمكان وعلاقته القدرية بهما. وأما الامتداد الرأسى فهو الذي 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 يتم عسكر كان مضاعفاً، إذ ولد يتيم الأب والام معاً. ولكن الله عوضه - كما يحدث مع الأبطال الأسطوريين كذلك - بأم أخرى ترعاه حتى وفاتها، وهي «مصر».

يقول الراوي في مواجهته المستمرة لعسكر: «أخبرتك أنت (أي مصر)

بالرغم من أنك صغير على الفهم، أسراراً عن والدك، ما كان أحد مستعداً لإخبارك بها، أخبرتك لماذا كانت أمك مخبئة 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. التجات أمك إلى غرفة بالحوش الخلفي من منزل شخص غني، وهناك ولدته مخبئة. كان من الممكن أن تموت من البرد الذي تعرضت له لو لم تات «مصرا» مصادفة. كنت محظوظاً على أى 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 حتى وأمك ميتة. إن شهادتها مستظل الوحيدة التي على المرء أن يأخذ بها. إنها ستصر على أنها لم تعرف من هو أبوك إلا فيما بعد .. اللهم أن ست عشرة ساعة أو نحوها، كانت مضت قبل أن يبنأ الأهل بوجودك وبموت أمك. في هذه الساعات تمت الصلة بينك وبين مصرا» (الرواية ص ١٥).

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

قالت لك مصرا ذات ليلة: أريد أن ترى الأمر هكذا، أنت أعمى وأنا عساك، وأنا أفودك إلى مركز الأنشطة البشرية، مظهرك يجعل كل واحد قانظاً، يجعلهم يخفضون درجة كلامهم، وأنت أيضاً صرت وأعياناً تفسر صمتهم باعتباره وسيلة لإستبعادك. أنت تحس بأنك مراقب وبأنك محروم من ولوج عالمهم، أنت الأعمى وأنا العصا، ومعاً نفقاً الدم، نفقاً ضميرهم».

(الرواية ص ٢٦).

على أن الكاتب بعد هذا لا يمتد بحياة البطل إلى الحلقة الثالثة من حياة البطل الأسطوري، وهي التي من المفروض أن تحكى عن الإرهاصات الأولى لبطلته، بل يحدث، على عكس ذلك، تقاطعاً يلبس الطفل أسطوريته . ويرد هذا الجزء الأول من الرواية، حيث يستيق الكاتب الأحداث التي سترد فيما بعد،

من خلال عملية التذكر التي تؤدي وظيفتها الفنية في قطع السرد الأفقي. لقد تذكر عسكر خطاباً 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 ولبيد 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 مويندو، وكلاهما من أبطال الحكايات البطولية الأفريقية؟ يقال مثلاً إن سونياتا بلغ الكبر في الثالث من عمره. وتروى الحكايات عن مويندو 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 حامليين للأسلحة. وأنت يا عسكر ملح باسمك .. اليس كذلك؟ ... أنا متأكد من أنك سمعت بأبطال ولدتهم جبال أو أنهار أو أسماك أو حيوانات أخرى .. ويبدو لي.. إن هذه الأساطير تشير إلى النقطة ذاتها مراراً وتكراراً؛ إن ذلك الشخص المولود هكذا يحتوى 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 بمصر. وهنا يحدث قطع جديد لاستمرارية سيرة عسكر، يمهد لقراءة أخرى يتوقع لها القارئ أن تكون قراءة نفسية، حيث إنها تنطلق من علاقة عسكر اللصيقة بمصر.

وتبرز خصوصية هذه العلاقة في التحولات الحادة في حياة عسكر. ومن هنا كان التوازي المزم بين سيرة عسكر والقراءة النفسية لعلاقته بمصر؛ ففي مرحلة طفولة البطل، كان ارتباطه بمصر ارتباطاً جديداً. وقد ظل هذا الارتباط الجدي حياً في وعي عسكر الكبير. وكثيراً ما كان يعبر عنه بدرجة من

الاشتهاء. يقول عسكر: «مصرا التي لفتني أخيراً في الدفء الندي بين ثدييها حتى غدوت ثدياً ثالثاً؛ مصرا التي كانت تتدحرج على ظهرها وبعيبدأ عن غطائنا المشترك لأجد نفسي في مكان ما بين ساقها كأي 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 الذي لا يتجاوز الفضاء المحيط بجسدها.

وفي سن الخامسة انتزع عسكر من حضنها انتزاعاً ليبدأ حياته في مدارج العلم والمعرفة. حملة عمه «قورح» إلى المعلم «أوادان» وقال له: «ليس من رجل في البيت الذي يمكنه، وعلى المرء أن يبعد الأولاد عن خبث النساء» (الرواية ص ١٢٠). وكان أوادان كان يحس بفطرته مدى خطورة العقدة الأوديبيية إذا استمرت العلاقة غير سوية بين الأم (أو من يقوم بدورها) وابنتها.

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

أما طقس العبور الثاني فكان من خلال عملية الختان له: «ساحيا في منطقة الألم أسبوعين أو شهراً بعد الختان، أم احيا في أرض الوحدة منفصلاً إلى الأبد عن مصرا. وربما أعطيت سريري لي أنام فيه وحدي بعد ذلك. (الرواية ص ١٢٦).

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

وعندئذ صار وعي عسكر الداخلي ينمو نمواً مطرداً. وقد صحب هذا تتركب بعض الرموز في لا شعوره لتطفو على السطح في منطقة الوعي، ويتكرر ظهورها في مجالات مختلفة، ومن ذلك رمز الدم؛ لقد استكن رمز الدم في

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

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

وعندما كان يراقب تغير مزاجها في 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 التي كانت إيداناً بانفصاله جسدياً عن مصرا.

ويظل رمز الدم يتضخم داخل عسكر ويطفو إلى وعيه فيجده مقترناً بمستقبله. ولكن هذا المستقبل لم يكن لينفصل عن مصرا بأي حال من الأحوال. يقول: «الماء أقرنه بالفرح لكنني 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 ويدها ملطختان بالدم بأن مستقبله سيكون مقترناً بالدم.

وعندما يدخل عسكر مرحلة العبور الثالثة في علاقته بمصرا، وهي مرحلة الرغبة في 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 الأسمى وهو القتل، قلت لها ذات يوم: إن لم تكونى جثة جعلتك جثة. وسألتنى متزعجة: لكن .. لماذا؟ قال لها: أو أقتلك لتكونى جثة مثل أمى. قالت: تقطنى؟ لماذا؟ ماذا فعلت؟» (الرواية ص ٥٧).

ويعلق عسكر على هذا الحوار قائلاً: «وجدت شرح الأمر عسيراً جداً على، بالطبع لم أكن لأكتلها بسبب كرهى إياها. المسألة غير ذلك، غير ذلك تماماً، قصدت أنا، فى الموت فقط يمكن أن نتحد. هى وأنا فقط فى الموت .. موتها .. يمكن لى ولها أن تتصل قرابة، آنذاك فقط، أشعر أنها أمى وأنا ابنها، وآنذاك، آنذاك فقط سأجد نفسى وحيداً موجوداً وحقيقياً .. نعم فرداً له حاجاته الخاصة به، لا امتداداً ليد أمومية تهدى لستها 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 ينقصل عن مصرًا. ولم تكن مصرًا تريد أن تفقد في طريق استقلاله عنها، بل ربما كانت تتمنى له هذا الاستقلال، في سبيل تحقيق ذاته وتأكيد هويته، فعندما سألها العم فورج 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 وخرطة للبحار والمحيطات» (الرواية ص ١٣٤). ويعلق عسكر على مطلبها هذا له قائلاً: «لكنني امتننت لمصرًا، امتننت لأنها اختارت أن تقدمني إلى عالم شعرت فيه بأنني أسعد إنسان مذاك». (الرواية ص ١٣٤). فهل كانت مصرًا تريد لعسكر أن ينقل من أسرها لينفتح على العالم ساعياً لتحقيق ذاتيته؟ إن النصوص تتكرر في مواطن مختلفة بصدد هذه النبوءة ملقياً بعضها الضوء على بعض، ومكلاً بعضها بعضاً. قالت مصرًا لهديتها كارين ذات يوم: «سوف يسافر» وتعنى 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، فانقصل عسكر عن مصرًا 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 مصرًا 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 مصرًا وتأويل آخر لعلاقة عسكر بها، لقد سأل عسكر مصرًا ذات يوم عن معنى اسمها، فقالت إنه يعنى الأرض، أساس الكون، وفي نص آخر، يحكى الراوى عن علاقة عسكر بمصرًا ويقول: «ها هي تعلمه الأشياء، تسمى 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 مصراً بصريح العبارة هي الأرض. وإذا كان هذا يفسر عشق عمكر الشديد لها ولجدها، فإن التساؤلات لا بد أن تثار حول ضرورة الانفصال عنها، بل حول التفكير في قتلها. ويحتشد النص على سبيل التبشير في هذا الموضوع مستخدماً شتى أساليب المراوغة والحيل الفنية، محققاً بذلك أبعاداً جمالية للنص يستمتع بها القارئ في حد ذاتها وينشغل على الدوام بامتخااص الدلالات المتصارعة حول هوية مصرا من ناحية أخرى.

لقد أخبرت كارين (صديقة مصرا) عمكر 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 مصرا، كما شرحت له من قبل يعنى الأرض، أساس الكون. ولكن هذا الجندي الأثيوبي (البديل الكنائى لاثيوبيا التي كانت تحتل أوجادين الصومالية وتحاول أو تفقد هويتها). غير هذا الاسم إلى مصرات. وفي تغيير الاسم تغيير للهوية.

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

ويعلق 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: امر ثوري، اليس كذلك؟ أن تثار للغة شعبنا وثقافته وعدالته، أن تثار! 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 مصرًا بالخيانة، وهي كناية أخرى زحزح فيها الراوي الإثم من الفاعل وهو الشعب إلى المفعول به وهو الوطن. ومع ذلك يظل الراوي يؤكد خيانة مصرًا، لا لشيء إلا ليعمق حزنه بمن أحبها وتوحد معها. يقول: «وقيل لك إنها لا تستطيع المشي في شارع إلا والرجال يغازلونها والعيون الشهاء تخترق جملها حتى قرارة الروح». (الرواية ص ٩٠).

ووقفت مصرًا 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؟ أوما برأسه نعم. وقالت: أنت تعرف القصيدة التي يرى فيها الشاعر صوماليا امرأة ترتدى الحرير وتتضوع بأذكي العطور. وهذه المرأة تتقبل كل العروض التي يقدمها الرجال الخمسة الذين خطبواها، تذهب معهم وتنام معهم، وتحمل من كل واحد منهم طفلاً سمته حسب أبيه». (الرواية ص ١٤٢).

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

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

وكانت آخر كلماتها له: «كل ما يشمناه المرء أن تكن ذكراه في رأس شخص ما. ففى أى رأس ساقيم؟ 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 بالنجبة إليها ثدياً ثالثاً وساقاً ثالثة. ومصرا هى التى أبقظت 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 يتصاعل عن هى. وكانت الإجابات متشعبة؟ إما أنها تنسب إلى شعب الأورمو الفقاقد الهوية، الذى كان يعيش فى أطراف اثيوبيا، 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 تشبها 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 عبر الغرياء. 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 اصنعت 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 فذفت بهما الحياة غريبين فيها؛ وهو لا ينسى الاستحضار الدائم لمصرًا بجسديتها الغائرة التي لم يسطع عكسها فكاكاً. وربما أصر القارئ على أن يظل متمسكاً بصورتها المحشورة في نفسه، لامرأة كونية تمثل فيض الأنوثة ونبع الحنان.

ولأن مصرًا 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 أسراً، وربما كانت الوسيلة الفنية الوحيدة التي يمكن أن يتحقق معها الهدف في استمرار التسلط على القارئ حتى يجعله يهتز لهذا العشق الأسر للوطن المفقود، والحزن الشديد لفقده، أن يجد عشق عسكر لصوماليا في عشقه الشبقى لمصرًا، ثم ينهي هذا العشق نهاية رومانسية حزينة بأن يجعل مصرًا تموت ميتة الغرياء، فلا أحد يطالب بجنتها، بل يقذف بها في البحر بعد أن ينتزع عسكر قلبها ليحتفظ به قيمة تعينه على الكفاح في المستقبل من أجل صوماليا جديدة مبراة من كل عيب.

وربما اكتشف القارئ هذا الرمز في وقت مبكر من قراءته للرواية، إنه يظل واقعاً في أسر هذه القراءة الاستعارية الفنية ولا يميل قط لזحزحتها إلى الخلفية لكي تصدرها 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 تنتج قراءة واحدة ذات بعد واحد.

obeikandi.com

## التناهي الديواني في (سراب التريكو)

حلمى سالم

(١)

بواجهنا حلمى سالم بديوانه الجديد (سراب التريكو) متابعاً مسجرتة الإبداعية التي كثر حولها الجدل بوصفه واحداً من شعراء السبعينيات الذين أسسوا لظواهر طارئة في مسيرة الشعرية العربية، ليس في مصر وحدها، وإنما في مساحة العالم العربي كله. وقد نختلف أو نتفق حول هذه الطبقة الشعرية لكن الذي لا يمكن إنكاره أن شعراء السبعينيات قد استقروا في 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 الذي يبحث لنفسه عن مساحة يطل منها على أرض الإبداع الشعري الحديث والحداثى.

إن مواجهتنا لهذا الديوان تنطلق من مؤشره الإعلامي الأول (سراب التريكو)، وهو مؤشر ملغز بطبيعته التكوينية الناقصة، ولا يمكن استقبال إشارته الدلالية، إلا باستحضار ما سكنت عنه، حيث تحول المسكوت عنه إلى منظور في متن الديوان، حيث يقول المتن:

دقق ملياً في هذه الشعرات الثلاث التي تتوسط هذه الكلمات، إن وجدت فيها

رائحة مثل لبن الأطفال وهو متجلد في صدر الملابس، أو مزيجاً مركباً من البيض والقبض والشامة، أو إحالة إلى نغمة طفيفة خلف قميص من سراب التريكو،

فتبين أن امرأة مجدة للهشاشة قد تناقص زغبها المثنى بمقدار: ثلاث

(١)

شعرات

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

إن استحضار المسكوت عنه يطرح العنوان صكحلا: (قميص من سراب التريكو)، والتناظر الصياغي في العنوان يحتاج إلى تجاوز المستوى السطحي للصياغة إلى العمق الذي يطرح البديل التالي: (قميص من التريكو الشبيه بالسراب). والقسم الأول من العنوان (قميص من التريكو) 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 إثناء القسم الأول، وكأنه: لا قميص، ولا تريكو، وإنما هناك انكشاف مطلق لا يعرفه 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 عربييا خالصا (سراب)، ودالا أعجميا خالصا (التريكو)، وهو ما يعنى أن شعرية الديوان تسمى إلى اختراق حاجز اللغة لتتعامل مع مجموعة المفردات التي تحتاجها في مستوياتها المختلفة، سواء أكانت تنتمى إلى الفصحى، أم التداولية، حتى ولو امتد التداولي إلى غير العربية، ما دام صالحا لنقل المستهدف وصاحبة المثقلى فى إطاره.

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

والمواجهة الثانية تتمثل فى مؤشره الإعلامى الثانى الذى صدر به المبدع ديوانه، وهو اجزاء من ديوان الشاعرة إيمان مرسال (ممر مقتم يصلح لتعلم الرقص). يقول الاجزاء:

«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 يضلها بالخدعة والوهم، بينما يحاول المؤشر الثانى تحقيق هذه الرؤية من منطقة محدودة (مقابض مخرومة)، لكن هذه المحدودية لا تمنع عمق الرؤية. المهم أن المؤشرين يتسلطان على المباح والمنوع، لأنهما لا يعترفان بقوانين الإباحة والتحریم.

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

(٢)

ولم يكن المؤشر الإعلامى المزدوج وحده صاحب التعيم فى هذا الديوان، بل إن العتمة الأساسية تانى من كون الخطاب ذاته يعبر النوعية التى تعارفتنا عليها، بحيث أصبحت عملية تحديد انتحانه 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 الفكهائى بوسامة. ٨٩ .

(٢) السابق. القدمة - وانظر ديوان إيمان مرسال (ممر 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 انكفا على أسنانه يكتب الفتيان سيرة الفتيان. ١٠٣ .  
 - ترك لنا الكريسين الأبيضين لنضع السيرة الذاتية موضع التطبيق.  
 ٢٠٥.

ويلاحظ أن هذه السيرة تبتعد تماما عما نعرفه من كتابة (المذكرات) أو (الذكريات) أو (اليوميات)، لأن غالبيتها تتلطف على الواقع الخارجى، وتهمل الواقع الداخلى، أما الذى فى (سراب التريكو) فهو بناء متكامل، برغم اسدعائه للأحداث بطريقة انتقائية، واسدعاء الشخص الذى ترتبط بهذه الأحداث، وفى هذا وذاك قد يحضر المكان، لكنه حضور غائم. وتكامل البناء يعتمد التفاعل على ذهنى صلازما للتوتر النفسى، ومن هنا كان (سراب التريكو) كشفا عجيبا لواقع داخلى انعكس فى سلوك مزدوج لذاتين تحملان كما هائلا من الموروث القريب، ومن ثم سيطر المعجم الأسرى فى معظم دفتات الديوان التعبيرية، حيث ترددت مفرداته سبعا وثمانين مرة على النحو التالى:

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

الأب : ١٨

الأخت : ١٦

الأخ : ١٣

الابناء : 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 الشخص الذى تنتمى إلى عالم الأسرة - كما رأينا - وهناك الشخص الذى تدخل عالم (الصدقة)، وهناك الشخص الذى تخرج عن هاتين الدائرتين، وهناك الأحداث التى تتنامى قليلا وتتقاطع فى كثير من الأحيان، وهناك السرد والحوار، وكل ذلك ينقل السيرة إلى منطفة الروائية على نحو من الأنحاء.

وفوق ذلك وقله، فإن (سراب التريكو) يدخل منطقة الشعرية من أوسع أبوابها، أو لتقل من بابها الوحيد: (اللغة)، التي حضرت في الخطاب مفارقة للغة الخطاب التقى أو الإعلامي، إذ إن التأصل في حقيقة هذا الخطاب يؤكد أننا في مواجهة لغة لا تقدم إلا نفسها، لغة كثيفة تحجز النظر عندها لينشغل بك مغالقتها، ولا يتمكن من اختراقها إلى نواحيها إلا بعد مجاهدة، وحتى لو خترتها، فإن ذلك لن يشبعه، ومن ثم يرتد إلى هذه اللغة مرة ثانية لمتابعة شبكة العلاقات فيها، وهي شبكة معقدة غاية التعقيد تنفر من الوضوح والإضاعة، وتسعى إلى العتمة المبهمة، وهي خصيصة شعرية من الطراز الأول.

إن هذه الشبكة تتعالى عسى ما يظفره الموروث النغمي، فتجاوزت إلى التداولي لتفرض في الحياتي، وتقنص ما فيه من بدهة وإيجابية، ثم هي تسعى - إلى جانب ذلك - إلى المفردات الأعجبة، فتب من إمكاناتها التعبيرية وتوظفها في السياق الفصح أحيانا، والتداولي أحيانا أخرى. وأضح أن العنوان نفسه، كان أول المؤشرات الصائغة على هذا التداخل اللغوي، حيث يعلو (السراب) إلى الفصحى، وينزل (التريكو) إلى الأعراس التداولي، ويوثق هذه المستخلصات بعض الإجراءات الإحصائية التي تقول إن «سراب التريكو» يضم نحو ستين مفردة أعجبة، كتب بعضها بحروفه الأصلية، وبعضها بحروف عربية، كما يضم نحو تسعين مفردة تداولية في مثل قول الخطاب:

بروقى أن ألمح بعض علائم الشر

تحت حاجبك الفليطيس

لبس الملائكة من خيرى

ولكننى حين ضلجت فى هاتف المالية

لم أكن أريد سوى أن أسمع

آلر

- أبوه

(٣)

مين

(٣) سراب التريكو : ١٤

فالأسطر الثلاثة الأخيرة تضم دالا وافداً خالصاً للصوتية الإشارية (آل)، ثم دالين مغرقيين في الحياتية التداولية: (أيوه - مين)

### (٣)

إن هذه المواجهة الأولية لا تمثل إلا مدخلاً لعالم هذا الديوان الذي يحتاج إلى متابعة طويلة لا تحملها هذه الدراسة، ومن ثم فقد اتجهنا بها إلى منطقة من أخصب مناطق الشعرية عموماً، وشعرية الحدائث على وجه الخصوص، وهو اتجاه نابع من معاشية الديوان، واستقباله في أفقه الأزل الذي طرحه، إذ إن متلقى (سراب التريكو) يسيطر عليه إحساس مبهم بأنه في مواجهة نص ثنائي الصوت، لأنه لا يقدم ذاتاً وموضوعاً، وإنما يقدم ذاتين تتفاعلان تفاعلاً مدهشاً خلال حوار ممتد يجمع بينهما على صعيد الشعرية والحياتية معاً. فمن أين جاءت الذات الثانية؟ جاءت من ديوان سابق للشاعرة إيمان مرسل (ممر معتم يصلح لتعلم الرقص). ودون استحضار هذا الصوت يكاد سراب التريكو يتغلق انغلاقاً تاماً، ودون رصد الحوار بين الديوانين يصبح التعامل مع سراب التريكو نوعاً من التخمين الذي قد يصيب مرة، لكنه يخيب مرات. ولا يمكن القول بأن صوت (ممر معتم) كان الصوت الوحيد الذي حضر إلى (سراب التريكو)، بل هناك أصوات أخرى كان لها حضورها المحدود بحدود بعدها التاريخي والفني والشخصي. فهناك شخوص تحضر بأسمائها مباشرة: أمجد - عبد المنعم رمضان - جمال القصاص - محمد ناجي - عبد الفتاح كليطو - طلعت حرب - المتنبى - فان جوخ - زاهية المبيد نصار، وهناك شخوص تحضر خلال مؤشر لفظي، أو مؤشر إبداعي، فجمال عبد الناصر يحضر خلال ملقوظه في لحظة درامية يوم التنحي:

وقد اتخذت قراراً أريدكم أن تساعدوني عليه ص ٤٥ .

وطه حمين يحضر خلال عمله الروائي (الحب الضائع) ص ١٦١ .

ووديع الصافي يحضر خلال بعض أغانيه الشهيرة: (الله يرضى عليك)

ص ١١٤ .

وتتوالى الاستدعاءات لتكثيف الوعي داخل الخطاب معلنة عن تعدد أصواته. لكن هذا التعدد ينحصر تدريجاً 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 الدلائلى الذى يطرحه (كدعوة للرخص فى المر المعتم). يقول سراب التريكو:

تركنين رأسك للخلف وتستحضرين الشوكة التى لم  
يتعد ثمنها جنبها، ستخفف الضوء تنفيذا لفكرة المر.  
مع شىء من الموسيقى الكلاسيك

(٤)

ثم يتم استدعاء الديوان منسوبا إلى صاحبه:

لا ترسم الوردة البلدية على ظاهر الكف

ولا تقربها من أنف اليخيمة التى تطبخ الصبك،

ولا تستعد بشأنها: يا ورد مين يشترك،

فحسب: خذها من الفخارة،

(٥)

واهركها على ظهر منشفة المر

ثم يأتى الاستدعاء - مضرا - فى قول سراب التريكو:

بعد أن تفوح رائحة الجريمة

(٦)

فى النلق الذى أعد للمرح

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

عناوينه مثل:

١١٨ تمارين الوحدة ص

٤٣ على الحافة

١٢٥ سقوط السكينة

٢٠٠ بورترية

(٤) السابق : ١٩١

(٥) السابق : ١١٠

(٦) السابق : ١١٠

ويتنامى هذا الإيغال ليتعلق بالمؤشر الاسمى لصاحبة الديوان:  
حدثت نفسى:

عندما أعود سأحكي لإيمان  
أن هناك شخصا يمكن أن يجعل الناس مبصرين  
إذا حرك الفعل عن سياقه  
ثم يتم استكمال الاسم فى قوله:  
ما يهيك فى المناورات  
أنه ليس فى الأمر مرمم فى طريق الكباش  
وليس فى الأمر مرسال،

(٧)

(٨)

## (٤)

إن الحوار بين الديوانين قد تفجر من مواجهة حضورية تعمل على  
استعادة الماضى الذى لا يقبل هذه الاستعادة على المستوى التنفيذى، فلم يتبق  
إلا الاستعادة الشعرية فى صيغتها الحوارية التى تتجلى مقدماتها فى هذه  
الفقرة التى تمثل مفتاح سراب التريكو:

سأحضر سرير المرأة التى ضمها أبى، وصندوق شوارها  
والصينية، لنبدأ توأ لعبة الماضى: يضع كل واحد  
ماضيه على شكائر الجبس، ومحجى بعض التباديل من  
غير أن نفتح العينين (لا بأس إن سال بعض الدمع) ثم  
نصر حصيلة التباديل فى كيس مخلط، ونعلقه تحت  
العين السحرية، ونكتب على السقطة: مرّ هنا

(٩)

المصابون

(٧) السابق : ١٥٥

(٨) السابق : ١٣٥ .

(٩) السابق : ٦٩ .

إن الدفقة تستحضر (الأم) خلال مؤشر صياغى لافى (المرأة التى ضمها أبى)، وهو مؤشر أوديسى من الطراز الأول، وهذا الاستحضر يوازى استحضر (ممر معتم) (للأب) فى إطار إكترا. ومن هنا يكون اختلافه الديوانين فى الاستحضر هو وسيلة التوافق بينهما، ومن ثم كان الحوار بينهما منحاذا أحيانا إلى التخالف، وأحيانا إلى التوافق كما ستلاحظ بعد ذلك.

إن الاستحضر قد ادى تلقائيا إلى انفتاح الذاكرة فى (لعبه الماضى) لتجسيد مكوناته فى هياكل جامدة (مجسمة) صالحة (للتبادل)، ولا يمكن لهذا التبادل أن يتحقق إلا بتحقيق غيبوية ذهنية تسمح للاوعى بالتححر والإفراج عن خبيته مهما كان مخجلا أو جارحا (مسبلا للدوع).

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

مناطقه الإنتاجية.

(٥)

إن فتح (الكيس المخلط) الذي يحتوى (الماضى) قد شكل الحوار بين الديوانين، لأنه انفتح على توافيق مبدئي، 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 دلالة البالغة، هو (أفضح نفسى):

لابد أن أقول لأبى

إن الرجل الوحيد الذى فتنتى من الرغبة فيه

(١٠)

كان يشبهه تماما

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

وليس صعبا أن نخرج بخلصة

تدل على أن غرام الأشقاء

(١١)

جانز

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 المحبوبة المحرمة (الأم).

معظم الأحران التى عشتها كانت من نوع انتقال الأم

للرفيق الأعلى، أو هجر معشوقة فى عز احتدام الصباية (١٢)

فالصباغة 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 التي عشتها كانت من نوع الأم (المعشوقة) في عز احتدام الصباية.

وهذا الحوار الخفى بين الديوانين، يتحول إلى نوع المواجهة المريحة، 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 في المنام

مفصولة عن زاهية، وسترى الأمهات في غير

خانة الناي

(١٣)

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

يلمع الحدس

فأهجس أن التي لم أرد أن أسميها

ستقول لى

لا أحد يكره الملهمات يا شبيه الأب

وأتخيل الكريم في موقعه

تحت العنق بمقدار قوس

(١٤)

وفوق النهدين بمقدار خنصر

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

(١٣) السابق: ٩٨ .

(١٤) لسابق: ١٦٠ .

بل يعمل على تشييته:

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

ومو نسيتم يصل إلى المصارحة فى أن صوت سراب التريكو هو ذلك  
الشبيه بالأب:

لا بد أن نفترق حتى لا أعابن الفقد

(١٥) على كطفى، ثم إنها سوف ترانى بعض أبيها

ثم تبلغ المصارحة مداها الأخير فى قول سراب التريكو:

(١٦) فى الرّم أحبت أباه

ومن منطقة الحب المحرم الذى وقع فيه الصوتان، يتناسى الحوار بينهما فى  
عملية استرجاع الماض، وبخاصة فيما يتعلق (بالأب) الذى وقع فى إسهار المرض  
المشهد لدخول منطقة الغياب الكاسل (الموت). يقول (عمر معتم):

كان يجب على أن أصير طيبة

لأتابع رسم القلب بعينى

وأؤكد أن الجلطة مجرد سحابة

(١٧) ستفك إلى دموع

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

فكيف نفسر هذا التشابه بين أبيك وأبى

بالأمس

غادر الفراش غير متكىء على عاچه

الجلطة نفسها

(١٥) السابق: ١٥٢.

(١٦) السابق: ٩١.

(١٧) ٤٠.

## دورة الغنى والفقر نفسها

(١٨)

خيبة الرجاء في البكري نفسها

فسراب التريكو يعقد المشابهة استناداً إلى ملفوظ (الممر المعتم)، ثم  
يوغل في استحضار ما سكت عنه (دورة الغنى والفقر) و(خيبة الرجاء في  
البكري)

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

قد لا يحدث

ان آخذ أبى فى آخر العام إلى البحر

.....

