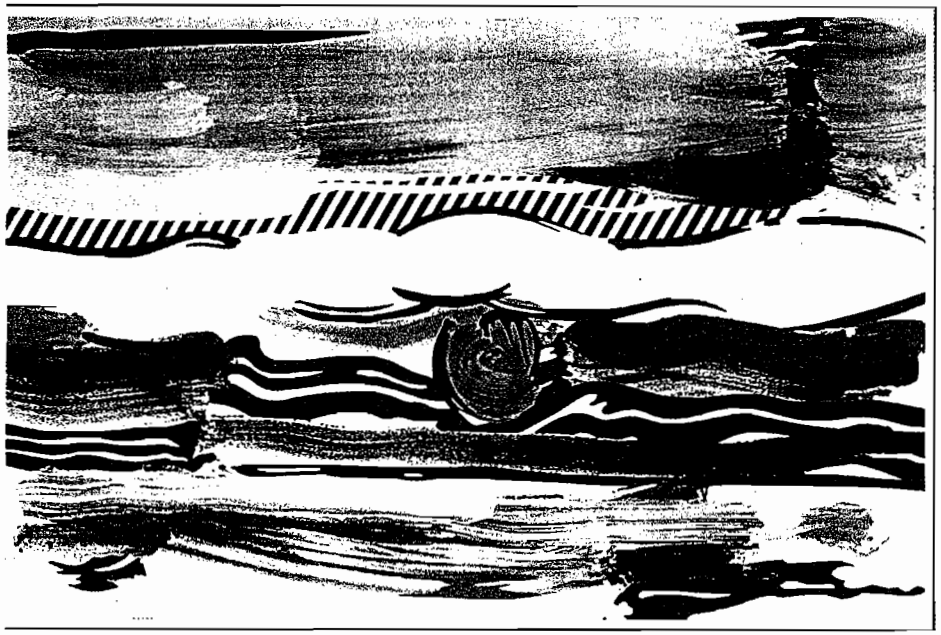
عبد اللّه إبراهيم

صالح هويدي

تحليل النصوص الأدبية

قراءات نقدية في السرد والشعر



الكتاب الجديد
دار الكتاب الجديد المتحدة

عبد اللّه إبراهيم صالح هويدي تحليل النصوص الأدبية

عبد اللّه إبراهيم

صالح هويدي

تحليل النصوص الأدبية

قراءات نقدية في السرد والشعر

ينصرف هذا الكتاب إلى العناية بتحليل الخطاب الأدبي، وعلى وجه التحديد، الخطاب الشعري والخطاب القصصي، إذ يتوجه إلى القارئ والمهتم بحقل الأدب عامة بهدف تنمية ملكة تذوق النص الأدبي فيهما وتعميق القدرة على حسن تلقيهما والتفاعل معهما وصولاً إلى تحقيق فهم أفضل لهما. وهي غاية عزيزة ننشدها لقارئنا العربي المعاصر ونسعى إلى تحقيقها كما سعت إليها قبلنا المجتمعات المتقدمة اليوم وما تزال، بغير قليل من الجد والمثابرة والإخلاص.

وفي الوقت الذي يهدف فيه الكتاب أن يضع بين يدي القارئ مجموعة من النصوص الأدبية العربية مشفوعة بالتحليلات النصيّة لها، فإن كان يتقصّد أيضاً تقديم ضروب متنوعة من تلك التحليلات بعضها تحليل نصيّ، وبعضها دلالي، ولعلّ الطموح الأكبر هو قراءة تلك النصوص، بمنظور نقدي يسعى لتجديد الصلة بين الرموز النصيّة والمرجعيات التي عليها، دون السقوط في أسر النظرة الضيقة التي ترى أنّ الأدب مرآة تعكس تلك المرجعيات. كما انصرف الاهتمام أيضاً إلى أصول المادة الأدبية، وكيفيّة تشكلها، وطبيعة الانزياحات والإكراهات التي ترافق تحول المادة الأولية إلى مادة أدبية هي جوهر الكون النصي الذي له أعرافه الفنية وخصائصه الأدبية. وفي كل مرة كان التحليل النقدي، ما هو إلاّ حملة لاستكشاف أسرار النص وتفكيك عناصره للتزود بمعرفة أعمق به، فالنص بئر غزيرة الماء، كلما مُتح منها نشطت عروقها، وتدفقت روافدها، وتجددت مياهها، وهو أمر يكشف الإمكانات غير المحدودة من الإيحاءات التي تصدر عن النصوص الأدبية ويفضي إلى تعدد في إمكانات التحليل والاستنطاق.

موقعنا على الانترنت:
www.oeabooks.com

تحليل النصوص الأدبية

قراءات نقدية في السرد والشعر

تحليل النصوص الأدبية

قراءات نقدية في السرد والشعر

تأليف

عبد الله إبراهيم صالح هويدي

دار الكتاب الجديد المتحدة

جميع الحقوق محفوظة

الطبعة الأولى، 1998

دار الكتاب الجديد المتحدة

هاتف: 309502 ـ 629590/ 03 ـ بيروت ـ لبنان

توزيع: دار أويا للنشر والتوزيع

زاوية الدهماني ـ السوق الأخضر

هاتف: 4448750 ـ فاكس: 4442758 ـ ص.ب: 13498 ـ طرابلس

الجماهيرية العربية الليبية الشعبية الاشتراكية العظمى

مقدمة

ـ 1 ـ

ينصرف هذا الكتاب إلى العناية بتحليل الخطاب الأدبي، وعلى وجه التحديد، الخطاب الشعري والخطاب القصصي، إذ يتوجه إلى القارىء والمهتم بحقل الأدب عامة بهدف تنمية ملكة تذوق النص الأدبي فيهما وتعميق القدرة على حسن تلقيهما والتفاعل معهما وصولاً إلى تحقيق فهم أفضل لهما. وهي غاية عزيزة ننشدها لقارئنا العربي المعاصر ونسعى إلى تحقيقها كما سعت إليها قبلنا المجتمعات المتقدمة اليوم وما تزال، بغير قليل من الجد والمثابرة والإخلاص.

يعنى هذا الكتاب إذن بالأدب، ذلك الإبداع المدهش، الساحر، الغرائبي، الممتع، الغامض، الفريد، المتجدد الذي شغل المجتمعات الإنسانية جميعاً وشكّل البطانة النفسية (الجمعية) لها، والطاقة الروحية التي يعاد اكتشافها وقراءة سيمائها وفحص مفاهيمها في كل عصر وحين.

وليس أدل على سحر هذه الظاهرة الإبداعية من حيرة أدباء الأمم ونقادها وتباينهم بإزائها وتبلبلهم في وصفها وتحليلها؟ ومنهم أدباء العربية ونقادها، سلفنا الصالح، الذي شبّه جمالها تارة بحسن الوجه الذي يحس ولا يوصف وأخرى بالجمال الذي تحيط به المعرفة ولا تدركه الصفة وثالثة بكونه حمّال أوجه، وغير تلك من المواقف والأوصاف التي إن عبّرت عن شيء فإنما تعبر عن جانب مما يحسّ به متلقي الأدب وقارئه وهو يصطدم بعناصر الدهشة ومظاهر الإغراب الآسرتين.

لقد آمنا منذ البدء بأن الحديث النظري الطويل الذي تحفل به كتبنا ودورياتنا العربية أينما ولينا وجوهنا ـ على كونه علامة صحية في ثقافتنا المعاصرة ـ لا يمكن

أن يحقق لنا ما هدفنا إليه، من غرس ملكة التحليل والنقد في نفوس قرائنا في ظل غياب الوجه الآخر إن لم نقل غلبته، ونريد به الممارسات النقدية التي تمتحن النظرية وتعمّقها محققة مصداقيتها، فبذلك وحده نكون قد ضمنا تحقق وجهي العملة.

ولعل من المهم القول إن القيمة الإبداعية للنص كانت منطلقنا في الاختيار من بين عشرات النصوص الإبداعية هنا وهناك، إلى جانب مراعاة عنصر القصر والإيجاز إلا فيما ندر، وذلك لتوفير فرصة اختيار أكبر عدد ممكن من النصوص والممارسات النقدية معاً.

وإذا كانت الاختيارات الأدبية في الشعر والقصة ليست في نهايتها سوى لون من ألوان القراءة التي تعبر عن الخبرة الشخصية والذوق الخاص، فإن الممارسات النقدية التحليلية لمؤلفَيْ الكتاب لا تعدو كونها محصلة لجهود دائبة لهما في مواكبة الظاهرة الأدبية على امتداد وطننا العربي، قراءة ونقداً وتحليلاً على مدى زمني غير قصير.

وفي ظننا أن الرغبة التي تحدو مؤلفَيْ هذا الكتاب في استنبات ملكة التحليل الأدبي التي تفتقر إليها مناهج جامعاتنا الأكاديمية، لا تكفي وحدها ما لم تكن مصحوبة بأفق معرفي يتجاوز إشكالية المقاربات النقدية ويحقق شرط الأمانة في تجنب الاتجاه الواحدي في الرؤية النقدية والوفاء بتقديم مشهد (بانورامي) واع، محايد لمختلف الرؤى وطرق التناول والاجتهادات في حقل دراسة الخطاب الأدبي وتحليله ونقده على مدى تطور الدرس النقدي في العالم.

ويجدر القول إن مما يطمح إليه مؤلفا هذا الكتاب أمرين، أولهما: قدرة الطالب على تجاوز مرحلة الموقف الفطري في مواجهة النص الأدبي والانفعال به والتلذذ في تذوقه، من غير ما قدرة على تحليل مصادر انفعاله وفهم بواعث استمتاعه بالنص وتعليله لأسراره من مواقع معرفية تنفذ إلى أعماقه، تجاوزه إلى مرحلة أخرى يصبح فيها قادراً على محاورة النص وفهمه وتحليله، أنساقاً وبنى ورموزاً. أما ثاني ما نطمح إليه فهو تعميق اتجاه الائتلاف المنهجي في ذات القارىء والإفادة المتكاملة من المعطيات النقدية، دونما تعصب أو الوقوع في مهاوي النظرة (الدوغماتية) والقيَم النهائية المطلقة.

إنّ اختلاف المناهج النقدية في عالم الأدب على هذا النحو الواسع المتنوع المتشجر منذ ظهور النشاط النقدي أول مرة حتى يومنا هذا، إنما يرجع إلى الرغبة

في امتلاك ناصية هذه الظاهرة الإبداعية الفريدة والإحاطة بكنهها والإجابة عن أسئلة لاثبة فيها، ذات نمط خاص، ليس من طبيعتها الخضوع لإجابة ما محددة أبداً.

لقد مضى على النقد حيناً من الدهر كانت ظنون النقاد فيه وجهودهم مصوَّبة على البحث عن حقيقة الظاهرة الأدبية وجوهرها الإبداعي فيما يتصل بها من مرجعيات ويحيط بها من بيئات. هكذا ظهر المنهج التاريخي الذي يحاول فهم الظاهرة الأدبية وتحليلها من خلال العناية بطبيعة المرحلة التاريخية التي يحياها الأديب المبدع والإحاطة بمكوّنات شخصيته وظروف نشأته وقسمات جنسه وخصوصيته. وهكذا جاء تركيز المنهج الاجتماعي في تحليل الظاهرة الأدبية منصباً على فهم واقع العلاقات الاجتماعية المتحكمة بمبدع النص ودرجة تطورها وحركة الصراع الطبقي فيها والقوانين الاقتصادية المحركة له.

ولا يختلف عن هذين المنهجين اللذين يتصديان لفهم الظاهرة الإبداعية من خلال مرجعيتها، تلك الجهود التي بذلها أصحاب ما سمي بالمنهج النفسي، حين راحوا يلتمسون فهم هذه الظاهرة من واقع البنية النفسية للأديب ومركّبات نقصه وعقده الشخصية ومظاهر سلوكه الشاذة أو المنحرفة.

إن القاسم المشترك لهذه المناهج النقدية أنها مناهج تحتفل بمرجع النص أكثر من احتفالها بالنص، وذلك حين تبالغ في الربط فيما بينهما ربطاً آلياً وتلجأ إلى معادلتهما والمساواة فيما بين الإبداع ومحيطه، لاغية المسافة الحيوية بينهما ومغيبة خصوصية النص التي يكمن فيها جوهره لتغدو دراسة المرجع هي الممارسة النقدية والبديل لدراسة النص الأدبي، وفي ذلك تماماً يكمن مقتل هذه المناهج وعقمها معاً.

لقد نظر نقاد المنهج التاريخي إلى النص الأدبي بوصفه وثيقة تاريخية، ونظر إليه نقاد المنهج الاجتماعي بوصفه ظاهرة اجتماعية، في حين نظر إليه نقاد المنهج النفسي بوصفه عيّنة (سيكولوجية)، وظل النص الأدبي يرقد في موضع ما، بعيداً عن أنظار نقاد هذه المناهج وأيديهم.

ولعل المنهج الانطباعي (التأثري) لا يبتعد في محصلته النهائية عند أصحابه عما انتهى إليه أصحاب المناهج النقدية السالفة، إذ لا يعدو جهد هؤلاء كونه انعكاساً لما يتركه الأدب في نفوسهم من انطباع عن النص وصدى لما تعكسه نفوسهم من تأثر بمظاهره أكثر منه صدى لحقيقة النص الموضوعية وكشفاً متأتياً من واقع مداومة النظر

فيه بوصفه فناً قولياً له منطقه الخاص وبنيته المتفردة وحقيقته التي تميِّزه من شخصية مبدعه ومجتمعه الذي ينتمي إليه وعصره الذي يحيا فيه وجنسه الذي ينتسب إليه.

لقد أدرك نقاد الأدب ودارسوه بعد طول ممارسة لهذه المناهج الخارجية أنها قد ركّزت على مرجعيات النصوص أكثر من تركيزها على النصوص ذاتها، وصارت العناية بالعلاقات الاجتماعية والقوانين الاقتصادية وصراع الطبقات وسيماء المرحلة التاريخية للأديب وظروف تكوينه وعقد سلوكه وطبيعة انتسابه الثقافي والقومي، صار ذلك كله هو ما يحتل موقع الصدارة والاهتمام منهم لينكمش جهد سبر النص في المقابل ويشحب لونه ويخفت نداؤه.

وقد كان طبيعياً أن يفكر هؤلاء النقاد بقلب واقع المعادلة من غير أن ينجوا من الوقوع تحت طائلة عقدة الذنب وردود فعل نشاط المناهج الخارجية السابقة، مما قادهم إلى ألوان من المبالغة والتطرف المضاد أحياناً.

لقد ركّزت المناهج الداخلية الجديدة للنقد على أدبية النص، لتحصر همها في قراءته، في نظامه المستقل وأسلوبه الخاص ونسيجه المتميز وقيمه الجمالية التي صدر عنها، مع قدر من التعصب في رؤية النص عالماً مغلقاً وبنية مستقلة وقيمة نهائية لا تربطها صلة ما ببيئتها المحيطة بها ومرجعها المتصل بها وإنكار قيمة هذه الصلة ودورها في أقل تقدير. يلتقي في ذلك أصحاب المنهج الشكلي مع أصحاب منهج النقد الجديد والمنهج البنيوي مع أصحاب المقاربات الأسلوبية والسيميائية وغيرها من المقاربات النقدية التي رأت في دراسة بنية النص وعلاقاته الداخلية دراسة للنص، خلافاً للمناهج السابقة التي كانت ترى في دراسة المرجع دراسة للنص الأدبي.

ولعل من أبرز ما يصبو إليه مؤلفا هذا الكتاب الوصول بالقارىء إلى الحكمة المستخلصة من دورة اشتغال مناهج النقد العالمي على النص منذ ظهورها حتى أيامنا هذه، تلك الحكمة التي تجعل النص الأدبي الجوهر الذي يتأبى على المنظور الواحد والرؤية الضيقة، إذ من الصعب القول إن معايير البلاغة أو قواعد اللغة أو قيم الجمال قادرة على سبر عالم النص الأدبي واستخلاص ممكناته وامتلاك مدياته، مثلما من الصعب المراهنة على حقيقة أن الإحاطة بكشوفات البنى أو قوانين النفس أو محركات العصر أو قوانين المجتمع قادرة على تحقيق الفهم الأفضل لعالم تلك النصوص ومعطياتها.

إن جانباً من جمال تلك النصوص وقيمتها الإبداعية يظل في كثير من الأحيان بعيداً من المعرفة اللغوية والبلاغية والنفسية والاجتماعية والبنيوية والمعرفية بل ووراء العلوم الصرفة ومعطياتها ومظاهر الثقة المطلقة بها من الإنسان.

وفي الوقت الذي يهدف فيه الكتاب أن يضع بين يدي القارىء مجموعة من النصوص الأدبية العربية مشفوعة بالتحليلات النصيّة لها، فإنه كان يتقصّد أيضاً تقديم ضروب متنوعة من تلك التحليلات بعضها تحليل نصيّ، وبعضها دلالي، ولعلّ الطموح الأكبر هو قراءة تلك النصوص، بمنظور نقدي يسعى لتجديد الصلة بين الرموز النصيّة والمرجعيات التي تحيل عليها، دون السقوط في أسر النظرة الضيقة التي ترى أنّ الأدب مرآة تعكس تلك المرجعيات. كما انصرف الاهتمام أيضاً إلى أصول المادة الأدبية، وكيفيّة تشكلها، وطبيعة الانزياحات والإكراهات التي ترافق تحول المادة الأولية إلى مادة أدبية هي جوهر الكون النصي الذي له أعرافه الفنية وخصائصه الأدبية. وفي كل مرة كان التحليل النقدي، ما هو إلاّ حملة لاستكشاف أسرار النص وتفكيك عناصره للتزود بمعرفة أعمق به، فالنص بئر غزيرة الماء، كلما مُتح منها نشطت عروقها، وتدفقت روافدها، وتجددت مياهها، وهو أمر يكشف الإمكانات غير المحدودة من الإيحاءات التي تصدر عن النصوص الأدبية ويفضي إلى تعدد في إمكانات التحليل والاستنطاق.

ـ 2 ـ

ركّبت مادة هذا الكتاب بحيث يقوم كل تحليل على نصٍ يضمه القسم الخاص بالنصوص، ومن المهم أن يتم الاطلاع على النص قبل الانتقال لمطالعة التحليل الخاص به، ويقر المؤلِفان أنّ النتائج التي توصلا إليها في تضاعيف هذا الكتاب، ليست نهائية ولا حاسمة، ولا تدعي الحقيقة الكاملة والمطلقة، وإنما هي وجهات نظر، استقامت على مجموعة من القرائن النصيّة، وانتظمت على نحو يرجح مقصداً ما، أو يبرز مظهراً معيناً، وذلك تبعاً لطبيعة الإفادة من المنهج المتبع في التحليل، وليس مقصدنا تقديم قراءات معصومة تتحصن وراء سياج مغلق، يدرأ كل محاولة مغايرة لفهم النصوص التي انطوى عليها الكتاب، فهماً مختلفاً، فما نسعى إليه، فضلاً عن إبراز جماليات النصوص، هو إثارة جملة قضايا تتصل بتركيب النصوص

الأدبية وبمرجعياتها وبطرائق قراءتها، مشددين على إثارة الاهتمام بها بما يجعلها بؤرة لضروب متعددة من المقاربات النقدية، ساعين إلى خلق مهارات لدى الطالب، وهو يُقدم على دخول النص الأدبي قارئاً ومحللاً، هذا العالم المتخيّل الذي يصعب ولوجه، إلاّ بأن يتجهز القارىء بالعدة المنهجيّة المناسبة التي تيسر له أمر كشف هذا العالم، واستكناه طبيعته، والإفادة منه على نحو خلاّق، بما يثير في نفسه وعقله اللذة والمعرفة في آن واحد.

ولعلّ من حق قارىء هذا الكتاب، أخيراً، معرفة ما أسهم فيه كل من المؤلّفَيْن، وهو أمر يقتضي منا القول، إن القراءات الخاصة بالدكتور صالح هويدي هي التي عنيت بـ «نجيب محفوظ، وإبراهيم الكوني، ومحمد خضير، وفؤاد التكرلي، وفيصل عبد الحسن حاجم، وعبد الرزاق المطلبي» فضلاً عن الدراسات الخاصة بالشعر بأجمعها، أما القراءات الخاصة بالدكتور عبد الله إبراهيم، فهي التي عنيت بـ «بهاء طاهر، ومحمود جنداري، وابن طفيل، وابتسام عبد الله، ومحمد سعدون السباهي».

القسم الأول

قراءات نقدية

الفصل الأول

بنية التضاد

قراءة في البنية السردية لقصة «اللسان»

ـ إبراهيم الكوني ـ

يمثل الملفوظ السردي لقصة (اللسان)(*) جزءاً من البنية العامة للعالم القصصي الذي يجهد القاص إبراهيم الكوني في إرساء أسسه وتوضيح ملامحه. فنحن نلمس عدداً من معطيات الموضوعة (الثيمة) السردية متجلية في مفردات البناء الفني كالبيئة الصحراوية، بوصفها الفضاء القصصي الأثير والدائم لدى القاص، وكالموروث الاجتماعي الذي تتناقله شخوص قصصه أباً عن جد وتحرص على الحفاظ عليه في شكل طقس احتفالي يقترب من أجواء الأسطورة، وكهيمنة معتقدات السحر والإيمان به بوصفه عقيدة جمعية تحقق الإنقاذ البشري، وكتعلق الإنسان بالحيوان عامة وبالإبل خاصة عند إبراهيم الكوني، تعلقاً يأخذ فيه شكل علاقة خاصة استثنائية تقترب به من مرتبة الأمثولة التي تجعل الشخصية في عدد من قصصه تضحي بالإنسان مؤثرة الحيوان عليه إذا ما اضطرت إلى الاختيار بين الاثنين:

«يستطيع أن يفقد أنثاه ويحتمل. يستطيع أن يفقد الخلان ويحتمل. يستطيع أن يفقد حتى بوبو نفسه ويحتمل، ولكن كيف يستطيع الرجل الوحيد، الفارس النبيل، فقدان أحب الخلق: جمله الأبلق، النبيل؟»(1).

(*) انظر القصة في القسم الثاني من الكتاب. وقد صدرت ضمن المجموعة القصصية (خريف الدرويش) ط 3، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، الجماهيرية العربية الليبية الشعبية الاشتراكية العظمى، 1425/ 1996.

(1) انظر وصفه الدال أيضاً في قوله: «وقد رباه بيديه، وعاشره كما لم يعاشر امرأته الراحلة، وتبادلا وفاء لم يعرفه من المخلوقات المزيفة التي تسمي نفسها أصدقاء». أو قوله: «وكان يمكن أن يحتمل أي شيء إلا أن يفقد المهري الأبلق».

إن حضور هذه المعطيات وسواها أكسب قصص إبراهيم الكوني وأعماله الروائية أجواء خاصة ضمنت لها تشكل أجواء عرف بها القاص بسبب من حضور ملامح موضوعته الرئيسة وإن اتخذت هذه (الثيمة) تنويعات يجهد القاص في أن يتفادى بها الوقوع في النمطية والتشابه واجترار الأجواء.

1 ـ مستوى الشخوص: يعمد القاص في قصة (اللسان) إلى اختزال شخوص قصته الرئيسة إلى شخصيتين اثنتين وهو ما يمنح قصته تركيزاً في تناول موضوعتها الرئيسة وبلورة دلالتها بعيداً عن أية محاولة للانشغال بهموم شخصيات أخرى أو بسلوكها. وقد انعكس ذلك على الفضاء القصصي الذي بدا محدوداً منكمشاً في رقعته وضيقاً أشبه ما يكون بالفضاء المسرحي الذي تتنازع رقعته شخصيتان رئيستان.

ولعل أول ما يلفت النظر في علاقة الشخصيتين الرئيستين في هذه القصة علاقة التضاد الماثلة بين النبيل وعبده. فعلى الرغم من أن النبيل قد ورث العبد عن أبيه، فإننا نجد في صلته بسيده ما يجعله قريناً وصديقاً أكثر منه عبداً، كما نلحظ ذلك في الجدول رقم (1). فهو الوحيد الذي يجالسه من بين أفراد القبيلة بعد فقده الزوجة، وهو الوحيد الذي يأتمنه على أسراره ويحكي له منها أكثرها خصوصية وأشدها سرية كما لحظنا ذلك في النص السابق. بل إنه ليبدو في خطاب السيد مقدماً على الأصدقاء والزوجة في آن معاً:

«ولكن لأني جربت أن العبد الذي خدم أباك بوفاء هو خير من أخيار الأصدقاء..»(**).

تبدأ محنة العبد وإشكالية السيد معاً منذ أن اختارت القبيلة الأخير عضواً في مجلسها الجليل المسمى بـ (مجلس العقلاء) خلفاً لأبيه.

لقد بدا هذا المجلس منطوياً على علاقة التضاد نفسها، ففي الوقت الذي يبدو فيه مجلساً للحل والعقد وتطويق الخلافات وإنهاء الخصومات وتسيير أمور القبيلة وحمايتها، يبدو في المقابل بؤرة لزرع المكائد وخلق الخصومات بين القبائل وتدبير المؤامرات والأذى.

هكذا وبدلاً من أن يكون اختيار النبيل لمجلس الحكماء منطلقاً للارتقاء

(**) وانظر النص الأول المستشهد به في الدراسة.

والاكتمال والانسجام يصبح بداية للانهيار والسقوط، فكأنه الهوة التي قادت الرجل إلى هاوية المأساة.

لقد قادت خفايا المجلس السيد النبيل وأدى به تلوث رجاله وفظاعة ما اكتشفه من أسرار، إلى الانحراف، وبدء مرحلة جديدة من النظر إلى العالم والناس والأشياء نظرة مختلفة جديدة.

لقد استبدل النبيل في جلساته المعتادة مع عبده المخلص أسرار مجلس الحكماء الرهيبة بأسرار الصحراء والعشق والنساء، كما استبدل بطريقة المحادثة الأليفة المسالمة طريقة تجريد السيف من غمده في ضوء النهار تشبهاً بزعيم مجلس الحكماء الذي يخاطب الأعضاء في حضرة السيف المسلط، وذلك تفادياً من أية محاولة لإفشاء العبد أسرار سيده: «الزعيم يبقي سيفه مسلطاً على رقابنا حتى يكتمل المجلس (...) وتذكر بعينيك لسان هذا السلاح الذي يفوق لسان النار جشعاً، لأنه سيرتوي من دم رقبتك إذا خالفت الناموس، وأذعت لي يوماً سراً، لأن سيف الزعيم سوف يشرب من دم رقبتي أيضاً إذا أذعت للمجلس سراً».

تكشف شخصية النبيل من واقع علاقتها بالعبد عن ضرب من ضروب السادية التي تنحرف انحرافاً حاداً مخيفاً من أقصى درجات الألفة والصداقة إلى الانتقام الدموي، كما تكشف عن منهجية لا تأبه بمصائر الآخرين ولا يهمها سوى نفسها وأنانيتها الضيقة التي تمارسها على حساب وجود الآخرين وسعادتهم ولدواع شخصية ضيقة. فعلى الرغم من اعتراف النبيل بعجزه عن الاحتفاظ بالأسرار وعن تحمله وطأتها دون إفشائها لأقرب الأصدقاء نجده يطالب العبد بكتمانها وعدم البوح بها لمخلوق وإلا دفع حياته ثمناً لذلك.

ولا يخلو سلوك السيد هنا من ازدواجية توحي بالتضاد الذي ينتظم علاقة الشخصيتين

جدول رقم (1)

علاقة الصداقة	علاقة العبودية
ـ فلم يجد في القبيلة مخلوقاً يصلح للمجالسة، ويؤتمن على السر، مثل عبده الذي ورثه عن أبيه	ـ يمد رجليه بموازاة المدخل. يتحرر من اللثام يستدعي العبد. يأمره بإشعال النار لإعداد رحيق «تيفوشكان» أو «تيبريمت» أو الخليط من العشبتين.
ـ في السنوات الأولى تحدث مع الجليس عن هموم الصحراء، وأحوال النساء، وأخبار العشاق، وأشعار الهجاء، ونوايا الأبكار.	ـ واستدعى عبده العجوز.
ـ قال النبيل: «لمن تريدني أن أذيع سري؟ وأنا رجل بعيد؟ من تريدني أن أجالس وأنا بلا جليس؟	ـ خاطب العبد وهو يقلب في وجهه السلاح النهم.
ـ وأنا أتخذك صديقاً أجلس إليه عملاً بوصايا «أمغار».	ـ فاسمع، يا بوبو، بأذنيك، وتذكر بعينيك لسان هذا السلاح الذي يفوق لسان النار جشعاً، لأنه سيرتوي من دم رقبتك إذا خالفت الناموس، وأذعت لي يوماً سراً.
ـ . . ولكن لأني جربت أن العبد الذي خدم أباك بوفاء هو خير من أخيار الأصدقاء. فاحتملني، يا بوبو كما احتملت أبي يوماً.	ـ لم يخطر في بالي يوماً أن أتجاسر وأخالف لمولاي أمراً. ولكن مولاي يعرف أن عبده بوبو ليس خيراً من باقي الخلق في الصحراء.
ـ يستطيع أن يفقد أنثاه ويحتمل. يستطيع أن يفقد الخلان ويحتمل. يستطيع أن يفقد حتى بوبو نفسه ويحتمل.	ـ فليغفر لي مولاي جسارتي وليعفني من شر الاستماع إلى أسرار المجلس الجليل.
ـ وحتى عندما سجاه على الأرض، واستدعى الرعاة لإعداد الكفن، فإن الفكين ظلا منفرجين، وبقي الفم، الفارغ من اللسان، مفتوحاً.	ـ وطلب من الآخرين أن يأتوه بعبده الوفي مقيداً. تناول السوط الشرس. ـ سوف أقطع لسانك أيها الشقي.

2 ـ مستوى الحدث: يبدو السيد النبيل الشخصية التي تقدم عرضاً لعبدها يتلخص في سماع ما يفضي إليه به من أسرار المجلس الجليل وسط جو من التهديد بقطع العنق بالسيف إذا ما أفشى العبد الأسرار لأيما مخلوق.

ويبدو العبد منذ بدء العرض رافضاً له من خلال محاورة ترجّح كفة وعي العبد وحكمته على سيده. لكن محاولاته في إقناع سيده بالعدول عن اتخاذه مستودعاً لحفظ أسراره تذهب سدى جميعها.

وحين ينجح السيد في فرض إرادته على عبده ليبدأ مرحلة جديدة هي مرحلة الاخبار بالأسرار الرهيبة، تبدأ مرحلة جديدة من فقدان هذا السيد عدداً من إبلِهِ بينها مهري أبلق نادر أعز عليه من أيما مخلوق في الحياة، إلى جانب جمل وناقة نفقوا جميعاً بعد إمساك عن الطعام أعقبه هزال مستمر أدى بهم إلى النهاية المحتومة الغامضة.

يعترف العبد تحت ظروف الجلد اللاإنساني بإفشائه أسرار سيده إلى الحيوانات النافقة. وبدلاً من أن يكون هذا الفعل مناسبة لتفهم السيد فعلة عبده وتقديرها لأنه تحت وطأة الضعف الإنساني المحكوم بها العبد وسيده معاً، باعتراف الأخير من قبل واضطراره إلى الهمس بأسراره لعبده، آثر إذاعة الأسرار إلى ذلك الحيوان الأعجم الذي لا خشية من وراء سماعه الأسرار، بعدما لم يجد من سيده أذناً صاغية لسماع توسلاته عن إعفائه من المهمة.

ولم يكتف السيد بمجانبة المنطق وقطع لسان عبده الذي أفشى أسراره لابله، إذ نراه يمعن في ساديته بما صار يعمد فيه كل يوم من همس بأسراره على مسمع عبده المقطوع اللسان بمبالغة أشد واحتشاد بما هو حقيقي ومختلق من أسرار المجلس الرهيبة مع تلذذ في رؤية العبد وهو يرتجف مغمغماً من هول ما يسمع ومن عجزه عن احتمال سماع أهواله[2].

ومن الطبيعي أن يؤدي التعامل السادي إلى نهاية مأساوية، إذ يجد السيد عبده

(2) انظر على سبيل المثال الوصف الآتي: «لم يتوقف عن ملء أذنيه بأفظع الأسرار. بل تعمد أن يضيف على أسرار المجلس أنباء خفية جاءت من ديار القبائل الأخرى، وأسرار أخرى اختلقها بنفسه. فكان يتابع الألق الذي يستبد بعينيه، ويلحظ الرجفة في بدنه ويديه، ويسمع الأصوات الغامضة التي يغمغم بها كلما خرج من الخباء عقب انتهاء السمر الليلي.

يوماً متكئاً على الركيزة، يحدق في الفراغ بعينين فارغتين، فاغر الفم، منفرج الفكين.

ولعلنا نستطيع أن نستشف من القصة أن السيد النبيل لم يكن يحسن التعامل مع عبده بمستوى تعامل أبيه معه، بعد أن بدا الوارث أقل حكمة من الأب وأكثر تهوراً وحمقاً.

وإذا كان صحيحاً أن علاقة هذا السيد بعبده كانت علاقة اختلطت فيها الصداقة والألفة والود بالأمرة والسيادة، فإنها قد بدأت تفقد حياديتها وإنسانيتها شيئاً فشيئاً منذ اختيار السيد لمجلس الحكماء الجليل ودخوله إليه. حتى إذا ما اكتشف السيد فعلة عبده تحولت إلى ضرب من ضروب القهر والاضطهاد والسادية الدموية، وبما يمنح المجلس دلالة خاصة نجحت القصة في بلورتها، كما توضح ذلك الترسيمة رقم (2).

لقد اتجه البناء الفني للحدث القصصي صوب ترجيح وجهة نظر العبد والإعلاء منها في مقابل الإيحاء بخطل وجهة نظر السيد وإدانتها من خلال سياق البنية السيميائية المنبعثة من واقع تطور الحدث القصصي.

3 ـ المستوى الدلالي: لقد بدا (اللسان) في القصة التي تحمل اسمه، المهيمنة الأساسية والعنصر الرئيسي في البنية الفنية للقصة وفي ابتعاث المغزى الدلالي لها في آن معاً، وإن لم يتردد ذكره كثيراً في البنية السردية. فاللسان هنا، فضلاً عن وظيفته الفسلجية المعروفة قد غدا المعبِّر عن إنسانية الإنسان والمانح لديمومتهما معاً مادياً ومعنوياً.

فإذا كان استخدام هذا العنصر استخداماً عابثاً غير محسوب من شأنه أن يصيب الإنسان بالأذى والشرور، فإنه يقيه من خطر الزوال والتلاشي حين يكون له بمثابة صمام أمان. لكنه حالما يفقده، يغلق بوجهه متنفس حيوي لا بد أن يودي به في نهاية المطاف إلى الموت والتلاشي البطيء، تماماً كما حدث للعبد الأمين عقب فقده لسانه.

إن كشف الشخصية عما ائتمنت عليه من أسرار للآخرين يمثل ضرباً من ضروب الخيانة المقيتة ولا ريب. لكن احتباس الأسرار وكتمانها عن الآخرين إلى الأبد يقف في الضد من الطبيعة البشرية الضعيفة كما توحي القصة بذلك.

من هنا يصبح لجوء العبد إلى الحديث بالأسرار إلى الحيوان وسيلة دفاعية عن الذات وضرباً من ضروب الوفاء الإنساني للسيد الذي ائتمنه على أسراره ووقاية له من بطش زعيم القبيلة فيما لو علم بتفشي الأسرار خلافاً لفهم السيد وسلوكه غير المفهوم:

«أليس أهون أن أذيع سرك، وسر مجلسك لمخلوقات لا لسان لها، ولكن لها آذان، بدل أن أحدث به الرعاة، فيتحدث به الرعاة إلى الرعاة، فتتناقله القبيلة، ويقع في أذن الزعيم؟ ألم أحم مولاي من بطش الزعيم بعملي الأحمق برغم أني قتلت به جمله الأبلق؟».

لقد فقدت الإبل العجماء المعبأة بالأسرار إذن لأن لا قبل لها بإذاعة السر والتخلص من ثقله الرهيب. كما مات العبد عقب قطع لسانه وافتقاده وسيلة التنفيس وأداة الإفشاء وتحوله إلى مخلوق أعجم.

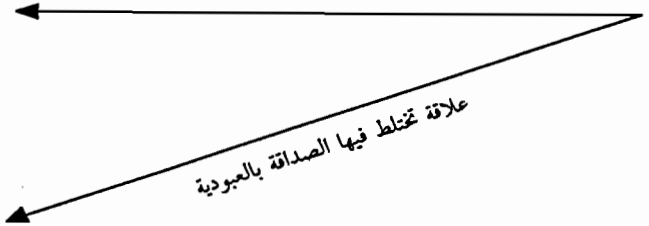
إن الانتباه إلى اللقطة الأخيرة لزاوية التصوير القصصي التي ينتهي عندها المشهد الأخير حري بأن يضعنا بإزاء المغزى الذي ألمحنا إليه. فها هو العبد المسجى، بفمه المفتوح الفارغ من اللسان يوحي بأن هذه الفوهة المفتوحة هي الحقيقة الأكيدة والأكثر حضوراً من أية حقيقة أخرى ماثلة في القصة. وهو مشهد يؤكد خطورة الفم، معلياً من فراغه وبقاء فوهته مشرعة مفضية بالأسرار برغم فقدانها أداة الوصل والاتصال:

«وحتى عندما سجاه على الأرض، واستدعى الرعاة لإعداد الكفن، فإن الفكين ظلا منفرجين، وبقي الفم، الفارغ من اللسان، مفتوحاً».

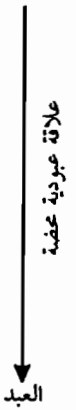
إن استمرار حضور هذه الحقيقة في خاتمة القصة يجعل من معاقبة السيد النبيل عبده بقطع لسانه ضرباً من ضروب الفعل العبثي الذي لا طائل وراءه، ولا قبل له بتعذيل قوانين الناموس البشري.

ترسيمة رقم (2)
تبين الترسيمة علاقة السيد بعبده

● علاقة السيد بعبده قبل اكتشافه إفشاء سره



●● علاقة السيد بعبده عقب اكتشافه إفشاء سره



الفصل الثاني

الطبيعة شكل من أشكال البطولة في الخطاب القصصي

قراءة في قصة «الخلاء» لنجيب محفوظ

تطالعنا قصة (الخلاء)(*) بمنظر عودة (شرشارة) بجمع من الرجال الأشداء للانتقام من فتوة شرداحة الجبار (لهلوبة) بعد عشرين سنة قضاها في الغربة والاستعداد ليوم الثأر.

ويرجع هذا الموقف العدائي بين الرجلين إلى ذلك اليوم الذي سرق فيه لهلوبة ـ زوج شرشارة ـ بعد أن أرغم الأخير على تطليق زوجه في ليلة زفافها منه وبعد أن مرغ جبينه بتراب الأرض وسامه مر العذاب. لقد أكل الحقد والغضب قلب شرشارة عشرين سنة قضاها بعيداً عن حبّه، لا همّ له سوى الصرف على تكوين تلك الجماعة التي جاء بها للاقتصاص من عدوّه اللدود، لكنه يفاجأ لحظة وصوله إلى حبه القديم بالخيبة التي تنتظره، إذ يكتشف أن مذله وسارق أمانيه قد مات وتفرق أتباعه منذ ما يزيد على خمس سنوات.

ويوظف محفوظ بعض عناصر الطبيعة توظيفاً موجزاً، لكنه توظيف موح بمشاعر الشخصية القصصية والنهاية التي تنتظرها، فضلاً عن إيحائه بالدلالة العامة للعمل القصصي. فها هي الطبيعة المرهصة بالخيبة التي مني بها شرشارة تطالعنا ـ منذ أن أصبح الرجال على مشارف شرداحة ـ في شكل إطار يبعث على الضيق والتشاؤم ممثلاً في هبوب ريح مجنونة في وجوه الرجال لتملأ الجو بهبوبها ولهيب الشمس المحرقة اكفهراراً ومقتاً:

(*) القصة منشورة ضمن المجموعة القصصية التي تحمل اسم (خمارة القط الأسود)، ط 3، مكتبة مصر، القاهرة، 1974.

«وبين آونة وأخرى يتطلع زبال أو ترابي إلى الموكب الغريب مركزاً بصره على الرجل الذي يحتل القلب في استطلاع ودهشة وإنكار، يتساءلون عن الفتوة الذي لم يره من قبل أحد. سوف تعرفونه وتحفظونه عن ظهر قلب يا ذباب الخليقة. وألقت الشمس المائلة على اللاثات المزركشة أشعة حارة ودار هواء خماسيني مجنون فلفح الوجوه ونفخ في الجو اكفهراراً ومقتاً»[1].

وتبرز لنا صورة الغبار الخانق ـ من خلال إحساس شرشارة ـ ثانية في وقت بدأ يتسلل إلى نفس شرشارة فيه الخوف من عدم العثور على غريمه وذلك بعدما لم يعثر له أو لرجاله على أثر رغم إلحاحه في النداء عليه والتحدي له:

«ولم يعد يفصله عن هدفه إلا قبو قصير. تقدمهم في حذر ولكنه لم يصادف داخل القبو أحداً... وبأعلى صوته صاح:

ـ لهلوبة... إظهر يا جبان!

ولكن لم يجبه أحد ولم يخرج إلى الطريق أحد، نظر فيما أمامه بترقب وذهول وهو يتلقى تياراً من الغبار الخانق الحار»[2].

وتتكرر نغمة الغبار الموحية بمشاعر الخيبة والاختناق في شكل صورة شاملة تنتظم حدود العالم الخارجي كله في عيني شرشارة وذلك عقب ترنحه تحت ضربة الخبر الذي أبلغه إياه عجوز الحي عن وفاة لهلوبة:

«ـ لكنه مات وشبع موتاً..

تراخت ذراعاه وتهدمت قامته فعاد العجوز يقول:

ـ منذ خمسة أعوام أو أكثر...

آه... ما بال جميع الكائنات تختفي ولا يبقى إلا الغبار»[3]. بل إن هذه الصورة تزداد دلالة وشمولاً عقب توكيد العجوز الخبر متماشية في ذلك مع تطور مجرى الحدث ومواكبة انفعالات الشخصية المتزايدة. فنحن نجد أنفسنا إزاء حالة من

(1) قصة الخلاء: ص 64، وانظر القصة في القسم الثاني من الكتاب.
(2) المصدر نفسه: ص 34.
(3) نفسه: ص 37ـ 38.

التوحد في وقت باتت فيه الشخصية المنهارة جزءاً لا يتجزأ من هذا التراب المتطاير في الجو. إنها وسيلة من التعبير الرمزي لحالة الاستلاب الكلي والضياع الكامل الذي تعيشه الشخصية بعدما لم تعد ترى في وجودها ما يمكن أن يميّزها عن هذا الكم المهمل من التراب.

إلى جانب هذا نجد الغبار الذي سد على الشخصية مسالك الهواء وقد تحول هذه المرة إلى أحجار غير قابلة للاستنشاق وذلك في محاولة لتضخيم وقع الحدث على ذات الشخصية وتعميق إحساسنا بفظاعة حدته وهوله:

«ـ صدقني لقد مات، دعي إلى وليمة في بيت أخته فأكل الكسكسي، ثم تسمم هو وكثيرون من أعوانه، ولم ينج منهم أحد. آه.. إنه يتنفس بصعوبة كأن الهواء استحال طوباً. وهو يغوص في أعماق الأرض ولا يدري ماذا بقي منه فوق سطحها»[4].

وحين يلتقي زوجه لقاء عابراً في دكانها الذي استدل بالسؤال عليه يذكره حديثها معه بنعومتها التي عرفها عنها في الزمان الذي خلا، لكنها نعومة لا محل لها اليوم بعد أن فرّق بينهما الغدر فيما مضى وفصلت بينهما الخيبة اليوم، لذا فلا شيء قد بقي له اليوم سوى الغبار.

«وأشارت إلى مقعد خال في زاوية الدكان وقالت:

ـ تفضل.

نغمة ناعمة كأيام زمان. ولكن لم يبق إلا الغبار»[5].

إلى جانب الغبار هذا، نجد الإحساس بالفراغ لدى الشخصية يتردد مشيراً إلى واقع الحال الذي انتهت إليه تلك الشخصية من حصاد السنين الطويلة. نجده يقف مثلاً في وقت كانت تحدّث فيه الشخصية نفسها عن موت غريمها على هذا النحو الدال:

«مات ولا جدوى من نبش القبور، ما أفظع الفراغ»[6]. كما نجده يطفو ثانية

(4) نفسه: ص 38.
(5) نفسه: ص 41.
(6) نفسه: ص 39.

مواكباً مشاعر الحسرة ذاتها:

«فاتك إلى الأبد أن تقف فوق صدر لهلوبة وأن تأمره بالطلاق، ما أفظع الفراغ»[7].

ويأتي الاستشعار بالفراغ الذي يبرز كفوهة يأس ابتلعت سائر ما يملك شرشارة وحالت دون تحقيق أي فعل ممكن مرة ثانية، إذ نلمس ذلك من خلال هذه المحاورة التي دارت خلال اللقاء العابر الذي ضمّه وزوجه:

«ـ ألم تتزوجي؟

ـ كبر الأولاد والبنات.

جواب لا يعني شيئاً. واعتذار واه كأنه مصيدة. ما جدوى العودة قبل أن تسترد الكرامة الضائعة؟ ألا ما أفظع الفراغ»[8].

وقبيل لقاء شرشارة زوجه بلحظات تطالعنا صورة الغروب الذي استحكم مبدداً ضوء الشمس وذلك بغية الإيحاء بمغيب عمر الشخصية وأفول أمانيها على هذا النحو:

«وهبط المغيب كآخر العمر. وذهب الزبائن تباعاً وجلست في النهاية على مقعد قصير من القش المجدول وراحت تدخن سيجارة»[9].

وتجيء الإشارة إلى الخلاء، في نهاية القصة، الذي اختاره شرشارة طريقاً لعودته، فاراً من أعين الناس ورجاله الذين أمرهم أن ينتظروه عند طريق الجبل، تجيء هذه الإشارة لتضيف للدلالات الرمزية، التي نهضت بها عناصر الطبيعة السابقة، آخر لمساتها متممة لنا المغزى النهائي الذي أرادت القصة إيصاله إلينا.

إن استبدال شرشارة طريق الخلاء بطريق الجوالة الذي جاء منه وأخبر رجاله أنه سيعود إليهم عن طريقه، والعدول عنه إنما أريد به الإيحاء بواقع الضياع الذي انتهت إليه الشخصية عقب رحلتها الخائبة وفشلها الذريع. فهو هنا ـ الخلاء ـ تجسيد فني لفكرة القصة التي أراد القاص التعبير عنها بطريق الرمز الذي يكشف عن طريقة

(7) نفسه.
(8) نفسه: ص 41.
(9) نفسه: ص 39.

محفوظ في توظيف عناصر الفناء والموت والفراغ وتوكيدها:

«وكره فكرة الذهاب إلى الجبل عن طريق الجوالة. كره أن يرى الناس أو أن يروه. وكان ثمة طريق الخلاء فمضى نحو الخلاء»[10].

بهذا الشكل الفني من أشكال توظيف عناصر الطبيعة التي ابتدأت بها القصة وانتهت إليها تتخذ الطبيعة دوراً كلياً معبراً عن محتواها ومسهماً بطريق الرمز في بنائها ونموها. فالطبيعة لا تقدم في هذه القصة كما لمسنا في شكل حضور موضوعي لحقيقة تقع في العالم الخارجي أو ديكوراً مكملاً لجوها بقدر ما تأتي في شكل معنى كلي ذي دلالة رمزية موحية بعالم القصة ومعبّرة عن محتواها في آن معاً. فالخلاء في هذه القصة التي تحمل الاسم ذاته لا تكمن أهميته في حضوره الموضوعي خلال مجرى الحدث القصصي بقدر ما تكمن في دلالته الرمزية على تلاشي آمال الشخصية القصصية وضياعها من جهة وإلى الفراغ الذي جنته يداها وأخذت حياتها تدخله بعد ضياع عشرين سنة من التصبر والذل والشقاء، معللة نفسها بعودة تعيد إليها كرامتها المهدورة وأمانيها الضائعة.

إن توكيد الروائي على عناصر الطبيعة المختلفة وتوزيعه إياها في شكل لمسات الفنان على لوحته التشكيلية وتجسيده الغبار مرة والخلاء أخرى والغروب تارة والإحساس بالفراغ تارة أخرى إنما يرتبط أشد الارتباط بفكرة القصة ومغزاها الذي أراد القاص تعميقه في ذات القارىء، كما يرتبط بعنوان القصة ذاته ليرسم هذا الحضور الدائم المتردد لنا فيما بعد شكلاً من أشكال البطولة في العمل القصصي بعد أن شغلت المجال القصصي وظلت متأرجحة على مرمى نظر القارىء، مستقطبة منه الاهتمام ومثيرة فيه مخيلته.

(10) نفسه: ص 41، وانظر القصة في القسم الثاني.

الفصل الثالث

قراءة سيميائية لقصة «المئذنة»

ـ محمد خضير ـ

يوظف القاص محمد خضير في قصته القصيرة (المئذنة)(*) جزئيات العالم الخارجي ومظاهره الحية والجامدة على السواء، توظيفاً فنياً موحياً بعالم التجربة القصصية وكاشفاً عن أعماق الشخصية المحورية وأحاسيسها النفسية، مما جعل هذا التوظيف الفني متماشياً مع بناء الحدث القصصي ومسهماً في تحديد مساره وتطور عقدته بعد أن امتد على رقعة القصة كلها دون أن يقتصر على مقطع منها أو موقف ما من مواقفها الجزئية.

فمنذ البدء نجد بيئة (السرداب)(**) المظلمة ومحتوياتها الخاصة وأشياءها الصغيرة وقد اختيرت بعناية، بغية التعبير عن حالة القلق والصراع النفسي اللذين تعيشهما المرأة ـ الشخصية المحورية في القصة ـ جراء هجرها لماضيها الملوث وبيئتها المدنسة إلى عالم الاستقرار وعش الزوجية الجديد.

تطالعنا اللغة الموحية وعبارات الوصف الدالة منذ المطلع الأول للقصة ممثلة في شعور المرأة بالاختناق المعبر عنه بإحساسها وكأنها في قعر إبريق، فضلاً عن الإشارة إلى عتمة السرداب المتخثرة وفراغ الصندوق الخشبي والإحساس بضياع سقف السرداب وابتعاد الجدران عن الشخصية وتقلص الغرفة وتحولها في نظرها إلى

(*) انظر القصة في المجموعة القصصية، المملكة السوداء: محمد خضير، الجمهورية العراقية، وزارة الإعلام، سلسلة القصة والمسرحية (15)، 1972.
انظر نص القصة في القسم الثاني من الكتاب.

(**) السرداب: عادة في البناء قديمة تمثل غرفاً تقع تحت الطابق الأرضي وتكون أكثر برودة في العادة.

علبة ثقاب ضيقة[1]، وهو تصوير غرضه التعبير عن حالة الضيق وعدم الرضا والاختناق.

وتبدو لنا مسوغات الأزمة النفسية واضحة حين نعلم أن زوج المرأة كثيراً ما يأتي متأخراً من مهام عمله ليصل إلى البيت مساء، تاركاً وسادته البيضاء لمشاركة الزوجة «قيلولتها واغتسالها في عتمة البرودة، متوحدة، مقذوفة خلف الأسيجة البشرية»[2].

ولعل التفكير بالعالم الخارجي، بفضائه المترامي وحركته الضاجة وأشعته المضيئة في مقابل الرطوبة والعتمة والضيق، يبدو أمراً مشروعاً وطبيعياً من واقع البناء الفتي لذات المرأة التي وجدت نفسها منذ سنة فقط سجينة «مقذوفة خلف الأسيجة البشرية» وهي التي اعتادت لسنوات طويلة الحياة الصاخبة وأقدام الرجال «المتلهفة التي كانت ترتقي السلم طيلة النهار لغرفتها البنفسجية: مئات من الأقدام كانت تدوس وجهها وشعرها وفخذيها لتحيلها هشيماً آخر النهار هشيماً لا تقاوم لذته».

من هنا فإن وضع القاص الضوء في مقابل الظلمة وإلحاحه عليه في شكل شوق عارم، من لدن الشخصية، إليه ومعانقته، لم يكن ليخلو من دلالة إيحائية واضحة إلى بيئة العالم المفتقد، يؤكد ذلك طريقة وصف القاص له إثر فتح المرأة لضلفتي النافذة (قبيل نزولها من بيت الزوجية) وتحديد زاويته واتجاهه، وعلاقة ذلك من ثم بأجزاء محددة من جسد المرأة، والتي بدت طريقة وقفتها هي الأخرى وكأنها لا تخلو من دلالة إيحائية مقصودة.

«ولما عادت أزاحت ستارة النافذة المطلة على الحوش وفتحت درفاتها فارتسم النور الخارجي للنهار على أرض الغرفة بشكل متوازي أضلاع متخلخل يشير أحد رؤوسه المدببة لفرجة قدميها»[3].

ويأتي اختيار المرأة للثوب الذي يحمل صورة تفاحات مزهرة مقسمة إلى لونين أبيض وأسود مؤكداً الدلالة ذاتها، تلك الدلالة المنطوية على مغزى الإحساس بالثراء الذي كان يحتفظ به جسد المرأة في ماضيها القريب:

(1) انظر القصة: ص 9، ونصها في القسم الثاني من الكتاب.
(2) نفسه: ص 15، ونصها في القسم الثاني.
(3) نفسه: ص 11.

«واختارت من خزانة الملابس ثوباً امتلأ بتفاحات وقد قسمت كل تفاحة بلونين: أبيض وأسود». يؤكد ذلك إحساس الشخصية المفاجىء بقرب إزهار تفاحاتها ومقاومتها لهذا الإحساس، في وقت كانت تغذ فيه السير إلى مكانها القديم وسط زعيق أبواق السيارات وابتسام الرجال لها في الشارع العام.

ويسلط القاص الضوء على سجادتين تقعان على جانبي منضدة الزينة في غرفة المرأة جاعلاً من شخصيات صور السجادتين حيوات مباركة للمرأة شوق قلبها المدمر للانعتاق، وهو توظيف فني جعل من صور السجادتين معادلاً رمزياً لشخص المرأة في القصة، وذلك في محاولة خلق حالة من التوحد فيما بين المرأة وجزئيات العالم الخارجي، ولا سيما إذا ما علمنا أن السجادتين كانتا تحملان صورة جوار بغدادية توحي بمعاني الخضوع والتبعية واللهو، وحيوات حيوانات (قطط وغزلان) معبِّرة عن رغبات الانطلاق والحركة والتحرر المعتملة في أعماق المرأة.

وإذا كانت مظاهر الماء قد بدأ ظهورها منذ مواجهة المرأة للشارع في شكل إحساس بالليل والنداوة، فإن مزيداً من تسليط الضوء على صورة الماء ولمعانه وصوته كفل تحوله إلى رمز أساس بدا مسيطراً على وعي الشخصية وجو القصة فيما بعد.

لقد بدا اندفاع نافورة الحديقة إلى الأعلى وتوجهه مذكراً المرأة بحفيف خفي لبزوغ القمر وانبثاق للأزهار وقدوم للنعاس في آن معاً، وهو ما يؤهل هذه المياه لأن تحتل مكانة مهمة في وعي المرأة وأحاسيسها.

وتستمر ظلال الصورة الموحية، في إيصال إشعاعات من خلال تصوير المؤلف لسقوط قطرات الماء الكبيرة على صفحة الحوض والتقائها في الأعالي ثم نزولها وانديا‌حها في الحوض، وانغمار الشخصية فيما بعد بالهدوء إثر سقوط رذاذ الماء على ذراعيها وقدميها.

إن عناية القاص بالصورة وطريقة توزيع ألوانها وظلالها إنما أريد له أن يجعل من الصورة معادلاً فنياً لفعل التواصل الجسدي المفتقد.

ويمضي القاص في طريق توظيف عنصر الطبيعة الموحي بالفعل الحسي أكثر حينما يعمد إلى جعل قدمي المرأة مغروستين في أرض الحديقة وإحساسها فيما بعد بلزوجة الأرض ورائحة مائها الخانقة وزنينه الصاخب الغامض وبشكل يزيد من كشف

مشاعر الشخصية وسطح لا وعيها، وذلك عن طريق ربط القاص فيما بين مستويين من التعبير (واقعي ودلالي)، وخلع صفات التجربة الحسية ومظاهرها على عالم الصورة الواقعية حتى لتبدو الدلالة الرمزية هي المقصودة من الوصف:

«.. وحسبت أن العشب الندي يمسك بقدميها، وأن قطرات الماء العالقة به قد تحولت لضمغ يلصق حذاءيها، وتحولت لمادة لزجة خانقة الرائحة. أنصتت، فظنت أن لسقوط المياه رنيناً نحاسياً صاخباً. وعند باب حديقة النافورة لم تستطع مقاومة رغبتها التي تدوسها بحذائها، فالتفتت ثانية للخلف فألفت المياه وهي تلتمع، وهي تنقطع، وهي تنثال بصوت غامض، لها بريق خاطف، كبريق وهمها الفتي..».

وتأتي طريقة القاص في وصف وحدة المكان الممثلة لبيئة الماضي الملوث متضمنة للدلالات الرمزية المُدينة لهذه البيئة والكاشفة عن إحساس المرأة بالانفصال عنها وكرهها لها. يبدو ذلك من خلال تركيز القاص على انخفاض المبنى الذي تبدى في صورة ملجأ محشو بالقمامة، ذي باب واطىء، سميك وثقيل كباب الجحيم، وحيطان منقرة الطابوق، بارزة الأحشاء، لصق عمود كهربائي مخربش وصفيحة قمامة خالية.

لقد ذهبت المرأة إلى مأواها القديم تدفعها رغبة في رؤية ابنتها التي أخفت أمرها عن زوجها الجديد، يحدوها أمل في رؤية غرفتها البنفسجية التي هجرتها منذ سنة.

وتفاجأ المرأة التي تدير البيت المشبوه بإصرار المرأة على البقاء نظيفة وبعجزها عن إغرائها بالعودة من جديد.

وحين تفتح المرأة صاحبة الدار الغرفة للزائرة تجد هذه الأخيرة أن كل شيء في الغرفة قد ظل كما هو وأن الشيء الوحيد المتغير إنما هو أحاسيس المرأة نفسها:

«كلا. كلا. انتهى ذلك الزمن الأول (...)

ـ إني أمقت رائحتك. ليس الأمر كالسابق».

لقد بدا كل شيء في هذه القصة محملاً بالدلالات المشعة ومنسجماً مع جوها العام وحالة المرأة (السايكولوجية)، فلا تخلو الشمس الوانية المتقهقرة خلف السطوح المنخفضة وراء الدار الملوثة من إيحاء، كما لا يخلو فعل المرأة الزائرة الممثل في

اعتلائها سلّمي الغرفة والسطح من دلالة رمزية بدا معها الفعل وكأنه تعويض نفسي عن ممارسة الفعل الجنسي المفتقد، فضلاً عن صورة القفل الموحية وطريقة وصف فتح صاحبة البيت له.

«تبعتها تصعد السلم، كسلم من مطاط يرتخي بها كلما اجتازت درجة منه. كانت الغرفة مرتجة بقفل رصاصي على شكل قلب متحجر يحوي طهارة لا تتبدد ولم تلوثها الدماء السوداء النازفة من شقوق غشاء الجسد، غشاء الأعضاء المرضوضة، والرغبات المذبوحة التي تتفجر وتنمو مع نقاط الزمن المتحولة المتسلسلة دون هدوء أو عدد: حين فارقتها طهارتها سكنت هذا القفل، وبدورة واحدة حاسمة، فتحت اليدان السمراوان المصقولتان القفل بمفتاح مشكوك في سلسلة مفاتيح أخرى..».

وتبدو المرأة الزائرة مدفوعة برغبة قوية في الصعود إلى سطح الدار مع صاحبته، وحين تصبحان وسط السطح يطالع عيني الزائرة عش اللقلق الذي يعتلي رأس المئذنة، والذي كثيراً ما كانت الزائرة ترى الطائر وهو يعود في ساعة كهذه إلى عشه.

لكن المرأة الزائرة لم تر للقلق أثراً هذه المرة وهو الذي كان في عودته كل مساء في تلك الأيام الخوالي، يعيد لها ارتياحها بعد تعب نهار كامل ومشقة.

لقد بدا العش مهجوراً، وقد سقط جانب منه على رأس المئذنة، مما جعل الزائرة تسأل عما حل به لتخبرها صاحبة الدار بأن اللقلق قد خرب عشه بعد أن هجره، حينذاك ندرك أن الصورة لم تكن سوى معادل رمزي لشخص المرأة ورحلتها الممثلة في تركها الدار، فكأنها هنا تجسيد لتلك الأحاسيس وتعميق لتلك المشاعر المضطربة أكثر منها صورة خارجية.

لقد أسهم هذا الموقف في تعميق مسار القصة وتطوير عقدتها حين أكسب المرأة يقيناً مفتقداً، انعكس في شكل رد فعل سريع ممثل في قرار العودة إلى البيت قبل عودة الزوج واكتشافه غيابها عنه:

«ـ كنت أحسب أن أمكنتي القديمة ستبدو جميلة في عيني ثانية وأنها ستعيد لي بعض طمأنينتي وكم أنا واهمة الآن: كم يبدو كل شيء موحشاً الآن: وحتى المئذنة ليست كما كانت، فقد هجرها لقلقها الذي سكنها طويلاً»[4].

(4) كل ما ورد بين مزدوجين كاستشهاد يعود للقصة (انظر القسم الثاني من الكتاب)

لقد كشف توظيف القاص الأشياء بطريقة موحية وبأشكال أسهمت في تطوير البناء الدرامي للقصة، عن ذكاء متميز ووعي قلما وجدناه لدى قاص آخر في القطر.

إن توظيف هذه الجزئيات بوصفها وسائل للكشف عن الدخيلة القصصية وتطويراً للحدث ورمزاً لما يدور في المجال القصصي إنما يذكرنا بطرائق الروائي العربي نجيب محفوظ، ولا سيما في مرحلته التعبيرية.

الفصل الرابع

تجلّيات «الذات» و «الآخر» في قصة «بالأمس حلمت بك»

ـ بهاء طاهر ـ

مدخل

تناولت الرواية الحديثة، وكذلك القصة القصيرة، موضوع «الصراع الحضاري» بين الشرق والغرب أو الشمال والجنوب من زاوية واحدة، وتعاملت مع هذا الموضوع، تعاملاً آحادياً، تكرر في أعمال أدبية متعددة[1] إلى درجة أن سماتٍ شبه ثابتة، أصبحت تتكرر في هذه الأعمال الروائية والقصصية. توصل إليها الباحثون الذين تصدوا بالدراسة والبحث للروايات والقصص التي اهتمت بهذا الموضوع، ويمكن إجمال هذه السمات بما يلي:

1 ـ إن «البطل في كل هذه الروايات يسافر إلى بلدان أوروبا بغية التحصيل العلمي ومن أجل المعرفة»[2] أو إنه قدم إلى هذه الحواضر «طلباً للعلم أو الأدب أو الفن»[3].

(1) أهم هذه الأعمال هي:
أ ـ موسم الهجرة إلى الشمال، الطيب صالح.
ب ـ الحي اللاتيني، سهيل إدريس.
جـ ـ عصفور من الشرق، توفيق الحكيم.
د ـ السنفونية الناقصة، مجموعة قصص، الدكتور صباح محي الدين وغيرها.

(2) الرواية العربية والحضارة الأوروبية، شجاع العاني، بغداد، الموسوعة الصغيرة، ص 41.

(3) شرق وغرب، رجولة وأنوثة، جورج طرابيشي، بيروت، دار الطليعة، ص 12.

2 ـ ويتبع ذلك أن يكون أبطال هذه القصص والروايات «جميعاً وبلا استثناء هم من المثقفين»[4].

3 ـ وأن كل رواية أو قصة «هي بمثابة تجربة ذاتية»[5] وإن لم يقدم بعضها بوساطة ضمير المتكلم في بعض الأحيان، فذلك من أجل أن لا يقوم القارىء «بإجراء عملية مماهاة أو توحيد في الهوية (Identification) بين البطل والمؤلف»[6].

4 ـ وأن هذه الأعمال الإبداعية، وهي تتبنى مسألة الصراع الحضاري بأبعاده التاريخية «اختارت إطاراً مكانياً لها باريس ولندن»[7] باعتبار أن هاتين العاصمتين تمثلان بشكل شبه مطلق الحضارة الغربية التي استعمرت الوطن العربي لفترة معينة.

5 ـ وأن الرواية والقصة العربية التي تناولت هذا الموضوع انتهت إلى «فكرة مفادها أن الشرق شرق والغرب غرب، وسقطت جميعها في فخ نظرية العود الأبدي. إذ انتهى كاتبوها جميعاً إلى فكرة خاطئة مفادها أن الأمة العربية ستنهض لتبني حضارة جديدة ومعاصرة، ولكن هذه الحضارة لن يقدر لها أن تقوم ما لم تأفل حضارة أوروبا»[8].

6 ـ وأن «لقاء البطل الشرقي بالمرأة الأوروبية هو الوسيلة التي يكشف البطل من خلالها أبعاد الحضارة الأوروبية»[9].

7 ـ وأن الشخصية الرئيسة في هذه الأعمال الإبداعية هي «على الدوام رجل»[10] إلا في استثناءات قليلة جداً[11] ويعود ذلك إلى أن الرجل الشرقي هو المعني بشكل مباشر بمسألة الصراع الحضاري، لأن ثأره يتم وفق طقس جنسي.

(4) المرجع نفسه.
(5) المرجع نفسه.
(6) المرجع نفسه.
(7) المرجع نفسه.
(8) الرواية العربية والحضارة الأوروبية، ص 153.
(9) المرجع نفسه، ص 41.
(10) شرق وغرب ص 13.
(11) رواية السابقون واللاحقون لسميرة المانع.

8 ـ وأن رد البطل المثقف على الاستلاب الحضاري الذي مارسته الحضارة الغربية، على حضارته ومجتمعه، إن كان تفوقاً في القوة والعلم، أو سيطرة بطريق الاحتلال أو الاستغلال، لا يكون رداً موضوعياً مبنياً على أسس فكرية واضحة المعالم، بل هو ثأر جنسي. فالبطل ـ ولديه من الوسائل الكثير ـ لا يستعين إلا بما هو جنسي فقط. ومن هنا وهو في معرض رده على هذا الاستلاب «لن يرد كمثقف بل كذكر»[12].

الغاية

دراسة النص القصصي (بالأمس حلمت بك) للقاص بهاء طاهر، ومحاولة توضيح الأبعاد التالية فيه:

1 ـ الفهم الجديد لأبعاد الصراع الحضاري بين الشرق والغرب، بصورة تتناقض في معظم طروحاتها مع ما طرحته الرواية أو القصة العربية من قبل.

2 ـ الأبعاد الرمزية للشخصيات، وعلاقاتها.

3 ـ تقصّي ظاهرة الموت وأسبابه.

المنهج

تعتمد هذه الدراسة على النص، ولهذا فهي تقوم بإلقاء الضوء عليه لكشف أبعاده، وإضاءة ما لا يمكن أن يقوم به النص الإبداعي، خوفاً من الوقوع في الخطابية والمباشرة، وبالتالي الانزلاق إلى قصة الأفكار والمفاهيم المسبقة، ولهذا، أيضاً، لا تضع هذه الدراسة افتراضات مسبقة، وتقوم بتفصيل الأبعاد الرمزية للقصة على مقياسها، من أجل إثبات رأي معين، بل تطمح ـ إذا أمكن لها ذلك ـ أن تستنتج ما يوحي به النص، وما يفصح عنه، وبالتالي فهي تحاول تلمس الوحدة الفكرية التي تشكل البؤرة التي تقترب منها، أو تبتعد عنها، جميع العناصر المكّونة للقصة ـ الشخصيات، الرموز، الاغتراب، العزلة، الموت.. الخ ـ والتي لولاها، لا يمكن أن يقرأ هذا النص قراءة نقدية.

(12) شرق وغرب ص 16.

التطبيق

1 ـ ذكرنا في مدخل هذه الدراسة، أهم السمات التي طغت على ما أصبح يعرف بـ «الرواية الحضارية»، وقبل أن نتقدم في دراسة قصة (بالأمس حلمت بك) نود التأكيد: ـ أن هذه القصة القصيرة، لا تقلّ شأناً عن أية رواية أو قصة قصيرة، تناولت هذا الموضوع، سواء كان ذلك من ناحية البناء الفني، أو من ناحية أهمية الأفكار التي حاولت القصة أن تقدمها، وهذه القصة على قصرها النسبي، تتضمن ملامح روائية من ناحية البنية والدلالة، وهي بتصديها لموضوع معقد وخطير كهذا، لا تقل شأناً عن الرواية، إن لم تتفوق عليها في تقديم تصوّر موجز لموضوعها، عبر منظور جديد، وموقف جديد أيضاً، مستغلة العناصر الفنية، لإيصال التجربة القصصية، عملية كانت أم ذهنية، إلى المتلقي.

2 ـ يضع هذا النص القصصي القارىء أمام إشكالية فهم أبعاد الدلالة ومراميها ولهذا لا يمكن أن يقرأ، قراءة جادة، إلا على مستوى رمزي، ويطرح هذا النص قضية الصراع الحضاري، من منظور جديد، لم تطرقه من قبل الرواية والقصة العربية، وهو بذلك يؤسس لمرحلة جديدة في تناول هذا الموضوع الخطير، لأنه في الطروحات الفكرية، والموقف الحضاري العام، لا يتفق ومعظم السمات التي توصل إليها الباحثون من خلال تحليلهم للأعمال الإبداعية التي تصدت لهذا الموضوع. وإن مقارنة بسيطة بينهما، تبين لنا كم هو مختلف الفهم لأبعاد هذا الصراع، وربما يكون ذلك التصور ـ الذي تناولته تلك الروايات والقصص ـ يبدو بسيطاً وأولياً، ومعبراً عن دهشة صبيانية، بمعطيات الحضارة الأوروبية، قياساً لما طرحته هذه القصة القصيرة.

3 ـ إن الجو القاتم، الذي تلفه كوابيس العزلة والاغتراب والموت، وعلائم الخراب الروحي، هو المدخل الذي من خلاله تنبسط المكونات الأساسية لهذه القصة، والتي تتطور شيئاً فشيئاً، حتى تغدو مرثية ذات إيقاع مهلك. إن التباين بين المظهر والجوهر، والانفصال الكبير بينهما، هو الوتر الذي تعزف عليه هذه القصة، لتجسم حالة الاغتراب والحيرة عند الشخصيات الأساسية.

يقول كمال، عبر الهاتف، لبطل القصة:

«أنت تنظر إلى الأمور من السطح، كل هذه الأشياء لُعب من الكرتون، البيوت

العالية والمصانع الهائلة والطائرات السريعة والمقابر ذات التماثيل والزهور. كل هذه لعب من الكرتون لا تخدع سوى الأطفال، انظر إلى الداخل ولن تجد سوى خرائب. انظر لمن يكلمون أنفسهم في الطرقات، لمن يجلسون في المقاهي يحدقون بنظرات كعيون الأسماك الميتة. انظر لهذه الوحدة والجنون والكراهية».

يقدم لنا هذا المقطع، ركناً أساسياً من أركان العالم الذي تقع فيه أحداث القصة، من وجهة نظر شخص عاش طويلاً في هذا العالم. فقد أوجز عمق الهوة بين العالم المادي والعالم الروحي، ولا شك إنه إذا ما اختل التوازن بينهما، فإن ذلك سينعكس على الفرد مباشرة. وهذا أمر حاصل كما تطرحه القصة. وهذا الموقف يتناقض كلياً مع ما طرحته الروايات الحضارية في مرحلة «الاندهاش» من انبهار بكل منجزات الحضارة الغربية من تقنية وعلم وفكر وحرية.. الخ، وبذلك فإن هذه القصة تنطلق من نظرة آنية، واقعية، تستوعب المرحلة التاريخية التي تجتازها الحضارة الغربية، وإفرازات هذه المرحلة الاجتماعية من تمزق وضياع وسيطرة للآلة على معظم مفاصل الحياة، وكل المفردات التي جعلت الإنسان يشعر بهزة روحية. لقد أصبح هذا الإنسان يحدق «بنظرات ميتة كعيون الأسماك» ويعيش وسط «الوحدة والجنون والكراهية». ولا تقف القصة عند تصوير جو عام مبهم، بل تجسد ذلك من خلال شخصيات وأحداث، خاصة آن ماري وأمها، بحيث تبدوان وسط هذا الحطام، كأنهما تدوران في فلك مرسوم لهما، ولا تمتلكان الخيار بممارسة إنسانية تعزز وجودهما، وينسحب ذلك بصورة جزئية على بقية الشخصيات.

4 ـ الشخصيتان الرئيستان في القصة هما: البطل وهو شاب عربي يعمل في «مؤسسة عربية» في «مدينة أجنبية في الشمال». وآن ماري وهي فتاة من أهل البلد، الذي لا يحدده لنا القاص، لكنه يعطيه معلماً حضارياً ذا مغزى واضح، «فتاة شقراء في خدها طابع الحسن» تعمل في مكتب بريد المدينة، ولا تُثير هذه الفتاة اهتمام البطل، رغم أنه يراها كل يوم في محطة الباص، إلا بكونها تحوّل وجهها إلى الجهة الأخرى عندما تراه و «لا تنظر في وجهي مهما طال وقوفنا» ولا يشكل هذا السلوك في ذهن البطل أي موقف، بل لا يعدو كونه ـ حسب تصوره ـ تصرفاً اعتيادياً، فهو لا يبحث عن مبررات هذا الموقف الذي يتكرر كل يوم، بل إنه يشعر نحو الفتاة «بإشفاق غريب».

لا يمكن فهم المغزى الرمزي لشخصية البطل، إلا ضمن التشكيل الثلاثي: هو

ـ كمال ـ فتحي. ولهاتين الشخصيتين دور كبير في توضيح أبعاد شخصية البطل ـ وهذا هو شأن الشخصيات الثانوية في الأعمال الإبداعية ـ.

إن «كمال» شاب عربي يعمل في مدينة أخرى، وهو مهاجر حاصل على جنسية البلد، متزوج امرأة من أهل البلد، ويقيم منذ عشر سنوات، لكنه لا يشعر بأي انسجام في حياته، وهو يحاول أن يجد مهرباً من هذه الحياة التي لا تترك للأفراد إلاّ خراب الروح. ـ وينتصر في النهاية ـ، فهو ـ أولاً ـ «تعيس»، ويشعر بقلق في ضميره، لأنه يعمل في أحد البنوك و «أليس عمل البنوك نوعاً من الربا؟» فهو رغم مضي زمن طويل على وجوده بين أهل هذا البلد، وكل ما فيه من تقاليد وقيم، لم يستطع أن يتخلّى عن واحدة من معتقداته الدينية التي يؤمن بها، وربما لهذا السبب، لم تمت فيه جذوة الأمل، واستطاع أن يعود إلى بلده. وهو ـ ثانياً ـ غريب لم يستطع أن يدمر سطوة العزلة المفروضة عليه إلا بحل مثالي:

«أنا أعيش هنا من سنين، وأعرف كيف ينظر أهل البلد إلى الأجانب لكنني لا أهتم بذلك أبداً. أعتبر نفسي أعيش في صحراء وأن شقتي خيمة، خارج العمل لا أتعامل مع أحد أبداً. ولا أعتبر أن هناك بشراً. هذا هو الحل المثالي معهم».

