اجتهاداتٌ نَقْديّة
في
الشعْر والقِصّة والروايَة

رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية
(٢٠١٧/٢/٧٥١)

٨١٠,٩
خليل ، إبراهيم محمود
اجتهاداتٌ نَقْديّة في الشعْر والقصّة والروايَة / إبراهيم محمود خليل . – عمان : المؤلفَ ، ٢٠١٧ .
(٢٣٢) ص .
ر .إ : (٢٠١٧/٢/٧٥١) .
الواصفات : / أدب عربي // نقد عربي / .

* يتحمل المؤلف كامل المسؤولية القانونية عن محتوى مصنفه ولا يعبّر هذا المصنف عن رأي المكتبة الوطنية أو أي جهة حكومية أخرى .

د. إبراهيم خليل

اجتهاداتٌ نَقْديّة
في
الشعْر والقِصّة والروايَة

عمان
٢٠١٧م

المحتوى

مقدمة الكتاب 7

القسم الأول: في الشعر ونقده 11

١ . تحولات القصيدة في الشعر العربي من القديم إلى الحديث 13

٢ . حميد سعيد ؛ تحولات الشاعر تحولات القصيدة ٢٠٠٥- ٢٠١٥ 29

٣ . علي جعفر العلاق في ديوانيه ؛ حتى يفيض الحصى بالكلام ، ووطن يتهجى المطر 61

٤ . رعويات محمد عفيفي مطر ؛ شعر في غوره سرد ، وسرد في غوره شعر 73

٥ . ثنائية الحب والحرب في بائع النبي لسلطان القيسي 81

٦ . أبو شميس في الحوار بعد الأخير : توافق الغنائي والدرامي 91

٧ . ناصر الدين الأسد شاعرًا 97

القسم الثاني في القصة 105

٨ . إبراهيم العبسي في المطر الرمادي والخيار الثالث 107

٩ . النوباني في مقاطع من سيرة(أبو زيد) وصناعة الشبيح 117

١٠ . عدي مدانات في صباح الخير أيتها الجارة! 125

القسم الثالث في الرواية 135

١١ . السرد المؤطر في رواية طابق ٩٩ لجنى فواز الحسن 137

١٢ . آخر القلاع لرائدة الطويل : والنسق المونولوجي 149

١٣ . عاطف أبو سيف في حياة معلقة(السرد الكلاسيكي يخالط الحديث) 159

١٤ . مصائر ربعي المدهون وتحولات اللغة 165

١٥ . امرأة خارج الزمن لسلوى البنا : غموض في المكان والزمان 181

١٦ . المكون الشخصي في الأيام الباردة لمحمد غرناط 187
١٧ . البطل الكاريكاتيري في مقهى البازلاء لعثمان مشاورة 197
١٨ . عواد علي في أبناء الماء وارتباك الهويات 205
١٩ . نزلاء العتمة لزياد محافظة والسرد العجائبي 211
٢٠ . سماء قريبة من بيتنا : قلق الإرهاب والتطرُّف للعجيلي 217

خاتمة الكتاب 225

مصنفات المؤلف 227

مقدمة الكتاب

يحتفي هذا الكتاب بالشعر والقصة والرواية معًا ، أما الحافز الذي يدفع بنا للجمع بين هذه الأنواع الأدبيَّة ، في كتاب واحد ، فهو كثرة ما يتنامى إلى المسامع من شكوى الشعراء الذين كادوا يكفرون بالنقد ، وبالنقاد ، لانهماك هؤلاء في تتبع الرواية ، والكتابة عنها ، وعن شكلها الفني ، وعما فيها من تقنيات سردية ، وما يغلب عليها من تنوُّع ، ومن اتجاهات ، بين رواية نسوية ، ورواية واقعية ، ورواية تاريخية ، ورواية غرائبيّة ، ورواية خيال علميّ ، ورواية تختلط بالسيرة ، أو تختلط بالشعر اختلاطا توصفُ بسببه بالرواية الشعرية ، والرواية المُتشظية ، والرواية الشيئية ، والرواية الجديدة ، وليس من المغالاة القول بوجود نوع يوصف برواية اللا- رواية Anti Novel . في حين تراجع النقد المهتم بالشعر ، وانحسر في مقالات تظهر من حين لآخر في الصُحف الورقية ، والمجلات ، ظهورًا خجولا .

وفي ظنِّنا أن هذه الظاهرة لا يمكن لها أن تستمرَّ طويلا ، وأنها موْجة عابرة ، وسرعان ما تعود الأمور إلى وضعها الطبيعي . فالاحتفال بالجوائز المختلفة التي تُمنح للرواية ، والروائيِّين ، قد يكونُ أحد الحوافز التي تحثّ النقاد على الانخراط في نقدٍ كهذا ، يختصُّ بالرواية دون غيرها من سائر الفنون الإبداعيَّة .

لذا آثرنا في كتابنا هذا التنقلَ بين عيون الأدب شعره ، ونثره ، فالقارئ يجد في هذا الكتاب تتبعًا لتحولات القصيدة في الشعر العربي من القديم إلى الحديث ، ولا يخلو هذا التتبُّعُ من الإشارة لمفاصل زمنيّة محدَّدة شهدتْ تشكيلاتٍ جديدةً في الشعر ، في عرضٍ لا يُعوزه التسلسل التاريخي ، ولا تقلُّ فيه الأمثلة الشعريَّة ، والشواهد .

وجاء الفصلُ الثاني من الكتاب «حميد سعيد ؛ تحولاتُ الشاعر ، تحولاتُ القصيدة» تطبيقًا آخرَ لمبدأ التحول في بناء القصيدة . وبدلا من أن يكون التتبعُ أفقيًا يَذْرع مسيرة التحولات من القديم إلى الحديث ، اقتَصَرَ على التتبع الرأسي ، فهو يستقصي مظاهر التحول لدى الشاعر حميد سعيد في السنوات التي أعقبت الاحتلال الأمريكي للعراق .

وعلى الطريق ذاته يسير بنا الكتابُ متوقّفًا عند ديوانيْن من شعر علي جعفر العلاق ، وهُمـا : حـتى يفـيضَ الحـصى بالكلام (٢٠١٣) ، والثـاني وطنٌ يتـهـجّى المَطر(٢٠١٥) . يقفوهما بالتوقف عند قصائد محمد عفيفي مطر في الديوان الذي صدر بعد وفاته (٢٠١٠) بعنوان «ملكوت عبدالله» (٢٠١٥) فهو شعرٌ يختلف في تشكيل القصيدة بنائيًا عن شعره السابق ، وجلُّ قصائده كانتْ قد كُتبتْ بين عامي ٢٠٠٧ و٢٠٠٩ وفيها جميعًا يلتقط الدارس ما يمكن أن نسميَه حسًا سرديًا يغلب على القصيدة ، ولكنهُ ، مع ذلك ، لا يهيمن على روح الشعر ، هيمنة تطمسُ ما فيه من طابَع غنائيّ ، لذا كان العنوان الذي اختيرَ للفصل «شعْرٌ في غوْره سرْد ، وسردٌ في غوْره شِعْر» أما الفصلُ الخامس ، فقد ارتكز على ثنائية الحبِّ والحرْب في ديوان بائع النبي للشاعر سُلطان القيْسي ، ذلك أن الشاعر القيسي نجحَ في أن يجعل من أشعاره فيه أشعارًا تصور بأسلوب غير تقريري ، وغير مباشر ، ما نحنُ فيه ، وما يحيط بنا من قلاقل ، وحروبٍ ، وتطرُّف ، دون تفريط منه بمزية القصيدة الغنائيّة المُحْكمَة ، التي تقوم على تراكم الصُوَر ، والجمْع بين قصيدةِ الوزْن ، وقصيدة النثر ، مثلما يجمع صاحب ديوان الحوار بعد الأخير- عبدالله أبو شميس - بين الدرامي والغنائي جمعًا جميلا لا يجور الغنائيُّ فيه على الدرامي ، ولا الدراميُّ على الغنائيّ .

ووفاءً لجيل الشيوخ ، الذين تتلمذنا لهُمْ في الشعر ، وفي اللغة ، وفي الأدب ، جاءَ الفصلُ الأخير من القسم الأول عن المرحوم الشاعر ناصر الدين الأسد(١٩٢٠- ٢٠١٥) ، فقد صدرت له في العام ٢٠٠٧ مجموعة شعريّة بعنوان «همْسٌ وبوْح» كانتْ مَحطَّ اهتمامِنا مرارًا وتكرارًا ، فهي أشعارٌ يَصْدقُ عليها التعبير الواصفُ بالكلاسيكية الجديدة New classic إذ تذكرنا بالاتجاه الذي غلب على شعر أحمد شوقي ، وحافظ إبراهيم ، وخليل مطران ، مع مسْحة رومانسية كتلك التي نجدها في شعر بشارة الخوري ، وإبراهيم طوقان ، والشابي . ولا يعفينا هذا التوصيفُ منَ القوْل : إنَّ هذا الفصل قد لا ينسجمُ مع الفصول الخمْسَة الأخرى ، وإنَّ عُذْرَنا- إزاء هذا الاعتراض ، إنْ كان- هو حرصُنا على الوفاء لمن يستحقونَ منا الوفاء .

ويضمُّ القسم الثاني من الكتاب فصولا عن القصة القصيرة ، بعضها عن الكاتب الراحل إبراهيم العبسي (١٩٤٥- ٢٠١٦) وبعضها عن الراحل عدي مدانات ، وآخر عن كاتب من الجيل الحالي ، وهو الدكتور شفيق النوباني . فيما يضمُّ القسمُ الثالثُ فصولا عن الرواية لكتابٍ من بلدانٍ عربيّة متعدِّدة ؛ من سورية ، ومن العراق ، ومن الأردن ، ومن

فلسطين ، ومن المغرب ، ومن لبنان . وهي رواياتٌ مُنْتقاةٌ ، تنتمي لتشكيلاتٍ فنية ، ومعْمارِيَّة ، متعدِّدة أيضًا . فثمة روايتان تنطلقان من أن الحروب لا تنتهي بتوقف البنادق عن إطلاق الرصاص ، ولكنَّ آثارها تستمرُّ ، وتمتد لدى أجيال من الناس تعاني من آثار تلك الحروق . فرواية طابق ٩٩ لجنى فواز الحسن ، من لبنان ، ورواية رائدة الطويل من الأردن «آخر القلاع» تحيلان القارئ لوقائع تعرف باسم مجزرة مخيمي صبرا وشاتيلا التي جرَتْ في أيلول (سبتمبر) ١٩٨٢ مع أن الكاتبتين ربما ولدتا بعد هذا التاريخ ، أو كانتا طفلتين لم تشبّا عن الطوق ، مما يؤكد صحة الفكرة التي تنطلق فيها كلٌّ منْهما : طابق ٩٩ ، وآخر القلاع .

ومن الروايات الفلسطينية التي تقفُ بنا مباشرة عند السؤال : فلسطين إلى أين؟ يجد القارئ فصلين ، أحدهما عن رواية حياة معلقة لعاطف أبو سيف ، من غزة ، والآخر عن رواية مصائر لربعي المدهون ، فضلا عن رواية امرأة خارج الزمن التي تسلط المؤلفة فيها الضوء على الفساد ، والقمْع ، داخل جبهة المقاومة الفلسطينية قبل أوسلو ، وبعده . وعن الرواية الأردنية يجد القارئ فصلين آخرين ، أحدهما عن نزلاء العتمة(٢٠١٥) لزياد محافظة ، والثاني عن رواية عثمان مشاورة مقهى البازلاء (٢٠١٦) . وفيهما يقف القارئ على اتجاهيْن مختلفيْن ؛ فالأول يتوخى التعْجيب ، والآخر يتوخى المنحى الكاريكاتيري في كتابة رواية واقعية تسلط الأضواء ، في سخرية لاذعة ، على الفساد الإداري ، والأمني ، والاقتصادي ، وحتى الأخلاقي .

ومن الروايات العراقية اختيرَتْ رواية «أبناء الماء» للعراقي عواد علي ، ولا ريْب في أن القارئ سيلاحظ شيئا مشتركًا بين أبناء الماء ، ورواية «سماءٌ قريبة منْ بيتنا» (٢٠١٥) ، لشهلا العُجيلي ، فكلاهما تعبر عن نظرة المؤلف نحو التطرّف ، والإرهاب ، والنزوح ، أو الهجرة ، وما تجرُّهُ من إشكالات على حياة الناس ، أولا ، وما يتركه من آثار مدمرة على عجلة التنمية ، إن كانت اقتصادية ، أم ثقافية ، أم أخلاقية ثانيًا .

وأخيرًا لا بد لبلدان المغرب العربي من نصيبٍ في كتابٍ كهذا .

وقد وقعَ اختيارُنا على رواية محمد غرناط «الأيام الباردة» (٢٠١٣) فهو كاتبٌ قصصيٌّ ، وروائي ، صدرت له أعمالٌ عدة في النوعين ، وفي هذه الرواية يبرز المكون الشخصي في البناء الفني أكثر من أيِّ ركن آخَر منْ أركان الحكاية .

وبعد ، فإنَّ ما يردُ في الكتاب منْ فصول ، إنما يتغيّا لفتَ النظر لجوانب من الشعر ، أو

من السَرْد ، قلَّما ينشغل بها النقاد ، وقد اجتهدنا في أنْ نلقي عليها ما تستحقُّه من إضاءة ، ولو أن هذه الإضاءة التي ألقيتْ قدْ لا تكفي ، وإنما تحتاج تلك الجوانبُ لدراساتٍ أخرى تزيدُ الأمرَ وضوحًا على وضوح . ولهذا وَسَمْنا الكتابَ بعنوان «اجتهاداتٌ نقديَّة» لعلَّ أجْرنا فيه يكون كأجْر المجتهدِ المصيب ، وإن لمْ يَكُنْ ، فحسْبُنا أجْرُ المُجْتهدِ إذا أخْطأ .

وعلى الله الاتكال .

المؤلف

القسم الأول:

في الشعر ونقده

١
تحولات القصيدة في الشعر العربي
من القديم إلى الحديث

إذا تجاوزنا الحديث المطوَّل عن القصيدة العربية الجاهلية ، وما كانت تتسم به من بنية تقوم على تعدد المقاطع ، بتعدد الأغراض ، وعلى وحدة القافية والروي والوزن ، وعلى الاقتصاد الذي يصل إلى درجة الشح في الصور الشعرية ، والتوليف بين الأبيات التي يستقل كل بيت منها عما عداه بمعناه ، وإنْ كان هذا لا يطرد ، ولا ينقاس ، وتوقفنا إزاء القصيدة الإسلامية ، لاحظنا أن الشعر العربي شهد هِزّة في قيمه الجمالية ، ذلك لأن الكثرة من الشعراء وجدت في النثر القرآني تحديًا لها كبيرًا . فالنثر القرآني بإعجازه قدم لهم أمثولة عن المدى الذي يبلغة المنثور في التعبير ، والأداء ، بما لا يقاسُ به المنظوم ، مما فرض على الشعر الاقتراب من لغة القرآن ، فلانت عريكته ، إذا ساغ التعبيرُ ، وجاز الوصف . ونظر اللغويون ، وذوو البصيرة بالشعر ، لهذا بوصفه أزمة تعبير ، والشاهد على ذلك قولهم : إنَّ حسانا كان من الفحول في الجاهلية فلما دخل في الإسلام لان[١] . وقالوا أيضًا : إن الشعر لا يزدهر إلا في ظلال الحروب الشريرة ، وعلى العكس ، يتراجع في ظلال السلم والوئام ، وإلى هذا ينبه الأصمعي (٢١٠هـ) قائلا «الشعر نَكِدٌ بابه الشر ، فإذا دخل في الخير ضعف ، هذا حسان بن ثابت فحلٌ من فحول الجاهلية ، فلما جاء الإسلامُ سقط شعره»[٢] ولما أستعادت

(١) ابن قتيبة ، أبو محمد عبدالله بن مسلم (٢٧١هـ) الشعر والشعراء ، تحقيق دي خويا ، ط١ ، بريل- ليدن ، ١٩٠٦ ، ص ١٧٠ .

(٢) ابن قتيبة ، السابق ، ص ١٧٠ وهذا ما يعنيه ابن سلام (٢٣١هـ) بقوله : «وإنما كان يكثر الشعر بالحروب التي تكون بين الأحياء ، نحو حرب الأوس والخزرج ، أو قوم يغيرون ويغار عليهم ، والذي قلل شعر قريش أنه لم تكن بينهم ثائرة ، ولم يحاربوا ، وذلك الذي قلل شعر عمان ، وأهل الطائف» طبقات الشعراء ، تحقيق ، جوزيف هل ، بريل- ليدن ، ١٩١٦ ، ص ٦٥- ٦٦ .

العصبية القبلية ماضيها استأنف الشعر تيّاره ، واستعاد ما كان قد خسره . فوجدنا في أهاجي جرير ، والفرزدق ، وغيرهما الروح الجاهلية المستعادة ، وإن توارت خلف نقابٍ شفيف يكاد لا يسْتر بقدْر ما يُعرّي[١] .

نتجاوز الدعوة لاستبدال الخمرة ، وذكرها ، بالوقوف على الأطلال ، وذكْر المرأة[٢] . وهي ثورة شكلية تتراءى لبعض النقدة ، ومنهم كمال أبو ديب مثلا ، بأنها زلزال أصابَ القصيدة ، وأثّر في تحوّلاتها تأثيرًا كبيرًا[٣] ، بيد أننا نرى رأيا خلاف هذا ، فالتصور الذي أملى على الحسن بن هانئ استبدال السيء بالأسوأ ، هو التصور نفسه الذي كان يملي على الجاهلي البدء بذكر الطلول ، أو التشبيب ، أو النسيب . فالفرضية التي تقوم على أنّ للقصيدة مقدمة منفصلة عن السياق ، أو كالمنفصلة ، لم تَتَغيّر[٤] . ولهذا ظلت القصيدة في أمس الحاجة لشيء من التحول الجذري على مستوى اللفظ والمعنى . وقد طرأ مثل هذا التحول بمبادرة خجولة من أبي تمام ، وبعض تلاميذه ، ومعاصريه ، ممن اقتفوا طريقته الخاصَّة في التعبير . وهي طريقة لا تتفق مع النظام الافتراضي لما كان عليه الشعر العربي ، فهو حين يقول مثلا :

مطرٌ يذوب الصحو منه وبعده
صحو يكاد من النضارة يُمْطر

(١) وهذا ما يفهم من وضع ابن سلام (٢٣١هـ) لهؤلاء الشعراء في الطبقة الأولى من الإسلاميين ، انظر طبقات الشعراء ، ص٧٥ .

(٢) وذلك ما يحاول ابن قتيبة تفسيرة على أساس نفسي يتعلق بسلامة التلقي ، انظر الشعر والشعراء ص ١٦- ١٧ ثم يقول «وليس لمتأخر الشعراء أن يخرج عن مذهب المتقدمين فيقف على منزل عامر أو يبكي عند مشيد البنيان ، لأن المتقدمين وقفوا عند المنزل الداثر ، والرسم العافي» ص١٧ .

(٣) أبو ديب ، كمال (١٩٧٩) جدلية الخفاء والتجلي ، دار العلم للملايين ، ط١ ، بيروت ، ص ٢٨٢- ٢٨٣ .

(٤) جابر ، يوسف حامد(٢٠٠٤) البنيوية في النقد العربي المعاصر ، دار الرياض ، ط١ ، ص ٢٠٥- ٢١٠ وانظر : خليل ، إبراهيم (٢٠١٣) واقع الدراسات النقدية العربية في مائة عام ، عمادة البحث العلمي- الجامعة الأردنية ، عمان ، ط١ ، ص ١١٠- ١١١ .

أو قوله :

تركت فيها بهيم الليل وهو ضحى
يشله وسطها صبح من اللهب

أو قوله :

لا تسْقني ماء الملام فإنني
صبٌّ قد استعذبتُ ماء ملامي[1]

فإنّ هذه الأمثلة ، وغيرَها ، جنحت بالشعر إلى اعتماد ما يوصف بالإيغال في الاستعارة ، وَعُد هذا خروجًا على عمود الشعر ، وتقاليده التي تشترط في الأسلوب الرفيع قرب المستعار منه للمستعار له ، أو المقاربة في التشبيه ، وأيُّ خروج على ذلك يُعدُّ صنعة ، وهي أدعى إلى التكلُّف ، ونبوّ الطبع ، وفساده . . وفي هذا العصر كثرت أيضًا التشكيلات الإيقاعية التي تمثل انحرافًا عن الذوق التقليدي ، فأسرف الشعراء في استخدام البحور القصيرة المجزوءة ، والمشطورة ، والمنهوكة ، ومن ذلك ما رُويَ لسَلَم الخاسر :

موسى المطر
غيث بكر
ثم انهمر
كم اعتسر
ثم ايتسر
وكم قدر[2]

وقد أوردَهُ بعضُ المحدثين في كتابٍ له يتتبّع فيه ظهور شعر التفعيلة ، زاعمًا أن هذا النموذج ، ونظيره ، يمثل بوادر لهذا النمط الشعري ، والوزن القديم المتجدد ، في

(١) الآمدي ، أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي (٣٧٠هـ) الموازنة بين الطائيين ، تحقيق محيي الدين عبدالحميد ، بيروت : المكتبة العلمية ، ط١ ، ١٩٤٤ ، ص ٢٤٤ .

(٢) ابن رشيق ، أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني (٤٥٦هـ) ، العمدة ، تحقيق محيي الدين عبد الحميد ، ط٥ ، بيروت : دار الجيل ، ١٩٨٢ ، ١/ ١٨٤ ، ١٨٥ .

محاولاتٍ موغلة في القدم[١] . ولا تفوتنا الإشارة – ها هنا – لظهور المزدوج والمثلث والمربع والمخمّس ، وظهور التشطير وهي جميعًا تتابعاتٌ ، وسلاسل منظومة ، لا تغيير فيها على مستوى البنية الداخلية للقصيدة[٢] . على أنّ التحوُّل الأكبر في القديم كان في الأندلس ، عندما اخترع النظامون ما غدا معروفاً في أدبيات أهل الجزيرة باسْم الموشّحات[٣] . وتعد الموشحات ، بصرف النظر عمَّن بدأها ، وعن استقبال الجمهور لها ، وعن نشأتها في أحضان الغناء والطرب ، مِفْصلا لا يستهانُ به في التحولات البنيوية في القصيدة العربية ، فقد أضافتْ إلى بنية القصيدة مُفرداتٍ جديدة لها دلالات فنية مستحدثة في الذائقة الشعرية العربية ، فبعض هذه الموشحات بمطلع ، وبعضها بلا مطلع . والبيت فيها ذو أقسام تختلف عددًا ، وتقفيةً ، ووزنًا ، من بيت لآخر ، وثمة تماثلٌ في تقفية الأقفال ، واختلاف في تقفية الأسماط ، والأقسمة . وثمة خرْجة تقترب من اللغة المحكية ، وقد تتضمَّنُ كلمات أعجميَّة[٤] . وهذا كله معروفٌ ، ولا جديدَ لدينا فيه ، بيد أن الإشارة – ها هنا – لمبدأ القبول بالتغيير في الشكل السائد لفن من الفنون التي تتمتع بهالة من التقديس . ولهذا سرعان ما ظهر فنٌّ آخر ، وهو الزجل ، واشتهر به شعراءُ متفوقون كابن قزمان[٥] . وفي العصر الحديث نُظر للموشح باعتباره حُجَّة تدعّمُ تلك الآراء التي تطالب بالتخلي عن وحدة الروي ؛

(١) الغذامي ، عبدالله (١٩٩٩) الصوت القديم الجديد ، ط١ ، الرياض : دار الرياض ، سلسلة كتاب الرياض ، رقم ٦٦ ، ص١١٤ – ١١٥ .

(٢) خليل ، إبراهيم (١٩٨٧) تجديد الشعر العربي ، ط١ ، عمان : دار الكرمل للنشر والتوزيع ، ص ١٥ .

(٣) للمزيد انظر : صمود ، نور الدين (١٩٨٢) دراسات في نقد الشعر ، ط١ ، تونس : الدار العربية للكتاب ، ص ١١٢ وانظر : عناني ، محمد (١٩٨٠) الموشحات الأندلسية ، ط١ ، الكويت : المجلس الوطني للثقافة ، عالم المعرفة ، ص ٣٩– ٤٣ .

(٤) ابن سناء الملك ، القاضي أبو القاسم هبة الله (٦٠٨هـ) دار الطراز ، تحقيق جودت الركابي ، ط٣ ، بيروت : دار الفكر ، ١٩٨٠ ص٤٠ .

(٥) شاعر وزجال من رجالات القرن الخامس الهجري ، عني به ، وبزجله ، عبد العزيز الأهواني في كتابه «الزجل في الأندلس» وظهر ديوانه مطبوعاً في العام ١٩٩٠ بتحقيق : فريدريكو كوريينتي ، ط١ ، مصر : المجلس الأعلى للثقافة .

ومن ذلك آراء فرانسيس مراش (١٨٧٣) وأحمد فارس الشدياق (١٨٨٧) ونجيب حداد ١٨٨٩[١] ورزق الله حسون (١٨٢٥- ١٨٨٠) وبولص شحادة (١٨٨٢- ١٩٤٢) . ومع أنّ الشعر الذي ظهر في بدايات النهوض على أيدي البارودي وشوقي وحافظ وخليل مطران . . وغيرهم تردَّد في الاتجاه نحو تحولات جديدة في بنية القصيدة ، إلا أن شِعْرهم لا يخلو من انتفاضات حيّيةً ، وخجولَة ، ضدَّ التقاليد الجامدة . فقد رأينا خليل مطران يجنح في قصائدِ له مثل قصيدة «المساء» للخيال الخلاق[٢] ، وتلك نزعة دعونا نقلْ إنها جديدةٌ في الشعر العربي ، ورأينا في غنائيات شوقي بعض التراكيب التي يحاكي فيها ما يقوله الناس في الأغاني ، أو التحرُّر من هيمنة القوالب النحوية التقليدية على بناء العبارة ، وعلى الجملة النسقية ، وذلك واضح في القصيدة التي نقتبس منها الأبيات الثلاثة الآتية ، فهي أبياتٌ توشك أن تقترب من العامية في التعبير لا سيما في «وبكفيك دوائي» و«يامنى روحي» و«إن شئت نعيمي» و«إن شئت شقائي» فهي تعبيرات أين هي من قصائده التي يبدو فيها محافظاً ينحتُ العبارة من متون اللغة نحتًا :

منكَ يا هاجرُ دائي
وبكفيْكَ دوائي
يا مُنى روحي ودنيايَ
وسُؤْلي ، ورجائي
أنتَ إنْ شئتَ نعيمي
وإذا شئتَ شقائي[٣]

(١) موريه ، شموئيل (١٩٧٠) حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث ، ترجمة سعد مصلوح ، ط١ ، تل أبيب : دار النشر العربي ، ص ١٩- ٣٢ .

(٢) مطران ، خليل (بلا تاريخ) ديوان خليل مطران ، ط١ ، بيروت : دار مارون عبود ١٩/١ وللمزيد انظر : خليل ، إبراهيم (٢٠٠٣) مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث ، ط١ ، عمان : دار المسيرة ، ص ٨٣- ٨٥ .

(٣) شوقي ، أحمد (بلا تاريخ) ديوان الشوقيات ، ط١ ، بيروت : دار الكتاب العربي ، مج ٢ ص ١١٤ .

وفي مسرحياته تحرَّر من وحدة البحر والروي ، واقترب الشعر من البنية الدرامية ، وإن ظلَّ في طبيعته غنائيًا لا ينسجم مع الحدث ، أو الحوار المسرحي ، الذي يُخاطب فيه المؤلفُ الجمهورَ من خلال وسيط ثالث هو الممثل(أو الشخصية) ومع أنَّ الدارسين طرًا يَعْزونَ هذه المحاولات لشوقي ، إلّا أنَّ هذا غير دقيق ، ففي لبنان كتب مارون النقاش منذ عام ١٨٤٦ المسرحية التي جمع فيها بين النثر والشعر ، وحذا حذوه بعض الشاميين من أمثال أبي خليل القباني ، وسليم النقاش[١] . وفي الأثناء ظهرت محاولات للتخلي عن الوزن في الشعر ، وكُتبت قصائد أخرى متحررة من الرويّ ، نجد هذا في أمثلة لأمين الريحاني في «هتاف الأودية»[٢] ولخليل شيبوب في أحلام النهار(١٨٩٢– ١٩٥١) ، ولتوفيق البكري في «صهاريج اللؤلؤ»[٣] . وانتشرتْ في الشعر ظاهرة أخرى تعد هِزَّةً تداعى بسببها بنيان القصيدة الإحْيائية ، وهي ظاهرة اختلاف التقفية ، والعدول من روي لآخر ، في القصيدة الواحدة . ومما ساعد على سيرورة هذه الظاهرة تلك الكتابات التي نشرها شعراءُ فحولٌ في ذلك الحين ، من أمثال : المازني ، والعقاد ، وعبد الرحمن شكري ، وجميل صدقي الزهاوي[٤] ، وآخرين نظروا لوحدة الروي بوصفها قيدًا يحدُّ من قدرة الشاعر على التعبير الحر البعيد عن الصنعة

(١) ياغي ، عبد الرحمن (١٩٨٨) مارون النقاش وتجربته الرائدة ، فصل من : المسرح العربي بين النقل والتأصيل ، ط١ ، الكويت : كتاب العربي ، ص٦٨ وانظر : الراعي ، علي(١٩٩٩) المسرح في الوطن العربي ، ط٢ ، الكويت : المجلس الوطني للثقافة ، سلسلة عالم المعرفة ، رقم ٢٤٨ ص٢٠٦– ٢٠٧ .

(٢) انظر الريحاني ، أمين (١٩٨٦) الأعمال العربية الكاملة ، ط١ ، بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر . وكان هتاف الأودية قد صدر في العام ١٩١٠ ذكره عز الدين المناصرة(٢٠٠٢) في : إشكالية قصيدة النثر ، بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ونوَّه لتأثره بالشاعر الأمريكي والت وايتمان Whitman الذي عُرف هو الآخر بكتابة قصيدة النثر ص٧ – ١١ .

(٣) موريه ، السابق ، ص ٣٢ وانظر = عبود ، مارون ، ١٩٧٧ ، رواد النهضة الحديثة ، ط١ ، بيروت : دار الثقافة ، ص١٢٨ وفيها يذكر أن فرانسيس مراش كان ينظم الشعر بلا قوافٍ .

(٤) ناجي ، هلال(١٩٦٢) الزهاوي وديوانه المفقود ، ط١ ، القاهرة : دار العرب للبستاني ، ص٣٦١– ٣٦٦ وانظر ص ٣١٤ وفي مقالة تعود إلى أيلول ١٩٢٧ يشبه الزهاوي القافية بالقيد الثقيل ، والتزام الشاعر بها يجعله بطيئا كالذي يرسف في الأغلال ، وهو يمشي مثقلا في الوحل .

والتكلف ، ذلك التكلف الذي يتجلى في بحث الشاعر المضني عن الكلمات التي تنتهي بالروي . وقد طغى هذا التحول على شعر الرومانسيّين . فوجدنا جبران وميخائيل نعيمة وأبا ماضي والمعلوف وشكر الله الجر ورشيد سليم الخوري ، والشابي ، والهمْشري ، وعلي محمود طه ، وإبراهيم ناجي ، وفدوى طوقان في بداياتها المبكرة . . ينحون هذا المنحى ، مع أنّ قصائدهم – في حقيقة الأمر –لم تبتعد كثيرًا عن النهج الذي غلبَ على شعر مدرسة الإحياء ، إلا في القليل الذي يُضافُ لهذا التحوّل . فقد شرعنا نجد البنية التي يجري تقسيمها أجزاءً على وفْق الوحدات الدلالية فيها ، وتبعًا لذلك يختلفُ الرويّ ، وشاع فيها تحول آخر ، وهو التلاعب بالأوزان بما يذكرنا بالأوزان القصيرة ، والخفيفة ، المرحة ، وتجنب البحور ذات التفعيلات المتباينة[١] . ووجدنا أيضا الجنوحَ نحو الخيال أظهرَ وأبْيَن من السابق ، وقد طغت التخيلات المستوْحاة من عالم الطبيعة ، ووحدة الوجود ، على شعر الرومانسيّين ، ونكاد نضيف إلى ذلك ظهورَ ما يعرف بالمفارقة المقصودة في لغة الشعر[٢] ، لا تلك التي كانت تردُ عرَضًا ، ومن غير قصد ، في الشعر القديم ، فعندما يقول الشاعر :

ملءَ ضلوعي لظىً ، وأعجبُهُ
أني بهذا اللهيب أبتردُ[٣]

فهو يعبّر بالتناقض عن تلك الحال التي يتلذَّذ بها العاشقُ بنار الشوق . وحتى انصرام هذا الجيل من الشعراء لم تكن الفكرة الرامية للتخلي عن وحدة البيت ، أو وحدة البحر ، أو وحدة القافية ، والروي ، في القصيدة ، قد غدت من الأمور الممكنة التي يصحّ أنْ يكون الشعر شعرًا بها وبغيرها . ذلك لأنّ أكثر المحاولات التي جرتْ بوعي ، أو دون وعْي ، لإحداث تحولات بنيويّة في القصيدة ، باءت بالإخفاق الذريع ،

(١) ومن ذلك قصيدة النهر المتجمد لميخائيل نعيمة ، انظر : نعيمة ، ميخائيل(بلا تاريخ) همس الجفون ، بيروت : دار صادر ص ١٠– ١٥ .

(٢) لمزيد عن المفارقة انظر= ميوميك ، دي ، سي : المفارقة ، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة (١٩٨٢) ، سلسلة موسوعة المصطلح النقدي ، ط١ ، بغداد : وزارة الثقافة ، ص٧ .

(٣) ناجي ، إبراهيم(١٩٧١) قصائد ، اختارها وقدم لها أحمد عبد المعطي حجازي ، ط١ ، بيروت : دار الآداب ، ص ١٠٥ .

والفشل الفظيع . فالذين نوَّعوا الروي ، أو كتبوا القصيدة المتحررة من الوزن تحررًا تامًا ، أي قصيدة النثر ، أو أولئك الذي خاضوا تجربة القصيدة الموزونة المرسلة ، أي : الخالية من القوافي ، أو أولئك الذي حاولوا إعادة بثّ الحياة في الموشحات التي درستْ معالمها ، وانطمستْ منذ القرن التاسع الهجري ، لم يُنظر إليهم بوصفهم شعراءَ كبارًا . ولذلك لم تترك محاولاتهم صدىً في الأجيال الجديدة ، ولم تحدثْ ما ينبغي لها أنْ تحدثه في الذائقة الأدبية إن كان ذلك على مستوى الجمهور ، أو على مستوى المهتمين بالشعر قراءةً ، ونقدًا . وكانَ على جمهور الشعر أنْ ينتظر بصبر نافدٍ ظهور التحولات الجديدة على أيدي بعض الشعراء في أواخر النصف الأول من القرن العشرين .

فقد اتصفتْ هذه التحولاتُ- قياسًا بما سبق - بشيء غير قليل من التطرف . فظهر شعر متحرر من القوالب الوزنية التي حصرها الخليلُ ، ومنْ جاءوا بعدهُ ، في ستة عشر بحرًا ، واتخذ الشعراءُ من التفعيلة وحدة إيقاعية ، ووزنية ، للنظم ، وتزامن ذلك مع التحرر من القافية الواحدة ، مما أدى إلى ظهور قصيدة جديدة أطلق عليها من باب التسامح مصطلح ، أو وَصْف : القصيدة الحرة[١] ، أو قصيدة التفعيلة الواحدة[٢] . وهذا التحوُّلُ يوصف بالتطرف لسبب بسيط ، وهو أنه يقوم ، أساسًا ، ولأول مرة ، على مبدأ التخلي عن القالب الوزني ذي التفعيلات المحدَّدة عددًا ونوعًا . وبمقتضى هذا التحول لم يعُد ثمة مقياس واحدٌ ودقيق لطول البيت ، وتبعا لذلك نشأ ما يُعرف بالتناسب بين الدفقة المعنويّة وطول البيت ، وزيدَ على ذلك تحولٌ آخر ، وهو استبعادُ النهايات المغلقة ، أو المقفلة ، في الأبْيات ، فبدأ الشاعر يجمع البيت الثاني مع الأول في تفعيلة مشتركة مما أدى لتحول جديد في القصيدة التي وُصفت بالقصيدة المدورة[٣] ، وهي القصيدة التي تغلبُ على الأبيات فيها النهايات المفتوحة التي

(١) الملائكة ، نازك (١٩٦٧) قضايا الشعر المعاصر ، ط٣ ، بغداد : دار مكتبة النهضة ، ص٢٣ .

(٢) القاضي ، النعمان (١٩٧٧) شعر التفعيلة والتراث ، القاهرة : دار الثقافة للطباعة والنشر ، ص ٤٣ .

(٣) الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ، ص ١٥٧ وقد عدَّت التدوير خطأ . انظر تعليقها على قصيدة خليل الخوري الرؤيا المكبلة ، ص ١٥٧- ١٦٢ وقد عدهُ غالي شكري من مكتسبات القصيدة كونه يتيح للمعنى أن يجري متدفقاً في عدد غير قليل من الأبيات ، انظر : شكري ، غالي (١٩٦٨) شعرنا الحديث إلى أين ، ط١ ، القاهرة : دار المعارف بمصر ، ص ٣٤ .

يشتركُ فيها البيت مع ما يليه في تفعيلةٍ واحدة ، ومن هذه الزاوية اقتربتْ القصيدة طِباعيًا من النثر ، وإنْ اختلفتْ عنه بما يتوافرُ فيها من أيقاعات تتَّصفُ بالسرعة التي لا نجدها لا في النثر ، ولا في الشعر الموزون المقفى .

فالقصيدةُ المدوَّرة يمكن أنْ تكتبَ في المطبوعات الورقية على هيئة تشبه هيئة النصوص النثرية من حيث اطراد السطور ، وامتلاؤها من الهامش إلى الهامش ، وهذا ما نجدهُ بوضوح في أجزاء من جدارية محمود درويش[١] ، وفي قصائد كاملة من ديوانه «أرى ما أريد» وفي قصيدة مديح الظل العالي التي نقتبس منها ما يأتي : «يخرج الشهداء من أشجارهم ، يتفقدون صغارهم ، يتجولون على السواحل ، يرصدون الحلم والرؤيا ، يغطون السماء بفائض الألوان ، يفترشون موقعهم ، يسمون الجزيرة ، يغسلون الماء ثم يطرزون حصارنا قططا ونخلا . .»[٢] . وقد تكتب مثلما تكتبُ القصيدة غير المدورة ، غير أن القارئ المتمرس بقراءة الشعر يميز القصيدة المدورة عن غيرها بذائقته الصوتية السمْعيّة ، مثلما نلاحظ في هذه القصيدة لشوقي بغدادي :

يا لتلك الخلوة الملأى
بأسراب العصافير
وتفاح البساتين
ولغو العاشقينْ
حين تغدو حكمة الدنيا على ثغري
وفي فوضى الأحاديث
وإذ يصبح للألفاظ وجهانِ
كأن اللغة الأخرى التي تبدعها
غيرُ لغات العالمين [٣]

(١) درويش ، محمود (٢٠٠١) جدارية ، ط٢ ، بيروت : دار رياض الريس للكتب والنشر . وانظر خليل ، إبراهيم (٢٠١٤) نحو النص ؛ النظرية والتطبيق ، ط١ ، عمان : دار أمواج للنشر والتوزيع ص ٧٣ .

(٢) درويش ، محمود(١٩٩٠) أرى ما أريد ، ط١ ، الدار البيضاء- المغرب : طوبقال للنشر . وانظر : درويش ، محمود(١٩٨٦) حصار لمدائح البحر ، ط١ ، عمان : الدار العربية للنشر والتوزيع ، ص ١٤٦ .

(٣) بغدادي ، شوقي (١٩٩٦) شيء يخص الروح ، ط١ ، دمشق : اتحاد الكتاب العرب ، ص٣٩ .

وقد شجَّع هذا التدويرُ ، ومهد ، لإنجاز تحوُّلات جديدةً تقتربُ بالقصيدة من المسرح تارة ، ومن الملحمة بمفهومها الاصطلاحي . وشاعَ بسبب ذلك تعبيرُ قصيدة ملحمية ، وقصيدة سردية ، ومن أمثلة هذا النوع من التحول قصيدة «البعث والرماد» لأدونيس[١] ، وقصيدة «تحوُّلات الصقر» ، وقصيدة «ملوك الطوائف» للشاعر نفسه . والقصيدة الدرامية التي تعتمد تعدد الأصْوات ، فإلى جانب المتكلم ، الذي هو قناع الشاعر في العادة ، ثمة شخوص مُضْمَرون يتَحاوَرون . ومن أمثلة ذلك ما نجده في بعض قصائد خليل حاوي ، ولا سيما قصيدة «الناي والريح» ، وقصيدة «لعازر ١٩٦٩» وفي «مأساة الحلاج» لصلاح عبد الصبور[٢] الذي أضافَ إلى ذلك تجاربَ أخرى في كتابة المسرحية شعرًا محتذيًا في ذلك طريقة إليوت في مسرحيته الشعرية (جريمة قتل في الكاتدرائية) وغيرها . والقصيدة ذاتُ البناء الدراميّ لها حضورُها اللافت في شعر عبد الوهاب البياتي ، وبعض أشعار درويش ، وأمل دنقل في «أقوال جديدة عن حرْب البسوس»[٣] . أما القصيدة السردية ، فتكاد تطغى على كثير من قصائد السياب المبكرة ، ومنها قصيدة «إرم ذات العماد»[٤] وتطغي أيضًا على قصائد حسَب الشيخ جَعْفر[٥] ، تشهد على ذلك قصيدة أوراسيا[٦] . فلو تأملنا المقطع الآتي ، وحذفنا منْهُ الوزن ، لما كان يختلفُ عن أيٍّ مشهد سردي في قصة قصيرة تعتمد ما يعرف بالحاضر التخييلي effective present :

(١) أدونيس ، علي أحمد سعيد (١٩٧١) أوراق في الريح ، ط٣ ، بيروت : دار العودة ، ص ٦٣- ٨٤ وللمزيد انظر : سعيد ، خالدة (١٩٦١) البحث عن جذور ، ط١ ، بيروت : دار مجلة شعر ، ص٨١- ١٠٨ وللمزيد : أبو علي ، رجاء (٢٠٠٩) الأسطورة في شعر أدونيس ، ط١ ، دمشق : دار التكوين ، ص ٢٣٢ .

(٢) عبد الصبور ، صلاح (١٩٦٥) مأساة الحلاج ، ط١ ، بيروت : دار الآداب .

(٣) دنقل ، أمل (١٩٩٥) الأعمال الشعرية ، ط١ ، القاهرة : مكتبة مدبولي ، ص٣٩٣- ٤٢٨ .

(٤) السياب ، بدر شاكر (١٩٦٧) شناشيل ابنة الجلبي ، ط٣ ، بيروت : دار الطليعة ، ص١١- ١٨ .

(٥) خليل ، إبراهيم (٢٠٠٤) السردية الغنائية في شعر حسب الشيخ جعفر ، مجلة عمان ، ع ١٠٨ ، ص١٢ .

(٦) خليل ، إبراهيم (٢٠٠٦) شعراء تحت المجهر ، ط١ ، عمان : دار ورد للنشر ، ص ٩٣ .

أرى الحافلات الأخيرة ، تهجرُ موقفها
أرتدي معطفي وأغادر غرفتيَ
البهو منطفئٌ ، والخفيرة تنصحني
أن أغطي رأسيَ خوفا من البرد ،
أشكرها مسرعا
أتوقف عبر الحديقة ،
أسمع خطوا بطيئا ومقتربا
أتبينها في الضباب الخريفي[١]

ولم تقتصرْ هذه التحوّلاتُ على البنية الملْحميّة ، أو الدرامية ، أو السرديّة ، بل ظهرتْ إلى جانب ذلك قصيدة القناع ، وهي التي نجدُ لها أمثلة كثيرة ، منها قصيدة حميد سعيد الموسومة بعنوان «من أوراق المورسكي» ، وفي قصيدة له أخرى يتخذ من عوليس أحَدِ أبطال الأودسة Odessa قناعًا يخفى وراءه مأساة العراقيّ في المنفى :

عام ركبتُ البحرَ . . باتجاه ضفةٍ أخْرى . .
وجدتُ الضفَّة الأخْرى
تعدّ ما يُعدّ للرحيلْ
فإلى أينَ سأمْضي
لا مكانَ لي
بنيلوب ماتتْ واستبيحَ نوْلهُا
والمياهُ . .
فارقتْ لغتها الأولى
تصحَّرتْ ضفافُ آخر القصائد البيضِ
غزاها الرملُ ، والرمادْ
وادعاها السادةُ السماسِرة[٢]

(١) خليل ، إبراهيم (٢٠٠٩) من الشعر الحديث والمعاصر ، ط١ ، عمان : ورد الأردنية للنشر ، ص ١٧٨ .
(٢) سعيد ، حميد (٢٠١٢) من أوراق المورسكي ، ط١ ، عمان : دار دجلة (ناشرون وموزعون) ص٦٣ والشاهد من : سعيد ، حميد (٢٠١٥) : أولئك أصحابي ، ط١ ، رام الله : بيت الشعر ، ص١٣-١٤ .

وقصيدة «أحد عشر كوكبًا على المشهد الأندلسي» لمحمود درويش[١] ، وقصيدة محمود درويش رحلة المتنبي إلى مصر[٢] ، ومجنون عبس لمحمَّد القيسي[٣] . وقصائد البياتي التي تعمَّد فيها ابتعاثَ المعرّي من مَحْبسيْه في سفر الفقر والثورة ، وفي الذي يأتي ولا يأتي[٤] . وهذه التحولاتُ لا تقتصر على ما ذكرناه من الدرامية ، والملحمية ، وقصيدة القناع ، فقد ظهرتْ على هذا المستوى البنيوي القصيدة القصيرة جدًا Epigram مقابلَ القصيدة الطويلة التي تقع في كتاب ، كقصيدة «المومس العمياء» و«حفار القبور» للسيّاب ، و«أقوال جديدة عن حرب البسوس» لأمل دنقل . والقصيدة القصيرة تتناسَبُ مع إيقاع العصر أولا ، بما يجنح إليه من السرعة في الأداء ، وتقصي–ثانيا– عن القصيدة العربية الكثير من مظاهر الاسْتطراد ، والحشو . وقد نظم القصيدة القصيرة كثيرون : منهم : مريد البرغوثي في قصائد رصيف ، وليلة مجنونة ، ومنطق الكائنات ، ونظم القصيدة القصيرة البياتي في غير ديوان ، وسعدي يوسف ، ومحمد القيسي ، وأحمد مطر ، وعلي البتيري ، ومحمد إبراهيم لافي ، وإبراهيم نصرالله ، وهذه قصيدة للأخير تتضح فيها كثافة اللغة ، معَ سموّ المعنى ، ودقة المفارقة :

نمني الأغاني بأفقٍ جديدْ
وننشدها في الظلامِ ، وفي الغُرَفِ المغْلقَة

(١) درويش ، محمود (١٩٩٢) أحد عشر كوكبًا ، ط١ ، بيروت : دار الجديد للنشر والتوزيع ، ص٢٩ ويمكن النظر في ما كتبه أحمد دحبور عن القصيدة في : البيادر ، ع ١١و١٢ سنة ١٩٩٣ ص١١٨ .

(٢) درويش ، محمود (٢٠٠٣) الأعمال الشعرية الكاملة ، ط١ ، كفر قرع : دار الهدى ، مج ٢ ، ص٣٩٣ والقصيدة من ديوانه حصار لمدائح البحر ، عمان : الدار الأهلية ، ١٩٨٤ .

(٣) القيسي ، محمد (١٩٩١) مجنون عبس ، ط١ ، عمان : وزارة الثقافة ، وانظر ط ٢ في الأعمال الشعرية الكاملة ، بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، مج٣ ص١٧٥– ٣٣٤ .

(٤) للمزيد عن بنية القناع في القصيدة انظر= العلاق ، علي جعفر (١٩٩٧) الشعر والتلقي ، ط١ ، عمان : دار الشروق ، ص١٠٣– ١٢٧ وانظر Allaq, Ali.j, The Artistic Problems in Abd Al-wahhab Al Bayati's Poetry, Un Published Theses. Exeter Univ,1984 وانظر= مجاهد ، أحمد (١٩٩٨) إشكالية التناص الشعري ، ط١ ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب .

نمنّي النساءَ ببيْتٍ جديدْ
فيتْبَعنَنا كالرضا
فرحاتٍ لكيْ نعتلي صهْوَةَ المِشْنَقَة .(١)

والهايكو Haiku قصيدة لا تتعدّى من حيث الطولُ بضْعَ كلماتٍ ، توزعُ عادةً في ثلاثة أسْطر ، لا أكثر ، كلٌ منها يُعدُّ بيتًا ، وفي اليابانية تقومُ على توزيع دقيق للمقاطع الصوتية بحيث يحتوي الأول منها ، والثالث ، خمسة مقاطع ، في حين يحتوي الثاني سبعةً حسْبُ ، وهذا شيءٌ لا يمكن تطبيقه في العربية لاختلاف البنية المقطعية فيها عن اليابانية ، ولهذا اكتفى المتأثرونَ بالهايكو بالتقسيم الثلاثي ، وهذا مثالٌ عشوائيّ :

رجعتُ من المنفى في كفّي خفّ حنين
وحينَ وصلتُ إلى المنفى الثاني
سرقوا منّي الخفَّيْن (٢)

وقد يكونُ المثالُ السابق قد ورد في شعر المناصرة دون أنْ يكون في نيّته نظم الهايكو ، فهي قد تحسَبُ قصيدة قصيرة ، أي : epigram خلافا لسعدي يوسف ، والقيسي ، الذي تعمَّد في ديوانه «أذهب لأرى وجهي» ١٩٩٥ الاسترسال في نظم الهايكو ، واللافت أنَّ الأبيات الثلاثة عند القيسي يعبّر في الأول منها عن معنى ما ليأتي البيت الأخير خلافا للأول من حيث المعنى :

الدقائقُ مُحْتضرَة
كيفَ أسَلْسلُها في الأوْراق
وأحمِّلُها باقاتِ نَضرَة (٣)

فالباقات النضرة توحي بما هو نقيض الاحْتضار ، وفي واحدة أخرى يجمع بين اليمام المبلل ، والقحط ، الذي يؤذن بزلزال :

(١) نصرالله ، إبراهيم (١٩٨٩) : عواصف القلب ، ط١ : عمان : دار الشروق ، ص١٢ .

(٢) المناصرة ، عز الدين (٢٠٠١) الأعمال الشعرية ، ط٥ ، بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ص١٥٤ .

(٣) القيسي ، محمد (١٩٩٥) ذاهب لأرى وجهي ، ط١ ، بيروت : دار الآداب ، ص ١٢٩ .

في موْسم القحْط وبدء الزلزلة
رأيت من شباك غرفتي
يمامة مبلّلة [١]

وظهَرتْ أيضًا القصيدةُ التشكيليَّة التي لا يَكْتفي منها الشاعرُ بالموسيقى ، والكلمات ذات المعاني ، والصور الشعرية الحسّية ، أو المعنوية ، ولكنَّه يعتمد كتابة القصيدة بطريقة لا تخلو من التشكيلات البصرية التي تذكِّرُنا بالرسم ، أو النحت ، أو الزخرفة ، على أساس أنَّ للقراءة البَصَريّة تأثيرَها في استجابة المتلقّي للنصّ المقروء[٢] . ومن الأمثلة الجيدة الدالة على هذا التحول بالقصيدة والاقتراب بها من الفن التشكيلي ومن الرسم خاصة ديوان حنظلة العلي للتونسي المنصف المزغني[٣] وهذا يشبهُ نوعًا آخر من التحوّلات التي طرأت على القصيدة باستخدام ما يشبه اللقطات السينمائيّة في الفيلم ، مما يضيفُ لها نزْعة سينمائيّة تصويريّة في التعبير ، فأصْبح النقادُ يتكلَّمونَ عن السينوغرافيا في القصيدة[٤] . وغير بعيد عن هذين النوعين ما يُمكن أنْ يوصفَ اصطلاحًا بقصيدة البورتريه ، وهي قصيدة قصيرة ترْسم صورة لشخْص ما ، ومن خلال تلك الصورة يبثُّ الشاعر رؤاهُ معبرًا عنها تعبيرًا غير مباشر ، وغيرَ صريح ، ففي قصيدة «مسؤول» لمريد البرغوثي نقف على ملامح هذا الشخص في الآتي :

(١) القيسي ، السابق ، ص ١٣٣ .

(٢) للمزيد انظر : الحديثي ، حمدي (٢٠١٤) القصيدة التشكيلية في شعر حميد سعيد ، ط١ ، تونس : دار بيرم للنشر والتوزيع . وانظر : الماكري ، محمد (١٩٩١) الشكل والخطاب ، ط١ ، بيروت ، والدار البيضاء : المركز الثقافي العربي .

(٣) المزغني ، المنصف (د . ت)حنظلة العلي ، ط١ ، د .م : دار طبرية للنشر ، ودار الأقواس . وللمزيد عن هذه الظاهرة انظر= نور الدين الحاج (٢٠١٥) عندما يجري الشعر برياح التشكيلي ،عالم الفكر ، الكويت ،ع ٣ ، مج ٤٣ يناير- مارس ٢٠١٥ ص ص ٢٢٥- ٢٦٢ .

(٤) وخير مثال لهذا النوع من القصائد قصيدة «الدار العتيقة» لمريد البرغوثي من الديوان : الناس في ليلهم ، ط١ ، بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ص ١٢٣ - ١٢٦ .

يمر بطيئا أمام عيون الجميع
يمر بطيئا ويلقي قتيلا جميلا
ويختار من بينهم من يريد
يحاول بعضُهُم الانقضاض
ولكنهُ . . ظلّ يمشي بطيئا
وألقى قتيلا جديدًا أمام الجميع
وما زال يمشي[١]

وقد لجأ بعضُ الشعراء ، بتأثير الشعْر الغربي ، إلى كتابة السونيت sonnet بنمطيْها : البتراركي ، والشكْسْبيري ، مع بعض التعْديلات ، وللشاعر محمود درويش ستُّ قصائد من السونيت نجدها في ديوان «سرير الغريبة»[٢] . على أنّ القصيدة العربيَّة الحديثة ، وهي تشهَد كلّ هذه التحولات الكبرى ، لم يَفُتْها أن تكون عملا فنيًا يقوم على التوْليف بين مقاطع ، وأجزاء ، ونتف ، من هنا ، وهناك ، مثلما يفعلُ الرسامون الذين يلجؤون لفنّ الكولاج collage والكولاج كلمة فرنسيّة تعني الرسم بطريقة القصّ ، واللصْق ، والتوليف ، الذي يجمع بين أشياءَ غير متجانسة في العمل التشكيلي الواحد . وعلى مستوى الشعر نجدُ في القصيدة الواحدة بعْضَ النثر ، وبعض الشعر المعروف بشعْر الشطريْن ، وبعض الشعر التفْعيلي ، وبعض الاقتباسات من القديم ، أو الحديث ، أو من القرآن والأحاديث ، ومن الأمثال ، والأغاني الشعبية المتداولة في أوساط العوام ، وذلك كله في قصيدة واحدة ، وقد شاعَ هذا اللون من التوليف في أشْعار سميح القاسم الأخيرة ، وهنا لا بدَّ من القوْل : إنَّ الكولاج ، على الرغم من أنه لا يوحي بالتجانس ، والانسجام النصّي ، إلا أنه ، على المستوى الدلالي ، يوحي بالتركيب ، وبأنَّ التجربة التي يقوم عليها هي ، في الأساس ، تجربة معقَّدة ، ولولا ذلك لما كانَ ثمة مسوّغ لهذا اللون من الكتابة في الشعر ، أو في النثر .

(١) البرغوثي ، مريد (١٩٩٧) الأعمال الشعرية ، ط١ ، بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ص٥٥٥

(٢) درويش ، محمود (١٩٩٩) سرير الغريبة ، ط١ ، بيروت : رياض الريس للكتب والنشر ، ص١٨ ، ص٣٣ ، ص٤٤ ، ص٥٨ ، ص٧٣ ، ص٨٦ .

فنحنُ عندما نقرأ «ضجيج النهارات حولي» لسميح القاسم ، نجدُ مسوِّغ اللجوء لهذا النوع من التوليف في تلكَ الحالة النفسية ، والمَرَضيَّة المزْعجة ، التي مر بها الشاعر في الأشْهر الأخيرة منْ حياته ، وهو يترقّبُ الموتَ لحظة تلوَ الأخرى ، فلم يكنْ في وسعه أنْ يُعبّر عنْ هذه الحال بغير هذا التوليف[1] العجيب ، ولا نعدو الحقيقة إذا قلنا إن الديوان كله عصارة قلب يتمَزّق ، ونفثاتُ روح توشكُ أنْ تُقبَض .

هذه هي أبرزُ التحوّلاتِ الكبرى التي شَهِدَتْها القصيدة العربيَّة في العَصْر الحديث ، ومنْ ينْظرُ لها بعيْن التأمل ، والتمْحيص ، يلاحظ أنَّ التحوّلات في عصرنا تزيد أضعافًا عمّا كان قدْ طرأ على القصيدة في الماضي منَ الجاهليّة حتى بدايات النصف الثاني من القرْن العشرين ، وهذا شيءٌ لا ينبغي له أنْ يُستغربَ ، فما عرفه الناسُ من تحولات على المسْتوى المعْرفي ، والفنّي ، والتقني ، في العَصْر الحديث ، أو لنقلْ في المئة عام الأخيرة ، أكثرُ بكثير مما عرفوهُ في عشرات ، بل مئات القرون .

(١) القاسم ، سميح(٢٠١٤) ضجيج النهاراتِ حَوْلي ، ط١ ، عمان : موزاييك للترجمة والنشر والتوزيع .

٢
حميد سعيد:
تحولات الشاعر، تحولات القصيدة

في ديوان «من وردة الكتابة إلى إلى غابة الرماد» (أزمنة ، عمان ، ٢٠٠٥) يقف الدارس على نموذجين متكاملين من شعر حميد سعيد ، أولهما قصائد كتبت قبل العدوان الثلاثيني على العراق ٢٠٠٣ والثاني منهما قصائد كتبت بعده . وفي النموذج الأول يتحسَّس القارئ ، ويتلمسُ ، مشاعر لحمتُها التوجُّس ، وسداها توقع المخيف من مستقبل العراق الذي بات يُدبر له في الخفاء ، كما في العلن ، الكثير من الدسائس ، والكثير من المؤامرات ، التي توشك أن تكون حروبًا مرجأة ، فالمتكلم في القصيدة الأولى «وردة الكتابة» لا يفتأ يبوح بأسرار هذه الرؤيا كمن يرى المستقبل رأيَ العين ، على الرغم مما يكتنفه ، ويحيط به ، من ضبابياتٍ ، هي- أساسًا - صفة لازمة للتآمر ، فبغداد التي يعرف أصبحت مدينة أخرى تكاد تفتقد ما كانت تتمتع به من أمان ، وما كانت تتمتع به لياليها من سمَر ، وسهَر ، ومن أصدقاء يتنادمون حتى الهزيع الأخير ، والنواسي ، وجنان ، والندامي المترفون يتساقون كؤوس المودَّة ، وتشنِّفُ آذانَهم الألحانُ ، في كل مقهى ، وفي كل آن :

والتفتّ أخيرا
رأيتُ الذي كنت أسمع وقع خطاه
النواسيّ ،
هذي العصا والغصون
لا جِنان . . ولا عبَقُ البيلسان . .
أين الذي كانَ
لا المترفون الندامى . . ولا الحانُ؟
أين الذي كان؟

أين الذي كان؟
أين الذي كان؟ (١)

والسؤالُ «إلى أين» أو «أين الذي كان» سؤالٌ يتكرَّر في قصائد الشاعر حميد سعيد تكرارا لافتا للنظر ، نجده في أولئك أصحابي ، وفي مشهد مختلف مثلما نجده في هذا الديوان «من وردة الكتابة إلى غابة الرماد» . ذلك لأن هذا السؤال أشد قسوة على الشاعر من أيِّ سؤال آخر . فأين هو المنطق الإنساني ، أو الشخصي ، الذي يُكْرِهُ المرء على البحث عن ملاذ يأوي إليه بعيدا عن بلاده ، في الوقت الذي يُسْمح فيه للأغراب بالليلاذ في وطنه ، والتربُّع على رباه ، وعلى تلاله ، والاعتداء على حدائقه ، وبساتينه ، ونخيله؟ والاختلاف إلى مقاهيه ، وحاناته ، وأحيائه ، وكأنَّ الأمر لا يخضع لقانون إنساني ، أو حتى قانون أمميّ ، كتلك القوانين التي يتشدقون في الحديث عنها تحت مسمى حقوق الإنسان . فهل من الطبيعي أن يبحث الشاعر ، هوَ أوْ غيره من العراقيين ، عن ملاذٍ ، فيما يُبذل وطنه للرائح ، والغادي ، بلا ضوابط ، وبلا شروط . وأين هو الملاذ الذي يستطيع أن يجد العراقي الحرّ فيه بديلا مكافئًا ، أو حتى غير مكافئ ، لبلاده ، التي أصبحت نهبًا للأعداء أولا ، ولعملائهم ، الذين يتكئون عليهم في إدارة مجازرهم «المفتوحة» ثانيًا ، وحروبهم الطاحنة بالوكالات ، ثالثا :

لي ملاذٌ
سيخرجُني من عذاب نعاسي
ويدخلني جنة النوم . والنومُ
ما زلت منهمكًا بتقاويمَ بيضٍ
وما زلتُ أخرجُ من حُجُبِ الذّاكرة
لغةً ما كرة ،
ثم يخرج موتى كثيرون . . يُغْوونني ببياضٍ بعيد
أكاد أرافقهُمْ ،

(١) حميد سعيد ، من وردة الكتابة إلى غابة الرماد ، دار أزمنة للنشر ، عمان ، ط١ ، ٢٠٠٥ص ٢٢ .

نجمة ستسدّ الطريق ،
وتأخذني موجةٌ من ضياءٍ إلى ما تُريد . (١)

وتتكرَّرُ في قصائد حميد سعيد صورٌ شعرية تنمُّ على الهاجس الذي يحس بمتاعب الآتي قبل وقوعه ، فكأنه يتحسّس ببصيرته النافذة ، ورؤيته التي تهتك حجُبَ الغيب ، ذلك الواقع الجديد الذي يفرضه الاحتلال البغيض القادم من وراء البحار ، بخيله ورَجْله ، بدباباته وطائراته ، بصواريخه وعُملائه . وبسبَبِ هذه الرؤية ، والرؤيا ، نجد الصورة الشعرية تحولُ إلى كابوس ، فمدن السناء ، ومدن البلور ، والحبيبة ، والقوافل ، وكلُّ شيء ، لم يعد له من دلالاتٍ على مستوى التعبير الشعري سوى المرارة :

كنا هناك معًا ببابلَ
قبلها في أورَ
في آشورَ
كنا في فيافي النور . . في مدن السنا . . وجزائر البلور
لكنَّ الملوك العور
شدوا وثاق حبيبتي ومضوا بها
فأقمتُ في الديجور
مذ فارقتني لم أجد زمنا أعود إليه
لم أعرف بلادا
هل كنت أوقفت القوافلَ في ثمودَ . . وكنت عادا
هل كان عوليسُ الشقيُّ أخي
وكنتُ السندبادا (٢)

يعيش العراقيُّ – إذًا – حصارًا خانقا قبل الاحتلال الأمريكي ، كما بعده ، وهذا الحصارُ تتراءى صورهُ في سفن مقيدة ، وبحار تحيط بها الأسوارُ التي تمنع المراكب من المضيِّ نحو شواطئ تعْرفُ الدفء ، ونجوم تنطفئ لكونها تتعرض للاغتيال ،

(١) من وردة الكتابة ، ص ٢٣ .
(٢) السابق ، ص ٣٠ .

