المشرف العام
د. عبدالعزيز المقالح

رئيس التحرير
د. همدان زيد دماج

مدير التحرير
علـي المقـري

هيئة التحرير
د. حاتـم الصكـر
د. علـي الحضرمـي
محمد عبدالسلام منصور
جمال جبران

الهيئة الاستشارية
أحمد قاسم دماج
أحمد السلامي
د. أحمد ياسين السليماني
اسماعيل الوريث
د. حفيظة الشيخ
شوقي شفيق
د. عبدالله حسين البار
د. عبدالواسع الحميري
د. محمد عبدالباري القدسي
هدى أبلان
هدى العطاس

لوحات الغلاف
للفنان جميل سبيع

اللوحات الداخلية
للفنان كمال شرف

اخراج فني
سليم الخطـيب

مراجعة
وليد مانع دماج

صف إلكتروني
محمد علي المحفدي

العلاقات
عبدالباسط أحمد محرم

غيمان
www.ghaiman.net
فصلية تعنى بالكتابة الجديدة
العدد الثاني عشر - شتاء 2010

الاشتراك لأربعة أعداد:

اليمن	للأفراد: 1000 ريال	للمؤسسات: 4000 ريال
الدول العربية	للأفراد: 80 دولاراً	للمؤسسات: 100 دولار
أوروبا وأمريكا	للأفراد: 100 دولار	للمؤسسات: 140 دولاراً

جميع المراسلات باسم رئيس التحرير
Email: editor@ghaiman.net
العنوان: الجمهورية اليمنية، صنعاء، ص. ب: 12251،
تلفون: 200485 1 967 + تلفاكس: 200485 1 967 +
Address: Ghaiman Magazine, P. O. Box 12251, Sana'a, Republic of Yemen.

يا حلاج!
الشر قديمٌ في الكون
الشر أريد بمن في الكون
كي يعرف ربي من ينجو ممن يتردى
وعلينا أن يتدبر كل منا درب خلاصه
فإذا صادفتِ الدرب فسرٌ فيه
واجعله سراً، لا تفضح.

صلاح عبدالصبور

المحتويات

أول الكلام

ليس دفاعاً عن الكتاب الورقي — عبدالعزيز المقالح — ٥

دراسات

قراءة المقترح الأدونيسي ..... حاتم الصكر — ٨
محمد فريد أبو حديد ..... عبد التواب يوسف — ٢٥
هي عاصمة الروح «كتاب صنعاء» للشاعر عبد العزيز المقالح ..... عبدالوهاب المقالح — ٢٥
تجليات الإيقاع في قصيدة «ترتيلة البدء» لمحمد الثبيتي ..... علي محمد الأمير — ٣٥
الحاسة الشاملة في العلاقة بين الفن التشكيلي و الموسيقى ..... باقر جاسم محمد — ٥٦

نصوص شعرية

ربما نتذكر يوماً! ..... جودت فخر الدين — ٦٨
الرجال الجبال والبحر ..... عبد العزيز المقالح — ٧٣
شبيهٌ بأوّل هذي البلاد ..... علي جعفر العلاق — ٧٦
قصائد في العشق الغرْناطي لمجنون غرناطة ..... عبدالكريم الرازحي — ٧٩
طلاتْ تُنْ كانْ خام ..... باسم فرات — ٨٣
هكذا حدثني يسوع ..... مروان الغفوري — ٨٥
أرتب فوضى سكوني ..... أحمد يحيى القيسي — ٨٨
من حديقتها ..... نضال بشارة — ٩١
أتنهد للذكرى ..... جلال الأحمدي — ٩٤

سؤال الكتابة

مستقبل الكتاب الورقي؟

عزت القمحاوي — ٩٨
حبيب سروري — ٩٩
عبدالرزاق الربيعي — ١٠٢
معجب الزهراني — ١٠٣
علي محمد زيد — ١٠٤
أحمد السلامي — ١٠٥
• جمال جبران — ١٠٦
• معن دماج — ١٠٧

نصوص سردية

ملف القصة المغربية

إبراهيم الحجري — ١١٢
زهور كرام — ١١٥
سعيد منتسب — ١١٧
علي الوكيلي — ١١٩
مبارك حسني — ١٢٠
محمد اشويكة — ١٢٢
محمد أمنصور — ١٢٤
محمد تنفو — ١٢٦
محمد سعيد الريحاني — ١٢٨
مصطفى المسناوي — ١٣١
موحى وهبي — ١٣٤

ديوان العدد

المغني الخائف... (قصائد مختارة) ..... محمد زايد الألمعي ١٣٨

أما بعد

من ذكريات «المقيل» الأدبي.. رسالة من عبدالرزاق الربيعي إلى عبدالعزيز المقالح ١٥٢

ترجمات

رسالة ماركيز ١٥٦
مختارات للشاعر الهندي ك. ستشداننن ..... ترجمة: شهاب غانم ١٥٨
من شعر افريقيا ..... ترجمة: هالة القاضي ١٦٠

متابعات

● قراءة في قصيدة «في حضرة البهاليل» لأحمد قاسم دماج صباح مالك الارياني ١٦٤
● نحو المؤتمر العام لاتحاد الكتّاب العرب..... إبراهيم الجرادي ١٦٧
● إصدارات ..... حاتم الصكر ١٧١
● شاشـــة ..... جمال جبران ١٧٥

آخر الكلام

ثلاث فواصل حاتم الصكر ١٧٩

Ʉęǿʐöä ā ÅQÒöäȡȝ ȿȝÅzå È Ɇō

عبد العزيز المقالح

قلت أكثر من مرة، وتحدثت في أكثر من مكان، أن الكتاب الورقي هو مصدر المعرفة الأول، وأنه الوسيلة المثلى للتعلم والتعليم، وأن الوسائط الحديثة التي ظهرت في الآونة الأخيرة ليست سوى روافد أو ينابيع تصب في نهر الكتاب الورقي أو تستمد وجودها منه. وما يقال عن اختفائه أو استغناء الناس عنه ليس سوى ضرب من التخاريف والحدوس الخيالية. وقد قيل الكثير عندما ظهرت لأول مرة وسائل الإعلام المقروءة والمسموعة والمرئية، وعن دورها في تغيب الكتاب من ناحية، وتغيب بعضها بعضاً من ناحية ثانية. فقد قيل عندما ظهر المذياع إنه سيقضي على الصحف؛ لأنه ينقل الأخبار والتعليقات على ما يحدث في الحياة، طازجة إلى البيوت. وهو ما قيل عن التلفزيون، الذي يحمل الثقافة والمدارس والجامعات إلى المنازل.

والحقيقة التي لا يمكن إنكارها أن المذياع لم يقض على الصحيفة، وأن التلفزيون لم يهددَ المذياع، وأن هذه الوسائل تعايش بعضها مع بعض، كما سيتعايش الكتاب مع الانترنت والكتاب الإلكتروني، وأنها كلها وسائل تساعد الإنسان على التقاط المعرفة، كل وسيلة بطريقتها ووفق إمكاناتها، وما تهيئه لها مستجدات التحديث من قدرات وتجاوز محدودية التوصيل إلى أوسع نطاق ممكن على هذه الأرض، التي يقال إنها بفضل العلم وبدور مشهود من الكتاب الورقي صارت قرية أو مدينة متعددة الأحياء والشوارع والحارات، رغم بقاء الفوارق بين أبنائها واختلاف مستوياتهم الفكرية والمادية.

في معارض الكتاب التي أقامتها دور النشر العالمية هذا العام في أكثر من مدينة أوروبية -وأوربا موطن التقاليع والمخترعات المستحدثة- اتضح أن الكتاب الورقي -وفقاً لإحصائيات غير مشكوك فيها- هو فارس هذه المعارض. وكان إقبال الكبار والصغار على اقتنائه مدهشاً بالمقارنة مع الكتاب الرقمي. وهو ما يؤكد استمرار الثقة بحاضر الكتاب ومستقبله، ويجعل ما يثار حوله من شكوك

محض خرافات، كما سبقت الإشارة. يضاف إلى ذلك العلاقة الحميمة بين القارئ والكتاب، وأن القراءة لا تتوقف على البصر وحده، وإنما يساعدها لمس الكتاب والاستمتاع بتقليب صفحاته، وما يبعثه احتضانه من شعور نفسي لا يتوقف تأثيره على المبصرين فقط، وإنما على المكفوفين أيضاً، الذين يعتزون بحمل الكتاب بأيديهم والانتقال به من مكان إلى آخر في حالة من التقدير والإعزاز.

على أي حال، إن الحديث عن الكتاب الورقي والتأكيد على بقائه وخلود مكانته لا ينفي أو يعارض الاستفادة من كل وسائل توصيل المعرفة، وأهمية أن يتعلم الطلاب في المدارس والجامعات كيفية التعامل مع هذه الوسائل الحديثة والاستفادة القصوى مما تقدمه للطالب والباحث من معارف وعلوم، ومن وجبات ثقافية خفيفة أو ثقيلة، فآلية المعرفة -أياً كانت- ليست هدفاً في حد ذاتها بقدر ما هي وسيلة لا أكثر. وتنوع المصادر لا يعني أن مصدراً واحداً بمقدوره أن يلغي بقية المصادر. وأعداء الكتاب المطبوع لا يدركون أن الوسائل الحديثة ليست متاحة إلا لعدد قليل من البشر القادرين على شراء مستلزماتها، وأن هذه المستلزمات لا تكون جاهزة في كل الأحوال، كما هو شأن الكتاب الورقي هذا الذي رافق الإنسان منذ بدأ يفك طلاسم الحروب، وقبل أن يعرف الكهرباء بمئات القرون.

إن حاجة الإنسان إلى الكتاب -تحت كل الظروف- وارتقاءه في نظر من يقرؤون، ومن لا يقرؤون، إلى درجة من القداسة، بغض النظر عما تتضمنه أوراقه من محتويات، دليل على المكانة التي يحتلها في نفوس الناس، على اختلاف مستوياتهم وثقافاتهم. وفي نظر هؤلاء أن التقدم العلمي الذي تحقق للإنسان عبر العصور لم يكن ليصل إلى مستواه المذهل في القرن العشرين إلا بفضل الكتاب. ولا يمكن بعد كل ما أحرزته وتعد به هذه الأسئلة من انتصارات في شتى ميادين المعرفة الإنسانية أن نقول بكل بساطة واستخفاف إن دوره انتهى، وأن أيامه ذهبت، وصار أثراً بالياً كأي وسيلة قديمة من الوسائل المادية التي نقلت الإنسان من السير على الأقدام إلى عبور الفضاء، إلى التطلع بعقول طموحة إلى اكتشاف ما وراء المجرات من عوالم يضمها كتاب الكون المفتوح للقراءة بالقلب واللمس والبصر.

دراسات

- قراءة المقترح الأدونيسي.. الشيفرة والدال السير ذاتي أنموذجاً
- محمد فريد أبو حديد... نحو رواية عربية للفتيان والفتيات
- هي عاصمة الروح «كتاب صنعاء» للشاعر عبد العزيز المقالح
- تجليات الإيقاع في قصيدة «ترتيلة البدء» لمحمد الثبيتي دراسة أسلوبية
- الحاسة الشاملة في العلاقة بين الفن التشكيلي و الموسيقى

ЧÊĘφşǻ j ä dzÀǪÖţ ä gŏäÀę

التشيفرة والدال السير ذاتي أنموذجاً

حاتم الصكر*

حظي المقترح الشعري الأدونيسي –وهو جزء من مشروعه التحديثي المتسم بالاستثنائية والخطورة والأهمية– بالكثير من الدراسات النقدية بمقتربات متعددة، ومن زوايا نظر مختلفة؛ فلم يشهد شعر شاعر معاصر ما عرفه شعره من انقسام، حول ماهيته ومقصديته وبنيته ومراميه الأسطورية والتأويلية، يساعد في ذلك التنوع والاختلاف ما شهده شعر أدونيس نفسه من تنوع في مراحله الشعرية المختلفة منذ قصائد أولى حتى آخر إصداراته.

(١)

لقد مرّت الكتابة الشعرية لدى أدونيس بأسلوبيات متنوعة، تبدأ بالغنائية، التي تهيمن فيها الذات على البنية النصية، وترافقه إيقاعات مستجيبة للموسيقى الخارجية، كالتقفية والتوزيع البيتي الهندسي. ثم تراجعت تلك الغنائية لصالح أسطرة القصيدة، كما تتكشف الحياة ذاتها عن أسطورة نعيشها كممثلين رمزيين ونقتات ميراثها ونعيد إنتاج عذاباتها وصور معاناتها، فنجد أقراننا في أسماء أخرى متناسخين في العناء والمعاناة... وهكذا صار أدونيس مهيارا والمتنبي والنفري والتوحيدي وطرفة والحلاج وغيرهم، بل غدت مواجعهم تقوم بدور تعويضي يلخص ويكثّف الحاضر، حتى وجد أدونيس –في لحظة فكرية ما– توأمةً بين الصوفية السوريالية لامَهُ على تمحّل الصلة بينها وتكلفها معتدلون كثيرون، وجدوا في ذلك الاقتران قراءة إكراه يجريها أدونيس ليجد في أدبيات الصوفية وشطحات المتصوفة الجذور الملائمة لحرية الاختراق الخيالي واللغوي والصوري الذي بشّرت به السوريالية. وأدونيس مهموم بالتأصيل، رغم أنه يتحدث عن وجود ثنائية الثبات والتحول، وحضور الثابت والمتحول في الأنساق الفكرية السائدة، فنراه يبحث عن جذور لقصيدة النثر في النثر الشعري أو الكتابات الإشراقية

* شاعر وأكاديمي من العراق.

القديمة، متناسيا إمكان عدّ قصيدة النثر جزءا من منظومة التجاوز والابتداع والتحول في منهجه الذي قرأ بواسطته الظواهر الفكرية العربية عبر التاريخ... وهكذا تتشكل بنية الفكر المعرفية لدى أدونيس انتهالا من القديم الذي يجد نفيه أو تراثه داخله بانتقاء، والحديث الذي ينغمس فيه انتماء واعتقادا، والغربي الذي يطل عليه حداثيا ويقوم بقراءته بالطريقة الانتقائية ذاتها، فهو يترجم راسين عن الفرنسية، فيما يقرأ بودلير بها متأثرا بأسلوبيته في قصيدة النثر. كما يقدم في مختاراته لديوان الشعر العربي بديعيين وتقليديين يتيحهم للقراء، فيما يعكف على قراءة المتنبي ويكتب له سيرة شعرية كمتمرد وثائر في الكتاب. والشيء نفسه قيل في كتابه عن محمد بن عبد الوهاب، وتقديم مختارات منه للقراء، مخالفا ما كان توصل إليه في جرد مظاهر الثبات في الحياة العربية في كتابه «الثابت والمتحول»، وفي تراجعه للكتابة بالوزن، بعد انخراطه المبكر في مقدمة جماعة مجلة «شعر» في كتابة قصيدة النثر والتقعيد لها والتنظير بحماسة لإيقاعاتها ومبرراتها الفنية والموضوعية.

قد تجد تلك التناقضات ما يبررها من ناحية معرفية؛ فأدونيس لا يركن لثابت ما، حتى خارج الثوابت ذاتها، ويصلُ من بعدُ بالقصيدة إلى فضاء نصي تتآزر فيه مع النثر واليوميات والمشاهدات، لتغدو نصا، كما حصل في واحد من آخر إصداراته (ليس الماء وحده جواباً عن العطش)، حيث امتزجت البنية النصية بمزايا وأعراف مهجنة ومختلطة من الشعر بالمعنى المجازي والتصوير الخيالي والتعبير الانزياحي واللغة المتعالية بجانب النثر والمشاهدة البصرية والتوثيق اليومي والمراجعة السير ذاتية، وهي تقتضي في عملية القراءة استدعاء مقابل لها؛ فالعدوى التي يصيب بها نص أدونيس قارئه لا يمكن تفاديها، لا بمعنى ما تركه من بصمات في الشعرية العربية المعاصرة أسلوبا ومضامين فحسب، بل وفي الأعراف القرائية وبروتوكولاتها وبرامجها، حيث تشّط نصوصه ذاكرة القارئ المعرفية، وتُدخله في فضاء لغوي شاسع واصطدام حقيقي بالمستقر والمألوف والعادي والمتكرر، فتكون الذات القارئة مُشاركةً في لعبة الدوال والدلالات التي تستثيرها، ومسهمة في الاعتراض والرفض وصياغة الوقائع حتى في المتن التاريخي والسيري الذي لا يحضر بكيفية محايدة وإنما بسكب الوعي الخاص بالشاعر وإدراكه وشعوره عليها.

بذلك تنازل أدونيس عن التجنيس، في مراحله الشعرية القائمة، وفي اللاحقة لبداية تجربته الشعرية. إنه لا يعبأ بمسمّى أو عيّنة دم لنصه، أو نوع يندرج ويتفهرس تحته، ليستمد من مزاياه مفاتيح قراءته، ومن مذخور مستودع القراءة ما يفسره؛ إذ يكفيه أن يكون النص قد انبنى بتلك الحرية التي يريدها أدونيس في الكتابة الشعرية حرية تصل حد اجتماع ثلاثة أشكال شعرية في ورقة واحدة هي قصيدة النثر، وقصيدة الوزن الحر، والنثر كما في الكتاب حيث يكون توزيع الصفحة هندسيا يوزع المساحات المتنيّة والهامشية والحواشي للملفوظ النصي المتنوع بحسب وظيفته الدلالية المطردة.

(٢)

تتنضد القصيدة الأدونيسية في ذلك التنوع الحر في التشكيل النصي والاختراق اللغوي والصوري، وتغذية النص بالأسطورة والقناع والرمز، وبتقنية المرايا، التي افتتحها أدونيس ومزج المعرفي بالتاريخي، والسِّيري بالعام، والمحسوس بالوهمي، والمرئي بالمتخيل؛ لذا تجد فيها كل قراءة وبأي مقترب، ما يمكن إعادة تمثله وإظهاره كمبنى نصي استنادا إلى المتن الأدونيسي المعروض للقراءة في تجربة متجددة تعرض لقارئها تموجات الحداثة وموجاتها، بمعنى مبرراتها

مرّت الكتابة الشعرية لدى أدونيس بأسلوبيات متنوعة، تبدأ بالغنائية، التي تهيمن فيها الذات على البنية النصية، وترافقه إيقاعات مستجيبة للموسيقى الخارجية

وتنويعاتها الممكنة، والتي تظل مسؤولية المبدع؛ لأنها لا تقدم جاهزة في النظرية والفرضيات الجدلية؛ لذا كان أدونيس، بمرجعيات قصيدته السياسية والصوفية والتراثية والغربية، مركز جذب للدراسات، ولتقاطعات الحداثة مع خصومها، ولمراجعات أنصارها وتراجعاتهم، وحتى هروبهم للأمام معتبرين شعره طرازا تقليديا داخل الحداثة. فهل ظل المتن الأدونيسي المتجاوز حدود الشعر أولا ثم أعراف القصيدة وصولا إلى نص مركب وذي طبيعة انصهارية تلتهم المراجع وتقدم ملفوظا نختلف في درجة حداثته وتقبله ولكن لا نختلف في قيمته ضمن سياق الشعرية العربية المعاصرة؟

يغري هذا النص بالاحتكاك النصي المقابل، أي بالتحليل، الذي سيعرفنا على ذرى النص ومنحدراته، تفاصيله ومفرداته، عالمه الظاهر وما اختفى تحت سطحه من رؤى وإشارات تطاردها القراءة كغنيمة تثير شهية المحلل صياد المعاني والدلالات والأبنية المغيبة أو المقاصد المسكوت عنها.

شعر أدونيس، بسبب اغترافه من مناهل متعددة ومتباينة، يسمح لنا باستعراض إشكالات الحداثة وتحدياتها وأسئلتها وإجاباتها على تلك الأسئلة: الرموز والأقنعة والمرايا، التشخيص والتجسيد والتناصات الهائلة، الغور عميقا في الشخصيات والأفكار، معضلات الشكل وعناصر الأسلوب، صلة الشعر بالنثر وبالموسيقى والإيقاع، وصلته بالتراث والمعاصرة، بالمؤثر الغربي والنّسغ النهضوي، موقع التأمل والبصر، اللغة والتمثيل الرمزي، إثارة حيرة القارئ وبلبلته، موقف التلقي وإعادة الصياغة الذاتية بتسليط قوة القراءة على المقروء، وما يتيح النص من ممكنات لإعادة إنتاجه... يحف بذلك كله فكر مثقف قلق مقلق يجاهر بالحرية في تعدد أوجهها، وسيرة حافلة بالتحول والتخطي: النشأة والتربية والاسم والموطن، التي مسها كلها حنين الشاعر لأن يكون شيئا آخر غير ما يراد له. كما أن لقصيدة خرجت عنده على ما يخطط لها المشتغلون على الشعر. ولا يغنينا في مهمة كهذه شتى المداخل النصية المقترحة، أيّاً كان الانطلاق المنهجي والموقع الفكري للمحلّل، وذلك شأن النصوص الحيوية التي تثير التفاعل والاستجابة المختلفة؛ لأنها ذاتها بتلك الحيوية والفاعلية لا تكتمل دائرتها الدلالية إلا بفاعلية قراءة واعية ذات جهاز اصطلاحي ومفاهيمي متكامل وعملي غير مقيد بالأحكام المسبقة والمواقف الجمالية الثابتة والرؤى المتراجعة إزاء دخول القصيدة عالم النص وتلونها بأطيافه.

شعر أدونيس يسمح لنا باستعراض إشكالات الحداثة وتحدياتها وأسئلتها وإجاباتها على تلك الأسئلة

(٣)

من المقاربات الحديثة التي استندت إلى نصوص أدونيس لكشف خطابه والمهيمنات الإشارية عليه دراسة الدكتور محمد صابر عبيد: «شيفرة أدونيس الشعرية: سيمياء الدال ولعبة المعنى» (الجزائر- بيروت، ٢٠٠٩). وواضح أن الكتاب في نصفه الثاني، المكرس لتحليل سيميائي لنصّين لأدونيس من كتابه «ليس الماء وحده جوابا عن العطش» (دبي، ٢٠٠٨)، هو الهدف الأساسي للكتاب، رغم احتلال التنظير وعرض المنهج قسما كبيرا من جزء الكتاب الأول أو المدخل الأول المعنون بـ«الواقعة النصية: الحدث القابل للقراءة»، بينما خصص الجزء الثاني أو المدخل الثاني للمشروع الأدونيسي.

وأحسب أن ثقافة الكاتب المنهجية طغت على اختياراته الإجرائية؛ فالعنوان المستخدم للشيفرة كهدف للكشف عن عالم أدونيس الشعري، يعد القارئ بمقاربة سيميائية تستجلي -كما يتداعى إلى تلقينا- تنويعات المعنى وتمدّداته المفصلية في أرجاء النص وأطرافه، قربا وبعداً عن بؤرة المركز النصي وعالمه الإشاري؛ بدليل المفتتح الذي يسبق المتن النقدي، وهو توسيع صياغي عن نص أدونيس «ليس

الماء وحده جوابا عن العطش»، بينما يمهد الكاتب في المدخل الأول بالتعريف بمنهج القراءة والتلقي أو جماليات الاستقبال، معتبرا الملفوظ الشعري واقعة نصية يمكن للجهاز الاصطلاحي والمفاهيمي للمنهج أن يكشف مراميه ويعرض ما لا يرى من أجزائه المتخفية وراء الإشارات، ويربط -كما هو مفترض في مفاهيم السيميائيات- بين التراكيب والمعاني عبر تعقب صلة الدال بمدلوله احتكاما إلى المرجع. فالكاتب يعتقد مصيبا أن النظر إلى المعنى لم يعد كما كان في المناهج السياقية التقليدية التي تراه «موضوعا يمكن مقاربته وتحديده»، وما يجره من لزوم الاستجابة السريعة من القارئ وأفق توقعه. المعنى هنا نتيجة قراءة (مركبة) ورفض لقراءة (ساذجة)، وهنا تنتقل منهجية الكاتب من تبني البنيوية طريقة في التحليل إلى الانفتاح على القراءة والتقبل منهجا معتدلا لا يغفل السياقات الحافّة بالنص وقراءته، بجانب العناية بتشكله اللساني وبناه المتنوعة معجما وتركيبا وإيقاعا ودلالة.

ويتبع ذلك تشخيص الكاتب للعلاقة المقترحة بين القارئ والنص، وهي «علاقة تأويل» في نظره، تسعى لإثارة رغبته في اختراق حجب النص ومواجهة طبقاته واكتشاف دلالاته، ثم في توليد المتعة أو لذة القراءة المتوخاة، غير مغفل الصفة التعددية للقراءة، أو اللاتناهي في مستوياتها؛ فليس ثمة قراءة نهائية مهما بلغت من الغنى والاقتراب الحميم من النص، كما يقول الكاتب.

وهذا يشجع على قراءة قراءته لأدونيس بدورنا، ويحفزنا لإنجاز قراءة تالية لقراءته تدخل في حيز نقد النقد.

(٤)

الإشكال الأول الذي يثير السؤال هو تأرجح العنوان والمتن بين القراءة والتلقي والسيميائية. فالتمهيد لتلقي قراءة سيميائية يبرز وعدا في العنوان، وفي استخدام الشيفرة التي يرى الكاتب في سطور كتابه الأولى أنها «المفتاح الأول والأصيل (...) للتحرك نحو مقاربة الدوال النصية»، فعلاقة الشيفرة بالدال «علاقة إشاراتية مترابطة، ومتواصلة» ينفتح من خلالها الدال، ثم يتهيأ ليكون عبورا منتجا لطاقة المعنى، ومولّدا مهما لوجودها النصي.

ولكن القراءة والتلقي تمنح لقراءة القارئ وحدها تلك الطاقة لاكتشاف الدلالات والتعرف على المعاني الممكنة للدوال، دون مراعاة اصطفافها الإشاري الذي هو جزء من مقصدية الشاعر التي لا تلزم القراءة بأعرافها ونياتها.

القارئ، كما تقدمه مقدمة محمد صابر عبيد النظرية الثرية، هو البؤرة المركزية في استراتيجية القراءة التي تقوم ببعث الحياة في النص، كما يقول، وبالتالي فموهبة هذا القارئ وخبرته في قراءة النوع وتراثه الشخصي هي العوامل التي يتسلح بها لمواجهة ذخيرة النص وعدّته الفنية؛ أي أن مهمته الجمالية ستواجه وظيفة النص الفنية في سجال تمنحه القراءة بعدا عميقا وثريا بالتأويل والفهم والاستنتاج.

ينقلنا الكاتب بعد أن كرّس جهازه الاصطلاحي والمفاهيمي وكشف عن عينة وصنف دمه المنهجي، مختارا القراءة وجماليات الاستقبال، إلى كشف نقدي ذي أهمية فائقة بصدد «تلقي أدونيس الشاعر»؛ فهو يعدُّ قصيدته عموما «إشكالية ومغايرة (...) وحافلة بكل شيء (...) لغتها اختراقية ومتجاوزة تشتغل في سياق تشكيلي على إعادة إنتاج لغة أخرى من رحم اللغة الأولى». وعلى صعيد الإحالات/ المراجع يرى الكاتب أن قصيدة أدونيس «مكتظة بكثافة إحالية هائلة يصعب تقصيها إلا بجهد استثنائي...». ويظل في مثلث تشخيص شعرية قصيدة أدونيس «بجانب اختراقية لغتها وكثافة مرجعياتها»، الجانب الصوري والتمثيلي، حيث «تجريبية صناعة الصورة وتشكيل

الإشكال الأول الذي يثير السؤال هو تأرجح العنوان والمتن بين القراءة والتلقي والسيمياء

رؤيتهـا». بينما يشـير في بقيـة تمهيده لإجراءاته وآليـات تحليلاته النصية، إلى الجانب الإيقاعي في القصيدة الأدونيسية التي يرى أنها «بحاجة لوعي إيقاعي عالٍ لتمثلها والإحسـاس بروحها». ويستكملُ التمهيد تعريفنا بجوانب شـعرية قصيدة أدونيس بالانتباه إلـى التجريبية والتفنن في خلق منعرجات القصيدة «ومنحنياتها وتخومها وخطوطها ومتاهاتها».

كإجـراء، يرى الدكتـور محمد صابر عبيـد أن مقاربة نصوص أدونيس تتطلب «مراجعة المنجز الأدونيسـي»؛ لذا يدخلنا فـي مراجعـة مسـحية سـريعة لأبـرز محطات حياته وأثرها في ثقافته وفكره، وشعره بالضرورة. وهي مهمة عسيرة في ظني، وبحاجة لدراسة منفصلة؛ فأدونيس يقدم عبر تحولاته الشعرية سجلا شاسعا للوعي بالحداثـة والتحرر مـن القوالب الجاهـزة والضيق بالثبـات، حتى تحت مسـميات الحداثة ذاتها، التي سـرعان ما يحاورها أدونيس ويكشـف في موقف انقادي جريء ما يسميه «أوهام الحداثة» ومسـاءلة نماذجها، بعد التشكيك بكثير من مقولاتها ومستنداتها النظرية.

يضع محمد صابر عبيد يده على لبّ التجربة الأدونيسـية حـين يصفها بأنها «اشـتغال حي على التجربة الروحية في مجال الرؤيـا... وتجاوز وعيهـا التقاني إلـى وعـي التجربـة الروحيـة والحياة الضاجـة...». وفي سـبيل التدليل على ذلـك يؤكد الكاتـب أن أدونيـس «جرّب خـلال مسـيرته الشـعرية... كل أنـواع الكتابة». ورغم تلك السعة في المنجز يفلح الدكتـور محمد صابر عبيـد في تلمس الأفق الأدونيسـي ثقافيا وشعريا، متعقبا ما يسـميه «طبقات الكتابة» لخلق الكلام الشـعري الجديـد المشـحون بالإدهاش والمتعة والصدمة عبر دواوينه من «قصائد أولى» حتى «تاريخ يتمزق في جسد امرأة»، لافتا إلى موقفه الفني والجمالي والمعرفي من التراث وهويتـه وخطابه، ومن النظر بديمقراطية وحرية إلى التعدد والتنوع، أو الانتقال من الواحد الشـعري إلى المتعدد الذي يعـدُّه الكاتب شـاهدا على حيوية اللغة العربية ذاتها، وإلى حيوية الشـاعر مـن جهة ثانية... وإيمانه بأن الجهة التي يمكن للشـعر فقـط أن ينبثـق منها هي المنطقـة الجدلية الضديـة والتناقضية، وهـي التي حـدت أدونيس فـي ما أرى ليكتب مطالبا ومتسـائلا: أين هو الضد الجميل؟

وعلى مسـتوى البنى الشعرية سيكون لهذه الجدلية التناقضية الضدية أهميتها فـي فهم وتأويـل شـعرية أدونيس حقا، وهـو ما توصـل إليه الكاتب في تماسّـه النقدي مع إصـدار حديث لأدونيس، هو «ليـس الماء وحـده جوابا عـن العطش»، حيث وجد الكاتب في نصوصه تجسـيدا لثنائيـة ضدية شـغلت أدونيـس طويلا، هي ثنائية «المـاء والعطش»، حتى صارت قصائد الديوان ندى أو ماء زائدا -بتعبير الكاتـب- قـادرا على أن يكـون الجواب النهائـي والوحيد عـن العطش. ذلك في ظني إسـقاط قـراءة وتأويـل خاص من الكاتب يخالف القصدية الأدونيسية التي أعلنها العنـوان حين أراد التفكير بأجوبة أخـرى على سـؤال العطش، ليـس الماء من بينها بداهة. وهذا إشـكال ثان يزيد الاشـتباك المعرفي المنهجـي مع نصوص أدونيس ثراء وغنى، وربما يجسد الضدية التي أرادها هو نفسه كميثاق ممكن لقراءة نصوصه لا بالتوافق مع دلالاتها ومغازيها، بـل بإيحاءاتها المتفاوتة من قراءة لأخرى، ومن قارئ لآخر بالضرورة.

(٥)

هـذه القراءة السـيميائية المسـتندة لمعنى الماء وتوسـيعاته الدلالية، واكتشاف نقيضـه المصفـوف بجانبـه (العطـش) كتجسـيد للضدية والتناقض، سـيكونان محرِّكا للكاتب لتحليل نصي معمق يشغل الجزء الأخير من الكتاب، ويقدم أنموذجا لقـراءة أدونيـس بهدي افتـراض نظري يقـود التحليـل النصي، وهو مـا نفتقده

القـراءة والتلقـي تمنـح لقـراءة القـارئ وحدها تلـك الطاقة لاكتشاف الدلالات والتعرف على المعاني الممكنة للدوال

فـي كثير مـن القـراءات التهويمية ذات النزعـة الانطباعيـة والخطـاب النقدي الإنشائي. النص هنا يأخذ قوته وحيويته مـن حيوية القـراءة ذاتها التي تسـتمد تعقبها لتمظهرات التناقض والضدية من ذلك الكشـف المعرفي الأولي عن الشيء ونقيضـه، كبـذرة تنبت عنها وتسـتطيل شجرة أدونيس الشعرية الوارفة.

النصوص الأدونيسية (وهو وصف أدق مـن القصائد، الذي يسـتخدمه الكاتب) في هذا الكتاب يضمها عنوانان لقسمين مميزين: «غيوم»، و«سياسـة الضوء»؛ ما يجعـل الكاتب يرى فيهمـا ثنائية داخلية أخرى: المـاء المتلبث المحتمـل في المكان المتمـوج فـي الأول، وفي الثانـي: تمثيل النور الهابط من زمن السـماء إلى مكان الأرض.

والنـص المنتقى للتحليـل (غيمة فوق قصابين) يقع في نهاية سـت غيوم كتبت لمـدن وأمكنة: نيويـورك، البحـر الميت، قرطبة، الإسـكندرية، وأغادير. ولا يمنع صغـر قريـة «قصابـين» أن تنالها غيمة مـن غيوم الكتاب؛ فهـي الحاضنة والمهد ومسـقط وعي الشاعر ونشـأته. ويتأمل محمد صابر عبيد حتى متاخمتها للجزء الثاني ووقوعها على حدوده أي على حدود الغيوم والنور معا.

ويلفـت الكاتب إلى ما في اسـتهلال النص مـن دلالات أيضا: الـراوي طفلا في مشـهد بصري يروي عن الأم همسها للقمر:

سأنام معك
في نهايات كل شهر
بدءا من اليوم.

والكاتـب معني بالسـيرة الشـعرية الذاتية وتمظهرات السـرد السـيري في النص الشعري، وله في هذا المجال كتاب خـاص صدر عـام ١٩٩٩. وهنـا يتعقب النـدات السـيرية، التي لا يفلـح النظم الشـعري وفضاء مجازات اللغة الشعرية في إخفائهـا. ويركّب الكاتب من علاقات الحضـور والغيـاب كونا حدثيـا له أربع شـخصيات: الراوي الطفل، الأم، القمر، والأب الغائـب. وقـد منح النـص بغناه الدرامي هـذه الفسـحة التأويلية المهمة لاجتياز عتبة الاستهلال في النص.

ثم يبدأ الكاتب قراءته الجدلية للنص مستثمرا وجود الماء في غيمة العنوان أولا ثم في قول الشاعر:

كانت «قصابين» آنذاك تتمدد وتتمهد
بين ماء يكاد أن ينضب
وحقل لا يكاد أن يثمر حتى ما يساوي
تعب زراعه وحصاده!

منتقـلا للأمكنـة الفلاحيـة علـى الساحل السوري الغني، حيث ولد الشاعر فـي «قصابين»، التـي تعانـي النقيض: ماء يـكاد أن ينضب وحقل شـحيح. ولا يتوقف الكاتـب عند إمكان تمدد الصورة الجسـدية. الإخصاب في همسـة المرأة، ووعد النوم مع القمر في نهاية كل شـهر، وبين الأرض التي تتنهد شـوقا لماء يوشك على النفاد وحقول لا تفي بحاجات زراعها وحاصديها، رغم إمكان ذلك رمزيا.

يتعقـب محمد صابر عبيد كل مفردة تشير إلى صلة الفلاحين بالأرض، ليصل إلى تأليف لوحة تثبيتية انشغل بها أدونيس؛ ليرسـم مكان طفولته، ثم ليسـيل عليها تذكراته السـيرية التي يرصدها الكاتب ببراعة وصبـر؛ متوصلا إلـى أن النص يشهد على طفولة الشاعر وأمكنته الأولى وعلاقته الأسـرية وما ترسب في ذاكرته من مشـاهد تاريخية، كالحـرب العالمية مثلا. ويجد في النهاية أن أدونيس «سرب الكثير من الملامح السير ذاتية لهذا الطفل في القصيـدة (...) عبر أكثر من مفصل وأكثر من إشـارة وأكثر من صوت؛ لكنها أرجأت الكثير مما لا يـزال قيد التفكير والاستحضار والاسـتعادة لإنجاز السيرة الموعودة...». ويرصد الكاتب للأب ظلالا واضحة فيها، سـواء بحضوره أم بغيابه، والاعتـراف بما تعلـم منه الشـاعر في الأدب والشـعر، وهي مسألة بالغة الدقة تشـي بإمكان النص إعطاء ذلك الحضور بعدا غيبيا أو أسطوريا. وكذلك في صورة

أدونيس يقدم عبر تحولاته الشعرية سجلا شاسعا للوعي بالحداثة والتحرر من القوالب الجاهزة والضيق بالثبات، حتى تحت مسميات الحداثة ذاتها

الجد، الذي مـات بعيدا وتـرك الفرس إشارة لحضور بهي رغم غيابها، فمكانها يغتني بها:

يقال كان عنده فرس
غابت عندما كنت أبدأ بالظهور
رأيت سرجها ولجامها
ورأيت المكان الذي تحمحم في أحضانه...

إن الأشـياء كلها ذات وجود شـعري أسـطوري تظهـر بالطريقة التـي يريد الشاعر أن تظهر بها عليه؛ فهي منقرضة وموجودة في آن؛ كما هو الأب، الذي وإن مـر على غيابه بالمـوت أكثر من ربع قرن يشعر به حيا؛ وكما هي القرية، التي يقول إن الملائكة لا تظهر فيها إلا ليلا!

أمـا الخاتمـة، بعـد هـذا التأثيث التـذكاري للقريـة والطفولـة والأسـرة والوعـي والحلم، فيراها الكاتب في عتبة تخرج منهـا قراءتـه الواعيـة ليجد أن الفرس هي التي تحمل النهاية:

تلك الفرس هي الآن في فضائي
جزء من الريح.

إشارة تمثل السيرة كلها تمثيلاً رمزياً، وتكشف الحسِ الملحمي للنص، ولقصيدة أدونيس عموماً، واكتنازها، وعكوفها على احتواء تلك المعطيات التي تتيح استخراج كل ما بوسع القراءة أن ترصده في لجتها المترامية الأطراف، وفضاءاتها المشـجعة على التأويل والذهاب إلى مناطق التجنيس الممكنة التي تفتح أبوابها نصوص أدونيس المتنوعة، رصدا للمـكان وللزمن، وللذات المندرجة بين قوسيهما في حياتها المتصلة بفاعلية وحيوية.

ولقد كانت القراءة السـيرية الملحمية للنص، والتي قدمها الكاتب، شـهادة على ما يمكن أن يمنحـه الملفوظ النصي لدى أدونيـس من غنـى وثراء، ومـا يفتح من إمكانات التحليل النصي متنوع الإشارات والوسائط، فكان حضور الذات هنا راويا، كما يشـخص الكاتـب، وعمـل الذاكرة وتسريب الكسر السـيرية هي أجزاء من مشروع سـيري كبير يقدمه أدونيس من حين لآخر ويشـرك القارئ أو يورطه في ترتيبه وتأويله والبحث عن انعكاساته في نصوصـه عبر تجربته الطويلـة المتنوعة والمتواصلة.

الأشياء كلها ذات وجود شعري أسطوري تظهر بالطريقة التي يريد الشاعر أن تظهر بها عليه؛ فهي منقرضة وموجودة في آن

. . . ÆΛÆ g zæÜ ÆΛÀz Æt T

نحو رواية عربية للفتيان والفتيات

عبد التواب يوسف*

مقدمة:

إذا كنــا نحتفل بمرور ثلاثين عاماً على رحيل محمــد فريد أبو حديد، فإننــا نحتفل في الوقت نفســه بمرور نصف قرن من الزمان على صدور أول عمل له للأطفال: «عمرون شــاه»، (الطبعة الأولى، مــارس ١٩٤٧). ومن الطريف أن تحكي روايته المترجمة: «نبوءة المنجم» (العدد الثامن من سلســلة «أولادنا» وصدرت في عام ١٩٥٠) عن رحلة حدثت عام ١٤٩٧، أي منذ خمســمائة عام!

ويعترف عنوان هذه الدراســة بأننا لا نمتلك روايات عربية كافية للفتيان والفتيات، ويريد منا أن نمضي إليها ونحوها بشــكل إبداعي وعلمي في الوقت نفسه ، وهو مطلب غالٍ وعزيز وسامٍ، ويستحق منا تكريس ما يستحق من جهد.

وفي مناســبة كهذه، نحتفل فيها برائد كبير مــن رواد الكتابة الروائية للكبار والأطفال، نحن بحاجــة إلى التعريــف أولاً بفــن الرواية، ثم من هــم الفتيان، وإلى أن نربط بينهما ونضفر عرى الصداقة والصلــة الوثيقة؛ إذ صار لهذا الجنس الأدبي الصدارة في جوائز الآداب المالية، خاصة في مجــال أدب الطفــل. كما أنه أضحى أوســع كتبهم انتشاراً وأكثرها توزيعاً.

وفــي تقديرنــا أن من الصعوبــة بمكان أن نحيــط بكل ألوان الأعمــال الروائية التي تكتب لهذه المرحلة الهامة والدقيقة من مراحل العمر. غير أنه أصبح من الضروري الإشــارة إلى بعضها علــى المســتوى القومي والعالمــي؛ لكي نعرف طريقنا إلى رواية عربية للفتيات والفتيان.

أول رواية قصيرة أو قصة طويلة للأطفال العرب

في تقديري الخاص تعتبر «عمرون شــاه» أول روايــة قصيرة، أول قصة طويلــة للأطفال، مؤلفة بالعربية، وتقول مقدمتها: «يتقاضانا حبنا لأولادنا أن نحبــب إليهــم الكتــاب الصالح، ليقبلــوا عليه

* من أشهر المتخصصين العرب في أدب الطفل.

صغـاراً، ويتعلقوا به كبـاراً، حتى تنعقد بينهم وبينه أواصر صداقة متينة، ترهف إحساسهم وشـعورهم، وتصقل أذواقهم، وتنمِّـي ملكاتهم، وتحلهم بسـمو النفس، بحيث تجعل كل واحـد منهم رجلاً كاملاً تزهو به الفضيلـة ويعتز الوطن. والمكتبة العربية على ما فيها من نفائس القصص الصالحـة للنـشء، لا تـزال مفتقرة إلى المزيد من عناية الأدباء والمربين».

وتضيف المقدمة: «ولقـد عهدنا إلى حضرة المربي الكبير الأستاذ محمد فريد أبـو حديد بك، عميد معهـد التربية، في الإشـراف عليهـا. وما من شـك في أن خبرتـه وكفايته كفيلتان بـأن تقدما إلى أولادنا كل ما يسر وينفع».

وقد صدرت لـ«فريد أبو حديد» أربعة أعمال في هذه السلسلة:

«عمرون شـاه»، العـدد الأول، مارس ١٩٤٧.

«كريم الدين البغدادي»، العدد الثالث، مايو ١٩٤٧.

بجانب عملين آخرين مترجمين.

واتجهـت السلسـلة إلـى الترجمة، فنقلـت إلـى «أولادنـا»: «آلـة الزمـن» (هـ.ج. ويلز)، «الأميـر والفقير» (مارك توين)، «كتاب الأدغـال» (رديارد كيلنج)، «بيونوكيو» (كولدالي)، ثم «نبوءة المنجم»... واسـتمرت علـى هـذا المنـوال، ترجمة لبعض كلاسيكيات أدب الأطفال العالمي، إلى أن عدتُ شـخصياً بهـا، بعد توقفها لسـنوات طويلة، إلى التأليف، في مطلع الثمانينيات، وفاء لذكرى صاحبها، وسيراً على دربه واقتفاءً لأثره، فكتب:

«العم نعناع».

«الريان الجريء».

«الأربعة الذين سرقوا الزمن».

«أم حنان» (عن حرب أكتوبر).

«سميراميس».

وأتبعـتُ ذلـك بعملـين مترجمـين: «صديقي فـوق الشـجرة» الفائز بجائزة أندرسـون العالمية في أدب الأطفال عام ١٩٩٠، ثـم الروايـة الشـهيرة بـ«بامبي»، لأصل ما انقطع... تأليفاً وترجمة.

وقـد توالت طبعات كتب محمد فريد أبو حديد، لما لقيته من الإقبال الشـديد، مـن جانب أولادنا الذين هـم في مرحلة الطفولـة المتأخـرة. وهنـاك أعمـال له كتبت للكبـار، غير أنها صادفت هوى من جانب أعـداد كبيرة من الناشـئين، ومن بينها «الوعـاء المرمري» الذي هو صياغة بالغة الروعة لسـيرة سـيف بن ذي يزن، وأيضاً «جحا فـي جنبولاند» التي تغيرت إلـى «آلام جحا»... وغيرها مـن كتاباته البديعة، بعد أن ذاقوا حلاوتها صغاراً... ومازالـت هـذه الأعمـال الثلاثـة تعاد طباعتها، وتلقى بعد نصف القرن الإقبال نفسـه ، ويمكن الرجوع إليها وقراءتها... وقراءة الدراسـة المتميزة التي كتبها عنها الأستاذ الدكتور محمد عبد المنعم خاطر في كتابه «محمد فريد أبو حديد.. دراسة تحليلية في الرواية» وهو صادر عن هيئة الكتـاب عام ١٩٧٩ وفـي وقت مبكر تنبه محمد فريد أبو حديد إلى الفارق ما بين المربـي والأديب، وما بين المعلم والكاتب.. وهـو معلم ومربٍّ حـين عمل في مدارس وزارة المعارف (التربية والتعليم فيما بعد) في عـام ١٩٥٠، وهو أديـب وكاتب حين يحمل قلمه لا يستهدف به التلقين: معرفة ووعظا. لقد أدرك بحسـه الفني والأدبي -رغم أنـه خارج من عبـاءة التعليم- أنه يدمـر قصصه ورواياته إذا هو حشـدها بالمعلومات، أو حشاها بالنصح، واستطاع أن ينـأى بنفسـه عن ذلك، ولـم يقع في الخطأ الذي مازال كثيرون يسقطون فيه، حين يتخـذون من أدب الأطفال وسـيلة تعليميـة، في حـين أنه مؤسسـة كاملة، تسير في خط مواز، والبون شاسع واضح في الاختلاف: ما بـين كليات الآداب من جانب، وكليات التربية من جانب آخر.

الكاتب المبـدع ليس مطالباً بأن يكون معلماً؛ غير أنه في الوقت نفسـه عليه أن يراعي قواعد التربية وأسسها وفلسفتها، وألا يخـرج عليها، بل لا بد وأن تكون هي المرجعية والخلفية، دون أن تظهر في ثنايا العمـل. وعليه أن يدرك أنـه يكتب لفئة خاصة، لها حياتها وأسـلوبها وتفكيرها؛ إنهـا عالم بكامله يختلف جذرياً عن عالم الكبار، ويحكمه منطق آخر، وتفكير خاص به. وقد أدرك محمد فريد أبو حديد ذلك إدراكاً كبيـراً، مع أنه كان في عصر يركز علـى المعـارف والتعليم. ولـم يكن لأدب

لسنا نريد أن يقرأ الفتيان والفتيات بعض الأعمال من وراء ظهور آبائهم وأمهاتهم، ولا أن يخفوا «لوليتا» (نابكوف)، تحت الوسائد...

الأطفال جسور تربطه بما يجري على الساحة العالمية، وكان الرجل جسوراً وهو يقدم على التأليف والكتابة والإبداع، بشكل تلقائي عفوي، ودون خبرة مسبقة، ومن غير أن يطّلع على إبداعات العالم يومئذ، إذ حرمهم الاستعمار من ذلك، بجانب أن الحرب العالمية الثانية قد حالت بينهم وبين الاتصال بالعالم الخارجي... ونحن نجد أنفسنا أمام مبدع يبتكر أعماله شكلاً ومضموناً، تهديه لذلك موهبته الخاصة، وحسه المرهف، وقدرته الفائقة على الإبداع.

ولكي ندلل على صدق ما نقول يكفي أن نشير إلى مطلع «عمرون شاه»، الجدة تقول له: «أرسلتك إلى المدرسة ولم تفلح»، وهو يسخر من الخياط حين يسميه «عقلة الأصبع»، فيعيِّره بأنه «أحدب»، بل إنه يشارك الأطفال الضحك عندما يرددون هذا الاسم على مسامعه. ويدخلنا الكاتب الكبير إلى عالم السحر، والخيال، آخذاً بيد القارئ في رفق، ليعيش لحظات بعيداً عن الواقع المرير، في مغامرات بالغة الإثارة، يتابعها في شغف ولهفة. وأستطيع كقارئ للآداب العالمية للأطفال أن أزعم أن الرجل كان يومئذ يجاري كتابها، ولم يكن مستوى أعماله يقل كثيراً عن أمثاله، في أكثر الدول تقدماً في هذا المجال، بل أتجاسر وأقول إنها كانت تتفوق عليها في بعض الأحيان.

الرواية.. ما هي؟

الرواية قصة طويلة، متسلسلة الأحداث، يؤدي كل حدث إلى الآخر، مع دوام الحركة والتصاعد، وليست مجرد أحداث يستطيع القارئ استنتاج ما سوف يجري، بل المهم أن تجيب على: «لماذا يحدث؟»، وهدفها الأساس المتعة، مع أنها تكشف لنا عن أسلوب حياة الآخرين، وتزيدنا معرفة بالحياة والناس، وتجعلنا أقدر على مواجهة المشاكل وحلها، وهي خلال ذلك تثري الوجدان، وتدفعنا للتفكير، وتمنحنا بعض الحكمة... وهي قبل ذلك شكل أدبي متميز، له ملامحه الخاصة، وقسماته الواضحة، ويصوِّر لنا المواقف والانفعالات والعلاقات، بل والظواهر البشرية والطبيعية، ولذلك فهي لها خصائصها الفنية والتقنية التي تميزها وتجعل لها استقلاليتها وتفردها.

وفي رأي كثيرين من النقاد أنها ظهرت في القرن الثامن عشر الميلادي في انجلترا على يد رواد من أمثال دانيال ريفو، (صاحب ربنسون كروزو)، وقد نقله عنهم الفرنسيون، ثم الروس... لكننا نزعم أن في أدبنا العربي بذوراً روائية قديمة، أوردها فاروق خورشيد في كتابه «في الرواية العربية- عصر التجميع»، بجانب ما نعرفه جميعاً عن ذلك الكتاب العربي الرائع، الذي لقي اهتماماً واسعاً من العالم كله، ونعني به «ألف ليلة وليلة».

وفي تقدير البعض أن الرواية يجب ألا تقل عن خمسين ألف كلمة، وذلك بالنسبة للكبار، أما روايات الفتيان فهي تتراوح بين عشرين ألفاً وأربعين ألف كلمة، وإن كان البعض ينزل بها إلى عشرة آلاف كلمة بالنسبة للأعمار المتوسطة، والبعض يرى أن من الضروري أن تستغرق قراءتها ساعات طوال، تصل إلى خمس عشرة ساعة!

والرواية تحاول أن تفسر الحياة، وأن تعالج واقعها، بدلاً من معالجة الأفكار المجردة. وهي تناقش الصراعات، والتناقضات، والقضايا، والعلاقات الإنسانية. ويراها كثيرون دليل تقدم وعي الجماعة، ونضجها. بل يراها آخرون مقياساً لتحضر أصحابها، إلى حد يقول معه ديفيد هربرت لورنس:

«إني أعتبر نفسي لكوني روائياً أرفع شأنا من القديس والعالم والفيلسوف والشاعر، فالرواية هي كتاب الحياة الوحيد الوضَّاء».

ويقول تولستوى -ولنغفر له هذا التطاول- كلمات أعلى نبرة:

«الروائي إله، يقوم بملاحظة شخصياته من أعلى، ويتحكم فيهم»... إلخ.

وبناء الفن الروائي له أُسسه، ولا بد وأن يكون وحدة مترابطة حية، تضم الشخصيات والأحداث والحوار والحركة والأسلوب، بشكل متكامل متصل، وتسري في جنباته وحدة عضوية ووحدة موضوعية ووحدة فكرية، لتصل جميعها

يجب أن نتصدى بصراحة وقوة إلى ما يواجهه الأبناء من مشكلات. ومن الضروري ألا نهرب من الموضوعات الحساسة، بل علينا أن نعالجها، وبصراحة

إلى وحدة التأثير. ولا بد لعناصره من أن تتضافر بطريقة ذكية نامية متطورة، في لغة رفيعة المستوى محكمة النسيج. وما من مثل أوضح من رواية لويس كارول التي تعد منعطف طريق في تاريخ أدب الأطفال، ونعني بها «أليس في بلاد العجائب». ويضم إليها البعض ما كتبه كينيث جريهام بعنوان: «نحيب في شجرة الصفصاف». ومن بعد ذلك ظهرت مؤلفات كثيرة شامخة، أبرزها ما فاز بجائزة أندرسون العالمية اعتباراً من عام ١٩٥٦، وتمنح كل عامين.

فروق بين رواية الكبار ورواية الفتيان والفتيات

وروايات الفتيان والفتيات ينطبق عليها ما يقال عن روايات الكبار، وإن كان هناك بعض اختلافات نستطيع استنتاجها. من حيث الفكرة هناك قضايا قد يرى الكثيرون أن ننأى عنها حين نكتب للأجيال الصغيرة، ولو أن البعض ربما يتطلع إلى مناقشة كل شيء، والمعول في ذلك هو التناول. وفي تقديرنا أن أموراً مثل الشذوذ والعلاقات المحرمة (أوديب مثلاً) يجدر بنا أن نبتعد عنها، وكذلك ما يمكن أن يدفع الشباب الصغير إلى التطرف، وإلى المزيد من العنف، بجانب قصص الجنس والانحراف وما إلى ذلك؛ لأننا في مجتمع نريد لأفراده أن يتماسكوا، وللعلاقات الأسرية أن تتوطد وتقوى. إن القضايا التي يتجاسرون في الغرب على الخوض فيها تصلح لمجتمعاتهم، ولا تصلح لنا، اللهم إلا ببراعة تصل حد الإعجاز.

ولسنا نعني هنا أن تكون أعمالنا الروائية خالية من المشكلات، أو أن تتجه للنصح والوعظ والإرشاد؛ إذ أن ذلك سوف يخرجها بداية من إطار الفن الروائي، ثم إنها لن تحظى بالإقبال من جانب القراء... إننا يجب أن نتصدى بصراحة وقوة إلى ما يواجهه الأبناء من مشكلات. ومن الضروري ألا نهرب من الموضوعات الحساسة، بل علينا أن نعالجها، وبصراحة. علينا أن نكون يقظين إلى أمر هام، هو أن لنا تقاليدنا وأخلاقياتنا. ولسنا نريد أن يقرأ الفتيان والفتيات بعض الأعمال من وراء ظهور آبائهم وأمهاتهم، ولا أن يخفوا «لوليتا» (نابكوف)، تحت الوسائد... كما أننا لن نجتذبهم للقراءة إذا كنا ملحّين عليهم ليل نهار، بأبطالنا القدامى والمحدثين؛ إذ سوف يزهدون في هذه الأعمال، ويضيقون بها، بل قد ينصرفون عن القراءة ذاتها.

إنها معادلة صعبة، استطاعت المجتمعات الغربية أن تحلها، فلا شيء هناك إلا ومن الممكن مناقشته، حتى العلاقات المحرمة. ومجتمعاتنا أصبحت غير قادرة على تناول قضايا الأجيال الجديدة، لذلك يهربون إلى الترجمات المدمرة. ولا بد لنا وأن نبذل الجهد الجهيد لحل هذه المعادلة. هم قد يرغبون في «لوليتا» و«باربي»، ونحن نريد لهم بإصرار وإلحاح «خديجة» و«عائشة»، كيف السبيل لكي نجعلهم يستعيضون عن هذه بتلك؟! عالمياً، هناك انصراف كبير عن قراءة الرواية التاريخية (ونحن قلما نقدم غيرها)؛ فقد ضاق أطفال العالم بالفخر الكاذب، والوطنية التي وصلت إلى حد الشيفونية. ربما يقرأ البعض «قصة مدينتين» لديكنز، و«الفرسان الثلاثة» لديماس، لكن الإقبال على «جودي بلوم» كاسح، ومن حسن حظهم أنهم يقرؤون الكثير، فمن الممكن أن يجمعوا بين هذه النقائض. أما قراؤنا من الفتيان فليس أمامهم أعمال مؤلفة كثيرة، والأسواق تغمرها «الشياطين الـ١٣» والألغاز، وقد تكون مشوقة، لكنها مدمرة، وما تقدمه ليس جذّاباً، فليس أيسر من الانصراف عنه. ما السبيل لمواجهة كل هذا الفيض من الأعمال البوليسية الهابطة؟!

تراوحت القيم التي يراد ترسيبها في نفوسهم ما بين الحرية الكاملة الجامحة، ومغادرة بيت الأسرة فتياناً وفتيات، وما بين الكفر بالحياة الدنيا فتياناً، ولبس النقاب بالنسبة للفتيات

مرحلة «الفتوة».. ولماذا الفتيات؟!

يقول المعجم الوسيط «الفتى: أول شبابه بين المراهقة والرجولة، وفي التنزيل: ﴿قالوا سمعنا فتى يذكرهم يقال له إبراهيم...﴾».

والفتوة الشباب بين طوري المراهقة والرجولة. و«فتيت» البنت: أعطيت حكم الفتاة وجاوزت حالات الطفولة،

وفي سورة يوسف: ﴿ودخل معه السجن فتيان﴾، ﴿وقال نسوة في المدينة امرأة العزيز تراود فتاها عن نفسه﴾، وفي سورة النور: ﴿ولا تكرهوا فتياتكم على البغاء إن أردن تحصنا﴾، وفي سورة الكهف: ﴿إذ أوى الفتية إلى الكهف فقالوا ربنا آتنا من لدنك رحمة﴾.

ونستطيع أن نستنتج من هذه الآيات الكريمة ماذا نعني بكلمة «فتى» و«فتاة». وفي مقدورنا أن نحدد -إلى حد ما- هذه الشريحة العمرية، التي لم تكن تلقى ما هي جديرة به من اهتمام في مجال الأدب والكتابة؛ إذ إنه حتى الحرب العالمية الثانية، كانت الكتب تقسم ببساطة إلى كتب كبار وكتب أطفال، ولم تكن بين القسمين فئة عمرية ثالثة. وفجأة التفت إليها العالم، وأدرك أهميتها وخطورتها، وتوجه إليها كثيرون، بكتاباتهم -وخاصة الروائية- بعد أن أصبحوا يمثلون قوة شرائية ضخمة، وبعد أن أضحى لهم كيانهم الخاص، واستقلاليتهم، وبالذات بعد ثورة الشباب في أوروبا، إذ باتت لهم أزياؤهم الخاصة، ومجتمعاتهم، ورحلاتهم، وأغنياتهم، وموسيقاهم، ومشروباتهم... فلماذا لا تكون لهم كتبهم ورواياتهم؟

وقد تراوحت القيم التي يراد ترسيبها في نفوسهم ما بين الحرية الكاملة الجامحة، ومغادرة بيت الأسرة فتياناً وفتياتٍ، وما بين الكفر بالحياة الدنيا فتياناً، ولبس النقاب بالنسبة للفتيات. ولم يعد كثيرون في وطننا العربي قادرين على تحديد ماذا نريد منهم ولهم في هذه المرحلة، وتطرف البعض تقريباً، وتطرف آخرون للناحية الأخرى، وصارت مساحة الوسط عريضة ممتدة، وليس هناك أصعب من اختيارها دون أن نميل إلى هنا أو هناك.

والفتيان والفتيات في هذه السن يحتاجون إلى بوصلة تهديهم سواء السبيل، ويتأرجحون مثل بندول الساعة، بلا استقرار؛ إنها سمة المرحلة ذاتها، خاصة إذا لم نكن قد أولياهم ما هم بحاجة إليه في سن الطفولة، وإذا لم نكن قد أودعنا نفوسهم قيمنا الإيجابية الثابتة، والذي يحدث أن تجتاحهم متغيرات عالمية ومحلية، لا قدرة لنا ولهم على مواجهتها. ومن هنا تأتي خطورة هذه المرحلة.

وإذا أردنا تحديد أعمار الفتيان والفتيات لدينا نجدها تسبق الغرب، إذ يبدؤها أبناؤنا مبكراً، وفي تقديرنا أنها قسمان، ما بين العاشرة إلى الثالثة عشرة، ثم من الثالثة عشرة إلى ما قبل العشرين، وترى الأمم المتحدة أنهم لا بد وأن يكونوا معتمدين على الأسرة مادياً، وعالة عليها.

ولكل من هذين القسمين أو الشريحتين اهتماماتها الخاصة وميولها ورغباتها واحتياجاتها، التي يشير إليها كثير من الدراسات الميدانية.

ونعلم أن كلمة «فتيان» في العنوان تنسحب على الفتيات؛ لكننا آثرنا إضافتها تأكيداً لدورهن وأهميتهن. ونحن نعرف أن التفرقة بين الجنسين موجودة على مستوى العالم، رغم ما يؤكدونه من أنها مسألة عنصرية. في فيلم أمريكي كان رجل يدعو الله أن تنجب زوجته ولداً، واحتج قسيس على ذلك، فإذا بالرجل يقول له: لقد اتخذ الله لنفسه ولداً، لا بنتاً، فلماذا لا أسأله الشيء نفسه ؟! وسمعت من يسأل أماً: ماذا أنجبت؟ قالت في فخر شديد: ولد طبعاً. قلت لها بهدوء: ألا تشعرين أنك بردك هذا تهينين جنسك؟! كان الرد ارتباكاً. لسنا هنا نتحدث عن المساواة المطلقة؛ إذ إن كلا منا ميسر لما خلق له، لكننا ندين إهمال الفتاة، واعتبارها في منزلة أدنى، ونريد لها أن تشب دون إحساس بالدونية؛ إذ يسبب لها بذلك أذى يصاحبها العمر كاملاً. ولسنا هنا أيضاً في مجال الجدل حول هذه القضية، التي لن نحسها بين أنصار الـ«يونى سكس» (الجنس اللطيف) وبين أنصار أنها قارورة، ووعاء للإنجاب؛ غير أننا نؤيد ضرورة أن توليها ما هي جديرة به من اهتمام؛ إذ تغلب الذكورة على أعمالنا الروائية ، ونسبة المواد التي تهم القارئات في كتبنا ومجلاتنا، كما وردت في بعض الإحصائيات، لا تتجاوز ١٦٪، بينما يحظى الذكور بأغلب المواد، ونسبة ما يوجه إليهما معاً بالغة التواضع.

أيكون هذا وراء عقدي لبطولة واحدة من رواياتي لهذا العمر لامرأة؟

النمو العقلي لأطفالنا -في غالب الأحيان- لا يجاري ولا يتساوى مع أطفال أفريقيا السمراء، وأيضاً لا يجاري ولا يتساوى مع أطفال أوروبا وأمريكا

وهنا سؤال بالغ الأهمية يطرح علينا نفسه:

متى يبدأ طفلنا العربي في قراءة الرواية؟

تعرف أن البدايات بالنسبة لأطفالنا متراوحة؛ إذ قد يبدأ الطفل أولى مراحل دراسته الابتدائية في الرابعة أو الخامسة، وربما تأخرت به هذه المرحلة إلى ما بعد السابعة. والقدرات أيضاً متفاوتة. ومدارسنا للأطفال مختلفة الإمكانات، تمتد من «كُتاب سيدنا»، إلى أحدث ألوان التربية الغربية. ومن هنا تأتي صعوبة إجابة مثل هذا السؤال الذي طرحناه؛ إذ إن الطفل الغربي يجد لديه أعمالاً روائية يستطيع قراءتها ربما مع الثامنة أو التاسعة من عمره، لكن الطفل العربي في تقديرنا لن يستطيع ذلك إلا بعد سن العاشرة أو الحادية عشرة، أي وهو في سن الفتى، وهو لن يتمكن من هذا إلا إذا كان قد أحسن تعليمه القراءة، وغرس عادات وميول سليمة تجاهها، وبعد أن يمتلك أدواتها من حصيلة لغوية، وقدرة على متابعة الأحداث، والربط بينها، وتشكيل علاقة ما بينها وما بين واقع الحياة.

إن النمو العقلي لأطفالنا -في غالب الأحيان- لا يجاري ولا يتساوى مع أطفال أفريقيا السمراء، وأيضاً لا يجاري ولا يتساوى مع أطفال أوروبا وأمريكا. لدينا مشكلات أسرية تتعلق بمحو الأمية بالنسبة للأمهات، ومشكلات في مدارسنا تعوق الكثيرين. وفي المقابل لدينا إيجابيات وأصالة قد تجعل طفلنا متقدما.

وأجد من الضروري التفرقة بين شريحتي العمر ١٠-١٣، و١٣ إلى ما قبل العشرين، معتمداً في ذلك على كتاب جوان أيكن وهو بعنوان «كيف تكتب للأطفال؟».

روايات للفتيات.. من ذوات الأعمار الصغيرة:

لما كنا بصدد كتابة رواية للفتيان، عربية، فلا مناص لنا من الرجوع إلى المصادر الغربية في هذا المجال، ثم ننعطف للمصادر العربية. وفي تقدير جوان أيكن أن اهتمامات الفتيان بين سن التاسعة إلى الرابعة عشرة تتجلى في الأعمال الواقعية، التي تتناول قصص المغامرات براً وبحراً وجواً، وأيضاً العلاقات الأسرية، والحكايات المدرسية، وما إلى ذلك من موضوعات. وهي ترى أن مؤلفات عظيمة قد وضعت لهذه الشريحة العمرية، ومن بينها أعمال مارك توين «توم سوير»، «هالكلبري فف»، «الأمير والفقير». وهناك قائمة لعناوين روايات لا تقل عن المائة، لا بد لمن يرغب في الكتابة للفتيان من الاطلاع عليها.

وقد تنبه المرحوم محمد فريد أبو حديد لهذا، فشرع في إصدار سلسلة كتب «أولادنا» عن دار المعارف في أواخر الأربعينيات، وكتب لها عملين مؤلفين: «عمرون شاه»، و«كريم الدين البغدادي». وكان واضحاً أنه كان يتجه بهذه السلسلة نحو رواية عربية للفتيان؛ غير أن المسؤولين عن الدار انحرفوا بها إلى الترجمة التي امتدت إلى ما يزيد على عشرين عملاً روائياً، من الأعمال التي يتحتم على الفتيان قراءتها على المستوى العالمي، من بينها «آلة الزمن» لويلز، و«الأدغال» لكلبلنج، وبيونوكيو لكلولدالي، و«جزيرة الكنز» لستيفنسون، و«اوليفر تويست» و«ديفيد كوبر فيلد» لديكنز، و«نساء صغيرات» للويزا ألكوت.

وحاولت شخصياً أن أعيد لهذه السلسلة مسيرتها الأولى الإبداعية مع بداية الثمانينيات، فأصدرت من خلالها «الربان الجريء»، وهي عن بحار كويتي كانت له مغامرات -تشبه «كابتن بلود»- في الخليج العربي، وكتبت «العم نعناع» عن صاحب مكتبة تجاور مدرسة، وهو حكواتي، ربطت بينه وبين طلاب المدرسة صلات طيبة، ثم «أم حنان» وهي عن حرب أكتوبر، وبطلتها فلاحة مصرية من سكان منطقة قناة السويس.

وكل عمل روائي من هذه الأعمال يحتاج -كما تقول جوان أيكن- إلى سنة كاملة، نصفها في التخطيط والإعداد وتجميع المادة، ونصفها الآخر في الكتابة.. ولا بد من تفرغ الكاتب بالكامل طوال هذه الفترة، وهنا يطرح سؤال نفسه: كم يحصل الكاتب مقابل مثل هذا العمل في وطننا العربي؟

كثير من الأعمال الروائية -بل أغلبها- لم يكتب أصلاً للفتيان والفتيات، لكنه كتب أصلاً للكبار، وقد عاشر الصغار طويلاً عالة على مائدة أدبهم

والتنظيم ضرورة: من ضرورات الكتابة الروائية للطفل، ولا بد من ممارستها يومياً، ولبضع ساعات. ومعايشة العمل فكرياً شيء أساسي، وصولاً إلى (الصوت) الذي تعلو نبراته في العمل. والصوت غير الأسلوب الذي يتدفق ويتغير، بينما الصوت هو ما تروى به، مخاطباً قارئاً بذاته، يسمع كالملاك من فوق السطور الصامتة، ويحس بالجو العام للعمل. قد يكون صوتك هو رسائل تبعث بها، أو شخصية رئيسية محورية تعرف كل شيء وتعرف كيف تحسن روايته بشكل ثري، مثير، متماسك، وهذه الشخصية لا ضرورة لأن تكون طفلاً، المهم أن يتعاطف معها القارئ، في سيرها، ونموها، مستمتعاً بصحبتها، ويشعر بالأسف في النهاية لأنه لا بد وأن يودعها ويفارقها... هكذا كُتبت الأعمال العظيمة، للكبار وللأطفال.

وكثير من الأعمال الروائية -بل أغلبها- لم يكتب أصلاً للفتيان والفتيات، لكنه كتب أصلاً للكبار، وقد عاشر الصغار طويلاً عالة على مائدة أدبهم، وذلك من خلال التبسيط والتيسير، مما جعلهم يقبلون عليها إقبالاً شديداً، قبل أن تكتب أعمال خاصة بهم. إن جاليفر سويفت، وكذلك روبنسون كروزو، ديفو، وديفيد كوبر فيلد، ديكنز، لم يفكر أصحابها قط وهم يكتبونها أن شريحة عمرية من الفتيان ستقرأ هذه الأعمال في نَهَم. وقد برزت أسماء كثيرين نجحت في تبسيط هذه الأعمال، دون أن تفقد الكثير من روحها، ومن بينهم مايكل وست، وتود. وقد أعانت هذه التبسيطات الذين يتعلمون لغة أجنبية بجانب لغتهم القومية، وساعدتهم على قراءة أعمال بديعة، تعلموا من خلالها وتذوقوا الأدب واللغة الأجنبية... وأضحت هذه الأعمال كلاسيكيات تدخل ضمن أدب الأطفال. وفي منتصف الستينيات اقتنيت عشرة مجلدات تضم أغلب هذه الأعمال في طبعتها رقم (٥٦). وأظن أن المطابع تدور الآن من أجل طبعات جديدة، وكل مجلد يضم روايات ينتظمها خيط واحد، مثل: «الحكايات الشعبية» و«قصص السحر» و«الأساطير» و«الأبطال» و«قصص لا تشيخ أبداً»، و«قصص عن الأولاد والبنات» و«قصص من التاريخ» و«قصص المغامرات والرياضة» و«قصص عن الحيوان»... والمجلدات العشرة صادرة عن دار (Callier).

ومن غير المتصور أن يبدأ كاتب في تأليف روايات للفتيان، دون أن يقرأ كل هذه الأعمال الكاملة، لا يهدف إلى تقليدها، بل يحس بشكلها الفني، وطريقة سردها، وليتعرف على شخصياتها، وليبحث عن سر نجاحها.

روايات الفتيان الأكبر... تحت سن العشرين

فتيان هذه المرحلة عاطفيون، يتوقون للحرية، يضيقون بالقيود، يعايشون أحلام اليقظة، ولا يطيقون البطء، بل يلهثون بسرعة وراء كل شيء، وأفكارهم تجري في رؤوسهم بلا توقف، وهم في صراع مع كل من حولهم من الكبار؛ آباء ومعلمين، تغشاهم هموم لا يدركون كنهها، ولا يعرفون سببها، ويعانون من نموهم الجسماني والنفسي والفكري، ويواجهون مشكلات لا يرون لها حلاً، والأعمال الروائية التي تكتب لهم يجب ألا تحمل ضغوطاً عليهم، بل تخفف من المشاعر القوية التي تنتابهم، والضيق الذي يعتريهم، وهم بحاجة إلى مزيد من الصراحة والوضوح، والضوء الذي يكشف لهم بعض أسرار الحياة، وتجعلهم أكثر قدرة على فهمها ومواجهة مشكلاتها.

وفتيان هذه المرحلة أكثر ضيقاً بالحكم والمواعظ والنصائح، لا يطيقونها، ويرون أن الكبار يريدون أن يفرضوا عليهم عالمهم الخاص، ويعتقدون أن هؤلاء الكبار لا يفهمونهم، ولا يقدرونهم حق قدرهم، بل ينتقصون من صفاتهم الإيجابية وإمكاناتهم الذهنية، ويسخرون من أفكارهم ومفاهيمهم، الأمر الذي يجعلهم متحفزين للرد بسرعة وعنف.

وكما حطم الفتى «إبراهيم» (عليه السلام) الأصنام، يريدون أن يحطموا كل الأصنام القديمة والمعتقدات البالية، ليبثوا على أثرها، وبأحجارها، أحلام

فتيان هذه المرحلة عاطفيون، يتوقون للحرية، يضيقون بالقيود، يعايشون أحلام اليقظة، ولا يطيقون البطء

كنا نستبعد في الماضي كل الأعمال الشعبية، واليوم اعترفنا بأهميتها

عالم جديد سعيد.. وهم يسخرون من الأجيال الأخرى ومقدساتها.

قال تعالى: ﴿قَالُوٓاْ أَأَنتَ فَعَلْتَ هَـٰذَا بِـَٔالِهَتِنَا يَـٰٓإِبْرَٰهِيمُ × قَالَ بَلْ فَعَلَهُۥ كَبِيرُهُمْ هَـٰذَا فَسْـَٔلُوهُمْ إِن كَانُواْ يَنطِقُونَ﴾.

الحوار معهم طريقه مسدود، لا سبيل للوصول به ومعه إلى تفاهم، وهم قلما يزعجون أنفسهم بثلاثية نجيب محفوظ، حتى لا صور فيها حياة فتى. كما أنهم لا يرتاحون إلى ديستويفسكي وأعماله المعقدة، أو توماس هاردي وروايته «قس سليلة داربرفيلد». وهم في هذه السن ينجذبون أكثر لمن يحدثهم حديثاً عصرياً عن مشكلاتهم الخاصة، مثل فرنسوا ساجان و«مرحبا أيها الحزن»، أو جودي بلوم وأعمالها الواسعة الانتشار حول الجنس.