وتشكل أحلام «كمال» مكانة مهمة في القصة، فهي جميعاً تنتهي بزجه في موقف حرج، ويكون محاصراً فيه ولا خيار أمامه بأن يتصرف وفق ما يريد، وهذا إحساس كبير بعدم الانسجام الكامن في اللاوعي. لكن «كمال» يقرر في لحظة مصيرية أن يختار، واختياره هو العودة إلى الوطن، تاركاً كل ارتباطاته التي تكونت خلال عشر سنين، وهذا الحلم ـ الفعل، يعتبر انتصاراً للقوة والارتباط المتجدد فيه للأرض وبالتالي لحضارته التي لم يجد لها بديلاً، وعودته ليست هروباً، بل إنه لا يجد ضرورة لوجوده هناك، إذن العودة جاءت نتيجة وعي تكوّن بفعل الصدام المستمر مع معطيات الحضارة التي تغرّب فيها. يقول واصفاً ما سيقوم به بعد العودة:

«نبني بيتاً في مكان ما في الصحراء، خلفنا الخلاء وأمامنا البحر وفوقنا السماء. نعيش بعيداً عن التكالب وعن الزحام وعن شجار الأطفال الدنيويين الذين لم يعرفوا نضج العقل المجرب، ولا براءة العمر البكر، نعيش ما بقي من عمرنا فرحة حقيقية في ذلك النعيم السماوي».

إن النعيم السماوي هو الوطن، وتتم العودة بعد أن يخبر «كمال» البطل أنه استقال من عمله وينوي العودة ـ وينصحه بالعودة معه ـ وكيما يجسد لنا القاص موقف «كمال» بشكل مطلق، فإن فكرة الرفض لوجوده في الغرب، لا تأخذ شكل الرفض العلني فحسب، بل إنها تلاحقه في الأحلام، وبذلك فإن «كمال» كرمز حضاري لم يفقد إحساسه بالأمل، لأنه كافح بوساطة الحلم الذي فيه من الأصالة ما جعله أخيراً يحقق الحلم نفسه. ولكن كموقف حضاري عام، يعتبر «كمال» سلبياً، لأنه لم يحاول أن يمهد لنوع من اللقاء الحضاري ـ أي نوع ـ لإزالة أسباب سوء الفهم بين الحضارتين، ولهذا جاء اختياره مثالياً جداً، لأنه رد فعل فحسب، فهو لأنه لم يستطع أن يعيش في حضارة الخراب الروحي، اختار النعيم السماوي، دون أن يدرك أن الحياة الحقيقية هي في المجال الواسع بين تلك وهذه.

أما شخصية «فتحي»، فتمثل موقفاً غير رافض، بل إن «فتحي» يعيش مرحلة التوازن، لكن الثمن هو «ألغيت إرادتي وسلمتها لصاحب الأمر» ولقد أدى هذا الموقف إلى انطواء «فتحي» وميله لقراءة الكتب الصوفية! مقنعاً نفسه بحل مثالي أيضاً، إن «كمال وفتحي» متناقضان في الفعل، لكنهما سلبيان في الموقف. فالأول ألغى الحضارة النقيض والثاني حضارته، ولم يستطع كلاهما أن يكونا على المحك الجوهري، للوصول إلى حالة يمكن أن تكون نتائجها في صالح الحضارتين.

ومن بين هاتين الشخصيتين، تنبثق شخصية البطل، فلا هو الرافض، ولا هو المنسجم. بل هو المتردد بين هذين الموقفين، والعاجز عن تفسير كثير من الأمور التي تصادفه، وتجسم القصة، مثبطات كثيرة تحول دون ممارسة حياته بشكل طبيعي، منها ما حملها معه قبل مجيئه، ومنها ما تضعها الحياة أمامه، فالعزلة طوق يخنقه في البيت والشارع والعمل.

«عندما أعود إلى البيت في المساء، أفتح التلفزيون وأغلقه وأفتح الراديو وأغلقه، وأتجول قليلاً في الشقة الخالية، أعدل أوضاع الصور على الحائط والكتب في الأرفف، أغسل صحوناً، أكلم نفسي في المرآة قليلاً».

وواضح مغزى الجملة الأخيرة، فهي تفصح عن الحالة التي يضطر فيها الإنسان لأن يُكلم نفسه في المرآة. ولا يخرجه من جو العزلة والرتابة إلا الاتصال الهاتفي ـ شبه اليومي ـ بصديقه كمال، إلى حد يصبح هذا الفعل هو الآخر رتيباً، وتبدو الحياة

ساكنة كمستنقع آسن فـ «أهل البلد لا يكلمون أحداً».

ولما يقف ـ أمام مكتب البريد بعد أن يرسل كتاباً عن الصوفية إلى «كمال» أهداه إياه «فتحي» ـ تحت وفر الثلج الكثيف، بانتظار سيارة تقله إلى العمل دون جدوى، يُشاهد رجلاً يقدم ويقف إلى جانبه، ثم يحاول عبثاً هو الآخر أن يوقف سيارة تخلصه من الثلج والانتظار، «لكن أحداً لا ينظر إليه» فيقول للبطل بمرارة «أنت أجنبي أليس كذلك؟» ولما يجيبه بالإيجاب يقول له: «عندكم أوغاد بهذا الشكل، لا يتوقفون حتى مع هذا الثلج؟ قلت عندنا شمس، سألني وما الذي جاء بك إلى هنا؟».

ويأخذ البعد الرمزي لشخصية البطل، يتوضح، عندما تتكرر لقاءاته مع آن ماري. وأول وهلة تبدو لنا هذه اللقاءات محض صدفة، لكن الأحداث تكشف لنا شيئاً فشيئاً أن آن ماري هي التي تضع نفسها في طريق البطل، وتحاول أن تقتحم سكون حياته. فاللقاء بينهما في المتجر يوحي بأن آن ماري هي التي دبرته، لإثارة انتباه البطل، أما اللقاء في دار السينما، حيث يذهب البطل لمشاهدة فيلم «لاترافياتا» فيتم على الشكل التالي:

«سمعت صوتاً من خلفي هل تسمح؟ التفت وكانت هي بطابع الحسن في خدها، كانت تمسك سيجارة وتقربها من فمها وقالت هل تسمح أن تشعل لي السيجارة».

وبعد أن تتعرف عليه، تطلب أن تلتقيه بعد حفلة عرض الفيلم وتقول له:

«قررت أن أواجهك، قلت لها ببدهشة هل نحن في حرب؟» وبعد انتهاء الفيلم يلتقيان فيقول لها:

«ها أنت تواجهينني، فما المسألة؟ ابتسمت هي أيضاً وقالت: كان الأمر يحتاج إلى شيء من الشجاعة هذا كل شيء» وخلال هذا اللقاء، تطلب آن ماري منه أن يساعدها، ولكنها لا تستطيع أن توضح طبيعة هذه المساعدة، ولا هو يدري كيف يساعدها. وتتكشف شخصية آن ماري، خلال هذا اللقاء، فهي مترددة في اعتقادها الديني، تواجه ضغوطاً نفسية، وتلاحقها أحاسيس الملل والضجر والحيرة والضياع، فلا تجد حلاً لكل هذا:

«هذا العالم يمرضني، لا فائدة، حاول ناس كثيرون ولكن لا فائدة، نفس الغباء في كل العصور، نفس الكراهية نفس الكذب ونفس التعاسة».

إن آن ماري تمثل جيلاً أفرزته الحضارة الغربية، ولا يستطيع أن يحدد خياره في الحياة، فـ «الكراهية» و «الغباء» لا تتيحان لهذا الجيل أن ينشأ سوياً في علاقاته مع الآخرين، بل هو نفسه يعاني اضطراباً في سلوكه. وهو جيل يعاني الاغتراب عن معطيات حضارته، غير معتز بشيء، لا يعاني إلا من سلطة الحضارة التي تهيمن عليه بقوة قاهرة. ويتنازع آن ماري موقفان، موقف حضارتها المفروض، والذي لا يرتضي لأحد حق التفاعل والاتصال مع الآخرين، بما يعزز المكانة الإنسانية للفرد، وبالتالي يفرض العزلة كسلوك ونظام، وهي تدين هذا الموقف ـ من منطلق شخصي. وموقف إحساسها الضمني إذ لا يمكن أن تستمر الحياة دون اللقاء بالآخرين، مهما كانت أشكال هذا اللقاء، ويتصارع فيها الموقفان، موقف نابع عن حاجة ذاتية، وآخر مفروض، وإذ تحاول آن ماري أن تحقق ما تريد، فإنها تدفع حياتها ثمناً لهذه ـ المغامرة الحضارية ـ ويتجسد الموقفان من خلال الحوار التالي: تقول له:

«إنني أراك أيضاً عندما لا أراك، أشعر قبل أن أقابلك بأنك موجود وعندما أرفع عيني أجدك هناك. أحياناً أتخيل هذا فحسب، ولا تكون هناك. ولكني أكاد ألمسك.

قلت وأنا أحاول أن أبتسم ـ ربما كنت تحبينني؟

قالت من دون أن تبتسم ـ لا.

ثم حولت عينيها وقالت: سامحني. في الواقع إني أكرهك».

إنها تتخيل البطل بصورة المنقذ، الذي لا مفر من وجوده، وهي تحاول أن تكسر الوهم الخالق الذي يطوق إرادتها. ولكن إذا ما قيض لها أن تقوم بكل هذا، فهل تستطيع أن تبلغ لحظة التوازن الحقيقي؟ بل هل يكون الطرف المقابل أهلاً لأن يقوم بهذه المهمة؟، وما هي السبل لبلوغ هذا الهدف؟. إذا عرفنا أن ليس ثمة حب، بل محض علاقة مبنية على «الكره». إن الذي يدفع ماري إلى هذا القدر، أمر أكبر من قضية الحب أو الكره، إنها أمام استمرارية الحياة بمعناها الشامل، وأمام قضية الموت بمعنى العزلة الأبدية. وينتصر فيها الموقف الذي اختارته، ولكن رغم إحساسها بالحاجة الماسة للمواصلة، فإنها تبني فهمها لجوهر هذه المواصلة على أساس ضعيف، إنها تؤسس مفهوم المواصلة والتفاعل واللقاء الحضاري على

الجنس، وهذا جزء من كل عام لا بد أن تترابط أواصره، وهذا أحد أسباب فشل اللقاء. وقبل أن تقدم آن ماري تصوراً لماهية هذا اللقاء، تقول للبطل:

«من أنت؟ وما معنى هذه الأحلام؟ ولماذا تلازمني؟

قلت: من أنت؟ ولماذا ظهرت في حياتي؟ وماذا تريدين مني؟».

وفي مشهد معبر عن مدى وطأة العزلة، ومصور الجسر الذي يتم عبره اللقاء، تركع آن ماري عند قدمي البطل، وتتخلص من ملابسها، وتدفع نفسها إليه وهي تقول:

«هيا إن هذا هو ما تريد فهيا، ها هو السرير. لكنه يقول لها: لا ليس هذا هو ما أريد».

إن البطل ـ على نقيض أبطال الروايات الحضارية تماماً ـ يرفض أن يؤسس علاقته على مفهوم الجنس، وتتفهم آن ماري موقفه حالاً فتقول: «الآن فهمت كل شيء، نعم أرى كل شيء، ولكن ما أشد هذا الحزن». وإذا كان مفهوم آن ماري للقاء قاصراً، فإن موقف البطل المتردد، والعاجز أساساً على اتخاذ موقف، يعتبر عاملاً مكملاً لعدم حدوث اللقاء ـ الضرورة وكان يمكن أن يكون شكل هذا اللقاء، أكثر إيجابية لو لم يكن البطل سلبياً، وعلى مستوى الواقع، فإن اللقاء الحضاري أصبح ضرورة في عالم أصبح مفهوم التكامل والمثاقفة حاجة ماسة لاستمرار الحياة وتقدمها.

ويعود هذا الموقف، إلى أن البطل، مثله مثل آن ماري، ضحية موقف حضاري أيضاً ـ مع اختلاف المعطى الحضاري لكلا الحضارتين ـ، فقد أفرزته مرحلة حضارية حساسة، ودفع لاختيار اغترابه دفعاً، فهو نتاج الانعطافة الحضارية التي تسحق الأفراد أيضاً بفعل أمراضها التي تطفح عند التحولات الكبرى، نتيجة للقهر الاجتماعي والتسلط السياسي. حيث لا تصبح ثمة قيمة للفكر، بل الإنسان أيضاً «في الواقع كانت عندي أفكار فيما مضى، لكني الآن نسيتها، في بلدي لم يكن أحد يحتاج إليها ولا إلي فقررت أن أنساها، نسيت أشياء كثيرة».

ولكن هل الاغتراب حل؟ ولمَ لم يحتج أهل البلد إلى أفكاره؟، ولمَ لم يحتاجوا إليه؟ هل كان وعيه متفوّقاً على سياق الوعي الاجتماعي؟ فبدا وكأنه زائد عن

الحاجة. هل كانت أفكاره غريبة هشة لا مكان لها في أرض واقعه الاجتماعي؟ أم هل كان المجتمع رافضاً له لأنه لا يريد التغيير؟ إن الذي يمكن قوله إن ارتباط البطل بالواقع المعاش يبدو ضعيفاً، قبل أن يغادر بلده، ولهذا فهو لا يخلو من سلبية أججتها حالة الرفض له ولأفكاره. هذا إضافة لعدم اهتمامه بالموت والمرض والحزن والجوع ـ وهذه أمور تعزز ارتباط الإنسان بوطنه والعالم ـ فلحظة انعدام اهتمامه بهذه الأمور تحصل في فترة حساسة جداً، مرحلة تغرُّبه، من كونها فكرة إلى أن تصبح فعلاً «لا أذكر بالضبط، ربما منذ جئت إلى هنا، ربما قبل ذلك بقليل وعندها قررت أن آتي إلى هنا»، وقد تحدد شكل اغترابه في: «الهجرة خارج الوطن وإلى داخل النفس»[13]، ومن الطبيعي ـ من خلال وعي البطل ـ أن يظهر لنا وكأن اغترابه فعل قسري دفع إليه بفعل عوامل كثيرة، ولكن هل حظي بالبديل؟ هل استطاع إزالة هذا الإشكال؟ هل استطاع أن يكون إنساناً فاعلاً ضمن الحضارة الجديدة؟ بل هل استطاع أن يبلور وعياً خاصاً يقارع بوساطته العزلة ـ مثل كمال ـ؟ والأهم من كل هذا هل استطاع أن يكون موقفاً مديناً للمعطيات الحضارية التي تمارس اضطهادها عليه كغريب وأن يبحث عن البديل، وهو العودة ـ كما فعل «كمال» أيضاً؟. إن أياً من هذا لم يحدث. ولن يحدث، لأن البطل سلبي في مواقفه، وعاجز عن تحديد خياره في الحياة، وهو مثل آن ماري لا يفعل غير أن يطلب العون من أصدقائه.

كلاهما ـ إذن ـ هو وآن ماري وجهان سلبيان، ومستلبان بنفس الوقت، للحضارتين الشرقية والغربية، ولكنهما رغم ذلك، يمثلان مرحلة متقدمة في سلم الحوار الحضاري. فليس ثمة عنف، وليس ثمة أحقاد وضغائن، وليس ثمة علاقات مبنية على مفهومي الثأر والاحتقار. ولكن يبدو أن النبوءة التي طرحها أحد النقاد، تبدو صحيحة تماماً في هذا المجال وهي أن «كل رواية تتعرض للقاء الحضاري تنتهي بفاجعة تقوم على سوء التفاهم»[14].

وعلى نقيض سلوك آن ماري الهادىء، يأخذ موتها شكلاً عنيفاً، وكأنه الفعل الوحيد الذي تستطيع أن تمارسه بحرية. ويبدو واضحاً من استقراء حالات الموت في الروايات الحضارية، أن الموت يحدث وكأنه نتاج الاغتراب النفسي والحضاري،

(13) الرواية العربية واقع وآفاق، محمد برادة وآخرون، بيروت، دار ابن رشد، ص 72.

(14) الطيب صالح عبقري الرواية العربية، إعداد أحمد سعيد محمدية، بيروت، دار العودة، ص 40.

ويصح هذا إذا اعتبرنا أن الأسباب الأولية التي دفعت الشخصيات إلى الصدام بالمعنى الشامل ـ ظاهراً كان أم خفياً ـ هو اغتراب من هذا النوع.. ووفق هذا التصور فإن آن ماري عبَّرت عن هذا الاغتراب العميق «بالانتحار كخلاص كلي من الشعور بالضيق والاضطهاد الضمني»[15]، بعد أن توصلت إلى استحالة حدوث اللقاء. وقد أحس البطل ـ في اللحظات الأخيرة قبل أن يعرف بموتها ـ بالحاجة للقاء آن ماري ـ وربما القبول، بشكل اللقاء الذي تصورته هي ـ فبدأ البحث عنها، ولكنه عندما يأتي إلى شقتها، يخرج إليه رجل من شقة مجاورة عندما يراه يضرب الجرس عبثاً:

«أعتقد أن أحداً لن يفتح لك منذ ماتت الآنسة والمدام مريضة».

ثم يضيف بعد لحظات في حزن:

«الآنسة أنهت حياتها من شرفة البيت، في قلب الليل». وخلال هذه اللحظات تفتح أمها الباب:

«ولما رأتني صرخت صرخة واحدة ورجعت للخلف وقالت: هل جئت الآن من أجلي أنا يا سيد؟ هل جاء دوري أيضاً؟».

ويوحي كلام الأم، أن البطل كان مسبباً لموت آن ماري، لكن بذرة الموت في الحقيقة موجودة فيها قبل ذلك، فهي أكثر من أمها وقع عليها فعل الحضارة المميت، فليس ثمة أمجاد تستذكرها ـ كما تفعل أمها ـ وليس ثمة إرث حضاري تعتز به. وترمز الأم ـ وكذلك عجوز المغسلة التي تتصادم مع الزنجيين وتسفر عن وجه عنصري بحجة احترام النظام ـ إلى جيل أقدم، ما زال مدافعاً بشراسة عن الأرث الحضاري الذي شارك بتكوينه بشراسة، مهما كان سلبياً، ومن أجل توضيح هذا التباين بين آن ماري ـ الجيل الحديث ـ وأمها ـ الجيل القديم ـ نقتطف مقطعين الأول يصور شقة الأم، والآخر يصور غرفة آن ماري:

«دخلنا إلى صالة فيها مناضد صغيرة تعلوها دمى وتماثيل خشبية صغيرة على مفارش بيضاء مطرّزة. كانت المفارش ناصعة البياض، والمناضد الصغيرة والتماثيل التي تعلوها موضوعة في أبعاد متناسقة تماماً وسط زهور عفيّة ومعتنى بها. كانت

(15) مغزى الموت في أدب الطيب صالح الروائي، عبد الله إبراهيم، بغداد، مجلة الطليعة الأدبية ع 2 لسنة 1980، ص 21.

زهور قرنفل كبيرة بيضاء، ووسط هذا الديكور، الذي يدل على نظام صارم تجلس «سيدة ذات شعر أبيض معقوص تلبس نظارة كبيرة العدسات وتقرأ مجلة». وغرفة آن ماري: «كانت غرفتها صغيرة مرتبة، أثاثها حديث بسيط على عكس الصالة، وتشغل الحائط أرفف عليها كتب كثيرة. وكانت تتوسط أحد الأرفف زهرية طويلة من الكريستال فيها زهرة واحدة بيضاء كبيرة».

ويعطي وصف المكانين، مغزى كبيراً للتباين في موقفي الأم وابنتها، فالصالة ذات طراز كلاسيكي ـ حيث تجلس الأم ـ بينما غرفة آن ماري بسيطة حديثة. هذا إذا أضفنا أن الشقة تقع داخل «عمارة قديمة ذات شرفات من حديد مقوس مشغول». فالتباين بين الشقة كفضاء عام ـ ترمز محتوياتها للقدم ـ والغرفة كفضاء خاص ـ ترمز محتوياتها للحداثة ـ واضح وكبير وبالتالي فإن آن ماري كرمز حديث، مطوق برمز حضاري قديم، وغرفتها الحديثة هي جزء من الشقة القديمة والعمارة القديمة، ولعل ما يضاعف الإحساس بالتفوق الحضاري عند الأم، المشهد الذي تقدم فيه للبطل ألبوماً مصوراً، اتخذت صوره عند الأهرامات ومعبد الكرنك والدير البحري ـ وهي رموز لشموخ الحضارة الشرقية ـ حيث يمتطي الزوج جملاً يقوده رجل ذو جلباب أسود. وسرعان ما يدرك البطل المغزى الكامن وراء ذلك ـ ولعل هذا هو الموقف الوحيد الذي يتخذه البطل بناء على وعي حضاري ـ فيقول لنفسه: «كان يشبه أبي» ولما يطلب أخذ الصورة، كيما يقنع نفسه بإزالة الأثر الواقعي لما سجلته الصورة من واقعية، تقول له الأم وهي تثبت نظراتها في وجهه دون أن تبتسم:

«أنا أفهمك، أفهمك تماماً».

ثم أغلقت الألبوم فجأة وقالت: «معذرة لا يمكن أن تأخذ هذه الصورة» فهي تدرك تماماً، لماذا يريد إعادة هذه الصورة بالذات، لكنها لا توافق على ذلك، لأن هذه الصورة تجسد جزءاً من الماضي الشخصي والحضاري، الذي يغذي حياتها، ويذكي إحساسها بالمجد.

ولعل ما يزيد من التباين بين الشخصيات، ويجسد إحساسها بالوحدة والضياع والفزع، وبالتالي يقاطع مصائرها، الثوابت، والرموز التي استخدمها القاص بمهارة، وأضفت على القصة أبعاداً فكرية عميقة. فالثلج عنصر مهم في تجسيد العزلة، حتى ليبدو على مستوى واقعي، وكأنه هو الذي يحدد سلوك الشخصيات، ويمنعها من

التفاعل، وتتكرر مفردات الثلج كثوابت في ثنايا القصة بصورة ملفتة للنظر. كما أن استعانة القاص بالكوابيس والأحلام الغريبة أعطى القصة بعداً خلاّقاً خاصة «كمال» وآن ماري، وإشارته إلى غادة الكاميليا رمز الخيال وسط عالم ضيق وعملي أضفى على البطل إحساساً كبيراً، بكون الشخصية الخيالية أكثر حقيقة من البشر الحقيقيين! هذا إضافة إلى ما يرمز له اللون الأبيض، والصقر والغراب الشاهد الوحيد على أول جريمة في التاريخ.

لقد قدم، بهاء طاهر، قصة ناجحة، تصدت لموضوع واسع ومتشعب، دون أن تفشل في إيصال التجربة ذهنية أو عملية، وقد قدمت تصوراً وموقفاً معاصراً لمفهوم الصراع الحضاري بين الشرق والغرب، مبنياً على المعطيات الأساسية والواقعية الآنية لهاتين الحضارتين، ولم تحاول أبداً إضفاء مواقف فنية، لأنها لم تتوسل المواقف المفتعلة، بل نبض الفعل والموقف في وجدان الشخصيات وعقلها، فعبرت عن تباين جذورها واختلاف رؤاها، وبالتالي اختلاف مصائرها.

الفصل الخامس

قراءة في قصة «القلعة»

ـ محمود جنداري ـ

تكشف أية نظرة استقرائية دقيقة للعالم القصصي الذي قام محمود جنداري بتخليقه خلال ربع قرن من الكتابة إنه عالم متميز، وإذا أمكن تنحية الكاتب جانباً والمباشرة في الاقتراب إلى ذلك العالم، ودراسة عناصر تكوينه، وأساليب السرد المتنوعة التي بنته، ومنظومة الدلالات المتنوعة المترشحة عنه، وكل وهج الآلام والأحزان التي ينطوي عليها ذلك العالم، يجد الناقد نفسه بمواجهة مادة قصصية إبداعية ملتهبة، تتنازعها أربع مراحل أساسية، تدور جميعها في أفق واحد، هو الأفق التعبيري، إذ تبدو مكونات ذلك العالم على غير ما هي عليه، إنما تمثل عبر وعي الرواة الذين يقدمون المادة القصصية، وذلك بأن تضفي على تلك المكوّنات أحاسيس وانفعالات خاصة، تصفى ضمن وعي خاص، وتنأى عن جذرها، أي تبتعد عن مرجعها، وتؤسس لنفسها حقلاً دلالياً خاصاً، ونصطلح هنا على تلك المراحل، بمصطلحات تطمح لتأشير خصوصية العالم الإبداعي للقاص محمود جنداري، ولا نبغي من ذلك حصر ذلك العالم ضمن أطر ثابتة، إنما يمكن القول، إن تقسيم عالمه إلى مراحل فرضته طبيعة عالمه الإبداعي، ومراحل التطور التي شهدها:

1 ـ التعبيرية ـ الواقعية، وتلمس في مجموعته الأولى «أعوام الظمأ» وفيها تقدم مكوّنات الواقع، متمثلة بوعي الرواة، وتبدأ فيها أولى علامات الإصرار على تخليق مادة قصصية تتعارض مع المألوف.

2 ـ التعبيرية ـ الرمزية، وتلمس في مجموعته «الحصار» وفيها بذور واضحة لحالة البحث عن النموذج الذي يرتقي إلى مستوى الرمز.

3 ـ التعبيرية ـ الشيئية: وتلمس في مجموعة «حالات» وهي مرحلة مهمة، يقول

عنها القاص نفسه إنها «لوحات تأخذ كل الأشياء فيها حجومها ومساحاتها».

4 - التعبيرية - التاريخية، وتلمس في روايته المهمة «الحافات» وقصصه القصيرة «احتفالية أخيرة» و «الحادث» و «رجل يعد نفسه للموت» و «السقوط» وأربع قصص بعنوان «احتمالات» ومجموعته القصصية «عصر المدن»، وقد يبدو مصطلح «التعبيرية - التاريخية» خداعاً لوصف المرحلة الأخيرة من مراحل إبداع هذا القاص، ولهذا لا بدّ من استدراك الأمر، والتأكيد أن التاريخية المقصودة هنا، ليست الوقائع، بل الهموم، فالشخصية في هذه المرحلة، تشغلها هموم تاريخية، وهي مرحلة تنطوي على أصالة نادرة في أنها تطمح لتمزيق حجب الظلام وكل القناعات المستقرة في الوعي، وتتحول فيها الشخصية إلى نموذج مهدد ومطارد ولا يملك للدفاع عن نفسه، غير وعيه الأصيل بمواجهة الوعي الزائف، ولقد تضافرت معاً، جميع المكوّنات التي تؤلف هذه المرحلة، فتمخضت عن نص قصصي جديد هو «القلعة».

لا يتعارض هذا النص القصصي مع البناء المألوف للقصة القصيرة فحسب، إنما يتعارض فضلاً عن ذلك بكونه يرشح عن دلالة خاصة، وهو في هذا الجانب وثيقة إبداعية تعتمد على نظرة أيديولوجية خاصة إلى التاريخ بمفهومه الشامل. إنّ هذا النص يقوم على مبدأ المغايرة الكلية وبذا، فإنه يضع نفسه في المأزق الصعب، لأنه لا ينهض على سياق قبلي مهدته نصوص سابقة، وهذا يعني إنه يؤسس سياقاً خاصاً، أي ذائقة متفردة، وعليه، لا يمكن أن ينتزع خارج سياقه الخاص، ويعامل وفق سياقات نصوص أخرى، بل، يجب التعامل معه من خلال تكوينه الخاص وبنيته الخاصة فهو، لا يذهب إلى التاريخ، وإنما يستحضره فيه ويتضمنه، وينتخب لحظة خاصة للبدء بالمحاورة مع التاريخ، فهي من ناحية أولى لحظة يقظة عامة، أو استعادة وعي مطمور ومن ناحية أخرى لحظة انعطاف تاريخي تقترن بزمنٍ محدد:

«فتحت حانة الأسود السبعة أبوابها المغلقة منذ ربع قرن، فتح الندل أبوابها في وقت مبكر من ظهر يوم الخميس فاندفع هواء حار مسعور مفاجيء، اندفع بصخب ودخل الحانة من كل أبوابها فأزاح أغطية الموائد البيض وكشف عن أسطحها المرمرية الآخذة في التشقق، ومن الحانة انطلق الهواء في المدينة يجوب شوارعها محدثاً ضجة عنيفة تراجعت داخل أزقتها بعد اختناقها بالهواء الساخن الذي يوحي وكأنه منبعث من جحيم مشتعل، وعم الارتباك أعماق ساحاتها المفعمة بالغبار والعرق وهي تشهق هذا

المزيج الهائل من هواء وغبار وآهات عميقة، ثم وهي تقذفه بعنف على شكل صراخ حاد، وآهة طويلة تتلاشى في عنفوان الريح وهواء الشوارع».

إن هذا الاستهلال المعبر، هو في الحقيقة اللحظة الزمنية الآنية التي تؤطر القصة، ومن خلالها ينبثق التاريخ بكل هول وقائعه، فالاستهلال هنا هو بوابة التاريخ الذي يعبّر عنه من خلال وعي الراوي المتكلم وهو صاحب الحانة التي تفتح إثر إغلاقٍ لمدة ربع قرن. وتبدو وقائع التاريخ مشوشة، فالراوي لا يرى فيها غير وقائع ورقية تتراكم لتؤلف الموروث الذهني لأهالي القلعة، وإذ ينثال تاريخ القلعة خلال أربعين قرناً دون اهتمام بالتسلسل، إنما بالوقوف على أكثر الوقائع دموية ودلالة، فإن الراوي الذي يفرض حضوره أحياناً، بصوته الخاص، الذي يغيب أحياناً ليترك للوقائع أن تروى بأسلوب موضوعي، يتحول خلال لحظة القص إلى مراقب لتاريخ من الوهم، إنه غارق في الوهم، ولا يعلل قصّه للتاريخ، كما لا يود أن يبين لمن يتحدث؛ إنه مسكون بوهم رفاقه القدامى في الحانة الذين جالسوه عبر حقب التاريخ: جرجيس وإبراهيم ويافث، وتواق لأن يرى الندل الأوائل: ميخائيل وبطليموس والحمزاوي، هؤلاء الغائبون عن المشهد والحاضرون فيه بقوة وجودهم، ويتميز الراوي في قصة «القلعة» بقدرته الاستعراضية الوصفية، وهو يعلق باستمرار على مكوّنات عالمه الضيق، حانة الأسود السبعة، ويتحول الفعل القصصي إلى وصف ينطوي على رؤية نافذة تسفح مواقفها على ذرى معظم الوقائع المهمة في تاريخ بلاد الرافدين. إن الشخصية هنا، تذوب بوصفها كياناً، وتتحول إلى رؤية، وهكذا، فإن هذا النص يقوم بتدمير أهم عنصرين فنيين في القصة القصيرة وهما: الشخصية والحدث، ويولي اهتماماً استثنائياً بالزمان والمكان، إن المكان هنا لوحة الحانة ولوحة التاريخ وتأمل الراوي لهما، أمّا الزمان فهو إطار غير محدد بتاريخ، إنه الزمن الداخلي الحر الذي يتنقل بين جميع مستويات الزمن، فيبدأ من الوهم لينتهي إليه، فهو يبدأ من لحظة التخليق الخاصة حينما يقرر الراوية، أن يسوغ اسم حانة الأسود السبعة:

«هذه الحانة سميت بهذا الاسم بلا مناسبة، وفي الحقيقة أنا الذي سميتها به، فلقد حدثت نفسي كما يفعل الآخرون المدربون خلال ربع قرن، وأوردت حكاية عن نفسي وعلى لساني أن المدينة وهي بعد تتكون هاجمتها أسود سبعة جائعة من كافة الاتجاهات».

إن تسويغ الحكاية المختلفة، يتضمن إيحاء خاصاً، بأن كل شيء مختلف. فالأسود السبعة المهاجمة، حسب الحكاية المختلفة، تداهم المدينة لكن السكان يعمدون إلى الصبر والحيلة، فيقدمون للأسود لحم الماعز المدجن. ويفلحون بعد جهد أن يدجنوا الأسود نفسها وتبدأ حالة الولاء للأسود تتبلور بعد حين إذ ينقسم الناس إلى ملل كل منها تعبد أسداً، وكل ملة تنقسم بدورها إثر موت أسدها إلى قسمين، قسم يؤيد استمرار عبادة الأسد بعد موته، وآخر يبحث عن بديل جديد، ومن الواضح أن الحكاية مختلفة تماماً، وتقدم لتفسير حالة عدم التجانس الاجتماعي، الولاءات المتعددة لأهالي القلعة، لكنها تفلح إلى حد كبير بتأشير حالة قائمة الآن. ويعمد الراوي فضلاً عن هذا إلى وخز التاريخ برؤيته الكلية الجارحة، ويحصره مثل أي مخطوط أهمل في طيات الماضي وقيض له من يبعثه، لكن بعد إضفاء رؤيته الخاصة عليه ضمن إطار مكاني محدد، ويتنازع كل من المكان والزمان بنية النص ودلالته، وإذا كان ضيق المكان حسب محمود جنداري «أحد مسببات جمود النص القصصي»، فإن القاص يبرع في تدمير وهم المكان، عندما يقوم الراوي بإعادة قص الأحداث معروضة على جدارن الحانة، فهو، وإن كان متكئاً إلى القلعة ومحدقاً إلى نهر «ردانو» إلاّ أن الوقائع تترى باستمرار بين هذين الحيّزين. إن القلعة مكان ملغوم ومهيمن لا يمكن لـ «ردانو» الجاف أن يطهره، ولهذا فإن الوقائع تسيل في ذاكرة الراوي بين حين وآخر، كما يعربد «ردانو» الجاف بسيوله بين فصل وآخر. إن الراوي لا يقوم بإعادة رواية أحداث التاريخ، فيحدد دوره بوصفه وسيلة توصيل، وإنما يعمد إلى التشكيك بالتاريخ ذاته، ويعيد تركيب بعض الوقائع متحدياً الأطر الزمنية العامة، فيغير تركيبها ودلالتها بما يتفق والمتطلب السردي للقصة. إن الراوي ينطوي على المؤرخ لكنه يخنقه فيه ويكون منبعاً للتاريخ ما دام التاريخ عنده سردياً أي وهمياً.

فهو يروي لقاء الإسكندر بـ «تاييس» إثر غزوه لـ «عيلام» بالصورة الآتية: «لما عاد الإسكندر مزهواً وجد تاييس قد تبرجت وجلست في غرفة الملكة في قصر نبوخذ نصر، وغرفة الملكة لها بابان، باب يوصلها إلى المخدع الملكي وباب يوصلها إلى قاعة العرش. شم الإسكندر رائحة العطر فاهتدى إلى مكان تاييس فكت عنه زرد درعه الحديدي وأخذته بين يديها» بينما يروي التاريخ المكتوب أن لقاء الإسكندر بـ «تاييس» كان في حفل فخم أقامه الإسكندر عند احتلاله «برسيبوليس»

عاصمة الدولة العيلامية، وأنها هي التي أضرمت غضبه عندما أكدت أن جميع الدسائس التي كانت تحاك ضد اليونان كانت في هذه المدينة، مما أدى إلى إحراق العاصمة. وهو يجعل من «ردانو» نهراً يمر من مدينة ارانجا، وهو في الحقيقة بعيد عنها، إنه النهر العظيم حالياً. ولا تقف رغبة الراوي عند هذا الحد، بل إنه يغير المدينة التاريخية «ارانجا» وهي مدينة كركوك الحالية إلى «ارابخا». إنه ولا شك ميال للتعامل مع التاريخ لا بوصفه حقيقة، بل بوصفه رؤية خاصة، وتستفحل هذه الرؤية لتحول التاريخ أجمعه إلى قلعة من ورق تخرقها الجمرة الملكية «لقد كانت الطوابق الأخيرة من ورق، جلس أولئك الرواد الأوائل والندل القدامى ينتظرون الجمرة الملكية وهي تخرق طابق الورق، ينتظرون ذلك منذ ربع قرن» ومن خلال هذا الفهم الجديد والخاص للتاريخ، أخذ الزمن ضمن الإطار السردي صورة خاصة، فالراوي يتنقل خلال قرون طويلة دون أن يأبه بعقبات الزمن الاعتيادي، فالحاضر ينفتح على الماضي ويستحضر وقائعه ويطل على المستقبل ويستشرف ما سيحدث فيه، ومن هنا تبدو الحانة ومن ثم القلعة سراً يتركب فيه ليس التاريخ فحسب بل المستقبل أيضاً، ولهذا يبدو هذا النص من جهة محايثاً، لكنه من جهة أخرى مغاير له ومتعارض معه وينهض على تمزيقه، وهذا الفعل يقوده نموذج، إن النموذج ـ الراوي، هنا، يعامل بمستويين: إنه صوت تاريخي ورؤية سردية، وهو متركب من كلٍّ من السردي المتخيل والتاريخي، ويتبين ذلك واضحاً في تناوب السردين الذاتي والموضوعي في تقديم المادة القصصية. هذه المادة التي لا تتبلور بصورة منطقية حكائية فمتنها التاريخ وبناؤها مفتوح إلى أفق يقرب إلى صيغة الاعتراف. إن مفاصل التناص المتحققة هنا تكون بين التاريخ والحكاية، فثمة حكايات الأسود وتاييس ونهر ردانو وغيرها وفي هذا المجاز ومن خلال تدفق وعي الراوي تاركاً آثاراً في وعي المتلقي، في تقديمه توالي السلطات على القلعة، فهي ـ الوطن ـ الذي تنازعته عبر العصور طموحات الآخرين ومصالحهم من غزاة وحكام وقتلة، وتكمن القوة الدالة لهذا النص في كونه يخز باستمرار طبقات الوعي ويؤسس دلالته في الظل، وبعيداً عن الأنظار، فلا مناص غير الذهاب إليه خلال طرق وعرة وغير معبدة من أساليب التعبير، ووسائل البناء التي لم تجرب من قبل على نطاق واسع في القصة القصيرة، وقد يبدو في مستوى ما من أحد مستويات الدلالة التي يمكن تعويمها في النص، أنّ التئام شمل الندل والرواد القدامى في حانة الأسود السبعة، هو نوح على الحاضر، بيد أن

الحاضر غائب، إلا برموزه المطمورة وغير المنظورة، فلا يوجد إذن غير الذهاب إلى الماضي، فالأحداث تكرر نفسها، وتأمل واقعة ما أشبه بتأمل غيرها، ويكاد الندل والرواد بكل ما توحي به أسماؤهم من دلالة تاريخية يكونون حلقة من عتمة ينبثق من وسطها الراوي، مدافعاً عن وجوده، لكنه أخيراً يفتقد شرط ثورته فيذوب بينهم متأملاً الجمرة الملكية وهي تخرق نازلة جسد التاريخ، أي جسد القلعة وكيانها.

فهو نموذج يراقب ولا يفعل، وإذا كان الإمساك بالنموذج صعباً جداً حسب محمود جنداري، فإنه استطاع في «القلعة» تجريد النموذج من قوته المادية من جميع صفاته وخصائصه، وأحاله إلى رؤية فقط، فالراوي هنا، عبّر عن مستوى واضح من القهر والانهزام عندما انتحى مكاناً حصيناً يستند إلى القلعة ويطل على النهر، وهو يلوك التاريخ خلسة مع نفسه، دون أن يجرؤ على الإعلان عن نفسه وسط دنان الخمر ومدمنيه.

فالنموذج هنا يفتقد إلى الإشكالية، لكنه ينطوي على ما هو أهم منها، إن اعتراضه على مظاهر الواقع، يدفن فيه، وينزف بصورة تأملات ذاتية، واعترافات خاصة، لكنها لا تبلغ حد الصدام مع الواقع، إنها إشكالية جديدة، تهجع في سراديب التاريخ، وقد تفنى في غياهب الظلام.

الفصل السادس

الأشياء والموجودات معادلاً رمزياً في الفن القصصي

ـ قراءة سيميائية في قصة «القنديل المنطفىء»(*) ـ

ـ فؤاد التكرلي ـ

القنديل المنطفىء واحدة من قصص المجموعة القصصية (الوجه الآخر)(**) لمؤلفها القاص فؤاد التكرلي. وإذا كانت هذه القصة حظيت بالدراسة والاهتمام من بعض الدارسين ممن تصدوا لها، فإن هؤلاء الدارسين قلّما تجاوزوا النقد الموضوعاتي الذي اهتم في معظمه بالحديث عن مضمون القصة والمشكلات الاجتماعيية التي رأى هؤلاء الدارسون أنها تمثلها، من غير أن يحظى البناء الفني للقصة وعناصر التماسك الدرامي التي جعلت منها نصاً قصصياً ناجحاً يحتفظ بسمات العمل الإبداعي الحديث طوال ثلاثين سنة ونيف[1].

يفصح القاص في عمله عن فهم طيب لدخيلة شخصيته المحورية (جبار) ومتابعة هواجسها وتقصي مخاوفها وطريقة تفكيرها قبيل وقوع الحدث الرئيسي للقصة وعقبه.

يبدو بناء قصة (القنديل المنطفىء) أشبه شيء باللوحات التشكيلية التي يكمل توالي خطوط الفرشاة فيها وما يضيف إليها الفنان من رتوش موضوعها النهائي.

يبدو الجو القصصي في قصة (القنديل المنطفىء) علامة بارزة تقف على مرمى

(*) انظر نص القصة في القسم الثاني من الكتاب.

(**) الوجه الآخر: فؤاد التكرلي. أقاصيص، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، الجمهورية العراقية، سلسلة القصة والمسرحية (154)/ 1982.

(1) يرجع تاريخ نشر القصة إلى عام 1954، كما يشير القاص نفسه إليه في نهاية قصته. وهو زمن كان معظم النتاج القصصي العراقي يكتب فيه بروح الحكاية والتسجيل الوثائقي والمقاصة إذا ما استعرنا وصف القاص الذكي لهذا النتاج آنذاك في ما كتب من نقد ومتابعات.

نظر القارىء على امتداد البنية السردية وبشكل يتخذ فيه هذا الجو دوراً مهماً في تحقيق التماسك الفني للسرد، فهو الممهد لموضوع البنية السردية، المرافق لأحداثها، المنبىء عن وقوع بعضها والمعمق لمغزاها.

الخلفية السردية

يتوزع الجو القصصي هنا قطبان أو عنصران هما: عنصر الطبيعة الحية التي تمثل الجو الخارجي؛ والقنديل المتوهج الذي يقبع في زاوية ما من الكوخ ويمثل جزءاً من عالم الأشياء المادية أو الجو الداخلي لعالم الكوخ البارد الرطب.

ينفتح الملفوظ السردي على اللوحة التي يرسمها القاص للجو المتحكم في الداخل والخارج، من خلال شخصيته المحورية، وهي الزاوية التي قدمت البنية السردية كلها تقريباً من خلالها، إلى جانب زاوية نظر الراوي.

يبدو الكوخ في البنية السردية هادئاً من الداخل، على الضد مما يجري في الخارج من حركة عاصفة للهواء، وهو مشهد استهلالي يتضمن عناصر الجو القصصي التي ستشهد تغيُّرها وتلونها مع تلون الحدث القصصي وتغيُّر مساره:

«لم تتحرك الستارة السوداء، ولم يزل القسم الآخر من الكوخ هادئاً، كان الهواء عاصفاً في الخارج وقطرات المطر تضرب سقف الحصير..»[2].

وإذ تطفو في ذات (جبار) المخاوف وتعشش في ذهنه هواجس الخوف من إقدام أبيه على قتله أو ارتكاب فعل ما بحق زوجته الصغيرة التي زفَّت إليه منذ أربعة أيام، من غير أن ينجح في تحقيق فعل الرجولة معها، نجد ملامح صورة الجو الخارجي وهي تتغير ليضاف إليها معطى صوتي أكثر تماشياً مع جو الإحساس بخمول الداخل ومواءمته لجو الترقب وتوقع حدوث ما يخشى وقوعه، ولا سيما أن صوت الرعد يأتي هنا مختلطاً مع هواجس (جبار) وشكه في سماع صوت خطوات أبيه. وهو أسلوب يعكس اضطراب الشخصية واختلاط معطيات الواقع المحيط بها:

«كان جبار مضطجعاً آنذاك في فراشه فقعد منصتاً. وصلت أذنه غمغمة أبيه تختلط مع الرعد ولم يفهم ما قاله لها. الريح تهدر كالماء الجاري العنيف والسماء

(2) القصة: ص 237.

تقصف»[3]. ومثلما تغيرت ملامح لوحة العالم الخارجي فإن ملامح صورة القنديل المتوهج تتغير هي الأخرى تماشياً مع تغير مجرى الحدث القصصي، إذ يبدو القنديل الصغير في اللوحة الأولى ـ المقدمة من خلال عيني جبار ـ وهو «يرسل وهجاً أحمر ملتوياً والدخان يندفع منه إلى سقف الزاوية»[4].

ولكن هذه اللوحة سرعان ما تتغير مع تفاقم هواجس جبار ومخاوفه في أن تكون الأصوات التي يسمعها أصوات خطوات أبيه الذي يتوجس منه ارتكاب ما يخشاه منه، لتبدو صورة القنديل أقرب ما تكون إلى واقع حال الشخصية وإحساسها بالخوف والانخذال:

«لو دخل الآن لاضطر أن يحني رأسه. ولكنه.. هل سيدخل؟ هل سيدخل عليهما؟ انتبه فجأة إلى القنديل يرتجف بعنف في زاويته العالية. بقي يتأمله...»[5].

لقد بدت صورة القنديل أقرب إلى حال الشخصية هنا، حين تجاوزت معطيات صورة الوصف المحايد التي ألفناها قبل ذلك.

وتتغير ألوان صورة العالم الخارجي وتزداد حدة إيقاعها مع تخيل الشخصية وقوع شيء ما وسماعها صوته وذعرها من قرب وقوع ما تخشاه، ليأتي حديث الصورة التي غلبت عليها معطيات الصوت متماشياً وهدير أعماق الشخصية وهيجانها:

«سمع وقع أقدام خفيفة يستمر فترة ثم ينقطع. قرقعت السماء بشدة وتدحرجت الصاعقة ثم انفجرت بصوت رهيب. كانت الريح تهدر وتهدر»[6].

لم تعد الريح وحدها هنا كافية للتعبير عما وصلت إليه مخاوف الشخصية وحدّة هذه المخاوف، فكان لا بد لمعطيات الصوت الشديدة من أن تأتي هنا لتكشف عن واقع هذه الأحاسيس ولتعمق من إحساسنا بها، ممثِّلة هذه المرة في صوت الرعد وانفجارات السماء.

(3) القصة ضمن المجموعة نفسها: ص 238.
(4) القصة: ص 237.
(5) القصة: ص 238.
(6) القصة: ص 239.

إن نظرة متمعنة في صورة القنديل الصغير المتوهج ومتابعة لما يضفيه عليها القاص من أوصاف، ولاختياره الزمن الذي يبرزه فيه، كفيلة بأن تجعلنا نرى في القنديل شيئاً أكثر من مجرد عنصر مادي أو لازمة من لوازم حياة الأسرة الفقيرة وسكنها. إن القنديل يمثل ـ في ظننا ـ دلالة رمزية بالغة الأهمية في نسيج البنية السردية؛ فهو هنا معادل رمزي لواقع حال الشخصية المحورية وما انتهت إليه.

يبدو القنديل في اللوحة السردية الأولى وهو يرسل وهجاً أحمر ملتوياً، والدخان يندفع منه إلى سقف الغرفة، ومن خلال ما يرويه لنا القاص نعرف أن القنديل يملأ منذ خمس ليال مضت بالنفط ليشعل بعد غروب شمس كل يوم ويوضع في زاويته العالية حتى ينطفىء في أثناء الليل وحده.

ولعل من المفيد أن نستحضر هنا بعض ما يتصل بواقع (جبار). فجبار هذا قد خطب له أبوه فتاة صغيرة (هيله) بعد أن رفض أهلها تزويجها للأب، من غير أن يكون للابن رأي في هذا الزواج، مما جعله يفشل لأربع ليال في إثبات رجولته مع الفتاة، لنجد الأب يتحرك على مقربة منه، مصمماً ـ نزولاً عند مواضعات الأعراف القبلية ـ على فعل ما كان الابن والأم يخشيان وقوعه منه.

من هنا فإن صورة القنديل الصغير الذي يُملأ بالنفط منذ خمس ليال لينطفىء في الليل، باعثاً في أثناء توهجه دخاناً أبيض ملتوياً، أشبه بواقع حال (جبار) الذي يتهيأ منذ أربع ليال خلت للانتهاء من مهمته، من دون أن ينجح مرة في تحقيقه، لتخمد قواه وينطفىء وهجه هو أيضاً.

ولعل ما يعمّق من سلامة هذه القراءة العلامية للسياق السردي، تلك الأوصاف الموحية التي يخلعها القاص على القنديل، فهو فضلاً عما ذكر يرد على الدوام مع قرينه الوهج الأحمر الذي يرسله فتيله، ومع ارتجاف شعلة الفتيل وتلونها:

يرسل وهجاً أحمر ملتوياً/ ترتعش الفتيلة قليلاً/ تخبو وتترك شعلتها تبعث دخاناً أبيض كثيفاً/ كان القنديل يصبغها [الستارة] بحمرة ضوئه/ انتبه فجأة إلى القنديل يرتجف بعنف في زاويته العالية/ كانت شعلة القنديل تتلوى إلى جانبه/ آه. أهي الريح التي عبثت بالمنارة المضيئة/ كان القنديل يضيء بشعلته الحمراء فراشهما/ كان القنديل يرسل ضوءاً أحمر كالدم المتجمد.

وإذا أضفنا إلى هذه الأوصاف دوام تفكير (جبار) في شعلة القنديل، وانشغال

باله بها وإحساسه الدائم بقرب انطفائها، أدركنا ما تعانيه الشخصية من عجز وإحباط وانطفاء، وارتباط ذلك بصورة القنديل الذي بدا معادلاً رمزياً ناجحاً في تجسيد هذه المعاناة والتعبير عن تفصيلاتها، حتى ليبدو أحدهما رديفاً للآخر، فلا ندري ما الأصل وما الظل:

رآه ينطفىء أربع مرات/ وسيراه ينطفىء هذه الليلة أيضاً/ سينطفىء القنديل بعد ساعات طويلة/ تلوّت الشعلة فجأة وتضاءلت هل ستنطفىء؟/ هل انطفأ القنديل يا ترى؟

إن إحساس (جبار) بقوة الظروف الخارجية الضاغطة عليه لتبلغ أشدها حين يفاجأ بخطبة فتاة له لم يكن له رأي فيها ولا رغبة، فهي فتاة صغيرة نحيلة سمراء تشوبها صفرة، لها من العمر ثلاث عشرة سنة. وتكاد سطوة الظروف هنا تبلغ مرتبة قدرية ينصهر المرء فيها تحت قوة بطشها دون أن يستطيع فعل شيء حيالها.

ولعل هذا ما يفسر لنا ذلك الوصف الذي تجاوزت فيه الريح مستوى دلالتها الحرفية لتوحي بهذه القوى القدرية، ولتكون الصورة معادلاً رمزياً موحياً بشدة وطأة معاناة (جبار) وعذاباته:

«أحس بأجفانه تثقل وهو ينظر إلى القنديل. كم هو متعب مجهد لهذا السهر الذي لا يعلم سببه! ورأسه يرن ويهدر مع صوت الريح. آه، أهي الريح التي عبثت بالمنارة المضيئة؟ تلوّت الشعلة فجأة وتضاءلت. هل ستنطفىء؟»[7].

الأشياء والموجودات

ثمة في القصة وصف عابر ـ في ظاهره ـ لبعض موجودات المكان (الكوخ) وأشيائه الصغيرة، ولكنه ـ في حقيقته ـ وصف مقصود، أراد القاص من ورائه الإيحاء بدلالة مهمة لا تنفصل عن المغزى الكلي للقصة. ففي لحظة من اللحظات التي يتفاقم فيها إحساس (جبار) بالهلع من قرب إقدام أبيه على ارتكاب فعل ما، وفي ظل إحساس الشخصية بالعطش والجوع الشديدين، تقع عينا جبار أول مرة على مكان ما في سقف الكوخ يسيل منه الماء ببطء. ينتقل القاص بعدها مباشرة إلى وصف ما

(7) القصة: ص 240ـ 241.

طالعته عينا (جبار) من أرض الغرفة العارية وما استقر فيها ممثلاً في صندوق (هيله) الحديدي.

قد لا تبدو ـ للنظرة العجلى ـ ثمة علاقة بين الصورتين. لكننا نلفت نظر القارىء أولاً إلى قانون التداعي الذهني الذي ينتقل بالذهن من صورة الماء الذي يسيل من السقف إلى الأرض العارية. وهو قانون يؤكد تلك العلاقة ويوثقها، لا سيما إذا ما نظرنا إليها من واقع حال (جبار) وطبيعة معاناته. ولنمعن النظر في وصف القاص للأرض بـ (العارية) أولاً، ولصندوق (هيله) الحديدي الذي يصفه القاص بالقول إنه (مفتوح الباب كفم الوحش)..

إننا لا يمكن أن نفهم الباعث وراء هذا التشبيه الغريب لانفتاح باب الصندوق الحديدي كانفتاح فم الوحش، إلا إذا نظرنا إلى صندوق (هيله) الحديدي على أنه وسيلة من وسائل التعبير الفني، بدا فيها هذا الصندوق معادلاً لشخص هيله؛ الزوجة القابعة منذ أربع ليال في انتظار الفعل الرجولي المعلق؛ فكأنها في انتظارها هذا أشبه بصندوق مفتوح:

«رأى مكاناً في السقف يسيل منه الماء ببطء. الأرض قربه عارية وصندوق (هيله) الحديدي مفتوح الباب كفم الوحش»[8].

ولما كان الفشل قد لاحق (جبار) طيلة هذه الليالي في تحقيق المهمة الشرعية المنتظرة منه وإثبات رجولته، فإن من الطبيعي أن تبدو (هيله) أو رمزها الدال عليها (صندوقها المفتوح) شيئاً محرجاً له، مؤذياً لنفسه، ليغدو انفتاح هذا الصندوق أشبه ما يكون بفم وحش مؤذ. وهي صورة نجح القاص في توفير البطانة النفسية التي تسوغها من واقع معاناة الشخصية. يؤكد هذه القراءة أن ضرب أبي جبار لابنه بالعصا على رأسه قد تسبب في وقوعه من فوق سريره، حيث كان ينام إلى جوار (هيله)، إلى جانب صندوقها الحديدي على الأرض، فكأن القاص أراد أن يعبر بالصورة هنا عن إزاحة الأب للابن ومحاولة اتخاذ دوره والحلول محله، وذلك من خلال فقدان الابن للفتاة واقعياً، ووقوعه قرب رمزها المجرد الدال عليها (الصندوق):

«انفجر رأسه كانفجار الصاعقة وعميت عيناه. أحس، بعد لحظة بجسمه يتكوم

(8) القصة: ص 240.

قرب الصندوق الحديدي، على الأرض العارية الرطبة»[9].

ومن أجل أن يعمق القاص إحساس (جبار) بخيبته وإحساسنا، قراء بها أيضاً، يعمد إلى أسلوب موح بهذا الإحساس لا يخلو من مفارقة وبؤس. كل ذلك عبر لمحة سريعة مكثفة دالة. وذلك حين يجعل جباراً يرى أباه، عقب إفاقته من غيبوبته، وقد استولى على الفتاة تماماً وهم بإتمام الفعل المرتقب منه دون أن يكون للبنت قبل على دفعه، نرى القاص يجعل جباراً في هذه اللحظات التي بدا فيها أوان الفعل الرجولي قد فاته يشعر: «حال اعتداله بماء دافىء يبلل فخذيه. لم يستطع أن يحول عينيه عنهما. كان القنديل يرسل ضوءاً أحمر كالدم المتجمد»[10]. وهي لحظة ما لبث الأب بعدها أن استكمل مهمة الابن الخائر الضعيف.

لقد جاء وصف القاص لضوء القنديل وتشبيهه إياه بالدم الأحمر، أول مرة هنا، متماشياً مع لحظات فعل الانتهاك وجوّه الذي شهده الابن بأم عينيه، وما اتصل بهذا الجو من وقائع وتفصيلات، ليصبح هذا الوصف لازمة من لوازم البنية السردية وعلامة سيميائية معبرة عن نمو نسيجها الفني.

إن قصة تنتهي هذه النهاية لا بد من أن تظل محافظة على ألوانها الكامدة وإيقاعها الحاد. وذلك ما أراد القاص أن يوصله إلينا من خلال الصورة الختامية لجو القصة الذي يعد تطويراً لعناصر البناء الفني الذي شهدنا ملامحه في ألوان اللوحة التي اختتم بها القاص قصته:

«كان الحائط وراءه بارداً متعكراً، والمطر ينقر سقف الحصير. حاول أن يصرخ، وكانت الريح تهدر وتهدر من بعيد»[11].

لقد تجنب القاص في هذه القصة طريق المعالجة الفنية المباشرة حين أمسك عن اتخاذ دور الواعظ أو الناقد لمظاهر الشذوذ التي حاولت القصة التوفر على إحداها وتعريتها وإدانتها دون اللجوء إلى أية كلمة تقريرية أو عبارة مباشرة أو وصف صريح، مستبدلة بها سيمياء الكلمة ورمزية البناء وتعبيرية الوصف وإيحاء الصورة.

(9) القصة: ص 241.
(10) القصة: ص 242.
(11) القصة: ص 243.

هل يحق لنا يا ترى في نهاية هذه القصة ذات الحدث الذي ينطوي على قدر كبير من الغرابة والاستثناء أن نسأل أنفسنا عن مدى واقعية حدثها أو عن إمكان حدوثه على أرض الواقع؟ لا أظن أن من حقنا أن نفعل ذلك بعد أن نجحت القصة؛ بما امتلكته من وسائل فنية وبناء محكم أن تقنعنا بصدقها الفني. وهو الشرط الجوهري في العمل الإبداعي، الذي ينبغي أن يكون مثار اهتمامنا ونظرنا دون أي شيء سواه.

الفصل السابع

جدلية الارتياب واليقين

ـ قراءة في التكنيك القصصي لقصة (شخص آخر)(*) ـ

ـ فيصل عبد الحسن حاجم ـ

إضاءة

تتوفر هذه القراءة على نص قصصي يبلغ طوله ست صفحات ونصف الصفحة بالحجم المتوسط، بغية الوقوف على البنية الأساسية التي تتحكم به وتمنحه امتيازه الإبداعي أو تحقق له شعريته باللغة الجديدة للنقد.

وفي الوقت الذي تبدو فيه هذه القراءة مستفيدة من معطيات المناهج النقدية الحديثة ووسائلها المتغيرة أبداً، فإنها لا تجد غضاضة في إطراح ما لا تراه متفقاً وروح توجهها أو مخالفته إذا ما حال ذلك المنهج أو تلك الوسائل دون تحقّق مساحة الاجتهاد الشخصي أو وضوح الرؤية الخاصة لصاحب القراءة.

من هنا فإن البحث عن جماليات بنية العمل الإبداعي التي تحقق له فرادته تظل الهم المركزي لهذه القراءة التي تزعم أنها تتأبى على أية تقنيات تسعى إلى مسخ هويتها وقهر إرادتها وخنق صوت اجتهادها المعرفي.

لقد كشفت قراءة هذا النص عن أن الانزياح الإبداعي في بنيته إنما يكمن في نجاحه في خلق بعد دلالي آخر وراء المتعة العقلية والوجدانية القارة في النص والمتسربة إلى القارىء.

إن قراءة النص لا يمكن أن تحقق شمولها من غير أن تسعى إلى استكشاف بنية النص من خلال مستوياته الأساسية المتمثلة في السرد والشخصية والأسلوب وتقنية البدء والختام وهو ما ستحاول هذه الورقة تحقيقه.

مستوى السرد: تتخذ قصة (شخص آخر)(*) من الراوي كلي العلم وسيلة لرواية الحدث وتقديم الشخصية في تجلياتها المختلفة. وهي زاوية نظر ملائمة لوقائع القصة وجوّها النفسي وبنيتها الدلالية، إذ يبدو معها الراوي في كامل حريته، مطلعاً على العالم التخييلي وحركة الشخصيات فيه وشاهداً على أحداثه: ما ظهر منها وما كان خافياً سرّياً.

إن اتخاذ الراوي دور الشاهد مهم في هذا النص، فهو جزء من آلية بنائه وذلك لأن الراوي هنا هو القارىء في عمومه أو هو جمهور الناس حين يكون معنياً بمجريات السرد، فضلاً عن الاطلاع عليه ومراقبته والحكم عليه.

ومن المعلوم أن دور الراوي ـ الشاهد يصبح أشد حضوراً وأكثر أهمية في النصوص التي تعالج موضوعة تتصل بالمصير الإنساني أو بالوضع البشري العام، لما في ذلك من توتر اللحظة وخصوصيتها وما تتطلب من حياد موقفي وشهادة (بانورامية) وذاكرة حية.

يقوم النص الذي يبدأ بمشهد فتح امرأة باب الدار في جو من العتمة، ودخول رجل البيت ومسارعتها إلى عناقه في ضوء الفانوس الواني، يقوم هذا النص على لعبة معرفة توقع القارىء.

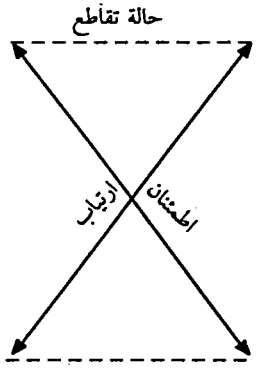
من هنا فهو نص يزعزع أفق توقف هذا القارىء في حدسه العلاقة التي تربط بين الشخصيتين والتي لا بد من أن تنحصر في حدود العلاقة الزوجية تحديداً.

يتخلى النص عن ذكر لفظ الزوج على امتداد مساحة الملفوظ السردي سواء في مستوى السرد أو مستوى حوار الشخصيتين فيه (الخارجي والداخلي)، على الرغم من أن هذه اللفظة المغيّبة تبدو الملائمة الوحيدة له، التي يظل القارىء يتوقع سماعها على امتداد مساحة النص.

إن إمساك السارد عن القطع بواقع العلاقة بين الشخصيتين عزز في النص حالة الارتياب ونجح في شد القارىء إلى عالم النص، ليظل متردداً، طامحاً إلى بلوغ حالة اليقين طوال حركة السرد وامتداده، حتى ليمكن القول إن البراعة الفنية للقاص

(*) العروس: مجموعة قصص، فيصل عبد الحسن حاجم، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، سلسلة في الثقافة والحرب؛ بغداد، ط 1، 1986.

وجانباً كبيراً من أسرار إحكام النص يعودان إلى قدرة السارد على الإمساك بخيط الموازنة فيما بين الضوء والعتمة، والإبقاء على ذهن القارىء متأرجحاً بين الارتياب واليقين اللذين جسدا صورة من صور جدل المشاعر الداخلية للمرأة، إحدى الشخصيتين في النص، وعلى النحو الذي يتضح في شكل الترسيمة الآتية:



مشاعر المرأة
ترسيمة رقم (1)

مستوى الشخصيات: دخل الرجل إلى البيت وعانقته المرأة التي لمحت ملابسه العسكرية وقامته المألوفة. لكن هذا اللقاء الذي بدا أول وهلة مبنياً على قاعدة متماسكة من اليقين والفرح، سرعان ما دخل في متاهات من الارتياب القاتل ومسارب من العذاب النفسي الذي انطبق الأفق السردي عند حدوده دون أن يغادره أو يكشف عما يفارق مساره. فمنذ أن انفتح النص على فعل إحدى الشخصيتين فيه (اتجاه المرأة نحو باب الدار) حرص الراوي على تغييب شخصيتيه وتنكيرهما، وذلك عن طريق تقديمهما بضميريهما مع تجنب ذكر أي اسم لهما. فالشخصيتان (امرأة ورجل) لم تكن لهما ملامح تميزهما أو اسم يدل عليهما كما هو واضح من الأفعال التي تسند إليهما على امتداد النص:

أخذت بيدها/ لتنير/ عندما توسطت الباحة/ أحست بقشعريرة/ فتحت باب الصفيح/ رأته بملابس الجندية/ احتضنته ودفنت رأسها في صدره/ أحست ببرودة ولكنها أحست بحركة منه/ ربما كان متعباً/ أخذت من يده حقيبته/ رأت لمعة غريبة

في عينيه/ تبعته../ توقف... الخ[1].

تبود المرأة التي يستحضرها النص كائناً بشرياً مغيباً عن الحضور، ليس ثمة ما يميز جنسها الأنثوي سوى علامة التأنيث الدالة عليها (الضمير).

ولا يقف أسلوب التغييب عند حدود المرأة بل يتجاوز هذه الشخصية إلى الشخصية الثانية (الرجل)، إذ لا نجد ما يكشف عن ملامحه ويحدد علاقته بالمرأة سوى علامة التذكير (هو). بل إن آلية السلوك التي يتكشف عنها في لقائه المرأة والتي ينتظر منها أن تفصح عن حقيقة العلاقة بينهما لا تتيح للقارىء القطع بطبيعة الصلة فيما بينهما على امتداد مساحة النص.

المستوى الدلالي للنص (بنية الارتياب)

أ ـ مظاهر الشخصية وملامحها: إن أول ما يتكشف للمرأة من مظاهر لقائها الرجل ومعانقته لها على مستوى الملامح الشخصية وجود لمعة ما في عينيه لم تألفهما فيه من قبل. ولكنها الصفة التي تمر في ثنايا الوجدان في شكل إحساس عابر من غير أن ترتقي إلى مستوى علامي له دلالته وأثره في إيقاظ الحواس على نحو حاسم:

«وفي ضوء الفانوس رأت لمعة غريبة في عينيه»[2].

لكن هذه الصفة سرعان ما تعاود الظهور في ذهن الشخصية (المرأة) ووجدانها أكثر من مرة خلال مجرى تطور الحدث، مؤكدة حضورها في شكل علامة، كاشفة عن أهميتها ما بين علامات التغيُّر الأخرى التي طرأت على ملامح الرجل وسلوكه.

فإذا كانت المرأة قد لمحت في ضوء الفانوس وفي أجواء من الارتياب وعدم التيقن تلك اللمعة فإنها سرعان ما تتأكد مما لمحته خطفاً مرة ثانية وذلك حينما تأملته في أثناء تسخينها الماء له وهو جالس عند طرف السرير:

«ومن جديد لمحت اللمعة الغريبة في عينيه وهو يجلس عند طرف السرير»[3].

(1) انظر القصة: ص 15 وانظر نصها في القسم الثاني من الكتاب.
(2) القصة: ص 15.
(3) المصدر نفسه: ص 16.

لقد انتقل إحساس المرأة الذي لا يخطىء بتغيُّر ملمح زوجها من مستوى المظهر العابر إلى مستوى الارتياب المسبَب حين رصدته مرتين، وستراه ثالثة في حال من التوهج أول مرة وهي خارجة من المطبخ مع تنبهها إلى طريقة نظره إليها، ليأخذ المظهر شكله العلامي الدال والارتياب المنغرس عميقاً في ذات المرأة:

«وحين خرجت من المطبخ رأت اللمعة تتوهج في عينيه وهو يحدق فيها كأنما يراها لأول مرة»[4].

في مثل هذا الجو الكآبي الذي يقذف بالصور ويعكسها على الحيطان والأشياء وسط جو من الحقيقة والخيال، الريبة والاطمئنان، نجد المرأة ترنو إلى الرجل في حالة من التأمل والقلق لتراه وقد بدا لعينيها نحيل الوجه، ذا ندبة سوداء لم تألفها فيه من قبل، لا تدري إن كانت جرحاً أو أثراً من آثار الظلال المتكسرة في أرجاء الغرفة، الساقطة على محياه:

«رأت وجهه نحيلاً، وثمة ندبة سوداء على خده، ربما كانت جرحاً، أو ربما الظلال الكثيرة المتكسرة في أرجاء الغرفة قد أوحت لها بهذا»[5].

وإذا كانت لمعة العينين الغريبة التي طالعت عيني المرأة، في نظرات الرجل أكثر من مرة، هي أولى أمارات الارتياب التي فاجأت المرأة والقارىء معاً، فإن تحول الوجه ووجود الندبة إنما جاءا هنا ليعززا حالة الارتياب لدى المرأة وليجسدا إحساس القارىء بالريبة وليفتحا عينيه فيما بعد على ملامح جديدة ما تلبث أن تكشف عن نفسها في صور مختلفة وملامح من التغيُّر لا تقف عند حد:

«عندما بدأ يلبس ثوبه، لاحظت أن ترهل بطنه السابق قد اختفى تماماً، لقد أصبح نحيلاً وظل رأسه الحليق ينعكس على جدار الحائط».

وتتوالى ملامح الزوج النازعة صوب تعزيز حالة الارتياب في التكشف شيئاً فشيئاً، من ذلك إحساس المرأة بتغيُّر صوت الرجل الذي بدا لها غريباً كما لو أن حنجرته صدئت: ليس هذا فحسب بل إن ثمة جرحاً بدا مستقراً بين حاجبيه غير تلك

(4) نفسه: ص 17.
(5) نفسه: ص 16.

الندبة السوداء التي تراءت لها فوق خده من قبل ونحولاً في جسده لم تعد ترى معه أثراً للترهل السابق لبطنه.

ولا ريب في أن إمساك المرأة عن إظهار أسئلتها الداخلية عن هذه المظاهر غير المألوفة وحصرها في داخل ذاتها، يجعل من الارتياب حقيقة ذات عمق وتأثير، تمارس معه فعلها في الذات في شكل هواجس وحوار داخلي وعذابات غير قابلة للانتهاء.

ب ـ **عادات الشخصية وسلوكها**: إذا كان التغيُّر في ملامح الشخصية وهيئتها أمراً يظل في حدود ما هو مفهوم ومحتمل تبعاً لاختلاف ظروف الشخصية والأجواء التي تعيش فيها والمعاناة التي تحيا في ظلها[6]، فإن التغيُّر في نمط السلوك لدى الشخصية وتكشفه عن قيم جديدة وقناعات غير مألوفة يظل الأكثر لفتاً لنظر الزوجة ومدعاة لقلقها وارتيابها ولقلق القارىء وارتيابه في آن معاً.

من هنا فإن القارىء سيرصد هذا التغيُّر في السلوك بعين الجدية والدهشة أكثر من سواه. فعلى هذا الصعيد سنلمس أكثر من مستوى للارتياب في سلوك الشخصية، يتفاوت في درجته تبعاً لطبيعة الموقف أولاً ولمدى تماسك الشخصية (الرجل) في ردودها على التساؤلات الحائرة للمرأة وامتلاك إجابتها درجة من الإقناع ثانياً.

لقد لحظت المرأة على الرجل سلوكاً غريباً تمثل في تريثه في الدخول قبلها كأنه يسمح لها بالدخول قبله، على خلاف عادته التي ألفتها المرأة فيه:

«توقف قبل أن يدخل كأنه يسمح لها أن تدخل قبله، استغربت هذا التصرف وقالت ضاحكة:

ـ كأنك غريب في بيتك؟!

قال ببرود:

ـ الفانوس بيدك، والغرفة مظلمة!

ـ آه لقد نسيت هذا؟»[7].

لقد بدت إجابة الرجل عن تساؤلاتها على درجة من الإقناع بددت بعضاً من

(6) من تلك الظروف ما يبدو من سياق النص من أن المقاتل قد تأخر عن إجازته المعتادة ولكن ليس لأمد طويل على ما يبدو.

(7) نفسه: ص 15ـ 16، وانظر النص في القسم الثاني.

الريبة التي كشف عنها أول مظهر من مظاهر سلوك الرجل، وهو ما يسمح بالقول إنه كان على الزوجة أن تسبقه في المسير ما دامت حاملة الفانوس بدلاً من تساؤلها الساذج.

ولكن هل كان تساؤلاً ساذجاً حقاً؟ فلم يفد على ذهن الزوجة إذن تساؤل كهذا، يجعلها ترى في موقف زوجها سلوكاً غريباً يبدو معه كما لو أنه غريب على البيت؟

إن تحفز ذهن المرأة هو الذي قادها إلى مثل هذه الشكوك فقذف بالتساؤل بعد كل ما لاحظته من تغيُّرات في ملامح زوجها، وهي تغيُّرات لم تعد تستطيع معها الجزم بتيقنها منها أو تخيُّلها لها.

لقد طلبت المرأة من الرجل أن يستعد لدخول المطبخ[8] للاستحمام وسط جو البيت الذي لا يضيئه إلا ضوء الفانوس، فما كان منه إلا أن تساءل تساؤلاً لم يبد مقنعاً للمرأة التي استنكرته، آخذة عليه غرابة سلوكه وتساؤله، لنرى الرجل يلوذ بالصمت، معيداً للقارىء وللمرأة معاً قوة الارتياب مجدداً:

«وكيف أرى والمطبخ مظلم!

عجبت منه المرأة:

ـ في كل مرة ينقطع فيها التيار الكهربائي تستحم هكذا في ضوء موقد الغاز!

سمعته يسعل. لم يقل شيئاً»[9].

لا بد للقارىء هنا من أن يتساءل: إذا كان قد سبق للزوج أن استحم مرات في ضوء موقد الغاز وفي مثل هذه الأجواء، فكيف له أن يتساءل عن كيفية الاستحمام وإمكانيته هذه المرة وكأنه لم يفعلها من قبل؟ ولمَ لم يرد على تساؤل زوجته ولم يصدر عنه سوى السعال واللواذ بالصمت؟

إن إمساك الرجل عن الإجابة هذه المرة يرجّح كفة الارتياب ويكشف عن قصدية السارد وإيحاء ملفوظه السردي.

(8) البيت ذو طراز ريفي والمطبخ فيه هو المكان الوحيد المناسب للاستحمام.

(9) نفسه: ص 18.

وحين تضبطه المرأة جالساً على طرف السرير يدخن سيجارته، وهي عادة لم يكن يعرفها من قبل، يقول لها رداً على تساؤلها إنه قد اكتسب العادة من كثرة ما يوزعونه عليهم في الجبهة من أنواع السكائر واندفاعهم للتسلي بها هناك. وهو رد ينطوي على درجة من الإقناع. ولكنه يحمل إلى جانب ما تحمله الأمارات الغريبة الأخرى تساؤلاً عن السرعة في اكتساب العادة ولا سيما أن القصة لا تلقي ضوءاً كافياً على المدة التي قضاها المقاتل بعيداً عن بيته وزوجته ليتكشف لنا مدى معقولية السلوك وهو ما سعى النص إلى وضع القارىء فيه.

إن إمساك السرد والحوار معاً عن ذكر المدة التي قضاها الرجل وسلوك المرأة غير المفصح عن ذلك يرجح أنه لم يتأخر طويلاً في الجبهة(*).

ينزع سياق النص هنا إلى إخفاء دلالته الحقيقية، إذ يهيىء للشخصية أن تنتج حواراً مناقضاً لها (الدلالة) ومغيباً مستواها. وهو أمر يقتضي من القارىء الوعي باستراتيجية السرد الخادعة وتصحيح المنظور الذي تحاول الشخصية تضليل طريق القارىء إليه، وذلك عن طريق الصد عن اتجاه حوار الشخصية (الرجل) ونوايا السارد أحياناً:

«لم يرتبك، لكنه أجابها ببطء وبرود:

ـ في الجبهة يوزعون الكثير من أنواع السجائر ونحن نتسلى بالتدخين هنا»(10).

بل إن الملفوظ السردي هنا يميل إلى تواطؤ الراوي وربما خروجه عن حياده السردي إلى الإيحاء بتورط الرجل وكذبه كما تكشف عن ذلك عبارة النص (لم يرتبك).