فيختفي منها النور ليسود الظلام عالم العراقيين ، وينتزع القحط ما في أُصُص المنازل من ورود ، وما في حدائق بغداد من قصائد ، وما في مدن العراق من أمان ، لتحلَّ ، عوضًا عن ذلك ، العواصفُ المشاكسة ، والرياح المزمجرة ، ويختفي الحبُّ اختفاءً لا يعترف به الشاعر ، ولا يقرّ ، فهو يصرُّ إصرارًا على هذا الحبّ ، وإنْ كانت تبعاته كبيرة إلا على المُناضلين :

في كل منعطفٍ ترافقني العواصفُ
لو أقولُ أحبُّها . . سيبيعني الأصْحابُ
لكني أقول أحبُّها
وأردُّ كيْدَ الشوْكِ
تفتحُ لي بساتينَ الضُحى بابًا فأدْخُلُه . .[1]

وكلما اقتربَ الشاعرُ من تلك التي يحبُّ ، وأيقن أنه قابَ قوسين من ساعات الوصل ، واللقاء ، ابتعدتْ ، وتوارتْ ، وهو لا يني يتوقُ لها ، ويتحرق لهفة ، وشوقا ، كمن يريد أن يجمع أجزاءَهُ المبعثرة ، المتباعدة ، ففي قصيدة «بعيدًا عن وَرْدة الكتابة» تتكرر شظايا الصورة ، بابل ، أور ، والنور ، وآشور ، وبغداد ، وفاس ، ودمشق ، والمدن القصيَّة الأخرى ، في تلك المدائن كلها يرى تلك التي يحبُّ معتقدًا أنه عمّا قريب سيتوحَّدُ بها على نحو ما يعتقد الصوفي بحلوله في الذات العليّة ، لكن هذا الحلول لا يتمّ ، وفناءُ الشاعر في تلك الروح التي يرتكزُ فيها حبُّ الوطن ، لا يكتملُ ، ويستيقظُ من أحلامه ، ورؤاه ، لتصدُمَه مشاعرُ الإحْساس بالوَحْدة :

ها أنتَ وحْدَك
ينهشُ المشفى صفاءً كان
قد تأتي
ولكنَّ الصباح مضى
بعيدًا عنْكَ
أبحث عنكَ
توقظني ثمارُك حين أغفو

---

(١) السابق ، ص ٣٥ .

في اعتكار الليل تنزلُ جمرةٌ بجوار أحْزاني
أراكِ هناكَ في جمر الغيابِ [1]

وفي النموذج الثاني من قصائد حميد سعيد نجده يواصل التصعيد ، مقتربا بلغة شعره من لغة المقاومة على النحو الذي عرفناه في الأدب الفرنسي إبان الاحتلال النازي لباريس ، وأدب فيتنام ، وأدب فلسطين المرتبط بأسماء مشهورة كمحمود درويش ، وسميح القاسم ، وتوفيق زيّاد ، وفدوى طوقان ، وراشدحسين . ففي واحدة من قصائده المثيرة الموسومة بعنوان «إنها ليست أمريكيا والت وايتمان . .[2]» يبدأ الشاعر قصيدته بالترحُّم على عالم وايتمان ، وعالم أدجار آلان بو Poe فلم يتبق من الأديبيْن الأمريكيَّيْن ، ومثلهما الإنسانية الخالدة ، إلا جذاذاتٌ ممحوّة ، وطقوس للحداد ، ومومياوات من الرماد ، وأبواب منخورة لا تُفْضي إلا لجحيم من الحرائق ، والصواعق ، والبراكين ، التي تضْرمُها طائراتٌ ، وقاذفاتٌ ، تطلق حمَمَها في كلّ اتجاه :

روح الظلام
الذي جاء منه غراب آلن بو
كان الجحيم الذي يوقظ الغراب الأخير
الغراب الأخير في سلالته
ويسميه جورج دبليو بوش
الأخرق الكئيب الكالح المتجهم
هذا الذي يقيم الخرائب في ظلال الأساطير
ثم يقيم الخراب
تتدلى العواصف من ناطحات السحاب[3]

لا يفتأ إذًا يؤكد أن عالم أميركا اليوم مختلف عن عالمها بالأمس ، فلم تعد هي أميركا والت وايتمان ، كما لم تعد أميركا آلان بو ، الذي ينبذُ شؤم الغراب بتعازيمه الشعرية التي تمجد الحياة الإنسانية ، وصمودها في مواجهة الرعب ، والقتل ، والموت .

---

(١) السابق ، ص ٥٩ .

(٢) السابق ، ص ٦٣ .

(٣) السابق ، ص ٧٠- ٧١ .

إنها بلد غرابٍ آخر ، غرابٍ يُسمى جورج بوش الابن . الذي لا يرى فيه الرائي سوى أخرق ، دموي ، لا يترك من البلاد وأهلها سوى المآسي ، والأوجاع ، والدمار ، والموت :

أيها الدموي العصابي
ماذا تركت وراءك
ماذا تركت لنا
كن مثلما أنت
كن وقحا وغليظا وفظا وكن سافلا
مثلما أنت
كن قاتلا مثلما أنت . . لكننا سنكون
أرأيت الشعوب . . تخرج من كل فجّ عميق
أرأيت أحبَّتنا يقطعون عليك الطريق[١] .

وانطلاقا من هذه الرؤية بدأت القصيدة عند حميد سعيد التحوُّل التدريجي لتشبه في نهاية المطاف طلقاتٍ غيرَ طائشة ، ولا عشوائية . ففي «مرثيةٍ من قبيل المديح[٢]» لا يفتأ الشاعر الكبير ينوه لتضحيات العراقيين الحقيقيين ، لا أدعياء النزاهة ، والطهارة ، الذين جاءوا على صهوات دبابات الاحتلاليّين . فالعراقيون الحقيقيون هم أولئك الذين يصدُّون الغزاة بأجسادهم ، وبصدورهم العارية إلا من حبّ العراق . ويدافعون عن حمى بغداد ، والبصرة ، والفلوجة ، والرمادي ، والأنبار ، وتكريت ، وسامراء ، وكركوك ، وصلاح الدين ، وليس أولئك الذين هبُّوا لبيع تاريخ العراق في المزاد ؛ فنهبوا آثاره ، وعرضوها في أسواق التُحف ، والعاديات :

اللصوص الصغار
يخدمون اللصوص الكبار
واللصوص الكبار
أقبلوا فرحين بما حققته اللصوص الصغار
أكملوا بالحرائق ما لم تنله الفيالق

(١) السابق ، ص ٧٣ .

(٢) السابق ، ص ٧٧ .

واقتسموا حفلات الدمار
بين نارٍ ونار[١]

لذلك كله لن تنسى بغداد أولئك الذين مدّوا ، وفتحوا ، أذرعهم للغزاة ، يستقبلونهم بالأحضان معانقين ، ولا أولئك الذين نهبوا ، وباعوا ، وأثروا ، ولا أولئك الذين رقصوا رقصة التانجو الأخير مع جنود الاحْتلال ، فبغداد لا تنام على ضيم كعادتها منذ أنْ كانت ، ولا تفتأ تتحفَّزُ ، وتقاوم ، فكلّ ذرة تراب ، وكلّ شبر من الأرض ، ينبجس منه ، وينبثقُ ، نبيٌ تحفُّ به الشهداءُ من كلّ جانب ، وتقبلُ رايات بغداد كعادتها من كل صوْب :

من قباب مساجدها
وشموخ منائرها
من هدىً
كان آيُ الكتاب هداهْ
من مدىً
ليس غير العراق مداه .[٢]

ومن تحصيل الحاصل القول : إن الشاعر حميد سعيد قد اجتاز في قصائد هذا الديوان برْزخ القلق على مستقبل العراق ، وهو يصوّر هذا القلق بوصفه مأساة مرجأة تكادُ تومىء لنذر المستقبل الغامض ، غموض الدسائس ، إلى الخوض مباشرة في ما أصبح واقعًا احتلاليًا مُدمّرًا ، بلغة هي الأقربُ إلى لغة الشعر المقاوم الذي لا يفتأ يحرّض ، ويتنبّأ بانفجار الثورة ضد الاحتلاليّين ، وعملائهم من الطائفيّين ، والشعوبيّين ، علاوة على إدانته الصارخة لأميركا ، وعملائها ، وحلفائها من محليين وخارجيّين . وهذا يضعُ ديوانه «من وردة الكتابة إلى غابة الرماد» بمنزلة التقديم لديوانه التالي ، وهو ديوان «مشهد مختلف» (٢٠٠٨) ، الأمر الذي يعني أنَّ تجارب الشاعر بعد العام ٢٠٠٣ يتصل المتقدم منها باللاحق ، والمبكر بالمتأخر ، مما يستدعي دراستها دراسة شمولية تراكمية ، لا دراسة جزئية أو إفرادية .

(١) السابق ، ص ٨٤ .

(٢) السابق ، ص ٩٠ .

ففي مشهد مختلف[1] نماذج جديدة تشهد على تحول الشاعر من شاعر قومي حسب إلى شاعر مقاومة ، شأنه في هذا شأن الشعراء سامي مهدي ، وعبد الرزاق عبد الواحد ، وغيرهما من شعراء العراق ، بعد الاحتلال الأنجلو أميركي لبغداد ، ولما ترتب على ذلك من اضطرابات ، ومن سفك للدماء ، ومن تعسف ، ومن خراب يقود إلى خراب ، فأدى ذلك كله لاختلاف الصورة ، واختلاف الرؤى ، اختلافا كبيرًا ، لتغدو- بين عشية وضحاها- كوابيسَ ، هيهات أنْ يصحو منها الشاعر ، أو يستيقظ!

فالصورة التي كانت قبل العدوان الثلاثيني تزهو بإشراق الوجوه ، وبقامات النخيل ، وبالمدائن المزهوة ، سرعان ما أصبحت شيئا شبيها بالخراب ، بل هي الخرابُ نفسه من غير ريب . فالظلال قاتمة ، والبيوت مغيبة ، والمرأة التي كانت تتيه بجمالها البهيِّ ، لم تعد تستطيع الظهور ، واختفتْ هي الأخرى وتوارت من الصورة ، وأصبحت المدينة كالكائن الحي الذي ينتظر حتفه المتربّص ، وموته العاجل ، وكلّ من فيها من الأحياء لا يعرفون أيان ، ومتى ، يأتيهم طارق الموت :

الموت في انتظار كلِّ حيّ . . عند كلِّ باب
لا فرق بين ميتةٍ وميتةٍ . . وبين مقتولٍ ومقتولٍ
وقد تختلفُ الأسبابْ
لا أحدٌ يدفعُ عن أحلامه وحش الكوابيس
وعصفَ الملح والكبريت والهبابْ
لاثمرٌ يقيم في ألوانه الأولى
فالرماد سيّد المكانْ[2]

فواقع العراق في ظل الاحتلال الأنجلو أميركي لا يعدو أن يكون مجزرة مفتوحة لا تتوقف ، ومذبحة مستمرة لا تنتهي ، وهكذا تبدو الصورة لحميد سعيد مشوبة بالدم المراق ، الذي لا يخلو منه شيء ، أو مكان . فحتى الآثار ، والأبراج القديمة ، التي تعود لآلاف السنين ، والقباب ، والكتب ، متونًا وهوامشَ ، والثياب والتراب

(١) حميد سعيد ، مشهد مختلف ، أزمنة للنشر ، عمان ، ط١ ، ٢٠٠٨ .

(٢) مشهد مختلف ، ص ١٥ .

والحدائق التي كانت تزهو بما فيها من متألق الجوريّ ، ورائق النعناع ، أصبحت غارقة في دم العراقيين :

هذا دمٌ أعرفه ،
كان معي على شواطئ الفراتْ
في مقاهي الصيفْ
كان معي في الكرْخ . . في الرشيد . . في الميدانْ
هذا دمٌ أعرفه
لطالما رافقني ليلا إلى السهرة في
مضارب الأصحابْ(١)

والمشهد البغداديُ الذي تعكره الخرائب يبدو للقارئ أكثر فظاظة ، وفظاعة ، كلما اقترب به الشاعر من هاتيك الرؤى ، التي تحاول أن تقيم موازنة بين ما كان ، وما هو كائن . فالمتكلم في القصيدة يتذكَّر ، وهو يحاور شيخه في الرصافة ، ليل المدينة في الماضي ، ويتذكر أناشيد الصفاء ، يتذكر جنة الدنيا ، ويتذكر درة البلاد (بغداد) يتذكر ذلك كلَّه ، وهو لا يفتأ يحدّق في ملامح المدينة بُعيْد الاحتلال ، ليجدها تنطق بجلّ معاني الدمار ، والخراب ، والموت :

مقابرٌ تقتحم الشوارع . . الموتى يعودون إلى البيوت
حفارو قبور يحملون وطنا إلى
مملكة الموت وتأتي طائراتٌ دونما رويَّة
فتأكل الأطفالَ والأنهارَ والنخيلْ
يعتذر الأمواتُ
عما حُمّلوا من الشظايا
عند باب الله .(٢)

فالوباء ، أو الطاعون ، الذي أصاب بغداد ، وأصابَ العراق ، في ظل الاحتلال الأنجلو أميركي ، وباءٌ غيَّر كل شيء ، فالصورة القديمة بما فيها من ملامح الحب ،

(١) مشهد مختلف ، ص ١٦ .

(٢) المصدر السابقن ص ٢١ .

والصفاء ، والمودة ، تتحول إلى مشهد قسوة ، بفعل الأيدي القذرة التي جاءت من آخر العالم لتفسد كلَّ شيء ، وتستبيح كل شيء ، تستبيح الأرض ، وتستبيح حياة الإنسان ، وتضيف إلى تاريخ العراق الأبيض الناصع صفحاتٍ سودًا :

ما كنتَ قدْ شاهدْتَهُ من قبل ،
أوْ لم تكنْ شاهدتَه ،
ها أنت
ترى في ما تبقى
صفحةً سوداءْ (١)

وفي قصيدة مقامات بغدادية(٢) يضيف الشاعر تنويعاتٍ جديدة لهذه الصورة الرمادية التي تبث في القارئ الرعب . فالأنوثة العَبِقة بشميم عرارٍ نجد تختفي ، والمرأة التي تشبه في رقتها ، وسحرها ، غيمة ممطرة ، تتوارى ، وصبا نجد الذي يتفيأ ظلال جدائلها ، وضفائرها الطوال ، يتحول إلى هجير ، ودخان ، وحقل الحناء الذي تفترشه هاتيك الغدائر ، والأبواب والأزقة ، والبساتين ، كل ذلك لم يعد موجودًا ، ولم يعد له حضوره في اللوحة البغدادية التي تُعْجز الرسام الآن . لا الألوان تزهو بتنوِّعها البصري ، ولا المقاهي مشرعة الأبواب لاستقبال الساهرين ، ولا المقاماتُ تصدح حرة عالية في سماء بغداد ولياليها الساهرة . . شيءٌ واحد هو الذي يُهيْمنُ على هذه اللوحة البائسة ، ألا وهو الرماد ، الرماد الذي يرمز للخرابِ ، والقتل ، والموت :

رمادٌ يغتصبُ الألوان
يحتل اللوحة
ما كان على اللوحة من شجر أو حجر أو إنسان
هذا الهذيان
أنزلَ في حنجرة المنشد حَشْرجَة سوداء
والقناصُ الأمريكيُّ القادم
من غاب أكاذيب سود

(١) السابق ، ص ٢٤ .

(٢) السابق ، ص ٢٥- ٤١ .

يغتال الماءَ ، المنشدَ ،
ويبحث في كل مكانٍ عن فرْط الرمّان[١]

ومثلُ هذه الصورة المُوحشة لا بد أن يكون للمطبلين ، والمزمّرين ، من دعاة المخاصصة الطائفية ، ومن الشعوبيين ، حضورهم ، فهم ما فتئوا يأتمرون بأوامر سادتهم في واشنطن ، ولندن ، فيذلون شموخ العراقيين ، ويقضمون ما تبقى من خيرات الوطن ، كما لو أنهم غربان جاءت بهم جحافل الغزاة للقضاء على ما تبقّى من العراق ، وقد استقوى هؤلاء بالغزاة لينشروا الرماد في كل مكانٍ مشرق ، مضيء ، ليغيروا مجرى النهر الذي اعتاده من ملايين السنين ، وليملأوا حدائق البلاد ، وبساتينها ، بالسفلة ، والأغراب ، والأوغاد ، ويبدلوا بالنعيق أغاريد البلابل ، وتلك هي الصورة الجديدة التي يجدر برسامي العراق أن يبدعوها في هذا الزمن الرديء :

خطأ ما كان
لماذا تتحمَّل دجلة كل لأخطاء
ولماذا جيء إليها بخطايا من كل مكان
ولماذا يستقوون على ورد حدائقها
بالسفلة والأشباه
يستقوون عليها بحراب جنود الغرباء؟[٢]

ومن وحي أبي جعفر المنصور الذي اختطّ مدينة بغداد ، وأمَر ببنائها ، فاصبحت تعرف بمدينة المَنْصور ، وعاصمة المنصور ، ودار السلام ، ينظم الشاعر الكبير قصيدة بعنوان «رسالة اعتذار إلى أبي جعفر المنصور[٣]» فقد استعاد فيها رؤى المدينة في ذلك العصر الزاهي ، تعايشُ الخلعاء الظِّراف والشيوخ ، وتعايش الصقور مع العصافير والبلابل المغردة ، وتعايش الثملين من السكارى والمشاكسين مع الطرقيين والصوفيين ، ففيما مضى كانت بغداد نموذجا للتسامح ، والصفاء ، الاجتماعي ، لا فرق فيها بين منتحلي المعاصي ، وبين أئمة العلم والدين ، والكلام ، المتردّدين للمساجد ، المواصلين

(١) السابق ، ص ٣٤ .
(٢) السابق ، ص ٤٠ .
(٣) السابق ، ص ٤٣- ٦٠ .

في عباداتهم عتمة الليل ببياض النهار :

بغدادُ
هذا الطائر الفضيُّ
حيث يكون كان الشعر واللحن الجميلُ
ولطالما غنته دجلة في لياليها
ورده المغنون الفحولُ
الموصليان الخرافيان
والعود السخيّ
وترٌ غويٌّ
بغدادُ سحر مآذن خضر . . وسحرٌ بابليٌّ[١]

ويلفتُ الانتباه تكرار الشّاعر لصورة بغداد العصية على النسيان في تمازُج ألوانها البديعة ، وخطوطها الرشيقة ، وما فيها من مساحات مضيئة تُضفي على الظلال الحدة ، والوضوح ، الذي تشرق به ، وتتألق ملامح الصورة أيام الرشيد ، وأيام الخلفاء ، والأمراء ، والقادة الذين تعاقبوا على خدمة بغداد ، والارتقاء بشأنها قبل أن تقبل عليها طائراتُ العدوان الثلاثيني ، ودبّابات الأمريكيين ، في مارس- آذار من العام ٢٠٠٣ فبهذا العدوان تبدلت الصورة ، وغيض ما كان فيها من البهاء ، والألَق ، لتغدو ميدانا تستبيح أزاهيرَهُ أرتالُ الجراد ، وعصائبُ الغربان القادمة من بعيد :

زحفَ الجراد ، يجيء من مدن الرماد
مسدٌ على الطرقات ، حيث يمر أبناء الأفاعي
يرتاب أحفاد الفريسين من شجر البلادِ
يرتاب أحفاد الفريسين من أنهارها ونهارِها
يتواطأوون على مفاتنها
وهل قال المنجم إن ألحان السماء تموت ضحىً
على وتر بخيلِ[٢]

(١) السابق ، ص ٥٠- ٥١ .

(٢) السابق ، ص ٥٧ .

وليسَ يعني احتفاءُ الشاعر ، وتكرارهُ ، رسم هذه الصورة المغايرة لبغداد المنصور بعد الاحتلال ، أن الإحباط واليأس يكتنفان شعوره ، ويكبلان رؤاه ، فهو على العكس من ذلك ، ما يزال على عهْده مؤمنًا بأن هؤلاء الذين قدموا للعراق ، لا هم ، ولا من يتوكأون عليهم من عكاكيز الطوائف ، والشعوبيّين ، يقدرون على حبس المارد في قمقم الاحتلال ، فعمّا قريب ، وبفضل ما يبذله العراقيون من دم زكي يراق لأجل حرية الوطن ، سيعود العراق مثلما كان ، وتنبعث بغداد المنصور ، وبغداد الرشيد ، من رمادها ، انبعاث طائر الفينيق من رمادِهِ :

أورثتنا حلما جميلا
أيها الحلم الجميل
بغداد ظل الله حيث تنزلتْ
روح ، وضوءٌ مستحيـــــلُ .(١)

واللافت للنظر أيضا أن حميدًا لا يفتأ يراعي أن تكون قصيدته «المقاوِمَة» قصيدةً بعيدة عن التقريرية ، والمباشرة ، وعن الشعارات السياسية ، والإيديولوجية ، التي تؤدي إلى إضعاف الشعر ، وهبوط الفن ، ففي قصيدته «ربما نلتقي بزمانٍ جميل(٢)» وهي من ديوان مشهد مختلف نجده يتألق في صوره الشعرية التي يتكرر فيها ذكر الرماد ، مع اللعب على وتر التجنيس بذكره الرمَد ، بوصفهما : الرماد والرمد القاسم المشترك الأعظم لملامح الصور التي يتمثل فيها ، وبها ، المشهدُ العراقي :

رمدٌ ليلها ورماد
ونهاراتها
رمدٌ ورمادْ(٣)

فهوَ لا يفتأ يذكر أجزاءَ الصورة واحدًا تلو الآخر ، مكررًا في نهاية الأمر أنَّ ما كان ينبغي له أن يكون مشرقا وناصعًا يبهر العيون أصبح بفضل القائمين على تمديد الغزو مكسوًا برماد الوقت :

(١) السابق ، ص ٦٠ .
(٢) السابق ، ص ١١٣– ١٢٥ .
(٣) السابق ، ص ١١٧ .

البساتين والطرقات
واجهات البنايات والشرفات
الأناشيد
ما كتبَ الشعراء من غزل
في حداد
رمدٌ ورماد(١)

وتشمل الصورة أجزاء أخرى : النجوم ، وخيوط الشمس ، والصباح ، الظلال ، الخيول ، صهيل الجياد ، المدن ، البيوت ، الوجوه ، القراءات ، الأساطير ، الضوء ، الشجر ، الثمر ، حتى صانع التوابيت شأنه شأن توابيته ، يكتنفه السواد والرماد :

أبله
صانع التوابيت في
هذه البلاد
لا يحق للميت اختيار تابوته
ولا وقت للموت في اختيار الذين يموتون
لمن تصنع التوابيت؟!
للبلاد؟!(٢)

فالصورة ، إذن ، بجلّ ما فيها من خطوطٍ ، وظلال ، وأناس ، يغطيها سواد الواقع ، ورماد الاحتراق . ولهذا يبدو الأفق أمامه مسدودًا ، فلا بارقة أمل تلوح في نهاية النفق ما دام كلِ شيء بليدًا . فالشجرُ لم يعد قادرا على اختيار مواسمه والوفاء بمواعيده . وغابَ المحبون عن ساحة الحب ، واستبدل الذي هو خير بأسئلة تظل تدوي في سمع الشاعر ، فهل يعد المستقبلُ بلقاء على غير موعدٍ يتوحَّد فيه هو ومن يلتقيه بوردة الزمن الجميل ، الزمن الرائع :

ذات عام
ربما نلتقي على غير ما موعدٍ

(١) السابق ، ص ١١٨ .

(٢) السابق ، ص ١٢٣ .

بزمان جميل
نتوحد في وردة المستحيل[١]

من هذهِ الذروة التي تبلغها قصيدة حميد سعيد ، كغيرها من قصائده ، يتضح أن المقاومة لديه لا تكتفي بالتركيز على ما وقعَ ويقعُ ببغداد ، من دمار وخراب ، ومن تقتيل وتعذيب ، ومن اعتقال واضطهاد للعراقيين ، ومن نهب لثروات البلاد ، ومن تصعيد لمراتب الفاسدين ، والطائفيين ، الذين جاءوا إلى البلاد على دبابات الفاتحين ، واستقووا بالأغراب على إذلال الشعب العراقي ، ودق الأسافين بين مكوناته لفكفكة نسيجه الاجتماعيّ ، والوطني ، وإنما هو شاعرٌ ينظر إلى الغد نظرة المؤمن بأن نكسات الشعوب تشحذ قدراتها ، وتبتعث فيها إرادة الصمود والتصدي ، والثورة ، لدحر الاحتلال ، وتصفية الخونة ، والفاسدين . وما يعدُّ مستحيلا في نظر الغزاة ، وعملائهم ، من الخونة الجواسيس ، يغدو ممكنا ، والزمن الرديء يتحول عندئذ زمنا جميلاً تتوحد فيه الأرواح الثائرة المتمرِّدة ، بورد العراق ، ونخيله الذي يطاول بقاماته عنان السماء .

من أوراق المورسكي

وفي قصائده الموسومة بـ«من أوراق المورسكي» (دجلة ، ٢٠١٢) يرسم حميد سعيد قوسًا طرفه الأول في الماضي السحيق ؛ ماضي الأندلس بَعْد السقوط (١٤٩١) وآخره في حاضر بات مطعوناً باحتلالات لا أحد يعلم متى ستنتهي . في الديوان يظهر المورسكي الذي جرى تعميده قسرا في قشتالة ، أو أراغون ، من مسلمي الأندلس ، وعربها ، الذين ظلوا فيها بعد التهجير القسري ، هذا المورسكيّ شبْه المُدجّن لا مندوحة له عن التجوال ، فهو كالغجري الذي يحمل قيثاره على صدره متنقلا من مدينة لأخرى ، عازفًا لحن البكاء الأخير . غير أن حميدًا – في قصائده هذه– لا يكتفي ببكاء المورسكي ، بل يبث فيه مقومات النهوض ، وعوامل الصمود ، مؤكدًا ، في غير موقف ، وفي أكثر من قصيدة ، أنّ المدائن التي تشهدُ جولاته الحرة ، وإنْ رانَ عليها الحزن ، وخيم عليها الاكتئابُ ، دهْرًا ، فستنهض ثانية نهوض طائر

(١) السابق ، ص ١٢٥ .

الفينيق من رماده . هكذا إذًا تعلو القدس في «القصيدة المقدسيّة» على كونها ظلال نبوة حسبُ ، أو معجزة أولى ، أو أخيرة ، أو حتى مليكة المدائن ، أو نجمة ، أو امرأة حَصاناً ، رزانا ، بتولا ، تعلو على ذلك كلهِ ، لتغدو مُستقبلا ، وانبعاثا ، وانتظارًا واثقاً ، غير يائس ، لهبوبِ العواصف :

انتبذي دونهم وطنا ساحرًا
واصعدي في معارجك ، اقتربي باليقين
لا أخالك إلا كما
ستكونين هادئة
بانتظار الرياح التي لم تكنْ في الجوار
إن هذا الوقار
من سجايا الكبار[1]

ليست رؤاه الشعرية التي ترى المستقبل المضيء في الحاضر المأساويّ قاصِرةً على «القصيدة المقدسية» ففي تجليات علي الجندي يواصلُ جوْلاته المورسكية ، فتبدو بيروت في مفكرة الغجري الذي لا يفتأ يرتادُ المدائن ، متنقلا بحثا عن ما يروي حنينه للقاء من تفرقوا ، وابتعدت بهم النوى عن الديار ، فالذين تشتتوا أيدي سبأ كثيرون ، والسحر الذي كان يميز المدينة غاب عنها ، مخلفًا ما هي عليه من كآبة سوداء ، ومن حزْن مُقيم ، ومع هذا لا يفتأ المورسكي يسعى لمنح هذه المدن الكثير من الألق :

أيها الولد الكسولُ
الخيميائي المبجّل
يمنح المدن الكئيبة سحرها الليلي
يأتي حيث كان البحر
كيف يكونُ
ولقد نأتْ بيروتُ بعْد تباعُد الأزْمان

(١) حميد سعيد ، من أوراق المورسكي ، دار دجلة ، عمان ، ط١ ، ٢٠١٢ ص١٨ .

من ماتوا ، ومن قتلوا ،
ومن لمْ تحْمهمْ أوطانْ[١]

الرحيل – إذًا – هو القاسم المشترك في أوراق المورسكي ، ففي الثلاثية المغربية[٢] يرسم الشاعر تضاريس هذا المورسكي على وجه المسافر المتعب . من الرباط إلى بابل ، ومن بابل إلى منازل المتنبي في حلب ، ومن حلب إلى مضارب المهدي بن بركة في باريس ، مرورًا بوادي أبي رقراق بين سلا والرباط ، جلّ ذلك يذْرَعه هذا المُسافرُ بحثا عن :

أعود ولستُ مؤهلا للقول
لكنّي أرى البحر المقيم
فهل يكون هو الدليلُ
وهلْ سيَمْنحُني بلادًا
أم سيُغفلني
لأبْحَثَ عن مقام؟[٣]

للمدينة في شعر حميد سعيد مذاقٌ آخر غير الذي نجده في قصائد «مدينة بلا قلب» لأحمد عبد المعطي حجازي ، أو المدينة في شعر أدونيس «قبر من أجل نيويورك» ولا هي كمدينة باريس عند البياتي ، أو مدينة السياب في «المَعْبد الغريق» إن لها في أوراق المورسكي مذاقَ الماضي العريق ، وعبق التاريخ ، وصوت الأسلاف ، وتوْق الشاعر إلى جذوره في الشنفرى ، وابن خلدون ، والمتنبي ، والحريري ، والهمذاني ، وروسو ، وبودلير . فليست الشامُ ، أو بغداد ، أو وهران ، أو بيروت ، مدنًا مجرَّدة ، وشوارع حسْب ، ولكنها أطيافٌ ، ورؤىً ، تسكنُ في وعْي هذا الشاعر الذي ورث المعاناة من «قفا نبك» إلى أوْراق المُورسكي :

أيها الشاهدُ
كلّ معلقة من «قفا نبك» حتى مقالتك الأخيرة

(١) من أوراق المورسكي ، ص ٢٤– ٢٥ .
(٢) المصدر السابق ، ص ٣١– ٥١ .
(٣) السابق ، ص ٣٨– ٣٩ .

تغدو إلى فتنة غامضَة
أدخلتك الكتابة فيما تحبُّ ، وما لا تحِبّ ،
وفي لحظةٍ عارضة ،
فارقتك الخَطايا البريئة
أو فارقتنا[١]

وعلى العكس مما توحي به الفكرة التي تقول إنّ الشاعر الحديث يسأم المدينة ، بحجّة أنها كمدينة بودلير التي تشبه جثة متعفّنة ، ففي «بيت مولاي علي[٢]» يشاكس المورسكي الذاكرة ، مؤكدًا أن ما يراه في المدن شيء آخر غير ذلك الذي عرفه فيها من قديم الزمان ، وسالف العهد والأوان . فهو – الآن – غريبٌ فيها ، وهي غريبة عنه ، بما هي عليه من الوحشة ، لأن الذين يؤنسون وحدتها غادروا ، وتفرقت بهم السبل ، لذا يشعر العابرون فيها ، والمقيمون ، على السواء ، بفيض من الإحساس بالوحدة :

لا بحْر هذي المدينة
ولا أصدقاء
ولا امرأة في انتظاري
ولمْ يدْعُني أحدٌ
غادر الشعراءُ المقاهي
وفي غفلة من سكارى عنيدين
يحترفونَ الضجيجَ
تقتسمُ السهْرةُ امرأتان ،
وتختلفان
في اقتسامْ . .
كأس النبيذ الأخيرة[٣]

(١) السابق ، ص ٤٤ .
(٢) السابق ، ص ٤٦ .
(٣) السابق ، ص ٤٦– ٤٧ .

غربة المورسكي هي الشيء الذي يلاحظه القارئ وهو يرنو لتلاحق الصور ، سواءٌ أكان ذلك في اللغة الأولى ، أو القصيدة الأولى ، أو الحدائق البيض ، أو السراب ، أو الفردوس ، أو مملكة الماء ، فهومُطاردٌ في كلّ فضاء يتجه إليه ، وكلّ شيء فيما حوله ضائعٌ ، وتائه ، فقد جدواه : الطلاسمُ ، والشجر المراوغ ، والماء الذي لا يرْوي ظمأ شجرة ، والزمن الضائع الذي لا يرْجعُ ، الكلام ، والأحلام ، والأسرَّة ، والشهوات ، كلها لم تعد تؤدي وظائفها الطبيعية في غياب المهجَّرين عن الأندلس :

يسأل الموظفُ المجبولُ من طين محاكم التفتيش
من هذا الذي يحمل في إهابه أندلسًا أخرى
المكلّب ، الأزرق ، مثل باذنجانة عتيقة
يشم ما تبقى من قصائد العشق
كما الأفيون(١)

هي ، إذًا ، نهاية هذا المُورسْكي ، الذي يحيا مطاردًا ، ملاحقًا ، في مدن كثيرة ، لا يجد فيها إلا من يراوغ ، أو يحاصر ، أو يشي به لأقرب حارس . فالمدنُ التي يبوح إليها بخفيّ أسراره ، لم تعد المدن التي كانت ، بل أصبحت مدنا من الأراجيف والمرجفين ، مدنًا تئنُّ تحت سقف من الكذب الأسود ، مدنًا لا تختلف عن المفازة إلا في أنها مِلْحيّة المَذاق ، وبلهاء ، ويكون فيها المرجفون قضاةً ، وشهودًا :

عاصفة من كذب أسود
أو كالكذب الأسود
في قيامة عجفاء
تغدو الأراجيفُ بلادًا
ويكون المرجفون
من أولي الأمر قضاةً وشهود(٢)

لذا لا نعجب إذا وجدنا هذا المورسكي يؤدي دور بطل ملحمي ، وقد غدا شيخًا بعد أن خاض ما خاض من تجارب ، وعرف ما عرف من حقائق . فبعد فراق الوطن

(١) السابق ، ص ٥٨ .

(٢) السابق ، ص ٥٩ .

الذي أحبّ ، فقدَ كل شيء بما في ذلك اللغة التي بها يعبر ، ويصف ما جرى ، فقد القدرة على الحلم وعلى أن يخط بالقلم شيئا مما اعتاده على صفحة في دفتر ، أوْ كتاب . والأشياء الصغيرة تغدو وهي تشرئب بأعناقها من وراء جدران الذاكرة ، رموزًا تحيل إلى ماض تتلاشى معالمُه من الذاكرة : اللوحة ، والقصائد المخطوطة للحصيري ، أشياء أخرى في غرف الضيوف ، وفي صالة الجلوس ، لمْ تعد تشارك المورسكيّ مشاعرَهُ :

أحاول أن أتذكر ما كان في البيت
من كتبٍ ، ولقىً ، وتماثيلَ
من صورٍ ، وخطوط . . ومن شجر
يوم كانتْ النخلة البابليّة
تستبدل الرطب الجَنيّ
بضحكة جارتها الصاخبة(١)

هذه الصور تعبُر بالقارئ من فضاء النثر إلى فضاء الشعر الأنيق ، الأنيق بموسيقاه ، وبلغته المصقولة ، ونظمه المنحوت نحتًا في رخام اللغة ، بأداء يندرُ شبيهه ، ويعزّ نظيره . فأبرز ما يجده الدارس في القصائد شيوع ظاهرة التوازي في التراكيب ، مما يُضفي على نسيج القصائد اللفظي وضوحًا في الموسيقى يساند الوضوح في المعاني ، وقد يصل الوضوحُ الصوتي فيها درجة التغنّي تحقيقاً لقول من قال : «إن الغناء لهذا الشعر مضمارٌ» ففي القصيدة المقدسية يتكرر التوازي في أكثر المقاطع مثلما يتضح في :

في كل منعطف كوكب / يتغنى
في كل معترك كوكب /يتعثر(٢)

وفيما يتلو ذلك نجد التراكيب : إنها نجمة ، إنها لحظة ، إنها لحظة أبدعتها العروبة ، وفي المقطع الذي يتبعه نجد التراكيب : ليس هذا الذي في / وليس الذي

(١) السابق ، ص ٦٩ .

(٢) السابق ، ص ١٢ .

في الكتاب/ ومما يمت إليها/ ومما يدل عليها/[1] ويستأنف التوازي التركيبي حضوره في : لا أخالك إلا كما كنت / لا أخالك إلا كما ستكونين/ إلى جانب هذا التوازي ، وهو كثير في القصائد ، يعتمد حميد سعيد كثيرًا على توارد الألفاظ تبعاً لجرسها الصوتي ، وعلى وفق وزنها الصرفي ، مما يؤثر في حظها من التناغم الرشيق : الحصان ، الرزان ، البتول/ وكذلك البيان الزمان ، والأرجوان/ وفلسطين/ وطين/ وجوار ، وكبار ، ووقار ، وسُعار . وفي تجليات علي الجندي تناسب كلمة (مياهُ) كلمة (سواهُ) ومثل ذلك : ندمان ، وأوطان ، ونحوه : نهار ، وعرار ، ومداد ، ورماد . علاوة على هذا كله يستخدم حميد سعيد الكلمات المثقلة بالدلالات التي تساعدعلى فتح مغاليق الذاكرة ، كاشفة عن الوشائج المتينة بين تجارب المورسكي وتجارب الشعراء في الماضي من المنفيين ، والمغتربين والمهجّرين . ففي القسم الموسوم بعنوان «لستُ مؤهّلا لأقول» من الثلاثية المغربية ثمّة ما يُذكّرُ القارئ العادي بقصيدة ابن زريق البغدادي (٤٢٠هـ) الذي ترك بغداد ، وارتحل للأندلس ، باحثا عن الأمان ، فلم يظفر ببغيته ، وفوق ذلك فقد قمرًا حبيبًا إليه في الكرخ ، وفقد ، علاوة على ذلك ، حياته في نُزُلٍ رخيص :

يا أيها الليل الذي
أوْدعْتُه قمرًا
وذاكرةً مضيئة
كنت ابتكرتُ له نساءً
وابتكرت لهنَّ أغنية جريئة
ما عاد لي قمرٌ ، وها أنا ذا
أعود إليه إذ فارقتُ ذاكرتي
ابتعدتُ[2]

وغير عصيّ على القارئ العادي أنْ يلمح في الأبيات ظلالَ العاشق البغدادي ابن زُريق ، وشعره القديم ، المتجدّد على لسان المورسكي (أستودع الله في بغداد . . .)

(١) السابق ، ص ١٥ .

(٢) السابق ، ص ٣٧ .

وهو في القصيدة الحديثة يستبدل الليل ببغْداد والكرْخ ، وذلك ضربٌ من التغيير الذي يضفي على الأبيات ، أو على الصورة ، بكلمة أدقّ ، لمسة من التمويه ، واللبس ، الضروري ؛ لأن الشاعر الحديث – في رأينا– حين يقتبسُ شيئا من الشعر القديم ينبغي له أنْ يُضفي على ما يقتبسهُ تغييرًا يفرضه السياقُ ، ويتطلبُه المعنى . وإلا كانت القصيدة ترقيعًا في ترقيع . وحميد سعيد لا يريد لقصيدته أن تكون كالبرْدِ المُرقع ، بدلا من أنْ يكون موشىً بالحرير وبالقصب . يتكرر هذا اللون من الأداء الشعريّ في قصيدة الباهي . فبلسان المتكلم ينبّه حميد سعيد مشيرًا لعذابات الشاعر الذي يمثل الشعر لديه هاجسًا ، وبلبالا يؤرّقه ، ومعاناةً ، لا ترفًا ، ولا تسلية كالتي نجدها عند الآخرين :

أيها الشاهد
كلّ معلقة من «قفا نبك» حتى مقالتك الأخيرة
تغدو إلى فتنة غامضةْ
أدخلتك الكتابة في ما تحبّ . . وما لا تحبّ
وفي لحظة عارضةْ
فارقتك الخَطايا البريئَةْ[1] .

ولوْ وقع هذا النص بين يدي ناقدٍ ممّن يُحْسنون ، أو لا يُحْسنون ، استخدام المصطلحات الجديدة ، لألقى الأضواء على النص من زاوية التناصّ ، غير أننا لا نرى في هذا ضربًا من التناصّ ، وإنما هو ضرْبٌ من الاختلاف الذي يتمخّض عنه موقف الشاعر من معلقة امرئ القيس «قفا نبك» فالشعر عنده ليس كالشعر عند الملك الضليل ، وليس ترفًا ، ولا غزلا بعنيْزَة ، أو فاطمة ، التي ترشُق العاشقَ بالنظرات القاتلة كالنّبال ، وإنما الشعرُ عنْده معاناة ، تولج الشاعرَ فيما يحبّ ، وفيما يكره ، في الخطايا التي يشترط أنْ تكون خطايا بريئة لا كخطايا العُصاة ، وفي ذلك أيضا ضربٌ من التناقض الظاهري ، ومن الاختلاف ؛ فخطايا الشعر كثيرة ، لكنها على وجه اليقين ليست آثمة لما تنكؤه من جراح ، ولا هي بالآثمة بما تجترحه من تحريض ، ومن حثّ على الصمود ، وعلى النهوض من الكبْوة ، وعلى الرفض ، والثورة . وقد يلجأ

(١) السابق ، ص ٤٤ .

الشاعرُ في هذه القصائد للتكرار في مسعى منه لتسليط الضوء على تركيب معين بهدف التغريض ، مثلما كرَّر التعبير «أشاكسُ ذاكرتي» جاعلا منه ، بذلك التكرار ، بؤرة للقصيدة تحتلّ موقع المركز من الدائرة ، فيما تحتل باقي العناصر موقع المحيط ، غير أنه في المقطع الأخير من القصيدة ، أي : في الذروة منها ، يتخذ وضعا مقلوبا فتبدو الذاتُ ، والذاكرةُ ، متصالحتين لا متشاكستين :

اصالح ذاكرتي
وأقولْ
في المدينة بيتٌ يعيد لها البحر
يمنحها من سجاياهُ
فيضًا
إذا أقبل الفجرُ
تبدو البلاد معوَّذةً بالمثاني
فندخلها آمنين[١]

صفوة القول أنّ هذه القصائد باختلافها عن سائر ما يُنشرُ منْ ركيك الشعر هذه الأيام ، تعيدُ للقارئ الشوق القديم للقريض ، وتوقظ فيه حنينه الدائم للشعر الرائق المُصفّى ، والأدب الرفيع ، إنْ كان ذلك على مستوى الخطاب الذي تعبر عنْه القصائد تعبيرًا غير مباشر ، أوْ على مستوى النسيج اللفظي ، والخيارات الأسلوبيّة المتعدّدة ، التي يلجأ الشاعر إليها باعتدال تارَة ، وبغزارة تارَة أخرى : كالتوازي ، والتكرار ، والتداعي الصوتي ، والتناغم الرشيق ، والاقتباس ، الذي يُوظف توظيفًا جديدًا يُتيح للشاعر التعبيرعن الفردي ، والذاتي ، بألفاظ ، وكلمات ، صاغها الآخرون ، مؤكدًا بذلك تضافرَ الأصالة ، والمعاصرة في نسق عجيب ، وأداء غريب .

من الغنائي إلى درامي

ومما يلفت النظر للوهلة الأولى في ديوانه أولئك أصحابي[٢] الاتجاه الواضح نحو

(١) السابق ، ص ٥٠- ٥١ .

(٢) حميد سعيد ، أولئك أصحابي ، بيت الشعر ، رام الله ، ط١ ، ٢٠١٥ .

البناء الدرامي للقصيدة ، بدلا من البناء الغنائي الخالص ، الذي يقتصر على صوت الشاعر وحده . وقد يكون هذا التوجه هو الذي أملى على الشاعر التمهيد للديوان بقائمة من الملاحظات التي تشرح للقارئ من هو الصوت الذي يصغي إليه في كل قصيدة من القصائد الخمس عشرة التي يتألف منها الديوان .

فهذه قصيدة يتقمَّص فيها ، أو يوحي بوجود إيهاب أحد شخوص رواية موبي ديك لهرمان ملفيل ، التي ترجمها للعربية إحسان عباس . وتلك قصيدة يتخذ فيها من عوليس – بطل ملحمة هوميروس الموسومة بالأودسة– نموذجا يحاوره تارة ، ويتوحد فيه توحدًا رمزيًا تارة أخرى . وفي قصيدة أخرى يبتعث شخصية أنا كارنينا بطلة الرواية الخالدة الموسومة بهذا الاسم لتولستوي . وفي أخرى يروي لنا ما يشبه الحكاية في حوار مع أحد الأشخاص(حكواتي) في ساحة الفنا بمراكش عن راو آخر يكشف بالوقائع الخفية عن حقيقة (إيما) بطلة رواية مدام بوفاريه للكاتب الفرنسي المعروف غوستاف فلوبير .

وهذا النوع من البناء الدرامي للقصائد لا يُخفي ، في الوقت ذاته ، صوت الشاعر الذي يوجه من خلاله ، ومن خلال البنية الدرامية ذاتها ، بما فيها من حوارات مُضْمَرَة ، خواطرَهُ الوجدانية ، وإحساساته ، وتجارِبَه العميقةَ ، من حيث هو شاعر عراقي يعاني في حاضره الكثير من الكوابيس التي تعتاده ، وتؤرقه ، بعد أن وجد نفسه مكرهًا على العيش في مكان غير الذي ولد فيه ، وعاش ، واكتملت على ترابه الطهور تجاربه ، وأشعاره . فهو– على سبيل المثال لا الحصر– في قصيدة «يسأل عوليس إلى أين سأمضي» لا يفتأ يبث الإشارات اللافتة لمعاناته الفردية الذاتية من حيث هو شاعر يبحث عن إيثاكا التي كلما اقترب منها ابتعدت ، وكلما ابتعدت ازداد توقا إليها وشوقًا :

يسأل عوليس إلى أين سأمضي
لا مكانَ لي
وليس لي من سفُن تعيدني إلى
فردوسيَ البعيد[1]

(١) أولئك اصحابي ، ص ١٣ .

ففي هذا المطلع ما يؤكد للمتلقي البصير بالشعر ، الملم بشيء مما هو ضروريٌّ عن بطل الأودسة Odessa أن حميدًا لا يعني بهذا الاسم إلا نفسه ، فعوليس في الأودسة مثلما هو في أكثر الأساطير ، والقصائد ، والمسرحيات التي اتخذت منه بطلا ، له سفن عدة ، ومساعدون بحارة ، وهذا لا يعني إلا أن عوليس في القصيدة فيه شيءٌ من ذلك النموذج الأسطوري ، وشيء آخر كبير من حميد سعيد الشاعر المنفيّ عن بلده العراق . ولعل الإشارة الثانية التي تعمق هذا الإيحاء ، وتجعل منه واقعًا دلاليًا يفرض نفسه على القارئ ، أن الشاعر يذكر الرحيل ، مؤكدًا أن المكان الذي ظن أنه يجد فيه منفاه ، وملاذهُ ، ما ينفك يدعوه للرحيل مرة أخرى ، فهو على يقين من أنه لا مكان له في هذا العالم غير المكان الذي خرج منه قسْرًا ، ولا سيما أنّ الحبيبة المنتظرة(بنيلوب) لم تعد تنتظر بعد الذي جرى لها :

عام ركبت البحر باتجاه ضفة أخرى
وجدت الضفة الأخرى
تعد ما تعد للرحيل
فإلى أين سأمضي
لا مكان لي . .
بنيلوب ماتت . . واستبيح نولها
والمياه فارقت لغتها الأولى
تصحرت ضفاف آخر القصائد البيض
غزاها الرمل والرماد
وادَّعاها السادة السماسِرَة (١)

وهنا لا بد من التنبيه على إيحاءات بعض الكلمات ليتضح الأفق الدلالي للنص . فموت بنيلوب ، واستباحة النول الذي تستخدمه وفقا للأسطورة استخداما يقصد به إلهاء المتطفلين الذين يريدون لها أن تختار منهم بديلا لعوليس ، ومفارقة المياه- مياه البحر- لغتها الأولى ، اللغة البكر ، التي لا يخالطها زيف ، وتحوّل تلك اللغة بما فيها من قصائد إلى صحارٍ بعد أن غزاها الرملُ ، والرماد ، وادعاها السادة ممن

(١) السابق ، ص١٣ - ١٤ .

يتظاهرون رياءً بالحرص على البلاد (إيثاكا) وهم في الأساس سماسرة ، فاسدون ، جاءوا إلى الوطن مع جحافل الأعداء الذين حولوا الحياة المخضوْضرَة ، وبلاد النخيل ، (أرض السواد) إلى قاع صفصف .

هذه الدلالاتُ توحي بها ألفاظ من مثل : استبيحت ، تصحَّرت ، فارقتْ لغتها الأولى ، ماتت ، غزاها الرمل ، وغزاها الرماد ، وادعاها السماسرة ، وهي كلماتٌ تومئ بلا ريب لما يضمره الشاعر عبر القناع الفني(عوليس) من سخطٍ على الواقع الأليم الذي باتت تعانيه إيثاكا البعيدة . تلك المدينة التي ظلتْ مثلماً يتضح من رموز القصيدة المطردة رمزًا تلو الآخر تنتظر عوليس ليخلصها من أولئك المتطفلين ، ومن الرمل ، ومن الرماد ، ومن السماسرة الأوغاد . لكن عوليس تغدر به الأنواء ، وتعانده أمواج البحر ، وتخونه الأقدار ، فيصبح وعدُهُ بعيدًا ، لأن الكثير من العقبات تقف في طريق إبحاره ، وتصده عن المضي في ذلك الدرب الذي اختاره . والأوغاد هم الذين يتصدون لما كان ينبغي له هو أن يقوم به من حيث أنه المنقذُ ، والمخلّص :

كان عوليس هو الوعد الذي صار بعيدا
إذ رأى أقراط بنيلوب تباع
اختلط الـ . .
وصار كلٌّ وغدٍ يكتب اسمه في العشرة المُبشَّرة
في ضنَكِ الحدائق المهجّرة[١]

واقع الأمرِ أن تضافر معاناة عوليس في عودته إلى إيثاكا ، بمعاناة الشاعر ، الذي يقاسي مرارة البعاد عن بغداد ، ويعاني من هاتيك الذئاب التي لا تفتأ تعوي عواءً متصلا تريد به التضليل ، وتزييف الواقع ، وقلب الحقائق ، فتجعل من الغزو ، والاحتلال ، تحريرًا ، ومن الفسادِ ، عدلا وشورى ، فلمثل هذا يذوب قلب الشاعر كمدًا على إيثاكا :

متى تعود إيثاكا إلى أيامها
إليكَ . .
انتزعت طروسها الظلال[٢]

(١) السابق ، ص ١٤ .

(٢) السابق ، ص ١٥ .

تُرى ، ما الصورة التي يرسمها الشاعر- ها هنا- لإيثاكا ، بعد الذي جرى فيها ، ولها ، ما جرى؟ إنها صورة الفردوس الأرضي الذي صوَّح فيه الغاب ، وأقفرت فيه حدائق الأحفاد ، ولم يعد لنخيلها الشامخ من ثمر سوى الخداع ، الخداع الذي تلتهمه الأرَضَة ، وهي تستبيح مدائن الأجداد ، فمياهها قد اغتربت ، وطيورها هاجرت ، أو نفقت ، ومطرها جفت غيومه وانقطع ، ولا بابَ من أبواب خريفها يستقبل الشجر :

يسأل عوليسُ إلى أين سأمضي
كلما اقتربتُ من أسئلتي تبعد إيثاكا
تعبت . . .
كلما اقتربت منها ابتعدتْ .(١)

ولكيْ تكتمل هذه الصورة ، لا بد من أن تنتهي بتلك الرؤى المُرْعبة ، التي تداعب خيالات عوليس ، رؤى تحول أحلامه إلى كوابيس ؛ دمٌ مراق ، وقباب تخضبها الجراح ، وشوارع تملؤها الذئاب المسعورة ، والعمائم السود التي تعج ثناياها وطياتها بالرياء والنفاق ، والأكاذيب ، والكتبُ الصفر ، التي تئن بما فيها من فتاوى مخجلة ، وترَّهات مُشينة ، أصبحت نهجا سياسيًا لدى دعاة المخاصَصَة الطائفية ، والمذهبية :

لربما يدق بابَ الريح عوليسُ . . . افتحي
أيتها المدينة التي
تسهر بانتظاره
الأبوابْ (٢)

وتأخذنا قصيدة حميد سعيد «صمتُ البحر ثانية» لعالم آخر هو عالم الرسام الكاتب جان بريلير وروايته الموسومة بهذا العنوان ، وبطله ورنر فون ، وهو ضابط ألماني وموسيقي . والرواية تجري وقائعها في أثناء الاحتلال النازي لباريس ، وتُصنَّفُ مثلما يصنف شعر حميد سعيد بعد إبريل - نيسان ٢٠٠٣ في أدب المقاومة . ففي مطلع

(١) السابق ، ص ١٦ .

(٢) السابق ، ص ١٧ .

هذه القصيدة يجد المتلقي نفسه أمام المطلع ذاته الذي استهلَّ به قصيدة يسأل عوليس إلى أين سأمضي :

ظل يدفع عنه مخاوفه بالتذكر
ماذا تبقى له
والبلاد تفارقه
وسيرحل بعد قليل
إلى أين . . .(١)

فالسؤال «إلى أين؟» يؤرق الشاعر هنا مثلما يؤرق بطل الرواية «صمت البحر» فهو ، أي الشاعر ، يستعيد تلك الذكرى المشئومة : رشقة رصاص ، وجنود يقتحمون البيت ، الذي لم يعد فيه شيء على ما كان عليه قبل أن يقتحموه . حتى ساعة الحائط ، التي طالما شاركته سهر الليالي ، لم تعد موجودة . لقد نهبوا كل شيء . بما في ذلك صورة المتنبي التي ترمز لماضي المتكلم في القصيدة ، ولهويَّته ، وثقافته ، وزمانه القرْنفليّ ، لم تعد موجودة . والبيت الذي كان بيتا غدا ركاما وحطاما في فضائه تولد القصيدة ، قصيدة(المقاومة) التي تراوده مراودة امرأة العزيز ليوسف الصديق :

هذا الحطام الذي يملأ الأرض
كان فضاءَ القصيدة
تقبل من كوكبٍ من بعيدٍ إليه
ثم تدنو مشاكسةً
لتريه مفاتنها
تشعلُ النارَ في ما تبقى من الوقت
تترك جمرتها في يديه(٢)

من وحْي هذه الرواية «صمتُ البحر» ومن جمرة القصيدة ، تتناسل صورٌ تعيدنا لأجواء الكابوس الذي يمر فيه عوليس في القصيدة المذكورة ، فكما يألم عوليس لوجود

(١) السابق ، ص ٦٧ .

(٢) السابق ، ص ٦٨ .

أدعياء الحرص على إيثاكا ، وهم سماسرتُها ، ومفسدوها الذين جعلوا أعزة أهلها أذلة ، وهنا يدوس الضابط الأميركي (ببسطاره) كتب الجاحظ ، وابن المقفع ، وابن هشام ، وتعبث أصابعه بالمعجم العربي ، كأنما يبحث بين سطوره عن قذيفة ، أو لغم يخشى انفجاره ، وإزاء هذا الذي يراهُ المتكلم ، وهو يستوحي شخصية الضابط (ورنر فون) يتساءل مثلما تساءل عوليس في سياق آخر :

هل كان بين العريف الملون والطبري
عداءٌ قديم؟
لماذا تخيَّر تاريخه واستباح الفصول؟
لوحةٌ من سمرْقَنْدَ . . حيثُ المدينةُ حشدُ قباب
وأخرى . . عجوزٌ يدبُّ على الثلج في أصفهانْ
كلّ ما كان في البيت غطى شذاهُ الدخانْ (١)

لا يستطيع المتلقي ، والدارسُ ، بعد ذلك ، أن يجدا صورة أشد عنفاً ، وعسْفًا ، من هذه الصورة التي تبلغ بالضابط الأميركي حد تفريغ حقده على اللوحات ، والكتب ، وعلى الرموز التي يتشبَّث بها الشاعر بوصفها من مكونات الهوية التي ترفضُ هذا الضابط ، وترفض ارتباكه ، وترفضُ طقس الحداد الذي يفرضه على البلاد . ولا يجد المتكلمُ ، وهو هنا قناع الشاعر بلا ريب ، فرقًا بين الضابط الأميركي والضابط النازي ، فلكلٍّ منهما الأصابع ذاتها ، والحذاء العسكري الثقيل ذاته :

أيها الهادئ النحيل
كيف وصلتَ
وكيف ارتضى صاحباكَ . . باخ وموزارت
أن يشهدا ما شهدتَ
يمدُّ الرصاص مخالبه في النشيد الإلهي
أو في المقام العراقي
في ما تغني النساءُ لأطفالهن

(١) السابق ، ص ٦٩ .

وينزل سيلُ دم من ربابي
تغصُّ به صفحاتُ كتابي[١]

أما عن باخ ، وموزارت ، فهما موسيقيان معروفان من بلد ورنر فون . والضابط النازيّ الذي يظهر في رواية «صمتُ البحر» هو الآخر موسيقي . والشاعر العراقي الذي يتكلم في القصيدة ، فضلا عن أنه شاعرٌ ، وكاتب ، مثقفٌ ، له هو الآخر باعٌ في الموسيقى ، وفي الرسم ، وله امتدادهُ الثقافي ، وجذوره الضاربة الراسخة عميقا في مواد المعجم العربي ، وفي حوليّات الطبري ، وفي رسائل ابن المقفع ، وبيان الجاحظ ، وشعر أبي الطيب المتنبي ، وله ما له في النشيد الإلهيّ ، وفي المقام العراقي ، ولذا يتخيَّلُ أصابع الضابط الأميركي- الضابط النازي الألماني ورنر فون ، وهي تمتد مثل رصاص أطلق باتجاه ذلك النشيد ، وذلك المقام ، وتلك الأغاني التي تغنيها الأمهات العراقياتُ لأطفالهنّ . صورةٌ مرعبة لاحتلال فاشي كتلك التي يراها الرائي في دم يسيل عبر أوتار الربابة مالئًا صفحات الكتاب ، كتاب التاريخ :

بين صحوٍ وغيبوبة جاءَ
الفضاء الرماديُّ أغلق باب الصباح
من أين جاء
الطريق إليه يمر قريبًا من الشجر المستباحْ
من أين جاء
رآه يجمّع أوراقه
ويمسحُ عنها الدماء[٢]

تتركنا هذه الصورةُ بين بريقٍ يلوحُ في نهاية النفق ، ورمادٍ قاتم ، حالك ، يسد الأفق . هذا البريق ، وذاك الرماد ، أحدهما يُخفي ، والآخر يجْلو . فالمقاومة هي الطريق ، والنفق هو الاحتلال الذي يتوكأ على جلاوزة منهم (الدعاة) و(السماسرة) وأصحاب (المخالب) و(الرصاص) الطائش و(العمائم السود) والفتاوى المُخْجلة التي تفسدُ كلَّ شيءٍ . والكتب الصفر التي تئنُّ بما فيها من خرافات . من هذا المنظور

(١) السابق ، ص ٧٠- ٧١ .

(٢) السابق ، ص ٧١ .

وحده يوقنُ الدارس لشعر حميد سعيد في ديوانه (أولئك أصحابي) أنّ استخدامه لعدد غير قليل من الشخوص ، أكثرهم من أبطال الروايات ، استخدامٌ يؤكد انفتاح النص الشعري على غير فنٍّ من الفنون الأدبيَّة ، لا سيما الرواية ، دون أن تفقد القصيدة شروط بنيتها الدرامية التي لا تستغني ، قطعًا ، عما فيها من البُعْد الغنائيّ ، ذلك البعد الجدليّ الذي يتيح للشاعر أنْ يتكلم بصوته الخاصّ ، مندغمًا بأصوات الآخرين ، وتلك تجربَة رائدة ، ومزيّة نادرة ، لا نجدها إلاَ في الشِعْر العظيم ، والنظم الريق الفخيم .

٣
علي جعفر العلاق
في ديوانيه حتى يفيضِ الحصى بالكلام
ووطن يتهجّى المطر

ما بين عام ١٩٩٩ وعام ٢٠١٥ صدرت للعلاق دواوين شعرية عدة كل منها يمثل إنجازا جديدا يضاف لعطاء الشاعر الذي سبق . فهو من القلائل الذين لا يهتمون بغزارة النتاج ما لم يكن الجديد الذي يقدمه يتجاوز السابق ، ويتخطاه . ومن يتأمل ديوانه «حتى يفيض الحصى بالكلام» (المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ٢٠١٣) يقف على ما يعزز هذا الاستنتاج ، ويؤكده . ففي قصيدة (بداية) رؤيا معبرة تعبيرا قويًا عن شعور المتكلم – وهو هنا الشاعر بلا ريب– بالخيبة المرة ، نظرًا لما يتناهي إلى مسامعه ، ويتنامى ، من أخبار عن الأحداث التي عصفت وتعصف ببلده العراق ، الذي كان إلى عهد جد قريب نموذجا للبلد المتماسك الصلب الذي لا ينحني أمام العواصف ، مهما كانت هائجة ، ولا أمام الزوابع مهما كانت مزمجرة . لذا يلجأ إلى الرؤى ، والأحلام ، التي تملأ المنامات ، متغلبًا بها على مشاعره :

بل سأرخي العنان لحلمي
وأذهب أبعد مما
يتيح لي النوم ،
أعمق مما
يتيح لي الماء ،
أجمل مما تتيح
لي اليقظة[١]

(١) علي جعفر العلاق : حتى يفيض الحصى بالكلام ، ص ٦ .

وهذا الحرصُ على استعانة المتكلم ، وتوسله بالأحلام ، لتخفيف ما يواجهه في الواقع من ألم ، وما يطغى عليه من اغتراب ، ومن مرارة النفي ، والشوق إلى بلده الذي صار بعيدًا عنه ، على الرغم من أنه قريب منه جدًا ، يجعل من الحنين «إلى الآتي» عنوانا لمرحلة يمر بها الشاعر مرورا صعبًا ، ويمر بها شعره ، مثلما يمر بها بلده العراق . ولهذا تتناسلُ الأسئلة : متى سيتحقق الوعد ، ويهمي المطر الذي تنبأ به السياب منذ زمن طويل ، وتغنى بأناشيده؟ وينسحب على هذه الرؤيا ما يشرع العلاق بتشخيصه عن طريق الصور التي يستعيد فيها نموذجًا معروفا من الملاحم السومرية في قصيدة (هدايا) إذ يجدُ القارئ ما يعبر بقوة عن توق العراقيين للخروج مما هم فيه من أزمات ، ومن صراعات ، ليعود الفرات نهرا متدفقا مثلما كان :

وكانت هداياه
أنعم بها من هدايا- جثثا وبغايا
يسير بهن إلى أمة
يتناهبها الجوع
يبعثُهُنَّ لطفل البراري الفرات
ليرَوّضْنَ في صلبه الغضب المر
والشهوات[1]

فمن هذا النسيج اللفظي تنبثقُ فكرة توحي لنا بأن المتكلم ينتظر الثورة الهادرة ، وانبثاقها من الفرات ، ومن غيره ، لتصبح أرضُ العراق ، وأنهاره ، غضبًا ينصب حمما على رؤوس الاحتلاليين ، وعملائهم الفاسدين . وفي المقابل ، تبرز في قصيدة (ذاكرة خضراء) صورة شعرية متنامية ، ومركبة ، يستعيد فيها المتكلم بعض ذكريات الطفولة الخضراء ، إذا ساغ التعبير ؛ سقوط المطر ، وما يوحي به من إيقاعات تختزنها ، وتحتفظ بها ، الذاكرة ، حتى الآن ، ومع تدفق الأمطار تعصف الريح بالماء ، وينهض الفلاح العراقي بما ينبغي حتى يتصبَّب عرقًا وغيْما :

(١) السابق ، ص ١٠ .

كنت أبصره
يتصبب غيْمًا
وتشرق من تعب شفتاه[١]

وتطرد أجزاء الصورة جزءا تلو الآخر ، فإذا هي تستوعبُ المحراث ، والسكة ، كشظية من برق ، والأنفاس تتصاعد مثل تنهدات تقبل من زمن غابر ، وسحيق ، وهذا الفلاح الذي يصفه العلاق بالوديع ، والغائم ، والمنزرع في أرضه التي تختضُّ تحت الريح ، والمطر ، وتتفتح نخلا وشجرا ووردا ، هذا الفلاح هو الأب الذي روى لنا العلاق بعض أخباره في موقع آخر يتأرجح بين اليقظة ، والحُلُم :

يتعالى أبي غائما ووديعا
ترى كان من الحلم ،
أم ترى كان من سكرة
لا يفيق[٢] .

فالأبُ ، والأرض ، والمطر ، والمحراث ، والوردة ، واللقالق ، والغيمة ، مفردات تفرش ضوءها على أركان هذه الصورة التي تعيدنا إلى زمن الشعر الحقيقي ، الذي يغترف رؤاه من عالم ، هو عالم الإنسان البسيط ، والفلاح المهمش ، الذي لايفتأ يحب الأرض ، ويحرث ، ويزرع ، على الرغم من أنه يتصبب عرقا تارة ، وغيما تارة ، ويعاني الفقر والجوع وشظف العيش تاراتٍ أخر .

