# الأديب المعاصر

١٠

مجلة فصلية يصدرها اتحاد الادباء في العراق

# الاديب المعـــاصر

مجلة اتحاد الادباء في العراق


رئيس التحرير فؤاد التكرلي

سكرتير التحرير مالك المطلبي



هيأة التحرير

حميـــد المطبعـــي — علي الشـــوك

خالد علي مصطفى — غـــانم الدبـــاغ

سليم عبد القادر السامرائي — فاضـــل ثامـــر

طـــراد الكبيســـي — ماجـــد السامرائي

ياســـين النصـــير



العـــدد العاشر ( آذار ) — ١٩٧٥ — المجلد الثالث

## الاديب المعاصر

مجلة اتحاد الادباء في العراق

تصدر كل شهرين مؤقتاً

يتم الأشتراك فيها :

داخل العـــراق ( ديناـــار ونصف )

في الدوائر الرسمية ( خمسة دنانير )

في الخارج ( ديناران )

- الاشتراك يدفع سلفاً بحوالة بريدية أو مصرفية باسم امين صندوق الاتحاد



العنوان

مقر اتحاد الأدباء في العراق

بغداد - العراق

ساحة الأندلس - شارع المثنى بن حارثة الشيباني

: ٩٦٢٦٤

# الأدب العراقي

.
.
.

## ملاحظات

هل نمتلك مفاهيم محددة للادب العراقي الحديث ؟

هل توفر النقد على رؤية ، ما ، لهذه المفاهيم ؟

إذ نعتين زمن الأدب العراقي الحديث : بانه معطى النتاج الادبي منذ مطلع هذا القرن وحتى الآن ، فان الجواب سيكون بالنفي .

إن مرحلة نفي الشعر بعد « التقليدية » و « فترة الريادة » الى مرحلة التفريعات الاعتباطية والرؤى المشوشة ، والتقليعات الزمنية . . جعل من حقبة الخمس عشرة سنة الاخيرة في الشعر العراقي الحديث حقبة مهزوزة . . . لقد اصبحت التجربة الشعرية ، عندنا في العراق ، تعاني من « ازمة الثقة في النفس » .

اي نقد يمكن أن يضع يده على هذه التجربة ؟ واي ناقد يمكن أن يتخلص من العقدة المركبة التي يحملها كصخرة سيزيف القدرية ؟ واقصد بها التوجس من القدرة الذاتية للناقد العراقي ، أمام « جبروت » النقد الغربي . .

هاتان العقدتان ، وأقصد بهما أمراض النتاج الادبي ذاته ، وجبروت النقد الغربي كما هو متصور ، هما ، في تقديري ، معضلتا تطور النقد عندنا . فالناقد الذي أوجد « الستينات » و « السبعينات » هو ذاته الذي يروج : لـ ما رأيك في فلان وفلان بثلاث كلمات . . ! وهو أيضاً ينصب ويعزل . ، ويقدم ويؤخر . . على طريقته الخاصة ، وهو آخراً ، لا أخيراً ، يكتب عن « خ » بكلمات اليوت . . وريشاردز . . و . .

* * *

هل يمكن أن نطلق على الشعراء في الثلاثينات والاربعينات الى مجيء السياب بشعراء الثأر ؟ فهم جميعاً حاولوا ، مخلصين ، ودونما وعي فني ، أن يعودوا ليتواصلوا مع صوت العبقرية الشعرية في العصر العباسي ، متجاوزين الخمسة قرون المظلمة . . ! ويبدو أن هذا الثأر جاء متأخراً ، ذلك لان ما قدم الينا من شعر في تلك الحقبة ، رغم كونه محكماً وذا جرس ، فانه كان منفصلاً عن ضرورتي الوعي التاريخي والفني لمهمة الشعر آنذاك . . وهكذا سقط شعراء الثأر . . في « التقليدية . »

اذا تجاوزنا معضلة « من هو قائل اول قصيدة حرة » فان رواد الشعر الحديث استطاعوا الى حد ما أن يضعوا أسس الحركة الحديثة للشعر العراقي بل الشعر العربي . . لكن هذه الاسس تتعرض ، كما اسلفنا ، ومنذ مطلع الستينات ، الى عنف غير مبرر وغير مستكمل لشروط النمو الفني الطبيعي .... والى رؤى ومفاهيم مشوهة ومختلطة ....

هل يمكن أن نطلق على هذه الحقبة : حقبة المخاض ؟ ويعني ذلك اننا بانتظار ولادة ايجابية لقصيدة الشعر الحديث ....؟

* * *

على عكس الحالة التي عليها الشاعر ، فان القاص العراقي لم يكن يختزن من تاريخه القصصي الا ارثاً متقطعاً وبدائياً الى حد ما ، ايام العرب ، المقامات ، الف ليلة وليلة ، وقصص الوصف الشعري .. الخ .

لكنه ، اي القاص ، ومنذ مطلع هذا القرن ، بدا ، وهو يطلع على تجربة الغرب الروائية والقصصية ، مستعداً لان يؤسس تاريخاً للقصة العراقية . ان النتاج القصصي بين ايدينا ، غزير ومتنوع . واذا كانت بدايات التأسيس تظهر آثارها واضحةً فيه ، فانه قد نجح نجاحاً باهراً في تقديم النموذج التاريخي للقصة العراقية . ولكن ما يهمنا الآن : اين يقف قاصنا الحديث ؟

قد أبدو متشائماً ، وأنا أزعم ، هنا ان القاص العراقي ، في السنوات الاخيرة ، تنقصه الرؤية الثابتة .. ان ما يسمى بنصوص القصة العراقية الحديثة .. يبدو في الاغلب ، مشوشاً ، غائماً وسطحياً ..

* * *

بقيَ أنْ نشير الى ( الاستثناء ) في القاعدة . دائماً .. بيد أنَّ هذا الأساسي يتوجب انْ ينصب على القاعدة حسب .

سكرتير التحرير

# نظريات الميثولوجيا الغربية

## في القرن العشرين

بقلم – الميزار ملييتنسكي  ترجمة – مصطفى عبود

وقت ان ننقب عميقاً في اصول الدين والادب والفن والفلسفة ذاتها فلا بد ان نجد انفسنا وجهاً اوجه امام الاسطورة . وتحمل جميع الايديولوجيات والافكار التأملية في طياتها قسمات ميثولوجية في مراحل تطورها الموغلة في القدم . وبوصفها موقفا ودافعاً على الوحدة ، فقد سبقت الاسطورة في هذا الخصوص ، منطقياً وتاريخياً ، الاشكال الاكثر تطوراً للدين ، للابداع الفني ، للنظريات الفلسفية وللمصنفات العلمية . ويبدو ان الوعي الميثولوجي لم يجر الاستعاضة عنه لاول مرة الا في الفلسفات الاغريقية والهندية القديمة التي استمدت ، في ذات الوقت ، مدتها الرمزية من الخيال الاسطوري ذاته . لقد تحول اصل التكوين هنا الى انطولوجيا عن طبيعة الوجود . وتجد الموروثات الشعبية والاداب القديمة اصولها

المباشرة في التراث الميثولوجي وهذا هو السبب الذي من اجله نجدهما مشربين بالميثولوجيا . ولقد استمر التوظيف الواعي للحبكات والموتيفات الميثولوجية بأعتباره من القسمات الثابتة للأدب الغربي حتى نهاية القرن السابع عشر كما استمرت مثل هـــذه العملية وقتاً اطول من ذلك في الاداب الشرقية . ويمكننا في الوقت نفسه ان ننظر الى تأريخ الادب ( اذا تركنا جانبا تأريخ الفلسفة ) بوصفه تأريخاً لعملية اللا ـ مثلجة ، التي بلغت اول ذروة لها على يد تنويرية القرن الثامن عشر التي اجرت تعديلاتها على الاسطورة والمعتقدات الخرافيـة ( في مـا عدا جيان بانستافيكو الذي عارض وجهة النظر هذه عند بداية القرن الثامن عشر ) أما ذروتها الاخرى فقد انجزتها واقعية القرن التاسع عشر التي كانت ، لحد ما ، رد فعل لاهتمام الرومانسية بالاسطورة وجمالياتها والتي وجدت تمثيلهـا ، من بين آخرين ، على يد شيلنغ الذي حول الاسطورة الى حجر الزاوية في فلسفته . لكن الاسطورة ، عبر العلم الوضعي للقرن التاسع عشر ، لم تجذب سوى انتباه الاثنولوجيين بينما قام انثروبولوجيو القرن التاسع عشر الكلاسيكيون الانجليز ( تي . تيلر واه . لانج ) بتفسير الاساطير على ضوء نظرية البقاء ، على اساس انهـا مخلفات لطرائق في السلوك والتفكير وعادات مندرسة حافظت على تفسير ساذج للعالم الخارجي ، نموذجية لمرحلة ما قبل العلمانية في المعرفة البشرية . ولا شك ان اي تقدم علمي لم يصبح ممكناً الا وقت ان نضجت الظروف للتخلي عن مثل هذه التفسيرات الميثولوجية الساذجة منذ العصور البعيدة .

رغم ذلك ، فمـا ان حل القرن العشرون حتى دشنت عملية اللا — مثلجة انحسـاراً في زخمها وشرع الكتاب والنقاد والفلاسفة وعلمـاء

الاجتماع والاثنواوجيون معهم يتجهون صوب الاسطورة بتعاطف . وسرعان ما انتشرت عملية كاملة الابعاد مضادة للاعقلجة . ولا ريب ان مثل هذا الموقف الجديد انما الهمه الى حد بعيد كل من ريتشارد فاجنر وفريدريك نيتشه ، المعروف ليس فقط كمبدع للنقيضة الشهيرة ( ديونيسيوس - ابوللو ) بل كمؤلف للبحث الفلسفي ( هكذا تحدث زرادشت ) ، الى جانب الموقف الدفاعي عن الاساطير الذي كان نموذجياً في مواقف الرمزيين الروس ( الكسندر بلوك وفياتسلاف ايفانوف ) والاوربيين على حد سواء .

وفي ميدان الفلسفة تم الكشف عن موقف ايجابي ازاء الاسطورة . وقد عبر بحيوية عن ذلك الحدسي هنري برجسن الذي نظر الى الميثولوجيا بوصفها رد فعل دفاعي ضد قوى العقل المدمرة . ويمكن ان نعثر في كتابات الكانطي المحدث ارنست كاسيرير على موقف مماثل . كما جرى ، اضافة الى ذلك ، تقييم الاسطورة ايجابياً على يد كل من اوربان وبرداييف وكان الامر نفسه عند مدرسة التحليل النفسي .

لقد كانت الاسطورة ، مقترنة في العادة بالتحليل النفسي ، مصدر الهام جبار ، واع او عفوي ، للعديد من الكتاب امثال لورنس وبيتس وجويس واليوت و مان وكافكا كما ساهمت الاتجاهات الاسطورية في الشعر ( ميثوبويتك ) في ان تطورت في ادب القرن العشرين مفاهيم دورة ( التكرار الابدي ) حيث يصور العالم الانساني ، تأريخياً وسيكولوجياً ، بوصفه ( مغلقا ) والابطال فيه قابلون على الاحلال و / او المطابقة ، كما هو الحال بالضبط في النظم الميثواوجية المختلفة . ولكن مثل هذه الملامح لم تكن متناظرة تماماً مع خصوصيات الاساطير البدائية ( الحقيقية ) . فكافكا ، مثلاً ، يبني ( اسطورته ) على المادية المبتذلة وتفاصيل الحياة اليومية وعلى النظام القانوني المطابق لهما . وهي صفة نموذجية تتسم بها صناعة الاسطورة في القرن العشرين عموماً . ان بوسعنا ان نعثر على مثل هذه

الاتجاهات الاسطورية للشعر في اعمال كتاب آخرين كفوكنر وايدايك والمؤلفين الافارقة الشباب ككلارك وشوينكنا الى جانب قسم من كتاب امريكا الجنوبية مثل جابرييل جارسيا ماركيز .

لقد اوضح جوزيف فرانك في دراسته الممتعة ( الاشكال الموضعية في الادب الحديث ) بأن الاتجاه السائد في الرواية الحديثة يقوم على اساس الاستعاضة عن الزمن الموضوعي التأريخي بالخيال الميثولوجي باعتبار ان الحركة والاحداث لا تقدم الا على اساس كونها تجسيدات للنموذج البدائي الخالد . ويبدو ان الاشكال الموضعية للخيال الفني تستنسخ الزمانية منها . ولا يتناول فرانك بالبحث من هذه الزاوية ايليوت وجويس فقط ، بل كذلك باوند وحتى بروست .

لقد امتدت المكونات الميثولوجية لادب القرن العشرين ، تدريجياً ، الى ميدان النقد الادبي وبرزت الى الوجود مدرسة جديدة واسعة الانتشار في هذا الميدان مؤسسة على مبدأ الاسطورة — الشعائر . وتصف هذه المدرسة بمعايير الاسطورة والشعائر ليس فقط ابداعات كتاب القرن العشرين الذين انكبوا متقصدين على الاسطورة ، بل كذلك اعمال كتاب كثيرين غيرهم ، بما فيهم الكتاب الكلاسيكيين كجون ملتن ووليم بليك اللذين تناولا مواضيع انجيلية ودانتي الذي قدم تفسيره الخاص لأخرويات المسيحية الكاثوليكية الرومانية ومن ثم بالطبع شكسبير الذي ما برحت مسرحياته تحتفظ بوشائجها بالجذور الاسطورية — الطقسية للمسرحية بوصفها واحدة من ضروب الادب . ولقد جذب ادب العصور الوسيطة انتباه مدرسة الاسطورة — الشعائر ، وبصفة خاصة دورة المائدة المستديرة التي كانت جزء لا يتجزأ من الموروث الشعبي والتقاليد الميثولوجية السلتية . ومن بين المؤلفين الذين يبعثون على اهتمام خاص في هذا الصدد هرمان مليفل ، بوصفه واضعاً لكتاب ( موبي ديك ) ، كذلك ديفو وكولبردج

وكيتس وتنيسن وهاردي وهاوثرن وثورو وكرين وولف وكونراد وحتى ستندال وزولا وتم الكشف في اعمال هؤلاء الكتاب عن موتيفات ميثولوجية ، عن رموز واستعارات ، واعية او عفوية ومن الطبيعي التأكيد هنا على ان انماطاً طقسية محددة قد جرى اعادة خلقها على الدوام في ميدان الادب . وبصفة خاصة النماذج الشعائرية التي يفترض ان تكون متأصلة في النماذج الاساسية السيكولوجية للحياة والانبعاث . ان الاسس النظرية لهذه المدرسة قد تمت صياغتها عن طريق كتب من مثل ( الانماط النموذجية في الشعر ) لمود بودكن و ( بحث في الاسطورة ) لريتشارد جز و ( تشريح النقد ) لنورثروب فراي . ويبدي بودكن اهتماماً اساسياً بالانماط الانتقالية والسيكولوجية وبالمصنفات الادبية الثابتة والابداعات الفردية . اما جز فالظاهر انه يشخص الادب والاسطورة بوصفهما ظاهرتين جماليتين متناظرتين بينما يشخص من الجانب الاخر التأثير الجمالي للاسطورة مقترنة بالسحر والايماءات البدائية « لقوى الطبيعة المتجسدة » — « الاورينداء » . ويفترض فراي وجود وحدة متوارثة تجمع ما بين الاسطورة والشعائر ، الاسطورة والنموذج البدائي . وطبقاً لآراء فراي فان النماذج والصور الادبية تجد اصولها في الاساطير والنماذج البدائية والشعائر بوصفها المصدر الاصيل للسرد . ويقترح فراي نظرية جديدة للدراسات الادبية : الانثروبولوجيا الادبية ويعتقد بأن تحليل ( هاملت ) لشكسبير عن طريق دراسة الاسطورة الاصلية ( هاملت ) التي رويت على لسان ساكسو جراماتيكوس في كتابه ( هستوريا دانيكا ) لا تعنى بحال قطع وشائج الصلة بشكسبير انما على الضد من ذلك تنطوي على نوع من العودة اليه وعلى فهم اعمق لمعناه او بالاحرى دراسة للجوهر اكثر منها دراسة لاصل تكوين المأساة الشكسبيرية . ان النمط الاصلي لرموز الاسطورة والنموذج البدائي في الادب ما زالت توظف صور الآلهة والشياطين وتجد صلة قرباها الواضحة في عالمين متضادين ، يطابقان نموذجين للاستعارة

الرمزية القائمة على معارضة المرغوب فيه بغير المرغوب . ويرى فراي في رمزية الانجيل والميثولوجيا الكلاسيكية ( قواعد لاصول النماذج الادبية ) . وتتعارض للسبب ذاته الصور « الرؤيوية » و « الشيطانية » وعليه فان الصور في رؤى سفر التكوين والصور الشيطانية تطابق ، بهذا القدر او ذاك ، الكوميدي والتراجيدي ( الساخر جزئيا ) في نظرة الفنان الى العالم . والى جانب هذا التشخيص المجازي المجرد ، يصف فراي انماطاً ( قياسية ) اخرى في التصور والابداع : ترابطات ومتناظرات التشابيه . وبقدر مايعيد الادب خلق الحالات بل العمليات فأنه يتكيف في ذات الوقت مع دورة التغيرات في الطبيعة ولتمثيلها الشعائري . ويعيد فراي اربع مراحل في حياة الطبيعة متداخلة بالاساطير والنماذج البدائية ، بالصور والانواع . وعلى هذا السياق فان شروق الشمس ملازم للربيع ، الاساطير عن ولادة البطل وانبعاثه ، بالشعر الحماسي والرابسودي في حين يقترن الغروب بالخريف ، بالاساطير عن موت الاله ، بالتراجيديا والمرثاة .

لقد قادت مثل هذه الحدود القائمة ما بين الاسطورة والادب الى ما يمكن ان نسميه بتضخم الفكرة الاسطورية وأدت ، كما هو واضح ، الى ضرب من الشكلية . وعلى هذا النحو فان هنري موراي ، في الوقت الذي يشارك فيه المعتقدات الاساسية لمدرسة الاسطورة — الشعائر النقدية ، يرى في ذات الوقت بان وظائف الاسطورة والادب قد تكون متماثلة على الرغم ان مضمون الادب يختلف لحد ما عنه في الاسطورة ، طالما كان الادب ، على الضد من الاسطورة ، يعنى بتصوير الحياة اليومية .

هذا النمط في تشخيص الاسطورة في سياق علاقتها بالادب ، الى جانب الطريقة الميثولوجية بكامل ابعادها في النقد الادبي ، لم تكن سوى نتاج مركب من الحبكة السيكولوجية وشعائر الميثولوجيا في دراسة الحضارات البدائية وليس مصادفة ان يختار فراي كلا من جونك وفريزر بوصفهما

معلمين له . وطبقا لما يعتقده فراي ، فان كتاب فريزر ( الغصن الذهبي ) واعمـــال جونك المتعلقة برمزية اللبيدو هما الخط المرشد الاول للنقـــد الميثولوجي الجديد . لقد كان فريزر اثنولوجيا وفيلولوجيـا كلاسيكيا على حد سواء . كما ان امتداد الاثنولوجيا الى ميدان النقد الادبي انما كانت قد بدأت في الفيلولوجيا الكلاسيكية . وقد تبنى فريزر موضوعة روبرتسن سميث عن اولويـة الشعائر على الاسطورة . اما اتباعه ، مدرسة كامبردج ( هاريسن ، كوك وكورنفورد ) ومؤيدهـا جلبرت موراي والتي سار على هداها فيما بعد كل من هوك ، جاستر ، ميرو ، جيمس ـ ليفي واخرون ـ فقـد وضعوا نظريـة تتعلق باصول شعائر المسرح القديم والعصر الملحمي لمجمل الادب المقدس في الشرق القديم ، كذلك الفلسفة القديمة ومرحلة العصور الوسيطة والرومانسية والحكاية الخرافية . وقد ركزوا في اعمالهم على الاسطورة التي تدور حول الموت وانبعاث الآلهـة وعن شعائر قرابين القساوسة ـــ الملوك وعن زواج الآلهة او الابطـال المقدس وعن الاساطير التي تعكس الشعائر الزراعيـة الموسميـة . واعتبرت الاسطورة وظواهر حضاريـة اخرى بوصفهـا انعكاسا للشعائر كما قيمت الاسطورة والشعائر بوصفهما وجهين ( لفظيا وسلوكيا ) لحقيقة اساسية واحدة .

لقد تم التأكيد على نظرية الشعائر الخاصة باسطورة ، بشكلها المتطرف ، في الاعمال الرئيسية للورد راجلان وسدني ادجار هيمان واستوعبت نظرية الاسطورة ـــ الشعائر النقدية المواقـع النظرية الاسـاسية لنظرية الشعائر المتعلقة بالاسطورة . ولكن طالمـا كانت هـــذه النظرية تتصدى للادب الحديث والمعاصر وليس للآداب القديمة او للاشكال القديمة وللموروثات الشعبية ، فقد عجز النقد الادبي عن الاكتفاء باقامة صلة رجعية ما بين الادب والاسطورة او الشعائر بسبب من ان وحدتهمـا الاثنولوجية كانت بحاجة الى يبررها . ولهذا السبب اصر هيمان على اعتبار نماذج الاسطورة ـ

الشعائر بنيات للتخيل الشعري وليس بالاحرى كمصدر لها . ومثل هذا الايضاح يستقي اصله على نحو طبيعي من نظرية الحبكة في النماذج البدائية التي اصبحت واسعة التقبل على يد انصار مدرسة الاسطورة — الشعائر .

لقد شهد القرن العشرون اتساع مدى الاسطورة وراء حدود الادب والنقد الادبي . ويصدف احياناً ان ينطوي مفهوم الاسطورة حتى على الايديولوجية السياسية وقد اكتسبت في الاغلب دلالة سلبية . وقد تناول كل من كاسبرير وتوماس الاساطير السياسية في اعمالهما . كما حاول مان في رباعيته ( جوزيف اوند سين برودر ) ان يعارض الاسطورة بالاسطورة . وكتب مؤلفون آخرون من امثال تيبور ومماركوس وبارتس وايلياد عن الاساطير السياسية . ووفقا لما يعتقده بارتس فان الاساطير السياسية تنشأ بسبب من ان الاساطير ذاتها هي التي تحول التاريخ الى ايديولوجيا . ان الاسطورة لا تحتاج الى ان تكون تقنيداً واعياً بل بالاحرى تفتش عن معنى فوقي وذلك عن طريق تضخيم اللغة الطبيعية . وعليه فان من الممكن ملاحظة بعض التبيانات داخل الاسطورة على انها طبيعية ونفس الشيء ينطبق على استبدال القيم عن طريق « الحقائق » وينظر بارتس الى العصر الحديث بوصفه سريع التلقي لجميع نماذج الميثولوجيا . ان المجتمع البورجوازي ، في الوقت الذي يعلن نفسه حرا ( اسطورة الدمقراطية البورجوازية ) يحاول من الجانب الآخر ان (لا يسيس ) نفسه عبر عملية المثلجة . وقد كتب موريل عن اسطورة ( الاضراب العام للشغيلة . . . الخ ) في ذات الوقت الذي يعادل فيه المباديء الثورية بالاسطورة ويعطيها تقييما ايجابيا . . كما كانت هناك النقاشات التي جرت في الغالب بشأن الاساطير النازية .

لقد كان دبليو دوجلاس على حق عندما اشار الى ان مصطلح « الاسطورة » قد اتسع في القرن العشرين واضحى متناقضا تماما

والاسطورة اليوم ، في واقع الامر ، ليست الا مصطلحا تفنيديا اكثر منها مصطلحا تحليليا . انها تشير الى مسائل متنوعة كالتزييف والدعاية الكاذبة والايمان والوفاء ولعدد لا يصدق من القيم الاخرى كما تشير من جهة اخرى الى كونها تعبيرا تعجيزيا او دوغماتيا للسلوك والعادات الاجتماعية . وتستخدم الاسطورة ايضا في التمييز ما بين التراث والفوضى ، ما بين الشعر والعلم ، ما بين الرمز والكشف ، ما بين المبتذل والاصيل ما بين المحسوس والمجرد ، ما بين النظام والفوضى ، ما بين المكثف والفضفاض وما بين البناء والنسيج .

ان مسألة تقييم ميثولوجية القرن العشرين قد نوقشت على نطاق واسع في الخارج وهنا ، على حد سواء . وفي العادة تقترن الاتجاهات الميثولوجية اقترانا وثيق الصلة باتجاهات اساسية محددة في الحضارة العصرانية . وقد تم التأكيد من خلال هذه المناقشات على ان الميثولوجيا في الادب ستبقى تتعارض والاتجاهات الواقعية في حين تقف ، في ميدان الفلسفة ، على الضد من المادية . ويميز الناقد الامريكي ( فيليب راف ) وراء مثالية الاسطورة رعبا من التاريخ . ويعتقد راف بانه طالما كانت العودة الحقيقية الى الوعي الميثولوجي تكاد تكون مستحيلة ، لهذا يبقى السبيل الوحيد متمثلا في المناورة بالافكار الاسطورية . والواقع ان مفاهيم دورة الشعائر والاسطورة والتفتيش عن السلوكيات والنوازع في الماضي وانماط الميثولوجيا النقدية للعالم الى جانب لغة الاسطورة ذات الطابع الرمزي يمكن ان تستخدم كلها للتعبير عن نظام مستقر منسجم وكذلك لغرض وصف الصراعات الابدية الحاضرة دوما ، الاجتماعية منها والسيكولوجية على حد سواء . ان الكشف عن الانماط الشعائرية — السحرية تجذب انتباه المرء الى الاسس الحضارية ذات التكرار الشمولي بوصفها نقيضا لفكرة

التقدم التاريخي . ومن جانب آخر فان تقييما ايجابيا للاسطورة يمكن ان يجد اصـــوله في الموقف المحافظ الذي يرتعب من الانحطافات الثورية ويتعاطف مع الحدسية والصوفية كما يجدها في الاشكال الدينية التقليدية والوجد الصوفي التي ربما ارتبطت بالرغبة في الهرب من المشاكل الاجتماعية الحادة الى مملكة الفانتازيا او الى اعماق اللاوعي الذاتي . وغالبا ما تظهر مثل هـذه التفسيرات في الصحف ولـكنها بطبيعة الحـال ابعد من ان تكون كافية .

ولغرض وضع هـــذه الافكار في منظورها المنـاسب ، قد يكون من المفيد ان نعيد الى الاذهان بان الاسطورة قـد نقدت في القرن العشرين ايجاباً وسلباً معاً . ففي ميدان الفلسفة ، على سبيل المثـال ، عبر كل من الحدسي برجسن والكانطي المحدث كاسبرير عن موقف ايجابي ازاء الاسطورة كمـا كانت الاتجاهات الميثولوجية تحتل مكانة مرموقة في اعمـال جويس ومان ، الذي في ما عدا ذلك يمكن تصنيفه في الجانب المضاد من الموشور الابداعي . مع هذا ، فان الجدال الاساسي لا ينصب حول هـذه الخطوط ذلك لان الاتجاهـات الميثولوجيـة ، بمعزل عن الجو الايديولوجي للقرن العشرين ، تعكس تفسيرات جديدة للاسطورة داخل نطـاق الانثروبولوجيا والاثنوجرافيا . ونعلم بان نقد مدرسة الاسطورة — الشعائر قائم في اساسه على اعمال جونك والشعائريين من اتباع فريزر وروبرتسن سمث . غير ان هناك مصادر اخرى الى جانب ذلك . وقـد اشير في الغالب بهـذا الصدد الى مالنوفسكي وكاسبرير ولانجر وكامبل وغيرهم . وتجد موضوعة تشخيص الاسطورة في سياق علاقتها مـــع المذاهب السياسية اصولها من جهة في اكتشاف اثنوجرافيا القرن العشرين ( مالنوفسكي ) للدور الاساسي الذي لعبته الاساطير في الحفـاظ على استقرار النظـام الاجتماعي في المجتمعات البدائية والاستنتاجات التي توصل اليها بارتس مبنية على النظرية الميثولوجية

لكلود ليفي — شتراوس . ان توظيف المادة الميثولوجية في الدراسات السيكولوجية وثيق الصلة بالدراسات الانثولوجية عن العقلية البدائية . وقد تطورت اثنولوجيا القرن العشرين نفسها في جو ايديولوجي معـــدد ساعد بدوره ، لحد معين ، على قيام الردات وبروز الاتجاهات اللاعقلانية ضمن ميدان البحوث هذا . وفي الوقت الذي يبقى فيه المعنى الايديولوجي المضاف قائما في الخلفية حقا ، فان جانبا من منجزات القرن العشرين في ميدان الميثولوجيا المقارنة تستحق الدرس والتقييم المتأنيين . ورغم كل تناقضاتها ومبالغاتها واحادية نظرتها ، فقد عمقت اثنولوجيا القرن العشرين فهمنا للميثولوجيا ولهذا السبب يترتب علينا ان نأخذ منجزاتها بالحسبان . لقد نظرت اثنوجرافيـا القرن التاسع عشر التقليدية الى الاسطورة ، والى درجة بعيدة ، بوصفها مجرد محاولات ساذجة لما قبل العلمانية وضد العلمانية ترمي الى تقديم وجهة نظر في تفسير العالم . هـــذا التفسير الذي اشبع ( فضول ) البربري العاجز عن ان يرتفع فوق مستوى قوى الطبيعة المرعبة . ولكن مثل هذا الراي جرى التخلي عنه تدريجيا وما ان حل القرن العشرون حتى شقت طريقها تنظيرات جديدة للاسطورة والتي غالبا ما اكدت لنفسها وجها واحدا . الا انها تمكنت في ذات الوقت من تقديم فهم اكثر عمقا . ومن بين الذين ساهموا في ذلك الباحثون الاكاديميون فريزر ودور كهايم وبوس . وقد حققت الميثولوجيـا الجديدة تعبيرها الـكامل عبر الوظيفية الشعائرية لبورسلاف مالنوفسكي وكذلك عبر نظرية ليفي سبرول ( التمثيل الجماعي ) وعبر الرمزية المنطقية لكاسبيرير الى جانب الرمزية السيكولوجية لجونك والتحليل البنيوي لشتراوس . ويمكن اضـافة اسماء اخرى الى القائمة امثـال ماريت ، فيركاندت ، شميدت ، بروس ، رادن ، كامبل ، الياده ، دوميزل وجوسدورف ( الى جانب الميثولوجي السوفياتي لوسيف الذي مر باطوار معقدة في طريق تطوره ) .

لقد اكتشف الشعائريون ودرسوا مصنفات واسعة المدى من الاساطير التي وجدت جذورها في شعائر الدورة التقويمية ويسهم في هذا الصدد العمل الذي انجزه فريزر . وعلى الضد من ارواحية تيلر نظر فريزر الى السحر بوصفه المظهر الاول للدين . وقد ساعد هذا على توجيه دراسة الميثولوجيا باتجاه الشعائر . ان دور الشعائر في اصل عدد من الأنواع الادبية قد برز الى المقدمة . وفي حقيقة الامر ان جذور الشعائرية والميثولوجيا في المسرح والشعر الغنائي عميقة الجذور . ولكن نفس الشيء لا يمكن ان ينطبق على الملاحم البطولية . وقد حاول المؤلف ان يبين ان الدور القيادي في تطور الملاحم البطولية انما تم بفضل الاساطير البدائية التي كانت تدور عن الاسلاف الاسطوريين او الابطال الحضاريين ولم يتم عن طريق الاساطير الدينية . ولا ريب فان نظرية الاولوية الشعائرية على الاسطورة لا يمكن قبولها بحال كقانون شامل ( رغم الدور الاساسي لسيماء الحسية الحركية العقلية التي بينها بياجيت ) . وقد سجل جرنواي وكرك نقاطاً مقنعة في نقدهما للشعائرية واتخذ فونتنروز موقفا سلبياً تاماً من هذه النظرية . وقد بين ستانر مؤخراً وباقناع بان فولكلور الاروميات الاوسترالية تنطوي على اساطير لاطقسية وان الوحدة التي تربط الاسطورة والطقس بنيوية اكثر منها عضوية ( جينية ) . ان مسألة العلاقة ما بين الاسطورة والطقس غالباً ما طرحت بنفس صيغة السؤال الشهير عن اسبقية الدجاجة والبيضة . ومن الواضح ان الاسطورة ترتبط جوهرياً بالسحر والشعائر وهي ليست « مجرد سرد » كما انها ليست رمزاً استعارياً . ان الاسطورة ليست ببساطة اشباعاً لفضول البدائي في ما يتعلق بالعالم الخارجي .

في المجتمعات القديمة تؤدي الاسطورة وظيفة اجتماعية محددة تتصف باهمية حيوية في الحفاظ على هذه المجتمعات . انها « الكتاب المقدس »

للانسان والوسيلة الناجعة للحفاظ على النظام الطبيعي والاجتماعي . وفي ادارة الرقابة الاجتمـــاعية . ان واقع الاسطورة يمتد عميقاً الى عصور ما قبل التاريخ كمـا انها تبقى حقيقة سيـكولوجية جوهرية بسبب تمثيل الاساطير في الطقوس التي تمتلك اهمية سحرية . وقد تم التوصل الى هذه السمة الجـــديدة للاسطورة لاول مرة على يد مـالينوفسكي . ، مؤسس المدرسة الوظيفيـة في الانثروبولوجيا . الذي اسس نظريته على دراسـاته الميدانية الواسعة لسكان جزر توبرياند الاصليين ( الاسطورة في السيكولوجية البدائية واعمال اخرى ) . وبعد الاعمال الرائدة لمالينوفسكي لم يعـد ممكناً الاستئناس بالآراء الساذجة لتيلر ولانج . وتثير افكار اليادة الاهتمام على نحو خاص . فقد طور اليادة افكار مالينوفسكي بخصوص انطولوجيا الميثولوجيـا البدائية وبين ان الواقع وقيمة الوجود الانساني في الاسطورة انما يتقرران على ضوء علاقتهمـا بالحقب الميثولوجية المقدسة التي تستمد تبريرها من النوازع « النموذجية » التي اسسها الاسلاف فوق الطبيعيين . وطبقاً لآراء اليادة فـــان الانطولوجيـا البدائية القـــديمة تمتلك بناء « افلاطونياً » وتنطبق ذات الاسس على التقنية الهنـدية في التأمل . وفي نفس الوقت الذي يصنف فيـه اليـادة الاســـاطير بمصطلحات الوظيفة الشعائرية فانه يعطي كذلك تفسيراً للوعي الميثولوجي يقرب ان يكون عصرانياً . ومن المرجح انه لا يتجاهل الزمن التاريخي فحسب بل يعـــارض بشدة الزمن الدنيوي بمسيرته المطردة التي لا تتوقف ولمنظوره التاريخي . وهذا ، كما يزعم ، هو معنى التطهير الدوري والخلق الجديد لكامل دورة الانبعاث في الشعائر . وفي رأينا ، ان الغاء الزمن التاريخي في الاسطورة انما هو « نتاج عرضي » لنمط محدد في التفكير اكثر منه الدافع وراء الميثولوجيا التي هي حرة ، على العموم ، من المخاوف الذاتية من التاريخ . ومفهوم ان تجربة بعض مجتمعات القرن العشرين ذات التطور العالي هي التي قد تعطي هذا المصدر المشروع لمثل هذا الخوف . وهذا ، على اية حال ، لم

يكن نفسه في المجتمعات البدائية القديمة . لقد كان مفهوم الدورة الزمنية التي تحظى باهتمام عظيم من لدن اتجاهات القرن العشرين الميثولوجية هي السمة التي تميز الشعائر على وجه التحديد وليس الميثولوجيا . وهي تعكس الرغبة في الحفاظ عبر السحر على النظام الطبيعي والاجتماعي القائمين ( والتأكيد في الشعائر ليس على التكرار والعودة بل على التزيين السحري للخصوبة المتردية . ) لقد اصبحت فكرة الحقب والدورات التاريخية واضحة فقط في الميثولوجيات الاكثر تطوراً ، في الهند القديمة واليونان وايران وهكذا فان تشخيصاً حميم الصلة للاسطورة في علاقتها بالشعائر لم يدعم سوى التفسيرات العصرانية للاسطورة . والحقيقة من الميثولوجيا البدائية لم تجعل بالامكان ولادة الأفكار الخاصة بالدورة الزمنية وحسب بل مهدت الطريق ايضاً امام المفهوم البروميثيوسي في الانجاز الحضاري الذي يضع الانسان فوق الطبيعة . ومهم في نظرنا ايضاً ان زمن الخليقة الميثولوجي المقدس هو مفهوم قديم لانتشار الزمن وليس بحال نقيض له . وتنطوي هذه النظرية الميثولوجية ولو بصورة ساذجة على بذور النظرية السببية المتعلقة بالزمن التي وضعها ليبنتز وكانط . ( الماضي — دنيا « الاقدمين » — ميدان السببية لـ « اللاحقين » . ) هذا الزمن لا يتبدل في الاساس : وهو بالضبط هذا الشعور بثبات الزمن الميثولوجي الذي يتداخل مع فكرة فرض النظام على العالم عن طريق تحويل الفوضى الى نظام منسجم . ويذكرنا هذا التداخل مرة اخرى بالتداخل السلبي ما بين الثابت والانتروبيا كما ينظر اليها في الفيزياء والسيكولوجية الحديثة . وعلى هذا الاساس يمكننا ان نقيم العلاقة ما بين العقلي حقاً ، الاساس العلمي للاكتشافات التي توصل اليها الشعائريون والوظيفيون ، وما بين مبالغاتهم وعصرانياتهم المتوقعة .

في بداية القرن العشرين قدم اميل دوركهايم ، مؤسس المدرسة السوسيولوجية الفرنسية ، فكرة ( التمثيل الجماعي ) التي تقوم على مسلمات السيكولوجيا الجماعية وعلى تقييم الوضع الخاص للهيئة الاجتماعية . ويتطابق شكلان من اشكال الوعي مع السمات الجماعية والفردية للحياة الاجتماعية . ويحدد شكلا الوعي بدورهما التعارض مابين المقدس والمدنس ( الدنيوي ) وقد توصل دوركهايم الى كشف هام مفاده ان الميثولوجيا الطوطمية هي التي تصوغ تركيب الجماعة في ذات الوقت التي تستخدم فيه كمبرر لها .

وفي تأكيده على السمة الاجتماعية للميثولوجيا ، افترق دوركهايم ، كما فعل قبله مالينوفسكي ، عن افكار القرن التاسع عشر التقليدية بصدد الدور التوضيحي للميثولوجيا . ومثل فريزر وباوس وزملائه الروس ومعاونيه بوجوراس وشتبرنبرج ويفترض دوركهايم الوحدة الجوهرية للاشكال « البدائية » و « المتحضرة » في التفكير ، عدا ان جانبا من ملاحظاته بخصوص « العقلية البدائية » تبدو وكانها تتقدم على افكار ليفي برول وكذلك ليفي ـ شتراوس الذي تخلى عن الطريق السوسيولوجي الضيق . فقد كان برول اول من تصدى مباشرة لموضوعة « العقلية البدائية » والوعي الميثولوجي واكد على السمة الفعالة للتمثيل الجماعي التي يبدو انها حلت بديلا عن التضمين والاستثناء المنطقيين . وجرب ليفي ـ برول البرهنة على الطبيعة ما قبل ـ المنطقية للافكار الجماعية ولا مبالاتها التامة ازاء التناقضات وجهلها بقانون الاستثناء الثلثي في المنطق وتجسيداتها في المشاركة الصوفية . ووصف عملية التفكير الميثولوجي وبصورة خاصة قدرته على التعميم في ذات الوقت الذي يبقى فيه محسوسا ومحددا في استخدام الاشارات . مع هذا ، لم يصبح لا المعنى العقلي للتفكير الميثولوجي ولا نتائجه الادراكية واضحين لليفي ـ برول عبر قناع « المشاركة

الصوفية » . والظاهر ان الخطأ الذي اقترفه بزول قد تمثل في تصوره للتفكير المسهب والتوفيقي البـــدائي بوصفه منطقا خاصا « لا منطقيا » ونظاما صارما مقفلا بوجـه التجربة الشخصية والاجتماعيـة ، غريبا عن قواعد المنطق . وعلى الرغم من محدودية نطاق هذه النظرية فقد مارست دورا ايجابيا في الكشف عن الخصوصية المنطقية للفكر الميثولوجي .

واصل المرحلة التالية من الفـكر الميثولوجي كاسبرير في دراسته عن ( الفـكر الاسطوري — ١٩٢٥ ) وهي المجلد الثاني من كـتابه ( فلسفة الاشكال الرمزية ) ، متوسما خطى اعمال بروس ، ماريت ، مالينوفسكي ، دوركهايم وليفي سبرول ، اضافة الى الدراسات المتعلقة بالميثولوجيا القديمة التي وضعها اوتو واسينر المتاثرين بالانثروبولوجيا . لقد وضع كاسبرير نظامه الخاص عن فلسفة الاسطورة مؤسسا اياه على مبدأ هام جديد : ان مجمل النشاط الروحي للانسان ( وبينها صنع الاساطير بصفة خاصة ) نظر اليه بوصفه رمزا في الاصل . وطبقا لما يراه ، فان الميثولوجيا ، سويا مع اللغة والفن ، لا تعدو عن كونها شكلا رمزيا حضاريـا مستقلا بذاتـه تحمل معها نموذجها الخاص في التمثيل الرمزي لمفهوم الوجود . الميثولوجيا نظام مغلق يتصف بنمط خاص في الوظيفية وباسلوب خاص في صياغـة العـالم الخارجي . لقد فتش كاسبرير عما يكشف وظيفة واشكال بناء الصورة الفولكلورية وليس بالاحرى عن اصل تكوينها او الخلفية التجريبية لها . وكانت مثل هذه الطريقة تتناقض على نحو حاد مع النزعة العامة للطريقة العلمية السائدة في القرن التـاسع عشر . ويجب ان نتذكر ، على ايـة حال ، ان تفسيرات كاسبرير للبنيوية اقرب الى ان تكون ستاتيكية واقرب الى حد ما من روح سيكولوجيا الجشتالت . وهنا يرتفـع حاجز ما بين كاسبرير والبنيويين اللاحقين . وطبقا لآراء كاسبرير ، تقوم الصفة الحاسمة للفكر الميثولوجي على عجزهـا في ان تميز ما بين الواقع والمثال ، الشيء

وصورتـه ، الجسد والامتلاك ، الاصل والمبدأ . وكنتيجة فان التماثل والتماس يتحولان الى سلسلة سببية تفسر بدورها على انها تحولات مادية . والعلاقات تفهم على انها متماثلة وليست تركيبية بالاحرى . وتأخذ الصور الكونية المحسوسة محـــل القوانين ، قسم منها متماثل وظيفيا نسبة الى الـكل . والكون المنسجم برمتـه يقتفي نمطا محددا واحدا ، يترابط عن طريق تعارض المقدس بالدنيوي المرتبط ، من بين عوامل عدة ، بالجهات الاربع الاصلية . ويحدد هذا مفاهيم المكان والزمان والاعداد التي درست باستفاضة من قبل كاسبرير الذي يعتقد بان الشعور الميثولوجي بوحدة الحيـاة يجد تجسيده في تكيف الانسان لتلك الخصائص المتعلقة بالواقـع القريب منـه عمليا ، بالاقتران السحري للجماعات الأنسانيـة باصناف حيوانية ( طوطميـة ) . ان اهم جانب قيم في تراث كاسبرير هو كشفه عن البنيات الاساسية للفكر الميثولوجي وفي توضيحه لطبيـــعة الرمزية الميثولوجية . وبطبيعة الحال ، لم يكن كاسبرير قادرا ان يفهم ويصف على نحو كاف الآليـة الدينامية للغـة الرمزيـة للاسطورة وللعمليات العميقة المقترنة بتكوين الاسطورة في وقت لم تكن فيه وسائل الاتصال المعـاصرة قـد وجدت بعد . اضافـة فقد كان تفسيره يخضع لتأثير المفهوم الكانطي الجديد عن اسس الاتصالات التي هي في تقديرنا حاجز فلسفي يقف بوجه فهم الاسطورة . ان المفهوم الفلسفي الأرتقائي يضبب الطبيعة الاجتماعية للاتصالات ويتجاهل الحقيقة الاساسية وهي ان الرمزية الميثولوجية لا يمكن تجريدها من الشبكة الاجتماعية التي غالبا ما تتوالد عنها . ان فكـرة كاسبرير عن الميثولوجيا بوصفهـا نموذجا للعـالم تتصف بعمق كبير ولكن طالما كانت هذه النمذجة لا ترتبط الا على نحو بعيد بالتجربة الاجتماعية ، يبقى الترميز يتناول على نحو كانطي صرف بوصفه وظيفة فطرية . وليس مصادفة ان الانثروبولوجيا البنيوية والميثولوجيا التي تستمد الكثير من مفـاهيمها من فطرية الاتصـال المعاصرة ، قـد نمت وتطورت من خلال

المدرسة السوسيولوجية الفرنسية في التمثيل الجماعي وليس من خلال مدرسة ماربورج الكانطية الجديدة التي تظهر فيها فكرة الجماعية كمجتمع ما وراء — ذاتي قائم على « الانا » الأرتقائية وفي نفس الوقت كان كاسبرير عاجزاً على البرهنة بان الميثولوجيا مستقلة حقاً قياسا الى الاشكال الحضارية الاخرى . وفي الواقع ان مثل هذه الاستقلالية ما هي الا نسبية بسبب من الطبيعة التوفيقية للميثولوجيا نفسها . في بعض الاحيان يمزج كاسبرير ، على نحو انتقائي لحد ما ، الافكار التي توجد المشاعر الحدسية الموحدة للطبيعة والمجتمع عند الانسان بمسلمات الوظيفية البراغماتية للاسطورة التي ينبغي عليها ان تؤكد مثل هذه الوحدة .

ان من بين اتباع كاسبرير الذين تنبغي الاشارة اليهم سوزان لانجر التي تركت مفهوم كاسبرير الارتقائي في الاتصال لمصلحة النظرة التجريبية الطبيعية المنطلقة من « الانا » الفردية لا الارتقائية ومواصلتها تقاليد المدرسة الانجلو — ساكسونية . وتدين لانجر في طريقتها ليس الى كاسبرير وحده بل كذلك الى كل من بوس ، رادن ، وايتهيدو مورس . ويمكن وصفها بانها تتحرك ضمن التيار الرئيسي للوضعية المنطقية .

وهناك مثل لاحق يثير الاهتمام يتعلق بالتفسير الرمزي للاسطورة والذي ظهر في المقالة التي كتبها ئي . دبليو . كونت تحت عنوان ( الاسطورة بوصفها نظرة الى العالم — ١٩٦٠ ) .

والآن دعونا نلتفت قليلا الى التفسيرات التي جاءت بها المدرسة النفسية بصدد الاسطورة . تنظر المدرسة النفسية الفرويدية ( فرويد نفسه ، رانك ، ريكلن وروهايم ) الى الاسطورة بوصفها تعبيرا عن الوضع السيكولوجي الحاسم وتحقيقا للنوازع الجنسية المتناقضة التي اشيعت تاريخيا قبل ظهور العائلة ( اسطورة اوديب ، كرونوس ، الخ . . ) ان القصة الخيالية ، كمضاد للاسطورة ، ينظر اليها بوصفها انعكاسا تنحويا او ازاحيا

للنوازع الاصلية صوب اللا وعي ، خالقة على هـذا النحو بدائل تقنع الدوافع الحقيقية . لقد وجدت الفرويدية في الاصل في ميدان السيكولوجيا الفردية فقـط . ان مفهوم « الذات العليا » لم يظهر الا في فترة لاحقة وفي فترات لاحقة اخرى الحقت بالنظريـة اعتبارات سوسيولجية انجزهـا الفرويديون الجدد الذين لم يكرسوا ، على اية حال ، الا انتباها قليلا الى الميثولوجيا . اي السيكولوجية الفردية ما كانت لتنسحب على الميثولوجيا الا بصدد التفسيرات المجازية فقط ( مجازية العقد الجنسيـة المزاحة عن الوعي ) . ولم يكن بالامـكان الانتقال من المجازي الى الرمزي وتوقعـه طبقا لمفهوم كاسبرير الا وقت ان تحل السيكولوجيـة الجماعيـة بدلا من الفردية . وقد انجز مثل هذه المهمة جونك الذي نقل المفهوم السوسيولوجي عن التمثيل الجماعي الى ميدان السيكولوجيا . لقـد مارست المدرسة السوسيولوجية الفرنسية تاثيرا جادا على جونك الذي عرفت نظريته بشأن الطبقـة العميقة اللا وعي الجماعي ولميدان النماذج البدائيـة بوصفها بنى للتصورات البدائية التي شرعتهـا فانتازيا اللا وعي الجماعيـة ، ولا نرى حاجة الى اعادة شرحها مجددا هنـا . ان جونك يقارن النماذج البدائية بالصور والموتيفات الاسطورية على انها نتاج للعقلية البدائية . وعلى الضد من فرويد ، يعترف جونك بأمكانية اعطاء تفسير متعدد الجوانب لمضمون اللاوعي تبعا للموقف المحـدد الى جـانب التفسير المزدوج للاحـــلام والفانتزيات ( بالمصطلح الذاتي والموضوعي ) وفي تقديره ان « التزامن » لسمات متبـاعدة اصلا قـد يقود الى نوع من المطابقة اللفظيـة . ولهذا السبب يبتعد جونك عن المجازية الفرويدية ويصل الى فهم اعمق للاسطورة ، وبصفة خاصة مفهومه عن الطبيعة المجازية لرمزية الاسطورة التي لا يمكن عقلنتها ابدا على نحو تام . بل يمكن فقط تحويلها الواحدة الى الاخرى ، كما هي الحال مع اللغات التخيلية والرمزية . وجونك هنـا هو السلف المباشر لكلود ليفي — شتراوس ، كما كان الحال في مواضع اخرى .

وهكذا فان الانماط القياسية والسببية في ترميزية اللبيدو التي وصفها جونك والتي تشبه معارضة شتراوس ( وآر جاكوبسن ) للمجاز والكناية . وحتى مفاهيمه الغامضة نسبياً بشأن « جدليات » الطاقة السيكولوجية والانتروبيا بعلاقتها بالعمليات السيكولوجية ، يبدو وكأنها تتنبأ بكشوفات لاحقة في ميدان نظرية الاعلام . ان الدور الريادي الذي اسداه جونك في طريقة البحث المعاصرة ينبغي التأكيد عليها ذلك لأن مثل هـذا الامر قد يبدو متناقضا : لقد تبنى شتراوس موقفا لا سيكولوجيا متطرفا ومثل هذه المقارنة تساعدنا في تصور اكثر العناصر انتاجيـة في نظرية جونك ، في حين كان جونك نفسه ميالا لا الى تفسير الاسطورة فقـــط بل الحضـارة برمتها بمصطلحات سيكولوجية فقـط . واهم المسائل عرضة للانتقاد في طريقة جونك هي فرضيته المتعلقة بالطبيعة المتوارثة للنماذج البدائية . ويذهب جونك احيانا ابعـد مما ينبغي في الادعاء بان وعي الطبيعة في الميثولوجيا ليس الا شفرة خارجية لعمليات داخلية لا واعية . ان تنزيل الميثولوجيا الى مجرد انعكاس للنماذج البدائية والعقد اللا واعية لدورة حياة الانسان تحديد لا يمكن القبول في الواقـع بصدد دور الميثولوجيا وتقليل واضح لوجهها الاجتماعي . ومثل هذا التحديد يبدو واضحا بصفة خاصة في اعمال جوزيف كامبل وبعض من اتباع مدرسة الاسطورة — الشعائر النقدية . ان الميثولوجيا ، وهي التجسيد الاساس للحضارة البدائية ، لا يمكن ان تكون متناظرة كليا مـع الأحـلام والرؤى والنتاجات الاخرى للفانتازيـا الشخصية في المجتمع المتحضر بالرغم ان الأحلام في المجتمعات البدائية تلعب حقا دورا رئيسيا في عمليـة تـكون الاسطورة . ويجب تأكيد مثل هـذا الامر بصورة خاصة لان مثل هـذا الاتجاه في الشمولية الميثولوجية انما هو نتاج نموذجي للفكر العصراني . ومع هذا وبالرغم من مبالغاته الروحانية وحتى الصوفية ( لغرض تمييزه عن فرويد ) فقد استطاع جونك ان يكشف عن حقائق اساسية متعددة في الميثولوجيا منها تجانس تكوينها

مع اشكال اخرى ( ولا سيما الجماعية منها اساسا ) للفانتازيا الانسانية وتجذرهـا في طبقات اللا وعي السايكي وكون الخيال الانساني رمزياً برمته .

ان آخر اهم النظريـات المتعلقة بالأسطورة قد بنيت على وجهة نظر افضلية النظرية البنيوية التي وضعهـا الأثنولوجي الفرنسي كلود ليفي — شتراوس . وينبغي التأكيد هنا على ان شتراوس اكثر اعتماداً على المفاهيم الميثولوجية السابقة مما هو شائع عنه بغض النظر عما اذا كان قد استعارها بوعي ام لا . ولهـذا السبب اجد شتراوس وثيق القرابة الى جونك على الرغم من موقفه النقدي الحاد ازاء الباحث السويسري ولصالح فرويد . ان منجزات ليفي — شتراوس مـــا كانت ممكنة لولا الدراسات الرائدة لكاسيرير . لقد تأثر شتراوس بجورج دوميزل ، رغم ان مثل هذا التأثير اصبح متبادلاً في الظاهر . ومن المثير للأهتمام ان طريقة شتراوس سبق وان استنبطت ، على نحو ما ، من الأعمال المتعلقة بالدلالات والصيغ الميثولوجية التي انجزهـا الفيلولوجيون السوفيات فريد نبرج وكامينيتسكي على الرغم من حقيقة ان شتراوس لم تتح له الفرصة للأطلاع على هـذه الأعمال . ولكن بقدر ما تكون الحاجة ماسة لأستبدال السيكولوجيا بالمنطق لغرض الأنطلاق من جونك الى شتراوس ، تبقى نفس الحـاجة ضرورية لغرض الأنتقال من المستوى الأثنيني ( المؤولة على اساس المعايير الفانتازية للحبـكات « الباليونتولوجية » المريمية ) الى المستوى التزامني لغرض ان يصبح هذا الترابط واضحاً .

لقد كان سلف ليفي شتراوس المبـاشر يتمثل بالمدرسة السوسيولوجية الفرنسية على الرغم من ان شتراوس قد وقع ايضاً تحت تأثير الأنثروبولوجيا الحضارية الأمريكية . وقد منح الباحث الفرنسي هـــذه الموروثات التكامل بعلاقتها بافكار لغوية البنوية ( دراسات رومان

جاكوبسن في الفنولوجيا الـخ . . ونظريـة الاعلام وخلق انثرويولوجيـا بنيوية مـع النظرية المطابقة للاسطورة . لقـد مكنت النظريـة البنيوية شتراوس من وصف الوظيفية الفعالة للآلية المنطقية في الفكر البدائي . وطبقا لما يعتقـده شتراوس فان الفكـر البدائي جماعي وغير واع معا ( ويذكر هذا بجونك ) كما انه مستقل عن اشكال الفعاليات الشعائرية الاخرى وعن الاسس الاجتماعية — الاقتصادية . وبالنتيجة فأن من الممكن لها ان تعكس على نحو كاف « تشريح العقل » نفسه . ويعتقد شتراوس بان حرية صياغة الاسطورة انما هي انعكاس مباشر للمرونة العقلية للفكر البدائي الذي يمكنه اقتفاء كل المتغيرات المنطقيـة الممكنة التصور وان لا يكون بجرد مرآة ذيلية للمؤسسات الاجتماعية القبلية .