وإذا كانت عادة التدخين التي لحقت الرجل مما يمكن أن تظل متأرجحة بين الارتياب والاطمئنان، فإن العادة الأخرى التي اكتشفتها المرأة في سلوك الرجل في الليلة ذاتها تعود لتعزز بقوة حالة الارتياب التي لم يفلح الزوج في دفعها أو إبعادها عن ذهن المرأة المرتابة التي ازدادت دهشتها لحظة اكتشافها إياها:

«ومن المطبخ سمعته يغني بصوت ريفي عذب، حزين، قالت في نفسها: لقد تعلم الغناء أيضاً، أشياء عجيبة تحدث في هذا العالم (...).

(*) لم يفصح حوار المرأة عن ذلك ولم تدل طريقة لقاء المرأة الرجل على طول مدة الغياب.

(10) نفسه: ص 18.

ـ ولكنك لم تكن تغني أبداً.

ضحك، سمعت قهقهته المتقطعة من داخل المطبخ، على أية حال إني سعيد بك وبالماء الساخن»(11).

إن اكتشاف امرأة ما زوجها وهو يغني بصوت عذب لم تألفه من قبل أمر غير عادي ولا بسيط ـ فالغناء بصوت عذب ليس عادة يمكن معها للمرء اكتسابها، فضلاً عن إحجام الزوج عن الرد المقنع على تساؤل المرأة.

من هنا يحق للقارىء أن يتساءل بجدية أكثر من أي وقت مضى، من هو إذن هذا الذي دخل البيت وسط جو الظلمة وقام بكل ما قام به؟

إن هذا التساؤل ليبدو طبيعياً تماماً ومنطقياً ما دامت الزوجة قد بدت تحدث نفسها قائلة:

«لقد تغير كثيراً، كأنه ليس زوجي، أممكن هذا».

ج ـ حوار الشخصية: إلى جانب هذه الأمارات التي بدت واضحة على مظهر الزوج وسلوكه وما اقترن به مما ستفاجئنا به البنية السردية، كان ثمة إحساس داخلي لدى المرأة، وهو إحساس يمارس تأثيره في القارىء، مؤثراً في موقفه النهائي.. إحساس خفي يكشف عن نفسه في شكل رد فعل غير طبيعي للمرأة، رد فعل يتجه بكليته نحو الإحساس الذاتي بالتورط مع الرجل وبالإحساس بالخجل وبالخطيئة، إحساس تعبر عنه جملة من المواقف والتساؤلات التي وجدت المرأة نفسها أسيرة لهما:

* خجلت من نظراته الحارقة فأطرقت برأسها نحو الأرض.

* إقشعرَّ بدنها عندما تخيلت شفتين لرجل غريب تجوسان خلال وجهها وشفتيها.

* حاولت أن تقاومه بيديها.

* لم تستطع النظر إلى وجهه، وشعور رهيب بالخطيئة ينتابها.

(11) نفسه: ص 19، وانظر القصة في القسم الثاني.

* لقد تغير كثيراً، كأنه ليس زوجي، أممكن هذا؟

* وتمنت لو تكون الكهرباء موصولة لاستطاعت التعرف على وجهه بسهولة[12].

واضح من بنية الملفوظ هذه أن المرأة كانت تعيش في لحظات عذاب نفسي وتمزق داخلي، تتوق فيها إلى الوقوف على حقيقة الأمر التي تعيد إليها يقينها المفقود واستقرارها المفارق لها. فلا قبل لامرأة بمثل هذه الأحاسيس التي تنكر فيها زوجها أو تفكر فيه كما لو أنه شخص غريب عليها إلى حد الإحساس بالخطيئة وبالخجل وبمقاومتها رغباته الحميمة المشروعة.

لقد اكتشفت المرأة بحسها الذي لا يخطىء أن رائحة الرجل قد تغيرت، وأن الذي فيه من رائحة غير مألوفة لها من قبل، على الرغم من أن الرجل يقدم للمرأة عذراً نجد أنفسنا نحن القراء واقفين منه موقف المحايد:

ـ «اذهب لتستحم فيك رائحة لم آلفها من قبل

ضحك الجندي:

ـ إنها رائحة السجائر. أنا أيضاً لم آلف رائحتها بعد»[13].

ويأتي الموقف الأخير الذي يفجر وساوس المرأة جميعاً، قاذفاً بشكوكها المعذبة في قمة رأسها من جديد. وذلك حين تصطدم قدمها بحقيبة الرجل التي أنكرتها كما أنكرت من قبل ملامحه وأنماط سلوكه الأخرى:

«وأثناء ترتيبها للأشياء المبعثرة في الغرفة، اصطدمت قدمها بحقيبته، دهشت، لم تكن الحقيبة حقيبة زوجها التي تعرفها، طفرت إلى ذاكرتها كل وساوسها مرة واحدة.

ـ لا أبداً. أبداً (. . .)

ـ هل اشتريت حقيبة جديدة؟ صمت لحظة. كأنما كان يفكر ثم أجابها.

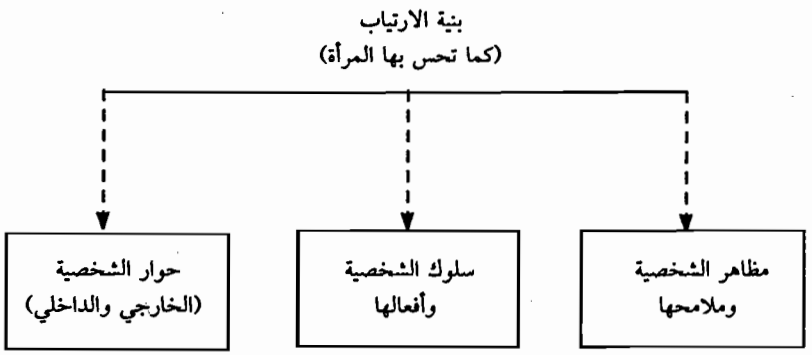
ـ لقد تمزقت حقيبتي أثناء القصف المدفعي، فحصلت على هذه الحقيبة»[14].

(12) انظر ص 17، 18، 21 على التوالي وكذلك النص في القسم الثاني.

(13) نفسه: ص 18 ـ 19.

(14) نفسه: ص 19. ص 20 ـ 21.

هكذا تستمر حالة الارتياب في الكشف عن نفسها في نسق النص السردي، يعززها هذه المرة الملفوظ السردي (صمت لحظة، كأنما كان يفكر، ثم أجابها)، وهو ملفوظ يبدو الراوي قد خرج معه عن حياده أيضاً ليهز أفق انتظار القارىء مجدداً وليديم تأرجح خيط وعيه بين ارتياب واطمئنان في جو من العتمة وتوق إلى النور الذي يبدد الوساوس والشكوك، حتى ليغدو النور متجاوزاً دلالته اللغوية (الوضعية) ومكتسباً دلالة مجازية أكثر رحابة وأشد شمولاً، ويمكن التعبير عن واقع الحالة في شكل الترسيمة الآتي:



ترسيمة رقم (2)

ـ **بنية التكنيك:** جاء دخول الرجل إلى البيت متزامناً مع انقطاع التيار الكهربائي وسيادة جو الظلمة. وهو تزامن لم يأت عفوياً هنا. فالظلمة لا تبدو بيئة طبيعية ومسرحاً لنمو الحدث وتطوره حسب، إنها هنا علامة أكثر منها واقعاً مادياً. فهي الطقس الموائم لبنية النص المتخيل، المولد لدلالاته والمؤثر في تطور مجرى الحدث، فلولا الظلمة ما كان للمرأة أن تمارس طقوس علاقتها مع الرجل وهي ممتلئة بأحاسيس الريبة ومشاعر الخطيئة التي ما انفكت تنتهب حواسها وأعماق ذاتها، فمن ثقب هذه الظلمة مرر القاص تكنيكه الفني الخادع ومن ثقبها نفسه مرت الشخصيتان ونما الحدث واكتسب النص مستواه الدلالي. بل من خلال ثقب هذه الظلمة صار من المسوغ الحديث عن نسق تعبيري ذي مستويين بلغ تداخلهما حد

ثمانية، أحداثاً ودلالات وعبر عن عالم خاص ذي بنية جدلية تنهض على ثنائية الارتياب/ الاطمئنان، مما يجعل من هذه الظلمة بيئة أساسية ووسيلة تكنيكية مخادعة أتاحت للحاكي تمرير حكايته والإفصاح عن أفقها الدلالي. إنها لحظة الظلمة إذن، تلك التي تعلي كفة الحدس والتخمين والريبة بإزاء كفة الحسم والاطمئنان واليقين التي ظلت راقدة في الكفة الثانية للقارىء صعوداً أو هبوطاً.

لقد بدا عنصر النور الواني المتمثل في ضوء النجوم تارة وضياء الفانوس أخرى وشعلة المدفأة وموقد النار ثالثة، بدا طرفاً ثانياً في معادلة التضاد التي انطوى عليها النص، فهو وإن بدا ضعيفاً متقهقراً بإزاء جو العتمة المستحكم، فإنه جاء مكملاً لبنية الدلالة السردية، فقد كانت المرأة تهرع إلى ضوء النجوم أو شعاع الفانوس، ساهمة مقلبة هواجسها:

«مكثت ساهمة وهي ترقب ضوء الفانوس/ وبعد ذلك أخذت العتمة تتلاشى بفعل ألسنة النار الزرقاء المطلة عليهما من خلال زجاجة المدفأة، وألسنة موقد الغاز»[15].

ونحسب أنه لولا بصيص هذا الضياء وانعكاسه على عالم النص لفقدت الشخصية (المرأة) إمكاناتها البصرية ولانكفأت على بصيرتها الداخلية (الحدسية) ولأخذت بنية السرد مستوى آخر من التعبير الحسي (التلمس) حسب، فضلاً عن أن بنية الارتياب والاطمئنان ـ جوهر بنية النص ـ ما كان لها أن تتحقق أو تعبر عن نفسها من خلال عناصر بنية النص موضع القراءة في ظل غياب الظلمة.

من هنا تبدو الظلمة عنصراً أساسياً من عناصر بنية النص وجزءاً لا يتجزأ من مكوّناته الجمالية وحيويته المجازية.

وما دمنا نتحدث عن عنصر الظلمة وأهميتها ودورها في الحبكة القصصية وجماليات النسيج القصصي يحسن بنا الوقوف عند طبيعة التوظيف الفني للعالم الخارجي في هذا النص ممثلاً في مشهدي البدء والختام ومتابعة تطور مساره واكتناه ما ينطوي عليه من دلالة تعبيرية.

لقد بدت السماء للمرأة في تلك الساعة التي طرق فيها الرجل باب بيتها زرقاء

(15) انظر ص 19، ص 17، وانظر النص في القسم الثاني.

مرصعة بالنجوم. وهو مشهد يؤكد المعطيات الإيجابية لمشهد الطبيعة الخارجي، معمقاً الإحساس بصفاء الجو:

«عندما توسطت الباحة طالعتها النجوم ترصع السماء الزرقاء، أحست بقشعريرة باردة.. فتحت باب الصفيح»[16].

لكن عناصر صورة العالم الخارجي يشوبها تغيُّر يتجه بها صوب إضفاء دلالة جديدة عقب دخول الرجل إلى البيت وبدء شكوك المرأة وغزو الوساوس لها. فها هي المرأة التي دخلت المطبخ لتعد للرجل ماء ساخناً ترى الصورة السابقة للمشهد وقد تغير فيها عنصران جديدان: فها هي السماء وقد تغير لونها فبدت معتمة وأصوات حشرات الليل وقد بدت لسمعها واضحة أول مرة:

«ومن الكوة في جدار المطبخ نظرت صوب النجوم الوامضة والسماء المعتمة واستمعت لأصوات الحقول الليلية المألوفة»[17].

ومع اشتداد حيرة المرأة وازدياد وساوسها وتفاقم حالة الارتياب التي بدت تلفها أكثر فأكثر كلما تطور الحدث وكشف بناؤه عن أحاسيس جديدة تصبح رغبة المرأة في الوصول إلى حالة اليقين أكثر جلاء ودلالة الصورة المجازية أشد وضوحاً في التعبير:

«عندما فرغت من الكنس رنت إلى النجوم الوامضة البعيدة، رأتها غامضة مشحونة بالأسرار، والشهب التي تمرق خاطفة لا تكفي لإنارة السماء وتمنت لو تكون الكهرباء موصولة لاستطاعت التعرف على وجهه بسهولة»[18].

إن تحول النجوم الوامضة في لوحة المشهد إلى ضرب من الغموض المشحون بالأسرار يرتقي بها إلى مستوى العلامة ولا ريب. أما الشهب التي لم يمكن مروقها كافياً لإنارة السماء فتأخذ هنا بعداً دلالياً معبراً عن منطق الحدث في لحظة من لحظات تطوره، إذ تمثل هنا الوقائع الصغيرة والحوارات المقتضبة، والملامح التي يسمح نور الفانوس بالكشف عنها دون أن يفلح في استجلاء حقيقة الأمر استجلاء

(16) نفسه: ص 15.

(17) نفسه: ص 16.

(18) نفسه: ص 21.

كاملاً وحاسماً. وهذا ما يفسر تمني المرأة عودة التيار الكهربائي لكشف حقيقة الزوج والتعرف إلى وجهه من خلال الانتقال من مستوى الوصف الخارجي على لسان الراوي إلى الدخول في ذات المرأة والكشف عن مشاعرها الداخلية.

لكن هذا المشهد الذي يطالع ناظرَي المرأة من خلال الكوة نفسها يصبح في ختام النص، بعد أن اكتملت البنية الدلالية وانتهى تطور الحدث بالمرأة إلى ما كشف عنه حالها مع الرجل، يصبح هذا المشهد بنية رمزية تؤكد المعطيات المنكفئة جميعاً وتجسد إحساس المرأة في معادلها الدلالي. فثمة أكثر من عنصر جديد ليس بينها عنصر إيجابي واحد يشيع في النفس الأمل أو يوحي بحالة اليقين:

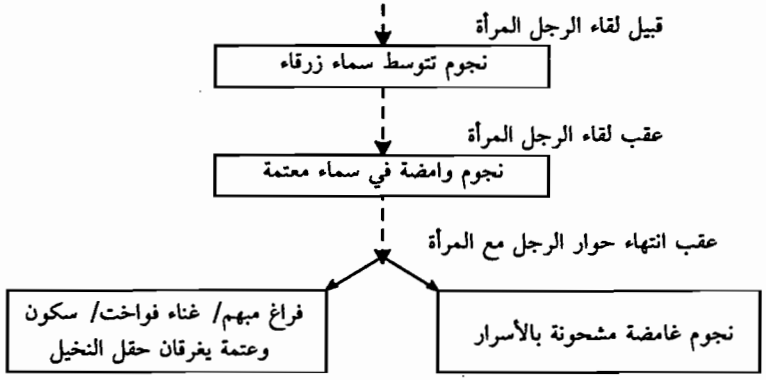
«لم تجبه كانت تحدِّق في الفراغ المبهم أمامها، ومن الكوة سمعت غناء الفواخت ينساب من بين مراوح النخيل التي تغرق في السكون والعتمة».

لقد بدت المرأة مطلة على الفراغ المبهم أو محدقة فيه في لحظات مناداة زوجها لها.

إن وصف الفراغ بالإبهام لم يكن صفة زائدة يمكن الاستغناء عنها هنا بعد أن غدا الفراغ عقيماً لا أمل في تحوله إلى شيء آخر وأخرس لا يقوى على النطق بما تتوق النفس إلى سماعه.

إلى جانب إحساس المرأة بالفراغ ثمة إحساس بالتقاط السمع لأصوات الفواخت وغنائها، وهو غناء يبدو في مساءاتنا الريفية على الدوام حزيناً اعتدنا على استشعار ما فيه من أثر للحزن في النفوس وبما يؤكد الدلالة العلامية ويعمق اتجاه السرد صوب إضفاء جو من السكون والعتمة على حقل النخيل. إن (السكون والعتمة) هنا علامتان تمتلكان بعداً دلالياً تنم أولاهما عن التوقف وفقدان الحياة، في حين تنم الثانية عن معاني التيه والانطفاء وفقدان اليقين، وهو ما تكشف عنه الترسيمة الآتية في مراحل تطورها جميعاً:

ترسيمة رقم (3)
صورة العالم الخارجي في البدء والختام



قدم النص شخصيتيه من خلال استدعائهما بضمير الغائب الدال عليهما. فلم يذكر أي من الرجل أو المرأة بلفظه الصريح على امتداد مساحة النص.

لكن تطور مجرى الحدث دفع بالدلالة السردية إلى أبلغ مراحلها التعبيرية وذلك حين امتلك الوصف مستوى تعبيرياً موحياً بالدلالة إيحاء ابتعد بها عن أية رغبة في الحسم أو التصريح.

لقد عمد النص في الصفحات الأخيرة منه إلى وصف الرجل الذي أنكرته زوجته وصفاً أقرب إلى التنكير منه إلى التعريف وإن امتلك لوازم المعرفة اللغوية على هذا النحو:

«جلس الجندي العائد حول النار..».

يقدم الحدث الذي اختتم النص به هنا صورة للرجل من خلال وعي المرأة وإحساسها به لا من خلال وجهة نظر السارد المحايد. وهي صورة أشد إنكاراً وأكثر إيلاماً، وذلك في المشهد الأخير الذي ينطبق أفق النص عليه:

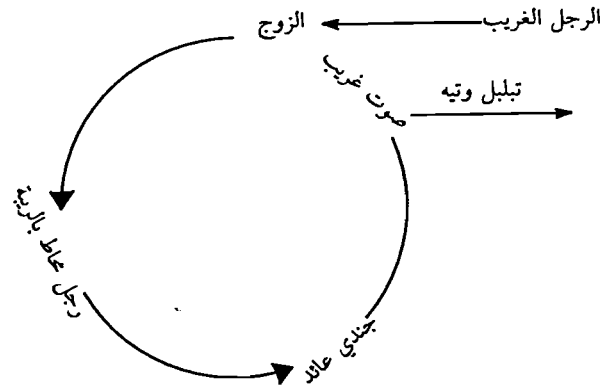
«وسمعت الصوت الغريب يناديها: أين ذهبت؟».

بعد هذه الجملة الوصفية لا يغدو مهماً التساؤل عما إذا كان الرجل الذي دخل على المرأة ليلاً هو زوجها أم لا. بل إن مثل هذا التساؤل ليبدو أشبه ما يكون باللغو منه إلى الجدية! فأي قيمة لمعنى الزوجية تبقى في ظل هذا المسخ الكامل والإنكار

من أقرب الناس إليه.

هكذا يتحول (الرجل الغريب) الذي يطرق الباب إلى مرتبة الزوج الذي تتعرفه المرأة ثم إلى (رجل) تشك فيه ويعبر عنه بضمير الغيبة ثم إلى (جندي) عائد وإلى محض (صوت غريب) في نهاية المطاف!

بعد هذا ينتهي النص إلى شكل من أشكال التعبير الذي يحمل إلينا دلالة جديدة تتضمن مستوى من التغريب والإنكار على النحو الآتي:



ترسيمه رقم (4)

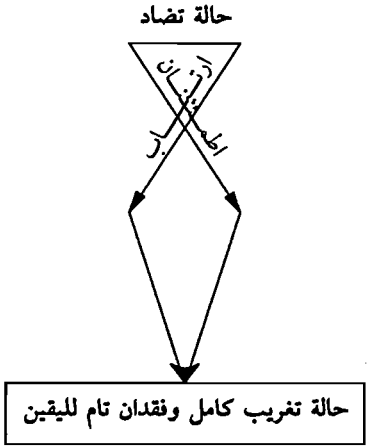
إن حالة الحسم لتبدو باردة تطمس حرارة الجو التي أدخلنا فيها النص التخيلي وسخونة الواقع الذي اكتوت بناره شخصيتاه. لقد فقدت الأشياء يقينها السابق لدى أقرب الناس إلينا وأكثرهم معرفة لنا وأشدهم ألفة، ولم نجن إلا هذا الحصاد ودوار الرأس الذي لم يورث سوى الحيرة والريبة والتمزق. فهل ثمة حاجة بعد إلى معرفة وقائع أبعد من هذه؟

لقد بدا زوج المرأة[19]، إلفها وحبيبها وراعي بيتها، في ختام القصة صوتاً غريباً ينادي على المرأة دون أن تستطيع الرد عليه، فيا لفداحة الخسارة وطعم المرارة وحجم الألم! فقد تاهت هي الأخرى حين غشيها منطق الضياع نفسه ودخلت روحها مسارب من الغموض وجاس نظرها مجالات من الفراغ:

(19) في واحدة من القراءات الممكنة لعلاقة الشخصيتين ببعض.

«وسمعت الصوت الغريب يناديها! أين ذهبت؟ لم تجبه كانت تحدق في الفراغ المبهم أمامها»[20].

تنتهي القصة التي بدأت بيقين المرأة بعودة الزوج ثم ارتيابها فيه، إلى حال من البلبلة والقلق، تنتهي بها إلى فقدان كامل لليقين وإلى ما يشبه الإنكار المفزع مما يقف بنا على تغيُّر في علاقات الترسيمة رقم (1) على النحو الآتي:



مشاعر المرأة
(ترسيمة رقم 5)

بنية العنوان: إذا كانت القراءة الدلالية للنص قد اتجهت بنا صوب اكتشاف البنية الثنائية المتحكمة فيه والمتمثلة في ثنائية (الارتياب/ الاطمئنان) من شخص الرجل الذي فاجأ المرأة في دخوله عليها البيت وممارسته معها طقوس الزوجية كاملة، فإن خروج الراوي عن سرده الموضوعي وعن موقفه المحايد، باستخدام الملفوظ السردي بطريقة موحية تعلي من كفة الارتياب وتعزز مشاعر المرأة والقارىء معاً.

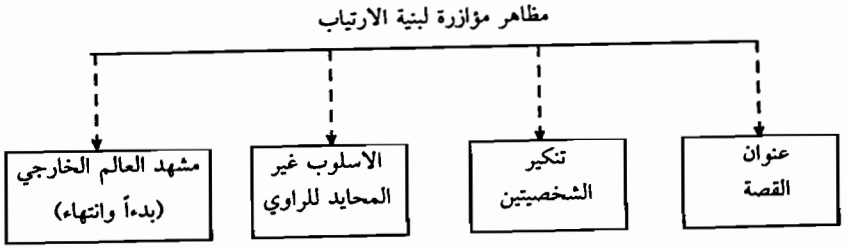
إن سلوك السارد هذا إنما جاء لاستكمال ملامح البنية الفنية للنص، تلك البنية التي تم التعبير عنها بصيغة التغييب الكامل على امتداد مساحة النص عن طريق

(20) نفسه: ص 21، وانظر النص في القسم الثاني.

استدعاء ضمير الشخصية الغائب (هو، هي) دون أية محاولة لذكر الاسم أو تحديد الهوية بشكل قاطع.

ولا ريب في أن استخدام السارد مشهد بنية الافتتاح والختام المتمثلتين في لوحة العالم الخارجي، وتوظيفه معطياتها جسدت واحداً من أساليب السرد الفني المعبر عن القيم التعبيرية والمضمونية التي نزع النص نحو تأسيسها.

ويبقى بعد ذلك قراءة عنوان القصة (شخص آخر) المظهر العلامي المرتبط ببنية النص أمراً مشروعاً ونشاطاً لا غنى عنه للقارىء لاستجلاء البنية الدلالية الراقدة خلف قشرة النص الظاهرة (السطحية). (فشخص آخر) عبارة تبدو مغرقة في التنكير، إذ يمعن النص في أسلوب تكرار الإنكار وتوكيده. فإذا كان الملفوظ السردي الأول (شخص آخر) لا يدل إلا على نكرة غير محددة ولا مقصودة فإن في الملفوظ الواصف له (آخر) توكيداً لهذا التنكير وانتقالاً به نحو درجة أخرى أبعد غوراً، وهذا ضرب من ضروب الاغراق في التنكير، يتماشى مع البنية العلامية للنص ودلالاته التي ينزع إلى إقامتها من جهة، ليصبح فيما بعد عنصراً فاعلاً من عناصر البنية المعززة لبنية الارتياب المركزية في هذا النص على هذا النحو:



ترسيمة رقم (6)

الفصل الثامن

التناظر الرمزي في قصة

«كل الأيام المشمسة»

ـ عبد الرزاق المطلبي ـ

تمثل قصة (**كل الأيام المشمسة**)(*) واحدة من القصص المهمة التي تكشف عن مقدرة طيبة للقاص عبد الرزاق المطلبي في تقديم عمل قصصي متماسك وعن ذكاء في تحميل أحداث القصة الواقعية ملامح تعبيرية ودلالات موحية تتجاوز مستوى القشرة الخارجية للعمل القصصي، لتكشف عن دخيلة الشخصية وتفجر معاناتها.

تنفتح القصة عن صوت الصهيل الفتي الذي بدا طاغياً على جوّها، منداحاً يملأ المكان وأسماع الشخصية المحورية التي لا تلبث أن ترتعش لسماعها هذا الصوت المنطلق دائماً من مكان ما من الأرض. وهو الصوت الذي سيتكرر ذكره في القصة، كاشفاً عن دلالته فيما بعد.

ويبدأ الحدث القصصي بالانعطاف نحو وجهة جديدة حين يفاجأ الرجل ـ الشخصية المحورية في القصة ـ وهو في طريق عودته إلى بيته بآثار عجلات (تراكتور) ضخمة تغطي آثار حوافر حصانه في طريقه اليومي، لنراه يشرد بذهنه فيما بعد إلى حيث يقع بيته.

ويبدو الاستخدام الخاص للغة لدى القاص وطريقة وصفه لآثار عجلات (التراكتور) منطوياً على إيحاءات أريد لها أن تشي بدلالة ما، فهذه الآثار الضخمة التي علت آثار حوافر فرسه أريد لها أن تسحق آثار الحصان تماماً وتضيعها مرة

(*) انظر شجرة المسافات، عبد الرزاق المطلبي، قصص، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، سلسلة القصة والمسرحية (94)، الجمهورية العراقية/ 1979.

واحدة، على الرغم من غوص آثار الحوافر في الأرض مرات ومرات[1].

ويشرد الرجل وهو في طريق عودته إلى البيت ليتخيل الصهيل العميق والناضح بالرغبة هذه المرة في شكل صدى لا يلبث أن يتدفق ويتدفق لينسرح مثل موجة منطلقة تتكسر في النهاية على حوافي مدرج صلب لتنسرح فيما بعد في واد لا نهاية لهبوطه.

يبدو الصهيل هذه المرة وقد اتخذ شكلاً من الوصف بدت بعض مفرداته إشعاعات ذات دلالة لا يخطئها الذهن اللماح، ولا سيما تشبيه القاص الصهيل بالموجة المتدفقة وبتكسر هذه الموجة على حواف المدرج وانسراحها في بطن الوادي[2].

حين يصل الرجل إلى بيته يجد (التراكتور) الذي طالعته آثاره في الطريق واقفاً إلى جانب ما من البيت، إذ يقدمه القاص في طريقة من الوصف لا تخلو من دلالات موحية هي الأخرى. فهو يراه «متحفزاً، مطلاً، يهتز ولا يعبأ، وكل الأشياء تتصاغر إزاءه..».

وينسحب الإحساس بالتضاؤل لدى الرجل على هيئة صاحب (التراكتور) نفسه بعد أن يراه ممتطياً آلته في صورة بدا فيها رأسه أعلى من رأس صاحب الدار وفي حالة تأمل واستصغار له ولكوخه والناس والأرض وحصانه، وإذ يفكر الرجل بامتطاء حصانه هو الآخر نراه يسأل نفسه سؤالاً لا يخلو من دلالة، إذ يقول «لكن، هو يجيء الآن راكباً، فهل أستطيع أن أركب»[3].

ويجري القاص بين صاحب (التراكتور) ورجل الدار حواراً قصيراً نفهم منه أنه يريد أن يشتري منه حصانه الهزيل ليخلصه منه وليؤجره (تراكتوره) فهو أنفع له في الحراثة وأسرع.

لكن القاص يلجأ إلى طريقة في التعبير ذكية، إذ يجعل فيها حديث صاحب

(1) يضفي القاص على (التراكتور) صفات إنسانية موحية بالحركة التي لا تخلو من إشعاعات الفعل الجسدي.

(2) القصة: ص 147، وانظر النص في القسم الثاني من الكتاب.

(3) يشي استخدام القاص لهذا الفعل بمعنى الركوب العام المتجاوز مجرد اعتلاء (التراكتور).

(التراكتور) عن الحصان حديثاً ذا إيحاء مشع لا ينطبق على الحصان وحده، وذلك حين يعتمد الإشارة والوصف المعبر الدقيق:

«ـ إنه لا ينفع كثيراً..

نظر هو بين قدميه، وواصل صمته:

ـ أنت نفسك لا تنتفع منه كثيراً..

لم ينظر صوب حصانه، ولكنه احتل فجأة كل لوح رأسه، حصاناً هزيلاً يهش بذيله، يضرب حوافره، وينخر بقوة (..)

ـ إنه حصان هزيل على كل حال...

وتوقف ناظراً إليه.

ـ ثم فكر بما يستطيع أن يعمله التراكتور الآن!»[4].

إن نظر الشخصية إلى ما (بين قدميها) إشارة لها دلالتها، كما إن القول (بعدم انتفاع) الرجل من حصانه (لهزاله) و (حركته العابثة) و (نخير صوته) و (تسليم) الرجل بأقوال صاحب (التراكتور)، يبدو كل هذا الوصف محملاً بإيحاءات جنسية تخفي وراءها مستوى دلالياً آخر للنص[5].

وحين يسأل الرجل زوجته عن سر زيارة صاحب (التراكتور) وفيما إذا كان الرجل قد دخل داره، تخبره الزوجة أنه قد سأل عنه وهو فوق (التراكتور) دون أن تعلم مقصده. حينذاك يخبرها زوجها أنه يعرف ما أراده بالضبط، لنرى المرأة تغضي من بصرها إثر هذا التعليق محركة قدمها اليمنى في الأرض، حركة عابثة، في وقت بدا في وصف القاص لشرود الرجل ومده بصره إلى فرسه المربوطة قرب البيت وهي تصغي لصوت صهيل يمرح في المدى، يبدو هذا الوصف وسيلة فنية أريد لها الإيحاء بالمغزى الدلالي السابق وتعميقه بطريق الصورة الرامزة، يؤكد ذلك إتمام الزوج لحديثه بقوله إن صاحب التراكتور قد قال عن حصانه إنه هزيل ولا ينفعه في الركوب وأن التراكتور أسرع منه وأفضل في الحراثة، وإذا ما انتبهنا لما يمكن أن

(4) القصة: ص 148، وانظر النص في القسم الثاني.

(5) ينطوي الربط بين الحديث عن الحصان العاجز الهزيل والنظر إلى ما بين قدمي الرجل، وهي إشارة أريد لها أن تشير إلى موضع مقصود من جسد الرجل، على دلالة موحية.

يوحي به كل من (الركوب) وفعل (الحراثة) اللذين يمتلكان دلالة رمزية (سايكولوجية) معروفة في التحليل النفسي أدركنا المغزى الذي يحاول القاص توكيده والانتهاء إليه.

لكن القاص لا يقف عند هذا الحد حين يمضي بنا إلى وصف الزوجة المحنية الرأس والتي لا تقوى على رفع رأسها جراء هذا الحديث الموحي، إذ تزيد من انحناء رقبتها حين يقول لها الزوج مستنكراً إن صاحب التراكتور (يعرف أن فرسي لا تريده)[6]، بل إننا نجد القاص يدفع بالشخصية إلى حالة من الاحتدام والغضب المفاجىء الذي لا يتبدد إلا حين يجد الزوج نفسه وقد انهال دونما سبب واضح على زوجته ضرباً وركلاً وهي تهتز وتتمايل كالجذع القديم دون أن تسقط ليبرز له صوت الصهيل من جديد في شكل صوري مواز للحدث، كاشفاً عن الترابط بين الحدثين معاً ومؤكداً الإشارات الموحية السابقة:

«وحينما هدأ قليلاً، كانت فرسه في الجهة الأخرى تضرب حافرها صاهلة وهي تستدير في مكانها... انتبه أكثر، فسمع صهيل الحصان الآخر يأتيها طائراً راقصاً، ليملأ المكان، فتصهل هي فرحة سكرى، وتجذب حبل رباطها ضاربة الأرض..»[7].

ما الذي يريد أن يقوله لنا القاص غير توكيده لذلك الخيط الذي يربط فيما بين حدث ضربه زوجه واستدارة فرسه في مكانها المربوطة به، محاولة الخلاص من قيدها؟

إنه يريد أن يقول على ما يبدو إن فرسه قد بدت فرحة مهتاجة لصوت الصهيل الذي يأتيها (من بعيد) تحدوها رغبة في معالجة رباطها والخلاص من أسرها. وهي دلالة تجعل من المشهد معادلاً فنياً لعلاقة المرأة بزوجها من جهة وبالرجل الغريب من جهة أخرى، حين يضع القاص المشهد في تناظر مع العلاقة الأولى واضعاً إياه على هامش واقع تلك العلاقة على الدوام.

ولعل مما يؤكد تلك العلاقة لجوء الرجل فيما بعد ذلك إلى فرسه متأملاً جمالها

(6) تتجاوز الفرس دلالتها المباشرة من واقع خوف الرجل وحرصه على زوجه لتغدو معادلاً رمزياً لهذه الزوجة، إذ يعني رفض الفرس التعبير عن رغبته في رفض زوجته للغريب.

(7) القصة: ص 151، وانظر النص في القسم الثاني.

ومتسائلاً مع نفسه عن سر عدم إثارة هذه الفرس رغبة الحصان ليأخذها رغماً عنها. وهو تساؤل تقصد الشخصية من ورائه ذاتها أكثر مما تقصد الحصان.

ويبلغ الحدث دلالته البليغة والموحية حين يلجأ الرجل إلى مسح ظهر فرسه وتمشيط شعر عرفها والربت على مؤخرتها والاتيان بالحصان وفعل الشيء ذاته معه، في محاولة لإلصاق رأسه بمؤخرتها والإمساك بها، تحدوه رغبة جامحة يلخصها قوله «إنه ما يزال قادراً مثلما كان، وأنه سيولد فرسه مهرة رائعة... لا بد..».

ويأتي انحراف الفرس وحركتها الدائمة للتخلص من الحصان، برغم جهد الرجل العابث، ونجاحها في الابتعاد عنه، في وقت ظل فيه الحصان «واقفاً في مكانه يرمقها بعين منطفئة، خاطاً على الأرض بنظراته المنكسرة الذليلة الحدود المترامية لظلامها..». حينذاك لا يجد الرجل غير أن ينهال على فرسه بالضرب على رأسها. إنها إذن حالة اليأس التي ولدها الشعور بالعجز عن تحقيق فعل التواصل الجسدي المثمر معبراً عنه في صورة هذا المعادل الفني الرامز، إذ لم يكن انطفاء عين الحصان وانكسار نظراته وعجزه سوى تعبير عن انطفاء روح الزوج وانكساره النفسي وعجزه الجسدي معبراً عنه في هذه الصورة الرامزة.

وحين يتردد الصهيل للمرة الرابعة يبدو لنا وقد بلغ مداه الأوسع من الحدة والعلو وذلك حين يصفه القاص من خلال إحساس شخصيته به بقوله: «يقتحمه الصهيل الغريب فيمتلىء بالغضب».

ويصل الغضب بالرجل حداً يفقده توازنه ويدفع به إلى ربط فرسه من ساقها ورأسها إلى وتدين، والإسراع للإتيان بالحصان في وقت تكون الفرس قد بلغت فيه أقصى حالات الهياج والنشوة التي سببها غزو صهيل الحصان الغريب لها وملؤه المكان، وهو نص فيه إشارة للحصان (الغريب) أول مرة، فضلاً عن النص على طريقة تأثير الصهيل في الفرس ووصف القاص له بـ (الغزو):

«.. صهيل الحصان الغريب يغزوها، تنظر إلى الأفق ذاهلة، تنظر حولها مندهشة، الصهيل يملأ المكان، والنشوة تطفر بريقاً وفرحاً من عينيها، وفجأة قطعت الفرس كل الحبال، توقفت للحظات تحدد بصرها في حصان يطلع عليها من الحقول، ثم انطلقت توازي خطواته... توقف الرجل مأخوذاً، الفرس والحصان يقتربان معاً، جنباً لجنب، حتى اقتربا من الرجل كثيراً، توقفا.. تواجها.. وصهلا

صهيلاً فرحاً..»[8].

ويبدو الرجل في المساء جالساً مع زوجته قانطاً يجالس النار، متأملاً لها وسائلاً الزوجة عن علاقتها بالرجل وفيما إذا كان يدخل عليها البيت كل مرة وسط حيرة الزوجة واندهاشها.

وتأتي محاولة الزوج اليائسة الأخيرة لتمثل الحدث الذي يأخذ بخيوط القصة جميعاً نحو الانفراج، كاشفاً عن دلالاتها ومعمقاً إحساسنا بالمغزى الذي تنطوي عليه:

«انقضت ساعة، ساعتان، أكثر. نهض بسرعة، خلع سترته، وأسرع يندس تحت الفراش، حيث يمتد جسد امرأته خدراً نائماً.. وكما لو كان ما يزال حانقاً، لف ذراعه حول جذعها المتيبس بسرعة، تذكر فرسه، حصانه، ووجه الرجل، وسمع صوت تراكتور.. المهرة وأمها، ورأى التماعة التراكتور.. وامتدادات الأرض الخضراء تلتف حلقات حلقات تختلط مع الدخان الأزرق، السماء الزرقاء، الضباب الأزرق، الليل الأزرق..[9] وكالعادة.. لم تأخذه الموجة.. وكالعادة شعر بالبرد...»[10].

إن محافظة القاص على الاحتفاظ بدلالاته المشعة دونما بوح بها أو تصريح حتى نهاية القصة أمر يحسب لهذه القصة الناضجة، فعن طريق العبارة الموحية وحدها التي تخبرنا بشعور الزوج بالبرد وفقدانه الإحساس بالموجة ندرك سر عجز الزوج عن القيام بمهماته الزوجية الطبيعية، لنقف فيما بعد على سر قلقه وخوفه الذي حول حياته إلى جحيم وكوابيس نغصت عليه صفوه وأضرّت بعلاقته بزوجته، وحينذاك أيضاً نفهم سر ذلك الصهيل الذي بدا مستحكماً بالشخصية، مطارداً إياها منذ السطور الأولى للقصة، بل منذ الكلمة الأولى لها[11]، لندرك فيما بعد أن هدير (التراكتور) الكبير ليس سوى مظهر من مظاهر الصهيل المدوي أبداً، وأن صاحب

(8) نفسه: ص 152.

(9) تتردد الزرقة وصفاً دائماً لبيت الرجل والمكان المحيط به من خلال عيني الرجل في شكل ضباب مرة ودخان أخرى وألوان ثالثة دون أن نقف على دلالة واضحة لهذا اللون من واقع أزمة الرجل.

(10) القصة: ص 153.

(11) تبدأ القصة بعبارة «صهيل فتي يمتد»، القصة، ص 146.

هذا (التراكتور) الغريب ليس سوى ذلك الحصان الغريب الذي شد إليه فرسه بصهيله ونجح في انتزاعها منه وتحريرها من سجنها، تماماً كما كان صاحب (التراكتور) الغريب يدب بتراكتوره قريباً من بيته، هازئاً بهزال حصانه (رمز القوة) ومتباهياً بقوة آلته وأفضليتها في حراثة حقله، محاولاً المرور فوق الأرض ذاتها[12]، التي خبرها الزوج ووطأها بحوافر حصانه مرات عديدة:

«.. يفاجأ الرجل، وهو في طريق عودته إلى بيته بآثار عجلات (تراكتور) ضخمة تغطي آثار حوافر حصانه في طريقه اليومي...».

من هنا فلم تكن القصة كما تبدو للوهلة الأولى نصفين لا علاقة لأولها الذي يدور حول علاقة الرجل صاحب التراكتور بثانيها الذي يدور حول ترويض الرجل لفرسه بغية قبول حصانه، ونجاحها في التخلص من أسرها والهروب مع الحصان الغريب، وإنما هي قصة متكاملة على درجة من النضج والتماسك، اعتمد القاص في جزئها الأخير على عالم الحيوان ليكون في شكل تناظر رمزي لصورة العلاقة الزوجية معمقاً دلالات القصة ومكملاً مغزاها النهائي المتكشف عن أزمة الزوج وعمق مخاوفه.

ولكن من هذا الغريب، صاحب التراكتور؟ وهل يرمز لشيء ما في هذه القصة؟

إن مما لا شك فيه أن دلالات القصة ومستواها التعبيري يسمحان بتأويلها في ضوء المستوى المطلق للدلالة ليصبح مغزى القصة، أن من يعجز عن تطمين الرغبات الأساسية وإشباع الحاجات المشروعة لغيره سيجد نفسه مهدداً يوماً ما بتهرؤ علاقته وتهشمها وضياعها مهما بلغت من الحميمية والقدم.

(12) تتجاوز الأرض هنا مستواها الحرفي المباشر لترمز للمرأة ـ الزوجة في القصة.

الفصل التاسع

حي بن يقظان:

سيرة ذاتية لابن طفيل

ـ 1 ـ

تظهر النصوص الأدبية الكبرى في التاريخ، دون أن تخضع مباشرة لإشكالية التجنيس، إذ إن البحث في أمر الأجناس الأدبية، بحث حديث، تأخر كثيراً عن عصور النصوص القديمة. والنظر مجدداً في جنسية النص الأدبي، واستنطاقه وتأويله، أمر يُغذي النص بعوامل القوة، أكثر مما يضعف شأنه، ذلك أنه يخصّب المظاهر الخفية فيه التي ضمرت بسبب كثير من الظروف المتصلة بتاريخ النص وطرائق تلقيه بيد أن استنطاقاً لا يقوم على قرائن ينطوي عليها النص يُعَدُ ضرباً من «التقويل» الذي قد يلحق ضرراً فادحاً بالنص نفسه، كما أن استنطاقاً لا يأخذ في الاعتبار دور العناصر المكونة للنص في علاقاتها بالدائرة الإبداعية التي تندرج فيها نصوص الأدب قيد البحث سيفضي إلى مزيد من الأوهام الخطيرة. فالمضاهاة بين المظاهر والملامح والعناصر التي تتصل بالنص، وتكونه، تعد من الأمور المنهجية الملازمة للبحوث التي تهدف إلى تحقيق إعادة نظر في موروث الماضي بما يشحنه بالقوة والديمومة وينشط البؤر الدلالية الكامنة فيها، سعياً وراء كشف قيمتها الأدبية. إن هدفاً مثل هذا هو الدافع وراء إعادة النظر في نص «حي بن يقظان» لابن طفيل، وقراءته، قراءة جديدة، استناداً إلى تنظيم مكوناته، بما يجعل النص يقرأ قراءة تختلف عما كان يقرأ فيها من قبل. إن النظر إلى النص المذكور عبر منظورين متلازمين، هما، عدّ النص سيرة ذاتية ـ فكرية لابن طفيل من ناحية ونصاً ذاتياً إشراقياً يحمل رؤية المؤلف من ناحية أخرى، أفضى، عبر الاستنطاق والتأويل إلى الوقوف على جميع الإشارات والعلامات التي تغلب هذا الأمر، وتفسيرها ضمن

سياقاتها الدلالية والتاريخية والمعرفية بما يجعل النص نفسه، إطاراً لبؤرة خاصة، ولكن مموهة، هي التجربة الوجودية والفكرية للمؤلف، وقد استدعى ذلك بسط أرضية البحث بالوقوف على الملامح العامة للرؤية الإشراقية كما تجلت للسهروردي، ولم يأل البحث جهداً، في توضيح كل ما يتصل بالنص مما له علاقة بفلسفة الإشراق من جهة، وبالظروف التاريخية التي احتضنت النص ومؤلفه من جهة أخرى، بغية توضيح الموجهات الخارجية التي تجعل من ذلك النص سيرة ذاتية لابن طفيل.

ـ 2 ـ

يعرّف السهروردي (587 ـ 1191) الإشراق، بأنه «شروق الأنوار على النفس بحيث تنقطع عن منازعة الوهم»[1]. وهو يقترن بالكشف الذي هو «ظهور الأنوار العقلية ولمعانها وفيضانها بالإشراقات على الأنفس عند تجردها»[2]. وتكون الحكمة الإشراقية، تبعاً لذلك «حكمة إلهية، لأنها تنشد معرفة الله والحقائق الربانية وذلك بتعميق الحياة الداخلية، حتى تستحيل النفس إلى مرآة تنعكس عليها الحقائق الخالدة»[3]، ولا يكون ذلك ممكناً، حسب السهروردي شيخ الإشراق إلا بـ «الانسلاخ عن الدنيا» و «مشاهدة الأنوار الإلهية ثم الوصول إلى حال من الكشف لا نهاية له» يتحول فيها العابد إلى «حكيم متألّه» يفقد القدرة على جسده لأن بدنه «يصير كقميص يخلعه تارة ويلبسه تارة». ثم يخلص السهروردي إلى القول، إن الإنسان لا يعد من حكماء الإشراق «ما لم يطلع على الخميرة المقدسة وما لم يخلع ويلبس، فإن شاء عرج إلى النور، وإن شاء ظهر في أية صورة أراد» ثم يعلل ذلك بالقول إن قدرة الإشراق «تحصل له بالنور الشارق عليه» ويمضي متسائلاً «ألم تر أن الحديدة الحامية إذا أثرت فيها النار تتشبه بالنار، وتستضيء وتحرق؟ فالنفس من جوهر القدس إذا انفعلت بالنور، واكتست لباس الشروق أثرت وفعلت، فتومىء فيحصل

(1) السهروردي (شهاب الدين) رسالة «كلمات الصوفية» تحقيق د .حسن علي عاصي (مجلة معهد المخطوطات العربية مج 28ـ ج 1/ 1984) ص 183.

(2) سامي الكيالي، السهروردي (القاهرة دار المعارف 1955) ص 33.

(3) السهروردي (شهاب الدين، كتاب اللمحات، تحقيق إميل المعلوف (بيروت، دار النهار، 1969) ص 32.

الشيء بإيمانها، وتتصور فيقع على حسب تصورها»[4]. وهنا يشخص سؤال جوهري، وهو: ما السبيل الموصلة إلى حالة الكشف ثم الإشراق؟ إن السهروردي ذاته، يحدد ذلك كونه رأس حكماء الإشراق فيقول مخاطباً مريد تلك الحكمة: «أنت إذا واظبت على التفكير في العالم القدسي، وصمت عن المطاعم ولذات الحواس إلا عند الحاجة، وصلّيت بالليالي، ولطفت سرّك بتخيّل أمور مناسبة للقدس، وناجيت الملأ الأعلى متلطفاً متملقاً. وقرأت الوحي الإلهي كثيراً وطربت نفسك أحياناً تطريباً، وعبدت ربك تعظيماً، ورهبت قواك ترهيباً ربما تخطف عليك أنوار مثل البرق لذيذة ويكثر فيتابع وقد يسلبك عن مشاهدة الأجرام ويكاد سنا برقه يذهب بالأبصار وتحصل لك حالات مشاهدة. فلا تحتاج إلى السماع من غيرك»[5].

وسيتبين لاحقاً، كيف أن حي بن يقظان قد تمثل كل هذا، تمثلاً روحياً، وهو في مغارته، وأفلح في بلوغ مرحلة الكشف والمشاهدة عبر المعاينة والنظر أولاً والبحث والتقصي ثانياً، ثم التماهي في ذات الخالق أخيراً لتسطع في داخله أنوار الإشراق كما رسم السهروردي مظاهرها وتجلياتها.

تذهب فلسفة الإشراق إلى أن نشأة الكون قد حدثت على سبيل الانبثاق عن موجد يستعصي إدراكه بالقوى العقلية والحسية، كونه موجوداً مطلقاً وعنه توالت نزولاً، مكونات العالم، وكلما ازداد هبوط الكائنات صوب الطبيعة، ضمرت صفات الموجد الأول فيها إلى أن تختفي تلك الصفات في أحط الأشياء كالمعادن والأحجار، وعلى نقيض ذلك، فكلما ارتفعت الموجودات في مراتبها صوب ذلك الموجد ازدادت خصائصه وصفاته فيها، فتسمو باقترابها إليه، وتماهيها فيه، لأنها تطرد عنها صفات الفساد والحدوث، وتكتسب سمة الديمومة وهي في ذلك شأنها شأن النور الذي يزداد وهجاً كلما اقترب إلى الشمس ويزداد عتمة كلما ابتعد عنها. ولما كان إدراك هذه الحقيقة، لا يتم إلا للنفوس، كون غيرها يفتقر أصلاً للإدراك والتفكّر وجب على النفس أن تحنّ إلى مصدرها، وتتفرع لطلب اللذات العليا، لذات الاندماج في الموجد الأول، وذلك لا يتم، حسب حكمة الإشراق إلا بالاختيار

(4) السهروردي (شهاب الدين) مجموعة في الحكمة الإلهية بعناية هنري كوربين (استانبول، مطبعة المعارف 1945) 1: 195.

(5) اللمحات ص 150.

فالبحث النظري، وأخيراً بالتأمل الباطني. إذ يتفتح الذهن، وتتسامى النفس، فتشرق عليها الحقائق الأزلية الثابتة، فتناول بذلك سعادتها العظمى المرجوة. وسبيل ذلك لدى الإشراقيين، هي التشبه بالأجرام السماوية والأفلاك لتنظيم درجات التسامي، ابتداء من كرة القمر وهي مما يقابل العقل العاشر، وصولاً إلى زحل الذي يقابل العقل الرابع، ثم جرم الثوابت، فجرم السماء الأولى، وهما يقابلان العقل الثالث والثاني، وصولاً إلى العقل الأول الذي يتعالى على جميع صفات الأفلاك والأجرام، وهو ينبثق عن الموجد المطلق، وبوصول النفس إليه، تبلغ غاية سعادتها وكمالها[6].

ـ 3 ـ

كان ابن سينا (428 ـ 1037) قد دشّن لفلسفة الإشراق، بالتمثيل الرمزي، في رسالته «حي بن يقظان» التي كانت موجهاً لرؤية ابن طفيل، ليس في احتذاء العنوان، حسب، إنما في المنظومة المعرفية التي كانت رسالته تحيل عليها، بالإشارة والإيماء والتلميح. وعلى الرغم من محاولة الشيخ الرئيس تضليل معاصريه، بأنه، كان من المشائين إلا أنه أقر أخيراً في «منطق المشرقيين» بأنه يريد، أن يضع «كتاباً يحتوي على أمهات العلم الحق الذي استنبطه من نظر كثيراً، وفكر ملياً، ولم يكن من وجوده الحدس بعيداً» وكان، بحسب قوله يضن بالكتاب إلا على «الذين يقومون منا مقام النفس»[7] ثم خطوة أخرى وأخيرة في مجال كشف رؤيته الإشراقية، فخصص لذلك كتابه «الإشارات والتنبيهات» الذي احتوى، كما يقول «أصولاً وجملاً من الحكمة» هي، كما يقول نصير الدين الطوسي (672 ـ 1255) من «أشرف ما ينسب إلى الحقيقة واليقين» وتتصل تلك الأصول والجمل بـ «معرفة أعيان الموجودات المترتبة، المبتدئة من موجدها ومبدئها، والعلم بأسباب الكائنات المتسلسلة المنتهية إلى غايتها ومنتهاها»[8].

(6) كمال اليازجي معالم الفكر العربي (بيروت: دار العلم للملايين 1974) ص 193 و 223 وللتفصيل انظر: محمد علي أبو ريان أصول الفلسفة الإشراقية عند شهاب الدين السهروردي (الإسكندرية دار المعرفة الجامعية 1987) القسم الثاني من الكتاب.

(7) ابن سينا (أبو علي) منطق المشرقيين والقصيدة المزدوجة في المنطق (القاهرة: المكتبة السلفية 1910) 4.2.

(8) ابن سينا (أبو علي) الإشارات والتنبيهات شرح نصير الدين الطوسي، تحقيق سليمان دنيا (القاهرة: دار المعارف 1960) 161.1.

إن رسالة «حي بن يقظان» لابن سينا، إنما هي وصف لعروج العقل الفعال الرمزي إلى الموجد المطلق الذي يتربع على العرش حسب نظام ابن سينا الكوني. ويظهر ذلك العقل، بصورة «شيخ بهيّ قد أوغل في السن، وأحنت عليه السنون وهو في طراءة العزّ، لم يهن منه عظم، ولا تضعضع له ركن، وما عليه من الشيب إلاّ رواء مت»[9]، إن رحلة «حي» ابن سينا داخل النفس، هي ذاتها، رحلة «حي» ابن طفيل، كلاهما، ارتحل بغية الاتصال بالموجد المطلق، فخاضا صعاب الكشف والإشراق معاً.

ـ 4 ـ

لقد ألمح إلى إشراقية «حي بن يقظان»[10] وأشير إلى أن موقفه «صورة لابن طفيل عن نفسه منهجاً وشخصاً وموقفاً»[11] بيد أن الجابري لا يرى ذلك، فإبن طفيل كما يرى «قراءة كاملة لفلسفة ابن سينا المشرقية، قراءة استهدفت الكشف عن أسرارها ومصادرها» وينفي إشراقيته لأنه «لم يكن ينطلق في تفكيره ولا في إشكاليته من منطلق ابن سينا» ودليله على ذلك «فشل حي بن يقظان في إقناع سلامان وجمهوره بأن معتقداتهم الدينية هي مجرد مثالات، ورموز للحقيقة المباشرة التي اكتشفها بالعقل» وفشله هذا، حسب الجابري، يحيل على «فشل المدرسة الفلسفية في المشرق التي بلغت أوجها مع ابن سينا في محاولتها الرامية إلى دمج الدين في الفلسفة»، أما البديل الذي طرحه ابن طفيل وفلاسفة المغرب والأندلس، كما يذهب الجابري، فهو «الفصل بين الدين والفلسفة»[12]. لا يستند الجابري، فيما نرى، في تقويل موقف ابن طفيل إلى معطيات، تجعله ينفي إشراقية ابن طفيل، واعتماده على «الموقف الدرامي» الذي اتخذه حي بن يقظان، لا يقيم الدليل على دعواه، ذلك أن

(9) ابن سينا (أبو علي رسالة حي بن يقظان ضمن رسائل الشيخ الرئيس في أسرار الحكمة المشرقية تحقيق ميكائيل بن يحيى المهرني (ليدن، مطبعة بريل 1889) 1: 1ـ 2.

(10) مدني صالح ابن طفيل: قضايا ومواقف (بغداد دار الرشيد للنشر 1980) ص 36 ومعالم الفكر العربي 236.

(11) مدني صالح ابن طفيل وقصة حي بن يقظان (بغداد دار الشؤون الثقافية 1989) ص 30.

(12) محمد عابد الجابري نحن والتراث (بيروت دار التنوير 1985) ص 120.

استنطاق النص، في مقدمته وخاتمته، وفي متنه، إنما يفضي إلى موقف مغاير تمام المغايرة، كما سيتضح في الفقرة الآتية.

- 5 -

شأنه شأن الغزالي (505 ـ 1111) في «المنقذ من الضلال» أطّر ابن طفيل «نص» ـ «حي بن يقظان» بإطار، يظهر فيه سائل يطلب الحقيقة، وهذا الإطار، إنما هو «إجراء منهجي» يمكّنه، من إدارة حوار حول الرؤية الإشراقية التي يهدف إلى إيصالها، إلى المتلقي الذي يتماهى في شخصية طالب الحقيقة المجهول الذي يبدأ معه الكتاب وينتهي به، وسيتضح دور هذا السائل في تضاعيف الاستنطاق وكيف أنه يوجه قراءة النص، قراءة إشراقية، تتفق ودائرة المعرفة التي تغذي نص «حي بن يقظان» برؤيته، وتؤكد أنه «سيرة» ذاتية ـ فكرية، مقنعة لابن طفيل. يقرر ابن طفيل اتصاله بحكمة الإشراق التي مثلها قبله ابن سينا، بالقول «إن من أراد الحق الذي لا جمجمة فيه، فعليه بطلبها والجد في اقتنائها»[13]، أما كيف يُعبر عن تمثله لتلك الحكمة، فيكشفه من خلال مخاطبته لطالب الحقيقة الذي كان قد حرك فيه خاطراً شريفاً، أفضى به إلى «مشاهدة حال لم أشهدها قبل، وانتهى بي إلى مبلغ هو الغرابة، بحيث لا يصفه لسان، ولا يقوم به بيان، لأنه من طور غير طورهما وعالم غير عالمهما. غير أن تلك الحال، لما لها من البهجة والسرور واللذة والحبور، لا يستطيع من وصل إليها، وانتهى إلى حدّ من حدودها أن يكتم أمرها، أو يخفي سرها، بل يعتريه من الطرب والنشاط والمرح والانبساط، ما يحمله على البوح بها مجمله دون تفصيل 106».

إن سؤالاً، غاية في الأهمية، يجب أن يثار بعد قراءة تلك الفقرة وأن يظل البحث عن جواب له، ماثلاً في الذهن في تضاعيف ما يأتي من التحليل، وهو، سؤال مركب من مجموعة أسئلة: ما الحال الغريبة التي لم يشهدها ابن طفيل من قبل؟ ولِمَ يعجز اللسان والبيان عن وصفها؟ ولِمَ تثير البهجة والسرور واللذة والحبور؟ ولم تمتنع على الإخفاء؟ وأخيراً، ما الذي يجعل البوح بها، أمراً متعذراً

(13) ابن طفيل حي بن يقظان تحقيق فاروق سعد (بيروت: دار الآفاق الجديدة 1978) ص 106 وسنحيل عليه في المتن.

إلا على سبيل الإجمال لا التفصيل؟

إن التوسل بالسرد الرمزي، مكّن ابن طفيل، ليس من تمويه دعوته إلا على من هم في مقام نفسه، حسب، إنما حرر وسائله التعبيرية في كشف ما لا يكشف بالوصف والحجاج والتحليل، ولهذا فإن حالة الذهول التي أبداها إنما تذكر، بخمرة الذهول التي كانت تنتاب كبار المتصوفة من أمثال الجنيد والحلاج وذنون المصري وابن عربي. وتقف أيضاً في صف تعابير الشطح التي كانوا يشطحون بها. ولكن ابن طفيل، يتعالى على اللجوء إلى عبارة خاطفة، تضئ وجده ذلك، إن الشطح المباشر، قد يفضي إلى الطعن في ذات الله، عندما يفلت زمام الشاطحين، الذين منهم «من لم تحذقه العلوم» أو أنه «قال فيها بغير تحصيل ـ 106»، فالوسيلة ينبغي أن تعبِّر عما هو كلي لا جزئي، ولا سبيل أكثر قدرة من «التمثيل الرمزي» للحالة الواعية وغير الواعية، وفيها كان المتصوفة يذهبون إلى أن «سبيل العارف عدم البحث عن هذا العلم (التصوف) وعليه السلوك فيما يوصل إلى كشف الحقائق، ومتى كشف له عن شيء علمه»[14]، وهو الأمر الذي كان أبو يزيد البسطامي (261 ـ 874) قد عبر عنه، بقوله «لا يزال العبد عارفاً ما دام جاهلاً، فإذا زال جهله، زالت معرفته»[15]. إن ابن طفيل والإشراقيين يقولون بضرورة النظر والبحث كمرحلة سابقة للكشف والإشراق وهو ما اصطلح عليه الغزالي بـ «العلم بكيفية تصقيل المرآة»[16] ويوضح ابن طفيل، جملة الأمر، قائلاً «استقام لنا الحق أولاً بطريق البحث والنظر، ثم وجدنا منه الآن هذا الذوق اليسير بالمشاهدة» ثم لا يتردد بالقول لذلك «رأينا أنفسنا أهلاً لوضع كلام يؤثر عنا ـ 115»، ثم يدعو سائله إلى المسالك التي تقدم عليها سلوكنا. ونسبح بك في البحر الذي قد عبرناه أولاً حتى يفضي بك إلى ما أفضى بنا إليه، فتشاهد من ذلك ما شاهدناه وتتحقق ببصيرة نفسك كل ما تحققناه، ويختتم ذلك، كاشفاً هدفه، بوضوح لا لبس فيه لمن يفكر داخل مقولات الإشراق بالقول «أرجو أن أصل من السلوك بك على أقصر الطريق وآمنها من الغوائل والآفات ـ 116» وسبيل دخول

(14) ابن العماد الحنبلي (أبو الفلاح عبد الحي) شذرات الذهب في أخبار من ذهب (بيروت: المكتب التجاري دت) 5: 192.

(15) أبو حيان التوحيدي البصائر والذخائر تحقيق إبراهيم الكيلاني (دمشق: مطبعة الإنشاء 1964) 1: 178.

(16) الغزالي (أبو حامد) إحياء علوم الدين (القاهرة: المطبعة التجارية، د.ت) 1: 20.

الطريق التي تفضي إلى المشاهدة والكشف، إنما يكون باصطحاب السائل عبر معادل رمزي، قوامه الحكاية، التي توازي تجربة «حي بن يقظان» فيها، تجربة ابن طفيل الفكرية.

ما أن يفرغ ابن طفيل من إيراد حكاية حي بن يقظان وسلامان وأبسال حتى يعود ثانية إلى السائل يحاوره مجدداً فيؤكد له أن ما كان من خيرهم «قد اشتمل على حظ من الكلام، لا يوجد في كتاب، ولا يُسمع في معتاد الخطاب وهو العلم المكنون الذي لا يقبله إلاّ أهل المعرفة بالله ولا يجهله إلا أهل الغرة بالله ـ 235» أيكون، أهل المعرفة بالله غير أولئك العارفين بذاته ممن بلغ بهم الكشف حداً تماهوا في ذاته، شأن «حي بن يقظان»؟ وأيكون أهل الغرّة بالله، غير أولئك الذين اعتمدوا البرهان والجدل بغية معرفة حقيقة الموجد الأول؟ وهل يكون «العلم المكنون» سوى الكشف السري الإشراقي، الذي لا يسبره إلا العارفون بمدارجه ومسالكه الغامضة؟ إن ابن طفيل لا يكتفي بكل ما ورد ذكره إنما يمضي ملحاً على تحقيق دعوته، متجاوزاً صيغة الأفراد في الخطاب إلى صيغة الجمع فيقول «رأينا أن نلمح إليهم بطرف من سر الأسرار لنجتذبهم إلى جانب التحقيق ـ 235»، ويسألهم أن يقبلو اعتذاره، كونه يرى نفسه ملزماً بقول ما يجب قوله، والخوض في هذا اللباب وهتك أسرار هذا الحجاب، وما شفيعه، حسبما يذهب «إلا لأني تسنّمت شواهق يزل الطرف عن مداها وأردت تقريب الكلام فيها عن وجه الترغيب والتشويق في دخول الطريق ـ 235».

إن نظرة متقصية إلى ما وقفنا عليه تكشف أمرين متلازمين لا سبيل إلى الفصل بينهما، ظل ابن طفيل يؤكد تلازمهما، أولهما: الكشف عن رؤيته الإشراقية على سبيل التلميح وليس التصريح، وسنقف لاحقاً على سبب ذلك. وثانيهما ـ وهو أمر غاية في الأهمية ـ: انتداب نفسه للدعوة إلى تلك الرؤية، والحث على الاعتقاد بها، بوصفها سبيل النجاة و «الحق الذي لا جمجمة فيه» والأمر الذي يكشف عن الأمرين المذكورين، تأكيده المتواصل أن حالة الكشف عصيّة على الوصف وأنه لا سبيل للعارف المنذهل برؤية الحق إلا التعبير عن انذهاله تمثيلاً، من جهة، وإلحاحه على السائل، أن يسلك هذا الطريق بعد أن يسّر له الأمر، ودشن له السبيل التي يراها ملائمة لأن تقوده إلى جوهر الحق. ولا أفضل من أن يجعله يتمثل الحال بكل حواسه خلل تتبع مراحل الكشف خطوة خطوة بكل ما ينطوي عليه من قدرة داخلية،

بتأكيده أن البراهين العقلية والمنطقية، قد تفلح في تحقيق صدق موضوعها ولكنها، لا تنجح في كشف مضامينه على نحو يجعل المتلقي، يعتقد بها من جهة أخرى.

إن مهمة ابن طفيل، مهمة عسيرة، ولكنها ناجحة، فهو لا يهدف إلى عرض آفاق رؤيته الإشراقية، حسب إنما يهدف أيضاً إلى تمثيلها على نحو يجعل المريد منجذباً إليها وجدانياً وحسياً، وذلك بأن يصطحبه معه إلى غياهب ذلك العالم الداخلي. وإذا كان ابن سينا قد مهّد سبيل الكشف تمثيلاً في رسالته «حي بن يقظان» فإن ابن طفيل قد أضفى شحنة أدبية عالية الشأن على حكايته الرمزية، وأحاطها بإطار هدف فيه إلى نشر الإشراق وانتدب نفسه داعية لذلك وبذا فإنه فاق فيما نظن السهروردي «شيخ وقته في علم الحقيقة»[17]، الذي استهواه الاستغراق في الرموز والطلاسم إلى درجة غمضت فيها مراميه وأبهمت فيها مقاصده في «أصوات أجنحة جبرائيل» و «الغربة الغريبة»، إلاّ لصفوة الصفوة ممن اندرج في خضم ذلك العالم البكر شبه المجهول.

ـ 6 ـ

إذا أفلحت الفقرة السالفة في كشف إشراقية ابن طفيل والدعوة إليها، استناداً إلى استنطاق مقدمة الكتاب وخاتمته، فالأمر يلزم، أن نبيّن الأسباب التي جعلته يتوسل بالرمز للتعبير عما كان يهدف إلى الوصول إليه. وذلك قبل أن نضع عبارة «سيرة ابن طفيل» محل عبارة «قصة حي بن يقظان». لقد وقفنا على الصيغة التعليمية التي اعتمد عليها ابن طفيل، سواء في مخاطبة سائله، أو في اصطحابه إلى العالم الرمزي الذي شيّده، ليكون فضاء يؤطر منظومة الوقائع التي تكفل حي بن يقظان للقيام بها. وهي وقائع دالة على ضروب المجاهدة والحدس للارتقاء بالنفس إلى محراب الموجد المطلق. بيد أن ثمة سببين آخرين، يدعمان التحليل والاستنطاق، ويسوّغان لجوء ابن طفيل إلى استعارة الحكاية عوض الوصف المباشر، وهما سببان مترابطان، الأول: استحالة الوقوف على الإشراق بطرائق الوصف المجردة، كونه إحساساً وانخطافاً بموضوعه، والثاني: الحظر الذي كان قائماً على الإشراق في الأندلس، لارتباطه بالاتجاه الباطني المشرقي الذي كان يعبر عن نفسه، بوساطة مواقف سياسية

(17) شذرات الذهب 5: 153.

مناهضة للحكم في الأندلس في القرنين الخامس والسادس بل وقبل ذلك كما تجلى في موقف السلطات من الجمعية المسريّة (نسبة لابن مسرة الباطني 319 ـ 931) التي «دخلت مع السلطة خلال بعض الفترات في صراع مكشوف، وحاربتها هذه الأخيرة بدون هوادة»[18]. وإليك تفصيل الأمر في السببين المذكورين.

أشار ابن طفيل، كثيراً في تضاعيف مقدمته وخاتمته للكتاب إلى أن ما يعوزه للتعبير عن حالة المشاهدة هو «الألفاظ الجمهورية». ويقصد تلك الألفاظ الواضحة المعبرة عن حالة الوجد والكشف، التي تعبر، تمام التعبير عن حالة العارف عندما يبلغ أقصى مراحل عرفانه، ولا يتردد في الاعتراف، كما أوردنا من قبل، إن الأمر من الغرابة «بحيث لا يصفه لسان، ولا يقوم به بيان» ولم يجد في «الاصطلاحات الخاصة، أسماء تدل على الشيء الذي يشاهد به ذلك النوع من المشاهدة ـ 108». وهو يوافق الشيخ الرئيس، في أن ذلك، لا يكون إلا ذوقاً، وليس «على سبيل الإدراك النظري المستخرج بالمقاييس وتقديم المقدمات وإنتاج النتائج ـ 108». بل، إنه يقرر إلى أن التعبير عن تلك الحال بالألفاظ المعروفة، يفقدها حقيقتها لأن «هذا مما لا يمكن إثباته على حقيقة أمره في كتاب. ومتى حاول أحد ذلك وتكلّفه بالقول أو الكتب، استحالت حقيقة، وصار من قبيل القسم الآخر النظري، لأنه إذا كسى الحروف والأصوات وقرب من عالم الشهادة، لم يبق ما كان عليه بوجه ولا حال واختلفت العبارات فيه اختلافاً كثيراً ـ 110» بل، إن الأمر يبلغ عند ابن طفيل، حداً، يجعله يوقف توالي متن حكاية حيّ، في اللحظة التي يكون، قد بدأ «يطلب الفناء عن نفسه والإخلاص في مشاهدة الحق (الله) حتى تأتى له ذلك» في هذه اللحظة ـ الذروة يتدخل ابن طفيل، ليخاطب السائل، قائلاً له: «إصَغ الآن بسمع قلبك، وحدِّق ببصيرة عقلك إلى ما أشير به إليك لعلك إن تجد منه هدياً يلقيك على جادة الطريق وشرطي عليك أن لا تطلب مني في هذا الوقت مزيد بيان بالمشافهة على ما أودعه هذه الأوراق فإن المجال ضيق والتحكم بالألفاظ على أمر ليس من شأنه أن يلفظ به، خطر ـ 207». يتضح في الفقرة أعلاه، مقدار ضيق ابن طفيل بالألفاظ العاجزة عن وصف حال حيّ وهو على مشارف بلوغ غايته وهو أمر نادراً ما تشكّى منه الإشراقيون، بالصورة التي تشكى فيها ابن طفيل منه. مع كل مهاراته الأسلوبية

(18) نحن والتراث ص 176.

التي تجلت في الكتاب ـ ألا يعبر ذلك حقاً عن إحساسه بقصور وسائل الخطاب عن استيعاب حال الوجد والمشاهدة والكشف التي كان حي بن يقظان ينزلق إليها بأحاسيسه أجمعها؟ فإذا كان الأمر كذلك، فلنمض إذن مع ابن طفيل في التعبير عن ضيقه بالألفاظ التي تفتقر إلى قدرة توصيل ما يهدف إلى كشفه، ذلك أن «العالم الإلهي الذي لا يقال فيه كل أو بعض ولا ينطق أمره بلفظ من الألفاظ المسموعة إلا وتوهم فيه شيء على خلاف الحقيقة، فلا يعرفه إلا من شاهده ولا تثبت حقيقة إلا عند من حصل فيه ـ 209»، وسرعان ما يعلن ضيقه بالأمر كله. فيقول «ألم نقدم إليك أن مجال العبارة هنا ضيّق، وأن الألفاظ على كل حال توهم غير الحقيقة ـ 215». ثم يبلغ سائله ألا شيء يمكن أن يصفه له بعد هذه المرحلة فالأمر يفوق الوصف، ويستعصي عليه «هذا القدر هو الذي أمكنني الآن أن أشير إليك به، فيما شاهده «حي بن يقظان» في ذلك المقام الكريم (مقام الله) فلا تلتمس الزيادة عليه من جهة الألفاظ فإن ذلك كالمتعذر ـ 216».

هذا هو، بإيجاز، تفصيل السبب الأول الذي جعل ابن طفيل يلجأ إلى استعارة حكاية رمزية مموهة، للتعبير عما كان يريد التعبير عنه وهو يتصل مباشرة بعجز أدلة الوصف، وهي الألفاظ، عن كشف الأمر بصورته المطلوبة. أما تفصيل السبب الذي جعله يتكتم على إشراقيته فيبدو وابن طفيل يوارب فيه ـ غاية في الأهمية وهو يلمح إليه إلماحاً، لما قد يلحقه الاعتراف به من ضرر بليغ فهو يرى أن المشاهدة بوسيلة الإشراق شيء خطير ونادر بل هو «أعدم من الكبريت الأحمر» وذلك لقلة من ظفر به «لا سيما في هذا الصقع الذي نحن فيه (الأندلس) لأن من الغرابة في حدٍ لا يظفر باليسير منه إلا الفرد بعد الفرد ومن ظفر بشيء منه لم يكلم الناس به إلا رمزاً فإن الملة الحنيفية، الشريعة المحمدية قد منعت من الخوض فيه وحذرت عنه ـ 111». فإذا وضعنا أمام أنظارنا، الموقع السياسي والاجتماعي والثقافي لابن طفيل كونه وزيراً معروفاً في غرناطة، وكاتماً للسر في بلاط الموحدين وطبيباً لسلطانهم أبي يعقوب يوسف (580 ـ 1184). وكون عامة الأندلس تعتقد بالمالكية مذهباً لم ينافسه مذهب آخر في ربوعها تبين لنا السبب الذي جعل ابن طفيل، يضفي على رؤيته غطاء التكتم والسر ولم اتخذ التلميح العابر، وسيلة له بدل التصريح الواضح. وتحتشد مقدمة الكتاب وخاتمته بالإشارات الواضحة التي تحيل على الخوف والحيرة والتردد والتحفظ فابن باجة (533 ـ 1139)، كما يقول منعه الطعن في سيرته والقدح في

شخصه من أن يكشف إشراقيته، ولهذا فإنه يحترز في مخاطبة سائله كثيراً وما أن يطمئن إليه حتى يؤكد له أن ما دفعه للبوح بما ينطوي عليه من رؤية «صحيح ولائك وذكاء صفائك،». وعليه أن يحسن الظن به، وأن لا تتنازعه الشكوك والظنون لما بينهما من «المودة والمؤالفة». فما يسفر عنه إن هو إلا من «العلم المكنون ولم يحتمل أن يظن به عليه ويشح به على من هم على شاكلته فما كان أمامه سوى «إفشاء هذا السر وهتك الحجاب ـ 235».

ـ 7 ـ

فرغنا فيما وقفنا عليه، في الفقرة الفائتة من استنطاق إطار «النص» فخلص بنا التحليل إلى أن ابن طفيل لجأ إلى التكتم لسببين هما: قصور وسائل التعبير والخوف من كشف أمره، بيد أن «متن النص» يقدم لنا كشفاً «رمزياً» أكثر أهمية فيما نحن بصدده. أعني السلسلة المتتابعة من العمليات الاختبارية والحدسية التي يلجأ إليها «حي بن يقظان» بغية تحقيق هدفه وسيتضح أن الوسائل التي اتبعها والمراحل التي مر بها تماثل ما كنا قد وصفناه في الفقرة «2».

بدأ «حي» بحثه عن سرّ الحياة حينما فوجيء بموت الظبية التي أرضعته فكان سبب الموت سؤالاً غامضاً استفزه للبحث في كنه الأمر؛ فأصبح العثور على سرّ الحياة هدفاً أساسياً من أهداف بحثه، ويغمره شوق عارم حالما يضع يده على السر، ثم يعلل حنينه للظباء، حينما يعثر على مكان وجود الروح أو النفس، التي بوجودها في الجسد، توجد الحياة في الكائنات ويبدأ بعد ذلك، البحث في جواهر الأشياء أو نفوسها مثل الحيوانات والنباتات، وتتبين له وحدتها واتساق كينونتها، ثم يقوده البحث، إلى أنها مركبة من معنى الجسمية وما زاد عليها من صور ويستنتج، تبعاً لذلك أن كل جسم مكون من مادة وصورة وبذا يكون قد حل أسرار الموجودات الحيّة التي تحيط به وهو بعد في الثامنة والعشرين من عمره. ثم يبدأ بعد ذلك ولعه بمعرفة أسرار الأجرام السماوية ويشغله أمر صانعها، فيزداد حنيناً لمعرفة كل ما يتصل بذلك الصانع وهنا في هذه المرحلة من البحث، يبدأ قلبه يتعلق بالعالم الأرفع ويكون قد بلغ الخامسة والثلاثين، وإثر ذلك تبدأ مرحلة ثالثة يتطور فيها اهتمام «حي» لمعرفة ذات الله وعلمه فتتضاعف أحاسيس الاشتياق إليه وكلما انكشف له جانب ازداد انغماراً في سعادته وانصرف تماماً إلى تأملاته الذاتية المجرّدة إلى أن

يتحقق أن سعادته لا تكون إلا بدوام البحث عن واجب الوجود فيبدأ يتشبّه بالأجرام السماوية ويدور حول نفسه إلى أن يفقد إحساسه بالوجود ويستعين بوسائل الحدس كلها لأن يبلغ درجة مقبولة من التماثل بينه وبين ذات الله. ويفلح أخيراً في بلوغ مقصده إذ يعتزل الحياة ويلجأ إلى مغارة منعزلة ولا يُشغل إلا بإدامة علاقته مع الخالق وذلك بوساطة ممارسات حدسية شاقة سرعان ما يعتادها مع مرور الزمن ويكون آنذاك قد بلغ الخمسين من عمره.