ومما يستوقف الدارسَ إلحاحُ الشاعر اللافت على الأحلام ، وتكرارهُ لمفردة الحلم ، وما يتصرف منها من ألفاظ ، ولا نبالغ إذا قلنا إنها القاسم المشترك الأكبر ، والأكثر تواترًا في جلّ قصائده ، ففي واحدة منها بعنوان (حلم بين ذئبين) يبوح الشاعر بلسان المتكلم الذي ينتظر مترقبًا عودة عشتار من العالم الآخر ، تلك التي يصاحب عودتها رجوع الخصب ، والانبعاث إلى الأرض ، بعد أن خيم عليها الجفاف ، واليُبْس ، فبعد ذلك الانتظار ملحوفا بالتعب المالح ، والمجاذيف المنقوعة في السهر ، وبعد الكثير من المعاناة : هبوط السلالم ، سجادة كدم القلب ، اليأس ، بعد هذا كله ، تعود عشتار

(١) السابق ، ص ١٨ .

(٢) السابق ، ص ١٩ ، وقد وردت الإشارة إلى ذلك في حياة في قصيدة لأحمد الوراري .

لتلملم عن أحلامها ما علق بها من ذبول ، وما علق بها من قسوة ، وما علق بها من وحشة ، ومن مذاق مرّ لا يستساغ ، ولهذا كله تبرأ من كل ما وعدت به :

ها هي الآنَ
تفصل عن حبة الضوء قشرتها
ثم تصغي لأهداب منزلها
إنهن الأميراتُ
يفردن أجنحةً ، وأراجيح لينةً ،
ويُعِدْن الحنين إلى أوله(١)

فعودة عشتار لم تأت بجديد للعراق ، ولا للعراقيّين ، كعودة المخاطب في قصيدة (يا سيدي) ذلك الذي يطول انتظاره كثيرًا ، ومع ذلك فحضوره ، وتأخره ، سيان ، لأن هذا الحضور لا يأتي هو الآخر بالخلاص المنْتظر ، فلا هو يبشِّرُ بالأعياد ، ولا ينذر بالفجائع ، لا هو مُلتبس بالحنان ، ولا هو ملتبسٌ بالمرارة :

قد نقول له
كم تأخرتَ يا سيدي
أو نقول له
لقد جئتَ قبل الأوان(٢)

وهذه الرؤيا المتشحة بالألم ، وبالسواد ، وبالأرق ، وانعدام اليقين ، لا تقصي في الوقت ذاته ، عن الشعر ، من حيث هو فن ، ما يتصف به من وهج ، وتألق ، فلو وقفنا مثلا إزاء قصيدته (نبيذ الكلام) التي اختار منها العلاق عنوان الديوان دليلا على إيثاره لهذه القصيدة ، وتفضيلها على سائر قصائده ، نقول : إذا وقف القارئ إزاء هذه القصيدة التي تتألف من نيف وعشرة مقاطع ، فإنه بلا ريب واجدٌ فيها نموذجا للبناء الشعري المتدرج في اتساق داخلي لا ينفك فيه الشاعر يوضح فكرته الإنسانية عن النساء في الحب ، في كل مقطع صورة ، لا تقتصر على ما يوصف بالبلاغة التقليدية بالمجاز ، أو الاستعارة ، وإنما هي صورة تتألف من قطع فسيفسائية يتم جمعها في إطار

(١) السابق ، ص ٢٥ .

(٢) السابق ، ص ٢٨ .

غير مألوف يكفل لها الانسجام الداخلي ، ويضمن للقصيدة الوحدة ، ففي :

مطرُ الليل هنَّ
يمسّدن لليل وحشته
كي تخفّ[١]

ثمة مجازٌ غير مألوف في كل كلمة تقريبًا ، فالنساء مطر الليل ، يمسدن وحشته ، الوحشة تخفُّ ، وهن يشعلن الأساطير ، والأساطير لا تنام ، بماذا يشعلن؟ بحفيف الأنوثة ، وهكذا يسترسل العلاق في هذه المجازات المبتكرة والاستعارات الجديدة منتهكا قدسية المعجم اللغوي النثري التقليدي ، فارضًا على الكلمات إيحاءات جديدة تتمتع بظلال وارفة من الوجدان : تسيل القصيدة ، القرى غيمة يابسة ، تتآكل ، طلل يتشكل من وحشة العاشقيْن ، الناي الجريح ، والمياه اشتهاء مخيف إلى ضفتين ، وما أن تبلغ القصيدة ذروتها بهذا التحليق الرائع في فضاء الصور الشعرية المبتكرة ، المتعدّدة ، حتى يفضي إلينا بمغزى القصيدة في صورة تجمعُ بين تكرار العناصر اللفظية ، واطّراد المجازات :

كم أعدن إلى الضوء نكهته
كم أعدن الغزاة إلى رشدهم
ربَّ طاغية
يتكسَّر ما بين أهدابهن
كما يتكسرُ رمْحٌ على غيمة
أو رخامْ
مطر الليل هنَّ
وهنَّ نبيذُ الكلام[٢]

وللمطر حضوره المتكرر في صور الشاعر العلاق ، فقل أن يقرأ المتلقي قصيدة في الديوان تخلو من ذكر المطر ، وقد تعني هذه الإشارة اللفظية في موقع مطرا ، وفي موقع آخر قد تعني شيئا آخر كالذي يرمي إلى التعبير عنه السياب في أنشودته المعروفة

(١) السابق ، ص ١١ .

(٢) السابق ، ص ص ١٤- ١٥ .

المشهورة . وهذا على مستوى التشكيل الشعري رمز تتمدد ظلاله ، وإيحاءاته ، في كل موضع من الديوان . ففي (أمطار بعيدة) وهذا عنوان فيه من الدلالة ما ينأى بالمطر الحقيقي عن المشهد النصي ، والرؤيوي . فالسماء ناصعة البياض بلا غيوم ، ونصوعها هذا يملأ الطرقات . والشمس ، بما تمثله من وهج الصحو ، تتربع على المصاطب . صورة تجمع جمعًا مذهلا بين الوصف ، والتشخيص ، والرؤيا ، التي تتعمّد ، في نسج علاقتها بالواقع الاتكاء المتواتر على الأحلام ، والأساطير ، تلك الأساطير التي سرعان ما تنتهي بذكر الرذاذ ، والبلل العالق بالحجارة ، وبحفيف الأوراق على الأشجار :

وحمامٌ يلاحق ما ظل من بللٍ
عالق بالحجارة
أو عالق بحفيف الشجر(١)

وتبعا لهذا النسق ، تقترب القصيدة شيئا فشيئًا من الحلم ، ومن الرؤيا المناميّة ، التي تبدو في الظاهر خلوًا من المنطق العقلاني ، مؤكدة أن للشعر منطقا أقربَ لمنطق الأسطورة منه لأي شيءٍ آخر :

وعلى آخر المصطبة
تنحني وحدها
كدخان على دفء عكازة وتنام
لا ترى بشرا حولها
أو حمامْ (٢)

ولا يفوتُ الشاعرَ اللجوءُ إلى المقابلة في قصائده (فالكابوس) قصيدة أخرى تقوم بنائيًا على منطق شكلي يستعيره المبدع العلاق من الأساطير ، ومن الرؤى المنامية . فكلكامش الذي يزور المتكلم في المنام يروي له ما يراه في متاهاتٍ عاد منها توًا ، ضباعا ملتحية ، بشرا كالحين ، يتمضمضون بلعاب الأفاعي ، وهكذا تطرد الصور المجزّأة ، صورة بعد الأخرى ، مثل فسيفساء ملونة لترسم بالكلمات رؤيا مرعبة لإنسان يحاول القفز خارج المنام :

(١) السابق ، ص ٤٢ .

(٢) السابق ، ص ٤٣ .

وعندما أفقت
بعد قرون عديدة
وجدت ابنتي
ذابلة إلى جواري
اتكأت على هدبيها المبللين
ومضينا معا
لنذوب في متاهة
بيضاء لا حدود لها (١)

لم تكفِ المتكلم في هذا الكابوس متاهات كلكامش ، ولا ما رآه ، فثم عالم يواجهه مليء إلى حافته بالمتاهات : الذكريات ، الحروب ، المنافي ، الصداقات النيئة ، لا وطن ، ولا ملجأ ، ولا ملاذ ، إلا ما يهبُ البحر من عطش مالح :

حينما هدأ البحر
والسومري مضى
يتفقد ايامه
وطن ياتألق في الروح
مبتعدا
وقصيدته
مثلما شجر الله ممطرة
تتمشى معه(٢)

وهذه رؤيا شعرية يندغم فيها صوت الشاعر العلاق بصوت المتكلم في القصيدة . ولعلنا لا نتجاوز الحقائق إذا قلنا ، دون أدنى مجازفة ، إن كل ما يصدر عن الشاعر ، في هذه القصائد ، إنما هو تعبيرٌ ، بصورة من الصورة ، عن صوت العلاق نفسه . لا بصفته عراقيا مغتربا منفيًا فحسب ، بل بصفته شاعرًا محترفًا – لا هاويًا كغيره ممن يملأون بهذيهم صفحاتِ الجرائد ، والمجلات– وإنما هو مبدع يحسن التَمَوْضُع داخل

(١) السابق ، ص ص ٤٨ .
(٢) السابق ، ص ٥٨– ٥٩ .

النص ، وليس التمَظْهر ، فلا يبدو للقارئ أنه في مواجهة مباشرة مع صاحب النص . وهذه مزية لا تتحقق إلا لدى المتمكنين من الشعراء الذين قبضوا بأصابعهم على ناصِيَة القريض .

وطن يتهجّى المطر

ومما يلفت النظر في ديوان العلاق التالي «وطن يتهجَّى المطر» (المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ٢٠١٥) توافر الإشارات التي تؤكد سعيه الموصول ، وجهده الدائب ، للخروج بلغة القصيدة من رتابة النثر التي تغلب على شعراء هذه الأيام إلى فاعلية الأداء المنظوم الحافل بالمجازات الحيوية المبتكرة ، والإيقاعات السلسة ، التي تؤكد من جديد أن لغة الشعر- في نهاية المطاف- لا يمكن إلا أن تكون شكلا من أشكال الموسيقى ، ونمطا من أنماط الغناء ، لحمته الأصوات وجروس القوافي والألفاظ ، وسداه المجازات والرموز والأساطير التي تمنح القصيدة قدرتها على التحليق بجناحين اثنين ، لا بجناح واحد .

ففي (أمومة) تستوقفنا قصيدة قصيرة تدهشنا فيها كلمة «أمومة» بما تؤول إليه من دلالات الانتظار الطويل الممضّ الذي لا نتيجة له سوى الخيبة . ولكن هذه الخيبة تتعمَّق صورتها وتكبُرُ من خلل المجازات التي تتقاطع في القصيدة على الرغم من قصرها ، فالنهر ، والمطر ، والامتلاء المُنْتظَر ، يتمخّض جُلّهُ عن حلم «عريان» حلم لا دفء فيه ، ولا يقين ، فالمتكلم في القصيدة يتساءل بلسان الطفل المنتظر ، وسطَ الانكسارات ، فيأتيه الجواب :

الطفلُ أينَ الطفلُ
كم مرةً
غامتْ سماواتٌ وَما أمْطرتْ
إلا انكساراتٍ
وكمْ مرةً
حطَّتْ على ترابهِ الغرْبانْ[١]

(١) العلاق ، وطن يتهجى المطر ، ص ١٢ .

فصورة الأم المُنتظِرَة ، والطفل الذي «يأتي ولا يأتي» والسماوات التي تتلبَّد فيها الغيوم جهْمة ، داكنة ، من غير أمطار ، ولا رذاذ ، سوى دفق الهزائم ، والانكسارات ، هذه الصور ، ذات الأجزاء المتوالية ، المتفاعلة ، تتكثف جميعاً ، وتلتحم في الاستعارة الأخيرة : «حطَّت على ترابها الغربان» . وإذا ما استدعت هذه الاستعارة في الذهن كلمتيْ : «ملآن ، وعريان» اكتشف القارئ أن العلاق لا يكتفي من الشعر بالمجاز المكثف ، المجاز المبتكر ، وإنما يراعي النظم ، على أساس أن التجانسَ الصوتيَّ في القوافي : «ملآن . . وعُريان . . وغربان . .» يذهلُ المتلقي بما فيها من «تناغيم» عن مخاتلة المعنى ، ويضعه ، وجهًا لوجه ، أما الجانب الآخر للغة الشعرية ، وهو الموسيقى . ففي قصيدة «الزائر الغريب» وهي قصيرة أيضًا ، نجد النصَّ ينْمو من الداخل نموًا يحافظ بهذا السياق على الجمع بين الانزياح الأسْلوبي- أو الانحراف عن المعيار- وانسياب الجرْس الموسيقي :

تحينُ منه لفتةٌ
ليلٌ طريٌ
منزلٌ ناحلٌ
ورايةٌ مثلُ ظلام مُضاء
تفوحُ منه نكْهَة الأنبياءْ(١)

فالقارئ ، بلا ريْب ، تستحوذُ على ذائقته هذه الكثافة في المجازات : ليلٌ طريٌ ، منزلٌ ناحلٌ ، ظلامٌ مُضاء ، نكهة الأنبياء ، بعد عبارته المثيرة «يرنُّ في نُعاسنا الجرَسْ» ومثلُ هذه التراكيب المدهشة مما يقف عليه القارئ وقفة متأنية في قصيدة قصيرة أخرى بعنوان (الباص)

لا طيورَ تمشِّط أضلاعها بنوافذه
ليس إلا الظلامُ يسيلُ
على الأرْض
إلا المُحرّكُ كَانَ يئنُّ وحيدًا
أنينَ الذئاب(٢) .

(١) السابق ، ص ١٦ .

(٢) السابق ، ص ٢٤ .

فهوَ – أي القارئ– يجدُ نفسه أمام صورة مركبة تركيبًا أساسُه التوليف من عناصر متباعِدَة : الطيور ، ونوافذ الباص ، والظلام الذي يسيل ، والأرض ، والمحرّك ، والذئاب . فقد جمع العلاق هذه العناصر في صورة تنبض بالحركة ، وتمور مورًا بالحياة ، وتحفل أيضًا بالانزياحاتِ الأسلوبيَّة التي تنم على حدس لغوي يقلُّ نظيره ، فالتمْشيط – ها هنا – للأضلاع ، والظلامُ يسيل ، والمحرك يئنُّ ، والأنينُ كأنين الذئاب – ذئاب الشنفرى– ففي كل مفردة من هذه المفردات صورةٌ مختصرة تتبأرُ فيها ، وتلتقي ، إشعاعاتٌ تؤمُّها من جهاتٍ عدَّة : السماء ، والأرض ، والحياة ، والجماد ، والكائن ، والحيوان . . وهذا الأسلوبُ القائم على المزاوجة بين رهافة الصوت ، وظرافة المعنى ، يلقي بظلاله على القصيدة بأداءٍ قد يشبه السردَ دون الإخلال بالطابع الغنائي اللافت في النصِّ الموسوم بـ«قشْعريرَة» ففيها يروي المتكلمُ ما يُفصح عن شعوره بالجَلَد لفقدان أحد الأشْخاص . وكأنما لم تُتحْ له الفرصة لإلقاء النظرة الأخيرة عليه ، أي : الوداع الذي يوصف عادة بالوداع الأخير . ذلك لأن هذا المتكلم نفْسَهُ يعاني من تداعي الجسد ، والروح ، فأيُّ الراحليْن هو الأحرْى بالجزع والحزن؟

كنتُ شيخا
أحدبَ الظَهْر
ينحني
عند قبر
عضني البردُ فجأةً
واقشعرَّتْ رئة الأرض
هلْ غدا كلُّ شيء
من يتامى
ومنْ بكاء (١)

من النظرة الأولى توحي القصيدةُ بالقشعريرة التي تحيطُ بالأرض ، بالكون ، وتحيط بالمتكلّم أيضًا ، مثلما تحيط بكل شئ ، كلّ شيء يتحول إلى يتامى ، إلى عيون تبكي ، ودموع تتدفق مِدْرارًا ، صورة تتكئ في عمْقها على هذا التصور للمعاناة –

(١) السابق ، ص ٢٥– ٢٦ .

معاناة الإنسان تجاه ثنائية الوجود ، والعدم- ولكنَّ القصيدة أيضًا- على قِصَرها- لا تتوقفُ عند حدود هذا التصوُّر للعالم ، فمع أن المتكلم نفى في المطلع أن يكون حزينًا ، إلا أننا نكْتشفُ المفارقة (النقيضة) عندما نبلغُ الذرْوة التي تقول في النصّ :

نسيتْ دفئها يدي
أمْ حصىً
كانت السَماء؟(١)

فهذا التساؤل يُغني عن القول الصريح بوحدة الوجود ، تلك التي تنْصَهرُ فيها الأشياء - بمن فيها المتكلم نفسُه- في صورة خطوطها وظلالها اليُتم ، والدموع ، والحصى ، والبردُ القارس ، الذي يعضُّ الكائن ، وينشر القشعريرة في الأرض ، وفي السماء أيضًا . وتلاحق العلاق تلك الصور التي يرسُمها بالكلمات ، مؤكدًا رهافة إحساسه بالأشياء ، واشتقاق المعنى من تلك الرهافة المنْحوتة في رخام اللغة :

مثلَّمًا
ودونما غمْدٍ
على الجدارِ
هل أثخنته
كثرة القتال
أمْ تدافع الغبار(٢)

فالسيفُ الذي يرمز للماضي ، بأمجاده ، تحوَّل إلى صورة ، إلى أيقونة ، مُعلقة على جدار ، يعلوها الغُبار ، وينتشر في حده- أيْ : السيف- صدأ السنين ، كجسد أثخنه القتال . على أن التساؤل الساخر الذي ينهي به العلاق القصيدة «سيفُ الجدّ» ينفي عن هذا السيف الرمْز كثرةَ القتال ، بُعَيْدَ أنْ أصبح مثل اللُّقى التي توضعُ على رفٍّ في المتحَف . فبعبارة قصيرة ، موجزة ، مكثفة ، تلمّحُ ، ولا تصرّحُ «أم تدافعُ الغبار» يضفى الشاعر على القصيدة مدلولا مفارقًا ، ساخرًا ، مما كان يتوقعه القارئ ، أو يظن أنه يتوقعه . وفي أخرى بعنوان «ذكرى» نجد القصيدة القصيرة تستوعبُ الكثير

(١) السابق ، ص ٢٦ .

(٢) السابق ، ص ٣٧ .

من المجازات المتلاحقة بنضَارة تشفُّ عن أَلَق الشعر الحقيقيّ ، غير المُتكلَّف ، ولا المفتعل ، ولا المصنوع ، في صورةٍ مركبَةٍ تركيبًا لافتاً للنَظَر :

أترى تذكرُ ما أذكرُ
إذْ داهمنا الليلُ
على هيئة شيخ
ساحبًا منْ خلفهِ
البرْدَ
وأعْجازَ الشجرْ
ثم أقعى
خارج النوم
ينادي
منْ تُرى يقوى على الوِحْشةِ
أوْ طول السفرْ؟(١)

فداهمنا الليلُ ، والليلُ شيخ ، «ساحبًا» من خلفه البرد ، أقعى ، خارج النوم ، الليلُ يُنادي ، انزياحاتٌ عن الاستعمال المألوف لهذه الكلمات ، في تركيب يشهد بجماليات الصُوَر لدى العلاق ، وفي الوقت ذاته لا يفتأ يراعي النسيج الموسيقي للقصيدة ، متكئًا على تفعيلة «الرَمَل» المخْبونة ، والعبارات المجزَّأة ، والاسترسال الذي أفاد فيه من التدوير ، مع الانتفاع بجرْس القافية المرْنّان (الشجرْ ، والسفرْ) ومن هذا كله يخلص الدارسُ إلى القول : إن العلاق ، في هذا الديوان «وطنٌ يتهجَّى المطر» لا يكتفي بمواصلة منجزعه الإبداعي في دواوينه الكثيرة التي سبقت هذا الديوان ، منذ العام ١٩٧٣ ولكنه يتجاوزُ به ذلك العَطاء الغني ، الثرّ ، لعطاء جديد مُتفوِّق ، يبْهرُ الحصيف من النَقَدَةِ بما فيه من ألَقٍ ، ورَوْنق ، على المستويَيْن ؛ الأسْلوبيّ ، والدلاليّ .

(١) السابق ، ص ٤٦ .

٤
رعويّات محمد عفيفي مطر
شعر في غوره سرد، وسردٌ في غوره شعر

بعد دواوينه : (احتفاليات المومياء الموحشة) و(فاصلة إيقاعات النمل) و(رباعية الفرح) و(أنت واحدها) و(يتحدث الطمي) و(النهر يلبس الأقنعة) و(شهادة البكاء في زمن الضحك) و(كتاب الأرض والدم) و(رسوم على قشرة الليل) و(الجوع والقمر) و(ملامح من الوجه الإمبدوقليسي) و(من مجمرة البدايات) و(من دفتر الصمت) و(الأعمال الكاملة – مجلدان) (٢٠٠٠) تصدر للشاعر الراحل محمد عفيفي مطر (١٩٣٥– ٢٠١٠) مجموعة قصائد بعنوان (ملكوت عبدالله) عن دار الصدى لتحمل الرقم ١٤٠ في سلسلة إصدارات دبي الثقافية[١] . ولعل هذا العنوان هو الذي يشير إلى شيء جديد في شعره الذي عُرف لدى النقاد بصفته شاعرا مثيرا للجدل لتوافر الغموض الرمزي في قصائده ، على مستوى اللغة ، والرؤية الشعرية .

على أن من يقرأ هذه القصائد لا يفوته أن يلاحظ ميل الشاعر فيها إلى الطابع الرعوي بابتعاده الجلي عما عُرف به شعره السابق من غموض ، ففيها يتجلى لون من الوضوح الرمزي الذي يكاد يكون مباشرًا ، وإن لم تخل لغته فيها من التكثيف المجازي ، والاستعاري . وقد ساعد على ذلك وضوح رؤياه التي تستند ، على مستوى التشكيل ، لسلسلة من المشاهد ذات التسلسل السردي ، الذي يلتقط جوانب من سيرة المتكلم (عبدالله) الذي قد يكون– في أغلب الظن – قناع الشاعر نفسه . فهو ريفيٌ ، مغرم تارة بالصيد ، وتارة بحراسة الحقول ، وتارة بالتجوال الذي يستكشف به الطبيعة ، بما فيها من عوالم الطير ، والحيوان ، والمدائن ، التي تعج بها الأساطير . فالقصائد التي كتبت جميعا بين عامي ٢٠٠٦ و٢٠٠٩ تعبر بدقة عن معاناة

(١) محمد عفيفي مطر : ملكوت عبدالله ، دار الصدى للصحافة والنشر ، دبي ، ط١ ، ٢٠١٥ .

(عبدالله) مع الشعر ، والحياة ، والعالم . يقول في قصيدة «مفتَتَحُ مواسم الصيد[١]» ما ينم على أن رحلته الطويلة جدا مع الشعر لم تسفر ، في نهاية الأمر ، إلا عن حصاد مفجع ، هو مزيد من الخيبات المرة :

عبدالله لا يسمع ما أحكي
ويصغي لدماه
قلت : ياعمري الذي أوله أنتَ
أمنذورٌ لصيدٍ لا يُرى
قال : أراه
شاردًا منذهلا بين سماواتٍ وأرضٍ
فاحتطبْ من حَطَب الأيام فِي مجمرة الحرفِ
واسمعْ
وانتظرني[٢]

فهو يقاسي من مراوغة الحرف ، أولا ، ومن معاندة الطريدة التي لا تذعن له بيسر ، ثانيًا ، فيكتفي من حصاد العمر بالجمر ، والانتظار ، الذي لا ينتهي إلا بالرحيل . وهذا شيءٌ نجده يتكرر في قصيدة أخرى ، عنوانها «أنسابٌ مختارة»[٣] فمع أنه يسلم بأن الشعر جوهره الإبداع ، والخلق ، وأنه أنغامٌ يُعاد ترتيلها منذ بدْء الخليقة ، إلا أن(عبدالله) – ها هنا– لم يظفر من هذا الإبداع ، ومن هذا الخلق ، إلا بما يشبه الصدى :

فالخلق منبعثٌ
والشعر جوهرُهُ ،
هسْهَسْتُ فانطلقت كالسهم نافرةً
نحو الفضا

(١) ملكوت عبدالله ، ص ٩ .
(٢) السابق ، ص ١٢– ١٣ .
(٣) السابق ، ص ١٨ .

والصدى ،
ريح تُبعْثرهُ[١]

وأيًا ما يكن الأمرُ ، فإن علاقة الشاعر بشعره لا تخلو من عذاباتٍ تصورها بدقةٍ قصيدة (أبو الطيور[٢]) فمع ما يعانيه هذا الطائر من تقلبات الريح ، وزوْبعَةُ الدهر ، والتحول الدائم من شكل إلى معنى ، ومن معنى إلى شكل ، ومن نقيضٍ إلى نقيض ، إلا أن شطحاته المستمرة من الهامش إلى المتن ، ومن المتن إلى الهامش ، لا تعدو أن تكون نوعاً من الأسْر الذي لا يَنْتهي بتحَرُّر الأسير :

وأبو الطيور
شَطَّاحٌ من الهامش للطُرَّة
من مُهْرة الياءْ
لاشتباك الهاء في عقدتها
حتى فم الهمزة في فتح الكلام
قال عبدالله :
فليسرح أبو الطيور ما طابت له الريحُ
فقد أوقعني في الأسْر ، هذا الخيطُ
من حبرٍ وزنْكٍ وحرير[٣]

ويتوَسَّلُ الشاعرُ في تصوير علاقته بالشعر ، وبالإبداع ، بوسائط متعددة ، ومختلفة ، أكثرها يقوم على تصوراتٍ رعويّة ، تتخللها مشاهد طرَدٍ ، وبرارٍ موحشة ، ووحوش مفترسة ، وطيور تنقضُّ على فرائسها انقضاض النيازكِ ، والشُهُبٍ ، مما يجعل ملكوت عبدالله – ها هنا – صورة مرعبة لعلاقة الشاعر بالعالم ، ولعلاقته بالتجربة التي لا بُدَّ منها ، لتصفو له عملية الخلْق . ففي قصيدة طَرَدية بعنوان (آخر الصيد وأوَّله[٤]) التي يمهِّد لها ببيْتيْن من شعر أبي العلاء المعري ، يتضح لنا أن الصيد فيها

(١) السابق ، ص ٢١ .
(٢) السابق ، ص ٢٦ .
(٣) السابق ، ص ٣٠ .
(٤) السابق ، ص ٥٥ .

ما هو إلا رمز غير مألوف لما ينتظره الشاعر في عنائه المستمر ، كأنْ تجود عليه البديهة ، وتسخو القريحة ، بصيدٍ ثمين . . ولكن التجارب المستمرة لم تفئْ عليه بهذا الفئ ، فكأن حاله كقول أبي العلاء :

كان عبدالله مشبوحًا على باب الحروف
كلما استنطق حرفا
ساقه للغامض المُلغز في حرف سواه
يتغشَّاه عماءُ الوعدِ والمَوْعدِ
لا النار استبانتْ فِي رماد الألف عام
لا ولا العنقاءُ تدْنو فتُصادْ[1] .

ومن هذه الصور المتكررة ، يتضح أنَّ (مطر) يرمز بعبدالله ذي الملكوت إلى الشاعر ، وإلى ملكوته ، الذي هو ممارسة الخلق الشعري ، والتوق لمزيد من العطاء المتألق ، وإلى عذاباته الموصولة سواءٌ في مراوغة النص للذات ، أو في مراوغتهِ هو للنص . فعبد الله – إذا– هو الشاعر مطر ، أو الشاعر بصفة مُطلقة ، من غير تحديد . ولأنّ هذه القصائد كتبت بين عامي ٢٠٠٦ و٢٠٠٩ والشاعر توفيٍ في العام ٢٠١٠ نستطيع أن نستخلصَ منها ما يشير إلى طبيعة اللحظات الأخيرة في حياته ، ولعله استعاد فيها مراحل مساره الشعري ، وما لقيه فيه من معاناةٍ مع السلطة تارة ، ومع خصومه من الشعراء ، والنقاد ، تارةً ، فاكتشف أنه لا يكفي الشاعر أن يكون موهوبًا ، مبدعًا ، حسب ، وإنما عليه ، أيضا ، أن يفرضَ نفسه باقتدار على الآخرين ، ولو أعوزه ذلك للقوة ، وللتسلُّح بهراوة هيركوليس .

شعْرٌ في غوره سردٌ، وسردٌ في غوره شعر

أما الشيءُ الذي لا يتوقعه الدارس في هذه الرعويات ، فهو تحوُّل الشاعر اللافت من القصيدة ذات النفس الغنائي ، إلى تلك التي يغلب عليها النفس السردي ، وعلى الرغم من أن بعض الدارسين يرون أن السرد يُضعف القصيدة ، فإن لمحمد عفيفي مطر

(١) السابق ، ص ٥٧ .

جوابًا مختلفا عن هذا السؤال ، ففي قصيدة له بعنوان «أمومة مغدورة[١]» نجد التوازن دقيقًا بين شعرية السرد ، وسردية الشعر ، فبعد المقدمة (الاستهلال) التي تعبق برائحة الخبز ، ورماد الفرن ، وعرق الأمومة ، والقهقهات ، تبدأ حكاية المتكلم (عبدالله) مع نواطير القثاء ، والبطيخ ، مؤكدًا وقوع الحدَث ، واطراده باستعمال الفعل الدال على التوالي السردي :

كنا بمنتصف الصيف
والليلُ نثٌّ من الطلِّ ، معتكرٌ بالهلال الوليد
نرى لمعًا خابياتٍ تكاد تحدّرُ فوق مصاطب بطيخنا
وعساليجه
لبثة لبثة
وأحاطتْ بنا ظلمة الليل
كنا بنوْبَتنا في الحراسة[٢]

ومن يتابعْ قراءة القصيدة ، يكادُ لا يفرق بينها وبين أي حكاية قصيرة من نوادر الحراس ، وأخبار النواطير . ففي تلك الليلة اقترح خبيرٌ من المجربين أن يشعلوا نارًا كيْ يأمنوا خطر الوحوش ؛ من ذئاب ، وغيرها ، يشق عواؤها سكون الليل ، وتقتحم الحواكير ، وتعيثُ فسادًا ، فتهشّم البطيخ تاركة ماءه مختلطا بالتراب ، وبالقشور الخضر ، وبالعروق ، ولا يجدون مندوحة عن نصب (شرَك) فخّ ، لعلهم يصطادون بعض تلك الوحوش ، بدلا من أن تواصل الاعتداء على (المقاثي) . يقول أحد النواطير في حوار كأيّ حوار يتخلل حكاية سردية :

فخّ صُلب بشدقيه ، أضراسه ،
وقواطعه المُرهفات أشد وأنكى بها
قطعة من شواء ستغوي معاطسها
وتشد من الجُحْر لابدَها
ثم نسمع طقطقة الصُلبِ حوْل الرقاب[٣]

(١) السابق ، ص ٤١ .

(٢) السابق ، ص ٤٢ .

(٣) السابق ، ص ٤٣ .

على أنَّ الحكاية تتواصل مجرياتها ، واقعة تلو الأخرى ، فما النتيجة المترتبة على ذلك التدبير؟ يرسم الشاعر أجواءً أخرى تغطي فيها السماءَ الغيومُ ، ويختفي الهلال ، فتزداد وحشة الظلام الساكن ، إلا من عواء الذئاب الذي يتجاوب بعضه مع بعضه الآخر من بعيد . . والمتكلم (عبدالله) يلوذ برفاقه خائفا ، مذعورًا ، وهم ينتظرون النتيجة ، مرهفي السمع ، والبصر ، حتى إذا ما دنا الهزيع الأخير من الليل ، إذا بصوت الفخ يُطبق على عنق الطريدة إطباقا يرافقه عواءٌ مكتوم :

وقبل الهزيع الأخير من الليل ،
دوَّت بأجسادنا طلقة أرعدت بأسنة فولاذها
وانطباقة أضراسها الصُلب
صيْدٌ هوى بعواءٍ كظيم(١)

وتحتَ جنح الليلِ يكتشف المتكلم ، ورفاقهُ ، ذلك الصيد الثمين ، الذي غنموه ، فقد كانت ذئبةٌ وراءها خمسة جراء ، تدورُ حولها لاهية ، لا تعرف ما الذي جرى للذئبة الأم . ولذا راحت تمرح باحثة عن مكامن الأثداء كي ترضَعَ في هدوء ، وسكينة ، تشبه سكينة النُعاس . ذلك هو المشهد المأساوي الذي تنتهي به القصيدة الحكايةً ، وهي نهاية تبْعثُ في نفْس المتكلم (عبدالله) ردودَ فعلٍ عكسيّة . فقد تذكرَ في الأثناء ما الذي يعنيه أن يُفجعَ الصغارُ بأمّهم :

جريتُ وحيدًا
إلى بيت أمي
تشققني شهقتي
وتهدُّ كياني الدموع(٢)

فمثالُ هذه القصيدة لا يختلف عن أي حكاية قصيرة ، بيد أنها لم تفقد – مع ذلك– ما تنماز به لغة الشعر عن لغة النثر ، ولا عن صوره ، ولا عن رؤاه . ففي رغيفٍ على الجمر ، وبزفير القرابة ، وللجوع ملهبة ، وغواية المعاطس ، وطقطقة الصُلب ، وسرِ الضراوة ، والعنفوان . و«الخوف يطلق أشباحه من وجيبِ دمي» و«صدى سنَّنتْه

(١) السابق ، ص ٤٥ .

(٢) السابق ، ص ٤٦ السابق ، ص ٨٢ .

الهواجس» إلخ . . نماذج من المجازات ، والانزياحات الأسلوبية التي تشحن القصيدة بطاقة تعبيرية قويّة تفترقُ بها عن لغة النثر السردي . وهذا شيءٌ نجده يتكرَّر في رعوية الغريق ، وفي (رعوية الدخول إلى إرم) حيث الذرْوةُ تتبدَّى ببلوغ التخييل الشعري حدًا يكتشف فيه المتكلم (عبدالله) فجأة أنه في إرم ، وحيدًا ، إلا منْ صروح ، وأعمدة من رخام ، ومَرْمَر ، ووشائج غامضة تصله بأزمنة الراحلين الذين نقشوا ما نقشوه على جدران المعابد ، وأعمدة الأروقة ، وسقوف الهياكل :

ناديتُ واستصْرَخْتُ
هل أحدٌ هنا
فارتدتْ الأصداءُ أسرابًا من الرعب المجنَّح
قلتُ : أرجعُ قبل أنْ تتخطَّفَ الذؤبانُ أغنَامي
استدرتُ ، فلم أجد بابًا لأخرجَ ،
فانكفأتُ على خُطاي[1]

وهذه الخاتمة ، لحكاية في رؤيا ، أو لرؤيا في حكاية ، تؤكد أنّ ما ورد في تسلسل الحدث ليس سردًا خالصًا ، وإن كان في ظاهره لا يختلف عن أيٍّ مُتخيَّل حكائي . وإنما هو – علاوةً على ذلك– شعرٌ في قالَبٍ سرديّ ، وسردٌ في إهابٍ شعري . والرؤيا الأخيرة ، التي اختتم بها الشاعر القصيدة ، تؤكد هذا ، فلو كان السردُ فيها نثرًا مطردًا لوجب أن تكون النهاية مما يوحي به ، ويومئ إليه ، تسلسل المحكيّ السرديّ ، ولكنها – ها هنا– جاءتْ في صورة من صور التناقض الظاهريّ (المفارقة) الأمرُ الذي يُضفي على القصيدة دلالاتٍ قد لا تخطر ببال السارد ، أو المروي عليه ، فهي تشيرُ إلى عبثية الأسفار التي ظل الشاعر مشغولا بها ، لاهثا وراء الكشف العظيم الذي يمكنه من كتابة القصيدة الخالدة ، التي يتمنّى أنْ يكتبها ، ويتوق لإنجازها . القصيدة التي هي أكثر ألقًا ، وسحرًا ، من جُلّ ما كتب ، وأرسخُ خلودًا مما يتوقَّع ، قصيدة تجعل من شعره أسطورة بفرادة إرم ذات العماد ، التي لم يُخلق مثلها في البلاد .

(١) السابق ، ص ٨٨ .

٥
ثنائية الحب والحرب
في بائع النبي لسلطان القيسي

من يقرأ الديوان الأخير لسلطان القيسي الموسوم بالعنوان «بائع النبي» (موزاييك للترجمة والنشر والتوزيع ، عمان ، ٢٠١٦) يلاحظ بيسر ، ودون أدنى تردد ، هيمنة ثنائية الحب والحرب على القصائد ، وعلى هواجس الشاعر تماما مثلما يلاحظ ثنائية أخرى على صعيد شكلي ، وهي ثنائية النظم والنثر . علاوة على ملاحظة أخرى وهي الازدواجية في لغة الشعر ، جريا على ما جرى عليه واتبعه بعض شعراء فلسطين من أمثال سميح القاسم وعز الدين المناصرة . على أن هذه الدراسة تقتصر على إضاءة لثنائية الحب والحرب ، نظرا لما تحظى به هذه الثنائية من أولوية في أيامنا هذه التي تستعر فيها الحروب الأهلية ، والقلاقل ، والفتن الداخلية ، من حولنا (في سورية والعراق واليمن) فضلا عن الحروب الأخرى المتمثلة في بقاء الاحتلال الإسرائيلي لفلسطين ، والكفاح الافتراضي المستمر ضد ذلك الاحتلال المتواصل منذ العام ١٩٤٨ .

ففي مدخل الديوان نجد الشاعر القيسي يتغزل بالكنعانيات ، وهو يعني بهذا – بلا ريب – النساء الفلسطينيات ، فالأبيات تتخللها إشارات لفظية ترسم للقارئ علامات تنم عن أن الكنعانيات تعبير يقصد به الشاعر نساء فلسطين ، ولو أن هذا التعبير «كنعاني ، وأرض كنعان» تعبير توراتي ، وقد جرى الانزلاق إلى هذا المنزلق لدى كثير من الشعراء حتى وصف بعضهم نفسه بامرئ القيس الكنعاني ، مع أن الكنعانيين ساميون مثلنا لكنهم ليسوا عربا كما العبرانيون ساميون مثلنا ، ولكنهم ليسوا عربا كذلك .

فالشاعر ، يمجد نساء فلسطين ، فهن كالحجارة في الحرب ، ولكنهن عكس ذلك في الحب ، يتصفن بالرقة والنعومة والليونة التي تجعل منهن نساءً طيعات ، خلافا لما

توحي به شجاعتهن في الحرب من غلظةٍ ، وقسوة قلب ، ويرشقن المحاربين عند عودتهم من القتال بالورود ، وبحفيف الخلاخيل ، فضلا عن رشقهم بنظرات الأعين النُجْل ، فهن مثل حوريات البحر يحرسن الجمال الملائكيّ ، ويصْدُدْن عن العماليق ما يهددهم من خطر بالدعوات ، والغناء الشجيّ ، والموسيقى ، ومثل هاتيك النساء ، بلا ريب ، هن من يتيِّمْن العشاق :

والكنعانيات من حجر حين تقع الحرب
ومن طين حين يقعن في الحب
والكنعانيات هن حارسات البحر
مؤنسات الجبل
سنبلات المرج
يسندن خطوة العماليق بالدعاء
ويغسلن قلوبهم من قسوة حين يعودون من الحرب بالغناء
ويرمينهم بالورود والأرز وحفيف الخلاخيل[1]

والقيسي يشدّد ، ويلحُّ ، على فكرة يتكرر التعبير عنها في القصائد ، وهي التنديد بالحرب ، فلو أتيح لهذا المتكلم في قصيدة «ذاهب إلى مجلس الأمن» ، أن يعرض على المجلس ما لديه من مطالب ، لكان في مقدمتها وقف الحروب في كل مكان ، لأن الحرب من شأنها إحباط أمال الآباء والأمهات في تحقيق مستقبل آمن وواعد لأطفالهم ، إذ لا ريب في أن كل أم ، وكل أب ، يريد أن يربي أبناءه ، وينشئهم التنشئة التي تضمن لهم حياة كريمة في الحاضر ، وفي المستقبل ، أيضا ، وهذا ما تحول الحروب دونه ، فهم في أجواء الحروب لا يتمتعون حتى بالغذاء الصحي ، ولا حتى بالأحلام السعيدة ، ولا بالنوم الهادئ الخالي من الكوابيس (كأطفال سوريا) :

فأحلامي ،
بنيّ الذين
أرضعهم حليب الأمنية
وأسهر على تألمهم من خشب الأسرة الرخيص

(١) سلطان القيسي : بائع النبي ، موزاييك للنشر والترجمة ، عمان ، ط١ ، ٢٠١٦ ص ١٧ .

أريد أن أربيهم كما اشتهي
بعيدًا عن نُباح المعارك[١]

فهذه الحروب ، التي تشتعل من حولنا ، تحيل نوم الأطفال يقظة دائمة ، محفوفة بالمكاره ، والقلق ، والكوابيس المؤرِّقة ، وكأنهم ينامون على شوك القتاد ، لا على أسرَّة ، ويرضعون حليبا مشوبا بالأماني ، لا بالرضا عن الواقع ، إنهم ينشأون نشأة لا تليق حتى بالحيوان . وفي قصيدة أخرى يسلط الشاعر القيسي الضوء ، من خلال الصور المتكررة ، على وضع الأطفال في الحروب ، فهو وضع بائس ، فيما يقوم آخرون بتنظيف بنادقهم ، وحشوها ، استعدادًا لجولة أخرى :

وقعتْ حربٌ خلف تلال أبينا
الأطفال يموتون ، ويرتفعون على رأس الجبل المتعالي أقمارا
والشهداء يموتون كذلك
والنسوة لو سال دم الوردة فوق شراشف أرض الله يمتن
والباقون سواي
منشغلون بتنظيف بنادقهم[٢]

فالحربُ ، التي لا يقتصرُ تأثيرُها على النساء ، والأطفال ، والشيوخ ، والعَجَزة ، ولا على الحجر والشجر ، بل يمتد ليغدو خطرا يُحْدقُ بمصير العالم ، العاجز عن مواجهة ما يصفه الشاعر بالمصائر المسعورة ، مصائر يجري الإعداد لها على فراش وثير ، وفي رعاية كاملة من أولئك الذي يسمّيهم الشاعر تجار السلاح ، وهم فضلا عن ذلك سماسرة حروب أيضا :

أقوَمُ ما تقوم الحرب ،
بشهوة عارمة ، ومصير ضالْ
المصائر الضالة مسعورةٌ ، وتعضّ
أقوَمُ ما تقوم الحربُ من فراشها الوثير ،

(١) بائع النبي ، ص ٣١ .
(٢) بائع النبي ، ص ٤٥ .

يفرُّ من خطوي الحمام المسالم
ويطوقني بالدعاء تجارُ السلاح[١]

ولا يملك المتكلمُ في شعر القيسي بُدا من التنبيه إلى خطر الاستمرار في الحروب سنة بعد سنة ، ومجزرة تلوَ الأخرى . وأما الضحايا في تلك الظلال ، فينتظرون أوْبة العقل الإنساني الذي يضع حدًا لمسلسل القتل (المكسيكي) ، لمسْلَسَل الدموع ، والحشرجات المتصلة ، وسقوط الضحايا بالآلاف ، إنْ لم يكونوا بما هو أكثر ، انتظارًا يبدو لنا متل انتظار غودو ، الذي لا يأتي في مسرحية صموئيل بيكت :

كلٌ هنا ما زال ينتظرُ
لغتي المريضة بالمجاز ،
دموع أمي ،
حشرجات أبي ،
لفيف من ضحايا الحرب
أغنيةٌ ،
تخاف رصاص حارس خوفها
كلٌ هنا ما زال ينتظرُ [٢]

وعلى الرغم من الشعور بالإحباط الذي يحيط بالكثير من القصائد ، بسبب الحرب الشعواء التي تأبى أنْ تضع أوْزارها ، نجد سلطان القيسي يرى- فيما يرى الحالم - أنَّ الحرب انتهت ، ولهذا يتغنى بهذه الرؤيا ، ويكرر العبارة «انتهت الحرب» فيما يشبه الإلحاح على هذا البريق من الأمل الساطع ، والضوء الذي يتألق في نهاية النفق :

وانتهت الحربُ
انتهت الحربُ
انتهت الحربُ مرارًا
وسيبدأ بعد قليل أستاذُ الصفِّ
درْس الترميم الوطني[٣] .

(١) السابق ، ص ٧١ .

(٢) السابق ، ص ٧٣ .

(٣) السابق ، ص ٨٧ .

وما يُدهش القارئ ، والدارس ، على حد سواء ، أنَّ القيسي في قصائده يقرن دائمًا بين الحرب ، بالمعنى الذي سبق ذكره ، والحبّ . وقد لاحظنا هذا في قصيدة الكنعانيات ، على أنه في موْضع آخر من الديوان ، أيْ في قصيدة بعنوان (لو) يعِدُ بتفكيك لغز الحرب ، ولغز الحبّ معًا . فكأن ثمة قاسما مشتركا بين موقفي الشاعر من الحرب والحب ، فالأول يرمز للموت بالسلاح ، والثاني يرمز للحياة بما تتمثله من خفقان القلوب ، وارتقاء الشعر ، ونمو الحياة الصغرى لتُصبحَ حياة أكبر ، وأكثر سعة :

لو صرت يوما شاعرا
سأفك لغز الحرب
وأنا أحيل دبيب أسلحة الغزاة
إلى حصان راقص في زفة شعبية
واضمُّه لقصيدتي(١) .

فالحربُ في هذا السياق تغدو ذكرى ، وشعارًا فولكلوريا ، لا أكثر ، والسلاح يتلاشى بدبيبه ، وبما يمثلة من استمرار لمسلسل القتل الذي لا ينتهي . في حين أن الحبّ الذي يَعِدُ المتكلم في القصيدة بإماطة الغموض عن ألغازه ، يقرِّب الحبيب من الحبيب ، قلبًا وجسدًا ، ويصبح موضوعا مفتوحا للشعر على جُلّ الاحتمالات :

لو صرت يوما شاعرا
سأفكُّ لغز الحب
اقرنه بقلبك
ثم أقرن كل شعر باسمك المفتوح يا أمي
فأكبر(٢)

وتبعًا لذلك ، يرى الشاعر في المدينة رؤيا أخرى ، فهي تواصل هذا الحلم ، وتتطلع لزمن آخر تتراجعُ فيه الحربُ الضروسُ ، وتتوقف ، وتخرج من الأبواب خروجًا بلا عودة ، ليبحث المحبون عن حبيباتهم في الأنقاض والخرائب ، خرائب المدن التي دمرتها الحروب ، والقذائفُ المتفجِّرة :

(١) السابق ، ص ٩٩ .

(٢) السابق ، ص ٩٩ .

رأيت المدينة
تحمل أحلامها في حقائب ريح ضروس
وتخرج من كل باب ،
فماذا أضرّ الحروبَ لو انتبهت للمساكين
أو لحبيب أضاعَ حبيبته في الخراب[١]

فالحربُ إذاً عدوٌ شرس للحبّ ، مثلما هي عدو شرس للحياة وللعمران ، ولكل باب مفتوح على الخير ، وعلى العطاء الثرّ ، وعلى تصريف الرياح التي تأتي بالمطر ، لا بالريح الصرصر ، والقحط ، والموت السريع . والحب هو المعادل العكسي للحرب ، فهو عطاءٌ موصول يجدّدُ الروح التي يهددها خطر الحرب ، ويروي ظمأ الأرض التي جفَّفتها حرائقُ السلاح والقصف بالبراميل المتفجِّرة ، وكل ما يأتي به الحب حلاوةٌ بحلاوة الشَّعْر الغجري الذي ينتشر عبر الريح مسافرًا في كل اتجاه ، فالعالم كله يمكن اختصاره بكلمة واحدة تندد بالحرب العوان ، وهي كلمة : أحبُّك :

علميني كيف أحمي أغنياتي
من شتات لا يملُّ الحرب بعدك
ثم قولي أي شيء قبل أن ينكسر البحر علي صوتي
مناديلُك أحلى من غيوم في الأعالي
أي شيء منك حلوٌ
فانشري شعرك فوق الروح
لميه ، وقولي لي أحبّك .[٢]

ومن يتتبع تواتر كلمة الحبّ في قصائد «بائع النبي» يلاحظ أمرين متلازمين ، أولهما أن الحب يأتي في سياق ثنائي مع الحرب ، فهو الرد على جل ما يدعيه سماسرة الحروب من جهة ، ومن جهة أخرى ، فإنه يؤكد تأكيدا شديدا على معاني العطاء والخصب والحياة والتجدد ، ومصداق ذلك هذه الصورة التي يبرز فيها الحبُّ كشيء مرادف للحياة ، فبحضوره تكبُرُ الصبيَّة ، وتتلاشى حروف الموت بما عليها من

(١) السابق ، ص ١١ .

(٢) السابق ، ص ١٠٨ .

نِقاط ، وينتشر العشق مشوبًا بحمرة الخدود في كلّ اتجاه :

ستكبرُ تلك الصبية
ثم تنزل كل الطيور إذا أشرعت حضنها
ستكبر تلك الصبية
ثم تنحلُّ كلُّ الفراشات لو سقطتْ بُكْلَةُ الشَّعْر
وانفلت الحبُّ في الجو من حولها
ستكبرُ ،
يحمرُّ لون الخدود
وتسقط من أحرف الموت كلُّ النِقاط (١)

فالحبُّ يرادفُ الخير ، ويرادف الحق بالحياة ، والحق بتقرير الإنسان مصيره ، والحق بالدفاع عن النفس تجاه القوى الشريرة التي لا تفتأ تثير الحروب ، وتبعث الإرهاب ذميمًا هنا وهناك ، والحبُّ ، خلافا للحرب ، يستطيع الإنسان أنْ يتقنه من غير تعليم ، ولا تدريب ، ولا اعتياد ، كالحروب التي لها رعاة يسهرون على إعداد المقاتلين ، وتدريبهم ، وحقْنهم بالضغائن ، والأحقاد ، على بني الناس ، ولو قُدِّر للمتكلم في القصيدة الموسومة بـ«ذاهب إلى مجلس الأمن» أن يلتقي أعضاء ذلك المجلس ، لأوضح لهمْ ما يأتي :

لم يعلمني أحدٌ
أن أغني للحبّ أو الخير
ولكنني فعلت
ذاهبٌ إلى مجلس الأمن
لآخذ حقي في الحياة
وفي تقرير المصير ، والدفاع عن النفس(٢)

فالغناءُ للحبّ مرادفٌ للاحتفال بتوقُّف الحرب ، وتغلُّب إرادة الحياة على قوة الموت قتلا . فالموت حبًا خيرٌ عند الشاعر من الموت قتلا ، ولهذا لا أشهى لديه ، ولا

(١) السابق ، ص ١٨ .
(٢) السابق ، ص ٣٣ .

ألذّ ، من أن يصعد جبلا منفوشا كالعُهن ، لينادي من قمته باسم الحبيبة حتى تنقطع منه الأنفاس :

ويحالفني الحبّ
حين أمْرْجحُ قلبي
بين عينيك ، هيا استوي للهوى
إن قلبي توزع بين قبائل غيبتك
انغرز السيف في الظهر
حين أشحْتِ بوجهك عني
استوي للهوى
ثم غنّي (١)

فبهذا الحب ، وذاك الغناء للهوى ، يطَّرد الوصال ، ويتقاسم العاشقان ماءَ المحبة ، وعسل العشق ، شأنهما شأن من يخوض في بحيرة من ماء الورد ، في حين تهتزُّ عروش قياصرة الحروب ، ومُشْعلي القلاقل ، والفِتَن :

اقاسمك الحبَّ في شقة في المدينة
أقاسمك الحب في حوض ماء وورد
أحبك . يهتز عرش أباطرة النار
تنحصرُ الحربُ بيْن هلالين (٢)

مختصرُ القول ، وصفوة الحديث ، أن ديوان سلطان القيسي «بائع النبي» ديوان تهيْمنُ عليه ثنائية الحبّ والحرب ، أو الحياة والموت ، أو الوجود والعدم . في أداء شعريٍّ تطغى عليه أيضا ثنائية النظم والنثر ، فالقيسي لا يجد حرجا في أن يجمع بين ما يعرف بقصيدة النثر ، وقصيدة الوزن ، سواء منه ما يعتمد التفعيلة ، وحدة وزنية ، أو ما يعتمد البحر ذا الشطرين ، على قلّةٍ ، بيد أنه في هذا كله يطرح القافية جانبًا ، فهو إلى الترسُّل في الشِعْر أقرب منه إلىً التقْفيَة . وقد يلاحظ القارئ ، بلا تحفظ ، أن القيسي يمتلك القدرة على التحرر من النثرية ، ففي إحدى القصائد ، وهي

(١) السابق ، ص ١١٠ .

(٢) السابق ، ص١١٣ .

قصيدة (غودو) يقدم لنا قصيدة تجمَعُ بين تراكم الصور وانتظام الوزن ، وسلاسة الجرس الموسيقي ، وعذوبته ، وتواتر القوافي في مواضع متباعدة . غير أنه في قصائد أخرى لا يراعي الدقّة ، والانسجام ، فقد يخرج من تفعيلة لأخرى ، أو من الوزن إلى النثر ، وهذه سمة قد تشير إلى طابع التجريب في قصائده . وهو تجريبٌ تؤكده نزواتٌ منها اعتماده على الكتابة المكثفة التي تتألف فيها القصيدة من سطْر واحد ، أو أسطر قليلة . والتنويع القائم على المزج بين مفرادات عاميَّة وأخرى فصحى ، والكتابة بعناوين غير عربيّة الأحْرف ، مما يشير إلى هذا الهاجس التجريبيّ ويُؤكِّدُه .

٦
أبو شميس: في الحوار بعد الأخير توافق الدرامي والغنائي

لا يحتاج القارئُ ، في ظننا ، لطويل تدبر ، وتأمل ، ليلحظ ما يغلب على قصائد عبدالله أبو شميس ، في ديوانه الأخير الموسوم بعنوان الحوار بعد الأخير (دار الانتشار العربي ، بيروت ؛ ونادي تبوك الثقافي ، ط١ ، ٢٠١٦) من الحس الدرامي ، فجل قصائد الديوان ، إن لم تكن كلُّها ، وعددها ثلاث عشرة قصيدة ، لا تخلو من شخوص يتحاورون ، ومن أصواتٍ متعدِّدة تزاحم صوت المتكلم ، الذي قد يكون صوت الشاعر حينًا ، وفي أحايين صوتٌ متكلم آخر من ابتداع الشاعر ، وابتكاره . ففي القصيدة الأولى «الحوار بعد الأخير مع محمود درويش» التي اختار الشاعر عنوانها عنوانا للديوان ، في إشارة تنم على تفضيله لها على سائر القصائد ، نجد المتكلِّم ، والشاعر درويش ، يلتقيان في رؤيا منامية في آخرة من الليل ، ويتحاوران . وتتخلل هذا الحوار حواراتٌ أخرى مع المتنبي تارة ، ومع أبي فراس الحمْداني تارة ، ومع امرئ القيْس تارةً أخرى .

فالقصيدة تبدأ على هيئة المنظر الدرامي الذي يُحدَّدُ فيه الزمانُ ، والمكان ، دون أن يخلو من الصراع بين الحالم والشاعر الذي تجلَّى له في الرؤيا ، فاعترف له بأنهما على خلاف ، ولكنهما مع ذلك لا يتقاطعان ، فمن السائغ – في مثل هاته الحال– أنْ يكون أحدهما – وهو الحالم– رسولا للآخر المرسِل ، وإن تعذَّر أن يقدم هذا الآخر للرسول واجب الضيافة في مقامه البرزخيّ هذا . وقد أمْلَت الرؤيا المناميّة هذه على الشاعر – أبو شميس– أن يقيم قصيدته على مبدأ درامي ، وهو الحوار المتصل ، فالحالم يسألُ ، والشاعر يجيب عما يطرح عليه من تساؤلات ، ترافق هذه الإجابات لقطاتٌ تصور حركة الآخر ، فهو لا يتكلم حسب ، وإنما يلتفت إلى هذا الاتجاه ، أو ذاك ، في ما يشبه الاستجابة لتوجيهات من المخرج ، ويختفي من المشهد تارةً ، ليعود تارةً

أخرى ، ولذلك نجد القصيدة تقتربُ في نسيجها اللفظي من النثْر الدرامي ، لولا الوزن ، الذي لا يخفى على القارئ :

وأدار إلى جهة الخلْد كرسيَّه في هدوء
وما عدتُ أبصرهُ
ربما طار بين التهاويم
أو صار دندنة في الَترانيم
حدثتُ نفسي بأن الزيارةَ قد كُسِرَتْ –
مثل فنجان شاي على مرمرٍ فارسيّ
وضحكتُ من الخاطر الفجّ
قمتُ لأخرجَ
لكنَّه عادَ في خفّة الطيْرِ
حطّتْ يداهُ على كتفيّ
وتبسَّمَ لي(١)

وهذا التصويرُ لحركة الآخر(الممَثّل) وردود فعل الحالم في القصيدة ، يقتربُ بنا – فعلا– من النثر الدرامي ، بيد أن الشاعر بالتزامه اسْتقامَة الوزن ، واستواءَ التفعيلة ، وباعتماده التدويرَ ، الذي يتيح للأبيات أنْ تكون مفتوحةً ، بعضُها على بعض ، مع ما يتخلَّلُها من انزياحات ، تذكِّرُ القارئ مرارًا بأنه ما يزال يقرأ شعرًا ، لا نثرًا : «طار بين التهاويم ، دندنة ، كُسِرَتِ الزيارة ، على مرْمَر فارسيٍّ ، الخاطر الفجّ ، عاد في خفَّة الطير» . وهذا الحوارُ يذكرنا – فضلا عما سبق– بلغة محمود درويش ، وبقصائده التي تقوم على البنى الدرامية ، ولا تغيبُ عنها– في الوقت نفسه – غنائية الشعر ، كقصيدة «طباق» ، ولماذا تركتَ الحصانَ وحيدًا ، وغيرها الكثير ، مما لا يتسع المجال لذكره ، والإحالة إليه . فمن المشكوك فيه ألا يلحظ القارئ ، سواءٌ منْ كان من ذوي الاختصاص بالشعر ، ونقده ، أم من القراء العاديّين ، الذين يكتفون من الشعر بالقراءة ، والتذوق ، المظهَرَ الصوتي المتفرِّد لشعر درويش في الأبيات الآتية من قصيدة أبي شميس :

(١) عبدالله أبو شميس : الحوار بعد الأخير ، دار الانتشار العربي ، بيروت ، نادي تبوك الأدبي ، ط١ ، ٢٠١٦ ، ص ١٣ .

لكنَّني لا أحب النهاياتِ
حين تُمزقُ نهرَ الكمنجاتِ
طار الحمامُ . . وطار . .
وصار السلام أقلَّ عتادًا
يا بلادًا على حبْلها تتهادى
بين من يلعبون بأطفالنا
لعبة الاحتمالات
إلخ . . .(١)

فهو ، بلا ريب ، يُذكِّرنا بالبصْمةِ الصوتية لأشعار درويش في أكثرَ من شاهدٍ شعري ، وفي غير ما قصيدة ، وفي عددٍ غير قليل ، ولا نزرٍ ، من الدواوين . ومما يُسوِّغ وجود هذه التشابه ، بين شعر درويشٍ وعبدالله أبو شميس ، في هذه القصيدة بالذات ، أنَّ الأخير يريد استعادة ذكرى الشاعر الذي رحل في ٩ آب- أغسطس ٢٠٠٨ ومن التدبير اللبق اقترابهُ بلغة القصيدة اقترابًا كبيرًا من صوْت الراحل ، وشعره . ولو نظرنا في قصائدَ أُخرَ يغلبُ عليها هذا الحسُّ الدرامي ، لاستبعدنا هذا الانطباع ، الذي يُفصح ، ويشي ، بتشابه اللغتين لدى الشاعرين ، ففي «الزوْج الأبديّ» وفي «يُسمّونهُ الحبّ» وفي «الممثلون» ما يؤكد أن للشاعر أبا شميس أسلوبًا شعريًا خاصًا به ، مؤكدًا أصالته ، وأنه يمتحُ بدلوه ، لا بدلاءِ الآخرين :

كأني أرى كلَّ شيء
لأول مرة
سريريَ غصنٌ نديٌّ
وثوبيَ زهرة
وأنا نحلة أترشّفُ نفسي
وأملأني بالمسرَّة
كم أنا - يا أخْتيَ الشمسَ- حرَّة
لكمْ أنا حرّة (٢)

(١) الحوار بعد الأخير ، ص ١٧ .

(٢) الحوار بعد الأخير ، ص ٣٨ .

والاستقلالُ عن أصوات الآخرين نجده أكثرَ وضوحًا في قصيدة عنوانُها «قصيدةُ إبراهيمَ» التي يستدعي فيها الشاعر أبو شميس مشهدًا دينيًا معروفًا فيه عدَّة أشخاص : آزر ، إبراهيم ، إسماعيل ، هاجَر . وأمكنة عدة : بابل ، دجلة ، النيل ، آشور ، أرض العرب ، الوادي غير ذي الزرع ، ويستحضرُ – أيضًا– رموزاً أخرى : الشمس ، ونار النمرود ، والفأس ، والأصنام . ومع هذا التنوُّع الذي يهدِّدُ القصيدةَ بالتشتُّت ، نجدهُ يمسك بأطرافِ الرؤيا (الحلم) محافظًا على تماسُك المشهد الدرامي تماسُكاً شديدًا :

آهِ يا هاجرُ
هاجرتُ برغمي
تاركاً برعم قلبي
لفحيح الريح في الصحراء
يا هاجرُ
هاجرتُ برغمي
فاغفري لي
سطوة الأحلام بي
تُنْزلني عن كوكبِ
في ليل آشورَ إلى
مركبٍ يهتزُّ في النيلِ
ويلقيني بأرض العربِ (١)

ولعل في هذه القصيدة ما يبرهن على صحة التصور الذي سار عليه الشعراء المحدثون ، وهو أن أي شخصية يمكن استدعاؤها على سبيل الرمز من الماضي ، سواءٌ أكانت من التراث الديني أو الأدبي ، أو التراث الشعبي ، إنما هي قناع يستتر به الشاعر ليقول ما يريده دون أن ينزلق إلى لغة الشعارات الفجة . فهو ، بلا ريب ، يريد أن يبث عبر هذا النموذج الديني – إبراهيم– ما يراه ، ويتخذه ، من مواقف إزاء ما جرى ، ويجري في العراق ، وغير العراق من حروب ، وفتك بالناس ، وفتن تحتاج إلى

(١) الحوار بعد الأخير ، ص٧١ .

من يحيل النار بردا وسلاما على الشعب العراقي ، والسوري :

بابلُ لا تغفر أن تنظر
لا تغفر أن تبصر
لا تغفر أنْ تتورَّط في الأحلام
بابلُ توقدُ نارك ، إبراهيمُ ،
فحاورْ نارك بالجسد العاري
تصبح بردًا وسلام (١)

ولذا نرى هذا النموذج في نهاية القصيدة ، يثور على نار النمْرود ، التي تمتد في غير اتجاه ، فتصل ألسنتها الملتهبة البيوت ، والأبناء ، والأحفاد ، وإسماعيل ، الذي يرمز هنا – بلا ريب– للعرب ، لذا لا بد من أن يعود إبراهيمُ إلى دياره ، من مهجره ، ليستكمل رؤاه ، ويعمر البيت العتيقَ ، بعد أن هدم ، ويجدد أحلامه على هذه الأرض ، ليس وحده ، وإنما مع ابنه إسماعيل الذي يفتديه– مثلما تقول القصة– بذِبْحٍ عظيم :

عُدتُ كي أكمل أيامي
وأبني بيت أحلامي على الأرض
أنا وابني
وأغفو بعدها من غير حلم (٢)

ومع أنَّ القصيدةَ بطبيعتهَا هنا (رؤيا) مركَّبة ، ومعقدة تعقيدًا يُضفي على مغزاها – إذا صحَّ التعبيرُ ، وساغ– بعض الغموض ، إلا أن أبا شميس استطاع بهذه الرموز المتداخلة أن يعبِّر عن معاناة المجتمع الإنساني في هذا الصِقْع من العالم ، وتجلّده ، وصبْره ، في انتظار أن يُفتدى ، وأنْ ترفع عنْهُ سكاكينُ الطواغيت :

– افعلْ ما تؤمر يا أبتي
فالدربُ طويل
– دربُ الأحلام طويلٌ يا ولدي

(١) الحوار بعد الأخير ، ص ٦٩ .