ساكنم صوت تنفسى

وانا أبلل اطراف أصابعه بمياه مالحة

وسأصدق بعد سنوات

أننى سمعته يقول:

(١٩)

«أشم رائحة اليود»

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 الأزقة التى لا تمنع التوافق البدنى. فالذات فى (ممر معتم) تستدعى لحظة عودتها من (دفن الأم)، لتكون نهاية الأم بزيادة حياة للذات تقوم فيها (بحراسة البيت) حتى لا تنسرب إليه أنثى أخرى حتى ولو على سبيل (التلصص)؛

عندما عدت مع الأقدام الكبيرة

من دفن أمى

وتركتها ترمى دجاجاتها فى مكان غامض

كان على أن احرس 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:

دلالتها باد فى حرها غطاء الرأس،

ومد نيتها فى الابتسامة،

لكن تصفها الأسفل

- من الضلوع حتى البانتوفل -

متاكل

يلزمنى أن آراها واقفة

لأننى عدت من دفنها

قبل أن يتاح لى أن أفرد أصابعها (٢٢)

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

الميتة أمى تزورنى فى الأحلام كثيرا

(٢١) ممر معتم: ٣٥.

(٢٢) سراب التريكو: ٢٣.

وأحيانا تنظف لى أنفى مما تظنه ترابا مدرسيا

(٢٣)

وأحيانا تقص شعرى

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

آخر ما تبقى من جهازها القديم، إستللتها من قبضة

الأوصياء. كانت مطمورة فى غرفة الكراكيب تحت

غبرة النين، بركت عليها أهرکها بتراب المحماة

والليمون. لابد أن تراها إذا كان لابد أن ترانى، بان

نقشها الدقيق والمجلى منطق الطير على حواف الدائرة.

سندتها على الشال فى جوار سريرى، لو عدت لها

الليلة ربما أرى وجهك فى زجراجها، وربما. التقط

منطقة النحاس:

تستطيع المحبات أن تنهض من غفوتها على:

(٢٤)

صنية الوالدة.

إن (الصينية) هنا تستدعى منظومة فريد الدين العطار (منطق الطير)، حيث تستحيل هذه الصينية إلى أداة لشاهدة الغائبة مشاهدة يقينية، كما حدث فى رحلة الطير - عند العطار - سعيا إلى الثول فى (مرآة أنفسها) متوحدة بالذات الغائبة.

ثم يصل الاستبقاء ذروته فى استدعاء (ختم الأم) الذى يجسد اسمها

(٢٣) مرمعتم: ٤٧.

(٢٤) سراب التريكو: ٥٢.

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

ربما استعملته حينما تنازلت لأبى عن الفدان الذى

تابها من أبيها .....

لكن الاكيد أن يدا بعد يدها لم تلمسه إلا يداك

وأنك ستلينه فى قماشة نظيفة، وسوف تحفظينه تحت

شعر السر، وكلما التقينا فى الظهيرة اطمانت إلى أن

عينيك تصونان

(٢٥)

ختم: زاهية السيد نصار

### (٦)

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

سأقول له إن رجلا ينام فى غرفة مجاورة بلا كوابيس.

لم تكن رأسه على مستوى جمدى، فشل فى أن يكون

صندوق قمامة لى، ولو لمرة واحدة، وترك كل شيء

يتسرب إلى الشوارع العمومية

(٢٦)

وأنتى يتيمه

فإن الخطاب الحاضر يقتنص هذه الحقيقة ليركز عليها، بوصفها حقيقة تجمع بين الذاتين على صعيد الوحدة، التى تمهيد للاتحاد الذى تصبوان إليه، يقل الخطاب الحاضر مقررا:

(٢٥) السابق: ٣٢

(٢٦) ممر معتم: ٩١.

لأن وجه اليتيمة كان يبكى فسرة

(٢٧) المسالك خلف نعومة الحفر

بل إن هذا اليتيم يمكن توظيفه في تطويع الذات الغائبة لسطورة الذات الحاضرة، أو بمعنى أدق: لتقبل ممارستها الحياتية والنفسية معها: لا بد أن هذه الهيئة

(٢٨) ستجعل اليتيمة تشذب أفكارها

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

لا ترسم الوردة البادية على ظاهر الكف ،

(٢٩) ولا تقربها من أنف اليتيمة التي تطبخ المسبك

وإذا رأت الذات في (ممر معتم)، أن اسمها لا يكاد ينطبق على جسمها، فإن الذات في سراب التريكو تقر هذه الحقيقة، لكنها تضيف إلى ذلك أن رؤية الذات الغائبة كانت يفعل إرادى، وهي إضافة تؤكد الرؤية الغائبة لكنها تعدل جوهرها بما يعنى عدم موافقتها ضمناً.

يقول (ممر معتم):

للأسف شيء ما حدث

فعندما يناديني أحد يعرفنى

أرتبك، وأتلفت حولى.

هل يمكن أن يكون لجسد كجسدى

ولصدر تزداد خشوته فى التنفس

(٣٠) يوماً بعد يوم، اسم كهذا؟

(٢٧) سراب التريكو: ١٥٤ .

(٢٨) السابق: ١٦٠ .

(٢٩) السابق : ١١٠ .

(٣٠) : ١٥ .

ويستعيد (سراب التريكو) ما ردهه (بمر معتم) مع التعديل السابق في قوله:

البت التي لم تود أن ينظلي اسمها على جسمها

أراحت رأسها على الزجاج وأسلمت 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 تعنى (اضطراب التنفس)، وهو اضطراب يحاصر اختيارات الراحل المؤقت لهداياه برموزها التي تشد (ذات المر) إلى منطقة الأوممة مرة أخرى، إذ إن الاختيار قد تعلق (بالشال)، وهو من مفردات الأوممة 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 العمر المعتم) ليستوعبه أولاً ثم يقرره ثانياً، ثم يوظفه في سياقه الخاص ثالثاً. فإذا كانت الذات في (المر) قد صمحت للمحبين أن يعبثوا بعرائس القطن المخبأة في جسدها في قولها:

احترام ماركس

هو الشيء الوحيد المشترك بين من أجبوني

وسمحت لهم أن يخذشوا - بنسب مختلفة -

عرائس القطن المخبأة في جسدي (٣٣)

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

لكنها مع نهب الأرض لاحظت أن

المسافرين لقطوها تدارى عيونها عن

(٣١) : ١٥.

(٣٢) سراب التريكو: ١٥٩.

(٣٣) : ٦١.

المحصل - حتى لا نخونها آلام الملحنين الذين

(٣٤)

لوثوا عرائس القطن

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

سأذكر

أنتى لم اخدش أبيض الحمام

(٣٥)

بدكنة تخصنى

فإن (سراب التريكو) يسرع بتبرير ذلك فى قوله:

وانه ليس ضروريا فى كل مرة

(٣٦)

أن نخدش الأبيض بدكنة

وكما تجه الحوار إلى الموافقة مع الخطاب الغائب فى الموصفات والسلوك  
الخارجى، فإن هذه الموافقة تتغاضى عندما يتعامل (سراب التريكو) مع  
الموصفات الداخلية، فإذا اعترفت الذات فى (ممر معتم) بأن الكراهية مسكونة  
فى أعماقها ص ٢٠، ٢٧، وأن جانباً كبيراً 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 (ممر معتم) تؤثر منطقة الحياد فى رذية الواقع من  
ناحية، وفى صلكتها من ناحية أخرى ص ٥٠، ٧١، ٨٩، فإن الذات فى (سراب  
التريكو) لا تقر هذا الحياد فحسب، بل إنها تختار، مسلكتها يحكم حركتها:

وتقليداً للحياد الذى يفضله حبيبي أثبت:

ليس من أمر جدل وراء هذا القوم، كل ما هنالك

(٣٤) سراب التريكو: ١٣٢ .

(٣٥) ممر معتم: ٢٠ .

(٣٦) سراب التريكو: ١٠٩ .

(٣٧) السابق: ١١٣

(٣٧)

ان هذه الشعرة كانت أقرب إلى عصب البصر  
وإذا اتخذ (ممر معتم) من (الأورنج) رمزاً للبهجة ص ١ ، فإن (سراب  
التريكو) يكشف هذه الحقيقة (الخارجية الداخلية) بعد مساحة زمنية كافية  
للاستيعاب:

لم أكن تدرت بعد على أن تعبيرها الرمزي

عن بهجتها هو الأورنج، ولذا لا بد أن

(٣٨)

سيمر عليها العرابون في الليل.

(٧)

إن الحوار بين الديوانين يزداد خصوصية، عندما نلاحظ أن الخطاب الحاضر  
لا يتجاوب مع الخطاب الغائب على مستوى التوافق والتقرير فحسب، بل إن  
الحوار يأخذ أحياناً طبيعة تقابلية تتحرك بين الرفض والقبول ، أو لنقل : إنه  
نوع من الرفض الناعم الذي يحتفظ بعلامة المودة .

فإذا قال ( المعمر المعتم ) إنه من الضروري بلوغ درجة الملائكية عند

الاقتراب من الموت :

المفروض أن يصير الواحد ملائكياً ، قبل

(٣٩)

موته بمدة كافية

فإن ( سراب التريكو ) يقف حذراً أمام هذه الملائكية ، بل يلحظ في

الذات بعضاً من علامات الشر التي تتناقى مع هذه الملائكية ، ومن ثم  
يستعدها ، فمتى لو أمكن الوصول إليها فإنها غير مقبولة على نحو من  
الأنحاء..

يروقني أن المح بعض علامم الشر

نحت حاجبك الفليطين

(٣٨) السابق ١٥٢

(٣٩) ممر معتم : ٩١

(٤٠) سراب التريكو : ١٤ .

(٤٠)

ليست الملائكة من ضيوفى

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

نما إلى الكهان أنها

ريما

قد

توشك

أن تحاول

إمكانية

أن تورب

بعض نفسها

لرجل غائص فى عار حب اللغة العربية

ويدها ملطختان

(٤١)

بجرمة العداء للبانجو

فهذان الدالان (عار - جرمة) يتدخلان فى تحويل السياق إلى فاعلية  
تدميرية برغم طبيعتهما التكوينية، وهو ما أشرنا إليه سابقا عن طبيعة المحاور  
الرافضة التى تحمل فى أحشائها شيئا من التقبل الخفى.

إن الذات فى (ممر معتم) تقدم إطارا شكليا لممكنها فى مشابهته  
(المعكرات الطلابية) فى بدائيتها المرفوضة.

هذا البيت، كان لسنوات بيتى

لم يكن معكرا طلابيا

حتى أترك فستان الحفلات

(٤١) السابق: ١٧٢، ١٧٣ .

(٤٢) ممر معتم : ٢٠

(٤٢)

على مسمار خلف الباب

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

واريت خزانة المكنون:

أنا في زى جماعة الرحلات

أما حين حصلت على شهادة التفوق

(٤٣)

أبى قبل أن يطير بليلة

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 في الغياب الأبدى للأب.

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

يقول المرء:

ثم إنتى أرى نفسى كثيرا

بين غرفة النوم والحمام

حيث ليس لدى معدة حوت

(٤٤)

لإفراغ ما أعجز عن هضمه

فيرد سراب التريكو في إيجاز حاسم:

(٤٥)

لا أكثر الحديث عن بولى

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

(٤٣) سراب التريكو: ١٢.

(٤٤) : ١٦

(٤٥) : ١٧٢.

التمييزية (للمر المعتم)، إذ تمتلك الذات - في المر - تكوينات جسدية لها مهامها الحيائية مثل (الأظافر)، لكنها توظفها في مهام تدميرية.

كدت أطرد انطفاء ترسب في جسدي

وأمزق بالأظافر.

(٤٦)

انجماما رفعته طويلا

وهنا يتدخل سراب التريكو في محاولة يائسة لإعادة الأظافر إلى

وظيفتها الأريالية.

هذه الريشة بعد غمها

ستقيم علاقة مع جنون حبيبي،

لنتى أعلم أن المراد كلها

(٤٧)

لن تعيد الأظافر إلى وظيفتها

من الواضح أن الذات (في المر 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

تقبله الذات في سراب التريكو - في شيء من الحذر - لأن المتعة تكون في

إنزال الألم بالغير لا بالنفس. ثم يحاور مر 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 النطق أحيانا أخرى، وهو ما يعني أن معرفة الديوان الحاضر

بالديوان الغائب معرفة شمولية تتجاوز حدود ملفوظه اللغوي، لأنه يغوص إلى

(٤٦) مر 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 في الحديث عن مرض الأب، أو سكت عن بعض تفصيلاته، وبخاصة أن هذا المرض لم يمنع فلذة كبده من النوم والاستغراق في هذا النوم (كجاموسة)، وهو ما يتدخل سراب التريكو لاستكماله، وكأنه يتحدث ذاكرة المر المعتم لاسترجاع ما أهملته:

ربما أنه المساء

الذي فهقه فيه أبوك من أقصى قلبه المعتل

وهو يهجم أن التي نامت عميقا كجاموسة

(٤٨)

هي فلذة الكبد

ولا يمكن أن تتسع هذه الدراسة لاستيعاب مجموع الدفقات التي قدمها (سراب التريكو) متحضرا ما سكت عنه (المر المعتم)، لأنها تكاد تنشر في معظم الديوان، وإنما يعيننا رصد الحوار بين الملفوظين الذي يميل إلى (تعديل السياق) الغائب، وإدخاله في سياق الحاضر ليصبح جزءا من نسيجه حتى يتوهم التلقى أنه من إنتاج (سراب التريكو) منفردا، بينما هو - في الحقيقة - متكوى على (المر المعتم) إلى حد بعيد، فعندما قال (المر المعتم):

ستقف حيث لم تتوقع أبدا

مرتبا جغرافيا جسدي

(٤٩)

حسب قدرتك

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

لم يرنا السابلة ونحن نسد العفر

(٤٨) سراب التريكو : ١٠٨

(٤٩) : ٨٥

(٥٠) : ١٢٦

ففى مقدورنا - إذن - أن نعلم النشاء الجغرافيا على

(٥٠)

حقيقتها

وعندما يوظف الديوان الغائب (الكفين) للتعبير عن لحظة لها أهميتها

البالغة فى كل توجهاته، لحظة (الموت المؤقت) فى قوله:

ينام عميقا

(٥١)

الكفان تسندان الرأس

نجد الديوان الحاضر يعمل على التعديل من مهمة (الكفين) ليتحولا من

وظيفة (الإراحة) إلى وظيفة (الألم) الناتج من (تشويه السعة)، 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 شمعية للخالة التى شوه

(٥٢)

الهجانة سمعتها لأنها أراحت الرأس على الكف

والذات فى (الممر المعتم) لا تمنع 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

(٥٣)

بما يسمح لأصدقائى بالتدخين داخل أسرتهم

لكن (سراب التريكو) يوظف هذه (الغرف السرية) فى منطقة محايدة

بين الكشف والإخفاء، أو لنقل: إنها منطقة (الإخفاء المفضوح):

كان ينبغي أن تكونى

(٥١) مرمعتم: ٣٩.

(٥٢) سراب التريكو: ٨٣.

(٥٣) مرمعتم: ١٣.

(٥٤) سراب التريكو: ١٦٥.

هنا لشردى منا مستورة بشعارك عن غرف سرية

(٥٤) سيغدو كل ما جرى فيها مرفرفا

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 أفاجا بتورم جفوني

وبأن القوس فى ظهري

(٥٥) قد ازداد حدة

ويقول (سراب التريكو) معدلا السياق:

أعدت شيا لضابط الإحزار،

ولامت الأخت لأنها طبخت لأولادها أكل الأعياد

(٥٦) لهذا ظل الورم حول عينيها

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

وعندما يستعين (المر المعتم) (بالمقايض المخرومة) كمنفذ لمشاهدة  
الواقع العائلى فى أدق خفاياه، يستبدل (سراب التريكو) بهذه الوسيلة (العين  
الحرية) 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 .

متصرفين كيف عشت عشرين عاما

قبل أن الاثني امرأة تقول لي:

لعل ارتدائي القميص المربعات نداء للذكورة (٥٧)

### (٩)

إن هذه الدراسة (التنافسية) 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 الثأني للإمساك بها وتحديد مناطقها وسيئاتها، لأنها كانت تأتي مباشرة أحيانا، وغير مباشرة في أغلب الأحيان.

ولا شك أن متابعة القراءة سوف تمد المتلقى بسياقات إضافية، وتبادلات طارئة، ذلك بأن الرصد الإحصائي لمجموع المناطق التي وُظف فيها الاستدعاء، وتسلطه على (الممر 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 (ممر معتم) وحدها، بل إنه اتخذ منها نقطة ارتكاز لتفجر شعرته، ثم تجاوزها إلى دوائر أخرى تختص بشعرته منفردة، وهذا أيضا يحتاج إلى متابعة مستقلة. معنى هذا أن خصوصية الشعرية لا تحتاج إلى دراسة أو دراستين، بل تحتاج إلى دراسات تستوعب مناطق الشغل فيها، وهي مناطق تتجه إلى (الذات) في متابعة كمية وكيفية، وتحولاتها بين الفردية والجماعية، ثم متابعة (موضوعها) وعلاقتها الكلية والجزئية به، دون حصرها في (ممر معتم)، ثم متابعة (خطوط الدلالة) بكل تعقدها وتشابكها، ومتابعة امتدادها، أو توقفها، وكل ذلك قد

شكل منظومة دلالية غير مالوفة في شعرية الهدائة، بل ربما كانت غير مالوفة في شعرية السبعينيات، ثم إن الديوان في حاجة إلى استكمال ظواهر التناص فيه، وهي كثيفة كثافة لاقتة، وقد رصدنا خطأ واحدا منها هو خطأ الحوار مع (مريم معتم يصلح لتعلم الرقص). وكانت عنايتنا بهذا الخط لأنه يمثل ظاهرة غير مسبوقة في مسيرة الشعرية العربية، ثم إن الديوان - أخيرا - في حاجة إلى متابعة جسده الصباغي لتحديد كيفية إنتاجه للمعنى، وما يتصل بهذه الصياغة من ظواهر إيقاعية تعلق على الثرية الخالصة.

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

## قراءة في ديوان «وقت لاقتناص الوقت»

لفاروق بشوشنة

يكشف لنا الشعر العربي القديم عن حقيقة مهمة هي أن القنص كان فعلاً مرتبطاً ببعدين أساسيين أولهما بُعد الوقت وثانيهما بُعد الكفاءة القتالية لرفيق الرحلة؛ الحصان أو كلب الصيد. فلا بد أن يكون الوقت هو الصباح الباكر، ولا بد - في الوقت ذاته - أن يكون الجواد أو الكلب قوياً سريعاً مرناً فاتكاً. ولعلنا نذكر جميعاً أبيات امرئ القيس المشهورة:

وقد اغتدى والطير في وكناتها

بمنجرد قيد الأوابد هيكل

مكرّ مفرّ مقبلٍ مدبرٍ معاً

كجمود صخرٍ حظه السيل من علي

كفَيْتَ يَزِلُّ اللَّيْلُ عَنْ جِلِّ مَنْتَه

كما زلت الصفواء بالتزّل

وسوف يظل هذان البعدان لازمين دوماً للطرديات كلها عبر مختلف العصور ومختلف الأماكن. بيد أن الحقائق تُغيّر القيم كما يقول بشلاد. سوف يعحول الزمن، وتتعاقب إعصارات الفكر والشاعر، وتنحو التجسيدات الصلبة للكون والكائنات نحو مزيد من التجريد والشفافية وريداً، ليجد الشاعر الحديث نفسه صياداً من نوع آخر. ويستبدل بالصيد القديم صيداً جديداً تماماً هو الوقت أو الحلم أو الذكرى أو الحب. سيصبح الفارس المعاصر وحيداً بلا جوادٍ أو كلب، بلا سهام ولا قوس، 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 تقلبُ الشهد بين درجاتها كافة. ولن يجدي أن يوهنا الصياد الجديد أنه نفس الصياد الذي كانه أجداده لأن صاحبه بلا صباح، وقوسه بلا قوس، وقطاه أو مهاه محض يقظة شاردة تفضح أشجان رؤاها، وهو يفعل ذلك متعمداً ليضعنا في قلب المفارقة الموجهة، معترفاً بضعفه التليل المراوغ وراء القناع المستعار الذي يضاعف من اثر السخرية. وها هو أحمد حجازي يقول:

كان القطا يتبعنى من بلدٍ إلى بلدٍ

يحط فى حلمى ويشدو

فإذا قمتَ شردًا

(.....)

صوتٌ نحوه، نهاري كله،

ولم أصدِّ

(طردية)

أما فاروق شوشة فيقول على نحو آخر:

وهج يسطع

أم فجرٌ من الشك مراوغٌ؟

دعه - لا بأس - يمر الآن من خارطة الوهم

وأطلقه، كما ينساب سهم الموت من قبضة صيادٍ

بهذا الليل والغ

ما الذى يبقى لكى تخسر ..

والموج إلى الاعناق بالغ!

لن يعود الوجد للنهر

ولن ترجع للقلب النبوءات

(وقت لاقتناص الوقت)

تعكس الرغبة المُلحّة في اقتناص الوقت 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 سابع

فتدثر

قبل أن يزحف في القلب شتاء العمر

والليل يبالغ

إنه وقت اقتناص الوقت

إطلاق الخيلِ الدّهم

في قلب فضاء النزوات

تتردد هذه النغمة الأبيقورية في الشعر الإنساني كله، قديمه وحديثه، ويستوى عند عزفها طرفة بن العبد وعمر الخيام وفاروق شوشة. ولكن اللحن الكلى الذى يحوى هذه النغمة وتكراراتها يختلف عند كلّ منهم اختلافاً واضحاً، فبينما يبدو طرفة شاعراً وجودياً مؤرقاً بمشكلة الذات والمصير الفردى يبدو الخيام شاعراً أكثر انشغالاً بمشكلة الزمن فى ذاته وفيلسوفاً أقرب إلى سبر غور المعرفة بمسار الحواس والعقل معاً. وأخيراً يبدو فاروق شوشة شاعراً رومانتيكياً مهموماً بانقسام الواقع الأليم بين الحقيقة والزيف، وبين الوجه والقناع، وبين القيمة والممارسة. والرومانتيكية التى أعنيها ليست مدينةً للتعريفات القديمة المتعددة التى اتسمت بكونها أحادية البعد كالقول بالخيال العاطفى الجامع أو التكوّص إلى الطبيعة أو الولوج بالحرية والفردية والغرابية، وليست أيضاً هى الجَمع المفهومى لهذه التعريفات جميعاً فى وحدة واحدة، ولكننى أعني بالرومانتيكية هنا نزوعاً غلباً إلى إبراز التقابل الفاجع بين الذات والواقع، وبين الواقع والحلم، وبين الحلم والزمن، وبين الزمن والحياة، وبين الحياة ومجموع الأفكار والقيم، على نحو يحكم سياق المعنى الكلى لخطاب الذات الشعرية ويوجهه وجهةً متساميةً وصافيةً تجلّ إلى بدهة المثال. هذه القيمة المهيمنة فى إبراز التقابل الفاجع، والقياس إليه، وتوجيهه بالرجوع

إلى مثالٍ أصليٍّ، هي ما يميز - في الحقيقة - جوهر الروح الرومانتيكي. يختار فاروق شوشة الوقت بورةً لتقاطع كل الخطوط والمنحنيات. الوقت هو نقطة الأصل. ولكن ما الوقت؟

١ - الوقت الساجي نرف يسكن موسيقى

(عصفور الحلم)

٢ - إنه موعد للصبابات تفرخ فيه النور  
وتنشق فيه الجحور  
ويرحل فيه الجسور وراء النداء المرلوع

(عن القمر والعصاير)

٣ - في البدء كان الذبح والسكين  
وفي الختام كلنا المضرّج الطعين!

(الذبح والسكين)

٤ - وهج يسطع من باقوتة الليل  
ونهر شبق يركض في بيرة الحلم  
ووقت صاهل بالترغبات

(وقت لاقتناص الوقت)

٥ - أدرك أنى منسحباً خا  
أتكفّف بعض فئات الوقت  
وأفقد ذاكرتى

(تراجع)

٦ - لا الليل ليل حقيقى فنخشا  
ولا النهار نهارى فنحيا  
وبين هذين تيه مد قامته  
واستحكمت فى نواصينا مرايا

(وجه الكون)

٧ - هو الليل : صوتى

ونطقى وصمتى

وميلاد وقتى

وريحانتى

(هو الليل)

الوقت دمٌ وموسيقى وصباةٌ وصهيلٌ أجسادٍ وفتاتٌ خبزٌ وعبيرٌ يضوع،  
الوقت، باختصاره، هو كل شيءٍ لأنه يمثل بؤرةً لعقاطع الأشياء. ولكن ما بؤرة  
الوقت الذى هو بؤرة الوجود؟ إنه الليل. فالليل يمثل كل شيءٍ مضافاً إلى ياء  
النسبة التى تعنى امتلاك الأنا لأبعاد كينونتها وصيرورتها فى آن:

هو الليل صوتى

ونطقى وصمتى

وميلاد وقتى

وريحانتى

وإنطلاقة زهوى

وأرجاء بهوى

إذا ما رَجَبَتْ اتساعاً لهذا الوجود

فمارست لعبة صحوى وموتى

وموسم نَوَلَى وَقَوْتى

وإيقاع عمرى الجديد

الليل هو ميلاد وقت الذات، وهو حقيقى وأصيل، فقط، عندما يكون  
كذلك. فإذا أفلتت من الذات واستقطبتة الـ «نحن» فَقَدْ أصالته وصار زائفاً.

لا الليل ليل حقيقى فنخشاه

إن الليل الأثير هو ليل الوحدة الحاملة والعزلة المؤنسة الحميمية حيث:

ينطلق الحلم

تزهو الفصول

وتقتل الأرض  
 هنا ربيع الحقل  
 وهنا أوان العناق  
 ولفح انتلاف الزمان الجميل

وإذا كان الوقت هو أكثر الكلمات التيمات دلالة في قصائد الديوان، فالليل هو الكلمة المفتاح، و«قصيدة «هو الليل» هي قصيدة القصائد، لا كونها أعظم تلك القصائد أو أعمقها شعرية، بل لأنها مصفاة الدلالة، وأيقونة السيرة الداخلية للذات الشعرية، ومظهر التجلي العارى للروح الرومانتيكية.

الليل قرين الحلم والرغبة والذكرى، والتأمل الصوفي. والليل مناط السكون والشجن والمناجاة. الليل اختلاء بالسر، هذا المقدس الغامض الذي يستمد بهاءه من الخصوصية المفرطة والحفاء المفرط. وربما يضيء، لذلك وحده، كحجر كريم من ذاته، ألم نقرأ من قبل:

وهج يقطع من ياقوتة الليل

هل ثمة اتفاق دلالي ما بين الياقوتة التي تمثل مفتتحاً في قصيدة «وقت لاقتناص الوقت» وبين اللؤلؤة النادرة التي يجعل منها الإهداء في أولى صفحات الديوان مفتتحاً للقصائد كلها؟ ذلك ما نظن أن الشعر يضيء به على هذه الوتيرة من التبادل والتناوب:

أنت في المرأة  
 والمرأة في عينيك  
 هل ثم اختلاف في عينيك  
 فأعرها ما تعبر الريح للفوضى  
 وبأعزها عنافاً بعناق

(وقت لاقتناص الوقت)

إن التبعض والالتصام، والتبدد والحضور، والنأي والاقتراب، ثنائيات تكشف في تناوبها عن طبيعة الحلم ونموذج الأنوثة المستحيلة في آن. والليل هو الذي يحتضن هذا التكشف الأسطوري المدهش. لا وقت غير الليل الذي يحل

لعبة الصحوِ والموتِ والنولِ والقوتِ يمتلك القدرة على ذلك الفعل.

هو الليلُ

طاشت خطى الكائناتِ

وأعول عزفَ الرياحِ

وفاضت دموعُ النجومِ

وطارت حكايا القرنفلِ

وانداح رجع النداء الطويلُ

وما زلتِ غائبةٌ

والفضاء حصارٌ ومنفى

وهذا الزمانُ البخيلُ

(هو الليل)

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

هو الليل

أشرعة أحكمت للرجلِ

وفاكهةٌ مشتهاةٌ

ووجه جميل تناءى

وما من دليلِ

أما حين يصبح الليل تعبيراً عن الزمن الاجتماعى للجماعة، فإن الدالة تعكس اتجاهها. ينطفىء كل رميض أسطورى ليجثم الواقع بلعنته المقيتة وظله الرجيم، ويصبح الحلم أسيراً يظلب الفكاك.

١ - من يطلق عصفور الحلم؟

من كورة هذا الليل المطبقِ

والأفلاك المستلقية على جنبات اليمِّ؟

(. . . . .)