يحقق «حي بن يقظان» حالة التماهي في ذات الخالق، بوساطة الوسائل البرهانية التجريبية أولاً، ثم الحدسية الإشراقية ثانياً، دون أن يعرف لغة يسترشد بها أو رسولاً يدلّهُ على الحق، ويتم له كل ذلك قبل أن يقيض له اللقاء بـ «آسال» الذي يخبره بحقيقة الرسالة الدينية والتي يجد أنها تتفق تمام الاتفاق مع ما كان هو قد اكتشفه بوسائله الخاصة فلا يزيده ذلك إلا ثباتاً على ما بلغ في مجاهدته وحدوسه. يورد ابن طفيل المحتوى الذي أوجزناه هنا بوساطة عرض مباشر لتجارب «حي بن يقظان» على الطبيعة، ويكشف خلال ذلك عن تأملاته الذاتية بالتفصيل فلا يلجأ إلى الإخبار عن شيء، بل يستعيض عن ذلك بالعرض والتمثيل على نحو متدرج إلى أن يبلغ الغاية القصوى. إن مضاهاة دقيقة بين المفهوم الإشراقي للنفس وسعادتها من جهة وبين كشوفات «حي بن يقظان» من جهة ثانية وبين مفاهيم الحياة والكون والله كما قال بها الإشراقيون وبين ما توصل إليه «حي» تكشف درجة عالية من التماثل والمطابقة بين المفاهيم المذكورة، فما قام به ابن طفيل وهو يضع قناع «حي بن يقظان» على وجهه هو تمثيل قصصي ـ رمزي لمنظومة مفاهيم الفلسفة الإشراقية، فإذا استحضرنا حماس ابن طفيل في دعوته السرّية للإشراق كما وقفنا عليها في الفقرة «5»، اتضح لنا مقدار التطابق الكلي بين رؤيته ورؤية قرينه «حي بن يقظان» مما يؤكد أن الأخير كان «قناعاً» موّه ابن طفيل بوساطته على تجربته الفكرية ورؤيته الإشراقية العميقة والأصيلة. فإذا كان الأمر كذلك وقد أفضى لنا الاستنطاق إلى ذلك ألا يصح إذن أن نقول إن «قصة حي بن يقظان» هي «سيرة ذاتية ـ فكرية لابن طفيل» استعانت بالرمز والعرض والتمثيل للتمويه على رؤية صاحبها، الذي وجد أن هذا الأسلوب لا يمكنه من عرض رؤيته بيسر، حسب، إنما يجنبه أيضاً مخاطر كثيرة كانت محدقة به وكان هو في غنى عنها في تلك «الأصقاع» التي هي الأندلس؟.

ـ 8 ـ

كان روزنتال قد قرر أن «النقطة الرئيسة في كل التراجم الذاتية العربية هي في وصول الشخص إلى الإيمان بمذهب من المذاهب، أو دين من الأديان»[19] وهو أمر يكشف أن السير الذاتية العربية كانت تعنى بالتشكّل العقائدي والفكري لأصحابها ولا تنصرف إلى الجانب الشخصي الوجداني ـ إلا نادراً كما هو الأمر عند ابن حزم ـ ولقد بين لنا، استقراء أجريناه حول السيرة الذاتية العربية إلى «أن هذا الشكل من فن السيرة العربية، يصف بأساليب مباشرة أو غير مباشرة رحلة التكون الفكري والعقائدي لصاحب السيرة، الأمر الذي يجعل شخصيته هي المركز الذي يضفي أهمية على ما حوله، وكل شيء، لا يكتسب أهمية إلا عبر منظوره الذاتي لما يحيط به ولهذا فإن رؤيته تكتسب أهميتها الخاصة في تحديد مسيرة التطور الفكري له، أما العناية بالجوانب الشخصية وجدانياً وعاطفياً فلم يلتفت إليه كتاب السير الذاتية إلا ما له علاقة مباشرة بالتكون الثقافي، الأمر الذي يقرر أن البواعث الكامنة وراء كتابة السير هي: الرغبة المتأخرة بتقديم سيرة اعتبارية لا شخصية دقيقة تعنى بوصف رحلة البحث عن الحقيقة في بنية ثقافية يزداد فيها الصراع بين الخيارات العقائدية والفكرية».

إن هذا الإطار العام لمناحي العناية الخاصة بالجانب الفكري والعقائدي يتجلى في سير عربية كثيرة مثل السير الذاتية لابن الهيثم والرازي وحنين بن إسحق وابن رضوان وإبن سينا والغزالي وابن خلدون وغيرها. وهو يشتمل على سيرة ابن طفيل أيضاً، كما بين استنطاق النص فيما سبق، فهذه السيرة نهجت النهج ذاته الذي عرفته السير الذاتية العربية، إلا أنها استعانت بوسيلة السرد القصصي لأسباب فصّل البحث فيها. وإذا كان كتاب السير، قد اعتمدوا الصيغ الإخبارية والوصفية لطرائق اكتساب العلوم والتطور الفكري لهم. فإن ابن طفيل، قد انطلق من موقع أكثر عمومية منهم.

لقد منح تجربته الذاتية ـ الفكرية بوساطة الرمز، أفقاً واسعاً لتكون تجربة إشراقية شاملة فهي بقدر اتصالها الحميم به تتصل أيضاً بدائرة الإشراق وهي الدائرة الأخصب في التصوف فالرؤية الذاتية فيها، تنفست وسط الرؤية الشاملة للحكمة المشرقية وكان

(19) عبد الرحمن بدوي، الموت والعبقرية (الكويت وكالة المطبوعات ـ بيروت: دار القلم د.ت) ص 120.

«حي بن يقظان» يحيل فيها على ابن طفيل مثلما يحيل على نموذج المجاهد الإشراقي الذي نذر نفسه للبحث في كيفية بلوغ السعادة القصوى، التي لا تتحقق إلا ببلوغ آخر رتبة من رتب موجودات الكون، حيث يتربع في مكان خلف ذلك كما يقول الإشراقيون الموجود المطلق الذي هو السرّ الذي ينفح الموجودات بأسباب الحياة، ويتحكم بصفاته المتعالية بصيرورتها ووجودها.

الفصل العاشر

قراءة دلالية في قصتين قصيرتين

«ابتسام عبد الله» و «محمد سعدون السباهي»

ـ 1 ـ

تتشكل البنية الدلالية للخطاب السردي من نسيج الرؤى التي تصدر عن الشخصيات، بوصفها فواعل في بنية الخطاب، أما تركيب الخطاب فهو نسيج العلاقات بين عناصره الفنية. ويمكن الإشارة هنا، إلى أن البنية الدلالية تتكون من فعالية الإرسال والتلقي بين الشخصيات من جهة وبين الراوي والمروى له من جهة ثانية، وتضاف عناصر تنشيط دلالية أخرى، تحدد أطر تلك البنية وهي المؤلف الضمني والمتلقي الضمني، وتتوج فعالية الإنتاج الدلالي، بطبقة أخيرة من العناصر المنتجة لدلالة الخطاب، أعني بها المؤلف الواقعي والمتلقي الواقعي وتكشف هذه العلاقات أن البنية الدلالية تتشكل في داخل الخطاب، وتصدر باتجاه متعاقب نحو متلقيه، بيد أن الخطاب نفسه لا يعد سوى أثر أدبي قبل تلقيه وإعادة إنتاجه، فلا يمكن أن يستأنف الفعل الدلالي عمله إلا بحضور المتلقي الذي يقوم في حقيقة الأمر، بتنشيط جميع عناصر الإنتاج الدلالي ويضبط عملها، ويفضي كل هذا إلى القول إن البنية الدلالية الكلية، يبدأ تكونها عندما تتضافر عناصر كثيرة تعمل معاً، بعضها يصدر عن بنية الخطاب إلى الخارج وبعضها يصدر عن المتلقي إلى داخل بنية الخطاب، وهي التي تحرك مركز الشبكة الدلالية الأصل، وهي رؤى الشخصيات. ويبدو الأمر هنا، أن التشكل الدلالي للخطاب السردي أكثر تعقيداً من تركيبه. كون الأخير ينتظم خلل أنساق زمنية تحدد مستوياته وتضبط العلاقات بين عناصره الفنية: الزمان والمكان والشخصية والحدث. إن البنية الدلالية الأصل، أي تلك التي تكون عمليات الإرسال والتلقي فيها رهينة البنية الفنية تكون في غالب الأحيان مراكز

لاستقطاب دلالي كبير، فلا يمكن أن تظل البنية الدلالية غير محددة، فالاستقطاب الدلالي الفني، وتفسيره على نحو يطابق رؤيتها، بل وتشكيل الأحداث والوقائع وصياغة مواقف الشخصيات الأخرى، بما تراه يأتلف ورؤيتها هي.

ويتبين ذلك واضحاً في وجود التعارض بين الشخصيات الذي يعود إلى تعارض رؤاها، ومواقفها، وهذا التعارض هو الذي ينتج ما يصطلح عليه بـ «الصراع» الذي هو في جوهره صراع الرؤى في بنية الخطاب. إن هذا الصراع هو نتيجة مباشرة من نتائج الاستقطاب الدلالي، ولكن ما الاستقطاب الدلالي؟ وكيف يتشكل؟ وكيف يتجلى في بنية الخطاب وكيف يتدخل في صياغة البنية الدلالية للخطاب السردي؟

يقصد هنا، بالاستقطاب الدلالي، ظهور مراكز دلالية في الخطاب تقوم بوظيفتين مزدوجتين، أولهما إنتاج سيل متواصل من الدلالات بوساطة رؤى الشخصيات، وثانيهما تلقي السيول الدلالية التي تصدر عن المراكز الأخرى.

وغالباً ما تكون مراكز الاستقطاب الدلالي في الخطاب السردي ممثلة بشخصيات رئيسة، ولا يشترط أن تكون الشخصيات هي تلك العناصر، التي تتشكل بواسطة الأوصاف والميزات والملامح العامة، بل قد تكون ضمائر أو أشياء مثل المرايا والكتب.

وتبدأ مراكز الاستقطاب الدلالي بالتشكل، شيئاً فشيئاً، وتهيمن كلما نشطت في أن تستقطب مزيداً من الرؤى الأخرى إلى مراكزها، أو في تحييد الرؤى لأخرى، ويتوج استقطابها عندما تقوض مراكز الاستقطاب المعارضة، إذ لو فرضنا أن «س» يمثل قطباً دلالياً، يستقطب كل ما يتعلق بـ «الفرح» في بنية الخطاب، وأن «ص» يمثل قطباً دلالياً يستقطب حوله كل ما يتعلق بـ «الحزن» وأن بنية الخطاب تتضمن مراكز دلالية محايدة مثل «ب، ج، هـ، ع» فإن أياً من القطبين المذكورين، يكون مركزه الدلالي أكثر قوة في بنية الخطاب، إذا أفلح في ضم أكبر عدد من المراكز الدلالية المحايدة، بحيث يتشكل حوله عنقود من المراكز الدلالية التي تمنحه قوته وهيمنته في البنية الرمزية عامة. هذا من جهة، ومن جهة ثانية فإن الاستقطاب الدلالي لا يتقيد بمجموع المراكز الدلالية الملحقة بها دائماً بل فضلاً عن ذلك بقوة مركز الاستقطاب نفسه، بطرائق التعبير التي يعتمد عليها في نشر رؤيته وفي فرض هيمنته وفي توجيه المراكز الدلالية الأخرى نحو هدف ما. ويمكن أن تتنوع المضامين

الدلالية تبعاً لبنية العالم الفني الذي يشكله الخطاب فقد تكون ثنائية، كالمثال الذي وقفنا عليه ويمكن أن يستبدل «الفرح» بـ «الخير» أو «الكرم» أو «الشجاعة» أو «الحب» ويمكن أن يستبدل «الحزن» بـ «الشر» أو «البخل» و «الخوف» أو «الكره»... الخ. ويترتب، إذا كان الأمر يقتصر على بنية دلالية ثنائية كما مثلنا هنا أن تظهر «الأنماط» التي كانت من ملامح الأدب الكلاسيكي ويمكن ـ وهذا يغني البنية الدلالية للخطاب ـ أن تظهر مراكز استقطاب دلالي متعددة لا تتقيد بالتقسيم الثنائي الذي ذكرناه وقد تكون ثلاثية أو رباعية.

وهنا، يمكن التأكيد أن «الصراع» بمعناه التقليدي يضمر إلى حد ما، وتحل شبكة دلالية ذات أقطاب متعددة تقتسم بنية الخطاب وتحل «الحوارية» بدل «الصراع» ولكن ذلك رهين بالخطاب نفسه وهو من مميزات الخطاب الحديث الذي تخلى إلى حد ما عن الثنائية إلا في بعض الأنواع السردية التي لا تتكون إلا بها مثل الرواية البوليسية، ولكن هذا لا يعني غياب الثنائية بصورة تامة فهي ما زالت أحد الموجهات الفاعلة في البنية الدلالية بصورة عامة.

يظهر الاستقطاب الدلالي، عندما يعتصم مركز إنتاج الدلالة بموقعه ويحاول أن يؤثر سلباً ـ بالنسبة لعالم الخطاب ـ في المراكز الدلالية الأخرى. إيجابياً إذا كان يرى أن المراكز الأخرى تؤدي وظيفة سلبية. وغالباً ما يتجلى ذلك، بوساطة شبكة العلاقات التي تربط الشخصيات فيما بينها لكن هذا لا يعني، أن مراكز الاستقطاب الدلالي تكون سابقة على عالم الخطاب على العكس تماماً فهي مكونات خطابية تخلق ضمن العالم الفني وتبدأ في ضوء الشبكة الدلالية فيه، بالتكون أولاً ثم التنازع من بعد ذلك وقد تأخذ أشكال الاختلاف فيما بينها صور حوار وسجال أو صراع.. الخ. ولا تكون ثمة شخصية سلبية أو إيجابية إلا بالنسبة لموقعها في عالم الخطاب وعلاقاتها بالعناصر الفنية الأخرى وعلى نحو دقيق بالشخصيات، ولا شأن لسلبية الشخصية أو إيجابيتها بالقارىء إلا على سبيل الإسقاط. إن البنية الدلالية هي التي تضفي الأوصاف على مواقف الشخصيات وهي التي تحدد أنماط رؤاها لا القارىء الذي هو كائن خارج الخطاب وعالمه وليس له في هذا الأمر، إلا التأويل والإحالة.

لقد بيّنا كيفية تشكل الاستقطاب الدلالي في بنية الخطاب، ويلزم الأمر الآن بيان كيفية إجراء الاستنطاق الدلالي في تلك البنية، تتجلى التيارات الدلالية من خلال

الرؤى كما قلنا، والرؤى يعبر عنها إما بواسطة الملفوظات أو المواقف والمواقف نفسها تتجلى من خلال الإشارات والإلماحات المتعددة في الخطاب، ويكون تبعاً لهذا أن الاستنطاق الدلالي لا ينهض إلا على حصر الحقول الدلالية للملفوظات أي المكونات المعجمية للخطاب مع ملاحظة جوهرية وهي أن المفردة تكتسب دلالة حافة فوق دلالتها المعجمية عندما تكون في الخطاب، فالانزياح الدلالي هو فعالية خطابية وليست لغوية. وإن كانت اللغة عبر العصور تضفي أحياناً على بعض مفرداتها دلالات جديدة، ولكن من المعلوم أن الانزياح الدلالي الحاصل بسبب من وجود المفردة في الخطاب لا يقطع عنها جذرها الدلالي الأصل، إن ما يقوم به هو إضفاء دلالة حافة عليها تمنحها موقعاً في نسيج الخطاب بدل كونها مفردة معلقة في نظام المعجم.

لا يمكن أن ينهض بحث دقيق دون الإحصاء الدلالي لمكونات الخطاب اللفظية وعليه فإن توزيع المفردات على جداول حسب الجذور الدلالية لها أمر أساسي في البحث الدلالي، ويصار هنا إلى تسجيل المفردات حسب حقلها الدلالي مع الأخذ في الاعتبار تقارب بعض الحقول الدلالية، وكلما ازدادت مكونات جدول دلالي ما فإن هذا يدل على أن تأثيره في البنية الدلالية للخطاب أساسي ويمكن حذف المفردات التي لا تشكل جداولها أهمية في الإحصاء. إن نتائج الجداول مهمة في تحديد مكونات البنية الدلالية، واتجاهاتها ويمكن أن تلحق الملفوظات بمصادرها أي بمن تصدر عنه ويتم توزيعها ثانياً على نحو يقترب من تشكلها الأصلي وبذلك يمكن الوصول إلى تحديد دقيق للتيارات الدلالية الفاعلة في الخطاب، أما البنية الدلالية فإنها تتشكل من نسيج العلاقات التي تتكون بين الرؤى الحاملة لسيول دلالية متعددة.

ـ 2 ـ

في ضوء ما مر، نحاول الاقتراب إلى قصة «في المرآة» للقاصة والروائية ابتسام عبد الله.

تكشف القصة عن وجود ثلاثة مراكز دلالية هي: المرأة والزوج المحارب والمرآة. وقد فصلنا بين المرأة والمرآة بالزوج هنا، لكي لا تتداخل المراكز الدلالية في القصة، بيد أن المنحى الدلالي، كما سيتضح، سيجعل الفصل بينهما صعباً،

كونهما دلالياً، تتنازعان المركز الآخر: الرجل. سنتفق ابتداء على علاقات التوازي بين الرجل والمرأة والرجل والمرآة، قبل أن ننتقل إلى علاقات التماهي بين المرأة والمرآة وتأثير ذلك في الرجل. تستأثر المرآة بمكانة أساسية في هذه القصة.

ـ فيما يخص كونها مركزاً دلالياً ـ فهي ساردة، أي خالقة لعالم القصة، ورغم أنها جزء من البنية الرمزية إلا أن مكونات البنية، بل ونسيجها يتجلى من خلال رؤيتها، ولم تأل جهداً في إضفاء وجهة نظرها على كل شيء وفي مقدمة ذلك، المركزين الدلاليين الآخرين، أعني: الرجل والمرآة وهذا من جهة، ومن جهة أخرى، فإن الإرسال الدلالي ظل يصدر بقوة عن هذا المركز، طوال القصة، ولم يتوقف أو بعبارة أخرى لم يضمر إلا في السطور الثلاثة الأخيرة حيث حلت المرأة مكان المرآة، ونجحت بتقويض كل التراكم الدلالي الذي أنتجته طوال مدة فعل الإرسال الذي قامت به. أي طوال زمن القص. كانت علاقة التوازي بين الرجل والمرأة، علاقة إرسال حسب، ولم تتحول تبعاً لذلك إلى علاقة تنطوي على رسالة، فكل منهما يحاول أن يرسل للآخر دون أن يحاول تلقي شيئاً منه، صحيح أن المرأة قد حاولت أن تتلقى رسالة الرجل، لكنها لم تفلح بفك رموزها، فظلت أسيرة الحزن والحيرة والعزلة. إن ما استطاعت أن تصل إليه، وذلك أقصى ما بلغته، هو أنها تركت انطباعاً لدى القارىء أنه دمر من الداخل كونه دفع إلى خوض تجربة صعبة.

ـ والإحصاء الدلالي لمفردات العزلة والدمار يرجح هذا الجانب ـ أما رسالة الرجل ـ الزوج ـ فإنها كانت تتجلى من خلال التحولات التي طرأت عليه.

لقد استدعت المرأة الماضي، وقامت بتقليب وجوهه: «الآن، أنا في لجة الصمت العميق الذي أغرق فيه، ومن خلال الهدوء التام الذي يحيطني ويسكنني بعد أن هدأت كل المشاعر والأحاسيس التي كانت تهيجني من قبل، مثل بركان يظل يغور (= يفور) بما في أعماقه ثم ينفجر ويسكن وتنطفىء كل جذوة للنار فيه، الآن، أستطيع الاستماع إلى صوتي والإصغاء إليه لأتبين ما حدث».

أمران أساسيان يقررهما المقطع أعلاه: أولهما استدعاء تجربة انقضت، وواضح الاختلاف بين استدعاء ما مضى وبين خلق ما سيكون، وثانيهما، أن رسالة المرآة موجهة إلى نفسها «أستطيع الاستماع إلى صوتي والإصغاء إليه» وليس إلى غيرها وكل هذا يبين لنا لماذا أخفقت فعالية الإرسال والتلقي بينهما، وطبقاً لهذا، فإن مستويين

من الإرسال الدلالي كانا يصدران عن المرآة، أولهما باتجاه الرجل ـ الزوج، وكان ينكفىء ويعود إلى مصدره لأن الآخر كان مشغولاً بالإرسال أيضاً، ولم يعن بالتلقي، وسنقف على سبب ذلك فيما بعد، وثانيهما يصدر باتجاه المروي له وهو شخص ضمني مجهول يحل القارىء في هذه القصة محله، فإذا لم يفلح القارىء ـ المروي له المجهول، باستقبال رسالة المرآة ـ الساردة، فإن عملها يبطل ويصبح وجود القصة نفسه لا ضرورة له، إذ إن الرسالة ستلاقي مركزين للتلقي لا يستجيبان لها، هما الرجل ـ الزوج والقارىء ـ المروي له. ومن هنا تتكشف أهمية القراءة الدلالية لهذه القصة. أما سبب عدم تلقي الرجل الرسالة فإننا سنقف عليه، أما طرائق تلقي القارىء للرسالة، فمختلفة تبعاً لطرائق استنطاق الأقطاب الدلالية في القصة.

ظلت علاقة التوازي بين الرجل والمرأة مستمرة لأن كلاً منهما، كان يشكل قطباً دلالياً، المرآة في كونها تنهض بمهمة حصر التغيرات الداخلية للرجل، والرجل في كونه لا يعلن عن التغيرات بل إنه لا يعترف بها إلا في المرحلة الأخيرة، حيث أثبتت المرآة ما عجزت المرأة عن إثباته ولعل ما يدلل على ذلك، لجوء الرجل إلى المرآة بحثاً عما يمكن أن يطرأ عليه من تغيير، وهو في حقيقة الأمر لا يعلن عن التغير الذي ألحقته به الحرب إلا والمرآة بين يديه. كان الرجل، بوصفه قطباً دلالياً، يتوسط القطبين الآخرين ينطوي على إحساس بالعزلة كونه، لا يفلح بالعثور على «وسيلة» مناسبة تكشف فداحة الانكسار فيه. فظل «يجرّب» ولكن دون اعتراف بالحقيقة، وكان أحياناً يلجأ إلى المرآة وأحياناً إلى المرأة. ولكنه نادراً ما أقرّ بانكساره إلا في اللحظة الأخيرة. ويكشف المقطع الآتي ما كان يضمره في أول الأمر:

«كان في تلك الأيام، يطيل النظر بوجل إلى وجهه في المرآة، يقف أمامها، يقترب منها، يبتعد عنها محدقاً على الدوام في عينيه وملامحه الأخرى التي كانت قد أخذت في الشحوب، كان مرة يبتسم لنفسه أو تتقلص بحدة ملامحه في مرة أخرى، وعندما يدرك في لحظة ما، أني أرقبه، يبتعد عن المرآة متشاغلاً عني وعنها، بأي شيء آخر».

إن «التشاغل» عن المرأة والمرآة، كان جزءاً مهماً من أفعال الرجل قبل أن يستسلم، وبخاصة للمرآة. ومع أنه كان يكابر، لكن تراكم الأثر الذي أحدثته الحرب فيه أصبح أمراً لا يمكن بالنسبة له احتماله، ومرة إعترف بذلك عندما قال «لقد

تغيرت هذا شيء أكيد، ليس الشحوب ما أعنيه بل إنني أحمل وجهاً آخر». يعود أمر كتمان الرجل بانكساره من جهة، ولعدم استجابته للمرآة، والمرأة أول الأمر، من جهة ثانية إلى إحساسه أنه يرسل رسالة «كبرى» وهي كونه محارباً. وعليه أن يرى الآخرين فيه إلا أن يرى نفسه فيهم، بيد أن جملة التغيرات ألجأته، آخر الأمر، إلى التخلي عن كبريائه، فصار إزاء «وسيلتين» يذكّرانه دائماً بانكساره فيه. وإذا كان أول الأمر، ينظر بـ «وجل» إلى المرآة صار الآن، يستديم النظر فيها ويتضح من ذلك، أن المرآة ـ الآلة قد أفلحت في كشف ما ينطوي عليه الرجل بعد أن «فشلت المرأة بذلك بصورة أو بأخرى»، ويبين المقطع الآتي على نحو واضح ذلك:

«اقتربت منه، أحاول احتضانه كما كنت أفعل في لحظات تدفقه، استكان لي برهة لكنني بدأت أسحب المرآة من بين أصابعه، تشنجت عضلاته قابضاً عليها بقوة غريبة رفع رأسه إليّ في تلك اللحظة ولمحت في عينيه تلك النظرة المخيفة سحبت بقوة أكبر تمسك بها فصحت به:

ـ هل جننت؟ إنها مجرد مرآة.

قال:

ـ بل إنها الحقيقة.

كانت يده ما تزال ممسكة بالمرآة، ابتعدت عنه برقت عيناه واتسعتا، رفع يده وقذفني بها فتكسرت قطعاً صغيرة متناثرة وامتد جرح طويل على صدري وتدفق الدم بيننا».

يكشف المقتبس، آخر مرحلة بلغها الرجل في ابتعاده عن المرأة واقترابه إلى المرآة وتدشن القصة كثيراً لهذه الذروة الخاتمة وتورد، على نحو مقصود، كون الرجل في آخر إجازة قد بدا للمرأة أنه «وجه بلا لون تقريباً، ذكرني في الحال بوجوه الممثلين اليابانيين عندما يغطونها بأقنعة ثقيلة بيضاء فتبدو شاحبة تماماً بل ميتة» ولذلك كان يتجاهل المرآة، وظل هكذا، إلى اليوم السابع (ـ اليوم الأخير بالنسبة له). إذ لجأ، لكشف الانكسارات التي لم يعد ممكناً طمرها إلى المرآة. ويمكن القول هنا، أن التراسل بين الرجل والمرآة قد وجد إثر فشله بين الرجل والمرأة.

يكشف الجذر الدلالي للمرآة والمرأة أنه يصدر عن مصدر واحد. ولا غرابة إذا

كان الأمر كذلك أن يتنازعا دلالياً المركز الثالث ـ الرجل ورغم اشتغالهما دلالياً في حقل واحد إلا أنهما في بنية السرد قد حاولا أن يكونا متضادين هذا من وجهة نظر الرجل لكنهما في البنية الرمزية العامة كانا يتماهيان ببعضهما بخفاء إذ كانت «حال» الرجل تتجلى من خلالهما.

إن ثنائية المرآة والمرأة، قد آلت في نهاية الأمر إلى قطب دلالي واحد شأن جذرهما الدلالي الأصل ولكن المرآة كانت أكثر قوة في تغيير التوازن بين الأقطاب الثلاثة. وهي على أية حال، من جعلت «الدم» يتدفق بين الرجل والمرأة بعد أن فشلت الوسائل الأخرى في إقامة حوار داخلي متوازن بين الاثنين، أيكون الدم الذي تأخر تدفقه طويلاً بينهما، سبباً لأن تكون المرآة وسيلة لاستئناف الإرسال الدلالي بينهما؟ إن كان الأمر كذلك فلم يكن ذلك ممكناً في بنية القصة إلا بعد جريان الدم بينهما وبعد اختفاء الرجل.

ـ 3 ـ

إن أي نص سردي، لا بد أن يتألف نسيجه من مستويين: مستوى الأقوال وهو نظام الكلمات المكتوبة التي تؤلف سطح النص أو ظاهره. ومستوى الأفعال، وهو نظام العالم المترشح عن مستوى الأقوال وهو هنا باطن النص، المتألف من نظام أفعال الشخصيات والإطار الزماني ـ المكاني الذي تؤدي أفعالها فيه، ومن دلالة تلك الأفعال. والكلمة هنا علامة ظاهرة أما فعلها فهو الدلالة المغيّبة وهي ما لا ينتزع إلا بالقراءة، أي تنظيم عناصر المستوى الأول تنظيماً خاصاً، يفضي إلى بناء عالم دال في المخيلة، مخيلة القارىء. إن هذا «العالم الدال» يحتاج هو الآخر إلى قراءة تأويلية خاصة، لا يمكن أن تتم إلا استناداً إلى المرتكزين الأساسيين: مستوى الأقوال (=العلامات) ومستوى الأفعال (=الدلالة). تتم القراءة التأويلية غالباً بوصفها ظناً يستهدي بقرائن منتزعة من نسيج المستويين المذكورين. وذلك كي لا تكون القراءة التأويلية ضرباً مفارقاً من التخيل، أي كي لا تكون محالاً لا ينتمي إلى أصل. الظن المستند إلى نظام متشعب من القرائن هو الذي يمنح الجزء المغيب من النص ثراءه أي يعمق بئره الدلالية بما لا يمكن أن تنضب. لا جدال أن النص المبتكر الثر هو الذي يمنح إمكانية تعميق تلك البئر ـ بئر الدلالة ـ إلى ما لا نهاية ولكنه علامة صماء إن لم يتوفر على قراءة من الطراز الذي وصف، وأعني قراءة لا تقف مترددة

عند إشكالات المستوى الأول وهي لا شك مهمة كونها تعنى بتركيب الأقوال بل تذهب إلى تركيب الأفعال أيضاً إلى أبنية العناصر في نسيجها ضمن العالم الدلالي الذي تولده وتسبح فيه. لا تهدف القراءة إلى تحرير العلامات من قيودها حسب، بل تهدف أيضاً إلى تحرير النص من دلالة المطابقة التي ترشح عنه لتنقله إلى مستوى أعمق يتمثل بتخصيبه بمعطيات دلالة الإيحاء. الإيحاء وما يترتب عليه، يمنح النص والقراءة معاً جدوى فعاليتهما أولاً ويحررهما أيضاً من انغلاقهما على دلالة المطابقة المقترنة بالواقعة التاريخية العيانية، أي من اليومي المقيد إلى زمان ومكان. بعبارة أخرى يحررهما من الحقيقي ويدفعهما إلى شعاب المجازي حيث تتم عملية تحليق الفن. القراءة التأويلية، بوصفها اختياراً ليست قراءة بريئة لسبب أول مهم ألا وهو أنها لا تنهض على نص بريء، يمكن القول هنا، إن المقصود بالبراءة قراءة ونصاً، الوقوف على مستوى لا إشكالي، وبعبارة ثانية على المستوى «المفكر فيه» دون الحفر في طبقات المغيب، وحيث لا يوجد مغيب تكون البراءة، وحيث يوجد تغييب، تحل المساءلة بوصفها منهجية شك تهدف إلى تعويم المغيّب المحظور قوله علناً في النص، قراءة المساءلة ترادف قراءة التأويل في أنهما تستنطقان النص لتعويم المغيب فيه أو تلك الطبقات اللؤلؤية المقهورة تحت صدف الخوف. واضح أن الابتداء يتم من العلامة المقيدة كتابة والمرئية بصرياً، ذهاباً إلى الدلالة المفارقة بدرجة غير منقطعة عن العلامة لكنها متحررة من ضوابط العلامة المباشرة وصولاً إلى التأويل ـ الظن ـ الذي يقوض المماثلة، ويستبدلها بالإيحاء ومن ثم يكسب العلامة، الدلالة معاً قوة تردد عالية تشع عنها دلالات حافة ومعان مجاورة ويصبح مركز النص ـ الخطاب مغلّفاً بطبقات شفافة لا تحجبه ولكنها لا تبتذله، ليس التأويل هنا اصطناع ميتافيزيقيا لمركز الخطاب، ميتافيزيقيا تصونه وتحصنه ضد الاقتراب المباشر إليه بل هو على نقيض مبدأ التعالي الذي يفرض الوحدة، يهدف إلى إضفاء وجوه متعددة لمركز الخطاب، أي بؤرته الدلالية. أو خلق بؤر متوازية تتضافر جميعها معاً من أجل أن تتقارب في قوة صدور الإيحاء عنها سيقود ذلك إلى أن النص ينفتح على قراءات متعددة، شأن بؤره الدلالية المتعددة التي تستضيء بالمركز ـ الأصل ـ المركز الذي تذوب مركزيته في البؤر الدلالية المحاذية له والذي ـ في الوقت نفسه ـ يتكون منها، نعني به ذلك المركز غير المحتجب تماماً ولكنه غير المبتذل أيضاً. تعدد بؤره يمنحه قوة خاصة عند المتلقي، يفضي كل ذلك إلى تقويض القراءة الواحدة التي تهدف إلى

تحقيق اليقين الذي هو ليس من مستلزمات الأدب ـ الفن، بل التاريخ والعلم.. الخ. واستبدالها بالقراءة الحرة الفاعلة المتعددة من أجل تخصيب أكثر للنص الذي ينطوي ضمناً على قرائن تسوغ تلك القراءة، إذ لا يمكن من ناحية موضوعية لأية قراءة أن تمنح الحياة لنص ميت، نص لا يبذر، في مستوى علاماته جذر المساءلة عند قارئه. النص لا يفرض ولكنه لا يمنح ـ وإن كان يتمنع غالباً ـ مفاتيح أولى لقراءته، أجل يتمنع، ولكنه لا يمتنع.

ـ 4 ـ

السؤال الذي مهدت الفقرة السالفة لظهوره بل وأصبح طرحه ضرورة تتعلق بالانتقال إلى مرحلة أولى من تحليل النص «بلا أبواب ولا نوافذ» للقاص محمد سعدون السباهي، هو هل يمنح النص المذكور مفتاحاً لقراءة تأويلية خاصة به؟ وهذا يفضي إلى طرح سؤال آخر، ربما يكون أكثر أهمية، هو، هل يحتمل النص قراءة تأويلية؟ أعني، قراءة احتمالية من نمط القراءة التي ألمحنا إليها من قبل.

إن الجواب المفصل سيرد في تضاعيف تحليل النص، ولكن لا بأس أن نبادر إلى القول إن هذا النص، نص نادر بيد أنه قاس، وأن ندرة نص في جرأته وقسوته لهما الآن ودائماً مما يضفيان ديمومة تجعل النص معاصراً في كونه لا يتخلف عن مدلوله، بمعنى آخر أن نظامه الدلالي لا يتخلف عن النظم الأخرى الفنية أو الخارجية وسبب ذلك يعود بالضبط إلى أنه يعنى بالمغيّب وما دام المغيّب متوطناً في الفن وفي المراجع أياً كان يترتب عليه أن يظل معاصراً لهما، وشأنه شأن النصوص التي تنطوي على وعي أصيل، فإن هذا النص، يلمح ولا يصرح، يكشف الحالة ويحشد الرموز والإشارات الدالة ويستعين لذلك بلغة خاطفة ـ برقية، وفقرات مكثفة تحيل وقائع النص إلى ألغاز تصب في مجرى واحد، مجرى يرفد النظام الدلالي للنص بموروث المغيّب أسطورياً وانتربولوجياً، ثم ليوظف ذلك في دلالة معاصرة، حيث يفضي إغواء الفرد إلى الدخول إلى عالم رهيب لا يهدف إلا إلى تهديم كينونته، وبما يؤدي به إلى خلاص هو ـ الانتحار ـ الموت. صحيح أن النص يعنى برسم ملامح عالم زرع فيه الخوف الذي قاد إلى الجنون ومن ثم انتسخت النماذج فيه انتساخاً، بحيث لم يسلم من الجنون فيه غير المشرفين عليه الذين أصيبوا بما هو أخطر من الجنون ذاته الإرهاب وعشق الدم. يتم ذلك وصفاً محايداً ابتداء من دخول

الشخصية هذا العالم وانتهاء بانتحارها لا يستغرق ذلك عبر زمن هو زمن وصف الواقعة ذاتها والتي أحيطت بسكون الزمان وكأن الوقائع ظلت معلقة سوى الأجزاء الدقيقة التي تتحرك حركة موضعية (=حركة اعتماد) ضمن الهيكل الأصم للعالم الأساس. وهذا بالضبط ما يضفي شحنة دلالية خاصة على النص، تأشير الصخب الدموي ضمن جدران ساكنة تحجب عن الآخر كل شيء وتمنع أية نأمة أن تصدر عن مخلوقات هذا العالم. لا يكشف المستوى الأول سوى حركة ارتداد سريعة جداً لكنها غاية في الإيحاء. الارتداد الذي يأخذ في الزمن السردي شكل استحضار هو استدعاء إغواء الزوجة للزوج بالالتحاق بهذا العالم وتثار ذكريات عن حياة سابقة، حيث كانت الشخصية تمارس حياتها بطمأنينة وإن كان ذلك دون استقرار، وثمة إلى جانب الاستحضار أو بموازاته حركة استباق تتمثل بالولي، صاحب الرسالة الموحية: «إن لم تقتل، فلا تتشك إن هم قتلوك». الذي يقدمه النص بين ما معنى وما سيأتي هو في حقيقة الأمر الشبكة الدلالية الأساسية التي يحاول نسجها خلل نظام أقواله. وابتداء من فعل الإغواء ينفتح النص على احتمالات عدة يتوفر في المستوى الأول عدد من القرائن لتسويغ كل احتمال. إن المستوى الظاهر هو التحاق شخصية عادية بالعمل في مؤسسة خيرية ثم في ظروف غامضة تلجأ بسبب الآخرين الذين يضايقونها إلى الانتحار بغرز سكين في ذراعها، وإحاطة نفسها بسور من الدم. هذا نتاج دلالة المطابقة بين اللغة (=العلامات) ودلالاتها المباشرة، بيد أنه ابتداء من هذه اللحظة يبدأ بما يمكن الاصطلاح عليه بـ «الانحراف الدلالي»، حيث تكتسب الدلالة المذكورة ضمن النظام الشامل للنص مغزى آخر، أو قد تنفتح على احتمالات عدة فهي تستدعي الإغواء بجذره الأسطوري الذي اقترن ببدء الخليقة، حيث تتغلب الرغبة على السكينة، المساءلة على الاستمراء ومن ثم يقوض نظام السكون أو الاتزان بالخروج من الفردوس، أو بالطرد منها، لا خلاف أن الفردوس من ميثولوجيا الخلق والمبتدأ، وضمن نظام الأسطورة المتواترة، تدل على مرحلة الاستقرار والسكينة، حيث لم تبدأ بعد تتشكل الأسئلة، يقترن الإغواء بحواء ويكون ضحيته الأولى آدم. إذ إن خرق المحظور قد تم باقتراف الخطيئة الأولى، فليس يمكن من بعد اصطناع استقرار مماثل، فضلاً عن استحالة الرجوع إلى الفردوس، وهو أصل تصدر عنه السكينة ونظم الاستقرار الأخرى، ولا فرع يتطابق مع أصل وبمقدار تعلق الأمر بميثولوجيا الخلق فلا فرع يتماثل مع أصل وبسبب ذلك تقول الأسطورة، قوضت

جنان عدن، لأن المماثلة كانت قائمة في مخيلة الإنسان الذي همّ بأن يوجد تماثلاً بين فردوس من السماء وفردوس من الأرض. وقاد الأمر إلى الإقرار باليأس، الواجب طبقاً لتلك الميثولوجيا أن لا يخرق النظام وأن لا تبذر المساءلة أن تقف الدائرة تماماً على السكون ولما قد حصل الخرق فالعودة مستحيلة. الأمر كله اصطلح عليه إغواء. الإغواء الذي ترتب أن تقوم عليه كثير من النتائج، وفي مقدمتها الندم واصطناع الطرائق الممكنة للعودة. وذلك خلاصاً من الجحيم الأرضي. ولقد تأصلت الفكرة هذه، وأصبحت هدفاً بذاته. إن نص «بلا أبواب ولا نوافذ» يستوحي خرق المحظور، لا اختياراً إنما اضطراراً، وفي محاولة مشابهة لدعوة حواء آدم بخرق نظام التحريم. تبدأ الزوجة في هذا النص بإغواء زوجها بالإلحاق إلى «مؤسسة الحفاظ على البيئة». يفعل الإغواء فعله بسرعة عجيبة، شأن أي إغواء، ويترتب على الرجل = الزوج، أن يجهد نفسه للوصول إلى سبيل يمهد له الاقتراب إلى العالم الغامض = مؤسسة الحفاظ على البيئة. ولما كانت عملية الإغواء لا بد أن تقترن بوسيلة تنفيذ أولى، والوسيلة هنا الجار «الذي يخرج ويعود بطريقة غامضة»، فإن ما يقلق الرجل وقد ترسخت خيوط الإغواء في داخله هو أن «يخترع الأسباب للالتقاء بجاره» ويتم الأمر بلقاء حاسم، بأن يسأل الجار الغامض «ماذا تعرف عن مؤسستنا»؟ فلا يكون للرجل إلا جواب واحد لا يتوفر عليه سوى المغوي هو أنها مؤسسة خيرية. يقود الإغواء كما هو شأنه في الميثولوجيا، الأساطير إلى أن ينفتح النص على متاهة لم يقدر المغوي أن يحدس خطورتها، لسبب أول هو أن الإغواء فعل جهل وابتداء من لحظة الاقتراب إلى المتاهة = عالم الإغواء، يستعين النص بوسائل لغوية جارحة فهو لا يدخر وسيلة دالة تفيض باحتمالات التأويل، أو التلقي بأكثر من مستوى إلا ويوظفها، فلا يصبح مكان الإغواء، وهو هنا المؤسسة الخيرية، إلا عالماً دموياً يوصف أكثر من مرة أنه جحيم فعلاً، فثمة نظام شامل هنا ينتظم المغويين، الذي يظن خطأ أنهم يسائلون يفضي جميعاً إلى الجنون. تبدأ هنا مرحلة أخرى تنطلق من تخوم مرحلة الإغواء الأولى. لقد تصورت المرأة أنها، بإغوائها الزوج ستغيّر على مستوى الفعل ـ حالة السكون، أما المشرفون على المؤسسة = المتاهة، فكانوا بإغوائهم له، إنما يهدفون إلى وقف مدّ المساءلة فيه، هذا خطأ في التصور فالرجل لم يكن من قبل ينطوي على مساءلة، حيث تختلف بواعث الإغواء، تختلف نتائجه، فالنص يلغي مرحلة الإغواء الأولى، أعني يحذفها نصاً، ولكن من الواضح أن المرأة

تنتظر نتيجة التحاق زوجها في المؤسسة أو هي طبقاً للتحليل، تنتظر الإغواء، دون أن يشار إلى ذلك، أما القيّمون على المؤسسة، فيظفرون ببغيتهم وهم على وهم، لا يعني النص هنا، بالتعارض، فذلك يتخلق عند المتلقي، ما يتعقبه النص هو مصير المغوى طبقاً لتصور المشرفين على المؤسسة وإذ يزج داخل نظام لا مفر منه، ابتداء من الكلاب ـ الرموز والحارس فإن المركز الدلالي الذي سيكون هو محور السرد فيما بعد يتلخص بجملة يتلفظ بها شيخ الحراسة بوجه الرجل «لقد حسمنا أمرك». فعلاً إن الإغواء يحسم الأمر، وفقرات النص الأخرى، ستدلل بإيحاء أن المغوي وقد تورط في فعل الإغواء وأدرك الآن وليس قبل أنه مغوي وأن هذا سيقوده حتماً إلى الجنون أو الموت قياساً للنماذج التي انتسخت قبله إغواء فيبدأ بمواجهة الإغواء، داخل نظام الإغواء نفسه، لا يفلح بطبيعة الحال، بأن يفعل أي شيء هنا، ما يحصل له هو رد فعل سريع يرافقه انكشاف لطبقة الوعي الزائف وظهور الوعي الأصيل لديه بأنه مغوي، لكن آلية عمل متاهة الإغواء التي توقف النص عند نتائجها وهو الجنون.. آلية حشدت لها قوى لا يمكن تقويضها، ابتداء من الكلاب!! فالجدران، فأبراج المراقبة، مروراً بنظام متدرج لإحلال الجنون، وصولاً إلى القتل بوصفه مصيراً لمن لا يرتضي الجنون واستمراء الإغواء ذاته. يقف النص تفصيلاً إزاء بنية المتاهة، ويقدم وصفاً دالاً على موجوداتها، إنها كما يقول المغوي «القيامة». تكشف الرحلة القصيرة بدءاً من البوابة، وباتجاه مركز متاهة الإغواء عن آلية تحويل المغويين إلى مجانين وتزداد عملية مسخ البشر فيها وصولاً إلى كشف حب المشرفين عليها الدم والقتل. ويدرك المغوي، وقد بدأ يستحضر الماضي، ويحذر من الخطر، ويحلم بالوليّ صاحب الرسالة التي أشير إليها من قبل أنه انزلق فعلاً إلى عالم لا رجوع منه، وبخلاف المغويين الغامضين عند كافكا ودينو بوزاتي وكوبوآبي حيث يستسلم المغوي، ويركن ويستمرىء الغواية، لأنها تعمل ضمن آلية غامضة يتعذر استكناه هدفها، وإن كان بعضهم يحاول اختراق ذلك (كوبوآبي ـ امرأة من رمال) فإن المغوي هو يواجه المشرفين على عالم الإغواء الجديد عالم الموت وهو في الأمثلة التي ذكرت غائب، فإنه واليأس يغلفه يلجأ إلى الاحتجاج بأن يخرج ذراعه (= شريانه!) ويحيط نفسه بسور من الدم قبل أن يموت. صحيح أن الاحتجاج موتاً، أو الموت احتجاجاً قد يكون له تأثير ما على بنية العالم الذي قيد إليه، بيد أن الاحتجاج وسط مجانين وقتلة من الصعب أن تبلغ رسالة الاحتجاج هذه هدفها، داخل المتاهة، فجهاز الإرسال لم يستكمل أركانه الأساسية، نعم ثمة مرسل وهو الرجل، وثمة

رسالة وهي الانتحار، التحصن الرمزي بالدم لكن ليس ثمة متلق، تبلغه رسالة الاحتجاج، الرسالة ترتد إلى مرسلها، وتمارس فعلاً إرسالياً ناقصاً لكنها، تجد لها متلقياً آخر ليس في عالم المتاهة الفني، بل خارجه عند المتلقي (القارىء) حيث يتلقى الرسالة الفنية ذاتها ويتم الإرسال مستأنفاً نظامه، إن المتلقي له أن يحيل الرسالة إلى واقعة فنية أو واقعة خارجية بحسب نظام التأويل لديه، فلا ضابط يمكن أن يضبط ويحدد فعل الرسالة، إنه قد يحيلها إلى مرجع وقد توحي له بمرجع، وبين الإحالة والإيحاء فارق كبير، الأول يقيد الرسالة بواقع ما وربما واقعة والثاني يحررها ويمنحها الديمومة. إن رسالة الموت ـ الاحتجاج في «بلا أبواب ولا نوافذ» رسالة قاسية، وتحذيرية وهي إذ تنشىء أركانها الأولى، إنشاء يماثل ميتافيزيقيا الخلق وإن دون تصريح فإنها توحي بعالم آخر أصبح حسب النص يتعذر استئناف الحياة فيه، بحضور المساءلة والوعي، فهل يكون غياب الوعي حلاً لضمور وانتفاء الحاجة لمثل ذلك العالم، الجواب هو النفي لأن الرجل الذي أغوي لم يكن ينطوي على شيء من ذلك ولم يكن بعد قد بذر فيه شيء من وعي المساءلة. ومن ثم فهو انتساخ عن نماذج كثيرة قبله، آل مصيرها إلى الجنون والقتل. إن مركز الجذب الدلالي، وهو في الوقت نفسه مركز الصدور الدلالي ذاته، يتمثل في هذا النص بالقول الذي يتمركز حوله النص «لقد حسمنا أمرك» فالاستهلال يرصد ذلك ويأتي المتن لتقرير فعل الحسم. ومن ثم فإن هذا المركز وهو يضفي على الوحدات الدلالية الثانوية قوة إيحاء تعمل على تقوية دلالة المراكز الدلالي المذكور يقوم بإيجاد علاقة شد بين مستوى الأقوال ومستوى الأفعال، وحيث يكون المركز الدلالي فعلاً لنتاج المستويين المذكورين فهو كما دلل التحليل يصبح بؤرة تصب فيه مكونات النص: القولية والتركيبية والدلالية، ومن ثم ينفتح ذلك المركز على عنوان النص ذاته، ليمارسا فعالية قوية في الإيحاء بمتاهة مهلكة، متاهة موت لكنها بلا أبواب ولا نوافذ.

ـ 5 ـ

كان بارت قد أكد أن «النص تعددي» قاصداً بذلك أنه «يحقق تعدد المعنى ذاته»[1]، ولهذا فما يحتاجه النص حسب رأيه، إنما هو «التفجير والتشتيت» وعملية

(1) رولان بارت، درس السيميولوجيا، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي، توبقال 1986 ص 62.

التفكيك هذه، تجهز على وحدة النص وتقوض قصده المركزي، وتحوله إلى حقل مشبع بمنظومة دلالية متسقة ممتدة في كل أجزائه الأمر الذي يجعله بؤرة دلالية شاملة، وليس جزراً منفصلة من الدلالات غير المترابطة.

بيد أن ما يحتاجه النص أيضاً، بغية إضفاء ديمومة عليه، التأويل المنظم، استناداً إلى ما ينطوي عليه من قرائن دلالية، فـ «النص يحيا حياته الأبدية بوجود خاصية التأويل»[2] والتأويل كما يذهب تودوروف هو «إدخال العمل الأدبي في علاقاته مع القراءة». ذلك أنه «لا قراءة خارج التأويل وبالتالي فإن النظر في النص دون تأويله يعني لا قراءته»[3].

إن مرافقة النص السردي من التدليل إلى التأويل، أوجبت ليس حصر البؤر الدلالية حسب إنما تعريضها لضرب من التفكيك، ثم ربطها مجدداً لإنشاء مراكز متعددة، تشتغل بتوجيه من قطب دلالي أساسي، يوفر لها المجال الذي يغذي شحناتها الدلالية بالقوة الدائمة التي تستنفرها القراءة التأويلية. ولهذا، كان الارتحال داخل بنية النص، ارتحالاً حراً قدر ما كان منظماً أيضاً. فهو إذ يستهدي بآليات التحليل الدلالي وقواعد القراءة التأويلية فإنه لم يجعل النص ميداناً لتطبيق تلك الآليات والقواعد. إن صدوره عنها، إنما هو نوع من تمثل الإجراءات المنهجية وإعادة إنتاجها تحليلياً وليس نظرياً، مما جعل قراءة النص، ليس متعة حسب بل ومشاركة أيضاً.

(2) صدوق نور الدين، حدود النص الأدبي، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1984 ص 20.

(3) يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي، دار الفارابي بيروت 1990 ص 22.

الفصل الحادي عشر

القصيدة بوصفها نسقاً كلياً

قراءة في قصيدة (النوافذ المغمضة)

ـ سالم العوكلي ـ

في قصيدة (النوافذ المغمضة)(*) يعتمد الشاعر نظاماً فنياً يقوم على بنية السياق المتدرج في النمو ورموزه الشخصية الموحية بدلالات العالم الشعري دون بوح، والمعبرة عن عذابات المرأة ـ الضحية؛ الشخصية الرئيسة في القصيدة، تعبيراً غير مصرّح به، ليرسم للقصيدة نهايتها المأساوية المنطوية على إدانة للعالم أكثر منها إدانة للمرأة وتنكرها لأكثر الذكريات عمقاً وأشدها ارتباطاً بها وحميمية معها.

وخلافاً لأسلوب القصيدة التقليدية في التعبير عن المضمون الشعري تعبيراً مباشراً صريحاً ينجح الشاعر في رسم جو شعري موح بعالم الغياب والفقد عن طريق بعض المفردات الدالة على الوحشة وتكرار دورة الزمن وإشاعة الإحساس بالوحدة وتوكيدها:

ألف مرّه
فكّت ضفائرها
ونشأت قميصه المدني
. . . .
ألف مره.. ولا يعود
. . . .
ألف مره
كانت وحدها

(*) انظر نص القصيدة في القسم الثاني من الكتاب.

وحدها في النافذة

. . . .

تستمطر الوهم المضيء

تمد إلى المدى المشنوق روحها

وتنتظر

. . . .

وحدها على الناصية الموحلة

. . . .

كانت تفرد للعراء ذراعيها

وتودع

. . . .

ألف مره

طرزت فاكهتها

بالحناء. . والرعد

. . . .

في افتتاحية القصيدة تبدو لنا المرأة منذ الجملة الأولى في حالة من الترقب، إذ تطالعنا وهي تمارس طقوس العناية بمظهرها الأنثوي «فكت ضفائرها» وتستعد للقاء الآخر.

ولا يلبث سلوك المرأة المتمثل في الاهتمام بأشياء الرجل وخصوصيات عالمه الحميم أن يعمق إحساس الترقب هذا عند المرأة كاشفاً عن عمق وحدتها «ونشأت قميصه المدني».

لكننا ما أن نجاوز المشهد الافتتاحي للقصيدة حتى نجد اللازمة الاستهلالية تلك وقد لحقها هذه المرة ما يقلب إحساسنا ذاك وينتقل به بعيداً عن الشعور بمحض الانتظار والترقب إلى حيث الغياب المعمق لحالة اليأس والقنوط:

«ألف مرة ولا يعود»

ينصرف الجو الشعري للقصيدة بعدها إلى التركيز على إشاعة معطى جديد في

واقع المرأة ممثلاً في مشاعر الوحدة والاستيحاش الداخلي الذي يفترس منها الروح:

«ألف مرة كانت وحدها»

. . . .

«وحدها في النافذة»

. . . .

«وحدها على الناصية الموحلة»

وحين لا تغدو اللغة العادية قادرة على الوفاء بمهمات التعبير عن عالم التجربة الشعرية الخاص وعمق مشاعر اللوعة، يجد الشاعر نفسه مضطراً إلى التنكب عن اللغة التي خذلته إلى أخرى جديدة تتحول فيها مفرداتها بين يديه إلى كائنات متقدة ومفردات ذات شحنة استعارية عالية، لنجد الوهم في عيني المرأة يبدو مضيئاً خلافاً لما يبدو عليه في عيون الآخرين، حتى ليغدو الأمل المتلجلج في نفسها دافعاً لها إلى السعي لاستنزال قطره المأمول.

ولعل تردد مشاعر المرأة بين اليأس والرجاء؛ الأمل والقنوط هو ما أضفى، في لحظة من لحظات عذاب المرأة، على مفردات الشاعر تلك الصفات الموحية بترسب الزمن وجمود العالم وموته:

«تمد إلى المدى **المشنوق** روحها

وتنتظر»

وهو نفسه ما جعل الفضاء الشعري المتمثل في مظاهر العالم الخارجي المحيط بالمرأة يبدو ملوثاً شائهاً، فكأنه علامة خارجية على ما في دخيلة المرأة:

«وحدها على **الناصية الموحلة**»

. . . . ضباب **الليل القميء**

إنه لون من ألوان التعبير الفني الذي ينأى عن التصريح إلى حيث الإيماء المعبر، بطريق جعل العالم الخارجي معادلاً رمزياً لما يعتمل في الذات ويفيض منها عليه.

إن مقدرة الشاعر الإبداعية وامتلاكه أدوات التعبير الفني تبدو واضحة من خلال

تلك اللمسات الشعرية البسيطة المعبرة عن عمق العلاقة بين المرأة والرجل الغائب والموحية بحالة الحب. وهو ما نلمسه من خلال أفعال المرأة تلك:

تخيرت التبغ
والموسيقى..
ولون الورود
ألف مره

واستمراراً لنهج الشاعر وتقنية النمو التدريجي لبناء القصيدة يكشف لنا سالم العوكلي عن هوية الرجل ـ المنتظر بوسائل التعبير الرمزي الموحي بقسماته، الدال على تلك الهوية من خلال لوازم محددة:

ونشأت قميصه المدني
....
وتنتظر
خوذة تحبو على ضباب الليل القميء
....!!
والسرّة المزهرة
تنمو صوب حذاء يبتعد
....
يتأمل على الجدار صورة **الجندي** الحزين

هكذا لا نقف على التحديد الصريح لهوية الجندي ـ الغائب إلا في السطر الشعري الأخير من القصيدة. بل إن هذه الصورة تبدو لنا عرضاً وعلى وجه التحديد من خلال تأمل الطفل لصورة الأب الغائب.

ولعل من أكثر المظاهر حضوراً في عالم القصيدة وأشدها أثراً في نموها وتطور بنائها الفني، اهتمام الشاعر برسم صورة تلك العلاقة الحميمة الخاصة بين المرأة وزوجها الغائب، وذلك في محاولة لتبيين صدى اللوعة وتعرية مساحة الجوع ووطأة الانسحاق لنداء العلاقة الزوجية المغيب:

كانت وحدها
والقمر العاري..

يسحب ملاءات الغيم
ويرمق عريها
....
والسرة المزهرة
تنمو صوب حذاء يبتعد
....
ألف رغبة
كانت تخفق الهواء الساخن
تعض قطن الوسائد
تزخر الجمر الطافح من حلمتيها.. وترتعد
....
ألف مرّة
لوت نداء النهد
الصائم من زمن الطبول
تحتسي الصمت نبيا وتزف لعشبها الوثني رماد الفصول
....
وتسكب على جوع الأصابع.. فمها المبتهل
....

إنها الحرب إذن من أخذ الجندي إلى حافة اليأس وفضاء الغياب، لا يدل عليها في القصيدة سوى عبارة واحدة دلالة إيحائية، تلك هي عبارة «زمن الطبول»، ذلك الزمن الذي كان بداية مرحلة صوم المرأة الجسدي. تماماً مثلما كشفت عبارة واحدة عن مساحة اللوعة وعمقها الممض في حياة المرأة:

«وتزف لعشبها الوثني رماد الفصول»

هكذا بدت مشاهد الصورة تترى في القصيدة مشهداً مشهداً؛ من ترقب وإعداد وانتظار إلى إحساس بالوحدة واليأس والانكشاف أمام العالم الخارجي المحدق بإحساسها بالعري وهي تقف شاخصة في النافذة، تتسمع نداء الغائب وتستمطر وهم ظهوره وتلألؤ خوذته، مرة وهي تمد ذراعيها، وأخرى وهي تحس ببعض أجزائها

الخاصة الحميمة وهي تنمو صوب أشيائه الأليفة، وثالثة وهي تشهد اشتعال الرغبات المشروعة في صورة من صور الجمر المتقد وعض قطن الوسائد ولي نداءات الجسد الصائم واحتساء الصمت الممض الذي لا يخلف لها سوى صقيع ورغوة نباح(**) ورماد فصول لعشبها المهمل.

ولعل من الطبيعي بعد هذا أن تكون النهاية فاجعة مفارقة، بعد أن بدا الواقع أشبه شيء بكابوس، ليس للبشر قبل على تحمل ثقله. هكذا داخلت جو القصيدة معطيات مختلفة عما ألفنا من معطيات سابقة؛ فلأول مرة تغدو المرأة غير وحيدة ولأول مرة تبدو النافذة موصدة على غير هيئتها التي بدت فيها في القصيدة. ولشيوع هذه الملامح الجديدة جميعاً دلالتها في سياق القصيدة وتطور الأحداث المرافقة لحياة المرأة:

والليلة **لا وحدها**

خلف **النافذة الموصدة**.. **لا وحدها**

ويزيد المشهد جلاء ما يسند الشاعر للمرأة من أفعال مختلفة وسلوك مفارق. فها هي تتحلل من بعض قيودها التي أدمت معصمها. يستوي في ذلك القيد المادي (أقراطها) والقيد المعنوي (الذكرى)، لتطفىء لهب ظمئها بصور من الابتهالات والبذل السخي لما أنضج كل هذا الزمن الممض الضائع المنسرب من أشياء عزيزة، لمن تكشفت عنه حجب الزمن بغتة، تلك الحجب التي غيبت من قبل سواه. كل ذلك يبدو في مشهد تعبيري رامز محموم موار وسط دهشة الطفل وتأمله صورة ذلك المغيب الحزين على ظهر الجدار الأصم، كاشفاً بذلك صورة من صور التناقض المستنبت لمعاني العبث والضعف والانكسار الإنساني التي كثيراً ما نجد أنفسنا وقد دخلت مساربها يوماً على غير مشيئتنا ومن دون انتظار:

وتسكب على جوع الأصابع.. فمها المبتهل

تبذل للعاشق الطري

ما أنضج الغياب من فاكهة.. وحنين

(**) يتجاوز وصف الشاعر في عبارته هذه المعنى القاموسي إلى ما يشيعه الوصف من جو إيحائي منسجم مع ذات المرأة المدلهمة المنكفئة معتمداً في ذلك على تقنية شعراء الرمزية في مزجهم بين معطيات الحواس على طريق التراسل.

والطفل النحيل

قرب صهيلها

يتأمل على الجدار صورة الجندي الحزين

والحق فإن الشاعر ينجح في هذه القصيدة في خلق المؤثرات التي تدفع القارىء إلى التعاطف مع المرأة في محنتها والإشفاق على مصيرها أكثر من لومها أو إدانتها؛ بما احتشد له من وسائل تصوير عبرت تعبيراً فنياً صارخاً عن حجم التياع المرأة وعمق استلابها تحت وطأة الانتظار المر والزمن الجامد المتعفن.

ويجدر التنبه إلى حقيقة مهمة في واقع البناء الفني لهذه القصيدة من بين إنجازات الخطاب الشعري الحداثي في ليبيا خاصة والخطاب الشعري العربي عامة، تلك هي أننا نلمس في هذا النص غياب ألوان التعامل المألوف لنصوص الشعر مع موضوعة الجسد. إذ تبدو هذه الموضوعة هنا قيمة إنسانية عليا ونداء ينطوي على شروط الإقناع الفني ويمتلك مشروعية التناول الشعري بوصفه تجربة حياتية معبراً عنها في إطار الفن الهادف إلى إنضاج وعي المتلقي وإرهاف حسه وإثراء تجربته.

ولعلنا في غير حاجة إلى أن نقول إن الشاعر قد استطاع أن يعوض غياب الإيقاع في قصيدة التفعيلة بما احتشد له وأضفى على نصه الشعري، الذي عرف بقصيدة النثر في نقدنا الحديث وبالقصيدة الدلالية عند جان كوهين، من مستوى تعبيري ودلالات إيحائية عمقت من استجابة القارىء ومشاركته الفاعلة في قراءة النص وفهمه وتوسيع مدياته.

الفصل الثاني عشر

الوظيفة الرمزية للطبيعة الحية

في قصيدة (زفاف علوان الحويزي)

ـ علي جعفر العلاق ـ

تعد قصيدة الشاعر علي جعفر العلاق (زفاف علوان الحويزي)(*) واحدة من النماذج التي تتخذ من الطبيعة (بيئة الأهوار) مهاداً (خلفية) لها، جاعلة منها مسرحاً لفعل الاستشهاد البطولي، وكاشفة عن العلاقة الخاصة في ما بين الإنسان والطبيعة.

لقد سبق لنماذج شعرية كثيرة أن اتخذت من الطبيعة منطلقاً لمسرح الفعل الحربي ومهاداً لعملياته البطولية، لكن قلة قليلة منها استطاعت أن تتجاوز إطار تقديمها بوصفها صورة واقعية (خارجية) وديكوراً مستقلاً منفصلاً، لتصل بها إلى ما استطاعت قصيدة العلاق أن تحققه من علاقة حية حميمة.

لقد بدت شخصية (علوان ـ الشهيد) في قصيدة العلاق جزءاً من البيئة الطبيعية في الوقت ذاته الذي غدت فيه هذه البيئة عنصراً من عناصر نمو البناء الدرامي للقصيدة، محققة (الطبيعة) بذلك علاقة قوامها التأثير المتبادل في ما بين الفعل الإنساني وبيئته المحيطة به، وذلك حين وصل بالبناء الفني لقصيدته إلى حالة بدت فيها علاقة الطبيعة ببطله المقاتل (علوان الحويزي) في شكل من أشكال التوحد والفيض الذي يكسر إطار العزلة والاستقلال من أجل إعلاء قيمة فعل الإنسان العراقي (البطولي):

مشاحيف مملوءة قصباً، وحنيناً وماء/ مشحوفة مثل غيم من الكحل/ ولعلوان أغنية يقطر الكحل منها.

(*) انظر نص القصيدة في القسم الثاني من الكتاب، وقد نشرت القصيدة في مجلة آفاق عربية. العدد (4)، السنة العاشرة، نيسان 1985.

لقد تجنب الشاعر في هذه القصيدة موقف الانبهار بالطبيعة والتغني بها من طرف واحد عبر مناجاة إنشائية فاقدة مبررات فعلها الدرامي.

ولعل من أبرز ما يميز هذه القصيدة اعتمادها الأساس على الصورة المجازية ووضوح عنصر الحركة فيها، حتى بدت العناصر والأشياء والموجودات جميعاً وقد استعارت ملامح الحياة ومظاهر الحركة والنماء. وهو معطى جاء نتيجة للفيض الإنساني على الطبيعة المحيطة به ومحاولة الشاعر من ثم الارتقاء بمظاهر عالمه الخارجي إلى مستوى الفعل البطولي للشخصية وحيويتها.

من هنا يبدو لنا واضحاً أن خلع الشاعر لملامح الإنسان وصفاته الدالة على العالم الخارجي لم يأت عبثاً أو استناداً إلى ضرورات جمالية محضة، بقدر ما جاء تعبيراً عن هذا الإحساس الحاد بالقيمة المطلقة لفعل البطولة ورغبة في أنسنة الطبيعة، وهو الأمر الذي يبدو واضحاً في عدد من الصور:

منزله هادىء/ كان أنين الحطب هادئاً/ لهب يقتفي لهباً/ ليلة طفلة/ يتقيأه الماء/ تتقيأه اليابسة/ ظلمة فظة/ كان غيم الغزاة ينحني/ فتح الهور قمصانه.

تستفيد قصيدة العلاق من معطيات الفن التشكيلي حين تقدم لنا تجربتها عبر سبعة مناظر أقرب ما تكون إلى لوحات الفن التشكيلي، سواء في طريقة العرض والتقديم، أو في العناية بزوايا المنظر وألوان الصورة الدالة وظلالها الموحية المشعة.

وإذا كانت اللوحة الأولى من القصيدة تبدأ بالأفق المتألق والأجواء المنتشية بالفرح والغناء، فإن اختتام القصيدة بالماء إنما جاء متماشياً وحدث الاستشهاد البطولي وإيقاعه الساجي الجليل دون أن يفقد هذا الجو عناصر الحياة الحية، بل إن عناصر الحياة الحية والمتلظية تبدو أكثر بروزاً في مقطع الاستشهاد الأخير، فإلى جانب تألق الأفق والمياه والغناء الذي طالعتنا صورته في مفتتح القصيدة، نجد أسراب الطير والعشب والماء والجمر والغناء وقد امتزجت جميعاً مع لون الدم لتجسد قيمة الفعل البطولي، مؤكدة استمرار تلك العناصر المضيئة ومعمقة الإحساس بها ومتجنبة في النهاية الوقوع في براثن الحزن الأخرس والصمت اليائس:

حين حل المساء
كان جمع من الطير،
والعشب،

والشهداء،
يتقدم علوان في موكب
فوق جمر وماء
حيث تنتظر امرأة
من دم وغناء..

وإذا كانت اللوحة الثانية قد شهدت دخول (علوان الحويزي) إليها، لتوضيح علاقة الشخصية بها بعد أن اهتمت اللوحة الأولى بتقديم جو اللوحة العام، فإن الحديث عن أحاسيس علوان وأشيائه التي يركن إليها والمرأة التي يفكر فيها هي أبرز ما يستأثر بجو اللوحة الثالثة.

ويبدو الدور الوظيفي للوحة الرابعة أكثر وضوحاً في واقع البناء العضوي للقصيدة، وذلك حين يوظف الشاعر ألوان الصورة المعتمة وظلالها الموحية، وذلك للإرهاص المبكر بالحدث الذي بدا يلوح في أفق القصيدة للمرأة الأولى ولم تتضح دلالته إلا فيما بعد:

ظلمة ناعمة..
تتساقط ما بين مشحوفه[1] والمياه
سمك هائج يتقافز
ما بين فالته[2] والحياة

وإذا كانت اللوحة الخامسة قد شهدت توكيداً لشخص المرأة (حبيبة علوان) وشدة توقه للقائها (متى تلتقي الجمرتان، وتشتعل البهجة المرجأة) فإنها إنما جاءت لتعميق إحساسنا بجسامة الفقد والارتقاء بالحبيبة إلى مستوى من الشمول والتوحد. يؤكد هذا اكتساب ظلال الصورة أبعاداً أكثر دلالة على حدث الاستشهاد البطولي وإرهاصاً به، بعد أن تجاوز الإيحاء صورة الظلمة الناعمة المتساقطة قرب مشحوف

(1) المشحوف: كلمة عراقية دارجة تطلق على ضرب من القوارب المستخدمة في أهوار جنوب العراق، تتميز بالطول والرشاقة التي تجعلها مختلفة قليلاً عن شكل القوارب المألوفة.

(2) الفاله: كلمة تطلق على الجزء المرتبط بعصا الصيد عن طريق الخيط والذي يدخل في فم السمكة لينشب فيه محققاً فعل الاصطياد.

(علوان) وتقافز السمك الحي بين الفالة (آلة الطعن ورمز الموت) والحياة، إلى حيث بدت الظلمة وقد استحكمت بالأفق والمياه وضربت بظلها من حوله، وبدت الريح منبئة بوقوع الحدث هي الأخرى، حين غدت أكثر شراسة، بل إن جو التوقع ليبدو أشد وضوحاً وأبلغ دلالة على طبيعة الشر وجوهر العدوان، حين يجعل الشاعر من صورة البوم ونعيقه في الأفق رمزاً واضح الدلالة والإيحاء بما ينطوي عليه الحدث ويرهص بوقوعه:

كان أنين الحطب
هادئاً، حينما بدأت ظلمة فظة[3]
تتراكم ما بين منزله والقصب
صارت الريح أشرس،
والأفق مثل غراب ينوح،
وأصبح لون المياه
مظلماً، صار وجه المياه
غيمة: من دم
وغزاة...

ويصدق الحدس وتصح نبوءة الحدث المضمخ بالدلالة حين يضعنا الشاعر في صميم حدثها المهول الذي يبدو فيه علوان وهو يرسم جزءاً من ملحمة الدفاع البطولي عن الوطن مع الرجال الشجعان، لينتهي بجرحه الدامي الذي صار يزهو به وبصورة (اليدين التي صارت كالنهرين) المعبرة دونما إفصاح والموحية دونما تقرير بحدث الاستشهاد، معيدة إلى الأذهان صورة النهرين المتألقين والمبتهجين التي طالعتنا أول مرة في اللوحة الأولى من القصيدة.

استشهد علوان إذن، وفي الوقت الذي كانت فيه الحبيبة تقف عند نهاية مشحوفه ترقب أوبته، كان علوان يمر بها في موكب (فوق جمر وماء)، ولكن يسبقه هذه المرة (جمع من الطير والعشب والشهداء) حيث امرأة وقفت تنتظر من دم وغناء.

(3) لاحظ الباعث النفسي الذي يثيره وصف الظلمة بالفظاظة وبما يجعل الظلمة منطوية على معنى مجازي ودلالة تتجاوز مستواها الحرفي.

ثمة إشارات بدت خفية الدلالة في القصيدة، أراد لها الشاعر أن تحتفظ بطاقة (إيماضية) ليس من السهل الوقوف عليها أو الاهتداء إلى دلالتها، وربما عاد ذلك إلى كون تلك الإشارات معطى من معطيات عالم اللاشعور لدى الشاعر ومخيلته التي تقذف بالمتقابلات الدلالية واللوازم الفنية المعبرة.. من ذلك صورة الحطب الذي يبدو وهو يئن ليستجلب بطريق التداعي الذهني صورة القهوة المرة والرماد الأليف. فها هو الصبح وهو يفتح:

مواقده
لأنين الحطب،
قهوة مرة،
ورماد أليف،
وشمس مبللة بالذهب

وها هي القهوة المرة ذاتها وهي تسجلب فيما بعد صورة الحطب وموقده الذي بدا، على الرغم من هدوء الحطب، مرتبطاً هذه المرة بصورة تراكم الظلمة الفظة:

له قهوة مرة،
موقد ليس يبرد..
كان أنين الحطب..
هادئاً، حينما بدأت ظلمة فظة
تتراكم ما بين منزله والقصب

إن تكرار صورة الحطب قبيل اشتعاله وبعده والنص على أنينه وهدوئه، ودمجه في قلب الصورة الملفعة بالظلمة الفظة ونواح الغراب وصوت الريح، إن مجيء كل تلك الإشارات ووضعها في شكل متقابلات مما يجعل من صورة الحطب المشتعل واحدة من وسائل التعبير الفني الذي لم يلبث أن تكشَّف في نهاية القصيدة عن رماد لجثث الغزاة ولهب يقتفي آثار عدوانهم الخائب المدحور بعد أن ظل يلوح متلألئاً على امتداد القصيدة:

جثث تقتفي جثثاً،
ودم يقتفيه دم ورماد

لقد ساد جو القصيدة هدوء عمَّق من الإحساس به توظيف الشاعر لألوان

الصورة وظلالها وإيقاعها الرخي وطريقة استخدام الشاعر للغة، مفردات وتراكيب، نلمس هذا في اللوحات الأربع الأولى، سواء عن طريق توظيف الأجواء الموحية بالهدوء (إيقاعاً وألواناً) فيها أو عن طريق النص على الصفات الدالة، لتعميق الإحساس به وتوكيده في ذات القارىء:

سمك هادىء/ منزله هادىء/ كان أنين الحطب هادئاً.. ولكننا سرعان ما نفتقد هذا الهدوء منذ اللوحة التي يهيىء لها الشاعر بتغير سحنة الجو في نهاية اللوحة الرابعة، ليصبح إيقاع القصيدة أكثر علواً وصورها أقرب ما تكون إلى القبح والقتامة (الدم، الجثث، الرماد)، فضلاً عن لجوء الشاعر في هذه اللوحات إلى أسلوب التكرار الدال على الاحتدام النفسي والرغبة في التعبير عن عظم الحدث وضراوة الملحمة، وهو تكرار خرج إلى توكيد الفكرة، كاشفاً عن حجم الدهشة وعمق الإحساس بها:

لهب يقتفي لهباً/ جثث تقتفي جثثاً/ ودم يقتفيه دم/ صار غيم الغزاة دماً/ . . . بينما كان غيم الغزاة..

لقد بلغ استخدام الشاعر للفعل الماضي الناقص (كان) في اللوحة السادسة وحدها (6) مرات وذلك تماشياً مع حدّة المشاعر واتجاه الحدث نحو التأزم ورغبة الشاعر من ثم في التعبير عن تلاحق صور الحدث الملحمي القصيرة وازدحامها في الذهن والنفس معاً.