(٢) الحوار بعد الخير ، ص ٧٢ .

– وطويلُ
وطويل[1]

ولعلّ مما يُعمّق دلالاتِ الصورة ، في قصائد هذا الديوان ، وقربها اللافت من المشهد الدرامي ، توافرَ النماذج الدينية ، والأسْطورية ، والشخوص ، الذين اتخذ منهم الشاعر ، ومنها ، أقنعةً يخفي وراءَها ما يريد قوله قولا غيرَ مباشر . فعلاوةً على ما سبق ذكرهُ من شخوص ، نجدُهُ في «شاميّات» يتخذ من امرئ القيس الكنْدي – الشاعر الجاهلي المعروف المنبوز بالملك الضليل– قناعاً يبثّ عبره بعضَ رؤاه ، مثلما يتخذ من شاعر المعرَّة (أبي العلاء) قناعًا آخَرَ ، ومن تيسير سبول– الشاعر الروائي الأردني– قناعًا ثالثاً ، ومن المسيح عيسى بن مريم قناعًا في «صليب ٢٠١٤» يواجهُهُ قناعُ يهوذا الإسْخريوطي . فجلُّ هذه الأمثلة يقوم استدعاؤها شعريًا على أساسٍ دراميٍّ ، وهو الأساس الذي قامتْ عليه أيضًا قصيدة الحوار بعد الأخير مع محمود درويش .

وتبعًا لهذا ، يستطيعُ القارئُ أن يسْتخلص ، وهو مطمئنٌّ البال ، مُرتاحُ الضمير ، من قراءته لهذا الديوان ، أنه أمام شاعر تقومُ الشاعرية لديه على الإفادة من البنى الدرامية في قصائده ، دون مجازفة تامَّة ، أو غيْر تامَّة ، بالطابَع الغِنائيّ ، وهذا لا يتأتّى إلا لمنْ كان متبصّرًا بالشعْر ، متمرِّسًا في النظْم ، قادرًا على اقتناصِ الرؤى ، بعيدًا عن لُغة الهتافاتِ الرنَّانَة ، والشعارات الإيديولوجية الطنَّانَة .

(١)الحوار بعد الأخير ، ص ٧٤ .

٧
ناصر الدين الأسد شاعراً
ائتلاف الاتّباع والإبداع

في كتابها الأنيق ، الموسوم بعنوان «ناصر الدين الأسد جسْرٌ بين العصور» وهو الكتاب الذي أعيد نشره بعنوان ناصر الدين الأسد سفر في المدى ، تقول الشاعرة العراقية مي مظفر عن الشعر في سيرة الأسد «يخيل إليّ وأنا أراجع قصائده ، أنني أمام بناءٍ مرمري ، متقن الصنع ، شأنُه شأنُ أعماله الأدبية جميعًا ، فالقصيدة عنده أشبه بتمثال إغريقي يقف على مرتفع من الأرض ، يتطلع إلى الأزمنة الغابرة من موقعه هذا ، ويسايرها بشروطه الفنية الخاصة ، لا بشروطها هي .»

وهذه العبارات تصف بدقة موقف الأسد من الشعر ، فهو لا يفتأ يعيد النظر في القصيدة ، وفي وكده أن الاقتراب بها من ذلك النموذج العربي البديع الذي عرفناه في أزهى عصوره ، هو المقياس الوحيد لجودة القريض ، وتفوق النظم . ولذلك ظل حرصه على الجزالة في اللغة ، والدقة في التعبير ، والسلامة في الأداء ، وعلى الموسيقى ، ووفرة الجرس ، وعلى التقفية ، ومناسبتها للمعنى ، وعلى الصورة وجدتها ، وبعدها عن التكرار ، وعلى الشعور ، ومدى صدقه ، ومبلغ حرارته ، وعنفوانه ، والاقتراب به من الأحاسيس الدفينة ، والهواجس التي تشغله من حيث هو شاعرٌ ، لا من حيث هو ناثر ، أو باحثٌ ، دارسٌ ، كثير التنزه في في روابي الأدب الرفيع ، حذَرَ أن تغلب عليه الهندسة الزائدة ، والتصميم المبالغ فيه ، على عادة العلماء ممن يُنظرُ لشعرهم نظرة من لا يحملُهُ على محْمَل الجِدّ .

ففي بواكيره التي كتبها قبل تجاوزه العشرين ، وهي البواكير التي خصص لها حيزا غيرَ صغيرٍ في ديوان شعره «همس وبوح[1]» نجد أبياتا في الغزل تفيض رقة

(١) ناصر الدين الأسد : همس وبوح ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٧ .

وعذوبة بما تصوره من حال المرأة في خيال المحب ، فهي وليدة ذلك الشعور ، وهو الذي يسبغ عليها من وجدانه ، وإبداعه ، وابتكاره ، ما تزهو به من فتنةٍ ، ومن رقة ، ومن نعومة ، يقول :

فأنت وليدة هذا الخيالِ
وبنت صبابتيَ الدائمة
نسجت عليك فتون الجمالِ
وصغتك من برده الناعمة
أغذيك من موحيات الشعور
حتى استقمت منىً باسمة(١)

ومن أقدم قصائد الغزل التي قالها في هذا الطور من أطواره قصيدة أخرى لا تختلف رقة ، وعذوبة ، وشفافية عن تلك التي سبق ذكرها ، وتقدم التنويه لها ، على الرغم مما ينبعث فيها من عبق الإحساس بالماضي ، وبأنفاس الذكريات تتضوع من خلل الصورة التي تشير إلى عشيّات الحمى ، وإلى حميا الحب ، وتساقي كؤوس الهوى بعيدًا عن أعين الرقيب ، فهو في هذه القصيدة يمزج صوته الخاص بصوت الشاعر القديم ، مؤكدا أن قصيدته لا تأتي من فراغ ، بل هي امتدادٌ عضوي لذلك الشعر الغزلي بصوره الباهرة قديمة كانتْ أم جديدة :

يا رعى الله عشيات الحمى
ورعاكِ اللهُ أيام اللقاءِ
يوم أطلقتُ الأسى من خافقي
وحميّا الحبِّ ماجتْ في دمائي
ومزجتُ الشعر في جام الهوى
وربيعُ العمر مخضلُّ الرواء
يوم كنا نتهادى في الهوى
في نجاءٍ عن عيون الرقباءِ(٢)

(١)همس وبوح ، ص ١٣ .

(٣) السابق ، ص ١٦ .

ونجد له في هذا الطور قصائد تتحدث عن الشاعر ، وعن الشعر ، وهي جديرة أن تكشف لنا عن رؤيته لما ينبغي أن يكون عليه الشعر ، والشاعر الذي هو في رؤيته هذه مُلْهَمٌ ،لا يكفيه أنْ ينطق بما تنطق به الطبيعة ، بجل ما فيها من كائنات ، بل هو منْ يُنطق الطبيعة التي تظل صامته في منأى عن قيثارة الشعر ، ورؤاه ، فهو منْ يعبر عنها بما فيها من سحر وعطر ، وبما فيها من أريج ، وعبير بهيج ، ومن حدائق مضمخة بالسنا وبالنور ، وبما فيها من أغاريد الطيور ، والنسيم الذي يحف بالروابي ، فالقصيدة تبعا لذلك شعلة أنوار لا تنطفئ ، وموسيقى تصدحُ ، ولا تتوقفُ ، فيطرب لها الكون ، وتتمايل على أيقاعاتها أعطاف الدنى :

وحبته آلهة الشعر منها
نفحات من القريض توائه
عطَّرت قلبه بها وتثنت
تسكب الحب في أصيل بنائه
وتهاوتْ عليه آلهة الفن
تصوغ الجمال في أعضائه
أخرجته إلى العوالم فنًا
شاعرًا تطرب الدنى لغنائه(١)

فالشعر ، وفقاً لهذه الرؤية ، غناءٌ تطرب له الدنيا على الرغم من أن الشاعر نفسه يعاني الكثير في سبيل أن يقول ما هو جديربهذا الوصف ، خليق بهذا النعت . لذا نجده يسلط الضوء في قصيدة أخرى على معاناة الشاعر ، فهو شجيٌّ ، مشردٌ ، دائم الإطراق لكثرة الهموم والحزن ، ساهمٌ ، ضائعٌ ، وتائه في الفيافي ، وصحاري الفكر ، وفي متاهات الحب ، غريق تتقاذفه الأمواج تقاذف الكرة بين أقدام اللاعبين ، شقيٌّ ، بائسٌ ، يستوي لديه الليل والنهار . . يبحث عن اللذة في الخيال ما دام قد حرم منها في الواقع :

أنا من ضيع الحياة خيالا
يبتغي في الخيال بعض عزائه

(١) السابق ، ص ٢٠ .

وأنا في الحياة لحن يتيمٌ
وقعته قيثارة من دمائه
أنا ساق رؤى الأنام جمالا
وهو ظمأَن يشتهي طعم مائه
وأنا في فم الزمان ابتسامٌ
حائر ضاع في عبوس شقائه(١)

ولا يفوتُ القارئ المتتبّع لشعره في طوره المبكر هذا أن يلاحظ ما للشعر القديم الأصيل من حضور ، وصدى ، في شعره . فقد نقفُ عند قصيدة له بعنوان «فلليل صبح» نتلمس فيها صدى رفيقا لينا خافتا من شعر بشار بن برد ، وأما قصيدتُه «أندلسية زيدونية» فعلاوة على العنوان يتلمس فيها القارئ بعض ما لابن زيدون من دِيْن في عنق الشاعر ، ومن أثر ، وتأثُّر بشعره ، لا سيما بقصيدته العينية «وَدّعَ الصبرَ محبٌّ ودعكْ» وفي ثالثة بعنوان «منْ أبيات» يتجلى لنا تأثير أمير الشعراء أحمد شوقي ، صاحب نكبة دمشق ، وهذا الأثر يكاد لا يُخفي ما لدى الأسد من إبداع جديد فيها ، وابتكار يشهدُ له بقوة المنّة ، وسرعة البديهة :

كتمتُ هواكِ حينا يا دمشقُ
وصنتكِ في فؤادٍ لا يَعُق
تشاغل قلبيَ المتبولُ عمدًا
وأعرضَ لا يلينُ ، ولا يرقُّ(٢)

وفي ظلّ هذا الحرص على مراعاة الائتلاف بين الاتباع والإبداع في قصائده المبكرة ، لا يعزب عن بال الشاعر أن الشعر ليس غزلا ، ولا تعبيرًا عن موقفه من الشعر فحسب ، بل فيه متسعٌ للتأملات الفلسفية في الحياة ، وفي الوجود ، وفي النفس ، وفي الزمان ، ولهذا نراه في قصيدة له كتبها في الطريق إلى القدس التي غادرها متوجهًا لجامعة فؤاد الأول في القاهرة سنة ١٩٤٤ يندغم منه الصوتُ بصوت أبي عبادة البحتري ، وفي صدى تأملاته في إيوان كسرى ، فالجَرْسُ الخفيُّ الهمْس

(١) السابق ، ص ٢٢- ٢٣ .
(٢) السابق ، ص ٣٢ .

الذي تفيض به الأبياتُ هو الجرْسُ نفسه الذي تفيض به روح البحتري ، وهو يتنقَّل متأملا في خفايا الوجود ، وأسرار العدم ، بين أروقة الجرماز ، وأبهائه ، بعد أن استحالتْ أثرا تركتْ فيه الليالي ما يشبه المأتم بعد العرْس :

وإذا ما أردتُ طبًا لروحي
من أساها وصلتُ يومي بأمسي
وتنقلتُ بين أطلال روحي
ورسوم منَ الصبا الغضِّ دُرْسِ(١)

غير أنّ الأسدَ بدأ يبتعد عن هذه النماذج العليا من الشعر الرفيع ، على الرغم من حبه لها ، وهيامه بها . فقد لاحت على أشعاره وطغت النزعة الذاتية الرومانسية ، وإن ظل حرصه على القوالب المتينة ، والجزلة ، أظهر من أنْ يخفى ، وأبْينَ منْ أن يتوارى . فهو على الرغم من ذاتيته هذه ، وإفراطه في التعبير عن لواعج الروح ، وصرخات القلب ، يوازن بين الأسلوب المحافظ والأسلوب المجدّد ، كأنه بهذا التوازن الدقيق يرمي إلى الاصطفاف مع الشعراء الذين عرفوا واشتهروا بهذا الاتجاه ، كالجواهري ، وأبي ريشة ، وبدوي الجبل ، وبشارة الخوري ، وعبد المنعم الرفاعي ، يقول من قصيدة «حُلُمٌ ضاع» :

وإذا ما كان من عَهْد الهوى
يانعَ الأحلام ، خصبًا ، مُمْرعا
عاد يبْسًا ، صُوِّحَتْ أزهارهُ
وغدا قاعًا كئيبًا بلقعًا
هكذا الدنيا خيالٌ مؤنسٌ
ثم لا يلبثُ أن ينقشعا(٢)

فمنْ يتأمل هذا الشاهد يلحظْ حرصه على كلمات قلّما يجري تداولها لدى الشعراء الرومانسيين الباحثين عن موسيقى الكلمة ، وتناغيم الحروف ، مثل ممْرع ، صُوَّحت ، بلقع ، ينقشع . فعلاوة على أنها ألفاظ غريبة على نفر من القراء لا تتضمَّنُ

(١) السابق ، ص ٥١ .

(٢)السابق ، ص ٦٥ .

إلا القليل من مظاهر الرقة ، والعذوبة ، والتعطش للموسيقى ، وهي المظاهرُ التي يتوخّاها الرومانسيون من أمثال : الشابي ، وجبران ، وميخائيل نعيمة . وإذا كان لا بدَّ منْ تصنيف شعره ، على وفق المذاهب والمدارس الأدبية التي اعتاد الدارسون ، ونَقدَة الشعر ، الإشارة إليها ، والتنبيه عليها ، فإنه شعرٌ أقرب إلى المدرسة الكلاسيكية الجديدة new classic ، وهي المدرسة التي ينْتمي لها ، وينتسب إليها الشعراء الذين ذكرناهم من قبل . وخيرُ شاهد على هذا قصيدته الموسومة بعنوان رشفته فحن للراشف . فقد أضفى فيها على العشق والوله الذي عمَرَ فؤاده صورة الثمر الطيب الذي لم يقطف على غصن تعهده المتكلم في القصيدة بعنايته ، ورعايته ، واهتمامه ، مثلما يتعهد الزراع الغراس ، فهو يسرف في جمع الصور التي تؤلف في تتابعها صورة نامية مركبة لهذا الحب المصون :

يا ثمـــــرا بكراً على غـــــصنه
لم تجنه قـــــبلي يد القـــــاطف
باكـــــــرته قـــــــبل أوان الجنى
عند ازدهار البـــــــرعم الراجف
وأحْكِمُ الأغـــصـــان من حـــوله
تحـــمـــيـــه من كل أذى زاحفِ
أقـــضي الليـــالي عنده عـــاكـــفـــا
أدعـــوه في ضـــراعـــة العـــاكفِ
أطوف وحـــدي حـــوله خـــاشـــعـــا
أرجـــــو ثواب الخـــــاشع الطائف
حـــتى اطمـــأنت نفـــسُـــه ، وانجلتْ
عنه شُكوكُ الحـــــذرِ الواجفِ (١)

والصور النامية في شعره تتكرر كثيرًا ، ففي قصيدة له بعنوان «نخلة» يُسرف على نفسه في التقاط المشاهد من هنا وهناك ليكون بها صورة واحدة لكيان نابضٍ بالحياة ، فقد ولدت ، ونمت ، وترعرعت ، في البادية ، غذاؤها السنا ، ولبانها الانتسابُ

(١) السابق ، ص ٧٢ -٧٣ .

لقحطانَ ، أو مضر . هيفاء ممشوقة القد ، لدنة القوام ، تتصف بالحياء والخفر ، كأي غادة زانتها من الحسن أفانين ، ومن البهاء ما يكاد ينْبهر له الناظر . وعلى هذا النحو من التصوير المتأني يواصل التصعيد حتى يكاد لا يترك صغيرة ولا كبيرة ، ولا شاردة أو واردة ، مما يعمّق الصورة ، إلا ويحيط به ، حتى إذا ما بلغ ذروة الشعور بوحدة الحال بينه وبينها ، أفضى إلينا بما كان يَشْغَله من حوار معَها كحوار الحبيب مع الحبيب :

وللنخـــيل حـــديثٌ ليس يدركـــه
غيري وغيركِ لم يفهمه من حضروا
يصـغـونَ لكنهم لا يسـمـعـون لنا
ولا يروْن الذي يجـــري وإن نظروا
وللثـمـــار طعـومٌ أنت أطيـبُـهـا
وللأزاهيـــر عطرٌ منكِ ينْحـــدرُ[1]

وعلى الرغم من أن نظم الشعر في اهتمامات الأسد لا يحتل إلا مساحات صغيرة ، وضيِّقة ، من ميادين اهتمامه المترامية ، التي صال فيها قلمه ، وجال ، إلا أنّ هذا الشعر القليل عدداً ، مما همس فيه بما تبوح الروح ، وبما يخفق القلب ،لا يترفَّعُ عن المناسبات . فالأسد- رحمهُ الله - حفيٌّ بأصدقائه الذين أحبّهم وأحبوه . فهذه قصيدة في تكريم الشاعر عبد الرحيم عمر ، وتلك قصيدة في تكريم الشاعر حيْدر محمود ، ردا على قصيدة قالها الأخير في تكريمه . وتلك قصيدة قالها في تأبين المرحوم ضياء الدين الرفاعي ، وأخرى في تأبين المحامي سليمان الحديدي . وأخرى يحيي فيها الأكاديمية الملكية المغربية .

وهي قصائدُ قلما يتقيَّد فيها بأجواء المناسبة تقيداً يصرفهُ عن العامّ إلى الخاص .

وأيا ما يكُن الأمر ، فإنّ الذي يسترعي الانتباه ، ويلفتُ النظر في شعره ، أنه شعرٌ رقيق ، يجمَعُ بين الجزْلِ المتين ، والإحساس المرْهف ، الذي ينأى بقرائه عمّا يوصفُ به شعْرُ العلماء ، وأضرابهم ، من أهلِ الرواية ، والدراية ، والفقه .

(١) السابق ، ص ٨٥- ٨٦ .

القسم الثاني:

في القصَّة القَصيرَة

٨
الراحل إبراهيم العبسي
في المطر الرمادي والخيار الثالث

يثير رحيل الكاتب القصصي ، والدرامي ، إبراهيم العبسي في٢٠١٦/٣/١٠ عدداً من التساؤلات ، فلم تكتب عنه ، وعن قصصه القصيرة ، مقالة واحدة في الصحف ، ولم تقم رابطة الكتاب الأردنيين ، التي كان أحد أعضاء هيئاتها الإدارية الفاعلين ، لزمن طويل ، أيَّ نشاط يُحيي ذكراه . فارتحل عنا بصمت ، وقوبل رحيلُه من أصدقائه ، ومحبّيه ، بصمت ، إذ لم يثر برحيله ردود فعلٍ كغيره ممن رحلوا بعد أن كتبوا ، وقالوا كلماتهم ، ومَشَوْا .

وللعبسي (١٩٤٥- ٢٠١٦) مجموعتان قصصيتان ، أولاهما بعنوان «المطر الرمادي» وكانت قد صدرت في منشورات رابطة الكتاب الأردنيين في العام ١٩٧٧ وتحمل الرقم ٦ في السلسلة التي بدأت بالصدور عنها في العام ١٩٧٥ والأخيرة بعنوان «الخيار الثالث» وكانت قد صدرت في طبعتها الأولى عن دار الفارابي ببيروت في العام ١٩٨١ ثم أعيد نشرُها في دمشق ١٩٨٦ وأخيرًا صدرت في طبعة ثالثة عن دار الكرمل للنشر والتوزيع بعمان ١٩٨٨ .

تستوقف القارئ لقصص العبسي في «المطر الرمادي» ظاهرة التركيز على لحظة بعينها من حياة الشخصية التي يختارها بطلا لقصته ، مع التركيز على المكان الذي غالبًا ما يكون أحد مخيمات اللاجئين الفلسطينيين ، أو إحدى المقاهي التي تمتلئ بها هاتيك المخيمات . والتركيز على الماضي من خلال حاضر الشخصية بصفته الجرح الذي ينز دما ، والذكرى التي تلاحق البطل بفيض من الألم ، وفيض آخر من الكوابيس . فإذا أخذنا على سبيل المثال قصته الأولى «المطر الرمادي» التي اختار منها عنوان المجموعة ، وجدنا هذا التوصيف ماثلا للعيان . فالمطر والصقيع والخواء يحيط ببطل القصة صالح . فقد غادر قريته طريدًا شريدًا ، وهذا كابوس دائم يؤرقه ،

ويحاولُ أن يعيش مثلما يعيش الآخرون ، لكن ماضيه يقف له بالمرصاد ؛ فهو يتذكر أباه ، ويتذكر كرم الزيتون الذي كان لهم . ويتذكر (الغيلان)في ما يكاد يكون نوعًا من الرمز للغزاة الصهاينة الذين داهموا البلاد ، ويتذكر الأب الذي حمل السلاح ، وتصدى باستمرار لأولئك الأغراب ، لكن الكثرة في نهاية الأمر تغلب الشجاعة ، ويستشهد الأب ، ليبقى صالح شريدا طريدا تعاوده الذكرى من حين لآخر ، فلا يحسُّ إلا بالغصة تكاد تسد الحلق ، وتودي به للاختناق .

يقول صالح في مونولوج داخلي ، مستعيدًا به لحظة مصرع الأب : «صرخت أمي ذات مساء ، شقت ثوبها ، لطمت خدودها ، وراحت تدق رأسها بالأرض ، ركضتُ إليها . .طوقتها بذراعيّ . . فكفتْ عن الصراخ بشكل مفاجئ . راحت تنظر إلي نظرات عميقة . . صامتة . . حزينة[1]»

وبمثل هذه الطريقة تتواتر الكوابيس ، كابوس المغادرة ، والنزوح ، ودمعة حرّى تترقرق في عينيْ الأم ، وهي تحتفظ بالمفتاح «خرجنا من الدار . رأيت أمي تلثُم خشب البوابة . وتغلقها بالمفتاح . المفتاح الحديدي الكبير . . وتضعه في (عُبّها) . ثم راحت تمشي أمامي تحمل صرة كبيرة على رأسها . وأخرى على ظهرها . وثالثة معلقة في الرقبة . رحت أمشي خلفها . . وبين الفينة والفينة أستدير للخلف ، أتطلع إلى البلدة . . وأبكي . غرفتي ، أشجار الزيتون ، وأبي ، والمطر[2]» .

ما الذي تقوله القصة إذا كان المشهد الأخير في ماضي صالح هو المطر ، والمشهد الحالي ، الذي يواكب عملية التذكر ، هو المطر أيضًا؟ ما تقوله القصة هو أن الأشياء نسبية ، والظروفُ ، بتغيرها ، تؤدي إلى تغيير جذري ، لا في قيمة الأشياء ومعانيها حسب ، بل في دلالات القواميس أيضًا . فالمطر الآن مطر رمادي ، وصقيعي ، ينخر بما فيه من برد قارس عظام الراوي . والطريق التي يسلكها طريقٌ متعثرة . والفراغ من حوله – على الرغم من البنايات الحجرية الشاهقة التي تحاكي في تراكمها العشوائي غابة من الإسمنت – يثير الرعب في نفسه ، ليس من الحاضر فحسب ، وإنما من المستقبل ، فضلا عن الحاضر والماضي . لذا ينتفضُ البطل الراوي – كالمقرور– صائحًا

(١) إبراهيم العبسي : المطر الرمادي ، رابطة الكتاب الأردنيين ، عمان ، ط١ ، ١٩٧٧ ص ١٤ .

(٢) المطر الرمادي ، ص ١٦ .

«يا إلهي! ماذا أنتظر؟ لقد أصبحتُ رجلا[١]!» فالقصة إذا تصاغ بلغة سردية محكمة ، تومئ لتحولات يتم إنضاجها على نار هادئة ، فبهاتيك اللقطات التي يرويها الكاتب بأناة ، وباطّراد ، يريد للتحول ، والتغيير ، في نفسية البطل ، أن لا يكون سريعًا ، ولا مفاجئًا ، وأن يكون هذا التحوُّل مقنعاً ، وذا أسباب تؤدي لوجوب التغيير ، وعدم استمرار الوضع على ما هو عليه قبل المغادرة ، واللجوء ، والبحث عن ملاذ آمن في مخيَّم خارج الوطن . يكتشفُ صالح في لحظة الذروة – لحظة المعاناة ، والصدق– أن زمنًا طويلا فاته ليتخذ موقفًا جريئًا يتسم بالرجولة الحقة ، فيلتحق بالمقاومة مثلا ، أو ينخرط في العمل الفدائي النضالي . وقد كان من اليسير على الكاتب أن يخبرنا بما يعتزمه البطل من التحاق بالثورة للتحرير ، بيد أنه لجأ إلى هذا البناء المتدرّج ، خطوة خطوة ، ليكون المغزى مقبولا ، والتغيير متوقَّعًا ، وغير مفتعل ، وأنه لم يُفرضْ على حبكة القصّة قسرًا . فثمَّة لحظات في القصة يسوقها المؤلفُ لتؤذن بمثل هذا التغيير .

أما قصة «ما حدث بعد منتصف الليل[٢]» فتلقي الضوء على معاناة اللاجئ من زاوية أخرى ، وهي قصة ، كغيرها من قصص الكاتب ، توحي بإصراره على اتخاذ المخيم فضاءً لمجريات قصصه ، ومروياته المتخيَّلة ، وشخوصه الذين ابتكرهم ، ورسَم ملامحهم ، وكأنهم واقعيون مائة بالمائة . فثمة مديرٌ للمخيم ، وحارس ، والشيخ حامد ، الذي بلغ من العمر حدًا يشكِّك فيما إذا كانَ بالإمكان أن يكون قادرًا على تأمين مستودعات المؤونة في المخيم ، لكن مديره يصرُّ – لسبب غير مُعلن– على استخدام الشيخ حامد ، بالرغم من عدم لياقته البدنية لهذه المهمّة ، وهي حراسة مستودعات الوكالة ، ويغريه بالأجرة التي سيتقاضاها نهاية كل شهر . يقول الشيخ مخاطبًا نفسه «لا بد أن المدير واهمٌ ، فأنا لا أصلح لمثل هذا العمل . سكتَ لحظة . ففرقعت في ذاكرته الدنانير العشرة التي سيقبضها نهاية كل شهر[٣]» وهذا يعني أن الشيخ حامدًا وقع تحت تأثير المبلغ الكبير في نظره ، وقَبلَ القيام بهذه الوظيفة . على أن مجريات القصة تسوقنا إلى نتيجة مغايرة . فالشيخ حامد ما لبث قليلا حتى

(١) المطر الرمادي ، ص ١٧ .

(٢) السابق ، ص ١٩ .

(٣) السابق ، ص ٢١ .

ضعُف ، وفترتْ همته ، واستبدَّ به النعاس ، وفي تلك الأثناء – وعلى الرغم من نوْمه المتقطع– قام مديرُ المخيم ، وبعضُ معاونيه ، بالسطْو على محتوى المستودعات .

وبطريقة إيمائية غير مباشرة يوحي الكاتب بتعرُّض الشيخ حامد لاعتداء آثم من الفاعلين ، نُقل على إثره للمشفى ، «في الصباح كان الشيخ حامد ممددًا فوق سرير أبيض ، ملفوفًا بحرام أبيض ، يفتح عينيه ببلاهة وجمود ، ويُبحْلقُ في الوجوه الملتفَّة حوله[1]» وزيادة في السُخرية ، والتهكُّم ، يضيف الراوي ، قائلا : «إن مدير المخيم علق لمن معه على مشهد الشيخ حامد ، قائلا : «المسكين ، لقد هَرمَ [2]» سخرية تؤكد أن مدير المخيم تعمَّد أن يعهد للشيخ بالحراسة ليسْهُل عليه ، وعلى مساعديه ، السَطْوَ على محتوى المستودعات ، ونسبة الجريمة لفاعل غير معروف . وفي هذه الحال يتحمل الشيخ الهرم مسؤولية ما حدث ، ووَقع . وهذه القصة ، إذًا ، تروي نموذجًا من حكايات الفساد في المخيَّمات ، وقد اخترع لهذا الغرض عددًا من المواقف : موقف مدير المخيم ، وموقف أبي علوش ، وموْقف إدريس ، وأخيرًا موقف الشيخ حامد نفسه . وأجرى هذه الحكاية التي تتخلَّلُها مواقفُ بوليسيَّة لتؤدي إلى هذه النتيجة التي كادت توحي لنا بها عتباتُ القصّة ، إذ لم تكنْ محاولات الشيخ حامد التملُّصَ من هذا التكليف محاولاتٍ عبثية ، أو عشوائية ، من تدخلات المؤلف ، وإنما كانت متعمَّدة بهدف التأثير علىً توقُّعنا لنهاية القصة . فالعبسي – مثلما يتضح – يحوك حكايته بتأنٍ ، ولا يُعجله في روايته الوقائع مُعجِّلٌ يعيق النمو العضوي للقصة ، بحيث يسوق القارئ سوقًا لتوقع هذه النهاية ، فلا تبدو له مفتعلة ، أو فُرضتْ على القصَّة بالقوة .

وفي قصة أخرى بعنوان «قضية حبّ» يحاول العبسي تلخيص المسألة الفلسطينية ، وتجسيدَها ، في رمز اختاره من عالم الحبّ ، والعواطف . فالحب الذي يجمع بين بطل القصة ، والمرأة (مليحة) التي قتلت في أثناء الزفاف ؛ (موتيف) رمزي لعلاقة الإنسان الفلسطيني ببلاده التي فقدها مثلما فقد العريس مليحة في أثناء الزفاف . وهذا الذي يحدثُ ، في ما يشبه الواقع الافتراضي ، سيؤثر تأثيرًا كبيرًا في حياة المحبِّ الذي يجدُ نفسه كطريد الفردوس شريدًا : «الآن أتسكع بين المدن الغريبة .

(١) السابق ، ص ٢٤ .

(٢) السابق ، ص ٢٤ .

أجوب الحانات . . والمقاهي . . أدقُّ بقدميَّ الأرصفة . . أرقبُ لوحات المرور . وأعمدة الكهرباء . تثيرني الأضواءُ المنبعثة من الغرف المضاءة . ينطلقُ منْ جوْفي صراخ : أع ع ع ع ع . . وأظلُّ أمشي في الليل[1] »

مثلُ هذا المصير الذي يؤول إليه بطل القصة يرمز – بصورة مباشرة– لمصير الفلسطيني الذي فقدَ بلاده (مليحة) وفقد بذلك البوصلة التي ترشده ، وتحدِّدُ له الاتجاه الذي ينبغي عليه أن يسلكه ، ليحقق الخلاص ، فهو تائهٌ ، وضائعٌ ، يُدْمنُ الوَجَع ، وتتقاذفه المنافي تقاذفَ الكرة بين أقدام اللاعبين .

على أنَّ العبرة في مرويات العبسي ، وما تفصح عنه من انتقادٍ للفساد ، أو دعوةٍ للالتحاق بالمقاومة ، وبخلايا النضال ضد الاحتلال ، بدلا من الاستسلام للظروف ، ليست فيَ هذه الطروح ، وإنما العبرة في محاولاته الرامية لكتابة القصة ذات النسيج اللغويِّ المحكم ، المتماسك ، الذي لا يخلو من تجديد . وهذا يكادُ يكونُ واضحًا في معظم القصص ، لكنَّ قصة «الرصيف البارد»[2] من القصص التي عمَد فيها إلى الجملة المجزأة . . القصيرة . . التي تتضمَّن بمفرداتها المحدودة إيحاءً بمشهدٍ ، أو بجزءٍ من المشهد السردي . ها هو يبدأ القصة بالفقرة الآتية «يدٌ قويَّة تمتد إلى رقبته . تقبض عليها ، تضغط . تضغط بقوة . تحاول خنقه . تمسك بشعره . تسحبه بعنف . تجرُّه . تضربُ رأسه بالجدار خلفه . . تغرز أظافرها في وجهه . تفجَّر الدم في عينيه . . تغلق فمَهُ . . تحجب عنه الخواء . رأسه أشلاء . . أشلاء متناثرة . . وعيناه بركانُ لهب . .[3] »

فهو لا يستعمل الواو للربط بين الجمل إلا مرةً واحدةً ، مع أن هذه الجمل – بلا ريب– تتلاحق ، وفي ثناياها ما يشعرنا بأنها تترابط في جملة واحدة .

وإمعانًا في هذا النسْج ، الذي يمنح القصة إيقاعاً سريعًا لاهثاً ، يتلاعب العبسي بالخطاب السردي ، فيتحول من ضمير الغائب إلى المخاطب «أنتَ الآن تتكوَّمُ في ذلك المقهى الصغير . فوق كرسيٍّ مهترئ . خلف الواجهة الزجاجية . . عيناك تسبحان في

(١) السابق ، ص ص ٢٨– ٢٩ .

(٢) السابق ، ص ٥٧ .

(٣) السابق ، ص ٥٧ .

دخـان السـجـائر . إلخ»[1] وهذا التنوُّعُ في الضـمـائر ، والتنقُّل بين المتكلم والغـائب والمخـاطَب ، تلاعبٌ مطَّرد ، فـهـا هو ذا يخـاطب بطل القـصـة في مـشـهـدٍ يغلبُ عليـه وصفُ الراوي للمَكان «هذا المقهى الصغير قدرك . قدرك الذي لـن تستطيع تغييره . . حاولتَ مرارًا كثيرة أن تهجُره . لكنَّك لم تقدر . شيء ما يشدكَ إلى هذا المقهى . ربما زبائنه الذين لا يعرفون الفضول . ربما لأنكَ تستطيع أن تغرقَ فيه في أفكارك السود . . دونما رقيب . . على أيِّ حال ، فإنّ هذا المقهى يبقى المكانَ الأصلحَ لكَ . . خصوصًا في مثل هذا الطقس . حيث الجوُّ يقطرُ برْدًا [2]»

خطابٌ يتَّجهُ فيه الكاتب من الراوي إلى بطل القصة ، لكنَّه يُعبّر ، في الوقت ذاته ، عن عـلاقـة البطل بالمكان . وعن طبيـعـة المقـهى . وعن الزبائن . وعن الأجـواء التي تحيط به من الخارج . علاوة على هذا ، ثمة أجزاءٌ في القصة يلجأ فيها الكاتب للاتكاء على صـوت المتكلم . فـهـو يرَدِّدُ – لنفـسـه– عناوين الصـحف : «هراء . لا جديد . . الأخبارُ كاذبة . كلها أخبار قديمة . لم تتغير أبدًا منذ أيام الحرب . الحفلاتُ الصغـيـرةُ وحدَها هي التي تتغـيَّر . تتجـدَّد . . وتطرأ عليـهـا أشـيـاء جـديدة . حـتى كليشيهات الدعاية تصطفُّ حروفها ببلاهة ، وجمود على الصفحات [3] . .»

وفي معظم متواليات القصة يقوم الراوي بتذكير البطل ، الذي لم يذْكُر المؤلف اسمًا له يعرف به إلا في آخر القصة (مروان) بما وقَعَ له مع زوجته ، فإذا كان في ما يُذكِّرُه به شيء يحفزهُ على الحوار ، فإنه لا يمتنع عن ذلك :

– لا ، لم أنسَ شيئا

وقد يتعدى ذلك لحوار ثنائيّ بين الرجل وزوجته ، التي وعدته بطفل بعد عشر سنوات من المماطلة ، حتى كادا أن يفقدا الأمل بالأطفال :

– ماذا أسميه؟

«الكلماتُ تطنّ في رأسكَ . . وفي أذنيكَ . . ولا تعي منها شيئاً . تزاحمتْ في رأسكِ أسماءُ كثيرة . . فجأةً ، وجدت نفسك تنطلقُ في الشارع . . وأنتَ تصرُخ

(١)السابق ، ص ٥٨ .

(٢) السابق ، ص ٥٩ .

(٣) السابق ، ص ٦٠ .

– سميه مروان . سميه مروان . .

وهذا المنوالُ يطَّرد في غير قصة ، في الرصيف البارد[١] وفي المطر الرمادي[٢] وفي الجري في الزمن الممطر[٣] وفي شيء من الحزن[٤] فالمؤلفُ حريصٌ الحرصَ كلَّه على استخدام الجمْلة المجزأة ، واستبعاد حروف الربط ، والعطف ، وإضفاء إيقاع سريع ، ولاهث ، على لغة القصّة ، وتنوّعُ المنظور السردي بتنوُّع الضمائر المتعددة ، والمراوحة بين الراوي مُتكلمًا ، والراوي محكيًا عنْه .

وفي قصص «المطر الرمادي» قصةٌ واحدةٌ لا يأنسُ القارئ لبنائها السَرْدي ، فهي حكايةٌ لا تطَّرد فيها المتواليات السردية اطرادًا سلسًا منسجمًا مع مبدأ الاحتمال ، والضرورة . وهي الموسومة بعنوان «مشهدٌ ليليٌ على خشبة مسرح صيفيّ [٥]» فالقارئ يجد نفسه أمام وقائع فُرض عليها الطابع الرمزي فرْضًا ، فالمرأة التي تُرضع طفلين قُتلتْ في المشهد الافتتاحي ، لتصبح موضوعًا في المشهد التالي ، ثم يدورُ حول الجثة شيءٌ من اللَّغَط ، والحوار ، الذي يريد الكاتب منه أن يكون رمزًا يُشخِّص فيه مأساة شعب فلسطين ، غير أن هذا يبدو للقارئ مفتعَلا ، وغيْرَ مُقنع ، ولا طبيعيّ ، لذا نرى في تلكَ القصة نموذجًا ضعيفًا قياسًا بغيْرها من القصص .

الخيارُ الثالث (١٩٨١)

ولا يفوت القارئ أن يلاحظ التغيير الذي طرأ على كتابة القصة لدى العبسي في «الخيار الثالث[٦]» . فهو يعدل عن التركيز على المخيم إلى التركيز على الصحراء من حيث هي فضاءٌ خال ، وموحش ، ويثير الرعب . ومن التركيز على الماضي القريب إلى التركيز على الماضي البعيد ، مستعيدًا ذكريات تعود بنا لزمن الانتداب الإنجليزي

(١) السابق ، ص ٥٧ .

(٢) السابق ، ص ٥ .

(٣) السابق ، ص ٥١ .

(٤) السابق ، ص ٣٥ .

(٥) السابق ، ص ص ٤١– ٥٠ .

(٦) إبراهيم العبسي ، الخيار الثالث ، دار الكرمل للنشر والتوزيع ، عمان ، ١٩٨٨

على فلسطين ، وما كان يحدث في حينه من صراعات . فبطل القصة الموسومة بعنوان الدوايمة(*) خلف الليلة الثالثة(١) شابٌّ قُتل أبوه وهو صغير ، على أيدي مجهولين ، بيْدَ أن جده ذيب يتهم بعض الأشخاص من ثلة المختار ، ومساعديه ، من إقطاعيي البلدة . وعند النكبة يلجأ ذيب ، ومعه حفيده حامد ، إلى الكرك ، ويقيمان فيها ، وفي الزمن الذي يصاحب رواية الحكاية يكون حامد قد بلغ أشدَّه ، وعليه أن يذهب إلى الدوايمة على فرسه متسللا من غور الصافي إلى وادي عَرَبة ، وعبر الصحراء ، وصولا إلى البلدة ، ليثأر من قاتلي أبيه سلمان .

وفي الأثناء يتناوبُ على السرد عدد من الأصوات ، صوت الراوي الذي يروي لنا شيئا عن ذيب ، والصوت الآخر هو صوت ذيب – الجد– الذي شاخ في منفاه إلى حد العجز . وصوت حامد نفسه ، وقد بلغ برحلته تخوم الدوايمة ، فهو يخاطب نفسه خطابَ منْ يفكر بما ينبغي عليه فعله «ها أنت ذا يا حامد الذيب في آخر الصحراء . ولا بد أن الدوايمة في مكان ما . هنا أو هناك . أمامك أو حولك . ولسوفَ تدخلها هذا الفجر . لكنك هذه المرة لست صغيرا . ها أنت تمتلك فرسًا ، وبندقية إذا انفجر الرصاص من فوهَتِها غاصت قلوب القتلة في بطونهم . . لن تصالح يا حامد . ولن تأخذكَ الرحمةُ بهم . . ولن تكون بينك وبينهم لغةٌ غيرَ لغة الرصاص . . الرصاصِ الذي يغسل كلَّ أحزان العالم»(٢)

ومع أن القصة تشيرُ للانتداب البريطاني «لهم ثلاثة أرباع الأرض ، ولهم صداقة مع الإنجليز ، والحاكم الإنجليزي(٣)» إلا أنَّ من غير الواضح تحديد الزمن الذي تجري فيه وقائع هذه القصة . فالأجواء التي تصاحب الجريمة التي أودت بحياة سلمان الذيب أجواءُ ما قبل النكبة ، لكن تسلل حامد من الكرك ، عبر غور الصافي ، ووادي عربة ، والصحراء ، يوحي بمسار يؤكد وقوع الحوادث في الزمن الراهن . لا سيما وأن المؤلف ينبه في ثنايا القصة لمرور سنوات بين مقتل سلمان ، والوقت الذي تقع فيه رواية هذه القصة . وتبعًا لذلك تثير القصة لدى القارئ أسئلة لا يجد الإجابات عنها

(*) والدوايمة هي بلد الكاتب وكان قد ولد فيها عام ١٩٤٥ .

(١) الخيار الثالث ، ص ٥ .

(٢) الخيار الثالث ، ص ١٢ .

(٣) الخيار الثالث ، ص ٨ .

في السياق ، فمن هم الخصوم الذين تسلل حامد الذيب ليثأر منهم؟ وهل ما زالوا في الدوايمة ، أم هُجّروا كغيرهم من مئات الآلاف من الفلسطينيين المتناثرين في المخيمات؟ وهل ثمة ما يُسَوّغ الحرصَ على الانتقام من قتلة أبيه المجهولين بعد كل هذا الزمن ، بما جاء به من خصومات ، وعداوات ، من الإسرائيليين ، الذين قتلوا عشرات الآلاف ، وشردوا الملايين ، وانتزعوا الدوايمة من قتلة سلمان ، وغيره؟

وأيًا ما يكن الأمر ، فإن قصَّة الدوايمة خلف الليلة الثالثة قصَّةٌ يسترجع فيها الكاتب الماضي البعيد في حبكة تتخللها أصوات متعددة ، ونقلة واضحة من الجملة المجزأة التي عرفناها في «المطر الرمادي» إلى الجملة السردية الطويلة ، علاوة على اعتماده المونولوج الداخلي كلما كان الأمرُ ضروريًا . فالهروب من الحاضر للماضي يتطلب الاعتماد على الذاكرة ، التي يستسلم لها الجد من حين لآخر ، لكن هذا الاستسلام مشفوع – في كل الأحوال– بتوجيه الخطاب لحامدٍ ، الذي يظهر في القصة بمظهر البطل الأسطوري ، فيذكرنا ببطولات الأدب الشعبي : «بدا حامد الذيب فوق الفرس ماردًا انبثق فجأة من رَحِم الأرض . بعينيه راح يدور عبر غبش الليل . . بدت الصحراء مثل متاهة رمادية واسعة من الأرض الخراب . .تنبت فوقها أعشابٌ شوكيَّة متباعدة تتخذ شكلَ رؤوسٍ شيطانية متحفزة .[1]»

وهذه السمة من السمات التي تؤكد اختلاف الشخصيات بين المطر الرمادي و«الخيار الثالث» ففي المطر الرمادي نجدُ الشخصيات محطمة ، وبائسة ، ومعذبة ، في الغالب ، وتشعر بالضياع ، والقلق ، ولا تهتدي لطريق الخلاص . أما في الخيار الثالث ، فهي شخصياتٌ نمطية ، تتصف بالإرادة الحديدية التي ترقى بها إلى مستوى الأبطال الأسْطوريِّين .

ومثلما أشير من قبلُ ، يختلف المكان في الخيار الثالث ، فهو يركز بقوة على الصحراء لأسبابٍ يلفُّها الغموض . ففي قصة (الطريق) التي يصعُب على القارئ أن يحيل ما يجري فيها من وقائع إلى واقع افتراضي ملموس ، يطغى التصَحُّرُ على البيئة الحكائية . فالشيخ الذي يتطوع لمساعدة البطل التائه ، ينبثق من رحم الأرض ، ليقدم المساعدة ، والعون ، للبطل الافتراضي ، ويعده بالخلاص إنْ هو اتبع نصحه : «عندما

(١) الخيار الثالث ، ص ٦ .

عادت خطواته تدبُّ فوق الطريق كانت آخر كلمات الشيخ ما تزال ترن في أذنيه . . لا تتوقفْ . امْضِ . . في الطريق . الصحراء لا تنبت الثمر . ليس فيها غير الشوك . والأفاعي . والسراب . وكانت الطريق ما تزال تمتد أمامَهُ بتحدٍّ[1]»

صفوة القول أن للعبسي تجاربَ في القصة القصيرة جيِّدةً ، ومهمةً ، وقيِّمةً ، ولا ينبغي أن يمر رحيله بهذه الطريقة المشينة ؛ فقدْ أهْملَ ذكرهُ ، وقابلتْ رابطة الكتاب- التي ضحَّى من أجلها بالكثير- ذكراهُ بالتعْتيم ، والإهْمال التام

(١) الخيار الثالث ، ص٢٢ .

٩
النوباني في مقاطع من سيرة (أبو زيد) وصناعة الشبيح

في المجموعة القصصية الثانية لشفيق طه النوباني الموسومة بعنوان : (مقاطع من سيرة (أبو زيد) – دار العماد للنشر والتوزيع ، ط١ ، ٢٠١٦) تستوقف الدارس القصة الموسومة بعنوان «لن أحمل السلاح» . فهذه القصة تحظى بمقدمة تتضمن عدداً من الإشارات التي تحدد سير المحكيّ فيها ، والمتخيل ، ففي العنوان إشارة لنهاية عكسية ، وفي الزقاق ، والجدار الذي يحتمي به ربُّ الأسرة ، وأسرته ، من الرصاص الطائش ، إشارة لأجواء الرعب التي تظل تشتد ، وتتصاعد ، طوال القصة ، والسيارة – أو طوق النجاة– التي تنتظرها الأسرة لتتحول بهم من مواطنين إلى لاجئين ، إشارةٌ هي الأخرى لما سيتمخَّض عنه متْنُ الحكاية من نتائجَ عكسية ؛ لأن النجاةَ لم تكتبْ لهذه العائلة ، كغيرها من عائلات الحيّ ، الذي تحوَّل إلى كوْمة كبيرة من الأنقاض .

فالسيد علي ، وهو ربُّ أسرة تتألف من زوجة (عبلة) وعدد من الأولاد ، أكبرهم حسن ، يحاول مغادرة منزله مرورًا بالزقاق ، منتظرًا سائقًا بسيارة بيجو كي يُقلَّه من البلدة إلى أخرى أكثرَ أمنًا ، وفي الأثناء ، يُعاني من كوْن الأبناء خائفين ، يكاد يقضي عليهم الرعبُ ، لولا بارقةُ أملٍ بالنجاة ، ولكنَّ البحث عن مأوى أكثر أمنا ليس باليسير ، فهم لا يعرفون متى ، ومِن أينَ تندفع باتجاههم طلقاتُ الرصاص ، ولا يعرفون من أيِّ جهة يتلقَّون مثل هذا التهديدِ بالموْت ، ويعانون أيضًا من قلق الانتظار ، فصاحبُ السيارة البيجو ، التي تتعلق بها آمالُهُم بالحياة ، يتأخَّر ، وفي تأخّره ما يسمح للظنون أنْ تتجاذب مشاعر هؤلاء الأشخاص الخائفين على أرواحهم ، فهل نكثَ بوَعْده ، أم أنه هو الآخرُ تعرَّض لعيار ناريٍّ طائش ، فأرداه قتيلا ، وفارقَ بذلكَ الحياة؟

في حمْأَة هذه المخاوفِ يشعر الأب بانزياح صخرة سيزيف عن صدره بقدوم السيارة . وبعد أنْ حشر السائقُ أفراد الأسرة جميعًا داخلها ، توجَّه إلى الأبُ طالبًا ما

تبقَّى من الأجرة . تلك الأجرة التي دُفعتْ مقدمًا عن طريق الوسيط(فتحي) لكنَّ السائق يصرُّ على تقاضي مبلغ إضافي لا يقلُّ عن نصف المبلغ المدفوع ، وإلا لنْ يُتابع .في إشارة من الراوي إلى ما يُعرف بتجارة البشر ، وتهريبهم من موْضع لآخر ، مثلما يجري تهريبُ المَمْنوعات ، ونظرًا لتشبُّث السيد(علي) بالحياة له ، وللأسرة ، وخشية أن يتركهم السائق ليلاقوا مصيرَهم ، وحتفهم ، على أيدي القتلة ، بادر لاستخراج النقود من أحَدِ جيوبه ، دافعًا بها للسائق الذي دسَّها هو الآخر في جيبه دون أن يعدَّها كما العادة ، قائلا :

– الذي منَّك بركة

في الأثناء ، ينشيءُ الكاتبُ مشهدًا آخر يتذكر فيه السيد علي ما كان من أمره مع (نسرين) التي لاحت في ذهنه تلك اللحظة الحرَجة ، فعادت به الذكرى إلى الماضي في غير الأوان المناسب . فهو أبعدُ ما يكون عن المواقف الرومانسية في ظرف كهذا الظرف . ففيما يوحي القمرُ المتألِّقُ بالذكريات ، لمن هم خليّو البال ، ذكَّره سائقُ «البيجو» بموقفه من حمل السلاح ، ذلك الموقف الذي كرَّره في اجتماع الحيِّ – الذي كان حيًا– مؤكدًا أنه لا يرغبُ في إعلان الحرب على أبناء الوطن . وقد ذكَّره أيضًا بما رُمي به من تُهَم نتيجة موقفه هذا ، فقيل له : «أنت لا تتحدث عن أبناء الوطن ، بل عنْ أعدائه . هؤلاء قتلوا أبناءَنا . وشرَّدوا عائلاتنا . هتكوا أعراضنا . أمّا إذا كنتَ جاسوسًا لهم فتلك قضية أخرى[1]» .

يُذكِّرُه السائق بهذا ، ويذكره باجتماعات أخرى في الحيّ ، قبل أن يتحول إلى أنقاض «أيام كان لنا حي[2] .» ويذكِّرُه – علاوةً على ذلك– بما هو خفيٌّ «سمعتُ أنك مطلوب» ويجيب : إنه كغيره من الناس ، فالكل مطلوبون . ولا بدَّ من الإسراع للوصول إلى المكان الذي يجد فيه الأمان ، والطمأنينة له ، وللأسرة ، بيْدَ أن السائق يعدل عن الطريق المعروف لآخر ، ويراوغ مثلما يراوغ الآخرون . «إن لم تكن في صفِّ أحَد ، فأنتَ خائن» وعلى نحو مفاجئ تظهر أمام السيارة البيجو جثة امرأة ملقاة على قارعة الطريق ، كانت قد تلقت أعْيرةً نارية في ظهرها ، وهي تولي الأدبار ، وتحاول

(١) شفيق النوباني : مقاطع من سيرة أبي زيد ، دار العماد ، د .م ، ط١ ، ٢٠١٦ ص ٧ .

(٢) مقاطع من سيرة ، ص ٩ .

النجاة ، فخرَّت صريعة قبل ساعتين على الأكْثر ، فجراحُها ما تزالُ تنزفُ دمًا حارًا .

يحاول عليّ تفحُّص الجثة ، ويقترحُ ، على الرغم من أنَّ الظرفَ لا يسمح بالتريُّث ، دفنَ الشهيدة ، ولكنَّ أي دقيقة تأخير يمكن أن يكون فيها حتفُهم ، فالخطر الجسيم يحيط بهم إحاطة السوار بالمِعْصَم ، يقول الابنُ حسن «الموقف صعبٌ يا أبي . . لا نستطيع أن نفعل شيئًا للجثة . .» ويقول الأب : لا بد أن نفعل شيئًا . والسائق يُهدِّدُه بالتخلي عن الصفقة ، بعد أن تسلم الثمن كاملا غير منقوص ، إنْ هو تريثَ لدفْن المرأة . فالصدمَة كبيرة ، لقد كانت جثة نسرين التي أعادت عليًا عشرين عامًا إلى الوراء ، عندما قالت له في آخر لقاء ضمَّهُما :

– اخطبني . ألا تحبني؟

قال لها

– لا أستطيع ، أريد إكمال دراستي . أنت تعلمين كمْ أحبك .

وأخيرا ينصاع السيد علي لإلحاح السائق ، والزوجة عبلة ، والأولاد ، ويتابعون السير ، بيد أن مفاجأة أخرى كانت بانتظار الراحلين بحثًا عن الأمان ، فقد بوغتوا بمجموعة مسلَّحة بانتظارهم ، وفي هذا الموقف تتجلى المفارقة التي أومأ إليها الكاتبُ في مستهلِّ القصة ، وهي مفارقة تُضفي شيئًا من الغُموض على الحكاية ، فقد التفتَ السائقُ إلى السيد علي ، قائلا : هل تحملُ السلاح؟ ودون أن يجيب عن السؤال ، تلفَّت إلى حيث الجثة ، وفي عينيه المزيدُ من النظر الحائر .

تبدو لنا القصة تطويرًا للإشارات الواردة في التقديم ، فالسائقُ ، بسؤاله هذا ، يبدو على صلة بالمجموعة المسلحة ، التي اعترضتْ السيارة ، والمجموعة المسلحة يبدو أنها كانت بانتظار السيارة ، لإلقاء القبض على عليّ ، وعلى من معه من الأشخاص ، وإذا لم تنجح في تحقيق هذا الهدف ، تلجأ لتصفيتهم مثلما تجري تصفية الكثير من العائلات . ويبدو صمتُ السيد عليّ تعبيرًا عن الصدمة التي تفوق كلَّ توقُّع ممكن . فهل كان تغيير الطريق بآخر مؤامرةً من السائق؟ وهل في مقتل المرأة (نسرين) وعدم القيام بدفن الجثة– وهو أقلّ ما يمكن فِعله في مثل هذه الحال– تعبيرٌ عن أنَّ الحرب تجرد الإنسان من إنسانيته ، وتمنعه من التفكير بالآخرين ، على أساس المبدأ (أنا . أنا . ومن بعدي فليَكُنِ الطوفان) جل هذه الاحتمالات يمكن أن توحي بها هذه القصة القصيرة التي جرَّدها المؤلف – النوباني– من دلالاتِ الزمان ، والمكان .

صحيحٌ أن القصة لا تخلو من بعض الإشارات التي تنمُّ على أنَّ الوقائع المروية تجري في زماننا هذا . وأن الحيّ الذي أشير إليه ، والقرية ، والمدينة ، وهي جميعًا بلا أسْماء ، قد تكون في سورية ، أو في العراق ، أو اليمن . ولعل ما يرمي إليه النوباني ، بعدم تحديده لأسماء الأماكن ، هو جعْلُ الحكاية حكايةً تنْسَحِبُ على أكثر من إنسان ، في أكثر من مكان ، وفي أكثر من زمان ، من أزمنة عالمنا العربي المتشظّي ، وأمْكنته ، فالقلاقل ، والفتنُ ، يتناسلُ بعضُها منْ بعض ، وأخبار المذابح ، والمجازر ، تتوالى مثل حلقاتٍ من مُسلسل تلفزيزني طويلٍ يُذكِّرُنا بمسَلْسَل بيتونْ بليسْ[1] . Peyton Place

لقد وظَّف النوباني في قصته هذه عدداً من الأشْخاص ، لكنَّ من يلفت النظر منهم هو السائق ، الذي يذكِّر القارئ بسائق الصهريج في رائعة غسان كنفاني (رجال في الشمس) . ففي تأخُّره عن القدوم للزقاق لأخذ الأسرة ما يثير الريبة ، واقتضاؤه مبلغًا إضافيًا من الأجرة التي تلقاها مقدمًا من الوسيط يثير الريبة فيه أكثرَ منْ ذي قبل . والعدول بالسيارة عن الطريق المعروف لآخر أقرب ، وأكثر أمنًا ، بادِّعائه ، يثير الريبة أكثر مما يثيرها الأمْران السابقان . علاوة على ما ذُكر ، فإنَّ ظهور المجموعة من المسلحين ، أو الكمين ، والتفاته لعليّ ، وقوله : هلْ تحمل السلاح ، دليلٌ آخر على أن السائق غير بريء مما رُتب ، ودُبّر ، لهذه الأسرة ، وقد لا يكون بريئًا مما جرى للمرأة (نسرين) التي أبى التريث قليلا لدفنها عملا بالواجب ، وهو أضعفُ الإيمان ، ذاهبًا إلى أبعد من ذلك ، إذ يُهدد بالتخلي عن الصفقة بعد أنْ تقاضى الأجرَ مضاعفًا إنْ هم تريَّثوا لإنفاذ ذلك الواجب .

من هنا يلاحظ الدارس أنَّ لشفيق النوباني خبرةً في نسج الحكاية التي تقوم على أساس التكثيف ، وتوجيه الانتباه للخلاصة ، أو الخاتمة . ومثلما تقدَّمت الإشارة ، توحي عتباتُ القصَّة بهذه النهاية ، وجلّ ما أخْضع له المتَخيَّلُ المروي فيها من مجريات ، ومن تفصيلات ، إنما كان في سبيل التوصُّل لهذه النتيجة ، بحيث تبدو غير مفْتعَلة ، ولا مفروضة على الحكاية قسْرًا .

(١) مسلسل تلفزيزني أجنبي عرضه التلفزيون الأردني في السبعينات والثمانينات في حلقات تجاوزت ٦٠٠حلقة .

وتبدو هواجسُ النوباني في قصَّته «الفجْرُ الأخير» متقاربَة مع تلك التي عرفنا بعضَها في القصة الأولى «لن أحمل السلاح» . فالبطل فيها- إذا جازتْ تسميته بطلا ، ولو من باب التسامُح- يحاولُ التغلُّبَ على عزلته في زنزانته الخانقة بأحد السجون ، والتسلق على سريره بعد أن اتخذ منه ما يشبه السُّلّم لبلوغ النافذة ، إلا أنَّ السرير انزلق به ، واضعا حدًا لآماله برؤية العالم الخارجي المقابل للسجن ، يحدث ذلك في اللحظة التي يُقبل فيها أحدُ حراس السجْن ليبلغه بانتهاء مدَّة محكوميِّته ، وأنه آن الأوان ليهيء نفسه لتذوق طعم الحرية من جديد . بيد أن الحارسَ حينَ يراهُ ، وهو على تلك الحال ، يقول مستغربًا :

- تحاولُ الهروب في آخر يوم من حكمك؟ أليست هذه بلاهة؟

وهذه البلاهة تنمُّ في الحقيقَة عن أنَّ رغبة السجين في كسر طوق العزلة أقوى بكثير من قدرته على الإحساس بالزمن . فشعوره بمرور الوقت ، أيامًا وشهورًا وسنوات ، توقَّف ، حتى إنه لا يكاد يذكر أن محكوميته قد آذنت بالانتهاء ، وأن إطلاق سراحه قابَ قوْسيْن أو أدنى مما يظنُّ ، ويحْسَب .

تشيرُ القصة بهذا إلى أوضاع يغلب عليها القمْعُ ، وتعاني فيها الشخوصُ معاناة الشخوص في قصة «لن أحمل السلاح» . ففي القصة الأولى ، وجد البطل نفسه نادمًا لأنه لم يحمل السلاح ، بعد أن اتَّضح الخياران : سواءٌ حمَلَ السلاح ، أمْ لمْ يحملْهُ- فالنتيجية واحدة ، وهنا يفكر بالانطلاق ، سواءٌ اقتربت مدة حكمه على الانتهاء ، أمْ لمْ تقتربْ . على أن الكاتب النوباني يؤثر في قصة أخرى من قصص المجموعة ، وهي قصة «مقاطع من سيرة (أبو زيد)» التراخي إزاء الحرص على توجيه الأضواء على ما يعانية الشخوص من السُّلْطة . فنجده يسلط الضوء على نموذج هو أقرب ما يكون إلى الممارسات التي تؤدي إلى صناعة البطل ، بالمفهوم المتداول عن الأبطال الشعبيّين ، وإن لم يكن بهذا النموذج يبرّئ السلطة مما أدانها في القصة الأخرى . وذلك لأن البطل (أبو زيد) - في الحقيقة - لا يعدو أن يكون واحدًا ممن يوصفون بالشبيحة ، أو البلطجية . فزيد الذي تغلب في بداية القصة على عددٍ غير قليل من أترابه في مشاجرة غير متكافئة مع غانم ، مُنح لقبًا لا يخلو من التشجيع ، وهو لقبُ (أبو زيد) تشبيهًا له بأبي زيد الهلالي ، بطل التغريبة - السيرة الشعبية المعروفة- وتبدو هذه المشاجرة غير كافية ، والانتصار الذي حقَّقه غيرُ كافٍ ، لذا لا بد

من مشاجرة ملحمية أخرى بطلاها هذه المرة زيدٌ نفسه ، وسلطان ذو البنطال الأحمر ، والقميص الزهري ، وتسريحة الشعر التي تشبه عُرْف الديك . وصاحب السيرة التي لا تخلو من أخبار عن عدوانية تنضح بها شفتاه المنتفختان ، وأنفه المدبَّب الذي يذكر زيدًا بمنقار الصَقْر . وقد ظفر زيدٍ بسلطان ، ولقَّنه درسًا قاسيًا من نتائجه أنَّ (سلطان) هذا لم يعد يتعرض لزيد بسوء ، أو بخير . وسرعان ما انتقل من المدرسة إلى أخرى ، ليواصل زيدٌ فخرهُ بانتصاره على ذلك الفتى . ولهذا يغدو ، بين عشية وضحاها ، زعيمًا يتحلَّق حوله الأتباعُ من أبناءِ جيلهِ ، فعرفتْ (المحلَّة) بذلك ثلة من الشجعان الذين يرهبهم الجميع .

غير أنّ أبا زيدٍ ، بدخوله الجامعة ، يصرُّ ، إصرارًا كبيرًا ، على التخصص في الصحافة والإعلامٍ ، لا الهندسة التي يفضلها أبوه على أيِّ تخصُّص آخر . وفي الأثناء ، يستحوذ هذا الإعلامي على إعجاب رئيس الجامعة الذي يقرِّرُ تعيينه مذيعًا في إذاعتها الـ FM . وفي البرنامج الذي يُعدّه ، ويذاع بصوته ، يوظف زيدٌ قدراتِه على التحريض ، وبثِّ الحماسة ، حتى أصبح اسمه يتردد على ألسنة المارّة ، وهم يهتفون بالأغاني التي تمجدُه ، وتمجِّد قدرته على اختراع الأخبار الكاذبة ، والشعارات الحماسيَّة الرنانة . قامت الحرب ، وتغلب الأعداءُ على الجيش الذي اكتفى بالانسحاب إلى خط الدفاع الأخير ، فيما كان أبو زيد ، كعادته ، يواصل بثَّ شعاراته الجوفاء عن انتصاراتٍ وهْميَّة مزعومة . الأمر الذي دفع بالجماهير للتظاهر ضدَّه ، «شوهد كثيرٌ من الناسٍ يضربون المذياع ، تعبيرًا عن نقمتهم على (أبو زيد) سبُّوه ، شتموه ، لكنهم – أخيرًا – افتقدوه . فقد نُقل إلى وظيفة إدارية ، وتسلم البرنامج التعبوي موظف آخر ، هو حمزة العرب» . حمزة العرب سمي بهذا لأنه في صغره استطاع أن يتغلب على عصْبةٍ من خصومه في معركةٍ ملحمية كتلك التي تغلَّب فيها أبو زيد على غانم وعلى سلطان» .

ومن البيّن ، الواضح ، أن القارئ لا يحتاج إلى طويل تأمُّل كي يكتشف أن القصة تتضمنُ حكاية رمزية تشير لممارسات تؤدي لاختراع الأبطال الوهميِّين ، والزائفين ، الذين شوَّهوا ، ويشوهون ، تاريخ هذه الأمة ، وحاضرها ، ويلحقون بها أقبح الهزائم ، والانكسارات ، فيما هم لا يملّون الحديث ، والتبجُّح بالانتصارات . فالفتوة ، والعَضلات ، التي يبديها أبو زيد ، من خلال المكرفون الإذاعي ، تذكرنا بما كان من

شأنه مع غانم ، وسلطان ، وما تسبِّبُه شعاراته الجوفاء من تضليل العامَّة ، فهو أحدُ المسؤولين عما تؤول إليه حالُ هذه الأمة من أوضاع تزعج العدوَّ قبل الصديق . ومع ذلك ، لا يفتأ الناس يجدون لذة في اختراع مثل هذًا النموذج ، فمع أن القرار صدر بنقل (أبو زيد) من وظيفته لأخرى إداريَّة ، استجابة لغضب الشارع ، إلا أنَّ شبيحًا آخرَ سرعانَ ما جرى استنْباتُه ، ووضعهُ في المكان نفسِه ، عملا بالشعار القديم المأثور «الرجل غير المناسب في المكان المناسب» .