لقد وضع شتراوس نظريـة جديدة للفكر الميثولوجي تتعارض بصورة واضحة وافكار ليفي سبرول وكان قادرا على ان يعرض الطبيعـة المحددة للفـكر الميثولوجي كما هو مؤسس على المنطق الملموس للسمات الحسية . انه فكر مجازي يعمل من خلال مجموعـة من العنـاصر « السلفية » التي يجري اعادة تنظيمها مثكاليا وتتم اعادة التنظيم وفقا لقواعد « البريكولاج » الخ . . وعلى ايـة حال ، بينما يبقى الفـكر الميثولوجي محـددا يظل في ذات الوقت قادرا على التعميم والتصنيف والتحليل . وهذه القابلية هي التي تشكل الاساس الفكري لما يطلق عليه الثورة التقنية الحجرية الحديثة والتي تستبق على نحو ما احدث الطرائق العلمية . ان الفكر الميثولوجي يوالد نظما متعـددة للاشارة ويحلل شتراوس نظام المقاربات والمصنفـات الطوطميـة في سياق بنائها العلاماتي . وقـد فسر ايضا دور التعارضات الاثنينيـة في المصنفات والتعميمات البدائيـة . وفي رايه ان الأسباب في نظـام الاشارات في الاسطورة لا يتعارض والصلة الناجمة عن بنيويـة المستويات والاشارات المتميزة . ان دلالات الالفاظ الاسطورية ما هي في

الواقع الا سلسلة ممكنة لا نهائية من التحولات بسبب ان التفكير الميثولوجي ، حسبما نعلم ، هو تفكير مجازي في الأساس . غير ان هذا ، على اية حال ، لا يحد من وضوح الاسطورة . ان واحدة من منجزات شتراوس التي لا يشك بها انما هي تركيبه لطرائق الاسطورة المتنوعة : نظرة القرن التاسع عشر التقليدية الادراكية للاسطورة ، الفهم المعاصر لدور الاسطورة في السيطرة على النظام الأجتماعي والطبيعي ، تحقيق القرابة الوثقى ما بين الاسطورة والطقس الى جانب سمة الاسطورة الفعالة و « ما قبل المنطقية » . ان جانبا من خصائص طريقة شتراوس ربما تثير الشك والجدل وحتى الاعتراضات . وفي تقديرنا ان شتراوس لا يرسم خطا واضحا ما بين صنفي التعارض : التناقضات الجوهرية كالحياة / الموت ، الخير / الشر الخ .. والتأصلات التي تعرض من خلالها ذات العلاقات على شتى المستويات ( المكان / الزمان ، الأعلى / الاسفل ، المذكر / المؤنث . . ) ويبدو وكأنه لا يفرق ما بين المتضادات وثيقة الصلة بعمليات ( حتى وان كانت غير واعية ) الفكر الحقيقية للسكان الأصليين والمتضادات التي يقوم عليها ذهن الانثروبولوجي . ولهذا السبب فان تضاده المفضل الطبيعة / الحضارة يندر ان يكون متأصلا في فكر هنود امريكا الجنوبية . لقد استخدم شتراوس في البداية اللغة ، هذا الوسيط العالمي للاعلام ، كأطار للاشارة الى الاسطورة ( مقالته ,, بناء الاسطورة — ١٩٥٥ ) الا انه بعدئذ ( في ,, الميثولوجيات ـ ١٩٦٤ ـ ١٩٧٢ ) عكس الوضع الى الموسيقى بوصفها البناء الفني الأمثل . وهذا التداخل اللاحق يؤكد الطبيعة المجازية للاسطورة . رغم هذا ، فالاستنتاج بان الأعلام يمكن نقله من مستوى لآخر وان التداخل ما بين الشفرات يمكن البرهنة عليه بسهولة سيعني اخر الأمر الموافقة بان الأعلام في الاسطورة ليس مهما في التحليل النهائي . وقد يقود هذا الى الشكلية المرفوضة تماما

من قبل شتراوس نفسه . وهـذا الخطر النظري لا يتم تعويضه فقط عن طريق الانتباه الدقيق للسياق الحضاري والاثنوجرافي الذي يعرض ببراءة متناهية على يد الباحث . لقد طور شتراوس وجهة نظر منطقية في الجوهر بشأن الأسطورة عندما نظر اليها بوصفهـا اداة لحل التناقضات المنطقيـة الجذرية عن طريق الوسيط التقدمي واستنبط العلاقات المنطقيـة ما بين الموتيفات والحبكات والنظم الميثولوجية المتوارثة . ان دلالات الألفاظ الميثولوجية هي الموضوع الرئيسي في التحليل البنيوي عند ليفي ـ شتراوس . وهدفه من ذلك الكشف عن بناء الـفكر الميثولوجي ولهذا السبب نجد التحليل عنده نموذجياً لحد بعيد رغم ان الباحث يبدو وكأنه يعترف باهمية السمات العلاماتية . ان طريقة شتراوس هي ، لحد ما ، وحيدة الجانب . غير ان هذه الأحادية لا علاقة لها بالبنيوية ككل : لقد اقترح في بروب ، المؤسس السوفياتي للفولـكلورية البنيوية ، نموذجا للتحليل البنيوي للعلاماتية السردية تواجد فعلا في العشرينيات . وقد جرت مؤخرا محاولات لتركيب النموذجية الشتراوسية مع العلاماتية البروبية وكمثال على ذلك ما قام به العلاماتي الفرنسي جريماس . وبالمناسبة فان انتقاصا معينا للسمة السردية في الاسطورة انما هي واحدة من النقائص المشتركة لجميـع النظريات المتعلقة بالاسطورة . وينبغي ان لا نسقط من حسابنا بان حوادث الزمن الميثولوجي انما هي عناصر بدائية للنموذج الاسطوري عن العالم . وقد كانت هناك محـاولات تبعث على الاهتمام جرت مؤخرا واكثرها وعدا تلك التي قام بها ماراندا س وذلك عن طريق استخدام الكومبيوتر في دراسة بنية الاسطورة .

وكما راينا فقد اجتاز تطور نظرية الاسطورة في القرن العشرين طريقا معقدة . ولم يكن بمقدور الكثير من هذه النظريات ان يتفادى المبالغات والأخطاء والأحادية . وقد اندفع قسم منهـا في طريق فلسفية

وايديولوجية مغلقة . ومع هذا ليس هنـاك من شك ان دراسة الأسطورة ككل في القرن العشرين قد قادت الى كشوفات على غاية من الأهمية والتي ينبغي ان تخضع الى تفسيرات علمية وفلسفية اكثر عمقا . اما تجاهل منجزات بحوث القرن العشرين بسبب من ضيق افق طرائقها ولمحدوديتها الأيديولوجية عند بعض المؤلفين فلن يكون سوى قصر نظر .

لقد اتسعت وجهة نظر القرن العشرين بشأن الأسطورة ، بشأن وظيفتها وبنائهـا . وتم الكشف عن علاقة وثيقة ما بين الأسطورة والسيكولوجية الأبداعية أو سيكولوجية الفرد وقد استقرت الأسطورة ليس كمصدر جنيني للخيـال الفني بل كذلك بوصفهـا النموذج الجوهري لها وعنصرها الأساس . وفي نفس الوقت فان الأتجاه الراهن في الميثولوجية الشاملة ينبغي تحديده على نحو ما لكي لا يسمح لمفهوم الأسطورة ان يتضمن ويستوعب ميادين هامة من الوعي كالأدب والسيكولوجيا او الأيديولوجيا السياسية ، بغض النظر عن ماهيتها . ان حقيقة كون الأسطورة متجانسة مع اشكال ايديولوجية اخرى وكذلك مع الفانتازيا الشخصية لا يجعل منها نظيراً لها . بل على العكس من ذلك فان من الضروري دراسة عملية بلورتها من الوحدة التوفيقية الأصلية للوعي الميثولوجي كما يجب دراسة علاقاتها في المراحل التاريخية المختلفة تفصيلاً وتوظيف الطرائق العقلانية المعاصرة لغرض استقصاء السيكولوجية المشتركة للميثولوجيا وانماط الفانتازيا الأخرى .

# الحب معـــــــاصراً
# الحب خـــــــارجاً عن الزمن
## دراسة في شـــعر نزار قبـاني

عندما قلت لك :
[ احبك ]
كنت اعرف
انني اقود انقلاباً على شريعة القبيلة
واقرع أجراس الفضيحة
كنت اريد ان استلم السلطة
لأجعل غابات العالم اكثر ورقاً
وبحار العـالم اكثر زرقة
واطفال العالم اكثر براءة .
كنت اريد
ان أنهي عصر البربرية
واقتل آخر الخلفاء
كان في نيتي — عندما احببتك —
ان اكسر ابواب الحريم
وانقذ اثداء النساء
من اسنان الرجال
واجعل حلماتهن
ترقص في الهواء مبتهجة
كحبات الزعرور الاحمر

الرسالة ٣
من ( مئة رسالة حب )

الكثير من شعر هذا العصر سينقرض ، والكثير من الأسماء اللامعة فيه سينسى ، ولـكن اسماً واحداً من السهل على المرء ان يجزم ببقائه : نزار قباني .

ليس ثمة شاعر لم يكتب شعر حب . وحتى الـكثير من القصائد التي لا يعلو سطحها الحب ، جوهرها الدفين جموح غزلي اتخذ لنفسه انواعاً من السرابيل والأقنعة ، ولـكن ان يكتب شاعر في الحب ، كما يكتب نزار قباني ، بهذه النضارة ، وهذا التوقد ، وهذا النبض الحار المستمر طوال ثلاثين عـاماً ، فذلك شيء آخر . شعر كهذا يظل رفيقاً لـكل من يقرأ مهما امتدت السنون ، ما دام في النفس رمق ، وفي العين نظر ، لأن المفاجأة فيه دائماً متجددة ، والشباب فيه ينبوع لكل من يشرب .

انها تجربة نادرة ان نرى معاصراً لنا يدخل حلقة الشعراء العشاق الذين بقيت اقوالهم وستبقى رفيقة أعمار الناس منذ اللحظة التي تتقد في قلوبهم اليافعة اول شرارة حس ، من شـاعر « نشيد الأنشاد » الى عمر ابن ربيعة وقيس بن الملوّح وعلي بن حزم الأندلسي ، من دانتي وبترارك الى شكسبير صاحب السونتات ، الى شلي وبايرون وبودلير . كل منهم جمع بين العاطفة الأزلية ، بنيرانها ومتناقضاتها ، وبين روح عصره . وهذا نزار يجمع بين الحب وبين القرن العشرين . فلئن يكن الحب دائماً معـاصراً في ازمنة البؤس وأزمنة الرخاء على السواء ، في أزمنة الحرب وأزمنة السلام ، فـان الشاعر الـكبير هو الذي يضع هذه التجربة التي لا يمسّ طراوتها الزمن في صور من تجربة العصر ، برهاناً على تعـاصر الحب والأنسان ابدا .

ان ينطق الشاعر اليوم بلسان التجربة الأزلية شرط اساسي للشاعرية : وان ينطق في الوقت نفسه بلسان النصف الثاني من القرن العشرين ، شرط اساسي للديمومة ، وفي شعر نزار هاتان القوتان فاعلتان معاً . الحب هنا قديم قدم گلگامش والإلياذة ، وحديث حداثة جريدة اليوم . الحب هنا يجعل من كل رجل عاشقاً ، ومن كل امرأة معشوقة — رغم ما يملأ الحياة من ما يُحضّ الرجال والنساء على اغماض العين وتبليد الحسّ . شعر نزار قباني هو شعر الأيجاب ، شعر الاصرار ، شعر تمجيد كل ما هو حيّ . الحبّ فيه فاكهة بكر تجني كل يوم من شجرة لكأنها بكر كل يوم . والمعجزة في كل ذلك هي ان يلتصق الشاعر بعصره ومكانه ، فيتجاوزها ، ويبقى صوت اليوم هو صوت الغد وبعد الغد ، ويكون الشعر والعشق صنوين في اتحاد الشاعر بالكون ، وتغدو زمانية التجربة خارجة على الزمان نفسه :

حين اكون عاشقا
تنفجر المياه من اصابعي
وينبت العشب على لساني
حين اكون عاشقا
اغدو زمانا خارج الزمان

[ القصيدة ٢٨ ، ( كتاب الحب ) ]

وفي ذلك اروع تبرير لثلاثين عاما من الشعر والحب .

لا انكر انني ما جئت شعر نزار ، منذ سنين ، الا مترددا ، مهتما احياناً ، غير مهتم احياناً ، إلى ان وجدت انه ظاهرة مذهلة يصعب ردّها ، أو تجاهلها . ولئن يحسب البعض انه استطاع تفسيرها والأنتقاص منها ، فقد وجدت ان ما قالوه فيها كان تبسيطاً اكثر مما ينبغي ، وترفعا

ليس له ما يسوّغه . ولعلّ عشرات آلاف الناس الذين راحوا يركضون لسماع الشاعر كلما اقام ندوة شعرية ، وتهافتوا على كل كتاب نشره اينما وجدوه ، كان في تلقائية ردود فعلهم لشعره ما يدحض الكثير من نقد النقاد ويسفّه سخطهم وان كان في ذلك ايضاً سبب لأثارة حفيظة بعضهم . هذا الشعر الذي يستجيب له حتى الذين لا يفقهون الشعر ، فتراه في كل بيت ، وعلى كل لسان ، لا يمكن ان يكون مجرد لعبة لفظية يتلهّى بها هؤلاء الناس . لا بد انها حاجة ، ظمأ ، جوع ، من نوع ما . ومن استطاع أن يجعل من الشعر حاجة وظمأ وجوعا لكل من له اذنان ، لابد أنه وضع أصبعه على سرّ خفيّ في أعماق كل نفس . وفي وجه المغضبين من رجال القبيلة ، راح عدد كبير من افرادها ، بقراءتهم قصائد نزار ، يمدون اللسان على تزمتاتهم وتشبثاتهم العتيقة . لقد عصوا وتمردوا وهم صامتون .

ولذا لم يكن من السهل أن يتجاهل المرء ثورة لم تكن في بال صاحبها في أول الأمر — هذه الثورة التي جعل الشاعر ، دفاعاً عن نفسه في زمان كثر فيه ادعياء الثورة ، يؤكدّ عليها الآن علانية بنفسه حين ادرك حقيقة ما ذهب اليه شعره طوال السنين وهو لا يدري ، ككل شاعر حق . كان على نزار ان يفعل ذلك ، وبخاصة حين وجد ان نقّاده ، ان مدّاحوه ، غفلوا عن قوة التغيير التي تحملها قصائده عاصفة في أنفس قرائه ، وان ذمّوه ، اخذوا عليه اهتمامه الملحّ بالمرأة ، أو ما يتوهمون فيه من نرجسية ، لأنه قال يوماً غاضباً : « مارست الف عبادة وعبادة / فوجدت افضلها عبادة ذاتي » ، وأنه لذلك لا يساهم في التغيير الذي تصوروا أنهم يحققونه هم دونه ، مع أنه أسبق منهم اليه واعنف ، على طريقته . وبالنسبة اليه ، دون باقي الشعراء الذين يعاصرونه اليوم ، فان الكمّ تحوّل اخيراً إلى الكيف . ليس هناك شاعر معاصر عربي ( أو غير

عربي ) يقرأ على النطاق الذي يقرأ عليه نزار . لقد جعل الشعر يملأ الهواء من كل مدينة او قرية عربية ، فراح يدخل بيوت الناس من ابوابها ونوافذهـــا ، كالشمس . وإذا التمردّ العشقي يتحول إلى تمردّ سيـاسي . وإذا التحريض على تحررّ الجسد ، يرافقه الآن تحريض على تحررّ آخر ، لأن الحرّية كل متكامل ، ولا تتحقق مجزأة . واليوم ، إذ سكت ذلك المحرّض الكبير الذي عرفه العراق في ا ثلاثينات والأربعينات ، محمد مهدي الجواهري ، فان نزار ، منذ ان كتب « هوامش على دفتر النكسة » عـام ١٩٦٧ ، يكاد يكون الشاعر الوحيد الذي غدا لشعره السياسي قوة تحريضية مستمرة على نطاق لم يعرف مثله حتى شعر الجواهري فيما مضى . الشعراء المقاومون كثيرون وبعضهم لا يقل جودة أو قدرة عن نزار ، وكل منهم يقـاوم العدو على طريقته . اما نزار فانه لا يقاوم العدو من الخارج على غرار الشعراء الآخرين وحسب كمـا تشهد بذلك قصـائده الفلسطينية بعد حزيران ، بل يقـاوم ايضاً العدو من الداخل ، في سبيل الأنسان .

وإذا كان الجواهري ابرع من صب نقمته في اواسط هـذا القرن على الحكام والمستبدين ، رافضاً اياهم كفئة خاصة من البشر بلغة ملأى بجزالة عبـاسية ، فان نزار ، منذ اواسط الستينات لا يرفض الحـكام والمستبدين فقط ، « الخلفاء والسلاطين ، والأنكشـارية » ، بل يرفض معهم طريقة كاملة في الحيـــاة ، يبلغ رفضه لها جذورّ المجتمع نفسه . فهو يصبّ نقمته — ولكن بلذع ومرارة يعرف كيف يشحن بهما لغة اليوم ، لغة حديث الناس — على استبداد يراه من انواع شتىّ تتحكمّ بالمجتمع وتذلهّ وتجرح انسـانيته لترضخه للهزيمة . وهذا الأستبداد يتمثل ، من ناحية ، بالحكام وشرطتهم ومخبريهم واذاعـاتهم ، الخ ، كـما نجد في

معظم قصائده السياسية في السنوات الأخيرة . مثلاً في « الممثلون » ( ١٩٦٨ ) :

حين يصير الفكر في مدينة
مسطحا كحدوة الحصان . .
مدوراً كحدوة الحصان . .
وتستطيع اي بندقية يرفعها جبان
ان تسحق الأنسان
حين تصير بلدة بأسرها
مصيدة . . والناس كالفئران
وتصبح الجرائد الموجهة . .
اوراق نعي تملأ الحيطان
يموت كل شيء . .
الماء ، والنبات ، والاصوات ، والالوان ،
تهاجر الأشجار من جذورها
يهرب من مكانه المكان . .
وينتهي الأنسان .

* * *

حين يصير الحكم في مدينة نوعا من البغاء
ويصبح التاريخ في مدينة
نسخة . . والفكر كالحذاء
حين تصير نسمة الهواء

تأتي بمرسوم من السلطان . . .

. . . حين تصير امة بأسرها

ماشية تعلف في زريبة السلطان

يختنق الأطفال في ارحامهم

وتجهض النساء

وتسقط الشمس على ساحاتنا . .

مشنقةٌ سوداء

( [ المتلون ] المقطعان ١ ، ٤ )

ويتمثل الأستبداد من ناحية اخرى ، بالميراث العتيق المعقّد الذي يتحكم بعقلية الأمة وينخرها ، بحيث لا تحقق حريتها الا برفضه هو ايضاً ، كما في « الأستجواب » ، أو في « الوصية » :

أفتح صندوق أبي

امزّق الوصية

أبيع في المزاد ماورثته :

مجموعة المسابح العاجية ،

طربوشه التركيّ ، والجوارب الصوفية ،

وعلبة النشوق ، والسماور العتيق ، والشمسية

أسحب سيفي غاضباً

واقطع الرؤوس ، والمفاصل المرخيه

واهدم الشرق على أصحابه

تكيّة . . تكيّة

( [ الوصية ] المقطع الاول )

ولقد رأينا قصائد نزار السياسية هذه في فترة ما تهرّب فعلا من بلد الى بلد لما تنطق به من مرارات الأمة العميقة وآلامها . وعندما حوله « الوطن الحزين » بلحظة حزيرانية « من شاعر يكتب شعر الحب والحنين / لشاعر يكتب بالسكين » ، فقد رأيناه اخيرا يجمع بين العشق وبين الحرية على نحو لا نجده الا في قلة من شعراء التاريخ .

* * *

اول ما التقيت شعر نزار كان في ايلول عام ١٩٤٨ في دمشق . كنت ذهبت اليها من القدس ممزقا ، مشردا . وهناك رأيت واجهات المكتبات تعمر بنسخ من كتاب جديد مزوق حتى الانوثة ، عنوانه « طفولة نهد » . نهد ؟ طفولة نهد ؟ ما هذا العبث الشعري ؟ كنت ارى الشعر على غير ذلك ، قطعا . كان عسيرا عليّ ان استجيب : أهل لي تفرقوا ، وأرض سحبت من تحت قدميّ ، واصدقاء قتلوا برصاص العدو ، وكانت افكاري الشعرية افكار المأساة ، لا العبث . وانا اصلا كتبت الشعر على غير ذلك . كنت انا ايضا شابا ، وخواطر الموت ومشاهده لم تمنعني عن رؤية وجه الحب واغرائه لي بالحياة . لم اكن قط ضد الحب ، ولا جسد المرأة ، ولا الجنس . لكنني كنت اراها كلها كحبات الذهب في كتل متراصة من التجارب العنيفة ، الصارخة . انها قوى الايجاب التي تتخللها قوى الفجيعة ، وتقهرها . لم اكن ضد ان يعشق المحاربون ، ويتغازلوا وراء الجدران والبنادق عند اقدامهم . في مجابهة الموت ، ومصارعة الكوابيس ، كنت ارى ضرورة ، بل روعة ، التعلق بجسد الحبيبة . كان الحب نعمة وبركة وتهليلة من تهاليل البقاء خلال ليالي النكبات الطوال . والشعر كان عليه ان يجمع بين الفجيعة والتهاليل . وكان على الحب الا يفرز هكذا على حدة كالعسل المصفى سهل التناول ، بل يبقى في قرص الشمع

وخلية النحل ، وعداً بالعذوبة والشفاء بين وخزات الابر ، بذرة للحياة في حقل يحصده الموت .

غير انني بموقفي ذاك يومئذ انما كنت اخالف وضعا كان سائدا في الادب العربي . ربما كان عليّ ان أتمهل واقرأ واستسلم كغيري لغواية الكلمات والصور ، ولكنني لم افعل . وادركت فيما بعد ان شعر نزار اذ ّاك انما كان استمرارا لتقليد الشعر الغزلي العربي الذي انتعش فجأة في الثلاثينات والاربعينات ، بتأثير على الارجح من الرومانسية الفرنسية والانكليزية التي ادركت العالم العربي متأخرة قرابة الثمانين عاما او اكثر . فالشعراء الفرنسيون المجيدون لم ينظموا منذ بودلير شعرا يمكننا ان نسميه حصرا « شعر حب » ، باستثناء ما كتبه اراغون ( « مجنون الزا » ) والبعض مما كتبه بريتون في عصرنا ، وباستثناء الشعر السهل والأقل جودة الذي كتبه الفريد دي موسيه في القرن الماضي ( والذي كان له اثر في الشعراء العرب لفترة ما ، قبل الاربعينات ) . ولنا ان نقول الشيء نفسه تقريبا في الشعراء الانكليز منذ بايرون . وذلك لأن هؤلاء الشعراء استغرقتهم مواضيع شديدة التعقيد والرمزية ، فيها خليط من الصوفية ، والدين ، والهوس بالاثم ، والجنون . كان نزار قباني ، على الاقل في الظاهر ، جزءا لاحقا من موجة حملت على متنها الاخطل الصغير ، الذي يعترف نزار بأنه كان يعتبره في الاربعينات معلمه في صياغة الحرف والصورة الشعرية ، وعلي محمود طه ، وابراهيم ناجي ، وصلاح لبكي ، وسعيد عقل ، وميشيل طراد ، وغيرهم . فقد كان في شعرهم عودة الى فصل الغزل كموضوع شعري ، عن كل موضوع أخر ، وهي عودة الى الفكرة القديمة حول تصنيف مواضيع الشعر الى مديح ، وهجاء ، ورثاء ، ونسيب ، الخ ، مع اضافة الوطنيات او السياسة ، وهي الموضوع الجديد الذي تكامل في اواخر الحكم العثماني ، واشتد بمقاومة الاستعمار الفرنسي والبريطاني والصهيونية بعد الحرب العالمية الأولى .

كان عليّ اذن ان انظر الى « طفولة نهد » في هذا الضوء ، غير انني لم افعل . فقد كنت رفضت الكثير من ذلك الشعر وانا طالب جامعي في اوائل الأربعينات ، بحيث اخذت ارفض حتى قراءته ، لفترة طويلة . غير انني ادركت بعد ذلك ببضع سنوات انني ظلمت هذا الشاعر الذي كان له من الطفولة والبراءة والوله والشيطنة ، ما يجعله يطلق عنوانا كذلك ( شديد الايحاء ومليئا بالقرائن المتداعية ) على ديوان يمجدّ النهد ، فيمجدّ يقظة الجسد .

لقد كان نزار ، منذ البداية ، شاعرا مليئا بصور موحية ، اصيلة ، ملونة ، فرحة ، قل اجتماعها بهذا الزخم في اي شاعر حب آخر . وفي اصراره على موضوعه كان ثمة اسراف رهيب ادى به ، كما يقول بليك عن الاسراف ، الى قصر الحكمة . هذا الاسراف ميزة الاذهان الفذة . فرغم توالي دواوين الحب بين عامي ١٩٤٤ و ١٩٥٠ — اربعة دواوين في ست سنوات — لم يكن فيها احساس بقول مكرور ، بل بقول يتسع ويتسع نحو امداء لا يمكن التنبؤ بها . دانتي كتب عن حبه المقيم لبياتريس « الحياة الجديدة » وهو في السابعة والعشرين ، ثم انصرف الى كتب اخرى . شكسبير كتب سوناتاته عن الحب وهو في اوائل ثلاثيناته ، ولكنه ركز همه بعد ذلك في المسرحيات . ابن حزم كتب « طوق الحمامة » وهو في السادسة والعشرين من عمره ، منظرا الحب ، ومصنفا اياه ، ثم انصرف الى الفلسفة والدين . شعراء الحب الآخرون كلهم ، استنفدوا حبهم ، كطاقة شعرية في كتاب او اثنين ، وانصرفوا الى لواعج اخرى . ولكن نزاراً لم تكن لتستقر به عاطفته ، ولم يكن ليصرفها عن نفسه كأنها مرض من امراض الشباب ، ينضج الشاعر فيشكر الله على ابلاله منه .

واذ ننظر اليه عـــام ١٩٥٠ ، وقبل ان نتابعه في رحلة العشق الدائبة لربع قرن آخر ، نجده وهـو في السابعة والعشرين من عمره ، بدواوينه الاربعة : قالت لي السمراء ( ١٩٤٤ ) طفولة نهد ( ١٩٤٨ ) ، سامبا ( ١٩٤٩ ) ، انت لي ( ١٩٥٠ ) ، يحقق بحصيلة شعره شيئاً نافذاً ، كاشفاً ، لا نجد مثله في الشعراء الآخرين . لقد اصبح شعره نمطاً لعلاقة الحب بين الرجل والمرأة في المدينـة العربيـة المعاصرة في احدى مراحل تطورها . انه غزل المدينة حيث العلاقة مع المرأة سرية لا يباح عنها الا بالشعر ، لأنه بسحره يستطيع ان يبيح المحظور ويحلل الكشف عن الخبيء . العلاقة ما زالت مثالية . نسبيا والمرأة معبودة ، والهية ( كما هي في معظم شعر النصف الأول من القرن ) . ولا نـكاد نشعر بوجود واقعي لها — وجود القلق والتنافس والمأساة — سوى انها مثيرة للغريزة بصفاتها العطرة ، الحريرية ، الحارقة ، الجائحة ، الجامعة بين لذائذ الطبيعة واصواتها والوانها . واهمّ ما في المرأة هذان النهدان اللذان هما للشاعر مركز الدنيا ( بصفاتهما الموحية والمحسوسة معاً ، كما لأي نحات او رسام ) : انهما ورد ومرمر ونور ونجوم وعبير وتفاح — كما سنجد في الدواوين اللاحقة انهما ارنبان وحصانان وديكان وخنجران وسمكتان متوحشتان ولؤلؤتان وقديسان ، ومليكان ، بل ومقصلة ، وصخرة انتحار ، الخ . وهذا الهوس المثبت فيهما يعطي اخيراً تبريره الهائل ، سيكولوجياً وشعرياً معاً . انه جـاد . انه قديس جسد . شهيد نهد وساق . ولسوف يكون في موقفه خلاصة لمواقف الفتيان كلهم ، لمواقف الرجال والنسـاء معاً ، في حضارة نصف ناضجة ، سفرت فيهـــا المرأة نصف سفور ، وانحسر رداؤها عن جسمها نصف انحسار ، فبدت مثيرة بجنة لرجل يخفي وراء ثيابه المدنية جسماً نصف بدوي ، ولابد للعشق عند هـــذا الرجل من عبادة شعرية هي من بقايا الطقوس والمراسيم البدائية ، لكي يبلغ هـــذا الجسد الطري المتلقي ، المتنعم بسلبيته الايروسية ، المتلذذ

باثارة الرجـال وهم يتخيلونه بنشوة في غرفهم البعيدة عن النساء . انه غزل المدينة المستيقظة لتوها على امكاناتها ، والتي لم تتكامل بعد . فهو ليس بالغزل البـــدوي او الرعوي القـــديم ، ولا هو بالغزل الريفي ، وكلاهما خجول ومداور ، كما في شعر قيس ليلى ، وجميل بثينة ، وحتى عمر بن ربيعة ( * ) . كما انه ليس بخلاعة المدينة المتحضرة المتكاملة ، التي تختصر الطريق على « العاشق » ، فلا تمر به عبر انهار الشعر ودهاليزه ، بل تأتي به إلى الجسد بايجاز ومباشرة ، حيث الجسد مجرد عن كنايات الطبيعة وصورهـــا ، ومهيأ للقذف الأخير تهيؤ الجائع لألتهام سندويشة جاهزة . فالبورنوغرافية ، في لبها ، عدوة الشعر ، لأنها عدوة العشق ، انها لا تتحمل الشعر .

والواقع ان نزار في دواوينه الأولى ، ولا سيما الثاني منها ، ليس مثالياً في الحب فحسب ، حيث الحب ربما كان شديد الشبه بحب تحدث عنه الـكثيرون من شعراء العرب في النصف الأول من هذا القرن ( مع فارق واحد مهم : فارق الدرجة ) . انه مثالي ايضاً في موقفه من الطبيعة . فهذا التركيز منه على جمال مطلق طوباوي في المرأة ، يجعل حتى الموعد مع المرأة ، ناهيك عن الاتصال بها ، رحلة في اجواء الطبيعة الطوبائية الرائعة :

°كسرت° جرار اللون . موعدنا
في الغيم ، تحت نوافذ الشرق
بمرافىء الفيروز . . رحلتنا
وعلى ستور المغرب الزرق

---

(*) على خلاف ذلك ، كان غزل امـــرىء القيس جسدياً وضاجاً بالشهوة ، وهو قريب الصلة بذهنيتنا المعاصرة . ففي امرىء القيس كبرياء امير لا يخشى ما يقوله احد فيه ، وما يحظى به من المرأة يأخذه متباهياً ، عاتياً ، دونما ، [ عقدة ] سيكولوجية .

ومع العبير تسوح فرشتنا
وردية .. عطرية الخفق
وطعامنا ورق الورود .. وما
في الليل من نغم ومن عشق .

( [ شرق ] ص ١٢ )×

الحساسية للألوان شديدة ، وان تكن الالوان نسبيا اولية وساذجة ثمة شيطنة عاشق شاب يحاول اغراء امرأة بالحديث عن الوان الطبيعة وروائحها وهي في « أرق » حالاتها . الفراش من وهم ( يسوح مع العبير ... ) والجنس يكاد يكون عديم الصلة بالجسد ، ورغم كثرة الاشارات الى الحرق والاحتراق ، فان القاريء يتلذذ باحتراق هو داخلي أحادي ، اكثر منه التهاب جسدين تضيء ناره الدنيا ، مما سنراه في القصائد المتأخرة . ولكن اللامتوقع دائما موجود ، في كل قصيدة . في الربط بين المرأة والحب والطبيعة نحن دائما على شفا اكتشاف فجائي تنسرح به العين ، وتتفتح به المغاليق النفسية . واذ نبلغ البيت الاخير من هذه القصيدة مثلا ، نجد ان معجزة صغيرة قد تحققت :

مرى .. بجوع بيادري كرَماً
وتقطري سُحبا على افقي .

وهنا سر من اسرار شاعرية نزار : مهما تكن العواطف اولية ، فان ثمة صورة شعرية لابد متحققة في مكان ما ، على شكل غير متوقع يعود بنا الى اصول تجارب الأنسان . وانماطه ، العليا . الحب ، او الأثارة الجنسية التي يسببها ، يلهب خيال الشاعر فيرى الحياة في سلسلة من

---

× ارقام الصفحات تشير إلى كتاب [ الاعمال الشعرية الكاملة ] ، الجزء الأول .

« الأزواج » او النظائر يعكس الواحد منها الآخر : الشيء والشيء المشبه به . الأنسان والطبيعة : شيء ومرآة ، متبادلان . وذلك بالطبع هو سر الشعر ، عندما تغدو الكلمة وسيلة للأتصال بظواهر الكون ، والتوحد بالطبيعة في شتى حالاتها وغزاراتها .

ونزار ، وهو بعد لم يبلغ الثلاثين ، يستوحي لا الطبيعة وحدها ، بأصواتها والوانها واحتداماتها وحسب ، بل يستوحي حياة المدينة كما يعرفها . وهو يفعل ما لم يفعله بهذه الأيحائية الشعراء الآخرون : انه يستوحي ، مثلاً ، حياة المدينة الليلية . بل ان هناك في شعره شيئاً من « الكباريه » ، سواء في الصورة ، او الموقف ، او العاطفة العابرة . و « سامبا » المكتوبة على ايقاع رقصة السامبا التي شاعت في اواخر الأربعينات ، قصيدة راقصة ، بارعة ، على نحو ما يكون راقصان في ملهى بارعين ، بين الراقصين الكثيرين . والكثير من قصائد نزار يذكرنا ، كما في « سامبا » ، بذلك الجو المضاء المظلم المغني الضاحك الكاذب الزائل مع زوال اول ساعات الليل . الغزل عابر ، وسريع : يأتي هينا ، ماتعا ، غير ماحق ، ويذهب هينا ، ماتعا ، غير ماحق - وينسى . وحده الصدى الشعري يبقى .

وكلما ظهر ديوان جديد لنزار ، وجدنا ان المدينة يشتد حضورها ، كما يشتد نضجها ، في شعره . الى ان نجدها تكاد تكون الكل في الكل في كتاباته في الستينات ، فما بعد . المرأة عنده ، منذ البداية ، معطرة ، ملفلفة بالدانتيل والتفتا والحرير — والكلمة الأخيرة من لوازم قصائده . ولكنها ، مع تقدم الشاعر في السن ، وقصائده في التجربة ، تبتعد عن الطبيعة التي كان يراها في قرائنها وتشابيهها ، وتشتد التصاقاً بشوارع المدينة ، وفنادقها ، وغرفها ، وملاهيها ، وتصبح العواصف النائحة في الجبال عواصف تجتاح المدن وحوانيتها وعابري السبيل فيها . والصلة بين

المرأة والأرض تقرضها شيئاً فشيئاً هذه الحواجز المدينية . فلا نعود نحس ان للمرأة لون التراب ، او نكهة العشب ، او ملمس الأشجار . تصبح المرأة حضوراً جسدياً يتمثل في القهوة ، والتلفون ، والقطار ، والطائرات ، والمضيفات ، والحقائب ، والقمصان ، والجرائد ، والمسرح ، وزجاجات العطر ، والمقاهي ، والفنادق . واذا نحن في قصائد الستينات نعيش في كل قصيدة حباً يومياً يعرفه كل طالب ، وموظف ، كل فتاة احبت لأول مرة ، وكل امرأة احبت للمرة العشرين ، او خانت زوجها من اجل عشيق جديد :

ظللت انت وحقائبك قاعدة على رصيف فكري
ظلّ جواز سفرك معي
وتذكرة الطائرة في جيبي .
ممنوعة انت من السفر
الا داخل الحدود الاقليمية لقلبي . . .

( مئة رسالة حب ، القصيدة ٩٠ )

بشعر كهذا يتراءى لنا عالمنا المعاصر الجديد ، بعذاباته الجديدة : ليس الشاعر وحده هو الذي نضج وتغير ، بل المدينة ايضاً « نضجت » وتغيرت ، واصبحت معدنية ، مزدحمة ، تحتمل فيها قوى جديدة ورموز جديدة . والحب يهدده الشبق ، والشبق عابر ، لا يستهدف شخصاً معيناً بقدر ما يستهدف الجسد دونما تعيين . ارصفة الفكر مكتظة بحقائب كثيرة ، لرجال ونساء لا نعرف منهم الا انهم مسافرون في اثر شهوة تريد « اهراماً من الحلمات » ، والحب فيها اشبه بعادة قديمة يؤديها المرء دون وعي منه ، اكثر منه حقيقة واقعة . وكلما اشتد حضور المدينة ، سمعنا صوت المرأة اكثر فأكثر . فابتداء من « أنت لي » ( ١٩٥٠ ) نجد قصائد

مكتوبة على لسان امرأة . يدخل هـذا الصوت الآخر هنا ، ثم يتردد ويتزايد في الدواوين اللاحقة كلها — الى ان يكون هو الصوت الوحيد ، بعد ذلك بحوالي عشرين سنة ، في « يوميات امرأة لا مبالية » . والصوت الآخر ، بالطبع ، هو في الأغلب ، صوت عاشقة او معجبة ( حتى عندما تكون غضبي او ناقمة ، كما في « حبلى » و « اوعية الصديد » ) ، ولئن يصبح الرجل هو مثابة الوصف وهدف الغزل احياناً ، فأن المرأة اميل في حديثها الى وصف نفسها بكلام تتحجج بأنها تنقله عن حبيبها ، وقد سبق آخرون شاعرنا الى هذه اللعبة — من عمر بن ربيعة حتى سعيد عقل ، حين جعلوا الفتاة ، مثلاً ، تحدث أمتها ( او اترابها ) عما يقوله حبيبها فيها . ( انظر قصيدة نزار « حكاية » ص ٢١٣ ) ولكن احداً من الشعراء لم يستطع الأسترسال عبر السنين في الحديث ، على لسان المرأة نفسها ، عن حبها وهمومها ، كما استطاع نزار ، مقيما في الوقت نفسه حواراً بين الجنسين في مسرحية تتجدد كل يوم ، مشاهدها المقاهي ، والطرق ، ومخادع النوم ، ووسائل الأتصال فيها الرسائل واجهزة التلفون . ولا ادري ان جاز لنا ان نزعم ان نزار في حواراته ، على تميزها بأسلوبه ونظرته ، ربما كان يستمد من سليقة مردها شيء كامن في دم اسرته ، اذا تذكرنا ان سلفه ( عم ابيه ) كان ذلك الرائد المسرحي الموسيقي ، الكوميدي الكبير ، الشيخ ابو خليل قباني ، الذي لم تسعه دمشق القرن التاسع عشر ، ورحل الى مصر ليجد في مسارح الاسكندرية والقاهرة الفسحة الكافية لطاقاته الفنية .

لعله كان من السهل ان نرى عند مطلع الخمسينات ، والحركة الشعرية على وشك انقلاب كبير ، ان نزار قباني الشاب ، ببضعة من دواوين — ما زالت حلقة قرائها في اتساع دائب — يتوج مرحلة لن تتكرر في الشعر العربي ، وانه بقصائده كاد يلغي كل ما قاله شعراء العشرينات

والثلاثينات والاربعينات من غزل ، من احمـــد شوقي الى سعيد عقل ، مروراً بالشعراء الذين ذكرتهم قبل قليل ، وذلك حين جعل شعرهم يبدو بالمقارنة مع شعر نزار مصطنعا ، قديم الطراز ، تقليدا متعثرا لشعر عباسي او اندلسي سابق ، الصنعة فيه هي اعمال الذاكرة اكثر منها تجربة الدم وتفجر القريحة . قد يسلم بعض شعر سعيد عقل الذي كتبه في الثلاثينات ومطلع الأربعينات ، كما يسلم شعر الياس ابي شبكة ، لأن كليهما مختلف بأعماقه ورؤاه الدينية والصوفية على نحو لم يدن منه نزار في تجربتـه . اما شعر الآخرين فقـد مسحه نزار مسحاً ، حين استقرت دواوينه بين كـتب كل من يقرأ ، ومن لا يقرأ ، ووجد الشاعر نفسه ، ذات صباح ، ,, في كل بيت / كسلة ورد ,, . . .

* * *

ازاء هذا الغزل المسترسل اللا منتهي ، المعجب ، المولـه ، الذي لا يرى الا الفتنة وهي في اشد حالاتها حلاوة وفتكا ، والذي يتهـاوى كالشلال صورا تحاول مرة بعد مرة اختصار الـكون في اسطر ، ازاء ثمانيمئة صفحة من شعر لا احسب شاعرا في تاريخ اي ادب في العالم كتب غزلا بمقداره ، نتساءل : ,, الى اين ، يا حب ؟ ما سر هذه العاطفة التي ما تـكاد تخبو حتى يشتد اوارها بلذة جديـــدة ؟ ,, كان القدامى مولعين بتصنيف درجات الحب ، جاعلين للرغبة ميزان حرارة ، يقيسون به ارتفاع هذه الحمى العائدة العنيدة . ,, الحب ، اعزك الله ، ,, يقول ابن حزم في « طوق الحمامة » ، ,, اوله هزل وآخره جد ، دقت معانيه لجلالتها من ان توصف ، فلا تدرك حقيقتها الا بالمعاناة . ,, واخـذ على عاتقه قطع المسافة الطويلة ، شعرا وتعليقا ، بين هـــذا الهزل وذاك الجد . واللغة العربيـة بغناها ودقتهـا ايامئذ يسرت له المصطلحات التي ما زال شعراء وكـتاب الغرب يحاولون ترجمتها للايحاء بحماهـا المتصاعدة : الأنس ،

الألفة ، العشرة ، التصاحب ، المودة ، الهوى ، الكلف ، الاعتلاق ، الصبابة ، الوله ، الوجد ، العشق ، الهيمان ( وهو اشد انواع الحب جنونا ويأسا ) . ولا ريب ان هناك الفاظا اخرى في هذا الميزان الدقيق المعاني . يقول ابن حزم : „ وكل هذه الأجناس فمنقضية مع انقضاء عللها ، وزائدة بزيادتها ، وناقصة بنقصانها ، متأكدة بدنوها ، فاترة ببعدها ، حاشى محبة العشق الصحيح ، الممكّن من النفس : فهي التي لا فناء لها الا بالموت . „ وهذه الأجناس كلها ، على ما تصيب المرء به من صبوة وطرب وحنين ، فانها „ لا يعرض „ فيها ما يعرض في العشق من : „ شغل البال ، والخبل ، والوسواس ، وتبدل الغرائز المركبة ، واستحالة السجايا المطبوعة ، والتحول ، والزفير ، وسائر دلائل الشجا „ .

رب عين فاحصة تستطيع ان تمايز بين درجات الحمى في قصائد نزار ، غير ان شاعرنا المعاصر لا شأن له بموازين المنطق التي يتشبث بها شاعر كابن حزم ، رغم كل ما عرفه من حب ، ورغم بكائه سنينا على حبيبته نُعْم ، الجارية الزرقاء العينين ، التي ماتت وهي في ميعة الصبى . في مفهوم الحب لدى ابن حزم تتجوهر حضارة الاندلس التي كانت ، رغم الاضطرابات السياسية يومئذ ، قمة الحضارة في اوربا كلها . للحب في هذه الحضارة المبنية على الفلسفة والهندسة ، شريعة ونظام ، كما لكل شيء آخر (*) . اما عند نزار ، في زمان جعلت فيه كل فلسفة وكل هندسة موضع شك وريبة ، فالحب خارج على الشرائع والنظم ، وهو يبدو وكأنه لا يأتي الشاعر الا وهو في حالة العشق او الهيمان — ولكنه ، على الأقل في

---

(*) لابد من الاضافة هنا ان ابن حزم في كتاباته الفكرية والفقهية فيما بعد هاجم الكثيرين من المشاهير هجوماً عنيفاً وبعلم غزير ، فخلق له ذلك أعداء وحساداً كثيرين من [ سياسيين ] وفقهاء ، وكانت النتيجة ان جمعت كتبه في أشبيلية وأحرقت ، وهو ما زال حياً . وقد كتب في ذلك قصائد أليمة .

الدواوين الأولى ، وفي كثير من القصائد المتأخرة — يخلو من الخبل والوسواس والزفير ، إذ يبدو ان الشاعر ، في كل حالات المرأة مع الرجل ، يرفض ان يرى الا هذا الانسجام الموسيقي الذي يتحدث بكناياته وتشابيهه في قصيدة اثر قصيدة ( راجع ، مثلا : ,, ضحكة ,, ص ٢٢٣ ,, والذي ، نحن نعلم لا يوجد بين الرجل والمرأة في عالم الواقع الا في اقل الساعات . ,, دلائل الشجا ,, ستأتي فيما بعد ، ولو بندرة ظاهرة ، ولن تأتي بالمعنى الذي نعرفه عند ابن حزم ، او دانتي ، او شكسبير . الحب عند نزار لا صلة له باليأس او الموت . وهذه ظاهرة بارزة ، وغريبة . ففي الدواوين الأولى ، لا احسب اننا نقع على كلمة ,, الموت ,, الا مرتين او ثلاثا . لست ادري كيف استطاع نزار قباني ، وهو يغامر في مجاهيل الشعر البعيدة ، ان يستصحب ايروس دائما دون ثناتوس ، وهما عند معظم شعراء الحب توأمان يزيد الواحد منهما من حدة وتوتر الآخر . ربما كان في كلام نزار الكثير عن الطفولة في نفسه وفي شعره بعض الاشارة الى شيء من تعليل . ففي هوج العاطفة لديه انصراف عنيف ساذج الى التأكيد على عنفوان الجسد ، يكف لديه الفكر ( اللاطفولي ) عن العمل . وبينما رأى شعراء العشق في احتدام الحمى صعودا الى مشارف الموت الذي يعطي الحب نبله الأقصى ، فكان عنف الحب لديهم وجها آخر لعنف الموت ، لم ير نزار في عنف الحب الا عنف الحياة نفسها ، ولم يكن للموت دور ، ولو رمزيا ، في حياة ايروس . لكم كان يتمنى شلي اوكيتس هذا الضرب من الحب الخالص الذي كانا يسميانه ,, الحب الذي لا يتأمل ,, unreflecting love !

هذا لا يعني ان الشاعر لم يخطر له الموت ببال . ففي احدى قصائد ,, طفولة نهد ,, قصيدة بعنوان ,, سؤال ,, ، يبدؤها هكذا :

تقولُ : حبيبي اذا ما نموتُ
ويدرج في الارض جثمانينا

الى اي شيء يصير هوانا
ايبلى كما هي اجسادنا ؟
ايتلف هذا البريق العجيب
كما سوف تتلف اعضاؤنا ؟
اذا كان للحب هـذا المصير
فقد ضيعت فيه اوقاتنا ...

وفي جواب الشاعر على هذا السؤال يتمثل ذلك التفاؤل الكبير الذي يعرفه العشاق حين يرون انفسهم وقد توحـــدوا بالطبيعة بعد الموت فأصبحوا جزءاً من شذاها وزهورها واصواتها :

أجبت : ومن قال انا نموت
وتنأى عن الارض اشباحنا
ففي غرف الفجر يجرى شذانا
وتكمن في الجو اطيابنا
نفيق مع الورد صبحا وعند
العشيـات تقفل اجفاننـا
وان تنفخ الريح طيّ الشقوق
ففيها صـــدانا واصواتنا

* * *

سنبقى .. وحين يعود الربيع
يعود شـــذانا ، واوراقنا
اذا يذكر الورد في مجلس
مـع الورد تسرد اخبارنـا

وهكذا يكسر الشاعر شوكة الموت ، ويتجنبّ الاحساس ، او الايحاء ، بالمأساة . ويبقى الحب خارج تباريح الفجيعة .

النعومة طاغية ، وشلالات الشعرّ تومض ، ووجوه كالزنابق تتألق ، والغلالات مغروقة : ثمة وليمة جسدية تملأ الكون بشهوة النور والبريق والاصطخاب ، واذ نرانا مأخوذى البصر بهذا اللمعان الحسيّ حتى يكاد النور يفقد فعله فينا ، نقع على قصيدة في اواخر الديوان الرابع بعنوان « انامل » ، تنتهي بعد الشموع والأنهر والفضة والنجوم والماس ، التي تشبّه بها الأنامل ، الى شيء يبعدنا عن هذه الصفات المشعشعة ابدا ، ويشكل تقابلا معها يغدو اشد وقعا منها كلها :

ارجوك . . ردىّ مخلبا
عنيّ . . غميسا احمرا
اخاف . . ان حسنّ الهوى
أن تشهريه خنجرا . .

وتليها قصيدة من نوع آخر ، « هرّة » ، تشعرنا بأن الشاعر ، رغم عبثه بفكرة الخطيئة وتحدّيها المستمر فيما مضى ، ورغم اصراره على تحدّيها فيما سيأتي ، تمتعا بهتك اسرار لم يبق بدّ من هتكها ، جعل يدرك ان الشعر في المرأة لا يأتي الاّ اقلته من سذاجتها وحلاوتها ، ولا يأتي ضاريا وجارحا الا من غوامضها وتناقضاتها :

اكرهها . . واشتهي وصلها
واني احب كرهي لها
احب هذا اللؤم في عينها
وزورها . . ان زورّت قولها
والمح الكذبة في ثغرها

دائرة . . باسطة ظلها
عين ، كعين الذئب ، محتالة
طافت اكاذيب الهوى حولها
قد سكن الشيطان احداقها
واطفأت شهوتها عقلها
اشكّ في شكي . . اذا اقبلت
باكية شارحة ذلها
فان ترفقت بها استكبرت
وجرّت ضاحكة ذيلها
ان عانقتني . . كسرّت اضلعي
وافرغت على فمي غلها
يحبّها حقدي ، . ويا طالما
وددت اذ طوّقتها . . قتلتها .

ولكنه لا يقتلها . فالقتل عشقا — ان يكون الحب قاتلا او مقتولا — تتردد الاشارة اليه في اماكن كثيرة من شعر نزار ، ولا سيما في الدواوين اللاحقة ، غير انه يبقى في حدود اللعبة المجازيّة . صريع الغواني ، يصرعهن ايضا ، ومن كان صريعا او صارعا لأكثر من « غانية » فليس الموت حبا الاّ شهقة قصيرة بين غانية واخرى . بايرون يقول : ولو على لسان احد ابطاله : « كان حبي قاتلا : احببتها فحطمتها . » فنعلم ان العشق عنده مغموس في نشوة الموت . وهذا ما ان نراه في قصائد نزار .

غير ان قصيدة كهذه ترد بين حين وآخر تنقذنا من الحلاوة الزائدة ، وتقنعنا بحبّ متمردّ على ما عودّنا عليه الشاعر في المرأة . فهو هنا

يحبّ لا لأن حبيبته من ياسمين وحرير وعنبر ، بل لما فيها من كل ما يستنكره المحب في حبيبته ولا حيلة له به الا بالمزيد من الشبق والجنون .

لست وايمّ الحق اهواك بناظرىّ
لانهما يريان الف عيب فيك ،
ولكنه قلبي — يهوى ما يزد ريانه
ويلذ له التولّه بالرغم عن النظر !

هذا ما يقوله شكسبير في السونتة رقم ١٤١ ، ويقول مثله في اماكن كثيرة . « ويلاه ! أى عينين قد وضع الحب في رأسي ! .. يا حبا ماكرا ، اعميتني بالدمع لئلا تحسن العينان النظر ، فتكشفا ما فيك من عيوب واعوجاج . » ( رقم ١٤٨ ) . في شكسبير يتردّد هذا الهوس بالحبيب الذي يرى فيه « اوصاف اجمل من عاش من الورى » في التاريخ كله ، ولكنه يعود ليؤكد ان حبهّ اعمق وابعد وارهب مما ترى عيناه . اما عند نزار ، فما ترى عيناه يكاد يكون كل شيء ، لأن شهوة النظر لديه لا تضاهيها حتى شهوة الجنس ، غير اننا ، كما في هذه القصيدة ، ويضح قصائد اخرى سنراها فيما بعد ، نذكر ولو من بعيد سونتة شكسبير التالية ( ١٣٠ ) ، ونتمنى لو ان نزار نقل التأكيد الى مواطن الحب الداخلية في مرات اكثر :

عينا سيدتي ليستا كالشمس في شيء ،
والمرجان اشد احمرارا من شفتيها بكثير .
وان يكن الثلج ابيض ، فنهدا خليلتي بلون الطين ،
وان يكن الشعر اسلاكا ، فأسلاك سوداء في رأسها تنمو :
ولقد رأيت الورود الدمشقية ، حمرها وبيضها ،
غير اني لا ارى ورودا كتلك في خديها ،

وفي بعض العطور شذى اطيب
من الانفاس التي تضوع من سيدتي .
وانا احب سماعها تتكلم ، ولكنني واثق
ان للموسيقى اصواتا الذ وقعا بكثير :
ولست ازعم اني رأيت الهة تمشي ، انما
سيدتي حين تمشي قدماها تطآنّ على الثرى .
ولكن حبيبتي وحق السماء اندر روعة
من كل ما تكذّبه إذ تشتبهّ به عبثا !

غير ان الحب لدى نزار يبقى دائما محلقا في عوالم مطلقة ، ليس الموت وحده غريبا عنها : الحزن هو الغريب الثاني . والتقابل الذي يبرز بين شعر نزار الشاب وشعر شكسبير الشاب ، هو ان رؤيا الشاعر العربي تتوهجّ في زخارف هندسية ملوّنة ، مشرقة ، متداخلة ، انها « آرابسك » مذهبّ ، مفضض ، لازورديّ ، في مساحات لا تنتهي ، حتى الظلال فيها ملونة ، حيث جمال المرأة ، كجمال الارض ، لذة ابدية للعين ولليد والاذن والانف واللسان . اما الشاعر الانكليزي فرؤياه منظور ذو اعماق ، يعلو وينخفض بمشاهد مضطربة بالوانها وظلماتها ، بلذاتها واحزانها ، باحساسها بروعة الحب ورعب الشهوة معاً ، ويلفها كلها ضباب الاحساس الحزين بالزمن والموت . الموت ، عدو كل جمال . الأيام ، عدوة كل متعة . الزمن سارق هذه الدرر الروائع ، وخازنها في كنوزه العاتية :

لا الصفر ولا الحجر ، لا الأرض ولا البحار المترامية
تقوى بجبروتها على الصمود في وجه المنية .
فأنى للجمال ان يقاوم هذا الغضب المحتوم
وليس له بأس اكثر من زهرة ندية . . .

أنى لانفاس الصيف العسلية ان تدوم
ازاء حصار من الأيام تدك دكا وتدمرّ ،
حين الصخور التي لا تقتحم تتحطم ،
وابوابٌ الصلب الضخامٌ يفتتتها الزمان ؟
كيف اذن يصد الشاعر الزمن عن الجمال وعن الحبيب ؟
اذا لم تحمه آيتي هذه ، فليس هنـاك من أحد :
سيشرق حبيبي نيرا في اسطر من المداد الأسود .

وهذا ملجأ الشاعر في النهاية ، حماية له من الموت والزمن : في الشعر وحده غلبة عليهما . اما عند الشاعر العربي — فالشعر ليس حاميه فحسب ، بل انه منسيه الموت والزمن . الشعر عنـد يلغي كليهما . ويتفق الشاعران على ان الخلود هو في الشعر وحده ، قاهر الموت . فيقول نزار :

ومـا عتبت على النيران تأكلني
اذا احترقت فان الشهب تحترق
اني اضأت . . وكم خلق اتوا ومضوا
كأنهم في حساب الأرض ما خلقوا
غدا ستحتشد الدنيا لتقرأني
ونخب شعري يدور الورد . . والعرق
اليوم بضعة ازرار . . ستعقبها اخرى
وفي كل عام ، يطلع الورق .

* * *

في حوار دار بين الناقد منير العكش وبين الشاعر « عن الشعر والجنس والثورة » ، سأله الناقد :

« قبل ان يموت عمر بن ابي ربيعة اقسم انه لم يحلّ تكته على حرام قط . هل هناك مثل هذه الغربة بين حياة نزار قباني وشعره » ؟

فأجاب الشاعر :

« لو كان هذا التصريح الخنفشاري لعمر صحيحا ، لكانت شاعريته موضع شك كبير ، ولكان شعره مسلسلا جيمس بوندياً كاذباً . » ثم اضاف : انني اشك في الرواية والراوي ، واعتبر هذه الوثيقة المزوّرة مؤامرة لفصل الشعر عن الشاعر . بالنسبة لي لا انفصام بين التجربة والتعبير عنها . بين الفم والصوت . كل تفاصيل حياتي معجونة بالشعر . »

ولئن نجد نزار يقول ايضاً في « قصتي مع الشعر » ، دافعاً عن نفسه تهمة ما يسميه بالشهريارية ، انه في ثلاثين سنة من الشعر لم يحبّ الا خمس نساء حباً حقيقياً ، فاننا لن نتوقف للتساؤل ، هل كانت خمس نساء كافيات لقول هذا الشعر الغزلي كله ؟ قد تكون امرأة واحدة كافية لقوله كله ، وقد لا تكفي مئة امرأة لقوله كله ، اذا لم يكن الشاعر صاحب هذا الهوس المقيم . لا ريب ان عمر بن ربيعة ، لو صحّ ما قاله وهو على فراش موته (*) لما جاء شعره بهذه الصورة المتأججة الدافقة . ان الزيف لا يمكن ان يستمر طويلا . وشعر عمر او على الأقل ذاك الذي نطمئن الى ان شعره ، اروع من ان يكون مجرد زيف لفظي . بورك في هند ونُعْم !

---

(*) جاء في كتاب الاغاني « ١ ـ ٧٧ » : « لما مرض عمر مرضه الذي مات فيه ، جزع اخوه الحارث جزعاً شديداً ، فقال له عمر : احبك انما تجزع لما نظنه بي . والله ما اعلم اني ركبت فاحشة قط . »

ونزار في شعره يثير قضية ماهية تجربة الشاعر : هل هي عددية ؟ كمية ؟ كيفية ؟ موضوعية ؟ ذاتية ؟ تجربة الشاعر في الواقع تتخطى هذه المواصفات كلها . انها فذّة . عميقة عمق الدهور ، وطرية طراوة هذا الصباح . وهي تجربة لا يستطيع الشاعر الكفّ عن محاولة اقتناصها بالكلمة . التجربة ، كما يقول نزار نفسه في الكثير من شعره ، هي جنون الشاعر بالكلمة : انها المحاولة الدائبة ابدا لفرض الذات على الموضوع من خلال الكلمة . كل قصيدة هي محاولة غير منتهية ، محاولة لن يرضى الشاعر عنها ، محاولة لا محيد له عن الاستمرار بها ، حتى يكون الديوان كله ، بل الدواوين كلها ، سنة بعد سنة بعد سنة ، قصيدة واحدة لا تنتهي اصواتها . التجربة هي مبرّر الكلمة ، لا العكس . التجربة هي مرجع الشاعر ، ليحك كلمته عليها من جديد . وكلما كان الخيال أرحب واعمق ، ازدادت التجربة رحابة وعمقا ، واشتدت جذورهـــا تشعّبا في تجارب الماضي والمستقبل ، في تجارب البشرية كلها . ومن هنا خطورة الشاعر في تاريخ الانسانية .