كن سبع ليال/ كان علوان/ كان ماء الحويزة/ كان علوان/ كان غيم الغزاة/ كان علوان.

أما استخدام الشاعر عبارة (حين حل المساء) فقد بلغ (3) مرات في اللوحة الأخيرة وحدها، وهو تكرار يكشف عن استئثار هذا الزمن بنفس الشاعر وشدة خصوصيته عنده. وإذا ما علمنا أن هذا الزمن (حلول المساء) ليس سوى زمن عودة (موكب علوان) الجليل، أدركنا الباعث النفسي الذي كان وراء اللجوء إلى مثل هذا الأسلوب الفني الذي ضمن للتجربة الشعورية إطارها الفني المعبر عنها والمؤكد لنموها العضوي، هدوءاً وتأزماً وانفراجاً. إنه إذن مساء ليس كسائر المساءات، والشاعر يجد أن من حق الحدث وحق (علوان) عليه أن يبقيا في الذهن حركة دائمة ونبضاً حياً، معيدين إلى الذهن ما شهده (أي المساء) وحل فيه..

وثمة ظاهرة تلفت النظر في قصيدة الشاعر العلاق، وأريد بها لجوء الشاعر إلى العطف عن طريق قرن المفردة إلى ما يصفها أو يبين حالها أو يرادفها، فقد وصل استخدام حرف العطف عامة في هذه القصيدة إلى ما يقرب من (30) مرة، نشير إلى ما جاء منها ضمن نمط واحد:

ومشاحيف مملوءة قصباً، وحنيناً وماء/ وعصافير من مطر وغناء/ كان علوان مغتبطاً بفتوته، ومتاعبه، وهواه/ له الهور: حلفاؤه[4]، وفوانيسه، ومداه، ومداه/ صار وجه المياه غيمة: من دم وغزاة/ كان عند نهاية مشحوفه امرأة من دم وبكاء/ كان جمع من الطير، والعشب، والشهداء/ يتقدم علوان في موكب فوق جمر وماء/ حيث تنتظر امرأة من دم وغناء.

وإذا كانت اللوحة الأولى من القصيدة قد شهدت شيوع وصف الماء (الماء، النهر، المطر.. الخ) فإن اللوحة الأخيرة التي شهدت ظهور موكب علوان، لم تر خيراً من الماء ـ بيئة للتخلق الأول[5] ورمز الحياة ـ وسطاً لحمل جثمان الشهيد مع إضافة عنصر جديد من عناصر الحياة له دلالته الواضحة على الخلود هو الجمر، وذلك للارتقاء بطقوس الحدث الجليل حقه، فضلاً عما تشعه صورة الطيور من إحساس بالسمو والارتقاء والتحليق.

لقد بدت تجربة الشاعر العلاق، على امتداد دواوينه الثلاثة مسكونة بالماء، لاهجة بذكره، مكللة بمظاهره، إذ بدا منساباً في تفاصيل بناء الصور وفي شكل يمكن معه القول بأنه ليس كالعلاق شاعر عراقي ظل مخلصاً لموضوعة (الماء). وهي ظاهرة لا يكفي لتفسيرها القول بالأصول الريفية للشاعر فحسب، بعد أن غدت (ثيمة) تأكد حضورها في قصائده جميعاً وفي نمط تشكيلي لا يخلو من غرابة أحياناً، ربما فسرها امتياح الشاعر لها من مصادر اللاوعي عنده، مما يدفعنا إلى التعويل على تفسير شيوع هذه (الثيمة) في ضوء معطيات مدرسة التحليل النفسي.. نجد نماذج

(4) الحلفاء: نبت أخضر اللون ينبت مع الحشائش وذو شبه بها ويكون أطول منها عادة وضاراً بالمزروعات.

(5) الاعتقاد بأن الماء أصل الحياة قديم، يرجع إلى المعتقدات الدينية الأولى للإنسان وإلى الميثولوجيا والموروث الشعبي والفكر الفلسفي وعلوم التحليل النفسي، فضلاً عن العلم الحديث.

من تلك الصور في ديوانه «لا شيء يحدث لا أحد يجيء»[6] مثلاً:

إن تاريخك امرأتان
والتي أوصلتك إلى الماء
غير التي أوصلتك إلى مائها..
لكنني الآن، أرجف ما بين أرضين
مبتلتين

وقد يكفي للتدليل على حضور الماء في ديوان الشاعر الثاني وبلوغه مستوى دلالياً لجوء الشاعر إلى اختيار «وطن لطيور الماء» عنواناً له.

إن آخر قصيدة كتبها الشاعر قبل هذه القصيدة، موضع الدرس، كان اسمها «وجه من جمر وماء»[7]، وفيها نقف على مفردات الماء ومظاهره على النحو الآتي:

ماء الذاكرة/ الموج/ كان مألوفاً كما الماء/ وتجتاح المياه/ أنت عشبي وكتاباتي، ومائي/ مطراً يغمر رمل الروح.

إن مما يحسب لتجربة الشاعر الفنية ابتعاده عن الوقوع في مهاوي النثرية، وهو أمر ضمنه له حرصه على إيقاع التجربة الداخلية ونغمها.

ولكن تفكير الشاعر الواضح بالقافية واحتفاءه بها يدفع به أحياناً إلى أن تبدو المفردات عنده وكأنها مستجلبة لدواع نغمية أكثر منها دواعي فنية يستدعيها واقع البناء العضوي وحركته العفوية المنسابة.

لقد استطاع الشاعر علي جعفر العلاق من خلال بناء فني ناجح وتوظيف لشخصية ريفية بسيطة، من سائر الناس، واعتماد لأسلوب موح بالشهادة إيحاء، يبتعد عن التصريح بها وتقرير خبرها تقريراً مباشراً، استطاع من خلال التوسل بالأسلوب الرمزي أن يقدم لنا نموذجاً فنياً ناضجاً تجاوز فيه كثيراً من نماذج الخطاب الشعري عالي النبرة، وشديد المباشرة.

(6) الثورة، الجريدة، صفحة ثقافة، 28 كانون الثاني، 1984، وفيها نلحظ عنصري الجمر والماء كما نجد للشاعر قصيدة بعنوان «حجر بين الوجه والماء» منشورة في مجلة الأديب المعاصر، مجلة اتحاد الأدباء، بغداد، تموز 1973.

(7) في قصيدة «وجه من جمر وماء» تصريح بحدث الاشتهاد.

الفصل الثالث عشر

البحث عن عالم نظيف

قراءة أسلوبية في قصيدة (غرفه)(*)

- حميد سعيد -

تبدأ قصيدة (غرفه) باللحظة التي تفتح فيها الشخصية عينيها، وهو مقطع إخباري يعتمد على البدء بالفعل (أفتح عينيّ). لكن الشخصية التي تفاجأ بمصابيح الغرفة مطفأة ما تلبث أن تغمض عينيها تماشياً مع جو الظلمة:

مصابيح الغرفة مطفأة..
أغمضها..

وتبدو الشخصية بعد هذا المقطع وهي تنزع نحو استجلاب الضوء وطلبه في محاولة للتعويض عن الضياء المفقود، لنعلم أن الشخصية إنما استجلبته لدواعي الإعانة على تحقيق فعل إيجابي ما، ذلك هو الرغبة في رؤية الجدران وقد فارقتها ألوانها المعهودة، حينذاك فقط نعلم أن الشخصية لم تخرج في حلمها عن حدود حيز المكان عينه (غرفة النوم). فالحلم هنا أقرب ما يكون إلى حلم اليقظة إذن، إذ هو لا يتعدى في مساحته حدود الجدران وأشياء الغرفة:

استحضر ضوءاً يفتح لي أفقاً
فأغير ألوان الجدران

تنتقل الشخصية عن طريق السرد الإخباري عينه من حدود (الكلي) الممثل في ألوان جدران الغرفة إلى (الجزئي) حيث إطار اللوحة الذي يستقر على سطح الجدران، ليطال فعل التغيير هذه المرة وجه المرأة في اللوحة، وغلواء الكحل بعينيها:

(*) انظر مملكة عبد الله: حميد سعيد، شعر، ط 1: بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام/ 1987. وانظر نص القصيدة في القسم الثاني من الكتاب.

استبدل وجه المرأة في اللوحة

ثم أخفف من غلواء الكحل بعينيها . .

وإذا كان فعل استبدال وجه المرأة في اللوحة بقي غامضاً أول وهلة، فإن التركيز على تخفيف غلواء الكحل من عيني المرأة في المقطع اللاحق إنما جاء ليكشف عن مستوى من التذوق الجمالي لدى الشخصية وعن حساسية رهيفة تجاه كل ما من شأنه تشويه عنصر الجمال والابتعاد به عن طبيعته وفطرته وبساطته.

ويستمر التركيز على الفعل في هذه المقاطع التي تعتمده أساساً لها ومرتكزاً، لتنتقل بنا الشخصية إلى فعل آخر جديد ممثل في طرد الشبح الذي كان يقف متخفياً في اللوحة وراء الشجيرات اليابسة:

أطرد هذا الشبح المتخفي . . حول شجيرات يابسة.

لكن الشخصية لا تهدأ لها ذائقة ولا ترتاح لها نفس عند حدود ما تبقى في عالم اللوحة، فتلجأ إلى إكمال (عالم الممكن) في واقع اللوحة بـ (عالم التمني) الذي يأخذ شكل الفعل الحقيقي. إذ تتدخل الشخصية في تخطيط وجه فتى جديد على عالم الصورة، بملامح طيبة، جاعلة إياه في مقابل المرأة، قريباً منها. حينذاك فقط نستشعر أثر هذا الفعل الإيجابي في شكل رد فعل سريع لدى المرأة التي تأخذ بالابتسام والخروج من أسر اللوحة، فكأن فعل الخلق الجديد للفتى المنتظر، الفتى ـ الطموح قد أشاع حياة شاملة في عالم اللوحة محدثاً حيوية خرجت بالمرأة إلى حيث عالم الحرية وإطراح الأسر الذي كانت ترسف فيه.

من هنا يكتسب وجود الفتى الطيب الملامح في اللوحة دلالة مهمة على صعيد عالم المرأة والحياة من حولها. فما الذي كان يمثله الشبح المتخفي في اللوحة يا ترى؟ وما دلالة تلك الشجيرات اليابسة فيها؟

تبدو الشجيرات اليابسة رمزاً لكل معاني الموت واليباس وهي دلالة يمكن الإفادة منها في فهم ما يتخفى وراءها أيضاً ممثلاً في هيئة ممسوخة وكيان غير محدد ولا معلوم.

هل يمكن أن يكون ذلك الشبح رمزاً عاماً لعناصر الشر التي تهدد المرأة وتحنط منها الروح، موقفة نسغ الحياة فيها. أثر هذا التكالب الذي يتحين الفرصة للتخفي

وراء عناصر الموت والجفاف؟

ولعل ما يؤيد هذا التفسير أن الحياة سرعان ما تدب في المرأة التي يعاودها الابتسام والحيوية، لتبدأ فعلها الحياتي (الإيجابي) في صورة امرأة معشوقة وكائن اجتماعي فاعل ومؤثر. وربما كان الشبح المتخفي رمزاً لحالة الخوف المسيطر على المرأة في شكل قوى قدرية (فيزيقية أو بشرية أو اجتماعية) حالت زمناً بينها وبين الحياة الحقة. حتى إذا ما جاء الفنان الخالق المخطط وثار على علاقات العالم المدان واستبداله بما يحسب أنه الأجمل والأحسن، دبت الحياة في أوصال المرأة وسرى الدم فيها وأوحت ابتسامتها بالسعادة التي تحياها وبالاستعداد لامتصاص رحيق المتعة ومنح الحنان لمن كان وعداً وحلماً، جاءها في صورة فتى طيب واقترب منها فكان أهلاً لها. بل هل يمكن الذهاب إلى أبعد من ذلك لنرى في المرأة قيمة كبرى ورمزاً دالاً على كل ما هو غال وعزيز؟ لتصبح فكرة تسليم هذه القيمة قيادها لمن يعرف الطريق إلى خطب ودها ويكون أهلاً لها فتوة وطيبة وتلبية لدعوة الحياة، وأن أي شيء خارج هذه المواصفات لا يعدو كونه مسخاً وأشباحاً متخفية خلف عناصر الموت والأستار الشائهة كما يراها الشاعر ويحلم بها؟

وأخطط وجه فتى . . بملامح طيبة

وأقربه منها . .

تبتسم المرأة . . تخرج من أسر اللوحة

ولا يقف الأمر عند حدود خروج المرأة من أسرها، فالخلق حياة وحيوية لا تعرفان التوقف والحدود. فها هي المرأة وقد بدأت تغير ترتيب أثاث غرفة الشخصية، لنرى الأخيرة في المقابل وقد ربطت بينها وبين المرأة حالة من التواصل والغنى الداخلي، فالترجل من اللوحة ـ الأسر والقيام بالفعل الحياتي (ترتيب أثاث الغرفة) يجعل الشخصية تستشعر السعادة ممثلة في صورة من صور النور المشع القادم من نافذة الغرفة:

أرقبها . .

وهي تغير ترتيب أثاث الغرفة

أسعد بالنور الآتي من نافذة قرب سريري

وإذا كان غياب النور سبباً في إغماض الشخصية عينيها بعد أن صحت في مفتتح

القصيدة فإن إشراقة النور التي تتسرب إليها ثانية من نافذة الغرفة تدعو الشخصية إلى معاودة الصحو بمجرد ذكر حضور النور، ليصبح الصحو مرادفاً لوجود الضياء.

ولأن عالم القصيدة يعبر في الجزء الذي مر بنا عن رغبات تنتمي إلى عالم الأحلام، سواء ما انتمى منها إلى أحلام اليقظة أو الأحلام المألوفة، فإن القصيدة في هذا الجزء بدت تقوم على البدء بالفعل:

أفتح/ أغمضها/ أستحضر فأغير/ أستبدل ثم أخفف/ أطرد/ وأخطط/ وأقربه/ تبتسم/ أرقبها أسعد/ أصحو.

وثمة ملاحظة تتصل بوصف أفعال الشخصية في القصيدة جديرة بالتنبه لها، وأريد بها ملاحظة ورود الفعل الدال على الفعل الحقيقي، مميزاً من الفعل الدال على محض الرغبة في تحققه أو ما عد منها من الأماني المرتجاة. وهي ظاهرة لها دلالتها النفسية (السيكولوجية) في واقع الشخصية، تجد امتدادها في لا وعي الشاعر، إذ كلما بعد الفعل عن التحقق الفعلي أو الإمكان في التحقق ودخل منطقة الأمنيات والأفعال المتخيلة المرتجاة كان لجوء الشاعر إلى تضعيف الفعل أحوج، وذلك إمعاناً في طلب الرغبة في التحقق وتوكيداً لها، خلافاً للأفعال الممكنة التحقق، التي يكتفي عادة فيها بصيغة الفعل العادي (غير المضعف):

الفعل المضعف	طبيعة الفعل
أغير ألوان الجدران	متخيل، مأمول
أخفف من غلواء الكحل بعينيها	متخيل، مأمول
أخطط وجه فتى	متخيل، مأمول
وأقربه منها	متخيل، مأمول

ومع بدء الصحو المصاحب لحالة استشراف الضوء النافذ خلل الغرفة تتبدى في القصيدة معطيات جديدة مختلفة عما شاع في جوها في مرحلة ما قبل الصحو، إن على مستوى توظيف المفردة اللغوية ودلالتها أو على مستوى ألوان الصورة وملامحها أو على مستوى النمط الأسلوبي المستخدم فيها.

تبدو مقاطع القصيدة المرافقة لفعل الصحو في أغلبها في شكل جمل اسمية إذا ما استثنينا فعلين لا يمتان إلى واقع حالة الصحو الجديدة، إذ هما ينتميان إلى عالم

النوم الذي تعود الشخصية إليه في نهاية القصيدة، معمقة الإحساس بمخالفة بدء القصيدة الذي يستهل بفتح العينين (أفتح عيني)، لمنتهاها الذي يبدأ بإغماضهما:

أغمض عيني
أعود إلى النوم

وإذا كانت القصيدة قد اتخذت في جزئها الأول المرافق لفعل النوم شكل الإخبار السردي على لسان الشخصية الرئيسة، واتخذ فيها الإخبار شكل مقاطع طويلة أحياناً، فإن أبرز ما يتميز به نمط البناء الأسلوبي للقصيدة في جزئها الثاني المرافق لحالة الصحو، أنه يأتي في شكل جمل صورية أقرب إلى (عين الكاميرا) أو (العدسة السينمائية). وهي صور سريعة خاطفة لا مجال فيها لسرد أو إخبار. صور خاطفة، فيها من التكثيف والاختزال ما يقرب بعض مقاطعها من العبارة الواحدة:

أضواء كابية
ألوان نابية
صحف..
وكؤوس فارغة
اللوحة قائمة..
وامرأة اللوحة.. تضحك..
هل كانت تسخر من حلمي

وإذا كانت القصيدة في جزئها الأول المرافق لحالة الحلم قد شهدت بروز عنصر التضاد اللغوي في شكل بنائها، فإن الجزء المرافق لحالة الصحو قد شهد زوال هذا التضاد بعد أن انتهت حالة الشد بين الواقع والمثال وانفتحت العين على الحقيقة المرة التي لا خيال فيها ولا تخييل. وهو تبدل اقتضته طبيعة بناء القصيدة ومنطق كل من النوم واليقظة في حياة الشخصية:

أفتح ← أغمض

مصابيح الغرفة مطفأة ← أستحضر ضوءاً

مطفأة ← يفتح لي أفقاً

لقد اكتشفت الشخصية أن الأفعال التي قامت بها لا تعدو كونها مظهراً من

مظاهر الحلم الذي لا يمت إلى الواقع بصلة، والذي بدده ضوء الحقيقة المشرق الآتي من خلل النافذة، فما كان منها إلا أن تستعرض جو الغرفة وأشياءها بعينين ملهوفتين، فزعتين، غير مصدقتين ما تراه من حالة الخيبة التي تتعاون على توكيدها وتعميق الإحساس بها الأشياء والألوان والمفارقات المغادرة لسماتها الإيجابية وألوانها المشرقة:

أضواء كابية/ ألوان نابية/ كؤوس فارغة/ اللوحة قائمة.

إن ثمة عناصر في القصيدة تلقي الضوء على واقع الشخصية كاشفة عن بعض جوانب أزمتها ومفصحة عن الدلالات الفكرية للبناء الفني بأسره.

ويكفينا هنا الإشارة إلى عنصرين كانا ضمن موجودات الغرفة وأشيائها المتناثرة التي مرت عليها عينا الشخصية وعيوننا سراعاً وأريد بهما المقطعين:

صحف

وكؤوس فارغة

فالصحف هنا رمز لمصدر التعب الذهني وإشارة لواقع ثقافي غير عادي ولمعاناة فكرية وعادات في القراءة والتتبع لدى الشخصية التي تجد عزاءها أحياناً في اللواذ بما يغيب الذهن ويعطل الحواس في هذا العالم المتعب الصخّاب ولو إلى حين، ولا سيما أن القصيدة تعمق فينا ـ بطريق الوصف والتلميح ـ حالة الوحدة التي تعيش فيها الشخصية.

لقد كان مشروع الشخصية الحلمي كبيراً، على الرغم من اتخاذ الشاعر من اللوحة المحدودة (الجزئية) وحائط الغرفة[1] وسيلة تعبيرية عنه. لكنها الوسيلة التي ترتقي بالجزئي إلى مستوى الكلي وبالمحدود إلى ما هو شمولي. فهو مشروع يبدأ بالألوان وينتهي بحلم اللقاء المتمخض عن ولادة إيجابية وسعادة مشتركة وحياة متواصلة، في مقابل طرد عناصر الشر والجفاف ورموز القتامة والسوداوية. لكنه الحلم الذي ينتهي عند أعتاب صحوة قاسية لتجد الشخصية نفسها وقد أحاطت بها عناصر الواقع نفسها، معيدة إياها إلى دوامتها مع قدر من الإحساس بالسخرية من الذات.

(1) تتجاوز الغرفة في القصيدة دلالتها المعجمية المباشرة لتغدو كناية عن العالم الأرحب.

لقد بدت المرأة التي ظلت الشخصية حريصة عليها، متابعة لها، مراقبة إياها وقلقة عليها مما يتربص بها من شر يقف على مرمى البصر، متخفياً وراء الشجيرات اليابسة، رمز الجفاف المفارق للحياة والخضرة، بدت المرأة في صورة موحية، متجاوزة دلالتها المباشرة إلى حيث القيمة الكبرى التي يظل المرء قلقاً عليها، زائداً عنها الشرور المحيطة بها، وإن لم تدخل في منطقة الرمز الموحي المشع، وهو أمر متأت من أن الشاعر لم يول رمزه جهداً كافياً لتعميق دلالته وإضفاء رتوش أخرى للصورة تقربها من الدلالة الأخيرة المشار إليها بوصفها واحداً من فروض تحليل القصيدة.

وإذا أمكننا التماس العذر للشاعر في اللجوء إلى توكيد فعل النوم في آخر مقطع في القصيدة بعد أن أخبرنا في المقطع السابق له مباشرة بذلك، كي لا يدع مجالاً للشك عن طريق هذا التوكيد وليقف بالقصيدة عند إيقاع هادىء ساكن يمكن معه الوقوف والتقاط النفس. وإن كان المستحسن إمساك الشاعر عن كل ما من شأنه التصريح بالمعنى أو بدلالة الصورة.

أغمض عيني..

أعود إلى النوم

أقول إذا التمسنا العذر للشاعر في ذلك، فإن مما لا يبدو مسوغاً لجوء الشاعر إلى التساؤل الذي بدا شارحاً للدلالة الرئيسة في القصيدة، وذلك في صورة تعليق على موقف المرأة الضاحكة في اللوحة، وهو تساؤل يحدّ من مخيلة القارىء ودوره في التفكير الحر، الخلاّق ويضعف من إمكانات القصيدة في الإيحاء، فضلاً عن أن الفكرة الكامنة في البناء اللغوي وأسلوب التعبير لم تكن غامضة ولا عصية على الفهم:

اللوحة قائمة

وامرأة اللوحة.. تضحك..

هل كانت تسخر من حلمي

لقد جاءت قصيدة (غرفة) في شكل من البناء العضوي، اعتمد على قدر من إحكام البناء الفني المكتنز بالدلالة والمعبر عن حلم الشاعر في عالم نظيف ورغبته في تعميق قيم الجمال والحياة المتجددة والشباب بطريقة من الشفافية والتلميح.

إن القصيدة في شكل من أشكالها، صورة من صور الرغبة في إصلاح العالم المنكفىء، وتوق إلى خلق عالم خال من الشرور والظلمات والانكسار المحدق بالإنسان والمتخفي وراء أستار الواقع، والقابع أبداً وراء قفا المبدع، أكثر الناس حساسية وأشدهم إرهافاً وتوتراً.

الفصل الرابع عشر

جدلية الزمن والإنسان

قراءة في قصيدة «الليالي»(*)

ـ سامي مهدي ـ

الشاعر سامي مهدي واحد من أبرز شعراء ما سمي تجوزاً بجيل الستينات، فلشعر هذا الشاعر هوية خاصة وملامح محددة تجعله متميزاً بين أقرانه ومجايليه، سواء على مستوى الموضوع أو مستوى البناء التقني للقصيدة والنفس الشعري القصير والهم الإنساني الذي يغلف معظم قصائد شاعرنا، إلى جانب استخدامه الأنيق للغة وقدرته على التعبير بها عن تجربته الشعرية دونما زوائد أو استطالات يأباها المنطق الفني للقصيدة أو تجفوها الوحدة العضوية لها.

تركز قصيدة (الليالي) ـ كما هو شأن الكثير من قصائد الشاعر ـ على عنصر (الزمن) في حياة الإنسان حين تقدمه لنا في صورة من صور التضاد أو عدم المواءمة معه وفي شكل يقرب بنماذجه الشعرية من حالة الأزمة والقلق والمعاناة.

تتخذ قصيدة (الليالي) من إحدى الحانات وحدة مكانية لها، بينما يبدو الراقصان في الحانة الشخصيتين المحوريتين والمادة التي يتم للشاعر من خلالها التعبير عن تجربته الشعرية تلك.

تبدأ القصيدة بالإشارة إلى الحدث الذي يبرز أمامنا زمنين أحدهما الزمن الخارجي (الموضوعي) وثانيهما زمن الشخصية (الداخلي)، فبينما يبدو حدث الرقص وقد مال إلى الهدوء والاستكانة بفعل هدوء فضائه نجد في المقابل إحساساً حاداً بالزمن لدى الشخصية، فالراقص لم يهدأ بعد على الرغم من هدوء حركة المكان:

هدأ المرقص

(*) انظر نص القصيدة في القسم الثاني من الكتاب.

والراقص لم يهدأ

إن الإشارة إلى عدم هدوء الراقص إنما يعبر عن واحد من احتمالين؛ فإما أن يكون هذا الإحساس تعبيراً عن فرح غامر لدى الشخصية ورغبة عارمة في استمرار حدث الرقص المعبر عن هذه الفرحة، وإما أن تكون هذه الرغبة العارمة نفسها تنفيساً عن أزمة داخلية ورغبة في التغلب على الإحساس الحاد بالزمن الذي يثيره واقع انتهاء الحدث.

وسرعان ما تكشف لنا القصيدة عبر مقطعين اثنين عن أزمة بطل القصيدة لترجح لنا الاحتمال القائل بوجود أزمة داخلية تعبر عن إحساس حاد بالزمن لدى هذه الشخصية. فالمرأة التي أوحت للراقص برقصته معها وكانت مبعث فرحه وسعادته تلك الليلة ما لبثت أن أطفأت ذلك الهيام وقضت على تلك السعادة حين مالت بها الأفكار في آخر الرقصة نحو تمني آخر يراقصها غير هذا الراقص.

إنها إذن حالة من الإحباط التي يخلقها إحساس الإنسان بانخداعه وتكشف الحقيقة المفاجئة له:

ولكنّ التي أوحت له بالرقصة الأولى
تمنت غيره في آخر الرقصة
وانسلت إلى البار
وظلت تحتسي لوعتها فيه
وظلت تسأل النادل عمن لم يجيء بعد

لكن الشاعر سرعان ما يترك بطله ليكشف لنا عن سر آخر في ذات بطلته، فتلك المرأة التي كانت سبباً في أزمة الراقص لم تنج هي الأخرى من أسر الوقوع في أزمة تعكس وجهاً من وجوه الإحباط النفسي ذاته.

إن انسلال المرأة إلى البار وتركها الراقص وتمنيها أحداً غيره واحتساءها الخمر وسؤالها النادل عمن لم يجيء بعد، إن ذلك كله ليس سوى تعبير عن حالة من الإحباط مبعثها انشداد (المرأة) إلى مثل يقف دونه ذلك الراقص الذي كانت تراقصه، وإلى أمل بدا متسرباً وأقرب إلى التلاشي كلما امتد بالشخوص الزمان، حيث لا يبقى سوى السؤال الدائم المتكرر عن القادم الذي لم يأت واحتساء الخمر الذي لا يعدو (في حقيقته) كونه شكلاً من أشكال اجترار اللوعة أو احتسائها:

ولما انصرف الناس
ولم يبق سواها
حملت جثتها حملاً إلى البيت
ومنّت نفسها بالحب في أمسية أخرى

وحين يتكشف الحدث عن نهايته الممضة في شكل حقيقةٍ موجعة لا مراء فيها ولا إيهام، تصل الشخصية إلى حالة من المواجهة الفعلية الحادة مع الزمن حيث لا يبقى إلا التسليم بالخسارة وبالحقيقة المرة، ولكن على أمل الفوز بالأمل في مرة قادمة أخرى:

ومنّت نفسها بالحب في أمسية
أخرى

إن المرأة التي ظلت تعلل نفسها بالأمل وبالمثال تفتقد الحب الحقيقي كما يوحي لنا الشاعر بذلك في المقطع السابق، وهو ما يعني أن ممارساتها وطقوس فرحها وحركاتها الراقصة لم تكن أكثر من أفعال آلية تفتقر إلى الروح القادرة على الازهار والنماء والحيوية.

ولعل التركيز على المقطع الذي يقول فيه الشاعر:

حملت جثتها حملاً إلى البيت

لعله إلى جانب ما يعنيه من بلوغ المرأة في الشراب حد الثمالة والخذلان فإنه إنما يعبر عن عدم الرغبة (وهو الإحساس الدفين في لاوعي المرأة) في التسليم بالحقيقة الواقعية ومغادرة الحانة، مركز الأمل ومنطلق الفرح والأماني.

من هنا تغدو مغادرة المرأة الحانة مغادرة المكره الذي يحمل نفسه على الإتيان بفعل لا تطاوعه فيه نفسه.

وإذا كان لا بد للمرء من أن يلجأ إلى تسويغ هزيمته وإضفاء تعلات على حالة النكوص والإحباط لديه، فإن عزاء المرأة المهزومة لن يكون أكثر من أنها قد مارست طقوس الفرح حركة وشرباً حتى حدود الموت وإن خلت هذه الطقوس وتلك الحركات من عنصر الحياة المهم.

يبدأ الشاعر، أول ما يبدأ، بتسليط الضوء على أزمة الراقص الممثلة في هدوء حركة الرقص خلافاً لرغبته في استمراره وذلك باستخدام أسلوب النفي الذي جعل

من إرادتي الفرد والحدث في شكل تضاد (هدأ ـ لم يهدأ).

لكن الاستمرار في القصيدة سرعان ما يكشف عن أن اهتمام الشاعر بأزمة شخصيته (الراقصة) أكثر من اهتمامه بأزمة الشخصية الثانية (الراقص) وأن هذه الأزمة هي الأزمة الأكبر والأشد تمكّناً في المرأة منها في الرجل، بل إن هذه الأزمة ذاتها تبدو هي السبب في أفعال الراقصة التي خلفت فيها نوعاً من الإحباط الذي تلقيناه بوصفه رد فعل لدى الراقص حسب. فأزمة المرأة تبدو لنا موضوعية معبرة عن موقف حياتي ومرتبطة بأحلامها الكبيرة في وصول القادم (المثال المفتقد) الذي يحقق لها أمانيها كاملة، فضلاً عن توكيد اللوازم اللغوية المتعددة في هذه الأزمة وأخذها حيزاً غير قليل من واقع القصيدة.

وإذا كان التعبير عن أزمة الشاعر قد جاء في إطار صيغة لغوية اعتمدت تقديم الاسم على الفعل (والراقص لم يهدأ) فإن توكيد الفعل وتقديم الشاعر له تعبيراً عن أزمة بطلته إنما جاء من واقع الرغبة في تصوير عمق الأزمة وشدة استحكامها، فما يهم الشاعر ـ في المقام الأول ـ هنا التركيز على الفعل الدال على الأزمة، المعمق لها والمضمخ بظلال الألم واللوعة:

تمنت غيره/ انسلت إلى البار/ ظلت تحتسي لوعتها/ ظلت تسأل النادل/ حملت جثتها/ منّت نفسها/ عزّتها/ استمتعت بالشرب حد الموت.

لقد بدأت القصيدة في مقطعها الأول باستخدام الفعل الدال على انتهاء حدث ما ونفيها له (هدأ ـ لم يهدأ). وقد استمر أسلوب استخدام الفعل وضده في المقطع الثاني الذي يدل المعنى هذه المرة على توافره لا اللفظ (أوحت له ـ تمنت غيره) وهو أمر طبيعي يحتمه وجود عنصر الصراع وتسليط الشاعر الضوء عليه والبدء به منذ الوهلة الأولى.

ولكن هذه القصيدة التي بدأت باستخدام المتضادات (لغة ومعنى) والتي اعتمدت في مقدمتها فعلاً دالاً على التأزم، تأخذ بالابتعاد عن هذا اللون من التعبير كلما وصل الحدث إلى نهايته المؤذنة بقرب انفراجه أو انكفاء الشخصية على نفسها وتأملها لذاتها، حتى إذا ما وصلنا إلى مقاطع القصيدة الأخيرة وجدنا قدراً من عزاء النفس ورضاها قد حلّ في ذات المرأة أو حاولت إقناع نفسها به، وكأنما القصيدة التي بدأت بالإيحاء بوجود أزمة ثم بالإفصاح عنها وتنميتها ما لبثت أن انحلّت في

هذا اللون من التعبير الفني والأداء الشعري الموحي.

إن الشاعر في هذه القصيدة ميال إلى التكثيف، نابذ كل التفاصيل والاستطرادات غير الضرورية للبناء الدرامي، فهو إذ يبدأ في المقطع الأول من القصيدة بالإخبار عن حدث هدوء الرقص، فإنما يبدأه بتجنب الحديث عن وجود حفلة وعن متابعة بداية طقوس الرقص فيها واستمراره زمناً ثم هدوء هذا الرقص.

لقد كان اختيار لقطة هدوء المرقص اختزالاً لكل تلك الأحداث وتوكيداً لوجودها أصلاً. وهو اختيار يؤكد أن أزمة شخوص القصيدة هي التي تحتل مركز اهتمام الشاعر لا تفاصيل الحدث نفسها.

ويضعنا الشاعر خلال المقطعين التاليين في قلب الحدث الجديد فجأة حين يشير إلى تمني المرأة التي أوحت للراقص بالرقصة الأولى أحداً غيره، وهو تكثيف يختصر أحداثاً كثيرة من دعوة للرقص وقيام به فإحساس بتغير مشاعر صاحبته ورغبته عنه إلى أحد غيره. بل إن بداية المقطع ـ لرغبة الشاعر في الانتقال السريع ـ تبدأ بأداة استثناء (ولكن) لافتتاح مقطع جديد دونما مسوغ لغوي واضح يسوغ استخدامها على هذا النحو من الاستدراك.

ومما يتصل بمسألة التكثيف في القصيدة أيضاً أن الفكرة لم يتجاوز الشاعر في التعبير عنها غالباً بأحد المقطعين باستثناء الفكرة الأخيرة. فاللقطة الأولى تأتي لتصوير لحظتين متضادتين (هدأ ـ لم يهدأ) في حين تجيء اللقطة الثانية لتصوير رغبتين متضادتين في ذات المرأة (أوحت له ـ تمنت غيره)، وتأتي اللقطة الثالثة من ثلاثة مقاطع جاء التأكيد فيها على (تكرار) صيغة الفعل معبراً عن شدة اللوعة واستحكام الألم في ذات المرأة (وانسلت إلى البار، وظلت تحتسي، وصلت تسأل) في وقت تعود اللقطة الرابعة إلى اعتماد مقطعين اثنين (ولما انصرف الناس، ولم يبق سواها).

ولعله من الطبيعي أن تمتد اللقطة الأخيرة لتشتمل على مقاطع أربعة من القصيدة ليس لأنها ضربة القصيدة الأخيرة وختامها حسب، وإنما لأنها جاءت كاشفة عن كل ما يدور في ذهن المرأة المأزومة ولما تبقى في نفسها من رغائب وقلبها من مشاعر وأمنيات:

(حملت جثتها/ ومنّت نفسها/ وعزّتها/ واستمتعت.

إن قصيدة (الليالي) التي تنتمي إلى أشعار سامي مهدي ذات النفس القصير قد استطاعت في كل مقطع منها أن تعبر بذكاء عن أكثر من جانب من جوانب النفس الإنسانية في صراعها مع العالم الخارجي وتوقها إلى الأمل الدائم. وهي في توكيدها لهذا المعنى إنما تشير إلى بقاء خيط الأمل مشدوداً أمام ناظري الإنسان، على الرغم من شدة التأزم ودرجة الإحباط التي يعانيها في زمن يزداد تعقيداً ويفتقر إلى ما يبعث فيه الحيوية والحياة.

لقد قدم البناء الفني للقصيدة من خلال زوايا التقاط سريعة ومختلفة بدت كما لو أنها مصورة عبر (عين كاميرا) متنقلة، وهو أسلوب يصعب على من لم يخبره النسج على منواله، فالقصيدة التي تقرب في كثافتها وشدة اختزالها، من الدفقة الشعورية الأولى للمرء دونما إفاضة تبقى القصيدة الأصعب منالاً والأكثر فناً وجمالاً.

الفصل الخامس عشر

قراءة في المستوى التعبيري لقصيدة (ندّاهة)(*)

ـ خيري منصور ـ

يزاوج الشاعر خيري منصور في نتاجه الشعري بين الهموم الذاتية والهم القومي(**) العام حتى لتبدو هذه هي السمات الأكثر وضوحاً فيما ينتظم تجارب الشاعر ويمنحها بعدها وتأثيرها، دون أن يعني ذلك حصر نتاج الشاعر أو تفوقه فيه بأي من البواعث الخارجية، ذلك أن غنى تجربة الشاعر تبدو مستمدة من داخل بنيتها الفنية وطريقة تشكيلها أولاً وقبل كل شيء.

وعلى الرغم من أن تجارب الشاعر تتفاوت فيما بين قصائد مطولة وأخرى قصيرة، فإنني أرى أن خيري منصور يبدو أكثر إحكاماً وتألقاً في قصائده القصيرة التي أميل إلى تسميتها بـ (قصيدة الدفقة)، فهي خير تعبير عن طبيعة تلك القصائد وشكل ولادتها.

ولعل هذا الحكم ـ إذا ما صح ـ هو الذي كان وراء اتجاه الشاعر نحو تعميق مساره صوب القصيدة القصيرة في جل نماذجه اللاحقة التي لما يزل يواصل نشرها، وهو اتجاه يشاركه فيه عدد من الشعراء العراقيين والعرب عامة.

وقصيدة (نذاهة) موضوع التحليل، واحدة من النماذج الشعرية التي تقع ضمن ما اصطلحنا على تسميته بقصائد الدفقة. وهي تتكون من ثلاث عشرة فقرة (سطر). تبدأ ثمان منها بصيغة الفعل ـ ومنها الفقرة الأولى ـ التي لا تخلو من دلالة نفسية.

تبدو المرأة المحور الذي يقوم عليه بناء القصيدة جميعاً، إذ تبدأ الفقرة الأولى

(*) انظر نص القصيدة في القسم الثاني من الكتاب.

(**) الشاعر خيري منصور، شاعر فلسطيني من شعراء الستينات، أقام في العراق وعمل في الصحافة الأدبية ثم انتقل إلى الأردن ليعمل في الصحافة هناك، وله عدة دواوين شعرية.

من القصيدة بالتلميح إلى هذه المرأة بطريق الإخبار عنها:

تتلألأ في عينيه

امرأة

في هذه الفقرة الشعرية يعدل الشاعر عن الوسيلة المباشرة في إيصال الفكرة، فهو بدلاً من أن يخبرنا بطريقة تقريرية باردة أن هناك من تذكر فجأة امرأة ما، يلجأ إلى لغة الصورة حين يجسدها لنا في شكل معادل فني قوامه ـ تلألؤ الصورة في العينين ـ لندرك بطريق الدلالة الموحية أن ثمة عملية استذكار مفاجئة قد بدأ زمنها ببدء القصيدة. وحين يخبرنا الشاعر في الفقرة الثانية عن ترجل المرأة وقت نومه أو نوع بطل قصيدته، ندرك أن شخوص المرأة في عقل الرجل لما يزل يمارس حضوره، ولكنه هذه المرة قد تبدى من خلال لاوعيه، فهو هنا ـ أي الحضور ـ قد جاءه خلال النوم، والنائم تكون عيناه مغلقتين في أثناء النوم ولكنه يرى المشهد البصري رؤية حلمية. هذا السر هو ما جعل الشاعر يثبت لحضور المرأة ساعة اليقظة معطيات حاسة الإبصار، بينما يجعل لعنصر الحركة الصادرة عن فعل (الترجّل)، الملمح الأساس لحضور المرأة في وقت النوم (في لا وعي الرجل).

ويمنح الشاعر في الفقرات الخمس التالية للمرأة نفسها ملامح وصفات تقترب بها من دائرة الضوء وتعرف هويتها بعد أن قدمها لنا في المقطع الأول من قصيدته في أسلوب موغل في التفكير:

تتلألأ في عينيه امرأة

إن في إحضار المرأة لكوب الماء وتقبيلها للرجل وتغطيتها إياه ما يقترب بصورة المرأة أكثر ليجعله يتأرجح بين واحد من دلالتين (المرأة ـ الزوجة) و (المرأة ـ الأم).

ولكننا إذا ما تعمقنا طريقة رسم الشاعر لملامح المرأة وما يضفيه عليها من صفات تشعها مفردات البناء اللغوي وتدلل عليها لوجدنا أنفسنا أكثر قرباً من اختيار دلالة (الأمومة) على المرأة من دلالة (الزوجة)، على الرغم مما بين الدلالتين من اشتراك يفرضه واقع تماثل دور الأم والزوجة وتداخلهما في حياة الرجل الفعلية.

إن حرص المرأة على تغطية الرجل يبدو مهمة أقرب إلى صورة الأم منها إلى صورة الزوجة وأشد لصوقاً بها، إذ تبدو واحدة من مهمات الأم الأساسية تجاه أبنائها. يعمق هذا الإحساس هذا البعد المتجذر الذي يضفيه الشاعر على صورة

المرأة وكيانها الحي إذ يقول:

هي شيء يتخلق من ماضيه

حين يلجأ الشاعر إلى إلقاء ضوئه على ظلمات لاوعي الشاعر في محاولة منه لكشف أصالة هذا النسخ القدسي في نفس شخصيته الشعرية، يكون مجال التردد بين الدلالتين المشار إليهما ضيقاً وربما معدوماً. يؤكد هذا الحس بشكل قاطع، لا سبيل إلى الشك فيه، الفقرة التالية التي يقرر فيها الشاعر معلناً عن عجزه عن تحديد ملامح صورة امرأته وإمكاناته في تأطيرها ضمن مفهوم محدد أو دلالة قاصرة أو كلمات باردة لا تملك الاستحضار بقدر ما لها من قابلية الإشارة إلى الشيء.. إنه عجز عن التسمية والتحنيط ضمن إطار محدد:

يتسرب حين يسميه

فهل في هذا السمو المتسرب من بين شفتي الشاعر والذي تشعه مفردات البناء اللغوي مجال بعد للتردد في تحديد هوية المرأة.. (المرأة ـ الأم).

تأتي الفقرات الأربع الأخيرة من القصيدة لتخبرنا، لا بالطريقة المباشرة أو بلغة الحياة اليومية، عن أن الشخصية في القصيدة تعيش حاضرها الآن بعيداً عن تلك المرأة التي كانت وستظل محور القصيدة، وأنها (أي الشخصية) في بعدها عنها تعيش مرارة الحياة وغربتها ووحشتها. يكفي الشاعر أن يضيف إلى صورة هذا الشيء المتخلق من ماضي الشخصية والمتسرب من بين الشفاه، يضيف إليه قوله بأنه لا يلبث في كل مرة أن يعاود أيامه في شكل عضة في الفم ممزوجة بالدمع أو لها طعمه (مذاقاً أو حقيقة) لا فرق في ذلك، يكفيه أن يوحي لنا بمثل هذا المعنى، لنفهم ما ينطوي على عالم هذه القصيدة ومغزاها الحقيقي.

ثمة في الفقرات الشعرية الثلاث الأخيرة ما يقلق وعي المتلقي مرة أخرى زارعاً الشك فيه، وآخذاً بيده إلى مراجعة القصيدة من أولها مرة ثانية، عله يصل إلى حيث اليقين فيها، فالشاعر بعد أن قادنا عبر بنائه الشعري إلى تصورات واستنتاجات بدت قريبة إلى الصواب من واقع لغته الصورية وبنائه التشكيلي الموحي، يعود ثانية ليؤرق هذا الوعي وليعبث بنا حين يضيف جديداً من لمساته في فقراته الأخيرة المشار إليها، إذ يجعل لهذا المذاق الدمعي المترسب في أعماق النفس نداء يومياً يلح على وعي الشاعر:

لينا ديه
كل مساء
حين ينام

فلمَ كان هذا النداء؟ وما ضروراته ودواعيه؟ وعم يصدر قبل هذا وذاك بعد إن لم تكن صورة الأم، متسقة مع مفهوم هذا النداء وواقعه؟

لا بد من الاعتراف مسبقاً أن في القصيدة ما يغري بتفسيرها على أساس من فكرة الأمومة المشار إليها، وهو المعنى الأكثر قرباً من القشرة الخارجية لعالم قصيدة الشاعر. وهو تفسير مقبول ولا ضير فيه في ظني ما دام يمتلك مبرراته من واقع تفاصيل البناء الدرامي للقصيدة.

ولكنني أميل إلى مجاوزة المستوى المباشر لمضمون القصيدة إلى مستواها الدلالي الأرحب، يعينني في ذلك ما أشرت إليه مما بدا جديداً في نهاية القصيدة أولاً، وما لبعض مفرداتها من إشعاعات لا تخلو من دلالات أكثر شمولاً ونفاذاً إلى المعنى الذي أريده ثانياً.

يؤيدني في ذلك عنوان القصيدة التي يتسق مع المغزى النهائي الذي يجسده المستوى الدلالي الثاني.

ولعل قيمة العمل الإبداعي ومقدار رقيه يظل رهناً بقدرته على الديمومة وقابليته على الإشعاع وامتلاك الأوجه المتعددة، أو من الخير له أن يكون كذلك في الأقل.

إن المعنى الذي أفترضه بديلاً كفكرة المرأة في قصيدة (ندّاهه) لخيري منصور إنما يتمثل في فكرة «القضية»؛ أية قضية أو عقيدة يعتنقها المرء وتأخذ منه النفس واللب إلى حد نذر نفسه لها. والقضية في شعر شاعر مثل خيري منصور هي (قضية الأرض) المغتصبة والوجود الماضي نحو التحقق.

وعلى هذا الأساس فستكون فكرة القصيدة الجديدة لدى الشاعر إذن هي (القضية) مجسدة في شكل معادل رمزي هو (المرأة)، ضمن أسلوب اعتمد التشخيص وسيلة، فهل نجح الشاعر في اختيار (المرأة) معادلاً رمزياً للتعبير عن قضية الأرض والنضال من أجلها يا ترى؟

ليس في حياة الإنسان ما هو أسمى من الأمومة (واقعاً ودلالة) بعد معتقداته

الدينية. وفي هذا السمو ما يبرر للشاعر أن يقرن قدسية الأرض أو قضيته التي تقابل وجوده (الفردي والجمعي، المادي والروحي، الواعي وغير الواعي، الوطني والقومي) برمز الأمومة.

وإذا كان الشاعر قد حاول عبر نهجه في التشخيص إثبات ملامح الأم وأفعالها الحانية أكثر من أي شيء آخر، فإنما جاء ذلك متساوقاً مع نهج التشخيص هذا أولاً، وصولاً إلى تقرير المغزى النهائي الذي يثبت للقضية التي هي هنا قضية (الأرض) الأفعال ذاتها والأفضال عينها التي للأم عليه، فكما الأم، تظل الأرض شاخصة ملء البصر، وكما الأم يكون للأرض فضل الحنو والرعاية فهي مصدر غذائه (المادي والروحي) وإكسائه، بل إننا نكون أكثر قرباً من مفهوم القضية وصورتها إذا ما وقفنا على الفقرات التي يقرر فيها الشاعر أن هذا الشيء إنما هو متخلق من ماضيه.. حينذاك ندرك أن هذا الماضي المتغور.. البعيد هو ماضي الآباء والأجداد المنبعث أبداً والمتخلق دواماً.

ولعل إعلان الشاعر عن عجزه عن تسميته في الفقرة التي يقول فيها «يتسرب حين يسميه» ما يعمق هذا المعنى لدينا، إذا ما وضعنا الخاص إلى جانب العام والجزئي إلى جوار الكلي والمحدد إلى جانب ما هو عام وشامل.

من هنا يكون ضياع الأرض واغتصابها مدعاة لأن يتخذ هذا التخلق مذاق الدمع وباعثاً على الإحساس بطعم اللوعة.

ولكن الشاعر لا يقف عند حدود الانخذال والانكسار أو الإفصاح عن الملمح البكائي الذي عرفت به قصائد القضية الفلسطينية التقليدية، إذ هو هنا يأتي في شكل لمحة دالة، لا تأخذ من البكاء مظهره بقدر ما تستعير منه ملمح الدمع، لا ضمن صورة نهائية خالصة ولكن في صورة تعتمد طريقة الرمزيين فيما سمي بمبدأ (تراسل الحواس) عن طريق مزج معطيات حاسة بأخرى أو تبادل مدركات إحدى الحواس بأخراها وذلك حين أسند الشاعر للإحساس بالزمن معطيات حاسة التذوق.

ولعل السر في دقة هذه الصورة وتأثيرها يرجع إلى واقعية هذا الإحساس، فكثيراً ما يحس المرء بمذاق الدمع حينما يأخذ طريقه عبر مجراه إلى حيث الفم، والفم هنا عند الشاعر مستقر المرارة ومستودع ما خلفته الأيام من ترسبات.

إن اعتماد أسلوب الرمزيين ممثلاً في مبدأ (تراسل الحواس) قد تجاوز هذه

الفقرة إلى فقرات أُخر في القصيدة، كالفقرة التي يصور فيها الشاعر عجزه عن تسمية هذا الشيء غير المحدد، وذلك حين يعطي لما هو غير مادي صفة المادة القابلة للنقص والتلاشي:

«يتسرب حين يسميه»

وهي صورة موفقة جاء التجسيد فيها ليسهم في تعميق الإحساس بها عن طريق الانتقال بها مما هو سمعي إلى ما هو بصري.

ولعل في صورة التسرب التي تستدعي الماء أو التراب ما يعمق بقوة معنى التلاشي ويستجلب إلى الذهن محاولة الإمساك بالأصابع شيئاً عصياً على الإمساك، وهو استحضار لعنصر من عناصر الحياة الأساسية (الماء أو التراب). فضلاً عن كون أحد هذين العنصرين أو كلاهما جزءاً من فكرة القصيدة الكلية (قضية الأرض) وعنصرها الأساس.

وثمة استخدام لهذه الوسيلة الرمزية في المقطع الذي يجسد حنو (الأم، القضية، الأرض) وتقبيلها لابنها ـ لاحظ الابن هنا يصلح أن يكون ابن الأم وابن الأرض وابن القضية في آن معاً ـ بطريق إسناد معطيات حاسة السمع (الهمس) لمعطيات حاسة الذوق التي هي هنا جزء من الفم وإحدى وظائفه (التقبيل):

«تهمس قبلتها الليلية»

إن في لجوء الشاعر إلى مزج معطيات الحاستين ما يعمق إحساسنا بالرهافة في الحس والأناقة في الفعل الموحي بالهدوء، فخير التقبيل ما طغى فيه الإحساس الوجداني على الإحساس السمعي، ولعل ما ينبو عن الذوق سماع صوت تقبيل المحب لحبيبته أو العكس، كما أن أجمل صورة للتعبير عن رضا المحب (في الحياة والفن معاً) هي الفعل الهامس المتسق مع الجو الشعري الهادىء، فضلاً عما تثيره لفظة الهمس من إشعاعات نفسية وأصداء صوتية تجعلها متجانسة ضمن نسقها اللغوي وإطارها الشعوري لتجربة الحب.. الأمومة، القضية، الأرض.

إن فكرة الاعتراف بالجميل والإقرار بالفضل (إن للأم أو للقضية) تبدو واضحة من خلال ما للأفعال من دلالات الحنو والرعاية والفضل بتقديم عناصر الحياة ومستلزمات بقائها وديمومتها [الماء، التقبيل، رمز العشق والتغطية (كناية عن الخوف على الابن)] وهي دلالات تبدو مختارة بقصد وانتقاء واضحين.

ولعل في إحالة صورة الأم في القصيدة إلى رمزها الأشمل (القضية) ما يعيننا

على حل ما ظل عصياً على التفسير ونابياً عن النسق الدلالي لمفهوم (الأم)، وأريد به المقطع الذي يقول فيه الشاعر:

«تشعله حين تعريه»

فهذا المقطع لا يتسق والدلالة الواقعية لصورة الأم في مستوى القصيدة الأول، فلماذا التعرية؟ ولم الإشعال حين التعرية؟ ولكنها تبدو مفهومة ضمن السياق الذي يرتقي بصورة الأم إلى دلالتها الأشمل (القضية) التي تظل قابعة في لا وعي الشاعر ـ فضلاً عن وعيه ـ لا تنفك تبرز بين الحين والحين، دونما موعد أو مناسبة لتضغط عليه، مذكرة إياه بها، وضاغطة على النفس والعقل فيه. وربما أحس وهو في غمرة حياته وما فيها من متع ولذائذ صغيرة بالعظمة في فمه تقف منه في موضع اللهاة، فاضحة عريه ومشعلة منه الروح.. إنه الإحساس العميق بالذنب تجاه المتع الطبيعية الممنوحة لسائر من سواه.

كيف لا وهو مختلف عمن سواه في أنه من معدن هذا الأتون المشتعل نفسه، به مصطل دوماً وإن لم يشأ!

ولعل في هذا أيضاً مفتاح الوصول إلى سر تحول المذاق الدمعي إلى نداء يومي يطن في وعي الشاعر. ولكن لمَ نص الشاعر على مجيء هذا النداء في المساء.. حين النوم؟

لياديه

كل مساء

حين ينام

لجأ الشاعر كما يخيل لي لأكثر من سبب، منها أن الشاعر كان قد بدأ قصيدته بعالم الوعي، أي عالم يقظته، مصوراً لنا ما للقضية (مجسدة في معادلها الرمزي) من فضل يومي عليه في حياته الواعية، ولم يبق له سوى الانتقال من ذلك إلى تصوير مدى أثر هذه القضية على نصف وعيه الآخر (عالم اللاوعي) وما استقر فيه، وهو العالم الأكثر أهمية وأثراً في حياة الشاعر وحياتنا وسلوكنا الحياتي عامة، كما يرى علماء النفس وأصحاب منهج التحليل النفسي منهم خاصة.

من هنا فقد كان على الشاعر أن يكشف لنا عن هذا الجانب الذي بدا لنا موبوءاً بالنداء هو الآخر، مسكوناً به، فحالة النوم عنده لم تعد محطة للراحة أو مرفأ للدعة والاستقرار شأن عباد الله.. إنها وجه آخر لليقظة، بل هي أكثر صخباً وترويعاً، إذ

يبدو النداء في حالة النوم أكثر وضوحاً ومحاسبة وتذكيراً، فإذا كان التذكر الصوري والانشغال اليومي بالقضية واستحضارها وتأملها قد صار من حصة الوعي، فإن نداء المحاسبة والتذكير بهذه القضية للعمل من أجلها قد أضحى من حصة عالم اللاوعي، حينذاك لا يصبح ثمة فرق بين عالمي الوعي واللاوعي لدى صاحب القضية، الملتزم بها، هذا ما تقوله لنا قصيدة (ندّاهة)، بمقاطعها المكثفة المعدودة، وما تحاول التعبير عنه والإيحاء به حين تظل موئلاً للإمكانات الثرة المختزنة فيها.

إن اختيار الشاعر للـ (ندّاهة) عنواناً لقصيدته إنما هو اختيار موفق، منسجم مع السياق العام للقصيدة ومتسق مع ما في الدلالتين الفنية والشعبية المستمدة من تصور الناس ومعتقداتهم الشعبية (المحلية)، ضمن بناء عضوي منسق يحتل فيه كل مقطع مكانه الطبيعي غير القابل للتغيير، يشده إلى ذلك خيط ضمن نمواً وتطوراً دراميين واتخذ من الصورة وسيلة فنية مهمة ومن (تراسل الحواس) نهجاً أضفى على القصيدة قدرة أكبر على التأثير الفني، ومن تتالي الأفعال وتزاحمها وبدء معظم المقاطع الشعرية بها، اتخذ من هذا قالباً مناسباً لإفراغ الشحنة الشعورية المتأججة في النفس والتي وجدت في صيغة الفعل الدال على الاحتدام والحركة خير تعبير لها:

تتلألأ، تترجل، تلبس، تشعل
تحضر، تهمس، تغطي، يتسرب
يعود، ينادي

ثمة فقرة واحدة في القصيدة اقتربت من لغة النثر ولم تكن في القصيدة حاجة إليها، وأريد بها تلك الصورة التي حاول الشاعر أن يصف فيها (المرأة ـ المعادل) إذ يقول:

تلبس جسداً

إن هذه الصورة لم تضف جديداً أو شيئاً مهماً إلى المرأة بعد أن نجح الشاعر في رسم ملامحها وتشخيصها تشخيصاً حياً، فضلاً عن مألوفية لغتها الوصفية ونأيها عن اللغة الشعرية بمفهومها الواسع.

ونعود فنقول إن من بين أبرز عناصر نضج هذه القصيدة إمكانية قراءتها على أكثر من مستوى دلالي دون أن يعني تحقق مستوى ما أو صحته إلغاء لتحقق الدلالة في مستواها الآخر، وتلك مزية معظم النصوص الناضجة كما نظن.

القسم الثاني

النصوص الأدبية

اللسان

قصة: إبراهيم الكوني

- 1 -

اعتاد النبيل أن يجالس عبده كلما عاد من مجلس الحكماء. أخذ الوباء قرينته منذ سنوات، فلم يجد في القبيلة مخلوقاً يصلح للمجالسة، ويؤتمن على السر، مثل عبده الذي ورثه عن أبيه. يعود من المجلس الليلي منهكاً. ينزع ثيابه الزرقاء. يستبدلها بالثياب البيضاء. يأخذ مكانه بجوار الركيزة. يسند ظهره إلى العمود. يمد رجليه بموازاة المدخل. يتحرر من اللثام. يستدعي العبد. يأمره بإشعال النار لإعداد رحيق «تيفوشكان» أو «تيبريمت» أو الخليط من العشبتين(*). وما أن ينطلق لسان النار من الموقد، وتتبدد الظلمة، حتى يتبدل الحال، وينطلق لسان النبيل أيضاً، كما انطلق لسان النار.

في السنوات الأولى تحدث مع الجليس عن هموم الصحراء، وأحوال النساء، وأخبار العشاق، وأشعار الهجاء، ونوايا الأبكار. ولكن العقلاء ما لبثوا أن اختاروه عضواً في مجلسهم، خلفاً لأبيه، فدأب على حضور المجمع الجليل، ورأى كيف تدبر المكائد بين الشيوخ، وعرف النوايا الخفية ضد القبائل المجاورة ووقف على أساليب الزعيم في إبعاد الخلافات، وإنهاء الخصومات بين أعضاء المجلس، وأدرك أخيراً، أن أكثر العقلاء نفوذاً وقدراً هم أكثرهم دهاء وقدرة على تدبير المؤامرات. فضاق صدره، وأصاب رأسه الدوار. في إحدى الليالي عاد إلى الخباء واستدعى عبده العجوز. استبدل ثيابه. جرد سيفه من غمده. تألق النصل الشره في ضوء النار.

(*) «تيفوشكان»، «تيبريمت»: أعشاب برية تشرب كالشاي.

خاطب العبد وهو يقلب في وجهه السلاح النهم: «الزعيم يجرد في وجوهنا سيفه ما أن ندخل خباء المجلس، ويتعمد أن يترك السيف خارج الغمد طوال الاجتماع. الزعيم يرى أن قوة القبيلة تقاس بقدرة عقلائها على كتمان سرها. فإن أفشى عاقل لها سراً عرض القبيلة للخراب. الزعيم يبقي سيفه مسلطاً على رقابنا حتى يكتمل المجلس. فاسمع، يا بوبو، بأذنيك، وتذكر بعينيك لسان هذا السلاح الذي يفوق لسان النار جشعاً، لأنه سيرتوي من دم رقبتك إذا خالفت الناموس، وأذعت لي يوماً سراً، لأن سيف الزعيم سوف يشرب من دم رقبتي أيضاً إذا أذعت للمجلس سراً!». ابتسم بوبو ابتسامة غامضة لا يتقن مثلها إلا الرعاة الحكماء، أو العبيد الذين أمضوا زمناً طويلاً في خدمة أسيادهم. ثم انحنى حتى لامس طرف لثامه السفلي جذوع الطلح التي التهمت النار نصفها، فاستغاثت بأنين مسموع، ونزفت سائلاً لزجاً في لون الدم. رفع العبد رأسه عن الأرض وتوسل: «لم يخطر في بالي يوماً أن أتجاسر وأخالف لمولاي أمراً، ولكن مولاي يعرف أن عبده بوبو ليس خيراً من باقي الخلق في الصحراء. ومولاي يعرف أيضاً أن الخلق في الصحراء يعاني من داء الفضول أكثر مما عانى من الوباء في كل الأجيال. فليغفر لي مولاي جسارتي وليعفني من شر الاستماع إلى أسرار المجلس الجليل». ابتسم النبيل أيضاً. راقب لسان النار وهو يداعب لسان السيف بخيوط الضوء. ولكنه عاد واكتأب، قام بينهما السكون. أنين الطلح مضى ينتهك حرم السكون. قال النبيل: «لمن تريدني أن أذيع سري؟ وأنا رجل وحيد؟ من تريدني أن أجالس وأنا بلا جليس؟ أم أنك نسيت وصية «آمغار»(*) الذي حذرني دائماً من مخالطة «ايركاتيادم»(**)؟ أنت تعرف أنه لا يحذرني من الأدعياء الأشقياء لأنهم مخلوقات وضيعة لا وفاء لها، ولكنه حذرني من مجالستهم لأنهم فخ منصوب. المجلس، يا بوبو، دائماً فخ الرجل النبيل. في المجلس، يا بوبو، لا بد أن يستسلم المخلوق للإغواء، ولا بد أن ينزلق اللسان، ولا بد أن يتفوه الفم (هذه الفوهة الكريهة) بما يخالف الناموس ويستنكره العقل. وأنا أتخذك صديقاً أجلس إليه عملاً بوصايا «آمغار». لم أخترك جوفاً لأسراري لأني عرفت سر الصحراء، واكتشفت غياب الوفاء، ولكن لأني جربت أن العبد الذي خدم أباك بوفاء

(*) «آمغار»: الأب. الجد. الزعيم. العجوز.

(**) «ايركاتيادم»: الدهماء. الرعاع.

هو خير من أخيار الأصدقاء. فاحتملني، يا بوبو كما احتملت أبي يوماً، وأمل أذنك إلي، واحذر أن تذيع لي سراً ضاق به صدري».

زفر بوبو أنفاساً موجعة، وأسند سيده ظهره إلى الركيزة، وبدأ منذ ذلك اليوم ينفس عن نفسه، ويحدثه عن أسرار المجلس.

ـ 2 ـ

بعد شهور نزل في إبل النبيل بلاء.

في البداية أصابت العلة الجمل العدبّس الذي كان يستعمله في قرع النوق. كان ضخماً ضرواساً، يرتفع على هامته سنام مهيب. ضمر هذا المارد، وبدأ يهزل حتى كاد يتلاشى. لم يمض شهر على بداية الداء حتى وجده الرعاة ميتاً في المرعى.

بعده أصاب داء الهزال ناقة من سلالة نبيلة، وبدأت تتلاشى وتذوب أمام أعين الرعاة. رفعوا إليه الأمر، فحام حولها. تفقدها. بحث في جسمها عن أثر لوباء، أو علامة لداء، فلم يجد ما يشير لوجود علة في البدن. نفقت الناقة فخرج إلى المرعى. طاف المراتع واستجوب رعاة نبلاء القبيلة عن الوباء فدسوا أيديهم في التراب إبعاداً للشر، ورفعوا عيونهم للسماء حمداً، وأجمعوا على أن الأوبئة لم تدخل المراعي منذ سنوات. سافر إلى القبيلة المجاورة، وعاد من هناك بحكيم أعمى اشتهر بمعاندة أوبئة المراعي، ومعرفة داء الحيوان. تفقد الحكيم القطيع كله، تحسس القطيع جملاً جملاً، وناقة ناقة، ولم يترك حتى الحيران التي لم يكتمل على ميلادها حول واحد. فلم يجد أثراً يدل على وباء، أو على علة جوفية. في النهاية قال للنبيل: «يحسن بك أن تبحث عن الوباء في مكان آخر، لأنه ليس في أبدان الإبل». تحير النبيل. قال: «هل هو سحر؟».

أجاب الحكيم «ربما..».

لم يدر النبيل أن السبب الخفي كان يدبّر مكيدة تُنزل البلاء بجمله الأبلق النبيل.

ـ 3 ـ

كان جملاً نادراً. تلقاه هدية من زعيم قبائل «ايفوغاس» عندما نزل عليه ضيفاً يحمل إليه رسالة من زعيمهم عندما رتبوا تحالفاً لصد إحدى الغزوات. وقد رباه بيديه، وعاشره كما لم يعاشر امرأته الراحلة، وتبادلا وفاء لم يعرفه من المخلوقات المزيفة التي تسمي نفسها أصدقاء، وأنقذه من كمين رتبته له قبائل الأدغال، وأخرجه من متاهة بحر الرمال العظيم حياً عندما نفد الماء، وباغته العجاج، وكاد يضيع في أرض المجهول. وكان يمكن أن يحتمل أي شيء إلا أن يفقد المهري الأبلق. يستطيع أن يفقد حتى بوبو نفسه ويحتمل، ولكن كيف يستطيع الرجل الوحيد، الفارس النبيل، فقدان أحبّ الخلق: جمله الأبلق، النبيل؟

بدأ المهري يهزل فبدأ هو يهزل أيضاً. عاف الكلأ، وأبى الخروج إلى المراعي، فعاف هو الطعام أيضاً، وأبى الخروج حتى إلى مجلس العقلاء. رأى في عينيه الوديعتين حزناً وهماً، فرأى بوبو في عيني سيده حزناً وهماً أيضاً.

مات المهري النبيل بعد أسابيع، فاحترق النبيل بالحمى، وغاب في غيبوبة ظنت القبيلة أنه لن يعود منها.

بعد أن تماثل للشفاء أرسل في طلب الساحر. اختلى به في الخباء ليلة كاملة. خرج الساحر من هناك فلم يعلم أحد ماذا دار بينهما. في الليلة التالية رأى الرعاة شبحاً يتنقل بين القطيع، ولكنهم ظنوه جناً شقياً، فلم يعيروه اهتماماً.

بعد أيام زاره الساحر ليلاً، واختلى به ليلة أخرى. لم يعرف أحد أيضاً سر الساحر، وأدرك الرعاة كما أدرك العبد بوبو قبلهم، أنهم لن يعرفوا للساحر سراً، لأنهم عرفوا منذ زمن بعيد أن الساحر لن يكون ساحراً لو عرف الخلق له سراً.

ـ 4 ـ

في القبيلة تردد أن العين هي التي أبادت إبل النبيل. والحسد هو الذي أصاب الأبلق. ولكن النبيل لم يعلق. عاد لحضور مجلس الحكماء، وعاد يجلس إلى جوار الركيزة، ينزع سيفه من غمده، ويعيد على مسمع عبده الوفي بوبو تلك التعويذة القاسية التي تعوّد أن يرددها كلما فاض قلبه بالسر، وأراد أن يخفف عن نفسه الوزر،

فكان العبد الوفي يعيد شفاعته أمام مولاه كل مرة، متوسلاً أن يعفيه من حمل أسراره.

ولكن أمراً جديداً طرأ على السيرة القديمة.

فبعد انتهاء السمر، وانطفاء آخر عود في النار، يخرج بوبو من الخباء كل ليلة. يخرج إلى الظلمة، ويغيب في المجهول، دون أن يسأل السيد نفسه يوماً إلى أين يذهب العبد. ولكن ما إن خرج بوبو هذه الليلة حتى خرج النبيل في أثره. لم يخرج وراءه في الحال. تركه حتى اختفى، ثم زحف من الخباء، ودخل وراءه في مملكة الظلمة. ذهب بوبو إلى القطيع. دخل بين الإبل، ربت على رأس ناقة. تركها. مضى إلى الأمام. وقف أمام جمل سمين. مكسو بوبر كثيف، يجتر الكلأ بنهم. توقف الجمل عن الاجترار. تصنت. توترت عيناه. فقدتا السكينة، وحل فيهما قلق مفاجىء، تخفّى النبيل وراء ناقة مجاورة، وراقب بوبو، رآه يقتعد الأرض أمام الجمل الأشعث. بدأ يتحدث. سمع بوبو وهو يعيد على مسمع الجمل كل الأسرار التي دارت في المجلس، وسمعها منه في جلسة الليلة.

ـ 5 ـ

في الصباح تفقد الجمل. قال للرعاة: «لن أكون عرّافاً إذا قلت لكم إن هذا الجمل سوف ينفق بعد أسابيع». بعد أيام بدأ الجمل يهزل، ويضمر، ويبيد. بعد أسابيع نفق، فجاءه الرعاة بالخبر، وعيونهم مليئة بالدهشة. قال لهم: «لقد عرفنا الداء». طلب من أحدهم أن يأتيه بالسوط من الخباء. وطلب من الآخرين أن يأتوه بعبده الوفي مقيداً. تناول السوط الشرس. ضرب به الهواء فرسم رمزاً. رسم شرراً كشرر البروق في السحب الشتوية. نزل اللسان الشرس على العبد فمزق الثوب وأكل اللحم. ظل يلسع بدن العبد الوفي ويصيح مع كل ضربة: «لن أدعك حتى تخبرني بأي سحر قتلت صديقي الأبلق». ولول بوبو طويلاً. ناح حتى عم نواحه كل الصحراء. أخيراً طلب من سيده أن يتوقف، لأنه قرر أن يعترف. بقي يتأوه ساعة. وشرب ماء ساخناً ساعة أخرى قبل أن يتكلم: «لقد فعلت ما فعلت إخلاصاً لمولاي، ووفاء لعظام «آمغار» الذي لم أرَ منه ما ساءني منذ جاء بي سبياً من الأدغال». ضرب النبيل الهواء بالسوط فنزل الفزع. قال وهو يكتم غيظاً: «تتحدث

عن الوفاء وقد غدرت بالوفاء؟ تتحدث عن الإخلاص لرفات الأموات وقد خنت الرفات الجليل عندما قتلت أنبل مخلوق في القبيلة كلها؟». بكى العبد بصوت عال. قال: «بل لم أفعل يا مولاي ما فعلت إلا وفاء لك، وإخلاصاً لذكرى مولاي الأكبر. لقد أخبرت مولاي أني لست أهلاً لحفظ أسراره لأني.. لأني لست إلهاً. مولاي يعرف أن الأحرار أنفسهم عجزوا عن كتمان السر فكيف بعبده الضعيف بوبو؟. ولو لم أخفف عن نفسي، وأسرّ بسرك للمخلوقات البكماء لمت أنا كما مات الأبلق يا مولاي. ألم.. ألم تعترف، يا مولاي، منذ أول يوم أنك لم تطق على السر صبراً، فقررت أن تفشيه لعبدك الوفي؟ أليس أهون أن أذيع سرك، وسر مجلسك لمخلوقات لا لسان لها، ولكن لها آذان، بدل أن أحدث به الرعاة، فيتحدث به الرعاة إلى الرعاة، فتتناقله القبيلة، ويقع في أذن الزعيم؟ ألم أحم مولاي من بطش الزعيم بعملي الأحمق برغم أني قتلت به جمله الأبلق؟».

عاد ينوح بصوت فاجع. تفكر النبيل. حسم أمره. نطق بالقصاص: «سوف أقطع لسانك أيها الشقي». استغاث العبد العجوز: «الرحمة يا مولاي، ليتك تجر السيف على نحري بدل أن تقطع لساني». قال النبيل: «تستطيع أن تجر السيف على نحرك بنفسك. ولكن لا أحد يقطع لسانه بنفسه. همي هو لسانك». استغاث العبد مرة أخرى: «لو كنت أستطيع أن أجر السيف على نحري بنفسي لما كنت عبداً يا مولاي. فاقتلني، ولا تقطع لساني يا مولاي».

قطع النبيل لسانه. وظل يجالسه كلما عاد من المجلس، ويحدثه بأسرار القبيلة.

ـ 6 ـ

بدأ العبد يتبدل منذ أن قطع السيد لسانه. نحل وضمر ونال منه الهزال. ولكن مولاه الذي فقد قرينه الأبلق، لم يتوقف عن ملء أذنيه بأفظع الأسرار. بل تعمّد أن يضيف على أسرار المجلس أنباء خفية جاءت من ديار القبائل الأخرى، وأسراراً أخرى اختلقها بنفسه. فكان يتابع الألق الذي يستبد بعينيه، ويلحظ الرجفة في بدنه ويديه، ويسمع الأصوات الغامضة التي يغمغم بها كلما خرج من الخباء عقب انتهاء السمر الليلي.

لم تمض أسابيع أخر حتى تغيب بوبو عن الحضور، بحث عنه في خبائه،

فوجده متكئاً على الركيزة، يحدق في الفراغ بعينين فارغتين، فاغر الفم، تغير عليه أسراب الذباب، كأنها تريد أن تنتزع من شفتيه سراً لم ينطق به اللسان المفقود. وحتى عندما سجّاه على الأرض، واستدعى الرعاة لإعداد الكفن، فإن الفكين ظلا منفرجين، وبقي الفم، الفارغ من اللسان، مفتوحاً.

تون (الألب السويسري)

1993

الخـلاء

قصة: نجيب محفوظ

لتكن معركة حامية وحشية ولتشفِ غليل عشرين عاماً من التصبر والتربص والانتظار. قدح وجه الرجل شرراً وهو يحيط به الأعوان، وامتدت جموعهم خلفه قابضين على العصي ذوات العقد، كل عقدة تنذر بحفر ثغرة في العظام، وقد انخرط في أحضان الموكب حملة المقاطف المملوءة أحجاراً وزلطاً. تقدم الرجال في طريق الجبل المقفر بعزائم متوثبة للقتال، جاءك الويل يا شرداحة. وبين آونة وأخرى يتطلع زبال أو ترابي إلى الموكب الغريب مركزاً بصره على الرجل الذي يحتل القلب في استطلاع ودهشة وإنكار. يتساءلون عن الفتوة الذي لم يره من قبل أحد، سوف تعرفونه وتحفظونه عن ظهر قلب يا ذباب الخليقة. وألقت الشمس المائلة على اللاثات المزركشة أشعة حارة ودار هواء خماسيني مجنون فلفح الوجوه ونفخ في الجو اكفهراراً ومقتاً. ومال أحد الأعوان إلى أذن الرجل وسأله:

ـ معلم شرشارة، هل تقع شرداحة على طريق الجبل؟

ـ كلا، علينا أن نخترق إليها حي الجوالة.

ـ سيطير خبرنا إليها فيستعد عدوك.

عبس وجه شرشارة وهو يقول:

ـ عز المطلوب، فالغدر يحقق النصر ولكنه لا يشفي الغليل. غليل عشرين عاماً في المنفى. بعيداً عن القاهرة الساهرة وفي مجاهل الميناء بالإسكندرية. ولا أمل لك في الحياة إلا الانتقام. الأكل والشرب والنقود والنساء والسماء والأرض غرقت في عماء، وانحصر الإحساس في التحفز الأليم، ولا فكرة تخطر إلا عن الانتقام. لا حب ولا استقرار ولا إبقاء على ثروة، ضاع كل شيء في الاستعداد لليوم الرهيب.

هكذا ذابت زهرة العمر في أتون الحنق والحقد والألم. لم تهنأ بتفوقك المتمهل الأكيد بين عمال الميناء. لم تجن ثمرة حقيقية من انتصارك على الجعافرة في معارك كوم الدكة. ما كان أسهل أن تعيش فتوة مهاباً وأن تتخذ من الإسكندرية موطناً يدوي تحت سمائه اسم شرشارة ولكن عينك الدامية لم تر من الوجود إلا شرداحة بطريقها الضيقة وحاراتها المتفرعة الصاعدة وفتوتها الجبار البغيض لهلوبه. الويل.. الويل.

