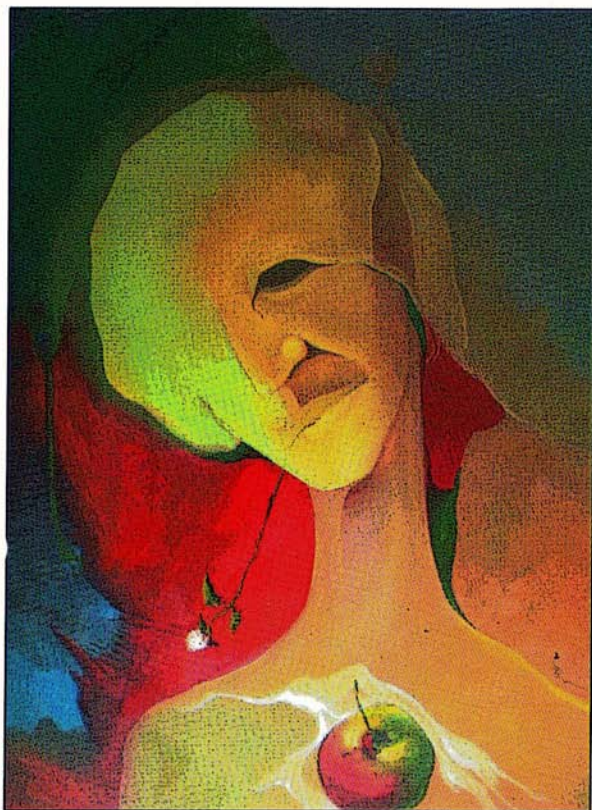


كتاب اليوم

Amly

<http://arabicivilization2.blogspot.com/>

# المُغْنِيّ والحَكَّاء



فاطمة ناعوت

Amly

<http://arabicivilization2.blogspot.com/>

كتاب اليوم

# المُغْنَى والحَكَاة



فاطمة ناعوت

رئيس التحرير

نوال مصطفى

رئيس مجلس الإدارة

د. محمد عهدي فضلي



العدد رقم ٥٢٩

منتصف يوليو ٢٠٠٩

يصدر كل شهر

عن

دار أخبار اليوم

٦ شارع الصحافة

القاهرة

ت: ٢٥٩٤٨٢٢٣

تليفاكس: ٢٥٧٨٤٤٤٤

الإخراج الفني

أحمد سامح

لوحة الغلاف

أحمد الجنايني

تخفيض ١٠%

من قيمة الاشتراك

لطلبة المدارس

والجامعات المصرية

### أسعار البيع خارج مصر

سوريا ١٥٠ ل.س - لبنان ٥٠٠٠ ل.ل - الأردن ٢ دينار  
الكويت ١ دينار - السعودية ١٢ ريال - البحرين ١,٢ دينار  
قطر ١٢ ريال - الإمارات ١٢ درهم - سلطنة عمان ١,٢  
ريال تونس ٣ دينار - المغرب ٣٥ درهم - اليمن ٥٠ ريال  
فلسطين ٢,٥ دولار - لندن ٢,٥ ج ك - أمريكا ٥ دولار -  
أستراليا ٥ دولار استرالي - سويسرا ٥ فرنك سويسري.

### الاشتراك السنوي

٧٢ جنيهها	داخل مصر
٣٣ دولاراً أمريكياً	الدول العربية
٤١ دولاراً أمريكياً	اتحاد البريد الأفريقي وأوروبا
٤٧ دولاراً أمريكياً	أمريكا وكندا
٦٢ دولاراً أمريكياً	باقي دول العالم

### العنوان على الإنترنت

[www.akhbarelyom.org.eg/ketab](http://www.akhbarelyom.org.eg/ketab)

### البريد الإلكتروني

[ketabelyom@akhbarelyom.org](mailto:ketabelyom@akhbarelyom.org)



# قبل أن تقرأ

في هذا الكتاب ترتدي فاطمة ناعوت الأدبية والشاعرة الكبيرة ثوب الناقد فوق ثوب المبدع، وتتخذ لنفسها مقعداً بين مقاعد المتفرجين لترى بعين ثاقبة كيف تدور عجلة الكتابة شعراً ونثراً، وتقرأ الإبداع من منظور مختلف مواز لمنظور القارئ العادي ومكمل له.

"نقرة إصبع" .. "على بُعد ستيمتر واحد من الأرض" .. "قطاع طولى في الذاكرة" .. "فوق كف امرأة" .. «هيكل الزهر» .. "اسمى ليس صعباً" .. إلى آخر تلك الأعمال الإبداعية.. كلها دواوين شعرية طالما أمتعت فاطمة ناعوت بها قراءها على مدار سنوات، لكنها في هذه المرة فضلت أن تلتقط الأنفاس، وتعقد مع نفسها هدنة تخرج من خلالها إبداعاً من نوع آخر.. إبداع العين بدلاً من إبداع القلم.. كيف يمكن أن تستمتع لمجرد أنك ترى.. وكيف يمكن أن يكون نقد الأعمال الأدبية في حد ذاته عملاً إبداعياً له حيثاته وقواعده.

وفاطمة ناعوت واحدة من القلائل الذين جمعوا بين العلم والأدب، فرغم أنها تخرجت في كلية الهندسة جامعة عين شمس، إلا أن ذلك لم يمنعها من الغوص في بحور الشعر واستخراج كنوز اللفظ والتعبير، وصياغتها على شكل كتابات أو دراسات أو ترجمات.

"المعنى والحكاء"، كما تقول فاطمة ناعوت، هو تجربتها النقدية على هيئة





مقالات حول بعض الأعمال الشعرية والسردية المصرية والعربية والعالمية التي أعجبتها. "المغنى" هو الشاعر، أما "الحكّاء" فهو القاص الروائي أو المسرحي، وتشرح فكرة الكتاب أكثر وأكثر عندما توضح: "أقدمها للقارئ لنختبر سوياً كيف يقرأ المبدعون المبدعين، وإلى أى مدى ينجح الشاعر في قراءة أعمال شعرية أو سردية لم يكتبها، أو لنختبر إلى أى مدى الكتابة على الكتابة ممكنة".  
لن أطيل عليكم أكثر من هذا، فالكتاب حقاً جدير بالقراءة، وصاحبته تمتلك تجربة فريدة بين الهندسة والأدب، فهل أنتجت التجربة مهندسة كلمات ومعمارية تجيد بناء الأفكار فوق الأفكار!؟

### نوال مصطفى

يوليو ٢٠٠٩



### توطئة

## تَلَصُّصُ المبدعين

"الكلامُ على الكلامِ صعبٌ"، قال أبو حيّان التوحّيدي. لكن ماذا عن: "الكتابةُ على الكتابة"؟ بظني أنها مغامرةٌ. لكنها أمرٌ حتميٌّ من أجل ارتقاء العملية الإبداعية. وإذا كانت الكتابةُ على الكتابة، أو عن الكتابة، عملَ النقد والنقاد بالأساس، وربما بالحصْر، إلا أنني أظنُّ أن المبدعَ يجوزُ له أن يقاربَ عالمَ النقد بين الحين والآخر. صحيحٌ أن مقاربتَه لن تنحوَ نحواً أكاديمياً إسكولائياً علمياً، وتظلُّ عملاً انطباعياً، لكن أهميتها، برأيي، تتأني من كونها رؤيةً منطلقةً من عين مبدعٍ يتأمل حقلَ مبدعٍ آخر. والمبدعُ في الأساس هو قارئٌ. قارئٌ فوق العادة. لأنه متورطٌ في مطبخ الصنعة الإبداعية ومُلمٌّ ببعض أسرارها. ومن ثم فالمقال النقدي الذي كتبه مبدعٌ عن مبدعٍ آخر، لن يعدم، في الأخير، أن يكون قطعةً أدبيةً حاولت "التلصّص" على فضاء أدبيٍّ ما، من أجل الخروج بالتقاطعةً جماليةً رصدتها عينٌ قارئٍ متورط.



"المُغْنَى والحكّاء" هو تجربتي النقدية حول بعض الأعمال الشعرية والسردية المصرية والعربية والعالمية. فأما "المُغْنَى" فهو الشاعر. وتحت هذه الخيمة قاربتُ بعضَ دواوين أحببتها. وأما "الحكّاء" فهو القاصُّ أو الروائي أو المسرحي، وعنده وفتتُ على بعض أعمال قصصية أو روائية أو مسرحية. هذه المقالات نُشرت في صحف ومجلات مثل: "الحياة" اللندنية، و"القدس العربي"، و"المستقبل"، و"النهار"، و"السفير" اللبناني، والوطن السعودي، و"العربي" الكويتية، و"أدب ونقد" و"أخبار الأدب" المصريتين، و"نزوى" العمانية، و"البحرين"، و"الوقت" البحرينيين، وغيرها من الدوريات العربية.

أقدمُها للقارئ لنختبر سويًا كيف يقرأ المبدعون المبدعين. إلى أي مدى ينجح الشاعرُ في قراءة أعمال شعرية وسردية لم يكتبها. أو لنختبر إلى أي مدى الكتابةُ على الكتابةِ ممكنةٌ. وفي الأخير أرجو ألا أخيبَ ظنَّ قارئِي فيما حاولتُ تقديمه من رؤى.

### فاطمة ناعوت

القاهرة

يوليو ٢٠٠٩



## الشمسُ غيرُ العادلةِ أبداً\*

كثيرةٌ هي الاتهاماتُ التي تُوجّهُ للتجارب الشعرية الجديدة، بعيداً، حتى، عن "جريرة" هجران الوزن الخليلي المقدس. من هذه الاتهامات: الحديث عن اليومي المبدول والتخلّي عن القضايا الكبرى، وغرق الشاعر في ذاته لدرجة الغياب التام للموضوع/ الآخر. ومنها كذلك سقوط، أو الإسقاط العمدي، اللغة من عليائها؛ حتى لم تعد في ذاتها أحدَ أركان الشعر، بل مجرد وعاء حامل له، ومن ثم يحسن أن يتجرد الوعاء من زخارفه حتى يشرق ما بداخله. فغاب المجاز، أو كاد، واختفت جماليات اللغة واللعب بها كما يليق بالشعر من المعلوم عنه بالضرورة. ورقت اللغة وهشت حتى توحد معجمان ظنّ ألا يلتقيان أبداً: معجم الشعر، ومعجم نثر الحياة اليومية. هذه الاتهامات وغيرها اعتدنا، نحن الشعراء الجدد، على تلقيها كل يوم، فيما تتباين ردودُ أفعالنا بين مرارة حيناً، وصمت أو هجوم أو استنكار أو ابتسام أو إشفاق أو يأس أو انزواء أحياناً أخرى. لا ننكر بعضها، ولا نقبل بعضها، ونؤكد ونفخر ببعضها كذلك. لكن الذي لا يُختلف حوله أن الشاعر الجديد أصبح أكثر إنصافاً للحياة الراهنة بضجيجها وعيها ووحشيتها وكوميدياها. لم يعد ممكناً الآن استلابه بنجم يبرق في السماء وهو مغادر مكانه منذ سنوات، ولا بشمس غير عادلة تحرق أمكنة وتنسى أمكنة فيسكنها الصقيع، ولا بقمر نعرف جميعنا أنه كاذب يعكس ضوءاً ليس له. الشاعر الجديد لم يعد يصدق إلا ما يراه ويلمسه ويسمعه من أزيز طائرات وقتل أطفال وتسميم محاصيل بالإشعاع. آمن أن قانون الأقوى يسود لذلك عمد في قصيدته إلى تحطيم كل سلطة. وهذه هي الحسنة، ربما الوحيدة، للخطاب ما بعد

\* جريدة (الحياة) لندن ٣١ يناير ٢٠٠٨



## المُغْنَى والحكاه

الخدائي الذي ابتكره الغرب في ستينات القرن الماضي بعدما تأمل الإنسان كيف خرب البشر الكون في حربين مهولتين لا معنى لهما. لصالح من هذا التشويه والدمار؟ لصالح الصناعة وبيع السلاح والاستحواذ، لصالح سيادة العقل الذي آمن به الخدائيون، فانقلب عليهم ما بعد الخدائين وانعكس ذلك على العمارة والفن التشكيلي والموسيقى والأدب بطبيعة الحال. الشعراء الجدد انغمسوا في تفاصيل الحياة اليومية، وتركوا جانبا القضايا الكبرى العالقة فوق مشجب التاريخ تنتظر حلا علوياً في يد زعماء وساسة لم يعد يعينهم الإنسان كإنسان بقدر ما تعينهم أمور، لا تعني الفقراء في شيء، مثل السيادة والنفوذ وامتلاك زر تدمير العالم في لحظة لو شاءوا. نعم، تخلى الشاعر الجديد عن مكانه فوق الأولمب المجيد لأنه أدرك أخيراً أنه أضعف من أن يغير العالم. لم يعد نبياً ولا فارساً ولا مجيباً عن سؤال. بل غدا كل همّة أن يصوغ سؤالاً مناسباً لكل ما يجري حوله، ولا إجابة ثمة. لأن طرح إجابة ما، إن أمكن، يعني كارثة كبرى. لأن الإجابة تحتاج إلى تنفيذ، ومن يتقدّم أدرك الشاعر أن العالم جميل هكذا بكل قبحه وفوضاه، ولا سبيل لإصلاح شأنه كما توهم أفلاطون في جمهوريته، أو الفارابي في مدينته الفاضلة، أو توماس مور في مدينته الخيالية، أو كامبانيللا في مدينة الشمس. الشاعر التفت لذاته لأنه ببساطة أدرك أن إصلاحه هذه الذات وتعميره المتر المربع الواحد الذي يحيطه كاف جداً مادام المرء لا يقبض على زمام أمره ومادامت أرواح البشرية في يد ثلة صغيرة تتحكم في مصائر الجنس البشري. لم تعد القضايا الكبرى تشغل الشاعر الجديد لكن ما يعنيه حقاً، وهو الأهم برأيي، هو أثر تلك الأزمات الكبرى على الفقراء والعجائز والضعفاء الموحودوين. فمع سقوط السلطات سقط البطل والفارس، فهو كان أحد أسباب دمار الكون، واحتل مكانه، ومكانته، المهمشون والمنبوذون والمتروكون جانبا والمقصيون عن دائرة الضوء. أصبح الظل هو البطل. فنجد تجارب شعراء جدد حفلت بالحديث عن هؤلاء "الأبطال الجدد". مثلما وجدنا في ديوان كرسيان متقابلان" للشاعر السكندري علاء خالد الذي أبطاله هم: الخادمة، والبواب، والكواء، ومحصل الكهرباء، والنجار، والكمساري، وعاملة النظافة في الفندق والعجوز التي أرغمت على ترك بيت صباها، والعانس الوحيدة أبداً، والكهل الستيني الذي يرفض أن يبرح موضع الطفل المدلل لأم ماتت منذ زمن. ومثلما وجدنا عند الشاعر عماد أبو صالح حين تكلم عن البنت التي تسكن مأوى من الكرتون، وتبتسم طوال الوقت، فهي إن بكت ابتل البيت وسقط، وعادت من جديد إلى

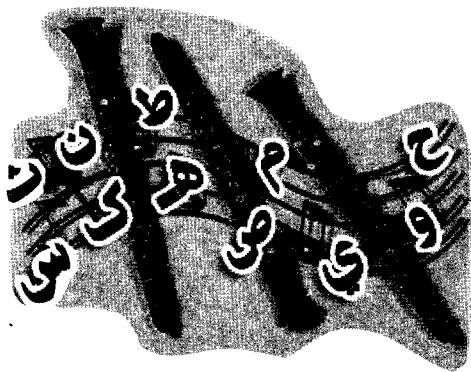


العراء . إن لم يكن الشعرُ عن هؤلاء وحول هؤلاء ولصالح هؤلاء ، فعمن يكون؟ إن لم ينتصر الشعر لمن هجرتهم الدنيا فلا شعر ولا شعراء! صحيح أن الرواد لم يغفلوا هذه النماذج كليلّة كما وجدنا المومس العمياء عند السيّاب وبائع الليمون ولاعب السيرك عند أحمد عبد المعطي حجازي وسواهما، لكن الفارق أن هؤلاء المارومين غدوا متناً كاملاً لبعض الشعراء الجدد وليس هُمامشاً يظهر في قصيدة أو اثنين خلال تجربة عريضة مقفلة القوس . هذه التجارب وسواها ترد بحسم على مقولة إن الشعراء الجدد نسوا الموضوع واحتفوا بالذات وحدها . ورغم أن هذه المقولة في ذاتها تحتاج مراجعة منطقية وفلسفية ونقدية لأنها تشي وكأن الذات والموضوع اثنان لا واحد، وهي مغالطة بظني لأن الموضوع لا يرى إلا من خلال عين "الذات" ، كما أن الذات طوال الوقت تتفاعل وتؤثر وتتأثر بالموضوع مما يجعلهما واحداً صحيحاً لا ينفصمان، رغم ذلك ففي تأمل هذه التجارب رد على تهمة غياب الموضوع لصالح الذات . بل أن تجارب أخرى مثل ديوان "بالأمس فقدت زراً" للشاعر الشاب تامر فتحي ، قد غيّبت الذات تماماً فغدت الملابس والأقمشة هي الذات والمتكلم والفاعل . فقطع الملابس تولد وتنمو وتمرض وتتألم وتشبخ وتموت . لا وجود لذات الشاعر مطلقاً في مجمل الديوان بعدما أعار الشاعر لسانه ومشاعره وشعره لقطع الملابس فاستنطقها بما تود أن تقول وتبته لنا من هموم وأوجاع وشكوى . وهو ما فعله الشاعرة الإنجليزية جو شابكوت في معظم قصائدها إذ تتكلم عن لسان فقاعة الصابون وقارورة الدواء والعنزة وثمره الطماطم . وفي شعرية كهذه لا بد أن تتراجع مركزية اللغة وعلياؤها . تتواضع وتتخلى عن زخرفها وأناقته حتى يتسق الشكل والمضمون ، وهما أيضاً كل وواحد صحيح لا ينفصم ، فيغدو الكلام عن البسطاء بسيطاً لا تفقر فيه ولا بلاغة . هؤلاء ، المضمون ، هم من نلتقيهم "كل يوم" في حياتنا ، ومن ثم توجب أن يكون الحديث عنهم بلغة "كل يوم" . هؤلاء الشعراء يعرفون أن الشعر لم يعد يأتي من المجاز ومن اللغة بقدر ما هو مخبئ وكامن في الحياة . في حاراتها الخلفية المظلمة ، في البيوت الصفيح والأحراش والعشش . وفي كل مكان تنأى عنه الشمس ، غير العادلة أبداً .





# المغنى







### \* شاعرُ الحَاقَةِ الخَطرة \*

رسم رينيه ماجريت\_Rene Magritte عام ١٩٢٨ لوحةً لـ غليون ضخيم، ثم كتب تحته: "هذا ليس غليوناً"، وقبل هذا التاريخ بعامين رسم تفاحةً وكتب تحتها العبارة ذاتها: "هذه ليست تفاحة". كأنها رسالةٌ من الفنان البلجيكي للمتلقى تقول: أبداً لا تنظر إلى سطح الشيء، بل إلى عمقه، فالأسماء التي نطلقها على الأشياء إن هي إلا محض كلمات، لا تصف مطلقاً جوهرها أو ماهيتها. فاللغة، أية لغة، عاجزةٌ بامتياز عن كشف هوية شيء، أو تشريح فكرة أو رؤية. ولتأكيد فكرته، قام ماجريت (١٨٩٨-1967) برسم لوحة تمثل مجموعةً من الأشياء: حذاء، قبعة، شمعة، كوب، مطرقة؛ ثم كتب جوار كل شيء اسماً مخالفاً لاسمه المعروف: الحذاء= قمر، القبعة السوداء= ثلج، الشمعة= سقف، الكوب= رعد، المطرقة= صحراء. الشعر يفعل هذا بامتياز. دون الحاجة لأن يقول: هذا ليس غليوناً! الشعر رأسا يفكك العالم ويعيد بناءه على النحو الذي يروق له، لاعبا بالكلمات والدوال والدلالات تبعاً لنزقه الخاص، وهواه الذي لا يحد جنونه سقف.

"تركيب آخر لحياة وديع سعادة"، هو الديوان الأخير للشاعر اللبناني الكبير، وقد طرحه بالكامل الكترونياً في موقعه على الشبكة العنكبوتية دون نشره ورقياً، في رسالة منه شديدة اللهجة إلى دور النشر التي تحتفي بكتب الطالع والطهو والشعوذة بأكثر مما تولي اهتماماً للإبداع الحقيقي. كذلك أعطى سعادة، بفعلته هذه، ضوءاً أخضر وبادرةً رائدة للشعراء الشباب بأن أمامهم دربا آخر للنشر، لا يقل سعةً، إن لم يزد، عن دور النشر الورقي. فعل شاعرنا شيئاً مشابهاً لما فعله

\* جريدة «الوطن» السعودية ٢٦/٨/٢٠٠٨



## المُغْنَى والحكاه

ماجريت، لكن على نحو أكثر طفولة وبراءة، ومكرا وتعقيداً في آن، وعلى نحو معكوس أيضاً. كأنما رسم غليوناً ثم كتب تحته ببساطة: هذا غليون! مثلما الأطفال حين يتعلمون أسماء الأشياء للمرة الأولى، فيشربون بإصبعهم على الشيء ويرددون اسمه. لذلك جاء العنوان صريحا: "تركيب آخر لحياة.."، كأنما يقول وديع سعادة لقارئه: انتبه، هذا هو تصوري للحياة التي أريد. على أن التصريح بالفعل، قبل فعله، هو لون من الشك فيه. مثلما يقول الضعيف لنفسه: أنا قوي، والمنهزم: سأنتصر، ومثلما يقول المعتقل: بل أنا حر. القوي والحر الحقيقيان لا يحتاجان إلى قول ذلك، بل يسلكان رأسا السلوك الذي يعبر عن ذلك دون بيان استباقي. إذا الشاعر يود التأكيد على فكرة إخفاقه في هذا "التركيب الآخر" للحياة، بل ويعلن علمه المسبق بهذا الإخفاق.

يقف الشاعر، بكل وجوديته وشعريته، على الخيط النحيل بين الحقيقة والوهم. محاذرا السقوط في لجة أحد الجانبين. سواء هيولية الوهم، أم خشونة الحقيقة. ثم يرسم لنا مخططا معماريا دقيقا لكون من اختراعه أسماء "كون البسال". ذاك أن باله أو عقله هو صانع هذا الكون بكل مخلوقاته وبحاره وسماواته وأراضيه وجباله ووديانه وفردوسه وجحيمه. هذا الكون، علي اتساعه اللانهائي، مداه لا يتعدى نقطة واحدة دقيقة. ذاك أنه فكرة. والفكرة، مهما تعقدت وتعمقت وتعملقت وتشاسعت، تظل فكرة محلها الرأس. لا كتلة لها، ولا حجما. إن هي إلا نقطة. حتى النقطة تظل أكبر منها حجما وكتلة وكثافة. هي، بالأحرى، لا شيء، رغم أنها تحوي كل شيء. "أركب قطعة قطعة، على مهل، كوني/ فراشات بال وأرض بال وناس بال/ كائنات جديدة أطلقها في الساعات/ وكائنات الغيها/ وأغير وظائف الأعضاء، ووظائف حاملها. / أرض بلا مسافات، وليس علي أن تكون لي قدم لأمشيها/ عين تجلب لي الأرض بالنظرة/ وليس واجبا أن تكون لي يد لأقطف زهرا. / لا شيء واجب علي كي يكون لي كل شيء." ثم يشرع الشاعر بعدما أعاد تركيب كونه، في إعادة تفكيك جسده وتركيبه على نحو جديد يتفق ومنظومة هذا الكون السوربالي الجديد. "ها إن يدي تفكك أصابعها/ وقلبي يفكك شرايينه/ وعيني تفكك حدقتها/ أضع في يدي أصابع بال/ وفي قلبي شرايين بال/ وفي عيني حدقة بال/ وفي نهاري زمن بال/ وعلى الأرض كائنات بال جديدة." هو لون من تفعيل ملكة Mind over Matter، ذلك المذهب الذي يؤمن بمقدرة العقل البشري على السيطرة على الوجود والموجودات باستحثاث الطاقات الكامنة المهولة



## المُغْنَى والحكَاة

داخله. كما قرأنا عن بشر يحركون الأشياء عن طريق التركيز الشديد فيها، ثم يأمرونها بالتحرك، فتتحرك. وكما جاء في خيميائي باولو كويللو على لسان سانتياجو: إذا ما آمن الإنسان جدا بحلم ما، تأمر الكون كله من أجل تحقيقه. شاعرنا هنا صنع عالمه الأثيري ذاك من لدن مادة "البال"، عن طريق تنشيط ملكة التأمل العقلي، والشعري الوجودي في آن.

مثل هذا العالم الحلميّ الطوباوي النزق، من الطبيعي أن يصبح مطمعا لكل من مازالوا يتتمون إلى عالمنا الأرضي الثقيل الوطاء، بكل غلظته ومنطقه ونظامه وفساده وجاهزيته، على أن شاعرنا يزجر الغزاة أولئك. كأنما كتب بالأحمر على بوابته: ممنوع الدخول. لا يسمح باستضافة أي شيء يذكره بعالمه القديم. ذاك أن عالمه الجديد نخسوي منغلق على ذاته. عنصري أيضا، يراهن على نقاء العنصر والسلالة نافيا من قائمته كل الكائنات الأرضية "القديمة". يقول: "وإذا جاء يوم قديم وجلس في يدي، أعيده إلى أرضه القديمة." بل إن هذا الكون العجائبي اختار أن يناوئ أينشتين الذي جمعت أجروميته بين الزمان والمكان، إذ مستحيل تعريف المكان بمنأى عن الزمان، فأضيف هذا الأخير كبعد رابع لتوصيف المكان إضافةً للأبعاد الثلاثة المعروفة: الطول والعرض والعمق، شاعرنا، خالق هذا الكون الجديد، طرح الزمان كليفة عن مكانه الذي هو لا مكان. ذاك أن محور الزمان هو بداية الدخول في الأبدية السرمدية. يقول: "أجلس على لا مكان ولا يجلس معي زمن". فللكون الوديعي هذا منظومة جديدة من حيث التاريخ والجغرافيا والطبيعة ونظام الشروق والغروب وحركة دوران الأرض، إن جاز لنا أن نسميها أرضا. "رسمت لا مكاني وجلست/ قعدت على خريطة بالي/ لا منعطفات ولا طرقات/ وإذا أطلق عصافيري في الفضاء تبقى في قلبي/ ذلك لأن الفضاء بال والصوت بال والمكان بال/ ولأنني لا أنزه الأيام في الوقت/ بل في حديقة بالي/ يا عيني التي وحدها تشرق علي، الشروق والغروب هما هنا تحت رمشي."

وديع سعادة، أصفه مطمئنة بـ"شاعر الحافة". إذ هو الراقص أبدا على الحافة الخطرة بين: الوطن والمهجر، القرية والمدينة، الماء واليابسة، الانتماء والانتماء، الوجود والفقْد، الخلق والعدمية، الإيمان والقنوط، اليقين والشك، تقديس الكتابة والكفر بها، وهو المغني دائما بنبرة صوت تقف على الحافة القلقة بين رصانة اللغة، وبين شدها من جديلتها نحو الأرض.



### \* يظنون أنفسهم زجاجاً، وينكسرون \*

"الأكثرُ جمالاً بيننا/ المتخَلِّي عن حضوره/ التاركُ فسحةً نظيفةً بشغور مقعده/ جمالاً في الهواء بغياب صوتِه/ صفاءٌ في الترابِ بمساحته غير المزروعة/ الأكثرُ جمالاً بيننا: الغائبُ." هكذا يقول الشاعر اللبناني وديع سعادة في ديوانه "غبار"، الصادر العام ٢٠٠٠، مقدماً منهجه الوجودي الخاص الذاهب إلى أن السلب هو أعلى درجات الإيجاب، والبياض هو جماع كل الألوان، وأن الفراغ الذي نتركه نظيفاً دون أجسادنا هو أكثرُ درجات الاحتفاء بالكتلة والمكان، ذلك أن أرقى مراتب الحضور، هو الغياب. على أنه لم يكتف، وحسب، بتقديم هذه الرؤية نظرياً عبر قصائده، بل طبقها عملياً بتكريس غيابه الفيزيقي، ليس فقط عن الوطن، لبنان، بل عن المشهد الشعري كذلك. فهو دائم الهروب من الأمسيات والحوارات والندوات والمحافل الشعرية، لا يعبأ بالحضور، فطارده الحضور دائماً، ليس فقط لأن الحضور يلاحق من يفر منه، بل لأنه، وديع سعادة، بالحق شاعرٌ ذو نبرةٍ شديدة الخصوصية والفردة. جملته الشعرية شديدة البطش، على رهافتها، كثيفة الأثر، على أثيرتها وشفافيتها.

اختار سعادة ألا يطبع دواوينه إلا في طبعات محدودة لا تصل لغالبية قرائه، فطارده القراء والشعراء عبر نسخته الشحيحة بصورونها ويحفظونها، ثم لاحقوا قصائده عبر موقعه على الانترنت، الذي صممه الشاعر اللبنانية سوزان عليوان، وتستحق في ذلك شكراً وتحية، إذ أتاحت لنا، نحن المولعين بشعره، أن نقرأه رغماً عن غيابه الورقي، ومنفاه الاختياري في أستراليا التي هاجر إليها منذ عقود ثلاثة. وأخيراً صدرت أعماله الشعرية الكاملة عن دار "النهضة العربية" في لبنان، ضمماً

\* مجلة «العربي» الكويت يوليو ٢٠٠٩



## المُغْنَى والحكّاء

دواوينه العشرة (١٩٦٨-٢٠٠٦)، فاستحقت مديرة الدار لينا كردية شكرا مضاعفا. تلقفتُ المجلد الأثيق الضخم في بيروت بفرح الواجد كنزاً، إذ سوف يتيح لي التخلي، أخيراً، عن مئات الأوراق التي طبعتها من أشعار وديع سعادة عبر الانترنت.

يقول سعادة في ديوان "رتق الهواء" الصادر ٢٠٠٦: "بودي أن أكتب رواية عن صرخة خرجت من فم شخص وهو يموت/ وهامت في الفضاء ثم عادت تبحث عنه/... / بودي أن أعرف ماذا يقول ميت لصرخته/ وماذا تقول الصرخة للفضاء". هكذا أردف الشاعرُ فعل "أكتب"، بفعل "أعرف"، إذ هو يؤمن أن "الكتابة" تتلوه "المعرفة". أو أن المعرفة تجلّ من تجليات الكتابة. ذاك أن الكتابة هي لون من القراءة "فوق العادة". هي عملية شحذ عقلي. **Brain Storming**. تطلب تأملاً عميقاً ونشاطاً ذهنياً عنيفاً. وهذا ما يتعارض مع مقولاته الزاهدة في الكتابة التي أطلقها في "نصي الغياب" - ١٩٩٩ الذي أعلن فيه هجرانه الكتابة بادئاً بعبارة قائمة: "إنها الكلمات الأخيرة، وها أنا أهجرها"، ثم مورداً مرادفاتٍ عدميةً هذة لفعل الكتابة من قبيل: الكتابة موت، الكتابة وهم، الكتابة صمت، غياب، الشعور لن يغير العالم، الخ. ولم أصدق أبداً أن وديع سعادة جاد في قراره هجران الكتابة. ومن يصدق شاعراً؟! قلت لأصدقائي الذين حزنوا من قراره: سيفاجئكم بديوان جديد العام المقبل، حذار أن تصدقوا شاعراً! لن يهجر الكتابة، وإن حاول، ليس وحسب لأنه لم ينضب شعرباً، كما نضب كثير من الرواد فصمتوا إلى الأبد، وإن لم يعترفوا بنضوبهم، بل لأنني قرأت تلك العدمية على نحو معاكس تماماً. إن هذا الكفر بالكتابة ليس سوى إيمان مطلق بها، ورهان ثقيل عليها. الشاعر الذي يقول: "سأغير العالم بقصائدي"، هو غالباً غير جاد ولا مصدق قوله، فيود نفي "عدم تصديقه" بقول الضد، فيما المؤمن حقاً بطاقة الكلمة ومقدرتها على تغيير العالم يظل يكتب، وحينما يصدمه أن العالم لا يتغير تتسابه لحظات قنوط وعدمية تشبه ما مر بها شاعرنا، فيعلن هجرانه الكتابة التي لا نفع فيها، ثم لا يلبث أن يعود. ذاك أن الإيمان بالكتابة هو الثابت، والكفر بها هو المؤقت المتحول.

القضايا الكبرى عند وديع سعادة، كل القضايا الكبرى، هي الإنسان ومحتته مع تفاصيله الصغيرة المنسية وسط خضم الأشياء الكبرى (مجازاً). تلك التفاصيل الصغيرة المهملة هي الأولى بالرعاية والتأمل ذاك أنها شديدة الإكتناز بالحياة عميقة التوغّل في الوجود. النظر إلى متون الأشياء وكيّاناتها هو السبيل الرخص الساذج في التعاطي مع الحياة، وحال كسل في التعامل مع الوجود، فيما الهوامش/ الأجزاء/





## المُغْنَى والحِكَاة

التفاصيلُ هي التي تحرك العالم. هكذا احتفى وديع سعادة بالعشبة الضئيلة التي تنمو في شقٍ دقيقٍ بين صخرتين، والورقة الصغيرة التي كتب عليها شيئاً ثم نسيه، والحبة في الركن التي تشبه أمه حتى إذا نادى العابرون الحبة ردت الأم، وإن نادوا الأم ردت الحبة، ونقطة الماء الأخيرة في دلو أمه، وظفرها الذي كانت تنتظر ابنتها أن يبتسم لتطلب إليه أن يقصه، وفنجان القهوة المنسي فوق الطاولة نصف فارغ، وشعاع الشمس الساقط فوق وجهه، والوجه التي رحل تاركاً عينيه فوق الحائط، والشعاع الذي يسرقه الشاعر من الشمس ويضعه في جيبه حتى إذا بكى الليل وطلب ضوءاً مده به، والظل الذي ينام طيلة الليل في العراء أمام باب البيت منتظراً صاحبه أن يصحو بعد شروق الشمس ليخرج فيتبعه، وصورة الميت على الحائط التي مزقوها فجمعت قصاصتها ورفعت نفسها على الحائط من جديد، وقدم الشاعر التي تبعتها أربعين عاماً دون كلل، وأخلصت له دون أن تفكر يوماً في تركه، مثلما فعلت أقدام كثيرة فمرضت أو بترت وتركت أصحابها وحيدين. أين يكمن الشعر إن لم يكن في كل هذه المنسيات الخفيفة التي تصنع يومنا وحياتنا؟!

ويغيب وديع سعادة عن لبنان عقوداً طويلة، والوطن مثل المعشوقة، كلما تأنينا عنها سكتتنا فاستوطنتنا واستحوذت على أرواحنا. إذ كلما طال مقام الشاعر في المنفى تعمق مقامه في الوطن. لكن وديع سعادة ليس ذاك الشاعر البسيط الذي ينجي وطنه بمقولات الحنين والوحشة والأغتراب الشهيرة، بل، على النقيض من ذلك، لن يعترف أبداً أن الوطن أوحشه. بل سيقول في كذب طفولي بارع: "يريد أن يعود/ في حائط بيته عشبة صغيرة يريد أن يعود ويرأها/ حارسة الحجرين وروح الوصل بينهما في شق ذاك الجدار/ الجدار الذي رصف أحجاره حجراً لصق حجراً/ حريصاً على عدم ترك فراغ/ لكنها وجدت روحاً/ ونبتت في غفلة فراغ صغير/ إلى ابنة ذاك الفراغ/ إلى ابنة تلك الغفلة/ يريد أن يعود/ لا يشتاق إلى بيت/ لا يشتاق إلى أحد/ يريد فقط أن يعود/ ليري العشبة." وفي قصيدة أخرى بالديوان ذاته: "رتق الهواء" يقول: "كتب شيئاً على ورقة/ كي لا ينسى/ شيء ما كان يريد أن يفعله/ ولا يتذكره الآن/ كتب شيئاً بأحرف كبيرة/ ووضع الورقة حيث كان يجلس/ يريد أن يعود ويقرأها/ يريد أن يفعل ذاك الشيء/ أو يعرف على الأقل/ ما هو." هكذا يحن الشاعر إلى وطنه دون أن يفصح بذلك، تماماً مثلما يشتاق العاشق إلى حبيبته التي هجرها ثم ندم، يتوق إلى رؤيتها، سوى أن كبرياءه لا تسمح له بالاعتراف بالشوق، فيها تفننها زاعماً أنه نسي معها شيئاً. يود، وحسب، استرجاعه.



### بعيداً عن قيّد الخليل، حنيناً لعوالمه \*

يقول صامويل كولريديج: "لا يجوز لشاعر أن يختلس من جيب الطبيعة. ربما بوسعه أن يستعير منها. يستعير ليرد ما أخذه في نفس لحظة الاستعارة. يفحص الطبيعة بدقة ويتأملها، ثم يكتب من استدعاءات ذاكرته، وعليه أن يثق بخياله أكثر مما يثق في ذاكرته." وهنا يتكلم كولريديج عن مدى مشروعية أن ينقل الشاعر من الحياة والطبيعة المحيطة نقلاً مرآوياً بزعم محاكاة الواقع. فالشاعر، والفنان بعامة، لن يكون مبدعاً حقاً إذا ما نقل من الواقع أو من حياته الشخصية نقلاً دقيقاً مثل الكاميرا. حتى الكتاب الواقعيون لا ينقلون الواقع كما هو، بل يتأملونه جيداً، يحللون أجزائه، ثم يغزلون على نسيج مشاهداتهم ما يمكن أن يقع في دائرة الواقع مما يتخلق في خيالهم. لأن الفن يبدأ في لحظة "الانحراف" عن الطبيعي والمألوف. الفنان يمتلك عيين تريان الوجود تماماً مثلما يراه الإنسان العادي، لكن عينيه هاتين بوسعها التقاط زوايا نظر مبتكرة للأشياء والموجدات والأحداث، ولذلك، فقط، هو فنان. ينصت لإيقاع العالم على نحو مغاير فيبدع شيئاً مغايراً عما يراه الناس، إذ يقوم بتفكيك الوجود وإعادة بنائه حسب مكوّنه الجمالي والفلسفي. وهذا ما سنجده في ديوان "رهينة الألم" للشاعرة البحرينية فوزية السندي، الصادر عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر عام ٢٠٠٥. وهو السادس في تجربة الشاعرة التي بدأتها عام ١٩٨٢ بديوان "استغافات" ثم "هل أرى ما حولي، هل أصف ما حدث عام ١٩٨٦، ثم "حنجرة الغائب" ١٩٩٠، "آخر المهب" ١٩٩٨، و"ملاذ الروح" ١٩٩٩، وإذا كان القانون والمنطق يعملان على ردّ الأشياء لأسمائها الأولى، يقوم الشعر

● جريدة «الوقت» البحرين ١٦/١١/٢٠٠٦



## المُغْنَى والحكاه

باقتراح أسماء جديدة لها. لأن الشعر نقيض القانون والمنطق. في قصيدتها الطوليتين: "أغلال الليل"، و"تأويلات"، تقوم الشاعرة بفحص الطبيعة والعالم والموجودات والشخوص، كما قال كولريديج، ثم ابتكار معجم جديد للوجود من خيالها الخاص. معجم يضم بين تضاعيفه تعريفات مغايرة للمراثيات والمجردات، تتفق ومنظورها الفلسفي للعالم. فنجد: "النقطة: دمعَة الخبر، وحرْفَةُ القبر: نحت بوصلة لا تتجه لغير الغياب، والشر: شريك البشر، والجَهْل: إجهاض العقل، والطين: قابلية الرطوبة لإعجاز مشكل التراب، والبيت: إسمنت أخرس يتكسر سرًّا لإعالة عائلة تعوّل عليه،...". بل وتعيد تعريف بشر بعينهم: "يوسف: طفل يتهجاني طيلة القلب، بهي وحكيم في آن، فوز: كلما اقتربت بحرية موتها أكثر، كلما انهالت نحو حبر روحي أقل" وهكذا. وإن كانت القصيدتان كسابقتان قد قدمتا تعريفات مختزلة حاسمة، واحترمتا سيموطيقا المعاجم المتعارف عليها حيث نقطتان (:) بين المفردة ومعناها، سنجد الشاعرة في قصيدة "ضد غدر الوجود أسرف في تسريب السم"، تسرّب للقارئ تحليلها وتعريفاتها الفلسفية المطولة للأشياء في العالم عبر تضاعيف النص، من دون أن تعلن لقارئها أنها تعيد تسمية الأشياء. "الغبار حكمة الصحراء/ به تداوي غرور تلال تصاعد/ عندما تنتزع الأفعى جلدها الأخير/ تحرضه دوماً على نحت جديدها القديم/ لتتقدم به./ للزواحف موهبة أصابع/ ترتسم دوماً على تراب ضرير/ لتكسر سر هذا الطريق". هي ذاتها التيمة التأويلية المعجمية للوجود وإن خلت من نقاط التعريف، وإن زاد بها حس الحكمة والفلسفة، وهو ملمح تراثي يغلب على كافة الديوان. والشاعرة تمتح نصوصها من نسغ الفقد والألم. وكانت كتبت هذه القصائد بين عامي ٢٠٠٠ و٢٠٠٢ وبينهما كانت فقدت أمها وأباها وأعز صديقاتها، حسب أحد حواراتها. ولذلك لا عجب أن يأتي العنوان "رهينة الألم"، وأن تأتي لوحة الغلاف للفنان السوري بشار العيسى شديدة التعبير والدلالة، حيث وجه امرأة مشدوه بالفقد حبيس في الوجود. لنا أن نظن، نحن القراء، أن الشاعرة إنما تقصد نفسها برهينة الألم، لكننا لن نلبث أن نكتشف، في القصيدة التي تحمل ذات العنوان، أن الألم هي تلك الرهينة المنذورة للألم والحب ثم الغياب الأبدي. ولذلك سوف تهدي قصيدتها إليها: "يا لك يا أمي/ حتى تحت التراب/ تحترفين عنف الحب/ كأنك قلب الجنة". ثم نكتشف من جديد في آخر مقطع من الديوان أن الشاعرة (وربما القصيدة) هي تلك المنذورة للألم حين تعيد تقديم نفسها للعالم: "رهينة الألم: كتابة لم أكتبها لاكتشف



## المُغْنَى والحكَاة

الالم/ بل لأعرف مداه/ ومآلات صدها. " فالكتابة لدى السندي لا تساعدها على اكتشاف الألم، لأنه موجود وحاضر طوال الوقت وأجلى من أن يُكتشف، لكنها ترمومترٌ يساعدها فقط على قياس أبعاده المترامية في الكون والإنصات إلى رجوع صدها المنتشر في الوجود. والكيان الشعري دوماً في حال بحث عن حرية وجودية تتقاطع وتتصادم مع نسيج الأرض وأعرافها. لذلك يظل الشاعر تواقفاً أبداً إلى التحليق في العلا، ولو شعراً. "امهلونني قليلاً/ لأتوارى بنجمل حرف/ بحيا حرية الهواء أكثر مني". إنه لمن نكد الدهر حقاً أن يكون "الحرف" أكثر حريةً منا نحن البشر! لذلك سنرى الشاعرة مشغولةً بفتنة الحرف وفحص طلاقة حرته ورشاقة وثباته بين نسيج الكلمة تباديل وتوافيق لكي يمارس لعبته السحرية في تغيير معنى الكلمة مع كل قفزة لغوية. ذاك أننا سنجد في "رهينة الألم" الكثير من اللعب على جذور الكلمات وتبديل مواضع الحرف فيها من أجل متعة اكتشاف دوال جديدة وبالتالي مدلولات ودلالات جديدة. "نح مديتك/ أيها الموت عني/ لم أعد مديتك الخجولة/ ومدي كالمُدبة يمتد نحوي"، لتأمل كم مفردة نحتت الشاعرة من الجذر (م د د). مدية- مدية- مدي- يمتد. ونجد مثل هذا اللعب في المقطع: "إسمنت أخرس يتكسر سراً لإعالة عائلة يعول عليه" حيث المصدر (ع ا ل) خرج منه، عال، إعالة، عائلة، يعول، يعول الخ. ورغم أن الديوان يتسمي لتيار قصيدة النثر، إلا أننا سنجد الشاعرة ميالة لاصطياد مفرداتها من المعجم التفعيلي أو الشعر الحر، بما يضم من بلاغيات صياغية حد التغريب اللغوي في الكلمات أحياناً من قبيل: "هصير، هيج، أتهود، أتمأرى، تتصاهل الحروف، عصائف، الخ. ويتجلى ذلك الانشغال اللغوي وغواية الحرف والكلمة لدى الشاعرة في مجمل الديوان مثلما نجد في المقطع التالي الذي جمعت فيه معاً خمسة عشر مصدراً في ابتكار موسيقي وإيقاعي فريد حين تقول: "دمننا/ ترنحنا طويلاً/ متعثرين بأنفاس نادرة توابك هصير هيج تباري:/ لثم وأخذ وانغراس وإنشحاذ وترفق وانغمار وهبوب وانحسار واحتداد وانبعث وغمر وهمل وقتل ورهو وجزاز." ومثل هكذا شعرية تقف، بطني، على الحد الفاصل المتماوج بين القديم والجديد. إذ تحررها من سطوة الخليل ابن أحمد الفراهيدي وابتكارها إيقاعها الخاص يجنح بها نحو الانطلاق والتجديد والحداثة، في حين ترنو اللغة فيها برصانتهها وبلاغتها بعين الحنين نحو التراث والماضي.



### القراصنة وشعرية الأثر

عالمٌ موحشٌ شديدُ القفر، لا بشر فيه ولا حياة يقدمه لنا الديوان الأخير للشاعر العماني سيف الرحبي الذي صدر عن دار " النهضة العربية " ببيروت تحت عنوان " من بحر العرب إلى بحر الصين، سألقى التحية على قراصنة ينتظرون الإعصار ". معجمٌ ضيخٌ من مفردات لا تشير إلا إلى عالم مقبض لا حياة فيه إلا لكائنات إما تسبب الموت، وإما تعيش على الموت. ومنذ العتبة الأولى، العنوان، نجد أنفسنا في مواجهة قراصنة، ينتظرون إعصارا. بما يشي أننا بعد برهة سوف نطالع مشهدا لسفينة على وشك الاستلاب وربما الغرق، وبشرًا يصارعون الموت القدرى أو القتل العمى. على أن ثمة عابرا، ربما هي الذات الشاعرة لأنها ضمير المتكلم، عابرا سوف يمر على هذا المشهد ويلقى التحية بحياد غير العابثين، وربما بحياد اليائسين من استمرار العالم. " ياب- غراب- قيظ- كراهية- جزيرة- خلاء- قبر- فج عميق- مستنقعات أسنة- صراخ- جرداء قاحلة- هلاك- مشردين وأشلاء- حتفي- الانفراض- جنازة- طغاة وجلادون- سجين- وحشة- انفراض الكون " وغيرها العديد من مفردات هذا المعجم السوداوي الذي لا صفحة، ولا سطر ربما، يكاد ينجو منه. اللهم إلا في مقاطع الغزل شديدة العذوبة التي تنتثر هنا وهناك بين تضاعيف الديوان وسوف نشير إليها لاحقا.

يتكون الديوان من ثلاث قصائد مطولة، تتألف من مقاطع. الأولى حملت عنوان الديوان، والثانية عنوانها: موسيقى اليمامة الهاربة من سطوة الهاجرة، والثالثة هي: كقطيع كباش يضاء أئخنها الهياج. تبدأ القصيدة الأولى هكذا: " في غبش المرأة الغائبة/ ألمح الصورة/ تلك التي لمحها الجد الأول/ قبل أن يذب



## المُغْنَى والحكّاء

على هذه الأرض/ ألمحُ منصّات النيازك قبل الانطلاق/ في سماء جرداء قاحلة/  
بهضة النسر الأول/ قبل أن تحلّق ذريته بانجاء الأعالي/ ألمح الجنين أَلذّي كنته/ قبل  
أن يخرج ملبدا بالأغشية والصراخ/ في المستنقعات الآسنة. " لن نحدد ما إذا كان  
الشاعر يقرأ تلك الصورة، التي تزداد قتامة كلما توغلنا في القصيدة، في مرآة  
الماضي بعين الخيال والاستدعاء الماضويّ، أم يراها رأي العين في مرآة الواقع  
كمشهد محايت دال على راهن متسهاو نحياء، أم هي عين الاستشراق الحدسي  
تقرأ في مرآة المُقبل غداً قفرا أكثر ظلماً من الحاضر التعس، بما أن الشواهد تدل  
على توّال لاحقة. لن نحدد ولا أظن إلا أن الشاعر لا يريد لنا أن نحدد الزمن  
الذي يرافق هذا الأمكنة المقبضة التي رسمتها ريشته. إذ أن عدم تحديد الزمن يدل  
على إطلاقته فيرمي بسهمه عند كل لحظة من عمر هذا الكوكب المرزوء بالمحن  
والخطايا. المرآة الغائبة، تدل على طبيعة المكان كونه دغلاً مقبضاً غنياً بالضواري  
وفقيراً من البشر. لن نلتقي خلال رحلتنا في القصيدة بكائن بشري سوى طفل:  
"الطفل المثقل بأحلامه ورؤاه/ لقد تعب الطفل/ من أحلام الجنة والنار/ من  
شفاء الطفولة الموصول بحبل الشيخوخة/ ينظر إلى الصخرة الضاحجة بصمتها/ في  
شعاب الأودية/ صخرة جبل الكور/ صخرة سيزيف/ المتناسلة من قابيل  
وهاييل/ الصخرة، ظل الصخرة الذي لاذ به ذات دهر/ فرسان عابرون/  
متدثرون بطلعة القمر الضاحجة في الخلاء./ صخرة المآتم والنذور/ تلك الصخرة  
التي تتهاوى في رأسه/ كعويل نسوة حول قبر الفقيد" هذا الطفل الذي أخيرا  
التقينا به بعد طول قفر ووحشة، ليس إلا الذات الشاعرة في الأغلب، يعني  
سراباً قديماً أو صورة مراوغة لماض لم يعد هناك. الشاعر يضمن علينا بوجود  
بشر، حتى سيزيف المذكور في المقطع لن نراه، بل نرى صخرته الأشهر وحدها  
في رحلتها الأبدية صعوداً للجبل وانحداراً منه. أما قابيل وهاييل فمحض تاريخ  
ليس من دليل عليه سوى كتاب مقدس، وأما الفرسان فقد عبروا وليس من أثر  
لهم سوى دثارات مجازية من طلعة القمر الذي يشعّ خلاء. حتى النسوة غير  
موجودات وليس من دليل عليهن سوى عويلهن في مآتم مفقودين، أيضاً ليس  
من دليل عليهم سوى قبورهم.

تلك الشعرية أميل إلى تسميتها شعرية "الأثر". تلك التي ترسم صوراً  
مشهدية من طريق رسم تفاصيل "أثر" الشيء وليس "الشيء" نفسه. وهو  
الرسم الشعري الأصعب الذي يلزمه حنكة وخبرة إبداعية متراكمة. إذ رسم  
الصورة الشعرية يحتاج إلى موهبة ومخيال، بينما تحتاج شعرية الأثر إلى ما سبق



إضافة إلى مقدرة على اطّراح الهدف المرسوم واستحضار آثاره المتخيلة، معنى أنه عملية تركيب مخيال على مخيال. إحدى القصائد يهديها سيف الرحبي إلى مرجريت أوبانك. وكل من يعرف تلك السيدة الإنجليزية لا يقدر إلى أن يحبها ويؤمن جهودها الثقافية الرفيعة. هي ماغي، صديقة المثقفين والكتاب العرب، وزوجة الروائي العراقي المهجري صموئيل شمعون ويصدران سوياً مجلة بانينال الإنجليزية التي تعد جسراً رفيعاً ينقل الأدب العربي إلى الغرب. ويخدعنا السطر الأول من القصيدة كما خدعنا الإهداء. فنظن أننا بصدد قصيدة تجاوزت العتمة الموحشة التي أوغلت فيها القصائد السابقة، بما أنها مهداة إلى امرأة الجمال سميتها وديديها. "الوردة تلامس السماء بشفاه حمراء/ في حديقة ماغي على مقربة من هيسرو/ حيث كوخ العم توم/ من غير وحشة وبمرح كبير/ يتشكل المشهد السينمائي على هيئة ممر طيران عاصف./ هندية يفتأ تنادي كلبها في البيت المجاور/ البط في تطوافه الدائم بين الغابة والنهر/ ماغي تلاحقه بنظراتها الخنون/ وهو يملأ الفضاء بالصياح والريش." إلى هنا تستمر الريشة الشعرية في رسم لوحة شديدة العذوبة لامرأة تعرف كيف تحب الحياة وتتقن التواصل مع الطبيعة. على أن الشاعر سرعان ما يعود سيرته الأولى من رفض للراهن التعس: "سادة العالم يديرون ما يشبه الزر نفسه/ قاذفين وجهة التاريخ/ إلى مستنقع الحتف الأخير./ من أعطاهم كل هذه العزيمة في الصراع على جيئة جرد/ أو جثة عنفوان."

على أن الديوان علي وحشته لا يخلو من مقاطع غزل شديدة العذوبة: "حين أجلس معك/ أخلع معظم التاريخ/ وزر البشرية/ أخطاء الآلهة في الولادة والموت/ أجلس محلقة مرحا/ كريشة طائر." "بنظرة منك يتموج الغاب/ بأنواع الزهور/ بالأحلام المتدفقة في ربوة الخيال/ بذكرى تلويحة اليد في هواء جريح/ أي زنبقة يخبئها ليل البنابيع/ على مطارح المياه؟" لكن الحبيبة كذلك غير موجودة إلا كأثر، ذاك أن: "مسافراً نحو الشرق/ بينما رسالتك تقول:/ إنك ذاهبة باتجاه الغرب/ في أي مفترق للقوافل التائهة بين القارات/ تلتقي مصارع العشاق؟/ خيالاتهم الناحلة تغذ السير/ باتجاه ظل وارف/ ظلّك الذي يتبعني ملاكا حارسا من صدمة الفراق." وكان لا سبيل لالتقاء العشاق إلا عبر خطأ يحدث عندما تضيع القوافل. رحلت الحبيبة ولم يبق منها غير ظلّ/ أثر سوف يغدو كما السراب الذي يضلل المسافرين فيتبعونه دون وصول. على أنه، الظل، هو ذاته سيغدو الملاك الحارس الذي يحمي الشاعر المتوحد.





### العالمُ أضعفُ من احتمال قصيدة رديئة \*

بعد صمت عن الشعر طال عشرين عاما، يعود الشاعر المصري السبعيني أشرف عامر بديوان "هو تقريبا... متأكد" صدر قبل أيام عن دار "ميريت" بالقاهرة. جاء ديوانه الأول "شبايك" بالعامية المصرية العام ١٩٨٣، وأعقبه "فاعلات ليلية" عام ١٩٨٨، الأول في ثلاث طبعات والثاني في طبعتين. ولم يتخلل هذا الصمت الطويل إلا ديوانان للأطفال: "اللون والخيال"، و"نجاننا الفنان" العام ٩٢. ويحق أن نساءل حول هجران شاعر الشعر. بعض الشعراء ينضب، وبعضهم يتخذ قراراً نهائياً بالصمت وهو مازال ناضحاً بالشعر مثل رامبو. لكن الصمت الذي يعقبه غناء يطرح سؤالاً. وعنوان الديوان "هو تقريبا... متأكد" قد يشي بإجابة ما. إذ يضعنا على الخط المتأرجح بين الشك واليقين. فهل كان الشاعر يرقب، بشك، المشهد الشعري الراهن بتحولاته المتسارعة التي شهدها عقدان من الشعر، وصنعها جيلان من الشعراء؟ هل كانت تلك الوقفة المستطيلة بمشابة استراحة المحارب التي يتأمل عبرها خطواته السابقة ثم ليرسم ملامح طريقه القادمة، ذهاباً مع الشافعي حين قال: لَدَّرَ لِرَجْلِكَ قَبْلَ الْخَطِّو مَوْضِعِهَا/ فَمَنْ عَلَا زَلَقًا عَنِ غَرَّةِ زَلْجَا/ وَلَا يَغْرَتُكَ صَفْوُ أَنْتَ شَارِبِه/ فَرِمَا كَانَ بِالتَّكْدِيرِ مَمْتَزَجًا؟ أم هي حال تشكك في الوجود ذاته بحيث نذر للرحمن صوما عن الغناء حتى ترسم رؤيته الجديدة للعالم قبل انكتابها شعراً؟ الحالان جائزتان ومشروعتان. إذ أن الإفراط في الغناء، أو التقدير فيه، ليسا في ذاتهما دليلاً علي الشعري بقدر ما يشيان بقدره الشاعر على ترويض الشعر وتحجيمه حين يتوجب سوسه أو إطلاق أسره.