ولذا ، لن يهمنا أخمس نساء احب الشاعر ، ام مئـة . الذي يهمنا ان صياد الصور هذا ( ونزار يقول انه « صياد صور » ) لم يكف يوما عن اقتناص الصور ، عن خلق الصلة بالصورة اللفظية بين موضوعه وبين العالم ، بين ذاتـه وبين الآخر . هـــذا التواصل يذهلنا احيانا برقته ، واحيانا بوحشيته . انه يخترق اعماق الناس ، محطما سدودها التقليدية ، مدركا تلك الرقعـة البعيدة اللا واعية في اغوار النفس ، حيث اختزنت تجارب الذات مع تجارب السلف منذ العهود البدائيـة ، حيث تُصنع الاحلام التي لا تعبأ بعقيـدة او اخلاق . فتبدو كل قصيدة يكتبهـا كأن القاريء كان على وشك ان يقولهـا هو لو كان له لسان الشاعر . من هنا كان شعر نزار اشبـه بتحزين الليبيـدو في كل نفس : لذيذا ، مخجلا ، محيرا ، طاقة مدمرة ومحيية معا . ولا سبيل لقياس الوعي واللاوعي فيه .

انه يجسد مبهمات هـذا الليبيدو ، ويستخرجهـا الى السطح في رموز محسوسة . والفتشية الظاهرة في شعره انما هي جزء من عمليـة التجسيد الشعرية هذه — فتشية الثياب :

وتلك اثواب الهوى

مواسم مواسم

هـــذا قميص احمر

كالنار لا يقاوم ، الخ .

لا يترك نزار ثوبا نسائيا لا يذكره ، مخصصا له احيانا قصائد كاملة : الشال ، الزنار ، الفستان ، الرداء ، المئزر ، الجوارب ، ( « ويغزل اللهيب حولي جورب / جن على رخامـه » ) ، الوشاح ، المنامة ، رافعة النهد ، المخمل ، التفتا ، الدانتيل ، الحرير ، الغلالة ، القرط ، الاساور ، الخف ، — القائمة طويلة . وما قاله في النهود بتنويع غزير لم يقله شاعر في تاريخ الادب قط ، وكذلك في الحلمة ، والشعر ، والفم ، والشفة ، والساق ، والركبة . وبقـــدر ما يقرن بها من قرائن النار ، يقرن بها الزهور — الفل ، الياسمين ، الزنبق ، البراعم ؛ وغلال الارض — القمح ، الحصـاد ، العشب ، الكـرز ، الفستق ، اللوز ؛ والطيور — السنونو ، الشحارير ، العصافير ( بارتياعها وصيحاتها ) ؛ والعطور والطيب والعبير ، والفراشات ، والغيوم ، وهكذا يبقي على الصلة بين جمال الجسد وروعـة الكون . حتى عندما يكون العشق مغلقا في غرفـة ، وبخاصة في الدواوين الأولى ، تنسرح الصـور من الفراش الى الربى ، والدروب ، والحقول ، والعصافير ، والنجوم ، والزوابع . فاذا كان بترارك يرى الـكون كله في حبيبتـه لورا ، مفصلا رؤياه تلك في قصيـدة اثر اخرى ، كذلك يفعل نزار اذ يرى الكون كله في حبيبته ، على غراره الخاص .

شعراء الحب في التاريخ نقرنهم عادة باسماء حبيباتهم : كاتلوس ولسبيا (*) قيس وليلى ، كثير وعزة ، جميل وبثينة ، بترارك ولورا ، دانتي وبياتريس ، ابن زيدون وولادة ، الى آخر هذه القائمة الطويلة . بعض الشعراء كانت له حبيبة واحدة ، واحيانا اكثر من واحدة ، يجمعه بها او بهن قصص ونشوات وربما احزان وموت . اما نزار ، كشاعر حب ، فلا اظن ان قربنا الزمني منه هو الذي يمنعنا عن ذكر اسماء اللواتي رأى فيهن روعة الكون . نظرتنا اليه كنمط اعلى لشاعر الحب ، يجعلنا نكتشف ان حبيبته هي كل امرأة ، كل فتاة بلغت الخامسة عشرة ، او تعدتها ، وننقل هذه الصورة عنه إلى انفسنا بعملية تحول لا واعية . انه يستخرج الدون جوان الكامن في كل رجل ، والدونا جوانا الكامنة ، في كل امرأة . انه يفضح فينا ذلك الكائن الحلمي الذي يعيش بالعشق ، للجسد وبالجسد ، لأن العشق والجسد يعمقان الحس بالحياة نفسها . والجنس في هذا الشعر لا يبقى نزوة في فراش : انه ينبوع فرح يتفجر مع كل شمس ، مع كل قمر ، مع كل رفة عصفور ، او انحسار تنورة . والذي يرفعه إلى مرتبته الخاصة هو جدية الشاعر ، وشاعريته ، اللتان تؤكدان على قواه الفائضة على الكون .

ومع هذا ، فان نزار قباني في الغرب ما كان يمكن ان يوجد في النصف الثاني من القرن العشرين . شعره تحرير جمالي اكثر منه ثورة جنسية . اصحاب الثورة الجنسية في الغرب اليوم لا يتغنون بشفة او بنهد بلغة الكرز والعبير والغيوم . انهم يأخذونهما بحد ذاتهما ، كأمرين مسلم بهما ، كشيئين يريان ويلمسان . فهما يثيران الغريزة دونما حاجة إلى

---

(*) اسمها الحقيقي كلوديا . ومن اروع ما نظم فيها كاتلوس تلك القصائد المذهبة التي كتبها بعد أن جعلت تخونه على نحو فاجر مع الكثيرين ، فيصرخ في الكثير منها : « ازداد كل يوم احتقاراً لك ، ويشتد بك كل يوم جنوني ! » قارن بذلك قصيدة نزار « مرة » المذكورة آنفاً .

لصق القرائن الموحية بهما . الثورة الجنسية هناك هي ثورة على الشعر كما عرفناه طيلة ثلاثين قرناً من الحضارة . انهـا ثورة في اللحم والغريزة والمباشرة . والتحرير النزاري ، مهمـا يحم حول اللحم والغريزة ، يبقى في المداورة ، والتناغي ، واللعب — وهي سر كل فن . الحب في الغرب ضيعته اللعبة الجنسية التي لم يعد للجمال دور فيها . والحب عند نزار هو اللعبة التي يلعب حتى الجنس دوراً جمالياً فيها . والغرب في النهاية ، لابد له من عودة إلى الحب ، إلى طاقة الحلم في نفس كل انسان ، تلك التي يحملها شعر كشعر نزار . ولكن ربمـا كان على الغرب ان ينتظر اضمحلال بقايا الشعر في المرأة نهـائياً ، قبل ان تتحقق له تلك العودة من جديد .

* * *

هذه اللعبة التي يلعب حتى الجنس دوراً جمالياً فيها ، تـكاد تكون العلامة الفارقة في شـعر نزار . والفرق بين الغزل النزاري ، والغزل العربي القديم بشتى اشكاله ، من العذريين إلى الحجازيين إلى الأندلسيين ، يصبح بعد حين فرقاً في النوع ، اولاً ، لأن شعر نزار نتـاج قريحة لها اصالتها المتميزة ، تتغذى بالماضي ولا تخضع له ، وثانياً ، لأنه يعكس وجهاً من اوجه عصره — لا بنوازعه فقط ، بل ، بصراعـاته ايضاً . ويتجلى ذلك عندما نأخذ قصيدة تضع شاعر الحب في اطـار التجربة التي هي مثار تجارب الغزل كلهـا : مجابهة المرأة . طبعاً سـنجد المجابهات متنوعة عند شاعر ظل يكتب غزلاً لثلاثين سنة ، غير ان هناك المجابهة النمطية التي هي خلاصـة المجـابهات كلها — من امرىء القيس وهو يحتضن العشيقة المتزوجة التي تسلم شهوته شقا منها ، وتسلم طفلها شقهـا الآخر ، إلى مُسَحيم وهو يعانق حبيبته فيشعر بقرّة ريح الشمال إذ تهب

عليهما « ولا ثوب إلا بُرْدُها ورداؤيا » ، الى تي . اس . اليوت وهو يشرب الشاي مع السيدة التي تحاول عبثاً ايقاعه في شبكة عشقها .

قصيدة « عند امرأة » من ديوان « طفولة نهد » ، مثل جيد على الموقف النزاري في خلاصته الشعرية ايام شبابه ، وسجيته بعد على عنفوانها ، فهي تنتمي الى فترته المبكرة ، حيث القريحة تستثار بالألوان والروائح والأصوات ، وتؤثر الدوران ضمن ابعادها الحسية المحض ، ولكن ضمن لغة المدينة التي ما زالت تخشى الأنفلات الكلي من ضوابطها المجتمعية :

كانت على ايوانها
وكان يبكي الموقد
وكل ما في بيتها
معطر .. بمهد
. . . . . .
ومن وراء بابها
يعوي شتاء ملحد
وفي الذرى رعد .. وفي
اعماق روحي ترعد ..
وفي صميمي غيمة
تبكي .. وثلج اسود

ما الذي ينتاب العاشق هنا والمرأة مضطجعة على ايوانها امامه ؟ الأحساس الغريب بالأصوات . هناك شيء من لون ، ولكن الأصوات هي المهمة : الجو « مسفسط » ، يجمع بين ممارسة طبقة اجتماعية ميسورة

تتأثر بآخر ما تقرأ من كتب ، وبين حلم شاعر رومانسي — الأيوان ، العطر ، الموقد في الداخل ، والشتاء والرعد في الخارج . غير ان الأصوات تشغل بال الشاعر : الموقد يبكي ، والشتاء يعوى ، والذرى ، كالروح ، ترعد ، والصميم من خلال الثلج يبكي ...

وكنت في جوارها
تصب لي .. وانشد
... وشمعة مسلولة
اتعبها التنهد
لم يبق الا سعلة
وبعدها تستشهد
كانت تئن مثلما
يئن ذئب مجهد

كلها اصوات : انشاد الشاعر ، تنهد الشمعة وسعلتها ، انين المعشوقة ... اصوات ، كما نرى ، من ضرب معين ، اميل الى الكآبة الرومانسية ، سواء اكان ذلك في زمهريرها خارج الباب ، او انينها المتنوع في الداخل . وهي كآبة يرد ذكرها كثيراً في الفترة التي انتشرت فيها ترجمات لكتب معينة كان لها نفوذ عميق في الثلاثينات والاربعينات ، امثال « آلام فرتر » لغوتيه ، و « رافائيل » للامارتين ( من ترجمة احمد حسن الزيات ) ، و « اعترافات الفريد دي موسيه » ، وغيرها ، حتى كادت هذه « الكآبة الكونية » ، التي لا يعرف الشاعر بواعثها بالضبط ، تصبح من لوازم القول عند معظم الشباب .

ثم تتمازج في الاصوات متعات النظر واللمس :

ترنو إلي البوة
برغبة لها يد

وساقها من عتمة
الغطاء . . افعى تشرد
وجسمها تحت اللهيب
مرعب . . مورد
والعقد فوق ناهديها
سابح . . مغرد
. . . فشعرها كما احب
مهمل مبدد
ونهدها كسلة
من ياسمين يقعد .

وبعد ذلك ؟ يكتفي الشاعر بلعبته الجمالية . وهو لم يعط الجنس الا دوراً ثانوياً فيها ، كأنما الجنس لا يسمح له بتمثيل دوره الا بعيداً عن المسرح ، ولا نسمع عنه الا تلميحا ، أو رمزاً .

كانت اذن ممدودة
وكان يشكو الموقد
وكانت الاحراج تبكي
والخليج يزبد
وفي صميمي غيمة
تبكي . . وثلج اسود

ولا ندري بالضبط هل اراد الشاعر ان يرمز « بالاحراج تبكي والخليج يزبد » الى تصاعد الرغبة الجنسية . انما المهم اننا بقينا ضمن

اطار اللعبة الجمـــالية منذ اول المجابهة حتى نهايتها ، رغم الاشارة الى الساق والنهد .

هذا الشعر يخلو من الحس بالأثم ، كمـا يخلو منه الكثير من شعر الجاهلية وصدر الاسلام . فيه وثنية صريحة يمارسها الشـاعر دون ان يتباهى بمقارعة الخطيئة . ومن هذه النـاحية ، فقد كان نزار ، في شبابه على الأخص ، في منأى عن تأثير الرمزيين الذين ، منذ بودلير ، كان الحس بالاثم ضرورة لهم فلا يستطيعون بدونه التمتـع بـالحب . غير ان الحس الجسدي نفسه ، على وثنيته ، يقصر احياناً عن ذلك الحس الرهيب الذي يطلق لسان شاعر عربي مخضرم كسحيم في وصفه الجرىء ، ولو ادى به الى الهلاك تحت السياط ، حين يتحدث عن عميرة :

تريك غداة البين كفا ومعصمـا
ووجها كدينار الاعزة صافيـا
توسدني كفا وتثني بمعصم
عليّ وتحوي رجلها من ورائيا
وهبت لنا ريح الشمال بقرّة
ولا ثوب الا بُرْدها ورداثيـا
فما زال بردى طيبا من ثيابها
الى الحول حتى انهج البرد باليا . . .

هنا عشق تهتز له اعمـاق الجسد ، جنساً وشعراً . والشاعر لا يختبره في نفسه فحسب ، بل يعرف ان النساء اللواتي ينزعن اثوابهن من اجله تولها ، رغم سواده ، يذهبن إلى بيوتهن والهزة في اعماقهن باقية :

فلو كنتُ ورداً لونهُ لعشقتني
ولـكن ربي شاءني بساوديا
لعبن بدكداك (*) خصيب جنابه
والقين عن اعطافهن المراديا
وما رمن حتى ارسل الحي داعيا
وحتى بدا الصبح الذي كان تاليا
وحتى استبان الفجر اشقر ساطعا
كأن على اعلاه بردا يمانيا
فأدبرن يخفضن الشخوص كأنما
قتلن قتيلا او أصبن الدواهيا
واصبحن صرعى في البيوت كأنما
شربن مداما مـا يجبن المناديا ...(**)

ما يريد نزار ان يقوله ، في عصر المجلات النسائية والأفلام السينمائية ، يختلف نوعا عمـا يريد ان يقوله سحيم الناشب اظفـاره في جذور واقعه الجسدي ، في عصر بدوي يعجب بفروسيته ولكنه يزدريه لأنه عبد اسود . وبيوت نساء سحيم ، المدفوع بحسه الطبقي الى نسف اسطورة « كرام

---

(*) دكداك : رابية ممشوشبة . الرادى : الاردية . وما رمن : ما تحركن .

(**) هذا الحس الجسدي الجارف هو الذي يوحي اليه ، و « اعزة » القوم - يجلدونه على تغزله بنسائهم « الكريمات » ، ان يقول :

شدوا وثاق العبـد لا يفلتكم ... ان الحياة من الممـات قريب
فلقد تحدر من جبين فتاتكم ... عرق على متن الفراش وطيب

اية خلاصة رهيبة للعشق والموت معا !

القوم » ، والمتعاطف مع كريماتهم « الصرعى » بالحب اكثر مما يدركون ، هي غير الغرف التي تنتظر فيها امرأة مرفهة عنـــد الموقد ، مع الشمعة والنبيذ ، شـاعرا يتساقط ثلج المدينة اسود بين جنبيه ، ويستقطر غيمته الباكية كلمات ملونة ، وإذا هي مرايا للجسد ، ولكنها مرايا من غمام . انها مرايا جمالية . ولسوف نرى هذا الشاعر فيما بعد ، بعد هذه القصيدة بحوالي عشرين عاما ، يبدد الغمـام اخيراً عن مراياه ، ويجابه الحقيقة بجابهة رأسية ، لكانت ولا ريب ترضى سحيما نفسه :

ماذا يهمك من انا ؟
ما دمت احرث كالحصان على السرير الواسعِ ..
ما دمت ازرع تحت جلدك الف طفل رائعِ ..
ما دمت اسكب في خليجك
رغوتي وزوابعي ..
ما شأن افكاري ؟ دعيها جانبا
اني افكرّ عادة بأصابعي ..

( ص ٥٤١ )

ثمة فرق في النوع نجده ايضاً ، إذا قـــارنا قصيدة نزار ، مثلاً ، بقصيدة تي . اس . اليوت ، « صورة سيدة » ، التي كتبها وهو دون السابعة والعشرين — اي في سن تقارب السن التي كتب فيها نزار قصيدته :

في دخانِ وضبابِ عصرِ يومٍ كانونيّ
تجد المشهد يرتب نفسه — كما يبدو —
بـ « احتفظت بعصر هذا اليوم لك » ؛
واربع شموع في الغرفة المعتمة ،

اربع حلقات من ضوء على السقف فوقنا ،
في جو كجو ضريح جولييت
مهيئاً لكل ما سوف يقال ، او لن يقال . . .

الفرق بين القصيدتين هو الفرق بين ثقافتين ، احداهما حسية واولية وجمالية ، والاخرى عقلانية ، مركبة ، ولا تستطيع التخلص من هموم الفكر . ثقافتان ترنو احداهما إلى الاخرى ، بكثير من الغيرة ، والتمني . وفي القصيدتين ليس الشاعران فقط مختلفين كلياً ، بل المرأتان مختلفتان ايضاً . من هي « امرأة » نزار ؟ عشيقة ؟ عذراء ؟ زوجة احد ؟ غير مهم . المهم هو ان موقفها جنسي جمالي ، رغم احجام الشاعر عن الجهر به حتى النهاية . وهو موقف لن يهم شاعراً كاليوت تمرد على الجماليات الجنسية التي سادت اواخر القرن التاسع عشر . والمغامرة هي ضمن حدود غرفة قد تكون اية غرفة في اي بيت في المدينة ، او في خيال الشاعر . « وساقها من عتمة الغطاء . . افعى تشرد » . موقف الشاعر هو موقف المرأة بالذات . انه يرى المرأة بعين الشهوة ، برموز جماليات نهاية القرن في اوربا ، في وسط اصوات ترمز الى قلقه منها ، وتشبثه بها معاً . لعله قلق دون جوان عند كل مجابهة . اما عند اليوت — وهو شاعر يقول نزار انه لا يحب شعره لما يثقله من فكر — ففي اللقاء بين الشاعر والمرأة يلتهب العقل بألف سؤال ، والف اشكال ، والف تداع . ويبقى الجنس قضية معقدة ، قصية ، صعبة . في غرفة هذه السيدة ايضاً شموع ، ولكنها شموع ضريحية ، تحاول ان تضيء عبثاً هذه المسافة الحالكة البعيدة الوعرة بين اثنين احتوتهما غرفة صغيرة ، الحب فيها قتيل الهواجس والتساؤلات والرغاب التي يستحيل تحديدها او التحكم بها . ولسوف يكون عشق امرأة مثل تلك ، لو تحقق للشاعر الغربي الوصال الجسدي الوثني الخالي من كل حس بالأثم ، احتواء ازمنة وتواريخ . غير

انه لن يتحقق ، ويبقى البكاء عميقاً وان لم يذكره الشاعر . اما عشق « امرأة » نزار ، بعد سعلة الشمعة الأخيرة ، فوميض يأخذ البصر ، وينطفىء بانطفاء الموقد ... ولا تظل ثمة اسئلة للذهن ، وينقطع سقوط الثلج ، ولا يبقى في الاحراج اي بكاء . ولكن - يبقى الشعر . ولو انه ربما يبقى على قاعدة من العذوبة واللهو ، قاعدة ان « اعذب الشعر اكذبه . »

* * *

بين « انت لي » و « قصائد » ( ١٩٥٦ ) ست سنوات من الزمن ، ومسافة لا تحدّها السنون . بين الكتابين ضرب من هاوية بين زمنين ، بين عمرين ، لا يصل بينهما الا الخيط النزاري الذي يبقى ، كسلك فضي رفيع ، متألقاً عبر الهاوية ، واصلاً بين طرفي شخصية الشاعر عبر تحولاتها . مكان الهاوية ، في الواقع ، بعد القصائد القليلة الأولى من الكتاب ، التي تمثل الثوابت النزارية ، ربما لأنها كتبت في اوائل الخمسينات ، اي انها تنتمي إلى الفترة السابقة . وفيها تبدو امارات وهن ، لأول مرة . فيها استمرار للكثير مما قيل سابقاً . احياناً دون روعته . وفيها حشو كان يجب ان يحذف . فالموضوع أخذ يبهت ، او ان حرارة الشاعر نحوه اخذت تخفت ، مهما قيل في هذا العشق . هل ملّ الشاعر موضوعه ؟ ليس ذلك بالضبط . فبعد اكثر من عشر سنوات سيعود الشاعر إلى موضوعه هذا بتوقد عاطفي ربما لم يعرف مثله حتى في دواوينه الأولى . غير انه الآن يرى ما لم يكن ينتبه اليه سابقاً ، او يأبه له ، او يرضى بجعله موضوعاً لشعره . اخذت المتغيرات تجتاح الثوابت ، على اهميتها . وسنرى هذا الاجتياح يتكرر في السنين اللاحقة ، وتصبح المتغيرات دليلنا في فهم التفاعلات الداخلية الجارية في هذا الشعر .

إذ يتقدم القارىء في قراءة الديوان ، يجد ان المرأة تتكلم اكثر من قبل ، ويزيد عدد النساء المتكلمات إلى ان تصبح المرأة لا مجرد عاشقة فقط ، بل حبلى ، وحاقدة ، وإذا الشاعر ايضاً يسخط ، ويغضب . وبينما لم نكن نرى سابقاً الا العاشق والمعشوق وكأن ليس في الدنيا غيرهما ، ونراهما في اطار من الطفولة والجمال المطلق ، يتخذ العشق الآن اطرا اخرى ، اطر العلاقات الأجتماعية التي يتمرد عليها او يرفضها الشاعر والمرأة معاً . لقد غزت الهواجس هذا الشعر من كل ناحية . وهي هواجس ستشتد وتتوالى ، وتدفع بالشاعر دفعاً في دروبه الجديدة .

علينا ان نتذكر ان الذي حدث في العالم العربي ، وعالم الأدب نفسه ، بين ١٩٥٠ و ١٩٥٦ كان زلزالاً عنيفاً ، يكاد يتناساه نزار اول الأمر اعتماداً على نجاحاته السابقة . غير ان الزلزال يهزه شيئاً فشيئا . فيبدأ الأسلوب الشعري الجديد مترددا على قلمه . الشكل الصوري الجديد ، الهواجس الثورية الجديدة ، تغزو قلم نزار . ورغم انه لا ينصرف بسهولة عن ثوابته ، مواضيع العيون ( الزرق ، والشمالية ) ، والقميص الابيض ، والشفاه المشبوهة ، والتنورة المزركشة ، والجورب المقطوع ، وطوق الياسمين — وهي مواضيع لا يمكن لأحد ان يضاهيه فيها — فاننا سنرى ايضاً اموراً عجابا ، لم تكن تعتبر مادة صالحة للشعر : جريدة ، ورسالة من سيدة حاقدة ، وحبلى ، وأوعية الصديد ، والقصيدة الشريرة ، وراشيل شوار زنبرغ ، و « خبز وحشيش وقمر » .

قلنا . . ونافقنا . . ودخنا
لم يُعجبِنا كلّ الذي قلنا
حسناءُ . . ان شفاهنا حَطَب"
فلنعترف أنتا تغيرّنا

( « هند واحدة » ص ٢٢٧ )

هذا التغير بين اثنين يرمز إلى ما هو ابعد واهم . انه تغير سيستمر ، واصلا « قصائد » بالديوان اللاحق « حبيبتي » ( ١٩٦١ ) ، ثم « الرسم بالكلمات » ( ١٩٦٦ ) آخذاً شعر نزار من عالم طوباوي حلمي يمثل التوق الى المستحيل ، الى عالم متاهي اشد صلة بالواقع ، حيث « التفتا » تلاصق النحاس ، وحيث المدينة التي على الربى تتحول الى مدينة من قصدير ، فيها العشاق قراصنة وامراء بترول .

ولئن يبق شعر نزار حتى في معظم هذه الفترة « برانيا » ، دونما « جوانية » تحتدم فيها تناقضات التجربة ، ويظل الصراع الداخلي فيه امراً نادراً ، غريباً ، فان ثمة اشكالات ستثير فيه لا الشك والسأم فحسب ، بل التمرد . وتنفتح تجربته على صور تستمر باتساع وتعقيد علاقاتها بوقائع الحياة لتصبح وسيلته للنفاذ الى دواخل الرجل والمرأة وهما في اشد حالاتهما وهجا . ليس غريبا ان الناقد الكبير مارون عبود ، في مقال من اطرف ما كتب عام ١٩٥٦ عن « قصائد » ، عبرّ عن اعجابه بشاعرية نزار ، قائلاً فيما قال ، ان نزار « شاعر في كلامه حلاوة جرير ، ولكنه يفوقه خيالاً ، لأنه يصور بكلمة واحدة ما يصوره غيره بكلام » . غير انه اخذ عليه في الوقت نفسه ، مخاطباً اياه ، ان « الصوفية والميتافيزيقية لا محل لهما في شعرك ولا تعرف شيئاً عنهما . » كما قال : « كان عمر بن ربيعة يشتهي اللحم والدم وانت الى الثوب الانيق اميل . وهذا ذوق رفيع لو لم يرافقه انحدار الى « الكلسات « ... » ( وما الخطأ في « الكلسات » ، وهي من مكملات « الثوب الانيق » ؟ ) ونزار لم يدعّ قط غير ذلك ، ولم يهمه يوماً ان يكون ، كما قال فيما بعد ، شاعر « قصيدة كيمياء » ، ولكنه يؤكد ان الكلمة التي تجعله يفوق جريرا بخياله هي ميتافيزيقيته الوحيدة ، بل هي عنده الحياة الحقيقية ، تنطلق من اعماق النفس ، وتمتص الوريد :

ارسم الحرف
كما يمشي مريض في سبات
فاذا سودت في الليل تلال الصفحات
فلأن الحرف ، هذا الحرف ، جزء من حياتي
ولأنيّ رحلة سوداء في موج الدواة .

* * *

فأنا اكتب كالسكران
لا ادري انجاهي وحدودى
اتلهى بك ، بالكلمة ، تمتصّ وريدى
فحياتي كلها
شوق الى حرف جـــديد
ووجود الحرف من ابسط حاجات وجودى

( « رسائل لم تكتب لها » من « قصائد » ص ٣٢٠ )

هذه الكلمة التي تمتص الوريد داخليا ، لتتألق في الخارج كجوهرة ، تنعطف بالشاعر من الغزل المجرد شيئاً فشيئاً نحو عملية « منطقية » ربما كان لا بـد لها ان تتحقق ، وان لم نتوقعها من قبل : فتبدأ بحث المرأة على الرفض والتمردّ ، وتنتهي في خاتمة المطاف الى شعر سياسي يمجدّ الرفض والتمرد . ومن لا يؤمن بأن ثمة صلة قوية بين الجنس والسياسة ، فليراجع علماء النفس .

النساء المتكلمات في « قصائد » يصبحن طرفا في حوار مع الرجل . انهن هنـا مستضعفات : المرأة حبلى ( بغير زوج ) ، او مهجـــورة او مرفوضة ، والرجل في الأغلب ظالم ، او نذل ، أو هازىء .

وفي مجموعة « حبيبتي » تكاد المرأة تستأثر بمعظم القصائد . وحسّ الشاعر بها ، وهي عاشقة ، انثوى لدرجة الادهاش : فهو كمعشوق يراقب اثره في المرأة مراقبة نافذة ، تتخطى اثوابها واعضاءها ، حتى يستطيع التكلم باسمها . غير ان الرجل يعود هنا معشوقا مثاليا — لقد اخذ يكبر سنّا ، وجعل يكثر تدخينا وشربا وقراءة جرائد ، ولكن الشعرات البيض ، والسجائر والكؤوس والجرائد ، تغدو محاسن تتغنى بها العاشقة . الديوان « حبيبتي » يكاد يكون بمجموعه حوارا متواصلا بين اثنين ، وبشيء قليل من اعادة ترتيب القصائد يمكن ان يقرأ كحوار مسرحي ، ولو انه اقرب الى الحوار الغنائي . حتى القصائد التي يكون الاثنان فيها قد سئما الاعيب الحب ، واكاذيب الغزل ، هي جزء من حوار متنام ، فيه دفء انساني . وينتهي دائما الى صفح المحب عن الحبيب .

ونرى هنا شيئا من الشعر السياسي في قصيدتين : « جميلة بوحيرد » و « رسالة جندي في جبهة السويس » — ولكنه ليس اكثر من ايماءة بعيدة الى الشعر السياسي الذي سيجيء راكضا ، رافضا ، قاطعا ، بعد هزيمة حزيران . ويبقى نزار ، حتى ذلك الحين ، شاعراً لا تتلألأ كلماته الا بفعل الحب ، وتتلألأ كل مرة على نحو ليس في الحسبان بما تمتصه من هذا الوريد العجيب :

اوريانتيا

صديقة من آسيا

الأنف من شيراز

والعينان من قفقاسيا

والشفتان . . زهرتا أضاليا . .

اوريانتيـــا

تكوّنت . .

من رغوة البحار

من نكهة المانغو

من الاصداف والمحار

من كل ما في الهند

من طيب . . ومن بهار . .

* * *

. . اوريانتيا

نهدان واقفان

كقبّتي نحاس

في ذهب المغيب

صحنان صينيان رائعان

قلعان من لهيب

تزوّدا من آسيا

بزهرتي غارديننيا

بعنبر . . بفلفل . . بطيب

وحبّتي زبيب . . .

. . . اوريانتيا

احرّ ما عرفت من توابل الجنوب . .

( من « حبيبتي » ص ٤١٤ )

* * *

في الدول الغربية ، في السنوات الأخيرة ، اشد الناس نصرة لقضايا حق الطلاق والاجهاض الشرعي هن بالطبع النساء . ولئن كنّ في الربع الأول من القرن ، بالمظاهرات والخطب والمقالات ، يطالبن بحق الانتخاب ، ويؤيدهن عدد من الكتّاب والساسة ، فانهن في نصف القرن الثاني يطالبن بالحرية الجنسية ، وينظمن انفسهن في حركة تدعى في الاقطار الانكلوسكسونية بـ Women's Lib ( « تحرر النساء » ) وهي حركة تمثل قوة المرأة المتحرّرة من سيطرة الرجل المتعددة الأوجه ، بما فيها السيطرة الجنسية . انهن يرفضن ان يكن دمى للرجال ، او حرائر ، أو روادف لهم .

من هم اكثر قرّاء نزار ؟ النساء ، ولا ريب . من كل الأعمار . وهن يرين في شعره ، ولا سيما في قصائد الستينات ، اكثر من مجرّد غزل جميل يهوى الناس تكراره كلما شبّ التوق في صدورهم . انهن يرين فيه لا تمجيدا لهن فحسب — مما يرضي الغرور في كل امرأة — بل دفاعاً عن حقهن في الحب ، في الجنس ، في الحرية . لقد ادىّ شعر نزار الى تناقض في موقفه من المرأة : فهو الذي جعل منها لعبة ، ووعدا بلذائذ الفراش ، يعود ليؤكد ، على لسانها ، على رفضها ان تكون مجرد لعبة ووعد بلذائذ الفراش . وحين يجعل النساء ينطقن بلسانهن ، يصوّرهن ناقمات على خيانة الرجل ، أو سأمه منهن أو نذالته في اهمالهن بعد قذف الجنين في احشائهن ، أو مزدريات بتبذلاته الأميرية والسلطانية ، ولكنه يجعلهن ايضاً انبل من الرجل خُلُقا : فهن متسامحات غفورات ما دام هو يعود اليهن ، أو يبدى لهن الحب من جديد . وهن ، في شعره ، اكثر وفاء في حب الرجل ، من الرجل في حب المرأة . هن دائماً عاشقات ، واحياناً مغدورات ، ويدهشهن الغَدْر أو الفتور في الرجل ، في حين ان الرجل عاشق ، ولكنه بين الحين والحين يتباهى بسأمه ، بكذبه

بضجره ، بتذليله للمرأة ، بهجرانه لها . الا ان هذا الموقف الشهريارى ، القرصاني ، السلطـاني ، الذي يجعل من النساء حريما وسبايا ، يغـدو ايضاً موضوعا لتهجمهن وتمردهن ، ورفضهن — منذ « قصائد » ، وتصاعدا حتى دواوينه المتأخرة كلها واذا في شعره نقمة تضج بالكراهية على الخلفاء ، والسلاطين ، والحريم ، والامراء والانكشارية ، وهارون الرشيد ، لأنهم يمثلون استغلال المرأة :

كهارون الرشيد أبي
جواريه ، مواليه . . .
ونحن هنـا
سبایاه ، ضحایاه ،
نماسح قصره القذر . .

ولكن قبل ان يصبح نزار محرض المرأة على العصيان ، والمدافع عن حقها في الحب كما يشاء لها جسدها ، يعبر اعتناقه المذهبي الجديد مسافة طويلة من الحيرة ، والخيبة ، وتجريح الذات « الرسم بالكلمات » (١٩٦٦) اول الحزن الحقيقي في هـذه الرحلة ، حيث مصارحـة الشاعر لنفسه ، ومقارعته الحبيبة التي لا تحبـــه ، ورفض المرأة التي تحبه ، الخ . جو الديوان قاتم في الـكثير منه ، والحلاوة التي اعتدناها خالصة ، تخالطها الآن مرارة تشتد وتخفت . ليس كل شيء على ما يرام بين الرجل والمرأة هنا ، ولو ان ثمة هموما من نوع مضى ما زالت هي هي : هموم هذه العلاقة التي أمست الآن قلقة جداً . الشاعر ، مرة ، يرفض امرأة لأنها تجعلـه واحداً من كثيرين ( لماذا لا ترفضه هي ، وقـد جعلها هو واحدة من كـثيرات ؟ ولـكنه يعزلها من سلاحها حين يعترف بذلك مسبقا ! ) ، ومرة يهددها بأنها لن تكون امرأة حقيقية الا معه ، مهمـا

ضاجعت من رجال ، كما في قصيدة « الا معي » ( ص ٥٣٥ ) . النزعة الجنسية تطغى بعنف تضيع فيه الجماليات القديمة ، والتفكير بالنسبة الى الشاعر انما هو « تفكير بالاصابع » ( ص ٥٤١ ) ، فالاصرار يتردد على انه لا يفكر ، او لا يهمه ان يفكر ، اذ المهم هو ان يعرف المرأة بحواسه ويخلقها من جديد بألفاظه ، وان من كل العبادات التي مارسها ، افضلها عبادة ذاته ، لأنه أمسى عاجزا عن اي عشق . غير ان واقع الأمر هو ان مراجعة الذات واتهامها ومحاسبتها ، انما تشير الى أنه الآن يفكر اكثر من اي وقت مضى . والحوار بينه وبين المرأة قد دفعه ، بهذا الفكر ، الى اكتشاف ان الحب في النهاية عبث ، والذي يبقى فقط هو الشعر . وخلاصه اخيراً لن يكون الا في « الرسم بالكلمات » :

فمك المطيّب لا يحلّ قضيتي
فقضيّتي في دفتري ودواتي
كل الدروب أمامنا مسدودة
وخلاصنا . . في الرسم بالكلمات .

ولكنه لا يجد في ذلك عزاء كافيا : فالمدينة التي كان في اول عهده اكثر انسجاما معها ، ترفض صاحب الكلمات الشاعر — وهو يراها الآن « مدينة القصدير والصفيح والحجر / تلك التي سماؤها لا تعرف المطر / وخبزها اليومي حقد وضجر » ، حيث الناس ( « يا فراشتي » ) :

لا يفهمون الشاعرا . .
يرونه مهرّجا يحرّك المشاعرا
يرون فيه ساحرا
يحوّل النحاس في دقيقة الى ذهب

دون ان يبهرهم ذلك ، بالطبع . بل ان الشاعر نفسه ، اذ يراجع فتوحاته وغزواته ، يرى نفسه كقرصان ( « يوميات قرصان » ، ص ٤٩٤ ) ، ومهرّج عجوز ، وسارق يسطو على لؤلؤة كريمة ، و « فما انا اكثر من جريدة قديمة . . »

كلما تكلم الشاعر هنا فانه لا يخـــاطب القاريء ، بل امرأة ما . الحوار مستمر بين اثنين ، ونحن انما نسترق السمع . والحوار مليء بالعشق بقدر ما هو مليء بالقسوة والعنف . الثوابت النزارية طبعا باقية ، ولكن علينا دائماً بالمتغيرات . فالحوار قد ادى الى تأمل ، واعتراف . هل هذه توبة كتوبة أبي نواس في آخر عهـــده ؟ قطعاً لا . ففي توبة أبي نواس رفض للحياة . وهذا ما لن نجده في شعر نزار . هل هي توبة دون جوان ؟ في مسرحيـة « مخادع اشبيليـة » لتيرسو دى مولينا ، يخطط دون جوان لتوبته مسبقا ، مقررا أنه سيتوب ويستغفر عندما يكون على فراش الموت ، لا قبل ذلك . غير ان توبته حينئذ ان تمنـع عنـه عقاب الجحيم ، لأن التوبة « المخطط » لها مسبقا ليست مخلصة ، والله لا يُخدع . على كل ، فان التوبة الدون جوانية ايضاً غير واردة هنا ، لا لانعدام « التخطيط » لها فحسب ، بل لأن الأمر اقرب الى « فعل ندامة » يجيء المرء تلقائياً بالألم مقروناً بوضوح ذهني جديد . ان الذي نراه في « الرسم بالكلمات » انما هـو بداية صراع داخلي في الشاعر كان غائبـا من قبل . ما جدوى هذا الحب ، وهذا الجمال ، اذا كانت النهاية هي الحزن ، والضجر ، والشعور بأن الانتصار تافه ، وان المرء بات « كتاجر الرقيق / يبيع كل امرأة ضميره » ؟ وتصبح معظم الاشارات الى الحب ماضية ، لا حاضرة . الحوار حوار اعتراف . ونقد للذات . والكفارة هي اعطاء المرأة حقاً كان الرجل يحجبه عنها ، فيحـــوّل الرجل بذلك كل حب له ، مضى أو سيأتي ، الى فعل من افعال الارادة المطلقة ، والحرية المطلقة للرجل والمرأة

معاً ، فيه تطهير لكليهما ، وتحطيم لارادة المدينة ومؤسساتها البالية المبنية على الظلم والرذيلة والقهر .

فليس مدهشا اذن ان يكون عنوان الديوان الغزلي التالي « يوميات امرأة لا مبالية » ( ١٩٦٨ ) . وهو يبدأ بتحريض من الشاعر نفسه :

ثوري ! أحبك أن تثوري . .

ثوري على شرق السبايا . . والتكايا . . والبخور

ثوري على التاريخ ، وانتصري على الوهم الكبير . . .

. . . ثوري على الشرق يراك وليمة فوق السرير . .

ورغم ما يبدو من تناقض في الظاهر بين شعر نزار السابق وبين هذا القول ، فان في داخله الآن انسجاما مع ما يتمناه الشاعر للمرأة : هو لا يريد للمرأة العاشقة ان تكون مغلوبة على امرها مع السبايا وفي التكايا ، ومع جواري التاريخ اللواتي ، رغم شعر الشعراء كلهم ، بقين جواري معروضات للبيع والشراء . الثورة ليست على السرير ، انما على ان ترى المرأة مجرّد وليمة فوق السرير . الثورة ، في الواقع ، هي من اجل حرية المرأة في الحب ومن اجل ان تبقى مخلوقاً له سيادته ، لا يقرر السرير مصيره .

« يوميات امرأة لا مبالية » هي يوميات امرأة اعترفت بكوامن جسدها حتى غدت امرأة « مبعثرة على دفتر » . انها امرأة مكبوتة كأكثر نساء المدينة ، تطالب بحق الحب والجنس ، كالرجل . في « محارتها السوداء » تجد الزمن مرهقا ، وترى الرجال جميعا — اباها ، اخاها — كمسرور السيتاف . وعليها دائماً ان تنتظر :

أنا نهداي في صدري

كعصفورين . . قد ماتا من الحرّ

كقديسين شرقيين متهمين بالكفر
كم اضطهدا . . وكم جلدا
وكم رقـــدا على الجمر
وكم رفضا مصيرهما
وكم ثارا على القهر
وكم قطعا لجامهما
وكم هربا من القبر . .
متى سَيُفتَكُ قيدُهما ؟
متى ؟ يا ليتني ادرى .

موقف هذه المرأة قريب جداً من موقف الـ Women's Lib وها هي ترى مأساة كل امرأة « عصرية » مثلها في زمن الثورات والتحرر : حزنها « رمادى / كهـذا الشارع المقفر » وايامها « مكررة / كصوت الساعة المضجر » ، وبيتها كالقبر ، في حين ان جسدهـا في نضارة عشب حديقتها ، وليس من يعـــلم . واختها مثلها : تتجمّل « وترسل زفرة حرّى / تلوب . . تلوب في الردهات / مثل ذبابة حيرى / وتقبـع في محارتها / كنهر لم يجد مجرى . » عبث اذن الفساتين ، والمساحيق والاقلام ، والامشاط والمرآة . « فما جدوى فراديسي ؟ ولا انسان يدخلها . »

انها تريد الحب دون ان تعيش « الحب تهريبا . . وتزويرا . . » . وتريد الجنس دون الهوس بالسرير ، دون ان يكون الجنس « مخدّرا يباع للرجال . » انها تريد الجنس لتخلص من لعنته . فهي تعلم ان سرّ عبوديتها هو ذاك المفهوم للجنس الذي ترفضه ، وهو شريعة قومها :

صداع الجنس . . مفترس جماجمنا
صداع مزمن بشع من الصحراء رافقنا

فأنسانا بصيرتنا ، وأنسانا ضمائرنا

وأطلقنـــا

قطيعا من كلاب الصيد . . نستوحي غرائزنا .

أكلنا لحم من نهوى ومسحنا خناجرنا

وعند منصة القاضي صرخنا « واكرامتنا ! . . »

وبرّمنا كعنترة بن شداد شواربنا .

بعد هزيمة حزيران كتب نزار اول قصيدة سياسية حقيقية له : « هوامش على دفتر النكسة » ، واعقبها بقصائد ادهشت محبيه واعداءه معاً بمواقفها الرافضة : كقصائد « الممثلون » ، « الاستجواب » ، « فتح » ، وكثيرات غيرها ينبغي ان تخصص لها دراسة مستقلة (*) . غير ان شعره السياسي ، الذي اكتسب له فجأة آلافاً من المعجبين الجدد ، لم يكن ليصرفه عن الغزل ، عن محاولته اختزال تجربته القديمة ابدا ، الجديدة ابدا ، مرة بعد مرة . وجاءت مجموعتاه : « قصائد متوحشة » و « كتاب الحب » عام ١٩٧٠ ، وفيهما الكثير من ثوابته ، ولكن بوهج جديد ، وبأسلوب يتغير ضمن نطاق اللغة النزارية ، ويقترب من لغة الكلام اليومية ، حتى يصبح في النهاية ، في « مئة رسالة حب » ( ١٩٧١ ) ، شعراً حرا ، طليقا من كل وزن وقافية ، ولكن موسقا بايقاعات داخلية ، عمادها الفاظ غنية بالصور والكنايات .

لقد وهب الشاعر المرأة حريتها ، وعاد يحـــاورها من جديد : انه يحاورها الآن من هي سـيدة جسدها وسيدة مصيرها . ولذا ، اصبحت عملية الاغراء اشقّ ، وابرع ، وامتع . و « قصائد متوحشة » ، ليست

---

(*) نشرت هذه القصائد حديثاً في مجموعتين هما « لا » ، و « الأعمال السياسية »

الا اغراء مستمرا لامرأة من هذا النوع ، وغواية لمن لا تغوى بسهولة . انه جدل عاشق يحاول هدم اسوار مقاومة الحبيبة . والحبيبة ربما كانت طارئة ، او صديقة . والمشهد لا طوباوية فيه : انه المدينة الواقعية نفسها ، مدينة الفنادق والمقاهي والسيارات والجرائد . واذا تحدثت المرأة ، فانها على الأغلب تتحدث الآن وهي في ساعة الأستسلام ( « قطتي الشامية » ) او ساعة الغرق ( « رسالة من تحت الماء » ) . واستسلامها أمر واقع ومقصود : انه تمرد على المدينة نفسها ، انه ضياع في الاحراج ، انه منفى وأروع اشكال الحرية معا . وفي النهاية سيرجعها العاشق « صافية كالنار / وكالزلزال بدائية » . ومهمة الشاعر الحبيب اضحت وكأنها مهمة النبي الحبيب : انها اعادة كل امرأة اخرى ايضاً « صافية كالنار / وكالزلزال بدائية » . فالتجربة هي دوماً تجربة التوقد والأحتراق ، كأن كل تجربة مع امرأة هي تجربة الحب لأول مرة ، وآخر مرة ، واعنف مرة :

عشرين الف امرأة احببت . .
عشرين الف امرأة جربت . .
وعندما التقيت فيك يا حبيبتي
شعرت اني الآن قد بدأت .

( « كتاب الحب » ، القصيدة ١٧ )

أو

وكلما انفصلت عن واحدة
اقول في سذاجة
« سوف تكون المرأة الأخيرة
والمرة الأخيرة . »

وبعدها . . سقطت في الغرام الف مرة

ومتّ الف مرة . .

ولم ازل اقول :

« تلك المرّة الأخيرة . »

( « كتاب الحب » . القصيدة . . )

تأزمّ لحظة العشق ، او الشبق ، ينسي العاشق تاريخه كله ويوحي اليه بأنه انما الآن سيهوى بأعمق الصدق ، والى الأبد ، وأن المعشوق لن يتغيرّ أبدا في قدرته على قرع الطبول الهمجيّة في دمه :

آه يا ريحا بأعماقي

ويا جرحي الطري . .

آه يا ناري . . وأمطاري

ويا قرع الطبول الهمجي .

ربما سرت الى حبك معصوب العيون

ونسفت الجسر ما بين اتزاني وجنوني .

انا لا يمكن ان اعشق الا بجنوني .

فاقبليني هكذا . . او فارفضيني .

شعر نزار يبقى شعر اللحظة الحارقة ، وهي دائماً لحظة خارج الزمن . ليس للديمومة دور تلعبه هنا . الحب هو المطلق ، وما المرأة الا الحجة ، والعذر المؤقت . المرأة تزول مع الزمن ، ويبقى الشاعر وحبه وهواجسه الجنونية خارج اطار الزمن .

هل يصحّ ، والحالة هذه ، ان نطالب الشاعر بما نطالب الرجل العادي اذا أحب ؟ وفاء الرجل العادي للمحبوبة ، والذي يعتبر دوامه الفضيلة الكبرى ، لا علاقة له بفضيلة الشاعر . للشاعر فضيلة واحدة هي اكبر الفضائل كلها : دوام الالهام ، دوام خلق الصور الجديدة ، صور الحياة الزاخرة ، المائجة ، الجشعة للمزيد من الحسّ ، وللمزيد من النشوة ، وهـذه بالضبط هي صور شعر نزار قباني : لضعنا في اللحظة الآنية من الزمن ، وتخرج بنا في الوقت نفسه من اسار الزمن(*) .

١٩٧٤/١١/١٥

---

(*) فصل من كتاب « النـار والجوهر » للمؤلف سيصدر قريباً عن دار ( القدس ) ببيروت .

موسى كريدي

# أوراق ضـــــــالة لرحلة قصيرة

منذ دخولي الدائرة في الصباح وجلوسي وراء المكتب لم يكن مزاجي على بعضه . كان أثر النعاس واضحاً في العينين . وكان هناك وجع في عظام الرقبة بدا خفيفاً ثم تسرّب الى الظهر ، فالساقين . لهثت كالمصدور ، وادرتُ وجهي صوب الضوء . سارعتُ الى شرب فنجان من القهوة المرة . هدأتُ . كنت اتمغط واحرك عنقي يميناً وشمالاً فاستمع الى طقطقة شبيهة بصوت متقطع لمفاصل عربة صغيرة تمشي ببطء . كانت اشعة الشمس تخترق سطح الزجاج المضبب وتنعكس داخل الغرفة المربعة الشكل حزمة من النور هادئة جداً . كان الضوء يختفي بسرعة فتبدو الغرفة

من الداخل مكاناً شبه معتم . كنت وحدي . أجمع ما تناثر من الورق المكتبي ، هنا ، واضع الملفات الصفر واوراق الكاربون هناك ، واحلم بالوان الطيف الشمسي . رأيته مرةً يشعُ خلال الضوء الفيروزي المنبعث من حجر الخاتم الذي ضاع مني في سوق السراي خلال الزحمة وراء الكتب القديمة . كنا نرى هـــذا الطيف ونحن صغار فنظن اننا نرى الجنة ، هكذا ، مكاناً مزدحماً بالوان الطيف الشمسي . كان باب غرفتي رصاصياً . ينفتح قليلاً فاعمد الى اغلاقه بين حين وآخر رغم أني كنتُ استمع من خـلاله الى اصوات ضحك ناعمة لفتيات اعرف بعضهن واجهل اسمـاء البعض الآخر . كانت تصدر من الغرف المجاورة . مضت ساعتان وقلبي ما زال يخفق خفقـــاناً غير اعتيـادي . وسرتْ في جسدي هزة برد ورعشة تعرقتْ على اثرهـا ، وبعد دقائق ، هدأت فانتظم تنفسي ، وعاد الدم الى وجهي . بعـد نصف ساعة زال النعاس تقريباً ، لـكنَّ الوجع الذي زارني منذ الصبح ظل مختبئاً في اماكنه . . طرق خفيف سمعتهُ . . انفتح الباب . دخلت . كانت هي سُمية . المرأة التي أراها مرة اخرى : شعراً طويلاً معقوصاً الى الوراء . وعينين ذاهلتين . عينين فيهما فتور يتضح لك حين تسبل رموشها حدَّ النصف ويتضح لون الكحل داكناً . كانت تبتسم بعينيها . وقبل ان تجلس قالت : هـذه لك . وسألتني : اين اضعهـا ؟ قلت لها اختاري انت المكان . تحركت بخفة ، ووضعتها امامي . ولحظت بعد دقيقة انها لم تندرج ، هنا ، بحيث تضيـع خلال اشياء الغرفة . . اليفة هي وكبيرة . . بيضاء وغريبة . . كان لشكلها الغريب وقـع غامض في نفسي . وكان لعطرها رفة غريبة . كان بعضها يلتف على بعضه الآخر . وكان فمها الورقي المنفتح نحو السماء ليناً . كانت تملك حضورها ، هنا ،

كسهل مفتوح . . لم أرها من قبل ، زهرة المنوليا ، هذه ، ولم استغرب اسمها حين سمعتـه من فم سمية . فقد سمعتُ بـه قبلاً وقرأته . كانت ماركريت دورا ، تكرر هذا الاسم في ، موديراتو كانتابل ، كثيراً . كنت اهبط بعين خيالي الى قرار عينيْ سمية الذاهلتين . كنتُ اللحظةَ احيطُ زهرة المنوليا بنظراتي . كنت استبقيهـا في الذاكرة زمناً اطول . وكانت سمية ترمي نظراتها خارج اطار الزجاج ، شابكة يديها الصغيرتين تحت ذقنها . حين انحنى نصف جسدي نحو الزهرة فتحت سمية فمها وقالت : انني مجازة هذا اليوم حرة كما تراني . وذكرت انها لم تعـد تستعمل الحبوب المنومة منذ ايام ، وانها ستزور صديقتها مريم بعد الظهر وسوف تبدءان معاً رياضة التمشي في الشمس . وقالت إنها ستحضر مع صديقتها حفلة الفرقة الوطنية للعزف السيمفوني حيث تعزف موسيقى موزارت . بتهوفن وچايكوفسكي . وسوف تراني مساءً هناك عند مدخل قاعة الخلد . قلت لها بصوت بدا واهناً لا استطيع . انني اشعر بصداع في رأسي لازمني منذ الصبـاح وثمة الم احسه في قلبي . ساكون في انتظار الساعة الخامسة حيث اعرض نفسي واجـــد علاجاً . قلت لها متسائلاً : ألا ترين هذا امراً ضرورياً ؟ قالت باقتضاب شديد : ارى ذلك رفعت رأسها باتجاهي ، ومدت يدها اليمنى فالتقطت حقيبتها وتحركت نحو الباب حركة رشيقـة بعد ان استأذنت بالانصراف واغلقت الباب خلفهـا بهدوء . وفي اللحظة التالية لرحيلها انقدح شيء ما ، شديد اللمعان شبيـه بدقائق شظيـة انفجرت قبل لحظة من زاوية العينين تماماً كان يظهر بسرعة ثم يذوب في هواء الغرفة . لكن الغرفة دارت في رأسي دورتين ثم عادت الى حجمها السابق . خيل اليّ ان سمية ما زالت تأخذ مكانها قربي لكنني ما لبثت ان تأكدت انها لم تكن موجودة . كنت وحدي وكان الباب موصداً وكانت زهرة المنوليا تملأ فراغ الغرفـة بعطرها الغريب . اشارت عقارب ميناء الساعـة التي في معصمي الى ان عشرين دقيقة او اكثر يجب ان تنقضي

الآن في انتظار الدقيقة الاخيرة لموعد توديع النصف الاول من النهار الكائن اسفل المبنى كجرذ يتيم . وكان عليك ان تقف كالشحاذ تنتظر لحظة التوقيع في سجل الدوام الرسمي بعد فترات من التثاؤب تتخللها عادة محاولة لتحريك الرأس على الجانبين وتحريك الدم . ولا بأس بابتسامة ترميها هنا ، او نصف ابتسامة تهيأ لك ان تلقيها في الدرجة الاخيرة من السلم الحجري في كثير او قليل من الاحتراز . وقبل ان اجتاز الممر الخارجي رأيت موزع بريد الدائرة على مبعدة امتار يلتوح لي . اقتربت منه فاخرج محفظته وسلمني مظروفاً ، ازرق ، خبأته على عجل في جيبي وسرت عبر الشارع باتجاه اقرب مطعم وخطر لي ان اعرف اسم المرسل على الوجه الخلفي من الرسالة اذ لم يتسنّ لي معرفة اسمه رغم الاناقة التي تميز الخط . لم اعتد ان اكتب رسالة لأحد . اما ما يردني فغالباً ما كان يجعلني محرجاً امام الآخرين وهم اصدقاء او معارف طيبون دون شك فالجواب لا يأتي الا بعد مضي خمسة او ستة اشهر . . فتحت المظروف . كان خفيفاً جداً . وكان ورقه شفافاً . قرأت . لم افاجأ بتلك الجمل التي كُتبت في اقل من خمسة اسطر فصاحبي كان يكره الثرثرة . منذ ثلاث سنوات . لم نلتق . هذا صحيح . وطوال هذه الفترة انقطع كل ما بيننا وكاد كل منا ينسى صاحبه لكن سالم احمد لم يشأ ان ينسى . كان يسأل عني ويتابع اخباري . وكان يأسف للغياب وللفراغ الواسع بين الغياب والصمت . كان يرى فيّ املاً يجب الا يخيب . . وألا يضيع . . وبدءاً يجب الا ينتهي . . عدتُ بجرْسِ كلماته القليلة الى الذاكرة ابحث عن وجهه ، السمح ، كان آخر لقاء ، لنا ، في مدينة بيروت كنا نضحك ، ونصغي ، ونتسكع ، وكنا نقرأ معا في منحدر الزيتونة ، امام فم البحر ونتطلع إلى السفن الراحلة ولم نر غير الكأس ، وغير البحر ، ولكن ما كان أقصرها . . تلك الأيام المعدودة التي مضت دون ان ندري . كان سالم يحب الجبل مثل حبه للكتب والاصدقاء ولموسيقى البحر .