شخصياً، أشعر بارتياح لأن مترجمي لبنان لم ينتبهوا لهذه الأخيرة؛ إنها يهودية تبيع من كل كتاب من كتبها نحو ثلاثة ملايين نسخة. ولست أنسى أستاذاً جامعياً أمريكياً عندما رأى كتبها على رف في بيتي قال في حده:

إني لا أسمح لابنتي بقراءة أي من كتبها.

وكانت ابنته معه في مكان آخر، وعندما جاءت إلينا، ولمحت هذه الكتب قالت:

آه! جودي بلوم! قرأتُ كل هذه الكتب!

وألقى الأب بنفسه عند أقرب مقعد، وقد نضح جبينه بالعرق. لذلك أرى أن أصلح الأعمال الروائية لهذه المرحلة هي السير الشعبية العربية، مثل: سيف بن ذي يزن، وعنترة، والظاهر بيبرس، وحمزة العرب، وعلى الزيبق، والأميرة ذات الهمة، والهلالية... فهي عامرة بكل ما يجتذب أبناء هذه المرحلة، بجانب ما نجده في كتب التراث مثل قصص «مضاض ومي» و«الحارث بن مضاض» و«ملوك اليمن» وما شابه ذلك.

ألوان وأنواع من الأدب الروائي

والرواية -كما يقول ستندال- مرآة تسير في الطريق العام. ولكنها فيما نرى ليست الأحداث اليومية العادية؛ لأنها بناء فني متكامل، إذا انتزعنا منه حجراً قد نحس بالخلخلة، وإذا تزحزح آخر من الممكن أن ينهار البناء، إنه بناء متماسك، متشابك الأحداث، واحد يتلو الآخر، ويأتي في أثره، شريطة أن تكون الأحداث منطقية، ولها أسبابها. وهناك ألوان من الرواية تكتب للكبار والفتيان منها ما قد يدور في دنيا الناس، وقد يدور في عالم مخلوقات خيالية لا وجود لها (مثل جاليفر وما كتبه تولكين الأمريكي «هوبن»، وما كتبته توف يانسون الفنلندية عن المومونز)، ومنها ما هو خيالي (أليس في بلاد العجائب)، ومنها ما هو واقعي (العم نعناع).

ولقد كنت دائماً ضد كتابة الأعمال البوليسية للفتيات؛ إذ أرى أنها ليست أدباً، ولا أظن أحداً يضع أعمال ارسين لوبين وشارلوك هولمز ضمن الآداب العالمية، بل وأيضاً أجاثا كريستي وأعمالها. غير أننا كنا نستبعد في الماضي كل الأعمال الشعبية، واليوم اعترفنا بأهميتها. وأعرف أنه ليس هناك وجه شبه، لكن من يدري؟! فهناك أعمال لروبرت لويس ستيفنسون لا يمكن استبعادها، كما أن عملاً مثل «الجريمة والعقاب» يقف على قمة أدبية شامخة، وأضع أعمال اريك كيستنر الألماني في أرفع مكان بين الروايات الأدبية العالمية المكتوبة للفتيان. غير أن فيض روايات الجريمة يجعلني أتحفظ إزاءها، رغم حب الكثيرين لها وتعلقهم بها. بعض قصص البحث الجنائي والتحقيق تغري بالقراءة ومحاولة التعرف على خطأ ارتكبه أحدهم أثناء تنفيذه للجريمة للإمساك بتلابيبه، فليس هناك جريمة كاملة، وهناك ما يعتري بعض الروايات من غموض إلى حد أنها تصبح لغزاً على البطل -والقارئ- الوصول إلى حله، بجانب قصص الرعب، وأشهر أدبائها العظام ادجار ألن بو، والأطفال والفتيان يحبونها، وفي أحداثها قسوة وعنف. ثم هناك رواية المفاجأة، وتبدو فيها العقدة خفية، والأحداث هادئة، ويجيء المنعطف ليربط أجزاء القصة التي كانت تبدو وكأنها بلا رابط.

ويقبل الفتيان إقبالاً شديداً على ما نسميه قصص المغامرات واقتحامها، وهي، كما يرى عبد الرحمن فهمي، تنقسم إلى عددٍ لا حصر له من ألوان الرواية، من بينها مثلاً أدب الرحلات، مثل «جزيرة الكنز» لستيفنسون وحكاية «جبل المغناطيس» في «ألف ليلة وليلة»، و«سنوحي» في الأدب الفرعوني. وهناك من يعرقل البطل أو يقف في طريقه، لكنه يستطيع خلال الرحلة أن يفوز ويفلت. وروايات البحر من هذا اللون، إذ البحر منذ القدم مجال رائع للمغامرة، ولدينا قصة «البحار الغريق» الفرعونية، وقصص السندباد، وهمنجواي في «العجوز والبحر»، وحنا مينة في «الباطر». ويتضمن هذا أيضاً روايات القراصنة (كابتن كيد، وكذلك الربان الجريء وسبقت الإشارة إليها).

وكثيرون يضعون قصص الفروسية ضمن هذا اللون من المغامرات. وتقف «الفرسان الثلاثة» لديماس في ذروة هذا اللون، وإن كان أدبنا الشعبي والسير الشعبية بالذات تتفوق في هذا المجال، وخير مثال الهلالية، وعنترة، وسيف بن ذي يزن. ولقد حاولت أوروبا تقليد هذه السير كما فعلت مع علي الزيبق، وعلى نسقه قدموا روبن هود، وفي مقابل الظاهر بيبرس كتبوا حكايات الملك آرثر، بعد الحرب الصليبية.

ويرى البعض أن قصص الخيال العلمي تدخل في هذا الباب، نعني به أدب المغامرة، على أننا نريد أن نؤكد على شيء، هو أن هذه تقسيمات ليست مانعة جامعة، بل هي متداخلة؛ فالرواية الواحدة يمكن أن تصنف بحيث تتبع لونين أو أكثر. وكل ما استهدفناه هنا أن نشير إلى ألوان من الروايات ومجالات علينا اقتحامها ونحن نكتب للفتيان، منها ما هو خيالي، ومنها ما هو واقعي، بل ومنها ما تدور أحداثه في ما وراء الطبيعة، المهم أن تجتذب الرواية قارئها ليعيش فيها ومعها، وقد يتقمص شخصية بطلها، وقد ينفر منها، المهم بعد أن ينتهي من قراءة العمل أن يحس أنه أضاف إلى تجربته جديداً.

وبعد:

فقد حاولنا أن نعرف بالرواية، وبالفتيان، وأن نصل بينهما ونربط، مدركين أن الفن الروائي واسع وعميق، وليس من الممكن أن نحيط به بالكامل، فقط نحن نقدم إشارات ومؤشرات. كما أن موضوع الفتيان خصب، والحديث عنه غرباً وعرباً من الممكن أن يطول، وأينما كان كلامنا عنه موجزاً ومركزاً.

إن لدى العالم فيضاً من الأعمال الروائية لهذه المرحلة، مبسطة عن روايات للكبار أو مكتوبة خصيصاً لها. ولدينا منذ أواخر الأربعينيات، وما بعد الحرب العالمية الثانية، محاولات في هذا السبيل، تحتاج إلى مزيد من الجهد لكي تنضج وتزدهر. وكل أملنا أن يتجه الكتّاب الذين يكتبون الرواية للكبار إلى قراء هذه المرحلة، وأن يهتم الذين يكتبون للأطفال بهم وليقدموا لهم البديل من تلك الأعمال الهابطة التي يقذفها إلينا الغرب.

والاحتفال الحقيقي بذكرى فريد أبو حديد لا يعني فقط أن نتحدث عن أعماله وإنتاجه وكتاباته، ولكنه يعني، فوق ذلك وقبله، أن نمضي على نهجه، ونسير على طريقه، وذلك هو الأجدى والأجد ربنا، أن نستلهم إبداعاته، وأن نعرف منهجه، ونتبعه؛ لأنه كان رائد كتابة الرواية للفتيان والفتيات، وما من شيء يحيي ذكراه بحق في هذا المجال، غير أن نواصل السير على دربه.

رحمه الله بقدر ما أسدى لرواية الفتيان والفتيات من رعاية وجهد.

بعض قصص البحث الجنائي والتحقيق تغري بالقراءة ومحاولة التعرف على خطأ ارتكبه أحدهم أثناء تنفيذه للجريمة للإمساك بتلابيبه

المراجع:

- القرآن الكريم.
- عبد التواب يوسف: كتب الأطفال في عالمنا المعاصر.
- د. سيد حامد النساج: بانوراما الرواية العربية الحديثة.
- جوان ايكن: كيف تكتب للأطفال؟
- فارون خورشيد: في الرواية العربية (عصر التجميع).
- ماي هيل اربثنون: الأطفال والكتب.
- محمد جمال الدين محفوظ: تربية المراهق في الإسلام.
- أدب الأطفال والفتيان في العالم، ترجمة: نادر ذكرى، اللاذقية.
- د. محمد عبد المنعم خاطر: محمد فريد أبو حديد – دراسة تحليلية في الرواية.
- د. علي الحديدي: في أدب الأطفال.
- د. هادي نعمان الهيتي: أدب الأطفال، بغداد.
- الطفل ودراسة الأدب، تعريب: د. ماهر كامل.
- عبد التواب يوسف: كتب الأطفال في عالمنا المعاصر.
- الطفل والمأثورات الشعبية.
- مجلة «فصول»، العدد الثاني، المجلد الثاني، ١٩٨٢.
- عبد الرحمن فهمي: الرواية وفن القص.

dzsÀöäĞt ò Å3 ŦŁ

«كتاب صنعاء» للشاعر عبد العزيز المقالح

يايير حوري*
ترجمة: د. عبد الوهاب المقالح

توطئة:

تناقش هذه المقالة الخواص الشعرية لشاعر اليمن المعاصر الأكثر شهرة، عبدالعزيز المقالح، كما تجلت في ديوانه الفريد «كتاب صنعاء» (٢٠٠٠). ومع أن الكثير من النقاد قد اعتبروا هذا الديوان عمل إجلال وتقدير لمدينته، إلاَّ أنني أرى أن هذه المجموعة الشعرية تعبِّر بشكل أساسي عن رؤية المقالح لجوهر اللغة الشعرية. فهو إذ يستخدم مشهد المدينة الفريد ويؤسس إحساساً من الواقعية السحرية، فإنه يفصح في الوقت ذاته بطريقة بارعة عن مفاهيمه الحداثية الخاصة بقوة اللغة الخلاّقة وضرورة الرؤية الحلمية في بناء المتغيرات الواقعية الجديدة داخل الخلق الإبداعي. يقول ديزموند هاردينغ في كتابة المدينة: الرؤى الحضرية والحداثة الأدبية: «في بحث شكل فنيٍّ ما عن كماله، تشكِّل المدينة المحور الرئيسي لبُنيانه الذي تستمد منه الخبرة الإنسانية الواسعة طاقتها وترسم مجراها. حقاً، لقد نُظر منذ أمد طويل إلى عواصم الثقافة بوصفها رموزاً يشرعن الكُتَّاب من خلالها نضالاتهم لنيل المرجعية الثقافية».

صنعاء لها وجه قديسة
ولسان حكيم
وصوت شهيد
وعواطف شاعر[١].

* * *

استُقبل نشر «كتاب صنعاء» عام ٢٠٠٠ باحتفاء نقدي واسع من قبل نقاد الأدب. إن توظيف عبدالعزيز المقالح البارع للغة الشعرية الرفيعة، وكذا استفادته من مشهد المدينة الفريد وإعجابه بمدينته قد وفر للشاعر اهتماماً عظيماً بوصفه صوتاً شعرياً متميزاً[٢]. وهذه المقالة تتناول ديوان المقالح الشعري الرائع، مُحاولةً أن تتبينَّ كلاً من خصائصه الشعرية ورؤيتهَ الفنية المتميزة كما تمثلت في هذه المجموعة. وإني، إذ أفعل ذلك، أتبع إستراتيجية قراءةٍ أوصى بها كلٌّ من الباحثين الأدبيين وليم شارب وليونارد ودلوك، اللذين أكدَّا أنها «إحدى أهم السبل الأكثر جدوى في دراسة تصوير المدينة، والمشهد المديني، بوصفها شبيهة بذلك التعبير الأدبي»[٣].

* باحث أمريكي كتب عن عدد من كبار الشعراء العرب، ومنهم: أدونيس، ومحمود درويش، وسعدي يوسف.

بعض قصائد المجموعة تفصح عن نزعة صوفية، تجلت في كتابات (جلال الدين الرومي) وأسلافه، وترى الرحلة كرحلة إلى «مدينة الله»

وإني لمقتنع أن الكتاب ليس سوى تعبير عن الإعجاب والإجلال للمدينة ومعالمها، كما رأى ذلك معظم النقاد. إن اختيار المدينة -كما يبدو لي- كنقطة ارتكاز لديوان شعري هو بالتأكيد لا يخلو من الأهمية المجازية. وما أعنيه بـ«المجاز» هنا هو الإحساس بأن النص الشعري له مستويات أو طبقات متعددة من المعنى، وأن المعنى الحرفي المباشر هو ببساطة مدخل أولي إلى المعنى الحقيقي أو الأعمق للقصيدة[٤]. يستغل المقالح، كشاعر حداثي مشهد مدينة «صنعاء» كمنطلق للإفصاح عن أفكاره في العملية الإبداعية. فهو يكتب كشاعر حداثي بأسلوب مركب، ضافراً المشاهد الواقعية بالخيالية، ملوناً القصائد بسمة صوفية متميزة؛ «صوفية» بمعنى أن المتكلم يفصح عن صلة حميمية بين تأملاته في خلقه الأدبي وبين مشاهد المدينة. إن حداثية المقالح هي أيضاً بادية للعيان في الوعي الذاتي بلا تخطيطية النص الشعري. إن القفزات السردية من الماضي إلى الحاضر، والعودة ثانية، حين يستثمر الشاعر الخيال والميثولوجيا الدينية إلى أبعد حد ليصوغ انعكاسات ملاحظاته الذاتية على جوهر فنه[٥].

عُرف عبدالعزيز المقالح منذ أمد طويل بوصفه أشهر شاعر حداثي يمني، وباحث أدبي متميز، تجاوز تأثيره حدود بلاده. لقد ولد في عام ١٩٣٧ في قرية «الصول» في المنطقة الجنوبية الوسطى. وتلقى تعليمه الأولي في كُتّاب القرية ثم أُرسل إلى (صنعاء) ليواصل تعليمه الإعدادي والثانوي. وبعد ذلك التحق بمعهد المعلمين في العاصمة، قبل أن يرتحل فيما بعد إلى القاهرة ليلتحق بجامعة «عين شمس» حيث أكمل فيها دراسة الماجستير والدكتوراه. ويُعد بحثه لنيل درجة الماجستير مسحاً رائداً تتبع فيه ودرس مسار تطور الشعر اليمني المعاصر.

وحين عاد لموطنه، انهمك في الحياة الأدبية في اليمن بدرجة عالية، وبالإضافة إلى مسيرة حياته المتميزة كشاعر وباحث، فهو يرأس مركز الدراسات والبحوث اليمني. كما رأس جامعة صنعاء لسنوات عديدة. وفي عام ١٩٨٦ نال جائزة اللوتس للأدب من قِبَل اتحاد الكتاب الأفريقي الآسيوي. وهو الآن المستشار الثقافي برئاسة الجمهورية[٦].

ينفتح لنا «كتاب صنعاء» عن حكاية رمزية جامحة الخيال، صورة حلمية عذبة الحديث زاخرة بالإحالات المجازية الأخّاذة

المقالح شاعر غزير الإنتاج، وكاتب مقالات، طبع حوالي خمسة عشر ديواناً شعرياً، وأكثر من أربعين كتاباً، وعشرات الدراسات في الشعر والنثر العربيين.

ينفتح لنا «كتاب صنعاء» عن حكاية رمزية جامحة الخيال، صورة حلمية عذبة الحديث زاخرة بالإحالات المجازية الأخّاذة. يتألف الكتاب من خمس وستين قصيدة، كتب معظمها بأسلوب مًا يسمى بـ «الشعر الحر» (استخدم المقالح بشكل أساسي بحري المتقارب والمتدارك)، وكتب البعض الآخر منها من دون وزن. قسِّمت كل قصيدة في المجموعة إلى مقطوعتين طويلتين. وفي الكثير من القصائد تشكل إحدى المقطوعتين صورة شخصية واقعية للمدينة، وفيها يولي المتحدث اهتماماً فائقاً بأدق تفاصيل المدينة الحقيقية؛ المدينة التي تتأرجح دون توقف بين الرتابة والاهتياج، بين السأم والغليان. ومن الجدير بالملاحظة أن المقالح، خلافاً لمعظم الشعراء العرب الحداثيين الذين رأوا في المدينة مكاناً للاغتراب والاستياء، المدينة عنده رمزٌ حقيقي للتجذر. وفي مديحه المطنب العالي النغمة، يصوِّر العاصمة اليمنية كمكان زاخر بالطاقة، لكنه يسر القلب والعقل معاً.

وعلى النقيض من ذلك، تتوارى المدينة العاصمة في المقطوعة الثانية وتختفي كحقيقة مادية ملموسة، وتتصاعد بدلاً عنها خيالات وطيوف المزيد من المدن. ومع أن المدينة هي مدينة متجددة حضرية وواقعية بتفاصيلها التي لا تخطئها العين، لكنها ترزح تحت سطوة غيبية مبهمة يرى الشاعر أنها معتمة لاً تقاوم. إن منظر المدينة الطبيعي يتداخل في الغالب بذات الشاعر بطريقة تركز الضوء على عزلة المتحدث، عزلة فردية يخبر ويتحرى فيها مشهد المدينة متصيداً المناظر بتأملاته في العملية الإبداعية.

وفي أثناء هذه العملية يجد القارئ نفسه وجهاً لوجه مع عدد هائل من محتويات المدينة المجردة. واستراتيجية المقالح في هذه المقطوعات تعمل

على عدد من المستويات المختلفة؛ فسطيحات المدينة تتحوَّل إلى كينونات أو ماهيات شعرية تأسر روح المدينة الحقة. إن موقف الشاعر تجاه المدينة يصير موقف الباحث عن اكتشاف تلك المظاهر الدفينة، ويحتل جوهر «مدينة الروح»، بشكل متواتر مساحةً شاسعة في المجموعة كلها. وفضلاً عن ذلك فإن حس التعالي المبهم والأساس الميتافيزيقي المجرد اللذين يدعمان ملاحظات الشاعر يتخللان بشكل ملحوظ هذه المقطوعات. ومن ثم فإنٍ كل موضوع حقيقي في المدينة يصير طيفاً، وتجلياً مرئياً لقوةٍ ما أسمى وأعظم.

تتكشف سمات المدينة الصوفية حتى في قصيدة الديوان الاستهلالية، حيث يشبه المقالح المدينة بامرأة، مستعيناً باسم المدينة المؤنث بالعربية:

كانت امرأةً
هبطَتْ في ثياب
الندى
ثم صارت
مدينةْ.
هي عاصمةُ
الروح
أبوابُها سبعةٌ
(والفراديسُ
أبوابُها سبعةٌ)
كل بابٍ يحقق أمنيةً
للغريب
ومن أي بابٍ دخلتَ
سلامٌ عليكَ،
سلامٌ على بلدة
طيِّبٌ ماؤها طيبٌ
في الشتاءات صحوٌ أليفُ
وفي الصيفَ قيظٌ خفيفُ
...
(مكة عاصمةُ القرآن،
باريس عاصمة الفن،
لندن عاصمة الاقتصاد،
واشنطن عاصمة القوة،
القاهرة عاصمة التاريخ،
بغداد عاصمة الشعر،
دمشق عاصمة الورد...
وصنعاء عاصمةُ الروح[٧].

إن قيمة المدينة كامرأة ينبغي التطلع إليها، والإعجاب بها، والرهبة منها أحياناً، من قِبَل ساكنيها، هذه القيمة هي في قلب القصيدة. إن تشبيه المقالح للمدينة بالمرأة يستحضر بوضوح المفهوم (اليونغي) الذي يرى المدينة رمزاً للأم ورمزاً للعامل الأنثوي بصورة عامة. و(المقالح) يقتفي أيضاً خطوات أدونيس في تصوير المدينة بـ«كينونتي الأنثوية»، ففي قصيدة «دمشق» الثانية في المسرح والمرايا، (١٩٦٨)، يصور أدونيس الشاعر السوري المدينة كأنثى، والعملية الإبداعية عنده هي تفاعل جسدي بينه وبينها[٨]:

أومأت
جئتُ إليك حنجرة يتيمة
أقتاتُ، أنسج صوتها الشفقي
من لغة رجيمة...
فالكونَ من ورق وريح
و(دمشق) سرَّةً ياسمين
حبلى،
تمدُّ أريجها
سقفاً، وتنتظر الجنين.

السطر الأخير في القصيدة يفصح عن شعرية المقالح المكانية، كما تفصح عنها هذه المجموعة. إن مشاهدات الشاعر قد أدمجت بمشاعره الشخصية الخاصة. ومن اندماجه تتكون توليفة فعَّالة تحقق من خلالها مشاهدة الموضوعات الخارجية الجليلة لمجمل المشاعر والمواقف التي يتبناها ويناصرها من الشعور الهادئ المعتدل إلى الهوى الجارف الحاد. وابتداءً من هذه القصيدة الاستهلالية وما تلاها، تتحوَّل المدينة إلى مزيج مركَّب من الأشياء الحقيقية ومخلوقات الشاعر المتخيلة. مشاهداته تلك ستتخضب برؤيته الجمالية. في حين أنه يختار عملية تقاطعية لأماكن المدينة فيها أثرٌ لا يمكن محوه من جهوده الإبداعية، وتحقق من خلالها مرآة تامة لتمعجات عقله وانعطافاته الحادة المتميزة. يستخدم المقالح صوراً فردوسية للإمساك بروح المدينة كما يتصورها هو. والمقطوعة الأولى تشكل خلاصة تأويلية لسردية عَدَنية كما ترد في القرآن، وبالذات كما في سورة «الزمر» قال تعالى: ﴿وَسِيقَ الَّذِينَ اتَّقَوْا رَبَّهُمْ إِلَى الْجَنَّةِ زُمَرًا

يستخدم المقالح صوراً فردوسية للإمساك بروح المدينة كما يتصورها هو

تشبيه المقالح للمدينة بالمرأة يستحضر بوضوح المفهوم (اليونغي) الذي يرى المدينة رمزاً للأم ورمزاً للعامل الأنثوي بصورة عامة

حَتَّـــىَ إِذَا جَآءُوهَا وَفُتِحَـــتْ أَبْوَابُهَا وَقَالَ لَهُمْ خَزَنَتُهَا سَلاَمٌ عَلَيْكُمْ طِبْتُمْ فَادْخُلُوهَا خَالِدِينَ﴾ (الزمر، ٧٣»[٩]).

ولا بد من الإشارة إلى أن الاستراتيجية الشعرية التي يتبناه المقالح قد استخدمت على نطاق واســع في الشعر الغربي. لقد عرَّف الناقد الأدبي كريستيان فيرسلويز، عند مناقشــته صــورة المدينة في شــعر الحواضر الأمريكيــة والأوروبية، الحيلة الشــعرية بقولــه: «مدينة الــروح تصاغ في عينــي شــاعرها باســتخدام المجاز المديني».

إنها كون تحــت مظهر الخلود. الكون كما يتجلى في مســتوى الفهم الغيبي هو مســألة مشــتركة بين كل النــاس من كل الأجيــال وفي كل مــكان. وعلى هذا فإن المقطوعة التوضيحية هي التعبير الواقعي عما أسماه، أميرســون «الروح العليا» أو «الحقيقة المطلقة». إنها تؤســس لقاعدة يمكــن أن تبني عليهــا كل الأجيال وحدة تنجــم... عــن حقيقــة أن المســرة تنقل المشــاهدين إلى طبقات عامة مشــتركة من الشــعور الديني، طبقــات تنفتح فيها روح كل فــرد على الجمــال المطلق للعالم المحيــط، ومن ثم تــذوب فــي ينبوع من الدهشــة الروحية... إنه عبور بطيء، يتم عبــر العديد من التكرارات لفكرة مهيمنة بذاتهــا، من الظهور المتشــظي للأشــياءً –ســطح الموضوعــات المدينيــة– وحتى جوهرهــا الروحي المتحــد. وبهذا المعنى تحكــي القصيدة حكايــة التطهر، وتحرُّر الحــواس وتخفُّف الضميــر الذي يجعل البهجة الروحية في مشهد المدينة ممكنة. إن البهجة الروحية، بمعنى آخر، لا تُمنح، بل لا بد أن تُنال» [١٠].

حقاً، يبدو أن بعض قصائد المجموعة تفصح عن نزعة صوفية، تجلت في كتابات (جــلال الدين الرومي) وأســلافه، وترى الرحلة كرحلة إلى «مدينــة الله»[١١]، كما هي أيضاً رحلة لاكتشــاف الذات. «اخرج مــن ذاتك ويا للرحلة التي ســتقودك إلى ذاتك»، إنها رحلة صوب «بيتك الأصلي»، إذا ما اســتخدمنا كلمات آنا ماري شميل في دراستها عن قصائد الرومي»[١٢].

مهمــا يكن، وكما ذكرنــا آنفاً، المقالح لا يســتخدم مناظر المدينة لمجرد أن يبين إحساســاً بالتأمل وليظهر ما يبدو خارقاً للمألــوف، أو ليثيــر شــعوراً بـ«الاتحاد الصوفــي» بين صاحــب القضية والمدينة التــي يقطنها. كما أنه لا يحاول أن يصور المدينة كمكان مفعم بالتقوى أو أن يحوطه بعبير القداســة، بل هــو اختار أن يوظف مشــهد المدينة كمعين لإنعكاسات الذات علــى طبيعــة اللغــة الشــعرية فهو في القصيدة الرابعة والعشرين يضع مدينتين جنباً إلى جنب، مدينة متخيلة أو شعرية، وأخــرى كمدينة واقعية ومتخيلة في وقت واحد[١٣]:

ذات حلم،
هبطتُ عَلى سلم من أساطيرَ
محفورةٍ في ضمِّير الزمان
رأيت بيوتاً من الضوءِ
أعمدةٌ من نهار بهيج
وأسواقَ من فضَّة
وشوارع من ذهبٍ
قيل لي: تلك صَنعاءُ...

إنّ صنعاءَ غير التي في دمي
لا يراها سوى الحلم، نافرةٌ
ولها جسدان وشمسان،
فاهبطْ على سلَّم من مرايا الحروف
وصَفِّقْ إذا ما وصلتَ
أقاصي المدينة.

* * *

تحت صنعاء مدن كثيرة متعددة الأسماء
اغتالتها أصابع الزمن
ذات يوم صرخ أحد السيَّاح:
صنعاءُ تنام تحت صنعاء.
بدأ الحفرَ بأظافره،
وجد سلَّماً من الرخام
يؤدي إلى غرف ذات ضوءٍ صاعق
وإلى سلالمَ مغطَّاةٍ بسجَّاجيد ناعمة..
في واحدة من هذه الغرف
رأى مسرجَةً من المرمر الأبيض،
كانت تتحدث بلغة لا يفهمها،
ورأى أشخاصاً نائمين
يتأهبون للصحو،
وبجوارهم سيوفٌ من الذهب الخالص..

القدرة على تصوير المدينة (الحقيقية) لا تُمنح إلا للشاعر المستبصر وحده، المستحضر للأرواح، الذي يستغل القدرة السحرية للغة ليخلق مدينة مثالية، مدينة ليست من الحديد والأحجار، بل مدينة من الكلمات.

وقبل أن يسعفه الجنون
كان في طريقه إلى المطار).

يحاول (البطل) في القصيدة أن يسبر اللغة على مستوى اللاوعي، حيث -حسبما لاحظ جاك لاكان- «لا تكون وظيفة اللغة هي الإخبار بل الإثارة»[١٤]. إن المدينة صارت مضمَّخة بحلم المتكلم، ومن ثمَّ أمدته بنقطة محورية يفصح من خلالها عن فكرته عن الطاقة الإبداعية التي تتمتع بها اللغة الشعرية. تقدم لنا المقطوعة الأولى صنعاء الحلم، التي إن أراد المرء بلوغ أعماقها والإمساك بجوهرها فإن عليه أن «يهبط على سلَّم من مرايا الحروف». إنها مدينة صنعتها طاقة اللغة الرصينة المحضة. اللغة الشعرية، في عين الشاعر، لا تستخدم فقط كأداة للوصف، بل تستخدم كقوة إبداع خلاّقة. وعليه فإن الشاعر يجاهد من أجل أن يؤسس ثنائية واضحة بين المدينتين، ويعترف علناً بأن «صنعاء غير التي في دمي لا يراها سوى الحلم» إن القدرة على تصوير المدينة (الحقيقية) لا تُمنح إلاّ للشاعر المستبصر وحده، المستحضر للأرواح، الذي يستغل القدرة السحرية للغة ليخلق مدينة مثالية، مدينة ليست من الحديد والأحجار، بل مدينة من الكلمات. وهكذا فإن المقطوعة يمكن أن تُقرأ الآن بوصفها سرداً ما ورائياً، وتعليقاً على ما هو أبعد من المكان، عن طبيعة الفضاء الخيالي.

المقطوعة الثانية التي تبدأ بصورة لمشهد يومي في مدينة الواقع وهو مشهد سائحٍ يزور صنعاء القديمة، ويحدِّق في معالمها وآثارها القديمة، وسرعان ما التفت إلى صورة مركبة في روح الواقعية السحرية. السائح الذي تمنى أن يكتشف طبقات المدينة المختلفة، اكتشف سلَّماً من الرخام. (وكأن هذا يقابل سلَّم المقطوعة الأولى الذي هو «من مرايا الحروف»). ووجد السائح نفسه أمام مشهد مريع لا يمكن احتماله: أبصر غرفاً ساطعة الضوء وفيها أناس أحياء/ أموات. ومع أن المشهد هو في المدينة الفعلية، فيبدو أن المقالح مقتنعٌ بأنه كيما ينقل المدينة الفريدة فلا بد له أن يزود الطبقة الواقعية، بصفٍ من المشاهد الكابوسية المتحوِّلة وكأنه يودّ أن يتجاوز بذلك محدودية الصورة الطبيعية. إن ولع الواقعي السحري ونزوعه نحو اللاوقعي يفصح -كما يرى الناقد -سكوت سيمبسون- عن «وعي بالأهمية الناجحة، نقل المعلومات بشكل تام؛ إذ يُستخدم السحر ليزخرف ويزين تلك المحدوديات ذاتها.. الواقعية السحرية تتودد مشكلات المغزى التي لا يمكن اجتنابها بتقديم انطباعٍ النجاح، انزياح تكميلي يُظهر عفوياً محدوديات النص الواقعي، ويجنِّب إحفاقاته بواسطة دمجه بالخيال»[١٥]. إن الدمج الملغم الخالي من التجاعيد للسحري بالواقعي، للحلمي بالملموس، يحوّل صنعاء المقالح إلى فضاء ضبابي معتم مربك، وفي الوقت ذاته يصوغ الشاعر تأملاته الذاتية على فعل الخلق الشعري ذاته.

إن وصف دبليو. بي. فارس وإل. بي. زامورا، للغرض من استخدام الواقعية السحرية، ينطبق على قصيدة المقالح[١٦]:

«الواقعية السحرية غالباً تُيسِّر الدمج، أو إمكانية الوجود المشترك للعوالم، والأمكنة، والأنظمة التي يمكن أن تكون متعارضة في حالات أخرى من الأدب القصصي. إن الميل الطبيعي في نصوص الواقعين السحريين للتسليم بتعددية العوالم يعني أنهم يضعون أنفسهم في منطقة عتبة شعور بين هذه العوالم، في مناطق ظاهراتية وروحية يكون التحول فيها، والانسلاخ والذوبان، أموراً عادية، وحيث يكون السحري جزءاً مما هو طبيعي، أو مادي نفعي. ولذا فإن الواقعية السحرية يمكن أن تعتبر امتداداً للواقعية في اهتمامها بطبيعة الحقيقة وتجلياتها، العقل والجسد، المادة والروح، الحياة والموت، الواقعي والمتخيل، الذات والآخر، الذكر والأنثى، كل هذه حدود يجب محوها، وتجاوزها، وطمسها، ودمجها معاً، أو إن لم يكن من الأمر بد، صياغتها كلياً في نصوص واقعية سحرية».

إن المزاوجة بين الموضوعين الرئيسين اللذين يحكمان المجموعة (أي المدينة ورؤية الشاعر الفنية) تجد تعبيراً متردداً في القصيدة الرابعة عشرة. في القصيدة مقطعان تندمج فيهما المقطوعة الواقعية بالمقطوعة الشعرية اندماجاً وثيقاً[١٧]:

الميل الطبيعي في نصوص الواقعين السحريين للتسليم بتعددية العوالم يعني أنهم يضعون أنفسهم في منطقة عتبة شعور بين هذه العوالم

حين جئتُ إلى الأرض كانتْ معي
في قماطي
وكنتُ أرى في حليب الصباحِ
بياضَ مآذنها
والقباب
وحين هجرتُ البلادَ،
ابتعدتُ
إلى قارةِ المسك
كانتْ معي
في القصائد مترعةً بالغناء الكتوم
وفي الكتب المورقات بماءِ الأساطير
كنت أراها تسافر في الابجديات...

* * *

(من أين لكلماته اليابسة ماءٌ فتورق،
مذ كان يجلس على مقاعد الفصل الثالث الابتدائي
وهو يحلم بأن يناديها
أن يخاطب الغيمةَ الواقفةَ خلف الأسوار
أن يداعب بالقصيدة كل حصاة ملونة
على الرصيف
أن يشارك في كتابة الأغاني
التي ترددها الأزقة الضيقة.

تؤكد المقطوعة الأولى الرباط الروحي بين المتحدث ومدينته. فالمدينة الحقيقية ترافق المتحدث طفلاً ولد وشبَّ فيها. لكنه حين اضطر لمغادرة بلاده، تبدّى في المشهد خيال مدينة مختلفة (مدينة صاغتها اللغة): «كنت أراها تسافر في الأبجديات»، كما يؤكد المتحدث. تنتهي المقطوعة الأولى بتكرار فكرة أن المدينة هي حجر الزاوية في رؤية الشاعر وفي قدرته على الصياغة. بيد أن هذه النهاية تشكل أيضاً نقطة محورية ينطلق منها الشاعر للإفصاح عن مشاعره الذاتية على إبداعيته (الواهنة) كفنان كلمات: «من أين لكلماته اليابسة ماءٌ فتورق؟». إن أمنية الطفل أن يلعب ويستمتع بمشاهد المدينة قد حلّ محلها الآن حلم الشاعر بأن «يداعب بالقصيدة كل حصاة ملونة على الرصيف».

مدينة المقطوعة الثانية هي مدينة شعرية تماماً. حقاً. إنها لم تخلق من العدم؛ «لا شيء يأتي من العلوم»؛ لأن بعض موضوعاتها (أشيائها) العينية تظهر على نحو تشنجي متقطع. ومع ذلك فهي من ابتكار لغة الشاعر ومن نتاج قصائده. إن أشياءها المادية الملموسة قد اكتسبت سمات بشرية، ومن ثم ساهمت في «إعادة الكتابة» الشعرية للمدينة؛ «أن يشارك في كتابة الأغاني/ التي ترددها الأزقة الضيقة». يستدعي المقالح في هذه القصيدة ببراعة «حالةً من الاستباق والحساسية»، كما عبر عنها فرسلويز حين تحدث عن هذه التقنية الشعرية في شعر المدن؛ تقطير السري الخفي في الواقع، وتحويل الفوران النفسي إلى جو من البراعة والذكاء هما أمران تقليديان في المدينة، حيث الشاعر محاط على نحو دائم بالعلامات والرموز، وحيث –دونما سبب وفي أي وقتٍ– يمكن أن يصير الوضع حادثاً وحاملاً نذراً أبعد من أن تقدر العين على رؤيتها. يقول فرسلويز: «كل انعطافة في ركن شارع يمكن أن تزوِّدك بمشهد لامتناه»[١٨].

في القصيدة الثالثة والعشرين، حيث تتعارض فيها ثانية مقطوعتان، يمنح المقالح المفردات التي تشكل قصائده طاقة إبداعية[١٩]:

شاعرُها يجد البحر –مضطربا تارةً، هادئاً تارةً–
في عيون الحبيبةِ صنعاء...

* * *

عبر الطرقات الجبلية
وعلى خيول الكلمات
جاؤوا
من شرفة القصيدة
انحدروا
وحفرت أشجانُهم على مداخل المدينة
نيرانَ شوق لا تنطفئ
عانقوا الشوارع المضيئَة بالتاريخ
ومثل حليب الأمهات الدافئ
شرب الناس قصائدهم
فأضاءت القلوبُ بالألم اللذيذ...

كلمات القصائد –بالنسبة للشاعر– هي وحدها القادرة على تعريف المدينة، بل إنها –إلى جانب ذلك– تعيد كتابة تاريخها، وتفصح عن مشاعر الكآبة

تقطير السري الخفي في الواقع، وتحويل الفوران النفسي إلى جو من البراعة والذكاء هما أمران تقليديان في المدينة

التي تغلِّف المدينة وساكنيها بين الحين والآخر. كلماته، إذاً، تحاول أن تمسك بما هو طيفي أو شارد، سريع الزوال. مدينة الشاعر تصير تجسيداً لدافعه الشعري، خزّانا مكثفاً بالاهتمامات الدفينة المتحدة بأعمق طبقات نفسه وعقله وروحه.

يشير «فرسلويز»[٢٠]:

«اللغة تنتج واقعاً، والواقع يفصح عن رؤية، والرؤية تخلق حالة، في حين أن الحالة تيسِّر الطريقة الخاصة للإبصار والتي هي بدورها تُخبر عن الواقع وتلهم الشاعر لاستخدام الكلمات الرنانة لخلق الجمال والفتنة الساحرة».

إن تماهي المدينة بذوق الشاعر وبراعته تتجلى أيضاً في القصيدة الخامسة والخمسين التي يخاطب فيها موتى المدينة[٢١]:

لا تلوموا غبارَ القصيدة
إن مدينَتكم هي أولُ ما يقرأ الشعر
آخرُ ما يكتبُ الشعر
تغسلُ بالدمع وجهَ مدينتنا
ويديها
وتصافح -بالحزن- أكفانَها
والنعوشْ.

إن فكرة أن أشياء المدينة المادية «تكتب تاريخها»، وبفعلها هذا تشكِّل جوهرها، هي فكرة أفصحت عنها القصيدة الرابعة والثلاثون التي وظَّف فيها المقالح أداة التشخيص الشعرية[٢٢]:

يكتب الحجرُ المتوهّج أشكالَهُ
وامتداداته،
في الفضاء حنينٌ
إلى الشرفات
قصورٌ من السرو
صفصافةٌ تتحدى النجومَ
بأوراقها
حجرٌ أبيضُ القسمات،
وآخرُ أسودُ
يحتفلان بميلاد عاصمة
الروح...

* * *

ثم «أقواسٌ استيقظت
خرجت من غبار الزمان
وأعمدةٌ،
وقبابٌ،
وما ليسَ تُحصي القصائدُ
من حجرٍ مورقٍ،
وأساطيرُ آجرةٍ،
وكتابْ.

* * *

في كل صباح خريفي يخرج الشاعر
من نومه...
يرتدي دهشة الأطفال ويحشر نفسه
في الأزقة
الضيقة
ليكتب تاريخ الحجارة
وأحلامها
حجارةٌ من كل الألوان
والأشكال، من كل الأزمنة
والعصور
ذات صباح أنصتَ الشاعرُ بعينيه إلى
صوتٍ
طالعٍ من حجر أخضر
يقول:
ليس البشر وحدهم من تتعدد
فيهم
الألوان
والأجناس
الأحجارُ أيضاً تتعدد ألوانها.

بإضفاء السمات البشرية على أشياء المدينة الجامدة، على صخورها وأحجارها بالذات، يوظِّف المقالح التشخيص على نحو فعَّال ليصبغ (صنعاء الشعر) بصبغة روحانية صوفية. الناقد الأدبي صموئيل ليفن يعرض بذكاء هذه المناورة الشعرية حين تعرَّض لهذا النوع من التشخيص. التشخيص عنده يقتضي نسبة سمات أنواع محددة إلى أفراد نوع مختلفة يقول ليفن موضحاً: «كانت الصخرة جذلة» اقتضى نسبة حالة شعورية خاصة بالإنسان إلى ماهية لها حالات أخرى. وهذه الصخرة قد شُخِّصت أو أنسنت. مهما يكن، فإن قراءة المحمول كقيمة تقريبية في الصخور في حالتها الإنسانية «الجذلة» تؤثر فيما أسماه ليفن «لا تشخيصية»

مدينة الشاعر تصير تجسيداً لدافعه الشعري، خزّانا مكثفاً بالاهتمامات الدفينة المتحدة بأعمق طبقات نفسه وعقله وروحه

القول. في تغيير المفهوم هنا يحاول المرء أن يتخيل ما عسى تكون عليه هنا حالة «الجذل؛ لأن الصخور تبلغ ما أشار إليه ليفن «لا تشخيص المتطرف». وقد ربط ليفن مباشرة هذا المفهوم بفكرة وردز ورث عن «النظر في حياة الأشياء»، وتلك عملية تستدعي -دون ريب- ضرباً خاصاً من الدراسة الفلسفية العلمية والروحية[٢٣].

في «القصيدة السابعة والثلاثين»، أعطيت شعريات المقالح التشخيصية تعبيراً فريداً وهو يصف لحظة تيه وابتهاج[٢٤]:

لستُ أحتاجُ شيئاً لأدخلَ
في ملكوتك
أصعدُ في نشوة من أثيرِ التذكر
لا وقتَ يفصلُ ما بيننا.
بعد أن رجعتْ كلماتي إليك
ووجهي.
تذكرتُ ...
قالتْ منازلك البيضُ ذاتَ مساءٍ:
إلى أين يا ولدي
من حليب الحجارةِ في حارةِ المسك
أطعمك اَللهُ
غذَّاكَ
من ماء تلك الحجارة
واغتسلَتْ مقلتاك
وأدركتَ سرَّ القصيدةْ.

شُخِّصت مساكن المدينة و«مقاماتها» في حين أن المدينة ذاتها صارت صورة مرجعية زائفة أطلق الشاعر من خلالها بحماس رؤيته الشعرية. حقاً، في مثل هذا النوع من التشخيص، تتطلب رؤية المتحدث الحلمية «غموضاً ينفتح في لحظة انعكاس الذات النصية»، كما لاحظ بدهاء الباحث الأدبي (جيمس ياكبسون) في دراسته الخاصة بعلم المنهج المتعلقة بالتشخيص[٢٥]. لقد رأى باكسون أن التشخيص يستدعي الكثير من التأملات الشعرية الماورائية على اللغة ذاتها. ولذا فإن المدينة تحوَّلت من مجرد عرض محاكاتي للأشياء الجامدة إلى نص يدخل إليه كل من المتكلم والقارئ. هذا النمط من التشخيص، طبقاً لياكبسون، يخلق أيضاً وهم خط الرحلة المتواصلة التي يرتحل فيها المتحدث الحالم عبر ترتيب متحد المركز من التراكيب «المكبوحة»، يؤكد فيها التمثل الأنطولوجي لمستويات الحلم إلى الواقع المستيقظ حيلةَ ونصيَّةَ كلِّ سجل القصيدة.

«طبيعية الانعكاسية الذاتية وحدها لنصوص تشخيصية كهذه النصوص التي تُبرز باستمرار تعقيدات تراكيبها المجازية وابتكاراتها الشعرية الخاصة تُسلمها إلى تخوم المجاز الأصيل، وذلك لأن النص الذي يصرِّح بتركيبه المبهم هو حقاً يقول (غير ما) يتضمنه مقداره السردي. إنه يفصح ضمنياً عن التوتر بين العادي المتوقع، فعل التشخيص البسيط وقوته الدرامية المختزلة غالباً، وبين الإمكانية الأدبية للعبارة المجازية التي -إذا ما ضغطت إلى محدوديتها (أقاصيها) -كانت لها القدرة على أن تستثير كل الخلق التقليدي من جديد» [٢٦].

تغلِّف «القصيدة الأخيرة» وجهة نظر الشاعر المتعلقة بجودة لغته التخيلية: الواقع المثار لا معنى له خارج القصيدة. اللغة تُضربَ وتجهد لتأتي إلى الوجود بعالم نقيٍّ أصيل، ولتستثير رؤية فنية استثنائية. وعلى مهل يجد هذا الوصف طريقه صوب الكشفَ في نهاية المقطوعة الثانية[٢٧]:

كلُّ آجرّة فيك
كلّ المآذن، كلَ الحجارةِ
تشكره،
تشكر الله
أجرى مياه الجمال بآجرّها ومآذنها
ومنازلها.
والقصيدةُ،
كل التماعة حرفٍ بهذي القصيدةِ
تشكره،
تشكر الله ألقى بها قطرة من رذاذ
تناثر من بحر أندائه...

* * *

(قادني قميص الكلمات
وقاد الحروفَ العمياء

المدينة تحوَّلت من مجرد عرض محاكاتي للأشياء الجامدة إلى نص يدخل إليه كل من المتكلم والقارئ

إلى أحياء المدينة العتيقة
فاستعادت الحروف ذاكرتها
وبصرها
رأت رخام اللغة يتدلى بين السماء والأرض
وضوء المعنى يبرق
ويتنزل من قبة العرش
لم يكن حلماً
كان حقيقة مبتلة بندى الليل ونشوة النهار الأخضر.

من الاستخدام الخاص للغة تولدت لغةٌ هي أداةٌ ورسالة معاً، الدَّال فيها يشير إلى المدلول. ومع هذا فإن المدلول فيها لا وجود له إلاّ في التحقق البديع للدَّال. صنعاء المقالح هي نتاج مزج الكلمات بالصور والرموز. إنها مدمجة بإحكام في شبكة من الاستجابات والتناظرات، وهذه المشاركة في كينونة أكبر تفسِّر التداخل الدائم بين الحالة ومشهد المدينة، بين الفاعل والمفعول، بين العقل المبدع وموطنه. وأحياناً اندمجت الروح ومحيطها لدرجة أن من غير الممكن أن تقرر أحياناً ما إذا كان الشاعر يستخدم الوصف لما يحيط به كتعبير لحالته أو أن حالاته -على العكس- ناجمةٌ عن المحيط ذاته.

في «كتاب صنعاء» تلمُّسٌ دائمٌ للنقطة الصامتة «لتحوُّل العالم» (لنستخدم عبارة إليوت[٢٨])، وهي حالة ليِّنة مطواعة لما لا حراك فيه، إحساس ميتافيزيقي بالسكينة تتضمن، بدلاً من أن تستبعد، وعياً رؤيوياً كامناً في محيط الفنان المديني.

ومن خلال وضع (صنعاء) «الحقيقية» و(صنعاء) «الروحية» جنباً إلى جنب، نجح الشاعر في خلق ما أشار إليه الناقد الأدبي (بريان ماكهيل) بـ«الوسط المستبعد»، وهو عالم شفاف يتحدى كلاً من محدوديات السرد الخيالية المحتملة، وحقائق الحياة الملموسة[٢٩]. اللغة، بالنسبة للمقالح هي أداة وحيدة يستطيع الشاعر بها أن يكتشف مدينته؛ إنها تشق طريقها صوب بُعْد الأشياء الموهمة، ذلك الجانب المادي الشاهق في التسامي. وهكذا تصير المجموعة الشعرية «إقراراً» بأن ثراء مدينة الشاعر عصيٌّ على الوصف، وأن ثراءها المرئي هو حقاً لا ينضب ولا يستنفد. وبالتركيز على حس «الاتحاد الصوفي»، يخلق المقالح واحته الشعرية التي لا حدود لها، حيث القتامة ليست فقط مسموحة، بل هي محتضنة. وبهذا صار الشاعر فناناً بارعاً في استغلال العديد من الاحتمالات والمصادفات التي تملأ الوجود المديني. إن الحلزونية اللامتناهية بين هاتين المدينتين تخلق مجلداً فريداً يُوكل للشعر وللغة رسالة خاصة ألا وهي: في عالم الحيرة والتعقيد تستعيد الكلمات النظام. إنها تبني مدينة بديلة، مدينة دفينة ذات روعة لا يمكن حدسها، موجودة قبل كل شيء، في عقل الشاعر، «الرائي والمتكلم» كما قال فرسلويز، كما أنها موجودة أيضاً في عقل كل حكيم قادر على الإعجاب، ويقظ بما يكفي كي يلحظها ويعيها، الجمال الذي كان، المقالح القاطن الناضج في المدينة، قادراً على اقتناصه، بل وأكثر أهمية من ذلك، كان قادراً على استدعائه وصياغته.

اللغة، بالنسبة للمقالح هي أداة وحيدة يستطيع الشاعر بها أن يكتشف مدينته؛ إنها تشق طريقها صوب بُعْد الأشياء الموهمة، ذلك الجانب المادي الشاهق في التسامي

الهوامش:

(١) عبدالعزيز المقالح: كتاب صنعاء: منشورات رياض الريس، لندن، ٢٠٠٠م.
(٢) ينظر، على سبيل المثال: «عشبة أزال»: قراءات في الشعر اليمني، منشورات اتحاد الأدباء و الكتاب العرب، ٢٠٠٢م، الفصل الرابع. محمد الخولي: «عناوين بين الأجنحة»، البيان، ٢٠٠٠/٤/١٠، ص٢٦. محمد صالح الجرادي: «القرية هي العالم كله»، الوطن، ٢٠٠٢/٩/٩، ص١٤. أحمد ياسين السليماني: «يوتوبيا جديدة عبر الكلمات»، أخبار الأدب، ٢٠٠٢/٧/٧، ص١٧.
(٣) وليم شارب وليونارد وللّوك: «قراءة المدينة الحديثة» ضمن كتاب: رؤى عن المدينة الحديثة، تحرير: وليم شارب وليوناردو وللوك (بالتيمور: منشورات جامعة جون هوبكنز، ١٩٨٧)، ص ١- ٥٠.
(٤) عن «المجاز» بهذا المعنى ينظر أيضاً: ساير. إن. جرينفلد: «سياسة المجاز والأمثولة»، أجناس، العدد ٢٤ (١٩٩١)، ص ٢٣٣ - ٢٥٥.
(٥) عن لاخطية النص بوصفها سمة حداثية ينظر: وليم. تي. نون: الأدب الحديث والإحساس بالزمن، ضمن: أفكار، العدد ٣٣ (١٩٥٨)، ص٥٧١ - ٦٠٣.
(٦) تعتمد هذه السيرة الموجزة على ما ساقه روبرت كامبل في: الكتّاب العرب المعاصرون، بيروت: جامعة القديس جوزيف، ١٩٩٦، ص١٢٣٣ - ١٢٣٦.
(٧) عبدالعزيز المقالح: كتاب صنعاء، ص ١٥- ١٧.
(٨) علي أحمد سعيد (أدونيس): الأعمال الشعرية الكاملة، دمشق، دار المدى، ١٩٩٦، المجلد الأول، ص٤٦٥.
(٩) القرآن الكريم، سورة الزمر، الآية (٧٣).
(١٠) الآية بترجمة عبدالله يوسف علي: معاني القرآن الكريم، لندن، مطبوعات الأمانة، ٢٠٠٤، ص١٢٠١.
(١١) فرسوليس، ص٥٤، ٥٥.
(١٢) آنا ماريل شميل: عالم جلال الدين الرومي، حياة الشاعر الصوفي العظيم وأعماله، بوسطن، سمبهالا، ١٩٩٢، ص١٦٠.
(١٣) نفسه، ص١٥٩.
(١٤) عبدالعزيز المقالح: كتاب صنعاء، ص ١٠٧- ١٠٩.
(١٥) جاك لاكان: وظيفة الكلام ومجاله واللغة في التحليل النفسي، كتابات: مختارات بترجمة آلان شريدان، نيويورك، نورتون، ١٩٧٧، ص٣٠ - ١١٤. وينظر أيضاً، بورس فنك، الذات اللاكانية بين اللغة واللذة، برنستون إن. جي، منشورات جامعة برنستون، ١٩٩٥.
(١٦) سكوت سيمبسون: مصادر الواقعية السحرية، ضمن كتاب: الواقعية السحرية: النظرية، التاريخ، المجتمع، تحرير: لويس باركينستون زامورا و وندي. بي. فاريس، دورهام: منشورات جامعة ديوك، ١٩٩٥، ص١٥٤.
(١٧) لويس باركينستون زامورا و وندي. بي. فاريس، مدخل : طيور الدياكيري والببغاء الفلوبيري، ضمن المرجع السابق نفسه، ص٧، ٨.
(١٨) عبدالعزيز المقالح، كتاب صنعاء، ص ٦٧ - ٦٩.
(١٩) فرسلويس، ص١٤٣.
(٢٠) عبدالعزيز المقالح، كتاب صنعاء، ص ١٠٣ - ١٠٥.
(٢١) فرسلويس، ص٢١٥.
(٢٢) عبدالعزيز المقالح، كتاب صنعاء، ص ٢٣٤.
(٢٣) نفسه، ص١٤٧ - ١٥٠.
(٢٤) صمويل. آر. ليفن: اللغة المجازية، ضمن كتاب: المجاز والأسطورة والرمز، تحرير: مورتون. دبليو. بلومفيلد، كامبردج، إم أيه: منشورات جامعة هارفرد، ١٩٨١، ص٢٣ - ٣٨. وينظر أيضاً: ليون والدأوف: وردزورث في غنائياته الكبرى: الفن وسيكولوجية التمثيل الذاتي، كولمبيا، إم أوه، منشورات جامعة ميسوري، ٢٠٠١، ص٦٠- ٦٤. وينظر أيضاً: نيوتن. بي. ستالكنيتش: بحار الفكر الغريبة: دراسات في فلسفة وليم وردزورث عن الإنسان والطبيعة، بلومنجتون، منشروات جامعة إنديانا، ١٩٥٨.
(٢٥) عبدالعزيز المقالح، كتاب صنعاء، ص ١٦١ -١٦٢.
(٢٦) جيمس. جي. ياكبسون: شعريات التشخيص، كامبردج، منشورات جامعة كامبردج، ١٩٩٤، ص٨٧.
(٢٧) نفسه، ص ٩٤، ٩٥، ١٦٣.
(٢٨) عبدالعزيز المقالح: كتاب صنعاء، ص٢٣٧ - ٢٣٩، وعن هذه الحيلة الشعرية ينظر أيضاً: فرسوليس، ص١٩٢ -٢١٧.
(٢٩) ينظر، فرسوليس، ص١٧٢ -١٩١. وينظر أيضاً: تي. إس. إليوت: أربع رباعيات، هاركورت بريس و كمبني، لندن، ١٩٤٣، ص١٣-١٦.

ترتيلة البدء

دراسة أسلوبية

علي محمد الأمير*

ترتيلة البدء

جئت عرافًا لهذا الرمل
أستقصي احتمالات السوادْ
جئت أبتاع أساطيرَ ووقتًا ورمادْ
بين عينيَّ وبين السبت طقسٌ ومدينةْ..
خدر ينساب من ثدي السفينةْ
هذه أولى القراءات
وهذا ورق التين يبوحْ
قل: هو الرعد يعري جسد الموت
ويستثني تضاريس الخصوبةْ
قل: هي النار العجيبةْ
تستوي خلف المدار الحرِّ تينًا جميلاً وبكارة
نخلة حبلى،
مخاضًا للحجارةْ.

* * *

من شفاهي تقطر الشمسُ
وصمتي لغة شاهقة تتلو أسارير البلاد
هذه أولى القراءات وهذا وجه ذي القرنين
عادْ
مشربًا بالملح والقطران عادْ
خارجًا من بين أصلاب الشياطينِ
وأحشاء الرمادْ.
حيث تمتد جذور الماء
تنفضُّ اشتهاءات التراب
يا غراباً ينبش النارَ...
يواري عورة الطين وأعراس الذبابْ.
حيث تمتدُّ جذور الماءِ
تمتد شرايين الطيور الحمرِ،
تسري مهجة الطاعونِ،
يشتدُّ المخاضْ
يا دمًا يدخل أبراج الفتوحات
وصدرًا ينبت الأقمارَ والخبزَ الخرافيَّ
وشامات البياضْ.

* باحث من السعودية.

مدخل:

يُعَدُّ الشاعر محمد الثبيتي[1] أحد أهم رموز الشعر العربي في المملكة العربية السعودية, ومن أبرز شعراء جيل الثمانينيات فيها, وواحد من رواد القصيدة الحديثة, ليس على المستوى السعودي فحسب، بل على المستوى العربي أيضاً؛ إذ استطاع بمهارة واقتدار أن يؤسس لنفسه مكاناً ومكانة متميزين في المشهد الثقافي، من خلال دواوينه الخمسة: «عاشقة الزمن الوردي» (١٩٨٢), «تهجيت حلماً تهجيت وهماً» (١٩٨٤), «التضاريس» (١٩٨٦), «موقف الرمال موقف الجناس» و«بوابة الريح».

فقد مثّلت تجربته الشعرية علامة فارقة في مسار الشعر العربي في المملكة، وإضافة مميزة للشعر العربي الحديث، خاصة بعد صدور ديوانه الثالث «التضاريس».

ومزية الثبيتي -المسكون بالبداوة الأنيقة- عن غيره من شعراء الحداثة تمثّله ومن ثم انطلاقه من إرث عظيم أبدعه شعراء العربية عبر عصورها, تشبعت به روحه, ووعاه حسه, فلم يَثُرْ عليه, بل استطاع أن يجعل من حداثته امتداداً طبيعياً له, فعنه يصدر وإليه يرد, دون أن تتخطفه منازع التجريب, أو تزل به قدمه شرقا. فهو القائل في ديوانه «تهجيت حلما تهجيت وهما» تحت عنوان «صفحة من أوراق بدوي":

هذا بعيري على الأبواب منتصبا
لم تعش عينيه أضواء المطارات
وتلك في هاجس الصحراء أغنَيتي
تهدهد العشق في مرعى شويهاتي
أتيت أركض والصحراء تتبعني
وأحرف الرمل تجري بين خطواتي
يا أنت لو تسكبين البدر في كبدي
أو تشعلين دماء البحر في ذاتي
فلن تزيلي بقايا الرمل عن كتفي
ولا عبير الخزامى من عباءاتي.

لم تكن حداثة الثبيتي مجرد محاكاة للسائد في أوساط النخب الشعرية في الوطن العربي من حوله، وإنما كانت استجابة واعية لتجربة حياتية يمتزج فيها همُّه الخاص بالهمِّ الجمعي. بدأت مؤشرات ذلك من خلال ديوانه الأول "عاشقة الزمن الوردي". ويظهر من هذا العنوان -الذي يبدو غارقا في الرومانسية- عدم احتفائه بالحداثة الشعرية، في الوقت الذي حملت نصوصه مفارقات على مستوى اللغة والرؤية يمكن وصفها بالإرهاصات التي بدأت تتشكل ملامحها في ديوانه الثاني "تهجيت حلماً تهجيت وهماً". وما إن وصل إلى ديوانه الثالث (التضاريس) حتى كان قد اكتمل وعيه بالحداثة الشعرية، فجاءت تجربته على قدر من الخصوصية التي انماز بها صوته الشعري عن غيره من شعراء جيله، الذين لم تكن حداثة البعض منهم سوى مجرد محاكاة للوافد. فليست مصادفة -إذن- أن يختم الثبيتي ديوانه "التضاريس" بقوله:

حسناً أيها الفارس البدويّ
هل تجرعت حزن الغداة
وصبر العشي؟
أرى وجهك اليوم خارطة للبكاءِ
وعينيك تجري دماً أعجمي.

وقد صدرت مؤخرا (٢٠٠٩) المجموعة الكاملة للشاعر الثبيتي التي ضمت دواوينه الخمسة مرتبة ترتيباً يبدأ بآخر دواوينه وينتهي بأولها، فيبدأ بديوان بوابة الريح، يليه ديوانه الرابع موقف الرمال موقف الجناس، ثم «التضاريس»، ثم «تهجيت حلماً تهجيت وهماً»، وفي الأخير يأتي ديوانه الأول «عاشقة الزمن الوردي». وهي في مجموعها دواوين الشاعر التي تضمها المجموعة الكاملة.

وقصيدته «ترتيلة البدء»[2] هي أولى قصائد ديوانه «التضاريس» الذي صدر عن نادي جدة الأدبي، بخط الشاعر، وكان قد أحدث في حينه ضجة في المشهد الثقافي السعودي، ما يزال صداها يتردد في أوساط الشعراء والمهتمين حتى يومنا هذا.

كانت حداثة الثبيتي استجابة واعية لتجربة حياتية يمتزج فيها همُّه الخاص بالهمِّ الجمعي

المقدمة:

إن دراسة الإيقاع ليست بالدراسة

الهينة أو اليسيرة؛ لغياب المعيارية الدقيقة عن هذا النوع من الدراسات، إضافة إلى كثرة ما أثير حـول مصطلح «الإيقاع» من القضايا في النقـد الحديث، خاصة في مـا يتعلق بالإيقاع الداخلي أو ما يسـمى «الكيفي».

ولمـا كان للشبيتي أسـلوبه الشـعري المميـز، إن على مسـتوى البناء اللغوي أو على مسـتوى الإيقاع، فقد وقع الاختيار على دراسـة أسـلوب هذا الشـاعر من خلال دراسـة نص من نصوصه الشعرية، وتحديدا نـص «ترتيلة البـدء»، لما يتمتع به هذا النص من ثراء موسـيقي يستحق الدرس. وقد حددت الدراسـة من خلال العنوان أنها سـتتناول جسـد النص من زاويتي البنـاء اللغوي والإيقـاع؛ أي أنها ستركز على الظواهر الإيقاعية التي حفل بها النص وأفضت بها لغته، متلمسـة ما لهـذه الظواهر من نـواتج دلالية، إضافة إلى جماليات النص الشعرية.

ولأن الدراسة سـتتناول جسد النص (لغتـه) في دراسـة أسـلوبية فـإن هذا يعني أن الأداة المسـتخدمة هنا هي المنهج الأسلوبي؛ كونه الأنسـب من بين المناهج النقديـة الأخـرى لدراسـة هـذا النص دراسة علمية متجردة، وصفية لا معيارية، لا شـأن لهـا بإطلاق الأحـكام. وبما أن عنوان الدراسـة (تجليات الإيقاع) يهدف إلى الكشـف عـن ذلك الحضـور المؤثر والفاعل للإيقاع فـي النص، ليس تأثيرا جماليا فحسب بل ودلاليا؛ فإن ذلك يعني ضرورة الاسـتعانة بالمنهج السـيميائي، لاسـيما في ما يتعلق بالمخرجات الدلالية لما يمكن وصفه بظواهر أسلوبية وإيقاعية في النص موضوع الدراسة.

وقد اقتضى ذلك أن تسـير خطوات التحليـل وفق الآتي: بعـد المقدمة فصل خصـص لدراسـة البنيـة الإيقاعية في النص. ويتنـاول المبحث الأول منه مفهوم الإيقاع على المستوى التنظيري. وسيدرس المبحث الثاني البنية الوزنية (العروضية) فـي النـص. وسـيكون المبحـث الثالث لدراسة الإيقاع على مسـتوى الأصوات، ثم على المسـتويين الصرفـي والبديعي. أما الفصل الثاني فسـيتجه إلى المستوى الدلالي والتحليل. ويقف المبحث الأول فيه على المغامرة فـي «ترتيلة البدء» ومغامرة العقل الأولى. ويقـف المبحث الثاني على اسـتنطاق النـص. أمـا المبحـث الثالث فسـيكون مخصصا للإشارة إلى عدد من الظواهر الأسلوبية التي ستكتفي الدراسة بالإشـارة إليها فقط؛ نظرا لضيق الوقت المتاح لهذه الدراسة التي تتوق إلى استكناه كل طاقات النص الجمالية والدلالية، غير أنها سـتقتصر -مضطرة- على ما ذكر، علـى أمل أن تتاح للـدارس لاحقا فرص أخرى يتابع من خلالها دراسة هذا النص ونصـوص أخرى للشبيتي تغـري الدارس بالوقوف أمامها، بل بالتوقف مليا أمام ما حفلت به من شـعرية وطرائـق في البناء الفني يتغياها النقد ويتوق أبدا إليها.

الفصل الأول: المستوى الصوتي والتحليل الأسلوبي

١. مدخل نظري حول مفهوم «الإيقاع»:

ما الإيقاع؟ سـؤال يلـح على الدارس مادام سـيمضي إلى كشـف تجلياته في النص الذي هو موضع دراسته. لم يجمع دارسـو الإيقاع، قدمـاء ومحدثون، على تعريـف محدد وواضح له، بـل «يبدو أن العرب ليسـوا وحدهم الذين يشكون من زئبقية مفهـوم الإيقـاع وصعوبة وصفه وتحديـده. (إذ) يصف جاكبسـون لفظة الإيقاع بأنها ملتبسة إلى حد ما»[٣].

ويذهب الدارسـون إلـى أن أول من اجتهـد في تحديد الإيقاع هم اليونان [٤]. وأما على المستوى العربي، فإن «ابن سينا (٣٧٠ - ٤٢٨) الذي يعتبره البعض أول من ذكر -أو عـرّف على الأصـح- مصطلح الإيقاع من نقاد العرب، فقد عرّف الإيقاع في كتابه «الشـفاء»... بقوله: إن الإيقاع مـن حيث هو إيقاع هـو تقدير ما لزمان النقـرات، فـإن اتفق أن كانـت النقرات منغمـة كان الإيقـاع لحنـاً، وإن اتفق أن كانت محدثـة للحروف المنظم منها كلام، كان الإيقاع شعرياً» [٥].

أمـا إذا انتقلنا إلـى العصر الحديث فسـنجد أن إشـكالية الإيقاع هي الأبرز

من بين إشكاليات شعر الحداثة، لاسيما وأنصار قصيدة النثر قد صيروا للرموز والأشكال الهندسية إيقاعاً، وشمل الإيقاع كل الأجناس الأدبية.

قد يعزى غموض مصطلح «الإيقاع» إلى تداخله مع تعريف الموسيقى والعروض والوزن؛ لالتباس الحدود فيما بينها؛ فغموض المصطلحات وكثرة التعريفات قد ولدا لبساً مزمناً لم يجمع القدماء ولا المحدثون على البت فيه، فيما ظل الشعر يسير إلى غايته، غير عابئ بما يثار حوله من مثل هذه القضايا أو تلك، شأنه في ذلك شأن كل جميل عصيّ على استكناه الجمال فيه رغم كثرة واصفيه.

وإذا كانت الموسيقى علماً له حدوده، والعروض والوزن كذلك، فإن الإيقاع هو الذي يكثر حوله الاختلاف. لكننا إذا عرفنا أن الوزن كمي (يقوم على عدد التفعيلات) والإيقاع كمي وكيفي، بان لنا أن الإيقاع أعم وأشمل من الوزن المتمثل في العروض بشقيه: عروض اللسان، وعروض النص. ومن هنا يصبح الإيقاع في النص جماعاً من المعرفة العامة كما في عروض اللسان، والمعرفة الخاصة كما في عروض النص، وفي بقية مستويات الإيقاع الأخرى، الصوتية والبديعية والصرفية. وهنا ينماز الإيقاع عن الوزن بخصوصيته وقربه من الشاعر؛ كون الإيقاع يعكس حس الشاعر لحظة اختياره مفردته، ولا يكون هذا الاختيار متأتياً من مجرد مطابقة اللفظة للمعنى المراد؛ إذ لا معنى للمفردة في الشعر، وإنما هناك دلالة تؤديها عوامل مجتمعة في المفردة، أحدها الإيقاع المستكن في أصواتها (صوائتها وصوامتها)، مع الأخذ بالاعتبار ما يجاورها من الألفاظ. أليس الإيقاع، وفق تعريفه في المعجم الوسيط، «اتفاق الأصوات وتوقيعها في الغناء»[٦]؟ إلا أن الإيقاع بخلاف النغم الذي هو «كما نص عليه الموسيقيون العرب (...): صوت لابث زماناً على حد ما من الحدة الكمية»[٧].

وقد تطور هذا الإيقاع الكمي، المتمثل في التفعيلة مع الشعر الحر، مبتعداً عن نظام البحر، ومن «يجري موازنة بين الشعر القديم والشعر الحديث على مستوى إيقاعي يجد البون شاسعا بينهما؛ ففي حين يقوم الشعر القديم على نظام البحر، فلا يمنح الشاعر هامشاً واسعاً في التصرف الإيقاعي، نجد الشعر الحديث يقوم على وحدة التفعيلة، مما جعل الهامش مختلفاً نسبياً»[٨].

أما في جانب الإيقاع الكيفي فمن الصعب الإحاطة بكل تمظهراته، خاصة بعد أن امتدّ خارج حاسة السمع إلى: إيقاع الدلالة، والإيقاع المرئي مثل إيقاع البياض، والتخييلي مثل إيقاع الصورة. ويبقى لكل ناقد من النقاد في هذه الجزئية من الإيقاع شرعته ومنهاجه، الأمر الذي زاد الطين بلة وجعل من مصطلح «الإيقاع» إشكالية تتسع على الدوام، وتتضارب حوله المفاهيم. ويصعب على مثل هذه الدراسة الإحاطة بمصطلح «الإيقاع» في تطور مفاهيمه وإشكالاتها؛ وذلك لسببين: أولهما: اتساع مفهوم «الإيقاع» الذي يوشك أن يصبح علماً مستقلا بذاته يحتاج لأن تفرد له دراسات متخصصة. والسبب الثاني: موضوع الدراسة الذي يحتم على الدارس دراسة الإيقاع في نص بعينه. وقد أرادت الدراسة أن تشير من خلال هذا التمهيد إلى تطور مفهوم الإيقاع واتساعه وعدم اجتماع النقاد والدارسين فيه على كلمة سواء. أما عن أشكاله وتمظهراته في النص فهذا ما ستحاول الدراسة الكشف عنه في الحدود التي يتيحها نص «ترتيلة البدء».

٢. خصائص البنية العروضية:

نسج الشبيتي قصيدته «ترتيلة البدء» على تفعيلة بحر الرمل (فاعلاتن)، ولا أقول على بحر الرمل[٩]. وهذا البحر من دائرة المجتلب، وهو من البحور الصافية، وقيل إنه «سمي رملا؛ لأن الرمل نوع من الغناء يخرج من هذا الوزن، (...) وقد كثر في شعر الأندلسيين، وأخرجوا منه ضروب الموشحات»[١٠]. مثل موشحة «جادك الغيث إذا الغيث همى" الشهيرة للسان الدين ابن الخطيب.

بني نص "الترتيلة" على أربع تفعيلات من تفعيلات هذا البحر: (فاعلاتن) التي تكررت خمسين مرة، و(فعلاتن) التي تكررت ثلاثا وعشرين مرة، و(فاعلان)

التي تكررت تسع مرات، و(فعلان) التي تكررت مرتين. وهذه التفعيلة الرابعة لم أجدها في زحافات وعلل بحر الرمل، وإلا فهي أقرب إلى (فعلاتُ) المحركة التاء، ولكنها جاءت بتاء ساكنة فعلاتْ = فعلان، جاءت في: "ورماد" (ن+ يبوح)، وكلتاهما قافية، وردت هذه التفعيلة لدى كثير من الشعراء، منهم على سبيل المثال إبراهيم ناجي في الأطلال:

يا حبيبى كلّ شيءٍ بقضاء/ ما بأيدينا خُلقنا تعساء

فاعلاتن فاعلاتن فعلان – فاعلاتن فاعلاتن فعلان

وتجدر الإشارة هنا إلى أن الفروق بين بنية إيقاع التفعيلة وبنية إيقاع البحر كثيرة، منها أن "بنية إيقاع البحر منتظمة في عدد منضبط من التفعيلات المتوالية في البيت الواحد والمتكررة في أبيات القصيدة. أما بنية إيقاع (التفعيلة) فمتحررة من ذلك الانضباط العددي، فتخضع لآليات الدفق الشعري، وتنوع كيفيات تشكيلات نظامه الإيقاعي على هيئات، منها نمط السطر، ومنها نمط الجملة الشعرية، ومنها نمط التدوير... إلى آخر ما هنالك من ذلك"[11]. وبسبب مشكلات التدوير «يمكن أن يحتار دارس موسيقى الشعر الحر إذا اعتبر كل سطر من أسطر القصيدة وحدة مستقلة. أما إذا أدرك «أنّ» القصيدة مدورة في كثير من أجزائها، فسوف تحل هذه المشكلات»[12]، وهذا ما لجأ إليه الدارس، فالنص جاء موزعاً على لوحتين، الأولى في ثلاثة عشر سطرا، والثانية في سبعة عشر سطرا، فأعاد صف النص من خلال دمج الأسطر المدورة، فكانت اللوحة الأولى في تسعة أسطر، بدلا من ثلاثة عشر، والثانية في ثمانية أسطر، بدلا من سبعة عشر؛ وذلك لكي يتسنى له الوقوف على التفعيلات مكتملة. فلو أخذنا على سبيل المثال:

جئت عرافًا لهذا الرمل
. ب . . / . ب . . / . ب
فاعلاتن/ فاعلاتن/ فاع
أستقصي احتمالات السوادْ
. . / . ب . . / . ب . ٥
لاتن/ فاعلاتن/ فاعلان

تفعيلة (فاعلاتن) توزعت بين (فاع) نهاية السطر الأول و(لاتن) بداية السطر الثاني، وعند التدوير تلتحم التفعيلة، ويستقيم السطر الشعري. ومن ثمّ يمكن توزيع التفعيلات لكامل النص. وقد تراوحت التفعيلات كماً عددياً في الأسطر بين تفعيلتين وتسع تفعيلات في السطر الواحد بعد التدوير، أما قبله فلم تتجاوز خمس تفعيلات.

بالنظر إلى (فاعلان) التي أصلها فاعلاتن دخلتها علة القصر فأصبحت فاعلاتْ = فاعلان، نجدها تكررت تسع مرات، ثمان منها في اللوحة الثانية، وواحدة فقط في اللوحة الأولى، لو أرجعنا النظر ثانية سنجد عددها في اللوحة الثانية بعدد أسطر اللوحة بل في نهايات أسطرها، بمعنى أن كل سطر في اللوحة الثانية انتهى بـ(فاعلان) كقافية، في حين أن التفعيلة التاسعة المتبقية في اللوحة الأولى، جاءت قافية في أول سطر من النص بعد تدوير أسطره. توضيح ذلك في الترسيمة الآتية:

اللوحة الأولى	اللوحة الثانية
.....(فاعلان)	.....(فاعلان)
.....	.....(فاعلان)
.....	.....(فاعلان)
.....	.....(فاعلان)
.....	.....(فاعلان)
.....	.....(فاعلان)
.....	.....(فاعلان)
.....	.....(فاعلان)
.....	.....(فاعلان)

هذه التفعيلة (فاعلان) كأنها جاءت في افتتاحية النص كإشارة أو تأسيس موسيقي في أذن السامع، أعقبه كف عنها أو إرجاء لها إلى اللوحة الثانية لتنتظم فيها كقافية من أولها إلى آخرها.