## المُغْنَى والحكَاة

"السائلة/ وقاطعو الطريق/ والمهمشون/ لا يعرفون وجهتي./ النبلاء/ والوجهاء/ وأصحاب الدماء الذكية/ لا يعرفون وجهتي/ الحالمون والمتعبون/ والعارفون بواطن الأمور/ أيضا لا يعرفون وجهتي/ وأنا/ المتعدد/ والمتعددون/ في/ جميعهم/ لا يعرفون وجهتي." هكذا تكرر هذه القصيدة تيمة مراوغة الطريق وهروب الخطو من تحت قدمي الشاعر، وتكرس، من ثم، حال التشكك وانعدام اليقين. ذلك أن الشاعر لم يختر مفردة "الاتجاه"، بل اختار "الوجهة". فغياب "الاتجاه" قد يعني وضوح الطريق مع غياب الهدف أو الصوب أو نقطة الوصول، فيما غياب "الوجهة" تعني انعدام الهدف والطريق معا. هذا على المستوى المضموني. على أن تلك التيمة قد تنسحب كذلك على مستوى الجمالي حين تتأمل التحول في الطريق و"الوجهة" الذي اعتمدها الشاعر في ديوانه إذ خرج قصائد نثر، وهو أحد "الوزّانين" السبعينين العتاة كما ظهر في ديوانيه السابقين من التزام تام بالعروض الخليلية، وإن في صيغة الشعر التفعيلي الحر لا البحور العمودية. كذلك فإن ارتياد الشاعر القصيدة المكتوبة بالدارجة المصرية، في تجربته السابقة، أعطته حرية أكبر وجسارة في اللعب باللغة الفصحى وعدم الرهبة من اختراق حصونها المقدسة. تلك الرهبة التي قد تُحجم بعض الشعراء عن الإقدام على مناوئة علماء اللغة، فصير الشاعر، من ثم، خادما للغة بدلا من جعلها خادمة لقصيدته. تلك الجسارة ستجعله يقول مثلا: "شارع ممزق/ تلال من "البنّي آدمين" المتآكلين/...". وقد جاءت اللفظة موفقة طريفة (على ما تحمل من خطأ تركيبّي لذلك قوسها الشاعر) ليس فقط على مستوى الجرأة في كسر تابو اللغة، بل كذلك إيقاعيا حيث لم تستغ الأذن بعد ثقل مفردة "بنو آدم" على صحتها اللغوية.

في قصيدة "في مساحة غير بعيدة"، التي استلّ من متنها عنوان الديوان، يشكك الشاعر، عبر حال نوستالجيا مع الشقيقة وألعاب الطفولة وأحلام الصبا، يشكك في طوباوية العالم وي طرح سؤاله حول البرجماتية الميكيفيلية التي تكتنف الوجود والأصدقاء. كل ما كان جميلا في طفولتنا ينحسر عنه ثوب الجمال حين تكبر ونعي. فالجهل عمود الطمأنينة كما ذهب النفرّي لأن المعرفة تثقل كاهلنا فتسقط البراءة والدهشة عن الموجودات وتغلفها بثوب الوظيفية والعلمية فتتحول إلى أيقونات بلاستيكية لا روح فيها، فلا نجد أماننا سوى الفرار إلى الماضي الذي هو جميل بالضرورة مهما كان: "المشاهد العاطفية/ تستبق الروح إلى الماضي/ واستمرار الحياة يستدعي أحيانا/ التفتيش في أروقة الذاكرة المفخخة/ الغاية تبرير



## المُغْنَى والحكاه

للويلة/ من قالها؟/ ولماذا اعترض عليها؟/... / واللعب التي خبأها في قعر  
الدولاب الخشبي/ هل أخرجها من تحت الألحفة/ وأعادها إلى أخته فيما بعد؟/  
هو متأكد من أشياء: / كل الأصدقاء كانوا هم الأجل/ وكل النساء اللواتي  
عرفنه/ لم يلتقن من قلبه/ حبة قمح/ لا/ ليس كل النساء/ هو متأكد من  
أشياء: / لم يعد الأصدقاء هم الأجل/ وملح الوطن/ لم يعد فاتحاً لشهية  
ابنائه/ هو تقريباً/ متأكد! ". هكذا يتحول يقيننا بالتدرج إلى شك في كل ما  
حولنا. لكننا لا نسلّم بشكنا بسهولة ولا نفرط بيقيننا طائعين. فتتج مثل هذه  
الجملة الشعرية الملتبسة الجامعة بين ما لا يجتمع: تقريباً+ متأكد.

على أن الديوان في مجمله غارق في حال من القنوط، والشك، ليس فقط في  
كل المسلمات الماضية كما أسلفنا، بل كذلك الشك في إمكانية حدوث أية يارقة  
أمل في إصلاح العالم. ربما حسب منهج الرياضيين والمناطقية فإن المقدمات  
الخاطئة تنتج بالضرورة توالي ونتائج خاطئة كذلك. فإذا كان العالم الرهن ذاهباً  
بحسيم من الجمال نحو القبح والبشاعة، فما دلينا على أن القادم جميل؟ "الفرح  
قليل في وطني/ والشرفات المفتوحة باتساع الأفق/ لا تتنفس. / لا رئة  
لبسطاء. / الموت إله المتعبين/ تعويذة النجاة/ وملاذ الكاظمين الغيظ/ الباحثين  
عن الحياة/ في عذابات القبور. "

اعتمد الشاعر في ديوانه وضع تصدير قصير قبل كل قصيدة، فيما يشبه  
"جوهرها النشط" بتعبير فاليري. كأنما هو لون من تمهيد القارئ للحال الشعورية  
والشعرية التي هو بصدد مقاربتها بعد برهة. فنجد قصيدة "القاهرة" تبدأ بفقرة  
تقول: "ذهبت إلى السرير مبكراً، لأنني كتبت قصيدة رديئة"، على أن هذا  
المقطع لن يتكرر في متن القصيدة، لكن منتهها سيقول: "حقاً/ إن العالم  
أضعف/ من احتمال قصيدة/ رديئة". على أن بعض هذه التصديرات كانت،  
بحقها الخاص، قصائد محكمة بالغة التكثيف. "ناديتها/ وفي منتهى النداء/  
رحلت عني". "كانت هي العون/ عندما يقرصنا الجوع/ وكان دعاؤها لنا  
بالستر/ لا يجاب." "عندما فضفض بحبه لأرسولا/ احترق العالم/ ورأى الرب  
ذلك/ ولم يعترض." في هذا المساء الساكن/ شيء يختلف.



### \* النقصُ الفني في هياكل المطر \*

كيف يمكن أن تكون للمطر هياكل؟ المطر ماء، يعني مادة سائلة لا قوام ثابت لها، بل تأخذ قوامها عبر الإناء الذي يحتويها فتتخذ شكله وحجمه. فيما الهيكلُ بنيانٌ قوامه مادةٌ صلبة لها طولٌ وعرضٌ وارتفاع. أي له أبعادٌ ثلاثة، مع اعتذارنا لأينشتين وبعده الرابع. أبعاد بوسعنا قياسها والتعاملُ معها بالحواس البشرية. "هياكل المطر"، ديوان الشاعرة البحرينية زينب المسجن، الصادر عن دار "فرايس" بالبحرين، يضعنا منذ العنوان، بوصفه العتبة الأولى للنص، أمام مجاز يجمع بين نقيضين لا يجتمعان. هياكل، والمطر. سيصاحبنا هذا اللون من المجاز الشعري طوال الديوان. المجاز القائم على تراسل المعاجم والجمع بين ما لا يجتمع، اللهم إلا في الشعر الذي يلعب باللغة، يفككها ويعيد تركيبها على النحو الذي يروق له. "كنت أسافر في أصداف الجمر/ أسأل عن دموع المرايا/ عن جسر أرممه بالخوف العابر/ عن حطام يلوذُ ببردِي/ عن غابة تعتريني/ سماء تجوب صدري/ وأياد معبأة بتضرع الموج/ ترتعش بين ليلي/ وتخبئ أغصانها." نحن إذاً بصدد ذات شعيرية ضائعة تبحث عن ملاذ لها بين أروقة الطبيعة. على أن الشاعرة رسمت صورها على نحو معكوس، فالوج هو الذي يتضرع للأيادي الغرقى، والسماء تجوب الصدور، والحطام يلوذُ ببرد المسافر بحرا، الخ. لذا سيكون على مخيال القارئ أن يجهد في محاولة لرسم تلك الصور الفانتازية التي رسمتها الشاعرة بريشة نزقة لا تحفل كثيراً بالمنطق البصري. القارئ عليه أن يتصور: أصدافاً من الجمر، دموعاً المرايا، وكذلك صورة حطام يلوذُ ببرد ما، وغابة تعترى شخص ما، وسماء تجول في صدر إنسان ما، وموج يتضرع، الخ.

\* جريدة «الوطن» السعودية ٢٠٠٨/٨/١٩



## المُغْنَى والحكَاة

هذه الصور قد تسهم في رسم مشاهد سوربالية تقترب من حقل الشعر بقدر ما نستعد عن الاعتيادي والواقعي التراكم ذاكرتنا البصرية، لكن خطورته، في المقابل، في أنه قد يفضي إلى "لا شيء" بعينه. أعني غياب الصورة الكلية التي تتكون من تنامي الصور الجزئية، فتشكّل لدى القارئ رؤيةً بصريةً مكتملة ذات بنان متماسك يصنع حالاً شعوريةً بعينها تعتمّر القارئ فتبدل في كيميائه الداخلية، وهي وظيفة الشعر الأولى. والأخيرة ربما. هذه التيمة في الكتابة، وهي أثيرة لدى شعراء كثيرين، يمكنني أن أسميها "الأفقية اللا متصاعدة". ذاك أنها تتكئ على رسم صور شعرية، كل منها جميل بحقه الخاص، في توال أفقي غير متصاعد. هذه الصور تتجاور، ولا تتنامي رأسيًا فتصنع بناءً شعرياً أو عمارةً لها قوام وأبعاد. أجلى مثال على هذا القصيدة رقم (٣)، (قصائد الديوان لا تحمل عناوين بل أرقاماً). تقول المسجن: يتدفق الموت بين أصابعي / يجوب الله مدائني / يدير الحزن احترافي / ينتظر النورس مجيئي / ترسم النجوم دمي / يغسل الصبح خوفي. " وتنتهي القصيدة. كذلك قصيدة (٥): كان لي السوسن البري / ونهر الكلمات / صوت الرغبة / ورائحة الجمر / بكاء الزجاج / وأوتار الحروف / والسنة الثلج / كان لي جناح الملاك / وزفير الخبر. " نحن هنا أمام مجموعة من الصور الشعرية المدهشة، رسمتها ريشة ذات خيال، لكنها مع ذلك أفقية لا تفضي إلى صورة كلية أو عمارة متماسكة. ولذلك بوسعنا حذف أي سطر شعري، أو إضافة أي سطر شعري، أو التبديل بين السطور الشعرية، دون أن تتأثر عمارة القصيدة. لأن السطور الشعرية متجاورةً مثل لبنات فوق الأرض، بينما البناء الشعري يتكون من لبنات متصاعدة متراكبة رأسيًا بعضها فوق بعض، بما يعني تقوُّص البناء عند حذف أو إضافة كلمة أو تبديل مكانها.

على أن الشاعرة تلعّب لعبة المجاز على نحو احترافي جميل حين تُردف التجريدي بالتعيني، فلا يكاد قارئها يدخل دائرة المجرّد حتى تشده عنوةً نحو المتعين الملموس، فيحصل التوتر الشعري الفني، الذي ينجي القصيدة سواء من الفرق في لغة التجريدي الهولي، أو الاصطدام بحائظ التعيني الحشن. الرقص الخطر على الخيط المتأرجح بين سيولة الأول وصلابة الثاني هو اللعبة التي تصنع الشعرية القلقة الجميلة. نجد ذلك بجلاء في القصيدة (١) تقول: "لي شحوب الغبار / يتدفق في ماء البئر / لي طريق الألا مسافة / يطوف على صرخات الخريف / لي كتاب الذاكرة / يقرأ في عبث الليل. " فعلى الرغم من أفقية الصور كما أسلفنا، إلا أن الجمع بين المنطق والألا منطق، بين التجريدي والمحمسوس، هو



صانعٌ شعريّة هذه القصيدة القصيرة. ذاك أن "شحوب الغبار" (تجريد)، ثم "يتدفق في ماء البئر" (تعيين)، "طريق اللامسافة" (تجريد)، "يطوف" (تعيين)، "كتاب الذاكرة" (تجريد)، يقرأ (تعيين)، الخ.

على أن بعض القصائد قد نجت من الأفقية اللانهائية ونجحت في تشييد عمارتها مثل قصيدتي (٢٩)، (٣٠): "رسمتكَ في دفتر الشتاء/ غسلت بك دموع أُمي/ وانتظرت بسائين خريفك/ تطل على قارعة الموت/ تحيي ملامحي بغربتك".، وكذا: "أعددت لي العاصفة/ خلقت لي البحر/ أيقظت الغيوم المحمومة برغبة النار/ حاصرت مسائي وتلونت/ بلون سماء الشمال الساطعة".

أيضا نجد تجريبا جسورا في انتهاج تيمة النقصان الفني الذي يصنع شعرته ودهشته من خلال عدم تشبعه وعدم اكتماله مثل قصيدة (٣٢): يا حمي المطر/ يا زهرة الموت/ يا حجري العاصف. "وتنتهي القصيدة هنا دون اكتمال على نحو فني بالغ الجمال، إذ أن هذه السطور الشعرية الثلاثة لم تكون جملة مفيدة واحدة. إن هي إلا مجرد تعبير نداء وحسب، جميعها حرف نداء ومنادى، ولا شيء أكثر. هذا النقصان وحده هو صانع هذه الشعرية هنا. إذ أَلقت الشاعرة قارئها في دائرة السؤال: ثم ماذا؟ وعليه وحده أن يكمل القصيدة. وهو ملمح ما بعد حدائثي يجعل القارئ ضالعا متورطا في كتابة النص مع الشاعر. ملمح ما بعد حدائثي وإن كان عباقرة النحاتين الرومان القدامى قد نهجوه حينما نحتوا تماثيل حسناواتهم فائقة الجمال والاكتمال، لكن مبتورة الذراعين، لكي يسربوا رسالة إلى المتلقي مفادها أن في النقص اكتمالا، وفي النقيصة جمالا. ليس فقط لأن الكمال التام محض وهم غير موجود، بل كذلك لأن النقص ذاته يشير إلى الاكتمال، والنقيصة تلمح إلى الجمال فتمتلئ به بعدما نفتش عنه في الذراع المبتور، أو في التيمة غير المكتوبة للقصيدة الناقصة.



### \* أحوالُ الفقد في الحرف العربي \*

لسانُ النار، دائماً ما يتراقص مُسرِعاً عاليًا، لكون الهواء الساخن حوله أقلَّ كثافةً من سائر الهواء المحيط، فيحمله سامقًا باتجاه عمودي. ولسان النار، هو مارج النار الذي قد منه الجان. وللنار رموزٌ شتى في الثقافات القديمة لو تتبعناها لخرجنا بدلالات كثيرة يضيق المقام عنها. أما هنا فلسان النار، برأبي، هو رمز الحرف "الألف"، أول حروف الأبجدية، ذلك الحرف المسكون بأسرار كثيرة وتعاويزٌ ربما يفصح عنها الديوان الأخير للشاعر المصري أحمد الشهاوي، لسان النار، الصادر عن الدار المصرية اللبنانية. وربما من الضروري في هذا الصدد الإشارة إلى أن له ديوانا تحت الطبع بعنوان "منزلة الألف". يقول المتصوفة: "الحرفُ خزانةُ الله، فمن دخلها فقد حملَ أمانته، والحرفُ نارُ الله، و قدره". ويقول الشهاوي، ذات حوار، إن القصيدة وشاعرها لا بد أن يكونا لحظة فعل الكتابة حرفًا مشددًا، وقال في آخر إن الحروف أمةٌ غامضةٌ لا يصل إلى مشارف ديارها إلا الواصلون. تيمية "الحرف" وأسراره إذاً هي الطريق التي يتوسلها الشاعر عبر ديوانه ليكشف عن لحظة انصهاره الشعري. ولا تكاد قصيدةٌ من قصائد الديوان، التي ربت على السبعين، تخلو من لفظة "حرف" أو نحوه. لكن حرفي "الألف"، والنون" قد احتلا المرتبة الأعلى ونُسجت على نولهما خيوط الديوان وغزله. فأما حرف الألف، الذي قال فيه النفري: " كل الحروف مريضةٌ .. إلا حروف الألف"، فهو أول اسم "أحمد"، وثالث اسم "نوال" ولذا أشهره الشاعر في وجه الوجود كلسان من نار يعصمه من ضياع الهوية. وعمد الشاعر إلى إبقائه حيًّا عبر قصيده كحبلٍ سريٍّ، يربط بين الطفل وأمه،

\* جريدة «الحياة» اللندنية ٣١ / ٣ / ٢٠٠٥





## المُغْنَى والحكَاة

لينجيه من الموت وبهبه ماء الحياة. الطفل الذي فقد أمه مبكراً، يستدعيها من ظلمة الموت عبر الحرف الوحيد الذي يربط بين اسميهما: "جسد طيب/ طاب وطب لي هذيان طيسوري حين تفر/ من التاريخ إلى إشراق الألف العمدة"، ويقول: "أنا المتعلق من قشة روجي بخلاياك/ أنا المسوس بحرف من إسمك". ويقول في قصيدة "وسن": "اختاروا حرف الألف بياناً للناس جميعاً". أما في قصيدة "عزاء لنشيد"، وهي القصيدة الوحيدة التي يفصح فيها الشاعر عن ملهمته الأولى على نحو صريح، المهمة التي لم يبق منها غير حرف يناجيه كلما أوجده الفقد: "سأعود إلى الإيقاع/ وإلى صمت موروث من أمي/ سأحررني من شوفانك/ من أن تتكلم روجي/ إلى حرف من إسمك". نوال عيسى، الأم التي رحلت فيما كان الطفل صغيراً، والتي أهداها ديوانه هذا وكل دواوينه السابقة، صمدت رغم الزمن ورغم الرحيل كملهمة أولى وسرمدية. يستمد منها الحياة كلما أوغلت في الموت، ويقبض منها على الدليل كلما ضيعته المتاهات. وأما حرف النون (الذي تموضع مرات ثلاثاً في عنوان الديوان: لسان النار)، فهو رمز التكوين عند بن عربي الذي قال فيه: لولا النقطة فوقه لانتفى الوجود. وهو الحرف الأول من اسم الأم. يقول في قصيدة "قبر حرف يطير": "الزمن يمر/ وأنا مختبئ في نون". يقول النفري في مخاطباته: "الحرف يعجز عن أن يخبر عن نفسه، فكيف يخبر عني". لكن الشهاوي، المسكون بالتراث الصوفي، يشتغل على الحرف ليستقطر منه الدلالة والطاقة الشعرية والرؤي. وحرف النون يشغل في الأبجدية العربية مكانة مرموقة، يتوسطها لأنه الرابع عشر من أصل ثماني وعشرين. وفي الإرث الإسلامي يرمز إلى "الحوت" وهو المعنى الأصل لكلمة "نون"، ولذا دعي النبي يونس (يونا) "ذا النون" إذ مكث في بطن الحوت بمعجزة. وفي الموروث الهندوسي الحوت هو "السمة المخلصة" ويحل محل سفينة نوح في المقول الإسلامي. إذاً النون لدى الشاعر هي "ظلمة بطن الحوت أو رحم الأم، وفي الوقت ذاته، رجاء الخلاص وقارب النجاة من الطوفان. في كتابه "رموز العلم القدسي" يقول رينيه غينون (1886-1951)، الباحث الفرنسي الذي اشتغل على أسرار الحروف الروحية عبر الموروث الطاوي والهندوسي والمسيحي والإسلامي، إن رسم النون ك نصف دائرة تعلوها نقطة، تمثل هيئة فلك سابحة، والنقطة تمثل بذرة الحياة التي تتوسط مركز الدائرة أو نواتها التي تكمن بالداخل آمنة من عوامل الإفناء الخارجية. إذاً يتوسل الشهاوي النون كرحم أم أو كشرنقة حماية من العالم. ولأن خروج يونس من ظلمته يعد



## المُغْنَى والحكاه

نشوراً وقيامه جديدة، فإن النون لدى الشاعر هنا تمثل ولادة متكررة من رحم الأم الراحلة، يستدعيها، كلما تاق إلى ولادة جديدة، بأول حروف اسمها فتأتي إليه، فينجح أن يهزم الفقد والعدم عن طريق الشعر، وتلك أولى وأهم رسائل الشعر للشاعر وللقارئ. وفي مستهل سورة القلم قوله تعالى: "ن والقلم وما يسطرون"، وفسر العلماء النون بقنينة الحبر، والنقطة هي وسطها برأس القلم المغموس في المداد الذي هو مادة العلم، وهو أصل الحياة الروحية. ومن هنا كانت النون معين المعرفة للشاعر أي أصل ومنتهى الحياة.

يقف الشاعر في غربته على خط الضياع في اللازم، المشدود في منطقة وسطى بين الوجود وبين العدم. "المحذوف من الذاكرة/ المحذوف من النسيان/ المكتوب بشك في سيرة مائه/ يبحث حتى عن شاهد قبر...". لم تحذفه الذاكرة من دفاتها وحسب، بل إن سيرته مكتوبة بغير يقين وعلى صفحة ماء لا يستقر، وحين يستدعيه الموت، وهو المطلق والثابت الوحيد، يغيب القبر والشاهد. تحيلنا معظم قصائد الديوان إلى حال الفقد في كل صورته، فقد الأم وفقد الحبيبة وفقد اليقين وفقد الزمن وفقد الهوية.

يعتمد الشاعر تقنيات شعرية حدائية مثل القافية المقلوبة في القصائد الأولى من الديوان بأن استخدم كلمة أو حرفاً يتكرر في بداية كل سطر شعري، مثل "ألاً" يتلوها فعل مضارع في القصيدة الأولى، أو حرف ناسخ مثل "لست" يتلوها اسم فاعل أو اسم مفعول مثلما في القصيدة الثانية الخ. إن نشدان الموسيقى الشعرية لا يكون عبر الوزن الخليلي وحده، لكن إيقاع الكلمة وتراكيبها واللعب على اشتقاقاتها وجذورها، وطرائق التقطيع السمعي، واستحلاب الطاقة الموسيقية المخبأة في النحو والصرف التي هي، بزعمي الخاص، المفتاح الأول والأهم في موسيقى اللغة العربية، تعد وسائل ذكية بوسع الشاعر السابر أسرار لغته أن يطوعها من أجل إنتاج موسيقى شعرية جديدة وطازجة. ورغم أن الشهاوي قدّم لنا ديواناً موزوناً، إلا أن الموسيقى اللافتة لديه نبعث من مناطق أخرى اعتمدت اللعب على اللغة أكثر مما لعبت على التفعيلة. في قصيدة بديعة (تذكرنا بمواقف النفسري) بعنوان "قالت امرأة": "وقالت/ غصن/ وعم/ فالماء إشراق/ ولذة عارف/ ودموع مثذنة/ وبيان لم"، النغم هنا لم يتجل من (مفاعيلن) بقدر ما طفر من جراء جزم فعل الأمر وحسن توقيع القافية. وفي قصيدة "ريح عاطلة" يقول: "كي أنسى في مرآة يدك/ أكون الوصل الفصل الآخر...". نجد أن موسيقى السطر الثاني تفوقت على الأول ليس ب (فعلن) بل من طريق اللعب



## المُغْنَى والحكاه

على نصب (المفعول به) المتواتر وسجع الكلمتين ورنين حرف الصاد .  
يعمد الشاعر في بعض قصائد الديوان إلى بناء صور شعرية متوازية وغير متنامية أو متراكمة . تلك الصور لا تشكل في كثير من الأحيان صورة كلية بوسعها تشكيل حال شعرية واحدة يخرج بها القارئ بعد إتمام قراءة القصيدة ، أو لنقل إن القارئ يجد شيئاً من الصعوبة في تمثيل حال واحدة منها ، بل مجموعة من الحالات المتشظية عبر القصيدة ، كأن يقول : " المعتمون بنقش / الداخل في جوف الشمس بلا معجزة نبي / السكران بكأسين من الضوء / المحتفل وحيداً بالفقد . . . الخ " . وعلى الجانب الآخر يحفل الديوان في أواخره بمجموعة من الأبيجرامات التي تذكرنا بتوقيعات العرب الأقدمين أو قصائد الومضة شديدة التكثيف والشعرية والثراء وإن وقعت في أحيان قليلة في شرك الحكمة أو القول المأثور : " وأنا معك / ما أشبهني بتويج / يعتم / و / يضيء " .  
لكم صدق كوكتو حين تكلم عن ضرورة الشعر للشاعر وللوجود . الشعر ، ذلك الساحر الذي يهزم الموت والغياب ، فالأم التي خطفها الموت من الطفل ، سيكون بوسعه حين يكبر أن يستدعيها كلما أرهقه الحنين إليها ، إذ هي على مرمى (حرف) من قلمه . يناديها بأولى حروف اسمها فتلي ، لينطلقا معا في " رحلة مقدسة " ، تحيلنا إلى رحلة المسيح ومريم ، يقول : " جهزي الزيت والزيتون والخبز المقدس / فالرحلة بدأت " . وعبر قصيدتين عنوانهما " ألف " و " دال " ، هما بداية اسمه ونهايته ، يمضي الشاعر في رحلته وحيداً ، باحثاً عن هويته عبر معراج الكشف حتى إذا ناداه الشعر انطلق من أسر الحرفين ليعرج في رحلة أخرى صوب المعرفة التي هي منتهى الحياة وسدرة المنتهى فإذا بها " لسان النار " .



### \* الجَنَّة، وإيثاكا عوليس \*

جَنَّة" هو عنوان الديوان الثالث للشاعر السعودي أحمد البوق من إصدارات ٢٠٠٧ عن دار "شرفيات" بالقاهرة. يجيء بعد ديوانيه "أحاميّم" عام ١٩٩٤، و"منكسرٌ باعتماد" عام ٢٠٠٣. والديوان في أغلبه الأعم قصائد عشق مطولة شديدة العذوبة. تمتح رومانتيكيته من وثبات في حقل الحب رشيقة الخُطو لا تخلو من طرافة ومفارقة وخفة ظل غير موعلة في تأمّات المحبين وتدلهم وعذاباتهم. ورغم أن الشاعر قد أغفل وضع إهداء لديوانه، إلا أن القارئ سوف يحدس أن إسقاط الإهداء متعمدٌ. إذ قامت معظم القصائد بدوره على النحو الأبلغ بل أن عنوان الديوان حلّ محل الإهداء. فالجَنَّة امرأةٌ. والتي أخرجتنا منها امرأة. والتي تعيدنا إليها امرأة. والجَنَّة تحت قدمي امرأة. فهل نخمّن أن الإهداء أسقط عمداً لأن الحبيبة اسمها جَنَّة؟ سواء على النحو الفعلّي أو على النحو المعنوي؟ فحين تأتي الحبيبة يستحيل الشعرُ بشراً سوياً يمشي على قدمين: "حين تحضرين/ يمشي الشعرُ عليّ قدمين/ وحين تغيبين/ يحلّق في روعي الكمان." حيث حضورها حلول وتجدد للشعر، فيما غيابها يفتح أقواس الشجن في محاولة تعويضية لرأب صدوع الروح التي خلفها الفقد فتنتعش الكمنجات بشجوها لتهب العاشق بموسيقاها شيئاً من السلوان. بل إن الكون كله يتأمر ليقتل الوقت حتى تعود الحبيبة: "بوسع العصافير أن تلقط الرزق/ كي يملأ الأفق تغريدها/ . . . / بوسع القطارات/ أن تمتد فوق رصيف المحطات/ كي تلقط العربات أنفاسها/ بوسع البيوت/ أن تحيي الشوارع/ والشرفات/ أن تلوح للعابرين/ بوسع الشجر/ أن ينادي المطر/ بوسعي البكاء وحيداً/ وأشرب صمت الدقائق حتى الثمالة/ إلى

● جريدة «الوطن» السعودية - ١٣/٣/٢٠٠٧



## المُغْنَى والحكاه

أن. / . تحضري. " هكذا تتحول كل الموجودات إلى أصدقاء يؤنسون الشاعر في وحدته. وليس الشعر وحده ما "أنسه" الشاعر فجعله يمشي على قدمين، بل كذلك: "الرسائل ليست صناديق الكلام/ ليست ما نحس من السعادة/ ما نعاني من أرق/ ليست أحاسيسنا على الورق/ الرسائل أمة وقبائل/ فامنحوا أمثالكم/ ما تستحق من السلام." أليست تقوم الرسائل مقام الأعبة في غيبتهم؟ والشاعر يجيد الرسم بفرشاة الحروف لوحات شعرية لا يعوزها اللون والصوت والحركة: "مرة كانت بلون البحار العميقة/ مرة كانت بلون سماء ملبدة بالغيوم/ ومرة كانت بلون المروج/ ومرة كانت شفيفة/ رأيت الروح منها/ علمها عند ربي/ كلما يسقط الضوء/ تفيض ينابيع ألوانها." هنا رسم شعري بالغ الإتقان لأحوال المرأة في تقلباتها بين الإعراض والإقبال، بين الحزن والرضا. وفي رسمه للقلب يقول في قصيدة "مقام الإياب، مقام الغياب": "هادئ كبحيرة/ بسيط كوردة/ واضح كشمس/ عميق كمحيط/ وهل يسأل القلب عن وصفه؟" وإن جاء الوصف مباشراً يعطي للأشياء صفاتها القارة في الأذهان العامة، وهذا ضد الشعر. لأن الشعر لأبد يصدمنا بنعوت جديدة مفارقة وإلا غدا كلاما عادياً مستهلكا لا توتر فيه. لكن ذات القصيدة ستأخذ منعطفاً آخر حين يرسم مشهد جنازته وطقوس دفنه في رحلته إلى محبوبته بوصفها "الجنة" التي سيؤول إليها بعد الموت. فيقول: "حين شيعني القوم/ كنت رهيفاً/ أسمع وقع الدموع على الوجنات/ شهقة الحزن في الصدر/ وابتلاع الألم/ أزعجني صمتهم/ وقع أقدامهم/ والطريق التي قطعوها سريعاً/ إلى حفرة في البقيع/ قلت في النفس:/ هذا أكمال الحين إليك/ وتلك مواجعهم والمسرات/ وهل تصرخين إذا ما أهالوا عليّ التراب؟/ وهل يهدأ القلب في نبضه والروح في لجها والحسرات؟/ فهذا مقام الإياب إليك/ وهذا مقام الغياب/ فإن لم تكوني نعيماً/ فكيف يكون العذاب؟" وهنا يفتح عنوان القصيدة لندرك أن "غيابه" عن الأهل والصحاب بالموت، هو "إياب" إليها بالسفر والحلول. ألم نقل إنها "جنته" التي أهداها الديوان كاملاً منذ عتبة النص الأولى/ العنوان؟ ولهذا كان طبيعياً أن نلمح على غلاف المجموعة الشعرية ظلال امرأة تنظر من عل على كائنات الأرض على خلفية بيضاء. كرمز لنصوع الفردوس، أو كرمز للموت كما في الميتولوجيا الهندية. وفي مقام آخر سيتحدث الشاعر عن الموت أيضاً بذات الحس غير الوجل. لأن الموت عند شاعرنا، للمفارقة، حياة كاملة، إذ هو الطريق الصعبة إلى حيث ديار الحبيبة/ الجنة. الموت بالنسبة للشاعر هو "إيثاكا" بالنسبة



## المُغْنَى والحِكَاة

لعوليس . فمهما كانت الرحلة شاقّة، لكن في نهايتها وجه بانيلوب المنتظرة فوق نولها . يقول : " لماذا كبرت لأشهد موتي؟ / ضاحكًا قال لي : / ليشهد موتك كيف تعيش!! " إذ أي حياة تلك من دون الحبيبة / الجنة؟ من قصائد الديوان التي لا تخلو، على طرفاتها، من تكريس لفكرة الحب قصيدة "مهرج" . حيث العاشق يكافح من أجل رسم ابتسامة فوق شفطي حبيته العبوس : " وحيدة / كانت وحيدة / أعني : تماما وحيدة / حين نسلتها مني / (تسرب في الضلوع الدمع) / وحين أعدت بسمتها / كنت مهرجًا يدري / أن ضحكاتها لم تتجاوز الشفتين / كانت كمن نسيت بشاشتها / كنت مهرجًا / مثل علامة في التيه / وظيفته / فقط / أن يذكرها . " وفي المقتطف الذي ظهر على طية العُلاف يعتذر الشاعر للحبيبة إذ يقول : " ليكن / أخطأت ذات مساء / حين قلت انتهينا / كانت قاب قوسين مني / وإن عدت يوما لتلك البداية / سأحيب ظن النهاية . " وكما يبدأ الديوان بقصيدة عنوانها : " أحبك أكثر " ، ينتهي الديوان بقصيدة عنوانها : " الحب " . فيها يقدم لنا الشاعر تعريفات سبعة للحب . فمرة : " الحب انتظار بين مزدوجين / نقطة البدء / همزة الوصل / قول الذي لا يُقال . " ومرة : " الحب أن تأتي ولا تأتي / شك في اليقين / قلق على دعة " ، ومرة : الحب ضوء من شقوق الباب منسرب / ماء / كلفت به كفان / طفل تعثر باللغة . " ، وأخرى : " الحب نبع نابض في الصخر / سرب من الطير المحلق / حين يفزعه انسكاب الظل / في قيلولة حمراء . " ومرة أخرى : " الحب عاصمة بلا سكان / قفر مترع بالمعجزات / ثم صالح يأتيك من باب الصلاة " ، وفي آخر : " الحب ملح الدمع في العينين / حين يسيل من غسل / على الشفتين . " وفي تعريفه الأخير يقول : " الحب نصف الكأس فارغة / ونصف الروح مترعة / كأن الدرب مكتوب على قدمين . " ولا يغيب عن القارئ أن الشاعر وإن تخلى عن ميزان العرب الشعري الخليلي العتيق ، إلا أنه مفتون بفكرة " القيافة " . يتوسلها ليصنع منها إيقاعه الموسيقي بين الحين والآخر : " ليس لأنني أحبك أكثر / تحيلين هجرًا سجنًا / وصدك عسكر . " " كلام المحبين مثل الندى / ليس يروي الصدى / لكنه يتقد / من عثرات الردى . "



### \* ملائكة بيضاءً بغبار الدقيق \*

التأمل قصائد عماد أبو صالح للوهلة الأولى سوف يصطدم باجتراحه لغةً فصيحة شديدة البساطة حتى لتكاد، أحياناً، أن تتماس مع الدارجة المصرية، لكنها دوماً لغةً سليمة تحترم قواعد النحو والصرف وإن بدت غير آبهة بها. تلك اللغة النافذة غير المقعرة تزيل حجاب التلقي الأول لدى القارئ فينفذ مباشرة إلى "الجوهر النشط" للشعر، بتعبير فاليري، من دون أن يضطر إلى عبور جسور مرهقة فوق جداول اللغة الكلاسيكية. هذا النمط من اللغة يذكرك بكتابات إبراهيم أصلان وعناية جابر اللذين حين تقرأهما لا تشعر إلا بروح النص تتسلل إليك فوراً، وكأنها غير محمولة على وسيط يبطئ أو يعوق من تدفقها. أن تعبر عن رؤى مكثفة وحالات شعورية حادة عبر لغة رهيبة هادئة لا صخب فيها ولا تقعر من الصعوبة بمكان. لأننا اعتدنا أن نرى المضمون الكبير يحمله وسيط بحجمه، أي لغة مترفعة عالية، أو كأن نقول إن المضمون يفرز الشكل المناسب له. وهذه المقولة على صحتها غالباً، إلا أن فيها نظر لو تأملنا تعريفاتنا حول مفهوم اللغة وما إذا كانت ثمة لغة رهيبة وأخرى غير رهيبة !! لا يشعر بصعوبة تلك الكتابة إلا من اضطلع بفعل القلم وعكف طويلاً على تطوير تجربته ومحاوله غزو أراض جديدة عبر مشواره الكتابي.

أقلت أبو صالح كذلك من شرك السردية المجانية التي أسرت شعراء كثيرين من جيله حتى لا تكاد تسمي نصوصهم شعراً إذ هي للقصة القصيرة أقرب (مع احترامنا لإدوار الخراط والكتابة عبر النوعية). ذلك السرد الذي يكون فيه التسلسل الزمني والحدثي والمنطقي والتعليقي منتظماً ومتنامياً بغير كسر أو حتى

\* جريدة «الحياة اللندنية» ٣/٢/٢٠٠٥



## المُغْنَى والحكَاة

لعب. غير إن سرد أبي صالح، باستثناء ديوان " قبور واسعة "، غالباً ما يرسم مشهداً شعرياً لا يكون هو الهدف في ذاته، رغم كون الشعر الجميل ينتهي بهدفه عند الصورة الجميلة إذا نجح الشاعر في رسمها، لكن المشهد عنده يكون في كثير من الأحيان منطلقاً لخلق حال تأمل ولحظة صمت من القارئ كي يستخلص جوهر الشعر ومفارقة الوجود- ينجح أبو صالح في ذلك كثيراً حتى وإن خافه الشعر في بعض الأحيان ورسم له صورة مسطحة أحادية العمق - يقول: "نغمض البنت عينيها في الشرفة/ وتمد ذراعها/ الولد يشب على قدميه/ ويد ذراعيه/ في الشرفة المقابلة/ تتبقى مسافة/ تقطع خيوطها الوهمية/ العصافير العابرة." ليس بوسعك كقارئ أن تقف عند لحظة الاستمتاع بهذه الصورة وتكتفي بذلك، لكنها ستدفعك أن تجول في الوجود لتبحث عن إجابات لأسئلة كثيرة مازالت تحوم، أو حتى أن تطرح مزيداً من الأسئلة، ويظني تلك هي وظيفة الشعر الأولى. ويقول: "يظل واقفاً يحدق فيها وهي جالسة على مقعد الباص/ تنزل في محطتها ويظل واقفاً/ يتعجب للرجل الذي يصعد/ ويجلس فوق ركبتيها." لن نتوقف هنا عند المشهد السينمائي المرسوم شعراً، لكن عند عيني العاشق الذي انفصل عن الوعي وجمد نظريه على المحبوبة حتى ليظل يراها بعدما غادرت. من ملامح شعر أبي صالح كذلك قلب الهرم عن طريق تحقير القيمة العليا أو تقديس المدنس أو حتى الكذب. غير إنه لا يعتمد الشعار القار في الشعر القديم: "أجمل الشعر أكذبه"، الذي أظنه كان يعني حينذاك المجازات الموهمة غير المموسة أو تكريس الخيال الشعري الذي يستعد عن الأرض ويجمع نحو الغيب واللامعقول، لكن الكذب هنا يمجّد القيمة بهجوها أو يقدح في المبدأ الرفيع من أجل تكريسه وسحب القارئ إلى منطقة الإيمان به. فزراه قد يرمي الأبوين بالقدارة والندس فيفهم القارئ المدرب أنه في حال تمجيد لهما وهكذا. وعلنا نذكر رامبو حين فعل شيئاً كهذا غير مرة. لذا فأنا أعتبر عماد أبو صالح شاعر "أم" بامتياز إذ استطاع القبض على لحظات أمومة ليست بالضرورة هي اللحظات الأجل أو المكرسة في موضوعة الأم، لكنها تلك اللحظات التي تمر دون أن تنتبه إليها، لحظات انهزامها وقمعها وقسوتها الحانية وحنوها القاسي وموتها حية وعيشها الميت: "أهش الفراشات المنتصفة بجسدك/ كي لا تطيري/ وأبقى وحدي." وذلك أمر يحتاج، برأبي، إلى دراسة مستقلة من قبل النقاد. "لم أكن، أبداً، ولداً سيئاً./ لم أفقاً عيني كلب صغير/ ولم أسرق قلم ابن جارتنا/(الأسود ذو السلسلة الصفراء)/ ولم أقطف وردتهم/... هل ركب





## المغنى والحكاة

مرة، ظهر جدتي في أيامها الأخيرة؟" في المقطع السابق نلمح بعضاً من الكذب الجميل حين نقف خلف ستار الكاهن لا لنعترف بخطايانا لكن لتتبرأ منها على نحو مكشوف لا يخلو من براءة حتى لنجبر الآخر أن يتعاطف مع الخطاءين. هنا اللعّب في المنطق الواقعية بين الوعي (الكاذب)، واللاوعي / (الصادق) والذي يمثل هنا الضمير أو الأنا الأعلى. وعلنا نلاحظ الدوال السيمويطيقية التي تميز صوت اللاوعي بين الأقواس في القصيدة. ونجد التطهر الأرسطي حين يقول: "أريد أن أمزق ستارة الجحيران/ أن أضرب بطون النسوة الحوامل بقبضتي/... / أن أكسر مصابيح أعمدة الإنارة/ أن أرش المازوت على رجل معه امرأتان / وطفله القذر ممسك بيديهما/... / أريد أن أفرغ إطارات السيارات/... / أو، على الأقل،/ أسير بشارعين/ في نفس اللحظة." اختار لنفسه في نهاية القصيدة أشبع ألوان القصاص لأن سيره في شارعين في نفس اللحظة يعني، فضلاً عن الصورة الشعرية العبثية، أنه سوف يتمزق نصفياً على نهج العقاب الصيني الشهير تاريخياً. إذ هو لا يمارس ساديته على الآخر وحسب لكن على ذاته كذلك ليتحول مأسوئياً بعدما نظر في مرآة "ميدوزا" وهاله كم قبحه. ويدفعنا هذا إلى الكلام عن الشاعر الحديد الذي هبط من فوق الأوليمب وتخلّى عن دور النبي لينخرط في اشتجار الحياة ككائن تعس خطأ لا يهرب من آثامه ولا يترفع عنها سوى أنه يمتلك ذاتاً أكثر شفافية تجعله يقوم دومًا بعمليات القصاص الذاتي والتعميد الروحي ولو بماء الشعر.

في ذلك اللون من الشعر نلمح ضعف الإنسان أمام حلمه البعيد الذي لا يأتي أبداً وفي ذات الوقت لا يبرح الرأس. نراه يتقمص شخصية الثعلب في "كليّة ودمنة" حين أخفق في الوصول إلى ثمرات العنب أعلى الشجرة فأقع نفسه أن العنب مر المذاق كما في القصيدة التالية: "أنظر للبنث الجميلة وأقول:/ من يأمن الزيت عند الطهو/ ليد الولد التي تعصر يد البنت وأقول:/ سيفترقان من أجل حجرة الصالون/ للشبايبك المغلقة وأقول:/ يتشاجر الأزواج بالداخل/ و العربات التي تنشر الطين على ملابسي/ ستصطدم حتماً./ آهاهاها / أنا الذي لست أملاً أنوبية البوتاجاز/ و ليس علي أن أحمي زوجة/... / و لست مضطراً أن أضاجعها ليلة الخميس/ أو أهديها زجاجة كولونيا/... / أنا الذي ليس لي طفل/ يلبل مكان في على الوسادة/ و يرضع ثديي زوجتي/ و يحول قصائدي إلى مراكب." بوسعنا أن نلمح هنا قول الشيء عن طريق معكوسه أو نقضه. وتلك إحدى سمات الشعر الجديد الذي هجر المباشرة وارتاد الشئون من مراكزها



## المُغْتَى والحكّاء

أو أبوابها الرئيسة، فالشاعر الجديد يلج سؤال الحياة من مناطقه الخبيثة المسكوت عنها وعبر طرائق الإنسان العادي الذي يكذب ويرتكب الخطايا ويعتمر الأفتعة حيناً، وفي حين آخر يكون أكثر صفاءً من طفل. يعمد أبو صالح أحياناً إلى نحت عنوان قصيدته كجزء متمم للنص، وعلى القارئ أن يختار له موضعاً مناسباً حسب رؤيته الخاصة، ففي قصيدة بعنوان: "تعلق الملاحق بثوبها". لحسن الحظ " يقول: "تقع على السلم/ تنفرط حبات الخوخ من ثوبها/ و تحدث ضجة توقظ النائمين./ الآن تدرك الخادمة القروية/ لماذا أهدتها صاحبة المنزل/ حذاء بكعب عال". وجلي ما في القصيدة السابقة من أيديولوجيات ومعالجة للقضايا الكبرى دون مباشرة في القول. أليس يتماس ذلك المقطع الصغير مع قضايا الطبقة والقمع النسوي والعدالة الاجتماعية ومشاكل الوعي من دون تصريح بأي مصطلح؟ وماذا لو اعتبرنا "صاحبة المنزل" رمزاً للسلطة، و"الخادمة" رمزاً للشعوب، و"الكعب العالي" رمزاً للقفز فوق الطبقات أو محاولات الثورة؟ ألا يرد هذا المقطع بامتياز على زعم النقاد أن القصيدة الجديدة تخلت عن الهموم الكبرى وغرقت في العابر واليومي؟ ألا يذكرنا ذلك بـ "رينيه" حين كتب تحت لوحة الغليون " هذا ليس غليوناً"، في دعوة منه للنظر إلى عمق الفن واستكناه حقائق مغايرة لما يمكن أن يبدو من مجرد النظرة السطحية؟ نلمح كذلك شيئاً من الملامح الجديدة في الشعر كتجنحية الكلام عن البطل وتسليط الضوء على المهمشين في الحياة، وإن كان السياب قد فعل ذلك في قصيدتي "الموسم العمياء" و "حفسار القبور". ويقول عماد أبو صالح: "تصنع غرفة/ من الكرتونات/ و تجلس مبتسمة/ هي إن بكت/ سبتتل الحواظ/ و تنام، ثانية،/ في العراء." و يقول عن القروية البائسة: "لم يكن ينخلن/ كن يرقصن على إيقاع المناخل/ ثم يخرجن من حجرات المعيشة/ ملائكة بيضاء بغبار الدقيق/ إلى أن يلطمهن الأزواج فجأة/ فيعدن مرة ثانية/ أشباحاً/ في ملابس سوداء." أو نقبض على لحظة من أجمل لحظات الإنسان حين تنكسر قبالة صديق منهزم فنود لو نخلع له أرواحنا، يقول في نص يجمع بين المرح وانفطار الروح في جدلية إنسانية بديعة: "... / سأقول لك انظر إلى السماء/ وأدس جنيهين في جيبيك/ سألقي قلمي خلسة أمامك/ سأرسل لك رسائل غرامية باسم فتاة/ سأسمي ابن أختي باسمك/ سأخطئ، مثلك، في كلمة "مسئولين"/ سأكره عمك نجوى، و أحب اللون الأصفر،/ و أنام ساعتين في الظهيرة./ من فضلك أنا لا أقدر أن أكره الفاصوليا/ سأشتري بنظولاً على مقاسك/ و أعمل أنه واسع علي/ سأوصي



## المُغْنَى والحكاه

مخبراً/، أعرفه،/ ليؤدب لك امرأتك./ الفاصوليا رديئة. " يسجل عماد أبو صالح (الإنسان) في اللحظات التي عادةً يهرب الآخرون من تذكرها. اللعب على الخط الفاصل بين الوعي واللاوعي يكشف لحظات القبض على النفس متلبسةً بارتكاب الإثم ولو عن طريق تمني نزول الكوارث بآخرين نظن أننا نكرههم. لحظة تمني موت زوج الحببية ليحل مكانه، أو أمنية فقاً عيون المارة أو بقر بطون النساء مجاناً وبلا سبب سوى إشباع نزعة الشر الكامنة. يرصد الشاعر لحظات النزوع الشيطانية داخلنا حتى إذا وضعناها تحت المجهر بدت سوءاتها وفي هذا فائدتان: أولاً لا نقسو كثيراً على ملامح الضعف الطبيعية فينا إذ لا موجب لجلد الذات دوماً لو أننا كم أن الإنسان خطاءً وهشاً، والثاني أن وضع تلك النزعات أمامنا فوق الطاولة لتشريحها وتحليل مكامن إشعاعها يساعد على التعامل معها وكبحها. الواعظ يرسم طريق النور للمرء ليدفعه نحو الفضيلة، والشاعر قد يفعل الشيء ذاته عن طريق كشف مكامن الشر والضعف الإنساني فينفر منها دون مباشرة أو تبشير أو تنذير. وربما هذا ما دفعه أن يعلن في ديوانه الأخير " مهندس العالم " إن الكتابة هي شيء سخيّف سخيّف . . . "، لكنه السخف الذي يحمل القيمة والحواء الذي يحفل بالزخم والشر الذي يسحب الإنسان من عنقه نحو الفضيلة.



### \* الفرق في جماليات القبح \*

"قومٌ جلوسٌ حولهم ماء" هو الشطرُ الثاني من بيت شعريٍّ شهير أطلقه أحد الناظمين ارتجالاً حين سئل أن يقول شعراً وهم في قارب. وأما شطره الأول فهو: "كأننا والماء من حولنا". وأتخذ البيت كطرفه للسخرية من تفسير الشيء بنفسه، فجاء من يقول: "فسرَّ الماءَ بعد طول الجهد بالماء!". والشطر أيضاً هو عنوان الديوان الثالث للشاعر المصري الجنوبيِّ محمد أبو زيد وصدر حديثاً عن دار "شوقيات" بالقاهرة. وتساءلت عن سرِّ العنوان الغريب، وهو الجملة الوحيدة الموزونة خليلياً في الديوان النثري! ثمة رسالة يقصدها الشاعر حتماً وراء هذه العتبة. أتراها رسالة "فنية"؟ فيناهض فكرة قيام الشعر على التفعيلة بقوله: هاكم جملةً موزونة خليلياً سوى أنها لا تعني شيئاً! ويؤكد هذا الاحتمال قوله: "في الماضي كنت أصف شعري من المنتصف". كأنه يسخر من القصيدة العمودية المقسومة نصفين. أم تراها رسالة "فلسفية"؟ يقول عبرها إن الحياة/الديوان على مجملها عبث مثل هذا البيت الشعري الفارغ من المعنى. ويؤكد هذا الاحتمال أن الديوان يقع في خمس قصائد طويلة عنوان أولها هو الشطر الأول: "كأننا والماء من حولنا"، وعنوان آخرها الشطر الثاني: "قوم جلوس حولهم ماء"، كأنه يقول: حنانيك يا قارئ، فكل ما بين دفتي الحياة قش وهواء. وأميل إلى أن الشاعر يقصد الرسالتين معاً. والحق أنني لم أقع على ديوان أكثر عدمية وسوداوية من هذا الذي افتتحه الشاعر بتناص مشهدي معكوس مع معجزة السيد المسيح: "حزينٌ لأنني لا أبرئ الأكمة/ ولا الأبرص ولا أحيي الموتى...". الشاعر حتى لم يضع كلمة "أنا" قبل "حزين" لكي يصدَم القارئ رأساً بحزنه دون فواصل

\* جريدة «الحياة» اللندنية ٢٠٠٦/١٢/٩



## المُغْتَنَى والحكَاة

منذ اللحظة الأولى. والشاهد أن حال الحزن والكآبة ستلبسك بالفعل بدءاً من الكلمة الأولى وليس انتهاءً بالأخيرة، بل سيمتد وجعلك بعد أن تغلق الديوان وتلقيه من النافذة لاعتناً الشاعر والشعر والحياة. وهذه تحديدًا هي الحال التي يرجوها الشاعر لقارئه. إذ يسترسل: "والدم الذي تقرأونه الآن/ سال من عيني/ من فمي/ من أصابعي/ . . ." ويبدأ شاعرنا يومه بالحزن: "حزني أكتشفه عادة مع دقائق المنبه. " ثم يرفض إلا احتكار الوحدة لنفسه: "لست وحدك إذن/ أنا فقط وحدي. " ثم يوغل في تشويه كل مفردات الحياة، حتى الجميل منها، مما اعتاد الشعراء اعتبارها منهلًا عذبًا للفتنة: "رمال ميتة/ موج نذل/ مراكب محطمة/ أسماك مسممة/ سفينة مشروخة/ جثث بحارة فقراء وعمال عمي/ . . . وقمر يخيفك بفضته". حتى الورد يذكره بالموت، وعيون حبيبته تشبه السفن الغارقة، وحتى أفراح طفولتنا في أعياد الميلاد كانت زائفة: "القطن الذي أقمعونا أنه ثلج يناير!". ويلح الشاعر على فكرة تقبيح الكون من طريق قرنه الجمال بالبشاعة: "ملائكة بلا جناحين- هددت بالغناء- البنت البيضاء ككفن- وجهك يا مرجانة كالغولة- الوطن أقسى من الموت"، حتى رمز العذوبة في عصرنا: فيروز، أردف بها مفردات من قبيل "الغدة الدرقية- الجثث- الدمامل والقبح- كراهية، الخ". هي تيمة "استاطبقا القبح" التي اعتادها الشعراء الشباب في مصر الآن، سوى أن شاعرنا بالغ فيها حد العذاب. والتقطت الفكرة الفنانة المصرية هبة حلمي فجاء الغلاف مزاجًا بين وجه فيروز الحالم وبين قطة دميمة تبرز أنيابها بوحشية لتكريس معادلة: القبح=الجمال، ومن ثم يفتتح عنوان الديوان، وهو: تفسير الماء بالماء.

يلعب الشاعر على التراث: "سبع سنبلات خضر- سفينة نوح - نساء القرن الخامس عشر- تفسير الماء بالماء"، وعلى الميثولوجيا: "قرينة العالم الآخر"، وعلى التناص الكامل أو المنقوص بالحذف أو التغيير: نقل فؤادك حيث شئت من الهوى/ ما الحب إلا (للقتل) الأول- "فيرونيكا تقرر أن (تحب السينما)"- "حكيم روحاني حضرتك- الصبر لم يعد مفتاحا لأي شيء"، وسوف نصادف العديد من الأسماء والأعلام التي جاءت أحيانًا مقحمة: إيزابيل الليندي- فاتن حمامة- على الشريف- ماركس- هتلر- القشتاليين- ماجلان- سلفادور دالي- جوليا روبرتس- دراكولا- رمسيس- جستابو- إبراهيم أصلان الخ. ويمارس الشاعر أحيانًا لعبة الالتفات في الضمائر، أي التحول المفاجئ بالضمير: "أنت فيروز تخرجين الآن من أيقونتك كعاصفة الصحراء. . . / اسمها فيروز تدخل إلى



## المُغْنَى والحكَاة

عزّلتني تغيير لي ملابسني وصوتي وغدّتي الدرقية/ أنا فيروز أسكب دمي على يدك فضحكين كالقشّتاّلين.": فيتحوّل الضمير من المتكلم إلى الغائب إلى المخاطب. وتقوم بعض القصائد على فكرة التداعي الحر والتوازي الأفقي للصور الشعرية بحيث لا تتراكم رأسياً لتقدم صورة واحدة متنامية و متماسكة، ويكون على القارئ أن يلملم شظايا الصور تلك ليكون صورته الكلية الخاصة، مثل قصيدة "سيئسائل الأشرار من هي ميرفت؟": "البنطلونات الجينز/ حذاء سندريللا الأحمر/ الوطن المعلق على الصدر/ العيون التي تبكي حين تضحك/ الشعر الذي يراقص الهواء فيكسره . . . . " ويقدم لنا تشبيهاً جديداً حين يقول: "الشياطين التي تشبه البشر"، وفي بلاغتنا العربية نشبه الأذن بالاعلى للمدح، والأعلى بالأذن للذم، لكنه هنا شبّه الأذن بالأعلى من أجل ذم الأعلى.

وعلى رغم عدمية الديوان السافرة لن نعدم بعض الصور السورالية الطريفة التي قد ترسم شيئاً من الابتسام الساخر على وجوهنا الكايبية بالقراءة: "حزام الأمان الذي قسمك نصفين/ ترك نهدك الأيمن وحيداً ينهه. "، "هنا عبر ماجلان على دراجته/ قاصداً الشهر العقاري/ يصفر للعربات فتتبعه . . . "، "تركت الماء يغلي حتى يستغيث"، "عين واحدة تبكي والأخرى تتفرج عليها". أو أن يقول: "ماجلان ليس هو الأعرج في القصيدة السابقة"، فنعود لتراجع القصيدة السابقة، ونحن نشك في أنفسنا وفي ذاكرتنا المثقوبة، فلا نجد أعرج ولا ماجلان! وأما أحد أجمل مقاطع الديوان حقاً فيقول: "كان لي وجه/ ويدان/ وشرايين وبنكرياس/ كان لي قفص صدرني/ وبيت/ ودار للأوبرا/ كان لي أصدقاء." والجميل فيه هو ذكر "السلب" عن طريق "الإيجاب" الماضي. فالفعل الناسخ (كان) يفيد غياب كل ما يليه، وهو وحده الذي رسم الصورة النقيض لماض كان جميلاً. وأما الجملة السهم في هذا الديوان الكايبى فهي: "الوطن أسمى من الموت يا ميرفت."