كان يحلم ببغداد جميلة ، بعينين لبغداد يرى فيهما الوجه الآخر ، الجديد ، لسومر وبابل ، ويرى فيهما ما لم ير . كان سالم يحلم مثلي . سرت في الشوارع وحدي ، دون سالم ، رأيت كالعادة شريطاً لا ينقطع من المارة يسيرون كتلاً في اتجاه واحد . انهم يتدفقون على الأرصفة مبطئين او مسرعين دون نساء . انهم يسيرون جماعات . حين تطرق اسماعهم موسيقى الشارع او ابواق العرس القادمة من بعيد فان انظارهم كلها تتجه مرة واحدة نحو مصدر الصوت ، ملوّحين إلى العروس حين يقترب موكبها ، بايديهم ، عبر سياج المرور زاعقين بالضحك والمرح والنكات . كنت اتحاشى وجوهاً بعينها ، بل كنت اهرب من بعضها متواريا مثل شخص لا يريد ان يراه الدائنون ، مع اني لا احمل في دخيلة نفسي اي كره لهذا البعض . اليس شيئاً سيئاً ان تصادف شخصاً فتضطر إلى مجاملته بحديث مفتعل ؟ ولعلّ الأسوأ من هذا كله ان تستجيب للطلبات فتدخل برفقتهم دون رغبة ، صالة سينما او باراً او نادياً ليلياً . سرت وحدي اشد خطاي إلى مكان خالٍ ربما عثرت عليه في مدينة اخذت تتسع كثيراً وتتسع معها مساحة الوحدات السكنية وانتابني مرة اخرى شرود ذهني كالعادة وبلغ بي حد اني لا اكاد اسمع اصواتاً تناديني بالاسم صالح .. صالح .. فلا اعير التفاتاً . اكلت في المطعم ببطء شديد ، سكن الجوع . لكن القلق عاودني بعد الاكل مباشرة حيث ازدادت سرعة النبض . وحرارة جسدي بدت ظاهرة . فكرت في الخروج إلى الشوارع القريبة . كانت الشمس دافئة والسحب بعيدة وبيضاء في الزرقة التي فوق دجلة المنساب ببطء . كنت اقترب من مدخل شارع ابي نواس وما إن اجتزت حدود الجسر . ضمني شارع فرعي ، وما إن اقتربت من نهايته حتى وجدت نفسي في مقهى هوبي .. في هذا المقهى ، ركن منزو . . اشبه بقبو اثري . في الوسط عمود من الاسمنت ، ذو اربعة اضلاع ، تصطدم به ارجل الثلاثة او الاربعة من الرواد . حين اتجهت نحو الركن تلقاني

شخص اعرفه وكنت اكره ان التقي به معظم الاحيان . بعد ان اخذت مكاني مرغماً قلت لنفسي : لقد وقعت الواقعة . . رحب بي الشخص مقترباً مني اكثر . قدّم لي سيكارة ، ثم فتش عن عود ثقاب فلم يجده وحصل عليه من رجل كان جالساً قرب المدخل . اشعل لي سيكارتي ثم تأوه نافخاً سحابة من الدخان سرعان ما انتشرت في مدار القبو . كان يرتدي معطفاً جلدياً مرقطاً ، ويعتمر قبعة صغيرة قشية اللون وكان يضع امامه علبة سجائر اجنبية ، وقلماً مفتوحاً وورقاً ابيض ، وبضعة كتب لاح منها كتاب بالانكليزية . . وجه لي سؤالاً بطريقة صحفية خمنت في اللحظة انه لا يبغي اي شيء سوى فتح باب للحديث والنقاش . فتح فمه فكشف عن اسنان سود ، ورائحة تبغ كريهة وظل فمه مفتوحاً طوال نصف ساعة او اكثر . حدثني عن مشروع رواية جديدة لم يكتب منها جملة واحدة ولم ينسَ ان يذكر استخدامه الجيد للحوار والتكنيك واذكر اني اصبت خلال حديثه بنوبة جديدة من نوبات الشرود الذهني ثلاث مرات ويبدو أنه لم يلحظ ذلك . كانت الساعة توشك على الاقتراب من الخامسة . حين نهضت امسك بطرف سترتي قائلاً انه لم يرني من زمان وانه يريد ان يتحدث إليّ اكثر . عبّرت له عن اسفي الشديد لأني كنت على موعد في الخامسة . تركت مقهى هوبي وقصدت شارع السعدون . ما زال طعم الشاي في فمي . عبرت الجهة الثانية للشارع . كان مزدحماً بالناس والضوضاء . سرت بمحاذاة الواجهات الزجاجية . اقتربت من شارع فرعي كان النور ضعيفاً . إنعطفت نحو ممر صغير كان خالياً . وقفت في المنتصف ابحلق في لافتات الاسماء المعروضة للاطباء عند مدخل عمارة . قطعت السلم الحجري صاعداً . اتجهت نحو الطابق الاول . تسارعت انفاسي ولم اهدأ الا في غرفة الانتظار . كان الجميع صامتين . عيونهم مفتوحة في اتجاه الباب الذي ينفتح وينغلق حيناً بعد آخر .. بعد ربع ساعة . اعطاني البواب رقماً . دسسته في صفحة جيبي ثم مددت يدي

إلى ركام من المجلات اقلب بعض الاعداد . كانت وسخة وبلا اغلفة . وكان بعضها قد مرّ بي قبل ان يتسخ او يتهرأ . وكان معظمها يأتي الينا من بيروت . اعدت ما كان بيدي فوق الطاولة وتطلعت إلى الحضور ثانية . كانوا ذوي سحنات سمر وشوارب . ثمة آخرون بملابس انيقة . بعضهم انشغل في قراءة الصحف والآخر بدا ساكناً سكون غرفة الانتظار الذي لا يقلقه سوى تصفح مجلة او وقع حذاء . هناك في الزاوية الاخرى ثلاث فتيات سافرات تتقدمهن امرأة محتشمة ترتدي عباءة ، وتغطي جانب صدرها بطرحة بيضاء . كان وجهها نحيفاً . . اسندتُ طرف جبهتي على حافة الطاولة مغمضاً عينيّ بظاهر كفي اليمنى وراحت يدي الاخرى تضغط على فمي .. عاد ضاحكاً وجه سالم . هبطت كلماته البرقية إلى ذهني ثانية . فكرت في الكلمات التي ينبغي ان استحضرها في ذاكرتي لأبعثها له خطاباً قصيراً . لم يسعفني ذهني باستحضار اي شيء ، غير ان سالم يحضر الآن . ذات مرة وكنا نهبط معاً نحو العشب وكان النهر قريباً . تطلع سالم الى الموج بعينين حالمتين وسأل : هل رأيت البحر ؟ لم ابطيء في الجواب وقلت له مقسماً اني رأيت البحر . تعجب مني وقال : اعرفُ انك ولدت على طرف الصحراء فمتى كان ذلك ؟ ضحكت في وجهه وقلت : رأيته اول ما رأيته يا صديقي على السبورة ، واسعاً وأزرق . الا تصدق ؟ ضحك مني اكثر فقلت له على الفور لا بدّ انك تتساءل : كيف كان ذلك ؟ حسناً .. كان ذلك في حجرة الدرس . قال لنا معلم الرسم . احزروا . وفكرنا في كلامه ، ونظرنا اليه جميعاً . كان الرجل طويل القامة ، مهيباً . وكان ذا شعر رمادي ، واهداب بيضاء قصيرة تحوط عينين واسعتين . بارزتين قليلاً . حين يفتحهما كنا نرى في بياضهما القاً غريباً . رفع المعلم ذراعه وظلّ نصفه الاعلى يواجه ابصارنا . وتحركت عيناه حركة خاطفة ماذا يرسم ؟ إصبع طباشيرية تتحرك بسرعة فوق مدى اسود . ماذا

بوسعنا ان نلحظ ، هنا ، بالذات ؟ انه لا يدعنا ان نميز خطاً او تكويناً معيناً . لا شيء سوى كـتلة من البياض تشع فوق بقعة من السواد المستطيل . قال اغمضوا عيونكم . اغمضناها برهةً ثم صاح بنا بصوته الوقور : افتحوا الآن يا اولاد نظر الواحد منا الى صاحبه في شك . فتحنا العيون على وسعها بدهشة فرأينا في الموج وجهاً .. وجهاً طالعاً لفتاة تبتسم لنا خـلال الماء .. نشرت الفتاة شعرها واسبلته حتى لـكأنها استعارت امواج البحر . كان البحر عميقاً . وكان ازرق . قلت لسالم : كان هذا اول عهدي بمشاهدة البحر .. رنت ضحكته في اذني . وقبل ان تختفي هبطت فجأة فوق كتفي يد البـواب . قال لي : ادخل واختفى ظلـه فدخلت .. عاينني الطبيب وبعد ان حدجني بنظرات سريعة حدثته عن الم الظهر وعظام الرقبة ، والصداع الذي يصحبه عادة خروج نقـاط ذات بريق تقدح من زاوية العينين وخلال ذلك كله قلت له : دكتور وصلتني صباح هذا اليوم رسالة من صديق اسمه .. ثم سكت سألني ماذا قلت ؟ فاجبته مبتسماً . لا شيء . جسَّ بسماعته حركة النبض . نغَّ خاصرتي باصبعه وضع محراراً تحت لساني ، جاست يداه البطن ورسخ اليد وطلب مني ان اكون في وضع استرخاء فعلت هذا ثم أنهضتُ جسمي وانتبصتُ واقفاً وبعد أن عدلت من ملابسي نظرت الى عينيه اللتين كانتا تدوران من وراء الزجاج . قال لي : لست مريضاً . حين نطق بهاتين الكلمتين عرتني هزة فرح ، ثم أتمَّ كلامه بطريقة معينة قائلاً .. لـكنك .. وانتبهت بكل احساسي لأستدراكه . لكنك بحاجة الى راحة تامة ، وهدوء أعصاب .. ولا بأس ان تسافر .. ووافقته على ان ممارسة السفر خير من تعاطي العقاقير وذكر لي ان القلق والسهر والشرب والتدخين والدخـول في مناقشات لا اول لها ولا آخر امور مضرة بالصحة ضرراً بالغاً وقال لي الطبيب . نم مبكرا . وانهض مبكراً . وتعود رياضة التمشي ساعـة كل

يوم في الاقل . وتساءل عمـــا اذا كنت متزوجاً فلمـا اجبتـه بالنفي قال : تزوج .

---

كان العيد يقترب وايـامه توشك ان تحل . تذكرت ، ونحن في مشرب ، اني لم ازر اهلي منذ اكثر من عـام . قلت لنفسي ليس انصافاً اهمالهم . لابد ان اتحرك نحوهم في اليوم التالي ، ولابد ان رؤيتهم ستكون مفيدة . وان السؤال والثرثرة معهم ستبدد كثيراً من هواجسي ، وان فراغاً سيمتليء . انهم يعتبون على ولدهم الذي انفلت من قبضة ايديهم فجـأة . . تذكرت امي . . عينين كليلتين تغطيهمـا رموش رمادية . يغطيهما قليل من النور . عينين سرعان ما تهملان دموعاً . وجه تغضنَ ، واطراف تتهدل في البرد . وتتقلب خلال النوم الذي لا يأتيها . فالارق في الليل يخاصمها ، والصداع يرهقها طوال النهار ، ولا مفرَّ من الصداع مهما كان من امر طرحتها السوداء التي تجعلها ملتفة حول شعر رأسها الذي ابيضَّ . والضغط تعالجه بحبة ضغط كل يوم وتنسى احياناً تناول الحبوب فتدوخ ، وترتجف مثل السمكة إن جاعت ، وان اكلت فما اقلَّ ما تأكل . امرأة تبكي بحرقـة كلما تذكرت ابنتها المصروعـة بالروماتيزم . انها تعتب كـثيراً . وتبكي . وتشكو الزمان الذي فرّق الابناء عن ذويهم . كان المشرب صغيراً يطل على حديقة مغطاة بثيل اخضر ، وكراس متقاربة . كان بعضنا يبتسم بشراهة فتند عنه ضحكة بحجم البار . وكان البعض الآخر لا يمنح المـكان بغير نصف ابتسامة . كنت استمع . واتغرّب . كنت في اللا مكان ، احتسي دون رغبة ، عرقاً ، واضحك دون رغبة . وكنت ادهش لقدرة بعضنا على التمثيل امام صف من القناني الفارغـة . كان الجو خارج شبابيك المشرب رائقاً او هـكذا يبدو اذ كانت الضحكات ترن في الاجواء القريبـة والقبلات تضج ،

والعصافير تلغط في الشجر ، كان هـذا قبل المغيب ، وفيما بعـد هبوط الليل تبـــدأ رحلة الصخب : موسيقى يا ظالمني . انخاب وصور ترسلها الشاشة الفضية بالمجان . زعيق وبكاء . فم يتثاءب . نعاس ينمو بسرعة . وندم ظاهر في العينين . احمرار في العينين وغناء مرتجل . وخلال زحمة الاصوات تـكاد لا تصدق انك تسمع زفيف طائرة تئز كحشرة ضخمـة قرب اذنك . صدى انقلاب شاحنة في الطريق . اصوات خارج مدى النظر تزورك في المقصف ، تطن كالذباب . . قطار يجعجع عبر نفق يمتد عميقا في الذاكرة ، ينزل عبر استدارات كثيرة ، ينحني كالاقواس ، افعوانياً ، يسحب معـه ببطء نجمة أو ذكرى ما تزال تستيقظ في الدم كالشهوة ، ثم تلتف حول تنفسك مثل حية مريشة ذات اجراس . اجراس برج . اجراس كنائس بعيدة ، تتجمع كالمعدن ، مع اصوات البشر ، وترن رنيناً غير متميز . رنيناً فوضوياً ثم تصحو على اصوات البشر القريبين منك في المقصف فتفهم انهـا كانت في يوم ما اصواتاً . ويسألونك عن شيء نسيته او حكاية لم تحفظها فماذا تقول ؟ اتنكر انك استمعت وعرفت كل شيء : الهواء الفاسد ، وادعيـة الحواة ومسوح الرهبان ، ولغة المهربين وبائعي العرق المغشوش ومـع ذلك ، كان الدجاج محمصاً . لذيذاً ، والشراب في الثلج والضوء بدا بلون الفلفل يومض في الداخل ويتراقص خلال الدخان . ونزلتم في الليل . ركبتم سيارة احدهم . عبرت بـكم الجسر المعلق مارة في الطريق الى الصالحيـة . قلت انك لم تعط للجماعة غير نصف انتباه لزج ، تعجبوا من هذا التعبير ، وغرقوا في الدهشة وكان هذا اخطر انواع الانتباه كما يقول علماء النفس وحالما نزلت من السيارة انتشرت الحمى في جسدك مثل رايات الحسين ولم تعد تسمع اي شيء ، فقدت القدرة على التمييز . لم تكن مخموراً غير ان الكلمات التي يبست في الحنجرة ظلت ترتصف مثل اسماك ميتة في الذاكرة . نزلت في الصالحية .

حسناً . كانت الاضواء تقلق في الضباب الذي بدا ازرق وخطوت منحدراً كالساقية نحو الشواكة . كنت تسكن بيتاً قديماً . بيتاً قريباً من دجلة . بيتٌ رطباً ينبتُ كالحجر في الطين . دخلت . واول شيء فعلتـه هـو الاستحمام . دفأتَ جسدك بالماء . كان ساخنا اعدتـه اختك قبل فترة النوم بقليل . وعدت الى الكرسي ذاته ، تركتن الزاويـة ذاتها . وعدت ثانية تصفن ، وتحتكم الى نفسك وتريد ان ترى دجلة بعد منتصف الليل حتى تكتب عن ابجاده قصة ولكن سرعان ما ارتج الضوء في عينيك واختلّ نظامه الداخلي . ثم ساد هدوء عجيب شبيه بظلام الغابة وكانت الاشياء داخل البيت ، الهرم ، السجادة المتهرئة ، والارائك المكسرة ، والصفيح المهمل ، واواني المطبخ قد اتخذت اشكالاً صمغيّة تضاءلت نسب حجومهـا في العتمة ولم تبق بينك وبين دجلة سوى نافذة نصف مفتوحة .

---

انني في بيت اهلي . لقد زرتهم اخيراً . . .

غداً يطل العيد . . بيني وبين مطلع الصباح ، تسع ساعات من الليل . ماذا اصنع الآن ؟ أبدأ بقصة أم انام ؟ النوم . . لا يأتي . . والخروج إلى الساحـات والشوارع مبكـراً يرتبط في الأحوال كلهـا برؤية كثير من الأصدقـاء . قدامى او جدد . . ينبغي ان تتذكرهم واحـداً بعد آخر ، والويل لك ان لم تتذكر . . لا يجوز ان تنسى وجهاً زارك يوماً . مررت به . رأيته بمحض الصدفة في شارع ما . في مكتبة . في باص . إن رؤية الوجوه تجرك لا محالة الى حديث متشعب عن تعاقب الفصول . . وعن الازمنـة الثلاثـة : الماضي والحاضر والمستقبل . لم نرك منـذ فترة طويلة ؟ اكاد اختنق في قاعة اطفئت انوارها للتو ، ولكن ، ماالذي يشغلك الآن ؟ متأثرون بالصحافة اكاد اصاب ثانية بحمى فما الذي يشغلني حقاً . لا ادري . . الم تجد ابنـة الحلال ، كيف تقضي امسياتك في بغـداد ؟

يـكاد رأسي يهرب مني . احس ورماً ما زال ينمو في حنجرتي . فقدت حاسة النطق . هل سافرت ؟ حسناً . كيف هي تجربتك في السفر . . هل . . انهم لن يلاحظوا اضطراب وجهي ، وجفاف حلقي ! اتركوني . . لم نقرأ لك منذ مدة لم لا تكتب ؟ وارى من قريب مدينتي تمنح وجهها للحصى والغبار ، واشواك الصبير ، ارى القمر فوق قبابها الزرق شاحباً . وارى اني احاول جاهداً ان افصل نفسي عن خـط الرمل ، الابيض ، لا آمل اذن في الخروج لأني مرهق ، ولأنها الليلـة الأولى فقـد قررت الا ابرح بيت اهلي ، هكذا ، اعتدت ان افعل في كل مرة . كان الليل يزحف ببطء ، وكانت اشرطة دوستوفسكي عن الموت والحب والحقيقة تقعد في رفوفهـا محتفظة باغلفة حمراء وداكنة . اقرأ . . لا . اكتب . . نعم . . اكتب . . لا . اقرأ . . نعـم لا . . لا . . فالنـوم افضل . . ثم قلت لنفسي في اللحظة . للنوم وقت آخر . . ولم انم . . قرأت للمرة الثانية ، بعد عشر سنوات ، رسائل من العالم السفلي .

. . . .

في الضحى فتحت عينيّ . كان بي ظمأ للماء ، وكانت بي رغبة لمعاودة النوم . ورأيت إبن اختي الصغير يبتسم ويدندن وحده في المدخل القريب من الدرج المؤدي الى ارضية الحوش . ناديتـه فاسرع طلبت منه ان يأتيني بكأس مـاء بارد وقلت له إن تأخر فسيجدني اغطّ في النوم . نظر الصبي اليّ بعينين متوقدتين وابتسم . ولم تكن من عادتي ان اسأله لم يبتسم ؟ بعد لحظة صمت وجدته يهمس لي . عندي لك مفاجأة . ستراها بعد ان أجلب لك الماء . قلت أية مفاجأة يخبؤها هذا الصغير . شربت الماء . تنفست . وبعـد ان غاب وجه الصبي انفتح المسجل . . لم اصدق نفسي اني استمع الآن بهدوء الى صوتي من آلة التسجيل التي وضعها ابن اختي قرب فمي البارحة بعـد منتصف الليل وبالضبط بعد ان فرغت من

القراءة ونمت . كنت داخل الآلة . اتنهد . كنت ُ ارسل انفاساً تختلط بكلمات غامضة كان بعضها يخرج مبغماً والآخر متقطع الجرس . كنت استمع الى فأفأة تتقطع محبوسة داخل تجويف احكم اغلاقه . كلمات تلهث حادة النبرة ، لها صوت صرير الباب تتبعها نصف كلمة ونصف الصوت الآخر يرتطم بنصف بيت من الشعر العربي القديم. كنت اسمع في الصوت شعراً وحرائق تشتعل عبر الساحات والشوارع والاروقة والمباني ، تخيلتها تغرق في الغبش والناس فيها تركض مثل الخيول الهاربة تمضي مثيرة في العيون اقواس غبار ، وريحاً تصفر . . واستمعت بوضوح الى صوت إضربوني ، اسلخوا جلدي . هاكم رأسي . احملوه في طبق من فضة رديئة ، وقدموه هدية الى العنقاء . . العنقاء تبرك في افواهكم ، ايها السادة ، البحر من ورائكم ، والموت في انتظاركم . . وعلت في الصوت قهقهة ثم ظهر صوت ، سحيم ، — شدوا وثاق العبد — تصورته يصرخ في برية من الحصى وقد انتفخت منه العروق ، وشحب اللون ، واستحال ليل وجهه الى حقل طازج من الرماد. قال صوت داخل الآلة : اضربوا هاتين الشفتين الغليظتين بالعصا . . وسقط صوت آخر من منارة يقول : ايها الناس ما زال الشيطان يمشي في شوارعكم وينام في بيوتكم .. وقبل ان اغلق جهاز التسجيل سمعت صوتاً يقول : الى متى يظل الشيطان اللعين يمشي في شوارعنا ؟

. . . .

اعرف اني نمت ُ ، منتصف الليل ، ولست اعرف كم مرة استيقظت فيها . نوم منقطع واضطراب . كان قلبي يدق دقاً عنيفاً كلما استيقظت على صوت ثم ما يلبث ان يهدأ بعد اغماضة قصيرة . اذكر ان قطرات عرق صغيرة كانت تتناثر خلال شعر الصدغين ، وكنت المح ضوءاً مثل النيون يبرق ثم ينطفيء داخل جدران الغرفة شبه المعتمة ، وكنت اسمع

شخص اعرفه وكنت اكره ان التقي به معظم الاحيان . بعد ان اخذت مكاني مرغماً قلت لنفسي : لقد وقعت الواقعة . . رحب بي الشخص مقترباً مني اكثر . قدّم لي سيكارة ، ثم فتش عن عود ثقاب فلم يجده وحصل عليه من رجل كان جالساً قرب المدخل . اشعل لي سيكارتي ثم تأوه نافخاً سحابة من الدخان سرعان ما انتشرت في مدار القبو . كان يرتدي معطفاً جلدياً مرقطاً ، ويعتمر قبعة صغيرة قشية اللون وكان يضع امامه علبة سجائر اجنبية ، وقلماً مفتوحاً وورقاً ابيض ، وبضعة كتب لاح منها كتاب بالانكليزية . . وجه لي سؤالاً بطريقة صحفية خمنت في اللحظة انه لا يبغي اي شيء سوى فتح باب للحديث والنقاش . فتح فمه فكشف عن اسنان سود ، ورائحة تبغ كريهة وظل فمه مفتوحاً طوال نصف ساعة او اكثر . حدثني عن مشروع رواية جديدة لم يكتب منها جملة واحدة ولم ينسَ ان يذكر استخدامه الجيد للحوار والتكنيك واذكر اني اصبت خلال حديثه بنوبة جديدة من نوبات الشرود الذهني ثلاث مرات ويبدو أنه لم يلحظ ذلك . كانت الساعة توشك على الاقتراب من الخامسة . حين نهضت امسك بطرف سترتي قائلاً انه لم يرني من زمان وانه يريد ان يتحدث إليّ اكثر . عبّرت له عن اسفي الشديد لأني كنت على موعد في الخامسة . تركت مقهى هوبي وقصدت شارع السعدون . ما زال طعم الشاي في فمي . عبرت الجهة الثانية للشارع . كان مزدحماً بالناس والضوضاء . سرت بمحاذاة الواجهات الزجاجية . اقتربت من شارع فرعي كان النور ضعيفاً . إنعطفت نحو ممر صغير كان خالياً . وقفت في المنتصف ابحلق في لافتات الاسماء المعروضة للاطباء عند مدخل عمارة . قطعت السلم الحجري صاعداً . اتجهت نحو الطابق الاول . تسارعت انفاسي ولم اهدأ الا في غرفة الانتظار . كان الجميع صامتين . عيونهم مفتوحة في اتجاه الباب الذي ينفتح وينغلق حيناً بعد آخر .. بعد ربع ساعة . اعطاني البواب رقماً . دسسته في صفحة جيبي ثم مددت يدي

إلى ركام من المجلات اقلب بعض الاعداد . كانت وسخة وبلا اغلفة . وكان بعضها قد مرّ بي قبل ان يتسخ او يتهرأ . وكان معظمها يأتي الينا من بيروت . اعدت ما كان بيدي فوق الطاولة وتطلعت إلى الحضور ثانية . كانوا ذوي سحنات سمر وشوارب . ثمة آخرون بملابس انيقة . بعضهم انشغل في قراءة الصحف والآخر بدا ساكناً سكون غرفة الانتظار الذي لا يقلقه سوى تصفح مجلة او وقع حذاء . هناك في الزاوية الاخرى ثلاث فتيات سافرات تتقدمهن امرأة محتشمة ترتدي عباءة ، وتغطي جانب صدرها بطرحة بيضاء . كان وجهها نحيفاً . . اسندتُ طرف جبهتي على حافة الطاولة مغمضاً عينيّ بظاهر كفي اليمنى وراحت يدي الاخرى تضغط على فمي .. عاد ضاحكاً وجه سالم . هبطت كلماته البرقية إلى ذهني ثانية . فكرت في الكلمات التي ينبغي ان استحضرها في ذاكرتي لأبعثها له خطاباً قصيراً . لم يسعفني ذهني باستحضار اي شيء ، غير ان سالم يحضر الآن . ذات مرة وكنا نهبط معاً نحو العشب وكان النهر قريباً . تطلع سالم الى الموج بعينين حالمتين وسأل : هل رأيت البحر ؟ لم ابطيء في الجواب وقلت له مقسماً اني رأيت البحر . تعجب مني وقال : اعرفُ انك ولدت على طرف الصحراء فمتى كان ذلك ؟ ضحكت في وجهه وقلت : رأيته اول ما رأيته يا صديقي على السبورة ، واسعاً وأزرق . الا تصدق ؟ ضحك مني اكثر فقلت له على الفور لا بدّ انك تتساءل : كيف كان ذلك ؟ حسناً .. كان ذلك في حجرة الدرس . قال لنا معلم الرسم . احزروا . وفكرنا في كلامه ، ونظرنا اليه جميعاً . كان الرجل طويل القامة ، مهيباً . وكان ذا شعر رمادي ، واهداب بيضاء قصيرة تحوط عينين واسعتين . بارزتين قليلاً . حين يفتحهما كنا نرى في بياضهما القاً غريباً . رفع المعلم ذراعه وظلّ نصفه الاعلى يواجه ابصارنا . وتحركت عيناه حركة خاطفة ماذا يرسم ؟ إصبع طباشيرية تتحرك بسرعة فوق مدى اسود . ماذا

بوسعنا ان نلحظ ، هنا ، بالذات ؟ انه لا يدعنا ان نميز خطاً او تكويناً معيناً . لا شيء سوى كـتلة من البياض تشع فوق بقعة من السواد المستطيل . قال اغمضوا عيونكم . اغمضناها برهة ثم صاح بنا بصوته الوقور : افتحوا الآن يا اولاد نظر الواحد منا الى صاحبه في شك . فتحنا العيون على وسعها بدهشة فرأينا في الموج وجهاً .. وجهاً طالعاً لفتاة تبتسم لنا خـلال الماء .. نشرت الفتاة شعرها واسبلته حتى لـكأنها استعارت امواج البحر . كان البحر عميقاً . وكان ازرق . قلت لسالم : كان هذا اول عهدي بمشاهدة البحر .. رنت ضحكته في اذني . وقبل ان تختفي هبطت فجأة فوق كتفي يد البـواب . قال لي : ادخل واختفى ظلـه فدخلت .. عاينني الطبيب وبعد ان حدجني بنظرات سريعة حدثته عن الم الظهر وعظام الرقبة ، والصداع الذي يصحبه عادة خروج نقـاط ذات بريق تقدح من زاوية العينين وخلال ذلك كله قلت له : دكتور وصلتني صباح هذا اليوم رسالة من صديق اسمه .. ثم سكت سألني ماذا قلت ؟ فاجبته مبتسماً . لا شيء . جسّ بسماعته حركة النبض . نغّ خاصرتي باصبعه وضع محراراً تحت لساني ، جاست يداه البطن ورسغ اليد وطلب مني ان اكون في وضع استرخاء فعلت هذا ثم أنهضت جسمي وانتصبت واقفاً وبعد أن عدلت من ملابسي نظرت الى عينيه اللتين كانتا تدوران من وراء الزجاج . قال لي : لست مريضاً . حين نطق بهاتين الكلمتين عرتني هزة فرح ، ثم أتمّ كلامه بطريقة معينة قائلاً .. لـكنك .. وانتبهت بكل احساسي لأستدراكه .. لكنك بحاجة الى راحة تامة ، وهدوء أعصاب .. ولا بأس ان تسافر .. ووافقته على ان ممارسة السفر خير من تعاطي العقاقير وذكر لي ان القلق والسهر والشرب والتدخين والدخـول في مناقشات لا اول لها ولا آخر امور مضرة بالصحة ضرراً بالغاً وقال لي الطبيب . نم مبكرا . وانهض مبكراً . وتعود رياضة التمشي ساعـة كل

يوم في الاقل . وتساءل عمـــا اذا كنت متزوجاً فلمـا اجبتـه بالنفي قال : تزوج .

---

كان العيد يقترب وايـامه توشك ان تحل . تذكرت ، ونحن في مشرب ، اني لم ازر اهلي منذ اكثر من عـام . قلت لنفسي ليس انصافاً اهمالهم . لابد ان اتحرك نحوهم في اليوم التالي ، ولابد ان رؤيتهم ستكون مفيدة . وان السؤال والثرثرة معهم ستبدد كثيراً من هواجسي ، وان فراغاً سيمتلىء . انهم يعتبون علي ولدهم الذي انفلت من قبضة ايديهم فجأة . . تذكرت امي . . عينين كليلتين تغطيهمـا رموش رمادية . يغطيهما قليل من النور . عينين سرعان ما تهملان دموعاً . وجه تغضنَ ، واطراف تتهدل في البرد . وتتقلب خلال النوم الذي لا يأتيها . فالارق في الليل يخاصمها ، والصداع يرهقها طوال النهار ، ولا مفرَّ من الصداع مهما كان من امر طرحتها السوداء التي تجعلها ملتفة حول شعر رأسها الذي ابيضَّ . والضغط تعالجه بحبة ضغط كل يوم وتنسى احياناً تناول الحبوب فتدوخ ، وترتجف مثل السمكة إن جاعت ، وان اكلت فما اقلَّ ما تأكل . امرأة تبكي بحرقـة كلما تذكرت ابنتها المصروعـة بالروماتيزم . انها تعتب كـثيراً . وتبكي . وتشكو الزمان الذي فرّق الابناء عن ذويهم . كان المشرب صغيراً يطل على حديقة مغطاة بثيتل اخضر ، وكراس متقاربة . كان بعضنا يبتسم بشراهة فتند عنه ضحكة بحجم البار . وكان البعض الآخر لا يمنح المـكان بغير نصف ابتسامة . كنت استمع . واتغرّب . كنت في اللا مكان ، احتسي دون رغبة ، عرقاً ، واضحك دون رغبة . وكنت ادهش لقدرة بعضنا على التمثيل امام صف من القناني الفارغـة . كان الجو خارج شبابيك المشرب رائقاً او هـكذا يبدو اذ كانت الضحكات ترن في الاجواء القريبـة والقبلات تضج ،

والعصافير تلغط في الشجر ، كان هـذا قبل المغيب ، وفيما بعـد هبوط الليل تبـــدأ رحلة الصخب : موسيقى يا ظالمني . انخاب وصور ترسلها الشاشة الفضية بالمجان . زعيق وبكاء . فم يتثاءب . نعاس ينمو بسرعة . وندم ظاهر في العينين . احمرار في العينين وغناء مرتجل . وخلال زحمة الاصوات تـكاد لا تصدق انك تسمع زفيف طائرة تئز كحشرة ضخمـة قرب اذنك . صدى انقلاب شاحنة في الطريق . اصوات خارج مدى النظر تزورك في المقصف ، تطن كالذباب . . قطار يجعجع عبر نفق يمتد عميقا في الذاكرة ، ينزل عبر استدارات كثيرة ، ينحني كالاقواس ، افعوانياً ، يسحب معـه ببطء نجمة أو ذكرى ما تزال تستيقظ في الدم كالشهوة ، ثم تلتف حول تنفسك مثل حية مريشة ذات اجراس . اجراس برج . اجراس كنائس بعيدة ، تتجمع كالمعدن ، مع اصوات البشر ، وترن رنيناً غير متميز . رنيناً فوضوياً ثم تصحو على اصوات البشر القريبين منك في المقصف فتفهم انهـا كانت في يوم ما اصواتاً . ويسألونك عن شيء نسيته او حكاية لم تحفظها فماذا تقول ؟ اتنكر انك استمعت وعرفت كل شيء : الهواء الفاسد ، وادعيـة الحواة ومسوح الرهبان ، ولغة المهربين وبائعي العرق المغشوش ومـع ذلك ، كان الدجاج محمصاً . لذيذاً ، والشراب في الثلج والضوء بدا بلون الفلفل يومض في الداخل ويتراقص خلال الدخان . ونزلتم في الليل . ركبتم سيارة احدهم . عبرت بـكم الجسر المعلق مارة في الطريق الى الصالحيـة . قلت انك لم تعط للجماعة غير نصف انتباه لزج ، تعجبوا من هذا التعبير ، وغرقوا في الدهشة وكان هذا اخطر انواع الانتباه كما يقول علماء النفس وحالما نزلت من السيارة انتشرت الحمى في جسدك مثل رايات الحسين ولم تعد تسمع اي شيء ، فقدت القدرة على التمييز . لم تكن مخموراً غير ان الكلمات التي يبست في الحنجرة ظلت ترتصف مثل اسماك ميتة في الذاكرة . نزلت في الصالحية .

حسناً . كانت الاضواء تقلق في الضباب الذي بدا ازرق وخطوت منحدراً كالساقية نحو الشواكة . كنت تسكن بيتاً قديماً . بيتاً قريباً من دجلة . بيتاً رطباً ينبت كالحجر في الطين . دخلت . واول شيء فعلته هو الاستحمام . دفأت جسدك بالماء . كان ساخنا اعدته اختك قبل فترة النوم بقليل . وعدت الى الكرسي ذاته ، ترتكن الزاوية ذاتها . وعدت ثانية تصفن ، وتحتكم الى نفسك وتريد ان ترى دجلة بعد منتصف الليل حتى تكتب عن ابجاده قصة ولكن سرعان ما ارتج الضوء في عينيك واختل نظامه الداخلي . ثم ساد هدوء عجيب شبيه بظلام الغابة وكانت الاشياء داخل البيت ، الهرم ، السجادة المتهرئة ، والارائك المكسرة ، والصفيح المهمل ، واواني المطبخ قد اتخذت اشكالاً صمغية تضاءلت نسب حجومها في العتمة ولم تبق بينك وبين دجلة سوى نافذة نصف مفتوحة .

---

انني في بيت اهلي . لقد زرتهم اخيراً . . .

غداً يطل العيد . . بيني وبين مطلع الصباح ، تسع ساعات من الليل . ماذا اصنع الآن ؟ أبدأ بقصة أم انام ؟ النوم . . لا يأتي . . والخروج إلى الساحات والشوارع مبكراً يرتبط في الأحوال كلها برؤية كثير من الأصدقاء . قدامى او جدد . . ينبغي ان تتذكرهم واحداً بعد آخر ، والويل لك ان لم تتذكر . . لا يجوز ان تنسى وجهاً زارك يوماً . مررت به . رأيته بمحض الصدفة في شارع ما . في مكتبة . في باص . إن رؤية الوجوه تجرك لا محالة الى حديث متشعب عن تعاقب الفصول . . وعن الازمنة الثلاثة : الماضي والحاضر والمستقبل . لم نرك منذ فترة طويلة ؟ اكاد اختنق في قاعة اطفئت انوارها للتو ، ولكن ، ماالذي يشغلك الآن ؟ متأثرون بالصحافة اكاد اصاب ثانية بحمى فما الذي يشغلني حقاً . لا ادري . . الم تجد ابنة الحلال ، كيف تقضي امسياتك في بغداد ؟

يكاد رأسي يهرب مني . احس ورماً ما زال ينمو في حنجرتي . فقدت حاسة النطق . هل سافرت ؟ حسناً . كيف هي تجربتك في السفر . . هل . . انهم لن يلاحظوا اضطراب وجهي ، وجفاف حلقي ! اتركوني . . لم نقرأ لك منذ مدة لم لا تكتب ؟ وارى من قريب مدينتي تمنح وجهها للحصى والغبار ، واشواك الصبير ، ارى القمر فوق قبابها الزرق شاحباً . وارى اني احاول جاهداً ان افصل نفسي عن خط الرمل ، الابيض ، لا آمل اذن في الخروج لأني مرهق ، ولأنها الليلة الأولى فقد قررت الا ابرح بيت اهلي ، هكذا ، اعتدت ان افعل في كل مرة . كان الليل يزحف ببطء ، وكانت اشرطة دوستوفسكي عن الموت والحب والحقيقة تقعد في رفوفها محتفظة باغلفة حمراء وداكنة . اقرأ . . لا . اكتب . . نعم . . اكتب . . لا . اقرأ . . نعم لا . . لا . . فالنوم افضل . . ثم قلت لنفسي في اللحظة . للنوم وقت آخر . . ولم انم . . قرأت للمرة الثانية ، بعد عشر سنوات ، رسائل من العالم السفلي .

. . . .

في الضحى فتحت عيني . كان بي ظمأ للماء ، وكانت بي رغبة لمعاودة النوم . ورأيت إبن اختي الصغير يبتسم ويدندن وحده في المدخل القريب من الدرج المؤدي الى ارضية الحوش . ناديته فاسرع طلبت منه ان يأتيني بكأس ماء بارد وقلت له إن تأخر فسيجدني اغط في النوم . نظر الصبي اليّ بعينين متوقدتين وابتسم . ولم تكن من عادتي ان اسأله لم يبتسم ؟ بعد لحظة صمت وجدته يهمس لي . عندي لك مفاجأة . ستراها بعد ان أجلب لك الماء . قلت أية مفاجأة يخبؤها هذا الصغير . شربت الماء . تنفست . وبعد ان غاب وجه الصبي انفتح المسجل . . لم اصدق نفسي اني استمع الآن بهدوء الى صوتي من آلة التسجيل التي وضعها ابن اختي قرب فمي البارحة بعد منتصف الليل وبالضبط بعد ان فرغت من

القراءة ونمت . كنت داخل الآلة . اتنهد . كنتُ ارسل انفاساً تختلط بكلمات غامضة كان بعضها يخرج مبغماً والآخر متقطع الجرس . كنت استمع الى فأفأة تتقطع محبوسة داخل تجويف احكم اغلاقه . كلمات تلهث حادة النبرة ، لها صوت صرير الباب تتبعها نصف كلمة ونصف الصوت الآخر يرتطم بنصف بيت من الشعر العربي القديم. كنت اسمع في الصوت شعراً وحرائق تشتعل عبر الساحات والشوارع والأروقة والمباني ، تخيلتها تغرق في الغبش والناس فيها تركض مثل الخيول الهاربة تمضي مثيرة في العيون اقواس غبار ، وريحاً تصفر . . واستمعت بوضوح الى صوت إضربوني ، اسلخوا جلدي . هاكم رأسي . احملوه في طبق من فضة رديئة ، وقدموه هدية الى العنقاء . . العنقاء تبرك في افواهكم ، ايها السادة ، البحر من ورائكم ، والموت في انتظاركم . . وعلت في الصوت قهقهة ثم ظهر صوت ، سحيم ، — شدوا وثاق العبد — تصورته يصرخ في بريـة من الحصى وقد انتفخت منه العروق ، وشحب اللون ، واستحال ليل وجهه الى حقل طازج من الرماد. قال صوت داخل الآلة : اضربوا هاتين الشفتين الغليظتين بالعصا . . وسقط صوت آخر من منارة يقول : ايها الناس ما زال الشيطان يمشي في شوارعكم وينام في بيوتكم .. وقبل ان اغلق جهاز التسجيل سمعت صوتاً يقول : الى متى يظل الشيطان اللعين يمشي في شوارعنا ؟

. . . .

اعرف اني نمتُ ، منتصف الليل ، ولست اعرف كم مرة استيقظت فيها . نوم متقطع واضطراب . كان قلبي يدق دقاً عنيفاً كلما استيقظت على صوت ثم ما يلبث ان يهدأ بعد اغماضة قصيرة . اذكر ان قطرات عرق صغيرة كانت تتناثر خلال شعر الصدغين ، وكنت المح ضوءاً مثل النيون يبرق ثم ينطفيء داخل جدران الغرفة شبه المعتمة ، وكنت اسمع

اصواتاً غامضة لم اكن اميزها لفرط النعاس . بعد النوم وخلال النوم ، رأيته ، ينزل الى قبوه الرخامي وحيداً ، ينزف ، يتحرك بمقدار المكان الذي اتيح له ، وحين يغادره باسماله ، يحلم ان يرى الشوارع ، وحين يراها ، يتعثر كالاعمى يصطدم بشبكة من الناس دأبت ان توصد في وجهه الابواب ، وان ترده بعنف ان فتح فمه ، فيرتد مرتاباً ، تكاد الطريق ، تهرب من قدميه ، وترميه الريح ثانية نحو القبو ، ويظل يرسل اصواتاً ولا احد يسمعه ، وينتظر ان يخرج مرة اخرى حيث النور ومواكب البشر ، ولكنه يصطدم بالبشر ويصادف ان يرى في طريقه جنرالاً وتتكرر المصادفة كل يوم ، ويمشي في اثره فلا يجد اكتراثاً لدن اقترابه من كتفيه ، ويصير العسكري همه الشاغل ، يتعرف على امكنته ومجالسه يتعقبه فلا يكترث . يراسله ويعلن له عن استعداده للمبارزة ، فلا يجد مصغياً . ثم يهيء له خياله كل اسباب الهجوم المدبر ، وهذا يقود الى عشرين عاماً من الاشغال الشاقة ، يقضيها ثم يعود شيخاً مسناً ويمضي الى الجنرال نفسه بعد كل تلك السنوات وما إن يقترب منه حتى يمزق صدره بالرصاص ويقتل في اللحظة نفسه هو ايضاً . ولكنه في الواقع لم يستطع ان يحقق اي شيء من هذا فقد استمر ينزف كيد مقطوعة ويشتبك مع الكلاب في كل مكان . مكتب الدائرة ، البار ، وحفلات السمر . . كان الرجل يقاوم تياراً اقوى منه ولم يفعل الآخرون سوى ان يحصوا دموعه ، ويترقبوا موته .

. . . .

قال دوستوفسكي عن رجله هذا إنه كان مصاباً بلوثة الادراك الحاد .

. . . .

امضيتُ يومين مع اهلي ثم عدت في اليوم الثالث الى بغداد .

نزل الركاب ، وانزلوا معهم الحقائب والصرر ، ووقفوا صفوفاً قرب المداخل وفتحات الشوارع . تحشدوا كتظاهرة ضخمة على الارصفة ، وامام محطات الوقوف كانت انظارهم شاخصة ، وبين صياح النساء وصرخات الاطفال هجموا مرة واحدة على السيارات القادمة محتضنين ، مساند خشب ، وبطانيات ، وحاجات منزلية اخرى . شققت خلال الزحام طريقي متأبطاً بضعة كتب فقط . لم اكن احمل اي شيء معي سوى الكتب ولم افكر ، تلك اللحظة ، الا في تناول قدح من الشاي الاسود ، مؤملاً ان يهديء صداع ثلاث ساعات انقضت في الطريق ، بين النوم واليقظة . وتدحرجت الى الصالحية . قعدت في مقهى قناديل ، رشفت قدحين من الشاي ، ومن هناك ، ركبت الى الباب الشرقي . عبرنا الجسر ، رأيت دجلة موجات هادئة تنساب ببطء . بدا الضوء المنتشر على طرفي الجسر ، حليبياً ، نزلت . جسست بيدي رسغ اليد الاخرى ، ثم مشيت باتجاه الحانات المعتمة الضوء . بحثت اول الامر عن صديق فلم اجده ، وبحثت بعد ذلك في جيبي عن قصاصات ورق دونت فيها شيئاً فلم اجدها ايضاً . كنت اقترب من مدخل كل بار فاشم الروائح ، واسمع الغناء . وكانت رائحة العرق الابيض متميزة بنكهتها الحادة . كنت اطوف كالبائع المتجول وارمق المكان الذي اجتاز عتبته بنظرات خاطفة فالمح الانظار تتجه كلها نحوي . كنت مقتنعاً اني لم اكن اثير ريبة احد . حين درجت في اللحظة الاخيرة عبر الشارع النواسي هبت لطمة ريح باردة من جانب دجلة فلامست ظاهر وجهي واطرافي . كان الليل في اوله ساكناً . ولطمتني الحيرة وداخلني من جديد شعور بالتعب . خطوتُ لا ادري حتى وجدت نفسي في بار برداييس وهناك استقبلتني شلة من الاصدقاء . كانوا يحتسون العرق في الضوء الخافت مختلطاً بالبيرة او الماء او بالثلج فقط . وكانوا يصخبون

كعادتهم . كان بعضهم يغني ، والآخر ينكت والثالث يعلن عن نهاية العالم . اما انا فلم اقتدل بعد . كنت كالمتفرج . وكان وجودي بينهم نشازاً . لكنهم اجبروني على رشف جرعات من العرق . لم اكن راغباً كعادتي . غير اني شربت ودبّ الشراب فيّ . وغيّرني . خدرت . واشتركت معهم . كنت منسجماً ومريحاً .

* * * *

عدت بعد الواحدة وكان كل ما احلم به ، تلك الساعة من الليل ان الفّ جسدي بشيء يدثرني ، يغطيني . وفرحت حين تذكرت ان اختي جلبت لي اغطية جديدة وتمثّل لي النوم كوخاً قد لا يحظى بدفئه الزعماء والثوار وحراس الليل والعشاق الرومانسيون واللصوص . ان رأسي ثقيل ، وعينيّ مثقلتان بالنعاس . كان برد ربيعي يتسرب عبر فتحات صدري ملامساً جسدي برفق . لم اكن اشعر ببرد ، وكانت بقية من صخب البارات ، والشوارع ، وكلام الآخرين قد اضمحلت . اقبلت نحو السرير . كان بي لهثف لأحتضانه ولم يكن بيني وبين الوسادة سوى ذراع . كنت واقفاً قبالة السرير ، وكان جزء من قامتي ، يحلم بالليل والنعاس . شممتُ عن قرب رائحة قداح ، وغمرني هدوء غير متوقع ولم افكر الا في النوم . حين اضأت مصباح الغرفة ، لمحت شرفتي في الريح ، تغرق في الضوء . رأيت الغرفة نظيفة وهادئة ومكتظة بنور ابيض ، ابيض شديد البياض . ابيض مثل الكواكب في الظلمة ، ينز من بين نافذتيها المفتوحتين لريح تأتي باردة . كانت الشرفة تطل على سفح من الثلج ، وليس ثمة ثلج . خلعت ملابسي ، ارتديت ملابس النوم . فرحت مرة اخرى بنظام غرفتي واناقتها . وضع السرير الجانبي قرب النافذة . الكتب المجلدة شمال السرير . كرسيان متواضعان . جلديان . لكنهما انيقان ظهرا على جانبي الطاولة . وتحت الضوء مباشرة كتبٌ

اخرى . صحف قديمة . قواميس . مفكرة فلسطينية مزدانة بلوحات . حزمة اوراق بيض ينام فوقها بكسل قلم شيفرز اهدانيه كاتب قصة فقير يعيش في الكويت منذ سنوات . تطلعت إلى الشوارع القريبة . كانت نائمة . المصابيح اطفئت ، والسكارى يغطون في النوم لابدّ ان يكون ذلك صحيحا فالساعة كانت قد تجاوزت الثالثة قليلاً . الليل هادىء ، والنوم ... حين مددت راحتي لألمس ظاهر وجهي تحسسته . مازال ثمة خدر . وما زالت عيناي مفتوحتين . فكرت . لم لا ابدأ بقصة ؟ لمعت الفكرة في ذهني ، قلت لابدأ التجربة . قصة . رواية . لا بأس . اعرف اني لم اكتب طوال حياتي سطراً واحداً في مثل حالتي الآن . الآخرون يستطيعون ، هكذا سمعت ، انهم يجرون وراء استحداث مثل هذا الطقس الخاص جداً بل إن بعضهم لا تأتيه ساعة المخاض الا في حالة من غياب الوعي ! ويقال إن بعضاً من الكتاب والشعراء يكتبون اعظم الافكار ، واعمقها حين يسكرون . قررت ان اكتب في هذه اللحظة بالذات ، وكنت اخشى ما اخشاه ان تضيع مني هذه الفرصة فقد لا تأتي في يوم آخر لاسيما واني كائن ثمل ، مستوفز ، والليل اهدأ ما يكون . اكتب .. حسنا .. عن ايما شيء ؟ اية حكاية سترويها يا صالح نبهان ، اوه .. لا داعي لهذا التساؤل اليس مفروضاً فيك ان تكتب عما تحسّ به وتسمعه وتراه ؟ ، سكت ثلاث سنوات . هذا صحيح . تأتي فكرة ما . تلمع في ذهنك لمعاناً شديداً ، تتضح خطوطها وتأخذ حيزها من الاستجابة ثم ما تلبث ان تنزل على صنوبرة وتموت . ولكن الآن انفتح امامك باب وليس صحيحاً ان توصده .. شهرتُ قلم الحبر في هواء الغرفة . رفعته مثل بدوي يستل سيفه في ظلام الصحراء إنّ احس بخطر . وفوق سطح من الورق الأبيض تحرك القلم . رسم خطوطاً . متعرجة . ثم هيكلاً عظمياً لأنسان ينتظر شيئاً ما قرب شرفة مفتوحة . وتوقف . ورحت

يا صالح تتساءل مجدداً : ما الذي ينبغي ان يكتب ؟ عن ايما فعل ؟ اية حركة وفكرت : اي هوس هو هوس الكتابة . شيء من الواقع يغطيك ، وشيء من الحلم . ليست الكتابة حلماً مؤجلاً . انها فعل . انت غير موجود اذا لم تكتب . ورحت تسأل من اوحى لك في هذا الليل بهذه المعادلة الصعبة . لا يهم ان تعرف من ؟ ولكن المهم . ان تكتب .

• • • •

اذكر اني صادفته في الطريق شاباً انيقاً ذا عينين واسعتين ، وقد نبت له شاربان خفيفان ، تخاله لفرط اناقته ، ذاهباً ، لحفلة او للقاء حبيبته . كان يتعقب صبياً في الرابعة عشرة • مرتدياً معطفاً اسود ذا فتحتين ، وقميصاً احمر مثيراً ، وبدا رباطه يلمع في ضوء الشمس . سار بمحاذاة الصبي كتفاً إلى كتف ، غير مبالٍ للانظار بينما كان الصبي يتحاشى مضايقته . كان الصبي يمشي ببطء حاملاً معه سلة بيضاء ، شبكية ظهرت في داخلها كرة قدم متوسطة الحجم . وكان يغني مثل عصفور . كان لقاؤهما في سوق حنون . رافقتهما دون ان يحسا بي حتى افترقا معاً قرب باب الشيخ . ما إن اختفى عني وجه الشاب حتى ظهر حسن فليفل ، رجل تجاوز الستين ، قصير وبارز عظام الوجه لم تبق في عينيه رموش . لم يتزوج ولم يعاشر امرأة . ورغم ما يبدو على مظهره من هزال فانه قوي كالصل ، يشرب العرق حتى الثمالة . كان يشربه صرفاً منذ الساعات الأولى للفجر . كنت اراه يومياً يسكر في دكانه . كان يبيع الكمأة واللهانة والفلفل الأخضر . وكان يقعد خلف اكوامه وخضاره بدشداشته البيضاء الكامدة اللون ويشماغه المخطط بالأسود . كان يسكب العرق في طبق برنزي يخبؤه عادة تحت كشكوله الفضي المخصص لقطع النقود . وكانت لازمته ان يردد كلما سمع عبارة — منو ابو باچر — يردد بالفصحى : شبنا يا ريح فخلينا . [ عبارة للسياب سمعها من شاعر كان يتسوق منه

فأنبطعت في ذاكرته ] . وبعد ست عشرة سنة رأيتهم . ما زالوا مغمورين في الظل بين اكياس الورق ونثيث التراب . وجوه شاحبة ، ترقد اسفل الخان عبر غرف في الطابق الآخر ، غرف مسقفة بجذوع النخل . جذوع مصرّعه ، تآكلت . تحيطها جدران ، مسكونة بالتبن . كان الذباب يطن ويلتصق بالأشياء مباشرة . بالوجوه . وكان الليل في الخان يبطيء مثقلاً باصوات الصراصير ، والنجوم البعيدة . قضيت هنا اربعين يوماً ، كان ذلك قبل ست عشرة سنة يوم جاء بي اخي الأكبر لنعمل سوية في قص الزجاج وحمله إلى الجانب الآخر عبر الجسر العتيق إلى الرصافة .

. . . .

بعدما دخت حاولت ان اترك الغرفة مبعداً عني التفكير وكانت الشوارع خارج اطار الباب تقترب من الضوء وحاولت مرة اخرى ان ادع كل شيء لليوم الثاني ، لكن الشاب الذي صادفته في الطريق ، وحسن فليفل . والناس النائمين في الخان ما زالوا يحتلون ركناً ما في الذاكرة . مازالوا يتحركون ببطء . فضلت ان اتمشى داخل الغرفة . كنت اطلب النعاس لكن النعاس بدا نجمة بعيدة ، ودون ان ادري بدأت اتفحص الأشياء ، الموجودة واديم النظر في اشكالها ، وكنت افرقها كأني ابحث عن شيء نسيته . واستراحت بين كفي محفظة اوراق سوداء ، فتحتها ، قصاصات ورق ابيض ، بعضها مسود ، ومشطوب ولوحات بحجم الكف . مطبوعة على ورق صقيل . وللمرة العشرين طالعتني ، ساعة ، سلفادور دالي ، لم تكن مستديرة ولا كانت بيضوية . كانت ذائبة . القيت بالمحفظة فوق الطاولة . وقفزت فجأة . اصيح . وجدتها . حرب تشرين . ( ضربة موسيقية ) لعّبتُ لساني داخل فمي ، توترت اصابع يدي ، تحركتُ حركةً ، تتوافق مع نغمات مارش عسكري . حسناً . كيف ابدأ . انها اضخم حرب حديثة يخوضها المقاتل العربي ( ضربة موسيقية )

تصاعد الدم إلى رأسي . جمّعتُ الورق الأبيض . وضعته امامي .. لقد هزت الضمير العالمي هزاً ( ضربة موسيقية ) اخرى . اعتدلت في جلستي ، كففت عن الحركة ، ومرغت مقدم جبهتي بيدي ، لقد انهارت اسطورة التفوق العسكري للصهاينة ( موسيقى ) ثمة اصوات صراصير بدأت تقترب من حافة اذني فجأة . قيل انها غيّرت مجرى التاريخ العربي ، وفجرت .. واحدثت . . اهتزازاً .. في ميزان القوى . وصفوف الغزاة ، وملوك البترول ، وكل الاعداء . والحق انها .. ( موسيقى ) صاخبة . اللغم ان نقاتل طاق . طيق . بم . ( موسيقى ) . وتراخت يدي اليمنى . سقط القلم . تعطل ذهني ، وانعقد لساني حملقت ثانية في فراغ الغرفة وحين خفّضت عينيّ اسفل الطاولة رأيت غلافاً لكتاب منزوع الجلد كنت قد فرغت من قراءته قبل ايام .. كل شيء هادىء في الجبهة الغربية .

. . . .

إلى سرير النوم عدتُ .. وبعد ان اطفأت النور ، انتظرته فلم يجيء . كان النوم كالحلم . نمت على الجنب الأيمن فالأيسر ارخيتُ اطرافي كطفل . حسبت من الواحد إلى المئة .. ثم عملت عداً تنازلياً من المئة إلى الصفر فلم افلح في هذا المسعى . بدأت الغرفة من جديد تضيق بي ، وبحسن فليفل ، ودالي ، وحرب تشرين وصارت الريح أشد برداً في الخارج . وكان لي ان اصغي إلى تحولات النور والظلمة فالظلمة التي كانت إلى ساعةٍ اكثف بدأت تنحل ، والصبح اوشك أن يطلع .. أن ترى الصبح يولد امام عينيك شيء يعيد اليك ان تسترجع كل الصباحات التي مرت ولم ترها ، غير ان هذا الصباح ، بدا هالة من النور البرنزي الهادىء تهبط رقيقة على المنازل والأسطح والشوارع .. ثمة خوار لبقرة . صوت لطفل في العشب . عصافير ووقع حوافر لحصان يجر عربة تئز محملة بسعف النخيل .. ان تسمع صهيل الحصان شيء يذكرك بصوت سنابك

الخيل التي — تشجر بالرماح ، بالخيل الصافنة ، والخيل الجموح الشامسة في براري نجد وتهامة . وغارت دمعتان . وكفاك اخضلتا بنثير العرق ، ولهاث الأنفاس وكان القلب ما زال يدق . وطفرت فجأة حبات زرق . وصفر . كانت تتقافز امام العينين بحجم الذباب . تتوارد كذرات غبار في اشعة شمس . كانت تتطاير مثل الشظايا . الدقيقة . تضرب زجاج النوافذ ، والملابس ، واغلفة الكتب . كانت تخرج من بؤبؤ العينين ، تصدم في البدء انفك قبل ان تتجه نحو الأشياء التي ظلت صلبة بالوانها وحجومها . كانت تقف بثقلها النحاسي وسرعان ما تشهد تغير تلك الحجوم والألوان . القضبان ذات الأتجاه العمودي الرأسي . تتحدب . الزجاج الذي بلون القش يصير مربعات من الظلمة . كان الجسد يختض رغم الشمس وكانت العينان ترمشان وكان عرقُ البارحة قد تبخر . واضطرب القلب مثل لولب الساعة المقطوع .