الاسلاك الممتدة  
والبركان  
وهذا الكابوس الليلي  
وهذا السعف الأجرد  
هذا العدم الأسود

(عصفور الحلم)

٢ - لا الليل ليل .. فتأوى  
ثم مكأ  
وتم مدفاة  
وسامر جاهز صفت حكاياه  
نحن العراة  
تغطينا وتسترنا صفائح الليل  
تغرينا خفاياه  
(.....)  
قفز هو الليل  
خار  
شاته ابدأ  
ومعتم وجهه الكابي  
فهل أذنت عيناه بالدمع؟  
إن الدمع تياه

(وجه الكون)

على مستوى الزمن النفسى للذات الشعرية يأخذ الليل صورة الباقوتة  
والريحانية والقطرة والشراع، وعلى مستوى الزمن الاجتماعى للجماعة يأخذ  
الليل صورة كوة الصحن والمسخ والأخطبوط. ولا بد أن نذكر، دوماً، أن الصورة  
الشعرية، خاصة فى البلاغة الرومانسية، هى - كما يقول سبيل دى لويس -  
صيغة لاكتشاف الحقيقية التى بواقطتها يريد الشاعر أن يكشف عن معنى  
تجربته الشخصية.

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

فى قصيدة مبكرة لـ ر. هـ. أردن بعنوان (غابات فى المطر) يقول:

مضى المطر وراء التل

ولكن الأوراق ما زالت تتحدث عنه

هذه الصورة اللافعة لا تعنى - فى حقيقتها - نوعاً من التخبُّث العاطفى  
بلحظة ولت قدر ما تعنى - فيما أرى - قدرة حيّة على الاحتفاظ بأثر الفعلِ  
المضى. إن أوراق الأشجار ما زالت تتحدث عن المطر لأن قطراته، ببساطة، لم  
تزل تلمع فوقها. وقريباً من ذلك فى شعرنا القديم قول أبى صخر الهزلى:

وإنى لتعرونى لذكرك رعشةً

كما انتفض العصفور بالله القطرُ

تكاد يدي تندی إذا ما لمسها

ويورق فى أطرافها الورقُ الخضِرُ

تشكل قدرة الاحتفاظ بالأثر المضى،، دوماً، فى صورة شعيرة تضافو  
على ذاتها لأنها تمتلك الكثافة التي أفضت إليها محاولة ناجحة فى اقتناص  
الوقت.

يقول فاروق شوشة فى قصيدة (عن القمر والعصافير):

للعصافير أن تستريحَ

وأن تتأهب ثانيةً لاحتواء السماءِ

وأن تتطاير فى الأفقِ

مثل نثارٍ بديدٍ من الضوءِ

يسقط فى شرفات القضاءِ

ولها أن تصفّقَ حتى النخاعِ

وأن تستثير حناجرها

مرةً للغناءِ

وأنا لشوط البكاء  
 إنها الآن تملك اللحظة الفاصلة  
 ونجرب موضعها في المسافة  
 بين السقوط إلى حافة الأفق المترنح  
 حيث يموت الشعاع  
 ودفع الجناحين صاعدة في مدار الهواء  
 ويقول في (إنها تعبر المسافة):  
 لم تعد مستحيلة  
 إنها الآن تدلت  
 فأصحت قاب قوسين  
 وغاصت  
 فلم تعد تنقرأها عيون منهرمة اللمع جوعى  
 لكنها طى غمض  
 حسبها الآن أنها وقفت حيث ترانا  
 وحيث شاء هواها  
 وحيث ضاق مداها  
 وحيث ترنوا وتغضى

ويكشف تكرار كلمة (الآن) بوصفها ظرفاً للوقت الحاضر عن مجاز  
 إمكانية اقتناص الوقت، وتكثيفه في لحظة واحدة دالة استطاعت أن تنجو من  
 الرواغ الذي يسيطر - في مجمل الأحيان - على حركة المشهد الزماني ويبيمه  
 بالزئبقية المستحرة. والقبض فجأة على لحظة مراوغة يعني قبضاً على إيقاع  
 صعب والالتفاف به حول نفسه. ومن الطريف أن يمثل بحر «الحنيف»، وهو بحر  
 مركب، صورته الإيقاعية: (فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن) مع الحنين والتدوير هذه  
 اللحظة المكشوفة، وأن يمنحها تعبيرها الموسيقى. وقد تكرر ذلك في قصيدة  
 أخرى هي (ممن في اليقين) حيث يقول الشاعر:  
 واتخذ من ظلال رمحك إيقاعاً

ومن جلوة السنان مرايا

وانتبه ...

إن في أصابعك الجمرَ

ومن حولك غاصت مدائن

فاستحالت جوارياً وسبانيا

بيد أن «المتدارك» في صورته الإيقاعية (فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن) وبعد حذف الثاني الساكن (فعلن فعلن فعلن فعلن) يمثل ٣٧٪ من أنساق الإيقاع، يليه «الرجز» (مستفعلن مستفعلن مستفعلن) حيث يمثل ٢٥٪ منها، أي أنهما معاً يمثلان أكثر من النصف. وإن كان لذلك دلالة ما تتصل بغيرها من الدلالات فهي أن إيقاع الصيد أو القنص كإيقاع الحرب يقوم في جملته على المنافرة والركض وعلو الجرس، وإنما كانت أبيات امرئ القيس التي وردت في البداية انعطافاً عارضاً داخل قصيدة وقوف على الأطلال مطلعها مشهور هو «قفا نيك من ذكرى حبيب ومنزل». وغالباً ما كانت الطرديات القديمة تعتمد صيغة إيقاعية بسيطة ومباشرة كالرجز فأبو نواس يقول:

بما تبدى الصبح من حجابهِ	كطلعة الأشمط من جلبابهِ
وانعدل الليل إلى مآبهِ	كالحبشى افتتر على أنيابهِ
هجتنا بكلب طالما هجتنا به	ينتسف المقود من كلابهِ

ويقول ابن المعتز:

لما تعرى الأفق بالضياء	مثل ابتسام الشفة اللمياء
وشمطت ذوائب الظلماء	وهم نجم الليل بالإغفاء
قدنا لعين الوحش والظباء	داهية محذورة اللقاء

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

واتخذ من ظلال رمحك إيقاعاً

ومن جلوة السنان مرايا

وقد فعل أحمد حجازي ذلك أيضاً حين عمد إلى إيقاع «الرجز» في

قصيدة (طردية):

هر الربيع كان،

واليوم أخذ

وليس في المدينة التي خلت وفاح عطرها، سوى،

قلت .. أصاد القطا

بيد أن صدى صوتٍ قديمٍ يترددُ في الأنية الفارغة:

فما بالي أقي ويخان عهدي وما بالي أصاد ولا أصيدُ

هل كان «المرفش الأكبر» يكايدُ محنةً اقتناص الوقت كما يكابدها الشاعر المعاصر؟ وهل كان يعلم ما نعلم الآن من قسوة الانتظار حيث:

ترفض ما تحبه

تحب ما ليس موافقاً هواك

أو متابعاً نجم سراك

(.....)

وانت في المابين

بمتهريك صياداً وتدميك شباك

(انتظار)

إن اتخاذ «الصيد والصيد» امثولةً أو رمزاً يجاوز واقعة الفعل الحقيقية لم يكن شائعاً على أية حال في شعرنا القديم وإن وجد بين فينةٍ وأخرى. وبرغم أن مجنون ليلي قد حاول أن يقنص وقت العشق واللقاء والذكرى في حوارهِ مع الغزاة والقطا، فهو لم يلعب، قطعاً، مع الزمن دور الصيد ولا الصيد لأن الصراع بين الطرفين يفترض ما كان قيس قد فقده بدايةً، وهو المبادرة والعقل والرغبة في الدفاع عن الذات، لم تقم على رمزية «القنص» إذن، تجريةً كاملةً لها أبعادها المتصافرة وخصائصها الانية في شعرنا القديم. وما هي إلا إيماءاتٌ عابرة، وإشاراتٌ عارضةٌ سريعةٌ ما تلبث أن تتبدد وتضيع. وأغلب الظن أن الرعى الذي يتأسس على إدراك المفارقة الكلية في الواقع أو الوجود لم يكن قد تشكل بعد، لأن الواقع أو الوجود لم يكن قد شط في تعارضاته وتناقضات مظهره كما هو الآن، فظلت مفارقاته كلها ذات طابع جزئي محدود.

يحتفل فاروق شوشة بالمفارقة بدءاً من العنوان: (وقت .. لاقتناص الوقت). ولا يوجد، في الحقيقة، ما هو أكثر دلالة من الزمان على المفارقة؛ فالماضى والحاضر، والحاضر والمستقبل، والمستقبل والماضى، مظاهر واضحة للمفارقة الزمانية. ويرى «برديايف» ان عذابات الإنسان تكمن في تمزق الزمنية وتبعثرها وانفراط أوصالها بينما يرى فيلسوف آخر «كهيدجر» أن الماضى ينبعث عن المستقبل لكي يولد الحاضر لأن الإنسان يعدو أمام ذاته وخلفها ومعها في آن؛ فالزمانية تعبير عن «همّ الزمان» الذي يتصل دوماً بحركة الكائن البشرى للأمام أو الخلف، ومفارقته الدائبة لذاته ابتداءً من لحظة مولده في ذلك العالم.

يعكس الشعر تأمله في فلسفة الزمن على نحو أكثر فردية والتفافاً، ولكنه يصغى دوماً إلى صوت المفارقة الفريد لاسيما في روحه الرومانسى .

يقول فاروق شوشة :

الوقت شاخص

وانت شاهد

وقاتل...قتيل

والزمن المحنى غائر الخطى

مرتطم بغيره

وحائط يميل

( لؤلؤة المجوس )

ويقول :

هو الليل : صوتى

ونطقى وصمتى

( هو الليل )

ويقول :

أجول في ذاكرتى - أتراجع ؟

لا أنوى أن أتراجع

(.....)

أنهض

ها أنذا أتقدم ... لا أتعثر ... اخطو ... ماذا ؟

ثم قضاء يقول في

أزير رياح غضبي تسكنني

(.....)

أعدو مذعور الخطور أحكم من نافذتي

أدرك أنني منسحباً خاوٍ أتكفف بعض فتات

الوقت

وأفقد ذاكرتي

( تراجع )

بين الشخوص والإحناء ، والنطق والصمت ، وامسلاك الذاكرة وفقدانها، تجسد مفارقات الزمن . لقد كتب كيركجورد ذات يوم يقول : إن الوجود كله مبني على المفارقة . وها نحن أمام قاتلٍ قتيل ، وناطقٍ صامت ، وذاكرةٍ تختار نسيانها . ويبدو أن الشعر ، هنا ، أقرب إلى حدس برديانيف منه إلى تصوّر هيدجر .

الشعر ، هنا ، مأخوذ برؤية الظلال الداكنة ، ومفتوح على مأساوية الفقد والتبدد والضياع . وهو مرهون بتأويل ما أمامه من وقائع وأحوال ، مسترسل في تفسير القمام القاسي الذي يسلب الذات سعادة رهانها ، وأشواقها المفعمة للمغامرة في أفق المستقبل . الحاضر والماضي جداران عالبيان ، والخوف الخسران يهدد الحلم . ولا يبقى سوى الرماد الذي تومض من تحته نار الحنين المقدسة لتعلن عن بهاء أسرارها .

## لا أحد ينام في الإسكندرية

تغريبة البطل : وهم اغتراب الذات

والكون أم إنتصار الإنسانية

لإبراهيم عبد المجيد

تنهض رواية لا أحد ينام في الإسكندرية، لإبراهيم عبد المجيد، فنياً علي أساس تغريبته: الأولى حقيقته، والثانية مجازية. الأولى تغريبة إجبارية مزدوجة دفع إليها بطلا الرواية/ الشيخ مجد الدين وصديقه دميان، للخروج من قريتيهما في 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 الشمالي. وعلى الرغم من أن الرواية لا تدخل في علاقة تناس من أي نوع من السيرة الهلالية، وبخاصة التغريبة، فقد أثرت إطلاق لفظة التغريبة على مجموع الأحداث الروائية التي تناولها إبراهيم عبد المجيد في عمله، وذلك لوجود تشابه ظاهري بين العلمين علي الأقل من حيث التهجير الإجباري باتجاه الغرب تلافياً لمخاطر كثيرة تنذر بالموت.

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

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

نوع آخر، وهى التغريبية الكونية التى أطلقت عليها مجازاً لفظ تغريبية. فقد أذن هذا التاريخ بافتتاح كتاب الجحيم، واشتغلت الحرب العالمية الثانية، التى 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 إلى أي مكان آخر يختاره. ومثلما تسبب البهى شقيق مجد الدين فى إشعال الحرب بين العائلتين الكبيرتين فى قريته، مما أدى إلى طرد مجد الدين آخر من تبقى على قيد الحياة من أبناء الطوالبية، وكذلك طرد زميله الآخر مثل العائلة الثانية، وآخر. من تبقى على قيد الحياة منهم؛ فقد تسبب هتلر فى تغريبية كونية كذلك، وهى تغريبية باهظة النتائج حين رفض وساطة ملكة هولندا، مما أدى إلى اشتعال الحرب.

والغريب أن حسم مصير التغريبيتين 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 إلى الإسكندرية.

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

لانهائية وتعددية لا بد أن يستوقف القارئ منذ الصفحة الأولى من الرواية، جعله يلتقط هذا الفضاء في حالة صوارة بالحركة العنيفة والضجيج والصخب على المستويين الحقيقي والنفسى، وهو أمر كما نعرف موكول إلى قصد الكاتب ووعيه الأيديولوجى 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 قضاء حكاىي بالمواصفات السابقة إلي راو بانورامى 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 يتقمص 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 مستحقاً لأن يطلق عليه لقب الراوى من الخلف الذى يقترب منقضاً من الشخوص والأحداث، بقدر ما يتعد عنها، وتسمح له صلاحياته الواسعة بأن يصف كل شيء يراه ويسمعه ويقراه، بل إنه يتغلغل داخل نفوس الشخوص الحكائية المختلفة راويا عنها أدق خلجاتها ومشاعرها، وهو لذلك عليم ببواطن الأمور، أيضاً، محايد، أو يرغب الكاتب فى إيهامنا بأن كذلك فى 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، تعنى أنه عن طريق هذا الراوى كان يختار الأحداث التى يمردها بوعى مقصود لكى تنجم مع رؤيته للعالم فى 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 السنة بعض شخوص الحكاية عن هذه القفزات التي لو وجدت في الرواية بدون هذا الشكل التجميعي والوثائقي لكانت تمثل عيباً أصلياً في طريقة السرد ذاتها نظراً لعدم وجود الإطار المتسع (الفانتازى أو الصوفى مثلاً)، الذى يمكنه استيعاب هذه المادة الهائلة المسرودة والقادمة من قضاء حكاى كوفى بتعاصر أحداثه وبيروها الراوى فى تزامنها الذى وقعت به حقيقة فى أماكنها وأزمنتها.

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

وثانيهما أن منظورات السرد وزوايا الرؤية قد تختلف باختلاف الأماكن التى يعبرها البطل فى تغريته من قريته نحو الإسكندرية ثم العلمين، ومعنى هذا أن الشخصية تزداد غنى وخصوية بوجود هذا العنصر، غير أن اتساع الفضاء الحكائى 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 معسلسلة، اللهم إلا فى الفصول الأول والأخيرة من الرواية، فقد هيمن أسلوب التقطيع السردى والانتقال الزمنى على الفصول الوسطى من الرواية. صحيح سوف تتمكن من التعرف على 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 التناسي (المقحم) من بنيات سردية أخرى سابقة، ساهمت في تقطيع السرد وتفكيكه لكي يتمكن الكاتب من تضيير وتكئينها داخل بنية السرد الأصلي، وأقول مقحمة لأنها تنتمي إلى أبنية سردية مغايرة في المحتوى تماما لخط السرد الأصلي من حيث المحتوى المضموني لها، والذي يبدو بالغ الغرابة والتعيز 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 يمتد مرة أخرى بعد انتهاء هذه المعطيات الدخيلة، التي ظلت وظيفتها في تأطير وتوكيد رؤية الكاتب للعالم مستمرة دون توقف مائل. وإذا كان السرد يغلب عليه طابع التقطع والتفكك، فإن الزمان بوصفه الظاهرة المرتبطة بالمكان ارتباطا عضويا لأنه المحل الذي تتم فيه أحداث متزامنة بطبيعتها، يغلب عليه طابع التفتت بالمثل ولو ظاهريا. ويمكن التعرف على ملامح الزمن في الرواية من الطريقة التي يصف بها الراوي الأحداث ومن خلال خطوط السرد ذاتها. فالرواية يستوعبها زمانان: زمن السرد، وزمن البنيات المقحمة على خط السرد ذاته. ويتميز زمن هذه البنيات المقحمة بأنه ينتمي إلى الزمن المنقضى - الماضي - ذلك أنه زمن قد جمعت أشلاؤه من القصصات الإخبارية السابق نشرها، وهو ماضٍ مستغرق في انقضائه، والراوي في هذه البنيات بانورامى 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

الراوي الكبيرة والذي يكمل زمن القصص السابقة ذكرها. ويشمل هذا الزمن معظم فصول الرواية، فلا تشذ عنه أنواع الزمن الأخرى إلا في حالات يمكن حصرها وأعنى بها الزمن المستقبلي الذي يعكس بشدة صلاحيات الراوي العليم ببواطن الأمور، والذي تعد الرؤى والأحلام أحد وسائله لاستجلاء المستقبل، ثم هناك الزمن الحاضر - الآتي - الذي يكون فيه الراوي مع الشخصيات ولا يقف خلفها، ويتجه الوصف السردي فيه نحو ما يعرف بالمرد المشهدي القائم علي حوار بين شخصين في الغالب من الشخصيات التي سيطرت على بعض الفصول، وأخيرا هناك الزمن الماضي داخل الماضي، وأعنى به الماضي البعيد المتدعى 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 الكوتري، يتوزعون على شاطئ المحمودية من الجنوب، يذهبون شرقا إلي شركة الغزل ... وسيمشى مجد الدين غربا كثيرا بعد ذلك وسيعمل في شركات زيوت وصابون حتى يصل إلي ميناء البصل ليعمل في شركات محالج، وكبس القطن، ذلك كله سيكون فيما بعد. الآن هو لا يعرف شيئا عن هذه المصانع الكائنة بكفر عثري وميناء البصل، وهو الآن محصور بين راغب وكرموز»...

{٢} «... قامت وهي تضحك بلا انقطاع، جرى إخوته الرجال يبحثون عن السكن، فلم يجدوها في أي مكان، سيجدونها بعد ذلك في قلب صحن الدار، وسيندهشون كيف لم يرها أحد ذلك اليوم، سيجدونها صدمة يفركها أحدهم بيده فيفتها...»

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

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

تتقاسم أحداث الرواية مجموعة من الشخصيات الحكائية التي تعبر عن أصوات مختلفة وانتماءات طبقية متباينة، نظراً لامتداد نطاق الفضاء الحكائي وتنوعه كما مرّ بنا. وهى أصوات تعبر عن رؤى 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 المتوط بها تاركة لنا شخصيات 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 مسيحي لا يخلو من ورع يمارسه بطريقة شعبية بسيطة. وتتميز شخصيات الرواية بمجموعة من السمات لعل أهمها ما يلي:

١ - إن بطل التغريبة الشيخ مجد الدين، وينطبق هذا بالمثل على دميان بطلها الآخر، يتميز بمجموعة من الصفات التي تبتعد به عن تقمص دور البطل الإشكالي. ذلك أن شخصية مجد الدين تتسم بأنها شخصية قدمت إلينا جاهزة التكوين، بحيث لم نلاحظ تغييراً ما جوهرياً أو ثانوياً فى تركيبها النفسى أو فى الدور الذي لعبته على مستوى القصة فى الرواية. فهى تتمم بالانسجام مع اسمها والتصالح مع الآخرين ومع الكون، وقد اتسحت بقوة روحية بالعمق. لعل أهم مظاهرها الشبيهة حلها للقرآن، ختمه مجد الدين منذ طفولته، ثم استمر فى تلاوته فى كل الأوقات وبخاصة أوقات الأزمات، مما كان يثقل بالنسبة إليه مخرجاً واسعاً. وحامياً من التصدعات النفسية والعقلية التي يعانى منها البطل الإشكالي عند لوكاتش مثلاً. ويكفى أن تكون شخصية مثل مجد الدين قد اتسعت رؤيتها للعالم لكى تحتوى الميحي والملم، 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 متأخراً 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 والشتم 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 مدركا لأول مرة أنه إنما ينصاع لأمر العمدة، ليس خوفا ولا إذعانا، لكن لرغبة قوية عميقة فيما يبدو لتترك القرية. لم يصدق العمدة أنه سيتحرك 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 بسخرون كافر. ولماذا هو كافر السيد بسخرون. 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 بسخرون. 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 إلى اليوم، المهم، أبى وإخوته كرهوا البلد، قسموا الأرض بينهم وساروا فى البلاد، أبى عمل بالتجارة حتى ضاعت فلوسه، وأفس 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 فهي الأخيرة في ذيل القطار. وفي الوقت الذي كان فيه دميان يقول: أنت هو الله الرحوم مخلص كل أحد الذي تجسد لأجل خلاصنا الذي أضاء لنا نحن الخطاة ... في هذا الوقت كان مجد الدين يتمم «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 تذيير من النثر الأولى، أزفت الآزفة، ليس لها من دون الله كاشفة... ويدخل ضوء القنابل من النواقد، يشعل فضاء العربة. إنها إحدى عربات القطار قد سقطت فوقها قذيفة هي التي تقاوم الانفصال، وهي التي يجرها القطار على الأرض، دميان دميان، إذا كانت العربة الأخيرة هي التي أصيبت فقد ضاع دميان... صرخ لكنه رآه يرتفع وسط النار ذهبى الجسد والوجه يمسك في يده الذهبية رمحاً... الفارس محاصر لا يبالي، دميان، وقد ارتفعت به الفرس يسيح 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 رفها ووضع الميزان دميان دميان، كل من عليها فان دميان دميان يسأله كل من في السموات والأرض كل يوم هو في شأن دميان دميان. لم يمت ولم يحرقه الله بل رفعه إلي السماء ولقد رآه دميان دميان. وراح يعبد تلاوة السورة الجميلة التي لم يعد يتذكر من القرآن غيرها الآن واسم صاحبه حتى صحبه النوم، والنوم سلطان...»

ومعنى هذا أن الشخصيات التي تقاسمت بطولة العمل بأكمله، أو التي وضعها الكاتب في بؤرة العمل، لم تكن تعاني من ذلك التصدع بين الداخل والخارج، ولم تسلك السبيل المعوج لإصلاح الواقع المعوج. وبصفة عامة فإنه، من خلال شخصيتي مجد ودميان وانفلاتهما من أسر البطل الإشكالي 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 تزاخم 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 وتعددتها 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 الشار فى قريته، التي انتهت بطرد مجد الدين، هي أشهر هذه الشخصيات، وإن كانت مصارع عشيقته لولا، والفتى الأحنف، واختفاء حمزة وكاميليا، هذا فضلا عن الأدوار التي أدتها شخصيات أخرى فى تغريبة العلمين مثل الجنود السودانيين والباكستان والهنود، والملازم الإنجليزي مشرف محطة السكة الحديد بالعلمين، وقادة الحرب العالمية الثانية، تؤكد صدق ما أقول.

اللافت هنا أن اختفاء هذه الشخصيات بالموت أو الإبعاد على مستوى القصة لم يكن يهز بنية الرواية كثيرا، هذا على الأقل ظاهريا - أما فى حقيقة الأمر فقد لعبت هذه الشخصيات دورا بالغ الأهمية فى تجنيب الرواية خلال كل فصولها هيمنة الصوت الوحيد للمؤلف أو وقوعها فى أسر النمط المنولوجى للرواية، الذى لا يرى سوى وجه واحد. للحقيقة هو ما يلمبه المؤلف علينا، فقد عملت عمل الأصوات المتعددة التي أسبغت الطابع الحوارى على الرواية، دُهرت وجهات نظر متباينة ومتضادة، دون أى تدخل من الكاتب للتنسيق بينها أو تعديل رؤاها أو لغتها، فهي ذوات فاعلة لها صوتها المباشر الدال فى الوقت ذاته. ولذا لم يكن اختفاء هذه الشخصيات من فوق مسرح القصة فى الرواية ليعيبها 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 فى مجموعة من القيم مثل الحب والحرب والسلم والموت والصدقة والدين والسياسة إلخ... إنهم أصوات أو لغات تتعاور ولكنها تختلف عن اللغة المتعارف عليها إشارياً، فهم الملقوظ والخصب المثقل بالقصدية الواعية المتحررة علي المطلق لصالح النسبى المتعدد فى ابتعادها عن دلالة المعجم واحتضانها لمعاني 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 تلخيصاً عاماً ورمزياً للعمل التام. وإن كان استخلاص هذا الرأى 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 كامصلا...» يرتبط عضويا بحالة الصحوة الأخيرة التي اغتسلت فيها الإسكندرية من الحرب والدمار، وحين نسي عامل الكهرباء إطفاء الأنوار نهارا، فظلت مضاعة ليلاً ونهاراً، وكان الكاتب أراد أن تذوب الإسكندرية في فيض من النور يحوطها لغويا في بداية روايته، وحتى النهاية، فلا ينام فيها أحد، فالصحوة نور، والمدينة خرجت وضيئة، ودميان تلبس صورة جورجيوس وصعد محاطا بالنور الأبدى.

(٢) الظاهرة الثانية في الرواية تتمثل أساسا في أن الكاتب، وهو ينحو منحى واعيا في سرد روايته لجأ إلى كثير من الوسائل التي يستمد منها هذه الواقعية الوثائقية، التي اتخذت الصمت الإخباري أو الإعلامي المرتكز على علاقات تناص آلية من الصحف والمجلات، والمراجع السياسية كما سبق أن أوضحت فيما يتعلق بإقحام بنايات تناصية أدت إلى تفكك خط السرد، قد وظف الكاتب أسلوب الكولاج والمنتاج لهذه الأخبار والمرويات الوثائقية، هذا بالإضافة إلي إحلال الحكايات والمرويات الشفاهية المأخوذة وبعض الشخصيات الشعبية في الرواية، والتي يتم تناقلها علي هيئة إشاعات تنتشر بسرعة لتأخذ وضعية الاعتقد الشعبي السائد، وهو أسلوب لجأ الكاتب فيه للاستعاضة أو لإكمال دور التناص الإخباري الوثائقي السابق. فإن لم يوجد الاثنان لجأ إلي إيراد بعض الأحاديث الإذاعية والمحظب المسجلة.

ما يعيننا هنا أن الكاتب لجأ إلي هذا الأسلوب الوثائقي ليقيم المادة السردية التي يحتاج إليها الراوي. والأهم من هذا أن القصد من حشد هذه الأخبار الوثائقية وبالطريقة التي قدمها إلينا بها الكاتب تعد نوعا من استحضار خطاب الآخر بعدة طرق منها اللعب الساخر باللغات وأقوال الشخصيات والأجناس المتخللة المدرجة في نص الرواية من شعر ومواويل

وأمثال أو رسائل، وهي طريقة تزكى وتزيد تعدد الأصوات السابق الإشارة إليه. يتصل بهذه المادة اتصالاً وثيقاً كيفية إجراء عملية المونتاج عليها. فالأخبار التي يتم تجميعها وإقحامها على خطية السرد الأصلية شديدة التضارب والتناقض وهي نموذج للتضاد الصارخ بين نوعية الأخبار المدعشة في الرواية من حيث الكم والكيف، وهو تضاد نجح في توليد نوع من الكوميديا السوداء عن طريق تلاعب الكاتب بالمفوضات المتعددة مع غيره من الأساليب التي سبقت الإشارة إليها من أجل استحضار الآخر وإحداث ثنائية في الصوت واللغة، فيما يمكن أن يقترب مما يعرف بالبارودي. ويبدو هذا واضحاً مثلاً حين يفرض السارد في الحديث عن حادثة محلية صغيرة، مثل العثور على جثة قتيل وردت أخباره في ذيل صفحة داخلية لإحدى الصحف، بجانب خبر حشد خمسة ملايين جندي من جنود المحور لمجابهة عشرة ملايين جندي روسي من جنود الحلفاء في صدر الصفحة الأولى من جريدة أخرى، أو من نفس الجريدة. وقد يجمع السارد في صفحة واحدة بين رسائل الأخبار والتوثيق السابقة من الصحف والمجلات والرويات 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 إنساني شامل، وكأن الكاتب كان يجارى بأسلوب البارودي هذا توتراً نسبياً مريباً يهدد الحياة في 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 في الفصول الأولى والأخيرة التي تعبر عن توتر أو أقل وأخف حدة.

والشيء الثاني:

أن هذه اللقطات التي تزداد فيها كثافة جرعات البارودي في الرواية

كان يسبقها ويعقبها فترة من الصمت والهدوء الذى يبدو غريباً 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 الحاملة ممثلة فى قارب ينزلق على وجه الحمودية حاملاً عشيقين صغيرين ينتمى كل منهما إلى 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 مشاهدتها 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 المداخلة النقدية التى ساهم من خلالها بكثير من الملاحظات أثناء إلقاء هذه الدراسة.