انتهى طريق الجبل المقفر عند البوابة فمرق منها الموكب إلى حي الجوالة المزدحم. وصاح شرشارة بلهجة آمرة حادة كضرب الفأس في الحجر:

ـ لا كلام مع أحد ولا جواب.

أوسع المارة للموكب، واشرأبت إليه الأعناق من الحوانيت والمشربيات، وتطلعوا إلى القائد الجديد، ثم شاع الاضطراب والخوف. وقال صاحبه محذراً:

ـ سيظنون أننا نقصدهم بسوء!

قلب شرشارة عينيه في الوجوه الشاحبة وقال بصوت مسموع:

ـ يا رجال، لكم منا السلام..

انفرجت الأسارير وارتفعت الأصوات بالتحيات، وإذا به يقول مخاطباً القوم وهو يلحظ صاحبه بنظرة ذات معنى:

ـ نحن قاصدون شرداحة!

ولوح بعصاه المخيفة وهو يتقدم في طريقه. ما زالوا يتطلعون إليك باستغراب. كأنك لم تولد في هذا الحي. في صميم شرداحة. ولكن لا ذكر يبقى إلا للقتلة والمجرمين. شاب في العشرين، عامل في السرجة، هوايته لعب البلي تحت شجرة التوت. يتيم حتى مرقده لا يجده إلا في السرجة صدقة من عم زهرة صاحبها. وأول مرة حمل الزيت الحار إلى بيت لهلوبة صفعه هذا على قفاه، تلك كانت تحيته. وزينب ما كان أجملها. لولا جبار شرداحة لبقيت زوجتك منذ عشرين عاماً. كان بوسعه أن يطلب يدها من قبل أن تطلبها أنت ولكنها لم تحل في عينيه إلا ليلة الزفة. وتحطمت الكلوبات وفر المطرب وتكسرت آلات الطرب. وخطفت أنت كأنك وعاء أو قطعة من أثاث. لم تكن ضعيفاً ولا جباناً ولكن المقاومة كانت فوق طاقتك. ورمى بك تحت قدميه وأحدقت بك عشرات الأقدام.

وضحك ضحكة كريهة وقال متهكماً:

ـ أهلاً بعريس الزيت الحار!

تمزق الجلباب الجديد وفقدت اللاثة وسرقت بقية تحويش العمر، وقلت:

ـ أنا من شرداحة يا معلم، كلنا رجالك وفي حماك..

فصفعه على قفاه معلناً عطفه وخاطب رجاله قائلاً في سخرية:

ـ أي معاملة يا أنذال؟!

ـ أنا خدامك يا معلم ولكن دعني أذهب..

ـ العروس في انتظارك؟

ـ نعم يا سيد الحي، وأريد نقودي أما الجلباب فالعوض على الله..

قبض على قصتك وجذبك منها. وقال بلهجة جديدة جادة ومرعبة:

ـ شرشارة...!

ـ أمرك يا معلم؟

طلق!

ـ ماذا؟

ـ أقول لك، طلّق عروسك، الآن..

ـ لكن..

ـ هي جميلة ولكن الحياة أجمل!

ـ كتبت كتابها العصر.

وتكتب طلاقها في الليل وخير البر عاجله!

ندت تأوهات يائسة. وركله ركلة قاسية. وفي ثوان جرده من ثيابه الممزقة. انطرح أرضاً على إثر ضربة في الرقبة. وانهال عليه بخيزرانة حتى أغمي عليه. وغرز وجهه في نقرة مليئة ببول فرس. وعاد يقول:

ـ طلق!

بكى من الألم والقهر والذل ولكنه لم يعترض بكلمة. وقال الآخر بلهجة عطف ساخرة:

ـ لن يطالبك أحد بمؤخر الصداق.

فهزه رجل من الأعوان بعنف قائلاً:

ـ أحمد ربنا وأشكر سيدك!

الألم والهوان والعروس الضائعة. وها هي روائح العطارة بالجوالة ترجعك إلى الماضي أكثر مما أرجعتك العودة الحقيقية. الملاعب القديمة ووجه زينب الذي أحببته مذ كانت في العاشرة. وطوال العشرين عاماً لم يتحرك بغير الحقد قلبك. قبل ذلك لم يعرف إلا الحب واللهو. وبعد قليل فلن أتحسر على ضياع ما ضاع من عمر. عندما أطرحك يا لهلوبة تحت قدمي وأقول لك «طلق».. بذلك أسترد عشرين عاماً مفقودة في الجحيم. وأتعزى عن مالي الذي بعثرته على هذه العصابة. المال الذي دبرته بالشقاء والجهد والسرقة والنهب والتعرض للمهالك.

ولما لاح عن بعد قريب القبو المفضي إلى شرداحة التفت إلى رجاله قائلاً:

ـ احملوا على الأعوان ودعوا لي الرجل ولا تمسوا بسوء أحداً من غير هؤلاء.. لم يداخله شك في أن نبأ غزوته قد سبقه إلى شرداحة، وأنه عما قليل سيقف أمام لهلوبة وجهاً لوجه. ولم يعد يفصله عن هدفه إلا قبو قصير. تقدمهم في حذر ولكنه لم يصادف داخل القبو أحداً. واندفعوا مرة واحدة وهم يشدون على عصيهم ويطلقون صرخات مرعبة ولكنهم وجدوا الطريق خالياً. لاذ الناس بالبيوت والحوانيت. وامتد طريق شرداحة مقفراً حتى الخلاء الذي يحده من ناحية الصحراء. وهمس صاحبه في أذنه:

ـ مكيدة!.. مكيدة وسيدي أبو العباس!

فقال شرشارة باستغراب:

ـ لهلوبة لا يستعمل المكائد!

وبأعلى صوته صاح:

ـ لهلوبة.. إظهر يا جبان!

ولكن لم يجبه أحد ولم يخرج إلى الطريق أحد. نظر فيما أمامه بترقب وذهول وهو يتلقى تياراً من الغبار الخانق الحار. كيف يفرغ شحنة عشرين عاماً من الغضب والحقد؟! ورأى باب السرجة القصير المقوس المغلق فمضى إليه في حذر، وطرقه بعصا حتى جاءه صوت مرتعش النبرة وهو يهتف في ضراعة:

ـ الأمان!

فصاح بظفر:

ـ عم زهرة! تعال ولك الأمان..

ظهر وجه العجوز من كوة في الجدار أعلى من الباب ورمى ببصر زائغ كليل.

ـ لا تخف، لا أحد يريد لك السوء، ألم تتذكرني يا رجل؟!

نظر العجوز إليه طويلاً ثم تساءل في حيرة:

ـ من أنت يحفظك الله؟

ـ أنسيت صبيّك شرشارة؟

اتسعت العينان الغائمتان ثم صاح:

ـ شرشارة؟!.. وكتاب الله هو شرشارة ولا أحد غيره!

وسرعان ما فتح الباب وهرع إليه فاتحاً ذراعيه في ترحيب ظاهر وخوف باطن فتعانقا، وصبر شرشارة حتى انتهى ثم سأله:

ـ أين لهلوبة؟.. ما له لم يجيء للدفاع عن حيّه؟

ـ لهلوبة!

ـ أين فتوتكم الجبان؟

شهق العجوز رافعاً رأسه عن رقبة نحيلة معروقة ثم قال:

ـ ألم تدر يا بني؟.. لهلوبة مات من زمان! صرخ شرشارة من أعماق صدره وهو يترنح تحت ضربة مجهولة:

ـ لا!

ـ هي الحقيقة يا بني..

بصوت أقوى وأفظع من الأول:

ـ لا... لا يا مخرف!

قال العجوز وهو يتراجع خطوت في خوف:

ـ لكنه مات وشبع موتاً..

تراخت ذراعاه وتهدمت قامته، فعاد العجوز يقول:

ـ منذ خمسة أعوام أو أكثر..

ـ آه.. ما بال جميع الكائنات تختفي ولا يبقى إلا الغبار.

ـ صدقني لقد مات، دعي إلى وليمة في بيت أخته فأكل الكسكسي، ثم تسمم هو وكثيرون من أعوانه، ولم ينج منهم أحد.

آه.. إنه يتنفس بصعوبة كأن الهواء استحال طوباً. وهو يغوص في أعماق الأرض ولا يدري ماذا بقي منه فوق سطحها. وحدج زهرة بنظرة ثقيلة خابية وتمتم:

ـ إذن مات لهلوبة؟

ـ وتفرقت البقية من أعوانه إذ سهل على الناس طردهم..

ـ لم يبق منهم أحد؟

ـ ولا واحد والحمد لله.

وصاح فجأة بصوت كالرعد:

ـ لهلوبة.. يا جبان.. لماذا مت يا جبان!

انذعر العجوز من عنف صوته فتوسل إليه قائلاً:

ـ هون عليك ووحد الله.

هم بالتحول إلى أصحابه في حركة متهاوية ولكنه توقف في فتور وعاد يسأل:

ـ وماذا تعرف عن زينب؟

تساءل العجوز في حيرة:

ـ زينب؟

ـ يا عجوز أنسيت العروس التي أجبرني على تطليقها ليلة دخلتها؟

ـ آه.. نعم.. هي اليوم بياعة بيض في عطفة الجحش!

نظر إلى رجاله في انكسار وهزيمة. العصابة التي استنفدت عمره وماله وصبره. ها هو العمى يهبها للعدم. وقال بضجر:

ـ انتظروني عند الجبل.

تجمد نظره تجاههم وهم يختفون داخل القبو رجلاً في إثر رجل. هل سيلحق بهم؟ متى يلحق بهم ولماذا؟! وهل يرجع من طريق الجوالة أو من طريق الخلاء؟ ولكن زينب. أجل زينب. من أجلها احترقت عشرون عاماً من العمر. أمن أجلها حقاً؟! لن تصل إليها فوق جبار منهزم كما رسمت. مات ولا جدوى من نبش القبور، ما أفظع الفراغ. وها هي في دكانها. هي هي دون غيرها، من كان يتصور لقاء كهذا اللقاء الفاتر الغامض الخجلان! وجلس على مقعد في قهوة صغيرة في حجم زنزانة وراح يرقب الدكان الغاص بالزبائن. ها هي امرأة غريبة ممتلئة لحماً وخبرة وقد أنضجت الأعوام قسماتها الساذجة. ملتفة بالسواد من الرأس حتى القدمين ولكن وجهها متشبث بقسط وافر من الوسامة. وهي تساوم وتناضل، وتلاطف وتخاصم، كامرأة سوق لا يمكن أن يستهان بها. ها هي إن أردت، وبلا معركة. بلا كرامة أيضاً. فاتك إلى الأبد أن تقف فوق صدر لهلوبة وأن تأمره بالطلاق، ما أفظع الفراغ. ولم يحول عينيه عنها لحظة واحدة. وانهمرت عليه الذكريات في غرابة وحزن وحيرة قاتلة. ولا فكرة عنده عما سيفعل. كم آمن بأنها كل شيء في الحياة ولكن أين هي؟!

وهبط المغيب كآخر العمر. وذهب الزبائن تباعاً. وجلست في النهاية على مقعد قصير من القش المجدول وراحت تدخن سيجارة. قرر أن يلقي بنفسه بين يديها هرباً من حيرته. وقف حيالها وهو يقول:

ـ مساء الخير يا معلمة.

فرفعت إليه عينين مكحولتين مستطلعة. ولم تعرفه فتابعت دخان سيجارتها متمتمة:

ـ طلباتك؟

ـ لا طلب لي.

أعادت النظر بشيء من الاهتمام المفاجىء فتلاقيا في نظرة ثابتة. ارتفع حاجباها وانحرف جانب فيها في شبه ابتسامة.

ـ هو أنا!

ـ شرشارة!

ـ هو نفسه ولكن بعد عشرين سنة!

ـ عمر طويل.

ـ كالمرض.

ـ حمداً لله على سلامتك، أين كنت؟

ـ في بلاد الله.

ـ عمل وأهل وأبناء؟

ـ لا شيء.

ـ وأخيراً رجعت إلى شرداحة.

ـ عودة الخيبة.

التمعت في عينيها نظرة ارتياب وتساؤل فقال بغضب:

ـ سبقني الموت!

تمتمت في غير ما ارتياح:

ـ كل شيء مضى وانقضى.

وتبادلا نظرة طويلة، ثم سألها

ـ وكيف حالك؟

أشارت إلى مقاطف البيض وقالت:

ـ كما ترى، معدن!

بعد تردد:

- ألم.. ألم تتزوجي؟

- كبر الأولاد والبنات.

جواب لا يعني شيئاً. واعتذار واه كأنه مصيدة. ما جدوى العودة قبل أن تسترد الكرامة الضائعة؟ ألا ما أفظع الفراغ. وأشارت إلى مقعد خال في زاوية الدكان وقالت:

- تفضل.

نغمة ناعمة كأيام زمان. ولكن لم يبق إلا الغبار. قال:

- في فرصة أخرى.

وتردد في حيرة معذبة ثم صافحها وذهب. لن تتكرر الفرصة. هكذا وجدت نفسك قبل عشرين سنة ولكن الأمل لم يكن قد قُبر. وكره فكرة الذهاب إلى الجبل من طريق الجوالة. كره أن يرى الناس أو أن يروه، وكان ثمة طريق الخلاء فمضى نحو الخلاء.

المئذنة

قصة: محمد خضير

كما لو كانت في قعر إبريق، وجدت أن عتمة السرداب قد تخثرت باردة لذيذة حولها، وأن المروحة ما زالت تدور فوق صندوق الشاي الفارغ، والسقف قد ضاع، وابتعدت الجدران عنها، بينما أنبأها خدر عينيها المفتوحتين كمحارتين طريتين أنها ملقاة في برية تنتمي لعصر سحيق. وفي تمددها اللازمني المستقر، حيث أزاحت المروحة ثوبها قليلاً لأعلى، كانت كدمية حشرت بأحلام قيلولة الظهيرة، وأنها بتنفسها البطيء الصعب إنما كانت تطرد للخارج نثار هذه الأحلام. ولفترة ـ ككل فترة تعقب القيلولة، والتي تشبه عبور قنطرة فردوس ـ استطاعت أن تزيح عنها أبخرة النعاس المعطرة بروائح النعناع والقرنفلات البرية التي تزهر في موج قصيّ، وأن تعود خفيفة ثانية فتعرف مكانها المنخفض الضيق كعلبة ثقاب، ثم لتنتبه إلى الأقدام التي تمر في الأعلى يأتي حفيفها من خلال نافذة السرداب العليا التي تمس الشارع الضيق.

عرفت أن العصر قد حل، وأن هناك ثلاث أو أربع ساعات كي يصل المساء.

إلى جانبها كان مكان زوجها فارغاً، وكانت وسادته الريش التي تحتل جزءه من البساط تستكين كقلب أبيض ترك ليشاركها قيلولتها واغتسالها في عتمة البرودة: متوحدة، مقذوفة خلف الأسيجة البشرية، وفي الأعلى حين تمر بها الأقدام دون انقطاع فكأنها تسمع ترجيع نبض الوسادة ـ القلب يشدها لحضور زوجها الخفي. كان زوجها كثيراً ما يتأخر في رجوعه حتى المساء حين يكون لديه عمل إضافي، ولكنها تحسه الآن محلقاً مع ذرات هواء السرداب، تحمل رائحته الأقدام الخاطفة كأجنحة لخفتها وحفيفها صوته وتنفسه، ينفرط ريشها ليستقر في الوسادة الناعمة بجانبها ويفيض فيغيظها ويبني لها عشاً يهدهدها كمهد ناعم يتأرجح يوماً إثر يوم وشهراً إثر

شهر، سنة كاملة أُطعمت فيها حباً عسلاً وارتوت ماء عذباً حلواً ـ سنة كاملة حُبست فيها تنتقل بين السرداب وغرف البيت، بين جدران من الريش تحجب عنها الأصوات المبهجة والحياة الصاخبة المتلاحقة، من دون أن تسمع الأقدام الأخرى المتلهفة التي كانت ترتقي السلم طيلة النهار لغرفتها البنفسجية: مئات من الأقدام كانت تدوس وجهها وشعرها وفخذيها لتحيلها هشيماً آخر النهار ـ هشيماً لا تقاوم لذته.

واستلبها شوق عارم للضوء الحميم، للأشياء المتعايشة في الضوء ـ لعري الأشياء: كم بدت عزيزة تلك الساعات الفاصلة عن المساء.

وحين نهضت، وبتلك الخطوات المغمضة الشيقة صعدت الدرجات وفتحت باب السرداب ثم أصبحت في طارمة حوش ترسل حقاً هذه الفقاعات الوردية المتلاحقة في تحليقها الشفاف كقلادة سحرية لا متناهية في الطول والتموج، وتوسلت كبلبل أطعم فلفلاً: «كلا. كلا». وتيقنت أن وسادة الريش (القلب الناعم) قد منحتها جناحين طليقين ناصعي البياض. ومن دون أن تغسل وجهها، أسرعت لغرفتها وتوقفت أمام مرآتها بعد أن خلعت منامتها. واختارت من خزانة الملابس ثوباً امتلأ بتفاحات وقد قسمت كل تفاحة بلونين: أبيض وأسود. وحين أتمت ارتداء ثوبها خرجت لتغسل وجهها، ولما عادت أزاحت ستارة النافذة المطلة على الحوش وفتحت درفاتها فارتسم النور الخارجي للنهار على أرض الغرفة بشكل متوازي أضلاع متخلخل يشير أحد رؤوسه المدببة لفرجة قدميها، ولما كانت تقف في زاوية خزانة الملابس ومنضدة الزينة ذات الرف فقد ارتسمت في كلا المرآتين كجذع مثمر بتفاحات ماسية كثيرة ألهبها النهار العاشق بذراته الشبقة من خلال النافذة التي تواجه مرآة منضدة الزينة ومن الباب المواجه لمرآة الخزانة. وعلى جانبي النافذة كانت جواري السجادتين المعلقتين تبارك اشتياق القلب المدمر على مرآة منضدة الزينة، كما أن قطط وغزلان سجادتي جانبي الباب كانت تشارك في رقصة التآلف على مرآة الخزانة، وإذا ما استمرت السجادات المعلقة تغدق حياتها المعتقة هذه من دون حركة للأمام أو للخلف، فهي ستعتقد أنها تنطلق كجارية بغدادية في ساحة صيد واسعة تطارد الشمس والغزلان الرشيقة. أكانت تبكي؟ كلا بالطبع: لم تستطع الجدران أن تحجب النهار من الدخول والانتشار كبهجة غامضة أو كفتوة عارمة اللذة والانسكاب ـ هذا فقط. وفي المرآة التي تواجهها، انبثقت عيناها الماسيتان كبيضتي لقلق ـ لقلق يبيض على مئذنة عتيقة. وتوسلت هامسة: «كلا. كلا». وحملت لصدرها الحلية

الزجاجية التي صنعت بشكل أبي بريص. وعندما اصطدم طرف دبوسها بلحم صدرها فجأة امتلكتها رعشة عتيقة الأثر، رعشة باردة مدنسة، وتركت الحلية تسقط من بين أصابعها لرف المنضدة حيث أحدث سقوطها صوتاً مكتوماً حسبته مفرقعاً وسط السكون السائل، غير أنها عادت فالتقطت الحلية وثبتتها لصدرها بإصرار مكبوت، وابتسمت للمرآة ابتسامة النمر المتخاذلة.

ومن الشارع الفرعي الذي يقع في طرفه بيتها، انحدرت للشارع العام وسارت مع حافة الرصيف. كانت الشمس هنا خافتة وقد انكمشت في نهايات الأعمدة والجدران؛ والريح الساخنة التي تهب تمس بعجلة أوراق الأشجار على الرصيف، وتنثني لتنفخ عباءتها وترفعها كشراع، مشيعة حول جسدها الجميل سخونة جافة. وفي وسط الشارع شاهدت سيارة رش الشوارع تقبل نحوها، تطلق للجانبين شاربيها الفضيين حتى إذا جانبتها قطع السائق أحد الشاربين ثم أطلقه حين اجتازها. وهبت على وجهها أبخرة القير المبلل؛ وكانت السيارات المتعاقبة المسرعة تسحب معها ألوانها المنعكسة في بلل الشارع، وكان ذلك يتم بسرعة حتى إنها لم تستطع متابعة انطباعات الألوان في عينيها فكانت تمتزج امتزاجاً رائعاً، وتتقطع كأشرطة حريرية تلتصق بسواد القير الساخن؛ وخيل إليها أنها تسير على سطح موجة. جف القير، وانتزعت دفقات الريح المفاجئة بعض أوراق الأشجار وأودعتها حافات الجدران أو رمتها تحت عجلات السيارات. كانت قد انعطفت في قطعة الشارع المفضية للكورنيش، وأمامها كانت امرأة ضخمة تدفع عربة صغيرة يجلس فيها ثلاثة أطفال، وكانوا يتحركون من دون صوت، في موكب مقبض. كان الخط الذي يفصل بين الفيء والشمس، ينصف أيضاً الحدائق المتسلسلة في وسط الشارع، حيث اضطجعت على العشب الطري شلة من الفتيان الصغار، غير أنها ثبتت حدقتيها في نقطة أمامها، ربما كانت تقع في وسط النهر الذي لاح خلف أشجار اليوكالبتوس الحافة به.

سارت بمحاذاة الحافة الكونكريتية التي تفصل رصيف الكورنيش عن الشريط الأخضر الذي يحاذي النهر. كان النهر اللامع ساكناً في الوسط حيث ترسو البواخر الكبيرة، غير أن الماء أسفل السفن الشراعية الراسية قرب الجرف، من دون أشرعتها، دائم التموج والتلون، أما الزوارق و (الدوب) التي تنزلق ببطء على الماء الباهت في الجهة البعيدة الخضراء للنهر فكأنها تسير على مياه عالم آخر. تدهورت الشمس، والآخرون يمرون بها أو تمر بهم، وعلى الرصيفين كانوا يخطون في مشية

استعراضية، تثيرهم أبواق السيارات المتمهلة وسط الشارع، فهم دائمو الالتفات والتعجب. وسمعت أحد الرجال الذين مرت بهم يقول «آه!» فكأن البعض ما زال يتذكرها. لكنها أيضاً لم تكن تهتم بنظرات الجالسين في كازينوهات الشاطىء التي تمر بمحاذاة أسيجتها، فقد تعودت طويلاً أن تبقر العيون المشدوهة؛ إنها تسترد الآن خطوات الثعلب القديمة؛ فهي الوحيدة التي تسير في الكورنيش، والمهرجان المتحرك يخصها وحدها: من أجلها تزعق أبواق السيارات، والأوراق تحتك، والماء يتلون، والشمس تهبط، والآخرون يبتسمون ـ ستزهر تفاحاتها، لكنها قاومت الإغراء المفجع، ورددت كنسمة النهر الرطبة: «كلا. كلا».

وحين أصبحت قبالة الحديقة العامة، عبرت الشارع، أطلت من سور الحديقة فوجدت أن كل شيء فيها يختلط بشذرات السماء العمودية الهائجة. وفي ممر الحديقة الرملي المرصوف المحفوف بالأشجار العالية استطاعت أن تلمح النافورة في قسم الحديقة الوسط، تتوهج مياهها باندفاعها للأعلى، وكان لصدى سقوط المياه في الحوض ذلك الحفيف الخفي لبزوغ القمر، وانبثاق الأزهار، وقدوم النعاس.

دخلت القسم الأوسط من الحديقة، وغار حذاؤها في العشب المبلل بنثار ماء النافورة، واندمجت مع شلة النساء والأطفال ترقب الماء. كانت أقواس المياه الفضية تسقط بقطرات كبيرة ذات ضجيج على صفحة الحوض المستطيلة الخضراء المتحركة بموجات مختلطة ذات اتساق متداخل، وبذلك كانت تهشم انعكاس الأشجار على سطح الحوض. أتذكرها الأقواس المائية بالتماع ما؟ بعين طازجة تتفرس عن قرب شديد في عري جسدها؟ أيذكرها سقوط الماء بشيء ما؟ بأقدام مساعدة؟ كانت نافورات المياه تنطلق من حافتي الحوض وتلتقي عند قمم الأقواس التي تشكلها ثم تتهافت نازلة، غير أنها لا تختل في التماعها وهي تتفتت. وأنصتت لرنة مويجات الحوض المتعانقة وإلى إيقاع النافورات المائية المنطلقة معاً: القطرات المتساقطة متأخرة من رذاذ الأقواس على قدميها وذراعيها تنعشها، غير أن السقوط المتحد للمياه التي تهمي يثقلها بالهدوء.

وقال شاب وصل أخيراً للمجموعة الواقفة عند حوض المياه:

ـ إنها رائعة هذه المياه!

وقالت فتاة معه: ـ كم هي مبهجة!

وقال طفل: ـ آه يا جدتي، لو أستطيع السباحة تحت هذا الماء!

تطلعت نحوهم وكأنها انتبهت لوجودهم الآن فقط، واستدارت لتنصرف، وحسبت أن العشب الندي يمسك بقدميها، وأن قطرات الماء العالقة به قد تحولت لصمغ يلصق حذاءيها، تحولت لمادة لزجة خانقة الرائحة. أنصتت، فظنت أن لسقوط المياه رنيناً نحاسياً صاخباً. وعند باب حديقة النافورة لم تستطع مقاومة رغبتها التي تدوسها بحذائها، فالتفتت ثانية للخلف فألفت المياه وهي تلتمع، وهي تتقطع، وهي تنثال بصوت غامض، لها بريق خاطف، كبريق وهمها الفتي. اجتازت الممر، حتى أصبحت ثانية في الشارع. كانت السماء واسعة ذات أبعاد صامتة. ووسط الشارع أوقف أحدهم سيارته كي تعبر، ثم خطت مع الرصيف خطوات أخرى، فأدركت الباص الذي توقف ليحمل عائلة كثيرة الأطفال، وما كادت تصعد حتى تحرك الباص، وسمعت صوتاً رجالياً في اللحظة نفسها: «انتظري». تطلعت من الزجاجة الخلفية فشاهدت رجلاً لا تعرفه يتطلع نحوها من الرصيف. جلست على مقعدها بين الأطفال وتنهدت تنهدة مسمومة.

تركت الباص عند ساحة يتوسطها تمثال (أسد بابل)، في نهاية الكورنيش، وسارت بمحاذاة نهر فرعي، وكان حذاؤها يصدر نقراً خافتاً على بلاطات الرصيف. كان النهر المتفرع داكناً بحشائشه الخضراء، كبطن شريرة. عبرت الجسر، وكأصبع بامياء محترق، اندست في زحام السوق الرئيسة الجياشة. وأمامها كانت الرؤوس تتصادم مقذوفة، والأعين قد شكت جميعها بسلك طويل واحد. اتخذت الجانب محاذية المخازن والحوانيت، متعثرة تحت اللافتات العديدة. كم هم عديدون! كانت تقذف باستمرار، وتتابعت عليها الوجوه المسرعة وهي جميعها تشبه وجوه الأحلام. وفي السوق الأخرى كان صراخ الباعة يجذبها كأنشودة سماوية. على الجانبين كانت العربات والأكشاك والزنابيل الكبيرة تعرض زخارف ومباهج الجنة الدنيوية، وفي مساحة تتوسع عندها السوق حيث شق شارع حديث يصالب السوق، نثرت المعروضات بهوس أخاذ: الملابس المستعملة والآنية البلاستك واللعب المتأرجحة والمجلات والعطور وأشياء أخرى مختلطة. توقفت عند بائع يدعو لبضاعته: «كل حاجة بثلاثين فلساً». أما الحاجيات المنثورة فكانت خليطاً من الخواتم والحلي والسكاكين والأزرار وأشياء دقيقة متقطعة من أماكنها الأصلية فأصبحت عديمة الفائدة. انحنت فوق المشترين المقرفصين واختارت حلية من الخزف، دفعت ثمنها

وانسحبت تلتفت كأنها تخشى أحداً رآها تشتري الحلية، وانقذفت لوسط السوق فارتطم بكتفها أحد العابرين أدارها نصف دورة حتى كادت تسقط، وأرادت أن تطبع على وجهها ابتسامة النمر المتخاذلة، ووجدت نفسها تقول: «أحتاج لبعض الشجاعة كي أستمر. كل هذا من أجل أن أستمر».

وكما لو تذكرت شيئاً ما، له طعم كل اللذاذات البشرية، اندفعت في زقاق يتفرع من السوق، ثم إلى زقاق آخر، فآخر، وكأنها تسرع في قنوات رصفت بالإسفنج، وضمخت بعطر أزهار: من مكان ما، من عين خارقة النظر، كانت ترقبها مئات العدسات الدقيقة.

كان ملاذها المفقود ـ الملجأ المحشور بالقمامة ـ منزلاً عالياً منقر الطابوق ذا فجوات تبرز أحشاؤها من أعشاش العصافير للخارج، وفي امتداد حافة الجدار العليا المثلمة تتوالى كوى دائرية توازيها كأنفاق للهواء وزرقة السماء. إلى جانب الباب، لصق عمود الكهرباء المخربش بكتابات الطباشير والقير الجاف، وضعت صفيحة القمامة، وحين أطلت فيها وجدتها خالية.

طرقت الباب الواطىء السميك الخشب، الثقيل كباب الجحيم، وانفتح الباب من دون أن يكون أحد وراءه، فقد كان يفتح بخيط يتدلى من الأعلى، فخمنت أن العجوز تنشر الغسيل على السطح، أو تفعل شيئاً آخر هناك. ولما أصبحت في الدهليز تأكدت من ذلك الهدوء الغريب الذي يحط في البيت. ولم يطل وقوفها كي ترى الامرأة العجوز الضخمة، الحذرة النظرات، تهبط السلم: كانت سوداء داكنة كما لو صنعت من لحاء شجرة معمرة تتكدس بانفجار محموم.

صرخت كتلة اللحاء حين شاهدت الزائرة في الدهليز:

ـ أنت؟ فتاتي الرصينة؟ يا إلهي الرحيم! هل رجعت كالقطة التائبة؟

صعدت الزائرة الدرجات القليلة الفاصلة، وفتحت ذراعيها بآلية، وأمالت رأسها للجانب، تفتح فمها كغور من شوق هائج. وقبل أن تصل بدرجة من الامرأة الضخمة، أحاطت خصرها بذراعيها، وأراحت رأسها على البطن البارز العاصي، ورددت بكسل متعمد:

ـ إني هنا أزور عشي المحرم.

كانت وهي تلصق رأسها على البطن الأزرق، كخنفساء تزحف على جدار لين، فلا تميز أو ترى، لا تسمع خطواتها ولا تشم رائحتها، كانت كطائر الموت يهوّم حول ضحيته للمرة الأخيرة قبل أن ينشده أنشودة الموت القبيحة المقاطع.

وقالت قطعة اللحاء:

ـ كيف؟ كيف؟ لقد سلبك ذلك الفتى، وعرفت أنك لن تنسي بيتك الأول، أين هو؟ أسمَحَ لك أن تأتي هنا؟

وتركت الزائرة البطن العاصية، واتكأت على جدار السلم، وقالت:

ـ هو لا يعلم. إنه يتأخر بعض الأيام عن المجيء من العمل حتى المساء. ولكني لا أسمع صوتاً هنا؟ أين الأخريات؟

ـ تركت أحلام البيت. وجدت مكاناً أفضل.

ـ وهل تزوجت سميرة؟

ـ ماذا؟ كلا. إنها عاقلة. ولكنها اضطرت لدخول المستشفى. لقد تضاعف ألمها القديم. ذاك الذي..

ـ أعرفه. نادي على حسنه. حان الوقت لأراها. أهي هنا؟

ـ أجل. تلعب في الحوش.

رفعت الامرأة الضخمة صوتها:

ـ حسنه. أمك تريد أن تراك. إنها هنا.

كانت (حسنه) بسبع سنين، تمص أصبعها، كشوكة برية. وكان شعرها منثوراً كأغصان ميتة، تعلق به فراشة من النايلون، كقملة خضراء ذات أرجل متوازية عديدة تمسك بالشعر، ولم تدعها الزائرة تصعد السلم، بل هبطت للمجاز واحتضنتها ورفعتها لصدرها، وقالت كالمسحورة:

ـ يا روحي. أنهكك الظلام. كنت تقفزين حتى السماء وأراك الآن كعقب سيجارة ممصوص حتى نهايته. غني لأمك تلك الأغنية.

وبكت الصبية ترفض، فقالت الزائرة:

ـ قليلاً.

ـ لا أقدر يا أمي. نسيتها. لقد مر وقت طويل.

كانتا العزيزتين القميئتين، المتورمتي القلب، كانتا همستين في الزاوية، تترددان وتنقصفان، وتحترقان كالريش، مصدوعتين كزجاجتي عطر كريه، نسيجين من خيوط رفيعة متكورة، رطبتين بسائل حامض أزرق، شديد الزرقة، كانتا رطبتين. كانت تدور بالصغيرة في بطء، وقالت لها:

ـ إنني أهدهدك كما لو كنت صغيرة للأبد لا تحس ما يجري حولها وبعيدة عن الدناءة. لست قبيحة القلب مثلي. ولو كانت لي ذراعان من الذهب أو حتى من الحديد لدرت بك حتى نهايتي.

وقالت الامرأة الضخمة على السلم: كفا عن الدوران. وقبل أن تسكن الحوريتان، كانتا كشريط يلتف حول نفسه دون أن يدرك طرفه. وقالت الزائرة:

ـ كأني على قرص رحى يدور.

ووضعت الصبية على الأرض، وأعطتها قطعة نقود، طالبة منها أن تخرج لتشتري شيئاً، فركضت الصبية للخارج بأرجل من طين يابس، وعندما غابت الصبية صعدت الزائرة السلم ثانية، وقالت:

ـ إنه لا يعرف أن لدي ابنة هنا. ولكني سأخبره بذلك فأنا أريدها أن تعيش معي. حسبت أني حين أتركها لديك فإني سأنفض يدي منها وسأنساها، فهي ليست ابنتي تماماً. ولكن من الصعب نسيانها كما يبدو. ربما سأقدم لآخذها منك الأسبوع القادم.

كانتا ضجرتين، وهما تقفان لا تنظر إحداهما للأخرى، كما لو فرض عليهما تأدية وضع مخجل. وقالت الامرأة الضخمة:

ـ أأنت في راحة معه؟

ـ أجل.

ـ لا تكذبي. أعرفك زهرتي كما لا أعرف فتاة أخرى... ستذبلين ولن تجني غير الحسرة. لا أريد أن يذبل قلبك هكذا.

ورفضت الزائرة هذا الرثاء بهزة متعبة من رأسها، وحركت يدها لأعلى:

ـ تلك الغرفة، أريد أن أراها.

ـ غرفتك؟

وأجابت الزائرة برأسها، فقالت الأخرى:

ـ إصعدي. إنك عاقلة أيضاً.

تبعتها تصعد السلم، كسلم من مطاط يرتخي بها كلما اجتازت درجة منه. كانت الغرفة مرتجة بقفل رصاصي على شكل قلب ـ قلب متحجر يحوي طهارة لا تتبدد ولم تلوثها الدماء السوداء النازفة من شقوق غشاء الجسد، غشاء الأعضاء المرضوضة، والرغبات المذبوحة التي تتفجر وتنمو مع نقاط الزمن المتحولة المتسلسلة دون هدوء أو عدد: حين فارقتها طهارتها سكنت هذا القفل. وبدورة واحدة حاسمة، فتحت اليدان السمراوان المصقولتان القفل بمفتاح مشكوك في سلسلة مفاتيح أخرى، وكانتا كيدي سجان خبيرتين. دار الباب عن كهف السناء. ولونت الغرفة أشعة بنفسجية انعكست عن الجدران التي كانت غامقة البنفسجية، كبنفسجية شفاه احتقنت بالشهوة أو كباطن حبة عنب سوداء، أما السقف والجوانب السفلى فصبغت بالأبيض. وتقدمت كفتاة لم تر نور العالم، نحو النافذة التي تنسدل عليها ستارة حمراء، ودارت مع جدران الغرفة. وتباطأت في فراغ الغرفة موجات حرارة خانقة، وقالت الزائرة، كالمسحورة:

ـ إنها لم تتغير. إني أسمع الأصوات القديمة تحييني ولكني لست كما كنت...

والتفتت للامرأة الضخمة:

ـ صدقيني.. لست كما كنت...

قالت الامرأة الضخمة، وكانت تقف في دائرة الوسط، كالجنية:

ـ لا تقولي ذلك. إنك تقفين على أرض ثابتة.

كانت أرض الغرفة مرصوفة بالأسمنت النظيف:

ـ إنها تدور بي.

وقالت الامرأة الفريدة ـ سوداء القلب:

ـ إني أدعوك مرة أخرى. حققي لعمتك أمنيتها. أتأتين لقربها؟ بدلاً من أن تأخذي ابنتك تعالي لتعيشي معها ثانية.

لإمرأة الظلام عينان بلون الإسمنت، أو هكذا تبدوان حين يغزوهما لهب الشوق المتوحش، تشتعلان كاللعنة. وقالت الزائرة، وقد بدأت تعرق:

ـ كلا. كلا. انتهى ذلك الزمن الأول.

ـ أنا أعرف كيف تقضين أيامك. إنك تأكلين قلبك.

ـ ذهبت بعيداً. ليس الأمر كذلك.

وتقدمت النار السوداء، تنساح قطرات مسرعة على خدها المتغضن، ولمست كتف الزائرة، ولكن هذه نفضت كفها بذعر:

ـ إني أمقت رائحتك. ليس الأمر كالسابق.

صمتتا، وكانت الزائرة متعبة كأنها بلغت برحلتها نهاية أيامها، وشاهدت نفايات هرمها، واستحالت لروح سائلة غير مستقرة. قالت:

ـ لنصعد إلى السطح الأعلى.

ـ لماذا السطح؟

ـ وماذا تظنين جئت أفعل؟ أنا أتفقد أمكنتي ولم أقدم من أجل واحد.

من السلم الثالث نفذتا إلى السطح المكشوف، وهناك كانت الشمس تسرع هابطة خلف البيوت. دارت مع سور السطح ترقب سطوح البيوت الواطئة وقد نصبت الناموسيات عليها. ووسط السطوح، في انحراف قليل عن الغرب، انتصبت مئذنة عالية، تركت الشمس الواهنة على زخارفها المقشطة الأثرية دفقاً من نثارها البرتقالي. ومع أنهما ليستا قريبتين من المئذنة، لكن كان باستطاعتهما رؤية عش اللقلق الضخم على رأسها. غير أن العش كان مهدماً وقد سقط جانب منه على رأس المئذنة. وقالت الزائرة:

ـ العش متهدم.

ـ إي.

ـ ذلك غريب. كان يعود لعشه في مثل هذه الساعة من كل غروب. كنت أرقبه وهو يحط في عشه وكنت أحس بارتياح تام بعد تعب النهار. كان اللقلق معتاداً على صوت الأذان.

ولكنه هجر عشه وخربه بعد تركه.

ـ كنت أحسب أن أمكنتي القديمة ستبدو جميلة في عيني ثانية وأنها ستعيد لي بعض طمأنينتي. وكم أنا واهمة الآن! كم يبدو كل شيء موحشاً الآن! وحتى المئذنة ليست كما كانت، فقد هجرها لقلقها الذي سكنها طويلاً.

كانت الريح تعبث بالجانب المهدم من العش. وقالت الزائرة:

ـ سأنصرف الآن.

ـ الآن؟

ـ سيعود من عمله فيفتقدني. أتدرين ماذا يحدث لو افتقدني؟

وأخرجت ورقتي نقود من محفظة جيبها الصغيرة وسلمتها للامرأة الضخمة، وقالت:

ـ هذان ديناران من أجل رعاية حسنة.

عبر السلالم الثلاثة، كان أذان الغروب المنطلق من المئذنة، يتابعها كصوت الرب، وهي تسرع لتغادر بيت الضفدعة.

* * *

بالأمس حلمت بك

قصة بهاء طاهر

ـ 1 ـ

أذهب إلى العمل في الصبح، وأعود في المساء للبيت.

يحدث هذا خمسة أيام في الأسبوع، يحدث هذا في مدينة أجنبية في الشمال. حين أنزل في الصباح كثيراً ما أجد على محطة الأتوبيس فتاة شقراء في خدها طابع الحسن، بمجرد أن تراني قادماً من بعيد تحول وجهها للناحية الأخرى. لا تنظر في وجهي أبداً مهما طال وقوفنا.

وعندما أعود إلى البيت في المساء أفتح التليفزيون وأغلقه وأفتح الراديو وأغلقه وأتجول قليلاً في الشقة الخالية. أعدل أوضاع الصور على الحائط والكتب في الأرفف، أغسل صحوناً، أكلم نفسي في المرآة قليلاً. يتقدم الليل.

وفي معظم الليالي يكلمني في التليفون صديقي كمال الذي يسكن في مدينة أخرى. يسألني هل هناك أخبار؟ أقول ليست هناك أخبار، فيشكو أحواله قليلاً وأشكو أحوالي قليلاً، وأخيراً يتنهد ويقول ربما أطلبك غداً.

بعد فترة أنام. غالباً ما يحدث هذا وأنا أقرأ.

في هذا الأسبوع أهداني فتحي، زميلي في العمل كتاباً عن الصوفية. كنا قلة من العرب نعمل في مؤسسة عربية في هذه المدينة ولكن رئيس المؤسسة ومعظم العاملين فيها كانوا من الأجانب. في هذه الظروف أحب فتحي الصوفية. ولما كنت عائداً إلى البيت في المساء بدأت أقرأ الكتاب في الأتوبيس. قرأت قليلاً إلى أن قال الكاتب إن الروح تغادر الجسد في بعض الأحيان وتقوم ببعض الجولات. يحدث ذلك بالليل

أثناء النوم وإن لم يكن شرطاً. تلتقي الروح أحياناً بأرواح شريرة وأحياناً بأرواح طيبة، يحدث اتصال.

شعرت بالخوف وأغلقت الكتاب.

سألني جاري في الأتوبيس ما هذه اللغة؟ وعرفت أنه غريب مثلي لأن أهل هذا البلد لا يكلمون أحداً. وعندما رددت عليه قال لغة طريفة. معظم الحروف تكتب تحت السطر. قلت له إنني لا أفهم فأمسك الكتاب وفتحه وأشار إلى الراء والواو والزاي وإلى الميم والعين والحاء في أواخر الكلمات. أشرت بانتصار إلى الألف والباء والدال والطاء. قال ولكن عندما تنظر إلى الصفحة تلاحظ أن معظم الحروف تحت السطر. سألته عن معنى ذلك فقلب كفيه.

عندما وصلت إلى البيت طلبني كمال في التليفون مبكراً وسألني عن الأخبار. قلت له عن الجولات التي تقوم بها الروح وأن معظم الحروف تكتب تحت السطر. سكت قليلاً ثم سألني الجو بارد عندكم؟ قلت نعم، فقال عندنا يسقط الثلج. ثم سألني فجأة، كيف تتجول الروح أين تذهب؟ قلت لا أعرف وفي الغالب لن أقرأ الكتاب. قال هل يمكن إذن أن ترسله لي بالبريد؟ فوعدت أن أفعل ذلك.

في الصباح ذهبت إلى العمل. كنت سريعاً ونشيطاً لأقاوم البرد، ولكن في محطة الأتوبيس كانت الشقراء هناك وحولت وجهها. دهشت من نفسي لأنني أهتم بذلك وقلت ملعون أبوها.

كان كتاب الأرواح معي لكي أرسله بالبريد. ولما ركبت الأتوبيس قلت لنفسي إنه ربما كانت المسألة عادية وربما يجب أن أقرأ صفحة أو صفحتين لأعرف كيف تتجول الروح وماذا تفعل ولكنني قاومت ذلك. وبينما كنت في الأتوبيس بدأ الثلج فجأة. سقط في البداية مثل قصاصات عشوائية متطايرة من الورق الأبيض ثم أصبح غزيراً وكثيفاً وغلف العالم خارج الأتوبيس بستارة متحركة من نمنمة بيضاء بلا نهاية. برغم ذلك نزلت في محطة مكتب البريد. وضعت الكتاب تحت معطفي حتى لا يبتل وجريت حتى المكتب ولكن في خطوات محسوبة لكي لا تنزلق قدمي في الثلج الناعم. وقبل أن أدخل المكتب توقفت لأنفض الثلج عن شعري وعن معطفي. اصطدم بي شخص من الخلف. التفت، وكانت هي فتاة المحطة التقت نظراتنا لثوان وتمتمنا في نفس الوقت بالاعتذار ثم تخطتني واندفعت إلى المكتب. وقفت في

طابور قصير أمام شباك تسجيل الرسائل الذي لم يفتح بعد. وعندما فتح الشباك رأيتها تجلس خلفه بعد أن خلعت جاكتتها الصوفية. كان شعرها الأصفر مقصوصاً حتى رقبتها ومفروقاً في الوسط تتدلى منه خصلة مصففة بعرض الجبين، وكان ذلك وطابع الحسن في خدها يعطيان وجهها المستدير الجميل شيئاً من الطفولة. وجاء دوري فسلمتها الكتاب. وتطلعت لثوان بدهشة إلى غلافه بزخرفته المذهبة ثم تجمدت ملامحها مرة أخرى على عادة أهل البلد حين يعملون. وضعت الكتاب على ميزان وقالت لي عن الثمن. لم تنظر في وجهي.

كان الثلج ما يزال غزيراً عندما خرجت. فرش الأرصفة بالفعل وكسا أسقف السيارات الملونة التي كانت تسير ببطء بغشاء موحد رقيق. لم تكن معي مظلتي فوقفت أحتمي من الثلج في مدخل مكتب البريد. بدأت أقلق لأنني تأخرت عن موعد العمل ولكن لم يكن هناك ما أستطيع عمله في هذا الجو. جاء عبر الطريق رجل يعدو ووقف إلى جانبي وهو يلهث وراح ينفض الثلج عن ثيابه، وحين انتهى وضع يديه في جيبي معطفه وأخذ يزفر الهواء دخاناً من فمه وأنفه. كانت السيارات تمر أمامنا بطيئة ترسم إطاراتها شريطاً أسود منقوشاً وسط الثلج في إسفلت الطريق، فاندفع الرجل ورفع إبهامه لعدة سيارات لكن أحداً لم ينظر إليه. رجع إلى المدخل وقد تكوم عليه ثلج جديد ثم نظر إلي بشيء من الغضب وقال أنت أجنبي، أليس كذلك؟ هززت رأسي فقال عندكم أوغاد بهذا الشكل؟ لا يتوقفون حتى مع هذا الثلج؟ قلت عندنا شمس. سألني وما الذي جاء بك إلى هنا؟ أشرت بأصبعي إلى السماء فضحك.

في المكتب قال لي رئيسي الأجنبي وهو يلوح بيديه «شوية.. شوية»، وكان يعتقد أن هذا يعني بالعربية أنني جئت متأخراً. قلت أن هناك ظروفاً تحدث. ولكنه كان سعيداً لأنه تكلم بالعربية ولأنني فهمت. سألني عن صحتي، هل هي جيدة، فقلت نعم. وعندما قابلت فتحي سألني إن كنت قد قرأت في الكتاب، قلت لا. هز رأسه في حزن وقال خسارة، روحك شفافة. ثم دفع سبابته في صدري وقال يمكن أن ينبت بستان في صدرك. قلت له إن صدري مثقل بما فيه الكفاية فقال في هذه التربة ينبت البستان. دفعت سبابتي في صدره وقلت يكفي بستان واحد في المكتب، وانصرفت عنه.

في المساء عدت إلى البيت.

كان الثلج على الرصيفين عالياً يمتد بساطاً ناعماً ولامعاً على جانبي الطريق الأسود المغسول، وكان يصنع من أغصان الأشجار العارية من الأوراق ثعابين بيضاء متعرجة وينقط أوراق الأشجار القليلة التي تحتفظ بخضرتها بزهور منيرة. كان هناك الدفء الذي يعقب الثلج وسكون. في البيت لم أفتح التليفزيون. نظرت من النافذة وكان الثلج في كل مكان، والسيارات المحاذية للرصيف قبباً بلا معالم. كان صمت وحزن فجلست أتأمل حالي.

عندما طلبني كمال في التليفون قلت له إن الثلج قد وصل فقال لي أن هناك ثلجاً يغمر روحه. سألته عن السبب فقال إنه اكتشف أنه مرت عليه عشر سنين وهو يعمل في بنوك هذه البلدة، وقد تزوج واحدة من البلد طيبة وجميلة، وحصل على الجنسية فيها والناس تحسده لذلك ولكنه تعيس جداً. سألته مرة أخرى عن السبب فقال أليس عمل البنوك نوعاً من الربا؟ هناك شيء قلق في ضميري. قلت له ألا يهتم وإنني أرسلت له الكتاب في البريد وإذا كانت روحه شفافة فسينبت له بستان في صدره. ضحك وقال حرارتي مرتفعة لأنني تعرضت للبرد وأكلت زبدة بالثوم وأظن أن روحي الآن كثيفة. قلت له خذ حبة أسبرين ونم.

في الصباح لم أذهب إلى العمل.

كان ذلك يوم السبت، لكنني صحوت في نفس الموعد كأيام العمل وأخذت وأنا في الفراش أرتب في ذهني الأشياء التي سأفعلها. سأشتري خبزاً وأكلاً يكفيني بقية أيام الأسبوع. سآخذ ثيابي للمغسلة. في المساء سأذهب إلى السينما. قبل ذلك سأكلم كمال في التليفون لأسأل عن صحته ولأقول له إنني لن أكون في البيت هذا المساء. وعندما استقر رأيي على ذلك نهضت من الفراش.

نظرت من النافذة وكان الثلج كما هو، لكنه فقد بريقه. ووسط الرصيف كان هناك ممر موحل منقوش بآثار الأقدام يشق الثلج المتصلب، وتحت الرصيف كانت أكوام أخرى من ثلج موحل كسحها الكناسون في الليل من وسط الطريق، وقدرت من طريقة لبس المارة القليلين ومشيتهم برؤوس محنية وأيديهم في جيوب معاطفهم أن البرد شديد.

تدثرت جيداً قبل أن أنزل ولكنني كنت أعرف أنه لا علاج لأهم شيء: الأنف

والأذنين، أحياناً أرفع الكوفية حتى أنفي لكنني أشعر باختناق وأشعر أيضاً بالبرد في رقبتي. في الظروف العادية يفيد المشي السريع أو الجري، ولكن هذا مستحيل مع وجود الثلج على الأرصفة. بالرغم من ذلك كان لا بد من النزول، ففوضت أمري إلى الله ومن قبيل الاحتياط لبست جوربين ثقيلين. قررت أن أبدأ بالمغسلة فحملت ثيابي في كيس ونزلت.

كانت تلك المغسلة محلاً للخدمة الذاتية وفيها حوالى عشر غسالات. تضع نقودك وثيابك وصابونك في الماكينة وتنتظر إلى أن تنتهي أو تنصرف ثم تعود في موعد الانتهاء. وفي المحل موظفة واحدة تراقب سير الأمور وتبيع الصابون في أكواب لمن ليس لديه. وعندما دخلت كانت كل الغسالات مشغولة وهناك سيدة عجوز من أهل البلد تجلس منتظرة على كرسي وإلى جوارها كيس ثيابها. جلست أيضاً على مقعد خال أنتظر، ولكن تياراً خبيثاً كان يتسرب من الفتحة الرفيعة بين ضلفتي الباب الزجاجي فقمت وأخذت أتجول بين الغسالات. رحت أنظر إلى عيونها الزجاجية الدائرية محاولاً أن أفهم من طريقة خض الثياب ودرجة نظافتها أيها أوشكت أن تفرغ. من مكاني سمعت السيدة العجوز تقول بصوت حاد سآخذ أول غسالة تنتهي. لم أنظر إليها وواصلت تجولي بحثاً عن الدفء.

دخلت لفحة من الهواء البارد ودخل معها رجلان إفريقيان يحمل أحدهما كيساً مملوءاً بالثياب والآخر كيساً فارغاً. كانا يتكلمان لغتهما ويضحكان. توجها إلى إحدى الغسالات وكانت قد توقفت عن العمل بالفعل فأدار أحدهما زراري التجفيف ووقفا ينتظران.

مرة أخرى قالت السيدة العجوز بصوتها الحاد المرتفع سآخذ أول غسالة تنتهي. كانت نحيلة طويلة الرقبة، لها عينان ملونتان خاملتان، حدقتاهما دائريتان رماديتان في جوف كل منهما دائرة كستنائية صغيرة. وكان وجهها المعروق يلمع كأنه مدهون بالزيت.

التفت إليها الأفريقي الذي يحمل الكيس الملآن وقال لها بلهجة رقيقة حضرت هنا مع صديقي من قبلك يا مدام. واتفقت مع الآنسة أن آخذ غسالة عندما ينتهي هو. قال هذا وأشار للفتاة التي كانت تجلس إلى منضدة صغيرة فهزت رأسها تؤمن على ما قال.

وقفت السيدة وتحركت نحو الفتاة وقد اتسعت عيناها واحتقن وجهها وقالت ما معنى هذا؟ أنتظر كل هذا الوقت ثم يأتي من يأخذ دوري، وزنجي أيضاً؟

إحمرت عينا الأفريقي وتقدم منها خطوة وهو يقول بصوت خفيض:

ـ ماذا تقصدين بذلك؟

تراجعت خطوة وقالت ـ في هذا البلد نحن نحترم النظام، لسنا كالبلاد التي...

قاطعها وهو ما يزال يقترب منها ـ لا يعنيني نظامك ولا بلدك، ماذا قلت؟

تراجعت خطوة أخرى وهي تقول ـ ماذا قلت؟ ألست بالفعل زنجياً؟

قال وقد أصبح وجهه في وجهها ـ نعم وأنا فخور بذلك فقولي ماذا تقصدين؟ قالت لك الآنسة إنني جئت قبلك فما دخل زنجيتي بذلك؟ قولي ماذا تقصدين.

جلست مكانها فجأة وقالت بصوت يكاد لا يسمع ـ لا شيء.

فجأة مال الإفريقي بجذعه إلى الخلف وأخذ يقهقه وهو يقول ـ إذن فأنت لا ينقصك الأدب وحده ولكن الشجاعة أيضاً. الأدب والشجاعة...

جذبه صديقه من يده وهو ما يزال يقهقه وأخذا مرة أخرى يتكلمان ويضحكان، فانفجرت العجوز مكلمة لا أحد:

ـ وعلى العموم فأنا لا أحب أن أستعمل هذه الغسالة؟

قال الإفريقي الذي كان يجمع ثيابه من الغسالة ويضعها في كيسه متظاهراً أنه يبكي ـ يا للأسف... سأحزن جداً لذلك.

نظرت السيدة للفتاة التي تجلس خلف المنضدة وقالت لها ـ أرأيت؟

قالت الفتاة وهي تتطلع للسقف ـ لا شأن لي بذلك.

التفتت العجوز تبحث عن شخص آخر تكلمه لكنها لم تجد سواي فأدارت وجهها نحو الباب الزجاجي وهي تتمتم وتهز رأسها ـ ماذا جرى لهذا البلد؟ ماذا جرى لهذا البلد؟

بعد أن انتهيت من غسل ثيابي، خرجت متجهاً إلى المتجر لأشتري أشياء الأسبوع. كان وجهي ملتهباً عندما خرجت من المغسلة، ومضت مدة قبل أن أشعر بالبرد وأضطر إلى ربط الكوفية حول أنفي.

وفي المتجر بينما كنت أجمع علب الصلصة والشاي والسكر قابلت فتاة مكتب البريد. كانت تدفع أمامها عربة فيها باقة ورد وعلب صابون وخضراوات. ولما التقينا تطلعت إلي وعلى فمها ابتسامة مترددة، فأدرت وجهي.

في البيت طلبت كمال في التليفون. سألته عن صحته فقال إن الحرارة هبطت ولكنه ما زال يشعر بدوار. سألته إن كان الكتاب قد وصله فقال إنه تسلمه الآن وسيعيده إلي بعد أن يقرأه. قلت له إنني لا أحتاج إلى الكتاب ولا إلى أي أرواح طيبة أو شريرة ويكفي أشرار البشر. حكيت له ما دار في المغسلة، وكنت منفعلاً بعض الشيء لكنه رد بهدوء وقال ما أهمية ذلك؟ أنا أعيش هنا من سنين وأعرف كيف ينظر أهل البلد إلى الأجانب لكنني لا أهتم بذلك أبداً. أعتبر أنني أعيش في صحراء وأن شقتي خيمة. خارج العمل لا أتعامل مع أحد أبداً ولا أعتبر أن هناك بشراً. هذا هو الحل المثالي معهم وليست هذه هي المشكلة. قلت له إذن ما هي المشكلة؟ فقال نحن. المشكلة في داخلنا لكني لا أعرفها. أبحث عنها طول الوقت لكني لا أعرفها. هل تعرف في تفسير الأحلام؟ قلت أجرب. قال بالأمس حلمت أنني قابلت معاوية بن أبي سفيان وأنني كنت أتوسط عنده للصلح مع سيدنا الحسين فغضب معاوية وقال ضعوه في السجن مع طه حسين، لكنني استطعت أن أهرب وركبت تاكسي فوجدت نفسي في ميدان العتبة. قلت لكمال إن الخلاف كان مع زيد وليس مع معاوية. فقال لي بشيء من الغضب هو حلم أم حصة تاريخ؟ ماذا تفهم منه؟ فكرت لكنني لم أفهم شيئاً. قلت له ماذا كنت تفعل قبل الحلم؟ قال كنت أتمرن على الآلة الكاتبة الإفرنجية. قلت هل يلزم هذا لعملك؟ قال لا، ولكنه شيء مفيد. قلت له إنني لا أستطيع أن أفسر الحلم فقال لا يهم، هل عندك أخبار؟ قلت لا.

في المساء ذهبت إلى السينما. كان الفيلم لاترافياتا. وقفت في المدخل أنتظر خروج الحفلة وأحتمي بدفء الزحام. كنت أتفرج على صور الفيلم، أرى كيف تصور المخرج غادة الكاميليا. وكانت كما أحلم بها نحيلة، جميلة، ذات عينين سوداوين واسعتين. سمعت صوتاً من خلفي هل تسمح؟ التفت وكانت هي مرة أخرى بطابع الحسن في خدها. كانت تمسك سيجارة وتقربها من فمها وقالت هل تسمح أن تشعل لي السيجارة، كانت تلبس بلوزة بيضاء من الصوف الثقيل عالية الرقبة وبنطلوناً وبدا وجهها الخالي من المساحيق متورداً جداً ومرتبكاً. كانت طفلة أكثر من أي وقت وبدا لي غريباً أنها تمسك سيجارة. ابتسمت لها وأنا أخرج الولاعة

فقالت يبدو إننا نلتقي في كل مكان. قلت المدينة صغيرة. قالت اسمي آن ماري. قلت لها عن اسمي، ابتسمت وهي تحرك السيجارة بين أصابعها بسرعة. وقالت قررت أن أواجهك. قلت لها بدهشة هل نحن في حرب؟ فقالت لا، لا تهتم. هل ستدخل الفيلم؟ قلت نعم. قالت تحب لاترافياتا؟ قلت اعتدت أن أسمعها في أوبرا القاهرة. سألت في القاهرة أوبرا؟ قلت كان. استمرت تحرك السيجارة بين أصابعها في عصبية ثم قالت هل لديك مانع أن نتكلم قليلاً بعد الفيلم؟ قلت سأكون هنا.

بعد الفيلم كانت موسيقى فيردي تملأني وذلك الحزن الرقيق الذي عرفته من أول مرة قرأت فيها غادة الكاميليا والذي يعاودني كلما شاهدت قصتها. وكانت مع آن ماري إحدى صديقاتها عندما خرجت من الفيلم. عرفتني بها فتطلعت إلي بفضول ثم صافحتني وانصرفت. سرنا في الطريق البارد الذي كاد يصبح خالياً بعد أن تفرق الخارجون من الفيلم. وكانت غادة الكاميليا لا تزال تملأني.

قالت تبدو حزيناً.

قلت نعم.

فقالت وأنا أيضاً. تذكرت بيتاً من الشعر يقوله هاملت عن الممثل الذي يبكى على مأساة بطلته، من تكون له ومن يكون لها حتى يبكي عليها؟ ثم راحت تهز رأسها وتقول: من تكون غادة الكاميليا لنا ومن نكون لها حتى نحزن عليها كل هذا الحزن؟

قلت ـ أكثر حقيقية من الناس الحقيقيين.

وغلبني البرد فسألتها ـ هل تقصدين مكاناً محدداً؟

قالت ـ لا.

فجلسنا في أقرب مقهى.

كنا نجلس متقابلين إلى منضدة صغيرة وأمامنا كوب الشاي الساخن فقلت لها وأنا أبتسم ـ ها أنت تواجهينني، فما هي المسألة؟

ابتسمت هي أيضاً وقالت ـ كان الأمر يحتاج إلى شيء من الشجاعة هذا كل شيء. لم أتعود أن أتكلم إلى الأجانب. ثم أضافت بسرعة أقصد الأشخاص الذين لا أعرفهم.

ضحكت ضحكة صغيرة وقلت ـ أنا لست خجلاً لأني أجنبي.

فانحنت على كوب الشاي وقد احمر وجهها وقالت ـ بالطبع. بالطبع. ولماذا تخجل؟ ثم رفعت رأسها ونظرت إلي وازداد وجهها احمراراً وهي تقول ـ أرجوك ألا تسيء فهمي. كان أبي قساً بروتستانتياً وقد علّمنا أن نحب المسيح وأن نحب كل الناس في المسيح. أنا.. أنا لست كالآخرين.

قلت ـ هذا واضح. ولكن ألا تهتمين قليلاً لأن هؤلاء الزبائن يراقبونك وأنت تجلسين مع رجل أجنبي، ورجل ملون أيضاً؟

قالت وهي ما تزال تثبت عينيها الزرقاوين في وجهي:

ـ مطلقاً. ثم أضافت بصوت خافت ـ وهذا ما يحيرني.

ـ ما هو؟

ـ شيء يحدث. لا أستطيع أن أصفه. ربما تستطيع أن تساعدني.

سكت وبدأت أرشف الشاي منتظراً أن تواصل الحديث ولكنها توقفت عن الكلام أيضاً وبدأت تشرب الشاي في صمت وهي تثبت نظرتها في المنضدة التي تفصل بيننا.

ثم قالت فجأة بصوت خفيض وكأنها تبذل جهداً للكلام ـ أرجوك إن شئت أن تحدثني عن نفسك. من أنت؟ من أين؟ أنا كما ترى من هذا البلد. أعمل في مكتب البريد. مات أبي وأعيش مع أمي. أحب السينما وأحب الموسيقى والقراءة. فمن أنت؟ ماذا تعمل هنا؟

قلت لها من أنا وماذا أعمل هنا.

قالت ـ وذلك الكتاب الذي أرسلته من عندي بالبريد. ذلك الكتاب ذو الغلاف المزخرف، ما هو؟

ـ كتاب عن الصوفية. صعب أن أشرح لك. أناس يعتقدون أن القلب هو الذي يفهم لا العقل. يمرنون أرواحهم لكي تصفو قلوبهم.

ـ مثل الرهبان؟

ـ ليس تماماً. ولكني في الواقع لا أستطيع أن أشرح.

لم أقرأ كتبهم ولا أفهمهم كثيراً.

ـ وأنت ما هي أفكارك؟

سكت.

استأنفت هي الكلام وقالت ـ في وقت من الأوقات تمنيت أن أعتنق الكاثوليكية وأن أصبح راهبة. أحببت أيضاً القديس فرانسوا الأسيسي الذي كان يحب الفقراء والمرضى. في الواقع إني أحتفظ بصورته في غرفتي رغم أن أمي لا تحب ذلك.

ثم رجعت للخلف فجأة وقالت ـ هذا العالم يمرضني. لا فائدة، حاول ناس كثيرون ولكن لا فائدة. نفس الغباء في كل العصور. نفس الكراهية ونفس الكذب ونفس التعاسة. فكرت أيضاً أن أذهب إلى أفريقيا، ربما أساعد إنساناً واحداً، فكرت..

توقفت فجأة عن الكلام.

طفرت حبات من العرق في جبينها، فمسحتها بيدها ووضعت يدها على عينيها وقالت وهي مغمضة العينين ـ معذرة. أشعر أني ضايقتك. رأيت وجهك يتغير عندما سألتك ما هي أفكارك فأرجوك أن تسامحني، لا أريد أن أتطفل عليك.

قلت ـ لا أهمية لذلك. في الواقع كانت عندي أفكار آن ماري. قلت لها عن اسمي. ابتسمت وهي تحرك السيجارة بين أصابعها بسرعة وقالت قررت أن أواجهك. قلت لها فيما مضى، لكني الآن نسيتها. في بلدي لم يكن أحد يحتاج إليها ولا إلي فقررت أن أنساها. نسيت أشياء كثيرة. ولكنك قلت إنني يمكن أن أساعدك، كيف يمكن أن أساعدك؟ وقلت لي شيئاً عني يحيرك، ما هو؟ رفعت يدها من على عينها وظلت تنظر إلي فترة ورموشها تختلج ثم قالت بلهجة عادية. هذا الشيء هو أني أراك كثيراً جداً. في كل يوم تقريباً مرة أو مرتين. قلت لها ـ وما الغريب في ذلك؟ ما الغريب إذا كنا نسكن في نفس الحي ونركب نفس الأتوبيس في نفس الموعد؟

قالت باللهجة العادية ذاتها ـ لا شيء. غير أنني أراك أيضاً عندما لا أراك. أشعر قبل أن أقابلك بأنك موجود وعندما أرفع عيني أجدك هناك. أحياناً أتخيل هذا فحسب ولا تكون هناك ولكني أكاد ألمسك.

قلت وأنا أحاول أن أبتسم - ربما كنت تحبينني؟

فقالت دون أن تبتسم - لا.

ثم حولت عينيها وقالت - سامحني. في الواقع إني أكرهك.

ثم نظرت إلي. كان وجهها محتقناً، وعيناها محمرتين وقد غادر ملامحها كل جمال.

تطلعت إلى عينيها. وكانت بالفعل تكرهني.

* * *

- 2 -

في الأسبوع التالي أيضاً ذهبت إلى العمل وعدت إلى البيت.

هبط ثلج جديد واشتد البرد.

ذهبت مرة إلى فتحي في مكتبه وقلت له هذه الحياة تحيرني فأرجوك أن تعلمني شيئاً.

قال كيف أعلمك وأنا لا أعلم؟ افعل مثلي. دع روحك تتفتح. يوماً ستكتشف أنت وسأكتشف أنا خلف هذه الصحراء تلك الأزهار الموعودة التي لا حد لجمالها.

قلت له هذا الكلام يخيفني ولا يعزيني. أريد شيئاً محدداً. كيف وصلت أنت إلى هذا التوازن والسلام؟ قال ألغيت إرادتي وسلمتها لصاحب الأمر. ولم يكن ممكناً أن نواصل الحديث.

كلمني كمال في التليفون عدة مرات. لم يذكر شيئاً عن الكتاب لكنه قال لي ذات مرة إنه قرر أن يستقيل من البنك. وفي هذه الفترة كثرت الأحلام عند كمال. كان هناك شيء يتكرر بكثرة في أحلامه: إنه يتعلم عزف الكمان. في أحد الأحلام ضاع منه القوس الذي يعزف به واضطر أن يستخدم مسطرة ليواصل العزف. وفي حلم آخر كانت هناك لجنة ستمتحنه ولكن زجاجة الدواء الذي يساعد على العزف انكسرت وكانت جميع الصيدليات مغلقة فأراد أن يعتذر للجنة ولكنه لم يجد الحذاء فدفعوه إلى المسرح دون حذاء، وهكذا.

وفي نهاية الأسبوع دعتني آن ماري إلى بيتها لترد لي دعوة الشاي كما قالت. كنا قد التقينا في الصباح عدة مرات على محطة الأتوبيس وتبادلنا الحديث. طلبت مني أن أغفر لها صراحتها في ذلك اليوم. طلبت أن أنظر للمسألة على أنها تعاني من أزمة نفسية لا علاقة لها بي. والواقع أنها كانت تحب واحداً من مواطنيها ولكنه تركها منذ شهور. سافر إلى الخارج بعد أن كانا قد اتفقا على الزواج ومن هناك بعث إليها اعتذاراً. قالت إنه كان يمكن ألا يعدها بالزواج وإنها كانت ستحبه وتبقى معه برغم ذلك. ولكن أن يعد وعداً لم يرغمه عليه أحد ثم ينكثه فهذا في الواقع هو ما يمرضها. وهي تكاد تكون سعيدة لأنها تخلصت من شخص بهذه الأخلاق في الوقت المناسب. ثم تكلمت عني. قالت إنها تحاول أن تنظر للمسألة بمنتهى الموضوعية. كأنها لا تتكلم عني أو عنها ولكن عن بشر آخرين، وترجو أن أسامحها. هل تكرهني لأنها رأتني في هذه الظروف؟ هل أذكرها بذلك الشخص الآخر الذي أصبحت الآن تكرهه؟ ولماذا؟ هل لأن فيّ شيئاً يشبهه؟ ما هو؟ هل لأنه سافر للخارج مثلاً؟ هي تعرف أن المسألة معقدة جداً وستفهم تماماً إذا رفضت أن أساعدها بل وستعتذر لي وتشكرني لأنني وافقت أن أستمع إليها. أما إن شئت أن أساعدها فسيكون هذا كرماً بالغاً مني وستقدر لي هذا الجميل.

في نهاية الأسبوع التقينا على محطة الأتوبيس. كانت سحب داكنة تغطي السماء وتجعل النهار معتماً وكان الثلج راكداً على الأرصفة وشرفات البيوت. وجاءت آن ماري في الموعد ترتدي كالعادة بنطلوناً وجاكتة بيضاء من الصوف تضع يديها في جيبيها، وتربط كوفية حول رقبتها. لم أرها أبداً تلبس معطفاً أو فستاناً. وبدت وهي تتقدم مني بخطوتها المترددة نحيلة وضئيلة وشعرت نحوها بإشفاق غريب.

قادتني إلى بيتها. كانت تسكن عمارة قديمة ذات شرفات من حديد مقوس مشغول. كثيراً ما مررت أمامها في الصيف ووقفت أتأمل شرفاتها الرقيقة وهي موشاة بزرع أخضر وزهور حمراء كبيرة. الآن كانت الشرفات عارية وقد تكومت نقط من الثلج على الأجزاء المحدبة من قضبان الحديد المقوس المتوازية.

لم نكد نقول شيئاً حتى وصلنا إلى شقتها، ولكنها ونحن نصعد السلم غمغمت باعتذار لأنه ليس هناك مصعد وهي تسكن في الدور الثالث. فتحت الباب بمفتاحها وفي مدخل الشقة كانت هناك ستارة بيضاء، عبرناها فدخلنا إلى صالة فيها مناضد

صغيرة تعلوها دمى وتماثيل خشبية صغيرة على مفارش بيضاء مطرزة. كانت المفارش ناصعة البياض والمناضد الصغيرة والتماثيل التي تعلوها موضوعة في أبعاد متناسقة تماماً وسط زهور عفية ومعتنى بها. كانت زهور قرنفل كبيرة بيضاء وحمراء وردية. وعلى جانبي الصالة كان هناك دولابان خشبيان بضلف زجاجية لها ستائر من الدانتيللا، ويزدحمان بالكتب. ووسط الدولابين بالضبط مائدة خشبية مستطيلة تجلس سيدة ذات شعر أبيض معقوص تلبس نظارة كبيرة العدسات وتقرأ مجلة. قالت آن ماري هذه أمي، ثم تقدمت منها وقبلتها في جبينها وقالت بصوت عال هذا هو. هزت رأسها وابتسمت وقالت صباح الخير يا سيدي. فقلت صباح الخير. قالت آن ماري ارفع صوتك إنها لا تسمع جيداً. جلست على كرسي بجوارها وظللت ساكتاً بينما كانت هي تحني رأسها وتتطلع إلي مبتسمة بعينها الزرقاوين الصافيتين اللتين ورثتهما آن ماري. تطلعت إلي طويلاً من خلف العدستين الكبيرتين المنزلقتين على أنفها، ثم قالت من أفريقيا؟ هززت رأسي فأشارت بيدها إلى قناعين سوداوين مرشوقين في الحائط يتوسطهما صليب خشبي وقالت أحب النحت الإفريقي. ضمت أصابعها البيضاء المتغضنة وأخذت تهز قبضتها وهي تقول فيه القوة، ثم فتحت راحتها وحركت يدها حركة متموجة وقالت وفيه أيضاً رشاقة ونعومة. ثم قالت من أين في أفريقيا؟ قلت بصوت مرتفع أنا من مصر. رفعت حاجبيها مندهشة قليلاً وقالت مصر؟ تمنيت دائماً أن أزورها. ذهب زوجي إلى مصر سنة... في سنة، لا أذكر. لم نكن قد تزوجنا بعد ولكني ما زلت محتفظة بالصور. اعتمدت بيدها على المائدة وهمت بالنهوض ولكنها توقفت لحظة، ولكني أذكر أن زوجي قال لي إنهم في مصر يجيدون السحر. قلت بدهشة السحر؟ فهزت رأسها، قلت وأنا أحاول أن أضحك، ربما كان ذلك أيام سيدنا موسى، فقالت وهي ما تزال تعتمد بيديها على المائدة شاهد زوجي أشياء، فقلت ربما. نهضت من مكانها بصعوبة وفي هذه اللحظة عادت آن ماري تحمل ثلاثة أكواب من الشاي على صينية وقالت بصوت مرتفع يكفي هذا يا ماما. فقالت أمها بنوع من الاحتجاج ولكنني أريد أن يرى هذا السيد الصور. وسارت ببطء محنية الظهر إلى أحد الدواليب وفتحته. قالت آن ماري باعتذار وهي تضع أكواب الشاي على المائدة إنها لا تخرج كثيراً وعندما ترى أحداً لا تكف عن الكلام. فقلت لا يضايقني هذا. وكانت أمها الآن تكلم نفسها وتقول أين ذهب؟ أين يمكن أن يكون قد ذهب؟ كان دائماً هنا.

حملت آن ماري كوب الشاي الموضوع في حامل معدني وقالت تعال. لنذهب إلى غرفتي. فحملت كوبي وتبعتها.

كانت غرفتها صغيرة ومرتبة، أثاثها حديث وبسيط على عكس الصالة وتشغل الحائط أرفف عليها كتب كثيرة. وكانت تتوسط أحد الأرفف زهرية طويلة من الكريستال فيها زهرة واحدة بيضاء كبيرة. وعلى الحائط كانت صور القديس فرانسوا برأسه الحليق في الوسط. وكان اللون الأبيض في كل مكان، المفارش وغطاء السرير وستائر النافذة الدانتيللا. وحين فتحت آن ماري ستارة النافذة ظهرت في الخارج شجرة أرز تكوم الثلج على غصونها العريضة الخضراء التي تشبه كفوفاً مبسوطة، ومن حولها أشجار تتشابك غصونها العارية المطلية بالجليد. جلست آن ماري على كرسي صغير بجانب النافذة ووضعت راحتيها بين ركبتيها المضمومتين وأخذت تتطلع للخارج.

قلت لها وكنت ما أزال واقفاً عند باب الغرفة وكوب الشاي في يدي، المنظر جميل من نافذتك. تطلعت إلي مبتسمة وقالت شكراً، لم لا تجلس؟ وأشارت إلى مقعد مستدير بدون مسند أمام مرآة صغيرة، جلست تكاد ركبتي تصطدم بركبتها ورحنا نتطلع من النافذة ونحن نرشف الشاي.

قالت دون أن تنظر في وجهي بالأمس حلمت بك.

وقالت تعال. لنذهب إلى غرفتي.

قلت أنا آسف، ثم ضحكت.

قالت وهي تسدد إلي نظرة ثابتة لماذا أنت آسف ولماذا تضحك؟

ـ ما الذي يمكن أن أقوله عندما تخبرينني بهذه اللهجة الحزينة أنك بالأمس حلمت بي.