ومن يقرأ قصص شفيق النوباني يُلاحظ أن الهمَّ العام هو الشاغلُ الوحيدُ لدى الكاتب ، والهاجسُ الذي يُملي عليه كتابة القَصَص ، وأن آخر ما يفكر فيه هو التجريبُ ، الذي يؤدّي إلى اختزال القصّة ، وحرمان القارئ من الإحساس بمتعة التشويق الكامن في نسيج الحكاية القصيرة ، والتعرُّف على الشخوص التي تدور حوْلها ، وعلى ما تفكّرُ فيه ، وما يَضْطربُ ، ويصطخبُ به عالمُها من مشاعرَ نفسيَّةٍ تارة ، ومن أحاسيس تلقي الضوء على علاقتها بالزمان ، والمكان ، الذي تقعُ فيه الحوادثُ ، وتجري ، تارةً أخْرى ، في لغةٍ تغلبُ عليها البساطَةُ ، ولا تغيبُ عنها فصاحَةُ اللّسان .

١٠
عدي مدانات:
في صباح الخير أيتها الجارة

ما من شكّ في أن قصص عدي مدانات قصصٌ تعود بنا لزمن عُرفت فيه القصة المتأنية ، التي ينسج الكاتب فيها متخيَّله الحكائي على مَهَلٍ ، وفي تأنٍّ كبيرين ، ومن يقرأ المجموعة القصصية صباح الخير أيتها الجارة (وزارة الثقافة ، ١٩٩١) يلاحظ هذا . فبعيدا عن التصنيفات التقليدية بين قصة واقعية ، وأخرى غير واقعية ، يجد القارئ نفسه مشدودا إليها وهو يتابع عالم الشخوص ، وتنقُّلهُم المتكرر في متواليات الحكاية ، واحدة تلو الأخرى ، فبوقفة مطولة إزاء حكاية «المستأجر» وهي القصة الأولى في الكتاب ، يستخلص القارئ ، أو الدارس ، جملة من الحقائق عن نهج الكاتب عديّ مدانات في كتابة القصة القصيرة .

ترتكز القصة المذكورة على عدد من العوامل الفاعلة في السرد ، أولها : المستأجر ، وهو الراوي الذي تخرج من الجامعة بعد أن درس اللغة والأدب الإنجليزي سنوات أربعاً ، ليعين في وظيفة مدرس ، في عمان ، فيبحث كالعادة عن منزل يستأجره ، فيعثر ، عن طريق السمسار ، على ضالته في طابق ثان من بيت اقتطع جزءٌ منه ليكون منجرة ، على أن العثور على المنزل لا يحتل أكثر من موقف عابر في الحكاية ، لأن المتتاليات السردية تنسينا فكرة البحث عن منزل ، واستئجاره ، بل الرحيل عنه ، ومغادرته .

فقد فوجئ المعلمُ المستأجر بنوال ، وهي السيدة التي أطال الراوي في وصفها ، والثناء على جمالها الفاتن ، وقوامها الرشيق ، وشعرها الفاحم المعقوص على هيئة ذيل الفرس ، فوقعت من قلبه موقع المعشوقة التي يتمنى أن يقيم معها علاقة غرامية .لا سيما وأنه اكتشف بعد أيام أنها زوجة نادر (النجار) ابن صاحبة المنزل ، الذي هو أقرب إلى الحمقى منه إلى العقلاء . بيد أن معرفته بأنها متزوجة – لا

عزباء- يمثل عاملا سلبيًا وعائقا يفقد بسببه الأمل بتحقيق ما يتمناه . ومع ذلك لا يمل الاقتراب من نوال بطرائق شتى ؛ إحضار بعض الحلويات (كنافة) والنزول في ضيافة الأسرة ، والحديث عن الأدب ، وعن القصص ، وعن الجماليات . . وإعارة الكتب ، التي يروي بعضُها قصصًا عن الحب . وتلقي القهوة ، والشاي . والتلصُّص عليها وهي تقوم بنشر الغسيل على السطح ، حيث الغرفة المأجورة .

بيد أن هذا السياق للحكاية يتعثر أيضًا ، إذ يكتشف أن نوال هذه تتمنَّع عليه تمنعا شديدا ، فقد أراد مرارًا أن يمس يديها ، أو كتفيها ، ولكنها كانت تصده ، وفي إحدى هاتيك المحاولات قالت له مؤنبة :

- أرجو ألا تعود لملامستي ،لا تنسَ أنني امرأة متزوجة!

على أن هذا المستأجر- الذي يؤدي في القصة دورين في وقت واحد ، هما : دور الراوي المتكلم ، ودور البطل ، لا يقتنع بهذا الرد ، مستخفًا بالزوج ، الذي هو ابنُ صاحبة البيت ، ويؤكد لها أنها لا ينبغي أن تخلص لزوج كهذا ،وأنها ربما كانت قد اضطرت اضطراراً للزواج به ، فهو ليس كفؤًا لها ، ومن حقها أن تقترن بآخر ، يقدرها حق قدرها ، ويراعي ما هي عليه من جمال باهر ، وحسن فاتن ، وهو بهذا الكلام المعسول يظن أنه يستطيع أن يظفر بها ، ولقد نجح في جعلها تميل إليه بعض الميل ، لا كلّه . إلا أنها - مع ذلك- تتأبّى عليه ، وتتمنَّعُ ، أكثرَ فأكثر . ويدرك أن إخلاصها لذلك الزوج غير الكفء أكبرُ ، وأقوى ، من أن يستطيع اختراقه بعلاقة عابرة ، لا غاية لها إلا التسلية ، والمتعة . لذا أعجب بما انتهت إليه من تصميم :

- خصَصْتُ زوجي بهذا الجسد الذي ليس لدي ما أمنحه سواه[1] .

بعد ذلك يقرِّر الراوي ، المستأجر - وفي ذلك تحوّلٌ جديدٌ في مجريات القصة- الرحيل من المنزل لآخر على الرغم من أنه لم يقم فيه إلا شهْرا واحدًا . وها هنا تترتب على هذا التحول وقائع جديدة ، فمع أن صاحبة البيت لا تجد في ذلك بأسًا ، إلا أن نوال ألحت عليه إلحاحا شديدا بعدم الرحيل ، والبقاء ، مؤكدة أنها لا تتخيل كيف يمكن أن تمر الأيام دون أن تراه . بهذا يتحقق من أنها تحبه حبًا شديدًا . بيد أن هذا الحب - في الواقع- لا يتعدى الكلام اللطيف الحلو ، والمجاملات ، وهو يريد منها

(١) عدي مدانات : صباح الخير أيتها الجارة ، وزارة الثقافة ، عمان ، ١٩٩١ ، ص ٣٢ .

ما هو أكثر من المجاملات ، والحديث العابر الحلو . فقد عاد من العمل ذات يوم ليجدها في غرفته ، وقد خلعت عنها بعض الملابس ، وفوجئت به يقتحم عليها الغرفة ، فأخذت تغطي عرْيَها وهي تدعوه للخروج ، والانتظار ، إلى أن ترتدي ثيابها ، وعندما استفزَّ بسبب هذا الطلب ، وغضبَ منْها غضبًا شديدًا ، جأرَ صائحًا :

– لن أخرج ، هذه غرفتي .

عند ذلك دفعته دفعًا ، وأسرعت بالخروج .

وبسبب هذا الموقف المتشنج منها اتخذ قراره ثانية بالرحيل من المنزل ، على الرغم من أن الشهر الثاني الذي يقيم فيه لم ينته ، وهذا القرارُ ، الذي أخفاه عن الجميع ، أشاع الاضطراب ، والقلق ، وزاد الطين بلةً تغيُّبه عن الأسرة تغيبًا حدا بصاحبة المنزل إلى إرسال ابنها (نادر) للاستفسار عن الرجل ، وهل هو مريض مثلا ، أم أن سببًا آخر يحول دون زيارته المعتادة لهم . وقد وجد المستأجر في قدوم نادر فرصته للانتقام من نوال . وهنا تتحوَّل القصة لاتجاه آخر . فالانتقام من نوال يتطلب التقرب من نادر بتقديم المزيد من الحلويات ، والسجائر ، والحديث عن طباع النساء ، وعن استجابة بعضهن للزوج في الفراش ، وتمنُّع بعضهن ، وضرورة اللجوء إلى العنف مع تلك الزوجة التي تأبى الاستجابة للزوج ، وإلا فإن رجولة الزوج تغدو موْضع شكّ . لقد أفضى نادر للمستأجر ببعض الخصوصيات عن نوال ، فهي ، في بعض الأحيان ، لا تستجيب لرغباته(الشَهَوِيَّة) بذريعة أنها مُتعبة ، أوْ لا مزاج لديْها لممارسة الحب .

في هذه الكلمات يعثر المستأجرُ على ضالَّته المنشودة ، وغايته المفقودة ، فأخذ يقنع (نادراً) أنه هو الذي يتعبُ لا هي ، وأن عليه أَن يقوم بضربها إذا عادتْ لمثل هذا التمنُّع ، فإنه إذا لم يقم بضربها ، تأكد لديها أنه ليس رجلا ، فتمادت في عدم الاستجابة لمغازلاته . حدث ذلك مباشرة ، ففي اليوم التالي ، وجدها المدرس تبكي ، وعند استفساره عن سبب بكائها ، سمع ما يطمئنه على نجاح المكيدة ، فهبَّ على الفور ، صائحًا :

– يضربُك هذا الحيوان؟ والله لألقّنُه درسًا .

في حقيقَة الأمر لم يلقِّن المستأجرُ نادراً الدرس الذي وعدها به ، وعوضًا عن ذلك عاد إلى قراره السابق بالرحيل ، ومغادرة الحيّ خشية أن يتورط في ما لا تحمد

عـقبـاه مع نادر ، ونوال . ويتكرر رجـاء نوال له ألا يـرحل ، وتقـول له «ألم نتـفق على ذلك؟» ولكنه مع هذا يصرّ على الرحيل ، فتصدر عنها عبارة مَّسْتفزة «افعل ما تشاء» أي : الرحيل أو البقاء . وهذا يغضبه غضبًا شديدًا ، إذ معنى ذلك أنَّ رحيله وبقاءَه سيان . فيقول معلقا :

– ربما يحلُّ محلي جارٌ جديدٌ يستطيعُ فهْمكِ أفضلَ مني .

فتنظر إليه بازدراء قائلة

– أنتَ شخصٌ لا تسْتحي على نفسك .

وهنا تتحول القصة مرة أخرى في اتجاه آخر ، لكنه مشابه للاتجاه السابق ، في أداء قد يذكـرنا بالتواتر الذي يجري الكلام عليه في السرْد الروائي : «أنا لا أسـتحي إذن! والله لأ لحقنَّ بها ألما شديدًا . ألما يفوق كلَّ الآلام التي عرفتْ . ألما يضاهي ألمي ، وعذابي[1]» .

وتتكرر زيارة نادر ، ويتكرر تقديم الحلوى له ، والسجائر ، ويتكرر التخطيط لكيدة جديدة ، وتصل إلى مسامعه في الليلة التالية جلبة قادمة من غرفة الزوجين : ضربٌ ، وارتطامٌ ، وصراخٌ ، واستغاثةٌ ، والأم العجوز تهرعُ لمعرفة جلية الأمر ، والمستأجر يدنو منها هو الآخر ، وإذْ بالعقاب البدني الذي أراده نادر لنوال يتحول إلى مشكلة ، فنوال لم يفتها الاستنتاج بأن كل ما يفعله نادر بها هو من تدبير المستأجر الذي تميل إليه ميـلا شـديدًا ، دون أن يدفع بها هذا الميل للانزلاق في الخطيـئة ، وعندما تواجـهه بالحقيقة ، يتنصَّل منها ، مدعيًا أنه كان يحاول إنقاذها ، لا الاطمئنانَ على خطَّته :

– تنقذني ، أم تريد الاطمئنان على نجاح خطتك؟ إنني أجزم . . ما الذي فعلتُه لكَ لتقتصَّ مني؟ أليس لك قلب؟ ألا تعرف الرحمة؟

ويجيبُ معلقا :

– انظروا من التي تتكلم عن القلب .ألم تدركي كم سببتِ لي من ألم؟ أرجوك اخرجي . . واتركيني . اعترف بأنني حرضتُ نادرًا . أردت أن أظهر لك ألا جدوى من الاخلاص له . لأنني أحبُّك[2] .

(١) صباح الخير أيتها الجارة ، ص ٤٢ .

(٢) السابق ، ص ٤٥ .

وأخيرا يفترق كل من نوال والمدرس المستأجر ، وقد نوى هو الرحيل ، وأثنت بدورها على قراره «ذلك أفضل لكلينا» .

في منتصف الطريق

تُلاحظُ على هذه القصة المْحكَمَة ملاحظاتٌ تؤكّدُ رسوخ قدميْ مدانات في صنعة القصة القصيرة ، فهو يتَّخذ الراوي بطلا لحكاية قصته ، وهذا يجعل منها (مونولوجًا) واحدا من البداية حتى الخاتمة . ومثل هذا السارد يختصر المسافة بين الوقائع التي يرويها والقارئ . فكأن القارئ ، والسارد ، يلتقيان في منتصف الطريق ، هذا يسمعُ ، وذاك يروي ، وبذلك تكتسب روايته للْمُتخيَّل المحكي مصداقية أكبر . علاوة على أن هذه الطريقة تفْصحُ عنْ أنَّ الزمن الذي يفصل بين وقوع الحوادث وزمن السرد ، أيْ : الملفوظ ، يكاد يكون معدومًا . فالسارد يروي ما يحدث في الوقت الذي يحدث فيه ، وبهذا يُضفي على المادة المروية مصداقية لا نجدها في غير هذا التكنيك السردي . فأن تروي الحدث ، وهو قيد الحدوث ، أكثر إقناعًا من روايتك له بعد زمن ، طالَ أم قصُر .

فضلا عن هذا كله ، يُضفي اختيارُ الكاتب لهذا السارد المستأجر على القصة لونا من السرد الاعترافي ، ففيه يبوح البطل بما عاناه ، ومرَّ به من تقلبات العشق ، والعزوف عن العشق ، وبين الثقة بتحقيق الهدف ، والإحساس بالإحباط ، والقنوط ، من ذلك ، لأنه كلما اقترب من (نوال) ازداد عنها بعدًا . وهذا التوتُّر ، والصراع الداخلي ، نستطيع لمحه في غير موقف من مواقف البطل ؛ وهو يتحدث لنفسه ، تارة ، وإلى نوال تارة أخرى . وبطبيعة الحال يزيدنا هذا الأسلوب إحساسا بحضور البطل (المستأجر) فهو الذي يتكلم ، وينقل إلينا نقلا غير مباشر بعض ما تقوله الشخوص ، من صاحبة البيت ، إلى السمسار ، فإلى نوال ، ونادر ، وحتى الأب الذي يعاني من الشلل ، والزبون الذي قابله في منزل الجيران . وبعبارة قصيرة ، وموجزة ، ينجحُ الكاتب عدي مدانات في إضفاء التبئير الداخلي على شخصية المستأجر ، وقد ساعده في ذلك العنوان (المستأجر) فهو عنوان يلقي ضوءاً على هذه الشخصية التي تبحثُ عن الحب . ووقعت تحت تأثير نوال بما لديها من تكوينٍ متناسق ،يستثيره ، ومن تعاملٍ لطيف يغريه بالتمادي ، وبالغواية ، التي تعِدُ بالكثير ، غير أن وعودها تظل سرابًا في سرابٍ .

الوظائف:

ويقوم بناءُ القصة- ها هنا- على مجموعة من الوظائف بتعبير بروب Broop . فالتعرف الذي نجده في الاستهلال هو الذي لفت انتباه الراوي - بطل القصة لنوال ، فهو بمنزلة الشرارة التي تضرم النار في بيدر العاشق ، لتواصل ضرامها حتى آخر الحكاية . والتعرف أيضا باكتشافه أنها متزوجة لا عزباء ، وأنها ليست شقيقة نادر (النجار) مثلما ظنّ . ويسفر هذا الاكتشاف عن انخفاضٍ ملموس في منسوب المشاعر المفعمة بالآمال الكبيرة التي غرق فيها المدرّس . ومن تلك الوظائف التحول ، وقد ترتب على هاتيك التحولات العديدة التي تكررت في لقاءات كل منهما بالآخر ، التقاربُ تارةً ، والتباعدُ ، في نتائج عكسية لذاك التقارب ، مما يغني الحكاية بمزيد من التوقعات التي تنتهي بضروب من الانكسار عندما تُطمْئنُ نوال المستأجر أنَّ الافتراق أفضل لهما الاثنين .

علاوة على هذه الوظائف ، لجأ الكاتبُ- عن طريق الراوي - للدسائس ، والمكائد ، وذلك يحتاج لخطط ، ولمنفذ ، وفي هذا المقام قدم لنا (نادرا) بصفته العامل المساعد الذي ينفذ ما يطلبه البطل دون تفكير بالعواقب ، مما يضيف لحكاية المستأجر مِسْحة هزلية تتفق مع الغاية الأساسية لفن القصّ ، وهي التسليةُ ، والإمتاعُ ، أولا ، ثم بعد ذلك تقديم ما يمكن تقديمه من رسائل أخلاقية ، أو سياسية ، أو اجتماعية . فقد انطلقت هذه القصة من فكرة يجدها المؤلف عن طريق شبكة من المواقف في القصة ، فكرةً خاطئة ، وهي الاعتقاد بأن المرأة (نوال) التي يُفرضُ عليها الزواج من رجل ليس كفؤا لها (نادر) يجوز لها أن ترتكب الخيانة الزوجية مع أي عابر سبيل ، ولو كان مُسْتأجراً ، وهي مطمئنة البال ، مرتاحة الضمير . وقد ظن السارد أن بإمكانه أن يكون عابرَ السبيل هذا ، لأن (نوال) ذات الجمال الباهر تعاني من زواج كهذا ، لكن المرأة على الرغم من سذاجتها ، التي تتراءى للسارد ، لقَّنتْه درسًا في الأَخلاق ، وهو المعلمُ المربّي ، إذ أصرت إصرارا شديدا على ضرورة احترامها للعَقْد المبرم مع الزوج الذي قبلت به ، ووافقت عليه ، بطريقة أو بأخرى . وقد وجد المستأجرُ ، على الرغم من دوافعه الإيروتيكية الملتهبة ، أنَّ هذا هو الصحيح . ولذا قبل بالهزيمة- إذا ساغ التعبير- وقرَّر ترك المنزل ، والجيران ، ونوال ، والبحث لنفسه عن منزل آخر يجد فيه ما يأمله ، ويرجوه ، وفي هذا تتحقق وظيفة جديدةٌ من وظائف السرد .

وتبعًا لما سبق ، يجد الدارسُ ، والقارئُ ، كلاهما في (المستأجر) حبْكةً يتخللها الكثير من الحوافز المتكررة ، والوظائف ، والقفزات الزمنية التي لا تخلّ بعنصر التركيز ، وهو أحد شروط القصة القصيرة ، وهي حبْكة هابطة ، بل شديدة الهبوط ، تؤدي إلى إحباط الأهداف ، وإلى الإخفاق الذريع ، في تبليغ الرسالة من المرسل (المستأجر) إلى المرسل إليه (نوال) فكانتْ النتيجةُ هي الافتراق ، في شيءٍ من التوافق ، والاتفاق .

سردٌ في غوره وصف

والشيء الآخر الذي ينبغي ألا تفوتنا الإشارة إليه ، والتنبيه عليه ، مزج الكاتب- عدي مدانات- بين السرد ، أي : تتبع ما يجري من وقائع بلسان الراوي على وفق التسلسل الزمني ، والوصف ، والحوار ، اللذين يتخللانه من حين لآخر . فهذا جزء يسير من القصة يجمع فيه بين السرد والوصف والحوار :

«مررتُ بمحل الحلوى ، واشتريت كنافة ، حملت اللفافة ، واتجهت إلى المنزل . كانت البوابة مفتوحة حينما وصلت ، ونافذة غرفة الجلوس مضاءة ، لم يكن من أحد غيرها في الغرفة ، راقبتها تجلس قبالة التلفاز ، وقد أسبلت يديها وأراحتهما على حضنها . . قرعت الباب قرعا خفيفا ، وانتظرت . نهضت ، وأقبلت إلي .

- مساء الخير جارتنا
- مساء الخير
- هذه الكنافة بمناسبة جيرتكم

تبسمت قليلا وتضرج وجهها

- هذا لطف منك ، إنما ليس ضروريا أن . . .

لم تنه جملتها ، وأجابت سؤال العجوز

- إنه جارُنا

ففي السرد نجدُ عباراتٍ وصفية : البوابة مفتوحة . الغرفة مضاءة ، خالية إلا من نوال . الجلوس مقابل التلفزيون . اليدان مسبلتان ترتاحان في الحضن . وهذا مشهد وصفي يجمع بين جزء من المكان ، وجزء من الإنسان(نوال) في تداخل مع السرد الذي يروي فيه السارد ما جرى . والملاحظ أنَّ لغة المؤلف في النوعين لغة بسيطة ، وإن

كانت تميل إلى التفاصُح ، وتجنح للتقعُّر أحْيانًا ، بدليل استعماله كلمة تلفاز بدلا من تلفزيون ، على أساس التعريب . ولفافة بدلا من (بكيت) أو أي شيء من هذا القبيل . ويستخدم لفافة مرارًا للدلالة على السيجارة . وقبالة بدلا من مقابل . وانصرم بدلا من انقضى ، أو مرَّ الشهر الأول . وإذا تأملنا لغة الحوار ، وجدناها أيضا لغة متجانسة ، لا تعبر عن الفروق بين المتحدثين . فهو يخاطب (نوال) قائلا : بمناسبة جيرتكم ، وتردُّ : إنما ليس ضروريًا أن . . وفي غير هذا الموقع نجدُ الحوار يبتعد كثيرا عن عَفَويّة الشخوص ، يقول الراوي مجيبًا عن سؤال : «لدى الإنسان غدة في دماغه وظيفتها تذوق الجمال وتحسُّسُه ، يهدف علم الجمال إلى اكتشاف التناسق ، والتناغم في الخط ، واللون ، والموسيقى ، وتكوينات الطبيعة ، وفي ما يبدع الإنسان من رسم ، ونحت ، وموسيقى ، وأدب»[١] فمثل هذا الكلام في حوار قصصيٍّ لا يتناسبُ مع الشخصيات التي يتحدث إليها الراوي ، فهو يصفُهم في موقع ثانٍ بالبُسطاء المحرومين . وها هنا يخاطبهم خطابه لطلبة جامعيين يتلقّون محاضرة في فلسفة الفن .

أما تعليق الراوي على بعض المسلسلات التي تتابعُها نوال ، وما فيها من «ضحالة ، ومخيَّلة مريضة ، وأنهم- أي مُعدّوها- لا يعرفون شيئا عن الواقع[٢]» فحوارٌ يبدو عليه التصنُّع في مثل هذا الموقف ، والخروجُ على عَفَويّة السياق ، وحديث الراوي لنوال عن مؤلف ليالي بطرس بيرغ ، وإحدى روايات أنطون تشيخوف ، حديثٌ لا ينْسجمُ مع مستوى المتحاوريْن[٣] .

خلاصة

وأيا ما يكُن الأمر ، فإن القصة التي نحن بصدد الحديث عنْها ، بصفتها نموذجًا يمثل طريقة الراحل في الكتابة ، قصةٌ تسترعي انتباهَ القارئ بما فيها من طول[٤] ولكنَّها ، مع ذلك ، تستوفي شروط القصّة القصيرة ، وفي مقدمة ذلك التركيز ، الذي

(١) السابق ، ص ١٦ .

(٢) السابق ، ص ١٨ .

(٣) السابق ، ص ٢٧ .

(٤) السابق ، ص ص ٥- ٤٥ .

يشفُّ عن انطباع واحد يخلُصُ إليه القارئ من خلال الحبْكة المتْقَنَة ، ومن تتبُّعه للمواقف المتباعدَة ، لكلٍّ من المسْتأجر ، والسيدة (نوال) ولا تخلُّ بهذا التركيز الانتقالاتُ الزمنيَّة ، في مثل قوْله : «انصرمَ الشهْرُ الأول ، ودخلتُ شهر الإيجار الثاني[1]» وقوله «وانقضى الشهر الثاني إلا عشرة أيام[2]» فهذه الفجواتُ لا تخلُّ – مثلما قلنا– بمبدأ التركيز على العلاقة المشوبَة بين نوال ، والمستأجر الراوي ، ولا تخلُّ أيضًا بوَحْدَة الانطباع ، وكلاهما من شروط القصّة القصيرة الجيِّدة .

(١) السابق ، ص ٣٣ .

(٢) السابق ، ص ٣٥ .

القسم الثالث

في الرواية

١١
السرد المؤطَّرُ في رواية طابق ٩٩ لجنى فواز الحسن(*)

يقتحم الحبُّ حياتنا أحيانًا مثلما يقتحم لصٌّ ظريف بيوتنا من غير استئذان . هذا هو الموقف الذي وجد فيه كل من (مجد) و(هيلدا) بطلا رواية طابق ٩٩ (ضفاف ؛ والاختلاف ، ط٢ ، ٢٠١٥) لجنى فواز الحسن(من لبنان) فعندما جرت المذبحة المشهورة في مخيميْ صبرا وشاتيلا (١٦ – أيلول ١٩٨٢) كان مجد في الخامسة عشرة من عمره(١) . ووالده كان أستاذ اللغة العربية في إحدى المدارس التابعة للأنروا (٢) ، غير أنه تخلى عن تلك المهنة ، وارتدى بزة الفدائي ، وحمل سلاحًا ، وانخرط فيمن انخرطوا في الحرب الأهلية اللبنانية(٣) . وحين بدأت المجزرة ، حاول أن ينقذ ابنه مجد ، وزوجته الحامل ، إلا أن إصابة (مجد) بشظيَّتين ؛ أولاهما في إحدى رجلية ، والأخرى في صدغه ، حال دون انقاذ الاثنين ، فقد احتمل ابنه مجدًا ، وسارع به إلى مستشفى غزة ، وظلَّ مشهد الضمادات على وجهه المصاب ، وعلى إحدى رجليْه مشهدًا يثير الذعر ، ويعاوده من حين لآخر مثل كابوس : «يوم نظرت إلى المرآة ، ورأيت الضمادات على وجهي ، حاولت أن أزيلها ، لكنّ أبي أمسك

(*) السرد المؤطر هو أن تكتنف الحكاية الرئيسة في الرواية حكايات أخرى فرعية تتقاطع مع الحكاية الكبرى في نقاط تماسّ معينة ، وقد ألفينا هذا النوع من السرد في أمثلة عدة ، منها ، النهايات لعبد الرحمن منيف ، وراية قشتمر لنجيب محفوظ ، وأبناء الريح لليلى الأطرش ، ورواية العتبات لهدية حسين .

(١) جنى فواز الحسن ، طابق ٩٩ ، ضفاف للنشر بيروت ، ودار الاختلاف ، الجزائر ، ط٢ ، ٢٠١٥ ص٣٢ .

(٢) طابق ٩٩ .

(٣) ص ٦٢ .

بيدي ، وأبعدها عن وجهي ، كنت أنظر إلى ساقي كأنها غريبة عني» أما الأم فقد كان الموتُ- ذبْحًا- من نصيبها «لم أعرف حتى اليوم كيف قُتلتْ أمي؟ إن كان أحد المسلحين قد اغتصبها ، أو إن كانوا قد شقّوا بطنها لأنها حامل ، مثلما فعلوا لنساءٍ كثيرات[١]» .

لا يتذكر الفتى (مجد) أنه عاد إلى المخيم مرة إلا وتداعت في ذهنه صوَرُ الجثَث ، والأشلاء المبعثرة ، والمتناثرة ، والأكياس السود التي توضع فيها الأشلاء ، وتلمْلَمُ ، وتقذفُ في شاحنات لتدفن في مقابر جماعية[٢] . ويتذكر أن والده عزم على ترك لبنان بعد أن تخلى عن سلاحه ، بحجة أن من يحارب على غير أرضه لا يمكنه أن ينتصر . وأن البقاء في لبنان رهانٌ على جواد خاسر : «كانت السنتان اللتان سبقتا قدومنا إلى أميركا هما الأصعب على الإطلاق . فأن تعود إلى ذاكرة الموت وتطأ على جثث القتلى ، الذين من المُمْكن أن تكون أمُّكَ واحدةً منهم ، كان أصعب ما عشته . أن تدخل إلى المخيم مكسورًا ، كأنك صرت تعرف أنك غريب على هذه الأرض . ولم يعد من الممكن أن تقنع نفسك أنها ستكون حتى ملجأكَ المؤقَّت . هكذا كان شعورُ معظم منْ بقيَ حيًا من مجزرة صبرا وشاتيلا . . وأننا سنموت في أي لحظة . . وأنه لن يأتي لنجدتنا أحد[٣]» لذا قرر المغادرة إلى أميركا ، لكنه في الوقت نفسه لمْ يتخلَّ عن فلسطين الهوية ، والأرض ، والحنين . فقد ظل يؤكد لابنه أن أمه لم تمتْ ، وأنها(هناك) في الجليل ، تنتظرهما ريثما يعودان إلى كفر ياسيف[٤] .

أما في أميركا ، فقد عمَد إلى وضع ابنه في مدرسة هاملتون هيتس ، في شارع هارلم[٥]- النسخة الأمريكية لصبرا وشاتيلا - في نيويورك «على الرغم من أن عمره لم يكن ملائما للمرحلة ، ولكن ذلك هو الحل الوحيد ، فهو لا يستطيع مجاراة أقرانه في العمر في اللغة الإنجليزية ، لأن الكثير من التعليم كان قد فاته بعد إصابته ، وما

(١) السابق نفسه ، ص ٦٧ .

(٢) السابق ، ص ٣٠ .

(٣) السابق ، ص ٣٦ .

(٤) السابق ، ص ٧٠ .

(٥) السابق ، ص ٣٢ .

أفاده أنّ والده كان مدرسا ، صارمًا ، ومنضبطا ، يشدِّدُ طوال الوقت على أهمية التفوق في الدراسة ، لأن هذا هو الحل الوحيد المتاح لمن خسِرَ وَطنه[٢] » . ويتدرب بعد ذلك على تصميم الألعاب الإلكترونية ، ويعثر على وظيفة مستجيبًا لنصائح معلمه (فيليب) الذي يساعده للالتحاق بجامعة كولمبيا[٣] «عليك أن تنتبه ، إنها تحتاج إلى الكثير منَ الصبْر ، والتركيز . لا مجال للدلال هنا ، ستعمل كما يعمل غيرك[٤] » . ويغدو بعد سنوات قليلة رجل أعمال ناجحًا ، يدير مكتبا فخمًا في طابق ٩٩ من ناطحة سحاب في فِفْثْ أفنْيو- الشارع الخامس «مثلما أتذكر أبي بعد موته أتذكر فيليب ، ربّ عملي الأول .كان يقول لي : تمسك بحقك في الحياة ، لكن لا تدعه يدمرك ، يجب أن تعرف في لحظة ما ألا أحد يحصل على كل حقوقه ، ستضطرون يوما ما للقبول بتسوية . لا أدري إن كانت حل الدولتين ، أو أيَّ حلّ آخر ، لا أدري . . لكن لا بُدَّ من تسوية[٥] » . في هذا المكان يلتقي مصادفة بهيلدا ابنة العائلة المسيحية ، المارونية ، الأرثذوكسية ، ذات الماضي ، والحاضر الكتائبيّ[٦] . فقد كانت قد ولدت في إحدى قرى (المتن) وأَلِفَتْ ، وهي صغيرة حياة القصور ، والبَذخ ، لكنها في موازاة ذلك شاهدتْ الكثير مما كان يثيرُ رعبها ، وشكوكها في ما يحيط بها من قِيَم . فوالدها ، وعمُّها فريدي ، وجورج ، وأشقاؤها ، لا يفتأون ينظفون البنادق ، ويحشونها بالطلقات اسْتعداداً لجولاتٍ أخرى[٧] . ولا يفتأون يعقدون جلسات سرية ، واجتماعات تستمرُّ حتى الفجر بحضور مسلحين بأعدادٍ كبيرة . وعلى حين غِرَّة تختفي شقيقتها الكبرى (ماتيلد) لأنَّ والدها المحافظ اكتشف أنها تتعاطى المخدرات ، وعلى علاقة غير بريئة بأحد أفراد ميليشيا الكتائب (إدوارد) الذي اعتاد تناول حبوبٍ

(١) السابق ، ص ١٥٩ .

(٢) السابق ، ص ٩٢ .

(٣) السابق ، ص ١٠٢ .

(٤) السابق ، ص ١٠٠ .

(٥) السابق ، ص ١٧٣ .

(٦) السابق ، ص ٢١٨ .

(٧) السابق ، ص ٢٤٣ .

مخدرة كغيره من أفراد المليشيا[١] . ولهذا قام على عجلٍ بإرسالها إلى مصحّ طبّي للمُدْمنين في «بحنّيس» (بلدة لبنانية تبعد نحو٢٢كم عن بيروت) مؤكدًا ، بإشاعة أطلقها ، أن ماتيلد في زيارة لمنزل اقارب أمها في الجنوب اللبناني . وعندما تساءلت هيلدا عن السبب الذي من أجله اختفتْ (ماتيلد) ، ولمَ أصبحتْ غرفتهما بسرير واحدٍ بدلا من اثنين ، أجابها بحزم : لا تكثري من الكلام [٢] . ومن ذلك الحين أصبحت هيلدا فتاة الأسرة المدلَّلة .

عمُّها فريدي أيضا كان قد اختفى ، اختفى هو أولا ، ثم زوجته (آمال) بعد وقت قصير من اختفائه . وعند سؤالها عنه ، قال لها الأب : «إن فلسطينيين ثلاثة اختطفوه ، وطلبوا فدية ، لكنه تغلَّبَ عليهم ، وقتلهم جميعًا ، ثم عاد إلى منزله نادمًا ، ولم يتحمل أن يكون قاتلا فانتحر[٣]» . في البدء اقتنعت الصغيرة بهذه الرواية ، لكنها بعد سنوات اكتشفت الحقيقة التي أفضت إليها بها لوريس الخادمة . فالرواية التي سمعتها من الأب لا تعدو أن تكون أكذوبة لتسويغ انتحاره ، والحقيقة أنه لم يتعرَّض لاختطاف ، ولا ما يحزنون . كان عنّينًا يعاني من ضعف جنسي ، وعندما لم يستطع إشباع رغباتٍ زوجته آمال ، طلبت منه الانفصال بالطلاق ، واتهمَها بالخيانة ، وهدَّدها بالقتل ، ويبدو أنّ المشادة بينهما جاءت بنتيجة عكسية ، فالذي قُتل هو فريدي ، لا المرأة «كان يتناول أدوية مهدئة للأعصاب ، واشتدت أزمته ، كان يريد أن يقتلَ (آمال) اتهمها بالخيانة ، ولم يستطع ،كان يصوب مسدسه تجاهها ، وهي تبكي مذعورة . . لكنه عاد ، وأفرغ المسدس في رأسه . .ألمْ يقتلهم؟ لا . والدك يريد أن يجعل من انتحاره عمَلا بطوليًا [٤]» .

ونظراً لما جرى مع ماتيلد ، انحاز الأبُ لهيلدا (بلّا) – وهو اسم الدلع الذي يدعوها به– وشرع يأتيها بالهدايا ، والألعاب الكثيرة ، ويغدق عليها من عطاياه ما لا حصر له ، ولا حدود . وعندما شبَّت أرسلها إلى معهد لتعليم الرقص في جونية .

(١) السابق ، ص ٢٢٤ .

(٢) السابق ، ص ٢٢١ .

(٣) السابق ، ص ١٠٩ ، وص ١٦٦ .

(٤) السابق ، ص ٢٤٢ .

وعندما أعربت عن رغبتها في السفر لأميركا ، ووقف الجميع ضد الفكرة ، وجد في رغبتها هذه ما يعزز اعتقاده بأنها سترفع اسم العائلة عاليًا ، فقد تكون راقصة ، ومصمِّمة أزياء مَشْهورة[١] وترقص في برودواي[٢] . وفي طابق ٩٩ التقتْ للمرة الأولى بمجد – أحد ضحايا المجزرة المشهورة– لتتَّقدَ شرارة الحب في بيادر النقيضين المغتربين ؛ مجد ، وهيلدا .

سألها بعد أن سمعها تتكلَّم بالهاتف : هل أنت عربية ، من أين؟ فأجابت من لبنان ، وأنت؟ من فلسطين ، لكني كنت مقيمًا بلبنان من سنين ,عندما سألته عن المكان الذي أقام فيه ، تردَّدَ في الجواب ، ولكنه توكل على الله أخيرًا ، وقال : إنه من لاجئي مخيمي صبرا وشاتيلا في المكان الذي وقعت فيه المجزرة[٣] . ولم يحتجْ التعارف لأكثر من دقائق ، كان قد دعاها فيها لتناول الطعام في مطعم قريب ، واستجابتْ ، وما هي إلا أيام معدودات حتى كان الحب قد جمع بين القلبين الغريبين في نيويورك ، رغم تباعد الجذور ، واختلاف الإيديولوجيات : «عندما تذهبُ عكْسَ جذورك– تقول هيلدا– يُحدثُ الأمرُ خضَّة في كيانك كلِّه ، كالنبتة تمامًا . تخيل أن نبتة ما أرادت أن تزرع في أرض أخرى ، وأن تعرف وجها آخر للشمس ، ربما تموت . . وربما تصبح نبتة أخرى . . لا أدري ما قد يحدث . أنا نبتة اقتلعت نفسها من التربة ومضت[٤]» .

هاجسُ العودة

في نيويورك تطوَّر(مجد) على الرغم من أنه يعاني على المستوى الذاتي من ندْبَةٍ في الوجه ، وعرَج في إحدى رجليه ، وتطورت هيلدا ، فأصبحت تجيد الرقص التعبيري بأسلوب ٍمارتا غراهام . أما علاقتهما الغرامية ، فتجاوزت الحدود ، فهما يقيمان في شقة واحدة تمامًا مثل زوجيْن . تربطهما علاقات متينة باللبناني محسن

(١) السابق ، ص ١٠٧ .

(٢) السابق ، ص ٢٢٧ .

(٣) السابق ، ص ١٦٦ .

(٤) السابق ، ص ١٦٧ .

(مايك)[١] وماريان (أرملة الجندي جون) وإيفا (المكسيكية) المتزوجة من (مايك) . بَيْدَ أنَّ هيلدا ، وعلى الرغم من هذا كله ، تعاني من هاجس الحنين للبنان ، فكلما اتصل بها والدها ، بالغ في الإلحاح عليها بضرورة العودة إلى البلد ، ولو على سبيل الزيارة . أما (مجد) فإنه يخشى إن هي عادت أن يفقدها للأبد ، لا سيما بعد أن يعرف ذووها أنها غارقة إلى أذنيها في علاقة بفلسطيني[٢] . على أن ما كان يخشاهُ ، ويتوقعه ، لم يحدث . فبعد وصولها إلى المتن ، وفي القرية التي نشأت فيها تستعيد ذكريات الطفولة[٣] . وفي خطاب مطول ترسله المؤلفة على هيئة تداعيات تروي الكثير مما جرى لها في لبنان ، فقد وجدتْ نفسها على النقيض من أبيها ومن عمّها جورج ، ومن أمها ، وشقيقتها ، ومن ماتيلد ، ومن كل من يحيط بها ، باستثناء لوريس الخادمة ، و(جورجيو) المهبول ، وأنها كلّما ازدادو حبًا لها ازدادت منهم بُعدًا ، فكأنها من معدن غير المعدن الذي خُلقوا منه ، والجبلَّة التي طُبعوا عليْها ، وَجُبلوا . واكتشفتْ أيضا أنّ كلَّ ما كان يُلقى على مسامعها أكاذيبُ تفنِّدُها الحقائق ، فعندما أقنعتْ عمَّها جورج بالسماح لها بدخول القبْو الذي يُفترض أنَّ فيه مستودعًا لاختزان المؤونة ، وجدت فيه ما يؤكد لها أن أباها ، وعمَّها فريدي ، وعمَّها جورج ، وكلٌّ من لهم علاقة بالكتائب ، مجرمون ، وأنهم يفخرون بماضيهم الدَمَويّ ، ولا يخْجَلون :

– منحوتاتك يا عمي تشي بالذنب .

– إنها تشي بالحياة ، بالقوَّة .كنا رجالا أقوياء ، لا يَحْني سواعدنا شيء .

– أعضاءٌ مقطوعة . أيُّ قوة؟

– القوة التي تُبقي هذا المنزل عاليًا . القوة التي تمكّنُك من السَفَر . وتعلُّم الرقْص . وفرصة أن تكوني أنيقةً ، ومُتْرَفة .[٤]»

فالأشلاءُ ، والأيدي المقطوعة ، والأجسام المشوَّهة ، التي تمثل نماذجَ من الضحايا اللبنانيين ، والفلسطينيين ، أتخذها عمَّها جورج أمثلةً ، وموديلات ، لمنحوتات من

(١) السابق ، ص ٣٨ .

(٢) السابق ، ص ١٦– ١٧ .

(٣) السابق ، ص ٥٦ .

(٤) السابق ، ص ٢٥٠ .

الصلْصال ، والخزَف ، والسيراميك ، فهو قاتلٌ يتلذَّذ بجرائمه ، وأما الآخر ، فريدي ، فقد روت لها لوريس حكايته كاملة . ولهذا كان عطفها على جورجيو ، وعلى الخادمة لوريس ،كونهما هما الطاهران حسب من هذه الشريحة الفاسدة ، مصدر إزعاج لأبيها الأرثذوكسي ، الإقطاعي ، الذي لا يمكنه أن يتخيل ابنته المدَلَّلَة (هيلدا) تجالس حثالات من أمثال لوريس ، وجورجيو ، وغيرهما ، من فلاحي (المتن) الذين يشاركون في قطف الزيتون . وعندما نهرها على مائدة الطعام [١] ، انفجرت في وجه الجميع قائلة بصوت عال : إنها ستغادر إلى أميركا ثانية ، وأن هناك رجلا فلسطينيًا من مشردي صبراً وشاتيلا تحبُّه ، وهو بانتظارها ، بعيدًا عن الزيف الذي يحاولونَ إغراقَها فيه .

في تلك الأثناء ، وعلى وقع الصخَبِ الذي فجَّرته قنبلة هيلدا الموقوتة ، سُمعتْ أصواتُ أعيرة نارية تطلق في الهواء ابْتهاجًا بتعيين والدها وزيرًا في الحكومة الجديدة ، تحقيقًا لحلم طالما راودَه ، بينما كان السائقُ بانتظارها ليقلَّها إلى مطار بيروت .

السَرْدُ مؤطراً

وتأتي عودة هيلدا إلى نيويورك – إلى منفاها الاختياري– تأكيدًا لما كانت تقوله لمجد ، وهو أن السير في غير الاتجاه الذي تحتِّمه الجذور قد يكون أكثر خيرًا ، وأعظم فائدةً ، من السير مع التيار . على أنّ الرواية لم تقل لنا ما إذا كان مجد ، وهيلدا ، قد اجتمعا من جديد في طابق ٩٩ ، أم لا . بيد أن الفقرة الأخيرة من المشهد الروائي الأخير توحي بهذا ، مؤكدةً أنّ مخاوف (مجد) وهواجسَهُ ، لا تلتقي مع إصرار هيلدا ، وعنادها ، فقد تخلَّتْ عن طبقتها الاجتماعية ، وعن ذويها ، ومشروعهم الانعزالي ، وآثرت البقاء في المخدع الذي ينْبذُ عن نوافذه رذاذ الكراهية المقيت نبذًا شديدًا .

فتاةٌ وأبجورة

تلك هي حكاية مجد وهيلدا وطابق ٩٩ ، وهي الحكاية التي تحتَضِنُ في إطارها المتسع حكايات أخرى ، ففي المقابل ثمة حكاية ثانية بطلاها محمد – ابن خالة

(١) السابق ، ص ٢٢٧– ٢٢٨ .

مجد- ومريم ، اللبنانية ، التي تعيش مع أهلها في منزل متواضع في الجزء اللبناني من مخيم صبرا[١] . يولع بها محمد ، لكنه لا يستطيع رؤيتها إلا من شقوق الأباجورة التي تغطي نافذة البيت . وهي تبادله النظر بالطريقة ذاتها من خلال تلك الشقوق . وقد أخفق إخفاقا ذريعًا في إقناع أمه لتخطبها له ، ذلك لأنها تخشى أنْ يرفض أبوها هذه المصاهرة ، فهم لبنانيون ، وأنت فلسطيني . وكلَّما طرح هذا السؤال على الآخرين ، أجابوه : ما الذي يضطرك للزواج من لبنانية ، تزوجْ فلسطينية ، ولا تقامر بالتعرض لصدمة نفسية لو أنهم رفضوا [٢] . في نهاية الأمر جاء بائسٌ مغتربٌ وتقدم لمريم ، ووافق ذووها على زواجه منها ، وفوجئ محمد بالزغاريد ، والأغاني ، تنطلق من النافذة ذات الأباجورة ، ولم يستطع أن يسترق النظر ، لكنه كان قادرًا على تخيل مريم في ثوب زفافها الأبيض ، وقد ملأت مساحيق التجميل وجهَها ، وعينَيْها ، وشفتيْها ، والنساء من حولها يرقصنَ غير آبهاتٍ بذلك العاشق المنكوب الذي يعاني مرارة الفَقْد والحرمان[٣] .

وتخفيفًا يدعوه (مجد) لمغادرة المخيم ، والسفر إلى أميركا ، واعدًا بتحمُّل نفقات السفَر ، والإقامة ، في نيويورك ، وبالطبع يوافق العاشق الذي خسر الفتاة ، والأباجورة ، على ترك المخيم ، والسفر إلى بلاد العمّ سام ، «لقد قرر أن يُلقي بكل شيء وراءَهُ . .[٤]» .

إيفا ومحسن

حكاية أخرى توازي هاتين الحبْكتين ، وهي حكاية إيفا ، ومحْسِن اللبناني ، الذي غادر هو الآخر المخيم إلى نيويورك ، وقد استطاع في وقت غير طويل أن يحقّق نجاحًا ، وأنْ يثري ، وأن يكوّن لنفسه علاقات نسائية كثيرة قبل أن يعود ويفتتح مطعمًا

(١) السابق ، ص ٧٤ .

(٢) السابق ، ص ٧٥ .

(٣) السابق ، ص ٢٠٨ .

(٤) السابق ، ص ٢١١ .

في بيروت[١] ، ولكنه كان قد ارتبط بالمكسيكية إيفا التي عانت في طفولتها هي الأخرى ما عاناه سائر أبطال الرواية من قسوة تارة ، ومن تعرض للاغتصاب على يدي زوج أمّها تارة . إلخ . . وكانت تربط محسن (مايك) ومجد وهيلدا علاقة صداقة عائلية قوية ، غير أن الأمور لم تدُمْ على خير ما يرام ، فقد ضبطت إيفا زوجها مايك متلبسًا بالخيانة مع امرأة أخرى في سريرهما ، فثارت ثائرتها ، وقررت الانفصال عنه ، وأعلنت جهرًا أنها هي الأخرى تخونه ، وأنها تخلصت من جنين كان من الممكن لو بقي حيًا أنْ يربطها به برباطِ الأبوّة المتين . وهذا الادعاء أغضب محسنًا كثيرًا ، وقد أراد أن يتحقق من الإجهاض ، غير أن الأمور ازدادت تعقيدًا بعد أن وقعت أيفا تحت تأثير مخرج استغل فيها عشقها للتمثيل التلفزيوني ، والسينمائي[٢] . وفي موازاة هذا كله ، لا تفتأ إيفا تتّصل بهيلدا ، وتزور مجدًا لتطمئن منه ، بسبب عدم ردها على المكالمات الهاتفية ، فتعلم منه أن هيلدا في لبنان . وتواصل الإلحاح عليه لكي يتواصل مع هيلدا على الرغم منْ قلقه[٣] .

ماريان وجون

وثمة حكاية رابعة تتقاطع مع الحكايات الثلاث هي حكاية ماريان ، التي تنحدر من أصول هندو- أمريكية ، فقصَّتها تتلخص في أنَّ زوجها جون ، وهو جندي في الجيش الأميركي ، كان قد أرْسِلَ إلى الشرق الأوسط للاشتراك في حرب تحرير الكويت ، وقد انقطعت أخباره ، ولم تعد ماريان تعرف إن كان حيا أم أنه قتل في الحرب ، أم وقع أسيرا ، وكان قد ذهب للحرب التي لم تقتنع ماريان بأنها ضرورة ، أو أن فيها مصلحة للولايات المتحدة . ومع ذلك تجد نفسها طوال هذه المدة حائرة : زوجٌ لا تعرف مصيرهُ ، وابنان يحتاجان للرعاية ، والتعليم ، والعلاج ، والحنان ، وهي أيضا تحتاج لمن يؤنس وحدتها في الفراش ، وجلُّ هذه الرغبات تشعرُها بالإحباط ، وبأنها هيكل امراةٍ ، أو حطام شيء يُقال له امرأة ، فتبكي كثيرا ثم تغادر طابق ٩٩ وتعود

(١) السابق ، ص ٤٠ .

(٢) السابق ، ص ١١٥- ١٢٣ .

(٣) السابق ، ص ١٨٨ .

ثانية مأزومة بدرجة أكبر[١] ، إلى أن كان يوم من عام ٢٠٠٠ عندما تلقت دعوة من الجيش ، وهناك أبلغوها أنهم عثروا على رفاة جندي في صحراء الكويت ، وبعد الفحْصِ ، وتحليل الحمْض النووي ، اكتشفوا أنه مطابق لأحد أفراد عائلته ، فالرفاةُ هي رفاةُ جون [٢] . واقيمت له جنازة رسمية ، لكن ما قيمة تلك الجنازة ، وما قيمة الكلمات الرقيقة التي ألقيَتْ تأبينًا لهُ على قبره؟ [٣] فالحربُ حين تنتهي ، ويتوقف مطلقو النار عن استخدام البنادق ، تبدأ الارتداداتُ التي تستمرُّ زمنًا غير قصير . عشراتِ السنين إنْ لم نقل المئات . فماريان ، والابنان ، مثل : مجد ، ومحمد ، ومحسن ، ومريم ، سيظلون يعانون من آثار هاتيك الحروب على الرغم من أنَّ المهامَّ انتهت .

فالحرب التي تشتعلُ ، ثم يتوقف ضِرامُها ، وتضعُ أوْزارها ، حربٌ لا يتخلَّص الناسُ من آثارها المأساوية على الإطلاق ، فكما أن (مجدًا) يحمل من آثار تلك الحرب نُدْبَة في وجهه ، وإعاقة في إحدى رجليه ، تعاني كذلك هيلدا من آثار تلك الحرب عليها ، وعلى شقيقتها ماتيلد ، ووالدها المُسْتوْزر ، وعمّها جورج ، وفريدي المنتَحِر ، وعليها هيَ ، إذ يُنظر إليها على أنها متمرّدة ، وخارجة على قانون الانعزاليِّين ، كذلك محمد – ابن خالة مجد– ومحسن(مايك) وماريان أرملة الجندي الأمريكي (جون) كلهم يعانون من آثار تلك الحروب على الرغم من التوقف الظاهري لأصوات المدافع والبنادق ، وهذه هي الفكرة التي تُلقي بظلالها على الرواية .

سرْدٌ متقطّع

تنْحو الكاتبة جنى فواز الحسن ، في روايتها هذه ، منحى مَنْ يروي الحوادث في سردٍ متقطع fragment narration لا مُتسلسل chronicle فقد بدأت بمشهد يودع فيه العاشقان ؛ مجد ، وهيلدا ، بعضَهُما في مطار نيويورك ، هي تغادر إلى لبنان ، وهو يعود

(١) السابق ، ص ٨٤– ٩٠ .

(٢) السابق ، ص ٢٠٥ .

(٣) السابق ، ص ٢٠٧ .

أدراجه إلى الطابق ٩٩[١] . لكن المشهد في الواقع ينبغي له أن يُروى بعد حوادث جمّة يفترض أن تسبقه بكثير . فبعد هذا المشهد يسرُد الرواي حكاية المجزرة[٢] ، وقدومه- أي الراوي- مع أبيه إلى أميركا ، والتحاقه بالمدرسة ، وبالجامعة ، والنجاح الذي حقَّقه في شركة لتصميم الألعاب الإلكترونية ، وتطويرها . وبالأسلوب نفسه يقفُ بنا الراوي على موقف يلتقي فيه هيلدا لأول مرة ، والتسلسل الافتراضي يوجب أن تروي لنا هيلدا شيئا عن قدومها إلى أميركا لدراسة تصميم الأزياء ، والرقص[٣] . وهذا الجزء ترويه لاحقاً . فالكاتبة لا تفتأ تلجأ لهذه المفارقات السردية ، فإما أنْ يُروى الحدثُ المحفِّزُ لوقوع حوادثَ أخرى على هيئة الاسترجاع flashback ، وإما على هيئة استباق prolepsis وهو اتجاه يخالفُ فيه المؤلف زمن السَرْد ، فيذكر جزءاً أو أكثر من الحكاية قبل وقوعه . وعدا عن هذا المنحى تتكئ الكاتبة على التواتر frequency أي : تكرار رواية الحدث ، الذي يقع مرة واحدةً ، مراراً . ومن اليسير على القارئ أنْ يلاحظ- مثلا- أن الراوي (مجدًا) ، الذي هو بطل الرواية أيضًا ، يروي لنا ما جرى في صبرا وشاتيلا ليلة ١٦ أيلول - سبتمبر ١٩٨٢ مرارًا ، وفي كل مرة تختلف زاوية النظر ، ففي حين يجري تسليط الضوء على الفاعلين في موقع[٤] «كنت أرى العدو القديم متعنتا في رفضه الإقرار بالذنب ، لنحمله نحن . من الذي سمح لشارون أن يدخل صبرا وشاتيلا؟كانت فضيحة كبيرة ، شاهدوه هناك . قال لي أبي . قال لي أيضا : إن الإسرائيليين استغلوا المسيحيين . المجزرة فضحت الجميع ، صاروا كلهم يتبادلون التُهَم . . والإعلام . . والصُوَر . . العالم كلهُ انتقد ماحدث . فصاروا يلومون بعضُهم بعضًا ؛ الكتائبُ والإسرائيليون[٥]» ؛ يجري في موقع آخر تسليطُه على الضحايا[٦] «هل توجعت قبل أن تموت؟ أم أنها رحلت فور تصويب الجنود النار عليها؟

(١) السابق ، ص ٢٠- ٢١ .

(٢) السابق ، ص ٢٧ .

(٣) السابق ، ص ٤٤ .

(٤) السابق ، ص ٢٩ .

(٥) السابق ، ص ١٧٨ .

(٦) انظر على سبيل المثال ما ورد مفصلا ص ٣٠- ٣١ .

هل ركلوا بطنها؟ من أغمض عينيها؟ أم تراهما بقيتا مفتوحتين شاخصتين؟ هل أشفق عليها القاتل؟ أم أنه لم يكترث؟ من منهم أهانها؟ شتمها؟ اغتصبها؟ ولماذا لم يقل أبي شيئا عن الجريمة؟ لماذا لم يغضب؟»[١] فهذا من الحوادث الذي تكررت روايتها غير مرة ، وقد يكون التركيز على آثار تلكَ المذبحة في موْقع ثالث[٢] . وهكذا . . روت الساردة هيلدا ما قاله الأب من أكاذيب عن اختفاء أخيه جورج ، وانتحاره ، غير مرة ، وفي كل مرة نجد زيادة على الرواية الأولى للخبر نفسه[٣] .

أما الحوار ، فهو أبرز الأساسيات التي تقوم عليها رواية «طابق ٩٩» . على أنه حوار ينْدَمج – في معظم الأحيان – بالسرد من خلال المونولوجات الداخليّة interior monologues التي يتحايل عبرها كلٌّ من مجد ، وهيلدا ، لذكر أحداث وقعت لهما في طفولتيهما ، أو لسرد توقعات ينتظران فيها وقوع حوادث أخرى فيما يشبه التنبُّؤ ، أوْ الاسْتشراف prophecy . فنحن مثلا لا نعرف حكاية جورجيو ، وأمه التي هربت مع خوري البلدة ، إلا من منولوج استعاد فيه مجد ما كانت ترويه هيلدا عنه ، وعن تعلقها به ، وهي صغيرة «كنت أحبُّه ، وكان يستلطفني .كان مجنوناً ورقيقًا يهيم في الحقول ، ويقطف الأزهار . أهل القرية يقولون إنَّ أمَّه هربتْ مع خوري الضيْعة[٤]» ومثل هذه التداعيات associations تُمكّن القارئ من الدخول في عالم الشخصيَّة ، والاطلاع على ما تضمرُهُ من أسْرار ، ومن خفايا ، وما يراودُها من أحلام ، وكوابيسَ ، تُسْهمُ– بصورةٍ منَ الصُوَر– في ترسيخ ملامح الشخصية المميّزةِ لها عنْ غيرها من الشُخوص ، وتمنحها القدرة على اللصوق بذاكرة القارئ . ولهذا فإنّ الشخصيات الأساسيّة round characters فيها : هيلدا ، ومجد ، ومحسن ، ومحمد ، وماريان ، وإيفا ، ووالد مجد ، ووالد هيلدا ، ولوريس ، شخصياتٌ تتمتَّعُ بحضور سرْديّ قويّ ، ومؤثر ، وهذا التأثيرُ يُسهمُ في خلْق الانطباع بجودة الرواية ، وقدراتِ الكاتبةِ التي تنمّ عن خِبْرةٍ ، وتمرُّس بالكتابة ، على الرغم منْ أنَّ هذه الرواية هي روايتُها الثانية .

(١) طابق ٩٩ ، ص١٧٥ .

(٢) السابق ، ص ١٧٠ .

(٣) السابق ، ص ١٠٨ ، ١٠٩ ، ١٦١ ، و٢٤١– ٢٤٤ .

(٤) السابق ، ص ١٢٧ .

١٢
آخر القلاع لرائدة الطويل
والنسق المونولوجي

تبدأ الحروب ، وتدور رحاها ، ويذهب الناس من ضحاياها بالآلاف إن لم يكن أكثر ، ثم تضع أوزارها ، لكن آثارها الدامية لا تنتهي ولا تتوقف . بل تتواصل وتطرد عبر الأجيال ، وتترك بصماتها على الناس ، جيلا تلو جيل ، إن لم تكن على أجسادهم ففي وجدانهم على الأقل . هذا ما تريد أن تقوله رائدة الطويل في روايتها الجديدة آخر القلاع (المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ٢٠١٦) . فالحكاية تتخذ في هذا النص السردي الممتع طابع الترسل ، كأن المؤلفة تكتب قصتها على هيئة خطاب ترسله الساردة (شاتيلا) شفويًا عبر قناة اتصال غير منظورة لمرسل إليه (سليم) من المخيم (شاتيلا) في بيروت ، إلى تولوز بفرنسا .

هذا الخطابُ ، في الواقع ، يتضمن- فيما يتضمن - سردا لوقائع تمتد في الماضي إلى عام ١٩٤٧ وهو العام الذي ولد فيه سليم من أبوين فلسطينيين ، دفعت بهما النكبة إلى لبنان ، والعيش في خيمة من الكتان(شادر) قبل أن تتحول الشوادر إلى سقائف من الصفيح ، والقصدير ، سرعان ما تحولت أيضا إلى بيوت متراكمة بعضها على بعض من الطين والطوب والإسمنت المشاد على عجل بطرق عشوائية من غير أي تخطيط حضري .

وفي المحكي المتخيل كثيرا ما تذكّرُ الساردة (سليما) بالماضي ، الذي لا يخلو من مفاصل زمنية لا بد لها من أن تستوقف القارئ . فأم سليم (الحقيقية) توفيت بعد النكبة بوقت قصير ، ليقع والده في عشق فتاة لبنانية (آمال) فتزوجا ، ولأن آمال (عاقر) لم يتح لها أن تكون أما ، فقد اتخذت سليما ابنا ، وعرفت لذلك بأم سليم اللبنانية كونها اللبنانية الوحيدة في المخيم ، أو للإيحاء بأن لسليم أما غير لبنانية .

أما المفصل الزمني الآخر الذي يستحق الوقوف ، فهو ما أشير إليه عن شهر

نيسان- إبريل من العام ١٩٨٢ ، ففي ذلك الشهر اجتاح الإسرائيليون لبنان ، ووصلت طلائعهم إلى بيروت ، وفي حمأة القتال ، وذروته ، كانت شاتيلا الطفلة قد مر على ولادتها بضع سنين ، وأمها كانت قد توفيت بعد ولادتها بوقت قصير بسبب حمى النفاس . ونجاتها من الاشتباكات في الكرنتينا هي السبب الذي من أجله سميت (شاتيلا) بهذا الاسم فقد اخبرتها خالتها إحسان بأن أمها نذرت إذا هي استطاعت النجاة ، والوصول إلى مخيم شاتيلا ، لتسمينّ المولود ، إن كان بنتا ، شتيلا ، وهذا ما كان . وتتعرض شاتيلا لما تعرض له من يحيطون بها من أهالي المخيم ليلة ١٦ أيلول - سبتمبر ١٩٨٢ من اجتياح اتباع سعد حداد ، وميليشيا الكتائب ، للمخيم ، فيما أصبح معروفا بمجزرة صبرا وشاتيلا . وما جرى للطفلة التي كانت في ذلك الحين دون الخامسة ، ولسليم الذي كان شابا ناهز الثلاثين ، ما ترك لدى كل منهما جراحا بالغة ظلت تنزف مع الأيام . فقد أصيبا سليم وشاتيلا ولكنهما لحسن الحظ لم يفارقا الحياة شأن والد سليم ، وخالة شاتيلا إحسان . وعاشت الطفلة وحيدة لا راعي لها ، ولا معيل ، إلا أم سليم(اللبنانية) وسليم نفسه ، فما كان أمامها إلا أن تتعلق بسليم تعلقا ظلّ يكبر مع الأيام .

وثمة موقف زمني آخر يمثل نقلة ما بين مرحلتين في متواليات السرد ، وهي نقلة بارعة - إلى حد ما- فسليم كغيره من الفلسطينيين الذين رأوا الموت الأحمر بعيونهم في المخيم ضجر من الحياة في ذلك المكان ، فسعى سعيا جادا للسفر إلى فرنسا ، وتكللت تلك المساعي بالنجاح ، وهذا مصدر آخر من مصادر المعاناة لدى الفتاة ، فقد كانت تتمنى أن يظل إلى جانبها ، وهي التي ترى فيه القلعة الوحيدة ، والجدار الأخير ، الذي تستند إليه ، والمظلة الوارفة كشجرة الياسمين التي تقيها عوادي الزمن . بيد أنه في النهاية ، سافر ، وهي تذكره في هذا الخطاب بالوقائع اليومية التي سبقت سفره ، أو أعقبته ، في سرد تفتح به قوسا يضم بين شقيه أحداثا وتفاصيل تنكأ الجراح ، وتملأ الأعين بالدموع .

المفتاح لي

أما النقلة الأخرى التي أعقبت سفر سليم لتولوز ، فهي مغادرة أمه آمال ، من شاتيلا إلى عاليه - وهذا شيءٌ زاد من إحساس شاتيلا بالصدمة ، فقد غادر سليم

المخيم لتولوز ، وها هي توشك أن تغادره إلى عاليه ، فمن يتبقى إذن للبيت ، البيت الذي عرفت فيه . . وعاشت الكثير من ذكريات طفولتها المبكرة . عندما جمعت هي وأم سليم الأمتعة استعدادا للرحيل ، أرادت أن تحتفظ بالمفتاح ، في حركة رمزية لاحتفاظ الفلسطينيين الذين غادروا يافا وحيفا وغيرهما محتفظين بمفاتيح بيوتهم ، كان الأمر بالنسبة لها نكبة أخرى .

بيد أن آمال منعتها من الاحتفاظ به قائلة :

– اتركيه ، هيدا مو إلنا .