ولننظر في الصفحة التالية كيف بدا لنا النص بعد تدويره، وتقطيعه عروضيا، ووضع كل تفعيلة بلون يميزها، كإجراء يعين على دراستها.

١	جئت عرًا ب.. فاعلاتن	فن لهاذر ب.. فاعلاتن	رمل أستق ب.. فاعلاتن	صحتمالا ب.. فاعلاتن	تسسواد ب.٥ فاعلان		
٢	جئت ابتا ب.. فاعلاتن	ع أساطي ب ب.. فعلاتن	رووقتن ب ب.. فعلاتن	ورماد ب ب.٥ فعلان			
٣	بين عيني ب.. فاعلاتن	ي وبينس ب ب.. فعلاتن	سبتطقسن ب.. فاعلاتن	ومدينة ب ب.. فعلاتن			
٤	خدرنين ب ب.. فعلاتن	ساب من ثد ب.. فاعلاتن	يسسفينة ب.. فاعلاتن				
٥	هاذهي أو ب.. فاعلاتن	للقراءا ب.. فاعلاتن	ت وهاذا ب ب.. فعلاتن	ورقتتي ب ب.. فعلاتن	ن يبوح ب ب.٥ فعلان		
٦	قل هورع ب.. فاعلاتن	ديعرري ب ب.. فعلاتن	جسدل مو ب ب.. فعلاتن	ت ويستث ب ب.. فعلاتن	ني تضاري ب.. فاعلاتن	سل خصوبة ب.. فاعلاتن	
٧	قل هيننا ب.. فاعلاتن	رلعجيبه ب.. فاعلاتن					
٨	تستويخل ب.. فاعلاتن	فل مدارل ب.. فاعلاتن	حررتنني ب.. فاعلاتن	نن جميلن ب.. فاعلاتن	وبكارة ب ب.. فعلاتن		
٩	نخلتن حب ب.. فاعلاتن	لى مخاضن ب.. فاعلاتن	للحجارة ب.. فاعلاتن				

اللوحة الثانية:

١	من شفاهي ب.. فاعلاتن	تقطرش شم ب.. فاعلاتن	س وصمتي ب ب.. فعلاتن	لغتن شا ب ب.. فعلاتن	هقتن تت ب ب.. فعلاتن	لو أساري ب.. فاعلاتن	رل بلاد ب.٥ فاعلان		
٢	هاذهي أو ب.. فاعلاتن	لل قراءا ب.. فاعلاتن	ت وهاذا ب ب.. فعلاتن	وجه ذلقر ب.. فاعلاتن	نين عاد ب.٥ فاعلان				
٣	مشرين بل ب.. فاعلاتن	ملح ولقط ب.. فاعلاتن	ران عاد ب.٥ فاعلان						
٤	خارجن من ب.. فاعلاتن	بين أصلا ب.. فاعلاتن	بششياطي ب.. فاعلاتن	ن وأحشا ب ب.. فعلاتن	ءررماد ب.٥ فاعلان				
٥	حيث تمتد ب.. فاعلاتن	دجذورل ب ب.. فعلاتن	ماءتنفض ب.. فاعلاتن	ض شتهاءا ب.. فاعلاتن	تتتراب ب.٥ فاعلان				

٦	ياغرابن . ب .. فاعلاتن	ينبشنا . ب .. فاعلاتن	ريواري ب ب .. فعلاتن	عورتطلطي . ب .. فاعلاتن	ن وأعرا ب ب .. فعلاتن	س ذئباب . ب . ٥ فاعلان			
٧	حيث تمتد . ب .. فاعلاتن	دشرايي ب ب .. فعلاتن	ن طيطيورل . ب .. فاعلاتن	حمرتسري . ب .. فاعلاتن	مهجتططا . ب .. فاعلاتن	عون يشتد . ب .. فاعلاتن	دلخاص . ب . ٥ فاعلان		
٨	يادمن يد . ب .. فاعلاتن	خل أبرا ب ب .. فعلاتن	جل فتوحا . ب .. فاعلاتن	ت وصدرن ب ب .. فعلاتن	ينبتل أق . ب .. فاعلاتن	مار ولخب . ب .. فاعلاتن	زل خرافي . ب .. فاعلاتن	ي وشاما ب ب .. فعلاتن	تل بياض . ب . ٥ فاعلان

في مجيء (فاعلان) قافية وهي ذات البنية الوزنية المنتهية بساكنين، ما يزيد القافية فاعلية، إذ التسكين فيها «يدفعنا إلى التوقف القسري، مما يحيل الكلمة الأخيرة قافية بارزة في النص؛ لأن الاندفاعة النفسية والصوتية تتوقف بعد أن تلاحقت من بداية البيت حتى بلوغنا القافية»[١٣]، هذا حين تكون تفعيلة القافية منتهية بساكن واحد، لكن الإيقاع مع (فاعلان) المنتهية بساكنين سيكون حتماً أكثر تجلياً، وتوافقاً مع النفس. وسيتعرض الدارس للقافية لاحقا.

لو أعدنا قراءة الأسطر المختارة الآتية:

جئت عرافًا لهذا الرمل أستقصي
احتمالات السواد
فاعلاتن/ فاعلاتن/ فاعلاتن/
فاعلاتن/ فاعلان
. ب . . / . ب . . / . ب . . / . ب . . /
. ب . ٥

هذه أولى القراءات وهذا ورق التين يبوحْ
فاعلاتن/ فاعلاتن/ فعلاتن/
فعلاتن/ فعلان
. ب . . / . ب . . / ب ب . . / ب ب
. ٥

خارجًا من بين اصلاب الشياطينِ واحشاء الرمادْ
فاعلاتن/ فاعلاتن/ فاعلاتن/
فعلاتن/ فاعلان
. ب . . / . ب . . / . ب . . / ب ب . .
/ . ب . ٥

حيث تمتد جذور الماء تنفضُّ اشتهاءات التراب
فاعلاتن/ فعلاتن/ فاعلاتن/
فاعلاتن/ فاعلان
. ب . . / ب ب . . / . ب . . / . ب . .
/ . ب . ٥

سنجد وكأننا أمام نص من مجزوء الرمل في بنيته الكلاسيكية، غير أن مجزوء الرمل يأتي البيت فيه من أربع تفعيلات، كقول جبران خليل جبران:

أعطني الناي وغنِّ / فالغنا سرّ الوجود
فاعلاتن / فعلاتن – فاعلاتن / فاعلان

بينما هو في "ترتيلة البدء" خمس تفعيلات، وإذا كانت الخفة والرشاقة من سمات بحر الرمل، فمجزوؤه يزيده سرعة، لاختصاره الزمن المستغرق في البحر، وهذا يعني أن الثبيتي استخدم تفعيلة الرمل مستثمرا أهم طاقات هذا البحر الإيقاعية، حين استخدم (فاعلاتن) الصحيحة و(فعلاتن) المخبونة و(فاعلن) المحذوفة و(فعلان) المقصورة، وهذا التنوع من شأنه أنه يضفي على نصه مزيدا من الحيوية والثراء الموسيقي.

كما يلاحظ أن الثبيتي في هذا النص يعمد إلى ما يحقق له الاستقرار الموسيقي عندما يكون بصدد سطر قصير لا يتجاوز ثلاث تفعيلات، فلا يخرج في الأسطر القصيرة عن التفعيلة الأساسية للرمل (فاعلاتن) إلا في أضيق الحدود، مثال ذلك:

خدر ينساب من ثدي السفينةْ
ب ب . . / . ب . . / . ب . .
فعلاتن/ فاعلاتن/ فاعلاتن
قل: هي النار العجيبةْ
. ب . . / . ب . .

دنقل والثبيتي كلاهما يكتب قصيدة التفعيلة وقصيدة البحر ذات القافية الموحدة، وبذات المستوى الرفيع من الإبداع في كلتيهما

فاعلاتن/فاعلاتن
نخلة حبلى، مخاضًا للحجارة
. ب . . / . ب . . / . ب . .
فاعلاتن/ فاعلاتن/ فاعلاتن

مشربًا بالملح والقطران عادْ
. ب . . / . ب . . / . ب . ٥
فاعلاتن/ فاعلاتن/ فاعلاتن

لكنه عندما يكون في سطر مكون من أربع تفعيلات أو أكثر يستخدم مع (فاعلاتن) (فعلاتن) و(فاعلان)؛ لأن الزمن في السطر يتيح له فسحة أكبر للعب على تفعيلة هذا البحر.

كما يلاحظ عليه في هذا النص أنه دائما يفتتح سطره الشعري أو دفقته الشعورية بـ(فاعلاتن) الأصل ولم يخرج عنها إلا مرة واحدة بـ(فعلاتن) المخبونة حين قال:

خدر ينساب من ثدي السفينةْ
ب ب . . / . ب . . / . ب . .
فعلاتن/ فاعلاتن/ فاعلاتن

فبما أن الخدر تعطيل وخرق للسوية المعتادة أو المنتظمة خرق الإيقاع في النص نظامه المعتاد على البدء بـ(فاعلاتن) وجاء بـ(فعلاتن)، ليسهم الإيقاع في تقوية وإنتاج مزيد من الدلالة للخدر.

للرمل التام تفعيلة واحدة فقط، هي (فاعلن) المحذوفة التي حذف السبب الخفيف من آخرها، (فاعلاتن) تصبح (فاعلا = فاعلن). وهذه التفعيلة (فاعلن) لم ترد في "ترتيلة البدء" مطلقا، وإذا جاز خبن فاعلن لتصبح (فعلن) ثم بحثنا عن فعلن في هذا النص فلن نجدها كذلك؛ إذ لا فاعلن ولا فعلن، أي لا تفعيلة مطلقا، ومن ثم نستطيع القول إنه لا وجود للرمل التام في هذا النص.

والأمر كذلك بالنسبة لمجزوء الرمل، له تفعيلة واحدة (فاعلاتن)، وهي دائما صحيحة، ولها ثلاثة أضرب: صحيح (فاعلاتن)، وصحيح مسبغ أي زاد ساكن في آخر التفعيلة لتصبح (فاعلاتان)، ومحذوفة (فاعلن). ولا وجود في النص لأي من هاتين التفعيلتين (فاعلن وفاعلاتان). يخرج الدارس من هذا بنتيجة مفادها أن الثبيتي أخذ من إيقاع الرمل روحه الغنائية دون تمثل لشرطه الإيقاعي، كما هو في قصيدة البحر، تامة ومجزوءه؛ إذ راح الثبيتي يمخر في هذا البحر وفق إيقاعه الخاص والشخصي.

وعلى مستوى القافية التي تتمتع بأهمية كبرى في الشعر، قديمه وحديثه، بما لها من جرس صوتي عجيب التأثير في الأذن وفي النفس، نجدها قد تشكل في قصيدة البحر عبئًا على شاعر فقير في معجمه اللغوي، فتصبح بالنسبة له -كما وصفها نزار قباني- لافتة حمراء تصرخ بالشاعر: قف! فيقف ليعود من جديد وقد سكبت الثلج على وقوده المشتعل وفقد كثيرا من حالته الشعورية فيقع في النثرية [١٤]. وربما اختلف الأمر مع قصيدة التفعيلة؛ إذ «تسهم القافية إسهاما جلياً في إنجاز البنية الإيقاعية للشعر الحديث، وتبرئته من شائبة النثرية التي تهدد كيانه وفرادته[١٥]. زد على ذلك أن «مطمح الشعرية الأهم هو الخروج عن كل نمطية. ومواكبة حرارة الإبداع في تدفقه المستمر وهو ينفلت من القوالب الجاهزة»[١٦].

وبالرغم من ذلك سيكتشف من يقرأ شعر الثبيتي ارتباطه الوثيق بالشكل الشعري القديم، خصوصا على مستوى القافية، في معظم قصائده التي كتبها بنظام التفعيلة، شأنه في ذلك شأن عدد من شعراء التفعيلة الذين يأتي في مقدمتهم أمل دنقل. ودنقل والثبيتي كلاهما يكتب قصيدة التفعيلة وقصيدة البحر ذات القافية الموحدة، وبذات المستوى الرفيع من الإبداع في كلتيهما.

بالنظر في المفردات التي تنتهي بها أسطر النص مشكلة قوافي لها نجد: السواد، ورماد، البلاد، عاد، عاد، الرماد؛ كما نجد: ومدينة، السفينة، الخصوبة، والعجيبة، والبكارة، والحجارة، والتراب، والذباب، والمخاض، والبياض. وكلها مفردات اشتملت على خصائص القافية المقيدة المنتهية بالساكن، وقد ميزنا كل روي برمز، كالآتي:

جئت عرّافا لهذا الرمل أستقصي
احتمالات السوادْ (أ)
جئت أبتاع أساطيرَ ووقتًا ورمادْ (أ)
بين عينيَّ وبين السبت طقسٌ ومدينةْ.. (ب)
خدر ينساب من ثدي السفينةْ (ب)

الثبيتي يمتلك فهمه الخاص للتجديد غير المنبت عن الذائقة الأصيلة لموسيقى الشعر والتي تربت روحه في أحضانها، وإن كانت هذه الروح الحديثة لها همومها وقضاياها الملحة في الخروج من أسر القوالب الجاهزة على مستوى اللغة والفكر والإيقاع

هذه أولى القراءات وهذا ورق التين يبوحْ (ج)
قل: هو الرعد يعري جسد الموت
ويستثني تضاريس الخصوبةْ (د)
قل: هي النار العجيبةْ (د)
تستوي خلف المدار الحرِّ تنينًا جميلاً
وبكارة (هـ)
نخلة حبلى مخاضًا للحجارة (هـ)
من شفاهي تقطر الشمس وصمتي لغة
شاهقة تتلو أسارير البلاد (أ)
هذه أولى القراءات وهذا وجه ذي
القرنين عادْ (أ)
مشربًا بالملح والقطران عادْ (أ)
خارجاً من بين أصلاب الشياطين
وأحشاء الرمادْ (أ)
حيث تمتد جذور الماء تنفضُّ اشتهاءات ال
تراب (و)
يا غراباً ينبش النار يواري عورة الطين
وأعراس الذبابْ (و)
حيث تمتد شرايين الطيور الحمر تسري
مهجةٍ الطاعون يشتدُّ المخاضْ (ز)
يا دماً يدخل أبراج الفتوحات وصدراً
ينبت الأقمار والخبز الخرافي وشامات
البياضْ. (ز)

وإذا كانت القافية -باتفاق العروضيين- تتكون من آخر ساكنين مع ما بينهما من المتحركات مع المتحرك الذي يسبق الساكن الأول، فإنها تكون في (أ، ج، و، ز) والتي رويها (الدال والحاء والباء والضاد) من القوافي المقيدة المنتهية بالتسكين بل بساكنين، وهي من نوع المترادف، لعدم وجود متحرك بين ساكنيها. أما القوافي (ب، هـ، د) التي رويها (النون والباء والراء) فهي قواف من نوع المتواتر، لوجود متحرك واحد بين ساكني كل منها، وكلها وقفات كبرى تلجئنا إلى الصمت بعد تدفق جارف لنفس محتد، حتى تكون العودة لاستئناف ما بعدها أكثر هدوءا.

وإذا كان الثبيتي قد التزم (فاعلان) المنتهية بساكنين في النهايات خاصة في اللوحة الثانية، فهو قد التزم كذلك (فاعلاتن) بداية له في كل أسطر القصيدة، وكأنه حرص على أن يبدأ هادئا، وكلما امتد به السطر أصبح أكثر سخونة وأكثر اشتغالا على التفعيلة. ولم يخرج عن البدء بـ(فاعلاتن) إلا مرة واحدة حين وجد نفسه وجهاً لوجه مع الضد مع الخدر، فخرج عن (فاعلاتن) إلى ما يناسب الخدر نفسياً، وهو إيقاع (فعلاتن) لتتابع حركاتها. وكأن عدم انضباط الإيقاع هنا يتناسب مع عدم الانضباط العقلي في حالة الخدر.

خدر ينساب من ثدي السفينة

هذا الحضور المهيمن للقافية عكس إدراك الثبيتي لأهميتها موسيقياً؛ إذ لم يتحرر من القافية -وهو يكتب شعرتفعيلة- إلا بالقدر الذي يتيح له التنويع فيها والانعتاق من رتابتها المتمثلة في التزام قافية موحدة. وقد لاحظنا التزامه تفعيلة الرمل وعدم خروجه عنها إلى أي من البحور القريبة منه، كما فعل السياب على سبيل المثال في "جيكور أمي" حين مزج مع الرمل بحرين هما الخفيف والرجز [١٧]. وكما التزم الثبيتي تفعيلة بحر واحد هو الرمل التزم كذلك القافية أو القوافي المتنوعة. ولا يعد فعله في حرف الروي المتغير بين الدال والباء والراء والضاد خروجاً عن القافية. إذ القافية «ليست جوهراً مقصوداً لذاته في الشعر، كما يرى القدماء، بل هي اجتهاد لخلق نوع من الموسيقى، فإذا تحلل المحدثون منها عن طريق التنويع فما ذلك إلا لتكون أكثر معاونة للوزن في تأدية الانفعال الشعري، ومساعدته للوصول إلى الأذن ثم القلب»[١٨] وقد نوع النص في قوافيه تنويعاً إيقاعياً من خلال تنقله بين قافيتي المتواتر والمترادف، شأنها شأن «القافية في الشعر الحر ليست واحدة وإنما هي مجموعة من العناقيد أو الأنظمة القافوية المتداخلة»[١٩].

كان ذلك فيما يتعلق بتنوع القافية بوصفها بنية وزنية؛ لكن مجيئها في النص على نمط القافية المتغير، وهو أبرز أنماط القافية في الشعر المعاصر، ويذكر الدكتور حسن الغرفي أن لهذا النمط أنظمة ثلاثة: نظام القافية المتوالية، نظام القافية المتشابكة، ونظام القافية المحورية. بالعودة إلى الرموز التي وضعها الدارس للقوافي سيتضح أنها متشابكة، للتشابك الحاصل بين (أ) و(ب ج د هـ). وهي كذلك محورية، لأنها «جاءت على نظام القافية المحورية الذي يتشكل من أكثر من قافية

الثبيتي، وهو يكتب شعر تفعيلة، لم يتحرر -على مستوى الشكل- تحرر غيره من الشعراء، إنما كان تحرره يتمثل في رسم خارطته الشعرية من ذات اللغة وذات الموسيقى؛ غير أنها خارطة موقعة بإيقاعه الشخصي الخاص

واحـــدة»[٢٠]. ومحور التقفيـــة في «ترتيلة البدء» يتشـــكل من سبع مجموعات، هي: مجموعة القوافـــي (أ) المبنية وفق تماثل صوتي أساســـه (الدال) المســـكنة والألف ردفا، ومجموعة القوافي (ب) والتي بنيت وفق تماثل صوتي أساسه (النون) الموصولة بالهـــاء والمردوفة باليـــاء، والمجموعة (ج) المبنية وفق تماثل صوتي أساســـه (الحاء) المســـكنة والمردوفة بالـــواو... وهكذا في بقيـــة المجموعات. والملاحظ أن مجموعة القوافـــي (أ) تؤطر مجموعـــات القوافي الأخرى باستثناء المجموعتين (و، ز) اللتين ختم بهمـــا النص. وتوضحها الترســـيمة الآتية:

أ ب ج د هـ
أ و ز

توضح الترســـيمة أن القوافي (ب ج د هـ) جاءت محاطـــة بالقوافي ذات الرمز (أ) فيمـــا خرجـــت القافيتـــان (و، ز) عن نطاق أو طائلة (أ)، في ختام النص.

بقـــي تنوعها الناجم عن تنـــوع رويّها الذي قد توســـم به القافية فيقال: قافية ميميّة أو داليـــة أو... بل القصيدة كذلك قد تســـمى برويّهـــا. هذا على مســـتوى الشكل القديم للشعر، أما الشعر الحديث فلا يلتزم رويا موحدا، كما هو حال الروي في القصيدة ذات القافية الموحدة. وهذا ما عمد إليه نص «ترتيلة البدء».

وإذا كان للقافية في شـــعر التفعلية مـــا يمكن وصفه بالمشـــكلة فهي مشـــكلة لا يعـــزى الســـبب فيها إلـــى القافية في ذاتهـــا، وإنما للســـطر الشـــعري المنتهي بالقافيـــة، لعدم انضباطه فـــي الطول أو القصر بالصفة المعتادة للبيت في الشـــكل القديم المتعين فيه موضـــع القافية. «أما متى ينتهي السطر الشعري في القصيدة الجديدة فشـــيء لا يمكن لأحد أن يحدده ســـوى الشـــاعر نفســـه، وذلك وفقاً لنوع الدفقات والشحنات الموسيقية التي تموج بها نفسه (...) لذلك صارت النهاية التي تنتهي عندها الدفعة الموســـيقية الجزئية في الســـطر الشـــعري هي القافية (...)

ثمة شبه اتفاق على أن التنظيم الصوتي في الشعر يخلق الإيقاع باعتباره نظاما من الأصوات المتوالية على مدى زمني معين

ومن هنا كانت صعوبة القافية في الشعر الجديـــد»[٢١]. زد على ذلـــك كونها قافية متحررة لا علاقة لها بالقافية السابقة أو اللاحقة. فالصعوبة أو المشكلة تتمثل في عدم القدرة علـــى التنبؤ بموقعها من قبل المتلقي لحظة الســـماع أو القراءة، إضافة إلـــى عدم وجـــود علاقة حتميـــة تربطها بسابقتها.

يخرج الدارس من ذلك بنتيجة مفادها أن الثبيتـــي يمتلك فهمه الخاص للتجديد غير المنبت عن الذائقة الأصيلة لموسيقى الشـــعر والتي تربت روحه في أحضانها، وإن كانت هذه الروح الحديثة لها همومها وقضاياهـــا الملحة في الخروج من أســـر القوالـــب الجاهـــزة على مســـتوى اللغة والفكر والإيقاع كذلك، ألم يقل في إحدى قصائـــده: «كيف أقرأ هـــذي الوجوه وفي لغتي حجـــر جاهلي؟». وقبـــل هذا وذاك هاهـــو يقول فـــي ديوانه الأول «عاشـــقة الزمن الـــوردي» ضمن قصيـــدة عنوانها «هوامـــش حـــذرة علـــى أوراق الخليل»، يقول:

أيرضى الشعر أن يبقى أسيرا
تعذبه محاصرة الخليل؟

إلى أن يقول:

أفيقوا أيها الشعراء إنا
مللنا الشعر أغنية معادة
مللنا الشعر قيداً من حديد
مللنا الشعر كيراً للحدادة
مللنا الشعر عبداً للقوافي
مللنا الشعر مسلوب الإرادة...

مـــا يود الـــدارس قولـــه إن الثبيتي، وهو يكتب شـــعر تفعيلة، لم يتحرر -على مستوى الشكل- تحرر غيره من الشعراء، إنما كان تحرره يتمثل في رســـم خارطته الشـــعرية من ذات اللغة وذات الموسيقى؛ غير أنها خارطة موقعة بإيقاعه الشخصي الخاص.

٢. البنية الصوتية:

إذا كان الوزن والقافية يقعان ضمن ما عـــرف بالإيقاع الخارجـــي أو الإيقاع الكمي، فإن مستويات الإيقاع الأخرى هي ضمن ما عرف بالإيقاع الداخلي أو الإيقاع الكيفـــي. وفي هذا الأخير يتركز الخلاف الذي أشـــار إليـــه الدارس فـــي معرض

الحديث عن مفهوم الإيقاع. ورغم ذلك الخلاف «ثمة شبه اتفاق على أن التنظيم الصوتي في الشعر يخلق الإيقاع باعتباره نظاما من الأصوات المتوالية على مدى زمني معين. غير أن هذا الاتفاق لا يتعدى هذا التعريف العام، وتبدأ الاختلافات بين الدارسين على تحديد عناصر هذا الإيقاع ووظيفتها»[٢٢]. فنجد الإيقاع على مستوى البنية الصوتية للأصوات (الحروف)، والمستوى البديعي، والمستوى الصرفي.

من هنا كانت التفاتة النقد الحديث للإيقاع الداخلي التفاتة مرتبطة بظهور شعر التفعيلة (ويسميه البعض بالحر)، ومن ثم قصيدة النثر، الخالية أو المتمردة على الوزن والقافية اللذين يشكلان الإيقاع الخارجي للقصيدة. "أصبحت تشكل الموسيقى الداخلية أو الإيقاع الداخلي قضية جديدة في معالجة المشكلات الفنية في الشعر الجديد، ولا سيما في عضوية الموسيقى؛ إذ توجه الشعراء الجدد نحو البحث في نسيج النص الشعري لاكتشاف أنماط أخرى من الموسيقى الداخلية"[٢٣]. فلم يبق أمام نقاد الشعر الجديد، وأنصار قصيدة النثر بصفة خاصة، سوى الإيقاع الداخلي، في محاولة تهدف إلى التعويض عن موسيقى الشعر التي أساسها الإيقاع الوزني؛ فكان عليهم أن يبحثوا عن أشكال أخرى للإيقاع غير تلك الإيقاعات الوزنية التي تمردوا عليها. «ومن هنا كان الاهتمام بما يدعى «موسيقى اللفظ»، وهذه الموسيقى التي لا تنشأ من اللفظ المجرد في كينونته المفردة بل تنشأ أولا من علاقته العامة بسائر السياق، وهذه علاقة أكثر غموضا. وهناك مصدر ثالث لموسيقى اللفظ، وهو علاقة معناه المباشر في السياق الذي ورد فيه بمعانيه الأخرى في السياقات الأخرى»[٢٤]. من أجل ذلك التفت النقد الحديث إلى الإيقاع اللغوي والبلاغي والدلالي والمرئي... إلى آخر ما هنالك. إلا أن الإيقاع الصوتي كان وما يزال قائما على الافتراض والتجريب، لا على أساس من الدقة العلمية القائمة على المختبرات والأجهزة الصوتية. وفي ظن الدارس أن هذا الأمر قد فتح الباب واسعا -على مستوى الإيقاع- لكثير من تلك المحاولات المؤازرة لقصيدة النثر.

هذا لا يعني عدم تنبه النقد القديم لهذه الأشكال الإيقاعية، أو الإيقاع الداخلي عموما، وإن كان لم يبلغ بها ما بلغه النقد الحديث من التوسع؛ وما ذلك إلا لتطور إيقاعات الشعر وتنامي العلاقات بين الأجناس الأدبية والفنية.

وسبق أن أشار الدارس إلى اختلاف النقاد والدارسين حول مفهوم الإيقاع والتوسع الحاصل في مفهومه. وكل ذلك إنما هو في ما يعرف بالإيقاع الداخلي أو الكيفي، والذي يصعب على الدارس تقصي كافة تمظهراته في النص. من أجل ذلك سيكتفي الدارس بتناول أبرز مكوناته في هذه القصيدة على مستوى الصوت المفرد، وعلى مستوى المفردة، وعلى المستوى البديعي.

وتتم دراسة الأصوات عادة بصفتها مكونا إيقاعيا منتجا للدلالة، كغيره من البنيات الأخرى التي تعمل على إنتاج وتوليد دلالات النص.

بداية أعلن الشاعر مجيئه على لسان الذات المتكلمة في النص، و"الذات المتكلمة في النص هي ذات زرعها المبدع في النص، وخلق لها من صور الحياة ما يمكنها من الفرادة والامتياز عن سواها من الذوات"[٢٥]. أعلن مجيئه قائلا: «جئت عرّافا». والمجيء قدوم من وإلى، والمسافة المكانية والزمانية ما بينهما (من وإلى) تطول وتقصر. وقد استطاع الثبيتي إشعارنا بطول هذه المسافة من خلال الإيقاع، إذ يقول:

جئت عرافا لهذا الرمل
أستقصي احتمالات السوادْ
جئت أبتاع أساطير ووقتًا ورمادْ...

فها نحن نلحظ احتشاد الشاهد بالصوائت في: عرافا، هذا، احتمالات، ابتاع، السواد، أساطير، ورماد. كل هذه الصوائت، لحظة إعلان المجيء، تشعرنا ببعد المسافة الفاصلة بين مكان المجيء وبين هذا الرمل المعني بالقراءة، من خلال ما توحي به صفات هذه الصوائت، في حين أنه لم يفصح لنا إلا عن الشقة البالغة لهذه المسافة، حين يقول:

بين عينيَّ وبين السبت
طقس ومدينة

كانت التفاتة النقد الحديث للإيقاع الداخلي التفاتة مرتبطة بظهور شعر التفعيلة (ويسميه البعض بالحر)، ومن ثم قصيدة النثر، الخالية أو المتمردة على الوزن والقافية

بينه وبين السبت، الذي هو الراحة أو هو بداية العمل المؤدي إلى الراحة.

طقس، إمـا مادي الحركـة كالأعاصير، وإما معنوي كالطقوس والشـعائر؛ ومدينـة، بتعقيداتها التي تشل القوى وتسلمها إلى الخدر. وعلى مستوى الصوامـت نأخذ مثلا صـوت الراء، الـذي تكرر في الشـاهد، بل تكرر حوالي أربعين مرة في هذه القصيدة، على قصرهـا. ومن صفات حرف الراء كما يقول اللغويون: الجهر والتوسـط والاسـتفال والانفتاح والإذلاق والتكرير والانحراف، فهو حرف غني بالمقومات التي تغري به؛ لكن -حسب الشبيتي- أولى صفات هذا الحرف: الجهر، لتحقق له رافدا صوتيا من الصوامت يؤدي مهمة التوازن بينها وبين الصوائـت التـي انهمرت في النص منـذ اللحظة الأولى.

في هذا النص على الأقل يمتلك الشبيتي حسـا موسـيقيا عاليا بأصوات الحـروف. ولنأخذ مثلا حرف (السين) الذي يصفه اللغويون بصفات منها: الهمس والرخاوة والاسـتفال والانفتاح والإصمات والصفيـر. ثم نحصـي تكرره في النص، سـنجد المفاجـأة في كون هذا الحرف قد تكرر في اللوحة الأولى إحدى عشرة مرة:

أستقصي، السواد، أسـاطير، السبت، طقس، ينسـاب، السـفينة، جسـد، يسـتثني، تضاريس، وتسـتوي في حين أنـه لم يرد في اللوحـة الثانية مـن النص إلا أربع مـرات. وعلى العكس من ذلك، يتكرر حرف الشين في اللوحة الثانية إحدى عشرة مرة، بعدد السينات (تكرر حرف السين) في اللوحة الأولى، ولا وجود لحرف الشـين في اللوحة الأولى مطلقا، وهو في اللوحة الثانية كالآتي:

شفاهي، الشمس، شاهقة، مشربا، الشياطين، أحشاء، اشـتهاءات، ينبش، شرايين، يشتد، وشاما ت.

يتضح ذلك من خلال الجدول التالي:

جدول إحصائي لحرفي السـين والشـين في اللوحتين

اللـوحة الأولى		اللـوحة الثانية		
حرف السين	حرف الشين	حرف السين	حرف الشين	
استقصي		الشمس	شفاهي	١
السواد		أسارير	الشمس	٢
أساطير		أعراس	شاهقة	٣
السبت		تسري	مشربا	٤
طقس			الشياطين	٥
ينساب			أحشاء	٦
السفينة			اشتهاءات	٧
جسد			ينبش	٨
يستثني			شرايين	٩
تضاريس			يشتد	١٠
تستوي			شامات	١١
١١	لا يوجد	٤	١١	

وإذا قلنا إنه قصد أولى صفات حرف السين وهي صفة الهمس، كان السؤال: لم تركز حرف السين في اللوحة الأولى دون الثانية؟ ولم تركز حرف الشين في الثانية دون الأولى؟ ولماذا لا يرد حرف الشين مطلقا في اللوحة الأولى، ولم هذا التوازي في العدد؟ ولماذا الرقم أحد عشر؟ قد يصح لو قلنا: إن اللوحة الأولى اتسمت بصفة الهمس لتكرر صوت السين بما يتلاءم ومقتضى حال العَرّاف في النسق الثقافي للمجتمع، من حيث التستر وعدم الظهور وكذلك عدم المجاهرة بنبوءاته. فيما اتسمت الثانية بالوشوشة لتكرر صوت الشين الذي هو أوضح وأجهر، فالنقلة كانت من الوسوسة إلى الوشوشة، إذ لم يلبث العراف أن يتحول مع بداية اللوحة الثانية إلى متحدث تقطر الشمس من شفاهه، وحتى صمته لغة شاهقة، وقد أصبح ذو القرنين. ومن الصوامت القوية صوت الطاء الذي يتكرر في اللوحة الثانية ست مرات، مقابل مرتين فقط في الأولى، ليؤكد ارتفاع نبرة العراف في اللوحة الثانية، حيث نجد: تقطر، القطران، الشياطين، الطين، الطيور، والطاعون.

وقد لا يكون من ذلك إلا ما عمد إليه الشبيتي بحسه الموسيقي من تحقيق ذلك التوازن الذي أشرنا إليه مع صوت الراء؛ كون اللوحة الأولى المعلنة عن توصيف المجيء بكل ملابساته قد اقتضت النبرة التي تتناسب مع مجيء العرّاف، وكانت بحاجة إلى ما يحفظ التوازن في نسق الإيقاع. إضافة إلى السلاسة الموسيقية التي يحققها حرف السين من خلال مجاورته لأصوات الراء والتاء والدال في مثل قوله:

يعري جسد الموت
ويستثني تضاريس الخصوبةْ.

وفي أصوات الروي الذي تراوح بين أصوات قوية انفجارية كالدال والباء والضاد، أو الأصوات التي اتسمت بالحزن أو الشجن كالنون.

٣. البنية الصرفية:

أما على مستوى البنية الصرفية في هذه القصيدة فالملفت للنظر مستويان، يتمثل المستوى الأول في صيغ الجموع، والمستوى الثاني في الأفعال. فعلى مستوى الجموع ذات الإيقاع المستكن في صيغها تبرز أمامنا: احتمالات، القراءات (في اللوحة الأولى)، والقراءات، اشتهاءات، الفتوحات، شامات (في اللوحة الثانية). في حين نجد القدر ذاته من التوزيع بين اللوحتين جموعا بصيغة (مفاعيل) الممنوعة من الصرف: أساطير. تضاريس (في اللوحة الأولى)، و أسارير، شرايين، الشياطين (في اللوحة الثانية). كما نجد أن هذه اللوحة (الثانية) تنفرد بصيغة (أفعال) للجموع التالية: أصلاب، أحشاء، أعراس، أبراج، أقمار. فيما اشتمل النص على أسماء تصنف أو توسم باسم الجنس الجمعي، هي: التراب، الرمل، الطين، الماء، النار، الملح، القطران. ولا يخفى الإيقاع في هذه الجموع التي تتواتر. وهذا التعريف باللاصقة (ال) في: التراب، الرمل، الطين، الماء، النار، الملح، القطران؛ والتنكير في: أصلاب، أحشاء، أعراس، أبراج، أسارير، شرايين، اشتهاءات، شامات، احتمالات. لا شك أن ما هو ماثل أمامنا في هذه الصيغ إنما هو ظواهر أسلوبية تستدعي التوقف أمامها. على مستوى الجموع نجد في النص سبعة جموع مع أل التعريف: القراءات، الحجارة، الشياطين، الذباب، الطيور، الفتوحات، الأقمار. وسنجد الجموع المنكرة ضعف هذا العدد تماما: أربعة عشر جمعا كلها بدون (ال) التعريف: احتمالات، أساطير، ورق، تضاريس، شفاه، أسارير، أصلاب، أحشاء، جذور، اشتهاءات، أعراس، شرايين، أبراج، شامات.

بالتأكيد لم يعمد الشاعر إلى هذا الانضباط في العدد والكيفية التي توزعت بها (ال التعريف) وتواترها على هذا النحو من الحضور والغياب؛ لكنها تحقق دون ريب قدرا من الإيقاع، ناهيك عن تتبعها مع الأسماء المفردة. لكن الحديث عن التعريف والتنكير لا بد أن نصل به ومعه إلى دلالات تحققت من خلاله، وهذا يستدعي منا الرجوع إلى البداية؛ بداية النص حيث نجد «جئت» بضمير المتكلم أو الأنا الشاعرة يروي عن نفسه أنه جاء وحيدا مفردا. ويستمر ضمير المتكلم: أستقصي، جئت، أبتاع، عينيَّ. ولو كان معه آخر في المجيءِ أو حتى في المكان الذي جاء إليه لوجدنا مخاطباً أو مخاطبين؛ إذ كل الضمائر (هو) و(هي)، ولا بد أن نستثني ضمير المخاطب المستتر في «قل» التي تكررت مرتين. فلا وجود لمخاطب وإنما «قل» هنا من قبيل التحدث مع الذات حين تهتم (من الهم) ولا تجد من تبوح له، وهذا واضح من النص: «هذه أولى القراءات وهذا ورق التين يبوح. قل: هو الرعد ...».

هذا على مستوى اللوحة الأولى، فماذا سنجد في اللوحة الثانية؟ نجد الضمير في: شفاهي، صمتي؛ ياء المتكلم فقط وما عداه من الضمائر كلها للغائب. ولا بد من الإشارة هنا إلى النداء الذي تكرر (يا غرابا، يا دما)؛ إذ يوهم بوجود مخاطب؛ لكنه في هذه الحال على غير ذلك؛ كون المنادى في الحالين نكرة غير مقصودة.

نخلص إلى أن المتكلم في النص كان وحيدا في

همه، في رؤاه، فـي نبوءاته، ووحيدا في واقعه، ذلك الرمل، التراب، الواقع، الذي جاء يستقصي فيه الاحتمالات، ومادامت احتمالات فلا بد أن يغلب عليها التنكير، ومادام وحيدا فلا بد أن يهجس بالجموع التـي يسـتنهضها، ومجيـؤه علـى هيئة العراف يسـتدعي التستر وحيدا، بحسب ضرورات النسق الثقافي كما أسلفنا.

بهذا نكون قـد توصلنا إلى الدلالات التـي نتجـت عن هـذا الحشـد الهائل للجموع، ولذلـك التنكير المضاعف. وفي النص ما يقـوي هذه النتيجة، وذلك حين نعيد النظر في ما عرّف باللاصقة (ال)، وفي النكرات؛ سـنجد على سبيل المثال: التراب، الرمـل، الطين، الماء، النار، الملح؛ أو: الحجارة، الشياطين، الذباب، الطيور، الأقمار. كل هذه المعارف كونية أو طبيعية لا تلمح فيها وجودا لإنسان. وخذ بالمقابل النكـرات: أسـاطير، شـفاه، أسـارير، أصلاب، اشـتهاءات، شـرايين، أعراس، شـامات؛ وكلها تمت بصلة أو بأخرى إلى الإنسـان الغائب في النص، وقام التنكير بتقويـة دلالة هـذا الغيـاب المفضي إلى عزلة الذات المتكلمـة وتوحدها مع همها حتى راحت تتحدث إلى ذاتها.

وعلى مستوى الأفعال، نجد النص قد اشـتمل على خمسة وعشـرين فعلا، في أزمنـة الفعل الثلاثة، مـا يهمنا منها هو بنيتها الصرفية. ولتكـن البداية من فعل الأمر، إذ نجد «قـل» التي تكررت مرتين، ولا وجود للأمر سواها. وفي زمن الماضي نجد: «جئت»، و«عـاد» تكررت الأولى في مطلـع اللوحة الأولى، وتكررت الثانية في مطلع اللوحـة الثانية، ولا وجود للماضي سواهما.

أما الأفعال المضارعة فعددها سـبعة عشـر فعلا؛ منهـا ثمانية أفعـال حرف المضارعـة فيها التـاء: تسـتوي، تقطر، تتلو، تمتد، تنفضّ، تمتد، تمتد، تسـري؛ وتسـعة حرف مضارعتها الياء: ينساب، يبوح، يعـري، يسـتثني، ينبـش، يواري، يشـتد، يدخل، ينبت. ما يشـكل الإيقاع هنا بدايات الأفعال، أو ما يعرف بالقافية الاسـتهلالية. ثم إن هذا الثراء بالأفعال المضارعـة في النص يعكس حركة التطلع للمسـتقبل الـذي كان النـص بصـدد استشرافه أو التنبؤ به. وفي تواتر الأفعال من حيث أزمنتها وضمائرها التي لا تخرج عن ضميرين (هو، هي).

على مسـتوى التماثل التركيبي نجد الإيقاع في: تمتد وتشتد، أبراج وأعراس. السواد والبياض، الماء والنار.

٤. البنية البديعية:

بسبب من فعل البديع في سمع وحس العربي، كان ولع الشعراء والكتاب به منذ القـديم. «ولمـا كان الأدب عمومـاً يتميز بحسـن اختيار مفرداتـه، والتأليف بينها بطريقـة تنم عن غـرض جمالي، تتحقق مـن ورائه المتعة الفنية؛ فـإن حاجته إلى المحسنات ليسـت نوعاً من الترف الفني الذي يمكن التخفف منه وقت ما نشـاء، وإنمـا هو خصيصة ملازمـة للارتقاء به والزيادة مـن جمالياته الفنيـة»[٢٦]. وقد كانت التفاتـة النقد إلـى البديع مبكرة، وإن لم يذكره بعض علماء البلاغة بلفظة «البديـع» كما هو الحال عند السـكاكي، حين أشار إليه بعبارة: «وجوه مخصوصة كثيـرا مـا يصـار إليها لقصد تحسـين الـكلام»[٢٧]. مع أن مباحث علـم البديع -كما يذكر الدكتـور محمد صلاح زكي- «لم تسـتقر ولم تتحـدد مصطلحاتها إلا على يدي السـكاكي»[٢٨]؛ لكـن البديع لما أصبح في مرحلة من عمر الإبداع العربي هدفا للكتاب والشعراء، وغرقت كتاباتهم في المحسـنات البديعية، راح ينظر النقد للبديع بشـقيه اللفظـي والمعنوي بوصفه ترفـاً بلاغيـاً؛ ذلك حين يصبـح وجوده فائضـا عـن حاجة النص. وظـل البديع في الدراسـات النقديـة القديمة يُدرس في حـدود الدرس البلاغـي، وإن حظي بالإشارة إلى ما له من الجرس الموسيقي، لكنه لم يـدرس بوصفه مكوناً إيقاعياً إلا في الدراسات النقدية الحديثة.

وقد عمد الدارس إلى دراسـة البديع منفصـلا، لغرض يخص هذه الدراسـة. وقـد كان من المفتـرض أن يدرس البديع هنـا بوصفـه مكونـا إيقاعيـا ضمـن البنيـة الصوتية، كما هو شـأن كثير من الدارسين.

مـن مظاهر البديع في «ترتيلة البدء» نجد ما يعرف بطباق السلب بين مفردتي

مع أن المرأة كانت موضوعاً للشعر، منذ أول قصيدة حب أو أغنية ملتاعة وحتى الآن، فإن الرجل كان يحظى، طوال عصور الشعر بخطوة شعرية كاسحة.

«السـواد، و»البياض»؛ فقد جاءت الأولى في نهاية السطر الأول من القصيدة، فيما جـاءت الثانية في نهاية السـطر الأخير منها، فـكأن الدخول كان إلى السـواد/ النـص، والخروج إلى فضـاء البياض أو صباح اليوم الجديد/ الغد المنشود. ومثل هـذا الطباق فـي مفردتي: المـاء والنار، وفي: تمتد وتشتد.

ونجد الجنـاس في: تمتـد – ترتد، والذباب- التـراب، والبكارة – الحجارة، والمخاض- البياض. وهذا التناسق الصوتي من شأنه أن يشكل رافدا إيقاعيا، وشبيه به في ذلك ما يعرف بالازدواج الذي نجده فـي العبارتـين: «حيث تمتد جـذور الماء تنفض اشـتهاءات التراب»، و»حيث تمتد جذور الماء تمتد شرايين الطيور». وتتكرر «حيث تمتد جذور الماء»، وتتوازن «تنفض وتمتد»، وكذلك الإضافة في «اشـتهاءات التراب و شرايين الطيور». ومثل ذلك في العبارتين: «هذه أولى القراءات وهذا ورق التين يبـوح»، و«هذه أولى القراءات وهذا وجه ذي القرنين عاد»، فتتكرر عبارة «هذه أولى القراءات وهـذا ...». ويأتي التوازي كذلك في الإضافة والانتهاء بالفعل «ورق التـين يبـوح» و»وجه ذي القرنـين عاد». وكل هـذا أتاح للإيقاع أن ترتفع نبرته في النص، ليتضافر مـع بقية مكونات النص في رسم أبعاده الدلالية.

ثبت المصادر والمراجع للفصل الثاني:

. لأسـتاذي الدكتور عبد الله حسـين البـار رأي يتمثـل في عدم وجـود قافية في قصيـدة التفعيلـة، وما يطلـق عليه -خطأً- قافيـة في التفعيلة إنما هو رويّ قد يتكرر وقد لا يتكرر؛ إذ القافية شرط -مع الوزن- في قصيدة البحر، والتفعيلة ذات وزن إذا أضيفت إليه القافية أصبحنا أمـام قصيـدة البحـر (العمودية). وقد اقتنعت تماما بما ذهب إليه أستاذي؛ غير أني ترددت كثيرا في العمل بمقتضاه في هذه الدراسة.

المصادر:

(١) محمد الثبيتي: الأعمال الكاملة، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، الطبعة الأولى ٢٠٠٩، ص ٥٩.

المراجع:

(١) آدي ولد آدب: الإيقاع في المقامات اللزومية للسرقسـطي، دائـرة الثقافة والإعلام – الشارقة، ٢٠٠٦.

(٢) د. محمـد صلاح زكي أبو حمدة: البلاغـة والأسـلوبية عنـد السـكاكي، ص٦٢٦، (نسخة الكترونية).

(٣) إبراهيم أنيـس وآخرون: المعجم الوسيط، المجلد الأول،، دار الفكر.

(٤) د. خيـرة حمرة العين: شـعرية الإنزياح، دراسـة في جماليـات العدول، مؤسسـة حمـادي للدراسـات الجامعية والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، ٢٠٠١.

(٥) د. حسن الغرفي: حركية الإيقاع في الشعر المعاصر، أفريقيا الشرق.

(٦) د. حاتم الصكر: حلم الفراشـة، الإيقاع الداخلي والخصائص النصية في قصيدة النثر، وزارة الثقافة والسـياحة، صنعاء – اليمن، الطبعة الأولى، ٢٠٠٤م

(٧) أ. د. محمد صابر عبيد: عضوية الأداة الشـعرية، فنية الوسـائل ودلالية الوظائف فـي القصيدة الجديـدة ، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، ١٤٢٨هـ- ٢٠٠٧م.

(٨) د. عبد الفتاح صالح: نافع عضوية الموسيقى في النص الشعري،، مكتبة المنار الأردن، الطبعة الأولى، ١٤٠٥هـ ، ١٩٨٥.

(٩) د. عبـد الله البار: في أسـلوبية النـص، قـراءة فـي قصيـدة «هوامش يمانيـة على تغريبة ابـن زريق البغدادي» للشـاعر عبـد العزيـز المقالـح،، اتحاد الأدباء والكتاب اليمنيين، الطبعة الأولى، ١٤٢٥هـ، ٢٠٠٤.

(١٠) د. سـيد البحراوي: في البحث عن لؤلؤة المسـتحيل، دراسة لقصيدة أمل دنقـل: مقابلـة خاصة مع ابن نـوح، دار الفكر الجديـد – بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٨.

(١١) د. سـامح الرواشـدة: مغانـي النص... دراسـات تطبيقية في الشـعر

الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠٠٦.

(٢١) د. عزة محمد جدوع: موسيقى الشعر العربي بين القديم والجديد، ، مكتبة الرشد للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى ١٤٢٤هـ، ٢٠٠٣.

الفصل الثاني: المستوى الدلالي والتحليل

١. «ترتيلة البدء» ومغامرة العقل الأولى:

أمام هذه القصيدة (ترتيلة البدء) يجد المرء نفسه غير بعيد عما قاله فراس السواح في الأسطورة ومغامرة العقل الأولى؛ إذ يقول: «عندما انتصب الإنسان على قائمتيه رفع رأسه إلى السماء ورأى نجومها وحركة كواكبها ونباتها وحيوانها، أرعبته الصواعق، وخلبت لبه الرعود والبروق، داهمته الأعاصير والزلازل والبراكين ولاحقته الضواري، رأى الموت وعاين الحياة، حيرته الأحلام ولم يميزها تماما عن الواقع، ألغاز في الخارج وأخرى داخله»[٢٩] والسواح يتحدث هنا عن الإنسان لحظة البدء؛ بدء وجوده على الأرض؛ تلك الأرض بما عليها، والسماء بما فيها، واقع يحتاج إلى أكثر من مغامرة لقراءته، كيف يعرف مصدر الخطر ولا تجربة لديه، لا رصيد له من المعرفة يستند إليه ليتلافى الخطر أو حتى يتعرف مصدر النفع، ولن تهيأ له أسباب الحياة إلا بالتجربة كذلك؟

واقع كالظلمات، ومعرفة غالية حين يقايض من أجلها بالحياة. إنها بالفعل مغامرة، وهي مغامرة العقل الأولى، وهي ترتيلة البدء، قراءة البدء، معرفة واقع يصوره النص، ويلزم التعرف عليه مغامرة، بل مغامرات، رغم ما بلغته الإنسانية المعاصرة من رصيدها المعرفي الهائل.

لا فرق بين واقع ذلك الإنسان الأول، الذي «كان عليه أن يبدأ مغامرة كبرى مع الكون، وقفزة أولى نحو المعرفة، فكانت الأسطورة (...) كانت الأسطورة كل شيء له: تأملاته وحكمته ومنطقه وأسلوبه في المعرفة؛ إذ إنه الأسبق في التفسير والتعليم، أدبه وشعره وفنه»[٣٠].

هذا حال الوجود الإنساني المتمثل في صوت الشاعر وهو يتلمس قراءة أو معرفة واقعه في «ترتيلة البدء»، التي يفتتحها بـ «جئت عرّافا» ثم تتكرر فيها العبارة التالية: «هذه أولى القراءات». تأتي هنا الذات الشاعرة المحاطة بالأساطير بل مختلطة بها؛ فهو عراف جاء يبتاع الأساطير: «جئت عرافاً (...) جئت أبتاع أساطير»، وما العراف إلا صيغة المبالغة من «عرف»، مبالغة في رصيده المعرفي الذي قد يؤهله لقراءة هذا الرمل/ الواقع/ البلاد (لغة تتلو أسارير البلاد)، فهو ما بين القراءة والترتيل في «ترتيلة البدء» إلى التلاوة. وارتباط المفردتين بالقرآن العظيم أضفى قدراً من القداسة على هذه المعرفة التي قامت في النص على مغامرات خاضها بطلها متأسياً بجده الأول (الإنسان) الذي كانت الأسطورة كل شيء له، بها فسر، وبها عرف وعلل، وبها انتصر وحقق البقاء.

من أجل ذلك جاءت «ترتيلة البدء» نصا مؤثثاً بالأساطير؛ ما بين عراف يقرأ الواقع، وغراب معلم، ونار عجيبة وتنين يغدو جميلا، إلى أن يعود ذو القرنين من رحلة البحث عن ماء الحياة والخلود، وهو أشبه ما يكون بطائر الفينيق الأسطوري الذي يتخلق ويخرج من بين أحشاء الرماد: «خارجاً من بين أصلاب الشياطين وأحشاء الرماد».

هنا وكأعمدة الدخان تنهض الأسئلة أمامنا على أنقاض الحرائق الكبرى في هذا النص: لماذا -إذن- كل هذا الحشد الأسطوري إذا كان البحث عن المعرفة بمفهومها المجرد لا يعد مغامرة؟ وإذا عد البحث عن المعرفة مغامرة فهل الأسطورة التي لجأ إليها العقل الأول تمثل له أداة للمعرفة، أم أداة لدفع الخطر الكامن في المغامرة؟ وبالتالي: هل وجود الأسطورة بهذا الحضور في النص كان بداعي الوصول إلى المعرفة أم أنها أداة تلعب دور القناع لدفع الخطر الكامن في المغامرة؟ هل «ترتيلة البدء» وهي بهذا الزخم الأسطوري تعلن عودة الشعر من جديد إلى منابعه الأولى الصافية صفاء البدايات التي لم تعكر؟

من الصعب الإجابة هنا على أي من هذه الأسئلة، بل إن الدارس لا يملك سوى الزعم أنه سيلامس شيئاً من ذلك في الآتي من سطوره.

٢. استنطاق النص:

درجت الدراسات النقدية الحديثة -والسيميائية بصفة خاصة- على التركيز على عنوان النص الأدبي باعتباره عتبة للنص وجزءا منه، كونه نصا موازيا ضمن محيط النص، خلافا للموازيات الفوقية، وإن كان يتحتم على كل داخل إلى النص المرور على كليهما؛ أقول إذا كان عنوان النص عتبة له فإن نص «ترتيلة البدء»، الذي هو النص الأول في هذا الديوان، بدا وكأنه عتبة ومدخل لبقية نصوص الديوان، التي تتقدمها عتبة أكبر وأهم تتمثل في «التضاريس»، الاسم الذي اختاره الشاعر بعناية للديوان كونه يحيل بدءًا إحالتين، داخلية وخارجية، ويهمنا هنا إحالته إلى الداخل باتجاه المنجز الشعري

المتمثل في نصوص الديوان، بل إن بعض الاتجاهات النقدية الحديثة، ومن منطلق الاسترشاد بكل ما له علاقة بالنص (المحيط الخارجي)، تستثمر التقديم والمقدمة والإهداء والناشر ولوحة الغلاف... إلخ، تستثمرها دلاليا لتتضافر كعلامات تعزز إحالات النصوص وتصبح بنية ضمن بنيات العمل الأدبي موضوع الدراسة. وإذا كنا لا نسعى للجمع بين المذاهب النقدية، ولا ندعي الإحاطة بها بكافة توجهاتها وفلسفاتها، فإن هذا لا يعني التشرنق المنهجي وعدم الانفتاح والإفادة من كل ما من شأنه المساعدة في استنطاق النص واستجلاء مكنوناته دون تعسف أو اغتصاب له.

«التضاريس» (العنوان)، والصحراء برمالها وتموج كثبانها هي فقط مادة لوحة الغلاف، بل كل اللوحات الداخلية. والانسجام بين العنوان واللوحات واضح دون شك، ولا يحتاج إعمالاً للنظر فيه؛ بيد أن هذا الانسجام قد تم بين اللوحات ومفردة «التضاريس» بمعناها المعجمي العادي فقط، دون النظر في السياق الذي احتواها.

لم ترد كلمة «التضاريس» هنا عنوانا لكتاب في الجغرافيا أو أي كتاب علمي يتوخى الدقة في المعنى المعجمي خشية التباس المفاهيم، وإنما جاءت في سياق أدبي، من شأن هذا السياق أن يحملنا على البحث في كافة الدلالات التي قد تكون لهذه الكلمة أو تلك. والدلالة هي «عملية تجري في الذهن وتنتقل إلى الأصوات (الحروف)، لذا فهي عملية نفسانية، بينما المعنى يحتفظ بحالة سكونية. ولنعرف ما هو المتعدد دلاليا، علينا العودة إلى العرف العام أو إلى المعجم؛ لأن الكلمة لا تشير إلى الأشياء، بل إلى مجموعة استعمالات في اللغة، وهكذا جرى تحديدها (ليس للكمة معنى وإنما لها استعمالات)»[٣١]؛ فكلمة «ضرب» كمثال، سيكون لها من المعاني بعدد استعمالاتها؛ حيث أقول: ضربت اللص، ضربت الخيمة، ضربت مثلاً، ضربت في الأرض، ضربت موعداً، ضربت الرمل... إلخ.

ومن هنا فمفردة «التضاريس»، التي تعني معجمياً «ما على سطح الأرض من مرتفعات ومنخفضات»[٣٢]، لا تعني هذا المعنى وهي التي جاءت عنوانا لديوان يتضمن نصوصا شعرية، لا حديثا عن جغرافية الأرض، وهي التي لم تجد معها (ال التعريف) تعريفاً، فلو قيل «تضاريس» منكرةً لهان علينا تلمس المضاف إليه الذي قد يكسبها التعريف الذي عجزت عنه (ال التعريف)؛ لكن هذا شأن لا يعني الثبيتي أو أي مبدع آخر، إنه يعنينا كقراء مبدعين للنص.

بالعودة إلى أول عبارة نطق بها الشاعر في الديوان: «جئت عرافا لهذا الرمل» نستبعد المعنى المعجمي؛ كون التضاريس بهذا المعنى لا تحتاج إلى عراف، وإنما تحتاج جغرافيّاً متخصصاً، لا يبحث عن التضاريس في الرمل، وإنما الرمل هنا يحيل إلى متخصص آخر معني بضرب الرمل؛ هل هو العراف؟ والعراف في المعجم: «المنجم، وطبيب العرب، والكاهن»[٣٣]. وسواء جاء الشاعر بوصفه العراف أو الرَّمَّال (عالم الرمل) فهو قد جاء يستقصي احتمالات «ويستثني تضاريس». ونلحظ ورود كلمة «التضاريس» في هذا النص (الأول) الذي يعد كما أسلفنا عتبة لما يليه من النصوص، نلحظها قد وردت منكرة ومضافة إلى معرفة (الخصوبة) من شأنها أن تكسبها التعريف، فهل تم لها ذلك؟ إن إضافتها إلى الخصوبة قد أفادتنا أنها تضاريس لما هو إيجابي مستثنى من السواد ذي الدلالة السلبية.

أستقصي ــ (احتملات السواد) = (قد يكون وقد لا يكون) يخص (السلبي) = (وجوده ليس بالضرورة) يخص (السلبي) ــ مستهدف أستثني ــ تضاريس الخصوبة = (موجود بالفعل) يخص (الإيجابي) ــ مستثنى

فالسواد سلبي، بدليل قوله في أماكن أخرى من الديوان: «في قرية مأهولة بسواد الجوع»، «يا لسواد الجوع ران على الأرض وطالا».

وبما أن تضاريس الأرض هي مكوناتها الشاخصة للعيان، فتضاريس الخصوبة كذلك شاخصة للعيان ولا حاجة لتقصيها، بعكس الاحتمالات الموهمة بل الموهة، التي لا يكفي معها «أتقصى» وإنما «أستقصي» (بزيادة السين)، والقريب في مبناه من الإقصاء الذي يعني تنحية الشيء وإبعاده، وكأنه أراد لاحتمالات السواد استقصاءها ومن ثم إقصاءها، لسلبيتها، ويدع على هذا الرمل فقط كل ما هو إيجابي.

ونلحظ هنا انحراف اللغة الأدبية في إضافة التضاريس إلى الخصوبة، وهو خرق للعادة في اللغة، التي تضاف فيها مفردة «تضاريس» لأرض أو بلاد ونحوها. كما نجد أن مفردة «التضاريس» التي جاءت عنواناً للديوان تأتي داخل الديوان عنوانا لمجموعة من النصوص مفصولة عن بقية نصوص الديوان تحمل عناوين فرعية هي: «ترتيلة البدء»، «القرين»، «المغني»، «الصعلوك»، «الصدى»، «الفرس»، «البابلي»، «البشير»، «الأجنة». وأول ما نلحظه أن هذه العناوين كلها قد جاءت معرفة بـ(ال التعريف) باستثناء ترتيلة البدء فهي العتبة أو سمها المدخل أو المقدمة التي تضم عادة وباختصار مجمل ما يرد بعدها.

فالعراف الذي جاء يستقصي احتمالات السواد ويستثني تضاريس الخصوبة ربما نجده بالتفصيل موزعا بين هذه النصوص في مراحل عمرية أو وظيفية بشكل أو بآخر فيما قد يجلي لنا دلالة مفردة «التضاريس».

وأول ما يتبدى لنا في «ترتيلة البدء» المجيء بضمير المتكلم (جئت) التي تكررت مرتين، وهذا الحضور الملفت للمتكلم في: أستقصي، أبتاع، عيني، شفاهي، صمتي. فهي دون ريب غنائية تنم عن ذات تبوح وتسرد، ولم يعد العراف فيها سوى قناع اتخذه في البدء لحظة مجيئه وسرعان ما تبدى لنا وجه الذات الشاعرة الحقيقي من خلال هذا الحشد لضمائر المتكلم كذلك. في نص «القرين» التالي لهذا النص نجد ضمير المتكلم وهو يسرد لنا حواراً مع القرين (ولعله قرين الشعر) فنجد ضمير المتكلم في: لي، يخامرني، فألغي، مكاني، وأمضي، أفاتحه، بدمي، مقلتي، شفتي، دمي، زمني، قريتي، كفي، انتابني، بي، تلاحقني، صدري.

كل هذا الحضور من خلال المتكلم وهو بصدد توصيف المهمة التي جاء من أجلها يعكس صعوبتها، فهي -بالطبع- غير عادية، بدليل حرقة الأسئلة، بل الأسئلة القاتلة التي يغمدها في رئتي قرينه، وهو يقامر بجراحاته ودمه. (أمازلتَ؟ أأشعلتَ؟ أتدركُ؟)، استفهامات كلها بالهمزة في عجلة من أمرها لا تحتمل إجاباتها أكثر من: نعم أو لا، إذ لا وقت لدى من كانت مهمته على هذه الدرجة من الخطورة.

وهكذا يمضي ضمير المتكلم في بقية النصوص في حواريات متوترة بالأسئلة، من المغني إلى الصعلوك ووصولا إلى البشير. وفي نص «البشير» ينزع عن وجهه كل الأقنعة التي تقنع بها خلال مشواره في مهمته التي أوصلته إلى النطع، فيصرح بضمير المتكلم (أنا) قائلا: «أنا خاتم الماثلين على النطع». جاء عرّافا وانتهى به المصير إلى خاتم الماثلين على النطع، وليس خاتم الأنبياء، لاسيما والبشير عكس النذير، في حين أن النبي بشير ونذير في آن معا.

لعل التضاريس التي يحدثنا عنها هي تضاريس طريق سلكه وحيدا إلا من جراحاته النازفة على امتداد رحلة الاحتمالات التي جاء يستقصيها. ولعلها تضاريس الخصوبة، الحلم الذي رانت عليه احتمالات السواد/ جسد الموت الذي جاء يعريه ويفضحه ومن ثم يمضي جاهدا يواري عورة الطين، إنه يعري السلبي ويواري ما هو إيجابي.

يبدأ النص بكلمة «جئتُ» ليتبعها مبرر المجيء، فهو في «جئتُ الأولى» الاستقصاء (جئت أستقصي احتمالات السواد). ولا يخفى أن الاحتمالات مبدأ إحصائي يذكر بما يسمى بنزعة التشتت. وفي «جئتُ الثانية» نجد مبرره الابتياع (جئت أبتاع أساطير ووقتا ورماد). فهو يستقصي أولا ثم يبتاع بعد ذلك عدته للمواجهة.

ونلحظ الانزياح في «احتمالات السواد» كما هو في «أبتاع أساطير» وهو مبدأ أسلوبي يسيطر على النص ويكسبه تلك الشعرية الطاغية كما سيتضح لاحقا.

نشير هنا إلى أن هذا الحضور المكثف للأساطير في النص لم يكن حضورا عفويا بريئا؛ فهو (المتكلم في النص) يصرح بابتياعه لها، فهي -إذن- ضرورة، وإلا ما كان له أن يبتاعها، مثلها مثل الوقت الذي يلزمه كمدى زمني يستقصي خلاله احتمالات السواد ومن ثم يعريها (جئت أبتاع أساطير ووقتا ورماد). بقي علينا أن نعرف الضرورة التي ابتاع من أجلها الرماد. بما أن النص نص أسطوري أو مؤثث بالأساطير كما أشرنا، وإعادة الخلق والبعث الأسطوري الفينيقي تنطلق من الرماد كما في «طائر الفينيق» يصبح الرماد هنا من الضرورات التي عليه ابتياعها أولاً، حتى يهيئ لعودة ذي القرنين من رحلة البحث عن ماء الحياة أو الخلود. تأمل قوله: «وهذا وجه ذي القرنين عاد، خارجا من بين أصلاب الشياطين وأحشاء الرماد».

بعد أن استقصى وابتاع ما يلزمه رفع عينيه نحو المسافة التي سيخوضها، وهي مسافة إما أن تكون مادية خطية طولية أما مسافة زمنية. نقطة انطلاق هذه المسافة تبدأ من عينيه، وتنتهي عند نقطة «السبت» (بين عينيِّ وبين السبت طقس ومدينة). نلاحظ أن طرفي المسافة الأول منها مادي (عينيَّ) والثاني معنوي (السبت) الذي من معانيه معجميا: الراحة. والمسافة الطولية المكانية عادة يكون طرفاها ماديين؛ لكن حصل انزياح هنا في الطرف الثاني، أو لنقل نقطة النهاية. وناتج هذا الانزياح على المستوى الدلالي يتجسد في أمرين؛ الأول في إشعارنا أنها مسافة أسطورية لا وجود لها في الواقع (طرفاها عينيه والسبت)، والثاني يشعرنا وبدلالة مفردة «السبت» التي هي اسم لوقت أو لزمن محدد، يشعرنا أنها مسافة زمنية لا علاقة لها بالمكانية رغم المكانية، التي توحي بها نقطة البداية.

حين ننظر إلى ما بين عينيه وبين السبت نجد «طقسا ومدينة». المدينة تشعر بالمكانية، ونشعر وللوهلة الأولى أن وجودها اعتيادي مقارنة بالطقس الذي -أيا كانت دلالته- لن يكون وجوده اعتياديا؛ كون دلالة الطقس إما أن تتجه إلى حالة

من حالات المناخ، وإما أن تتجه إلى نوع من الطقوس أو الشعائر التي تمارس وفق خصوصية معينة؛ لكن السياق يقول لنا عكس ذلك، لاسيما وقد عرفنا أن المسافة التي بين عينيه وبين السبت هي مسافة أسطورية وغير موجودة على الواقع إلا من جهة كونها مسافة زمنية. ووجود المدينة على هذه المسافة غير اعتيادي بل هو انزياح، وإن أغرانا لأول وهلة باعتياديته. أما الطقس، وخاصة دلالته الثانية، فهو الألصق بالسياق. وهنا يكون الناتج الدلالي للانزياح في المدينة مركبا ومعقدا تعقيد المدينة ذاتها حيث تتشابك المصالح والعلاقات، وتتباين الطبقات، ويذوب الفرد في المجموع، ويصبح صوت الداعي إلى التغيير فيها صوتا نشازا. وهي تسلم إلى الخدر (خدر ينساب من ثدي السفينة)، خدر متجذر أشبه ما يكون بحليب الأم، يظل أثره مدى الحياة ولا يقدر شيء على إبطال مفعوله.

الانزياح في «ثدي السفينة» يقع في إضافة الثدي إلى السفينة، يشير إلى معطى دلالي يحيل إلى سفينة الحياة أو سفينة النجاة من الطوفان. فالمدينة بما تمثله من مجموع تشبه سفينة الحياة؛ لكنها قد استحالت إلى سفينة مخروقة غير مؤهلة للنجاة، والخدر ينساب منها، أو هي التي ترضع أبناءها ما يسلمهم إلى الخدر أو الموات. وتلك هي القراءة الأولى لهذا الرمل/ الواقع/ البلاد (هذه أولى القراءات).

لكن القصيدة كلها قراءة أولى، كونه يكرر في كل مرة عبارة «هذه أولى القراءات»، وهي عبارة تقريرية إذا اجتزأت من السياق؛ لكن علينا ألا ننسى سياقها، فالنص «ترتيلة البدء»، والترتيل نوع مجود من القراءة، وهو مرة يقرأ ومرة يرتل ومرة يتلو (تتلو أسارير البلاد). ففي البدء كانت القراءة نوعاً من البوح الصادر عن ورق التين، والتين نبات صحراوي (بدوي بعكس المديني)، ورغم جفاف الصحراء تظل أوراقه دائمة الخضرة، وقد أقسم به الله في الذكر الحكيم. وكونه صحراوياً بدوياً (كشاعرنا) ينأى به عن المدينة التي أسلمت أبناءها إلى الخدر. ومادام من خارج المدينة فهو يبوح، والبوح نوع من التنفيس بالكلام عما يعتمل بالنفس. والبوح غير الإباحة، وهو عادة ما يكون بكلام منخفض، ومن أجل ذلك عدل عن البوح، الذي لا يجدي سوى التنفيس، إلى أقوى صوت عرفه الإنسان؛ إنه صوت الرعد القاصف الذي لا بد أنه سيوقظ نواما هم أشبه بالموتى، ليتحركوا حركة الأحياء، بل ليفضح الموت نفسه ويظهر حقيقته (قل: هو الرعد يعري جسد الموت)، ولم يقل «البرق»؛ لأن البرق يقتل ويحرق ويمارس الفعل، بخلاف الرعد الذي هو مجرد صوت يدوي فيلفت الأنظار والقلوب، كما هو الحال بالنسبة للشاعر، فهو لا يمارس الفعل، كونه لا يملك سلطة تشريعية ولا تنفيذية، مهما بلغ به طموحه نحو التغيير.

فالبوح وقد استحال إلى رعد قاصف، استطاع أن يمايز بين ثنائية (السواد/ الجوع والخصوبة)، يعري الأولى ويستثني الثانية، إذ لم يلبث أن يتحول إلى نار عجيبة (قل هي النار العجيبة) كتلك النار التي راحت تحرق القيود وتستثني جسد نبي الله إبراهيم عليه السلام. نار عجيبة تخلقت واستوت خلف مدار حُرّ، حتى استحالت هي الأخرى إلى نار أسطورية كأسطورة التنين (تستوي خلف المدار الحر تنينا جميلا وبكارة). والتنين كائن أسطوري ينفث نارا، وهو بشع المنظر ومخيف؛ لكنه مع هذه النار العجيبة جميل جمال البكارات، بل نخلة، ومن غيرنا -نحن العرب، وأبناء الصحراء خاصة- قد ألف النخلة ذات العطاء (نخلة حبلى مخاضا للحجارة). فمع النار العجيبة المهلكة لكل ما يمت إلى الموات بصلة تنهض ولادات جديدة، فمن البكارات إلى الحبل أو الحمل، وصولا إلى المخاض، لحظات مأزومة ببزوغ الفجر من رحم الظلمات. ونجد في آخر النص (يشتد المخاض.. يا دما يدخل أبراج الفتوحات، وصدرا ينبت الأقمار والخبز الخرافي، وشامات البياض).

ومعظم ما ذكر هنا مأخوذ من اللوحة الأولى في النص. ويبدو أن ما تضمنته اللوحة الثانية أشبه ما يكون بتفصيل لما أوجزته اللوحة الأولى. وسأكتفي بالإشارة إلى بعض العبارات التي غلب على أسلوبها شعرية الانزياح مثل: «جذور الماء»، «اشتهاءات التراب»، «مهجة الطاعون»، «صدرا ينبت الأقمار والخبز الخرافي»، «وشامات البياض».

في هذا النص -على قصره- من الكثافة الشعرية ما يحتاج إلى مزيد من الوقت لتتبع كل انزياحاته اللغوية ونواتجها الدلالية، ولعل ما ذكر منها يفي بغرض الدراسة.

٣. ظواهر أسلوبية لم تأت عليها الدراسة:

١. على مستوى الجملة نجد الجمل الفعلية تطغى على الاسمية بنسبة تكاد تكون ٢ إلى ١، وفي ذلك ما يشير إلى حركية النص، وانتفاء صفة الجمود.

٢. تكرار لتلازم بين اسمي الإشارة (هذه، وهذا) وتقدم اسم الإشارة (هذه) الذي هو للمؤنث على (هذا).

٣. التكرار على مستوى الجملة، حيث نجد تكرار هاتين الجملتين: «هذه أولى القراءات» حيث

تمتد جذور الماء».

٤. تكرار خـروج فعل الأمر عن معنى الأمر في «قل».

٥. خـروج النداء عن معنى النداء في: يا غرابا، يا دما، وصدرا التي حذفت معها أداة النداء».

٦. اعتماد النص أسـلوب الحكـي في معظمه بدلالـة اعتمـاده على الجمـل الفعليـة أكثر من الاسمية، وندرة الجمل الإنشائية أو الطلبية.

٧. هيمنـة ضميـر المتكلـم في مقابـل ضمير الغائب، وندرة ضمير المخاطب.

٨. سيطرة الجمع على المفرد، وقد سبق الحديث عن الجموع أثناء تناول البنية الصرفية.

٩. التقـارب الدلالي بين بعـض القوافي (مثل: السـواد والرمـاد، المدينـة والسـفينة، الخصوبة والعجيبة).

ثبت مراجع الفصل الثالث:

د. نسـيم عون: الألسـنية، محاضـرة في علم الدلالة.، دار الفارابي، بيروت ط١، ٢٠٠٥.

فراس السواح: سورية أرض الرافدين – دراسة في الأسـطورة، دار عـلاء الدين، الطبعـة الثالثة عشرة، ٢٠٠٢.

المعجم الوسيط.

الخاتمة:

ها نحن نحـط الرحال بعد تطـواف في نص «ترتيلة البدء» للشـاعر محمـد الثبيتي، وقد كانت البدايـة بمدخل نظري حول مفهـوم الإيقاع الذي لم يصل فيه الدارسـون –حتى اليـوم– إلى الكلمة الفصل، لذلك تعددت تعريفاته، بسبب التطور الذي شهده الإيقاع، لاسيما مع النقد الحديث وتطورات النص الشعري شكلا ومضمونا.

وقد أفردت الدراسة مساحة واسعة من البحث فـي البنية العروضيـة للنص على مسـتوى الوزن والقافيـة. ومن أهم ما توصلت إليه الدراسـة في هذا الخصوص أن الثبيتي وإن كان من رواد قصيدة التفعيلة في السـعودية، إلا أنه في هذا الجانب لم يبتعد كل البعد عن قصيدة البحر، وزنا وقافية، وما عـدا ذلك من النتائج في هـذا المبحث فهي كثيرة يصعب حصرها في هذه العجالة. أما على مستوى دراسـة الأصوات في النص فكان الاستنتاج الأبرز يتمثل في صوتي (السـين) و(الشين) اللذين وظفا في النص بصورة عكسـت وعي الشاعر بخصائص هذيـن الصوتين. وقد أفاض البحث في تناول هذه الظاهـرة الأسـلوبية. كما تنـاول البحث بعد ذلك البنية الصرفية والبنية البديعية.

وعندما وصلت الدراسـة إلى المستوى الدلالي في «ترتيلة البدء» لوحظ التقارب الملفت بين «ترتيلة البدء» ومغامرة العقل الأولى لفراس السـواح، التي هي عبارة عن دراسة للأسـطورة. و«ترتيلة البدء» تعج بزخـم هائل من الإحالات الأسـطورية، وكأن «البـدء» الذي تضمنه عنوان النص يشـير إلى بدء وجود الإنسانية.