### • جميع أسبابنا تدعو للانتظار •

ما أن تقع عيناى على اسم عناية جابر على صدر ديوان أو قطعة نثرية حتى أعرف أنني بصدد تلك الحال التي تملكتنى حين قرأت ديوانها " ثم أنني مشغولة ". حال الرهافة الآسرة. الكلمات العادية اليومية البسيطة التي لا تعرف معها من أين تنفذ السهامُ إلى صدرك. فتصدق أن قطرة الماء تذيب الصخرة التي يختار فيها نصل الفأس. على أنها في ديوانها السابع " جميع أسبابنا " الصادر مؤخرًا عن دار " شرقيات " بالقاهرة، تنهج نهجًا مغايرًا. إنه تجريب الشعراء الذي يأخذهم إلى مجاهل لا يعرفونها، لكنهم رغم ذلك يتوقون إليه ويسعون مثلما البطل الإغريقي القديم. الطريق لا الوصول. ربما لأنها آمنت أن السمكة الميتة وحدها تسير مع التيار فاختارت أن تحيا. والتيار ليس بالضرورة يعني تيار " الآخر " الجمعي القار، بل الأصعب هو مخالفة تيار النفس. سيما إذا كان هجران الشاعر أرضًا ضرب فيها حصنا وأثبت فيها نجاحا. والتجريب جرأة تحسب للشاعر في كل حال. لن تأخذك الحال ذاتها مع هذا الديوان الجديد. نعم، الرهافة ذاتها هناك، والكلمات البسيطة العادية التي أثبتت دومًا أن عناية تمتطي اللغة ولم تسمح للغة أن تمتطيتها وتنسج خيوطها العنكبوتية حول صوتها الشفيف فتخمده. لكن شيئًا ما غاب برغم ذلك. الطاقة الحارقة التي تخترق روحك بعدما تنتهي من النص. سوى أن هذه الطاقة لم تغب عن الديوان بل تشظت عبر نصوصه. وعليك كقارئ أن تجهد كي تلملم ذراتها وشذراتها من الفقرات ثم تبدأ في نسجها على مهل. تحوّل خيط الطاقة المستمر النافذ كالكهرباء إلى زخات خفيفة تلسعك لجزء من الثانية، وتقف. على مستوى النص الواحد،

• جريدة «الحياة» اللندنية ٢٠٠٦/١٢/٢٠



## المُغْنَى والحكاه

غاب الحبل الحريريّ الرابط بين مفاصل الفقرات، الخيط الذي يجعل الخيمة تكتمل. فتجد نفسك أمام خيوط منتشرة هنا وهناك متابينة الطول واللون والملمس ما يكون في الأخير حفةً من نثار الحرير قد لا تصلح أن تصنع منها نسيجاً متماسكاً، لكن جمالها يبقى في ذاتها وليس في وظيفتها. مجموعة من الصور الشعرية الجميلة هنا وهناك: "وبنت صوت كصيحات الإوز- مثل يضمنين مهروقتين في صحن بورسلين/ تترنح في وحدتنا- الخيمة البعيدة كلبه بيضاء ترضع من أمها"، لكنها تظل صوراً شعرية منبئة الهيكله، ذاك أن المشهد الكلي لن يكتمل أبداً في نص واحد. قصيدة واحدة فيها عاود الشاعر الحنين إلى مملكته القديمة التي برعت فيها. مملكة الرهافة الأسرة التي تتعلق فيها الكلمات في عنقود لا تنفصم عراه. قصيدة "لحن يعزف بيد واحدة" حيث لم يهرب هذا السنع الذي يدكك أوصال النص حتى ينضح بالشعرية، تقول: "أنت بيدك الفارغتين/ خطر جداً علي/.../ تومئ لي/ تعالي؟/ أنا صغيرة يا سيد/ ولا أجد الحب/ تعال أنت/ متأملان معا في العتم/ أقطعوا هذا الليل/ كي نرى الفجر الفضي/.../ قل كلمة كي أصنع منها قصيدة/ وحيث أننا لن نتقابل ثانية/ فلا تقبلني/ لا نعقد الموضوع/ لا نلتقط الصور/ ولا نتذكر/ يأتي الصباح/ وتتحول حجارة/...".

على أن الديوان في مجمله يمتح، مضمونياً، من تيمة شعرية بامتياز: الحضور الغائب أو الغياب الحاضر. هو معالجة لحال انتظار أبديّ للذي لا يجيء. الحبيب الغائب فيزيقياً الحاضر وجودياً. البعيد الذي آلاف الأميال تفصله عنا لكن حضوره أكثر من حضور مجالسنا. "مع فارق الوقت بين أمريكا وبيروت/ الأرجح، أنت نائم الآن/ مع إنك تنتصب في غرفتي كملاك. - أتجول بكنزة ضخمة وأعرف أنك هنا/ ثمة ذلك الحفيف الذي يدفنتي/ أسمع لهائك بين الغرزات الصوفية- إنك تنتشر في الكلمات/ وفي التنفس." إذن بوسع المرأة أن تستدعي الحبيب البعيد (رغم أنه) مهما اتسعت الجغرافيا بينهما. وهذا دور الشعر والخيال. ذاك أن الفراق قرار وليس حتماً مقدوراً. التوحد مع الحبيب حد أن ينمحي المكان. ألم يقل السري السقطي: لا تصلح المحبة بين اثنين حتى يقول الواحد للآخر يا أنا. والوحدة غير الشعور بها. وحده الشاعر قادر على أن يشعر بالوحدة وسط الجمع، كما بوسعه أن يخلق الصحبة في وحدته. فتقول: "إنني وحيدة/ ويختلف الأمر حين أشعر فعلاً بوحدتي." وحده الشاعر يطوع العالم على النحو الذي يريد. ولذلك تستحضر الذات الشاعرة حبيبها الغائب





## المُعْنَى والحِكَاة

لأن: " أن تكون معي يعني أن أملك فكرتي/ أن آخذك بأسناني/ أن لا يكون غيابك كرة معدن ثقيل. " وعلى النقيض من ذلك: " ثم إنه غيابك/ الجلد الميت على القلب. " ثم: " لستني الآن في حزنك وحببتك/ كما الشجرة شجرة/ والقمر قمر. " كان عناق الحبيبين هو منطلق الأمور وسلامتها من أجل أن تسمي الأشياء بأسمائها. كأن الحبيبين نصفان لو تعانقا لاكمل الواحد الصحيح: شجرة. قمر. لهذا: " حين تغادر/ ليس الإحساس/ بل اليقين بأنني خدعت. " تنتظر الشاعرة نصفها الآخر، على أنها لن تخبرنا أبدا أي لون من الانتظار تنسجه له. أهو الانتظار المحب، مثل انتظار بانيلوب لعوليس؟ أم الانتظار الغامض، كالرفيقين لجودو؟ أم الانتظار الخائف، كالأثنيين للبرابرة، حسب كفافيس؟ أم الانتظار الواهم، كالكولونيل لخطاب بريدي؟ أم الانتظار الحلم، كالبشرية للمخلص؟ ذلك أنها تارة تعده بالحب والعناق، وتارة أخرى تتوعده بالتمزيق بالأسنان. ولذلك: " لمست راثحتك ليلا/ مثل زوجة أب. " لم تقل " مثل أم"، لأن تلك الرائحة تعذبها، تجبها وتحتاجها لكنها تحقق عليها أيضا. إنه الحب الملتبس الذي بين الضعف والشراسة، بين الشوق والتربص، وهو أرقى درجات الحب. ولذا طبيعي أن ينتصب على الغلاف ظلال امرأة تمتشق قوسا ورمحا وتشخص نحو الحبيب البعيد.

تلعب عناية على الصياغة اللغوية فتنحت طرائق جديدة للقول. فكثيرا ما نجد جملة اسمية من مبتدأ وخبر، حيث الخبر جملة فعلية. على أنها تفصل بين المبتدأ وخبره بحرف العطف (و)، فتتخلق شعرية من طريق كسر الإيقاع المعتاد: " جسدي ويتعبك في الخطوة- ليلة العشق ومكسوة بطقمها الأسود. " كذلك سنجد جملا مبتورة غير مكتملة المعنى. ومن قال إن الشعر معنى؟ إن هو إلا طاقة لا مرئية تستهدف الروح وليس العقل والوعي وحسب. مثل: " لتأت/ بما أن الوقت. " على أن عناية جابر تكمل في هذا الديوان " مسيرتها الملحمة " نحو تطويب الضعف الذي هو كل قوة الأنثى. فنجد القصائد جعلها تقوِّك المجد للضعف: " ضعفي الرائع/ أنامني على باب بيتك. " نعرف في الأخير أن " جميع أسبابنا " ليست تلك الرائحة كما زعمت القصيدة، بل أنها جميعها تدعونا لانتظار الحبيب الغائب، بكل ضعفنا. بكل شراستنا.



### \* كافكا ملهماً \*

من المألوف أن يظل كافكا ملهماً للشعر والفن بعامه، حتى بعد موته. لكن من المدهش أن ينتبه شاعر إلى كونه شاعراً بإيعاز من كافكا، بعدما عاش معظم عمره دون أن يدري. عن "الوراقة الوطنية" بمراكش صدرت الترجمة العربية لديوان "أناشيد مراكش" للشاعرة الفرنسية "ليزا كليمان ميزراكي"، من ترجمة وتقديم الشاعر المغربي رشيد منسوم، الذي قام أيضاً بتصميم الغلاف. الديوان خرج بالعتين معا: الفرنسية والعربية ويتكون من قصائد مكثفة شديد القصر مما يسميها الإنجليز أبجرام ونسّميتها نحن العرب قصيدة الومضة، وهي تشبه من حيث الشكل القصيدة التي كان اليابانيون أول من ابتكرها في القرن السابع عشر تحت اسم هايكو وفيها يصفون بعفوية وبساطة منظرًا طبيعيًا في بيت شعري واحد يتكون من سبعة عشر مقطعًا صوتيًا مقسمة على ثلاثة أسطر. الشاعرة من مواليد باريس عام ١٩٣١، درست الفلسفة والأدب بجامعة السربون واشتغلت أستاذة في الآداب والتاريخ بأكاديمية باريس. وبحسب مقدمة المترجم، لم تبدأ ليزا كتابة الشعر إلا بعد سفرها إلى براغ عام ١٩٩٦ حيث منزل كافكا، إذ خطت أولى قصائدها في حديقة على كرسي من خشب الحور عنوانها "البلور الجريح"، وبعدئذ أصدرت دواوين ثلاثة هي: تخوم العالم-٢٠٠١، أناشيد مراكش-٢٠٠٣، الأنفاس تحت الصخرة-٢٠٠٤.

القصائد قصيرة غير معنونة تميل إلى الرصدية الوصفية وتكتنز طاقة عالية من الرومانتيكية والغنائية في آن. "المطر الذي من طين ورماد/ الذي انتظرناه كثيرًا وكم كان يفزعنا/ هطل بقوة/ فوق الوجه المرفوع صوب السماء/ الهادئة

\* جريدة «الحياة» اللندنية ٢٠٠٧/٤/٧



## المُغْنَى والحكاة

الأعصاب والرائقة. " تتوسل القصائد المجازَ بشكل رئيسي لتبني شعريتها سواء من طريق تراسل المعاجم والجمع بين ما لا يجتمع: "الشعاع الجليدي"، أو المجاورة بين المتعين والمعنوي من قبيل: "فاكهة الأسي" في قولها: "سشمشي فوق عشب القمر/ وسنقطف من الشعاع الجليدي/ فاكهة الأسي...". هي شعرية تنأتي في مجملها من لمحات بصرية ومشاهد خاطفة ربما أكثر سرعة وابتساراً من أن تكون لدى المتلقي حَالا شعورية مكتملة. إذ تترك القارئ مضطراً، بعد تأمله ذلك المشهد البسيط الذي رسمته له الشاعرة، إلى أن يستدعيه ببطء لكي يبني عليه من لدن مخياله مكملاً روحياً ونفسياً وفلسفياً لكي يكتمل النص بكامل شعريته. وأظن أن الشاعر الذي يسلك هذا الطريق لا يجور على جوهر الشعر ولم يخن رسالته، ذاك أن الشاعر الحديث وظيفته وحسب أن يضع القارئ على عتبات الحال والمعنى، لا أن يدخله في لجها وعمقها، كما كان ينحو الشاعر القديم، على النحو الذي يعطل فاعلية القارئ وتفاعله مع النص. النصوص غير مشبعة ومفتوحة الدلالة وهذان الملمحان يعطيانها جمالية حدائية تتوسل قارئاً نشطاً مستعداً ومؤهلاً لتعاطي ذلك اللون من الشعر: "ماء الحياة/ على الجسد الملهب/ يترك جروحاً وردية/ لشفيتين ممدودتين". الشاعرة مفتونة بالطبيعة ورسمها بفرشاة الشعر، وربما كان هذا هو السبب وراء أمرين: أولهما مضموني، وهو أن قصيدتها الأولى، التي كتبتها وهي في عمر الخامسة والستين عاماً، كان مفجرها الرئيس هو وجودها في أحضان الطبيعة في حديقة ومن ثم حفرتها على كرسي خشبي. الأمر الثاني جمالي أو شكلي، وهو اختيارها هذا القلب من الشعر الذي يشبه قصيدة الهايكو اليابانية التي أحتفت جدا بالطبيعة ورصدها ورسمها بفرشاة الشعر. "تحت أعلى غصن لأعلى شجرة/ تحت أعلى قمة/ لجبال الأطلس/ هناك حيث تنتزه الرياح اللذيذة/ سأمضي لأزرع خيمتي/ وسأشرب بجرعات كبيرة/ ماء النسيان الأخضر". كما سنلمس في كثير من النصوص ذلك الحس الأنثوي الرهيف بطرائقه الناعمة العميقة في الإنصات إلى العالم: "هل ستذهبين حتى حدود العالم/ هل ستحلقي فوق السموات/ لن يكون بوسعك التخلي عن رائحة التوابل/ عن طراوة النعناع/ والعناق الهالك". "سأنتظر خلف الوادي/ خلف الجبل/ لن تكون/ سوى ريح الحلم الخادع/ الذي كان قد أوقد النار في العشب". وفي قصيدة أهدتها إلي فريدريك هولدرلين تقول: "الروح المتفردة التي تسربت إلى الجنون/ أمسكت يدي/ حتى نجتاز مجرى النهر/ حيث لا أحد بوسعه أن يعبر/ من دون مساندة الآلهة".



## المُغْنَى والحكاه

ونرصد أحياناً تشظي الإنسان المعاصر ما بين الأنا والأنا الآخر وتصدعه تحت وطأة قسوة الراهن كما في قولها: "يا للدهشة/ إني أرى نفسي تراني/ إني أنا/ إني الآخر/ إني فقاعة من هواء." لكن البعض من القصاصد سينحو نحواً فلسفياً صرفاً يقترب من الحكيمية أحياناً. وهو ما يجعل هذه القصائد تتأرجح بين التقليدية من حيث حكيميتها وذهنيتها، وبين الحدائث من حيث تقشفيها وتكثيفها وإبتسارها: "هو أمرٌ لا يخلو من مجازفة/ أن نطعن في الزمن/ أن نوقفه على عتبة الأبدية/ ذلك الذي تجرأ وكان على وشك الانتصار."

بأسستناء بعض الهنات النحوية البسيطة من قبيل: "يدندان مقطع لأغنية متكرر" (وصحيحها: مقطعاً- متكررة أو متكرراً- حسب الموصوف المقصود)، "لا شيء مربع" (وصحيحها: لا شيء مربعاً)، "الحروف الهيروغليفية/ مزقوا النسيج المعتاد" (مزقت)، "هذه النجوم التي تخترق الجسد/ يبددون...". (تبدد)، باستثناء مثل هذه الأشياء، فالترجمة خرجت رائقة شعرياً وهو ما يشي بتدخل الشاعر بشيء من اللصوصية المحمودة الواجبة حال ترجمة الشعر، لكي لا تخرج القصيدة على هيئة مجموعة من المعاني الجافة حال الترجمة الحرفية وكأنها بيان صحافي. تأكدت تلك اللصوصية في خيانتها ترجمة هذه القصيدة: "الحياة/ لا شيء غير الحياة/ كلها الحياة/ والموت داخل التفاحة." وكانت في أصلها الفرنسي "dans le fruit" et la mort، بما يعني "والموت داخل الثمرة". وبوسعنا أن نرى كيف أن هذه الحيوانات الصغيرة النبيلة بوسعها أن تغني النص الشعري وترفعه درجة، سيما إذا اقترب الشاعر المترجم من عوالم اللغة المنقول إليها بميثولوجياه وثقافته التي لا شك مختلفة عن عوالم اللغة صاحبة النص الأصلي.



### \* أطيفاً مرّت لم ينتبه لها أحد \*

هل يمكن للحياة أن "تعتّل" ! الحياة بوسعها أن "تنتهي" حين كائنٌ حيٌّ يموت بسبب توقّف وظائفه البيولوجية. هذا إذا ما كنا نتكلم عن الحياة الفردية بوصفها الفترة الزمنية التي يحيها كائن حي فوق الأرض، بعيداً عن المعنى الكوني الأشمل. على أن فعل "عَطَلَّ" يخص الآلة إذ تتوقف عن العمل، ويقال "القوس عاطل" إذا كان منزوع الوتر. أما عن الإنسان، فالمرأة "عاطلة" إذا طرحت عنها حليها. وفي علم الفيزياء نعرف العطالة *inertia* بوصفها القصور الذاتي للأجسام عن الانتقال من السكون للحركة، أو العكس، دون مؤثر خارجي. وكما نرى، كل ما سبق من "أعطال" تتسم بالمؤقتية. ذلك أن إزالة سبب العطالة عن المعطلّ تطرح عنه تعطله. هذه المؤقتية لا يمكن أن تستق مع مفردة "الحياة". فالكائن إما حي، وإما ميت، والثالث المرفوع بينهما يمتنع. فكيف "تعتّل حياة"؟

وسواء اعتمدنا المنهج الأرسطيّ حيث التحام المادة بالصورة، أو الجسد بالنفس في كل واحد صحيح، أم المنهج الصوفيّ حيث انفصالهما إلى روح وجسد، بوصف الجسد قبة الروح، أم حتى المنهج الأفلاطوني، الأقدم من كلا المنهجين السابقين، الذاهب إلى أن النفس أزلية محلقة في عالم المثل، تنتظر أن تتلبس جسداً بشرياً ما، فتستوي إنساناً، لو اعتمدنا أيّاً من المناهج السابقة الثلاثة فإننا نخلص إلى أن "انتهاء" الحياة يكون بموت النفس/الصورة/الروح، حتى وإن ظل الجسد سليماً، أما "تعطلها" فلا يكون إلا بتوقف المادة/الجسد، عن



## المُعْتَى والحكاه

الفاعلية، بينما تكون الروحُ نشطة فعّالة حيّة. وهنا بؤرة ديوان الشاعر اللبناني عبده وازن "حياة معطلة" الصادر مؤخرا عن دار النهضة العربية في بيروت.

وإذن، حين تتحرر الروح من الجسد "المعطل"، ستغدو الحياة حرة هيولية سائلة غير ممسوكة ولا مؤطرة بصورة، والأهم، غير مكبلّة بأعضاء تحد من سطحاتها الأرضية الغريزية. تغدو ظلّالا هائمة تسيّرُ على الأرض ولا تترك بصماتها، وجوه لا تترك صورا في المرايا. بهذا المنطلق وحده تفتتح لنا القصيدة الأولى في الديوان: "الشبيه"، إذ يقول الشاعر: "الرجل الذي خرج للحين/ ليس شبيهي/ قد تكون عيناه حمراوين كعيني/ وجهه متجهما كوجهي/ ظلّه على الأرض قد يكون ظلي أيضا/ الرجل الذي سُمّ صورته في المرآة/ الرجل الذي ضاقت به النافذة/ الرجل الذي لا وقع لخطاه/.../ الرجل المتردد/ الرجل الخائف/ الرجل الذي لا يعلم لماذا خرج." الشاعر يرصد لحظة انسلال الرجل الآخر/ الروح من جسده. وفي رحلتها الحرّة الأولى ستكون الروح، في بادئ الأمر، خائفة وجلّى لا تعرف كيف تتصرف دونما جسد غرائزه توجهها. على أنها، فيما بعد، سوف تطرح عنها خوفها وتتقن استعمال حرّيتها كما سنرى فيما نتعمق في الديوان. طبيعي هذا. وثمة خيط أيديولوجي هنا. فما ينطبق على الجزء/ الفرد، ينطبق على الكل/ المجموع، كما تخبرنا النظرية الفيزيائية والفلسفية. فالشعب الذي تعود على السوس والانصياع للحاكم، لو فجأة وهب حرّيته سوف يحارّ ماذا يفعل بها؟ فيتخبّط ويرتبك ويخاف ويزل، حتى يتعود على الحرّية، فتننظم خطاه. فالحرّية مران ودربة وتراكم.

ولو أخذنا الحياة بالمعنى الوجودي الأشمل، فرمّا يشير تعطل الحياة إلى واقعا الراهن الذي غدا فيه البشر حشدا من آلات مبرمجة ضمن كبسولة تكنولوجية، ومن ثم تغدو الحياة بالمعنى الأونطولوجي معطلة.

على أنني أميل للتفسير الأول الذاتي لأن مجمل الديوان يتأمل بامتياز تجربة الموت والحياة وانسلال روح المرء من جسده، دون موات للروح.

في قصيدة "رهبة" يقول وازن: "صخب العالم/ أدعه للعالم/ رهبة الموت/ أدعها للساعة الأخيرة/ زهرة الجاردينيا/ أتركها على الطاولة/ إنني لا أحتاج إلى قمر آخر/ ولا إلى شرفة/ أطل منها على الجنة/ الجحيم فكرة غامضة/.../ الخوف أخلعه كمعطف/ الحيرة سهم يطعنني."

هنا طرحت الروح الوجدلى عنها خوفها من التحرر، لكن معوّقا آخر بدأ يلوح. الحيرة. وهنا لمحة فلسفية شديدة العمق. إذ أن الروح في بداية رحلتها



الأثيرية الحرة تكون كالطفل الذي يتلمس طريق المعرفة يوماً بعد يوم. على أنه سيزداد، كذلك، حيرة وشكاً كلما نهل من المعرفة. أليس الجهل عمود الطمأنينة؟ في قصيدة "وراءك دائماً"، يخاطب الشاعر الحياة. يشكرها على كل ما أهدتنا من عذابات ووجع: "مرة أخرى/ شكراً أيتها الحياة/ أنت التي جعلت الموت بدايةً لك/ ونهايةً/.../ أنت التي حملتنا/ ذهباً وفاكهة/ وأرسلتنا غرباء/ تحت الشمس/.../ أنت التي صنعت من أحلامنا/ أسماً ونعلاً/ أنت التي منحتنا الألم/ كقارةٍ عن ذنوب/ ارتكبتها آخرون/ أنت التي أغدقت علينا/ ماء الورد/ لتتقي أيدينا." في الجملتين الأخيرتين تكمن إشكالية الكون. قال البشر جميعهم قد تحولوا إلى "المسيح" الذي يتألم بسبب خطايا الآخرين، وفي ذات الوقت، وللمفارقة، تحولوا جميعهم إلى "امرأة ماكبيث" التي أهرقت عطور العالم فوق يديها لتمسح عنهما الإثم السرمدى. الجمع بين هذين النقيضين: أن نكون، في ذات الوقت، أبرياء وأثمين، هو السؤال الوجودي الأعظم. ولو اعتمدنا المبدأ الثاني في النظرية الأرسطية التي تقر بوجود أربعة مبادئ في الكون: الهوية، عدم التناقض، الثالث المرفوع، والسببية؛ سنجد أن من المستحيل أن يكون المرء بريئاً وأثماً في آن. لكن التأمل العميق للحياة يخبرنا أن هذا موجود طوال الوقت، وهو الثالث المرفوع أو الوسط الممتنع بين البراءة والإثم، بين الأبيض والأسود. وهو التيمية التي طرحها الشاعر في الديوان.

الشاعر ينظر في تلك الإشكالية الوجودية الكبرى عبر نبرة هادئة وإيقاع داخلي مؤثر. تؤرقه فكرة انفصال المادة عن الصورة، الجسد عن الروح. أو لنقل إنها الفكرة "الضد" لوحدة الوجود التي ترجمها المتصوفة في مذهب الحلول. فإذا كان الحلول، بالمعنى الصوفي، هو أن تحل الروح العليا في الجسد البشري، أي حلول اللاهوت في الناسوت، فإن هذا لن يتم إلا بعدما تهجر الروح البشرية الجسد البشري لتفسح المجال للروح الكلية العليا. على أن الشاعر يتوقف عند المرحلة الأولى من الرحلة ولا يكملها كي يقبض على تلك اللحظة الشعرية الطويلة التي تعقب تحرر الروح من إسارها. الروح في انطلاقها الحر حين ترصد الكون من عل، من منظور عين طائر، وتتأمل الناس بعامة، والذات التي برحتها، الذات الشاعرة، على وجه الخصوص. وكما يتأمل الديوان انفصال المادة عن الصورة على المستوى الإنساني، يرصده في مستوياته الأخرى كما في قصيدة "أصابع": "الكتاب/ الذي وضعته الخادمة مقلوبا على الرف/ سقطت منه الحروف/ وصاح صاحبه أماً." كأنما الحروف هي الروح التي تهجر الجسد/



## المُغْنَى والحكّاء

الكتاب. جمع الديوان بين السطر الشعري المقطع، وبين قصيدة النثر في صورتها الفرنسية الأفقية كما في قصائد: مثل برتقالة- عناوين- التوأمان- غرفة فان جوخ- الزنجبي، وسواها.

يجدر أن نشير إلى أن عبده وازن قدّم للمكتبة العربية، عطفًا على دواوين شعرية عدة، وكتابين شعريين مترجمين لناديا تويني، ونجاك بريفير، قدّم تحقيقًا مهمًّا ومقدمة ضافية تصدّرت ديوان الحلاج وصدّرت عن دار "الجديد" عام ١٩٩٨.





### التساؤلُ السُّقْرَاطِيّ وشعرية الغياب \*

"قمر يضيءُ النهار" هو الديوان الثاني للشاعر عامر الرحبي من سلطنة عمان، صدر مؤخراً عن دار "شقيقات" بالقاهرة. وهو في مجمله يشكّل سؤالاً وجودياً ضخماً حول محنة "الفقد" كتجربة إنسانية نبيلة تضع الكائن البشري على المحكّ الخرج بين محنة الوجد والتأمّل ومنحة الحكمة والتأمل. ومنذ عتبة النص الأولى، العنوان، سنرصد حال الغياب تلك التي تعتمر أركان الديوان بأكمله. فالشمس غائبة والنهار يضيئه القمر! وأمام مجاز كهذا نجدنا أمام خيارين: أحدهما شعري والأخر علمي. أما الخيار الشعري فيدفعنا إلى تصديق أن ثمة ضوءاً للقمر بكل خصائصه من هدوء وخفوت وتشتت وقصر مدى، وهو ما تبنته مصممة الغلاف الفنانة المصرية هبة حلمي فظهر العنوان كعلامة مائية باهتة تكاد تبين على خلفية ضبابية مشوشة شأن الرؤية الليلية تحت ضوء القمر. وأما الخيار العلمي فينفي الضوء عن القمر أصلاً، إذ هو محض كوكب مظلم يعكس إلينا ما تيسر من ضوء الشمس فيبدو لنا منيراً حين تلملم الشمس فيوضها المبهرة وتحتفي عن قسم من الأرض بسبب دوران هذه الأخيرة حول الشمس. وهو الخيار الذي أميل شخصياً إلى أن الشاعر يقصده. لأنه يكرس حال الغياب والفقد المستشرية في كل سطر من الديوان تقريباً. وغياب الضوء يعني للشاعر، للمفارقة، حساً يقينياً تنويرياً: "أترك نوافذي مفتوحة/ مشرعة نحو الأضواء/ فأرتكب حماقة". وازى الشاعر بين وجود الضوء وبين ارتكاب الحماقات! ثم: "ظلي هو من أرشدني إليك". وفضلاً عن الكناية كون الشاعر يتبع حبيبته حيثما دُهِبَ وبالتالي فظله يدل عليها، فإن ما يعيننا هو أن "الظل"، الذي هو في تفسيره العلمي بقعة

\* جريدة «الوطن» السعودية ٢٠٠٧/٢/١٣



## المُغْنَى والحِكَاة

الظلمة التي يخلقها غيابُ الضوء بسبب حاجز ماديّ يحولُ بين هذه البقعة وبين مصدر الضوء، هذه الظلمة هي المرشد والدليل! وهي المفارقة الشعرية التي وظّفها الشاعر لتكريس حال الفقد وغياب اليقين. ولذلك يحق له أن "يأسن" الظل باستعماله لفظة "من" بدلا من "ما" التي تخص لغوياً بغير العاقل والمجردات من الأسماء. ونجد مثل هذا في: "الليلةُ هي من فضحتهم"، حيث الشاعر يولي كثير احترام للظلمة والظلال والليل فيهبها عقلا ووعياً وإرادةً. يهدي الشاعر ديوانه: "إلى حبيتي". وهو "تعميم" يصل في مداه الآخر إلى درجة عليا من "التخصيص"، إذ لم يسم حبيته باسمها، فقد تكون حبيته هي كل النساء وقد تكون امرأة بعينها وهو ما يشي بخيط الرومانتيكية الطاغية على مجمل الديوان. لكن حبيته غائبة أيضاً شأنها شأن كل جميل غائب عن عالم الشاعر. يقول في قصيدة "حفلة ناقصة": أيادٍ تحتفل وتصمت/ ليس هذا ما أردته/ يحدث/ وحدهم يحومون/ ولا مفر من تلك؟! الشاحبة وجوههم/ ينتظرون مدينة/ تحملهم/ رغم أنفهم!". لن نعرف أبداً من هي ال(تلك) التي لا مفر منها. هل هي الحبيبة الغائبة التي أهداها ديوانه ولا بديل لها؟ أم هي الحفلة الناقصة لأنها لا تضم حبيته؟ أم هي المدينة التي ستحمل هؤلاء الشاحبين رغم أنوفهم؟ في الأرجح هي الحبيبة التي غابها حضور كامل. الفقد الفقد طيلة الوقت، الذي سيتأكد منذ تصدير الديوان بمقاطع شعرية للشاعر سيف الرحبي: "ما من امرأة أحبيناها إلا وسبقنا إليها الأعداء/ ما من بلد قصدناه إلا وهد أركانه الحريق". بدءاً بفقد الأم: "أين أنت/ أما زلت تحرسين العيون وتنامين/ أم هي محبة ترتسم في عينيك/ أم طيبة ورثتها نقيّة ودافئة". مروراً بفقد الحبيبة، ثم المكان/ الوطن: "هذا أنا جالس/ لا مكان لا بيت لا شارع... وانتهاً بفقد الذات: أبحث عنك/ والآخرون ملؤا سماع حديبي/ وتفرقوا/.../ أأبحث عنك/ وقد كنت طفلاً/ جميلاً أتيت!". من قصيدة "لماذا أتيت؟ وهنا يجدر الحديث عن الأسئلة التي يزرخ بها الديوان. ومعروف أن الشعر سؤال لا إجابة. سؤال يطرحه الشاعر على الحياة كي يحرك مسلماتها القارة المظلمة. سنجد جل سطور الديوان أسئلة بعضها أغفل علامة الاستفهام (?). لأنها في الواقع أسئلة سقراطية جدلية لا تتطلب إجابات بقدر ما هي أسئلة تقريرية تحمل إجاباتها معها قصد تكريس حال الخيرة واليقين معاً. هذا هو قصد الفلسفة، أما قصد الشعرية فيكون اكتمال صورة مشهدية أو حال شعورية تعتمر القارئ بعد طرحه الأجوبة من لذه. "نرصد المتزع الصوفي لدى الشاعر في احتفائه بالطريق عوضاً عن



## المُغْنَى والحكَاة

الهدف: "ها نحن نمارس الخطوات/ نقتلعُ الجذورَ من منبتها/ فنبقى في العراء محبوسين/ ليس سوى الدمعة في المقلة/ علمتنا الوصول إلى مخابئنا". فالطريق تعلم الإنسان أن يهدم المسلمات (نقتلع الجذور من منبتها)، والمعرفة التي نُجنيها بالمحن (الدمعة في المقلة) هي التي تجعلنا نشarf الحقيقة (الوصول إلى مخابئنا). ويبقى (الحبس في العراء) كأنه لون من الأجورا-فوييا أو الخوف من الأماكن المتسعة التي تغذي حال الفقد والوحدة لدى المرء. أو في تأويل صوفي آخر، كلما اتسعت الرؤية/ المكان، ضاقت العبارة/ الحرية. اللغة سلسة لا تقعر فيها وتمتلك سمة التكثيف الانفعالي بجدارة. سوى بعض الهنات النحوية: الصمت كان ملاذكُ (ملاذكُ) - أمطار تأت (تأتي) \_ لنضيف دماء(دماء) الخ. كما يتوسل الشاعر بعض اللعب الصياغي من قبيل: إذن ماذا فعلت؟ \_ بالضمة والفتحة معاً، حيث يحتمل الفعل هنا صيغة المتكلم (فعلت)، وصيغة المخاطب (فعلت). وكذلك في تقديم المفعول علي الفاعل الخ ما يحرك من إيقاع الموسيقى على نحو أنيق. تقطيع السطر الشعري في قصيدة النثر يجيء عادة إما تبعاً لاكتمال المعنى أو تبعاً للإيقاع السمعي الذي يريده الشاعر. سوى أن التقطيع في هذا الديوان جاء في كثيرٍ من الأحيان على نحو غامض: "كنتُ أرسُم معنى/ لخارطة لم تكتمل/ حدودها بعد". والأوفق برأبي أن تجيء: "... لخارطة/ لم تكتمل حدودها بعد"، فتكون احتفت بالإيقاع، أو: "لخارطة لم تكتمل حدودها بعد". فيكون الانتصار للمعنى واكتماله.



### \* ومن ذا بمصر من الشعراء.. ولا يحتمون بأنسي الحاج!

ومنَ ذا بمصرَ من الشعراء / ولا يحتمون بأنسي الحاج؟ أما الشعراء المصربون الذين أقصد، فالجدد التسعينيون وما قبلهم وصولاً إلى المجددين من جيل السبعينات. مع الاعتذار طبعاً للمتنبى مرتين. مرةً لأنني غيّرت عَجَزَ بيته الشعري الذي يشاكس مصر، وبعض صدره، ومرةً لأنني توسّلت ببيته هذا، وهو من هو من فحول شعراء العمود، لأبدي أمتان الكثير من شعراء مصر لكبير "الملاعين" ممن شقوا طريقاً شعرياً مغايراً لطريق أبي الطيب المتنبى. أقول "مغائراً" ولا أقول "مضاداً". أولاً لأن التراث لا يضاد، وثانياً لأن كليهما فنّ، والفن لا يضاد الفنّ، قياساً على: "الحق لا يضاد الحق"، بحسب ابن رشد. وكيف لا نعتذر للمتنبى وقد هجرنا هيكله ورفعنا عصا العصيان في وجه ديانتته كافرين بها واخترنا السير في ركب عصابة من الثوار المارقين العاصين المنشقين، عن تراث السلف الصالح، من رواد جماعة "شعر"، مثل يوسف الخال وأنسي الحاج وأدونيس والماغوط وشوقي أبي شقرا وغيرهم؟ ألم يقل فيهِ أنطوان معلوف: "صحيح أن أنسي الحاج نافخ في مزمارة نبي ولكنه نائر، وصحيح أنه مترسل للحرية، لكنه التزم الكهانة في هيكل الشعر الحديث، وصحيح أنه بريء، لكنه ممن سفكوا دم الشعر التقليدي ولم يغسل يديه من دم هذا الشعر الذي قد لا يكون صديقاً". أما نحن، شعراء مصر الجدد، فأقلّ حظاً من شعراء لبنان وسوريا، لأننا لم ننشأ في حضن آباء شعريين كهؤلاء الملاعين الثوار لبياركوا جنوننا الخاص، بل أن آباءنا من الشعراء المصربين سلفيو النزعة حتى النخاع. حتى هؤلاء الذين ثاروا على "القديم جداً" في وقت ما، غدوا الآن حماة القديم

\* جريدة «النهار» بيروت



## المُغْنَى والحكاه

من دون "جدا". ومن ثم لن يعترفوا بنا كشعراء إلا بعد أن نغدو قرب النهايات ربما. ولهذا قلت ما قلت في عجز بيت الشعر الذي استهللت به المقال. فمن من شعراء مصر الجدد لم يحتم بأنسي الحاج، وبيانه التأسيسي عام ١٩٦٠، من البطش السلفي الذي يمارسه ضدنا شعراؤنا الرواد الذين لا يزالون يتعبدون في هيكل العمود الفراهيدي أو في زاوية تفعيلاته الخماسية والسباعية، في أفضل الحالات!

أما المناسبة فإهداء الشاعر اللبناني الكبير أنسي الحاج، أحد حماتنا، إلى مصر أعماله الكاملة، وصدورها عن الهيئة العامة لقصور الثقافة في ثلاثة مجلدات، ربت على الألف صفحة. وأنسي الحاج أشهر من أن تقدم نبذة عنه، سواء إلى القارئ المصري أم العربي، لكننا فعلنا لكي نشير إلى البيئة التي احتضنته صغيراً فجعلت منه أحد كبار المتمردين الذين سيشقون عصا الطاعة في وجه السلفية والتصميم ليغدو من كبار الثائرين، في هدوء، ضد هؤلاء المرتعبين المتطيرين من المستقبل، المحتمين بأمن الماضي وجاهزيته. ولد أنسي الحاج عام ١٩٣٧ لأبوين مثقفين، هو ابن الصحافي والأديب والمترجم لويس الحاج، وتعلم في مدرسة الليسيه الفرنسية في لبنان. بدأ بنشر أعماله وهو بعد صبي في المرحلة الثانوية، ثم دخل عالم الصحافة محترفاً قبل أن يتم العشرين من عمره فعمل في جريدة "الحياة" ثم "النهار" اللبنانية كمسؤول عن الصفحات الأدبية، ثم رئيساً للتحريير. وإليه يعود الفضل في إصدار الملحق الثقافي لجريدة "النهار" عام ١٩٦٤ كما أنه أحد مؤسسي مجلة "شعر" عام ١٩٥٧ مع يوسف الخال وأدونيس. أما في مجال الترجمة فقد أضاف إلي المكتبة العربية العديد من الترجمات العربية لمسرحيات دورنجات وشكسبير وبريخت وكامو وغيرهم.

أجزاء ثلاثة إذا صدرت في مصر حديثاً هي محصلة إنتاج أنسي الحاج الشعرية والتأملية الفلسفية إلى حد الآن (باستثناء "كلمات كلمات كلمات"). الجزء الأول يشتمل على دواوينه الثلاثة الأول: "لن" ١٩٦٠، "الرأس المقطوع" ١٩٦٣، "ماضي الأيام الآتية" ١٩٦٥، وبالطبع، التقدمة التأسيسية المهمة التي صدر بها أنسي الحاج ديوانه "لن" الذي حمل على غلافه، للمرة الأولى في تاريخ الأدب العربي، عبارة "قصيدة نثر" وصدر عن دار "مجلة شعر" في خريف مطلع الستينات من القرن الماضي. الجزء الثاني يضم الدواوين الثلاثة اللاحقة: "ماذا صنعت بالذهب ماذا فعلت بالوردة" ١٩٧٠، "الرسولة بشعرها الطويل حتى الينايع" ١٩٧٥، "الوليمة" ١٩٩٤. أما المجلد الأخير فجمع



## المُغْتَنَى وَالْحِكَاةُ

كتابه الثريين "خواتم ١"، و"خواتم ٢" الصادرين عامي ١٩٩٧ و١٩٩١ بالتتابع. ويمثلان تأملاته الفلسفية والوجودية التي جاء بعضها مكثفاً وموحياً، وبعضها الآخر شارحاً محللاً. كتب الحاج هذين الكتابين إثر تشككه في موات "الكلمة" أو خفوت طاقتها في هذا الزمن الرقمي الصارخ بعبيثته وبرمجياته، وهما محاولة منه للبحث عن لغة جديدة "تختصر كل شيء"، بتعبير رامبو، كما جاء في مقدمته كتاب "خواتم ١".

والشاهد أن فارقاً هائلاً يمكن رصدُه بين هاتين المقدمتين، مقدمة ديوان "لن"، ومقدمة كتاب "خواتم". هذا الفرق، الذي سنفصله لاحقاً، جاء على مستوى الشكل والمضمون. أما المقدمة الأولى فكتبها الحاج عام ١٩٦٠، وكانت، ولأ تزال، تعدّ البيان التأسيسي الأول الذي دشنت به جماعة "شعر" عصراً شعرياً جديداً يحتمي بقصيدة النثر العربية ويؤسس لها، مطالباً السلفيين من المهاجمين أن يتحرروا من وطأة الطوطميات والتصنيفات والاستنامة الرخوة للجهازية التي هي ضدّ للفن في جوهره، وأن يفسحوا المجال لغيرهم من الشعراء المتمردين القلقين الذين يفهمون أن الفن، كل فن، في جوهره العميق ثورة على القار المظمن. وفيها شرح الفرق، والعلايق، بين النثر وبين الشعر، ثم بين الشعر وبين القصيدة. مبيّناً أن أواصر وروابط وتقاطعات كثيرة تربط بين الشعر والنثر، ويشهد لذلك التراث القديم. لأن كليهما، الشعر والنثر، حفر بقوة ونهل من حقل أخيه، ففي بعض الشعر نثرٌ مثلما نجد الشعر في كثير من النثر. فيما القصيدة شيء آخر غير الشعر. فالقصيدة هي العالم المغلق الذي يسعى الشاعر إلى خلقه من خلال الشعر. وتكلم عن الأوزان الخليلية التي رهن السلفيون الشعر بها باعتبارها قالباً كان صالحاً لشاعر كان يصلح لها، وهي ابنة عالم يناسبها وتناسبه، لكن العالم يتغير وهو ما لا يدركه المحافظون المحتمون بالماضي. ثم راهن بقوة على قصيدة النثر باعتبارها ابنة شرعية لهذا الزمن، خليقته وحليفته ومصيره. وأنها تحقق سعي الشاعر التوّاق إلى المطلق واللانهايي. وكان أنسي الحاج، في مقدمته العميقة تلك، ذا حدس سباق في ما يخص مستقبل قصيدة النثر بعد عقود من كتابته البيان. فكأنه يقرأ المستقبل، الذي غدا الراهن الذي نحياه الآن، باعتبار الزمن الذي كتبت فيه هذه المقدمة عام ١٩٦٠، حين تكلم عن راكبي الموجة الذين سيكتبون الحاضرة والنثر الفني ظناً منهم أنهم يكتبون قصيدة نثر، فيما أكد أن قصيدة النثر عمل فني بالغ الصعوبة وهي إنما "عمل شاعرٍ ملعون". وطالب المحافظين بأن يعطوا هذا الوليد الغض الطري



الفرصة لينمو بدلا من الحكم بأوده قبل أن يستوي على عوده، قائلا إن ستين من عمر التاريخ لا تكفيان للحكم على جنس أدبي بالنجاح أو بالفشل ولذا فعلينا الانتظار قليلا. لكن الحاج لم يكن يعرف أن بلدا كمصر ستظل تعتبر قصيدة النثر كائنا لقيطاً (!) حتى بعد مضي قرن على ميلادها الفرنسي، وخمسين عاما على مولدها عربياً في لبنان، بل بعد مضي ما يقارب العقود السبعة، إذا ما اعتبرنا الإرهاسات الأولى الخجلى لها في عشرينات القرن الماضي عند حسين عفيف وغيره! كثيرة هي الأفكار المهمة التي يجب أن نتوقف عندها حال الكلام عن مقدمة ديوان "لن"، ومن الصعوبة بمكان الوقوف عليها جميعها. علي أني سأشير في الأخير إلى رأيه المهم حيث يقول: "في كل شاعر مخترع لغة، (...). الشاعر الحر مطلق، ولغة الشاعر الحر يجب أن تظل تلحقه، (...). الشاعر لا ينم على لغة".

أما مقدمة كتاب "خواتم ١"، التي كتبها أنسي الحاج في ربيع ١٩٩١، فقد نحت نحواً مغايراً تمام المغايرة عن المقدمة الأولى. فبينما كانت المقدمة الأولى تبشيرية مستقبلة، وفرح، مولوداً جديداً طري العود واعدداً بالثبات والثبوت والإثبات، مؤمنةً بالقادم، مراهنةً عليه، بدا لي في المقدمة الثانية أن ثمة مسأ من الكفر بالقادم وبأسا من الرهان على أحصنة أثبتت شيخوختها أمام ما كينة عصر مبرمج ألي استهلاكي المنزع. أما الحصان الذي خيب ظن أنسي الحاج فيه، بعد طويل رهان عليه، فهو "الكلمة". يعني الرجل، الذي الحرف صنعته، الكلمة ويؤنبها في مقدمة بدت لي عدميةً بآسفة كافرةً بالآتي. يقول: "هل أفلتت الظواهر والحقائق من محيط الكلمة وبات الواقع يلمس خارج لغاتها؟ ألم تعدد الكلمات تبلور الحقائق وتبدعها؟ هل جلبت الرياضيات محلها؟ والإحصاء والحفظ الإلكتروني؟ هل أصبحت اللغة تنبت من اللغة لتنجب لغة دون أمل بأن تفضي كل هذه اللغات إلى شيء خارج حلققتها المفرغة؟ (...). بين الأمية الجديدة، المنتعة بحجج السرعة والتكنولوجيا والمدنية السمعية البصرية، والانحطاط العضوي الذي يفترس اللغة، تصل هذه إلى حافة الإضمحلال". عند هذا المقطع من المقدمة تلبسني فزع. فزع مزدوج. فزع وجودي وفزع عملي. فأما الوجودي فيصينا حين نلمح اليأس والجزع في عيون القادة والزعماء ممن نعول عليهم أن يرفعوا عنا اليأس والجزع. وهذا أنسي الحاج، أحد حماتنا، بدأ يفقد الإيمان بالكلمة وجدواها! فقيم نكتب نحن؟! وأما الفزع العملي فمرده إلى إيماني بحدس هذا الرجل، فضلا عن حدس الشاعر الذي يمتلكه أصلا. وإذا



اللغة إلى زوال حقاً؟ ففيم وبم ولم نكتب نحن؟ ويتأكد لي حدس أنسي الحاج لأنه كتب هذه المقدمة "اليانسة" في مطلع التسعينات من القرن الماضي، ليكتب بعده، بعقد كامل، ديفيد كريستال، أستاذ الأسنيات واللغويات في إحدى جامعات أميركا، كتاباً عنوانه "اللغة والإنترنت" "and The Language

"the Internet" صدر عن جامعة كامبريدج عام ٢٠٠١، أي بعد كتاب الحاج بعشر سنين، ويحمل مضموناً مقدماً أنسي الحاج. متخوفاً من اضمحلال اللغة الإنكليزية بفضل استشرء الرقمية ولغة الحواسيب والانترنت. على أن كريستال كان أكثر تفاؤلاً وذهب إلى أن ذلك إثراء للإنكليزية ولا خوف هناك. هو إثراء من شأنه خلق لغة جديدة سماها "اللغة الثالثة"، باعتبار الأولى هي الإنكليزية الفصحى، والثانية هي الإنكليزية الدارجة. على أن تفاؤلاً كريستال لا يعنيني بقدر ما أحزنني تشاؤم الحاج باعتباره أحد عرابينا نحن الشعراء الجدد الذين لا نقبل من حمايتنا إلا أن يزودونا الأمل كما فعل في مقدمته الأولى عام ١٩٦٠. هذا اليأس خليقاً بالسلفيين الدوغمانيين الذين يقتلوننا كل يوم ولا يقبلون فينا عزاءً، بينما هو، اليأس، ترف لا يمتلكه أصلاً تنويريون وحماننا. لكن، دفعاً لليأس من قلبي، ألا يحق لي أن أناقض نفسي لأسأل: هل حقاً يمر هذا الرائد الجميل بحال نكوص "إيماني" وارتداد عن تبشيريته الأولى؟ هل يد يداه الآن ليسترد متناً، نحن المحتمين به، منحتة التي منحنا إياها قبل خمسين عاماً؟ هل يكفر بما جعلنا نؤمن به ويتركتنا دون قبلة نوّلي شطرها وجوهنا؟ هل هذا هو الأقرب إلى المنطق؟ أم أنني لم أكن في تحليلي إلا أحادية، ضيقة النظر، فقيرة القراءة؟ لماذا لا يكون الشيطان اللذان ظننتهما نقضين إلا وجهين لعملة واحدة؟ لماذا لا يكون ما يدا لي يأساً وكفراً إن هو إلا أحد ألوان تقلب نفس كبيرة يمتلكها شاعر كبير ربي عقله على قلب الأمور علي وجوهها التي لا تشابه إلا لتختلف، ولا تختلف إلا لتشابه؟ أليس الأبيض أسود في أقصاه، كما الأسود أبيض في أذناه؟ ألم يعلمنا ماركس أن أقصى اليسار هو أقصى اليمين؟ مثلما علمنا هيراقليطس أننا لا نزل النهر الواحد مرتين؟ فلماذا أطالب الرجل بأن يقول الرأي ذاته لنصف قرن؟ حتى ولو كان القائل بالنسبة إلينا هو بروميشيوس السارق لنا شعلة التجديد؟ بل لماذا لا يكون الرأيان فيهما من الرهان على الجديد الشيء الكثير، حتى وإن بدت لي مقدمته الثانية عكس هذا؟ ثمة حجر كريم اسمه "الكزاندرت"، ربما نسبة إلى الإسكندر الأكبر، في كل ساعة من ساعات النهار





## المُعْنَى والحِكَاة

يشع انعكاسات ضوئية ولونية متباينة تبعاً لكم الضوء الساقط عليه وزاوية السقوط. أفليس الشاعر أشبه بهذا الحجر الكريم وخصوصاً إذا كان في حجم أنسي الحاج؟

هكذا اختلفت المقدمتان مضمونياً. ولو ظاهرياً. أما أسلوبياً فالفارقة أن المقدمة الأولى التبشيرية جاءت إبلاغية إيصالية مباشرة لا مجازاً فيها كثيراً. ربما لأن هدفها إيصال رسالة محددة تطوب النص الجديد وتدفع عنه غلواء المحافظين. أما المقدمة الثانية اليائسة فجاءت شعرية إبداعية كأنما هي قصيدة نثر مطولة كتبها شاعر حزين كمرثية في معبودته التي تختصر على مرأى منه ومسمع: الكلمة. وأما الفارقة فممتأية من أن الأولى كانت مقدمة لديوان شعري، بينما الثانية مقدمة لكتاب تأملي وجودي يقترّب من الحكمة والفلسفة.

جاءت قصائد الدواوين الستة لأنسي الحاج على أنحاء مختلفة من حيث طوبوغرافيا توزيع أسطرها على الصفحة. بعضها جاء مقطّع الأسطر مثل قصائد الشعر الحر حيث التقطيع السطري يلتزم: إما اكتمال المعنى وإما تبعاً للإيقاع الموسيقي الذي يتغياها الشاعر، بينما اعتمدت قصائد أخرى الشكل الأفقي للقصيدة الفرنسية من حيث انتشارها على السطر الكامل كأنها قطعة نثر عادية.

أما المقارنة بين "لغة" مقدمة ديوان "لن" و"لغة" قصائد أنسي الحاج، أي المقارنة بين أنسي الحاج الناثر وأنسي الحاج الشاعر فتحمل، المقارنة، وتشرح، رسالة الرجل كاملة. الفارق بين لونين من الخطاب: أحدهما إيصالي إبلاغي عاقل، والثاني إبداعي بلاغي فني محمول على كف الجنون. ترصد في الخطاب الأول رصانة اللغة واحتراماً تاماً للأجرومية اللغوية صرفياً وتركيبياً وحتى سيموطيقياً من حيث أدوات الترقيم وانتظامها وانضباطها بالمسطرة على ما نقول بالمصري. فلا الأعيب لغوية ولا مجازات معقدة ولا خروجات على اللغة التيبانية التي "إغبار عليها". بينما في الخطاب الآخر، الشعري، يبدأ الفن الذي "غبار" عليه أي غبار". إذ ترصد التمرد على انتظامية اللغة وسوساً لها واجتراحاً لرتابتها واختراقاً وتفجيراً لقانونها الأجرومي الرتيب. هذا، وإن ظل ميزانها النحوي والصرفي محترماً وسليماً، باعتباره عماد اللغة ونسغها الذي لا يمس وإلا قوضت اللغة من أساسها. وهنا رسالة أخرى من أنسي الحاج إلى قارئه، مفادها أن قصيدة النثر وراءها فكر ورؤى ورسالة أيديولوجية وإن طرحت عن ثوبها الأيديولوجيات. قصيدة النثر ليست مجرد شكل جديد للقصيدة، وليست أيضاً ثورة على الوزن الفراهيدي، بقدر ما هي ثورة على صنم أحادي الرؤية، فقيرها.



## المُغْتَنَى والحكّاء

صنمُ اسمه "قداسة اللغة" وُضع للعرب، أو وضعه العرب بأنفسهم لأنفسهم لكي يعيدوه. بينما اللغة براء مما يصفون. إن المحب الحقيقي للعربية، وأنا إحدى المفتونات بها، لا بد أن يؤمن أن اللغة كائن حي يولد ويعيش ويتنفس ويموت أو تموت بعض خلاياها ليولد غيرها. أذكر في حوار بيني وبين القاص الإنكليزي جون ريفنسكروفت أنني قلت له نحن كعرب نقدس لغتنا فماذا عنكم أيها الإنكليز، وخصوصاً بعدما استبدلتم بالشكسيرية القديمة لغةً حيّة معاصرة أكثر حيوية وبساطة. فأجابني: "اللغة ليست مقدسة في ذاتها، لكنها تشبه شجرة الميلاد، هي رمزٌ وحسب للقداسة، لكن في وسعنا أن نضيف إليها ونقصي منها بحسب معطيات الضرورة". شعر أنسي الحاج، وقصيدة النثر بعامة، ثورة على "الداء العربي"، بحسب عنوان كتاب شريف الشوباشي. الداء العربي الذي احترف الأحاديث والثنائيات وأغفل ما بينهما. الداء الذي يجعلنا نخلق صنماً من التمر لنعبده ناسين أننا صانعوه، ثم نلتهمه في ليل بعيداً عن عيون الناس. الحب لا يعني العبادة. الحب في رأيي شيء أرقى لأنه يقوم على ندية صحبة تنعش الحب وتنزع منه الرهبة. حب اللغة لا يمنع اللعب بها واللعب معها، سوسها حيناً، والخضوع لسطوتها ودلالها حيناً آخر. سترصد بجلاء هذا اللعب والتفجير اللغوي في شعر أنسي الحاج حين يأتي بجمل غير مكتملة كما في قوله:

"سأطبعُ كتاباً/ ليعرفوا أنك/ سأطبعُ كتاباً/ ليقولوا عندما يفتحونه: / "كنا نحسبه شخصاً آخر" / سأطبعُ كتاباً/ ليقولوا عندما يغلقونه: / لم تكن نعرفُ أنه/ كنا نظن أنه/ سأطبعُ كتاباً/ لأن عينيك لأن يدك/ سأطبعُ كتاباً/ لأنني لا أصدق".

هذه الجمل المستورة لم تبتسر المعنى ولم تلغّه، بل كثرت وأثرت. شيء يشبه هدم الحائط الرابع في مسرح بريخت لكي يتفاعل النظارة مع الممثلين. هنا القارئ سيكمل النص بدلالات لا نهاية لها. كأن لسان حال الشاعر يقول: أنا لم أعد نبياً أعلم الغيب، بل أنا حائرٌ مثلك أيها القارئ! مثلك أبحث عن المعنى، مثلك أسأل ولا أصل، وهنا مكن جمالي كإنسان، مكن اكتمالي هو النقص.