كانت تريد الاحتفاظ به لأنّ فيه ما يذكرها بالماضي : «هو لي ، بعد ما أطبق على طفولتي الحائمة في الباحة ، وحرسها من التسرب أو التلاشي ، وحبس عبير الياسمين من الضياع في روائح البارود ، والموت . . وجعلني ألعق مذاق السكينة . . لوهلة بعد مرارة الخوف والشتات . . هو لي . . لأنني على الرغم من كل الذي كان لم أكره صرير بابه . بقيت استمع لاصطكاكه وأنا أتأمل عودتك لتزين عالمي المأسور وراءه ، هو لي . . وملكي أنا . . [1]» .

وأيا ما يكن الأمر ، فإن النقلة الجديدة فتحت لشاتيلا نافذة تطل منها على موقعها في هذا العالم الذي ينظر إليها بوصفها عضوًا زائدا ينبغي بتره . فأسرة آمال(أم سليم) يزدرونها لكونها فلسطينية ، تارة ، وتارة لكونها من مخيم شاتيلا ، فاسمها يذكرهم بالحرب الأهلية ، وما ذاقوه خلالها من ويلات على الرغم من أنهم لا ينكرون وقوف الفلسطينيين إلى جانب الدروز – جماعتهم– وأتباع جنبلاط . ومع ذلك فهم يزورُّون عنها ، ولا يحتملون رؤيتها مثلما لا يحتملون سماع أخبار ابن زوجها سليم ، ولهذا تحاول تجنب هذه المعاناة الجديدة عن طريق الرسائل التي يمكن أن تتبادلها مع سليم إن هي استطاعت . يقول لها صاحب البقالة القريبة من البيت : «لما تكبري وتعرفي العنوان ، ببعتو لك إلى سليم . تكرمي» .

أما ظهور وَرَم خبيث لدى آمال ، فيعد مصدرا إضافيا من مصادر المعاناة التي كتب على هذه الطفلة أن تتجرَّعها قطرة قطرة . وترفض أم سليم المغادرة إلى باريس للعلاج . «ما بترك أرضي لوْعَ جثتي» (ص٣١) فيما كانت شاتيلا تتمنى هذا السفر

(١) رائدة الطويل : آخر القلاع ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ٢٠١٦ ص٣٥ .

لتكون قريبة من سليم . «كم كرهت وطنيتها التي فضلتها على الغربة . والعيش في رغد ، ورفاهية ، وهدوء؟ كنت أتساءل لماذا تعلقي بك أكبر من تعلقها هي؟ لم أقوَ على كبح عتبي على والدك الذي تزوج من لبنانية بدلا من فلسطينية يسري في عروقها التشرد

الله يسامحك يا ابو سليم ع هالعملة . [1]»

تتراكم المنغِّصات : ترميم البيت في عاليه ، ماكنة الخياطة ، وترتيب الملابس المخيطة ، وإرسالها إلى بيوت صاحباتها من النساء ، والتلفزيون الأسود والأبيض . . كل ذلك لا يحول ، بل يضاعف شعور الفتاة بالوحدة ، التي تعني لديها مزيدًا من التعلق بسليم ، ومزيدا من الحياة إلى جانبه ، واستعادة أصداء الماضي معه بكل ما فيها من حلْو ومرّ ، وإن كان مره أكثر من حلوه . . وعلى نحو مفاجئ تتحول الوقائع فيما يشبه الانقلاب الذي تكلم عليه أرسطو في وصفه لحبكة المأساة ، فقد طرأ ما يتيح للفتاة بعد أنْ تجاوزت الـ ١٧عامًا من الانتظار ، المغادرة إلى فرنسا ، وإلى تولوز تحديدا ، وتحقيق ما كانت تتوق له توقا شديدًا .

آمال شاردة

فأبو إسماعيل- الميكانيكي- كان قد أرسل ابنه إسماعيل للدراسة في فرنسا بمساعدة من منظمة التحرير الفلسطينية ، وقد أصبح جراحا لامعا في تولوز ، وتزوج من فرنسية ستانيسنا ، ورزق بابنين محمود وخلدون ، وهما يحتاجان لمن يعلمهما اللغة العربية إذ لا يتكلمان إلا الفرنسية التي اكتسباها من أمهما ، ومن الخادمة الأفريقية التي يقضيان الوقت الطويل معها بعد ذهاب الأبوين لأعمالهما . وابو إسماعيل بتألم لكونهما «لا يعرفان شيئا عن وطنهما فلسطين . يقضيان غالب وقتيهما مع تلك الخادمة»[2] وقد اقتنع إسماعيل بضرورة اختيار من تعلمهما العربية ، ووقع الاختيار عليها هي . وقد أسعدها هذا الخبر ، وأفرحها ، على الرغم من أنها ستغادر البيت الذي عادت إليه من عاليه ، ولم تشف غليلها منه بعد . فما إن

(١) آخر القلاع ، ص ٣١ .

(٢) آخر القلاع ، ص ٨٢ .

وقع على مسامعها الاقتراح حتى سارعت بالقبول ، بلا تحفظ «الوجود مع سليم في أيّ مكان ، والسباحة في زرقة عينين تتوارى فيها سماوات وأبحر ومحيطات . . وفي بريقهما يشرق الفجر . . لتتسع السماء . . ويمتد المدى . . أكثر فأكثرَ . . هو الوطن بجل تفاصيلة ؛ دفء ، انتماء ، نشيد الصباح . . رائحة التراب . . إشراق الشمس . . رجع الصدى . . وتراقص الحقول ، همستُ . .[1]»

بيد أن الرياح لا تجري بما تشتهيه سفن شاتيلا ، صحيح أن قدومها لتولوز ، ولقاءَها بسليم مجددا ، ومشاهدة اللوحة التي قام بتنفيذها مطلقا عليها اسم شاتيلا ، قد أنعش في نفسها الأمال العراض بعودة سليم إلى التعلق بها مثلما كانت تتوقع ، وتأمل ، بعد أن أصبحت في عمر لا تصغر فيه على الحب ، مثلما كان يقول لها مرارًا . بيد أن البرد القارس سرعان ما حل في الروح بدلا من الدفء . فقد اكتشفت في وقت غير طويل أن سليما كان قد وقع في حبائل سيدة (جوزفين) فرنسية مدت له بزعمه يد العون ، والمساعدة ، آخذة بيده في جل مدارج النجاح التي حققها من حيث أنه فنان كبيرٌ ، يكاد لا يغيب اسمه عن الزوايا الفنية في الصحف التي تتحدث عن إنجازاته ، وعن معارضه التي يؤمها هواة اقتناء التحف ، واللوحات .

وهذا الاكتشاف المتأخر سدَّد إليها ما يشبه الطلقات بكاتم للصوت ، تذكّرها بتلك اللحظات التي تظاهرت فيها بالموت ، لإنقاذ نفسها من بطش الكتائب بينما راحت ساقها المعطوبة تنزف . بدأت بعيد هذا الاكتشاف تسترجع الذكريات : البيت ، الجدران الطينية المتربة . . المليئة بالشقوق . . والياسمينة . . خربشات سليم على الحيطان بالفحم . . ترميم المنزل في الجبل- عاليه وماكينة الخياطة . . المفتاح الذي أبت عليها أم سليم الاحتفاظ به . . حتى كان المعرض الذي دعيت لحضوره في أبهى زينة وأفضل لباس ، في ذلك الافتتاح تراكمت الصواعق التي انهالت عليها واحدة تلو الأخرى . شعرت لأول مرة أنها غريبة ممزقة . . وأن سليما هو من يحاصرها في هذه الغربة ، ويشعرها بأنها أقل من أن تخطر له ببال . فهو مشغول بجوزفين ، وورود جوزفين ، «بصعوبة انتشلتُ نفسي من كمين نظراتكما المتبادلة . . في لهيب المسافة بينكما . . وصرتُ أمشي في المعرض تحت ظل الياسمينة هربًا من وابل

(١)السابق ، ص ٨٤ .

الرصاص الحي الذي كانت تقذفه فجيعتي بعد أن ذاب داخلي الحلم الذي لم يرسم لأحد سواك[١] .»

اللحظة الحرجة

وتتخذ شاتيلا في تلك اللحظة قرارها الذي يُذكرُنا بموقف لورا في مسرحية هنريك إبسن Ibsen بيت الدمية Doll's House فقد عزمت على مغادرة تولوز ، والعودة إلى المخيم ، وعندما سألها سليم

– لوين؟

أجابت مدارية ما في داخلها من الخوف

– لأي مكان لست فيه[٢] .

لهذا تغيرت رؤية الساردة للمكان ، فقد أصبحت تولوز وفرنسا نموذجا آخر من مخيم شاتيلا ليلة المجزرة . «فرنسا البشعة ، صفحة من تاريخنا النازف أنينا وخيبة» . ولا يفلح ظهور– نور الدين ، فرنسي من أصل جزائري – وصديق لإسماعيل– في تخفيف وقع الصدمة . الصدمة التي أعادتها سريعًا إلى كل ما هو مؤلم في الماضي : رائحة القماش ، ماكنة خياطة ، نظرات الازدراء ، الأيام الطويلة التي التهمها الحنين إليه . . فالسكين التي أغمدها سليم في صدرها بتولوز جعلتها تتمنى أن تهوي صريعة تحت شجرة الياسمين التي تستظل بها مثل قلعة أخيرة تلملم أحلامها الممزقة والمبعثرة بين شاتيلا (المخيم) وتولوز(المنفى) .

رواية منولوجية

ومن يتأمل هذه الرواية القصيرة المكثفة (١٤٣ص) يدهشه ما تبديه الكاتبة من اقتدار على جعل المونولوج الداخلي يتمدد هبوطا ، وصعودا ، من بدء الحكاية إلى نهايتها ، كاشفا عن علاقة الآني بما مضى ، ملقيا الضوء في الوقت ذاته على شبكة من الحوافز التي تدفع دفعا بالمتواليات السردية نحو اللحظة الأخيرة . فعندما تداولَ

(١) السابق ، ص ١٢١ .

(٢) السابق ، ص ١٢٤ .

أهل المخيم ، فزعين ، أخبار سعد حداد ، والمجرمين الانعزاليين الذين تبعوه ، بإغارتهم الليلية على المخيم ، كان ذلك حافزًا منطقيا لتداعيات حملتنا فيها الكاتبة عبر مونولوج يسبرُ وعي شاتيلا (الطفلة) وسليم الذي أفاق من غيبوبته في مشفى غزة ، صائحا بها «أبي وأمي وَيْنُنْ» ويأتيه الجواب «أبوك قوصوه ، وأمك ما ماتت» .

فالمونولوج ينفرج في هذا الموقف باتساع ، مستوعبًا الجلبة داخل المشفى ، أما هاجس السفر إلى فرنسا فقد راوده ليكون بذلك حافزًا للدفع بمزيد من الوقائع . فقد غادر إلى تولوز ، وهذا سبب منطقي لتيار من التداعيات ، والأحداث ، التي سبقت سفره ، وتلته ، ومغادرة أم سليم المنزل ، والعودة إلى بيتها في الجبل – عاليه حافزٌ آخر لمزيد من الحنين المفعم بالذكريات ، والتوق لعودة سليم من سفره : حنين للمخيم ، لبيت أبي إسماعيل ، لجمعة بشر المهبول ، وحركاته التي تثير الضحك . وأما الورم الخبيث الذي اكتشف في رأس أم سليم(آمال) فهو حافز آخر يطرح للمرة الأولى فكرة السفر إلى باريس للعلاج من السرطان . بيد أنها ترفض السفر ، مثلما مرّ ، وتأتي وفاة آمال بنتيجة أخرى ، وهي اضطرارُ الفتاة لترك عاليه والعودة مجددا إلى المخيم ، باقتراح من سليم ، إلى آخر قلعة ، إلى شجرة الياسمين مرة أخرى ، لتتجه بوصلة الحنين ثانية إلى تولوز .

من هذه الحوافز المتكررة ، المتلاحقة ، يُلاحظ الدارس أن الرواية نُسجت خيوطها بدراية ، وخبرة ، وحرفيَّة مُحكمة ، يكاد القارئ لا يصدق أن هذه الرواية هي الرواية الثانية لرائدة الطويل . فلا بد أن تكون ثمة محاولات سبقتها ناجحة ، أو متعثرة ، فاكتسبت من هاتيك التجارب القدرة على الاستمرار في منولوج واحد من بداية الحكاية حتى النهاية التي تتمثل في العودة إلى نقطة البداية : شجرة الياسمين قلعة(شاتيلا) الأخيرة ، معتمدة في الوقت ذاته على تكرار ضمير المخاطب ، وهي طريقة في السرد الروائي قلما ينجحُ في اعتمادها الكتاب .

أما العواملُ المحركة لهذه الأحداث ، فهي الشخوص ، صحيحٌ أن الشخصيات في الرواية قليلة العدد ، لكنها– في مطلق الأحوال– شخصيات فاعلة في اتجاه ، وغير فاعلة في اتجاه آخر . فخلدون ، ومحمود ، ابنا إسماعيل ، وإسماعيل نفسه ، ونور الدين ، وزوجة إسماعيل ، والخادمة الأفريقية الأصل ، وجمعة بشر ، والخالة إحسان ، وأبو مروان صاحب العينين الحسودتين ،لا تعني الكثير بالنسبة للوقائع ، فالمعوَّل في دينامية السرد على آمال ، و(ابو إسماعيل) الذي لا يمل العمل في ورشة الميكانيك ،

ولا يفتأ يوسع بيته بصفائح الزينكو والخشب والطوب كاتبا على باب الكراج بخط عريض «عائدون» . فهو الذي فتح الطريق أمام شاتيلا ذات الـ ١٧ ربيعا للسفر إلى تولوز ، وتدريس خلدون ومحمود العربية ، لتكتسب بدورها معرفة بالفرنسية . ومما يلفت النظر تركيز الكاتبة اللافت على الصفات المميزة لشخصية أبي إسماعيل . فعلى الرغم من العناء الذي يتعرض له بسبب مهنته (الميكانيك) دائم الرضا ، لا يشكو ، ولا يتبرم . «يوسع بيته شيئا فشيئا بصفائح الزينكو ، وقطع الخشب ، البالية ، والطوب . . قوي الإرادة دائم الابتسام ، وهو يعطي ظهره للبحر ، والمنفى ، والفرنكات . . »[١] وتعجب الساردة كيف لشخص كهذا أن يحتفظ بحرارة الحنين للوطن فلسطين ، وكأنه غادرها توًا . لقد كتب على باب كراجه كلمة عائدون كما مر ، كأنها البوصلة التي توجه أحلامه ، وآماله ، بالتحرر من المنفى . لم يعارض سفر ابنه إسماعيل لدراسة الطب في فرنسا ، بيد أنّ قلقا ظل يساوره من أن يؤدي نجاح إسماعيل في دراسته وعمله هناك ، لنسيان الوطن فلسطين . أكثر من ذلك يقلقه ألا يتكلم حفيداه العربية ، وألا يعرفا شيئا عن وطنهما فلسطين . «ما القوة التي تجعل أبا إسماعيل يتمسك بفتات وطنه ويخبئه داخله ، حتى امتزج باللحم والدم؟ وكيف راح يربوا أولاد إسماعيل بلا هوية ، وبلا عروبة ؟ ولاد إسماعيل ما بعرفوا شي عن فلسطين . .[٢]»

وبكلمة موجزة ، ترسمُ رائدة الطويل شخصية أبي إسماعيل بأناة ، وبعبارات قصيرة ، لكنها تترك لدى القارئ الكثير من الإيحاءات التي تلقي الضوء على عالم هذا النموذج الإنساني . وهذا دأبُها في سائر شخصيات الرواية . فبلمساتٍ سريعة تقدم لنا شخصية نور الدين ، وجوزفين ، ونستانسيا ، زوجة إسماعيل ، فهي شخصياتٌ لا تحتاج لأكثر من هاتيك اللمسات ، كونها شخصيات مساندة لإسماعيل ، ولا وظائف لها تتعلق ببؤرة الرواية ، أما الذي يحتل فيها موقع التبئير فهو سليم . سليم الذي يتمتع بحضور دائم في ذهن الساردة ، وبغياب دائم على المستوى الواقعي الفعلي . فمن خلال المنولوج الداخلي المتشكل في هيئة خطاب تتفوه به

(١) السابق ، ص ٢٢ .

(٢) السابق ، ص ٨٢- ٨٤ .

راوية لمن تروى له دائم المثـول ، على الرغم من أنه في تولوز ، وهي في شـاتيـلا . واللحظات القليلة التي التقيا فيها هي أكثر اللحظات التي كانا فيها مفترقيْن ،في البعد كانا متقاربين وفي القرب أصبحا متباعدين ، بل على طرفي نقيض ، هي تحاول استعادته مثلما تستعيد الريح غيمة شاردة ، وهو يحاول- بصورة ما- أن يسوغ لها الاستعلاء على الماضي ، ماضي المخيم ، وشجرة الياسمين ، وجدران البيت المليئة بالشقوق ، والخربشات على الحيطان .

وهكذا يكون الانشطار في شخصية سليم إيذانا بالانشطار الذي تعانيه شاتيلا ، بين مكانين ، أو بين حالين ، التشبث بالماضي الذي كان ، والنجاة من حاضر تعِسٍ كانت ترجو ألا يكون .

صراع الأمكنة

شيءٌ آخر ينبغي ألا يفوت القارئ ، وهو موقف الكاتبة من المكان ، ذلك أن إحدى قواعد اللعبة الروائية في آخر القلاع ، إذا تجاوزنا العنوان ، هي صراع الأمكنة . ففي المخيم (شاتيلا) صراع يحتدم مع الأرجاء المحيطة به من بيروت إلى تولوز . فثمة عالمان ، أحدهما : صورة دقيقة للجوء ، والحزن ، والنفي ، والآخر عكس هذا . وثمة أيضا طرف ثالث يدخل في معركة الأمكنة ، وهو الجبل – عاليه – بما فيه من طبيعة جميلة أخاذة ، ولكنه يبدو لشاتيلا أقل سحرًا من ذلك المخيم . فالحياة لا معنى لها في المكان بعيدًا عن علاقاتنا بمن عرفناهم ، ووجدنا فيهم الألفة ، والمحبة ، والاستقرار . فما الذي تعنيه جماليات البحر ، والشجر ، والحجر ، للإنسان ، إذا كان الذين فيه يزدرونه ، وينظرون إليه شزْرًا . ما الذي يعنيه سحر الأمكنة من شوارع ، وحدائق ، ومتنزهات في تولوز ، إذا كان من نتوق له ، ونتشوف ، يبادلنا المحبة بالطعنات؟ فبمعادلة بسيطة جدا كل هذه الأمكنة- على ما فيها من جماليات ، وما تحتويه المشاهد الوصفية لها من دلالات-لا تساوي شيئا ، إذا قيست بشجرة الياسمين ، في المنزل المتداعي في المخيم ، تلك التي تجد فيها بطلة الرواية ما يشعرها بالألفة ، والاستقرار ، والأمان ، ولو أن هذا الأمان أضحى بالنسبة لها أحد المستحيلات .

صفوة القول أنَّ رواية «آخر القلاع» على قصرها ، وكثافة السرد فيها ، وقلة عدد

الشخوص ، تقول ما لا تقوله روايات أخرى . وتثير في النفس الكثير من الأصداء عن حوادث وقعت قبل نيف وثلاثين عامًا ، إن لم يكن أكثر ، وكأن البطلة قد خرجت من غبارها للتو . وترسم بقلمها الرشيق ، وأسلوبها البسيط ، وحواراتها التي تختلط بها لغيات ، ولهجاتٌ عدة ، من عامية لبنانية لفلسطينية لعربية فصيحة ، وفرنسية مرارًا ، مصائر شخصيات تتفاعل ، وتتنازع ، في فضاء مأزوم ، وبذلك تكتسبُ الرواية الديناميكية السردية الّتي تضمن لها الحدَّ الأقصى من السلاسة ، والتشويق .

١٣
عاطف أبو سيف في حياة معلقة:
مزج التاريخي بالوقائعي والكلاسيكي بالحديث

ما يريد أن يقوله عاطف أبو سيف في روايته «حياة معلقة» (الأهلية للنشر ، عمان ، ط٢ ، ٢٠١٥) أن الناس في غزة عرضة للقتل في أي وقت ، فالقتل المفاجئ ، كالذي أنهى حياة نعيم بن إبراهيم الورداني ، الذي كان قد نزح من يافا مع ذويه إلى مخيم في غزة عام ١٩٤٨ ، لا يختلف قطعا عن الموت البطئ ، المهيأ بضربة هراوة من شرطي تابع للسلطة في غزة ، مع ما تبع ذلك من دخوله في غيبوبة (كوما) لثلاثة أشهر متصلة ، عاد بعدها الحاج خليل إلى الحياة وسط دهشة الجميع واستغرابهم ، وإنكاره هو لما قيل له من أنه كان في عداد الأموات ، ثم . . فارق الحياة بعد هذه المعجزة . . الموتان لا يختلفان ، وإن اختلفت الأسباب ، فالأول نعيم الورداني ، قتل برصاصة من قناص إسرائيلي ، وهو يهم بفتح باب مطبعته الحديدي . والثاني- الذي طوَّف ما طوف في الأفاق حتى ألقت به عصا الترحال في تلة تقابل المخيم في غزة ، لقي حتفه هو الآخر بضربة شرطي يقمَعُ احتجاجًا على مصادرة السلطة بغزة للتلة المذكورة كي تقيم عليها مرافق تجارية ، و(مولات) تعود بالأرباح الوفيرة على بعض الفاسدين (خميس) مثلا ، على حساب بيوت الآمنين على الرغم من أنها المتنفَّسُ الوحيد لأهالي المخيم ، الذين يتوقون لنشقة هواء نقية تأتيهم محملة برطوبة البحر المنعشة .

ومن الإشارة الضرورية لحجم الرواية (٤٠٦ص) تتفرَعُ إشارة أخرى لوفرة الحوادث الكثيرة ، والحكايات المتشابكة التي يحيط بها إطار خارجي عام ، وهو حكاية التلة التي صودرت ، وتجريف ما فيها من البيوت ، بعد هدمها ، تمريرًا لمخطط ينتفع به بعض المتنفذين مثلما ذُكر . والكاتب لم يذكر لهذه التلة اسما مكتفيا بتحديد موقعها على كثب من المخيم ، وحتى المخيم لم يذكر لنا اسمه على الرغم من أنه مهْووسٌ بذكر التفاصيل الصغيرة قبل الكبيرة ، فهل هو مخيم الشاطئ؟ أم مخيم

جباليا – وهو الأرجح كون المؤلف من أبناء هذا المخيم– أم مخيم تل السلطان؟ قد يكونُ تجاهلُ الكاتب لاسم المخيم مقصودًا في مسعىً منه لتعميم الغايات المنوطة بحكاية التلة المنكوبة ، وهيمنة بعض الفاسدين على مقدرات القطاع ، ممن برعوا ، وأثروا من تجارة الأنفاق ، والتهريب ، مثلما برعوا أيضًا في استصدار الفتاوى التي تسوّغ لهم استملاك (التلة) بذرائع منها ضرورة التحديث ، والتطوير ، أو الحفاظ على عقائد الناس ، وإيمانهم ، وتمسكهم بالدين الحنيف ، ببناء الجوامع ، ضرورية كانت أم غير ضرورية ، وهلمّجرا . فالرواية تلفتُ النظر لشخصيات متضاربة الاتجاهات ، متناقضة الغايات .

فنعيم ، الذي جرى قتله في البداية ، مثالٌ واضح ، ونموذج متكرر ، لآلاف الفلسطينيين الذين هُجّروا قسرًا من يافا وغيرها وأقاموا في المخيم . فقدَ من فقد من أهله ، وأحبائه ، في الحروب ، وفي المعتقلات ، وفي الأسفار إلى المَهْجر ، فابنه الحر سليم خذله ، وغادر إلى إيطاليا طلبًا للعلم ، تاركا في نفسه غصّة ، فلطالما تمنى محبطا أن تجتمع الأسرة ، وتلتئم ، على مائدة الطعام ، بلا فائدة . وحين يعود سليم إلى المخيم من منفاه الاختياري (فلورنسة الإيطالية) ليتقبل العزاء بأبيه إلى جانب الصغيرة (سمر) تواجهُه إشكالاتٌ مع ابن عمته (نصر) ومع المصور الصحفي (ياسر) فالأول يريد من سليم صورة لخاله كي تستخدم في إعداد بوستر (ملصق) يليق بالشهيد ، فيرفض سليم ذلك رفضًا شديدًا قاطعًا ، بحجة أن أباه ليس شهيدًا . وأنَّ الشهداء– على فرض أنه شهيد– لا ينبغي أن يتحولوا إلى ملصقات سياحية كتلك التي تُزين بها الجدران ، والشوارع في غزة «لا أريد بوسترا لوالدي ، لو كان حيا لما قبل أن نقوم بذلك . لم يكن ليسعد لو أفاق من موته ووجد صورته بوسترا معلقا على الجدران . . أي عمل وطني هذا الذي سيحول أبي إلى بوستر؟ والدي لم يكن بطلا . كان ضحية عدو[1]» سجال طويلٌ مع نصر ، الذي يصر إصرارًا شديدًا على اختيار صورة مناسبة . وتتواصل الإشكالات التي تجري لسليم مع يافا ، ابنة الحاج خليل ، التي كان قد أحبها قبل مغادرته المخيم ، واتفقا على الزواج ، ثم تناساها في زحمة انشغالاته ، ومع نتالي (إسبانية) التي جاءت من فلورنسة بإيطاليا إلى غزة لتغرق في حبٍّ غير مفهوم

(١) عاطف أبو سيف : حياة معلقة ، الدار الأهلية للنشر ، عمان ، ط٢ ، ٢٠١٥ ص ٤٢ .

لصبيّ المقهى (يورو) وطورًا مع العميد صبحي ، ومع السلطة ، التي اعتقلته ، وسامته سوء العذاب ، والخَسْف ، عشرة أيام بلياليها ، لم يدخّر خلالها سجَّانوه ، وجلادوهُ ، جهدًا في تعريفه بألوان من التعذيب ، وفنونٍ من الشَبْح ، والضرب ، مما عجز عن تعريفه به الإسرائيليون ، عندما اعتقلوه مدة طويلةً في الانتفاضة الأولى[١] .

والغريبُ ، الذي يجبه القارئ ، إغراقُ المؤلف في التفاصيل السردية ، إذا لا يكاد يذكرُ واحدة من «علاقات الدائرة» التي تحيطُ بسالم ، ويافا ، ونتالي ، وياسر ، ونصر ، والحاج خليل ، ونيفين ، ابنة العميد صبحي ، وخميس ، والعمّ يوسف ، حتى يفتح الأبواب لسرده المتدفق ، الذي يكاد لا يترك شاردة ، أوْ واردة ، إلا ويذكرها ذكرًا يُسلِّطُ فيه الضوء عليها مما يؤذن بانطباع راسخ ، وقوي ، عن أسلوب الروائي – ها هنا – فهو يعود بنا إلى الأسْلوب الكلاسيكي في كتابة الرواية بصفةٍ عامة ، وثابتة ، لا تقبلُ الدحض .

فهذا مشهدٌ يروي فيه بالتفصيل بعض ما جرى لنعيم الورداني حين أصيب برصاصة من القناص الإسرائيلي : «وقف أما الباب الحديدي . . الضخم . المطلي بالأحمر . تحسس جيب سترته ، وأخرج سلسلة المفاتيح . وضع أحدها في قفل الباب العلوي ، وأداره ، فصدرت عنه تكة بسيطة ، ثم سحب المفتاح ، ووضعه في القفل السفلي ، وبدأ إدارته من الأعلى إلى الأسفل ، وكان عليه أن يضغط المفتاح جيدا داخل القفل ، ثم يضغط أكثر ، وهو يديره داخله ، ولما فعل ، صدرت عن القفل تكة أعلى صوْتًا من تلك التي صدرت عن القفل العلوي ، لكنها تبشر بأن الباب قد انتهى إغْلاقه . أمسك بسلسلة المفاتيح بيده اليسرى ، وبدأ بسحب جاروريْ الباب ، وهو ما كان يتطلب جهدًا أكبر . سحب العلوي ، فأصدر صوتا عاليًا مثل كل مرة . مد يده ليسحب الجارور السفلي . عندها أحسَّ بوخزة خفيفة . بشيء أصاب جسده يشبه إبرة تخزُ يدَهُ فجأة . تألم قليلا ، وخبا الألم بعدها . ثمة شيءٌ ما حدث في تلك اللحظة . لا يمكن أنْ تكون تلك وعكة عاديَّة . بدأ الألم يعاودُ الظهور ، ببطء ، ولكنْ بثباتٍ . وَضع يده على جانبه الأيْسر . حيثُ الوخزة [٢]» .

(١) عاطف أبو سيف : حياة معلقة ص ٢٤٩– ٢٧٢ .

(٢) أبو سيف ، ص ٤١ .

فهذا مشهد يسهمُ ، بما فيه من تفاصيل ، إلى جانب مئات المشاهد التي تشبهُه ، في تضخيم رواية عاطف أبو سيف «حياة معلقة» ، مثلما تضفي هذه التفاصيل على الرواية إحساسًا بالغياب الملوس لعنصري التشويق ، والإمتاع . فالقارئ يجد نفسه في بعض المواقع مضطرًا لتخطي بعض الصفحات ساعيًا لمعرفة بعض النتائج الجديدة المترتبة على وقائع مُفصلة ، ومُحفِّزة لوقوع أحداث أخرى . شيءٌ آخر يقلل من اندفاع القارئ نحو استجادة هذه الرواية ، وهو اعتماد الكاتب على وقائع تحدث في مصادفةٍ تفاجئ القارئ مفاجأة يأباها الخيال الأدبي ، والمنطق السردي . من ذلك ، على سبيلٍ المثال ، ذهاب يافا ابنة الحاج خليل إلى لبنان بحثًا عن عمِّها الذي اختفت آثاره ، وانقطعت أخباره ، وقد يئست من العثور على طرف خيط يقودها إليه ، على الرغم من أنها سألت عنه في جلّ المخيمات من نهر البارد شمالا إلى مخيم عين الحلوة ، ومخيمي صبرا ، وشاتيلا ، وغيرهما من مخيماتٍ ، يرافقها في ذلك الشاب اليافاوي (نادر) ، واللافت أنهما بعد اليأس ، والإحباط ، عثرا على العمّ المفقود في بيت نادر نفسه ، فقد دعاها للغداء في المنزل ، وعلى مائدة الغداء يحدثها والد نادر عن إخوته ، ومن هذا الحديث تفاريقُ تذكرها بمجريات سبقت أن سمعتها مرارًا من أبيها الحاج خليل عن الظروف التي مرّا بها منذ عام ١٩٤٨ وفجأة سألته : ما اسم العائلة الحقيقي؟ وما كادَ يجيب حتى «سقط من يديها كوبُ الشاي ، وهي تهرولُ نحو الرجل العجوز قائلةً ، في انفعال : أنتَ عمي . . أنتَ عمي . .[١]» . فمثل هذه المفاجأة ، وإن كانت محتملة الوقوع ، إلا أنَّ الفن الروائي ينظر إليها بوصفها خللا لا يجوز اعتماده ، لأن ما هو مقبول في الواقع ، على سبيل النُدْرة ، والشذوذ ، قد لا يكون مقبولاً في الفنِّ ، ذلك لأن قانون الفن مختلفٌ تمامًا عن قوانين الواقع مثلما يؤكد فورستر Forster في موضع من كتابه القيم أركان الرواية Aspects of the Novel فللعمل الأدبي قوانين تختلف عن قوانين الحياة اليومية[٢] .

(١) السابق ، ص ٢٣٠ .

(٢) إبراهيم خليل : بنية النص الروائي ، الدار العربية للعلوم (ناشرون) بيروت ، ط١ ، ٢٠١٠ ص ٤٢ عن Forster, E.M, Aspects of the Novel, Penguin Books,1984, p69, . وانظر الترجمة العربية : كمال عياد جاد ، دار الكرنك ، ط١ ، القاهرة ١٩٦٠ص ٧٧ .

وقد استبعد أبو سيف ما تثيره المتخيلات السردية المُمْعنة في التفاصيل من سأم لدى القارئ باستعادته الكثير من الوقائع التاريخية المعروفة ، التي تتَّحدُ بمحكية الروائي اتحادًا عضويا ، فمن خلال الاسترجاعات flash back وهي متوافرة في الرواية توافرًا كبيرًا ، يستدعي ، مُسْتعيدًا ، صورًا حية من الانتفاضة التي انطلقت شرارتها في غزة أواخر العام ١٩٨٧ والانتفاضة الثانية التي توصف تجاوزًا بانتفاضة الأقصى ، وكانت قد ابتدأت بعد إخفاق مفاوضات (واي رِفَرْ) واقتحام شارون للمسجد الأقصى ، في سبتمبر- أيلول من العام ٢٠٠٠ مرورًا بالانتخابات التشريعية التي جرت عام ٢٠٠٦ وما جرى في غزة ووقع في العام ٢٠٠٧ وما تلاه من انقسام ، ووقائع ، في مقدمتها الحصار المفروض على القطاع ، والأنفاق ، وإغلاق المعابر ، ولا سيما معبر رفح ، إغلاقات متكرِّرَة ، وتأثير ذلك كله في حياة المواطنين بغزة ، لا سيما العالقين على الحدود ، والطلبة الدارسين في الخارج . وقد جاءت إشارات الكاتب لهذه المفاصل التاريخية ، متناثرةً عبر المتن الحكائي ، مما أكسبَه شيئا غير قليل من السلاسَة ، النابعة من السياق الزمني التاريخي ، الموازي للسياق الزمني التخييلي . فالرواية- بهذا المعنى- تمزجُ الواقع ، الذي يعاني منه الناس ، وما يسببه لهم من خيبة (أوسلو) بالسياق التاريخي الذي يتجاوز حدود المؤرخ الافتراضي ، ليشمل ما جرى في فلسطين المنكوبة قبيل عام ١٩٤٨ وما جرى في لبنان من مذابح في تل الزعتر على يدي النظام السوري ، ومخيميْ صبرا وشاتيلا عام ١٩٨٢ .

وصفوة القول – في غير قليل من التحفظ- أن الرواية ، على الرغم مما يعتريها من وجوه التقصير الفني ، رواية جيّدة ، ترتقي بمحكيها السردي إلى مستوى الوثائق ، المُعزَّزة بالكثير من النماذج الإنسانية ، والوقائع المتخيلة ، والمرويات التاريخية التي تؤكدها الشهاداتُ والحقائق .

١٤
مصائر ربعي المدهون: وتحولات اللغة

تسلط رواية مصائر لربعي المدهون[١] الأضواء على حياة الفلسطينيّين الذين حافظوا على وجودهم في الوطن ، على الرغم من أن كثيرين فروا بأرواحهم من المجازر الإسرائيلية التي ارتكبت في المدن والقرى ، ولم تكن دير ياسين التي ذُكرت مرارا في نهاية الرواية ، إلا مثالا واحدا من أمثلة كثيرة ضاق بها ذرْع السارد . فهو يستهل روايته بحكاية طريفة عن سيدة فلسطينية (مسيحية) اسمها إيفانا ، ووالدها عمانويل أردكيان- أرمني- ، وقع في غرامها جندي من الجيش البريطاني(جون ليتل هاوس) في أثناء الانتداب على فلسطين ، ووافقت على الزواج منه ، والسفر معه إلى لندن . وهناك أنجبت ابنتها جولي التي أصبحت فيما بعد زوجة وليد دهمان ، أحد رواة الحكاية ، وأبطالها الأساسيِّين ، إذا جاز التعبير .

عندما توفيت إيفانا الأمّ ، أوصت ابنتها بحرق جثمانها ، وجمع رماده ، ووضع أجزاء منه في أوانٍ خزفية على هيئة مزهرية ، أو تمثال صغير ، ووضع أحدها في منزلهم القديم بعكا ، والآخر في منزل من منازل الأسر الصامدة في حيٍ الشيخ جراح بالقدس (منزل د . فهمي) ونثْر ما تبقى منه في فضاء لندن . وتنفيذاً للوصية يقوم وليد وجولي بزيارة إلى عكا ، فكلاهما يتمتع بحق السفر إلى فلسطين ؛ فهما يحملان الجنسية الإنجليزية . تستمر الرحلة عشرة أيام ، ولكنهما قبيل عودتهما إلى لندن يتعرضان لكثير من المواقف ، ويقومان بزيارات لمدن تربو على الستة عدداً . فمن عكا إلى حيفا فإلى يافا وإلى القدس وإلى بئر السبع ثم تل أبيب واللد والرملة وغيرها . . مرورا - بطبيعة الحال- بآفاق فلسطينية تتحول فيها الرواية إلى ما يشبه نصوصًا من

(١) ربعي المدهون ، مصائر ، ط٢ ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ٢٠١٥ .

أدب الرحلات ، مع اختلاف ملحوظ ، وهو أن هذا النصّ ينبض بالحياة ، فإذا صح أن يوصف أدب الرحلات بالطبيعة «الصامتة» بمفهوم التشكيليّين ، فإن هذا النص هنا طبيعة ناطقة ، حيَّة ، بل أكثر من حية ، إذ تضفي عليه الحوارات ، والمواقف ، والذكريات ما هو أكثر حيوية من الحياة بمعناها التقليدي .

فوليد وجولي يلتقيان في هذه الأيام العشرة عددا من الشخوص ، لكل منهم حكايته مع النكبة ، حكاية مع المنفى ، وحكاية مع الشتات : الهجرة ، والعودة .

فجنين دهمان ، وباسم ، زوجان يعيشان في يافا ، التي استقبلت كلا من جولي ووليد دهمان بعد عكا ، وجنين كانت تواصل تعليمها الجامعي في واشنطن تخصص وسائط إعلامية ، وباسم هو الآخر يتابع دراسته في الاقتصاد ، وتعرفا عن طريق الانترنت ، وانتهى بهما هذا التعارف للاتفاق على الزواج ، والقدوم إلى فلسطين ، والإقامة في يافا التي تفضّلها جنين دهمان على كل من اللد ، والرملة . وباسم الذي يحمل الجنسية الأمريكية لا يستطيع أن يجدِّد إقامته أحيانا إلا بجفاف الريق ، وأما الحصول على تصريح عمل ، فمن سابع المستحيلات ، بذلك يخبره بعضهم في الداخلية بتل أبيب . وإذ يعاني من الملل نتيجة (القعود) في البيت ، يحاول الانتقال إلى بيت لحم ، إلا أن جنين تأبى ذلك بشدة ، ويحتد بينهما الجدال في هذا ، لكن يكتشف القارئ لاحقا أن باسمًا أقام في نهاية الأمر في رام الله ، وعمل محاضرًا في جامعة بير زيت ، وأصبح زواجهما أشبه بالترانزيت .

ومثلما التقى وليد دهمان بجنين ، وباسم ، واستعاد ما استعاده في كنفيهما من ذكريات ، واطلع على ما اطلع عليه من رواية جنين الموسومة بعنوان (فلسطيني تيْس) التقى أيضا بزوجين آخرين يعيش كل منهما حكاية أخرى ، وهما : جميل ولودا ، جميل هو الآخر فلسطيني ، تعرف في موسكو على فتاة (لودا تيشكا) ووقع في غرامها ، وانتصر في «حرب الوردتين» – في إشارة لمنافسة جرت بينه وبين وليد عليها عندما كانا في موسكو ، وهذان الزوجان يعيشان في حيفا ، التي تستقبل القادميْن من لندن بعد عكا ويافا ،على الرغم من أن المسافة بين يافا وعكا أكبر بكثير من المسافة بين عكا وحيفا .

في هذا القسم من الحكاية يزور وليد مجدل عسقلان ، التي يُظن أنها مسقِط رأسه ، ويتصل بأمه بوساطة الهاتف المحمول ، وهو في حارة الدهامنة . وفي الأثناء

يحاول الاهتداء إلى منزل عائلته الذي يكاد لا يذكره ، فتحدّد له أمه الموقع مقابل الجامع عند حافة السوق القديم . ثم يَغْرق الراوي في فيض من الذكريات التي تبعثها في نفسه مشاهد البيت واحدًا تلو الآخر . ذلك البيت الذي أصبح مأوىً لأسرة يهودية ، وقد استقبلتهم إحداهنَّ (رومة) وبدت لهم سعيدة ، وهي تعرفهم على ما كان لهم[١] . وهذا التفاعل الذي يبديه وليد دهمان مع هذه المرأة تفاعلٌ له مغزاه ، فالصحيح أنها يهودية ، ولكنها من اليمن أصلا ، والله- وحده - يعلم كيف جيء بها ، وما الذي تشعر به وهي تؤدي دورا يشبه دور دليل سياحي يتقاضي نقودا كلما شرح للقادمين عن ماضيهم الذي كان ، متمنيًا لهم قدومًا سعيدا في يوم آخر[٢] .

باق هناك

يتواصل تصفُّح الراوي لرواية جنين الموسومة بباقي هناك (كذا . . والصواب باقٍ هناك) مكتشفا الصلة بين اسم البطل ، وهو محمود دهمان ، وعبارةٍ كان قد أوصى إميل حبيبي بكتابتها على شاهدة قبره : باقٍ هنا في حيفا [٣] وتختلط بهذه الحكاية حكاية أخرى عن جرائم الشرف في كل مَن اللد ، والرملة ، وهي حكايات جمع أجزاءها المبعثرة باسم في أثناء جولاته في المدينتين ، وهي أجزاءٌ تشكل فصولا من رواية أخرى تنتظر من يكتبها : حكاية فريال الهزيل ، وعبير اللداوية ، ونسرين الشاويش[٤] على أن هذه الحكايات التي تبدو لباسم مسليَّة لا تشغله عن حكاية أخرى مؤلمة وهي حكايته مع (إيالا) الموظفة في وزارة الداخلية ، فقد كانتْ وعدت جنين دهمان بمنح باسم تصريح عمل ، وفي مقابلةٍ حاسمة ، ويبدو أنها الأخيرة ، ثارتْ في وجه جنين ، صارخة بالعبرية ، ملقية بالتصريح الذي تناولتْهُ جنين ، وهي تقول : «ليس تصريح عمل يا حُلوة» .

وجُلُّ هذا الذي لقيه باسم من الداخلية ، على الرغم من أنه أمريكي ، وفقا لجواز

(١) المدهون ، السابق ، ص ٥٩ .

(٢) السابق ، ص ٦٣ .

(٣) السابق ، ص ٨٩ .

(٤) السابق ، ص ٨٤- ٨٧ .

سفره ، يلقاهُ بسبب أصله الفلسطيني ، ولهذا فهو يشعر بمرارة النفي مع أنه في فلسطين ، والمنفى لا يتعدى – في تقديره – كونه مخيمًا كأي مخيم لاجئين ، ولهذا يكرر محاولاته لإقناع زوجته بالانتقال إلى بيت لحم ، مسقِط رأسه ، أو إلى رام الله ، لكنها تثور في وجهه متوعدة «لنْ أرحل! . إن قررتَ أن ترحلَ فارحل وحيدًا ، لن أترك ما لي . . وما بنيته لمهاجرين يأتون من بلاد لهم إلى بلاد ليستْ لهم . يرثونني وأنا على قيد الحياة .[١]» على أن معاناة باسم من البطالة المستمرة تجعله يفضل منفاه الأمريكي «فهو يتغزل به ، ويحنُّ إليه[٢]» .

وإذا بتداعيات الزوجين تبيّنُ للقارئ أن المنفى هو الذي جمَع بينهما ، ولكنهما بعد أن عادا إلى الوطن متلهفين للحياة في «البلاد» اكتشفا ما لم يتوقعاه ، وهو أن الوطن يفرِّق بينما المنفى يجمع . فكل منهما متشبث بخياره ، هي تريد البقاء في يافا وهو يتمنى الرحيل إلى بيت لحم . «أليست بيت لحم فلسطين؟»[٣] وكلما اشتد إحساس باسم بالأزمة انكبَّ على أوراق زوجته يتصفح ، وإذا به يكتشف أن محمود دهمان يحسده الآخرون على إسرائيليته[٤] فقد كان قد نزح من مجدل عسقلان لاجئًا لمخيم في قطاع غزة قبل أن يصبح قطاعًا ، ثم عاد ثانية إلى المجدل دون أن يُصغي لوصف أقاربه له بالجنون . وقد افتخروا به فيما بعد وروَوْا بإعجاب أخبارًا عن تصديه لابن غوريون ، وودت والدته لو أنه بصق في وجه رئيس الوزراء الإسرائيلي ، فيما تمنى آخرون لو أنه (شلح) صرمايتهُ ، وقذفه بها على وجْهه[٥] . وفي الأثناء يلتقي وليد وجولي بكل من باسم وجنين دهمان في إحدى المقاهي بيافا . لتبدأ حكاية أخرى جديدة ترجع بنا القهقرى : إلى الزمن الذي تعرفت به جنين على باسم عن طريق الانترنت . وتبرز شخصية جديدة : زكريا دهمان صاحب زيكو- دش في مونتريال بإقليم كويبيك في كندا . وهو فلسطيني كان قد عمل في الكويت مدة طويلة ، وقد

(١) السابق ، ص ١٠٠ .

(٢) السابق ، ص ١٠٧ .

(٣) السابق ، ص ١١١ .

(٤) السابق ، ص ١١٩ .

(٥) السابق ، نفسه .

أخْرجَ منها مدْحورًا إثر عاصفة الصحراء ، وتخلى عن مهنة التعليم ، وأنشأ مطعمًا متخصصًا بتقديم الأطباق الشعبية الفلسطينية[١] وتتصلُ بهذه الشخصية حكاية أخرى ، وهي حكاية الصحفي خالد زكريا دهمان ، الذي قتل في غارة إسرائيلية على غزة .

وعلى شاكلة من يسترجع أحداثا سبقتْ في وقت متأخِّر عن وقوعها ، يروي لنا وليد حكايته مع المحققين (الشين - بيت) في مطارٍ بن غوريون ، ورؤيته أحد الأشخاص الذين جرى التحقيق معهم ، وقد ظنه الكاتب ربعي المدهون[٢] وهذا بالطبع يحفزُ السارد لاستعادة حكاية أخرى جرت له في مطار القاهرة ، عندما استضيفَ لمدة ٢٤ ساعة في استراحة الشخصيّات المهمّة «ولا مؤاخذة[٣]» . على أن المؤلف يريد من التداخل بين شخصيات وليد ، وباسم ، وربعي ، وآخرين . . الكشف عن شهوة التحقيق لدى الإسرائيليّين ، فهم لا يكتفون بالتحقيق مع باسم ، أو جنين ، أو جولي ، أو وليد ، وإنما قد يبلغ بهم الأمر أن يحقّقوا مع شخصيات الرواية التي يحملها مسافر[٤] .

إيقاع سريع

أخيرا ، وفي ما يسميه الكاتبُ «الحركة الرابعة» نجد وليدًا يروي للقارئ حكايته مع القدس ، ومع صديقه سلمان جوهر وعائدة ، وصديقهما د . فهمي وزوجته ندى ، ومنزلهما في حي الشيخ جراح .

فالحلقة التي تصل مبتدأ الأحداث في عكا وختامها في القدس هي توزيع ما تبقى من رماد إيفانا- أم جولي -التي أوصت بوضع جزء منه في تمثال خزفي صغير في منزل إحدى الأسر في القدس . وبذلك يتوزع جثمانها في فضاءات عدة : لندن ، وعكا ، وأخيرًا القدس . على أن وليدًا وجولي بعد أن نزلا في فندق رامادا رينيسانس

(١) السابق ، ص ١٢٤ .

(٢) السابق ، ص ١٦٧ .

(٣) السابق ، ص ١٦٩ .

(٤) السابق ، ص ١٧٠ .

يتوقان توقا شديدا لمشاهدة أحياء القدس ، القديمة منها والجديدة . وقد فاجأتهما أولا موظفة الاستقبال (نعمة) التي تتكلم العربية باللهجة الفلسطينية ، وبدا ذلك لهما مبعثا على التفاؤل «اراحتنا كثيرًا تلك النعمة[١]» ولكن الحديث يتحول فجأة لناحية أخرى لا يتوقعها القارئ ، وهي الحكاية التي سبق أن أشار إليها الراوي إشارة سريعة ، بلا تفاصيل ، ونعني بها حكاية جميل ولودا تيشكا .وقد يجدُ القارئ هذا التداعي مقحمًا على السياق ، إلا أنه يعرّفنا من جديد بأن لودا يهودية غير متديّنة ، ويذكرنا بحرب الوردتين فيما يشبه التواتر . ثم لا يلبث الراوي إلا قليلا ريثما يعود بنا مرة أخرى لسلمان جوهر ، وفهمي ، ومطعم النافورة . وفي الأثناء يعود بنا ثانية إلى حيفا ، وأخرى إلى القدس ، مستعيدًا بقليل من التفاصيل حكاية جون ليتل هاوس – والد جولي– وسوق القطانين ، وخان الزيت ، والأزقة القديمة التي تضوع فيها روائح التاريخ المعتَّق في حواري القدس ، وأسواقها ذات السقوف المقبَّبَة ، وباب العامود المطرز بمشهد الفلاحات الفلسطينيّات ، إلى أن حلّوا – وليد وجولي وسلمان وعايدة– ضيوفا على منزل د . فهمي .

ويتكرر الرجوع إلى حيفا ، وجولة بسيارة جنين دهمان ، مع جميل ولودا ، والذهاب بوساطة القطار إلى مركاز سافيدور ، وأخيرا يعودان – وليد وجولي – إلى القدس ثانية ، وهما يرغبان في رؤية متحف الهولوكست ، ومشاهدة أطلال قرية دير ياسين . ثم يتكرَّر الرجوع إلى يافا – جولي ووليد وجنين دهمان لتعلن هذه الأخيرة أن زوجها باسم لم يعد مقيمًا في يافا ، وإنما في رام الله ، بعد أن غدا محاضرًا في جامعة بير زيت . ومما يلاحظه القارئ أنَّ إيقاع الرواية في القسم الأخير منها أصبح سريعا جدًا ، وفي الوقت نفسه لا يخلو من تشتُّت يعيق التركيز مثلما يعيق التلقّي السلس ، ويدفع بالقارئ دفعًا لتقليب الصفحات من حينٍ لآخر ، عاجزًا عن الربط بين الأمكنة والحوادث التي يتناسل بعضها من بعض ، معَ الاحتفاظ بأفكاره عن الشخوص ، وعلاقة محمود دهمان(باقي هناك) الذي هو بطل الرواية التي تكتبها جنين – ويفترض أنه والدها ، بذلك كله . وباستثناء هذا الجو الغامض ، المُلبس ، الذي ران على الصفحات الأخيرة تبقى الرواية رواية جيِّدة ، تنظرُ لواقع الفلسطينيين في المحتل

(١)السابق ، ص ١٨٤ .

من الوطن عام ١٩٤٨ نظرةً جديدةً لم تُسْبق .

واللافت للنظر انشغال(واشتغال) الكاتب المتَّصل بإشكالية اللغة ، فالرواية نموذجٌ بارعٌ لتعدُّد «اللغيّات» فهو إلى جانب المحكية الفلسطينية التي تنطلق بها ألسنة الأمهات ، والمسنّين العوام ، ثمة حوارات تغلب عليها العربية باللكنة الأجنبية ، أو اللغة المهجَّنة التي يختلط فيها الإنجليزي بالعربي ، بالعبري ، بالروسي ، زد على ذلك لغة الإشارات .

تحولات اللغة

فتعدد الشخصيات في الرواية يتطلب تعددًا في مستويات الخطاب ، وذلك مبدأ يكاد يجمع عليه نقاد الرواية ويتفقون . فبما أن الكاتب حريص حرصًا شديدًا على محاكاة الواقع في سرده لحكايته المتخيلة ، فإن من اللازم – تبعا لذلك– أن تتنوع لغة الخطاب الملفوظ ، على ألسنة الشخصيات ، وإلا أصبحت شخصياته مقولبة ، ومكررة ، وأصواتها متجانسة ، وهذا محالٌ في الواقع ، لأن الناس لا يمكن أن يكونوا نسخا مكرورة بعضهم مثل بعضهم الآخر . فالمؤلف للتفريق بين مستويات الشخوص يلح إلحاحا شديدا على تنوُّع الخطاب الملفوظ ، لسبب واضح ، وبسيط ، وهو أن معظم الشخصيات فيها تعاني من ارتباك الهويات . وذلك شيء يكاد يجْبهُنا من بداية الرواية . فعندما نقرأ ما تقوله فاطمة الفلسطينية التي بقيت صامدة في عكا بعد الهجرة ، وهي تخاطب وليدًا ، جوابًا عن سؤاله عمن يقيم في منزل إيفانا أردكيان – والدة جولي– بعد النكبة ، تقول «أنا بعرف إنه البيت انسكن . قبل سنة تقريبًا . بس الصراحة ما حدن م اللي بعرفهم جاب سيرة اللي سكنوه[١]» .

وهذا الجزء من الحوار الملفوظ تتخلله استعمالات شائعة في اللهجة المحكية الفلسطينية ، ومن ذلك استبدال اللي بالاسم الموصول الذي ، أو الذين ، واجتزاء حرف الجر (من) ليصبح صوتا واحدًا : م اللي ، والانحراف بالحركة نحو التنوين (حدن) واللجوء لاستعمال كلمة (بسْ) بمعنى فقط أو حسب .

وعلى الرغم مما يفصح عنه هذا الحوار من سمات محدَّدة في اللهجة ، إلا أنه في

(١) السابق ، ص ١٨ .

مواقع أخرى يتسع الهامش لسمات أخرى ، وكأن الكاتب حريص حرصًا لافتا على ألا يترك جانبًا في هذه الدارجة إلا وينطق به الشخوص . ففي حوار تالٍ بين وليد دهمان – زوج جولي– وبعض سكان الحي في عكا يقول له أحد الأشخاص «هاجمين علينا اليهود الفرنساوية . بيجو جماعة ورا جماعة . الله وكيلك . جيوبهم متلتلة مصاري . بلفوا وبدوروا ع البيوت . جوّات السور . يعرضوا على أصحابها أسعار عالية . فوق ما تتصور . . البيت اللي بدو يقع أغلى من اللي بعدو واقف على أساساته . في ناس يا أستاز وليد قتلها الفقر ، وباعت بيوتها . [1]» .

ومما يلفت النظر في هذا الحوار اختلاط العامية بالفصيحة اختلاطا مواربًا ، ففي عبارته : يعرضوا عليهم أسعار عالية ، عبارة فصيحة لا ينقصها إلا إعراب (أسعارا) وعبارة (فوق ما تتصور) و(قتلها الفقر وباعت بيوتها) عبارتان لا لكنة فيهما ، ولا عُجمة . وهذا يعني أنّ الكاتب ، في الوقت الذي يحاول فيه كسر الحاجز اللغوي الذي يواجه بعض الشخصيات ، يقترب مما يعرف بالمستوى الثالث للغة الكتابة الروائية ، تلك الكتابة التي تقع في وسط المسافة بين العامية والفصحى . وهذا الفارق بين ملفوظ هذا الرجل ، والسيدة المذكورة (فاطمة) يعبر تعبيرًا محسوسًا عن الفرق بين الشخصيتين .

ومع ذلك لا يخلو الحوار من ظواهر صوتية خاصة بلهجة دارجة في مناطق محددة من فلسطين . فهو ، على سبيل المثال ، يصل الفعل بحرف الجر (بيجو) و(بلفوا) و(بدوروا) خلافا لقانون العربية الفصحى التي تأبى دخول الجارّ على الأفعال . ويُسقط من الصوت المسموع همزة (وراء) كتابةً ، ونطقًا ، ويجعل صوت الذال زايا (استاز) فأبدل موقع النطق من بين الثنايا مع اللسان إلى الأسنان مع اللسان ، واستعمل بعض الوحدات التركيبية العامية مثل : مصاري ، وبدو ، واللي ، وهي ألفاظ محرَّفة .

ويواصل المدهون سعيه للتغلب على حاجز اللغة بين الشخوص ، مقحمًا اللغات الأخرى في الحوار كالإنجليزية ، والروسية ، والعبرية . وقد لمسنا هذه الظاهرة– ظاهرة الجمع بين لغتين فأكثر– في رواية ساق البامبو لسعود السنعوسي . فالكاتب الكويتي

(١) السابق ، ص ٤٠ .

تغلب على حاجز اللغة الذي وجد هوزيه نفسه أمامه – وهو بطل الرواية ، وساردها– باللجوء إلى الفلبينية تارة ، والإسبانية تارة ، والإنجليزية تارة ، والعربية تارات أخر . علاوة على هذا لجأ إلى استخدام لغة الجسد ، كالأخرس الذي يعاني من البكم ، فيعبر عن المحكي السردي عن طريق الملامح وإمارات الوجه وتعبيراته ، والإشارة باليدين ، فضلا عن لغة الأشياء : الصخور ، وصوت الأمواج عند الشاطئ ، وزمجرة الريح ، والسحب ، والمطر ، والأعلام المنكسة عشية رحيل أمير الكويت ، والأزياء ، والرقص ، والتصفيق ، والموسيقى . فالاختلافُ اللغوي في ساق البامبو يسهم في تشكيل أزمة البطل المرتبك من جهة ، وفي تجسيده تنوُّع الشخصيات ، وخلفياتها ، من جهة أخرى ، مرتقيا بمبدأ أساسي في الرواية ، وهو قيامها على محاكاة الواقع في مُتخيَّلها السردي[١] . وهذا أيضًا ما يلجأ إليه ربعي المدهون في «مصائره» فعنوان الرواية لا يُخفي هذا التنوُّع ، فالكونشيرتو ، والهولوكوست ، كلمتان أجنبيتان . وما إنْ يمضي القارئ في قراءة الرواية حتى يكتشف ، على عجل ، أنَّ بعض الشخصيات تتكلم العربية بلكنة أجنبية ، فجولي تخاطب وليدًا بعربية مكسرة تغلب عليها تلك اللكنة :

– اتلُبْ لي غدا . أنا آكل زَيْ إنتَ .

فيردّ

– ليس قبل أن أعرف التفاصيل

قلت بالإنجليزية طبعًا

– تبعًا تبعًا . يلا اتلبْ

قالت بالعربية[٢] .

ومثل هذا الحوار يذكرنا بأنَّ جولي ، التي تنحدر من أب إنجليزي ، هو جون ليتل هاوس ، وأم يفترض أنها فلسطينية (إيفانا) وكانت قد استقرت في لندن ، وعمرها شهران ، لا تستطيع نطق الأصوات العربية بدقة فالصوت الطبقي (ط) ينحرف على

(١) للمزيد انظر= إبراهيم خليل ، أساسيات الرواية ، ط١ ، دار فضاءات ، عمان ، ٢٠١٥ ص ٢٠٩–٢٢٨ .

(٢) المدهون ، ربعي : مصائر ، ص ٤٦ .

لسانها إلى ما يقابله في الأصوات غير الطبقية ، وهو التاء ، فتصبح اطلب : اتلب . وتركيب العبارة تنحرفُ به ليصبح مشاكلا للعبارة بالإنجليزية ، فتؤخر الضمير (أنت) عن موقعه الافتراضي وهو موقع الضمير المتصل لا المنفصل ، ليشبه التركيب like you وتستخدم كلمة زَيْ (مثل) وهي عامية ، ربما كانت منقلبة عن asوهو قلب مكاني كالذي يحدث في زواج عندما يلفظ جواز . وكلما مضى القارئ قُدمًا في الرواية ، اكتشف تغلغل اللغات الأخرى في ملفوظ الشخصيات . إذ لا يكتفي الكاتب المدهون بما يتجلى في حوار إيفانا ، وجون ليتل هاوس ، عندما حثته في خفية عن الرقباء للإسراع[١] :

–Hurry up John, Let us go darling

ففي موقع آخر ، وبعد وفاة الأم إيفانا في لندن ، ووصيتها المعهودة التي احتلت حيزًا كبيرًا في وقائع الحكاية ، لوح كل من وليد ، وجولي ، بذراعيهما عاليًا ، وهما يردِّدان :

– Good by sweet Ivana, good by

وقد طفقت الكلماتُ الإنجليزية ، والعبارات العربية المكسَّرة ، تقتحم الحوار الملفوظ بلسان جولي حيثما كان . فبعد قدومها إلى عكا ، ومقابلتها السيدة (معارِف) طلبت منها شرحًا وافيا عن عكا ، غلب عليها في الحديث إبدال الأصوات العربية الحلقية بأخرى من الحنْجَرة . «إنتَ بهبّو أكا كتير ، ستّ مآرف» . فتقول لها معارف ردا : «ومين ما بهبو أكا يا روهي؟» ثم تعدل عن هذه المحاكاة الساخرة «عكا حبيبتي هي الدنيا والآخرة . العكاوي بيطلع برة سور بصير غريب stranger darling وبيحلف بغربته كمان [٢]» فالشخصيتان متباينتان على مستوى الواقع الاجتماعي ، والثقافي ، لكلّ منهما ، لذا يوحي هذا الكلام الذي تتفوه به معارف بالسخرية من تلك التي لا تتقن نطق الأصوات العربية ، وتهزأ بها كونها تلفظ عكا : أكا ، وروحي روهي ، وبحبو : بهبو . ومما هو أكثر استهزاءً ترديدُها بالإنجليزية كلمة غريب حبيبتي stranger darling . أما جولي فتبدو في هذه الحال مرتبكة ، تحاول تجاوز الثنائية اللغوية ،

(١) السابق ، ص ٣٠ .

(٢) السابق ، ص ١٩ .

فتخفق فيها هذا الإخفاق الذريع . فعندما طلبت من سلمان أن يقودها للتعرف على معالم عكا مسقط رأسها ، يقول لها : «ولا يهمّك ، رح تلفي البلد وتشبعي من عكا . وتوخذي معك شوي وأنت مسافرة . . فتندفع قائلة دون انتباه إلى الشخص الذي تخاطبه ، وأنه عربيّ :

I will take a lot of souvenirs

وفي مواقع أخرى يحدثُ هذا لشخصية ثانية في مطار القاهرة الدولي ، فالضابط المصري الذي استوقف زوجته التي يبدو عليها أنها أجنبية ، يلتفت برأسه نحوها ، قائلا ، وهو يقدم لها جواز السفر :

Well come madam, have a good stay in Cairo.

أما الزوجُ ، فيخاطبه الضابط مستخدمًا قاموسًا مخابراتيًا تقليديًا :

– معلهش يا افندم ، حضرتك حَ تتفضل معايا شويّه .

ابتلعت انفعالاتي

– يا فرحتي . . يا هنايا . .

وتقول الموظفة ، بعد إجراء مسح كومبيوتري للملفات الأمنية بحثا عن ملفه الأمني :

– مطلوب يا افندم .[١]

تتضافر ، هنا ، ثلاثة مستويات من اللغة المَحكية ، فإلى جانب الإنجليزية ، التي استخدمها الضابط المصري ، ثمة لهجة مصرية موازية ، يتفوه بها الضابط متنقلا بين الزوجة والزوج ، مستخدما قاموسًا مخابراتيًا تارة ، وسياحيًا تارة أخرى ، ولهجة مصرية أخرى يمثلها أسلوبُ الموظفة ، بما فيه من مجاملة للضابط (يا افندم) إلى جانب الحوار الجانبي بين جولي ووليد دهمان في موقف شبيهٍ بهذا الموقف في مطار بن غوريون :

– إحنا بنستنا كتير هون هبيبي؟

– قدامنا تحقيق ثاني . يعني إنفستغيشن حبيبتي .

أجبْت بشيء من القلق [٢] .

(١) السابق ، ص ١٦٧– ١٦٨ .

(٢) السابق ، ص ١٦٣ .

ولجوء الزوج لاستعمال اللهجة «يا فرحتى . . يا هنايا» من باب المحاكاة الساخرة التي تصور المأزق الذي وجد نفسه فيه ، مع أن العبارة تعني بالمعيار المعجمي ، لا التداولي ، عكس ذلك . ويحمل الحوار ، إذًا ، في ثناياه ، رغبة المتكلم ، وهو في مطار القاهرة ، بمحاكاة المصري من باب التندر ، والفكاهة ، في الوقت الذي يبدو فيه حوار جولي ووليد كأنما يقتلع القارئ من ذلك المشهد المصري اقتلاعا ليلقي به في مشهد آخر يطغى عليه البعد الإسرائيلي في مطار بن غوريون . فاللغة في الحوار لا تعبر عن تنوع الشخوص حسْب ، بل تعبر عن تنوع الأماكن أيضًا .