ومع استنطاق النص دلالياً واستجلاء الظواهر الأسـلوبية فيه لوحظ أن مبدأ الانزياح كان الفاعل الأهم في إنتاج شـعرية النص دلاليا وجماليا. وقد اكتفت الدراسـة بتناول عدد من العبارات القائمة علـى هـذا المبدأ، واكتفت بالإشـارة إلـى بعضها الآخر.

وأخيـراً أعتـرف بأن مازال في النص متسـع لقراءات أخرى، وأنّ ثمة أبوابا لم يتسنَّ لي طرقها، وعزائـي أنني حاولـت واجتهدت، واللـه من وراء القصد.

الهوامش:

(١) محمد عوض الثبيتي، مولود في الطائف سنة ١٩٥٢.
(٢) محمد الثبيتي: الأعمال الكاملة، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠٠٩، ص ٥٩.
(٣) حلم الفراشة، الإيقاع الداخلي والخصائص النصية في قصيدة النثر، د. حاتم الصكر، وزارة الثقافة والسياحة، صنعاء، الطبعة الأولى، ٢٠٠٤، ص ١٢.
(٣)الإيقاع في المقامات اللزومية للسرقسطي، آدي ولد آدب، دائرة الثقافة والإعلام- الشارقة، ٢٠٠٦، ص٥٤.
(٥) المرجع السابق، ص ٥٤ – ٥٥.
(٦) المعجم الوسيط، المجلد الأول، إبراهيم أنيس وآخرون، دار الفكر، ص ١٠٥٠.
(٧) د. حاتم الصكر: حلم الفراشة – الإيقاع الداخلي والخصائص النصية في قصيدة النثر، ص ٩.
(٨) مغاني النص. دراسات تطبيقية في الشعر الحديث، د. سامح الرواشدة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى ٢٠٠٦، ص١١٥.
(٩) ينظر: في أسلوبية النص، قراءة في قصيدة «هوامش يمانية على تغريبة ابن زريق البغدادي» للشاعرعبد العزيز المقالح، د. عبد الله البار، اتحاد الأدباء والكتاب اليمنيين، الطبعة الأولى ١٤٢٥هـ ٢٠٠٤، ص ٩٥- ٩٦.
(١٠) موسيقى الشعر العربي بين القديم والجديد، د. عزة محمد جدوع، مكتبة الرشد للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى ١٤٢٤هـ ٢٠٠٣، ص١٥٤.
(١١) د. عبد الله حسين البار: في أسلوبية النص، ص٩٤.
(١٢) في البحث عن لؤلؤة المستحيل. دراسة لقصيدة أمل دنقل، مقابلة خاصة مع ابن نوح، د. سيد البحراوي، دار الفكر الجديد، بيروت، الطبعة الأولى ١٩٨٨، ص٥٢.
(١٣) د. سامح الرواشدة: مغاني النص، ص١٦٠.
(١٤) عضوية الأداة الشعرية فنية الوسائل ودلالية الوظائف في القصيدة الجديدة، أ.د. محمد صابر عبيد، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى ١٤٢٨هـ ٢٠٠٧، ص٩٩.
(١٥) د. سامح الرواشدة: مغاني النص، ص ١٢١- ١٢٢.
(١٦) شعرية الانزياح – دراسة في جماليات العدول، د. خيرة حمرة العين، مؤسسة حمادي للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، ٢٠٠١، ص٢٣٨.
(١٧) يراجع: د. حسن الغرفي: حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص ١٧.
(١٨) عضوية الموسيقى في النص الشعري د. عبد الفتاح نافع، ص٨٨.
(١٩) في البحث عن لؤلؤة المستحيل د. سيد البحراوي، ص ٩١.
(٢٠) حركية الإيقاع في الشعر المعاصر، د. حسن الغرفي، أفريقيا الشرق، ص ٣٢.
(٢١) حركية الإيقاع في الشعر المعاصر، د. حسن الغرفي، ص ٦٧.
(٢٢) في البحث عن لؤلؤة المستحيل، د. سيد البحراوي: ص ٥٠.
(٢٣) عضوية الأداة الشعرية، د. محمد صابر عبيد: ص ١٥٢.
(٣٤) المرجع السابق، ص ١٥٢.
(٢٥) د. عبد الله البار: في أسلوبية النص، ص١٧.
(٢٦) د. محمد صلاح زكي أبو حمدة: مفتاح العلوم: ص٤٢٣. نقلا عن البلاغة والأسلوبية عند السكاكي ٦٢٦، ، ص٣٤٠.
(٢٧) د. محمد صلاح زكي أبو حمدة: البلاغة والأسلوبية عند السكاكي، ص٦٢٦، ص٣٤٠.
(٢٨) المرجع السابق، ص ٣٤١.
(٢٩) دراسة في الأسطورة، فراس السواح، سورية أرض الرافدين، دار علاء الدين، الطبعة الثالثة عشر، ٢٠٠٢، ص١٩.
(٣٠) المرجع السابق، ص١٩.
(٣١) الألسنية، محاضرة في علم الدلالة، د. نسيم عون، دار الفارابي، بيروت ط ١، ٢٠٠٥، ص١٠٢.
(٣٢) المعجم الوسيط، ج١، ص٥٣٨.
(٣٣) المعجم الوسيط ، ج٢، ص٣٧٤.

ĞŸŋÅÎōäĞèÅΣä
ɾÖƐèƺʈäşЬŸƐȮÎQ̈ōädÀöä kæĞęƔĤöä Ž

باقر جاسم محمد*

"إذا كانت كل الفنون تطمح لأن تكون في حال شبيهة بالموسيقى، فإن كل العلوم تطمح لأن تكون في حال شبيهة بالرياضيات".

■ جورج سانتيانا

١. مقدمة: حدود الإبداع وحدود الحواس

في لحظة النشوة الفنية تتألق النفس بكل مكنوناتها وحواسها وهي تهتز وتغادر حالة السكون، وتتوتر توتراً لذيذاً ومثيراً للمتعة الجمالية؛ ذلك التوتر الذي يضارع توتر مجموعة الأوتار في آلة العود واهتزازها حين يعزف عليها فريد الأطرش أو نصير شمة، أو مثل قيثارة تقدم للروح ما يثري صمتها المحتدم، حين تعزف عليها أنامل خبيرة. وتزدحم الآلات بالموسيقى كما يزدحم البيانو حين يعزف عليه موتزارت. هذا الانتشاء المحتدم، الذي تستعيد النفس فيه ومن خلاله إيقاعاتها الوجودية التي توحد بين ما هو مادي وملموس وما هو ميتافيزيقي ومتعال من تجربة الوجود، هو صورة من صور العلاقة الوثيقة بين الحواس كافة، وبخاصة حاستي البصر والسمع تحديداً، وعناصر التكوين الميتافيزيقي في النفس. وذلك أمر يحدث لنا أيضاً حين نشاهد لوحة تشكيلية رائعة، مثل لوحات بول سيزان وبيكاسو وكاندنسكي وبول كليه وبيت موندريان وخوان ميرو ومارك روثكو وتولوز دي لوتريك وضياء العزاوي وشاكر حسن آل سعيد ومحمود صبري وفاخر محمد ونزيهة سليم وليلى العطار. ولكن العلاقة بين فنين مختلفين كلياً، هما الفن التشكيلي وفن الموسيقى، هي من أكثر قضايا

* كلية الآداب/ جامعة بابل - العراق.

الفن تعقيداً وغوراً في باطن التجربة الجمالية؛ لأن هذين الضربين من الفن يبحثان عن لحظة وجودية غاية في الخصوصيــة، هي لحظة اللذة الجمالية، ويتخذان في تحقيق هذا الهدف مادتين وسـبيلين وحاستين مختلفتين كل الاختلاف في الوصول إلى هذه اللحظة، وهما حاســتا البصر والسمع اللتان تنفــردان بكونهمــا ترتبطان بفنــون مختصة بكل منهما؛ إذ يرتبط فن الرســم وفن النحت بحاســة البصر. أما فن الموســيقى فيرتبط بحاسة السمع. وينفرد فن الرقص بكونه يرتبط بحاســتي البصر والســمع معاً. أما بقية الحواس (الــذوق واللمس والشــم) فهــي تفتقر إلــى فنون تعبيريــة ناضجة تكافئ الفنون التي ترتبط بحاستي السمع والبصر. إذن، إذا كانت المواد والحواس والوسائط المستعملة في فن الرســم مختلفة كلياً عن تلك المرتبطة بفن الموســيقى، فإن ما يوحد بين هذين الفنين شــيء أعظم وأســمى، هو وحدة التجربة الجمالية، التي لن تتحقق إلا عبر النفس البشرية.

فالتشكيل يزهو بكونه فناً بصرياً ومكانياً واضح الســمات، تبدعه اليد بوساطة الألوان والخطوط، على قماشة أو خشب أو ورق أو حتى جدار اللوحة، وينتقل من خلال فيزياء الضوء إلى العين التي تقرأ اللوحــة قــراءة تأويلية وجمالية وصــولاً إلى الأثر الكلي للعمل التشكيلي، وهو الأثر الذي يمثل جوهر العمــل الفني، الذي لا يتطابــق تماماً مع أي تمثيل مادي له؛ لأن التلقي، وهــو العنصر الفعال المتعدد والتاريخــي الأهم في عملية تحويل العمل من حالة الوجود بالقوة إلى حالة الوجود بالفعل، ســيضفي تنويعاً واختلافاً على العمل الفني بوصفه موضوعاً مدركاً. أما الموســيقى، ويمكن أن نلحق بها الغناء، فإنها فن ســمعي وزماني بامتيــاز، تبدعه الأيدي أيضاً، ولكن بوساطة الصوت بكل تنوعاته، وتستعين اليد بآلات موســيقية مختلفة فــي إنجاز القطعة الموسيقية، وقد تضاف إليها الحناجر في الأوبرا مثــلاً، وينتقل من خلال فيزيــاء الصوت إلى آذاننا التي تنقل هذا الضجيج العذب إلى عقلنا المستقبل فيحدث فينا لذة جمالية غامضة ومستسرة ومؤثرة. ويصدق على العمل الموســيقي ما قلناه بحق العمل التشــكيلي من حيث كونه لا يتطابق تطابقاً تاماً مع أي وجود فيزيقي؛ للأســباب التي ذكرناها سابقاً. ويؤكد باحث معاصر أن المقطوعة الموسيقية، ولتكن السيمفونية التاســعة لبيتهوفن في حد ذاتها، على ســبيل المثال، متميزة عن كل العروض الموســيقية التي تقدمها لأن فيها شيئاً مختلفاً في كل مرة (١). ونضيف أن التلقي سيختلف في كل مرة عما سبق، حتى وإن كان للمقطوعة نفسها ومن المتلقي نفسه، فنحن لا نعبر النهر نفســه مرتــين؛ لأن التغيير لن يشمل النهر فقط، وإنما سيشملنا نحن أيضاً.

٢. في طبيعة العلاقة بين فني الرسم والموسيقى

ولكن العلاقة بين الفن التشكيلي عامة والرسم خاصة من جهة، والموســيقى مــن جهة أخرى، من أهم تجليات ذلك الإحساس العميق بتداخل الفنون وتعاضدهــا في التأثيــر النهائــي. والحقيقة أننا إزاء قضيتــين تبدوان للوهلة الأولــى متناقضتين: القضية الأولى هــي أن تجربة التلقي الجمالي في هذين النوعين من الإبــداع الفني والجمالي تتميز بكونها ذات منابع حســية مختلفــة، وبالتالي فهي ذات تأثيرات مختلفة؛ ذلك لأن الفن التشــكيلي فن بصري يحقق وجوده عبر اللون والشــكل في فضاء مكانــي من حيث الجوهر هو فضاء اللوحة ببعديها أو ربما بأبعادهــا الثلاثة ونتلقاه بالعين عبر فضاء فيزيائي ضوئي بحيث لا يمكن تخيل عملية تلق لأية لوحــة في ظلام دامس. أما الموســيقى، وهي التي يقول عنها جورج سانتيانا إنها الفن الذي تسعى كل الفنون إلى أن تحقق لنفســها أنموذجاً يقاربها من حيث طبيعة الشــكل التجريدي ومن حيث التحرر مــن هيمنة الموضوع، وبالتالي من حيث الأثر، فإنها تتسم بكونها ذات ســمة جمالية ترتبط بالصيرورة الزمنيــة. فالموســيقى ترتبــط باللحــن وبالإيقاع وبالهارمونــي، وهــي عناصر تكوينية أساســية لا وجود للموســيقى بدونها؛ ولكن هــذه العناصر لا يمكن أن تتحقــق دون العنصر الزماني الذي يمنح الموســيقى الشــكل الفني المميز المتحقق عبر زمن المتن الموسيقي إن صح التعبير. فلا تلقيَ للموسيقى في فضــاء فيزيائي غير ناقــل للصوت، ولا تصور للســيمفونية التاســعة لبتهوفن دون ذلك العنصر الزمني الذي يتيح تحققها فعلياً.

أما القضية الثانية التي تبدو مناقضة للقضية الأولــى فهي أن الهدف من الموســيقى والتشــكيل واحــد، وهو تحقيــق تجربة تلق جمالــي مرتبطة بالنزعة الإنسانية لاستكشــاف ما هو ميتافيزيقي من تجربة اللذة الجمالية، تلك التجربة التي تتجسد عبر العلاقة بين الظاهرة الفنية والنفس الإنسانية. بمعنى أن التجربة الجمالية تمثل عنصر توحيد بين الفنون كافة، ولاسيما فني الرسم والموسيقى، وبين ما هو ظاهراتي وما هو ميتافيزيقي. ولكن السؤال المهــم هــو: كيف يمكــن اجتياز حواجــز الحواس لتحقيق وحدة التجربة الجمالية؟

في علم الجمال، لا تطرح الأســئلة حول ماهية

الجمال وكيف يتجسد في الجميل فقط، وإنما أيضاً حول ماهية اللذة/ المتعة الجمالية وكيف تتحقق عبر كل حاسة من الحواس الخمس. والحقيقة أن لكل حاسة لذتها الخاصة والمميزة. وعموماً، يمكن تقسيم اللذات الحسية المستحصلة من الحواس الخمس إلى لذات حسية ذات جوهر فيزيقي بدني، كما في لذات حواس الشم والذوق واللمس، ولذات، أو الأصح لذتين، ذواتي طبيعة فيزيقية لكنها ترتد في النهاية إلى ما هو تأملي أو ميتافزيقي، كما هو الحال في لذتي حاستي البصر والسمع. فاللذة المستحصلة من حاسة الشم تتعلق بالعطور والروائح، وهي لذة ذات طبيعة جسمية أو فيزيائية في الجوهر، وقل مثل ذلك بالنسبة للذة الذوقية التي تتصل بالطعوم المختلفة. أما اللذة البصرية فلها طابع تأملي، وربما يكون هذا الطابع سكونياً بوصف الفنون التشكيلية فنوناً بصرية مكانية، فهي -إذن- ساكنة، وما هو ساكن يمكن استقباله وتلقيه على نحو تنتفي فيه الحركة، أعني تنتفي فيه الصيرورة الزمانية، وبذلك يمكن النظر إلى اللوحة، وعلى بعد كاف، في كليتها. أما حاسة السمع، والموسيقى من أهم ضروبها، فهي تقدم لذة أو متعة قد يكون لها أثر بدني، كالاهتزاز طرباً أو الرقص انفعالاً؛ لكنها تجربة جمالية لها بعدها الميتافيزيقي. إنها لذة لما هو ممتد زمانياً. وهي متعة غير قابلة للإدراك الكلي في لحظة واحدة؛ لأن الصيرورة جزء منها، ولذلك فإن إدراك مقطوعة موسيقية أو أغنية ليس ممكناً دون الاستعانة بالذاكرة التي تستعيد تشكل الجمل اللحنية وتطور البناء المقامي، أو tonality، أو تشتيت هيمنة المقام الواحد وإفساح المجال أمام مختلف المقامات في البناء الموسيقى في الموسيقى اللامقامية، أو atonal music[1]، على نحو يؤدي في النهاية إلى اكتمال المقطوعة الموسيقية؛ أعني أن عنصر الزمن يتسلل إلى ذاكرة المتلقي نفسها، فلا يدرك تفاصيل المقطوعة دون استعادة العنصر الزماني المصاحب لها بالضرورة.

ولعل الحديث يدعونا إلى الكلام في مفهوم تراسل الحواس، أو correspondence of senses، وهو مفهوم سيحيلنا إلى اشتغال لغوي أدبي ومجازي أكثر من كونه كشفاً عن طبيعة العلاقة بين الرسم والموسيقى، لكنه في الحقيقة يدل دلالة حاسمة على بداية التأسيس لإمكان سماع إيقاع اللون أو الإحساس بمذاق اللوحة الفنية أو حتى الرؤية البصرية للموسيقى والألحان. ونفهم من تراسل الحواس أمراً آخر؛ لأن تراسل الحواس، في ما نرى، يمثل نبوءة وإرهاصاً بمفهوم الحاسة الشاملة الذي ندعو له. فنحن قد نتمكن من لمس المنحوتات أو سطوح اللوحات، لكن كيف يمكن أن نتلمس الموسيقى إن لم نتجاوز حدود حاستي اللمس والسمع؟! وكيف نسمع إيقاعات اللون في اللوحة؟! ولعل هذا الأمر يكشف نوعين من مظاهر الفصل بين فعاليات الحواس: الأول مصمت ولا يسمح بتبادل الخبرات الحسية كما هو الحال بين حاستي السمع والبصر، والثاني مصمت جزئياً كما هو الحال مع حاستي البصر واللمس. ففي الحالة الأخيرة، نستطيع أن ننظر إلى السطح الخشن ونعرف أنه خشن، ثم نلمسه فتؤكد حاسة اللمس انطباعنا السابق، أو قد نقوم بعكس هذه العملية فنلمس سطحاً محجوباً عن بصرنا ونشعر بأنه ناعم الملمس، ثم ننظر إليه لتؤكد حاسة البصر ما عرفته حاسة اللمس لدينا. لكن المسألة الأعمق، في تقديرنا، تكمن في حالة الرسم والموسيقى؛ إذ كيف يمكن أن تشتغل حاستا البصر في الفن التشكيلي/ الرسم، مع حاسة السمع في فن الموسيقى؟! لا بد أن تكون الإجابة كامنة في ابتكار منجزات فنية مدعمة برؤية فكرية ومعرفية تسوغ مثل هذا الالتقاء بين الرسم والموسيقى، فضلاً عن تأسيس رؤية نظرية وفلسفية يستند إليها تلقي مثل هذه المنجزات الفنية المبتكرة. وهنا نتقدم بأطروحة مهمة، ألا وهي التنويه بأن لدينا حاسة كلية شاملة تختص بالقدرة على التلقي الجمالي. وهذه الحاسة مركزها العقل، وآلتها الأساسية الدماغ، الذي يستفيد من معطيات الحواس الخمس كافة في عملية التلقي. فهي -إذن- الحاسة التي تستثمر كل معطيات الحواس وكل الخبرات واللذات، وتوحد بينها في نسيج كلي يسمح لنا بأن نبصر ما في الموسيقى من أشكال وألوان وعطور ومذاقات وأحاسيس لذيذة، وأن نسمع في اللوحة التشكيلية إيقاعات وأداء وروائح طيبة، ثم تقوم هذه الحاسة بربط كل ذلك بمجمل التجربة الوجودية في نزعة تتجاوز حدود التحسس الجشتالتي. وهذه الأطروحة بحاجة إلى جهود متواصلة، نظرية وتطبيقية أو تجريبية، أمبريقية، من كاتب هذه الدراسة ومن سواه من الباحثين والنقاد والاختصاصيين، حتى يتم إرساؤها على أسس نظرية متينة. وقد أشار ماركس في إحدى أطروحاته، ضمنيا، إلى ما يشبه هذه الحاسة، فقال: "إن تكوين الحواس الخمس هو نتاج لكامل تاريخ العالم حتى الآن... لهذا فإن تموضع الوجود الإنساني، بالكيفيتين النظرية والعملية، يعني جعل حواس الإنسان إنسانية، فضلاً عن خلق حواس إنسانية تطابق الغنى العظيم للحياة الإنسانية والطبيعة"(٢). ولعل هذه الحاجة لخلق حواس إنسانية إضافية تعني في الحقيقة

الكشـف عن حاسـة ماثلة في التجربـة الجمالية البشـرية منذ زمـن بعيـد، وليس ابتكار حاسـة جديـدة؛ لانعدام القدرة على خلق حاسـة جديدة. وفي التأمل بطبيعة التجربة الجمالية من الناحيتين الظاهراتية والميتافيزيقية ما يجعلنا نعتقد عن يقين أن اسـتثمار الإنسان لحواسـه الخمس على نحو فعال في تلقي التجربة الجمالية هو ما يمثل جوهر الحاسة الشـاملة، تلك الحاسة التي تمثل عنصراً حيوياً فاعلاً في فهم أسـرار الاستجابة الجمالية؛ لأنها تقوم أساساً على النظر إلى التجربة البشرية في كليتها من جهة وفـي تفردها العجيب من جهة ثانية. وفي هذه الدراسـة الأولية سنكتفي بالبحث في العلاقة بين الفن التشكيلي، متمثلاً بفن الرسم، والموسـيقى؛ باعتبار أن تمظهر العلاقة بين هذين الفنين هو من أكثر القضايا تعقيداً، كما سبق القول، ومـن أهمها تأثيراً على فهمنـا للتجربة الجمالية. وبهـذا ينبغـي أن تحظى هذه الموضوعـة باهتمام الباحثين والمفكرين، بغية التأسيس لنظرية الحاسة الشـاملة ودورها في عمليـة التلقي الجمالي وفي توحيد طبيعة التجربة الجمالية لدى الإنسان.

٣. في تاريخ العلاقة بين فني الرسم والموسيقى

لقـد كان للموسـيقى حضـور دائم فـي الفن التشـكيلي، لكـن ذلـك الحضور قد مـرَّ بمراحل مختلفة، فـكان أو الأمر وفي الغالب خارجياً؛ ذلك أنـه منذ القدم رسـم المصورون لوحـات تضمنت عازفين أو راقصين أو آلات موسيقية، وهناك صور ورسوم لعازفين على نايات وآلات وترية مختلفة من الحضـارة الفرعونية ومن بـلاد الإغريق القديمة ومـن روما، فضلاً عـن لوحات الرسـامين الكبار في العصر الحديث التي تضمنت آلات موسـيقية متنوعـة. وحين نتقدم في الزمن تتنوع آلات العزف التي اتخذهـا المصورون أو الرسـامون موضوعاً، فيدخـل العـود والقيثـارة والبيانـو الهارمونيكا إلـى لوحاتهم، مثل لوحة "الكونشـيرتو" للرسـام نيكولاس تورنيـه (١٥٩٠-١٦٣٩) التي تظهر أربعة عازفين على العود والتشـلو والكمـان والبيانو مع شـخص خامس يقرأ النوتة الموسيقية، ولوحة جان بابتست-سـيميون كاردان المعنونـة بـ"خصائـص الموسيقى"، وهي مما يمكن تصنيفه في حقل رسوم الطبيعة الصامتـة؛ لأنها تتضمن تصويراً سـاكناً لمجموعة آلات موسـيقية: بوق وكمان وعود وفلوت وكتاب ودفتر للنوتة الموسيقية. وهنا تبدو الموسيقى موضوعاً للوحـة دون أن يترتب على هذا الموضوع استحقاقات تقنية بشأن الرؤية الفنية يمكن أن نعبر عنها بالطموح في تجاوز حدود التشـكيل وطبيعته المكانية وتحقيق تداخـل أو اختراق من نوع ما بين هذه الطبيعة والطبيعة الزمانية للموسيقى. ثم تدرج الاهتمام بالعلاقة بين الرسـم والموسيقى، ولاسيما في نهايات القرن التاسع عشـر والقرن العشرين، فكان أن أسـهمت حركـة الحداثة في التأسـيس النظري لهذه العلاقة، لاسيما عند كاندنسكي وكليه وفرانز مارك، فضلاً عن الأعمال الفنية المهمة التي أنجزها هـؤلاء الفنانون ومثلـت المحاولات الأولى لتجسيد التصورات النظرية عملياً.

وقد تحضر الموسيقى في الرسم على نحو غير مباشـر ومن خلال فن مصاحب لها: فن الرقص. ففي لوحة "مارسـيل لينـدر فوق المنصـة" التي رسـمها تولوز دي لوتريك في العام ١٨٩٥، تجسد اللوحة مارسيل ليندر في لحظة تألق واستغراق في الرقص على المنصة. أما الموسـيقى فهي الصامت الحاضر الذي لن يكتمـل تلقي اللوحة دون تخيله، أعنـي أنهـا غائبة وموجـودة فـي آن واحد. وفي لوحـة "الرقـص" (١٩٠٩) لهنـري ماتيس تقدم الموسـيقى عبر فـن الرقص أيضـاً؛ لكن الملاحظ هنـا أن الأشـكال الأنثوية الراقصـة أكثر تجريداً وبالتالي فهي أكثر اقتراباً من السمة الأساسية في الموسـيقى، التي تتجسد في الابتعاد عن التجسيد، فضلاً عـن تحطيم المنظور الـذي يقترب باللوحة من الموسـيقى اللامقامية. وهذه النقلة المهمة، من تجسيد شخصية مارسـيل ليندر وهي ترقص إلى الأشكال المجردة، تمثل نقلة نوعية في فهم العلاقة بين فن الرسم والموسيقى.

لوحة لكاندينسكي

وفي الجانب الثاني، أعني الموسيقى، كان هناك مصطلحان شائعان في الكتابات الموسيقية يدمجان ما هو صوتي بما هو لوني، وهما: "موسيقى اللون"

لوحة فائق حسن

colour music ولون النغمة tone colour، مما يوحي بأن منظري الموسيقى قد استعانوا باللون في اشتقاقهم لهذين المصطلحين. ويشير المصطلح الأول إلى نوع من العروض الموسيقية التي يكون القصد من تأليفها أن تقدم بالارتباط مع عرض لوني متغير على شاشة، فيكون بوسع المتلقين أن يسمعوا الموسيقى ويتابعوا العرض اللوني في آن واحد معاً. وتعود أصول هذا المصطلح إلى النظرية الشائعة على نحو واسع في عصر النهضة والتي أطلقها نسقياً المنظر الموسيقي وعالم الرياضيات أثاناسيوس كيرتشر في القرن السابع عشر. وتقول هذه النظرية إن لكل صوت موسيقي تراسلاً موضوعياً بالضرورة مع لون بعينه. وقد أجريت تجارب عدة بين القرنين الثامن عشر والعشرين من خلال تحوير المفاتيح الموسيقية المختلفة بطريقة تؤدي إلى أن الضغط على أحد المفاتيح سيولد -فضلاً عن الصوت- لوناً يعرض على شاشة من خلال تقنية فنية. وقد تأثر بهذه التقنية المؤلفان الموسيقيان أرنولد شوينبرج وأليكسندر سكريبين، اللذان كانا من أبرز من عمل على التنظير للموسيقى اللامقامية(٣). وكان كسر الأداء المقامي في الموسيقى متزامناً مع ومشابهاً لعملية التمرد على هيمنة المنظور والموضوع والمحاكاة على فن الرسم في العصر الحديث واتجاهه تدريجياً نحو التجريد. أما المصطلح الثاني وهو لون النغمة tone colour، فهو المصطلح الذي يشير إلى قدرتنا على تمييز صوتي آلتي البوق والفلوت حتى حين تعزفان لحناً بعينه وبالمستوى الحركي نفسه. وهكذا نرى أن هذين المصطلحين منحوتان من كلمتين إحداهما مأخوذة من اللون وهو المادة الأساسية في الرسم، والأخرى من الموسيقى ومصطلحاتها.

ويرى بول كليه أن الحل الموسيقي للمشكلات البصرية ينبغي البحث عنه بالرجوع عدة قرون إلى الوراء، وذلك في أعمال يوهان سباستيان باخ. ويعبر هذا القول عن فهم جديد للعلاقة بين الموسيقى والرسم. وسيكون لكليه و"جماعة الراكب الأزرق"، التي تضم فضلاً عن كليه كلاً من كاندنسكي وفرانز مارك وآخرين، دور مهم في استكشاف ممكنات هذا الفهم الجديد. ففي لوحة كليه "الصوت القديم، تجريد على خلفية سوداء" يقدم لنا الفنان صورة تمثل بنية لونية إيقاعية تتألف من المربعات والمستطيلات، وهي أشكال لونية مجموعة لتمثل حركة موسيقية واحدة استناداً إلى قانون غير مرئي، وهنا لا توجد بداية أو نهاية؛ وثيمة المستطيلات المدركة من خلال هذا الإيقاع تأتي على نحو واضح من التأمل الخالص، وهي لا يمكن تشرح أو يجري توضيحها استناداً إلى أي مرجع سابق، كما يقول الناقد ويل كروهمان(٤).

ويؤكد باحث بريطاني معاصر أن العلاقة بين الرسم والموسيقى تجسد "ذلك الغموض في أكثر حالاته حضوراً في تناول التأثير المتبادل بين الموسيقى والفن التشكيلي، بين الموسيقى واللون، بين العمل الموسيقي واللوحة. كيف يمكن رصد تلك العلاقة بين الموسيقى والفن التشكيلي، وخصوصاً فن الرسم؟! هل هناك تأثير متبادل بين فنين مختلفين في طبيعتيهما ومواديهما ولغتيهما؟! هل يمكن حقاً قراءة تلك العلاقة الغامضة بين اللون والصوت؟ وكيف يمكن مثلاً أن نتبين تأثر موتزارت بأسلوبيات واتجاهات الرسم في عصره أو العكس؟ وإذا افترضنا حتمية التأثر والتأثير المتبادل بين الفنون، فما هو تأثير لوحات بيكاسو مثلاً على معاصريه من الموسيقيين؟ وهل يمكن تحديد عناصر معينة في أعمال بيكاسو يمكن ردها إلى تأثره بموسيقى عصره؟". والحقيقة أن الربط

بين التحولات الفنية الكبرى التي شهدتها الفنون كافة في العصر الحديث قد شجع الفنانين على إرساء الأساس النظري لاستكشاف العلاقة بين هذين الفنين. ويرى الباحث نفسه أن "من الممكن أن نرى العلاقة المتبادلة بين التطورات التي طرأت على كل من الموسيقى والفن التشكيلي. وتتضح تلك العلاقة في التزامن بين انهيار ونهاية الأساليب القديمة في كل من الفنين. فهل كانت تعبيرية كل من مونيه في الرسم وديبوسي في الموسيقى تعبيراً عن روح واحدة؟ هذا سؤال واحد فقط يمكن لنا أن نوجهه كمثال على علاقة الموسيقى باللون. ولا تبدو الإجابة بالطبع سهلة أو قطعية في حال توافرها؛ لكن محاولة الإجابة قد تلقي بعض الضوء على موضوع لم يدرس بجدية حتى الآن. إنه العلاقة بين الصوت واللون كمادتين للإبداع الفني"(٥). نعلم جيداً أن اللون الأزرق يوحي بالهدوء، فهل يمكن لنا أن نستقبل الموسيقى الهادئة على أنها توحي باللون الأزرق؟! واللون الأحمر يوحي بالحركة والحياة، وهل يجوز لنا أن نفهم أن الموسيقى الحافلة بالحركة والحياة توحي باللون الأحمر؟! أعني: هل يمكن لوحدة الانطباع أن تكون نقطة الالتقاء بين فن الرسم والموسيقى؟! هذا المدخل مهم لأنه يؤسس لنظرية الحاسة الشاملة التي تنظر إلى التجربة الجمالية المتولدة عن الأعمال الفنية ذات جوهر واحد له علاقة وثيقة بكلية هذه التجربة وعلاقتها الوثيقة بالتجربة الوجودية للإنسان.

وإذا ما صرفنا النظر عن موقف الفنانين من تصنيف أعمالهم في مدارس واتجاهات فنية، فإن علاقتهم وتأثرهم بما جرى من تغيرات وتبدلات فيما عاصروه من فنون واضح وقوي. فمن يستطيع، مثلاً، ألا يسمع في موسيقى ديبوسي أصداء لألوان الانطباعية التي أنتجت لوحات عظيمة وألواناً خاصة؟ وكيف لا نصغي إلى ذلك التقابل اللحني contrast المتمثل في ألوان لوحة فائق حسن ذات المنحى التجريدي الذي يجعلها أقرب إلى روح الموسيقى اللامقامية؟! ففي هذه اللوحة يحضر التكرار للأشكال الإنسانية المجردة مع التنويع في مواقعها وهيئاتها، فضلاً عن التقابل بين السطوح اللونية ذات الأشكال المشتقة من المربع. والتكرار والتقابل والتنويع نفسها تمثل المفردات الأساسية للشكل الفني في الموسيقى.

ويلاحظ فيها ذلك الميل إلى تجريد الأشكال البشرية وكذلك التقابل contrast بين الألوان.

وفي لوحة للفنان فاخر محمد يتجسد ذلك الإقصاء لهيمنة الشكل الواقعي لصالح نوع من تحرير عملية التصوير من المشابهة، وإحلال التجريد الشكلي المدمج مع التنوع والتقابل الميلودي ذي الطبيعة الهارمونية في الألوان، الذي يوحي بنزعة غنائية عالية. ونعرف أن أحد تعريفات الميلودي في الموسيقى هو أنه الجزء الأساسي داخل قطعة موسيقية هارمونية. فهل كان فاخر محمد يرسم أم يعزف نوعاً من الرابسودي rhapsody التشكيلي؟! والحقيقة أن تفسيرنا للعلاقة بين فني الرسم والموسيقى في الفن التشكيلي العراقي لا يستند إلى قصدية التأليف أو الإنشاء التشكيلي بقدر ما يعتمد على قدرة اللوحة على الإيحاء بوجود مثل هذه العلاقة وإمكان تأشير حدودها من خلال المقارنة بين المزايا الشكلية في فن الرسم والموسيقى. ونلاحظ أيضاً أن موقف الفنان العراقي من العلاقة بين الرسم والموسيقى قد تدرج من مجرد تحطيم الشكل الخارجي والاهتمام بالعناصر التزيينية دون إغفال أهمية الثيمة أو الموضوع في الإنشاء، كما في لوحة "ليلة الحناء" لجواد سليم، إلى اللعب الحر بالألوان والعمل على تحرير اللوحة من هيمنة الرؤية البصرية ودفعها نحو الترادف اللحني في الموسيقى كما في لوحة شاكر حسن آل سعيد.

وتمتلك لوحات محمود صبري عناصر قرابة مع الموسيقى شديدة الوضوح. وهي تتمثل بالابتعاد المطلق عن أية نزعة تجسيمية، وبالتكرار وبالإيقاع المفضي إلى نوع من البناء الهارموني اللوني؛ وكلها عناصر جديرة بالملاحظة كما يظهر من اللوحة في أدناه. ولعل الكشف المرفق يبين لنا بوضوح مدى التشابه بين المفاهيم والمصطلحات المعبر عنها في فني الرسم والموسيقى.

٤. في العلاقة الاصطلاحية بين الرسم والموسيقى

لعل من المهم أن نلاحظ أن اختلاف فنين على نحو جذري، كما هو الحال في اختلاف الرسم عن الموسيقى، يفترض أن ينعكس هذا الاختلاف في دلالة المصطلحات بينهما اختلافاً جوهرياً. ولكن الفحص المعرفي للمحتوى المفاهيمي للمصطلحات بين فني الرسم والموسيقى يبرهن على تشابه كبير له دلالته؛ إذ هناك تماثل كبير بين الدلالة المفهومية للمصطلحات في الفن التشكيلي، وفي الرسم خاصة، ومصطلحات الموسيقى. وهذا التماثل يعني أكثر من مجرد كون هذه المصطلحات قد ابتكرت في أحد الفنين ثم نقلت، أو جرى ترحيلها، على سبيل الاستعارة، إلى الفن الآخر، وإنما يتجاوز الأمر ذلك إلى وجود تناظرات شكلانية وبنيوية بين الفنين من جهة، وإلى تماثل، أو حتى تطابق ما تثيره هذه التناظرات من لذة جمالية في النفس

لوحة «ليلة الحناء» لجواد سليم

عنـد المتلقي من جهة أخرى. إذن، يمكن لنا أن نرد هـذا التناظر في الدلالـة المفهومية للمصطلحات بين الفنين إلـى تماثل تكويني من حيث كونه معبراً عن البنية الداخلية في فني الرسـم والموسـيقى، أعني من حيث أثره الجمالي في المتلقي. ويكشـف الجدول أدناه صور التماثل الدلالي بين مصطلحات الرسم والموسيقى.

جدول المقارنة بين مصطلحات فني الموسيقى والرسم

ت	المصطلح بالعربية	المصطلح بالإنجليزية	في الموسيقى	في الرسم
١.	الضربة	beat	يقيس الوقت والإيقاع بأداء حركات نظامية باليد	ضربة الفرشاة المميزة لكل رسام
٢.	الإنشاء	composition	العناصر التكوينية في العمل الموسيقى	ترتيب العناصر المكونة للوحة
٣.	إتساق الأصوات /لحن	melody	ترتيب الكلمات الموضوعة لغرض التلحين/ الجزء الأساسي في قطعة موسيقية /ترتيب النوتة الموسيقية في نسق معبر	تناسب الألوان ووحدتها وانسجامها في اللوحة
٤.	درجة النغم /طبقة الصوت	pitch	درجة علو وانخفاض نغمة موسيقية معينة	درجة كثافة لون معين
٥.	نغمة موسيقية /علامة موسيقية	note	النوتة الموسيقية /النغمة	ليس هناك مفهوم مناظر
٦.	إيقاع	rhythm	الإيقاع /الاتزان /ائتلاف الأجزاء /التكرار النظامي لوحدة نغمية معينة بوساطة أدوات الإيقاع) الطبول(	الإيقاع اللوني /التكرار النظامي لموتيف أو شكل أو لون بعينه
٧.	سلم التلوين الموسيقي	Chromatic scale	يتألف الجواب في الموسيقى من ١٢ نغمة، ووظيفة سلم التلوين الموسيقي هي أن يضفي تنويعاً على كل نغمة	إن الصفة الملحقة بالسلم الموسيقي مشتقة من اللون أو علم الألوان. وكلمة chromatic مشتقة من الكلمة الإغريقية chroma أو اللون.

٨.	التكرار	repetition	تقنية تقوم على تكرار نغمة أو لحن لربط مكونات العمل الموسيقي مع بعضها	تقنية تقوم على تكرار شكل أو موتيف أو لون على نحو غير إيقاعي لتوكيد انطباع ما
٩.	المغايرة /إظهار الفروق	contrast	معارضة بين لحنين ،أحدهما عال والآخر خفيض ،أو بين الوتريات وآلات النفخ الهوائية في أداء لحن بعينه	الاختلاف والتباين بين المساحات اللونية دون تدرج في الانتقال من لون إلى آخر، مما يكون أشكالاً معينة .الاختلاف بين شكل إنساني وآخر هندسي في اللوحة
١٠.	التنويع	variation	في تنويع الفكرة الموسيقية ،قد يعاد إنتاج القطعة اللحنية مع آلات مصاحبة مختلفة، وقد تبقى درجاتها النغمية كما هي بينما يتم تغيير إيقاعها	يتضمن مفهوم التنويع في الرسم إعادة إنتاج الأشكال بألوان مختلفة ،أو إعادة الزخارف مع تغيير طفيف في تكوينها
١١.	التآلف والانسجام بين النغمات /علم الإيقاع	harmonyد	تآلف وتناسب الجمل اللحنية في القطعة الموسيقية	تآلف وتناسب الألوان والأشكال في اللوحة

إذن فإن العلاقة بين الموسيقى وفن الرسم، أو بين الصوت واللون، تتضح من خلال تتبع المراحل التي مر بها كل من الفنين في تطورات اتجاهاته ومدارسه وأساليبه. وبالنسبة للفنان التشكيلي الذي يسعى نحو تخطي التجسيد في اللوحة توفر الموسيقى مرشداً أساسياً له؛ لأنها تمثل أنموذجاً للتجريد في شكله الصرف والمطلق. وهذا الحد مهم في نقل أثر الموسيقى إلى فن الرسم. وكما يقول فرانسيس غاي: إن الموسيقى تحرر من التجسيد والمحتوى السردي. وهذه هي نقطة الالتقاء بين الرسم الحديث عند كاندنسكي وكليه ومودندريان وبعض أعمال ماتيس، وهي توفر قابلية التواصل المباشر مع عالم الروح والعاطفة أو التجربة الوجودية في كليتها. لذلك كانت الموسيقى ملهمة للفنانين الذين يسعون إلى تحقيق الأهداف نفسها في تجاوز المجسد والمرجعي في الفن. إن النزوع الجارف الذي دفع كلاً من الموسيقى والرسم إلى تجاوز لغة التجسيد والسرد والتمثيل في القرن العشرين لم يكن فقط بحثاً عن لغة جديدة، بل كان في جوهره ثورة على الأشكال التقليدية، ورغبة في استعادة الفطري والعفوي في الفن، عبر التحرر من الشكل والمرجعيات الواقعية، وحتى من عملية الفصل القسري بين الحواس عند تلقي الفنون. من المؤكد أن كلاً من الموسيقى والرسم فنان مختلفان في المادة واللغة؛ لذلك يتعذر إجراء مقارنات تعسفية تتجاهل خصوصية كل منهما. فالموسيقى فن تجريدي بامتياز، رغم أننا لا نستطيع إنكار حقيقة أن العديد من الأعمال الموسيقية الكلاسيكية تحتوي ما يمكن تسميته بمحتوى سردي لموضوعات تاريخية أو أسطورية أو أدبية؛ لكن رغم تلك الاستثناءات، تبقى الموسيقى فناً تجريدياً يصعب مقاربته من خلال نماذج شكلانية أو تجسيدية. أما بالنسبة للرسم فإن التجريد ليس طبيعة جوهرية فيه، من حيث المبدأ؛ لكن اللون، في درجاته الكثيرة، عنصر يشبه الصوت في الموسيقى من حيث كونه لا يخضع لقوانين ثابتة في دلالاته. ويمكننا أن نتحدث عن نوع من الهارموني بين ألوان اللوحة، وكذلك عن القيمة الإيقاعية لتكرار أشكال بعينها في سياق تصويري بعينه.

وتتمثل القيمة الإيقاعية للتكرار في أجلى صورها في الفنون الزخرفية العربية والإسلامية، التي تتميز بالتجريد والتكرار الإيقاعي، ذلك التكرار الذي يوحي بالمطلق والمتسامي أو المتعالي على التجسيد أو المحاكاة، وهاتان سمتان مهمتان من سمات الموسيقى، فضلاً عن كون الفنون الزخرفية تنطوي على قيمة رياضية وهندسية، والرياضيات مما يجمع بين الرسم والموسيقى. ومما لا شك فيه أن ما هو مجرد ومتعال لا يمكن إدراكه بأية حاسة سوى الحاسة الشاملة. ومن هنا تبدو العلاقة بين الموسيقى والرسم حالة خاصة يمكن من خلالها استكشاف الآليات المعقدة التي تنظم علاقة التأثير والتأثر بين مختلف الفنون. إن أشكال تلك العلاقات بين الفنون تقع كلها تحت عنوان التفاعل والحوار والاستثمار بين أساليب التعبير المختلفة. وإذا كان تاريخ هذا التفاعل ما يزال غامضاً وغير قابل لإنجاز أجوبة جاهزة ونهائية، فإن هذا شأن الفن والإبداع دائماً، حيث يكون الأفق دائماً مفتوحاً على الأسئلة والغموض والدهشة. وقد حاول تولوز دي لوتريك أن يجسد أثر الموسيقى عبر تصويره للحظة الذروة في أداء راقص، فكان بذلك قد أوحى بالموسيقى بوصفها طقساً مكملاً لحالة الرقص. وفي المقارنة بين لوحة لوتريك، ولوحة "الرقص" لهنري ماتيس نرى نوعاً من التطور في النظر إلى القيمة التجريدية للموسيقى، وانعكاس ذلك على لوحة ماتيس التي تقدم خمسة أشكال مجردة لنساء عاريات يؤدين رقصة ويشكلن دائرة؛ تعبيراً عن المعنى المطلق المرموز له من خلال الشكل الهندسي الأسمى أو الدائرة، وذلك فضلاً عن كون الأشكال البشرية الراقصة في اللوحة تعبر عن الحركية والدوامية التي هي من سمات الموسيقى. وإذا كان هذا هو حال الرؤية الغربية لهذه القضية، فإن الفنانين العرب والعراقيين قد عملوا على استجلاء ممكنات التلاقح بين هذين الفنين. ولعل

أعمال عدد منهم تؤشر إلى مثل هذا الاهتمام، وإن غاب التنظير لمثل هذه التجربة أو كان ذا حضور خجل. مثلاً، يصرح الفنان والموسيقي علي لغروني بالآتي: "مثلما توجد موازين في الموسيقى، توجد ألوان وطبقات في الرسم التشكيلي. وكما أن هناك ألواناً زاهية وأخرى خافتة، هناك ألحان رئيسية وأخرى ثانوية في القطعة الموسيقية الواحدة". وهذه الملاحظة، على أهميتها، لا تلمس عمق موضوعة العلاقة بين فني الموسيقى والرسم. ويضيف هذا الفنان، الذي خبر تجربة الإبداع في أكثر من فن، قائلاً: "عندما أعزف على البيانو، يتجلى لي مشروع لوحة، وتتمايز أمامي الألوان، فأنتقل إلى الرسم، وكلما انتهيت من لوحة، تبيّن لي مشروع موسيقي، فأعود إلى البيانو أنسج الألحان، وأبني الأوزان"[٦].

هكذا يكون الفعل الخيالي للمبدع الذي يملك مهارات إبداعية متعددة. فكيف يكون التأثير النهائي لتداخل فن الموسيقى مع الفن التشكيلي أو مع فن الرسم تحديداً؟!

ليست الإجابة على هذا السؤال بالهينة؛ فنحن نعرف أن هناك اختلافات جوهرية بين الموسيقى وفن الرسم. وربما كان الطموح الأكبر هو تجاوز مثل هذه الاختلافات في البداية؛ لكن الفن الحديث سعى على نحو حثيث إلى تمثل جوهر المشكلة من الناحيتين النظرية والعملية، وعمل على مواجهة المشكلة مباشرة عبر أعمال أراد لها مبدعوها أن تمسك بالحد الصعب، الحد المؤسس للمغايرة بين الفنين، وفي الوقت نفسه للتماثل بينهما. ولذلك كان العمل على تفجير الطاقة الزمانية في التشكيل نفسه، باعتبار أن الموسيقى فن زماني. ولن يكون ذلك ممكناً إلا عبر تذويب الطاقة المكانية للشكل واللون في الطاقة الزمانية المعبر عنها بالحركة. فالحركة هي الكلمة التي تمنح الشكل الفني بعده الزماني، من حيث التأويل لا الواقع؛ إذ لا سبيل للإمساك بالبعد الزماني على سبيل الحقيقة، وهو العنصر الأساس في الموسيقى، دون أن يحيل الشكل ذو البعدين من خلال الأبعاد الثلاثة المكانية للرسم، وهي بطبيعتها يمكن أن توحي بالحركة لا أن تجسدها، ودون أن تحتوي اللوحة شيئاً من الضجيج المنظم للموسيقى، وكما هو واضح في عمل لوتريك. وترى الباحثة ماجدالينا دابروفسكي أن فاسيلي كاندنسكي كان مفتوناً بالطاقة العاطفية للموسيقى. ولأن الموسيقى تعبر عن نفسها من خلال الصوت والزمان، فهي تتيح للسامع حرية المخيلة، والتفسير، وردة الفعل العاطفية التي لا تنبني على ما هو حرفي أو وصفي، ولكن الأحرى أنها تنبني على خاصية التجريد التي لن يستطيع فن الرسم تقديمها لأنه مازال يعتمد على تمثيل العالم المرئي.

ولعل هذه المسألة هي جوهر التباين بين الموسيقى والرسم، الذي بذل الفنانون التشكيليون جهوداً حثيثة للتغلب عليه.

ويمكن القول إن العلاقة بين فني الرسم والموسيقى تضرب عميقاً في البنية التكوينية الرياضية في الفنين معاً؛ تلك البنية التي تجد صداها في إمكان التعبير عن الطيف اللوني رياضياً، فضلاً عن كون العلاقة بين الموسيقى والرياضيات أمراً معروفاً علمياً. ويقرر باحث معاصر أن العلاقة بين الرياضيات الموسيقى تتسم بشيء من الغرابة. فالموسيقى هي الصيغة الفنية الوحيدة حيث يكون الشكل والوسيط المادي الشيء نفسه. والرياضيات هي العلم الوحيد حيث تكون الطرق والموضوع الشيء نفسه. فالرياضيات هي دراسة الرياضيات بوساطة الرياضيات. أما الموسيقى فهي تبتكر وتجرب بوصفها موسيقى. وبذلك فإن هناك علاقة طبيعية وثيقة تربط بين الرياضيات والموسيقى. فكل منهما يجرب بوصفه موضوعاً خالصاً للدماغ، وكلاهما يحوز على معناه خارج الدماغ من خلال ارتباطات مصطنعة. وكان أول من أشار إلى العلاقة بين الرياضيات والموسيقى هو فيثاغورس، وذلك في القرن الخامس قبل الميلاد. وتمثل العلاقة بين الرياضيات وفن الرسم حجر الزاوية في الصلة الطريفة والعميقة بين الفنين. ولعل لوحات محمود صبري تمثل نوعاً من الإنجاز في حقل استكشاف العلاقة بين الفنين على أساس من التماثل الرياضي من جهة والتماثل في اللغة اللونية. وهي علاقة يمكن التحقق من وجودها عبر تحليل المنجز الفني، رغم أن ذلك قد يتناقض مع مزاعمه النظرية حول الربط بين ميكانيكا الكم والفكر الماركسي. فاللوحات التي أنجزها تظهر نوعاً من الاحتفاء بالهارموني اللوني تجعلها أقرب إلى التمثيل للعلاقة السرية والغامضة بين الرسم والموسيقى. وإذا ما قمنا بتحليل الطيف اللوني للمواد التي تتخذ وسيلة تحقيق اللوحات عند محمود صبري: ماء، ملح، خل، رمل؛ فسنجد أنها تمتلك قيماً رياضية متدرجة. ولعل عمله يكشف، ربما دون قصد، عن موسيقى الوجود التي تنتظم عالم الجسيمات النووية الدقيقة، فضلاً عن الموسيقى الكونية التي تنتظم تكون وحركة المجرات[٧].

ويبقى أن نقول إن موضوع العلاقة بين فني الرسم والموسيقى بحاجة إلى مزيد من البحث والاستقصاء. إنه مشروع كبير لم تكن هذه الدراسة إلا عتبته الأولى، أليس كذلك؟!

المصادر والإشارات:

(١) أنظر كتاب: Kamien، Roger، "Music: An Appreciation" (٢٠٠٦) ٥th edition. McGraw-hill، New York.

٢) نقلاً عن كتاب "الفن والإنسان: دراسة في شكل جديد من الفن/ واقعية الكم" للفنان محمود صبري. ط٢، مركز الأبحاث والدراسات الاشتراكية في العالم العربي، نيقوسيا، ١٩٩١.

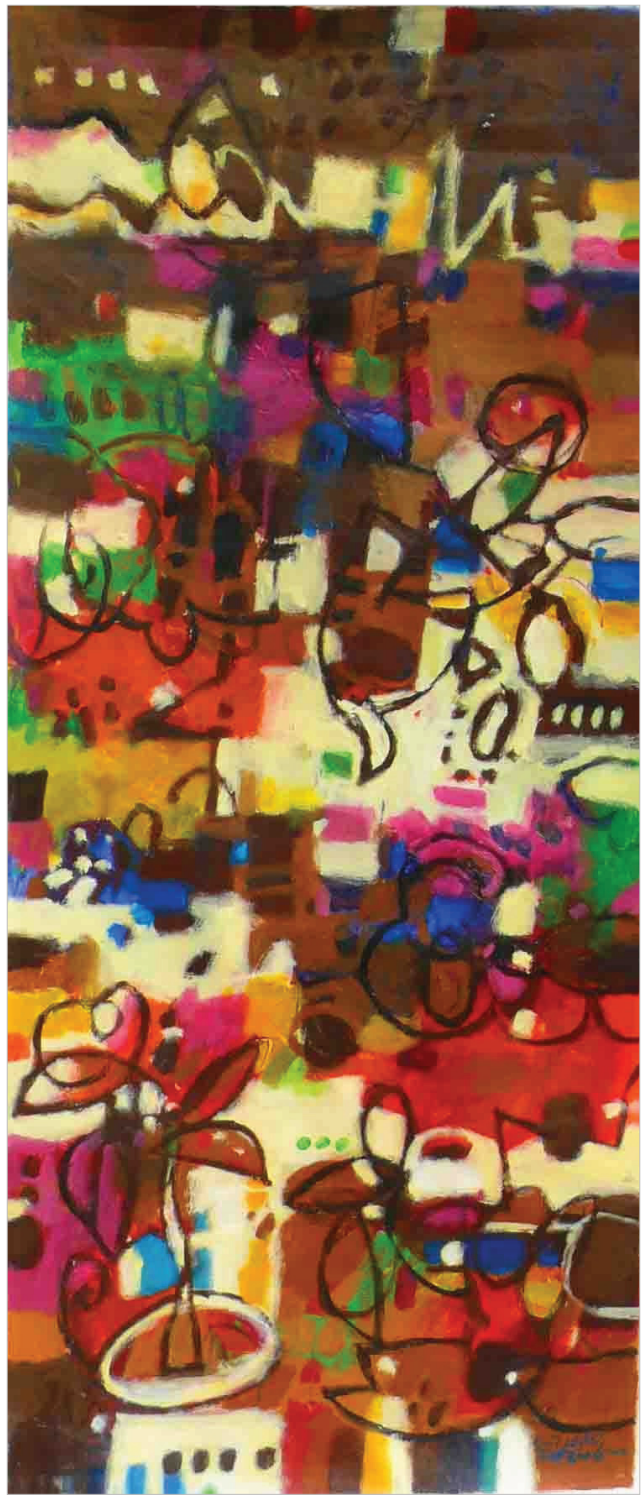
(٣) أنظر كتاب: Will Grohmann، "Paul Klee" The Library of Great Painters. Harry N. Abrams، INC. New York.

(٤) شولتو بيرنس: "لون الموسيقى"، ترجمة: علي محمد سلمان، جريدة "الثورة"، صنعاء، ١٣/ ١١/ ٢٠٠٧.

(٥) علي لغروني رسام وموسيقي، متعدد المهارات، هاجر من مسقط رأسه في المغرب وهو لم يبلغ من العمر ١٦ سنة. أقام في مدينة باريس أولاً، ثم انتقل إلى سويسرا، ليطوّر مهاراته الإبداعية في الفنون المختلفة.

(٦) ينظر موقع: Art.com. Wassily Kandinski.
تاريخ الزيارة ١١/ ٦/ ٢٠٠٩.

(٧) يشير العالم العراقي المعروف الدكتور عبد الجبار عبد الله إلى نوع من الموسيقى يصاحب حدوث الأعاصير، هي موسيقى الأعاصير. ولعل هذه الإشارة تمثل استشرافاً لكون الموسيقى عنصراً وجودياً تكوينياً في المادة والحياة.



لوحة فاخر محمد

الحلاج: قد خبتُ إذن! لكن كلمات ما خابت
فستأتي آذان تتأمل إذ تسمع
تتحدر منها كلماتي في القلب
وقلوبٌ تصنع من ألفاظي قدره
وتشد بها عصب الأذرع
ومواكب تمشي نحو النور، ولا ترجع
إلا أن تسقي بلعاب الشمس
روح الإنسان المقهور الموجع.

صلاح عبدالصبور

نصوص شعرية

- ربما نتذكر يوماً!
- الرجال الجبال والبحر
- شبيهٌ بـأوّل هـذي البـلاد
- قصائد في العشق الغرْنَاطِي لمجنون غرناطة
- طلاتْ تُنْ كانْ خام
- هكذا حدثني يسوع
- أرتب فوضى سكوني
- من حديقتها
- أتنهد للذكرى

!ѕηzΛÀõØQφÅηó

جودت فخر الدين*

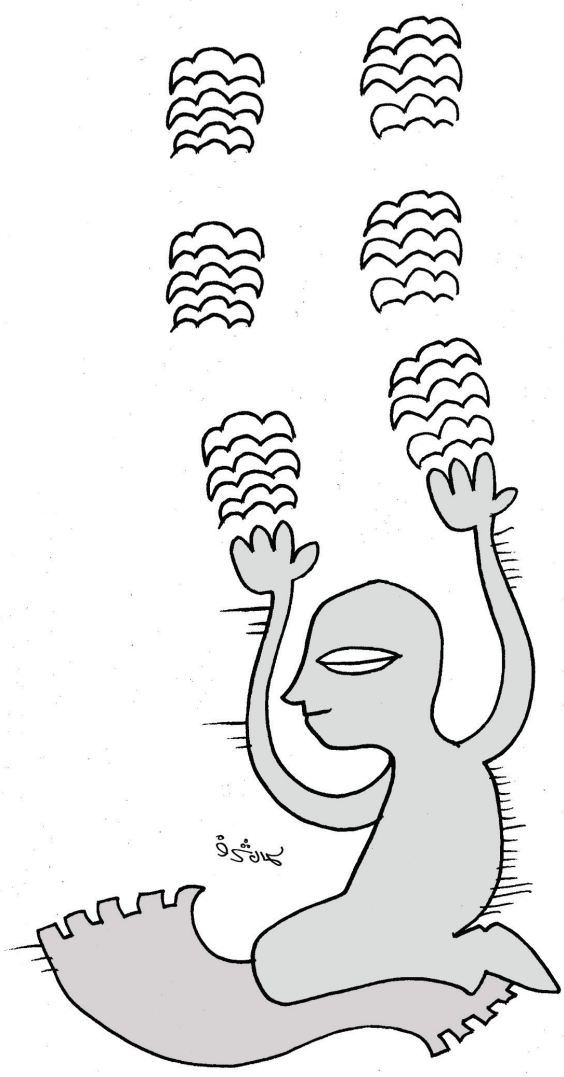
(إلى أبي في غيابه!)

-١-
وحدَكَ الآنَ من دون خوفٍ
دعِ الخوفَ لي!
وحدَكَ الآنَ من دون يأسٍ
دعِ اليأسَ لي!
غيرَ أنك أورثْتَني نُبْلَ خوفكَ،
أورثْتَني طُهْرَ يأسكَ.
آلامُكَ انطفأتْ،
غيرَ أني سأحضنُها أملاً في طريقي إليكَ.
لقد هدَّكَ الداءُ،
لكنّكَ الآنَ أفلَتَّ منهُ،
شُفيتَ، وآلامُكَ انطفأتْ،
وأنا ما شُفيتُ،
ولكنني صرْتُ أقوى.
كأنّا مرضْنا معاً!
هدَّكَ الداءُ، روّضَني،
وغدا الموتُ أقربَ من فكرةٍ راوِغتْني.
كأنكَ أورثْتَني كلَّ ما ضاعَ منكَ:

* شاعر من لبنان.

قواكَ التي هدَّها الداءُ،
خوفَكَ، يأسَكَ...!
فارتَحْ لأنيَ أصبحتُ أقوى،
ونَمْ هانئا،
قبرُكَ الآنَ حصْنُكَ،
نَمْ هانئاً دون خوف ويأس،
دعِ الخوفَ لي، ودَعِ اليأسَ لي!

-٢-
لم يكنْ من طبيبٍ لدائكَ،
بل كنتَ تحسبُ أني أداويكَ،
تطلبُني كلَّ حينٍ لتسألني: ما يقولُ الأطبّاءُ؟
ثم تصدِّقُني إنْ صَمَتُّ،
وترتاحُ حين أريحُكَ في ما أقولُ،
وفي غرفة الداء -آخرَ يوم-
وكنتَ تبدِّدُ -مستسلماً- آخرَ النظراتِ،
سمعتُكَ تهمسُ لي: لا تدَعْني!
تُرى هل تركتُكَ تمضي وحيداً؟!
أمَ أنكَ -في موتكَ الآنَ- تشعرُ بي،
وتلوذُ بجنْبي؟!
تُرى هل تداويْتَ بي؟!
أم أنا قد تداويتُ بكَ،
وكنتُ، وإنْ كنتَ أنتَ المريضَ،
ألوذُ بجنْبِكَ؟!
أنت عرَّفتَني بي،
وقرَّبْتَ نفسي إليَّ،
وها قد مضيْتَ لتُفصحَ عنّي.
فكيف -إذن- قلْتَ لي: لا تدَعْني؟!



-٣-
مرّةً، غسلوا دمَكَ المتسمِّمَ،
فانزاحَ ضيقُ التنفُّسِ عن صدركَ،
انقشعتْ رجفةٌ داهمتْكَ،
فألفيْتَ نفسَكَ منتعشاً.
قلْتَ لي: هل نعودُ إلى البيت؟!
قلْتُ: نرى ما يقولُ الأطبّاءُ!
صدّقتَني، وغفوْتَ قليلاً،
وحين أفقْتَ اعتذرْتَ إليَّ،
لأنكَ رحْتَ إلى البيتِ من دون عِلْمي.

-٤-
معي الآنَ ساعتُكَ،
انقبضتْ،
لم تزلْ تضبطُ الوقتَ،

منقبضاً مثلَها.
كنتَ تسألني، بعدما مرَّ شهرٌ عليكَ،
وأنت تصارعُ داءكَ في غرفةٍ للعنايةِ:
كم أصبح الوقتُ؟
ثم تعودُ وتسألني: كم أصبح الوقتُ؟
أصبحتَ تستعجلُ الوقتَ،
كنتَ تريدُ له أنْ يمرَّ بغير حسابٍ،
فسلَّمتَني ساعتَك.
وكأنكَ سلَّمتَني زمناً باقياً لرؤى خمدتْ.
جسمُكَ انْهدَّ، وارتبكَ النبْضُ فيه،
فسلَّمتَني ساعتَك.
وكأنكَ كلَّفتَني أنْ أواصلَ نبْضَكَ من بعْدُ...
ها إنني أنبضُ الآنَ،
أحتسبُ الوقتَ حيناً فحيناً،
فأبصرُ في كلِّ منقلبٍ ساعتَكْ.

-٥-
غداً عندما نلتقي من جديد،
سيدركُ واحدُنا أننا ما افترقْنا.
فكيف -إذن- نلتقي؟!

-٦-
رفيقيْن كنّا،
وها نحن بتْنا رفيقيْن أكثرَ من قبلُ،
عدْتَ إليَّ قوياً،
كأنكَ فارقْتَ بالموت داءً
ألَمَّ بنا فترةً،
فانتفضْتَ عليه، تحرَّرْتَ منهُ،
وعدْتَ إليَّ قوياً.
تلازمُني الآنَ،
تحزنُ مثلي، وتفرحُ مثلي،
وترْضى وتغضبُ مثلي،
وقد تتردَّدُ مثلي إذا ما سألتُكَ:
هل نتقدَّمُ أم نتراجعُ؟!
كيف نسيرُ؟!
وهل غدُنا أمسُنا؟!

-٧-
كنتَ تسألني:
هل ترى ظلّنا واقفاً في حديقة أجدادنا؟
يتجوّلُ عند الصباح قليلاً،
وعند المساء قليلاً،
وقد يختفي في الظهيرة منتحلاً ظلَّ أشجارنا.
كنتَ تسألني فأجيبُك:
ظلٌّ لنا أم ظلالٌ؟!
أليس لواحدنا سرُّهُ؟!
عندها كنتَ تهمسُ لي:

هو سرٌّ لنا واحدٌ ووحيدٌ،
وإنْ كنتَ تحسبُ أنّ الظلالَ الكثيرةَ،
(أنّ الظلالَ الجديدةَ)
ترسمُ في كلِّ يومٍ حديقةَ أجدادنا.

-٨-
دائماً كنتَ تخشى عليَّ،
فتمشي بقربي...
وأوحشكَ الناسُ،
فاخترْتَ أنْ تتوسَّمَ فيَّ ملاذاً لكَ.
اتّسعتْ بيننا الأرضُ أكثرَ من مرّةٍ،
ومراراً بدا لكَ أني نأيْتُ،
فإذْ بكَ تجزعُ،
تجذبُني باصطفائكَ لي.
كنتَ تخشى عليَّ، وتمشي بقربي،
وتيأسُ ممّن عدايَ،
كأنكَ لم تجدِ الناسَ إلا حصاراً لنا...
لم تُجدْ لعبةَ الناسِ.
كنتَ وحيداً،
ترى ملأً مائلاً يتذبذبُ في وحشةٍ واسعةْ.
ومن فرْطِ ما كنتَ تخشى عليَّ،
توسَّمْتَ فيَّ ملاذاً لآمالكَ الضائعةْ.

-٩-
كان برْقٌ يجوبُ فضاءَ القُرى،
يستجيرُ بأحلامنا، وهْي تعبثُ بين الكرومِ،
التي احتضنتْ خطْوَنا من قرونٍ.
وكنتُ أراكَ تراقبُهُ آخذاً بيدي.
كنتَ تعلمُ أني سأتبعُ ومْضاً يراوغُنا
في ظلالِ الكرومِ،
فتُشْفقُ أنْ أتهالكَ من فتنةٍ أو عناءٍ.
تعهَّدْتَني بيديْكَ،
وبالكلماتِ التي كنتَ تجعلُها ألَقاً
يتلألأ أنّى اتّجهْنا.
تعهَّدْتَني بيديْكَ،
وبالكلماتِ التي اختطفتْنا كبرْقٍ يجوبُ فضاءَ القُرى.
كان للشعْرِ في بيتنا أنجُمٌ،
حين نسهَرُ تسهَرُ،
ثم تظلُّ هنالكَ ساهرةً، حيث نخْطو بعيداً.
تعهَّدْتَني بيديْكَ،
وبالكلماتِ التي شابهتْ خطْوَنا.
كنتَ تنظرُ في الكلماتِ، وتحنو عليها،
وتطلقُها في الفضاءِ الذي كان يخطفُنا برْقُهُ.
كان للشعْرِ في بيتنا لهفةُ الطفلِ،
وهْو يحدِّقُ نحو السماءِ،

وكنتُ أراكَ تراقبُني دائماً،
كنتَ تُشفِقُ أنْ أتهالكَ من فتنة أو عناء.
... وأدركتَ أني سأتبعُ برْقاً سَيخطَفُنيَ،
فتعهَّدْتَني من بعيد،
وأشفقْتَ ألاّ تراني،
فراقبتَني دائماً،
حاضناً عشْرتي،
حارساً جهتي،
آخذاً بيدي.

-١٠-
معاً،
ربّما نتذكّرُ في ذات يوم سيأتي
ظلالَ المساء التي احتضَنتْ جلسات لنا،
جمعتْنا، خلال زمانٍ أضعْنا أوائلَهُ،
بقليلٍ من الأصدقاءِ،
على طرَفٍ لحديقةَ أجدادنا.
ربّما نتذكّرُ في ذات يوم سيأتي
ظلالَ المساء التي احتضَنتْ للصداقةِ معنىً
تعهَّدَهُ الشعْرُ،
معنىً يضوعُ بلا غايةٍ في الزمان الذي قد أضعْنا أوائلَهُ.
ربّما نتذكّرُ في ذاتِ يومٍ سيأتي
ظلالَ المساء التي احتضَنتْ زمناً،
كان يأتي لكي يتوقّفَ بالقرب منّا،
على طرَفٍ لحديقة أجدادنا.
ربّما نتذكّرُ يوماً...!

ÀHUGōäş ȯÅG ƨ ä ȯÅDZÀōä

عبد العزيز المقالح

-١-
الرجال الجبال
الذين أتوا من بعيدٍ
على نار أشواقهم ً
يجلسون على البحر عند الصباح
وقد غسل البحرُ أقدامَ أحزانِهم
ومخاوفهم،
ومحا بعض ما تركته المجازاتُ في لغة الناس
ما ترك النومُ من قلقٍ
خلف أجفانهم.
كان قبل مجيء الضيوف
يمد ذراعيه للأرض في فرحٍ
وهي جالسةٌ فوق تاريخها ً
تتأمل قمصانَه الزرق في شغفٍ تارةً
تتأملها تارةً في اكتئابٍ.

-٢-
الرجال الجبال
الذين أتوا من بعيدٍ
على صهوات الخيولِ بأطفالهم
يجلسون على البحر عند الظهيرة

يرتشفون الندى
وتداعب أقدامُهم رملَ شاطئه،
ضحكاتُ الطفولةِ مثل الفراشَات
تملأ جو المكان،
وتطرد ما ادَّخرته الرؤوس
من الكمد المتحدِّر من سنواتٍ طوالٍ
سلامٌ علَى البحر!
هذا الذي يتأملنا بانذهالٍ
يحاول في صمته
أن يقول الذي لاَ يقول الكلامْ.

-٣-
الرجال الجبال
الذين أتوا من بعيد
على صهوات الخيولِ بأحلامهم
يجلسون علَى البحر عند المساء
يغنون للقمر المتألق في نشوة
فالسماءُ مسيّجةٌ بحرير الزمَان الجديد
وهم يرقصون
وأطفالهم كالفراشات
يبنون أو يهدمون
مراكب أحلامهم
في صفاء من الوقت
يحزنهم أنه لا يدومْ.

-٤-
الرجال الجبال
الذين أتوا من بعيد
على صهوات الخيولِ بأشجانهم
عند منتصف الليل
ما برحوا يجلسون على البحر
أجسادُهم لا تنام
وأعينُهم ترقب البحر
أطفالهُم نائمون
وقد هَدَّم الموجُ
آخر ما أنجزوا من قصورٍ
وما رسموا من وعولٍ
وما أسسوا من قلاعٍ!

-٥-
الرجال الجبال
الذين أتوا من أعالي الجبال
على صهواتِ الخيول بأحزانهم
قبل أن يغسلَ الصبحُ شارته في شراع
من الكلمات الجريحة
كانوا يعدونَ أنفسهم لَلرحيل..

انحنوا.. لثموا راحة البحر
في شجن
أطفأوا نارَ قهوتهم
ومضوا بعد أن أسرجوا خيلَ أحلامهم
واستداروا
ولم يتركوا غير ريح معطرة
سفحتها على الأرضِ قهوتهُم
وبقايا ظلالٍ
ستبقى تضيءُ سراجَ الحكايا
إلى أنْ يعودَ إليها
الرجالُ الجبالُ.

åÝ¥GöäBØ¥Ł òş§üæ¢ŁEG¥ì

علي جعفر العلاق*

أينا كان مرآةَ صاحبه، يا صدايَ الحميمْ؟! أيَّهذا الذي يتمشّى معي، ويشاركني النومَ
يقظانَ، نمضي معاً لنهارَ الهشاشةِ أو لحظة الطيش يحرسني من جنون النقيضين،
من ضجّة الضوء...
أو وحشة العَتَمَةْ..
ويقاسمني نشوتي، أو شرودِيَ
في زحمة الناس! لولاكَ
ما كان ليَ جسدٌ أو رمادٌ.
ولولايَ لستَ سوى
كلمةْ.
عاريين هبطنا على الأرض،
ما عدتُ أذكرُ، أيّ أتى قبَل صاحبه!
أنت أقبلتَ منتشياً من نهار الكلامِ،
ومن لغة يتعافى بها الناس
من يأسهم، وأنا جئتُ
من ظلمات الجسدْ.
أنت، من قبل أن نلتقي، لم تكن
غير فاصلة
لا تشير إلىً أحد، وأنا كنتُ
كالحلم، أو لا أحَدْ.
وكبَرنا معاً، صافيين، كهذي الفلاةِ
النظيفة. مازلت أذكرُ:

* شاعر من العراق.

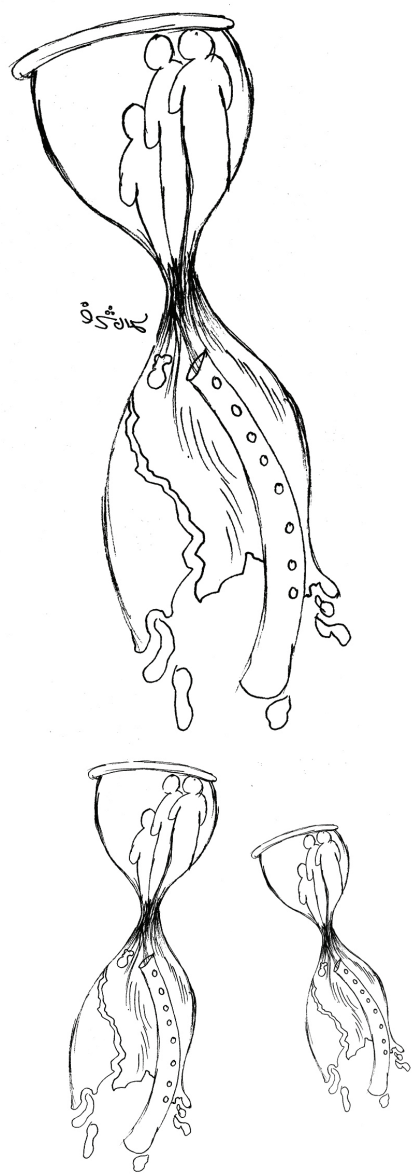
كاد يطيرُ بنا الماءُ في مهرجانِ
تخبّطه، ليلة الفيضانِ.
تُرى، لو مضى النَهر حتى
يتمّ شراستهُ، أيّنا كان يبلغُ أقصى
النهايات؟! وأيٌّ سيبقى رهينَ
الزبدْ؟!

لم أزل أتذكّرُ كيف التقيتكَ:
حاولتُ أن أرتقي
التلّ، ما كان لي غير نايٍ وحيدٍ،
يعذبني كلما مرت امرأةٌ،
كلماُ بحّ صوت الخريفِ
من النوحِ...

ما كان من أحد.
كل شيء بدا دونَما صفة:
ليس للذئب اسمٌ، ولا اسَمَ
للموت أو للشجرْ،
كان آدَمُ
يُصغي إلى الله، وهو يعلمهُ
كيف يدعو الحَصاةَ
حصاةً، وكيف يسمّي البشرْ
بشراً، حين ناولني سلّة الخوصِ
ريّانةً، قال ليَ:
لك هذا العذابُ،
وهذا التشهّي، لك اسمٌ
شبيهٌ بأول هذي البلادِ وآخرها،
لك هذي الإقامةُ، أعنَي السفرْ.

ومضينا معاً..
كم سهرنا على بعضنا توأمينِ
طريين كالغيم!
كم كنتَ تحرسَني من خطاياَيَ!
كم كنتُ أحميك منّيَ:
أمشّط أيامك البيضَ،
أغمرِ أحزانها بالحُليّ، أعلّقها
عالياً، فوق نهرٍ صغيرٍ صغيرْ
وطناً
من حريرْ!