## نماذج

### نموذج (1)

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

«إن جيش الإشتراكية الوطنية الألماني قد أحرز انتصارات باهرة عام ١٩٤٠ وهذا الجيش هو الذى أعتاب عام جديد قد استعد بتسليح لم تعرفه البشرية»

وكانت ببا عز الدين فى القاهرة قد أعلنت أنها سعيداً برئاصجها الجديد على مسرح الماچستيك برواية اطلع يانمس، التى سيكون بينها

مونولوجات لمحمد عبد المطلب، وفتحية محمود وثرثرا حلمى وسيد فوزي، ورقص المحتفلون وأكثرهم من جنود الكومنولث فى المونتسنيور علي الاضواء الخافتة، ولم يفهم مجد الدين أو زهرة للصرّة الثابتة لماذا يلقى الناس بأشبانهم القديمة من النوافذ آخر العام، وحضر الملك فاروق حفلا بعيد رأس السنة بدار الأوبرا للترفيه عن الجنود الإنجليز بالشرق الأوسط، وسقطت طبرق سقوطاً مدويا واستسلم فيها ثلاثون ألف 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 يرتدى كل منهم معطفاً من التيل الكاكى فوق صلابسه أسوة بسائقى البلاد الإفرنجية وضرب حمزة كفا بكف وهو يرى الأسرى الإيطاليين الشباب حلقى الرعوس حفاة مشحوتين في عربات قطارات البضاعة، وحمزة يعلق علي أعدادهم الهائلة قائلاً: 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 عقلياً في ألمانيا، واحتفل الأزهر بالسنة الهجرية ولا يزال غفارة يضع الطربوش الواقى من الغازات علي وجهه، وغنى نفس الوقت أهدى الملك حديقة حيوان الجيزة حيوان الوبر البرى الذي اصطاده فنشرت جريدة الأهرام تعريفاً 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 مهماً لهذه الروايات الشفوية، مثلما كان ديمترى، وهو

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

«... إسكندريا ماريا وترابها زعفران، يقولون إن الذي بنى الإسكندرية واحد مجنون اسمه الإسكندر، وصلها مصانع خمور فكانت الناس ترقص وتغني طول النهار والليل وتتبعده 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 الحثة 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 في الإسكندرية وأسماء الطعام وأنواعه، والأسماك المعروضة في بحرى، ثم من الإطالة في 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 شهدائه وقديسيه وطقوسه، وبالقرآن والشعر. والمواويل الشعبية والحكم الخ...، وقد أدى تمسك الكاتب بالواقعية الوثائقية أنه كان يورد حديث الملازم الانجليزي في العلميين بنصه باللغة الإنجليزية، مما جعل هذا الأسلوب الوقائعي يدخل في علاقة تناغم وانسجام تلقائي مع علاقات التناهي الإخبارية السابق الحديث عنها.

ويعد : فما هي نوعية الخطاب الروائي الذي رغب الكاتب في إيصاله إلينا؟ بمعنى ما الذي الكاتب أن يقوله من خلال هذا المبني الحكائي الشاهق؟

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

إن العاقل في نوعية الأخبار التي حشدها الكاتب على مساحة القص في روايته وكذلك في مصادرها المتعددة ودرجة وثائقيتها من ناحية، ثم في الطريقة التي 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 الالتفات حول واقعة تاريخية بعينها ثم نسج خيوط فنية جذابة تغلفها، لتحيلها إلى رواية. صحيح إن كثيراً من هذه الأخبار كانت حقيقة، ومتعاصرة مع الحرب العالمية الثانية، أي أنها ذات طبيعة وثائقية، لكنها لم تكن تمثل المصدر الإخباري والوثائقي الوحيد، فقد واكبت الحرب العالمية الثانية بنية ثانية هي تغريبة مجد الدين / دميان، التي مثلت الخط الرئيسي للسرد، ولجأ الكاتب خلالها إلى إقحام البارودي فنجح في تفجير مصادر ثرة للكوميديا السوداء، التي ليست من هموم الرواية التاريخية، لأنها باختصار أخبار الطبقة المسحوقة من البشر في الغالب، وأخبار المتلقين والبرجوازيين من تجار الحروب، كذلك فإن العلاقة بين زمن السرد وزمن المتن الحكائي، متفاوتة تفاوتاً كبيراً وهو أمر لا يحدث عادة في القصص التاريخية، فقد أدت هذه الظاهرة إلي أن يتعاور زمن السرد أكثر من شكل ومن زمن علي النحو الذي مر بنا.

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

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

إن نظرة سريعة علي التغييرية المزدوجة لمجد الدين/ دميان، ثم تغريية العالم توضح ذلك علي النحو الذي 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 في أحداث التغييرية الأولى علي الأقل ربما يؤكد لنا أن المغزى كان إنسانياً أكثر منه سياسياً أو وثائقياً. فالإسكندرية ذلك الكون الصغير الذي اتسع قلبه للبشر من كل الأجناس ومن كل الطبقات منذ بداية إنشائها، لا يعادلها في هذا الاتساع سوى قلب مجد الدين ودميان. كلاهما اتسع قلبه للمسلم وغير المسلم، للجاهل والمثقف، الذي لم يأخذ دور المعارض 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 معاً في بوتقة الألم يعودان معاً من جديد أكثر بريقاً وتألّقاً، إنهما عنقاوان؛ الإسكندرية طهرتها الدماء والمطر من العدوان ومجد الدين عاد من رحلة التغييرية أكثر شفافية وقوة، لكنه يؤثر أن يعود للعنقاء الأولى للإسكندرية هذه المرة، في تغريية اختيارية، ليصبحا معاً جزءاً لا يتجزأ من تاريخ البحر المتوسط بل والعالم كله.

لقد ناقش ميخائيل باختين ظاهرة الكرنفال في كتابه الخطاب

الروائي، والتأمل في هذه الظاهرة لديه يوضح لنا أن رواية عبد المجيد ليست بعيدة عن فكرة باختين فالكرنفال احتفالية جماعية شعبية ينقلب بها الترتيب الهرمي رأساً على عقب، فيغدو الحمقى عقلاء، والملك شحاذين، وتختلط الأضداد، الحقيقة بالوهم، النعيم بالجحيم، وينتهك المقدس وتعلن النسبية المنتهية بسط نفسها علي كل الأشياء فيتحطم كل ما هو سلطوي 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 هي الراسخة، النار تاكل العالم وتخرج الإسكندرية أكثر صفاء، ومن بين كل النيران يخرج المسلم والصيحي أشد تصافيا وأكثر قدرة على البقاء، فيتحول أحدهما إلي نور أبدي، وتفتح أمام الآخر كشوف إشراقية لا حد لها، لا سلطة، لا جهامة، ولكن شيء واحد اسمه الإنسان/ الصداقة/ الحب/ الوطن/ الكون، ثنائيات، ثلاثيات، رباعيات رائعة متناعمة وبالغة الطزاجة والإدهاش.

obeikandi.com

مع أحمد الشهاوى

## قراءة الموت في كتاب الحياة

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

يجترح الشهاوى عددا من الخوارق المدهشة في هذه التجربة لعل من أبرزها أنه يستنزل قدسية المطارحات اللغوية للتراث، ينتهكها بابتذال محرر كما يفعل مجابله من شباب الشعراء يضعون أنفسهم وقراءهم في مأزق موجعة تتصدع لها أبنية نوعى، ليرقص علي إيقاعاتها الجلييلة 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 تسيبحة شعرية تنحرف عن النسق السردى الشهير لقصيدة النثر وهي تتلفح بها لتقترب من النموذج الأقدس للأسماء الحسنى في بنيتها 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 الدينى ولا يغمر في تياره الذاهل، هو الوسيلة الفاعلة في تبشير مركز الدائرة المعنوية وهو الموت، حيث يمثل لحظة تمكك الجزء في الكل وعودة النغم إلي مصدره الرفيع يظل باب الموت هو ممكن الحقيقة في الوجود البشرى 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 الدلالى 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 التجلى الصوفى الأمثل، بل الانبهام المائل في تعدد المفهوم من علامات

اللغة الشعرية التي لا تخطئ. فلنقرأ المطور الأولى عند المدخل: .

أجل لثانية

مجيئك

كى أجبىء

محملاً بروائحي

مرتين

ومرة تأتي

تقطف أو تخطف

نجمتين وكوكبا

ابق كما شئت

نم

تركت لك الألوان

فحادث أمة

وسافر فى دم الكتب

نايك ليس مكحورا

وأغنية الرحيل مخدة

.....

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 فضاضة 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 يختج بالشعر والحياة وشهوة الأبدية،

ويمضى المتخيل على نسق متواشج من الإشارات التالية:

**أولاً:** ينظم الدخول في القصيدة طبقاً لمدارات الإيقاع الشعري الموزون حتى ينعطف إلى ذكر القطف والخطف فينكر الخاطر عمداً ويختل توالى الحركات فيستحيل إلى كسر موقعة غير ملتزمة، مما يؤذن بلون من «النظام الموسيقي» للقارئ الذي طالما رضع من ثدى العروض التقليدي وتربى عليه. هنا يتبدد انتباه القارئ ويخيب رجأؤه في الانسجام الظاهر. وتصنع هذه الخيبة أفقه الجديد حتى تصبح أية عودة لاسترداد إلفه الإيقاعي بشكل منقطع بادرة توافق عنفوى وسعيد. لكن عدداً من التوازيات الصوتية يملأ هذا الكيان المهدد بالتشتت؛ فتكرارات مثل: سجيئك / كى أجيء، وقرايتها بالتأجيل، ثم تقابلات أخرى: أجيء / تاتى، تقطف / تخطف تمد جزئياً حالة التوق الإيقاعي، وكان الشاعر يريد لا شعورياً أن يؤكد هذا الإنسجام فيهدف: نايك ليس مكسوراً.

**ثانياً:** يتجه الخطاب للموت المؤجل في البداية، لكنه لا يلبث أن ينزلق برفق في الدفقة الثالثة بالالتفات إلى الشاعر محاوراً له، فهو الذي يحادث الأمة بأحاديثه وقد تلبس برداء الاستشهاد، وهو الذي يسافر في دم الكتب حينما يسفحه علي الصفحات وهو الذي يمتلك الناي والأغنية المههدة، لكن الخطاب سرعان ما يعود إلى الموت ليناشده أن يترك العيذان الغضة كي تستوى علي سوقها قبل الحصاد. ويقوم هذا التبادل في موجه ضمير المخاطب بالتوحيد بين الطرفين، بين الشاعر والموت الذي يتفقت منه، عندئذ يمكن للقارئ المتابع لقصة علاقة الشعراء علي اختلاف لغاتهم ولموالهم بالموت أن يتذكر أشياء كثيرة، بوسعها مثلاً أن يتذكر بيت «بيتس» السفير الذي أرق صلاح عبد الصبور كالطائر الأسود عندما حط علي شباكه: -

الإنسان هو الموت

ويوسعه أن يصرى في نسخ الشعرية العربية إلي منابعها الأولى عند طرفة بن العبد، الشاب المخطوف بالموت وهو يدعو للذائد العيش: -

لعمرك إن الموت ما أخطأ الفتى \* \* \* لكالطول المرخى وثنياه باليد  
متى ما يشأ يوما يقده لحنفه \* \* \* ومن يك في جبل المنية ينقذ

**ثالثاً:** تشير هذه الأبيات المرصودة، مثل بقية القطع الشعرية، زوبعة

من التدايعات المخزونة في ذاكرة الكلمات، تلك التي يسميها الناقد الإيطالي النايغ «أومبرتو إيكو» موسوعة القارئ الغنية، لكن طريقة نهوضها من مراقدها تختلف من قارئ إلي آخر، مما يجعل تشكيلات المعنى الشعرى لا نهائية في ثرائها وتعددتها. فعندما نمنع في مصاحبة الشاعر واستحلاب مفرداته وصيغته تكتسب كل عبارة بالتدرج مذاقا متراكما ومتناميا لا يتوفر لمن يظالعه لأول مرة. وهنا ينبغي لنا أن تعدل النموذج الذي سقناه في البداية عن حبات المسبحة وإمكانية أن «نلضم» فيها من أي موقع نمسك بها منه. لأن مسار حركة القراءة والذى يؤد طاقة الاستجابة الجمالية ويفجر إمكانيات التدايع الحر. من هنا فإننا عندما نشير إلي ما يعجبنا ويخطف انتباهنا من أقوال لا بد أن نتوسل إليه بقراءة الصفحات السابقة عليه فهي التي تجمع في وعينا حرارة السياق الإبداعي وتأثير الحركات المتتالية حتى نصل إلي الذورة المشار إليها. الحديث هنا عن النجوم والكواكب مثلا يستثير قصة يوسف وإخوته في التراث الديني بقدر ما يجرد وراءه تدايعات من عالم محمود درويش في «أحمد عشر كوكبا» دون أن يكون مدينا له في شيء، لكنها أوضاع اللغة التي تجعل «تركت لك الألوان» قريبة من «لماذا تركت الحصان وحيدا». لكن المرجعية الحاكمة عند الشهاوى تظل ماثلة في هذا الأفق القدسي الذي توّطره كلمة «أمين».

القلب الغنائى للتجربة:

تمتد رحلة الشهاوى فى جوهر الوجود بشكل غنائى رائع، 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 الغنائى العريض المتسع لآفاق الوجود ولحظاته الفائقة. ولنتقدم خطوة أخرى فى قلب هذه التجربة لنستشرف الأفق الذى تطولده، واللغة التى تعتمر خمرها. يقول موجهها الخطاب دائما لأخته الراحلة: -

بيمينك اللوم الذى هام بي لما رآني

أنا شجر الكلام

أجمع العالم فى واحد

أنا خمر طين

أنا خمر طينة طير

تجلت يد فى سبيلي

بوجود دالك

ظهر الوجود

ترسخت ألقى

وألفت أن أمشى إلى الغار التى أحجارها مخبوءة فى حرك

بدت شمس سماء الغروب سائمة

وأنا تانس فيك نفسى

فطرت علي هواك

فصنت وجدى.

إن من يلتفت إلى الصبغة الوجدانية الغالبة على الشعب العربى فى مصر وطريقة اختمار المذاهب الباطنية فى أعماقه وذو بانها 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 سببته التعبيرية دون تحديف. إنه من سلالة ابن الفارض وذو النون المصري. لكن جنونه محكوم نسبيا بعقل العصر الذي نعيشه والوعى الذي حاصر ناره. من هنا فإن الحقائق العلوية سرعان ما تتحول إلى تمثيلات تصويرية وأشكال شعرية متخيلة، دون أن تفقد حقها في الوجود علي مستويات عينية أو غيبية أخرى.

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

### أنا شجر الكلام

في لون من افتنان الشاعر بذاته وإعراجه عن نرجسيته، موظفا الكلم القرآني عن الشجر الطيب في سطر، والبيت الشعري الشهير: -

وليس علي الله بمبتعد \*\*\* أن يجمع العالم في واحد

في سطر آخر. كما أن الآية الكريمة المتصلة ببيرايين البعث الإبراهيمية «قال فخذ أربعة من الطير فصرهن إليك ثم اجعل علي كل جبل منهن جزءا ثم ادعهن ياتينك سعيا» ترقد خلف عنقود الصور الشعرية في هذه الأبيات حتى تصل إلي قوله: «الأرض مصرورة في قبضتيك» دون أن تخرج علي الفضاء الدلالي 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 العريى 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 «الغيطاني» 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 التي يتكئ علي السباحة في تيارها لم تعرف طريقها إلي قلوبنا في مساراتها الشعبية إلا عن طريق الذكر والإنشاد، فالموسيقى التنظيمية أداة شديدة الفاعلية في عون الذاكرة وتحفيزها. والكلم القرآني المقدس ذاته اكتسب بالترتيل والتجويد والقراءة المغناة أنماطا من الإيقاعات الحلوة ساعدت ذواكرنا ووجداناتنا في امتصاص دلالاته ولحم يبدو من النشاز المرهق للقارئ أن يستمتع بقول الشاعر: -

فطرت علي هواك

فصنت وجدى

بعد أن يتدلج في العبارة السابقة بقوله:

وأنا تأنس فيك نفسى

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

يقول: -

أبدا نحن إليكم الأرواح

الوقت منقطع

والحلم منسرب

والعشق

تحت يدي مفتاح

عندما يكون هناك شاعر مثل الشهاوي بهذه العراقة والتمكن والافتدال فإن في مكنته أن يكتسح ملايين القراء، عندما يكف عن مقارفة قصيدة النثر بدون جدوى، ويتعد عن بعض الانتهاكات اللغوية المجافية لروح الصياغة الشعرية مثل «أنتها» و«أنتمائي» فإتنا حيال قامة رفيعة في الشعرية العربية، تعرف كيف تقبض علي جذوة التراث وتشعل منها حرائق إبداعية كفيلة بإعادة تشكيل الفضاء الشعري المعاصر.

obeikandi.com

## من الكلياتية إلى الشخصانية قراءة في ديوان «فهارس البياض»

لملحد يوسف

المرحلة التي نشأ فيها الشاعر ونضجت كتاباته الشعرية هي مرحلة «جيلنا جيل السبعينات الذي عانق الحدائث في أرواح وأعلى صورها، فقد استفدنا في هذه الفترة من الفكر الحدائث الذي بدأ ينتقل إلى واقعنا بجرعات كبيرة ليتفاعل مع ضرورات حقيقية يتطلبها هذا الواقع، انتقلت إلينا الحدائث بوجهها جميعاً فتعرفنا في وجهها الفلسفي، على طفرة الحياة عند «برجسون»، وفلسفة الغريزة عند «روسو»، وفلسفة إرادة القوة عند «نيتشة» وفلسفة البقاء عند «داروين» و«اسبينوزا» 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 الحدائث 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 الحدائث اتجاهات عديدة منها: العلمانية والماركسية والقومية وكلها تؤمن بشناتية الذات والموضوع مما يفترض وجود مسافة بين المشر والمستجيب وهذا في حد ذاته ينتج ثنائيات لا حصر لها: الأنا - الآخر، والأنا - العالم، الأنا - الوطن، إلخ... فتغوب 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 تجردي مجازي منفصل عن الجسد ومعطياته الحسية المباشرة حيث يتم إرجاء هذه المعطيات أو إخفائها خلف الرؤية الجمالية الظروحة.

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

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

ولكننا على المستوى العملي سنستشعر تجاوزاً بين الاتجاهين الكبيرين في ساحتنا الإبداعية، وشاعرنا الكبير ماجد يوسف هو أحد رموز الهداية في تجربتنا الشعرية يطرح رؤيته الحدائية باقتدار 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 (ص ٢٠) - عمران بضلمة من عصير النور (٤٣) - الهزيمة والانتصار (٢٣) - المقترق (٢٧) - الصيف والشاء (٣٠) - تابوت ملبان أمل (٣٠) الحقيقة والاحتمال (٣٨) - الكمال/النقص (٤٠) - الاكتمال بالنقص (٦٤) صرخة الميت على المولود (٤٢) - اضحك على شرف البكا (١٠٣) - شجاعة في زى خوف (١١٠) - ومن قمة لقاع لقاع (١١٧) - كإن الهممه حكمه - كإن البرطمه إفصاح (١١٩) - بين النشيج والقهقهة (٣٥)، بين طهرها وبين عهرا (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:

\* الأتنة السود للقمر

والضحك مكياج الضجر - ص ٢٨

\* يا غرورة الحرف البليد

دا صوت نشيج ولا نشيد؟

أقرب ما كون للوش جايز

إنما يابعد بعيد - ٣٧

\* الأتى بيمسقب أسمى

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.

\* يضيّق علينا - ذ الابتعاد - كون البشر

يوسع علينا - ذ الاقتراب - ضيق الغرف - ٢٢

\* يبقى اللى صادق لو صدق ح يكون كذب

ولاً اللى كذاب لو كذب ح يكون صدق - ٣١

\* ودا من بياض الموت دا ولأ من بياض الشحم

ودا من سواد الصوت دا ولأ من سواد الفحم - ٨٥

الشاعر الحدائى يستلهم الجو الشعبى ويستفيد من الرؤى الشعبية وأدوات الفن الشعبى، أى أنه يصيغ جوهر الفن الشعبى صياغة جمالية تتفق مع رؤيته التى يشكّلها تشكّلاً 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 لفته المحوّرة المشبعة بالتجنيس والإيماء، ففى قصيدة هدهدة على سبيل المثال تظل القصيدة متسلسلة : لفظة تجمّر لفظة حتى آخر النص بطريقة الأغنية الشعبية التى فيها [البياضة عند الفرخة، والدرخة عاوزه قمحة والقمحة عند الحداد] وهكذا، نجد عند الشاعر الترنيمة تؤدى إلى اللسان واللسان يؤدى إلى الحلق والحلق يؤدى إلى الحق، وهكذا [ص ٤٩] وبالعودة إلى لغة الموال نتابع هذا المقطع بجناسه الناقص بين [ضِلّ وضَلّ] ويتقفيته التى تتكرر فى السطور الأولى والثانى والرابع مما يجعله مستفيداً من نظام الرباعيات فى الوقت نفسه:

\* يا ضِلّ ضِلّ على المحيطان خيالات

ممن اللي كان تغلب وله لقات

اللي ميت حتى

والا اللي عايش مات؟ - ٤٢

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

الجسد ما بعد الحدائى جسد كمونى أموى يعنى لمعرفة نفسه مثل جسد الطفل الذى يرضع من ثدى أمه، أو يتحسس جسده بنفسه لكى يعرفه، أما الجسد عند شاعرنا الحدائى 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 الواح قزح

فيها النجوم متوزعه مليون شعاع

فوق الجسد - ٦٧

\* روح الغزال الى متوزعه فى نبض البدن

والأرض إنت

والرحم مليون بنات - ٩٠

\* بيان جسمى على خطوطك

تمد بحارى لشطوطك

وصوتك دا اللي كان غناج

يلم الأرض فالسره - ١١٥

\* وعين تكتب تاريخ الشمس

ورجل جنوب

وزند شمال - ١١٨

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

الدينامية المتصلة ويصبح الجزء شريحة عضوية في الكل ويصبح المايكروكوزم جزءاً عضوياً في الماكروكوزم. وتجربة ماجد يوسف تشرح هذا التصور وتختص له، البيضاء هنا، والذي ورد في عنوان الديوان ليس هو البيضاء الرومانسي البسيط، بل هو أشبه بالبياض التكون عن طريق دوران قرص مرسوم عليه ألوان الطيف جميعاً، فهو بياض مركب كلّي متوزع على كافة الألوان الأخرى.

ومن خلال التصور نفسه يستخدم الشاعر معطيات أخرى مثل: «النور»، النور عنده شامل وكلّي يشمل كل شيء ويغطي على كل شيء. وفي هذه المعاني الكلية الشاملة أيضاً يقول الشاعر [البدء هو المنتهى - ص ١٩] أو يقول [والذرة مجرة مهولة - ص ٤٨] ونستشعر المعنى نفسه في صورة [الحرف/ الإله - ص ٥٧] حيث العلاقة نفسها بين معطى صغير من ناحية ومعطى شديد الاتساع من ناحية أخرى.

التفاضل الذي تطرحه تجربة الحدائث 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 في منطقة الاحتمال، على العكس من ذلك تكون التجربة الشعرية التي تمارس اليوم على يد الشعراء صغار العمر في الغالب حيث يكون هناك نزوع فلسفي مختلف يتعامل مع الممكن والمتاح من تفاصيل الحياة اليومية.

التفاضل الحدائثي شديد العاطفية ولكنه يظل في منطقة المجاز وعندما يقول الشاعر [الرحم ميان بنات - ٩٠] سنقرأ ثلاث كلمات تتلى كل منها بدفء الحياة، وكذلك التركيب الكلي للعبارة، ولكن المسألة تظل في منطقة الترميز الجمالي المجازي، ويرتبط بهذا بشكل مباشر: الحلم بالولادة، لأن معنى الولادة الذي يتكرر كثيراً لبشر بخلاص مجازي جديد سيكون أداة تفيد هذا الهدف بجلاء:

\* باقارح البطن الفظيعة وبانولد - ١٨

\* وكان ديك القرى الحارس

بيتعلم يا دوب بدن

ولادة الأدان - ١٢٣

## \* إلى الأثني

ومنها لبطنها الشاعر

ومنه

لحرف ينل متخم بنية فقس - ١٢٥

يطرح الشاعر رؤيته من خلال أدوات تناسب 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 التفعيلية التقليدية، وبمراجعة صفحات (١٣، ٤٧، ٧٠، ١٢١، ١٧٤) يمكن أن نتعرف على أنماط مختلفة تستفيد من الزجل والأغنيات الشعبية. ويعد الشاعر موسيقياً للاستفادة من التكرار فيكرر كلمة [فـ المـ فـ مـ] في نهاية كل مقطع في قصيدة [حد البياض] على سبيل المثال، كما يستفيد من قيمة موسيقية استشرت في القصائد الحدائرية كثيراً هي قيمة الإصاغة 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 وزيادة المستويات الجمالية التي تتعاقب بشكل متقاطع أو متوازي لخلق الحالة الجمالية. يقول الشاعر:

\* الطبل طايح ع الظلول بطن

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 المبهمة 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  
 اللود بياكل لسه من صوف الغنم  
 يفرز خطوط الاتصال  
 بين القميص والسونتيان  
 بين هلب مركب ذ الغريرط  
 وقرص تلفون السحاب - ١٦٦ .

إنها صور مدهشة عجائبية، والإدهاش أسلوب حدائث يسعى لدفع المتلقى لإعادة النظر في واقعة، وإعادة النظر في كل معنى يستتب ويشيخ إنها محاولة لزلزلة الراكد وإيقاظ الانتباه باتجاه رفض التكرار والمجمود الذي يستشري في الحياة.

لقد استطاع الشاعر بحصاصيته المفرطة أن يكتشف أزمة الحدائث التي يعيشها الواقع اليوم، ومثلما سقطت المنظورات الكبرى فكراً وأيديولوجياً 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 أمى .. اللى جابت من حشاها قنيل، وأنا اللى شايلى جتته وماشى] ويرصد الشاعر حالة من العدم الشامل والإحساس بعدم الجدوى في واقع اهتزت أركانه الأساسية:

\* يا جذران العدم  
 أه يا انعدام الشوف  
 فى إعصار الالم - ٣٧  
 \* لسه الزمن بيدور فى أنفاق السكات - ٣٧  
 \* حجم المصيبة لسه أكبر م اللغة - ٩٢

\* كل الشوارع كسوت 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 دويداً

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 نتحسّن من أن نقيم علاقة صحيحة

بالآخرين، لم نتحقق جدياً وعاطفياً. والمرأة فى ديوان الشاعر ليست امرأة

حقيقية بل هى امرأة رمزية متعددة الدلالة، امرأة مجازية مستحيلية التحقق،

تبدو كما لو كانت جزءاً من الجغرافيا بل جزءاً من الكون اللانهائى:

\* بيان 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

التي يتناولها الشاعر فى ديوانه، سواء فى الرؤية التي تطرحها أو فى تقنياتها

واسلوب كتابتها فنياً، فهى قصيدة كاريكاتورية تطرح من خلال مضمونها

التعبيرى تلخيصاً لأزمة الواقع وتنتقد الرومانسية الكاذبة التي تشيع فى

الواقع. والقصيدة تطرح ليلة عرس يتحول إلى كابوس، العروس ذات وجه جامد

عليه شبح ابتسامته والعريس يتحول إلى بهلوان جالس على كتفها واللوحة كلها تتحول إلى بورتريه يبعث على الإشفاق والسخرية وليس رومانسية الحب الرومى، كما نلاحظ في هذا النص بخلاف باقى الديوان أن التركيب اللغوى لا يعتمد المجاز بقدر ما يعتمد لغة مباشرة محايدة، الشيء فيها هو هو، وليس الشيء رمزاً متعدد الدلالة:

\* والبت بتحرك ذأيدها المروحه

والساق تبان من نص فتانها اللى مفتوح م الوسط

مخروطه خرطه السحر .نلال عند القبط

شايله العريس

ساند بإيده فوق دماغها

مغطى عين من وشها

ومدلل الرجل الأنيقة بالخذاء أسود ييلمع

.. بره رجل البنطلون على صدرها.

obeikandi.com

## شطف النار لجمال الغيطاني

كل عمل فني لكاتب هو بمثابة لحظة. إنه تثبيت مؤقت لسيروية الزمن على نحو ما تلتقطها نظرة الكاتب المنتبهة إلى أحوال الذات والمجتمع والعالم. ومن الطبيعي أن تشمل اللحظة التي يختار الكاتب تثبيتها في عمل ما على جوانب معرفية، تتواشج بروابط وثيقة الصلة بأعماله السابقة، بينما يمثل التخيل الفني تشكيلا جديدا يحيل إلى المعرفى بدرجات متفاوتة الوضوح.