وقد يختلط ، في الحوار ، ما هو عربي بما هو إنجليزي ، معبرا عن الوضع اللغوي الحالي للمتكلم وليد دهمان ، وما هو عبري ، معبرًا عن وضع آخر لمتكلم آخر ، هو الشرطية اليهودية ، التي استقبلت كلا من وليد وجولي قادمين من لندن . يقول لها بفصاحة غير موارَبَة «في الخمسينات سمحتم لنا بلمّ الشمل عن طريق برنامج سلامًا وتحية . وبعد حرب ١٩٦٧ عبر لجان الصليب الأحمر الدوْلي . والآن عبر الكومبيوتر . لمّ شمل افتراضي يعْني :

Excuse me

Sorry, I was talking to my mom

– بسيدغْ مستغْ دهمان[١] .

في الحوار ، الذي يشترك فيه كل من البطل والشرطية ، ثلاثة مستويات ، أحدها يمثل لغة الراوي ، والثاني يمثل لغة الراوي في التحدث مع جولي ، والأخير لغة الشرطية ، وهي العبرية ، وخليط من العربية ، مع لمسات صوتية تستبدل فيها الشرطية الغين التردُّدية بصوت الراء التكرارية ، وتلك لثغة حرص الكاتب على إظهارها ، مسلطاً بها الضوء على مزية خاصة تتصف بها الشرطية ، لهذا تحاول أن تكون مرحة ، وخفيفة الروح ، أو الدم : «مستر أند مسز دهمان . . رحلة سعيدة . . شالوم»[٢] . ويتكرر اللجوء إلى العبرية في مواضع شتى ، أحدها ذلك الذي تحاور فيه السمْسارة مستوطنا يرغب بشراء منزل في القدس ، فتخاطبه بكلمة (أدوني) ومعناها سيدي ،

(١) السابق ، ص ١٧ .

(٢)السابق ، ص ١٧٣ .

أو صديقي ، ويجيبها في الحوار نفسه :

– بسيدرْ ، أيْ : تمامًا[١] .

ويتكرَّر أيضا في حوار يجري بين أيالا – الموظفة في الداخلية الإسرائيلية– و(جنين) زوجة باسم الذي يتوقع الحصول على إقامة ، وتصريح عمل :

– أنتِ جنين

– كينَ . . آني جنين . .

– أعطيتك رقم هاتفي لتتصلي به ، هلْ فعلتِ

– سليحا . الرقم خارج الخدمة[٢] .

والملاحظ أن التي تنطق بالكلمات العبرية في الحوار هي جنين ابنة يافا ، وليست أيالا اليهودية . وهذا ينم عن أن هذه الشخصية بالذات ليست كجولي ، ولا كوليد دهمان ، ولا كباسم ، فهي من الفلسطينيين الذين صمدوا وظلوا في الوطن بعد النكبة ، وأصبحو لظروف ، ليس هذا هو مجال البحث فيها ، يستعملون العبرية مضطرين . ولهذا من الطبيعي أن تصرخ بها أيالا بكلمات عبرية غاضبة :

– حمودا . هإشور هازيه . هو لو إشور عفودا .

وهذه العبارة تتضمن الكثير من التثبيط ، ها هو التصريح ، لكنه ليس تصريح عمل يا حلوة[٣] .

وفي الكتابة يلجأ المدهون للحروف العربية غالبًا ، فالكلام عبري ، لكنه يكتب بالعربية ، إلا في موقعين اعتمد فيهما على طباعة الكلمات بالعبرية . الأول منهما ما نقلته إحدى الشخصيات عن أفيفا اليهودية(عفيفة) التي كتبت على لافتة ذات يوم عبارة تقول : «أفيفا لو روتسا لرؤوت أت أحاد هيوم» وهي تعني «إن أفيفا لا ترغب في رؤية أحد اليوم»[٤] . على أن المدهون لم يلتزم هذه الطريقة في نقل الملفوظ الحواري نقلا غير مباشر عن طريق الكتابة بالحروف ، ونجده في مواقع أخرى يتعمد إيراد

(١) السابق ، ص ١٩٧ .

(٢) السابق ، ص ٩٥– ٩٦ .

(٣) السابق ، ص ٩٨ .

(٤) السابق ، ص ١٠٧– ١٠٨ .

الملفوظ بالعبرية صوتا وكتابة مثلما جاء في طباعته العبرية لعبارة ترجمتها We will not move out Aka أي : من عكا مش طالعين . فقد امتزج في هذه اللافتة ، التي شوهدت في أحد أحياء عكا القديمة ، مستوياتٌ لغوية ثلاثة : العربية بالعامية الفلسطينية ، والإنجليزية ، والعبرية صوتا وكتابة . وهذا من المواقف التي تتكرر في المشهد الحواري غير مرة .

وللغة الروسية نصيب من هذا التنوع ، فلودا – زوجة جميل – يهودية من أصل روسي ، وهي عاجزة عجزا تامًا عن الحديث بالعربية ، فكانت تقول لجميل ووليد «أممممممم كراسيفايي سباسيبا تفارش وليد . أي : سباسيبا دراغوي (عزيزي)[1] وعلى الحديث الذي تبادلاه جميل ووليد تعلق :

– بوجهْ مويْ (يا إلهي) . ثم تقول بخليط

– لما أنفئل ، أشان وردتين لسه إندي

– بوجهْ مويْ .

صرختُ بدوري بالروسيّة ، فهي لا تستطيعُ ، على الرغم من إقامتها في فلسطين طويلا ، التحدث بالعربية «أشان وردة سداكة لوليد . . خبّ لجميل» وعلى هذا المنوال يطرد الحوار بالعربي تارة ، وبالروسي تارة ، فلا تستوعب جولي شيئا مما يُقال ، مما يدفع بوليد ليشرح لها ما قيل . وهذا الحوار المفكك – إذا ساغ التعبير– يتسق مع العلاقات شبه المفككة ، وغير المستقرة بين الشخوص ، فهم هنا تارة وهناك تارة أخرى . ويتسق أيضا مع العلاقات المضطربة بالأمكنة ، فبعض هذه الأمكنة لا يستطيع المتكلم في المشهد الحواري دخولها ، فالجندي الإسرائيلي يعترض المتكلم ببندقيته م– ١٦ قائلا له : «قلت لك ممنوع» . ولطالما ضل المتجولون منهم الطريق في أثناء تجوالهم ، في القدس ، وفي البحث عن دير ياسين ، وفي زخروت هفلسطينيم (متحف ذاكرة الفلسطينيين) وكذلك مدينة التسامح «هعير شل سلحانوت» . ويتلاءم هذا الحوار المفكك مع الهويات المرتبكة ، فأكثر الأشخاص لا يستطيون أن يحددوا لأنفسهم هوية غير ملتبسة بهويّات أخرى .

(١)السابق ، ص ١٩١ .

ومن يقرأ الرواية بدقة يلاحظ أن الإشكال اللغوي فيها يزداد تعقيدًا في الأجزاء الأخيرة ، وهذا التعقيد في ظنّنا يعبر تعبيرًا غير مباشر عن أزمة العلاقة بين الذوات ، متمثلة بالراوي ، وبالشّخوص ، وبين الآخر الإسرائيلي ، على الرغم من الحلم الذي يحاول المؤلف تصويره زاعمًا أنّ فيه الخلاص المنشود من عنق الزجاجة .

١٥
سلوى البنا في امرأة خارج الزمن
غموض في المكان والزمان

تواصل الأديبة الفلسطينية المقيمة ببيروت سلوى البنا عطاءها الروائي والقصصي ، فبعد صدور أعمالها الوجه الآخر ، وعروس خلف النهر (١٩٧٤) وكوابيس الفرح ، والآتي من وراء المسافات ١٩٧٨ ومطر في صباح دافئ ١٩٧٩ والعامورة عروس الليل ١٩٨٦ ، وحذاء صاحب السعادة (قصص قصيرة) تصدر لها رواية عن الدار العربية للعلوم (ناشرون) في بيروت بعنوان «امرأة خارج الزمن» ٢٠١٢ لتؤكد من جديد رسوخ قدميها في الكتابة القصصية بوجه عام ، وكتابة الرواية بوجه خاص .

وتقوم هذه الرواية على حبكة تسلط فيها الكاتبة الضوء على سلبيات المقاومة الفلسطينية في بيروت «بعد أن تحولت البندقية لوسيلة ارتزاق لدى كثيرين من خريجي السجون وذوي السوابق ، وقبضايات الحواري والزعران . .وحشاشي المصاطب في فلتان بشع ، ومخيف ، خطف الحلُم بعيدًا»[١] ، ثم على سلبياتها في مناطق السلطة الفلسطينية بعيد أوسلو . فنبيل ، وهو أحد شخوص الرواية ، ينخرط فيما يسمى – في حينه– أمن الثورة ، أي : في جهاز مخابراتي تابع للمقاومة ، وظيفة المجندين فيه هي التجسس على أبناء بلاده ، لذا تقول بهية لابنها نبيل : «يعني راح تشتغل جاسوس ع اولاد بلدك؟ .يا خسارة يا نبيل ، كنت شايفة فيك بطل مثل الشهيد توفيق ، صحيح مصارينا على قدنا . بسْ قادرين نعلمك[٢] .»

ويمثل هذا الاتجاه ، الذي دفع إليه بتشجيع من أحد أصدقائه (آدم) الذي سبقه

---

(١) سلوى البنا : امرأة خارج الزمن ، بيروت ، ط١ : الدار العربية للعلوم (ناشرون) ، ٢٠١٢ ص ٥٢ .

(٢) امرأة خارج الزمن ، ص ٥٧ .

لهذه المهنة بمنزلة الانقلاب التام على ما عرف عن الأسرة ، وعن أبيه موسى ، وأمه بهية ، وإخوته ، وأصدقائه الآخرين بمن فيهم (مها) التي شغف بها حبًا دون أن تكترث به ، ودون أن ترنو إليه نظرة تتجاوز نظرة الصديق للصديق ، وابنة الجيران لابن الجيران . يقول له آدم «إنه المفتاح الذي يدخلك لأعماق الآخرين . ويمكِّنُك من عصرهم حتى آخر قطرة رفض في عروقهم[١]» . أما عن مها فهي تسخر من نبيل ، وتصفه بما لا يحب ، وبالغيرة ، لأنها تميل للأستاذ توفيق ، ذلك المعلم الذي عرف في المخيم بماضيه الثوري ، ونقاء سريرته ، وبكتاباته السياسية العميقة سواء ما ينشر منها في الصحف ، والمجلات ، أو ما ينشر في كتب . وفي ذروة هذا التعلق ، وفي الأثناء التي يتهيأ فيها الأستاذ توفيق لإلقاء محاضرة عن الذكرى الأربعين لقرار تقسيم فلسطين ، استقطب الداعون لها جمهورا غفيرًا ، وحشدا كبيرًا ، تم اغتياله في تفجير مروع ، فانطلقت على إثر ذلك آمال نبيل في أن يكون فارس أحلامها بعد أن غدا هذا المركز ، إذا جاز التعبير ، شاغراً باستشهاد توفيق[٢] ، غير أن مها – مع ذلك– لا تعيره اهتمامًا ، بل تعيره الكثير من التجاهل ، إن لم نقل الاستخفاف ، والازدراء . وتظهر في الأفق شخصية أخرى جديدة تعقبها تحولات ، وهي شخصية رسام الكاريكاتير رامي ، الذي أعجب به سليم– والد مها– على الرغم من أن الرجلين مختلفان في موقفيهما من الرئيس الراحل جمال عبد الناصر ، فسليم – والد مها – ناصري قحّ : «بكى أبي ثلاث مرات في حياته ، الأولى عندما أعلن جمال عبد الناصر عن تنحيه عن الحكم ، والثانية ، عندما عدل عن استقالته تحت ضغط الجماهير ، والثالثة ، حين غُصَّ صوت المذيع بنبأ رحيله المفاجئ ، والموجع . .[٣]» . ورامي يستفزه من حين لآخر بذكر بعض الأمثله لقصور عبد الناصر : «كان رامي يحترم رمزية هذا القائد عند أبي ومكانته ، لكن الأمر لم يكن يخلو من الزكزكة ، التي كان رامي يفتعلها ، فينجح في استفزاز أبي بمجرد إقحام اسم عبدالناصر في دائرة الخطأ ، أو التقصير[٤]» ، ووافق

(١) السابق ، ص ٥٦ .

(٢) السابق ، ص ٤٠ .

(٣) السابق ، ص ٤٥ .

(٤) السابق نفسه .

الأب سليم على خطبة رامي لها بعد أن تعذر قبول المخابراتي عماد (ص٨١) ، وتزوجا ، ثم سافرا إلى مكان لم تذكره الساردة[١] .

وبعد عشرين عاما من الزواج تكتشف مها أن رامي ليس أهلا للثقة ، فهو يخونها مع شادية وغير شادية[٢] ، فتعتزم الانفصال عنه ، والعودة إلى الوطن ، تاركة رامي وابنها الذي سمته (توفيق) باسم الشهيد ، في إشارة لذلك التعلق ، والحنين ، الذي تحتفظ به للراحل توفيق ، على الرغم من فارق السنّ بينهما ، وعلى الرغم من أن الراحل لم يكن يُكنُّ لها إلا التقدير ، والاحترام ، بعيدا عن الحب بمفهومه الأفلاطوني ، أو الإيروتيكي .

وأخيرا تعود مها لفلسطين ، وعلى الجسر الذي لا بد من عبوره ، يسألها الشرطي التابع للسلطة الوطنية الفلسطينية عن جواز سفرها ، فتقدم له الوثائق التي ينظر فيها على عجل قائلا مستغربًا : أين تقصدين؟ فتجيب إلى يافا . وها هنا يقهقه الشرطي قائلا : يافا . . مرة وحدة؟ قولي رام الله أولا . وهنا تبدأ الشكوك تساور الشرطة ، فبعضهم يظنها جاسوسة ، وبعضهم يقول ربما كانت إرهابية ، وأخيرا تجد نفسها رهينة زنزانة ، وعماد الذي رفضت خطبته لها هو المكلف بالتحقيق معها ، والتعذيب ، كلما كان الأمر ضروريًا ، ونبيل هو أحد المستخدمين في هذا القطاع . ويحاول نبيل التكفير عن الذنب ، وعن ماضيه الذي لخصه والده بكلمات قصيرة «تعيش حياتك مرتهنًا ، وستموتُ ملعوناً [٣]» ويحاول العودة إلى الوضع الذي كان قبل أن ينتسب لهذا الجهاز الأمني ، لكن الأمر ليس بهذا اليُسْر ، ولا بهاتيك السهولة ، فتتعثر محاولاته للعودة للماضي النظيف بينه وبين أهله ، وبينه وبين مها ، التي تأبى- بالطبع - مثل هذه المقاربة بعد أن غدا نبيل أبا لطفلة سماها باسم مها ، في إشارة لديمومة تعلقه بها ، ذلك التعلق الذي يشبه تعلقها هي بتوفيق[٤] .

فالاثنان- مها ونبيل- كل منهما يؤكد للآخر أنه وفيٌّ على العهد ، فهو على

(١) السابق ، ص ٨٤ .

(٢) السابق ، ص ١١١ .

(٣) السابق ، ص ٦٦ .

(٤) السابق ، ص ١٢٥ .

الرغم من زواجه بأخرى ، ما يزال يضمر لها شيئا من العشق ، وهي على الرغم من زواجها بآخر ، ما تزال وفية لحبها (توفيق) بعد مرور أكثر من عشرين عامًا على رحيله . كأن الزمن الذي مضى لمْ يمض ، وكأن المرأة التي فُتن بها كثيرون عصيَّة على الزمن ، ولا تتأثر بمروره .

ومن يطلْ النظر في الرواية ، يلاحظ ما لاحظناه من حرص الكاتبة البيّن على طيّ صفحة المكان ، فهي لا تذكر أسماء الأمكنة في الحكاية ، ولولا إشارة غير مباشرة لساحل المدينة ، والبحر ، لما خمن القارئ أنَّ هذه الوقائع تجري في أحد مخيمات بيروت . ولولا إشارة أخرى غير مباشرة أيضا لما استطاع القارئ أن يخمن في أي مرحلة من مراحل قضية فلسطين تجري هاتيك الوقائع ، فالحديث الذي دار بين سليم وموسى عن الذكرى الأربعين لقرار التقسيم ، قرَّب لنا بعض التخمين عن أن الحكاية تبدأ نحو العام ١٩٨٧ تضافُ إلى هذا إشارة أخرى في الفصل الأخير عندما سألها الشرطي التابع للسلطة الوطنية أين تقصدين . قولي رام الله أولا . فإن هذه الإشارة تقرب لنا التخمين عن مرورها عن الجسر في العام ١٩٩٧ اي بعد ٢٠ عاما من الاحتفال بذكرى قرار التقسيم ، واستشهاد الرفيق توفيق ، وهي المدة التي مرت على زواجها برامي .

والحق أن القارئ لا يستطيع أن يفهم لأي سبب منطقي تتعمد الكاتبة إحاطة المكان بالغموض ، وكذلك الزمن ، مع أنها تذكر في غير موضع أن بعض أبطال الرواية من يافا ، وأنهم يتذكرون الأيام الماضية مع بعض الشخوص من مثل الأرمني (غارو) الذي التقاه موسى مصادفة ، فاحتضنه قائلا «أهلا بريحة الحبايب[1]» وهذا الغموض يكاد يطغى على علاقة رامي بمها ، فعندما سافرا لم تذكر لنا الساردة إلى أين ، ولا أين يقيمان طوال هذه المدة ، وهي ليست بالقليلة ؛ عشرون عامًا ، أو تزيد . وعندما أرادت العودة للوطن ، سألها رامي عن أي وطن تتحدثين؟ لم تجب مفصحة عن أنها تريد الذهاب إلى الدولة الفلسطينية الوليدة ، لتجد بانتظارها (آدم) وعمادًا ، وأدوات التحقيق ، والتعذيب .

يَطَّرُد هذا الغموض الساحر على مستوى الشخوص ، فالراوي – أو الراوية– يذكر

(١) السابق ، ص ٥٩ .

نيرفانا مثلا في غير مناسبة ، كذلك يكتنف الغموض شخصية شادية ، وعلاقتها برسام الكاريكاتير رامي ، علاوة على أن رامي نفسه لا تخلو شخصيته من غموض ، فقد استأثر بإعجاب سليم ، ومع ذلك يتضح أنه ليس أهلا للثقة ، فعلاقاته بالنساء متعددة ، ولا يكاد يقيم مع إحداهن حتى يعدل عنها لأخرى . والصحيح أيضًا أن أكثر الشخصيات حضورًا ، ووضوحًا ، في الرواية هي شخصية مها . فمن البداية ، يتضح أنها مراهقة ، تقرض الشعر ، وتحب الأستاذ توفيق ، على الرغم من أنه يكبرها بنحو ٢٠ عاما ، وهي في الخامسة عشرة ، تحبه لأسباب كثيرة في مقدمتها تشجيعه لها ، وإعجابة بما تكتب ، وإعجابها هي بدروسه ، وبما يكتبه ، وبمواقفه الثورية التي يعبر عنها بعفوية ، وصدق ، كبيرين . وتظل وفية له بعد اغتياله ، وبعد زواجها من رامي ، وبعد انفصالها عنه ، أيضًا ، في الوقت الذي تناساه فيه كثيرون . ومن إمارات هذا الوفاء إصرارها على تسمية وليدها البكر الوحيد باسم توفيق . وعندما جاءها رامي بكتاب من كتب توفيق عليه إهداءٌ بخط يده ، «صدمه ذلك البريق الأخاذ الذي أضاء عينيها فجأة عندما أهداها كتابًا قديما لتوفيق ، موقعًا بخطّ يده . كان قد عثر عليه صدفة على أحد رفوف المكتبة التي طالما غزاها بحثا عن الكنوز النادرة ، فاستدرك ضاحكا

– رغم أنه معاصر لكنه كنز ، أليس كذلك؟

تحسست الكتاب بلهفة ، مررت أصابعها على حروف الإهداء ، إلى ابنتي التي لم أنجب . خفق قلبها بشدة[١]» .

بالمقابل ، ثمة شخصيات أخرى تتمتع بنضج فني لافت للنظر ، فنبيل– على سبيل المثال– يمثل النمط المهزوم ، النذل ، الجبان ، من الشخوص ، الذي لا يريد – قطعًا– الاعتراف بهزيمته . يحاول مرارا أن يثأر لنفسه ، أن يغتال آدم ، أو عماداً . إلا أنه يفشل في جل هاتيك المحاولات . في النهاية يحاول التحرر من ماضيه ، مخاطبا مها في الزنزانة «ساعديني لأتمكن من إنقاذك[٢]» وعندما قدم لها ابنته(مها) في المشهد الختامي ، قال معتذراً عما سلف «شوكة تخلف وردة . ربما هي إنجازي

(١) السابق ، ص ١١٠ .

(٢)السابق ، ص ١٢٠ .

الحقيقي ، الوحيد ، هي المرة الوحيدة التي هزمتك فيها ، حين منحت اسمك لطفلتي دون أن تتمكني من الرفض ، أو الاعتراض[١]»

عدا هذا النموذج (نبيل) ثمة نموذجان هما : موسى والده ، وسليم والد مها . والعم أنيس بائع الكتب الذي أرادت أن ترد له كتابا استعارته قبل ثلاثين عاما لتكتشف أنها أضاعته ، وفقدته ، فيما فقدت من أشياء ، فراح يربت على كتفيها مثل طفلة تريد العودة إلى النوم [٢] . ومما يستحوذ على انتباه القارئ ، والدراس ، أن المؤلفة لم تتبع في حكايتها لقصة مها ونبيل ورامي وآدم وعماد وغيرهم من الشخصيات سبيل من يروي الحكاية وفقا للترتيب الزمني الذي يتناسب ودورة عقربي الساعة ، أو تتابع فصول السنة . وإنما قامت بدمج هذه الأحداث بعضها ببعض ، فالمشهد الذي تعيد فيه الكتاب للعم أنيس مثلا ، يفترض وقوعه في آخر الحكاية ، ولكنها تذكره في البداية . وثمة الكثير من المتواليات السردية التي يقتحم بعضها اللحظة التي تجري فيها واقعة أخرى . فعلى سبيل المثال يروي السارد ما جرى بين نبيل ولبيبة في أثناء انتظاره لما سيسفر عنه استدعاء «المسلخ» لمها بهدف التحقيق على يدي عماد . وأكثر من ذلك يذكر الراوي ما يجري بين نبيل ونيرفانا في أثناء روايته لوقائع أخرى . ومثل هذا الأسلوب يؤدي للعثور على بعض الفجوات من حين لآخر ، يتخطاها السارد على نحو مفاجئ ، مبقيا القارئ في حيرة ريثما يستعيد بعض الوقائع السابقة ، أو يتوقع بعض الحوادث اللاحقة ، ثم يستأنف سيره في الاتجاه التسَلْسُلي للوقائع . وهذا – وإن لم يخل من بعض الغموض – فإن فيه لذة تشحن المتلقي بالفضول ، والتوق لمعرفة ما يتبقى من أحداث وإلى أي شيءٍ تؤول .

(١) السابق ، ص ١٢٥ .

(٢) السابق ، ص ١٥ .

١٦
المكوّن الشخصي في الأيام الباردة لمحمد غرناط

تمثل رواية أيام باردة[١] لمحمد غرناط (من المغرب) نموذجا روائيا يسلط الكاتب فيه الضوء على تحولات الشخوص ، ففي هذه الرواية مجموعتان ، الأولى هي مجموعة (غنام) وأسرته ، مديحة زوجته ، وعفاف ابنته ، وحسام الابن الذي يواصل دراسته في معهد تقني للكهرباء في كازابلانكا ، ويتردد من حين لآخر إلى منزل الأسرة في سلا . وتتعلق بهذه المجموعة شخصيات :عياد القبلي ، وهو صديق غنام ، وزوجته فردوس ، وعاشور وهو صديق الاثنين ، القبلي وغنام ، وجميعهم يلتقون عادة في مقهى بطانة . ومن المقربين لهذه المجموعة : المعلم السلاوي – صاحب معمل الخزف– الذي تلقى غنام التدريب على يديه حتى أصبح خزافا لا يشق له غبار ، واليزيد ابنه ، وأحد العاملين في المصنع . يضاف إلى هؤلاء جميعا شخص آخر له تأثيره في الرجل (غنام) وهو السجين الذي أضيف إليه في زنزانته ، وكان أستاذا قبل أن يدخل السجن ، واسمه الشهباوي ، وقد سمع منه غنام الكثير من الآراء التي جعلته معجبا به ، ويتمنى لو أنهم أفرجوا عنه هو الآخر يوم أطلقوه .

أما المجموعة الثانية ، فهي أسرة سي لمكاوي – موظف كبير سابق في الخارجية– وزوجته لوبانة . وهما يعيشان في فيلا فخمة بالرباط ، ولديهما خدم (أجراء) منهم

---

(١) دار الإيمان ، الرباط ، ط١ ، ٢٠١٣ ومحمد غرناط كاتب مغربي يجمع بين القصة القصيرة والرواية ، فقد صدرت له في القصة القصيرة المجموعات : سفر في أودية ملغومة (١٩٧٨) والصابة والجراد (١٩٨٨) وداء الذئب (١٩٩٦) والحزام الكبير (٢٠٠٣) ومعابر الوهم (٢٠١٤) وهدنة غير معلنة (٢٠٠٧) ومن الرواية صدرت له : متاع الأبكم (٢٠٠١) دوائر الساحل (٢٠٠٦) وحلم بين جبلين (٢٠٠٨) وتحت ضوء الليل ٢٠١٠ والبرج المغلق (٢٠١٥) والأيام الباردة . وغيرها .

من يعمل في المطبخ ، ومنهم من يعمل في حديقة البيت ، ومنهم من يعمل سائق سيارة . وصوفيا وهي امرأة توفي عنها زوجها بعد أن ترك لها ابنين ، أحدهما اعتاد التدخين ولما يبلغ العاشرة . وتضطرها الظروف لأمرين اثنين ، الأول ألا تقبل الزواج ممن يتقدم لها خاطبا حرصًا على تربية الابنين ، والثاني منهما هو العمل ولو خادمة في منزل لمكاوي لتحصيل قوتها اليومي وقوت الابنين . وجل الشخصيات في هذه الرواية متعاونة ، متساندة ، إلا من شخصيتين هما : مديحة ، والضابط عزام ، الذي تلاحقه الإشاعات ، وتتهمه بلا تحفظ بقتل زوجته (جليلة) التي تزوجها لوقت قصير ألحق بها خلاله الكثير من الأذى ، ثم قتلها ، ودفنها مثلما يزعمون ليخلو له الجو . فيحاول أن ينشئ علاقة بمديحة لا سيما بعد أن زُجَّ بغنام في السجن بتهمة القتل- قتل امرأة . وفي السنوات الأربع التي قضاها غنام في السجن بحث عزام لمديحة عن عمل في بيت لمكاوي . وخصها برعايته ، وعلاقاته الغرامية ، التي لم تستطع مديحة الحفاظ على سريتها ، فسرعان ما تناقل الناس أخبارها ، ولاكتها الألسنة ، ومضغتها الأفواه ، حتى إنَّ القصري - وهو من الدعاة السلفيين- استوقفها في الطريق رافعا صوته بالمواعظ ، وبالترهيب ، وهو يدعوها للتوبة ، والابتعاد عن الأفعال المشينة التي تشاع عنها : «يا ولية ، إن الفساد إذا بدأ انتشر مثل النار في الحطب . الفساد طاعون . إنك تشعلين فتيلا ينذر بالفتنة في دربنا- يقصد درب سانية الباشا- لا شك في أنك لا تشعرين بخطر ما تفعلين . .[(١)]»

ومن يقرأ الرواية بانتباه يلاحظ تركيز الراوي الشديد على تقلبات مديحة ، فهي امرأة طموحة جدا . وطموحها لتغيير وضعها الاجتماعي ، والطبقي ، يصل بها حد التهور ، فهي لا تريد أن تحيا بقناعة كتلك التي تقبل بها ابنتها عفاف ، ولا ابنها حسام ، ولا زوجها الذي خرج من السجن معتلا نظرا للغذاء الذي كان يقدم له طوال السنوات الأربع ، فهو غذاء أقل ما يقال فيه أنه غير صحي ، بل هو أشبه بالسموم ذات المفعول البطيء . وقد بلغ بها الحرص على تغيير نمط الحياة في الحي الشعبي ، والبيت القديم ، الذي بزعمها يوشك أن ينهار على رؤوس ساكنيه ، أن تتمنى لو أن زوجها بقي في السجن إلى الأبد ، أو لو أنه خرج منه ميتا غير حي . فعندما جرى

(١) الأيام الباردة ، ص ١٣٤ .

القبض على الجاني الحقيقي ، وثبت للمحكمة أنه بريء مما نسب إليه من القتل العمد للمرأة التي – على العكس– كان يسعى لإنقاذها ، هنأته بكلمات قليلة ، كأنه لم يغب عنها إلا ساعات[١] وبدت عند استقبالها له غير مبالية ، «كأن اللحظة تلك لا تعنيها في شيء»[٢] بل يتراءى لغنام ، في تلك اللحظة ، أنها تتمنى بقاءه في السجن ، ومع أن غنام يشعر بعد تحرره شعور من يولد مرة أخرى ، وأن الله منحه عمرا جديدًا ، إلا أن شيئا واحدا ظل ينغص عليه الفرح بالحرية ، وهو موقف هذه الزوجة الذي يثير شكوكه ، فالشيء الوحيد الذي تفكر فيه هو الحصول على التعويض المالي بسبب السنوات الأربع التي قضاها في الحبس . وحرصها الشديد على الاستيلاء على ذلك التعويض لكي تحقق ما تتمناه ، وهو الارتقاء بمستواها الطبقي ، والمعيشي ، والرحيل من زنقة سانية الباشا إلى شقة جديدة فاخرة في حي راق بالعاصمة هو حيّ حسان .

ولهذا تترك زوجها العليل وحيدا ، وتتردد على أحد المحامين بصحبة ابنتها عفاف ، والمحامي يؤكد لهما أن الحصول على التعويض مضمون ، لكنها إذا أرادت الاستيلاء على التعويض ، فإن ذلك يتطلب توكيلا من صاحب الإدعاء ، وهو غنام ، الذي تحرر من السجن في الظاهر ، ولكنه في الواقع ما يزال رهين الحبس «التهمة تطاردني في المنام . ملعون أبوك يا عفاف . عبد الفتاح غنام مجرم مدى الحياة»[٣]

هذا التباين بين الشخصيتين يتعمق تدريجيا كلما مضينا في قراءة الرواية .

فعندما علم غنام بوفاة (جليلة) زوجة الضابط (عزام) تبادر له على الفور أن الضابط هو الذي قتلها ، وادعى وفاتها . ويقفنا الحوار الذي يدور بين الاثنين على البون الشاسع بينهما ، فمديحة تسارع لنفي التهمة عن الضابط ، «العياذ بالله ، من هذه الأفكار ، هذا جنون يا غنام . اسكت من فضلك ، وفكر في شئونك الخاصة[٤]» ولكن غناما يصر على أن في شكوكه نصيبًا من الحقيقة موفورًا ، وهي تحاول أن تقنع

(١) الأيام الباردة ، ص ٥ .

(٢) السابق ، ص ٦ .

(٣) السابق ، ص ٢٥– ٢٦ .

(٤) السابق ، ص ٣٠ .

الآخرين بأن عزاما بريء من كل ما يقال عنه ، ويشاع . وما هي إلا أيام حتى زلّ لسانها بكلمات تعزز لديه شكوكه في أنها ربما كانت على علاقة (مشبوهة) به ، فقد قالت له إن عفاف ، التي تعمل في دار الأناقة «لو لم يساعدها الضابط عزام ، لما كانت لتعثر على هذا العمل[١]» تفجر هذه الإشارة سلسلة من التداعيات التي تثير الصراع بين الاثنين ، فقد شرع غنام يرتاب في مديحة لا سيما بعد أن أفرطت في مناسبة أخرى في الثناء عليه ، وراحت تطيل في ذلك فيما كان غنام يهز رأسه مردداً في نفسه «إن ما تقوله باطل في باطل ، ولا يمكن لها إلا أن تكون- في هذا بالذات- كاذبة ، فاجرة ، بذيئة ، وظالمة[٢]» ومما زاد الطين بلة قولها بعد هذا «إن عزاما هو الذي توسط لها لدى لمكاوي وزوجته لوبانة لاستخدامها في منزلهم مقابل أجرة مقبولة» . وبعبارة لا تخلو من غمز سألها غنام تعقيبًا «ألم تشعري بأن الرجل كان يسعى لغرض ما ، وربما حققه؟[٣]»

وهذه الشكوك التي تساور غنام حول الغرض من مساعدة الضابط لمديحة سرعان ما تتحول إلى يقين ، أو إلى شبه يقين ، بكلمة أدق ، فقد أفضى إليه عياد القبلي - صديقه- بأسرار ما شاهده ذات يوم ، ورآه ، من لقاء مشبوه جمع مديحة بعزام ، في مكانٍ ما «تم في وضح النهار ، مديحة في جلباب بني خفيف ، ورداء يستر نصفَ وجهها ، وعزام عاري الرأس ، حليق الوجه ، يرتدي جاكتة قصيرة ، وبنطالا أسود ضيقا ، ظل يدور في مكانه ، ويتحرك في خفة إلى أن حضرتْ . رآهما يتصافحان . لم تبال مديحة بشيء ، فأمسكت بالرجل من يده ، وخطت بجانبه خطوات قليلة ، ثم ركبا معا سيارة مضت بهما في اتجاه الضفة الأخرى»[٤]

وبعد أسابيع قليلة تحول شبه اليقين إلى يقين ، فقد لمحت مديحة لابنيها أن عزاماً حول لحسابها مبلغا كبيرا . وفي موقف آخر تلمح لعفاف أنها بعد استلام التعويض ، والانتقال للشقة الجديدة تفكر في الارتباط بعزام ، وإنجاب طفل تتلهى به ، وتتسلى ،

(١) السابق ، ص ٤١ .

(٢) السابق ، ص ٤٢ .

(٣) السابق ، ص ٤٤ .

(٤) السابق ، ص ٥٦ .

فيما تبقى لها من العمر ، ولا يفوتها التذكير بالحكاية التي تعتزم كتابتها ، وبأنها ستسند لعفاف دورا فيها ، أما غنام فقد دفعت به دفعا للعمل في فيلا لمكاوي على الرغم من صحته المتداعية ، فهي لا ترغب في شيء قدر الرغبة في الخلاص منه ، لكن بعد أن تتسلم التعويض .

وفي النهاية تشتري الشقة ، وتصطحبُ إليها عفاف ، وتتنقل بها من غرفة إلى أخرى ، وهي لا تكف عن الحديث عن الأثاث والفرش الجديد الذي سترتبه هنا وهناك ، والفتاة تعجب بما تسمع . أما حسام ، فقد ثار على والدته ، واكتشف أنها تسعى بقوة للخلاص من أبيه ، وهو على هذه الحال من التداعي ، وأن شراء الشقة ، وترك المنزل – منزل أبيه وجده– هو القشة التي تقصم ظهر البعير . ولهذا ما إن اكتشف استيلاء أمه على الأثاث ، وطلب الطلاق ، حتى سارع للقدوم من الدار البيضاء إلى منزل عياد القبلي طالبًا مفتاح البيت . وعندما سُئل عن غرضه من المفتاح ، قال بوضوح : «إنه منزل جدي ، أريد أن أقيم فيه من اللحظة»[1] وعندما سحب القبلي المفتاح من جيبه ، وقدمه له ، خطفه الشاب على عجل ، وألقاه في حقيبته ، متحفظا عليه مثلما يتحفظ على حرز ثمين . ثم نهض فورا ، ومضى في خطى حثيثة ، كأنما يخشى أن يعترض اللصوصُ طريقه[2] ، فكأن المفتاح – ها هنا– يرمز لكل ما ينبغي على الابن أن يحافظ عليه ؛ ذكرى أبيه الفنان ، وذكرى جده ، وذكرى الألفة في المكان العتيق الذي يقع في حي شعبي نشأ فيه ، ونما ، وترعرع ، وعاش الكثير من الأحداث ، والذكريات ، فلا يحسن به أن يفارق ذلك المكان مثلما فارقته الأم التي لا تسعى إلا لإشباع رغباتها ، وشهواتها ، من الثراء والتغيير . وبهذا يلاحظ القارئ أن حسامًا تحول تحولا انقلابيا ، وتغير تغيرا كبيرا ، مستجيبًا لحوافز تبثها متواليات الحكاية هنا وهناك عبر النسيج السردي . فعندما زج بوالده في السجن ساوره شيء من الارتياب بأبيه ، وظل وجهه يحمر خجلا كلما ذكَّرهُ أحدٌ بجرم أبيه ، شأنه في هذا شأن عفاف . ولكنه بعد أن ألقي القبض على الجاني الحقيقي ، وثبتت براءة الأب ، ساوره شيء كبير من الندم ، واعتذر لوالده عن تلك الهفوة ، ولم يكتف

(١) السابق ، ص ١٩٦ .

(٢) السابق ، ص ٢٠٤ .

بهذا ، بل اتخذ موقفاً من أمه مديحة ، فلا يفتأ ينتقد تصرفاتها بجرأة لا ترى فيها الأم إلا ضربًا من العناد ، والقِحَة ، التي لا ينبغي للابن أن يتصف بها في حواره مع أمه .

أما عفاف ، فإنَّ تحولها يتأرجح بين الإشفاق على الأب ، والدعاء له بالشفاء ، وطول العمر ، وبين مداهنة الأم مديحة ، ومساندتها في تحقيق ما تسعى إليه من تغيير المسكن ، والوضع الاقتصادي ، والحصول على التعويض ، وشراء السيارة التي تذهب بها لدار الأناقة ، وتؤوب منها في أوقات متأخرة . وثمَّ تحولاتٌ أخرى تتعدى أسرة غنام ، وتتجاوزها . وهي التي يوحي بها الراوي في رصده لتفاعلات (لوبانة) زوجة لمكاوي ، وغنام ، على الرغم من وضعه الصحي الذي لا يُطمْئِن . فقد أنست له منذ وقوع نظرها عليه ، وقدمت له مبلغا كبيرا من المال لمراجعة الأطباء ، وشراء الأدوية . وأعجبها فيه ميله للموسيقى ، والغناء ، والطرب ، وذوقه الفني الرفيع ، فقد شرعتْ تصفُهُ بالفنان بعد أن علمت بما يتقنه من صناعة الخزف . وبالغت في ذلك إلى حدَّ الاستمالة ، وعرضت عليه عرضا سخيا حظي منه بالقبول ، وهو السفر معها بالسيارة إلى مدْريد ، فقد تبين لها على الرغم من اعتلاله أنه يجيد القيادة . ودأبت على مقاطعته كلما سألها عن زوجها لمكاوي ، بقولها إن المكاوي متعب ، بصفة دائمة ، وأنه طاعنٌ في السن ، وشيخٌ واهن . وكأن الراوي يوحي بهذا ، ويومئ ، إلى شيء مهم ، وهو أن غنام الذي لفظته مديحة ، وفضلت عليه الضابط عزام ، بما يمثله من رمز للسلطة الغاشمة ، واستغلال النفوذ ، لقيَ منْ تهتم به اهتمام المحب ، وترى فيه الرجل ، الذي لا يفتقر للجاذبية ، فهو موضع تقدير وإعجاب من المرأة التي طالما حسدتها مديحة على النعيم الذي تعيش فيه ، ورغد العيش الذي يحيط بها من كل جانب .

والواقعُ أنَّ جلَّ الشخوص ، في هذه الرواية ، مرت بتحولات تغيرت فيها ملامحها ، وطباعها ، ساعية بذلك للتأقلم مع الظروف التي تحيط بها : ظروف الزمان والمكان . ولهذا نجد الكاتب في كتابته ينحو منحى تتوازن فيه تحولات السرد مع تحولات الشخوص ، على إيقاع الأحداث . فخروج غنام من السجن حمل للقارئ ، مثلما حمل لمديحة ، مفاجأة ، وهي براءته من تهمة القتل ، وهذه المفاجأة حافزٌ يثير لدى مديحة سلسلة من التداعيات ، فهي من جهة تخشى أن يضع بحضوره حدا

لتطلعاتها الذاتية ، ومن جهة أخرى تتلهف للحصول على المبلغ الكبير الذي يتوقع أن ينتزعه من الحكومة نظرا لما لحق به من ضرر الحبْس لمدة سنوات أربع ، قضاها في السجن وهو بريء . وتشكل قضية العلاقة بين مديحة والضابط مسألة أخرى تهدد بوضع النهاية المأساوية لآمال مديحة ، إذا لم تسارع في التخلص من غنام ، أو إقناعة بالموافقة على الطلاق . في المقابل يسعى عزام ، هو الآخر ، للتخلص من مديحة بعد أن تأكد له أنها كانت على علاقة بالضابط غنام طوال مدة الحبْس ، وقد أصغى لغير واحد من أصدقائه ، وقرَّر في نهاية الأمر الموافقة على الطلاق . وهذا حافزٌ آخر يدفع بمديحة لاستغلال الظروف ، وشراء شقة الأحلام في حي حسان بالعاصمة الرباط . والاستيلاء على أثاث المنزل نهارا جهارًا ، ونقله إلى الشقة الجديدة في غياب غنام ، وحسام . وهكذا تطَّرد التحولات لتغدو مديحة على كثب من أن تزف لعزام ، بينما يسافر غنام إلى مدريد صحبة لوبانة ، ضاربًا عرض الحائط بتحذير القبلي ، فيما يصمّم حسام على إعادة الحياة للمنزل القديم في سانية الباشا .

وفي موازاة هذه التحولات ، ثمة آليات تلقي عليها الضوء من حين لآخر . فنحن نلاحظ حرص الكاتب محمد غرناط على استبعاد السرد النمطي ، الذي يبدأ الوقائع من نقطة معينة في الحكاية مواصلا السير في خط مستقيم إلى أن يبلغ النهايات . فعمد بدلا من ذلك لطرائق منها : الاسترجاع ، ومنها المفارقات الزمنية ، وغيرها من استباق ، ومن سرد لاحق . فالقبض على المجرم الحقيقي ، وهو شيء رواه السارد[1] يحفز المتلقي لمعرفة حقيقة المجرم ، والجرم الذي اعتقل بسببه غنام ، وحكم عليه بالحبس مدى الحياة . ولا بد للقارئ المتلهف لمعرفة ذلك من الانتظار ، وقراءة صفحات كثيرة تتخللها متواليات سردية متعددة ، إلى أن يسترجع غنام فيما يشبه المفارقة السردية ما جرى «رآها كما لو أنه رآها قبل ساعة ، تقفز من باب السيارة الفارهة ، وقد تلقت على ظهرها طعنة قوية بسكين ، فتح ذراعية ، واحتضنها دون أن يعلم بأن الصيحة التي أطلقتها من شدة الألم كانت صيحتها الأخيرة»[2] . كان المسكين قد همَّ بإنقاذ تلك المرأة ، من قاتل لم يستطع أن يتبين ملامحه في العتمة ،

(١) السابق ، ص ٨ .

(٢) السابق ، ص ٦٣ .

لكنها لفظت الروح ، وتجمهر حوله العابرون ، ثم باغته رجال الدرك والأمن ، وهو على هاتيك الحال ، فأحاطوا به ، وكبلوا يديه ، ثم دفعوه دفعًا في سيارة للأمن ، واحتملوه إلى مخفر للشرطة . فهذا المشهد الذي استعاده غنام ، يسترجعه كما لو أنه يراه الآن -أي في زمن الكتابة- وليس قبل سنوات أربع هي التي قضاها في السجن . وكان ينبغي له أن يُروى وفقا للنظام الافتراضي للسرد قبل ذلك الذي رُويَ عن محاكمته وتبرئته ، وخروجه ، وقبل أن يتم التعرف على الجاني الحقيقي ، والحكم ببراءة المتهم غنام .

وعلى الرغم من أن غنامًا رجل خمسيني ، وقد أصبح ابناه شابين على مشارف الزواج ، إلا أننا لا نعرف عنه ، وعن طفولته شيئا ، ولا عن أبيه ، ولا عن أمه . ولكن الراوي العليم سرعان ما يخصص له حيزا يستعيد فيه هاتيك اللحظات التي اصطحبه والده فيها إلى المعلم السلاوي - صاحب معمل الخزف- طالبًا منه أن يعلمه صناعة الخزف ، كي يغدو خزافا فنانا يندهش العالم بفنه[١] . وقد لجأ السارد أيضا إلى آلية أخرى وهي التواتر ، وتكرار رواية الحدث ، الذي لم يقع إلا مرة واحدة ، مرارًا . فقد استعاد حكايته المتكررة عن وفاة والده ، وهو صغير ، مرارا ، وفي ثلاثة مواقع[٢] والشيء نفسه يمكن تكراره عن الأم ، بيد أنه بعد صفحات ومن قبيل المفارقة السردية يستعيد حدثا آخر ، وهو زواج والده من سيدة (أمازيغية) جاء بها من زاوية أحنصال ، فأنجبت له طفلا ذكرا بعد عامين من زواجهما ، وأطلقت عليه اسم (غنام) تذكيرا بمهنة والدها الذي عاش على تربية الأغنام ، وعلى الرعي[٣] .

تضيف هذه المفارقات إلى السرد السلس بعض التركيب ، فلا تبدو الرواية ساذجة المحكيّ ، بسيطة المتخيّل ، شأن الروايات التقليدية ، بل هو سرد يتصف بغير قليل من التشويق ، فشكوك غنام بمديحة تتناسل بعضها من بعض ، وتدفع به ، وبالقبلي ، إلى الحركة المتكررة ، تارة إلى الأمام باتجاه الحاضر ، وطورًا إلى الخلف باتجاه الماضي ، مما يُضفي على السرد بعض التنوع والتلاعب بالزمن ، فقد ذكر لنا في موضع

(١) السابق ، ص ٦٧ .

(٢) السابق ، ص ٦٧ ، ٦٠ ، ٣٤ .

(٣) السابق ، ص ٦٩ .

من الحكاية أن مديحة تفكر بكتابة مسلسل تلفزيوني بعد أن أصبحت كتابة المسلسلات عمل من لا عمل له ، وكان قد نبهها في حينه إلى أنها لا تستطيع كتابة سطر واحد خاليًا من الأخطاء[١] . وفي موقع آخر يلقي السارد الضوء على هذه النوايا ، وقد جاء ذلك في حوار بين عفاف ومديحة التي تقول «إن أهم ما أفدته من كل ما حصل هو أنني تهيأت لكتابة مسلسل سيروق للعرب جميعا من المحيط إلى الخليج» . وتسأل عفاف عما إذا كان لها دورٌ في المسلسل ، فتجيب بيقين «طبعا ، أنت الأمل[٢]» ونحو هذا من الأسلوب السردي ما نجده في محكي الراوي العليم عن طموحات مديحة . فهو لا يخبرنا بها دفعة واحدة ، ولا في موقف واحد . ففي البدء تسعى للحصول على التعويض ، وعلى عمل لغنام في بيت سي لمكاوي ، كي تستولي على أجوره ، ثم ترتفع سقوف طموحاتها ، حتى إذا ما استوثقت من خططها المحكمة ، بدأت تعلن عن رغبتها في أنْ تكون «أغنى امرأة في المدينة ، أو ربما في البلد كله[٣]» وزادت على ذلك الإعلان عن نيتها التخلي عن غنام ، والارتباط بعزام ، فهي «لا تفضل عليه أحدًا ، وغنام انتهى . . الروح ما تزال تجري في دمه ، لكنه انتهى[٤]» . ولطالما كرر الراوي العليم حكاية مديحة التي لم تكن راضية عن حياتها ، وأن عليها أنْ تفعل ما تراه مناسبا لتصبح حياتها أفضل مما هي «تأففت ، وقالت إن الحكاية التي شغلتها هي الآن في فصولها الأخيرة ، وليس ثمة شيء أفضل من أن تختتمها بإعلان الطلاق ، كي تتخلص منه (غنام) فهو مصدر الأوجاع التي تلازمها . .» وغنام ، فيما ينقل عنه السارد ، يفكر هو الآخر بالتخلي عنها بعد الذي لحق به بسببها من أذىً نفسيٍّ ، وأخلاقيّ : «أنا نفسي لم أعد في حاجة لامرأة مثلك ، والأفضل أن نفترق في أقرب وقت ، ومن غير مشقة»[٥] .

وهذا التلطفُ في السرد ، على ما في حوادث الحكاية ، ووقائعها ، من مرارة ،

(١) السابق ، ص ٣٢- ٣٣ .

(٢) السابق ، ص ٩٦ .

(٣) السابق ، ص ١٢٤ .

(٤) السابق ، ص ١٢٥ .

(٥) السابق ، ص ١٦٣ .

وخيبة ، وقسوة ، يصادف هوىً في نفس القارئ ، الذي يستثير فضوله حرصُ السارد المتكرر على كسر النسق السردي ، والزمني ، التقليدي ، واضعًا المروي له في دوامة من التقلُّبات ، تتخللها محاولاتٌ غيرُ يسيرة للإفادة من ارتباط المكان بالحدث ، علاوة على الزمن . فنحن ، على سبيل المثال ، لا نعرف شيئا عن أقارب غنام ، الذي ما إن يقع بصره على محطة القطار في ساحة كاردونا حتى يتذكر عمته التي دأب على زيارتها باستمرار قبل أن يتزوج ، في هذا الموقف يترك الراوي العليم لغنام حيزًا آخر ليروي فيه ، مستردًا على سبيل الاسترجاع ذكرياته مع عمته تلك ، التي طالما احتضنته بين ذراعيها كما لو أنها تحتضن معه كل الوجوه التي تحبّ[1] . وما إن يحل ضيفا على فيلا لمكاوي – العجوز الواهن– حتى ينطلق اللسان في وصف لوبانة التي تقيم في مزرعة كبيرة تعج بألوان الشجر ، والزهور ، والورود ، التي ينعش منظرها الروح ، ويطرب القلب[2] . وجل هذا ، إن لم يكن كلهُ ، يجسد مسعى الكاتب محمد غرناط ليقدم لنا في «الأيام الباردة» شخصياتٍ ليست متحولة فحسب ، وإنما يخضع تشخيصها الفني – علاوة على ذلك– لآلياتٍ سردية ، ووصْفية ، وحوارية ، هي الأخرى لا تخلو من تحولات ، فتحوّلات الشكل ، أو ملفوظ الحكاية – ها هنا– يتوافق مع تحولات الشخوص .

(١) السابق ، ص ٥٠ .

(٢) السابق ، ص ٧٥ .

١٧
البطل الكاريكاتيري في مقهى البازلاء للمشاورة

يتكئ عثمان مشاورة في روايته مقهى البازلاء[١] على كاتب ضمني اتخذ منه ساردًا يروي حكاية ، وهو في الوقت ذاته يعتزم كتابة رواية عن عقيد متقاعد من الجيش الأردني غريب الأطوار اسمه سليم بيك . التقاه على نحو غير متوقع في مقهى يحمل اسم مقهى الجنرال ، غير أن هذه المقهى التي يديرها أيضا عقيد متقاعد من الجيش هو حسان بيك تغدو في نهاية الرواية بزبائنها الدائمين من المتقاعدين العسكريين جديرة بتسمية جديدة هي مقهى البازلاء لأن المترددين الدائمين إليها يشبهون بكنزاتهم الصوفية الضاربة للخضرة قرونا طوية من البازلاء المتمسمرة على الكراسي .

ويتردد السارد الذي هو في الأساس محام اعتزل هذه المهنة استجابة لهوايته المفضلة ، وهي كتابة المقالات ، والتحقيقات الصحفية على أساس أن المرافعة عن الناس وقضاياهم العامة في الصحف لا تختلف عن المرافعة عن قضاياهم في المحاكمات ، يتردد في الاستجابة لمطلب سليم بيك بكتابة رواية جديدة مستخدما ما دفع به إليه من وثائق ومذكرات ، ورسائل تلقاها أو أرسلها ، وقصاصات من أوراق قديمة ، ومنشورات ، ودعايات ، ومحاضر اجتماعات يمكن أن تمثل- مجتمعة - المادة الأولية الخام التي تتشكل منها حبكة لرواية جيدة ، لا سيما وأن سليم بيك كان بزعمه قد اطلع على رواية أخرى يقوم الصحفي بكتابتها عن عقيد آخر هو نايف بيك الصالح .

---

(١) عثمان مشاورة : مقهى البازلاء ، دار إبداع للنشر والتوزيع ، ط١ ، القاهرة ، ٢٠١٦ وهو كاتب اردني يجمع بين كتابة القصة القصيرة والرواية ومقهى البازلاء هي روايته الثانية .

ومن النبش في الوثائق ، ومن المتابعات ، تتخلَّق في فضاء الرواية شخصية أخرى من سليم بيك هي شخصية نايف الصالح . فالاسمان نايف وسليم يطلقان على شخصية واحدة لا اثنتين . فقد نشأ نايف في قرية أردنية تقع في إقليم الجنوب ، وهي قرية مهمشة ، عزلاء ، منسية تمامًا ، يعيش سكانها على الالتقاط والرعي مثل أي قبيلة بدائية لا تعرف الحضارة . تستقبل في بعض المواسم زمرة من (النَّوَر) الغجر ، وفيهم فتاة لعوب (أرمندا) تعزف على آلة موسيقية (البزق) فيغرم بها نايف بشقاوة . وتقدم له آلة البزق على سبيل الإهداء ، وتعده بتعليمه العزف عليه «خذ هذه لك يا نايف ، تمرن عليها إلى أن تصبح عازفا جيدًا ، لكنني كما هي الأصول لن أراك قبل أسبوعين ، من الآن تمرن عليها جيدا ، ثم عُدْ لأمتحنك»[1] لكن والده الذي لم يكن يفهم لغة الموسيقى ، لم يكتف بمصادرة(البزق) وإنما ألقى به في النار ليصبح رمادًا ، محطمًا بذلك آمال الصبي .

وبدلا من أن يرسل به للدراسة دفع به بعد أن نجح في الثانوية بمعدل ٦٦٪ للخدمة العسكرية كغيره من ابناء الإقليم المهمَّش ، وارتقى في الخدمة إلى أن أصبح عقيدا . لا بل ينتظر أن يتلقى خطابًا يخبرونه فيه بترقيته لرتبة عميد ، لكن الرياح جرت بغير ما تشتهي سفن العقيد نايف ، فقد تلقى بدلا من ذلك ظرفا مختوما كتبت عليه كلمتا سري ، ومكتوم ، وما إن فتح المغلف حتى اكتشف أن الكتاب يتضمن بلاغا بإحالته على التقاعد بعد خدمة كافية من غير ترقية «شرع يفتح المغلف الموجود أمامه ، ويقرأ الورقة الوحيدة التي في داخله ، كان مغلفًا محكم الإغلاق ، كتب عليه سري وشخصي ومكتوم . فما بداخله كتاب رسمي ، من رئيس هيئة الأركان .لم يكن كتاب ترقية لرتبة عميد إنما إقالته من القوات المسلحة منذ تاريخه ، مرفقا بعبارات لطيفة تقول نتمنى لك دوام الصحة والعافية في ظل حياتك المدنية الجديدة»[2] . والواقع أن العقيد لم يتلق بذلك الخطاب خبرا يقع على نفسه وقوع الصواعق فحسب ، بل فُجع بما هو أكثر ، فقد اكتشف أن أحد ضباط الكتيبة الخامسة الذي أحسن إليه على الدوام ، كان يشي به للمسؤولين ، ويكتب عنه

(١) عثمان مشاورة ، مقهى البازلاء ، ص ٢٢ .

(٢) السابق ، ص ٥٢- ٥٣ .

التقارير التي تنقل لهم ما كان يقال في مجلسه في البيت ، وما كان يقال عن نشاطه السياسي ، فكانت الترقية من نصيب هذا المدعو خالد بيك جواد . وفي الزيارة الأولى والوحيدة لمكتب العميد ، خاطبه قائلا «اسمع أيها النذل الحقير ، مثلما قلت لك ، لقد كنت متربصاً بي ، وأرسلت عيونك لصالوناتي السياسية ، وكتبت عني الكثير من التقارير . كل ما كنت أقوله في صالوناتي ، أو أهمس لك به مخدوعا ، كان يذهب على شكل تقارير مضخَّمة للقيادة ، أليس كذلك»[١] . وانتهى اللقاء بأن وجه له بدلا من التهنئة جلّ ما هو قادر عليه من توبيخ ، وتقريع ، ولكن هذا التوبيخ والتقريع الذي كان من الممكن أن يفضي به للسجن ، لم يفده كثيرا ، ولا قليلا .

ويحاول التغلب على هذه المحنة باستشارة جاره في العمارة المعلم أمين مرزوق[٢] ، ولكن جاره لم يكن أمينًا في الواقع ، فقد اكتشف أنه كسابقه خالد بيك يورطه ورطة تلو الأخرى ، دون أن يكف عن كتابة التقارير التي تسيء له لدى المسؤولين الأمنيين . فقد أقنعه مثلا بالترشح للانتخابات البرلمانية التي جرت في العام ٢٠٠٧ متطوعا لقيادة حملته الانتخابية بلا مقابل ، وأقنعه بزيارة البلدة التي ينحدر منها وغيرها من القرى المجاورة في الجنوب ، والاتصال بالأهالي بدءا بشقيقه سلمان الصالح[٣] الذي أسمعه غير قليل من اللوم والتقريع ، حتى أنه أخذ يرجوه بحرارة أن يصفح عنه مقبلا رأسه مرارا [٤] ، ومرورا بالمختار صقر السالم الذي أبى أن يقود له حملته الانتخابية في البلدة «أولا ، أنا المختار صقر السالم وليس صقر السالم فقط ، ثم إنني لا شأن لي بحملتك الانتخابية ، فأنا محايد مثلما تعلم . . استدرْ وعدْ من حيث أتيت ، لا أحد في البلدة بما في ذلك أقاربك يتذكر حتى اسْمك»[٥] ، وإمام الجامع لا يختلف كثيرا عن مختار القرية . ولهذا تقتصر قيادة الحملات على أمين مرزوق ، ولكن هاتيك الحملات تظل موضع شك ، لذا أقنعه أمين بأن يحذو

(١) السابق ، ص ١٠٨- ١٠٩ .

(٢) السابق ، ص ص ٧١- ٧٨ .

(٣) السابق ١٣٣ .

(٤) السابق ص ١٣٦ .

(٥) السابق ، ص ١٤٧ .

حذو مرشح آخر يستخدم المال لكسب الأصوات ، وفي ذلك تورط آخر «ندفع اليوم لهؤلاء الناس من هذه الأعطيات والمساعدات ، الخيرية ، وغدًا تجلس تحت قبة البرلمان كألع ما يكون الأشخاص»[١] ، واختلس منه مبلغًا يربو على ٥٠ ألف دينار لهذا الغرض[٢] . وتبين لاحقا أنه سطا على المبلغ لحسابه ، ولم يشتر إلا قليلا من الأصوات «لم أقم بشراء الأصوات ، ولم يعترض أمين الكاذب على شيء»[٣] ، مما جاء بنتيجة عكسية ، ورطه بعدها بالتظاهر ضد التزوير ، والهتاف ضد الحكومة فوصفها بالفاشية ، وتزوير الانتخابات ، والتطبيع مع سارقي الدلافين»[٤] . وأغراه أيضا بإنشاء حزب سياسي تحت إلحاح : ما الذي ينقصك؟ الخبرة موجودة ، والمال متوفر ، والأهلية السياسية والعزوة متميزة .

ومما فاجأه به المحقق ، لاحقا ، أن كل هذه المشاريع كتبت عنها التقارير للاستخبارات أولا بأول ، وأن الكاتب هو أمين مرزوق الذي اختفى . أما الشيخ أبو المؤمن ، إمام الجامع ، فقد أغراه بعد صلاة استخارة مزورة بتأليف كتاب عن العائلة المالكة ، لعل وعسى أن يعيد للعقيد أمجاده ، فيلتفت إليه القصر ، وينعم عليه بلقب رئيس وزراء ، أو وزير ، أو سفير ، على الأقل : «سطرْ كتابك يا نايف بيك ، ولا تأسفْ لما كانوا يفعلون»[٥] في إشارة لقوله تعالى (نون والقلم وما يسطرون) . ولكن المشروع لم يخفق فحسب ، وإنما أضاف إلى متاعب العقيد أن اتهم بسرقة مقالات عن الإنترنت ضمنها لهذا الكتاب ، فهو كتاب ممسوخ ، وغير موثق ، ومضطرب ، تقتحم فصوله زوائد لا علاقة لها بالموضوع «فاللجنة الموكلة بتقويم الكتب التي تصل إلى الديوان الملكي رأت فيه نقولا من مواقع الإنترنت ما تزال تحتفظ بروابط المواقع مكتوبة ضمن الفقرات ، وفي بعض المواضع تظهر عبارة الرجوع إلى البداية . . أو انقر هنا . . مع ظهور عدد من الإعلانات التجارية ، والأفلام الإباحية التي تم نسخها وإلصاقها

(١) السابق ، ص ١٧٦ .

(٢) السابق ، ص ١٧٧ .

(٣) السابقن ، ص ١٨٨ .

(٤) السابق ، ص ١٩٧ .

(٥) السابق ، ص ٢٢٧ .

ضمن المادة ، علاوة على الكثير من الأخطاء الإملائية والتاريخية في المضمون»[1] . فالإمام ، الذي أشار عليه بهذا الاقتراح ، لم يكن أقل خداعا من أمين مرزوق ، ولا أقل خطرا . وإخفاق مشروع المؤلف ، وحفل التوقيع ، الذي لم يحضره سوى خمسة أشخاص غير مهتمين ، ولم يحظ إلا بخبر موجز في ذيل إحدى الصفحات الثقافية ، لا يقل عن إخفاقة في الانتخابات . أما حسان بيك – صاحب المقهى– فهو الآخر يواظب بدقة على تزويد الاستخبارات يوميًا بتقارير عن النشاط الحزبي للعقيد ، وعن شعاراته الرنانة ، وتكراره لاسم ارنستو شي جيفارا ، وعن خطبه النارية في الاجتماعات ، محرِّضًا أتباعه على حزّ عنق الحكومة ، أو خنقها على الأقل . وأخيرا ابتليَ أيضًا بحارس المقبرة فارس إبراهيم ، الذي أقنعه بالبحث عن الكنوز الأثرية الثمينة التي تختفي في أحشاء خربة قديمة على كثب من قريته الجنوبية .

فقد انطلى عليه الأمر ، ودفع للرجل نحو ١٠ آلاف دينار لشراء البخّور الأزرق الذي سيفتح به خزائن الأسرار ، ويستخرج منها التماثيل الذهبية والقلائد والجواهر التي تشهد على تاريخ الأنباط وقدماء المصريين ، وقد ذهب المبلغ هباءً منثورًا ، فالسيد فارس اختفى ، وكلما حاول البحث عنه باءت محاولاته بالفشل الذريع ، وقد أقنعته زوجته أن السيد فارس – زوجها – نصاب ، وأنه لا يأتي للبيت إلا مرة ، أو اثنتين ، في السنة ، وأنه إذا شاء العثور عليه ، فليذهب للبحث عنه في البراري مع قطيع الأغنام الذي يملكه . ويتضح أن زوجة فارس إبراهيم مخادعة هي الأخرى ، فقد كان زوجها طوال الحوار مع العقيد نايف بيك مختبئا داخل المنزل ، وما إنْ غادر العقيد بسيارة (مرسيدس) حتى خرج من المنزل ، وجلس في المكان الذي جلس فيه العقيد ، وتابع احتساء الشاي ، غير مبال بالعقيد ، ولا بكلماته «ما إن غادرت السيارة حتى فتح فارس إبراهيم الباب الخشبي المطلي بالأخضر ، وتلصص كسلحفاة في قوقعتها برأسه وعينيه الزائغتين ، ثم خرج من إحدى الحجرات وجلس فوق الفرشة إلى جانب زوجته يدخن ، وهو يمد جسده مستندا إلى أحد مرفقيه . قالت الزوجة وهي تخفي العشرين دينارا في كتلة العجين : كم هو مهذب هذا الرجل ، هل صحيح أنه

(١) السابق ص ص ٢٥١– ٢٥٢ .

يملك مالا كثيرا؟ يبيعنا ويشترينا ؛ أنا ، وأنت .»[1]

وتقول هذه الحكاية : إن سليم بيك ، الذي ظهر ظهورا غير لائق في حياة هذا الصحفي – سارد الحكاية وكاتبها الضمني– هو نفسه نايف الصالح . وأن سلمى ، صديقته ، هي مريم نفسها التي أصبحت صديقة العقيد بعد وفاة زوجها في حادث سير مروع . وأن هذه السيدة قد لا تكون بريئة تمامًا من الوشاية بأسرار العقيد ، فقد أخبره المحقق – لاحقا – بمعاناتها من الزكام ، وظن في البداية أن المحقق يمزح ، لكنه عندما اتصل بها تبيّن أنها فعلا أصيبت بالزكام ، مما يعني أن أخبارها لدى المحقق أدق من أخبارها لديه . أما المقهى التي أصبحت في نهاية الرواية مقهى البازلاء بدلا من مقهى لوركا ، أو مقهى الجنرال ، فحيطانها هي الأخرى لها آذان ، فضلا عن حسان بيك ، وصبيّ البوفيه .