فجأةً،
من طوى هذه الأرضَ
طيّ السجلّ، هنا جبلٌ، خاشعاً
يتصدّع، تلك نجومٌ
تساقطُ سوداءَ مثل الخفافيشِ..
ماذا جرى للسماءِ



القصيّة؟! ماذا جرى
للعبادْ؟!
ما لهم يفتكون بأحلامهم؟!
ما لهم يفتكون بهذي
البلادْ؟!

هكذا بدت الأرضُ عريانةً،
كل أسمائها حصة الريحِ،
هل هذه ليلة الغدرِ
أم ليلة القدرِ؟!
ذا مهرجان الكراهة، إذ لا كرامةَ
للميتينَ، وليس من اسمٍ يظلّ
على حالهِ.

سأناديك من قاع خوفي،
لكي لا تتيهْ:
تشبثْ بضوئك، ليس له
ما يماثله حيرةً،
ليس للضوء ظلّ،
وليس لنبرتهِ من شبيهْ.

محنةٌ
أن تكون أقلّ حياةً
من اسمكَ، أو أن تضيّقَ، يوماً، مداهْ..
نشوةٌ أن ترِدّ الذئابَ عن اسمكَ
مخذولةً،
ليس بين مخالبهنّ سوى
قشرةِ الضوءِ، ليس سوى
ريشةٍ من صداهْ.

عبثاً
ينصبون كمائنهم
للندى. عبثاً يسرقونَ أسامي
الينابيع. هم ينتمون إلى
فرحٍ ميّت، لا إلى
حيرَةٍ عالَية،
هي أوّلُ هذي البلادِ وآخرُها،
هي يأسكَ، أو نارك
الصافيةْ.

١٠/ ١١/ ٢٠١٠

ƬûÅǾÀ8öäĘÎĦöä Ž ÆəÅÔę
ĞùÅφÀąɹʐǺDzţ

عبدالكريم الرازحي*

-١-
كلُّ عمرٍ مرَّ بلا عشقٍ
لا تحسُبُه
من لم يعشق
لا تحسدُهُ
من دونِ مياهِ العشقِ
يموتُ السمكُ
قلبُ العاشقِ دولتهُ
وهو الملِكُ.

-٢-
من لا يعشقُ يغرقُ حتماً
أنتَ عشقتَ
تشبَّثَ بموجةِ عشقٍ
عند هياجِ صدامِ البَحرينْ
قلتَ: سآوِي إلىَ نهدٍ
آويتَ إلى جبلِ «النهدَينْ».

-٣-
أكثرُ من عشقٍ عشتَ
تعشقُ كنتَ امرأةً
فتصيرُ مدينة

* شاعر من اليمن.

في بحرِ العشقِ
جسدُ العَاشقِ مَركبهُ
والقلبُ مكِيْنَةَ.

-٤-
كلُّ امرأةٍ في حالاتِ العشقِ سحابة
في غيرِ العشقِ تحُورُ
تصيرُ خَرابة.

-٥-
كم ترتفعُ امرأةٌ عاشقةٌ عن سطحِ البحرِ؟
كم متراً يرتفعُ النهدُ؟
يقولُ البعض:
في حالاتِ العشقِ
تكونُ المرأةُ في ذروتها
نهداها أرفعُ من أعلى قممِ الهملايا
كاملةَ الأوصافِ تكونُ
بدونِ عيوبِ
من دونِ خَطَايا.

-٦-
للعشقِ مدنٌ سبعٌ
مدنُ الضوءِ
كلُّ امرأةٍ تعشقُها
تُحسَبُ نجمة
في سابعِ عشقٍ
جَنَرَالاً تصبحُ في العشقِ
قلبكَ بيتاً للحكمة.

-٧-
أُولى مدنِ العشقِ سَمَرْقندُ
آخرها ليست طَشْقَندْ
هي غَرْناطةُ لو تعلم
مرَّ العمرُ،
وأنت تهيمُ بها، تحلم.

-٨-
غَرْنَاطَةُ آخرُ حبٍّ
آخرُ نبضٍ في أندلُسِ القلبِ
إنْ تسقطْ
سقطَ العرشُ
مثل امرأةٍ أنت ستبكي
مثل «أبي عبد الله»
مثلهُ تصبحُ مُتَّهماً
ملعوناً في كُتُبِ التاريخِ
مُدَاناً

كم ظلموهُ المسكينُ!
نبياً أصبحَ
يحملُ أوزارَ ملوكِ الطوائفِ
يُصلبُ يومياً مثلَ مسيحٍ
أكثر من كلِّ المُسَحَاءِ تألّمْ.

-٩-
من بينِ جميعِ صُنُوفِ العشقِ
العشقُ الغَرناطيُّ هوَ الأسمَى
وهوَ الأعظمْ
غَرْنَاطةُ أسمى مدنِ العشقِ
منذُ عشقتَ أنوثتها «اسْتَنجَمْتَ»
و«تمَنْجَمْتَ»، وتجَنّنتَ
إليكَ يشيرُ مجانينُ الحيِّ يقولونَ:
هوَ ذا المجنونُ الغرناطيُّ
رأسُهُ نجمٌ
قلبهُ مَنْجَمْ.

-١٠-
في أندلُسِ الحُلْمِ
وفي قصرِ الحمرَاءِ
دخلتَ عليها
ووقفتَ خجولاً بينَ يديها
هيَ لم تخجلْ
طلبت منكَ بدونِ كلامٍ
أن ترفعَ حمَّالةَ نَهديها
بعدئذٍ،
رفعتكَ إلى العرشِ الغرناطيِّ
أنتَ انزلقتَ
انكسرتَ سريعاً على ركبتيها
هيَ لم تغضب
رفعتكَ ببطءٍ ثانيةً،
بحنانِ
مثلِ جوادٍ من كَبْوَتِهِ
أنتَ نهضْتَ
بلغتَ العرشَ
أبصرتَ الشهقةَ في عينيها
- لا غالبَ إلاّ الحبُّ!
همستْ غرناطةُ في شفتيكَ
رددَتَ عليها
شَحْمَةَ أُذنيها قبَّلتَ وقلتَ:
- لا غالبَ إلاّ المحبوبْ!

-١١-
للعشقِ الغرناطيِّ ذرَاهُ
ذروتهُ الشهقة

هوَ عكسُ العشقِ الصوفيِّ
الصوفيُّ العاشقُ من خِرْقته تعرفُهُ
الغرناطيُّ العاشقُ من نَزعِ الخِرْقة.

-١٢-
العشقُ على كِبَرِ
أعظمُ أنواعِ العِشقِ
لستَ بعاشقْ
إن لم تعشقْ كمُراهقْ
إن لم تسقط،
من أعلى دورٍ
من شاهقْ.

-١٣-
هو مجنونٌ
جنرالٌ في العشق الغرْنَاطيِّ
جنرالاتٌ في القتَلِ هُمُ
أشراراً كانوا
جلاوِزةً
جلاَّدينَ وقوَّادينَ
أخافوا الشعراءَ
وخاطوا أفواهَ الجبناءِ خِيَاطةْ
هو أشجعهم
أشعرهم كانَ
أكثرِهم عشقاً وجنوناً
قاتل بالشعرِ الجنرالاتِ
وقاتلهم بالحَبِّ
تحدَّاهم
غدراً قتلوهُ
قتلوا لُوْرْكا
قتلوا عاشقَ غرناطة.

ȳÀ ǹ ĵ À õ ȡ ǩ ğ Ɏ ù *

باسم فرات*

مَن يتَكَلّم الطبيعةَ سَطَعَتْ الفصولُ في يديه
النسوةُ البائعاتُ جلسنَ يحتفلن بالسنة الجديدة
ناديننـي... صَبَنَ الجعةَ لي مراراً
كان ضَجيجُهن يتلامعُ على حصيرة الفقر
ويختزلُ بيوتَ الصفيح والقصب في قارورة العشق
تحتَ شجرةِ عملاقة قدسَها السّكّانُ المحلّيونَ،
لأن بوذا ظَلّلَهَا بنورهِ
جلستُ أنصتُ للألوان والروائح
وأملأ روحي بأناشيد الكَسَبَة المتقنة
لطرد التَعَب والضَجَر وإغراءِ الزبونَ
قصبُ السُّكَر يستغرقُ أحلاماً كثيرةً
والجعَةُ حرزُ الجميع
لا بحَرَ هنا ليعترفوا أمامَهُ ويَطردوا الأمجادَ
تَركوها تَتَسَلّقهم دون مبالاة
تبغُهُم يُطَرّزُ أسنانَهم بقهوةٍ عربية تنتظرُ مَن يَغليها
المَزاريبُ المهووسةُ طوالَ نصف عام بالهذيان
تدلقُ مرارات المُتَسَوّقين على الأرصِفة
لتُكنَسَ في الأعياد
مستنقعاتٌ حينَ تَعبرُها تَتَناثَرُ العَواصفُ على قدميك
هكذا هو "طلاتْ تُنْ كانْ خام"
يَهتزّ بالجهات
وسقوفُهُ المُعراة تغوي السماء بالتنصت

* شاعر من العراق، مقيم في لاوس.

فيه تَجمهرتْ النفاثاتُ
مُدُنٌ بأصواتها تَتسَلَّلُ إليه
تَتركُ تاريخاً وتَحملُ أمكنَةً لتَتناسلَ في الحقائبِ
قوافلُ من الديانات تَشمخُ أعلامَها في السؤال
تلتقطُ أجوبَتَها منه
رقصاتٌ تختزلُ المواسمَ
وَمَواسمُ لا تفضُّ اشتباكاتها
حتى تَضمحلَّ في فيضانَ الألم.

أدلفُهُ ظهراً
وفي أخريات النهار
كان زنبيلي** مليئاً بالمحبةِ والذكريات.

*سوق شعبيّة في وسط فِيَنْتان (عاصمة جمهورية لاوس).
** زنبيل: كلمة شفاهيةَ (عامية) بغدادية، وأصلها حسب المعجم الوسيط هو: الزّبيل: القفة أو الوعاء أو الجراب.

ţzÊΛ Ł ǫÆ ģ äØȮŁ

مروان الغفوري*

عندما صلبوني أفقتُ
لم أكُن في ثيابي، ولكنني في ثياب خصومي علقتُ.

● وماذا تركت هُناك؟
– طفلةً في جناح النبيّ، وساقيةً في جفون الملاك.
● هل رأيتَ علىَ الأرض، بعد رحيلي، صفاتي؟
– رأينا حروباً بلا وجهة، والمنايا فداك.
آه! هي الأرضُ منذ انفجاري، كنَجم كبير،
بلا وطنٍ، والحروبُ بناتي.

● دلّنا، يا يسوعُ، لنهر الجنون،
توضّأ بغاباتنا، واستحَمّ بغصون الهلاك
دلّنا للطريق إليك، أيا غيمةً من نسيج العيون!
نحنُ خيرُ القرون
–بلا علّة–
وضحايا أناجيل آبائنا، فاجلُ عنّا سواك!
أينَ كنتَ؟
– أنا؟ في حوافِ الجنون أقمتُ
كنتُ كوناً وحيداً، وكان الضياءُ ردائي
لم أكن جائعاً، كان ليلي لحاءً لليلي
وتحت سياجِ العيونِ استرحتُ

* شاعر وكاتب من اليمن، مقيم في مصر.

كنتُ كنتُ، وكان الطريق إليّ
نابعاً من قلوب تدحرجها في الجبالِ
قلوبُ النساءِ.
وكان الرجالُ ينامون في صفتي،
يعبُرون من الرمح للريح،
يستخلصون من النهد حَبَّ الضياءِ.
وكنت.. على حافةِ النهرِ مستسلماً للرحيل
إلى أي شيء
بلا صرّةٍ،
غير ما سوف تحمله الريحُ لي من دُعائي.
كنتُ كوناً شديد الحُدود،
وكان العدوُّ سمائي.

● نهرُ الجنون، إذن؟
– وطريقٌ إلى دالّة غطست في نواة الزمن.
كنت كوناً وحيداً، وكان الإلهُ يحدّثني عن شتائي
ورومية سوف تسقطُ من شاهق،
عن دمٍ طار من شفتيها ودلّ دمائي
لشفاءِ المحن.

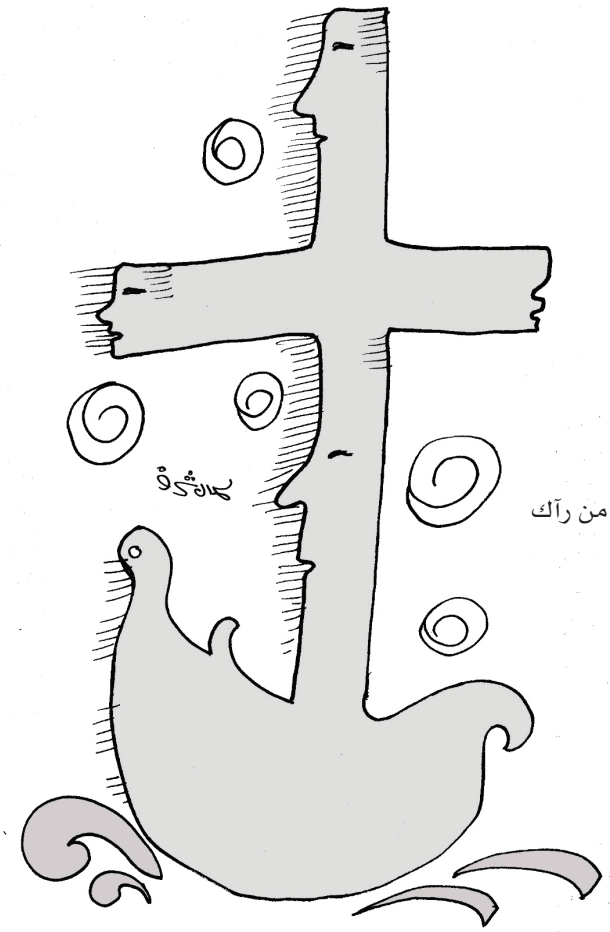
● اهدني يا يسوعُ إلى أي معنى،
إلى صفة سقطت من صفاتك.
إلى جنةٍ ذبلت في يديك، إلى عشٍّ أنثى،
إلى عدم رائع كيقين بناتك!
– عدمي كَفي ازدهارِ يقيني
صفتي في يميني
وإن شئتَ أن تهتك السرّ عني
فلا تسلك الدرب إلا وحيداً،
بلا وطنٍ خلف ظهرك
أو خبزةٍ في الجبينِ.

● بل؟
– بالزمانِ الكثيف، بإضبارة في شتات المُقَلْ
بما يتركَ القاتلون على النارِ من دم أعَينِهم
بما يتكدّس في قمّة الاشتهاءِ
من الخوف، والنار، والارتخاءِ.
عدمي جنّتي، وحضوري فنائي
فلا تهتك السرّ، بيني وبينك،
إن دمَي زمني، ورُفاتي شفائي.

● فمن أينٍ جئتَ، إذن؟
– كنتُ كوناً شديد الخفاءْ
مغرقاً في استوائي
وجودي معادلةٌ في وجودي،
وحدودٌ حدودي هوائي.
ولما استوى الماءُ بالجوعِ
وانشرخت قامتي

كان عرشي من الماء، كان إزاري من الخبزِ
والفقراءُ لحائي.

● كم كنتَ وحدَك، كم...!
– وكم أنتَ عندَك!
● أجل. ولكنّ لي، رغم خوفي من الناس، لي جسدٌ عامرٌ باشتهائي
وفتاة أبدلها كل شهرين، لي سعةٌ بين خَمرين
لي جمرةٌ في أعالي فؤادي
تنيرُ
إن انسلخت دمعةٌ من غنائي.
– أما أنا فدموعي ضيائي
جسدي طائرٌ في نفايات هذي الوجوه
وأنثاي تخرجُ من عدم سابح في فنائي
عدمي خيمتي، والنجومُ شوائي.



● وفي أي نهرٍ سألقاك؟
– عند نهر الجُنون
طالعاً من جروح المُحال
خاملاً في شقوق السؤال
خلف دوامة الخير والشرّ،
تحت سريرٍ يوحّد سرّ دمٍ جائعٍ لدمائي.
ألقاكَ، صدري كمينٌ
وفزّاعتي.. نخلةٌ وذقون.

● وكيف سأدركُ أنك أنت اليسوعُ، وأني أنا من رآك
تلمّ مدائننا، وألمّ حصاكَ؟

– حسناً! سوف أوقف شمسك عند المغيب
وأطلقُ شمسي
وأسكبُ حبري على جثّةٍ، فيدبّ بها خدرٌ
ونحيب
لأطفئه في غدٍ ذاع في مقلتيك، وأمسي.
ابتسم حينها؛ إنني كل شيءٍ هُناك.

● ولكنني...؟
– دع هواك يذُد عن هواكْ
وتحممْ بما لستَ تدري
لستُ سرّاً تفتّتهُ في البريّة،
حتى وإن قلتُ: إن البريّةَ سَرّي
دع هواك يذُب في الخلايا عميقاً
ليطلق أسري!

ƆɀȯèɤȓɀɀÆĚǩøǖ

أحمد يحيى القيسي*

خربشات

من الثقب المهمل في زاويةِ الباب
تختالُ يرقاتُ الضوءِ
وهي تتكأ صحوي...

* * *

بقعةُ الضوء المعلقة في الجدار
سببٌ كافٍ لذبول الأفكار داخل الغرفة
إذن .. سأَلتمس عذراً لرحيل الفراشات...

* * *

لفافات الورق المرصعة حول المنضدة
هي الفتنة الوحيدة المتبقية
لصهيلٍ أنتظره منذ آخر مخاض...

* * *

الخربشات التي افترست نقاء الورقة

---

* شاعر من السعودية.

هي التقاطٌ تجريديٌ لكينونة الأرق...

* * *

الآن .. وقد أصبحتُ وحيداً داخل النص..
سأستأذنكم..
ولكي لا أطرق بَابَهُ ثانية
سأتحرر من إحدى نوافذه
وسأتركها مُشرعةً لعصافير الأفكار
ولي أنا أيضاً
حتى أتسلل إليه مرة أخرى...

عزلة

حَتَّامَ .. وأنتَ تلوي أعناقَ الاستفهام إليكَ
وتتوارى خلف أدواته
كما .. في غرفتكَ بَغَائِرِ الحيِ ؟!
ناسكاً تَعتَكِفُ بمحرابِ روحكَ
لتقيمَ أعراس طقوسها
وتظنُّ – من أدغالِ عقيدتكَ –
بأنَّ صلاتَكَ تلكَ
فريضتُكَ السحريةُ
للانعتاقِ من فشلٍ ألَمَّ بك ..

رغبة

بهيئتك المنكفئة على فراش الصمت
والتي تتبرأ من أواني الشكل واللغة
تسند ما تبقى منك إلى رغبة جارفة لاقتحامك
فتتماهى بها
وعلى حافةٍ منكَ تسألُ يأسك :

– كيف سأقرأ آماد أزمنتي بنزوة عابرة؟!
وكيف سأخيط كل المساءات المنفية بالذاكرة في قطعة من مساء؟!
فتعود إليك رويداً رويدا
تلملمك للصحو حتى تستفيق لكينونتك
وتعترف بأنها كانت مجرد رغبة ...

غصة

أي المواجيد سأنزف
كي أستلذ هذا التعب
وأي حرف يليق لأفض به ازدحامي
والصخب يبعثرني في متاهات الفكرة
نقاء الأبيض في الورقةٍ يؤجلك إلى انتظارٍ آخر
بحة تردي الكلام فارغاً
غصةٌ تعيقك تماماً
فخرسٌ يمنحك الثقة في الخروج

غروبٍ

معتكفاً بمحراب الشفق
لم تؤطر رغبتك من صلاة التأمل بعد
لكنك آمنت
أنك ستغرب ذات نهاية
وتأفل – مثلما الشموس – خلف النسيان...

ÀƬQÖΛÆ ģ ȸŋ

نضال بشارة*

تحاورُ الكمنجةُ خَصْرَهَا

مكتظة بخسارات الخريف...
تصطفي الينابيعَ، كُلَّ مساء، روحَها،
بحثاً عن مقام أغنية مرح لعلّ الفرح يسيلُ،
برشاقة العصافير وأناشيدِها
في الليلة الساهدة يزدانُ خَصْرُهَا.
نهرٌ من ياسمين، حوله أعياد المواسم تُعقدُ،
الكمنجة الصهباء تحاوره،
فلا هي تضاهيه ولا قوسها.
الألوان تمازجت بالألوان
على سرير جسمها.
شَعْرُها آخى الضوء بعد أن تعرّى من ثياب العتمة.
قدماها الحافيتان تتهاديان شمعة ورد وخيل سنابل.
الأصابع سجادة صلاة، وقنطرة ماء خلخالها.
تُسمي نفسها:
نهاراً موجعاً بناي الصبابة
شيئاً فشيئاً تطوف
والروح أمّارة بالغواية
سحابة غانيةً، تصيرُ
صبواتها لا تحدُّ.
بين... وبين...

* شاعر من سورية.

جمهرةً من المعجبين نسجَ الحلمُ.
طرّزت الكون بأهازيج لا تنتهي
وبكواكب من الفتنة الآسرة، نحو فردوس فريد.
تقطف عناقيد عنبه الطازجة،
تنتشي بعصيرها أو تحترق
صوب حواء جديدة
تنتهي الأغنية...
على صوت كالريح...
الغواية إلىً عهدها...
المرأة إلى بئرٍ
مُزْدَهٍ بحكاياتٍ اليمام.

حتى آخر الأسرار

امرأة الألوان،
في وقت غير محدد من النهار
أتكئُ على وسادة من عتب محبتها
فتنهض قصائد،
تمضي بنا تأويلاً حتى شارع الغزل.
هنا مداعبة حتى آخر الأسرار
وهناك نهر يصرّ على قبلة من أرزة روحنا.
في المنتصف أيقونة، ليلكةٌ ملأى فينيق
تراودنا عن نفسها فنزهر شهوات
وحكمة لم تستطع اختتام المطافً.

العاشقة

أشرعت للريح كفّيها
آن مهرجان الأسى
يواريني الثرى
سكبت طيوب وئام
ركعت صلاة سنابل
واشتعل صدرها بأذان الورد.
سرب سنونو
فوق جثتي أصابعها
أهالت فرات الفجر
فأينعت رفات القلب لألاءً
وسعف كرنفال
شهق تقويم
بكت خمرة
وانحنى صولجان.

تحنو على نفسها

يُحكى أنّ امرأةً
اشتعلتْ ورقاءُ أشواقها
بعد ليلٍ أُسرِجَ للصمتِ.

غافلتْ الوقت الجارح صوبَ الأمس:
مريلةُ مَدرستها جفّ نداها منذُ تراب وأكثر
نجمة صباها تلميذةٌ كسولةٌ لم تنهضْ
من سريرها. سارتْ إلى موج فتوتها وفتنتها
داعبَتْهُ.. أنصتَتْ، قال لها: أنا أكثرُ بكاءً...
السماء السمحاء تساءلت:
هل البكاء مطر الروح؟
وبقلب يشبه ضحك الأطفال
فتَحتْ كتاب النّاي:
على ضُحى شجوني
سنابلِ من قمح محبتي،
فرَدّتْهُ
بانتظار حمام قادم
من ظلال ألعاب حَفيدتي.
شمس تسربلت بأقصى الكهف
مُذْ نأتْ عني حديقةُ العائلة،
والعطرُ غيّرَ مسارَ وِرْده،
ولم تعدْ عناقاتٌ كالسرو، ممكنة
ولا احتشاد العصافير فَي قبلة المساء.
فإلى أين ستمضي روحي؟!
إذ كلّما أقمت صلاة الوئام
احترقت سجادتي!
وغدوت بُزقاً مكسور الزند أرمل الأوتار.
لا نهرَ يتقن رجائي
وكأني مذ كان الصبر أخضر
أرتّبُ صباحي
كشجرة ميلادٍ...

■ من مجموعة ستصدر قريباً بعنوان "تحنو على نفسها" - سورية.

?ÀõØÝõ ÆTAǏÜ

جلال الأحمدي*

-١-
أجلس الآن -دائماً- في المقعد الأخير
تجلسين الآن -بالصدفة- في المقعد الأخير
أُخرج يدي من النافذة..
تُدخلين يدك في الحقيبة
أتنهد للذكرى.

-٢-
أنا لست وحدي.. أنا وحيييييييد.

-٣-
تلتفين نحوي... كي تثيرين ضجة في جسدي
وأستمر بالاختباء
بينما تكتشفين أن رجلاً مثلي
لا يسعه أن يدفع ثمن تذكرة لمقعد آخر.

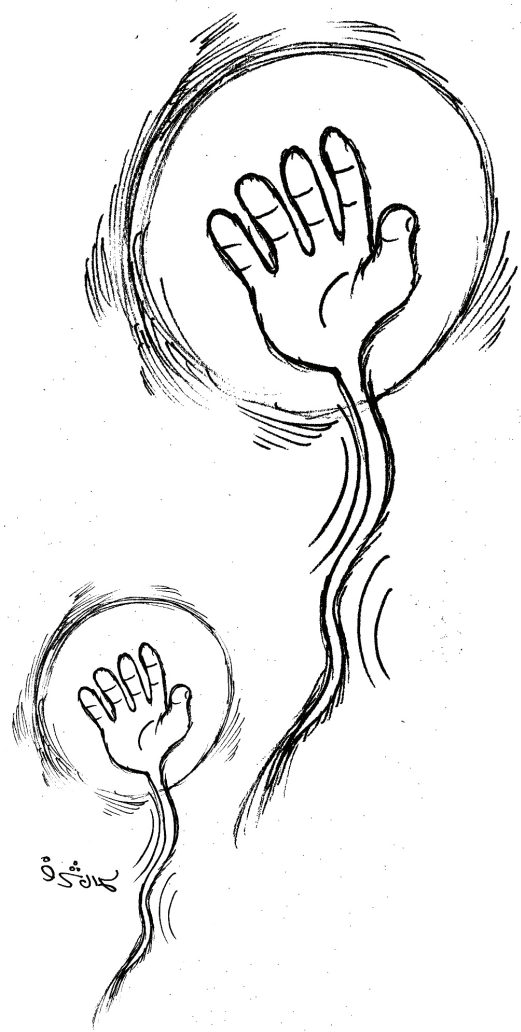
-٤-
أستطيع أن أدعوكِ إلى غرفتي
حيث أهمس لك باسمي
قبل أن أمنحكِ وقتاً كافياً للتخمين
أو أن يصطدمَ وجهك بالحائط
فتتعثر ابتسامتك بصلعة عباس بيضون.

---

* شاعر من اليمن.

-٥-
لو أنني قلت شيئاً غبياً عن الذين يتجولون بمعاطف عسكرية
أو سمحت لشفتي أن تراقب شفتيكِ بشكل عفوي
كنا سنجد نافذة لنتحدث كثيرا
وربما أخبرتني عن حبك الشديد لجدك الميت ولوحات بيكاسو
لأعبِّر لكِ بدوري عن أسفي الشديد على بيكاسو.

-٦-
أنا لا أحمل وردة... بالتأكيد!
ولا أعلم إن كان وجهي الحزين سيبدو مألوفاً مرة ثانية
لذا حين تأخذك الطرق
سأتظاهر بعدم الاكتراث أصلا
لكن تلك الشتائم الصغيرة التي يكررها سائق الحافلة
ستربطني دائماً بامرأة ما.



الحلاج: أصحابي أكثر من أن تحصيِهُم يا إبراهيم
أصحابي آيات القرآن وأحرفه
كلمات المحزون المهجور على جبل الزيتون
أحياء الأموات الشهداء الموعودون
فرسانُ الخيل البُلّق ذوو الأثواب الخضراء
آلاف المظلومين المنكسرين

صلاح عبدالصبور

سؤال الكتابة

مستقبل الكتاب الورقي؟

سؤال يجيب عليه:

- عزت القمحاوي
- حبيب سروري
- عبدالرزاق الربيعي
- معجب الزهراني
- علي محمد زيد
- أحمد السلامي
- جمال جبران
- معن دماج

شعوراً من مجلة «غيمان» بأهمية العلاقة بين الكتاب الورقي والكتاب الإلكتروني وإمكان إحلال أحدهما محل الآخر أو استكمال دوره ووظيفته، توجهت بالسؤال إلى عدد من الأدباء والمهتمين بالكتاب ومستقبله في ظل الثورة الرقمية التي يشهدها العالم.

مستقبل الكتاب الورقي

أين تقف من الصراع الدائر بين الكتاب الورقي والكتاب الرقمي؟ وهل تصدق تنبؤات القائلين بغياب الكتاب الورقي عن الساحة في المستقبل؟

يكفي أن يظل الحرف موجوداً

عزت القمحاوي

أتعجب لأننا -على الرغم من كثرة قضايانا- نختلق قضايا وهمية، ومن بينها قضية الصراع بين الكتاب المطبوع والإلكتروني. أمامنا زمن طويل لكي يصبح للكتاب الإلكتروني حضور مؤثر في ثقافتنا. وعندما يأتي ذلك الزمان سنجد أن ما نتصوره صراعًا بين وسيلتين غير موجود؛ لأنهما وسيلة واحدة في الحقيقة.

أعجبتني ملاحظة للإيطالي امبرتو إيكو في حوار جديد له بخصوص الكمبيوتر، قال إنه أعاد الشاشة إلى ثقافة الحرف بعد أن وضعها التليفزيون في خدمة ثقافة الصورة.

إذا فالكتاب الالكتروني هو كتاب. وإن حدث واختفى الكتاب الورقي من حياتنا تمامًا فهذا معناه أننا سنكون قد استرحنا للكتاب الإلكتروني. وقطع الغابات ليس هدفًا بحد ذاته، وغصن شجرة واحد أفضل من ألف كتاب رديء.

الكتاب الالكتروني هو كتاب. وإن حدث واختفى الكتاب الورقي من حياتنا تمامًا فهذا معناه أننا سنكون قد استرحنا للكتاب الإلكتروني

مع ذلك يعلمنا التاريخ الثقافي أن الوسائل تتجاور؛ فلم تقتل السينما المسرح، ولم يقض التليفزيون على السينما، فقد تجاورت وعمقت هذه الوسائل التي تقوم على التقمص خصائصها، وعاش المسرح بسبب جمالياته الخاصة وحالة التفاعل الحي مع الجمهور، وعاشت السينما بفضل مساحة الإيهام الكبيرة التي تنطوي عليها، وعاش التليفزيون -للأسف- لحاجتنا إلى بعض الأوقات الغبية؛ لكنه كان أيضا وسيلة لتقديم المسرح والسينما.

التجاور السعيد نفسه حدث بين الفوتوغرافيا والتصوير الزيتي (الرسم).

وهكذا سيتجاور الكتاب الورقي مع الإلكتروني. وحتى لو غاب الورق فيكفي أن يظل الحرف موجودًا.

حضور رقمي لا بد منه

قبل الرد على السؤال يلزم الإجابة على هذه الأسئلة التمهيدية:

١) ما هو التعريف الدقيق للكتاب الرقمي؟

٢) ثمّة مفارقة: رغم دخول الموسيقى والفيديو عالمَ الترقيم مؤخراً (بعد الكتاب المطبوع الذي وُلِدَ بعدَ اكتشاف جوتنبرج للمطبعة في القرن الخامس عشر) فقد أطاحت الموسيقى والفيديو الرقميّان بالموسيقى والفيديو التقليديين، وأحدثا ثورة شاملة في طرائق الاستماع الصوتي والمنظور. إذاً، لماذا تأخر الكتاب (الذي عَرفتْ بعضُ مراحل إخراجه الترقيمَ قبل الموسيقى والفيديو) عن مجاراة هذه الظاهرة؟ ولماذا لم يكتسح الكتابُ الرقميُّ عالمَ الكتاب ويخلع الكتابَ الورقيّ عن عرشه مثلهما؟

٣) ما هي العوائق التي منعت الكتاب الرقميّ (قبل وصول جهاز القارئ الالكتروني: ebook reader) من التقدّم على الكتاب الورقيّ؟ وما هي، رغم هذه العيوب، المجالات التي دحر فيها الكتابُ الرقمي الكتابَ التقليدي واستولى على قُرَّائه؟

٤) ما هي مميزات جهاز القارئ الالكتروني؟

٥) ما هي نتائج مشاريع الترقيم العملاقة الدولية (التي بدأ أهمّها في ٢٠٠٤)؟ وما هي تطوّرات علاقة الإنسان الحديث بالكمبيوتر (لاسيما في الغرب)، التي تسمحُ اليوم بالحديث عن إطلالة عصر جديد للكتاب، يكون فاتحتَه نزولُ جهازِ القارئ الالكتروني إلى السوق؟

٦) ما الذي سيفرضه هذا الجهاز الجديد من تغييرات قانونية واقتصادية بنيوية في صناعة الكتاب وأساليب وعادات قراءته؟ ما هي أنواع ونماذج العروض الموجودة حالياً لاقتناء الكتاب الرقمي وقراءته على الشاشات التقليدية أو على جهاز القارئ الالكتروني؟ ما هي اتجاهات وآفاق هذه العروض؟...

سأبدأ بالسؤال الأول. إذا كان تعريف الكتاب الورقي سهلاً نسبياً («هو نصٌّ مكتوب على عدد لا بأس به من الأوراق، لكاتب أو أكثر، يهدف لتقديم مادة تعليمية أو أدبيّة أو غيرها...»)، فتعريف الكتاب الرقمي أوسعُ بكثير: هو نصٌّ، مثل الكتاب المطبوع، يصل من شبكة كمبيوترات (تتكون من كمبيوتر واحد على الأقل، أو تضمّ كلّ كمبيوترات الكونَ إذا لزم الأمر) ويُقرأ على شاشة. غير أن له خصوصيات عدّة، شديدة الأهمية والثراء، لا توجد في الكتاب الورقيّ، سأسرد أبرزها الآن:

أ) هو نصٌّ مفتوح (وليس مغلقاً مثل الكتاب الورقيّ الذي يبدأ بالصفحة الأولى وينتهي بالأخيرة) بفضل التوصيلات النصّية، Hypertext Links، الموضوعة أسفل أية كلمة، التي تسمح (عند نقرها) بالانتقال إلى موضع آخر في النص نَفسها أو إلى أيّ نصٍّ آخر في أي كمبيوتر في أطراف الكرة الأرضية. تسمح هذه التوصيلات أيضاً بالانتقال الآلي إلى قواميس لشرح مدلولات كلمات النص، أو لتقديم أي معلومات عنها...

ب) هو نصٌّ هوائي، يمكن الوصول إليه من أي جهاز (كمبيوتر، تليفون نقال، جهاز ألعاب الكترونية، جهاز القارئ الالكتروني الجديد...)، ومن أي مكان: المكتب، الشارع، المرحاض، الشاطئ... ثمة استعارة تقليدية أنيقة تُصوِّر هذه الخصوصية بشكل صائب: Cloud Computing، أو «الحوسبة السحابيّة» إذا جاز القول!...

ج) هو نصٌّ ذَرِّيُّ الفهرسة (يتم فهرسةُ كلّ كلماته، وليس فصوله فقط مثل الكتاب الورقيّ) بفضل ما تسمى: «موتورات البحث» الكونية (مثل «جوجل» الذي يحوي حالياً أكثر من ٢٥ مليار نص، ومليار صورة، موزعة على نصف مليون كمبيوتر، في ٣٢ موقعاً جغرافياً أميناً، كثيرٌ منها تتخندقُ قرب المفاعلات النووية)... بفضل موتورات البحث هذه

حبيب سروري

استطاع الكتاب الرقمي، حتى الآن، في الدول المتطورة بشكلٍ خاص، اجتياح سوقٍ الكتاب وإقصاء الكتاب الورقيّ من معظم قرَّائه، في ٣ مجالات على الأقل

يمكن الوصول إلى الكتاب الرقميّ بطريقة عبقرية لم تخطر ببال قبل سنوات قلائل. يكفي أن تُقدَّمَ لموتورات البحث كلمةٌ أو بضعة كلمات من نصِّ الكتاب أو من عنوانه، أو كلمات قليلة تتعلّق به، كي تحمل هذه الموتورات للقارئ (مثل خاتم سليمان السحريّ الخارق) الكتابَ أمامه وتضعهُ على الشاشة في بضع ثوان! ليس ذلك فحسب، بل تضع للقارئ في الوقت نفسه أيضاً، كلّ النصوص والوثائق والكتب الموجودة على إنترنت التي تحتوي على تلك الكلمات المقدمة لموتورات البحث!... ألا تبدو الحقيقة هنا أشدَّ إعجازاً من الخيال؟!

د) هو نصٌّ سهلُ التحديث (يتطلب ذلك ثواني فقط أحياناً، بعكس الكتاب الورقيّ الذي يلزم إعادة طبعه!)، سهلُ النسخ والنقل والإرسال (يتمّ ذلك في هنيهات!)، سهلُ الحمل (لا وزن له!)، ليس له أية مضار بيئيّة أو أعباء لوجيستيكية ثقيلة مثل الكتاب الورقيّ!... ناهيك عن أنه أرخص من الكتاب الورقيّ بكثير، لانتفاء الحاجة للورق والمطابع ومكتبات التوزيع!...

ه) هو أرقى وأثرى الوسائط الثقافية التي عرفها الإنسان منذ فجر التاريخ. تتعانق فيه كل الوسائط معاً، من صوت وصورة وفيديو، في وعاء تفاعليٍّ جميلِ الإخراج، متعدِّدِ الأبعاد، عبقريِّ المحتوى!...

سأنطُّ فوق السؤال الثاني، دون الإجابة عليه، لضيق المساحة المقترَحة لهذا المقال. لكني سأجيب باقتضابَ على السؤالين الثالث والرابع، اللذين ينبغي الرد عليهما، قبل الإجابة على أسئلة «أخبار الأدب»:

أول هذه المعوقات هو أن الشاشة الحالية (للكمبيوتر، التليفون النقال...) لم تصمّم سلفاً بهدف قراءة الكتب. ناهيك عن أنها غير ملائمة للقراءة الطويلة؛ لأن الضوء ينبعث منها مما يرهق العين كثيراً، أو يجرحها أحياناً، لاسيما عند القراءة الطويلة أو القراءة في الظلام أو الضوء الخافت، لتنافرهما مع الوهج المنبعث من الشاشة!...

ثاني هذه العيوب: تحتاج شاشات قراءة الكتاب الرقمي الحالية للتعبئة الكهربائية الدائمة (بعكس الكتاب الورقي التقليدي الذي يتنقَّلُ كـ «بدويٍّ راحل» طليق، دون حاجة لطاقة كهربائية).

ثالث هذه العيوب: الكتاب الرقمي قابل للقرصنة الكونيّة، يمكن نسخه ملايين المرات في دقائق وإرساله للبشرية جمعاء في برهة قصيرة، مما يحرم كاتبه من حقوقه الفكرية والمالية، وناشره وبائعه من حقوقهما المالية...

رغم هذه العيوب استطاع الكتاب الرقمي، حتى الآن، في الدول المتطورة بشكل خاص، اجتياح سوق الكتاب وإقصاء الكتّاب الورقيّ من معظم قرّائه، في ٣ مجالات على الأقل:

١) المجالات العلمية والتقنية، حيث الكتاب الرقمي (المدجّجُ بالتوصيلات النصيّة التي تسمح بالانتقال اللحظيّ المباشر إلى كل المراجع، الغنيُّ بكل الوسائط من صوت وفيديو وصور ذات ٣ أبعاد، المُتَرعُ بتمثلات التجارب المختبرية ونصوص المحاضرات بالصوت والصورة، المتجدّد والمتطوِّر في كل لحظة) يسمح بتقديم المواد العلمية والتقنية بطرق تربوية تفاعلية ثريّة طازجة، أرقى بكثير من الكتاب الورقيّ، الذي يبدو، في هذه المجالات على الأقل، وكأنه من مخلفات العصر الحجري...

٢) المجالات العملية (التصميم، الطباخة، الرحلات الجغرافية...) إذ يرتبط الكتاب الرقمي، بشكل مباشر، بأحدث الخرائط والصور الجغرافية الآتية على التو من الأقمار الصناعية، على سبيل المثال.

٣) المعاجم والموسوعات الانسكلوبيدية التي يتمُّ تطويرُها وإغناؤها يوميا، بشكل تفاعليٍّ تعاضديٍّ كونيّ، جعل المعاجم والموسوعات الورقية تبدو بالمقارنة بها شديدةَ الفقر والتخلف. يلزم الإشارة هنا إلى موسوعة «ويكيبيديا» المذهلة، التي يمكن لأي إنسان إغناؤها بأية لغة، والتي أضحت مرجع الملايين من البشر يوميّا... يصعب هنا عدم الإشارة إلى أن معظم طوبات هذه الموسوعة، لاسيما في معظم المجالات العلمية والثقافية، تخلو من الترجمة إلى العربية، في حين تترجم غالباً

الانترنت العربي، في مجال إنتاج المعرفة وترجمتها بشكل عام، خواءٌ ليس إلا، ومملكةٌ قشور

إلــى لغات أقل أهمية من العربية بكثير. ناهيك عنّ أن إنتاج المعارف بالعربية في هذه الموســوعة ضئيلٌ وشديدُ الضحالة بشكلٍ مريع لا يخطر ببال. ليس في ذلك استثناء؛ لأنّ الانترنت العربي، في مجال إنتاج المعرفة وترجمتها بشكلٍ عام، خواءٌ ليس إلا، ومملكةٌ قشور!

غيــر أن الكتــاب الرقمي لم يُطح بعد بالكتــاب الورقيّ في غير هذه المجالات الثلاثة، لاسـيما في المجالات الأدبية والسياسية والفكرية.

فيمــا يتعلق بالســؤال الرابع: جهاز القــارئ الالكتروني (مثــل جهاز «ريدر» شركة «سوني»، أو جهاز «كندل» الخاص بأكبرِ مكتبــة افتراضية كونيّة: «أمازون» يمثّل ثورةً تكنولوجية حقيقية؛ لأنه صُمِّمَ للتخلص من المعوقات الثلاثة التي أشرتُ لها سابقاً؛ إذ هو:

١) مبنــيٌّ علــى تكنولوجيــا «الحبر الإلكترونــي» العبقريــة، التــي تســمح لشاشــته، مثل الورق تماماً، بأن تعكس الضــوء الطبيعــي دون أن تكون مصدراً لــه. لذلــك مثلاً لا يمكن قراءة شاشــة القارئ الإلكتروني في الظلام أو الضوء الخافــت؛ لأنها ليســت مصــدر ضوء. تناســبُ تماماً هــذه التكنولوجيا العينَ البشرية التي لا تنزعجُ من التحديق في سطح يعكسُ الضوء، فيما يدعكُها كثيراً التحدّيقُ في سطح يُصدرُه!

٢) لا يســتهلك أي طاقــة كهربائية أثناء انعكاس الضــوء عليه بالطبع، مما يجعله متورعاً جدا في استخدام الطاقة (لا تُســتخدم فيه إلا أثنــاء الانتقال من صفحــة لأخرى. يســمح ذلــك بتعبئته بالكهرباء في أوقات متباعدة جدّاً).

٣) هــو مبنــيٌّ أيضــا علــى مبادئ Digital Rights Management (DRM)

(إدارة الحقوق الرقميّة)، التي تسمح بمحاصرة القرصنة بأساليب تكنولوجية ذكيّة.

ثمّة مزايا أخــرى لا حصر لها لهذا الجهــاز الجديد: خفيف جــداً (حوالي ٢٠٠ جــرام)، جــذّاب، بإمكانه أن يكون وعاءً لعدد غير محدود من الكتب تقريباً، وبســيلٍ حيٍّ متجدّدٍ من المعلومات حول كل كتاب: المقالات النقديّة المنشــورة عنه، الإحصائيات الخاصة به، الكتب الشبيهة أو التي يلزم قراءتها بعده...

بالإضافــة إلــى ذلك: يمكــن تصفح الكتــاب أثنــاء قراءته على هــذا الجهاز بطرق مريحة تستجيب لرغبات عيني كل إنســان على حدة. يمكن أيضاً، أثناء كسل أو إرهاق القارئ أو قبل نومه إذا أحب، أن يواصل الجهازُ قــراءةَ النصِّ بصوت لذيذ ناعم، وعلى نغمات الموســيقى التي تريحُ السامع.

السؤالان الخامس والسادس يحتاجان لصفحات طويلة لا تســمح لها المســاحة المقترحة لهذا الرد!. الســادس مثلاً مثارُ جدل ودراســات مســتمرّة فــي الغرب. للخوض في الســؤال الخامس يلزم سرد قائمة طويلة من مشــاريع الترقيم الدوليّة العملاقــة (مثل مشــروع «جوجل» وبعض كبــار المكاتب القوميّة فــي ٢٠٠٤ بترقيم ١٥ مليون كتاب، مشــروع «ميكروسوفت» الموازي، مشروع المكتبة القومية الفرنسية بترقيــم ٦ ملايــين كتاب، مشــروع دول الشــمال الأوروبي، اليونيســكو...) التي يفتقر العالم العربي لنظائرها بشــكل كلي مفجع.

أعــود لأســئلة «أخبــار الأدب» الآن لأقــول: من الغشّ بمكان التكهن الســريع والقول بــأن جهــاز القــارئ الإلكتروني ســيقضي على الكتاب التقليــدي ويُرديه قتيلاً في يوم وليلة!. ثمة إحدى فرضيتين تتوقعهما التقارير الدولية الجادة (لاسيما التقرير الرسمي الفرنسي الذي ظهر في نهاية يونيو ٢٠٠٨ بتكليف من وزير الثقافة، وتقرير لجنة الناشرين الإنجليز الذي ظهر في العام نفســه ، اللذين استندتُ عليهما كمرجعين مهمّين لهذا المقال):

١) أن يواصل الكتاب الرقمي بشــكل تدريجيّ توغّلهُ وتقليصه لمســاحات نفوذ الكتاب الورقــيّ، بعد وصول جهاز القارئ الالكتروني وبفضله (لاسيما في المجالات الأدبية وغيرها مــن المجالات التي يهيمن عليهــا الكتــاب الورقــيّ حاليــا)، لكــن بخطوات أســرع مما حدث في السنوات الأخيــرة، خاصــة وأن مشــاريع الترقيم الدولية (مثل مشروع «جوجل»: http:// books.google.com قد بدأت تنضح

من الغشِّ بمكان التكهن السريع والقول بأن جهاز القارئ الإلكتروني سيقضي على الكتاب التقليدي ويُردِيه قتيلاً في يوم وليلة

بعدد هائل من الكتب المرقّمة المجانية.

٢) أن يقتحمَ الكتابُ الرقميُّ سوقَ الكتاب بشكل مفاجئ عنيف، موجِّهاً للكتاب الورقيّ ما يُشبهُ اللكمة القاضية، على غرار اقتحام الموسيقى الرقميّة لسوق الموسيقى بفضل جهاز وعرَض ذكيين: جهاز الـ iPod المرافق لعرض iTune على انترنت، التابعين لشركة «آبل» التي تصنع كمبيوترات الماكينتوش.

لا يستطيع أحد أن يتكهن أيّة فرضيّة من هاتين ستتجذَّرُ على صعيد الواقع. ما أعتقده شخصيّاً هو أن تكاملاً ما بين الكتاب الرقمي والكتاب الورقيّ سيفرض نفسه، مثل تكامل الراديو مع التلفاز الذي لم يمح الراديو من الوجود أو يحل محلّه تماماً. سيلعب الكتاب الرقميُّ بالطبع دور التلفاز في هذا السيناريو الذي أرجِّحهُ تماماً. غير أن الكتاب الورقي سيظلُّ في بعض الأفياء التي لم تهيئ نفسها لجديد التعليم والتكنولوجيا (مثل عالمنا العربي) أشبه بالراديو الذي ما يزال وحده الجهاز المستخدم في بعض قرى العالم التي لا تصلها الكهرباء.

استعارتي المفضلة لتبرير ذلك تأتي من علاقتي بالأطلس والخرائط الجغرافية: لديّ مجلدات أطلس فخمة (تابعة لموسوعة «يونيفرسليس») أحتفظ بها في البيت بشكل مَتْحَفيّ. لن أفرّط بها بالطبع، وإن لم تعد تعكس بدقّة عالم اليوم الذي تغيّرت حدوده الجغرافية كثيراً. سيرثها أطفالي وأحفادهم، حتى يرث الله الأرضَ ومن عليها. لديّ أيضاً خارطة ورقيَّة للعالَم، ملصقةٌ على يميني في جدار المرحاض منذ عشرين سنة، أهيمُ في رؤيتها أحياناً في لحظات الخمول على مجلس المرحاض! هي الأخرى لن أفرّط بها أبداً.

ما أعتقده شخصيّاً هو أن تكاملاً ما بين الكتاب الرقمي والكتاب الورقيّ سيفرض نفسه، مثل تكامل الراديو مع التلفاز

بيد أني، في حياتي اليومية والعمليّة، لا أقرأ إلا الخرائط الرقميّة! هي وحدها التي تجيب على أسئلتي الماكروسكوبية والميكروسكوبية أثناء التنقل من مكان لمكان، أثناء البحث عن معلومة ما، أثناء الرغبة بمعرفة حالة الطقس أو المواصلات في هذا الشارع أو ذاك من كوننا الفسيح. كلُّ ماعدا هذه الخرائط الرقمية في نظري تحفُ أركيولوجية.

كلمة أخيرة: قد يبدو الحديث عن جهاز القارئ الالكتروني في عالمنا العربي (لاسيما اليمن الذي تقترب نسبة الأمية فيه من ٧٠ في المائة) أشبه بـ«نكتة في مقبرة»! لا أدري! ما أستطيع تأكيده هنا هو أن مشاريع الترقيم الحالية العملاقة في الغرب (وما سبقها من مشاريع تمهيدية ضخمة) توسِّعُ الهوة التي تفصل عالمنا العربي عن العالم المتقدّم. سيبدو «الأرنب» الغربي مُجَنَّحاً بعد الترقيم، في حين أن «السلحفاة» العربية ستبدو عرجاء تماماً، إن لم تبدُ (بفعل قوانين الميكانيكا على الأقل) وكأنها تتقدَّم إلى الخلف بخطىً حثيثة.

الكتاب الالكتروني.. وسؤال المستقبل

عبدالرزاق الربيعي

إن كل شيء في العالم يخضع للمتغيرات والتطورات التي تحصل في مجال التكنولوجيا. ومن الصعب الوقوف بمعزل عن تلك التطورات. فالكتاب الورقي سيتأثر حتما بالقفزة التكنولوجية الهائلة التي حصلت بالعالم، وإن كان هذا التأثر لا يمكن له إلغاء دوره أو تهميشه، لكنه سيلقي ظلاله عليه، تماما كما حصل مع جهاز الفيديو بعد انتشار الكمبيوتر، وقبله تراجع جمهور السينما عند ظهور الفيديو، وهكذا.

الكتاب الإلكتروني سيفرض نفسه عندنا نحن العرب، وإن جاء بشكل بطيء، لسبب يتعلق بالبرامج التي ما تزال اللغة العربية بعيدة عنها

وقد كنت مؤخرا مع صديقي الشاعر عدنان الصائغ في مترو بلندن حيث لاحظت أن قلة من المحشورين معي في المترو يطالعون كتاباً كما كان سائداً، بينما معظمهم يعبث بهاتفه المحمول، والأغلبية يضعون سماعات على آذانهم،

مستمتعين بلذة السماع بعيدا عن لذة القراءة. وحين سألت الصائغ عن ذلك اتفق معي على أن القراءة عموما وقراءة الكتاب الورقي في تراجع، رغم أن حالها يبقى في أوروبا أفضل منه في بلداننا التي ما تزال ترزح في ظلام التخلف والجهل. وقد أظهرت دراسة أن الكتاب الالكتروني يحقق نجاحا تدريجيا في ألمانيا، كما ذكرت وكالة الأنباء الألمانية وتنبأت شركة «برايس ووتر هاوس كوبرس» الاستشارية التي أجرت الدراسة أن يزيد حجم مبيعات الكتاب في الأدب القصصي في ألمانيا عن ٣٥٠ مليون يورو بحلول عام ٢٠١٥، أي ما يعادل ٦,٣٪ من إجمالي سوق الكتاب.

ورجحت الشركة أن يصل حجم مبيعات الكتاب الإلكتروني في القطاع المذكور خلال العام الجاري إلى نحو ٢٠ مليون يورو، حسبما أعلنت الشرطة في فرانكفورت.

والأمر لا يتوقف عند ألمانيا، فبيان الشركة يؤكد أن «الكتاب الإلكتروني سيفرض نفسه في ألمانيا، وإن كان بشكل أبطأ من أمريكا وبريطانيا».

وتبعاً لذلك فالكتاب الإلكتروني سيفرض نفسه عندنا نحن العرب، وإن جاء بشكل بطيء، لسبب يتعلق بالبرامج التي ما تزال اللغة العربية بعيدة عنها؛ فمعظم الكتب المتداولة باللغات الأجنبية، ولا تشكل العربية إلا نسبة بسيطة جداً من الكتب الإلكترونية المعروضة حالياً للقراءة في المكتبات الإلكترونية.

لكن رغم كل هذا الانبهار بفضائل الكتاب الإلكتروني وسرعة توافره وسهولة حمله ولا يأخذ حيزاً في المكتبة الشخصية، ستظل للكتاب الورقي هيبته ومكانته على رفوف المكتبات، مثلما ستبقى للصحيفة الورقية مساحتها في واجهات المكتبات ومحلات بيع الصحف، رغم أن الاتجاه يميل حالياً للصحافة الإلكترونية، حتى أن العديد من الصحف البريطانية العريقة أعلنت توقفها وتحولها إلى الصحافة الإلكترونية، ويقيناً أن عدداً من الصحف العربية في طريقها لذلك أيضاً، عاجلاً أم آجلاً.

فلسفة التقنية

التقنية هي التي ترسم طرقات الحياة اليوم، بل وتعيد صياغة أشكال الوجود ومعانيه، كما قال هيدجر. وكل مواد الثقافة التقليدية ورموزها هي اليوم في عهدة التقنيات التي ستعدل وتحور وتغير دونما توقف، وبوتيرة متسارعة. الصحافة الإلكترونية قطعت شوطاً بعيداً في مزاحمة الصحف الورقية. ولا شك أن الكتاب يجابه الصيرورة نفسها. هل يعني هذا أن الكتاب الورقي سيختفي قريباً كما اختفى الكتاب الجلدي؟! لا أظن؛ حتى وإن تحولت دور نشر كبرى إلى الكتاب الإلكتروني وحققت توزيعاً هائلاً. والسبب هو أن هذا الجليس الأنيس رسخ في الذاكرة البشرية عادات وحاجات لن تتغير إلا على مدى زمني طويل، وبالمعنى الذي يعطيه بعض الفلاسفة للحقبة التاريخية. من جهتي، كثيراً ما أتصفح كتباً على الشاشة (وأخشى أنني فقدت عادة الكتابة على الورق منذ فترة طويلة نسبياً). لكن متعة القراءة في الكتاب التقليدي لا تزال هي ذاتها، حد أنني لا أتخيل نفسي أقرأ كتاباً فكرياً جاداً أو نصاً إبداعياً جميلاً على هذا الفضاء الافتراضي الذي يرهق العين ويضطر الجسد القارئ للبقاء في وضعية واحدة جامدة. ثم إنني ممن تعود على النوم والصحو قريباً من كتبه الأثيرة ومجلاته المفضلة، ولن أحمل جهاز الحاسوب إلى غرفة نومي أبداً.

إن هذا الجليس الأنيس رسخ في الذاكرة البشرية عادات وحاجات لن تتغير إلا على مدى زمني طويل

معجب الزهراني

الوضع الرقمي وتعدد الثقافات

علي محمد زيد

ما تزال اللغة العربية هامشية في عملية الرقيم، وفي الحضور الرقمي على الانترنت. ولا يبدو أن هناك مشاريع جادة لجعلها تلحق بغيرها من اللغات

للإجابة على هذا السؤال ينبغي أن نميز بين البلدان المتقدمة وغيرها.

ففي الدول المتقدمة على الرغم من أن الكتاب الرقمي في بداية استخدامه، فإن حضوره يزداد بمرور الأيام، وبخاصة في مجال العلوم، حيث يتناوله الباحثون والدارسون ويستفيدون من القدرة على تحديثه مباشرة كلما ظهرت فكرة جديدة أو اكتشفت حقيقة علمية جديدة، دون حاجة لانتظار طبع الكتاب لإدخال التعديلات. ولذلك من المتوقع أن يحتل مكاناً متزايداً في المجال العلمي أسرع مما في المجالات الأخرى.

أما في الدول النامية، وبخاصة أقل البلدان نمواً، فإن الكتاب الورقي نفسه لم يصل بعد إلا إلى نسبة محدودة من السكان؛ إذ ما يزال ملايين الناس يعانون من الأمية، وغالبية السكان لا تصل إليها الكهربا، ولا تستفيد من خدمات التليفون، ويجعلها الفقر غير قادرة على شراء كمبيوتر والاشتراك في الانترنت أو شراء جهاز «آي باد» والاشتراك في مكتباته الإلكترونية. وحتى القادرون على اقتناء هذه الأجهزة، وهم قلة، قد لا يكون اهتمامهم منصباً على الكتب، بل على أمور أخرى قد لا تكون الكتب منها.

وربما احتاج الكتاب الورقي، حتى عند من يستطيعون الاستفادة منه، إلى جيل جديد ممن اعتادت أدمغتهم على القراء السريعة على شاشة الجهاز؛ لأن أغلب الأجيال التي تربت منذ صغرها على الكتاب الورقي اعتادت على القراءة المتأنية لفهم المعنى، وإعادة القراءة مرات للاستيعاب والتفكير، وتجد نفسها عند القراءة على الجهاز أقل راحة من الجيل الجديد الذي يتعود منذ الصغر على القراءة السريعة على الكمبيوتر والاستيعاب بشكل أسرع من جيل والديه أو حتى مدرسيه، مثلاً.

كما أن اللغة العربية ما تزال -للأسف- هامشية في عملية الترقيم وفي الحضور الرقمي على الانترنت. ولا يبدو أن هناك مشاريع جادة لجعلها تلحق بغيرها من اللغات.

بإيجاز: ما يزال الفارق الرقمي بين الأجيال وبين المناطق والثقافات كبيراً، مما يجعل الكتاب الرقمي يحقق تقدماً وحضوراً كبيراً في البلدان المتقدمة ولدى قلة قليلة في البلدان الأخرى، في حين تظل مئات الملايين من سكان الأرض على هامش هذه العملية، مما يحفظ للكتاب الورقي مكانته الأولى على مستوى العالم على المدى المنظور.

قادم لا محالة

الأمر هنا يتطلب استبعاد العاطفة الشخصية؛ لأن العادات الفردية تنكسر وتتلاشى أمام الجديد مع مضي الوقت، مهما كان موقف الإنسان/ الفرد من هذا الجديد.

وفي حالة الكتاب الرقمي لن يؤثر المزاج الفردي في المستقبل على هذه الصناعة، ولن يترتب عليه تأجيل التحول الجذري نحو الرقمية، وبخاصة أن العقود القادمة ستشهد تعاقب أجيال من مستخدمي الانترنت والوسائط الحديثة، وهؤلاء هم المستهلكون المفترضون لهذه السلعة.

أظن أن مؤشرات هذا التحول بدأت أولا بانتشار التدوين على الانترنت. هذا التدوين أفضى بداية إلى تدشين موت الورقة البيضاء. موت الدفتر والقلم.

إذاً فالكتاب الرقمي قادم لا محالة. ويمكننا التخلي عن رثاء الكتاب التقليدي والجريدة الورقية إذا ما علمنا أن المناشير ستتوقف عن التهام أشجار الغابات. ويقال إن صنع طن واحد من الورق يستلزم اقتطاع ١٧ شجرة ضخمة، وأن كل شخص يقرأ الجرائد يومياً يستخدم على الأقل شجرة في كل ١٠ أسابيع.

ويبدو لي أن الصراع بين الورقي والرقمي في الغرب لا يتخذ منحى عاطفياً. المسألة لديهم تتعلق بتسليع الفن والمعرفة وتحويلها إلى منتج. وترتبط كذلك بتقليل تكاليف الإنتاج، مقابل الاستحواذ على أكبر عدد ممكن من المستهلكين لتحقيق أعلى معدل للربح.

عندما يدور الحديث عن الكتاب الرقمي أتذكر أشرطة «الكاسيت» التي أوشكت بدورها على الانقراض. وقبل أيام قرأت خبراً مفاده أن كبرى الشركات المصنعة لمشغلات الكاسيت قررت التوقف عن تصنيعها لكي تتفرغ لتصنيع البدائل الرقمية الحديثة.

ومؤخراً قال لي الصديق علي سالم المعبقي إنه لم يعد يقرأ الكتب الورقية، وأنه يجد متعة في قراءة الكتب عبر شاشة الحاسوب؛ إذ يمكنه التحكم بحجم النص، والقراءة بشكل أسرع من ذي قبل.

بالنسبة لي، لا أخفي أن علاقتي بالكتاب الورقي لا تزال حميمة. لكن المؤشرات في حقل التكنولوجيا الرقمية تجعلني أقبل كل التنبؤات المستقبلية. وأعتقد أن إنتاج الكتاب الورقي سيتوقف بالفعل في المستقبل القريب. وربما يتطلب الأمر من عقدين إلى ثلاثة على الأكثر.

لكن علينا أن نفرق بين توقف إنتاج الكتاب الورقي واستمرار القراءة التقليدية. والأرجح أن القارئ سيظل يزاوج بين الورقي والرقمي لفترة من الزمن. فلدى العالم إرث هائل من المعارف والفنون المخزونة في هذا الوعاء التقليدي، ويتطلب رقمنة هذا الإرث معجزة.

أحمد السلامي

يمكننا التخلي عن رثاء الكتاب التقليدي والجريدة الورقية إذا ما علمنا أن المناشير ستتوقف عن التهام أشجار الغابات

لم نعد نركن للانتظار

جمال جبران

يجرني سؤال كهذا، بطبيعة الحال، إلى الحنين، العودة من الزمن الرقمي الذي أقيم فيه الآن إلى الزمن الورقي، عند تلك الأيام الموازية لسعينا في اقتناء الكتب، كيفما اتفق، من أجل تحقيق أحلامنا لبناء مكتبات لها، وإظهار كم نحن مثقفين وبعقول نابهة تسبق أعمارنا الحقيقية.

بين المساحات المفتوحة على طول أرصفة ميدان التحرير، النبع الذي مدّنا بما لا يمكن تصوره من كتب وروايات ممتعة، وبأثمان لا تكاد تذكر. وأجمل ما في هذه المساحات أنها محكومة بالصدفة. أنت لا تذهب إلى هناك وفي رأسك كتاباً أو رواية محددة. على العكس من ذلك، تمنحك تلك البسطات متعة اكتشاف كُتّاباً لا تعرفهم. شخصياً تعرفت هناك على عدد من أجمل ما قرأت في سلسلة دار الهلال الروائية. بهاء طاهر وألبرتو مورافيا ودوريس ليسنغ واندريه مالرو وأندريه جيد ومحمد المنسي قنديل وغيرهم كثير. أعمال فتحت الطريق لمعرفة أخرى عن هؤلاء الكُتّاب أنفسهم. الكتاب أو الرواية تجر أختها وهكذا.

لكن الأمر لم يكن يخلو من طرافة. كانت زيارتنا لتلك البسطات، والتي يقع أشهرها لصق جدار مبنى وزارة العمل المقابل للمتحف الوطني بميدان التحرير، كانت تتطلب نوعاً من الخبرة التي امتلكناها مع مرور الوقت وتكرار الزيارة. خبرة تتركز في مجموعة من التصرفات وأنت تنظر إلى الكتب المستلقية بأمان على البسطة أو المعروضة على الجدار المقابل. ينبغي أولاً، حال العثور على كتاب جيد لاسم معروف، إظهار مقدار كبير من اللامبالاة أمام الكتاب وأمام البائع المتربص لمعرفة مدى اهتمامك من عدمه بما في يديك، فعلى هذا الاهتمام يكون السعر الذي سيطلبه منك. خذه بين يديك وبعد تقليبه يتم تركه والانتقال إلى كتاب آخر. بعد وقت ليس بالقليل أو عند التظاهر بالمغادرة يتم السؤال عن ثمن ذاك الكتاب المتروك في البداية. لكن ليس بالضرورة أن تحقق نجاحاً هذه الخطة، إذ تعتمد أولا على خبرة الطرف المساوم ومدى قدرته على إظهار أكبر قدر ممكن من اللامبالاة. كما وتتوقف بالضرورة على خبرة البائع الذي يجيد تماماً قراءة عيون زبائنه ودرجة ثباتها (شخصيا كنت أتعمد الذهاب للمفاصلة في قيمة كتاب ما، في تلك الفترة الفاصلة بين أذان العصر أو المغرب، وهي الفترة التي يترك فيها بائعو تلك البسطات أماكنهم لأبنائهم الصغار ليذهبوا هم لأداء الصلاة. تكون مسألة الضحك على البائعين الصغار ممكنة جدا وفي متناول اليد).

مديح أم ندب!؟

لا أقوم هنا بفعل مناحة وبكاء على زمن كان حلواً، نعم، لكن لا رغبة في عودته؛ إذ كانت أيامه قاسية أيضاً في جوانبها الأخرى. الاستعادة هنا خاصة بالكتب وما كان معها ومنها. قراءة كيف كانت وكنا نتعامل معها، وكيف صرنا اليوم وصارت.

لم نعد نركن للانتظار. الرواية التي صدرت أمس في القاهرة أو بيروت نراها بين أيدينا بعد أيام قليلة من صدورها. يكفي أن نفعل إيميلا أو رسالة (إس أم إس) لأقرب صديق نعلم مسبقاً أنه على سفر ليأتي لنا بما نريد وبما وقعت عليه مسامعنا. صار الانتظار متروكاً للنسيان.

لم نعد نركن للمكتبات. ذهب الوقت الذي كنا نفاخر فيه بعدد

لم نعد نركن للمكتبات. ذهب الوقت الذي كنا نفاخر فيه بعدد الكتب والروايات التي نمتلك في بيوتنا

الكتــب والروايات التي نمتلك في بيوتنا. كان الأمر مســألة تمايز بــين رفاق الحارة الصغــار. الكتاب الــذي نُعيره نبقى في حالــة متابعة ومطالبة به. لا نمل الســؤال عنه إلى حين رجوعه إلى بيته الهانئ. لم نعد هكذا. قراءة واحدة للكتاب أو الرواية تكفي أن نتركــه لمصيــره. إعارتــه لصديــق عابر تعرف جيــداً أنه لا يجيد الاحتفــاظ بالكتب. التعامل مع الروايــة صار من وراء حجــاب، بلا حنين قديم أو عشــرة تكونت حين تلامس الأصابع مع الصفحات الصفراء. كل لمســة إصبع لها ذكرى وملمس وبقعة بنية على الأوراق التي كانت نظيفة.

بل أكثر.

صار الكتاب مرئياً، مكتبة عامرة وكبيرة لها أن تنام في ثنايا حاســوبك الشــخصي الممتلك لقدرة الدخــول لحقيبتك الجلدية بلا أدنى مشــقة، كأنه ليــس هناك. تفتحه في مقيلك أو في المقهى وأثناء ســفرك القصير أو الطويل. صــرت أنت ومكتبتك تتنقلان معا من مكان لغيره، كبيت متحرك يشبه ما صنعه عادل إمام في فيلم «كراكون في الشارع».

وهناك السيديهات الموسوعية. مئات القواميس والمراجــع علــى قرص واحــد، تقــوم بتنزيلها في لحظــات. الكتــب التي كانت تضايــق بها أمك في المنزل لــم يعد لها وجود. صارت شــيفرات رقمية بداخل حاسوبك الشــخصي. لا تخشى ضياعاً أو تلفاً بين أيدي صغــار البيت الموزعين ليل نهار فيه وفي انتظار ساعة انقضاضهم على ما تيسر وقوعه بين أيديهم التي لا ترحم.

وللشــبكة العنكبوتية يدهــا الطولى في الأمر. خدمــة التحميل المجانية، وإن كانت ســرقة علنية. يكفي أن تضع اســم الكتاب الــذي تود على نافذة محرك البحث «غوغــل» حتى تجد ما وددت وربما في طبعات مختلفة. يتوقف أمر نجاحك على أهمية الكتاب وشيوعه بين مستخدمي الشبكة ومعرفتهم بأهمية وجوده على الشبكة.

وعليــه صارت عــادة القراءة الورقيــة مهددة بالتلاشــي. عشــاق الورق يقولون باســتحالة هذا الاندثــار؛ فللكتاب الورقــي دعائمه. قد يكون هذا صحيحــاً؛ لكن لــو رأينا كيف كانت فكــرة الكتاب الالكتروني مرفوضة تماماً قبل خمس ســنوات من الآن وكيــف صارت الآن! على الأقل هناك التقلص الذي حدث بين ممانعي الفكرة ومريديها. لا شــيء يبقى على حاله. كل شــيء متحول وقابل للتشكل. يتوقف الأمر على النقطة التي نقف عليها.

يكفي أن ننتظر، ونرى.

أمر حسن

لا أظــن أن هناك صراعاً بين الكتاب الرقمــي والكتاب الورقي؛ بل إن من الممكــن أن يتطورا معاً، تماماً كما هو الأمر بين التلفزيون والســينما؛ فمــع توقــع البعــض أن يــؤدي انتشــار التلفزيون إلى القضــاء على الســينما لم يحدث ذلــك (نحــن طبعــاً ليــس لدينا ســينما ولا تلفزيــون!!). صحيح أن التكنولوجيــا تفاجئنــا كل يوم بجديد، وأننا لا نستطيع أن نتوقع مــاذا يمكن أن تبتكــر غداً... فلا شــك أن صناعة الكتاب التقليدي ســتواجه تحدياً؛ لكــن التطورات التقنية بقدر ما تشكل تحدياً لعلها تساعد في تطوير صناعة الكتاب الورقي والتقليل مــن كلفته. ولعل المشــكلة التي تواجهنــا هي أزمة القراءة، والعلاقة بالكتاب بشــكل عام. وإذا كان البعض يخشــى من أن انتشار وسائل الاتصال متعددة الوسائط وبقية وســائل الاتصال الحديثــة ســيكون على حســاب القــراءة والمعرفــة، فإنني لا أظن ذلك... والأمر من وجهة نظري أن هذه وسائل جديدة للمعرفة، وهي تخلــق إمكانات جديــدة ومتنوعة للمعرفة والثقافة. بالنســبة لي، لا مشكلة لديّ في التعامل مع الكتب الالكترونيــة؛ و لكنني لا أعتقد أن الكتاب الورقي ســيغيب، وإن كان ســيتراجع فإنه لــن يتراجع أمام الكتاب الالكتروني أو بســببه، بل لأن التطــور التقنــي قــدم ويقدم وســائل جديدة ومتنوعة للمعرفة والثقافــة، وهــذا في رأيــي أمر حسن.

معن دماج

لعل المشكلة التي تواجهنا هي أزمة القراءة، والعلاقة بالكتاب بشكل عام

الحلاج (يتقدم منه ويرجوه):
يا ولدي أرجوك
أطلق قدمه!
الثاني: من أجلك يا مولانا القا...
قل لي، قاض أنت؟!
الحلاج: قاض...؟ لا يا ولدي!
السجين الثاني: أمعلم مسجد؟!
الحلاج: لا. كيف أعلم
وأنا لا أعلم؟!
الأول (وهو يقترب منه هامساً):
من أنت إذن؟!

صلاح عبدالصبور

نصوص سردية

- ملف القصة المغربية

عبــر ملف خاص أعده وقدم له الكاتب والقاص المغربي محمد اشــويكة، يسر «غيمان» أن تخصص مساحة السرد في هذا العدد للقصة القصيرة في المغرب، التي شهدت نشــاطاً وتطوراً ملحوظاً في الآونة الأخيرة على مستوى التقنيات الحديثة أو الموضوعات السردية.

gK ÔÖöäĞŁæÀ8ţäĞÔÖöä

دوامة الكتابة.. وأفق الاستيتيقا القصصية

(١)

تدرجت القصة المغربية القصيرة عبر مختلف مراحلها وأزمنتهــا نحــو منحى تصاعــدي، وذلك من خــلال تنامي الاهتمام بها، تأليفا ونشرا وتنظيما... وهذا ما استمر من خــلال مبادرات أجيال كُتّابهَا، قصاصين وقصاصات، الذين ســاهموا في الاشــتغال علَى أســئلة الحرقة القصصية من خلال تطور المضامين والأشكال والأساليب...

حملــت القصة، خــلال كل فترة زمنية، ومــع كل جيل، نفحة خاصة نَشُــمُهَا عبر تطــورات ومخاضات كل مرحلة، فجــاءت متونها حاملة لهمــوم الوقت والكاتب معا: دافعت عن قضايا المغرب المتعلقة بتصفية الاســتعمار ومخلفاته، وتلونــت بمختلــف التيــارات السياســية المحليــة والقادمة من "الكُمُونَات" الأخــرى... وجاءت نصوصها تارة واقعية، وأخرى أيديولوجية: تجريبية، كلاسيكية، فانطاستيكية... ولــم تتوقف، ولو لحظــة، عن مواكبة التطــورات الإبداعية والنظرية التي تعرفها صيرورة القص الكوني.

خَلّــفَ هذا التطــور تراكما كميا وكيفيــا مُهمًا انعكس أَثَــرُهُ الإيجابــي علــى امتداد خريطــة الكتابــة القصصية فــي المغــرب؛ إذ توســعت دائــرة الاهتمام، وظهــرت الروابط والأنديــة والجمعيــات والجماعــات والمجموعــات... التــي تعنى بالشأن القصصي وهمومه، وازداد عدد الكُتّاب بشكل غيــر مســبوق في تاريــخ الكتابة بالمغرب، وتجــاوزت القصة الحوامــل الكلاســيكية، غازية المجال الرقمــي الافتراضي، وجــددت جِلْدَهَــا حســب اجتهــادات كتّابها، فعانقــت آفاقا أرحــب غَــذّت الدارســين والباحثــين والنقــاد بمــادة ثَــرّة للاشــتغال على أســئلة الإبداع في ظل التراكمات الحديثة والمعاصرة، رغم الالتباس المفاهيمي الحاصل على مستوى التلقي والتناول والتأويل.

يطــرح طــول القصة النســبي وقصرها عدة إشــكالات ســاهمت فــي نمو جنــس القصــة القصيرة بالمغــرب. الملف

الذي نقدم للقارئ يعكس جوهر هذه التساؤلات المتعلقة بقضايا الطول والقصَر والتكثيف والتجزيء والشذرية والتجريب والتخريب (تخريب الحكاية واللهو الجمالي بتلابيبها) والتداخل الأجناسي والرؤية الفنية والعمق الفلسفي للقصة... وهي ظواهر مرتبطة بالممارسة القصصية، وتنعكس من خلال النَّفَس الإبداعي لمبدعيها، الذين لم يركن بعضهم إلى النمطية أو الارتجال أو الحذلقة...