اللحظة التي يختار جمال الغيطاني تثبيتها في مجموعته القصصية «شطف النار» (١٩٩٦) لحظة تقاطع عبرها ثلاث دوائر أساسية للشاغل المعرفى الثابت والمتجدد في أعماله كلها.

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

أما الدائرة المعرفية الثانية التى يحيل إليها التخيل 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 بعده العربى والعالمى، وتشيد قوة واحدة، سيطرة على مقدرات العالم. وإذا كان الغيطانى قد أفرّد 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 طرا على حيوات الناس فيها من اهتزاز لمعايير القيم وشروخ فى الوعى، أدت إلى أنواع من التمزق والتحلل والسقوط أو الانحراق الاجتماعى، وهو ما لجده 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 «الحقبة» 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 الحصن الشعبى الأصيل لأولاد الباد ووقفنهم المناوئة للظلم، الساخرة أحياناً والعاجزة؛ أحياناً أخرى، عن تغيير آليات القمع الاجتماعى.

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

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

تتصل الدوائر المعرفية الثلاث من خلال طرق التقنية المستخدمة فى المجموعة لتجيد التخيل الفنى. وتتمثل أهم خصائص التقنية هنا فى بناء القصة 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 النبة القصصية القائمة على التناظر والتقابل بين طرق السرد وعناصره تتيح للكاتب تقديم زوايا مختلفة للجوانب المعرفية المتداخلة، والشبكة 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 الفيظانى وكتابات الأخرى، فهناك مثلاً إحالات متكررة فى قصص المجموعة إلى الأحياء الشعبية، خصوصاً المقهى والأضربة الأثرية فى مصر القديمة، وهناك إشارات متعددة إلى العمل الصحفى وضروراته ومهنة الكتابة والسفر إلى الخارج، فضلاً عن تهديد حياة الكتاب وأحدامه القريبة، وذلك كله بالإضافة إلى إحالات نصية متعددة، وثيقة الصلة بالتراث من جانب وبالظرف التاريخى الراهن من جانب ثانى.

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

تتناظر الشخصيتان الرئيسيتان فى «الحقبة» و«الدكتور» عن طريق سمات مشتركة. هما كهلان يرتادان مقهى شعبى، كلاهما يحضرفى ساعة

بعينها، لا تتغير في جميع الأيام، الأول «بيدو مستغرقا، متداخلا في بعضه، غير راغب في المحاوره» (ص ١٠٥) وكذلك الدكتور «يأتي جلوسه دائما منفردا، متوحدا، نائبا عن الجميع» (ص ١٢٩) وغارقا في الصمت. وبرغم احتفاء صاحب المقهى بهما في القصتين، بوصفهما من الزبائن غير العاديين، فصاحب الحقيبة موظف كبير في أحد المؤسسات الحكومية والدكتور بيدو عليه سمت الوقار، المقترن بأصحاب الألقاب العلمية، إلا أن ذلك لم يخرجهما من حالة الأغرابة والعزلة وعدم القدرة على التواصل مع رواد المقهى الآخرين.

الرجلان في القصتين يرتبطان بعلامتين نصيتين، تصحان محور الحدث. فكلاهما يتشبه بشئ ما خارجي، حقيبة جلدية قديمة، باهتة اللون، لم يفتحها الرجل الأول إلا نادرا، بينما يتباطئ الدكتور المجلد الأسود الضخم، الذي لم يفارقه، منذ بدء ترده على المقهى في أواخر الستينات، وإن لم يكن يفتحه قط.

تتكشف دلالة العلامة النصية المحورية في القصة الأولى، إثر انفراط الحقيبة بسبب اضطراب طارئ انتاب الرجل فنسى في تعجله إغلاقها فتناثرت منها أشياء هي، زجاجة دواء صغيرة، فوهتها مسدودة بقطن طبي وأقلام وبطاقات وصور وكتيب يحوى آية مقدسة وخاتم فضى يتوسطه فص أزرق ولقطة خيط أبيض، مغرور فيهما إبرتان.

إن الحقيبة وما تخفيه عن العيون تعد معادلا فنيا لمهابة الرجل الظاهرية، أما ما بداخلها فيكشف جانبا من حقيقة واقع الرجل وظروف حياته، يُلَمَع النص إلى ذلك كله عن طريق تصوير تشعث الأشياء التي تحتويها الحقيبة وعن طريق خطاب وارد من الخارج أثارت قراءته في نفس الرجل اضطرابا طارئا، ثم من خلال مزارعته لالتقاط الصور المتناثرة، التي لا بد أن تكون لأهل أو لأعزاء، وربما تكون إحداها لصاحب الخطاب الوارد من الخارج.

إن انكشاف الـ «الخفى» في الحقيبة، أو المتوارى خلف قناع المجادلة لهذا البؤس ذاته يعد نوعا من العرى المعنوي، الذي 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 يغلّفها التعاطف مع الوجود الإنساني الهش، على نحو ما يظهر في موقف صاحب المقهى وعماله، واستفسارهم الدائم عن الأستاذ وأسباب

انقطاعه عن المقهى. الموقف نفسه يتكرر من جانب المعلم رشدي وشقيقه 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 تقديم موعد المناقشة. 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 يتقطع بدوره عن المقهى، ومن خلال رواية أحد زبائن المقهى الدائمين ممن شهدوا واقعة الاشتباك يتبين أن المجلد الأسود الضخم ليس سوى أعداد محللة 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 نراها فى لحظة كشف وقد التفت حولهما - هذه الظروف، إيا كانت، فنهج بصيرهما 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 النعم الشاب المجتهد الذى يعول أمه وأشقائه الثلاثة يمثل النموذج المقابل للشخصين المغتربتين فى قصتى «الحقيبة» و«الدكتور» إنه ابن الحى الذى يسأده أصحاب الحال بالخان ليتخذ منضدة صغيرة وفترينة معلقة بجدار، وسيلة لكسب الرزق الحلال عن طريق إعداد سندويشات الجبن بالمخلل البنى، 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 سندويشات مجانية، ثم يظهر جندي الشرطة، حامل الجهاز اللاسلكى، لكى ينفذ أوامر الضابط فيناول عبد النعم خمسين قرشا ثابتة، لقاء

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

«أزرق ينادى أحمر .. أزرق ينادى أحمر.. أحمر يسمعك... سيادتك يا قندم نسيت تقول التشكيلة .. حول»

وعندما يعرف الجندي المطلوب يقول «تمام يا قندم .. وأنا سلمت المذكور الخمسين قرشا».

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

لقد استطاع الكاتب أن يلتقط مظاهر غنية وبسيطة لعلاقات الحياة وصراعاتها ونماذجها فى الأحياء الشعبية مما يكشف جانباً 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 تنطبق بما 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، النظرية والمثلية 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 القريب، بوصفه مجسداً لسباق ثقافي مغاير، لا بد من التفاعل معه والإفادة من أوجه الحرية والديموقراطية والتقدم العلمي والفكري الكبير فيه، بغير تفریط في مكونات الخصوصية الحضارية والعربية، أو الاستئمان إلى وسائل الجذب وتذويب الهوية، وهو ما تنبه إليه قصة «عودة» وقصة «حقل».

إن الكاتب في قصة «حراسة» يفلجاً 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 رأية عبر الكتابة» (ص ١٢٢)، وبرغم ذلك يجد نفسه محاصراً 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 مزعجة عن الفساد، عن الثروات». (ص ٢٤)

يستدعي ذلك النظر المجهول زمننا سابقا، حين تم القبض على الكاتب نفسه في مطلع شبابه - إبان إقامته في بيت الأسرة بالجمالية - لأسباب ترجع إلى، تغييره 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 محقق. 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 رأى وموقف - في وضع تصعب المفاضلة فيه ف «إما البقاء مع وضع عطن يعرفه، أو قبول بديل غامض، عنيف، يستهدف الكتاب والكتابة. هنا تكمن المسألة» (ص ٢٤).

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

غريب، يستقل حافلة آخر الليل لكي يعود إلى مقر إقامته المؤقتة في مدينة تاريخية أوروبية، بعيدة عن العاصمة، كان قد جاء إليها لحضور أحد المؤتمرات. ليس ثمة من يعرفه في حافلة آخر الليل أو يترصده، لكنه لا يستطيع الخلاص من الاحساس بخطر بطارده، ففي «المدن الصغيرة الخالية، الوافدة من أنحاء الليل»، تصبح الشوارع «ممرات إلى الذاكرة»، تحمل «بريد اللحظات النائية» فيتضاعف «الإحساس بالنأى الصحيح» (ص ٧٩) وتبدو الذات منفردة، عاجزة عن دفع هواجم العنف العشوائي الذي قد يحدث في أي لحظة، بما يفرض على مكروهه تعذر معه العودة أو تنجيل.

تصبح الحافلة في هذه القصة قضاءً تتقاطع عبره أنماط قيم وسلوك، تمثل بعض أوجه السياق الثقافي الغربي، وعن طريق استخدام التناظر والتقابل بين المشاهد المتواليّة داخل الحافلة وخارجها تتكشف قيمة الوقت من خلال راكب منكب على حاسه الآلي، ومرح الشباب وانطلاقتهم الحرة، وانضباط سائق الحافلة والتزامه بقواعد المهنة بغير رقابة، وتتوالى من جانب آخر مشاهد دالة على التحلل الإباحي، مما يثير اشتزاز الراوي وغشيانه بالإضافة إلى مظاهر الوحدة والعزلة والعنف والجنون.

يقيم الكاتب تناظراً آخر بين حضور أنثوي، يتسم بخصائص متشابهة في قصتي «عودة» و«حفل»، إذ تلحق بالمرأة في الحالتين صفات مثل «سامقة» «مرتوية الملامح» أو «علنية القوام» «قارئة» «متأدفة»، وكلها صفات دالة على حضور جسداني بصورة أساسية، يخاطب الحواس ويستثيرها، فتصبح المرأة موضوعاً للرغبة، قد يزوج شجى ذكريات قديمة و «يثبت قطر الندى على حواف الروح» (عودة - ص ٨١)، لكنه يرتبط في هذا السياق بخطر متوهم أو حقيقي، يهدد وجود الذات الراوية في قصة «عودة»، أو يظهر في سياق محاولة مديرة لاستلاب الهوية في قصة «حفل» وذلك مقابل وجود «أنثوي آخر، يوحد بين المرأة ونوع من الرؤية الصوفية وكلية الكينونة، على نحو ما نجد في قصتي «سريان» و«شطف النار»، وسوف أعود إلى هذه النقطة في موضع تالي.

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

يدور الحدث حول تلقى الراوي - الذي يشغل موقعا مرموقا في مؤسسة ذات ارتباط وثيق بالعمل الثقافي العام - دعوة لحضور حفل تقيمه جهة، أو مؤسسة ذات أنشطة متعددة من بينها الثقافي، وذلك بمناسبة انتهاء عمل «البعثة» في مصر، وما يحيط طبيعة ذلك العمل من غموض دال فضلا عن مظاهر البذخ والترف والعناية البالغة بالمدعويين - وكلهم من الشخصيات العامة - والحرص على راحتهم وحسن استقبالهم عن طريق فتيات الاستقبال الجميلات ومن بينهم واحدة تفرد بجاذبية خاصة وتتصرف بألفه مصنوعة ومحسوبة وتلاحق بها صفات تستدعي فتاة الحاقلة في قصة «عودة» على نحو ما ذكرت.

أما الإشارات النصية الدالة والداعية إلى إثارة رغبة الراوي وحذره فتتمثل في الحرص على تسجيل أدق البيانات عن المدعويين، حتى ما يتعلق منها بالوزن والطول، وكذلك الإشارة إلى علامة بعينها، هي شعار المؤسسة الداعية، ويظهر في 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 الحيشة، والتي يشبه وجهها عجلة القيادة ذاتها، إلى أن البعثة قد قامت بعمل طويل، مخطط، متشعب ومتشاكب الأنشطة التي تبدو في الظاهر غير ذات علاقة، لكنها تتم على مراحل، أو شكت على بلوغ نهايتها، بما يحقق هدف البعثة.

لقد ذكرت فيما سبق التناظر الذي يقيمه الكاتب بين شخصيتين نسائيتين في قصتي «عودة» و«حفل» بوصفه وسيلة فنية تجسد جانباً معرفياً، يرتبط بقضية الهوية الثقافية المستهدفة بالضياح أو التفتت والإذابة، غير أن الكاتب يقيم بين نهاية القصتين تناظراً آخر عن طريق استخدام الخيال الفانتازي. تنتهي قصة «عودة» بالعبارة التالية «يتطلع إلى يده، لا يلمحها، يتحسها كأنها تمت إلى آخر، ما يقع عليه بصره يختفى، يغمض عينيه، يفتحهما» (ص ٨٤). بينما تقرا في نهاية «حفل» «لا أرى جسدي، إنما أرى حركتي من وقوف وميل إلى الأمام صوب الوهج المسطوع، وتقدمي على مهل صوبه» (ص ٩٩).

وبينما يتجدد الخيال الفانتازي في نهاية القصتين من خلال صور دالة على غياب الرؤية المصرية فإن القارئ يستطيع أن يتبين دلالة غياب الرؤية في هذا السياق، والانهيار المنوم إلى ذلك «الوهج المسطوع»، بينما يعبر عن رؤيا الكاتب الحائرة على ضرورة التنبه واليقظة الكاملة في هذه المرحلة التاريخية

## الفارقة.

تمثل دائرة الجانِب الفلسفي في هذه المجموعة في انشغال عميق بحركة الزمن وحتم التغيير والانقضاء والموت، بينما يظل السعى الإنساني متواصلاً ومتشبهاً بالحياة، وباحثاً في الذاكرة عن الزمن الضائع في آن واحد، ويتحقق المعرفي من خلال التخيل الفني في قصص «نبأ» و«طلّة السبات» و«سريان».

ثم «شطف النار» أجمل قصص المجموعة وعنوانها.

وعلى نحو ما أقام الكاتب التخيل القصصي فيما سبق - على أساس التناظر بين الشخصيات والواقف القصصية وطرق العقابية وتقابلها فإنه يقيم بين قصتي «نبأ» و«طلّة السبات» تناظر وتقابلاً مشابهاً من حيث طبيعة الحدث، وإن اتسعت القصة الثانية بدلالات أكثر تركيباً.

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

أما الراوي في قصة «طلّة السبات» فإنه يقع أسيراً لحسني مفاجئ بأن موتاً وشيكاً ينتظره. يقول «مع بدء انحدار العربة صوب الميدان وقعت البارقة، مصحوبة بيقين أبقّر، 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 أيضاً 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، فيعكف الرعي عليه، مستحصراً من الذاكرة صور الأعزاء الذين رحلوا، وهاجماً بما سوف يحدث إثر غيابه.

ذلك على الأقل هو المستوى السطحي للقصة. لكن قرأه ثانية متاملة جعلتني أفترض دلالة أخرى للنص، حين أعدت النظر في الحنى المقصود من عنوان القصة، بوصفه مفتاحاً مهماً 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 «خَلْصَات الكرى»... الخ.

إن دال طَلَّة يُستخدم بمعنى زيادة لصيرة أو إطلاقة على مريض، والسببات - لغة - هو النوم أو أوله، وبناء على هذا يلمح العنوان - فى مستوى أول - إلى الأزمة الصحية والانشغال بالموت من حيث إنه سببات نهائى. لكن حدى الموت يرتبط فى السياق القصصى بمصطلحات صوفية مثل «الشوارق» و«البوارق» والبارقة هى لائحة «تلوح على السالك ثم لا تلبث أن تنقطع، وتمثل أول الكشف . وإذا سلمنا مع ابن عربى بأن وجودنا الملتبس بالمادة يمثل حالة نوم، وأن إدراكنا للعالم يتصائل 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 طَلَّة السببات بعد بارقة تشير إلى أول الكشف وأول النوم الذى هو اليقظة الحقيقية، المرتبطة بالإبداع الخيالى لدى التصوفة، أوثق ارتباط.

من ناحية أخرى نجد أن لفظه طَلَّة (بتشديد الطاء واللام) مؤنث لكلمة الظل وهو المطر الخفيف . والظلة أيضا تُستخدم بمعنى المرأة، والحسن المعجب، واللذبة من الروائح، والنحة فى المطعم والملبس، وكلها معان تناقض معنى الموت.

وإذا أحلنا العنوان إلى نوع من اللعب الحر للدوال، حيث تقتصر ندوة الظل بالأرض المتبللة مثلا أو بالمرأة، بكل ما يحيل إليه ذلك من رموز للخصوبة الإبداعية، على نحو ما تتراءى فى سببات أو فى الحلم، فإننا فى هذه الحالات كلها نجد معنى الحياة وليس الموت.

وإذا كان حافظ 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، المرغل فى الزمن.

يتمثل الحدث القصصى فى اصطحاب الراوى لصديقين قادمين من المغرب الاقصى فى زياره لأحد الأضرحة القائمة فى قلب قرافة سيدى عقبة، الصحابى المعروف. الضريح يضم مراقد، حقيقية أو رمزية، لثلاثة من أعلام المتصوفة هم، ذو النون المصرى، ومحمد بن الحنفية - أحد آل البيت - ورابعة العدوية.

تتضافر فى القصة الإشارات النصية الدالّة على البعد الروحى الصوفى من ناحية، ونوع خاص من التصوف، يربط بين الفيزيقي والروحى من ناحية ثانية، ومن بين المراقد الثلاثة ينفرد ذو النون بحظوة خاصة لدى الراوى فهو «مؤسس علوم القوم» (ص ١١).

وذو النون هو أحد الأقطاب الذين أخذ عنهم ابن عربى، وقد أفرد له ترجمة خاصة فى مؤلفاته بعنوان «النجم الساطع المجيد». ولقد ولد ذو النون فى صعيد مصر العليا عام ٢٤٦ هـ - ٨٦١م، ويقال إنه كان عارفا بالهيروغليفة وعلوم الكيمياء القديمة، وإلى جانب هذا البعد الصوفى تتوالى فى النص عبارات ترتبط بالموروث الفرعونى مثل «ماله مشدود كأنه يرى الأفق الغربى للمرة الأولى» (ص ٨) و«خط الأفق الغربى حيث تقوم الأهرامات» (ص ٨) وكان الموروث الفرعونى يمتد من خلال المتصوف المصرى الذى كان عارفا بالهيروغليفة و «مؤسسا لعلوم القوم» لكى يكتف لدى الراوى، بالإضافة إلى طبيعة المكان، يفينا ب «أن الأسرار المنبثة، لا حصر لها عبر تلك الدروب» (ص ١٢)

هنا بالتحديد تندلع رغبة حية متأججة معها التثب بالحياة بوصفها المقابل للموت، على نحو ما بدا لى فى تأويل قصة «طلة السبات» ومن الطبيعى فى هذه الحالة أن تتجسد المشاعر فى صورة امرأة من أهل المنطقة، تظهر بفتة، كأنها من بنات الخيال، نقرأ:

«لا يمكنه تحديد اللحظة التى ولجت فيها مجال حواسه، حاش شهقة عن الظهور .. ظهورها غير موق بأى علامة، أو إشارة، التمديد له منقطع، آثار ارتبائه، وجرقه فى جسده، عن حضان خفيفة لمرآها» (ص ١٢).

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 يمزج بين الفزيفي، وما يكاد يكون ظاهرة كونية ولا يخلو من حس صوفي نجد مثلا عبارات مثل «فارهة، دالة، عمارتها الأنثوية هادية...» (ص ١٣) و«يتدفق شعرها الناعم مفترشا ظهرها المهروي المؤصل» (ص ١٤)، «عبيرها مكى»، «سموئيتها المعلنة»، «انبلاج خطوطها، تحدى استلاراتها لكل بصر وحس» (ص ١٤)

ومن جانب آخر ترتبط المرأة بعبارات مثل «تتوهج العناصر» و«قشى كأنها تسبح، متحمله وهى مرعة، كأنها قديمة. لن يقضى مرورها أبدا» و«علامة سارية» و يفيض ماؤها على ما حولها، وما تسرى بينه، على الشواهد الصامته...، على الكينونات النايضة والهامة»، «تنصهر كافة الموجودات فيها (ص ١٣ - ١٤).

وإذا كان ظهور المرأة فى قصة «سريان» يعد علامة «نافية» للموت واحتفاءً حارا بالحياة الفيزيقية والانغماس فى الحياة، فإننا نستطيع أبط أن نعد 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 أنثوى مغاير، فتكون المرأة فى قصة «شطف النار» تجليا من تجليات هذا البعد الصوفى الخاص، بالإضافة إلى أنها تعد رمزا آخر للافتتان والكشف والعرفة، يتيح سيرا لأغوار الذاكرة.

تمثل الصفات المقترنة بذلك الجوهر الأنثوى فى القصة مزجا مدهشا لجوانب معرفية، استمدتها الكاتب من مجالات متعددة، فهناك مثلا ما يرتبط بالأحجار الكريمة، خصوصا الياقوت، وهناك ثانيا تعبيرات تمزج بين الحسى والروحي، وغالبا ما يكتب هذا المتحى فى التعبير طابع لغة جمال الغيطاني، ويصته الأسلوبية الخاصة، وهناك ثالثا البعد الصوفى.

نقرأ الفقرة التالية: «هى.. بدھشها الأولى بانفراجه شفتيها.. رقتها، خمرتها المزمومة القانية الياقوتية، تلك الدرجة النادرة التى يتردد صداها

وتلاؤها عبر فضاءات قصية. تعيد خلق الضوء. أخبرني صاحبى، خير الأجر الكريمة ... خاصة البراكيت - هي ... المصاغة من أصداء ذلك البريق - أن هذا التصوى هو الأندر والأعسر، معروف عند أصحاب الشأن بشطف النار، درجة من الياقوت لا تلبى، ولا يمكن للغبار أن يعلق بها، ولا للطمير أن يخفض منها، لا يطالها النسيان. « (ص ٣٨).

نقرأ أيضا في هذا الجانب «شطف نارها الحبيء» (ص ٤١) و «يغيب شطف لهيها» (ص ٤٣) و «تصفى بأخضوارها» (ص ٣٨) بما يشير إلى الزمرد أو الزبرجد.

من الجانب الثانى نقرأ: «أرجفت روحى» و«شعلت كينونتى» (ص ٣٣) و«حنوها على سائر المرجودات» و«أرحل صوبها بنظرى» ويتدفق إليها بصرى» (ص ٣٦) و «تمهمز سكونى» و«هسيسها اللامرئى».

أما الجانب الصوفى فيتجلى فى عبارات مثل «سريانها الصامت فى الحضرة» (٣٣) و«الجهل يكون أحيانا مرسخا للسكينة، مطمئنا لحناء ما يمكن لجلاء أمره أن يقلق الحضرة» (ص ٣٥).

الحضرة فى الاصطلاح الصوفى هى سفر النفس إلى الحضرة الإلهية، التصفية 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 يتعد كثيرا عن هذه الأوصاف.

ولا يقتصر البعد الصوفى فى القصة على ما ذكرت الآن إذ أن الحدث يدور حول التقاء الراوى بإمرأة تتطابق أوصافها الجسدية والنفسية مع امرأة أخرى، عرفها الراوى نفسه منذ ما يزيد عن ربع قرن، المرأتان، الأولى والشبيهة، أو الدبلة تملان جوهرًا اثنويًا 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 جسدًا على صورته.

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

وحركته مقابل حتم القوت والموت، بينما يلجأ الإنسان إلى البحث في الذاكرة عن الزمن الضائع محاولا استعادته، وتعد قصة «شطف النار» في هذه المجموعة تجسيدا فنيا بارعا لهذا السعى، إذ تنفرد بيناء السرد على أساس التوازي والتقاطع والمزج بين زمنين، يقع أولهما في مطلع السبعينات، أما الثاني فهو زمن القص ويقع بعد مرور خمسة وعشرين عاما، أي أنه عام ١٩٩٥، على نحو ما يسجل الكاتب في نهاية اقصية. ومن خلال التوازي والتقاطع والمزج بين الزمنين والوقائع المتباينة، المرتبطة بامرأة الزمن الأول من ناحية وامرأة الزمن الثاني من ناحية أخرى، ينشأ التوتر على مستوى السرد، بينما ينضغط الزمن المنقضى في ذاكرة الراوي التي تعمل طوال الوقت على تثبيت الزمن الأول وإسقاطه على محور الزمن الثاني، لكن الراوي يدرك في لحظة المكاشفة استحالة استعادة الزمن الضائع. من هنا تظهر دلالة العبارات التي صورت جفول الفتاة وارتباكها، إزاء إسقاط ما تختزنه الذاكرة من توثق ورلع، قديم متجدد، على ما لم تعشه هي «بدت ملاصحتها وكأنها تجمدت فجأة، ساعة كفت عن الدوران لحظة، تستأنف لكن في الاتجاه المغاير» (ص ٤٣).

هكذا يمضي الزمن في سريانه اللانهائي، فلا يبقى منه سوى صور تثبتها الذاكرة. ذلك هو قانون الحياة .

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

obeikandi.com

## لروح قلعة

### قراءة في «ورد الفصول الأخيرة» لمحمد إبراهيم أبو سنة

#### (1) قراءة النموذج وقراءة الشعر:

ما أسهل على الإنسان حين يرد ذكر الشاعر محمد إبراهيم أبو سنة، في ديوانه «ورد الفصول الأخيرة» الذي نتجها للنظر فيه، أو في أي ديوان آخر له، أن يستعيد نموذجاً ذهنياً ما للقصيدة التي كان الجيل البازغ في ستينات 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، فيرفضها ما وافقت النموذج، ويرفضها ما خالفتها، أو، على الأقل، إذا تخلص من أحكام القيمة، قبولاً ورفضاً، يعرف القصيدة التي يكتبها أبو سنة بوساطة من النموذج الذهني المثالي، ومن خلال آلية المقايضة عينها؛

كل هذا سهل، بل إنه ليتيح للقارئ، إذا كان متحيزاً لنمط شعري لاحق بالنمط الستيني، تال له، أو إذا كانت اختياراته الجمالية تكسر النمط الستيني في بعض أسسه، أن يستخدم شعر أبو سنة وسيلة 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 أمورها، أو في قليل.

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

صحيح أن الديوان الأول للشاعر «قلبي وغازلة الشوب الأزرق» قد صدرت طبيعته الأولى في منتصف الستينيات، ولكن تاريخ الصدور لا يكفي وحده لاختصار شئون الديوان في أن يمثل الشعر السبني. ولعل الديوان الثاني «حديقة الشتاء»، أكثر تمثيلاً للنموذج السبني إذا كان صلاح عبد الصبور مثاله المختار؛ لأن «حديقة الشتاء» أكثر تحوراً من النزوع الرومانتيكي المخايل لنا في الديوان الأول، ولأنه حافل بصورة الشاعر المتراحم بين كونه أميراً، وكونه مهرجاً، الملتفت إلى المدينة، الذي يخاطب مخرجاً ما لمرحبة الحياة، أو العمر، أو الوجود، إلى آخر هذه الصور التي نجدها عند صلاح عبد الصبور، كما نجدها عند شاعر «حديقة الشتاء»، ولأنه لم يتركها عند الشعراء المجالين. ولكن، على الرغم من المشابهات اللاتحة للعين، القريبة المتناول، سهلة الإدراك، تظل هناك تمايزات وفروق تضيع في المقايمة، 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 سفرات شعرية شتى وأنساقاً متنوعة من أبنية القصائد.

لنقل إن قراءة النموذج المذهبي التاريخي تختلف عن قراءة الشعر؛ فقراءة النموذج تكشف 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 نموذجاً من ذاته، ويستولده عشرات النماذج في عشرات القصائد، ليصير «النص» «عملية»، لا «قالب» تحولات، لا تكرارات، أو تنويعات، أو تداخلات. لحنياً متعدد الألحان، لا إيقاعاً رتيباً يستولد الصوت أصداً.

#### (٢) مفهوم الشعر:

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

التميم 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 تعجد السلوى في عالم يتهاذى. وإنما يصبح الشعر القلعة التي تعنصم بها الروح، تتأمل مرثئها؛ وتحكك على رسم الخرائط وتحدد استراتيجياتها الخطيرة لمقاومة دحرها» (١).

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 صفاً الشعر 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 ينتجه الإنسان في أرض الواقع، فتقوم ثنائية بين الإنساني والسياسي، يورد فيها الطرف الآخر ويربح الطرف الآخر إلى الخافة، 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 يعلى من قيمة «المجد»، لا يستطيع أن يتجرد كل التجرد من مفهوم «الفعل». لذا نحل صورة القلعة محل فكرة العزاء،

وتتخذ الروح صورة الملك، أو الأمير، أو القائد، الذي يخطط في قلبه لحرب دفاعية «مجيدة». وهذه الصورة التخيلية، في مستوى مفهوم الشعر، انبثق منها صور تخيلية شعرية، أوضح ما تكون في آخر قصائد «حديقة الشتاء»: «مأساة بطل تراجيدى».