وتبعا لهذه الشبكة من العلاقات ، لا تفوت القارئ ملاحظة التداخل العجيب بين شخصيتي سليم ونايف ، فإذا كان نايف هو الدال بلغة اللسانيّين ، فإن سليم بيك هو المدلول . ولا تفوته أيضًا ملاحظة أخرى ، وهي إلحاح السارد على تأطير الدور الذي يؤديه المخبرون في المجتمع الأردني ، ولا سيما في المراقبة ، أو التجسس ، بكلمة أدق ، على شريحة كبيرة من المتقاعدين العسكريين ، والوشاية بهم ، يقول سليم بيك مخاطبا الكاتب الضمني : «إنك ما زلتَ لا تصدقني ، لقد وشوا بي كلهم ، بلا استثناء ، حتى سلمى تغيرت منذ زمن ، الجميع يخافون منه – يعني المحقق– أنا أعلم ذلك . المخبرون كالفطر ، سرعان ما يتكاثرون عند أول وميض لبريق المال ، لم أكنْ أهذي ، كما تتهمني دائما ، لقد كانتْ هناك ، في تلك الزاوية من حقل البازلاء ، فزّاعة[2]»

واستكمالا لهذا الرسم الكاريكاتيري لعقيد متقاعد ، جاءت اللمسات الأخيرة في الفصل (حلم الرجوع الأخير) فالحوار الذي يجري بين العقيد ، ومسؤول التوظيف في شركة الذئاب ، حوار يفصح عن معاناة هذا المتقاعد الذي حاصرته أخطاؤه الشخصية ، ولاحقته الخيبة ، على الرغم من أن سجله العسكري سجل مشرف ،

(١) السابق ، ص ص٢٨٨– ٢٨٩ .

(٢) السابق ، ص ٣٠٥ .

سواء في مراحل التدريب ، أو فيما تلاها من مراحل ، لكن خطأ كبيرًا ظل يلاحقه ، وهو تجاوزه الحدود البحرية في العقبة مع الكيان الإسرائيلي ، وتنديده مرارًا بسارقي الدلافين الصغيرة [١] .

ومن يقرأ الرواية ، بتأمّل ، تستوقفه وفرة المشاهد الحوارية الساخرة ، التي تحيلها – في بعض الأجزاء والفصول– إلى كوميديا في إهابٍ تراجيدي ، وهذا يُضفي عليها الطابع الجدّي ، مؤكدا أنها رواية رصينة لا تنزلق إلى ما يمكن وصفه بالتهريج الرخيص ، الذي يغلب على المسرح التجاري ، والروايات الهزليّة .

(١) تكررت الإشارة إلى هذا في غير موضع من الرواية ، انظر على سبيل المثال ص ٩٤ ، ٩٥ ، ٧٠ ، ١٩٧ وسبب تكرار الإشارة لذلك أن البطل على اقتناع بأن ما يلاحقه من سوء الطالع يعود لتلك الحادثة .

١٨
عواد علي وأبناء الماء
ارتباك اللغة لارتباك الهويات

في أحد اللقاءات التي تجمع بين لورين ، وميران ، خاطبت الفتاة المسلمة ميران المندائي (أو الصابئي) قائلة : «أنتم إذن لستم من عشاق الماء فقط ، أنتم أبناؤه أيضا[١]» . ومن هذه العبارة اشتق المؤلف عواد علي –من العراق– عنوان روايته الجديدة «أبناء الماء» التي تروي على ألسنة عدد من الشخصيات الروائية وقائع مؤلمة من حياة نفر من المشردين ، واللاجئين العراقيين في أمكنة متفرقة من العالم : كندا ؛ أوتاوا ، ومونتريال ، ووينزر ، وهولندا ، وفلندة ، وتركيا ، وديترويت ، في الولايات المتحدة ، وسوريا ، وعمّان ، واليمن ، وغيرها . . ولم تفته الإشارة للاجئين سوريين ، ولبنانيين ، كما لم تفته الإشارة لمعتقل غوانتنامو الذي قضى فيه والد أيهان ، ولورين .

أشقاء ، وأقارب ، أو أصدقاء ، تقطّعت بهم السبل ، وتفرقوا أيدي سبأ ، وباعد بينهم الشتات ، لا لأنهم سائحون يبحثون عن أمكنة يقضون فيها عطلاتهم الصيفية ، أو عن فضاءات دافئة يهربون إليها من برد الشتاء القارس ، وقرّه . ولكنهم في الغالب ، والأعمّ ، والأرجح ، هاربون من عسف الاحتلال الأمريكي (سجن أبو غريب نموذجا) ، ومن البلاك ووتر ، وعملاء إيران من أمثال مهْدي أنصاريان ، ومن المتطرفين الجهاديّين من مذاهب متعددة شيعة ، وسنة ، ودواعش ، ومن عسْف النظام السابق ، وجوره ، ومحاكماته ، وحملاته المسعورة على الأنفال ، وغيرها . وعلى رأس القائمة ميران المندائي– الصابئي– الذي لا يملّ ترديد قوله – تعالى– في سورة البقرة ﴿إن الذين آمنوا ، والذين هادوا ، والنصارى ، والصابئين ، من آمن بالله واليوم الآخر ،

(١) عواد علي : أبناء الماء ، أزمنة للنشر ، عمان ، ط١ ، ٢٠١٦ ص ٢١٤ .

وعمل صالحًا ، فلهم أجرهم عند ربهم ، ولا خوفٌ عليهم ، ولا همْ يحزنون﴾ (البقرة : ٦٢)[١] .

وهذا الصابئي ، هو ، الوحيد ، من بين الشخصيات الكثيرة التي تقوم عليها هذه الرواية ، الذي نعرف شيئا غير قليل عن طفولته ، تلك الطفولة التي كان لها أثرها الكبير في مستقبله[٢] . ففي صغره قابل الأم تيريزا ، في أثناء زيارتها لبغداد عام ١٩٩١ ومسحت شعره براحتها ، وهي تقول له «أنت صبيٌّ وسيم ، ولكنك تبدو حزينا»[٣] . فكأن تلك القديسة ، بفراستها تلك ، تنبَّأت لميران أن يظل حزينا طوال عمره ، وهذا ما كان .

فجع أول الأمر بفراق حبيبته سليمة ابنته عبد الكريم النجار جار الأسرة ، فقد علمت من نزيهة ابنة الجيران أنه ليس مسلمًا بل هو صابئي (مندائي)[٤] وفي العام ٢٠٠٦ أي بعد الاحتلال بثلاث سنين ، خطفت جماعة مسلحة أباه[٥] ، وتحت التهديد بالسلاح عرضت عليه ، وعلى زوجته ، أن يغادروا العراق ، وإلا مصيرهم القتل ، ومثلما أخبره شاب ثلاثيني مثقف متنور أن تلك الجماعة تريد إفراغ العراق من هذه الطائفة ، فهي تحل دم الصابئي ، وتحل ماله ، وعرضه ، وتدعي أن قتل الصابئي يسهل للقاتل دخول الجنة ، ولو زنى ولو سرق[٦] . ولم تفلح المحاولات لإنقاذه ، فقد قتلوا الابن ، والاب ، وكانت تلك هي المرة الأولى التي يشهد فيها ميران طقوس الدفن على مذهب المندائيين[٧] .

وكغيره من العراقيين ، اضطر ميران للنجاة بترك بغداد ، والسفر إلى عمَّان ، ليقابل في مفوضية اللاجئين تيريزا التي هي خطيبة أفرام جبرائيل ، ومنهما تتألف

(١) ابناء الماء ، ص ٥٣ .

(٢) أبناء الماء ، ص ١٦٢ .

(٣) أبناء الماء ، ص ٩ .

(٤) أبناء الماء ، ص ٥١ .

(٥) ابناء الماء ، ص ٥٧ .

(٦) أبناء الماء ، ص ٥٩ .

(٧) المصدر السابق ، ص ٦٤ .

نواة لثلة من الأصدقاء الذين يتآلفون في أوتاوا بكندا ، بعد أن جمعتهم الغربة بعيدا عن وطنهم العراق ، إلى جانب آيغون ، وسامان ، ويوسف ، وجورج ، وآيهان ، ولورين ، وغيرهم . . ممن ينطبق عليهم قولُ الشاعر (كلنا في الهمِّ شرقٌ) . فلكل منهم ، بالطبع ، طريقته في التغلب على مرارة اللجوء ، فتيريزا- مثلا وهي التي ذكره اسمها بالقديسة - وخطيبها أفرام ، يعملان في مطعم هي عازفة ، وهو مشرف صالة الزبائن . وسامان ، الذي هو من الكرد ، وكان قد فقد جده ، وأباه ، وأخته الصغرى ، في حملة الأنفال التي شنها الجيش بمعونة مرتزقة الأكراد ، وفقد أيضا حبيبته شيلان ، ذات الواحد وعشرين ربيعًا ، التي فضلت الانتحار بسبب أحد ضباط (الجاش) واسمه هوشنك[1] وقد ترك العراق مغادرا إلى أي مكان يمكنه القبول به لاجئا ، فانتهى به الأمر إلى أوتاوا ، متحسرًا لأن صديقه فرهادلم يأت إلى كندا ، فقد وقع عليه الاختيار للجوء إلى هولندا ، حيثُ أسرة خالته . وأما أفرام جبرائيل- زوج تيريزا - وهو مسيحي موْصِلي ، فقد روى لنا فضلا عن حكايته ، حكاية أخته ميرنا ، وزوجها جورج ، فقد فرا بعد تهديدهما من المتطرفين ، إلى سورية ، مع طفليهما إلياس ، ومريم ، ومن هناك طارا لاجئين إلى ديترويت في الولايات المتحدة . ويوسف البكري ، صحفي يعمل في طريق الشعب ، اضطرَّ هو الآخر للهجرة ، وواجه في الأشهر الأولى من اللجوء ، والإقامة ، في كندا ، صعوبات شتى ، كتلك التي تواجه غيره . ومنها العثور على عمل مناسب ؛ فهو لا يستطيع أن يتحول من صحفي إلى عامل في محطة وقود ، أو مطعم ، أو بائع في سوبر ماركت . وغير ذلك من الأعمال التي تعرض على اللاجئين ، فيقبلون ممارستها على مَضَض . على أنه ، وبمحْض الصدفة ، تعرف على فتاة يهودية من أصل سوري (من حمص) أيهان ساسون ، وكان والدها قد طرد من عمله عام النكبة ١٩٤٨ ليهوديته ، فغادر إلى لبنان ، ومنه غادر إلى الولايات المتحدة . وقد تخلى عن ديانته اليهودية ليتم زواجه من امرأة مسلمة أحبها في بيروت[2] . ولقي حتفه في سجن غوانتنامو . وكانت أيهان قد عملت راقصة في أحد الملاهي بعد وفاة الأب ، ثم تزوجت من أحد زبائن الملهى (خليجي) زواجًا عرفيًا استمر

(١) السابق ، ص ٤١ .

(٢) السابق ، ص ١٥٣ .

خمسة أشهر فقط ، طلقها بعد عودته إلى بلاده . وقد عثر يوسف على عمل بصفة مراسل لجريدة بيروتية ، وتزوج من أيهان ، وظل يتتبع أخبار شقيقيه زهير وأصيل[١] ومكتبهما العقاري الذي يتعرض هو الآخر لاعتداء مسلح .

وليست آيغون التي تنحدر هي الأخرى من أسرة زرادشتية عريقة بأحسن حالا من سائر الشخوص ، فقد عانت هي الأخرى ، وأمها ، من ظروف صعبة جدا في كندا . وانتهت علاقتها الشرعية بميران للطلاق[٢] . مما زاد من محنتها بعد أن وقعت ضحية خداع المخرج المسرحي الذي أوهمها أنه سيتزوج منها إن هي انفصلت عن زوجها ميران ، مستغلا عشقها للتمثيل المسرحي . واكتشفت بعد ذلك حجم الخسارة التي تعرضت لها جراء الثقة بذلك المخرج المأفون[٣] . وقد سعى كل من يوسف وآيهان لإغراء ميران بالزواج من لورين ، ولكن تيريزا تحاول إعادة المياه إلى مجاريها بينه وبين آيغون ، وقد أبى ذلك بعد تأكيده لتيريزا أن آيغون تتعاطى نوعا من لمخدرات ، وهو الحشيش[٤] . وتسأله عن مذهب لورين ، وحين تعرف أنها مسلمة تخبره أن ذويها لن يسمحوا بزواجهما إلا إذا أسلم وتخلى عن مذهبه المندائي [٥] ، فيؤكد لها أنهما من هذه الناحية متفاهمان ، وأن اختلاف الدين والمذاهب لن يعيق الحب عن المضي في مجراه . وهذا ما وعدت به آيهان ، وهو أن تقنع والدتها بالتخلي عن هذا الشرط ، وتجاوزه ، قبل الزواج ، حرصًا على مشاعر شقيقته سولاف المتعصِّبة لمذهبها المندائي .

قد يكون في تكثيفنا هذا لحوادث الرواية ما يضع القارئ في أجواء المعاناة التي يعيشها عراقيون في المهجر . وقد جاء اعتماد الكاتب على تكنيك زوايا النظر Point

(١) السابق ، ص ١٦٠ .

(٢) السابق ، ص ١٧٩ .

(٣) السابق ، ص ١٩١ .

(٤) السابق ، ص ص ٢٠٦- ٢٠٧ .

(٥) السابق ، ص ٢٠٩ .

of view بتعدّد الأصوات[١] ، واختلاف الراوي المشارك من فصل لآخر ، موفقًا ، إذ بغير هذه الطريقة لا يستطيع الكاتب أن يروي كل هذه الحوادث بما فيها من تفاصيل تتعلق بالشخوص ، مع الحفاظ في الوقت ذاته على صدق الراوي . ولذا نجد الرواة يتعاقبون على المحكيّ الروائيّ مرارًا . فميران مثلا يتسلم إدارة السرد في نحو ستة فصول ، وتيريزا في فصلين ، وافرام في فصلين ، ويوسف في فصلين ، وأيهان في فصل واحد ، وآيغون كذلك ، وسامان الكردي في فصلين اثنين . . إلخ . وفي كل فصل نسمع من الراوي جديدا في مُتخيَّله السردي يضيء ما عتم من الأحداث ، وادلهمّ من الوقائع ، ويرصد ما يتوالى علي الشخصيات من تغيير . وهو لا يفتأ يلجأ للتلاعب بترتيب الحوادث ، فما يذكره على سبيل الإشارة هنا يعود ويذكره على سبيل التفصيل في موقع آخر ، وما يذكره في موقع على سبيل الاستباق يذكره لاحقا على سبيل الإلحاق . وما يذكره في موقع على أنه حافز ، يستتبع أحداثا ، يذكر في موقع ما أحداثا هي وليدة ذلك الحافز . فالخبر الصادم الذي يتلقاه ميران عن اختطاف أبيه يمهد لهجرته من بغداد . وما يذكره سامان عن وقعة الأنفال يمهد لتركه العراق ، والبحث عن ملاذ . وما يذكر في موقع عن ترسيم صموئيل أسقفا يتبعه التفصيلُ في الاعتداء على الكنيسة ، ومغادرة افرام جبرائيل خطيب تيريزا للموصل ، والبحث عن ملاذ آمن في كندا[٢] . أما البحث عن شيء ما يشغل يوسف ، فيقوده للتعرف على آيهان[٣] . فثمة شبكة من الحوادث الصغيرة المحفزة لحوادث أكبر ، وبذلك تبدو حبكة الرواية شديدة الاتقان ، وهذا شيء يعد من الأساسيات التي تعتمد عليها الدراسات النقدية في التفريق بين الرواية واللارواية .

ولا تخلو الرواية ، مع هذا ، من تجانس في اللغة ، والحوار ، مصدره أن شخصيات الرواية معظمها من شريحة المثقفين . فأكثرهم من خريجي الجامعات في تخصصات متعددة : فلسفة ، أدب إنجليزي ، لغات ، موسيقى ، مسرح ، صحافة وإعلام . وبعضهم

(١) للوقوف على طبيعة هذا التكنيك انظر= خليل ، إبراهيم ،بنية النص الروائي ، الدار العربية للعلوم (ناشرون) بيروت : ط١ ، ٢٠١٠ .

(٢) أبناء الماء ، ص٧٣ ، ص٧٧ .

(٣) السابق ، ص ص١٤٩- ١٥٠ .

مترجم من الإنجليزية إلى العربية ، أو العكس ، أو الألمانية ، وبعضهم شاعر ، وبعضهم كاتب مقالات ، ويصدر صحيفة إلكترونية باسم أمواج . والبعض الآخر يمارسُ التمثيل ، ويتابع دراسته العليا إلخ . . . ومن أجل ذلك نرى الحوار يجري على مقاس واحدٍ إلا من مواضع يقوم فيها الراوي باستخدام كلمات آرامية ، أو كردية ، مثل :الجاش ، وهي تسمية أطلقت على مرتزقة من الأكراد ، والمصبتّا وتعني التعميد ، والكنزاربا وهو شيء مقدس عند المندائيين ، والمسخثة : تطهير الروح ، ورستة ، وهو شيء يشبه الكفن . والدرفش : راية النور ، والترامذة ، وهم أشخاصٌ يشبهون القساوسة ، والرهبان . والمندا ، وهو اسم يقابل اسم الله لدى المندائيين . والطماشة : الاغتسال . ومن يتتبع مثل هذه الكلمات ، في الحوار ، يجد عددا غير قليل منها ، وهي التي تضفي لونا خاصًا على الرواية لا نجده في روايات أخرى تروي قصصَ العراقيّين في المنفى .

على أن القارئ ، بلا ريْب ، يشكو من صعوبة الرواية ، نظرًا لوفرة الأسماء غير المألوفة لديه . وهذه الأسماء يتعاقب ذكرها كثيرًا في الفصول ، وفي الحوارات ، مما يشتتُ الذاكرة في بعض الأحيان ، لا سيما لدى القارئ العادي الذي لا ينشد في قراءته للرواية إلا التشويقَ ، والمتْعة .

١٩
نزلاء العتمة لزياد محافظة
والسرد العجائبي

في الفصل السابع من روايته نزلاء العتمة يفضي الكاتب زياد محافظة بخفايا الحكاية العجائبية التي يعيشها مصطفى بطل الرواية ، فقبل أن يصبح واحدا من سكان عالم الموتى ، أمضى سنوات عشرا في زنزانة انفرادية ، كان قد ألقي عليه القبض بتهمة التآمر على قلب نظام الحكم ، وهي تهمة كفيلة بقيادة من تلصق به إلصاقا من غير أن يتورط إلى حبل المشنقة . أما هو فلم ينكر علاقته بالأمر ، لأن لديه رغبة قوية في كنس ذلك النظام العفن الذي شاخ ، وأصبح وجوده عبئا على الجميع بمن فيهم مصطفى نفسه[١] ، وعندما أدخل السجن ترك بادئ الأمر وشأنه ، لا تحقيق ، ولا تعذيب كالذي سمع عنه قبل أن يحل ضيفا على هذا القفص ، عذاب الانتظار ، ورعب التوقعات زاده اليومي .

أمينة زوجته (الحامل) تركها وهي تجهل مصيرة[٢]

في الزنزانة ، وبعد سنوات عشر ، ونتيجة التناوب المستمر على تعذيبه ، لانتزاع اعترافات منه بالقسوة عن أناس لا يعرف ، في الحقيقة ، من هم ، ولا من يكونون ، يلقى حتفه ، تشيع جنازته ، بلا مشيعين ، ويستقبله الفضيل عمدة الموتى استقبالا حارًا ، يُحدث لديه انطباعا بأن الموت أكثر طمأنينة من الحياة ، وأكثر قربا إلى النفس من عالم الأحياء الذي تركه وراءه غير آسف[٣] فالموتى أصدق نبلا من سكان الحياة الفانية . في القبر يتمدد شاعرا بأن ضيقه ، وظلمته الحالكة ، لا يختلفان في كثير أو

---

(١) زياد محافظة : نزلاء العتمة ، فضاءات للطباعة والنشر والتوزيع ، عمان ، ط٢ ، ٢٠١٥ ص ١٠١ .

(٢) نزلاء العتمة ، ص ١٥ ، وص ٥٦ .

(٣) السابق ، ص ٩٧ .

قليل ، عن تلك الزنزانة . يلاحظ سكان القبور آثار التعذيب على وجهه فيسألونه عنها ، ولكنه يعتصم بالصمت ، والكتمان ، كونه لا يريد أن يتحدث عن موضوع أصبح من الماضي . يحاول ما استطاع أن ينسى صوت السجان وهو يخاطبه آخر مرة قبيل أن يلفظ أنفاسه «هذا عامك العاشر في السجن»[١] ويحاول جهده أيضا أن ينسى اعتراف السجان(ذيب) بهزيمته ، وأنه بعد سنوات من التعذيب لم يظفر منه ولو باعتراف[٢] .

يرصد زياد محافظة التغيير المتراكم الذي طرأ ويطرأ على شخصيَّة مصطفى في وادي المقابر . الإحساس بالاطمئنان الذي افتقر إليه في الماضي[٣] ، تفضيل القبر على الزنزانة الانفرادية ، والموتى على دهاقنة السجون[٤] . . الشخصيات التي يتعرف إليها في عالمه الجديد هذا ، في الغالب ، شخصيات لطيفة ، ودمثة ، إذا استثنينا ياسين وشهاب الدين ، فهي- أي الشخصيات الأخرى- تحاول أن تكون مساندة لهُ ، ومساعدة ؛ أم طه ، الفضيل ، العرافة ، حسان ، بركات ، الشاعر ، جمانة ، وآخرون كثر . .في هذا الجو العجائبي الحميم تنطلق الروح على سجيتها فتشعر بالسعادة الغامرة التي لا تنغّصها سوى ذكريات عابرة تعيدهُ ، من حين لآخر ، لأجواء السجن ، وما حفره على حائط الزنزانة بالمسمار من كتابات . يحاول- عبثًا - أن يدفن ذلك الماضي . ولكن الزنزانة وأشباحها تعشش في دماغه ، على الرغم من أنه فارقها بالموت[٥] . فياله من مشهد ذلك الذي انتهت به حياته داخل السجن ، ومن حوله رجال أمن يتصارخون : «آن للموت أن يسمع نداءه[٦]»! ويا لها من رائحة تلك التي اقتحمت حواسه ، وهو يودع الحياة في طريقه إلى مستقره الأخير[٧] .

(١) السابق ، ص ١٨ .

(٢) السابق ، ص ٢١ .

(٣) السابق ، ص ٢٨ .

(٤) السابق ، ص ٣١ .

(٥) السابق ، ص ٥٠ .

(٦) نفسه .

(٧) نزلاء العتمة ، ص ٥٣ .

مع الأصدقاء الجدد يحاول التأقلم ، والتغلب على عتمة القبور ، تارة بالألوان ، وطوراً بإضاءة الشموع[١] ينثر الكاتب محافظة في طريق بطله العجائبي عددًا من الفرص . فحين يعثر البطل على مسمار يستخدمه في الكتابة على الحجارة ، أو في نحت بعض التماثيل الصغيرة ، قطع شطرنج ، حصان ليزين به قبر حسان الصغير . وعندما يعثر على بعض الشموع المهملة في بقعة ظليلة من المقبرة يحتفظ بها ، ثم يضيئها في مشهد بانورامي ، فتشعشع الأنوار ببريقها الذي يخطف الأبصار ، ويخلب العيون ، فيعجب كثيرون بهذا الرجل ، الذي أحال المآتم إلى أعراس . تقول إحدى نزيلات العتمة «لم أكن أدري أن الموت بمثل هذه الروعة . خلَّصني من كل آلامي .»[٢]

وعلى ضوء الشموع تنشأ خلافات في المقبرة ، وانقسامات بين الموتى . فبعضهم يرفض الأنوار ، ويعدها انتهاكا سافرا لحرمة الموت[٣] . فيما يعدها آخرون فرصة لتحويل عالم الموتى إلى عالم بهيج . لكن ياسين وشهاب الدين يحاولان اغتيال مصطفى لكونه يحدث ثورة في المكان المخصَّص للعتمة ، والموت ، فلا يسوغ أن يتحول إلى مكان مشرق كما لو أن الليل لا يختلف عن النَهار[٤] . وأساس هذا الخلاف أن مصطفى يحاول إقناع الآخرين بأنه ترك الموت وراءه ، وأنه في هذا المكان -القبر- عاد إلى الحياة . ولهذا ينبغي أن تتجدَّد مظاهر الحياة اليومية في وادي المقابر . فبعد حفلة الشموع ، يجري استقبال عدد كبير من الموتى أودى بهم حادث سير مروع في لحظة واحدة . [٥] منهم جمانة ، الوافدة الجديدة التي تحدث تغييرًا في عالم الشخوص ،[٦] ومن بين الذين ظهروا فجأة ليكسر بظهوره رتابة الحياة في القبور على المستوى الشخصي لمصطفى السجان (ذيب) الذي لقي هو الآخر حتفه ، وفوجئ بمصطفى

(١) السابق ، ص ٥٩ .

(٢) السابق ، ص ٦٩ .

(٣) السابق ، ص ٦٦ .

(٤) السابق ، ص ٩٥ .

(٥) السابق ، ص ١١١ .

(٦) السابق ، ص ١١٢ .

فعمد إلى التنكر مخفيًا حقيقته ، إلى حين ، منعًا لانتقام مصطفى منه[١] .

بُعيْد ذلك يأتي الحفل الموسيقي ، الذي برع فيه بركات بعزفه على الناي عزفا شنّف الآذان ، حتى لقد نافس عالمُ الموتى عالمَ الأحياء في الطرب ، على الرغم من كراهية ياسين لذلك[٢] . وقد انقسم الموتى إزاء مصطفى في اتجاهين : فالفضيل يعده رجلا ذا عوالم مدهشة ، وساردًا بارعا[٣] أما ياسين ، ومن جاراه ، فقد هدَّدوا بركات في قبره إن هو مضى لغايته في إعداد الحفل الموسيقي . وقد تناوبوا على تهديده زاعمين أن الموسيقى انتهاكٌ لحرْمَة الموت «نايٌ ، وموسيقى ، بعد الموت؟ وفي جوف المقابر ، أيُّ استهزاء هذا؟ أنت امرؤٌ لا تزن أفعالك ، في هذه المقابر لنْ نسمح لأحد بخدش الموت .[٤]» أما مصطفى ، فضرب عرض الحائط بهاتيك الاعتراضات ، ولم يقتنع بما يدَّعونه من أن الموسيقى توقظ الشيطان . ثم لم يكتف بذلك ، على الرغم من تعرضه لاعتداء آثم بالعصا على أمّ رأسه[٥] فقد أضاف إلى هذا الجو الاحتفالي جوًا آخر ، هو الشعر . كان قد عثر على شاعر مُفْلِق بين الأموات ، دعاه إلى تنظيم قراءة شعرية حظي فيها بالتصفيق تعبيرًا عن الإعجاب مرارًا ، وقد شجعه هذا التصفيق على تكرار القراءة مرة أخرى[٦] .

تنقيح السرد العجائبي

ومن اللافت للنظر حرصُ الكاتب محافظة على تنقيح سردِه العجائبي ، فقد عمد إلى مراعاة كون الشخوص جميعًا من الموتى ، وأن الوقائع التي تجري ، وإن شابهت ما يجري في عالم الواقع ، لكنها هنا- أيْ في الرواية- تجري في مستقرٍّ كل من فيه من الأموات . بعضهم لقي حتفه في الزنزانة (مصطفى) وبعضهم في حوادث

(١) السابق ، ص ١١٧ .

(٢) السابق ، ص ١٢٣ .

(٣) السابق ، ص ١٤١ .

(٤) السابق ، ص ١٥٦ .

(٥) السابق ، ص ص١٦٦- ١٦٧ .

(٦) السابق ، ص ١٧٩- ١٨٠ .

سير ، وبعضهم انتقل إلى العالم الآخر منتحرًا .

وبما أن الكاتبَ قد أبلغ القارئ عن طريق الراوي العليم بأن ما يرويه في الحكاية ، ويسرده ، ما هو إلا تخييلٌ عجائبيّ ، لا واقعي ، فقد اطمأنَّ القارئ لتقبل ما يُحكى على أنه من باب التعْجيب . لكن هذا التعجيب يرسم بطريقة غير مباشرة صورة كاريكاتيرية ساخرة تتهكم على الحياة الدنيا ، وتفضل عليها عالم القبور ، والموتى ، مثلما تفضّله على عالم السجون والزنازين . وقد تكرَّرَت في الرواية الأقوال على ألسنة الشخوص ، باختلافهم ، لتؤكد أن الحياة الجديدة التي يعيشونها في القبور خيرٌ من حياتهم السابقة ، وأنهم فوجئوا بأن الحياة في القبور أكثر أمنًا من الحياة في الدنيا ، حيث القيود ، والتعذيب ، وحوادث المرور ، والانتحار ، والأمْنيون الذين يعتقلون الأشخاص ، ويتفنَّنون في توجيه التهم ، ويخترعون المذلَّ من أساليب التحقيق . بيد أن الصورة العجائبية لم تخلُ من إشارات لا تُخفي عن القارئ أن الحياة في العالم الآخر تحتوي – هي الأخرى على ما ينغّص– وهذا ما تكفَّل به بعض الشخوص ، كياسين ، وشهاب الدين ، اللذين يقومان بدور شبيه بدور السجان ذيب قبل أن ينتقل إلى العالم الآخر ، ويتوب توبة غيرَ نصوح .

على أن من يقرأ الرواية يتساءَلُ إنْ كان ما يرمي إليه الكاتب زياد محافظة هو القولُ بأنَّ حياتنا الراهنة مع القيود ، والزنازين ، وفقدان الحرية الشخصية ، وحرية التعبير ، والتجمْهُر ، والتظاهر ، وتسلط الأنظمة القطرية التي شاخت ، ولم تعد قادرة على تسيير المجتمع تسييرًا ينسجم وروح العصر ، لا تختلف عن حياة الموتى فحسب ، بل إن بعض الموتى ومنهم «نزلاء العتمة» يتمتعون بظروف أحسن حالا من تلك التي كانوا يتمتعون بها قبلا ، فلهم النور ، والشمس ، والموسيقى ، والألوان ، والشعر ، والفرح ، ولنا نحن عتمة الزنازين ، والأقبية . نقول : إذا كان هذا ما يرمي إليه الكاتبُ ، فقد استطاع بمتوالياته السردية ، ومروياته العجائبية ، تحقيق هذا الغرض ، أما إذا أراد أن يقول شيئا آخر ، عبر هذه الحبكة الفانتازية – غير الواقعية– فإننا نوشك أنْ ننكر عليه ذلك ، ففدوى ، التي ظهرت في آخر الرواية ، تركت لدى المتلقي أسئلة عن دورها بلا إجابات .

٢٠
سماء قريبة من بيتنا للعُجيلي
قلق الإرهاب والتطرف

في الصفحات الأخيرة من روايتها سماء قريبة من بيتنا (ضفاف : ٢٠١٥) تستعيد شهلا العجيلي لبطلتها جمان بدران عافيتها بعد عام ونصف من العلاج الكيماوي والشعاعي (الليزر) في المركز الوطني للسرطان على يدي الطبيب يعقوب . لكن هذه العودة إلى الحياة من جديد ترتبط أيضا بماساة فهانية(هانوي) الفلسطينية التي استعادت هي الأخرى عافيتها من السرطان تسافر إلى بكين على متن الطائرة الماليزية المغادرة من كوالا لامبور لتختفي بطريقة غامضة لم تعرف أسرار اختفائها حتى كتابة الرواية ، ويعد ركابها الذين يتجاوز عددهم المئات في عداد الموتى أو المفقودين[١] .

وإذا كانت النهاية تقول لنا بمعنى من المعاني من لم يمت بالسرطان مات بغيره ، فإن الصفحات الـ ٣٤٢ تمتلئ بالحكايات التي لا تخلو من الإشارة إلى الموت ، فمن لم يمت بذلك الداء الخبيث مات بالقصف العشوائي ، أو بالبراميل المتفجرة ، أو بالشظايا المتناثرة من القذائف ، أو بالذبح بالسكاكين أو بالتعذيب في المعتقلات . فجمان ذات الـ ٣٣ ربيعا ابنة المهندس المعماري سهيل بدران تلتقي مصادفة بناصر العامري ، وهو شاب فلسطيني – أردني درس في أميركا ، وعاد إلى عمان بعد أن انفصل عن زوجته (كورين) تاركا أبناءه : ابنين وبنت واحدة (سارة) ليواصل حياته العملية تارة في

---

(١) العجيلي ، شهلا : سماء قريبة من بيتنا ، ضفاف للنشر والتوزيع ، بيروت ، ط١ ، ٢٠١٥ وهي سورية أردنية صدرت لها روايتان الأولى عين الهر ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ٢٠٠٥ ، والثانية : سجاد عجمي ، فضاءات للنشر والتوزيع ، بيروت ، ودار الاختلاف ، ط١ ، ٢٠١٢ .

دبي ، وطورا في المركز الجغرافي الملكي بعمان . وهذا اللقاء يؤدي دور المحفز لبقية الأحداث التالية . فعندما ظهرت على جمان أعراض السرطان الذي أصاب غددها اللمفاوية ، لم تجد – وهي ابنة الرقة المقيمة في عمان غريبة وحيدة – من يقف إلى جانبها غير ناصر هذا . فقد نشأت بينهما صداقة عميقة ترقى إلى درجة الحب الحقيقي بسبب ذكريات مشتركة قربت بين القلبين . فأمه شهيرة بنت بهجت بيك الحفار[١] أحد وجهاء حلب ، وقد كانت له– أي لناصر – زيارات متكررة لحلب التي أقامت فيها جمان ردحا طويلا في منزل جدها علي بدران وفي الجامعة لاحقا[٢] . وهذه الذكريات المشتركة أتاحت لكل منهما التعرف على ماضي الآخر ، طفولته ، دراسته ، نانا أم بشار وولديها بشار وفاتح ، والأسرة بصفة عامة : أسرة جمان ، المهندس سهيل بدران[٣] ، والعم يوسف[٤] والشقيقتين سلمى وجود ، والعم فيصل الذي تزوج من إيطالية (ناتاليا)[٥] وانقطاع أخباره بعد مغادرته للعراق بسبب الخلافات الشديدة بين قيادتي (البعث) القومية والقطرية . وأما ناصر فهو سليل الكرمل هوم تقاذفته المنافي من حيفا إلى بيروت وإلى حلب فعمان وكاليفورنيا[٦] .

وتقودها قدماها إلى مخيم الزعتري ، لا بهدف الزيارة والوقوف على أحوال أشقائها السوريين الذين قذفت بهم الأحداث ليتحولوا بين عشية وضحاها من مواطنين ، إلى لاجئين ، ينتظرون المساعدات من الأمم المتحدة ، وغير المتحدة[٧] وإنما لضرورة تمليها طبيعة العمل الذي تمارسه . والوظيفة التي تشغلها في المؤسسة . ومن المفارقات الغريبة التي واجهتها جمان ظهور علامات الإعياء ، وضيق التنفس[٨]

(١) سماء قريبة من بيتنا ، ص ١٥ .

(٢) السابق ، ص ٤٨ .

(٣) السابق ، ص ٦٤ .

(٤) السابق ، ص ٦٦ .

(٥) السابق ، ص ٧٧ .

(٦) السابق ، ص ص ١٠٢– ١٠٣ .

(٧) السابق ، ص ١٤٢ .

(٨) السابق ، ص ١٤٣ .

وإمارات الإصابة بسرطان الغُدد اللمفاوية[١] بعد تلك الزيارة مباشرة ، وقدوم ناصر الذي كادت تعتقد أنه نسيها ، وتخلى عنها في أثناء وجوده في كاليفورنيا ، ليقف إلى جانبها بشهامة قل نظيرها بلا ريب[٢] .

وتسلط العُجيلي الضوء على معاناة جمان ، سواء تلك التي تسببها جرعات الكيماوي وما يعقبها من أعراض كتغير ملمس البشرة ، وتساقط الشعر ، وفتور الأعصاب ، وضمور الجسم ، والضعف العام ، والأرق ، إلى جانب القلق النفسي خشية الموت وحيدة غريبة في مدينة لا أهل لها فيها ، ولا وطن . في الأثناء ، وعلى عادة الكاتبة في روايتها السابقة سجاد عجمي (٢٠١٣) تروي الساردة حكاية أخرى عن جون درايز[٣] الأمريكي الذي عرفته في طفولتها صديقا لأبيها . . زار الرقة وأقام لديهم مدة وفي أثناء الاحتفال بذكرى حرب تشرين (١٩٧٣) تصدى له رجل أمن سوري وأراد مصادرة آلة التصوير التي التقط بها صورا لمسيرة الاحتفال ، وقد وقعت بينهما مشادة انتهت بجمان إلى التحقيق معها بتهمة سلاطة اللسان . ومن هذه الحكاية تنبثق حكاية أخرى . حكاية الدكتور يعقوب . الطبيب الذي أثنى عليه كثيرون بمن فيهم هانية التي أفلتت من السرطان على يديه مثلما أفلت كثيرون . . وقد تراءى لها – أي لجمان– أنها رأته من قبل ، وأن وجهه ليس بغريب عنها ، فاعتصرت ذاكرتها وراحت تفتش في الصندوق الأسود لتكتشف أنها رأت يعقوب في بلدة بورتو فينو ، التي زارتها مع الأسرة بدعوة من السيد بوتشيلي المدير التنفيذي لشركة فيات الإيطالية[٤] . وليس هذا هو المهم ، إنما الأهم هو أن ذلك الصبي الذي شاهدته ، وتحدثت إليه ، وقدمت له بعض الحلوى ، شاء القدر أن يكون الطبيب الذي نيطت به مهمة الإشراف على علاجها من الألف إلى الياء .

وشخصية تؤدي هذا الدور لبطلة الرواية ، والساردة المشاركة فيها ، لا ينبغي أن يفوت الكاتبة الوقوف على التفاصيل التي تجذب إليه الانتباه .

(١) السابق ، ص ١٤٥ .

(٢) السابق ، ص ١٥٠ .

(٣) السابق ، ص ١٥٤ .

(٤) السابق ، ص ١٦٨ .

لهذا جاء الفصل الموسوم بعنوان أحلام البرتقال كما لو أنه مخصص لحكاية يعقوب .

فمن الحوافز التي تشجع الساردة على الوقوف عند حكايته تلك المريضة بالسرطان (هانية) التي شفيت على يديه ، مثلما تقول ، وعادت إلى حياتها الطبيعية تمارس الرقص في النادي الملحق بفندق الريجنسي بعمان كأي فتاة لم يسبق لها أن أصيبت بالسرطان أو بغيره . والبداية بالطبع من العام ١٩٤٨[١] عندما شرد الإسرائيليون سكان اللد عبر البراري وضاع طفل صغير (يوسف) من ذويه وعثرت عليه عائلة الشريف نائما بين الحشائش ، وعندما لم يجدوا له أهلا يدفعون به إليهم تبنوه ، وأطلقوا عليه الاسم الذي عرف به يوسف الشريف[٢] . هذا هو والد يعقوب . تزوج يوسف الشريف هذا من نبيلة ابنة الحاج أليف علم الدين من يافا ، وأنجبت له يعقوب عام ١٩٧٠[٣] . استقرت أسرة الشريف بعمان ، وتوفي يوسف مبكرا لتمتنع نبيلة عن الزواج بعده لا وفاءً لذكراه فحسب ، ولكن لتتفرغ لتربية ابنها الذي أبدى عبقرية ونبوغا في الدراسة من صغره علاوة على ميول أبداها للقراءة ولاطلاع . والتحق بعد الثانوية بكلية الطب في الجامعة الأردنية ، وحين أنهى دراسته مُنح بعثة لمتابعة دراسته العليا في جامعة كاليفورنيا في لوس أنجلوس[٤] . وفي أثناء دراسته للبكالوريوس مرت أمه بتجربة عاطفية كادت أن تعصف بعلاقتهما الحميمة ، فقد وقعت في حبائل مدرب موسيقى ألماني- من أصل صربي - اسمه فلاديمير بيركيتيش ، واستمرت علاقتها به سنة ، اكتشف يعقوب تلك العلاقة التي تعمقت بينهما جدا في تلك الأثناء ، فأظهر لها تبرمه وضيقه بذلك الموسيقي عن طريق الغمز واللمز تارة ، وتارة بمغادرة البيت ، وعدم العودة . وقد جاء سفر بيركيتيش لينهي تلك العلاقة النزوة . بيد أنها ، وهو في لوس أنجلوس ، أغرمت بطبيب التجميل العراقي

(١) السابق ، ص ٢٠١ .

(٢) السابق ، ص ٢٠٣ .

(٣) السابق ، ص ٢٠٦ .

(٤) السابق ، ص ٢٠٩ .

رشيد شهاب ، وإذا كان هيامها بذلك الألماني نزوة تعدتها[١] فإن عشقها لهذا الطبيب الستيني انتهى بزواجهما زواجا رسميا لا ينقصه أي شيء[٢] . وتشاء الأقدار ألا يمتد العمر بهذا الطبيب سوى ثلاث سنوات أصيب بعدها بالسرطان وعهد ليعقوب بعلاجه ، ولكنه توفي في وقت قصير قبل أن يأخذ العلاج ما يحتاج إليه من زمن ، فيما يُظنّ ضربًا من الموت الرحيم .

وعلى الرغم من أنَّ الساردة كانت قد أشارت في بداية الرواية لأختيها سلمى وجود ولأفراد العائلة وانقطاع أخبارهم عنها بسبب وقوع الرقة تحت سيطرة(داعش) وانقطاع الاتصالات الهاتفية انقطاعا شبه تام ، وانقطاع الانترنت ، إلا انها عادت في الفصل (ملح القراصنة) والذي يليه لحديث الاختين ؛ فالأولى لها حكاية مع القرصان إبراهيمو ، وقد انتهت حكايتها العجيبة تلك بقدوم القرصان إلى حلب ليخبروه بأنها تزوجت من نسيب وأنجبت منه ابنتين في ثلاث سنوات . إلا أن انسحاب النظام من الرقة وتركها لتنظيم الدولة(داعش) بصورة ما يبدو أنه انسحاب تكتيكي[٣] أو هزيمة عسكرية ، أغرق العائلة في مستنقع الإرهاب ، واستولى الجهاديون على فيلا سلمى ونسيب ، وجعلوها مقرا لهيئتهم الشرعية مثلما تسمى . وجاءت براميل النظام المتفجرة لتحبط الآمال باستعادة الفيلا بعد مغادرة الجهاديين . وقد اختلفت سلمى ونسيب فهو يريد مغادرة سورية لاجئا إلى بلد أوروبي بعد أن فقد كل شيء ، وهي تفضل الموت في الرقة على التحوّل إلى لاجئة .

أما جود التي حظيت (بتدليل) عمتها ليلى ، فقد نشأت على طباع غريبة نوعا ما ، غرابة وقوع طفلة في السابعة من عمرها في حب المطرب اللبناني السابق ربيع الخولي[٤] . درست بعد أن أتمت البكالوريا في جامعة حلب ، وتخصصت في مجال صناعة مستلزمات الأسنان[٥] وعندما أحبت زميلا لها في الدراسة عُرف أبوه بوصفه

(١) السابق ، ص ٢٢١ .

(٢) السابق ، ص ٢٢٢ .

(٣) السابق ، ص ٣٠٦ .

(٤) السابق ، ص ٣١٢ .

(٥) السابق ، ص ٣١٥ .

مديرا لدائرة حكومية ترعى الفقراء والمحتاجين ، وقف والدها سهيل بدران ضد هذا الزواج ، لأن والد الشاب الذي يدعي الوجاهة تخلى عن أبيه الذي قضى حياته متسولا لصدقات أهل الخير في حين أنه – أي والد الشاب– يدعي الإنفاق على الشؤون الاجتماعية وإعانة المعوزين باسم الحكومة[١] . وفيما خاب أملها في الزواج من ذلك الشاب كانت الرقة تقع تحت رحمة الجهاديين الذين لا يُعرف من أين جاءوا .

وكعادة المؤلفة التي ألفناها في روايتها سجاد عجمي[٢] ، لا بد للحكاية من أن تحتوي حكاية أخرى فرعية ، ولا بد أن تروي لنا الساردة – تبعا لذلك – حكاية روح الأمين الذي ولد بعد تأسيس ابن لادن تنظيم القاعدة ١٩٨٨ . وما تروية له علاقة بالآتي . . فقد جاء هذا المدعو روح الأمين خاطبًا (جود) بردائه الطالباني ، وذقنه الكث الذي يمتد بضع سنتمترات على صدره ، وبحرص لافت على الاستخفاف بما يراه في القصر بما في ذلك صورة العائلة التي قلبها لتغيب وجوه من فيها في الرخام . في الأثناء تبدي جود التي انشقت عن الأسرة وارتدت العباءة والحجاب والنقاب موافقتها على الزواج على الرغم من معارضة سلمى والأب . . الذي رأى ألا بد من الرضوخ ما دام هؤلاء الدواعش يستطيعون الزواج بقوة السلاح ، فما الذي يجنيه من الاعتراض ، وقد ابتلاه الزمن بهؤلاء القادمين من قندهار ليفسدوا كل شيء .

من اللافت للنظر تناولُ المؤلفة العجيلي لمأساة جمان المزدجة : المرض الخبيث والبعد عن الأهل وعن الوطن ، الإحساس العميق بالغربة والوحدة ، انقطاع الاتصالات بينها وبين مدينتها التي تحب ، ولكن ثمة جسور وعلاقات من نوع العلاقة بينها وبين ناصر العامري ، أو بينها وبين يعقوب الطبيب ، أو بينها وبين هانية التي سبقتها إلى الآخرة . على أن هذه المأساة تقابلها على الجانب الآخر مأساة السوريين ، لا اللاجئين في الزعتري ، أو في الفضاء الأوروبي ، بل أولئك الذين تُركوا ليلاقوا مصيرهم ذبحًا على أيدي الدواعش ، أو قصفاً على أيدي النظام والدخلاء من

(١) السابق ، ص ٣١٦ .

(٢) للمزيد عن سجاد عجمي انظر : إبراهيم خليل ، أساسيات الرواية ، دار فضاءات للنشر والطباعة ، عمان ، ط١ ، ٢٠١٥ ، ص ص ٨٨– ٩٥ .

غير السوريين الذين تجمعوا من جل انحاء العالم . والمأساة أيضا ليست وليدة الحاضر ، بل هي ممتدة في الماضي ، منذ أن كان بهجت بيك الحفار ، وأعضاء الكتلة الوطنية ، ومسيرة التأميم ، والجبهة التقدمية ، والخلاف مع العراق ، والقيادتين القطرية والقومية ، وشيوع نماذج من المفسدين ، وصغار المنتفعين ، والمخبرين . مزيج من مصادر المعاناة تتخلل هذه الرواية التي لا تخلو من آليات تطفو على السطح ، كاستخدام الحوافز ، وتعدد الشخوص ، واللجوء إلى تقنية التحول ، والانقلاب ، والتعرُّف ، واستعادة الماضي بما يوهم بهيمنة تداعيات ضمير المتكلم على النسق السردي . علاوة على إدارة شبكة من العلاقات يتنقل بها القارئ من عمّان إلى تونس ، والدار البيضاء ، فإلى باريس ، ولندن ، وكاليفورنيا ، وبوسطن ، وبورتوفينو ، وحلب ، والرقة ، والعراق ، ويافا ، وحيفا ، واللد ، في دوامة من الزمن لا تقف عند تاريخ معين ، بل تنبثق الأحداث من مفاصل متعددة ، ومحدّدة : خمسينات القرن الماضي تتلاقي بالعقد الثاني من القرن الحالي . وهذه الرقعة الفسيحة من الزمن تحتاج إلى تقنيات سردية مركبة تركيبًا معقدًا للإفلات من تشتت المحكيّ ، وهذا ما اقتدرت عليه الكاتبة في هذه الرواية التي تغرُف فيها من الحاضر والماضي ، ومن العام والخاصّ . وتبعا لذلك نستطيع القول ، قياسا بما سبق ، أن البطل ، أو الشخصية البارزة – بكلمة أدق– في رواية العجيلي ، أقرب للواقع ، وأكثر لصوقاً بالكائن لا بالممكن من النموذجين السابقين : مديحة في الأيام الباردة ، ومصطفى في نزلاء العتمة . فالبطل ، أو البطلة ها هنا ، يعاني من نقاط ضعف كثيرة ، ويواجه أحداثا كثيرة يتصدى لبعضها حينًا ، ويتراجع إزاء بعضها أحايين أخر ، ولهذا يجد القارئ في جمان ، أو يعقوب ، أو سلمى ، أو نسيب ، أو جود ، أو حتى سهيل بدران ، شخصيات حقيقة يمكننا أن نلتقي بها في حياتنا اليومية ، وليست شخصيات مصطنعة ، أو مفتعلة ، أو مثالية ، تهبط على القارئ بمظلة إنشائية من السماء السابعة .

خاتمة الكتاب

بعد هذا الطواف في عدد من عيون الشعر ، وقصائد الشعراء ، وفي عددٍ غير قليلٍ من روايات الروائيّين ، من بلدانٍ عربية مختلفة ، ومن بيئاتٍ عديدة ، نستطيع القولَ ، عن هذه الاجتهادات النقدية : إنها تكشف بوساطة القراءة التحليلية التطبيقية عن اجتياح التحولات للشعر العربي ، فمن القصيدة ذات الموضوعات المتعددة ، إلى أنماط من الشعر المجدِّد لفظاً ومعنىً ، إلى مغامرة الخروج على هيكل القصيدة العروضي ، فإلى الموشَّح ، وإلى قصيدة التفعيلة ، والقصيدة الدراميّة ، واالقصيدة القصيرة ، ونماذج من (الهايكو) والكولاج ، والتحوُّل من الغنائي إلى شعر يمتزج فيه الأداءُ السردي الحكائيُّ بالغنائي .

وما يزالُ الشعر العربي يشهد الجمَّ الكثير من التحولات ، بدليل ما يمثله شعر حميد سعيد ، وشعر محمد عفيفي مطر ، وشعر علي جعفر العلاق ، والشاعر الشاب سلطان القيسي ، من تحولٍ في ضوء هذه الاجتهادات ، ولا تقلُّ الرواية أو القصة تنوُّعًا ، وتحوُّلا ، عن الشعر ؛ فمن الرواية التي تستخدم الكاتبة فيها عددًا من تقنيات السرْد كرواية (طابق ٩٩) لجنى فواز الحسن ، وعددًا من الحكايات لعدد من الشخصيات ، في ما يعرف بالسرد المؤطَّر ، إلى رواية منولوجيّة تجمع بين المحكيّ ، والمتَخيَّل ، وبين صراع الأصوات ، وتعدُّدها ، وصراع الأمكنة ، وبين لغة الرواي ، ولغيّاتٍ تنطق بها شخوص(آخر القلاع) لرائدة الطويل . فإلى «مصائر» ربعي المدهون ، وكونشرتو الهولوكست ، والنكبة ، التي تطرح رؤية ثانية للإجابة عن سؤال : فلسطين إلى أين؟ في أداء ينسحبُ عليه النسق الحواري الذي تتعدد فيه اللغات ، وتتنوع الأساليب ، فإلى رواية «حياة معلقة» لعاطف أبو سيف ، التي تجمع بين السرد الكلاسيكي المُمْعِن في التفاصيل ، والسرد الحديث الذي يعتمد بعض التقنيات الجديدة ، خلافا لامرأة خارج الزمن التي تعتمد السرد الحداثي ، إلى أخرى تعتمد التعجيب (نزلاء العتمة) لزياد محافظة ، وأخرى تعتمد التشخيص الكاريكاتيري

(مقهى البازلاء) لعثمان مشاورة ، وأخرى تعبّرُ عن ارتباكات الهوية (أبناء الماء) لعواد علي(من العراق) في أداء يغلب عليه المبدأ الحواري ، وأخيرة سماء قريبة من بيتنا لشهلا العجيلي التي تعبر عن قلق الإرهاب ، والتطرف ، في بنية تتضمَّنُ عدداً من الحكايات المترابطة ترابط الحبّات في العنقود .

وجلُّ هذه الاجتهادات تنمُّ عن نتيجة متكررة تقريبًا ، وهي نهوضُ الأدب العربي الحديث شعْره ، ونثْره ، بمهمة التعبير عن قلق الإنسان العربي ، سواءٌ أكان هذا القلقُ بسبب ما يحيط به من تهديدات تضعُ الكيان العربي ، والهوية العربية ، في دائرة السؤال ، أمْ بسبب الإلحاح على إعادة النظر في الأشكال الأدبيَّة ، وكيفية انتاجها لدلالاتها الرامية لدفع الإنسان العربي من دائرة ردِّ الفعْل ، إلى دائرة الفعْل نفسه .

من هنا نرى في دراستنا لهذه الأعمال الشعرية ، والقصصية ، والروائية ، المنتقاة ، اختيارًا لهُ أكثر من مُسوِّغ ، وأكثر من تفسير ، عسى أن ينفع الله به ، وبما فيه ، القراءَ ، والمهتمّين ، من طلبة الدراسات الأدبية ، واللغوية .

والله من وراء القصد .

تصانيف المؤلف

- الشعر المعاصر في الأردن ، ط ا ، عمان : جمعية عمال المطابع التعاونية ، ١٩٧٥ .
- في الأدب والنقد ، ط١ ، دمشق : اتحاد الكتاب العرب ، ورابطة الكتاب الأردنيين ، ١٩٨٠ .
- من يذكر البحر ، (قصص) ط١ ، عمان : رابطة الكتاب الأردنيين ، ١٩٨٢ .
- تداعيات ابن زريق البغدادي الأخيرة ، (شعر) ط١ ، عمان : مطبعة شوقي معبدي ، ١٩٨٤ .
- في القصة والرواية الفلسطينية ، ط١ ، عمان : دار ابن رشد للنشر والتوزيع ، ١٩٨٤ .
- مقالات ضد البنيوية ، ط١ ، عمان : دار الكرمل للنشر والتوزيع ، ١٩٨٦ .
- تجديد الشعر العربي ، ط١ ، عمان : دار الكرمل للنشر والتوزيع ، ١٩٨٧ .
- الانتفاضة الفلسطينية في الأدب العربي ، ط١ ، عمان : دار الكرمل للنشر والتوزيع ، ١٩٩٠ .
- فصول في الأدب الأردني ونقده ، ط١ ، عمان : وزارة الثقافة ، ١٩٩١ .
- أوراق في اللغة والنقد الأدبي ، ط١ ، دار الينابيع للنشر والتوزيع ، عمان ، ١٩٩٣ .
- أحاديث في الشعر الأردني والفلسطيني الحديث ، ط١ ، عمان : دار الينابيع ، ١٩٩٣ .
- غبار وأقنعة لمحمود سيف الدين الإيراني (تحقيق) ط١ ، عمان : دار الكرمل بدعم من مؤسسة عبد الحميد شومان ، ١٩٩٣ .
- الرواية في الأردن في ربع قرن ١٩٦٨- ١٩٩٣ ، ط١ ، عمان : وزارة الثقافة ، ١٩٩٤ .
- القصة القصيرة وبحوث أخرى ، ط١ ،عمان : رابطة الكتاب الأردنيين ودار الكرمل للتوزيع ، ١٩٩٤ .
- فخري قعوار دراسة في فنه القصصي ، ط١ ، عمان : دار الكرمل للنشر والتوزيع ، ١٩٩٥ .

- النص الأدبي تحليله وبناؤه ، ط١ ، عمان : دار الكرمل للنشر والتوزيع ، ١٩٩٥ .
- الأسلوبية ونظرية النص (مقالات وبحوث) ط١ ، بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٩٧ .
- أمين شنار : الشاعر والأفق ، ط١ ، عمان : صحيفة الدستور والاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب ، ١٩٩٧ .
- محمد القيسي الشاعر والنص ، ط١ ، بيروت : المؤسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٩٨ .
- مهارات الاتصا ل(مشترك) ط١ ، عمان : مطبعة الجامعة الأردنية ، ١٩٩٩ .
- تحولات النص ، ط١ ، عمان : وزارة الثقافة ، ١٩٩٩ .
- الضفيرة واللهب (دراسات في الشعر العربي القديم والمعاصر) ط١ ، عمان : الدائرة الثقافية بأمانة عمان ، ٢٠٠٠ .
- ظلال واصداء أندلسية في الأدب المعاصر ، ط١ ، دمشق : اتحاد الكتاب العرب ، ٢٠٠٠ .
- جبرا إبراهيم جبرا الأديب الناقد ، ط١ ، بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ٢٠٠١ .
- أقنعة الراوي ، ط١ ، عمان : وزارة الثقافة ، ٢٠٠٢ .
- في النقد والنقد الألسني ، ط١ ، عمان : الدائرة الثقافية في أمانة عمان ؛ ودار الكندي ، ٢٠٠٢ .
- مقدمات لدراسة الحياة الأدبية في الأردن ، ط١ ، عمان : دار الجوهرة للنشر والتوزيع ، ٢٠٠٣ .
- مدخل إلى دراسة الشعر العربي الحديث ، ط١ ، عمان : دار المسيرة ، ٢٠٠٣ .
- في اللسانيات ونحو النص ، ط١ ، عمان : دار المسيرة ، ٢٠٠٣ .
- نقاد الأدب في الأردن وفلسطين ، ط١ ، بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ٢٠٠٣ .
- فصول في نقد النقد ، ط١ ، عمان : وزارة الثقافة ، ٢٠٠٥ .
- تيسير سبول من الشعر إلى الرواية ، ط١ ، بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ٢٠٠٥ .

- من معالم الشعر الحديث في الأردن وفلسطين ، ط١ ، عمان : دار مجدلاوي للنشر والتوزيع ، ٢٠٠٦ .
- شعراء تحت المجهر ، ط١ ، عمان : ورد الأردنية للنشر والتوزيع ، ٢٠٠٦ .
- في دائرة الضوء- تراجم وشخصيات ، ط١ ، عمان ، الدائرة الثقافية ، ٢٠٠٧ .
- فن الكتابة والتعبير (مشترك) ، ط١ ، عمان : دار المسيرة ، ٢٠٠٧ .
- في الرواية النسوية العربية ، ط١ ، ورد للنشر والتوزيع ، عمان ، ٢٠٠٧ .
- مقاربات في نظرية الأدب ونظرية اللغة ، ط١ ، عمان : دار مجدلاوي للنشر والتوزيع ، ٢٠٠٧ .
- عروض الشعر العربي ، ط١ ، عمان : دار المسيرة ، ٢٠٠٧ .
- بنية النص الروائي ، ط١ ، عمان ، عمادة البحث العلمي ، الجامعة الأردنية ، ٢٠٠٨ .
- من الاحتمال إلى الضرورة ، ط١ ، عمان : مجدلاوي للنشر والتوزيع ، ٢٠٠٨ .
- في السرد والسرد النسوي ، ط١ ، عمان : وزارة الثقافة ، ٢٠٠٨ .
- من الشعر الحديث والمعاصر ، ط١ ، عمان : دار ورد الأردنية للنشر والتوزيع ، ٢٠٠٩ .
- المثاقفة والمنهج في النقد الأدبي ، ط١ ، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع ، ٢٠١٠ .
- مدخل إلى علم اللغة ، ط١ ، عمان : دار المسيرة ، ٢٠١٠ .
- في نظرية الأدب وعلم النص ، ط١ ، بيروت : الدار العربية للعلوم (ناشرون) ٢٠١٠ .
- شعرية القصة القصيرة وحوار الأجناس ، ط١ ، عمان : وزارة الثقافة ، ٢٠١٠ .
- من أدب البلدان في القدس وعمان ، ط١ ، عمان : الدائرة الثقافية – الأمانة ، ٢٠١٠ .
- تأملات في السرد العربي ، ط١ ، عمان : دار فضاءات للنشر والتوزيع ، ٢٠١٠ .
- محمود درويش قيثارة فلسطين ، ط١ ، عمان : دار فضاءات للنشر والتوزيع ، ٢٠١١ .
- الصوت المنفرد (من القارئ إلى النص ومن النص إلى القارئ) ، ط١ ، عمان : أمواج للنشر والتوزيع ، ٢٠١١ .

- أوراق لسانية ونقدية معاصرة ، ط١ ، عمان : مجدلاوي للنشر والتوزيع ، ٢٠١٢ .
- الرواية التاريخ السيرة ، ط١ ، عمان : دار أمواج للنشر والتوزيع ، ٢٠١٢ .
- واقع الدراسات النقدية العربية في مائة عام ، ط١ ، عمان : عمادة البحث العلمي ، الجامعة الأردنية ، ٢٠١٣ .
- قضايا لغوية معاصرة بين النظرية والتطبيق ، ط١ ، عمان : مجدلاوي للنشر والتوزيع ، ٢٠١٣ .
- مقدمة في علم أصوات اللغة العربية ، ط١ ، عمان : أمواج للنشر والتوزيع ، ٢٠١٣ .
- راهن الدراسات النقدية في الوطن العربي ، ط١ ، الرياض ، كرسي عبد العزيز المانع للدراسات اللغوية والأدبية- جامعة الملك سعود ، ٢٠١٣ .
- الأسلوبية العربية – مدخل إجرائي ، ط١ ، عمان : دار جهينة للنشر والتوزيع ، ٢٠١٤ .
- نحو النص بين النظرية والتطبيق ، دار أمواج للنشر والتوزيع ، عمان : ٢٠١٤ .
- بحوث وأوراق في أدب الأردن وفلسطين ، فضاءات للنشر والتوزيع ، ط١ ، عمان ، ٢٠١٤ .
- أساسيات الرواية ، ط١ ، عمان : فضاءات للنشر والتوزيع ، بدعم من وزارة الثقافة ، ٢٠١٥ .
- بلاغة الرواية ومسارات القراءة ، فضاءات للنشر والتوزيع ، عمان ، ط١ ، ٢٠١٥ .
- حاضر الشعر وتحولات القصيدة ، الآن (ناشرون وموزعون) عمان ، ط١ ، ٢٠١٦ .
- مراوغة السرد وتحولات المعنى- فصول في القصة القصيرة ، الآن(ناشرون وموزعون) بدعم من وزارة الثقافة ، عمان ، ط١ ، ٢٠١٦ .

عن المؤلف

تمتاز كتابات هذا الناقد العربي الكبير بالدقة المنهجية ، والرؤية المتعمِّقة ، في طرح القضايا ، ومعالجتها ، بروح العالم الحصيف ، والناقد الخبير ، فهي ذات أفق معرفي ، وتنظيري ، يقوم على الاستقصاء ، والاستنباط ، وفي جوانبها التطبيقية تقوم على فهم النصوص ، وفحص محتوياتها ، وسبر أغوارها ، بما يجعلها نصوصًا موازية في إبداعها النقدي ، لا تقل إدهاشًا وجمالا عن عالم النص بكل إغواءاته الشعرية ، أو لذاته السردية ، أو تأملاته النقدية .

وقد تميَّز مشروع الدكتور إبراهيم خليل في تاريخه الطويل -أمدَّ الله في عطائه- بثبات القَدم النقدية ، ورسوخ الفكر ، فهو من أصحاب المشاريع العميقة طويلة المدى ، التي يمكن وصفها بكونها عميقة الرؤية ، بعيدة الأفق ، قريبة البيان ، سلسة الروح ، يدعم هذا المشروع أفقٌ بصير فاحصٌ ، وقراءة متأنِّية ، ومعرفة أكاديمية متميزة ، بما أنتجه من كتب ومؤلفات تشهد لمشروعه بالثبات ، ولعطائه بالديمومة .

فهو صاحب نتاج غزير بدأ منذ عام ١٩٧٥ بكتابه النقدي الأول (الشعر المعاصر في الأردن) وتوالى نتاجه النقدي بعد ذلك ، وما زالت حفرياته النقديَّة في تواصل مع الإبداع العربي ، ومتابعة حركة النقد العربي والغربي ، دون كلَلٍ أو مَلَلٍ ، وقد توقف عند عدد كبير من النصوص الإبداعيّة : شعرًا ، وروايةً ، وقصّة ، ومسرحية ، ومقالة ، إضافة إلى دراساته عن النظريات النقدية الحديثة .

أ .د . إبراهيم أبو طالب – جامعة الملك خالد
أبها – العربية السعودية