---

نمت خمس ساعات نوماً عميقاً . حين فتحت عيني ، بعد الظهر لم اتذكر اي فصل او مقطع لحلم مرَّ خلال فترة نومي التي اوحت لي اني كنت نائماً منذ اليوم الفائت . حين تطلعت من الشباك رأيت شمساً ساطعة تملأ الأرض . والسماء . بدت لوحاً صقيلاً من الزرقة . كان هذا هو نهار الجمعة وكان عليَّ ان استعد للخروج ورغم ان شحوباً بدا في ظاهر وجهي ، فان قوة جديدة حلت في جسدي ولم يكن للتعب سوى اثر ، قديم . حين اسرعت في ارتداء ملابسي نويت ان اقصد اقرب حمام يمكن لبخاره الكثيف ، ومائه الساخن ان يزيل بقية التعب ، وما تبقى من رائحة العرق الملتصق بالجلد . خرجت من الحمام خفيفاً . وشعرتُ كالمرات السابقة بخفة جسدي . خرجت بعد الاستحمام نظيفاً . وبدت الأشياء كلها نظيفة أمام عيني . كنت جائعاً وبعد ان اخرست صراخ الجوع

بطبق من اطعمة لا تخلو من البهار الشرقي كالفلفل شربت ماء بارداً . ماء عذب المذاق . وحيرني الماء بعد شربه على ظمأ كما لو اني اترشفه لأول مرة ومثلما احتجت للماء كان اشتياقي لشرب الشاي اكثر ولم يطل بي حتى ضمني ، مقهى تناثرت داخله كراسٍ عتيقة وبضع قنفات كامدة غطت اخشابها حصران نصفية . كان المقهى في مدخل زقاق . وكان الزقاق متربا ولم يكن رواده بالكثرة التي تلفت النظر . كان شاياً لذيذاً ترشفته على مهل ما إن فرغت من شربه حتى اتسع منخراي وارتجفت ارنبة انفي ، ونفذت إلى خياشيمي كتلة من رائحة ، زنخة ، شبيهة برائحة فستق عفن . ملأت الرائحة المكان . ملأت رأسي . وزال مذاق الشاي تبخرت نكهته وحالما وضعت في يد صاحبه قطعة النقد الصغيرة غادرت المكان ماشياً في اتجاه شارع آخر ورغم حاجتي للمشي كانت بي رغبة للجلوس ولم تمض لحظة حتى اطلت امامي واجهة ابنوسية ، مستطيلة ، ذات بريق ازرق وكان لها باب خارجي تظهر خلفه ستارة بنية اللون . كان المقهى واسعاً ومن الداخل مضاءٌ ومزداناً بلوحات ، واضواء ومزهرية . طلبت قهوة . ثمة اشخاص يتهامسون . كانوا قريبين بينما اطرق الآخرون برؤوسهم امام مربعات الشطرنج . كانت المقاعد اسفنجية . تذكرت سالم احمد ، وفكرت ان اكتب اليه من هذا المكان وما إن وُضع فنجان القهوة امام طاولتي حتى ارتفعت رائحة تخال انها صادرة من فوهة مغمورة لا احد يمكن ان يراها . رائحة كريهة مكتنزة . تطفح ، مثل الرائحة التي تدهم من يقطع جسر الخر ماشياً أو راكباً . تركت المقهى مسرعاً دون ان يتسنى لي شرب القهوة . وفي الشوارع درت كالحصان النافق ، قلبتُ اكثر من مجلة وكتاب في اكشاك الصحف . مررت ببيت في الفجر كنتُ ارتاده حيث لا احد يدهم نساءه . كان البيت مغلقاً ، مختوماً بحدائد ، كنت اطرق الباب في الضوء الباكر

فتأتي لفتحه امل او احلام او سوزان . مررت بمحلات اورزدي باك تجولت عبرهـا كالسائح ثم قصدت ركناً مفتشاً عن فتاة سمراء ، نحيلة ذات فم — مثلث . كان وجهها الطفولي مشرباً بحمرة خفيفة وكان فمها على شكل مثلث . كان هو الشيء الوحيد الذي يلفت الانتباه ، ويرسم لوجهها علامة . وكانت عيناها غامضتين تطلان على وعد .. لم تكن الفتاة موجودة . وكانت البنات المتزوجات يملأن كل واجهة . ذرعتُ ما تبقى من شارع الرشيد . بعد مسافة قصيرة اقتربت من مقهى آخر وقبل ان اطأ عتبته شممت رائحة تصدر منه فواصلت السير . انهيت الشارع ، ووجدت نفسي في مقهى البلدية . كان لجو المقهى رائحة عربات نقل الموتى وما إن يلج الداخل هـذا الجو حتى يألف نفخ الأراكيل . ورغم اتساع المبنى الذي كان في يوم ما ارقى ملاهي العاصمة فقد كان المكان يعج بطلاب الجامعة ، والمعلمين ، وهواة سباق الخيل ، والمتقاعدين ، وبعض المثقفين ، وهواة لعبة كرة القدم ، وبعض قراء المقام العراقي . وخلال بحثي عن مكان خالٍ اومأت لي فجأة كفٌ ارتفعت خلال الزحمة . اقتربت . كان مسعود يجلس وحيداً . صافحني بوجه لم يحلقه منذ ايام . كان مسعود وسيماً ذا مشاريع مؤجلة . وكان يحب الحديث عن الفتيات لا سيما الشقراوات كثيراً . كان الشاب لاوياً رقبته زاماً شفتيه مثل شحاذ هندي لم يقل لي شيئاً . كان صامتاً صمتاً عقلانياً . لحظت في عينيه حمرة والقاً ذائباً . كان يمسك بيده اليمنى قنينة مارتيل صغيرة . خضراء . ممتلئة حد العنق . وكان يمسك باليد الاخرى رواية باللغة الأنكليزية . نسخة نظيفة جداً . يبدو انهـا لم تلمس بعد . قال لي إنه سرقها من قسم الكتب الأجنبية في اورزدي باك . كان يتطلع الى وجهي بعينين غائمتين . كان يريد ان يبكي .. يريد ان يصرخ في المقهى ليلفت انتباه كل العيون . سألته عن مناسبة وجود المارتيل لديه في هذا الوقت ..

قال دون تمهيد انه يريد ان ينتحر . كانت لهجته حـاسمة . انعقد حاجباي دهشةً ولم يعر لدهشتي التفاتاً فقـد احتمى خلف صمته وبدا واجماً اكثر . عدتُ اسأله : اهذا مارتيل حقاً ام انه سم ؟ فقال بصوت واضح : ثق انه مارتيل . شربت زجاجة وهذه التي تراهـا هي الثانية . ولم استطع هـذه المرة الا ان انفجر ضاحكاً على غير عادتي فلم يلتفت لضحكي . فقلت مستخفاً . لم اسمع بموت انسان . بشراب المارتيل حتى لو انه استمر على شربه اربع وعشرين سـاعة . غضب مسعود واحمرّ وجهه . قال غاضباً : اسمع . . ماذا تريد مني ؟ واتمّ كلامه بنفس الدرجة من التشنج : إنني اهيء نفسي للانتحار . ابتسمت موحياً له اني فهمت قصده . يشرب حتى يثمل . يشرب حتى ينسى . . ثم ينتحر . . كنت قبل ايام رأيت ، مسعود ، يجادل شخصاً جدالاً ويؤكد له انه يريد ان يغيرّ وجه العالم بعدما اربدّ ، وتغضن . وقبل شهرين التقيته . كان مغلق الوجه ، وحيداً . كان يريد ان يسافر . كان مسعود يحلم ولم اسأله عن وجهته في السفر لأني اعرف قبل أن يحرك شفتيه الطريق الذي ينحرف نحو الجحيم .

---

مرة اخرى ، رأيتهـا في الصباح ، تحييني ، رافعةً يدهـا على طريقة الرجال في القاء التحية . كانت يدها اليمنى بمستوى الشعر الذي تركته ينسرح على كتفيها . لم ار يديها الصغيرتين . فقد اخفتهما خلف قفازين اسودين . وقبل ان امـد يدي لمصافحتها بادرتها بسؤال اردته ان يـكون مستفزاً قلتُ لهـا : أيروق لك ان تـكوني رجلاً ؟ أسمعتهـا ذلك وتعمـدت ان يكون صوتي ذا نبرة واضحة . كانت تبتسم وكنت منشغلاً بجرائد الصباح اقلبهـا مثل كل يوم فقـالت بعد ان غاصت ابتسامتها في شفتيها : أتجد لذة في مثل هذا السؤال ؟ رفعت رأسي نحو وجهها الذي

بدا هادئاً واكدت لها اني احب ان اعرف شيئاً عما يدور خلف الضباب الذي تنسجه المرأة حول نفسها دائماً .. اريدان ارى الجزء المغمور من « جبل الثلج » العائم في الماء ، اريد أن المس ما لم يلمسه الرجل عادة . هل اقع على شيء ؟ ربما .. وربما اكتشفت في الطريق اليها غرفة سرية لم يدخلها احـــد . ربما عرفت نفسي . لعلها تعرف انني ، هنا ، لا انتظر امرأة تطلب مني مـا لا اقدمه . ولا اود احـــداً يقدمني لامرأة فعرف انهـا انثى فقط . وهـذا لا يعني انني احبذ ان تستعير المرأة مواصفات الرجال . حين سألتها لم يخطر بذهني اني احاول ان انصب لها فخاً او ان استدرجها إلى تحقيقات تتضمن بوحاً واعترافات لامرأة معينة ، انما كنت اتمنى ان اعرف كيف تفـكر ، او بمـاذا تفـكر ؟ مـا الذي يشغل تفـكيرها ؟ لقد درجتْ ان تمشي في قلعة الرجل . [ وهي تسمي هذا العالم بقلعة الرجل الحصينة ] بكمـاء . تسكن دون اختيـار ، قلعة شيدت الفحولة اسوارهـا ورسمت لها اتجاهات الرياح الأربعة وحرستها بالرمح والتابو . كانت الشمس خارج السور حقاً . وكان الرجل في الداخل يرفع رمحه ، وينقش اسماءه فوق الجسد المستباح . لقـــد جعلها تعيش كالسمكة في مائه متى خرجت ماتت . قلت لها اعرف كثيراً من النسـاء يتمنين ان يصبحن رجالاً . ليس بفعل هورمون الذكورة ، انمـا يتمنين لو كنّ ، خُلقن ، رجالاً . ان معظمهن لا يفصحن عن هذه الرغبة ، وبعضهن يصرخن بها . انهن يحلمن . هـذا من حقهن . اليس كذلك ؟ بقي ان تعرفي اني لمست هـذه الرغبة عند فتيات جميلات . وجميلات جداً . كانت سمية امرأة مختلفة . امرأة ذكية . هذا ما كان يؤرقها . لذا كانت تستخدم من اجل ان تنـام حبوب لبريوم . كان بودلير يحب النساء الغبيات . يختارهن جميلات . نساء يشع من عيونهن الجمـــال والدفء والمطر .. غبيـــات دافئات . نساء جميلات وكفى .. قالت سمية انه لم

يخطر ببالها يوماً ان تضيف إلى القلعة الحصينة حارساً آخر . وقالت لي : انك مهما قلت في حق المرأة ودافعت ومهما زعمت فانك في النهاية تظل تفكر مثلهم . وتنام مثلهم . كلكم سواسية وتظل المرأة في نهاية الأمر ايضاً . نزوة . شيئاً من الرقة . لعبة في يد الساحة ، وعاءً للرغبة ، مجرد وعاء يستقبل ما يرد اليه دون عائق . اليس كذلك ؟ ستذكر وقد ذكرت لي ذات مرة ان الخطأ . خطأ الرجل ايضاً . خفضت سمية بصرها وظلت ساكتة وبدت كالنادمة .. حين دفعت بمرفقها رزمة الصحف الملقاة فوق الطاولة التقطت هدبيـاكتابها الذي كانت تحمله معها . كان كتابها بالفرنسية انيقاً ذا غلاف سميك . كانت الشمس خارج مبنى الدائرة . ساطعة جداً وكان يتسرب من سمية عطر الشانيل كنت اعرف انها تستعمل هذا العطر . كانت ترتدي معطفاً اشبه بالفرو وكانت تنورتها القصيرة بلون الكاكاو . كانت تديم النظر في كتابها ، وتستنيم على حلم . كان هذا يبدو من طريقة اطباقها لرموشها المصبوغة بالكحل . كنت ما ازال احيط زهرة المنوليا التي اهدتني اياها بفطرتي ، كنت اختزلها بالنظر . قلت لسمية : هذا العطر احبه . انه ينسكب من هذا الفم المفتوح كالورقة انني اراه اجمل من العطر الذي تحملين . فتحت سمية عينيها ، على وسعهما ، فبان في البؤبؤين ضوء الكتاب الذي استراح على فخذيها قالت لي : انك تحلم . ثم بللت شفتيها بلسانها ، واقفلتهما متصالبتين على دندنة مبهمة ، دوّمت بصوت كتيم اشبه بصوت طائر . بدأت من جديد اقول لها : إن ما تفضلت به صحيح ، وصحيح جداً . اتظنين اني لا اقرك عليه . حكاية المرأة الوعاء ولكن ألست معي ان المرأة منذ عصور الأستلاب حتى الآن ما زالت تستسلم وتذعن لأن تكون هكذا « شيئاً » بل انها تجد في استكانتها ، هذه لذة . لقد انتهت لأن تكون مجرد وعاء . واستمرت تؤكد لنفسها انها انثى . مجرد

انثى . وبالتالي دون الرجل واستقرّ في لا شعورها انهـا لا تستطيـع ان تفعل اي شيء . وحين تريد ان تتجاوز قليلاً قلعة الرجل كما تسميها ، يصدهـــا شعور بأنها امرأة فترتد نحو الوراء .. تهبط كالقـائد المندحر وتستسلم لعادات القلعة وقوانينهـا . تثاءبت سمية وبدت حزينة كنت اتطلع إلى وجهها . بدت هالتان زرقاوان حول عينيها . الرجل . تلفظت الـكلمة بحقد وقالت : لابدّ انك تحلم بامرأة صميمية . اليس كذلك ؟ صدقني انك لن تجدها . انت واهم ومستلب ايضاً . ان كل عهود الاستلاب مـــا زالت تتنزه في دمك . ولعلك تعرف ان هـــذا الجذر ، الغائر ، لا يموت بسهولة . كما أن موته لا يتم بخطبة ولا بمرسوم . غامت عينا سمية . شعرت انهما تغيبان فيما وراء الافق وحدود الغرفة تبتسمان هنالك ، اراهمـا مفتوحتين على ازهار النيلوفر وانغام الفالس ، تتأملان من شرفة على البحر امتداداً وفصلاً جديداً عن البحر . اعرف انهـا منذ ايام تعد نفسها للرحيل . ترتب كل شيء ، تنزل نحو الطابق الاول ، تصعد للرابـع ، تنزل مادةً يدهـا اعطني ورقة اجازة من فضلك . لا . ليست زمنية . كم يوماً . سجلي هنا اربعين . ولـكن هذه لا تـكفي فلا بأس اذن من اخذ اجازة مرضية ، في الخارج ، وليس ثمة مرض بالذات . عشرة ايـــام اخرى للبحر ، تأخذ تذكـرة سفر ، تضعها في حقيبتها ، بعد ان تأخذ جوازاً وتصريفاً بالعملة ، تحمل في حقيبة السفر كتـابين او اكثر ، رواية بالفرنسية . قلماً ومرآة . ورقاً ابيض وملابس خفيفة . ترحل ، وحدها ، وتعود بعد خمسين يوماً . تصعد نحو غرفتها . تباشر في المكان نفسه . تنمو ثانية ، كالغبار ، في منزلها ويستمر الصيف اشد لهباً . ينز العرق من الجسد كما ينز جرح المقاتل . وتملأ الاصوات الغرف المجـاورة ، رجل يمشي في منعطف الذاكرة ، وآخـر ينزل وهي تغفو على حلم .. كنت احلم وكدت اغفو مثلها ولم استطـع ان استمر في

حلمي فقد افاقت سمية فاطبقت كتابها ، واستقامت واقفة بموازاة زهرة المنوليا وبدت الزهرة كالنجمة المائلة . قالت انها ستراني بعد اقل من ساعتين في الشارع وربما اسبقتني وقت العصر ، لأمر يهمني . وذكرت انها لن تدعني ادفع عن طعام الغداء وشرب القهوة في بهو الامبا سادور قبلت دعوتها ووافقتها على تسمية هذه الرحلة بنزهة العصر . ابتسمنا معاً ومضت هي . وبقيت افكر في اللحظة التالية ، داخل الدائرة ، ثم فكرت خارج المبنى . ماذا عساها ان تريد ؟ ما الامر الذي يهمني ؟ ما طبيعته ؟ اعرف انها تعد العدة للسفر فليس من المعقول ان تدعوني للسفر معها . صحيح اننا لو سافرنا معاً لانسجمنا ، وارتحنا ، وحققنا ما لم يحققه الواحد منا لو كان بمفرده ، ولكنها لم تألف ذلك النوع من السفر في سفراتها الكثيرة للخارج كما أنها تفضل كثيراً ان تسافر وحدها ، ولم يسبق لها ان تصطحب حتى فتاة . فاذا تركت هذا الامر جانباً فلا بد انها ستقترض مالاً . وهذا مستحيل آخر فانا اعرف انها تهيء نفسها لشراء سيارة . سيارة رينو . فان لم يكن الأمر كذلك فماذا يمكن ان يكون الامر الذي يهمني . لابد انني مغفل والا لفهمت اشارتها . انها تعني ما تقول وليست ممن تثرثر . انها ستعرض عليّ فكرة الزواج ليس اكثر . لقد فهمت قصدها اذن . هذا ما اتوقعه ولابدّ ان قبولي لهذه الفكرة سيجعلها تؤجل سفرها ولابد ان اكون صريحاً فالقضية ليست لعبة . وانتظرتها في الشارع • لم يكن الطقس رديئاً . كانت السماء صافية . كان سيل الناس المتدفق يختلط بعربات نقل البضائع وبائعي الكرز والكستناء ورغم الزحمة فانك تستطيع ان تتبين اربعة اطفال اوخمسة يمشون في اثر امرأة حبلى ولا يمنعك هذا ان ترى امرأة مسنة قصرت شعرها ، وصبغت شفتيها ، وخديها المجعدين بالاحمر . وتدخل في عينيك امرأة ليست غريبة وتتذكر أنها كانت يوماً ما تتفجر جمالاً وانوثة . اما الآن فان سحنتها

تغيرت فهي امرأة متزوجة . وعلى استقامة نظرت اعلى المبنى المجاور فرأيت شباكاً نصف مفتوح . وخلف الزجاج وجه امرأة يبدو مغطى بالشعر شعر مبعثر . كانت تمد نظرها إلى ما تحت الشرفة ، وتبتسم . ثم تعود إلى الغرفة برهة ، ومرة بعد اخرى تنفرج الستارة الحمراء اللون عن وجهها الذي بدا فتياً في الضوء النازل فوق الشرفة واذ هو يختفي ثم يظهر تظل عيناي مسمرتين نحو الداخل ولم افق الا بضربة على كتفي . كانت سمية . مشينا معاً . اكلنا . سمعنا عبر كل شارع كنا نجتازه اغاني الطريق تصخب في هدير متصل . شممنا في شارع آخر رائحة البن التي استوقفتني قليلاً . رأينا شابين . يجلسان على دكة . احدهما يبرك كالجمل ، والآخر يلفظ دخان سيجارته ، نعسان ، محمر العينين ، ذا شعر طويل . شربنا القهوة المرة معاً . كانت سمية تحب مثلي شرب القهوة المرة . قهوة بلا سكر . مررنا بمعرض للأحذية ، توقفت قليلاً عند الواجهة التي تمتلىء بالأحذية النسائية . لم تفتح سمية فمها ابداً توقعت انها ستعلق بشيء . كانت سمية ترتدي حذاءً ذا كعب عالٍ ، اسود ، وكان جوربها لحمياً ، مرقطاً ، بدا بشكل افعى ، تلتف على الساقين . كان هذا الشكل الافعواني قد شاع بين سيقان النساء وكلما كانت المرأة طويلة الساقين كانت الاثارة اكثر . ولم تقل شيئاً حينما سمعنا موسيقى العرس تمر على مقربة منا ورأتني ابتسم ابتسامة غامضة ، واحرك نصفي الاعلى حركة ذات ايقاع غير مسموع خيّل لي انها لا يمكن ان تجلب اي انتباه . تذكرت سالم احمد يوم قال لي ذات مرة في الامباسي ما الذي يمنعك من الزواج ، لاسيما . وانك عاقل .. اذكر اني رددت في الاحلام عبارة ، انك عاقل ، اكثر من مرة . قلت لسمية : هل صحيح انني ابدو عاقلاً اكثر مما ينبغي ؟ كنا ما نزال نمشي في شارع عريض ، ولم يدركنا التعب . كان تعباً لذيذاً . كنت المح عيني سمية وهما باتجاه تحديات ترينتي التي تملأ واجهات معظم

دور السينما في بغداد . لم اكن اريد ان تجيبني على السؤال . كنت اعرف ان سمية كانت تتعمد تجاهل الكثير من اسئلتي واستفساراتي لا سيما التي تخص شخصيتي انا . كانت اجاباتي مقتضبة جداً . ولم يكن يداخلني شك في انها كانت تتعمد الايماءة العابرة . كنت اللحظة ارغب في معرفة المسألة التي قادتنا إلى هـذه النزهة الصغيرة . . إلى معرفة الأمر الذي يهمني ولم افصح لها عن ذلك . لقد اخفيت تلك الرغبة في صدري . حين انهينا الشارع العرضاني سرنا في شوارع خلفية . كانت قليلة الضوضاء . ولم تمض الا دقائق حتى اجتزنا دغلاً يقود إلى حديقة وصرنا تحت شجرة سرو عالية نصفها في الشمس والآخر في الظل . وقفنا صامتين . نرقب نصف الشمس النحاسي ، اعلى رأسينا ، كان يتقلص ببطء . وكان ينسل بعض الصبية والأمهات خارج السياج . ومع حركة اختفاء الضوء لحظت عيني سمية تصغران ويلفهما ببطء شديد ضوء مائل للسواد . ونسيت ان امراً يهمني ما زال يتحطم بين اسنانها وانفتح فم سمية . قالت : اترغب ان تسمع ؟ كنت مصغياً ولحظت اضطراب شفتيها . كان وجهها الذي تغيّر فجأة يقابل وجهي في انحناءة نحو الارض . كانت ترتجف كما لو انها تجلس على ضفة ثلج . كنت مصغياً تماماً هـدأ وجهها في اللحظة التالية بينما ظل صوتها متهـدجاً ، وشفتاها يابستين . قالت : إنني اقص عليك حلماً رأيته البارحة : نهضت من سريري ، تحسست في الظلمة صدري حملت شيئاً لا أفهم شكله . حملته بيدي . هبطت سلماً بدا طويلاً . فتحت الباب . سمعت وانا اسرع في محاولة لفتح الباب الآخر انيناً مكتوماً . يطلع من مكان ما في الفسحة الامـامية . بدا وجه الحديقة رمادياً . شممت المكان . اختفى الانين فجأة وبحثت عبثاً عن النخلة الوحيدة القائمة في باحة البيت فلم اجد ظلها . كان الليل عميقاً . وكان الصمت اكثر عمقاً . فتحت الباب الخارجي . تلفتُ . لا احد . درجت في الشارع

الخالي . كنت وحيدة . واقتربت من شجيرة مغروسة في منحدر طيني ، زلق ، يهبط نحو الماء . سمعت صوت الماء . كان دجلة ينساب بطيئاً . وانسبت مع زلق الطين . كانت اصابع يدي تنغرز في الوحل . كنت ارتدي ثوباً خفيفاً . استحال طيناً . انحدرت ببطء . كان المنحدر عميقاً وكنت حافية القدمين . وانسرح الجسد ، بهدوء تام ، نحو الماء . سكتت سمية وكان لغط العصافير قد كف في المكان . كان الظلام يهبط خفيف العتمة . قلت لسمية لقد قرأت كتاب « الاحلام » وقبل ان استرسل اكثر قالت لي : ارجو ان تدع هذا الكتاب جانباً لا اطلب تفسيراً . فرويد لا يهمني الآن . لقد اعتقدتُ ان ما قصصته عليك كان حلماً . مجرد حلم . أليس كذلك ؟ قلت في نفسي لابد انها ارادت ان تثير هاجساً ما . ولم اشك انها تتخيل حكاية . هي بطلتها ، على هذا النحو . اذن لم يكن حلماً فماذا كان ؟ كنا نبطيء السير في ظلام الحديقة باتجاه الشارع الرئيسي . قالت بصوت واضح ان ما حدث لها البارحة . قد حدث فعلاً . هبطت من منزلها في ساعة متأخرة من الليل ، واتجهت نحو النهر اقرب مكان لمنزلها . وانحدرت نحو الماء بعد ان مرغت نفسها في الطين وكان قد انقذها حارس ليلي في اللحظة الاخيرة .

---

---

زقاق ليست به استقامة . ضيق متعرج . يمتلىء في الليل بهرير القطط وفي الصباح حيث الخضر والفاكهة وشرائح اللحم تملأ دكاكين السوق . برك من المياه تمرئ بخطوط القش الاغبر ، والحلفاء تتجمع في المجرى المائي تدوسها اقدام الماشية . خوار في الصبح الرطب ، تتبعه حركة اقدام . ثم رائحة شواء ومدخنة ترسل دخاناً ازرق يصعد داخلاً خلال الجدران نحو البيوت التي بدت متلاصقة جداً . كان بيتنا الذي سكنتاه

في الشواكة قديماً . لعتبته رائحة جلد الماعز ولجدرانه اخـــاديد مغطاة بطبقة هشة من دقيق الغبار . كان الباب الخارجي ينزل قليلاً نحو أرض الزقاق ، الحائلة . يقابله حجر كامد ملقىً هنا او هناك . كان الاطفـال باسمالهم يلعبون عبر منخفضات غير متجانسة وكانت القدم تحارُ في اجتياز المـكان . وكان هنـاك في المنعطف الآخر للزقاق تل آخر من الرمل كان بطول قامة طفل . دار الصغار فيمـــا حوله . احـاطوه بثيابهم المتسخة . افترشوه ، وراحوا ينهمكون في بناء بيوت لها فتحات ذات مداخل متصلة . كان الهواء الرطب يدب في المفاصل . وكانت الشمس اكثر دفئاً تدب في الجانب القريب من النهر . كانت البيوت واطئة تحتمي بالشمس . وكان بعضها يغور في التراب الغريني اسفل مستوى سطح الماء . وكنتَ ترى من هنا الجسر العتيق . وترى الجسر الآخر وبينهما في الجانب الآخر من النهر تصطدم العين بتكية البدوي او عمارة الدفتردار . كانت طيور الغاق تلعب فوق دجلة وتنشر اجنحتها في الضوء . وكان الصمت يتوزع على الجانبين ويوحي بغياب الأشياء والناس الذين يمكنهم في اية لحظة أن يمدوا اذرعهم ليعانقوا برفق هذا النهر كما تفعل طيور الغاق . كنت وحدي . اتنفس في الصمت ، وفيما وراء الجرف سمعت وقع اقدام تقترب وتتجه نحو اليسار . لم اتبين شخوصاً بعينهـا ، لـكني ، سمعت انفـاساً فقط . وتلفتُ فازداد تجمع الناس وبدا حشداً صغيراً ما لبث ان اتسع في اللحظة ، وانشقت في الفضاء الخالي اصوات عالية لنساء في عباءات سود هبطت من امكنة متفرعة ومن مداخل الأزقة المجاورة اعداد غفيرة من الرجال والنساء والاطفال وتـكومت تحت الجسر مباشرة . كان منطرحاً قرب الماء . بين الحصى الاسود والمـاء . كان وجهه بلون القمح المزرق ، ويداه ممدودتين . كانتا متقـاربتين . وبدت عيناه فصين من الملح مـا زال شعره مبللاً وظهرت فردة حذاء لأحـدى رجليه فقط . كان قميصه البني

مفتوحاً حد البطن وحزام بنطلونه بدا مفتوحاً بعض الشيء . سُحبت الجثة . وجلٌ صمت عجيب ولم يُسمع سوى صوت الامواج تتكسر قرب وجه الميت الذي امتلأ فجأةً بحشرات غريبة لها حجم النمال ، ولون النمال .. وفي اللحظة الاخرى شق الهدوء صوت سيارة الاسعاف ، وحين حُمل الميت في السدية ارتفع صياح النساء مرة ثانية . وحين غابت السيارة عن الانظار تفرق الحشد ، وعادت طيور الغاق تلعب فوق الماء .... في الصيف يغيض الماء وتمتلىء الازقة بالامهات وهن يحملن جراراً فارغة . كنا ندلقه بارجلنا الصغيرة فيسيل في بيوت الرمل . كنا نشيّدُ تلك البيوت بحذر شديد . نخبيء فيها اكفاً ناعمة . وحين نجد خطأً في هيكل الرمل هدمناه لنبني من جديد بيوتاً تحتفل بالماء . كنا نغني إذ نعمل منها انهاراً تسير عبر مياهها زوارقنا الورقية . ومثل مياه النبع ينزل ماء الناقوط يبل العطش في بيوتنا . في ركن او زاوية ، ينزل صافياً كقطرة المطر . هو بارد طوال الصيف . نشرب منه ثم نهرب نحو الماء . كان عامر يشجعني على السبح وكان لا يخاف النهر الذي لم يكن بعيداً . كنا نسبح طوال الصيف دون ان ننسى لونه الغريني حين يفيض ويغرق الزرع والحرش وبيوت القصب . كنا نسبح وقت الصيف ، حيث يهبط الجسد العريان من الضفة نحو القاع بصوت كالفرقعة يلامس الماء موجة اثر اخرى مخترقاً اياها نحو ارض اكثر عمقاً . كان عامر يمتلىء بالماء والدهشة والضحك كلما غاص اكثر . لم يكن يخشى شيئاً . كان الماء يرتفع حد ذقنه . يهبط الرأس في الداخل وسرعان ما ينبثق خارج الماء . فتتساقطُ منه حبات الماء ، انها تبرد خلال الشعر والصدغين كنا ننشر ارجلنا تحت الماء وكان عامر اكثرنا ولعاً . وافترقنا . مرّ عام على ذلك الصيف ولم اره . ذابت ابتسامته في الماء . في الصباح ترك اهله . لم يقل لهم اي شيء . كان وجهه القمحي صغيراً . مشى اربع ساعات

يطوي الرمل حتى بلغ النهر . كانت عيناه اللوزيتان تنمان عن ذكاء وشجاعة . كانت يداه متوترتين ، وذهنه غائماً ، وغارقاً في ذهول لم يترك له ان يخلف لاهله او لاصدقائه اي اثر . لقد اختار عامر النهر ، لأن النهر كان إكبر منه .

---

اجتزتُ موقع الجسر باتجاه الساحة . قطعت شارعاً قصيراً واشرفت بعد قليل على واجهة مقهى مددت رأسي نحو الداخل فلم ار احداً وتذكرت الالم الذي نبت في خاصرتي ذات يوم ، هنا ، بعد جدل حاد حصل بيني وبين محام اعتاد قراءة القصص القصيرة والروايات . كان الرجل يمسك بحقيبة ملأى بملفات القضاء وبكتب اخرى ، بضمنها رواية او اكثر يطالعها في المقهى أو في مكتبه . كان الرجل انيقاً ، مهيب الطلعة . وكان يخاطبني دائماً بصيغة الجمع . انتم غامضون . كان يتحدث عن مطالعاته ايام التلمذة وتمنى لو اني اطلعت على ما كان يقتنيه من كتب لا سيما الروايات ابان صدورها قبل عشرين عاماً وحين اعلمته باطلاعي على الكثير منها ضرب بيده على الطاولة وقال كأنه يرافع في محكمة فيرن صوته في قاعتها : اذا كان ما تقوله حقاً فلماذا لا تكتبون « اشياء » واقعية ؟ كان الرجل يدهن شعره الابيض ويحرص على تصفيفه . كان وجهه احمر متعافياً وكان حاجباه كثين قلت له : أكل من يقرأ مثل هذه الكتب سيكون بالضرورة واقعياً ويكتب كما تقول اشياء واقعية ؟ وتذكرت ايضاً عيني المحامي الواسعتين ، البارزتين قليلاً وهما تطلان على محتوى حقيبته التي كان يفتحها حيناً بعد آخر . قال متنحنحاً . . لا . ليس من الضروري . ولكن من الضروري جداً ان تكونوا واقعيين . كنت ارمق بعينين كسولتين اناقته المفرطة وتهدل لغديه . قلت . وكيف

السبيل إلى ذلك ، ان نكون ، كما ينبغي ، واقعيين ؟ وضع ملفا امامه وفتحه ناظراً في الاسطر الاولى من الصفحة . كان يلعثب حاجبيه حين قال لابد ان تجربوا . التجربة هي الدليل . وانتم اعرف مني بهذه القضية . كان كلامه الاخير صحيحاً رغم انه لا يعرف بتناقضه . سألته : وكيف تكون التجربة ؟ نظر إليّ بطرف عينه وقال اسمح لي ان اقول لكم . التجربة التي اعنيها ان تذهبوا بانفسكم إلى اقرب حقل او مصنع وتعملوا هناك دون ان يعرف ذلك اعني دون يعرف العمال انكم عمال حقاً .. والا فانتم وفق المصطلح السياسي « برجوازيون صغار » كان لي أن اضحك لكنني اكتفيت بابتسامة عابرة . وكان عليّ ان اغادر المقهى واذكر اني ودعته قائلاً له بهدوء : انك تزرع حباً في الثلج . رنت ضحكته في ارجاء المكان وتركته منهمكاً في النظر إلى ملفاته . حين غاب عني وجه المحامي لم اشتمه ، بل اني شتمت نفسي . تذكرت السنوات الثلاث التي مضت دون ان اكتب . ما زلت احتفظ بكلمات سالم احمد . حتى سمية كانت تقول لي . اكتب . ولعل هذا مايجعلك راضياً عن نفسك ولئن كانت الاشياء كلها تبدو لعينيك في مستوى العدم فان الكتابة ليست عدماً . اين اجد سمية الآن ؟ ما إن اجتزت الجسر الحديدي قليلاً حتى هجس طيفها في ذهني . لقد تلفنت لي البارحة صباحاً ، وقالت إنها مريضة ولم تضف شيئاً آخر . لابد اذن من زيارتها . انها ترقد الآن في منزلها ولابد ان اسير ماشياً . كنت متعباً . ورغم هذا مشيت . والشمس في عيني لم تغب بعد . وحدست اني اعرف منزلها فقد وصفته لي ذات مرة وحددت مكانه . بيت كبير تنتصب في باحته نخلة سامقة وتنفتح ابوابه على دجلة في الصيف ويحيط به من الخلف بستان كثير الشجر ، شبيه بغابة . نظرت فيما حولي بعد وقفة قصيرة فلمحت عربة حرن امامها حصان تهدل عرفه ، وبرقت عيناه في الضوء الاحمر . كانت الشمس

تنزل ببطء . وكانت العربة خالية . ومـا إن اقتربت من ظل العربة حتى برز رجل غزت شعيرات بيض وجهه ، واعتمـر قلنسوة مخرمة بيضـاء . غطت شعر رأسه الخفيف . كان معتدل القامة يرتدي معطفاً نيلياً ويضع شيئاً في حلقه بدأ يقضمه بين اسنانه . رفع الرجل ساقه واردفها بالثانية وجلس في المقـدمة . واشـار لي بالصعود ، فصعدت . هوى بالسوط فوق ظهر حصانه ، وامسك باليد الاخرى الزمام ، وانطلقنا ، كنت صامتاً مثله ولم اكن اسمع سوى صوت وقع حوافر الحصان فوق الاسفلت . وتمثل لي غور ساكن من الوحشة ينبتُ في عيني سمية . اعرف انها حزينة هذه الايام ، ومتعبة ولكنها لم تقل شيئاً سوى انها مريضة . انَّ امرأة في مثل عمرها لابد ان تمرض كثيراً . كانت سمية تكبرني بسنوات غير اني لم اعر لهذه المسألة اهتماماً . حين تلفنت لي لم اقل لها اني سأزورها لكن زيارتي هذه ستكون مفاجأة . ومفاجأة سارة . ان اهتمـامي بها سيكون مدخل فرح إلى قلبها . انهـا تفهم عواطفي اتجاهها جيداً . لكن هذه الزيارة شيء آخر . اوقف السائق عنـد المنعطف الآخر للشارع عربته والتفتَ إليَّ بوجهه الهادىء وسرعان ما اشرت له بالاتجاه الآخر ومضى . وحين انعطفنا سمعت صهيل الحصان ، ورأيت اطفالاً يلعبون . كانت اوراق الشجر ، وسعف النخيل تخيم فوق البيوت وتذكرت لا ادري عطر الشانيل ومساءات بغداد . ونبضت امام عيني زهرة المنوليـا . ابطأنا السير . كنا نتقدم نحو ارض مغطـاة بعشب اخضر تتوسطها بركة ماء ساكن مثل المرآة . توقفت العربة . نزل السائق . نزلت بعده . انعكس ظل العربة فوق الماء بينمـا ظهر لصق الظل رأس الحصان بلجامه وبدا عرفه مـائلاً نحو الجانب الآخر . وكانت عيناه تلمعان . كنا واقفين على حافة البركة . كان السائق يسند مرفقه قرب فانوس العربة ويحدق في عيني حصانه الذي

حرك ذيله القصير ، حركة بطيئة . كان الحصان اشهب ذا غرة بلون البن ، بدا اليفاً إذ لم يكن منشداً . وعقد صاحبه إلى فصله عن الغربة وحل لجامه . وأخذ الحصان يقترب من كوخ واطيء قرميدي . كوخ يحتل ركناً في فراغ واسع . وتمشى الحصان في العشب وما لبث برهة حتى ملأ صهيله المكان وخرج من كان في الكوخ يرميننا بنظراته . ركض السائس نحو حيوانه فأمسك به من عرفه لكنه سرعان ما افلت مثل ولد شرير ، وشمر جسمه امتاراً . كان فتياً يحمحم في الفضاء وكان صاحبه يريد ايقافه وربطه ثانية . ركض إلى مسافة ابعد ولحق به . وكلما افلت من قبضته ، عاد اليه اشد توتراً وحنقاً . كان الحصان يركض في استدارات اتعبت سائسه . واستمر ركضهما . استمر الفر والكر حتى هبط الظلام وغطى كل شيء ولم يبق لي الا ان امضي سالكاً طريقاً آخر يقود إلى النهر ولم تمض الا دقائق حتى تبينت منزل سمية في الضباب . طالعتني النخلة وشممت رائحة طلع . طرقت الباب ، انفتح الباب الداخلي فخرجت امرأة مسنة بثوب داكن اللون وظهر بياض شعر رأسها من خلال فوطة منشبكة . كانت هي امها . قلت لها : انا صالح نبهان ، زميل سمية جئت استفسر عن صحتها . . حركت المرأة رأسها برتابة وبدا وجهها غارقاً في الذهول كانت تلتقط بطرف اصبعها دمعة صغيرة حين قالت : سمية تركت المنزل منذ الصباح وقالت إنها مسافرة .

كانون الأول ١٩٧٤

# من أين هدوؤك هذي الساعة ؟

عبد الرزاق عبد الواحد

صوت —

لأنيَ فرقت في النـاس لحمي
لأني حملت عذاباتهم
لأني تسـَّميت باسمي

صوت —

لأن المسافة بين الرصاصة والقلب ضيقة"
لأن الذي يقطع الدرب بين القتيل وقاتلهِ
شـاهد" وقتيل"
صرت في زمني الشـــاهد المستحيل"

صوت —

ملعونٌ من يمسك للقاتل جذع المقتول
ملعونٌ من يخدع إنساناً عن عينيه
أو عن كفّيه
ملعونٌ من يأمن ذئباً في مرعى
يا أولاد الأفعى
ألفي عامٍ أبحث عن رأسي بين الأكتاف وبين الأرؤوس
— كم جسداً مثلي يسعى ؟

— يا يوحنّا خذ مني شفةً
— يا يوحنا خذ مني عيناً
— يا يوحنا ،
أرشد كتفيَّ إلى رأسي

— كم جسداً مثلي يسعى
كم جسداً مثلي يسعى ..

◆

منذورٌ هذي الليلة للأحزان
منذور أفتح أبوابي لطيور الغربه
أمنح أهدابي لنعاسٍ لا أعرف آخره

موحشة روحي

موحشة كلُّ جروحي

موحشة حتى الأرض التحضنني الليلةَ

آهٍ من لحظاتٍ تسبق صحوتك الكبرى

منذور هـــذي الليلة للقلق الأكبر

منذورٌ أن أختليَ الليلة بالموت

ويختليَ الموت الليلة بي

وأنا المبتور القدمين أعالج نقطة مرتكزي هذي الليلةَ

منفرداً

ممتلىءٌ بالصمت، وممتلىءٌ بالمجهول، وممتلىءٌ بجميع الأشياء اللامكنة

الليلة

وحسبتَ بأنك تعرفُ

أبصرتَ الناسَ يموتون فأنت إذن تعرف

ماذا عن تعرف لغةٍ لا يتكلمها إلا مَوتك في هذا الليل ؟

لو تملك يا مجذوم القدمين وقوفاً لحظتها

لا تتأرجح أو تنكبُّ على وجهك

من يدري ؟

سيقولون من الخوف

يقولون من اليأس

وتعلم أنك منذور وقبلت بنذركَ
والناس يقولون يقولون
لو تملك أن تركض للموت فتختصر الدرب وتختصر الخذلان

منذورٌ هذي الليلة للأحزان
منذورٌ أذبح هذي الليلةَ
فأنا أبحث عن قبلتيَ السأموت عليها
وعزيزٌ أن أقتل بين الشكّ وبين الأيمان

قيل انشرْ عينيك على الأفق الغربيّ
وترصّدْ نجماً ، إن صدق العرّافون نبوءتهم ،
يظهر هذي الليلة فوق الأفق الغربيّ :

إذا انتصفتْ هذي الليلةُ فانظر
فاذا انحاش النجم إلى زاويةٍ في الأفق وأخلد مرتعشاً
وإذا الليل اصفرّ فأبصرتَ سماءً من كبريتٍ مغلقةً كالمعدن
تتصعّد فيها انفاس النوّم مثل دخانٍ أبيض
وإذا ران على كلّ الأشياء نعاسٌ كالموت
فلا نأمة إلا خفقان النجم المذعور على الأفقِ
وإلا خبط جذاذة ساقيك على الأرضِ
فوجّهْ وجهك شطر الأفق الغربيّ
فقد صدق العرّافون نبوءتهم

وسيظهر قصٌ أسود يسبح في وهجٍ أسودْ
فاذا أنشب عينيه بعينيك
فحدِّدْ حجم الموت المقبل
وتبيَّنْ قبلةَ ذبحك لا تخطئها
وتثبَّتْ أن تصبحَ سيِّدَ موتك لا يسبقك
فتُقتل مقهورا

أمّا إن مرَّ ولم يتلفّت
فستستجدي عمراً آخر كي تلقاه
ولن تمنحهْ
تتوسل أن تُقتل لا تُقتلْ
أن تحيا لا تحيا
فالويل لك الويل إذا أغفيتَ
إذا موّهك الخوف
ودافع أن تتحدى باليأس
صغيرٌ حجمُ الموت اليلعبُ لعبته حينئذٍ فيك
ولعلك إن تبصره تجد ليقينك مرسى
ولعلك لا تأسى
أو تجـــد السلوى
ولعلَّ .. لعلَّ .. لعلَّ
خدرتْ ،
وغيَّبتْ عن قلقي

حين ينتصف الليل ...

بيني وبين انتصافك شوطٌ أموت به ألف موتٍ وأحيا

وبيني وبين انتصافك صحوٌ

إذا عادني فمن الضامني أنّ كفيّ لن تتراعش بالكأس

حتى لأرتاب أني سأشربها

هلمّ تتحدث عنه عجائزنا بالهمس وبالأيماء

وإذ يُسألن يبسملن ويطرقن الأعين

ضحكت منكنّ صبايانا

ورأيتُ بأعينكنّ سياطاً

ورأيت إلى البسمات تفرّ إلى الأطراف فتغدو حركاتٍ متشيخةً

خجلى

وقرأتنّ دعاءً

واستغرتنّ لنا نحن الأغرار

نحن الما أبصرنا النجم الدمويّ فما نعلمُ مايعني نجمٌ دمويٌ

يظهر في الأفق الغربيّ

من أين هدوؤك هـــذي الساعة ؟

لو كنت تمدّدتَ مع الزمن المتبقي من عمرك طولاً

لترّهلتَ إذن واتسعت كلُّ خلاياك

فما أحسست بما ينفذ في لحمك

ترفض أن تقطع عمرك إلا عمقاً

ليكن.

وتأمّل. سكينك كيف تقطع كلّ شرايينك وهي تغوص

إلى آخر لحظات العمر

من أين هدوؤك هذي الساعة ؟

أنت المترصد موتك أو سبباً يجعل موتك

أنضج في عينيك

- أيها الرجل المبتلى

نذر الناس نجماً

وأنت نذرت لنجم

وبينكما ليلة

أنت تعلم

- أعلم.

- عقدوا الخيط سبعاً

وإذ رفعوا عنه أيديهم

حلت العُقد الستّ أنفسها

أنت تعلم

- أعلم

- فانظر ،

فبينكما ليلة"

- هي كلُّ المدى

وما بيننا عقدة"

هي كلُّ المدى

بالنواجذ حاولتُها

قلقُ العمر جمّعته في اظافر كفّيَّ

- ندري

- وكنت بصمتي أدافعُ

- ندري ،

ولكنها ليلة"

آهِ

من يملك الصبر لوزُته جحظت

حولها عقدة"

آهِ من يملك الصمت منذبحاً بين نجمين

كلُّ يمنّيه موتاً ؟

وفي كلِّ يوم اصوّر نفسي ميتاً على هيأةٍ

ثم أرفضها

أفأحمل قبري أطوف به ؟

آسأل الناس :

يا من يفصّل لي ميتة ؟ ؟

أيها الجسد الربّ

هذي يدٌ أنكرتها جميع النبوّات

تضرع أن تتقبلها

إنني أتحسس اطراف كل المسامير في لحمك الحيّ

فامنح يدي جرأةً اتحسس نفس المواضع في جسدي

أنا أعلم أن المسامير في جسدي سوف تصدأ

أعلم أني أرفرف ثانيةً ثم أهدأ

لا لحم يبقى

ولا رسم يبقى

وأنت هنا منذ ألفين يا سيدي

كلّ ليلٍ يظللك اللحم

حتى إذا أصبح الصبح

تعرى

منذ ألفين تؤكل يا سيدي صامتاً

أفما آن أن تغضب الآن ؟

أن تصرخ الآن ؟

أن تتغير هذي الرسوم التي أسلمتك إلى الصمتِ

أن ...

— أيها المتأرجح في مدرج الموت

هل أنت وحدك ؟

— من سائلي ؟

— إن يكن معك الآن من شاهدٍ

فليقوّمك

— ليس معي غير نفسي

— تجنّب ! إذن

— أيها الصوت

أخطيء عينيّ لكنني لست أخطىء هذا التعالي

— تجنّب ! .

يتوسط من جاء يسعى بشاهده

— أيها الصوت

يا لغةً شاب رأسي عليها

يا نداء الدروب التي ضيّعتني

يا لغةً قتلتني

كن انت لي شاهداً

أنت ترفض

أدري

وما كان لي أن أرى عنقي تلتوي هكذا

جئت أحمل جلدي

لقد وشم الموت حتى منابت أظفاره

أفتغني شهامتهُ ؟

جئت أحمل عينيّ

تعلم أنهما ابيضتا فرط ما حملق الموت فيّ

وحملقت فيه

أيغني حضورهما ؟

ومعي جعبةٌ

منذ قالت ليَ امّي بأنّ الاظافر تشهد يوم القيامةِ

جمّعتها اظفراً اظفراً

أفتغني شهادتها ؟ ؟

آهِ لو كنت يوماً تصدّق أنّ لكل دمٍ جرحهُ

أننا حين يهجرنا الموت نصبح لا شيء أفقر منّا

أيها الصوت

يا أيها الـ . .

هكذا ؟

فأنا لست أملك حتى بأن أدّعي حقّ موتي ؟

كان لي عدّ نبضي شهودٌ

وما أثبتوا أنني كنت احيا

مَن يُعير الذي يبحث الآن عن موته شاهداً ؟

يا يحيى

تملك عدّ منابت شعر الرأس شهوداً

فاترك رأسك لا تبحث عنه فلو عاد
إلى أكتافك تنكره الساعة
تسأل أن يُقطع
تسأل أن تحضر شاهد موتٍ
يا يحيى دع رأسك يا يحيى دع رأسك يا يحيى دع ..
ها هي الكأس تهمي
وما زلت في أول الليل

أيُّ الدروب سلكتَ فلم تعطِ موتك فرصة أن يتخيَّرَ
يا سيدي ؟
أنت أترعت كأسكَ
لم تنسكب قطرةٌ
وانا ..
نصف كأسٍ
وفي اول الليل تهمي
والمسافة يا سيدي جدُّ شاسعةٍ
هي مرتكزي
وهي منتصف الليل
والكوكب الدمويُّ الذي
والذي ربّما
والهواجس يا سيدي
كلُّ هاجسة أمدٌ
كلُّ هاجسة عِدل دهر من الموت

أيّ الدروب تخيّرتْ فاختصرتْ لغةُ الموت فيك تراكيبها ؟
ايتها الكأس
محكومةٌ انت ان تشربي للقرار
فلا ترجفي

ايتها العين لا تطرفي
فقتل الخوف بالموت
او نقتل الموت بالخوف
تلك قضيّتنا نحن

كلُّ النبوءات عاجزةٌ ان تسمي ميتاً بلا شاهد
فأنا مرجأ
مرجأ ان اموت
مرجأ ان اعيش
مرجأ مرجأ مرجأ

ايها الميتون بلا شاهد
ترفض الآن ميتتكم
فاحملوا فضل أكفانكم
واتبعوني لمنتصف الليل هذا
ثم موتوا شهوداً على بعضكم

أيها الميتون بلا شاهد
اتبعوني لمنتصف الليل هذا
اتبعوني لمنتصف الليل هذا

قصة قصيرة

## جمعة اللامي

حدث هذا في ساعات القيلولة :
عندما نزل أحمد ابو الطيب من سلم مديرية المعـــرفة ، لفحتـه رطوبة الصيف . كان الصيف في مدينته [ اليشن ] رطباً ، والشمس التي تتجهُ نحو الغـــرب فـاقعة . ولم يـكن ، ثمة ، جوار الـكورنيش ، رجال أو نساء ، كان صبي يبيـع سـيكاير من علبة نفذ منهـا نصفها . أخـذ احمد منهُ واحـدة ، وحث خـُطـاهُ نحو

**أســماك**

**مقهى**

**الســـعادة**

هذه قصة من ضمن مجموعة قصص قصيرة انجزها الكاتب ، في طريقها إلى الطبع ، تناقش وضع مدينة منقرضة أسماها الكاتب : اليشن ، انسترت ، بفعل قوانين موضوعية لا مرد منها وبلا ريب فان مطالعة المجموعة بكاملها تقدم الاطار العام ـ والتفصيلي ـ لانهيار تلك المدينة ، المفترضة ، لكن هذه القصة تكون واضحة جداً ، حتى اذا قرئت خارج المجموعة

( ج ل )

الشارع الفرعي الأول — المقابل للكورنيش ، وتوقف امام مقهى السعادة : تجويف في حائط ، اصطفت داخله ارائك خشبية وكراسي خيزرانية ، جلس اليها هاربون من الرطوبة ، ومتقاعدون ، وقراء كتب مسروقة ، ومدمنو خمر وحشيشة ، وكان التلفزيون يعرض فيلماً بوليسياً — هكذا توقع أحمد — لكنه تأكد من صحة توقعه ، بعد ان رأى شخصين يغرقان رجلاً في صندوق زجاجي مليء بالماء . لم يسمع صوتاً ، كانت واجهة المقهى من زجاج ، وبابها جزء من الواجهة الزجاجية .

في الظل الصغير ، الظل الصغير الذي خارج الازدحام ، وقف أحمد ابو الطيب . رمى سيكارته الى الأرض وقال : لايهم ، هنا الرطوبة اقل ، هنا الصورة واضحة ، أما الصوت فلا داعي له ، الامر ليس بيدي ، انه الازدحام . وتضاحك سراً مع نفسه : هذا أفضل من الرطوبة ، ثم اني لا أسمع تنفس الغريق . وامتدت يده الى جيب بنطاله وتناول علبة سيكاير . أشعل واحدة وتنفس الدخان ، ثم نظر الى الشاشة الصغيرة ، فيما كان العرق يسيل قريباً من أذنيه ويمتد الى رقبته ، وأحس به يتساقط على صدره .

على الشاشة ظهر مذيع شاب وتحدث برهة الى المشاهدين ثم غاب عنهم في ظلام زجاجي اسود ، واذ ذاك نهض زبائن المقهى وفتحت بابها : صخب ضاج ، ورطوبة خانقة — هي ذي مقهى السعادة ، بيد ان أحمد ابو الطيب تدافع مع بعض الزبائن وأجلس جسده على كرسي خيزران ، في الركن الأيمن من مقهى السعادة ، وطلب قدحاً من الشاي ، وأشعل سيكارة ، وأخذ يطيل النظر الى الصندوق الزجاجي الصغير المجاور لجهاز التلفزيون ، صندوق صغير مليء بالماء ، تعوم فيه أربع سمكات ، هادئة ، الضجة والصخب في مقهى السعادة .

* * *

أسبوع آخر : قبل ان تنتهي ، بقليل ، ساعات الدوام الرسمي بمديرية المعرفة ، قال أحمـــد ابو الطيب لصديقـهِ العازب : نذهب الى مقهى السعادة ؟ لم يتلق جواباً ، فتذكر في الحـال جواب زميلهِ قبل يومين : أتسمعي تلك الكارثة مقهى ؟ هل خبت يارجل ؟ ، انها كارثـة ! انها قبر !

زرّ أحمد سترته ( ممنـوع على موظفي — اليشن — ارتداء قميص وبنطلون في الصيف كما في الشتاء ) وترك مبنى المديريـة خلفه عندمـا وضع قدمه على رصيف الكورنيش : كان النهر صغيراً ، والبارات أغلقت أبوابها ، وقريباً من فنادق الدرجة الثانية شاهد أحمد ابو الطيب سيارات أجنبية : انها ستكون حارة فعلاً ، لكن الغرف المبردة ، داخل الفنادق ، ستكون أفضـل ، وكان ثمة كلب يدخل ، الآن ، الشارع الفرعي الأول المقابل للنهر والكورنيش ، فتبعهُ احمد ابو الطيب ، حتى وصلا معاً الى مقهى السعادة ، أقعدا الكلب في الظل الصغير ، ودخل أحمد المقهى وجلس في الزاوية اليمنى على كرسي خيزران .

— تريد شاياً ، استاذ ؟

— انتظر قليلاً

كان كرسي الخيزران ضيقاً بعض الشيء . مدّ أحمد قدميهِ الى الأمام قليلاً ، ولفحته نسمة هواء من المروحة السقفية فأغمض عينيه . من مدينة الى مدينة ( ها أنا في اليشن ) ومن مقهى لمقهى ، الـكتب تركتها بعيداً مع العائلة ورهط الأصدقاء ، وها انت — احمد ابو الطيب ، الذي ابدل ذاكرته بالنسيان ، في مقهى السعادة ، مع لفة السندويچ ، وقدح الشاي ، والصبي اسماعيل ، وكرسي الخيزران ، والصندوق الزجاجي الصغير .

اكمل لفة السندويچ الا قليلاً ، وتذكر الكلب .

— اسماعيل خذها الى الكلب ، في الظل

— اتريد شاياً ، استاذ ؟

ارتاح الآن على كرسيه الخيزران الضيق وأخذ يتدخن سيكارته ، وتابع نزهته التي إعتادها منذ اسبوع : كانت الأسماك تعوم متمهلة وسط الماء الرائق ، وأخـــذ ابو الطيب ينظرها بأهتمام . واحدة ، سمكة ، الصغرى ، كانت تعوم بطيئـة . انها تقف ، الآن ، ساكنة أو معلقة في خيط من أعلى الصندوق . ساكنة ممكن ، أما ان تكون معلقة في خيط من أعلى الصندوق فهذا غير ممكن — قال احمد لنفسه ، هبطت . اخذت تهبط ، رغم حركة ذيلها الواهنة . وسقطت في القعر ، استقرت الآن تماماً ،

— اسماعيل . السمكة !

— ماذا بهـــا ؟

— هل ماتت ؟

— يا محمـــد !