ولكن، يظل الفعل فعل «مقاومة»، لذا لم يتحول الشاعر إلى نبي، أو عراف، كما تحول عند شعراء آخرين. ويظل الفعل فعل «تخطيط استراتيجي»، لا إجراء عملياً محدداً، وليس ذا صورة نهائية حاسمة. وهو، في النهاية، تأمل للروح؛ فإذا وجد القارئ صعوبة ما في شفرة الشعر المرجح بهذه التصورات فإنه يستطيع، في يسره، أن يزد علامات الشفرة إلى موقف الروح المتأمل داخل القلعة المحاصرة بعالم يتهاوى متجرد من الحب والمجد، فتفك له الشفرة، ويتكشف المعنى.

يقول أبو سنة بتقرير أقوى وأوضح:

«إن الشعر يجعل ما هو تاريخي وجزئي أبدياً  
وكلياً، وليس هذا إلا لأنه يصل إلى صورة الحقيقة  
الخالدة من خلال تجسدها في العابر والمحدود» (٢).

القطع، والتعميم، أوضح ههنا. والقتبس تتنازعه ثنائيات جلية، التاريخي والأبدي، الجزئي والكلي، الخالد والعابر، الممتد (؟) والمحدود. هي عينها الثنائيات التي لسنا وجودها في ثنائية الحب والمجد منذ قليل. هي أقطاب الموقف الشعري بوصفه «عملية»، أو حركة بين أقطاب.

ولكن غاية الشعر هي الوصول إلى «صورة الحقيقة الخالدة»، ووسيلتها «تجسد الحقيقة في العابر والمحدود». يقول «التجدد»، لا التجديد. 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 في جسم القصيدة لا يجد مصداقه في لصائد أبو سنة؛ لأنه يتحدث عن «التجدد»، لا التجديد. أما «التجدد» فإين المراد منه عين الشاعر التي تبصر «الحقيقة الخالدة» فيما حولها من ظرف سياسي تاريخي، لا من وقائع يومية مما ترصدها الصحافة. وما إن تتم هذه العملية المعرفية في سيكولوجية الإبداع،

ويتم للشاعر اكتشاف الحقيقة الخالدة وقد تجسدت في الظرف المياسي التاريخي، بما تعنيه كلمة ظرف من استيعاب لمحتوى مظلوف، تعنيه كذلك فكرة «الجد» إذ يصير ظرفاً للروح، فإن الشاعر، في سيكولوجيته الخاصة، يبدأ تعالیه عن التاريخي، الجزئي، العابر، المحدود، إلى الأبدی. إنكلي، الخالد، غير المحدود: إلى الروح المقاومة لدرها. ههنا قلب الخطاب الشعري، وصورته المركزية، ههنا، تنفصل القصيدة عن الوقائع، وإن تكن مضطرة إلى الإيحاء إليها لأنها منبع آلياتها السيكولوجية. ههنا، تمتلئ الشفرة الشعرية بصور تجتهد في أن تحيط بصورة مركزية من جوانب شتى:

الروح الملكية تقاوم درها 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»<sup>(٣)</sup>.

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

واليلاء المتعسر عند الفجر

والفرح الأخضر في أوراق الحب

والدهشة في عين الطفل

.....  
ليمت أبدا هذى الأشياء  
يا بيرون بالشئء التافه  
غين نموت  
لا من أجل المجد  
بل من أجل العار  
حين يحاصرنا سخط الزمن النهار

.....  
حين يفاجئنا الحظ  
يمنحنا كنز الآمال  
ثم يجئ الموت  
فى نفس اللحظة  
يصبح مرأ طعم الأشياء  
لكن ليس صحيحاً يا بيرون  
أن العالم شئء تافه  
وبه هذا الألم الفادح» (٤) .

يشير أبو سنة - فى كلمة الضلاف - إلى «أسفار تشايلدهارولد» (٥)، ذلك الذى يجد سعادته فى الحب، شأن الشاعر. وفى نص بيرون تتردد فكرة تفاهة الحياة فى غير موضع، فيقول - مثلاً - «هم يقاتلون لكل شئء، ولكن مقاتلاتهم كلها بلا جدوى» (٦)، أو يؤكد أن مسرات الزهو كلها التى يجنيها الإنسان على الأرض يجرفها الخراب ويطوبها الزمن طياً عنيفاً (٧) .. وله نص بعنوان «الكل تافه، هكذا قال الواعظ»، يعدد فى مقطعه الأول نعم الحياة: الشهرة، الحكمة، القوة، الصحة، الشباب، الجمال، مما منحته الأرض، لتنمو ووجه وتصير أرق، قبل أن يدفع الكمن هلاكاً. وفى المقطع آثنى يذكر أنه يجتهد ليعد الأيام التى تحطيع الذاكرة أن تكشفها عمراً لهذه النعم، يوماً،

ساعة، أين السعادة التي لا تنفد؟ ويكتشف في المقطع الثالث أن الفن هو وحده ما يجعلنا نحتفل هذه الحياة، وهذه الألوان من الفقد<sup>(٨)</sup>.

الموقف دقيق. يبرون يرى أن العالم نافه لأن الفن يقف في مقابلة، في عالم الشراء الخالد، يقوينا على احتمال. هو قريب من المعنى التعريضي الذي أنكره أبو سنة، لأنه يرى أن العالم، بالأمد كلها، التي هي علامة التفاهة عند برون، وعلامة الغنى عند أبو سنة، يجمد الحقيقة الخالدة، حقيقة الروح المناضلة لكي تقاوم دحراها. الفن ليس عزاء؛ الفن تأمل للروح، اعتصام، تخطيط، فعل للمقاومة. والحب، من ثم، ليس مهرياً، الحب تفتح الروح، نحوها، 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 الشوب الأزرق» (١٩٦٥م) فإن معجم «الطبيعة» يتصدر «حديقة الشتاء» (١٩٦٩م)، ومفردة «المدنية» تتصدر «تأملات في المدن الحجرية» (١٩٧٩م)، حتى يعود معجم «الطبيعة» في «ورد الفصول الأخير» (١٩٩٧م). فالشاعر يستطيع أن يقلب شفرته، بين الوقت والآخر، فيحاصل عالمه الشعري، في كل مرة، من خلال مفردة مثل، في ذاتها، معجماً يجتذب المفردات الأخرى إليه، ويلقى عليها ظلاله، فيستمر العالم الشعري في ديمومته، ويجدد حيويته.

هذا التقليل معناه أن حركة الشعر حركة دائرية دؤوب. وليس يبعد أن نرى في الحركة الدائرية التي تدور في مدار شفرة واحدة، أو في مدار رؤية راسخة للعالم، صورة القلعة التي تحتوى بها الروح، وتولد آلية للإبداع، تصير، فيما بعد، بنيةً للتعرض تمتاز بأنها بنية دائرية وفاقاً لصورة القلعة، وللرؤية الراسخة، ولآلية التقليل، 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، فيتولد

من معجمها، في نوع من التداعي، مفردات أخرى، تتقل القصيدة بينها، تصلها واحدة إلى أخرى، في تبادل، أو تناسخ، أو تخرج، تصير معه القصيدة تجاوراً من الصور، تعيد التأمل في المفردة الأولى، فيتكشف النص، وتكشف الرؤية، وتكاثف المفردات والصور.

الصورة الثانية، وهي الأبط، إنشاء حركة ثلاثية داخل النص، تبدأ بحركة ما، من مثل الالتفات إلى الذاكرة، أو النبش في الماضي، يعقبها حركة أخرى، مثل التنبيه إلى أزمة الحاضر، أو أخطار اللحظة الحية، لينتهي إلى حركة استشراف مستقبل يشبه الذاكرة، أو عودة صريحة إلى الحركة الأولى، على نحو ما، تنتهي القصيدة والذات الشاعر لم تظفر بنفسها طفرة تخرج بها من عالمها، أو قلعتها؛ وكيف لها أن تسعى إلى الخروج من قلعتها وهي حمى الروح، وملاذها، ومأمناها؟!

#### (٤) الحركة الثلاثية:

تبدأ قصيدة «قالت الريح» بقول على لسان الريح، يمتد على صفحتين من الديوان، يخلو من حروف الروي، أو من قافية واحدة تشد أجزاء معاً، في وقت تصف فيه الريح العالم وصفاً تقريرياً، فتكون أقرب إلى العالم الذي يحاصر الذات خارج قلعتها، فكان غياب القافية الموحدة الروي يتسق دلاليًا مع اضطراب العالم، وفقدانه التناغم، من جهة، ومع وظيفة الريح في الدلالة على العالم التي تجعلها دالاً وصفيًا لا غنائيًا، يشير إلى العالم لا إلى الذات الشاعرة، فكان غياب القافية الموحدة الروي علامة على ضعف حلول الشاعر في الريح، وانفصالها عنه، إذ تنطق، بداية، بصوتها لا بصوته، وتلتفت إلى العالم لا إليه. وليس بغريب أن تكون القوافي، والنظام الصوتي للنص كله، علامات دالة على المعنى الكلي للنص، محملة بهمومه، تجري في مجراها، وتتجانس معها.

وما إن ذكر النص - أو ذكرت الريح - «الروح»، بصيغة استفهام من صيغ الاستفهام المفعم بالحيرة المتناثرة في تضاعيف الديوان، «هل ترى الروح ترجع بعد فراق الأحبة»<sup>(٩)</sup>، حتى تفعل «الروح» فعل كلمة السر، تؤذن

بنوع من حلول الذات الشاعرة في الريح الناطقة، أو بنوع من توحيدهما، الذي يتم في بطنه وتدرج، فيبدأ النص بحثه عن القوافي المتجاوبة الروي، فيصل إلى «ميم» في «على سطح جذع قديم»، يجاربهها ميم أخرى في «في حلم قلب يتيم» (ص ٢٣)، ولكنها أنت بعد إحدى عشرة تفعيلية، في نوع من الشباطة، والتناقل، فيلجأ النص إلى القوافي المتعاقبة، كأنه ينشئ حصى في بحته 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» (ص ٢٤)

ثم في : «في رؤوس الجبال

شمعنا في الزوال

والأسى في اكمال» (ص ٢٤)

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

«زهرة في أقاصى الهديفة

غابة في أقاصى الخريف

هذه الذاكرة

ملعب للطبوف

ومصاحب شيف» (ص ٢٦).

وهنا لم يعد النص في حاجة إلى القوافي المتعاقبة لتنشئ حرارة اللقاء بين الروح والريح، بل صار المقطع تناغماً صوتياً متجاوباً موزعاً على الحرف المتضادين: الذات والعالم! فالشاعر صار زهرة، والعالم غابة، وقلعة الشاعر

حديقة، وحصار الغابة خريف، والاشتراك في «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، يعلن النص هذا الحلول الجهد للروح فى الطبيعة.

«مال عطف الجميلة

وانثنى فى دلال

كل شيء يروح

بالذى لا يقال» (ص ٢٧)

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

المحبوبة متصلة «بالذى لا يقال»، وبالذى «لا ينال»، وكذلك به «المحال»، ويسائر علامات الحلم الروحاني 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 متفايرة، بعد ظهورها منذ ظهور الروح فى مدى الريح، اضطراب ذلك التقلب لمفردات الشفرة، وذلك التابع 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

قلما يحتويها

الذبول» (ص ٢٨)

الصمت، تلك الكلمة التي تحاول أن تستوعب عالم الروح في قلعها المغلقة، في صدفها الصلبة، صارت لحظة ظهور صوت الشاعر، يقول، لا تقول الريح، وها هي ذي الوردة مضافة إلى الشاعر لتعلن أن الزهرة التي افترضنا من قبل أنها متصلة إلى الشاعر، تضاف إليه صراحة. وها هو ذا الشاعر يقول إن لحظة الحلول، وتجلي الروح، وانكشاف الحقيقة الخالدة الكامنة في العالم، لحظة عابرة تنظف، بسرعة، لأنها كالشمس - في تقديري - لا يستطيع أحد أن يحرق فيها طويلاً، أو لأنها محاصرة بالعالم، تبدو وراء الأسوار في لحظة الرمي، ثم تختفي سريعاً قبل أن تصيبها سهام الحياة. إن صورة الروح المحصنة بالقلعة تستطيع أن تفسر لنا هذا الذبول المتوقع، كذلك يفرض استبدال صوت الشاعر بصوت الريح، وظهور الشاعر ظهوراً مباشراً، وإزاحته عالم الريح، والزهرة، والمرأة. وهنا يمتلك الشاعر، حرف روي واحداً حاسماً. ويمتلك وعياً يفسر لنا الأمر كله، ويضع لنا قانوناً عاماً للعلاقة بين الشاعر والطبيعة، هو ما أسميناه بالحلول، مستعيرين المصطلح الرومانتيكي المعروف. يقول الشاعر:

«ما الذي قد تقول

الرياح؟

غير ما قد تقول الجبال

ما الذي قد تقول الجبال؟

غير ما قد تقول البحار؟

ما الذي قد تقول البحار؟

غير ما قد تقول؟

ساعة للروح

ساعة للوصول

ساعة للفناء

ساعة للحصول» (ص ٢٩).

هذا هو القانون. إن مفردات الطبيعة تنطق بوعي الإنسان؛ لأنه يحل فيها، أو لأن الحقيقة الخالدة تجسد فيها، مثلما تجسد في الإنسان روحاً. لنلخص الموقف.

صفحتان أول النص خاليتان من القوافي تنطق فيها الريح ليعلم صوتها وصف العالم.

ومع ظهور الروح بدأت رحلة مع سلسلة من المفردات الشفوية تتغير فيها القوافي، وتتباعد حيناً، وتتقارب حيناً، بمقدار سعى الروح لأن تبت صوتها في صوت الريح.

ومع ظهور صوت الشاعر، اتحدت القوافي في روى واحد، واتحد الصوت مواجهاً عالمي الروح والطبيعة معاً، مفسراً العلاقات كلها.

هي حركة ثلاثية دائرية ينهي الموقف عند بدايته. ذلك إبان الشاعر في النهاية قد اكتشف أن ما يقوله هو ما تقوله الطبيعة عينه، وقارن الختام بالمطلع:

«قالت الريح .. وهي تأوه ..

.. لا شيء يبقى ..

.. ولا شيء يفنى ..

ولكنها عتمته تتبطن بالنور» (ص ٢١).

إنه الإدراك نفسه لتلاقي الأضداد الذي جعل الشاعر يجمع الراح بالوصول، والفناء بالحصول.

لم يحقق الشاعر طفرة جديدة.

أعاد فحسب اكتشاف قلعه.

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

تقرأ «حوار مع الصمت»، أولى قصائد الليوان، مقسمة إلى أقسام ثلاثة: الأول من بداية النص إلى قوله «عرش الشجن» (ص ٩)، وهو قسم موحد القافية، ورويه نون ساكنة، يعتمد على صيغة الاستفهام الحائرة: «هل له أن...»، تكرر، وفيه صوت الشاعر يتساءل عما يمكن أن يفعل في خطاب مأزوم لأن متلقيه لا يشغله الموعد الذي لم يحن الذي يشغل الشاعر. والقسم الثاني يبدأ من قوله: «وحده يتحاور والريح» (ص ٩)، وينتهي عند قوله «ينشر الآن أحلامه في مرايا الذهب» (ص ١٣)، وهو قسم متغاير القوافي، وصفى، ينهل من معجم الطبيعة. ولعلك تلاحظ أن ظهور الريح في مطلع هذا القسم - إذا قبلت تقيمي للنص - قد صاحبه الانتقال من القافية الموحدة الروى، إلى القوافي المتعددة الروى، شأن القسم الثاني 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» (ص ١٣) بدلالة هذه الجملة على الانتباه من حمياً الحوار مع الريح، وتسلسل رموز الريح، والنور، والزهر، والصخر، والليل، وما إليها، ليعود إلى الانفصال عن الريح الذي كان عليه أول النص، وهو يتأصل حيرته، ولكنه، هذه المرة، في القسم الثالث الأخير، «يرقب هذا الفضاء المنع بالصمت»، فيدرك «الغياب»، و«أسراره»، و«أسواره»، و«أغواره»، و«الحجاب»، والباب الغامض الذي يدخل فيه الحجاب، 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 تنتهي حيث تبدأ، وهي كذلك تبدأ حيث تنتهي.

#### (٥) النص التسلسلية:

أشير إلى أربعة نصوص موحدة الصوت، موحدة القافية، موحدة الموقف، هي: «وحده الشاعر يبكي» (وهي ثانية)، و«القمر العابر» (وهي يائية)، و«مكابدات الكائنات الوحيدة» (وهي فائية)، و«مملكة الآلهة العمياء» (وهي ميمية).

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

في «وحده الشاعر يبكى» نجد موقفاً بسيطاً، هو موقف الشاعر يبكى 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 سنن، تأتي في صيغة «أى رعد يقصف»، «أى برق يكشف»، «أى جذر كامن يستسقى»، «أى وعد تخفيه»، في تكرار رباعي يتداخل مع صيغة «وحده الشاعر يفعل»، ومع صيغة «عل شيئاً» في «عل جذراً يتلوى»، «عل حلاً 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 (ص ١٩)، والورد الذي كان مشعاً أكلته الظلمات (ص ١٦)، إلى آخر هذا التوازنات في بناء الجملة بين الأضداد، ترصد تحولات الأشياء من حال إلى نقيضه. كل هذا مع وحدة القافية الثانية 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 يوحدتها صوت واحد:

«وحده الشاعر يمضى

في اتجاه اللحن» (ص ١٨)

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

«أى وعدٍ

في ضمير الغد

تخفيه

عيون الشاعر

## الباكي

وحزن الأغنيات» (ص ٢٠).

وتحاول «مكابدات الكائنات الوحيدة» أن تصدر عن صوت الجماعة، بادئةً بالفعل «نقول»، دانة على ضمير الجماعة بالضمير في الفعل، ويجمع في «الكائنات»، ويتوجه 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 في «حوار مع الصمت». ومع ثبات القافية، في حرف وروها 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

لمصير النص، بعد هذا، سلسلة من أفعال المكابدة للوحدة، صوحدة الصوت، في متزج غنائى أشارت إليه من قبل كلمتان «الأغنيات»، و«اللحن»، ينتهى دوماً إلى إيقاف النمو السردي للموقف.

وتعمل الصيغ الاستلهامية في «مملكة الآلهة العمياء» عمل التوحيد الأسلوبى الغنائى للموقف، مع توحيد القافية. والموقف كله موقف يعنى فيه الشاعر على العالم أنه يدمر الحلم، والحب، وينشئ مملكة للحقد، فيهدر صور تحقق الروح. وفي سلسلة التداعبات، يضمن الشاعر العبارة الشعرية الشهيرة «خاب مسعى العشاق»، ثم يستعيد قصة ليلى والمجنون، الذى يبحث عنها، فيجدها ترقص عارية فى ماخور، وتسخر منه. وهنا تشعر بأن أحادية الصوت تريد أن تتناص مع تراث من الشعر العربى حلم طويلاً بالحب، وانطلاق الروح، لكى ترتفع بالمعنى إلى حد 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 التي نعلم دورها المركزي. الشاعر يقرأ المدينة في صورة القلعة، لكنها قلعة ساقطة. فالقلعة تستطيع أن تفسر سفرة الصور. القلعة متصلة بالسحب، وبالبراعة. ولك أن تقارن بين رقصة القلعة البريئة، ورقصة ليلي في الماخور، لتكتشف أن ليلي قد خرجت من رحم القلعة، وأنها صارت صورة جديده من القلعة الساقطة.

هي سلسلة الصور المتداعية في واقع متداع.

ولا يختلف الموقف في «القمر العابر»:

«وقفت على جفن الغيوم

تلعلم الورد الذي

نثوته في قلبي» (ص ٥٥)

من السهل أن نقول إن هذا بيت من الكامل سداسي التفعيلات، ونضع

بعده البيت الثاني:

وأنا الوذ بصمت جدرانى وأصطنع الرزانة أى زلزالى على دربى

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

وباللغة الجزلة التي تشبه لغة الشعر العربي الغزلي القديم الجزل لا السهل - ولذا ذكر الإحالة السابقة إلى قيس وليلاه. الشاعر يريد أن يعطى 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 المحادث، يدل على حضوره بالنظام التوزيعي للكلمات طباعياً. وبالصلحة الشعرية التي بنى عليها نصه. هذه الآن امرأة تلوح لرجل في وحدته، داخل جدران، ربما كانت قلعة نائية. ولكن المرأة سوف تصبح شيئاً آخر في سلسلة من التحولات أو التناسخات:

«قمر تنزل يمشى

فوق أفئدة ظمأى

تنن ....

وجدّ البدر

في اللعب

رفت على كبدى

رفيف حمامة خضراء» (ص ٥٦).

لقد صارت قمرًا، فبدراً فحمامة خضراء ترف. والتشبيه، بالمعنى البلاغي، القديم يعيننا على الفهم. يقول البلاغيون إن التشبيه لا يعنى المطابقة. هي قمر، ولكن القمر يستطيع أن يستقل عنها قليلاً، فيصير بدراً يلعب «بجد». وهي «رفت»: فهي حمامة، ولكنها تشبه ثائية بحمامة خضراء، كان الاستعارة في «رفت» لا تكفى لإثبات التشبيه، فالحمامة تفتقل 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 جدبى

وما هطلت

بما حملت

- تلك الغيوم ...

سوى نار على حطب

أشكو عذابي

للاه

ليس يرحمني

يا ضيفة الرمل

يشكو غيبة السحب» (ص ٥٨)

فهي، الآن، صارت سحابة، وهو أرض مجدية، رمل، ولكن إلحائية، أو الغيوم، ألقت عليه ناراً، لا رياءً، فصار لها حطباً. ثم صارت، على عادة الشعر العربي، رجلاً لاهياً، لا تغزلاً بالذكر، 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، بنبرياً، ومتضادة كذلك.

إنها تحقيقات شتى للروح.

(٦) مشكلة المرجع:

يبدو الموقف السابق كله، في صورتيه، موقفاً مجمناً. نذكر العالم مرجعاً لفهم القلعة المحاصرة، ولا نشير إلى مكان محدد، أو زمان محدد، مثلما تشير «رقصات نيلية» إلى مصر تحديداً بذكر النيل. لنا 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 هازق الروح يلخص الهوم اليومية جميعها. ولأجل إيضاح هذه الرسالة يأتي الشاعر بنصوص ذات إحالات مرجعية بعضها تراثي مثل قصيدته «بكاتية 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...» ملبسوقه أو نوعاً من شعر المناسبات، وسط سيل من قصائد الشعراء، باكين إبان العدوان الصربي على البوسنة. ولكن هذا النص سوف يظل علامة على أن القصيدة، كل قصيدة في الديوان، لا تنفصل عن هوم الأحداث الجارية. فلنذكر في ديوان «حديقة الشتاء» قصيدته

«أغنية إلى عبد الناصر»، و«جبهة مصر» التجاورتين 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. لتقل إن الشاعر يريد أن يرى أزيمة الروح متجمدة في حدث ما، إيجابياً 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 الصري...» فحركته مثلكة يمكن تقسيمه إلى أقسام ثلاثة: الأول من بداية النص إلى قوله: «يولغ في أنهار دماء البوسنيين رادوفان» (ص ٩٥). وفيه الحديث عن رادوفان الذي يمثل الحقد تحيلاً يجعله ضداً للحب الذي طالما هام به الشاعر، وهذا القسم تماسك أجزاءه بنون قبلها الف التأسيس، رويأ واحداً للقسم. ومع مطلع القسم الثاني، تتداعى صور النساء الملمات اللواتي يشبهن الملائكة، وقد نالهن القتل الفظيع، فصن مفروعات في ضوء شفرة المرأة الملاك. وهذا القسم ملصق بالواقع المشوه، لذا ارتبكت فيه القافية، وتبدد الروي، وضعف التناغم، وتشتت اللحن، ولكن الراء المسبوقة بالف التأسيس في هذا القسم سرعان ما تصل إلى القسم الثالث بداية من «جيشك هذا الوالغ في الدم» (ص ٩٨)، وتصير رويأ موحداً يتماسك فيه القسم الثالث بما يمتدعيه 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، مثيرة 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 الروحي والعقلي. انظر:

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

Ibid, P. 191. (٦)

Ibid, P. 189. (٧)

(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 في ديوان «الشتاء القادم»

### إبراهيم داود

سنحصر تناوولي لديوان «الشتاء القادم» للشاعر إبراهيم داود في قضيتين أساسيتين : الأولى تتعلق بالمضمون الرمزي السائد في الديوان، أعنى رمزية «الشتاء القادم»، والثانية تتعلق بالشكل الفني، أعنى اللغة والصورة الشعرية. وحيث إنه من المستحيل فصل المضمون عن الشكل أو الصورة في أي عمل فني أدبي (اللهم إلا لأغراض التحليل)؛ فإنتا سنتحدث عن الصورة عندما نتحدث عن المضمون، باعتبار أن الصورة الشعرية تسقط دائماً مضموناً ما؛ كذلك فإنتا سنتحدث عن الصورة الشعرية عندما نتحدث عن اللغة، باعتبار أن اللغة هي أداة الصورة الشعرية.

وربما يبدو البحث في دلالة ورمزية عناوين الأعمال الفنية - بما في ذلك الأعمال الأدبية - وما يمودها من مضامين تمثيلية، ربما يبدو ذلك أمراً غير جوهري، خاصة بالنسبة للفن الحديث الذي أصبح ميالاً إلى اللاتمثيل. فالفن الحديث قد نشأ متأثراً بالثورة التي حدثت في مجال الموسيقى، أعنى الموسيقى الخالصة أو موسيقى الآلات باعتبارها فناً لا تمثلياً، أي فناً لا يتحمل موضوعاً مستمداً من الحياة أو الواقع ويكون قادراً بذاته أو بأدواته الخاصة - التي هي أدوات موسيقية خالصة - على التعبير عما يريد التعبير عنه دون تمثل لشيء أو موضوع محدد. وبهذا الاعتبار يمكن أن ننظر 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 تزواج الصوت والمعنى؛ فتشكيل الأصوات الموسيقية، وتشكيل اللون، وتشكيل الصوت والمعنى علاقات الكلمات داخل الجمل الشعرية هي ما يشكل الصورة الفنية، لا حاجة بنا بعد ذلك إلى أن نبحث عن أي شيء وراء هذه الصورة أو عن شيء مثله هذه الصورة وترمز إليه في دنيا الواقع والحياة الإنسانية، وهذا هو ما يسمى بتجريد الفن من البعد أو الدلالة الإنسانية Dehumanization of Art.

ولذلك يُقال إن بيتهوفن لم يشأ - شأن غيره من المؤلفين الموسيقيين - أن يضع عناوين لسيمفونياته، وإن الذي فعل ذلك هم الناشرون والنفاد. وإن المصور ليفعل نفس الشيء، ولا ينبغي أن نعتد 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» فائتة: وأين المرأة في اللوحة؟ فأجابها قائلاً: إنها لوحة يا سيدتي وليست امرأة، وعلى نفس النحو يقال أحياناً 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 المتفرقة في نزعة شكلانية: كالنيوية والسيمبوتيقا 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 تمثيلاً، 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 الإنسانية. وهذا يعني ببساطة أن الفن وإن لم يتمثل موضوعاً خارجاً 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 إضاعة 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 يقسم شيئاً ما إلى نصفين فكان يحتفظ بنصف لنفسه،

ويعطى النصف الآخر لضيغه، فلو قدر أن يدخل بيت المضيف بعد مرور ثلاثين أو خمسين سنة واحد من نسل الضيف، فإنه يمكن مطابقة القطعتين معاً مرة أخرى في فعل من أفعال التعرف، فالرمز - بمعناه الاصطلاحي الاصلى - يمثل شيئاً ما اشبه بنوع من إذن الدخول كان مستخدماً في العالم القديم: إنه شيء 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 يضيغ منا في شتات الحياة.