وفي قصيدته الجميلة "قبل أن يموت" يقول الحاج: "من الآن فصاعداً/ لا تضحكوا/ إن أخطأ فظن/ أن حبيبته/ هي حبيبته!". أما سر عبقريتها في رأيي فهي أن الجملة الأخيرة أيضاً غير مكتملة. كانت تكتمل لو قال: "أن حبيبته هي حبيبته". فلو تأملنا تنضيد الأحرف لاكتشفنا خبر "أن" غير موجود. فكلمة



## المُغْنَى والحِكَاةُ

"هي حبيبتَه" الأخيرة ليست خبر "أن" بل تكرر لاسم "أن"، والدليل نُصبُها أيضاً بدلا من رفعها.

وفي قصيدة "يكتب ويقرأ" يقول: "كانت يدُ/ كانت يدان/ كانت يدان صغيرتان/ لم تفعلًا غير الظلّ/ والثلج/ والجمر/ (...)/ كانت عينان/ لم تفعلًا غير السجن".

ليس سوى الشعر، وليس سوى شاعر جريء "ملعون" في وسعه أن ينسب الفعل "يفعل" إلى الظلّ والثلج والجمر، وهي أشياء لا "تُفعل" بل موجودة، أو في أحسن الأحوال "تصنَع" لا تُفعل. والشئ نفسه منطبق على مفردة "السجن"، الذي لا "تفعله" إلا "عينان" لا تراهما سوى عيني شاعر "غواص" يفهم المعنى الصحيح "الصحي" لمصطلح "تفجير اللغة"، بمعنى محاولة استخراج طاقاتها الحبيثة من خلال تراكيب طازجة جديدة لم يكشفها الأقدمون بعد، في لغة هي كـ"البحر في أحشائه الدر كامن" يستظر غواصين جدداً لا يسألون عن الأصداف.



### \* تفخيخ القصيدة \*

"مزاج أزرق" عنوان الديوان الشعري الثاني للشاعرة الأردنية المقيمة بالبحرين رانة نزال. صدر مؤخرا عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر. ومنذ البدء، حيث العنوان كعُتْبَة أُولَى للديوان، وبعيدا عن المجاز الذي يتأتى من الجمع بين ما لا يجتمع، حيث المجاورة بين المتعِين: أزرق، وغير المتعِين: مزاج"، إذا بعيدا عن ذلك سوف نجد أنفسنا في مواجهة لفظة ملغومة: "أزرق". مفردة ملتبسة ومفخخة بالعديد من الدلالات والمتناقضات والمحملات الثقافية التي تختلف من بيئة إلى أخرى.

فالأزرق وإن حمل في ثقافتنا العربية بعض الملمح الجميل بوصفه اللونَ المُفضَّل للشعراء، كونه لون السماء ولون صفحة البحر وهلم من مفردات القاموس الشعري، إلا أنه يحمل بدوره الملمح الضدَّ للجمال، خاصة في الثقافات الشعبية، كأن نقول: خبير ازرق، نهار أزرق، دلالة على يوم حافل بالصعاب وربما الكوارث. وقد يحمل المعنيين معا الإيجابي والسلبي في تعبير واحد، مثلما نقول: دم أزرق، فقد يقولها أحدهم (غالبا من أبناء الطبقة العليا) كناية عن نبالة العرق وعراقة النسب، بينما يطلقها الآخر (في الغالب من جموع البلوريتاريا أو المعدمين)، سخريّة من الطبقة البغيضة والإقطاع. ألم نقل إنها مفردة ملغومة مفخخة تحمل التناقض والتضادات، ثم تنام ملء جفونها في معجمنا العربي، بينما يسهر الخلق حولها ويختصمون؟

على أنني أميل إلى أن الشاعرة لم تستم إلى أي من حقلَي الدلالة العربيين السابقين، بل اتكأت على المدلول الغربي للكلمة، خاصة كما عرفناها في الثقافة



## المُغْنَى والحكَاة

الأمريكية. فمفردة Blue بالإنجليزية تعني اللون الأزرق، على أن Blues، تعني: الكآبة والحزن الأسود وانقباض الصدر، وهي كذلك اسم أغنية رنجية راقصة شهيرة تشير إلى الحزن والمرارة والشعور الدامي بالكآبة وربما العنصرية. علّ شاعرتنا، صاحبة ديوان "فيما كان" الصادر عام ١٩٩٧، قد غمست ريشها في قارورة الدلالة الأمريكية حال اختيارها هذا العنوان الشعري الملتبس "المفخّخ". لأنها اختارت أن تكتب قصائدها هذه بمزاج أزرق حزين، أكّده غلاف الديوان الذي بدا كقطرة ماء تقطر فوق صفحة زرقاء فتصنع دوامة صغيرة تحمل مواراً باطنياً داخل هدوتها الظاهري؛ هذه الدوامة هي في الغالب الذات الشاعرة. أما دليلنا على ذلك فيكرسه الجو الكابي الكاسف الضارب في مجمل أوصال الديوان منذ القصيدة الأولى "هدايا مفخّخة".

تقول نزال: "أهدي قلّة ذات اليد/ والحيلة الماكرة/ والورقة الصمّاء للظل/ كلما هبت رياح./ لا أود أن أغتنمها/ أهدي سنتي هذه بقدرها المصفر/ ودخانها الصدي/ للمرارات البرتقالية/ أهدي الليلة الباسلة/ بمطرها الحامضي/ إلى شبيهاتي الكثر:/ من استرقت السمع لمعصيتي/ وأفلتت من شهبي/ من أتاحت مطية الصبر/ ومشت في ركابها/ ومن خدشت خد السياج/ بسيفها العذول/ أما الجمع الذي تجمهر في/ فأهديه كبريت العاصفة/.../ أهدي ما لا أشاء/ لمن أشاء/ بلا هيمنة أو ضغينة/ وأظل على مزاجي/ أقصص المبتسر من الحكاية/ على مسامع من لا يسمع/ على جمهوري المحتشد في الصالة الصمّاء/.../ الهدايا الغافيات/ تحت سريري نجوم من أرق/ لو أن نيزكا يحرق الأسرار/ لأضحيت بلا سلوان/ ولذوى ساتان ليكي/ يسبح الهدايا/ التي ادخرتها للاثي لا يُقمن للدهشة عرسا/ ولا يخبئن النبيذ في معاطنهن/ هداياي غافلة/ يوقظها الموت."

هكذا تواجه الذات الشاعرة عالماً موحشاً قفراً بأسلحتها الخاصة: هداياها المفخّخة. تحارب، على نهج الحروب الباردة، مجتمعاً وغداً لم تستوعب رحابته، على اتساعها، كائنا أسماها المجتمع "أنثى". كائن يظل يحمل جريرة نوعه ليس وحسب من قبل النوع الآخر، الذكر، بل، والأخطر والأشد إيلاماً ومفارقةً، من قبل، النوع ذاته: الأنثى. لذلك تهدي بعض هداياها الملعومة لشبيها لها يتصيدن أخطاءها، التي ترتكن مثلها حتماً، كنوع من الحماية والتقية التي تجعل العاصي يفرح بتكاثر العصاة من حوله. تهدي هداياها وأشياءها، التي لم تعد ترغب فيها، إلى هؤلاء الذين أفسدوا حياتها، من دون ضغينة ولا سلطوية أو



## المُغْنَى والحِكَاة

قمع. إذ، كونها شاعرةً، تدركُ ليس وحسب أن النقصَ صنوُ البشر الأزليّ، بل أن اكتمالَ الإنسان في نقصانه. تهديهم إذاً ألعامها بحياد الواقفين، ثم لتستعيد مزاجها الشعريّ فتُحكي قصصها باقتضاب مبتسر على قوم لا يسمعون. على أنها، وهي الشاعر الذي يحوي العالمَ كلّه في كيانه، تواجه الجمهورَ المحتشد في داخلها بعواصفٍ كبريتيةٍ مذيبةٍ حارقةٍ، كأنما تودُ التخلصُ من كثرتها لتستخلص ذاتها الفردَ التائهة وسطَ الحشد. تستخلصها نقيّةً بيضاء من غير سوء. يتأكد ذلك المعنى في قصيدة: مشهد، التي طرحت العالمَ كلّه بوصفه محض خيالٍ بينه المرء من لدنه وليس واقعا مادياً معاشا. تقول نزالٍ: "مشهدٌ وحدي ما أنفك أخرجهُ / وأنا الحضورُ / والإضاءةُ / والمقاعدُ / والأكف الملوحة في الهواءُ / عندما ينحني الممثلون / أنا السترةُ تتسدلُ على آلام عازف الناي بأوتارهِ المقطّعةُ / وصوته الأسيانُ / وأنا العتمة المضاءة بالأحزان." اختصرت الشاعرةُ مسرحَ العالم بكامله في ذاتها، ولم تُبقِ إلا على عازف الناي الذي لأبد من وجوده ليعزفَ لحنها الخاص، الوحيد، لحن الوجد.

لغة شعرية جد راقية متينة البنيان. ولا عجب فالشاعرة معلمة لغة عربية، وإن لم يكن هذا شرطاً لإتقان العربية على هذا النحو الذي لدى رائة نزال. أفلتت الشاعرة كذلك من التهويم المجازي المبدول، وأحكمت القبض على جملة من حيث التكتيف وبراعة رسم الصور المشهدية الطازجة غير المألوفة.

على أن تلك الشعرية السوداء عبر الديوان، سرعان ما تلونها الشاعرة بين حين وآخر، بقصائد مشرقة تنهل من معجم أكثر بياضا وبهاء كما في قصيدة: كما الآن يا جدي: "يا جدُ / هاك عصا دمعلُ / لأهشُ بها على كتف الأقدارُ / ولأرقد في موتكُ / قرب تسع وسبعين زيتونةُ / جذورها طيبُ / وجذعها يعطر السماءُ / أتذكرُ برتقال الكرومُ / الذي ظلل عرقكُ؟ / إنني أعتصره الآنُ / كيما أفوحُ / وأشد أزرُك." وها هي شاعرتنا بين الحين والحين تجدلُ لها في عصاها، عصا الشعر، مآرب أخرى غير مجابهة قبج العالم، مثل أن تعتصر ثمرة برتقال لترسل شهبها للجد الغائب في منبها الأبدى، علّه يهتف، كما عودها في طفولتها، قائلاً "لا تصالحُ / لا تصالحُ".



### صقيعٌ لم يحلّ دونه أحد \*

صقيعٌ قارس يحتوي هذه الشعرية التي يقدمها لنا الشاعر والإعلامي اللبناني جوزف عيساوي في ديوانه "القدّيس" X، الصادر عن دار "النهضة" في بيروت. صقيع ليس على المستوى الفني الجمالي بمعنى خلو الشعرية من دفء التراكييب وحميمية البناء، بل على المستوى المعجمي والمضموني. إذ لا تكاد قصيدة من القصائد الأربعين، تخلو من مفردة "الثلج" أو أحد مشتقاته أو ما يدل عليه. ولو أخذنا المفردة هذه كدال، والماء المتجمد، في انتقاله من الحالة السائلة إلى الحالة الصلبة بفعل البرودة، كمدلول لها، فإن الضلع الثالث لمثلث الهرمينوطيقا، الدلالة، سوف يشير بالنتيجة إلى أن ظلالا من الوحشة الصقيعية وأن حالا من انعدام الدفء وغياب الأمن تهيمن على الذات الشاعرة، ومن ثم على أجواء الديوان.

العنوان مفردتان. الأولى تحيلنا إلى أجواء دينية كهنوتية، تمنح شعوراً بالأمن والنبالة والطهر والقداسة، سوى أن المفردة الثانية سرعان ما تردنا إلى حال من التهويم والتبه واللا تعريف. فالرمز "X" في الحقل الرياضي الهندسي يشير إلى العنصر الغائب غير المتعين، وهو ما نضعه في المعادلات الرياضية نيابةً عن القيم غير المعلومة أو "العامل المجهول unknown factor". وفي الحقل الإنساني تشير به إلى شخص لا نعلم اسمه على وجه الدقة. على أن التجهيل في مطلقة الأقصى يشير أيضا إلى التعيين المطلق. فرمز (X) لا يشير إلى قدّيس بعينه، ومن ثم يشير إلى كل القدّيسين في آن. هذه الفوضى التعينية يتقصدها الشاعر ليرسم بريشتها عالما وشيك الانهيار. وهو ما نستدل عليه عبر القصائد. في

\* جريدة "الشرق الأوسط" لندن ٢٠٠٧/٧/١١



## المُغْتَى والحكاه

القصيدة التي حملت عنوان الديوان يقول الشاعر: "ثلوجٌ كانت نوايا/ تغمرُ قببَ الكاتدرائية الأبيدة/ تحجبُ عن السماء/ ابتهالات المصلين./ ثملاً في عيده/ يحرقُ قديسُ الأجراس/ يسيلُ حلوى/ علي شخوص الأيقونة./ جرن الماء المقدس فارغٌ/ إلا من ترنح عصفور./ زلزال هدمَ المكان/ بعثر المذبح/ لم يحلُ دونه أحدٌ/ ولا قديسٌ يطيرُ فرحاً/ كلما شفى." هذه الصورة السريالية ترسم لوحةً نجلاء لكون يتحلل. الخطيئة موغلة حتى أن ابتهالات المصلين تحجب عن السماء بطبقة كثيفة من الثلج. من أين أتى الثلج؟ ثمة خطأ وجودي وجمالي في الكون وفي النفس البشرية الراهنة يسبب تحولَ النوايا إلى ثلوج. ولن نعرف هل هي نوايا طيبة تتجمد قبل تنفيذها؟ أم نوايا شريرة تتجمد بسبب شرها فلا تتحقق؟ الاحتمالان قائمان في الواقع ماداماً يشيران إلى نتيجة واحدة مفادها أن صقيعاً كونياً يغلف قبب دور العبادة فيحول دون وصول دعوات الطيبين وصلواتهم إلى السماء. "يحرقُ قديسُ الأجراس"، في هذا التركيب اللغوي غير الشائع، لم يشأ الشاعر أن يقول: "قديس يحرق الأجراس"، أو "يحرق القديس الأجراس" وكلاهما أكثر شيوعاً تركيبياً وإيقاعياً، بل أصر على استخدام الجملة الفعلية، وعلى تنكير الفاعل وحرمانه من "ال" التعريف والعهدية، ليكرس فكرة التعميم التي أشرنا إليها. الشاعر يود أن يصدم أذن المتلقي بجرس الإيقاع المتوتر الناجم من التقاء ساكنين، أحدهما نهاية تنوين حرف السين في "قديس" (قديسن)، والثاني سكون "ال" في الأجراس، لكي ينبهنا أن شيئاً خطيراً يحدث، ولكي يشير كذلك إلى أن القديس غير المعرف يعني كل قديس، وبالتالي يعني كل رمز للطهارة، وليس فرداً بعينه. هذا "الكل" المقدس لم يعد يرغب في أجراس تقرع، ولا في مصلين يعتمرون بيته للدعاء والشفاعة، ربما لأنه لم يعد يصدق الناس الذين يأتون للصلاة ثم يخرجون مجدداً للخطيئة. ثم يسيل حلوى على أيقونات الكنيسة، في إشارة إلى العادة الوثنية العربية القديمة، حين كانوا يصنعون أصنامهم من التمر أو الحلوى، يسجدون لها ثم يلتهمونها ذات جوع. حتى حوض الماء القدسي الذي يتعمد فيه الناس للتطهر فارغ، وليس به إلا ظلال موت وشيك لجسد عصفور يتخبط في جدرانه ثم يلقي حتفه. وفي الأخير يوجز الشاعر أن علة هذه الفوضى زلزال يهدد الكون، ويبعث الذبائح ولا أحد ثمة يعبأ بالذود عن مكان العبادة، الذي يرمز للطهر البشري والفضيلة.

هذا القلق الوجودي الذي يتلبس الذات الشاعرة ويشعرها بأن الهوة بيننا وبين السماء تزداد اتساعاً، تتكرر عبر معظم القصائد، والسبب هو أن طبقةً كثيفةً من





## المُغْنَى والحكاه

الثلج تفصلنا عن السماء التي ترمز للنيرفانا والطهر. يقول في قصيدة "موتى الشجر" التي أهداها إلى وديع سعادة: "ثلوج ثلوج/ قطن تكدسه السماء/ ثمة مزيد من موتى الشجر"، الشاعر لا يُغريه مثلنا جمال الغيمة وبياضها، بل يرى في ثلوجها البيضاء سببا في انصراف السماء عنا وتكاثر خطايانا ومن ثم احتجاج صلواتنا، بل وسببا أيضاً في فناء كل خير فوق الأرض التي أشار إليها بموت الشجر، بما أن الخضرة رمز للجمال والخير.

وفي قصيدة "حذار": "ملاكي الحارس/ فلتنزع النقاب/ لأرى غيابه مهورا/ بالعسل والشوك/ قمحا أحيانا مسمما في إكليل المسيح"، غياب الملاك قد يكون عسلا للخطيئين، لكنه شوك للأبرار، وهو قمح، لكن مسموم، للخبونة الذين سلموا المسيح للموت. معجم من قبيل: "ضباب، ظلمة، سجن، ذئب، ماتم، قسقم، عذاب، شظايا، قنابل، نعوش، ثكلى، كآبة، العدم، موتى، الليل، الشيطان، تصرخن، مشنقة، نصال، الانتحار، الخطيئة" ينتشر بين ثنايا القصائد ليكرس فكرة انهيار العالم.

الدبوان قسمان، يحمل الأول منها عنوان "جبال الثلج"، والثاني "لست ميتاً". ونعلم الإشارة التي يحملها التعبير الأول. فجبل الثلج يعني "القليل الذي يخفى الكثير"، لأن البحر في المحيط لا يرى منه إلا قمته الجليدية المدبية الصغيرة، لكنه يعلم أن تحت سطح الماء جبلا ضخما يختبئ للسفن ليحطمها. وعل الشاعر يشير إلى الخطر القادم الذي لم يبين منه إلا قليله على أن الكثير آت لا ريب فيه. وأما القسم الثاني فمرثيات لموتى.

في قصيدة كابية عنوانها: "سجن الله"، يرسم لنا الشاعر طفلةً تحتضر لحقتها الوشيك: "الآن تدخل طفلةً لتنام/ فلتفرغ الظلال من العتم/ سوف يحرسها الخريف/ وصمت الحملان/ ويطمئن على رقادها تين الأبد... / جفّفوا الظلال من النسمات/ زهرة البرية وعدت أن تتغذى/ من رتي بيلندا الهزيلتين/ اسحبوا من الظل اللون/ البريئة سوف تمنحه/ لون الروح/ فلتبعثر حنجرور والدها/ على نومها/ يستيقظ/ تلفته إلى الدواء/ وترجع إلى سجن الله الخفي/ الصغيرة الآن/ حبل السرة/ يصل والديها ولارا/ بالتراب".

أساءل الآن: هذه المحاضرة الصغيرة التي تتأهب لموتها، أهي الحياة؟ أهي الأرض؟



### \* يَغْتَنِي لِلْمَرَضِ \*

ويعترف جابر عصفور، في مقدمته، بفقدته القدرة علي الحياذ حيال هذا الديوان مُجديداً. وكيف لا، وقد مر ناقدنا بالمنحة ذاتها التي مر بها الشاعر، أعني جلطة المخ التي كتبت هذه القصائد. "... وإنَّ الحدةَ الإيقاعيةَ لهذه الشعرية تغدو قرينةَ درجة لأفتة من التكثيف الشعري الذي لا يعرف المطولات (...). وإنما يعرف الاندفاعُ التي تشبه الموجة الانفعالية التي تنطلق لكي تصل سريعاً إلى هدفها دون معازلة وفي بساطة وعفوية وتلقائية أسرة وموجعة في آن". هكذا تكلم د. عصفور عن "شعرية المرض" في مقدمته لديوان "مدائح جلطة المخ" للشاعر حلمي سالم، الصادر حديثاً عن سلسلة "كتاب الهلال" في سابقة جريئة تُحسب لرئيس تحرير سلاسل الهلال مجدي الدقاق الذي استهل الديوان بتصدير عنوانه "كتاب الهلال... ديوانه" مُشرعاً فيه باباً جديداً للشعر داخل أروقة مؤسسة الهلال العريقة، دشنته بهذه المدائح. وهكذا، فكأنما غدا الديوان مرةً شعريةً يستقرئ عصفور على صفحتها تجربته الخاصة ويستعيد محتته الصحية والوجودية التي إن كاد يبرحها، قبل أن يستل مبضعه النقدي ليعالج النصّ فيّاً. ولن أقول إن الشاعر غنى مدائحه حين برحه المرض، بل سأقول إن المرض قد برح جسده حين أنشدته مدائحه. فبظني أن المرض كائن واعٍ مثلما الشعر ومثلما كل الموجودات، ومن ثم ينتظمه القانون الحيوي الأشهر "البقاء للأقوى"، وكان الشعر أقوى. فأزاحه. يتأمل الشاعر حدوتة المرض ناسجاً خيوطه على الإنساني تارةً، والعاطفي تارةً، والوجودي تارةً أخرى، وعلى الفني دائماً. فرسم بأدواته الشعرية لوحاتٍ تشكيليةً لأمكنةٍ وأحداثٍ وشخوصٍ، بعضها شاركه المحنة وحمل

\* جريدة «الحياة» اللندنية ٢٠٠٦/٥/٩



## المُغْنَى والحِكَاة

نصيبه الخاصّ منها كما يليق بالأصدقاء، وبعضها شخصاً استدعاها الشاعرُ من خزانة التاريخ لكي تجالسَه في غرفته بالمشفى فتؤانسُه وتبدد معه ساعات الوحدة المستطيلة القائمة التي تحطّ بعدما يمضي الرفاق.

وطبيعي هنا أن تأتي القصائد نثريةً كانتشار النَفْس والجسد والروح وتفتتها لحظة المرض. وطبيعي أيضاً أن يأتي الشجُو الموسيقي على استحياء ورهافة وفي غير إقبال شأن الضيف الحبي. ولذلك سنرى القصائد نثريةً صادمةً في مجملها، على أن خيطاً خليلاً رقيقاً كالدانتيل يطرزها، يظهر ويختفي بين تضاعيف الديوان ليثبث لحناً موسيقياً يذكي الروح ويشعلها كلما استقطبتها نداءات الفكر الوجودي البعيدة. سنلتقي غير مرة الشيطر الأشهر لأبي الحسن الحصري القيرواني الذي عارضه شوقي: "يا ليل الصب متى غده"، يتبدى ويختفي كمفصلات ميلودية ينسج عليها الشاعر أغنيته الحزينة، كلما علا صوت الروح العطشى لينادي حبيته البعيدة حين يجثم ظلام العنبر ويستطيل عليه الليل والتوحد والوجع. ثم: "سندھين/ ولم تنشط الدورة الدموية/ في الرجل الذي أسماك مهرة/ مفكوكة السرج/ وأقام مسرحاً رومانياً على طريق السويس/ ووضع على كل درجة عشرة ولدان مخلدین/ كل ولد في يده خمسة نايات/ وثلاثة دفوف وعودان/ وأمام كل ولد/ حامل عليه نوتة للحن حزین".

والجدید اللافت في هذا الديوان، وهو ما يشي به عنوانه بجلاء، أن الشاعر لم يقع في فخ معاتبة المرض وخصامه، أو حتى رصد لحظات الألم الجسدي لعمل كشف حساب يشرعه في وجه الحياة والقدر ليحاكمهما، ومن ثم يتحول الديوان إلى فاتورة وبيان اتهام أو في أفضل الأحوال بكائية على لحظات الاتساق والسلامة الجسدية، وهذا ما عهدناه في معظم شعريات المرض على أية حال، لكن الشاعر قرر مصاحبة العلة والاستئناس بها، بل وراح يتصيد الفتنة الخبيثة في المرض، إذ الختسمي أن ثمة جمالا في كل قبح وثمره بياضاً في جوف كل بقعة معتمة. لكن أي جمال في أصابع ضربها الشلل والعجز! سيما إذا تعلق الأمر بشاعر حرفته الكتابة بتلك الأصابع. هنا تتبدى العين التي بوسعها اقتناص الحياة من العدم، بل وخلقها من موات. فأصابعه المشلولة مازال بوسعها أن تؤدي أعمالاً كثيرة مهمة كالبصم بالإبهام على وثيقة رفض تعذيب الحقوقيين، ورفع السبابة في وجه كاتب مزيف، وطبع كف غارقة في الدم على حوائط المؤسسات كصرخة ابن آدم، ووضع شاشة ملبولة على جبين فتاة مريضة! هنا روح الشاعر التي تذوب في الجمع وتنسى واحدتها رغم العجز ورغم الوجع. وهي اللعبة



## المُغْتَنَى والحكّاء

الصحيّة للشعر "الملتزم" الذي يسرّب الرسالة السياسية والاجتماعية والأخلاقية والفكرية بأكثر طرائق الشعرية رهافةً دون جعجعة أو صراخ أو مباشرة. وهو ملمح يسم تجربة حلمي سالم في مجملها منذ ديوانه "سيرة بيروت" وحتى الأخير "مدائح جلطة المخ".

ويلعبُ الشاعر لعبة المقارنة والمناظرات الثنائية بين نقّيصين أو شبيهين تفصل بينهما حدود قاطعة. ربما إيماناً بأن المحن الإنسانية هي ترجمات لبعضها والبشر على تنوعهم وثرأ تبايناتهم هم ترجمات وأقنعة لبعضهم البعض. ولذلك لن تتكسر النصال على النصال، بل "تكسّر القناع على القناع". فصلاح منصور في الفيلم العبقري "الزوجة الثانية" سليم يشخص دور مشلول، وشاعرنا مشلول يحاول أن ينخرط في حياة الأصحاء مشخصاً سلامة النفس التي تتوهج إذا سلمت الروح وسلم الدماغ وإن ضربته جلطة، فأيهما الأصل وأيهما المُقلّد؟ ونيللي كريم راقصة الباليه التي "تحوّل العذاب إلى عذوبة" وتقاوم الموت بالرقص، تشبه فتاته التي تجلس إلى جواره في قاعة السينما وقد هدتها الانكسارات في مربع معتم.

ورغم طبيعة هكّذا شعريّة يتخلّق نسغها من خلايا الألم والترقب والوجل، لن يفقد شاعرنا حسه الساخر المداعب الذي يشي بروح تحفّي بالحياة وتعني لها رغم مرّها، روح تعتلي صهوة المرض كي تعلو عليه وتسوسه وتقمعه ثم تكتبه شعراً. فيحوّل الشاعر، شأن كلّ فنّان، المحنة إلى جمال والألم إلى عذوبة. في قصائد: "المنور"، "قلب مفتوح"، "المحترف"، يشاغب الشاعر ثلاث شخصوص يزعم أنهم حاولوا محاكاته في محتته المرضية كي يفوزوا بالجمال المضمّر في العلة، ذلك الجمال الذي راح الشاعر على طول الديوان يتصيده ويشبته، حتى كاد واحدنا يرجو لنفسه مرضاً مشابهاً أو محنةً ماثلة. فها هو جابر عصفور "يقلّد" الشاعر ويدخل في سديم الجلطة ذاتها، فهل يحقّ للمعلّم "المنور" أن يقلّد تلميذه لمجرد أنه شرح له "طرفة بن العبد" ذات محاضرة؟ ثم شقيقه الذي يغيّر شرايين قلبه محاكاةً له كي يفوز بالتفاف الجميلات حول سريريه! وكذا محمود الشاذلي الشاعر الذي سقط في الحال ذاتها بمجرد أن نجا منها صديقه وغفل عن تتبع الجلطة التي تسري من الساق إلى الرقّة رغم كونه "المحترف" الحبير في السحابات التي تضرب الشرايين.

هذا الديوان الجميل هو سفرٌ ضخم، على صغره، من المحبّات: محبة الحياة رغم عبثها، محبة الأصدقاء الذين يتجلى جمالهم في لحظات الشدّة، ومحبة



## المُعْتَى والحِكَاة

المرض ذاته إذا ما ضمن لنا قصيدةً جميلةً، نسغها شعرٌ وفرحٌ وحبٌّ ونبالةٌ،  
فنسامحه على الألم انتصاراً للجمال. فإذا ما أضفنا قصائد الديوان إلى مقدمة  
عصفور الضافية إلى الكلمة البديعة التي ذيلت الديوان "يوم حلمي سالم"،  
وكان كتبها الشاعر اللبناني عباس بيضون في جريدة "السفير" إثر سقوط صديقه  
في برائن الجلطة، وهي للشعر أقرب منها للنثر والنجوى، سيصبح لدينا في  
الأخير سفر شعري أدبي رفيع احتشدت له ثلة من الأقلام الراقية في ساحتنا  
الأدبية الراهنة من أجل الغناء للمرض.



### الجريمة الكاملة في التناص الشعري \*

يطرح هذا الديوان "أخيراً وصل الشتاء" للمغربي عبد الرحيم الخصار، سؤالاً نقدياً إشكالياً. حول مدى تماهي الأجناس الأدبية فيما بينها وتقاطعها وسقوط الجدر الفاصلة بينها. وكان انعكاس الخطاب ما بعد الحدائث في العمارة أن مزجت بين المدارس الفنية قديمها وحديثها، أفقياً على مستوى الجغرافيا، ورأسياً على مستوى التاريخ. فلربما أصبح من العادي أن نجد بناية حدائثة متقشفة، تعلوها قصورة باروكية مثقلة بالزخارف، وبمدخلها أعمدة كورنثية أو بيزنطية أو فرعونية. فلم تعد العمارة ما بعد الحدائثة تولي كبير احترام للصفاء النوعي الإسكولائي الذي ميز المدارس السابقة. هنا "سقوط سلطة" أحادية النهج. وما لبث أن انعكس ما يشبه ذلك على الأدب. فكان أحد تجليات ما بعد الحدائثة في الأدب هو سقوط أحادية الجنس الأدبي أو صفاء النوع. ذابت الجدر بين الشعر والنثر والسينما والمسرح انتصاراً لكتابة "عابرة للنوعية" بتعبير إدوار الخراط. في هذا الديوان الصادر مؤخراً عن منشورات وزارة الثقافة المغربية، وهو الأول للشاعر، سنرى السردية وهي تحاول أن تشد عنق القصيدة إلى النثرية المحض. فما الذي يجعلنا نطلق على هذه الكتابة شعراً؟ سيكون الفيصل هو فحص درجات التقريرية والتعليلية والسببية والتراتبية المنطقية في النص. والشعر دوماً في علاقة عدائية مع كل ما سبق. أي أن المقاربة النقدية لا بد أن تفحص إلى أية مدى نجح الشاعر في خلق علاقات مذهشة وطازجة بين الموجودات عبر سرديته المسهبة؟ وكذلك اختبار قدرة الشاعر على القفز برشاقة بين المتعين والمجرد بحيث لا يقع في أي من المحظورين القاتلين للشعرية: سواء التقريرية الفجة، أو المجاز

\* جريدة «النهار» لبنان ٢٨/٩/٢٠٠٦



## المُغَنَّى والحكاه

المهوم المستهلك المأكول سلفاً؟ وبظني أن الخصار قد نجح إلى حد بعيد في خلق تلك العلاقات والتحوال بحذر فوق الخط الفاصل بين المنطقتين الحمرأوين فلم يسقط في أي من الزللين. سوى أن عنصراً آخر يؤثر غيابه على جواز منح النص صك قصيدة النشر. التكثيف. وهو ما غاب هنا. على أن غيابه لم يقوض كثيراً من شعرية الديوان بسبب قدرة الشاعر على تطويع الجمل الطويلة والشروحات في رسم صور مشهدية تشي بمخيال قادر على التقاط كادرات للحياة من زوايا مذهشة. "كانك لا تزالين قرب البئر/ تسحين الدلاء إلى بيتنا القديم/ تغزلين الصوف في الظهيرة/ وتنحدرين مساءً مع نساء القرية إلى الوادي/ لتعودي بحزمة الكلا إلى حملانا الوديعه/ كان الحملان لا زالت ترعى في ذاكرتي." وفضلاً عن الصورة الشعرية الأنيقة نجد السطر الأخير وقد قفز من الواقعي إلى المجازي لينجو من التفسيرية الصريحة. وهو ما سنلمسه في طول الديوان. "أحدق في الماضي/ وأخاف أن أصاب بالعمى/ كان الفرح يرقص في حدائي البالي/ يلعب في الأقلام/ حين تحتك بالمبراة/ ثم يختفي في طاقية الولد/ أو يومئ لي من خلف منسج الحدة." هنا تراوح بين المجازي والمتعين: التحديق في الماضي مجاز، يتلوه متعين وهو الإصابة بالعمى، يتلوه مجاز وهو رقص الفرح في الحذاء، ويستمر المجاز في صورة "الفرح" الذي سيغدو فاعلاً لكل ما سيأتي من أفعال: يلعب- يختفي- يومئ. على أن الشعرية في هكذا مقطع لا تتولد من تجاوز المحسوس والمدرك وحسب، بل عبر تلك التقاط فرح القلم بالمبراة، و"أنسنة" الفرح ذاته كأنه طفل مشاكس يظهر ويختفي ويلعب ويومئ. المقطع من قصيدة عنوانها "خارج القفص". ولهذا العنوان دلالة ممتدة على طول الديوان. فالقارئ سوف يستشعر دوماً وكان الشاعر عصفور يكمن في قفص معتم يحجبه عن الوجود. يخرج العصفور/ الشاعر بين حين وحين ليراقب العالم فيبهه الضوء فيعود لمنفاه الاختياري الآمن واثقاً من صحة اختياره العزلة في مأمن من حياة صاحبة مخيفة. ولعل ناقداً إحصائياً يلمس ذلك عبر حصر تكرار مفردات بعينها على شاكلة: قفص- عصفور- سياج- أعمى- ضرير- ظلمة- جدران الخ. وسوف تتخلق شعرية الديوان ليس عبر المشهديات البصرية فحسب بل عبر تشويهاها التعمد المحسوب. فقد ترسم الكلمات لوحةً بصرية ما تكاد تكتمل في مخيال القارئ حتى يحرفها الشاعر بغتة بكلمة واحدة تطيرها إلى لوحة أخرى مغايرة تماماً: "المياه شاخت في الآبار/ لذلك تترك بياض شعرها/ عالقاً في جدار الكأس"، الكلمة الأخيرة: "الكأس"، صدعت الصورة التي كان رسمها القارئ



## المُغْنَى والحكاه

وكسرت توقعه في التفات مشهديّ مبالغت، ولن يحسم أحدٌ هل كان البئرُ كاساً أم كان الكأسُ هو البئرُ. من التيمات الفنية في الديوان ما قد أطلق عليه "ميتا-تناص" أو محاولة تَمَمُّص شخصية المُتناص معه، وليس مجرد التعامل مع مقتطف له. فالخِصَار لم يتناص مع جبران خليل جبران. بل ارتكب الجريمة الأكبر بأن استعار كيانه كاملاً ليغدو هو جبران وتغدو حبيسته "ماري هاكسل" تارة، وتارة أخرى "سلمى كرامة". المرأة الأولى واقع حي في حياة جبران، والثانية من ابتكاره. فالذات الشاعرة تود أن تتقمص وجود جبران كاملاً غير منقوص، واقعاً وخيالاً. نلمح نفس التيمة الفنية في تناصه الموعل مع رواية "ماجدولين" للفرنسي "ألفونس كار"، على أنه لم يأخذ مقتظاً من الرواية ولم يقربها حتى، بل يقول: "هل قرأت رواية "ألفونس كار"، هديتي لك؟/ هل رأيت كيف كنت أصارع التيار في تلك الرواية لأحميك من الغرق؟". واللافت أن الشاعر لم يغرق تماماً في شخص "إستيفن" لكن وقف بحذر على الخط الفاصل بين الوعي واللواعي، فهو مازال يدرك أن "ماجدولين" إن هي إلا رواية أهداها لحبيبته، سوى أنه قرر الدخول بحبيبته في لعبة الاشتباك مع دراما الرواية، فيصير هو إستيفن وتغدو حبيبته ماجدولين. ثم: "وأسقي ورداً في لوحة فان جوخ/ موقناً أنه لن ينمو"، اشتبك الشاعر أيضاً مع اللوحة في تناص موعل حتى صار جزءاً من عالمها. ثمة قصيدة على هيئة رسالة مكتملة الأركان، فتبدأ بـ "أسفي/ أوئل غشت/ العزيزة نوال...". وأسفي هي مدينة بالمغرب (مكان)، وغشت هو شهر أغسطس (زمان)، ثم العزيزة نوال (مُخاطَب). بنية الرسالة المألوفة سوى أن الشعرية ستتخلق من العلاقات الجديدة للأشياء. وطبعي هنا أن تأتي قصيدة الرسالة أحادية الصوت بلسان المتكلم فتحضر "الأنا" ويغيب ال "هو" إلا كخلفية، فيما يكون المخاطب هو "الأخر" على إجماله: فتارة سيكون الأم، وتارة يكون مكاناً مثلما في قصيدة "يد تنفض الخوف عن ملاسي"، أو قد يكون الحبيبة أو العالم بأسره. والحال أن معظم قصائد الديوان تنتهج "شعرية الرسائل"، إما بشكل صريح مثل النموذج السابق ورسائله في نهاية الديوان إلى شعراء بأسمائهم، أو على نحو غير مباشر كما في قصائد أخرى.

توسل الديوان إيقاعه الموسيقيّ عن طريق فقرات تكرارية مثلما في قصيدة "أخبي حزني في شجرة الطرفاء"، حيث مقطع: "البارحة لم أئم/ كان طيفك يملأ علي الغرفة/ وكلما أطفأت المصباح/ أضاء وجهك هذه العتمة/ فحال بيني





## المُعْتَى والحكّاء

وبين النوم/أحتاج إليك"، يتكرّرُ كفاتحة وخاتمة للنص وكمداميكٍ داخلية أيضاً. وكذلك ما قد نسميه "النص الدائري"، كأن يفتتح القصيدة بـ: "سيارة قديمة تنزل ببطء في المنحدر/ كذئب تسلل من وكره/ باحثاً عن فريسة...". ثم ينهيها بـ: "حيث الضباب ينزل ملأه من جديد/ منتظراً سيارة قديمة/ تصعد ببطء خلف المنحدر". فيستدير النص على نفسه ليغلق قوس الدراما بما يفضي أوله إلى آخره. هو أحد الدواوين التي نُجست من أخطاء اللغة ما يحسب للشاعر رغم غياب "تنضيد الحروف" الذي أراه أحد ضرورات الشعر، ورغم بعض الهنات الإملائية التي تكررت بما يشي بأنها أخطاء غير مطبعية، مثل "جدع" الشجرة وصحيحها جذع، و"حياض" كجمع كلمة حوض، وصحيحها أحواض. وربما يعود ذلك إلى الأجرومية اللغوية التي اختص بها المغاربة، سوى أننا لن نقبل هذا التبرير بطبيعة الحال. وعلى الرغم من غياب التكتيف عن مجمل القصائد واستفاضة الحكى كما أشرنا، إلا أن الطريف أن الشاعر بارع في كتابة النص "الومضة" أو "الأيجرام" شديد التكتيف وهو اللون الكتابي الأصعب! وهذه مفارقة. يقول في نص بالغ القصر والجمال بعنوان "مقامرة": "حسناً أيتها الحياة/ ضعي أوراقتك على الطاولة/ ودعينا نعيد اللعب من جديد."، وفي نص بعنوان "تدريب" يقول: "منذ سنين/ وأنا أسكن في الغرف الواطئة/ كأنما أتدرب على القبر".



### مذاقات لا تخطئها المرأة \*

"نساءً قريتي/ يمَشْطَن سَعْفَ النخيل/ يصفرنه/ بعدوبة المواويل/ يبعدن البحر/ عن صحب المتألمين/ يمنحني/ فراشات ليلية/ لنهار يبلل شفثيه/ بكأس الحكاية". هكذا تفتح الشاعرة البحرينية ليلى السيد ديوانها الجديد "مذاق العزلة"، الصادر عن دار "فرايس" للنشر والتوزيع بمملكة البحرين، لنعرف أننا بصدد حكاية ترويه ذات شاعرة، على الأغلب امرأة، في حال من العزلة والتأمل الدائم بعيدا عن صحب العالم. لن يتأكد هذا الزعم من الإهداء وحسب، حيث تقول: "له عندما يغلق صندوقي على حكاية العلوية الصغيرة. لها حينما تسكر بغنائها وحيدة." بل كذلك عبر الغلاف الذي صممه الفنان البحريني حسن حداد، حينما التقط الفكرة من متن الديوان ليقدّم لنا جسداً متشربناً لطفلة تقبض بكفيها على ساقها وتمسك بأناملها وردةً. وكأنما استبدلت الوردة بالعالم بأسره. رأس الطفلة غير موجود في لوحة الغلاف. وهنا لمحة ذكية من مصمم الغلاف. فالرأس والوجه يعينان الشخص ويعطلان تعميمه وشموليته. والفنان لا يريد للمعنى أن يختصر ويقزم في الحدود الضيقة لشخص واحد بعينه. ولذا فعدم تعيين الطفلة سيجعلها تغدو كل أطفال الدنيا، بل تغدو كل إنسان في هذا العالم يعيش في حال من العزلة والاعتراب والتشربق.

وكما جمع العنوان بين مفردتين لا يجمعهما معجم واحد، إحداهما حاسة: مذاق، والأخرى من قاموس التجريد: العزلة، ما يخلق مجازا من المجاورة بين الأضداد مما لا يجتمع، أو الجمع بين المجرد والمتعين المحسوس، سنجد كثيرا من شعرية ليلى السيد تتكى على ألوان من المجاز قريبة من هذا النحو. مثال: "رذاذ



## المُغْنَى والحكاه

التقاويم- محرقة الوقت- زمن الرؤيا- شبك الساعة- وخزنتها المرايا- الخ  
الديوان مقسم إلى مجموعة من "المذاقات" الوجودية والشعرية: مذاق أنثوي-  
مذاق الذهاب- مذاق الحب- مذاق الحرب- مذاق العزلة، حسب الترتيب الذي  
اختارتها الشاعرة في الديوان. فهل يشي هذا الترتيب "المذاققي" بسلسلة  
كرونولوجية تحكي الحكاية بفصولها كما ارتسمت عبر الزمن؟ منذ معرفة الأنوثة  
"التي بكرت"، ذهابا إلى معرفة الذهاب إلى الحب، ثم معرفة الحب ذاته،  
مرورا بمعرفة الفقد والفرقة، وانتهاءً بقرار العزلة واجترار مذاقها المرّ قطعاً ولا  
شك. ربما. لكن الأكيد أن صوت الأنثى في القصائد أقوى وأوغل وأعمق رنيناً  
وأطول صدًى من أن يمرّ القارئ عليه دون توقف. لدينا الأنثى الشاعرة التي  
تكتب النص، والأنثى المكتوب عنها النص. بدءاً من التصدير: "التي رضعت  
من حليبي/ جاءتني بجداول مسبوكة/ بلون الفجر/ وحبيب يحترف الغياب." .  
ثم "نساء قريبي- نساء موطني- نون النسوة- أوّث الصباح بطعم أنثوي- هذا  
الصباح كنت أنثى تدعي خلق الكلمات- وبشر الشاعرات بتفاحة- وحيدة  
تتعجلين خطايا نهارك دون فضيلة ليلك- يتخذونني أمّاً وإلهة، ويُسون أنثى  
أنثى- مدرسة الطالبات- وغيرها. على أننا لئن وقفنا على نزعة الأنوثة بالقدر  
الكثير، سنقف كذلك على منزع الطفولة بالقدر نفسه. وها يكتمل قوس الجمال  
الوجودي. فالأنثوية كمبدأ فلسفي ينتصر للجمال والعدالة والرحمة والخير في  
الوجود، لا شيء يباريه جمالاً سوى الطفولة بنقاها وبراءتها وبياض صفحتها  
ونصاعة حتى الخطيئة فيها.

في القسم المعنون بمذاق الحب، تصدّر الشاعرة قصائدها بهذه العبارة: "أيها  
الحب/ أمنيتي/ أن أراك طفلاً/ يبيع الورد/ على رصيف مدرسة البنات".  
ويعيدا عن الصورة الشعرية الجميلة، فإن الجمع بين: الحب-الطفولة- الورد-  
المدرسة- البنات، يخلق معجماً طوباوياً ويرسم عالماً عذبا من مفردات الجمال.  
ثم تأتي أولى قصائد المجموعة: "أغني لإشارة حمراء"، لتقول: "بيني وبين  
المدرسة/ إشارة ضوء وحيدة./ إشارة تفتت صباحات الشوارع/ وهكذا/ كلما  
دنا الطابور/ دنت الأقدام المتمردة/ وضعنا إشارة حمراء/ زرنا الإشارات  
وحمرنا عيونها/ كرموز رحيل الأرباب/ بهداياهم خائبين./ دورة صباح/ رغبتني  
كسلى/ صوتي يبحث عن هواء صاف/ عن هبوب ضحكاتهن أحيانا/ عن تناس  
يبادر الورق/ استلال خفيف/ بخفة وجه سمية ومي/ وعلباء وعبير/ وجوه  
زينب وزهراء/ وتلميذات الدرس الأول/.../ فما عدت أرى/ في اللغة غصنا



## المُغْنَى والحكاه

وبحرا/ ولا سفينة ترفع أقدامهن/ عن حوض ييقب/ لأن صفدعة تتوسل هواء صافيا/ تتوسل هبوب البنات/ على وجه الماء/... / أخرج رأسي صاجا بجرس المدرسة/ شكرا/ مازالت الإشارة مجرد ضوئية/ فهل ستوصلني/ بهدايا الأرباب/ يا آخر اليوم؟" الشاعرة تستعيد صوت طفولتها وعينها اللتين كانتا تريان في دوائر إشارة المرور عيون آلهة غاضبة لأن مخلوقاتهما لم يقدروا هداياها إليهم. والطفلة تكبر. وتكبر عيناها لتريا الأشياء بواقعيتهما. الواقعية التي عادة يفر منها الشعراء. ولأن هذه الطفلة ستغدو شاعرة فإنها لا تحب عينيهما الجديدتين. لا تحب هاتين العينين اللتين لم تعودا تريان في اللغة غصنا أو بحرا، بل مجرد وسيط حكائي بين البشر، تلك العينين اللتين لم تعودا قادرتين على رؤية دوائر الإشارة كعيون أرباب، بل مجرد ضوء يأمرنا بالسير أو بالتوقف. لن تحب شاعرتنا هاتين العينين الجديدتين الدخيلتين على عالمها الذي نسغه الألوان والوهم الخلاق والفوضى، لذلك ستظل تصبو إلى عيني الطفلة التي تقدر أن تلون العالم بريشة الخيال والجمال والشطط كذلك والجنون. المرأة التي غدتها تلك الطفلة تقدر أن تستعيد عيونها الصغيرة. الشعر يجعلها تقدر. فتذكرها ببقية الصفدعة في الماء يبحثها الدائم عن هواء صاف. بحثها، هي الإنسان، عن هدايا الأرباب التي لا تني تنتظرها في نهاية كل يوم.

وكما افتتحت الشاعرة ديوانها بـ"دفتر المعرفة"، تغلقه بـ"معرفة بطعم الشيكولاتة" في قصيدة غزل راقية جاء فيها: "حين لا تراني/ أجد السير إلى معبدك/ تغشاني محبتك/ وسكرة خفيفة بضوئك./ حين لا تراني/ أرى شفاها طرية/ ابتاعت كرزا/ وأهدته لنقاط/ بدايتي ومنتهاي./... / حين لا تراني/ سأنتظرك أمام مرآتي/ أهيبئ النفس/ لضوئك."

لترسم لنا الشاعرة بهذا المنتهى أعذب صور الحب، حين نمارسه بطفولة ومكر وشقاوة. يتوارى الحبيب عن عيون محبوبه ليمارس كل شقاوات الطفولة بعيدا عن عيون. حين لا يراه. وقتها لن تكون المعرفة حملا ثقيلا وعينا على الروح كما ذهب المتصوفة، وليست ضدا لعمود الطمأنينة، كما قال النفري، بل هي معرفة بطعم الشيكولاتة في مذاق الأطفال. مثلما يفرح الطفل كلما تعلم شيئا جديدا. حين يتعلم مثلا أنه بعيدا عن العيون يقدر أن يكون إلها، أو شيطانا.



## • لحظة العدم بين قطف الزهرة، واهدائها

"لمن تُهدِي قِطْرَةً من بكاءٍ/ على إنسانية فاقدة الهمّة". هكذا تبدأ قصيدة "سأم" للشاعر الإيطالي أونغاريتي (١٩٨٨-١٩٧٠)، إحدى القصائد التي نطالعها في المجلد الضخم الذي يضم، لأول مرة، الأعمال الكاملة له في ثوبها العربي عبر ترجمة رفيعة المستوى أنجزها الفنان التشكيلي المصري عادل السيوي عن الإيطالية مباشرة. وهي المرة الأولى أيضاً التي يتم فيها، عبر أية لغة عدا الإيطالية، تجميع كل المنجز الأدبي لهذا الشاعر من قصائد ودراسات في مجلة واحد.

لكن الشعر لا يترجمه إلا شاعر! هذا هو زعمي الدائم. لكن أليس التشكيليُّ شاعراً؟ بالتأكيد نعم. سيما إذا كان يمتلك ذائفةً أدبيةً وفتيةً رفيعة. سألتُه كيف له بأن يضحى بخمسة عشر عاماً من عمره، المدة التي أنجز فيها ترجمة أونغاريتي، في عمل خارج دائرة همه الإبداعي؟ فأجابني بأن أونغاريتي بالنسبة إليه ليس شاعراً وحسب، بل فنان قدم حلولاً لأسئلة إبداعية كانت تؤرق السيوي في مسيرته التشكيلية. منها كيفية قتل "المناضل" داخل النفس انتصاراً لحضور "المبدع". (وكلاهما، الشاعر والمترجم، مثقفان عضويّان، بتعبير جرامشي، فاعلان في المجتمع خاضا المظاهرات والثورات ولم يعتكفا في برج الفن العاجي). على أنني، بعد قراءة الكتاب، وجدت المناضل حاضراً بقوة داخل القصيدة، حاضراً لكن على نحو لم يطغ على فنية المبدع. من الأشياء التي يعلن السيوي أنه تعلمها من أونغاريتي كيفية تنقية العمل الإبداعي، قصيدةً كان أو



## المُغْنَى والحكاه

لوحة، من الترهلات والتواءات حتى تشرق القطعة الإبداعية رائحةً صافيةً متشفةً ما أمكن. هذا عدا عدة أسباب أخرى كانت وراء اضطراره بترجمة أونجاريتي ومنحه جزءاً غير يسير من جهده وعمره. أهمها أن الشعر بدأ ينحسر من الوجود كقيمة فلسفية في عالم طغت فيه المادة، ومن ثم شرع منطق السوق يلفظه. يرى السيوي أن الشعر ينظّم علاقتنا بأجمل كنز يمتلكه الإنسان. اللغة. ويقول أنا كعربي أو من أن شاعر القبيلة كان بوسعه أن يوقف حرباً بقصيدته، فالشعر مرجعية حاسمة في ثقافتنا العربية، ولذلك سأظل منحازاً له ولو عبر ترجمته. من الأسباب أيضاً أن أونجاريتي عاش في مصر/الإسكندرية مثل كفافيس، ومثل هؤلاء الشعراء يمثلون عيناً أخرى تطل على ثقافتنا المصرية ويعيدون لنا رائحة وأصوات مرحلة كادت تنمحي من ذاكرتنا هي بدايات القرن الماضي. وبالفعل سنجد في قصائد أونجاريتي الكثير من الإشارات التي تؤكد أنه كان سابراً غور الدارحة المصرية وشعبياتها. أما السبب الفني الذي دفع هذا الفنان التشكيلي، صاحب التجربة العريضة سواء على مستوى الرسم أم على مستوى الكتابة النظرية، إلى الغرق في لغة ذلك الشاعر الإيطالي وترجمته فيقبع في هذه القصيدة القصيرة التي افتتحت الكتاب وعنوانها: "أبدي"، تقول: "بين زهرة قُطفت/ وأخرى أهديت/ عدم/ لا يمكن التعبير عنه." هذه اللحظة التي بين قطف الزهرة وإهدائها هي لحظة مخسومة من الزمن. عدم. والشاعر في مجمل تجربته لا يني يحاول القبض على هذه اللحظة لتجميدها واستلهامها وتأطيرها. وكتب أونجاريتي دراسة كاملة عن تلك اللحظة الزمنية المفقودة ومحاوله استرجاعها. وربما نرى في هذا معكوساً للتعريف الذي وضعه الفلاسفة للزمن "الحاضر" بوصفه وجوداً يقع بين عدمين: الماضي والحاضر. من الأشياء الجميلة في هذه الترجمة الفريدة وقوع المترجم على "مسودات" بعض القصائد بخط يد الشاعر. حيث الوقوف على لحظة تكون النص كلمةً فكلمة. فمحو هنا وشطب هناك وكتابة على كتابة وهلم. والتلصص على مطبخ ومخبر العمل الإبداعي هو في ذاته قراءة نقدية فريدة تسمح للمترجم أن يفتح دواليب عقل الشاعر والتسلل إلى أسراره الخبيثة. وهذه ميزة مضافة تحسب لهذه الترجمة الناقدة، إضافة لكونها قراءة مبدع لمبدع وليس مجرد ترجمة من مترجم محترف. القصائد في مجملها قصيرة وخاطفة ودرس بليغ في التقشف الشعري وجمالية الحذف لا الإضافة. تصل بعض القصائد إلى سطر شعري واحد مكون من كلمتين: "الا نواصل...". قارئ هذه الملحمة الشعرية سوف يكتشف بسهولة أن أونجاريتي



## المُغْنَى والحكَاة

كان مُطَّلَعًا بامتياز على التجربة الصوفية والشعر العربي القديم إجمالاً. نلمس الوقوف على الظلل هنا: "لم يتبق من هذه البيوت/ سوى ظلل من جدار/ ولم يتبق/ حتى القليل/ من كثيرين/ كانوا يشبهونني/ ولكن لم يضع من القلب/ صليب واحد/ إنه قلبي/ البلد الأكثر حسرة". ونلمح النفس الصوفي حيناً والحكمي حيناً آخر في ديوانه "الأمثال" الذي كتبه بين عامي ١٩٦٦ - ١٩٦٩: "من ولد كي يغني/ يغني وهو يموت."، "من ولد ليحب/ من الحب سوف يموت." والنفس الوجودي: "نحمل التعب الذي لا نهاية له/ تعب الشقاء الخفي لهذه البداية التي/ لا تفك الأرض قيودها/ كل عام." "توقفوا عن قتل الموتى/ كفوا عن الصراخ/ لا تصرخوا/ إذا أردتم أن تستمتعوا إليهم ثانية/ إذا أردتم ألا تموتوا/ همساتهم لا تسمع/ وصخبهم لا يزيد عن صوت عشب/ ينمو فرحاً/ حيث يخطو إنسان."

هذا السفر الضخم، ٦٥٠ صفحة، الذي زين غلافه إحدى لوحات عادل السيوي من مجموعته "وجه إفريقيا"، يضم إلى جوار الأعمال الشعرية الكاملة لأونغارتي، دراستين نظريتين كتبهما الشاعر بمثابة شهادة حول تجربته الشعرية ومفهومه لماهية الشعر. هذا عدا ببلوجرافيا كاملة عن حياة الشاعر ومحطاته الإبداعية والجوائز التي حصدها وأسفاره من مصر إلى إيطاليا وفرنسا والبرازيل وغيرها من البلدان. هذا بالإضافة إلى مقدمة المترجم الضافية التي هي بحقها الخاص قراءة إبداعية نقدية في حياة شاعر رصدتها عين فنان وخطها قلم متمرس على الكتابة الأدبية التحليلية المعمقة.