تصالب إسماعيل قبالـة الصندوق ونظر الى السمكة الصغيرة . كانت سمكة صغيرة ذات عينين خضراوين لماعتين ، وفم يميل الى الاحمرار قليلاً . وقع قدح الشاي من يده ، وتقدم ، بطيئاً ، هادئاً ، كأنما كان في حلم ، ومدّ كفه في فتحة من أعلى الصندوق ، وارسلها الى الماء الرائق ، وأمسك السمكة الصغيرة وأخرجها : كانت ساكنـة وناعمة تتخيل نفسها تعوم في فراغ وأحسّ اسماعيل بها لزجة طرية ، وادناها من شفتيه وقبلها .

— « استغربت حالها » قال اسماعيل .

— « هذه ترهات » قال موسى السكير

— « قدّمها للكلب » صاح صباح الحشاش

— « لا تفعل هذا » علق أحمد ابو الطيب .

— « استغربت حالها ، وحق علي الصميدع . من يستغرب حالة يموت من القهر » . اكد اسماعيل وهو يدفع غطاء رأسه الى الخلف

قريباً من الصندوق الزجاجي الصغير ، وكانت السمكات الثلاث ماتزال تلبط بشدة وتنطح الجدران ، وضع اسماعيل السمكة الصغيرة على ورقة ، ولفّ الجسد الصغير اللين والطريّ اللزج ، ودفـــع به الى مخزن الشاي والسكر .

كان صمت ، والرطوبة خارج المقهى ، والكلب تلمّظ ، ودفع نفسه ، أحمد ابو الطيب ، في الشارع الفرعي باتجاه الـكورنيش والنهر . وكان المساء يأتي .

* * *

كأس عرق : الحانةُ كاردينيا . الكأس السادسة ، دخل موسى السكير وسلّم على احمد ولم يجلس بل استدار على الموائد ، مائدة بعد مائدة ، ثم غادر الحانة ، كأنهُ لم يستمع الى ضجيج الحانة . كان موسى السكير هادئا يمرق بين الموائد بخفةٍ ، كما كانت تلك السمكات الصغيرة تداعب الماء برشفات من ذيولها القرمزية ، لتنط بعد ذلك الى السطح ، حيث تفتح عيونا صغيرة في هواء رطب .

مسح أحمد عرقاً متصبباً من رقبته وضحك كفكرة خطرت له في التو : لماذا أحمد ابو الطيب وموسى السكير ، لماذا لا يقولون أحمد السكير وموسى ابو الطيب ، ؟ انما استبدال الأدوار عملية شاقة . ولعن نفسه ، ومن ابدل دوره يا ابن المفجوعة ، أنت أم الاب أم الأم ؟ من مدينة الى أخرى ( ها انت في اليشن ) ومن مقهى الى مقهى ، ومن بار الى بـار . فماذا جرى ؟ بل ماذا سيجري ؟ الخمرة . آخرٍ منها ، وانت — أحمد ابو

الطيب تف عليك ، من آتى بك الى هذهِ المدينة ؟ اتبصق على نفسك ؟ تذكر جيداً : كنت تقول من يبصق على السماء يرتد عليهِ بصاقه . الخمرة ، آخ ٍ منها ، وهذهِ المدينة القاسية

— « مرحباً استاذ احمد » قال شمعون البارمن .

— « السمكة الصغيرة ماتت » ردّ أحمد ابو الطيب .

— « سمعت ذلك من موسى » قال شمعون البارمن .

— « لماذا ماتت السمكة يا شمعون ؟ »

— « الماء . هذهِ الرطوبة . ماذا تقول أنت ؟ »

— « أنا . هل عندي ما أقوله يا شمعون ؟ »

— « بدأت تسكر ، استاذ أحمد »

— « ورأسك لم اسكر ، . . بعد »

— « اذن قل لي لماذا ماتت السمكة ؟ »

— « ورأسك انت ذكي ، اريد عرق » قال أحمد ابو الطيب

الكأس الثامنة : انت ، احمد ابو الطيب ، ابن المفجوعة ، تعرف السمكة الصغيرة ، انت السمكة الصغيرة ، انت . كان رأسه يثقل ، ويثقل وزحفت نحوه الأشباح . الأسياخ خوزقتهُ ، والقي حاصره ، والمكان كالرطوبة تماماً ، والعرق — آخ منه يفتح البوح حتى في مسامات جلده .

كأس أخرى : انني السمكة الصغيرة . قام ـ اعوم في الصندوق ، في المقهى ، في البارات ، في غرف الفنادق ، في الشوارع ، واهبط ، اهبط ، اسقط في القاع ، ممدداً وعارياً ، أمام أنظار الحرس الليلي .

* * *

مقهى السعادة : دخل موسى السكير ، بعده صباح الحشاش ، وكان موسى يترنح ، قال — اريد شاياً ، والتفت الى احمد ابو الطيب ، رأيتك

البارحة ، كنت تسكر ، وانا احلم في السمكة الكبيرة . كان أحمد ينظر الى الصنـــدوق الزجاجي الصغير ، حيث السمكة الكبيرة تدور قلقة في الماء الرائق . انـه حدث عابر قال احمد . وكان اسماعيل يقـدم الشاي لموسى السكير .

— ابو عمران ، خذ شايك .

كان موسى مستريحاً الى أريكة الخشب ، فاتحاً ساقيه ، مسبلاً ذراعيه الى حصير الـكوخ ، فاتحاً عينيه قليلاً . اما فمه فقـد كان يـطلق زفيراً مسموعاً .

— موسى خذ شايك .

جحظت عيناه وتوقفت السمكة الكبيرة عن الحركة القلقة . رآها احمد فقام الى موسى ، وعندما وصل اليه اندفع من موسى ، من فمه بالذات ، سيل من دم أسود ، ومال جسده الى اليمين وسقط على جنبه .

صرخ اسماعيل : مات موسى ، وكانت السمكة الكبيرة قد كفت عن اللبط القلق وهبطت الى قعر الصندوق . قال احمد سمكة اخرى تموت .

صمت . كل شيء صَمَتَ . إنسحب رواد المقهى . قتلهُ العرق قال صباح الحشاش ، قتلتهُ الغربة والقهر وحق علي الصميدع قال اسماعيل . وظل اسماعيل وأحمـد يتبادلان نظرات بين موسى والسمكة الـكبيرة التي كفت الآن عن الحركة نهائياً ، وسقطت على قعر الصندوق الزجاجي .

* * *

غرفة في فندق : سأله الخادم .

— استاذ أحمد ، الساعة الآن السابعة والنصف ، الا تذهب للمديرية ؟

نظر اليهِ بعينين نصف مغمضتين وصرفهُ بأشارة من يدهِ . وعندما سمع الباب يصطفق خلفه اعتدل في جلسته على السرير ونظر في الغرفة . كان جسده متعرقاً برغم سرعة المروحة السقفية ، ورأى بقايا سهرة الليلة البارحة : اقداح العرق ، والفاكهة الفاسدة . ترى هل نام جيداً ؟ ماذا قال لها ؟ لا يدري . كان يسير على الكورنيش نصف سكران ورآها عند رقبة الجسر فأعجبهُ طولها وسألها — أتذهبين معي ؟ قالت « اذا عندك مكان امين » .

هي ذي نائمة ( يريد ان يقول مستلقية ) على ظهرها ، عاريـة ومتآلفة مع السرير الذي كان مدعوكاً ومضطرباً قليلاً . تنفست ، هي حية اذن ، وتسرب الهدوء الى نفسهِ . كان جسدها اسمر وثمة مناطق فيه إصطبغت بلون أزرق عند فخذيها ( في باطن الفخذين على وجه الدقة ) وصدرها . تنفست ، هي حية ، ومد يده اليها .

— يا مريم !

لم تتحرك ، لكنها تنفست . يا مريم قومي . طلع النهار . قد يسألون عنك ، تحركت قليلاً . كانت الغرفة بلا ضوء ورطبة .

— تقول طلع النهار ؟

— نعـــم .

— لا تهتـــم .

— لمـــاذا ؟

— لا فرق عندي ، سأروح الى غرفة اخرى .

— صحيح .

— شغلي ، وانت ؟

— اعطيت نفسي إجازة . هل نمت جيداً .

— دائماً . انام واحلم .

— بم حلمت البارحة ؟

لا اذكر

نهضت من السرير ، كان شعرها فاحماً انسدل الى الخلف ، ونهداها إندلقا الى الاسفل مثل سمكتين كبيرتين ماتتا في التو .

سألها : بم حلمت ؟

قالت : لماذا تلح . دائماً احلم وانسى .

: لأنني اريد ان نتحدث

: اتريد ان تنام ؟

: لا . اريد ان نتحدث

: عن اي شيء ؟

: عن حلمك

نظرت اليه إذ هي عارية وقالت لنفسها « سأخترع له حلماً من عندي . هذا رجل يحب الأحلام » قالت :

: « البارحة في الليل وجدت نفسي في قاعة كبيرة ، وهناك رجل يقف في الباب . سألني ماذا تريدين يا مريم ، قلت منذ ثلاثة اشهر لم اذهب مع من يشتهيني الا ويقدم لي خمراً من لحم خروف . اليوم اريد منك سمكاً ، وسأنام معك اذا وافقت . قال سأوافقك شرط ان ادخل سمكة في مهبلك بدلاً من عضوي — ضحكت مريم اذ وجدت نفسها تجيد اختراع القصص ، فسألها احمد : إيه؟ وبعد ؟ — وقبلتْ .

أنامني على ارضية القاعة . نسيت ان اقول انها كانت كقاعات خزن الأسماك . وضع كعبيّ قريبين من عجزي ، وبقوة أدخل سمكة كبيرة في مهبلي .

ـ هل شعرت بألم ؟

ـ نعم واستيقظت وسمعتك تنادي عليّ ولم تتركني استمتع . كانت سمكة كبيرة ميتة ، بعينين سوداوين »

صرخ احمد : كفتي .

ردت عليهِ : لماذا ؟ . انت اردت ان اتحدث ، ثم ان الأمر حلم في حلم . حلم ـ كان في راسه صداع ، وكان الجو رطباً وحاراً ، وهي عارية تنظر اليهِ قالت : هه .. اكمل الحلم ؟

حلم . كل شيء كما في الحلم . الرحلة الطويلة . الرحلة الطويلة من البوادي والمستنقعات الى هـذهِ المدينـة التاعسة : اليشن ، كان عليّ ان اكون اكثر تيقظاً ، وكان عليّ ان لا افوت حواليها . انما المحذور وقع .

ـ استاذ ، أكمل الحلم . . ؟

ـ كفي ، اصمتي ، أرجوك .

أشعل سيكارة اخرى ونظر اليها ، فرآها ترتب شعرها وتحشر جسدها في ثوبٍ من قطعـة واحدة . قال ، مريم اخرجي بسرعة ربما تداهمنـا شرطة المدينة . ثم كمن لسع صفقت الباب خلفها بعنف .

تمدد أحمد ابو الطيب على السرير وافتكر : بعـد ساعات أذهب الى مقهى السعادة ، ثم اغمض جفنيه .

* * *

مقهى السعادة : كان ثمة صراخ وحركة مضطربة . ازدحـام رغم الرطوبـة الثقيلة في الشارع الفرعي . وسمع صوت سيارة اسعاف . بعد لحظات كان أحمد ابو الطيب قبالة مقهى السعادة .

صرخ اسماعيل : استاذ أحمد مات صباح الحشاش من القهر على صاحبه موسى السكير . دفـع أحمـد جسده بسرعة داخـل المقهى ، ونظر الى الصندوق الزجاجي الصغير فرأى السمكة الثالثة هامدة في قعر الصندوق ، بينما السمكة الرابعة تدور وحيدة مضطربة في الماء الرائق ، وتنط نحو

الأعلى كأنهـا تريد الخروج من الصندوق نقلوا صباح الحشاش في سيـارة اخذت تعوي على امتداد الكورنيش وظل اسماعيل خارج المقهى .

- اسماعيل ادخل .

- لا . اخاف استاذ

- ما عليك . تعال ادخل .

- لا ، استاذ . انا غريب ومقهور مثل موسى وصباح و . . . اخاف . اخاف استاذ .

وحاول اسماعيل ان يستجيب لدعوة أحمد ابو الطيب ، لـكنهُ توقف فجأة وأطلق صرخة حادة واتجه راكضاً نحو النهر ، فيما كان الكلب يدخل الشارع الفرعي بهدوءٍ ، ويتوجه الى الظل قريباً من مقهى السعادة .

أدخل أحمد كفه في الصندوق الزجاجي والتقط السمكة الميتة ولفها بورقة ثم دفع بها الى مخزن الشاي والسكر ، وتراجع الى الخلف قليلاً ، وجلس في الزاوية اليمنى من المقهى ، وكانت السمكة الرابعة تنطح جدران الصندوق ، وتقذف بجسدها الى الفسحة الهوائية الضيقة بين الماء وجدار الصندوق الأعلى .

المقهى خالية ، واستمر احمد ينظر اليها هادئاً وديعاً ومستسلماً : هل نستبدل الأدوار . . أتقبلين ان تـكوني احمـد ابو الطيب ، واكون انا انت ؟

المقهى خالية ، هدأت السمكة قليلاً ، وادارت جسدها نحوه ، بخفة ، وتوقفت على خط افقي يقابله تماماً . ماذا تقولين ، انستبدل الأدوار ؟

كانت تنظر اليهِ بعينين لماعتين ، تنظر اليـهِ كما لو كانت ترد على كل اسئلته وظنونه ، وكان احمد ابو الطيب ، يدخن مسترخياً ، ينظر اليها باسترخاء ، والكلب ، الـكلب الأسود ، يتلمظ ، في الهواء الرطب الذي أحاط اليشن كلها في ذلك اليوم الصيفي .

بغداد ـ حزيران ١٩٧٤

محمد مبارك

# صيادون في شارع ضيق

دراسة نقدية

الاستاذ جبرا ابراهيم جبرا رجل متعدد الموهبة . . وافر العطاء . . متنوع الهم . . بعيد الغور ؛ إذ هو شاعر ناقد روائي رسام مترجم له اسهام مرموق في المسرح . ولولا ما يكلف ذهنه وخياله من عنت الانحياز الايديولوجي الذي لا يتمثله الواقع حركة جماهيرية صاعدة ؛ لكان في الطبقة الأولى من المبدعين العرب في فنون القول والتشكيل والحركة . بيد انه وقد كلف نفسه ذلك ، لم يوفق ان يكون كذلك ، على طول باعه في صناعة هذه الفنون كلها . . حيث هو منها ـ خاصة فنون الشعر والنقد والرواية والرسم ، بموضع المعلم العارف بدقائق تكوينها وخلقها . ولعل روايته التي صدرت بالعربية مؤخراً « صيادون في شارع ضيق » تقف شاهداً عدلاً على ما زعمناه من امر العنت الذي يكلف الاستاذ جبرا ذهنه وخياله به . ففي هذه الرواية من الصنعة ما يرتفع بها إلى سمت الآثار الروائية الناجحة ؛ ولكن فيها من بروز هيمنة الموقف الايديولوجي البرج عاجي ما ينزل بها إلى درك الاعمال المثقلة بالافتعال وقصور الرؤيا ومحدودية الرصد .

وقبل ان اعرض للرواية بالتحليل والتشخيص ، أود ان اقف عند تجربة كتابتها باللغة الانجليزية ، في حين تقوم العربية من الاستاذ جبرا ـ باعتباره عربياً ـ مقام اللسان من الانسان ؛ إذ هي لغـــة لا شعوره وانطلاقة مواجيده واعماقه بالضرورة ؛ ولن تكون الانجليزية منه ـ مهما بلغ فهمه لها وعلمه بهـا ـ إلا لغة ثانية لا ترقى إلى العربية بحال ، من حيث ان ليس لهذه ـ مـادام الاستاذ جبرا لم يبرح العربية محيطاً يتنفس فيه حياته ومواقفه ـ ان تدخل في صلب تـكوينه البايولوجي .. فتـكوّن بعضاً منه ؛ ذلك ان هذه الـكينونة للغة خاصة للغة ـ الام لا تشفعها فيها لغة اخرى .

وإذا كانت بجمل ضروب فن القول من الشعر حتى الرواية ، تؤلف ارفع اشكال التعامل مع اللغة وأخصهـا ؛ فـان عملية الابداع والخلق في ضروب هذا الفن لن يتهيأ لها ان تأخذ كامل ابعادها الحية الا من خلال اللغة ـ الأم وعبرها . ومن ثم وجدت هوميروس واحداً هو مـا جاءت به اليونانية ؛ وشكسبير واحداً هو ما جاءت به الانجليزية ؛ ودانتي واحداً هو ما جاءت به الايطالية ؛ والمتنبي واحداً هو ما جاءت به العربية ؛ وراسين واحداً هو ما جاءت به الفرنسية ؛ وكذلك هو شأن كل المبدعين عبر كل تواريخ الابداع والخلق في ضروب فن القول .

وعندي ان الـكثير مما تؤخذ به رواية « صيادون في شارع ضيق » ، اضافة إلى هيمنة القصد وبروز الغاية ، يرجع الى انها كتبت بالانكليزية ؛ فلم يتهيأ فيهـا للـكاتب ـ وهو عربي الحس عربي الموجود ـ ان ينطلق بكامل مواجيده ورصوده الحية ، ولا ان يتعامل مع شخوصه من خلال كينونتهم الفعلية ؛ وانما كانت علاقته بهم علاقة ذهنية ليس لها من حيوية

الفعل إلا ما للحساب من مرونة الجبر . . وما للمنطق الشكلي من ديناميكية وشمولية الديالكتيك . لقد كان الكاتب يفكر بشخوصه عبر لغته الثانية — الانكليزية ، ويرسم ملامحهم في رأسه لا في حسه ، إذ ليس لغير اللغة — الام ان تجمع الحس إلى العقل . . وتنتهي برصد جزئيات الحركة الملموسة إلى المفهوم العام او الصورة الذهنية الحية ؛ ومن ثم كان هذا الخواء الذي تعاني منه شخوصه . . وتلك النمطية التي تقولب حركاتهم ومواقفهم والصنعة التي رسمت ابعادهم بدقة فائقة .

فتوفيق الخلف — هذا الذي قذفت به الصحراء مثلاً ، شخصية لاتكاد تتلمس لها واقعاً عيانياً في حياتنا ، وانما هي مجرد فرية ذهنية اراد بها الكاتب ان يوثق موقفاً معيناً من الصحراء . إذ ليس ثمة من يضع الصحراء بديلاً للمدنية الحديثة ومعادلاً للتطور التكنولوجي العاصف . وإذا كان الاقطاع والكومبرادور قد رفضوا التطور وحاولوا دونه في مجتمعنا ، فما كانت دعواهم العودة إلى خشونة الصحراء وسنتها الاخلاقية ؛ إذ هم بالفعل اخذوا بالكثير من المظاهر القشرية للمدنية الحديثة وتمتعوا بالعديد من معطياتها ، وعملوا جاهدين على صهر مجتمعنا بقواه وعلاقاته الانتاجية في بوتقة النظام الرأسمالي العالمي ، وان كان ذلك لحساب هذا النظام وليس لمصلحة شعبنا وامتنا . واحسب ان النظام شبه الاقطاعي — شبه الرأسمالي العميل الذي انتهت اليه هاتان الطبقتان بالتعاون مع الاستعمار يبرر لنا ما ذهبنا اليه بشأن اخذهما ببعض اسباب التمدين الحديث . إذن فليس لتوفيق الاستاذ جبرا هذا ان يشكل ظاهرة او يمثل قوة اجتماعية ، إذ ليس هنالك في واقع مجتمعنا الطبقي ما ينهض به او يبرره .

على انه قد يكون هذا « التوفيق » شخصية حقيقية التقى بها الكاتب فعلاً ؛ غير ان هذا لا يمنحها الحق في ان تكون نموذجاً يتوفر عليه كاتب

روائي ؛ وقصاراها ان تطرح نفسها استثناء لا يقاس عليه ولا يجدري صده الـكاتب فتيلاً ؛ اذ على الـكاتب الروائي الحق ان يتحرى العام فيما يستقريء من خاص . . والمطلق فيما يتمثل من متعينات . اما الاصرار على رصد مثل هذا الاستثناء فطبيعية لا ترقى الى الطبيعة الا في أسوأ ما انتهت اليه ؛ اعني في احتفائها بالفرد دون النموذج وبالواقعة المنعزلة دون الظاهرة — القانون . وفي هـــذا ما يهبط بالآثار الفنيـة الى مستوى المتابعات الصحفية اليومية ، ولا يعـود الفن شاهد عصر او صورة حيـة لمرحلة تأريخية .

بيد ان الـكاتب ، على ما يبدو من خلال ما وضعه على لسان توفيق الخلف ، اراد بهـذه الخدعة الذهنيـة الجاهزة ان يدين الصحراء على مستويين : التراث والـكينونة ؛ من حيث هي عنده ، باعتبارها فعلاً او اثراً ، قوة محافظة ووجود لا يمكن ان تناله قوانين التطور او يجوز عليه الزمن . اذ الزمن في الصحراء ، على ما يستشف من اقوال توفيق ، كم ميت لايقوى على حركة . . اي التطور وبال يصيب المدن فيمسخها قيمة ويشوهها وجوداً . اما من حيث هي تراث ، فلا يرى فيها الكاتب ، شأن كل القائلين بالتفسير الجغرافي لقيام الامم ونشوئها ، غير النزوع المحموم الى تكريس كل ما هو محافظ جامد وتأليه الماضي باعتباره القيمة الحقيقية الوحيدة في وجود الانسان ، والمنقبة التي لن يسمو اليها حاضر او ينوش اذيالها مستقبل .

« فاجـاب توفيق : لا يهمني اطلاقاً ان كنتم ستكفون او لا تـكفون عن مقاومتها . . . . . كل مـا قلته هو ان الفن هو قيء المدنية ، لان المدنية بدورهـا هي مرض . وكل مرة اعود فيها للعيش في المراعي الفسيحة التي ترعاهـا عين الله ، بين المواشي الثاغية والـكلاب النابحة ، ازداد يقيناً من ذلك . هل ركبت حصاناً في حياتك ؟ » .

— « ومن يريد حصاناً إذا استطاع ان يركب سيارة » ؟ قال عبد القادر والغليون في فمه .

— « سيارة تشتريها من امريكا بعرق جحرك ، حين لك ان تركب جواداً عربياً اصيلاً ؟ هل ركبت يوماً جملاً ؟ طبعاً لا . هل نمت ليلة في خيمة ؟ هل صليت مرة في وسط افق رحب لا حد له كأنه دائرة الفلك من حولك ؟ هل قضيت في حياتك ليلة حراسة وبين يديك بندقية محشوة ؟ هل عرفت يوماً غزوة ، غزوة فعلية تعتمد كلياً على ما تحمله بين جنبيك انت من شجاعة وقدرة على المجازفة ؟ . . . . . »

« . . . . . الذين تلوثوا بالفكر الاوربي لا يستمرئون عقيدة كعقيدتي . ولكن الا توافقني على ان العرب ما ضاعت ريحهم الا عندما استقروا في المدن التي فتحوها . لقد نخر في عودهم ترف الاقوام التي قهروها ببأسهم . ولكن ما الذي كان مصدر قوتهم اول الامر ؟ الصحراء . الصحراء معقلنا وحصننا ، خبزنا وماؤنا . وما الذي سيعيد للعرب إذن بأسهم وعزيمتهم ؟ الجواب واضح : العودة إلى الصحراء . العودة إلى خشونة الصحراء وسنتها الاخلاقية » ( صيادون . ص ٩٧ و ٩٨ ) .

— « آه ، لكن انظر إلى المآذن : المآذن لا تتباهى بباية ساعات ذات ارقام سوداء فوق رؤوس الناس . . . . . نحن جزء مما لا ينتهي ، مما لا يقاس ، من الابدية . نحن نتجاهل أقيسة الزمن الدقيقة لانها محاولة حمقاء لتقسيم ما لا ينقسم . . . . . ولهذا لا يخاف احد من الزمن ، بل كدت اقول : لا احد يحس بالزمن . . . . . الغرب يخاف من الزمن لانه عبد له » ( صيادون . ص ٢٠٦ ) .

اجل : ان الغرب ليخاف الزمن ، لانه يفهمه ويعرف موقعه من حياة المجموع . على ان هذا ليس امتيازاً للغرب لأنه غرب او لانه بعيد عن

الصحراء وآثارها، وانما هو امتياز لحضارته الصناعية . اما نحن العرب، فما كنا بدعاً بين الامم في عدم احساسنا به . . ولا ورثنا عدم الاحساس هذا من الصحراء او جاءتنا هي به ، وانما هو أثر الاسلوب الزراعي والحضارة الزراعية . . وفي ذلك تستوى كل الامم والشعوب التي لم تأخذ باسباب الصناعة بعد . اما محاولة رمي الصحراء ، تراثاً وكينونة ، بذلك فهو افتآت على الحقيقة ومجانبة للواقع الملموس . ويخيل لي ان الكاتب لم يقف ، عبر فريته الذهنية هذه، عند ادانة الصحراء في مستوييها : التراث والكينونة ، وانما أغار على مقولة ابن خلدون في العمران فسخر منها عندما جعل هذه الفرية الذهنية المتخشبة تلوك هذه المقولة بشكل بادي المفارقة ؛ ذلك ان ابن خلدون هو اول من قال بهذه النظرية التي تزعم ان العرب انما ذهبت ريحهم وتراخت عزائمهم عندما استقروا في المدن واخذوا باساليبها وطرائقها في الحياة .

وبعد . . فان المرء ليعجب من هذا المنطق الذي يصر على تحميل الصحراء كل ما تنتهي اليه علاقات الانتاج المتخلفة من عقابيل وادواء في المجتمع ! ثم هل الصحراء حقاً تقف بوجه التطور وتلغي الزمن في حياة الانسان ؟ ان التأريخ يقول خلاف ذلك . فما كانت الصحراء لتحول دون انطلاقة العرب الأولى بدعوتهم الانسانية العظيمة . . ولا وقفت بوجه تطور احوالهم وارتقاء منظورهم للحياة والانسان . وقد يصح لي الزعم انها كانت مدداً مكيناً ، ولمدى قرون عديدة ، للكثير من الحركات الفكرية والاجتماعية المتقدمة كحركة الخوارج مثلاً . ثم ان التأريخ القريب ليوقفنا على العديد من الحركات التقدمية التي انطلقت من الصحراء او قامت وانتصرت على اطرافها — اليمن الجنوبية على سبيل المثال لا الحصر . ومع كل الصعوبات والعوائق الجدية التي تخلقها الصحراء لمن يقطن فيها من الجماعات البشرية ، فانه يظل على الدارس او الراصد ان يطلبا اسباب

قيام اية ظاهرة أو انتفائها في حياة هـذه الجماعات ، في اساليب مواجهة هذه الجماعات الطبيعة وفي علاقاتها الانتاجية لا فيما تفرضه عليهم الصحراء من صعوبات وعوائق طوبوغرافية ومعيشية حسب .

وعلى كل حال . . فقد اراد الـكاتب في روايته ، من خـلال ثلاث دوائر : هي دائرة عدنان — حسين — عبد القادر — توفيق ؛ ودائرة عائلتي آل النفوي — الربيضي ؛ ودائرة المبغى ، ان يتوفر على رصد احداث مرحلة تأريخية خطيرة في حياة شعبنا . . ويقف على ابعاد انسان هذا الشعب ويتميزه موقعاً ودوراً في هذه المرحلة . بيد انه ، وبسبب من مقولته الايديولوجية ومنهجه الطبيعي في التناول والبناء الروائي ، لم يوفق الى ذلك . وجل ما انتهى اليه هو ان قدم ريبورتاجات صحفية يومية عن افراد هـذه الدوائر ، ولم يصل الى اقتناص حقيقـة الشعب او استيعاب شيء من ابعاد المرحلة التأريخية المذكورة ومعطياتها .

ففي اربعينات هذا القرن — وهي المرحلة التأريخية التي حاول الكاتب ان يتوفر عليها في روايته — شهد شعبنا في العراق تحولات جذرية كبيرة في وعيه وحقول تموضعه ارادة وفعلاً . ففي السياسة مثلاً ، كانت سنوات الحرب العالمية الثانية وما بعدها قـد انتهت الى تحول عظيم على صعيدي الحركة والفكر . فلقـد تأصل الوعي القومي وتحددت الرؤيا الاشتراكيـة والديمقراطيـة على مستوى الحركة . . ونهضت احزاب سياسية استوعبت هذا الوعي وتمثلت تلك الرؤيا فيما طرحته من برامج وقادته من نضالات جماهيرية وفقت فيهـا الى فضـح المخطط الامبريالي ـ الصهيوني في المنطقة العربيـة . . وعصفت في وثبة كانون ١٩٤٨ بـكامل استراتيجية الاستعمار الانجليزي وسياسة الاحـلاف الامبرياليـة الامريـكية وقلبت كل حسابات اساطين الاستعمار التقليدي والجديد رأساً على عقب ، بل لقـد استطاعت ان ترتفـع بآثـار هـذه الوثبة وعنفوانهـا إلى حيث جعلت منهـا اضخم

انتفاضة سياسية بعد ثورة ١٩٢٠ واقوى ارهاص بثورة الرابع عشر من تموز ١٩٥٨ .

اما على صعيد الفكر . . فلقد شهدت سنوات هـــذه المرحلة عملية استيعاب شاملة لبعدي الحركة الثورية في المجتمع العراقي القومي والوطني تمثل فيما اذاعته الاحزاب والحركات السياسية من افكار ومواقف وما نشرته من ادبيات علمية ودراسات جمعت بين الرصانة الاكاديمية والتشخيص الثوري في مجال الاجتماع والسياسة . . فكانت مثلاً ، دراسات الاستاذ عبد الفتاح ابراهيم : على طريق الهند ، ومقـــدمة في علم الاجتماع ؛ ودراسة الاستاذ عزيز شريف « النفط والحرب » . . حيث تكشف عن وعي بترولي متقدم ؛ ودراسات وابحاث الدكتور ابراهيم كبة وحافظ التكمجي ، وغير هـذه وتلك مما طلعت بـه الحركات السياسية حتى بداية الخمسينات ، مما يمكن ان تتخذ نوافذ للاطلال عبرها على ما انتهى اليه وعي المرحلة وفكرها من نضج واستيعاب يرتفعان الى ما صارت اليه الحركة السياسية من فعل وأثر في مجمل ما يجري في المنطقة العربية من احداث وتبدلات .

وليس هذا فقط ، وانما شهدت المرحلة ولادة حركات فكرية ، ادبية ، فنية ناضجة ، كحركة الشعر الحديث التي لم تلبث ان طبقت آفاق الوطن العربي . . وقادت عملية الابداع الشعري العربي في المسارب التي فتحتها هي للكلمة العربيـة ؛ وحركة الفن التشكيلي التي تمخضت عن مستويات مرموقة للعبقرية وعطاءاتها لم يتهيأ لمنطقة اخرى في الشرق العربي أن احتوت ما يضاهيها او يضارعها حتى اليوم . ولا نشير هنا الى ما انتهت اليه القصة القصيرة او النقد او البحث الادبي والعلمي من نضج وسمو لم يعهدهما الوسط الثقافي في العراق من قبل .

والآن : هل استطاعت هذه الرواية ان تقول لنا شيئاً من هذا ؟

اعتقد انها ليس فقط لم توفق الى ذلك ، بل جازته الى تقديم شهادة غير صحيحة على المرحلة . . فكانت بذلك وثيقة بعيدة عن ان تتمثل الواقع ، ما كان جديراً بموهوب كالاستاذ جبرا ابراهيم جبرا ان يتورط بمثلها . فدائرة عدنان ـ حسين ـ عبد القادر ـ توفيق ، بتخبطها وعدميتها وثرثراتها مثلاً ، ما كانت لتتقدم لنا بنموذج عما كان يجري في العراق آنذاك ، حيث كان التمخض الاجتماعي ـ السياسي على اشده عن اعظم تحول في وعي الناس وارادتهم واساليب مواجهتهم وتحركهم . لذلك قد يحق للاستاذ جبرا الذي يختفي في إهاب جميل فران ان يهزأ بالفكر العراقي ويتعالى على سذاجات هذا النفر الضائع المضيع ما دام لا يرى مما يجري في العراق غير جلساته في الكازينو الذين يتأبطون كتباً « هرأتها اصابعهم ولوثها عرق اليدين . . يجلسون عليها او يضعون عليها استكانات الشاي ، ولكنهم يقرأونها ويعيدون قراءتها ويحتدمون في الجدال حولها ، كأنها نتاج عبقري من اذهانهم . . . . . ويثورون ويتشاجرون جراء افكار أولية ( حيث ) كانوا كمن ينظر الى نهر دجلة ثم يهتف فجأة : انظروا ! انه يتحرك ! وفيه سمك يعوم ( صيادون . ص ٩٤ ـ ٩٥ ) اقول : وقد يحق للاستاذ جبرا ان ينتهي الى هذا التعالي المنفر في الرصد ، عندما يجتزيء من حركة الفكر والأدب في العراق هذه الشريحة غير النقية . . فيعزلها عن مجمل ما يحيط بها ثم ينبري لرصدها وتسجيل كل ما يعن لها من فكر او ثرثرة فارغة .

واذا كانت دائرة عدنان ـ حسين ـ عبد القادر ـ توفيق ، وهي النافذة التي اراد الكاتب من خلالها ان يطل على واقع الفكر العراقي . . فيكشف عن ابعاده ويقف على مكوناته في مرحلة ما بعد الحرب ، على هذا البعد من موجود الشعب العراقي ؛ فان دائرة عائلتي آل النفوي ـ الربيضي أبعد

من ان تتصل بهذا الشعب الا من خلال كونها نقيضة مصلحة ووجوداً ، وبالتالي فليس لهما ان يكونا دليلاً على الانسان في العراق قيماً ومواقف وسلوكاً ومزاجاً . وكذلك هو شأن دائرة المبغى ، إذ لا تمثل هذه الدائرة من موجود شعبنا الا نفاياته . وإذا وجد الكاتب في سلمى الربيضي بغياً ( متعلمة ) .. وفي سلافة آل النفوي ملاكاً يمنعه البيت — السجن أن يتشوف إلى الجنس ويغرق فيه ؛ فما هي كذلك الفتاة العراقية المتعلمة . ان ثورة الشارع في بغداد وقفتنا على نموذج للمرأة بعيد عن مخيلة الكاتب . . نموذج لا يرى وجوده منعزلاً عن وجود الآخرين ولا يتلمس كينونته الا عبر قضية عامة ومن خلال القدرة على التضحية في سبيل المثل الجماعية . ولئن كان الواقع اليومي لا ينفي وجود مستلبات الجوهر الأنساني كسلمى الربيضي او سلافة آل النفوي ، إذ الحياة تعج بأمثالهن ؛ فان الممكن الذي تدفع عليه قوى المجتمع الطالعة وتتحرك باتجاهه قوانين صيرورته يتجسد في أولاء اللواتي استشهدن دفاعاً عن حرية الشعب وكرامة الامة ، لا في سلمى ومثيلاتها ممن يعج بهن الواقع المتهرىء . وفي ذهني ، ان على الكاتب الروائي ان يتحرى عن هذا الممكن لينقله من الامكان إلى الفعل المتحقق الملموس لا ان يقتصر على الواقع فيكرس آثاره الزائلة وقيمه المنحطة . وهنا يبرز المنحى الطبيعي مرة ثانية لدى الكاتب ، حيث يشغله رصد التفاصيل والوقائع اليومية عن اقتناص ما يختفي وراء هذه التفاصيل والوقائع من جواهر خالدة وقوانين عامة هي ـ في حدود المكان والزمان اللذين تتحرك ضمنهما ـ اكثر واقعية من الواقع نفسه وابلغ أثراً من مظاهره الزائلة .

« ولعل المقصود برسم شخصية سلمى الربيضي هو ارضاء بعض النزوات النرجسية واشباع جوع إلى الجسد وتحقيق رجولة ازاء بضاضة فيها من الابتذال بقدر ما فيها من التمنع الزائف والشهوة المجنونة .

على أن هذه المحاولة تخرج عن الفن الصحيح لتقدم لنا نموذجاً من سلوك او مزاج خاص يمكن أن يعتمد منطلقاً في دراسة سايكولوجية الكاتب واساساً في فهم نوازعه ومراميه ، أكثر مما يتخذ وسيلة في اثراء وعي القارىء وحسه باستدراج ما يترسب في اعماقه من حركة الضرورة إلى نور الوعي أو بنقل الممكن بالقوة من حياة الجماعة ونزوعها التاريخي إلى الفعل حيث التحقق العياني والكينونة الملموسة . »

ومهما يكن من امر هذا او ذاك ، فان شخصية جميل فران . . الفلسطيني الذي اضطر إلى ترك حيه واهله لا تبدو قريبة إلى النفس ؛ إذ هي عدوانية متعالية منفردة في تعاليها لا انسانية في تنغجها وادعائها . فمنذ ان وطأ جميل هذا تراب العراق ، بل قبل ذلك . . وهو ينضح عدوانية وحرداً عليه « كنت احمل شهادة من كيمبردج استطعت ، بعد البحث والانتظار وطرق العديد من الابواب العابسة ، ان احصل على وظيفة تعليمية في احدى كليات بغداد . تركت معظم النقود عند اخوتي ، ورحلت نحو مدينة الف ليلة وليلة ، غير شاعر باية بهجة » ( صيادون . ص . ٢٧ ) .

وعند حديثه عن بعض البسطاء ممن كانوا يقومون على خدمته في الفندق ، لا نجده يحس باي عطف او مشاعر ودية نحوهم فيأسى مثلاً لما هم فيه من بؤس وعنت ، وانما تراه ينفث فيهم حقده الذي هو مشروع لو كان موجهاً نحو من كان سبباً في فجيعته وتشريده .. فيسخر مما هم عليه بعبارة فيها الكثير من الغطرسة والادعاء . « كان حافي القدمين — يقصد خادم الفندق الذي يقيم فيه — ولكن ما اقواهما من قدمين جديرتين بعملاق ! ان اقداماً كتلك لا تحتاج إلى احذية . الاصابع الرائعة ، باظافرها التي تشبه حراشف السلحفاة ، الاخمصان

القويـان الثابتان ، اللذان ظهرا وكأنهما يضغطـان على الارض باهمية حملهما » ( صيادون . ص . ٢٩ و ٣٠ ) .

ثم ان هـــذه الشخصية التي لم تجد غير بسطاء العراق لتنفث فيهم حقدها على ما نالها من حيف وقسوة وجور على ايدي البرابرة الغزاة من صهـاينة ومن يقف وراءهم من امبرياليين وعملاء ، تـكاد تـكون متكلسة متحجرة غير قادرة على التفاعل مع ما يحيط بها ومن يحيط بها ، وانما تصدر ، في مجمل مواقفها ، عن فعل جـاهز ومزاج لا يكاد يخرج عن حدود التنفج والغطرسة والحرد . ومن ثم . . فقد اساء الـكاتب لقضيته من حيث اراد خدمتها بخلق هـــذه الشخصية المنـكوبة باعز ما يملك انسان : الوطن والحبيب .

بيد ان هذا التعالي على البسطاء من الناس وذلك الحرد الذي لم يتميز حدوده ، يبدوان طبيعيين لدى جميل فران عندما نعرف انه لم يتورع ان يستل الانجليز من عجينة العـدوان على الشعب العربي في فلسطين ويجعل جنودهم كالعرب عرضة لعدوان العصابات الصهيونية . « بعد ليال قليلة — يروي جميل فران ـ استيقظنـا على صوت سلسلة من الانفجارات العنيفة التي هزت بيتنا . كـان الارهابيون اليهود يقتلون البريطانيين منذ عدة سنوات ، وكانوا ينسفون دوائر الحكومة ومعسكرات الجيش ( البريطاني ) ونوادي الضباط . امـا الآن فقد شرعوا بتوجيه نشـاطهم ضد العرب » ( صيادون . ص ١٧ ) .

وهنا تتوضح لنا ابعاد مقولة الاستاذ جبرا السياسية التي أفسدت عليه موهبته الممتازة وطـاقته المعرفية الواسعة في بناء الرواية ، وتتـكشف لنا منازعه ومراميه في رفض هـــذا الموقف واحتضان ذاك . . وفي السخرية من عبد القادر ياسين الذي رمز به للمناضل المؤمن بضـرورة توظيف كل طاقات الانسان في خدمة معركة الانسان . . وقذفه باقذع مـا يمكن من

نعوت من خلال كلمات عدنان طالب : « انه ذو جسم رياضي .. قوي جداً ، لكن من السهل ان ترى على وجهه رغم الشارب الكثيف ، صورة الخوف والجبن الهادف الذي خلفه في نفسه ارهاب خبيث » ( صيادون . ص . ٢٣٦ ) .. وفي اسقاطه بهذا الشكل المؤسي عند اول صعوبة .. فيضع على لسانه هـذه العبارة : « هـذا بلد لا خير فيه يا عدنان .... كنت انتظر وقوع شيء ما ، كما تدري ، وقد شبعت انتظاراً . لا شيء يحدث . اضطرابات ؟ ليست الاضطرابات كافية لأنها لا تستمر طويلاً . والاضطرابات لا تأتي باي تغيير جذري » ( صيادون . ص ٢٣٧ ) . وهنا تنبغي الاشارة إلى انه يقصد بالاضطرابات وثبة كانون عام ١٩٤٨ .

يبدو لي ان النهج الطبيعي الذي اخذ الكاتب به نفسه هو الذي قاده إلى ضرب من جبرية قاسية في روايته .. حيث نجد كل شخوصه ينتهون إلى لا شيء . فعدنان وحسين يحاولان الانتحار ليأسهما وفزعهما مما تؤول إليه الامور .. ولما يعجزان عن تحقيق ذلك يقذفان نفسيهما مع توفيق الخلف « على صفوف من السيوف السياسية والاجتماعية » .. وعبد القادر ينتهي إلى هذه النتيجة البائسة .. وجميل فران وسلافة لا تدري اين رسيا من علاقتهما ورفض الآخرين لهما وتوفيق الخلف لا يلوي من مطافه على غير التهريف والتجديف . بل ان هذا النهج وتلك القصدية منعاه حتى من رؤية الوثبة على حقيقتها . إذ وجد فيها مجرد تحرك غوغائي اهوج . « هـذا لا يقنعني — يقول جميل فران لعدنان — اعتمدنا دائماً على الرعاع بدون فائدة ، وهـذا هو سبب فقدنا للجزء الافضل من فلسطين . ان البندقية الواحدة في اليد المدربة لأفضل من الف رجل يصرخون بالشعارات في الشوارع » . ( صيادون . ص ١٤٧ ) .

اجل : ان اليد المدربة ضرورية .. ولكن من قال : ان هؤلاء الالف لا يمكن تدريبهم انه استهانة بالانسان العربي وقدراته الكفاحية وتأليه للبندقية ازاء هذا الانسان . ثم اننا لا نريد — هنا — ان نبحث في اسباب فقدان الجزء الافضل من فلسطين ، إذ فيه يتشعب القول ويطول ، ولكن الذي قصدناه من هذا الاقتباس ان نشير إلى الفهم الارستقراطي النخبوي القاصر للحركة الجماهيرية . . وان نفهم الدوافع التي حملت فران على الدفاع عن شرطة نوري السعيد ضد « الاستشراء الوحشي للعنف الجماعي » ( صيادون . ص ١٥٣ ) ، فيقول بالحرف الواحد : « لم يستعمل الشرطة حتى ذلك الوقت اكثر من العصي . لكن القوة المضادة — يقصد الجماهير الغاضبة — اخذت تتغلب عليهم وكانت قطع الطابوق تصيب أهدافها . وفجأة انطلقت رصاصة من سيارة شرطة واقفة في الساحة . ثم انطلقت اخرى . وتبعتها لعلعة اخرى من الرصاص . وانشق الجمهور ثم انقسم إلى مئات من الافراد الضالين يركضون في اتجاهات مختلفة وافراد الشرطة يتبعونهم بعزيمة متجددة » . ( صيادون . ص . ١٥٥ ) .

اقول : لا اريد هنا ان ابحث في اسباب ضياع الجزء الافضل من فلسطين ، وانما اردت بهذا الاقتباس ان اتلمس الارضية التي يقف عليها الكاتب وأشير إلى موطىء الزلل الذي قاد الاستاذ جبرا إلى هذه المنزلقات الخطرة . ان احتقار الشارع وعدم الايمان بطاقات الجماهير وقدراتها الخارقة هما اللذان افسدا على الاستاذ جبرا موهبة مكينة كموهبته ومنعاه ان يغني وجداننا بخلق عظيم يظل ابد الدهر احد اهم الروافد في فهم الواقع وتوسيع مدارك القارىء .

بقى أن أشير إلى ان اجتزاء الشرائح الاجتماعية وعزلها ، والمقولة الايديولوجية والذهنيـة في رسم الشخوص وانطاقها بما يود الـكاتب من فـكر او رأي ، واعتماد اللغة الثانية في كتابة الرواية ، كل هذه مجتمعة افقدت الشخوص ذلك التنوع الذي يلزم النمـــاذج الحية في استخدام اللفظة والاختلاف الذي يثريهـا في امتلاك العبارة وادائهـا ، إذ اللغة في الرواية تـكاد تـكون هي ذاتها دائرة على السنة كل الشخوص .. بحيث ان الجملة التي ينطق بها عـدنان قد ينطق بها آخر دون ان تجدها ناشزة لدى هذا الآخر في جرسها او توليف اجزائها . ورغم ملاحظة الـكاتب بان عبد القادر مولع في استخدام لـكمة ( مشـكلة ) في مناسبة وغيرها ، الا ان هذه ( المشكلة ) لم تعط لغته طعماً خاصاً او لوناً متميزاً . وبقي كالآخرين في عبارته ... واعتقد ان هذا هو شأن معظم الشخوص الذهنية المنقطعة عن تيار الحياة ومجرى الوقائع .


[] قضايا عربية []

مجلة عربيـــة للاصوات التقـــدمية

# الضيوف

ياسين طه حافظ

بانتظار الضيوف . تركتُ كتابي على الطاوله .
ها أنا الآن أقتلُ سربَ الدقائق بين المحطّات ،
العصافيرُ سوداءُ هذا النهارَ ، تخاطفُ هالعةً
بين عينيَّ صائحةً خلفَ ما ضيَّعَتْهُ ،
أنا بانتظارْ
تَسرَّبَ صوتيَ ماءً ، وظلَّتْ تَسلقُ أحداقيَ ،
المترقِبَةُ السلكَ ،
ترجفُ ، تزلِقُ ثانيةً ، وتعودُ تَسلَقُ —

الكلماتُ الأخيرةُ فوق شفاه المُذيعين مثل الحجارة ،
ما بينها تسقطُ الدَهشاتُ ، يرِفُّ فراشُ التوقُّعِ
يسقط مثلَ القرنفل .
سوفَ أخنقه صوتَ هذي المغنيّةِ ، البومُ ينعقُ ،
مَنْ ؟
ليس مِنْ سامعٍ . هل يجيءُ الضيوفْ ؟
تطرُقُ الباب أنتَ ، وتسمعُهُ ، ثَمَّ ، أنتْ .
ولكنهم سوف يأتون .
تستمرُّ الدقائقُ خيطاً من النملِ ، تجري ، تسيلُ
تتجَمَّعُ في آخرِ البيتِ ، هل سيجيؤن ؟
ظِلُّكَ يرجفُ خلفَ الجدار ، يُراقِبُ ،
انتَ وراء الجـــدار تُعاني مجيءَ الضيوفِ
تُعانقهم واحداً واحداً ... ولكنهم لم يجيؤا !
هو الماءُ يُقلقُهُ الرملُ والقشُّ ، ويخبِطُهُ القدَمُ العابرُ
يصدمه الحجَرُ الساقطُ في وجههِ ...
سيجيءُ الضيوفْ .
زهورُ الحديقةِ لم تَسْقِها ، فاروِها قبلَ أن
تتوقفَ ساعتُكَ ،
البابُ تُطرَقُ ، ترفعُ رأسَكَ ،
تُخفِضُهُ ،
ثَمَّ يسقطُ رقمْ !
إنهم في الطريق .

ربما انعطفوا .

ربما لحظةً ، وتمتدُّ كفٌّ لزرِّ الجرَسْ .

زهورُ الحديقةِ ظمآنةٌ ، سوف يأتي الضيوف . .

وأُجري المرايا ، الزلالَ ، على التُرْبِ ،

يركضُ بين الغصون الفَرَحْ . . .

أنتَ تقتلعُ العشبَ ، تُخلصُ وجهَ الحديقةِ

مِمّا يُشَوِّهُهُ .

أنت لو تتأمّلُ هذي الحديقةَ تمتدُّ من جبهةٍ

يتهدَّدُها الديدبانُ الى القدم المُتْعَبَهْ .

آه لو — ولكنهم سيجيؤن .

التأخرُ . . لو تستقرُّ النباتاتُ في جَرْفِكَ ،

تهدأُ — تجري المرايا على الترب ،

يخضرُّ يخضرُّ منها الوَرَقْ .

يفرح النبتُ إذْ يجيءُ له الماءُ ،

أقرأُ فرحتهُ في ارتعاش الورقْ —

آهِ لو أمسكُ الوجهَ عن ركضهِ والتلفُّتِ ،

مرتجفٌ ذلك الحبلُ والريحُ تسلخُ عنه الثياب .

تتعرّى ، كما الحبلُ في الريحِ أنتَ ، وتنتظرُ

الطيرُ يأتي يحط عليكَ . . ، انتظرْ !

سوفَ يأتونَ ، يأتونَ سوفَ ، وتمضي الدقائقُ

مسرعةً تتكومُ في آخر الرأسِ .

تكتئبُ الشجره .

هـل يجيءُ الضيوف ؟
الغمامات تدخلُ في بعضها . إن وجهَكَ يبقى
بيندولهِ المتأرجحِ ما بين مَن ْ يتساءَل عمّا
تواجهُه كي يدقَّ مساميرَه ،
وسؤالٌ لآخرَ عمّا تراه ليجعلَ مِمّا ترى سندويجاً ،
وآخرَ يأتي بدورقهِ يغسل الروحَ
ويُطلق طيرَ القفص ْ .
ربّما اقتربوا الآنَ .
تسيح بعينيكَ خلفَ السياجِ ،
ويرتجفانِ ، ينقطع الخيط . لاسمَكَ في النهرْ .
وتعود كما الحبل تلتفُّ ، تلتفُّ ، وتقعد في زاوية ْ .
هادي أنت .
مَن ْ ذا يكونُ ؟
انتظر ْ .
الضيوف قريباً يجيؤنَ ، وتبدأ ليلتنا ، المائدة
الآنَ جاهزة ، زوجتي غيّرت ثوبها ، وسأبدأ
كأساً لأسبقهم ْ ، ربّما قرع الجرَس اللحظةَ —
« ماذا ؟
تفضل ْ ! »
ظهرت قبّعات ، همسات ، سؤال عن الوقتِ ،
اتئد ْ . ثانيةً يقرَع الجرَس الآن ْ .
« حاضر » .....
ولكنّهم لم يكونوا الضيوف ْ !

مهدي عيسى الصقر

# وجـــــــــــــه حنه

( عندما اشتعلت حرب حزيران ١٩٦٧ ، طلبت بعض الحكومات الاجنبية من رعاياها المقيمين في البلاد العربية مغادرة هذه البلاد فوراً ، خوفاً من اتساع الحرب . )

قصة قصيرة

ادخل السائق مقدمة البـاص في الظل الـكثيف تحت شجرة التوت الضخمة عنـد نقطة الحدود ، وعندما شعر بأطراف الاغصان المتشابكة الطرية تتكسر على الحقائب المرصوفة فوق سطح السيارة ضغط على الفرامل ثم اطفأ المحرك مـع هدوء المحرك هدأت الأصوات القليلة الخافتة خلفه وساد سكون . مرت بضع لحظات لم يتحرك خلالها أحد . التفت السائق يتطلـع الى الوجوه الممتدة في صفوف طويلة غير منتظمة خلفه : نساء ، رجال ، وأطفال ؛ شعر أشقر وأحمر واشهب ، ذهبي وفضي ؛ عيون زرق داكنة ، خضر شفافة ، رمادية باهتة وأخرى يصعب تمييز لونها ؛ بشرة بيضاء صافية ، حمراء لوحتها الشمس وتلك التي يملؤها النمش . ثمة وجه واحد شرقي الملامح لأمرأة شابة استوقف نظراته لحظة . كان الوجه محتقناً بعكس الوجوه الأخرى . لم يكن خوفاً ذلك الذي يرتسم على الوجوه

الأخرى ، فهم يوشكون ان يعبروا الحدود . كان انزعاجاً وحيرة . وجوه أناس نظموا حياتهم اليومية بشكل جيد ومريح ثم ـ فجأة ـ شعروا أن عليهم ان يتركوا كل شيء وراءهم ويغادروا . كانوا مثل طفل أيقظه أهله من نومه العميق عنوة ، في منتصف الليل ، وانتزعوه من فراشه الوثير وأخبروه ـ وهو بين النوم واليقظة ـ أن عليه أن يسرع بمغادرة الدار فهم راحلون إلى مكان آخر . اما في هذه اللحظة التي أطبق فيها السكون التام داخل الباص فقد كانوا جميعاً مأخوذين تماماً بالمشهد الذي تكشف امام اعينهم ، على غير انتظار ، بعد ذلك الطريق المترب الطويل ؛ فعبر زجاج النوافذ الكبيرة ، المغطاة بطبقة خفيفة من الغبار ، على امتداد السيارة ، كانت ابصارهم تمتلىء بمياه شط العرب وهو يجري في جلال نحو الخليج ، ويسطع في الشمس كسيل من الزئبق ، تحت سماء زرقاء صافية ، بين ضفتين من غابات النخيل تمتد في الأفق البعيد . وانتبه الشاب الأسمر النحيف الجالس بجانب السائق ( والذي يتجدد انبهاره بالمشهد كلما رآه ) إلى نظرة السائق المندهشة فنهض معلناً بصوت مرتفع إلى الوجوه المأخوذة شبه المنومة : وصلنا . . تفضلوا ! فدبت في الحال حركة نشطة داخل الباص وكأن صوته ايقظهم من حالة غيبوبة ، وبدأ الركاب بالنزول يحملون شنطاً صغيرة جلدية أو من قماش ، وكلاباً من فصائل متنوعة بعضها من سلالات عريقة ، وأقفاصاً مختلفة الحجوم تضطرب في داخلها طيور صغيرة ملونة وحيوانات أخرى غريبة . أما الصغار فكانوا يحتضنون عرائس بثياب زاهية وشعور شقراء ولعباً أخرى على شكل دبابات ثقيلة ، ومدافع بعيدة المدى تسحبها عربات ، ومدرعات مصبوغة باللونين الأخضر والبني للتمويه ، ورشاشات اتوماتيكية ، ومسدسات صغيرة وكبيرة فضية وسوداء ، وكان واحد منهم يرتدي ثياب راعي بقر بكامل سلاحه .

وقفز السائق إلى الأرض من الباب الصغير الى جانبه ، وأسرع يفتح غطاء الماكنة لكي تبرد في ظل الشجرة . وبينما كان يرفع الغطاء كانت نظراته تنزلق على هياكل الركاب وهم ينحدرون ببطء من باب الباص ويتجمعون في الظل أمام مقدمة السيارة ، وراء ظهره ، ولكن بعيداً عن لهاث الماكنة الذي كان يلفح وجهه . اتجه السائق بعد ذلك إلى مؤخرة الباص ، وتسلق بخفة قرد سلماً حديدياً صغيراً ، وأصبح فوق الأمتعة قريباً من نهايات الأغصان التي كانت اوراقها الخضراء الكثيفة تضيء في الشمس . وقف لحظات يتطلع حوله . شط العرب المستلقي باسترخاء أمامه يبدو الآن شاسعاً وبعيد الغور . وراء جدار من أشجار النخيل على الضفة الأخرى تنتصب مداخن معامل تكرير النفط بارتفاعات وأحجام مختلفة . على يساره كانت بناية النقطة الصغيرة وعلى يمينه وراء شجرة التوت ، يمتد نهر صغير يتفرع عن شط العرب ليختفي في بساتين القرية وحقولها ، ترسو في مدخله — أمام بناية النقطة — عدة زوارق بخارية تتأرجح برفق بفعل التيار ، سقوفها الخشبية المدهونة . عند الضفة الأخرى من هذا النهر تبدأ بساتين النخيل التي لا يبين لها آخر . وأخذ السائق يدفع بالحقائب والأمتعة صوب وجوه الرجال الناضحة بالعرق المرفوعة اليه . وعلى الأرض المتربة ، في الشمس ، أمام بناية النقطة ، بدأت كومة الأمتعة تكبر وتتسع . وكانت ثلاث مجموعات من الناس ترقب انزال الأمتعة باهتمام متفاوت . مسئول النقطة ومساعده موظف الكمرك ، وكانوا يجلسون في الظل في الشرفة في مدخل البناية يتطلعون في ضجر . اصحاب الزوارق البخارية ، بعضهم يقف عند ضفة النهر والبعض الآخر يجلس على درجات السلم الأسمنتي المنحدر الى النهر حيث تتلاشى شيئاً فشيئاً درجاته السفلى تحت سطح الماء وكانوا يحدقون في ترقب وارتياح . عدد من صبية القرية يتكأون على سياج الجسر الخشبي الممتد فوق النهر ينظرون في فضول ودهشة . وكان أحدهم — وهو أكبرهم أيضاً — يحمل راديو

ترانزستر معلقاً في كتفه . وكان الراديو يذيع الآن نشيداً حماسياً بأصوات مجموعتين من النساء والرجال ينشدون بالتناوب . وكان صوت الراديو رغم ضجه لا يلبث أن يتبدد في الفراغ الفسيح الممتد فوق صفحة شط العرب المشرقة .