رمزية «الشتاء القادم»:

في ضوء هذا يمكن أن ننظر في ديوان «الشتاء القادم»: لنرى ما الذى يمكن أن نجد فيه من مضمون رمزي: إن المتصفح لشعر إبراهيم داود يستطيع أن يلمس دوماً عناء إلهام صورة رمزية للشتاء على أشعاره:

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

أتصحب نصف الغطاء .. وتخرج؟

أتشرب شاياً؟

وماذا إذا بلل الماء وجهك؟

وفى «القاهرة شتاء» يقول:

وبرودة تحتاج «بابه اللوق»

وشحوب امرأة تجيء مع الرذاذ

## مسألة

.. شربت حليباً دافئاً

هذه الصورة تتناسى في ديوان الشتاء القادم؛ لأن الدفء كصورة رمزية للشتاء يفصح هنا عن معناه العميق والحقيقي؛ فالدفء ليس هو مجرد الشعور بالدفء الجسماني، وإنما هو دفء العلاقات الإنسانية. فإزاء الشعور بالوحدة والعزلة والبرودة التي يفرضها الطقس الشتوي على المارة في الخارج أو على الأشخاص الفرادي، ومنهم الشاعر الذي يجلس وحيداً في المقهى شتاءً - في مقابل ذلك ينشق معنى التماس الدفء في الداخل .. في البيت أو البناية المملوءة بأسرة، وفي مقابل ما يفعله الشتاء خارج البناية يكون دفء العلاقات الإنسانية بداخلها. يقول إبراهيم دارود في شتاء الإسكندرية (٣):

لم يكن غير واحد يتنظف المقهى

وبعض السيّرة في الخارج

وأمطار تقشر البناية المجاورة

(البناية المملوءة بأسرة ودفء)

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

سيكون الدفء مختلفاً

في الشتاء القادم

بعد أن أفسدت الشتات التي مضت

المعاطف والأصدقاء

الشتاء القادم هو الحلم .. حلم الشاعر - مثلما هو الحلم الذي يسكن كلا منا - بالتغيير .. ربأن عالمنا أو أسلوب حياتنا سيكون أفضل مما هو عليه وما كان عليه في الماضي القريب، لأن :

الغناء سيهطل

الغناء القديم

فالحلم بالمطر أو بالغناء الذي سيهطل هو حلم روماتيكي بدفء العلاقات الإنسانية وبالحميمية وبتغيير تلك الحالة الاغترابية التي نحيهاها، وهو تغيير ممكن عندما تغنى عند هطول المطر:

للبلاد التي خربها الصيف

وجرد سكانها من الرحمة

فالشتاء الخالي من الدفء الحقيقي، أي الذي لا نجد فيه الدفء هو شتاء لا نجد فيه إلا معاطف بالية وصدقات فاسدة غير حقيقية، وهو عندئذ لن يختلف عن الصيف الجاف أو القبيح الذي يقضى على الأخضر واليابس.

ومطر الشتاء المجازي هنا هو جزء من الصورة الرمزية للشتاء المقترنة بالخصوبة والنماء والعتاء. وفي الأسطورة اليونانية القديمة أن السماء تزوجت من الأرض وكانت الأمطار هي الحيوانات المنوية التي خصبت الأرض. وربما تكون هذه الأسطورة في وعي الشاعر أو لا تكون، ولكن من المؤكد أن رمزية المطر فيها هي فكرة كامنة في وعي كل منا بطريقة غامضة.

الشاعر إذن يحلم بتحقيق الخصوبة والعتاء والحميمية في العلاقات الإنسانية، لأنه عندما يتحقق ذلك:

لن تجرحك - عندئذ -

جيوبك الخاوية

وسيكون الله سخياً معك

لتفرق الجيران بالورود

وربما تتزوج في الشتاء القادم وتنجب ثلاثة أطفال على الأقل

تجلس إليهم كل مساء

هذه التيمة الرمزية للشتاء المرتبط بألم بدفء وحميمية العلاقات الإنسانية تتردد أصدائها في قصائد أخرى بالديوان ذات عناوين مختلفة، ومن الأصداء البارزة لهذه التيمة الرمزية قصيدة «أيامنا الآتية» (٥): فهنا نجد أيضاً حلم الشاعر الذي لا يصحو بدفء البيت والأسرة في مقابل وحشة العالم التي تحيط بنا من كل جانب في صور لا تحصى تشبه العقبان التي تقف في وجه

أحلامنا الأضنة، أو حلمنا بالأمان مع الآخر الحقيقي الذي نجد أنفسنا فيه لا الآخر  
الذي يحثل الجحيم لنا بالمعنى السارترى، يقول:

كنا نعرفنا قبل شهر

وبسرعة

تشابكت يدانا

وعلى طول الطريق

تحدثت عن البيت

ذو الشرفات العريضة

وعن طفلين ..

وعن أيامنا الآتية

وكنت خائفاً

من أولئك الذين يقفون هناك

فى الجانب الآخر

صفاً واحداً

حلم إبراهيم داود بالعواطف الامنة يتبثق إذن داخل عالم موحش، فالعالم

كما يصوره فى قصيدة بنفس الاسم (٦) هو:

شرفة وحيدة

فى شارع طويل

وشاعر يركل الحصى

ويفتش فى دفتر العمر

والشاعر يتطلع إلى هذا الحلم كثيراً فى المستقبل الذى لم يأت بعد،

ولكنه يفتش عنه أيضاً فى الماضى، فى «دفتر العمر»، فى ذكريات الأيام

«المجملة»، وفى الحنين إلى صداقات وأماكن الماضى أو المقاهى التى كانوا

يلتقون فيها والنسى بغيرها الزمان كما فى قصيدتى: «حنين» و«المطعم

الشرقى».

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

وطمانينة في مكان أليف ومن خلال صناعات حميمة وحب حقيقي. فالشيء المشترك في كل هذا هو الألفة أو الشعور بالألفة في العالم حينما نرى أنفسنا أو نتعرف على أنفسنا في الآخر سواء كان هذا الآخر هو المكان أو الصديق أو الحبيب؛ وبذلك يتحقق لنا وجود حقيقي في هذا العالم الموحش الاغترابي الذي تكون الذوات فيه عدائية أو انعزالية، يقول في قصيدة «السلام» (٧):

علينا أن نكتشف أعداء واضحين

لنضربهم

أو نبعد عنهم

ونسهر في أماكن آمنة

مع اصدقاء نعرفهم

ونسكن في شوارع نعرفها

ونحب نساء يعرفتنا

ويخفن علينا

.. ومنتظرتنا

ونتذكر أننا - ذوات يوم - كنا مبهجين

.. ولنا صور تشبهنا

والجملة الأخيرة في هذه القصيدة تستدعي إلى أذهانتنا على الفور تلك الأسطورة التي يرويها أفلاطون على لسان أرسطوفانس في محادثة المأدبة، ليفسر لنا من خلالها الطبيعة الحقيقية لخبيرة الحب الذي ظل يفتتنا إلى يومنا هذا. فأرواحنا كانت تحيا هانئة في عالم المثل. وقد كنا في 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 تحقيقه في خبرة الحب.

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

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

هذا فيما يتعلق بالمضمون الرمزي السائد في الديوان. ولا ينبغي أن يظن ظان أننا نقصد من وراء هذا النظر إلى قصائد هذا الديوان أو أي ديوان لشاعر آخر على أنها صور متماثلة، ولكن ما نقصده هو أننا يمكن أن نلتصم في ديوان الشاعر دائماً مضموناً فكرياً أو جملة من أفكار مترابطة تشكل معاً تيمة سائدة تعكس هم الشاعر وقضيته الملحة في مرحلة ما من شعريته. ويقدر خصوصية هذا المضمون يكون التنوع في الصور الشعرية التي تكون بمثابة تنويرات على هذا المضمون.

### الصورة واللغة الشعرية:

ولا شك أن هذا المضمون الرمزي الذي تسقطه الصورة الشعرية من خلال الجمل الشعرية القصيرة لقصيدة النثر هنا - هو ما يمثل القيمة الأساسية في هذا الديوان. ومع ذلك، فإن هناك قصائد عديدة في الديوان غارقة في 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 في الديوان: قصيدة «يوم الخميس».

وربما يقال إن الاستغراق في تفاصيل الحياة اليومية هو سمة من سمات قصيدة النثر، ومن ثم لا يكون هناك محل لاعتراضنا، غير أننا نؤمن بأن القصيدة أياً كان شكلها الذي نرتضيه ينبغي أن تكون في المقام الأول عملاً فنياً؛ وبالتالي لا بد أن تسودها صورة كلية معبرة ذات دلالة على شيء ما.

ولا اعتراض لدينا على أن تتناول القصيدة - أي قصيدة - جزئيات وتفصيل الحياة العابرة. بل إننا نؤمن بأن الشعر - بل الفن في 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 المميقة: 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 جيدة أو خطيرة.

غير أن وجود هذا النوع من القصائد فى الديوان لا يعنى خلوها من المضمون ومن هم أساسى نلتهمه 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 مجانباً الذى يتورط فيه كثير من الشعراء الذين يكتبون قصيدة النشر. 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 النشر فى أغلب صورها، وأنا هنا لا ألزم إبراهيم داود أو غيره من شعراء قصيدة النشر بضرورة اتباع الشعر المقفى، فليس من حق أى ناقد أن يحدد للشعراء ما هو الشكل الفنى الذى ينبغى أن يخشروه، ولكن من حقه أن يطالبهم بأن يكون الشكل دائماً شكلاً فنياً. والشعر لا يمكن تصويره 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 تصدنا 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 خصوصية، ولكننا لم نذكر الجملة التى وردت فيها هذه الكلمة، ففى قصيدة «الشتاء القادم» يقول:

الغناء سيهطل  
 الغناء القديم  
 لن تجررك عندئذ  
 جيورك الحاوية  
 وسيكون الله سخياً معك  
 لتغرق الجيران بالورود  
 وربما تتزوج في الشتاء القادم  
 وتنجب ثلاثة أطفال على الأقل  
 تجلس إليهم كل مساء  
 تعلمهم الرسم والقصة والغناء

كلمة القصة هنا أشبه بنشاز داخل الصورة الشعرية التي ترسمها اللغة هنا؛ فهي تتناثر مع صورة الحلم الحلم؛ بالحب والعطاء ووفرة المواطن والغناء والورود والرسم.

وأظن أن إبراهيم داود قادر على إبداع صورته الشعرية في لغة موسيقية، وسأضرب مثلاً 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 بالآت 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 ...

نلتقى إلى الأبد

وفي قصيدة «تردد» يقول (٩):

لم لا تهاثفها ماءً  
وتعيد ماء الورد؟  
لم لا تهاثفها صباحاً  
حلو صباح الورد  
لم تذكرها بصوتك؟!

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

ففي القصيدتين (وخاصة في القصيدة الأولى «علاقة») نجد نوعاً من التردد الصوتي للغة يتصاعد تدريجياً كما تتصاعد الجملة الموسيقية في السلم الموسيقي مرة أخرى. وهذا التصاعد يحمل معه تصاعد أو تناهي الصورة الشعرية وهي هنا صورة تروحي بالإستسلام الانشوي الذي يحدث على نحو تدريجي ليبلغ ذروته في لحظة معينة. وهذه الصورة الشعرية تكمن بعض من قيمتها في أنها ليست مجرد تعبير عن حالة ذاتية شبقية خاصة بالشاعر كما هو الحال في قصائد أخرى، وإنما تعبر عن حالة تأملية للشاعر إزاء موقف الجنس أو الحب المثقفي عند المرأة من خلال لغة موسيقية متجانسة مع بنية هذه الصورة الشعرية في تصاعدها الدرامي. وهذا ما يدفني إلى القول بأن الشاعر يمتلك القدرات التي تتيح له أن يمارس اللغة الشعرية الموسيقية. ولذلك فإنني أمتنى أن نسمع منه لغة مختلفة في الشئآت 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 في 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 في الخارج»، ص ٣٠.

(٩) ديوان «مطر خفيف في الخارج» ص ٣١.

## قراءة في حكايات المندش

مدخل:

حين عرض كل من استاذنا عز الدين إسماعيل وصديقنا محمد غيث عمل قراءة نقدية لهذا العمل الروائي 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 أخرى .. ومع الأخوة المهتمين من حضور هذه الندوة .. وإذا كان لكل مبدع تكريته 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 عنرا .. وليكن قراءتى هذه واحدة من القراءات المقترحة من واحد من متلقى العمل بعينا عن المصطلح النقدى وأجرومية النقد الأدبى فهى فى المحل الأول من اختصاص أساتذتنا النقاد .

من هو المندش ؟ :

سؤال سألته لنفسى مرارا خلال قراءتى 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 للقمعة العيش .. ونتيجة ما لديه من وقت فراغ يقضيه عادة التسكع والتجوال والبص والإنصات .. فلما سألته عن وظائفه الأخرى فى القرية كان يكون أيضا زمارها ورداها وندابها

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

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

أولها: الإجابة عن نسبة «المندش» 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 المندش بمهمة الحكى وهى تقع فى السافة بين وعى الكاتب ووعى الشخصية المحورية فى العمل الا وهى المندش.

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

#### أولاً: فى نسبة المندش إلى واقع القرية المصرية:

للإجابة عن ذلك لا بد لنا من سؤال المندش عن هويته كما جاءت فى هذا العمل .. وقد حدثنا المندش عن نفسه أكثر من مرة وفى أكثر من موضع يقول ص ٥:

«أنا حسين المندش، حلاق حمير الكفر ومداوى جراحها، طبال الكفر وزماره، رداح الكفر ونداب الموتى والمغدورين وكانم أسرار النوان، لا خلفه ولا عيل، وأنا الذى ولدت المواشى، تفتح الأبواب إذا قصدها، أتعى وأشرب الشاى، ولى من كل ذبيحة نصيب معلوم، ولسانى حصانى المفلوت، يوشك أن يرمينى فى الهلاك لولا لجام العقل، فى طفولتى وصباى حفظت نصف كتاب الله، وحملة على صدرى، لكننى فى صدر شبابى استدرت، وانحرفت، وسافرت، ورجفت، وقرأت كتب الأندية، وتلامذة المدارس، كنت أشحذها شحاذة أو أسرته سرقه، أقرؤها وأداريها دون غرض معلوم، كتب عن الجن والناس والبلدان البعيدة وتواريخها، عن البحار، والجبال، وأنساب 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 حسين بن حسين ولتاسع حسين كما تعرفون، وصفتموهم بنفس الوصف ولم يعترض أى حسين على صفة «المندش»، الدندشة كما قال جدى لأبى مرة، تعنى الفرح والبهجة، وعلى أى مندش فى هذه الدنيا أن يقوم بوظيفته الأصلية «الدندشة» ولا مانع من إضافة بعض الأعمال الأخرى مثل توليد البهائم، أو حلاقة شعر الحمير، أو النذب على الأموات، أو زفة العرسان، أو تجريس من أمر الاكابر بتجريسهم».

أما أم المندش فإنها «مرضعة عيال الكفر» (ص ١١٦)، «ولم تكن تملك أكثر من ثديين نافرين ممتلئين على عود تحيل نحيل، هو فى الحقيقة، وبحسب ما كان الكل يقول جلد على هيكل عظمى، إنما صدرها، يا سبحان الله، أعجوبة، صحو ونفور وامتلاء أكثر من أئداء البنات العذارى والنسوة الوالدات، وكان لها لسان مشهور له بدقة الوصف، إذا وصفت رجلا من رجال الكفر بصفة ردها الأهالى دون تردد، وإذا قالت عن امرأة أو بنت أى شىء صار حقيقة لا تقبل المراجعة، وربما بسبب ذلك كان الاكابر يتوددون إليها أكثر من أبى، 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 والمقتدى، وأنه «لا العين بتعلا عن الحاجب، ولا المية بتطع فى العالى» ص ١٠٣، فإذا سأله ابنه: ليه؟ يجيبه «أهو كده وخلص، وما اعرفش ليه» ص ١٠٤ .. وقد كان مأل هذا الأب فاجعا .. فقد قعله فهرا خال سلمان أحد الأطفال الذين أرضعتهم أم المندش زكاة عن ابن بطنها الوحيد الذى عاش عتيقا للجن الذين لم يتركوا لها غيره من أبناء قبله كاقرو للموت ..

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

الحاجب وإن المية لا تطلع فى العالى:

«وكنت أشعر أنه يعرف ويندري، يتأكدلى عجزه وهو الواعى بأحوال الناس، وأغراض الناس، وأصول الناس، كنت أقول لنفسى إنه يتيم، وإن أمى يتيمة، وإنى يتيم، بجمعنا كلنا يتم الفقراء، فلا خدمة الأكابر ولا التضحية من أجلهم نجمعنا من غضبهم ساعة الغضب، ولا رضاهم عنا - فى بعض الأوقات - يشفع لنا عندهم، أو يجعلهم لنا سنا، أو ظهرا يحميننا من الضرب على البطون والأقفية والأصداغ، ومهما دارت الأيام فلن أنسى ما فعله عزت فىنا يوم جاء الحفيران يطلبان أبى لمقابلة حضرة العدة مرسى، كنت فى صحبته، ورأيت، وهو يقف مطرقا، والحاج مرسى يويخه ويهينه، دون أن يرد، وكان عزت هناك جالسا على الدكة، وإلى جواره سلمان، وعرفت أن فى الأمر بطة مأخوذة من سرب البط السارح فى الترع، ويدعى عزت أنها تخصه، كنا بالفعل قد تعشنا 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 للمندش هذه الحاتة يفيد أكثر فى تعرفنا إليه ص ١٠٤، ١٠٥، ١٠٦ ... فلنرجع إلى هذه الصفحات لنرى رؤية المندش 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».

المندش 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 المندش إلى مستويات من التجريد كما يمكن أن يفرز لنا تجسيدات محددة لهذا الوعى عبر عملية الحكى. وهذا التذبذب بين الأفكار المجردة والصور الجسدة هو الذى يدعونا إلى طرح نسبة المندش، 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 «المندش» فى واقعنا كحالة وعى ممكنة، وليس

كوجود متعين .. لكن «أحمد الشيخ» يقنعنا بوجوده متمنياً، وبينى 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 «المندش» هنا كشخصية ليس غير فرض فنى سوغ لنا الكاتب قبله كشخصية محورية نستجلى قساماتها عبر الحكايات المكونة للعمل  
ثانياً: فى الضرورة الفنية لشخصية المندش:

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 يثبتنا به؟

يريد الكاتب أن يثبتنا بكل الأنباء الممكنة عن مصر وتاريخها من خلال واقع «كفر عسكر» الذى يختار حكايات ثلاثة من حكاياته حكاية المسافة، 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 المندش ورسمه هذا الرسم المتوسع الذى يستطيع استيعاب المطلوب.

ونحن إذ نتقبل تأملات المندش، وأحكامه، وتفسيراته، وشروحه، ووقائع حياته؛ نظل - كمتلقين - فى تلك المسافة الواقعة بين وعى الكاتب بالواقع المصرى وبين وعى المندش 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 منحازاً ..

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 وهي تتراوح عادة ما بين : غلة الحكى مشورطا، وغو التشكيل الفنى نغما متصاعدا يجعل المتلقى قادرا على الاستمرار فى القراءة .. أو بتعبير آخر يشكل هذا التوفيق فى استيفاء هذه الشروط - العقد الضمنى بين الراوى المتشورط 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 الصلقة، كان منحازا إليها وهو يراها تخسر بعنادها وصلابة رأسها كل ما حققته من مكاسب اقتصادية واجتماعية .. ومن باب أولى أن يكون منحازا إلى سيد أفندى الأفندى الثورى المغدور .. وأن يكون منحازا ضد أخيه فى الرضاة سلمان أو العقيد سلمان

- ثم يظهر انحيازه جليا فى تلك الأوصاف التى تنطوى على أحكام معيارية أو أحكام قيمة. لا يدل من وصف كفر عسكر بها ابتداء من الصفحة الأولى من العمل فيصف الكفر بالكفر «الأزرق» ص ٥، وبالكفر «البرتقالى» ص ٦ وبالكفر «الزهري» ص ٧، وبالكفر «الوردى» ص ٨ وتشابح هذه الأوصاف وتتنوع مصادرها على طول صفحات العمل معلنة انحيازها بعد انحياز فالكفر تارة ليمونى، وتارة مشمشى فى زمن مشمش ص ٣٥، 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 بالإضافة إلى تهديده لحرية المتلقى على نحو مستفز يهدد أيضا بتكوين رأى معارض لهذه الانحيازات من قبل المتلقى الأمر الذى يجعل من عملية القراءة صراعا متصلا بين وعى الراوى ووعى المتلقى .. قد

تؤدي إلى ضيق المتلقى بالعمل وانصرافه عنه لولا عامل شديد الأهمية والحساسية كان بعيد 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 لآله العام فكان اختياره الغنى لهذا الرواية المتورط فى أحداث الحكايات وفى انحيازات يرتبها مكانه الطبقي اختيارا موفقا زكاه استيعابه العميق لموضوعه .. هذا الاستيعاب الذى يبدو لنا كوعى متعال فى لحظات السخرية من الكفر وناسه .. وكوعى مندمج فى لحظات التفاعل الخالص مع الأحداث .. تتواجه بهذين النوعين من وعى الرواية 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 عكر.

### ثالثاً: فى حكايات المندش وقدراتها التفسيرية:

حكايات المندش إذن عمل روائى مكون من حكايات ثلاث منبثقة من وعى هذه الشخصية الرواية المتورطة فى الأحداث التى تروىها انشاقا يكاد يكون تلقائيا ونحن إذ نتابع المندش وهو يحكى نستجلى هذه الشخصية وعالمها شيئا بعد شيء لكن دون نظام قبلى سابق على عملية الحكى .. إن سمات وملامح المندش تظهر لنا من خلال بنية كل حكاية ففى «النفافة 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» يتوفى الراوى رسم الملامح الدقيقة للشخصية حيث تطالعنا هنا طفولة المندش وأصوله الاجتماعية .. ومع الكلمة الأخيرة فى الرواية نكون قد حصلنا على هذه الملامح فى تجلياتها الفكرية والنفسية والاجتماعية والجسدية .. 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 المندش ونسبتها إلى واقع القرية المصرية بمعناه ودلالاته الأوسع، وتلمنا الضرورات الفنية التى

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

ولعل هذه القراءة تكون قد أشارت إلى أن وحدة العمل الروائي مفهوم من تلك المفاهيم المراوغة التي صار على كل كاتب أن يعيد طرحها طرحاً جديداً من خلال مجمل إمكانياته التي 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 الفني لهذا الموضوع..

قد نختلف أو نتفق مع المندش، أو مع كاتبنا فيما يطرحه علينا المندش 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 في طرحه لواحد من تجليات المفهوم المراوغ الذي أشرنا إليه .. ألا وهو وحدة العمل الروائي .. ونحن نرى أن حكايات المندش هي طرح لتجل آخر جديد من تجليات هذا المفهوم .. وقراءتنا هي في نهاية الأمر واحدة من القراءات الممكنة لهذا العمل الثرى.

واختلافنا مع أحمد الشيخ أو اتفاقنا معه له مصدر واحد دعوني أسميه بالقدرات التفسيرية التي يزودنا به طرحه الأدبي في هذا العمل... هذه القدرات التي تساعدنا على استبصار الواقع .. فهل ساعدنا أحمد على ذلك..؟

هذا أمر تحدده الإجابة عن السؤال التالي؟

- هل ما يطرحه علينا هو واقع الفلاحين من خلال هذه الحكايات الثلاث أم أنه الواقع المصرى عموماً من خلال القرية الافتراضية ألا وهي 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 مقطوعاً عن البعد الثقافى الشامل بطبقاته المتعددة .. هذا البعد الذى يشتمل على وعى الجماعة ولا رعيها 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 المقعد الخليلي يقول على لسان المندش :

«كنت في الخلاء ادعو الله بصوت وبمعنى:

- يا رب الأتقياء 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 تفرعة من نهر نيلك، ساعدنا على الصد والرد ومقاومة الزمن البراني، والقرش البراني، أجرنا لأننا قبلهم عرفناك، وقبلهم عبدناك ولا مجير سواك»

او الإشارة الأخرى (ص ٤٨، ٤٩) حيث يناقش المندش المصرية كطابع أصيل.. وعما إذا كانت متحققة في شخصية أو في شخص سيد أفتادى 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 .. ولقدرة 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 نتبصر بها واقعا وجزونا واستشرافاتنا للمستقبل استبصاراً كافياً.

إن الأدب كنموذج تفسيري كاف ينبغي له أن يتسم بالكلية ولا يتأني للاديب إنجاز ذلك إذا كان منهجه منحازا .. فمنهج تشكيه الفنى سيقع عليه ظلال هذا الانحياز إن لم يسطع به تماما .. وفى سياق استلهاام حياة الفلاحين فى الأدب المصرى اصطبغ التشكيل الفنى للأعمال بمسوى فهم واستيعاب الأيديولوجيا عند كل اديب من أدبائنا كإداة تفسيرية لواقع الفلاحين المصريين .. وأية أيديولوجيا يمكن أن تساعد فى رؤية الواقع من سطحه .. لكنها لا تتوغل فى خصائص الواقع وتعرض لكثير من هذه الخصائص على ألوان من الأسباب احادية الاتجاه. فلا يستطيع الأديب الذى يقتصر عليها أن يبدى فى تشكيه ما لم يكشفه فعلا.. فتلك السمات الدقيقة تظل غائبة بمقدار اغيابه

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

واحمد الشيخ في هذا العمل قد أوهمنا بواقع ريفي فري، تشكيلة الفنّي .. لأنه في صلب موقفه الإبداعى صاحب نظرية في هذا الواقع المصرى وليس الريفى على وجه الخصوص .. ولذا فإنه يبني واقعا ريفيا إبهاميا ليبدى نظريته من خلال التشكيل الفنّي في البنّاذج المحاكية لفكرته عن الواقع المصرى في تباديات منتقاة بعناية:

**اولها:** النصافة التي تحكى حكاية عبثية تدعونا لألوان من الضحك الأسود والرمادى .. إذ جاءت النصافة من السد العالى بثلاثة اولاد تشكلت مصائرهم على منج الأم وطبيعتها الصلبة .. وهى معروضة بلغة حريفة .. اكتسبت طعومها من إحساس الكاتب بما فى واقع الحراك الطبقي من حقائق تدعو إلى الرثاء وتفجر روحيات الملهاة:

**ثانيها:** المغدور: وفيها يصبوب الكاتب على محاولة في تعريف المندوش كمنط للمصري الحقيقى في مقابل المغدور الذي يمثل المثقف ابن المدينة حتى لو كانت جذوره ريفية .

وهو ينجز هذا الهدف في تشكيل ينجز به التعبير عن أفكار أخرى ذات بطانة عاطفية مرتكزة على كراهية أترياء القرية من الأغنياء كراهية مزوجة بالاحترار والتعالى .. ويمثل التعالى في هذه البنية مركز الذات الذي يصدر عنه المبدع أفكاره وعواطفه معاً .. وهو تعالٍ ثقافوى في جوهره .. يستجيب به الكاتب باقتدار قانون المشاكلة ليرسم لنا شخصياته في لحظات نفعية حادة ومدبية بلغة تؤدي دور المخطوط البصيرة الجريئة في التشكيل لدى الرسام .. وهو في المحصلة الأخيرة ينجح في ترسيب انطباعات حادة عن كل شخصية ولا يتعمق العلاقات بين الشخصيات بطريقة أخرى .. بل يفعل هذا بنفس الأسلوب الأمر الذي يجعل الأثر النهائى للعمل في نفس اثرا انطباعيا .. ويكتب 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 تصنع العلاقات بين شخصياته فى المستوى الملحمى لرؤية الواقع ...

ثالثا حكاية سلمان ودواره : وهى حكاية يصوب فيها الكاتب نحو إبراز أصالة المندش فى مقابل قلة الأصل التى يتميز بها سلمان أخوه فى الرضاعة .. وتصويب الكاتب هذا قد أدى به فى تشكيل العمل إلى تقديم المندش فى صورة البطل الضحية .. ضحية القهر .. وهو ضحية فيه نبل، إذ لم يقبل البطل (المندش) منازلة أخيه فى الرضاعة .. وقد كانت 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 كافى 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 وتلبسه ذلك التلبس الذى يمكنه من التشكيل المشبع بالتعرف للامحها .. 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 العلاقات 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 نحى 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.

obeikandi.com

## قراءة في 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 فى مصر قد شغل بالدراسات العليا وحصل على الماجستير والدكتوراه من جامعة عين شمس، وأنجز فى الماجستير دراسة للشعر الشعبى اليمنى، وفى الدكتوراه كانت دراسته تتعلق بالشعر اليمنى الحديث والمعاصر، وقد عمل بعد ذلك فى جامعة صنعاء حتى صار رئيساً لها، وما زال يقوم بالتدريس فى قسم اللغة العربية بكلية الآداب هناك. وقد أخرج على مدى السنين أو العقود الثلاثة الماضية ما يقرب من عشرة دواوين شعرية إن لم يزد عن ذلك، وأيضاً له عدد من الدراسات بعد الماجستير والدكتوراه مطبوعة ومنشورة ومعروفة للمهتمين بالشعر والنقد. وعبد العزيز المقالح من شعراء المدرسة الجديدة فى الشعر المعاصر وفى اليمن على وجه الخصوص، ولعله أبرز رواد هذا الإتجاه الشعرى فى اليمن؛ فقد كتب فى الشكل الشعرى الجديد منذ بدايات الستينات، واستمر على هذا الأسلوب فى الكتابة حتى يومنا هذا، وهو من الشعراء الذين يتميز شعرهم - بصفة عامة - بقدر كبير من السماحة؛ فهو يعطى نفسه دون التواء ودون إنغماس؛ وفى الوقت نفسه يبدو عمله الشعرى معبراً تعبيراً حقيقياً عن إنسان يعيش أزمته الخاصة التى لا تنفصل عن أزمة وطنه بحال من الأحوال، ويعانى فى صمت لأنه أهمل إلى الصمت، وسرى كيف

\* نص المحاضرة التى ألقى فى الجمعية المصرية للنقد الأديبى (موسم ١٩٩٦ / ١٩٩٧)

أن الصمت يعنى عنده شيئاً 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 أيضاً قدر من إنكار الذات لا يمكن أن يخطئه الإنسان الذي عرفه عن كسب، وفيه كثير من الخصائص والصفات التي تجعل منه إنساناً قبل أن يكون شاعراً أو كاتباً أو ناقداً. ومن أجل ذلك كانت مكاتته في اليمن يعرفها أو يحاول أو يعرفها بعض المراقبين للأمر من خلال وصفه بأنه هو «طه حسين» اليمن؛ وذلك لأنه يمثل واجهة ثقافية حقيقية لليمن خارج اليمن؛ لأن اليمن ثقافياً كان معزولاً تماماً عن الساحة العربية، ولم يكن أحد من العرب يحس في أي موطن أو في أي قطر بما يجري هناك فضلاً عن أن يكون علي صلة بأي إبداع ثقافي أو أدبي في ربوع اليمن؛ فكان عبد العزيز المقالح هو الصوت الذي استطاع أن يخرج من دائرة اليمن لكي يكون معروفاً على الساحة العربية، بما نشر وما ينشر من كتابات شعرية. صحيح أنه لم يجاوز في إبداعه نوع القصيدة؛ بمعنى أن كل دواوينه تشتمل على قصائد، وأنه لم يخرج عن دائرة الشعر في شكل القصيدة حتى يومنا هذا ولعل الأيام تتمخض عن تجربة أو تجارب له في مجال الكتابة الشعرية التي تخرج عن دائرة القصيدة إلى شكل آخر من أشكال الإبداع الأدبي.