(٢)

لا يستطيع أحد اليوم أن ينكر الجهد الذي بذله الجيل الجديد في تطوير القصة القصيرة بالمغرب، الشيء الذي ساهم في تجديد الجدل حول قضاياها، وهو الأمر الذي برز من خلال تطوير القصة القصيرة ذاتها على مستوى تثوير التقنيات والطرائق والتيمات، مُضيفاً ذلك إلى ما بنته الأجيال السابقة وأسست له. لقد استطاعت القصة المغربية الجديدة أن تُحْدِثَ خلخلة جذرية في صرح الإبداع القصصي وَصَفَهَا الكثيرون بالقطيعة، وهي أبستيمولوجية طبعا؛ لأنها تهم المعرفة القصصية والتصورات والرؤى... وهو ما حَاوَلْتُ أن أقدمه عبر هذا الملف المحكوم بالحيز المُتَاح له داخل تضاعيف مجلة "غيمان"، والذي لا يدعي، بأي حال من الأحوال، الشمولية أو التمثيلية المطلقة؛ لكنه يفتح كوة يمكن أن يطل من خلالها القارئ على عوالم القصة المغربية القصيرة وتموجاتها وإرهاصاتها وطموح كتابها، الذين ينتمون إلى أجيال ومدارس وحساسيات إبداعية وفنية متنوعة.

(٣)

انتشرت القصة المغربية القصيرة عبر المدونات والمواقع الإلكترونية المتخصصة وطنيا وعربيا ودوليا، ومن خلال المسابقات والورشات إبداعا ونقدا، وكذا عبر مسارات الترجمة إلى اللغات العالمية؛ مع العلم أن بعض القصاصين المغاربة المقيمين بدول المهجر يكتبون القصة بالعربية وبلغات الدول المُسْتَقْبِلَة، كالفرنسية والإسبانية والهولندية وغيرها، وهي قَصص تعكس في عموميتها أسئلة وهموم الإنسان المغربي، سواء كنمط عيش أم كأسلوب تفكير أم... كقصة: قصة ازدواجيتهم الثقافية؛ وهي قصص يعيشها بعضهم بكل مغامرة وشغف.

(٤)

تتميز القصة المغربية القصيرة باشتغالها على اللغة، وبتميز مرجعياتها الفكرية، وأسلوبها التذويتي الذي ينسجم وكل قاص، وبتوليفها التجديدي لطرائق السرد والحكي، وقدرتها على استدماج الأصيل والمعاصر، وانفتاحها على المستجدات التكنولوجية (القصة الترابطية)، وقدرة كتابها على متابعة النصوص والنظريات العالمية الجديدة عبر مختلف الثقافات واللغات... وهذا ما جعل بعضهم ينحت لنفسه مسارا خاصا؛ فالقصاصون المغاربة جزر متجاورة تشكل أرخبيلَ القصة المغربية القصيرة.

(٥)

كَتَبْتُ في وقت سابق أن القصة القصيرة مؤهلة لأن تكون مدونة المغاربة. وأعتقد أن الأمر يسري على ما هو كائن اليوم؛ ليس بمعنى أنها تحيط بكل ما يعتمل في المجتمع من تفاصيل؛ ولكن القصة قادرة على التقاط الأهم بسرعة تتجاوز الأجناس السردية الأخرى، المكتوبة والشفهية. والنصوص المُشَكِّلَة لهذا الملف، والتي يبدأ زمنُ تَجَارب كتابتها من السبعينيات إلى اليوم، هي ضاجة بالحيثيات والشواهد التي تُعَضِّدُ فرضيتنا؛ فالقاص قادر على التقاط اللحظة الوجودية وتحويلها إلى لحظة قصصية مليئة بالجمال والحياة... وهذا ما يتجلى من خلال هذه النصوص، التي حاولنا من خلالها أن نقدم للقارئ هموم بعض القصاصين المغاربة الجمالية والوجودية.

محمد اشويكة

● **مراكش: ٢١ نونبر ٢٠١٠**

ÀÒŒÊ‰ŒŸæ

إبراهيم الحجري

كنــت دائما أفكــر أن أكتب عنــه. تعجبني جدا الطريقة التي يســتقبل بها الحيــاة. ويعجبني صمته أكثــر، ذلك الصمت المفصح أكثر من كل لغات العالم. كان كلمــا وقفــت بباب دكانه الصغير، حيث يشــتغل قهوجيا، يفسح لي المجال، مضطربا يزيح كل الأشياء الواقفة بالباب: مكنسة، أباريق غير مغسولة، كؤوس، طنجرة مــا تزال فيهــا بقايا مرق العشــاء، قميصه الوســخ، وكراســات قديمة متآكلة. يقول لي بصوت شبه هامس:

– تفضل! اجلس!

ثم يتــرك المجال لصمته الذائــع الصيت ليتمدد ويكبر. تــرى هل دائما هكذا؟! لكنني لم أكن أكســر صمته هذا، فقط كنت أخرج من جيبي كراسة صغيرة وأتظاهــر بالكتابــة. من خلال بــاب حانوته الصغير (كان دائما يشكو ضيق المكان، موضحا كونه لا يريحه في العمل) يظهر لي العالم برمته صالون حكايا أشبه ما يكون بصالة خضراء تنغل بالمحابق. وحده بليسيكا الحكيم يحرق البراريد ويقدم شــايه للعطشى الذين ينصرفون دون كلمة شكر (يبدو أنهم لا يستسيغونها)، هو الآخر كان لا ينتظرها. لماذا يصر أهل هذه البلدة علــى التعامل بالصمــت والحركات؟! حتى الســلام عندهــم يُتداول بحركة من اليــد أو الرأس أو تمتمة من الشــفاه أو بســمة (إن كانت امــرأة). لكنني وأنا أجالســه كنت أشعر بصمته يصدح بالبكاء والشكوى. كان يتألم من خلال نظــرات عيونه الميتة (يغلب فيها اللون الأبيض على البؤبؤ نفسه)، ومن خلال الطريقة التي يتنفــس بها ويلاحق دخان ســيجارته وهو يعلو ويتلاشــى في فضاء الحانوت الضيق. يظل كامشــا السيجارة بشــفتيه ويمتص منها أنفاسا تلو الأنفاس مشــتغلاً بيديه في إنجاز أباريق الشاي، بالشيبة تارة وبالنعناع تارة أخرى. يمكنك أيضا أن تســتنطق ذلك الشــحوب في الوجه والملامح والتجاعيد رغم السن الصغيرة (لم يتجاوز بعد عتبة الأربعين)، والتقطيبات المثيرة في الجبين... كل شــيء فيه يحكي. ومن حين لحين يستأذنني في غياب قصير، يحمل صينية فيها براد شــاي صغير جاهز وكؤوس بيد واحدة ثم يركب دراجته العادية ويسوقها بيد واحدة حاملا البراد إلى طالبيه من الحلاقين والورشيين والمطالين والنجارين وصانعي الجلود والملاحــين (صانعي الملح). بغموض هائل يقبل على عملــه، حتى أنني لم أكن أعرف أمن فــرح هو أم مــن حزن! في الوقت الــذي يذهب كنت أنتعش بفرح قيادة الدكان لدقائق معدودة وأنا أستمتع بعبق الشيبة والشاي وهما يتناغمان بتفان تحت تأثير نار الموقد. هناك أيضــا، وغير بعيد، صوت المقراش

وهو يغني أغنيات بدائية ويدخن سيجارته الخاصة.

يعود، تسبقه رائحته المميزة، رائحة الصواني والبراريد والسجائر الرخيصة. وحينما يعود متلكئ الخطى، يضع أمامي كعادته كأس شاي "بنسمة خاصة" ومذاق رفيع لم يتح لي أن كرعته في المقاهي العصرية التي تفضل أن تضع رهن إشارتنا محلولا يشبه جافيل. أرشف كأسي بأناة وأستمع إليه كي يحكي لي سرائر اليد التي صنعته بهذا الطراز، مثلما كان ينشب شهوته في سيجارة الأولمبيك الزرقاء الحارة النسم. من صمت إلى صمت كان يرتحل مثقلا بأحزان غامضة ومشاعر قاسية، وبنصف نظرة يتطلع إلى زبون بئيس يريد براد شاي أو سيجارة أو نصف خبزة أو بيضة مسلوقة، ثم يقضي له حاجته دون حوار، وكأنهما يتواصلان بلغة لا أعرفها تنطقها العيون ويلفظها الصمت. حينما أكون جالسا فوق الكرسي الخشبي الطويل وأمامي المائدة الخشبية العارية وفوقها كأس الشاي بحمرته الشهية ورزته الضخمة، لم يكن يخطر ببالي أن أكتب عن هذا الكائن الصامت حتى وأنا أحس أن ورشته هاته مادة دسمة لآلاف القصص والقصائد، لكن الإنشغال بصمته كان وحده كافياً لأن يكون عنواناً مثيراً لمشروع رواية، لذلك كنت أكتفي بالتأمل والإنصات إلى الصمت الذي تعلنه كل الأشياء في هذا الحانوت الصغير: الكرسي الطويل المهترئ، الطاولة الخشبية المتآكلة، الأواني الحزينة الموضوعة على مصطبة صغيرة وسخة، المذياع القديم المعطل، المقراش الهادر فوق قنينة البوطاغاز الحارقة، صورة بوب مارلي بشعره الرسطا المجعد المنتشر كالأحلام، ووجهه المغمور بالدخان الأبيض المتمرد، ونظراته المتواطئة مع الأفق الغائم... كل شيء كان ينطق بلسان الصمت. أذكر أنه مرة حدثني فقال لي: "غدا سأذهب عند الأولاد!". ثم عاد إلى صمته، ولم أكن ألح عليه في أن يتكلم، فقد كنت أجد في صمته البليغ كفاية!

كنت أعرف أنه كل مساء سبت يجمع بعض أغراضه في قُفَّة ثم يسافر إلى صغاره وزوجته ليحضنهم بدفء ليلة أو ليلتين ثم يعود. وحينما يرحل يترك فراغا كبيرا في محيطه الصغير. كنت أختلس النظر إلى الحوانيت المجاورة، عادة ما تغيب عنها الحركة خلال غيابه، فقد ألف أهلها جارهم الصامت وشايه ذا البنة الشهيرة الذي كان بمثابة البنزين له في أيام الصقيع. كانوا يدخنون بعمق، ومرة بعد المرة تقع أنظارهم المتعبة إلى باب الحانوت المغلق، ليأخذوا أنفاسهم من رائحة الشاي المنبعثة من الأرضية المتربة المبللة المحيطة بالباب، فيما كان الحلاق الأبيض البشرة بقامته الفارعة وعوده النحيل يضع الكرسي أمام باب دكانه ويجلس مكتفيا بنسمة الكوكا كولا والتبغ، وعيناه على الحانوت تقولان: لا معوض لبنة شايك يا المعلم بليسيكا!

بليسيكا عسل حر وطنية عربية نادرة، كان يؤكد ذلك علال الإسكافي ذو اللحية الدائرية المشذبة، لكن كان الله في عونه: العيال الجائعون والزوجة المنتظرة هناك في سرير الغربية البارد، والوالدان العجوزان المنتظران أبدا عودته برائحة الخبز والدواء... كان علال يقول ذلك ويدخن الكيف، ويضيف بعد أن ينفث الدخان في الفراغ: "أنت لا تدري (متوجها بكلامه لحمزة ميكانيكي الدراجات) كم قاسى ذلك الرجل! تصور، لقد قضى عشرين سنة سجنا باطلا، لا لشيء إلا لأنه أخبر الدرك بوجود جثة في البئر، إثر عثوره على عضو بشري متعفن في الدلو الذي كان يغرف به الماء!". أما الورشيون الذين يحجون إليه منتصف كل نهار ليسكتوا جوع بطونهم، إذ كان يحضر لهم أكلة فاصوليا لذيذة بشحم النوق، فقد يقضون أيام سفره في كدر؛ لأنهم يضطرون لتعويض لذة الفاصوليا بنصف كيلوغرام من "الطيبوهاري" الذي يبيعه الرجل الدكالي البدين أمام السوق الأسبوعي. أنا أيضا لم تكن تعوض حاجتي إلى الاستمتاع بصمته ثرثرة الأسمر الصحراوي "عبيدة" بائع الزريعة والحلويات، وأصحاب الحوانيت المجاورة لدكانه... كانت تعلن، في الزقاق، شبه الهدأة التي تسبق العاصفة. وكانت كل صدور الأصدقاء والجيران تعلن حالة استنفارها القصوى، وكأن الحانوت الصغير يعلن حدادا غامضا.

كانت دوماً تعصف بي هواجس غريبة، تقول إن أشياء غامضة تحدث في السر لبليسيكا، مثل الصمت في أشد العتمة رهبة، تجرني الخطوات إلى زقاق حانوته الصغير المتواضع المستسلم لوحشة قاتلة تزيد رهبتها الريح والنظرات وضيم كبير... أمرُّ متباطئاً وأتخيل بليسيكا برأسه الصغير المدور المشتعل بالشيب ووجهه المتجعد وجسده المنهد وهو يبلع السجائر الرخيصة. كنت دائما أقول: يعلم الله ما يدور في هذا الرأس من طواحين، وما يعصف به من كوارث!

وفي ليل ذاك النهار، وبينما أنا مستغرقاً في نوم لذيذ، رأيت، خيراً وسلاماً، بليسيكا في أحسن حال، بكسوة قشيبة ويحمل حقيبة يدوية، كأنه ناوٍ السفر، يأتي إليَّ على غير عادته (غالبا ما كنت أنا الذي أذهب إليه)، يبتسم بالباب، نتعانق بحرارة، يلوح لي بيده اليمنى، حقيبته على ظهره، ثم يختفي وابتسامة لا تفارقه. حتى في المنام كان صامتاً مثل سكون ليلي!

في صباح اليوم الوالي بدأت الشائعات تهب من كل فم عميق، تنهال على الشبح الغائب بأسواط النميمة

والغيبــة وتأويل مبررات تتعارض وتتناطح مثلما تهفو المديات إلى البقرة الذبيحة.

قال علال الإســكافي: "لقد رحل بليســيكا إلى الصحراء ليبدل العتبة. الســيد مسكين قاسى كثيرا، وعليه أن يجرب حظه في أماكن أخرى، الرأس الذي لا يدور مجرد كدية..."

وقــال حمــزة الميكانيكي: "لقد رأيــت بأم عيني سيارة سوداء فارهة وقفت بباب الحانوت، ونزل منها شــخصان أنيقان، تبدو على وجهيهما علامات الخير وأمارات الشــدة، حدثاه قليلا! بعدها قام بليســيكا بجمع لوازمه في صاك ميكا ورمى جلبابه البني فوق كتفيه، ثم أغلق باب الحانوت وركب في الســيارة التي جفلــت به نحو مكان مجهــول، وكانت علامات القلق بادية تماما على وجه القهوجي... لســت أدري! ربما أن حكاية السجن القديمة عادت إلى الوجود!!! والله أعلم".

أما لمشــوط، بائع الحريرة، الذي يشتغل في نفس الزقاق، والذي على ما يبدو لم تكن علاقته ببليسيكا علــى ما يــرام: "كنت أعــرف مصيره، ذلــك القرد الوســخ! لقد كان يبيع المخــدرات والكيف للمراهقين ويفســد أبناء الــدرب! وكنت دائما أحــذِّر من مغبة تواجده بيننا.. لكن صياد النعام يلقاها يلقاها، ســواء في الحين أو بعد الحين! كما يقال".

أما موحى، بائع المواد الغذائية، فقد كانت رجلاه ترتبكان من شــدة البرد القارس، وكانت شفتاه وهما تنبضان بعطش بليــغ لدخان التبغ ترتعــدان.. وكان طيلة الوقت يســمع ويسكت، ولما ينتهي الحديث يقول للجماعــة المثرثرة: "ســبق الميم ترتــاح! الله أعلم يا سادة!".

وما الذي يمكن أن أقوله أنا، وأنا أنبض بالخوف والهواجــس!؟ ما الذي يمكن أن أعبــر به حيال هذا الحدث، تجاه ركام من الصمت، أقصد بليسيكا!؟ هل أقول إنه جبل من الجليد يتحرك كلما اســتطاع؟! أم أقــول إنه عاصفة من الصمــت والخوف والموت؟! أم أقول هو قبر أســرار وتجــارب وفوضى بحجم مثلث برمودا؟!

ظل الراوي متوجساً تجاه كل ما يحاك من حكايا وما ينســج من أضاليل وأقاويــل، وكلما وجد الكاتب يترنح للدفاع عن صديقه بليسيكا بالرد على أكذوبة أو تهمة ملفقة أو شهادة زور، كان يردعه ويلجمه بقرصة باطنيــة علــى كتفه أو غمزة بعين خبيــرة، فمثلا كاد الكاتــب أكثر من مرة أن يقفز على وجه بائع الحريرة لولا تدخل الراوي.

dzȘÀöä Æözɳ

زهور كرام

على مقربة من الروح، أنشدتْ أغنية مولدها.
وعندما حل القمر ليلتها، استغربت عمراً حملته في تاريخها، دون أن تعيشه.
بقيت ساعات مشدودة إلى القمر.
ثم رنّ هاتفها المحمول.
تركته يرن حتى تعب المتصل، فأغلق الخط.
كان الليل ليلتها ساحراً. استغربت عبقاً يناوشها. يتسلل ماء يوقظ شعيرات جسدها. سنابل وردية الخدود، مرتوية بماء المطر.
على مقربة من الماء، التقته في عز الصيف.
طلب منها مرافقته لشراء هدية لوالدته.
«أنتن النساء أدرى بذوق أنوثتكن».
قال لها. ثم فتح باب التاكسي الصغير بأناقة.. وبلغة دبلوماسية طلب من السائق إطفاء ما تبقى من سيجارته، احتراماً للسيدة.
على مقربة منه، كانت تكتفي بصمت دافئ، يقترب من الحزن.
هذا ما لاحظه عندما التفت إليها ليدعوها إلى تأمل الماء وهو يرافقهما.
«أين يأخذك الصمت؟».
اكتفت بابتسامة أطفأت شيئاً من الحزن.
ثم عادت إلى صمتها.
نزلا عند مقربة من السوق الشعبي، وسط المدينة المكتظة بأناسها، والتي تفيض نهاراً بالزاحفين إليها بحثاً عن لقمة عيش.
كان الجو ملوثاً، بسبب كثرة السيارات التي تجاوزت سن اليأس، وأصحابها مصرون عليها.
كأن الحياة تبدأ ليلاً في هذه المدينة.
ترجلا وسط أزقة السوق الملتوية المكتظة بالمارين والبائعين والمتسولين والسائحين وسكارى الليل والروائح.
على مقربة من الزحام، لم تشعر بالزحام. كأنها تمشي في بلاط السلطان، تتعثر في لباس أسطوري، يفجر كل جمال مات في تلابيب جسدها.. تصطدم بالزحام الزاحف في منتصف الليل، ولا تحس.. كأنها تمشي في مدينة هجرها أناسها، بسبب وباء أتى على الشجر والماء والبشر.. وما تبقى من النمل.
قرّبها منه.. كثيراً قرّبها إليه.. يخشى عليها حتى من رائحة تتسلل من بائع السمك..

اقتربت منه أكثر.

صارا وحيدين يمشيان جسدا من نور، ونوراً من نفح القمر.

«هل جعتِ؟».

سألها.. عندما تذكر أنهما يمشيان في المدينة المهجورة أكثر من قرن.

«بي عطش».. همستْ عيناها، آخذهما.. تأملهما.. أغمض عليهما جفونه.. أحسّهما وميضاً، يعانق عينيه.

فتح عينيه. وجدها تتماوج فوق الماء.. تتراقص كما روحه تغرد الآن والغزلان تصبح لها أجنحة تطير تطير تطير.

اقترب أكثر من الماء..

فاجأته عيناه

فاتنتين.. مقبلتين على الكلام.. مبتهجتين.. كأنهما حمل وديع، يتسلق الروح، وهي تغرد مع الملائكة.

مد شفتيه من الماء..

أحسها رغبة عطشى.. رغبة ظمأى.. كشفت سر نحافته.. علامة أسرها في الصمت.. والحزن.

رأى الرغبة تنتصب منه جمرة.. تهتز.. فوق الماء.. تعانق التموج.. تحتك به.. والصورة تتماوج والماء بهما يحتفل.. يشهد مولد الروح بين ضفتيه.. استوت.. رتبت تموجها.. ارتدت جسدها.. أحسته ناراً باردة عليها سلام.

«ماذا تشربين؟».

«أشتهي عصير الثلج».

وهي تمد يدها لتأخذ الكأس، شعرت بيد خشنة.

كان زوجها يوقظها من النوم.

Without You

سعيد منتسب

أخــذت أتفحصها عن كثب. لم تكن تبعد عني إلا بمتريــن. كان قميصها الأبيــض ملوثا قليلا بصلصة الطماطــم. بدت منزعجــة وهي تتابــع التهام طبق الســمك أمام نظرات زوجها المعاتبة. كأنها عرفتني. مضت أكثر من ســت ســنوات على لقائنا الأخير. لم أنــس تفاصيل ذلك المســاء الخريفي. لم أنس اللمعة المهتاجة فــي عينيها، ولا الغيمة البنفســجية المعلقة في شفتيها، ولا الليل المترنح في شعرها، ولا رائحتها الممتلئــة الجامحــة، ولا أنفاســها الراكضــة كقطيع خيــول في مزارع خيالي. دعوتها كالعادة إلى غرفتي، وكالعادة لــم تمانع. قالت لي بدلال بــأن ليس لديها شــيئاً مهماً تفعلــه الآن، وأن المفترض بي أن أدعوها لنزهة على الشاطئ، وأنها تعبة من الجدران والدروس والجامعة وثرثرة الزميلات، ولا تريد حصصاً إضافية في الحب؛ لأنني لســت أســتاذاً حازماً، ولا تستطيع مقاومة وحوشــي الضارية. أرادت فدوى أن تتصرف كفتاة عاقلة. وأردت أن أصنع منها خريطة قبلات، لا حروب فيها ولا حواجز جمركية...

– لم أقل لك.. قررت أن أجرب مهنة الغناء!

– هذا مــا تحتاجينه بالضبط، عليــك، أولا، أن تستفيدي من دروس السولفيج.

– أنــا أمزح معك فقــط، تعجبني ماريــا كاري، صوتها مذهل!

– أنا معجب بسيلين ديون وناس الغيوان..

في «مقهى الغروب» فاجأتني بأنها ستتزوج قريباً، وأنها سترحل مع زوجها إلى مدينة أخرى. كانت تبكي وتضحك وتأكل الكعك وتشرب البرتقال وتمزح وتتسلل إلى عيني التي اشتعلت فيهما الأضواء. كل شيء كان يختلــج تاركاً مكانه لصمت لا حدود له، كأنني أصبت بطلق نــاري. كانت عيناها تتســعان بخــوف. وكنت أتحول تدريجيا إلــى رأس مغمض العينين في أحلام مقصلة منقوعة بالدم. ورأيت نفســي جيفة ســاقطة علــى الأرض، وحولي أصدقائــي يتصايحون ويلعنون ويتجادلون ويترنحون ويتراشــقون ضاحكين بجمرات كانــت تخرج من فمي الفاغــر. ورأيتها بذيل طاووس تحاول أن تطفئ جثتي المتفحمة.

–لم لا تشرب الشاي؟

– لا أريد..

–هل تريدنا أن نذهب إلى غرفتك؟

– لا؛ لا أريد..

وهاهي فدوى، الآن، قريبة ومختلجة، وتستمتع بأغنية Without You لماريا كاري. كم كانت تحب أغاني الزنجيات والأطعمة المتبلة والمالحة! وكم كنت أتمنى أن تغفو لأشرب قدحاً من ريقها المتبل المالح! لم يكن زوجها يحس بالموسيقى الغامضة التي تتنقل بيني وبينها كأقدام باليرينة. لم يكن يحس بصرير الأحلام والسرير والأنفاس والعناق الفضي الهائل الذي يبتسم، ولا بالحرائق التي تموج، ولا بالكمنجات التي تتساقط. Without You يا فدوى أنا أمعاء مضطربة، ولا شهية لي للأكل والمرح والأعياد. Without You أنا كومة تبن في غرفة رطبة وباردة. Without You كل السبل مجرد درج يفضي إلى سماء هائجة.. Without You كل المعاني ملاءات رمادية تتلوى وتتمعج وتنتثر في المقابر المنسية... رفعت قطعة من السمك إلى فمها، لكنها ما لبثت أن أطلقت صرخة اختناق، ثم هبت واقفة تمسح يدها في منديل، وتوجهت إلى المرحاض. ها أنا أضع تاريخي في حلقها. وهاهي تحولني إلى شوكة في الحلق. لم تكن أمي تريدني أن أكون ممتناً لغابة أشواقي. كنت صغيراً. وكانت توبخني وتحرضني على حفر قبر لفدوى. ولما كانت دموعي تهزمني، تردد على مسامعي:

–إنك تبكي الشخص الخاطئ.

ويا أمي، لو تعرفين أنني، حين افترقنا، ضقت بكل شيء، بالحزن والفرح، بالظل والضوء، بالملائكة والشياطين، وأنني انحنيت على عينيها وقطرت فيهما كل ورودي وحدائقي..

إنها لا تستحق ظفرك، ولا تراب حذائك..

ويا أمي، لو تعرفين أنني ضقت بكل شيء.. النوافذ ما عادت مفتوحة، والسماء في عيني مجرد أومليت ببيض فاسد.. كل الأيام تشبه رؤوس الخنازير الرافسة في الطين.. ولا خل لي سوى الشيطان الليلي الذي يهسهس في جمجمتي، ويرغمني على مطاردة نعومة فدوى.. ويا أمي حين تسود الشمس ويحلك الثلج وتلتمع الظلمة، ليس من سبيل إليها سوى أن أختبئ في ظلي لأراها نائمة بجناح أبيض مضموم إلى روحها.. سعال فدوى يرتفع بدقة، والزوج كالمصفوع مغطى بطبقة كثيفة من الخجل، والزبائن غير مكترثين.. وأرى نفسي أقوم من مكاني لأقترح عليه أن يقتاد زوجته إلى الخارج لتهدئتها. رفع رأسه نحوي مرتبكا، وقال: «هل أعرفك؟!». لم أقل له: «لا يا سيدي. أنا أعرف زوجتك!». ولم أكن أشعر بزهو كبير وأنا أعود إلى رشدي، وأعود إلى كدماتي وأوجاعي ومعاركي اليومية مع الثملين والذكريات التي كانت ترتطم بيأس بعضها على بعض.. لم أكن أستطيع حراكاً، والكلام كما الطعام يتخثر في فم الزوج. لم يعبأ بي، لم يعبأ بنظراتي المتأرجحة، ولا بأصابعي المرتجفة.. كان بارداً وأنيقاً وراضياً، بينما كانت فدوى جالسة بطمأنينة تامة، تهتز بالعطر وتلقي بضحكها المرتعش في قلب زوجها. أحسستُ أن الزبائن يرمقونني، وأنني سأجن إن لم أغادر المطعم، وأنني متعب وأريد أن أستلقي. وحين نهضت بإعياء، تحولت فدوى في رأسي من صباح دافئ إلى وجع لا يخلد إلى النوم، كان الوجع يغطيني، ويتحول تدريجيا إلى مئذنة للحزن...

● ٣٠/ ٥/ ٢٠٠٨

ǻĄĬĦæ ɟ ä ĞÆǪ¥Ǫ ÆŁĄ Î ŋ

علي الوكيلي

يبدأ المشـــهد الأول بجبهة الرجل تحتل الشاشة. تكبير يتتبع حبة عرق تنزل من بين شـــعيرات مقدمة رأســـه، لتمر عبر قنطرة ما بين العينين، لتصل أرنبة الأنـــف، ثـــم تنزل ببـــطء وتتعلق مدة بـــين المنخرين، ثم تســـقط، فـــوق ورقة بيضاء، على حـــرف الثاء من كلمة غيـــر مكتملة، مثل الـــروث أو الرث أو الحرث. اســـتطاعت حبة العرق أن تمحو الثـــاء وأن تمتد إلى الحرفين السابق واللاحق. ترتفع الكاميرا إلى الأعلى، عند مســـتوى الجبهة. حبات أخرى تســـتعد للنزول، فيمر ظاهر الكف فيمســـحها. ثم تنتقل الكاميرا إلى إحـــدى عيني الرجل، وبعد تركيـــز يدوم خمس ثوان، تمتلئ العين بالمـــاء دون انقباض يدل على البكاء، ماء بالعين لغير البكاء. وبعد أن يصل الماء إلى مستوى ما، يجتمـــع في المؤق لينزل جانب الأنف، ثم ينزل متجنبا جانب الشـــفتين، ثم يعلق بالذقن ثم يسقط فوق الثاء التي لم يتبق منها سوى بعض المداد الذي لا يدل على شيء. فجأة تحتل اليد اليمنى الورقة وتجمع أطرافها ثم تمزقها.

في المشهد الثاني، تقف الكاميرا أعلى زقاق ضيق في أحد مداخله، ثم تنـــزل إلى أن يحتل الصورة قفا الشـــاب صاحب الجاكيتة الزرقاء، وبين كتفيه يظهر صـــف طويل مـــن المتقاعديـــن. يقف الشـــاب. تدور الكاميرا مع رأسه يميناً ويساراً جهتيّ زقاقين فرعيين لكنهما مسدودان. يتقدم الشاب إلى الأمام بتردد، ثم ينحني مســـلما على المتقاعديـــن. ٣٤ متقاعدا. يقول الشـــاب: «السلام عليكم». فيرد كل متقاعد: «وعليكم السلام. سلم على لالة فاطمة».

في المشـــهد الثالث تقف الكاميـــرا خلف الرجل الذي يقف أمام المرآة، يســـوي ربطـــة العنق، ثم يضع طقم الأســـنان في فمه. ثم يرن جـــرس الباب. تبقى الكاميرا في ظهر الرجـــل وتتبعه إلى أن يفتح الباب، فيظهر الشـــاب صاحـــب الجاكيتة الزرقـــاء مواجها للرجـــل والكاميرا، ينحني ويقبل يـــد الرجل ثم تقفل الباب وراءهما.

في المشـــهد الثالث صورة مكبرة من أعلى المبنى، ثم قراءة من اليمين إلى اليسار: «فضاء الأسرة». تنزل الكاميـــرا ثم تتوقف على وجه لالة فاطمة. عينان في الخمسينات دون ماكياج، بقايا بكاء من خلال احمرار بياض العينين وما حولهما. تنزل الكاميرا على الصدر، ثم الخصر، في جِلباب أبيض، ثم تتوقف عند اليدين المشـــدودتين معاً إلى ورقة مطويـــة بين أصابع إحدى اليدين. تنتقل الكاميـــرا إلى الجهة التي أثارت انتباه لالة فاطمة بفتحها لعينيها بشـــكل واسع دون التعبير عن الفرح وإنما الانعتـــاق من الانتظار. يظهر الرجل والشاب آتيين بسرعة من بعيد.

في المشـــهد الخامـــس، تركيز على حفرة من عرض شـــبر وأربعـــة أصابع، فارغة، ثـــم تبتعد أكثر ليظهر نعش مأخوذ من الجوانب بأيادٍ كثيرة، من بينها يدا الرجل والشـــاب، وتســـمع أصواتُ المقرئين يتلون ما تيسر من ســـورة «يس». عند «سلام على المرسلين والحمـــد لله رب العالمين» تنتقـــل الكاميرا لتركز على عيون الرجل والشـــاب ولالـــة فاطمة، وهـــي تتبادل الإشارات، دون تعبير عن الحزن ولا الفرح. ثم تصعد الكاميرا إلى السماء.

ȳȦĤȍäĘΛȀÛȍäŽĞĖŋȀţäȦȮẓȦõĞĤGę

مبارك حسني

كانت القبعة مرمية على الرصيف. لكن أين الرأس؟! قبعة بدون رأس أمر غريب في المدينة. من يفعل فعل رميها أو نسيانها أو تجاهل دسها بعيداً عن العيون على الأقل، قد يكون إنساناً بدون قلب، أو بالعكس، له قلب لكن له غاية ما من وراء ذلك.

هكذا تساءل المارة، في ذلك الصباح، حوالي الساعة الثامنة، بهذه العبارات تقريباً أو بما يشبهها، رغم أنهم كانوا يسرعون في المشي، تقريبا غير آبهين، ويراوغون ضباب فصل شتوي بارد كان يحجب الرؤية من حين لآخر هنا وهناك. ومن الأمكنة التي كانت بادية للعيان المكان الذي كانت فيه القبعة.

كان هؤلاء المارة يذرعون شارعاً مبلطاً بمكعبات بازلتية صلبة لعاصمة أوروبية تاريخية تشبه براغ التشيكية في زمن الكاتب العجيب فرانز كافكا. بملابسهم الشتوية الداكنة، المعاطف والقبعات والأحذية الغليظة والمظلات، تحنو عليهم عمارات من الزمن القروسطي القديم الذي تألق بالمطر والقدم. وهذا خلق جواً من أجواء الأحلام تقريبا، ما بين الغيم والنهار، حيث الأنوار خافتة قليلا بدون أن تمحو ضياء الصباح.

لكن هذا السؤال الذي يلقيه هؤلاء المارة، في قرارة أنفسهم بطبيعة الحال وليس جهرا، سؤال يُنسى حالما يتم تجاوز منظر القبعة السوداء اللون، الدائرية الشكل، المحكمة النسج، كأي شيء يثير الانتباه بشكل عابر لحظة، ثم ما يلبث أن يغوص في اهتمامات أخرى، وقد يظل حاضرا في الذهن كغَرَابة يتم تذكرها اعتباطا أو عند مرأى ما قد يجعله يطفو من جديد. وهذه الحالة الثانية مردها، خصوصاً، وهذا من غريب الصدف، إلى أن القبعة تشبه قبعة فرانز كافكا، تلك التي يرتديها في صورته الشهيرة بالأبيض والأسود، والتي تبدو فيها أذناه خارجتين عرضيا من الوجه بشكل واضح، وتظهر فيها عيناه دائريتين مندهشتين كأنما وقعتا على أغرب مشهد في العالم.

إذن، القبعة ظلت مُفردة، مُلقاة، مَرمية، طيلة وقت ليس بالهين الطول، ككلمة يتيمة في رسالة محا بلل المطر جُلّ كلماتها، أو كجنين تخلصت منه أمه العزباء الفقيرة في ذلك الزمن. ثم حدث أمر لافت وهام، فقد مرت امرأة كانت تسير وسط المارة ولا تختلف عنهم ، أي أنها كانت تسير نحو هدف ما، عمل أو قضاء حاجة، كما هو مألوف في طقس لا يساعد على الخروج للتنزه مثلا. كانت المرأة تلبس معطفاً طويلاً أسود اللون وباذخ الشكل، وكان شعرها كستنائياً مجعداً بلطف، أسفل قبعة لاصقة حد

الأذنين، من تلك التي كانت موضة نسائية في سنوات الجنون بأوروبا خلال عشرينيات القرن الماضي. المرأة جميلة القوام، ممتلئة الجسد بدون بدانة، وكان قدها مرتكزا بلطف مليح على ساقين مرمريتين في جوارب طولية شفافة تنتهيان عند حذاء أسود اللون بكعبين متوسطي العلو.

ومن عجيب الصدف أنها كانت تشبه ميلينا، حبيبة كافكا العابرة حياةً، الخالدة في رسائله إليها. كانت مثلها في كل شيء تقريبا، القد والملمح والوجه الجميل المعبر عن شخصية خاصة بنظراته البعيدة الغور والفاتنة بدون أن تشجع الغير، أي الرجال، على أمر غير الاحترام والحب العميق. مرت في ذلك الصباح القارس البرودة الذي كانت فيه السماء هابطة وغائمة.

حينما حاذت الرصيف الذي كانت القبعة راسية عليه، راعها منظرها وحيدة هناك. انتبهت أكثر من الآخرين. ولماذا حصل ذلك؟! هذا مما لا يوجد له جواب ما. الأكيد هو أنها امرأة تشبه ميلينا رأت قبعة تشبه قبعة فرانز كافكا. نعم هناك توافقات وتشبيهات تخلق الحدث بشكل مكرر قد يخلق الاستغراب، لكن يحصل أن تأمر قوى ما، لا مرئية أو غير معروفة بعل فيكون. تفسير مقبول لا يغير من أحداث الحكاية هذه شيئا.

ولم تفعل المرأة الجميلة إلا الانتباه فقط، بل توقفت عن المسير كأنما سُلبتْ وجُذبتْ باندهاش لا يوصف. كانت المرأة الوحيدة التي توقفت عند مرأى القبعة المرمية فوق الرصيف. هل تكون هي ميلينا الجميلة فعلا؟ ممكن، كما أشرت إلى ذلك سابقا. يمنحنا الأدب الثري العظيم قصصاً شبيهة بهذه. وفي الحق، هذا ما يجعله عظيماً ومؤثراً وأبدي الحضور في القلب والأذهان.

لكن المهم في نهاية الأمر هو أنها لم تكتف بالتوقف لا غير، بل مالت جهةٍ المكان الذي توجد به القبعة، وشرعت تحدق فيها ملياً لزمن قد يبدو طويلاً بالنسبة لشخص يمشي في صباح غائم. بعد مرور وقت التأمل والمشاهدة وما يشبه التحقق والتحري عبر البصر المستقصي بعينيها الجميلتين الحادتين قررت أن تفعل شيئا، أي أنها مرت إلى الفعل وعدم الاكتفاء بالنظر المتروي، ولو قام بإشباع الرغبة قليلا. لا. ما حدث للمرأة تطلب أكثر من ذلك، تماما كما يقع حين يكون المرء تحت وطأة جاذبة لا فكاك منها. والمرأة سُلبتْ، كما أسلفنا القول.

وهكذا مررت حقيبتها اليدوية الصغيرة، السوداء اللون، من يدها اليمنى نحو إبطها الأيسر حيث أحكمت مسكها. حررت يمناها كي تلمس القبعة بكل تأكيد. لم تتساءل لحظة أن فعلها هذا قد يكون شائناً أو غير مقبول، لأن القبعة ليست لها وهي من الصنف الرجالي، وقد يكون أحدهم وضعها هناك عن سبق إصرار لغاية ما. أمور عديدة لم تضعها في الحسبان، عكس المارة كلهم. وفي وقت غير مناسب تقريبا، تحدت المرأة التي تشبه ميلينا الإحساس المنطقي تجاه الأشياء، الملموسة أو السلوكات، وقررت أن تتأكد من القبعة بواسطة اللمس والمعاينة الحسية.

ونزلت برقة وافية، لكن بدون تسرع، بل بتهيب جلي، وبكامل جسدها الأهيف نزلت، عموديا كي لا يختل قوامها، فهي امرأة ولا يجوز أن تفقد هيبة الأنثى، وبالأحرى إن حدث وكانت ميلينا حقيقة. واقتعدت كعبي حذائها، وبحذر خاص، لكن ليس حذر الخائف أو المتلصص، رفعت القبعة وهي ما تزال تتأملها بحنو ظاهر. من أسفل رفعتها، وليس من أعلى، كأن تمسكها بأصابعها كما لو تمسك قماشا. حافظت على الشكل، ولم تحدث فيها أي قعر أو طي. بأصبعيها الرقيقتين رفعت طرف القبعة. لكن الذي يجب معرفته هنا هو أنها كانت تقصد القبعة لا غير. لكن حدث أمر لم يكن في الحسبان، فقد رأتْ... رأتْ شيئاً يوجد أسفل القبعة.

مشهد آخر خلبها كلية أنساها القبعة.

رأتْ صرصارا كان مختبئاً أسفل القبعة، حرك قرنيه بتوتر، ومطط قوائمه المشوكة، وسار مبتعداً كأنما أعتق من أسر ذاتٍ.

● خريبكة ٢٤ يوليو ٢٠٠٨

Ð..ÐÛæ

محمد اشويكة

-١-

كـم نما هذا البطن في غفلة مني، وأصبح ككرة ثلج تدحرجت من أعلى جبال «أوكايمدن»!

وكم غارت سـرتي فيه كما يغور رأس سـلحفاة في قشرتها الصلبة!

تكوَّر هذا البطن كمـا يتكوَّر ضفدع في بطن ثعبان التهمه على التو!

اخضرَّت عروقه وبرزت كأنابيب «البونبيدو»!

لا أعرف ما الذي أفعله بهذا البطن!

كـم تمنيت أن يذوق مرارة الخبط والسـلخ كبطون النعاج بعد النفخ!

كم رغبت في أن يجـرب حلاوة الحمل ليضع بطناً آخر سيساهم لا محالة في ارتفاع نسبة البطون الجائعة في القارة!

كـم تمنيت أن يكـون هذا البطن لـدى مغني أوبرا ليشتته أثناء لحظة اندماج على الـ«Ténor»!

كم تمنيت إعارته لراقص أو راقصة يحركه من أجل الناس والفرجة واللذة!

إن هـذا البطن المدور، الصقيـل، البض... كان من الممكن جدا أن يكون بطناً نحيفاً، ملتصقاً بضلوع ظاهرة بشكل مرغوب فيه.. يستلذه المصفقون المحيطون بعارضة أزياء تشـبه هيكلاً عظمياً مغطى بجلد اصطناعي في مختبـر علمي، ولكن الطبيعة تكـره الفراغ، كما تبرهن على ذلك أنطولوجيا البطون.. فهي إما ممتلئة بالأطفال أو المأكولات أو السوائل أو الأزبال أو الميكروبات...

كـم تمنيت أن أعيـره دون مقابـل، أو أرهنه دونما التـزام لرئيـس مطبخ فندق مصنـف، أو لطبيب يضع فيه مشـاريع أطفال سيصدرهم للدول التي يتزوج فيها الذكـر الذكر، والأنثى الأنثى، وللدول المصابة بالعقم أو التي شـاخ شـعبها... فيحوله إلى دَلو بيولوجي لترقيد حيوانات منوية مسـتوردة من الدول الفحلة.. وأساهم بذلك في تلاقح الحضارات بشكل عملي!

كلما مـررت يدي عليه، أتحسسـه كما أتحسـس عجائـب المكـورات البشـرية الصدريـة والخلفيـة.. أتعجـب لماذا لـم يـدون البيولوجيون فـي مصنفاتهم فصيلـة الكرويات..؟! وماذا لو كان لذوي البطون الذيل الافتراضي لداروين؟!

-٢-

ترى هـل الخبز أم النبيذ قد سـاهم في نفخ هذه الكَرِش؟ إن حملي هذا يضاهي حمل امرأة في الشـهر السادس.

لو كنت حاملاً لما فك سراحي وخرجت من وحلي.. وعشت «أماً/ أباً»، «سعيدة/ سعيداً»، دونما حاجة إلى أنابيب الأطباء ولا إلى هلوسات الوحم وأوجاع الوضع... وفتاوى فقهاء الفضائيات المبتسمين!

كم تمنيت أن أتسلل إلى مختبر بيولوجي، وأصُبَّ في هذا البطن المنتفخ ككرة صممتها الفيفا للعب خصيصاً في جبال توبقال.. محاليل وأمشاجاً ومُلَوِّنات.. وألاحظ وأستنتج وأحلل وأركب بناء تجريدياً تخييلياً يحل مشاكل الأنثوي والذكوري لدى كل كائن.. تمنيت أن أقطع بعض البَيُوبْسَات (Les biopsies) وأزرع أخرى.. وأتفرج دائماً بمتعة العَالِم في مخبره.. لعله ينفجر كقنبلة موقوتة نتيجة خطأ في المزج الكيماوي للمحاليل! أو يتخمر كخميرة بيرة وحشية.. فيمتلئ بالدود والـ يروسات والطفيليات... وبعد انتهائي من تجاربي وتخميناتي الافتراضية، أسلمه لأول مختبر مشبوه ينظفه ويكتريه للباحثات عن الحرية وعن الأطفال، الحريصات على عدم تشوه جلدات بطونهن.. تمنيت أن أضعه تحت حِذاء راقصة فلامينكو غجرية أصيلة كي تكون عَفْطَتُهَا مضبوطة عكس راقصات الفلامينكو النحيفات.. فتثقبه بفنية سادية كما يثقب المصارع قلب الثور الهائج!

-٣-

في كثير من الأوقات، تفتنني شفافية الأشياء، وأرى زغيبات يدي، وبطني و... و... و... وأنا أغمس جسدي عارياً في حوض ماء ساخن.. أتأمل البطن الممتد المرتخي كقطعة مطاط.. فأتخيله بطناً شفافاً بأمعاء شفافة، وبعجينة شفافة.. أتخيله خريطة لمسارب الماء وكابلات الهاتف والإنارة في مدينة عملاقة، وأكاد أقارن مدينة بطني بمدن بطون كائنات بشرية أخرى ممتدة في مناطق من هذه الكرة الأرضية التي تشبه بطني.

وأنا أتحسس سخونة الماء تسري بين مسامي في حوض الحَمَّام، وتحت التأثير المغناطيسي لدبيبها الممتد تصاعدياً نحو قنة رأسي، أرى بطني كوكباً معلقاً كما يتعلق بطن عنكبوت في شبكته.. أراه تارة مدوراً، وتارة إهليليجياً، وأشك فيه كما شك أدورنو وكيبلر في شكل الأرض.. آه! كم كانت ظلال بطني ممتدة إلى مجرات أخرى وكأنه شمس يمتد ضوؤها بنفس المسافة إلى كواكب المجرة التي تنتمي إليها!

أتصور أن البطن كوكب، والبطون البشرية والحيوانية -ما دام التشابه صارخاً- كواكب سابحة في الهواء، تتجاذب وتتباعد من خلال نظام دفع كهرومغناطيسي يعود إلى نوع من المأكولات التي يقتاتها كل كائن.. فإذا تناول الفرد ذو البطن الطائر أكلاً يتوفر على كالوريات كثيرة وألوان مختلفة، سيطغى لون الطعام الأكثر نصاعة على بطنه الشفاف، ويولِّدُ بطنه شحنات حرارية مرتفعة، فَيُصْدر ضوءا بلون ما أكله.. فالبطون البيضاء يشع منها لَون أبيض، بينما السوداء سوداء لأنها الدرجة الصفر من اللون.. ولما تتطاير البطون في مداراتها «الكهروبطنية» تشع الأضواء ويتم فرز البطون في السماء كما تتفارز أضواء النجوم.. قد تخرج البطون ذات الألوان الغامقة عن المدار وتتلاشى في بطن غامق كبير يقع أسفل كل البطون الطائرة: «كل بطن بما فيه يرشح».

أميز في السماء صرة بطن بيضاء مشتعلة تسقط بسرعة الضوء المنبعث منها.. أظن أنها صرة بطني.. تتهاوى.. تندحر.. تنحدر.. نحو الأسفل.. نحو الأعمق.. وقعت أخيرا في قعر البطن العظيم.

-٤-

لم لا يكون هذا البطن في الخلف عوض الأمام؟! ويحمل كل واحد منا مخزونه ليتيح الإنسان للإنسان تسطيح الحب بكل ما تتطلبه اللحظة من ثقل جاذبي صادر من أعلى: تنزل الحمولة العليا على مسطح سفلي مُسْتَقْبِل يأتي من آخَرَ مُرْسِل ضاغط، فيخفف «ظهر/ بَطن» المستلقي ثقل الأعلى المنكفئ الضاغط.

-٥-

حلمت بأن أحد لصوص الحافلات قد بقر بشفرته الحادة -خطأ، لأنه كان يقصد الجيب- بطن رَاكب يندفع نحو الوسط، كان البطن مكوراً كحبة فستَّق تستقر وسط كرة شوكولاطة سويسرية محكمة التدوير، لا تتيح لأحد المرور.. أطَلَّت أمعاء الرجل القادم نحو الوسط.. وحشوة حشاه تتملص ببطء.. والرجل البدين قادم نحو الوسط دائما.. انفلتت الحمولة بسرعة مباغتة، فانتبه الجميع إلى ما وقع أمام ذهول صاحب البطن المندلق! كيف تحول الرجل إلى خفة ناموسة في لحظة وجيزة؟! قفز بخفة غير معتادة وسقط على ظهره كما يسقط صاحب حمل ثقيل بعد انفلات ما بين يديه.. نحو الخلف فاقدا توازنه.

-٦-

ربما أحتاج إلى شبكة حسابية عَنْكَبِيَّةٍ أستعيد بها بطني!

● مراكش- ٢٧ ماي ٢٠٠٨.

Ę Î Ȟȍā̈ Ùəȧ ğ ğȦΛÀȦ ğ

محمد أمنصور

«أنا حالة من الهوس والجنون والنشوة... عشقي أو فراقي موت...
لا الغدر ولا الإخصاء، لا الفتك ولا الذبح من شيمي.. أكتب!».

المرأة التي ملّت الانتظار

«أكتب!

– عن المعنـــي يتتبع أخبار مملكة فطواكة الغابرة، قال:

« ... لم يكن الرجال وحدهم ضالتها، وإن أحسَّت باســتمرار، أنهم جميعا ملكٌ لها وحدها دون نســاء الأرض. أتاهــا الملك وهي في وقــدة الصبا، وإن كان هوس الأنس قد أدركها قبل ذلك. يطلقون عليها لقبٍ القديسـة إليزابيــت الفطواكية، ولا أحد يعلم ســبباً محــدداً لذلك؛ فربما كان لاطــلاع بعض الفضوليين علــى تعلق نســبها بســلالة آيت القديســين محمد وبختيــار والراونــدي دور في ذلك. علــى أن اللقب العجمــي (إليزابيت) لــن يكون قد أطلقــه عليها إلا هنــدي عربيــد أو لوطي رومي؛ فمــا أكثر الأخلاط الذيــن كانت تحفــل بهم ليالي دهاليــز المرح القتال. فالرجل منهم يشــرب الخمرة المعتقة حتى يثقل رأسه فيتلعَّب الهذيان بلسانه، فإذا به يقول ما لا يدري على مسامع الســمار (...) إن من لم يشهد طقوس الأنس أو جنــون الخمــرة والرقص ببلاط الملكة، ســتذهب بــه الظنون إلى أن الأمر ليــس أكثر من حكاية امرأة عبثت بمجدها النزوات؛ ولعل كلاماً كهذا الذي أورده فــي مذكراته صاحب «مصــارع فطواكة الغابرة»، هو ما يشــجع مثل هذه الظنون. لقد كتب هذا المؤرخ أن الملكة كانت تملي عليه، بين الحين والآخر، كلاماً كثيراً ينطوي على غير قليل من أسرار المملكة :

لا الدمع ولا الدم رصَّعاً يوماً فراش الملكة المثلوج. لكنهــا، وككل نســاء الأرض، كانــت تريــد أن تبكي، فالجســد المنهوك قرفاً، وأقاويل الغوغاء، ودســائس العشاق، وأعناق النســاء... مواجع، كانت تفسد على الملكة لذة الانتظار...

«أكتب!

الرجل الذي كتب كل شــيء عن الذي اســتدعي

سفره الضخم للإدلاء بشهادته على إثر اكتشاف بعض مآثر مملكة فطواكة الغابرة، قال :

... ودرستُ في بلاد يونان وفارس والروم ما سمي فيما بعد بصناعة التاريخ. وعرجتُ على مملكة فطواكة، على عهد الملك النحرير، طلعة زمانه وصانع مجد أجداده (ألفونسو علي الفطواكي) سليل آيت القديسين محمد وبختيار والراوندي، مؤسسي مملكة فطواكة على عهد برابرة المماليك البنغاليين. وكان عمري آنذاك قد نيف على الثلاثين، لما أبلغتُ أن الملك العظيم، قد انتدبني رئيساً على «ديوان الكتابة»، أحفظ أسرار المملكة، وأرعى أنساب نسله الشريف، وأؤرخ لأيام مجده وأخبار بلاطه العامر. وإذ كنت، في أول عهدي بالاشتغال في صناعة التاريخ، فاتني التنبه، فيما إذا كان الوقت الذي أدخلت فيه على الأميرة جلنار بنت مرزوقة، صباح خريف أو مساء شتاء. ولكنني لا أنسى أن الأميرة كانت عارية وفي منتهى السكر والعربدة، تتصاعد روائح البخور والند والعطور من حولها. كان جسمها المرمري يتبدى من خلال الدخان طيفاً ملائكياً، لا يكاد يظهر حتى يختفي في غمرة الأنوار الشفقية. إن الأميرة، حتى قبل أن تعتلي عرش المملكة، كانت تغتسل بالخمرة متى تلألأ القمر وأضاءت النجوم السماوات المعتمة. تتجرد من الثياب والحلي والخلاخل، غير مكترثة لتلعُّب عيون الخدم المدهوشة في عريها المميت (...) وتبقى على تلك الحال، وكأنها تنتظر عريساً من الجن أو الإنس، يأتيها من السماء أو تتشقق عنه الأرض. وأما ما قد شاع على ألسنة الغوغاء، من أن فسق الملكة هو ما أذهب عنها الملك أياماً معدودات بعد اعتلائها عرش أبيها الملك؛ فليس لديَّ ما أضيفه في كناش تقييد مذكراتي هذا، إلا ما كتبته بهذا الشأن في مصنفي الضخم «مصارع فطواكة الغابرة»، فقد سطرتُ في الصفحة العاشرة بعد الألف، في باب ما جاء في أخبار القديسة إليزابيت الفطواكية، ما يلي :

... «ولما هلك الملك ألفونسو علي الفطواكي في إحدى رحلاته الدورية للصيد والغزو، وهو المفتون بسحر عيون الغزلان وركضها في البراري، أفتى القائمون على سر البلاط، وأوصياء الملك، بضرورة استمرار توارث الحكم في ذمة آيت القديسين محمد وبختيار والراوندي، وأن قد حق للأميرة جلنار بنت مرزوقة، الوريثة الشرعية والوحيدة لأمجاد ملوك فطواكة السعيدة، أن تستجيب لداعي الوراثة ونداء الواجب الوطني».

ولم يكن لديَّ ما أضيفه إلى هذا الذي اقتضتْ مني صناعة التاريخ ذكره، في سفر ما أريد له، إلا الإبلاغ المبين، فيما يخص شؤون «مصارع فطواكة الغابرة». وبحمد الله، فقد أتم هذا الخبر سطور السفر الضخم، وإني أقول هذا والله أعلم!

الجريدة التي قالت لها الوكالة

قال المعني بتتبع أخبار مملكة فطواكة الغابرة، والحريص على استقصاء حقيقة ما تورده المصادر وكثرة الرواة من إشاعات حول عشق أو فسق ملكة زمانها، جلنار بنت مرزوقة :

« ... وفي خبر آخر لوكالة (CI /GB) أوردته جريدة «الأصابع الدامية»، اطلعت على نتائج حفريات أسفرت عنها تنقيبات علماء الآثار، في الآونة الأخيرة، على مسافة عشرة كيلومترات تحت حائط العشق بالمكان المعلوم، مفاده أن سر مملكة فطواكة الغابرة لم يكن في نهوضها على سراديب موغلة في الغور والعتمة، ولا في أعناق النساء أو جماجم العشاق المرصوصة في الأقبية... ولكن كان في... وكذلك... ثم... وطبعاً... أي نعم جميعهم... لذلك... حتى إذا... جرت تصاريف الوقت الفطواكي!»

قال المعني بتتبع أخبار مملكة فطواكة الغابرة:

«بهذا الخبر أكون قد أتممت تحرياتي هذه التي وضعت حدا للإشاعات التي انتشرت على ألسنة الغوغاء حول مصارع العهد الفطواكي الغابر. وإذ أقول هذا، فالعهدة على الجريدة التي قالت لها الوكالة ما لم يكتبه حافظ سر، التي فعلت ما فعلت»!

pÆDZgK Ôę Ò Ôę

محمد تنفو

١ ـ ديموقراطية

سقطتْ عليك، بغتة، فكرة الكتابة عن الديموقراطية. طفقت في البحث عنها. لم تعثر لها على أثر، ولم تسمع عنها خبراً.

دلفتَ إلى أقرب مقهى لتنفض عنك وعثاء الفشل. ألفيتها تنغل بالأحزاب.

هذا يعبئ شبكة الكلمات المتقاطعة.

ذاك مصاب بالسياتيك في عموده الفقري.

هذا يشحن بطاريته، ويبري لسانه.

ذاك طفق في تغيير جلده.

بغتة ثانية، اقتربتْ منه السياسة. سألته:

ماذا تريد أن تشرب؟

قال بلهفة: أريد ديموقراطية لذيذة.

أردفتْ بغنج: ألا تشتهيني أنا؟

قاطعها بإصرار: أريد ديموقراطية حلوة لذيذة.

عندها، انبجست الغيرة من عينيها. وبغيظ مفرط طردتك مشيرة إلى لافتة مكتوب عليها: يمنع منعا كليا تناول الديموقراطية في الأماكن العمومية.

٢ ـ الرأس

هذا الرأس الذي ازداد وزنه، وأوشك على الانفجار، أجبرني على صفعه بالماء. دون جدوى، أصدر أمره بأن أخبطه بالجدار. بلا فائدة، دفعني إلى ملئه بالغازات المسيلة للدموع.

عندها فر مرعوباً من منخريه الفاعل ودون كيشوط وسقراط وعنترة بن شداد ومولييرِ وابن شهيد وماركيز وأوي كينزابورو وامرأة ما...

١ ـ طارد دون كيشوط الصراصير عبر المواسير.

٢ ـ لجأ مولييرِ إلى القنصلية قصد الحصول على تأشيرة السفر.

٣ ـ قدم ابن شهيد شكاية ضد المعري ودانتي.

٤ ـ أنشب سقراط أظافره في رقبة زوجته.

٥ ـ صارع عنترة حيوانات الجاحظ.

٦ ـ اختلى الفاعل بالمفعول به في الظلام.

٧ ـ غض ماركيز الطرف عن التخلص من الجنرال.

٨ ـ خنق أوي كينزابورو ابنه.

٩ ـ أما المرأة، فلا أدري ماذا فعلت. كل ما أذكره أنها عندما غادرت رأسي مترنحة، أحجم عن الانتفاخ، كف عن الدوران، رجع إلى حجمه الطبيعي.

٣ ـ ثلاث ذبابات تحتج

(١)

وهو محاطاً بنظرات الحرس الخاص الصارمة، وبتصفيقات طغمة من محدثي النعمة، أعلن عن انطلاق المشاريع التالية:

١ ـ تحويل مدار الطريق السيار.

٢ ـ هدم الحي الشعبي، وإبادة السكان المطرودين بمبيد فتاك.

٣ ـ تفويت حديقة الحيوانات لمستثمر في العقار بمبلغ رمزي.

٤ ـ نقل مزبلة الحي قصد تشييد معمل آخر لصنع أحذية الغولف.

(٢)

وأنت تلقي التحية على الحشود المرتعبة التي تخفي وعثاء الانتظار الطويل بابتسامة صفراء، طار الذباب محتجاً، ثم انسحب من الميدان مهدداً بالتصعيد.

(٣)

ها أنذا، الآن، في فيلاي، مسترخياً فوق الأريكة، أستحضر أمام أنظار زوجتي مشاريعي الضخمة. بغتة، حطت على أرنبة أنفي الأنيق جداً ثلاث ذبابات. هششتُ عليها بيدي. ابتعدتْ لهنيهة، ثم عادتْ بإصرار. عندها غادرتُ الصالون. أغلقتُ عليَّ غرفة النوم.

(٤)

وهو يستحضر صباه أيام كان الذباب لا يفارق أنفه المتسخ جدا، تسللت الزائرات العزيزات داخل الغرفة. أحضرت الزوجة مبيد الحشرات. وقبل أن يتمكن من منعها، رشت ثلاث رشات.

(٥)

ها أنتذا الآن تسقط مغشياً عليك، في حين انسحبت الذبابات بهدوء عبر النافذة.

٤ ـ ماك بوشعيب

من أجل منح لحظة استثنائية لمعدته،
أو من أجل اصطياد فتاة حداثية،
أو من أجل إصابة فضوله في مقتل،

ولج إلى الماكدونالد. بصعوبة عثر على مائدة شاغرة. بعد لأي أقبلت نحوه نادلة أنيقة. سلمته بغنج الميني:

تشيزبرجر.....٢٠ درهما.

هامبركر.....٢٠ درهما.

تشيكنبرجر.....٢٠ درهما.

قلبه ظهراً لبطن، وبطناً لظهر. لم يستطع تهجيته. أشار بنانه بشكل اعتباطي إلى إحدى الوجبات.

وضعت النادلة أمامه صحناً صغيراً. وبشكل اعتباطي مرة أخرى وضع المايونيز أو الموتارد أو ...

أبعد الشوكة والسكين. وعندما همت يده الأخطبوطية بالتقاط الوجبة، ابتعدت عنه مرعوبة. كرر المحاولة، سقطت أرضاً. انحنى مادا يده. زحفت مثل حلزون مبتعدة عنه لاعنة سوء طالعها.

وكأنه يريد التأكد من رباط حذائه الملمع بالبرتقال المر، تفحص المكان. كان الكل منهمكاً في الازدراد. غادر متوجهاً على جناح السرعة إلى مطعم شعبي.

قبل أن يأخذ مكانه، استقبلت الفاصوليا معدته بصحن رحب، وزحف الخبز نحو أصابعه مرددا: هيت لك! إنني تهيأت لك.

وضع قليلا من مسحوق الفلفل. ازدرد الوجبة. لحس أصابعه. سلم النادل ٢٠ درهما. رد عليه الصرف. انصرف مودعاً ماك بوشعيب.

ĘŸÖŸöÀĂǩÀţţńÖõşĞģäÀŸöÀĂǩÀĘģÖõ

محمد سعيد الريحاني

ل = ﷺ... ﷺ
»ل ل
ل ف »لخ ل س ﷺ
«

● (الحطيئة - جرول بن أوس بن أبي قُطَيْعة بن عبس)

صحيح أنني لا أستطيع تحريك أطرافي، بسبب ضيق هذا الرداء الذي يغطيني من أعلى رأسي إلى أخمص قدمي، لكنني أستمتع بهذه الرحلة محمولا على الأكتاف، على سريري الخشبي العاري، بعينين مغمضتين ويدين مضمومتين فوق صدري العاري تحت هذا الرداء الأبيض الخفيف...

أعلم أنني في وضع أحسد عليه. وحدهم الفراعنة وأباطرة الهند والصين والأزتيك والمايا والإنكا نالوا شرف هذه التجربة، تجربة السفر محمولا على السرير دون الحاجة لعجلات ولا لمقود ولا لحزام السلامة، مادام على الأرض من يتدبر الأمر...

طبعا سيحسدني السائقون، لكن الحسد الكبير هو حسد من هم في السماء: ربابنة الطائرات، فكلانا يطير، لكن طيراني أكثر أمانا، لأنني أحلق على بعد مترين فقط من الأرض، وهو ما لا يستطيع القيام به أمهر ربابنة الجو على مر العصور...

عيناي مغمضتان ويداي مضمومتان على صدري العاري تحت هذا الرداء الأبيض الخفيف، أستمتع بهذا الكورال الكبير الذي يرافق رحلة سريري الخشبي:

«لا إله إلا الله، محمد رسول الله
لا إله إلا الله، محمد رسول الله
لا إله إلا الله، محمد رسول الله...».

سمعت هذه اللازمة كثيرا في المآتم والجنائز، لكنني لم أشعر في يوم من الأيام بما توحي به من سكينة وطمأنينة وسلام مثلما أشعر بها اليوم، فلا

وشوشـــة، ولا نميمة على ألسن الأفواه تحتي تعكر إيقاع الإنشـــاد الذي لا يتقدم ولا ينقص، فاللازمة القصيرة هي ســـيدة الملفوظ والمفكر فيه معا، وهي أيضا اللازمة والنص معاً.

كانت عيناي مغمضتين ويداي مضمومتين على صـــدري العاري تحـــت هذا الـــرداء الخفيف حين أحسســـت بنزول ســـريري علـــى الأرض مع توقف الكورال عن التشهد الجماعي.

الصمـــت يعم المـــكان الذي أحســـه ظليلا هده اللحظـــة، إلا بين الفينة والأخـــرى، فكانت تصلني تكبيـــرات فردية قريبة تليهـــا موجة جماعية عالية من التكبير من الجهة الخلفية لسريري الخشبي.

كانـــت عيناي مغمضتين ويداي مضمومتين إلى صـــدري العاري تحـــت هذا الـــرداء الخفيف حين رُفِع ســـريري فوق الأكتاف مـــن جديد، خارجا إلى ضوء الشـــمس على إيقاع الكـــورال الكبير اللازمة القصيرة:

«لا إله إلا الله، محمد رسول الله
لا إله إلا الله، محمد رسول الله
لا إله إلا الله، محمد رسول الله...».

كانـــت عينـــاي مازالتـــا مغمضتـــين ويـــداي مضمومتـــين إلى صدري العـــاري تحت هذا الرداء الأبيض حين أحسست بالأيدي تتسابق لانتالي من سريري الخشبي.

هل هي نهاية الرحلة؟!

ضربات المعـــاول والفؤوس على الأرض تصلني من كل مكان.

هل هذا حقل؟!

وما علاقتي بالحقول؟!

هل سيوظفونني في هذا الحقل كفزاعة تخيف الطيور المغيرة على المحاصيل؟!

لكن المـــكان الذي وضعوني فيـــه عميق وضيق وبارد، ويبدو أنه تحت الأرض وليس فوقها!...

ما هي وجهة الفزاعة التي أصبحتها؟!

فزّاعة للطيور أم فزّاعة للأفاعي؟!

سمعت أحدهم يسأل:

– أين عائلة الفقيد كي ترى وجهه قبل أن يوارى التراب؟

فكان الرد سريعا:

– لا حاجة لذلك.

هل يعتقدون بأنني ميت؟!

هل سَيُوَارُونَني الثرى؟!

عليَّ –إذن– أن أتحرك!

يجب أن أخرج!

سيدفنني هؤلاء الملاعين حيا!...

هل هذه هي نهاية الرحلة؟!

هل هذه هي الغاية التي كنت أستمتع بأساليبها وأدواتها؟!

بدأت أحس الآن بارتطام الألواح الصخرية على حافتي اللحد فوقي. وها هو صليل معادن الفؤوس والمعاول وهي تدفع أكوام التراب فوق الألواح وتقطع صلتي بالعالم القديم وتُؤذي طبْلَةَ أذنَيّ...

يبدو أنني سأنتظر طويلا حتى يخفت بالتدريج صليل المعادن الهائجة مع ابتعاد وقع خطى مشيعي جنازتي رويدا رويدا بحثا عن غفل آخرين على أسرة خشبية أخرى ليســـوقوهم إلى جواري ويطمروهم بجانبي، أحياءً يُرَمشُونَ.

الصمت، الآن، قاتل!

ماذا أنتظر هنا، حَيّاً أُرَمّشُ؟

هل باســـتطاعة الملائكة القدوم إليَّ في قبري لمساءلتي ومحاسبتي وأنا مازلت حيّا أُرزَق؟

الضّيق، هُنا، قاتل!

هنـــا، لا يمكننـــي حتى التقلـــب وتغيير وضعية رقادي من الاســـتناد على يدي اليمنى إلى الاستناد على يدي اليســـرى. هل هذه هـــي الراحة الأبدية التي طالما تحدثنا عنها عندما كنا فوق الأرض؟!

هل سيمتد عذابي هذا إلى الأبد؟!

لم أفهم في حينه أن هذا ســـيكون هو مصيري المحتوم عندما كنت محمولا على الأكتاف.

الوحدة، هنا، قاتلة!

لماذا حملوني إلى المقبرة؟!

لماذا اعتقدوا بأنني ميت؟!

هل تأخرت في النوم؟!

هل دخلت غيبوبة وصلت الشهرين فيئسوا من حالي؟!

هل كنـــت ميتا قبل أن أعود إلـــى الحياة على متن النعش؟!

كيفمـــا كان الحال، عليهـــم أن يرجعوني، حالا، إلى بيتي، مادمت حيّا.

سأصْرُخ.

بـــدأت أصرخ. لكـــن صراخي ظل يعـــود عليَّ بالصُّـــداع إذْ ترجعـــه الألواح الصخريـــة المصففة مباشرة فوق جسدي.

عليّ أن أصْبرَ وأســـتمرّ في الصراخ كَيْ أُسْمِعَ صوتي لمن مازال يتســـكع فـــوق أرض المقبرة قرب قبري.

عليّ أن أثيـــر الانتباه إلى كونـــي مدفوناً حيّاً. لكن البحّة تمكّنت من صوتي، والعطش بدأ يُجَفّف حلقي، والنتيجة دائرية الصفر.

الصراخ، إذن، غير مجْد.

ســـأحاول خَلْخَلَـــةَ الألـــواح الصخريـــة المرتبة عرضيـــا فوقي بضربات رأســـية، مادامت أطرافي

موثقة تحت الكفن.

حاولت. لكنني لم أستطع تنفيذ ضربة رأسية واحدة، لعدم قدرتي على الارتكاز على نقطة تسعفني في ذلك، فأنا ممدّدٌ مثل مسطرة داخل مقلمة حجرية ضيقة بيدين ورجلين مغلولات.

أنا الآن أحاول معالجة أمر كان عليَّ تجنبه منذ البداية. لقد كان عليّ أن أنتفض، قبل الآن. كان عليّ أن أنتفض حين كنت محمولاً على الأكتاف، أو أن أصرخ في عز الصمت المصاحب لصلاة الجنازة، جنازتي... لكنني قبلت بدور الميّت الذي فُرض عليّ عندما كنت حيّاً، والآن أحاول لَعبَ دور الحيّ وأنا في عداد الأمْوات!...

لكنْ، ألمْ يعرف المتناوبون على حمل نعشي، من خلال وزني، أنني مازلت حيّاً؟

لا شكّ أن العناد والإصرار على دفني أعمى هؤلاء عن معرفة الحقيقة، فلم يدركوا أنني مازلت على قيد الحياة.

الظلام، هُنا، قاتل.

لا أرى شيئا!

لا أرى حتى جسدي!

نعم، أعرف أن جسدي معي هنا، لكن فقط من خلال تحسّس أعضائه عضواً عضواً، بالعض على شفتي مثلا، أو الضغط بذراعي على قفصي الصدري، أو بفرك أصابع قدمي... لكنني بدأت الآن أشعر بعامل خارجي مساعد يثبت لي، بالملموس، رغم الظلام المطلق، أن جسدي هنا، في هذا القبر في هذه اللحظة: النّمل.

لقد بدأ النمل يعبر جسدي في قوافل متحركة من أخمص قدمي إلى هامة رأسي، جيئة وذهابا. أحسه يرسم مستقيمات متوازية ومتقاطعة ومتعامدة على جسدي. يتجمع في نقاط ويوسع عدده في دوائر هنا وهناك.

ألا يعلم النمل، من خلال نبضي، أنني حيّ؟

ألا يجدر بالنمل اقتفاء أثر الملائكة، فيتروى ويؤجل هجومه عليّ إلى ما بعد موْتي؟

وخز وقرص وعض في كل مكان من جسمي، وليس لي حتى المساحة الكافية لثني ركبتي!

صراخي يشتد ويحتد مع النهش المسعور للنمل الجائع. أصرخ، وأصرخ، وأصرخ، ولا أتوقف عن الصراخ، والنباح، والعواء، إلا على رنين الساعة المنبهة معلنةً وقتَ اليقظة في صباح مختلف تحت غطاء مختلف على سرير مختلف.

ĞĤGÊöäÆŁÅÎöäȳ¥ģÜ

مصطفى المسناوي

الشاهد الوحيد

لحظة خرجتْ الأسماك والحيتان ترعى في الحقول، وهربتْ الجبال والناس والشوارع والكواكب نحو مخابئ الإغارات، كنت أنا مقعداً في مكاني المعهود، أمام ساعة البرج التي التوى عقربها الصدئ الوحيد على نفسه... ارتجفتْ سبابة يمناي وغضروفا أذنيَّ، وكدتُ أهتف بهم أن يبحثوا عن رجلي وأن يحملوني معهم، لولا أن أصمتني إدراكي المباغت بأن ارتجافي ليس لخوف من الدهس المرتقب والميتة التي لم يحلم بها بشر، وإنما لأنني، وبدون رغبة مني أو اختيار، سأصبح الشاهد الوحيد.

ليندا وود

تعرفتُ على ليندا وود بواسطة المراسلة. بعثتُ إلى «مصلحة الشباب الدولية» بثلاثة مقتطعات بريدية وبطلب التعرف على سويدية شقراء بعيون خضر من مواليد ١٩٥٤. وانتظرتُ أسبوعين قبل أن يجيئني مقتطع الاسم: ليندا وود، من مواليد ١٩٤٥، أمريكية شقراء بعيون زرق. خاب أمل الجني الذي يسكنني، رغم ورقة الاعتذار عن عدم وجود سويدية بالمقاس المطلوب، وشرع في الاحتجاج، إلا أنني طمأنته قائلاً إن المرء لا يستطيع الفرار أمام المكتوب. وتناولتُ قلماً وورقة بيضاء وحبّرتُ رسالة عادية: «عزيزتي ليندا، من دواعي سروري الكبير وفرحي اللامتناهي أن أراسل شخصاً من تلك البلاد العظيمة التي تقف الآن على قمة العالم.. هوايتي: جمع الصور التذكارية والطوابع البريدية وحمّالات المفاتيح وأعقاب السجائر. أتمنى أن تدوم صداقتنا إلى الأبد. لك بإخلاص...». لم يتأخر الرد وجاءني بعد شهرين. قالت إنها سعيدة لمراسلتي، بل هي تعتبر ذلك واجباً إنسانياً. قالت إنها تحب الحيوانات الداجنة، وهي تمتلك الآن أرنبا أبيض وسلحفاة بالغة اللطف. ثم سألتني هل أربي حيوانات أنا أيضا؟ وطلبت مني صورتي.

بعثتُ إليها بصورة والدي الذي قتله الألمان في الحرب العالمية الثانية وهو يدافع عن الأراضي الفرنسية؛ ونظرتُ إلى أبناء إخوتي، وهم يتقافزون في برك الأوحال حولي وكتبتُ أنني أربي جُعَلاً وذبابة خضراء، وأن أكبر شيء أحبه في هذه الدنيا -بعد المراسلة طبعاً- هو النظر إلى الجُعَل وهو يدحرج كرته

إلى الخلف. وبعد شهر وعشرة أيام أجابتني فقالت إنني أبدو جميلاً في الصورة وأشبه الأمريكيين تماماً، إلا أنه لا يبدو منها ما إذا كنت أحسن ترقيص الأفاعي أم لا. وقالت إنها تسكن منزلا بالضواحي (لأن المدن عندهم امتلأت بأدخنة المصانع وعوادم السيارات) له حديقة خضراء ومسبح وملعب تنس. ضمَّنتْ المظروف صورة لها وهي تقف به في رداء التنس الأبيض ممسكة بالمضرب في حالة تأهب.