### حيادٌ ظاهريٌّ وثورةٌ خبيئةٌ \*

حيادٌ يقترحُ مظاهره، و شاعرٌ من المغرب، يميلُ قلمُه للتوقف فوق فضاء الورقة أكثر مما يجري، لكن ثمة قولاً حاداً داخل هذا الصمت المحسوب. "كؤوس لا تشبه الهندسة" هو الديوان الثاني للشاعر المغربي "عزيز أزغاي" الصادر ضمن منشورات اتحاد كتاب المغرب، بعد ديوانه "لا أحد في النافذة" ١٩٩٧ عن إفريقيا الشرق. ينتهجُ الشاعرُ تيارَ الحذف واستخلاص صفاء اللحظة، طارحاً عن النص تنوءات الحكيم والاسترسال، تاركاً للقارئ فجوات من الصمت، تنجم عن ابتسار الجمل واستخدام الإشارات الدالّة عوضاً عن الإسهاب. تلك الفجوات تسمح للقارئ بالدخول في متن اللحظة والضلوع في صلب التجربة فيكمل ما تعمد الشاعر السكوت عنه. هذا هو الشرك الحدائي الذي ينصبه الشاعر الجديد للقارئ يوقعه في أحبولة التجربة الشعرية لكي يتورط في اكتمال النص، بعدما يلتقط المفاتيح التي يتركها له الشاعر هنا وهناك داخل القصيدة فتفتح مغالق الغموض. يلعب الشاعر في هذا الديوان أيضاً لعبة الكتابة بقاموس الكتابة، فراه يشبك الزمن مع الموت مع التراث العربي مع مفردات النحو والصرف في وشيجة طريفة، نقرأ في قصيدة "الاثنين صباحاً": "بالأمس فقط/ جمعوا القرايين/ ونامواً مثل ضبايع/ في شبه جملة. / كبيرهم ليس وحده الذي/ شرب الماضي في الصرف/ حتى أنه لم يكن نادماً/ وهو يذرع أنفاساً في الخيال. / حين كان الوقت شيئاً آخر/ غير ما تحرقه الخادومات في سجائر الأحد. / كل ثانية لها وجهها في التمارين/ كل يد/ هي أصل الغلط. / كان ذلك في الغابة/ الغابة التي بأكثر من قرصان/ وبطرق لا ينقصها القتلة. " هكذا نواجه الموت الجزئي غير المكتمل أو نصف الحياة. منطقة

\* جريدة «الحياة الجديدة» ٢٥/٨/٢٠٠٥





الحاقّة التي هي بين بين تكمن وراءها أثرى منابع الشعرية في الوجود. الخيطُ الفاصلُ ولحظات التحول هي تيمة هذه القصيدة. حيث الحياة منقوصة والموت غير مكتمل، والمكان الذي يضم أجسادنا حين ننام غير تام الأبعاد (شبه جملة)، أما الزمن الذي نحيا داخله ونؤرخ به أعمارنا فليس فقط نسيباً كما أثبت العلم، لكنه كذلك مراوغٌ وزائفٌ كأصنام قريش التي هدمها إبراهيم وزعم أن (كبيرهم) فعلها، غير أنه هنا (شرب الماضي في الصرف) بوصفه خدعةً صنمية يجب هدمها، فإذا ما انتفى الماضي، فلا وجود لحاضر فضلاً عن مستقبل. الشاعر يصدر لنا إحساساً بالعدمية والقنوط، لكنه يشي بحبٍ هائل للحياة ورغبة في خلق المثال. هو إذن الحياذ الذي يشي بثورة تحت السطح. ويذكرني هذا بسطرٍ شعري كتبه الشاعر الأمريكي هندي الأصل "ديريك والكوت" الحائز نوبل الأدب عام ٩٣ في قصيدة "ملحق وصية" حيث يقول في نهاية القصيدة بعد سلسلة طويلة من العدمية والتشكيك في كل جدوى: "انتبهوا/ اللامبالاة تلك/ تحمل قدرًا من الغضب". ثمة تشبث بالرجاء يطل خلف قلم الشاعر الذي يصدر لنا العديد من مفردات الموت ومعجمه، وثمة رغبة في التغيير وأمل فيه وراء تمرير الشعور باللا جدوى، لأن بداية التغيير تقع داخل الإحساس بوجوده وحتمية حدوثه في الأساس، وهذا هو دور الشاعر الحديث الذي طرح عنه عباءة المبرّر المباشر الذي يقف فوق الربوة العالية، ليتخفى وراء الحائل الخشبي يسرب من فتحاته الضيقة أشعة نور رهيبة شعاعاً إثر شعاع ليلتقطه فقط المتلقي الذي تلتقي موجات هذا الضوء مع موجة وعي ذهني يتصادف أن يمر بها في لحظة صفاء.

اللعب فوق منطقة الحاقّة في المضمون كما في التقنية الشعرية هي أحد أهم ملامح ما بعد الحدائث في الشعر والفن بعامّة، الرقص على الخيط الرفيع بين المجاز والملموس. المجاز بوصفه نبع الشعر الإزلي، والملموس لكونه الواقع الحي النابض بمفردات الحواس البشرية الخافقة. المشي فوق هذا الخيط الدقيق بغير تمام السقوط في أحد الجبين، وكذا الموازنة المحسوبة بين الذات والموضوع، أو بين الذاتي والعام هي أدوات الشاعر الحقيقي. على أنني لا أود أن أصدر أن العملية الشعرية تتم على هذا النحو القصدي (الهندسي) وكأنها عملية تصميم معماري يقوم فيها الشاعر بعمل معادلات وحسابات إنشائية وجمالية حتى (تتبنى) القصيدة، لكن الشاهد أن تلك العمليات الجمالية تتم على نحو لا إدراكي في وعي ولا وعي الشاعر، حتى ولو كانت (كؤوسه لا تشبه الهندسة)، كما عند "عزيز أغازي".

من أطرف قصائد الديوان أقصرها، خمس كلمات فقط لخصت مأساة



## المُغْتَنَى والحكاه

الحليقة كاملةً حيث يقول في قصيدة "خطوةٌ بيضاء": "لا تلتفت كثيراً/ لست مُخلفك". تلك الجملة الناهية الساخرة تحكي حكاية الخطيئة البشرية حين غدر المجرمون بأنبيائهم وقتلواهم وخانوا عهودهم ووشوا بهم للأعداء من وراء ظهورهم، يهوذا وقومه وميراث الطعن من الخلف، تلك الخطيئة التي أورثت الناس الحذر من الآخر، والتي أدخلت معاجمنا الإنسانية مقولات على شاكلة "احذر أصدقاءك، أو اللهم اكفني شر أصدقائي أما أعدائي فأنا كفيلٌ بهم!" حيث غدره الظَّهر تأتي غالباً ممن نأمن ونزكن إليهم. على إننا- إلى جانب هذا الحسِّ التوجسِّي من الآخر- نلمح بين سطور هذا الديوان احتفالاً بالحياة حين يتكلم عن جدته التي تأسفُ لأن الصغار يشبون ويتخلون عن ضجيجهم، لكنها تضع أملها في أمٍ تنجب مزيداً من الأطفال يربكون الجدران الصامتة بصخبهم الفرح: "جدتي التي ماتت/ قبل أن يأكلنا كذب الحانات/ والكراسي الوثيرة/ كانت دائماً تقول/ لا أسف على الأطفال/ هناك دائماً من سيربك الجدران بالضجيج/ مادامت والذتك غير معنية/ بكناش الحالة العسكرية." ليست جدته فقط من تأسف على مغادرة الصغار طفولتهم، لكن الشاعر أيضاً يحزن لأن كذب الحانات تلقف وجوده واستبدل بالبراءة زيفاً حتمياً الحدوث. مملح وجودي طوباوي آخر يطل علينا في قصيدته "ما رأيك" حين يناجي الشاعر نفسه ويقترح التطهر احتراقاً بالنار كنوع من التعميد أو غسل الخطايا: "ما رأيك في أن نشعل ناراً/ ونبقى يقظين في الألم؟/ تماماً مثل أخشاب/ حين لا يبقى بيننا/ وصفاء الهيكل/ سوى نفس/ من أسف الغابة./ ما رأيك في أن نفتح كل ثمانية جبهة حرب/ دون أن تكون الغبطة/ آخر ما يدفعنا إلى قتل الوقت؟/... / قل لي ما رأيك؟/ رجاء/ إنني بحاجة إلى أخطاء."

إنه قدر الإنسان إذن، الذي كتب عليه الله الخطيئة ليستمتع بغسلها. فاللذة الوجودية ليست في تجب الخطأ ولكن في الاغتسال منه ولو على نحو سرمدي سيزيفي لا أمل من وراءه، تماماً مثل امرأة ماكبت التي ظلت تغسل يديها دهرًا من دم الملك المغدور. فكرة الوجود إذن تقوم على التطهر ومتمعة الاحتراق بالنار المقدسة حتى تبرأ أجسادنا من الأوجاع، وتسمو أرواحنا نحو النيرفانا. ويمد الشاعر الخطأ على آخره في لمحة ذكية ساخرة في نهاية القصيدة إذ يطالب بمزيد من الخطايا حتى يجد المبرر لإلقاء جسده وروحه في نار الفداء، وكأنه يقول إن كلاً منا يحمل المسيح في داخله، أو هكذا يجب أن نفعل، نبراً من أوزارنا في الحياة ونقيم هياكل تعديننا بأنفسنا... ولو شعراً.



### معجم الموت شعراً \*

يقول الفلاسفة في تعريف الزمن الحاضر أو اللحظة الراهنة إنها حضورٌ بين عديمين. فلو أن الزمن خطٌ مستقيم ذو أقسام ثلاثة: ماضٍ - حاضر - مستقبل، فإن اللحظة الراهنة التي نعيشها (التي أنقر فيها الآن لوحة المفاتيح على حرف "ف") هي الحقيقة الوحيدة الحاضرة بين غائبين مستطيلتين مغرقين في العدم والغياب. هما: الماضي، الذي انتهى وفر من قبضة اليد ولم يعد ممكناً إمساكه فضلاً عن التغيير فيه، والمستقبل المجهول بما يحمل لنا من مفاجآت، والخارج أيضاً عن قبضة اليد. هكذا الحضور يحاصره غياب، والموجب يحاصره سالب، مثلما الحياة يحاصرها موت. ولأنني من الذاهبين مع الناقد الفرنسي جيرار جينيت في رؤيته أواصر وثقى بين عتبات النص وبين ممتنه، يحق لي أن أتكى بقسوة على عنوان الكتاب من أجل فك شفرته بوصفه العتبة الأولى والمدخل الرئيس للقراءة. "حياة بين شاهدين" هو عنوان الديوان الجديد للشاعر العماني "يحيى الناعبي" الصادر عن "كتاب نزوى" ٢٠٠٦ بقراءة ذلك العنوان، الذي هو قصيدة مكثفة بحقه الخاص، سوف نشعر منذ البدء أننا بصدد ديوان يحفل بالموت والعدم. حتى وإن صافحت عيوننا كلمة "حياة" كمفتتح. ذاك أن الحياة، تبعاً للعنوان، وإن كانت حاضرة على نحو ما إلا أن موتاً يسبقها كما يلحقها موت. مثلما القوسان يحاصران الكلمة ليؤكد حضورها، ومثلما الحاضر محصور بين عدمي الماضي والمستقبل كما أسلفنا. و"الشاهدة"، معجمياً، هي الأرض، أما اصطلاحياً فهي اللوحة التي تُرفع فوق الضريح ليكتب عليها اسم الميت وتاريخ موته. والمذكر منها "الشاهد" أكثر شيوعاً. العنوان في ذاته قائم على مجاز يجمع بين

\* جريدة «الوطن» السعودية ٢١/٥/٢٠٠٧



## المُغْتَى والحكاه

**المادي/ الشاهدة، والمعنوي/ اللا متعین/ الحياه.** ودلالة ذلك المجاز أن كل حياة محاصرة بموت يلفها، وكل وجود محاصر بعدم احتويه. ثم يأتي الغلاف كعتبة ثانية للديوان، ولوحة "مقطوع من شجرة" للفنان التشكيلي رشيد عبد الرحمن لتؤكد مضمون الموت الذي يطفر من القصائد. الشاعر، على غير الشائع، أسقط إهداء الديوان، وهو إحدى العتبات كذلك، على أنه أهدى أربعاً من قصائده إلى فرجينيا وولف. ولا يمكن ألا نتوقف أمام إهداء كهذا لامرأة كنتك. وهي من هي التي جمعت أطراف الحزن من أقصاه إلى أقصاه، واختارت أن تذهب إلى الموت بإرادتها بأن أغرقت نفسها عام ١٩٤١ في نهر أووز بالجلتريا بدلا من أن تقبع في انتظاره، بعدما استحکم منها مرضها العقلي الذي كان يملأ دنياها ضجيجا وصخباً.

هكذا يدترنا الموت من كل عتبات الديوان ومدخله، أما المتن فموغل فيه حد الغرق. لن تخلو صفحة من ذكر الموت أو أحد لزومياته سواء كمفردة: "مقبرة- أشلاء موتاها- طينة الجسد- شاهد- الرحيل- جثة- الحروب والكوارث- هاوية- مراكب الموت- الإغفاءة الأخيرة- نزعه الأخير- الهشيم- مقصلة- صاعقة- جنازة- حفرة السديم- نعش....."، أو كتراكيب لغوية أو تعابير تحمل بامتياز معنى الموت: "في معجم النسيان- كملاكٍ منفي في فردوس قاسي- شجرة هجرتها الفصول- خزنة التراث- طفلٌ غيبته أمه- زرقة شلها الغياب- ثمار الموت عند الولادة.....".

فما هي القصيدة التي أهدها الناعبي إلى فرجينيا وولف؟ "حياتنا شاهدان/ العزلة والكآبة/ وحقارهما/ الأصدقاء". فهل جاءت مفردة "الشاهد" هنا بمعنى لوحة الضريح الرخامية التي تدلل على جثمان الميت؟ أم أن المفردة جاءت بمعنى الرائي الذي يشهد ويقول فهو "الشاهد"؟ كلا الاحتمالين جائز مادام يؤكدان انحصار الحياة بين نقضيهما. على أن مفردة "حقارهما" ترجح الاحتمال الأول. ثم: "في معجم النسيان/ هناك غرف لم يغمرها الضوء/ لذا لا تقوم في الصباح." فالنسيان رديف العدم وبالتالي الموت. وهذا يحيلنا لمقولة فرجينيا وولف الخالدة: "كل حدث لم يدون لم يحدث." ذلك أن بثر النسيان يحيل الأشياء إلى عدم، والإنسان يكافح هذا العدم بالكتابة والتدوين. أما شاعرنا فبعدها استنفد رسم لوحة الموت بريشة العدم وألوانه، راح يرسمه بالريشة النقيض. أي أنه في غير موضع من الديوان رسم الموت بريشة الحياة، ورسم العدم بريشة الحضور. يقول: "بحجم الأرض/ كان حضن المرأة ضيقاً." كيف



يكون "حجمُ الأرض" ضيقًا إلا في عيون الفتِ رؤيةَ العدم في كل شيء. إذ تبدى العدمية، أو الشعور بها، ليس في دوالها المعروفة القارة في الاصطلاح الجمعي العام وحسب، بل أيضًا في نقائضها.

هكذا سيبدو للقارئ أن الشاعر مرتعبٌ من فكرة الموت والغياب حدًا أن قصائد الديوان كاملةٌ تسبح في لَجِّ الموت وتستريح على شاطئيه، حدًا أن حياة الشاعر ذاتها محاطةٌ بين شاهدي موت. لكن العكس هو الصحيح. الشاعر غير خائف من فكرة الموت، بل نجح عبر قصائده في ترويضه واستثناسه وسوسه. فالحضور المكثف للموت داخل القصائد فرغهُ من مضمونه المفضع فلم يعد سوى داجن لا خوف منه. ولهذا لن نندهش حين يصرح الشاعر: "لا أقلق من الموت/ إلا حينما أتذكر/ أن هناك/ ثمة من سيذكرني/ يوماً ما." الموت في واقع الحال لا يكافئ العدم، بل هو نقيضه. فالموت في صورته الفلسفية العمقى صورة مكثفة من الحضور. ذلك أن الموت يجملُ البشر ويسقط عنهم مثالبهم ويغلفهم بغلالة من النبالة والطهارة فيتحولون إلى أيقونات مقدسة خالدة، ما يكثف من حضورها ووجودها بين ظهرانيها. فموتانا يعيشون معنا على نحو أشد حضوراً من الأحياء. ولأن الشاعر يدرك كل هذا، فهو لا يريد ذلك النوع من الموت الاعتيادي، بل يطمح في موت كامل يكافئ الفناء؛ لا يذكره أحد بعده.

الشاعر بارع في رسم الصور المشهدية. تلعب جلها في حقل الموت وترسم لوحاته بإتقان موجع: "الطائر/ حين يطلق ريشه للهواء/ والشمس تنذر بشعاع أبيض يلفه/ كما القماط."، أو: "ترك ملائكته المتأججة/ تتخبط في رأسه/ ستسبح الكائنات في شوارع/ مليئة بعدوية الأمطار/ ويمر بسرية تامة/ نورسة الرغبة الهاربة/ من مراقص النهار." أو: "لا شيء/ سوى ضجير يرتعش كعصفور/ ويصنع فحاً لمصير يتوعده/ لا شيء/ سوى شرع يمحراً بخطي المرتاعين/ كما نعش محمول/ باكتاف الأطفال/ لا شيء/ سوى طيور بمخالب مدماة/ ومناقير بحجم الفاجعة/ تغني في الظهيرة/ على شواهد القبور." أو ينحت الشاعر تعابير مجازية ونعوتاً مبتكرة مثل: "أي ربح ذئبية هذه التي تعوي/ خلف النافذة." هذا الديوان المكون من سبع وعشرين قصيدة يحتفي بالحياة رغم محاولته إثبات العكس. حتى وإن أنتهت آخر قصائده المعنونة "صحة التمثال" بقوله: "بينما التمثال/ في مشهد قديم/ يغني على ضفة النهر/ روحه سابحة في العراء/ الأقرب إليه/ من حياة تلاشت كالظلال."



### تهجيدُ الضعف والثناءُ عليه \*

"إلى ليس، ورنيم، وحنين"، هكذا يهدي الشاعرُ المصريُّ حنليُّ سالم إلى بناته الثلاث ديوانه الجديد "الثناء على الضعف" الصادر مؤخرًا عن دار "المحروسة"، بغلاف للفنان مجاهد العزب. ليتأكد لنا عبر هذا الإهداء، باعتباره إحدى عتبات الديوان، إضافةً إلى عتبته الأولى: العنوان، أنها قصائدٌ تمجد الضعف وتطويه وتعليه مرتبةً فوق كلِّ قوة. فالمرء لا يكون أضعفَ ما يكون إلا أمام أبنائه، لا سيما لو كنَّ بنات، وبالأخص إذا كان الأبُّ شاعرًا. ولئن كان هذا الديوان هو السابع عشر في تجربة سالم الشعرية، ولئن سيلحقُ به الثامن عشر الصادر قبل أيام عن دار "النهضة العربية" في بيروت بعنوان "حمامة على بنت جليل"، إضافةً إلى سبعة كتب نقدية وفكرية، ومثلها ماثلة للطباعة، إلا أن "الثناء على الضعف" سيظلُّ الديوانُ "اللجنة" في هذه التجربة العريضة التي تجاوزت ثلاثين عامًا من الإبداع. وكيف لا، والجلبة التي هزت أركان مصر مؤخرًا لم تكن إلا بسبب إحدى قصائده، التي كتبها الشاعر بين عامي (١٩٩٥-٢٠٠٠) كما يشير الديوان، الذي سنكتشف أنه بمثابة حذاء يمامة تشكو إلى الوجود هذا العصرَ الفظَّ الخشن. قصائدٌ تنعي أزمنة البراءة والحبِّ والرَّهافة، والضعف أيضًا، حينما حلَّت محلَّها الصنعةُ والصناعةُ والاصطناع. في كل صفحة تقريبًا سنكتشف هذه التيمة التي لسان حالها يقول: هلموا إلى زمن الطفولة وثنوا معي على الضعف في مقابل الشراسة. وسيأتي الانتصارُ للضعيف والهامشي على المستويين: المضموني والجمالي. "ماسح الأحذية حرك الفرشاة ليلبغ جاره/ أن سعر الدواء الذي قرره طبيب المستوصف/ كان عشرين جنيهاً/ فأرجأ الشفاءَ لفرصة أخرى." وأما المنحى الفنيُّ الشكلاني فلأن القصائد جميعها جاءت قصيرةً خاطفة، ممَّا

\* جريدة «الحياة» اللندنية ٢٠٠٧/٥/٢٠





## المُغْتَنَى والحكّاء

مساحةً لنصف البصيرة/ لتشاهدي ما وراء الطباع"، من قصيدة "عوراء"، ليؤكد لنا أن الرؤية لا تحتاج إلى عيني بل إلى حدس وبصيرة وروح حرة.

"كنا في الخامسة من العمر/ نلهو بالرعب/ ومرعوبين من الضحك/ المرجحةُ غسالةُ الأنفُس/ والعكارةُ ليس لها ساقان." حينئذٍ للطفولة الأولى، حيث العكارةُ (الحزن) سرعان ما تتلاشى عند الأطفال، مثلما نقول في الذارجة المصرية: "الكذب مالوش رجلين"، يعني قصير الأمد. ولن نحدد هل يحن الشاعر إلى طفولته الخاصة، أم إلى طفولة الإنسان الأولى قبل هيمنة آلة الحرب والصناعة؟ وبظني يقصد المعنيين. فالشاعرُ يتوق إلى بكارة الأرض وبراءتها، بعدما خبر زماننا الموحش الذي غدا فيه: "الجواسيس/ في أتم صحة"، و"البلياتشو جاهزٌ للوظيفة"، وحيث "أسمهان تحمي بأسودها/ أبيضها"، وحيث محبوبة الشاعر علمها المنورون: "إن سلامة القلب/ عاز على أليوتات". كل هذه الأوضاع الشاذة المقلوبة التي تشي بانهيار الكون الوشيك، تتوسل شيئاً من استحضار قوة "الضعف" من دواخلنا لكي نتطهر. لذلك: "الدموعُ/ نذرفها لأنها الغسلُ/ ثم نطلقها لأنها طوق الحمامة/ هكذا هي الرحمة: / تبتدئ الكحل". ولذلك أيضاً: "الببوت تأكلها الرطوبة/ لذلك يطلقون الطائرات الورقية/ على السطوح/ ليثبتوا بها المنازل/ على الأرض." فالدموع التي هي الرمز الأول للضعف، ستنجي العالم من الانهيار، مثلما الطائرة الورقية الهشة تعمل على اتزان الأرض الهائلة.

سيرد كثيراً ذكرُ الشاعر الباكستاني محمد إقبال، لأن زمناً ضائعاً مثل زماننا ما أحوجنا لمثل الذي شدت له أُم كلثوم: "إذا الإيمانُ ضاعَ فلا أمان/ ولا دنيا لمن لم يحيي ديناً"، يقول سالم: "الصبي الذي تربى على إقبال/ أفنقده/ في الصباح أقول: صبحه الله بالخير/ وفي المساء أقول: / مسأه الله بالخير/ وبينهما أقول: هديتك في الحفظ والصون." ألم نقل إن الشاعر يحن إلى طفولته؟ فليس من يفنقده إلا الصبي الصغير الذي كان. وستجد ذكراً للنفري، ووصفي التل، ومحمد ضياء الحق، وأكبر أحمد، ومحمود أمين العالم (الذي قرأ الشاعر رسائله التي خطبها بيده على جدران سجن القلعة أثناء اعتقاله في العهد الناصري)، وسواهم من الرموز الإصلاحية في الوجود.

ونصادف "أيلول" ليرمي في حقل المتناقضات: أيلول الأسود الأردني الفلسطيني، وأيلول الذي اعتقل فيه السادات ١٥٠٠ مصرياً، ثم أيلول الذي غنت فيروز لأوراقه الصفراء. أو نجد شخصاً أسطورياً مثل بجماليون الذي ربما يشير الشاعر - بقوله: "هون علي فشل بجماليون" - إلى زمن ما بعد الصناعة الراهن الذي وإن نجح في نحت التمثال إلا أنه أخفق في صياغة الروح.





### المجاز وتراسلُ حقول الدلالة \*

تنطلق معظم التجارب الشعرية الجديدة من زعم ينادي بضرورة "قتل" المجاز، والفرار من عوالمه الهسيولية الأثيرية المهوِّمة، ومحاولة الرسو على أرض الملموس والمتعين واليومي، مما يمكن للقارئ أن يدركه بحواسه، ويقبض عليه بيسر بعيداً عن شطحات الخيال الجامحة نحو فضاءات غير مرئية. والحال أن "قتل" المجاز في كُليته زعمٌ غير صادق فضلاً عن كونه غير ممكن إجرائياً. ليس في الشعر وحسب، بل من المستحيل فعلياً إقصاء المجاز عن لغتنا اليومية. وأعني اللغة في إطلاقها وليس العربية وحسب. والمطلع على كتاب "Metaphors We Live

By" أو "المجازات التي بها نحيا"، للأمريكيين جورج لاکوف ومارك جونسن، سوف يكتشف أننا نتكلم بالمجاز طوال الوقت خلال أحاديثنا العادية. وحقول الدلالات والمعاجم تراسل حتى في حواراتنا الدارجة. فتجد معجم "الحرب" يُستعار للكلام عن "الجدل": لقد جادلني "فدمرتُ حصونه" و"صرعتُ" فكرته "فاستسلم" و"رفع رأيته البيضاء"! لتأمل كم المفردات التي استعرتها من معجم "القتال" وكيف وظفناها في جملة عادية لا شعر فيها. كما نجد معجم "الطعام" للتعبير عن "الأفكار": أفكاره غير "ناضجة" و"ملاكة" من قبل ولم أستطع "هضمها"، كلامه ترك "مرارةً في حلقي"، لقد "تهمتُ" الكتاب، وهكذا. لذلك فالحديث عن قتل المجاز في الشعر إنما هو محض تخرصات غير ممكنة. والأنسب هو الكلام عن "تجديد" المجاز، ومحاولة خلق ما يعرف "بمجازية المشهد"، وهو ما تحاول التجارب الناضجة شعرياً عمله.

\* جريدة «الوطن» السعودية ٢٠٠٦/١٠/١٧



## المُغْنَى والحِكَاة

ويتكئُ ديوان "قائمة تلعلم" للشاعر السعودي عيّد الحجيلي بقوة على المجاز المشهدي الذي يتأتى من طريق تراسل الحقول الدلالية. أي الجمع بين مفردتين كل منهما تخص معيجم دلالي مختلف. بدءاً بالعنوان: حيث "القائمة": مفردة تنتمي للحقل البصري، من قام واستقام وقوم الخ، وكلها مفردات تتوسل حاسة الرؤية والبصر، ثم إضافتها إلى مفردة من حقل مغاير: "تلعلم": التي تنتمي للمعجم الصوتي، إذ التلعلم هو عدم مقدرة المرء على الإفصاح والتبيان بسبب خجل أو تشوش لساني أو خوف إلى آخره. والجمللة الاسمية التي مبتدأها "قائمة"، وخبرها جملة فعلية هي "تلعلم"، تشكل في مجملها مجازاً مشهدياً ديناميكياً يقوم على رسم صورة طازجة غير مألوفة وهذا منبع شعريتها. ونجد تيمة تراسل المعاجم هذه بكثافة مفرطة في طول الديوان وعرضه من قبيل: "خزف الوقت- زلال الجنون- وجل الذاكرة- نزوة الماء- رذاذ التهاويم" الخ. وعادة ما يتأتي هذا التراسل عن طريق إضافة "متعين" إلى "مجرد"، وفي مزجها تتخلق الشعرية باستنفار توتر القارئ بسبب مزج الحسي مع المعنوي. ورغم أن الشاعر قد نجح معظم الوقت في تحديث مجازاته عبر نحتها من استعارات جديدة، إلا أن ديوانه حفل بالعديد من الكلمات المهجورة الموغلة في القدم والتغريب مثل: ودق-صوى-ذوب-وصاب-غيض الخ، وهذا من شأنه أن يشد عنق القصيدة إلى التقليدية وإن حفلت بالتجديد. وبوسعنا أن نحدس برغبة الشاعر في التواصل مع التراث واستنهاض المهجور من اللغة شأن المحيين لها الخائفين عليها من الاندثار والموات، لكن علينا أن نسلّم بأن اللغة كائن حي ينمو ويتطور، تموت بعض خلاياه المستهلكة ليحل محلها الجديد من الخلايا الحية الناضرة. وما يؤكد افتتان الشاعر باللغة والحرف والتراث، عدا متانة لغته نحويًا وعروضيًا، مقطع من قصيدته الطويلة "هذيان لن يكتمل" حيث يقول: - إن هممت ببرج الكلام استعارَ فمي الراقصون/ على وتر الأرض/ والعرض/ والقرض/ والرفض/ والغيمة القادمة. " وهو ما يذكرنا بأمراء الشعر القدامى الذين افتتنتهم بالحرف جعلهم يأتون بأغرب الأبيات متوسلين السجع وتباديل وتوافيق الحروف في الكلمة مثل بيت امرئ القيس: "أفاد وجاد وساد وزاد/ وذاد وفاد وعاد وأفضل". ثم جاء المتنبي بأربعة عشر فعل أمر في بيت واحد على وزن "افعل" بمشتقاتها من حذف وإضافة، ولما بلغه اندهاش الشعراء وعجبهم زادها عشرًا فعدت أربعة وعشرين أمرًا وهو من أغرب الشعر. وشاعرنا الحجيلي مفتون باللغة وفعل الكتابة لحظة الوحي أي افتتان. وهو ما تؤكده قصيدته



القصيرتان الطريفتان اللتان تتأملان محنة الشاعر المشغل بقصيدته ولغته. في قصيدة "شاعر" نجد يقول: "بعدهما شربتُ عمرة الكلمات / قيل / مات". وفي قصيدة "مسافة" يقول: "بين باب القصيد/ ونافذة الحلم/ تمتد مقبرة الشعراء". بوسعنا أن نلمح انشغال الشاعر بلحظة الكتابة والوحي وكيف يذلل الشاعر عمره راضياً على باب القصيدة راغباً عن كل شيء، منتظراً قصيدته التي لم تكتب بعد، القصيدة الأجل، "حلم" الشعراء السرمدي، وهي تحديداً الآية التي لا تحي، العصية التي تراوغ ولا تمتح نفسها لأعظم الشعراء. ربما هي "هند"، التي استبدت بعمر بن أبي ربيعة ولم تف بوعدها أبداً، حين قال: "لَيْتَ هَذَا أُخْزِتْنَا مَا تَعْدُ / وَشَفْتِ أَنْفُسَنَا مِمَّا نَجِدُ / وَاسْتَبَدَّتْ مَرَّةً وَاحِدَةً / إِنَّمَا الْعَاجِزُ لَا يَسْتَبِدُّ / كُلَّمَا قَلَّتْ مَتَى مِيعَادُنَا؟ / ضَحَكَتْ هِنْدُ وَقَالَتْ: بَعْدُ غَدًا!". ونلمح نفس الهم الكتابي في قصيدة "شاعرة" إذ يقول: "بين هداةً مرآتها/ ولهات الرؤى الصاخبة/ ترقبُ العمر يسقط/ قافية/ قافية." وإن كانت القصيدة الأخيرة هذه أكثر رصدية ومباشرة وأقل توترًا عن سابقتها، فإننا نلمح في مجمل الديوان هذا اللون من الشعرية التي تزعم لنفسها شيئاً من الحياء الرصدي المباشر، على إنها تحمل تحت سطحها الهادئ نزعاً لاستتفار مخيال القارئ لكي ترغمه أن يفتح قوس التأمل ليكمل النص الشعري من لدنه. من ذلك قصيدة "دعوة" التي يدعو فيها الشاعر الصغار للمضحك قبل أن تتراكم فوق أعمارهم الأحزان. وقصيدة "موازنة" التي يقارن فيها بين حبيسين متواجهين، أما هي، فعيناها تزخران بالرغبة والغرور، بينما عيناه تمتلنان بالحزن والأطلال والموجدة. وفي مثل هكذا قصيدة لا يخرج القارئ سوى بصورة مشهدية رصدية محايدة، بريئة من ذاتية الشاعر، متحررة من رؤية توطرها، ويكون على القارئ ها هنا أن يحقن المشهد المرسوم برؤاه الخاصة تبعاً لمكونه الوجودي والمعرفي والمشارعي. على أننا قد نقع على قصيدة لا تحمل إلا نفسها، إذ سقطت في دائرة اللعب اللغوي المحض، مثل قصيدة "نظرة" حيث يقول: "يقولون عنها بريد الضلال/ وما هي إلا شهيق السؤال". وكما يتوسل الشاعر شعرته من التراث القديم، يتوسلها كذلك من مناهل ما بعد حداثة. مثل تيمة "استاطيقا القبح" أو جماليات القبح. تكريساً لنظرية صحيحة مفادها أن ليس من مفردة شعرية أو غير شعرية بذاتها، لكن الشعر علاقات بين المفردات، جميلها وقبيحها. الشاعر القديم كان معجمه ينهل من "الغيم- البحر- النجوم- القمر- الليل- الفردوس إلى آخر تلك الكلمات الجميلة بحقها الخاص والشاعرية في ذاتها. بينما الشاعر الجديد يستطيع أن يرى



## المُغْنَى والحِكَاة

الجمال في مفردات لم يكن لها مكان في الشعرية القديمة من قبيل: "التمل-  
القميل-الغربان-الجُدري- الخ. فالجمال الشعري لا يتأتى من المفردات، بل من  
العلاقات بين المفردات، تلك التي تخلق حال الشعرية. ورغم جدية الديوان  
وتواصله مع التراث إلا أنه لا يخلو من قصائد أصفها بالطريقة مثل قصيدة  
"تأويل" التي تقول: "كلما ضحكت/ غيمةً مرجأه/.. أطفأ البرق في فمها  
العذب/ سيجارةً مغرمه/ غيمةً تلك/ أم مطفأه؟".



### • شعريّة الفكرة والنكوصُ عليها •

"يفتحُ المطرُ عينيه/ في غيايبي/ تطير غيمةٌ/ من الشارع إياه/ الشارع الذي  
ينحسر/ حين أمشي الآن/ جسدي في جيبي/ وروحي ظلام". يطالعنا هذا  
المشهد السيرّيالي، الذي لا يخلو من شقاوة وطفولة، على الغلاف الخلفي لديوان  
"يأتي الليل ويأخذني"، للشاعر الإماراتي أحمد راشد ثاني، الصادر مؤخرًا عن  
دار " النهضة العربية " في بيروت. ثم نواجه مقتطفًا للشاعر الفرنسي ايف بونفوا،  
وضعه الشاعر كتصدير للديوان، يقول: "أمس في سيادة الصحراء/ كنت ورقةً  
وحشيةً/ وحرّة في الموت/...". لنكتشف أننا بصدد مواجهة وجودية، يخطئها  
الشعر بأدواته وألعابه، بين ضدّين. في انفصالهما اكمال واستقلال لكل منهما  
على حدة، لكن في اندماجهما معا ذوبانًا للنقيضين معا، وغيابًا لفردية كل واحد  
منهما، لصالح التحور إلى كيان ثالث مختلف، هو واحد صحيح جديد، هو  
الحياة. وأما التقيضان فهما الصحراء وقطرة الماء. فالماء يفقد الصحراء خصوصيتها  
ويحرمها، حتى، من اسمها، على أنه، في المقابل، يهبها حياةً وخضرة  
وخصوصية. وسرعان ما يتأكد حدسنا حينما لا نكاد نعثر على قصيدة واحدة في  
الديوان تخلو من معجم الماء أو ما يدل عليه: البحر- الموجة- المطر- النورس-  
الشاطئ- البئر- الغيمة- السحب- نبع - عطش- بركة- قراصنة- أباريق، الخ.  
ومنذ القصيدة الأولى "خورفكان"، وهي مدينة جبلية بالإمارات المتحدّة تطل  
على المحيط الهندي، ومسقط رأس الشاعر، يضافحنا الماء: "ماء يجري بين  
النخلة والرحم/ مالحة القلوب/ مأكولة من الهديان/ سماها النجم الميت/ ألفها  
للعيون كشرقة/ ولم ينسها إلا الصحيح/ الغربان تصرخ...". لكن هذا المحمل

• جريدة «الحياة» اللندنية ٢١/١/٢٠٠٨



## المُغْنَى والحكاه

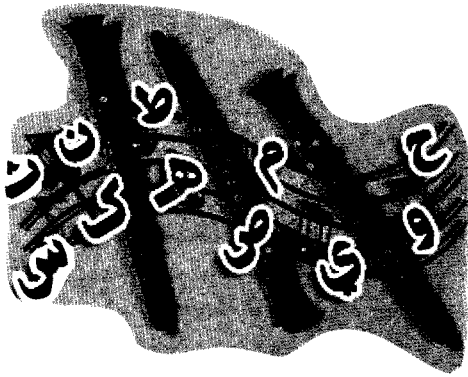
الفلسفي العميق القائم على ثنائية الصحراء/الماء، الجذب/الخصب، الموت/الحياة، سوف يتسرب إلينا، كقراء، عبر لعب طفولي مرح حين تتخيل الشارع ينحسر تحت قدم العابرة كلما خطا خطوة مثلما يمكن أن نشهد في فيلم كارتون فانتازي. هذه الرسوم المشهية القائمة على اللعب الفانتازي، سوف تحتل مكانها العميق في مخيال القارئ بقدر ما تحمل من غرائبه ومزاج ممزوجين بأسى وتراجيدية تكاد تنحو النحو الإغريقي المغرق في مأساويته. من أمثلة هذه الصور الطازجة قول الشاعر: "أحمل في جيبى المسافة التي لا أستطيع قطعها"، "ولا نوايا للطريق كي يعود/ ويتبعني"، "أدع المطر ينمو على الأرض"، "... حينها أغلق الهواء ركبتيه/ في وجه البحر/ وأنتج أقباصا للصخور"، "وتركت الفكرة الرأس/ بلا ألم/ يمشي السطر على الأمواج/ ويسقط/ يقوم من على الأمواج/ ويسقط". هذا العالم المادي المرح الذي فيه تقفز الأشياء وتركض وتلعب وتقف لتسقط، مفعم بالحياة والتمرد وكأنه يسعى إلى احتلال مكانة الإنسان الذي تسلّم الرسالة فلم يكن قدرها، فوجب عليه التنحي قليلا لكي تأخذ الموجودات الجامدة دورها في حمل إرث هذه الأرض المغبونة ورسالتها. وكما الشاعر مفتون بتأمل البحر وعوالمه، مفتون كذلك بتأمل فعل الكتابة والكتابة عن الكتابة. وبوسعنا أن نلمس التواشج الفلسفي والجمالي بين الكتابة وبين البحر لما فيهما من مستويات وأعماق ومجاهل وأسرار، يجهد الشاعر في مشارفتها في الحال الأولى، كما يجهد الغواص في سبرها بالحال الثانية. هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى قد نؤول الأمر تأويلا عديميا قانظا حين نحدس أن الشاعر يرمي إلا أن كتاباتنا جميعها، مثل الحرث على الماء، إلى زوال. في قصيدة "السطر على الأمواج" يقول: "أدفع العبارة إلى الانهيار/ ومن حد السرد/ إلى بلاغة الجنية واللثمة/ إلى اضطراب شخوص الفرد/ في المرايا/ وفيضان المرايا/ من شخوص الفرد./ إلى الثمالة وقد خرجت/ من صفاء الزجاج/ وتركت الفكرة الرأس/ بلا ألم/ يمشي السطر على الأمواج/ ويسقط/ يقوم من على الأمواج/ ويسقط". لماذا الكتابة تصارع كل هذا الموت الذي ينتظرها؟ حتى أن السطر لا يقوى على الوقوف فوق الموج إلا للحظة واحدة. ثم يسقط. بوسعنا كقراء أن نحصد العديد من الإسقاطات السياسية والسوسولوجية التي تشير إليها هذه الشعرية بسبابة الاتهام. وكما الديوان غزير بمعجم الماء، غني كذلك بمعجم اللغة والألسنيات وفعل الكتابة: "العبارة- السرد- اللثمة- الفكرة- السطر- اللهجة- لفظا- النقطة- اللسان- الخ". ولا شك أن تلك



المجازات البكر والتراكيب غير المألوفة التي يجترحها الشاعر تشي بتعمق موغل في بحر الكتابة ولا عجب إذ نعرف أن شاعرنا باحث لغوي دارس للتراث. مثل قوله: "في حوض النهار/ هواء واسع/ كأنه الهواء الواسع." هذا القول، ثم النكوص عن القول، هي سمةٌ ميزت أدب كتاب تيار الوعي مثل جويس وبروست وفوكنر وفرجينيا وولف، ورأيها مثلها كذلك في مسرح العبث عند هارولد بتر وصمويل بيكيت وسواهما، لكنها، من جهة أخرى، لعبة بلاغية فريدة عربية بامتياز وردت في القرآن على لسان بلقيس ملكة سبأ في قوله تعالى: "فلما جاءت قيل أهكذا عرشك قالت كأنه هو...". سورة النمل الآية ٤٢.

وقال بعض البلاغيين إن هذه أبلغ جملة قيلت في القرآن لأنها تقف على الحافة الحرجة بين الشك واليقين. حيث سبأ بفظتها لم تشأ أن تؤكد، ولم تشأ كذلك أن تنفي، أن ما تراه هو عرشها تماما بعدما غير جنود الملك سليمان من الجان هيئته بتبديل أمكنة بعض أحجاره الكريمة. كذلك من التركيب الجديدة لدى الشاعر قوله: "كما وتحشرجت الأقدام"، فبعيدا عن الاستعارة التصريحية، نلاحظ زيادة حرف العطف "و" الذي يُعيد زائدا عن الحاجة على مستوى المعنى المعنى، لكن الشعر ليس معنى بل إيقاع وتركيب ومفارقة للمألوف من صحيح اللغة بما لا يقود من بنائها وسلامتها. بقي أن نشير إلى أن للشاعر دواوين خمسة هي: سبع قصائد- ١٩٨١، دم الشمعة- ١٩٩١، هذا كل ما لدي- ١٩٨٨، حيث الكل - ١٩٩٥، قفص مدغشقر 1996، ومسرحية شعرية: الأرض تتكلم، عدا بعض الكتب الثقافية البحثية والنقدية.

# الحِكْمَاءُ









## « تلصص » اليوم على الأمس \*

بعد انتهائنا من قراءة رواية "التلصص"، للروائي المصري "صنع الله إبراهيم"، الصادرة مؤخرًا عن دار "المستقبل العربي"، يحق لنا أن نسأل: هل هو "تلصص" صبي صغير على عالم الكبار؟ أم هو "تلصص" رجل، من جيل الستينيات، على طفولته البعيدة؟ مفردة "التلصص" في الاحتمال الأول معجمية خالصة لا مجاز فيها. أما في الثاني فلها محمول "فلسفي مجازي". لكن كلا الاحتمالين قائمان. بالأحرى مؤكدان بأدلة نلمسها عبر السرد. أما الاحتمال الأول فقائم لأن الصبي الصغير لا يني، في مشاهد عدة، يضع عينه على ثقب مفتاح الباب لكي يستكشف عالم "الكبار" الغامض بكل ما يحمل من ألغاز وعجائب. لاسيما فيما يختص بعوالم المرأة وجسدها، منفردة، أو في علاقتها الحميمة بالرجل. ما تفعله المرأة في جلستها الخاصة حين تشرع في تنظيف جسدها العاري. كذلك تنصته، متظاهراً بالنوم، على الحديث الدائر بين أبيه وصديقه يتكلمان حول الصبية التي تاق لها الرجل الكهل وراح يتخيلها في أحلامه تؤانس ذكورته. ثم تلصص الصبي على والده فيما يضاعج الخادمة، بعدما أوهمهما أنه ذهب إلى المدرسة، ثم يندس تحت طاولة الطعام ليراقب الأمر كاملاً من مخبئه. مستعينا على ذلك بوصفات مشعوذة تؤمن له التخفي عن العيون جلبها من كتاب "شمس المعارف" الذي يحتفظ به أبوه كسلاح ميثافيزيقي للقضاء على المستعصيات من الأمور مثل العجز الجنسي وعدم المقدرة على الحفظ والأمراض وهلم جرا. كثيرة هي مواقف "التلصص" التي مارسها ذلك الصبي الذي يحاول أن يحرق المراحل لكي يتطلع، مبكراً، على عوالم البالغين المبهمة.

\* جريدة «النهار» لبنان ٢٦/٢/٢٠٠٧، ومجلة أدب ونقد عدد أبريل ٢٠٠٧



## المُغْتَنَى والحكَاة

أما الاحتمال الثاني فتؤكدُه الانعطافُ المدهشة التي مثلتها هذه الرواية في المسيرة الإبداعية العريضة التي بدأها صنع الله إبراهيم عام ١٩٦٦ وهو الكاتب الثوري المنشغل طوال الوقت بالهم السياسي وكشف فساد المجتمع والنظام الحاكم. تجلّى هذا المشروع "الملتزم" في كل أعماله الروائية السابقة: تلك الرائحة، اللجنة، أمريكانلي، ذات، نجمة أغسطس وغيرها. ثم تحيى هذه الرواية لتكون ما يشبه "الانعطاف" الحادّة في المسيرة بطبيعتها الفنية المؤدّجة، وكأنها "إسفاقة" إنسانية "يهددهد" بها الكاتب نفسه عبر استدعائه ذاكرة الطفولة التي غيبتها نصف قرن من الزمن. هي إذن رواية سير-ذاتية. أما دليلنا على ذلك فصورة الغلاف التي تمثل فوتوغرافياً "للطفل" صنع الله إبراهيم مع أبيه (عرفته من عينيه اللتين لم يغيرهما الزمن، سيما وقد تكلم السارد عن هذه الصورة واصفاً بزة الطفل الزرقاء ذات الشريط الأصفر). والشاهد أن الرواية لا تمثّل فقط تليصاً من المؤلف على طفولته، بل هو أتاح لنا، نحن أبناء الجيل الراهن، "تليصاً جمعياً" على تلك المرحلة التي لم نعشها في أربعينيات القرن الماضي في عصر الملكيّة المصرية الفاروقية.

أتقن صنع الله رسم العالم من خلال عيني طفل في طور التعرف على الوجود وقانونه. فمعظم الرجال والنساء ستلتصق بهم صفته "طويل-طويلة"، وهنا ذكاء تشكيلي يحسب للسارد حيث كل البالغين هم بالضرورة "أطول" من الصبي ولو تباينت قاماتهم. كذلك التفاصيل الدقيقة التي لا تلتقطها إلا عيون الأطفال: الوصف التفصيلي لحشرة صغيرة تتجول على الحائط، وصف طريقة طهو القهوة التركية، وصف مجمعات صفحات الكتاب الضخم وغلافه، وصف دقيق لجسد المرأة وانشائها وهي تجلو جسدها إلى آخر تلك الالتقاطات الدقيقة. لكن الطفل ينمو في أثناء الأحداث. ينمو دون أن يخبرنا الرواية صراحةً بذلك. نلمس نموه حين تجد أشياء على عوالم الطفل مثل مواد دراسية جديدة كالجبُر والكيمياء وحساب المثلثات الخ، والأهم أن أوصافاً جديدة من قبيل "امرأة قصيرة أو رجل ضئيل" سوف تظهر ما يشي بأن الطفل قد طالت قامته وبدأ مرحلة الحكم النسبي على أحجام البشر.

الراوي غير عليم. يحكي الأحداث وقت حدوثها ولا يعلم مآلات الأحداث ولا مقدرات الشخصوص. والأحداث التي تقع خارج مجال عيني الصبي أو سمعه لا وجود لها: "بتشوف نبيلة يا خويا؟" - آيوه. / - وإزيها؟ / - والله... / يتوقف وينظر إلى. يطلب من "زهرة" أن تصحبنى إلى البلكونة. أراقفها على مضض.



## المُغْتَنَى والحكّاء

أختلس نظرة خلفي. " ولن نعرف أبداً ماذا كان يريد الأب أن يحكي عن نبيلة من أسرار. لأن الطفل/ الراوية أفضي عن مكان الحوار. وتنتهي الرواية بغير إغلاق تقليدية عند نقطة كان يمكنها أن تتقدم أو تتأخر. نقطة مبهمة على خط الزمن. حين يطلب الأب من ابنه القلم الرصاص ليكتب له موضوع الإنشاء. الرواية تتحرك بين اثنين من البنى السردية. كلتاهما تُوسّلت صيغة الفعل المضارع. وكأن الكاتب يقول: أنا لا أحكي عن زمن ماضٍ، بل أنا انتقلت إلى الماضي بكلّيتي لأحيا فيه. فهلموا معي جميعكم! البنية السردية الأولى تتناول أحداث طفولة الصبي بين والده وأصدقائه والخدامات والجارات اللواتي كنّ يمثلن له أمهات بديلات. وأما البنية السردية الثانية، وظهرت بالفوننت الأسود الغامق، فكانت ذكريات عارضة يتذكرها الطفل مع أمه، الغائبة، أو مع شخص أو كائنات مرّت به في ماضٍ يسبق زمن الحكي. تأتي هذه التذكيرات بالتداعي الحر جراً أشياء تحدث في الحاضر، الذي هو ماضٍ، تُذكر الصبي بـماضٍ مركّب. موقف ما قد يستدعي موقفاً قديماً مشابهاً، أو كلمة يسيء الطفل فهمها، نظراً لصغر سنه، تستدعي كلمةً مشابهة لها، صوتياً، من معجم الطفل. يقول الأب لصديقه مبرراً إنجابها الولد على كبر: لقد انقطع "الكبود" أثناء الجماع، ولأن الطفل لم يفهم هذا المصطلح الكبير، فقد ربطه بأقرب كلمة تماثله في الحروف مما يعرف، فتذكر لما كانت أمه تقطع له "الكبدة" وتطهوها. هذه اللمحات الذكية تحسب للمؤلف لأنها جعلتنا بالفعل نستعير عين الطفل وأذنه ومنطقه البريء أيضاً.

الوثب الرشيق بين هاتين البنيتين وتيمة التداعي الحر وتركيب الزمن الماضي البسيط على الماضي المركّب يجعلنا نصنّف الرواية في خانة "تيار الوعي" على نحو ما. "أتابع حركاته. ينتصب واقفاً. ينحني. يدعك ركبتيه. يخلع الشال الصوفي والروب. يزيح حمالتي البنطلون عن كتفيه. يجلس على حافة السرير. يخلع الخداء والجورب. يلبس جورباً صوفياً طويلاً. يرفع ساقه اليمنى ويجذب البنطلون. يثني الساق الثانية. ينهض واقفاً. يخلع الكرافتة والقميص. يظل بالفانلة الصوفية ذات الكمين والكلسون الصوفي الطويل. يدس قدميه في القبقاب. يعلق ملابسه في الشماعة. ينحني مباعداً ما بين ساقيه. يفك رباط حزام الفتق الذي يدور بوسطه وبين فخذه. يجره بصعوبة ويلقيه فوق المكتب متنهذاً في ارتياح. " هذه العين التي تلتقط أدق الأشياء ولا تسمح لتفصيلة واحدة بالهروب، وهذه الجمل البسيطة المتحررة من الروابط وأدوات العطف (و، ثم،



ف، بعد ذلك، النخ)، ثم الوثب الحر بين العربية الفصحى والدارجة المصرية. وهذا الجياد في الرصد والوصف غير المحمل بوجهة نظر أو أحكام قيمة، ثم المقدرَةُ المكيّنة على حكي تاريخ مصر وعربدات الملك وسياسات الأحزاب وانعكاس كل هذا على الشعب في طبقته البرجوازية الدنيا، كل هذه الأمور تعطي الرواية عمقها وبراءتها وطفولتها في آن.

الأب واحد. وهو بطل الرواية دون منازع: لكن الأمهات كثيرات: ماما روحية، ماما بسيمة، ماما تحية. ليس بينهن أمه الحقيقية التي غيبتها عنابر المصححة العقلية. فيستحضرها عبر تداعيات الذاكرة وعبر الجارات اللواتي غدون أمهات بديلات. هي رواية "البحث عن الأم"، دون تصريح بذلك. والأم قد تكون الوطن. وقد لا تكون.



### «ميس إيجبت»، وتأنيثُ العالمِ •

«الكمال» مفردةٌ مذكورةٌ بحكم المعجم. وحين نؤنثها لتصيرَ "كمالاً"، ثم نهبِ هذا الاسمَ لامرأةً ما، فإننا حتماً نودُّ أن نسربَ رسالةً ما، تتركسُ أن الجمالَ والعدالةَ والخيرَ والكمالَ هو أنثى بالضرورة، وهو مذهبُ "الأثوية" الفلسفي الذي يتنصر لكلِّ القيم الإيجابية السابقة. هذا ما فعلته سهير المصادفة في روايتها الجديدة التي أراها تتمحور حول فكرة "تأنيث العالم"، حتى وإن توسّلت خيطاً بوليسيا، وآخر سوسيو-سياسياً، حتى وإن جعلت من "كمالاً" امرأةً هامشيةً ضبابية اختارت أن تحيا في عتمة ظلال كثيفة لم تقدر أن نلمحَ خلالها سوى جسد نحيل وجديلة شعر طويلة كثيفة. "كمالاً" هي الشخصية المحورية في هذه الرواية، رغم هذا التهميش، وربما بسببه.

"ميس إيجبت"، أو Miss Egypt، ملكة جمال مصر. فتاةٌ يتمُّ اختيارها وفق معايير خاصة من حيث الجمال العقلي ودرجة تطوُّر الوعي ورفقي الثقافة ومدى الاتساق النفسي والسلوكي، وفي الأخير الجمال الشكلي. هو عنوان الرواية الأخيرة للروائية الشاعرة المصرية سهير المصادفة. وفيه تقتل "نفرت جاد"، ملكة جمال مصر القادمة ويتم التمثيل بجسدها الغض الذي لم يتخطَّ الثامنة عشر عاماً من عمره القصير. ورغم مصرع الفتاة، منذ السطر الأول، إلا أننا، كقراء، سنعيش كل تفاصيل حياتها المغدورة عبر صفحات الرواية المائتين الصادرة عن "الدار" المصرية. الغلاف جاء ذكياً، إذ فرغ الفنان الشاب عمرو الكفراوي وجه الفتاة من عينيها على الغلاف الأمامي، وألصق هاتين العينين على الغلاف الخلفي. لكي تغيم ملامح البطلّة فيسقط عنها التعيين، وترمي في حقل

\* جريدة «الحياة» اللندنية ٢٠٠٨/٧/٢٠



## المُغْتَنَى والحكّاء

كلّ فتاة مصرية، أو بالأحرى لترمي في حقل مصر ذاتها. والحق أننا لن نحدد أبدا ما إذا كانت هاتان العينان المعلقتان في جدار أسود يسد فراغ الغلاف الخلفي، هما للفتيلة الجميلة، أم للقاتل الذي ارتدى نقابا نسابيا أسود مصمتا إلا من ثقبين تبرز منهما عينان كحيلتان تحدقان في خواء. لا يهم في الحقيقة لمن هاتان العينان، للقاتل أم للفتيل. فكلاهما مأزوم ومكسور وتعس. وهذا سر ذكاء الرواية والغلاف في آن. وهو ما يؤكد حديثي بأن ميسر إيجبت ليست ملكة جمال مصر، إن هي إلا مصر ذاتها. الأذق هي "جمال" ميسر الغارب الذي راح يذوي ويخبو يوما بعد يوم حتى استحال الجمال والحسن دمامة وقبحاً وفوضى. ليس وحسب على مستوى الشكل والنظافة والنظام الخ، بل شمل الانحطاط في مصر كل الأصدقاء من رقي ووعي وثقافة وفن وسياسة وفكر وهلم جرا. مصر التي كانت درة الشرق يوماً وقبلة العالم كله لا تشبه مصر الراهنة بكل انحدارها وانحارها وسوقيتها. حدث هذا، وفق الرواية، على نحو حثيث ومنتظم منذ ثورة يوليو 1952 حين تحولت مصر الليبرالية الراقية ذات الأحزاب إلى بلد أحادي فاشي يحكمه العسكر الذين اعتقلوا اليساريين والمثقفين وأنعشوا روح المد السلفي فغدت مصر ما غدت عليه الآن.

تلح الرواية على أن عيني القاتل لحظة القتل تحملان السر كاملا. إذ تؤطران مشهد القاتل وتحتضنانه إلى الأبد. ليس على النحو البوليسي الذي طرحه ألفريد هتشكوك في رواياته من حيث أن صورة القاتل تنطبع في عين المقتول بوصفه الوجه الأخير الذي يحدق به، بل تطرحه المصادفة في مستواه الفلسفي والرمزي حيث المقتول يحمل في عينيه صورة القاتل لأنه، المقتول، يحمل نصيبه من الجريمة مع القاتل. لذلك جعلت المصادفة الجريمة البشعة تتم على مرأى من أبي الهول، حارس مصر، كي تُشهد التاريخ أن مصر والمصريين غير معفيين من تبعه قتلها وتشويهها، فالكل مدان ومجرم حتى التاريخ ذاته. لذلك تلح على السنة الأبطال أسئلة من قبيل: لماذا سمحت لهم بقتلك يا نفرت جادا؟ أما كنت تستطيعين الفرار من هذا المصير؟ كيف قبلت أن يغلقوا عينيك عن قاتلك؟ الخ. ذلك أن مصر "المقتولة" في الحقيقة مدانة، مع قاتلها/ القبح، إذ سمحت له بانتهاكها وتشويه مجدها وماضيها المشرق.