وحين شرعت في قراءة هذا الديوان، وعنوانه كما ذكرت «أبجدية الروح»، كان طبيعياً منذ البداية أن يستوقفني في هذا العنوان كما يستوقف أي سامع أو قارئ له أنه يرتبط بشيء أو أنه مدخل إلى شيء يتعلق بالجانب الروحي في الإنسان؛ فالكلام عن الروح والأبجدية، ونسبة الأبجدية إلى الروح، والأبجدية كما نعرفها هي الحروف الأولى التي نصنع منها لغتنا؛ كل اللغة في كل أشكالها تؤول إلى أبجدية بسيطة؛ إلى مجموعة من الحروف. وعبد العزيز المقالح قد اختار عنواناً لديوانه «أبجدية الروح»؛ أي - بعبارة أخرى - الحروف الأولى التي تصنع الروح منها لغتها الخاصة؛ فهي 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 في هذا الديوان من واقع الديوان نفسه.

وقد فكرت - عندما قرأت الديوان - في أن أصنف مواقفه، وأن أري جَماع التجربة فيه من منظور الخطاب الشعري الذي يشتمل عليه، والذي نتوقه - 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 هي الهموم نفسها التي طرحته من قبل ولكنها يعاد طرحها بشكل آخر أو يعاد النظر فيها. وعلى كل حال يمكن أن يكون لكل ديوان خطاب الخاص في إطار خطاب أعم وأوسع لكل أعمال الشاعر؛ فهناك ثلاثة مستويات علي الأقل للخطاب الشعري:

١ - الخطاب الشعري الذي نقف عليه في ديوان شعر.

٢ - والخطاب الشعري 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 بمعنى ما، والمسألة تتوقف علي ماذا نقصد بالخطاب. ولا شك أن فكرة الخطاب تمتد جزئيا أو مرحليا علي الأقل فكرة «الشعرية» إلي حد ما، مع أننا نقول إن الخطاب الشعري نوع معين من الخطاب يرتبط بالشعر بصفة خاصة، لكن فكرة الخطاب بطبيعتها من شأنها أن تغطي علي الخصوصية الأخرى التي تنتمي إليها. فإذا كانت الشعرية جزءاً لا يمكن التهاون في شأنه بالنسبة إلي الشعر، فإن الخطاب من شأنه أن يجعل هذه الشعرية في خلفية الاهتمام، لا لأنها غير مهمة في هذه الحالة، ولكن لأنها تبدو عندئذ كما

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

الخطاب في الشعر يكون من الذات إلى ذاتها، ويكون من الذات إلى الآخر، كما يكون عن الذات في منظور الآخر، ويكون كذلك من خلال التماهي أحياناً مع الآخر. إنها أشكال مختلفة من العلاقات، بل يمكن أن نصل إلى شبكة بالغة التعقيد من العلاقات، عندما نضع أمامنا مربع العلاقات الأولى، أعني علاقات الخطاب: خطاب الشاعر إلى نفسه؛ وخطاب الشاعر إلى الآخر؛ وأيضاً خطاب الشاعر عن الآخر؛ لأن هذا وارد تماماً. على أن الخطاب عن الآخر ليس من أجل الآخر - عادة - ولكن من أجل الذات أيضاً؛ وهذا يعني أننا ينبغي لنا أن نتذكر دائماً أن الذات هي

هدف الكشف. فإذا كان الخطاب من الذات إلي ذاتها، أو من الذات إلى الآخر، أو كان من الذات عن الآخر، أو كان خطاب تمام مع الآخر (وهو ما يمثل الضلع الرابع في المربع)، فعندئذ نستطيع أن نقول إجمالاً إن الآخر في أي شكل من أشكاله هو بمثابة المرآة التي تتجلى فيها الذات لذاتها؛ التي ينضج فيها ومن خلالها وعى الذات بذاتها؛ التي تجدد فيها الذات طريقاً للتحقق على نحو أوقع وأفضل وأصح بالنسبة إلي نفسها. كل ذلك يمكن أن نستعرضه متقاطعا مع الأحوال التي تعرض للشاعر فيما يتصل بإقباله أو تقوره؛ بتقبله للأشياء أو رفضه إياها؛ بوعيه بها أو لا وعيه؛ أي بالعلاقات الإيجابية والسلبية التي 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 لكي تكون موضوعا لذاتها في بعض الأحيان. كل ذلك الاستجلاء لوعى الذات، أعنى إستجلاء الذات لوعيتها: إستجلاءها أو إدراكها لحقيقة موقفها في الوجود، في الزمان وفي المكان، الآن وما بعد الآن، هنا وهناك - كل ذلك داخل في صميم الوعي الذي يترسب نتيجة للعلاقة أو لنوع العلاقة التي تربط الذات بالآخر، بل إنه عندما يكون الآخر هو التاريخ أو ما يحدث في الآن - فإن هذا الآخر، كما يمكن أن يكون من الذات لذاتها، أي وسيلة فهم الذات لنفسها - قد يكون الآخر أيضا سببا لعاناة الذات ولعذباتها. والفكرة الوجودية الشهورة تقول: «الآخرون هم الجحيم». فالآخر يمكن أيضا أن يكون سببا أو أداة من أدوات التأثير في الذات سلبا بكتبها؛ بتضييق الرؤيه أمامها؛ بالتسلط عليها.

ولعلنا نتذكر في هذا السياق أنه كلما حدث مزيد من الكشف للذات أصبحت خاضعة أو أكثر خضوعاً - حينئذ - لمقتضيات لم تكن في حساباتها؛ أي أن الكشف - تكشف الذات - يخلق لها عندئذ مشكلة بدلاً من أن يحل مشكلة. هذا ما أريد أن أوضحه وما أرجو أن يكون واضحاً، وهو أن المزيد من تكشف الذات لنفسها، أي المزيد من معرفة الذات لذاتها، ليس حلاً من الحلول التي تريح الذات، أو ليس من باب تيسير الأمور والوجود على الذات، كما يبدو في 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 بديهية؛ قالوعى بالذات علي الرغم من جدواه ومن أهميته ومن ضرورته هو أيضاً عبء جديد يضاف إلي الذات. وبطبيعة الحال عندما يكون الآخر وسيلة أو أداة تعذيب للذات فإنه يمكن أن يشكل في الحقيقة أزمته في هذه الحالة؛ يستوى عند ذلك أن يكون الآخر فرداً أو يكون جماعة؛ أن يكون حتى صديقاً أو عدواً؛ لأنه في كل الأحوال هنالك عذاب للذات يتحقق بشكل أو بآخر، بغض النظر تماماً عن موقف الآخر من هذه الذات، إلا في حالة وحيدة - فيما يبدو - تخرج بنا من هذه الدائرة القاتلة للذات؛ القاتلة للذات لأنها هي التي تسعى إليها، فبطبيعة الذات، وطموح الذات، ورغبات الذات، كلها تسعى بها إلي هذا النوع من العلاقات مع الآخر، وكما قلت فإن هذا بقدر ما يكون كسباً لوعي الذات يكون عبئاً جديداً عليها، إلا - فيما يبدو لي - في حالة واحدة، هي حالة العلاقة مع السماء؛ العلاقة مع الله؛ فهنا يمكن أن تأخذ العلاقة شكلاً آخر بالنسبة إلي الذات فتكون خلاصاً، أي تكون هذه العلاقة بمثابة الخلاص للذات الشاعرة؛ الذات التي اكتشفت ما اكتشفت، ووعت ما وعت، فزادت كارتها بنفسها، وزاد حزنها، وزاد ضجرها، وزادت كل الهموم التي تؤرق عليها حياتها بالضرورة، إلا أن تتوطد هذه العلاقة، أعني العلاقة بين الذات والله، فهنا يتشكل موقف آخر جديد هو موقف الخلاص: خلاص الذات من كل العذابات التي تعانيها في واقعها وفي علاقاتها بكل أنواع الآخر. ومن هنا، وفي هذا الديان،

وفى أشباهه من الدواوين التي صرنا في وقتنا الراهن نألفها، والتي تنحو نحواً - كما يقال - صوفياً (وهو ليس صوفياً بالمعنى الصحيح ولكنه ضرب من الفيض الروحي لا أكثر، دون أن تفقد الذات بطبيعة الحال الأرض التي تقف عليها)، قد يحدث أن تصطنع الذات معراجاً لها أو أكثر من معراج إلى السماء، مستفيدة من «المعراج الأول» بخطواته المختلفة؛ بفتوحاته، وبمكاسبه. ويصطنع الشاعر ذلك كله، لا لينتهي في المعراج إلى نهاية تخصه هناك وليس علي هذه الأرض، بل إنه يعي تماماً أنه مهما سعد واتصل، واستكشف وعرف، فإن ذلك كله سيعود معه إلى الأرض، لكن بأمل أن تكون هذه العودة خيراً للآخر يستطيع أن يصنعه الشاعر، ويكون الشاعر بذلك قد عرف طريقه ومهمته في الحياة، التي تعوضه عن كل العذابات والمتاعب التي يعانها.

ولا يشارك هذه العلاقة في قوتها وأهميتها بالنسبة للذات الشاعرة إلا الشعر نفسه؛ فعلاقة الذات بالشعر تأخذ المسار نفسه. والمقصود هو الشعر عندما يكون صادقاً وحقيقياً ونورانياً، بمعنى أنه ليس بالضرورة أن يكون إلهياً ولكن من الممكن أن يكون نورانياً تنويرياً، أو يكون نورانياً فيه شفاافية الفكر، وشفاافية الروح، وشفاافية الرؤية؛ فكل ذلك يكون في الشعر بمثابة تصحيح للآخر الذي يحتاج إلى من يأخذ بيده أو يصحح له المسار.

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

وفي قصيدة بعنوان «فاتحة»، وهي أول قصيدة في الديوان، نطالع رؤية الذات لذاتها كيف تشكل؛ كيف تربي الذات نفسها عند عبد العزيز

المقالح في هذا الديوان. يقول:

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

المنفى بين خرائب الأرواح وداخل حفرة للوقت وخارج وردة للعشيق -  
هذه هي أوضاع الذات التي تريد أن ترى نفسها؛ ولكن هذه الذات أيضا  
التي تخشى الله لا تخشاه حين تخطئ خوفا من النار؛ فالمسألة ليست  
تتعلق بجنة أو نار، بمعنى أن علاقة الذات بالسما، أي علاقتها بالله  
سبحانه وتعالى، ليست علاقة خوف من النار، أي قائمة على سلوك يأخذ  
في الحسبان أولاً وآخرأ الخوف من النار - المسألة ليست بهذا الشكل،  
والقيمة ليمت في هذا؛ ليست في 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 اللوحات  
الصوفية - إذا شئنا القول - تظل تعيش معنا، وتظل حية، وبعضها يدخل  
في نسيج تفكيرنا أحياناً، دون أن ندرك مصدره إلا فيما بعد. وطبيعي أن  
ليس كل ذات بحيث تعي هذا الموقف على هذا النحو، ولكن الغالب أن  
تكون الجنة وأن تكون النار هما المعيار الذي يحكم أعمال المرء وسلوكه.  
يقول الشاعر أيضا مستأنفاً، أو تقول الذات:

”يحاصرنى نزيف الروح

تهجرنى مرآيا الحلم

يوغل في بياض دمي

سواد العصر/ عتمته

سئمت الشعر/ عفت العالم المفتون بالكذب المموه  
بالشعارات التي سفحت دم الفان.“

وهذا يعنى فى وضوح أن هنا تمردا على واقع أسود مظلم، يشمل العصر كله؛ فالتهمة موجهة إلى العصر كله، وإلى عتمة العصر كله وسواده. وهذا السواد لا يقتصر على الوجود الخارجى، ولكنه يتغلغل كى يفحس الضمير النقى؛ يفحس الدم الأبيض «يوغل فى بياض دمی 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 وبالاً؛ أى 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 الموه بالشعارات التى سفحت دم القار». فالكلام هنا عن الكذب الموه، والسام من الشعر الذى هو وعاء لهذه الشعارات وهذا الكذب الموه. هذا هو نوع الشعر المقصود وليس المقصود بالبدهاة هو الشعر إطلاقاً، 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 كلاماً وكلاماً؛ مجرد كلام «غبارى»، أى الكلام الذى يخلو من النصاعة والبراعة والتطهر، وتغلب عليه حسية الواقع، وتغلفه ضبابية الأشياء، ويمسده ظلام الوجود أو الجانب المظلم فى الحياة، إن ذلك كله يجعل الشعر شيئاً بغيضاً، ومن ثم فقد سئمت الذات.

إن الذات تحاور نفسها أحياناً، وهذا الحوار يصطنعه الشاعر فى أكثر من قصيدة لكى يجد السلام مع نفسه إذا كان ذلك ممكناً. وفى الحقيقة يستخدم المقال فى هذا الديوان صيغة الحوار بين صوتين مختلفين داخل القصيدة الواحدة. ويصبح الحوار بين هذين الصوتين فى ظاهره كأنه كلام ورد، أى قول وقول على 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 في حقيقة الأمر هما صوت الذات. ويصطنع الشاعر هذا الحوار بين صوتين في قصيدة عنوانها «صوتان»، حيث يستخدم ضمير المتكلم لأحد الصوتين، وضمير المخاطب للصوت الآخر، والحوار كله داخل نفس الشاعر. ولكن هذا التقسيم الظاهري الدرامي في 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»

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

مثل صوت المطر / لمع السر في راحتي / وهوى يستريح  
بأطرافها / ابتل شخصي بماء الحقيقة / وإنشقت الروح عن نفسها /  
عن فتى ذاهل في السباق / يرى نفسه عاريا يتلفع بالإثم / هذا  
المسجى هناك / هنا رجل في الثلاثين من عمره يتسرب / تنشع أنامه  
وخطيبته في القصائد في صفحة من كتاب / ويكمل دورته / يتلفع  
بالضوء والظل / مشتعلًا بالجنون / وفي فمه جزع وابتهاال.

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

الذاهل، في السباق، الذي يرى نفسه عارياً، يتلفح بالإثم؟، وهذا المسجى هناك، ... «رجل في الثلاثين من عمره يتسرب، تنشع آثامه...». هذه هي العناصر جصيعاً، التي تراها الذات في ذاتها؛ تراها في نفسها، فتزهل عما يجرى من تسابق حول مطالب الحياة القريبة الدانية؛ حول ما يشغل الناس أنفسهم به من مطالب الحياة ومآربها الفاتية. إنه رجل في الثلاثين من عمره، يتسرب، تنشع آثامه وخطيئته في 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 التي كأنها قدر لافكاك ولا مهرب منه، هي المعنى نفسه الذي يتجلى هنا... «تنشع آثامه وخطيئته في القصائد في صفحة من كتاب. ويكمل دورته...» إلي آخره.

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

هنا يحدث نوع من التقنع كما قلت، ولكن يبقى لشخصية الآخر وجودها المستقل نسبياً. يقول الشاعر في هذه القصيدة المصممة «ابتهالات» :

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

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

طبعاً هذا الوعى بحقيقة أنه «مههما ارتقى بك وجدك لست سوى حفنة من تراب»، وأن الإنسان لن يكون روحاً 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 إلى 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 بدلى به فريد الدين العطار إلى الذات. «أيها الجاهل الجاحد الحق...» إلخ.

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

الذات تخاطب الآخر؛ والآخر هنا - في هذا الديوان وفي بعض الأعمال الشعرية الشبيهة - الذي هو ملاذ للروح وللذات لكي تصل إلي صفائها وطهارتها وبرائها الأصلية، هو الله، والخطاب هنا موجه إلي الله سبحانه وتعالى. يقول الشاعر في قصيدة «حب للسما»:

«فيا سيدي / أنا في عالم الناس مسرتهن للمخاوف والحدود /  
أصغى علي قلق بأصابع روحى / وأدنو على حذر من جراح بلاذى /  
لست الطبيب ولا صاحب الأمر / ولكنى أتعذب حين أرى طفلة ترمى  
عند باب المدينة / باحثة عن بقايا طعام / أو امرأة تتسول خبزاً  
لأطفالها / وأرى الموسرين وقد جمعوا من دماء البلاد ومن يؤسها /  
وأقاموا قلاعاً من المرمر الآدمى وأعمدة من عظام البشر».

هذه هي عذاباته، أو عذابات الذات تطرحها على الآخر. ولكنها ليست الذات في 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 وبالأخر، 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 المؤلف أن تخاطب الذات ذاتها؛ وفي هذه الحالة لا يكون الخاطب 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 واحداً 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 ترجى فى 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 في الوقت ذاته؛ أي كن واحداً بهذين المعنيين في 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 تختمى بدخان المرايا“ (لا تدخل في عالم المرايا والزيف، ولا تتخف وراء عمليات التمويه والتزييف) ”لا تترجى 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 معنى خاص في تحقيق الخلاص للذات وللآخر عن هذا الطريق، فالمخاطب مرة أخرى هو الله سبحانه وتعالى. يقول في قصيدة «رؤيا».

”يا مانح الضياء للمراعى / والنهر والسواقي / يا حاضراً في الظل والأمواج والفصول / أوجعني العشق وأضنى قلبي المرقع الرحيل / يا سيدي ما كنت قبل أن تراك روحى جئتليك في دمي / وفي براءة الأشياء في نوافذ العشب وعبر لوحة الأصيل / ما كنت أدري من أنا / ما الغيب / ما الصحو / وما الندى / ما كنت أدري عمري الجميل“.

وفي هذه القصيدة نفسها يقول الشاعر:

”حرف أنا / كمشبة جملة هبط بي / أسكنتني 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 - موجه من الذات إلى الآخر، لكنه اتخذ وسيلة لكي 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 دوى وفى براعة الأشياء». لم يكن هناك ذلك التواصل، بل كان هناك انغماس فى شىء آخر أو فى أشياء أخرى، لكن الطريق إلى 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 العرقان؛ أى أن فهم الذات هنا للغيب والصحو والندى هو على الحقيقة أو على المعنى الرمضى الصوفى على 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 بالأخر. ومرة أخرى 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 تعرف الذات، وتعرف الآخر، وتعرف الأشياء جميعا.

فلنتقل إذن الآن إلى فكرة الخلاص؛ أى 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 في النفس، والشرور في الأهل، والشرور في الأصحاب، وفي الأعداء. لذا فإنه استئنافاً لما سبق يقول الشاعر: «إلهي أعوذ بك الآن من شر نفسي/ ومن شر أهلي/ ومن شر أصحابي 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 موبقاتها. وبقيّة النص - ولن أطيل عليكم - تؤكد هذا المعنى؛ فاللأذ الإلهي 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 قائماً في قاع همومه الروحية، ولم ينفصل الوطن في صورته وواقعه وفي تاريخه في آنيته عن رؤية الذات . يقول:

«أعوذ بك الله من أرق في النجوم/ ومن قلق في صدور الجبال/  
ومن خيبة في نفوس الرجال/ ومن وطن شاهراً موته/ يتأبط خيبته/  
يتكور خوفاً من الذاكرة».

وهذا يعنى الابتهاال إلي الله سبحانه وتعالى والاستعاذة به واستعانتة علي خلاص الذات وخلاص الوطن. ثم يتطور هذا بعد ذلك إلي نوع من المعراج؛ معراج الروح تحقيقاً لكمال الذات. لكن المهم أن الوطن يظل في هذا السياق قائماً في ضمير الشاعر.

وقبل أن نصل إلي نماذج المعارج التي يحكى لنا الشاعر عنها في بعض القصائد، نتوقف لحظة عند نموذج التماهي مع الآخر. والتماهي مع الآخر هنا في هذا النموذج هو تماه مع الوطن، وهو يرد في سطرين يسيرين من قصيدة «اشتعالات». يقول الشاعر: «من يرتقى بروحي يرتقى بوطني من درك الوحشة والغياب». وقوله «من يرتقى بروحي» يمكن أن نجعله

سؤالاً أيضاً، بمعنى «من يرتقى بروحى؟ من يرتقى بوطنى؟» (أى استثناءفا) «من درك الوحشة والغياب».

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

ومرة أخرى نعاين الذات وهى تتصاهى 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 شكلاً إلى 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 الداخلى والخارج؛ بين هذا وذاك.

إن الصوت الواحد قد انقسم إلى 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 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 الذى يتكلم فى الحاضر، وأن هذا الصوت يقف فى مقابل صوت «غيلان»، وفى هذه الحالة يكون صوت «غيلان» هو ذلك الصوت

التاريخي. عندئذ يتمثل لدينا الحاضر والتاريخ؛ الآن والماضي. والمطر السابق عليّ كلام «غيلان» يهد للاستماع إليه؛ يقول: «هبط الأرض ونادى» (يقول غيلان):

يا دمتشقّ التي أَرْضعتني حليب المواجه والعشوق / أشكو  
إليك الخليفة والندماء / الخيفة كان صديقي وخصمي /  
حضرت صلاة الجنّازة في قصره وتخلّفت عن حفلات  
الطعام / لأنّ فمي صائم عن طعام الملوك وعن لقمة  
ليس ينضجها غرقى / أو قد الندماء الحفيظة في قلب  
سيدهم / زعموا أنّي قلت إن الخليفة يشوي اليتامى /  
ويأكل أموال آبائهم / كنت قد قلت إن الشعوب مخيرة  
لا مسيرة / كنت قد قلت إن الخليفة يبني قصورا لمتعته  
من دماء الرعايا / ويملأ ساحات بغداد بالصمت  
والأضرحة.

انتهى كلام «غيلان» في هذا الجزء. ومن الواضح بطبيعة الحال أن كلمات غيلان الأخيرة هذه لا تنفي التهمة عنه بل تؤكدها. في ظاهر الأمر يبدو أنه يدافع عن نفسه، كأنه لم يقل ما يدينه، ولكنه في الواقع قال الحقيقة، وذلك حين قال إن الخليفة يبني قصورا لمتعته من دماء الرعايا، ويملأ ساحات بغداد بالصمت والأضرحة. إنه في سبيل أن يدافع عن نفسه يقول هذا القول، وهو أشد وطأة مما تهم به. وعندئذ يضاف هذا القول إلى ذاك بطبيعة الحال؛ فهذه حيلة لبقّة في 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 سياسي اتخذت السياسة وسيلة لكي تورطه أو لكي تحكم عقد للجل حول عنقه لا أكثر ولا أقل،

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

قاله في ختام القصيدة، أعنى الكلمات القليلة التي وردت في مربع صغير كأنها بمثابة النبوة للأمة؛ للوطن كله. يقول غيلان:

قبل موتى بكيت على نجمة/تندلى من  
الأفق ناحلة / وعلى أمة في انتظار الفناء.

وكانه يصنع نبوءة للوطن؛ النبوءة التي هي ما تريد الذات أن تثبت في الآن؛ أن تحمله من ثنايا التاريخ ومن أقوال غيلان لكي يجعله حديث (خطاب) الآن، أي الرؤية التي تفصح عن نفسها الآن. وهذا هو التماهي الذي حدث بين الذات والذات الأخرى. ولكن الواضح - كما قلت - أن القناع هنا يلعب دوراً ملحوظاً؛ لأن غيلان شخصية تاريخية استغلت بأبعادها التاريخية وبقصتها الحقيقية وبلزمتها التي أنهت حياتها نهاية مأساوية.

ثم نأتى إلي معارج الشاعر التي يسعى إليها، والتي ستكون أداة للخلاص من كل ذلك. والمعراج مقصود به هنا تلك الرحلة السماوية التي يقتض فيها الشاعر البهجة السماوية أو بهجات السماء بأشكالها المختلفة، ويتغير داخلها، ويخرج من جلده الأرضي الذي صعد به ليعود بجلد آخر نقى وجميل. ويمتلىء في الوقت ذاته بكل معاني الحب للآخر؛ للناس كافة؛ وللوطن. وهذه هي غاية رحلة المعراج الذي يحاوله الشاعر ويحاوله غيره من الشعراء من وقت إلي آخر.

في قصيدة بعنوان «حب للسماء» يقول الشاعر مخاطباً جسده/  
نفسه:

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

إذن فالروح ستصعد في رحلتها؛ في معراجها، لكي 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، وبإحساساته 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 شيئاً نافعا إلي الآخر فى هذه الحياة على الأرض فى الوطن، أن يقوم بعمل إيجابى يخرج بهذا الوجود من ظلامه، ومن فسادده، ويغير منه علي كل حال.

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

وهذه القصيدة فى حقيقة الأمر تذكرنا علي الفور - عندما نقرأها - 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 سفیان الصنعانى هى من نوع «المواقف والمخاطبات» الخاصة المعروفة «للنفرى». وإن عنوان القصيدة نفسه «من مواقف سفیان الصنعانى» ليبدل 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 الذى 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 تبع الحب والتطلع والصفاء الروحاني، والعودة إلي البراءة الأولى، فإنه يكون قد وجد طريق الخلاص. وسيكون الخلاص - كما قلت، وكما ورد في فاتحة الديوان لدي الشاعر - بالحب الإلهي وبالصمت الذي هو الشعر، مع ما بين الصمت والكلام من مفارقة:

«رحلت، رحلت في ساحات هذا الحب / كم ضوء أعانقه / وكم حلم أداعبه / وفي مدن يقيم الله بهجتها / ويصنع ماءها من نبعة المتدفق الجاري / هنا شاهدت ما لا عين تدرکه / رأيت الحب في أسمى مراتبه / وكنت - وقد بدا ضعفي - أنا المتسول الشاري / دمي للحب منذور / وصوت دمي وأذكارى»

بالنسبة للشعر هناك التباس أرجو أن يكون مفهوماً، إذ ليس هنا إنكار للشعر إطلاقاً، 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 في قصيدته المسماة «قصيدة حب للسماء»::

«كم فصول من العمر مرت / وقلبي يفتش في نفق مطفأ / عن بقايا القصيد / عن جمرها / تتحامل روحى علي الكلمات / ويغضب من لغتى جسدي / كل معنى يصادفنى لا حياة له / نهشتنه الحداثات / واستل عصر الممالك جوهره / شعراء كثيرون جاءوا من الموت / عادوا إلي الموت / يا سيد الحرف والعشب والليل / هب لى بقايا حروف مبرأة من غبار الكلام».

وفي القصيدة نفسها يعلن الشاعر، أو تعلن الذات، أي كان الأمر: «إنى أرى يدمى / وأشم بكفى / وأشعر أن السماء تناولنى / مفردات القصيدة». كان الذات - هنا - قد عثرت أخيراً على الطريق الذي 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 يضيفه الشاعر على هذا النوع من الكلام:

«والموازنة هنا بين مفردات القصيدة التي تتلقاها الذات من السماء ومفردات الشعر/ الكلام الهابط، تعيدنا إلى ما سبق أن أشرنا إليه فى صسهل حديثنا وأرجانا القول فيه، وأعنى به «الصمت» الذى يعنى لدى الشاعر شيئاً 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 لتأصل الأشياء فى صمت، وعلى أي نجوى باطنية، يعتمد الكلام فيها على الصمت، أو يكون الصمت فيها هو الكلام بعينه. والشعر - فى منظور الشاعر- إما أن يكون «كلاماً» فيكون صخباً وضجيجاً وادعاءً وتزييفاً (وهذا ما يتردى فيه معظم ما يسمى شعراً)، وإما أن يكون هو الشعر الذى يكون «صوته صمتاً وصمته صوتاً» - على حد تعبير الشاعر فى قصيدته المسماة «سبع قصائد لاشتعال الأرجوان» .

فى هذه القصيدة تحدثنا الذات عن ذاتها، وعن سعيها فى سبيل الحصول على «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 الذى يختزل الكلام/ للصمت الذى يكتب فى سواد الواقع البياض؟!»، أو لنقل: متى يعرف الشعراء طريقهم إلى «أبجدية الروح»؟

عز الدين إسماعيل