هزت رأسها وقالت أول أمس أيضاً حلمت بك. حلمت صقراً كبيراً يضرب نافذتي بجناحيه ويتطلع إلي بغضب وهو ينقر الزجاج محاولاً أن ينفذ منه ثم جئت أنت فاحتضنك الصقر بجناحيه. صحوت من النوم وكنت أبكي.

لم أضحك ونكست رأسي.

قالت بهدوء ـ ماذا تفعل لكي يحدث هذا؟

رفعت رأسي بدهشة وأنا أكرر السؤال: ماذا أفعل لكي يحدث هذا؟

ـ نعم.

ـ أنت تعنين هذ السؤال؟ تعتقدين أنني يمكن أن أفعل شيئاً يجعلك تحلمين بي؟

ضحكت آن ماري بعصبية ومدت يدها إلي فأخذت كوب الشاي الفارغ ثم قامت وخرجت.

خارج النافذة حط غراب على شجرة الأرز.

أخذ يطير متخبطاً بين الغصون وهو يبحث عن غصن لا يغمره الثلج، وحين وجده فرد جناحي حداده الأبدي وراح ينفضهما ثم انكمش.

رجعت آن ماري وأغلقت باب الغرفة وقفت بجانبي ثم قالت فيم تفكر؟

ـ لو قلت لك ستضحكين.

ـ إذن أرجوك قل. أتمنى أن أضحك.

ـ يحزنني أن هذا الغراب على تلك الشجرة تعيس. ويحزنني أن يكره الناس في العالم كله الغراب مع أنني لم أسمع أنه آذى إنساناً.

ـ تحزن للغراب وتحزن لغادة الكاميليا. ألا تهتم بأمرنا نحن البشر من لحم ودم؟

ـ كففت عن ذلك منذ زمن.

ـ أما أنا فيحزنني أن تنهزم في هذا العالم الرقة والحساسية وأن ينتصر الشر. يحزنني أن تموت غادة الكاميليا لأنها أحبت وضحت ولكن يحزنني أيضاً أن أعلم أن في هذه الدنيا جوعى فقراء لا يجدون طعاماً ومرضى فقراء لا يجدون دواء، أو إذا وجدوا الدواء فإن الموت يخطفهم دون مبرر. يحزنني الموت بصفة خاصة.

ـ وكل ذلك كان يحزنني ذات يوم وغيره كثير..

ـ ومتى فقدت اهتمامك بهذا كله؟

ـ لا أذكر بالضبط. ربما منذ جئت إلى هنا. ربما قبل ذلك بقليل وعندها قررت أن آتي هنا.

ـ وإذن فأنت الآن بم تبشر، بالفناء، بالعدم؟

ـ ولا حتى بهذا.

ظلت تتطلع فترة من النافذة في صمت، ثم قالت بلهجة مختلفة وهي تشير إلى شجرة الأرز.

ـ أظن هذه الشجرة في بلدكم؟

فقلت ـ لا، ولكن في ناحيتنا.

قالت ـ بعد إذنك. يتعبني نور النهار الكابي الذي يشبه الليل. أفضل الكهرباء.

ثم أسدلت الستار فأصبحت الغرفة شبه معتمة، لكنها ظلت تقف بجانبي ووجهها إلى النافذة ثم قالت بصوت خافت.

ـ هل أنت واثق من أنك لا تستطيع مساعدتي؟

مددت يدي وأمسكت يدها القريبة مني. كانت باردة كالثلج فأخذتها بين راحتي. انحنت وركعت على ركبتيها بحيث أصبحت تواجهني وقالت بصوت خافت ـ من أنت؟ وما معنى هذه الأحلام؟ ولماذا تلازمني؟

قلت: من أنت ولماذا ظهرت في حياتي وماذا تريدين مني؟

اقتربت مني وهي تزحف على ركبتيها ثم قبلتني في جبيني. كانت شفتها باردة كالثلج فأمسكتها من كتفيها وقلت ليتني أستطيع أن أساعدك. ليتني أستطيع أن أساعد نفسي.

ولكنها فجأة وبحركة سريعة جداً وهي ما تزال راكعة أمامي خلعت بلوزتها الصوفية وخلعت حمالة صدرها ودفعت نفسها في صدري وهي تحيطني بذراعين متشنجتين وقالت ـ هيا، إن كان هذا هو ما تريد فهيا. ها هو السرير.

أبعدت ذراعيها عني بقوة وخرج صوتي مختنقاً وأنا أقول، لا، ليس هذا هو ما أريد ربما تكونين جميلة. أنت بالفعل جميلة، ولكني لم أرك أبداً أكثر من طفلة.

ثم قمت والتقطت بلوزتها الساقطة على الأرض وأعطيتها لها.

تناولتها من يدي وقامت فجلست على طرف السرير ثم كومتها وأخفت فيها وجهها وأخذت تبكي بعنف وجسمها كله يرتعش وهي تردد ـ إذن قل لي. قل لي أرجوك ماذا تريد؟ ماذا تريد؟

ـ ما أريده مستحيل.

ما هو؟

ـ أن يكون العالم غير ما هو. والناس غير ما هم. قلت لك ليست عندي أفكار ولكن عندي أحلام مستحيلة.

ـ وما شأني أنا بذلك؟ لماذا أتعذب أنا؟

ـ وكيف أفهم أنا؟ ما الذي أستطيعه؟ قولي لي وسأفعله أتحبين أن أترك هذا الحي؟ هذه البلدة؟

ـ هل سيساعدني ذلك.

ـ وكيف أعرف؟ إن كنت لا أفهم كيف أساعد نفسي، فمن أين لي أن أفهم كيف أساعدك؟

مدت ذراعيها تبحث عن أكمام بلوزتها ثم لبستها ببطء وظلت لفترة تجلس على طرف السرير صامتة متهدلة الكتفين ثم قالت بصوت خفيض ـ الآن فهمت كل شيء. نعم الآن أرى كل شيء، ولكن ما أشد هذا الحزن.

ـ ماذا فهمت؟

قالت بنفس الصوت الخفيض ـ هذا سري.

ثم مدت يدها وهي ما تزال جالسة وضغطت زراً بجانب السرير فأضاء الغرفة نور كالمفاجأة.

تطلعت إلي وقالت ـ أرجوك أن تسامحني.

ثم حاولت أن تبتسم وهي تقول ـ في كل مرة أقابلك أضطر أن أعتذر لك. ولكن أعدك أن هذا لن يحدث بعد الآن.

كانت عيناها محتقنتين ولكن وجهها كان شاحباً جداً.

وعندما خرجنا من الغرفة كانت أمها تجلس في مكانها إلى المائدة وهي تقلب في ألبوم سميك الأوراق ولما رأتني قالت بلهفة تعال يا سيد، وجدت الصور.

توجهت نحوها. كانت صوراً قديمة. تلك الصور المائية التي يبدو فيها الداكن بنياً والفاتح رمادياً. كانت لمعبد الكرنك والدير البحري والأهرامات ولكنها أشارت

إلى واحدة فيها رجل يجلس على سنام جمل يبرك على الأرض أمام الهرم. كان الرجل مستدير الوجه يلبس سترة داكنة وياقة بيضاء وكان يبتسم. وأمامه يقف ممسكاً بمقود الجمل رجل يلبس جلباباً يبدو ذراعه النحيل من كم جلبابه الواسع. تطلعت إليه وإلى شاربه الذي يعلو فمه الواسع. إلى وجهه المقطب الحزين. كان يشبه أبي.

قلت للعجوز ـ هل آخذ هذه الصورة؟

رفعت رأسها إلي وقالت وهي تثبت نظرتها في وجهي دون أن تبتسم:

ـ أنا أفهمك. أفهمك تماماً.

ثم أغلقت الألبوم فجأة وقالت ـ معذرة. لا يمكن أن تأخذ هذه الصورة.

وكانت آن ماري تقف هناك، شاردة، لا تتابع حديثنا، تعتمد بيدها إلى المائدة.

* * *

ـ 3 ـ

في الأسبوع الثالث ذاب الثلج ولكن بقيت بعض أكوام منه كالرمل بحذاء الرصيف. وظلت الغيوم في السماء وظل نور النهار ضعيفاً.

وفي هذا الأسبوع قال لي فتحي بقلق إنني أزداد نحولاً يوماً بعد يوم وإنني يجب أن أرى طبيباً. قلت له إنه يستطيع أن يساعدني أفضل من أي طبيب لو شرح لي كيف أفهم هذه الدنيا. قال لي طبيبك أنت ولكن لا تقاوم. قلت له ليس هذا هو الكلام الذي يساعدني فهز رأسه في حزن.

استدعاني رئيسي في العمل أيضاً وقال لي نفس الشيء. قال إن صحتي «بسيطة تمام»، وأنه يمانع في إعطاء الإجازات هذه الأيام بسبب ضغط العمل، ولكنه لن يرفض إذا طلبت لأنه لا يريد أن يفرط في. شكرته وقلت له إنني لا أحتاج إلى إجازة.

اتصل بي كمال مرة في منتصف الأسبوع وقال إنه يطلبني كثيراً ولا يجدني فأين أذهب في المساء. قلت أخرج وأمشي. قال في هذا البرد. قلت نعم.

لم تظهر آن ماري على محطة الأتوبيس في أي صباح.

ذهبت مرة إلى مكتب البريد قبل أن أتوجه إلى العمل، ولكنها لم تكن هناك أيضاً.

وحلمت بها ذات ليلة وكانت في الحلم طويلة الشعر تجري على شاطىء بحر وهي خائفة وكأن شيئاً يطاردها. وعندما استيقظت كان العرق يغمرني وكنت أشعر بشيء من الخوف.

قرب نهاية الأسبوع اتصل بي كمال في التليفون وكان منفعلاً. قال إنه فعلها. إنه فعلها أخيراً واستراح. قال إنه كان يعتقد أن كل ما يشكو منه الصداع، الأرق، الكوابيس، نوبات البكاء كلها ترجع إلى موجات الكهرباء ولكنه كان مخطئاً. سألته أية كهرباء، فقال ألا تعرف أنه في هذا البلد توجد أعاصير كهربائية في أيام معينة تؤثر على المخ؟ قلت له إنني لم أسمع بذلك، فقال هذه حقيقة معروفة ألا ترى أن كل الناس يتصرفون تصرفات غريبة؟ قلت له إنني مندهش لأنني أراهم مع ذلك أذكياء في تدبير أمورهم، ناجحين في أعمالهم، أثرياء وصحتهم جيدة. فهل تصيب هذه الكهرباء أجزاء معينة من المخ وتترك أجزاء أخرى؟ هل تصيب أناساً وتترك آخرين؟ قال لي كمال وهو ما يزال منفعلاً أنت تنظر إلى الأمور من السطح، كل هذه الأشياء لعب من الكرتون. البيوت العالية والمصانع الهائلة والطائرات السريعة والمقابر ذات التماثيل والزهور. كل هذه لعب من الكرتون لا تخدع سوى الأطفال. أنظر إلى الداخل ولن تجد سوى خرائب. أنظر لمن يكلمون أنفسهم في الطرقات. لمن يجلسون في المقاهي يحدقون بنظرات كعيون الأسماك الميتة. أنظر لهذه الوحدة والجنون والكراهية. ما الذي يرغمنا على ذلك؟ هذا الكون رحب ورائع لكننا ندفن أنفسنا في جلودنا، تعمى عيوننا عن النعيم الحقيقي والفرح الحقيقي، فلماذا لا أفتح عيني. لماذا لا أفعل مثله. لماذا لا أقرأ الكتاب؟

سألته ماذا سيفعل الآن فقال إنه استقال من البنك وإنه ينوي أن يعود إلى مصر وينصحني أن أعود معه. نبني بيتاً في مكان ما في الصحراء. خلفنا الخلاء وأمامنا البحر وفوقنا السماء. نعيش بعيداً عن التكالب وعن الزحام وعن شجار الأطفال الدنيويين الذين لم يعرفوا نضج العقل المجرب ولا براءة العمر البكر. نعيش ما بقي من عمرنا فرحة حقيقية في ذلك النعيم السماوي.

شكرته وقلت له إنني أتمنى له السعادة التي يريدها وإنني سأفكر.

لم أنم جيداً في تلك الليلة وفكرت كثيراً في آن ماري.

في الصباح نزلت مبكراً قبل موعد العمل وتوجهت إلى بيتها. كان الصبح قد بدأ لكن الشوارع كانت دامسة وأنوار الطريق ما تزال مضاءة.

رتبت كيف سأعتذر لذهابي في هذا الموعد المبكر: بحثت في مكتب البريد ولم أستطع الاهتداء إلى رقم التليفون في الدليل فجئت لمجرد أن أطمئن عليها. ولم أكن أعرف إن كان هذا السلوك يعد خارجاً أم مقبولاً في نظر أهل البلدة.

ضربت الجرس مرة. لم يرد أحد.

هل يحتمل أن تكون قد خرجت في مثل هذا الوقت المبكر؟ سافرت مع أمها بعيداً؟ ما الذي يمكن أن يكون قد حدث؟

خرج رجل من شقة مجاورة يحمل في يده حقيبة. تطلع إلي بفضول ثم أدار المفتاح في باب الشقة وتوجه إلى السلم، لكنه لما رآني أضغط الجرس مرة أخرى استدار وعاد إلي: قال ـ أعتقد أن أحداً لن يفتح لك. منذ ماتت الآنسة والمدام مريضة...

الآنسة؟ من؟ كيف؟

قال الرجل ـ ألا تعرف؟ ربما كان يجب ألا أقول لك، ولكن ما دمت ستقابل المدام فربما يحسن..

قلت مرة أخرى ـ آن ماري؟ كيف؟

قال في حزن ـ الآنسة أنهت حياتها. من شرفة البيت. في قلب الليل. كنا...

ولكن في تلك اللحظة فتح الباب. فتحته السيدة العجوز بثياب النوم، شعرها الأبيض مهوش حول رأسها وعلى كتفيها المحنيتين شال أسود.

ولما رأتني صرخت صرخة واحدة ورجعت للخلف.

قالت ـ هل جئت الآن من أجلي أنا يا سيد؟ هل جاء دوري أيضاً.

ثم أمسكت مقبض الباب وتهاوت على الأرض فرمى الرجل حقيبته وأسرع إليها، وعدوت أنا، عدوت على السلم وعدوت في الشارع وعدوت في المدينة.

لم أذهب للبيت، لم أذهب للعمل، لم أذهب لمكان.

ولكني في المساء كنت في الفراش.

هل كنت نائماً أم كنت مستيقظاً عندما خفق في الغرفة ذلك الجناح، وهل كان صقراً أم حلماً ذلك الذي رأيت؟ مددت يدي. كنت أسمع الحفيف ومددت يدي. انبثقت أنوار وألوان لم أر مثل جمالها وحفيف الجناحين من حولي. ومددت يدي. كنت أبكي دون صوت ولا دموع ولكني مددت يدي.

القلعة

قصة: محمود جنداري

فتحت حانة الأسود السبعة أبوابها المغلقة منذ ربع قرن. فتح الندل أبوابها في وقت مبكر من بعد ظهر يوم الخميس فاندفع هواء حار مسعور مفاجىء اندفع بصخب ودخل الحانة من كل أبوابها فأزاح أغطية الموائد البيض، وكشف عن أسطحها المرمرية الآخذة في التشقق والتلف ومن الحانة انطلق الهواء في المدينة يجوب شوارعها مُحْدِثاً ضجة عنيفة تراجعت مع الظلال داخل أزقتها بعد اختناقها بالهواء الساخن الذي يوحي وكأنه منبعث من جحيم مشتعل وعم الارتباك أعماق ساحاتها المفعمة بالغبار والعرق وهي تشهق هذا المزيج الهائل من هواء وغبار وآهات عميقة، ثم وهي تقذفه بعنف على شكل صراخ حاد، وآهة طويلة تتلاشى في عنفوان الريح وخواء الشوارع.

لم يمض وقت طويل حتى وجدت نفسي أدخل الحانة من بوابتها الأمامية. لا أحد يعرف أين البوابة الأمامية سواي. دخلت، ليس لدي وقت للانتظار أكثر من هذا فقد أغلقت منذ ربع قرن وكنت آخر من خرج منها، ومن بعدي ذلك الشرطي الذي عاملني بلطف، ولكنه أخرج من جيبه، قفلاً كبيراً من نحاس وأطبق خلفي الباب، ثم ضغط على القفل.

منذ ربع قرن وأنا أتوهم، بل أمني نفسي بأن أكون أول الداخلين إليها عند إعادة فتحها، أحاول، أن أكون متواجداً مع الندل الأوائل ميخائيل وبطليموس والحمزاوي، ومع الرواد القدامى، الأصدقاء، جرجيس وإبراهيم ويافث، مع الشيوخ الكبار والإسطوات المهرة في حفر الأقبية وتلسين القبور والمجاري. النقاشون ونقارو

المرمر، وأساتذة نمنمة الفسيفساء على الصوامع والقباب، أحاول أن أكون أكثرهم التصاقاً بالحانة، مكاناً، وبشراً ومسافة في الزمن تتوثب عبرها أفكار متوحشة تحاول أن تنطلق خارج معتقلاتها.

كنت أشعر أنني تآلفت بصورة نهائية مع ندلها وظلامها المتربص في الزوايا البعيدة ورائحتها الآتية عبر تيارات الهواء العنيفة الداخلة والخارجة من أعماق قبو مظلم رطب ملحق بنهايتها. رائحة الخمرة المعبأة في دنان من خشب وقار، مركونة هناك منذ نصف قرن إلى جوار قدور من نحاس، ملأى حتى حافاتها بنقيع الزبيب، فتآكلت جوانبها لطول مكوثها، وطافت فوق أسطحها الملساء فقاعات كبيرة من هواء، تدور سابحة حول بعضها.

رائحة الجلود التي دبغت بقشور الرمان والملح والجلو، ولكنها لم ترسل حتى الآن إلى الجلاد.

رائحة أفرشة الندل وأغطيتهم وسلال الخوص المخروطية التي يضعون فيها سراويلهم وملابسهم الداخلية.

رائحتي الخاصة التي غادرتني يوم أغلقوا الحانة فقد أغلقوا كل مساماتي، فتاهت عني رائحتي، وها إني أستعيدها الآن تدريجياً، وأشعر أنها خلاصة لكل تلك الروائح التي تعبق من أعماق القبو.

لم تتغير الحانة من الداخل حتى إنني لم أنس أسماء الندل السبعة، أسماءهم الحقيقية، وأسماءهم التي اخترعوها ليتنادوا بها في لحظات الضيق، وأمام الشرطة والأطفال.

لم تتغير الحانة من الداخل حتى إن الصف الأمامي من الموائد المرمرية المغطاة بقطع قماش الموزلين ما يزال على عهده منذ سنوات ملاصقاً الواجهة الزجاجية، ولا يتسع إلا لأربع موائد، ثلاث فيها انشغلت منذ الظهيرة شغلها رواد كبار مدمنو هموم وخمر، منحدرون من عائلات عريقة شاخوا خلال ربع قرن، هاموا على وجوههم مذ بلغهم نبأ إعادة فتحها عافت نفوسهم المنهكة نوم القيلولة، وانقطعوا عن التدريب الذي بدأوه منذ زمن طويل، على مهنة الحديث مع النفس فوجدوه رغم صعوبته، شكلاً متطوراً من أشكال الحياة.

وبعد هذه السنوات الطويلة فكر أحدهم في أن ينتسب إلى الإسكندر الأكبر.

عرف الآخرون بما فكر به فأعلموه أن الإسكندر مات وهو أعزب، ولكن الرجل لم يرتدع ولم يقطع حديثه مع نفسه، بل وجد فرصة مناسبة ليقول لهم إن الإسكندر كان على علاقة بامرأة من بابل، اختلى بها قبل وفاته بأيام، وبعد عودته من غزو عيلام. ولما عاد الإسكندر مزهواً وجد تاييس ـ قد تبرجت وجلست في غرفة الملكة في قصر نبوخذ نصر، وغرفة الملكة لها بابان، باب يوصلها إلى المخدع الملكي وباب يوصلها إلى قاعة العرش. شم الإسكندر رائحة العطر فاهتدى إلى مكان تاييس فكت عنه زرد درعه الحديدي وأخذته بين يديها.

لقد درَّب نفسه طوال ربع قرن على التفكير بصمت، فاكتشفت أن الانتساب إلى أية سلالة، لا ضير فيه، فإذا كان الإسكندر، قد مات فقد اضطر قواده الثلاثة لتقسيم أرض كنعان، والرافدين وطيبة. أرانجا كانت من حصة سلوقس وكذلك نينوى وبابل.

والذين دربوا أنفسهم على التحقيق، اكتشفوا أن التحديق فناء بما يحدقون به، وأنا من زمان أحدق من خلف الزجاج الملفع بالسموم الحار المغبر خلف عيون الندل الذين يتحركون بين مائدة ومائدة كما تتحرك الأشباح.

ثمة شبه عجيب بين مآقيهم الطافحة بالدمع، وتلك الفقاعات الكبيرة الطافية على قدور النحاس الكبيرة التي تلمع في ظلام القبو.

لم يتغير شيء بداخل الحانة حتى إن المائدة الوحيدة التي لم يشغلها أحد حتى الآن هي ذاتها التي حشرت قبل سنتين من إغلاق الحانة في الركن الأقصى لصق الباب السابع المطل على النهر، هي ذاتها التي ظلت تستخدم يومياً، في الزمن المحصور بين افتتاح الأبواب وبين وصولي إلى الحانة.

توضع فوقها الأقداح الفارغة وكاسات السلاطة وسنادين البلاستيك التي تحمل زهوراً حقيقية يومياً من أرجاء الحديقة المدورة خلف الحانة.

من زمان والموائد مشاعة للجميع وليس لأحد سلطان على أحد. السلطان للخمرة وحدها، والمستقبل للنقيع الأسود في قدور النحاس والفقاعات التي تلمع من زمان، وهذا التقليد المعروف يترسخ ويكتسب فاعلية خاصة.

ليس هناك قوم أعلى من قوم، وليس هناك زائر غريب في كل الأحوال رواد الحانة عرفوا روادها كلهم وليس ثمة وجود بيّن للفقراء أو لسواهم. الأقداح نفسها تنزل من صواني نحاسية تلمع مدعوكة بالرمل والماء الحار الصياني نفسها تظل تدور حتى آخر الليل.

هذه الحانة سميت بهذا الاسم بلا مناسبة، وفي الحقيقة أنا الذي سميتها به فلقد حدثت نفسي كما يفعل الآخرون المدربون خلال ربع قرن وأوردت حكاية عن نفسي وعلى لساني أن المدينة وهي بعد تتكون هاجمتها أسود سبعة جائعة من كافة الاتجاهات حاول أهل أرانجا الاشتباك معها ومقاومتها، ولكن الأسود كانت جائعة. عمد أهل المدينة إلى الحيلة والصبر.

قدموا لها قطعاً من لحم الماعز المدجن، والخنازير، شبعت الأسود وهدأ غضبها، اقترب الناس إليها، وداعبوا أعرافها الثخينة إطمأنت الأسود، وجلست على الأرض، صنعوا لها أقفاصاً من خشب، وهي تتجشأ وتزأر راضية. كانوا يعملون بصبر وبعد أن أصبح لكل أسد قفص انقسم الناس في المدينة إلى سبعة ملل كل ملة تعبد أسداً وكل أسد له قرابينه الخاصة ولكن الأسود لم تطق الابتعاد عن بعضها، شاخت في داخل أقفاصها، وعافت لحم الخنازير والماعز. مات الواحدّ تلو الآخر. وكلما مات أسد انقسمت ملته إلى شطرين شطر يؤيد استمرار عبادة الأسد بعد موته، على أن يثبت القفص الخشبي على أرض نظيفة ويغلف بقماش أخضر، وتسد الفراغات بين ألواح الخشب، برقم من طين، والشطر الآخر من الملة المقسمة إبتدأ البحث مباشرة عن شيء غير الأسد يستحق العبادة.

في ظروف موت الأسود وانشطار الملل، وبحث أهل المدينة عما يعبدونه أطلقت هذا الاسم على الحانة. إذن واضح الآن أنني كنت أحاول تثبيت هذا الرمز للمدينة إذ إن آخر أسد مات في ذات القبو الملحق بنهاية الحانة، حيث تحفظ دنان الخمر.

والحانة عبارة عن مقصف مدور من خشب أقيم أثناء تكوّن المدينة، ليغطي أصلاً فوهة حفرة واسعة، حفرت على نفقة رجل ثري مولع بالآثار، مسكون بوهم البحث عن الكنوز في التلال وقرب حافات الأنهر. أثناء الحفر سرت إشاعة تقول بوجود كنز حقيقي وهو قلادة من ذهب خالص وضعها أهل المدينة في عنق الأسد

الأخير الذي مات في القبو ولكن الرجل لم يجد شيئاً فاستعان مضطراً ببعض ذوي الخبرة لسد هذه الفوهة وبالفعل فقد أوكل المهة إلى إسطوات مهرة في البناء والحفر عملوا صبة من الشيلمان والطابوق والجبس فتوارت الحفرة وبقي منها باب صغير ينتهي بسلم من تراب ثم بنوا فوق الصبة قاعدة مدورة من خشب الصاج. أوقفوا جسوراً من أعمدة خشبية بصورة متعامدة أفقياً وعمودياً عملوا لها أبواباً عدة سبعة عشر باباً، ولكنهم أثناء انهماكهم بالعمل، وفي أكثر اللحظات استغراقاً مع أنفسهم اكتشفوا لا جدوى هذا العدد الكبير من الأبواب فهدموا القاعة وأعادوا بناءها من جديد، بعدأن أغلقوا عشرة أبواب وأبقوا على سبعة.

زرعوا شتلات ورد وزهور قرنفل وأركاديا وحلق السبع وبنفسج، سورت الحانة من الأسفل بالكلس المحروق بما رفعها بمقدار مترين عن مستوى الشارع. كبرت الشتلات وتفتحت الورود والأزهار فغرسوها حول الحانة فاكتشفوا وهم يغرسون أنهم يدورون حول الحانة، فتأكدوا أنها مدورة وأن أبوابها السبعة، وشبابيكها وواجهاتها ودعائمها الحديدية ينتظمها لوح زجاج واحد، صاف ونظيف يدور معها أينما استدارت يمر من أمامها شارع عريض، يجاريه على مسافة بعيدة تحت القلعة المقابلة شارع مشابه له، وبين الشارعين نهر خال من الماء.

بين الحانة والقلعة شارعان ونهر خال من الماء وللشارع رصيف يحاذي القاعدة أثناء مروره من أمام الدكة الأمامية للحانة بحيث يكاد رأس سالكه يلامس حافة العارضة التي تقوم في المقدمة والتي تنتهي دائماً بفتحات صغيرة، هي عبارة عن أبواب مشرعة على الدوام، يخرج منها من يشاء من الرواد الأوائل في آخر الليل.

لا أحد يشغل باله بالحساب أبداً.

وقبل ربع قرن كان الخمر موضوعاً في دنان من الخشب والقار لو اندلقت بداخل القبو لصارت هناك بحيرة من خمر، ولو اندلقت على جبال قره داغ لفاض الوادي، ولسال نقيع الزبيب حتى جبل حمرين.

أنا صاحب الحانة وقد حاولت أن أضيف تقاليد جديدة لم أطلب من أحد شيئاً، أبتسم عندما يدخل الناس وأبتسم عندما يخرجون. يافث وإبراهيم يخرجان من الباب الخلفي جرجيس يمر من أمامي وكأنه لا يعرفني وأنا أفصح عن شيء، ولا شيء عندي لأفصح عنه. تقاليد من عرق تقاليد من حجر وجبس ورمل وصلصال.

العوارض الأمامية صنعت من رصاص وزنك، والأفقية من حديد صلب. و (رواسط) من حديد لويت وحنيت ثم طرقت حامية، وباردة فاستخرجت منها تشكيلات غريبة لا تنتمي إلى أي عصر، قضيب من حديد أسود خرم مقدمة الحانة فيه ثقوب عدة اخترقتها قضبان من رصاص مخلوط بالزنك والفضة، الحديد أسود معتم ظالم والفضة تلمع والرصاص يلمع. معادن تكظم غيظاً وحقداً وأخرى مفضوحة هشة. يرتفع القضبان مسافة ليست بعيدة ثم يبعدان عن بعضهما، فيفصل بينهما مربع صغير تتشكل بداخله قضبان رفيعة على هيئات أسود تبتسم للمارة، سبعة أسود ناحلة أوقفت أربعة منها بمحاذاة السياج ووجوهها باتجاه قره داغ، وحركة أقدامها عكس مجرى النهر، وثلاثة أخرى متجهة إلى الحانة تبتسم للشيوخ الذين يتناوبون التفكير بالنهر الخالي من الماء وبالقلعة، واستمرت القلعة تزحف بطيئة إلى اهتماماتهم وتفكيرهم.

الموائد الأمامية غاصة، غاضبة تبعث على التأمل الهادىء والتفكير لا شك في ذلك والموائد الأمامية ذاتها مستسلمة لحالاتها الخاصة ونبضها الداخلي الحي المتواصل منذ خمس وعشرين سنة.

أجل، كل شيء بحسبان. أنا أعرف ذلك. لكل رجل رأس وفوق رأس كل رجل أسد يبتسم، وفوق رأس كل أسد مبتسم نجمة سوداء، وبداخل كل نجمة سوداء مربع صغير سائب الزوايا على هيئة ناب الأسد.

الأسود السبعة كلها داخل نسيج متداخل معقد من قضبان من حديد ورواسط من فضة ورصاص تشبه السكاكين المحلزنة لم تبق مائدة خالية واندياح ربع قرن من الزمن وأخذ مكانه في ذاكرة الروح وعم الهدوء أطراف الحانة وبدأ ينسحب إلى المدينة متسللاً في الأزقة المجاورة، من زقاق إلى زقاق، حتى بلغ أطرافها البعيدة، أما القلعة فهي قطعاً هادئة منذ استقرت في صلب أفكارهم.

خفت حدة الريح وأخذت تميل إلى الاعتدال وأخذ الجميع يتحدثون ويفكرون في آن وأحدهم في الحقيقة لم يتوقف عن التفكير ولا عن الحديث لكن أحداً لا يسمع أحداً يحدثون أنفسهم أو يحدثون النهر الذي غادره ماؤه أو يتحدثون عن القلعة التي كانوا يحدقون في فتحات سورها السفلي ويقذفونني من فوق موائدهم العالية بنظرات بلهاء لا تشي إلا بالقليل مما في دواخلهم.

طلبت قدحاً من الماء. النادل بطليموس يعرف متى يطلب زبائنه الماء ويعرف أنني ما طلبته عن ظمأ ولكن ليساعدني على تحمل أول جرعة من خمر الدنان في حلقي المتيبس منذ ربع قرن ليساعدني على اجتياز الدقائق الأولى التي سرعان ما تتحول إلى سكاكين قاتلة: الأفكار والمشاعر والكلمات والضوء والدبيب الداخلي الخافت لدفء العلاقة الحميمة بيني وبين الندل، بيني وبين الزبائن، كلها تتحول الآن إلى سكاكين تضرب جدار الحلق، فيضرب لها القلب التياعاً.

طلبت قدحاً من الماء فأسقط بطليموس النادل قطعة ثلج في القدح وصبّ فوقه الماء، ووضعه في صينية النحاس الكبيرة التي تلمع وحملها إليّ.

ماء زلال ولكنه ماء بئر فيه ملوحة عذبة لقد جف نهر ردانو منذ قرون وجفت كذلك روافده وجداوله، وجبال قره داغ لم يغسلها مطر منذ ألفي عام ومنذ ألفي عام عاد أهلي إلى جبل حمرين يسوقون أمامهم قطعان الماعز التي دجنوها في قرية جرموا، وأهل داقوقا القديمة حفروا آباراً، بعد أن يئسوا من ردانو، بئر في كل حوش وعلى مقربة من البئر، فرن أرضي يشوون فيه الحجر الأبيض لكل عائلة، فرن يعطي نوعاً من الجبس والنورة والزرنيخ.

أهل داقوقا تجار حجر وزرنيخ وسياسة لم يجدوا أسداً يعبدونه فصنعوا أسودهم من الجبس الأبيض، وختموها على جباهها بختم إسطواني لم يجدوا مكاناً غير أفياء أفران الجبس العالية والحانة عالية ورؤوس المارة السائرين على الرصيف تبدوا لمن يريد أن يرى وهو يجلس على مائدته إنها رؤوس أدمية حقيقية وحسب، وليس هناك فرق بين رأس الرجل ورأس المرأة. رقم من طين التصقت ببعضها، والذين لا يخطئون في التشخيص قليلون جداً فالالتباسات مربكة والتداخلات غريبة تثير الأسى.

لصق هذا الشارع يرى الجالس على أية مائدة وبسهولة مطلقة نهراً عميقاً بلا ماء مجرى محفور بعنف وصبر، جفت مياهه منذ زمن بعيد، وعلى انفراد وبالتدريج تزحف صورة النهر لتحتل لها مكاناً وعلى انفراد أيضاً يستحوذ النهر، ردانو، أو فسكوس، أو الخاصة صو على أفكارهم واحداً واحداً فيتابعونه بصمت وهو يصعد باتجاه قره داغ أو وهو ينزل إلى خان الغرفة وجبل حمرين. صحيح أن الآلهة سمته بهذا الاسم ولكن لو سألني أحد، الآن، وأنا أتلمس دواخلي الموحشة منذ ربع قرن وأتحسس خرابها لحظة بلحظة لقلت إنه سمي هكذا لأنه من السيول يتكون.

والسيول من الأمطار تتكون، وباتجاه الشرق وعلى جبال سوداء بعيدة الأمطار تسقط فهذا المجرى العميق الجاف، ليس إلا جدولاً واحداً من جداول عدة جعلت تعين ردانو على الاحتفاظ بجريانه عندما يسقط المطر ولكن الآلهة تخلت عن ردانو، وعن جداوله.

هذا هو نهر أرانجا ينبع من أراضيها ويجري في أراضيها وينتهي في أراضيها. أرانجا مدينة التراب الأحمر كما يسميها يافث والحمزاوي متحزمة بالجبس والقار، نهر أرانجا بلا منازع يظل جافاً طوال السنة طوال القرون، ولكنه صنع لنفسه طريقاً عميقاً حفره حفراً بالماء مرة وبالدم مرات، عبر آلاف العصور السحيقة. إبتداءً من عصر السلالات الحجرية الأولى إلى الكثيين الأوائل من كاشتلياش حتى نيونيدس ومن كورش وقمبيز حتى المسيح بن مريم عصر إثر عصر قتال ودماء وأرواح تزهق وجماجم وخيول تنفق وسبايا وزنا ودعارة وأنهار من دم وردانو يجري فيه الماء مرة، ويجري فيه الدم عشر مرات من قره داغ وجم جمال إلى أرانجا وداقوقا القديمة وجبل حمرين.

ردانو صعب مذ حفرته الآلهة يسقي الخنازير في جرمو ويروي ظمأ أهل خان الغرفة، ردانو صعب ولكنه صنع لنفسه طريقاً وسط صخور ووديان وشعاب قره داغ باتجاه داقوقا حاملاً الأشجار والأحجار وجثث الحيوانات النافقة والذكريات والماء والخنازير التي دجنها جمدة نصر ـ ثم هياكل السيارات والذكريات، والخراطيش الفارغة وبقايا المجانيق التي استخدمها الإسكندر الأكبر في غزوته الأخيرة لعيلام، ودواليب الخشب التي حمل فيها نساء من سوسة القديمة إلى بابل، وما استخلصه الجند من حريق هائل أضرم في نفائس بلاد فارس، ومقابض المشاعل التي أوقدها أهل بابل وهم يحتفلون بعودته متوجاً بأكاليل النصر، وسرير الخشب الذي أُسجي عليه ساعة احتضاره في أعماق قصر نبوخذ نصر، وأطر المرايا التي استخدمتها محظيته ـ تايـيس ـ وهي تعيد ترتيب زينتها لاستقباله، ومبخرة الأدوية التي مزجت فيها أدوية لعلاجه، وخلطت بداخلها لبن الخفاش وبعر الضب والفلفل الأسود وزهرة الجلنار وعروق الماميرات والورس والنشادر والزرنيخ.

هذا هو ردانو ـ نهر مدينة أرانجا الترابية الحمراء مدينة الجبس والقار.

والقلعة تقابل حانة الأسود السبعة لا يفصل بينهما سوى النهر الخالي، والنهر

يجري بالماء إذا كان موجوداً وإلا فبالهواء يجري النهر، وبالدم يجري النهر.

القلعة قديمة والنهر قديم والحانة أنشئت فوق قبو عميق بين زمنين متناقضين وخجل حقبة تشابكت فيها الأشياء والأحداث والرقم وحتى الأنهر. زمن ظل داخل القبو وزمن مرق من أبواب الحانة السبعة، داخل القبو حقائق وتقاليد وما خرج من الحانة من الهواء الحار، حقائق وتقاليد.

القلعة قديمة ولكنها بدأت تتسلل بهدوء إلى أعماقهم، رويداً رويداً، جرجيس وبطليموس، وإبراهيم حتى إن أحدهم أصغى لنفسه، واعتقد أنه ميخائيل، حيث قال إن قرية أرانجا هذه كانت قرية في عهد ما قبل الطوفان.

قرية سكنها أناس حفروا لأنفسهم، شقوقاً في الأرض كهوفاً أمطرت السماء وغسلت جبال قره داغ وجرى الماء في النهر والكهوف فغادروها وجاء آخرون وابتنوا لأنفسهم بيوتاً من طين ولكنها أمطرت بغزارة، فجرى الماء في الوديان واندفع في مجرى النهر هجروا بيوتهم وجاءت بعدهم أقوام وأقوام وابتنوا لأنفسهم بيوتاً من لبن ومن طابوق وتعاقبت أجيال وبنيت قرى فوق قرى، وظلت أرانجا ترتفع حتى أصبح هناك تل عالٍ يلوح من بعيد ويزداد ارتفاعاً منذ خمسة آلاف سنة حتى الوقت الحاضر حيث ابتنى أهل أرانجا دور سكنى حديثة لهم فوق قمة التل وصارت تحتهم أسس جدران بيوت من العهد العثماني والعباسي والأموي، بيوت المسلمين الأوائل قرية قديمة من العصر الحجري الأول، أرانجا هذه من أيام الملك مدجن الخنازير والماعز إنها ليست بعيدة عن قرية ـ جرمو ـ التي انشغل أهلها بمطاردة البقر الوحشي في سهول يورغان تبة لتدجينه.

صارت قلعة. أرانجا صارت قلعة!

وحول القلعة صارت مدينة والمدينة لها اسم القلعة ومقابل القلعة صارت حانة، وتحت الحانة قبو عميق مظلم يتصل من الأسفل، من تحت المجرى الخالي من الماء بممر سري بقبو آخر تحت القلعة، يحفظ فيه التاريخ المحنط.

وله منافذ عدة إلى كل أرجاء وأطراف القلعة.

ومن مدجن الخنازير إلى شيلمنصر البائس الذي قتله عقوق أبنائه، تمرد ولده عليه، فانحازت إلى جانب الابن، القلعة والحانة ومدينة أرانجا كلها وبابل وأشور

وأربيلا، والعاق لا يلد إلا عاقاً ثم شاخ الملك البائس وانتهى نهاية مفجعة جفلت لها قلوب أهل المدينة وبالذات أهل القلعة فسوروها حتى لا تتداعى بسهولة سوروها بالرهص ثم باللبن وبالجبس، ثم بالحجر والطابوق ثم بالحديد ثم بالخشب وأخيراً بالورق. الطابق الأخير من ورق فما عاد الأب يأتمن ابنه وليس أضعف من سور الكلام.

خلال سنوات الفتن الأربع، سنوات انشطار الملل إلى طوائف سورت القلعة عدة مرات أصبحت هناك مدينة اسمها أرانجا فيها ملل وطوائف، وأصبح لها تاريخ: انحازت أربع سنوات للشرعية الملكية وانحازت إلى جانب الابن، وخنعت أربعين قرناً لشرعية سقوط الجمرة الملكية من دم ملكي لدم ملكي، ومن جبة ملكية إلى جبة ملكية، مدينة لها تاريخ.. قلعتها قديمة، أسس فوق أسس وقرى فوق قرى وطاق فوق طاق، حتى أصبحت تلاً من تراب، حول سور من طين وسور من لبن وسور من حجر وسور من حديد وآخر من ورق وسور من ورق! وصارت الأسوار منيعة وصارت المدينة تراباً أحمر يلتف حوله سور من القار، وسور من الكلام المنيع.

صنعوا لكل سور سلالم.. وآخرها من ورق سلالم صاعدة نحو الشمس، شمالاً، وشرقاً باتجاه جبال قره داغ باتجاه معاكس لمجرى نهر ردانو، عندما يسيل الماء، عندما تمطر السماء عندما تمتلىء وديان وشعاب جرمو، بذات الاتجاه الأزلي الخالد الذي تخب إليه الأسود المعدنية الأربعة.

سلالم نازلة باتجاه سير المجرى الفارغ، غرباً وجنوباً إلى داقوقا القديمة وجبال حمرين.

كائنات صاعدة، كثيرة، حاشدة، متشابكة، يضغط بعضها على بعض دون توقف حيث يشتد الضغط وتختنق المدينة بشهيقها حتى تبدو مكفهرة هابطة إلى جحيم العالم السفلي، وجوه مرتعدة مقطبة بائسة تتطلع من ملايين الفتحات الصغيرة في كل الأسوار إلى مخدع الملكة ـ شميرام ـ وهي تخلع ثوبها الملكي وتطبع قبلة على جبين الأمير الطفل ـ نيراري ـ ثم توقظه بإيماءة من عينيها الساحرتين وتقوده إلى سريره الخاص لتعود هي إلى سريرها الخاص، يسبقها جمالها المدهش وحدة شهوتها ودعارتها وقسوتها، تدوس على وجوه أمراء بابليين وسومريين وآشوريين وأبناء القلعة وقواد الإسكندر وآخر سدنة أضرحة الأسود التي ماتت وتستلقي عارية

واضعة يدها اليسرى وسادة لها وبيدها الأخرى تضغط ما بين فخذيها، وتحدق بكبرياء لا حدود لها ولساعات طويلة في رفوف واطئة تحمل كتباً من طين وكتباً من فخار أكداساً مكدسة من الرقم، تحاول عدها حتى تغفو رويداً وهي تتطلع بشغف في شفتي الملك أشور المزمومتين وهو مكب بعينيه المجهدتين الملونتين بلون الفقاعات الطافية على وجه دنان الخمر وقدور النحاس، يمحص شرائع حمورابي في السلطة والقانون والشعر.

ملك يأخذ من ملك وهي انجبت ملكاً من ملك، ملوك يتبادلون سراً وعلانية رقماً في الزراعة والري وصناعة الأسلحة ويروجون السلاح للفلسفة التي تدحض الزنا والدعارة وفقدان الذاكرة.

رقم من طين ورقم من فخار وآخر من ورق، كائنات نازلة متعبة يسوسها رعب يقيم في عظامها المرتجفة الناحلة.

فرثيون وأخمينيون وسلاجقة وبطالمة تلقوا الجمرة الملكية التي ثقبت جبة الملك ـ توديا ـ الأشوري، وسقطت تخرم جيوبهم واحداً واحداً حتى آخر الباشوات الذي باع ساعته في أسواق بغداد ليستعين بثمنها على استعادة موطنه.

كلهم خرموا القلعة وأحدثوا فيها خروقاً واضحة وبالذات في قاعدتها السفلى حيث الأسوار المسورة بالجبس والحجر والحديد والجلود والجماجم والورق، محدثين فيها ثقوباً جديدة ومنافذ وفتحات لا شكل لها بحيث يستطيع أي من الجالسين في الحانة، بخاصة أولئك الذين دخلوها منذ الظهيرة، وبدون أن يتحركوا يميناً أو شمالاً، يستطيع أي واحد منهم أن يميز هذا الجزء من القلعة، لأنه من تراب صلصال نظيف، وأن يتابع براحة تامة الجمرة الملكية وهي تسقط من جيب لجيب ومن رحم لرحم ومن رقم إلى رقم كما تندفع الريح السموم من أبواب الحانة السبعة إلى طرقات المدينة وأزقتها، وأن يحدق، مذهولاً بفعل الخمرة أو بفعل التفكير العميق مع النفس بقاعدة التراب الأحمر، وبمئات القضبان من الحديد والنحاس والرصاص والعظام، ثم لا يلبث أن يجد نفسه في نهاية المطاف أمام طابق صغير من خشب، ثم طابق من ورق.

لقد كانت الطوابق الأخيرة من ورق جلس أولئك الرواد الأوائل، والندل القدامى ينتظرون الجمرة الملكية وهي تخرق طابق الورق ينتظرون ذلك منذ ربع قرن.

القنديل المنطفىء

قصة: فؤاد التكرلي

لم تتحرك الستارة السوداء، ولم يزل القسم الآخر من الكوخ هادئاً. كان الهواء عاصفاً في الخارج وقطرات المطر تضرب سقف الحصير، لكن السكون بقي خانقاً كل شيء في الكوخ الرطب. سمعهما يتكلمان منذ ساعة طويلة، أمه وأباه؛ فواتاه شعور مؤلم خفي بأن الأمر سيقع بعد قليل. كان جالساً على السرير، يحيط رجليه المثنيتين بذراعين ترتجفان بين حين وحين. قرقعت السماء فوقه، فرفع نظره إلى الأعلى. رأى القنديل الصغير يرسل وهجاً أحمر ملتوياً والدخان يندفع منه إلى سقف الزاوية. منذ خمس ليال وأمه تملأ القنديل نفطاً وتشعله بعد غروب الشمس. ويلبث هكذا في زاويته العالية حتى ينطفىء أثناء الليل. رآه ينطفىء أربع مرات. ترتعش الفتيلة قليلاً ثم تخبو وتترك شعلتها تبعث دخاناً أبيض كثيفاً. وسيراه ينطفىء هذه الليلة أيضاً. سهرت «هيله» معه ثلاث ليال متوالية ولم تقاوم أخيراً. لعلها شعرت أن شيئاً غامضاً يمنع عريسها عن إتمام عمل الرجل العظيم. كانت شاحبة الوجه واللحاف الأرجواني يغطيها إلى رقبتها. لم يكلمها قط خلال هذه الليالي، كانت أمامه سراً مزعجاً يملأ قلبه رهبة. سمع أمه تقول إن عمرها ثلاثة عشر عاماً. كانت تحدث أباه. سمعهما يتحدثان منذ ساعة. أحس برجفة في ذراعيه. خيل إليه أنه يرى الستارة السوداء تتحرك. كان القنديل يصبغها بحمرة ضوئه وثنياتها تتموج تحت عينيه. حاولت أمه بصوتها المخنوق أن تمنع أباه مما تتهجسه منه: «چا انجوز من الشرف يا بوبيار؟» وكان جبار أيضاً يتهجس من أبيه أمراً كريهاً. سمعه يجيبها: «ولچ يا خاية البين ما ردناها إلي؟ ما رحنا خطبناها؟» فصرخت أمه صرخة مبحوحة: «وما

نطوكياها. تناوشت قريشاتي تشتري بيهن مريه. وما نطوكياها يا بويبار. موش آني مرتك؟».

كان جبار مضطجعاً آنذاك في فراشه فقعد منصتاً. وصلت أذنه غمغمة أبيه تختلط مع الرعد ولم يفهم ما قاله لها. كانت الريح تهدر كالماء الجاري العنيف والسماء تقصف. ساد بين أبويه صمت مميت قوّى في نفسه الشعور المبهم بما قد يقع. هل سينهي أبوه، هذه الليلة، ما يختبىء وراء عيونه الضيقة اللامعة؟ لم يكلمه منذ جاءت «هيله» إلى كوخهم. أخذ ينظر إليه من وراء طيات وجهه الأسمر النحيل. كان طويلاً جداً يرجف بهيئته قلب جبار. لو دخل الآن لاضطر أن يحني رأسه. ولكنه.. هل سيدخل؟ هل سيدخل عليهما؟ انتبه فجأة إلى القنديل يرتجف بعنف في زاويته العالية. بقي يتأمله. كانت أنفاس «هيله» منتظمة عميقة، وكان يسمعها رغم نقرات المطر وهدير الريح. ثلاثة عشر عاماً؟ ماذا يعمل بهذه الطفلة؟ إنه لم يردها. ذهب أبوه يخطبها لنفسه فرفضوه فأخذها لجبار ابنه. كانت نائمة، مغلقة العينين ووجهها أسمر في صفرة شديدة. كم تبدو ضئيلة، وهي لا تصغره بغير عامين. وقع شيء ما في القسم الآخر، فتصلبت أعضاؤه، والتفت بسرعة إلى الستارة السوداء. كانت ساكنة متموجة الثنيات. سمع وقع أقدام خفيفة يستمر فترة ثم ينقطع. قرقعت السماء بشدة وتدحرجت الصاعقة ثم انفجرت بصوت رهيب. كانت الريح تهدر وتهدر. لو حدث شيء فظيع لما سمع أحد به في هذه الليلة الهائجة. واخترقت جسد جبار ارتعاشة فضم ركبتيه إلى صدره. هل سيقتله؟ عادت الأقدام تطأ الأرض بخفوت. كأن شخصاً يسير حافياً كاللص. كان قلبه يخفق بسرعة وعمق، وأنفاسه تتقطع كلما أرهف سمعه. لا طريق للهزيمة. ولكن ماذا سيحدث؟ أمن المعقول أن يقدم أبوه على.. آه، ها هي الستارة السوداء تتحرك. باغتته موجة متصلة من الارتجاف فضغط بشدة على قصبة رجليه. أحس بمثانته تكاد تنفجر. هل سيقتله؟ كانت شمعة القنديل تتلوى إلى جانبه وثنيات الستارة السوداء تتماوج أمام عينيه الثابتتين. انزاح الستار قليلاً من زاويته اليسرى، هل سيقتله؟ وبرز وجه أصفر قاتم الصفرة. كان وجه أبيه بطياته العميقة ولم يكن وجه إنسان حي. كانت عيناه صغيرتين تلمعان بصورة هائلة. لقد جاء ليقضي عليه. بقي ساكناً يحدق في عيني جبار. أحس بنظراته مسامير تثقب رأسه. ثم اختفى فجأةً كالشبح، وعادت الستارة السوداء تتماوج أمام جبار. أراد أن يصرخ ليوقظ أمه، ليوقظ الجيران، ليوقظ العالم، وتأوه. تقلبت

هيله على جنبها الأيمن. كانت أطراف شعرها تبين حمراء من تحت الجتاية. أول أمس صبغت شعرها بالحناء، هي وأمه وأخته. سمع طقطقة في الخارج. كانت نقرات المطر مستمرة متتابعة على الحصير، لكنه ميز بوضوح طقطقة في الخارج. لا بد أن الهواء أوقع شيئاً. أم لعله هو، يفتش عما يحطم به رأس جبار؟ أحس بفمه وحلقومه يابسين. حاول أن يبلع ريقه فلم يستطع. جرعة ماء واحدة قد ترد له الحياة. أدار عينيه حوله. كانت جدران الحجرة الطينية سوداء متعكرة وتحت القنديل ظلام دامس. رأى مكاناً في السقف يسيل منه الماء ببطء. الأرض قربَهُ عارية وصندوق هيلة الحديدي مفتوح الباب كفم الوحش. لا حركة هناك. هل عاد إلى فراشه؟ شعر بألم في معدته. كأن أحداً يخزها بدبابيس جارحة، لم يتعش الليلة. لبث يتفرج عليهم يأكلون، تحت ضوء اللمبة، الفضلات التي أرسلها الجيران، دون أن يدفعه الجوع إلى مشاركتهم. لم تعد به رغبة لطعام يبيت حتى الصباح التالي. أمسك بأحشائه ودفعها بقوة. كانت أمه تشد وسطه بخرقة كلما أراد طعاماً لا يوجد. تشده شداً عنيفاً ينشر الراحة في جسمه. تعبت رجلاه فعاد إلى إحاطتهما بذراعيه. نظر إلى الستارة السوداء. ترى إلى أين ذهب؟ كانت أنفاس هيله خفيفة لا تسمع، وصفحة وجهها وأذنها تبدوان ناعمتين. وكانت شعلة القنديل ساكنة مرتفعة كالمنارة المضيئة. سينطفىء القنديل بعد ساعات طويلة. أحس بأجفانه تثقل وهو ينظر إلى القنديل. كم هو متعب مجهد لهذا السهر الذي لا يعلم سببه. ورأسه يرن ويهدر مع صوت الريح. آه، أهي الريح التي عبثت بالمنارة المضيئة؟ تلوّت الشعلة فجأة وتضاءلت. هل ستنطفىء؟ ثم شعر بهواء بارد يمس وجهه. كانت الستارة منكشفة وإنسان طويل يقف أمامه. رفع نظره سريعاً، ماذا سيعمل به؟ رباه، هل سيقتله؟ «شو جاعد مال الچلب؟» أحس بقلبه يسد أذنيه بدقاته. كان صوت هذا الإنسان غريباً لم يسمعه من قبل. هو ليس أباه. كلا، ليس أباه. وكان يحمل عصا غليظة طويلة في يده اليمنى وعيناه تلمعان كالبرق. أراد أن يكلمه، أن يتوسل تحت قدميه؛ فلم يسمعه لسانه الميت. ورأى العصا ترتفع عالياً. إنه يستعملها لطرد الكلاب، ثم رآها تهبط وهي تشق الهواء بسكون.

انفجر رأسه كانفجار الصاعقة وعميت عيناه. أحس، بعد لحظة، بجسمه يتكوم قرب الصندوق الحديدي، على الأرض العارية الرطبة. لم يضربه غير مرة واحدة، بالعصا التي يطرد بها الكلاب. هو أيضاً مثل تلك الكلاب السائبة. كلب مجذوم قذر

صغير حقير. يرفسونه بالحذاء ليأخذوا قطعة العظم التي لا يريدها. كان رأسه كالدملة الكبيرة، الكبيرة؛ يؤلمه من كل جهاته، وذراعه تحت ظهره مطروحة على الأرض المشبعة بالماء. ماذا يجري هناك، في ذلك الكهف المظلم؟ شعر كأنه في عالم آخر؛ عيناه مغمضتان وأذناه لا تسمعان شيئاً. هل انطفأ القنديل يا ترى؟ كانت ذراعه تؤلمه وتبعث برداً لاذعاً في كل أنحاء جسمه. بذل جهداً كبيراً ليسحبها من تحته، ثم شعر بأصابعه المتثلجة تمر على وجهه. بدأت بعينيه تفركهما ثم ارتفعت إلى جبينه. كانت أصابعه باردة عليها قليل من الطين. أدخل أصبعاً في أذنه وحركه وهو فيها. طنت أذنه، ومر بها هدير ثم سكن. خيل إليه أنه يسمع حركة عنيفة على مقربة منه، سيعاود ضربه، سيقضي عليه هذه المرة. جمع قواه وقلص أعضاء جسمه كلها فأحس بنفسه قاعداً على الأرض. فرك عينيه بجنون ثم فتحهما. كان القنديل يضيء بشعلته الحمراء فراشهما. رآهما كالثياب المختلطة؛ كان فوقها وكانت هيله في انهيار قواها الأخير تنتزع صرخات قصيرة خافتة من فمها المغلق بوحشية. كان منظرهما كابوساً مريعاً. السرير يهتز بشدة ويبعث أصواتاً تختلط بهمهمة غريبة لم يعرف مصدرها. شعر برعب هائل يجتاحه فجأة. أراد أن يصرخ وكان جسمه يرتجف ورأسه يدور. لم يدرك شيئاً سوى شناعة ما يجري تحت بصره. سيقتلها، سيمزقها قطعاً. ثنى رجليه بسرعة ثم قام فارتمى بظهره على الحائط. كان الرعب يعصر قلبه، وشعر حال اعتداله بماء دافىء يبلل فخذيه. لم يستطع أن يحول عينيه عنهما. كان القنديل يرسل ضوءاً أحمر كالدم المتجمد؛ والثياب تتحرك بسرعة ثم تهمد لحظة وتعود إلى حركتها المخبولة. رأى، بين اضطراب الملابس العنيف وصرخات هيله وغمغمة الوحش، ساقاً ترتفع كالجثة المسلوخة في الهواء. ثم تلتها صرخة حيوانية عالية، كان الحائط وراءه بارداً متعكراً، والمطر ينقر سقف الحصير، حاول أن يصرخ، وكانت الريح تهدر وتهدر من بعيد.

1954

شخص آخر

قصة: فيصل عبد الحسن حاجم

أخذت بيدها الفانوس النفطي لتنير به طريقها باتجاه باب الدار، عندما توسطت الباحة طالعتها النجوم ترصّع السماء الزرقاء، أحست بقشعريرة باردة، فتحت باب الصفيح، رأته بملابس الجندية، تظلل وجهه العتمة.. احتضنته، ودفنت رأسها في صدره، أحست ببرودة الأزرار النحاسية تنغرز في خديها، ودت لو تبكي، لكنها أحست بحركة منه تدلل على فقدان الصبر، قالت في نفسها: «ربما كان متعباً» أخذت من يده حقيبته وفي ضوء الفانوس رأت لمعة غريبة في عينيه، تبعته إلى الغرفة الطينية، توقف قبل أن يدخل كأنه يسمح لها أن تدخل قبله، استغربت هذا التصرف وقالت ضاحكة:

«كأنك غريب عن بيتك؟!».

قال ببرود:

«الفانوس بيدك، والغرفة مظلمة!».

«آه، لقد نسيت هذا!».

دخلت الغرفة، وشفت ملابسها عن تفاصيل جسد رائع، نزع معطفه العسكري الثقيل وعلقه بواسطة المسمار المغروز في الحائط:

«تلبسين ملابس خفيفة في هذا البرد!».

كانت الفرحة بعودته تربك حركاتها:

«والله، قلت مع نفسي، أنك ستجيء الليلة.».

رتبت له السرير، وقربت المدفأة النفطية منه:

«إجلس على طرف السرير لتخلع حذاءك، وملابسك، «دشداشتك» معلقة بالقرب من السرير، وتدفأ بالمدفأة إلى أن أسخن لك الماء.».

ومن جديد لمحت اللمعة الغريبة في عينيه وهو يجلس عند طرف السرير، كان يتفقد أشياء الغرفة وببطء يفك رباط الحذاء، مضت إلى المطبخ، وغسلت الإناء الكبير وبعد أن تأكدت من نظافته، أخذت تملؤه بالماء، ومن المطبخ المظلم كانت ترقب الرجل العائد، الذي انهمك ينضو عنه ملابسه. رأت وجهه نحيلاً، وثمة ندبة سوداء على خده، ربما كانت جرحاً، أو ربما الظلال الكثيفة المتكسرة في أرجاء الغرفة قد أوحت لها بهذا. عندما بدأ يلبس ثوبه. لاحظت أن ترهل بطنه السابق قد اختفى تماماً، لقد أصبح نحيلاً وظل رأسه الحليق ينعكس على جدار الحائط، ومن الكوّة في جدار المطبخ نظرت صوب النجوم الوامضة والسماء المعتمة، واستمعت لأصوات الحقول الليلية المألوفة وعندما امتلأ الإناء سمعت قطرات الماء وهي تتساقط وتجري خلال الكوة الأرضية التي تصب في الساقية. أغلقت صمام الماء وأوقدت موقد الغاز وحملت الإناء ووضعته فوق قرص النار، سمعت صوته يقول لها:

«هل سأل عني أصدقائي؟».

كان صوته غريباً، كأنما قد صدئت حنجرته من التعب، أجابته من داخل المطبخ:

«سأل عنك المعلم.».

عندما أطلت عليه من المطبخ رأته قد أكمل ارتداء ثوبه وبدأ يقرب يديه من فوهة المدفأة النفطية طلباً للدفء، وحين خرجت من المطبخ رأت اللمعة تتوهج في عينيه وهو يحدق فيها، كأنما يراها لأول مرة، يتفحصها. خجلت من نظراته الحارقة، فأطرقت برأسها نحو الأرض، قال بصوت مخنوق:

«ماذا تفعلين؟».

«أسخن لك الماء سأعد لك العشاء.».

«تعالي الآن.».

وقف ثم اقترب من الفانوس النفطي ونفخ شعلته، فعمّ الظلام في الغرفة وبعد ذلك أخذت العتمة تتلاشى بفعل ألسنة النار الزرقاء المطلة عليهما من خلال زجاجة المدفأة، وألسنة موقد الغاز، وفي الظلام أحست بيديه الرطبتين تمسكانها، قالت بخجل:

«استحم أولاً، إنك متعب.».

أحست بأنفاسه تلهب وجهها، وبأصابعه الرطبة تضغط على كفيها، اقشعر بدنها وتخيلت شفتين لرجل غريب تجوسان خلال وجهها، وشفتيها، وعنقها، حاولت أن تقاومه بيديها ولكنها سمعت صوته المتحشرج يرجوها:

«اتركيني أفعل ما أشاء أرجوك.».

أحست به يقودها صوب السرير ويتعثر في طريقه بأشياء متناثرة في الغرفة قبل أن يصلا إلى الفراش. عندما أضاءت الفانوس من جديد. كان إحساس عميق بالخجل يجتاحها، وأحست بجسدها يرتجف، وعندما علقت الفانوس مرة أخرى على الجدار، أنار جسد زوجها الملتف باللحاف، ووجهه المطل عليها، لم تستطع النظر إلى وجهه، وشعور رهيب بالخطيئة ينتابها. حاولت أن تطلي صوتها بمرح مزعوم:

«سخن الماء الآن. سأحضر ملابس داخلية جديدة، سأعلقها لك وراء باب المطبخ..».

ودخلت المطبخ وأنزلت «الإناء» عن النار فصفعت الأبخرة المتصاعدة، سمعته يقول لها:

«وكيف أرى والمطبخ مظلم!».

عجبت منه المرأة:

«في كل مرة ينقطع فيها التيار الكهربائي تستحم هكذا في ضوء موقد الغاز!».

سمعته يسعل. لم يقل شيئاً، وعندما أطلت عليه، رأته جالساً على طرف السرير يدخن بهدوء، سألته باستغراب:

«تدخن؟ كيف تعودت على التدخين بهذه السرعة!».

لم يرتبك، ولكنه أجابها ببطء وبرود:

«في الجبهة يوزعون الكثير من أنواع السجائر ونحن نتسلى بالتدخين هناك.».

لم يناقشا الموضوع:

«اذهب لتستحم، فيك رائحة لم آلفها من قبل.».

ضحك الجندي:

«إنها رائحة السجائر، أنا أيضاً لم آلف رائحتها بعد.».

أطفأ سيجارته ووقف:

«هل أذهب الآن؟».

«أجل، ولكن لا تطل، أريد أن أعد لك العشاء.».

دخل إلى المطبخ وأغلق باب الصفيح، قرقع صوت الباب عالياً، بدأت المرأة تنظيم الأغطية، وقرأت فوق شراشف المخدرات:

«تصبح على خير».

كانت منحنية ترتب الفراش، عندما أحست أنها مبللة تماماً، وبأن الرطوبة تغزو كل شيء فيها، تساءلت:

«لقد تغير كثيراً كأنه ليس زوجي أممكن هذا؟».

سمعت من المطبخ صوت اندلاق الماء، وانتشاره فوق أرض المطبخ، حدثت نفسها:

«لأبعد عني هذه الوساوس، أنا كثيرة الأفكار هذه الليلة.».

ومن المطبخ سمعته يغني بصوت ريفي عذب، حزين، قالت في نفسها:

لقد تعلم الغناء أيضاً، أشياء عجيبة تحدث في هذا العالم، أرادت أن تقول له:

«كيف تعلمت الغناء؟». ولكنها لم تسأله، وأثناء ترتيبها للأشياء المبعثرة في الغرفة، اصطدمت قدمها بحقيبة، دهشت، لم تكن الحقيبة حقيبة زوجها التي تعرفها، طفرت إلى ذاكرتها كل وساوسها مرة واحدة. فتحت الحقيبة، رأت ملابس

الميدان ملطخة بالدم ببقع الزيت، وملأت زفرة الدم أنفها، بدت الملابس ممزقة محروقة، قالت في نفسها:

«لا أبداً. أبداً». أعادت من جديد وضع الملابس وأغلقت الحقيبة، ومن جديد ومع اندلاق الماء وانسرابه ارتفع صوت زوجها بالغناء، مكثت ساهمة لحظات وهي ترقب ضوء الفانوس، ثم سألته بصوت عالٍ:

«كيف تعلمت الغناء؟».

سألها من داخل المطبخ وهو يتوقف عن رشق جسده بالماء الساخن:

«ماذا قلت؟».

أعادت من جديد جملتها بعد تغيير طفيف:

«صوتك لا بأس به.».

سمعت من داخل المطبخ:

«على الرجل أن يغني في بعض الأوقات. على أية حال. هل أنت سعيدة بغنائي؟».

قالت له:

«ولكنك لم تكن تغني أبداً.».

ضحك، سمعت قهقهته المتقطعة من داخل المطبخ:

«على أية حال إني سعيد بك وبالماء الساخن.».

ابتسمت، شعرت بالسعادة، أحست أنه يعيدها إلى جنون أيام الزواج الأولى، حيث كانا يبقيان مستيقظين طوال الليل، وكلما نام أحدهما أيقظه الآخر، شعرت بالدماء تندفع في كل أطرافها، وبأنها ستكون أسعد امرأة هذه الليلة، قالت:

«سأقلي له البيض وأعد الشاي». وسمعت الماء يندلق من جديد في المطبخ، وقالت له بتعجب:

«ألم ينفد الماء الساخن بعد؟».

وسمعته يجيبها:

«على وشك الانتهاء. إني أجفف نفسي.».

لم يتوقف عن الغناء بعد ذلك ولكن بصوت واطىء جميل. سألته فجأةً: هل اشتريت حقيبة جديدة؟ صمت لحظة كأنما كان يفكر، ثم أجابها:

«لقد تمزقت حقيبتي أثناء القصف المدفعي، فحصلت على هذه الحقيبة بعد ذلك.».

سألته من جديد: «هل جرحت؟».

صمت لحظات ثم أجابها ببرود: «لم يكن جرحاً على أية حال وكما تظنين، مجرد شظية صغيرة أصابت حاجبي واستقرت فيه.». وفي نهاية الجملة سمعت صوته يختنق، فتخيلته يلبس ملابسه.

عندما خرج من المطبخ، كانت المرأة قد أعدت له البيض المقلي، والخبز والشاي، وأشياء أخرى بقيت من العشاء، جلس الجندي العائد حول النار، قال لها بعد أن بلع لقمته:

«هل كان صوتي جميلاً؟».

أجابته من المطبخ وهي تدفع الماء المتخلف من الاستحمام إلى الساقية:

«لقد كان صوتك مؤثراً.».

قال لها: «سأغني لك طوال هذه الليلة، ما دام صوتي يعجبك.».

عندما فرغت من الكنس رنت إلى النجوم الوامضة البعيدة، إنها غامضة مشحونة بالأسرار، والشهب التي تمرق خاطفة لا تكفي لإنارة السماء، وتمنت لو تكون الكهرباء موصولة لاستطاعت التعرف على وجهه بسهولة، وسمعت الصوت الغريب يناديها: «أين ذهبت؟».

لم تجبه، كانت تحدق في الفراغ المبهم أمامها، ومن الكوّة سمعت غناء الفواخت ينساب من بين مراوح النخيل التي تغرق في السكون والعتمة.

البصرة 1983

كل الأيام المشمسة

قصة: عبد الرزاق المطلبي

صهيل فتي يمتد، ينداح منتشراً، يمتلىء به المكان، يجيبه صهيل آخر، من مكان ما، صهيل، عيناها، يتخيلهما، عينا فرسه، يرى إليهما، مندهشاً يفكر، ثم تأخذه حيرة، والرأس الذاهل أمامه، مخروط يتجه بقمته إلى أسفل، هذا الرأس، يغيظه كثيراً وهو يهتز هزاته القصيرة المتلاحقة، يرتعش، إذ يسمع هذا الصهيل الآن، المنطلق دائماً، من مكان ما، حيث تمتد الأرض..

يواصل سيره، حيث الآثار العميقة لحوافر حصانه، تمتد في خطوط وتختلط أو تتماوج، بينما تشرد عيناه متخيلاً الصهيل العميق، الناضح بالرغبة، إنه يستطيع أن يميزه تماماً، بدرجته وقوة تردده في الأذن، يراه الآن، إذ يستعيد صداه، يتدفق، يتدفق، ثم ينسرح منتشراً مثل موجة تنطلق، ثم تتكسر على حفافي مدرج صلب، لتنسرح في وادٍ لا نهاية لهبوطه..

يتوقف فجأةً إذ ينتبه، ينظر بقوة فارجاً ساقيه، يتبع الأثر بعينيه، ثمة أثر لعجلات كبيرة ضخمة قد سارت فوق آثار الحوافر، ثم تسحقها وتضيعها تماماً عجلات تراكتور كبير..

في البعيد أمامه، وعند نهاية نظره يقبع بيته، مثل تلة صغيرة يحوطها دخان أزرق، ضباب أزرق، سماء زرقاء، في جانبه تلتمع نقطة، قطعة معدن تسطع عليها الشمس، التراكتور نفسه، لماذا هو هناك؟ بجانب بيته؟ ماذا يصنع صاحبه؟ هل ثمة ما يريدونه منه؟

وهو يمشي مسرعاً فكر: «لا بد أن يكون هذا التراكتور ثقيلاً جداً ليضيع كل آثار الحوافر التي غاصت في الأرض مرات ومرات، في مرة واحدة؟!».

كان بيته يكبر مقترباً منه، نافضاً عنه ذرات الغبار الأزرق، متنفساً هواء الأرض شيئاً فشيئاً، وكانت النقطة الملتمعة قد وضحت تماماً، بدت حمراء، تستعيد مع كل خطوة من خطواته شكل تراكتور ساكن، وكانت رجلاه تبدوان وهما تسقطان بقوة على الأرض، وكأنهما تلتصقان بها مستنجدتين..

يقترب كثيراً، فيأخذ بيته مساحة أكبر في الأرض وفي السماء التي ظلت زرقاء، والتراكتور يتوقف في جانب منه، متحفزاً، مطلاً، يهتز ولا يعبأ، وكل الأشياء تتصاغر إزاءه...

* * *

لا ينظر إلى الرجل ولكنه يحس به وهو يمتطي تراكتوره، أعلى منه، رأسه أعلى من رأسه، ينظر كوخه وحصانه والأرض من فوق، ويبتسم، لا بد أنه يبتسم الآن، وربما يمسح على شاربيه، أو يتأمله باستصغار، متخيلاً نفسه إذ يتربع على تراكتوره الآن، أكبر من الأرض وناس الأرض، يستطيع هو أيضاً أن يمتطي حصانه ويعلو عليه، لكن، هو يجيء الآن راكباً، فهل أستطيع أن أركب..؟ رفع رأسه، فومض الضوء بين عينيه للحظة...

قال الرجل ممسكاً بمقود تراكتوره:

ـ إنه لا ينفع كثيراً..

نظر هو بين قدميه، وواصل صمته:

ـ أنت نفسك لا تنتفع منه كثيراً...

لم ينظر هو صوب حصانه، ولكنه احتل فجأةً كل لوح رأسه، حصاناً هزيلاً يهش بذيله، يضرب حوافره، وينخر بقوة.. قال الرجل:

ـ فكر...

ونظر هو إليه لحظة كان الرجل يحرك مقود تراكتوره، يستدير به رافعاً ذراعه، لم يفكر أبداً، إذ إنه وجد رأسه خلواً من كل كلمة.. هتف الرجل:

ـ إنه حصان هزيل على كل حال...

وتوقف ناظراً إليه..

ـ ثم فكر بما يستطيع أن يعمله التراكتور الآن!

وانفجر صوت محرك تراكتوره بقوة..

ـ على كل حال.. إنني لن أنتظر طويلاً..

ما يزال هو واقفاً يتأمل آثار العجلات على الأرض، ثم رفع رأسه ونظر إلى الحصان، كان الحصان يتحرك في عمق المسافة، وكان يضرب حافره ويحرك ذيله كما تخيله.. صوت التراكتور في أذنيه يخفت قليلاً قليلاً.. فكر: «إنه يبتعد..» ونظر إليه: «مثلما لو كان يقترب»، كان التراكتور نقطة حمراء تتصاغر باستمرار...

* * *

وقف أمام باب بيته تماماً....

ـ حامدة...

من الباب برز وجه امرأة مستدير..

ـ تعالي يا امرأة..

بحركة سريعة اندفعت، ووقفت أمامه...

ـ هل كلمك الرجل؟

ـ نعم..

ـ كيف؟

ـ قال: مساء الخير.. ثم سألني عنك..

ـ دخل البيت عليك؟

ـ لا.. وهو على تراكتوره..

ـ ماذا أراد؟

ـ لا أدري..

ـ حسناً يا امرأة.. أنا أدري...

ألقت المرأة بعينيها إلى الأرض، تتأمل حركة قدمها اليمنى العابثة في الثرى، بينما مد هو بصره إلى كل جهات الأرض، متوقفاً عند فرسه المربوطة قرب البيت

الآخر ورآها تمد بصرها بعيداً، حيث يسمع صوت صهيل يمرح في المدى....

ـ يريد أن يشتري حصاني...

المرأة تغوص بصمتها أكثر..

ـ يقول إنه هزيل ولا ينفعني في الركوب، كما أن التراكتور أسرع وأفضل في الحراثة.. لم تجرؤ أن تقول شيئاً... كما لم تجرؤ على رفع بصرها...

ـ إنه يعرف أن فرسي لا تريده..

أحنت المرأة رقبتها كثيراً..

ـ إنني أتعجب.. كيف عرف الرجل كل هذا..؟!

نسي كل شيء ولم يعد يرى شيئاً غير امرأته القائمة أمامه مثل جذع قديم متيبس تهزه الريح، وامتلأ صدره فجأةً بذلك الشيء الثقيل، وضجّ في رأسه، ضج، ثم ارتفع مثل الماء، وأحس بنفسه يختنق ويحتدم، ثم يحتقن..

ـ يريد أن يشتري حصاني ليؤجر لي تراكتوره، كل يوم بخمسة دنانير، ثم يشتري الأرض، وهو يعرف كل شيء عني، كل شيء عني، حتى حصاني وفرسي و... وربما.. ربما..

صفعها أولاً، ثم انهال عليها ضرباً وركلاً، وهي قائمة كالجذع، تهتز ولا تسقط، تتمايل ولا تتحرك، وما يزال يصيح.. يصيح.. غاضباً، مندفعاً، هائجاً....

وحينما هدأ قليلاً، كانت فرسه في الجهة الأخرى تضرب حافرها صاهلة وهي تستدير في مكانها.. انتبه أكثر، فسمع صهيل الحصان الآخر يأتيها طائراً، راقصاً، ليملأ المكان، فتصهل هي فرحة سكرى، وتجذب حبل رباطها ضاربة الأرض...

* * *

أمام فرسه تماماً يقف، فتية وجميلة هذه الفرس، تناسق عضلات جسدها ولمعان شعرها يكسبها وسامة آسرة.. عجب، فكيف لا تثير في حصانه كل رغبته فيأخذها رغماً عنها؟!

مسح بكفه على جبهتها، تأمل عينيها، أغمضهما بأصابعه، مشط لها شعر

معرفتها، ثم مسح على ظهرها الناعم، وربت على مؤخرتها، هذا الجسد العظيم، وبحث عن حصانه، فوجده نائماً، بينما في البعيد تتحرك فرس مع مهرتها الصغيرة وهي ترعى العشب...