ترسم الرواية، بريشة مرة، بانوراما مصر الراهنة بقولها: "كانت مصر من أجمل مدن الدنيا وأكثرها نظافة ورفقا، الآن لدينا عشرات المفكرين وليس لدينا طه حسين" واحد، مئات الوعاظ وليس لدينا "محمد عبده" واحد، عشرات



## المُغْنَى والحكاه

المطربين وليس لدينا "أم كلثوم" واحدة، ملايين الدارسين بالمجان وليس لدينا متعلمون، لدينا وسائل راحة ووقت أقل، لدينا فاترينات ولا شيء في مخازن مصانعنا، لدينا نكات أكثر وضحك أقل، لدينا أحزاب كثيرة ووجهات نظر أضيّق، لدينا كتابة أكثر وكتب أقل، لدينا قتلة وجلادون يزدون عن حاجتنا، ولذا يسحّثون في الخارج عن جثث أكثر،... لدينا نقود لكننا أفقر، نصلي ونصوم ونزكي ونحج أكثر، وخراب أرواحنا يزداد أكثر..."، الرواية ص ١٨٥.

"محمد العريان" أحد ضباط الثورة، طاعن في العمر الآن وتنتابه حالات خرف عقلي، لكن ذهنه يتوقّد ويألّق فقط حين يحكي كيف أجبروا الملك فاروق على التّجّح عن الحكم ومغادرة البلاد فوراً على متن الباخرة المحروسة. أقامت الروائية حواراً فانتازياً بين الماضي والراهن. الماضي ورد على لسان اللواء العجوز والحاضر على لسان محاوره "عبد الرحمن الكاشف" الطيب النفسي المستنير، الذي يمثّل الراهن، أو الأدق يمثّل الشاهد على الراهن التعس، والرافض له في آن، رامياً تبعه قبحه على ثورة العسكر. يسأل العجوز معاتباً: ولماذا انفرد العسكر بالحكم؟ ألم يكن في مصر من هو أكثر استحقاقاً؟ يجيبه العجوز بغضب: إن مصر ظلّت دون حاكم ودون أحزاب أو حكومة يومين كاملين، فلماذا لم ينبر هذا الأكثر استحقاقاً منّا ويقبّح ماسبيرو ويعلن نفسه حاكماً للبلاد؟

الزمن في يد الكاتبة حر ودينامي مثل كرة البينج بونج. حدث يتم الآن، ثم يحكي لنا الراوي العليم أن بعد خمس سنوات سيحدث كذا وكذا، ما يجعل القارئ يقرأ الشخصية كلّها دفعةً واحدة بكامل قوسها من ماضٍ وحاضر ومستقبل. كل شخص الرواية تقريباً سنشهد موتهم، حتى الشباب منهم. عدا اللواء "محمد العريان" الطاعن في العمر المستحق الموت منذ أمد لن ترسم الرواية نهايته أبداً رغم موته الإكلينيكي. سيبقى أبداً لا هو ميت ولا هو حي. في دلالة ذكية إلى أن تداعيات ثورة يوليو السلبية باقية أبداً لتؤرق حربة مصر وتند جمالها.

سهير المصادفة أحد المهاجرين من الشعر إلى الرواية مع موسم "زمن الرواية" وفق جابر عصفور. وقد رسخت قدميها في دنيا السرد بروايتها هذه والسابقة "لهو الأبالسة" التي فازت بجائزة اتحاد كتّاب مصر العام الماضي. ولأنها شاعرة في الأساس ولها عدة دواوين، فقد خرجت اللغة شفافةً قويةً حلوة البناء عذبة الصور، كما يحسب لها عدم إغراقها في الشعريّة رغم ذلك.





### بساقٍ وحيدة، نصارعُ هزائمنا \*

اللا-كتمال، منطقة البين بين؛ تلك هي المنطقة التي تستهويني الكتابةُ عنها، وهي الملمح الجمالي الذي يستوقفني في أي عملٍ إبداعيٍ أقرأه. مجموعة قصصية لحسن عبد الموجود، عنوانها "ساقٍ وحيدة". العنوان، العتبة الأولى بتعبير النقاد، واش بالأرق والهَمُّ الذي يستعمر الذات الساردة. الأرق الذي هو منطقة "الوشك" لا التمام، لا هي حال الصحو التام ولا النوم المُعرق، إنها (الباب نصف المغلق) بتعبير الكاتب، الخيط بين الواضحين ذلك الذي تختلط فيها الرؤى بالرؤية، الأشباح بالموجودات. فإذا غادر الرائي تلك المساحة الضيقة، باغسته الحقيقة الأكثر مرارة: إما السقوط في النوم ليدخل غرفة الحُلْم التي لا يقين فيها ولا وضوح، أو يخرج إلى عالم الصحو الغارق في التشكيك حتى فيما نرى أو نلمس. إنه الهَمُّ الذي يحياه العلماء والمفكرين والشعراء: لا يقين هناك، النجوم التي نراها تلمع في السماء لا وجود حقيقياً لها، إذ أن ما نراه محض صورة قديمة لها، تصلنا بعد عشرات السنوات الضوئية، فالنجم قد غادر موقعه منذ أمد، بل ربما انفجر أو فني منذ سنوات مما نعد وهذا ما جعل القرآن لا يقسم بمواقع النجوم. حتى ما نلمسه بأصابعنا الآن محض وهم، فالكوب الذي لمسته منذ دقيقة وتفكر الآن في لمسه مجدداً لن يكون هو الكوب ذاته حيث أن موقعه الجغرافي قد اختلف نتيجة دوران الأرض بين اللمستين، ونتيجة تغيير الشخص ذاته من لحظة إلى أخرى، فقد كبر عمره بمقدار هذه اللحظة. نحن لا نلمس الكوب ذاته مرتين، مثلما لا نعبّر النهر ذاته مرتين، بتعبير هيراقليطس. وربما هذا ما يجعل حسن عبد الموجود يقول في قصة "كابوس":

\* جريدة «القاهرة» مصر



## المُغْنَى والحِكَاة

"هل أستقرُّ لأشربَ من الزجاجَةِ التي تستقرُّ على الأرضِ بجوارِ السُريرِ والمِسْهَى بيدي الآن، كسِل، أستطيعُ أنْ أُغَيِّرَ كلَّ شيءٍ إذا نهضتُ وفتحتُ عيني وحَدَقْتُ في فراغِ الحجِرةِ، إذْ ليسَ كسلاً إنْما رغبةٌ في الاستمرارِ".

إنه ينشد اليقين الغائب الذي لم يتمكن من القبض عليه لحظةً، يحاول تلمسه من خلال التأكيد على تفعيل الحواس الخمس التي درجنا على تصديقها كما علمتنا كتب العلوم صغاراً، اللمس، الرؤية، التذوق،... الخ. يريد أن يثبت أنه يرى بالفعل الزجاجة التي (تستقر على الأرض) بل ويحدد إحداثيات وجودها باستعمال ظرف المكان، والتنسيب إلى موجود آخر عله أكثر موجودة (جوار السرير). ثم يفعل حاسة اللمس التي هي أداة موازية للرؤية وفي قوتها عند الأعمى (المسها بيدي) ثم يحدد البعيد الرابع الأينشتيني: الزمن، الذي يقطع الشك باليقين (الآن). نسج إذن القاص كل مفردات الشرك الذي ينصبه ضد عقله الواعي بانعدام اليقين، عله يظل حجج هذا الوعي ويخدعه برصد مجموعة من الأدلة الدامغة - ظاهرياً - مستغلاً كافة الأسانيد الحواسية والعلمية والجغرافية والنسبية (نسبة إلى نسبية أينشتين)، لكنه يفشل في لعبته، إذ يظل شبح عدم الإكتمال وعدم الوضوح يطاردُه. فنحن بإمكاننا أن نخدع الآخرين باعتماد أفعلة تخفي ملامحنا، لكننا لا نهرب من عقولنا حين يصحو الوعي ويفعل الإدراك.

العنوان الدال للمجموعة القصصية تم اختياره بعناية بالرغم من أنه فتح مخروط رؤية النصوص على مصراعها منذ الوهلة الأولى وكنت أميل لو اختير عنوان يوحى باليقين ليقع القارئ في الفخ الذي نصبه له على نحو كامل. نعم، الفخ الذي جعل الكاتب يكتب عن (اللايقين) بكل مفردات اليقين والتأكيد، وهذا مدهش؛ إذ يمكن للمدرسة النقدية الإحصائية أن تحصى عدد المفردات ذات الدلالة التأكيدية في النصوص ولن أفاجا بحجمها، لأن الكاتب يتعمد أن يوحى للقارئ بهذا الالتباس الفني الماكر. المشي على ساق واحدة، حالة النقص لا العدم، فلا هو السكون التام الهادئ الذي يسمح برصد الهدف وتأمله، ولا هو الركض نحو الغاية مباشرة. الحياء الذي يفور بالتمرد منتظراً انفتاح فوهة البركان لتخرج الحمم، لكن هذا الانفتاح لا يجيء على الإطلاق. ويحيا الكاتب حالة الانتظار المشوب بالتوتر والموحي بالهدوء والسكينة تماماً مثل (الخذاء الوحيد الذي لا تتجه مقدمته لا إلى ناحية اليمين ولا إلى ناحية اليسار) في قصته الأولى "ساق وحيدة" حين يفاجأ المرء أن إحدى ساقيه قد اختفت إلى غير رجعة، والمفارقة أنه لا يشعر بالغضب أو الألم؛ فقط كل ما يشغله أن يتأكد أن هذا



الإجراء التعسفي الذي وقع عليه من قِبَل مجهول هو قَدْرٌ عام، انطلاقاً من فكرة المساواة في الظلم...، وحين يوقن أن زوجته وأبنته وبائعة اللبن ومحصل المترو كلهم يحملون ساقاً وحيدة تستقر حاله ويهدأ.

واللافت هنا أن الكاتب لم يشر مطلقاً إلى غياب ساق، بل تكلم عن وجود (ساق وحيدة) وفي هذا دلالات كثيرة منها: أنه غير مهتم بالانتقاص بل يرصد عدم الاكتمال، كأن نقول هذا كوبٌ غير ملآن بدلاً من أن نقول هذا كوبٌ ناقص، ومنها التلويح بدلالة (الوحدة) أو التوحد الذي يحييه الإنسان كلما زاد البشر وتناسلوا. فنحن ننخرط في وحدتنا كلما التف حولنا البشر، وكلما بوغتنا بتحديقات العيون حولنا زادت وحدتنا ودخلت رؤوس أرواحنا في شرقة الذات أكثر في محاولة للاختباء.

في قصتي "حلم ناقص" و "وسن" تأكيدٌ على المعنى ذاته، فالبطل يحيى حياة استعارية داخل الحلم بعدما فشل في تحقيق آماله في الواقع. يمارس كل الطقوس السادو-مازوشية نومًا: يقتل الغريم مفتول العضلات ويستمتع بمذلته حين يساعده المقتول ذاته في دفن جثته، بل يدعى أنه غاضب حين يقول له المقتول (سرك في بير يا بيه) فينهره لأن الوقت غير مناسب لاستعمال الألقاب، بينما يكون مستلذداً بسادية ممارسة الطبقيّة حتى مع جثة انتهى توّاً من تصفيتها ويشرع في دفنها. ويمارس ساديته أيضاً مع العملاق الذي دأب على السخرية من نحافته وضعفه، ومع المرأة البدينة التي تتحرش به و بانهزامه، وأيضاً مع الفتاة الرقيقة التي يلقيها في المتاهة مستمتعاً بمقارنة ضعفها بقوته. ثم يمارس مازوشيته حين تنجح الكلاب في إنقاذ المرأة منه قبل تمام القصاص، وكذلك حين تخونه زوجته وتنظر لأسباب خيانتها.

حال الانهزام الوجودي التي نحياها حيال عالم شديد القسوة والجمود، بوسعنا معالجتها ذهنياً لخلق معادلة موضوعية تتيح لنا البقاء والاستمرار، داخل مخيالنا الخصب، عالم المبدع وعدته وسلاحه الأوحده. نفتح الخيال وأوراقنا ونشرب إكسير مستر هايد فنستحيل مرّةً موفوري القوة والقسوة، نقيم مقاصل القصاص لنصفي معذبينا الذين يقيمون واقعنا الفعلي، ثم نصحو بعدما نبراً من أوجاع أرواحنا، بل ربما صافحنا من قتلناهم بالأمس في الحلم، لا رياءً منا، بل لأننا لم نعد نكرهم، فقد عاقبناهم واقتصصنا من أخطائهم فعادوا أنقياء طيين جميلي الملامح.

هزائمنا تجاه العالم وتجاه أنفسنا، بوسعنا أن نداويها بقليل من الكذب البريء



## المُغْتَنَى والحكّاء

ومصالحة النفس، فحين نضوّب رصاصةً على عدو، وتطيش لتصيب كلب بائس لا حول له ولا قوّة، لن نعتزّ بالفشل، بل سنزعم فوراً أننا إنما قصدنا الكلب، فقط لنمرّر رسالةً إلى خصمنا الغاشم الذي هو الهدف الأساس: "عليّ أن أعترف أنّي وجهت يدي بالفعل إلى ذلك الكلب الهائل... وهكذا يحدث أن أتخلص منه وفي الوقت نفسه أوجه تحذيراً شديداً تجاري اللص." من قصة "شجرة الويسكي".

تلك المجموعة القصصية اللافتة التي تضمّ خمس عشرة قصة، تخفي أكثر مما تشي، حيث يستخدم القاص تقنية التكتيف الشديد في الحكيم والاقتصاد في السرد فتفتح الدلالات ويعتني النص، عبر لغة تجمع بين البساطة والقوة. على إنني أخذ على الكاتب وضوح العناوين التي تكشف عن المتن وقد كان حريّاً به أن يستخدم تقنيته ذاتها التي انتهجها داخل النصوص في عدم الإفصاح وابتسار المعنى فيجبر القارئ على خوض التجربة بوصفه المشارك الفعليّ في خلق القطعة.



## • اللَّعِبُ عَلَى خَطِ الزَّمَنِ •

مثل كل الأعمال الإبداعية الجيدة، تترك رواية 'متاهة مريم'، للروائية منصوره عز الدين الصادرة عن دار ميريت، بعد أن تنهي قراءتها غير متشبع ما يجبرك أن تضطلع بمسؤولياتك كقارئ 'عضوي'، إن جاز القول. أي القارئ الفاعل غير الكسول الذي يعمل على استكمال الحائط الرابع الذي يغفله الكاتب عمداً، فيكتمل البناء. ومن ثم لا يكتمل العمل الجيد إلا بمتلق جيد يتقن لعبة القراءة فيقوم، بعدما تصدمه النهاية المبسرة، بإعادة القراءة في محاولة لفك رموز واشتباكات الرواية ووضع نهاية تتفق وتأويله الخاص. تلعب الرواية على إحدى الوظائف المعرفية في عقل الإنسان وهي (الاستدلال الرمزي)، فتقف على الخط الفاصل بين الأسطورة والواقع في إسقاطات فكرية إحالية على القارئ أن يفكك شفرتها.

تمضي الرواية عبر بنيتين سرديتين متوازيتين. بنيةً علياً كتبت في مقاطع صغيرة اختارت لها المؤلفة الخط الأسود الثقيل، وتمثل الخيط الأسطوري في العمل وخلفيته المرجعية. وهي بنية مكانية تدور حول وصف سرايا التاجي، مسرح الأحداث، ورصد بعض ما يكتنفها من غموض. الأفعال ماضوية ومبنية للمجهول على غرار (كان- يحكى أن - يسمع - يقال... الخ). أما البنية السردية الأخرى فتتجهج الواقعية السحرية ويسقط فيها الخط الفاصل بين الواقع والfantasy. تتعدد فيها الأمكنة والشخوص ويتماوج خط الزمن بين الماضي والحاضر والمستقبل. الشخوص جميعهم مأزومون وربما موتي، أما الشخصية المحور، مريم، فوصلني أنها كائن غير موجود. روح انسلت من جسدها الذي

• جريدة «الحياة» اللندنية ٢٢/١١/٢٠٠٤



## المُغْنَى والحِكَاة

تداعى بالموت. تأتي من زمنٍ مستقبلي بعيد لتطلَّ على الماضي وعلى نفسها والشخص الذين ساهم كل منهم بنصيب في تعذيبها. تعمل طوال الوقت على استعادة التكامل الاجتماعي بينها وبين الوجود، أو محاولة بناء (النحن) حسب نظرية د. مصطفى سوييف. وبينما يلجأ الفنان إلى التغلب على الحواجز بينه وبين الآخر، خلال إبداعه، عن طريق خلق عالم مواز مغالاعتراف بوجود العالم الأصيل ورؤيته، يلجأ الفصاميون أو المنقسمون على ذاتهم أو المعذبون إلى تصديق الحواجز تلك واستبدالها ببناء خيالي يصدقونه ويتماهون معه، مثلما فعلت مريم. فنجدها تلتقط ملامح من تراه لتنتطب على وجهها هي فتتماهى معه، أو تنظر إلى المرأة فلا ترى انعكاسها، ربما في محاولة للهروب من الجسد وبالتالي من الآخر، لأن الآخرين يلزمهم أن يرونا فيزيقياً أولاً كي يتعاملوا معنا، لكن مريم تهرب من الآخر وهي تحاول إقناعنا أنها تبحث عنه، حد أن تتكلم عن أبيها بأسمائهم مجردة "نرجس-يوسف" بغير أن تقول: "أمي - أبي" أو تقول: "المرأة التي يناديها يوسف بنرجس"، تفهيمًا كما نفاهاها وتقوم بعملية تصفية ذهنية لهما. تبحث عن وجهها فلا تجده فقد غاب ولم تعد تراه إلا في غور ذاكرتها القديمة أو في غضون رحلتها صوب الماضي. مريم ليست كائنا اسكروفرينياً منقسماً، لكنها محض روح معذبة تزور العالم للمرة الأخيرة في محاولة يائسة لبناء نسيج مع الآخر الذي لم تفلح في مدّ أية جسور معه أثناء حياتها.

تتماس الرواية مع الأساطير القديمة في استعارات موظفة وغير مُصرَّح بها. "يحكى أن التاجي عندما قرر بناء سراياه، اختار عدداً من قطع اللحم ووزعها على مناطق مختلفة من الأرض. ثم اختار الأرض التي حفظت اللحم من الفساد لأطول مدة وبنى عليها السرايا الضخمة"، يحيلنا ذلك مباشرة إلى قصة بناء الهرم الفرعوني، ما يشير إلى أن تلك السرايا إن هي إلا مقبرة جماعية ذات شواهد رخامية وقباب تصيب كل من يقربها بلعنة القتل أو الفناء. بدايةً بقتل أحد الخدم تحت عجلات عربة التاجي ولا تمنحي بقعة الدم التي خلّفها الحادث على الأرض أبداً ما يحيل إلى زوجة ماكث وبقعة الدم السرمدية في يدها. ذلك الصرح سوف يتداعى كاملاً، وربما لم يكن موجوداً أبداً، وسوف يضع كذلك آخر دليل على وجوده وهو عصا الأبنوس التي كانت تخص التاجي، إذ ستضيع في زحام جناز عبد الناصر، ونلمس هنا الإسقاط السياسي حيث تقف السرايا/العصا رمزاً للإقطاع الذي سينهار بوجود ناصر (أو بموته، وهنا دلالة



مزدوجة يفهمها كل قارئ حسب موقفه من ثورة يوليو.  
من الإحالات الأسطورية أيضاً كف الدم المطبوعة على الباب الخشبي، وحين وضعت مريم كفها فوقها تطابقتا، ما يحيل إلى حكاية سندريلا الباحثة عن ذاتها ضمن منظومة الآخر. وهنا نلمس أن منصوره عز الدين لا تستسلم للأسطورة بل تصارعها وتتجاوز دلالتها السلفية القارة في الأذهان مثلما نرى حين حولت الفيروز إلى تعويذة موت لا كما جاء في الإرث الفرعوني كونه جالباً للحظ دارئاً للحسد، وربما قصدت الروائية الإمعان في تذويب الخط الفاصل بين الموت والحياة وصفهما قيمتين متلازمتين يعكس كل منهما الآخر.

من شخوص الرواية التي تحمل بعداً رمزياً قويا شبح "صوفيا" الصماء ذات الخطوات الثقيلة. تحمل أوراقها وتطوف بين القبور والأمكنة ما يحيلنا إلى الإغريقي الأعمى "ديوجين" الذي دأب على التجوال نهاراً حاملاً مصباحه ليفتش عن الحقيقة. شبح صوفيا إذن هو التاريخ/الأوراق، ومرارة نسغ نبات الصبار العالق بيديها يشبه مرارة (الحقيقة) التي تؤلم عينها إذا مستهما. فنحن نقضي حياتنا نبحث عن الحقيقة وحين نشarfها نتمنى لو لم نعرفها أبداً. كذلك "صالح"، الذي يرمز للشعب المنفصل عن النظام وسياسته. يقع في شرك كاريزما الرؤساء فيعشقهم على اختلاف مشاربهم بصرف النظر عن سياساتهم وتوجهاتهم صوب شعوبهم. بل هو لا يجتهد أن يفهم ما يجري حوله من أحداث سياسية إذ نجح النظام في إغراقه في تفاصيل الحياة الصغيرة بعد رشوته بفدانين إثر الإصلاح الزراعي. حتى فكرة الاستعمار تبدو غائمة في ذهنه مبهمه المفهوم، وبالتالي يتداعى مفهوم الوطنية. أما "نرجس"، وربما يحمل الاسم دلالتة، فمن الشخوص الغرائبية في الرواية، تعشق جسدها حد أن ترغب في تدميره كيلا يخونها في مسيرة تحولاته عبر الزمن. وربما هي رمز لقسيمة الخلود التي يسعى إليها الإنسان منذ الأزل. جيوش النمل، التي خلقها ذهن نرجس، تظهر في الشتاء، عكس ما ينبغي لها بسبب البيات الشتوي، لتلتهم ذراعها. ثم تتحرك في أسراب إشعاعية صوب القلب لتلتهمه في الأخير، وبهذا ينهار ذلك الجسد /الصنم دفعة واحدة عوضاً عن تداعيه بالتدرج على مرأى منها ومسمع. إلى حد أن يفكر لاوعيتها في قتل طفلتها مريم كونها السبب الأول في تحول جسدها وانتفاخه بالحمل والولادة. تلتقي شخوص النسوة الثلاث : مريم ونرجس وكوثر، في ملمح عدمي هو تحطيم القيمة التي يحببها خوفاً عليها. فكوثر حطمت صورة أخيها داخلها خوفاً من ألم فقده، ونرجس فكرت غير مرة



## المُغْنَى والحِكَاة

لِي تحطيم جسدها خوفاً من فقده، أما مريم فتلعب لعبة التحطيم طوال الوقت وإن على نحو جماعي وأكثر خفاءً.

استفادت منصوره عز الدين من جماليات الفنون الأخرى لبناء روايتها، من صور شعرية وتشكيلية صافية، إلى تيمات سينمائية مثل التزامن الحدثي كأن تقع رجاجة البيرة من يد كوثر وتنكسر في نفس اللحظة التي تنقلب فيها سيارة يوسف ويموت. ونلاحظ أيضاً إجادتها اللعب على الزمن الذي يقفز فوقه الحدث فيما يمكن أن أسميه العيشة المنظمة، فنجدها توغل في رصد سلوك أحد الشخصيات حتى يشعر القارئ أنه ألم معرفة بها، ثم في فقرة لاحقة تبدأ في تعريف ذات الشخصية كأنها تظهر للمرة الأولى، تقول بعد أن غدت كوثر مألوفة تماماً لنا: " في بيت مسور بسياج (. . .) جلست امرأة تدعى كوثر. " نلاحظ أيضاً استفادتها من علم النفس وتوظيف عدة حقائق علمية في بنائها العمل، من ذلك الحلم الأشهر، الذي أظن أن أحداً لم يفلت منه، أن نحلم أننا ذهبنا إلى الامتحان لنفاجأ بأن المادة التي نحن بصدها لم نذاكرها. كذلك حلم الوقوع من شاطئ، وإن كانت منصوره قد فسرتة تبعاً للموروث الشعبي بأنه يعني الموت، غير أن تفسيراً علمياً يقول إنه يحدث حين يتنقل النائم من مرحلة النوم الأولى (السطحية) إلى المرحلة العميقة الثالثة (مرحلة الحلم) مباشرة دون أن يمر على المرحلة الوسطى فيحدث الشعور بالسقوط من حائق. نجد الرواية لا تخلو من مقولات تنتمي لـ (الحكمة) ما اعتبرته مجازفة من الكاتبة غير أن ما يشفع لها كونها مقولات طازجة غير منقولة وليدة الحدث خاصة أن الرواية العليم هنا قد يكون روحاً أو ذات علياً تتأمل الماضي مثل كتاب مفتوح. ونلمس كذلك أن الكاتب الحصيف بوسعه أن يناقش القضايا الكبرى بغير أن يصرح مطلقاً بها، وهذا يرد على الاتهام الدائم للكتاب الشباب كونهم تنحوا عن الأيديولوجيات وغرقوا في اليومي والعابر. أما الملاحظة الأهم والتي تبقى أن أشير إليها، هي أن "متاهة مريم" من الأعمال الأدبية القليلة جداً التي خلت، تقريباً، من أي خطأ نحوي أو صرفي خاصة وهي روايتها الأولى بعد مجموعة قصصية وحيدة. وهذا أمر وإن بدا حتميةً وفرضية لا يجب الكلام عنها، إلا أن تداعي اللغة الفصحى، حتى بين شريحة الأدباء، يجعلني أرفع قبعتي لكل من يقدم عملاً خالياً قدر الإمكان من اللحن، على الأقل لأن ذلك ملمحاً من ملامح احترامنا للقارئ الذي نحن بحاجة ماسة لاستعادته.





### بقعة ضوء تسقط مظلمة \*

"بقعة ضوء تسقط مظلمة" مسرحية شعرية للشاعر شعبان يوسف، دراما تغلغ بالكتير من التغيير لهذا الوطن، بكل طاقاتها الطامحة الشابة فكريا ونضاليا وإبداعيا، على أن الانكسار الكبرى قبيل السبعينيات ثم تعاقب النظم الفاشية على البلاد أجهض نورها "فسقطت مظلمة". الشخصوس مجموعة من الأصدقاء القدامى الذين التحموا تحت مظلة الحلم القومي قبل ثلاثين عاما، ثم تفرقت بهم السبل ليسلك كل منهم مسلكا ضدًا لحلمه القديم. سلمان قنصه بريق الانفتاح والارتزاق والعمالة فتهافت على جمع المال من منابعه غير النبيلة، ثم أوغل في الحياة، رغم أنه كان: "أكشربنا في طلب الموت/ وأقوانا في خوض عباب معاركنا/ كان يردد: الموت مقدمة حياة أفضل/ الموت هو ما نحيا/ الموت يخافك إن واجهته"، والأخر هاشم استقطبه المد الأصولي فغدا بوقا ترداديا أحرق لكن على نحو ارتزاقى أيضا إذ اختار إقامته في دولة نفطية تكفله، ولأنه مشغول جدا فقد أرسل، عوضا عنه، صوته على شريط ذاك الذي لم يقل شيئا سوى التبرؤ من ماضيه القديم ورفقائه القدامى وإعلانه أن لا نضال إلا في سبيل الله وألا حزبا سوى حزب الله، أما يوسف فقد جعله ميراث القمع والاعتقال يكفر بكل شيء وأورثه ارتعابا من كل شيء حتى أنه أجبر نفسه على نسيان معنى عبارات من قبيل: أنشطة حزبية، هتافات وطنية، مظاهرات، الخ. ثم الشخصية الرئيسية أحمد، وهو بطني يمثل الشاعر الحالم الذي لا تبرح أحلامه صفحة ورقته البيضاء وقلمه الذي يرسم به مستقبلا أفضل وحياة أجمل مكتفيا بالكلام والقول والحلم.

\* جريدة «الحياة» اللندنية ٢/١١/٢٠٠٨



## المُغْنَى والحِكَاة

لم تظهر لنا شخصية عبد الراضي الذي استشهد في إحدى المظاهرات الطلابية .  
بمخرجه المؤلف من نعشه عنوة ليدلي بشهادته من العالم الآخر، فيقيم ما يشبه  
المحاكمة مقراً أن الجميع أخطأ وأن انهيار الحلم لم يكن قدراً مقدوراً لكن وراءه  
سائلين لم يتقنوا الحلم ومتخاذلين لم يعملوا على تحقيقه. وعلى نقض كل هذه  
الشخصيات المأزومة المصدوعة، تأتي شخصية سوسن، العنصر النسائي الأوحيد  
في العمل، متسقة مع نفسها صافية الروح نقية الفعل ناصعة الحلم. الوحيدة التي  
لم تلوثها الشعارات والأحلام الكبرى تلك التي إن لم تتحقق انكسر العنق  
وتشوّهت الروح. حلمها كان بسيطاً، ليس إلا إعادة ترتيب بيتها الصغير ليغدو  
أكثر راحةً وجمالاً. تعلن منذ البدء سأمها من الكلام التاريخي الكبير الذي تضعج  
به الصحف ليل نهار: حرب إيران، غزو الكويت، احتلال الجولان، حرب  
لبنان، سقوط المعسكر الاشتراكي وهلم جرا. حلمها أبسط، لكنه أكثر عمقا  
وصدقا وحياءً. وهنا ملمح ما بعد حدثي من حيث الانتصار لمذهب تأنيث  
العالم. عليها رمز للشعب المصري العميق على بساطته، الفاعل على صمته .

ثم تأتي للشخصية الإشكالية في النص. "المهريج" الذي يفتتح المسرحية  
بإعلانه حبه للألوان المهججة، سوى أنه لن يقر له مقام إلا بين الأبيض والأسود.  
"اللون الأحمر يبهرنني / واللون الأخضر يسحرني /... / لكن مواقع جلساتي /  
ما بين الأبيض والأسود". وهذا السطر الأخير يمكن أن يقرأ على معنيين. معنى  
"أن تكون أو لا تكون"، والحلول الوسطى تمتنع. فإما الحرية الكاملة أو لا  
شيء. وإما الديمقراطية الحقيقية والعدالة أو لا شيء. أو أنها ترمي، في معناها  
الثاني، لحال التخبط النظامي الذي تواتر على مصر منذ الستينيات وحتى الآن من  
اشتراكية شكلية إلى رأس مالية مشوهة إلى لا شيء. هذا التخبط بين الأبيض  
والأسود أفقد مصر بريقها وعلوها وألوان ماضيها الماجد، وجعل منها مسخا  
نظاميا لا لون له. يقول المهريج للنظارة: "لا نريد منكم أن تصدقونا ولا أن  
تندمجوا معنا، ولا تأخذوا كلامنا مأخذ الجد حتى لا نفع فيما لا نحمد عقباه." .  
ثم يعلن أن إعادة فتحهم هذا الملف المغلق وعرضهم هذا العرض هو بمثابة  
"الفضفضة" ولا شيء أكثر. كأنه لم يعد يحلم بأي إصلاح بعدما حلم  
السبعينيون طويلا ثم انكسرت أحلامهم تحت مقصلة الهزيمة والقمع، ثم اليأس  
والشتات. يقول: "كنا أرحنا واسترحنا والحقيقة أنني أصبحت أخشى وجع  
القلب والدماغ." ولأنه يعلم أن بين النظارة عيوننا تترصد قوله ورقباء يترقبون  
زلل لسانه يقول: "سأحاول أن أعبر عن هواجسي بما يليق بإرضاء هذه العيون



## المُغْنَى والحكّاء

حتى تغفل عني قليلا، فأنتم تعلمون أن التوجس والقلق واتهام الجميع بتهمة "البص" أمراض قديمة لأمثالنا .

الملمح الجمالي اللافت في هذا العمل هو تكسير الحواظ الداخلية للمسرح، وليس الحائظ الرابع وحسب وفق بريخت. شعبان يوسف لم يعمل على تذويب الإيهام ودمج الجمهور مع الشخص و فقط، بل جعل من العمل كله فانتازيا على مستوى الحدث وعلى مستوى الشخص. مؤلف العرض المسرحي، في النص، غير مستتر بل هو فردٌ من شخصيات العرض. بل إنه لبس عباءة المخرج فراح ينظم دخول الممثلين ويتابع ترتيب دخولهم وينهاهم عن الخروج عن النص، بينما هو ذاته يبذل في النص كل دقيقة وفقا للظرف. يحرك الديكور مع عمال المسرح ويدلي بتوجيهاته طوال الوقت كأننا نشهد لحظة البروفة وليس العرض المكتمل. هو حال من تشرح النص لحظة كتابته وإطلاعنا على كواليس فعل الكتابة واعتماد الرمز في عقل الكاتب كيف ينبي وكيف يتشكل ويتحور ويتبدل، مثلما فعلت فرجينيا وولف في "رواية لم تكتب بعد" لكنه هنا على نحو كوميدى ساخر. الدلالة من وراء هذا، برأى، أن المسرحية تريد أن تقول إن التاريخ زائف والمؤرخين كاذبون. فالتاريخ قابل للكتابة من جديد ثم إعادة الكتابة على الكتابة وفق اللحظة وظروفها ووفق ما تريد الأنظمة أن تحقق به أدمغة المواطنين تبعا لمصالح الحكام والسياسة و"المؤلفين"، تماما مثلما يفعل "المؤلف" في مسرحيته هنا. لذلك لم نقف على اسم محدد لهذه الشخصية سوى "المؤلف"، للتأكيد على أن مزيفي التاريخ كثيرون، أكثر من أن يتم تعيينهم باسم واحد.



### \* أكثر من رسم على جدار البلدة \*

"أكثر من" هو التعبير الأدق في عنوان رواية "أكثر من صورة وعود كبريت" لروائي السعودي عواض شاهر العصيمي، الصادرة مؤخراً في مصر عن دار 'شرفيات'. إذ هي بالفعل "أكثر" من مجرد "صورة" عنيدة يرسمها مجهول بقلم الفحم على حوائط البلدة لتنبعث كالفينيق كلما تم محوها وطلاؤها، وهي كذلك "أكثر" من "عود كبريت" يحكه فتى لاه من أبناء البلدة في قمع مفرقة لتنبثق في هدئة سماء الليل ألواناً وطيشاً وصخباً. عوالم كثيفة وإسقاطات سياسية واجتماعية ووجودية لا حصر لها يمكن للقارئ أن يضع إصبعه عليها عبر هذه الرواية التي لم تتعد ١٧٠ صفحة ولم يتعد شخصوها المحوريون أفراد أسرة صغيرة من أم وأب وابنه المراهق. ورغم ضجري من مصطلح "الكتابة النسوية" الذي يتحرش بعباءة وقلم كل كاتبة فتظل متهمه به إلى أن تثبت براءتها. إلا أنني سيطيب لي أن أشير باطمئنان إلى الخيط الأنثوي في هذه الرواية. بمعنى أن الجمال في هذا الكون هو امرأة. فرغم خلو الرواية من قصة حب واحدة، إلا أن الأم المشلولة "سجود" ستمثل العنصر البديع للجمال والحياة وسط كائنات ذكورية بالغة العبث والفوضى. الشخصوس: حافل، شاب يجد كل متعته في تفجير صواريخه الملونة لكي "تؤدي عروضها الحية فوق الجميع وهي جذلة تصفر للكبار والصغار"، وأم مقعدة لم تعد سوى "كرتون من الحاجات الزائدة" بتعبير زوجها الذي "غاب في عباءة امرأة شامية شابة وجميلة تدب على قدميها وبقيت هي على كرسي متحرك في بيت فارغ". الأب سعودي والأم من أصل حضرمي. وهنا خيط آخر يناقش الوضعية الاجتماعية لليمنيين في المملكة.

\* جريدة «القدس العربي» لندن ١٨/٢/٢٠٠٦



## المُغْنَى والحكّاء

صحيح أنها أدارت رأسه بملاحتها بمجرد أن لمحها صبيةً في متجر أبيها فسعى لنيلها بدلا من صديقه الذي كان أوكله لخطبتها، وصحيح أنها كانت نعم الزوجة وأنها أنفقت ثروتها الضخمة كاملة عليه وعلى بيتها، وصحيح أنها أنجبت له الولد الذي لم يستطع أن يأتي به من سواها من النساء، لكنه رغم كل ذلك (أم تري بسبب ذلك؟) هجرها بمجرد أن مس العجز ساقها، ثم تهافت وراء امرأة كل رصيدها في الحياة حداثة سنها وعينان زرقاوان! سنلمس تواطؤ المرأة على نفسها مع الرجل لكي يوغل في ظلّمها حين تتلمس الأم الأعدار لزوجها الذي هجرها، ما يكشف الغطاء عن طبيعة المجتمع البطريركي الذي ساهمت المرأة بالنصيب الأكبر في صناعة طواغيت رجاله. العلاقة بين الضرتين التي رسمها الروائيون في مجلدات ضخمة، يوجزها لنا العصيمي في سطور قليلة شديدة البلاغة والتشّيف: "تشبه العلاقة بين عمودين متجاورين يحملان سقف بيت واحد لكنهما لا يلتقيان، لو التقيا لسقط البيت". وأما بقية الشخصوص فرسام "شبحي مجهول" يضع رسومه على حوائط البلدة في عتمة الليل ويفر دون أن يراه أحد ليقلب أمنها فرعاً. ثم مجموعة من الشخصوص الثانوية مثل بائع البليلة "سلامة الحواز" الوحيد الذي يزعم رؤيته للرسام "الشيخ"، وقد أثرى من وراء هذا الزعم. لكن البطل الرئيس في هذه الرواية، بزعمي، هو "المكان". سوى أنه ليس مكانا مخترعاً مثل مقاطعة "يوكنا باتوفا" التي رسم لها فوكنر خارطة وهمية وجعل عاصمتها "جفرسون" ثم كتب تحتها "المالك الوحيد وليم فوكنر" ليعبر بها عن الجنوب الأمريكي، وليست هي "حارة" نجيب محفوظ كرمز للعالم بأسره في "أولاد حارتنا"، بل وضع العصيمي عالمه "حارة المساكين" كرمز للمجتمع العربي البدوي الذي تحكمه كثير من مشكلات الوعي والحرية والعدالة. ستطارد الشرطة "حافل" الابن لأن اسمه مكتوب تحت هذه الرسوم التي شوّهت وجه البلدة. وخلال توقيفه سنقرأ طبيعة العلاقة الملتبسة بين "السلطة" وبين الشعب في كافة أرجاء الوطن العربي. وكيف سيتحول الأب (السلطة الوسيطة) إلى "بوق" أمين يردد كلام الضابط (السلطة الأعلى) أثناء تحقيقه مع ابنه. ولأن النص مفتوح الدلالات فهل يجوز لي، بشيء من المكر التأويلي، أن أعطيه بعدا إيجورياً سياسياً حيث: "حافل" هو بن لأذن لاعب المرفعات الأشهر، والأم المقعدة "سجود" هي الأنظمة السياسية العربية المتخاذلة، و"الرسام" الشيخ هو النظرف الديني أو شقه الميتافيزيقي التغبيبي، والأب "مطلق" هو السلطة القمعية التي تمارس سطوتها على الشعب وتبدي ضعفها أمام السلطة الأكبر: "الشرطة"،



## المُغْنَى والحكاه

التي هي رمز للقوى العظمى أمريكا؟ ورغم هذه الخيوط السياسية والاجتماعية في الرواية، إلا أنها مازالت "أكثر" من ذلك. إذ هي رواية تتناول نزعة "البحث" عند الكائن البشري. بحث الخيميائي/باولو كويللو عن الكنز، بحث فاوست/جوته عن الحقيقة والمعرفة، وبحث الشحاذ/محفوظ عن السعادة. "حافل" يبحث عن "التحقق والحضور" في مجتمع لم يعطه حقه من الوجود الإنساني، فيروم تحققة في مفرقات صاروخية ملونة يطلقها في سماء البلدة بجوف الليل ليفزع أهلها من رقادهم ولسان حاله يقول: أنا موجود، وحين أتكلم ينتبه الجميع ويصحو! ذاك أن: "الجميع يستغل الجميع لينفجر".

وعبر هذه المضامين، بوسعنا أن نرصد عدة سمات فنية تمتح هذا العمل صك "الرواية البديعة"، برأني، لولا بعض الهنات النحوية التي شابت جمالها سيما في الفصول الأخيرة. منها أنها ليست رواية "أحداث" بقدر ما هي "رؤى فلسفية" يستخلصها القارئ عبر القليل جدا من الوقائع. تمتح زادها الأسلوب من "تيار الوعي" لكن عبر بنية سردية أكثر تماسكا واحتراما للحدثية والتراتبية الزمانية مما تعطيه كتابات التداعي الحر والمونولوج الداخلي التي تميز بها رواد هذا اللون الكتابي مثل فرجينيا وولف وفوكنر وجويس، ما يجعلنا لا نثق بشيئها في خانة تيار الوعي بقدر ما نضعها على الخيط المتأرجح بينه وبين البنية الكلاسيكية للرواية. سوى أن النهايات المفتوحة واتساع قوس التأويل الدلالي ورشاقة الوثب المحسوب بين الإغراق في سرد التفاصيل الصغيرة حيناً والمرور السريع على الأحداث الكبرى حيناً آخر، والنكوص والمناقضة وحس السخرية الخفيف، كل هذا سوف يقذف بها رأساً إلى خانة التحديث. صوت الرواية يجرى الرمز الفلسفي عبر السرد والحوار دون مصادرة على القارئ بفرض وجهة نظر أو أيديولوجيا بعينها، بل سترك للقارئ مساحة "التأمل" مشرعة على اتساعها لكي يبني موقفه الضد من سلبيات المجتمع. "تشييء" المرأة في مقابل "أنسة" الأشياء، فالمرأة أحد المتاع التي نحافظ عليها مادمننا نحتاج إليها، ثم نتخلص منها شأن "الكراكيب" حين تغدو زائدة عن الحاجة، وفي المقابل يتخيل "حافل" مشط الشعر الخاص بأمه كأنه أخوه الأكبر الذي من المفروض أن يكون له الآن أبناء كبار. وفي مشهد بديع شجي وكردة فعل انعكاسية تبدأ الأم في فرز كراكيبها قصد التخلص منها حينما تأكدت أنها أصبحت أيضاً أحد هذه الكراكيب. لغة شديدة الشعرية حتى لكأن الرواية في مجملها قصيدة نثر مطولة. إذ نحن بصدد روائي بالغ القدرة على الرسم بالكلمات ما ترسمه الريشة بضرباتها



## المُغْنَى والحكّاء

اللونية. والأمثلة عديدة مثل تنفيذ عالم البعوض من أسياذ وعبيد وشباب وكهول وكيف يختار كل منهم الموضع الذي يغزوه من الجسم البشري. ومثل رسمه غرفة الحجز في مخفر الشرطة بوصفها "كيساً ضيقاً من الظلام والبعوض"، ثم الرياح والغبار الذي "شهر أمواسه وراح يخذش بها المصابيح والوجوه"، والمشلولة التي "لزمت بيتها الصغير برهبانية فتيلة في سراج"، وتشبيه الأب الشرس بـ "المفرقة ماركة K0201 التي تشتعل بمجرد حك طرفها الحساس بعود ثقاب"، وغيرها العديد من الصور الطازجة التي رسمها الروائي باللون والصوت والحركة.



### \* من مرقدِها، تكتب رسالةً إلى الوطن \*

لولا الميثولوجيا لثقلت الحياة على الإنسان ولانتفى الجنسُ البشريُّ، بزعمي، منذ البدء. فالأسطورة بالنسبة للبشري هي معادلٌ موضوعيٌّ للقصيدَة بالنسبة للشاعر. التي من خلالها يعيد تشكيل العالم كي يستطيع أن يتعامل مع معطياته التي قد يرفضها فيتمرد عليها، شعراً. من أجل ذلك فكل أسطورة تحمل رسالةً طوباوية من خلال معطيات الثقافة والزمن والبيئة التي أفرزتها. ومن هنا فكل ميثولوجيا لا بد أن تُقرأ بعين زمانها وفي سياقها التاريخي والسوسولوجي والفكري الذي نسج خيوطها، وفي ذات الوقت يجوز مصارعتها وخرقها واللعب بها ثم إعادة نحتها من جديد بوصفها إرثاً يرثه بشر عن بشر فيغدو ملكاً خالصاً للورث حتى ولو ظل الإرث يرمق بين لحظة وأخرى جذوره العبيدة بعين الحنين. لهذا فإعادة قراءة الأساطير بل وإعادة إنتاجها وتجديد خيوطها، ليس فقط من حق كل مبدع، بل أظنها من واجبه أيضاً. ولعل الأساطير الفرعونية والإغريقية والأشورية هي من أكثر ما شكّل ملهماً للفنان في كل عصر، كونها تتقاطع بقوة مع الإنسان بصرف النظر عن موقعه الجغرافي والتاريخي والحضاري الضيق. ولأن المرأة هي أحد المحاور الرئيسية في كل أسطورة تقريباً، إن لم تكن هي المحور الأول، فإن تناول الأسطورة على نحو جديد سوف يختلف إذا ما تناوله مبدعٌ عما إذا تناولته مبدعةٌ، سيما إذا كانت مبدعةً مهمومةً بمكانة وموقع وقانون المرأة مثل نوال السعدواي. خلال تلك المزاем نستطيع أن نقرأ "إيزيس" \*\* السعداوي في مقارنة مع "إيزيس" \*\*\* توفيق الحكيم، بوصفهما طرفي النقيض في تناول أسطورة عينها وشخصية عينها هي إيزيس المصرية إلهة الجمال والخير وزوجة

\* مجلة «نزوي» عمان يناير ٢٠٠٦

\*\* مسرحية «إيزيس» - نوال السعداوي - دار المستقبل العربي ١٩٨٦

\*\*\* مسرحية «إيزيس» - توفيق الحكيم - مكتبة الآداب ١٩٧٦





أوزوريس . ومن الطريف أنني حين قرأت المسرحيتين لم أقرأ شخص إيزيس بقدر ما قرأت دماغ كل مسبدع منهما وطرائق تناوله العالم . توفيق الحكيم وتطرقه ومغالاته في النظرة المتعالية للمرأة ووضعها في مرتبة دنيا ، ونوال السعدواي في تطرفها في احترام المرأة وإعلاء شأنها في الوجود . ولن أدعي الحياء وأزعم أنني في حال تأمل ونقد لمبدعين هما من رموز الحياة الثقافية المصرية المعاصرة ، لكنني رأساً سأخذ موقعي كمؤيدة لنوال السعدواي في موقفها من المرأة . وموقفي هنا ليس بوصفي امرأة تنتمي لمجتمع ذكوري حتى النخاع ، لكنه انتصار لقيمة الأنثوية في الحياة بوصفها الجمال والخير والعدل في الوجود . ومن الطريف أيضاً أن الحكيم كان يجتهد أن يثني على إيزيس ويمجدها ويمدحها عن طريق نعتها بصفات رفيعة من قبيل الوفاء والإخلاص وإعلاء شأن الزوج . حتى أنه ، كما جاء في بيانه المذيل للمسرحية ، ربط بينها وبين شهرزاد التاريخ وبنيلوب الإغريق من حيث اتفاقهن في الوفاء الزوجي . وإن وضع بنيلوب في خانة الوفاء السليبي عكس وفاء إيزيس الإيجابي . والطريف أن مدح الحكيم إيزيس كان مدحاً معكوساً ، ومن المدح ما قتل . فالحكيم لم يتبته (أم تراه انتبه؟) أن كل النعوت الطيبة التي خلعتها على إيزيس كانت تضرب بقوة في مقتل استقلالها الوجودي . معنى أنه كبّلها في قيد الرجل ودثرها بعباءته طوال الوقت ، وكان لا جمال وجودياً وإنسانياً لامرأة خارج حدود الرجل وخارج بساط خدمته . لم أكن لأقول كل هذا القول لولا أنني بصدد عقد مقارنة بين المسرحيتين . فالحكيم غير ملام مطلقاً كونه استلهم الأسطورة كما هي تقريبا ولم يفعل إلا أن نسج على نولها ، ومن ثم فهو غير مطالب بتغيير الأحداث لصالح فكرة ما ، ليس فقط لأنه اشتهر بعدائه للمرأة (فمن الواضح أنه لم يكن عدواً لإيزيس) ، لكن الأخطر أنه كان طوال الوقت يكرم شخصها في مسرحيته عبر تكريس قيمة الوفاء الزوجي ولا شيء آخر . وهي قيمة أجلى وأعلى من أن تناقش حتميتها وجمالها ورقبيتها ، سوى أن الفكرة التي تطرحها السعدواي في عملها تقول إن الجمال الإنساني يكمن في مناطق أخرى كثيرة غير هذه القيمة التي تنهل من بساط الرجل وتصب فيه . والأهم هو أن الجمال الإنساني لو تولد فلا ريب سينبت كل ألوان الجمال الأخرى مثل قيم الوفاء والإخلاص والحب الخ . ومن ثم فقد رسمت السعدواي "منبع" النهر فيما رسم الحكيم "فرعاً" من فروع . فسي حين كانت إيزيس الحكيم محض امرأة تكلسى تحاول طيلة الأحداث أن تلملم نثارات جسد زوجها المغدور بمعرفة أخيه إله الشر "سيت" ، كانت إيزيس السعدواي امرأة عضوية



## المُغْتَنَى والحِكَاة

فاعلةً في المجتمع تبني عقول الناشئة وتعلمهم الكتابة والقراءة وتبذر فيهم المفهوم الحق للعدل والجمال والنبالة واحترام الإنسان لنفسه وللآخر بصرف النظر عن نوعه وعرقه وطبقته وديانته. إيزيس الأولى امرأة "مفعول بها" كما هو شأن المرأة في معظم الأدب الكلاسيكي ويأتي دورها دومًا كردة فعل صنعه الرجل. فالرجل هو المهيمن على حراك الكون والموجدات وما المرأة إلا أحد هذه الموجدات التي تخصص الرجل. فيما إيزيس الثانية هي مالك مناصف للكون مع الرجل وفاعل ومفعّل للوجود. إيزيس الجديدة لا تدور في فلك الرجل وداخل عباءته، فهي موجودة بذاتها الخاص وتبني الكون بحقهها الخاص، فيما الأولى مرهون وجودها بوجود الرجل، وكما قال الفارابي: "كل موجود بغيره آله". ونوال السعداوي لم تقل الصدق في مقدمتها حين زعمت أنها ترد الاعتبار إلى إيزيس الإلهة القوية التي ظلمها التاريخ. فالسعداوي ليست ذلك الكائن الماضوي الذي يعنيه إعادة ترتيب التاريخ وتصحيحه. لكنها كتبت هذه المسرحية كرسالة شديدة اللهجة إلى "المستقبل" الذي وحده ما يعينها. ومسرحية "إيزيس" ليست العمل الوحيد لها الذي يخفي بين سطوره رسالة إلى المجتمع، فكل أعمالها تنحو النحو ذاته. فهي تجيد لعبة الرمز والقناع وتضمين الرسائل المرة عبر أعمالها الأدبية. والكاتب عادة يلجأ إلى الرمز، ليس فقط كقيمة فنية، لكن أيضًا حينما يفسد النظام، مثلما فعل ديدبا في "كليلة ودمنة" ولنا في التاريخ شواهد عديدة ماثلة. وجلي أن السعداوي لا تتوسل الرمز خوفًا من النظام أو طلبًا للسلامة لأنها مقاتلة شرسة كما عرفناها وليس المعتقل بالمكان الغريب عنها، لكنها تعمل ذلك حفاظًا على الرسالة الخبيثة داخل العمل من أجل حمايتها من بطش مصادرات الرأي وقمع حرية التعبير. لو قرأنا إيزيس من هذا المنطلق فلن نجد بين أيدينا إلا نصًا تعبويًا تحريضيًا مغلفًا بنص إبداعي أدبي، أو لنقل هو خطاب إصلاحية كتبه إيزيس في مرقدتها خلف قرص الشمس لترسله إلى وطنها المعاصر. وبإجراء عملية إحلال بسيطة لدوال وشخص العمل سوف نخلص رأسًا إلى متن الرسالة الإيزيسية/السعداوية. حيث "رع" هو السلطة التشريعية أو النظام، "وسيت" هو القانون والدستور الذي يخدم مصالح النظام، وحيث "رئيس الجيش" هو السلطة التنفيذية، التي لا بد وأن تكون محدودة الفكر بليدة التأمل لا قدرة لها على أعمال العقل ولا ينبغي لها، لأنها مجرد يد باطشة من أيادي النظام الطولي، رغم أننا سنجد وقد تحول في نهاية العمل ليأخذ صف الشعب فيما يشبه انقلابًا عسكريًا على النظام. و"نوت" هي النوستالجيا إلى ماضٍ كان جميلًا، لأن كل



ماض هو جميل بالضرورة، و"معات" هي العدالة الغائبة في الحياة، و"إيزيس" بالطبع هي الجمال بالمفهوم الفلسفي للكلمة، وأما "توت ومسطاط" فهما الجبهة المعارضة للحاكم وإن اختلفت طرائق تناولهما لمفهوم الغاية والوسيلة. ولأن العدل نسبي، ولم يقف الإنسان على تعريف دقيق له حتى الآن، فسنجد أن "معات" ترتب أحياناً أو يتملكها اليأس عكس "إيزيس" التي حافظت على صلابتها وقوة منطقها ونبلها طوال الوقت. أما اللعبة الفنية في هذه المسرحية هي أن السعداوي قد انطلقت من بنية ميثولوجية هي أسطورة "إيزيس وأزوريس" ثم شدت بأطراف القص إلى منطقة الواقعي الحدائي فصارت الشخص خاضعة للقانون الفيزيقي عوضاً عن السحرية والأسطرة والخيال. وخلال هذه العملية الاستبدالية يمكن أن نلمح منهج السعداوي في التفكير وهي رسالة أخرى تمررها لقارئها عبر العمل بأن الميتافيزيقا هي أداة خداع وشرك ينسجه لنا السلطان عبر الكهنوت كيلا نتدبر مشاكلنا الراهنة ونحيل الأمر إلى قوي غيبية ميتافيزيقية بيدها مقاليد الأمر. هذه الإحالة الغيبية التغييبية هي آفة كل الشعوب التي لا تأخذ بالعلم والمنطق والعقل وتستتيم إلى النقل السلفي الإحالي الذي فيه مقتل الإنسان. أكدت السعداوي على أهمية العلم فكانت إيزيس، الإلهة التي نزلت من عليائها، تعلم الفلاحين والفقراء وأبناءهم الكتابة والقراءة. وهو ما يجب أن يستوقفنا طويلاً، لأن الكتابة لوّن من الحضور، أو كما قالت فرجينيا وولف: "لا حدث يحدث إلا إذا دُون"، فهل يجوز لنا أن نوسع الأمر ونقول لا بشر موجوداً إلا إذا كتب شيئاً؟ حرمت المرأة من التعليم والكتابة دهوراً طويلة، ليس فقط عند العرب لكن في الغرب أيضاً سيما في الأسر الفيكتورية. وكلنا يذكر "أرنولف" في مسرحية "مدرسة النساء" لموليير، حين أسف كون "أنيس" تعرف الكتابة ما يخول لها مراسلة عشيقها. سوى أن وضع المرأة العربية كان أسوأ كثيراً طوال الوقت لأن العرب اعتبر المرأة كائنات ناقصا فيما الكتابة حرفة تحتاج عقلاً حصيفاً أنى للمرأة أن تمتلكه. وعلنا نذكر كتاب "صبح الأعشى" للقلقشندي الذي تناول صفات الكاتب وآداب الكتابة وما يحتاج إليه الكاتب من معارف في اللغة والدين والجغرافيا والتاريخ والأدب، وفيه رفع من شأن الكتابة كما جاء: إن الكتابة من أشرف الصنائع وأرفعها وأخطرهما في ذات الوقت"، وقد قرن فعل الكتابة بالذكر مستشهداً بقول عمر بن الخطاب "جنبا النساء الكتابة" ولا أدري مدى صحة انتساب الكلمة لعمر.