وخرج الشاب الأسمر النحيف من الظل تحت الشجرة يحتضن مجموعة كبيرة من جوازات السفر بأغلفتها البنية والسوداء وعبر بها الساحة المشمسة إلى ظل الشرفة حيث يجلس مسؤول النقطة ومساعده ، ووضع الجوازات على المنضدة أمامهما .

« مجموعة أخرى ؟ » سأله مسؤول النقطة في ضيق .

« نعم . . »

تناول الرجل أحد الجوازات وأخذ يقلب صفحاته .

« انا لم أنم جيداً منذ ثلاث ليال . ما ان ننتهي من وجبة منهم حتى تصل أخرى . . لست أفهم . . »

بدأ الراديو المعلق في كتف الصبي على الجسر يذيع نشيداً جديداً . واقترب أحد الرجال الذين كانوا في الباص وناول الشاب جواز سفر آخر فوضعه فوق المنضدة ، وانسحب الرجل إلى ظل الشجرة .

« هل تفهم انت ؟ »

« مـــاذا ؟ »

« السبب في هذا النزوح ؟ »

كان المساعد يسجل بدقة تفاصيل الجوازات في سجل كبير مبسوط على المنضدة أمامه ، ويستمع لكنه لا يشارك في الحوار .

« انهم يخافون الوقوع في المصيدة . »

توقف رجل النقطة عن فحص الجواز الذي في يده ورفع وجهاً منزعجاً .

« مصيدة ! أية مصيدة ! ؟ »

« اقصد انهم يهربون خوفاً من خطر محتمل الوقوع . »

تثاءب الرجل من وراء كفيه ثم انحنى فوق كومة الجوازات من جديد .

« تقصد انهم مثل المتفرجين في صالة سينما عندما يصرخ أحدهم حريق ! ؟ » .

« تماماً . »

كان النازحون يتجمعون في شبه دائرة كبيرة في الظل بانتظار تأشير جوازات سفرهم ويتحدثون بأصوات منخفضة كان صوت الراديو يطغي عليها . وكانت نظراتهم الضجرة تنزلق أحياناً على الأمتعة ، على وجوه موظفي النقطة ، على هياكل الصبية على الجسر ، او تذهب بعيداً فوق صفحة الشط المشع ، إلى الضفة الأخرى ، لتستقر لحظات على مداخن معامل التكرير وراء جدار النخيل .

هز رجل النقطة رأسه في حيرة وهو يتصفح أحد الجوازات فسأله الشاب قلقاً .

« هل هناك خطأ في جواز السفر ؟ »

« لا . . ليس الخطأ في الجواز . . اسمع ! الأسم . . حنه جونز . محل الولادة يافا . . الجنسية أردنية . . الأقامة بغداد . . قل لي . . اين هي ؟

قال الشاب وهو يلتفت إلى المجموعة تحت الشجرة .

« ذات الوجه الشرقي المائل إلى السمرة . »

سرحت نظرات الرجل فوق الوجوه في الظل .

« لا أرى وجهاً شرقياً بين المسافرين . »

« الامرأة التي تقف مع طفليها عند جذع الشجرة بعيداً عن الآخرين .. بجانب الرجل الطويل . »

« الرجل الذي حمل الينا جواز السفر ؟ »

« نعم .. ذلك هو زوجها المستر جونز . »

استقرت نظرات رجل النقطة على وجه الامرأة المحتقن لحظات .

« ولكن لماذا تبدو غاضبة ! ؟ »

« لا تريد أن تذهب . »

« ولماذا تذهب ؟ »

اشاح الشاب بوجهه دون أن يجيب . على الساحل البعيد ، عبر الحدود ، كانت سطوح السيارات الصغيرة ونوافذها الزجاجية تومض في الشمس وهي تخطف مسرعة .

وفي وسط الشط ثمة قارب منفوخ الشراع يصارع التيار . على الجسر الخشبي كان عدد الصبية يتزايد . كانوا يتدافعون ويتضاحكون وأحياناً يبصقون في صفحة النهر المعتمة الخضرة حيث تتراكم الظلال بعضها فوق بعض : ظلال النخيل وجدران الزوارق المدهونة الداكنة والجسر ، واجساد الصبية أنفسهم والتي كان الحاجز المصبوغ باللون الابيض يقطعها في مثلثات ودوائر متساوية .

قال الصبي اليافع وهو ينقل الراديو من كتف إلى كتف .

« سأذهب أكلمهم »

فضحك منه الصبية وقال واحد منهم .

« كيف تكلمهم وانت لا تعرف لغتهم ! ؟ »

« اعرف . . تعلمناها في المدرسة »

ثم انحدر من على الجسر ، واقترب بخطى بطيئة من المجموعة يسبقه صوت الراديو .

تطلعت اليه الوجوه في انزعاج لحظات فوقف متردداً على بعد خطوات منهم . التفت مرتبكاً إلى رفاقه على الجسر ، لكنه أسرع يشيح بوجهه عن بسماتهم الساخرة . انتبه أخيراً إلى صخب الراديو فأطفأ الاناشيد وبقي في مكانه يتفحص الوجوه . وقع نظره على وجه مليء بالنمش لامرأة شابة شقراء تقف في حافة الدائرة ، وعندما انتبهت إلى نظراته ابتسمت له بعذوبة فتشجع واقترب منها . « هل . . هل أنت . . مغرمة بالعراق ؟ » ضحكت الامرأة ثم اشارت إلى طفل يقف قريباً منها . « لقد انجبت هذا الصغير في بلدكم . » قال الصبي . « إذن انت مغرمة بالعراق ؟ » ضحكت مرة أخرى ولم ترد عليه . « ماذا هناك ! ؟ » سأل زوج الامرأة وهو يقترب منها . قالت وهي لا تزال تضحك « لا شيء . . انه فقط يمرن نفسه على الكلام . »

عندما التفت الشاب إلى رجل النقطة بعد دقائق وجده يوشك ان ينتهي من ختم جوازات السفر . وسمع وقع خطى خلفه . كان زوج حنته يقف متردداً . « هل استطيع ان اسحب جواز سفر زوجتي ؟ انها ترفض السفر . »

تطلع اليه رجل النقطة وقال بصوت متعب « لكننا اشرنا خروجها . » بقي الرجل ينتظر صامتاً . كان يبدو مرتبكاً وحائراً . قال المساعد « نستطيع ان ندخلها في سجل القادمين وكأنها غادرت ثم عادت من جديد . » بدا مسؤول النقطة راضياً عن الفكرة لأول وهلة . قال يخاطب نفسه اكثر مما يخاطب الآخرين . « وهكذا يبقى سجل المغادرين نظيفاً خالياً من الشطب . . لكن لا . . اشطب اسمها وليذهب سجل

المغادرين إلى جهنم فهي لم تغادر » ثم راح يبحث عن جواز سفرها بين كومة الجوازات على المنضدة . أخرجه أخيراً وترك خطوطاً عريضة حمراء تتقاطع فوق تأشيرة الخروج ثم ناوله إلى زوج حنته « انتهى .. لم يحصل شيء . » وزفر بارتياح .

كان الرجال قد بدأوا بنقل الحقائب إلى الزوارق ، بعد ان فرغ موظف الكمارك من تفتيشها . وحمل الشاب جوازات السفر إلى اصحابها تحت الشجرة ، وارتفعت ضحكات قصيرة مرحة من بين المسافرين وهم يتهيأون للنزول إلى الزوارق وكانهم مقبلون على نزهة نهرية . بقيت حنته في مكانها تمسك بالطفلين وتستند إلى جذع الشجرة ، وكأنها تحتمي بها . قال زوجها بصوت حاول أن يجعله هادئا « لن أستطيع أن أجبرك على السفر بالطبع ، لكنني لا أستطيع أيضاً ترك الطفلين هنا . » قالت وهي تشد الصغيرين اليها « اعرف . » كانت الأصوات تبتعد الآن باتجاه المرسى ، وارتفعت صرخات خوف مبالغ فيه من أفواه بعض النساء وهن ينزلن في حذر إلى قاع الزورق . وتكشفت مساحة الظل تحت الشجرة تتناثر فيها أعقاب السجائر وأغلفة البسكويت والشكولاته ، والنفايات المتساقطة من الاقفاص وفضلات أخرى . انحنى الرجل وحمل الصغيرة وأمسك بيد الصبي . قالت حنته تحاول أن تتماسك .

« سوف تعتني بهما ؟ »

« اطمئني . »

« اكتب لي كل شيء عنهما . »

تجاهل الرجل عدم اهتمامها باخباره هو أيضاً . قال بهدوء .

« سأفعل . . ولكن ألن تغيري رأيك وترحلي معنا ؟ »

احتضنت عيناها الصغيرين لحظة طويلة ، ثم قالت بصوت استغربت هي نفسها هدوءه .

« لا . . لقد فكرت طويلاً . . سوف أكون أكثر غربة هناك . »

ابتعد الرجل بالطفلين في يأس . أفلت الصبي يده من كف أبيه لكنه ظل يمشي جواره . وقبل أن ينزلوا الدرج الأسمنتي إلى الزورق بدأت الصغيرة تبكي ؛ لكن حنّه بقيت متشبثة بجذع الشجرة . ان الصغيرة سوف تبكي أكثر لو رأتها تقف على الجرف . بعد دقائق تحركت ثلاثة زوارق من مدخل النهر لتعبر صفحة شط العرب المتوهجة إلى الضفة الأخرى . وتفرق الصبية على الجسر ، بعضهم باتجاه القرية والبعض الآخر صوب البساتين حيث تلاشت اردیتهم البيضاء في الظلال المعتمة بين جذوع النخيل . لم يبق في الساحة أمام النقطة غير الشاب الاسمر النحيف الذي رافق المسافرين ، وكان يرقب حنّه باهتمام ، واحد سواق الزوارق ينتظر وصول مسافرين جدد ، وسائق الباص الذي أغلق غطاء الماكنة ووقف مسنداً ظهره إلى مقدمة السيارة ينتظر الاشارة بالعودة ؛ وحقيبة كبيرة على الارض في الشمس . وخرجت حنّه أخيراً من ظل الشجرة ووقفت وسط الساحة تتابع الزوارق المبتعدة . واقترب منها الشاب ووقف إلى جانبها في صمت . سمعها تهمس في لوعة .

« لقد أخذ أولادي ! »

« تستطيعين اللحاق بهم إذا اردت . . يوجد زورق ، وستجدينهم ينتظرون تأشير جوازات سفرهم في الطرف الآخر . »

بقيت حنّة صامتة . كانت الزوارق تقترب من الضفة الاخرى ، وبدت صغيرة ، ولم يعد بالامكان تمييز هياكل ركابها .

« اجدهما في الطرف الآخر ! ؟ »

« نعم . »

مسحت حنّه وجهها بكفيها وبدت ساكنة لفترة طويلة ، تفكر . ثم هزت رأسها بعنف وكأنها تطرد حشرة ضايقتها ، واستدارت ، انحنت على حقيبتها فاسرع الشاب يحملها عنها ووقف ينتظر . رآها تعود صوب الباص بخطى بطيئة ولكن ثابتة . وانتفض السائق من مكانه وأسرع يفتح لها الباب .

# وجـــــــــه الثريا كتـاب

علي جعفر العلاق

آهِ .. هذي العشية ، تبتعد الأرض عنّي ،
وتبدو العصافيرُ غيرَ العصافيرِ
والريحُ ليستْ كتلكَ التي
كنتُ اعرفُ اسماءَها ،
ومواعيدَ هبّاتها ،
.. حين تبتعدُ الارضُ ..
( كنتِ بلاداً مبللةً
وسماءً تدورُ عليَّ بقهوتها
وتغنّي : الثريا رغيفْ
ابيضُ الوجهِ ، سقّفْ
يقي ، الآنَ ، عشّاقهُ
رملَ هذا الزمانِ المخيفْ ..
ثم تكتملُ : يا حزنَ هذا الجريحِ الذي
سوفَ تسحبه الريحُ ، يجتازهُ الظاعنونَ ،
البلادُ التي سيّجتْ بالندى
والتي تركتْ
بين قمصانهِ رملها الاسودا . . . )

ثم تبتعدُ ، الآنَ ، حتى العصافيرُ

( كيفَ ابتعدتِ ،

لقد كانَ لي بين كفّيكِ متسعٌ

كانَ لي صبوةٌ تستريحُ ،

وتغني : الثريا

بلادٌ مهاجرةٌ ،

والفراتُ المطرّزُ بالبدوِ ريحُ . . )

* * *

شربتْ ارضُنا ماءَها ،

وقوافلها ، والسماءُ

تقاسمَ قهوتها الظاعنونَ ، ولم يتركوا

في دمائي سوى امرأةٍ ، غضةٍ ،

خشنةٍ ، كالحصيرةْ

اومأتْ صوبَ عشاقها :

لن اكونَ بلاداً

يضيءُ على رملها العاشقونَ ،

وتخضرُّ فيها الغصونُ الميقمةُ ،

بين الحصى ،

والظهيرهْ . .

* * *

زمنٌ للعناءِ المباغتِ ،
يرحلُ فيهِ المحبونَ عن ردهات الرضا ،
دونَ انْ يتركوا فسحةً للعتابْ
زمنٌ حافلٌ بالكآبةِ ،
والفقراءِ ، ولكنَّ وجهَ « الثريا » كتابْ
سيدثرُ نومي بالماءِ ،
. . تبتعدُ الارضُ ،
لا يشتهي وحشتي طائرٌ ، او رداءْ
واسحبُ خلفيَ مجموعةً
من حصى الذكرياتِ الرتيبهْ :
إنَّ هذا الجريحَ الذي ،
هجرتْهُ الظعونُ وغزلانُها،
ورقٌ يتطايرُ ،
او صبوةٌ في الليالي الجديبهْ . .
زمنٌ يشعلُ ، الآنَ ، في كلِّ ذاكرةٍ
شغباً ، او بلاداً ،
تهاجرُ

* * *

إنَّ في رملةِ النوم قافلةً
حملتْ من يديكِ النداوةَ والخبزَ ، وارتحلتْ
في الضبابِ المطرّزِ بالبدوِ :
وجهُ « الثريا » كتابْ
سيدثرُ نومي بالماءِ ،
يوقظُ في جسدي بلدةً ،

للتسكعِ ،

مرسومةٌ

بالندى ، والترابْ

* * *

آه . . اذ يتسكعُ هذا الجريحْ

بلا وطنٍ ، او عصافيرَ ،

اذ يتقربُ من خوفه ،

والندى بين قمصانه وحشةٌ :

أمسْ غرّبت الريحُ ،

والغيمُ لملمَ اطرافهُ ،

ايكم قد رأى من أحبّ ؟

وايُ رأى

وردة الروح تذبلُ ،

مذ غادر الظعنُ مائيْ

وتناءتْ عصافيرُهُ

عن انائيْ . . ؟

في فراشتي الجريحِ ، ارى وردةً ،

تتساقطُ ، والريحَ تخلفُ كلَّ مواعيدها ،

غير أنَّ الندى في ثيابيْ :

سوفَ تقبلُ في اوّلِ البردِ ،

تقبلُ اذ يخلط العشبُ قمصانهُ

بالترابِ . .

* * *

ذاك ركنٌ من الارضِ ينأى .
وتلك « الثريا » الحزينةُ تغري العصافيرَ
بالهجرِ ، لكنَّ في تعبي وردةً :
. . و « الثريا » سماءُ
لن تبدّدَ قهوتها
او تخلفَ قمصانَ عشاقِها
في العراءْ . .

* . *

حين تبدو العصافيرُ غيرَ العصافيرِ ،
والريحُ غير التي . .
هل اظلّ وحيداً كعشبِ الخرائبِ ؟
ما مِنْ سماءٍ تدورُ عليَّ بقهوتها ،
واعدةً الحصى :
كيفَ لي
أنْ اظلَّ بلا زمن يحتويني
وينشفُ جرحيَ ، كيف يظلّ الجريحُ
بلا فرس ،
او رداء حزينِ ؟
حين تقتربُ الارضُ ،
ادفنُ ثوبي في رملها ،
واغنّي :
الثريا ، الثريا ، متى ستجيءُ
رغم هذي الليالي البطيئة ،
تحملُ للرملِ ماء ،
وللارضِ
هذا البهاءَ المضيءْ . ؟

عائد خصباك

# الممرات المائية

قصة قصيرة

لا تنغلق الممرات بالنباتات الشائكة رغم كثافتها المستديمة . أنها ممرات تبدو بلا نهاية ، مسارب مائية تستقيم وتلتوي ، تتعرج او تتشعب ، قد تضيق احيانا لكنها لا تعيق القارب الطويل الضيق بطرفيه المستدقين ، وقد تتقاطع او تتباعد حتى تنفصل فيما بينها بفسحات تبدو للمرء لا آخر لها ، مكونة من أعواد القصب ونبات البردي الرخو ، تحت سماء خفقة الزرقة ، لم ينتشر فيها نور الشمس بعد ، لكن الضياء الأولي المهتز المرتجف يتصاعد في بداية النهار . حين يتحرك الهواء احيانا تتمايل أعواد القصب وهي اما : غضة خضراء مستقيمة مرتفعة بعض الاقدام ، او تصل في علوّها الى ضعف قامة الرجل ، وأما : متيبسة صفراء بنموها المكتمل المتطاول الموحش الشرس في الاندفاع حتى اعاليها المستدقة أو متيبسة هزيلة ، يكتفي بعضها بالميلان فقط ، وكثيراً ما تتكسر بفعل الرياح فترقد فوق سطح المياه أو فوق بعضها البعض ، أنها أعواد متهالكة متشابكة كما تتشابك أصابع الكفين في فتور أو قسوة أحياناً . واذا كان الضوء ينتشر سريعاً ويفيض منتعشاً في الأعلى ، بأستداراته المهتزة وبأرتعاشاته المتعاقبة المتزايدة ، فانه يتفرق متباطئاً تحت الأعواد العالية وخلالها ، أن العتمة الخفيفة هناك

تزيد من قتامة لون الطمي في وجه الشخص الواقف بقدمين ثابتتين فوق تجويف قاربه الخشبي المستدق الطرفين ، أنه وجـه راكد شاحب ، تبدو الثنيات الرقيقة لغضونه أشبه بالخطوط خارج العينين وهو يضيق عليهما في محاولة لزيادة حدّة البصر ، فيبدو فيهما سحنة كبيرة من التصميم ، وأحياناً لم يكن يتطلع أمامه ، كان يـرجع بصره الى المياه التي يتفرق صفاؤهـا خلف الزورق ، عمره ست عشرة أو سبع عشرة سنة ، لـكنه لا يحمل في وجهه نضارة هذه السن . وحذر الشخص الواقف في مؤخرة قاربه لا يرجع الى علوّ الاحراش أو تشابكها ، بل للمحافظة الدائمة على نفس سرعة أندفاعـة القارب ، فيتقدم في غير سرعة وفي غير بطء : هـو يقف بوجه فيه كبرياؤه ، وبقامة متوسطة الطول . إن طرف القصبة الطويلة ينغرز بين وقت وآخر في المياه ، وفي كل مرة يستمر في ضغطه ، ينحني أعلى جذعه قليلاً في البـــداية ، والقصبة تهتز بين القبضتين المتوترتين المحمومتين ، فتبين خطوط الأوردة الدقيقـة المنتفضة فوق ظهر الـكفين وبداية كل رسغ بعد تراجع الكمين الى منتصف ذراعيه ، ويضيق اتساع العينين اكثر . تتسلق القبضتان القصبة المصفرّة الملساء الاّ عنـد بروز العقد المتباعدة عن بعضها مسافات تكاد تتساوى فيما بينها ، فيكون ظهره آنذاك في أوج انحناءته بعد نزول الجذع إلى الأسفل . إن الرأس يندفع ، وثنايا الوجه تتجمع في توتر يشبه الى حدّ ما من يتألم فجأة

ولا يتضح تصميمه في ملامح الوجـــه ، فليس فيـه أثر للسرور أو المرارة ، أن التصميم واضح في دفعه القصبة الطويلة ، وغرزها المتواصل المتزن ، ثم معاودة سحبها قبل الأختفاء كلية داخل المياه ، والزورق يتقدم ، إنه غير عابىء : بما يصدم وجهه او قامته أثناء القيـام والقعود

من أعواد القصب المائلة ، ونباتات البردي المتفرعة . . وفي عدم أهتمامه سواء بقطرات العرق المتوزعة على الوجه والرقبة ، او بالحشرات التي تهجم مع كل هبة هواء او برائحة المياه الضحلة العطنة ، وبرائحة التحلل النباتي الفاسدة المنبعثة من بين الأعواد الطافية المتآكلة او الغائرة تحت المياه ، ورائحة مخلفات الحيوانات والمواد العضوية المتفسخة ، وروائح غريبة لا يمكن ان يرجعها المرء الى شيء محدّد . والصوت الموجود على الدوام هو صوت الماء حيث تشقه مقدمة القارب الزلقة ، وحيث تثقب مقدمة القصبة التي في يده سطح المياه كشضية بين وقت وآخر ، وصوت الطيور القريبة التي تغادر أعشاشها المخبأة في غور أحشاء القصب المتكسر الهابط المتجمع ، وتأخذ بالطيران السريع . ومع تقدم الوقت يأخذ لون الماء بالأنحلال على البعد ، لابد انه مع انحناءة الظهر اثناء دفع الزورق يرى كيف القصب — قبل ان تضرب معالمه وتهتز مع وصول الزورق — مقلوباً في المياه الضحلة الصافية ، انها ليست منابت القصب القريبة التي ترى احياناً ، لكنها الامتداد اللا نهائي لأنعكاسه داخل المياه ، إن صورة القصب المقلوب تتجدد باستمرار قبل وصول مقدمة الزورق اليها ، وربما لا تختلف الا قليلاً . واذا حدث ان أبطأ في السير ، أو أخذ نفسه باللهاث ، فليس التعب هو السبب ، انما : هي النشوة الفائقة في النظر بين أعواد القصب عندما يخترقه شعاع الشمس المائل ، متوغلاً بين الشقوق الدقيقة الضيقة التي تفصل أحداها عن الاخرى ، وقد تضيق او تتوسع عندما تؤدي حركة هواء خفيفة إلى اهتزازاتها ، أو : بسبب مجيء الصيف ، ومعه تنزل الأسماك النهرية في هجراتها المعتادة مع مياه الفيضان الموسمي إلى منخفضات الهور الجنوبية ، التي لم يتبق منها غير الاراضي المرتفعة عن المنسوب أماكن تصلح للسكن ، وأما : بسبب الهواء الرطب الثقيل ، فيرفع احدى كفيه مزيحاً العرق عن وجهه ورقبته .

ترتفع الشمس قليلاً وتبدأ تجمعات الاحراش تخف على جانبي القارب ، كذلك تتباعد أعواد القصب فيما بينها وتميل إلى القِصر ، أما هو فلم يغيرّ وقفته فوق القارب ، وعلى البعد يبدو رأسه طافياً فوق خضرة الاعواد في الضوء المنبهر ، لقد ازداد اتساع الممرات اكثر . ومع تقدمه يخلف وراءه منابت القصب ونبات البردي قطعاً متناثرة قبل التحامها ، فيستطيع المرء حماية نفسه في الظلال من وقدة اشعة شمس الظهيرة التي تقترب ، وفيما حوله على القرب او البعد الوان النباتات والمياه والسماء ، متنافرة ومتجانسة ، من الأصفر الباهت الذي هو لون القصب المتيبس ، والاخضر الفاتح ، والاخضر القاتم ، والاخضر الفاقع المائل إلى الزرقة داخل المياه ، مترسباً في القاع احياناً ، أما البنيّ فهو لون جذوع اشجار النخيل على البعد ، والزرقة لون السماء العريضة . يرفع القصبة وللمرة الأخيرة بدفعها إلى المياه بعد دورتين او ثلاثة للقارب قام بها في نفس المكان ، فعل ذلك أمـا ليتفحص المنطقة او ليختار المكان جيداً قبل التوقف ، وفي وجهه استعداد كبير للأبتسام ، لكنه لم يبتسم . تصل القصبة إلى القاع القريب المضيء بتربته الغرينية التي أخضرت في اماكن متفرقة نتيجة إما ترسب مواد مجهولة لها نفس اللون ، او انها الاعشاب المتحللة ونبات البردي الذي أجتزّ قرب منابت جذوره حتى يتعفن . لا يخفى على المرء ابداً ان هذا الجزء المكشوف بمياهه الساكنة ، بعرضه المتزايد كلما يتوغل إلى الداخل ، هو الذي يفصل بين مجرى النهر الذي لم يكن بعيداً ، وتحوطه اشجار النخيل من الجانبين وبين الاراضي المنخفضة . يتوقف القارب رغم الاهتزازات المترنحة المتوالية إلى الجانبين التي لا ترجع أبداً إلى المياه المتسربة من النهر إلى داخل الهور من تلك الفتحة ، ولأن مستوى ارتفاع المياه متساوٍ ، كانت المياه تبدو راكدة ، اما الاهتزازات التي تبدو واضحة فهي نتيجة انتقال الشخص الواقف فوق الزورق من مكانه ، وبعد انحناءة إلى قرب موضع القدمين ، يخرج من

تجويف القارب قضيباً من الخيزران ، كان متوسط الطول ، وفي مقدمته كف حديدية بأصابع مثلثة ثلاثة ، وبأطراف أمامية مدببة ، فيبدو وهو يرفع بقبضة يده اليمنى قضيب الخيزران من منتصفه ، انه يهيء نفسه لصراع قد يطول . يلاحظ المرء ان ما يطلبه ليس الاسماك الصغيرة التي بطول الاصابع او اقل ، تلك الاسماك التي تتشابه في احجامها وقد تختلف بألوان موحدة واحياناً مغايرة ، لون معتم او فاتح ، لا يرجع بأية حال إلى دنوّها من السطح او هبوطها إلى القاع حتى يختلط لونها بلون سحب الطحالب ، وقد تميل ظهورها إلى لون وردي مزدهر او رمادي داكن ، انها تصعد وتهبط على الدوام ، تعبر القارب ولا يهتم لها الشخص الواقف فوقه ، ينظر إلى كل ذلك دون ان يغيّر من ثبات قدميه ، وإذا كان احياناً ينزل يده التي تحمل عود الخيزران كأنما في اعياء ، او يميل بوجهه إلى الجانب احياناً ، فليس الاعياء واليأس هما السبب ، ولا الأرهاق في التطلع الذي طال ، لكنه يرجع لضجره من طول الانتظار . يتابع التطلع إلى المياه ، يترصد دون ان تختلج في وجهه سمة ، فيبدو هادئاً ، ينتظر بثقة مجيء الصيد الذي لا مفرّ منه في النهاية مهما تأخر ، وقد تنزل جفناه بتثاقل فتنغلق العينين برهة ، لكن ذلك لا يرجع إلى تعبه ، ولا إلى انعدام الثقة في الحصول على الصيد ، وانما يرجع إلى تعب العينين اثناء تركيز النظر في المياه الشفافة واشعة الشمس تضرب صفحتها ، وربما لا يرجع أمر انغلاقة العينين إلى ذلك ، بل لانه يرى نفسه عائداً ، بالمغانم ، والسمك الكثير يملأ تجويف القارب . وما أن تبدو الحركة الغريبة فوق سطح المياه ، التي بدأت بشكل اشبه ما يكون باهتزازات هادئة طارئة لا تابث ان تغيب ثم تعود إلى الظهور وتغيب ، حتى تثبت نظراته فوق المكان نفسه ، وقد اتسعت عيناه ، فلم تكونا مشدوهتين ، بل مليئتان بالرغبة المتحفزة . وان الحركة لا يمكن ان تؤذن بغير مقدم سمكة كبيرة ، لهذا كان الاستغراق التام يرتسم عليه وهو يتابع الاهتزازات الزاحفة

فوق المياه صوب القارب ، مدفوعة بطاقة كامنة في التقدم تترك وراءها دوائر تأخذ في الأتساع ، متألقة بقوة خاصة بها . لم تمض غير لحظات حتى تصبح رؤية السمكة القائمة بمفردها ممكنة في المياه الرقراقة ، انها قريبة من مستوى سطح المياه ، لا تصعد لتشقه بضربة من ذيلها ، ولا تنزل لتختفي في لون القاع ، كانت تنساب وهي تتقدم ، خفيفة ورشيقة ، توحي بمقدرة هائلة على مطاوعة حركتها للجهة التي تريد ، تحرك الذنب وزعنفته إلى جانبيها بهدوء ، وتحرك الزعنفة المزدوجة على جانبي الكتف والحوض . وقد تسكن الحركة فوق سطح المياه بشكل مفاجىء يرجع إلى توقفها ، لكن يبقى في الامكان رؤيتها ، لا يتحرك فيها غير ذنبها القصير والغطائين الغلصميين وفمها الذي ينفغر وينغلق باستمرار ، أما عيناها الجاحظتان فكأنما توقفتا على مشهد مفزع ولم يعد امر انغلاقهما ممكناً . ثم تهبط للقاع عنيفة زلقة ، وهي تضرب المياه بزعنفتها الذنبية بقوة ، وتصفق برأسها عند الأنحراف ، دون ان يسمع المرء لها صوتاً ظاهراً . انهـا لا تنفصل عنه وهو مشدود اليها ، المنظر تلك اللحظة : شخص وسمكة . يتبعها حتى تهبط ، وإذ تغيب عنه ، لا يرفع نظرته عن المكان ، وهكذا كان بمستطاعه رؤيتها مجدداً تنقلب على نفسها وترتفع مرتعشة ، ان يده التي تحمل الرمح هي الشيء الوحيد الذي كانت حركته واضحة من بين كل الاشياء التي بدت وكأنها غير موجودة للحظة ، فيوجه الأصابع المثلثة التي في طرف الرمح نحو المياه ، دون شك انه يعرف تماماً الفزع الذي ينتابها حين تحس بأية حركة بيّنة ، وكانت نظراته تتابع حركتها الرشيقة . تقترب السمكة اكثر حتى تكاد تصل إلى مقدمة الزورق من جهة الأمام ، وقد ارتفعت عن القاع الآن ، من السهل رؤية طولها الذي يزيد عن الذراع ، وما عدا البطن التي تميل إلى البياض ، فان اكثر ما تبقى من جسمها شبه الاسطواني كان بلون ورديّ زاه ، مكسوّ بقشور كبيرة مرتبة على شكل اقراص ، وعلى شكل صفوف مائلة متراكبة ، تمتد

إلى وراء الرأس حتى تضيق خلف الزعنفة المخرجية ، وتصغر كل واحدة منها هناك ، أما رأسها الصغير فيحمل فوق فتحة الفم من الجانبين زوجين من اللوامس الخيطية . يتأنى اثناء رفع الرمح . . كان منشرحاً رغم ان ابتسامة صغيرة لم تظهر فوق اسارير وجهه ، لابدّ انه آنذاك يحدّث نفسه حول مصير هذه السمكة ، وما يجب عمله بعد ان تغرزها الأصابع الفولاذية الثلاثة ، هل يرجع إلى البيت محملاً بها ، فهي تكفيه مع عائلته لصيد اليوم ، أم يستمر في الصيد ؟ ، لكنه أخذ نفساً عميقاً قبل ان يدفع باتجاه السمكة أصابع الكف ، يستعيد تزمته كاملاً ، ويحدّق بتقدمها ، وبحركة غطاء الغلاصم ، حين يندفع كل منهما مبتعداً عن الجسم ، بينما تبقى الطبقة الجلدية المتصلة بطرف كل غلصم ملتصقة . أما السمكة فانها تنزل قليلاً قبل محاولتها في النفاذ من اسفل خشب القارب ، ليس بالمستطاع معرفة لماذا أرادت ان تفعل ذلك ، هل افزعها هذا الخيال الواقف فوق سطح الماء قريباً اليها ، أم فعلت ذلك لسبب آخر ؟ . يدفع الرمح ، فيرتجف سطح الماء ارتجافات سريعة متخبطة ، لا تستحيل معها رؤية وجه من ينظر في الماء مباشرة فقط ، وانما تستحيل رؤية السمكة ايضاً وراء انفجار الفقاعات والأرتجاجة غير المنتظمة ، ينتظر قليلاً قبل أن يُخرج طرف الرمح الأمامي ، وخلال ذلك كان في عينيه ارتياح كبير ، انه الآن موقن ان الأصابع الحديدية تلقفت السمكة ، وان منظرها وهي معلقة بعد ان يخرجها من الماء سيغمره بالبهجة ، فليتمتع بهذه اللحظة سريعاً ، ولتطمئن نفسه ، ليسحب الرمح فتخرج السمكة معلقة في طرفه . كانت الأصابع في طرف الرمح كما هي ، فارغة لكن مبللة ، لم يعلق بهن سمكة ، ولا أي شيء آخر ، ينظر اليهن فترة قصيرة والدهشة واضحة تماماً على وجهه ، فهو قد دفع بالكف إلى مكان السمكة ، وبمقدار عمقها الذي يمكن أن يصل اليها ذلك الطرف المدبب ، وكما يبدو لم يكن هناك وقت ليطيل النظر او ليبقى مندهشاً ،

لأن الوقت الذي يمر سيضيّع هذه السمكة إلى الأبد ، فيأخذ بالتفتيش عنها حواليه منفعلاً ، يهتز القارب إلى الجانبين اهتزازات خفيفة متعاقبة ، ويبقى مكانه فوق الزورق ثابتاً . تهدأ ارتجاجة الماء ، ودون شك انه يراها تبتعد قليلاً عن الزورق من جهته الثانية ، هناك تتحرك بعنف وزجرة ، أما فمها فلا تزداد سرعة انفغاره فقط أثناء التنفس ، وانما يتسع تلك الأثناء اكثر ، بعد ذلك تنزل قليلاً باتجاه القاع . يدفع القارب مسرعاً بدفعة قوية واحدة من القصبة ، ويعقبها على الفور ، قبل توقف القارب ، اندفاعة الرمح إلى ظهر السمكة ، وكان نشيطاً وهو يوجه الرمح بقوة أشد من الضربة السابقة ، فعل ذلك أما لأنه علم أثناء اندهاشته بعد الفشل في اصطيادها ، ان الاصابع الحديدية لم تصل إلى ظهر السمكة ، وانما وصلت إلى ظهرها الواقع على البعد الظاهري : وكان عليه ان يدفع الرمح إلى مسافة أعمق ، فالظهر الحقيقي للسمكة هناك ، والاصابع الحديدية قاسية .

يهتاج الماء في منطقة نفاذ مقدمة الرمح ، من المؤكد ان الرؤية داخل المياه تستحيل في تلك المنطقة ، لكنه رآها خارج حدود سورات المياه المؤقتة ، وانفجار الفقاعات مرة اخرى تقوم بأنعطافها المحاذر الواسع تحت الزورق إلى جهته الأخرى ، تبذل جهداً مميتاً لتتخلص من خطر ذلك الذي تقدم نحوها فجأة كان يتابعها ، متنقلاً بنظراته إلى الجهة الأخرى من القارب ، لم يكن يهمه — هذه المرة — رؤية الكف الحديدية سواء وهي داخل الماء ، او وهو يرفعها ، لقد عرف تماماً ان تلك الاصابع المدببة فارغة من اي شيء عالق هذه المرة أيضاً .

تنتفخ اوردة الرقبة بالدم المتصاعد ، وقد احتقن الوجه ، وهو يرقب السمكة التي تظهر أمام العينين قبل الوصول إلى سطح الماء قوية : تضرب المياه بذنبها فتستدير مضطربة إلى أحد الجانبين قبل انخفاضها إلى الأسفل أو ارتفاعها إلى السطح ، في هذه الاثناء ترتفع يده وهي تحمل الرمح من وسطه ، من الواضح أمام المرء أنه سيسدد الطرف نحوها بكل ما عنده من قوة ، وهذا الظن لم يأت لأن الرمح ودفعه بقوة كان واضحاً لا يحتاج إلى ادنى ريب ، ولا لأن أمام المرء تشنج عضلات يده ، ولا لأن الغضب طافح على وجهه فيطلب الأنتقام ، ولا لأن قطرات العرق تنتشر فوق وجهه ورقبته ، وانما هو الخوف من الخطأ الذي يلاحقه أثناء تقدير بُعد السمكة داخل المياه ، ولذلك سيدفع الرمح بهذه القوة . تندفع الأصابع الفولاذية الثلاثة ، بأطرافها المثلثة المدببة قبل ان تغطس .

خالد حبيب الراوي

# العربة

قصة

دفع عربته الحديدية الصغيرة ، وشمس الصباح الحامية تغرق جسده بالعرق ، وكان يحس بخيوط باردة على رقبته التي يلامسها الهواء .

توقف امام بيت كبير ، وتقدم من الباب وهو يشعر بدقات قلبه الصاخبة ، انفتح الباب وظهرت امرأة شقراء . . نظرت إلى عربته ، ثم اليه ، وهزت رأسها داخلة .

كانت هذه المرأة الشقراء حلمه الدائم ، لقد رأى نساء الحي كلهن ، لكن هذه المرأة وحدها ، استطاعت ان تترسخ في ذاكرته ، وطالما نظر اليها بتضرع علها تفهم نظراته ، لكنها كانت لا تعيره اهتماماً .

انه منذ ثلاث سنوات يعمل جامعاً للقمامة في الحي ، وهي مهنة أحقر من ان تحتقرها ، وقد شزرته في بادىء الأمر بنظرات متفحصة ، لتحفظ ملامح وجهه ، كرجل مشبوه ، يمكن تقديم اوصافه .

انه لا يعرف كيف بدأ ولعه بها ، ثم سيطر عليه ، لكنه يعلم ان لهفة حياته هي رؤيتها صباح كل يوم .

وامام الباب الداخلي ، سمع صوت ارتطام ثقيل على الأرض وأنة متوجعة ، نظر من فوق الحائط ، وشاهد القمامة منثورة من فوهة البرميل الصغير والمرأة تستند على الحائط وهي تمسك بأسفل ظهرها ، حدق في وجهها المتقلص من الألم ، ولم يتجرأ على دفع الباب والتقدم اليها .

وزحفت عجوز من داخل البيت وسألتها :

— مـــاذا حدث ؟

اشارت المرأة الممسكة بأسفل ظهرها ، برأسها ، وهمست :

— ظهري .

وارادت ان تعود إلى الداخل ، ولم تستطع التحرك ، وهرعت العجوز إلى الباب الامامي لتطلب نجدة ، فتراجع جامع القمامة والتصق بعربته .. مدت العجوز رأسها وشاهدته ، لكنها تخطته لتبحث عن رجل آخر ، واحس جامع القمامة بحذر ، إذ ان الطريق كان خـالياً . وعادت العجوز تنظر اليه .. ثم نادته .

تساءل متردداً — انـا — ؟ انـا .. ؟

— تعال ساعدنا .

ترك عربته ودخل خلفهـا . نظر الى المرأة الشقراء المتألمة وشـاهدها تنظر الى يديه ، وأحس بوساختهما ، فرفعهما ودعكهما بقميصه ، ثم سأل العجوز — ماذا افعل ؟

قالت العجوز — ساعدها على الدخول الى البيت .

انتظرت المرأة ، الرجل ، ان يساعدهـا ، ومد جامع القمامة يده بحذر ، ولم يستطع ان يحدد اي مكان يسمح له بلمسها منه ، ليساعدها ، ثم امسك يدهـا برقة ، وانتظر ان تتحرك ، لـكنها تأوهت ولم تستطـع ان تنقل قدمها خطوة . وقالت :

— لا أستطيـع المشي .

واجهته العجوز :

— اسندها بقوة .

ترك يدها ، وبتردد ، مد يده الى خصرها ، ورفع يدها وادارها فوق رقبته وتمسك بها .

تقدمت خطوة ، وأحس بنهدها يلامس كتفه ، وبعطرها الخفيف ينفذ فيه ، كان دائخاً ، وود لو يدخلها بسرعة ، وتقدمتهما العجوز وفتحت باب غرفة النوم ، وببطء ، دخلا . وكانت اصابعه تلتصق على بطنها ، من فوق ثوبها . . وعندما وصلا إلى حافة السرير كان عليه ان يفلتها . . ولم تستطع التمدد لوحدها ، فأمرته العجوز ان يرفعها . .

احنى جذعه ووضع يداً تحت فخذيها ووضع الاخرى على ظهرها ، واستطاع ان يرقدها ، وبقى واقفاً بجانب السرير يتأملها .

انحنت العجوز عليها ، وسحبت ثوبها الذي ارتفع الى ركبتها ، ومسحت بكفها المكان الذي كان يمسكها منه ، ثم تراجعت ومدت يدها الى جيبها ، واخرجت درهماً ، ناولته له وهي تأمره :

— خذ .

نظر الى الدرهم ، ثم الى المرأة التي كانت تراقبهما . . تراجع الى الوراء وهو مباغت :

— لا .. لا .

وانطلق مسرعاً الى الخارج . . وامسك بعربته ودفعها باستقامة . وكانت ضجة عنيفة في رأسه . . المرأة الحلم بين يديه ، لقد لمسها وضغط على جسدها ، وربما لن يتحقق له ان يلمسها من جديد ، الى الأبد . . وهو يدور في وضعه المهان .

وعاد مسرعاً الى مركز تجمع العربات الخالي في ذلك الصباح ، دفع عربته واوقفها في الزاوية ، ولم يجب على تساؤلات الموظف ، وخرج .

كانت الشمس المحرقة والهواء الساخن ، يلفحان كل شيء ، ولم يبد على الرجل الذي كان يمشي وسط الطريق انه يحس بأي شيء .

# كتب

في ضوء النتاج الجديد . .

## ● مجموعتان قصصيتان :

١ ـ نزهة في شوارع مهجورة ..... أحمد خلف

٢ ـ حكاية من المدينة القديمة ..... غانم الدباغ

نقد . . سليم عبد القادر

### □ نزهة في شوارع مهجورة :

تطرح المجموعة القصصية الأولى « نزهة في شوارع مهجورة » للقاص احمد خلف ثلاثة مستويات قصصية ، وقد يكون وراء هـذا الجمع في الطرح الفني قصداً وتعمداً ، فالقاص معني بالتجريب على مستوى اللغة والتناول والتجربة ، كما انه معني باختيار نماذج خاصة قلما نجدها في قصص الآخرين ، ثم ان هذه المستويات تتداخل وتتشابك وتتجمع في نقطة رصد ذهنية ، يحتكم اليها القاص في تصوره للحرب وللواقع الاجتماعي وللحالة السايكولوجية ، وهي الموضوعات القصصية في المجموعة ، كما ان منظوره لهذه المستويات يحتفظ بصور الكثافة الشعرية التي تبرز الغضب الانساني المدمر وتفجر الاحتجاج على ما هو داخل خريطة العجز وما هو صعب وسري ومجرد احياناً .

لكن الدراسة التحليلية تعفينا ان نقيم فصلاً بين هـذه المستويات ، وسيجد القاريء انه لا بد ان يستعين في كل مستوى بالمستويين الاخرين لعمق الصلة بين نماذج هذه المستويات ومؤشرات الوعي الفني .

يتمثل المستوى الاول في القصص « هجـرة في وقت غير مناسـب » و « المغارة » و « خوذة لرجل نصف ميت » في هذه القصص يسعى احمد خلف الى انارة العالم الداخلي الشديد العتمة ، والذي تتركـه الحرب في وجدان المقاتل ، المنتصر والمهزوم . ويحتوي هذه القصص محور واحد — الحرب — يشكل مستوى ناضجاً من الوعي الفني لتناول قضية الانسان ، فالحرب في هذه القصص ، تشكل خلفية متوترة ومفعمة بالدلالات العامة والخاصـة ، وهي دلالات سايكولوجية تجسد في الاخير هيـكل الحدث القصصي وتصاحب نمو العلاقات الدرامية في مواقف الشخوص . ان هذه القصص لا تتحدث عن الحرب كعلاقات حقيقية او مفترضة ، برغم ان القاص يحفظ لهذه العلاقات قدراً كبيراً من التوازن بين الحرب والمواقف ، ويبقيها ضمن اطار الهاجس الخفي الذي يمنح الحركـة ويتابع فعلها الدرامي ، كما انها — اي العلاقات — تدفع بالقناعات التي توضح ما هو متحول في الحركة الداخلية في الفعل القصصي .

وقصص هذا المستوى ، تحاول ان تجيب بذكاء عما تطرحه الحرب من تساؤلات على مستوى المراجعة الفكرية للانسان العربي ، واذا كان القاص قد اختار نموذج المتوحد والمنكفيء على حساسية مفرطة ، تؤكد احساسه بالفشل وتضخمه ، فلأن الواقـع السياسي في فترة حزيران ، قـد فرض عليها ان تكون معطلة على مستوى الوعي والفعل معاً ، لذلك فقد اختارت الحلم يقيناً تطمئن اليه .

وحين لا ينوي القاص ان يتحدث عن الحرب ، يضعه ديكوراً انيقاً يغير صوره في كل لوحة قصصية ، لكنه يحفظ لهذه الصور قتامتها وغموضها ومفاجأتها .

اما المستوى الثاني في المجموعة فيتمثل في القصص « المحطة ، نزهة في شوارع مهجورة ، لعبة الصمت والمرح ، الصحراء ، تاريخ البؤس » يحاول القاص في هذا المستوى ان يبرز الحدث اليومي الاعتيادي والبسيط ، والمكتنز بالدلالات الاجتماعية ، والمتفجر باليقين او الوهم ، والممتلىء بضرورات غامضة ، او هكذا تبدو للشخوص ، ونستطيع ان نكتشف عوالم هذه الشخوص الفنية بالعذابات والاسرار وهي في خضم الممارسة اليومية لطقوسها ، التي تشكل ايقاعاً عنيفاً يلون افراحها الصغيرة ، وهي مع ذلك منكسرة من الداخل تحت وطأة الاحساس بالخوف والقهر .

ونماذج هذا المستوى ، اناس طيبون وبسطاء ، لكن عنيدون وعصاة وفوضويون ومتكبرون واقوياء امام اشكالات وتناقضات واقعهم الاجتماعي الذي يسحقهم بقسوة ، وقد يصل بهم الضعف احياناً حد الاحباء ، ومع ذلك فهم انيقون حتى في سقوطهم .

وفي هذا المستوى تتوضح قدرة احمد خلف على استخدام السينما ببراعة ، كما انه يلجأ إلى الحوارات الداخلية « المنلوج » ليكشف عن البعد الغامض في التجربة ، ومن السهولة ان نلحظ الاغراء الذي يشد القاص الى التشكيل المسرحي .

اما المستوى الثالث في المجموعة فيتمثل في خمس قصص « قصيرة جداً » وحين نفهم طبيعة هذا اللون من الكتابة القصصية ، على انه رصد وتكثيف لحالة سايكولوجية ، استثنائية ، لا يغفل الشرط الموضوعي في تكوينها ، وفي تكوين النموذج الذي يجد نفسه متلبساً بها ، وانها ايضاً — اي القصة — اكتشاف لحدوس متجانسة مع موقف زمني محدد تماماً ، وان

احمد خلف كتب قصصه الخمس ، وقد فرض على بعضها طبيعة القصة القصيرة ، من حيث استخدام الحدث والزمن ، بخلاف وعيه لطبيعة هذا النمط القصصي (*) ، فقد جاءت بعض هذه المحاولات غير موفقة . . لكن ذلك لا ينقض كون هذه المحاولات الناقضة اعمال قصصية جيدة من ناحية اخرى . .

## □ حكاية من المدينة القديمة

تحوي المجموعة القصصية « حكاية من المدينة القديمة » للقاص غانم الدباغ تسع قصص قصيرة كتبت بازمان متفاوتة ، مما يشجعنا على القول ان القاص لا يطمح ان يحقق موقفاً محدداً او يعالج قضية معينة من خلال رؤية واحدة ، كما نستطيع ان نؤكد ، وبعد الرجوع الى ما كتبه القاص وعن خلال متابعة وفحص قصص المجموعة ، ان هذه المجموعة الجديدة لا تشكل اضافة ، إن لم تكن تؤشر على نكوص كبير في الوعي القصصي لدى القاص واذا كان الدباغ قد حاول ان يجرب اشكالاً قصصية وان يمتلك القدرة على المغامرة في بعض اقاصيص المجاميع السابقة ، فاننا نجده يعود في قصص المجموعة الجديدة — باستثناء قصة الخيط والشبح — إلى التناول المباشر ، وإلى السهولة في المعالجة والطرح ، والذي يبدو ان القاص آثر العودة إلى المفهوم الاخلاقي ، الاحادي النظرة لقضية الواقعية في القصة .

ففي قصة « حكاية من المدينة القديمة » يقف القاص عند معالجة حالة ، تصير بحكم ظروف اجتماعية استثنائية ، حالة شاذة وغير طبيعية ، طفلة مراهقة تغوي رجلاً بملاحقتها ، وبرغم ان القاص يبدأ في توكيد

---

(*) شهادة القاص في مجلة « الموقف الادبي » .

هذه العلاقة بافتراض غير مقنع وغير متوقع ، فانهُ يظل يدور حول ربط شبكة من علاقات فوقيـة وغير جوهرية ، والتي لم تعنه على اكمال صورة حدث قصصي متفجر ، كما انها الغت المستوى السايكولوجي في الشخصية ، والقاص لم ينفذ الى ما يمكن ان تفرزه هذه العلاقة من اشكالات متوترة وعنيفة وغريبة ، وبدل ان يسعى الى ربط هذه العلاقة بظرفها الموضوعي ، نجده يقحم ظرفاً سياسياً لم يمهـــد له ، مما اوقعه في تناقـض صارخ ، فالقاريء يخرج وهو غير مطمئن لسقوط الفتـاة في الاخير ، والقاص لم ينبيء ان كان السقوط غريزياً أو سايكولوجياً كما اراد له في البدايـة ، أو اجتماعياً كما اراد له ان يكون اخيراً . ثم انه حين وضع تجربة القصة في اطار الزمن الروائي ، وحاول ان يضغط فترة طويلة في صفحات قليلة ، جاءت نهاية القصة مفتعلة وسريعة وميلودرامية ومفتوحة من غير دلالات واضحة .

وليست قصة « الموت والفجر » غير فيض من صور متلاحقة ، كتبت بلغة متشنجة ومباشرة غير مصدمة ، فقد سعى الدباغ إلى تضخيم حالات احباط فاستعان بالمعادل الموضوعي ، وحين استطاع ان يقدم نموذجاً انسانياً مكتنزاً بهموم انيقـة وميتافيزيقية ، لم يضعه ضمن خريطة حدث قصصي واضح ، وهـــذا النمط من القصة ، قصة الشخصية ، يستطيعه القاص لولا اغراء اللغة الذي سقط فيه ، إذ كان القاص مهيأ لان يضيء ابعاداً ظل يقترب منها بحذر وعدم اطمئنان .

ولا تفتقر قصة « ذنون الاحمر » إلى البساطة السهلة في معالجة انتماء سياسي قلق ، فمع ان ملامح الشخوص لا تؤثر على مواقع طبقية إلا من خلال مظاهر باهتة ، فقـد اغفل القاص الاستجابة للفعل وللحافز المتوتر والسري في قضية الصراع الاجتماعي ، واكتفى بحوارات جاهزة ، لا تحمل القاريء على الغضب بقدر ما تثير الشفقة ، ان قصـة « ذنون الاحمر » بحركة شخوصها وبنمط وعيهم الفكري ، قصة تنتمي إلى الاربعينات .

ولم يتمكن الدباغ في قصة « الخيط والشبح » من تصعيد الحدث اليومي إلى مستوى الحدث القصصي ، فقد اراد ان يكتب قصة كافكوية ، إلا ان تناوله جاء حكائياً يفتقد الرمز والاشارة المبهمة وبرغم انه استعان بتجربة كافكا في قضية الضياع الانساني وسط زحمة من الافعال غير العقلانية ، إلا انه لم يقدر على انماء هذا الخيط الدرامي القاسي ، فقد بقي اسير الرقابة والمباشرة ، كذلك جاءت قصة « السكون » فما هو مرعب ومعذب ومثير للقرف في العلاقات بين الاشياء وفي حياة الانسان المثقف والمتوحد ، يظل بعيداً عن احساسنا بكثافة وعقم هذا العالم ، والقاص يتعجل في افساد قصته بركام من احداث لاهثة وسريعة وبانماط انسانية مشتتة تنتقل بحرية ومن دون ان يضعنا واياها في موقف الحائر او المتسائل .

وتنطوي قصة « زوجة ابي » على التناقض الحاد في تكوين وبناء الاسرة العراقية ، ويرصد القاص هذا التناقض من خلال منظور طفل ، يظهر في القصة موزع الانتماء في البدء ، والحق ان القاص يدهشنا في قدرة ذكية على فضح وتعرية مواصفات اخلاقية ، إلا انه انكر على الطفل القدرة على سبر عوالم خاصة ، فالشفافية في منظور الطفل للاشياء لم تتجسد حتى في الحلم ، الذي جاء تعويضاً من احساس فطري بالخوف والعجز ، وحين شاء القاص ان يفجر التناقض تعجل في وضع نهاية قصرت عن ايهامنا بوجود عالم فاجع وناقص .

وتضعنا قصة « الطوطم » امام طقوس الرعب الميثولوجية ، والقاص بدل ان يعمق في نموذجه — الانسان الصغير — السخرية ازاء ما هو مجهول وقدري ، ينعطف دفعة واحدة ، ومن دون ان يهيء ظرفاً موضوعياً وفنياً مقنعاً ، إلى رصد علاقة جنسية ، قد لا تشكل حالة تعويض عن فشل ، ولعل الدباغ قد نجح في وضع صور متقابلة للخصب ، لكن

استخدامه للزمن القصصي جاء مفككاً ، فهو ينقلنا إلى زمان واقعي بعيد، وهذا ما لا تتحمله القصة القصيرة .

اما قصة « الاعمدة » فتختزل مجمـــوعة اسقاطات ذهنية غير منظمة لشاب يجد لذة في توهمه بوجود علاقة مضادة بينه وبين العالم ، وهو كلما تجنب التقرب للاشيـاء ، كلما تضخم احساسه بالتفاهة ، والقـاص حين توغل في تقصي صور واحلام مهشمة ، ابتعد كـثيراً عن تكثيف وتحديد مأساة نموذجه ، كذلك ساهمت لغة « الانشاء » في بعثرة وتفتيت وحدة التجربة ومعمارها .

وقصة « من اسبوعيات فتاة نصف متعلمة » خواطر لا تستحق الاشارة اليها كعمل قصصي وبعد فان مجموعة الدباغ « حكاية من المدينة القديمة » تسمح لنا ان نقرر بان ما بقي من الأدب الخمسيني لم يعـد مقنعاً ، فنياً على الأقل .

## ● الحس الشعبي في « حدوة حصان »

عرض : ياسين النصير

— ١ —

يفتقد الـكثير من القصاصين الشباب إلى بناء عالم فني متماسك يحمل خصوصيتهم الفـكرية والفنية ويؤشر إلى توجه جاد في فن القصة تستطيع ان تقول عن صاحبه انه يمتلك مفهوماً معيناً دالاً للحياة وللانسان . فالمتتبـع للعديد من القصاصين العراقيين يشعر بفقدان مثل هـذا التوجه العام وان كتبوا قصصاً مفردة جميلة ، واستثني منهم محمد خضير من جيل الشباب وفؤاد التكرلي وعبد الملك نوري من الجيل السابق .

وقـد يعود سبب ذلك كله الى تشابك الظروف السياسية التي عصفت بالمجتمع العراقي سلباً وايجاباً ، وقد يعود ايضاً الى امكانية القاص الذاتية في التناول الفني ، والسببان يردان ضمن اهتمامات القاص المتعددة فنجد سيادة التجريب ، البحث في الاساليب القصصيـة ابان الستينات ثم سيادة المنهـج الواقعي المرتبط بمشكلات الانسان في الفترة اللاحقة ، وفي كلا الاتجاهين كـتب القاص الشاب دون ان يختط لنفسه منهجاً معيناً يعينه على تكوين عالمه الفني الخاص .

اقول ذلك وانا استعرض قصص بثينـة الناصري « حـدوة حصان » القاصة التي ابتدأت تطرق ابواب القصة القصيرة بوضوح ، فهذه المجموعة البكر تدلك ما للقاصة من اهتمامات جادة وواسعة لاكتشاف عالمها الفني الخاص . فهي تهتم بفلسطين وفيتنام والعراق ، وابطالها موزعون بين تحقيق الفـكرة وبين البحث عن الملامح الشعبية الخاصـة ، فتجدهم عبر كل ما قالوه وفعلوه مشتتين بين عالمين : البحث عن الذات الشعبية من خلال مغامرة او فـكرة ، والموت من اجل الحقيقـة او الوطن . ولذلك يمكن القول عن هذه المجموعة بأنها تمهيد علني واضح الملامح لعالم شعبي سوف تختص به بثينة الناصري لاحقاً ، فتكون في بحثها هذا افضل من ابتدأ في اكتشاف ذاته .