كانت الصورة ملونة. وكان وجهها بدون ملامح، ولون بشرتها يشبه لحم الخنزير المسلوق. ومع ذلك قلت لها: «أنت رائعة الجمال»، وأن وجهها ذكرني بوجه ممثلة عالمية عظيمة نسيتُ اسمها. وقلت أيضا إنني لا أحسن ترقيص الأفاعي، ولا شرب الماء المغلي وأكل الزجاج والصبّار، إلا أنني أحسن ركوب الدراجة بالمقلوب، وإيقاف الكرسي على رجل واحدة، وتكوين قنبلة صغيرة من عودي ثقاب فقط، وغير ذلك من الأشياء المسلية والمفرحة. وقلت لها أيضا إن مسألة السكن هنا لا تهمنا البتة، مثلما تهمهم، فالجو هنا رائق والشمس ساطعة أبداً، ويكفي أن يفترش المرء المساحة التي يشاء من الأرض الخضراء النضرة أو الصحراء الذهبية الشاسعة، ويلتحف بالمنطقة التي يشاء من السماء اللازوردية الزرقاء لكي يعيش في سعادة مطلقة.

وقد فرحت ليندا جدا جداً، وجاءني جوابها بعد أسبوعين بالضبط، متضمناً قصيدة شعرية كتبتها قبيل توصلها برسالتي مباشرة. وكدليل على فرحها، وحبها لي، قالت إنها تبعث بها إليَّ قبل إطلاع أي من صديقاتها وأصدقائها الأقربين عليها. وهي تسألني رأيي فيها، وخاصة مدخلها الذي يقول:

هل فكرت يوماً فيم سيحصل
لو أننا فقدنا، فجأة، السماء؟!
الطيور ستضحي حزينة حزينة
لأنها لن يعود لها مكان تحلق فيه.

وقد أحسستُ فعلا بنوع من الاطمئنان الداخلي، لأن طيور «الزاوش» المسكينة التائهة والمشردة وجدتْ أخيراً قلباً من أقصى العالم يهتم بمصيرها فيما لو فقدت السماء وزرقتها. وأجبت متحمساً أنها روعة، مضيفا أن العصافير سوف لن تكون وحدها الحزينة لهذا الفقد، بل إننا نحن أيضا سنحزن لافتقادنا الرحابة التي ترتاح فيها أعيننا وقلوبنا بعد طفحها بأدران هذا العالم السفلي الفاني.

وقد شكرتني جدا على عواطفي، وعبرتْ عن استغرابها وفرحتها الشديدين إذ وجدتْ شخصاً بعيداً عن بلدها يفهم الشعر الرقيق الذي يعبر عن دقائق خلجات النفوس، في حين أن أصدقاءها وصديقاتها الأقربين سخروا منها واتهموها بأنها تعيش في عالم مضى وانقضى وهو اليوم أقرب ما يكون إلى عالم الأحلام. ومن شدة استغرابها وفرحتها أخبرتني أنها مشتاقة لزيارتي، بل إنها ستقوم بزيارتي فعلا لكي نتراءى ونتناظر وتتناقش عن قرب. وأحسستُ بالجني الأزرق داخلي ينتعش، فرحبتُ بها في رسالتي. وبعد أسبوع أخبرتني بموعد رحيلها ووصولها. وفي الوقت المحدد تماما كنتُ في انتظارها بالمطار.

الشيخ

أنا الآن شيخ خرب مثقوب كحذاء قديم. ذكرياتي التافهة (كل ما تبقى لي من أيامي الماضية) أحملها معي مثلما يحمل المتسول أكياس الخبز اليابس على ظهره. وأمد يدي مرة فأخرج لكم منها قطعة عفنة، خضراء أو بيضاء، ترتعش باللهب. أعرضها على عيونكم العمشاء فأسمع نهنهات ضحككم المكتوم أو أرى نظراتكم المشفقة. أود أن أهمس لكم بكل هدوء أنني لست مهرجاً ولا ندّاباً، وأنني كنت أنا أيضاً طفلاً مرحاً، وكنت مصمماً على عيش حياتي بقوة وفرح. واللحظة إذ أرفع رأسي نحو دكنة السحب أحسني صرخة انفجرت وستسقط في مكانها، ستتكسر على الإفريز وسط العمارات، ولن ينتبه أحد لهذا الشيخ الذي انتهى ولم يعد صالحاً للوعظ ولا للشهادة، لم أعد صالحاً لحب ولا لفرح، ولم أعد أرغب في غير ميتة هادئة فوق تل أخضر، يتخلل مسامي نسغ التربة، وأصيخ السمع للكون المحتضر وهو ينوح حتى النهاية.

الشيخ ـ ليندا وود

تعرفت على ليندا وود بواسطة المراسلة. شعرها أشقر، وعيناها زرقاوان. تحب الأرانب والسلاحف، وتكتب الشعر. وأتت يوماً لزيارتي فكنت بانتظارها في المطار.

نزلتْ الطائرة. نزل المسافرون، ونزلتْ ليندا وود. نظرتُ إلى وجهها فسمعتُ شيئاً يتكسر داخلي. بحثتْ هي في الأوجه المنتظرة ولم تعرفني (لستُ أبي ولا أشبه صورته). سمعتُ شيئاً ينكسر داخلي مثلما تنكسر القناني التي يقذف بها السكارى أواخر الليل نحو زوايا الأزقة المظلمة فتنتفض القطط وتموء في ألم وهي تجري مرتعبة. سمعتُ ذلك فضحكتُ. نظرتْ ليندا إليَّ. نظر المسافرون، ونظرتْ حيطان المطار... فرفعتُ

صوتي بالقهقهـــة. ضربتُ كفاً بكف. نفضتُ الغبار عـــن جمجمتي وثيابي وذقنـــي النابت. تعرفت على لينـــدا وود بواســـطة «مصلحة الشـــباب الدولية». ليندا امرأة عجوز ولدت ســـنة ١٩٤٥. وليندا تملك خمس قارات وسبعة أجواء. وأنا الآن أقهقه وأتجه نحو باب الخروج الذي أخذ يكبر ببطء وببطء.

أحلام الشاهد السبعة

في الليلة الأولى رأيتُ العشب يلتهمه اللهب.

رأيت في الليلة الثانيـــة العصافير قتلى مفردة الأجنحة فوق التربة السوداء.

رأيـــت في الليلة الثالثة الأكواخ تنهدم والقناطر محطمة.

رأيت في الليلة الرابعـــة الأغنيات تصير رماداً ورعباً.

رأيت فـــي الليلـــة الخامســـة هيـــاكل العظام والمحاجر الفارغة.

رأيت في الليلة السادســـة الصلصال والأحجار الصخريـــة. رأيـــت الصقور تحوم عاريـــة الأعناق. وسمعت نعيب البوم ونعيق الغربان.

وفي الليلة الســـابعة لم أر شيئاً، ففتحت عيني، وأمام حدقتيَّ المشرعتين رأيت الدم -وبدون رغبة مني أو اختيار- يتدفق نحوي من كل اتجاه.

ļŁzöä

موحى وهبي

أحس التلاميذ بالسقف القصديري لحجرة الدراسة وهو يصّطكّ، بينما كانت الريح في الخارج ساكنة وأوراق شجرة الكاليبتوس في ساحة المدرسة غير المسيَّجَة لا ترفُّ لها ذؤابة. حاول الصغار تنبيه المعلم إلى الخطر المحدق، لكنه اكتفى بابتسامة وادعة أعقبها بقوله: «إنه الوهم... لاشيء غير الوهم.. لنتابع الدرس».

بعد لحظة، مادت جدران الحجرة وسُمِعَ تقصُّفُ السقف القصديري وهو ينبعج ملتوياً مع الهزات الارتَدادية التي تَخُضُّ قلب الجبل؛ لكن أرضية الحجرة ظلت على حالها من الثبات والرسوخ. ورغم أنه لم يصدر عن السقف أو الجدران أي غبار أو تطاير شظايا، فقد كمَّمَ الذعر أفواه الصغار، وجحظت منهم العيون متجهة إلى المعلم، الذي اكتفى، كالعادة، بالابتسام، مؤكدا بصوته الهادئ الناعم والوديع: «هو، هو، لا شيء إلا هو؛ الوهم».

حطَّت «تيبيبَطٌ»[1] على حافة النافذة مديرة عنقها برشاقةَ هَنا وهناك ملاحظة، فلف الأطفال الصغار. ثم «نَقَبَتْ»[2] شيئاً لم يره أحد سواها، شيء دقيق كالوهم، لكنها تراه جزءاً من غذائها. نقرة، نقرتين، ثلاثاً، ثم رفرفت طائرة إلى جهة أخرى لا تطالها عيون الصغار.

في هذه اللحظة كان الوهم قد كفَّ عن الحركة وعاد لينشغل بتهجية اسمه، محاولا أن يتذكر متى سمع لأول مرة شخصاً يناديه: «يا وهم! يا وهم! تعال وخذ حظك من فاكهة عاشورا وحلوياتها». بالتأكيد لم يكن الصوت صادراً عن أمه أو جدته لأبيه؛ فقد كانتا في تلك الصبيحة غائبتين، لزيارة قبور الأسلاف ورشها بماء زمزم الذي لا يعرف أحد كيف تحصلان، كل سنة، على تلك المياه المقدسة التي ترتاح لها أرواح الأموات فتظل هادئة في قبورها، عاجزة عن إلحاق أي أذى بالأحياء طالما أنها تنال حصتها من رشاش ماء زمزم وحفنات من التمر والتين المجفف وباقات من الريحان أو الآس.

تخيَّل الوهم الحرف الأول من اسمه في شكل التواءة أولى من قطعة حلوى شبَّاكية، هشة، منقوعة بعسل السكر المنزلي. صدرت عنه آهة، فيما كان ريقه يتحلَّب وهو داخل الأسطوانة الرخامية التي كانت تتوسط قاعة الاحتفالات بقصر الملك شمهروش، الواقع مركزه تحت حجرة الدرس، على عمق ١٥٠٠متر، منقوراً في الصخور الصماء لجبل «ئَمْدُونَنْ»[3]. حينها تَمطّى الوهم في سلاسله المصنوعَة من الحديد . الهند، محاولاً تحرير نفسه من ذلك الحبس الذي قضى فيه ما ينيف على ٢٨ قرناً. لقوته وجبروته، كان كلما تململ داخل العمود الرخامي يحرك حجرة الدرس بدوار «ئمدونن»

خاصــة، دون مــا عداها من بقية جدران مســاكن الدواوير المحيطة بقمة الجبل.

وحينما يعــود الأطفال إلــى منازلهم ويحكون للأمهــات والآباء عن تقصف الســقف القصديري لحجــرة الــدرس الوحيدة فــي المدرســة وتمايد جدرانهــا، وكيف أن «تيبيبط» تأتــي دائما لتلتقط لقطاً لا يراه أحد سواها، وأن معلمهم يستهين بالأمر مكتفيا بقوله، في رتابة مطمئنة: «إنه الوهم»؛ آنذاك كانت الأمهات والآباء يبتســمون بدورهم قائلين في اطمئنان: «إذا قالها المعلم فالقول ما قال».

لكن الصغار كانوا على قناعة تامة بأن «تيبيبط» تعرف، دون شــك، أن الوهم حقيقــة، وأنه بحاجة إلى الحلوى الشَّــبَّاكية، وأن حاله تزداد ســوءا مع شــهر رمضان حيث تعبق رائحــة تلك الحلوى في كل مكان، مســتدعية جميع أنــواع النحل، بما في ذلك النحل الموصوف بـ«العَسَرِي» الذي لا شفاء من لسعته.

فــي ذلك الشــهر المبارك، لا يحــس التلاميذ بارتجاج الســقف القصديري لحجرة الدرس؛ لأن الوهم يظــل هادئا طيلة النهار. لكــن المعلم، الذي كان يتخذ حجرة الدرس مسكنا له ومطبخا، كان أكثــر خلق الله في الكون تأذيــا من حركات الوهم داخل زنزانتــه في العمود المرمري الذي يتوســط قاعة الحفلات بقصر شــمهروش. لذا كان يتناول فطوره وعشــاءه وسحوره تحت شجرة الكاليبتوس؛ لأنه كان مولعا بالحلوى الشباكية، وهو غير مستعد لأن يقضــم منها الوهم ولا ليَّــة واحدة، مهما بلغت من الضَّآلة حجم الواو الذي يبتدئ به اسم الوهم.

وإذ يصــاب الوهم باليــأس المطلق من الحرف الأول من اسمه، وتستنفد مَسَامُّ لسانه وغدد فمه كل ما لديها من إفرازات الشوق لتذوق الشَّبَّاكية، ينطلق إلــى الحرف الثاني من اســمه متوجها إليه برجاء حار، عَلَّه يعوضه ما حرمه منه حرف الواو. يتضرع للهــاء بصوت يائس: «رجاءً! كونــي قطعة تامة من الحلوى الشباكية! رجاءً!». لكن نداءه يأتي، كالعادة، بعد فــوات الأوان؛ فالمطابخ آنئذ تكــون قد كفَّتْ، بصورة جماعية، عن صنع الشباكية وانصرفت إلى نتف دجــاج ليلة القدر، فتتحول هاؤه إلى قانصة[٤] متناسلة في كل منزل، تتظفها الأمهات من الحصى الدقيق بعد شــطرها إلى هاءين منفصلتين؛ حينها يضــج الوهم ويتمطَّى بقوة أشــد، فتتزعزع حجرة الدراســة بجبل «ئمدونن» حتى يســمع كل ســكان الدوار تقضقض ســقفها القصديري، فيتيقنوا أن بناتهــم وأبناءهم مــن التلاميذ ما كانــوا يكذبون. لكنهــم، في ميثــاق صمت جماعــي، يتصامَمُون، متذكرين ما آل إليه مصير المعلم السابق.

خلــد الوهم إلى صمت مطبق طيلة الشــهرين التاليــين، حتــى إذا ما أهَــلَّ ذو الحجة اســتفاق من خــدره وإســباته القصير، فتراءت لــه عيناها الدعجاوان، وهي تعتمر قبعة صوفية مزينة ببلوطة وردية، وعنقها محاط بياقة من فرو كبش مليح هي ياقــة جاكيتتها الجلدية اللامعة؛ فانتفض انتفاضة أقــوى، متمطيا في سلاســله، مبلغا صرخته، لأول مــرة –دون أن يزعــزع جدران حجــرة الدرس ولا ســقفها– إلى الجيل الثاني من التلاميذ: «ميمِي! أنجديني! فــإن واوي وهائي قــد خذلاني! ميمَي! ميمي! أحبكِ يا ميمي! أرجوكِ! حَرِّريني!».

تبتســم «ميمــي» تلتفــت إلــى النافــذة. ترى «تيبيبــط» الوليَّة تحــرك عنقها برشــاقة، تحيط الأطفــال بنظرات خاطفــة، ثم تلتقــط بمنقارها شــيئا ما دقيقا لا أحد سواها يراه. نقرة. نقرتين. ثلاثا. تبتســم «ميمي». تقول لنــا، نحن التلاميذ: «إنه الوهم. لا شــيء غير الوهم». لكن الأطفال لم يفهموا أي شيء؛ فلا سقف حجرة الدرس اصْطَكَّ، ولا جدرانها مادت، ولا هم ســمعوا أي شــيء، ولم يتبق تحت شجرة الكاليبتوس بساحة المدرسة غير المسيجة أي شــيء من فتات وجبات المعلم السابق في ليالي رمضان السنوات السالفة. وحينما أمرت «ميمي» أحد التلاميــذ بحرق الكومة الصغيرة من أوراق شــجرة الكاليبتوس اليابســة لم يعد ثمة أي وجــود لـ«فشــارمة»[٥] النحل أيمن كان أم أعســر. باحْ[٦].

● مراكش ٣١/ ١٢/ ٢٠٠٩

الهوامش:

(١) تيبيبط: نطق أمازيغي لاســم العصفور المعروف في الفرنســية بـ fauvette، وهو عصفور مقدَّس في الثقافة الشعبية المغربية. (عربيا: الهازجة).
(٢) نقبت: التقطت بمنقارها (أمازيغية).
(٣) ئمدونن: العفاريت. مفردها: أمْدونْ.
(٤) القانصة: بمثابة المعدة للطيور
(٥) الخشرم: جماعة النحل والزنابير.
(٦) باحْ بلغة الأطفال: لا شيء.

الحلاج: اسمي الحلاج، حسين بن المنصور.
الثاني: ماذا تعمل؟!
الحلاج: أتأمل يا ولدي.
الأول: شاعراً؟!
الحلاج: أحياناً.
الأول: هل تقرأ في كتب القدماء؟!
الحلاج: أحياناً.
الأول: هل تبحث في أسرار الكون؟!

صلاح عبدالصبور

ديوان العدد

المغني الخائف...

(قصائد مختارة)

محمد زايد الألمعي

Z əÅ l ä Ł 8tä

تقدم «غيمان» في هذا العدد الشاعر السعودي محمد زايد الألمعي، صوتاً حداثياً مجدداً ومتميزاً في ساحة الشعر العربي الحديث، وهو واحد من أوائل من فتحوا أبواب الكتابة الشـعرية الحديثة في بلده والخليج العربي.

وهـذه القصائد المختارة له تؤكد مكانته الأسـلوبية والموضوعية في حركة الشعر الجديد في الجزيرة والخليج العربي.

مرةٍ مرَّ بالمدينة صدفة
حاملاً أثقل الهوى وأخفه
قروي رأى القبائل تلقي
تحته شارعاً وترفع شرفة.

* * *

جاس في تيهه الفراغ وغنى
كي يداجي عن شارع الأمن خوفه!
كتب الناس خفية ومحاهم
ثم أخفى عن خوفهم ما استشفه
فرأى الأرض غابة من نحاس
ورأى طلقة تخاتل نطفة!
ورأى ما رأى بأحداق صحب
أججوا شكه فكذب طيفه

محمد زايد الألمعي

فانثنى قافلاً لسدرته الأم
منيخا بين القبائل حرفه
فإذا قرية عقيم وحقل
ودماء تنز من كل قطفة.

* * *

مدن لا تراه إلا غريبا
وقرى لا تريده غير طرفة
هكذا يذرع البلاد كطيف
يختفي فجأة، ويأتي كصدفة.

وأنتِ معلّقةٌ في الكلام

حين لا تشبهين النساء
ولا أشبه الآخرين

نلتقي في الكآبةِ
طفلين..
يقتسمان الجراح
وتفاحة الوهم
والأمنيات.

* * *

حين لا تشبهين النساء
ولا أشبه الآخرين
أمدّك بالحزنِ
أطلب منك مزيداً من الهمّ
فالوقت معبدنا
حين نرقص في ظلّهِ
سادةً.. متعبين.

* * *

نعاقر قهوتنا والكلام الجديد
ونختلس الحبّ
بين دفاترنا الخشبيّة
نستنبت النار بين مواجعنا
فتحاصرنا ريبةٌ
بين جدران هذا المكان.

* * *

... وأهجسُ:
لو كان ما بيننا يشبه الآخرين
لارتعدت أضلعي
من هباء الخطيئة
وانقشع القلب منَ وكرهِ
وتقافز بين المقاعد طيراً
تشرنقه أعين الجائعين.

* * *

قلتُ :
سيدتي، كم تبقى من الحزنِ
كي يعبر الجسد المتوحشُ
نحو الضياءْ؟!
قلت:
حتى تخطّ شراييننُا في الشوارعِ
معزوفة للدماءْ!
قلتُ:
نذهب، أدركنا الوقت،
أو أنه الوقت أدرك أحلامنا!
قلت:
تهرب من ثرثرات النساء
فتدخل في ثرثرات النساءْ!

* * *

ليس هذا الذي في الكراريس وجهك
ليس لعشب الخطيئة
أن يتهدّلَ فوق جبيني
وليس لنا في الفضاء سوى مقعدين
وبينهما تنبت الكلمات التي
بحث القلب عنها ثلاثين عاماً

* * *

وها إنني -تحت هذا المساء-
أمدّ كلامي
وأعقد أرسانه
ثم أنفث فيه دمائي
وأنهضُ..

* * *

إن النساء يعلقن أقراطهن
على هذه الكلمات
وأنت معلقةٌ في الكلام،
سواهن أنت
فلا تشبهينَ النساءْ
ولا أشبه الآخرين..!

يتهجّى الطفلُ مراثيه

سأعدُّ القطرات...
إذا انثلجت مثقلةً بالنار وبالكلمات
... أعدُّ القطرات
ويقبلُ طوفان الشارات العوج
والطفلُ هناك
يلفظهُ بابٌ في الجدران المنصوبةِ
في الجبل المتكئ هناك
يتلفت، تصفر في جنبيه الريحُ
هناك

يتعرّج منحدراً حتى الجهةِ الأخرى للأرض
هناك
يرشقهُ الأطفال مشاكسةً،
فيفرُ إلى البرد المتشجر في ظاهر كفيه
هناك
كم يبكي الطفلُ!!
وكم كنت هناك!
أنشجُ:
.. يا وجه بلادي، يبدو أنّ زماناً
سوف يدقّ العتمة في وجهينا
-يبدو أنّ-
وأنّ الأرض ستغرسُ حرقتها في نوء دمي،
وستشرب هذا السيل من الكلمات!

* * *

سأعدُّ القطرات
إذا انثبجت مثقلة بالنار وبالكلمات
.. أعد القطرات
ويقبلُ طوفان الشارات العوج
والطفل هناك
طفلٌ يأتي من جبل الله
يلهثُ في أرض الله
يشربُ من ماء الله
يقرأ في كل البؤساء ضياء الله
طفلٌ حين يصلي
تعتاد الأشجار على الصدق
ويعتاد الله،
الجبل،
الأرض،
الماءُ،
البؤساء...
الصدق،
تناءوا حين انحاز الطفلُ إلى عينيه
كم مات الطفل!
وكم كنت هناك!
يسائلني الليل الممتد إلى نافذة الموتى
صوتاً
فأساند نجواه الوثنية
وهو يُسافِحُ أحلامي.

* * *

كان الطفلُ مهيباً في ميتته وجميلاً...
أعظم من نهرٍ تحت البرق المثلوم الأزرق
... أشرف منّ بيرق.

* * *

كانت جدران الأوكار الحجريّةِ في خصر
الجبلِ
تساقطُ كسر الضوءِ الخافت غبّ المطرِ،
وكانَ الطفَل وحيداً في ميتتهِ، وشتائي
يتقاسمه الدفتر والكلمات:
إذ أتهجى وجهَ بلادي
تنهمرُ الخيل الغضبى،
إذ أتهجى روحي
تتبلج الرؤيا،
إذ أتهجى الطفل
تدور على عينيّ الشارات المعوجّة،
أتهجى أوجههم:
كانوا ينزلقون صباحاً نحو منافينا الأولى
تتشرّبنا رائحة الطين المغرورق،
والألواح السوداءْ
وتشتتنا تلك الهامات الجرداءْ
آه! كم كانت تلك الهاماتِ شتاءً!
كأن الموت شتاءً
كان الطفلُ شتاءً
... كانت كلّ فصول الليل الوثنيّ شتاءْ!
كان الكهلُ يقول:
"ستدقّ الخيلُ السودُ منى
فتزلزلُ صنعا".
كان الطفل جميلاً في مشيته وحزينا
عرفتهُ الأحياء الاسمنتيّةُ والطرقات السود
صافحها في شكّ، كان يعدّ خطاه عليها
كم كان يخاف الاسمنت/ الأعمدة الناريّة،
والماء الخاثر في الاسفلت.
كان يقول:
"الثعبان الأسود في السروات سيأكل أولادي"!
-أتعلّق في صيفٍ يشطرني، ويعلقني في عروة
غيمة
وأدور على أبواب شتاء يتناصفهُ الدفتر والكلمات
... وجهي منطفئ خلف سراجين وعُتمة،
والطفل وحيدٌ في مأتمِهِ يتهجى مرثاة أمانيه.
و...
... كانوا يديرون الرؤى مطراً
والأرضُ لم تستح ما وأدت
فكأنّما ريحٌ تعابثهـم...
فإذا استكانوا في المدى سكنت
ها أنت رهن الوقت تقرؤهـم
فبأي طلعٍ عينـك اقتربت؟
- لا شيءً، إلاّ ريبةٌ نبتـت

فوق العيــون، ولعنةٌ صمتت
أخلاطهم في الموت تشبهنـــا
وحياتنـــا في موتنا اشتبهت.

بداية قصيدة "توسلات لموت الآخر"

فديتك يا سيداً ماثلاً في دمائي
أفاصلك الآن في نظرتي.. وأقسم ألا سواك يمزقني
حين آوي إلى جبهتي الباردة!
أنت مني..
سوى أنني نافر منك عني..
ومن ذا يرى عافراً من دمه؟!
أمزق وجهي عليك.. ولكنني حين أدنو أراك
تتابع ما أصطلي.. ثم تشنقني بالتعاويذ والدمع والتمتمات.
ترى كم سَكَنّا قباب البكاء؟!
وكم منحنى فوق فكرتنا الجاحدة؟
ثم نأوي إلى حلم قبل أن يكتمل..
لا قوانا تراخت ولا نحن نستعجل المائدة.

وحدة

بعد عشر سنين
وبضع قصائد، سوف يعود
ولن يتكلّف حتى العتاب،
وسوف يرتب في سجنه
ذكرياته
وموت حياته،
وسوف ينام وحيدا
ولن يلتقي قط
من يتلقى صباح صلاته
سوف يأتي
ويقسو على من يحبّ
فلا يشتهي أغنياته.

عند فاصلةٍ في مهبِّ الطفولة

أوقفني حيث كان الولد
وأراني دفاتره وخرائط أحلامه
كان نبتاً بهيّاً، كأسلافه الجبليين
من أزل الروح حتى الأبدْ.

كان يقرؤهم، ويعيد قواميسهم، مثلهم،
فيسمّي القرى وطناً
والحقولَ بلدْ

وكان فخوراً بأن غرسوا، باسمه، سدرةً إذ ولدْ،

وقال: سأسكن فيها يماما ليغرقها بالهديل
إذا ما لقيت الصبايا صباح الأحدْ.

وقال: سأنخب منهن واحدة
وأعتقها في خوابي المدينةِ
حتى تفوح كصيفٍ
وتعبق ريحانةً
وتسيل بردْ.

وقال: سأطلقها في دروب المدينة، مهرة حريةٍ
وخلاصة ما جبل الله من زينة الخلق
عند انحسار الزبد.

هكذا عند فاصلةٍ في مهب الطفولة، كان
وهاهو يمضي إلىً حافة العمر
محتملاً وزر أسلافه
ودماء الرجال الذين
يموتون دوماً نهار الأحدْ.

وما هو إلا فتى حلماً
لم يصل، منذ خمسين عاماً،
إلى ما قصدْ.

يا لهذا العجوز
الولدْ...!

هدايا

للغيوم البعيدة..
خلف الجبَال التي بعثرت شاءها..
للصخور التي أسكَرَ النحلُ أحشاءَها..
للينابيع وهي تعيد إلى عشبةٍ ماءَها..
للبساتيَن بفضحها اللوز،
والياسمَينةُ توشكُ إغواءَها..
للمليحات يهبطن أبها..
فيربكن، صبحاً، ثلاثاءَها..
للتي هيأت لي مواسمها،
فانتفضتُ على غفلة نحو سمراءَ
عانقتها، وهي تشكو إلى البردِ حرقتَها،
والفراشاتُ تحرسُ حناءها...

حين كنت صبياً

حين كنت صبياً
توهمت أن السماء سألمسها
بعصاي إذا ما علوتُ الجبلْ.

كان جدي يصدّقني ساخراً،
ويزيّن لي كذبي...
فاخترعت أساطير طيشي..
وعاندت حتى وقار أبي!

قلت إني علوت الجبلْ
وتلمستها بعصايَ،
وأيقظت
نجماً بسرّتها
يختبي!

وها أنا،
مذ رحل الأهل،
معتمراً جبَّة الكهل
وحدي
أردّد أسطورتي
وأصدّق ذاك الصّبيّ!!

أقل من قصيدة... أكثر من رسالة

فلأكن عابثا عابرا،
أو قياسا على سوء ظنك بي،
كافرا بالصداقة،
أو ناكرا للجميل،
ولأكن أردأ الناس في أردأ الوقت جاء
ولا بد أن ينتهي طيفه بالذبول،
ولأكن كاذبا حين قلت أحبك،
أو فلأكن غامضا مثل جيب البخيل،
ولأكن كل بؤس أتاك بخيباته سافرا...!
ولكنني، قبل هذا وبعد، قرأتك ثم كتبتك،
ثم اصطفيت لهيبك في جسدي ثائرا كالصهيلْ
وواريت بؤسي لأملأ ليلك بالفرح المستحيلْ
وأشهدت فينا الأغاني
وليل "سهيل اميماني"
وفتشت مثلك عن
طائر امغرب يفتح لقلبي امكتاب"*

فقولي لك الله
من أين تهطل هذي الهواجس أحملها عنك
منكسرا فاترا؟!
...
لا أريد مزيدا من الحزن إلاك حين أحاول
عنك الرحيل
ولا شيء إلاك حين أقول
بأن خميساً أتاني بخمسين عاما محطمة وسرى
تاركا في عروقي نبيذ الأنوثة والتوق للظمأ الآدمي
الذي أودعته القصائد في جسدينا
لنقترف الورد قبل الذبول.
...
فـ«ياسين
ياسين!»**
كيف نسينا،
وقد أدركتنا القصائد،
أن ندرك الزمن المهدرا

فشل

أطلق مجازك، كي تراك،
وقل لعينيها القصيدا
– لكنها أم المجاز
ولن أقول لها جديدا.
فإذا، توجه شطرها
واسجد بمعبدها مريدا.
– دهرا أصلي وهي تغفر لي وتتركني وحيدا،
وتقول: كي ترقى إلى ملكوت أفيائي تأملني قيودا،
وكن الحبيس وقل أنا الأشواق زيديني حديدا.
– فإذا، وهذا معبد العشاق،
دمر قدسه واسقط شهيدا!

إيروتيكا

أرنباك –إذاً– وقفا
حارسين على جسدكْ
ها أنا خوف بطشهما
مستجيرٌ إلى أسدكْ!
فاتركي الليث يحرسه
لا تواريه تحت يدكْ
قدري، بينه وهما،
أركض العمر في أبدكْ.

* من قصيدة "عليل امهوى" للشاعر علي عبد الرحمن جحاف، غنّاها الفنان أيوب طارش.
** عبارة تحسر يرددها الأولون في بعض عسير واليمن.

تبرير

أخونك كي أشتهيك،
وأشرك فيك،
لأؤمن ألا سواك شريك.
أيتها الفاتنات الكثيرات!
هلا تركت معي بعضهن ليضحكن في وحدتي
أو يراضيننني عندما أشتكيك!

آه! ما أصعب الهذيان إلى وحدتي
إذ أراك معتقة في دمي
كأني نسيت بأن أستعيدك حين تركت القصيدة
ذاهلة ترتجيك!
...
يا نبيذ النساء الذي شق روحي
وأسكنني ملكوتك
ما بين زهو الجبال وغبن الملوك
رتبي لي القبيلة في بدني الجبلي
وقولي اصطفيتك،
كي لا أخونك أو أشتيهيك.

سؤال

أأنا النحلة أم أنت؟
وهل نحن كلانا الزهرة والبيت؟
طريقي أعرفه، إن رحت، وأعرفه إن آويت...
فاختاري:
لتكوني النحلة كي أغدو البيت،
أو أغدو الزهرة
لتكوني أنت النحلة،
لكن كيف نظل اثنين ونحن ثلاثتنا:
النحلة
والزهرة
والبيت...؟

الشنفرى

صورتُهُ
تسبح في أسطورتِهْ
وصوتُهُ
يغرق بين صيغتِهْ
كأنه يسير نحوَ موته
مقترحاً قصيدةً لميتَتِهْ
لغاتُهُ لذاته وذاتُهُ
لذَّاتِـهُ..
تروي ذبول سيرتِـهْ
يكاد أن يكدّر الكلام بالظلام كي يكف عن
مكيدتِـهْ..
فيا لهَ من والـه مؤلـه لذاتـه
يقوده الكهل علَى خطَى طفَولتِـهْ
فما مشى ولا انتشى كما يشاءُ َما يشاءُ من
نبوءتِـهْ!

العراب

علمني الولد الأنقى،
الولد المجنون الأسعد،
والأوحد،
والأشقى،
أن أقترح سماوات داكنةً غامضةً،
فأرتبها نجما نجمًا،
وألاقحها برقا برقا.
علمني
أن أتشبث بالأسئلة الأولى كي أبقى...
قال:
ازدد رفضاً
تزدد عمقا...!

مواطن محتمل

تائهٌ منفاه داخلُـهُ
والهموم الدهم كاهلُهُ
ريحُهُ تقصي مراكبُهُ
كلما لاحت سواحلُهُ
وإذا موج أحاط به،
حاملا موتا، يخاتلُهُ
حالم والريح تسفعُهُ
جائع يغذوه آكلُـهُ
ناقص، لكنه أبداً
نابض الوجدان كاملُهُ
روحه طفل يعابثُهُ
عقله شيخ يباهلُهُ
ربما يأوي إلى جبل
ريثما ينساه قاتلُهُ
ربما لاحت مآربه
ربما يحميه جابلُهُ.
....
حينها تزهو سلالتُهُ
موطناً تغدو قبائلُهُ
مثلما شاء الزمان لها

تملأ الدنيا جحافلُهُ.

بالإنابة عن (ع. م)

تمرها والشتاء، وقهوتها والقبلْ
وأنا واحد وعديد ومقتعد مرتحلْ
دونها لا أكون، ودون سواها السكون،
ودون السكون السنين التي تتسدل.
...
ليت عين المساء التي أبصرتنا وحيدين
قد أبصرتنا غريبين في بعدنا نشتعل،
ونرى، في المسافة ما بيننا،
ألف صحراء تقطعنا بالسراب ونقطعها بالأمل
وإذا ضمنا تمرها والمساء
وقهوتها والشتاء، ارتبكنا ولم نكتمل...
هل لأني تلذذت عشرا بشوقي؟! وهل هي مثلي؟!
وهل
أكون سواي إذا جئتها،
وتكون سواها تعاقبني بالخجل؟!
...
هل تراني لقيت التي أتمنى،
أوَ أنّي لقيت انتقام الأنوثة عند انطفاء الرجل؟!

أهزوجة الغزو

عندما يهبط البدو تصحو المدينة من بين
فولاذها ذاهلةْ
والنساء يرتبن أوقاتهن، بكيد الغواية، كي ينصرفن
إلى راحة القافلةْ
ينتفضن، لأضيافهن، من الكسل المتخشب في
مخدع العائلــةْ...

* * *

عندما يهبط البدو تغدو الفضائح قمح المدينة،
والعهر غيمتها الجاهلةْ،
والغوايات تلبس وجه الضيافة للمتخمين الجياع
إلى الشهوة الرافلةْ
يتنازل عن مخدع الليل بؤس الرجال،
يغضون طرف الخيانة للغزوة السافلةْ..

* * *

عندما يهبط البدو ليل المدينة،
تغدو مضاربهم مدناً للردى آيلةْ
وتغدو نساء المدينة ما بين حالمة بالفحولة
أو حيزبونا تراودها نزوة عاقلةْ..

* * *

عندما يهبط البدو،
يغدو الرجال مسوخاً على الشرفات،
وتغدو النساء كؤوساً مثقبة بالحنينَ إلى وسخ
السابلة
وتندلق الأغنيات بقبح المدينةِ
ينشع من روحها الذابلةْ...
فتمحو المدينة ما كتبت نقطة نقطة..
والقصائد تنحل فاصلة.. فاصلة..

* * *

هكذا يصرع البدو روح الحضارة
والجوع يلقي الأنوثة مسفوحة غافلةْ.

* * *

هكذا، يرجع البدو نحو مضاربهم
يحرسون نساء القبيلةِ والعترةِ الفاضلةْ!

الرائحة

في طفولته غادر امرأةً
أرضعته رحيق الغناءِ
ورائحة الشيح،
حيث يناغي الفصاحة بالتأتأة
وذات هزيع من العمر قالْ:
سأبحث عن عطرها في مناديل أشباهها،
وأعشق أقربهن إليها،
لتوقظ أغنيتي المطفأةْ!

* * *

ظنها سوف تنشئه من جديدٍ وتمحو خطاياه،
حين اصطفاها،
رآها كما هي أنثى،
وليس حنيناً إلى امرأة عطرها أنشأهْ..
وهاهو مذ شم رائحة العمر فيها، لتوقظ فيه
النساء،

لم يجدها،
ولم يستعد دهشة الطفل في حضن من أرضعته
رحيق الغناء.

* * *

وقال الذين رأوه يفتش عن عطرها ذاهلاً:
يا لتيه المغني!
بدايته عبق امرأة،
ونهايته يتلعثم خلْف سرابِ امرأةْ!...

الغيبة

أحضر غيابي مهدرًا ووحيدا
ومبعثراً متعثراً وطريدا
أحضر غيابي بين غفلتهم وقد
ألفوا الخنا وتعودوا التمجيدا
أحضر غيابي في محافل زهوهم
صوتا حزينا مالحا موؤودا
مذ أنكروه وعكروه وأسرفوا
وتذكروه مشاغباً وعنيدا
لم يتركوه يعيد فيهم مرة
ما أهدروه، ويستعيد نشيدا،
يقصي كآبتهم ويملأ ليلهم بغنائه،
ويزيدهم تسهيدا
حتى إذا احتدم البكاء بحلقه
أذكى مواجعهم وجاء فريدا
وتلفتوا فرأوه في أحزانهم
واسترجعوه مقاتلا وشهيدا
ومتوجا بأسى البلاد يحفه
أملٌ تعتق في رؤاه عقودا
لا هَمَّ يستدنيه إلا همَّهم
يحسو الغبار ويستحثّ البيدا
يرفو الكلام من الظلام فينجلي
ويرجّ في غصن السؤال قصيدا
ويقوِّلُهم ويقوِّلُ الرؤيا بهمْ،
ويؤوِّلُ الأحلامَ فيهم عِيدا.

* * *

أحضر غيابي بينهم كي يسمعوا
صوتي المعتق حين عاد جديدا...

إزميل

فلنفترض مطرا لنورقْ،
ووميض أمنية لنشرقْ،
ولنجعل الأحلام تكتبنا
وترفعنا على الأيام بيرق.

* * *

ولنفترض أشياء تفرحنا قليلا،
قبل تخذلنا، لعل الوهم يصدق،
هذا الذي نحيا به دون الفناء،
ونرتجيه قبيل نغرقْ،
فنؤجل الأقدار والأعمار بالهذيانِ للأوطانِ،
غافلةً عن الإنسان بالنسيان والعَبث المنمقَ.

* * *

ولنفترض أنا عشقنا مثل كل الناس
أشعلنا الحكايات الشفيفة، تستلذ بها أماسينا،
تؤججنا فتبهجنا،
وتوجعنا فنقلق،
ونعود مأخوذين نفترض النساء
فنرتجي أطيافهنّ،
يلجن في الأحلام
يغسلن الجلود المَتربات الظامئاتِ لغيمةِ الجسد
المعتَّقْ.
فلنفترضْ،
حتى نؤوب إلى القصائد
مثقلين بغيمة تأتي ولا تأتي
فتستل المؤجل من أغانينا
ترتبنا وتكتبنا،
فنقسم أننا يوما سنَصْدقْ،
وسنطلق امرأة بأضلعنا،
ونستحيي الخرافة، ذات حزن، من لواعجنا،
خلاصة جرحنا الغافي،
ونعشقُ
ثم نعشقُ
ثم نعشقْ...

القادمون

من ثلج أعيننا سنلتهبُ
وعلى جليد دموعنا نثبُ
قل نحن ندري الرحلة ابتدأت
ونقدس الصمت الذي يَهَبُ

ونمد أيدينا لمن قدموا...
يتحدرون كأنهم شـــهبُ
هم أول الكلمات مفتتحاً
وعلى ضياء الغَربة اغتربوا
لا هم إلى وضح الضحى صمتوا
بل أدلجوا وصباحهم غضبُ
إلفان هم والصمت ما افترقا
لكنهم من صمتهم كتبوا
يتوزعون على المدى شعلا
وجراحهم بالصدق تنسكبُ
ولبعضهم بعض، يقاسمه بعض الأسى،
إن هدَّهُ التعبُ
من ألف صوبٍ غامض قدموا
ولألف صوبٍ واضح ذهبوا
يرخي الزمان لهم أعنته
أيامه لرحيلهم قتبُ
سطعوا على ليل المدى لغةً
مجنونة تنأى وتقتربُ
وسروا ببحر الناس أغنيةً
في لجهم تطفو وتحتجبُ
فهم الكلام إذا الزمان حكى
وهم المداد النبض والكتب
كشموخ هذي الأرض نرفعهم
ولأجلهم بالحرف نلَتهبُ.

١٩٨٣

بكـاءٌ غامـض

لمن سوف تنوي انتظارك هذا المساء؟!
مساء حديدٌ،
ومطرقة من كلامْ،
ومقهى ينسق فوضى التشرذم
أو يتعرى لعرس الحِذامْ،
وقافلة التائهين تطلُّ سراباً،
وتنسج للوهم تفاحة من رخامْ
وأنت على القيد
تحمل همّ السنين العجاف
تريهم
-إذا انكسر الحرف في حدقاتك-
أنك أعمى بهم
ثم تلقي بأيام حزنك نذرا لهذا الظلام.

* * *

لمن سوف تنوي انتظارَك هذا المساء؟!
كنت أذكر وجهك، وهو يجانبنا حائط الصمت،
كنت أذكره،
وأنا الآن لا أستبين ملامحه،
صار أبرد من لحظة الموت،
أبعد من لحظة الموت،
صار وجها تعودته
لا يقول جديدا
سوى أنه حجر في الفراغْ.

* * *

لمن سوف تنوي انتظارك هذا المساء؟!
هي؟!
في آخر العمر تأتي إليك،
وفي ثغرها وردة من ربيع جديد،
وفي قلبك الصلب
صلصلةٌ للسنين الحديد
هي الآن عندك،
لا شيء بين يديك وبينك إلاك
فاحمل لظاك إليها
وصوّر دمك
واتخذ في مداراتها موسمك.

* * *

لمن سوف تنوي انتظارك هذا المساء؟!
ليس إلاّك تنهض
من كل مقهى جلست عليه
تغادرهم
وتقابل بعضك في فلوات طريقك
تسأل عنك كلامك
هل قلت شيئا؟!
تجيب النوافذ: لا!
وهل كنت شيئا؟!
تجيب المقابر: لا!
وهل صرت شيئا؟!
تجيب الموائد: لا!
تمر عليك وأنت على حافة العمر
ترقب قوس انطفائك
والذاهبون إلى دهرهم
حملوا للخلود مواسمك البكر
وارتحلوا نحو آفاقهم
يرضعون كلامك
ثم يقولون ما قلت
يتفقون ويختلفون عليك،
تسير على حافة العمر،
ترفو فتات طريقك

من سحب الذاكرة
وتعود إلى طين أمك
تبذر فيه الشموس القديمة
ثم تمر على وتد كان يرسن دارك
تُقرئه وحشة الروح،
حين تطير على غصن موتك،
تخضرّ دهرا،
وتذبل دهرا،
وتمضي إلى كل شيء
سواك
وحين تدير مراياك
ترفض وجهك فيها
وتعلن
أنك لست الذي مر ذات مساء على حزنهم
فَتَتَكَبَّهُ وحده
ومضى
حاملا همهم
ناهضا ببلاهته بين أنقاضهم
يتلمسهم ويهيل عليهم وصاياه
يقرضهم ما تورد في العمر من قلبه
ويرتب آلامهم كي يروها...

* * *

تؤجل هذا المساء بكاءك،
تلقي عليك التحية،
توهم ذاتك بك،
تؤجل قهوة روحك،
تعلن لك،
وتعلن عنك،
وتعلن منك،
وتشطب صفحة عمرك،
ثم تعيد ترابك فيك،
تدون فيك محاذير عمرك
تكتب لك:
قد ترى شجرا ليس لك،
وترى حلما ليس لك،
وترى وطنا يدَّعيك ولا يعرفك،
وترى طفلة تتمثل فيك أبوتها
وتسمى بغيرك!!
سترى الأرض تفطر خصبا،
وتطعم أبناءها للكلاب
سترى أمماً
يحرثون على قوس صدرك وشم العذاب
سترى الماء،
والنار،
والطين،
والناس،
حتى إذا ما انتبذت قليلا،
تلاشوا
وضاعت ملامحهم كالسراب
ترى روحك المستريب،
وأنت تراقب ركب الفراشات،
يحملن قوس انحنائك للدهر.

تنهض في خدر
نحو وحدتك المَرعبة
تهيم بنبض،
تطارده فيَّ فتات جراحك،
تغرسه في جذاذات قلبك،
-أعمى- وتهذي بلا لغة!!
تسأل الناس عنك،
وتلصق فوق تبلدهم
وهم رؤياك!!
ترشقهم بالكلام الرمادي،
تدري بغفوتهم
عن تهجي الخناجر والدم
ترفض
هذا الوضوح/ الغموض
وهذا الشموخ/ الخنوع
وترفض
أن تتهجى الذي يتهجاك
تسجر سيرة روحك
في أبجدياتك القادمة
تسير وتحمل إرثك
من ضجر العمر،
تسأل:
كيف تدهلزت في ليل أقبية الذاكرة؟
ثم تعبر من جسد الأرض
أعرى من الذكريات الكسيرة،
تعبر أعمى،
ترى ما ترى:
عيونا على غسق
تستلذ بظلمتها،
ووجوها مضرّجة بالمحابر،
قوما يديرون أصفادهم بيديهم
ويأوون فيك
بغربتهم عنك
يدنون قلبك منك
لتبصر نبضك!
يقولون إنك وحدك
سيّد أحلامهم،

وجبلّتهم في سراديب أزمنة
لا تسيجها الكلمات
وأنك تبني حدودا لسطو النساء
فتجعل واحدة للكلام،
وواحدة لاكتمال الشقاء،
وثالثة لوميض السلالات،
حين يهدهدك الدهر،
فوق سرير البكاء.

* * *

ترى ما ترى...

وبين وجوه النساء
ووجه الزمان الكنود
تشاهد تفاحةً،
تتأرجح ما بين قضبان صدرك
تسأل:
عن أي ضلع سيوجّ ثم يقندل أجراسه فوق روحك؟
يملي عليك اكتمالك (...)
يكمل فيك اتساقك في الهذيان البهي؛
فتصبح سهما من النار
تدخل أزمنة لا تكون لغيرك؟!

وتشعل هاجسك الصعب
تطلق روحك
في أبجدياتك القادمة
تكون سواك
وتصبح أوضح من صرخة الشمس
في غضب الهاجرة..

في لا وقت لا أين

(الوقت: مفترق المساء مع النعاس
ولا مكان)
كالحزنِ أخرج في الضياع
مدججاً بالحزن،
لا مقهى يقاسمني مسائي
لا صديق يزفّ أغنيتي،
ويبكي فوق أحلامي معي!

* * *

أمشي ودائرة الصداع
أمشي ودائرة الضياع
ألوذ في كنف الصعاليك الصغار
فيذرعون الأرض بي،
في البدء ينطلقون من لا أين
في لا وقت يجتمعون
وحين يشدهم ضجر التواجد في الزمان
يخاصرون ضياعهم ونكاتهم
ويقهقهون.

* * *

في اللاوقت كان اللون يضرب للسواد
وبالسواد تمنطقت أحلامهم
هم يقبلون كأي منحدر
يمر على الأماكن، يستريح بهم
ويبكي عند أولهم
ويستبكي أواخرهم
فتحنو الأرض بالضجر الجديد
(والأرض منطلق الكلام من الفراغ).
في اللا أين يبتدئ الكلام
وكل حي يستحي من سرّه
ويحدث الأغراب عن ولد تناثر في النساء
ولم تدر شفتاه في ثغرٍ
ولم يلق امرأة.

* * *

كنا سواسية
وكان اللون أخضر
والنعاس بلا أظافر
في حضرتي امرأة
(يقال لها امرأة)
لكنني وحدي
أراوغ أحرفي
فالوقت للكلمات
والكلمات تستلقي على صدري
كأكداس الغبار...
في حضرتي امرأة
أأنفض فوقها تعبي
(لا وقت لامرأة بلا تعب تجيء).

* * *

الوقت مفترق المساء مع النعاس
ولا مكان

والأرض منطلق الكلام من الفراغ
ولا زمان
ألوي بزاوية عنان الليل
أمهر سترتي للريح
أنوي حجة نحو الضياع (من الضياع)
أسير في طرق وأغراب سواي
(أنا الغريب وهم أنا فيهم)
وأجلس فوق مقهى لا يحب ملامحي
وأعاكس امرأة بلا معنى
فتطلبني المجيء.

* * *

تحدثني قليلا عن كرامتها
(أغالط صوتها)
– هل تقرأين الشعر؟!
تسأل عن دنانيري وتنهض
يتبع بعضها بعضي،
وأرسم زورقاً في ضفتيها
تنحني...
ينقدّ عن أثوابها ضوءٌ
فأدخل حافناً دمها المشاع
ينفلق المساء فأنحني للتيه
لا مقهى يقاسمني مسائي
لا صديق ولا زمان
ولا مكان...
رتابةٌ تتصدّع الأيام منها
يذرعون الأرض بي،
في البدء ينطلقون من لا أين
في لا وقت يجتمعون
وحين يشدهم ضجر التواجد
في الزمان يخاصرون ضياعهم ونكاتهم
ويقهقهون
ويقهقهون
ويقهقهون...

● عمّان – ١٢/ ١٢/ ١٤٠٧هـ

إبراهيم...

يتشبثُ بالرفض ملءَ القصيدةِ
بالأرضِ مثلَ الترابِ
رأى الشمسَ طالعةً قال: هذا الغيابْ
رأى الأرضَ يانعةً قال: هذا المآبْ
أناخَ على جبلٍ
وتجلّى على نجمةٍ
وتلظّى قصائدَ منْ تعبٍ مُسْتَطابْ
تأبّدَ في الشّعرِ منذُ خَلَقْ
فأضاء الورقْ
بين نظرتهِ ودفاتره يلْتَظِيْ
وبين دميَ والقصائد يقرأُ ماءَ العتابْ
لهُ منْ يَدَيَّ مدادُ الهَوى
وله منْ دميْ ما يشاءُ الكتابْ.

* * *

يقرأُ في نبع (مَحْليّةَ) الماءَ
يكتب في الطرقات النّساءَ
وفيضَ القصيدة مَثلَ الحياةْ
يُشاغبنيْ حينَ يَرفضُ أحلامهُ
ويدورُ معيْ في دمارِ الجباهْ
وينحتُ منْ قربنا قمَرا
ثمّ ينصبُ منْ جرحنا كوكباً لا نراهْ.

* * *

ولديْ
وأبيْ
وصديقي إذا ضعتُ في فلوات الحياةْ.

* * *

آيةُ الحبِّ أنّ لنا صُفّةً منْ صعاليكِ هذا
الزمانْ
نقاسمهمْ وجعَ الكَلماتْ
ونركضُ بينَ ملامحَهم كلَّ آنْ
ولنا بينهمْ أصفياءُ إذا عشقوا آمنوا،
وإذا آمنوا اجتمعوا،
وإذا اجتمعوا أطْهَمُوا الأرضَ بالشمس والأقحوانْ.

* * *

كلنا عاشقُ الأرضِ والشمسِ والفكرةِ السُّنبلةْ
كلنا الأسئلةْ
كلنا بعضنا
بعضنا وجهُنا
وجهنا حرفنا
حرفنا أرضنا
أرضنا مذْهلَةْ
وقصائدُنا الآتيةُ المقبلةْ.

أما بعد

من ذكريات «المقيل» الأدبي

رسالة من عبدالرزاق الربيعي إلى عبدالعزيز المقالح

Ÿ å j ã ¬ÒÆÖţã¼ ğ ÌΛÀõæ ɗŋ

رسالة من عبدالرزاق الربيعي إلى عبدالعزيز المقالح

الشاعر العراقي عبدالرزاق الربيعي من شعراء الثمانينيات البارزين في العراق والوطــن العربي. وقد قضى زمناً في صنعاء حيث عمل مدرســاً للغة العربية، وكان حضــوره فاعلاً في الثقافة والأدب والصحافة؛ وترك الكثير من بصماته لدى أصدقائه وتلامذته. في هذه الرســالة الموجهة إلــى الدكتور عبدالعزيز المقالح يســتذكر جانباً من تلك الفترة التي يعدهــا من أخصب فترات حياته وشعره، وأكثرها حميمية ودفئاً.

الشاعر الكبير الدكتور عبد العزيز المقالح المحترم

تحية طيبة...

أكتب لك من مســقط حيث الجبــال التي يداعب صخورها الموج ويلهو عند أقدامها منذ آلاف الســنين، دون ملل أو كلل من تكرار العادة الأزلية واســتمراريتها، فلا هو يفنى، ولا هي تشيخ، وإن كان يرفع أحيانا قامته كلما حدثت فورة من فــورات الطبيعة، كما حصل أيام هبوب إعصــار «جونو» عام ٢٠٠٧ (دونت تفاصيل تلك الفورة فــي كتابي «مدن تئن وذكريــات تغرق» الصادر عن دار الانتشــار العربي ببيروت- ٢٠٠٨)؛ فإن أقصى مــا يبلغه من تطاول على قامــة تلك الجبال لن يتجاوز أقدامهــا (الجبال) إلا بســنتيمترات، وتظــل الأخيرة متباهيــة بما وهبها الله من رفعة تحدت بها حتى الذي حمل الأمانة ﴿إنك لن تخــرق الأرض ولن تبلغ الجبال طولا﴾.

أما بعد:

فقد كانت فرصة جميلــة أتاحتها لي أبو ظبي في مهرجانها الســينمائي الرابع أن ألتقي الدكتور همدان دماج، بعد حوالي خمسة عشر عاماً من الافتراق. ربما يعــود آخر لقاء لي بــه في صنعاء إلى ما قبل ســفره لإكمال دراسته العليا، حيث تفرقت بعد ذلك خطواتنا:

الدكتور عبدالعزيز المقالح متحدثاً إلى عبدالرزاق الربيعي

هو إلى لندن وأنا إلى مسقط، وصرت أتابع أنشطته من خلال ما ينشر في الصحافة والمجلات اليمنية وأحيانا العربية. وأنا أحتضنه تذكرت صديقنا الراحل الكبير زيد مطيع دماج، تجسد لي في صورة ولده، امتداده في الحياة وفي الإبداع. وتذكرت لقاءاتنا في مجلسكم بمركز الدراسات أو في منزله، مع نخبة خيرة من الأحبة، بعضهم من قضى نحبه، كالدكتور عبده علي الجسماني وعدنان أبو شادي والدكتور عبدالأمير الورد وكريم جثير ومحمد حسين هيثم، وبعضهم تفرق أيدي سبأ: سليمان العيسى ود. عبدالرضا علي ود. علي جعفر العلاق وفضل خلف جبر وعلي حداد، وبعضهم لا يزال يواصل تلك الجلسات واللقاءات: خالد الرويشان ومحمد عبدالسلام منصور ود. شاكر خصباك ود. حاتم الصكر ود. إبراهيم الجرادي وأسماء أخرى ستظل محفورة في ذاكرة الكتابة والروح. في ذلك المجلس التقينا نخبة كبيرة من المبدعين العرب والأكاديميين، ممن كانوا يجلون ضيوفاً على جامعة صنعاء أساتذة زائرين وضيوفاً على صنعاء: د. عبدالملك مرتاض ود. عناد غزوان ود. عز الدين إسماعيل ود. جودت فخر الدين وسيف الرحبي وشوقي عبدالأمير وشاكر نوري وشوكت الربيعي وفالح حسون الدراجي والباحثة لوسين ترمينيان... ونخبة رائعة من المبدعين. وبين حين وآخر ينقل لي صديقي الدكتور حاتم الصكر بعض تفاصيل مجلسكم وما فيه من نقاشات وأحاديث في الثقافة والفكر، بما يؤكد لي أن هذا المجلس كان وما يزال حلقة عمل ثقافية عربية، به تطبخ الكثير من الرؤى الإبداعية والنقدية والفكرية والأحلام، في ظرف تراجعت به الأحلام أي تراجع!

كنت أخرج من تلك الجلسات ممتلئاً بالكثير من الأفكار والملاحظات التي تتشكل من خلال المحاور التي تفتحها للنقاش. وكنت تضيء المكان بجديدك على مستوى الشعر والنقد. في هذا المجلس سمعنا نصوصاً جديدة ونقاشات مثمرة، وشاهدنا التجارب الأولى لمسرح «المقيل» الذي أسسه الفنان الراحل كريم جثير وقدم عدة أعمال من بينها مسرحية صلاح عبدالصبور «مسافر ليل» وقرأ جثير مسرحيتي «كأسك يا سقراط» قراءة مسرحية أعقبتها نقاشات طويلة مثمرة. وكان المسرحي عبد القادر صبري يشاطره هذا الاهتمام والسعي (لا أدري أين وصلت الآن تجارب مسرح المقيل! هل رحلت مع رحيل كريم جثير أم وجدت مسرحيين آخرين يواصلون المشروع؟). وكان الصديق مأمون الربيعي قبل أن يفتح حافظته ليسمعنا روائع الشعر العربي، يؤكد دائما لي أننا أبناء عمومة شتتها انهيار سد مأرب؛ ولكن انهيار العراق بعد حرب الخليج الثانية رأب الصدع وأعاد واحدا من قبيلة «الربيعي» إلى الجذور الأولى. فأنتشي وأجد في ذلك الكلام مواساة وتصديقا للمثل العربي الشائع: «رب ضارة نافعة».

فإن كانت المصائب تفرقنا، فإن مصائب أخرى تقع بعد قرون تجمعنا. ولم تكن تلك الجلسات ثقيلة الدم، فقد كانت تطعم بالفكاهات، ومن بينها أذكر أن شاباً قدم من قرية نائية من صنعاء ليقرأ محاولات كتبها، وهي محاولات بسيطة ولم تكن تخل من أخطاء نحوية، خاصة في عمل حروف الجر. وبعد انتهاء الشاعر الشاب من قراءته قلتَ له بصوتك الهامس وبحنو أب: «سمعنا منك محاولات جميلة؛ ولكن لا بد أن تراعي قواعد النحو، وبخاصة عمل حروف الجر». فرد الشاب: «كما تعلمون دكتور أننا في قرية نائية». فقلت له: «يا بني أعرف أن القرى النائية تفتقر لخدمات الماء والكهرباء؛ ولكنها بالتأكيد لا تفتقر إلى حروف الجر». فضج المجلس بالضحك.

وأذكر كذلك الطرح الذي جاء من الباحث في مجال الفلسفة مصطفى يوسف خليل، والفنان المسرحي عبد الله العمري، عندما ادعيا فيه ملكية اليمن لكوكب المريخ بالأدلة والبراهين، وتبعاً لذلك رفعا دعوة قضائية ضد وكالة الأبحاث الفضائية الأمريكية، لأنها لم تستأذن اليمن عند إجراء بحوثها حول هذا الكوكب. وأذكر أنني تلقيت الموضوع بكثير من الابتسام عندما أعلنا استعدادهما لبيع قطع من المريخ، وحددا السعر بدولار واحد لكل متر. وبعد شهور من وصولي إلى مسقط وصلتني رسالة من «مصطفى» و«عبد الله» قالا فيها: «لقد سمعنا آخر قصائدك التي أرسلتها للأستاذ الدكتور حاتم الصكر، وكانت بلسما على جروح الفراق الذي اخترتموه، وعليه فإننا أهل المريخ في الجزيرة العربية نهدي لكم مائتين وخمسين ألف متر على سطح وباطن كوكبنا الأحمر (المريخ) لكي تتذكروا دائما أن أوطان الأرض وأوطان السماء تفتح لكم. التوقيع: مالكا المريخ بالوراثة».

تذكرت كل ذلك وتمنيت أن تتكرر تلك الأيام الجميلة. ولم يفت همدان دماج أن يهديني نسخة من أحدث عدد من «غيمان» التي نقلت لي صورة رائعة عن الحياة الثقافية اليمنية والعربية على حد سواء.

سعدت لوصول نسخة من مجموعتي الأخيرة «قميص مترع بالغيوم» الصادرة عن مركز الحضارة في القاهرة، وأخرى من كتابي «خيمة فوق جبل شمس» الذي صدر عن مؤسسة الدوسري في البحرين. وكنت قد بعثتهما مع الصديق وليد جحزر، زميلي في جريدة «الشبيبة»، الذي نقل لي سلامكم وحرصكم على إرسال جديدكم؛ لكنه كان في عجلة من أمره فلم يتمكن من لقائكم مرة أخرى، حيث عاد لمسقط حاملا معه عطر صنعاء التي ستظل محفورة في ذاكرة الشعر والمحبة والجمال.

حالياً أشتغل على مجموعة شعرية جديدة، وأعد للطبع مجموعة مسرحيات كتبتها في الآونة الأخيرة، وكنت قد نشرت أحدثها «العالم ليس مجرد أزرار»، في مجلة «نزوى» قبل عددين وأنتظر صدور كتابي «١٤ ساعة في مطار بغداد» الذي دوّنت به انطباعاتي عن رحلة قصيرة قمت بها لبغداد بعد ١٦ عاماً على البعاد، إلى جانب مشاريع أخرى تنتظر فسحة من الوقت لإنجازها.

سلامي لكل الأحبة..
مع تقديري واعتزازي..

عبدالرزاق الربيعي

● مسقط ٢٥/١٠/ ٢٠١٠

ترجمات

- رسالة ماركيز
- مختارات للشاعر الهندي ك. ستشداننن
- من شعر افريقيا

ÂÆõøÀąĞÆ ò ş

ازدحمت مواقع الإنترنت، المهتمة بالأدب، بنص شعري منسوب إلى الروائي العالمي جابرييل جارسيا ماركيز، هو عبارة عن خطاب محبة للبشرية، كتبه -كما قيل- من فراش مرضه.
النص هو عبارة عن رسالة وجهها ماركيز إلى أصدقائه، فانتشرت بسرعة بين أيدي القراء ومحبي الروائي العالمي الكبير.

«لو شاء الله
أن يهبني شيئاً من حياة أخرى،
فإنني سوف أستثمره بكل قواي.
ربما لن أقول كل ما أفكر به
لكنني حتماً سأفكر في كل ما سأقوله.
سأمنح الأشياء قيمتها،
لا لما تمثله، بل لما تعنيه.
سأنام قليلاً، وأحلم كثيراً،
مدركاً أن كل دقيقة نغلق
فيها أعيننا تعني خسارة
ستين ثانية من النور.
سوف أسير فيما يتوقف الآخرون،
وسأصحو فيما الكل نيام.
لو شاء ربي أن يهبني حياة أخرى،
فسأرتدي ملابس بسيطة
وأستلقي على الأرض
ليس فقط عاري الجسد
وإنما عاري الروح أيضاً.
سأبرهن للناس كم يخطئون
عندما يعتقدون أنهم لن يكونوا عشاقاً متى
شاخوا،
دون أن يدروا أنهم يشيخون إذا توقفوا عن
العشق.
سوف أعطي للطفل الأجنحة،
لكنني سأدعه يتعلّم التحليق وحده.
والكهول سأعلّمهم أن الموت
لا يأتي مع الشيخوخة، بل بفعل النسيان.
لقد تعلمت منكم الكثير أيها البشر...
تعلمت أن الجميع يريد العيش في قمة الجبل
غير مدركين أن سرّ السعادة تكمن في تسلقه.
تعلّمت أن المولود الجديد
حين يشد على أصبع أبيه للمرّة الأولى
فذلك يعني أنه أمسك بها إلى الأبد.
تعلّمت أن الإنسان يحق له
أن ينظر إلى الآخر من فوق
فقط حين يجب أن يساعده على الوقوف.
تعلمت منكم أشياء كثيرة!
لكن، قلة منها ستفيدني،
لأنها عندما ستوضب في حقيبتي
أكون أودع الحياة.

ماركيز بريشة الفنان الخاندرو بونيلا

قل دائماً ما تشعر به
وافعل ما تفكّر فيه.
لو كنت أعرف أنها المرة الأخيرة
التي أراكِ فيها نائمة لكنت ضممتك بشدة بين ذراعيّ
ولتضرعت إلى الله أن يجعلني
حارساً لروحك.
لو كنت أعرف أنها الدقائق الأخيرة التي أراك فيها،
لقلت: «أحبك»، ولتجاهلت، بخجل،
أنك تعرفين ذلك.
هناك دوماً يوم الغد،
والحياة تمنحنا الفرصة لنفعل الأفضل،
لكن لو أنني مخطئ، وهذا هو يومي الأخير،
أحب أن أقول كم أحبك،
وأنني لن أنساك أبداً،
لأن الغد ليس مضموناً
لا للشاب ولا للمسن.
ربما تكون في هذا اليوم
المرة الأخيرة التي ترى فيها أولئك الذين تحبهم.
فلا تنتظر أكثر،
تصرف اليوم، لأن الغد قد لا يأتي
ولا بد أن تندم على اليوم الذي لم تجد فيه الوقت
من أجل ابتسامة، أو عناق، أو قبلة،
أو أنك كنت مشغولاً كي ترسل لهم أمنية أخيرة.
حافظ بقربك على من تحب،
اهمس في آذانهم أنك بحاجة إليهم،
أحببهم، واعتنِ بهم، وخذ ما يكفي من الوقت
لتقول لهم عبارات مثل:
أفهمك! سامحني! من فضلك! شكراً!...
وكل كلمات الحب التي تعرفها.
لن يتذكرك أحد بما تضمر من أفكار،
فاطلب من الربّ القوة والحكمة للتعبير عنها.
وبرهن لأصدقائك ولأحبائك كم هم مهمون لديك.

* J ÆÄqäÆ Î Q è . ö ÐÆÄTäÀ3Ä Î Ÿö ğäøÄQ Ư

ترجمة: شهاب غانم**

الصندوق

عندما ولدتُ
وضعني والداي في صندوق مغلق
وألقوا بي في البحر.
وأخذتني الأمواج إلى هذه الجزيرة.
لقد كبر الصندوق معي
وأنا أحمله كرجل
يمشي في تابوته.
هذا الجزء من العالم
ليس فيه أشجار ولا أنهار.
لقد تكرم والداي بصنع ثقب
في غطاء الصندوق كي أتنفّس
ومن خلاله أحياناً ألمح السماء
وأحياناً أسمع شخصاً يغني
وأحياناً يتسرب عطرَ وردٍ
تتفتح في مكان ما.
عندئذ أحلم أنه ذات يوم
سوفَ تحبو نجمةٌ من خلال الثقب
وتحررني من الصندوق
وتحملني بعيداً عن هذه الجزيرة إلى العالم
المشمس في الخارج،
وأنني عندئذ سأمدد أوصالي
وأمشي كالرِّجال
وأتكلم كالرجال.

* من كتاب «كيف انتحر مايكوفسكي وخمسون قصيدة أخرى».
** شاعر ومترجم يمني مقيم في دولة الإمارات العربية المتحدة.

الدهليز

إنني أمشي في هذا الدهليز
منذ وقت طويل
دون أن أصل إلى غرفتي أبداً.
هذا الدهليز هو خط الاستواء
الذي يدور المرء حوله إلى ما لا نهاية
وهو الصحراء الكبرى الحارقة
التي لا يستطيع المرء أن يعبرها سيراً على الأقدام
وهو القطب الشمالي المتجمد الذي يستعصي على السباحة.
أعرف أن لي غرفة في مكان ما
وصديقاً حقيقياً لم أشاهده أبدا
وقصيدة حقيقية لم أكتبها أبدا
في انتظاري هناك.
أسأل المارّين:
«إلى أين يؤدي هذا الدهليز؟».
إنهم لا يعرفون؛
هم أيضاً يبحثون عن غرفهم،
ولكنهم لا يمتلكون المفاتيح
لفتح غرفهم
حتى لو وجدوها.

من قال؟

من قال إن الانتظار
هو محطة قطار
في شمالٍ ملبار؟
وأن فجراً في بزة عسكرية
سيصل هناك في تابوت؟

من قال إن الذاكرة
نافذة عطرة
تطل على حقول ذرة ناضجة،
وأن أجسادنا تزداد برودة
كلما خَفَتَ النور هناك؟

من قال إن الأشجار
لم تعد تطيع لغة الريح؟

من قال إن الأصائل
ستكون الآن ثقيلة
مثل رأس السكران،
وأن الأماسي ستكون بقلوب مريضة
مثل أغنيات عاشق مهموسة؟

من قال إنّا نجري حفاة
على حديد محمرّ من السخونة
وقبضاتنا ممتلئة بأمطار الطفولة،
وأننا في نهاية المطاف
سوف نسلم مفاتيحنا لنفس المطر؟

من قال إن الرجال بعد أن يموتوا
يصغرون في العمر
وعندئذ يدخلون في زمن آخر،
وأن كل الطيور التي تلاشت عند الشروق
سوف تعود عندما ينتهي العالم؟

من قال إننا سوف نفهم كل شيء
دون أن يقول أحد شيئاً
ومع ذلك لن نشارك أحداً
في أي شيء؟

ستشداننن شاعر هندي كبير، وناقد ومترجم، ولد عام ١٩٤٦م، وحصل على الماجستير في الأدب الإنكليزي من جامعة «كيرالا» والدكتوراه في ما بعد البنيوية من جامعة «كاليكوت».

عمل أستاذاً جامعياً لأكثر من ٢٥ عاماً ثم انضم إلى «ساهتيا أكاديمي» (الأكاديمية الأدبية) أهم مؤسسة أدبية في الهند، وعمل فيها رئيساً تنفيذياً ومحرراً لمجلتها المهمة (الأدب الهندي) حتى عام ٢٠٠٦م. وهو الآن مستشار لعدد من المؤسسات الثقافية.

له ٢٢ مجموعة شعرية، و١٦ مجموعة من الشعر المترجم من مختلف اللغات، و٢٠ كتاباً نقدياً وعدد من المسرحيات والكتب الأخرى.

حصل على العديد من الجوائز الأدبية، وترجم شعره إلى ١٦ لغة هندية وأجنبية.

شارك في عدد كبير من المؤتمرات الشعرية والأدبية في مختلف البلدان بما في ذلك بعض البلدان العربية.

من شعر أفريقيا

ترجمة: هالة القاضي*

ЧηĻÅÆη Ž ŘΚΛЏǿ (Č)

مكسيم ندبيكا**

رأيت فيما يرى النائم
جزيرة ترتفع في محيط الأمل
رأيت سفينة نوح
تحفظ عليها من بقي حياً بعد طول صراع
ورأيتني أجنح بالسفينة وأتجه نحو تلك الجزيرة.

* * *

الجزيرة صافية هادئة
فيها البشر بشر فعلا
فيها يُعَامل الأسود والأبيض والأحمر دون أدنى تفرقة
كما تتزاوج وتختلط ألوان الشفق
ولا يوجد فيها مالك ولا محروم.

* * *

جزيرة واسعة المدى
فيها تعلو أصوات البشر بالغناء
ولا يشعلون الحروب
وفيها تتعالى الضحكات رنانة بدلاً من أصوات النحيب.

* * *

جزيرة تختفي فيها لغة القيود
فلا نسمع فيها صوت السلاسل
بل نسمع حفيف الأشجار.
جزيرة لا نسمع فيها لغط الحديث
ولا جدال فيها حول معاني الحرية والعبودية
فيها يكون الإنسان هو الحاكم بأمره
ولا يشكّل فيها الزمن عبئاً
لأنه مجرد شيء جميل يتسلل من بين أصابعنا.

* * *

لقد غرقت في محيط الأمل
في تلك الجزيرة الصافية
مثل النظرة البريئة لطفل وليد
كم تمنيت الحياة في هذه الجزيرة!

** مترجمة من مصر.
* شاعر من الكونغو.

Б ãzōÅę (č)

فرانسوا سنجات*

قالوا لي:
لستَ سوى عبد أسود
تسعى وتكدس من أجل سعادتنا!
وقد عملتُ من أجلهم
وسخروا مني.

* * *

قالوا لي:
لستَ سوى طفل غرير
فلترقص من أجلنا!
فرقصتُ من أجلهم
وسخروا مني.

* * *

قالوا لي:
لست سوى إنسان همجي لا دين له
فلتبتعد عن الأوثان
ولتبتعد عن السحرة
ولتذهب إلى الكنيسة!
وذهبتُ إلى الكنيسة
وسخروا مني.

* * *

قالوا لي:
أنت لا تصلح لشيء
فلتذهب لتموت من أجلنا
فوق ثلوج أوروبا!
وأغرقتُ بدمائي الأرض من أجلهم
فلعنوني وسخروا مني.

* * *

وأخيراً نفد صبري
وكسرتُ قيود الجبن والاستسلام
ووضعت يدي في أيدي غير من المنبوذين
فصعقوا
وأخفوا غضبهم وهلعهم قائلين:
لستَ سوى خائن يجب قتله
وسنقتلك!
وبالرغم من ذلك عشت
لأنني أملك آلاف الأرواح!

* شاعر من الكاميرون.

الحلاج: بل أشهداها أحياناً

الأول: مجذوب أنت؟!
الحلاج: دوماً نحو النور.
الأول: هل أنت ولي؟!
الحلاج: لا، بل مولى
ووليي ووليك يشهد.
الحارس: لم لا تصرخ؟!
الحلاج: هل يصرخ يا ولدي جسد ميت؟!
الحارس: اصرخ.. اجعلني أسكت عن ضربك!
الحلاج: ستمل وتسكت يا ولدي.
الحارس: اصرخ.. لن أسكت حتى تصرخ!
الحلاج: عفواً يا ولدي! صوتي لا يسفعني.
الحارس: قلت اصرخ.. أنت تعذبني بهدوئك!
الحلاج: فليغفر لي الله عذابك
أيخفف عنك صراخي؟! قل لي
ماذا تبغي أن أصرخ... فأقول...؟
الحارس: استحلفني بالله، بأولادي، بتراب أبي...
انظر لي، انظر لي نظرة خوف تتبع سوطي وهو
يحلِّق، وثم يرف ويتهاوى
اسأل لي الله بقاء، أو سعة في الرزق، رقياً في الجاه
اصنع شيئاً يوقفني، أرجوك.. اجعلني أتوقف
فأنا قد أنهـكت
(وهو يلهث)
أنهكت.. أنهكت... أنهكت
ربي.. ما هذا الإعياء؟!
يا شيخ!
قل لي من أنت؟!