قصد إليه، مسح على رأسه وشعر معرفته وظهره، تحسس بطنه وفكر: «إنه ما يزال قادراً مثلما كان، وإنه سيولد فرسه مهرة رائعة.. لا بد..» أمسك به وقاده إليها حتى ألصق رأسه بمؤخرتها وأمسك بها من رأسها، تحركت منحرفة، فتحرك الحصان معها، وتحركت، وتشبث الرجل برقبتها ليمنعها، أمسك بها، كلاهما، بيد أنها نجحت في الابتعاد عن الحصان الذي تعب وظل واقفاً في مكانه يرمقها بعين منطفئة، خاطاً على الأرض بنظراته المنكسرة الذليلة الحدود المترامية لظلامها..

في الجهة الأخرى البعيدة كانت الفرس الأخرى تركض مع مهرتها في المساحة المنبسطة الواسعة في الطرف الآخر من الحقل، ثم أقبلتا تعدوان معاً، تقتربان لتحكا رأساً برأس ورقبة برقبة، تصهلان ثم تبتعدان، لتتقاربا مرة أخرى...

استدار هو غاضباً، وأهوى بكفه المبسوطة على رأس فرسه، فانتفضت محركة رأسها أعلى وأسفل حركة سريعة، ثم قفزت، بينما كان كلبه يقترب من الجانب الشرقي لبيته، يرفع قائمته اليسرى الخلفية، ويبول على عتبته..

* * *

يقتحمه الصهيل الغريب فيمتلىء بالغضب، ينظر إليها، وجدها تضرب حافرها وتصهل، اغتاظ، قصد إليها وربط ساقها الخلفية إلى وتد ورأسها إلى وتد آخر، وأسرع يأتي بحصانه.. صهيل الحصان الغريب يغزوها، تنظر إلى الأفق ذاهلة، تنظر حولها مندهشة، الصهيل يملأ المكان، والنشوة تطفر بريقاً وفرحاً من عينيها، وفجأة قطعت الفرس كل الحبال، توقفت للحظات تحدد بصرها في حصان يطلع عليها من الحقول، ثم انطلقت توازي خطواته..

توقف الرجل مأخوذاً، الفرس والحصان يقتربان معاً، يبتعدان معاً، يصهلان معاً، وهما يخبان في الأرض، يتطاردان، ثم يقبلان معاً، جنباً لجنب، حتى اقتربا من الرجل كثيراً، توقفا.. تواجها.. وصهلا صهيلاً فرحاً...

* * *

في المساء تحرك الرجل متقنعاً بالحزن، منغلقاً بالصمت، واتخذ مكانه محني الرقبة، يتأمل النار فقط، امرأته تتحرك من وراء سكوتها الثقيل، لم تكن مستثارة أو غاضبة. لم تكن راضية، ثمة ستار من القناعة والخوف، يحتوي وجهها ويدفع بنظراتها بعيداً مثلما لو لم يكن جموده جديداً عليها....

أكل طعامه، شرب شايه، ثم جالس النار، يدخن وعيناه لا تنظران لشيء، أو تنظران ولا تريان، قال لامرأته:

ـ هل اعتاد الكلام معك..؟

ـ مرات..

ـ وهل يدخل عليك البيت كل مرة..؟

ـ ها...؟!

والتفتت إليه مندهشة حائرة..

انقضت ساعة، ساعتان، أكثر.. نهض بسرعة، خلع سترته، وأسرع يندس تحت الفراش، حيث يمتد جسد امرأته حذراً نائماً.. وكما لو كان ما يزال حانقاً، لف ذراعه حول جذعها المتيبس بسرعة، تذكر فرسه، حصانه، ووجه الرجل، وسمع صوت تراكتوره.. المهرة وأمها، ورأى التماعة التراكتور.. وامتدادات الأرض الخضراء، تلتف حلقات حلقات تختلط مع الدخان الأزرق، السماء الزرقاء، الضباب الأزرق، الليل الأزرق.. وكالعادة.. لم تأخذه الموجة.. وكالعادة شعر بالبرد.....

نيسان 1973

حي بن يقظان

ـ المقدمة ـ

إبن طفيل

سألت أيها الأخ الكريم، الصفي الحميم ـ منحك الله البقاء الأبدي وأسعدك السعد السرمدي ـ أن أبث إليك ما أمكنني بثه من أسرار الحكمة المشرقية التي ذكرها الشيخ الرئيس أبو علي بن سينا فإعلم: أن من أراد الحق الذي لا جمجمة فيه، فعليه بطلبها والجد في اقتنائها.

* * *

ولقد حرّك مني سؤالك خاطراً شريفاً أفضى بي ـ والحمد لله ـ إلى مشاهدة حال لم أشهدها قبل، وانتهى بي إلى مبلغ هو من الغرابة، بحيث لا يصفه لسان، ولا يقوم به بيان. لأنه من طور غير طورهما، وعالم غير عالمهما. غير أن تلك الحال، لما لها من البهجة والسرور، واللذة والحبور، لا يستطيع من وصل إليها وانتهى إلى حد من حدودها، أن يكتم أمرها أو يخفي سرها، بل يعتريه من الطرب والنشاط والمرح والانبساط، ما يحمله على البوح بها مجملة دون تفصيل، وإن كان ممن لم تحذقه العلوم قال فيها بغير تحصيل؛ حتى إن بعضهم قال في هذه الحال: «سبحاني ما أعظم شأني»، وقال غيره: «أنا الحق!»، وقال غيره: «ليس في الثوب إلاّ الله!».

* * *

وأما الشيخ أبو حامد الغزالي رحمة الله عليه، فقال متمثلاً عند وصوله إلى هذا الحال بهذا البيت:

فـكـان مـا كـان مـمـا لـسـت أذكـره فظن خيراً ولا تسأل عن الخبر

وإنما أدّبته المعارف، وحذّقته العلوم.

* * *

وانظر إلى قول أبي بكر بن الصائغ المتصل بكلامه في صفة الاتصال، فإنه يقول: «إذا فهم المعنى المقصود من كتابه ذلك، ظهر عند ذلك أنه لا يمكن أن يكون معلوم من العلوم المتعاطاة في مرتبته، وحصل متصوره، بفهم ذلك المعنى، في رتبة يرى نفسه فيها مبايناً لجميع ما تقدم، مع اعتقادات أُخر ليست هيولانية، وهي أجلّ من أن تنسب إلى الحياة الطبيعية، بل هي أحوال من أحوال السعداء منزهة عن تركيب الحياة الطبيعية، خليقة أن يقال لها أحوال إلٰهية يهبها الله سبحانه وتعالى لمن يشاء من عباده.

وهذه الرتبة التي أشار إليها أبو بكر ينتهي إليها بطريق العلم النظري والبحث الفكري، ولا شك أنه بلغها ولم يتخطها.

* * *

وأما الرتبة التي أشرنا إليها نحن أولاً، فهي غيرها وإن كانت إياها بمعنى أنه لا ينكشف فيها أمر على خلاف ما انكشف في هذه، وإنما تغايرها بزيادة الوضوح ومشاهدتها بأمر لا نسميه قوة إلاّ على المجاز، إذ لا نجد في الألفاظ الجمهورية، ولا في الإصطلاحات الخاصة، أسماء تدل على الشيء الذي يشاهد به ذلك النوع من المشاهدة. وهذه الحال التي ذكرناها وحركنا سؤالك إلى ذوق منها، هي من جملة الأحوال التي نبه عليها الشيخ أبو علي حيث يقول: ثم إذا بلغت به الإرادة والرياضة حداً ما، عنت له خلسات، من اطلاع نور الحق، لذيذة، كأنها بروق تومض إليه، ثم تخمد عنه ثم إنه تكثر عليه هذه الغواشي إذا أمعن في الارتياض، ثم إنه ليوغل في ذلك حتى يغشاه في غير الارتياض، فكلما لمح شيئاً عاج عنه إلى جناب القدس، فيذكر من أمره أمراً، فيغشاه غاش، فيكاد يرى الحق في كل شيء. ثم إنه لتبلغ به الرياضة مبلغاً ينقلب له وقته سكينة: فيصير المخطوف مألوفاً، والوميض شهاباً بيّناً، وتحصل له معارفه مستقرة كأنها صحبة مستمرة... إلى ما وصفه من تدرج المراتب، وإنتهائها إلى النيل بأن يصير سره مرآة مجلوة يحاذي بها شطر الحق، «وحينئذٍ تدر عليه اللذات العلى، ويفرح بنفسه لما يرى بها من أثر الحق، ويكون له في هذه الرتبة نظر إلى الحق، ونظر في نفسه، وهو بعد متردد. ثم

إنه ليغيب عن نفسه فيلحظ جناب القدس فقط، وإن لحظ نفسه فمن حيث هي لاحظة، وهناك يحق الوصول».

* * *

فهذه الأحوال التي وصفها، رضي الله عنه، إنما أراد بها أن تكون له ذوقاً، لا على سبيل الإدراك النظري المستخرج بالمقاييس، وتقديم المقدمات، وإنتاج النتائج، وإن أردت مثالاً يظهر لك به الفرق بين إدراك هذه الطائفة وإدراك سواها، فتخيل حال من خلق مكفوف البصر، إلا أنه جيد الفطرة، قوي الحدس ثابت الحفظ، مسدد الخاطر فنشأ مذ كان في بلدة من البلدان، وما زال يتعرف أشخاص الناس بها، وكثيراً من أنواع الحيوان والجمادات، وسكك المدينة ومسالكها وديارها وأسواقها، بما له من ضروب الإدراكات الأُخر، حتى صار بحيث يمشي في تلك المدينة بغير دليل، ويعرف كل من يلقاه ويسلم عليه بأول وهلة، وكان يعرف الألوان وحدها بشروح أسمائها، وبعض حدود تدل عليها. ثم إنه بعد أن حصل في هذه الرتبة فتح بصره وحدثت له الرؤية البصرية، فمشى في تلك المدينة كلها وطاف بها فلم يجد أمراً على خلاف ما كان يعتقده، ولا أنكر من أمرها شيئاً. وصادف الألوان على نحو صدق الرسوم عنده، التي كانت رسمت له بها، غير أنه في ذلك كله حدث له أمران عظيمان، أحدهما تابع للآخر، وهما: زيادة الوضوح والانبلاج، واللذة العظيمة.

فحال الناظرين الذين لم يصلوا إلى طور الولاية هي حالة الأعمى الأولى: والألوان التي في هذه الحال معلومة بشروح أسمائها، هي تلك الأمور التي قال أبو بكر إنها أجل من أن تنسب إلى الحياة الطبيعية، يهبها الله لمن يشاء من عباده. وحال النظار الذين وصلوا إلى طور الولاية ومنحهم الله تعالى ذلك الشيء الذي قلنا إنه لا يسمى قوة إلا على سبيل المجاز، هي الحالة الثانية.

وقد يوجد في النادر من كان أبداً ثاقب البصيرة، مفتوح البصر غير محتاج إلى النظر.

* * *

ولست أعني ـ أكرمك الله بولايته ـ بإدراك أهل النظر؛ ها هنا، ما يدركونه من عالم الطبيعة، وبإدراك أهل الولاية، ما يدركونه مما بعد الطبيعة، فإن هذين

المدركين متباينان جداً بأنفسهما، ولا يلتبس أحدهما بالآخر. بل الذي نعنيه بإدراك أهل النظر، ما يدركونه مما بعد الطبيعة، مثل ما أدركه أبو بكر. ويشترط في إدراكهم هذا أن يكون حقاً صحيحاً، وحينئذ يقع النظير بينه وبين إدراك أهل الولاية الذين يعتنون بتلك الأشياء بعينها مع زيادة وضوح، وعظيم التذاذ، وقد عاب أبو بكر هذا الالتذاذ على القوم، وذكر أنه للقوة الخيالية، ووعد بأن يصف ما ينبغي أن يكون حال السعداء عند ذلك، بقول مفسر مبين. وينبغي أن يقال له ها هنا: «لا تستحل طعم شيء لم تذق، ولا تتخط رقاب الصديقين!» ولم يفعل الرجل شيئاً من ذلك، ولا وفى بهذه العدة، وقد يشبه أن منعه عن ذلك ما ذكره من ضيق الوقت واشتغاله بالنزول إلى «وهران» أو رأى أنه إن وصف تلك الحال اضطره القول إلى أشياء فيها قدح عليه في سيرته، وتكذيب لما أثبته من الحث على الاستكثار من المال والجمع له وتصريف وجوه الحيل في اكتسابه.

* * *

وقد خرج بنا الكلام إلى غير ما حركتنا إليه بسؤال بعض خروج، بحسب ما دعت الضرورة إليه، وظهر بهذا القول إن مطلوبك لم يتعد أحد غرضين:

1 ـ إما أن تسأل عما يراه أصحاب المشاهدة والأذواق والحضور في طور الولاية: فهذا مما لا يمكن إثباته على حقيقة أمره في كتاب، ومتى حاول أحد ذلك وتكلفه بالقول أو الكتب، استحالت حقيقته، وصار من قبيل القسم الآخر النظري، لأنه إذا كسى الحروف والأصوات وقرب من عالم الشهادة، لم يبق على ما كان عليه بوجه ولا حال، واختلفت العبارات فيه اختلافاً كثيراً، وزلت به أقدام قوم عن الصراط المستقيم، وظن بآخرين أن أقدامهم زلت وهي لم تزلّ؛ وإنما كان ذلك لأنه أمر لا نهاية له في حصره، متسعة الأكناف، محيطة غير محاط بها.

2 ـ والغرض الثاني من الغرضين اللذين قلنا إن سؤالك لن يتعدى أحدهما، هو أن تبتغي التعريف بهذا الأمر على طريقة أهل النظر. وهذا ـ أكرمك الله بولايته ـ شيء يحتمل أن يوضع في الكتب وتتصرف به العبارات، ولكنه أعدم من الكبريت الأحمر، ولا سيما في هذا الصقع الذي نحن فيه، لأنه من الغرابة في حد لا يظفر باليسير منه إلا الفرد بعد الفرد؛ ومن ظفر بشيء منه لم يكلم الناس به إلا رمزاً، فإن الملة الحنيفية والشريعة المحمدية قد منعت من الخوض فيه، وحذرت عنه.

ولا تظن أن الفلسفة التي وصلت إلينا في كتب أرسطو وأبي نصر، وفي كتاب الشفاء تفي بهذا الغرض الذي أردته، ولا أن أحداً من أهل الأندلس كتب فيه شيئاً فيه كفاية، وذلك أن من نشأ بالأندلس من أهل الفطرة الفائقة، قبل شيوع علم المنطق والفلسفة فيها، قطعوا أعمارهم بعلوم التعاليم وبلغوا فيها مبلغاً رفيعاً، ولم يقدروا على أكثر من ذلك. ثم خلف من بعدهم خلف زادوا عليهم بشيء من علم المنطق، فنظروا فيه ولم يفض بهم إلى حقيقة الكمال؛ فكان فيهم من قال:

بَـرَّحَ بـي أنَّ عـلـوم الـوَرَى ... إثـنـانِ مـا إن فِـيـهـمـا مـن مَـزيـدْ
«حـقـيـقـةٌ» يُـعْـجِـزُ تـحـصِـيـلُـهـا ... و «بـاطـلٌ» تَـحـصـيـلُـهُ مـا يُـفـيـدْ

* * *

ثم خلف من بعدهم خلف أحذق منهم نظراً، وأقرب إلى الحقيقة. ولم يكن فيهم أثقب ذهناً، ولا أصح نظراً، ولا أصدق رؤية، من أبي بكر بن الصائغ غير أنه شغلته الدنيا، حتى اخترمته المنية قبل ظهور خزائن علمه، وبث خفايا حكمته. وأكثر ما يوجد له من التآليف فإنما هي غير كاملة ومجزومة من أواخرها، ككتابه «في النفس» و «تدبير المتوحد» وما كتبه في المنطق وعلم الطبيعة، وأما كتبه الكاملة فهي كتب وجيزة ورسائل مختلسة، وقد صرَّح هو نفسه بذلك وذكر أن المعنى المقصود برهانه في «رسالة الإتصال» ليس يعطيه ذلك القول عطاء بيِّناً إلا بعد عسر واستكراه شديد. وأن ترتيب عبارته في بعض المواضع على غير الطريق الأكمل؛ ولو اتسع له الوقت مال لتبديلها. فهذا حال ما وصل إلينا من علم هذا الرجل، ونحن لم نلق شخصه.

وأما من كان معاصراً له ممن لم يوصف بأنه في مثل درجته، فلم نر له تأليفاً.

وأما من جاء بعدهم من المعاصرين لنا، فهم بعد في حد التزايد أو الوقوف، على غير كمال، أو ممن لم تصل إلينا حقيقة أمره.

* * *

وأما ما وصل إلينا من كتب أبي نصر فأكثرها في المنطق. وما ورد منها في الفلسفة فهي كثيرة الشكوك.. فقد أثبت في كتاب «الملة الفاضلة» بقاء النفوس الشريرة بعد الموت في آلام لا نهاية لها، بقاء لا نهاية له؛ ثم صرح في «السياسة المدنية» بأنها منحلة وصائرة إلى العدم، وأنه لا بقاء إلا للنفوس الفاضلة الكاملة. ثم

وصف في شرح «كتاب الأخلاق» شيئاً من أمر السعادة الإنسانية، وأنها إنما تكون في هذه الحياة وفي هذه الدار؛ ثم قال عقب ذلك كلاماً هذا معناه «وكل ما يذكر غير هذا فهو هذيان وخرافات عجائز». فهذا قد أيأس الخلق جميعاً من رحمة الله تعالى، وصيَّر الفاضل والشرير في رتبة واحدة إذ جعل مصير الكل إلى العدم؛ وهذه زلة لا تُقال، وعثرة ليس بعدها جبر. هذا مع ما صرح به من سوء معتقده في النبوة، وأنها بزعمه للقوة الخيالية، وتفضيله الفلسفة عليها إلى أشياء ليس بنا حاجة إلى إيرادها.

* * *

وأما كتب «أرسطو طاليس» فقد تكفل الشيخ أبو علي بالتعبير عما فيها، وسلك طريق فلسفته في «كتاب الشفاء»، وصرح في أول الكتاب بأن الحق عنده غير ذلك، وأنه إنما ألف هذا الكتاب على مذهب المشائين وأن من أراد الحق الذي لا جمجمة فيه فعليه بكتابه في «الفلسفة المشرقية». ومن عَنِي بقراءة كتاب «الشفاء» وبقراءة كتب أرسطو طاليس، ظهر له في أكثر الأمور أنها تتفق، وإن كان في كتاب «الشفاء» أشياء لم تبلغ إلينا عن أرسطو. وإذا أخذ جميع ما تعطيه كتب أرسطو وكتاب «الشفاء» على ظاهره دون أن يتفطن لسره وباطنه، لم يوصل به إلى الكمال حسبما نبه عليه الشيخ أبو علي في كتاب «الشفاء».

* * *

وأما كتب الشيخ أبي حامد الغزالي، فهو بحسب مخاطبته للجمهور، يربط في موضع، ويحل في آخر، ويكفر بأشياء ثم ينتحلها، ثم إنه من جملة ما كفَّر به الفلاسفة في «كتاب التهافت» إنكارهم لحشر الأجساد، وإثباتهم الثواب والعقاب للنفوس خاصة. ثم قال في أول كتاب «الميزان»: «إن هذا الاعتقاد هو اعتقاد شيوخ الصوفية على القطع». ثم قال في كتاب «المنقذ من الضلال والمفصح بالأحوال»، «إن اعتقاده هو كاعتقاد الصوفية، وإن أمره إنما وقف على ذلك بعد طول البحث»؛ وفي كتبه من هذا النوع كثير يراه من تصفحها وأمعن النظر فيها. وقد اعتذر عن هذا الفعل في آخر كتاب «ميزان العمل» حيث وصف أن الآراء ثلاثة أقسام:

1 ـ رأي يشارك فيه الجمهور فيما هم عليه.

2 ـ ورأي يكون بحسب ما يخاطب به كل سائل ومسترشد.

3 ـ ورأي يكون بين الإنسان وبين نفسه لا يطلع عليه إلا من هو شريكه في اعتقاده.

ثم قال بعد ذلك: «ولو لم يكن في الألفاظ إلا ما يشكك في اعتقادك المورث لكفى بذلك نفعاً. فإن من لم يشك، لم ينظر، ومن لم ينظر، لم يبصر، ومن لم يبصر، بقي في العمى والحيرة، ثم تمثل بهذا البيت:

«خُذْ ما تَراهُ وَدَعْ شيئاً سَمِعْتَ بِهِ فِي طَلعةِ الشَّمسِ مَا يُغنِيكَ عَنْ زُحَلِ»

فهذه صفة تعليمه؛ وأكثره إنما هو رمز وإشارة لا ينتفع بها إلا من وقف عليها ببصيرة نفسه أولاً، ثم سمعها منه ثانياً، أو من كان معداً لفهمها، فائق الفطرة، يكتفي بأيسر إشارة.

وقد ذكر في «كتاب الجواهر»، أن له كتباً مضنوناً بها على غير أهلها وأنه ضمنها صريح الحق. ولم يصل الأندلس في علمنا منها شيء، بل وصلت كتب يزعم بعض الناس أنها هي تلك المضنون بها؛ وليس الأمر كذلك، وتلك الكتب هي كتاب «المعارف العقلية»، وكتاب «النفخ والتسوية» و«مسائل مجموعة» وسواها. وهذه الكتب، وإن كانت فيها إشارات، فإنها لا تتضمن عظيم زيادة في الكشف على ما هو مثبوت في كتبه المشهورة. وقد يوجد في كتاب «المقصد الأسنى» ما هو أغمض مما في تلك، وقد صرح هو بأن كتاب «المقصد الأسنى» ليس مضنوناً به فيلزم من ذلك أن هذه الكتب الواصلة ليست هي المضنون بها. وقد توهم بعض المتأخرين من كلامه الواقع في آخر «كتاب المشكاة» أمراً عظيماً أوقعه في مهواة لا مخلص له منها، وهو قوله ـ بعد ذكر أصناف المحجوبين بالأنوار، ثم انتقاله إلى ذكر الواصلين ـ: إنهم وقفوا على أن هذا الموجود العظيم متصف بصفة تنافي الوحدانية المحضة. فأراد أن يلزمه من ذلك أنه يعتقد أن الحق سبحانه في ذاته كثرة ما؛ تعالى الله عما يقول الظالمون علواً كبيراً!.

ولا شك عندنا في أن الشيخ أبا حامد ممن سعد السعادة القصوى، ووصل تلك المواصل الشريفة المقدسة. لكن كتبه المضنون بها المشتملة على علم المكاشفة لم تصل إلينا.

* * *

ولم يتخلص لنا، نحن، الحق الذي انتهينا إليه؛ وكان مبلغنا من العلم يتتبع

كلامه وكلام الشيخ أبي علي، وصرف بعضها إلى بعض، وإضافة ذلك إلى الآراء التي نبغت في زماننا هذا، ولهج بها قوم من منتحلي الفلسفة، حتى استقام لنا الحق أولاً بطريق البحث والنظر، ثم وجدنا منه الآن هذا الذوق اليسير بالمشاهدة، وحينئذ رأينا أنفسنا أهلاً لوضع كلام يؤثر عنّا، وتعين علينا أن تكون ـ أيها السائل ـ أول من أتحفناه بما عندنا، وأطلعناه على ما لدينا لصحيح ولائك ـ وزكاء صفائك. غير أنّا إن ألقينا إليك بغايات ما انتهينا إليه من ذلك، من قبل أن نحكم مباديها معك، ولم يفدك ذلك شيئاً أكثر من أمر تقليدي مجمل! هذا إن أنت حسنت ظنك بنا بحسب المودة والمؤالفة، لا بمعنى أنّا نستحق أن يقبل قولنا. ونحن لا نرضى لك هذه المنزلة ونحن لا نقنع لك بهذه الرتبة، ولا نرضى لك إلا ما هو أعلى منها، إذ هي غير كفيلة بالنجاة فضلاً عن الفوز بأعلى الدرجات، وإنما نريد أن نحملك على المسالك التي قد تقدم عليها سلوكنا، ونسبح بك في البحر الذي قد عبرناه أو حتى يفضي بك إلى ما أفضى بنا إليه: فتشاهد من ذلك ما شاهدناه وتتحقق ببصيرة نفسك كل ما تحققناه، وتستغني عن ربط معرفتك بما عرفناه.

وهذا يحتاج إلى مقدار معلوم من الزمان غير يسير، وفراغ من الشواغل وإقبال بالهمة كلها على هذا الفن. فإن صدق منك هذا العزم، وصحت نيتك للتشمير في هذا المطلب، فستحمد عند الصباح مسراك، وتنال بركة مسعاك، وتكون قد أرضيت ربك وأرضاك، وأنالك حيث تريده من أملك، وتطمح إليه بهمتك وكليتك. وأرجو أن أصل من السلوك بك على أقصر الطريق، وآمنها من الغوائل والآفات، وإن عرضت الآن إلى لمحة يسيرة على سبيل التشويق والحث على دخول الطريق، فأنا واصف لك قصة «حي بن يقظان» و«أسال وسلامان» الذين سماهم الشيخ أبو علي. ففي «قصصهم عبرة لأولي الألباب» و«ذكرى لمن كان له قلب أو ألقى السمع وهو شهيد».

في المـــرآة

قصة: إبتسام عبد الله

أنا وحدي. . وعليّ أن أبقى هكذا زمناً لا أعرفه، زمناً أستطيع تحمله، فأنا في الحقيقة، عرفت، على مر الأعوام، كيف أمضي الوقت بل أقتله بالصمت. إنها حرفة تمرست عليها منذ ذهابه إلى الحرب، أو سوقه إليها. أصبحت وحيدة منذ ذلك اليوم. ساعات الصباح تمضي بسهولة، لا أكاد أحس بها، أما المساء والليل فهما شديدا الوطأة عليّ، أنوء بأثقال الوحدة حتى يتهدل كتفاي وجفناي في آخر الليل وتنتشر خطوط قاتمة على وجهي ويبرز أنفي بعد تخاذل الملامح وانهزامها الواحدة تلو الأخرى أمام أستار العتمة والصمت. عند ذلك فقط، تبدأ عيناي بالانغلاق تدريجياً. أتنهد مرتاحة وأنا أردد مع نفسي للمرة الخمسين أو الستين أو المئة: «ها قد انقضى يوم طويل آخر، وقد يكون الغد مختلفاً».

في صبيحة كل يوم من تلك الأيام، كان النشاط يتسلل إلى كياني بعد ساعات من النوم، أقوم من فراشي دون تلكؤ أو تردد، وبعد تناول إفطار خفيف، أبدأ في ممارسة الأعمال البيتية، أنظف بيتنا الصغير، . . . الغرفتان الصالة. كنت أنظف كل شيء فيه وأجلو الغبار عن كل قطعة فيه. وبعد الانتهاء من التنظيف وإعداد الطعام، كنت أدلف إلى الحمام، أزيل عن جسدي الغبار واللزوجة وقطرات العرق. وكنت، في خلال ذلك كله، أتذكره، كأنه لم يفارقني قط بل كأنه سيأتيني بعد كل لحظة. سيفتح الباب ويقطع الصالة بخطوات خفيفة ويضمني بين ذراعيه، وأضع رأسي على صدره، غير مبالية بعرقه وغباره. كان معي باستمرار، بل إنني غالباً ما كنت أتحدث معه، بيني وبين نفسي، أو بصوت مرتفع أحياناً. وفي كل يوم، في أثناء غيابه، كنت

أحرص على وضع قدح الشاي الخاص به، على المائدة الصغيرة في المطبخ وأفعل الأمر نفسه خلال تناولي الغداء. وكنت في أثناء الإفطار أو الغداء، أفتعل المواقف أحياناً، أخاصمه مرة ولا أبادله الكلام أو أمازحه في مرات أخرى وأعابثه وأنا أتطلع إلى مقعده الفارغ. . الممتلىء.

كنا نحب بعضنا. والعامان اللذان مضيا على زواجنا لم يمتصا من مشاعرنا شيئاً، بل أضافا إليه الكثير من الألفة والمودة. كنا في خلال العام الأول من زواجنا، نمضي معاً ساعات المساء بعد عودته من العمل، لا نكاد نفترق إلاّ لماماً، سواء كنا في البيت أو خارجه، وكنا نحس أن الزمن يكاد يطير من بين أيدينا، نتمسك به في آخر الليل، ونملؤه مسرّة.

تلك المسرات الصغيرة انقضت تدريجياً بعد ذهابه إلى الحرب. والتغيير الذي طرأ علينا، أو عليه، بشكل خاص، لم يحدث دفعة واحدة، بل حدث خلال أشهر، أو هذا ما أحسست به. أشياء صغيرة، كنت أنتبه إليها بين إجازة وأخرى، أفكر فيها بضع دقائق ثم أطردها عن بالي، كي أستمتع بتلك الأيام القليلة التي كان يمضيها معي بعيداً عن الجبهة. والأشياء الصغيرة تلك تراكمت فيما بعد، وأصبحت أكثر وضوحاً مع التغييرات الكثيرة التي بدأت تطرأ عليه بشكل لا يقبل التأويل أو الشك، إذ أصبح بعد أشهر معدودات إنساناً آخر يكاد يبتعد عني.

الآن، وأنا في لجة الصمت العميق الذي أغرق فيه، ومن خلال الهدوء التام الذي يحيطني ويسكنني بعد أن هدأت كل المشاعر والأحاسيس التي كانت تهيجني من قبل، مثل بركان يظل يغور بما في أعماقه ثم ينفجر ويسكن وتنطفىء كل جذوة للنار فيه، الآن، أستطيع الاستماع إلى صوتي والإصغاء إليه لأتبين ما حدث.

أتذكر أن الأمر بدأ من عزوفه عن الكلام. فقد أخذ يفضل الصمت والشرود. يكاد يكون ذاهلاً عما حوله. وكلما قطع دائرة الصمت التي يغلقها بإحكام حول نفسه (وكثيراً ما كنت أفعل ذلك)، كان يفز شبه مذعور، وتتشنج عضلات وجهه، يتطلع إلي باستغراب ونظرة خوف تملأ عينيه.

وكان في تلك الأيام، يطيل النظر بوجل إلى وجهه في المرآة. يقف أمامها، يقترب منها، يبتعد عنها، محدقاً، على الدوام، في عينيه وملامحه الأخرى التي كانت قد أخذت في الشحوب. كان مرة يبتسم لنفسه أو تتقلص بحدة ملامحه في

مرة أخرى. وعندما يدرك في لحظة ما، أني أرقبه، يبتعد عن المرآة متشاغلاً عني وعنها بأي شيء آخر.

وذات ليلة، تأمل وجهه في المرآة وبعد أن حدق فيها ملياً، التفت إليّ فجأةً، على غير عادته، وسأل:

ـ ما الذي قد تغيّر فيّ؟

تطلعت إليه واجمة، وظللت على حالتي تلك، لا أعرف بماذا أجيب.

كرر السؤال نفسه:

ـ ما الذي قد تغيّر فيّ؟

قلت:

ـ وماذا ترى؟

ـ لا أدري، إني أشك في نفسي، ينتابني إحساس حاد بأنني تغيرت. إنني متأكد من ذلك.

ـ وفي أي شيء؟ سلوكك وتصرفاتك مثلاً؟

هز رأسه نافياً وهو يقول:

ـ لا، لا أقصد السلوك.. أقصد الوجه والملامح، أليس كذلك؟

تأملت وجهه ملياً، كما يفعل هو، هززت رأسي بدوري قائلة:

ـ لا أدري.. أعني.. ربما أجد بعض الشحوب على وجهك.

لكنه أمسك بمرآة صغيرة كانت على مقربة منه، تطلع فيها هو يردد بصوت يكاد يسمع:

ـ لقد تغيرت، هذا شيء أكيد، ليس الشحوب ما أعنيه بل إنني أحمل وجهاً آخر.

ضحكت وأنا أحس بقربه مني في تلك اللحظات، واقتربت منه أكثر وأنا أحتضن رأسه بين كفي ثم أسندها على صدري.

ـ ولكنه وجه أفضل..

ورفعت رأسه إليّ.. قبلته من عينيه ومن جبينه وأنا أقول:

ـ سأحبك حتى لو تغيرت إلى الأسوأ. هل تسمع، سأحبك باستمرار.

لا أدري إن كان قد اقتنع بكلامي أم لم يقتنع. فهو لم يرد عليّ بكلمة ما ولم

يستجب فيما بعد لمعاتبتي إياه، بل أدار ظهره لي وخرج من البيت دون أن يخبرني بوجهته.

في لجة الصمت والهدوء، أغرق إلى الداخل، وأتذكر أنه في إجازاته الأخيرة، أصبح حديثه (إن تكلم) لا يدور إلا عن الحرب، بينما كان في خلال أشهر طويلة، ينبذ ذلك الحديث كلما تطرقت إليه ويتجاهل أسئلتي الكثيرة ولا يجيبني إلا بكلمات مبتورة.

وكثيراً ما كنت أسأل:

ـ ما الذي تفعله في الجبهة؟

ـ كالمعتاد.

ثم يصمت كقطعة الحجارة ولا يحدثني عن تلك الأمور التي أصبحت، بالنسبة إليه، كالمعتاد.

وأسأل:

ـ وكيف يمضي اليوم معكم هناك؟

ـ كالمعتاد.

وأتجرأ وأقطع صمته الكئيب.

ـ وما هو المعتاد؟

ويصرخ في وجهي في كل مرة:

ـ اوه.. أنت كثيرة الأسئلة ألا تعرفين ما هي الحرب.. ألا تقرأين عنها! ألا تشاهدينها مساء كل يوم على شاشة التلفزيون؟

هكذا كان يفعل في الأشهر الأولى، ولكنه، أخيراً، خرج عن صمته وأحدث ثقباً في كيسه الثقيل الذي كان يحمله على ظهره وبدأ يتحدث عن الحرب، بل يثرثر دون ما حاجة إلى أسئلتي الكثيرة. وكان في تلك الأمسيات يحتضنني بمحبة، ثم يضع رأسه على صدري، ويندفع في حديث طويل لا ينقطع عن النار واللهب والدخان والقذائف والشهداء والأسرى وحالات الانهيار النفسي التي تنتابهم في لحظات ضعف مدمرة للروح والجسد. وكنت في كل مرة أستمع إليه دون أن أقاطعه إلاّ نادراً. احتضن رأسه الملقاة على صدري وأداعب شعره القصير بحنان زائد. وكان صوته، يرتفع أحياناً خلال الحديث الطويل أو يتهدج وترتجف نبراته ويخفت مثل موجة امتدت ووصلت مداها ثم ارتدت لتتراجع وتنحسر. فتموت الكلمات المتعثرة

على شفتيه قبل أن تصل إليّ. وكنت في لحظات الانحسار تلك، أشده إليّ بحنان، يدس وجهه في فتحة ثوبي، أحس ملمس بشرته الخشنة على رقبتي، والتصق به كأنني أريد الامتزاج به.

قال لي ذات مساء وابتسامة جذلى على شفتيه وهو يتطلع في المرآة:

ـ هذا أنا، إنني لم أتغير، العينان عيناي والوجه النحيل والفم والشاربان، كل شيء في مكانه، لم يزل كما كان.

قلت:

ـ هذا ما ذكرته لك مراراً.

ـ ولكن..!

ـ ماذا.. هل عاد إليك الشك؟

ـ إنه لم يتبدد قط. يتمدد في داخلي باستمرار، قد يتقلص مثل كتلة من حديد منصهر، يتوقف حيناً عن السيلان إن صُبّ عليه ماء بارد، ولكنه سرعان ما يجري متى ما استعاد درجة حرارته.

وفي الحقيقة، كنت أحس بالتغيير الذي طرأ عليه. ففي داخله كان حديد منصهر يجري ويفور ويصليه بالعذاب. كانت عيناه تضيقان في بعض الساعات وتذبل النظرة فيهما وكأنه يتطلع إلى ما حوله من خلف ستارة من ضباب كثيف، وكانت تلكما العينان (لشد ما كنت أحبهما)، تبرقان في ساعات أخرى ويشع منهما بريق حاد وخاطف يتأرجح على صفحتهما كومضة البرق قبل أن يتوارى خلف سلسلة من غيوم دكناء مكفهرة.

لكنه لم يكن مكفهراً على الدوام. بل كان في بعض المرات يعود إلى نفسه، رقيقاً ومرحاً، يلقي على سمعي كل الطرائف التي حدثت له أو لرفاقه وكل ما سمعه منهم في خلال الأيام التي أمضاها هناك. مرات فقط، أما الأخريات فكان عليّ تحمل ثقلها. وهكذا تحولت في أيام إجازاته الأخيرة إلى جدار يتكأ عليه، كلما صعد المد أو انخفض ووجد النفس الخاوية. ويئن ذلك الجدار متوجعاً ولكنه في كل مرة، يتحمل ثقله ووزره. وأنى لي رفضه، فأنا إن ابتعدت عنه، تصدع مثقلاً وتفتت إلى أجزاء.

أنا وحدي، وفي لجة الصمت والسكون أتذكر أنه في إجازاته ما قبل الأخيرة،

وبعد أن حيرتني طباعه المتقلبة واعتياده الخروج وحده ساعات طويلة، قلت أعابثه:

ـ بدأت بالابتعاد عني وعن بيتنا.

ـ لا تظني أن في الأمر شيئاً. أجواء بغداد التي أصبحت شبه غريب عنها بدأت تجذبني إليها في الإجازات: الأنوار، الصخب والجمال، الشوارع، الفنادق والضحكات التي ترن بين جدرانها والبذخ المتجلي في الوجوه والأجساد. (عندكم) مظاهر نسيناها، وهناك لكل شيء حساب، وبضعة أمتار فقط هي مجال حركتنا. وكما قلت لك لكل شيء حساب: الضوء والكلام والغناء وحتى الصمت. أنا هناك إنسان آخر.

انتبهت لعبارته الأخيرة، لأنها زرعت في داخلي خوفاً مبهماً، لكنني تجاهلتها عمداً، وافتعلت ضحكة وأنا أتساءل:

ـ وما الفرق بين الإنسان الذي أعرفه والآخر الذي هناك؟

ـ لن تفهمي ما سأقول. أنا هناك أكثر وضوحاً مع النفس. عاملان يتحكمان فيّ. الأرض التي عليّ الدفاع عنها ونفسي التي أحميها من الفناء. والعاملان يمتزجان ببعضهما في كل الأوقات ويدفعانني باستمرار إلى ممارسة أمور كنت أرتجف فزعاً إن طرأت مجرد أفكارها على بالي.

وقال لي:

ـ هل تدرين أن الخوف لا يتسلل إليّ عندما تحتدم المعارك، بل إنني أخشى أيام الجمود، حين يتحتم علينا البقاء في حفر تحت الأرض، لا نفعل غير الانتظار بصمت، بعد أن ينفد منا الكلام. صمت نقطعه أحياناً بتبادل كلمات قليلة لا تعني شيئاً. وعندما يهدّنا التعب نغفو ونحن نحس أن خلايا أجسادنا المرهقة مثقوبة بأبر حادة رفيعة.

وقال لي في مساء يوم آخر:

ـ في نهارات وليالي الصمت تلك (لاحظي أن أصوات المدفعية الثقيلة لا تعرف الصمت أبداً)، ينفجر أحدنا فجأةً في ضحكة جنونية أو في بكاء متشنج أو يقوم من مكانه في حركة هيستيرية يبغي الصعود إلى سطح الأرض. عند ذلك تنتهي حالة الصمت والترقب التي تلفنا، نتحرك، وقد يقوم واحد منا على الأقل لوضع حد

للحالات شبه الجنونية، كيلا تتسلل عدواه إلينا، وهي تتسلل بالتدريج.

وقال لي أيضاً:

ـ هناك أعرف من أنا وماذا أريد، أن أقتل أو أُقتل، أما هنا فحالة الوضوح تتبدد. الطمأنينة الموجودة عندكم تملأ نفسي بالأسئلة وتشدني إلى البيت وإليك وحياتنا الهادئة والمسرات التي كانت. إني أخشى هذا الانشداد.

حاولت أن أقول له شيئاً، لكنه اسكتني وظلت الكلمات تتدفق من فمه:

ـ لشد ما أخشى هذا الانشداد... أكاد أنشطر إلى جزئين..

وضحك بصوتٍ عالٍ وملامح وجهه أخذت أقصى تشنجها. داهمني الخوف مرة أخرى وأنا أرى عينيه تبرقان بذلك الوميض الحاد..

لم ألحظ عليه أمراً غريباً عندما دخل البيت في إجازته الأخيرة، غير أنه كان في غاية الشحوب. هكذا بدا لي لما استقبلته. وجه بلا لون تقريباً، ذكرني في الحال بوجوه الممثلين اليابانيين عندما يغطونها بأقنعة ثقيلة بيضاء، فتبدو شاحبة تماماً بل ميتة.

وكان قناعه الصفرة والصمت. لم يتحرك من مكانه في اليوم الأول. ظل قابعاً على كرسيه في الصالة، يحرق سيكارة إثر أخرى، متجاهلاً وجودي ولهفتي. في اليوم الثاني فعل الأمر نفسه، لم يتزحزح من مكانه إلاّ لقضاء حاجيات ضرورية مكتفياً بتناول وجبة غداء خفيفة، وكذا فعل في الأيام الأربعة التالية.

وفي اليوم السابع، أمسك بالمرآة، تأمل وجهه فيها، تقلصت ملامحه، ازداد شحوباً بل انطفأ لونه.

قلت له:

ـ ما الذي حدث؟

لم يتجاهلني، بل أجاب كمن يحدث نفسه:

ـ لقد تغيرت كثيراً.

وقلت وأنا أرقب خطوط وجهه المتوترة بشكل قبيح:

ـ أنت تضخم الأمور وترسم صورة لحالتك، فيها الكثير من المبالغة.

قال:

ـ وماذا تعرفين أنت عن حالتي!

اقتربت منه، أحاول احتضانه كما كنت أفعل في لحظات تدفقه، استكان لي برهة، لكنني لما بدأت أسحب المرآة من بين أصابعه، تشنجت عضلاته قابضاً عليها بقوة غريبة، رفع رأسه إليّ في تلك اللحظة، ولمحت في عينيه تلك النظرة المخيفة. سحبت بقوة أكبر، تمسك بها، فصحت به:

ـ هل جننت؟ إنها مجرد مرآة!

قال:

ـ بل إنها الحقيقة.

كانت يده ما تزال ممسكة بالمرآة، ابتعدت عنه، برقت عيناه واتسعتا، رفع يده وقذفني بها، فتكسرت قطعاً صغيرة متناثرة وامتد جرح طويل على صدري، وتدفق الدم بيننا.

بلا أبواب أو نوافذ

قصة: محمد سعدون السباهي

صرت البوابة الحديدية العالية، علو الحيطان المنفذة على طريقة قلاع الممالك القديمة، ودخل.. أول ما وقعت عليه عيناه الطارفتان مشهداً لعشراتٍ من الكلاب الجهمة القذرة وهي تتواطأ بحماسٍ لا مثيل له!.

كان حارس البوابة، وهو رجل في الستين من عمره تعاونه فئة من الشبان ممن امتصت طراوة وجوههم وبشاشتها عواء ذئاب البراري المخيف، ولطم الرمال الواخز كالأبر، وأنفاس الأباعر الخائسة وهي تجتر، واقفة، فوق رؤوسهم. قد أفهمه بقليلٍ من الكلام، أن يستمر، مستقيماً، في مسيرته، دون أن تأخذ خطاه يميناً أو يساراً أيّاً من الطرق التي سيشاهدها تتفرع كأذرع الأخطبوط، على جانبي الطريق الرئيس الذي سيقوده إلى دائرة السيد المدير العام. وأن ينصرف كلياً إلى مهمته ويتجنب مسائل مثل حب الاستطلاع، وتفسير ما قد يصادفه على ضوء إسقاطات قديمة! ومثل لاعب السيرك المتمكن شق طريقه الصعب بكثيرٍ من ضروب الشجاعة المتبقية لديه كرجل ولد عاطلاً لأبٍ شبه عاطل يمتهن بيع طيور ملونة من السكر الرخيص للأطفال.. وبما كان قد تعلمه من طرق التحايل والمداهنة المكتسبتين من حياة بائع جوال أمضى معظم حياته يبيع علب السجاير المهربة والماء المبرّد في ساحات الكراجات العامة، تقدم وسط تجمعات الكلاب القذرة الغافية، أو تلك التي تتظاهر بالنوم عند الفيء النزير لغابات القصب والبردي، أو عند حافات، المستنقعات الاصطناعية الضحلة، أو تلك التي راحت تنبح بأصوات مبحوحة، وتتعقبه، على بطء خطواته وارتباكها، وهي تتشمم أطراف بنطلونه، مشككة بهويته، أو تنط إلى مستوى كتفيه مظهرة أصواتاً

عالية أوقعت، لأكثر من مرة، الخوف في فؤاده.

ولأنه كان قد فشل في أن يجد مؤسسة واحدة، من مؤسسات الدولة على كثرتها، تقبله موظفاً لديها سوى هذه المؤسسة الخيرية، إذ أسرت له زوجته ذات ليلة وهي تلتصق به على غير عادتها: إنهم يطلبون موظفين في «مؤسسة الحفاظ على البيئة» وذلك نقلاً عن زوجة جارهم العامل فيها! فظل أسابيع عدة يخترع الأسباب للالتقاء بجاره دون أن تضيق دائرة الأمل الواسعة التي رسمتها له زوجته! غير أنه لم يفلح، فجارهم، على ما يبدو، يخرج ويعود بطريقةٍ غامضة!.

ذات يوم، فجأةً، وهو يركض لاهثاً خلف المسافرين ممتدحاً بضاعته التي لم تكن غير الماء المبرد، رآه يتكىء، مثل إلٰه قديم، على أحد الأعمدة في كراج المدينة العام.. لقد تعرف عليه من النظرة الأولى على الرغم من أن الرجل كان يمارس ما يشبه لعبة التخفي إذ كان يضع على عينيه نظارة سوداء عريضة.. لم يكن له أن يدع مثل هذه الفرصة المباركة تفلت منه، فاندفع نحوه وأمطره بالقبل الطويلة المسموعة، ثم راح يشرح له، بلهجة باكية، كيف أن الحصول على عملٍ هذه الأيام ليس بالأمر السهل، رق قلب الرجل لشكواه فوعده خيراً، ثم فأجأه بسؤالٍ وقع عليه كاللطمة.

ـ «لكن، ماذا تعرف عن مهام مؤسستنا؟».

طقت حنجرته وهو يجيب:

ـ «إنها، على أية حال، مهام خيرية..».

ـ «آه، هكذا أفضل..».

وارتعش شاربه الكث جراء ابتسامة أفلتت منه، ثم تركه مشحوناً بالأمل وتحرك منتقلاً إلى زاوية رصد أخرى! لذا كان عليه أن يقاوم نفوره وينتصر على وساوسه وذلك في أن يضع، موضع الجد، كل ما كان قد تعلمه جراء جريه المتواصل في طرق المدينة المفتوحة أمام خطوات البائع الصبور من ضروب الفكاهة والرضا والشعور بالعرفان الذي لا حدود له. وكبداية لإظهار ما يحمله من روح رياضية أملتها عليه زوجته بسخاء تحت نشوة زوجة تستيقظ مبكرة لتهيىء وجبة أفطار، لأول يوم عمل له لدى الحكومة، وأخذ بتوزيع محتوياتها عليها عربوناً للصداقة ووحدة

المصير حيث راح يدس اللقمة تلو اللقمة داخل الأفواه الشرهة العطنة، ويعمد إلى مسح يده الملطخة باللعاب اللزج الخائس بملابسه مسروراً، بل كان فرحاً مثل طفل يلعب بالرمال! حيث حبا بينها على أطرافه الأربعة بمرونة عجيبة، وقد تخلى، كقروي عتيد، عن الشعور بالحياء!! كل هذا ليكسب، أكثر، فأكثر ثقتها. فارتاحت الجموع المطينة لبداية مشجعة من هذا النوع، وأخذت من جانبها تخفض بعضاً من شراسة نباحها، وهزت، بطريقة صريحة أذنابها المعفرة بالتراب، ولحست، متلمظة شفاهها البنفسجية المتدلية مثل شرائح من اللحم الفاسد في وجهه المخطوف..

فجأةً، وجد نفسه يدخل في ممر لا يتسع لأكثر من شخص واحد، مسيجاً بالقضبان المتينة التي لا تتسع الفراغات التي بين قضيب وقضيب لمرور طير بضآلة الزرزور. وقف يلتقط أنفاسه المشتتة، ويجفف من عرقه وقد أيقن أن الكلاب كانت في الوقت الذي يدس داخل أفواهها طعامه، تقوده عن سابق دراية، وتصميم داخل الممر الضيق المسيج بالقضبان دون أن يعي ذلك! وتساءل فيما إذا كان أضل طريقه حيث طلع له، كما في حكايات الجن، رجل قد ابيضَّ شعر رأسه وشاربيه يتنكب بندقية ثقيلة بطريقة تنم عن بسالةٍ من نوع خاص، يحيط به مجموعة من الشبان شاكي الحراب تسيل نظرات الشك والريبة من زوايا عيونهم التي أطفأ بريقها سهر الحراسات المتواصل، ولسع الحشرات التي يمكن تخيل شراستها وكثافتها عند حلول المساء في مثل هذا المستنقع الشاسع المعزول!.

حدَّق فيه الحارس الأشيب ملياً، وقلب حاجبيه الأشيبين وشفتيه الهرمتين وهو ينقل كتاب التعيين بين يديه كمن يمسك على جمرةٍ، ويحدق في الكلمات المطبوعة على المظروف بطريقةٍ أوحت له أن الرجل، على تقدمه بالعمر وجسامة مهمته، لا صلة له بما يسمى بالقراءة والكتابة! أحاط به الشبان وأمسكوا به في لطف مصطنع، وأجلسوه عنوةً، بينهم على مصطبة خشبية صلبة تسد فتحة الممر الوحيدة، وكان الحارس العجوز قد غاب وكتاب التعيين مدة جعلته يعيش فصولاً متتالية: فها هو الخريف يغطيهم بالأوراق الصفر المنتزعة بفظاظةٍ من غابة الأشجار التي تخفي مبنى المؤسسة على ضخامته.. ثم سيول من الأمطار تهمي فتغرقهم حتى منتصف سيقانهم بالمياه.. ريح عاصفة باردة.. ريح دافئة.. ثم رياح ساخنة تملأ جسده بالدمامل والبثور، وخريف أصفر آخر وهو قابع بينهم بصمت مؤجلاً سيل أسئلته الملحاحة التي لعل أهمها: إن كانت مؤسستهم تصرف مخصصات كبدل العدوى، ومخاطر

الطرق، والتأمين على الحياة؟! وكانوا يتحدثون وهم يدخنون بإفراط ويمضغون بذور عباد الشمس عن واحد مات، وآخر منذ يومين في غيبوبةٍ، وثالث تمكن من الهرب بطريقة لا يزال التحقيق فيها جارياً، ورابع، ومئتين، وألف! وكان يحدق ساهماً إلى نسيج العنكبوت المعرش على المدخل!.

عاد شيخ الحراسة في عجلة شديدة، لاهثاً، وقد ابتل بأكمله لكثرة ما نزل جسده من عرقٍ.. وأن كتاب التعيين يبدو قد مرت عليه مليون يد بالفحص والتهميش والتدقيق والختم والتوقيع بكافة ألوان الأحبار وصاح بصوتٍ يجمع بين المرح والقسوة:

ـ «لقد حسمنا أمرك...».

وكان يتحرك بكثرة وفي كل حركة يقوم بها كانت تبدو حافة فانيلته الداخلية ناصلة وممزقة. ثم شاهده يلوح بكفه اليمنى لاعباً بأصابعه بطريقة الشفرة إلى شخصين يقفان بالبنادق الرشاشة عند قمة برج زجاجي دوار، مزود بعددٍ من المصابيح الكاشفة.. ووقف ينتظر كمن يصلي في هدوء وصبر غريبين! وعجب كيف أنه لم يرَ البرج بالرغم من علوه وضخامته وقربه منه؟ فأرجع ذلك إلى الملاطفات التي غمرته بها أرتال الكلاب حيث أنسته أن يشعر بأيما شيء سواها! وتخيل ردود الأفعال عند حراس البرج، في الليل بخاصةٍ، وهم يرون الكلاب بشبقها الجنسي المعروف تتواطأ تحت حزم أضواء المصابيح الكاشفة!!.

انفتح، آلياً، باب واطىء في الجدار العالي الأصم، حينها أنهضه الشبان، باللطف المصطنع ذاته، وقد كفوا الآن عن مضغ البذور والتدخين والثرثرة، وانتهوا من نفض القشور والرماد من على ملابسهم، ودفعوا به إلى الداخل مشيعاً بالكلمة المرحة التي يستعملونها بكثرة:

ـ «مبروك!!».

طرف بعينيه المذعورتين في العتمة المفاجئة الشبيهة بعتمة الحمامات العامة المكتظة بالبخار الساخن واللغط، ووقف قليلاً حتى اعتادت عيناه الرؤية ليجد نفسه وسط قاعة عريضة واطئة، تتفرع عنها ممرات ضيقة تؤدي، دون شك، إلى قاعات أخرى صممت حسب أغراضها. كانت القاعة التي دخل إليها محتشدة حتى أقصاها بكائنات شبيهة بالإنسان ترفل داخل أسمال ذات لون واحد، بذقون مشعرة تغطي

وجوهاً جهمة كما لو كانوا في مأتم، يلعب أفرادها بالمدي والسكاكين وشظايا الزجاج التي عملوها كالخناجر وراحوا يجربون فعالية حافاتها الرهيبة على أذرعهم، وقد غطت وجوههم وأطرافهم وأعناقهم وصدورهم ندبات عميقة لجروح قديمة، وأخرى لا يزال الدم والصديد ينز منها!!.

يرتفع داخل المبنى ضجيج متواصل يصم الآذان، ويورث الصداع العنيف، وكل ذلك بسبب الخلق الذين يركضون هنا، وهناك، ورنين الهواتف الذي لا ينقطع، وصفق الأبواب وصليل المفاتيح في الأقفال الثقيلة، ودمدمة الأصوات المندفعة من عدة مكبرات للصوت نصبت بكثافة لا سبيل لإيجاد تفسير لها غير تفسير واحد: إدامة الضجة!! تذيع بعضها أخباراً في أحداث العالم ـ السيئة منها بخاصةٍ ـ وبعضها تطلق أغاني غجرية، وأناشيد حماسية، أو قوائم طويلة بالأسماء الرباعية لا تعرف أهي مطلوبة للثواب، أم للعقاب، ومارشات مزهوة تشعرك أن طبولها إنما تضرب بأيد تمسك عصيها بصلابة ودربة! يحدث هذا دفعةً واحدة مما يجعل من المستحيل على أحدٍ فهم شيء محددٍ!! ثمة كثيرون يخطرون بالعكازات، أو بذراع واحدة، أو على مقاعد متنقلة يصيحون في بعضهم بخشونة، ويتحادثون بما يشبه الشروع بالعراك، وآخرون منطرحون لصق الحيطان القذرة يشخرون كأنهم في غيبوبة.. ولحظ شخصاً يحمل فانوساً نفطياً مطفأ، وآخر يجلس على صفيحة فارغة يحمل كوباً من النوع الذي يستعمله الجنود عادة، كان يرشف من الكوب ويقضم صمونة كالحجارة، وثالث ضئيل بملابس داخلية مدماة! لم يصدق في بادىء الأمر ما كان يفعله ذلك الشيخ الضئيل بنفسه حيث أوشك على الإغماء لو لم يسارع ويدير رأسه، في اللحظة المناسبة، مرتعداً عن المشهد الرهيب: [أي رجل جريء متوحش هذا الذي يجلس على البلاط المتسخ باسترخاء كما لو كان في حفلةٍ يخيط فمه، بهدوء بغلي، بمثل هذا المخيط الصدىء الغليظ، وقد لضم في خرمه خيطاً متيناً من الخيش؟! إنها القيامة إذن؟!..].

كان جلياً أن من المستحيل أن يتقدم خطوةً واحدة، مثلما من المستحيل أيضاً ـ وقد أطبقوا الباب الثقيل من ورائه ـ أن يتراجع..

أصبح الآن وحيداً ومتوحداً.. معزولاً وأعزل بين كل هذه المجاميع العديدة من الصخابين، وصار الفضاء لعينيه الفزعتين بحجم الدرهم!..

جاء من يقوده إلى مكتب على هيئة حدوة حصان، مقام وسط قاعة أضاع معالمها ركام الملفات: ملفات مرصوفة على رفوف.. ملفات مركونة إلى الحيطان.. ملفات مفتوحة على مناضد.. ملفات مرزومة على شكل طرود بريدية، وبينما هو يقلب عينيه في قاعة الملفات هذه سمع من يقول:

ـ «حسناً، فقد وصلت أخيراً..».

كان الصوت كمن يؤنب نفسه.. بحث عن مصدره فألقاه كائناً مثل سلحفاة ضخمة يدس عينيه الذئبيين داخل ملف كبير، وبالتالي لم يكن على يقين قاطع فيما إذا كانت السلحفاة البشرية تحدثه هو بالذات دون سواه! كانت النبرة ليست جديدة على مسامعه، ولذا فأول ما وجد نفسه مسحوباً إلى الخارج راح يكد ذاكرته في استرجاع نبرات الذين يعرفهم جيداً بخاصة أولئك ممن لهم نبرات غامضة، وقد زاد الأمر الجديد هذا من قلقه، وبينما هو منشغل بتفسير هذا الحدث المفاجىء المثير، فجأةً، سمع صوتاً قريباً منه يهمس باسمه كاملاً متبوعاً بعبارة: «لن نشتري السمك في الماء!!..» فاستدار جهة مصدر الصوت متلهفاً، فرأى أحدهم يسير مبتعداً بخطوات واسعة وقد خفض رأسه ودفع بعنقه بين كتفيه! وحين شرع باللحاق به، هبت ثلاثة أشباح بحركةٍ آلية ووقفت تسدّ بوجهه الوصول إليه، وأخذت تتحداه إن هو فعلها، بنظرات هازئة!.

انتفض على صوت شيء ما صلب يرن عند قدميه: كانت سكيناً فظيعة من النوع الذي يستعمله، في العادة، لصوص المدن المتأنقون! وكانت السكين ملطخة ببقايا دم متخثر:

ـ «من رمى بها إليَّ؟!..».

تساءل في غضبٍ وخوف. وحين لم يجد من يرد عليه، اكتشف أن سؤالاً ساذجاً كهذا قد فات أوانه، فانحنى والتقطها، أحسها، مثل مخلوق حي، تنبض داخل يده.. ثم تركها تسقط بصوتٍ مسموع، ووطأها بحذائه..

ارتفع ضحك مكتوم، وصغير، وعبارات من تلك التي يرددها الجمهور المستفز حين يفشل اللاعب في تسديد كرته في المرمى كما يجب..

أحس الدنيا تدور به ببطء كما لو كان في ضباب، وأن ثمة فزعاً مرعباً يأخذ

بخناقه يتحداه فلا يجرؤ على الصياح، وأن تنفسه يشح، يضيق، فيتساءل بمرارةٍ:

[كيف ارتضيت الدخول إلى الجحيم بقدميّ!؟ تاركاً الكراجات العامة المفتوحة للشمس وللريح، وجموع الناس التي لا يشغلها سوى الحصول على مقعد في أول سيارة مغادرة؟!].

لعن زوجته من بين أسنانه المصطكة بصوت خرج كالحشرجة وجميع نساء الكون ورجاله من ذوي النبرات الغامضة المضللة، ووقف، من جديد، وحيداً في الممر الأجرد. وبما تبقى لديه من قدرة على الملاحظة فطن أن جميع القاعات والغرف بلا نوافذ، وأن الأبواب كلها، باستثناء واحد أو اثنين، واطئة بشكل يتعذر على المرء مهما ضؤل من حجمه المرور منها دون القيام بانحناءة قريبة من السجود..

انهمرت دموعه فلم يلحظها أحد، ولم يتقدم من يكفكفها.. وود له لو أنهم تركوه يذهب إلى منزله، على بؤسه، حيث انفجرت في داخله رغبة عارمة إلى رؤية أطفاله الذين أنجبهم دون الحساب في صروف مستقبله كبائع جوال!! وراح يدير رأسه المشروخ دورة كاملة، وقد اتسعت عيناه بنظرات الغريق، فلحظ نفراً منصرفاً يصلي، وآخر يرفع عقيرته بالغناء البدائي، وثالث يهذر بآيات التمجيد المطوّلة لمطلق فكرة المؤسسات الخيرية القابع في قصره الناري، المقفلة من دون بابه كل الطرق باستثناء طريق سري واحد يستخدمه الكهنة والوراقون ورجال الخدمة، دون أن يأخذ، هذا النفر، لحظة راحة لنفسه، إذ ملأ اللعاب الخاثر الخائس فمهم المفتوح على هيئة بوق النفير، أو طاسة الشحاذ، ونفر آخر ما إن يحدق في السماء الرصاصية حتى ينخرط بضحكةٍ مكتومة، ضحكة من يسخر من نفسه!!. كانوا وهم يقومون بأفعالهم الخرقاء تلك لا يبدو على أحدهم الشعور بوجوده، فضلاً عن تفهم قضيته! وانحلت عقدة لسانه: [النجدة!! النجدة يا أماه! النجدة، يا أبتاه! النجدة، يا حقوقي العالم النيام! النجدة يا أولياء الله الصالحين، ويا من لم يعودوا صالحين!].. وكان يهاجم الباب الصخري بقبضتيه المشدودتين، وقدميه، ورأسه، لكن الباب:

متين وجارح وأصم، كان!!..

يبدو أنه أثار ضجة غير مسموح بها في هذا المبنى الذي شيد من أجل الجلال والصمت، وتلفظ بأسماء غير مستساغة، إذ تبين، بشكل ضبابي، دنو أشباح ما منه

[هل دفعوا بها إليّ عن قصد، أم إنها من صنع خيالي المضطرب؟!..].

حين صارت الأشباح على مسافة بطول عمود المشنقة الذي شاهده يوم أمس يقهقه في الساحة العامة، تبينهم بأسمالهم القديمة وسيماهم المكسوة بالعنف والخديعة! إنهم جمهرة حامليّ الفؤوس والسكاكين الفظيعة، ومسدسات كاتمة الصوت، يتغامزون بسحناتهم القردية التي زاد من شناعتها كؤوس الوسكي المحتساة بمزة من أطباق طافحة بالدم.. سكارى يضحكون بأصوات مجلجلة، فتبدو لثاتهم مزرقّة، عارية من الأسنان، أو هي بقايا أسنان كسرتها أعمال عنف واضحة. كان أكثر ما يغيظه تحديقتهم الشرهة نحو بشرة وجهه التي لا تزال، حتى هذه اللحظة، نظيفة. وخيل إليه، وهو في حصاره الخرافي ذاك، أنه رأى أحد أولياء الله الصالحين ممن استنجد بهم قبل قليل يظهر له متسربلاً بجبةٍ سوداء، ووجه ساخط، لوّح له ثم اختفى.. وفهم من جانبه الرسالة:

ـ «إن لم تقتُلْ، فلا تتشك إن هم قتلَوكَ..».

تسمع خفقان قلبه، واختبر منعكساته العصبية منذ أيام الطفولة حيث تربى في قرية ساحلية مجللة بالمستنقعات وخزانات البترول الهائلة التي أفسدت روائحها الملعونة طعم الأشياء العذرية، وتسربت إلى دماء الناس فجعلتهم، بعد كل ما عرف عنهم من بساطةٍ وألفة ووداعة، مهيئين، في أية لحظة، إلى الاشتعال!! وهذا ما حدث لقد ذبح ابن أباه في الظهيرة.. وأكلت أم لحم ابنتها البكر.. وربط شيخ وقور، يبدو عليه الزهد، وهو يضحك، حبل النعجة حول معصمي وحيده العزيز، واقتاده، بمباهاة، إلى ساحات الوغى المستعرة!!

وكان قد شاهد، من قبل، جسداً فتياً مربوطاً إلى عمود يرتعد تحت لهيب زخة صاعقة من الرصاص، حيث سمعه، وسمعه الحاضرون، وكانوا قلةً، يضحك قبل أن يستكين!.. وسمع أن آخراً منذ يومين في غيبوبة، وثالث يبحثون عنه في البيوت والخانات، ووسائط النقل..

هبطت مجموعة هائلة من العناكب راحت تنسج من حوله ستائرها الفولاذية بسرعةٍ واتقان عجيبين، فوجد نفسه، مكرهاً، ينحني وقد كسا وجهه قناع ابتسامة بلا روح، ويلتقط، من جديد، السكّين الملطخة بالدم.

وكما شاهدهم، عن قرب، كيف يفعلون في بعضهم البعض، في مثل تلك

المواقف الحاسمة شهر سكينه، هو الآخر، بوجوههم التي أمست، لفرط غضبه ورعبه واستيائه لا يرى فيها غير ملامح قطعان من حيوانات الغاب وقد استفز توحشها القديم رائحة دم طازج جديد. . .

أطلق صيحةً هي أعتى صرخة يمكن أن تطلقها حنجرة كائن صغير محاصر، بعدها عمد إلى غرز نصل السكين اللامع في لحم ذراعه، مسيجاً مكانه، أمام نظراتهم المشحونة بالخدع المهلكة، بمسيل دمه!!.

حزيران ـ 1988

النوافذ المغمضة

شعر: سالم العوكلي

ألف مرّه
فكت ضفائرها
ونشات قميصه المدني
ألف مره. . ولا يعود
تخيرت التبغ
والموسيقى. .
ولون الورود
ألف مره
كانت وحدها
والقمر العاري. .
يسحب ملاءات الغيم
ويرمق عريها
وحدها في النافذة
كانت تحفر بهدبها الهواء
تستمطر الوهم المضيء
تمد إلى المدى المشنوق روحها
وتنتظر
خوذة تحبو على ضباب الليل القميء
!!. . . .

وحدها على الناصية الموحلة
كانت تفرد للعراء ذراعيها
وتودع
والسرّة المزهرة
تنمو صوب حذاء يبتعد
. . . . ؟
ألف مره
طرزت فاكهتها
بالحناء. . والرعد
ألف رغبة
كانت تخفق الهواء الساخن
تعض قطن الوسائد
تزخر الجمر الطافح من حلمتيها. . وترتعد
ألف دمعة
كانت ترسم للطفل السؤال
صورة الوجه البعيد
وشرفة الليل البليل
لا تنقل في سطوة الغيم
والسؤال المنيع
سوى رغوة النباح المر
ونحل الصقيع
ألف مره
لوت نداء النهد
الصائم من زمن الطبول
تحتسي الصمت نبيا وتزف لعشبها الوثني رماد الفصول
. . . . ألف مرة. . كانت
والليلة لا وحدها
خلف النافذة الموصدة. . لا وحدها

تتعرى من أقراطها. . والذكرى
وتسكب على جوع الأصابع. . فمها المبتهل
تبذل للعاشق الطري
ما أنضج الغياب من فاكهة. . وحنين
والطفل النحيل
قرب صهيلها
يتأمل على الجدار صورة الجندي الحزين

* * *

زفاف علوان الحويزي

شعر: علي جعفر العلاق

أفق
من أغانٍ مباركةٍ
يتألق ما بين نهرين مبتهجينْ
تعب هائجٌ
في شقوق اليدين،
سمكٌ هادىءٌ
ومشاحيفُ مملوءةٌ قصباً،
وحنينا،
وماء،
وعصافيرُ من مطرٍ
وغناء
كان علوانُ مغتبطاً بفتوتهِ،
ومتاعبهِ،
وهواه،
كلما انتشرَ الصبحُ بينَ القصب
فتح الهورُ قمصانَه
للندى، ومواقدَهُ
لأنين الحطبْ:

قهوةٌ مرّةٌ،
ورمادٌ أليف،
وشمسٌ مبللةٌ بالذهبْ
عابراً خضرة الماء،
مشحوفُهُ
مثلُ غيمٍ من الكحلِ، منزلُهُ
هادىء، وبه شهوةٌ للحياة
ولعلوان أغنيةٌ
يقطر الكحلُ منها،
له امرأة
يتحدث لليل عنها،
له غيظُهُ، ورضاهْ
له الهور: حلفاؤهُ
وفوانيسُهُ،
ومداهْ..
ظلمةٌ ناعمةْ
تتساقط ما بين مشحوفهِ والمياه
سمكٌ هائج يتقافزُ
ما بين فالتهِ والحياة
كان فانوسُه زهرةً
تتوهجُ عند نهايةِ مشحوفهِ،
والنسيمُ العليلُ،
ورقاً أخضراً، وغناءً بليل
ها هنا منزلٌ.. وهناك امرأةْ
ها هنا حلمٌ.. وهناك امرأةْ
ها هنا رجلٌ.. وهناك امرأةْ
فمتى يهدأ التعبان،
متى تلتقي الجمرتان،

وتشتعلُ البهجةُ المرجأةْ
ولعلوان أتباعُهُ، وأغانيه،
له قهوةٌ مرّةٌ،
موقدٌ ليس يبردُ. .
كان أنينُ الحطبْ
هادئاً، حينما بدأتْ ظلمةٌ فظّةٌ
تتراكمُ ما بين منزلِهِ والقصبْ
صارت الريحُ أشرس،
والأفقُ مثل غرابٍ ينوحُ،
وأصبحَ لونُ المياهْ
مظلماً، صار وجهُ المياهْ
غيمةً: من دمٍ
وغزاةْ. .
لهبٌ يقتفي لهباً،
جثث تقتفي جثثاً،
ودمٌ يقتفيه دمٌ ورمادْ
كنّ سبع ليالٍ شدادْ
كان علوانُ مغتبطاً بأهازيجه
أفقٌ من مشاحيفَ داميةٍ وقصبْ
كان ماءُ الحويزة مَهلكة،
ليلُهُ طفلةٌ
تنحني تحت خيلِ اللهبِ
كان علوانُ يهزجُ بالجيشِ،
يردّ المغيرين عن مائهِ، وعن امرأةٍ
تتفيأ أحلامَهُ. .
صار غيمُ الغزاةِ دماً
يتقيأه الماءُ،
غيمُ الغزاةِ دماً،

تتقيّأهُ اليابسةْ
جثثاً يائسة
بينما كان غيمُ الغزاةْ
ينحني، كان علوان مغتبطاً بدماه
جرحُهُ زهرةً
من رصاصٍ،
وكانت يداهْ
مثل نهرينِ مبتهجينْ
حين حلَّ المساءْ
كان عند نهاية مشحوفِهِ
زهرةٌ من دمٍ،
حين حلَّ المساءْ
كان عند نهايةِ مشحوفهِ امرأةْ
من دمٍ وبكاءْ
حين حلَّ المساءْ
كان جمعٌ من الطير،
والعشبِ،
والشهداءْ
يتقدمُ علوان في موكبٍ
فوقَ جمرٍ وماءْ
حيثُ تنتظرُ امرأةٌ
من دمٍ وغناءْ. .

* * *

غـرفــة

شعر: حميد سعيد

أفتح عينيّ
مصابيحُ الغرفةِ مطفأة..
أُغمضُها..
أستحضر ضوءاً يفتح لي أُفقا
فأغيرُ ألوانَ الجدرانْ
أستبدلُ وجهَ المرأةِ في اللوحةِ
ثم أخفف من غلواء الكحلِ بعينيها..
أطردُ هذا الشبحَ المتخفي.. خلف شجيرات يابسةٍ
وأخطط وجه فتى.. بملامح طيبةٍ
وأقرّبه منها..
تبتسمُ المرأةُ.. تخرج من أسرِ اللوحةِ
أرقبها..
وهي تغيّرُ ترتيبَ أثاثِ الغرفةِ
أُسعَدُ بالنور الآتي من نافذةٍ قربَ سريري
أصحو..
أضواء كابيةٌ
ألوان نابيةٌ
صحفٌ..

وكؤوسٌ فارغةٌ
اللوحةُ قائمةٌ
وامرأة اللوحةِ.. تضحكُ..
هل كانت تسخرُ من حُلمي
أغمضُ عينيّ...
أعود إلى النوم

الليالي

شعر: سامي مهدي

هدأَ المرقصُ
والراقصُ لم يهدأ
ولكنَّ التي أوحتْ له بالرقصةِ الأولى
تمنَّت غيرَهُ في آخرِ الرقصة
وانسلَّتْ إلى البار
وظلتْ تحتسي لوعتَها فيهِ
وظلتْ تسألُ النادلَ عمنْ لم يجيء بعدُ
ولما انصرفَ الناسُ
ولم يبقَ سواها
حملتْ جثتَها حملاً إلى البيتِ
ومنَّت نفسَها بالحبِ في أُمسيةٍ أخرى

نداهة

شعر: خيري منصور

تتلألأُ في عينيهِ
امرأةٌ..
تترجلُ حين ينام
تلبسُ جسداً
«تُشعِلُه حين تُعرّيه»
تُحضرُ كوبَ الماء
تهمسُ قُبلَتها الليليةَ
وتُغطّيه..
هي شيء يتخلّقُ منْ ماضيه
يَتسربُ حينَ يُسمّيه
ويعودُ مذاقاً دمعياً في الأيام
ليُناديهْ..
كلَ مساءٍ
حين ينام

الفهرس

مقدمة 5

القسم الأول

قراءات نقدية

الفصل الأول: بنية التضاد: قراءة في البنية السرديّة
لقصّة «اللسان» لإبراهيم الكوني 13

الفصل الثاني: الطبيعة شكل من أشكال البطولة في الخطاب القصصي
قراءة في قصة (الخلاء) لنجيب محفوظ 21

الفصل الثالث: قراءة سيميائية لقصة «المئذنة» لمحمد خضر 27

الفصل الرابع: تخلّيات الذات والآخر في قصة
«بالأمس حلمت بك» لبهاء طاهر 33

الفصل الخامس: قراءة في قصة «القلعة» لمحمود جنداري 47

الفصل السادس: الأشياء والموجودات معادلاً رمزياً في الفن القصصي
قراءة سيميائية في قصة «القنديل المنطفئ» لفؤاد التكرلي 53

الفصل السابع: جدلية الارتياب واليقين:
قراءة في التكنيك القصصي لقصة «شخص آخر» 61

الفصل الثامن: التناظر الرمزي في قصة «كل الأيام المشمسة» 79

الفصل التاسع: حي بن يقظان: سيرة ذاتية لابن طفيل 87

الفصل العاشر: قراءة دلالية في قصتين قصيرتين
«ابتسام عبدالله» و«محمد سعدون السباهي» 103

الفصل الحادي عشر: القصيدة بوصفها نسقاً كلياً
قراءة في قصيدة «النوافذ المغمضة» لسالم العوكلي 119

الفصل الثاني عشر: الوظيفة الرمزية للطبيعة الحية
في قصيدة «زفاف علوان الحويزي» لعلي جعفر العلاق 127

الفصل الثالث عشر: البحث عن عالم نظيف
قراءة أسلوبية في قصيدة «غرفه» 135

الفصل الرابع عشر: جدلية الزمن والإنسان
قراءة في قصيدة «الليالي» لسامي مهدي 143

الفصل الخامس عشر: قراءة في المستوى التعبيري
لقصيدة «ندّاهة» لخيري منصور 149

القسم الثاني

النصوص الأدبية

اللسان 159
الخلاء 166
المئذنة 175
بالأمس حلمت بك 186
القلعة 207
القنديل المنطفىء 218
شخص آخر 222
كل الأيام المشمسة 228
حي بن يقظان 234
في المرآة 242
بلا أبواب أو نوافذ 250
النوافذ المغمضة 259
زفاف علوان الحويزي 262
غرفة 266
الليالي 268
ندّاهة 269