— ٢ —

يتوزع هـم بثينة الناصري في مجموعتها ثلاثة اهتمامات رئيسة ، اهتمام بالجو المحلي المشبع بقضايا الجنس والثأر والتوحـــد والاحباط — قصة « القارب » مثلاً . واهتمام فكري تمتد ابعاده الى الوطن العربي فتشمل ماضيـه وحاضره ومستقبله ، موحـدة من خلاله موقفاً حضارياً ازاءه قصة « تل ابيب عـام ٢٠٢٤ » واهتمام ثالث ذاتي هـو الآخر ، موشوم بالمحليـة وملىء بالخصوصية ، يستوعب الاهتماميين السابقين ويتركز حول

بطلة مركزية تشعر في ملامحه الصدق والبوح « قصة اعلان في صحيفة دمشقية »

الا ان ما يوحد هذه الاهتمامات الصغيرة الثلاثة هو رؤية الراوي لها ، والراوي في المجموعة « امرأة » شابة لها خصوصيتها الذاتيـــة . وصوتها المتفرد اذ يعلو ويهبط داخل هذه الاهتمامات انما هو درجة معرفتها بها واستخلاصها الناتج له . وفي كل ذلك نجدها راويـة ذكية تستمثل نحو شاطيء واسع من الذكرى ونحو مواقع خصوصية لا تخلو من ضبابية المبتديء في السفر والبوح . تشعرك بالصدق الفني ، وتستفزك بالمعروف من الاحداث المتراكمة داخل البيئة والمجتمع وعلى حيـاة خاطئة مريضة وموهومة . . فبطلة « القـــارب » مثلاً امرأة شعبية تسوقها الرغبة إلى مضاجعة رجل يمتلك قارباً اشتراه لتوه ، ولذلك تشكل المقارنة بين ذبح فدية للقارب وبين استباحتها قضية فنية اذ تتصاعد فيها النغمة لتصل في اخرها إلى قتل الفتاة على يد رجل آخر وهي في الوقت نفسه فدية للقارب ان لهذه القصة الناضجة من الامكانية ما يطبع فن بثينة الناصري بالتوجه نحو الواقعية . وتبتعد في قصة « اعلان في صحيفة دمشقية » عن العراق قليلاً رغم ان بطلتها عراقية تسوح في مدن العالم وتحمل من كل ما تشاهده ذكريات تحتويها حقيبة صغيرة ، الا ان البطلة تفقـد هـذه الحقيبة قبل دخولها العراق ، وعبثاً تسأل عنها ، او تستذكر مكانها ، لقـــد اخفتها اقدام الركاب وانفاس العائدين بالذكريات والحيوات المتيقظة في جو السيارة ، فتبكي في محطة الحدود ، تستعذب البـكاء مـع نفسها لتستسلم وفيها شيء من الخدر العذب . وعندما تعود الى بيتها دون هدايا وذكريات تشعرك بتفرد خاص لانسانة متميزة وحقيقية تجمع في داخلها روح التمرد مع الاستسلام والخيبة .

وتقترب من قصة « القـــارب واعلان في صحيفـة دمشقيـة » قصة الزائر ، هـذه القصة التي تشكل فيها قضية الانتظار محوراً لكشف اعماق الشخصية الشعبية .

وفي كل ما قالته بثينـة الناصري على لسان بطلاتهـا وابطالها تجمـع القلق الداخلي والهدوء الخارجي للشخصية ، فانت تجد ابطالاً منغلقين وما ان تستقرهم او تجربهم حتى يفصحوا عن عوالم دفينة ، الامرأة المسحوقة يشكل الحنين الى ذاتها هاجساً خفياً يجمع الماضي « الذي لا هوية واضحة له والحاضر » الذي تحتويه رغبة مالك القارب .. في قصة القارب مثلاً . او امرأة تستسلم لوضعها بانتظار قدر لا هوية له . بانتظار « زائر » يدلها على عوالمها الشعبيـة . . . اما اذا ابتعدت عن ذاتها وافصحت للعـالم عن وجهها الاجتماعي العريض تـكلمت عن فلسطين وفيتنـام واقتبست لحدثها مقولات ادبية مساعدة .

— ٣ —

وعلى المستوى الفني نجد بثينة الناصري تهتم برسم الاجواء الشعبيـة الاجواء التي تستخدم اللغة الشعرية في مواقع عامة ، وفي لفظتها اناقة ، وفي جوها همس ضاج . كما تلامس الحيـاة السياسية ملامسة انيقة شبه خائفة فهي لا تقترب من السياسة كثيراً ، وعندما تقترب اليهـا تخشاها ، فهي في قصصها عن فلسطين تستوعب هموم اكثر من بطل وبامكانها ان تكشف بفن القصة القصيرة عن بعد اعمق في جسد هذه القضية .

كما نجـــد شـكلها الفني يجمـع السرد مـع التقطيـع والسيناريو والأستعارة ، ان هذا التنوع يدل على اهتمامات عريضة وبنفس الوقت على امكانية متوزعة لم تهتد بعد إلى عالم فني خاص بها .

وبثينة الناصري حيث يشكل الفن لديها دراسة للواقع نجدها تستخدم العين اللاقطة السريعة رغم ان حسها الميثولوجي والشعبي لم تستخدمه

كثيراً في هذه المجموعة الا في الصور العامة وبهوية الابطال ، وحتى اسم المجموعة « حدوة حصان » وهو اسم مستل من الموروثات الشعبية لم نجد ما يدلك عليه في القصص ، وكان بامكانها ان تجعل من حسها الشعبي نافذة غنية تكشف من خلاله ملامح اكثر رسوخاً للشخصية الشعبية ، وهي الشخصية التي تطمح افضل انجاز فني في مجموعتها .

## ● تحت جدارية فائق حسن

**عرض : ماجد السامرائي**

في مجموعته السابقة : « الأخضر بن يوسف ومشاغله » بدا سعدي يوسف شاعراً منصتاً للزمن . . وكان الكثير من قصائد هذه المجموعة بمثابة الواقع الذي يتركه ايقاع هذا الزمن على نفسه . . و « ذاكرته » ممتلئة بأكثر من شيء من أشياء الماضي . . ومن هنا بدا العديد من قصائد المجموعة وكأنها تعبير عن « واقع » هو في الذاكرة اكثر منه كتحقق فعلي . ويبدو أنه أنصت طويلاً لرجع الأشياء في ذاكرة كانت تعيش نوعاً مما يمكن ان نسميه « غربة الحاضر عن الماضي » . . . وكان يحاول ، ومن خلال هذا « الانصات » أن يوجد « المعادل » لأزمة الحاضر ، التي بدا ، وهو يعيشها بكل عمقها ، في قصائد « الأخضر » .

أما في مجموعته الجديدة : « تحت جدارية فائق حسن » فهو ، وفي مقطوعة صغيرة ، عقب القصيدة الأولى ، يوحي بما يؤكد إنتفاء تلك الحالة ، إذ يقول :

« حين صافحتني . . .
صار كلّ إغترابي
هاجساً ناجذور » [ ص ١٠ ]

ومن هنا العلاقة ، كما نراها ، بين « اغتراب الشاعر عن نفسه » في « الأخضر بن يوسف ومشاغله » ، وتحوّل ذلك الاغتراب إلى « هاجس للجذور » في « تحت جدارية فائق حسن » . ومن هنا ، أيضاً ، يمكن أن نلمس « التحوّل » . فبينما كان الصوت في المجموعة الأولى محاولة بحث عن هوية مفقودة .. أصبح في الثانية « إنحيازاً » ، ودعوة امتلكت ثبوتها . . في نفسه على الأقل . وهكذا علينا ان نتعامل مع قصائد « تحت جدارية . . . . » بمنطق هذا « المفتاح » الذي ينهي الكثير من الاشكالات ، ويحدّ التأويلات التي يمكن أن يضعها قارىء المجموعة أمام قصائدها .

سعدي يوسف شاعر لا « يعيد خلق الواقع » ، كما انه لا « يكرر ما يراه » . إنه شيء آخر هذا وذاك . يستمدّ من هذا « الواقع » حتى صوره المكررة ، المألوفة . . ينهض بها من « اليومي » و « المباشر » الذي هي فيه ، ليعطيها « بعداً » : سياسياً وموقفياً .. محاولاً أن يجعل للكلمات معناهـا ( الدال على شيء ، والرامز لشيء آخر ) ، بحيث لا تصبح « اللغة » فيها هماً من همومه الشعرية .. انه يبتعد عن كل انواع « الحذلقة الشعرية » . . وأحياناً لا يقيم كبير إعتبار حتى للبناء الفني في القصيدة .. فقصيدته « تطيح » موضوعها للحدّ الذي تفقد فيه الكثير من القيم المتعارف عليها في الشعر ، بسبب من إتجاهها نحو ما يعتبره الشاعر « أساسياً » . . وهذا « الأساسي » الذي يتوجه إليه ، ويوجه القصيدة ، ويتوجه بها ، هو ما يهم الشاعر اكثر من أي شيء آخر سواه . . كما يبدو . .

إنه شاعر يراقب . . ويعيد « تركيب » ما يلاحظه خلال عملية « المراقبة » هذه . . أو هو ينقله ضمن « صياغة » شعرية . أحياناً يرتفع بها لتكون « حالة » شعرية . . وفي أحيان أخرى تظلّ مجرد « صياغة » .

وهو ، في هذا ، يستنبط رموزه من الواقع . بمعنى آخر : إنّ قصيدته ذات رموز أولية موزعة على بعدين : الانسان والكون . . وهو ، إذْ يمارس مهماته ( كانسان ) ضمن أبعاد ( أو إطار ) هذه العلاقة مع « الرموز — الواقع » ، يحاول تأكيد هوية جديدة ( فنية ) للقصيدة السياسية . . لكنها تظل ( في أبعادها الفنية ) من طموحات الشاعر التي يسعى ، وبجهد إلى تأكيدها .

غالباً ما يبدأ الشاعر قصيدته بالملاحظه . . وغالباً ما تمتد هذه « الملاحظات » لتكون هي البناء الكامل للقصيدة ، أو هي كل القصيدة . هذه « الملاحظات » تبدو ، في حالتها الأولى ، ملاحظات عين تراقب ، وفكر يوجد العلاقات ، أو يحاول أن يوجدها في ما يرى . . وهنا يدخل الفكر ، بقواه القسرية الواعية ، في قصائد الشاعر . . فهو ، ومن خلال تركيب هذه « العلاقات » و « الملاحظات العينية » تركيباً فكرياً » يحاول ان يصل إلى « موقف » . . وهنا يعمد إلى « تسييس » القصيدة . . فتصبح إيحاءً بموقف يدعو قارئه إليه . . . ولكنه ، في أحيان أخرى ، لا يتكتم على « سرية » هذا العمل . . فيطرح المسألة بكل علاقاتها اليومية ، وبكل إمتداداتها وإرتباطاتها . .

## ● أين ورد الصباح ؟

**عرض : خالد علي مصطفى**

لعلّ أهمّ قضيةٍ تلفت النظر في مجموعة عبد الامير معله « أين ورد الصباح » ، هي هذه الصورة التشكيلية التي حاول بها الشاعر أن يقدمّ « الموضوع السياسي » ؛ ومع أنّ زوايا النظر إلى الموضوع متنوعة ؛ إلا أنها تكاد تحمل « هماً فنياً » واحداً ؛ وهذا ما يجعلنا مطمئنين إلى أنّ

الشاعر بقدر ما كان « تجريبياً » ، بقدر ما كان مطمئناً الى « النسق الشعري الذي أخذ يمتحن به قدرته ؛ الأمر الذي يدعونا الى القول بأنه لم يصل ، بعدُ ، الى الاستقرار النهائي ؛ فما زال المجال مفتوحاً أمامه لانضاج تجربةٍ جديرةٍ به . وهذه هي القيمة الأولى .

ليس من شأن هذه المراجعة أن تحلّ هذه المجموعة ، لضيق الحيّز المخصص لها ، وأن تضرب عميقاً في جذور القصائد لكي تستخلص منها هموم الشاعر الاساسية ، ونظرته الى نفسه وواقعه ؛ لكننا ، مع ذلك ، نستطيع أن نقول : ان الشاعر يعبّر عن حركة الواقع العربي — صعوداً وهبوطاً — من خلال مقاطع جزئيةٍ منها دون أن يُلزم نفسه بأية فرضية اقليمية . فما يطرحه هذا الواقع ( بغداد ، دمشق ، القاهرة ، المغرب ... الخ ) هو مجال قصيدة عبد الامير مركزاً على شريحةٍ معينة ليصل منها الى جوهر الموضوع . كما ركز على طبيعة الاستجابة التي تنعكس على الذات محاولاً ان يقيم توازناً بين حركة الواقع وأثرها في النفس . بعبارةٍ أخرى ، رفض عبد الامير تجريد الموضوع ، وقبل بتجسيده ذاتياً . . . فالشاعر هو المتحدث ، والصور التي تفيض على وجدانه ، هي بالتالي احساسه الخاص ، وهويته التي يتعامل بها مع الواقع . . . ولعلّ هذه هي القيمة الثانية التي تطرحها مجموعة عبد الامير بخصوص « الموضوع السياسي .. »

أما ما هو هذا ( الهمّ الفني ) الذي أسر عبد الامير وجعله محور تجاربه الشعرية في الديوان ؟ انه ببساطة ( التكرار ) في بناء القصيدة . ولعلّ ولع عبدالامير بالتكرار يذكرنا بالقصائد السومرية والبابلية . ربما كانت القصائد العراقية القديمة في ذهن الشاعر وهو يكتب قصيدته . ليس في هذا بأس ، من حيث المبدأ ؛ فكيف استعمل عبدالامير التكرار ؟ وما هي الأوجه التي انصرف اليها ؟

يستعمل التكرار لتأكيد واقع موضوعي مرفوض ( وحامت حولك الشبهات ! ) أو لتأكيد احساس نفسي حاد ( آه يا سورية القلب المعذّب ! ) او لأيجاد نوع من المفارقة بين احساس بالماضي وآخر بالحاضر ( المحيط الذي فرشته العيون / والمحيط الذي مزقته العيون . . ) ، او للتنبيه الى احساس يتوازى بين الرائي والمرئي ( حين يستقبل العصر وجهي / حين يستقبل العصر وجهك . . . ) او لتأكيد الأسس في مشاعر الشاعر تجاه الواقع ( الساحة عارية ص ٨١ ) أو يكون التكرار ، احياناً ، تعبيراً عن فرح طاغ وانغمار به ، في تكرار « اعمدة الصحف اليومية » ص ١٢٣ .

غير ان التكرار يتخذ نسقاً آخر في قصائد عبد الأمير ، عندما يلحّ على تكرار « الكلمات » بدلاً من تكرار « الجمل » كما لاحظنا . وهنا في الغالب يكون التكرار تعبيراً عن « استمرارية الفعل » وديمومته واختلاف مساربه ( تقاطر الدم . . . / تقاطرنا . . / تقاطر . . . / ) . وقد يتخذ نسقاً « لفظياً » بحتاً مهمته ايجاد توازن بين جمل تتكرر فيها كلمة معينة ، وجمل أخرى تتكرر فيها كلمة أخرى مختلفة ( ص ٤٣ ) . أما حين يتخذ التكرار اللفظي « هماً شكلياً » بحتاً فلا يعود سوى صوت يتردد بشكل آلي ( تكرار لفظة « بي » خمس مرات ص ٣٥ ، ولفظة « نبكي » سبع مرات ص ٤٧ . ولعلّ أروع تكرار حققه الشاعر ، جاء في قصيدة « دمشق » حين كرر « تتعرى » ثلاث مرات ، و « الناس غرقى » أربع مرات ، فهو في هذا التكرار بقدر ما اكدّ على واقع معين ، فانه اكدّ به على احساسه تجاه هذا الواقع . ومجموعة عبد الامير ، بعد ذلك ، مملوءة بالشواهد على التكرار .

لعلّ هذا التكرار وسيلة من الوسائل التي أراد بها عبد الأمير أن يحدث في قصيدته ( خيطاً درامياً ) ؛ وآية ذلك ، أنه توسّل بعناصر أخرى هي من صفات القصيدة الدرامية ، فقصائده لا تخلو من الحوار ،

ومعنى ذلك أنه أوجد شخصيات تعبّر عن عواطفه داخل القصيدة ، بخاصة حين يتركز الحوار بين رجل وامرأة ، وحين تتخذ عند المدن وجه هذه المرأة بالذات ( قد تكون هذه الحالة مجالاً لتفسيرات نفسية متعددة ! ) ولتأكيد الناحية الدرامية يرسم عبد الامير صورتين متقابلتين بين ما كان وما هو كائن كما في قصيدة « ليلتان » غير ان الفعل الدرامي جاء باهتاً بسبب من حدة الشعور بالماضي في حين اراد الشاعر التأكيد على الجانب الآخر من الزمن : الحاضر . كما يلجأ أحياناً إلى نوع من « التداعي الصامت » الذي يكون رداً غير مسموع على كلام مسموع : لانّ الجوّ لا يسمح بالصراحة ، كما في قصيدة ( قراءة في وجه انثى ) . ولابدّ أننا سنطيل لو أخذنا بأهداب ( التكرار ) في مجموعة عبدالامير . ولعله من الطريف لو انصرف الناقد إلى مجموعة عبدالامير هذه لان « التكرار » فيها قد يكون مفتاحاً لتقديم دراسة جادة .

تبقى هناك نقطة مهمة تطرحها مجموعة عبدالامير هي لغته ، وصوره ...

يستقي عبد الامير معله صوره ولغته من الواقع مباشرة ، وينتزعها مما درج عليه الاستعمال اليومي . من هنا نلاحظ أنّ جزالة عبدالامير السابقة في ( السيف والرقبة ) قد انحسرت تماماً . وقد يكون عدم وجود القفزات الذهنية والشعورية الحادة ، والصور المدهشة ذات الايقاع المفاجيء هو في هذا النمط من الاستعمال . . . غير انّ له في حرارة الصدق العاطفي التي ترافق الاستعمال الحسيّ للألفاظ ما يعوض عن افتقادنا لما ذكرت .

# النشاط الثقـــــــــــافي

## العراق

### □ أفلام العرب لجماهير العرب

ما بين ٢٠ و٢٧ كانون الثاني ١٩٧٥ . . التقى في بغداد عدد من السينمائيين التسجيليين العرب هم :

— صلاح التهامي ( جمهورية مصر العربية ) . .

— حميد مرعي ( سوريا )

— فؤاد التهامي

— ياسين البكري ( العراق )

— وليد شميط ( لبنان )

— رفيق حجار ( لبنان )

— محمد فارع الشيباني ( اليمن )

— عباس الشلاه ( العراق ) كمراقب . . .

. . ليشكلوا اللجنة التحضيرية للمؤتمر التأسيسي للسينمائيين التسجيليين العرب . . وفي هذا الاجتماع توصلت اللجنة إلى إقرار مشروع « لائحة النظام الأساسي » و « مشروع بيان المؤتمر » . كما أقرت اللجنة

المتطلبات الأساسية ، ووضعت الخطوط العامة التي سيتمّ وفقها عقد المؤتمر التأسيسي للاتحاد ( من ١٥ — ٢٢ آذار هذا العام ) في بغداد .

وقد اكد المجتمعون في هـذا اللقاء الذي عقد تحت شعار : « أفلام العرب لجماهير العرب » ، « أن فكرة انشاء إتحاد السينمائيين التسجيليين العرب ليست جديدة » . . وأن انشاء مثل هـــذا الاتحاد يعتبر قضيـة « أساسية وضرورية لدعم الفيلم التسجيلي العربي ، وتنشيطه ، ونشره في أنحاء الوطن العربي كلّه » . .

وفي « مشروع البيان التأسيسي للاتحاد العام للسينمائيين التسجيليين العرب » ، ذهب التسجيليون الى التأكيد على الأهمية المتزايدة للسينما التسجيلية في عصرنا الحاضر ، وذلك من منطلق كونها « إحدى اكثر وسائل التعبير الفني قدرة على اكتشاف عالمنا المعاصر والتعبير عنه » .

وأضاف مشروع البيان ، مشيراً الى أن أهميـة السينما التسجيلية في الوطن العربي تزداد اليوم « نظراً للظروف التي يمرّ بها في هذه المرحلة ، حيث أن إستعمـال السينما كوسيلة تعليمية وإعلاميـة يفرض نفسه على مجتمع لا يقرأ ويعاني من الأمية ، وحيث يمكن أن تكون السينما ، وخاصة التسجيلية ، أهم أدوات الاتصـال الجماهيري التي لا بدّ من إستعمالها في نقل المعرفة والثقافة ، وبعث الوعي الاجتماعي والسياسي » .

أما السبيل الى ذلك . . فهو « الرؤيـة العلمية للواقـع المعاصـر في حركته ، بحيث يظلّ دائماً منطلقاً لفهم الماضي والمشاركـة في صنـع المستقبل ، ونحن نؤمن بأنّ دعم الفكر الاشتراكي هو السلاح لمجابهة كل تحديات العصر والانتصار عليها . . » .

وفي إطار هـذا اللقاء ، تقرر أن تواصل اللجنة التحضيرية إجتماعاتها لتحديد الترتيبات النهائية للمؤتمر . . وذلك بتاريخ ١٢ آذار ١٩٧٥ . .

كما أقرت اللجنة إقامة مهرجان دراسي للافلام التسجيلية العربية خلال اليومين الأخيرين من موعد إنعقاد المؤتمر التأسيسي . . هذا بالاضافة إلى مهرجان الأفلام التسجيلية . .

وأوصت اللجنة بأن تعقد الامانة العامة للاتحاد ، المنتخبة من المؤتمر التأسيسي ، اجتماعها الثاني في جمهورية اليمن الديمقراطية . . وأن يقيم الاتحاد مهرجاناً دورياً للافلام التسجيلية العربية .

## الوطن العربي

### □ الملتقى الشعري الثاني

كان الملتقى الشعري الأول في عام ١٩٧٠ . .

وانعقد الملتقى الثاني في أواخر عام ١٩٧٤ . .

وفي الملتقيين كانت « بيروت » هي مكان اللقاء . .

في اللقاء الأول أعلنت مولد تقليد شعري جديد أخذت نفسها بالنهوض به . .

وفي اللقاء الثاني فجرت الصراع . . اكثر من صراع :

بين الشعراء والنقاد . .

بين الصحافة والملتقى . .

بين « الشعراء الكبار » والشعراء الشباب . .

وكان لذلك اكثر من معنى . .

فقد انسحب عدد من الشعراء « الكبار » من هذا الملتقى ، بعد أن وافقوا على الفكرة ، في بداية الأمر . .

ما سبب الانسحاب ؟

— لم يعطوا أسباباً واضحة . لكن ما شاع في الاوساط الثقافية ، في بيروت ، أنهم رفضوا الاشتراك لأن الشعراء « الآخرين » ليسوا بالمستوى الذي « يجب » أن يكون عليه شعراء يقفون معهم . .

غير أنّ ما رددته هذه الاوساط الثقافية ذاتها ، هو أنّ عدم اشتراك هؤلاء الشعراء ( أدونيس ، نزار قباني ، خليل حاوي . . وآخرون ) سببه : تجربتهم المرّة مع الملتقى الأول . . والتي كانت غير مشجعة لهم على الاشتراك في الملتقى الثاني .. خصوصاً وأنهم وجدوا الجمهور غير رحيم بهم . . وأنه كان عدوانياً مع غير واحد منهم . .

هنا ، وكما يبدو ، نشأ نوع من التحدي بين الشعراء الذين انسحبوا ، وبين القائمين على الملتقى ، والذين اختاروا شعراءه . . وهو : أن هذا الملتقى يستطيع النجاح بدون هذه الأسماء . . وأن بين الشعراء الشباب من يقدم شيئاً جديداً ، بحيث يمكن أن يكون الملتقى في غنىً عنهم . .

ولكن ما يهمّ هنا هو المستوى الشعري للملتقى . .

اكدت الكثير من الكتابات التي تناولت الملتقى . . كما اكد نقاد جلساته الشعرية ، أن المستوى الشعري لهذا الملتقى لم يكن اكثر أو أقلّ من مهرجانات من هذا النوع . . ولم يرأف النقاد المشاركون بأصحاب القصائد الضعيفة . .

كان النقاد يصعدون المنصة بعد ان ينتهي الشعراء من قصائدهم ( فقد قرأوا القصائد مسبقاً ، وأعدوا تقييماتهم لها ) . . وكثيراً ما كانوا يختلفون مع جمهورهم . كان النقد يسبب حرجاً بين الناقد والمنقود . . إلاّ أن الشيء الذي لم يتم ، وحبذا لو تمّ ، هو إشراك الجمهور . . لا بالاستماع فحسب ، وانما بالمناقشة : مناقشة الشعراء والنقاد . .

## □ يحيى حقي : سبعون

لعلها هدية الأبناء للآباء . . أو هي هدية الشباب لواحد من جيل الأساتذة : هذا التكريم الذي يقوم به عدد من الأدباء للقاص : يحيى حقي ، بمناسبة بلوغه السبعين . .

في إطار هذه المناسبة . . تناولته كتابات كثيرة . . بينها الجيدّ . . وبينها الرديء ، كلياً . .

فقد أصدرت مجلة « الثقافة » القاهرية عدداً خاصاً عن يحيى حقي ، لولا « السيرة الذاتية » التي كتبها الفنان نفسه عن نفسه ، لقلنا أنّ العدد كان أهزل من بقية أعداد « الثقافة » .. وانه لم يضف جديداً إلى ما نعرفه عن عالم هذا الفنان المتنوّع . .

اما مجلة « الطليعة » فقد قدمت في ملحقها الأدبي لشهر شباط دراستين جادتين . . الاولى لفاروق عبد القادر : « عاشق مصر وصديق الفقراء » ، والثانية لسامي خشبه حول كتاباته النقدية . .

بدأ يحيى حقي حياته الأدبية عام ١٩٢٥ . .

فكتب : القصة القصيرة ، والرواية ، بالاضافة إلى مساهمات في النقد والترجمة . .

وبهذه المناسبة — مناسبة بلوغه السبعين — ستصدر الأعمال الكاملة ليحيى حقي في خمسة عشر مجلداً . .

## □ بيرك : كتاب عن العربية

جاك بيرك ، الفرنسي المستعرب ، اصدر كتاباً جديداً تحت عنوان ملفت للانتباه لما فيه من تداخل . . هو : « اللغات العربية حاضراً » .. اثار جملة مناقشات ، ساهم فيها عدد من المثقفين العرب المقيمين في باريس . .

وحول هذا الكتاب . . ومن خلال المناقشات الدائرة حوله ، قدمت جريدة ( بيروت ) ( ١٩٧٥/٢/١ ) لقاء مع البروفسور بيرك ، تحدث فيه عن كتابه هذا الذي وصفه بأنه « بحث في الثقافة بكافة معطياتها العينية ( الرواية ، البحث ، الرسم ، الموسيقى ) . . وانه جاء نوعاً من الاختبارية التاريخية للتركيب الثقافي » .

ثم تعرض إلى مسألة القديم والجديد في الشعر ، والتي كان قد اولاها ، في عدد من بحوثه السابقة ، الكثير من الاهتمام . . فقال في حديثه هذا « ان القديم ليس مادة هالكة يجب ان تتسلل بتواضع إلى الأقبية ، كما ان الجديد ليس مجموعة من الطفيليات التي تسعى إلى حجب الأصالة . . فكلاهما نتاج جدلية تاريخية لا تتوقف ، وإلا فاننا اقرب ما نكون إلى اشخاص ديماغوجيين لا يعيشون داخل حركة الحياة » .

واضاف :

— « إن البكاء على الاطلال مثلاً لم يكن عملاً فردياً كما يتصور البعض ، بل انه حصيلة لا وعي جماعي ترتب بفعل ظروف معينة . لكنني لا انفي هنا الفردية كحالة يجهد العربي للتخلص منها ، وهي التي تعكس حالياً ذلك التبعثر الثقافي والانقياد المضطرب امام الطوفان من الافكار الذي ما انفك يزحف باتجاه المنطقة » .

وفي ضوء هذا يقرر البروفسور بيرك مسألة على جانب من الاهمية . . هي ان اولئك الذين يبغون تخريب نظام الكلمة ( عندنا ) يواجهون إخفاقاً ملموساً لأنهم لم يفصلوا قط بين الفردية بمعناها المجرد وبين اللا وعي الجماعي الذي يرتدي الفردية ظاهراً .

هذا من جهة . . ومن جهة اخرى ، فان ازمة الشعر الحديث في الوطن العربي والتي هي ضرورة لا مناص منها ، تتأتى أيضاً عن ذلك

الارتباك المجتمعي الذي تمكن رؤيته بالعين المجردة والذي يجعل من اية قفزة إلى الامام وكأنها هـــروب فردي لا يلتحم ، او بالأحرى لا يبشر بالمعاناة العامة . .

[ م . س ]

## العـــالم

اعداد : ثامر ياسين طه

### ● يوجين يونيسكو ـ روائياً :

صدرت عن دار ميركوري دي فرانس بباريس رواية بعنوان ( المتوحد ) للكاتب المسرحي الروماني الأصل يوجين يونيسكو . وبهذه المحاولة يدخل يونيسكو حقل الروايـة لأول مرة بعـد الشهرة التي حققها كرائد من روّاد مـا يُعرف « بمسرح العبث » الذي يُعَدُ من أبرز الظـواهر الثقافية التي افرزتها المدنيّة البورجوازية الغربية خلال مرحلة التدهور والانحطاط التي تمرُ بها اليوم .

يعيد يونيسكو في هذه الرواية تأكيد رؤيته العبثية التقليدية التي ظلّ يطرحها ، بأشكال متعددة ومن زوايا رصد متباينـة ، في معظم ما كتب من مسرحيات حتى استنزف امكانيات طرحها مسرحياً ، أو كاد ، فأرتأى اللجوء إلى الرواية والتشبّث بتكنيكها آملاً أن يجد في ذلك وسيلة لبث حياة جديدة في مضامينه المحتضرة التي خنقها اليأس وأنهكهـا التكرار . فهل أفلح يونيسكو في محاولته هذه ؟ !

ان أول ما يلفت انتباه القاريء في الرواية خلـوها النسبي من الحدث ودورانها الممل حول مشكلة واحـدة تظلّ تلـح على ضمير البطل وتطرق

ابواب وعيه بعنف . هاتان ظاهرتان طالما جابههما القارىء في مسرحيات المؤلف ، ويجد نفسه اليوم مرغماً على ان يجابههما من جديد في روايته . يحتل محور الرواية رجل يتنازعه احساس مؤلم بالتفاهة الذاتية واهتمام مريض بالمصير الكوني ؛ رجل يؤرقه خواء الحياة ويسحقه العجز عن مجابهتها . فالراوية المجهول الاسم ، شأنه في ذلك شأن أبطال يونيسكو جميعاً ، يدهش دوماً لقدرة الآخرين على التجاوب الفكري والتواصل العاطفي فيما بينهم ويعجب لقدرتهم على الاستجابة لمؤثرات الواقع المباشر . وهو يعبر عن رفضه وإنكاره لكل هذا بتحاشي الانغمار في حياة الآخرين والأصرار على عدم إقامة أي نوع من العلاقات العاطفية مع أي انسان ، مفضلاً البقاء على هامش الموقف ، قانعاً بمراقبة شريط العبث الذي يمر أمام عينيه مراقبة سلبية بائسة .

وإمعاناً منه في تكريس رؤيته السلبية هذه ، يزود يونيسكو بطله بالوسائل المادية التي يفترض فيها ان تعينه على تجاوز أزمته الوجودية ، ليكشف لنا في النهاية ان هذه الوسائل ، بدلاً من ان تكون عاملاً لحسم الأزمة وانهائها ، قد أدت عملياً الى تعميقها وتعقيدها . فالراوية الذي يظن انه قد وجد في الثروة المتواضعة التي يرثها فجأة عن عم له يقيم في أمريكا سبيلاً للخلاص من قسوة ظروفه المادية ومنفذاً إلى نمط من الحياة اكثر غنىً وجمالاً ، يبدو لنا في النهاية رجلاً أعماه الوهم وهشمته الخيبة . إذ ، بدلاً من أن تسهم هذه الثروة في تحريره من معاناته ، نجدها قد أغرته بترك عمله كموظف مغمور وابتياع شقة هادئة يلتجيء اليها هرباً من انشطة المجتمع التي تشكل مصدر شقائه . فيكون بهذا كالهارب من باحة السجن إلى الزنزانة ، حيث تضيق حدود عالمه شيئاً فشيئاً حتى تبلغ درجة من الكآبة والركود تصبح معها جولاته اليومية القصيرة إلى المطعم في زاوية الشارع محور وجوده كله والمغامرة الوحيدة التي تنتشله من

وحدته المريضة لتقذف به إلى مجرى الحياة المتدفق . لكن بطلنا لا يلبث ان يكتشف من جديد عجزه عن مواكبة التيار فيرتد كل يوم ، خائباً مدحوراً ، يجرجر خطاه نحو صومعته الخانقة الكريهة .

ان ( المتوحّد ) لا تقدّمُ جديداً لقراء يونيسكو ، رغم بريق التجديد المثير الذي لاح مع انعطافة الكاتب الأخيرة عن المسرح وتبنيّه المفاجيء للرواية ، فهي لا تعدو ان تكون شهادة اخرى على موقف مؤلفها الانهزامي من قضايا المجتمع وتصوره السلبي للحياة . لقد أكدّ الشاعر الاسباني آرابال ، في مقابلة مع يونيسكو سجلها له التلفزيون الفرنسي في أواخر الصيف الماضي ، بأنه ، في عصرنا المأزوم هذا ، لا بد لأي أديب جاد ان يمتلك قنبلته المولوتوف الخاصة لأستخدامها في تفجير تلك الجوانب من الحياة المعاصرة التي تبعث فيه اليأس اكثر من غيرها . ترى هل ظنّ يونيسكو ان قنابل المولوتوف يمكن ان تُصنع من العجز والخور والانعزال ، فقدّم روايته اليتيمة هذه ؟ !

## □ ستيفن كرين :

صدرت عن جامعة فرجينيا الأمريكية مجموعة الاعمال الكاملة للقاص والروائي والشاعر الأمريكي ستيفن كرين الذي عاش حياة أدبية قصيرة نسبياً ابتدأت عام ١٨٨٥ بنشر أولى قصصه وهو بعد فتى في الرابعة عشرة ، وانتهت بوفاته عام ١٩٠٠ وهو في الثامنة والعشرين . ومع ذلك فلقد كانت حياة كرين القصيرة هذه حافلة بتجارب عميقة عاشها الأديب الشاب موزعة بين التشرد في شوارع نيويورك حيث كتب روايته الاجتماعية العنيفة ( ما غي : فتاة الشوارع ) ، وبين رحلاته الطويلة الى الغرب وإلى المكسيك لكتابة التحقيقات الصحفية لنقابات العمال ، ثم عودته ثانية إلى نيويورك ومصادماته الشهيرة مع البوليس ، تلك المصادمات التي

سبقت هجرته النهائية إلى كوبا ، وانكلترا ، ثم المانيا حيث لفظ انفاسه الأخيرة في إحدى المصحات الألمانية الخاصة بعلاج المصدورين .

من هذه التجارب الشديدة العنف والعمق والتنوع انبثق أدب ستيفن كرين الانساني المعبر عن موقفه الرافض للنظام الأمريكي بمؤسساته القائمة على التمييز العنصري والاستغلال الطبقي . فمنذ روايته الأولى ، ( ماغي : فتاة الشوارع ) ، أظهر كرين اهتماماً حقيقياً بحياة الطبقات المسحوقة التي يعيش أبناؤها في اكواخ الصفيح في احياء نيويورك الفقيرة ؛ وصور في معظم قصصه وأشعاره اجواء الجوع والخوف والحرمان التي تعاني منها الغالبية المستغلة ( بفتح الغين ) من ابناء الشعب الأمريكي بينما تتمتع الأقلية المستغلة ( بكسرها ) بحياة أسطورية باذخة : ( لا شك ان الاغنياء كانوا سينثرون دولاراتهم كالبذور على امتداد البسيطة لولا تأكدهم من ان اعمال الخير العظيمة لا يُنتظرُ ان تجلب لأصحابها ربحاً مادياً سريعاً ! ) بهذه العبارة المتهكمة يختتم كرين واحدة من قصصه الشهيرة التي يكيل فيها صفعات عنيفة لأصحاب الجاه والسلطان في المجتمع الأمريكي .

لقد كان كرين يعلم جيداً ان القائمين على النظام في بلاده لا يمكن ان يسمحوا لموكب الفن والأدب بأن يضم رجالاً شجعاناً يرتدون الأسمال الممزقة ويطلقون ضحكاتهم المتحدية الساخرة وكلماتهم الصريحة الجارحة على زملائهم الوجهاء المساومين ، لذا ارتضى لنفسه ان يظل مغموراً ، ينام مع الفقراء تحت سقوف اكواخهم المتمايلة ، ويقف متحدياً عواصف الجليد مع افواج العاطلين لكي لا يضطر إلى التفريط بصدقه ونقائه ، مؤكداً بذلك قيم الشجاعة والأصرار التي طالما نادى بها في أدبه :

رأيت رجلاً يطارد الأفق ؛

يجري ، ويجري ، والأفق يهرب من أمامه :

ناديتهُ : ( أيها المسرعُ . لا جدوى ! !
أنتَ لن تقوى . . )
فاستدار نحوي حانقاً ،
( كذبْتَ ! ) قال ،
ثم مضى يجري .

ولكن ، هل كان الاصرار عند كرين غير متجد حقاً ؟ ! ترى ، أكان حقاً يطارد المستحيل ؟ ! أم ان حلمه بالقضاء على الاستغلال بكل اشكاله وتوفير الخبز والحب والسعادة لبني البشر كان حلماً ممكن التحقيق ؟ ! هذا ما نجد الاجابة عليه في واحدة من اروع قصائد ديوانه : ( الفرسان السود ) :

ايها العامل صُغْ لي حلماً ؛
حلماً لحّي مجبولاً
من الأزهار والريح ؛
من أديم الأرض ،
موج البحر ،
أو عشب البراري ؛
وليكن ، ايها العامل الطيبُ ،
للشمس في حلمي مكان .

## □ ستراتيس هافياراس :

تحت عنوان ( موت ظاهري ) ، صدرت عن دار كيدروز للنشر في اثينا مجموعة شعرية جديدة للشاعر اليوناني المعاصر ستراتيس هافياراس . وهذه هي المجموعة الرابعة التي تصدر لهافياراس بعد ( السيدة ذات

البوصلة عام ١٩٦٣ ، و ( برلين ) عـــام ١٩٦٥ ، و ( ليلة الواقف على عكازين ) عام ١٩٦٧ ، تلك المجاميـع التي برزت فيهـا مؤشرات تطوّره باتجاه الشعر الغنـائي . واليوم ، تجيء مجموعته الجديدة لتشكّل خطوة جريئة تتجاوز الغنائية البحتة إلى رؤية اكثر نضجاً يحاول الشاعر بها لمّ شتات ذاته الممزقة التي سلبتها فضائع الحرب ومآسي الاحتلال ما اختزنته من احلام الطفولة وآمال الشباب .

ان الأسطورة الشخصية التي ينسجها هافياراس من عناصر الذكرى والحـاضر ـ من الحب والدعة والدفء في فجـــر الطفولة ، ومن العنف والتشرد والبؤس في طور الشبـاب ، تـكاد تكون شهادة جيل بأكمله . . جيل نشأ وسط ظروف الحرب بمـــا ولدّته من رعب وغربة شاملين إستحالا ، في مخيلة صبي مرهف الحس ، وبفعل المعاناة الشخصية الصادقة ، إلى صرخة احتجاج ضد عصر لا انساني ظالم .

ومع ذلك ، فان شعر هـافياراس يبقى بعيداً كل البعد عن التباكي على الذات واستدرار الشفقة عليها . انه شعر جاد يتجرد فيه الشاعر عن ذاته ويسمو عليهـــا ، شعر يطالعنا بنوع من التوازن المهيب والبسـاطة الموحية ، فتمتزج الرهـافة بالقسوة وتقترن الملهاة بالمأساة لتفضي إلى عـالم رحب يحـاول الشاعر بصدق ، وبأحساس عميق بالتضامن الانساني ، ان يقودنا اليه عبر بُرك العرق والدم والدموع التي تـكاد تغرق عالمنا .

ان ستراتيس هافياراس يُعتدّ واحـداً من الشعراء اليونانيين القلائل الذين أبوا الأنجراف وراء التيـارات الشكلية الحديثة التي افرزها الشعر الغربي عموماً والفرنسي والامريـكي على وجـــه التخصيص ، لتستقطب اعداداً غفيرة من شعراء الجيل اليوناني الجـــديد اللاهث خلف تقليعات بريتون وغنز برغ وكمنجز . فالتكنيك الشعري الذي يعتمد عنصر الصدمة والمفاجأة والذي يخاطب القارىء عبر سلاسل الصور المشتتة المتلاحقة التي

تبدو وكأنها تمتد في فراغ لا نهائي يبعث على الاحساس بالتيه والدوار ، هذا التكنيك الذي وجد فيه الكثيرون مدخلاً سهلاً إلى عالم الشعر الحديث ، قلما يجد لنفسه موضعاً في قصائد هافياراس .

فعناصر الغرابة والمفاجأة التي تدخل في نسيج قصائده ، والتي تشكل ضرورة من ضرورات صنعته الشعرية ، هي غير تلك التي نجدها لدى شعراء الرفض والشعراء السرياليين . ذلك انها تصدر لديه عن احساس بضرورة تحقيق نوع من التماسك الشكلي بين اجزاء القصيدة يحتفظ بها ضمن اطار قوانين الترابط والتسلسل المنطقي ، مما يجنب صوره وأفكاره مخاطر التشتت والجموح اللا واعي ، رغم توقه الدائب للابتكار والتجديد ، ذلك التوق الذي يعبر عنه بمرارة إذ يصرخ في احدى قصائده :

متى تذوب الجفون عن عيون اللهب ؟ !

متى يتفجر البركان في صدري ؟ !

إن النار التي يصدر عنها هذا اللهب هي ، عند شاعرنا ، نار بروميثيوس التي حصل عليها البشر من آلهة الأولمب فصاروا بها قادرين على الخلق والابداع . والابداع عند هافياراس هو الشعر ، قبل كل شيء . فهو وسيلته لتحقيق الذات ، وهو أمله بالأفلات من قيود شرطه الانساني البائس . لكن هذا الأمل يتحول في قصائد مجموعته الأخيرة ، ( موت ظاهري ) ، إلى وهم كبير سرعان ما تبدده صلادة الواقع الجليدي البليد :

اخترت يوم ميلادي ؛

خاطبت الطيور ،

قلت لها : هيا بنا نطير .

و . . . لووو ! صرنا نحلق فوق السحاب .

وهنا ، رأيتُ الظلام الذي كرهت
فلم أطقه .
أحنيتُ رأسي على صدري باكياً ،
فما الذي رأيت ؟ !
هناك ، وسط ركامات بؤسي العريق ،
رأيتُ الخسّيس يمرُّ ثانيةً ،
وعيناه تتربصان بي .
أتسلّق لأجثو فوق صخرتي كل مساء ،
وحين يسيحُ على صفحة الأرض الظلام ،
تُضاءُ الأنوار الباردة في حنجرتي واحداً فواحداً ،
وأنشب في السماء أسناني .

## □ آنا سيغرز :

في برلين ، صدرت مؤخراً عن دار ( آوفباو ) للنشر مجموعة قصصية جديدة بعنوان ( لقاءات غريبة ) للقاصة الألمانية المعروفة آنا سيغرز . تضمُّ المجموعة ثلاث قصص طويلة تطرح المؤلفة فيها مشكلة الاختيار التي يجابهها الفرد في العالم المعاصر حيث يشتد الصراع بين قوى الخير والتقدم ، من جهة ، وبين قوى الشر والظلام ، من جهة اخرى . ففي القصة الأولى ، ( مكان اللقاء ) ، تعود سيغرز إلى اجواء اثيرة لديها هي اجواء الكفاح ضد النازية ، لتصور لنا ما يمكن ان يبلغه أبسط الناس واضعفهم من درجات البطولة في التصدي لأعتى القوى واشدها شراسة وبطشاً ، حين تحاول تلك القوى سحقها وتشويه الانسان فيهم . ومن

الملاحظ ان هذه القصة تخلو من البطل الفرد او الشخصية المحورية ، حيث يتوزع الحدث والحوار فيها عدد من الشخوص ترصد المؤلفة ردود افعالهم المختلفة إزاء تحد مصيري شامل يتهددهم جميعاً .

اما القصة الثانية ( لقاء في رحلة ) ، فتبدو لنا فيها الكاتبة اكثر ميلاً إلى الطرح الفلسفي المجرّد ، حيث تكاد القصة تخلو من الحدث لأعتمادها الحوار طوال الوقت واستغراقها فيه . تصوّر لنا القصة لقاءاً خيالياً بين إي . تي . أي . هوفمان ، وغوغول ، وكافكا ، يطرح فيه كل منهم رؤيته للواقع ويقدّم تصوّره لمستقبل الانسان على الارض . ومن خلال توجيهها لسير الحوار بين الشخوص الثلاث تعرض المؤلفة لآرائهم في قضايا الواقع والخيال ، والخير والشر ، والقبح والجمال بلغة ساحرة هادئة تتخللها نبرة الفكاهة حيناً ، وتعلوها نغمة الحزن حيناً آخر .

وتنتقل سيغرز في القصة الأخيرة ( أساطير الكائنات اللا أرضية ) إلى موضوع جديد ، حيث تتناول التأثير الذي تمارسه الفئة التكنوقراطية في تشكيل المجتمع الجديد. تروي لنا القصة حكاية قدوم كائنات حيّة عاقلة من عوالم مجهولة وهبوطها على سطح الأرض حيثُ تُسحر بحياة الانسان في عالمنا وتُصعق لأهوال الحروب والدمار الذي يُدّبره البشر بعضهم لبعض . فهذه الكائنات التي يحكم العلم حياتها بشكل مطلق لم تعتد هذه الرجات غير المنتظمة ولم تعرف لها مثيلاً في عالمها القصي . ومع ذلك ، فالمؤلفة تؤكد حتمية مرور المجتمع الانساني بهذه الأهوال والرجات قبل ان يبلغ السلام والكمال النهائيين ، مبينةً استحالة تحقيق المجتمع الأمثل بمعجزة سريعة تختصر المساوىء والصعاب . ان الكوكب الذي هبطت منه تلك الكائنات ينفجر في خاتمة الرواية تحت ضغط ضوابط حياته الأصطناعية الجامدة ، ويتحول في لحظات إلى شظايا لا تلبث ان تتلاشى في الفضاء .

## □ ليونيد دايمـوف :

في بوخارست ، صدرت مؤخراً مجموعة شعرية جديدة للشاعر الروماني المعاصر ليونيد دايموف بعنوان ( الأبجدية ) . ودايموف ، الذي ينفرد عن سواه من الشعراء الرومانيين المعاصرين بكونه لم يبـــدأ بنشر نتاجاته الشعرية إلا وقد تجاوز الأربعين ، يُعَدُّ صوتاً شعرياً متميزاً في الشعر الروماني الحديـث . فمعظم قصائده التي احتوتها دواوينـه العديدة يملك قدرة غريبة على مفاجأة القارىء بسيل من الصور السريالية المتلاحقة وبِبناء شكلي محكم دقيق .

فدايموف يفضل العودة الى البالاد وغيرها من الأنماط الشعرية التقليدية الثابتـة . ولا نـكاد نجد في أي من دواوينـه قصيدة واحـدة تفتقر إلى القافية . ذلك ان الايقاع الموسيقي الذي تزيده القافيـة حدةً وتوكيداً يحتل في فن دايموف الشعري موضعاً عظيم الأهميـة ويشكل أحد عناصره الجوهرية الثابتة . هذا ما يؤكده اصرار الشاعر على إبراز حقيقة امتناع قصائده على محاولات التنبؤ والتوقع التقليدية من خلال تركيزه المفرط على الأصداء والترددات الصوتية التي يرتبط بعضها ببعض بأيقاع خفي شامل يصل ما بين صوره السريالية ويضفي عليها بعداً واقعياً يجعلها اكثر قدرة على التأثير والاقناع :

بأرواح جفت ينابيـع المعجزات فيها
دُفعنا دفعاً إلى صالة عرض
نقف فيها طوابير طويلة
بأنتظار الأطباق ذات الأبخره .
كنا فتياناً ، وكنا قد تطوّعنا . .
كنا قد متنا لتوّنا في القتال المسعور

حول ( كانيون ) .

ولكن ، من الذي لا يسقط ؟ من الذي لا يموت ؟

لم نكن نفكرّ كثيراً أو نتحدث طويلاً ؛

كنا ننتظر فقط أوبة كتيبة أخرى ،

تأتي لأخذ نصيبها من الانتظار حتى صباح الغد .

لم يدرِ أحد كم سيطول بقاؤنا

في صالة العرض الهائلة .

كنا نعلم فقط أننا في مهرجان كبير

و ، حتى بدأت الأحداث تجري ساخنه ،

كنا ما نزال نتساءل غافلين

لماذا يكدّسون فوق الرفوف

حقائبنا الملأى بالنياشين ؟

إن القارىء لا يمكن ان يخطىء نبرة الأسى المرير حتى في أشد قصائد دايموف قرباً إلى روح الدعابة والمرح . فهروبه من كل أنواع المنطق ، حتى منطق الصور الفانتازية ، هو في الحقيقة هروب من التجمدّ الوجودي الذي يتهدّده في كل قصيدة . لكن هذا الهروب الذي يشكل لدى شاعرنا ضرورة من ضرورات فنه ووجوده ، والذي يدفعه دوماً الى اللهاث خلف التنويع اللفظي بأي ثمن ، غالباً ما يعود به إلى نقطة البداية لينطلق به من جديد على مساره القديم ذاته . ان التنويع الذي يسعى اليه الشاعر ينقلب ، في التحليل الاخير ، إلى تكرار مملّ لمحاولة الهروب من الذات .. تكرار يقف عقبة كأداء في طريق تطوّره الشعري فتصبح كل مجموعة جديدة يصدرها مجرّد نسخة أخرى من صورة قديمة ملّ القارىء رؤيتها .

## □ ايريس مردوك :

في لندن ، صدرت مؤخراً عن دار تشاتو آند ويندلس للنشر رواية جديدة للكاتبة الانكليزية المعاصرة ( ايريس مردوك ) بعنوان ( ماكنة الحب المقدّسة المدنسة ) تصوّر فيها المؤلفة عالماً شعورياً متوتراً لرجل يحتاج إلى حب امرأتين بشكل لا يسمح له بتحقيق سعادته مع أي منهما . فيبدو لنا الحب المقدّس والحب المدنس قطبين متنافرين متجاذبين في آن ، يدفع الاستمتاع بأحدهما إلى التطلع نحو الآخر ويجعله يبدو غاية ضرورية لابد من بلوغها . وما أن يبلغ البطل تلك الغاية حتى تستبد به الحاجة إلى النمط الاول من الحب الذي خلفه وراءه . وهكذا يظل القلب أبداً بعيداً عن الرضى والاشباع ، مغلقاً بخيط رفيع يتذبذب به بين هذا القطب وذاك ، دونما توقف أو إبطاء .

لقد أظهرت مردوك ، منذ روايتها الاولى ( تحت الشبكة ) ، ميلاً واضحاً نحو المعالجة الفلسفية . لكن هذا لم يؤدّ بها إلى الجموح نحو المجردات البعيدة عن أرضية الواقع الاجتماعي المباشر . ومع ذلك ، فان موقفها من تناقضات الواقع وصراعاته هو موقف أقرب إلى التهكّم والهجاء منه إلى الاحتجاج والرفض المنهجي الواعي . ان العالم الذي تقدّمه مردوك في رواياتها هو عالم ينبثق أساساً من مجموع الافكار المجرّدة التي كوّنتها نتيجة تجاربها الحياتية غير المباشرة اكثر منه عالماً يعتمد محاكاة الخبرة الحسّية الناجمة عن الاحتكاك المباشر بالواقع .

فشخوص رواياتها هي ، على الاغلب ، شخوص يستبعد القارىء احتمال الالتقاء بها في الحياة . حقاً ، انها شخوص لا يعوزها التماسك والانسجام البنائي ، شخوص تمتلك ما يمكن أن يُدعى ، بلغة الفلسفة جوهراً .

لـكن هذا الجوهر لا يتبـدّى لنا عادة في الحياة الواقعية إذ يعمل لنسيج الحياة الـكثيف على إخفائه وسط بحر من التناقضات يستحيل انتشاله منه إلا عن طريق حبك مواقف بعيدة عن الاحتمـال كتلك التي تحرص مردوك على حبكها في رواياتها بدقةٍ وذكاء .

وكما يبدو ، فان هذه المواقف غير الواقعية تنبـع من إحساس المؤلفة المتناقض بعبثية الواقـع نفسه ولا معقوليته ، من جهة ، وبضـرورة كونه خاضعاً ، على مستوى زمكاني أشمل ، لنظام محكم خفي لا يزال بعيداً عن ادراكنا ، من جهة أخرى . ان خيال المؤلفة الروائي لا يعدو أن يكون ، في التحليل الاخير ، طباقاً غريباً لمقولتين فلسفيتين متناقضتين تفيد أولاهما بأن كل ما يحدث في الكون إنما يحدث وفقاً لقوانين منطق معيّن ، ومن هنا ، فليس ثمـة شيء يبعث ، بذاته ، على الدهشة والمفـاجأة . بينمـا تذهب الثانية إلى ان كل ما يجري في الـكون انما يجري عرضاً وبشكل لا أثر فيه لأي نوع من انواع المنطق ، لذا فـكل واقعة حرّة تستثير استجابة انسانية غير مشروطة لأنها لا تـكفّ عن مفاجأتنا وإدهاشنا .

ومن تداخل هذين الموقفين وتشـابكهما في نسيج الرواية ينجم ذلك الانطباع النهـائي المشوّش الذي تخلفه مردوك في نفس القـارىء ، ومنه أيضاً يتولدّ ذلك الاحساس الغريب بأن هذا الذي تحاول المؤلفة ان تعرضه أمـام أنظارنا إنمـا هو شيء قد رأيناه من قبل حتماً ، لـكننا لم نجرأ أبداً على رؤيته بهذه الصورة ، ربما لأننا لم نجرأ على رصده من هذه الزاوية .

صدر حديثا

عن وزارة الاعلام

سلسلة كتاب الجماهير

# الشعر والفكر المعاصر

مجموعة بحوث لعدد من الاساتذة

صدر حديثا

عن وزارة الأعلام

سلسلة ديوان الشعر العربي الحديث

# أين ورد الصباح

للشاعر

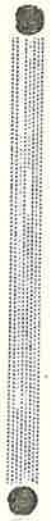
عبد الامير معله

صدر حديثا

عن وزارة الأعلام

السلسلة الفنية

# فن الملصقات في العراق



تأليف

ضياء العزاوي

صدر حديثا

عن وزارة الاعلام

سلسلة القصة والمسرحية

# المواجهة واحلام الصغار

عبد الجبار الحكيم

# فهرست

الأديب المعاصر — العدد العاشر [ آذار ] ١٩٧٥ المجلد الثالث


| | | |
|---|---|---|
| ٣ | الادب العراقي — ملاحظات | سكرتير التحرير |
| ٦ | نظريات الميثولوجيا الغربية | ترجمة مصطفى عبود |
| ٣١ | دراسة في شعر نزار قباني | جبرا ابراهيم جبرا |
| ٨٤ | أوراق ضالة لرحلة قصيرة ( قصة ) | موسى كريدي |
| ١٢١ | من أين هدوؤك هذي الساعة ( شعر ) | عبد الرزاق عبد الواحد |
| ١٣٤ | أسماك مقهى السعادة ( قصة ) | جمعة اللامي |
| ١٤٥ | صيادون في شارع ضيق | محمد مبارك |
| ١٦٠ | الضيوف — ( شعر ) | ياسين طه حافظ |
| ١٦٤ | وجه حنه ( قصة ) | مهدي عيسى الصقر |
| ١٧٣ | وجه الثريا كتاب ( شعر ) | علي جعفر العلاق |
| ١٧٨ | الممرات المائية ( قصة ) | عائد خصباك |
| ١٨٧ | العربة ( قصة ) | خالد حبيب الراوي |
| | كتب — النتاج الجديد : | |
| ١٩٠ | ١ — مجموعتان قصصيتان | سليم عبد القادر |
| ١٩٦ | ٢ — حدوة حصان | ياسين النصير |
| ٢٠٠ | ٣ — تحت جدارية فائق حسن | ماجد السامرائي |
| ٢٠٢ | ٤ — أين ورد الصباح | خالد علي مصطفى |
| ٢٠٦ | ١ — النشاط الثقافي ، العراق ـ الوطن العربي | م—س |
| ٢١٢ | ٢ — النشاط الثقافي ، العالم | ثامر ياسين طه |



طبع في مطبعة دار الساعة ـ هاتف : ٨٣٠٢٨

رقم الايداع في المكتبة الوطنية ( ٢٣ ) لسنة ١٩٧٥