هذه المسرحية إذن هي محاول من السعداوي لتبرير رسالة مفادها أن



## المُغْنَى والحِكَاة

المجتمعات الأمومية matriarchal كانت الأرقى سياسياً واجتماعياً وجمالياً وإنسانياً عكس المجتمعات الأبوية (البطيركية) patriarchal التي اتسمت بالرقِّ والعنف والسيابة والطقية ودحر الأنثى. ولم تكتف السعداوي باستلهاهم أسطورة إيزيس وتطويعها لرؤاها الخاصة المعاصرة المحملة بأيديولوجيا إصلاحية تعنيها تماما، لكنها عدلت في سير الأحداث وسيناريو الحوار بين شخصوس العمل، أي كأنها عملت نصاً على نص أو كتابةً على كتابة. وهذا يحسب لها لأنها صارت الأسطورة المنقولة وخرجت علينا بنص جديد يحمل سمات العصر الجديد. وخلال ذلك سوف نجد بسهولة أن إيزيس تنطق بلسان السعداوي طوال الوقت، تنقل أفكارها وتدين إشكاليات مجتمعها التي ظهرت بجلاء خلال حوار شخصوس العمل. حين سألت "سيت" إيزيس عن سبب عدم حبها له لم تستطع الإجابة في بادئ الأمر وكادت تحيل الأمر إلى العاطفة لكنها بعد برهة عرفت الإجابة بعدما بثها "سيت" مشاعره التي خلالها أيقنت إيزيس إنها لم تحبه لأنه لم يحبها ككائن مستقل بل كجسد رخو بلا عقل وتابع لمقادير الرجل فقالت: "الآن فقط أدركت لماذا أحببت أوزوريس ولم أحبك. كنت مع أوزوريس أشعر أنني إنسان. كان يعرف قيمتي. الحب هو المعرفة. أن تعرف قيمة من تحب. أوزوريس كان يعرفني، يعرف إنسانيتي ويعرف أجمل ما في: عقلي وقلبي". (ص ٨٥) وجاء في حوار ثلاثي بين إيزيس وأوزوريس وكاهن يستنكر شرعهما الجديد الذي بدأ في تكريسه في الأرض عوضاً عن شريعة "رع" المستبدة، وفيما يحاولان أن يقنعا أن مفهوم الطبقية هو ابن رؤية لا إنسانية، تقول إيزيس: "... لنا فلسفة أخرى تساوي بين الآلهة والبشر، وبين الأسياد والعييد، لا فرق بين إنسان وإنسان إلا في العدل والرحمة". وجلي هنا أن ندرك بعد عملية استبدال الواقعي بالأسطوري التي تكلمنا عنها، أن الآلهة هنا تمثل السلطة والحاكم الأنثي. ونجد الكاهن يستنكر تلك المساواة ويحاججها بشريعة "رع" الطبقية فيجيبه أوزوريس قائلاً: "... ليس في هذه القرية أسياد وعييد، كلنا بشر والناس سواسية. هذه إيزيس ابنة الإلهة "نوت" تعمل معنا، وقد تزوجتني أنا الملاح الفقير". (ص ٦٢-٦٣). وفي ذات الصدد كرد على تشريع "رع" بإخصاء جميع العبيد وختان جميع النساء سوى الملكات والنبيلات بحجة أن الفضيلة فن لا يعرفه إلا الأسياد، تقول إيزيس: "الفضيلة إذا لم يكن لها مقياس واحد لجميع الناس لم تكن فضيلة، وإنما قانون عبودي مزدوج يمنح الحرية للأسياد ويفرض القيود على العبيد". وهنا نجد الإشارة إلى جذور طقس الختان



## المُغْنَى والحكاه

الذي حرّمته وجرّمته كلُّ الأعراف الدولية ورده إلى أصول عبودية لا علاقة لها بأية ديانة. كما نلّمح كثيرا من الإسقاطات السياسية مثلما في رد رئيس الجيش على "سيت" القلق بسبب أن إيزيس استطاعت أن تستقطب بنبلها أعدادا ضخمة من الفلاحين والفقراء إذ قال: "... لا قيمة للفقراء يا مولاي، هم مجرد عدد، المهم هم طبقة الأسياد." (ص ٦٢). فالحاكم الذي لا يخاف الشعب على كثرته العددية يخاف امرأة وحيدة عزلاء لأنها ذات عقل يفكر ويحلل ويتأمل. وهذا حق فالنظم المستبدة يهددها عقل واع واحد أكثر مما يهددها آلاف العقول الناقلة الفارغة. وهذا ما يقره رئيس الجيش إذ يقول: الشعب الجاهل أفضل من الشعب الواعي يا مولاي، ...، لا شيء يدخل عقول الناس إلا ما نملّيه عليهم في الأبواق والمزامير. " (وجلي أن الأبواق والمزامير هنا هي وسائل الإعلام والصحافة اليمينية التي تشكل بوق النظام الحاكم). وفي قول "معات": السلطة المطلقة والقوة غير المحدودة تجعل الحاكم مستبداً ثم تفقده عقله. " (ص ١١٨) إشارة إلى أن كل مستبد هو بالضرورة صناعة محلية أنتجه شعبه. وكتلك الإلماحة الذكية إلى لعبة الحاكم مع المعارضة المتمثلة في "توت ومسطاط" إذ يقول رئيس الجيش: "هي معارك وهمية فوق البورق ليس إلا، توهم الكتاب أنهم أبطال. ولذلك لم يمسه الملك بسوء. بل كان يحميهم حين نرغب في البطش بهم ويقول لنا: دعوهم يكتبون وينقدون فهم غير ضارين لنا، بل مفيدون، يؤدون دور المعارضة ويوهمون الناس أنني حاكم غير مستبد أشجع النقد وأؤمن بالحرية." (ص ١٢٤). وفي ذات الصدد تشير السعداوي إلى أن اليمينيين المتطرفين قد يفسدون الحكم أكثر من حاكم فاسد، إذ يجيء على لسان "سيت": "... ملكيون أكثر من الملك! حاشية الحكام والملوك، مجموعة من المنافيين يتصورون أن مثل هذه الإجراءات القاسية ترضيني." (ص ٧٨). وفي تهكم مرير تسخر المسرحية من طرائق الأنظمة العربية المتهاقنة في استقبال الحاكم الجديد حين نستمع إلى رئيس الجيش يقول: كل شيء تمام يا مولاي، الأمن مستتب والأمور كلها مستقرة. أزيلت جميع صور الآلهة الراحلين ولم تبق إلا صورة الحاكم. (ص ٥٢). وفي إشارة إلى ثقافة التواطؤ التي نحيها تحت وطأة الخوف و"الأنامالية" \*، تلك الثقافة التي تنتعش في مجتمعاتنا وكل مجتمع يتميز بنظام فاسد ووعي منخفض نجد الفلاحة الفقيرة التي اختطف العسس ابنتها تقول في ذعر: لا، لا أنهم أحدا، رأيت أشباحاً، الأرواح الشريرة خطفتها، لا أستطيع أن أشهد ضد أحد من الآلهة، ينقطع لساني إذا قلت. (ص ٥١). لكن

\* نظرية: أنا مالي



## المُغْتَنَى والحِكَاة

المرأة ذاتها لم تستنجد إلا بإيزيس وفي هذا دلالة إيجابية معنى أن صلاح حال المرأة لا يكمن إلا في يد المرأة نفسها. فالحرية ليست هبةً كي تطالب بها المرأة الرجل، لكنها أحد العناصر الأولى في بنية الإنسان وما على المرأة إلا أن تعي فقط أنها كائن حر، وحسب. فانسحاق المرأة أمام الرجل كان بيدها لا بيد همرو أو كما تقول إيزيس: إن هزيمتك يا أمنا نوتت تمتد إلينا، إلى كل النساء. (ص ٤٩). ثم تقول في وضع لاحق: لن أبكي بعد اليوم، سأحول الدموع إلى نار تحرق، سأحول الحزن إلى نور يضيء. في الإلماحة إلى استنفار الطاقة الهائلة في روح المرأة المستترة خلف قناع الضعف والاستكانة وتراكم الانهزام الذي ساهمت كل السلطات في صنعها ولا أعفي المرأة ذاتها. ونلمح اعتناق السعداوي لمبدأ الأنثوية بوصفها الانتصار لقيم الجمال والعدل في الحياة حين تقول إيزيس: "إله الخير مازال يعيش طالما أنا أعيش". فالجمال مرهون بوجود المرأة في الحياة، ووجوده من وجودها. وحين تلوم إيزيس معات على صمتها عن الظلم ترد الأخيرة: أنا لا أخاف، لكنني صاحبة قلم وفكر ولا شأن لي بما يفعله الحاكم، لا شأن لي بالسياسة، سأكتب في أمور الفلسفة أو أكتب الشعر والقصص. (ص ٤٥). ما يشير إلى تحجيم دور المثقفين من قبل النظام وسلبية بعض الكتاب والخطأ الشائع الذي يقول إن السياسة تنفصل عن الحياة. وتزعم معات أنها كاتبة محايدة فتساجلها إيزيس بقولها إن الكلمة إذا كتبتها لم تعود محايدة، فالكلمة موقف، والصمت عن الظلم ليس حياداً لكنه موقف مناصر للظلم.

هي رسالة إذاً استنطقتها نوال السعداوي، التي كرمتها بروكسل مؤخراً بجائزة إنانا، عبر لسان إيزيس كي تصنع تشريعاً سياسياً واجتماعياً يعتمد المساواة والعدل والجمال والمحبة. رسالة أتمنى أن نعيها جميعاً، لأن الحرية والعدل والجمال لن تتحها الأنظمة لشعوبها الصامتة، لكن الشعوب عليها أن تمد يدها لتنالها بالقوة.



### \* أقنعة الرمز، واللعبُ على "صوت" الراوية \*

الرمزُ، و"صوتُ" الراوية، هما التيمتان اللتان تتوسَّلهما الروائيةُ السعودية "نورة الغامدي" في مجمل أعمالها، من أجل تسريب رسالتها الوجودية-الاجتماعية، والسياسية أيضاً. يتجلى ذلك عبر مجموعتها القصصية "تهواء" الصادرة عن دار "شوقيات" بالقاهرة. تلعبُ الكاتبةُ بصوتِ راويتها وتطوعه بما يخدم رسالتها. وهو في معظم الأحوال راوٍ "نصف عليم"، معنى أنه يتتبع الحدث ويرصده لنا، نحن القراء، لحظة بلحظة غير كاشفٍ عن كامل اللعبة إلا مع السطر الأخير ربما. ذاك أنه غير مستبصرٍ بالنهايات، أو لعله مستبصرٌ ويضن على قارئه بفتح مغاليقها إلا في الوقت المناسب. وفي حين يتجلى صوت الراوية "كأنثى" في قصة "الطاقية"، سوف يغيب "نوع" الراوية في القصة الأولى في المجموعة، والأهم، التي عنوانها "من كم جدي". ولغيباب "نوع" المتكلم هنا دلالةٌ أساسيةٌ من أجل حقن القارئ بمصل الشك والخيرة على طول النص وعرضه. القارئ سوف يلج الكتاب بعد اجتياز عتباته الأولى، من عنوان المجموعة واسم الكاتبة: "نورة"، متوقفاً أن يستمع إلى صوت أنثى. لكنه لن يستطيع أبداً أن يحدد نوعه في هذا النص. ذلك أن الصوت الوحيد الذي سنسمع إن هو إلا صوت الحفيد/ة، يحكي، أو تحكي، عن الجد "صقر". وبتوالي القراءة سنكتشف الخدعة إذ أن ذكراً واحداً بشأن إنجاب أحد من أولاد الجد لم يرد في النص. فكيف سيأتي الحفيد؟ وهو ما يدعم ظني بأنه نص إليجوريا سياسية. سوى أن غياب المرأة عن هذا النص سوف يشير إلا أن ثمة تغييباً مقصوداً للكيان الأنثوي سيؤدي دوره في حقل الدلالة الرمزي. والحقيقة

\* جريدة «الوطن» السعودية ١٨/٩/٢٠٠٦



## المُغْنَى والحكاه

أنتي حاولت قراءته بوصفه نصًّا نسويًّا يناقش مشكلات المرأة السعودية ناقمًا على مكانتها في قبضة مجتمع بدوي بطريركي، مثلما عهدنا في مجمل أعمال الروائيات السعوديه، أو في أفضل الأحوال تلك التجارب التي تحاول أن تفتح ثقبًا في خيمة الخصوصية الخليجية لكي يلصق القارئ عينيه ويتلصص على خبيثتها. لكن الحال أنني فوجئت بنص قومي سياسي تحريضي، رغم أنه خلو من كلمة واحدة مباشرة. على العكس، فالسرد هادئ راصد يبدو لوهلة أولى محايدًا لا يحمل إلا نفسه. على أنه رغم صغره سيمثل ملحمة أجيال كاملة، ما أعاد إلى ذاكرتي "أولاد حارتنا" للراحل نجيب محفوظ. فيإخضاع النص لعملية إحلال دلاليّ سوف نجد أن الجذ "صقر" ربما يرمز إلى القومية العربية، الحلم المهودور دمه على عتبة أنظمة عربية رخوة. وسوف نجد الابن المعاق بعاهة في فمه أفقدته النطق ليس إلا تلك الأنظمة. وأما "الناطور"، الذي يشبه صندوق الدنيا في فولكلورنا المصري، إن هو إلا اللاهوت أو الميتافيزيقا في استشراق الغيب التي سوف يتوسلها بصقر في نهاية الأمر حين يعمل على إغواء الخلق وتغييبهم برضائهم الكامل. وعلى طول النص سوف نجد ما يكرس هذه المزاعم التأويلية حيث يقول صقر جملته المكرورة لابنه الأبكى: "لن تكون شيئًا طالما أنك تعمل عمل العبيد وتكتفي بذلك". ثم: "يرفع يده ويدفعه نحو الخارج ويسأله ألا يعود حتى يكون له ظهر من حديد ومن شوكة". ثم: "ليس لدي ما أخلقه لكم، عليكم بزرع الأرض، لا تسندوا ظهوركم للحائط بانتظار شيء مني، هيا!". وصقر صامد أمام ضياع أبنائه الذين تفرقوا وتشظوا وفرطوا في ثروتهم للغرباء. ولا يجد سلواه إلا في ذلك الناطور السحري الذي يسقيه في عالم الحلم المقدس. ورغم أن التأويل السابق يظل محض احتمال ضمن فضاء نص متعدد الرؤى، إلا أن غياب الأنثى يكرس فكرة أن الوطن والقومية والعروبية قد أضاعها رجال. وعلى هامش ذلك قد يرمز أيضًا إلى أن غياب الأنثى وراء كل خسارة وكل فقد. ورغم قوة الرمز، على غموضه، إلا أن النهاية التبشيرية التي اختتمت بها الكاتبة قصتها قد أضعفت من صدمته وتوتره. على عكس ما سبق نرى النص النقيض "الطاقية" الذي يحفل بالأنثى ويحتشد بها إلي حد غياب صوت الرجل، برغم حضور سطوته على نحو غير مباشر. دمعة العروس في صورة الزفاف سوف تسقط لتتحول إلى طاقية تعتمرها البنت مدى عمرها، كرمز حاضر على قمعها وتسكينها طوال الوقت في خلقية المشهد. وسوف يتجلى هذا الهرم الهريراركي الذي تناهضه المؤلفة في قولها على لسان امرأة تصف ترتيب





وضع أفراد العائلة أمام التليفزيون: "الرجال والصبيان في المقدمة، تليهم العجائز الكبيرات، فإلنساء اللاتي يسمح لهن أزواجهن بالمخالطة، ومكاننا الصف الأخير، الرؤية من البعد عذاب!". في صورة مشهدية كهذه تتلخص مشكلة مجتمع بأسره. مجتمع يجعل من النوع أساساً للتراتب القيمي بدلا من أن يكون الأساس هو العمل وقوة العقل. وجاء عنوان المجموعة موفقا، برغم غرابته وعدم شيوعه لغويا. إذ أن "تهواء" هو هزيع من الليل، أو قسم منه، ما يشي بأن الكاتبة ترصد قطعة مظلمة من تاريخ الأمة الراهن. على أنها لم تختار "الليل كله" بظلماته المستطيلة، بما يشي بالأمل في أنها حال مؤقتة وليست سديماً أسود ممتدا. اللغة في مجملها قوية وصافية رغم بعض الهنات النحوية مثل: تهاوياً-حنونة، وصحيحهما: تهاويم-حنون. كما اشتغلت الكاتبة بكثرة على المعجم الحجازي المحلي باستخدامها مفردات من قبيل: "عبادة-دمن-ناطور-مزرح-مضيافة الخ، ونجحت في عمل تشريح معماري دقيق للبيت الحجازي الكلاسيكي وهذا يحسب لها. وكذا تراوح السرد بين التصويرية الواقعية المحسوسة والسريالية الفانتازية لتخلق عالماً غنياً بالخيال، وفي ذات الوقت غير منبت عن الواقع..



### المغرب في عيون باريسية \*

المغربُ العربيُّ (شرقاً). على الرغم من اسمه "النسبي". كونه (غرباً) بالنسبة إلى المشرق العربي، و(شرقاً) بالنسبة إلى الغرب. فكيف ترسمه الريشةُ الغربية؟ الباريسيةُ تحديداً. رواية "محمد يحبني" للفرنسية ألينا بيس "الصادرة مؤخراً عن دار "أزمنة" ترجمها الشاعر المغربي محمود عبد الغني، الذي تخصص مجاله البحثي في أدب السير-ذاتي وعالجت رسالته للدكتوراه السيرة الذاتية عند ابن خلدون. وصلتنى الرواية مشفوعة بإهداء يقول: أتمنى أن تقرئي المغرب في ٩٠ صفحة. والحق أنني من الذاهبين إلى أن قراءة بلد بعيون أجنبية غالباً ما يكون أكثر شعرية وأخصب خيالاً من قراءته بعيون محلية متورطة فاعلة. أليست المعاصرة حجاباً؟ العيون الجديدة بوسعها أن ترى ما يغيبه التراكم البصري عن العيون التي نشأت ونمت وتفاعلت مع عمق المكان. وهذا سر ولعنا بالسفر كوننا نرى في الأمكنة الجديدة "السطح القشري الجميل" وليس الجوهر الموار بالمشكلات وبالجمال أيضاً في أن. نرى في السفر أحلامنا أو الصورة التي رسمناها سلفاً للمكان.

الزمن مهشمٌ في البنية الكلية ومحترمٌ في البنى الجزئية. "المسافة التي سنقطعها ٣٠٠٠ كم لنسيان كل شيء أو تذكّر كل شيء". هكذا بدأت الراوية (التي لم يظهر لها اسمٌ ما يؤكد أنها سيرة ذاتية) من لحظة العودة للوطن فرنسا بالسيارة عن طريق إسبانيا. ثم سرد "لقطات" متشظية مما يراد له أن "ينسى أو يتذكر". تيمتا الفلاش باك وتشظي الحدث تعطيان

\* جريدة "القدس العربي" لندن ١٣/٣/٢٠٠٧



الرواية فنيتها وتخرجان بها من أفقية حكاية السيرة الذاتية التي أخرجها النقاد من دائرة الفن. لن يعرف القارئ، إلا بعد منتصف الرواية، سبب سفر هذه الأسرة الصغيرة، المكونة من الذات الراوية والزوج وطفلين، من فرنسا إلى أحد سواحل المغرب الفقيرة. "سافرنا إلى المغرب لأننا كنا نحتاج إلى مغادرة فرنسا، وذلك الطقس السيئ، وبغرض الحاجة إلى العزلة أيضاً". وتقصّد الطقس السياسي والاجتماعي وليس المناخي: "نقرأ الصحف بخوف وغضب. الطقس الرديء يمس أصدقائنا أيضاً، لكن حياتهم تصنع لهم أحسن ثياب للوقاية منه، أما نحن فكنا شبه عراة وقابلين جداً للاختراق وفجأة رغبنا في السفر. "أما محمد" فصياد تعرفت عليه تلك الأسرة ورافقتة الإقامة على الساحل. وأما "يجبني"، فلون من الحب فريد لن نجد خلاله أيّاً من التجليات التي ألفناها. هو تونق بباريسية متحررة لرجل يمثل النموذج الشرقي الحشن في صورته الفطرية الرعوية العارية من غلالات المدنية التي تتكاثف فوق سكان الحضر فتتأى بهم عن جوهر الإنسان الأول. ورغم كونه حياً للـ"ضد" كما يبدو، إلا أن محمد لم يكن سوى "أنا" أخرى للراوية. ولا عجب، ألسنا نعشق في المرأة صورتنا المعكوسة التي تجعل اليسار يميناً؟ ينجذب الموجب للسالب ليتماهيا في كل واحد متعادل ومترن. ذلك أن الجملة الأولى في الرواية: "هذا هو موحى نفسه"، و"موحى" هو النطق الأمازيغي لمحمد، وفي الهامش نبيننا المترجم أن الأصل الفرنسي هو: Moha m'aime، وأنها تتشابه في النطق الفرنسي مع جملة: Moi-meme يعني "أنا نفسي". وإذا تقرر الساردة أن محمد هو هي: "وعندما أكتب عنه أنتبه إلى أنني أحبه مثل شبيهي، توأمي الذي أتمنى أن يكون لي وأن يكون أنا نفسي، وليس لي غير أن أمنحه نفسي: الكتابة. أكتب عنه كتاباً يشبه الجسد." وفي موضع آخر: "خرج من البحر مثل فينوس ذكر، يبتسم إلى نفسه وحدها أو إلى الحياة". وصفته براقص الماء، وإشارات تشي بغرمها بجسده المشوق الأسمر، على أننا لن نجد أية إشارة لتفاعل جسدي بينهما، بل لن نجد إلماحا لاعتراف أحدهما للآخر بمشاعر الحب. سيبقى حياً فلسفياً إنسانياً دالاً على إمكانية حدوده بين البشر. حب "أنثرو-إثني" إن جاز الوصف. حب عرقٍ لعرقٍ مختلفٍ عنه جينياً وحضارياً وثقافياً. تحكي



## المُغْنَى والحكاه

بافتتان عن طقوس مغربية ستكون مفاجئة لنا نحن المشاركة: الحَمَام المغربي- الشاي المغربي طهواً وتقديماً- طحين السمك على شاطئ البحر- تنظيم البيت المغربي التقليدي بوسائده وسجاجيده وجلوده. بل طريقة المصافحة بين الرجال والنساء بوضع اليد فوق القلب. حتى القيم التي يتبناها أبناء مهنة الصيد: "يعرف مجيد كيف ينتظر". فالزمن هو العملة التي ينفقها الصياد في مهنته. "من عندنا في فرنسا يعرف كيف ينتظر؟". ورغم نزعة نقد الذات على لسان الروائية لمجتمعها الفرنسي، سيما في غياب الديمقراطية حلال التعامل مع العرب بطبقية، ورغم محاولتها أن تبدو موضوعية ومُحِبَّة في انتقادها سلبيات مجتمعاتنا العربية، إلا أننا كقراء لن نغفل الحس المتعالي الذي شاب السرد، مهما حاولت إخفاءه. "الدرهم بمثابة الملك في المغرب، حاضر في كل المناقشات، انتبه ابني الصغير إلى ذلك بسرعة، المرأة العجوز التي تقبلك أنت وأطفالك في الشارع، الطفل الرائع الذي يتبعك، كلهم ينتهون بابتزاز بعض الدراهم منك". ثم تعاود النكوص على الفكرة، أو الالتفاف حولها، بعد التعميم السابق: "الدرهم هنا يتجول دون عقدة. ليس للمحتاج مظهر من يتسول، وليس للمانح مظهر من يعطي، يجب أن ترنو جيداً للمشاهد لترى قطعة نقدية تمر من يد إلى أخرى". وكان المال ليس الركيزة الأساس في بلاد الغرب! ثم السخرية لأن أحداً من سكان هذا الساحل لم يفهم معنى "الرمز البريدي" حين سألت عنه. انتقادات كثيرة للعرب وإن بلهجة المحب، أو لنقل الماكر، ربما لأنها تعرف أن المغاربة يقرأون الفرنسية بيسر، عبر تيمة الكر والفر. تحكي عن عصابة لصوص يهددون وبيتزون، ولو التقوا بك ولم يجدوا معك شيئاً يربتون على كتفك وقد يعطونك مالاً! الكلام بالنفي في الأدب قد يعني الإثبات لو اعتمدنا مكر الأدباء في طرائق الصوغ: "هنا في هذه المنطقة لا وجود لأناس يجلبون الزبائن، ولا تجار سمجين، ولا مرشدين سياحيين مزيفين، ولا الشحاذون يخدعونك بكلام منمق، الناس هنا لا يعتبرونك حماسةً يجب نف ريشها". كل هذه "الاءات" النافية تعني إثبات كل ما سبقها من مثالب في بقعة أخرى من المغرب. تمتلك الروائية حساً لغوياً وبلاغياً رفيعاً، ومقدرة على تطويع الجملة. يتجلى ذلك في رشاقها الأسلوبية ووثباتها بين مستويات الحقل اللغوي



والداللي . تجدد جملةً طويلةً ، من حيث طول زمن الحدث وعدد الكلمات ، تعقبها جملة مبتسرة من كلمة واحدة ، ما يخلق لونا من الديناميكية الإيقاعية : " سنبحت عن الحضانة لطفلنا الصغير . وجدناها . " . نلمس العديد من الإسقاطات الفلسفية ما يصيغ الرواية بالثراء والكثافة على صغرها . ألينا ريبس لا تدع أي حدث يمر دون أن تتأمله ، وهكذا الإنسان حين يسافر من أجل المعرفة . ينظر " في " كل شيء ولا يأخذ الأمور بمسلماتها . كذلك لم يغيب النفس الشعري رغم كونها سيرة ذاتية . فنجد العديد من الصور التي لا يرسمها إلا شاعر . وهذا يشير بإصبع اتهام إلى المترجم ، كونه شاعراً ، لاحتمال تدخله في الرسم . والحق أنني أميل إلى هذه الخيانات وأجدها مشروعاً في الترجمة كونها تمثل الجريمة الكاملة (النبيلة) والخيانات الكبرى (الحلال) حال اضطلاعنا بترجمة الأدب . بل إن الحرفية والأمانة المطلقة والعبودية الكاملة للنص الأصل حال ترجمة الشعر والأدب هي الخيانة الحقيقية للنص الأصل وللمترجم وللقارئ على السواء .



### رسمُ المشهد باللون \*

مونولوجٌ ذهنيٌّ خاطفٌ أو متمد. إحدى أدوات المبدع للغوص داخل الذات واقتناص الفكرة واستحضارها إلى وعي المتلقي لتمثّل نقطة انطلاق للولوج في متن التجربة. عالجها المبدعون على طرائق عدة مثل جوقة المسرح التقليدي، أو الراوي العليم في السرد، أو اللقطات الخاطفة في مجالات الإبداع البصري، أو موسيقى الخلفية في الكونشرتو وفي مقطوعات الباليه، إلى آخر أدوات المبدع التي تذخر بها جعبته. وفي مجال الإبداع المكتوب نجد تنوعاً على خط الزمن بين طول وقصر حسب مقتضيات التجربة وحسب رؤية المبدع. فمنها ذاك النوع الذي يمتدّ عمراً كاملاً ليحكّي تاريخ كائن بشريٍّ من لحظة الوجود وحتى لحظة الاكتفاء والرحيل، ومنها ما قد يستغرق جزءاً يسيراً من الثانية، فيمر بالذهن مرّاً ومضة خاطفة لكن مشحونة ومكتنفة بالحكايا والرؤى، بل والتحليل وقراءة الماوراء، فتبدو كمثّل زخّة نور تهبها السماء للواعي فتومض في العقل لحظة واحدة على نحو مبالغت ثم تغيب بعد أن تحقن الوعي بشحنة شديدة التكثيف من الرؤيا أو الرؤيّة. هذا النوع الأخير من الحديث الذهن-ذاتي، كان أحد أبطال أو أدوات المغربي ياسين عدنان في مجموعته القصصية الأولى "من يصدق الرسائل؟" الصادرة عن دار ميريت بالقاهرة.

في مقاربة هذا العمل، نرصد مثل هذا الحديث البارق في القصة الأولى بالمجموعة "ثرثرة بالأبيض فقط". وللأبيض كما نعلم دلالات عدّة منها ما هو محمول في متن المفردة وراسخ في معجم اصطلاحنا الجمعي مثل النقاء والطهر، سواء امتلاك هذا الطهر أو حتى افتقاده والمحاولة السيزيفيّة الدؤوب للبحث عنه

\* جريدة «الحياة اللندنية» ٢٣/٨/٢٠٠٠



ومطاردته في غابات الذات المشتجرة لاقتناصه في حياة مضمخة بالتلوث والخطيئة، ومنها ما قد تحمله مفردة "البياض" من دلالة تشي بسكون الآخر وصمته صمتاً حتمياً مصنوعاً بالقوة وبالفعلي لا عني عدم اكتراث بالآخر والرد والتفاعل معه، لكن ببساطة لأن الحوار أحادي ذاتي غير مفعّل سوى في ذهن المحاور الصامت ولم يتحول بعد إلى كلمات منطوقة ومسموعة يمكن التفاعل معها فضلاً عن الرد عليها. ولأن الشاعر عدنان يحاول، مثلما تقتضي الحدائة، أن ينفلت من أسر المجاز التقليدي الكاشف والدلالات المجانية المستهلكة، نجد أنه وقد ارتكب لعبة الشعر هنا، يشد المجاز من عنقه التراثي المعرفي التجريدي إلى حيز الملموس المدرك عبر حواس المرء الخمس، فيشير ببراءة، لا تخلو من مكر، إلى أن "الأبيض الشريف" هو محض لون يميز لون الملابس الداخلية لإحدى الساقطات التي تستعمرها ثورة ذاتية على نفسها وعلى المجتمع فتطمح في اعتناق الطهارة ولو ملبساً وعلى نحو جوهرى لا ادعاء فيه حيث "أبيضها" لها وحدها في الداخل لا يراه سواها. وعلى هذا نرى تلك الثرثرة البيضاء المتوحشة المتوحدة مع الذات هي مبكى الاعتراف والتنصل من الخطيئة على حائط النفس اللوامة. ويبدو أن الذهنية التشكيلية للشاعر، بوصفه فناً يرسم بالكلمات، بل بوصفه الطامع في كل أدوات الفنون الأخرى (فالشاعر عندي كائن كثير الطمع، لا يقنع بالمفردة وحدها ليشكل قصيدته، فنراه يستلب أدوات الفنون الأخرى من موسيقى ورسْم وسينما ومسرح وعمارة وغناء ونحت وخلافه، يسعى في الأرض وفي الشعر مرحاً، قاطفاً من كل فن أداة، يخبئها في مخلاته السرية، حتى إذا ما خلا إلى قصيدته، يقيم بناءها بأحجار قصصه الثمين المختلس من الفنون) تتغلب عليه قاصاً. تلك الاستعارية الفنية التي تميز الشاعر عموماً، تجعل القاص/الشاعر ياسين عدنان يعد اللون أحد أهم أدواته الكتابية استعارةً من الفن التشكيلي. فنرقبه في قصة أخرى من المجموعة، وهي التي تحمل عنوان المجموعة "من يصدق الرسائل؟"، يكرس دلالات اللون في سرد رسائل اللص البريء الذي يحبك أحبولته لخداع الحبيبات والأب والذات والقارئ معاً، يكتب إلى حبيبته الأولى في صدر رسالته إليها: "حبيبتي هند، لقد مرت الأمور كما اتفقتنا. كل شيء نفذ بدقة، فبعدما قتلناها سوياً وغادرت، سحبت الجثة بهدوء إلى حجرة النوم... ثم يكمل سرد جريمته الفانتازية منهيّاً رسالته بقوله: "حبيبتي... ما أجمل الحب، هذا الأبيض الطري يعد عملية حمراء كهذه!". وفي رسالته الثانية: "آه يا حبيبتي، ما أجمل الحب، هذا الأحمر الطري، بعد



## المُغْتَنَى والحكّاء

جرّيمة بيضاء كهذه "، وفي الثالثة: ".... ما أجمل الاستلقاء تحت شجرة الحب الخضراء في هدنة خضراء بعد يوم من المتاعب والألوان!". سوى أن اللون، الذي وسم الرسائل ال (ذكر-أنثوية) أي رسالة رجل إلى امرأة وهي رسائله للحبيبات، ذاك اللون سيختفي فجأة في رسالته الخادعة لأبيه، إذ لا محلّ للون في رسالة ذكورية-ذكورية، ربما بسبب الموروث التاريخي الذي يذهب إلى أن اللون اهتمام نسائي في الأساس، لذا رفض المخادع الخادق خداع الأب/الرجل بأداة لونية، واكتفى بمراوغة ذهنية تناسب الرجال وطرائق خداعهم. تلك الرسالة قبل الأخيرة للأب التي تكشفها الحبيبة الفعلية، وتصدّقها لسوء حظ الكاتب عوضاً عن تصديق القارئ الافتراضي، المخاطب الفعلي والذي من أجله نسجت كل تلك الفوضى، فنشهد "عتيقة"، معشوقته الفعلية، تصدّق الرسائل إذاً لتهجر الكاتب المراوغ وتتركه وحيداً لفراشه البارد. ويختفي اللون في فضاء مجموعة ياسين عدنان ثم يعاود الظهور من جديد مثل قوس قزح مراوغ يطل برأسه بين الفينة والأخرى من بين قطرات غيمة لم تتخذ بعد قرار الانقشاع. فواجه "رجاء" البنت الصغيرة "الخضراء" التي استلبوها (همزتها) الوحيدة نتيجة خطأ تدويني واستبدلوا بها (ألقاً) لا محلّ لها من الإعراب ولا التعويض عن ابتسار الاسم، لتغدو راجا أو "رازا" كما يحلو للجدّة، التي لا تشبه جدات الحواديت الخائيات، أن تناديها به، فتكرّس شعور البنت بالانتقاص والاستلاب لتتشد اكتمالها المفقود في عزلة تقاتل من أجلها وحلم بصمت العالم ولو لبرهة. عبر لغة عفوية مشحونة بطاقة شعرية وصور طازجة تليق بشاعر، يلعب القاص هنا، في منطقة ما قبل الواقع/ ما بعد الخيال، في تلك الباحة الحرجية بعد الفكرة وقبل الشروع في الفعل، وهي منطقة شعرية بامتياز، لأنها مكتنزة بالخيال الحر الطليق غير المقيد بأغلال الممكن وغير الممكن. وبنفس التهمة الفانتازية يدعون القاص، بعد صدمته الأولى من البنت التي صدقت رسائله العبثية، يدعون عدنان في قصة "لا تصدقوا يوسف" إلى عدم تصديق "يوسف القعيد" في رواية "القلوب البيضاء" حيث يتناص مع صفحة بعينها من روايته، الصفحة الثامنة والثمانين، فتخرج له "شهد" بطلة الرواية البائسة من بين السطور وتستوي أمامه بشرا حقيقياً لتحكي له عن مأساتها بين حبيبها الكهل وبين خالقها يوسف القعيد، في محاولة لجعله لا يصدق أيّاً منهما حيث هي ضحية لجرّيمة ذكورية مزدوجة من كهل بارد وروائي يمتشق الخيال. ثم تأتي محنة الكتابة، تلك الإشكالية الأزلية التي يعرفها كل من اعتمد القلم





## المُغْنَى والحكّاء

طريقة للحياة. يتعرض عدنان لتلك المحنة الدونكيخوتية في قصة "فكرة طازجة" والتي يهديها إلى "أحمد بوزفور"، فنراه على نحو كافكاوي لا يخلو من إيرونية لاذعة، يرسم مأساة الكاتب منذ لحظة القبض على القلم في محاولة لاقتناص فكرة طازجة لم تتركها الأوراق، فيصف في سخرية مريرة كيف يقع الكاتب فريسة أحبولته التي حاول نسجها للإيقاع بالقارئ المتعطش للمجديد غير المستهلك. تلك المحنة التي لا ينجو منها كل صاحب قلم مهما تراكمت خبرته الكتابية والتي تكلم عنها د. جابر عصفور في مقالته "رياضة الكتابة" قائلاً: "أحياناً أجلس إلى مكتبي منطوياً على رغبة الكتابة، وما إن أمد يدي إلى القلم وأقترب به من الورقة المبسوطة أمامي حتى أجد أنني أضعت ما كان في ذهني،...، أظل أرسم أشكالاً بلا معنى، كما لو كنت أنقش على صفحة الورقة البيضاء طلاسماً سرية ورسوماً رمزية لا أفقه معناها، ولكنها تقربني من مناط رغبتني شيئاً فشيئاً إلى أن يستجيب القلم إلى الاستفزاز، فتنتال الأفكار...". هذا هو المأزق الذي يحياه الكاتب دوماً وهو سرّ متعته اللانهائية بين مداعبته الفكرة والمفردة والمداد. فيقول ياسين عدنان: "تبا، ليست الكتابة تلك اللعبة السهلة، إنها أعنف من الملاكمة، ومع ذلك يحاول، يدخن بشراهة وهو يواصل بحثه الخرافي، ربما في دهاليز الذاكرة سيجد ضالته"، هو إذن الكاتب، "الفارس الورقي" في نزاهة الشريف مع المداد في ساحة الورق البيضاء، في انتظار حصد مغائمه وأسراه من المفردات العصبية الدانية، نثراً أو... شعراً.



### ترويضُ الوجود لترويضِ امرأة \*

كانت المرأة، ولا تزال، المادة الخصبَة الأولى في إبداع الرجل طوال الوقت، والمعين الرئيس الذي ينهل منه مخياله قبل أن يمسك بمبضعه الفني: ريشة كانت في يد التشكيلي، قلمًا في يد الأديب، أو إزميلا في يد النحات، ليشرعَ في رسم نصّه الخاص الموازي للوجود والذي ولا بد سوف يفوقه جمالا، وليس الجمال هنا حكماً قيمياً بقدر ما هو إشارة إلى الانحراف الضروري عن الواقع كحجر أساس لكل عمل إبداعي. فالإبداع طوال الوقت لا يبدأ إلا من نقطة انحراف وتنافر مع الوجود وإلا صار محاكاةً وتقليداً ساذجاً تتفوق عليه كاميرا صغيرة ثمنها لا يزيد عن عملة ورقية واحدة. وكان ترويضُ المرأة من قِبَل الرجل أحد أهم أهدافه منذ البدء. و"الترويض" بمعناه المعجمي الواسع سوف يتخذ مضارباً وألواناً شتى. الرجل يروضُ المهر كي يعلمه السير، والشاعر ارتاضت له القوافي الصعبة. فالرياضة تدريبٌ لعضلات الجسد كي تغدو مرنةً طيعة، ومنها الرياضيات Mathematics وهي ترويض خلايا الذهن وتطويعها، والمجمل لأصل الكلمة كما في المعجم هو استبدال الحال المذمومة بالحال المحمودة.

واجتهد الرجل في ترويض المرأة عبر التاريخ. حيناً كي تحبه، وكي يسوسها ويلين شوكتها حيناً آخر. فالبشري يؤمن طوال الوقت بأن السفينة لا بد لها من ربان واحد، والمرأة طوال التاريخ رفيق مشاكس لم يقبل أن يسلم الدفة كاملةً للرجل الذي استخلف في الأرض بقرار إلهي "ذكوري" واعتبر ذلك حكماً نهائياً لا طعن فيه ولا استئناف. عالج شكسبير سياسة المرأة في مسرحية Taming of

\* جريدة «العرب» لندن ٢٠٠٦/١١/٢٠



"The Shrew الترويض الشرسة" على نحو كوميدي ساخر مثل صديقنا العيادي في قصته "آيتا". لكن النحو الشكسيري كان نحواً كلاسيكياً ينزع إلى المفهوم التقليدي لفكرة القوة والاستخلاف في الأرض وقانون البقاء للأقوى بيولوجياً، وهنا يتفوق الرجل لا محالة وتخسر المرأة. سوى أن كمال العيادي، الأديب التونسي السذي حقق معادلة بشرية فريدة في الجمع بين اللذاعة والدعة، وبين القسوة التي تقترب من السادية وبين الرقة التي تنهل من الطفولة، فتجد جملته الأدبية قد تجمع بين مفردتين إحداهما عذبة كقطرة ماء النهر، والأخرى حادة موجعة كنصل سكين، في قصته "آيتا" نحا نحواً مغايراً وطازجاً في شأن ترويض النمر السرمدي. هنا رجلٌ سلّم سلفاً بضعفه حيال امرأة تملك نقيضين لا قبل لرجل متحضر بدهرهما: ضعفها البيولوجي كأنثى، في مقابل سلاطة الكلمة وعنفسها. الزوج التقليدي القديم لن يقف طويلاً أمام مشكلة كهذه لأنه حلّها منذ اللحظة الأولى بكسر عنق المرأة وتهذيب لسانها، وهو ما فعله بطلنا الشكسيري القديم. لكن نصّاً يسبح في الألفية الثالثة سوف يعالج المشكلة ذاتها على نحو مغاير تبعاً لقانون التحضر والحقوقية الإنسانية التي لم تكرسها ثقافة القرن السابع عشر بمنظومته الحضارية آنذاك. الترويض العصري الذي لجأ إليه بطل قصة العيادي سوف يتتهج نهجاً ذهنيّاً مكرراً لأن ثقافة عصره تفوت عليه إمكانية حل المشكلة "بسوّ نيتشه" الشهير الذي أوصى كل رجلٍ بحمله كلما ذهب إلى امرأته.

بطلنا العياديّ عالج أزمته عن طريق إعادة اكتشاف الطفل الكامن داخل كل رجل واستحضاره من مخازن الذات كي يلعب لعبته المرححة مع الطفلة الكامنة داخل زوجته الشرسة آيتا. وليس من الصعوبة اكتشاف أن الذات الراوية تنطق بلسان الطفل ليس فقط على المنحى المضموني، بل فنياً أيضاً، وذلك من خلال طرائق السرد والصياغة اللغوية. تذبذب الحكيم الذي يشي باللعب أو بعدم اليقين أو بالسخرية من الحياة، فهنا: "لتتفق في البداية، على أنه من حقي أن أضرب رأسي. أولاً لأنه رأسي، وأنا حرّ أن أفعل به ما أشاء. وثانياً لأنه يستحق الضرب". هذه عبارة طفولية بامتياز رغم ما تحمل من مرارة وسخرية سوداء. فالطفل يوغل في مفهوم "التملك" و"الحيازة" قبل أن يتعلم قوانين الحياة الأخرى، فتعتمره الرغبة في امتلاك كل الموجودات وحتى إساءة التصرف بهذه الملكية قبل أن تهذب القوانين العرفية التي وضعها الإنسان لتنظيم نزعات الإنسان.



أما "السخرية" و"اللعب" الفني فهما الملمحان الرئيسان لهذا العمل كما هما لى كثير من نصوص العيادي. ومنها قول الجملة ثم نقضها: "ولذلك أضرب رأسي يومياً. ربّما أبالغ حين أدعي بأنني أضرب رأسي يومياً"، وهو خط من تيار الوعي الذي يعتمد الاستسلام التام للتداعي الحر للأفكار ثم رصدها، فنيًا، كما هي دون تنميق بلاغي ما يعطيها طابعاً رعوياً طبيعياً شرنياً بعيداً عن صالونات التجميل الصناعي. الزوج الذي أعيته السبل في تهذيب لسان زوجته السليط، سوف يلجأ في آخر الأمر إلى تراكمه المعرفي والتجريبيّ علّه يجد الحل، فيستخرج من تاريخه القديم طفلاً ماكرًا كان يظن أنه غادره بعدما لم يعد في حاجة إليه. طفل تعلم من كليلة ودمنة ومن قراءاته القديمة في قصص الجنيات وحواديت الجدات أن الثعلب يتماكر على عدوه فيحاكي دور الميت أو الضعيف المنهزم حتى يفوت على خصمه فرصة النيل منه. الزوج الذي أقر بهزيمته أمام لسان زوجته سوف يدخل في روعها أنه مقبل على الانتحار حتى يهرب جانبها فتعيش في قلق دائم. لكنه لن يفعل ذلك على نحو مباشر ساذج عن طريق إعلامها رأساً بقراره الخطير، بل سيدبر الأمر على نحو أيروني Ironic عن طريق اللعب مع زوجته لعبة ماكرة فيقوم بشر قصاصات ورق على مكتبه مكتوبة باللغة العربية التي لا تعرفها الزوجة، وهنا وهناك كلمة أو كلمتان بالألمانية كي يتقن رسم صورة المرتبكين والمتوترين المقبلين على إنهاء حياتهم حزناً وبأساً. وفي المقابل سيلجأ إلى حيلة حرية "المخيل" كي يثار منها ويمثل بها، حيث لا قانون حضارياً أو عرفياً أو جنائياً يحاكمنا على خيالنا، ولذلك: "كنت أشبعها لظما وأقضم جزءاً صغيراً من أنفها المدبب وأطرحها أرضاً وأرفسها بكل ما أوتيت من قوة، وأتلدذ جلدها بالسوط وشدها من شعرها القصير، وتثبيتها على لوح خشبي ودق كفيها إليه بمسامير كبيرة، كل ليلة، في خيالي المرهق".

بوسعنا أن نلمح براءة رسم الصورة المشهدة عند العيادي وهي أداة أخرى يتقن اللعب بها إلى جوار الأيرونية. أذكر أنني قديماً قرأت له قصة عن بيت الأشباح في الملاهي كان يصف فيها مأساة لابي أفنعة المسوخ والأشباح الذين ينحصر دورهم في الحياة في إرهاب وترويع اللاعبين ويحسب نجاحهم بمدى علو صرخات الخائفين، وبعدها لم أدخل بأطفالي مرةً إلى دار ملاه إلا وتذكرت القصة، وتعاطفت مع المسوخ والوحوش. والعمل الفني الناجح هو الذي يجعل العالم يتغير في عينيك بعدما تقرأه كما قال أحدهم. والأمثلة على براءة العيادي



في رسم الصورة الشعرية لا حصر لها في واقع الحال، لأنها بطول أعمالها وعرضها حتى ليتمكن للمرء صادقاً أن يقول أن بعض قصصه هي قصائد نثر مطوَّلة بسبب زخم الصور الشعرية بها: " . . . . عند عودتي كل ليلة لتقف لي بين ثقب الباب ولحاف السرير الأزرق المكوي بعناية"، أو "كان عجوزاً غابراً مجعداً. يسعل كامل الوقت ويخرم في الهواء قاعدة الكرسي الهزاز المغلّف بسبابتة وإبهامه. موسعاً في ثقب وهمي لا أراه." أو "فكنت أعدل ملامح وجهي قبل وضع المفتاح في ثقب الباب مباشرة".

الفن الأدبي الرفيع في السهج الحدائثي وما بعد الحدائثي يبدأ وينتهي عند قول كلام يبدو بسيطاً جداً ومألوفاً ولا مجاز مهورماً فيه سوى أنه يحمل مستويات من العمق لا تعطي نفسها إلا عبر قراءات وتأويلات منفتحة ومتعددة. حين نتأمل جملة كهذه "وسألني عما إذا كنت أحلم باللغة العربية أو الألمانية"، على تلقائيتها وكوميديية طرحها فهي تحمل مضامين فلسفية وخيوطاً نقدية عديدة، وقد بحث فيها علماء السيكولوجي والألسنيات طويلاً، كيف نفكر؟ كيف تنبت الفكرة في أذهاننا؟ وبأية لغة؟ وهؤلاء الفرانكوفونيون في بلاد المغرب العربي والبوليفونيون في المهاجر الغربية، هل يفكرون ويحلمون؟ بالعربية أم بلغة أخرى، إن سلمنا أصلاً أن الفكرة تحتاج إلى لغة ما كي تنبثق في المخ. ثم " . . . بعد نزع حدائثي ووضعه عند الزاوية اليسرى، محاذراً أن يكون وضعه قريباً أكثر من اللازم من الحائط. تماماً كما يلبق بزواج يتألم". هكذا يلاعب البطل زوجته "مضمونياً"، ويلاعب الكاتب قارئه "فنياً"، وكان للحذاء وطريقة وضعه على الأرض علاقة وثيقة بحال الشخص المتألم، وهي لعبة ذكية ترمي بالقارئ فوراً في فخ التصديق وتورطه في خيوط النص، لأن الفن، على عكس الحياة، يصل للروح والعقل مباشرة كلما تجاوز المنطق القارئ المألوف وابتعد عنه.

"ولا احتمال رائحة الدجاج المسلوق والزيتون الغربية التي تنبعث منها" يجيد العيادي "رسم الرائحة"، وليس في عبارتي هنا مجاز لغوي، فهو يعرف كيف يرسم للرائحة صورةً مشهدية تكسر ملامحها "الحواسية" حتى يغدو بوسع القارئ بعدها أن "يلمس الرائحة بأنفه" بالفعل. بل أكثر من ذلك أنه يعرف كيف يرسم للقيم "المجردة" كالنفور والألم والحيانة رائحةً ما. أذكر في قصة أخرى له بعنوان "موت بدون وصية" أنه رسم رائحة "الحيانة الزوجية" بقوله: "رائحة تشبه رائحة الدجاج ليس الدجاج تماماً، ولكنها رائحة الطيور الصغيرة



## المُغْنَى والحكّاء

تماما، الطيور الصغيرة المدعورة حين تراها وهي تسقط في الفخ وتجري نحوها، ثم تمسكها لمدة طويلة، وتسمع دقات قلبها مثل مراوح الهواء وحين تضعها في القفص وتشم يديك المبللة بالعرق والمتسخة ببثور الريش".

وبعد كل هذه المعارك الزوجية والحيل الذهنية واللعب المتبادل بين الزوجين المتنافرين يفاجئنا المؤلف في آخر سطر ربما بأن الأمر ليس كما فهم القارئ، وأن السارد لم يكن صادقاً كل الصدق فيما زعم وفيما حاول أن يوقع في روع قارئه الطيب الذي صدقه وتعاطف معه ومع أزمته طوال الحكيم، لأننا لن نجد في نهاية القصة إلا زوجين مستحابين وهو ما يحل لغز بقائهما لعشر سنوات معاً رغم كل تلك المكائد الصغيرة بينهما. " آنيّتا جاوزت الحدّ. أضرب رأسي بقوة على الباب أو على الحائط. أو ببساطة هكذا. بقبضتي أو بكفي. لأتلدّذ طعم ريقِي المرء وأنا أرى كل ذلك الذعر والفرع الشديد في عينيها. في عينيّ حبيّتي وزوجتي - آنيّتا-".



### تائه في باريس \*

"حسناً، لقد وصلتُ إلى أمريكا قبلك"، أعلنتُ أمي ضاحكةً حين رأنتي أترجّل من سيارة العم. إنه يناير ٢٠٠٤، وكنت قد رحلت إلى موديستو بكاليفورنيا كي أرى أمي أثناء رحلتها الأولى من بغداد لزيارة لشقيقتها. "لقد قتلنا بهوليوودك! إنها هنا، على مرمى حجر. هل تعرف كيف تقود سيارة؟ خذ واحدةً من سيارات عمك واذهب إلى هناك!" حين اقتربتُ منها، لاحظتُ كم غدت عجوزاً. "آه يا سموثيلي، هتفتُ أمي، ثم عانقتني وشرعت في البكاء. فجأةً نظرت إليّ فيما دموعها تنهمر فوق وجهها: "ماذا حدث لأنفك، أمازال يكبر؟" ثم راحت تضحك. ضحكت أيضاً. قبلتُ رأسها وقلتُ وأنا أشيرُ إلى قدميها: "انظري لجوربيك يا أمي! بهما ذات الثقب التي كانت هناك منذ كنت طفلاً." "أين كنت كل تلك السنوات يا بني؟ وقبل أن أتمكن من الكلام أضافت: "هل تعرف يا سموثيل، بعدما أسميتك بدقائق قليلة، تملكني حزن عميق وقلت لنفسني إننا بهكذا اسم ثقيل قد ألقينا بالكثير فوق كاهل هذا الطفل!".

بتلك النبوءة السوداء تبدأ رواية *An Iraqi in Paris* "عراقي في باريس" لسموئيل شمعون الصادرة بالإنجليزية عن منشورات بانيبال Banipal في لندن. هي الترجمة التي صدرت قبل أصلها العربي الذي ربما يرى النور مع نهاية هذا العام عن منشورات الجمل بألمانيا. وبالفعل تتمترس تلك النبوءة المتمثلة في لعنة الاسم الذي يحمله الفتى "صموئيل شمعون" خلف كل الكوارث التي سترج به في موتٍ إثر موت، حتى لنندھش أنه مازال يحيا حتى اللحظة. بالاسم

\* مجلة «أخبار الأدب» - مصر



## المُغْنَى والحكاه

رائحةً يهوديةً إسرائيلية ستجعل منه محطاً شبهة واتهام أينما حلّ أو ارتحل . حين نقرأ هذه الرواية الأوتوبيوغرافية سنعرف أننا بصدد رجل يحييا بمحض صدفة أو بسبب مفارقات كوميدية لا تحدث إلا ربما في الأفلام التي تقوم بحكيتها على قانون المصادفات والتقاطعات الطريفة . فرجل البوليس اللبناني الذي صوب بندقيته إلى رأس الفتى كي يرديه قتيلًا بعدما منحه خمسين دقائِق أو زمن تدخين سيجارته الجيتان، أيهما أقرب، كي يعترف بكونه جاسوسًا يهوديًا جاء ليخرب البلاد بوضع قنبلة في كنيسة أو مدرسة، كان وعده حال اعترافه بأن يطلق سراحه، وبالطبع يصر صموئيل على كونه رجلاً مجرداً من أية نزعات سياسية سوى أن حلم السفر إلى هوليوود قد اعتمره حد التملك، فبإغته الشرطي بعد انتهاء المهلة بسؤال حول السينما الفرنسية والموجة الجديدة لاختبار معلوماته وكشف كذبه فيعجز عن الإجابة، وقبيل انطلاق الرصاصة لتستقر في رأسه ينطلق لسان الفتى ليسرد معلومات عن السينما الأمريكية ونجومها وأعمالهم وينتهي بكينج كونج وفرانكشتين ما يجعل الرجل يضحك ويعدل عن قتله فيستدعي عقله مقولة قرياقوس إن أعظم كاتب سيناريو في الوجود هو الله تعالى الذي رسم كل أحداثنا العجيبة في الحياة .

ينقسم الكتاب إلى روايتين لا يتنظهما ترتيبٌ زمني . القسم الأول "عراقي في باريس" ، يصدره المؤلف بقوله: "وحدها ورقة الخريف التي تسقط نائمةً تحت قطرة المطر تفهم ظمأى" ، يتكون من سبعة عشر فصلاً تحكي عن رحلته الأديسوسية من بغداد إلى أمريكا حاملاً معه دفترًا وقلماً وآلةً كاتبة . بلاد السينما هوليوود، حلمه السرمدي، تلك الوجهة التي لن يبلغها أبداً ربما لتتحقق نبوءة أخرى ظهرت في أول قصة قصيرة خطها قلمه وهو بعد صبي لم يزل حول رجل يحكي طوال الوقت عن رغبته في العمل بالسينما، وذات يوم فيما كان يجلس في مدرج مسرح روماني في عمان اكتشف أنه بلغ الخمسين من عمره دون البدء في أي عمل سينمائي، مصدوماً بتلك الحقيقة تباعته نوبةً قلبية . وموت . رحلته التي بدأها في الثالثة والعشرين من عمره صوب أمريكا، نرصد ما منذ أحد الصباحات المبكرة من عام ١٩٧٩ ، حين استيقظ ليودع أمه وأباه وأشقاءه قائلاً إنه قرر اللحظة السفر إلى هوليوود لتحقيق حلمه القديم وسط دهشتهم وسخريتهم . أم ذات نزعة لاذعة عملية لا تخلو من قسوة . أب أصم أبكم فوضوي بوهيمي ساخر من الوجود ومن نفسه عبر نزعة مرحة حد الجنون . تلك هي الكيمياء التي كونت صموئيل الفتى الذي أمعن في الصعلكة والضياح، المتعمد حتمًا، في





شوارع الحياة. الأبُ حَبَّاز. حلم الابن بكتابة وإخراج فيلم عنه يجسد فيه دور البطولة الممثل روبرت دي نيرو. نتبع بلهفة رحلته المريعة براً صوب سوريا فلبنان فالأردن ثم قبرص فتونس حتى يستقر أخيراً في باريس إثر معجزة سماوية تعدّه بتأشيرة دخول إلى أرض النور والحرية. يحكي عن حياته البوهيمية بين المثقفين والصحافيين العرب الذين التقاهم في مقاهي وحانات باريس. الطيبون الذين دعموه، والأشرار الذين غدروه، مسبغاً على بعضهم أسماء مستعارة وعلى بعضهم الآخر أسماءهم الصريحة. لينتهي هذا القسم بيد تربت على كتفه ليلتفت فيجد وجهاً يشبه وجه أبيه الراحل. يعطيه تفاحة، تفاحة قارياقوس الخضراء الأسطورية، فيما يتأمل من القطار طائرًا نافقًا تحت شجرة. يقوم الطائر من ميتته ليحوم صوب التفاحة ثم يطير بعيداً.

القسم الثاني من الكتاب بعنوان "Cinema" Street Boy and the

"البائع المتجول والسينما"، وفيها يحكي عن ذكريات طفولته بين عائلته الأشورية الفقيرة، خلال سرد شعري مستخدماً عناوين أفلام المخرج جون فورد، المثل الأعلى للمؤلف، كجزء من متن السرد ميّزه باللون الأسود الثقيل، ولذلك نجده وقد صدر هذا القسم بإهداء له وفاءً وإجلالاً.