صلاح عبدالصبور

متابعات

- قراءة في قصيدة «في حضرة البهاليل» لأحمد قاسم دماج
- نحو المؤتمر العام لاتحاد الكتَّاب العرب
- إصدارات
- شاشـــة

¬ÒÆöÀTGöägÀÂRg Ž¼gÆÆÔę Ž gŏäÀę ƷÀnåłèÀęÆ þ j

صباح مالك الارياني*

من الصعب أن يكتب المــرأ عمن يجلهم ويكون موضوعيــاً في كتابتــه. هكذا وجدت نفســي وأنا أحــاول الكتابــة عن الأب الأســتاذ أحمد قاســم دماج...

الصنو الآخر لوالدي،
البطل في الظل،
الشاعر في الظل،
الإنسان في الظل،
بوداعته وتواضعه وعظمته...

حقيقــة كان يجب أن أقولها لأتفادى أي قصور قد أكون وقعت فيــه في دعوتي لقراءة الأب أحمد قاسم دماج وتقديمه إلى جيل كبير من الجيل الذي لا يعرفه، فكيف أحدث عنك يا أبي؟!

وأنــت تمد اليدا وتداوي التفــاف العروق على مقلة الدهر

ونوح الشرار على ما تشارف من مدن ضائعة... وبقايا أمم

ها هو أنت.. حلما ناصبا صدره للرماح
وشما يتشظى حين لا نار تلحمه.. أو مسد!
هاهو أنت.. عبقــا لغبار الألق في حوافر خيل المدى!

كيف أعبر نهرك وأنا المتماهية في عوالمك التي ترفع البشر إلى مصاف الألوهية!

هاهــو أنت.. وأنت تخاطبهــم وتخاطب عالمك الــذي بنيته بين إخفاق الخيبات ومســاحات الأمل الذي كما عبرت عنه في إحدى مقولاتك:

«**خذ بيد الفرخ يصبح نسرا**».

* باحثة من اليمن، مقيمة في السويد.

* * *

يبدأ البوحُ من نقطة الضوء
يذهب في زُرْقة من تراتيل عصر تهاويتَ فيه
يتأمّـل كيف تكُون الصلاة انبثـاقَ البهاليل من لُجَّة الصمت بوحاً
ومن نفق الإنحـدار المعبأ بالليل أفقاً من الألق اللازوردي
ينشر فيكَ السماوات
يعطي المدى رونقاً... لا كما يبزغ الفجر
لكن كما تتدافع في المهرجان القصائد نشوى
ويرقـص من وَلَـهٍ موكبُ الذاهبين إلى سـدرة الانتهاء.

فاتحة

يبدأ الشـاعر والأديب أحمد قاسـم دماج بها مطلـع قصيدته «فـي حضرة البهاليـل» ** . غمر صوفـي وتوق لعالم فاضـل ينبثق من لجة الصمت بوحاً، ومن أنفاق الانحدار ألقاً لازورديا ينساب رونقه نحو فجر جديد، لضوئه السـمة الطبيعية للحياة، لكن المسـتحيل هو تدفق القصائد بنشـوتها. هذا العالم الذي يتوق إليه الشـاعر متصاعد بإيقاعاته في عالم تتقاسمه سطوة الحق والمستحي:

يبدأ الضوءُ من شاطئ البوح
من رهبة الموت تعبرنا خلسة
أو تداهم في وضح الصمت أحلامنا.

هكـذا يبدأ الإدراك والمعرفة من الوضوح، ومن إدراك حقيقة الحياة، من فهم الموت وانغماسـه في لحظة الحلم.

وفي لحظة الحلم تنسـاب التداعيات بقديمها وجديدها، قد يـرى البعض في هذه الفكرة لحظة تشاؤمية؛ لكن الفهم الصحيح لها غير ذلك تماما.

الشـاعر يدرك عالم البهاليـل، ومقارب لهذا العالم. هو الملكة الشعرية، فالبهلول أو الصوفي في حضرته الخلوية صعـود نحو عالم أعلى، عالم هو عالم الوجود، وعالم الموت بجانبه، المدرك كحقيقة أخـرى للحياة. هذه أيضا هي حالة الشـاعر ذاته حـين تحضره حالـة التماهي في ملكـوت الإبداع الشعري:

في الكوارث لا فرق
بين اجتياح العواصف، سيّان أيامنا،
أو نشوب الحرائق في سندس الزنبق المتفصِّد
من جبهات الحنين
ومن أوجه الركب يمعن نحو البهاء.
وسيّان حين تداهمنا رهبة الموت
أن نتناجى كسرب العصافير
نبكي كالبوم في جنبات المساء.

هنا يفيـق البهلول من انغماسـه في تصاعده الروحي ويعود لشرح الواقع الذي صنع فكرة نقيضي الوجـود الحياة والموت، ليبحث في الأسـباب، في الوجه الآخر للفكرة الفلسفية. هناك تجسد واقعي في تفاعلات الطبيعة نفسها: الكوارث أو العواصف ونشوب الحرائق... هذه معيقات الوجود، التي تحد مـن لحظات التأمل أو مبنيات الرخاء للمجتمعات. هي في الواقع كذلك، لكن الشـاعر يعود بها أيضا إلـى المعني الفلسـفي للفناء، فكل هـذه الكوارث والعواصـف والحرائق تأتي مـن «جبهات الحنين» ومن «أوجه الركب يمعن نحو البهاء».

لكنه يعود لشـرح الحالة الإنسـانية للبهلول أو الشـاعر في لحظته المباشـرة، لحظة الخوف من الموت والدمـار، وكيفية انكفاء النفـس على ذاتها أو على المجموعة «كسـرب العصافيـر» أو «كالبوم في جنبات المسـاء»، لحظة الخيبات بعد الكوارث البحـث عـن الأمان مع السـرب ونظـر البوم في الظلام للبحث عن مخرج للنجاة!

التراتيل مزهوة عند بدئك في قبضة
الموت رفضاً
وعند حضورك حين تغيب المسافة في اللحد
إنك في سرحات التراتيل معنى التوحد
باللانهاية
زهو القصائد عاشقة
والمغاني مجنحة
والدفوف انهمار الصبابة في مُهَج المدنفين
يصلُون خلفك
هل في زوايا الجوامع غير المحبين؟
هل عند محرابك الأخضر المتماوج بالشهقات
سوى رقة الوجد
أو خفقات التوسل
تجيد الصعود مع الريح نحو السماوات؟
إن التهجُّد يرقى بنا نحو وجه الألوهة
إن التراتيل تحملنا مثلما يحمل الطلُّ
وقعَ الضيا في الصباحْ.

قد يكون للإنسـان لحظـة للانكفاء والخوف؛ لكـن إيقاع الوجـود يحمل تراتيـل جديدة للأمل، ومـن الموت تخلـق الحياة ورفض الفنـاء والتوحد باللانهايـة، اللحظـة الخالصة لـلإدراك، حينها يسـتوي الفناء والوجود، ويصبح الموت ذاته رفضا

** القصيدة ظهرت في ديوان العدد الخامس من مجلة «غيمان» الفصلية مع مجموعة قصائد أخرى للشاعر.

للموت، تصاعدا ذاتيا نحو عوالم أخرى لا يسودها غير الحب والوجد وفناء المحب بتوسلاته لمحبوبه، حينها يتوحد العالم الأعلى بعالم الشاعر الفردي، وتصبح كلماته وتهجداته تراتيل تحمله نحو وضوح الحقيقة والمعرفة الكاملة.

هل نبذتنا المنابر من ضجر...
أم نبذنا الوقوف على عتبات الزمان المدنس
بالزيف والدجل
والانحناء...؟!
لنا كل هذا الشقا يستبيح الثواني...
ولي كل ما يترك الفقد
والوحشة المنتقاة
لي العشق يعصمني من مقاربة الانحناء
يضمد بالذكريات انهيار المعاني
يوزع في المتبقي من العمر زهو النخيل
جموح الرياح...
نفاذ الينابيع، طُهْر الإقامة في خاطر البرق
نأخذ فيك العزاء على ومضة منه...
أكسب حزني وألقاك في غمرات اليقين
لم أكن أوقد النار في حضرات المجاذيب... لا،
لم تطب لي المراثي
ولا بهجة الانتخاب.

وهكذا يعود بنا الشاعر إلى الأنا الدنيوية، بتساؤلات توحي بوجع البحث عن لحظة للسلام والسكينة، عن عالم خال من الزيف، عالم تستقيم فيه المثل، ويصبح المجاذيب ليس هم البهاليل الذين تتصاعد تراتيلهم نحو عالم يقرب التأله، بل أصبح المجاذيب ضمن العالم المرفوض الذي يدنس الطهر.

كنت أقبض «زرياب» حيث أردت
وأمنع دمعاً
فأبصر وجهك يهتف بي
أنْ تسامَ بزرياب يشدُ
وأنت تحب الغناء
وأنت أنا...
دَعْ لزرياب بوح الندى في الصباح
وعلّمْهُ همس الجداول
علّمه أسرار بوح القياثر في سطوة الصمت
كُنْه الأهازيج تطعن وجه الظلام
وتحظى بثغر البنفسج
خُذْ بيد الفرخ يصبح نسراً
ودَعْ بعد ذلك حزنك يذهب مثل السراب
ودمعك مثل السحاب.

شدو زرياب يوضح الحقيقة التي يريد الشاعر توصيلها.

إنه لم يخضع لزيف، ولم يحن الجبين، لم يخف الصمت، ولم يوهنه الحزن، بل ظل هناك الفسحة الممتدة من أمل تسعه هذه الحياة في توالد مستمر. «خذ بيد الفرخ يصبح نسرا». وهل هناك تعبير عن الأمل الجديد أقوى من هذا التعبير!

ففي الروضة البكر تتلو العصافير أسفارها
ثم تتقن معنى النشيد
ونبدأ في هذيان الطفولة من وَلَهٍ
حين توقد نار المجاذيب
نبدأ رقص الهيام
وتأخذنا اللوعة المصطفاة إلى حيث
تكمن فحوى الحبيب
وحيث يتم التوحد بالفجر
بالضوء
بالبحر
بالعشق
بركب الأحبة يتلون أَوْرادهم
كالجداول في غبش النشوة البكر
لا شيء أجمل من نشوة الرقص
في حلقات الهروب من الدرن المستدير
على عنق العصر.

إصرار عنيد على غرس أمل جديد متفرع من فراخ النسور وزغب العصافير التي ستحقق المستحيل وتتقن معنى النشيد.

وفي الطفولة المعنى الجديد للحياة وتوحد الحياة بفجر جديد يكتسي كل حلة بشروقها وعمقها وسلامها، وترتل الحياة أناشيدها التي تمحو كل ما يعكر صفو الأيام.

لا شيء أرفع من أن تموت لنحيا
ونحيا لكي لا نخاف العناد.
فهل ضاق صدرك بالهذيان الممل؟
وهل ضقت ذرعاً بذكراك ترزح في الشريان
الثواني وفي الوقت
دفق الدم المستباح؟
لنا موعد آخر نتأسى به
لنا في الرياض الفساح
وفي حضرة الله والموت كل السراحْ!

وفي ختام القصيدة يعود الشاعر ثانية إلى خلق الصورة المترابطة بين الفردي والعام، بين الوجود والفناء، بل بين العلو الإلهي ونسيج الإنسان بطموحه الدؤوب للوصول إلى رخاء علو المراتب التي تصنعها فسحات الأمل وقوة العزيمة.

لا شيء يحد من قدرة الإنسان على أن يبلغ عنان السماوات مهما ضاق به الحال.

ā ÀĬḦöä ā ÀĮĢȮöä åÀĮƠ ŗ ȳÀĮĬḦöä ÀƆ]úţäƶ Ս

إبراهيم الجرادي*

حـدد اتحـاد الكتـاب العـرب فـي سـورية موعـداً لمؤتمـره العـام، الـذي يفتـرض (أضـع خطّـيْ توكيد تحـت كلمة «يفتـرض») أن تنشـأ عنه بعـض المتغيـرات التي سـتؤدي، كما يفتـرض أيضاً، إلى تحسـن فـي أدائـه، الهدف الـذي سـيكون هذه المـرة، على ما يبـدو، مدعاة لحـوارات علنيـة و«ضروريـة»، تسـتهدف هـذا الموقـع الثقافـي والإبداعـي الهام، الـذي يجب (وأضـع خطي توكيـد أيضاً، تحـت كلمة «يجب») أن يكـون في وضع أفضل مما هـو عليه الآن، من حـال لا ترضي الكثيرين، على مـا يظهر ذلك من مواقفَ وأقوال أصحاب الشأن ومن حولهم إلا قلة قليلة قـادرة دائماً، كما يرى بعضنا، على تسـويغ الخطل، بافتراض قائم على أن القادم أسـوأ منه!! الأمـر الذي يسـتوجب طرح الأفـكار والتصورات التي تقود -ربما!- إلى حال تعيد الإعتبار للاتحاد ولدوره الريادي المفترض، وخصوصاً أن فترة انعقاد المؤتمـر حددت بيوم واحـد، الوقت الذي لا يحقق للمؤتمريـن، إذا شـاؤوا، أمراً هاماً، هو مناقشـة الأسـباب التي أدت إلى أن يكون الاتحاد على هذه الحال. فالأمور تجـري عادة هكذا دون العودة إلى أصحاب المصلحـة في تغييرها، بأعـذار مرتبطة أحياناً بالوقت وأحياناً أخرى بالمكان، وثالث الأمور تحايل يأخذ أشـكالاً متعددة حتى لا توضع الأمور الأساسية على بسـاط البحث، لعلّ في طرحها ما يفعّل وجود الاتحاد و«يحـرره»، ولو بالحد الأدنى، من التقاليد التي طبعته، في الفترة الأخيرة تحديداً، بميسـمها من صفات طارئة وشكليات ومسلكيات مؤسـفة، وشـخصنةً فائضة، تشـير بوضوح إلى تغليب الشـخصي علـى العام، وبالتالـي القطري على القومي، والنفعي على الفكري (وسنشـير إلى ذلك في أوانـه)، وفرز المبدعين -فـي ظل غايات معروفة- إلى موالـين وغير موالين، بل إلى موالين ومعادين، في إطار تصنيفات ذات طابع غير ثقافي

* شاعر وكاتب من سوريا.

لا تخـدم، في حقيقـة أمرها، غيـر أولئك الذين يتمترسـون فيها ويتخندقون فيها لتظل السـاحة لهـم ولأمثالهـم، وخصوصاً أولئك الذين يسـعون لتحقيق غايات غير ثقافية بوسـائل ثقافية، الأمور التـي (قد) تحوِّل اتحاد الكتّاب العرب في سـورية إلى كيان شـكلي يبدو ملحقاً بمنجزات السـوريين على الصعيد العربي، في الشـعر والسرد تحديداً، وفي أغلب أشكال التعبير الأخرى. وما من داع، كما أرى، لتعداد ما قدمه السوريون للثقافة العربيَّة في السـنوات الأخيرة، ولا داعيَ أيضـاً لأن أركز على ذلك؛ لأننـي أرى أن تكامل الثقافـة العربية يتأتى مـن تلاقي الأطراف، ولأنني عربـيٌّ أصلاً وروحاً، وسـوريٌّ جغرافية وموئلاً، وخارج «القطريات» في الحالتين. لقد رسـخ السـوريون (خـارج الاتحاد وبعيداً عنه للأسـف) تقاليد ونشـاطات، ملتقيات ومهرجانـات، صارت مؤشـراً إلى عافيـة ثقافية تتجـاوز الحدود الجغرافية، لتصبـح إطاراً عربياً، وعالمياً بشـكل من الأشـكال، وهي من مهام اتحاد الكتاب العرب مثل سواه. الأمر الذي يشير بوضوح إلـى «هز» اتحـاد الكتاب لعله يصحـو من غفوته الطويلة ووهنه الفكري وكسـله «القطري» وانكفائه على مـا لا يرضي أحداً غير بعـض القيِّمين على منجزاته الهشة والمضطربة، والقائمة في جانب من جوانبها على رفع شأن النوايا، وهي غالباً «وطنية» (وأضع أيضاً كلمة وطنية بين مزدوجين) وإنشاء لا يقول شيئاً غير ادعاء «الالتزام» الذي يتكئ، غالباً، على قوة هذه الصفة لتسـويغ ضعفه، وما وراء هذا الضعف من دوافع وأسـباب، أوصلت هذا أو ذاك إلـى ما لا يصل إليه، قطعاً، عبـر الطريق القويم، مـن أصحاب المقدرات المتواضعة للغاية، والحضور الثقافـي الأكثر تواضعـاً، إن لم نقل أكثر من ذلك، فـي رأي لا نريـد منه إلاَّ أن يسـاهم، ولو بالقليل القليـل، فـي إدراك معنى أن تكـون الثقافة رائداً والمبدع صورة لهذه الريادة.

وإذا كان هنـاك (كما يشـير إلـى ذلك بعض المواقـع الاتحاديـة وممثلوها الذيـن يدافعون عن ضعفهم بقـوة واتهـام غيرهم) مـن يتحامل على الاتحاد بتصيّد العثرات و«الهفوات» و«السـقطات» لأنه لا يريد أن يرى سواها، كما يقولون، فإن الأكثر تأكيداً أن الاتحاد أصبح هامشـياً قليـل التأثير، يصـدر مطبوعات أكثرها لا يعني شـيئاً، ودوريات هي من أضعـف الدوريات إذا قورنـت بـ«ثقافات» البحرينية، و«نزوى» العمانيـة، و«دبي» الإماراتية، و«غيمان» اليمنية، وغيرها، وغيرها، وأنه يسـتكين في العمل إلى آلية قديمة ومفاهيم سلفية (بالمفهوم السـلبي لهذه الكلمة)، ينغلق على المتوارث الكسول الذي لا يسـتجيب لـروح المتغيـرات ولا يفتح باباً لآفاق حرة في الشـكل والمضمـون، ولا يقيم ندوة أو مؤتمـراً يبحث فـي الجديد والحديـث، تماماً مثلما لا يتبنى الحديث والجديد، ببرهان ابتعاد أو إبعاد من لهم «الحق» في تطوير الحراك الإبداعي في سـورية بما يتناسـب مع أطروحات أهلها. ولا أريد أن أؤكد على رغبة شيوخ الاتحاد منذ المرحلة السـابقة في «تسـوير» مواقع الاتحاد بـ«مهابات» إبداعيـة مقرونة بـ«شـيخوخة مبكـرة»، والدليل أن الكثير من الانتسـابات الجديدة تشـير إلى أن أصحابهـا متقاعدون أو في سـن التقاعد أو ممن يقتربـون من ذلـك، أو ممـن أدوا أدواراً هامة في مواقعهـم وخدموا خدمات جليلة في هذا السـلك أو ذاك، وأرادوا «الاسـتراحة» -بل عدم الاستكانة للخمول!- في موقع الإبداع هذه المرة! أو من خلال السـعي لتبوؤ مواقع متقدمـة فيه، لرفعه في إطار خبراتهم الكبيرة إلى سوية تجاربهم!!

نعم. إذا كان هناك من يشـير (وهذا من حقه) إلى ما اسـتطاع الاتحاد تحقيقه، فإن علينا أيضاً أن نشير إلى ما لم يسـتطع الاتحاد تحقيقه (وهو بمقدوره). وسنعترف منذ البداية بألاَّ أحد يستطيع أن ينفي عن الاتحاد صفته الأساسية؛ غير أن هذه الصفة تتراجع لتصير شـكلية، فائضة، مستكينة، عند الشـروع في تحديد مكامـن الخلل، في هذه المسلكية وفي تلك الممارسة، وكلتاهما لا تقل أهمية عن الأهداف ذاتها، وعن أشكال تحقيقها، وأساليب ومرجعيـات تنفيذهـا، وطبيعة مهامهـا، والوضع الزمني الذي تقوم فيه، والممارسـة التي تتمثل في الواقع، في تحقيق أساسـيات وجودها، من خلال الهيئات وطريقة هذه الهيئات في العمل، وقبل ذلك أسـاليب وصول عناصر هذه الهيئات إلى مواقعها، الأمر الذي يتطلـب الحديث في الانتخابات، وآلية الانتخابات، وفـي التحالفات والتوازنات التي تقف خلف هذه التكوينات، وتسـتدعي فـي الوقت ذاته النظر فيها، كإشكاليات تؤدي، في نهاية الأمر، إلى تحديد هيكلية الاتحاد ومسلكيته.

مرضٌ يسرطن العافية

تشـير آلية الانتخابات الحالية، وما ينتج عنها من هيكليـة، وما يترتب على ذلك من مسـلكيات، إلى كثير من الإشكالات التي تلحق أضراراً بالعملية الإبداعية ذاتها، من خلال التحالفات والتصنيفات والتوازنات القائمة، التي ورثت وكرَّسـت سلوكيات لا تخـدم إلاَّ الصفات الطارئة على الإبداع، ومنها: الانتفاع والشـخصنة. فغالباً ما يتسـلل عبر هذه

الآلية إلى مواقع متقدمة في الاتحاد، مَن هم أقل سوية ثقافية وإدارية من أولئك الذين يمكن أن تفرزهم انتخابات شفافة قائمة على الاختيار الحرِّ للأفضل. وإذا كانت عملية الاستئناس، وهي فكرة صائبة ومفيدة، قد خففت عبئاً باهظاً على فئة من الأدباء يمثلون القوة الضاربة عدةً وعدداً، في إطارها التنظيمي، فإن الخط العام مازال يحتفظ بهيمنة المواقف غير الأدبية، وخصوصاً تحالفات أطراف لا حضور لبعضها أدبياً أو إبداعياً؛ هذا إذا كان لها حضورٌ فعلي آخر، يحقق لهذا التحالف مصداقية سياسية. وإذا كانت التحالفات ضرورة سياسية، فإنها على الصعيد الثقافي قد تشكل خللاً بنيوياً، وتقويماً غير عادلٍ، إذا كان ذلك على حساب المستقلين الذين يشكلون غالبية واضحة في الاتحاد وخارجه. ومن جهة أخرى، قد تشير إلى خلل ثقافي؛ إذ ينتج عنها فرض أسماء ليس لها من الصفات الإبداعية ما يؤهلها ويعطيها الحق في احتلال ما ليس لها، إذا احتكمنا إلى القيم الثقافية والإبداعية (ولا داعي لذكر الأسماء؛ منعاً لتجريح الناس أمواتاً وأحياء وشبه أحياء). ومن المنصف ألا تكون هذه الصيغ ولا تكوِّن (بتشديد الواو) حالات تحرم المستقلين حقاً مشروعاً لهم من حيث أنهم يشكلون العدد الأكبر من الأعضاء، ويمنحون الاتحاد -إذ قدِّرت مواقعهم- حصانة من أن يكون مغلقاً على جزع سياسي أو ثقافي، يصبُّ في نهاية الأمر، في خانة الذين يروِّجون لتصنيفات تضمن لهم إبعاد الآخرين، بتوصيفهم في خانات غير ثقافية ذات أبعاد تصفوية، غائية لغايات غير صحيحة وغير مشروعة، مثلما تضمن لبعضهم حشداً من الأصوات، يجعله يتصرف وكأن هذه الأصوات جاءت بسبب من موقعه الإبداعي ونضاله الفكري، وإعجابٍ الحشود بما قدمه وابتكره ورسخه في الحياة الثقافية، فيسرف في الشخصنة، ويحول الاتحاد وهيئاته إلى توابع لرغباته المشروعة وغير المشروعة.

لقد كنت أظن أن المتغيرات في سورية قد جردت هذه الأوهام من مصداقيتها، سواء ما يتعلق بمن يسميهم الآخرون أدباء النظام، أو بمن يسميهم هؤلاء بأدباء المعارضة. وكنت أظن، أيضاً، أن الزمن قد تجاوز آلية الاحتكام إلى الفرز غير الثقافي، وإلى آلية الانتخاب غير الشفافة، التي جاءت، أحياناً، بمجهولين هامشيين إلى هياكل الاتحاد الأولى، الحالة التي تفرض على بعضنا السكوت عن العثرات (وهي أكبر من ذلك)، عثرات القيمين على الاتحاد.

إنني ببساطة أدعو إلى الاحتكام إلى العرف والقوانين، مثلما أدعو إلى تحرير الاتحاد من شخصنة فائضة وباهتة، تقود، فيما تقود، إلى مراوحة، إن لم نقل أكثر، نتيجة ما تمثله النزعة الفردية -وخصوصاً إذا كان حاملها من بقايا القديم- من إساءة للإبداع؛ مثلما أدعو إلى فهم المتغيرات في سورية، المتغيرات التي تتعارض مع أولئك الذين ينامون في أعشاش أوهامهم كالحملان!!

من الناحية المطلبية:

● يجب إعادة الاعتبار لمفهوم التقاعد، بصيغة تحفظ للكاتب كرامته الأدبية باحتفاظه بهويته وصفته. فليس من الخير أن تضع الكاتب في مفاضلة خاسرة، بين أن يكون عضواً أو أن يتقاعد مقابل مبلغ من المال، حتى ليبدو أن الاتحاد يستغل حاجة أعضائه، ويضطرهم للمفاضلة بينه وبين هذا المبلغ البسيط، فيفضِّلون المبلغ عليه!

إنها صيغة مؤسفة، و«اختراع» يسيء إلى الأديب وإلى الاتحاد معاً.

● يجب الكف عن اختراع وسائل لتصغير الأدباء، كأن يكون الكاتب -ويفترض أن يكون جيداً- عضواً مرشحاً لسنتين، ينتقل بعدها من هذه الصفة إلى عضوية قد يكون غيرها قد اكتسبها بصفات أخرى!

ولا أدري إذا كان من فائدة أن أذكر بـ«اليتيمات» من خوالد الشعر العربي، التي خلَّد أصحابها مفردة دون شقيقٍ أو شقيقة! أو أن أذكر بأن كين كيسي لم يكتب عملياً إلاَّ «طيران فوق عش الوقواق» واكتفى بذلك مردوداً وخلوداً، وأن أفضل الشعراء الرمزيين -وربما الرومانسيين- هو الشاعر موريس قبق، الذي لم يكتب غير «الحب واللاهوت»، وأن سمير تنير لم يكتب إلا مجموعة قصصية واحدة (وحل في جبين الشمس)... إلخ. فالكاتب قد يشير إلى نفسه بعمل واحد، وهناك من لا يشير إلى شيء بعشرات الأعمال.

● تعزيز واقع الاتحاد (المركز والفروع) مالياً، بالعمل جدياً لتكون للاتحاد استثمارات ذات طابع خاص: سياحي ثقافي، كاستثمار مطعم، في دمشق القديمة، أو في سواها، يكون مكاناً مناسباً للقاء أعضاء الاتحاد وضيوفهم (وغيرهم) كموقع سياحي ثقافي لائق، يحقق مردوداً مالياً يساعد الاتحاد والفروع على تحقيق مهامها المطلبية والثقافية.

● إيجاد صيغة ذات أسس وأعراف لتحديد المشاركين في الندوات والأسفار الخارجية، منعاً لالتباس مرتبط بالشخصنة التي تسعى دائماً لما

هو خارج ذلك!

من الناحية الأخلاقية:

● إيقاف زحف الألقاب العلمية وغير العلمية المزيفة، والمساهمة في الحد من انتشار هذه الظاهرة المؤسفة التي إن دلت على شيء، إنما تدل على سقوط صارخ للقيم الأخلاقية والأدبية، والاستخفاف بجهود الآخرين، إذ تتساوى هذه الجهود عند حامليها الحقيقيين، مع جحود حاملين الأدعياء، كمرضى استحواذ على ما ليس لهم، وعلى الاتحاد ألا يساهم فحسب، بل أن يقف بقوة ضد هذه المهزلة المضحكة المبكية. وعلى الاتحاد، كمرجعية أخلاقية وقانونية في هذا الحالة، ألا يقبل في صفوفه لصوص الألقاب، وتحديداً لقب «الدكتور»، الذي كان لوقت قريب في منزلة محترمة ومقدرة قبل أن يلوثه مرض الاستحواذ على الصفات، التي تهاون فيها الاتحاد، حتى بات موضة في صفوفه؛ فليس من المنطق لديه، وفيه العشرات من العارفين، أن يحمل من لم يحصل على الإعدادية لقب «دكتور» ويوقع به كتبه الصادرة عن الاتحاد، يطبع لهم الاتحاد بألقابهم المزيفة، ويعينهم بالألقاب ذاتها رؤساء فروعهم، ويوفدهم... إلخ.

إنني في حقيقة الأمر، لست من المدافعين عن الألقاب، علمية كانت أم غير علمية، إلا بمقدار ما يشير فيه هذا الزحف إلى خفّة في الاستحواذ على ما ليس للأدعياء، والاستخفافً، كامل الاستخفاف، بقيم العلم والثقافة، في موقع أفترض أن يكون قبل غيره موقعاً للدفاع عن الكرامة البشرية وأخلاقيات الثقافة والإبداع.

وأخيراً لا آخراً:

نعم، إن من حق الثقافة العربية في سورية على ممثليها أن يكون اتحاد كتابهم طليعة رائدة، وأن يكون مكتبه التنفيذي، ومجلسه، وفروعه أيضاً، صورة لما يمكن أن يكون عليه السلوك الأفضل، (ولا نقول الأكمل؛ لأن الكمال لله وحده)، وأن يكون رئيس الاتحاد شخصية محترمة سلوكاً وإبداعاً وإدارة، إن لم يكن عليها إجماع، أو شبه إجماع، فعلى الأقل لا يكون ضدها إجماع أو شبه إجماع. ومن حق الثقافة العربية في سورية أن يكون اتحادها موقعاً قومياً طليعياً رائداً، ومحوراً لحراك ونشاط إبداعي أوسع من موقعه الجغرافي؛ لأن الثقافة العربية كذلك تتجاوز القطرية الضيقة التي حولت نشاط الاتحاد إلى مظاهر روتينية تشكّل عبئاً على الضفة الحقيقية للفاعلية الإبداعية العربية. وفي حق الإبداع العربي في سورية على الاتحاد أن يسعى في الجدة والحداثة وشؤون الجديد الرافض لواقع عربي يحتاج إلى غير الاتباع والتناسخ والتكرار والشكلية والروتينية والماضوية الصفات التي طبعت هذا الموقع الكبير بصفاتها. ومن حق الإبداع على الهيكلية السياسية التي تدير، بشكل أو بآخر، شؤون الاتحاد، أن تساعده على أن يكون أهلاً لتمثيل الثقافة العربية في سورية العربية.

استدراكات تشبه الهوامش:

حين قرأت مسودة هذا الرأي على أحد الأصدقاء، وهو أستاذ جامعي وعضو في الاتحاد، عاب عليّ أن أنتقد الآخرين بما أنا فيه، حين لم أذكر أن رئيس الاتحاد السابق حصل على لقب الدكتوراه من مؤسسة غامضة، ليست مؤهلة لتوزيع الألقاب، لم تمنحه لسواه قبلاً ولا بعداً، وعن كتاب كان قد صدر قبل ذلك بعشرين عاماً.

اكتفى أحد الطامحين لموقع في الاتحاد، عند ذكر اسم أحد الشباب المتميزين الذين لهم موقف من الاتحاد، بالقول: إنه مشبوه أمنياً؛ مع العلم أن هذا الشاب يشرف على ملحق في إحدى الجرائد الرسمية الثلاث، وهو محرر رئيسي فيها.

وصف رئيس الاتحاد الحالي، في كتيب ضمن سلسلة لا تضيف شيئاً ملحقة بالموقف الأدبي، علي الجندي، الشاعر الراحل بـ«ظريف دمشق»، و«يعسوب الشعراء» في قول يحيل أحياناً إلى الراحل أحمد الجندي!

ولا أدري، لمَ لم يحتفوا بعلي الجندي بطباعة كتبه وتحويل مردودها إلى زوجته وابنته، بدلاً من هذا الكم من الإنشاء الخاطئ الذي يمكن أن يقال عن أي شاعر في الكون.

لقد قال لي الدكتور الذي ذكرت، وقلت إنه أستاذ جامعي وعضو في الاتحاد:

«وعلى الأدباء أنفسهم أن يكفوا عن أن يكونوا غير ما يرتضي الأدب الحق لصاحبه، أن يكونوا (خرندعية) وهي كلمة تستخدم في الجزيرة لتشير للميوعة، والرخاوة، وعدم الجهر بالقول الحق، والسكوت على الخطل، واستشراء حس اللامبالاة والحيادية وإدارة الظهر (للطعيّ) وهي كلمة تستخدم، أيضاً، لتشير إلى «جسارة» في الاستحواذ والقول تصل لحدود التفلت الذي لا يتسنى إلا للقليلين هنا وهناك».

ğäøäÆ òÜ

يقرؤها: حاتم الصكر

تجربة القصيدة المتعينة

كنت في المناسبات الثقافية التي ألتقي فيها الشاعرة ميسون الإرياني وأطلع على نصوصها الشعرية أعلق بالقول إن التعين النصي مفقود فيها لصالح التجريد الصوري واللغوي. ويبدو أن ملاحظتي تلك، المتصلة بالغنائية والتهويم والاسترسال، أصبحت طرفة، لتكرارها كلما التقيت نصّاً لها، وتساءلتُ هي: أما وجدت فيها تعينات ما؟ حتى أصدرت ميسون ديوانها قبل الأخير «سأثقب بالعاشقين السماء»، ودخلت مرحلة الكتابة بالنثر، وبخيال مرسل لا تكلف فيه ولا تجريد غنائي. فقلت في استعراضي لعمل الأدباء الشباب في عملهم المشترك «سماوات» إن ميسون تحاول تجربة القصيدة المتعينة، وكنت أشير لديوانها «مدد» المنشور ضمن ذلك الإصدار، والذي فازت عنه بجائزة رئيس الجمهورية في مجال الشعر لعام ٢٠٠٩، كما أصدرته مؤخرا في طبعة منفصلة بشيء من التنقيحات والإضافات. هنا يجد القارئ مناخاً مختلفاً عن كتاباتها الشعرية المبكرة. ويتأكد ذلك خاصة في قصائدها القصيرة المكثفة لغة وإيقاعاً وصوراً، والتي ضمها ديوانها، حيث تحيل في العنوان الذي خالفتها في اختياره إلى ركح صوفي واستعادة لأجواء زهدية لا تلتزم بها في نصوص الديوان، فكانت القصائد جديرة بعنوان أكثر دلالة وارتباطا بحداثة نصوصها، فضلاً عن أن المفردة (مدد) فقدت شعريتها لكثرة استخدامها؛ هذا باعتبار العنوان مصافحة أولى بين القارئ والقصائد، وعتبة نصية مهمة وليست حلية أو اسماً اعتباطياً لمولود بلا هوية. كما أن التصوف والزهد ليسا مرجعين للقصائد؛ فالشاعرة تنطلق في قصائدها لفضاء شعري متنوع الدلالات والاهتمامات ومتعدد المراجع. ومن أبرزها ما قرأته باللغة الإنجليزية التي درستها متخصصة في الجامعة وأفادت من أجواء أدبها وشعرها خاصة. تقول قصيدتها «مشهد» ذات الأبيات الأربعة أيضاً:

البحر
مستوحش
كريح مكتئبة
عند حائط قلبي العجوز.

وللقراءة أن تشتق الدلالات من وصف القلب والريح وتوزيع الأبيات في كلمات متناثرة قصداً. وفي قصائد أخرى تتضح معالجة الموضوع برؤى حداثية تعمل على تغييبه لصالح تعين صوره وإيحاءاته، فتشتق منها القراءة مشاهد ومرائي متنوعة، كأن تقول في قصيدة «كف ٩» ذات الأبيات الأربعة أيضا:

العالم يئن
كإسكافي عجوز
بكف واحدة

يلمّع أحلامنا اليابسة.

وفي قصيدة «حزن» تقول بكثافة وبلاغة معا:

الجيد أننا لا نشبه الحزن
لكننا أيضا
لا نشبه السعادة.

لقد كانت الغنائية الصارخة والاندفاع الموسيقي الملازم لها يسلب قصائد ميسون تلك المطابقات النوعية والإيقاعات المنخلقة من التوازي والتعارض اللذين يعكسان تعارضات العالم وإحساس الإنسان به وتعبيره عنه شعريا.

وأحسب أن ديوان «مدد» أدخل ميسون الإرياني كاسم آخر في الكتابة الشعرية النسوية العربية ذات المحصول الطيب بمقياس النوع والكم، وقبل ذلك بالاحتكام إلى الوعي النوعي بوضع المرأة من جهة، وبدور الشعر في تمثيل ذلك الوعي وإظهاره فنيا. وفي نصوص «مدد» كثير من الشواهد على ذلك الوعي وترجمته عبر العلاقة بالآخر رجلا متعدد الصفات والمواقف والأفعال.

● **(ميسون الإرياني: «مدد» – شعر، الأمانة العامة لجوائز رئيس الجمهورية للشباب، صنعاء، ٢٠١٠).**

قصائد قصيرة كالزخارف الخطّية

ذراع الفكرة في ذراعي. أقبّلها وتقبّلني.
أشمّها وتشمّني.
عجبا!
صيّادا وصيدًا نمشي ونختالُ
على السطر...

تلك قصيدة من ديوان «منمنمات» للشاعر العراقي رعد فاضل، دون عنوان، كسواها، تلخص كثيرا من مزايا القصيدة القصيرة جدا. ووصفها بالمنمنمات مستعار من العمارة الإسلامية و الأرابيسك، واقتراح جديد يتقدم به هذا الشاعر الثمانيني ليضيف وصفا لتلك القصائد القصار التي شاعت في العقود الأخيرة، بجانب وصفها بقصائد الومضة، أو الجمل الشعرية، أو القصائد البرقية والفلاشات، أو الهايكوهات العربية؛ باعتبارها تتكئ في بنيتها على التكثيف والتمركز في جماليات تبدو سهلة لقارئ متعجل؛ لكنها تنطوي على مهارة ودقة في تمثيل الأشياء ببلاغة ودون ترهل، وكأنها تجافي الملحمية التي صبغت بطولها قصائد الشعر الموروث واسترسال الشعراء في تقليب الأفكار وتمددها، وكأنها من جهة أخرى تتواءم وتتلاءم مع إيقاع الذات التي تميل للاختزال والاختصار في عصور الحداثة الأخيرة، ممثلة بالبرق والهاتف والمخترعات الأخرى التي تحث على الاختصار الذي وجد تجسيده مؤخرا في رسائل الهواتف النقالة القصيرة والبريد الإلكتروني. ولكن انتظامها الكتابي وتوزيعها طباعيا من بعد يشاكل طبيعة المنمنمة التي يضعها المزوقون المسلمون في العمائر، فتبدو منفصلة بعضها عن بعض؛ لكنها تشكل بنية جمالية موحدة الأثر. هكذا جاءت «منمنمات» الديوان مستقلة كجمل شعرية؛ لكنها متصلة كأبنية تتكامل لتخلق أثرها في القراءة.

«منمنمات» رعد فاضل تستمد من الهايكو كثيراً من تقاليدها كتمجيد الطبيعة ورصد حالاتها وتصويرها كلوحات تتحدث عن نفسها بنفسها:

الريح هي الأخرى
تحار ما بين الطرق
دائما ألمحها
تتلفت من حولها
في كل مفترق.

ما الصحراء إلا كتابٌ
الرملُ أوراقه
والريحُ كاتبُه
والقارئُ السراب.

ولعل الإيقاع الواضح في «المنمنمات» محاولة من الشاعر لإبراز جماليات إضافية للقصائد؛ فهي مقفاة أحيانا، وموقّعة قريبا من الوزن أحيانا أخرى، ويغلب عليها التوازن أو التوازي الإيقاعي الذي يُبرز انضباطها التركيبي وتَناظر أبياتها وتقابلها معنويا وموسيقياً، ما ينفي عنها المجانية اللفظية أو التداعي الوجداني السطحي والعاطفي السهل.

وإذا كانت «المنمنمات» تأخذ أصولها من التراث العربي أيضاً، كالتوقيعات والأقاصيص والإشراقات الصوفية والحِكم؛ فإن الشاعر يقترض من المسرح طبيعته الحوارية؛ ليجعل الفكرة في النص القصير تتمخض عن تساؤل أو استفهام مقصود:

تحلمين بي؟
– أنا حلمٌ

لا يزال ينام وحيداً.

أو يجعل الفكرة تتحدث عن نفسها أو تحضر كنص فوق النص الذي يريد احتواءها:

أحيانا تأتيني راكبة حصان النثر عباراتي،
فيما حصان الشعر يحمحم
وحده بين السطور.

لـ«المنمنمات» جمالياتها التي يتقصاها النقد وتُظهرها القراءة، كالاحتفاء بعلامات الترقيم التي أُهملت في عملية سبك العبارة الشعرية، فعادت لها الوظيفة المعنوية والفنية في هذه الكتابة؛ لتنعش الشكل الشعري، وتخرجه من رتابته؛ رغم خشيتنا عليها من الوقوع في النمطية والتكرار واجترار تجارب شائعة كالشذرات الشعرية والومضات التي عرف بها أدونيس.

(رعد فاضل: «منمنمات» –شعر، المديرية العامة للتربية، نينوى – العراق، ٢٠٠٩).

عودة رمزية للسندباد في نصوص الحداثة

لقد غدا السندباد -كرمز شعري- مفردة مستهلكة فنيا وموضوعيا، حتى بتحريك دلالته وإخراجه عن سياق الليالي العربية، أو متن حكاياته السبع الراصدة لرحلاته ومغامراته التي يختلط فيها الأسطوري بالواقعي. فماذا يطمح الشاعر محمد عيد إبراهيم حين وضع السندباد عنوانا لديوانه الأخير متبوعاً بوصف الكافر؟

«(في حلمه بحر) ليس أزرق.. (ألوانه) لم تجف بعد»، هل هي لوحة؟ أم هذيان صوري تثيره المشاهدة والخزين البصري؟ لكن «سندباد» محمد عيد مهزوم ومأزوم، «يهرول من هول سمكة»، ولا يكون حفيداً وفياً لمغامرات جده الذي يتغلب على الحوت وشيخ البحر والعملاق والرخ والثعبان والرياح ونذر الموت التي يتجاوزها حتى لو جاءت بصورة امرأة تموت بعد زواجه منها، ويتعين دفنه معها حسب أعراف مدينتها.

وهكذا يتوب السندباد البحري عن ركوب البحر، ويعترف للسندباد البري أنه قاوم بعد رحلته الأخيرة هوى نفسه الأمّارة بالأسفار واستقر.

نساء محمد عيد يستجبن لمزاج ذلك النوع من شخصيات «السندباد» التي انتقاها: سندباد شعري يستعيد

حتى ما لم يحدث في مخيلة سوريالية شعرية تعززها لغة توازي شطط تلك المخيلة وفوضاها؛ فالمرأة مركّبة من نساء عدة، كأنما لتستجيب لشبق شعري يؤطر اللغة والصور وإيقاعات النصوص. وذلك مجسد في خماسيات ورباعيات لم تعهدها قصيدة النثر المنفلتة من النظام القهري للتوزيع السطري، والمندفعة في فضاءات صورية حرة لا يحدّها سطر أو بيت.

الذاكرة تُراكم المشاهد المستعادَة في شكل سيناريو حر لم تمسه يد، لتربطه بطريقة المونتاج الصوري التقليدي في قصائد الحداثة. المونتاج الوحيد هنا يتم في الذاكرة قبل الصياغة. يعوّل محمد عيد على الذاكرة أساساً؛ لكنه لا ينصاع لتداعياتها، بل يعبث بتسلسلها وزمنيتها ومكانها ودلالاتها. هو الذي يرتبها لتصبح شعراً:

الشعر أن تتذكر
حتى لا تتبدد
حقيبة حفظنا
فنستيقظ من الغفوة
راجمين الغيب بالحجر.

لهذه الذكرى هيئة ظاهراتية يربّيها البصر، الذي يعيد تشكيل الأشياء لا على أساس وجودها المستقل، ولكن على أساس ما تراه العين بتوجيه من الشعور والإدراك والإحساس والمشاعر التي يسقطها الفرد عليها.

فما رأيناه لن يعود كما كان
وما كان
لن يعود كما رأيناه.

ففي مصهر النص يتشكل من جديد. هكذا يمكننا معاينة الكسَر الإيروتيكية في القصائد؛ فهي ترد غير مشَذّبة، كما عاينتها تجربة الخطيئة الأولى، التي تختلط لدى محمد عيد بالوعي الأول والتفاحة الشيطانية التي لا يسجد لملاك بعدها،و صلته بالأساطير واللغة أيضاً. لغة تعوزها الروابط النحوية التقليدية، فتأتي التراكيب مبتورة، كما في حلم أو تمتمة خوف؛ لكنها تتماهى بعمل الذاكرة الطليقة، فترد تراكيب لا يمكن تفسيرها منقطعة عن سياق النص، كالقول: «سُكّر الجفنين مالح» و«عجل وقح فوق بطن قيثارة». يعزز تلك السوريالية الاستمداد من مقروءات الشاعر وتأثراته كصورة الحياة الجالسة على ركبتيه، والإوزة المتزوجة بشاعر، وسواها من

تناصات ذكية تهب من موقد النصوص والتداعيات تمتزج فيها السخرية الدامعة والذكريات والجرأة التي تُحسب للشاعر في توظيف المسكوت عنه في الكتابة الشعرية السائدة، ليس الجنس إلا واحدا من ثيماتها المساندة.

● (**محمد عيد إبراهيم: «سندباد كافر» – شعر، دار الغاوون للنشر، بيروت، ٢٠٠٩**).

ملاك القلعة وأرض الألم والغفران

للشاعر العُماني المقيم في السويد زاهر الغافري تجربة شعرية لافتة، بكونه من الأسماء التي تلقفها القارئ العربي وتعرف على شعرها في مراحل مختلفة، ولم يؤثر في معرفتها بعدها الجغرافي وإقامتها المتباعدة البعيدة هنا وهناك.

في ديوانه المعنون «كلما ظهر ملاك في القلعة» تشف لغة القصائد المقتصدة والمترفعة عن الترهل والإطناب، حتى يتبادل معها القارئ أدوار التعرف والكشف، وتعود وكأنها لغته، بيسرها وطبيعتها المتبسطة، فكل شيء هنا يشير إلى الشاعر ويقدم له هذه الهيئة المستوحدة:

من مدينة إلى أخرى
عبر بقاع العالم أخوض
في أنهار خالية
من الصداقات
أستعين بالخوف
بالتعاويذ، بسحر الأيام الخوالي
وأعرف بأن السهم لن يكف عن
الانطلاق في أية لحظة.

حالة الخسران والتمزق تهيمن على الديوان، وتصطبغ القصائد بتلك النكهة التشردية التي عبّرت عن مزاج شعري مميز قد يشاركه فيه سواه من شعراء جيله، الذين ظللتهم سماوات غريبة، وعبروا فضاءات مدن متباعدة، حاملين عناءهم الشعري حيث حلوا؛ شعراء من جيل السبعينيات والثمانينيات تكاملت شاعريتهم ونضجت تجاربهم وهم متنقلين، لكن زاهر الغفاري يتميز بمحافظته على بناء قصيدة متنامية دون ادعاء أو تنفخ لغوي أو تعقيد تركيبي مفتعل. كل شيء هنا يجري بيسر رغم امتلاء القصيدة.

لكنها أيضا

أرض الألم بعد غياب طويل
هناك –إذن– سأنام
هذه المرة
وحيدا بما يكفي.

تتحول الجغرافية الأرضية في شعر الغافري إلى مناسبة لمواجهة الألم والشتات، بإعلاء مفرداتها وتفاصيلها. هي ليست أرضا تجوس خلالها خطاه، بل أعماق تتقبله ويرفضها؛ لأن للشعر وجهته البعيدة التي لا تحدها هذه الأراضي ولا الجغرافيات. وهذا ما أدركه الغافري عبر عدة دواوين يبدأ نشرها بالعام ١٩٨٤. وحاول التمثيل لما يراه بشعرية شفيفة تنهل من ثقافة واضحة؛ لكنها تغيبها بين طيات النصوص، كي لا يبدو سوى الشعر متصدرا المشهد، بلغته وإيقاعه وصوره.

حين يقابل زاهر الغفاري الشاعر العراقي سركون بولص، في مالمو السويدية، لا يرى منه إلا ما تشكله له تلك الذاكرة التي تماهت أسطوريا مع رحلة جلجامش بحثا عن عشبة الخلود ونصيحة صاحبة الحانة له، وبلغة لا تخطئ القراءة استمدادها من الملحمة تراكيبها وتسلسلها السردي.

هو الذي جاب الآفاق
ورافق الطوفان حتى فاض
من عينيه.
لكن سيدوري وحدها! من يعرف
بأن الشاعر
متعب
هذا
اليوم؟!

وسيدوري المعاصرة في قصيدة الغافري خرساء؛ لكنها رغم ذلك تردد حكمة سيدوري الملحمة:

إن الحياة التي تبغي لن تجدها.

وفي القصيدة التي تليها مباشرة نلتقي بكِسرة أخرى من جلجامش حين خرج بمكافأة جده وحصل على عشبة الحياة، التي ستنهشها الأفعى بينما هو يغفو تعبا بعد عودته من الأعماق (حيرة جلجامش أمام الزهرة في فم الأفعى).

ولا أحسب أن عرضا سريعا للديوان يفيه حقه، ويفلح في تعريف القارئ بخطط القصائد ولغتها ونموها العضوي ببساطة آسرة وتكثيف وبلاغة.

● (**زاهر الغافري: «كلما ظهر ملاك في القلعة» – شعر، الانتشار العربي، بيروت، ٢٠٠٨**).

شاشـــة

!ÀTQGÆÖ g ǨKÆÊ¢Àŋøş

جمال جبران*

(١)

أرى الكتابـةَ نوعاً من الحب. أو هي الحبُ كله، لو شئتُ تطرفاً في القول.

ويكون هـذا الحُب موثّقاً عندمـا يكون مكتوباً فيشهده العالم. يذهبُ الكلام الشفاهي، مهما كانت قيمتـه ومتانته، في الهواء. يطير بعيداً ويتلاشـى. لا يدخل كرّاسـة أو جريدة أو كتابـاً، ولا نعود إليه حين حاجة. أن يقول الواحد منا لحبيبته: «أحُبك»، غير أن يكتبها في رسـالة. الأولى تروح في الهوَاء، فيمـا الثانية تبقى فـي الورقة وتعـود الفتاة إليها حين وقوعهـا في الوحدة الثقيلـة والوقت الطويل الذي لا يود رحيـلاً أو حركة، حين يأتي الليل بكلِ ثقلـه وقتامته، فلا تجد الفتاة غير المكتوب أنيسـاً وصحبة.

والعتـابُ كذلك، كما الحـب، مكتوباً على ورقة وتكون في جيب الحبيبةِ غير أن يكون كلاما. المكتوب يبقى ويكون دليلاً دائماً على أن سوء فهم قد حصل ولا يود صاحبـاه تكراره. يبقى لوقت حاجة ويمكن العودة إليه. يكتب الفتى معتذراً: «لقد أسـأت، ولن أن أعـود لفعلها مـرة أخرى». وتكتـب الفتاة رداً: «قبلـت اعتـذارك، لكن لا تعد إليهـا ثانية». يبقى المكتوب دليـلاً وأداة إدانة لأحد الطرفين، موجوداً كإشارة تحذير، فلا يكون تكراره ممكنا.

وفـي الحالتين، عتاباً كان الأمـر أم حباً، تبقى الكتابة وثيقـة لا تقع تحت طائلـة عوامل التعرية والنسيان، ودليلاً على أن كتابة قد كانت وكان فيها ما يدل على قولٍ في وقته المفترض، صائباً كان هذا القول أم خاطئاً تعتريه الهنات من كل جانب. تبقى الكتابة دليلاً على أن حباً كان، أو أن خيانة وقعت.

(٢)

يكتب شاعر يمني شاب بيتاً بديعاً في قصيدة: «أنا أحبـك، وأعرف أنك تخونـين». هو يقول هنا بلسـان عاشق مسـحوقَ وذابل، لكنه منتشٍ بحالته

* كاتب من اليمن.

آنّا كارنينا

ويطير بحبه المستحيل والمطعون. أنا أعرف أنك تخونين، لكني لن أتوقف عن فعل ما أبذله لك منَ حب وانتظار أهبل، وأنا سعيد بهذا. لا ندم هنَا ولا تأنيب ضمير أو فرضية تراجع. تخونين وأحبك، وسأستمر حتماً في هذا كقرد تورط بعشقٍ التعلَق الدائم بجذع شجرة سيهوي من عليها يوماً.

يشبه هذا حكاية عاشق «مانويلا»، السمراء الفاتنة في رواية البرازيلي الراحل جورج أمادو وتحمل اسمها. هي «مانويلا» التي تزوجها وهو يعرف مهنتها الأولى، لكنها قالت إنها لن تعود، وصدّقها. في الحانة يخبره أحدهم، بعد عراك، أن يذهب لرؤية ما تفعله «مانويلا» من وراء ظهره، محرزاً نقطة لصالحه. ينكسر الرجل وهو ينظر لما غاب عنه. كانت نزوة، ونعرف أنها كذلك، متأكدين أن هذه الحلوة نفسها لا تعرف لماذا فعلت ما فعلت.

تتكرر الحكاية في فيلم «خيانة» (بترجمة مقترحة من عندي). تتورط «ديانا لين» في عشق شاب فرنسي بهي الطلعة في أحد شوارع نيويورك. السيدة سعيدة في حياتها، ولديها زوج أنيق وغني هو «ريتشارد جير» وأسرة حلوة. لكنها تذهب في تورطها إلى النهاية، منفلتة ولا يحدها عقل. من قال إن لهذا الشيء عقلاً؟! عندما يعرف الزوج النائم في غيابه يقرر ألا يذهب في اتخاذ قرارات قد يندم عليها. لكنه يقتل الرجل. هنالك لحظات لا يمكن تأطيرها بمنطق أو خط سير محدد. في الطريق يعرف أنها كانت بلا عقل عندما ذهبت في تورطها، كانت ممسوسة ولا ترى جيداً إشارات الطريق. وليكون الصمت بينهما، بلا كلمة واحدة تقول في ما حدث. تحتاج الحياة لفسحة في القلب كي تقدر على مواصلة طريقها.

(٣)

لكن هناك من تعرف وتعلم جيداً أنها ذاهبة لذبح رجلها. عايدة رياض في فيلم «ملك وكتابة»، مع الرجل الكلاسيكي محمود حميدة، الأكاديمي المضبوطة حياته على عقارب الساعة، يكتشف الخديعة لحظة اختلال بسيط في جدوله اليومي. يقررون إلغاء محاضرات يومه الدراسي دون إعلامه مسبقاً. ليعود إلى البيت في توقيت غيرٍ معتاد، في لحظة لم يكن ينبغي له أن يكون موجوداً فيها ليرى بعينيه. يدور الرأس هنا والأسئلة. لم تكن الخديعة لمرة واحدة فقط. العقل يقول إنها كانت تحدث مرة كل أسبوع حين كان -بحسب العادة- في شغله، أي أنه كان مخدوعاً عظيماً. تختفي الزوجة من الفيلم تماماً، لا تظهر ولا مرة واحدة، فيهز ما يشبه القتل المعنوي. يكون التركيز فقط على الزوج المخدوع، وكيف سيفعل بحياته التي فسدت وصارت غير صالحة للعيش. يتم إلغاء الأنثى هنا، على عكس الفيلم السابق. كيف تختلف النظرة إلى الفعل نفسه من مجتمع إلى آخر!؟

وفي سؤال ثان، يبرز موضوع المعرفة شرطاً للألم في هذا الفعل. هو يحدث لكنّا لا نعلم غير أن يحدث ونعلم به. تكون المعرفة أحياناً أداة تخريب لحياة مستقرة. ذهب أوديب في بحثه عن الحقيقة فانقلبت حياته رأساً على عقب، فقرر فقء عينيه والعيش بلا بصر. كما هناك من يعلم بما يحدث وراء ظهره لكنه لا يود قلقا ولا شقلبة لكيان حياته. يقول لشريكته بنبرة حزينة وباكية إنه يعلم أنها تلمس رجالاً كثراً لكنه لن يتركها. ليبرز سؤال ثالث هنا: هل حبه هو ما يدفعه، أم تعلقه، أم خوفه من فقدانها؟! كيف ستنظر إليه بعدها؟! أين تقيم الكرامة هنا؟! وكيف تستمر الحياة بدونها؟! يذكرني هذا، مع الفارق الجمالي طبعا، بما كان في فيلم «جمال أميركي» للفنان البديع كيفن سبيسي. يُصرف الرجل من عمله فلا يجد عيباً في شغل وظيفة عامل في محل بيع وجبات سريعة، حيث يرى بعينيه خديعة زوجته المغالية في كل شيء والباحثة عن حياة أكثر ترفا ولو كان هذا على

لقطة من فيلم «مدام بوفاري»

حســاب أي شــيء. نلمس في هذا العمل نبل رجل وجد نفســه في محيطٍ لم يعد يضع اعتباراً لشيء، ويكتشف هذا متأخراً بعد أن كان مشغولاً بعمل لم يكن يتيح له فرصــة التلفت لينظر ما يحدث حوله من قفزات وتحولات في الســلوك العام. حتى حين يوقعــه هذا التحول في موقع اختبار حاســم نجده ينتصــر لنفســه مفضلاً البقاء علــى نبله. هو دور اســتحق عليه بجدارة جائزة أوسكار أفضل ممثل، في حين حصل الفيلم على خمس جوائز أوســكار أخرى.

(٤)

كما نجد أعمالا على الســياق نفسه الذي نأتي عليه هنا، تتأرجح بين العلم واللاعلم، وكيف يترتب أمــر الحياة عليهما، حيــاة الطرفين أقصد. فنرى فــي أنموذجين عالميــين دلالات كبيــرة على هذا، وتشير باتجاه حقيقة تكوين الفرد وتمايله، منجذباً نحو خير أو شــر، مدفوعاً بطبيعتــه وبقصد منه، راغباً في تحقيق غاية مــا يبحث عنها، وقد يتخذ من أي شــيء مبررا لما يفعل. في فيلم» آنّا كارنينا» مثلا، المأخوذ عن رواية الكاتب الروســي الكبير ليو تولستوي، نجد السيدة تذهب مختارة لعيش حياتها بالطريقــة التي تراها، منغمســة حتى الطرف في الرغبــة، وفي مرات متكررة، وهي لا تعلم أن الزوج يعلم ويدبر لها نهاية ما. لكنها تختار لنفســها نهاية تأتي على شــكل موت تحت عجلات قطار لا نجاة منها. تفعل هذا وقد سُدت النوافذ أمام حياتها فلم يعد لها ثغرة ترى منها النور. كانت إيزابيل إيدجاني هي من قامت بتأدية هذا الدور.

وعلى الضفة الأخرى هناك فيلم «مدام بوفاري» المأخوذ بدوره من رواية الفرنسي جوستاف فولبير، وكان ممثلا عن طريق صوفي مورســو، التي تذهب بدورها في لعب حياتها مدفوعة بســحر الروايات العاطفيــة التي تســربت إلى قلبها مــذ كانت في مراهقتها ولم تســتطع أن تتخلص منها، حتى وقد صارت زوجة لصيدلي شــهير لا يصدق أنها تفعل مــا تفعله، أو أنه لا يعقل أنها تقوم بألعاب من وراء ظهره. هو عمى الحب هنا، والعشــق عندما يصير قماشة ســوداء ومربوطة على عيني الزوج. وحتى وهو يرى رسائل عشاقها إليها وفيها وصفٍ لما كان بينهم، لا يصدق أيضا، بــل يذهب قارئاً كل حرف لصالحها. مــا كان يهمه وقتها هــو أن يراها وقد نجت من الموت بعد أن تعبت من حياتها وقررت مد أصابعها إلى صيدلية الزوج الهائم وفيها شراب لا نجاة أبداً لمن يشرب منه، وهو ما يكون.

فــي مقاربة جميلة لهذيــن العملين نجد فيلماً عربياً حمل اســم «نهــر الحب» مــن بطولة لعمر الشريف وفاتن حمامة، ولو أنه حملٍ من رواية «آنّا كارنينــا» الكثير في تركيبته، متعمداً إظهار الزوجة شراً مطلقاً.

(٥)

قد تكون الحكاية كلها واقعة في مرمى التبرير فقــط، لا أقل ولا أكثــر. وكل يرى بحســب المدى

المفتــوح أمام بصره، بعيداً عن مســألة المعرفة من عدمها. هذا على أساس أن الخيانة ليست جسدية دائمــاً، فهناك ما هو أقســى: أن أكــون معك لكن عقلــي في مكان آخر ومع شــخص بعينه حتى في التفاصيل الأكثر حميمية. أنا معك لكني أفكر الآن في شــخص بعيد ليس هنا وأتمنى لو كان هنا بدلا منك، لكني لا أقوى على البوح أو إخراج ما بداخلي من كلام للعلن.

وفي سياق التبرير أيضاً، قصيدة حلوة لمحمود درويش يقــول فيها بالاحتمالات الكثيرة التي دعت فتاتــه لعدم مجيئها الموعد المضــروب بينهما. «**في الانتظــار، يُصيبُنــي هــوس برصــد الاحتمــالات الكثيرة: ربما نسيتْ حقيبتها الصغيرة في القطار، فضــاع عنواني وضــاع الهاتف المحمــول، فانقطعت شــهيتها وقالــت: لا نصيــب له من المطــر الخفيف! وربما انشغلتْ بأمر طارئ أو رحلة نحو الجنوب لكي تزور الشمس. واتصلتْ، ولكن لم تَجدني في الصباح، فقــد خرجت لأشــتري غارديــنيا لمســائنا وزجاجتين مــن النبيــذ. وربما اختلفتْ مع الــزوج القديم على شــؤون الذكريــات، فأقســمتْ ألا ترى رجــلاً يُهددُها بصُنــع الذكريــات. وربمــا اصطدمــت بتاكســي فــي الطريق إليَّ، فانطفأت كواكب في مجرتها، ومازالت تُعالج بالمهدئ والنعاس. وربما نظرت إلى المرآة قبل خروجها من نفســها، وتحسست أجاصتين كبيرتين تُموجــان حريرهــا، فتنهــدت وترددت: هل يســتحق أنوثتي أحد ســواي؟! وربما عبــرت، مصادفة، بِحُب ســابق لم تشــف منه، فرافقتــه إلى العشــاء. وربما ماتــت؛ فــإن المــوت يعشــق فجــأة، مثلــي، وإن الموت، مثلي، لا يحب الانتظار**».

وإلــى التبريرات هناك النظــرة ومن أين تأتي؛ نظرتنا نحن حين نســمح بهذا لنا ولا نسمح به لها، حتى على المســتوى العــادي والطبيعي، كأن تحتاج مثلا حين ســفر أن يحمل لها رجل حقيبتها الثقيلة فتكــون مجبورة أن تقول له: شــكرا لك، أنت رجل شــهم ونبيل. فيثور بركان بداخلنا حين نعلم؛ مع أن الأمر نفســه قد يحدث لنا في سفر أو إقامة، وإن بشكل آخر. أن نصادف فتاة على مكتب الاستقبال في الفندق الذي سنقيم فيه ونقول لها بعد إتمامها إجراءات إقامتنــا: «أنتِ فتاة حلــوة»، نعتبر الأمر عادياً، مع أنه يوازيــه عَندما يأتي من أنثى لرجل. نصفــح عن فعلنا، في حين ندين الفعل الثاني، وإن كان حدوثه بدافع من ضــرورة وحاجة ملحَّة. على أنه كان يكفينا فقط أن نقول للفتاة: «شكرا!» لينتهي كل شيء من دون أن نحدث أذية في قلب الفتاة في حال لو ســمعت بمــا قلنا، وهي الفتــاة التي يهمنا أمرها فعلا، وتتمنى لو قلنا لها ذات مرة: «أنتِ فتاة حلوة»، كي يستريح بالها.

(٦)

ما أجمل السينما!
ما أبهى الحياة!!

Ô ò ãzz ǫ Ɏǫ

حاتم الصكر

سنة تمضي وأخرى...؟

بينما يكون عدد مجلّتنا هذا متاحاً للقراءة نكون ومعنا البشرية كلها قد طوينا من تقويم أيامنا سنة، لندخل أخرى لا نعلم ما تخبئ أو تدّخر لنا. في القوانين الاجتماعية يرثي الدارسون تلك الشعوب التي ترى أمسها أفضل من يومها، وكل يوم أو عام تطويه تبكي على ما وهب لها وافتقدته في لاحق أيامها؛ ذلك أن الزمن لا يفعل فيها فعله. ساكنة هامدة كما أصنام بلا روح، تجرفها رياح وتعبث بها أهواء.

وعلى صعيد شخصي، نحسب خساراتنا فوق جثة سنة تمضي، ونلملم شظايا جراحنا وما تهدم من أرواحنا التي تتسع فجوة ما بينها وبين أحلامها التي تصير أوهاماً. لذا صرخت شاعرة ذات قصيدة تنتظر بها عاماً جديداً: «يا عامُ لا تقرب منازلنا فنحن هنا طيوف...». ولكن شاعراً عانى من الإحباط والخيبة بما حمل من أحلام، وما تكسر منها في صراع شرس مع المرض، هو أمل دنقل، يلخص كآبة المحبطين كلهم ويرى خلاصهم ملخصاً في طي صفحات التقويم كلها بدل انتزاعه ورقة ورقة؛ فالزمن يقضمنا ويقرض -كفأر- السد اللا مرئي: دقائق حياتنا، فيما نحسب أننا نقضي عليه. فقال أمل في مناسبة مشابهة: «سنة تمضي وأخرى سوف تأتي/ فمتى يُقبِل موتي؟!». ولا تركن الروح لهذا كله، فتنفض كلبوة جريحة سهام الزمن وتنظر إلى غدها لتواجه الظلام وتأخذ مكانها على هذا الكوكب العجيب، الذي رأى شاعر آخر، هو محمود درويش، أن «على الأرض ما يستحق الحياة» رغم ما عانى حين هدَّ حلمه الاحتلال والمنفى والمرض.

البكاء على نوبل

يزداد النعي والرثاء واللوم والتحسر عندنا كلما أعلنت الأكاديمية السويدية جوائزها، وطارت الأسماء مضمخة برائحة ديناميت الفريد نوبل ودموع ندمه وبريق أمواله، واجتازت سماءاتنا العربية وفضاءات خيالنا دون أن تتوقف لتمطر عطاياها بل تعبر لسماوات أخرى.

هذا العام تكررت المراثي حين حصد جائزة نوبل للآداب (منشق) صيني سجين، وآخر في الأدب مُعارض أيضا، ولكنه عدّل من مسار رؤيته: البيروفي الروائي ماريو فارغاس يوسا متنقلا من اليسار أيام التشرد والكفاح، إلى اليمين على أبواب الترشح للرئاسة، والتسليم بسلطة العولمة والاقتصاد الحر وما بعد الحداثة وجماهيريتها المفتوحة على التصورات كلها، معضدة بتطورات الميديا وثورات الاتصال...

كثير من كتابنا اتهم مؤسسة الجائزة، التي لا يمكن تبرئتها تماماً، بأنها كانت تكافئ الانشقاق

والتبـــدل اليمينيـــين؛ وكأن أوطاننا تســـمح بذلك وتبارك كتابها المتحولين عن سياساتها أو منتقديها، ولا تعفيهـــم من التعفـــن في الزنازيـــن أو المنافي، وتستكثر حتى بنشر خبر نعيهم حين يموتون خارجها مقهورين متألمين (هذا ما حصل في حادثتي رحيل مؤهلين لنوبل هما الجواهـــري والبياتي، ودفنهما في دمشق دون أن يســـمح للصحف العراقية حتى نشر خبر موتهما أو نعيهما، وفي رحيل عبدالرحمن منيف وموقف صحافة وطنه ومثقفيه منه).

المناســـبة النوبلية تنكأ جراح الجســـد الثقافي العربي، وتعيد له أنين الشـــكوى من التجاهل؛ فعدا نجيـــب محفوظ -الذي نال فـــي حياته ما نال من اعتداء جســـدي ومنع نشـــر روايته «أولاد حارتنا» بمصر، ومنع دخولها بعد نشرها ببيروت- لم تصل الجائزة لأدباء عرب، ظل شبح نوبل يحف بذكرهم كلما دنت ســـاعة اســـتوكهولم من دقاتها، وبرز من خلف الباب الموارب شـــخص يطوي ورقة تشخص لها الأبصار.

أليس الأجدى قبل انتظار هبات نوبل وعطاياها أن نكـــرم مبدعينا ونغـــذي الاَحتفاء بهـــم، ونبتكر عديد المســـميات لنمحو الجحود الذي يقابَلون به، هم وإبداعهم على السواء.

ثلاث تاءات مربوطة

واقفاً في حلم فوق أحجار كان اســـمها بلادي، ترك الطغاة والغزاة والغلاة مياسمهم فوق جسدها. مربوطاً بها بحبل ســـرّة ينقطع على الحدود. تتناثر جثث الأشـــجار في حديقـــة بيتي وأرفـــف المكتبة وصورة الولد وقد غدت كلها رمادا. الطغاة يكبّلون ما تبقى مـــن عظام الأيدي ليربطوهـــا مقيدة إلى ظهور انســـلخ جلدها وتآكل لحمهـــا، ليأتي الغزاة فتســـير سُـــرف دباباتهم فوق هياكل الشوارع وما تبقـــى من عظام البشـــر ورمـــاد المقابر وشـــواظ الكتب، ثم تفســـح الطريق ليأتي الغلاة: حلّوا أهلا ووطؤوا أجسادنا ليمسحوا بدمنا السيوف واللحى والدشـــاديش القصيرة كضمائرهم، وليحرّموا الماء مظنونا بالخمـــر، والمرأة متهمـــة بالعهر، والحرية مشبوهة بالكفر، والكلمة مرجومة بالفتنة.

تاءات مربوطة لا تنفتـــح فتختل الأبجدية، ولا تمحى فيظل الســـطر فارغاً لا تكفي لملئه أجسادنا ولا حرياتنا ولا أسماؤنا، فنقف كل حلم فوق أحجار كان اسمها شـــيئاً كحرف في طرس ممحو، أو ظل في هامش ذاكرة مغدورة...

مؤسسة الرأفة للأدوية

«سما ورويال انرجي» في عامها الثالث، ضمن مجموعة الرأفة
ونشاطها التجاري في مستوى واسع

1968 - 2009

مجموعة شركات الرأفة

مجموعة الرأفة.. اليوم:

مجموعة الرأفة تبني نفسها بثبات، في المسار الطبيعي للنمو، وقد غدت مجموعة تتضمن 3 شركات خلال العامين الماضيين، ومؤهلة خلال السنوات القادمة لإضافة شركات جديدة.

لمحة سريعة عن شركات الرأفة:

مؤسسة الرأفة للأدوية:

منذ أربعين عاماً نشأت مؤسسة الرأفة في مدينة تعز وسط اليمن، كمشروع صيدلية في البدء، لتساعد هذا البلد الذي كان في حاجة ماسة إلى الأدوية لمعالجة كثير من الأمراض المتفشية.

تأسست في العام 1968، وبدأت النشاط كمؤسسة عام 1979 على يد الراحل «ياسين أحمد الأغبري». تعد من أوائل المؤسسات المسؤولة عن توفير الدواء في اليمن، عبر الاستيراد، لتسجل سبقاً في هذا المضمار.

حالياً، تعتبر من أكبر مستوردي الأدوية والمستلزمات الطبية، وهي تستورد بكميات كبيرة، وتحتل عادة المرتبة الأولى أو الثانية في هذا التخصص.

تقدم مؤسسة الرأفة أصناف الأدوية بأنواعها ومجاميعها الدوائية، وكذا المحاليل المختبرية والمستلزمات الطبية المختلفة.

وهي الوكيل في اليمن لأكثر من 25 من أشهر شركات صناعة الدواء في العالم. حازت على العديد من الشهادات الدولية، أبرزها «- 2000 ISO 9001» العام 2005. كما حازت شهادات أخرى من الشركات المصنعة التي تمثلها في اليمن: شهادة التميز في تحقيق المبيعات من شركة «سولفاي»، وكذا شهادة أفضل الموزعين من شركة «جانسن سيلاج».

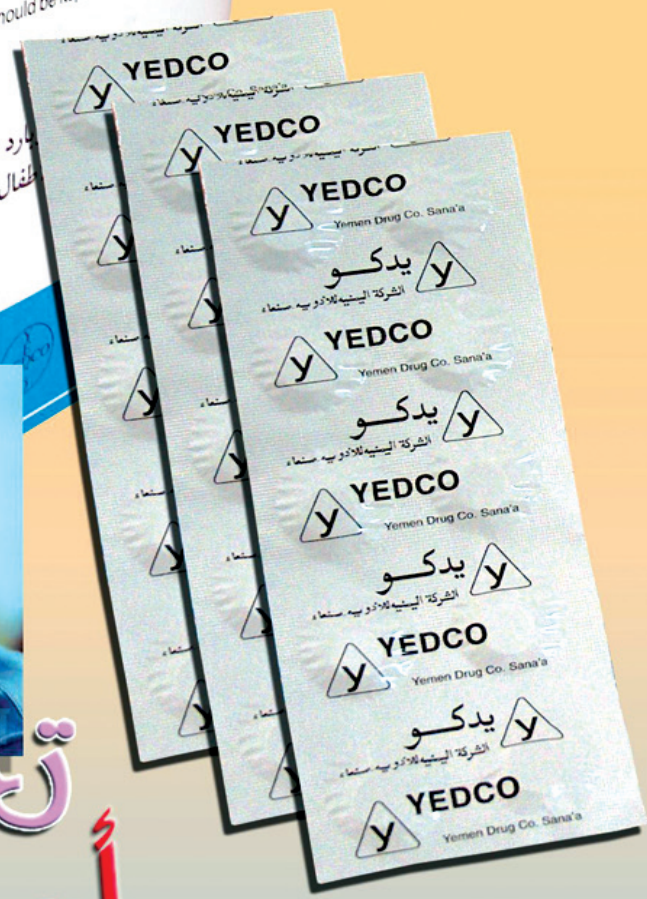
وبعد نيلها شهادة الجودة الإدارية «- ISO 9001 2000» تمكنت مؤسسة الرأفة هذا العام من التكيف مع آخر إصدار للمعايير العالمية للجودة الإدارية، وتمكنت بالتالي من الحصول على الشهادة بثوبها الجديد «- ISO 9001 2008».

سما للمستلزمات الطبية:

استيراد وبيع معدات وأجهزة طبية ومحاليل تشخيصية ومنتجات متنوعة أخرى للأغراض الطبية.

باور انرجي للتجارة والاستيراد:

استيراد آلات ومعدات وأجهزة وأدوات كهربائية، والدخول كممثلة لشركات عالمية في مشروعات الطاقة الكهربائية والنفط والغاز والتعدين والإنشاءات الكبرى المختلفة.



تخلص من أوجاع الرأس

إنتاج:
الشركة اليمنية لصناعة
وتجارة الادوية (يدكو)

YEDCO