لغة السرد شعرية رغم خلوها من المجازات الموهمة إذ استبدل بها مجاز المشهد المتعين والمفارقات الساخرة التي تشير إلى عبثية الحياة وقسوتها في آن. بناء الصورة المشهدية هي الملمح الجمالي الفارق في هذا العمل إذ نجح في رسم الحدث على نحو فني لا يحترم التراتب الزمني جزئياً عن طريق التقطيع والمونتاج والفلاش باك. تلك التقنيات يجيدها المؤلف بسبب عينه السينمائية الراصدة التي تسجّل لكل لحظة وحركة وتنقلها للقارئ مغلفةً بعباءة فنية رشيقة.

حس الدعابة المحايد غير المتورط في شرك التراجيدية الذي يسرد به المؤلف مرارات وكوارث سوداوية مرت به يعد ملمحاً مميزاً في جماليات هذه الرواية. "من لِم يعرف اللهو لم يعرف الشعر" يقول أوكتافيو باث. وهو برأيي الفعل الكتابي الأصعب. سلسلة العذابات تلك التي من فرط قسوتها يصف كل حلقة منها إنها "محض مزحة" مقارنةً بالحلقة التالية.

وصفتها صحيفة الإندبندنت البريطانية بالرواية الساخرة الفظة والماسّة في آن، تحكي عن أيام الحب والأفلام والسياسة والفقر في الضفة اليسرى من باريس الثمانينيات، صادمةً حينئذٍ، مازحةً وبارعةً وإنسانيةً دائماً. وجاء على الغلاف



## المُغْنَى والحكّاء

الخلفي كلمات لسعدي يوسف وأنطون شماس وفاضل العزاوي وأليسون كروجون الذي وصف المؤلف بمحاور فاتن تشب كتابته بين الكوميديا والتراجيديا غير إنها تظل دوماً عميقة الإنسانية.

وفيما يحاول شمعون أن يظهر طوال الوقت بسمت الرجل غير المعتنق لأي منزع أيديولوجي أو قومي، يسرب لنا بدهاء التزامه دون الإفصاح بشعار أو مصطلح. والمثال الجلي على ذلك لقاءه بالسيدة الباريسية التي فقدت كلبها يوم احتفالات باريس بعيد الثورة الفرنسية. تقول له: "فقدت كُلي يوم ١٤ يوليو، اليس ذلك محزنًا؟" فيجيبها ساخراً "وأنا فقدتُ وطني يوم ١٤ يوليو!"، وبعيداً عن المفارقة الصادمة فإن المؤلف لم يشأ أن يصرّح بالانقلاب العسكري في العراق في ١٤ يوليو ١٩٥٨، حتى حين سألته الباريسية عما يعني أجابها بأنه أمر يطول شرحه. إنه الفن الجميل الذي يشير ولا يفصح كيلا يتهالك تحت ثقل التاريخ والمعتقد، تاركاً للقارئ مساحته الخاصة من التأمل والتأويل والضلوع في فعل الكتابة. ويظهر حسه الملتزم كذلك في سرده البريء -ظاهرياً- للعذابات التي لاقاها على أيدي رجال الشرطة العرب دون تهمة ما، ما يشير إلى ظاهرة التطاحن العربي الداخلي، فلو خلصت الدول العربية لذاتها حباً لسحقت كل القوى المغيرة الخارجية، لكنه الانقسام والهشاشة التي تسري في نسغ مجتمعاتنا من الداخل ما تضعف من شوكتنا.

الرواية كتبت بإنجليزية بسيطة وهو ما يُحسب لمجموعة المترجمين الذين اضطلعوا بالعمل. كما أن طريقة السرد اللاهثة ذات الوثبات المتلاحقة والحس الأيروني يغريك بالركض وراء الحدث طلباً لمتعة إضافية ورهانا على معرفة مأل ذلك البوهيمي الراكض وراء حلم سيزيفي عسير المنال. بقى أن نذكر أن بانبيال هي ذات الدار التي تصدر المجلة الفصلية التي تحمل الاسم نفسه والمهتمة بفتح نافذة للأدب العربي على الآفاق الغربية باللغة الانكليزية. تلك المجلة التي تقوم بتحريرها الإنجليزية مارجریت أوبانك بمساعدة صموئيل شمعون الذي يقوم أيضاً بتحرير المجلة الالكترونية "كيكا".



### \* كسرُ حائظِ الزمن \*

علّ هذا التعبير: "كسر حائظ الزمن"، على نسق كسر الحائظ الرابع عند بريخت، هو التعبير الأنسبُ طرحه حال مقارنة سردية القاصة المغربية الواعدة فاطمة بوزيان في مجموعتها الأخيرة "هذه ليلتي"، الصادر عن "مجموعة البحث في القصة القصيرة بالمغرب". فقصص المجموعة جلها تختبر تحطيم جذر الزمن بين شخوص من الماضي وشيخوص من الحاضر لتنخرط سويًا في دراما آنية يتمازج فيها التاريخي بالمعاصر، العتيق بالحديث، التقليدي بالتكنولوجي. أو كأنما كل قصة سهم يخترق الحاجز بين عصرين فيورطهما معا في جدلية محايثة تنتمي إلى الراهن، وتُنظر بعين الحنين، وربما السخرية، إلى المندثر. الهوة الوقتية بين هذين العصرين تخلق مفارقةً فلسفيةً، ستكون هي المحط الفني والمضموني للسرد.

وعلى ما يخالف أجرومية القص الكلاسيك، الذي يبدأ بالمقدمة وينتهي بالخاتمة مروراً بالذروة، تبدأ بوزيان سردها بالذروة، ثم "تخلط" أوراق المقدمة والنهاية في تشطّ فني جميل يكرس تيمتها في تصديع بنية الزمان الذي لا توليه القاصة احتراماً حقيقياً، إلا بقدر الإيمان بأن تفتيته وإشاعة الفوضى في أوصاله يخلق حلّةً سوربالية من شأنها أن تخطف القارئ من رتابة الحدث ونظامية التواقيت. فها هي تستحضر ببساطة بلزك من رقدته الأبدية في القرن التاسع عشر، وتراسله الكترونياً وتدله على طريقة أسهل في وصف فستان محبوبته إليزا يجنبه الوصف التفصيلي "الحبري" المطول لنوع القماش والموديل وشكل الصدر والذيل والأكمام. ذلك الوصف

\* جريدة «الوطن» السعودية ٤/٩/٢٠٠٧



## المُغْنَى والحكّاء

السردى الذي أفتى بلزك عمره في كتابته. فما أسهل من أن يلتقط للفستان صورة فوتوغرافيا بأي هاتف ذي كاميرا، ثم يضع رابطا له على الشبكة العنكبوتية كاتباً تحتها "فستان إيزا". كذلك في قصتها الأولى "أسرار"، تبني القاصّة مفارقتها الإبداعية على إشكالية ضجر الأبناء برقابة الآباء على خصوصياتهم، ثم لا يني هؤلاء الأبناء يمارسون الوصّائية ذاتها على أبنائهم فيما بعد. سوى أن القبض على رسالة الحبيب المخبأة داخل قصيدة لوركا قديماً، أيسر من فك شفرة بريد الكتروني يحمل رقماً سرّياً لا تعرفه إلا الابنة العصرية. هذا الصدام بين الماضي والعاصر نلمسه في قصص أخرى مثل "اشتفاء حزن"، "رنّات الديكة"، "هذه ليلتي"، حيث الطفلة التي شاهدت عرساً في القديم، تعين حال عرسها الخاص اليوم، لتبنيها بما كانت عنه جاهلة. ومنها قصة لا تستغرق إلا موقفاً واحداً مثل "الصعود إلى الزيرو"، على أن الصدام بين ثقافتين، إحداها حديثة والأخرى بدائية، مازال هو تيمة العمل. ومن ثم لن تخلو قصة من المجموعة من وسيط حدثي مثل المحمول أو الإيميل أو الروابط الالكترونية الخ.

عبر لغة تنهل من الشعرية الشيء الكثير، وتتكى على تيار الوعي والمونولوج الداخلي والتداعي الحر للأفكار، تطرح بوزيان بعض إشكالات المجتمع العربي بعامة، والمغربي بخاصة. مثل الفصام الذي يعتمر عقول بعض المثقفين، سيما حين يعيشون في أوروبا فترة من الزمن، فنجدهم يطرحون نظريات متحضرة لا تلبث أن تتبدد بمجرد ارتطامها بأرض التنفيذ. كذلك إشكالية عدم المساواة بين البنت والولد، ففي حين يرسل الولد إلى الجامعة ليتعلم، لا تطمح البنت بأكثر من تعلّم فن التطريز الفاسي الشهير. كذلك نصطدم بالمآسي الناجمة عن فرار بعض الشباب المغربي إلى إسبانيا وفرنسا عبر البحر، مخلفين وراءهم ثكالي لأبناء غرقى.

أما القصة العمدة في هذه المجموعة، والتي أقترح أن يتبناها مخرج سينمائي وأعد لتغذو أحد أجمل الأفلام لو أجيد توظيف دلالتها الفلسفية والسوسولوجية والسياسية سينمائيًا، فهي قصة "ازدحامولوجي". من العنوان ثمة ما يشي أننا بصدد حال من ازدحام بشري ما. وبالفعل تحدرنا القاصّة من خطورة ازدحام العالم منذ السطر الأول فتقول: "العالم ملغوم، انتبه". وهي لا تخرج كثيراً عن التيمة التي أشرنا إليها كمفتاح للمجموعة كلها. كسر الحائط الزمني. فالوصول إلى النفس هو أطول الطرق وأوعرها. وتلك الرحلة



## المُغْنَى والحِكَاة

تستغرق دوما الزمن الأطول. ليس فقط على النحو الفلسفي كما قال سقراط: "اعرف نفسك"، وهو الأمر الأصعب، بل كذلك عبر المنحى التكنولوجي الحديث. فلو افترضنا أنك تكلم هاتفك من هاتفك، فسوف تستغرق المسافة الزمن الأطول. لأن الموجات المرسلة سوف تتنقل من هاتفك إلى برج الاستقبال، ثم ترتد من برج الاستقبال بنفس المسافة حتى هاتفك، لكي يستقبل هاتفك الموجات تلك. ومن ثم تأخذ زمتا يفوق ما إذا كنت تطلب من هاتفك هاتفا آخر يبعد عنك مسافة ما. على نفس هذا النحو بدأت بظلة القصة البحث عن نفسها داخل محركات البحث في الشبكة العنكبوتية وكانت دوما تصطدم بجملة واجد "This" "Page Cannot Be Displayed"، هذه الصفحة لا يمكن أن تُعرض. ثم تبدأ بظلتنا في ملاحظة أن كل الشخص من حولها تشرع في التسرب إليها، واحدا بعد واحد. فتسلك سلوك صديقتها الشاعرة غريبة الأطوار، وتنفعل ببدائية مثل جارها الشيخ، وتتفاعل مع مباريات كرة القدم مثل زوجها، وتغدو مزعجة وخرقاء مثل زميلتها العصبية، وهلم جرا. أما شخصيتها الفعلية فقد توارت وخفت حضورها وراء كل تلك الطبقات الكثيفة من الشخصيات التي تتراكم داخلها يوما بعد يوم. تذهب إلى طبيعتها النفسي الذي يبدأ في تفرغها من مستعمراتها إثر جلسات حكاية طويلة من جانبها واستماع دقيق من جانبها. وعندما ينجح بالفعل في استخلاصها من تحت طبقات الركام البشري الذي تكاثف حول نسغها، تخرج من عيادته ليكتشف زوجها أن شخصية الطبيب قد تسربت إليها في غفلة من العلاج، إذ بدأت في تقمص دور المحللة لكل من حولها، المفندة للشخصيات الذين تلبسوها، شارحة أطوار العلاج وطرائقه. فتذهب من جديد إلى الطبيب لينتزع نفسه من داخلها، وعند مصافحة الوداع في جلسة العلاج الختامية، تكتشف أن الطبيب بدأ يسلك سلوكياتها ويضحك مثلها، بل يمد أصابعه ليزيح الشعر من فوق جبينه بعصبية تماما مثلما تفعل هي، على الرغم من أن الطبيب أصلع!! لقد تسربت شخصيتها إلى طبيعتها المعالج. ومن ثم يتوجب على كل إنسان أن يضع حول شخصيته جهاز حماية anti-virus لكي يتقي انسيال الشخصيات المحيطة إلى مملكته الخاصة. وبعيدا عن طرافة الفكرة، وكوميدية المعالجة، التي تجعلها تعد بفيلم سينمائي رائع كما أسلفنا، فالحكاية تحمل أبعادا فلسفية شديدة العمق بالفعل. على غير ما علمتنا رواية "الطريق" لنجيب محفوظ في أن البحث عن الذات أو الهوية هي ببساطة رحلة الإنسان فوق الأرض، أو



## المُغْنَى والحكّاء

"الشحاذ" التي تعلمنا أن البحث عن السعادة أو التحقق هو مسألة الإنسان الأولى، أو "الخيميائي" لكويللو التي تطرح فكرة أن السعادة تكمن في رحلة البحث عنها، على عكس ذلك تلوح لنا بوزيان بخطر "التوهان" وسط الكثرة. وهنا ملمح سوسيو-سياسي ينذر بكارثية العولمة المؤدجلة حين لا تتم على نحوها الصحيح، مما يهدد بضياع الأنا وسط الآخر الكبير. فلا يكفي البحث عن الذات، ولا يكفي الاستمتاع برحلة البحث على مذهب المتصوفة: الطريق لا الوصول، بل ثمة حتمية لا بديل عنها لأن نجد ذاتنا أولا، ثم نحميها من الضياع والذوبان ثانيا. وأخيرا.



### متى يرتدي همنجواي الكوفية والعقال؟\*

"إذا واناك الحظُّ بما فيه الكفاية لتعيش في باريس وأنت شابٌّ، فإن ذكرها ستبقى معك أينما ذهبت طوال حياتك، لأن باريس وليمةٌ متقلّة". هكذا كاتَبَ الكاتبُ الأمريكيُّ الأشهر إرنست همنجواي صديقاً له عام ١٩٥٠، قبل أربعة أعوامٍ من حصوله على نوبل في الآداب، وقبل أحد عشر عاماً من موته منتحراً عام ١٩٦١. في كتابه "وليمة متقلّة"، الذي يحارُ المرء في تصنيفه أدبياً لأنه يجمع بين أجناس كتابية عدّة، من رواية ويوميّات وسيرة ذاتية وأدب رحلات وطرائف ومذكرات، مجدولة بحنكة قلم مدربٍ موهوب مثل قلم هذا الشيخ الفذِّ، يتناول همنجواي في "وليمة متقلّة" بالسرد الروائي الحكائيّ والحواري خمس سنوات قضّاها في باريس في مطلع شبابه في عشرينيات القرن الماضي بين عامي ١٩٢١، ١٩٢٦. يحكي عن باريس بأحيائها وسينها ومقاهيها ومطاعمها وحلبات سباقها من خلال ذكرياته مع الأدباء الإنجليز والأمريكان الذين صادفهم هناك مثل عزرا باوند، ت س إليوت، جيرتيتود شتاين، جيمس جويس، ، فورد مادوكس وغيرهم.

صدرت هذه الرواية في الولايات المتحدة عام ١٩٦٣، أي بعد وفاته بعامين، وقدّمها إلى العربية في ترجمة بديعة راقية المترجم والقاص العراقي علي القاسمي، وصدرت عن دار "ميريت" المصرية. والحق أن متعاً جمّة سيفوز بها قارئ "وليمة متقلّة". بدهاء، تتأني المتعة الأساس من أسلوب همنجواي البسيط الساخر الجزل الذي يشعرك أن جدك يجلس قبالتك ويحكي لك بأبسط طرائق الحكوي وأكثرها طبيعيةً وسلاسةً وصفاءً، لكن بقية المتع تعود إلى اقتدار المترجم

\* جريدة «الوطن» السعودية



## المُغْنَى والحكّاء

وجهده المتقن الذي يشي باحترام مزدوج، سواء لهننجواي أم للقارئ. وبطبيعة الحال هذان النوعان من الاحترام ينطلقان في الأساس ويصبان في حقل احترام المترجم لنفسه وتاريخه ولفكرة الأدب ذاتها. فافتانه الشديد بروايات بهمنجواي منذ كان طالبا بالجامعة الأمريكية في بيروت جعله لا يدخر جهداً في المحافظة على تلك السلسلة العنصرية التي تظفر من سطور الرواية. كما أن احترامه لأسلوبية همنجواي وخصوصيتها وفرداتها هو الذي جعله يؤجل ترجمة الرواية عقوداً طويلة حتى تكتمل أدواته خوفاً من أن تُفقد ترجمته الرواية شيئاً من صفاتها المناسب الذي يميز أدب همنجواي عن سبقه من كُتّاب كانوا يميلون إلى اللغة المتقعرة المنمّقة ذات الزخارف والبديع.

صدر المترجم الرواية بمقدمة عنوانها "متى يلبس همنجواي الكوفية والعقال؟" هي بحقها الخاص درس عميق في الترجمة الأدبية. تلك المهنة الصعبة سيئة السمعة على رقيها وحتميتها. يتحدث القاسمي في تواضع جميل كيف أنه قرأ الوليمة في سني الجامعة الأولى وهالته بساطتها الأسلوبية فهم بترجمتها، لكنه انتبه فجأة إلى أن هذه البساطة فخ، لذلك قرر تأجيل الترجمة حتى تكتمل أدواته الفنية وتنضج، وبعد أن يزور باريس بنفسه لكي يرى بعينه ما رآه همنجواي من أماكن وطرقات وشوارع وأبنية ومقاه وبشر وسموات إلى آخر الملهمات التي أنتجت هذا العمل. فالترجمة، كما يقول، لا تتطلب وحسب الكفاية اللغوية من اللغتين المنقول منها وإليها، وإنما تتطلب كذلك الكفاية الأدبية والثقافية الاجتماعية. فأما الكفاية الأدبية فتتمثل في قدرة المترجم على معرفة الأساليب الأدبية التي دون بها النص الأصل ومقدرته على مضاهاتها في اللغة الهدف، وأما الكفاية الثقافية الاجتماعية فتعني إلمام المترجم بالسياق الاجتماعي والثقافي للنص الأصل وظروف كتابته. في هذه المقدمة الثرية، على قصرها النسبي، يحكي المترجم عن صعوبات الترجمة كونها عملية إبحار من مرفأ إلى آخر عبر بحر التواصل الإنساني في رحلة محفوفة بالمخاطر، فلا يكفي معرفة المرفأين وامتلاك باخرة، للوصول إلى الشاطئ الآخر، فقد تعترض البحار أمواج عاتية أو عواصف هوجاء أو أمطار طوفانية، وإذ ذاك لا بد له من معرفة معمقة بأصول الملاحة البحرية، وخبرة بخفايا البحر والأنواء الجوية أيام السفر. ويشرح بنماذج تطبيقية مفيدة من رواية "الغريب" لألبير كامو عن خيانات بعض المترجمين، وعن مشطبات الترجمة لأسباب مثل الجهل بالموضوع، أو الوقوع في شرك استسهال أسلوب الكاتب الذي قد يكون فخاً للمترجم. ثم يفند بالتحليل العميق





## المُغْنَى والحكَاة

والمختصر تقنية همنجواي الأسلوبية، وأطلق عليها "تقنية جبل الجليد"، بما يعني أنه لا يفصح عن دلالاته مباشرة للقارئ بل يدعه يتكشف بنفسه كثيرها الغائب عن طريق قلبها البادي، مثلما يتكشف لنا شيئاً فشيئاً جبل الجليد المغمور تحت صفحة ماء المحيط ولا يبين منه إلا قمته البارزة الهرمية. فعندما يريد همنجواي أن يتهمك ويسخر من صديقه الكاتب الأمريكي "سكوت فتزجيرالد"، لن يفعلها صراحة، بل سيجعل القارئ يشعر ببلاهة الرجل عبر حوار بريء دار في أحد المقاهي بين همنجواي وفتزجيرالد، وهكذا. ذاك أن همنجواي لا يسرد الأحداث كاملةً ولا يطرح آراءه الخاصة رأساً بل يحكي القليل الذي سيتضمن داخل متنه الكثير.

وهذا عندي ملمح ما بعد حدائني يُحسب لهمنجواي حين يعتمد إلى توريث القارئ في الكتابة معه بدلاً من أن يجعله مثلياً كسولاً مستقبلاً لما يطرحه الكاتب دون أعمال عقل أو اضطلاع ببناء الحائظ الرابع المسكوت عنه والمهدم بمعرفة الكاتب. ومن منا لم يؤخذ بالدلالات الفلسفية والوجودية العميقة التي زحرت بها روايات مثل "والشمس تشرق أيضاً" و"لمن تقرع الأجراس" أو الفاتنة "العجوز والبحر"، رغم حلتها السردية البسيطة، ظاهرياً، كونها إلا قصة بحار يصارع القدر والحياة والبحر والأنواء من أجل سمكة. بوسع القارئ، النشط غير الكسول، أن يستخرج عشرات الرموز والدلالات والمعاني الوجودية والفلسفية بل والسياسية أيضاً من دوال بريئة ظاهرياً مثل العجوز، والمركب، والبحر، والسمكة النادرة، وسمكة القرش، والعواصف، والرحلة البحرية، إلى آخر تلك الدوال التي زحرت بها تلك الرواية التي حصدت نوبل عن جدارة عام ١٩٥٤

بذل المترجم جهداً نبيلاً وشاقاً احتراماً لأدب العظيم همنجواي. فقبل شروعه في ترجمة "وليمة متنقلة" سافر إلى باريس ليفحص أماكن الرواية، وإلى أمريكا ليتعمق في آداب الشخصوس الذين وردوا فيها، ثم تعلم الفرنسية ليطالع على الترجمة الفرنسية للوليمة التي خرجت بعنوان مغاير هو "باريس عيد". وفي باريس سكن في شقة في نفس الشارع الذي عاش فيه همنجواي واشترى كتبه من ذات الأكشاك التي ارتادها همنجواي، وزار المتاحف والمسارح والمعارض والمطاعم ذاتها، وجلس على المقاهي التي كتب همنجواي على طاولاتها. وفي الأخير لم يكتب المترجم بكل هذا الجهد الراقي الذي يذكرنا بعصور رفيعة ذهبت ولن تعود، بل زود قارئه بمسرد للأعلام في نهاية الرواية كتب فيه بحروف عربية ولاتينية جميع ما ورد في متن الرواية من أماكن وشخصوص وأعلام كي يسهل



## المُغْنَى والحكّاء

مهمة البحث على القراء أو الباحثين أو حتى أولئك الذين ربما تفتنهم الرواية فيتوقون للسفر إلى باريس لاقتفاء أثر همنجواي كما فعل د. علي القاسمي. من مترجمينا الحاليين يبذلون مثل هذا الجهد والسعي المعرفي الثقافي من أجل إثراء مكتبتنا العربية بإحدى الدرر العالمية مثلما فعل مترجمنا العراقي؟ بقى أن نقول إن المترجم رحالة أكاديمية حيث تلقى تعليمه وحضّل على عدة شهادات علمية من جامعات: بغداد العراقية، الجامعة الأمريكية في بيروت، السوريون الفرنسية، أكسفورد البريطانية، تكساس الأمريكية، إضافة إلى حيازته درجة البكالوريوس في الآداب، ولسانن الحقوق، وماجستير التربية، ودكتوراه في الفلسفة، وله حوالي عشرة كتب ما بين القصص والترجمات والنقد.



## \* مواقف صوفية في حضرة الشيطان \*

روايةٌ لا ينتظمها نسقٌ تقليديّ. فلم أستطع أن أصنّفها كحوارٍ أحاديٍّ ممتد بين الراوية والشخصية المحورية في العمل وهو "عبد العليم" كما فعل الناقد محمد جبريل. أي حوارٌ رئيسيٌّ تتخلله حواراتٌ فرعيةٌ تصبُّ كلها في أذن رجلٍ غالباً لن يستمع إلى هذا الحديث. أو كما حاول الكاتب أن يوهمنا بأنها رسالةٌ من الذات إلى المخاطب، ولم أراها أيضاً بوصفها محض كابوس، حيث تبدأ الرواية بكلمة "الكوابيس" وتنتهي بالكلمة ذاتها. ولم أقرأها كحلْمٍ يقظةٌ ممتد تختلط فيه الرؤية بالرؤيا والواقعيّ بالفانتازيّ في جدليةٍ تجمع نحو الواقعية السحرية. لم أقرأها بأيّ من الطرائق السابقة.

"السما والعماء" ل محمد داود، الصادرة عن سلسلة "إشراقات جديدة" بالهيئة المصرية العامة للكتاب. أقول لم أستطع قراءتها على أيّ من هذه النسق لأنني ببساطة أمنتُ ألا وجودَ حقيقتي لهذه الشخصية المزعومة في متن الكتابة. أحالنتني هذه الرواية إلى شيءٍ آخرَ غير السرد الروائي والحواريّ والحلميّ الرؤيويّ، أحالنتني إلى مواقف المتصوفة. لكن الواقف هنا لا يقفُ في حضرة الذات الإلهية كما عند النفرّيّ، بل يقف بين يدي الشيطان. الشيطان بوصفه الخطر الخبيء الذي نخشاه ونبغضه، غير أننا لا نملُّ ترقّبه وانتظاره. أو هو أحد

\* جريدة «القدس العربي» لندن \*



## المُغْنَى والحِكَاة

تلك الأصنام أو الأقانيم التي نخلقها لتعبدها ثم نلعنها. ف "عبد العليم" هذا ليس اسم علم لرجل ما، لكنه رمز أو قناع أو وثن لعدة قيم مجردة. يؤكد هذا الزعم قول الراوية: "بلدٌ ليس بها "عبد عليم"، فالتبكيُّ هنا دلالةٌ على رمزية هذا الكائن. فهو كائنٌ مجردٌ سرمدِيٌّ قد يتواجد في أي زمان ومكان لا صفاتٍ بشريةً له، ولا عُمرٌ إنسانياً يحدُّ وجوده، فكلُّ آباء القرية وأجدادهم تعلموا عليه في الكتاب صغاراً، هو إذن شخصيةٌ اعتباريةٌ لقيمة ما، أو لعدة قيم سنكتشف أن جميعها سلبيةٌ. المكانُ غيرٌ محدد وإن اصطبغَ برائحة القرية المصرية. ولهذا دلالته. فالمكان بوسعه أن يكون أي بقعة في المعمورة. الزمانُ أيضاً غيرٌ محدود بحقبة ما، فهو مسرحُ حياة الراوية كاملاً، ليسهل تركيبه على أي كائن بشري. ولعبة القفز فوق خط الزمن هي تقنيةٌ يحبُّ اللعبُ عليها محمد داود، حيث الزمن مادة طيعة بين يديه، وأحيلكم إلى روايته السابقة "قف على قبري شويًا". أما الشخصوس، في الواقع أزعجني في البدء ازدحامُ الرواية بأسماء بشرٍ كثيرين لم أر لكثرتهم مبرراً، لكنني ارتأيت فيما بعد أن زخمَ الرواية بالشخصوس ربما يخدمُ فكرة المؤلف في التدليل على أن الرواية البطل محضُ رجلٍ يحيا في كل زمن وفي أي مكان ووسط زحام (الآخر). أيضاً وجدت في هذا الزحام مبرراً لوجع الكتف، حيث تحمل الذات كلَّ هموم وأوزار الذات والآخر.

هذه الرواية تشرحُ لمخ إنسان، فعقل الذات منكشفٌ نكاد نرى عمليات التفكير داخله بالصوت والصورة ونكاد نبصرُ الكيمياء في سريان الأحماض النووية والأمينية وترتيب سفرات الخلايا داخل الدماغ، لنقرأ الفكرة قبل أن تنفذها الذات، نقرأ أحلامه وأمنيته تجاه الآخر، رؤيته لـ (الأنا) والـ (هو) في آن. وهذا يفسرُ عدم انتظام السرد في خطِّ روائي دراميٍّ، حيث الفكرة في المخ البشري تتماوجُ خارج منطلق خطِّ الزمن والتراتب السببي. الرواية شرح لنا جمجمته ونثر خلايا المخ لتتجول بين تلافيفه ونقرأ أفكار النفس البشرية المعقدة.



هي في الواقع سيرة حياة. سوى أنها ليست سيرة ذاتية تخص الكاتب بوصفه طبيياً مثل "محمود" الراوية، فهذه إحدى الحيل، لكنها سيرة عامة تخص شريحة من البشر منقسمين على ذواتهم وغير متسقين مع الآخر. الذات مشروخة وغير متسقة مع الوجود. وهذا حال معظم المبدعين. فكل مبدع - وهذه نظرة شخصية - هو بالضرورة كائن منقسم، غير متصالح مع الوجود، كائن رافض متمرد، فالأسوياء لا يكتبون. المتصالحون مع الحياة هم بشرٌ سعداء يحيون وحسب، ليسوا متزعجين مما يراه الفنان قبحاً. الكتابة أو الفن عموماً لونٌ من صفع العالم أو لونٌ من الانتحار، فحين يرفض الإنسان الواقع ينسحب، إما فيزيقياً بإنهاء حياته، أو ذهنياً بالجنون أو الكتابة. الذات الراوية تنتظر. كل منا ينتظر شيئاً. البشر جميعهم في حال انتظار دوماً. وهو ما عبر عنه كفافيس في قصيدة "في انتظار البرابرة". فالإنسان بوجه عام يعيش حال انتظار لقيمة ما، معلومة أو مجهولة، وإن لم يجد ما ينتظره خلقه. الذات في هذه الرواية خلقت صنماً اسمه "عبد العليم" وخلقت مبررات انتظاره وكرست أدلة وجوده بقيمتين لا يمكن التيقن منهما أبداً أو نفيهما. الأولى: الحذاء المفقود الذي ضاع منها في أول محاولة فرار من الوهم المنتظر. والثانية: "وجع الكتف" الذي لم يبرح الذات طيلة الوقت والذي قد يكون حجة - كما سنرى في نهاية الرواية - تبرر عدم حمل محمود لنعش "عبد العليم" في ميتته الثانية والأخيرة. الذات الراضية للآخر السارترى - نسبة إلى سارتر - في كل صورته تعبر عن تناقضها معه حتى في زاوية النظر للقيمة الغامضة: عبد العليم/ الوهم المنتظر، يراه الراوي مثل المسيخ الدجال، بينما كل أبناء القرية أو (الآخر) يترقبونه بوصفه المهدي المنتظر، أو المسيح المخلص الذي يقوم من ميتته مثلما فعل المسيح بعد رقدته الأولى بسبعة أيام كما ورد في الإنجيل. وهنا تفتح دلالة عنوان الرواية، فهو (سماء) للآخر و(عماء) للذات. وقد اختار محمد داود التعبير العامي الدارج "السماء والعماء" ليكرس قيمة (الضد).



## المُغْنَى والحكاه

الذات نحتت مبرراً تعيش عليه في انتظار لقاء لن يتم، الحذاء الذي تبحث عنه دائماً، الذي سرقه "عبد العليم" في أول مشهد أثناء فرار الذات. أما ألم الكتف المزعوم، فهو حيلة ذهنية خلقها محمود مثل الحروف التي تُكتب على الجبهة مجدداً كلما مسحها- ليؤكد وجود عبد العليم الذي يرفضه وعيه ولا وجود له إلا في منقطة اللاوعي. فهو من سيقبضه يوماً ويضع يده السوداء الثقيلة فوق كتفه ليسبب له ألماً لا براء منه، حتى بعد موت عبد العليم. تلك الحيلة يسميها الطب النفسي "الألم الهستيرى"، مثلما يحدث حين يصاب رجل بالعماء إذا ما رأى محبوبته مع رجلٍ آخر، فيفقد البصر هيسستيرياً للهروب من رؤية هذا المشهد الذي يفوق طاقة احتمال عقله، فيأمر العقل العين بكف البصر هروباً من المشهد، بينما عضواً عيناه سليمتان، ولا يرتد إليه بصره إلا بعد خروجه من الحالة بواسطة العلاج النفسي. فالوجع في كتف محمود حقيقي لا ادعاء فيه، لكن لا أصل عضويًا له. الوهم المنتظر يطارد الذات في كل وقت لكنهما لا يلتقيان، يظهر له بعينه الجاحظتين و (بصته) الخاوية من التعبير في كل مكان. بل يتبادلان الأدوار أحياناً فيؤم محمود المصلين عوضاً عن عبد العليم وبعد التسليم من جهة اليمين والتأكد من عدم وجوده بينهم، يهم بالتسليم من جهة اليسار لتكون يده السوداء أول من يصافحه. الذات كونها معاديةً للآخر في كل صوره تمارس ألواناً من السادية على الجميع. ولأنها منقسمة، فهي تعتبر نفسها (آخر) في بعض الأوقات وتمارس ساديتها عليها، مما يحولها هنا إلى ماسوشية. أما الماسوشية، ففي تعذيبها نفسها بالخطر القادم في صورة عبد العليم الذي كان شيخ الكتاب وضرب محمود الطفل مع أول خطأ في تلاوة القرآن، والذي كان يتلو عليهم "أفضح القصص" لا أحسنها كما هو مفترض. ويمارس ماسوشيته أيضاً في اختلاق ألم الكتف السرمدى الذي لا ينتهي حتى بعد غياب المسبب البريء. أما ساديته فقد توزعت على طول الرواية وعرضها، بدءاً بقتل كل عينٍ تشاهده في وضع يقلل من نقائه الذي يحاول إيهام



الآخرين به، بطبيعة الحال كل عمليات القتل ذهنية لا تخرج عن منطقة "الأنا" التي تصارعها "الأنا الأعلى" فينشأ الفصام. مثل قتله محروس الذي ضبطه مع محاسن، هو لم يقيم بخنقه، ولم يحقنه بحقنة هواء، ومع هذا مات وحده بعد يومين. كذلك شراؤه سماعةً طيبةً من أرخص الأنواع وأردئها بالرغم من امتلاكه ثمن أعلى الأنواع وأجودها، لأنه يتلذذ بتعذيب الآخر عن طريق ممارسة الطبِّ عليه بأدوات فقيرة تесе. كذلك انتقامه من صديقه الذي اختطف ناهد (التي كانت أملاً في الخلاص من عبد العليم)، عن طريق مضاجعة أمه ذهنياً أيضاً. وتتجلى أعلى صور السادية لدى محمود حين يظهر (للاخر) بوصفه (الآخر الجحيم) بتعبير سارتر. فهو يفاجئ كلَّ رجل وامرأة في وضع ممارسة حب، يظهر لهما لا بوصفه محمود لكن بوصفه الخطر المدهم فيتقمص شخص "عبد العليم" ويستعير (بصته) المخيفة الخاوية.

العلاقة الأسرية للراوية مرتبكة وغير محددة. فالراوية لا ينادي أباه بـ "أبي" بل باسمه الصريح "خير الله" وأحياناً منعوتاً بصفات سلبية مثل الزفت أو الأبله. وصلني هنا أن الذات توقن عدم أبوه "خير الله" له، بل ثمة آخر ارتكب الفحشاء مع أمه وأنجبه، قد يكون عمه مثلاً. واندعشت حين قال الناقد محمد جبريل أنه يشك في بنوته لأمه ويظن أن زوجة عمه هي أمه! كيف يكون هذا؟ نحن جميعاً متأكدون من أمهاتنا لأنهن أنجبنا، ربما نشك في آباتنا، لكن كيف نشك في تحديد من نزلنا من رحمها؟ يؤكد هذا أن الذات تقول أمي طوال الوقت بلا نعوت ولا أسماء، ولكنه لم يقل "يا أبي" مطلقاً. ويبدو أن تلك العقدة هي مفتاح الخلل النفسي ومنطلق العداة للآخر. الشيخ "عبد العليم"، كما أسلفت، لم أصنّفه كآدمي، بل رأيتُه قيمةً مجردة سلبية، أو قناعاً بشرياً لقيمة ما. واستطعت أن أقف على تسعة أقنعة أو قيم لهذا الرمز/العدو، هي:

- "الموت": فهو ملاك الموت ذو العين الخاوية الذي سيقبض على "كتف" محمود يوماً، ويسبب له وجع كتفٍ مسبقاً ودائمًا حتى قبل أن يلتقيه.



## المُغْنَى والحكاه

● "الشیطان": فهو الوجه الأسود الذي نراه على يسارنا. ولنستدعي هنا دلالة الجهة اليسرى خاصةً عند أبناء الريف حين يبصقون جهة اليسار لطرد إبليس والاستعاذة منه.

● "الزمن": وهو العدو الأبدي للإنسان كونه يقربنا من حتفنا كلما تقدّم. ودالة ذلك أن محمود شبّه "عبد العليم" في حركته أثناء التلاوة كبندول الساعة، كما أنه كان يرى صورته مرسومةً على زجاج ساعته غير مرة.

● "الأخر/الجحيم": فهو العين التي تقبض علينا متلبسين بارتكاب الخطيئة، وهي العين التي نودُّ لو نقتلها كي لا تحكي عنا وتجعلنا مضغّةً في الأفواه.

● "الأنا" أو الذات: بكلِّ أمراضها ومتناقضاتها، ودالة ذلك تقمّصه شخصية "عبد العليم" حين يريد إرهاب الآخر ويفاجئ الخطّائين، وحين ينظر وجهه في صفحة الماء فيرى ملامح الرجل الآخر. وقد يخلفه في إمامة الصلاة. وهي العين الداخلية التي ترى عُربنا ونددهش أن الآخرين لا يرونا عراة.

● "السلطة": بمفهومها الواسع سياسياً، دينياً، أخلاقياً، أو سلطة الأب البطريكّي، الذي يتمنى ذوباننا داخله، ولا يريد لنا استقلالاً أو تحرراً. ولو استسلمنا لفرضية سلطة الدولة، تتحول كلُّ رموز الرواية إلى إحالات سياسية تناقش مفهوم الحرية الضائعة، وتعبّر عن محنة نحياها الآن بالفعل، إذ لم نعد نبكي ضياع الحرية كما هو مفترض، بل استسلمنا لفكرة غيابها حتى غدا القمع مسلّمًا نتعايش معها، بل نزرع من غيابها.

● "الخطيئة": التي لم يفصح عنها أبداً، ولا يعلمها غير هذا "العليم". نخاف افتضاحها لتُكتب فوق جبيننا، وتبين الحروف كلما محوناها.

● "القصاص": من الذات بتعذيب النفس بوهم الخطر المنتظر، والقصاص من الآخر بممارسة التصفيات الذهنية على الجميع.

● "الأنا العليا"/الضمير: وربما هذه هي القيمة الوحيدة الإيجابية في الرواية: النفس اللوامة، غير أننا، بقليل من الشر، قد لا نرى الضمير قيمةً إيجابيةً لأنه





المسؤولُ عن حرماننا مما نشتهي. فعبد العليم يلبس قناع "لضمير" الذي يحاسب النفس لأنه "العليم" بما ارتكبت من آثام. وهي تذكرنا بكسرة التفاح العالقة بين أضراس سارقها لتعذبه مدى الوقت في رواية "قف على قبري شويًا". فنجدته يقول: "تلُّ أصدده منذ الأزل، أنظر لأسفل لأشاهد ما فعلتُ وما لم أفعل، فأندم على كليهما"، يحيلنا هذا المقطع هذا إلى "سيزيف" حامل الصخرة التي لا تستقرُّ فوق الجبل ليكتمل العقاب الأبدي.

ولأن كلَّ تلك الأتعة كما رأينا قيمٌ مجردة، فهي بطبيعة الحال لا تموت، لهذا نرى "عبد العليم" يقاوم الموت، بل يرتد من ميته الأولى ويخرج من نعشه حيًّا، ليُرى على طرائق ثلاث متباينة: فمن جهة أهل القرية، سوف يعتبرون صحوته لونا من الكرامات أو المعجزات لأنه وليُّ مقدس مما يذكرنا بقيامة المسيح. أما من جهة محمود، ولأنه رمزٌ للعدو فسيراه لونا من المشاكسة والعناد ورفض الموت ليتممَّ عذابه المنذور. أما القارئ أو المتلقي، أو لنقل أنا بوصفي قارئًا، فسأرى استحالة موته لأن المجردات لا تموت، ودالةٌ ذلك ميلادٌ طفلٍ في نفس لحظة موت "عبد العليم"، مما يشي بميلاد انتظار جديد لعدوٍ جديد عوضًا عن موت الانتظار الأول. وفي ميته الثانية والأخيرة أقصد عبد العليم، نجد محمود الذي استدعى بصفته الطيبة لمحاولة إنقاذ الشيخ صنم القرية/الأخر، ومن ثم يباشرُ المحتضِر ويمارس عليه طبًّا صوريا فيما يتمنى موته. وبعد التأكد من الموت لا يقوى على ممارسة الاختبارات التي تحسم الوفاة، فيفكر في لمس أهداب المتوفى ليرصد اختلاجها، فلا يقوى، ويفكر في انتزاع المرأة من فوق الجدار ليضعها قرب أنفه ليرصد تكثف البخار عليها، و يقربُ عودَ ثقابٍ مشتعل من عينيه ليرصد انحسار الحدقة نتيجة زيادة الضوء. بل يفكر في أن يضرب الميتَ بمشرطه ليرى هل سيقطر دمًا أم لا. غير إنه لا يقوى على فعل أيٍّ من تلك الاختبارات، ربما لأن لا وعيه يرفض موت الصنم. ولحلُّ تلك الإشكالية لجأت الذات إلى حيلة



## المُغْنَى والحِكَاة

جديدة. فبعد حسم الوفاة، نرى الحجرة تضيق وتضيق حتى تكاد تتحول قبرا، يضم محمود وعبد العليم سويا، الذات والمنتظر، بل ويحول هذا القبر إلى رحم حين يقول: "أنتَ في النعش، في ظلمة داخل ظلمة، داخل ظلمة"، تلك الظلمات الثلاث لم يقلها القرآن على القبر، بل على الرحم: "وخلقنا الإنسان في ظلمات ثلاث" وهي المشيمة والحامض الأمينوسي ثم الرحم. وكأنه أراد أن يقول إن "عبد العليم" لن يدخل قبرا بعد موته، لكنه يرتد إلى رحم الأم، مما يبرر ميلاداً جديداً ودورة حياة جديدة. وكما قلت من قبل، فقد قرأت الرواية على أنها مواقف متصوفة في حضرة ذات عليا، هذه الذات عليا في طاقتها وقوة بطشها لا في إعلانها وقداستها. وعلى هذا النحو، جاءت الفصول على هيئة جملة واحدة شديدة الطول تتخللها (فصلات) وتظهر النقطة (.) في نهاية الفصل فقط لأن تلك الفصول هي مواقف (بتعبير المتصوفة)، تحكي حواراً أحاديّاً أو رسالةً موجهة للشخصية الاعتبارية "عبد العليم" الذي لا يتكلم طوال الوقت، ولا يستمع أيضاً، فهو غير موجود سوى في لا عقل الذات. المواقف كلها قصيرة باستثناء الموقف الأخير، الذي جاء طويلاً لأنه الموقف الذي سيحكي لنا عن الميئة الثانية والأخيرة لـ "عبد العليم" وإعادة ميلاده في صورة حلم جديد أو في صورة ابن "أحلام" محبوبته القديمة أو "غباءه القديم" بتعبير الكاتب، والذي سيقوم هو ذاته باستقباله للحياة وتوليد عوضاً عن القابلة القروية التي تستقبل كل أطفال القرية. هي هنا ليس بوسعها توليد هذا الطفل بالذات، فهو ليس آدمياً، بل قيمة مجردة كذلك مثل عبد العليم، أو هو دورة الانتظار الجديدة، أو الوهم الجديد.

## الفكرس

- قبل أن تقرأ .....  
 ٣ ..... توطئة: تلصصُ المبدعين .....  
 ٥ ..... مقدمة: الشمس غير العادلة أبداً .....  
 ٧ .....

### المُغني

- شاعرُ الحاقةِ الخطرة.....  
 ١٣ ..... يظنون أنفسهم زجاجاً، وينكسرون .....  
 ١٦ ..... بعيداً عن قيد الخليل، حينئذٍ لِعوالمه .....  
 ١٩ ..... القراصنة وشعرية الأثر.....  
 ٢٢ ..... العالمُ أضعف من احتمال قصيدة رديئة .....  
 ٢٥ ..... النقص الفني في هياكل المطر.....  
 ٢٨ ..... أحوالُ الفقد في الحرف العربي .....  
 ٣١ ..... الجنة، وإيثاكا عوليس .....  
 ٣٥ ..... ملائكة بيضاء بغبار الدقيق .....  
 ٣٨ ..... الغرقُ في جماليات القبح .....  
 ٤٣ ..... جميع أسبابنا تدعو للانتظار.....  
 ٤٦ ..... كافكا مُلهماً .....  
 ٤٩ ..... أطراف مرتب لم يتبه لها أحد.....  
 ٥٢ ..... التساؤل السقراطي وشعرية الغياب .....  
 ٥٦ ..... ومن ذا بمصر من الشعراء . . . ولا يحتمون بأنسي الحاج! .....  
 ٥٩ ..... تفخيخ القصيدة.....  
 ٦٧ ..... صقيع لم يحلّ دونه أحد .....  
 ٧٠ ..... يغني للمعرض .....  
 ٧٣ ..... الجريمة الكاملة في التناص الشعري .....  
 ٧٧ ..... مذاقات لا تخطئها المرأة.....  
 ٨١ ..... لحظة العدم بين قطف الزهرة، وإهدائها .....  
 ٨٤ ..... حياد ظاهري وثورة خبيثة .....  
 ٨٧ .....

- ٩٠ ..... معجمُ الموت شعراً.....  
 ٩٣ ..... تمجيدُ الضعفِ والثناءُ عليه.....  
 ٩٦ ..... المجازُ وتراسلُ حقولِ الدلالة.....  
 ١٠ ..... شعريةُ الفكرةِ والنكوصُ عليها.....

## الحكاه

- ١٠٥ ..... تلصصُ اليومُ على الأمس.....  
 ١٠٩ ..... ميس إيجبت، و تأنيثُ العالم.....  
 ١١٢ ..... بساقُ وحيدة، نصارعُ هزائمتنا.....  
 ١١٦ ..... اللعِبُ على خطِ الزمن.....  
 ١٢٠ ..... بقعةُ ضوءٍ تسقطُ مظلمةً.....  
 ١٢٣ ..... أكثرُ من رسمِ على جدارِ البلدة.....  
 ١٢٧ ..... من مرقدها، تكتبُ رسالةً إلى الوطن.....  
 ١٣٤ ..... أقنعةُ الرمز، واللعبُ على "صوت" الراوية.....  
 ١٣٧ ..... المغربُ في عيونِ باريسية.....  
 ١٤١ ..... رسمُ المشهدِ باللون.....  
 ١٤٥ ..... ترويضُ الوجودِ لترويضِ امرأة.....  
 ١٥٠ ..... تأثه في باريس.....  
 ١٥٤ ..... كسرُ حائطِ الزمن.....  
 ١٥٨ ..... متى يرتدي همنجواي الكوفية والعقال؟.....  
 ١٦٢ ..... مواقف صوفيةٌ في حضرة الشيطان.....

### فاطمة ناعوت

مواليد القاهرة عام ١٩٦٤. كاتبةٌ صحفية وشاعرة ومترجمةٌ مصرية. تخرّجت في كلية الهندسة قسم العمارة جامعة عين شمس. لها، حتى الآن، أربعة عشر كتابًا ما بين الشعر والترجمات والنقد. تكتب أربعة أعمدة أسبوعية ثابتة في صحف مصرية وعربية، هي: "المصري اليوم" / الاثنين، "اليوم السابع" / الثلاثاء، "الوقت" البحرينية/ الخميس، "نهضة مصر" / السبت. عضو اتحاد كتاب مصر، ونادي القلم الدولي، وجمعية المترجمين واللغويين المصريين، ونقابة المهندسين المصريين، وجمعية كاتبات مصر.

### مجموعات شعرية:

نقرة إصبع-٢٠٠٢، على بعد سنتيمتر واحد من الأرض-٢٠٠٣، قطاع طولي في الذاكرة2003، فوق كف امرأة\_٢٠٠٤، Bottle of Glue- A بالصينية والإنجليزية-٢٠٠٧، هيكلُ الزهر-٢٠٠٧، قارورة صمغ -٢٠٠٨، اسمي ليس صعبًا-٢٠٠٩.

### ترجمات:

مشجوجٌ بفأس-٢٠٠٤، المشي بالمقلوب-٢٠٠٤، جيوبٌ مُثقلة بالحجارة- كتابٌ عن فرجينيا-٢٠٠٤، قتل الأرناب-٢٠٠٥، أثر على الحائط- فرجينيا وولف-٢٠٠٩، نصفُ شمسٍ صفراء- تشيما مندا نجوزي أديتشي ٢٠٠٩.

كتب نقدية:

الكتابة بالطباشير-٢٠٠٦، الرسم بالطباشير ٢٠٠٩.

قيد النشر:

أبناء الشمس الخامسة- أنطولوجيا من الشعر العالمي- ترجمة- الهيئة المصرية لقصور الثقافة- سلسلة آفاق عالمية.

### بريد إلكتروني:

f.naoot@youm7.com  
fatma\_naoot@hotmail.com  
الموقع: www.naoot.com

## صدر عن كتاب

- الحريم والسلطة - سلمى قاسم جودة - أغسطس ٢٠٠٥ .
- نجيب محفوظ والإخوان المسلمون - مصطفى بيومي - سبتمبر ٢٠٠٥ .
- المسلمون في الصين - د. عبد العزيز حمدى - أكتوبر ٢٠٠٥ .
- ملكة تبحث عن عريس - رجاء النقاش - نوفمبر ٢٠٠٥ .
- الحب والضحك والمناعة - د. عبد الهادى مصباح - ديسمبر ٢٠٠٥ .
- عبقرية المسيح - عباس محمود العقاد - يناير ٢٠٠٦ .
- كتاب الحب - يسرى الفخرانى - فبراير ٢٠٠٦ .
- كلمات للضحك والحرية - على سالم - مارس ٢٠٠٦ .
- قضية سيدنا محمد - محمود صلاح - أبريل ٢٠٠٦ .
- فوبيا الإسلام فى الغرب - د. سعيد اللاوندى - أبريل ٢٠٠٦ .
- زمن سيدى المراكبى - مجموعة قصص لأكثر من كاتب - مايو ٢٠٠٦ .
- حكاية ابن سليم - على عيد - يونيو ٢٠٠٦ .
- إبليس - عباس محمود العقاد - يولوى ٢٠٠٦ .
- فكرة - مصطفى أمين - أغسطس ٢٠٠٦ .
- ثقافة المصريين - فؤاد قنديل - سبتمبر ٢٠٠٦ .
- احجز مقعدك فى الجنة - جمال الشاعر - أكتوبر ٢٠٠٦ .
- "إسكندرية شرقاً وغرباً" و"عمدة عزبة المغفلين" - محمد محمد السنباطى ورضا سليمان - نوفمبر ٢٠٠٦ .
- مع ابن خلدون فى رحلته - د. خالد عزب ومحمد السيد - ديسمبر ٢٠٠٦ .
- الراقصون على النار - محمود النواصرة - يناير ٢٠٠٧ .
- تأملات فى العقل المصرى - طارق حجى - فبراير ٢٠٠٧ .
- دفاعاً عن المرأة - د. جابر عصفور - مارس ٢٠٠٧ .
- كان زمان يا مان - سمير الجمل - أبريل ٢٠٠٧ .
- عماد مغنية الشعب الشيعى - مجدى كامل - مايو ٢٠٠٧ .

- العرب ومحرقه اليهود - ترجمة د. رمسيس عوض - يونيو ٢٠٠٧ .
- رحلات بنت قطقوطة - يوليو ٢٠٠٧ .
- أسئلة الحب الصعبة - يسرى الفخرانى - أغسطس ٢٠٠٧ .
- مصر القديمة فى عيون حديثة - جمال بدوى - سبتمبر ٢٠٠٧ .
- ١٠٠ سنة سينما - عزت السعدنى - أكتوبر ٢٠٠٧ .
- رقص الطبول - ترجمة محمد إبراهيم مبروك - نوفمبر ٢٠٠٧ .
- ياقلب مين يشتريك - سعيد الكفراوى - ديسمبر ٢٠٠٧ .
- شيطان فى بيتى - عزت السعدنى - يناير ٢٠٠٨ .
- الملكة فريدة وأنا - د. لوتس عبد الكريم - فبراير ٢٠٠٨ .
- صورة المرأة المسلمة فى الإعلام الغربى - د. فوزية العشماوى - مارس ٢٠٠٨ .
- صكوك الغفران الأمريكية - معصوم مرزوق - أبريل ٢٠٠٨ .
- أجمل قصص الحب من الشرق والغرب - رجاء النقاش - مايو ٢٠٠٨ .
- حصاد الذاكرة - أحمد إبراهيم الفقيه - يونيو ٢٠٠٨ .
- سرى الصغير - مكاوى سعيد - يوليو ٢٠٠٨ .
- روكا والملك - عبد القادر محمد على - أغسطس ٢٠٠٨ .
- الفسطاط عاصمة مصر الإسلامية - د. خالد عزب - سبتمبر ٢٠٠٨ .
- من علم محمداً هذا - جلال السيد - سبتمبر ٢٠٠٨ .
- نفايات إسرائيل البشرية - فؤاد حسين - أكتوبر ٢٠٠٨ .
- سوق الجمعة - فؤاد قنديل - أكتوبر ٢٠٠٨ .
- أمريكا فى مفترق الطرق - د. حمدى صالح - نوفمبر ٢٠٠٨ .
- مصطفى محمود.. سؤال الوجود - د. لوتس عبد الكريم - ديسمبر ٢٠٠٨ .
- زائرة الأحد - عبد الرشيد الصادق محمودى - يناير ٢٠٠٩ .
- امرأة على الحافة - د. سعاد جابر - منتصف يناير ٢٠٠٩ .

- لماذا؟ - شريف الشوباشي - فبراير ٢٠٠٩ .
- الريفى - يوسف أبورية - مارس ٢٠٠٩ .
- زمن جميل مضى - د. جابر عصفور - أبريل ٢٠٠٩ .
- أيام مع الولد الشقى - سامى كمال الدين - منتصف أبريل ٢٠٠٩ .
- نزول النقطة - جمال الغيطانى - مايو ٢٠٠٩ .
- حكايات من بلاد غربية - فتحى الجويلى - منتصف مايو ٢٠٠٩ .
- ما ليس يضمه أحد - خيرى شلبى - يونيو ٢٠٠٩ .
- تنوير طه حسين - سامح كريم - منتصف يونيو ٢٠٠٩ .
- اللحظات الأخيرة فى حياة جمال عبدالناصر - عمرو الليثى - يوليو ٢٠٠٩ .



## بطاقة فهرسة

ناعوت ، فاطمة

المغنى والحكاء / فاطمة ناعوت

ط ١ - القاهرة : مؤسسة أخبار اليوم ، ٢٠٠٩

١٧٦ ص ، ٢٠ سم - (كتاب اليوم)

تدمك **977 08 1434 2**

٢. الشعر العربي - تاريخ ونقد

٣. الأدب العربي - تاريخ ونقد

١. المقالات العربية

أ. العنوان

٨١١,٠٠٩

رقم الإيداع: ٢٠٠٩/١٤١٤٣

I.S.B.N. الترقيم الدولي

977 - 08 - 1434 - 2

الاخبار - ٦ أكتوبر

# شركة مصر إكسبريس

تنمية العمرانية والتجارية ( الزاهر )

المشروع القومي للإسكان



فتح باب العجز للمرحلة الثانية

بعد نفاذ جميع وحدات المرحلة الأولى

في أرقى كومباوند سكني

متكامل الخدمات

شقة ٢ نوم وإستقبال - الاستلام مارس ١٠ ٢٠١٠

المساحة الكلية ٨٠ م الصافي ٦٣ م

للمهنة متنوعة للسداد مع الشركة

ونظام التمويل العقاري حتى ١٥ سنة

بتسليم شهري يبدأ من ٣٨٣ جنيه

عجز ٣٠٠٠ جنيه + دفعة تعاقب ١٥٠٠٠ جنيه



إحدى مجموعة شركات مجدى زاهر

وأندرو مجدى زاهر

تأسست عام ١٩٦٢



العجز والاستعلام :-

لمركز الرئيسي : ٥ ش المساحة الدقى فوق سوهر

ماركت مترو ت : ٣٧٦٠٢٣٠٣ - ٣٧٦٠٤٤٠٤

تريباً فتح باب العجز بمدن زاهر بمدينة نصر وزهراء المعادى وبدر والشروخ